

HK *aktuell*

Nachrichten

*Hochschule für
Kirchenmusik
Heidelberg*

**Heft 5
Oktober
2010**

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Im Fokus: Singen	2
<i>Wolfgang Neumann</i> : Der singende Mensch	2
<i>Carsten Klomp</i> : Singen in der Kirche – Erfahrungsbericht eines Praktikers	4
<i>Elisabeth Bengtson-Opitz</i> : Anti-Aging für die Stimme – Ein Trainingsprogramm für den strapazierten Stimmapparat	10
<i>Friedhilde Trüün</i> : Da staunt die Maus – Elementare Übungen für das Singen mit Kindern	18
<i>Bernd Stegmann</i> : Lebendiges Instrument Chor	23
<i>Gerd-Peter Murawski</i> : ... mit einer guten Gesangstechnik: Ja! – Interview über das Thema Popgesang	28
<i>Matthias Kreplin</i> : Wie bleiben wir eine singende Kirche	33
<i>Wolfgang Herbst</i> : Die Gesänge der Neandertaler	37
Essays	39
<i>Michael Zink</i> : Individualität und Einheit – Zyklische Aspekte in Schumanns Gedichten der Königin Maria Stuart op. 135	39
<i>Gerhard Luchterhandt</i> : Auf dem Weg zur improvisierten Passacaglia	43
Interview	48
HfK-Absolventen an prominenten Kirchenmusikerstellen – KMD Johannes Matthias Michel	48
Akzente	52
Robert Schumann in Heidelberg	52
20 Jahre Inge-Pittler-Förderpreis an der HfK	54
Orchesterstudenten an der HfK Heidelberg	55
Vertraut den neuen Wegen ... – Über das Auslandsstudium der Kirchenmusik in Kanada	57
Berichte	61
1. Heidelberger Wettbewerb für junge Organistinnen und Organisten (U 16/U 21)	61
Meisterkurs für junge Organisten/-innen mit Gerhard Luchterhandt und Martin Sander	62
Erstmalig: LO-Kompaktphase in Schlüchtern	63
Jahrestagung des Landesverbandes Evang. KirchenmusikerInnen in Baden	66
Bruno-Herrmann-Preisträgerkonzerte Inge-Pittler-Gesangswettbewerb Konzerte des Badischen Kammerchores	67
Chorprobenphase auf dem Fehrenbacher Hof Heidelberger Erstaufführung der „Missa da camera“	68
Kinderchorkurs mit Prof. Werner Schepp Besondere Erfolge unserer Studierenden	69
Impressum	70
Personen und Daten	71
Veranstaltungen	71
Nachrufe	73
AbsolventInnen Neue Studierende	75
Absolventinnen und Absolventen der HfK an hauptamtlichen Stellen in der EKD	77
80. Geburtstag Prof. Zimmermann Einführung Dr. Kreplin Verabschiedungen Wer ist wo? Kurzmeldungen	79
Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte	80
Das Letzte	84



Liebe Leserin, lieber Leser,

herzlich willkommen zur Lektüre von *HfK aktuell*, den Nachrichten aus der Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik.

Der Geburtstag von Robert Schumann jährt sich 2010 zum 200. Mal. Ist diese Tatsache für eine Zeitschrift, welche sich mit Themen der Kirchenmusik und dem Studienbetrieb angehender Kantorinnen und Kantoren befasst, besonders erwähnenswert? Es stimmt zwar – Schumann bricht in seinen „Musikalischen Haus- und Lebens-

regeln“ an zahlreichen Stellen eine Lanze für unser Metier: *Gehst du an einer Kirche vorbei und hörst Orgel darin spielen, so gehe hinein und höre zu. Wird es dir gar so wohl, dich selbst auf die Orgelbank setzen zu dürfen, so versuche deine kleinen Finger und staune vor dieser Allgewalt der Musik.* – Oder: *Singe fleißig im Chor mit, namentlich Mittelstimmen. Dies macht dich musikalisch.* Auch wirbt er nachdrücklich für unser pädagogisches Ansinnen: *Es ist des Lernens kein Ende.* Ja sogar die materiellen Erwartungen unseres Berufsstandes scheint er im Blick gehabt zu haben: *Die Kunst ist nicht da, um Reichtümer zu erwerben....* Doch – Spaß beiseite – dieser Großmeister des romantischen Kunstliedes ist doch wohl für die Kirchenmusik eher eine Randerscheinung.

An Robert Schumann soll in der vorliegenden Ausgabe dennoch aus zwei Gründen erinnert werden. Zum einen weilte dieser vielleicht typischste Exponent der deutschen Romantik eine Zeit lang in Heidelberg, der Stadt mit einer geradezu magischen Anziehungskraft für Künstler und Dichter des 19. Jahrhunderts. Waren es auch nur knapp anderthalb Jahre (Mai 1829 bis September 1830), so hat er doch in seinen vielen Briefen und Tagebucheintragungen ein besonderes Gespür für den einmaligen Reiz dieses Ortes zum Ausdruck gebracht. Daher durchziehen dieses Heft Zitate aus der Feder Schumanns zu seinem damaligen Aufenthaltsort. Das Schöne daran ist: Auch wir Heutige können noch so vieles davon nachempfinden und, was seine Liebe zu dieser Stadt anbelangt, dick unterstreichen.

Der zweite, nicht weniger wichtige Grund, Schumann hier zu erwähnen, ist: Der damals an der Heidelberger Universität als Jurastudent eingeschriebene junge Mann fand in dieser Zeit zu seiner eigentlichen Berufung als Musiker. Er rang in einem Alter, in dem sich unsere heutigen Studierenden befinden, mit sich, die Weichen für sein zukünftiges Leben neu zu stellen und entschied sich ja dann bekanntermaßen für die Musik. In Robert Schumann, so denke ich, können unsere Studierenden einen Partner sehen, einen Partner aus einer ganz anderen Lebenswirklichkeit zwar, aber dennoch jemand, der ihnen überraschend nahe rücken kann und die eigene Entscheidung für die Musik sicherer macht.

Der Fokus dieser Ausgabe von *HfK aktuell* ist auf das Singen gerichtet. Der kantonale Bereich war zwar immer schon ein zentraler Aspekt der Kirchenmusik, hier allerdings wird er geweitet und spezifiziert. Pop-Gesang, Singen mit Kindern, Singen mit Seniorinnen und Senioren sind inzwischen wichtige Betätigungsfelder der Kirchenmusik geworden. Den Interviewpartnerinnen Christiane Brasse-Nothdurft, Ann Malcolm und Nicole Metzger danke ich sehr herzlich für ihre Beiträge zum Thema Popgesang. Der Lektüre besonders empfohlen seien auch die fundierten Artikel von Friedhilde Trüün und Elisabeth Bengtson-Opitz. Ich freue mich auf ihre Kurse im nächsten Jahr an unserer Hochschule. Wie bleibt die evangelische Kirche auf Dauer eine singende Kirche? Seien Sie, liebe Leserin, lieber Leser, eingeladen, sich gemeinsam mit den beiden Autoren der entsprechenden Artikel – Carsten Klomp und Matthias Kreplin – Gedanken über dieses perspektivisch so wichtige Thema zu machen.

Auch in dieser Ausgabe sind wieder zahlreiche Autorinnen und Autoren unseres Hauses vertreten. Ihnen gilt mein besonderer Dank. Zeigen diese längeren oder auch kürzeren Beiträge doch zweierlei: welch großes Potential in unserer Heidelberger Hochschule steckt und wie sehr sich Studierende wie Lehrende mit unserem Haus identifizieren.

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

KMD Prof. Bernd Stegmann, Rektor



Der singende Mensch

von Wolfgang Neumann

Aus der Antike ist uns folgendes Bild überliefert:

Der Mensch, als Leier ausgespannt zwischen Himmel und Erde; ein Instrument, auf welchem die Götter zu spielen belieben.

Das dem Menschen gegebene Instrument ist seine Stimme. Als Singender kommt er diesem Bild vielleicht am nächsten.

Was nun ist das Besondere am singenden Menschen?

1. Gehobene Sprache

Nicht allein durch fixierte Tonhöhe, Melodik und Rhythmus ist die singende Sprache aus dem Alltag herausgehoben, jeder musikalische Stil entwickelt seine eigene Sprachform. Vom „stilo rappresentativo“ der Alten Musik über die Parlandokunst der Italiener bis zur Dramatischen Deklamation der Spätromantik reichen die Formen der mittelendenden Gesangkunst.

Aus der Notwendigkeit, in die dramatischen Handlungsabläufe der ersten Opern Ruheräume einzufügen, in welchen die Musik länger beim seelischen Zustand der handelnden Personen verweilen konnte, scheint sich die Form der Arie entwickelt zu haben. „Aria“, soviel wie „Luft“ besa-

gend, würde so ein Aufatmen inmitten treibender Gefühle und Handlungen bedeuten.

2. Seine Überzeugungskraft

Wer kennt nicht die Redewendung aus Volkes Mund vom „Brustton der Überzeugung“! Dem Sänger, der es versteht, seinen ganzen Körper klanglich einzubeziehen, nehmen wir seine Aussage eher ab als einem, dessen Klangsönheit allenfalls an eine Kunstblume erinnert. Natürlich erliegen wir der Wirkung des gesprochenen Wortes ganz ähnlich. Nicht nur Politiker und Manager haben erkannt, dass Stimmbeherrschung wie Körpersprache die Wirkung ihrer Worte entscheidend beeinflussen kann. Singen ist eine Tätigkeit, an welcher die Aktion des Zwerchfells großen Anteil hat. Zwerchfellgesteuerte Vorgänge wirken ansteckend, Lachen oder Weinen sind beste Beispiele dafür. Das Zwerchfell des Zuhörenden übernimmt die Zwerchfellaktion des Singenden ähnlich wie eine in Resonanz befindliche Stimmgabel die Schwingungen einer anderen.

3. Spontaneität

Manchmal ist der Hörer hingerissen von einer Gesangsdarbietung, ohne sich über die Ursachen im Klaren zu sein. Der Vortrag scheint aus dem Augenblick heraus geboren zu sein; der Zuhörer denkt keinen Moment daran, wie viel Zeit der Vortragende mit Studium und Übung zugebracht haben mag.

Die deutsche Gesangspädagogin Franziska Martienssen-Lohmann nannte Spontaneität die „schönste Frucht jenes Reifevorgangs, der zu den Quellen der Natur zurückführt...“, in welchem der Hörer vor „vollendeter Natur“ steht. „Auch in ihm ist die Wirkung des Spontanen dann eine spontane.“

4. Eutonischer Zustand

Die Vorgänge im Körperlichen wie auch im Seelischen beim Singen lassen sich gut mit dem Begriff der Eutonie als ein harmonischer Spannungszustand zwischen Verkrampfung (Überspannung) und Schlawheit (Unterspannung) beschreiben. Dieser Zustand ist im Körper des Singenden als Nebeneinander verschiedener Spannungsbzw. Lockerheitsgrade zu begreifen. Neben der höher anzusiedelnden Spannungstendenz von Atemstütze und Resonanzeinstellung ist etwa die Lockerheit von Zunge und Unterkiefer als geringere Spannung erfordernde Einstellung zu sehen.

Das Aufrichten des Körpers mit dem Ziel einer geraden Wirbelsäule und einer ausbalancierten Haltung ist Teil dieser Strategie.

In der Körperbalance lässt sich das eutonische Konzept zusammenfassen und in dauernden Besitz nehmen.

Im Seelischen ist dem Singenden beispielsweise der Zustand des Erstaunens als Grundeinstellung geläufig und vertraut.

5. Konzentration

Im sogenannten Hatha-Yoga werden auf dem Wege der Atemschulung verschiedene Übungsformen gelehrt. Dies geht einher mit einer deutlichen Verlangsamung der Atemfrequenz und der Tonisierung verschiedener an Ein- und Ausatmung beteiligter Muskulaturen.

Eigenartigerweise ist die Form des Atemerlebens, welche im Yoga zur Konzentration als Vorstufe der Meditation führen soll, ähnlich der klassischen sängerischen Atemführung, beim Singen eine gewisse Tendenz der Einatmung beizubehalten.

6. Nachhaltigkeit

Der französische Arzt Alfred A. Tomatis kam in seinen Forschungen zu dem Ergebnis, dass das menschliche Gehirn über das Innenohr energetisch aufgeladen wird, und zwar durch Klänge mit bestimmten Frequenzspektren. Bei einem Aufenthalt in einem Benediktiner-Kloster wurde er mit der Tatsache konfrontiert, dass die dortigen Mönche unter enormen Erschöpfungszuständen litten. Nachdem er erfahren hatte, dass durch eine Reform das tägliche mehrstündige Singen aufgegeben worden war,

überzeugte er den befreundeten Abt zu einem Versuch mit der Wiedereinführung der alten Tagesabläufe. Er berichtet, dass die aufmunternde Wirkung schlagartig einsetzte, nachdem die Mönche ihr Singpensum wieder aufgenommen hatten.

Tomatis gelangte zu der Erkenntnis, dass nichts so dynamisierender wie die eigene gute Stimme des Menschen.

7. Ein Spielender zu sein

Schiller prägte das Wort: „Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ Wir sprechen von Klavierspiel, von Geigenspiel, manchmal von einer Spielernatur oder vom Spielverderber.

Wie oft nehmen wir wahr, dass ein Kind in der Selbstvergessenheit seines Spiels Leistungen vollbringt, zu denen es mit der Anweisung: „Du musst!“ niemals fähig wäre. Wenn nach 10 Versuchen der Turm aus Bausteinen nicht mehr einstürzt, hat es alle seine kreativen Energien eingesetzt, um dies zu vollbringen. Und genießt das Vergnügen der Leistung.

Wohl dem, der Klavier „spielen“, Geige „spielen“ lernt, ohne durch trockene lustlose Methoden an die Kandare genommen zu werden. Der als Singender lustvoll die „Spielräume“ seiner Stimme erkundet: wie alle Musiker erwirbt er sich seine „Spielkultur“, in der das Wissen, dass es bei einem jedem Spiel eine Wiederholung geben kann, Stress abbauen hilft. Bis hin zu jener Leistung auf dem Podium, die höchsten Ansprüchen genügt...und sich bei aller Intensität die Welt des Spiels bewahrt hat.

So wäre der Mensch, als Instrument von den Göttern gespielt, also selbst ein Spielender. Eine theologisch interessante Illustration zur Erschaffung des Menschen nach dem Ebenbilde Gottes ...



Wolfgang Neumann ist Kantor an der Kreuzkirche Heidelberg, Bezirkskantor für den Evangelischen Kirchenbezirk Heidelberg sowie Dozent für Gesang, Lied- und Oratorien-gestaltung und Gesangsmethodik an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg.

Singen in der Kirche – Erfahrungsbericht eines Praktikers

von KMD Prof. Carsten Klomp



Singen ist in Deutschland aus der Mode gekommen – diese Klage, nicht selten verbunden mit dem Begriff „Traditionsabbruch“, hört man allerorten. Nun klagt man in Deutschland ganz gerne mal, und dass früher alles besser war, ist ohnehin Allgemeingut. Aber wie steht es wirklich um das Singen – vor allem, das Singen in der

Kirche? Dieser Versuch einer kleinen Bestandsaufnahme ist natürlich weit davon entfernt, umfassende Geltung zu beanspruchen. Zum einen, weil ihm keinerlei Statistik zu Grunde liegt, zum anderen, weil er sich ohnehin nur auf den Südwesten Deutschlands beschränken kann, denn obzwar der Autor als Landeskantor und Leiter des Hauses der Kirchenmusik auf zahlreiche Kontakte zu haupt- und nebenberuflichen KollegInnen aus der kirchenmusikalischen Praxis verweisen kann, so sind diese Kontakte doch überwiegend auf die eigene Landeskirche (Baden) beschränkt. Allerdings fallen selbst auf diesem regional beschränkten Raum Badens und der näheren Umgebung gewisse Widersprüche auf, die deutschlandweit sicher noch erheblich größer sind.

Um das Thema etwas klarer umgrenzen zu können, habe ich zwischen drei Themenbereichen unterschieden, die speziell in der kirchenmusikalischen Praxis von Bedeutung sind: das Singen mit Kindern, die Chorarbeit und die singende Gemeinde.

1. Singen mit Kindern

Beim Thema „Singen mit Kindern“ ist die Intensität des oben beschriebenen Klagetons besonders hoch – kein Wunder, da jedem klar ist, dass ein Kind, welches das Singen verlernt bzw. gar nicht erst gelernt hat, nur höchst selten zu einem singenden Erwachsenen wird. Deswegen wird von den verschiedenen Musikverbänden und gelegentlich auch von der Landes-Kulturpolitik gerade im Bereich des Kindergartensingens besonders heftig

agiert. Die „Stiftung Singen mit Kindern“, der Versuch, 30 geistliche Kernlieder schon in die Kindergartenarbeit zu implementieren, Schulungen von Erzieherinnen durch unterschiedlichste Anbieter – es gibt zahlreiche Unternehmungen, hier Abhilfe zu schaffen. Doch so wichtig und ehrenvoll diese Versuche sind, sie können ein Problem nicht lösen: Kindergärten müssen – wie auch die Schulen – mehr und mehr die Erziehungsaufgabe der Eltern übernehmen. Immer weniger Kinder erleben in ihren Familien Dinge wie gesunde Ernährung, richtigen Umgang mit Medien (Stichwort „Fernsehkonsum“) etc. – oder eben auch Singen.

Der Versuch, im Kindergarten meines Sohnes – ein städtischer Kindergarten in einer kleineren Stadt in der Nähe von Freiburg – in der Adventszeit einige Adventslieder mit den Kindern zu singen, machte deutlich, dass auch die älteren Kinder selbst die bekanntesten Weihnachtslieder wie z.B. „O du fröhliche“ oder „Stille Nacht“ kaum oder gar nicht kannten. Wenn überhaupt, so waren sie nicht vom Selbersingen, sondern vom CD-Anhören unter dem Weihnachtsbaum bekannt. Nun kann man den Kindern natürlich einige Lieder beibringen – aber wird ein Kind, das zu Hause beim Singen bestenfalls komisch angesehen wird, wirklich Freude am Singen entwickeln?



Im Kindergarten meiner „Dienst“-Gemeinde, einer sehr gut bürgerlichen Gemeinde in Freiburg, sind wir inzwischen dazu übergegangen, nicht mehr alle Kinder in die wöchentlichen Singstunden einzuladen, sondern nur diejenigen, die den klaren Wunsch äußern, singen zu wollen. Die „lustlosen“ Kinder waren selbst durch die Anwesenheit einer Erzieherin neben der eigentlichen Singleiterin kaum so zu disziplinieren, dass in den 30 Singminuten eine gedeihliche Atmosphäre entstehen konnte. Auch wenn die Einladung zum Mitsingen wöchentlich erneuert wird und sich die Besetzung der Singstunden leicht ver-

ändert, sind die beiden Gruppen doch in sich recht kongruent. Viele der anderen Kinder empfinden, wohl weil sie von Zuhause in diesem Punkt keinerlei Unterstützung haben, das Singen von vornherein als so seltsam, dass sie das Singangebot gar nicht erst wahrnehmen.

Ein nordbadischer Kollege, nicht zuletzt bekannt für seine große Kinder- und Jugendchorarbeit, berichtete mir vor kurzem, dass er durch den Wechsel des Gymnasiums von Gy9 zu Gy8 einen massiven Einbruch in seiner Kinderchorarbeit erlebt habe. Hier ist zunächst einmal die Tatsache bemerkenswert, dass der Wechsel in der Anzahl der Gymnasialjahre – in den anderen Schulen hat sich ja nichts geändert – so deutliche Auswirkungen hat. Auch als Nichtstatistiker und Nichtsoziologe kann man daraus relativ einfache Schlüsse, den Anteil an Gymnasialkindern in der Kinderchorarbeit zumindest dieses Kollegen betreffend, ziehen. Daneben deutet sich hier ganz offensichtlich ein echtes Problem – übrigens für alle kirchliche Jugendarbeit – an: Die Einführung der verkürzten Schulzeit führt zu einer deutlichen Mehrbelastung der Kinder und Jugendlichen und damit zu einer Reduktion der außerschulischen Möglichkeiten.



Ein Anruf bei der Freiburger Domsingschule ergab, dass es dort zwar keinen wirklichen Einbruch gegeben habe, aber die Chorgruppen der älteren Kinder von wöchentlich zwei auf wöchentlich eine Probe zurückgefahren werden mussten. Hier geht also die Schul-Mehr-Zeit zu Lasten der Qualität der Arbeit. Für alle Kinderchorleiter wird allerdings auch die zunehmende Terminfülle der Kinder ein Problem: Immer schwieriger wird es, die Kinder von der regelmäßigen Teilnahme an den normalen Proben oder erst recht an Sonderterminen zu überzeugen. Gerade das Singen im Gottesdienst scheitert oft am Wunsch der Eltern, am Wochenende doch lieber einen Kurzurlaub zu machen.

Ein besonderes Problem des Kindersingens ist die Tonhöhenproblematik. Dass Erzieherinnen und Erzieher nur selten in Tonhöhen singen, die die Fähigkeiten oder besser: die Notwendigkeiten der Kinderstimme berücksichtigen, ist mittlerweile ein Allgemeinplatz. Wenn ich aber selbst die Leiterin der musikalischen Früherziehung unseres Sohnes darauf aufmerksam machen muss, dass die Kinder immer dann, wenn sie während der Früherziehung alleine singen, dies höher tun als wenn sie nachsingen, was die Leiterin vorsingt, dann beschleichen mich doch leise Zweifel auch an der Ausbildung der Profis.

Auch Medien, die zum Singen anregen sollen, beschreiben hier oft katastrophale Wege, in dem sie Tonarten verwenden, die die Kinder nur mit einer Art Sprechstimme nachvollziehen können. Hier hilft es oft nur, auf Uralt-Aufnahmen von Kinderliedern zurückzugreifen, bei denen die Kinderchöre noch in kinderstimmengerechter Höhe singen. Ein besonders krasses Beispiel bietet das tägliche Sandmännchen (z.B. auf KiKa): Während die viele Jahre alte Titelmusik bzw. -melodie geradezu exemplarisches Kindersingen (solistisch und im Chor) vorstellt, werden die oft zum Mitsingen gedachten Filme zwischen den „Rahmenhandlungen“ des Sandmännchens bis zu einer ganzen Oktave (!) tiefer gesungen, bzw. eigentlich: gebrummt. Ein Kind, das sich erst mal an diese Tonhöhen gewöhnt hat, wieder an normale Höhen zu gewöhnen, ist fast unmöglich, empfindet es diese häufig doch als übertrieben künstlich.

Trotz allem lassen sich durchaus quer über die ganze Landeskirche, d.h. in städtisch wie in ländlich geprägten Regionen, in der Diaspora ebenso wie im evangelischen Kerngebiet, zahlreiche Beispiele für sowohl qualitativ als auch quantitativ sehr erfolgreiche Arbeit im Kinder- und Jugendchorsegment finden, darunter auch einige bemerkenswerte neue Einrichtungen. Die Frage bleibt allerdings, ob dort nicht nur weit überwiegend mit Kindern einer immer schmäler werdenden bildungsbürgerlichen Elite gearbeitet wird oder ob diese Arbeit wirklich dazu geeignet ist, der tatsächlichen oder vielleicht auch nur eingebildeten Singunlust der nachwachsenden Generation in ihrer ganzen Breite zu wehren.

2. Erwachsenenchöre

„Chorsterben“ ist ein Begriff, den man, als ich vor 15 Jahren in diese Landeskirche kam, überhaupt nicht kannte. Allerdings war damals schon das Phänomen der Überalterung der Kirchenchöre wahrzunehmen und wurde auch gelegentlich so benannt. Inzwischen müssen wir zur

Kenntnis nehmen, dass zahlreiche Kirchenchöre, aber auch Gruppen im Bereich der Männerchöre und der weltlichen gemischten Chöre entweder mit anderen Chören fusionieren, schließen müssen oder doch zumindest den „point of no return“ erreicht haben, d.h. wegen der eigenen Überalterung nicht mehr ernsthaft mit neuen Mitgliedern rechnen und somit nur noch von einer überschaubaren Lebensdauer ausgehen können.

Damit einher geht das Problem, dass diese Kerngruppen einer Gemeinde oft nicht mehr sehr leistungsfähig im außermusikalischen Bereich sind. Vergessen wird nämlich oft, dass die klassischen Kirchenchöre häufig viel mehr waren (und sind) als ein sich wöchentlich zu ihrem eigenen Vergnügen treffender Zirkel von sangesfreudigen Menschen: Bei diesen Chören gehörte neben dem regelmäßigen Gottesdienst- und gelegentlichen Konzertsingen die Mitwirkung an Gemeindeaktivitäten ganz selbstverständlich zum Profil. Viele Chormitglieder waren gleichzeitig in einem oder mehreren anderen Gemeindekreisen tätig.

Während also diese Gruppen sehr oft kleiner werden und keinen (für andere) attraktiven Ausweg aus ihrer eigenen Misere finden, gibt es allerdings eine gegenläufige Entwicklung bei zwei anderen kirchlichen Chorrichtungen: Da ist zum einen die Gospelchorbewegung zu nennen, zum anderen sind hier oratorische Chöre (nennen wir sie „die großen Kantoreien“) und Kammerchöre zu nennen – beides Chorrichtungen, für die die konzertante Arbeit neben der Beteiligung am Gottesdienst eine wichtige (manchmal aus kirchlicher Sicht auch zu wichtige) Aufgabe darstellt.

Unabhängig von der Fragestellung, inwieweit die Gospelchöre wirklich Gospels singen, kann man doch festhalten, dass diese Chorrichtung in den letzten zwei Jahrzehnten einen ungeahnten Aufschwung genommen hat. Die Menschen, die hier im kirchlichen Rahmen singen, singen also weiter – sie singen nur eine andere Literatur

als dies die klassischen Kirchenchöre getan haben. Dass es hier zunehmend eine Vermischung der Stile gibt, dass also Gospelchöre immer mal wieder Ausflüge in die klassische Richtung unternehmen und andererseits „klassische“ Chöre mal in Richtung Gospel schnuppern, kann sicherlich nur begrüßt werden. Und genau wie bei den anderen kirchlichen Chören gibt es eine bemerkenswerte qualitative Spannbreite von wirklich exzellent singenden Chören bis hin zu Chören, die dem geschulten Ohr – nun sagen wir – Probleme bereiten. Wenn hier überhaupt etwas über die Qualität gesagt werden kann, dann dies: Während im Bereich der klassischen Chöre die weit überwiegende Zahl der sehr guten Chöre von professionell ausgebildeten (Kirchen-)Musikern geleitet werden, gibt es im Gospelchorbereich durchaus einige sehr leistungsfähige Chöre, die von engagierten Laien oder „Halbprofis“ geleitet werden.

Die zweite wachsende Gruppe bildet die der oratorischen und Kammerchöre. Hier scheint es sich teilweise geradezu umgekehrt zu den Kirchenchören zu verhalten: Wenn die Chöre erst einmal eine gewisse Größe und ein bestimmtes Qualitätsspektrum erreicht haben, fällt es, zumindest in städtischer Umgebung, nicht allzu schwer, neue Mitglieder zu gewinnen, ja manchmal muss man sogar gelegentlich neue Sangeswillige abweisen. Inwie-

weit es hier einen Unterschied zwischen städtischen und ländlichen Chören gibt, kann ich nur schwer beurteilen – letztlich hängt es auch von zahlreichen Faktoren ab, ob ein Chor wächst oder nicht.

Bemerkenswert ist übrigens die Tatsache, dass sich die Mitgliederstruktur zwischen oratorischen und Gospelchören relativ wenig unterscheidet. Die kürzlich von der EKD in Auftrag gegebene aufwendige soziologische Gospelchorstudie¹ machte zum einen das, vorsichtig ausgedrückt, eher latent vorhandene Gefühl einer inneren Bindung der Gos-



¹ Anm. des Herausgebers: siehe den ausführlichen Artikel von Gerhard Luchterhandt über diese Studie in: *HfK aktuell*, Heft 4 vom Oktober 2009, S. 8ff.

pelchormitglieder an die Institution Kirche bzw. die Gemeinde deutlich. Zum anderen wurde in dieser Studie deutlich, dass das Durchschnittsalter der Gospelchöre – das durchschnittliche Gospelchormitglied ist 42 und weiblich – sich nur unwesentlich von dem klassischer Kantoreien unterscheidet.

Auch wenn es keine ähnlich groß angelegte EKD-Studie zu den großen Kantoreien und guten Kammerchören gibt, so muss man wohl doch zugeben, dass sich die kirchliche Bindung derer Mitglieder zumindest bei den im urbanen Bereich angesiedelten Chören in ähnlichen Dimensionen bewegt wie bei den Gospelchören. Auch wenn ich selbst nicht ohne einen gewissen Stolz sagen kann, dass sich im Laufe der Jahre drei Menschen aus meiner Chorarbeit haben taufen lassen, so ändert das doch nichts daran, dass es auch mir immer schwerer fällt, den vielfach nicht aus der eigenen Gemeinde oder auch nur Konfession stammenden Chormitgliedern deutlich zu machen, dass man auch erst am Ostermontag oder am 25.12. in den Urlaub fahren kann, um dafür noch Ostersonntag oder Heilig Abend einen Kantatengottesdienst mitzugestalten. Dass dies überhaupt noch funktioniert, liegt sicher nicht zuletzt daran, dass ich meinen Chören gerade auch in diesen Gottesdiensten ein attraktives Programm anbiete. Die 1. Kantate des Weihnachtssoratoriums am Heilig Abend oder, wie in diesem Jahr, das Osteroratorium am Ostersonntag reizt gerade diejenigen, die vielleicht nicht aus innerer Bindung an die Kirche, sondern aus musikalischen Gründen in einem der Chöre mitsingen. Konsequenterweise ist es dafür umso schwieriger, die Masse der Chormitglieder für die Mitwirkung beim Gemeindefest zu motivieren.

Nicht unerwähnt bleiben soll ein Problem, das sich bei immer mehr Kantoreien und anderen Chören deutlich bemerkbar macht und das nicht zuletzt mit dem Immertiefer-Singen der Kinder zusammenhängt: der Tenormangel. Bei einem Konvent der mittel- und südbadischen KantorInnen im vergangenen Jahr wurde deutlich, dass dieses Problem mittlerweile mehr oder weniger allen KollegInnen und ihren Chören zu schaffen macht und/oder sich in den letzten Jahren massiv verschärft hat. In meiner eigenen Arbeit kann ich feststellen, dass ich dieses Problem im Kammerchor nicht habe (wer hier mitsingen möchte, ist sich den Anforderungen in der Regel bewusst und ist bzw. war auch bereit, Zeit und Geld in seine Stimme zu investieren), in der Kantorei hingegen schon: Etwa die Hälfte der Bässe sind in Wirklichkeit sog. „faule Tenöre“, denen die hohen Töne nur zu anstrengend oder nicht männlich genug etc. sind, die aber im Grunde als

Bass auch nicht geeignet sind, weil unterhalb des kleinen c nur noch wenig sängerische Substanz vorhanden ist.

Schließlich noch ein kurzes Wort zu Projektarbeit mit Chören. Als ich vor 15 Jahren in Freiburg anfang und gezwungen war, in einer schon sehr vollen Chorlandschaft eine neue Chorarbeit aufzubauen, kam damals von vielen Seiten der Rat, es mit Projektarbeit zu versuchen. Ich bin seinerzeit dem Rat gefolgt, in dem ich den neu gegründeten Chor „das freiburger chorprojekt“ nannte, habe aber trotzdem chorintern von Anfang an deutlich gemacht, dass der Chor auf Dauer angelegt sein würde – mit der Möglichkeit (die bei Chören ja ohnehin selbstverständlich ist, da man niemanden zwingen kann, im Chor zu bleiben), von Projekt zu Projekt aus- und einzusteigen. Das „freiburger chorprojekt“ wurde relativ bald zur „Freiburger Kantorei“, aus der heraus sich dann – wiederum projektweise – ein Kammerchor zunächst für bestimmte gottesdienstliche Aufgaben gründete. Nach drei Projekten einigte man sich dann doch auf regelmäßige Proben, zunächst 14-tägig, später wöchentlich, und mittlerweile haben beide Chöre, Kantorei und „Herdermer Vokalensemble“, ihren völlig unterschiedlichen Mitgliederstamm.

Das Hauptproblem einer rein projektorientierten Arbeit scheint mir auch heute noch zu sein, dass es nur sehr schwer gelingt, die Chormitglieder zu einer inneren Bindung an den Chor und seinen Leiter – und damit mittelbar auch an die Trägerinstitution Kirche zu bringen. Wenn es letztlich nur darum geht, eine schöne Aufführung hinzubekommen, mag die Projektarbeit hinreichend sein, aber als Kirchenmusiker habe ich eine etwas andere Auffassung von der Aufgabe meiner Chöre.

3. Die singende Gemeinde

Hier etwas Allgemeingültiges zu sagen, ist noch schwieriger als bei den ersten beiden Themenfeldern – zu unterschiedlich sind die Traditionen und die Bedingungen für das Gemeindegessen inner- und außerhalb des Gottesdienstes. Da gibt es den hauptamtlichen Kantor, für den der Gottesdienst und das gottesdienstliche Orgelspiel (hoffentlich) nach wie vor eine Kernaufgabe seiner Arbeit darstellt, wofür ihm eine klangvolle Orgel mit Setzerkombination für einen Registerwechsel von Strophe zu Strophe zur Verfügung steht. Daneben gibt es die seit Jahren unbesetzte C-Stelle, bei der sich der Pfarrer und damit auch die singende Gemeinde von Vertretung zu Vertretung hangelt. Hier gibt es die große Kerngemeinde, die sich auch bei den nicht so häufig gesungenen Chorälen („Wie lieblich schön, Herr Zebaoth“) noch einigermas-

ßen zurecht findet und dort in der gleichen Kirche die Konfirmationsgemeinde, die gerade mal „Lobet den Herren“ und „Danke“ kennt, aber bei „Nun danket alle Gott“ schon mehr oder weniger aussteigt.

Zahlreiche Gespräche mit haupt- und nebenberuflichen KollegInnen scheinen aber einen Trend zu verdeutlichen: Insgesamt besteht eher die Wahrnehmung einer abnehmenden Zahl von bekannten Liedern – nicht zuletzt häufig gefördert durch Pfarrer, die ihrer Gemeinde nicht einmal das eigentlich liturgisch vorgesehene Wochenlied zumuten möchten, da es angeblich zu unbekannt (wie sollte es auch bekannt werden, wenn es nie gesungen wird) oder zu schwer sei und deren angewandter EG-Liederschatz sich auf nicht einmal 50 Lieder beschränkt. Leider machen sich manche Gottesdienstverantwortliche oft nicht klar, dass auch sog. „neue“ Lieder einer Gemeinde schwerfallen können. Trotzdem wird dann versucht, der Konfirmationsgemeinde zu zeigen, wie modern man ist: Das Ergebnis solcher Versuche ist meist, dass die Gemeindeglieder beim dritten unbekanntem neuen Lied gar nicht erst auf die Liedzettel schauen, sondern sich am einsamen Gesang des Pfarrers, des Kirchenmusikers und einiger Unentwegter delectieren.

Gleichzeitig mache ich in meiner eigenen Gemeinde die sehr positive Erfahrung, dass es sehr wohl möglich ist, die Gottesdienstbesucher langfristig zu einem selbstständigen Singen zu erziehen. Abwechslungsreiches liturgisches Orgelspiel, das den cantus firmus in verschiedenen Stimmen führt oder auch mal konzertierend umspielt, ohne dabei womöglich unbeabsichtigte harmonische Fallen aufzubauen, führt langfristig dazu, dass die singende Gemeinde ein neues Selbstbewusstsein im Umgang mit dem Selbstsingen entwickelt. Natürlich gilt es dabei, die Schwierigkeiten und den Bekanntheitsgrad eines Liedes zu berücksichtigen ... aber ein tieferes Eingehen in diese Kunst erforderte einen eigenen Artikel.

Abgenommen hat nach meiner Wahrnehmung die Zahl der sog. „offenen Singen“. Diese Veranstaltungsform, die gerade von den früheren Landeskantoren der badischen Landeskirche erfolgreich und gekonnt gepflegt wurde, kommt in der Gemeindepraxis so gut wie gar nicht mehr vor. Andererseits bietet das EG ja auch etliche Singformen jenseits des einstimmigen Gemeindeganges, insofern wird nach meinen Beobachtungen zumindest ein Teil dieses Verlustes der offenen Singen vom mehrstimmigen Gesang im Gottesdienst wieder aufgefangen.

Dramatisch abgenommen hat allerdings die Gesangskultur bei den Kirchentagen. Das früher selbstverständliche Singen in Bussen und Bahnen zum bzw. beim Kirchentag fand zumindest in Bremen und Köln (das waren meine letzten beiden Kirchentagsbesuche) so gut wie gar nicht mehr statt. Stattdessen wurden die oftmals wirklich dürftigen Spontanauftritte einstimmig oder nur unfreiwillig mehrstimmig singender, aber laut klatschender Gospelchöre als bemerkenswerte musikalische Ereignisse bestaunt – ganz offensichtlich, weil die Stauenden sich überhaupt nicht vorstellen konnten, selbst noch singen zu können.

4. Fazit – so es eines gibt

Lässt sich aus all dem ein Fazit ziehen? Hier sei noch einmal an den Anfang erinnert: Wenn überhaupt, so vermag ich nur eine vorsichtige Beurteilung über einen kleinen Teil Deutschlands abzugeben, obwohl natürlich gerade die zum Schluss angestellten Beobachtungen zum Kirchentag eher gesamtdeutsch sind.

Dass wir uns als KirchenmusikerInnen zurücklehnen können, glaube ich mit Sicherheit nicht. Es gibt eine Menge, was wir tun müssen, aber auch tun können. Andererseits stehen die Kirchenmusik und ihre Musiker nicht alleine da in ihren Bemühungen, die Menschen (wieder) zum Singen zu bringen. Gerade angesichts der wachsenden Schwierigkeiten, an Kinder im Schulalter heranzukommen, sollten wir unbedingt die Chancen nutzen, die sich aus der Arbeit mit Kindergartenkindern (und ihren ErzieherInnen!) ergeben. Kinder, die in diesem Alter Singen als „merkwürdiges Verhalten von Sonderlingen“ erlebt haben, werden später nur sehr schwer vom Gegenteil zu überzeugen sein. Andererseits gibt es gerade in Baden-Württemberg zahlreiche Bemühungen von unterschiedlichen Stellen, das Singen im Kinder(garten)alter zu fördern und unsere Arbeit zu unterstützen.

In der Chorarbeit sollten wir, das ist meine feste Überzeugung, völlig unabhängig von der Stilistik der gesungenen Chorliteratur, nicht von unseren Qualitätsstandards abweichen. Eine auf Dauer angelegte Arbeit auf hohem Niveau übt ihren eigenen Reiz aus. Gleichzeitig sollten wir versuchen, der Tatsache Rechnung zu tragen, dass manche Menschen erst wieder ans Singen herangeführt werden müssen. Dies kann durch Projektarbeit, aber auch durch einfache Singformen geschehen. Gerade in der englischen Chorliteratur gibt es fantastische Beispiele dafür, wie auch ein kleiner Chor durch geschickten Einsatz der Orgel gestützt und einfache Chor-

sätze zum Klingen gebracht werden können. Schließlich eröffnet sich ein ganz neuer, aber wichtiger Arbeitsbereich: Das Singen mit Senioren, die oft viele Jahre große Oratorien gesungen haben, nun vielleicht aber nicht mehr so leistungsfähig sind und trotzdem nicht auf das Niveau dreistimmiger Sätzchen herabsteigen möchten. Auch diese Herausforderung wäre einen eigenen Artikel wert. *(Anmerkung der Redaktion: siehe Artikel S. 10)*

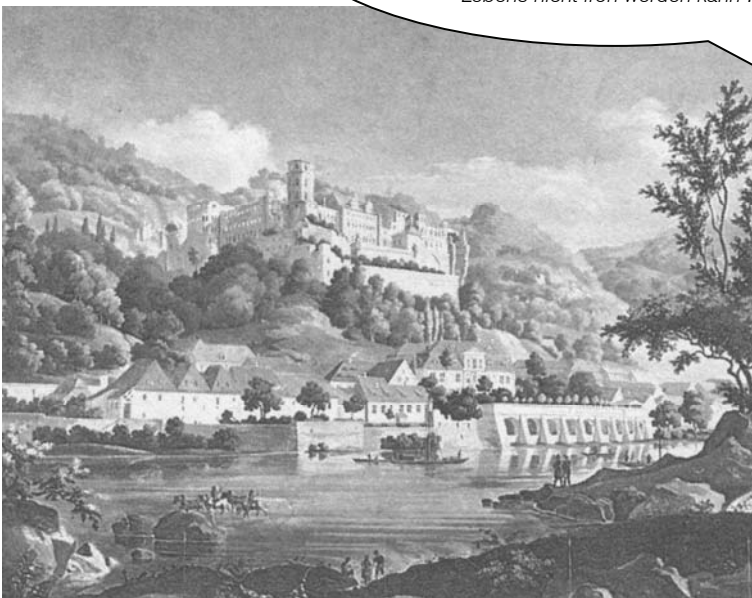
Schließlich das Singen in den Gemeinden: Hier gibt es nicht zuletzt ein strukturelles Problem zu bedenken: Vielfach sind nebenberufliche Kirchenmusiker (übrigens auch Kirchenmusikstudierende) nicht mehr bereit, eine Orgelstelle komplett zu übernehmen. Die fehlende Bereitschaft, jeden Sonntag Dienst zu tun, geht aber, wenn auch sicher meist unbeabsichtigt, mit der Aufgabe der Möglichkeit einher, Einfluss auf die liturgische und musikalische Bildung der Gemeinde zu nehmen. Ein Pfarrer, der sich jeden Sonntag auf einen neuen Kirchenmusiker einstellen muss, hat gar keine andere Möglichkeit, als seine eigenen Standards für verbindlich zu erklären. Nur der Organist, der Sonntag für Sonntag Verantwortung für die gottesdienstliche Musik trägt, kann – dann allerdings mit einigem Recht – erwarten, dass man ihm diese Ver-

antwortung auch wirklich überlässt. Und nur die Gemeinde, die weiß, wie ihr Organist „tickt“, kann sich auf dessen Choralbegleitung wirklich einlassen. Dann aber kann sich der Gemeindegesang zu einem durchaus gleichberechtigten gemeinsamen Musizieren von Organist und Gemeinde entwickeln. Es sollte ein Anliegen aller KantorInnen sein, auf die nebenamtlichen Kolleginnen entsprechend einzuwirken.

Carsten Klomp, Jahrgang 1965

- *Studium der Schul- und Kirchenmusik, Klavier und Orgel an der Staatl. Musikhochschule Detmold sowie Germanistik an der Universität Bielefeld. Während des Studiums Lehrassistent für Improvisation in Detmold.*
 - *1986 bis 1992 Kirchenmusiker an der Herdecker Stiftskirche, danach Kantor der Christuskirche Bremerhaven.*
 - *Seit 1995 Landes- und Bezirkskantor für Südbaden und Freiburg an der Freiburger Ludwigskirche.*
 - *Professor für Liturgisches Orgelspiel an der Musikhochschule Freiburg.*
- www.evangelbezirkskantoratfreiburg.de

Ein entzückender belebender Gedanke ist es mir seit Tag u. Jahr, zu Ostern nach Heidelberg gehen zu können; alle Freudenhimmel des Wonnelebens liegen vor mir ausgebreitet ... Leipzig ist ein infames Nest, wo man seines Lebens nicht froh werden kann ...





Anti-Aging für die Stimme

Um die Stimme bis ins hohe Alter gesund und kräftig zu halten, kann man einiges tun. Die Hamburger Gesangsprofessorin Elisabeth Bengtson-Opitz bietet dazu ein gezieltes Training an.

von Prof. Elisabeth Bengtson-Opitz

„Anti-Aging für die Stimme“ ist ein gesangspädagogisches Konzept mit dem Ziel, die Stimme ein Leben lang leistungsfähig zu erhalten.

In Schweden untersuchte in den 60er Jahren ein Team von Phoniatern, Stimmakustikern, Gesangspädagogen, Logopäden und Sprecherziehern, was mit der Stimme im Alter passiert. Wie altert sie, und kann man den Alterungsprozess aufhalten oder zumindest hinauszögern? Auf der Basis dieser Erkenntnisse wurde das „Anti-Aging“ als Konzept für die stimmpädagogische Praxis entwickelt. Bei den Kursen arbeiten die Teilnehmer zielorientiert die Teilfunktionen ihres Stimmapparates durch. Am Anfang steht die Arbeit an Körper und Haltung. Eine Sporttherapeutin übernimmt diesen Teil. Dann folgt Atemarbeit. Hier besteht die wichtigste Aufgabe darin, den geraden Bauchmuskel (*Musculus rectus abdominis*) zu (re-)aktivieren. Bei älteren Menschen ist er verkürzt, schlaff und unbeweglich. Daher leiden die meisten älteren Menschen unter einer extremen Hochatmung. Der Rectus soll zu federnder Mitarbeit trainiert werden. Weitere Schritte betreffen die Klangformung in den Ansatzräumen: Es wird mit den Artikulatoren Kiefer, Lippen, Zunge und Gaumensegel gearbeitet, mit dem Ziel, die Unabhängigkeit dieser Organe voneinander und eine lockere Elastizität zu erreichen. Im Anschluss beginnt die Arbeit an der Randschwingung, an der Höhe durch „Anblasen der Stimme“, an der Geläufigkeit, am Gesamtklang und am Gesamtkonzept. „Anti-Aging für die Stimme“ ist kein Zaubermittel, sondern ein Weg. Älteren Menschen wird hiermit die Möglichkeit gegeben, ihre Stimmqualität zu verbessern. Die Voraussetzung dafür ist eigenes tägliches Üben und die Bereitschaft, lebenslang festgefahrene Muskelprogramme zu ändern.

Wie klingt eigentlich das Alter?

Ohne die oben angesprochenen Singgewohnheiten in Skandinavien wäre es vermutlich zu keinem Forschungsprogramm gekommen: In Schweden ist das Singen sehr viel mehr in das Alltagsleben integriert als hierzulande. Noch heute gehört fast jeder einem Chor oder einer Sing-

gruppe an. Ein Fest, eine Party, ohne „allsang“ – das allgemeine, gemeinschaftliche Singen – ist undenkbar. Gesungen wird bei Hochzeitsfesten, Jubiläen oder Geburtstagsfeiern ebenso wie bei Firmen- und Betriebsfesten. Manche Feste, so die im August beliebten Krebsfeste, könnten ohne Gesang gar nicht stattfinden. Aus solchen partizipativ-sozialen Gründen ist jeder Schwede daran interessiert, möglichst lange mit anderen singen zu können. Für einen engagierten Sänger, der sein Leben lang in einem Chor gesungen hat, der dort seine Freunde und seine soziale Heimat hat, ist es ein schwarzer Tag, wenn er aufhören muss, weil seine Stimme nicht mehr trägt. Die genannte Forschergruppe untersuchte erstmals systematisch, was mit unserer Stimme im Alter passiert: Wie verändert sie sich? Ist es am Ende möglich, den Alterungsvorgang aufzuhalten oder hinauszuzögern? Dieser Alterungsprozess ist ein biogenetisches Programm, das im Prinzip am Tag unserer Geburt gestartet wurde. Fortan altert unser gesamter Körper – und mit ihm kommen natürlich auch jene Bestandteile „in die Jahre“, die für unsere Stimme verantwortlich sind. Da Muskeln und Gewebe an Elastizität und Spannfähigkeit verlieren, verändert sich auch der Allgemeinzustand der Stimme. Zu den typischen Alterserscheinungen gehört es unter anderem, dass die Lungenkraft abnimmt und wir über ein vermindertes Luftvolumen verfügen. Das wiederum führt dazu, dass wir die Töne weniger lange „halten“ können. Intonationsschwierigkeiten kommen hinzu, die einerseits durch ein schlechteres Hörvermögen bedingt sein können, in den meisten Fällen ist jedoch das Abschaffen von Muskeln und Gewebe hierfür ursächlich. Auch die Lage der Stimme sinkt, was völlig logisch ist, weil das Meistern großer Höhen an die Spannfähigkeit der Stimmklappen gekoppelt ist. Oft schlägt der Chorleiter dann vor, dass eine Sopranistin nunmehr im Alt mitsingen solle, was erfahrungsgemäß schwierig ist, weil die stimmliche Identität an die Sopranlage gebunden bleibt. Aber auch die „Geläufigkeit“ der Stimme nimmt ab, schnelle Tonfolgen und Koloraturen machen Schwierigkeiten, verbunden mit einem Hang zu schleppenderen und zäheren Tempi. Dies liegt dann nicht länger nur am Elastizitätsverlust der Muskulatur, sondern auch daran, dass die Übertragungswege im Gehirn mehr Zeit benötigen.

Kurzum: Wir alle können den Stimmklang eines älteren Menschen auch ohne ein Bild von ihm problemlos erkennen. Die typischen Altersveränderungen zeigen sich u.a. an:

- dem verminderten Luftvolumen
- der verminderten Tonhaltedauer
- den Intonationsschwierigkeiten
- der Einschränkung der Tonhöhe
- der Geläufigkeit der Stimme
- der Brüchigkeit der Stimme
- den verringerten dynamischen Fähigkeiten
- dem stärkeren Hervortreten der Registerübergänge
- dem oft schrillen Klang der Frauenstimme
- dem bisweilen grellen Klang der Männerstimme
- dem zu großen Vibrato

Gut bei Stimme bleiben – Anti-Aging-Kurse für die Stimme

„Anti-Aging für die Stimme“ zielt darauf, entscheidende Einzelfunktionen des gesamten Phonations-Systems zu verbessern. Ich führte es erstmals im Rahmen eines Methodik-Seminars an der Hamburger Hochschule für Musik und Theater durch. Gerade Gesangspädagogen müssen nach ihrer Ausbildung oft eine Vielfalt von Aufgaben bewältigen. Daher ist es wichtig, dass sie Kinder- und Jugendstimmen ebenso trainieren können wie Seniorenstimmen, dass sie mit Anfängern arbeiten, aber auch mit Fortgeschrittenen, mit Chören, mit Pop- und Musical-Stars wie auch mit Klassiksängern. Für diese angehenden Gesangslehrer stellte ich eine Gruppe von zehn Senioren im Alter von 70 bis 80 Jahren zusammen, die alle spürten, dass ihre Stimmen nicht mehr so funktionierten, wie sie es gewohnt waren. Jedem Seminarteilnehmer wurden zwei dieser Senioren zugeteilt. Nach der Vorstellung wurden die Übungen zunächst in der Gruppe ausgeführt. Danach arbeiteten die Studenten jeweils mit „ihren“ zwei Senioren diese Übungen solange individuell durch, bis die Techniken „saßen“. Die Gruppe kam wieder zusammen, die Übungen wurden kurz noch einmal gemeinsam ausgeführt. Dann stellte jeder Teilnehmer sein frisches Können einzeln zur Diskussion, was allen die Möglichkeit gab, zu erkennen, ob der Stimmklang sich durch das überwachte Üben und Trainieren bereits verbessert hatte. Sechsmal für jeweils 90 Minuten kamen die Senioren damals zu uns ins Seminar. Mir war es dabei besonders wichtig, dass jeder Teilnehmer an jeder einzelnen Sitzung teilnahm, weil die Unterrichtsfolgen aufeinander aufbauten. Rentner sind zwar sehr reise- und unternehmungslustig, sie können aber einen Zeitraum von sechs Wochen gut überblicken.

Die Teilnehmer mussten uns ferner versprechen, täglich drei mal zehn Minuten zu Hause zu üben, wobei wir ihnen ihr detailliertes Übungspensum unmissverständlich vorschrieben. Über jede einzelne Sitzung führten wir Protokoll. Schon nach diesen sechs Malen war bei allen Teilnehmern eine deutlich hörbare und für die Einzelnen auch deutlich spürbare Verbesserung eingetreten. Sie hatten sich störende Hochatmungen abgewöhnt, sie artikulierten locker und präzise, Kiefer und Zungen waren elastischer und beweglicher geworden. Der Tonumfang nahm um mindestens eine Terz zu – bei einigen sogar mehr. Für alle Teilnehmer war das Seminar ein großes Erfolgserlebnis. Natürlich entstand der Wunsch nach einer Fortsetzung. Seither gibt es in Hamburg an der Seniorenakademie der Hauptkirche Sankt Nicolai ein reichhaltiges Angebot an Kursen, die „Anti-Aging für die Stimme“ anbieten. Jeder Kurs hat sechs Termine, dann folgen einige Wochen Pause, bis der nächste Kurs auf dem bereits Erlernten aufbaut: Was in einem Kurs erarbeitet wurde, wird also im nächsten vertieft und weitergeführt. Nie wird die Arbeit nur von einem Pädagogen ausgeführt, immer sind mindestens zwei von ihnen anwesend, manchmal sogar mehr. Auch eine Sporttherapeutin wird gelegentlich hinzugezogen, die in die Prinzipien der Körperarbeit einführt und stimmunterstützende Übungen vermittelt. Heute herrscht eine rege bundesweite Nachfrage nach unseren Anti-Aging-Kursen für die Stimme. Viele Chorleiter möchten die Methode kennen lernen, um ihren Chor möglichst lange „bei Stimme“ zu halten. In Hamburg hat sich das, was einst in einem Seminarrahmen als pädagogische Singstunde für Senioren begann, in eine erfolgreiche Bewegung verwandelt, die heute „Anti-Aging für die Stimme“ heißt. Natürlich entstand da der Wunsch, diesen Namen zu schützen. Nach ausführlichem, klärendem Schriftwechsel mit dem Deutschen Patentamt besitze ich nun eine Urkunde, die mir bestätigt, dass „Anti-Aging für die Stimme“ eine auf meinem Namen eingetragene Wortmarke ist.

Wenn der Atem sich Gehör verschafft – Wie funktioniert „Anti-Aging für die Stimme“?

In stimmlichen Zusammenhängen empfiehlt es sich immer, gesetzmäßigen Regelkreisen zu folgen. Wer eine schöne Stimme haben will, der muss die Koordination zwischen den drei Funktionskreisen Atmung, Stimmerzeugung und Klangformung perfekt beherrschen. Viele Gesangslehrer lieben es, „aus dem Bauch heraus“ zu unterrichten. Verfügt der Lehrer über eine exzeptionell gute Intuition, ist der Schüler sehr begabt, dann können auf diesem Wege gute Ergebnisse entstehen. Die Sängerge-

schichte weiß von einigen solchen Beispielen. Wenn man aber mit älteren Menschen arbeitet, die nur über eine durchschnittliche Stimme verfügen, dann ist diese intuitive Methode nicht zielführend. Hier gilt es, genaue Diagnosen zu stellen und nach einem erprobten Konzept vorzugehen. Generell hat es sich gezeigt, dass Gruppenunterricht besser ist als der Einzelunterricht: In einer Gruppe lernen die Teilnehmer von anderen Stimmen, sie hören nicht nur die eigene, sie können verfolgen, was Verbesserungsvorschläge und Korrekturen bei anderen Stimmen bewirken. Es ist ja immer leichter, bei anderen Änderungen zu hören als bei sich selbst. Zudem kann man sich in einer Gruppe zwischendurch entspannen, man muss nicht die ganze Zeit einsatzbereit sein. Arbeitet ein Gesangspädagoge allein, dann sollte er nicht mehr als vier bis fünf Personen in seiner Gruppe haben. Sobald die Gruppe größer wird, ist die Arbeit zu zweit oder zu dritt unverzichtbar, damit wirklich jeder einzelne Teilnehmer noch kontrolliert werden kann. Die didaktischen Prinzipien der Arbeit sind recht einfach:

- Der Gesangspädagoge benötigt ein klares Konzept für jede Stunde.
- Er muss die Vorgänge schlicht, deutlich und präzise erklären.
- Er muss – mit Augen, Ohren, Händen – das Resultat ständig kontrollieren.
- Er muss Fehler sofort korrigieren.
- Er muss wiederholen, wiederholen, wiederholen!!!!!!

Im Unterricht fassen wir jeden Teilnehmer an. Wir müssen schließlich spüren, wie sein Atem arbeitet. Das erklären wir zuvor den Teilnehmern, wir erläutern ihnen, dass unsere Hände wichtige Arbeitswerkzeuge sind, und wir fragen, ob jemand nicht angefasst werden möchte. In meiner Praxis hat übrigens bislang noch niemand nein gesagt. Natürlich können wir nicht nur „irgendwie“ einen Menschen anfassen und abtasten. Wir müssen wissen, was wir tun, falsche Aktivitäten im Körper erkennen und auch erfahren haben, wie die richtigen sich anfühlen. Da es sich häufig um lebenslang antrainierte Muskelbewegungen handelt, braucht es viel Geduld und Ausdauer, um diese Muster zu verändern.

Der Arbeitsweg

Baustein 1: Die Atmung

Im Rahmen eines solchen Artikels ist es nicht möglich, die Übungen im Detail zu erklären. Ich illustriere an dieser Stelle lediglich die Struktur der Arbeit und die Richtlinien, nach denen wir arbeiten. Wir fangen mit Körper, Haltung, Atmung an – wie könnte es anders sein?



Abb. 1:
Die gute
Haltung
(F. W. Bernstein,
Berlin)

Das primäre Ziel ist es, die starre, verkrampfte Hochatmung möglichst schnell zu eliminieren, um die Weichen für die erwünschte kostoabdominale Atmung zu stellen. Erst wenn dies bei mindestens 90 % der Teilnehmer der Gruppe funktioniert, gehen wir weiter zum Baustein 2. Am Anfang steht die Arbeit am geraden Bauchmuskel (musculus rectus abdominis). Dieser Muskel ist für die kontrollierte Ausatmung von größter Bedeutung, da er im Wechselspiel mit dem Zwerchfell steht (Laien glauben übrigens häufig, das Zwerchfell allein sei für die Atmung zuständig). Bei den meisten Menschen ist die Bauchmuskulatur in einem traurigen Zustand – vom vielen Sitzen und zu wenig Bewegung ist sie verkürzt und unelastisch. Bei vielen ist der gerade Bauchmuskel dazu noch habituell fest und verkrampft. Schließlich ist der „Waschbrettbauch“ das gesellschaftliche Ideal, so dass viele Zeitgenossen mit einem ständig eingezogenen Bauch durchs Leben laufen. Die Folge: Ihnen bleibt als Atemtechnik nur die Hochatmung. Das wiederum ist Gift für den Gesang. Bei älteren Menschen ist das Gefühl für das untere Segment des Rectus meist überhaupt nicht mehr vorhanden. Eine Serie Übungen weckt daher zunächst das Gefühl für den geraden Bauchmuskel und trainiert seine Beweglichkeit. Diese Übungen finden im Sitzen, Stehen, Liegen und Gehen statt. Gleichzeitig arbeiten wir an der Kräftigung

der Zwischenrippenmuskulatur und weisen auf ihre wichtige Rolle bei Atmung und Gesang hin.

Bei den Atmungsübungen gehen wir zweigleisig vor:

- Es gibt einerseits Übungen, wo wir mit Bewusstsein und Konzentration das körpereigene Muskelspiel erleben. Die Teilnehmer fühlen und registrieren die Dehnung des Rumpfes um die Mitte herum mit dem Ziel, dass sie bewusst genießen, wie durch das Loslassen des Bauches, durch das „Abspannen“ (H. Coblenzer hat dieses gute Wort in die Atemarbeit eingeführt), die Luft in die Lungenflügel mühelos und schnell einströmen kann, wie sich der ganze Rumpf – Brustkorb, Bauch, Flanken, Rücken – wohlig dehnt.
- Andere Übungen widmen sich jenen Aspekten, bei denen durch Bewegung, Gefühl oder Intention das Richtige von alleine geschieht.



Für einige Übungen benützen wir Hilfsmittel: Therabänder, Bälle, Strohhalme, Hanteln usw. Für andere proben wir gezielt und sorgfältig mit ausgesuchten Texten, die eine gewisse Atemstruktur verlangen. Da Laiensänger dazu neigen, sich mit Luft „aufzupumpen“, haben die ersten Texte alle extrem kurze Textzeilen. Nach jeder Zeile ist ein „Abspannen“ angesagt, damit die Teilnehmer es sich abgewöhnen, immer übergroße Mengen Luft einatmen zu wollen. Unsere Texte zielen am Anfang darauf, genau die richtige Menge Luft zu sich zu nehmen: Die „atemrhythmisch angepasste Phonation“ wird sprechend und singend trainiert. In unserer Anti-Aging-Arbeit lösen sich Sprechen und Singen immer ab. Es ist einfach nicht sinnvoll, bei älteren Menschen nur das eine oder das andere zu trainieren. Beides erfolgt parallel, um sowohl die Vollschwingung als auch die Randschwingung gleichmäßig zu aktivieren. Die Übergänge dabei sind fließend. Dabei verzichten wir komplett auf den Gebrauch des magischen Wortes „Stütze“. Das Wort mit seiner ehrwürdigen Patina hat selbst unter den Professionellen lange genug für sehr viel Unklarheit und Frust gesorgt. Egal wie gut man es erklärt – es gibt sehr korrekte, wissenschaftliche Definitionen – dem singenden älteren Laien helfen diese Definitio-

nen überhaupt nicht. Wer nicht sehr viel Erfahrung besitzt, kann mit dem Begriff nichts anfangen – im Gegenteil: das Wort „Stütze“ führt bei Laien regelhaft zu ungünstigen Spannungen in der Bauchmuskulatur, die mit einem frei strömenden Klang nicht vereinbar sind. Die Folgen: Festigkeit, Unbeweglichkeit, mangelnde Geschmeidigkeit. Unser Gesangsapparat ist ein bewegliches System, die Luft in ihm ist immer in Bewegung, der Ton ist nie statisch. Wenn ich die federnde Mitarbeit des geraden Bauchmuskels durch „Festhalten“ einschränke, ist „die freie Kehle“ nicht möglich. In Skandinavien ist das lästige Wort inzwischen aus der modernen Gesangspädagogik nahezu gänzlich verschwunden. Wir reden hier lieber vom „Fluss“ oder vom „freien Strömen des Klanges“. Im Schwedischen gibt es dafür ein schönes Wort: „flöde“. Ähnlich dem englischen „flow“ deutet es ein freies, volles Strömen an. Um dieses Ziel wiederum zu erreichen, brauchen wir vor allem eine gute Kondition und eine durchtrainierte Muskulatur, um eine gute Koordination aller Regelsysteme zu erreichen. Wir empfehlen daher allen unseren Teilnehmern, etwas für ihren Körper zu tun: ins Fitness-Studio zu gehen, Nordic Walking zu betreiben oder sonst etwas, was ihnen aktiv Spaß macht. Denn nur dann, wenn der Körper eine gute Allgemeinkondition hat, lässt sich die Stimmqualität verbessern.

Das Wort Stütze ist bekanntlich eine schlechte Übersetzung des italienischen Begriffes *appoggiarsi* (sich anlehnen). Lesen wir die alten italienischen Schriften aus der *Belcanto*-Zeit (1700-1850), z.B. Mancini, dann stellen wir fest, dass dieser Begriff immer im Zusammenhang mit Klangempfindungen benützt wird: „*appoggiarsi in testa*“ (sich in den Kopf hineinlehnen) oder „*appoggiarsi in petto*“ (sich in die Brust hineinlehnen). Von Luft aber ist in diesem Zusammenhang nirgends die Rede, nur von den Empfindungen bei der Stimmgebung für die Kopfstimme oder Bruststimme. In unserer Arbeit mit älteren Laiensängern sprechen wir aus diesen Gründen nur noch vom „Fluss“ oder vom „strömenden Klang“, von jenem Klangstrom, den wir durch kontrollierte Ausatmung fördern können. Wichtig ist es, den Teilnehmern zu erklären, dass wir unseren normalen Atemrhythmus manipulieren, sobald wir singen. Der normale Rhythmus – „Einatmung - Ausatmung - Pause“ – kann nicht länger beibehalten werden. Zunächst fällt die Pause fort, sie existiert nur noch, wenn sie auch in den Noten steht. Die Einatmung ist für das Publikum uninteressant – sie soll möglichst unsichtbar und unhörbar sein. Da bleibt dem Sänger nur noch die Ausatmung, um sich auszudrücken. Schnell zu neuer Luft kommen können, das wird unter diesen Umständen zur Devise. Dies ist nur durch hochelastisches Abspannen möglich. Entscheidend ist es also nicht, das größte Lun-

genvolumen zu haben, sondern eine maximal bewegliche Bauchmuskulatur, die ein schnelles Abwärtsschnellen des Zwerchfells gestattet. Gerade bei älteren Menschen muss dieses geübt, geübt, geübt und nochmals geübt werden. Daher trainieren wir vor allem den geraden Bauchmuskel, ohne dessen federnde Mitarbeit ist das Zwerchfell nicht frei beweglich und kein Gesang möglich.

Baustein 2: Die Vokale

Die folgenden Bausteine – No. 2 und No. 3 – formen und modulieren den von den Stimmlippen erzeugten Klang. Es geht also um die Arbeit an den Ansatzräumen, wobei kaum ein älterer Laie am Anfang über eine Artikulation verfügt, die fürs Singen geeignet ist. Üblicherweise wird zu flach, zu eng oder zu fest artikuliert, die verschiedenen Räume des Ansatzrohres werden nicht genügend ausgenutzt. Deswegen arbeiten wir sehr zielbewusst an den Artikulatoren, und zwar an allen einzeln: Kiefer, Lippen, Zunge, Gaumensegel.

Der Kiefer steht im Zentrum unserer Aufmerksamkeit, denn ein fester Kiefer verschlimmert jede Alterserscheinung der Stimme. Wir beginnen mit den Vokalen A und Ä, wobei das Ä auch E geschrieben sein kann: Es gibt keinen Unterschied bei der Aussprache von „Welle“ und „Bälle“, von „selten“ und „kälter“. Diese Vokale aber benötigen die größte Kieferöffnung. Wenn ein Mensch lebenslang „die Zähne zusammengebissen“ hat, brauchen wir hierfür viel Geduld, der Kiefer lässt sich dann nicht einfach lösen. Begleitet werden Übungen durch Erklärungen zur Muskulatur, die den Kiefer hält, u. a. zum *Musculus temporalis*, dessen Arbeit wir bei jeder Kaubewegung an den Schläfen spüren. Von dorthier muss die Entspannung, das Loslassen, ausgehen. Mit einem angenehmen Nebeneffekt: Viele ältere Menschen werden ihre Kopfschmerzen los, durch das Lösen des Unterkiefers wird also auch „der Kopf freier“. Es folgt eine Serie von Kieferübungen – Muskeltraining und Wortreihen mit A und Ä, Gedichte mit A und Ä, gesungene Wortreihen mit A und Ä, Sätze mit A und Ä. Jeder Teilnehmer trägt dabei den unentbehrlichen Spiegel in der Hand, ohne dessen Hilfe Selbsttäuschungen möglich wären: Mancher Teilnehmer meint nämlich, er habe den Mund schon weit aufgerissen, obwohl er in Wirklichkeit die Zähne kaum auseinander bringt. Anschließend wird ein A-reiches Lied einstudiert. Bei dieser Übung gehen wir nach einem genauen Plan vor: Bislang arbeiteten die Teilnehmer an der Atmung und dem Kiefer, folglich berücksichtigen wir bei der Einstudierung genau diese beiden Dinge. Wir achten auf federndes Abspannen und lockeres Fallen des Unterkiefers, wobei jeder Teilnehmer individuell kontrolliert und korrigiert wird.

Sobald der Kiefer gelockert ist, kommen die Lippen an die Reihe. In den meisten Fällen ist eine unbewegliche Oberlippe das größte Problem. Wenn die obere Lippe sich bei runden Vokalen nicht von den Zähnen löst, wenn sie nicht vorgestülpt werden kann, wirkt jeder runde Vokal flach und niemals so voll, wie er klingen könnte.



Abb. 2: Die locker geformte „Schnute“
(F. W. Bernstein, Berlin)

Einige Leser könnten jetzt darauf hinweisen, dass es Sänger gibt, die ihre Lippen fast gar nicht bewegen. Das stimmt – und ich kenne auch den einen oder anderen. Sie singen aber nicht deswegen schön, weil sie die Lippen nicht bewegen, sondern trotz ihres Mankos – weil sie nämlich geborene Stimmtalente sind, zum Singen geboren! Wir aber dürfen diese Menschen nicht als Vorbild für ältere Laien hinstellen: In der Anti-Aging-Arbeit stellen wir vor allem die natürlichen Funktionen wieder her. Zu ihnen gehört eine bewegliche Oberlippe. Nach und nach üben wir jetzt alle 7 runden Laute des Deutschen. Unentbehrliches Hilfsmittel hierbei sind der Korken – vorausgesetzt er wird richtig benützt – und der Spiegel. Mimische Übungen kommen hinzu, wir sprechen und singen Worte und Wortreihen und improvisieren über bestimmte Vokale. Hierbei fordern wir die Teilnehmer auf, ihre „Schnuten“ im Spiegel zu kontrollieren und zu überlegen, welcher Vokal die größte Rundung und Vorstülpung braucht, und welcher die kleinste.

Als nächstes wird die Zunge trainiert, denn eine feste Zunge – und die hat jeder ältere Laie – verursacht viele Übel: Sie verschlimmert Registerdivergenzen, macht hohe Lagen schwierig, verhindert eine freie Tiefe, bremst die Geläufigkeit aus usw. Das Ziel aller Zungenübungen ist es daher, die Zunge zu befreien. Sie soll sich selbständig bewegen, ohne den Kiefer mitzubewegen, ohne die Lip-

pen zu verkrampfen, ohne den Schlund zu verengen. Die meisten Schlundverspannungen haben ihre Ursache in dieser Unfreiheit der Zunge.

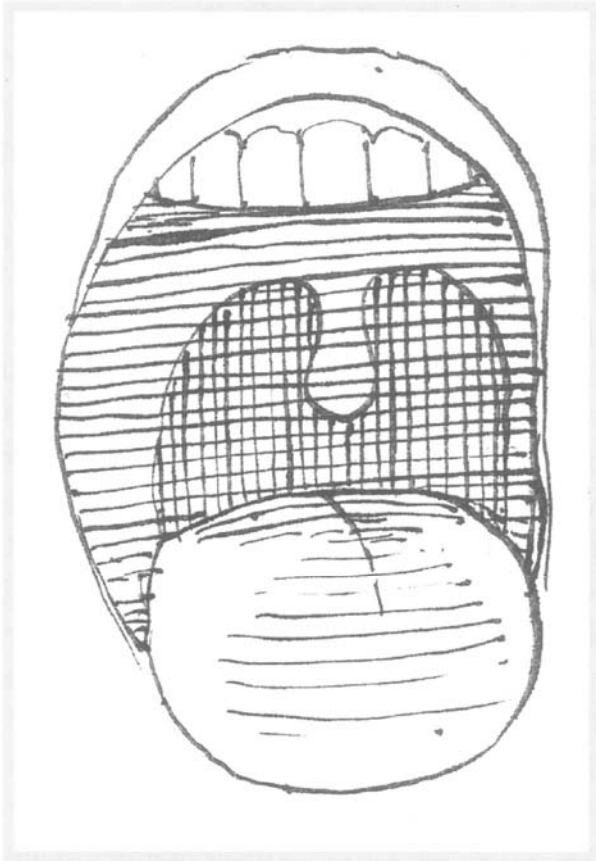


Abb. 3: Elastizität in Gaumensegel- und Zungenbewegungen (F. W. Bernstein, Berlin)

Die „Pleuel-Übung“ ist die effektivste Methode, um die Zunge zu befreien. Sie muss natürlich richtig ausgeführt werden: Nur die Zunge soll sich bewegen, der Kiefer darf nicht mitbewegt werden. Falsch ausgeführt, ist diese Übung wertlos! Fast alle älteren Menschen haben große Mühe, diese Übung korrekt auszuführen. Der Spiegel ist wieder unersetzlich, ohne seine hilfreiche Kontrolle können wir fast sicher sein, dass die Übung falsch ausgeführt wird. Die Pleuel-Übung wird zunächst „stumm“ ausgeführt, als reine Muskelübung. Dann erst wird die Zungenbewegung mit dem I und dem A kombiniert, zunächst gesprochen, dann gesungen, erst einzelne Töne, dann Tonfolgen. Sobald das einigermaßen funktioniert, wird an I und E gearbeitet. Das sind Vokale, die oft als schwierig gelten, weil sie notorisch zu eng produziert werden. Da wir aber den Kiefer gelockert haben, weil die Zunge ihre Unabhängigkeit zurückgewonnen hat, steht der Produktion eines lockeren, klangreichen I und E nichts mehr im Wege! Anschließend wird ein schönes I-Lied einstudiert, ein

Lied also, wo viele I-Laute an exponierten Stellen vorkommen.

Am Ende des Trainingsprogramms für die Vokale steht das *Gaumensegel*. Jetzt wird gegähnt und laut gelacht – bei diesen natürlichen Tätigkeiten geht bekanntlicherweise das Gaumensegel hoch – allerlei gaumensegelhebende Übungen kommen hinzu, selbst ein Lach-Kanon wird gesungen. Die Teilnehmer beobachten dabei im Spiegel die Bewegungen des Gaumensegels. Dann werden Verschluss-Laute für das Gaumensegel wie K, G, NG, CH behandelt. Beim K ist es besonders wichtig, dass die Teilnehmer sich ein K wie in „Kitt“ vorstellen, nicht aber wie in „Kalt“. Da wir wissen, dass die meisten Teilnehmer noch Schlundverspannungen haben, würde ihnen ein K wie in „kalt“ (also vor einem A) zu dick, zu gaumig, zu kehlig geraten. Die Muskulatur schafft es noch nicht, nach der Verschlussstellung des K die Zunge schnell genug in die A-Stellung zu senken. Abschließend folgen eine Menge Sprüche mit K, die gesprochen und gesungen werden.

Baustein 3: Die Konsonanten

Bei Anti-Aging für die Stimme vereinfachen wir die bekannte phonetische Einteilung der Konsonanten. Wir unterscheiden zunächst einfach nur zwei Gruppen:

1. Explosive Konsonanten: p, t, k (stimmlos) und b, d, g (stimmhaft): Bei dieser Gruppe kommt es auf eine elastische Präzision des Artikulators an, Lippen, Zungenspitze, Zungenwurzel und Gaumensegel. Mit Entschlossenheit müssen diese Konsonanten gebildet werden, dann ertönt auch der nachfolgende Vokal wunderbar voll und klar.
2. Fließende Konsonanten: Hierzu zählen alle übrigen Konsonanten. Diese Konsonanten der Gruppe 2 können beliebig lang oder kurz intoniert werden, im Unterschied zu den „Explosiven“ aus Gruppe 1, die nach der Artikulation „verpufft“ sind.

Bei der Gruppe 2 geht es uns vor allem darum, dass der Atem weiter fließt, so dass kein Klangloch entsteht. Nicht nur bei älteren Menschen ist dieser Fehler häufig zu finden, sondern auch bei jungen Laien. Sie hemmen den Atemfluss, geben den Konsonanten nicht ihren gebührenden Klang und ihre zugemessene Länge. Die eine Folge ist ein flacher, kaum tragfähiger Klang. Physiologisch kommt es zu Verspannungen im Schlundbereich, die unumgänglich auftreten, sobald die Artikulation nicht effektiv ist. Bei älteren Menschen ist dieses besonders problematisch, weil es den Klang „schrill“ macht. Nacheinander wird jeder Konsonant in den Kursen durchgearbeitet, seine Artikulationsweise und der Artikulationsort erklärt. Wir kontrollieren dabei, dass jeder Teilnehmer ihn korrekt bildet. Im ersten Sechser-Kurs üben wir zunächst

P, M und W. In den Folgekursen geht es weiter im Alphabet – immer mit exakten Erläuterungen und genauen Kontrollen und Korrekturen.

Guter Klang soll zur Routine werden – Weitere Inhalte und Abschluss

Zu einer guten Stimme gehören mehr als diese drei Bausteine:

- Körper – Haltung – Atmung
- Vokale
- Konsonanten

Es sind gewissermaßen Grundsteine, auf deren Fundament die Arbeit an der Geläufigkeit, an der Dynamik, an Ansatz und Einsatz, am Registerausgleich und an der Höhe beginnen kann. Häufig haben Senioren eine schlechte Randfunktion der Stimme, die wir durch das sog. „Anblasen“ der Stimme aktivieren und verbessern. Bei Männern ist das Aktivieren des Falsetts und das Verbinden dieser Funktion mit dem Modalregister eine gute Hilfe für bessere Höhe. Es gibt für jedes der genannten Gebiete effektive Übungen, die zu einer Verbesserung der Funktion führen. Wer jetzt aber glaubt, dass sich hinter der Bezeichnung „Anti-Aging für die Stimme“ ein Zaubermittel verbirgt, der irrt. Auf diesem Gebiet gibt es keine Zaubermittel – es gibt nur systematische Arbeit: Funktionen, die ein Leben lang vernachlässigt wurden, die sich infolgedessen in einem „verwahrlosten Zustand“ befinden, können nicht durch eine Zauberformel in einer Woche perfektioniert werden. Anti-Aging ist ein Weg, ein Prozess, eine Anleitung zur Arbeit an sich und mit sich selbst. Menschen, die an unseren Kursen teilnahmen, haben oft einen neuen Lebensinhalt bekommen, sie entdecken sich neu – ihr Körpergefühl ist anders, die Atmung wird leichter, die Stimme hat an Kraft und Klang gewonnen. Gern wird dann das tägliche Üben in den Alltag integriert, und so folgt daraus die positive Entdeckung, dass diese Übungen wahre Fitmacher sind. Auch diese gewonnene Kondition ist wichtig, da viele Teilnehmer wieder in ihre Chöre zurückkehren und die Freude des Zusammensingens neu entdecken.

Kurzfassung

1. Typische Alterserscheinungen der Stimme:
 - a. verringerter Dynamikumfang
 - b. Hervortreten der Registerübergänge
 - c. Stimmklangveränderungen
 - d. insbesondere bei männlichen Stimmen eine Absenkung der mittleren Sprechstimmlage

2. Vorteile von Gruppenunterricht innerhalb des „Anti-Aging für die Stimme“:
 - a. die Teilnehmer einer Gruppe fühlen sich dem Gruppenleiter überlegen
 - b. bei Krankheit eines Gruppenmitgliedes muss der Unterricht nicht ausfallen
 - c. das Hören von stimmlichen Verbesserungen fällt bei anderen Gruppenteilnehmern leichter
 - d. während der Gruppenarbeit können sich einzelne Teilnehmer häufiger entspannen
3. Beim Anti-Aging für die Stimme steht in Bezug auf das vokale Resonanztraining im Zentrum der Aufmerksamkeit:
 - a. die Beweglichkeit der Zunge
 - b. die Hochrundformung des Lippenrings
 - c. die gelöste Beweglichkeit des Unterkiefers
 - d. eine stabile Kehlkopfposition zur Vermeidung eines übermäßigen Vibratos
4. Als effektive Übung, die Zunge beweglich zu machen haben sich bewährt:
 - a. die Gähübung
 - b. die Pleuelübung
 - c. die Kurbelübung
 - d. das Kutscher-R

Literatur

1. Prof. Elisabeth Bengtson-Opitz:
Anti-Aging für die Stimme I + II



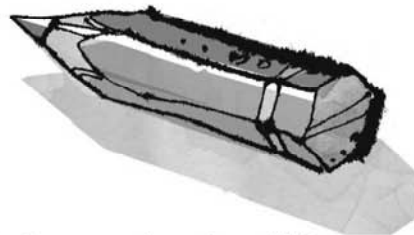
Timon Verlag, jeweils 18 Euro
ISBN: 978-3-938335-20-8 (Band I)
ISBN: 978-3-938335-21-5 (Band II)

2. Kieser W. (Hrsg.): Krafttraining in Prävention und Therapie. Grundlagen, Indikation, Anwendungen. Bern (Huber), 2006
3. Mathelitsch L., Friedrich G.: Die Stimme. Instrument für Sprache, Gesang und Gefühl. Berlin (Springer), 1995
4. Seidner W.: Singen im Alter – können wir dem Schicksal in den Rachen greifen? In: Dokumentation des Bundesverbandes Deutscher Gesangspädagogen, Detmold 2003
5. Seidner W., Wendler J.: Die Sängerstimme. Berlin (Henschel), 4. Aufl. 2004

Prof. Elisabeth Bengtson-Opitz, geboren in Schweden,

- Sie studierte zunächst moderne Fremdsprachen in ihrer Heimatstadt Göteborg und anschließend Gesang an der Hochschule für Musik in Freiburg i. Br. bei Prof. Horst Günter. Diplome in Konzert- und Operngesang sowie in Gesangspädagogik.
- Verschiedene Konzert- und Opernengagements. Den Schwerpunkt ihres künstlerischen Schaffens legte Elisabeth Bengtson-Opitz auf den Liedgesang, wo sie sich ein Repertoire von etwa 500 Liedern in zehn verschiedenen Sprachen erarbeitete. Sie trat damit in Deutschland, Schweden, Italien und Lateinamerika auf.
- Schon seit Beginn des Studiums interessierte sie sich für methodisch-didaktische Fragen und schloss sich verschiedenen Stimmforschungsgruppen an. Ihr Interesse galt dem Bestreben, neue Erkenntnisse über die Funktion der Stimme in die Unterrichtsmethoden zu integrieren.
- 1988 wurde Elisabeth Bengtson-Opitz zur Professorin für Gesang und Gesangsmethodik an der Hochschule der Künste (heute Universität der Künste) in Berlin ernannt. 1993 folgte sie dem Ruf an die Hochschule für Musik und Theater, Hamburg, ebenfalls für die Fächer Gesang und Gesangsmethodik.
- Mit dem System „Anti-Aging für die Stimme“ arbeitet sie seit zehn Jahren.
- ▶ www.anti-aging-fuer-die-stimme.de

Machen Sie einen Bogen um Ihre Rente.



Meine private Altersvorsorge

Steuern und Sozialabgaben steigen, gesetzliche Leistungen werden zunehmend gekürzt. Um die Frage der privaten Altersvorsorge kommt niemand herum. Mit uns finden Sie die passende Antwort.

Wir bieten Vorsorgemodelle mit Mindestverzinsung, garantiert lebenslanger Rente – inkl. staatlicher Förderung.

Wer den Bogen raus hat, spricht mit uns.

Manfred Holl, Agenturleiter
Starenweg 6 · 69168 Wiesloch
Telefon 06222 81751
manfred.holl@bruderhilfe.de
www.bruderhilfe.de

 **BRUDERHILFE PAX
FAMILIENFÜRSORGE**
Versicherer im Raum der Kirchen

Da staunt die Maus

Elementare Übungen für das
Singen mit Kindern

von Friedhilde Trüün



In den 70ern gab es eine Werbung, die mir eindringlich im Gedächtnis geblieben ist: Drei Dinge braucht der Mann: Feuer – Pfeife – Stanwell. Analog möchte ich im Hinblick auf Kinderchorleitung propagieren: Drei Dinge braucht die Stimme:

B – T – Z! Und zwar meint diese Abkürzung:

1. **B** wie Bauchatmung, auch Zwerchfell- oder Tiefatmung genannt (ich lege beim Einlassen des Atems meine Hände auf den Bauch),
2. **T** wie die „Teppichübung“ und
3. **Z** wie der Zauberblick.

Die Hauptschwerpunkte einer nachhaltigen Kinderstimm- bildung liegen bei der Singarbeit mit Kindern in einer guten Körperhaltung, in der richtigen Atmung und in der Stimme. Bei dieser **B-T-Z** genannten Übung haben die Zwerchfellübungen mit Bewegungsübungen, die „Teppichübung“ mit Atemübungen und der Zauberblick in einem erweiterten Sinne mit der Stimme zu tun, also eher mit der allgemeinen Bereitschaft zum Singen!

Es sind alles drei Begriffe, die ich aus verschiedenen Phantasiebildergeschichten entnommen habe und die mir daher fundamental für die Arbeit mit der Kinderstimme erscheinen. Ich bin dazu übergegangen, sie nach und nach auch unabhängig von Geschichten immer wieder während der Chorprobe einzustreuen.

1. Die Zwerchfellatmung

Musik bewegt, lockert, öffnet und macht mutig! Unmittelbare körperliche Reaktionen auf Klänge gehören untrennbar zum Musikerleben dazu. Das Wort E-Motion beinhaltet bereits, dass sich Kinder über rhythmisch-motorische Reaktionen, Bewegungsimprovisationen, darstellendes Spiel und Tanz einen Zugang zu den emotionalen Gehalten von Musik erschließen. Jedes Musizieren fördert Kinder somit nicht nur emotional und kognitiv, sondern schult auch ihre Fein- und Großmotorik. Bewegung ist der Motor für den Kreislauf der Atmung, und mit und aus der Bewegung heraus entstehen Einsinge-Übungen, die das Kind

ganzheitlich durchwärmen, beleben, inspirieren und damit ideal auf das Singen einstimmen. So z.B. das „freeze“, das plötzliche Innehalten nach einem schnellem Phantasielauf: Die Kinder verharren mit geöffnetem Mund kurz in ihrer Körperstellung, helfen vielleicht gestisch sogar nach und lassen dann auf ein Zeichen die Spannung los. Bei geöffnetem Mund wird dieses „freeze“ so die Zwerchfellatmung innervieren. Ein falsches In-die-Höhe-Atmen hat hier keine Chance! Eine ideale Übung also für viele Kinder, die sich eine unphysiologische Brust- oder Hochatmung angewöhnt haben. Hier wird deutlich: sinnvolle Bewegungsabläufe führen ohne weitere Erklärung ganz organisch zu einer sinnvollen Atmung.

Bei jeder Bewegung wird der Kreislauf aktiviert und dadurch die Atmung im Zwerchfellbereich (Oberbauchgehend) deutlich spürbar. Eine gute Zwerchfellatmung ist der Schlüssel zu einem gesunden Maß an Körperspannung. Diese wiederum benötigen wir alle sowohl beim Sprechen wie auch beim Singen. Gesangspädagogen sprechen hier von der Stütze.

2. Die „Teppichübung“

Jeder Mensch hat von Geburt an die wunderbare Gabe des Singens mitbekommen, auch die Menschen, die von sich behaupten: „Ich kann nicht singen“ oder: „Ich möchte eigentlich gern singen, aber ich kann nicht hoch sin-



gen...!“ Hier ist der Gähnmuskel gefragt! Wenn Sie den betätigen, beim herzhaften Gähnen etwa, entsteht der nötige Resonanzraum, und damit ist die Grundlage für ein freies Singen auch in der Höhe gegeben. Wenn Sie den Gähnmuskel spüren, wie er sich nach unten dehnt, öffnet sich auch das Kiefergelenk (ich bezeichne das als sogenanntes *Loch vorm Ohr*), und der Unterkiefer klappt nach unten. Bei dieser Übung wird der Mundraum weit geöffnet und die Zunge sollte flach im Mund hinter den unteren Schneidezähnen liegen. Warum? Unsere Zunge sieht aus wie die Rinderzunge in der Auslage im Metzgerladen: vorne flach, hinten ist der Wulst. Dieser wird noch dicker bei zusammengerollter Zunge und legt sich so vor den Kehlkopf. Dies hat eine Enge zur Folge, unsere Stimme hört sich an wie bei Kermit in der Sesamstraße.

Voraussetzungen für das Gelingen der Teppichübung sind ein gutes Vormachen und ein Gespür, welche Übung für

welches Kind bzw. welche Gruppe angemessen ist. Meine Übung, die ich nur ein- bis zweimal vortragen muss, um

danach nur noch den Hinweis des „Teppichs“ zu geben, ist folgende:

<i>Die Zunge ist die Maus...</i>		
<i>Die Maus putzt ihr Haus</i>	→	Die Zunge kreist vor den Zähnen.
<i>und legt den Teppich raus.</i>	→	Zunge heraus strecken.
<i>Sie legt ihn über die Stange</i>		
<i>und klopft ihn dort recht lange.</i>	→	Die Zunge tanzt zwischen den Lippen mit Geräuschen in der Kopfstimm Lage.
<i>Nun ist der Teppich wieder fein,</i>		
<i>sie holt ihn deshalb wieder rein.</i>	→	Die Zunge wird in den Mund geholt.
<i>Sie legt ihn an die alte Stelle</i>		
<i>ganz flach und ohne Delle.</i>	→	Die Zungenspitze berührt die unteren Schneidezähne von hinten, der Mund ist nach unten geöffnet.



Diese für mich zentrale Übung dient der *Zungenwahrnehmung*: Die Zunge ist beim Kreisen vor den Zähnen sowohl unten als auch oben und an beiden Seiten. Für alle Kinder, die leicht lispeln, kann diese Übung eine Hilfe sein. Weiter dient sie zur *Innervierung der Kopfstimm Lage* während des Tanzens der Zunge zwischen den Lippen. Hierbei wird im besten Fall die *Zwerchfellatmung aktiviert*; durch die Öffnung und das Anlegen der Zungenspitze an die unteren Schneidezähne wird *der weiche Einsatz* gewährleistet und der Glottisschlag verhindert. Essentiell ist für mich jedoch die *Öffnung der eustachischen Röhre*. Hier wird die Verbindung hergestellt zwischen Mund über die Öffnung der Röhre zum Mittelohr; und hier liegen die Gehörknöchelchen, die alle SängerInnen benötigen. Diese Übung ist unter diesem Aspekt auch für die Brummer von großer Bedeutung, da diese durch den geöffneten Mund sofort in die für sie neue Lage, der Kopfstimm Lage, kommen. Die Öffnung des Mundes bzw. des Unterkiefers bedeutet immer auch eine *gute Artikulation*.

3. Der Zauberblick

Beim Suchen nach der „richtigen“ Atmung ist auf die Zwerchfellatmung zu verweisen – in diesem Zusammenhang wird in verschiedenen Lehrbüchern von der Schlafatmung als Vorbild ausgegangen. Diese sei unverdorben und natürlich, so Aribert Stampa in „Atem, Sprache und Gesang“. Mittlerweile tauchen auch hier immer mehr Probleme auf, einzig der erste Schrei des neugeborenen Kindes scheint noch in Ordnung zu sein. Einer aufrechten Haltung, vor allem im Schulterbereich, wirkt ein Tiefersinken der Brust beim Ausatmen entgegen, auch wird der Rücken so nicht krumm. Nur der Zwerch-

fellmuskel führt oder zügelt die Ausatmung, die Einatmung erfolgt von allein.

Zum Zauberblick gehören wache, offene Augen, und der Mund ist wie beim Staunen leicht geöffnet. Ein staunendes Gesicht lässt die Aufmerksamkeit gleichsam vom Kopf in den Körper rieseln. Auch dort wird alles wach und erwartungsvoll gespannt: Somit kann der Zauberblick auch ein wirksames Hilfsmittel sein, durch eine gute Stütze des Zwerchfells die Tonhöhe zu halten. Im einem erweiterten Sinn zeigt der Zauberblick also eine Erwartungshaltung, die Bereitschaft, sich auf Neues einlassen zu wollen. Und im Chor muss sich jede Sängerin – ob jung oder alt – auf Neues einlassen: neue Lieder, neue Gesten, neue Chorsänger. Mit dem Zauberblick spiegelt sich diese Bereitschaft im Gesicht eines jeden Sängers wider, den ich mit großen Augen gestisch dazu einlade. Der Zauber geht dabei auf alle über: vom Chorleiter zu den Choristen und im weiteren auch auf die Zuschauer später im Konzert. Den Zauberblick erkläre ich den Kindern mit folgender Geschichte:

Jeden Morgen rutscht Max, der Sonnenstrahl, vom Himmel aus nach unten auf die Erde und bleibt vor Josefines Bett stehen. Er kitzelt Josefine zart an der Nase... – Josefine gehört indes zu der Kategorie Mädchen, die nach dieser Berührung sofort wach sind – Mit einem Ruck setzt sie sich im Bett auf und begrüßt den neuen Tag mit einem Zauberblick.

Ein anderes Bild für den Zauberblick-Effekt ist die Situation von Erlebtem aus Kindertagen vom 24. Dezember: Vor verschlossener Tür warten alle voller Spannung auf das Glöckchen, das uns die Tür zum Weihnachtszimmer öffnen möge. Wir treten ein und kommen aus dem Staunen gar nicht mehr heraus.

Die Weite beim Staunen beinhaltet, dass der Körper sich die Energie von allein holt. Alles wird weit, die Augen, der Mund, die Ohren – der Geist.

4. Singen mit Kindern

Wenn die drei oben genannten Punkte – das Zwerchfell, die offene Mundstellung und die Bereitschaft zum Singen – gegeben sind, dann wird bei gutem Vormachen dem Singen in der Kopfstimm Lage nichts mehr entgegen stehen. Physiologisch gesehen ist bei den Kindern der Kehlkopf kleiner, und daher sind die Stimmbänder kürzer. Wie beim Orgelpfeifenprinzip gilt auch hier: Je kleiner, desto höher.



Kinder singen daher natürlicherweise im Bereich d' bis f', in dem die Kinderstimme am schönsten klingt. Nicht nur im Kindergarten ist es daher notwendig, beim Singen die eigene Stimmlage der Kinderstimme anzupassen. Wird dem Kind in der Kopflage vorgesungen, wird es auch oben singen. Genauso verhält es sich mit dem Bruststimmensbereich. Singt das Kind ständig mit der Bruststimme, kann es seinen gesamten Tonumfang nicht entdecken. Die Kopfstimme wird so geschwächt und verkümmert, der ursprüngliche Stimmumfang wird stark eingeschränkt. Eine auf die Bruststimme reduzierte Stimmlage ist dem natürlichen Entwicklungsstand der Kinder nicht gemäß. Welche Stimmlage ein Kind später ausbildet, kann und sollte nicht zu früh festgelegt werden.

Jedem Kind ist die Stimme als Instrument angeboren. Neben dem Spontangesang ist jede lustvolle Stimmproduktion und das gemeinsame Singen eine der wichtigsten musikalischen Aktivitäten. Um Kinder beim Entdecken der eigenen Stimme angemessen zu begleiten, sollte jede Lehrkraft nicht nur theoretisches Wissen über die Entwicklung der Kinderstimme besitzen, sondern vor allen Dingen einen eigenen lustvollen und spontanen Zugang zum Singen und zu freien Stimmproduktionen haben. Ein großes Repertoire an altersgemäßen Liedern, alten wie auch

neuen Kinderliedern, Kreisspielen und rhythmischen Sprech- und Fingerversen ist die Grundlage zur Förderung und Anregung der musikalischen Entwicklung von Kindern.

5. Die Brummerproblematik

In meiner Tätigkeit als Chorleiterin und Stimmbildnerin wie auch in der Fort- und Weiterbildung erlebe ich immer wieder Kinder und Erwachsene, die als sogenannte Brummer bezeichnet werden. Diese sind in ihrem bisherigen Sangesleben nicht mit der Singlage konfrontiert worden, die man als Kopfstimm Lage bezeichnet. Wenn dieses „Tor“ einmal geöffnet wird, egal, ob bei Kindern oder Erwachsenen, geht jedes Mal ein Strahlen über die Gesichter dieser Menschen. Sie werden in diesen Momenten berührt und reagieren oft gerührt, da sie etwas hören, das bis tief in die Seele hineinreicht.

Fünf Beispiele – verbunden mit Bildern oder Geschichten – gebe ich allen, die mit diesem Problem zu tun haben. Voraussetzung ist auch hier ein gutes Vorbild:

- Indianer spielen und den Indianerruf „UUUUUU“ imitieren (dabei die Hand an den Mund legen). Kein Kind wird dies in der Bruststimm Lage tun.
- Tiergeräusche nachahmen, dabei den kleinen Dackel („wau, wau“), hohe Fledermaustöne („zilp...“) oder kleine Kätzchen. Falls der Brummer weiterhin in der Bruststimme „brummt“, muss ich ihn durch Vormachen des Bellens in der Kopfstimm Lage darauf aufmerksam machen, dass es kein Bernhardiner ist, der bellt. Wichtig ist das Bleiben und Ausharren im Bild bzw. in der Geschichte.
- Begrüßung am Bahnhof, die Oma kommt, und die kleine Enkelin ruft „Hu hu“. Wenn es in der unteren Lage bleiben sollte, hilft der Hinweis, sie solle sich doch bitte auf die Zehenspitzen stellen.
- Ein selbstgebautes Kazoo besteht aus einer Toilettenpapierrolle und einem Gummiring, der ein Pergamentpapier festhält. Beim Hineinblasen am offenen Ende wird nur dann ein Ton erzeugt, wenn dieser in der Kopfstimm Lage angesummt wird.
- „Buh!“ – das Erschrecken eines anderen. Hier werden drei Dinge gleichzeitig innerviert: durch das gut gesprochene B der Stimmbandschluss, durch den Vokal u der Kopfklang, außerdem die Kopfstimm Lage.

Nach der Entdeckung der Kopfstimm Lage muss nun ein entscheidender Schritt folgen: Die Lehrkraft lenkt behutsam die Aufmerksamkeit des Kindes auf die neue Singlage. Sie wird es ermutigen, die vorangegangenen Übungen in dieser neuen Singlage zu wiederholen. Die

Hauptaufgabe besteht nun darin, den Brummer in dieser neu entdeckten Lage zu festigen. Dieses gelingt am Anfang nur im solistischen Singen. Denn sobald das Kind im Klassenverband oder im Chor mit anderen gemeinsam singt, hört es sich selber nicht mehr und verfällt wieder in seine gewohnte Lage. In diesen Momenten singe ich dem Brummer kurz einen Ton ins Ohr, den er nachsingen muss – und oftmals ist er wieder „oben“. Ich verwende hier gerne die „Stille Post“. Das geht so: Alle Kinder stehen im Kreis, die Lehrkraft gibt einen Ton vor, und mit der Geste der „Stillen Post“ singt sie vorsichtig einen Ton direkt ins Ohr des benachbarten Kindes. Dieses gibt mit derselben Geste den Ton weiter, solange, bis der Ton wieder der Lehrkraft ins Ohr gesungen wird. Diese fragt am Ende der „Stillen Post“, ob der gleiche Ton wieder angekommen ist.



Diese Übung ist in einem Chor mit über 50 Kindern nicht möglich, aber bereits in einem Chor oder Klassenverband bis zu 40 Kindern (je weniger desto besser) ist dies durchführbar. Denn hier können alle Kinder in die Brummerbewältigungsarbeit integriert werden. Geübte Kinder, die bereits in der Kopfstimmelage singen, hören den Brummtönen. Brummer, die zwar noch nicht in der Kopfstimmelage singen können, bemerken oft schnell nach einigen Übungen ihren eigenen nicht dazugehörigen Ton. Dieses Erkennen darf aber nicht zu einem Bloßstellen ausarten. In dem Moment, in dem der Brummer einen Ton allein vorsingt, besteht die Gefahr, von den Mitschülern ausgelacht zu werden. Hier gilt es sofort klarzustellen, dass die Mitschüler eigentlich aus Unsicherheit lachen, nicht aber den Schüler auslachen. Diese Situation ist einer der heikelsten pädagogischen Momente. Wenn sie aber geschickt bewältigt wird, lassen sich die Kinder in die Arbeit mit einbeziehen.

6. Die Methode der Stimmbildungsgeschichte
Stimmbildungsgeschichten sind ein probates Mittel, die Kinderstimme spielerisch in die Bewegung, die Atmung

und in die Stimme (hier vor allem in die Kopfstimmelage) zu führen. Kinder haben Spaß und Freude an der Verwandlung, sie genießen es, ihre eigene Rolle zu vertauschen und in eine neue einzutauchen. Hier können sich die Kinder identifizieren mit der Person oder mit dem Tier, die oder das als Phantasiefigur vorgestellt wird. Die kindliche Vorstellungskraft ist hier von großer Bedeutung, auf der Nachahmungsebene wird der Intellekt ausgeschaltet, der sich einem freien Singen oft störend in den Weg stellt. Hier ist nur das Spiel – das Schauspiel – von Wichtigkeit. Die Kinder finden so einen altersgemäßen, spielerischen Zu-

gang zu Bewegung, Atmung und Stimme, und je lebendiger die Kinder sind, desto eher sind sie zu erreichen. Vor allem verschüchterte oder einfach nur zurückhaltende oder auch verhaltensoriginelle Kinder können durch diese indirekte Ansprache in eine Erlebniswelt eintauchen. Die didaktische Seite der Stimmbildungsgeschichten sollte dabei immer im Blick

behalten werden, das heißt, die Lehrkraft ist sich immer der Schritte bewusst, die letztlich zu dem zu singenden Lied führen. Sie greift Sequenzen des Liedes auf und macht sie zum Teil der Geschichte, übt gezielt auf die Artikulation einer Liedpassage hin oder legt einen auffälligen Melodiebogen oder ein bestimmtes für das Lied charakteristisches Intervall klanglich an. Wesentlich bei der Vermittlung jedoch ist: Nur durch ein freies und spannendes Erzählen der Geschichten kann die gewünschte Lebendigkeit und Bereitschaft zur Identifikation erzielt werden.

7. Die gestische Singeleitung

Aus den Stimmbildungsgeschichten extrahiere ich fortlaufend zentrale Gesten, wie zum Beispiel die „Maus putzt ihr Haus“ für die Geste des Aufmachens. Bei einer Langatmungsübung zeige ich z.B. ein Theraband, das ich immer länger ziehe. Beim Atemreflex zeige ich mit geöffnetem Mund auf das Kinn, nachdem die Explosivlaute dementsprechend abgesprochen wurden. Nach und nach stehen die Gesten für bestimmte immer wiederkehrende Stimmbildungsinhalte. Sie werden von den Kindern, aber auch



von erwachsenen Choristen intuitiv mit der dazu gehörenden Geschichte verknüpft. Stimmbildnerische Inhalte können so mit einer einzigen Geste abgerufen werden. Im abschließend gesungenen Lied gelingt so der Transfer von Stimmbildung zum Chorklang und zum Text. Das Dirigat eines Kinderchors kann daher sinnvollerweise aus einer Kombination von Schlagtechnik, Stimmbildungs- und Textvermittlungsgesten bestehen.

Friedhilde Trüün, geboren 1961

- Studium der Kirchenmusik in Herford, Stimmbildung und Gesang bei Prof. Kurt Hofbauer in Wien.
- Während ihrer Berufstätigkeit als Kantorin und Gesangspädagogin widmete sie sich intensiv der stimmlichen Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, so dass sich dieser Bereich zu ihrem Spezialgebiet entwickelte.
- Autorin der Kinderstimmgebungsbücher „Sing Sang Song“ I und II und der DVD „Sing Sang Song“ für den Kindergarten- und Grundschulbereich. Diese Publikationen erhielten den Deutschen Musik-editionspreis „Best Edition“ 2010 in der Kategorie „Schul- und Unterrichtsliteratur für Kinder“. Ausgezeichnet wurden beide Bücher plus DVD.
- Dozentin an der Landesakademie Ochsenhausen in der Fort- und Weiterausbildung.
- Auf dem Gebiet der Vokalpädagogik im Kinderstimmbereich arbeitet sie heute als Lehrbeauftragte an der Musikhochschule in Trossingen und an der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen.
- Weiter ist sie zusammen mit der Internationalen Bachakademie Stuttgart im Projekt SingBach und bundesweit als Dozentin bei Seminaren und Initiativen, wie z.B. „Singende Kindergärten“, involviert.



Zehn große geistliche Vokalwerke

Bärenreiter Werkeinführungen · Das Basispaket

Rund 2000 informative und gut zu lesende Seiten zu den wichtigsten und meistaufgeführten Werken der geistlichen Musik.

- Bärenreiter Werkeinführungen stehen für wissenschaftliche Kompetenz und Anschaulichkeit.
- Über die Erläuterungen der Werke hinaus beleuchten sie auch deren Entstehungs- und Wirkungsgeschichte – zum tieferen Verständnis für alle, die das Werk singen, hören und aufführen wollen.



10 Bände im Paket
ISBN 978-3-7618-2192-3

Ihr Preisvorteil: € 48,70 gegenüber dem Bezug der 10 Einzeltitel

€ 99,-

Das Basispaket:

Meinrad Walter
J. S. Bach, Weihnachtsoratorium

Christoph Wolff **NEU**
J. S. Bach, Messe in h-Moll

Alfred Dürr
J. S. Bach, Die Johannes-Passion

Emil Platen
J. S. Bach, Die Matthäus-Passion

Klaus Hofmann
J. S. Bach, Die Motetten

Andreas Waczkat
G. Fr. Händel,
Der Messias

Georg Feder
J. Haydn,
Die Schöpfung



Bärenreiter
www.baerenreiter.com

Christoph Wolff
Mozarts Requiem

Sven Hiemke
Beethoven,
Missa solennis

Andreas Eichhorn
F. Mendelssohn
Bartholdy, Elias

Musikhaus Werner Cleve

Große Auswahl
an
**Noten und
Musikbüchern**

Reichhaltiges
Sortiment
an
Blockflöten

Auf Wunsch
Versand

**Musikinstrumente
und
Zubehör**

Walter-Kolb-Str. 14
(Ecke Schulstr.)
60594 Frankfurt a. M.

Tel.:
0 69 / 61 22 98
Fax:

Öffnungszeiten:
8 - 12.30 h und
14 - 17.30 h (Mo - Fr)
8.30 - 11.30 h (Sa)

0 69 / 62 74 05

e-mail:
musikhaus-cleve@gmx.de

Lebendiges Instrument Chor

von
KMD Prof. Bernd Stegmann



Ein musikalisches Kunstwerk unterscheidet sich wesentlich dadurch von dem der bildenden Kunst, dass es nach seiner Erstellung immer wieder des besonderen Vorganges seiner Realisation bedarf. Bildhaft gesprochen: Die Partitur eines Musikstückes ist vergleichbar einem Gemälde, das im Dunkel verborgen hängt, *ihre* akustische Umsetzung ist wie *seine* Beleuchtung, beides in unendlicher Variation möglich. Ist für das bildnerische Kunstwerk also neben dem Raum das Licht der entscheidende Realisationsfaktor, so für die Musik neben der Zeit ein Klangträger, ein Musikinstrument im weitesten Sinne. Die Aussage eines Musikstückes gewinnt durch ein solches Instrument erst Realität.

Welch große Vielzahl variabler Komponenten außer der des klangvermittelnden Instrumentes bei der Realisation eines musikalischen Werkes ineinanderwirkt, deren jeweils variable Disposition zu immer neuen Interpretationsergebnissen ein und desselben Musikstückes führt, mag deutlich werden, wenn wir den äußerst verzweigten Weg betrachten, den die Idee des Komponisten bis hin zu ihrer Erfassung durch den Hörer durchläuft. Da ist die Frage nach der Authentizität der Notenüberlieferung, der Fähigkeit zur adäquaten Deutung, nach der

Kenntnis der angemessenen Spielpraxis, sind die Fragen nach dem Wandel des Zeitgeschmacks, dem Wissen um den geistesgeschichtlichen Kontext, nach der individuellen Erfahrung, Persönlichkeit und momentanen Disposition des Interpreten, seinen technischen Möglichkeiten, nach den vom Komponisten vorgesehenen und bei der Interpretation zur Verfügung stehenden raumakustischen Verhältnissen, da ist endlich die Frage nach der Persönlichkeitsstruktur, der Hörerfahrung und Aufnahmebereitschaft des Hörers.

So gewichtig und für die Realisation eines Musikstückes bedeutungsvoll jedes einzelne Glied dieser komplizierten Übermittlungskette ist, den zentralen Kristallisationspunkt der Musik, ja lediglich des Klanges oder

gar Geräusches stellt das Instrument dar.

Die Palette klangerzeugender

Instrumente erscheint unübersehbar reichhaltig, unzählige Erzeuger akustischer Schwingungen sind denkbar. Der unmittelbarste Weg von der „akustischen Idee“ zur „akustischen Schwingung“ führt über die Umsetzung durch die menschliche Stimme. Zudem ge-

winnen alle Faktoren, die an der Erzeugung von Klang beteiligt sind, für den Sänger sinnlich erfahrbare Qualität.

Folgende Betrachtungen sollen einigen Aspekten chorischen Musizierens gelten.

Vergleicht man das Musikinstrument Chor mit allen anderen „leblosen“ Klangerzeugern, bleibt nur wenig Gemeinsames, so vielleicht die Fähigkeit, mit ihnen gleichermaßen Musik zum realen Leben zu erwecken. Die Verschiedenartigkeit jedoch ist elementarer Natur. Die Orgel beispielsweise besitzt eine mindestens ebenso vielgliedrige Struktur, ihre einzelnen Komponenten und ihre Zuordnung zueinander sind nach ihrer Konstitution zwar materialbedingten, geringfügigen

Der unmittelbarste Weg von der „akustischen Idee“ zur „akustischen Schwingung“ führt über die Umsetzung durch die menschliche Stimme.

Veränderungen ausgesetzt, stellen jedoch insgesamt konstante Faktoren dar.

Ganz anders ein Vokalchor. Er muss als Medium der Musik sich jeweils neu bilden, ist also nur in den Zeiträumen seiner musikalischen Aktion wirklich existent. Der Vergleich mit der Orgel offenbart eine weitere wesentliche Eigenart des Instrumentes Chor: Sind die

einzelnen Bestandteile der Orgel zwar in hohem Maße individualisiert, so stehen sie doch in einem unveränderbar definierten Verhältnis zueinander, sie befinden sich

in einem stabilen Gleichgewicht. Die Stimmen eines Chores sind zwar so verschiedenartig wie die Pfeifen einer Orgel auf Grund individueller Persönlichkeit und Erfahrung der Sänger, die Zuordnung der Stimmen zueinander ist jedoch äußerst labil, sie definiert sich in jedem Moment chorischen Musizierens neu. Der spezielle Ausdruck eines vokalen Ensembles war nicht nur in der Renaissance ein anderer als heute (dies ist bei vielen Instrumenten der Fall), ein Chor unterliegt in seiner eigenen begrenzten Geschichte einem steten Wandel, einer Veränderung, die von Probe zu Probe, ja von Moment zu Moment spürbar ist.

Die geschilderten Phänomene unterscheiden zwar chorisches Musizieren elementar von bestimmten

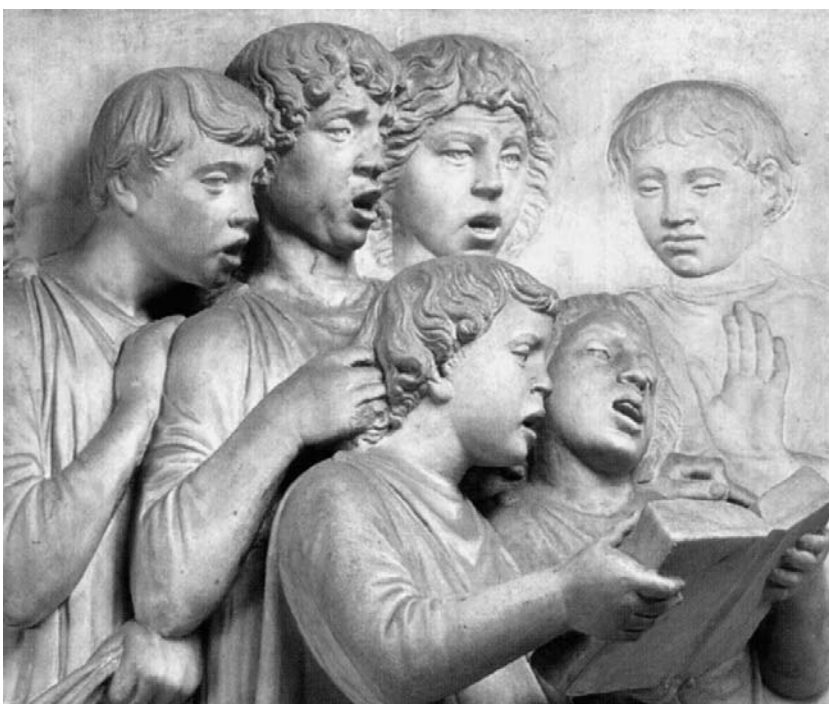
Arten instrumentaler Klangerzeugung, verbinden es jedoch mit jeglicher anderer Musikausübung, welche in Gruppen stattfindet. Seine endgültige

Definition findet es erst in der speziellen Art der Klangerzeugung. Diese Klangerzeugung geschieht mit Hilfe des eigenen Körpers. Entscheidende Konsequenzen hat dies für die Darstellung von Musik: Der Geiger benutzt sein Instrument ausschließlich zur Musikausübung, es befindet sich dauernd in einem relativ konstanten Zustand, es ist für ihn ein Fremdkörper, dem er sich immer wieder neu nähert, das er zu einem Teil seiner selbst machen will. Der Sänger benutzt sein Instrument erst in zweiter Linie zur Musikausübung, es ist sein wichtigstes Kommunikationsmittel überhaupt, es ist vielfältigen Veränderungen ausgesetzt, es ist ein Teil seines Körpers, das auf all seine Gegebenheiten reagiert, von dem er sich nicht entfernen kann. Das charakteristische Merk-

mal des Gesanges ist also die innige Einbettung des Instrumentes „Stimme“ in die jeweilige Persönlichkeitsstruktur seines Besitzers. Auf der einen Seite ist da die ganz unterschiedliche Ausprägung der physischen Disposition von Atmungsorganen, Resonanzräumen, Stimmapparaten, auf der anderen Seite mannigfache, stete Einwirkungen psychischer Natur, beruflicher Bedingungen, von Umwelteinflüssen usw. auf das Instrument des Sängers.

Das natürlicherweise vorhandene Stimmmaterial des Menschen, schon in seiner Anlage jeweils ganz individuell ausgelegt, wird zunächst in der Kindheit wesentlich geprägt durch Imitation bezüglich der Aussprache, Lautstärke, Tonhöhe, Sprechmelodie usw. vieler Vorbilder. So hat beispielsweise die Nachahmung der väterlichen tiefen Sprechstimme für Jungenstimmen gelegentlich eine prägende Bedeutung. Die Sprachmelodie der Mutter beeinflusst das stimmliche Klangempfinden des Kindes schon vor seiner Geburt, ist ihr akustischer Reiz doch eines der ersten sinnlich erfahrbaren Signale der Außenwelt. Besonders verehrte Personen werden von Kindern gerne imitiert, gerade ihre stimmlichen Eigenarten, auch findet eine unbewusste Anpassung an Stimmen jeglicher Menschen ihres alltäglichen Umfeldes statt oder eine bewusste Abgrenzung gegen sie.

Außer durch Imitation, die bis ins höhere Alter eines Menschen ein sprach- und stimmgestaltender Faktor bleibt, wird die Art seiner akustischen Äußerung durch jegliche Auseinandersetzung mit seiner Umwelt ein Leben lang geformt. Die Eigenarten seines sozialen Verhaltens stehen in unmittelbarer Wechselwirkung zu seiner stimmlichen Disposition. So kann eine von andauerndem Konflikt geprägte Kom-



munikation mit seinem Umfeld die Stimme eines Menschen unverhältnismäßig leise, monoton und gedrückt werden lassen oder aber dynamisch übersteuert, keinen Widerspruch duldend. Jemand, der im Gespräch selten zu Wort kommt, wird bei einer seiner seltenen Äußerungen viel hektischer, verkrampter einatmen als ein „Dauerredner“. Stark ausgeprägtes Selbstbewusstsein

So finden Menschen, die sich persönlich nicht nahe stehen oder überhaupt kennen, zu äußerst intensiver Kommunikation.

geht oft einher mit dem Bedürfnis nach intensiver stimmlicher Äußerung. Hier wird der Weg von der Idee zur akustischen Schwingung meist ohne erhebliche Schranken und Umwege verlaufen. Ein unsicherer oder introvertierter Mensch wird auf diesem Weg hingegen viele Schwellen überwinden müssen: die Schwelle von der Idee zum Einatem-Impuls, vom Einatmen zum Tonansatz, vom Tonansatz zum gleichmäßigen Klangfluß.

Auch die Auseinandersetzung der allgemeinen physischen Gegebenheiten eines Menschen mit seiner Umwelt schlägt sich in der Eigenart seiner Stimme nieder. So sprechen und singen relativ klein gebaute Personen oft mit zu lauter, mit „erhobener“ Stimme, während solche mit großem Körperbau sich häufig spannungslos, wenig deutlich artikulieren.

Wir sehen also, dass das Instrument „Stimme“ nie losgelöst von der Gesamtperson des Sängers betrachtet und musikalisch eingesetzt werden kann, sondern eine Einheit mit ihm bildet, die langfristigen Entwicklungen, wie spontanen Veränderungen ausgesetzt ist. Sie kann „beredtes Zeugnis“ ablegen über Innen- und Außenwelt ihres Besitzers, sie ist der Seismograph seines Lebens.

Die besondere Situation eines Chorsängers nun fordert einerseits

eine dauernde stimmliche Offenbarung seines Ichs – er kann nicht, wie im Gespräch, stumm bleiben – und die unmittelbare Einstellung auf die ebenso individuell geprägte Äußerung seiner Mitsänger. So finden Menschen, die sich persönlich nicht nahe stehen oder überhaupt kennen, zu äußerst intensiver Kommunikation. Sie werden in einen Prozess

der permanenten Aktion und Reaktion gestellt.

Ein bestimmtes Phänomen verleiht dieser speziellen Kommunikation einen zusätzlichen Reiz : Stellt sich ein Gesprächspartner zwar auch auf sein Gegenüber ein, reagiert auf seine Äußerungen, so ergibt sich jedoch stets ein zeitliches Nacheinander der einzelnen Beiträge, eine eventuelle Synthese dieses Dialogs hat für die Beteiligten keine sinnlich erfahrbare Qualität. Der Chorgesang lässt diese Erfahrung zu, ja er definiert sich ganz entscheidend durch sie. Das gleichzeitige Erklingen eines vielstimmigen Akkordes resultiert zwar aus der asynchronen Abstimmung seiner Bestandteile durch die Sänger. Die Verschmelzung in

der Gleichzeitigkeit jedoch wird für die Ausführenden unmittelbar erfahrbar. Das Einstellen von Tonhöhe und Lautstärke, die Abstimmung der Klangfarbe, des Atems sind Vorgänge, die eine vielfache Wechselwirkung des zeitlich versetzten Agierens und Reagierens beinhalten, dies jedoch nicht auf das theoretische Ziel einer Synthese, sondern auf den hörbaren Zusammenklang hin.

Vielleicht liegt in dieser Eigenart eine wesentliche Bedeutung des Chorgesanges in einer Zeit, in der wirkliche Kommunikation, das heißt, vertrauensvolle Öffnung des Ich, sensibles Wahrnehmen des Außerpersönlichen, des Fremden und vor allem die Möglichkeit zum Zusammenklang vielfach nur noch in der verstümmelten Form des Alltagsgebarens oder der gänzlich einseitigen Ausrichtung des Medienkonsums stattfindet. Ein Chorsänger, nach dem Grund seines sängerischen Engagements gefragt; würde statt dieser Kommunikationseigenart chorischen Singens, die ja zum großen Teil unterbewusste Prozesse beteiligt, spontan eher die Darstellung bestimmter musikalischer Kunstwerke nennen. In der Tat ist die chorische Realisation von Musik



Heinrich Schütz im Kreise seiner Sänger



für die Ausführenden besonders reizvoll.

Da ist zum einen die oben beschriebene Situation des Interpreten (jeder Chorsänger ist ja ein solcher), seinem Instrument innigst verbunden zu sein (vergleichbar vielleicht nur der des Tänzers oder Schauspielers), so seine künstlerische Intention unmittelbar umsetzen zu können, ja ein Kunstwerk lediglich mit seinem Körper darzustellen, zum anderen lässt sein Standpunkt eine gewisse innere

Schau" des jeweiligen Musikstückes zu. Der Hörer oder Interpret solisti-

scher Werke läuft mitunter Gefahr, die Struktur eines Stückes lediglich als einen Ablauf sich einander ablösender Ereignisse zu begreifen. Der Chorsänger - wie übrigens jeder andere in einer Gruppe Musizierende - erfährt, dass das Spannungsfälle eines Musikstückes nicht nur aus dem zeitlichen Nacheinander, sondern ganz wesentlich dem gleichzeitigen Widersprechen, Zusammenfinden und Ergänzen seiner Bestandteile resultiert. Da der Chorsänger selbst *eine* Stimme im polyphonen Geflecht eines musikalischen Werkes gestaltet, sie immerfort in Beziehung zu allen anderen zu führen hat, sie in diesem steten

Dialog widersprechen oder in einem Klang verschmelzen lässt, gewinnt er ganz unmittelbar einen Blick für das „Innere“ eines Kunstwerkes, seine vielschichtige Binnenstruktur. Der horizontale Druck musikalischer Spannung, welcher aus der sukzessiven Abfolge akustischer Phänomene resultiert, wird jedem Musiker eine Erfahrung sein, die vertikale Spannung z.B. eines dissonanten Akkordes ist für den Chorsänger *von innen* erlebbar.

Die spezielle intensive Beschäftigung mit Musik, wie der Chorgesang sie darstellt, findet heute aus einem bestimmten Grund umfangreichen Zuspruch und hat so besondere Bedeutung: Die technischen Fertigkeiten, die musikalische Erfahrung eines Chorsängers sind für das oben beschriebene Erleben seiner selbst, seiner Mitsänger, das Erfassen eines Kunstwerkes und seiner Ausführung nur von gradueller, nicht jedoch grundsätzlicher Bedeutung. So wird ein musikalisch wenig vorgebildeter Mensch in die Lage versetzt, künstlerisch, schöpferisch tätig zu sein in einer Zeit der festgefugten Kulturlandschaft von Kunst Produzierenden, Interpretierenden, Konsumierenden oder Ignorierenden.

Seit jeher bedurfte eine chorische Gemeinschaft der Person eines Leiters oder Koordinators, wenn sie sich der Realisation von Kompositionen widmete. Für gruppendynamische Prozesse mit rein improvisatorischen Äußerungsformen wäre dies nicht erforderlich, wenn nicht gar störend.

Diese Aufgaben nun kommen bei der chorischen Nachschöpfung von Musik dem Leiter zu:

Da ist zunächst die Erarbeitung eines interpretatorischen Gesamtkonzeptes. Das Wesen eines musikalischen Kunstwerkes beruht bei all seiner vielgliedrigen Binnenstruktur auf der Idee seiner Gesamtheit. Seine Bestandteile sind bewusst so disponiert, einen Begriff jenseits verbaler Formulierbarkeit zu vermitteln. Aufgabe des Leiters ist es nun, diesen Begriff zu erkennen und alle Gestaltungsfaktoren auf ihn hin abzustimmen. Theoretisch wäre dies auch einer Gruppe von Menschen, also etwa einem Chor möglich, praktisch jedoch wäre die Gefahr der gänzlich unterschiedlichen Auffassung dieses Begriffes groß, so dass bei der Aufführung eines Musikstückes eher ein Kompromiss vieler Interpretationen als die gebündelte Kraft einer Aussage erreicht würde.

Weitere Aufgabe des Chorleiters ist die Koordination aller sängerischen

Beiträge. Die Schwierigkeit, vor die sich ein ungeleiteter Chor gestellt sieht, wenn er aus sich heraus ein Musikstück adäquat auszuführen sucht, liegt in der oben geschilderten Situation des einzelnen Chorsängers, in der Besonderheit seines Standpunktes. So vermag er das Werk zwar intensiv aus der „Innenschau“ heraus zu erleben und zu gestalten, kann jedoch nur bedingt sein eigener Betrachter sein oder gar der des Gesamtchores. Wie schon der solistische Sänger der steten Korrektur von außen bedarf, da er seinem Instrument einfach zu nahe ist, um seine Wirkung auf den Hörer genau zu erkennen, so erst recht der Chorist, ist ihm doch ein Hörabstand auf Grund der Komplexität des Gesamtklanges unmöglich. Die Funktion des Leiters ist also auch die des kritisch hörenden Koordinators aller gestaltenden Faktoren.

Wichtiges Mittel, ein solcher Art koordiniertes Gefüge zu erreichen, ist neben verbalem und sängerischem Beispiel die dirigentische Geste. Sie vermag den Charakter eines Werkes zu verkörpern, mit ihr ist die rhythmische und dynamische Abstimmung des Chores direkt zu erreichen.



Das Bild des gestisch tätigen Leiters ist noch sehr jung. Es hat sich diese Funktion erst gegen Anfang des 19. Jahrhunderts ergeben. Zwar war der Leiter auch in früherer Zeit für die Gestalt der Gesamtkonzeption zu-

ständig, ja er war zumeist selbst Komponist des Werkes, er beteiligte sich jedoch spielend oder singend an der Ausführung. So konnte er auf seine Weise die Idee des Kunstwerkes vermitteln, die Musiker auf der Basis des Vorbildes inspirieren, zudem an der Realisation direkt beteiligt sein. Das Mittel der dirigentischen Geste stand ihm im heutigen Sinn nicht zur Verfügung. Wie sinnerfüllt und suggestiv wirksam sie hingegen sein kann, wird heute jeder Musiker bestätigen, ist sie doch neben technischen Aspekten dazu in der Lage, etwas von dem nicht formulierbar Begrifflichen eines Musikstückes zu umschreiben, eine Kommunikation mit den Ausführenden herzustellen, die das Nicht-Verbalisierbare der Musik vermittelt.

Berücksichtigt man des weiteren die Aufgabe, eine Disposition des Probenablaufes

zu erstellen – Die Idee eines Komponisten kann durch einen Chor einen Grad der Belebung erfahren, wie ihn ein anderes Instrument zu leisten nicht in der Lage ist. aus arbeits-ökonomischen Gründen zu – so ergibt sich für ihn eine Fülle von Einflussmöglichkeiten auf das Instrument Chor. Er kann ihn mit seinen Mitteln inspirieren wie hemmen, er kann ihn formen, wie ein Instrumentenbauer sein Instrument baut.

Das vom Dirigenten anzustrebende Ideal besteht in der Schaffung von Bedingungen, die eine größtmögliche Entfaltung der persönlichen, stimmlichen und musikalischen Gegebenheiten des Chores fördern, diese dabei im Dienste des Kunstwerkes bündeln und abstimmen. Die gestalterische Potenz einer chorischen Gemeinschaft wird dann immer größer sein als die der Summe seiner einzelnen Mitglieder.

Das Selbstverständnis und damit die Zusammensetzung einer sängerischen Gemeinschaft ist von Chor zu Chor ganz unterschiedlich. Zahllose Varianten bezüglich der Größe, Organisationsform, Arbeitsintensität, des musikalischen wie sängerischen Anspruchs, der künstlerischen und weltanschaulichen Ausrichtung sind denkbar. Grundlage für die dauerhafte Lebensfähigkeit eines jeden Chores ist die möglichst breite Übereinstimmung seiner Mitglieder diese Zielsetzung betreffend. Selbstverständlich bedarf es für die dynamische Weiterentwicklung der Ausdrucks- und Erlebnisfähigkeit einer Chorgemeinschaft der steten partiellen Durchbrechung dieses Erwartungshorizontes. Es kann sich hierbei um die Erarbeitung der Gruppe unbekannter Werke, neue Methoden der Einstudierung oder einfach um den Versuch der Sängerinnen und Sänger handeln, sich selbst, die Mitmusizierenden wie auch die musikalischen Werke neu zu erleben.

Eine solchermaßen lebendige Gemeinschaft nimmt einen ganz eigenen Platz in der Familie der klangerzeugenden Instrumente ein. Ihre kreatürliche Äußerungsweise, ihr dynamisches Innenleben machen es zu einem in hohem Maße schöpferischen Medium der Musik. Die Idee eines Komponisten kann durch einen Chor einen Grad der Belebung erfahren, wie ihn ein anderes Instrument zu leisten nicht in der Lage ist.

... mit einer guten Gesangstechnik: Ja!

Gerd-Peter Murawski im Gespräch über das Thema Popgesang mit Christiane Brasse-Nothdurft, Prof. Ann Malcolm und Nicole Metzger

Meine Damen, ich freue mich sehr, dass wir hier zu einem Gespräch zum Thema Popgesang mit dem zusätzlichen Aspekt der kirchlichen Populärmusik, zusammenfinden konnten. Zunächst eine ganz allgemeine und vielleicht ein wenig naive Frage: Gibt es prinzipielle Unterschiede im Gesang z.B. eines Michael Jackson, Sting, Freddie Mercury und Joe Cocker?

Brasse-Nothdurft: Bei diesen Sängern geht es natürlich um ganz eigene Stimmen, die alle ihren unverwechselbaren Klang haben. Hier zeigt sich die Individualität der Popstimmen gegenüber einem eher einheitlichen Klangideal in der klassischen Musik.

Malcolm: Sie haben alle ganz verschiedene Stimmen und sind ganz verschiedene Pop-Persönlichkeiten. Gemeinsam haben alle diese Sänger absolute Kontrolle über ihre Stimme und wissen mit ihrer Stilsicherheit genau, welchen Sound sie wollen.

Metzger: Genau! Hier handelt es sich um einzigartige Timbres/Personalstile, die wiederum Stile prägten.

Ist dann der im Rahmen der Kirche häufig genutzte Begriff „Popgesang“ überhaupt treffend? Ist er nicht zu allgemein?

Metzger: ...nicht zutreffend, zu allgemein, da es, wie gesagt, innerhalb der Popmusik unterschiedliche Klangideale gibt, und damit verbunden große gesangstechnische Anforderungen gestellt werden. Aus Sicht der Kirchenmusiker wird hier gerne alles zusammengeführt, was nicht dem traditionellen Gesang entspricht. Dabei sind natürlich viele zum Teil sehr unterschiedliche Facetten zu finden.

Brasse-Nothdurft: Den Begriff Popgesang sollte man am besten als Dachbegriff für im weitesten Sinne nicht-klassischen Gesang verstehen. Die einzelnen Richtungen selbst sind sehr differenziert und bedienen sich unterschiedlicher Klangideale.

Malcolm: Wenn ich den Begriff „Popgesang“ höre, bin ich immer neugierig, welche Stimme klingen wird. Hier spielt der Sound eine entscheidende Rolle.



Freddie Mercury 1978
© by Carl Lender

Welche Stilrichtungen haben sich überhaupt im populären Gesang im Lauf der Zeit herausgebildet und wodurch unterscheiden sie sich?

Brasse-Nothdurft: Da fallen mir die typischen Stile wie Blues, Rock, Pop aber auch Gospel/Soul ein.

Metzger: Ich würde sagen, aktuell haben wir eher eine Jazz/Pop-Mischung. Früher waren Soul/Funk und auch Blues/Rock sehr angesagt. Während Soul/Funk eher die „röhrikeren“, kräftigen farbigen Stimmen repräsentieren, geht es bei der Jazz/Pop-Mischung mehr um einen populäreren Sound, verbunden mit einem zunehmend virtuosen Stimmeinsatz.

Malcolm: Apropos Jazz und Pop: Im Jazz haben wir komplexe und sehr anspruchsvolle Harmoniewechsel, Tempi, das Erfinden eigener Linien und große Stimmumfangs als Herausforderung, was mit einer umfassenden Ausbildung (Theorie, Improvisation, Stilkunde etc.) erreicht werden kann. Pop ist mehr repetitiv, die Strukturen sind eingängiger. Originelle Klangfarben prägen oft den ganzen Charakter eines Stückes.

Immer wieder gab es Stimmen, die durch ihre Art des Singens einen wahren Boom an Nachahmern auslösten. So war beispielsweise Louis Armstrong in den 1920er Jahren einer der ersten, der auf einer Schallplatte Scat-Silben einsetzte (das Singen auf beliebige, keinen Sinn ergebende Silben). Das war so neu und einzigartig, dass unzählige Sänger genau so singen wollten wie er und versuchten, ihn zu kopieren. Rückblickend kann man dann feststellen, dass bestimmte Sound-Effekte, wie z. B. „Scatten“ und „Growlen“ (ein „kratziges“ Singen) typische Merkmale einer ganzen Stilistik wurden. Gospel und Soul waren ja typische Musikstile der farbigen Bevölkerung der USA, auch immer verbunden mit dem Protest, ja Aufschrei im Klangsinne nach mehr Rechten und Gleichberechtigung. Ähnlich verhielt es sich mit der Rockmusik, die für ein Anderssein und auch bewusstes Abgrenzen von der herrschenden Norm stand bzw. das Protestieren gegen sie: Lange Haare, zerschlissene Jeans, Demolieren von Instrumenten, hohe Lautstärken, ein ins Schreien übergehender Gesang waren in den frühen 1960er-Jahren an der Tagesordnung. Dem gegenüber steht die Popmusik eher für nicht aneckende schöne, gefällige Klänge: Einheitskleidung und -choreographie runden das Erscheinungsbild ab.

Doch nun zu einem ganz anderen Aspekt: Welche Unterschiede bestehen grundsätzlich zwischen klassischem Gesang und Popgesang?

Malcolm: Ich denke, im Popgesang geht es hauptsächlich um ein persönliches Konzept, einen persönlichen Sound und Stil in Zusammenhang mit eigenen Stücken! Sänger der Klassischen Musik bilden und bauen ihre Stimme aus und auf, um ein bestimmtes Repertoire zu singen. Der Klang ist natürlich sehr wichtig und der Stil steht mehr oder weniger fest – nicht so im Popgesang! Zusätzlich ist die Interpretation ein wichtiger Aspekt im Klassischen Gesang, ein Markenzeichen, so wie bei Maria Callas.

Metzger: Es gibt unterschiedliche, z.T. auch konträre Klangideale, hinsichtlich Timbre, Tondauer, Intonation, Verzerrungen, Lautstärke etc. Man könnte es vielleicht damit vergleichen, wenn jemand mit Akzent deutsch spricht. Das hört man sofort. Es geht also weniger um das Was als vielmehr um das Wie.

Brasse-Nothdurft: Hinzu kommt: Es wird auswendig gesungen. Auch ist ein viel engagierterer Körpereinsatz bis hin zu einstudierten Choreographien anzutreffen. Man bevorzugt andere Timbre/Resonanzen/Formanten, was man durch einen stärkeren Bruststimmeneinsatz erreicht. Die in der Klassik üblichen Höhen einer Sopranstimme sind selten anzutreffen, oft geht es nicht über g" hinaus. Bei den Männerstimmen bevorzugt man dagegen die

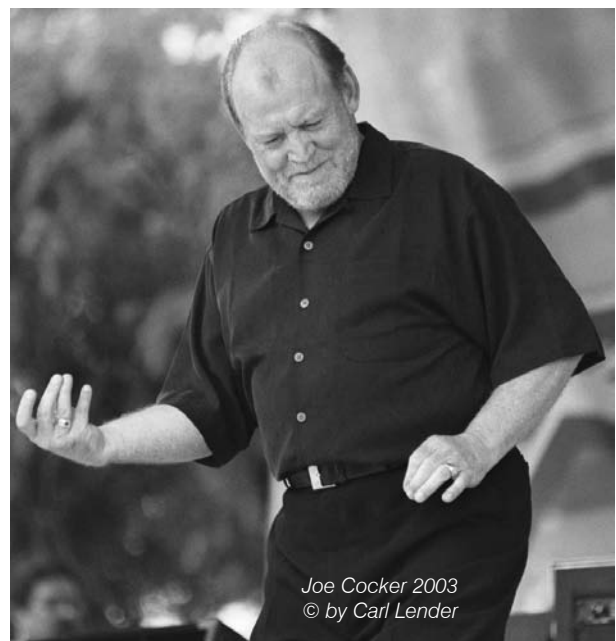
hohen (und höchsten!) Stimmlagen, solistische Bassstimmen sind extrem selten anzutreffen. Im Chorgesang bzw. bei a-cappella-Ensembles wiederum übernimmt der Bass oft die Nachahmung von Instrumenten, wie Kontrabass oder der Bass Drum.

Ist für den Popgesang denn eine spezielle Stimmbildung nötig? Wenn ja, worauf kommt es dabei an?

Brasse-Nothdurft: Für den Popgesang gibt es meiner Meinung nach keine spezielle Stimmbildung. Vielmehr sollte die Stimme in allen Bereichen so ausgebildet sein, dass der Sänger dann je nach Bedarf auf den entsprechend eintrainierten Klang zurückgreifen kann. So habe ich es u. a. auch auf Kursen bei Martin Carbow kennen gelernt, der gerade das Buch von Cathrine Sadolin, „Complete Vocal Technique“ übersetzt hat.

Metzger: Ich denke auch: Für jede Art von anspruchsvollem Gesang ist eine gute Stimmbildung erforderlich. Generell wird die Bruststimme stärker eingesetzt und auch mehr in die Höhe gezogen. Bei Balladen wiederum geht es um ein warmes Timbre, was eher mehr Kopfstimme benötigt. Das muss die Stimmbildung berücksichtigen.

Malcolm: Die Klassische Gesangsstimmbildung kann meiner Meinung nach für jeden Sänger eine große Unterstützung sein, auch wenn die dort erlernten Techniken nicht wirklich übernommen werden. Stimmbildung bringt den Sänger dazu, noch näher zu seiner „Inneren Stimme“ zu kommen und inspiriert den eigenen Klang. Bodywork kommt dazu, dies kann jedem Sänger etwas bringen.



... und welche Ausdrucksmittel stehen im Popgesang zur Verfügung?

Brasse-Nothdurft: Hier fallen mir z.B. Scat-Silben, Vocalisen, Ghost Notes, Clapping, Body Percussion, smear, falls, abdriften ein.

Malcolm: Klang, Artikulation, Aussprache, Spezielle „Sounds“ oder Gewohnheiten, Text, Interpretation, Interplay mit den anderen Musikern und die Rhythmik!! Alles, was man hat und kann.

Metzger: Im Pop gibt es mehr „Schlenker“, Vokalisen, angeschliffene Töne (Intonation), Rauigkeit aber auch lautere z.T. auch geschriene Klangfarben.

Hier möchte ich unser Gespräch zur Erläuterung einiger Fachbegriffe kurz unterbrechen: Der Begriff „Scat-Silben“ steht für das Singen auf frei erfundenen, keinen Textsinn ergebenden Nonsenssilben, wie z.B. „du-ba“, „il-ya“ etc. „Vocalisen“ meint das Bilden von Klang auffüllenden ruhigeren Klängen, wie „uuuuh“, „oohhh“ etc. „Ghost Notes“: Hier wird, meist die betont stehende Silbe nahezu verschluckt, „gegeistet“. „Clapping“: Klatschen. „Smear“: unsauberes Intonieren der Tonhöhe, reinschmieren. „Fall“: den Ton intonatorisch tiefer werden lassen (ähnlich smear und abdriften). „Body Percussion“: Den Körper wie ein Schlaginstrument einsetzen, in dem man auf Brust, Oberschenkel trommelt. „Vocal Percussion“: Nachahmung von Schlaginstrumenten ausschließlich mit der Stimme, auch als beat-boxing bekannt.

Die Milieus, welche durch beide Stilarten, Klassik und Pop, bedient werden, sind ja nun recht unterschiedlich. Das trifft wohl auch auf die Interpreten beider Richtungen zu. Dennoch: Kann man beide Stile parallel praktizieren? Was ist Eure Meinung dazu?

Metzger: Mit einer guten Gesangstechnik: ja!

Brasse-Nothdurft: Das sehe ich auch so, wenn man auf die entsprechende Technik zurückgreifen kann. Spontan würde mir z.B. Renee Fleming dazu einfallen. Aber generell ist das eher selten anzutreffen. Das mag auch daran liegen, dass es sich bei manchen Stilen, wie z.B. dem Jazz, auch um eine grundsätzliche Art des Musizierens handelt.

Malcolm: Sicher ist es schwierig, wirklich beide Stile gleich gut zu singen, aber auch ich denke, es ist möglich, beide nebeneinander zu praktizieren.

Ein entscheidender Unterschied zwischen Pop- und klassischem Gesang besteht ja nun auch darin, dass der eine im

Allgemeinen elektronisch verstärkt wird, der andere aber nicht. Worin unterscheidet sich der Gesang mit Mikrofon und Verstärker von einem solchen ohne?

Brasse-Nothdurft: Ich denke, das hat in erster Linie etwas mit dem Lautstärkeausgleich zu tun, dass man sich gegen ein Schlagzeug oder elektronisch verstärkte Gitarren, Keyboards etc. nicht mehr akustisch durchsetzen kann. Auch spielt der Sound (Raumklang, Stereo, Halleinsatz) eine wichtige Rolle. Diese neuen Klangeffekte wären ohne Technik nicht realisierbar. Hinzu kommt, dass durch die Bevorzugung der tieferen Stimmlagen auch rein akustisch

ein nicht so durchsetzungsstarker Klangbereich angesprochen wird. Eine hohe und vor allem sehr hohe Stimme (Anmerkung: man denke auch einmal an Kinderstimmen!) setzt sich viel besser durch und braucht daher nicht diese Verstärkung.



Michael Jackson 1988
© by Drew Cohen

Malcolm: Noch etwas: Im Jazz und Pop entwickelt man die eigene Klangfarbe auch zum Teil mit dem Mikrofon. Die Bezie-

hung zum Mikrofon wird verinnerlicht. Man kann fein singen, aber auch – ohne zu forcieren – mit elektronischen Instrumenten und dem Drumset ein ganzes Konzert singen. Man kennt seine Stimme auch von „außen“, weil man sie durch Verstärker und Monitor hört. Man ist vom Mikrofon, dem Sound-System und dem Geschick der Soundengineer schon zum großen Teil abhängig. Es kommt immer darauf an, in welchem Raum, mit welcher Akustik, mit welchem Sound-Equipment, welchem Mikrofon usw. man arbeitet. Ein Opernsänger trainiert anders, um auf einer großen Bühne mit Orchester zu singen. Er/sie gestaltet Klang und Dynamik durch die eigene Technik zusammen mit der Akustik des Raumes.

Metzger: Die Mikrofonierung stellt nur ein Hilfsmittel dar, nicht Ersatz für mehr Ausdrucksmöglichkeiten. So ist es auch vor viel Publikum möglich, intimere Klangfarben zu produzieren bzw. mit der dynamischen Intensität eines Instrumentes (Schlagzeug, Saxofon, etc.) mitzuhalten.

Popgesang im kirchlichen Bereich ist zumeist auch Gesang in einer mehr oder weniger großen Gruppe. Worauf ist Eurer Meinung nach beim Ensemblesingen im Popbereich zu achten?

Metzger: Hier geht es um eine präzise Rhythmik, den richtigen Groove und ein einwandfreies Timing. Exakte Tondauern sind wichtig. Hinzu kommen andere Betonungen und Akzentuierungen, wie z.B. das „ghosten“ also verschlucken von betont stehenden Silben, was eine Phrase viel swingender macht. All das muss von einer Gruppe präzise koordiniert werden.

Brasse-Nothdurft: Genau: Entscheidend ist das gemeinsame Empfinden des Grooves, das gemeinsame Feeling für den Swing, den Rock, den Beat etc., also die gleiche Art von „Körperlichkeit“ bei den Chorsängern zu entwickeln. Im Pop bewegt man sich und diese Bewegungen sollten koordiniert sein, d.h. sie sollten bei allen Chorsängern ähnlich aussehen und zum Stück wie auch zum Chor selbst passen. Es sollten alle im Chor eine ähnliche Dynamik und Bewegungsbereitschaft entwickeln. Damit im Zusammenhang steht wiederum der wichtige Begriff der „Performance“: fast auswendig - kaum Noten in der Hand - das Publikum im Blick haben - das Publikum animieren - passende Bewegungen bis hin zu choreografischen Elementen.

Lasst uns nun zum Abschluss zusammen überlegen, welche besonderen Wünsche oder Anregungen wir zum Thema Popgesang weitergeben wollen.

Malcolm: Die menschliche Stimme ist vielleicht das ausdrucksvollste Instrument, das es gibt. Und ... jeder Mensch hat eine!! Toll! Die älteste und beste Freundin meiner Musikhochschul-Zeit in den USA ist Opernsängerin und auch Coach unter anderem bei der New York City Opera. Sie hat mir immer gesagt, sie wüsste, sie könnte singen wie ich. Ich fand das so lustig! Sie liebt die Rolling Stones, und man kann sie auch oft irgendwo unterwegs mit Kopfhörer und Ipod treffen, tief konzentriert auf die Stimme von Bonnie Raitt oder Tina Turner. Ich denke, Sänger bewundern einander gegenseitig. Nur: Um Opersänger/in zu werden, muss man mit der richtigen „Grundausstattung“, dem richtigen „Material“ geboren werden und dann viel trainieren, stimmlich und musikalisch. Um Pop- oder Jazz-Sänger zu werden, bleibt die musikalische Begabung gleich wichtig, aber zusätzlich muss man etwas zu sagen haben und sich mit einer großen Portion Persönlichkeit den eigenen Musikstil vorstellen und selber realisieren können.

Metzger: Ich würde mir wünschen, dass der Jazz/Pop-Gesang mehr Anerkennung findet und auch als hoch differenzierte Kunst wahrgenommen wird.

Jazz/Popmusik lebt vom Hören. Vieles von ihrer Charakteristik lässt sich, ähnlich einer Fremdsprache, nur über den Klang, nicht über die Schrift verstehen. Ich möchte neugierig gewordene Leserinnen und Leser recht herzlich dazu einladen, akustische Leckerbissen zu probieren! Mein persönliches Menü setzt sich wie folgt zusammen:

Vorspeise (Solisten):

Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Nat King Cole (alle Aufnahmen sind hörensenswert)

Hauptgang (A-cappella-Vokalgruppen):

The Real Group (Album: Alt dät Bästa)

Rajatton (Album: Out of Bounds)

Maybebop (Album: Schenken!)

Nachspeise: (einfach nur schön ...):

Wise Guys (Album: Radio)

Bobby McFerrin (Album: VOCAbularieS)

Whitney Houston (Album: The Preacher's Wife)

Das Interview führte Gerd-Peter Murawski.



Christiane Brasse-Nothdurft studierte Kirchenmusik in ihrer Heimatstadt Herford (Westfalen) und Essen. Nach einem künstlerischen Aufbaustudium in Chorleitung in Freiburg übernahm sie 1981 hauptamtlich die Melanchthon-Kantorei in Mannheim.

Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt auf den großen Werken der Oratorienliteratur, darüber vergisst sie aber nicht die zeitgenössische Musik, wie mehrere Uraufführungen belegen. Außerdem widmet sie sich intensiv dem Musizieren mit Kindern und Jugendlichen und der vielfältigen Gestaltung der Gottesdienste an der Melanchthonkirche (z.B. Jazz-Gottesdienste).

Seit 2002 beschäftigt sie sich verstärkt mit den Stilrichtungen Jazz, Pop, Rock und Gospel. Christiane Brasse-Nothdurft ist Stipendiatin der Richard-Wagner-Stiftung. Seit 2003 darf sie sich Kirchenmusikdirektorin nennen, ein Ehrentitel, den die evangelische Landeskirche Baden erstmals einer Frau verlieh. 2006 feierte sie ihr 25-jähriges Dienstjubiläum.

Seit 1987 unternimmt sie mit der Melanchthon-Kantorei Konzertreisen, die sie nach Wales, Schweden, Portugal, Israel, Irland, Ungarn und nach Rom führten.

► www.melanchthonkantorei.de/main-kantorin.htm



Die amerikanische Sängerin **Ann Malcolm** wuchs in Iowa auf, wo sie an der dortigen Universität ihren Bachelor of Music ablegte. Am New England Conservatory of Music in Boston studierte sie im

Anschluss daran Saxophon (Master of Music) und Gesang. Ihre Ausbildung wurde ergänzt durch den Besuch von Meisterklassen in Frankreich und an der Musik-Akademie der Stadt Basel.

Bei ihren Auftritten arbeitet sie mit den bedeutendsten Musikern und Bands der internationalen Jazz-Szene, wie z.B. Keith Copeland, zusammen.

Ann Malcolm's CD "Incident'ly" erreichte 1994 einen Platz in den Top Ten der Jazz-Vokalalben in Japan. Auf dem neuen Album "The Crystal Paperweight" (ABEAT records, Italien) vereint sie erstmals allen Facetten ihres beruflichen Spektrums: Sängerin, Saxophonistin, Texterin und Produzentin.

Ann Malcolm ist Professorin für Jazzgesang an der Jazz-abteilung der Hochschule für Musik Basel sowie seit Oktober 2005 Professorin für Jazzgesang an der Musikhochschule Mannheim.

► www.annmalcolm.com



Nicole Metzger begann 1988 ein 5jähriges Musicalstudium, bei der „American Performing Arts Company“ und der „Musicalschule Frankfurt“ das sie 1993 mit der Bühnenreifepfung abschloss.

1995 gründete sie das Nicole Metzger Jazzquartett mit Johannes Schaedlich am Kontrabass, dem Arrangeur Christoph Mudrich am Klavier und Dirik Schilgen am Schlagzeug. 1997 erschien das Debütalbum des Nicole Metzger Quartetts „Nicole Metzger sings Gershwin“.

Seit 2000 arbeitet sie als Duo mit dem Gitarristen Wesley

„G“ zusammen, mit dem sie ihre große Liebe zum melodischen Jazz und Vorbildern wie Ella Fitzgerald und Joe Pass verbindet. 2005 gründete sie ihr neues Quintett NM5 mit Keith Copeland am Schlagzeug, Jean-Yves Jung am Piano, Wesley „G“ an der Gitarre und Rudi Engel am Kontrabass. Im Oktober 2007 erschien das Debütalbum dieser Band mit dem Titel „Second Take“.

Von 1993 bis 1998 war Metzger als Gesangslehrerin für Jazz-, Rock- und Popmusik an der Städtischen Musikschule Ludwigshafen beschäftigt, seit 1998 unterrichtet sie als Privatdozentin in Neustadt an der Weinstraße. Mit dem Pianisten Gerd-Peter Murawski gibt sie seit 2005 jedes Jahr im Sommer einen 4-tägigen Populärmusik-Kurs bei der Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz in Neuwied auf Schloss Engers.

► www.nicolemetzger.de



Gerd-Peter Murawski,

geboren 1961 in Neustadt an der Weinstraße. Er studierte an der Musikhochschule Heidelberg-Mannheim Klavier (Prof. S. Panzer), Musiktheorie und Hörerziehung (Prof. D. Geller).

Bereits während seines Studiums war er Schulträger und -leiter der

Pfälzischen Musikschulen Neustadt/Weinstr. und Speyer. Es folgten Lehraufträge in Mannheim und an der Kirchenmusikhochschule in Heidelberg (Gehörbildung, Jazzpiano). 1996 wurde er als hauptamtlicher Dozent für Theorie und Praxis/Populärmusik für die Studiengänge Musiklehrer und Schulmusik verpflichtet. Hier betreut er u.a. den berufsbezogenen Schwerpunkt Jazz/Pop innerhalb der Schulmusikausbildung sowie die Improvisationsensembles (Improvisationswerkstatt, Jazz für Einsteiger) des Musiklehrerstudienganges. Weitere Lehrtätigkeiten u.a. bei der Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz, der Bundesakademie Trossingen und als Workshopdozent.

Als Begleiter und Arrangeur wirkt er in den verschiedensten Ensembles mit, wie dem Spiritualchor Schwegenheim, der „Nu Tone Stage Bigband“, „Just for Music“, „Nardis“, „The Voice Company“, Posaunenquartett „Trombonissimo“, Vokalgruppe „Creativ“, „Nicole Metzger Duo“, u.v.m. mitwirken. Er erhielt Engagements als Stummfilmpianist (Capitol Mannheim), Theatermusiker, Show- und Musicalbandleader, ferner existieren CD- und Rundfunkproduktionen und Verlagsarbeiten.

Wie bleiben wir eine singende Kirche?

von Oberkirchenrat Dr. Matthias Kreplin



Musik, vor allem auch gesungene Musik, ist so allgegenwärtig wie noch nie in der Geschichte der Menschheit, vor allem bei unserer jüngeren Generation. Meine Tochter und ihre Freundinnen sind manchmal mehrere Stunden am Tag mit Stöpseln im Ohr anzutreffen. Sie hören Musik, und zwar meist gesungene Musik.

Wenn wir im Supermarkt einkaufen gehen, wenn wir im Auto das Radio anschalten, beim Friseur und in vielen Büros – ständig Musik um uns herum. Warum sollten wir darum um den Gesang in der Kirche bangen?

In dieser von Gesang erfüllten Welt möchte ich darüber nachdenken, was sich verändert in unserer Welt und was an Kirchenchorgesang in dieser sich verändernden Welt attraktiv ist – bzw. was wir dazu beitragen können, um diese Attraktivität noch besser zum Leuchten zu bringen.

Beobachtungen zu den gesellschaftlichen Bedingungen des Singens

Ich sagte, unsere Welt ist voll von Gesang. Aber es macht natürlich einen Unterschied, ob man Musik passiv konsumiert oder ob man Musik aktiv macht. Was zugenommen hat in unserer Zeit, weil er durch die elektronischen Medien überhaupt erst möglich geworden ist, ist der passive Konsum von Musik. Was abgenommen hat, ist das aktive Singen, die selbstverständliche Erfahrung mit dem Singen. In meiner Gemeinde erzählten mir ältere Frauen, dass sie früher bei der Feldarbeit gesungen hätten – wo wird heute bei der Arbeit gesungen? Wer heute singt, tut etwas Besonders, etwas Außergewöhnliches. Es gibt eine Schwelle, die beim Singen überwunden werden muss.

Damit verbunden gibt es eine Professionalisierung in der Musik. Unsere Gesellschaft fällt auseinander in die große Gruppe der Jugendlichen und Erwachsenen auf der einen Seite, die von sich selbst sagen: „Ich kann nicht singen“. Im Vergleich zu der perfekten Musik, die sie konsumieren, erleben sie sich selbst häufig als unfähig, zu singen. Und auf der anderen Seite dann diejenigen, die Musik schon fast professionell betreiben, die Gesangsunterricht nehmen, um vielleicht auch einmal ein Star zu werden. Das einfache, selbstverständliche, amateurhafte Singen findet offenbar deutlich weniger statt als früher. Und darunter leiden offenbar die Chöre, weil sie für diejenigen, die sich selbst für unfähig zum Singen halten, zu anspruchsvoll, und für diejenigen, die Musik möglichst professionell betreiben wollen, vielleicht zu wenig anspruchsvoll sind.

Außerdem ist der „Männermangel“ in den Chören ein Problem – in der Kirche, aber auch außerhalb der Kirche. Warum finden sich so wenige Männer zum Singen? Haben Sie weniger Zeit durch die anspruchsvoller gewordene Arbeit im Beruf? – Das dürfte auch für Frauen gelten! Fällt es ihnen schwerer, sich auf eine Gemeinschaft einzulassen, in der sie nicht das Kommando haben, sondern sich einordnen müssen? Ist Singen im Chor eine zu soziale, zu körperbetonte Angelegenheit, als dass die aufs Technische, aufs Intellektuelle, aufs Machen ausgerichteten Männer daran Geschmack finden könnten? Könnte es daran liegen, dass Männer als Kinder noch gesungen haben, im und nach dem Stimmbruch aber niemanden mehr gefunden haben, der ihnen hilft, noch den richtigen Ton zu finden und so unter Männern ganz besonders die Selbsteinschätzung „Ich kann nicht singen“ verbreitet ist? Liegt es daran, dass Kirche sowieso schon immer mehr etwas für Frauen war?

Schließlich das Thema Verbindlichkeit. Landauf, landab ist die Klage zu hören, dass Menschen – vor allem jüngere Menschen – sich nicht mehr verpflichten wollen, regelmäßig an einer Gruppe teilzunehmen. Diese Lebenshaltung, die Verpflichtung scheut, liegt wohl in der Angst begründet, etwas zu verpassen und seine Freiheit einzubüßen. Flexibel sein, sich nicht festlegen, spontan entscheiden, was heute dran ist, was das beste Erlebnis verspricht – das ist eine Haltung, die nicht nur Jugendliche haben, sondern in der Gesellschaft – und sicher, wenn wir ehrlich sind, zum Teil auch bei uns selbst – weit verbreitet ist. So oft als möglich machen können, wozu ich jetzt gerade Lust habe, das passt nicht zu einer Chorprobe jeden Donnerstag Abend, zu der ich mich

nach einem anstrengenden Tag manchmal erst einmal aufraffen muss.

Auf all diese aufgezählten Sachverhalte haben wir nur begrenzt Einfluss. Wir können sie zwar beklagen, aber wirklich verändern kaum. Und all das wären Gründe genug, einen Niedergang des Kirchengesangs und des Kirchenchorgesangs auszumachen. Aber es ist nicht so. Sicher gibt es Chöre, die überaltert sind, Chöre, die sich aufgelöst haben oder demnächst auflösen werden. Aber es gibt auch eine Menge von Neugründungen und Aufbrüchen in Kirchenchören. Was sind die Gründe dafür, dass Menschen trotz all dem, was ich aufgeführt habe, zum Chor kommen und singen? Wenn wir uns diese Gründe bewusst machen, können wir unsere Chorarbeit noch besser zum Strahlen bringen.

Es scheinen mir vor allem drei sich gegenseitig durchdringende und überlagernde Motive zu sein, die Kirchenchor-Gesang attraktiv machen. Drei Motive, die schon seit biblischen Zeiten dazu führen, dass Kirche immer auch singende Kirche ist. Sie kommen zusammen in dem Vers, mit dem der 81. Psalm beginnt. Er lautet so: *Singet fröhlich Gott, der unsere Stärke ist.*

1. Singet fröhlich – Singen belebt die Seele

Singen ist eine Tätigkeit, die nicht nur mit dem Kopf geschieht, sondern den ganzen Menschen in Anspruch nimmt mit Körper, Seele und Geist. Das Körperliche kommt in unserem alltäglichen Tun ja bei vielen zu kurz; die meisten arbeiten mit dem Kopf. Gegen diese Einseitigkeit suchen viele einen Ausgleich im Sport – aber dort kommt oft die Seele zu kurz. Beim Singen kommt es aber zu einem Miteinander von Körper, Seele und Geist. Die Chorprobe beginnt manchmal mit Atemübungen – Übungen, die uns mit unserem Körper in Kontakt bringen. Beim Singen wird unsere Seele angerührt, eine Melodie führt uns hinein in Stimmungen, die nicht unsere sind – in Traurigkeit, in Jubel, in Freude, in Frieden –, und öffnet so unserer Seele eine Tür zu Orten, die uns vielleicht von unserem eigenen Dasein her eher fremd sind. Singen hat damit eine belebende Funktion. Ich denke, viele von Ihnen werden das kennen: Man geht müde und abgeschafft zur Chorprobe, überlegt noch, ob das heute wirklich sein muss, und nach der Probe geht man irgendwie erholter und frischer nach Hause – obwohl der Abend inzwischen noch länger geworden ist. Singen belebt die Seele.

Ich denke, diese Erfahrung ließe sich noch an manchen Orten verstärken. Ich könnte mir vorstellen, dass es in der Chorarbeit gut tun könnte, das Körperliche noch mehr zu betonen. Warum nicht öfter auch mit Bewegungen singen? Warum nicht auch in der Chorprobe mal im Gehen singen? Warum nicht auch einmal mit der eigenen Stimme experimentieren und gemeinsam einen Akkord suchen und finden? In vielen Chören wird hier sicher manches ausprobiert, insbesondere in Gospelchören – aber ich könnte mir vorstellen, dass es in manchen Chören hier noch Entwicklungsmöglichkeiten gibt.

Dazu gehört auch der Gesang im Gottesdienst und bei Konzerten.

Das Belebende am Singen könnte dort noch stärker auf die Zuhörerinnen und Zuhörer überspringen. Man könnte noch stärker darauf achten, die Zuhörerinnen zum Mitmachen, zum Aufstehen, zum Mitklatschen, zum Mitsingen zu bewegen. Es wäre denkbar, den Chor unter die Leute zu mischen und so einfache Stücke mehrstimmig zu singen. Es könnten mehr Singgottesdienste stattfinden, als das bisher geschieht. Gerade wenn so die Gemeinde stärker aktiviert wird, erleben Menschen, die bisher nie daran dachten, dass sie singen könnten, dass das eine Erfahrung ist, die auch für sie gut sein könnte, bekommen sie vielleicht auch Lust, im Chor mitzusingen.

Hierzu braucht es kreative Chorleiterinnen und Chorleiter. Und so ist es eine Sache der Aus- und Fortbildung, Menschen auszubilden, die mit Lust, Freude und Kreativität Chöre leiten können. Hilfreich könnte auch der Austausch zwischen Chorleiterinnen und Chorleitern sein, die Weitergabe von guten Ideen, das gegenseitige Sich-Besuchen bei Proben. Oder zum Beispiel auch die Workshops beim Gospelkirchentag, der im kommenden September hier in Karlsruhe stattfindet. Das belebende Element beim Singen wird gestärkt, wo den Chorleiterinnen und Chorleitern Lebendigkeit abzuspüren ist. Und um solche Lebendigkeit auszustrahlen, braucht man selbst immer wieder neue Ideen, muss man selbst immer wieder angeregt werden und auf dem Weg sein. Das gilt übrigens für Pfarrerinnen und Pfarrer genauso wie für Chorleiterinnen und Chorleiter.

Meine These ist: Wo Menschen erleben, dass Singen sie belebt, da wird ein Chor ausstrahlungsfähig, da werden sich auch weitere Menschen finden, die mitsingen. Wenn wir singende Kirche sein und bleiben wollen, dann müssen wir diese Erfahrung der Belebung durch Singen stärken.

2. Singet – Singen macht Gemeinschaft erfahrbar

Singet – heißt es in diesem Psalmvers. Singet – das richtet sich an eine Gemeinschaft. Singen ist eine unmittelbare Erfahrung von Gemeinschaft, schon allein dadurch, dass sich viele Stimmen zu einem Klang vereinen. Beim Singen im Chor macht man die Erfahrung, in einer Gemeinschaft verbunden zu sein. Es ist darum kein Zufall, dass viele Chöre sich als intensive Gemeinschaft verstehen. Sie pflegen diese Gemeinschaft auch über das gemeinsame Singen hinaus: machen gemeinsame Ausflüge und Freizeiten, feiern gemeinsam Feste und anderes mehr.

Manchmal allerdings gibt es auch Spannungen in Chören; gibt es Konflikte und Streit, gibt es unterschwellig oder offen ausgesprochene Abneigungen. Da gibt es Frustrationen und Verletzungen. Wenn dies einen Chor prägt, dann verliert er seine Ausstrahlungskraft. Deshalb scheint es mir ganz besonders wichtig, auf die Gemeinschaft zu achten. Das muss übrigens nicht die Aufgabe der Chorleiterinnen und Chorleiter sein – dafür gibt es in vielen Chören ja auch Obleute. Aber es scheint mir wichtig, die Gemeinschaft eines Chores als Gestaltungsaufgabe im Blick zu behalten.

Dazu braucht es vielleicht ab und an auch eine Gesprächsrunde, in der man sich austauscht über das Erleben im Chor und auch Erfreuliches wie Enttäuschungen geäußert werden können. Es kann auch hilfreich sein, sich dazu eine außen stehende Person als Moderator oder Moderatorin zu holen, die das Gespräch leitet und methodische Hilfestellungen gibt, die es leichter machen, sich zu äußern. Dazu könnte auch ein Austausch darüber nötig sein, wie verbindlich die Mitgliedschaft im Chor ist. Manchen fällt es schwer, jede Woche zur Probe zu kommen – schon aus beruflichen Gründen. Darf ich dann nicht dazu gehören? Darf ich dann beim Auftritt nicht mitsingen? Darüber muss es Verständigungen geben – gerade in einer Zeit, in der Verbindlichkeit ein Problem geworden ist.

Hierher gehört auch die Projektarbeit. In vielen Chören werden ja Projekte durchgeführt und Menschen eingeladen, für eine begrenzte Zeit mitzusingen. Das ist eine sehr gut geeignete Möglichkeit, um Menschen den Weg in den Chor zu ebnen. Aber sie funktioniert nur, wenn diejenigen, die kommen, auch das Gefühl haben, sie

dürfen nach Abschluss des Projekts wieder gehen. Wenn dann die Enttäuschung da ist, dass niemand geblieben ist, dann ist die Projektarbeit ein Problem. Statt der Enttäuschung müsste Freude herrschen über jede und jeden, der sich auf das Projekt eingelassen hat. Vielleicht wird er oder sie später einmal den Weg zum Chor finden. Das passiert umso leichter, je größer jetzt die Freiheit erlebt wird, auch wieder gehen zu dürfen.

Chöre werden von Außenstehenden manchmal als verschworene Gemeinschaft erlebt. Zwar wird dauernd bekundet, dass man noch Sängerinnen und Sänger sucht, wenn dann aber einmal jemand kommt, dann fühlt er sich fremd und nicht willkommen. Vielleicht braucht es

in manchem Chor auch ganz besonders eine oder zwei Personen, die sich um Menschen kümmern, die neu hinzu kommen. Die auf diese neuen freundlich und einladend zugehen, die

Dinge erklären und helfen, sich zurechtzufinden.

Meine These ist: Singen ist intensive Erfahrung von Gemeinschaft. Und danach sehnen sich viele Menschen. Je mehr Freiheit diese Gemeinschaft lassen kann, je offener und einladender und je weniger bedrängend sie ist, desto attraktiver wird sie sein. Wenn wir singende Kirche sein und bleiben wollen, dann müssen wir achtgeben darauf, wie wir Gemeinschaft unter uns gestalten.

3. Singet Gott – Singen ist eine religiöse Erfahrung

Singet fröhlich Gott, der unsere Stärke ist, heißt dieser Anfang von Psalm 81. Im Singen können wir das vielleicht erst richtig begreifen, erreicht uns dieser Glauben „Gott ist unsere Stärke“ auch wirklich erst. Singen, insbesondere das Singen von religiösen Liedern und Werken, ist selbst eine religiöse Erfahrung. Was unser Verstand oft kaum begreift, im Singen finden wir einen Zugang dazu. Was unser Herz oft kaum glauben kann, im Singen wird es uns auf einmal Gewissheit. Im Singen findet der Glaube einen Weg in unser Herz – viel leichter oft als im Hören und Reden. Und im Singen finden unsere Sorgen und Hoffnungen, unser Dank und unsere Freude Ausdruck – nicht zufällig sind viele Lieder im Gesangbuch gesungene Gebete. Deshalb lebt der Gottesdienst vom Gesang – vom Chorgesang genauso wie vom Gemeindegesang. Und es gibt einen tiefen Zusammenhang zwischen der Lebendigkeit des Gesangs in einer Gemeinde und der Lebendigkeit des Glaubens. Das eine befördert das andere. Deshalb wird sich in einer lebendigen Gemeinde

immer wieder irgendwann ein Chor oder eine Singgruppe bilden. Und wenn über Jahre niemand zu finden ist dazu, könnte es auch in Hinweis darauf sein, dass es mit der Lebendigkeit einer Gemeinde und der Intensität ihres Glaubens nicht gut bestellt ist.

Diese religiöse Dimension des Singens ist das Plus, das wir in Kirchenchören gegenüber dem professionellen Gesang der Musikindustrie und auch gegenüber weltlichen Chören haben. Es ist der große Schatz, den wir immer wieder auch neu zu entdecken haben.

Leider fällt Singen und Gespräch über den Glauben oft sehr auseinander. Sicher wäre es hin und wieder möglich, das Einüben eines neuen Stückes, die Probe für die Aufführung eines Werkes auch mit einem inhaltlichen Austausch über den Text zu verbinden. Es könnte auch ein geistliches Wort, ein Gebet, ein kurzer Impuls am Anfang, am Ende oder in der Mitte einer Chorprobe einen regelmäßigen Platz haben. Denkbar wäre es auch, dass im Anschluss an die Kinderchorprobe noch einmal mit den Eltern eines der gerade aktuellen Lieder gesungen wird und dann eine Geschichte, eine kurzer Gedanke, ein Gebet gesprochen wird und so die Eltern mit hinein genommen werden. Genauso könnte es ein fester Brauch werden, dass sich nicht nur die Kirchenmusiker nach den Wünschen der Pfarrer zu richten haben, sondern hin und wieder umgekehrt verfahren wird: Der Chor übt ein bestimmtes Werk ein und der Pfarrer oder die Pfarrerin wird gebeten, über dessen Text und vielleicht auch über die musikalische Gestaltung zu predigen. Auch Liedpredigten könnten häufiger stattfinden. Ich denke, Chöre könnten hier einfach mehr Wünsche äußern. Und es wären mir schlechte Pfarrerinnen und Pfarrer, die sich solchen Wünschen grundsätzlich verweigern würden!

Singen als einen Zugang zu religiösen Erfahrungen zu erschließen – ich glaube, in diesem Bereich liegen noch viele ungehobene Schätze. Dazu ist es natürlich wichtig, auch hier mit einer großen Offenheit ans Werk zu gehen; sich gegenseitig zuzugestehen, dass die religiösen Erfahrungen verschieden sind. Was den einen unmittelbar anrührt und ihm große Gewissheit gibt, bleibt der anderen vielleicht fremd und verschlossen. Je mehr es uns gelingt, das nebeneinander stehen zu lassen und doch darüber ins Gespräch und ins gemeinsame Singen zu kommen, desto öfter werden wir die Erfahrung machen, dass wir neue Schätze entdecken.

Menschen sind religiös auf der Suche. Sie wollen nicht bevormundet werden, sie wollen die Wahrheit des Glaubens für sich selbst entdecken. Das Singen bietet dafür gute Gelegenheiten.

Das bedeutet nun gerade nicht, dass ein Kirchenchor immer nur geistliche Werke aufführen darf. Vielleicht ganz im Gegenteil! Wenn Gott unser Herz weit gemacht hat, dann ist darin auch Raum für Volkslieder und Wise-Guys-Songs, dann kann man auch in einem weltlichen Liebeslied Gottes Schönheit entdecken und mit einem Scherzlied herzlich lachen. Schwierig ist es erst, wenn wir uns unserer religiösen Wurzeln schämen, wenn wir uns zieren, diese religiöse Dimension auch in den Mittelpunkt zu stellen.

Meine These ist: Menschen sind religiös auf der Suche. Sie wollen nicht bevormundet werden, sie wollen die Wahrheit des Glaubens für sich selbst entdecken. Das Singen bietet dafür gute Gelegenheiten. Wenn wir singende Kirche sein und bleiben wollen, dann müssen wir diese religiöse Dimension des Singens nicht zurückdrängen, sondern als großen Schatz verstehen und immer wieder neu entdecken.

Singende Kirche bleiben

Zum Abschluss würde ich gerne zuspitzen: Solange wir Kirche sind, werden wir auch singende Kirche sein – denn der Glaube findet seinen Ausdruck immer wieder auch im Gesang. Da werden alle gegenläufigen gesellschaftlichen Entwicklungen nichts dran ändern. Und wer sagt denn, dass es ausgemacht ist, dass man nicht auch gegen den Trend wachsen kann. Dem Kirchengesang, den Kirchenchören traue ich in dieser Hinsicht sehr viel zu.

Dr. Matthias Kreplin

- 1962 geboren in Heidelberg
- 1984-92 Studium der Evangelischen Theologie in Heidelberg und Zürich
- 1995-2009 Pfarrer mit einer halben Pfarrstelle in der Evang. Kirchengemeinde Schmieheim und Wallburg (1995-96 zunächst als Pfarrvikar)
- 1996-2002 Religionslehrer mit einem halben Deputat Religionsunterricht an der Heimschule St. Landolin in Ettenheim
- 2000 Promotion im Fach Neues Testament mit einer Arbeit über den historischen Jesus
- 2002-2009 Dekan im Evang. Kirchenbezirk Lahr
- 2009 Berufung zum Oberkirchenrat und Leiter des Referats 3 „Verkündigung, Gemeinde, Gesellschaft“



Die Gesänge der Neandertaler

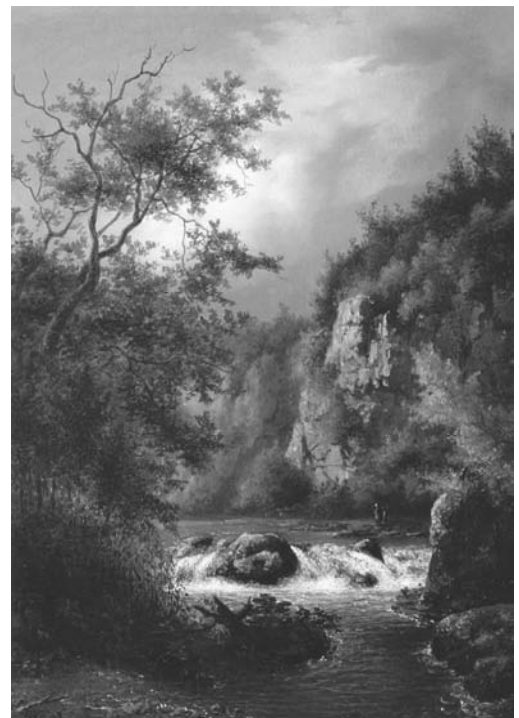
von KMD Prof. Dr. Wolfgang Herbst

Der junge Mann hieß Joachim und sein Leben war auf den ersten Blick alles andere als erfolgreich. Er hatte zwar schon in jungen Jahren Theologie studiert, aber er ist niemals ordiniert worden, hat nie eine richtige Pfarrstelle bekommen, nie geheiratet und keine Kinder gehabt. Nicht nur einmal hatte er Ärger mit seinen Vorgesetzten und musste mit geringen Bezügen auskommen. Er wurde nur 30 Jahre alt, und sein Grab befindet sich irgendwo auf einem Friedhof seiner Heimatstadt Bremen. Er

stammte aus der Familie Neumann, deren einer Vorfahre unter dem Einfluss des Humanismus den Familiennamen ins Griechische übersetzt hatte. Jetzt nannten sich die Neumanns „Neander“. Joachim Neander hat den Dreißigjährigen Krieg nicht mehr erlebt, weil er erst zwei Jahre nach dessen Ende geboren wurde.

Sein theologisches Denken war in ungewöhnlichem Maße von der Natur, der Schönheit der Schöpfung und dem Lob all dessen getragen. Als er eine kümmerliche Rektorenstelle in einer Düsseldorfer Zwei-Klassen-Schule bekam, wanderte er allein oder mit Freunden oft durch das Tal der Düssel, einer vor dem industriellen Kalkabbau im 19. Jahrhundert wildromantischen Gegend mit Schluchten, steinigen Abhängen und Höhlen. Dort sang er seine Lieder und hielt Gottesdienste und Erbauungsstunden im Freien ab, nahe der Natur und dem Schöpfergott. Seine Freiluftaktivitäten erregten Anstoß, weil befürchtet wurde, Neander würde durch seine pietistischen Gruppenbildungen die Gemeinde spalten und die Menschen vom offiziellen Gottesdienst entfremden. Das Misstrauen gegen die Gemeinschaften erweckter Christen wuchs, und am Ende wurde Neander vom Konsistorium abgemahnt und unterwarf sich daraufhin den gestellten Bedingungen. Aber man misstraute ihm, denn er hielt seine Erbauungsstunden wie ein Sektierer heimlich und ohne kirchliche Kontrolle ab. Das Tal der Düssel wurde zum öffentlichen Gesprächs- und Konfliktthema. Bald wusste jeder, was gemeint ist, wenn man vom „Neandertal“ sprach. Joachim Neander und seine Freunde sangen in diesem Tal und anderswo Lieder, die später weltberühmt wurden: „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“, „Wunderbarer König“, „Tut mir auf die schöne Pforte“ und viele andere. Die Loblieder und Dankpsalmen des Siebenundzwanzigjährigen wurden von seinen Neandertalern aufgenommen und weitergetragen. Erst in seinem Todesjahr 1680 erschienen sie im Druck als „Joachim Neandri Glaub- und Liebesübung“, wobei der Verwendungszweck vermerkt wird, sie seien „zu lesen und zu singen auff Reisen, zu Hauß oder bey Christen-Ergetzungen im Grünen“.

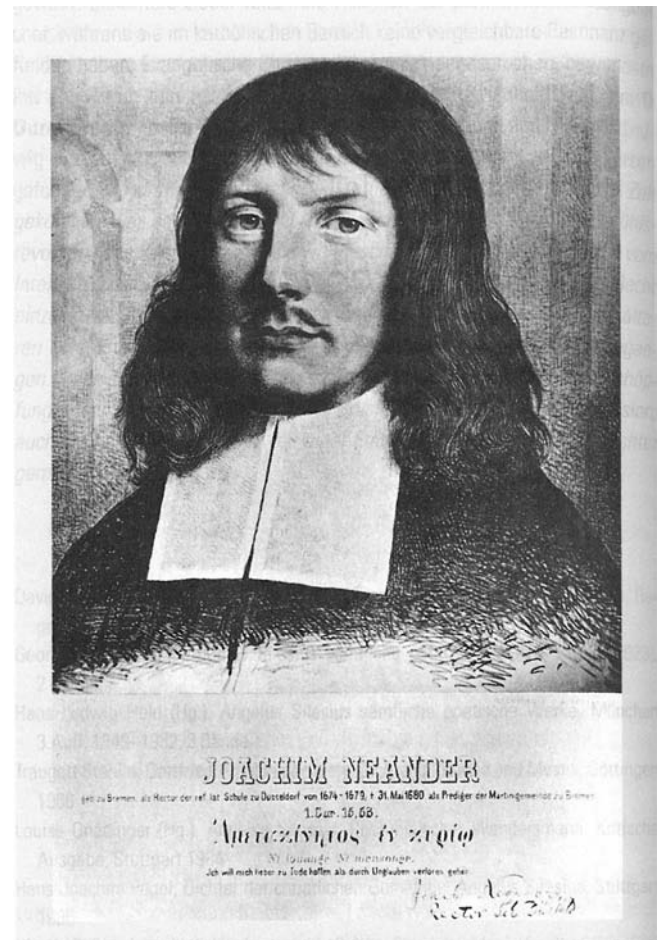
Nichts von alledem hat der prähistorische Mensch mitbekommen, dessen Knochen 1856 gefunden wurden und der mehr als 40.000 Jahre früher in diesem Tal gelebt hatte. Wir wissen nichts über seine Spiritualität oder gar Religiosität, seine Kommunikationsformen und Ausdrucksweisen. Er hat als Person keine Spuren in der Geschichte hinterlassen, und der allmähliche Untergang seiner Art war besiegelt, als sie im Laufe von vielen Jahrtausenden dem überlegenen Homo sapiens weichen musste.



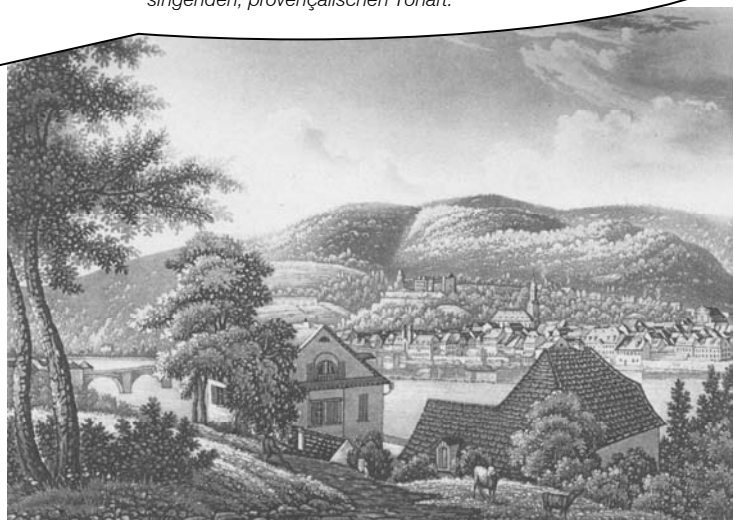
Der ausgegrabene Neandertaler ist derjenige, an den man zuerst denkt, wenn man das Düsseltal zwischen Mettmann und Erkrath besucht. Aber wer das nach ihm benannte Museum betritt – und das sind Menschen aus aller Welt – wird mit dem Lied „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ empfangen, denn Joachim Neander, nach dem das Tal benannt wurde, hat mit seinen Liedern die ganze Welt beschenkt. Der ungeheure Erfolg vor allem des Liedes „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ (EG 317) lässt sich schon im Evangelischen Gesangbuch erahnen. Dort steht die Strophe eins in sechs verschiedenen Sprachen und im neuen polnischen Gesangbuch *Śpiewnik ewangelicki* (2007) sogar in acht Sprachen. Aber es kommt noch etwas hinzu: Das Lied ist sehr vielseitig verwendbar. Seine Sprache ist bildhaft und leicht verständlich, und sein Inhalt weitgehend unbestimmt und dogmatisch wenig festgelegt. Der erste Artikel des Credo beherrscht das Lied, Jesus kommt darin überhaupt nicht vor, und der Heilige Geist auch nicht, dafür aber die Musik. Es erscheint wie der kleinste gemeinsame Nenner aller Konfessionen. Jeder, der das Lied singt, kann den Dank für sein eigenes Leben bei allen möglichen Gelegenheiten darauf projizieren, und das kann Kranke gesund machen.

*Lobe den Herren / den mächtigen König der Ehren /
Meine geliebete Seele / das ist mein Begehren /
Kommet zu Hauff / Psalter und Harffe wach't auff /
Lasset die Musicam hören.*

(Joachim Neander 1680)



Und doch, mein freundliches Heidelberg, bist du so schön und idyllisch-unschuldig; wenn ich den Rhein mit seinen Bergen der männlichen Schönheit vergleichen könnte, so das Neckarthal der weiblichen; dort ist Alles in starken, festen Ketten, altdeutschen Akkorden; hier alles in einer sanften, singenden, provençalischen Tonart.



Individualität und Einheit

Zyklische Aspekte in Schumanns Gedichten der Königin Maria Stuart op. 135

von Michael Zink



Maria Stuart im Alter von 13 Jahren

Im Dezember 1852 entstanden, in Form eines kleinen Zyklus, Schumanns letzte Beiträge zur Gattung des klavierbegleiteten Sololiedes: Die *Gedichte der Königin Maria Stuart* op.135.¹ Die folgenden Gedanken gelten Individualität und Einheit in Text und Musik der Lieder dieser Gruppe, wobei einige Bemerkungen zum biographischen Zusammenhang der Gedichte an den Anfang gestellt seien.

Die deutsche Übertragung² der Maria Stuart zugeschriebenen literarischen Vorlagen, deren Autorschaft indes nur für zwei der fünf Gedichte als gesichert gilt (Nr. 3 und 4)³, entnahm Schumann der Sammlung *Rose und Distel. Poesien aus England und Schottland* von Gisbert Freiherr von Vincke.⁴ Von den dort wiedergegebenen sechs Gedichten wählte er fünf aus, die – wie fünf Akte eines Trauerspiels – gleichsam als Miniaturdrama Wendepunkte der tragischen Biographie Marias in fünf Bildern inszenieren. Im ersten Gedicht *Abschied von Frankreich* begegnen wir Maria im August 1561 an Bord eines Schiffes. Es überliefert uns – in der poetisch gefassten Form Meusniers (s. Fn. 2) – die ahnungsvoll wehmütigen Worte, mit denen sich die achtzehnjährige Witwe nach dem frühen Tod ihres ersten Gatten Franz II während der Überfahrt von Calais nach Leith von dem Land verabschiedete, in dem sie als „gefeylter Liebling des Hofes“⁵ fast ihre gesamte Kindheit und Jugend und zugleich die schönste und glücklichste Zeit ihres Lebens verbrachte.

Das zweite Bild zeigt Maria 1566 nach der Geburt ihres Sohnes Jakob VI in Edinburgh Castle. In einem an Jesus Christus gerichteten Gebet bittet Maria um Schutz für ihr neugeborenes Kind. In den fünf Jahren seit ihrer Ankunft in Schottland scheiterte sie durch Unentschlossenheit und Passivität mehr und mehr an der politischen Aufgabe, die konfessionellen Spannungen, die ihr Königreich teilten, zu entschärfen. Im Gegensatz zu ihrer protestantischen Antipodin Elisabeth I in England gelang es ihr, der bekennenden Katholikin, nicht, die religiös-politischen Konflikte in ihrem Sinne zu lösen. So führte ihre Heirat mit dem katholischen Henry Stuart Lord Darnley, dem Vater ihres Kindes, zur offenen Rebellion protestantischer Adli-

¹ RSA VI/6.

² Nach Vinckes eigenen Angaben übersetzte er die Gedichte *Abschied von Frankreich* und *Abschied von der Welt* aus dem Französischen, *Nach der Geburt ihres Sohnes* aus dem Schottischen, *An die Königin Elisabeth* aus dem Italienischen und *Gebet* aus dem Lateinischen. Zu dessen Quellen s. Hans-Joachim Zimmermann: *Die Gedichte der Königin Maria Stuart. Gisbert Vincke, Robert Schumann und eine sentimentale Tradition*, in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, 129.Jg., 1977, S.294-324, hierzu besonders S.302-305.

³ Nr.1 verfasste dagegen Anne-Gabriel Meusnier de Querlon, die Quelle für Nr.2 befindet sich an einer Wand im Nebenraum des Geburtszimmers von Jakob VI in Edinburgh Castle und stammt sehr wahrscheinlich nicht von Maria. Dies gilt auch für das abschließende Gebet (Nr.5) hinter dem Zimmermann Henry Harington als Autor vermutet. Siehe dazu ausführlich Zimmermann (1977) S.308-322.

⁴ Das merkwürdige Faktum, dass Schumanns Lieder bereits im Dezember 1852 komponiert wurden, die Erstausgabe von *Rose und Distel* jedoch das Datum 1853 trägt, im Übrigen aber die Herkunft der Textvorlagen aus Vinckes Sammlung zweifelsfrei aus einem Brief Schumanns an den Verleger Peter Joseph Simrock vom 18. März 1855 hervorgeht, läßt Hans-Joachim Zimmermann (1977, S.299) zu dem Schluss kommen, dass Vinckes Anthologie „vermutlich in der zweiten Jahreshälfte 1852, d.h. nach der Leipziger Buchmesse zu Ostern, auf den Markt gekommen und aus verkaufs-technischen Gründen vordatiert worden“ sei.

⁵ Jenny Wormald: *Maria Stuart*, Würzburg 1992, S.93.

ger, die zwar bald niedergeschlagen werden konnte, aber ein deutliches Zeugnis von der Schwäche ihrer Regierung ablegt. Jenny Wormald sah die tragische Verfehlung Marias vor allem in dieser Unfähigkeit, politische Verantwortung zu übernehmen und die Initiative zu ergreifen.⁶

Während sich die konfessionellen Auseinandersetzungen weiter zuspitzten, geriet zudem ihre Ehe in eine ausweglose Krise, die bald in offenen Hass umschlug. Geschah die Ermordung Darnleys im Februar 1567 auf Veranlassung, unter Beteiligung oder Mitwisserschaft Marias? –

Der Mord an Darnley und Marias Heirat mit dessen mutmaßlichem Mörder, James Hepburn Earl of Bothwell stellt jedenfalls den zweiten, moralischen Komplex tragischer Schuld dar. Die schottischen Adligen reagierten auf Marias dritte Eheschließung mit einem erneuten Aufstand, der sie zur Abdankung und bald darauf zur Flucht nach England zwang.

Allzu naiv hoffte sie wohl, Elisabeth würde sie im Kampf gegen die Rebellen unterstützen und ihr auf den schottischen Thron zurückverhelfen. Wie konnte sie übersehen, welche Bedrohung sie selbst für Elisabeth I darstellte, seitdem sie nach dem Tode Maria Tudors 1558 anstelle Elisabeths Ansprüche auf den englischen Thron erhoben und sich 1560 geweigert hatte, den Vertrag von Edinburgh anzuerkennen?

Das dritte Gedicht könnte einem der zahlreichen Briefe *an die Königin Elisabeth*, in denen Maria um eine Zusammenkunft bat, beigegeben sein. Stattdessen stellte diese Maria, in klarem Bewusstsein der Gefahr, die von ihr ausging, für 18 Jahre unter Arrest.

Im vierten Bild sehen wir Maria im Kerker, vermutlich in den letzten Jahren ihrer Gefangenschaft. Einsam und resigniert nimmt sie *Abschied von der Welt*. Ein letzter Aspekt tragischer Hamartia stellt die Beteiligung Marias an verschiedenen Verschwörungen gegen Elisabeth dar. Das Ende brachte schließlich die sogenannte Babington-Verschwörung von 1586: Maria wurde des Hochverrats angeklagt und verurteilt.

Noch einmal begegnen wir ihr im letzten Bild, versunken im *Gebet*, unmittelbar vor ihrer Hinrichtung im Februar 1587 in Schloss Fotheringhay.

Der soeben angedeutete biographische Kontext muss – gewissermaßen als narrativer Rahmen der Gedichte – von Interpreten wie Hörern des Zyklus mitgedacht werden. Eine Interpretation steht vor der anspruchsvollen Aufgabe, die Entwicklung Maria Stuarts von der Abreise aus Frankreich 1561 bis kurz vor ihrer Hinrichtung 1587, über einen Zeitraum von 26 Jahren also, nachzuzeichnen. Der Zyklus verlangt außerdem einen „dramatischen“ Vortrag, wobei der Sängerin, anders als in einem Theaterstück oder einer Oper⁷, nur wenige Minuten zur Verfügung stehen, um die Eigenart dieses Charakters darstellend zu entfalten. Dabei bleibt zu fragen: Den Charakter *welcher* Maria eigentlich? Der historischen, deren Wesenszüge erst nach und nach durch neuere Forschungen an Kontur gewinnen und vielleicht nie mehr ganz rekonstruiert werden können, oder die der zahllosen Legenden, die sich um ihre Person gebildet haben? Ist sie die berechnende Verführerin, die dennoch machtpolitisch scheitert oder die naiv Unpolitische? Welche Maria hatte Schumann bei der Komposition des Zyklus im Sinn? Sicher nicht die historische, wie sie heute gesehen wird. Vielleicht schon eher eine literarische. War es die Schillers oder die katholische Märtyrerin der Trauerspiele des 17. Jahrhunderts? – Jedenfalls für eine (oder eine ganz andere?) dieser zum Teil stark divergierenden Lesarten einer Biographie wird man sich entscheiden, um so bei der Verkörperung Marias die Leerstellen, die die Texte eröffnen, als Schattierungen ihrer melancholisch-resignativen Grundstimmung, zu füllen.



Maria Stuart (ca. 1558)

⁶ „Maria war eine tragische Gestalt: Tragisch nicht, weil sie jung und eine Frau war, nicht weil ihr Königreich Schottland war, nicht einmal weil sie persönlich anziehend war. Ihre Tragik bestand einzig und allein darin, dass sie einer der – außergewöhnlich seltenen – Fälle war, in denen jemand, der zu höchster Macht geboren war, sich derart unfähig zeigte, ihre Verantwortung auch zu tragen.“ Wormald (1992), S.254.

⁷ Tatsächlich erwog Schumann Mitte der vierziger Jahre Maria Stuart als Opersujet. #

Verbindet die Person Marias, die aus jedem der Gedichte zu uns spricht (oder zu sprechen scheint), die Texte inhaltlich zu einer zyklischen Einheit, so unterstreichen deren Formen ihre Individualität: Nr. 1, 2 und 5 sind einstrophige Gedichte zu 10, 6 und 11 Versen, bei Nr. 3 und 4 handelt es sich um Sonette. Als ebenso individuell erweisen sich die musikalischen Formen der Lieder.



Clara und Robert Schumann

Die latente Dreiteiligkeit von Nr. 1 wird unterstützt durch ein kurzes Verweilen in T. 7 am Ende des ersten Teils und ein deutliches Innehalten auf dem verminderten Septakkord in T. 13 am Ende des zweiten, außerdem durch die sanfte Beschleunigung zu Sechzehnteltriolen der im übrigen Lied gleichmäßig wogenden Sechzehntelfiguren, die außer in diesen beiden Takten nur noch in T. 8 auftreten.

Die fünfteilige Anlage von Nr. 2 (a b a' b a'') suggeriert in ihrer musikalischen Form eine dreistrophige Textvorlage (mit verkürzter dritter Strophe) des in Wirklichkeit einstrophigen Gedichts: Nach dem ersten (a, T. 1-3) und zweiten Vers (b, T. 4-6) beginnt – metrisch von der ersten auf die dritte Taktzeit verschoben – eine leicht veränderte Wiederholung von a, die den dritten und vierten Vers enthält (a', T. 7-10).⁸ Der fünfte Vers ist dagegen musikalisch eine wörtliche Wiederholung des zweiten (b, T. 11-13). Der letzte Vers beginnt wie a', ist jedoch abermals variiert (a'', T. 14-18).

In Nr. 3 und 4, den beiden Sonetten, folgt Schumann der vierteiligen Form der literarischen Vorlage. Bei beiden ist das zweite Quartett als Wiederholung des ersten komponiert (Nr. 3: T. 1-7 und 8-14, Nr. 4: T. 1-9 und 10-18). In den Terzetten geht Schumann jedoch verschiedene Wege: Das zweite Terzett des dritten Liedes nimmt musikalisch mit 11 Takten den größten Raum ein (die beiden Quartette haben jeweils 7, das erste Terzett 6 Takte Umfang). Zwar greift es rhythmisch zunächst auf den Beginn des

ersten Terzetts (T. 15f.) zurück, führt dann aber die imitatorische Verzahnung von Klavier und Gesang konsequenter verdichtend und steigernd weiter (T. 23f., Kanon in T. 25f.). Nr. 4 ist formal noch wesentlich transparenter und zugleich geschlossener: Zu Beginn der vier Formteile steht jeweils ein und dasselbe Motiv, dem eine absteigende e-Moll Skala in rhythmisch prägnanter Gestaltung zugrunde liegt. Bevor sie jedoch ganz durchlaufen wird, schließt sich im 1., 2. und 4. Formteil eine um zwei Takte verschobene Imitation dieses Motivs in der Oberquinte im Tenor an. Nur der dritte Teil (das erste Terzett) bringt es zu dem Text *Ihr Freunde, die ihr mein gedenkt in Liebe* mit der Modulation nach G-Dur in der Obersekunde. Das zweite Terzett ist deutlich auf die Quartette bezogen, so dass sich die Form mit a b a' beschreiben lässt. Markiert Schumann die Form von Nr. 4 klar durch die Setzung eines zentralen Motivs zu Beginn jedes Teils, so durchzieht zwar auch Nr. 3 ein mottoartiges Viertelmotiv (die ersten vier Akkorde im Klavier), das jeweils zu Beginn eines neuen Formteils, jedoch *auch* in deren Mitte sowohl im Klavier als auch im Gesang erklingt (vgl. beispielsweise T. 4, 6 oder 16) und seine Charakteristik vornehmlich aus seiner rhythmischen Gestalt bezieht, während die Intervalle der Melodielinie bzw. die Akkorde permanent variiert werden.

Nr. 5 teilt mit dem ersten Lied einen latent dreiteiligen Aufbau. Der erste Teil (T. 1-10) gliedert sich wiederum in vier Abschnitte (T. 1-3 den ersten und zweiten Vers enthaltend, T. 4-6 den dritten und vierten, T. 7f. den fünften und T. 9f. den sechsten), die jeweils mit demselben abwärts gerichteten Motiv in der Gesangsstimme beginnen, jedoch dieses jeweils eine Stufe höher sequenzieren (c'' – d'' – es'' – f''). Ein zweiter Teil mit den Versen 7 bis 9 (T. 11-16) ist einerseits durch das Kreisen der Melodiestimme im engen Raum der kleinen Terz a' – c'', andererseits durch die beständig abwärts schreitende Basstimme charakterisiert, die eine Skala von zwei Oktaven durchläuft. Ein Abgesang, bestehend aus den Versen 10 und 11 und einem kurzen Nachspiel, in dem nochmals das den ersten Teil bestimmende Motiv in seiner anfänglichen Transposition erklingt, beschließen das Lied wie den gesamten Zyklus.

⁸ In T. 8,3 steht ein Sextakkord statt des Grundakkordes in T.2. Der verminderte Septakkord in T.10 ist um zwei Viertel gedehnt, da Schumann in diesem Abschnitt statt einem zwei Verse vertont.

Verdeutlichen die Formen und der Klaviersatz, der von der reichen Figuration des ersten Liedes, dem imitatorischen Wechselspiel mit der Gesangsstimme des dritten bis zu den schlichten Begleitakkorden des zweiten reicht, die individuellen Züge der einzelnen Gedichte, so trägt ein viertöniges Motiv wesentlich zur Einheit des Zyklus bei. Die Grundlage seiner Identität ist ein Rhythmus, der unmittelbar aus dem vorherrschenden Metrum der Gedichte abgeleitet ist. Nr. 1 ist, mit Ausnahme der zweihebigen Jamben des ersten und elften Verses, in vierhebigen, Nr. 2, 3 und 4 in fünfhebigen Jamben gedichtet. Den Sprechrhythmus zweier Jamben aufgreifend (unbetont – betont, unbetont – betont bzw. (auftaktig) kurz – lang, kurz – lang), durchzieht das Motiv die Lieder in verschiedenen Abwandlungen. Besonders eng werden die Anfänge des zweiten, dritten und vierten Liedes verknüpft, die über die Rhythmik (in Nr. 2 in Vergrößerung) hinaus auch melodisch durch die absteigende(n) Sekunde(n) verbunden sind. Allein das fünfte Lied verzichtet auf dieses Motiv, wie auch das Gedicht den jambischen Versen der ersten vier ein anderes Metrum entgegensetzt – es verbindet in jedem Vers einen Jambus mit einem Anapäst: ♩–♩–(♩). Jedoch klingt in seiner dominierenden Sechstongruppe, die bereits in T. 8 bzw. 17 des vierten Liedes vorbereitet wird, das zentrale Motiv des Zyklus wie von Ferne nach:

The image displays five musical examples of a rhythmic motif, arranged in two rows. Each example is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The motifs are labeled as follows: Nr. 1, T. 2; Nr. 2, T. 1f.; Nr. 3, T. 1f.; Nr. 4, T. 1f.; Nr. 5, T. 1f. The motifs consist of various rhythmic patterns and melodic fragments, often starting with a quarter rest followed by a quarter note, and ending with a quarter note.

Neben diesen finden sich weitere Bezüge, die die Lieder verklammern, wie beispielweise die Gesangslinie in T. 17 des dritten und T. 4 und 7 des vierten Liedes, die den vierten Takt des ersten zitieren.

Einen weiteren Aspekt zyklischer Einheit zeigt der Gesamtaufbau der Fünfergruppe: Um das mittlere Gedicht (*An die Königin Elisabeth*) sind je zwei in ihrer Funktion entsprechende Gedichte gruppiert (*Abschied von Frankreich*, *Gebet nach der Geburt ihres Sohnes* – *Abschied von der Welt*, *Gebet vor ihrer Hinrichtung*). Diese Anlage wird sowohl durch die Tonarten der Lieder als auch durch deren Vortragsbezeichnungen unterstrichen: Nr. 3 kontrastiert sowohl durch die Tonart a-Moll, von den sie umgebenden Nummern 1, 2, 4 und 5 in e-Moll, als auch durch die Bezeichnung *leidenschaftlich* von den Tempoanweisungen für Nr. 1 (*ziemlich langsam*), Nr. 2 und Nr. 4 (*langsam*).⁹ Zudem ist auch die akkordische Satzart der beiden Gebete (Nr. 2 und Nr. 5) mit ihren Choralanklängen deutlich aufeinander bezogen. Alle Lieder verbindet die gemeinsame Taktart des Viervierteltaktes. Schließlich zeugt auch die Beschränkung in der Disposition der Tonarten innerhalb der Lieder – mit Ausnahme kurzer Ausweichungen nach g-Moll im ersten, vierten und fünften Lied wird nur in leitereigene Tonarten moduliert – von Schumanns Bemühen um kompositorische Geschlossenheit des Zyklus.

Die Strenge, mit der die Einheit dieser Gruppe konzipiert ist, verschließt sich dennoch der Individualität der einzelnen Gedichte nicht, und die Schlichtheit der musikalischen Mittel unterstreicht umso eindringlicher den tiefen Ernst ihrer Aussage: Es ist – auch für Schumann – ein Werk des Abschieds.



Michael Zink wurde 1977 in Stuttgart geboren. An ein Schulmusik- und Germanistikstudium in seiner Heimatstadt (Hauptfach Klavier bei Prof. Andrzej Ratusinski, Leistungsfach Musiktheorie bei Prof. Matthias Hermann) schlossen sich die Aufbaustudiengänge Künstlerische Ausbildung Liedgestaltung und Musiktheorie an. Seit WS 2005/06 unterrichtet er an den Musikhochschulen Stuttgart und Trossingen Musiktheorie. Im Frühjahr 2007 nahm er die Arbeit an einer Dissertation über italienische Kontrapunkt-Traktate im späteren 17. Jahrhundert bei Prof. Dr. Silke Leopold (Heidelberg) auf. Sein besonderes Interesse gilt – neben der italienischen Musik des 17. Jahrhunderts – der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie dem 20. Jahrhundert. Seine Faszination für zeitgenössische Musik führte ihn auch zu eigenen Kompositionen, v.a. für instrumentale Ensembles sowie einige wenige Vokalwerke. Im Sommersemester 2009 wurde ihm ein Lehrauftrag für Musikwissenschaft an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg übertragen.

⁹ Nr. 5 ist unbezeichnet, doch ist auch hier von einem langsamen Tempo auszugehen.

Auf dem Weg zur improvisierten Passacaglia

Möglichkeiten der Abwandlung eines alten Satzmodells

von Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt

Die Geschichte der Improvisation ist nicht vorstellbar ohne die vielen traditionellen „Tanzbässe“, die man beispielsweise als „Passamezzo“, „Romanesca“, „Folia“ etc. kennt. Seit der Renaissance sind solche ehemaligen Improvisationsvorlagen in großer Zahl zu harmonischen Grundmodellen in komponierter Musik geworden. Ihr sehr grundsätzlicher Harmonieverlauf und die vielen Variationsmöglichkeiten machen sie nach wie vor zu sehr geeigneten Vorlagen für melodische und harmonische Improvisation.

Die folgenden Improvisationsvorschläge zu einem achttaktigen Satzmodell sind aus der Praxis der Einzel- und Gruppenimprovisation erwachsen und der Einfachheit halber alle im Klaviersatz notiert. Ihre Übertragung auf andere Tasteninstrumente dürfte aber problemlos gelingen.

I. Grundmodell

Die erste Hälfte des folgenden Satzmodells (Nbsp. 1) endet mit einem phrygischen Halbschluss. Sie ist als „Lamentobass“ bekannt und kommt als harmonische Struktur in vielen barocken Stücken vor. Durch eine schlichte Ganzschlusskadenz wird sie hier zu einem eingängigen Achttakter ergänzt.

Nbsp. 1: *Lamentobass mit Schlusskadenz*



Reizvoll ist die folgende Variante, die stärker mit Vorhaltsharmonik („7-6-Konsequativ“) durchsetzt ist, was gleichzeitig auch die Parallelengefahr zwischen benachbarten Sextakkorden reduziert:

Nbsp. 2: *Variante mit 7-6-Konsequativ*



II. Abwandlungen, Weiterentwicklungen

Traditionell wichtige Varianten dieses Satzmodells entstehen durch chromatische Ausstufung. Eine hochbarocke Chromatisierung des Basses könnte wie in Nbsp. 3 aussehen. Die Harmoniefolge ähnelt dem Ostinato in Bachs „Weinen-Klagen“-Kantate (BWV 12) bzw. im „Cruzifixus“ der h-Moll-Messe und ist gleichzeitig ein gutes Beispiel für die chromatische Abwandlung des 7-6-Konsequativs:

Nbsp. 3: *Chromatischer Lamentobass („passus duriusculus“)*



Den chromatischen Bassgang, den man in der Barockzeit „passus duriusculus“ nannte, verwendeten auch nachbarocke Komponisten häufig als Vorlage. Beethovens berühmte 32 Variationen (Nbsp. 4) basieren ebenso darauf wie der Mittelteil des gravitätischen c-Moll-Préludes von Chopin (Nbsp. 5):

Nbsp. 4: Ludwig van Beethoven, 32 Variationen, Thema

Nbsp. 5: Frédéric Chopin, Prélude c-Moll, T. 5f

Anschließend zwei deutlich freiere Versionen solcher absteigender Basschromatik. Dennoch mögen sie dem Improvisator als Inspirationsquelle dienen. Zunächst eine sehr flüchtige Fassung von Robert Schumann:

Nbsp. 6: Robert Schumann, „Fürchtenmachen“ (aus Kinderszenen op. 15)

Johannes Brahms nimmt in seinem h-Moll-Capriccio den chromatisch absteigenden Bass sehr viel fester in die Hand:

Nbsp. 7: Johannes Brahms, Anfang des Capriccios h-Moll op. 76, 2

Die unter Organisten möglicherweise bekannteste Auseinandersetzung mit dem chromatisierten Lamentobass – und gleichzeitig ein prägnantes Beispiel für eine direkt aus virtuoser Improvisation entstandenen große Form – sind wohl Franz Liszts 1859/63 entstandene Variationen über Bachs Weinen-Klagen-Ostinato: eine phänomenale 18-minütige Demonstration der ungeheuren harmonischen und melodischen Ausdrucksmöglichkeiten, die in einem solchen Grundmodell stecken. Wer glaubt, damit sei nun schlechthin alles gesagt, irrt allerdings: George Gershwins „The man I Love“ und die „One Note Samba“ von Antonio Carlos Jobim sind prominente Beispiele für die chromatisch absteigende Version des Lamentobasses in der Unterhaltungsmusik des 20. Jahrhunderts.

III. Improvisatorische Möglichkeiten

Die wenigen Literaturauschnitte haben bereits angedeutet: Wenn man auch mit chromatischen Erweiterungen arbeitet, sind die harmonischen und melodischen Verwandlungsmöglichkeiten unseres Grundmodells fast unendlich. Wenngleich auch schon solche komponierten Beispiele als improvisatorische Inspirationsquelle für jeweils einen Tonfall dienen könnten, zeigen sie andererseits doch individuelle Züge, die gewöhnlich nicht „vom Himmel fallen“. Deshalb nachfolgend einige grundsätzliche Gestaltungsideen, die insbesondere auch für die Gruppenimprovisation geeignet scheinen. Grundlage ist ein akkordischer Satz (Nbsp. 8), den man sogleich in mehreren Lagen üben sollte, um Ansatzpunkte für unterschiedliche melodische Gestaltung zu bekommen.

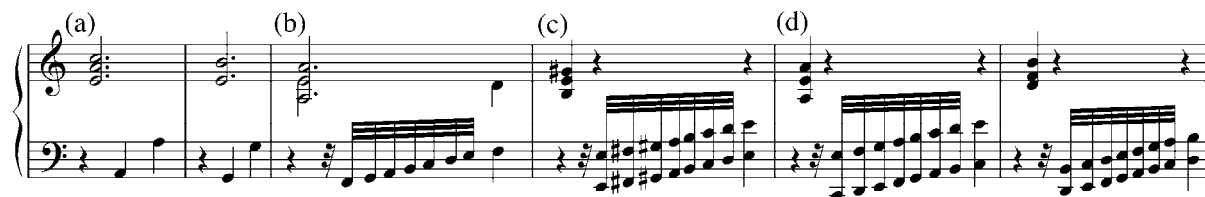
Nbsp. 8: *Akkordischer Ausgangssatz*



- Einfache Bassvariationen

Als einfachste Veränderung dieses Satzes kann man den Bass als Oktavsprung nachschlagen lassen (a) oder mit einer Tonleiter füllen (b). Mutige spielen diese mit beiden Händen (c), Tollkühne gar in Terzen oder Sexten (d).

Nbsp. 9: *Einfache Bassvariationen*



- Das „Joker“-Modell

Beliebt ist das „Joker“-Modell: Der vorgegebene Satz findet – quasi auseinandergezogen – an den Taktgrenzen statt; dazwischen lässt sich (harmonisch passend) eine beliebige Aktion („Joker“) platzieren. Das kann zur raffinierten „Treffübung“ ausarten und den Raum weiten.

Nbsp. 10: *Freie Aktionen auf unbetonten Zählzeiten („Joker“-Modell)*



- Melodie – Begleitung

Ganz anders funktioniert das Monodie-Prinzip. Hierzu sollte die linke Hand den Satz allein harmonisieren können. Die rechte Hand erfindet melodische Phrasen hinzu, möglicherweise mit vielen Vorhaltstönen. (Achtung: Vorhaltstöne links aussparen!) Aus dem akkordischen Satz der linken Hand lässt sich auch einfach eine Triolenfigur oder ein Albertibass gewinnen.

Nbsp. 11: Monodische Ausgestaltung



- Kontrapunktische Ausarbeitung

Auch für kontrapunktische Studien bietet unser Satzmodell ein gutes Übungsfeld. Vorlage ist diesmal ein recht schlanker zweistimmiger Satz, der über Wechselnoten und Quartenzüge sowie sinnvoll eingestreute Pausen im Stile einer Invention o.ä. lebendig wird:

Nbsp. 12: Kontrapunktische Linienführung

- Weitere Möglichkeiten

Man versuche, ein gerade geübtes Modell in einen geraden (z. B. den 4/4-) Takt umzukneten: Nun müssen Melodien gestreckt werden, Tonleitern bekommen einen anderen Sitz im Takt, und das Joker-Modell enthält nun viel mehr Platz für anspruchsvollere Aktionen: ganze eingeworfene Gegenmotive, weitere Lagenwechsel usw.

Auch der Wechsel des Tongeschlechts kann reizvoll sein, ebenso die Verwendung des Basses als Oberstimme, die eine ganz andere Harmonisation ermöglicht:

Nbsp. 13: Verwendung des Grundbasses als Oberstimme

IV. Möglichkeiten für Gruppenimprovisation

Wer in diesem Sinne einige Solostudien getrieben hat, ist fit für die Gruppenimprovisation, der sich auch mit diesem Satzmodell einiges an Betätigungsmöglichkeiten bietet. Eine einfache Möglichkeit gemeinsamer Improvisation – und sogleich die musikalische Reaktion schulend – ist ein „konzertantes“ Auseinanderziehen des „Joker“-Modells auf zwei Instrumente. Auf diese Weise kann jeder seine kurzen Abschnitte ohne Abstriche an die Präzision konzentrierter und möglicherweise virtuoser gestalten und gleichzeitig schnelles Reagieren üben.

- Vordersatz – Nachsatz

Zwei Partner (an verschiedenen Instrumenten) spielen je vier Takte nach dem Vordersatz-Nachsatz-Schema. Hierbei bieten sich verschiedene Spielregeln an: Aufnahme und Weiterführung der gerade gehörten Phrase oder Kontrast; auch Umkehrungen und Vertauschungen (von Stimmen, Motiven, Tonleitern, Vorhalten etc.) sowie Beschleunigungen und Abbremsmanöver sind denkbar. Das Alternieren kann immer kurzgliedriger werden (zweitaktig, taktweise...), bis schließlich die Musik – ähnlich dem Joker-Modell – zählzeitweise fragmentiert erklingt; hat man mehr als zwei Instrumente und viele Spieler zur Verfügung kann man die Improvisation immer schneller im Raum kreisen lassen und dabei noch die Rotation am Instrument üben...

- „Arbeitsteilung“ (Melodie-Begleitung)

Auch das Monodie-Prinzip lässt sich in der Gruppe verfeinern: So kann man Melodien und Begleitfiguren sowohl simultan als auch dialogisierend auf mehrere Instrumente aufteilen, und sogar Orgelpunkte und Liegenoten können – fantasievoll rhythmisiert – von mehreren Personen gleichzeitig gestaltet werden.

- Gemeinsame Formverläufe finden

Alle bislang angedeuteten Modelle eignen sich auch als Grundmuster für Formverläufe (Steigerungen, Brüche, Kontraste). So lassen sich etwa rhythmisch-metrische Beschleunigungsphasen, allmähliche Ausweitungen des melodischen Ambitus oder Änderungen der Artikulation entweder verabreden (nach einer bestimmten Anzahl von Variationen) oder aber durch Aufeinander-Hören erreichen. Dynamische Verläufe / Hinzutretende Akteure kann man aber auch durch einen Dirigenten mit Hilfe einer graphischen Partitur anzeigen lassen.

- Freiere Gestaltungsmöglichkeiten

Für gewandtere Spieler kommen Soloeinlagen in Frage: z.B. bestimmte rhythmische Modelle im Stile einer barocken Partita (Sarabande, Menuett, Gigue), eine „Reharmonisation“ des Basses mittels romantischer Harmonik (s. o.), die Gestaltung eines Rezitativs oder einer Rhapsodie, schließlich eine Fuge oder eine Tokkata. Einige dieser Gestaltungsideen sind möglicherweise auch wieder für mehrere (gewandte) Akteure geeignet. So können mehrere Spieler gemeinsam z. B. ein Rezitativ gestalten: Jeder übernimmt eine Phrase und den anschließenden Akkord. Dabei muss er sehr gut auf die Vorgaben des Vordermanns achten, die er nach eigenem Gusto weiterführt; im Gesamtverlauf soll der Bass chromatisch absteigen.

- Resümee

Abgesehen vom „Spaß an der Interaktion“ liegt der pädagogische Gewinn jeglicher gebundener Improvisation – insbesondere dann, wenn man sie als Gruppenimprovisation betreibt – einerseits im intensiven Training der harmonischen Auffassungsgabe und des Reaktionsvermögens und andererseits in der permanenten Stimulation der rhythmischen, melodischen und motivischen Phantasie. Zugleich wird diese „kanalisiert“ und durch die Beschränkung im Sinne des „Ausprobierens aller Möglichkeiten“ zusätzlich angeregt.

HfK-Absolventen an prominenten Kirchenmusikerstellen

KMD Johannes Matthias Michel

Bezirks- und Landeskantor an der Christuskirche Mannheim

Johannes Matthias Michel



- 1962 geboren, aufgewachsen in Gaienhofen
- Erste musikalische Erfahrungen unter anderem bei seinem Vater, dem Komponisten und Kirchenmusiker Josef Michel
- Klavierstudium in Basel
- Studium der Kirchenmusik in Heidelberg und Frankfurt mit dem Abschluss der A-Prüfung 1988
- Bis 1992 Studium in der Solistenklasse Orgel an der Musikhochschule Stuttgart bei Prof. Dr. Ludger Lohmann mit dem Abschluss eines Solistenexamens
- Von 1988 bis 1998 Bezirkskantor in Eberbach am Neckar
- Seit Januar 1999 Kirchenmusikdirektor an der Christuskirche Mannheim, Bezirkskantor für Mannheim und Landeskantor Nordbaden

Herr Michel, könnten Sie bitte kurz Ihren bisherigen Werdegang beschreiben?

In meiner Schulzeit am Bodensee war ich schon kirchenmusikalisch angeregt durch meinen Vater Josef Michel und seine vielen Freunde und Kollegen, die zu uns zu Besuch kamen. Als Oberstufenschüler habe ich dann in Konstanz Klavier- und Orgelunterricht genommen und im Bachchor mitgesungen. In dieser Zeit fasste ich wohl den Entschluss, Kirchenmusiker zu werden. Dennoch begann ich zunächst ein Klavierstudium in Basel. Mein Vater hat das sehr unterstützt, weil er meinte, ein virtuoses Klavierspiel sei eine enorme Erleichterung für Studium und Beruf eines Kirchenmusikers – womit der alte Herr übrigens

ganz und gar recht behalten hat. 1983 kam ich nach Heidelberg ans „KI“ und machte schon 1985 B-Prüfung. Ich war dann ein Semester abtrünnig und studierte an der MHS Frankfurt, bin aber wegen Nichtgefallen wieder zurück und habe 1988 in Heidelberg die A-Prüfung abgelegt. Danach konnte ich mich nicht richtig entscheiden, ich bekam nämlich am selben Tag die Zusage der Bezirkskantorenstelle in Eberbach, um die ich mich beworben hatte und einen Studienplatz für das Solistenexamen bei Ludger Lohmann, was damals ein sehr begehrter und schwer zu erlangender Studiengang war. Ich habe mich dann für beide entschieden und 1992 mein Solistenexamen Orgel in Stuttgart abgelegt. Gleichzeitig habe ich mich in Eberbach austoben können, habe zunächst die Konzerte und Kantatengottesdienste intensiviert, einen Jugendchor und später eine Singschule gegründet. Auch habe ich in dieser Zeit sehr viele Orgel- und Kunstharmoniumkonzerte gespielt und schon etliche CDs aufgenommen. Ich erinnere mich an einen Juli, in dem ich 13 Konzerte gespielt habe. 1999 kam ich dann an die Christuskirche Mannheim.



...und seither sind Sie dort geblieben. Wie genau sieht Ihr Stellenprofil an der Christuskirche aus, Aufgaben, Pflichten etc.?

Die Christuskirche gilt als *die* Musik-Kirche der Stadt Mannheim. Wir haben auf unserem kirchenmusikalischen Jahresprogramm 70 bis 80 Termine, die alle vorbereitet

werden müssen. Den größten Anteil machen dabei die Gottesdienste aus. Wir haben an sich schon einen erfreulichen und auch anwachsenden Gottesdienstbesuch, aber an allen Festtagen und vielen Sondergottesdiensten kommen durchaus auch 400, 500 oder auch einmal 1000 Besucher zu uns. Diese Gottesdienste werden recht aufwändig vorbereitet, die Chöre und Orchester bringen sich umfangreich in die Liturgie ein, so dass immer auch sehr viel Notenmaterial hergestellt oder komponiert werden muss. Getragen wird das vor allem vom Bachchor Mannheim, dem Kammerchor Mannheim und unserem Bläserensemble, aber auch von vielen befreundeten Profimusikern, die gerne bei uns musizieren. Daneben stehen die Konzerte. Die eigenen Chorkonzerte erfreuen sich großer Beliebtheit, Gastkonzerte und Orgelkonzerte – trotz der herrlichen Instrumente – leider nicht so sehr. Als Bezirkskantor von Mannheim gibt es durch die Großstadtsituation viel Kirchenpolitik zu betreiben: die Abstimmung mit den Kollegen anleiten, gemeinsame Projekte durchführen (Nacht der Kirchenmusik, Orgelfrühling), die Kommunikation innerhalb der Stadtkirche fördern und Beratungen aller Art vornehmen. Die C- und D- Ausbildung machen jeweils meine Assistenten oder Assistentinnen. Fortbildung wird hier wenig angenommen, andere nützliche Dinge bleiben leider oft auf der Strecke.



Herr Michel, Sie sind auch gleichzeitig Landeskantor, was sind Ihre Aufgaben in dieser Funktion?

Als Landeskantor habe ich die Supervision über die hauptamtlichen KollegInnen in Nordbaden und Karlsruhe, ich berate die KollegInnen, die Gemeinden und die Kirchenleitung (gemeinsam mit meinen beiden Kollegen aus Pforzheim und Freiburg) in allen möglichen Fragen und vermittele bei Konflikten. Zahlreich sind auch seit Jahren die Gespräche und Verhandlungen mit Abteilungen des Oberkirchenrats, vor allem mit der Rechtsabteilung der Abteilung Gemeindefinanzen. Hier geht es um den Erhalt oder leider auch einmal um den Wegfall von Stellen, um neue Kirchenmusikgesetze oder Verordnungen. Hier ist es

sehr erfreulich, dass wir heute eine gute und sachbezogene Atmosphäre vorfinden oder schaffen können, ja es gibt sogar viel Sympathie und Unterstützung für die Kirchenmusik, was aber leider nicht immer das schwindende Geld ersetzen kann. Ich vertrete Nordbaden in kirchlichen Gremien und die badische Kirche auch zuweilen in außerkirchlichen Gremien. Bei all diesen Terminen fällt auch oftmals Vor- und Nacharbeit im Büro an.

Was macht für Sie den besonderen Reiz Ihrer Stelle aus?

Ich hatte mir das als Student schon gewünscht: eine große Kirche mit zwei Orgeln für unterschiedliches Repertoire (insbesondere natürlich eine Orgel für Spätromantik), mit zwei Chören, einen für große Oratorien und einen für anspruchsvolle a-cappella-Literatur und in der Nähe ein großes Opernhaus, mit dessen Musikern und Sängern ich zusammenarbeiten kann.

Das ist in Mannheim auf wundersame Weise in Erfüllung gegangen. Die große Liebe der Mannheimer zur Musik, gerade auch in der Gemeinde an der Christuskirche, und die fast täglichen Begegnungen mit hervorragenden Berufsmusikern sind für mich sehr anregend und motivierend.

Was kommt für Sie auf Ihrer Stelle zu kurz, fehlt Ihnen etwas?

Kinderchorarbeit. Das schaffe ich hier nicht und das tut mir jedes Mal weh, wenn ich nur daran denke. Das war mir an meiner früheren Stelle sehr wichtig und das war sehr beglückend.

Gehört das Gottesdienstliche Orgelspiel eigentlich auch zu Ihren Aufgaben, oder gibt es andere Organisten, die diesen Bereich übernehmen, da Sie selbst durch Chöre, Orchester etc. genug beschäftigt sind?

Ja sicher, das ist ja mit das Schönste überhaupt! In den Gottesdiensten improvisiere ich mit Leidenschaft, und die Resonanz darauf ist ganz enorm. Große barocke Concerti oder Trios, sinfonische Dichtungen zum Hauptlied, moderne Meditationen, das lieben die Menschen in den Gottesdiensten, manche kommen sogar auch deswegen

zu uns. Als Landeskantor habe ich ja eine Assistentenstelle, und da teilen wir den Orgeldienst auf. Das ist nötig und manchmal auch entlastend, aber wenn ich dann einmal an einem Sonntag nichts zu spielen habe, bin ich auch ein wenig traurig.



Stichwort Gottesdienstvorbereitung, wie läuft die ab, wer entscheidet/plant/bestimmt was?

Die Gottesdienste ohne besondere Kirchenmusik planen die Pfarrer und geben uns montags den Ablauf, den wir am Dienstag in der Dienstbesprechung durchgehen und ggf. ändern. Gottesdienste mit Kirchenmusik (im vergangenen Jahr 41 an der Zahl) planen wir. Die Pfarrer bekommen 2-4 Wochen vorher einen Entwurf und dann gehen wir daran, die Einzelheiten vorzubereiten. Da wir alle Chöre und auch die Solisten und Orchester nicht nur z. B. für eine Kantate beschäftigen, sondern bis zu 10 mal im Gottesdienst einsetzen (Werke zu den liturgischen Stücken, Lieder im Wechsel und Musik sub communionem) müssen Musiken ausgesucht oder neu geschrieben werden, und zwar so, dass sie ohne großen Probenaufwand realisierbar und dennoch attraktiv sind. Auch kommen an Festtagen und besonderen Gottesdiensten hunderte Besucher in unsere Kirche, dafür erstellen wir ein aufwändiges Gottesdienstprogramm. So beschäftigt uns ein großer Gottesdienst schon 10-12 Stunden im Büro, aber

durch den großen Zuspruch ist diese Arbeit auch ein Schwerpunkt geworden.

Kommen wir noch zu einem anderen ihrer zahlreichen Betätigungsfelder, dem Komponieren. Wie sieht Ihr kompositorisches Schaffen genau aus?

Die meisten meiner Kompositionen sind natürlich für die Kirchenmusik gedacht. Von zahllosen einfachen Chorsätzen und leichten Motetten bis zu sehr anspruchsvollen größeren Werken a cappella und mit Orchester. Für Posaunenchor und Profiblechbläser in verschiedenen Besetzungen, für Kinderchor hauptsächlich 3 größere Musicals, für Orgel zahlreiche kleinere und größere Stücke. Viel Erfolg haben meine Stücke, die von Jazz beeinflusst sind, aber es gibt auch Stücke in ganz moderner Tonsprache.

Auf welche Dinge hat Sie das Kirchenmusikstudium nicht vorbereitet, mit denen Sie im Berufsleben konfrontiert wurden bzw. werden?

Organisation eines Büros, Öffentlichkeitsarbeit, Fundraising, richtige Kommunikation mit Menschen im kirchlichen Raum, Konfliktmoderation, Gesprächsebenen erkennen und Konflikte vermeiden. Ich möchte aber betonen, dass dies ja alles auch eigene Ausbildungsgänge sind, die man schwerlich noch dazu studieren kann. Vielleicht kann man diese Thematiken in Form von Seminaren oder Vorträgen lose in den Studienbetrieb einbauen (und vielleicht geschieht das ja zum Teil auch schon), damit man wenigstens weiß, wo man sich weiterbilden kann, oder wo man suchen muss, wenn man Defizite spürt.

Worauf sollte der "Kirchenmusikstudent von heute" also besondere Schwerpunkte setzen? Üben! – Klavier, Orgel, LO, Partiturspiel, Transponieren, Alte Schlüssel, Generalbass. Wer das gut kann, der spart sich in der Praxis so viel Zeit, dass er sich mit allen möglichen anderen Facetten unseres Berufs beschäftigen kann und eine Stelle entfalten kann.

Wie, denken Sie, steht es um die Zukunft der evangelischen Kirchenmusik? Wohin wird es Ihrer Meinung nach gehen?

Für die Zukunft der evangelischen Kirchenmusik stelle ich mir vor, dass von den traditionellen A- und B-Stellen die interessanten Stellen bleiben werden. Ich denke es wird nur ein kleiner Teil der heutigen Stellen (gerade hier im

Süden) wegfallen, und das werden die weniger attraktiven sein. Da die Zahl der Studierenden sehr zurück gegangen ist, wird es in einigen Jahren eher schwer werden, Stellen zu besetzen. Gute und sehr gute KirchenmusikerInnen wird man auch in Zukunft brauchen und schätzen. Daneben wird es eine vielfältige Arbeit mit Teilzeitkräften geben, auch durchaus auf professionellem Niveau. Alle Kirchenmusik wird in Zukunft, wie Kirche und Kultur überhaupt, mehr von Spenden, Mitgliedsbeiträgen und selbst erwirtschafteten Mitteln leben müssen. Das ist ein gesellschaftlicher Prozess, der sich schon lang entwickelt.



Bleibt bei Ihren unzähligen Aufgaben eigentlich auch manchmal so etwas wie Freizeit? Was tun Sie dann, haben Sie / brauchen Sie einen Ausgleich zur Musik?

Leider schöpfe ich meinen Urlaub und meinen freien Tag nicht aus, das geht bei der Fülle der Aufgaben nicht. Aber Freizeit muss sein: Wandern, Kochen, Essen, Weinpro-

ben, Opernbesuche u. a. zusammen mit meinen Kindern oder Freunden.

Könnten Sie zum Schluss vielleicht doch noch eine kleine KI-Anekdote erzählen?

Unvergesslich ist der trockene Humor von Gerhard Wagner, der mit todernstem Gesicht den Männerchor („Wo die Al – penrosen blühn“ tiefe Einatmung bei -) einstudiert und dirigiert hat, ebenso den Frauenchor („Fein sein, beinander bleibnnn“ – die Damen durften beim Vortrag nicht lachen), der bei einer wirklich schrecklichen LO-Prüfung seine Schuhe unter dem Tisch ausgezogen hat (da konnte man sich kaum noch beherrschen), morgens um acht seine Unterlagen zur Gehörbildung nicht in der Tasche hatte und noch mal ans Auto ging mit der Bemerkung: „Maln's schon mal 'nen Violinschlüssel“, oder bei der Übraumvergabe die verschiedenen Studenten mit Namen Müller knochentrocken unterschied: Müller, Ulrich, Müller-Dürkheim, eine wunderbare Situationskomik und ein perfektes Timing. Unvergesslich auch die unfreiwillige, aber auch zuweilen peinliche Komik von Wolfgang Dallmann, der z. B. nach seinen Konzertreisen Reiseberichte gab, die niemand verpassen wollte („Wolfgang, kannst Du noch was zu den toilletalen Verhältnissen in Polen sagen?“ ...).

Vielen Dank für das Interview.

Das Gespräch führte unsere Studentin Eva-Maria Solowan.

Informationen über die Kirchenmusik an der Christuskirche Mannheim finden Sie unter:

► <http://christuskirche.org>



Eben geht die katholische Kirche [Jesuitenkirche] neben mir an; die Leute fangen zu singen an; ... so grenzt mein Logis rechts an das Irrenhaus und links an die katholische Kirche, daß ich wahrlich im Zweifel bin, ob man verrückt oder ob katholisch werden sollte.



Robert Schumann in Heidelberg

Wie im Vorwort bereits angesprochen fand Robert Schumann während seines Jurastudiums in Heidelberg zu seiner eigentlichen Bestimmung als Musiker. Diese für ihn so wichtige Weichenstellung ist in zwei besonders berührenden Briefen an seine Mutter thematisiert:

1.7.1830 (morgens 4 Uhr)



Meine geliebte Mutter!

... Ist Dir ein Bildchen von meiner Lebenseintheilung nicht unlieb, so gebe ich Dir es gern. Nur die Jurisprudenz legt manchmal einen kleinen, frostigen Winterreif über meinen Morgen; sonst ist lauter Sonnenschein drinnen und Alles glänzt und blitzt, wie junge, frische Thau perlen auf Blumen. ... Meine Idylle ist einfach und zerfällt in Musik, Jurisprudenz und Poesie und so sollte immer Poesie das praktische Leben erfassen oder das schöne, glänzende Gold den rohen, klaren, scharfen Diamanten. – Ich steh' früh auf. Von vier bis sieben Uhr arbeite ich, von sieben bis neun geht's ans Klavier, dann zu Thibaut; Nachmittags wechselt Collegium mit englischer und italienischer Stunde und Lectüre und Abends geht's unter die Menschen und in die Natur. Das ist das ganze und Ein Ganzes.

30.7.1830 (5 Uhr)



Guten Morgen, Mama!

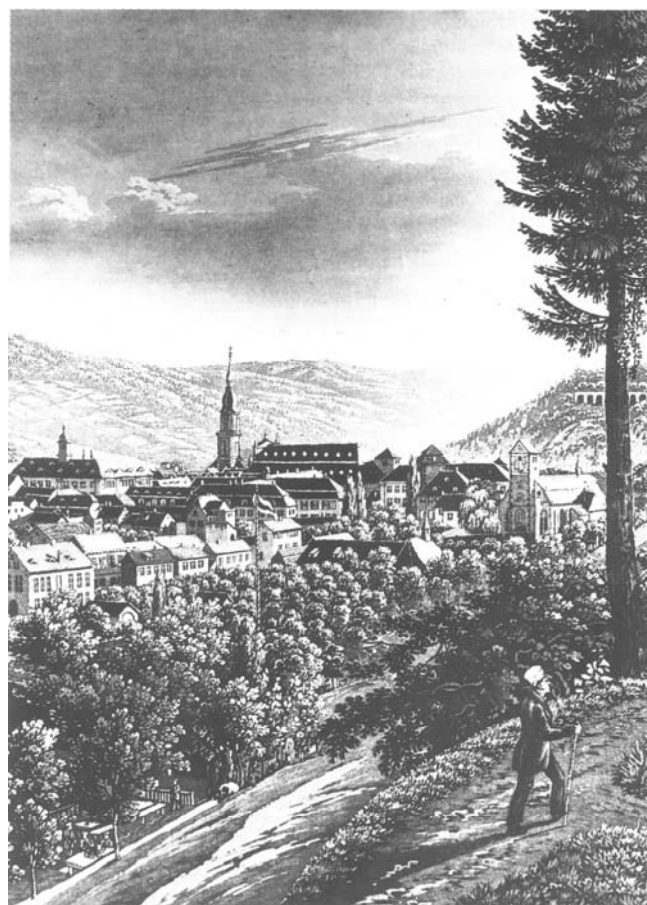
Wie soll ich Dir nur meine Seligkeit in diesem Augenblicke beschreiben! – Der Spiritus kocht und platzt an der Kaffeemaschine und ein Himmel ist zum Küssen rein und golden – und der

ganze Geist des Morgen's durchdringt frisch und nüchtern – Noch dazu liegt Dein Brief vor mir, in dem eine ganze Schatzkammer von Gefühl, Verstand und Tugend aufgedeckt ist – die Cigarre schmeckt auch vortrefflich – – kurz die Welt ist zu Stunden sehr schön d.h. der Mensch, wenn er immer früh aufstünde. ... Mein ganzes Leben war ein zweijähriger Kampf zwischen Poesie und Prosa oder nenn' es Musik und Jus. Im praktischen Leben stand für mich ein eben so hohes Ideal da, wie in der Kunst – das Ideal war eben das praktische Wirken und die Hoffnung, mit einem großen Wirkungskreise ringen zu müssen – aber was sind überhaupt für Aussichten da ... In Leipzig hab' ich unbekummert um einen Lebensplan so hingelebt, geträumt u. geschlendert und im Grunde nichts Rechtes zusammen gebracht; hier [in Heidelberg] hab' ich mehr gearbeitet, aber dort und hier immer innig und inniger an der Kunst gehangen. Jetzt steh' ich am Kreuzwege und ich erschreck bey der Frage: wohin? – Folg' ich meinem Genius, so weißt er mich zur Kunst und ich glaube zum rechten Weg. – In diesem Kampf bin ich jetzt fester, als je, meine gute Mutter, manchmal tollkühn und vertrauend auf meine Kraft u. meinen Willen, manchmal bange, wenn ich an den großen Weg denke, den ich schon zurückgelegt haben könnte und den ich noch zurücklegen muss.

...

Daß dieser Brief der wichtigste ist, den ich je geschrieben habe und schreiben werde, siehst Du ...

Lebe wohl, meine theure Mutter und bange nicht. Dein Dich innigstliebender Sohn Robert Schumann.



Heidelberg vom Weg zum Riesenstein. Zeichnung und Aquatintaradierung von C. Rordorf, um 1830 (Ausschnitt). Links der Fahnenmast Vossens „Burg“. Unten der Wirtsgarten des Sattlers Müller. Rechts die Peterskirche, der Turm mit einem Zelt Dach nach der Zerstörung von 1693.

In zwei weiteren Briefen an seinen Klavierlehrer und späteren Schwiegervater Friedrich Wieck und wieder an seine Mutter ist Schumanns endgültige Hinwendung zur Musik bereits beschlossene Sache – und damit auch der schmerzliche Abschied aus seinem geliebten Heidelberg besiegelt.

21.8.1830 an Friedrich Wieck



... Ich bleibe bei der Kunst, ich will bei ihr bleiben, ich kann es und muß es. Ich nehme ohne Thränen von einer Wissenschaft Abschied, die ich nicht lieben, kaum achten kann; ich blicke aber auch nicht ohne Furcht auf die lange Bahn hinaus, die zum Ziele führt, das ich mir jetzt vorgesteckt habe.

22.8.1830 Schumann an seine Mutter



So lebewohl, geliebte Mutter und Ihr Geliebten Andren – und ist dies auch der letzte Brief, den ich aus dem schönen Heidelberg schreibe, so seht Ihr Alle doch mich lieber arm und glücklich in der Kunst, als arm und unglücklich im Jus. Die Zukunft ist ein großes Wort – ...

Bleibt noch anzumerken, dass Robert Schumann am 24. Januar 1830 im Museumsgebäude am Universitätsplatz das erste und einzige öffentliche Klavierkonzert seines Lebens (!) mit den Alexander-Variationen von Ignaz Moscheles gab (seine Tagebucheintragung hierzu sowie ein Bild des Museumsgebäudes siehe unten).



In seine Heidelberger Zeit fällt wohl auch die Komposition seiner Abegg-Variationen op. 1 sowie zumindest die Konzeption seiner Papillons op. 2. Nebenstehendes Stammbuchblatt mit dem Anfang der Abegg-Variationen schrieb Schumann für einen seiner besten Heidelberger Freunde August Lemke zur Erinnerung. Das Blatt ist datiert: „Heidelberg, 29. Aug. 30“. Der Passus „Je ne suis qu'un songe.“ („Ich bin nichts als ein Traum“) ist Jean Paul's Titan (78. Zykel) entnommen. – „Zukunft ist ein großes Wort.“ Am Ende seiner Heidelberger Zeit schrieb Schumann diesen Satz, voll Ahnung dessen, was in Heidelberg begann und sich später vollenden sollte.

KMD Prof. Bernd Stegmann

... meine Variationen – mein Stolpern am Anfang – die letzte Variation vollendet gespielt – unendlicher Applaus, Gratulationen pp – die entzückten Menschen – entzückt nach Hause getaumelt – um zwei Uhr –



20 Jahre Inge-Pittler-Förderpreis an der HfK

Wer in den 70er Jahren Kirchenmusik studierte, musste im Fach Gesang an den damaligen Ausbildungsstätten mit sehr unterschiedlichen Lehrangeboten rechnen. Da die Dozentenkollegien oft durch Organistenpersönlichkeiten geprägt waren, hatten Studienanfänger in den Aufnahmeprüfungen in erster Linie mit guten Leistungen auf der Orgel und in Gehörbildung aufzuwarten. Podiumsreife Gesangsleistungen und (Chor-)Stimmbildnerische Kompetenz lagen nicht unbedingt im Zentrum kirchenmusikalischer Ausbildungskonzepte.

Das Fach Gesang wurde (und wird bis heute) fast ausschließlich durch nebenberufliche Lehrbeauftragte, nicht durch hauptberufliche Professoren unterrichtet. Im Unterricht (damals 20 Minuten pro Woche) stand oftmals eine Sängerin / ein Sänger Studierenden gegenüber, deren sängerische Disposition kaum vorhanden war und erst mühsam entwickelt werden musste. Studierende zu einer eigenen fundierten sängerischen Leistung zu führen sowie sie auf die Aufgabe der stimmlichen Betreuung der ihnen anvertrauten Chöre vorzubereiten, stellte sich als Unterfangen am Rande pädagogischer Seriosität dar.

Nicht jeder Gesangslehrer hatte das Glück, durch eine Pädagoginnenpersönlichkeit wie Franziska Martienssen-Lohmann geprägt worden zu sein, die ihren Schülern für den Fall, dass sie zu unterrichten gedächten, umfassendes methodisches Rüstzeug mitgeben konnte. Inge Bullinger-Pittler (1924-2001) war durch diese Schule gegangen, bevor sie als Sopranistin Engage-

ments am Landestheater Coburg und am Stadttheater Würzburg wahrnahm und gleichzeitig eine rege Tätigkeit als Oratoriensängerin entfaltete. In den 70er Jahren begann sie ihre Lehrtätigkeiten an der Universität Würzburg, der Staatlichen Hochschule für Musik Heidelberg-Mannheim und am damaligen Institut für Kirchenmusik Heidelberg.



Nicht zuletzt, um den Blick stärker auf die zentrale Bedeutung des Faches Gesang im Rahmen des Kirchenmusikerberufs zu lenken, stiftete sie 1990 der Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik eine bedeutende Geldsumme, deren Ertrag jährlich den Gewinnern eines hochschulinternen Gesangswettbewerbs zugute kommen würde. Fachkollegium und Hochschulrat entwarfen die Satzung für den 1991 erstmalig durchgeführten Wettbewerb um den Inge-Pittler-Förderpreis. Seither findet dieser jährlich einmal in den Räumen der Hochschule statt.

Die aus Rektor, Gesangs- und Klavierdozenten bestehende Jury, der die Stifterin bis zu ihrem Ableben im Jahre 2001 angehörte, entscheidet über die Vergabe der Preisgelder in den Studiengängen *Kirchenmusik* und *Künstlerische Ausbildung Gesang*. Ergänzend kann sie einen Preis für herausragende Leistung bei der Klavierbegleitung vergeben. Der Träger eines 1. Preises hat Gelegenheit und Verpflichtung, sich in einem Liederabend oder einem anderen Hochschulkonzert der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Unter den Preisträgern befinden sich nicht wenige Studierende, die nach dem Studium in Heidelberg eine eigene Gesangskarriere aufbauen konnten. Stellvertretend seien die Namen von Matthias Horn, Arndt Schumacher, Viola Kremzow, Dieter Wagner und Johannes Balbach-Nohl genannt. Einige der Preisträgerinnen der Sparte *Künstlerische Ausbildung Gesang* erhielten später außerdem Engagements an Musiktheatern und in Rundfunkchören.

2002 wurde Inge Bullinger-Pittlers Zuwendung an die Hochschule für Kirchenmusik um eine nochmalige Stiftung erweitert, die der Förderung von Studierenden beim Besuch von Kursen außerhalb der Hochschule bestimmt ist.

Man darf sagen, dass die großzügige Zuwendung von Inge Bullinger-Pittler in ihrem beabsichtigten Sinne Früchte trägt.

Die Angehörigen der Hochschule für Kirchenmusik fühlen sich der Stifterin in wertschätzendem Gedenken verbunden.

Wolfgang Neumann

Orchesterstudenttage an der HfK Heidelberg

15-jährige erfolgreiche Zusammenarbeit mit der Kammerphilharmonie Mannheim



Der Orchesterleitungsunterricht spielt im Kanon der Ausbildungsfächer des Kirchenmusikstudiums eine bedeutsame Rolle, müssen doch die späteren Kantorinnen und Kantoren nicht nur wöchentlich mit ihren Chören proben, sondern – in der Regel im Rahmen von Oratorien-aufführungen, Kantatengottesdiensten oder Orchesterserenaden – den Umgang mit professionellen Orchestern beherrschen.

Staatliche Musikhochschulen scheinen hier, was die praktischen Möglichkeiten der Arbeit mit dem Orchester angeht, einen Vorteil zu haben, verfügen sie doch meist über mehrere institutionalisierte Hochschul-Orchestergruppen. In der Praxis sieht es aber so aus, dass diese Gruppen für Orchesterkonzerte und Opernproduktionen so häufig im Einsatz sind, dass an eine regelmäßige Arbeit im Rahmen der Dirigier-

ausbildung der Kirchenmusikstudierenden nicht zu denken ist.

Die Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik pflegt seit nunmehr 15 Jahren eine intensive Zusammenarbeit mit der Kammerphilharmonie Mannheim. Deren beide Organisatoren, Jochen Steyer und Gregor Herrmann, stellen für die in jedem Semester stattfindenden Orchesterstudenttage professionelle Instrumentalistinnen und Instrumentalisten in der jeweils benötigten Besetzung zusammen. Fortgeschrittene Studierende haben dann die Möglichkeit, mit diesem Orchester mehrere Tage intensiv zu proben und dabei wichtige methodische, dirigentische und instrumentenspezifische Erfahrungen zu sammeln. Den Abschluss dieser Probenphasen bilden ein oder mehrere Konzerte in Heidelberg und Umgebung, entweder als reine Orchesterkonzerte oder in oratorischer Besetzung mit Chor und Soli.

Besonders erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang die jährlich stattfindenden Bruno-Herrmann-Preisträgerkonzerte in Zusammenarbeit mit der Pfälzischen Musikgesellschaft. Unter der Leitung von Studierenden der HfK wird hierbei jungen Instrumentalsolistinnen und -solisten ermöglicht, anspruchsvolle Solokonzerte mit Begleitung eines Orchesters öffentlich aufzuführen. In den vergangenen Jahren wurden für diese Projekte auch immer wieder Auftragskompositionen vergeben und uraufgeführt.

Die folgende Aufstellung soll einen kleinen Einblick in die Vielfalt der Werke geben, die in den letzten Jahren im Rahmen der Orchesterleitungsausbildung an der HfK einstudiert und aufgeführt werden konnten:

Werke für Soli, Chor und Orchester

Jan Dismas Zelenka:	Missa Dei Filii
Johann Sebastian Bach:	Missa in A BWV 234
	Kantate BWV 56 „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“
	Kantate BWV 82 „Ich habe genug“
	Kantate BWV 131 „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir“
	Kantate BWV 158 „Der Friede sei mit dir“
	Kantate BWV 169 „Gott soll allein mein Herze haben“
	Kantate BWV 199 „Mein Herze schwimmt im Blut“
Georg Friedrich Händel:	Der Messias
Joseph Haydn:	Missa in Angustiis (Nelsonmesse)
Wolfgang Amadeus Mozart:	Litaniae Lauretanae D-Dur KV 195
	Missa brevis d-Moll KV 65
	Vesperae solennes de Dominica KV 321
Franz Schubert:	Messe G-Dur D 167
Arnold Mendelssohn:	Die Seligpreisungen
Helmut Barbe:	Canticum Simeonis (1958) für Tenor, 4stg. Chor, Streichorchester, Schlagwerk, Celesta und Orgel

Helmut Barbe	Canti di Ungaretti Todesfuge
Manfred Kluge:	De Salvatore Mundi
Gunther Martin Götsche:	Missa da camera

Werke für Soloinstrumente und Orchester

Antonio Vivaldi:	Concerto RV 433 „La tempesta di mare“ Concerto RV 437 Konzert für Gitarre und Streichorchester D-Dur RV 93
Johann Sebastian Bach:	Konzert für vier Cembali und Streichorchester a-Moll BWV 1065
Georg Friedrich Händel:	Orgelkonzert F-Dur Nr. 13
J.B.G. Neruda:	Trompetenkonzert Es-Dur
Giovanni Battista Pergolesi:	Konzert G-Dur für Flöte und Streicher
Joseph Haydn:	Cellokonzert D-Dur op. 101 Orgelkonzert C-Dur Hob. 18,5
Wolfgang Amadeus Mozart:	Klavierkonzert A-Dur KV 414
Felix Mendelssohn Bartholdy:	Konzert für Violine und Streichorchester d-Moll
Parish Alvars:	Concertino für Harfe und Streichorchester op. 34
Hugo Herrmann:	Konzert für Akkordeon und Streichorchester
Francis Poulenc:	Konzert g-Moll für Orgel, Streicher und Pauken
Lars Eric Larsson:	Concertino für Posaune und Streicher op. 45 Nr. 7
Hugo Distler:	Konzert für Cembalo und Streichorchester op. 14
Max Baumann:	Konzert für Orgel, Streicher und Pauken op. 70
Malcolm Arnold:	Konzert für 2 Violinen op. 77
Friedrich Heinrich Kern:	Almost Romance für Tuba und Kammerorchester (UA)

Werke für Orchester

Arcangelo Corelli:	Concerto grosso c-Moll op. 6 Nr. 3
Antonio Vivaldi:	Die vier Jahreszeiten
Johann Sebastian Bach:	Suite Nr. 2 h-Moll BWV 1067
Wolfgang Amadeus Mozart:	Adagio und Fuge c-Moll Eine kleine Nachtmusik Sinfonie G-Dur KV 129 Sinfonie A-Dur KV 201
Gioacchino Rossini:	Streichersonate I G-Dur
Franz Schubert:	Ouvertüre in c-Moll
Felix Mendelssohn Bartholdy:	Sinfonia XII g-Moll Streichersinfonie Nr. 7 d-Moll
Edvard Grieg:	Suite „Aus Hölbergs Zeit“
Max Reger:	Lyrisches Andante
Ottorino Respighi:	Antiche Arie ed Arie
Béla Bartók:	Rumänische Volkstänze
Heitor Villa-Lobos:	Ciranda des sets notas (1933)
Paul Hindemith:	Trauermusik für Bratsche und Streichorchester
Samuel Barber:	Adagio for Strings op. 11 (1936)
Benjamin Britten:	Simple Symphony für Streichorchester

Kammermusikalische Vokalwerke

Johann Philipp Krieger:	Psalm 146
Giovanni Battista Pergolesi:	Stabat Mater



Vertraut den neuen Wegen ...

Philipp Popp, Student an der HfK, berichtet über sein Auslandsstudienjahr im Fach Kirchenmusik am King's University College in Edmonton in Kanada

Kirchenmusikstudium in Kanada. Gibt es denn das überhaupt? Ja, ich habe es ausprobiert. Normalerweise an der Hochschule für Kirchenmusik im idyllischen Heidelberg eingeschrieben, habe ich nun zwischendurch für ein Jahr am King's University College in Edmonton studiert und bin nach wie vor sehr beeindruckt und bereichert worden.

Das Studiensystem ist natürlich anders aufgebaut als ein Diplomstudium Kirchenmusik B und vor allem wesentlich teurer. Man muss sich sein Curriculum eher selber zusammenpuzzeln und eben auch selber bezahlen (Herzlich willkommen im Bachelor-System). Aber mit einem stattlichen Stipendium des lutherischen Kirchenverbandes, großzügiger Bafög-Förderung und ein bisschen Selbstancesammeltem ließ sich das alles problemlos finanzieren. Jedenfalls habe ich nur die Fächer Orgel, Chorleitung und Klavier belegt. Daneben habe ich aber auch die Assistenzstelle bei meiner Chorleitungsprofessorin bekommen und in einer Kirchengemeinde ein studienbegleitendes Praktikum gemacht. Das war natürlich finanziell sehr willkommen, gab aber auch einen sehr direkten und intensiven Einblick in kanadische Studien-, Musizier- und Gottesdienstverhältnisse.



Am King's College studieren ungefähr 700 Studenten, davon ca. 25, die Musik studieren, davon wiederum 5, die Orgel studieren. Keiner in meiner Orgelklasse spielt schon länger als zwei Jahre Orgel (wobei fast alle ein abgeschlossenes Klavierstudium haben) oder studiert Orgel als Hauptfach, und so durfte ich ein Jahr lang als mit Abstand Klassenbester meine Orgelkünste präsentieren und weiterentwickeln. Die einzige Üborgel befindet sich im Konzertsaal (klein aber fein II/12), aber dafür hat man sie ja auch fast für sich allein. Namhafte kanadische Orgelbauern gibt es zwei (Létournau und Casavant), und viele Gemeinden sind sehr stolz, wenn sie eine richtige echte Pfeifenorgel besitzen und nicht eine elektronische oder auch einfach gar keine. Aber viele Leute mögen Orgelmusik und kommen auch gerne zu Konzerten, weil es eben eher selten ist.

Klavier dagegen als global geläufiges Instrument wird hier durchaus auf internationalem Niveau gespielt und steht Europa in nichts nach. Ich profitierte hier von einem exzellenten Klavierprofessor, dem Leiter des Musikdepartements hier am College (Joachim Segger), der auch gleichzeitig Organist und Chorleiter der First Presbyterian Church ist, wo ich Praktikant war.

Sehr beachtlich ist gerade in den Fächern Klavier und Orgel die Intensität, mit der sich die Studenten hier dem jeweiligen Fach widmen bzw. gewidmet werden. Einerseits, weil es gefordert wird, und andererseits aber auch, weil man es sich leisten kann, sich auf ein oder zwei Instrumente zu konzentrieren und nicht, wie ich es aus Heidelberg ja vier Jahre lang gewohnt war, immer fünf Fächer gleichzeitig zu studieren und selten genug Zeit zum Üben zu haben. So gehört zum Beispiel zu allen Fächern hier eine wöchentliche „repertoire-class“. Das ist so eine Mischung aus Klassenvorspiel, Meisterkurs und Instrumentenkunde oder Literaturkunde. Jede Woche. Zuerst habe ich das als ziemlich anstrengend empfunden, weil natürlich erwartet wird, dass man ungefähr alle zwei bis drei Wochen etwas vorspielt. Zwischenzeitlich habe ich mich aber daran gewöhnt und genieße es vor allem, neue Stücke kennen zu lernen, der Musik und deren Vortrag nicht nur wie im Unterricht als Dialog, sondern in offener Diskussion zu begegnen und die musikalischen Charakterzüge meiner Kommilitonen kennen zu lernen bzw. meine eigenen regelmäßig einem kleinen Publikum zu präsentieren. So wie Probenchor für Klavier oder Orgel.





Eine andere wöchentliche Institution, die zwar nicht revolutionär ist, aber das Musizieren und gemeinsame Erleben, Diskutieren und Genießen von Musik ungemein fördert, sind die wöchentlichen Kurzkonzerte im Konzertsaal des Colleges. Obligatorisch für alle Musikstudenten ist sowohl der Besuch aller Konzerte als auch die Mitwirkung in einem oder zweien. Dort habe ich fast so viel Musik gehört wie in meinem ganzen B-Studium und auch sehr verschiedene. Die Bandbreite reicht von Studenten bis Professoren zu Gästen und Gastensembles und von Gesang über Orgel, Klavier, Harfe, Saxophon und Posaune bis zum Streichquartett. Außerdem wird natürlich erwartet, dass man als Pianist oder Organist auch Orgelkonzerte oder Klavierabende am College und in der Stadt besucht.

Zur Anregung und Inspiration trägt auch bei, dass man am King's University College alles Mögliche studieren kann. Und vor allem in Begegnung mit Theologie, bildender Kunst und Theater merkt man als werdender Kirchenmusiker, in welchem Kontext man in den nächsten 40 Jahren seines Berufslebens stehen kann. Mein Platz als Musiker unter Musikern, aber auch als Musiker unter „normalen“ Leuten, ist durchaus einen Gedanken wert. Denn am King's University College ist alles unter einem Dach: Vorlesungssäle und Bibliothek, Konzertsaal und Übräume, Mensa und Studentenwohnheim, Sporthalle und Lounge. Wöchentliche Gottesdienste, Kunstausstellungen und

Theaterraufführungen, verschiedene gemeinsame Wohnheimsaktivitäten und viele Möglichkeiten, ein paar eigene Ideen auszuprobieren, bieten einen bunten und doch übersichtlichen Rahmen für das tägliche Üben und Chorsingen.

Vor allem der Gottesdienst als Hauptaugenmerk des Kirchenmusikers bietet hier natürlich viele Gelegenheiten für neue Ideen, Austausch und Reflektionen. Sehr schnell merkt man dann hier, dass Kanada als klassisches Einwandererland nicht nur kanadisch-kulturelle Besonderheiten zu bieten hat, sondern ganz viele verschiedene. Ein großer Teil des Colleges besteht aus Holländern mit reformierter Tradition. Meine Chorleitungsprofessorin ist aus der Ukraine und so schaut man sich natürlich auch mal Ukrainian-Catholic Churches an. First Presbyterian Church hat einen deutlich schottischen Hintergrund. Daneben habe ich natürlich, wenn mal ein Sonntag frei war, von deutsch-lutherischer über Brüdergemeinde bis zur Pfingstkirche alles mal besucht.

Nach Weihnachten zum Beispiel war ich für eine Woche bei einem Freund aus dem Wohnheim, der in einem kleinen Dorf auf dem Land wohnt. Meilenweit nur Landschaft und außer 20 Häusern und Farmen nichts weiter als eine Tankstelle, ein Café und eben eine kleine Dorfkirche. Die Gemeinde dort ist nicht spezifisch evangelisch oder katholisch, sondern eine Community Church. Eine ältere Dame spielt Klavier, gelegentlich hilft die Dorfjugend an Gitarre, Bass und Schlagzeug aus, und den Prediger aus dem Nachbarort bezahlt die Gemeinde selbst. Dementsprechend frei und ungezwungen ist auch der Gottesdienstablauf. Eine festgelegte Liturgie gibt es ebenso wenig wie verbindliche Leseordnungen, Predigtreihen oder Wochenlieder. Dafür fehlen auch so elementare Bestandteile wie ein Vaterunser oder ein Segen. Gottesdienste dieser freieren Form bestehen eben meist nur aus Predigt, Liedern, Gebet und Abkündigungen.

Ein sehr extremes Beispiel habe ich kurz nach den Weihnachtsferien in einem Jugendgottesdienst erlebt. Der Gottesdienst bestand tatsächlich aus nur drei Teilen: Lieder, Abkündigungen und Predigt. Die Lieder werden alle nacheinander gesungen, von einer Band begleitet und per Powerpoint an große Leinwände geworfen. Gesangbücher oder Liedzettel gibt es also natürlich nicht. Das ist ja nun auch in traditionelleren Gemeinden nicht mehr völlig unüblich. Faszinierend waren aber die Illumination des Altarraums mit wechselnden Lichteffekten je nach Lied und auch die Computeranimationen im Hintergrund der Liedtexte auf den Leinwänden. Alles in allem ein spannendes Erlebnis, aber eher eine Show als ein Gottesdienst. Ich fühlte mich ein bisschen, wie sich vielleicht der „Otto-Normal-Bürger“ in einer katholischen Stadtkirche vor 600 Jahren gefühlt hat. Man blickt sich staunend um, versteht die Lieder und Sprache nicht so richtig, sieht eine ausgefeilte Vorstellung und ist in eine Atmosphäre völlig jenseits der Alltagswelt getaucht.

Die Gottesdienstform in der First Presbyterian Church hingegen, wo ich Praktikant war, ist eher traditionell, aber durchaus sehr inspirierend. Es gibt einen netten kleinen Kirchenchor, der jeden (!) Sonntag im Gottesdienst singt, keinen Posaunenchor (ist hier nicht so verbreitet), sondern einen Handglockenchor und typisch nordamerikanisches Gemeindeflair mit viel Holz und Teppich im Kirchenschiff und übersichtlichen 500 Gemeindegliedern.



Musik ist ja eine globale Sprache, und so sind viele Dinge hier sehr ähnlich wie in Europa und auch in Deutschland. Auch in anderen Ländern ist klassische Musik bis ca. 1900, wie sie auf den Konzertprogrammen auftaucht, stark von französischer, deutscher und italienischer Musik geprägt. Auch hier in Kanada hört und spielt man viel Bach, Beethoven, Mozart, Schubert und Brahms. Kanadische Komponisten gibt es natürlich auch, aber weniger von Weltrang und auf Konzertprogrammen meist durch persönliche Beziehungen oder Auftragswerke präsent. Das gilt natürlich besonders für Orgelmusik.

Eine Besonderheit ist hier allerdings die vorherrschende Position der Orgel. Nicht, wie in vielen deutschen Kirchen auf der Empore im Rücken der Zuhörer (oder Gemeinde), sondern vorne im Altarraum. Die Orgel ist also hier, genauso wie alle anderen Instrumente im Konzertsaal, ein Instrument, bei dem man den Spieler sieht. Wenn die Orgel hinten auf der Empore ist, wird z.B. ein Orgelkonzert per Kamera auf eine Leinwand übertragen, so dass man auf jeden Fall den Spieler sehen kann. Auswendig spielen und selber registrieren ist hier also durchaus nicht verpönt. Auch im Gottesdienst ist der Organist vorne im Altarraum (zusammen mit dem Chor) und somit sichtbarer Teil des gottesdienstlichen Geschehens.

Die Konzertatmosphäre ist insgesamt meist etwas lockerer als in Deutschland. Nicht nur eine Begrüßung, sondern auch verschiedene Bemerkungen zwischen einzelnen Stücken sind durchaus üblich. Dabei rangieren diese Textanteile von technischen Besonderheiten bis hin zu kleinen Anekdoten zu dem entsprechenden Stück. Dass das Publikum gelegentlich herzlich lacht, ist nicht verboten.



Nicht nur musikalisch und gottesdienstlich entdeckt man hier viel Lohnendes, sondern auch mein Selbstverständnis als Deutscher steht auf dem Prüfstand. Welchen Assoziationen begegne ich am häufigsten, wenn ich mich als Deutscher vorstelle oder wenn für mich wie für Petrus bei der Magd am Kohlenfeuer gilt: „Denn deine Sprache verrät dich“? Bier und das Oktoberfest, Hitler und die Nazis, Autos und die Autobahn. Und natürlich auch ganz aktuell in diesem Jahr: Das deutsche Fußballteam. Mit diesen Klischees setzt man sich normalerweise ja nicht jeden Tag auseinander und es ist gar nicht so einfach, in drei knappen Sätzen seine Erfahrungen und Ansichten zu schildern. Aber ob Kölner Dom oder VW Passat oder Siedler von Catan: Ich entdecke wieder neu, dass mein Land für Qualität und Kreativität bekannt ist.

Gesellschaftlich sind in Kanada viele Sachen ähnlich wie in Deutschland, und es fiel mir, nachdem ich in die englische Sprache ein bisschen weiter eingedrungen war, nicht sehr schwer, mich zurechtzufinden. Einige landestypische Besonderheiten seien aber noch – ohne Anspruch auf Vollständigkeit oder Objektivität – genannt:

Das Ladenschlussgesetz, nach dem in Deutschland alle Läden sonntags ge-

schlossen sind, ist hier wesentlich lockerer. Ob ich Sonntagsöffnungszeiten befürworte, ist für mich also noch einmal zur Frage geworden. Überhaupt sind Feiertage hier anders. Abgesehen von einem Nationalfeiertag, der natürlich hier nicht am 3. Oktober, sondern am 1. Juli ist, gibt es anstelle vom zweiten Weihnachtsfeiertag, Ostermontag, Himmelfahrt (!) und Pfingstmontag eben Halloween, Family Day, Victoria Day und Remembrance Day.

Das Klima ist hier insgesamt angenehm trocken und kaum regnerisch. Allerdings wird es sehr kalt im Winter. Mit -20° bis -30° muss man im Dezember und Januar auf jeden Fall rechnen, aber auch -40° sind keine Seltenheit. Der erste Schnee fällt im Oktober und bleibt dann bis Anfang Mai. Dieses Jahr hatten wir nach einem verhältnismäßig milden Winter und unspektakulärem Frühling einen letzten kurzen Schneesturm am 29. Mai.

Wenn ein halbes Jahr lang Schnee liegt, kann man leider auch nicht so gut Fahrrad fahren, und so war die Verkehrsmittelwahl eine der größten Herausforderungen des Jahres. Fahrrad fahren lohnt sich nämlich auch im Sommer nicht, denn die Entfernungen sind riesig, Fahrradwege gibt es so gut wie keine und rücksichtsvolle Autofahrer schon gar nicht. Der öffentliche Nahverkehr ist auch weit entfernt von europäischen Standards. Es gibt hier für gut eine Millionen Einwohner in Edmonton eine U-Bahnlinie, ein mäßig ausgebautes Busnetz, und Züge gibt es gar nicht. Edmonton ist also definitiv eine Autostadt.



Dafür sind die Rocky Mountains auf jeden Fall eine Reise wert, und auch verschiedenste Museen, Parks und Gebäude können sich sehen lassen. Als zweitgrößtes Land der Welt bietet Kanada aber vor allem auch eins: Platz. Genug Platz für unverbrauchte Landschaft, genug Raum für weitschweifige Gedanken und genug Fläche für ausgedehnte Touren.

Insgesamt stelle ich fest: So ein Jahr im Ausland motiviert, erfrischt und gibt vielfältige neue Anregungen; ich kann es also dringend empfehlen. Selbst an unserem kleinen Institut in Heidelberg zeigen ja Studenten aus Korea, Osteuropa und Japan: Ins Ausland zu gehen lohnt sich, ist gar nicht so abwegig und eröffnet in doppeltem Sinne ganz neue Horizonte. Vertraut den neuen Wegen!



Der Student ist die erste und angesehenste Person in und um Heidelberg, welches einzig von ihm allein lebt.



Aus dem Hochschulleben: *Kurzberichte*

■ 1. Heidelberger Wettbewerb für junge Organistinnen und Organisten (U 16/U 21)



Preisträgerinnen und Preisträger sowie einige Mitglieder der Jury

In den vergangenen Jahren hat die HfK mit dem Philipp-Wolfrum-Orgelwettbewerb 2004 und 2008 zweimal mit großem Erfolg internationale Wettspiele ausgerichtet und wird 2011 zur Erinnerung an den lange Jahre an der HfK wirkenden Komponisten Kurt Boßler erneut Gastgeberin für einen internationalen Wettstreit sein. Zielen solche Wettbewerbe vor allem auf die (fast) fertigen Künstler und helfen Ihnen auf dem Weg in ihre Laufbahn auf anspruchsvolle Stellen und im Konzertleben, so wollten wir uns im vergangenen Jahr einmal gerade an den Nachwuchs richten, also an diejenigen jungen Menschen, die noch vor dem Studium stehen. Und so fand vom 23.-25. Oktober 2009 der 1. Heidelberger Wettbewerb für junge Organisten und Organistinnen statt, ausgetragen an unserem Haupt-Unterrichts- und Konzertinstrument, der Klais-Orgel in der Peterskirche.

Neben dem alle drei Jahre vom Deutschen Musikrat ausgetragenen Wettbewerb „Jugend Musiziert“ dürfte dies der einzige bundesweit ausgeschriebene Wettbewerb für jugendliche Organistinnen und Organisten sein, wobei der Heidelberger Wettbewerb gegenüber „Jugend Musiziert“ höhere Ansprüche stellte, indem zwei Runden mit weitgehend verschiedenen Programmen zu absolvieren waren und zudem auch die Improvisation als Sonderwertung mit eingeschlossen war. Schon die überraschend hohe Zahl von 24 Anmeldungen belegte, dass wir hier einen großen Bedarf decken halfen. Das hohe Niveau wiederum, das die Teilnehmerinnen und Teilneh-

mer im Laufe der Wertungsspiele zeigten, macht große Hoffnung, dass die Kirchenmusik auch in Zukunft auf engagierten und talentierten Nachwuchs zählen darf. Als auswärtige Gäste konnten wir für die ansonsten aus Professoren und Dozenten unseres Hauses bestehende Jury die Professoren Ulrich Bremsteller (Hannover) und Zsigmond Szathmáry (Freiburg) gewinnen – eine besondere Freude für mehrere von uns, die selbst früher bei diesen bedeutenden Lehrern studiert hatten und nun gemeinsam mit ihnen gewissermaßen die Enkel-Generation begutachten durften.



Alexander Bauer

Die Preise gewannen in der Altersgruppe U21 Annette Fabriz (Weinstadt, 1. Preis), Daniel Tepper (Wildberg, 2. Preis) und Micha Haupt (Wolnzach, 3. Preis) sowie in der Altersgruppe U16 Alexander Bauer (Petting, 1. Preis), Ada Aria Rückschloß (Gammelshausen, 2. Preis) und Simon Jannik Holzwarth (Ellwangen, 3. Preis). Der

vom kirchenmusikalischen Landesverband gestiftete Improvisations-Sonderpreis ging ebenfalls an Daniel Tepper und wurde vom Vorsitzenden Christoph Bogon überreicht.

Anders, als sich das vielleicht manche ehrgeizig miteinander konkurrierende Jugendliche nur als Alptraum vorstellen mögen, wurde im Laufe des Wettbewerbs ein sehr gesundes Verhältnis der jungen Musiker zum künstlerischen Wettstreit deutlich: Die meisten Teilnehmerinnen



Annette Fabriz

und Teilnehmer empfanden diesen Wettbewerb vor allem als anregende und bereichernde Möglichkeit der Begegnung mit Gleichgesinnten. Es entstanden etliche Freund-

schaften der Teilnehmer sowohl untereinander als auch zu den sie aufopferungsvoll betreuenden Studierenden unserer Hochschule. Auch erhielten wir bereits zahlreiche Anfragen, wann denn der Wettbewerb wieder ausgetragen wird, und zwei Teilnehmer schrieben sich nach den hier gemachten Erfahrungen als Jungstudenten für Orgel an unserer Hochschule ein. Unsere Hoffnung, mit dieser Veranstaltung auch für Studium und Beruf Kirchenmusik zu werben, scheint sich also in hohem Maße erfüllt zu haben.

Bot schon der Wettbewerb allen Teilnehmern ein Forum, um vor interessiertem und kundigem Publikum aufzutreten, so ist besonders erfreulich, dass die hier vergebenen Auszeichnungen in der Fachwelt registriert wurden und weitere Auftrittsmöglichkeiten nach sich zogen: So wurde etwa der Dritt-Preisträger der U16-Gruppe, Simon Holzwarth, zu einem Nachwuchs-Konzert im Rahmen des Festivals Europäische Kirchenmusik nach Schwäbisch



Daniel Tepper mit Rektor KMD Prof. Bernd Stegmann

Gmünd eingeladen – eine für einen Vierzehnjährigen wohl recht seltene Gelegenheit und Auszeichnung.

Prof. Dr. Martin Sander

■ Meisterkurs für junge Organisten/-innen mit Gerhard Luchterhandt und Martin Sander

Gewissermaßen als Ehrenpreis bot die HfK allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Wettbewerbs – also nicht nur den Preisträgern – die kostenlose Teilnahme an einem Meisterkurs über das Himmelfahrts-Wochenende 2010 an. Mit Prof. Gerhard Luchterhandt wurden einen Vormittag lang Improvisations-Modelle erarbeitet. In der übrigen Zeit besuchten alle mit Prof. Dr. Martin Sander historische romantische Orgeln der Umgebung (Hoffenheim, Christuskirche Mannheim, Dreifaltigkeitskirche MA-Sandhofen) sowie die Stumm-Orgel in Neckargemünd und konnten hier mit „originalem“ Spielgefühl und Klang vor allem deutsche Musik des 19. Jahrhunderts erarbeiten. Außerdem besuchten wir gemeinsam das KE-Examenskonzert von Maria Mokhova an der herausragenden neuen Kuhn-Orgel in der Jesuitenkirche Heidelberg und konnten an ihr am übernächsten Tag Werke der französischen Romantik spielen. Die Teilnehmer, die sich über das erneute Treffen in dem netten Kreis der beim Wettbewerb getroffenen Bekannten sichtbar freuten, zeigten sich beeindruckt von dem breiten Spektrum der auf engem Raum in beachtlicher Zahl erhaltenen romantischen Original-Instrumente – etwas, was ihnen in dieser Weise praktisch nur in unserer Region geboten werden konnte. Den Abschluss bildete ein fröhliches Grillfest gemeinsam mit unseren Studierenden im Hof der Hochschule.

Prof. Dr. Martin Sander



... Zukunft ist ein großes Wort ...



■ Erstmals: LO-Kompaktphase in Schlüchtern *(Bericht: Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt)*

Die HfK hatte im Sommersemester 2010 eine Premiere zu verzeichnen: Vom 6. bis 8. Mai fand in Schlüchtern zum ersten Mal eine Kompaktphase im Fach „Liturgisches Orgelspiel“ (LO) statt. Das dreitägige Seminar war eine Art „Joint Venture“ zwischen der kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern (KMF) und der HfK Heidelberg und geschah auf Anregung unseres LO-Dozenten Gunther Martin Göttsche, der gleichzeitig Leiter der Schlüchterner Ausbildungsstätte ist.

Die Grundüberlegung war: Regelmäßig veranstaltet die HfK sehr erfolgreich Chor-Kompaktphasen. Warum nicht auch mal eine für Improvisation und Gemeindebegleitung? Warum sollen Studenten nicht auch hier mal die Vorteile intensivster Arbeit an gemeinsamen Aufgaben im begrenzten Zeitrahmen wahrnehmen, warum nicht auch hier gemeinsames Musizieren erleben?

Wie schön und intensiv das sein kann, spürten 13 Studierende und vier Dozenten erstmals „hautnah“ an zweieinhalb höchst intensiven Tagen in den alten Schlüchterner Klostermauern. Um so viel Austausch wie möglich zu bekommen, war der Unterricht rotierend angelegt. Jeder Teilnehmer erhielt zwischen Donnerstag und Samstag bei den vier Dozenten insgesamt 5 Unterrichtseinheiten. Dazwischen wurde individuell geübt. (Dank der guten Ausstattung der KMF mit Unterrichts- und Übeorgeln konnte man sich in dieser Hinsicht „wie zuhause“ fühlen.) Zusätzlich gab es gemeinsame Proben für die geplanten Gruppenimprovisationen. Den Abschluss bildete ein Improvisationskonzert mit allen Teilnehmern in der Schlüchterner St. Michaelskirche.

Das gelungene Abschlusskonzert fiel nicht ganz vom Himmel: Um in zwei Tagen auch gute Resultate zu erzielen, waren schon zu Beginn des Semesters Aufgaben „gestreut“ worden, darunter drei sehr unterschiedliche Lieder aus dem Evangelischen Gesangbuch, ein Neues Geistliches Lied, und schließlich für Gemeinschaftsimprovisationen ein Passacaglie-Thema sowie – passend zum Aufführungsort – ein Text zum Thema „Michael“ (Offb. 12, 7–11). Vorgabe: Jeder Teilnehmer sollte zum Kursbeginn zu einer oder mehreren dieser Aufgabenstellungen eine „Baustelle“ mitbringen: ein Ritornell, eine Intro, ein paar halbwegs vorbereitete Strophen, die Umriss eines Choralvorspiels, einige verrückte Ideen zum Michaelstext. Wie tief indes mancher schon „ausgeschachtet“ hatte, sollte sich tatsächlich zu Beginn zeigen ...

Wie sich dieser rotierende Unterricht aus Sicht der Beteiligten angefühlt hat, ist weiter unten nachzulesen. Für uns Dozenten jedenfalls war das spannend: Man musste das Anfangsrezept eines Kollegen möglichst so weiterführen bzw. weiter begleiten, dass ein rundes Stück entstehen konnte, ohne den Schüler mit allzu viel Neuem zu verwirren. Der Reiz lag hier darin, trotzdem eine eigene Handschrift auch beim Unterrichten erkennen zu lassen: Wer hat schon etwas davon, wenn der Dozent aus Achtung vor dem möglicherweise ihm selbst nicht geheuren Konzept des Kollegen lediglich sagt: „Ach ja, schon sehr schön! Üben Sie einfach weiter. Die falschen Töne werden Sie ja ohnehin selbst hören...“



Im Abschlusskonzert, das vom Hausherrn Gunther Martin Göttsche moderiert wurde, erklangen zunächst die einzelnen Beiträge der Teilnehmer, die zu kleinen Partiten zusammengesetzt worden waren. Die singende Zuschauergemeinde wurde im bunten Wechsel von den Orgeln und vom Klavier begleitet, unterbrochen von Vor-, Zwischen- und Nachspielen.

Hervorgehoben seien die beiden Beiträge zum vorgegebenen Michaelstext. Zunächst improvisierte Ilhwan Yoo eine Art sinfonisches Poem in einem sehr konsistenten eigenen Stil. Später gab es ein Triptychon als Gemeinschaftsimprovisation zwischen Klavier, Cembalo und großer Orgel. Hier ließen Christoph Bornheimer, Martin Lehmann und Niklas Sikner im ersten Abschnitt einen Messiaen-artigen Grundrhythmus zu exaltierten rhythmischen Ereignissen verklumpen; dann folgten zunächst eine Art moderner Leierkasten (Bordunklänge, aus denen

schnelle melodische Blitze zuckten) und schließlich zum Abschluss eine sich steigernde „Minimal-Music-Klangfläche, in die verschiedene Agnus-Dei-Melodien hineingewoben waren. Die Kunst, so etwas nicht zu lang werden zu lassen, sondern mit einem sehr markanten Spannungsbogen zu versehen, wurde gemeistert!

Die große Abschluss-Passacaglia war in zwei großen abendlichen Gemeinschaftsproben ausgebrütet worden. Das Thema bestand aus einem einfachen Lamentobass mit Schlusskadenz, das viele Möglichkeiten bietet (darauf wird in einem weiteren Artikel gesondert eingegangen). Entsprechend entstand das Stück aus vielen Bausteinen – hier könnte man regelrecht von „Bodenplatten, Funda-

menten, Füllstoffen, Lichtschaltern, Überbrückungskabeln, Türschwellen, Dachpfannen“ sprechen. Der Ehrgeiz, hier alle Teilnehmer einzusetzen, ließ (abends in der Kneipe!) eine große graphische Partitur (s. Abb. 1) entstehen, die dank eines großen Instrumentariums aus großer und kleiner Orgel, Cembalo, Flügel, Feldharmonium, Keramikglocken und Konzertpauken unter straffer dirigentischer Leitung von Martin Lehmann konsequent umgesetzt werden konnte. Die Aufführung dieser Passacaglia dauerte schließlich nicht weniger als 20 Minuten!

Abschließend einige Echos von Dozenten...

Es war schön, Studierende und Kollegen einige Tage zu Gast in Schlüchtern zu haben! Und besonders interessant, Studierende anderer Dozenten (und damit auch deren Ideen und Methoden) im Unterricht kennen zu lernen. Spaßig war es zu sehen, wie eine Idee, die ich jemandem mitgab, sich im Laufe dreier weiterer Unterrichtseinheiten bei anderen Kollegen weiterentwickelte ...oft mit überraschenden Ergebnissen.

Der Anschluss-Kurs, nämlich die Orgel-Senioren, hat sich über unser Konzert sehr gefreut, wenn auch einige die 20minütige Passacaglia etwas zu lang fanden.

Alles in allem: gewinnbringende Tage, über deren Wiederholung ich mich sehr freuen würde.

Gunther Martin Götsche

Ein voller Erfolg für alle Beteiligten waren unsere LO-Intensivtage (Kompaktkurs) in Schlüchtern. Durch das rotierende System konnten sich alle

Abb. 1: Die graphische Partitur zur großen Abschlusspassacaglia

6 7 6 # 6 6 #

① — Bühner Trombe

② — Yoo Cembalo

③ — Waite Orgel

④ — Orgel Trombe Cembalo

⑤ — Trombe Klavier Cembalo

⑥ — Trombe 4 Takte Cembalo 4 Takte Orgel Orgel

⑦ — T 2 Takte C 2 Takte K 2 Takte O 2 Takte

⑧ — T 1 C 1 K 1 O 1 1 1 1 1

⑨ — 4/4 Generalpause + Dirigent + Dirigent

⑩ — 3/4 Klaviersolo + Trombe + Orgel + Cembalo + andere Instrumente

⑪ — Klaviersolo + Harmonium + Orgel } Ablauf ad lib.

SPONTANE IMPROVISATION

ABLAUF PASSACAGLIA 2010 KMF
1 Variation = []

Schluss furioso Schwellensolo an der gr. Orgel

Teilnehmerinnen und Teilnehmer mit allen Unterrichtenden vertraut machen. Sie konnten so durch verschiedene Improvisationsschulen und Unterrichtsstile wandern mit z.T. gleichen, z.T. wechselnden Stücken und Ideen. Von daher konnte sozusagen das immer gleiche Bäumchen aus unserer Sicht auch von unterschiedlichen Seiten gedüngt, gewässert, beschnitten und befruchtet werden. In den beiden Gruppenimprovisationen kam auch für die Lehrenden stimulierende Freude auf, denn alle machten mit und jeder konnte seine Ideen und Stärken einbringen. Gut, dass am Schluss alle wieder beim ersten Lehrer landeten, der dann das Vorspiel gegen Ende des Kurses betreuen konnte, so dass der Kreis geschlossen wurde. Schon für das laufende Semester ein wirklich spürbarer Gewinn, sollten diese LO-Kurse – in welcher Form auch immer – zu einem konstituierenden Teil unseres Improvisationsunterrichtes an der HfK Heidelberg werden.

Stefan Göttelmann



...und von Studierenden

Die LO-Tage in Schlüchtern waren für mich eine sehr schöne, interessante und lehrreiche Zeit. Drei Tage lang konnte man sich intensiv mit dem Phänomen LO beschäftigen, begleitet von vier Dozenten, die einem mit Rat und Tat zu Seite standen. Interessant war es, die verschiedenen Unterrichtsmethoden, Didaktiken und musikalischen Stile der einzelnen Dozenten kennenzulernen. Auch die entspannte Atmosphäre und die gemeinsame Vorbereitung für das Abschlusskonzert (besonders die Gruppenimprovisation) waren ein schönes Erlebnis und haben großen Spaß gemacht. Eventuell könnte man so etwas auch im Fach Gesang einführen...

Elise Schweizer, 2. Semester

Ich fand es sehr interessant, bei verschiedenen Dozenten Input zu den Stücken zu bekommen, weil ja jeder seine eigene Herangehensweise hat. Sehr praktisch war, dass

man im Grunde jederzeit zum Ausprobieren an ein Klavier oder eine Orgel gehen konnte. Apropos Ausstattung: Die verschiedenen, teilweise speziellen Instrumente (Pauken, das Feldharmonium und natürlich die Glocken) haben für mich den ganz besonderen Reiz der Improvisation ausgemacht. Schön, dass das Konzert ausgezeichnet wurde!

Und zum Schluss ist natürlich Schlüchtern als ehemaliges Kloster einfach ein Ort mit einer gewissen Atmosphäre – man schreitet durch den Kreuzgang wie die Mönche einst, singt ein gregorianisches Agnus Dei (in der tollen Akustik) und freut sich aufs Mittagessen.

Niklas Sikner, 2. Semester

Manchmal kam es mir wie ein Staffel-Marathon vor. Unterricht-Üben-Unterricht-Üben... aber das hat sich gelohnt, und beim Abschlusskonzert konnte sich das Ergebnis sehen (oder hören) lassen. Spannend war auch die Gemeinschaftsimprovisation, bei der alle Studierende im Wechsel über eine Passacaglia improvisiert haben. Ich hoffe, dass auch im nächsten Semester LO-Tage angeboten werden; nicht nur die musikalische Improvisation, sondern auch der Zusammenhalt und die Gemeinschaft unter den Mitwirkenden wird damit gefördert.

Norbert Gubelius, 1. Semester

Schlüchtern – das war ein ganzes Wochenende Naturschutzgebiet für eine häufig zu Unrecht vernachlässigte Disziplin des Orgelspiels. Eine ganz besondere Erfahrung waren auch die Gruppenimprovisationen: Das Improvisieren in einer Gruppe erzwingt klare musikalische Strukturen und bringt zudem interessante Synergieeffekte hervor. Eine (wenn auch nicht im Übermaß vorhandene) gelungene Freizeitgestaltung und interessante Diskussionen rundeten das konzentrierte Seminar inmitten der osthessischen Klostermauern ab.

Christoph Bornheimer, 4. Semester

Besonders gut gefallen hat mir die Gruppenimprovisation... erst konnte ich mir darunter nichts vorstellen und musste erst mal die außergewöhnliche Partitur verstehen; aber dann war das wirklich eine gute Erfahrung. Denn in der Gruppe konnte man sich besser „freispieln“ (im Sinne von „wirklich improvisieren“), als alleine...

Und durch die Gemeinschaft und die verschiedenen Instrumente entstand eine schöne Atmosphäre in der Kirche! Noch ein guter Punkt war, dass das Ganze außerhalb der Hochschule – und noch dazu in Schlüchtern stattfand! Denn die Verbindung mit der dortigen KMF sollte gepflegt werden, finde ich!

Katharina Büttner, 4. Semester

→ Als Ergänzung dieses Artikels siehe auch S. 43ff.

■ Jahrestagung des Landesverbandes Evang. KirchenmusikerInnen in Baden

Bei der Jahrestagung des Landesverbandes evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker Badens ist es Tradition, dass nicht nur im Sinne der Ökumene ein katholischer Kollege eingeladen wird, sondern dass auch jeweils ein Freiplatz für Kirchenmusikstudierende aus Heidelberg und Freiburg zur Verfügung steht. Da die Freiplätze aber zumindest bei der letzten Tagung nicht beansprucht wurden, waren es diesmal sogar vier Studierende, die vom 25. bis 27. Juli ein paar schöne Tage auf Schloss Beuggen am Rhein, direkt an der Schweizer Grenze, genießen durften: Anna-Victoria Baltrusch (Freiburg), Christoph Bornheimer, Benjamin Fritz und Boo-Young Lim (Heidelberg).



Wer bei einer solchen Tagung langwierige bürokratische Vorgänge erwartete, musste leider enttäuscht werden: Der formelle Teil der Tagung stand gleich am Beginn und war bereits nach einer Stunde beendet. Von da ab fanden verschiedene Seminare statt und es gab zahlreiche Gelegenheiten zum Erfahrungsaustausch zwischen haupt- und nebenamtlichen Kantor/innen und den Studierenden.

Den Abschluss des ersten Abends bildete jedoch kein Seminar, sondern ein Orgelkonzert mit Prof. Roland Maria Stangier im Basler Münster (Original – Transkription – Improvisation). Roland Maria Stangier, der es verstand, der großen Münsterorgel (Mathis Orgelbau) viele verschiedene Klangfarben zu entlocken, spielte unter anderem auszugsweise aus der Orchestersuite „Die Planeten“ von Gustav Holst in seiner eigenen Orgeltranskription. Die anschließend geplante Altstadtführung in Basel musste leider wegen Nichteintreffens des Stadtführers

entfallen, aber einige Kleingruppen machten sich trotzdem auf den Weg zu einem kleinen Spaziergang.

Das erste Seminar „Kommunikation im Kantorat“ mit Pfarrerin Johanna Renner am nächsten Morgen beschäftigte sich anhand des „Schichtenmodells“ von Evareate Schmidt mit möglichen Problemen und Lösungsmöglichkeiten im Berufsleben von Kirchenmusikern und anderen kirchlichen Arbeitnehmern. Wichtige Grundsätze: In einer Kommunikationssituation kann man zunächst einmal nicht sein Gegenüber, sondern nur sich selbst verändern, und eine strikte Trennung von Sach- und Personenebenen ist in den meisten Fällen sehr hilfreich.

Das zweite Seminar „Marcel Dupré und Jehan Alain“ von Prof. Guy Bovet handelte unter anderem von neuen Indizien gegen die sogenannte „Bach-Sukzession“ (Lehrer-Schüler-Kette zwischen Bach und Dupré (J. S. Bach – J. C. Kittel – J. Ch. H. Rinck – A. F. Hesse – J. N. Lemmens – A. Guilmant/Ch. M. Widor – M. Dupré). Außerdem wurde, durch viele persönliche Anekdoten Guy Bovets gespickt, über Jehan Alain und seine Familie gesprochen, insbesondere auch über die bedeutende Hausorgel Albert Alains, die wertvolle Hinweise für die Registrierpraxis Alain'scher Orgelwerke liefert.

Anschließend fand ein musikalischer Abendgottesdienst mit Landeskantor Prof. Carsten Klomp, Dekanin Bärbel Schäfer und Gästen statt. Carsten Klomp stellte zusammen mit den Gastmusikern zunächst durch den musikalischen Vortrag im Gottesdienst, danach auch noch mit kurzen Erläuterungen, hochwertige, teils unbekannte barocke Kammermusik für kleine Besetzungen vor, die für die kirchenmusikalische Praxis sehr interessant sind.

Den Abschluss der Tagung bildete ein Seminar von Prof. Dr. med. Claudia Spahn vom Freiburger Institut für Musikmedizin, das sich unter anderem mit Lampenfieber, Stressbewältigung und verschiedenen Entspannungstechniken (Autogenes Training u.v.m.) befasste. In der anschließenden kurzen Evaluationsrunde wurde die Tagung von den Teilnehmer/innen durchweg sehr positiv bewertet. Auch von uns Studierenden gibt es eine uneingeschränkte Empfehlung. Möglicherweise auf ein Wiedersehen im Jahr 2011!

Christoph Bornheimer

■ Bruno-Herrmann-Preisträgerkonzerte

„Volles Haus trotz König Fußball“ – so betitelte die Rheinpfalz (Donnersberger Rundschau) ihre Rezension über das Konzert der Kammerphilharmonie Mannheim unter der Leitung von Studierenden der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg in Winnweiler im Rahmen der Bruno-Herrmann-Preisträgerkonzerte am 27. Juni 2010. Tatsächlich war die Kirche trotz des direkt davor stattgefundenen WM-Spieles Deutschland-England mit mehr als 100 Besuchern sehr gut besetzt.



Auch in diesem Jahr wurde ein anspruchsvolles und abwechslungsreiches Programm geboten, bei dem unsere Studierenden in der intensiven Probenarbeit mit dem Orchester wertvolle Erfahrungen sammeln konnten:

Antonio Vivaldi: Zwei Concerti für Blockflöte und Streichorchester (Solist: Benjamin Saile)

Ottorino Respighi: Antiche Arie ed Arie

Parish Alvars: Concertino für Harfe und Streichorchester op. 34 (Solist: Florian Jurzitza)

Béla Bartók: Rumänische Volkstänze

Am Vormittag waren diese Werke bereits bei einem Konzert im Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen erklingen.

■ Inge-Pittler-Gesangswettbewerb

Am 10. Juli 2010 fand der diesjährige Inge-Pittler-Gesangswettbewerb an der Hochschule für Kirchenmusik statt.

Im Studiengang Kirchenmusik erhielt Lydmila Symonova den 1. Preis, den 2. Preis teilten sich Lena Haug und Marcus Rau.

Im Studiengang Künstlerische Ausbildung Gesang wurde kein 1. Preis vergeben, der 2. Preis wurde unter Yong Hee Han und Sung-Yi Lee geteilt. Preise für die beste Klavierbegleitung erhielten Mia Kim, Katharina Büttner und Tereza Kohoutová.

■ Konzert des Badischen Kammerchores in Hirschhorn

Am 11. Oktober 2009 war der Badische Kammerchor der Hochschule für Kirchenmusik im Rahmen der Konzertreihe „Musik in Kirchen und Klöstern“ in der katholischen Pfarrkirche Hirschhorn zu Gast. Auf dem Programm standen u.a. die „Missa in angustiis“ (Nelsonmesse) von Joseph Haydn sowie die „Lieder mit Worten“ von Bernd Stegmann nach Felix Mendelssohn Bartholdy. Heidrun Luchterhandt (Sopran), Alexandra Paulmichl (Alt), Sebastian Hübner (Tenor), Peter Arestov (Bass), Andrea Stegmann (Orgel), die Kammerphilharmonie Mannheim und der Badische Kammerchor standen unter der Leitung von KMD Prof. Bernd Stegmann.



Barbara Nolten-Casado schreibt in ihrer Rezension vom 14.10.2009 in der Rhein-

Neckar-Zeitung: „Hier erwartete das Publikum nun allerdings etwas ganz Außergewöhnliches. Ist es in der Regel eher musikalischer Usus, bereits existierende Texte zu vertonen, so hat KMD Bernd Stegmann, Professor für Chor- und Orchesterleitung

an der Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik, es unternommen, Mendelssohns „Liedern ohne Worte“ für Klavier eine Art „religiösen Geist“ einzuhauchen. Dazu wob er Texte von Martin Luther, Paul Gerhard oder Joachim Neander als vierstimmige Chorsätze in die Klavierlinien des Komponisten ein. Durch „Zufall“ kam Stegmann auf die Idee dazu, wie er der RNZ nach dem Konzert verriet. „Die Noten lagen auf dem Klavier, da meine Tochter die Stücke gerade spielte. Da hab' ich's einfach mal probiert, hab' einen Text aus dem evangelischen Gesangbuch darauf gesetzt.“ Der Professor fand Gefallen an seiner Neuschöpfung und verwandelte weitere „Lieder mit Worten“. Natürlich musste die Atmosphäre der Texte zu den lyrischen Klavierstücken passen, die Silbenaufteilung musste stimmen und das Ganze vom Klavier auf die Orgel übertragen werden. Zwanzig der insgesamt achtundvierzig Mendelssohn'schen wortlosen Lieder hat der Kirchenmusiker bereits vertextet und bei diversen Konzerten aufgeführt. Weitere sollen folgen, eine CD ist ebenfalls geplant. Am Sonntag war es nun das Privileg der Hirschhorer Musikfreunde, den „Liedern mit Worten nach Mendelssohn Bartholdy für gemischten Chor und Orgel“ von Bernd Stegmann zu lauschen: mit Worten von Not und Tod, die mal in düsteres Moll gekleidet daherkamen, dann wieder in reizvollem Kontrast zum tänzelnden Dreivierteltakt der Musik standen. Lupenrein intonierten dabei die jungen Sängerninnen und Sängern des Badischen Kammerchors der Hochschule für Kirchenmusik unter der Leitung Bernd Stegmanns die kunstvollen Chorsätze, an der Orgel von Andrea Stegmann begleitet.“

■ Chorprobenphase auf dem Fehrenbacher Hof

Die einwöchige Probenphase des Badischen Kammerchores im Sommersemester 2010 fand wieder auf dem Fehrenbacher Hof im Schwarzwald statt. Eine Besonderheit war diesmal, dass sämtliche Proben unter der fachlichen Aufsicht von KMD Prof. Bernd Stegmann und Andreas Schneidewind von Studierenden geleitet wurden. Die Studierenden hatten somit Gelegenheit, die einzustudierenden Werke (u.a. die Matthäuspassion von Heinrich Schütz und die „Missa brevis 1961“ von Helmut Barbe) besonders ausführlich und intensiv mit dem Chor zu erarbeiten. Den Abschluss dieser Woche bildete ein Konzert am 27. März 2010 in der Evangelischen Kirche Haslach.

Badischer Kammerchor bezaubert in Haslach

Sänger präsentieren auch Raritäten

Von Manfred Hildenbrand

Haslach. Die zahlreichen Zuhörer in der evangelischen Stadtkirche in Haslach waren begeistert vom Passionskonzert, das der Badische Kammerchor der Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik am Samstagabend veranstaltete.

Neben dem »Veni Domine« von Felix Mendelssohn Bartholdy (1809 bis 1847), der Motette »Tristis est anima

mea« von Johann Kuhnau (1660 bis 1722) und dem »Miserere« von Gregorio Allegri (1582 bis 1652) wurde das moderne Chorstück »Missa brevis 1961« von Helmut Barbe (1927) aufgeführt. Der Höhepunkt war die Aufführung der Matthäus-Passion von Heinrich Schütz (1585 bis 1672) – ein Meisterwerk des Frühbarocks. Zuvor hörten die Besucher die selten aufgeführte achtstimmige Schütz-Motette »Unser Herr Jesus Christus«.

Die klaren Stimmen des Badischen Kammerchors klangen durch den Kirchenraum.
Foto: Hildenbrand



Rezension des Konzertes im Schwarzwälder Boten vom 31.03.2010

■ Heidelberger Erstaufführung der „Missa da camera“ von Gunther Martin Göttsche

Am 17. Februar 2010 führten unsere Studierenden Katja Mechelke und Martin Lehmann nach einer intensiven Probenphase mit dem Badischen Kammerchor die „Missa da camera“ op. 80 von Gunther Martin Göttsche in der Heidelberger Peterskirche auf. Solistin war Anabelle Hund (Sopran), es spielte die Kammerphilharmonie Mannheim. Ein Live-Mitschnitt (CD) ist erhältlich unter:

► www.goettsche-music.de



■ Kinderchorkurs mit Prof. Werner Schepp

Prof. Werner Schepp, ein sehr gefragter Fachmann auf dem Gebiet der Kinderchorleitung und Professor für Kinder- und Jugendchorleitung an der Folkwang-Hochschule Essen, war am 23. Januar 2010 an der HfK Heidelberg zu Gast. Sein Workshop mit den Schwerpunkten Methodik und Literaturkunde wurde von den Studierenden mit großem Interesse angenommen.

Werner Schepp ist Autor des Beitrages „Kinderchorleitung“ im kürzlich bei Carus erschienenen Sammelwerk „Basiswissen Kirchenmusik“.

■ Besondere Erfolge unserer Studierenden

Maria Mokhova (KE-Organklasse Sander) gewann im November 2009 den 1. Preis beim 29. *Premio Valentino Bucchi* „The Organ in the 20th and 21st Century“ in Rom – denselben Wettbewerb, den bei seiner vorigen Austragung 2007 unsere KE- und Kirchenmusik-Studentin Ekaterina Kofanova hatte für sich entscheiden können.

Natalia Ryabkova (KA-Organklasse Sander) erreichte bei demselben Wettbewerb ebenfalls das Finale und wurde mit einem Diplom ausgezeichnet.

Eiko Maria Yoshimura (Gaststudentin Organklasse Sander) gewann einen 1. Preis, den Publikumspreis und den Sonderpreis für die beste Interpretation eines Werkes von Gaston Litaize beim Concours International „Prix André Marchal“ de la Ville de Biarritz /Frankreich.

Der Tenor Johannes Balbach-Nohl aus der Gesangsklasse Sebastian Hübner erhielt Einladungen zur Mitwirkung bei den international renommierten Vokalensembles Schola Heidelberg (Ltg. Walter Nussbaum) und Huelgas-Ensemble (Ltg. Paul van Nevel).



Die andern sechs Wochen Ferien will ich ruhig studieren und den Frühling auf der Schloßruine verträumen.



UNTERRICHTSWERKE FÜR MEISTERSCHÜLER

Siegfried Bauer / Ingo Bredenbach (Hrsg.) Probieren und Studieren

Lehrbuch zur Grundausbildung in der Evangelischen Kirchenmusik. Gebunden. 454 S. **VS 9024. € 66,50**
Ein erprobter Orgelimprovisationslehrgang, einmalige Zeichnungen zur Orgelbaukunde, eine didaktisch neuartige Bewegungslehre, aber auch Beiträge zur Hymnologie, Liturgik, Chorleitung, Populärmusik, Musiktheorie, Stimmbildung, Schlagtechnik, Chor-didaktik und zur Geschichte, Theorie und Pädagogik der Musik allgemein machen das Buch zum wichtig(st)en musikalischen Leitfaden für jeden, der in irgend einer Form mit (Kirchen-)Musik zu tun hat.

Michael Schütz Handbuch Populärmusik

Gebunden incl. 2 Begleit-CDs. 304 S. **VS 9045. € 59,-**
"In seiner breit gefächerten Anlage und seinen sorgfältig, immer mit dem Blick auf die Praxis ausgearbeiteten Kapiteln, gibt es derzeit nichts Vergleichbares auf dem Markt - ein potentiell Standardwerk!" (...) Allen im NGL-Bereich Engagierten und darüber hinaus Interessierten nachdrücklich empfohlen!" (Kirchenmusik. Mitteilungen Paderborn)



Peter Wagner Orgelimprovisationen Band 1 + 2

Lehrgang des Liturgischen Orgelspiels in 2 Bänden, jeweils mit CD.
VS 10008. € 45,-

"Bildet der erste Band so etwas wie einen Grundlehrgang, so befasst sich der zweite mit weiterführenden Modellen, aber immer auf der Basis des oben erwähnten Konzeptes vom Orgelbuchsatz ausgehend bis hin zur freien persönlichen Gestaltung. Ein in beiden Bänden angehängtes Glossar zur Erklärung der musikalischen Terminologie und Registrierungen zu den Hörbeispielen vervollständigen diesen mehr als gelungenen Improvisationslehrgang." (Musik im Bistum Essen)

Strube Verlag GmbH ◦ 80336 München ◦ Pettenkofenstr. 24 ◦ Tel. (089) 54 42 66-11 ◦ Fax -30
E-Mail: info@strube.de ◦ Alle Noten auch im Online-Shop erhältlich: www.strube.de

Impressum

HfK aktuell – Magazin der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg
Hildastr. 8, 69115 Heidelberg, Tel.: 06221/27062, Fax: 06221/21876
E-Mail: sekretariat@hfk-heidelberg.de, Internet: www.hfk-heidelberg.de
ISSN: 1869-2230

Herausgeber: KMD Prof. Bernd Stegmann, Rektor der HfK (V.i.S.d.P.)

Redaktion: KMD Prof. Bernd Stegmann, Andreas Schneidewind

Layout: Andreas Schneidewind

Autoren dieser Ausgabe: Carsten Klomp, Elisabeth Bengtson-Opitz, Friedhilde Trüün, Bernd Stegmann, Gerd-Peter Murawski, Wolfgang Neumann, Matthias Kreplin, Gerhard Luchterhandt, Wolfgang Herbst, Eva-Maria Solowan, Michael Zink, Philipp Popp, Martin Sander, Christoph Bornheimer, Gunilla Pfeiffer, Andreas Schneidewind

Erscheinungsweise: jeweils zum 1. Oktober

Druck: NEUMANN DRUCK, Tullastraße 1, 69126 Heidelberg




... Daß Sie die Papillons kennen, von denen manche in der schönen Heidelberger Umgebung ... entstanden, freut mich sehr.



Personen und Daten

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

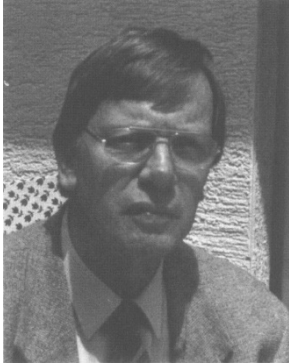
■ Veranstaltungen im Wintersemester 2009/10 und Sommersemester 2010

<p>Fr., 2. Okt. 2009 19.00 Uhr Christuskirche Heidelberg</p>	<p>Joseph Haydn: Missa in Angustiis (Nelsonmesse) Bernd Stegmann: Lieder mit Worten nach Felix Mendelssohn Bartholdy</p>	<p>Heidrun Luchterhandt, Sopran Melanie Jäger, Alt Alexandra Paulmichl, Alt Sebastian Hübner, Tenor Peter Arestov, Bass Kammerphilharmonie Mannheim Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Prof. Bernd Stegmann</p>	
<p>Sa., 10. Okt. 2009 20.00 Uhr Stiftskirche Mosbach</p>			
<p>So., 11. Okt. 2009 17.00 Uhr Katholische Pfarrkirche Hirschhorn</p>			
<p>Mi., 14. Okt. 2009 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg</p>	<p>Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten</p>	<p>Studierende der Orgelklassen an der HfK</p>	
<p>So., 18. Okt. 2009 18.00 Uhr Peterskirche Heidelberg</p>	<p>Orgel-Feuerwerk zum 25. Jubiläum der Orgel der Peterskirche Heidelberg Aus der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg hervorgegangene Preisträger/innen internationaler Wettbewerbe spielen Werke von Buxtehude, Bach, Schumann, Widor, Karg-Elert, Duruflé, Eben, Bovet und Rutter</p>	<p>Jens Amend Ekaterina Kofanova Maria Mokhova Natalia Ryabkova Tatiana Ryabkova Markéta Schley-Reindlová</p>	
<p>Fr., 23. Okt. bis So., 25. Okt. 2009 Peterskirche Heidelberg</p>	<p>1. Heidelberger Orgelwettbewerb für junge Organistinnen und Organisten U 16/U 21</p>	<p>Preisträgerinnen und Preisträger: Alexander Bauer Ada Aria Rückschloß Simon Jannik Holzwarth Annette Fabriz Daniel Tepper Micha Haupt</p>	
<p>Mi., 4. Nov. 2009 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg</p>	<p>Orgel-Trio-Marathon Orgel-Trios aus verschiedenen Jahrhunderten</p>	<p>Studierende der Orgelklassen an der HfK</p>	
<p>Mo., 9. Nov. 2009 18.00 Uhr Peterskirche Heidelberg</p>	<p>Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten</p>	<p>Studierende der Orgelklassen an der HfK</p>	
<p>Mi., 11. Nov. 2009 19.30 Uhr Christuskirche Heidelberg</p>	<p>Johannes Brahms: Ein deutsches Requiem Fassung für Soli, Chor und zwei Klaviere Letztes Glück op. 104/3 Im Herbst op. 104/5</p>	<p>On-Yoo Kang, Sopran Peter Arestov, Bariton Ji-Hyun Lee, Klavier Sung Hee Park, Klavier Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Benjamin Fritz, Michaela Kögel, Boo-Young Lim, Lydmila Symonova</p>	

So., 13. Dez. 2009 18.00 Uhr Stadtkirche Weinheim	Adventliches Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen an der HfK
Mi., 16. Dez. 2009 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Weihnachtliches Chorkonzert Heinrich Schütz: Motetten aus der Geistlichen Chormusik Francis Poulenc: Quatre Motets pour le temps de Noël Cécile Chaminade: Messe	Vokalsoli und Orgel: Studierende der HfK Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Marcus Rau, Eva-Maria Solowan, Jan Wilke
Mi., 27. Jan. 2010 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen an der HfK
Mi., 17. Feb. 2010 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Gunther M. Götsche: Missa da camera Johann Sebastian Bach: Toccata E-Dur BWV 566 Toccata, Adagio und Fuge C-Dur BWV 564	Anabelle Hund, Sopran Natalia Ryabkova, Orgel Maria Mokhova, Orgel In-Kyung Cha, Orgel Kammerphilharmonie Mannheim Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Martin Lehmann, Katja Mechelke
Sa., 27. März 2010 20.00 Uhr Evang. Kirche Haslach	Chor- und Orchesterkonzert Heinrich Schütz: Matthäuspassion, Motette „Unser Herr Jesus Christus“ Gregorio Allegri: Miserere Johann Kuhnau: Tristis est anima mea Felix Mendelssohn Bartholdy: Veni Domine Hugo Distler: Motetten aus „Jahrkreis“ Helmut Barbe: Missa brevis	Stefan Weible, Evangelist Marcus Rau, Jesus Kammerphilharmonie Mannheim Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Benjamin Fritz, Ekaterina Kofanova, Tereza Kohoutová, Boo-Young Lim, Marcus Rau, Lydmila Symonova,
Sa., 12. Juni 2010 10.30 Uhr Stiftskirche Mosbach	Orgelmusik zur Marktzeit Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen an der HfK
Mi., 16. Juni 2010 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen an der HfK
Di., 22. Juni 2010 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen an der HfK
So., 27. Juni 2010 11.00 Uhr Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen 18.00 Uhr Evang. Kirche Winnweiler	Preisträgerkonzert des Bruno-Herrmann-Preises Parish Alvars: Konzert für Harfe und Streichorchester Béla Bartók: Rumänische Volkstänze für Streichorchester Ottorino Respighi: Antiche Danze ed Arie Antonio Vivaldi: Concerto „La tempesta di mare“ F-Dur für Flöte, Streichorchester und Basso continuo, Concerto VI G-Dur für Flöte, Streichorchester und Basso continuo	Benjamin Saile – Flöte Florian Jurzitza – Harfe Kammerphilharmonie Mannheim Leitung: Rei Homma, Ekaterina Kofanova, Tereza Kohoutová, Eva-Maria Solowan
Weinheimer Orgelsommer Mittwochs um 20.00 Uhr Peterskirche Weinheim	16.06. Christoph Bornheimer 23.06. Katja Mechelke und Eunhye Lee 30.06. Bläserensemble + Niklas Sikner 07.07. Andreas Jud 14.07. Natalia Ryabkova 21.07. In-Kyung Cha und Soo-Young Kyoung 28.07. Maria Mokhova	

■ Nachrufe

Professor Gerhard Wagner



Professor Gerhard Wagner, von 1969 bis 1999 Professor für Künstlerisches Orgelspiel unserer Hochschule für Kirchenmusik, ab 1989 auch deren stellvertretender Rektor, verstarb am 7. Juli 2010 im Alter von 74 Jahren. Gerhard Wagner studierte Kirchenmusik in Stuttgart und Rom, seine Lehrer waren u.a. Johann Nepomuk David und Fernando Germani. Vor seiner Berufung als Professor war er Kantor an der Deutschen Evangelischen Gemeinde in Mexiko-Stadt, an der Johanneskirche in Stuttgart sowie Bezirkskantor in Eberbach. Daneben war Gerhard Wagner Leiter des Orgel- und Glockenprüfungsamtes Nordbaden. Seinem Engagement ist u.a. die Restaurierung der historischen Voit-Orgel von 1903 in der Stadthalle Heidelberg zu verdanken. Er war Verfasser einer *Anleitung zum Orgelpedalspiel nach der Germani-Technik* sowie Herausgeber sämtlicher

Orgelwerke von Johann Christoph Oley und ausgewählter Werke von Gustav Adolf Merkel.

Prof. Wagner war für mich ein hervorragender Orgelpädagoge mit einem sehr guten Gespür dafür, wie viel Zeit der einzelne Studierende für das Erreichen eines Lernzieles benötigt. Der Unterricht war geprägt von einer Atmosphäre gegenseitigen Respekts, von der richtigen Mischung aus Motivation und Geduld.

Unvergessen bleibt mir sein trockener Humor, wenn er z.B. eine mündliche Prüfung mit einem süffisanten Lächeln und dem Satz „Herr Schneidewind, Sie sind aus freien Stücken hier?“ einleitete. Wollte man als Studierender den Unterricht absagen, hoffte man inständig, seine Frau ans Telefon zu bekommen – nahm er nämlich selbst ab, konnte man dem Unterricht nicht entrinnen. Ähnliches wurde auch vom Gehörbildungsunterricht erzählt: War am Abend zuvor z.B. ein Sommerfest, so baten die Studierenden vergeblich darum, den Unterricht um 8 Uhr ausfallen zu lassen. Ganz im Gegenteil: Der meist als einer der Letzten das Fest verlassende Gerhard Wagner erschien am nächsten Morgen bestgelaunt und motiviert zum Unterricht.

Nicht zuletzt bleibt mir Herr Wagner als eifriger Wanderer in Erinnerung. Bei einigen gemeinsamen Ausflügen mit uns Studierenden benötigte man eine ganz erhebliche Kondition, um bei seinem Tempo und den geplanten Entfernungen mithalten zu können. Belohnt wurde man dann aber mit einem zünftigen bayerischen Weißwurst-Essen – inklusive ausführlicher Anleitung in die Technik des „Weißwurst-Zuzelns“.

Andreas Schneidewind



Professor Heinz Markus Göttsche

Am 25. Mai 2010 verstarb im Alter von 88 Jahren der frühere Landeskirchenmusikdirektor der Evangelischen Landeskirche der Pfalz, Heinz Markus Göttsche. Wenige Tage danach war ein Orgelkonzert mit ihm an seiner früheren Wirkungsstätte vorgesehen, der Peter-Paul-Kirche in Bad Oldesloe, wo er die neue Mühl-eisen-Orgel hätte spielen sollen.

Neben seinem Amt als Bezirkskantor und Kirchenmusiker an der Mannheimer Christuskirche unterrichtete er am Kirchenmusikalischen Institut Heidelberg das Fach Orgel von 1960 bis 1968 und später noch einmal von 1980 bis 1987, als er Landeskirchenmusikdirektor in Speyer war. Mit Dankbarkeit erinnern wir uns an seine freundliche Persönlichkeit und sein Wirken als hochgeschätzter Lehrer, sowie an seine Lieder, die durch den Anhang '77 bekannt geworden sind.

Wolfgang Herbst



Abschied von Prof. Dr. Michael Nüchtern

Am 7. Juli 2010 verstarb nach langer, schwerer Krankheit Oberkirchenrat Prof. Dr. Michael Nüchtern. Die Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik hat Michael Nüchtern viel zu verdanken. Als Leiter des Referates 3 war ihm das gute Gedeihen unserer Ausbildungsstätte stets ein besonderes Anliegen. Wir erinnern uns auch dankbar an sein kompetentes Wirken als für unsere wichtige Seminargottesdienstreihe verantwortlicher Dozent. Die Zusammenarbeit war wegen seiner menschlichen Wärme und der im besten Sinne nachdenklichen, über den Tellerrand hinausblickenden Art, immer ein großer Gewinn.

Landesbischof Dr. Fischer beschrieb ihn in seiner Traueransprache am 12. Juli als einen „Mann des zweiten Blickes“. Er wollte damit zum Ausdruck bringen, dass Michael Nüchtern sich nicht selten nach einer scheinbar nahe liegenden Lösung eines Problems einen zweiten Blick auf die Sache gönnte und so zu einer oft konträren, aber sehr einleuchtenden Meinung gelangte. So kam es, dass sein Urteil weithin hoch geschätzt wurde.

Als Rektor der Hochschule für Kirchenmusik habe ich Michael Nüchtern darüber hinaus als jemanden kennengelernt, der sich für das einmal als richtig Erkannte auch kraftvoll und mit viel Herz einsetzen konnte. Da dies besonders in den letzten Jahren auch unsere Heidelberger Hochschule betraf, werden wir ihn als väterlichen Mentor sehr vermissen.

Das Kollegium, die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter und die Studentenschaft werden Michael Nüchtern ein dankbares, aber auch von viel Wehmut begleitetes Andenken bewahren.

Bernd Stegmann

Lieselotte Penzien



Am 7. November 2009 verstarb im Alter von 97 Jahren Elisabeth Charlotte Oestreicher, verwitwete Penzien, geborene Seltsam. Sie kam 1950 mit ihrem Ehemann Bruno Penzien nach Heidelberg, wo er Kirchenmusiker an der Heiliggeistkirche und Orgelprofessor am Evangelischen Kirchenmusikalischen Institut wurde. Frau Penzien war aber nicht nur über ihren Mann mit dem Institut verbunden. Sie gehörte selbst zu den ersten Studierenden des von Hermann Poppen 1931 neu gegründeten Instituts, an dem damals auch Bruno Penzien studierte, und hatte in den Kriegsjahren vom Jahre 1942 an einen Lehrauftrag für das Fach

Orgel am K.I. Mit ihr nehmen wir Abschied von der Dozentin und zugleich von der letzten Studierenden, die aus der Gründergeneration noch unter uns weilte.

Wolfgang Herbst



Eva-Marie Dewald

Die ehemalige Sekretärin der Hochschule für Kirchenmusik, Eva-Marie Dewald, verstarb unerwartet am 26. Januar 2010 in Heidelberg im Alter von 73 Jahren. Sie war viele Jahre lang eine freundliche und verlässliche Ansprechpartnerin für Studierende und Dozenten und verwaltete die Bibliothek. Mit ihrer verbindlichen Art und Güte vertrat sie die Hochschule als Sekretärin auf vielfältige Weise nach außen hin. Eine große Trauergemeinde begleitete sie auf ihrem letzten Weg.

Wolfgang Herbst

■ AbsolventInnen im Wintersemester 2009/10 und Sommersemester 2010

Studiengang Kirchenmusik:

- Benjamin Fritz (B)
- Michaela Kögel (B)
- Martin Lehmann (B)
- Katja Mechelke (B)
- Ekaterina Kofanova (A)

Studiengang Künstlerische Ausbildung:

Klavier

- Yun-Mi Kim
- Ji-Hyun Lee
- Christiane Meier
- Bo-Ram Park
- Sung Hee Park
- Heung-Joo Song

Gesang

- Johannes Balbach-Nohl
- Anabelle Hund
- Seung-Hyun Jung
- On-Yoo Kang

Solistenklasse Orgel

- In-Kyung Cha
- Maria Mokhova



Martin Lehmann und Michaela Kögel mit Rektor Bernd Stegmann bei der Verabschiedungsfeier



Benjamin Fritz, Ekaterina Kofanova, Michaela Kögel, Martin Lehmann und Katja Mechelke

■ Neue Studierende zum Wintersemester 2009/10 und Sommersemester 2010

Studiengang Kirchenmusik:



- Elise Schweizer (B)
- Niklas Sikner (B)
- Klaus Weimar (B)



- Valerij Bukreev (B)
- Norbert Gubelius (B)
- Melanie Jäger (B)

Studiengang Künstlerische Ausbildung

- Yong Hee Han (Gesang)
- Hana Jang (Gesang)
- Song-Yi Lee (Gesang)
- Keun-Hee Park (Gesang)
- Bora Ahn (Klavier)
- Yoo-Sung Byun (Klavier)
- Ji-Eun Park (Klavier)
- Jee-Young Im (Klavier Liedbegleitung)
- Mia Kim (Klavier Liedbegleitung)
- Ye-Jee Lim (Klavier Liedbegleitung)
- Jihye Park (Klavier Liedbegleitung)
- Soo Young Kyoung (Orgel)
- Eunhye Lee (Solistenklasse Orgel)
- Natalia Ryabkova (Solistenklasse Orgel)



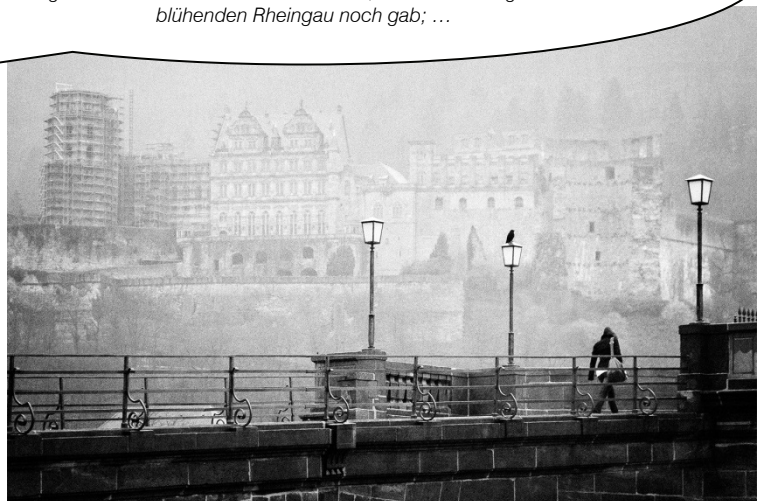
Neue Studierende zum Wintersemester 2009/10



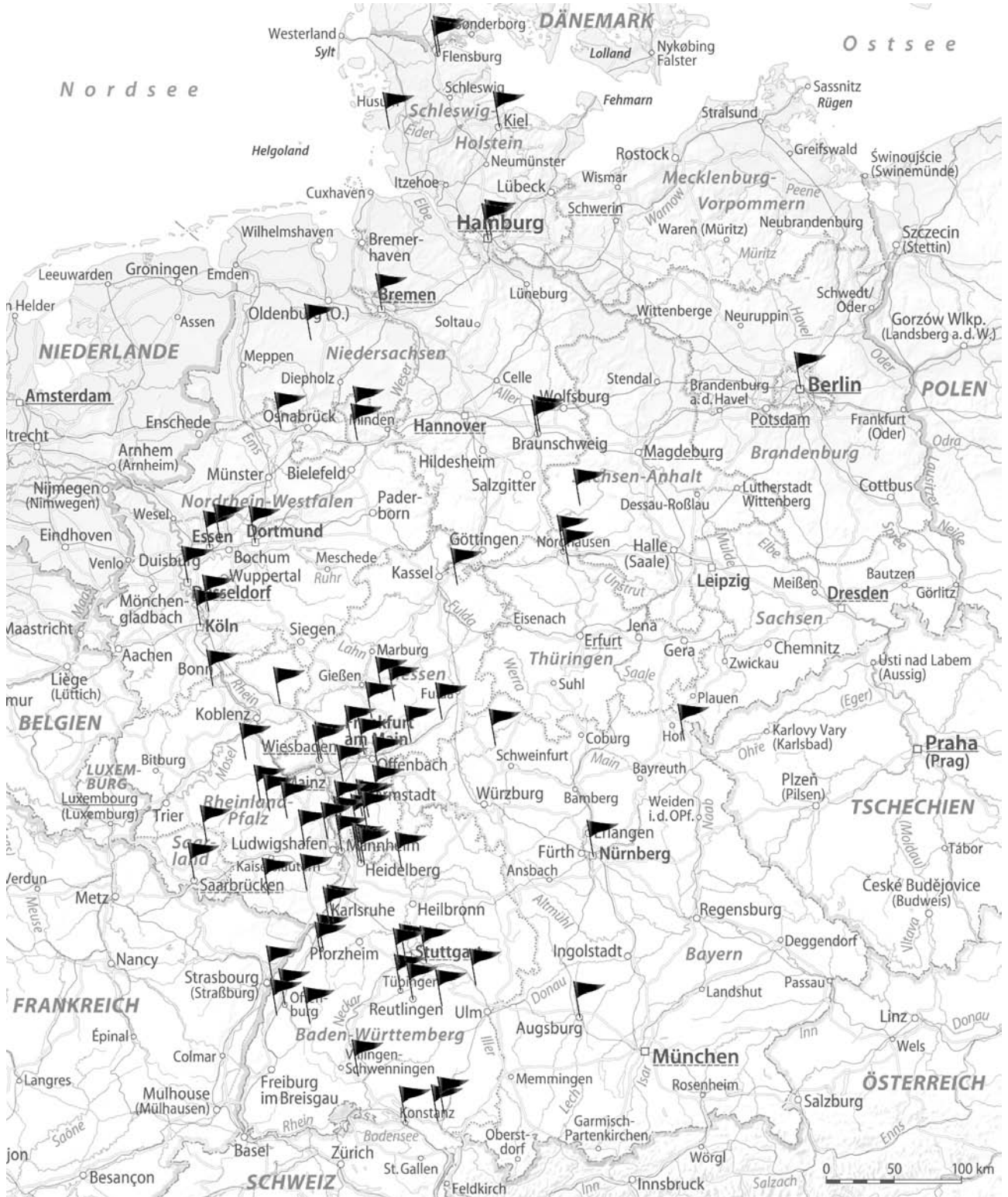
Heidrun Luchterhandt sang im Rahmen der Semestereröffnung Lieder von Robert Schumann, begleitet von Prof. Eugen Polus



... Am 24. früh des Morgens hab' ich von Heidelberg Abschied genommen; es lag in tiefen Nebel gehüllt vor mir, wie mein Herz in dieser Minute, die mich von vielen Menschen vielleicht auf ewig trennt ... so will ich auch diese lange Zeit noch einen Traum mitnehmen, den mir ein Flug durch den blühenden Rheingau noch gab; ...



■ Absolventinnen und Absolventen der HfK an hauptamtlichen Stellen in der EKD



Diese Karte zeigt, an welchen Orten im Bereich der EKD Absolventinnen und Absolventen unserer Hochschule an hauptamtlichen kirchenmusikalischen Stellen tätig sind. Die Wiedergabe dieser Stellenlandschaft erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit und kann jederzeit ergänzt werden (Bitte um entsprechende Unterstützung).

Da die Karte nur eine grobe Darstellung geben kann, finden sich im Folgenden die genauen Orte aufgelistet:

▪ Augsburg	▪ Kirchheimbolanden
▪ Bad Dürkheim	▪ Köln
▪ Bad Dürkheim	▪ Konstanz
▪ Bad Kissingen	▪ Kronshagen
▪ Bad König	▪ Lahr
▪ Bad Neuenahr-Ahrweiler	▪ Lampertheim
▪ Bad Sobernheim	▪ Landau
▪ Bad Soden	▪ Lich
▪ Bensheim	▪ Lübbecke
▪ Berlin	▪ Mannheim
▪ Braunschweig	▪ Montabaur
▪ Bremen	▪ Mosbach
▪ Bünde	▪ Münsingen
▪ Cloppenburg	▪ Nidda
▪ Degerloch	▪ Nordhausen
▪ Dietzenbach	▪ Nürnberg
▪ Dortmund	▪ Obermoschel
▪ Düsseldorf	▪ Oberursel
▪ Essen	▪ Offenburg
▪ Esslingen	▪ Pirmasens
▪ Flensburg	▪ Ravensburg
▪ Frankenthal	▪ Reutlingen
▪ Frankfurt	▪ Rimbach
▪ Friedberg	▪ Saarbrücken
▪ Friedrichshafen	▪ Schlitach
▪ Gaggenau	▪ Schlüchtern
▪ Geislingen	▪ Selb
▪ Gelnhausen	▪ Simmern
▪ Gelsenkirchen	▪ Sindelfingen
▪ Gernsbach	▪ Solingen
▪ Gernsheim	▪ Sondershausen
▪ Groß Gerau	▪ St. Wendel
▪ Hamburg	▪ Tönning
▪ Heidelberg	▪ Tübingen
▪ Ibbenbüren	▪ Viernheim
▪ Karlsruhe	▪ Wald-Michelbach
▪ Kaufungen	▪ Wernigerode
▪ Kehl	▪ Wiesbaden

■ Prof. Dr. Heinz Werner Zimmermann feiert 80. Geburtstag

Am Samstag, 14. August 2010, feierte Prof. Dr. Heinz Werner Zimmermann seinen 80. Geburtstag. Eine große Festgemeinde versammelte sich zu diesem Anlass in Leipzig. Der Thomanerchor sang zu Ehren Zimmermanns unter der Leitung von Thomaskantor Georg Christoph Biller u.a. seine „St. Thomas-Kantate“.

Die Hochschule für Kirchenmusik gratuliert dem ehemaligen „KI-ler“ ganz herzlich und wünscht ihm für sein weiteres Leben Gesundheit und Gottes Segen.



■ Dr. Matthias Kreplin neuer Leiter des Referates 3 im Evangelischen Oberkirchenrat

In einem Gottesdienst in der Stadtkirche in Karlsruhe-Durlach wurde Oberkirchenrat Dr. Matthias Kreplin im Oktober in sein neues Amt als Leiter des Referates „Verkündigung, Gemeinde und Gesellschaft“ eingeführt. Seither ist er damit auch für unsere Hochschule verantwortlich. Wir gratulieren ihm sehr herzlich und wünschen ihm für seine neue Aufgabe das Beste.

■ Verabschiedung von Lehrkräften



Nach 18-jähriger Tätigkeit als Dozent an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg wurde LKMD Udo R. Follert zum Ende des Sommersemesters 2009 von Rektor Bernd Stegmann verabschiedet. Follert hatte seine Lehrtätigkeit in den Fächern Generalbass und Partiturspiel zum Wintersemester 1991/92 begonnen und in dieser Zeit unzählige Studierende in diesen für die kirchenmusikalische Praxis sehr wichtigen Bereichen fachkundig unterrichtet. Hauptberuflich war Follert von 1987 bis 2008 Landeskirchenmusikdirektor der Evangelischen Kirche der Pfalz. Außerdem ist er bis heute Vorsitzender der Internationalen Draeseke-Gesellschaft.

► www.draeseke.org

■ Wer ist wo?

Stellenbesetzungen mit Absolventen der Hochschule für Kirchenmusik

- Gudrun Fliegner (B-Prüfung 2003, A-Prüfung 2006)
Kantorin an der Kirche am Markt Hamburg-Niendorf
- Benjamin Fritz (B-Prüfung 2010)
Kirchenmusiker in Wald-Michelbach/Odenwald
- Michaela Kögel (B-Prüfung 2010)
Hauptamtliche Mitarbeiterin als Berufspraktikantin für Kirchenmusik in Münsingen
- Friederike Meuth (B-Prüfung 2007)
Hauptamtliche Mitarbeiterin als Berufspraktikantin für Kirchenmusik in Sindelfingen
- Thomas Rapp (A-Prüfung 2009)
Bezirkskantor in Geislingen

■ Kurzmeldungen

- Heidrun Luchterhandt (Dozentin für Gesang) feierte zu Beginn des Sommersemesters ihre 10jährige Zugehörigkeit zum Lehrerkollegium unserer Hochschule. Rektor Stegmann würdigte ihre engagierte und kompetente pädagogische Arbeit. Sie hat diesem für die HfK so wichtigen Fach vielfältige neue Impulse geben können.



- Landesposaunenwart Armin Schaefer übernahm 1999 einen Lehrauftrag für Bläserchorleitung und Posaune sowie die Leitung des Bläserkreises der Hochschule für Kirchenmusik. Im Rahmen der Eröffnung des Wintersemesters 2009/10 dankte Rektor Bernd Stegmann Herrn Schaefer für die langjährige erfolgreiche Arbeit an unserem Hause und betonte hierbei die große Bedeutung der Ausbildung im Fach Bläserchorleitung für die spätere Berufspraxis.

- Rektor Bernd Stegmann konnte zu Beginn des Sommersemesters 2010 auch Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt zum 10jährigen Dienstjubiläum gratulieren. Luchterhandt bekleidete im Wintersemester 1999/2000 zunächst einen Lehrauftrag an der HfK. Zum Sommersemester 2000 wurde er dann zum Professor für Musiktheorie/Tonsatz und Liturgisches Orgelspiel an unsere Hochschule berufen, seit 2006 ist er auch deren stellvertretender Rektor. Er leitet außerdem das Jazzensemble der HfK.



- Birgit Trapp arbeitet seit November 2009 in Vertretung der längerfristig erkrankten Verwaltungsangestellten Ilona Borszik im Sekretariat unserer Hochschule.
- Nach Achim Plagge (Eberbach) im Jahr 2008 und Claus Biegert (Konstanz) im Jahr 2009 konnte am 2. Mai 2010 mit Bezirkskantor Traugott Fünfgeld (Offenburg) erneut ein ehemaliger Studierender unserer Hochschule den „Badischen Kirchenmusikpreis“ in Empfang nehmen.

■ Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte

- Kooperation mit dem Theater Heidelberg
Im Mai und Juni 2010 gab es wie in den vergangenen Jahren wieder eine Kooperation der von Michael Braatz geleiteten Kinderchöre der Friedensgemeinde mit dem Theater Heidelberg: Zwei seiner Kinderchöre haben, gemeinsam mit Solisten und dem Philharmonischen Orchester, die Kirchenoper „Noahs Flut“ von Benjamin Britten einstudiert und sechsmal aufgeführt. Unter der Regie von Elmar Supp sangen und spielten die Kinder in einer sehr aufwendigen und erfrischend unkonventionellen Inszenierung. Die Probenarbeit wurde musikalisch von Theaterchorleiter Jan Schweiger, Kapellmeister Dietger Holm und Michael Braatz geleitet.
- Tournee in den USA
Heinrich Walther gab im November 2009 auf einer USA-Tournee eine Reihe von Orgelkonzerten in Illinois, Iowa und in Wisconsin. Auf den Programmen standen die sechs Triosonaten für Orgel von Johann Sebastian Bach (als Zyklus) sowie Werke von Franz Liszt, Julius Reubke und César Franck.
- Konzert über Themen aus dem Publikum
Im Januar 2010 war Stefan Göttelmann zu einem Improvisationskonzert über Themen aus dem Publikum in Harxheim / Rheinhessen eingeladen. Am 31. Januar 2010 begann damit die Konzertreihe zum Jubiläumsjahr der nun 25-jährigen Oberlinger-Orgel unter der Leitung von Dekanatskantor Giuliano Mameli.
- Kinderchor „Dilsberger Schmetterlinge“
Unter der Leitung von Andrea Stegmann wurde mit dem Kinderchor „Dilsberger Schmetterlinge“ eine CD mit Liedern von Gunther Martin Göttsche eingespielt.
- Gunther Martin Göttsche als Herausgeber
Im Bärenreiter-Verlag erschienen zwei weitere Bände der Reihe „Kleine Choralvorspiele“, die Göttsche zusammen mit Martin Weyer (Marburg) zu jedem Lied des EG schreibt; die Reihe wird fortgesetzt. Im Sommer 2010 erschien, ebenfalls im Bärenreiter-Verlag, das „Schlächterner“ Orgelbuch mit neuen bzw. bisher unveröffentlichten Orgelwerken von G.M. Göttsche; es enthält siebzehn Choralvorspiele, zwei freie Orgelwerke und die große Partita „In dir ist Freude“, die zur Jahrhundertfeier einer lutherischen Gemeinde in Park Ridge/Illinois, USA geschrieben worden war.
- „Lieder mit Worten“
Die „Lieder mit Worten“ nach Felix Mendelssohn Bartholdy von Bernd Stegmann wurden im Juni 2010 in der Klosterkirche Lilienthal bei Bremen vom Berliner Vokalensemble unter der Leitung von Bernd

Stegmann eingespielt. Stefan Göttelmann begleitete den Chor an der historischen Röver-Orgel von 1884. Die CD sowie das Notenmaterial der „Lieder mit Worten“ werden voraussichtlich im Spätjahr 2010 im Carus-Verlag erscheinen.

Auf Einladung des Landesverbandes Kurhessen-Waldeck hielt Bernd Stegmann am 9. Februar 2010 außerdem einen Vortrag über die „Lieder mit Worten“ an der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern.

- „F-Dur-Toccaten and more“
Stefan Göttelmann nahm im Wintersemester 2009/10 sehr rege an dem neu entstandenen Austausch zwischen der kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern und der HfK teil, zunächst in Form eines Eröffnungskonzertes am 7. Sept. 2009 in der Evang. Stadtkirche in Schlüchtern, dessen Titel „F-Dur-Toccaten and more“ lautete und neben berühmten Toccaten von Frescobaldi, Bach und Widor auch eigene Kompositionen von Göttelmann und Götttsche enthielt. Auch das Eröffnungskonzert zum zweiten Sommerkurs 2010 am 19. Juli 2010 wurde wieder von Stefan Göttelmann an der Schuke-Orgel der Evangelischen Stadtkirche St. Michael in Schlüchtern gestaltet.
Neben dem LO-Kompaktkurs vom 6.-8. Mai 2010 der HfK umfassten diese Aktivitäten auch einen zweiwöchigen Kurs an der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte, den sogenannten „Osterkurs“ mit einigen C-Abschlussprüfungen.
- Wohltemperiertes Klavier mit Heinrich Walter
Im März 2010 spielte Heinrich Walter bei einem Klavierfestival in Poitiers (Westfrankreich) das Wohltemperierte Clavier von J.S.Bach, Teil 1, auf dem modernen Flügel sowie dem Cembalo im Wechsel.
- Murawski beim Gospelkirchentag
Gerd-Peter Murawski wirkte am 10. September 2010 bei einem Konzert mit dem Gospelchor „Spirited Voices“ unter der Leitung unseres ehemaligen Studierenden Johannes Blumenkamp beim 5. Internationalen Gospelkirchentag in Karlsruhe mit.
- Workshop Jazz-/Pop-Gesang
In Zusammenarbeit mit Nicole Metzger führte Gerd-Peter Murawski vom 25. bis 27. Juli 2010 einen Workshop Jazz-/Pop-Gesang an der Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz in Neuwied, Schloss Engers, durch.
- Auftritte mit der Schola Heidelberg
Carola Keil konzertierte mit dem Solistenensemble „Schola Heidelberg“ u.a. auf dem „FLANDERN-

FESTIVAL“ in Gent (St. Michael) am 19. Sept. 2009, (Werke von Michelangelo Rossi, Carola Bauckholt, Carlo Gesualdo di Venosa u. Peter Eötvös), bei der Eröffnung des Projekts „Netzwerk Madrigal“ (Kompositionsaufträge in Verbindung mit Alten Madrigalen) in der Providenzkirche Heidelberg (SWR 2-Mitschnitt) am 21. Okt. 2009 (Uraufführungen von Werken v. Jan Kopp, Cornelius Schwehr, Caspar Johannes Walter sowie Madrigale von Gesualdo) und auf dem „FESTIVAL ULTRASCHALL“ in Berlin/Radialsystem V (Konzertmitschnitt des Kulturradio rbb und Deutschlandradio) am 25. Januar 2010 (Werke von Vivier, Schleiermacher, Osborne, Eötvös und Gesualdo).

- Hübner singt Weihnachtsoratorium in Peking
Im November 2009 reiste Sebastian Hübner auf Einladung des Deutschen Chores Peking in die chinesische Hauptstadt. Er war Tenor-Solist einer gefeierten Aufführung des Bach'schen Weihnachtsoratoriums (Teile 1,3 und 6) unter der Leitung von Prof. Jörg Straube. Nach Informationen des Chores erklang das Werk erst zum zweiten Mal in China.
- Konzerte in Berlin und Dresden
Gunther Martin Götttsche konzertierte im Herbst und Winter 2009 u. a. in Dresden (Werkstattkonzert zur Einweihung der Johann-Georg-Engelbrecht-Orgel von 1700 für die Dorfkirche Russow/Mecklenburg) sowie in Berlin (Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche).
- Meisterkurs in Singapur
Im Februar 2010 war Heinrich Walther in der Victoria Hall in Singapur zu Gast. Neben einem Bach-Recital hielt er dort außerdem einen Meisterkurs ab.
- Uraufführungen
Anlässlich des 80. Geburtstages des Frankfurter Komponisten Heinz Werner Zimmermann gestaltete Gunther Martin Götttsche in der Marienkirche Gelnhausen mit dem von ihm geleiteten Chor der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern die Uraufführung zweier neu geschriebener Psalmen, die zwei Sätze aus der Fassung von 1963 ersetzen.

Unterstützen Sie
*„Kirchenmusik
 made in Heidelberg“*

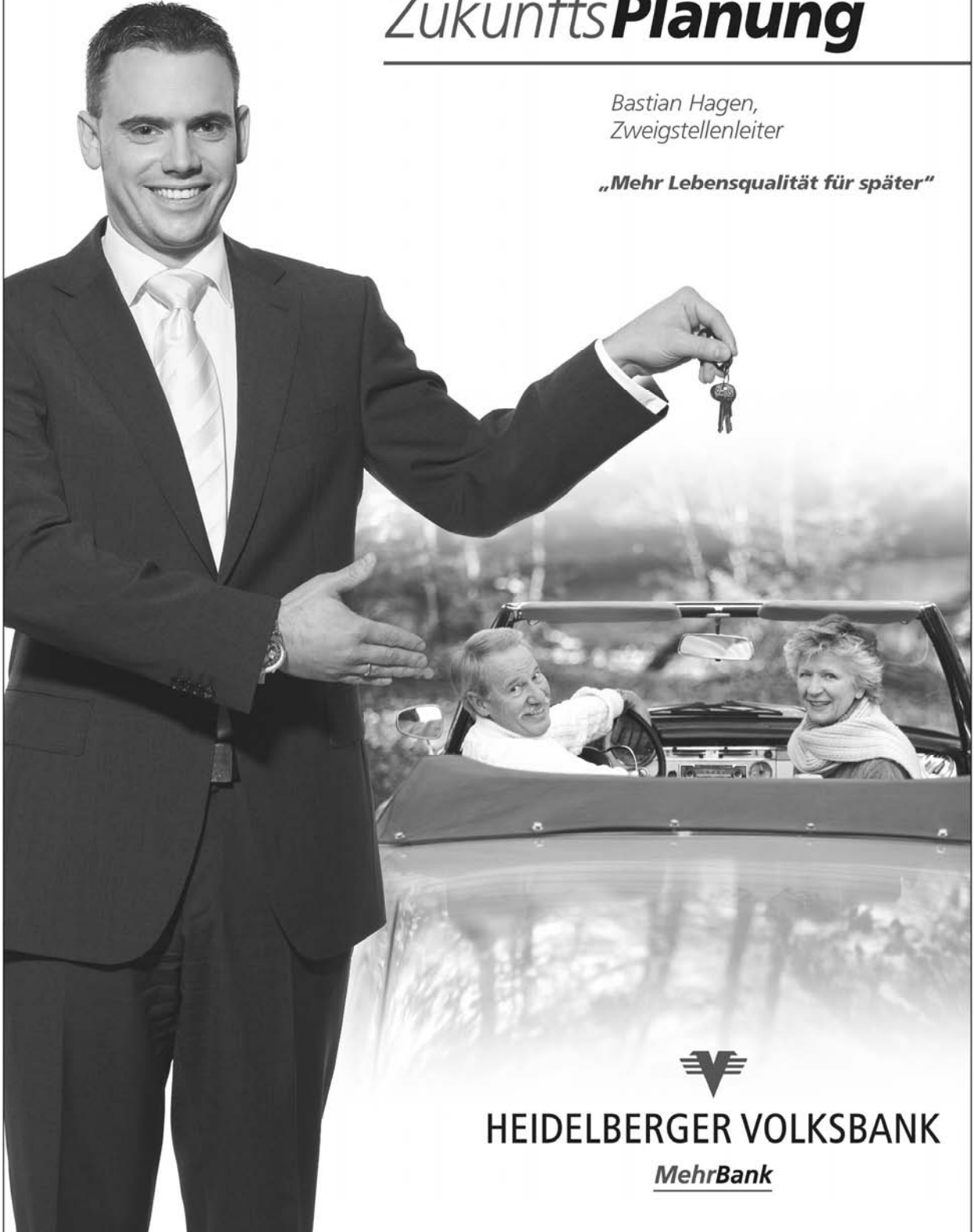


Werden Sie Mitglied im Förderkreis der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg. Sie unterstützen damit die Arbeit unseres Hauses. Nähere Informationen entnehmen Sie bitte dem beiliegenden Flyer.

Sichere Zukunfts**Planung**

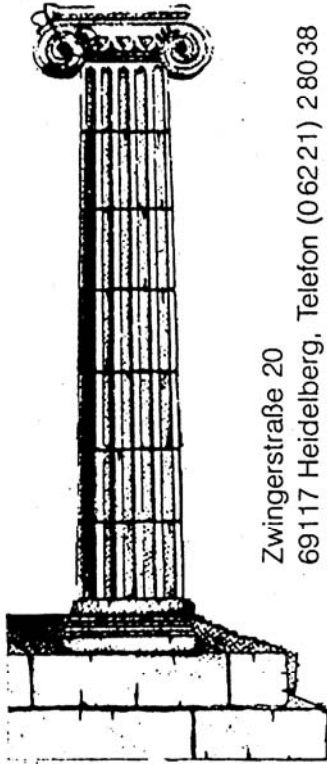
*Bastian Hagen,
Zweigstellenleiter*

„Mehr Lebensqualität für später“



HEIDELBERGER VOLKSBANK

MehrBank



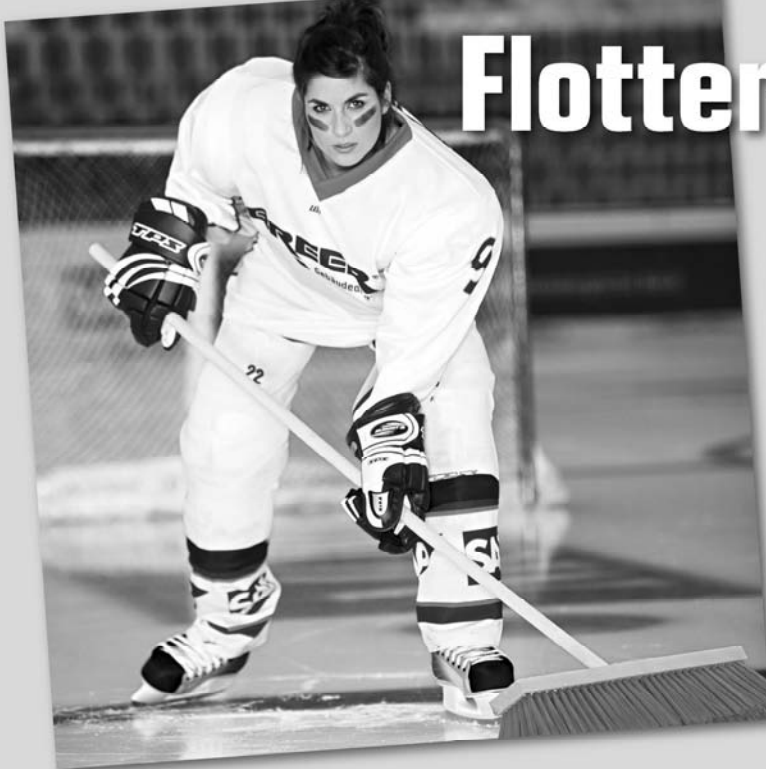
Zwingerstraße 20
69117 Heidelberg, Telefon (06221) 28038

Griechische Taverne

Restaurant an der Bergbahn
Michael Exarchos

Besuchen Sie das Restaurant
für griechische Spezialitäten

Für besondere Anlässe
stehen Ihnen zwei Nebenzimmer
zur Verfügung.



Flotter Feger!

Breer Gebäudedienste Heidelberg GmbH
Fritz-Frey-Straße 17 · 69121 Heidelberg
Tel. 06221/91 59 99-0

Egal ob SAP-Arena, 5-Sterne-Hotel,
internationaler Dienstleister oder
Krankenhaus – jedes Projekt verlangt
eine gründliche und individuelle Planung.
Wir bringen Ihre Bedürfnisse in Einklang
mit einem optimalen Preis-Leistungs-
Verhältnis. Dafür stehen wir seit 1897.

BREER[®]
Gebäudedienste
www.breer.de

Gebäudereinigung · Sicherheitsdienste · Klinikdienste · Hoteldienste · Steinflächenveredelung · Dienstleistungen · Beratungsleistungen

■ Das Letzte (von Gunilla Pfeiffer)

Sing mit...



...in der Kantorei...



...im Kinderchor...



...im Gesangverein...

HK *aktuell* *Nächste Ausgabe:*
Oktober 2011



Zu beziehen über die

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

ISSN 1869-2230