

HK aktuell

*SPIRITUS MUSICAE -
1. Heidelberger Summer School
zu Musik und Religion*

Nachrichten

*Hochschule für
Kirchenmusik
Heidelberg*

**Heft 7
Dezember
2012**

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
Im Fokus: Kirchenmusikalische Nachwuchsförderung	2
<i>Gunter Kennel</i> : Dramatischer Nachwuchsmangel in der Kirchenmusik – Ein Situationsbericht	2
<i>Kord Michaelis</i> : Der Kirchenmusikberuf – Jeder kennt ihn, keiner will ihn?	6
<i>Christian Höppner</i> : Wo bleiben die Kirchenmusiker von morgen?	8
<i>Reinhard Marwick</i> : Kirchenmusik ist Premium – aber bitte nicht (nur) von gestern	11
<i>Bernd Stegmann</i> : Nachwuchsgewinnung für den Kirchenmusikberuf – Was tut die HfK Heidelberg?	12
SPIRITUS MUSICAE – 1. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion	14
<i>Silke Leopold</i> : Agostino Steffani: Musiker, Diplomat, Wanderer zwischen den Welten	15
Der Text des Stabat mater	20
<i>Martin Mautner</i> : Textierung als Gedächtnisstütze – Zur Gattungsgeschichte der Sequenz und zur Entstehung der „Stabat mater“-Dichtung	22
<i>Albert Gerhards</i> : Das Stabat mater im Kontext von Liturgie und Spiritualität	29
<i>Bernd Stegmann</i> : Die Stabat mater-Vertonungen von Agostino Steffani und Domenico Scarlatti – Eine Werkeinführung	34
<i>Helmut Schwier</i> : Stabat mater, Magnifikat und die andere Maria	50
<i>Friederike Nüssel</i> : Predigt am 4. Sonntag nach Trinitatis über das Magnifikat und die Fragen 35 und 36 des Heidelberger Katechismus	55
<i>Joachim Steinheuer</i> : Die Geschichte der Stabat mater-Vertonungen von Josquin bis Schubert	58
Interview	69
HfK-Absolventen an prominenten Kirchenmusikerstellen – Maurice Croissant (Bezirkskantor in Pirmasens und Bad Bergzabern)	69
Essay	72
<i>Wolfgang Herbst</i> : „Was ein andächtiger Kirchgänger zu wissen nöthig hat“	72
Berichte	75
Ein anregender Jubiläumsabend Konzertreise nach Konstanz und Villingen	75
Die HfK beim Zukunftskongress der Landeskirche Eine „blonde Powerfrau“ – Seminar „Kinderstimmgebung“ mit Friedhilde Trüün	77
„Du, meine Seele“ – Auftritte des Jazzensembles der HfK 2011/12	78
Internationaler Orgelwettbewerb „Kurt Boßler“	79
Bruno-Herrmann-Preisträgerkonzerte Inge Pittler-Gesangswettbewerb Auf dem Weg zur Gottesstadt	80
Diskussionsrunde	82
Studienreise der HfK nach Rom	83
„Mit Pfeifen, Blech und Stimmen“ – HfK-Konzert im Rahmen der EKD-Stafette zum Jahr der Kirchenmusik	86
Personen und Daten	87
Veranstaltungen	87
AbsolventInnen Neue Studierende	89
Absolventinnen und Absolventen der HfK an hauptamtlichen Stellen in der EKD	90
Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte	91
Wer ist wo? Abschied von Prof. Dr. Martin Sander	92
Neue Lehrkräfte, Verabschiedung von Lehrkräften	93
Dienstjubiläen Impressum	95
Neue Homepage der HfK Heidelberg	96
Das Letzte	97



Liebe Leserin, lieber Leser,

eine ereignisreiche Zeit liegt hinter der Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik.

Nach den zahlreichen Veranstaltungen zum 80-jährigen Jubiläum im Herbst 2011 haben uns im vergangenen Jahr zwei besondere Projekte beschäftigt: zum einen der bundesweit ausgeschriebene Liederwettbewerb unter dem Motto „gott wagen“, zum anderen die 1. Heidelberger Summer School „SPIRITUS MUSICAE“ zu Musik und Religion. Beide Projekte fanden zwar auf Initiative der HfK statt, wurden aber in enger Kooperation mit der theologischen Fakultät und dem musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg geplant und umgesetzt. Da das Ergebnis des Liederwettbewerbs im Advent 2012 der Öffentlichkeit präsentiert wurde, können wir über diese Unternehmung erst im nächsten Heft ausführlicher berichten. Vorab nur dies: Eine unerwartet große Zahl von weit über 300 Einsendungen neuer Liedtexte konnte gesichtet und bewertet werden.

Ein Schwerpunkt dieser Ausgabe von HfK aktuell richtet sich daher auf die Ergebnissicherung der 1. Heidelberger Summer School. Ich danke den Referentinnen Frau Prof. Dr. Leopold und Frau Prof. Dr. Nüssel sowie den Referenten Prof. Dr. Schwier, Prof. Dr. Gerhards, Dr. Mautner und Dr. Steinheuer sehr dafür, dass sie Kurzfassungen Ihrer Vorträge der Redaktion zur Verfügung stellten. Sie, liebe Leserin, lieber Leser, mögen bei der Lektüre dieser Beiträge spüren, dass im gewählten Titel „SPIRITUS MUSICAE“ verschiedene Begriffe mitschwingen: „Geist der Musik“, „geistliche Musik“, vielleicht auch „geistreiche Musik“. Diese Ambivalenz ist durchaus gewollt und soll über die Botschaft von Musik ganz neu nachdenken lassen.

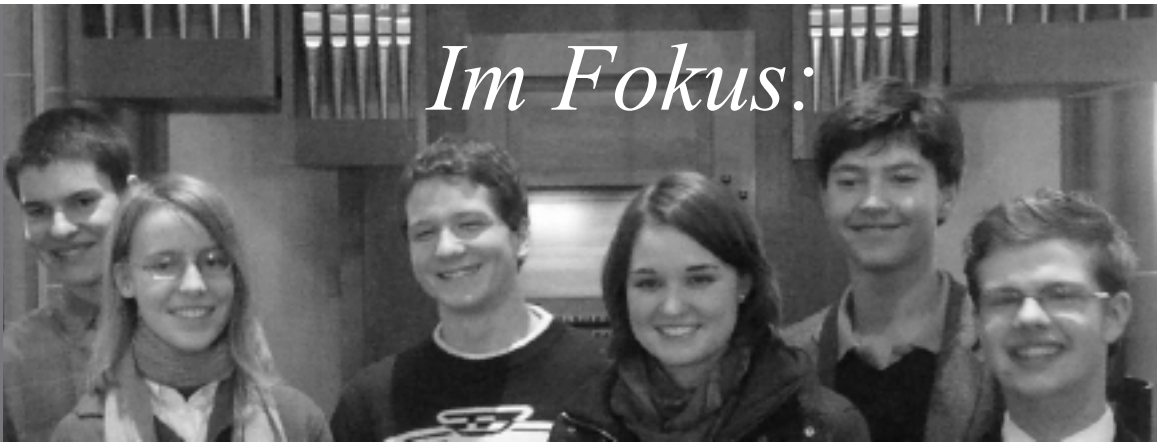
Ein weiteres Hauptthema ist der Nachwuchsproblematik des Kirchenmusikberufes gewidmet. Namhafte Autoren, welche an der Diskussion des in der Direktorenkonferenz für Kirchenmusik angestoßenen Themas maßgeblich beteiligt sind, betreiben in ihren Artikeln Ursachenforschung in dieser wichtigen Frage und machen Vorschläge für eine Verbesserung der Situation.

Fest steht: Der Beruf der Kirchenmusikerin und des Kirchenmusikers bietet nach wie vor eine der attraktivsten Möglichkeiten, sich professionell der Musik zu widmen. Kreativität, weitgehende individuelle Entfaltungsmöglichkeiten und sinnerfülltes Tun werden auch in Zukunft die wesentlichen Merkmale dieses für Kirche und gesellschaftliche Kultur so wichtigen Berufes sein.

Ich wünsche Ihnen, liebe Leserin, lieber Leser, eine anregende Lektüre unserer neuen Ausgabe von HfK aktuell.

KMD Prof. Bernd Stegmann, Rektor





Im Fokus:

Gunter Kennel

Dramatischer Nachwuchsmangel in der Kirchenmusik - Ein Situationsbericht zum kirchenmusikalischen „Hauptamt“

Seit Jahren mehren sich die Zeichen, dass die Evangelische Kirche in Deutschland auf ein massives Nachwuchsproblem im Blick auf das kirchenmusikalische „Hauptamt“¹ zugeht². Inzwischen hat die Situation so bedrohliche Ausmaße genommen, dass Alarm geschlagen werden muss. Die Ständige Konferenz für Kirchenmusik in der EKD und die Evangelische Direktorenkonferenz haben sich auf ihren Frühjahrstagungen mit der Thematik intensiv befasst und über Maßnahmen beraten, wie einem drohenden Mangel entgegengewirkt werden kann.

Zur Situation:

Die Zahl der Studierenden der Evangelischen Kirchenmusik (B und A, bzw. Bachelor und Master) bewegt sich seit mehreren Jahren im Bereich von unter 400 Studierenden mit einer insgesamt fallenden Tendenz. Insbesondere die beiden letzten Jahre haben zu einem Rückgang geführt, der dramatische Ausmaße angenommen hat.

Die von der Evangelischen Direktorenkonferenz geführte Statistik weist folgende Zahlen auf:

April 2006:	403 Studierende
April 2007:	384 Studierende
April 2008:	398 Studierende
April 2009:	372 Studierende
November 2009 ³ :	387 Studierende
November 2010:	356 Studierende
November 2011:	339 Studierende

Der Rückgang in den letzten beiden Jahren ist v.a. deshalb besonders eklatant, weil die Zahlen der Studienanfänger insgesamt verglichen mit den letzten Jahren auf Höchstständen waren, zuletzt bedingt auch durch einen Abiturdoppeljahrgang in einigen Bundesländern.

Die Erhebungen und Hochrechnungen der Evangelischen Direktorenkonferenz haben nun auf der anderen Seite ergeben, dass – unter der Annahme, dass die Zahl der benötigten Personen nicht wesentlich zurückgeht⁴ – bei den derzeit etwa 1.950 „hauptamtlichen“ Stellen durchschnittlich etwa 50 Stellen pro Jahr auf Grund der Berentung der Vorgänger(innen) wiederbesetzt werden können, dass also ebenso viele Berufsanfänger(innen) benötigt werden, um die Versorgung mit geeigneten Kirchenmusiker(inne)n zu gewährleisten.

Eine Zahl von jährlich etwa 50 Absolvent(inn)en, die für den Arbeitsmarkt tatsächlich zur Verfügung stehen, wird aber angesichts der dargestellten Tendenz nicht erreicht werden. Dafür sprechen hauptsächlich folgende Gründe:

- Trotz der Selektion der zunächst geeignet Erscheinenden bei der Aufnahmeprüfung erreichen nicht alle Studierenden einen Abschluss.
- Unter denen, die einen Abschluss erreichen, ist immer auch ein guter Teil von Personen, die den Beruf nicht ergreifen, weil sie z.B. in andere Musikberufe gehen, aus familiären oder sonstigen Gründen pausieren, bei Doppelstudium (z.B. Schulmusik) in die Schule gehen, in andere Länder abgeworben werden oder als Ausländer(inne)n in ihre Heimatländer zurückgehen.
- Nicht alle, die einen Studienabschluss erreichen und theoretisch für den Arbeitsmarkt zur Verfügung stehen, erscheinen auch tatsächlich für den Kirchenmusikberuf geeignet. Dies zu meist deswegen, weil bestimmte Kompetenzen, die das akademische Musikstudium nicht oder nur teilweise vermitteln kann, (noch) nicht in für die Berufsausübung ausreichendem Maße vorhanden sind.⁵

Gründe für den Rückgang

Die Gründe für den Rückgang der Zahl

der an einem Kirchenmusikstudium Interessierten sind vermutlich vielfältig. Eine empirische Erhebung dazu wäre sicherlich lohnend, weil sie zu einem differenzierten Bild führen könnte, das auch helfen könnte, gezielte Gegenmaßnahmen zu ergreifen.

Solange keine genauen Untersuchungen vorliegen, ist man auf Vermutungen angewiesen, Vermutungen, die je für sich eine große Evidenz haben. Allerdings wird man ohne Erhebung der speziellen Gewichtung des jeweiligen Grundes auch keine Priorisierung innerhalb der zu ergreifenden Maßnahmen vornehmen können.

Folgende Gründe könnten für den Rückgang der Studierendenzahlen in der Kirchenmusik eine Rolle spielen:

- Es sind nicht mehr so viele Jugendliche und ihre Elternhäuser wie früher willens oder in der Lage, die erheblichen Vorleistungen, die für ein Kirchenmusikstudium notwendig sind (hauptsächlich in Form des Erlernens eines oder mehrerer Instrumente in einem regelmäßigen Instrumentalunterricht oder in Form von dauerhafter Mitgliedschaft in kirchlichen Musikgruppen), zu erbringen. Es geht dabei nicht nur um finanzielle und zeitliche Ressourcen, sondern auch um die damit verbundenen Erfordernisse von Ausdauer, Disziplin und Leistungsbereitschaft. Das meint keineswegs, dass die heutige Generation generell weniger leistungsbereit oder diszipliniert ist: Es sind zunehmend auch externe Faktoren wie die Ganztagschule und die Verdichtung der Studententafel durch den Wegfall des 13. Schuljahres, die sich als starke Hemmnisse für eine für ein Kirchenmusikstudium notwendige Vorbildung erweisen.
- Die Vorbild- und Multiplikatorenfunktion der im Amt befindlichen Kolleg(inn)en ist nicht mehr so stark wie in früheren Jahrzehnten. Dies kann

zum Teil an deren eigener Motivation liegen, zum Teil auch an den Umständen, unter denen sie arbeiten und die ein kirchenmusikalisches „Hauptamt“ unattraktiv erscheinen lassen.

- Die Debatten um musikalische Stile und die Diskussionen um die Ausrichtung des Kirchenmusikberufes insgesamt haben zu einer Verunsicherung hinsichtlich des erwarteten Profils künftiger Kirchenmusiker(innen) geführt.
- Die Krisenszenarien und -debatten in der Kirche haben zudem das Vertrauen junger Menschen in einen sicheren Arbeitsplatz bei den Kirchen erschüttert.
- Umgekehrt haben die Reformdebatten in der Evangelischen Kirche jedenfalls bisher nicht zu einem Aufbruch in den Kirchen geführt, der die Attraktivität von Kirchenmusikstellen erhöht.
- Die zunehmende Zahl von Teilzeitstellen bietet keine Basis für ein Bestreiten des Lebensunterhaltes. Teilzeitstellen zwingen zu Nebenbeschäftigungen, die mit der Hauptbeschäftigung in Konflikt geraten können.

Der Beruf erscheint insgesamt unattraktiv aus folgenden Gründen:

- Vergleichbare Ausbildungen (z.B. zum Schulmusiker) bieten in den Berufen, zu denen sie führen, verlässlichere Perspektiven im Blick auf Anstellungssicherheit, Vergütung, geregelte Arbeitszeiten, familienfreundliche Abläufe.
- Für überhaupt an einem akademischen Beruf im kirchlichen Bereich Interessierte bietet zudem der Pfarrberuf einen höheren Sozialstatus, die größeren Gestaltungsmöglichkeiten und eine bessere Bezahlung.
- Die Bezahlung von Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusikern korrespondiert nicht mit den akademischen Standards, die der Beruf von seiner Ausbildung her hat.
- Der rechtliche Status und Gestal-

tungsspielraum, den Kirchenmusiker(innen) in den Kirchen haben, entspricht weder voll den in der Ausbildung erworbenen Kompetenzen noch dem Maß an Verantwortung, das sie zumeist übernehmen müssen. Die mit dieser Diskrepanz verbundenen Frustrationen können offenbar nicht durch andere motivierende Faktoren ausgeglichen werden.

- Die künstlerische Freiheit und Selbstbestimmtheit in der Berufsausübung wird durch die Erwartungen der Anstellungsträger in einem Maße eingeschränkt, dass Nachteile in anderen Bereichen (z.B. in der Vergütung) nicht mehr kompensiert werden.
- Die Ausbildung reicht nicht aus, um für alle Erfordernisse des Berufes gewappnet zu sein. Die daraus resultierenden Frustrationen von Berufsanfängern schrecken am Kirchenmusikberuf Interessierte zusätzlich ab.



Gegenmaßnahmen

Auf der Evangelischen Direktorenkonferenz im April wurde auf Bitten der Ständigen Konferenz für Kirchenmusik in der EKD hin beraten, welche Gegenmaßnahmen ergriffen werden können. Einfache Werbroschüren, die an 12- bis 15-Jährige verteilt werden oder der Relaunch einer Website genügen sicherlich nicht. Vielmehr muss ein Bündel von Maßnahmen ergriffen werden, um den beschriebenen Tendenzen erfolgreich entgegenzuwirken. Die folgenden Ausführungen sind in diesem Zusammenhang als Aufgabenbeschreibungen und Zielbestimmungen zu verstehen, aus denen konkrete Maßnahmen in gesonderten Arbeitsschritten abgeleitet werden müssen.

- Von ihrer berufspolitischen Dimension her gesehen muss die beschriebene

Problematik zunächst mit berufspolitischen Mitteln angegangen werden. D.h., es muss wie auch in der Politik allgemein darum gehen, die Lobbyarbeit für den Beruf gegenüber den Kirchen und gegenüber der Gesellschaft allgemein zu verbessern. Das heißt zunächst, dass diese Lobbyarbeit erheblich zu verstärken ist und durch eine professionelle Öffentlichkeitsarbeit flankiert werden muss. Hilfestellungen von außen, wie sie sich z.B. durch Kooperation mit dem Deut-

gesamtkirchliche Aufgabe, die nicht nur an die unmittelbar betroffene Berufsgruppe delegiert werden darf. Es ist die Aufgabe aller in der Kirche Verantwortung Tragenden, nachwachsende kirchenmusikalische Begabungen früh zu erkennen und in ihren Überlegungen zur Berufswahl zu begleiten.

- Es müssen klare und unzweideutige Bekenntnisse kirchlicher Leitungspersönlichkeiten zum Kirchenmusikberuf gegeben werden, denen auch Taten folgen. D.h., es muss nicht nur der ernsthafte Wille erkennbar sein, die für eine Berufswahl im Bereich Kirchenmusik hinderlichen strukturellen Nachteile des Berufes zu beseitigen, sondern es muss deren Beseitigung auch tatsächlich in Angriff genommen werden.
 - Das Engagement der im Amt befindlichen Kirchenmusiker(innen) im Blick auf die Nachwuchsgewinnung und -begleitung muss erhöht werden. Wo kirchenmusikalischer Unterricht

schen Musikrat ergeben haben, sind sicherlich hilfreich, ersetzen aber nicht eigene Aktivitäten und eigenes Engagement. Die Verbände und Konferenzen sollten an dieser Stelle auch ernsthaft über eine Professionalisierung ihrer entsprechenden Aktivitäten nachdenken, sei es durch die Beschäftigung hauptamtlicher Lobbyisten oder auch unter Zuhilfenahme von Agenturen, die zur Gestaltung und Steuerung entsprechender Kampagnen fähig sind. Die im Folgenden genannten weiteren Bestimmungen könnten dabei das Ergebnis einer solchermaßen betriebenen erfolgreichen Lobby- und Öffentlichkeitsarbeit sein.

- Die Kirchen müssen die Nachwuchsfrage in der Kirchenmusik als ebenso wichtige Aufgabe erkennen wie die Lösung der Nachwuchsfrage z.B. im Pfarrberuf. Es handelt sich um eine

nicht ohnehin zum Dienstauftrag gehört, müssen Kirchenmusiker(innen) die dafür notwendigen Freiräume und ggf. auch andere Anreize (z.B. auch finanzieller Natur) erhalten. Die Zusammenarbeit mit Schulen und Musikschulen ist dabei nach Möglichkeit zu suchen bzw. zu verstärken. Insbesondere müssen die Ausbildungsbemühungen in den Bereichen C und darunter ausgeweitet werden und es muss dabei dafür gesorgt werden, dass die Verbindung von nebenberuflich oder ehrenamtlich tätigen Kirchenmusiker(inne)n zu „hauptamtlichen“ Kirchenmusiker(inne)n verstärkt wird.⁶

- Insgesamt ist daran zu arbeiten, dass die Berufszufriedenheit von Kirchenmusiker(inne)n wieder höher wird, weil dies einer der überzeugendsten Werbefaktoren für den Beruf ist.

- Dazu bedarf es auch eines zweiten Ausbildungsabschnittes für Kirchenmusiker(innen): Der Kirchenmusikberuf ist von seiner Grundkonzeption her auf ein breites Spektrum hin angelegt, das neben professionellen musikalischen Kompetenzen zusätzlich theologische pädagogische, kommunikative, soziale (Teamfähigkeit) und v.a. auch „personal-spirituelle“ Kompetenzen erfordert. Diese zusätzlichen Kompetenzen kann ein ohnehin schon sehr vollgepacktes akademisches Musikstudium nicht auch noch in vollem Maße vermitteln. Darum erscheint es sinnvoll, die Ausbildung von Kirchenmusiker(innen) durch ein Referendariat (Praktikum) zu ergänzen, in dem analog zum Vikariat der Theolog(inn)en im Zuge des Sammelns erster Praxiserfahrungen im „Hauptamt“ genau diese Kompetenzen in einer Weise erworben bzw. verstärkt werden, die den Übergang vom Studium in den Beruf gelingen lässt und die Berufszufriedenheit dauerhaft erhöht.⁷ Zu überlegen wäre darüber hinaus, ob nicht die Kirchen auch schon während des Studiums Angebote zur personal-spirituellen Begleitung und Entwicklung machen, evtl. sogar mit verpflichtendem Charakter.

Schlussbemerkungen

Wie eingangs bemerkt,⁸ wird man die Bearbeitung der Nachwuchsproblematik für das „Hauptamt“ nicht von der für das „Nebenamt“ trennen können. Man wir also bei allen konkret zu ergreifenden

Maßnahmen immer auch beide Bereiche im Blick haben müssen.

Es bleibt sehr zu wünschen, dass die mit dem Themenjahr „Reformation und Musik“ verbundene Fokussierung auf die musikalische Praxis in den Kirchen auch zu einer verstärkten Wertschätzung der Arbeit von Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusikern führt und damit auch das Bewusstsein für die Dringlichkeit der Lösung der Nachwuchsproblematik insgesamt erkannt wird. Die Verbände und Konferenzen sollten jedenfalls alles daran setzen, die Möglichkeiten des Themenjahres in der noch verbleibenden Zeit in entsprechender Weise zu nutzen.

¹ Dem Autor ist bewusst, dass der Begriff des „Hauptamtes“ nicht unumstritten und arbeitsrechtlich unscharf ist. Darum steht er hier immer in Anführungszeichen und wird als Chiffre verstanden. Gemeint ist mit dieser Chiffre eine hauptberufliche Tätigkeit auf einer A- und B-Kirchenmusikstelle (bzw. auf den durch das württembergische System definierten Stellentypen) mit mindestens 50 % Beschäftigungsumfang.

² Ähnliches ist auch im Blick auf die Personen zu vermuten, die Kirchenmusik nebenberuflich oder ehrenamtlich betreiben (also traditionell gesprochen die sogenannten „nebenamtlichen“ Kirchenmusiker(inne)n). Eine Erhebung des badischen Landesverbandes unter dieser Personengruppe hat jedenfalls ergeben, dass nur ein relativ geringer Prozentsatz junger Menschen darunter ist. Vgl. http://www.kirchenmusik-baden.de/LV_Kirchenmusik/Fragebogenaktion_files/Fra

gebogen%20LV%20Baden%20Auswertung.pdf (18. Mai 2012; 12:55 h). Entsprechend dramatisch wird sich dies in wenigen Jahren auch auf die Versorgung der Gemeinden mit nebenamtlich betriebener Kirchenmusik auswirken.

³ Die Umstellung des Erfassungstichtages auf den 1. November lag darin begründet, dass inzwischen die meisten Studiengänge an den einzelnen Hochschulen in Studienjahren organisiert sind und so besser die jeweiligen Neuzugänge nach Abgang der Absolventinnen erfasst werden können.

⁴ Zu dieser Vermutung gibt die Stellenentwicklung der letzten fünfzehn bis zwanzig Jahre, in denen die Stellenzahl nur leicht abgeschmolzen ist, Anlass. Offenbar ist die Stellenanzahl bereits auf ein Maß gesunken, das nicht ohne weiteres weiter unterschritten werden kann, ohne dass das System völlig zusammenbricht.

⁵ Vgl. dazu auch weiter unten den Passus zum Referendariat für Kirchenmusiker(innen).

⁶ Darauf, dass hier noch ein erhebliches Verbesserungspotenzial vorhanden ist, könnten die Ergebnisse aus der oben in Anm. 2 zitierten Fragebogenaktion des badischen Landesverbandes hindeuten. Vgl. dort insbesondere die Angaben zu den Fragen 3.7 und 4.15.

⁷ Vgl. dazu auch Gunter Kennel, Die Zukunft des Kirchenmusikberufes. Ein Berufsbild im Wandel, in: Musik und Kirche 1/2010, S. 8-13, und die weiteren Beiträge zur Thematik in dem genannten Heft.

⁸ Vgl. Anm. 2.

Aus „Forum Kirchenmusik“ Ausgabe 4, Juli/August 2012 mit freundlicher Genehmigung des Herausgebers



Prof. Dr. theol. Gunter Kennel, Jahrgang 1961

- Landeskirchenmusikdirektor der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz.
- Honorarprofessor an der Humboldt-Universität Berlin,
- Vorsitzender der Ständigen Konferenz für Kirchenmusik der EKD
- Organist und Chorleiter an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin
- Konzertorganist, Komponist

Kord Michaelis

Der Kirchenmusikberuf: Jeder kennt ihn, keiner will ihn?

Es gibt Berufe, die kennt jeder, und viele wollen sie ergreifen. Vom Feuerwehrmann über die Krankenschwester, den Grundschullehrer bis zur Bundeskanzlerin: An potenziellen Bewerbern für solche Berufe mangelt es nie – zumindest, wenn man den Berufsträumen unserer Kindergarten- und Grundschulkindern glauben darf. Dann gibt es Berufe, die kennt niemand, und daher will sie auch niemand ergreifen. Vom Futurologen über den Golfballtaucher bis zur Tiersterbebegleiterin – der Reiz dieser Berufe liegt vermutlich darin, dass man der einzige ist und deshalb viel Geld verdient. Und dann gibt es noch die Berufe, die jeder kennt und die trotzdem keiner haben will – und zur Zeit müssen wir Sorge haben, dass der Kirchenmusiker-Beruf so einer wird. Schade, denn eigentlich ist es einer der schönsten Berufe der Welt! Und an seiner mangelnden Bekanntheit kann es wirklich nicht liegen – denn seit Lehrer Lämpel weiß jedes Kind in Deutschland, dass es Menschen für die Musik in der Kirche braucht.

Hierzu ein paar Zahlen: Im Jahr 2011 haben 517.000 Jugendliche in Deutschland erstmals ein Studium aufgenommen – ein historischer Rekord. Die schlechte Nachricht: 516.960 von ihnen haben kein Kirchenmusikstudium begonnen. Augenzwinkernd könnte man also zumindest sagen: Kirchenmusik ist deutschlandweit mit Sicherheit der Beruf mit dem höchsten Bekanntheitsgrad und Sozialprestige je Studienanfänger! Woran mag es dann liegen, dass sich die Studierendenzahlen im Fach Kirchenmusik in



den letzten 20 Jahren fast halbiert haben?

Zuallererst wohl an der Ausstrahlung, die die Evangelischen Landeskirchen in dieser Zeit hatten. Diese werden nämlich öffentlich wahrgenommen als Organisationen, in denen es dramatische Finanzrückgänge, Strukturprobleme und Stellenstreichungen gibt. Das mag hier und da auch wahr sein – der Blick in die Kirchenmusikstellen-Statistik aber spricht eine ganz andere Sprache: In den vergangenen zehn Jahren sind summa summarum in Deutschland keine Stellen weggefallen, sondern es gibt einen leichten Stellenzuwachs! Knapp 2.000 A- und B-Kirchenmusikerinnen werden deutschlandweit nach wie vor gebraucht. Die Syno-

den und Kirchenleitungen haben nämlich landauf, landab längst verstanden, wie sehr gut geführte Kantorate Menschen in Kontakt zur Kirche halten können. Aber: Planungsprozesse laufen in der Evangelischen Kirche nun einmal demokratisch ab. Und auch wenn die Strukturprogramme in der freien Wirtschaft in Wahrheit zehnmals so radikal verlaufen wie in der Kirche: Gefühlt wird es umgekehrt, denn keine Sparanstrengung der Kirche wird Erfolg haben, wenn die Landeskirchen die Finanzknappheit zuvor nicht jeden und jede, bis hinunter zum Kirchenältesten und einfachen Gemeindeglied, als echte Not fühlen lassen!

Zum zweiten: In kirchlichen Gremien wird viel über Kirchenmusik gesprochen – aber oft mit einem aggressiven oder zumindest emotionalen Unterton. Denn: Musik ist emotional. Und über Musik und Musikstile zu sprechen, übt jeder

junge Mensch frühzeitig. Über Theologie und Frömmigkeitsstile zu sprechen, übt fast niemand. Was liegt da näher, als dass die Kirchenmusik für engagierte Synodale und leider sogar für manche Theologen immer wieder die geradezu ideale Projektionsfläche für das empfundene kollektive Versagen der Kirche in Sachen Milieuerreichung darstellt? Von Wilhelm Busch oder aus der Nachkriegszeit importierte Zerrbilder vom gestrengen, schulmeisterlichen Kantor, für den die Musikgeschichte mit Bachs Tod aufhört, tun noch das Ihre dazu – und die Mär von der elfenbeinturmarmigen menschenfernen Kirchenmusik ist geboren. Dass solche Diskussionen unter Kantoren, die keine Beamtenrechte haben, Ängste auslösen, die ihre Chormitglieder auch miterleben, ist logisch – und trägt zu einem problematischen Image des Arbeitsgebers Kirche bei.

Drittens: Kirchenmusik hat sich in den vergangenen Jahrzehnten massiv professionalisiert. Wer heute an einer großen Stadtkirche Kantor ist, leitet einen mittelgroßen Betrieb und muss als Dirigent dem GMD am Theater Paroli bieten können. Er stemmt Event-Projekte, von denen viele unserer kirchenmusikalischen Mütter und Väter niemals auch nur geträumt hätten. Solche Stellen brauchen also tendenziell „Alpha-Menschen“ und Leistungsträger. Aber Jugendliche, die das Zeug dazu haben, und die es – gegen den Trend der Zeit – schaffen, ihren Privatmusikunterricht bis zum Abitur mit Erfolg durchzuhalten und so ein gutes Aufnahmeprüfungsniveau zu erreichen, denken heutzutage nach meinem Eindruck stärker über ihre späteren Verdienst- und Karrieremöglichkeiten nach als meine eigene Generation vor 30 Jahren. Wir hatten ja auch Wirtschaftswunderzeit-Eltern, die sich für einen erfolgreichen Studienabsolventen etwas Schlechteres als ein gutsituiertes Mittelschicht-Leben gar nicht vorstellen konnten. Heutige Elternhäuser sind weit konkurrenzorientierter – und für viele von ihnen ist die Kirche weit entfernt. Kurz: Leistungsfähige Jugendliche aus leistungsfähigen Elternhäusern spielen heutzutage erstens nicht Orgel – und täten sie es, würden sie in ihrer Studienwahl einen Bogen um die „brotlose Kunst“ machen. Wie gut, dass Ausnahmen diese traurige Regel bestätigen!

Was ist zu tun? Nicht mehr und nicht weniger, als einige we-

nige Wahrheiten laut und immer wieder zu sagen:

- Kirchenmusik ist einer der schönsten Berufe, die ich mir denken kann.
- Wer Musik machen will, wird in der Regel zwar nicht reich. Aber die Kirchenmusik bietet als eines der wenigen Felder sehr gute und vergleichsweise sichere Chancen auf ein geregeltes Einkommen als Musiker.
- Die Kirche braucht Kirchenmusik. Es wird nicht lange dauern, bis wir zu wenig Bewerber für unsere Stellen haben. Goldene Zeiten also für die Musiker von morgen und keine Zeiten für allzu große Ängste vor Tarifkürzungen!
- In jeder Organisation wird gestritten und um Bedeutung gerungen. Das ist normal. Und Erfolg zieht Neid auf sich, auch das ist menschlich. Wer davor Sorge hat, sollte aber nicht übersehen, dass die Kirchenmusikerin und der Kirchenmusiker gerade in kleinstädtischen Gesellschaften wichtige Personen mit hohem Bekanntheitsgrad und Sozialprestige sind.
- Die Orgel ist und bleibt die Königin der Instrumente. Wer sie näher kennen lernen will, braucht dafür Zeit und Leidenschaft, schon als Jugendlicher. Aber es lohnt sich!



Kord Michaelis ist Kantor an der Evang. Stadtkirche in Pforzheim und Landeskantor in der Evang. Landeskirche in Baden. Er ist Präsident der „Direktorenkonferenz Kirchenmusik“, in der die Landeskirchenmusikdirektoren sowie die Leiter und Rektoren der Ausbildungsstätten für Kirchenmusik vertreten sind.

► www.motettenchorpforzheim.de

► www.kirchenmusikstudium.de/html/direktorenkonferenz.html

Christian Höppner

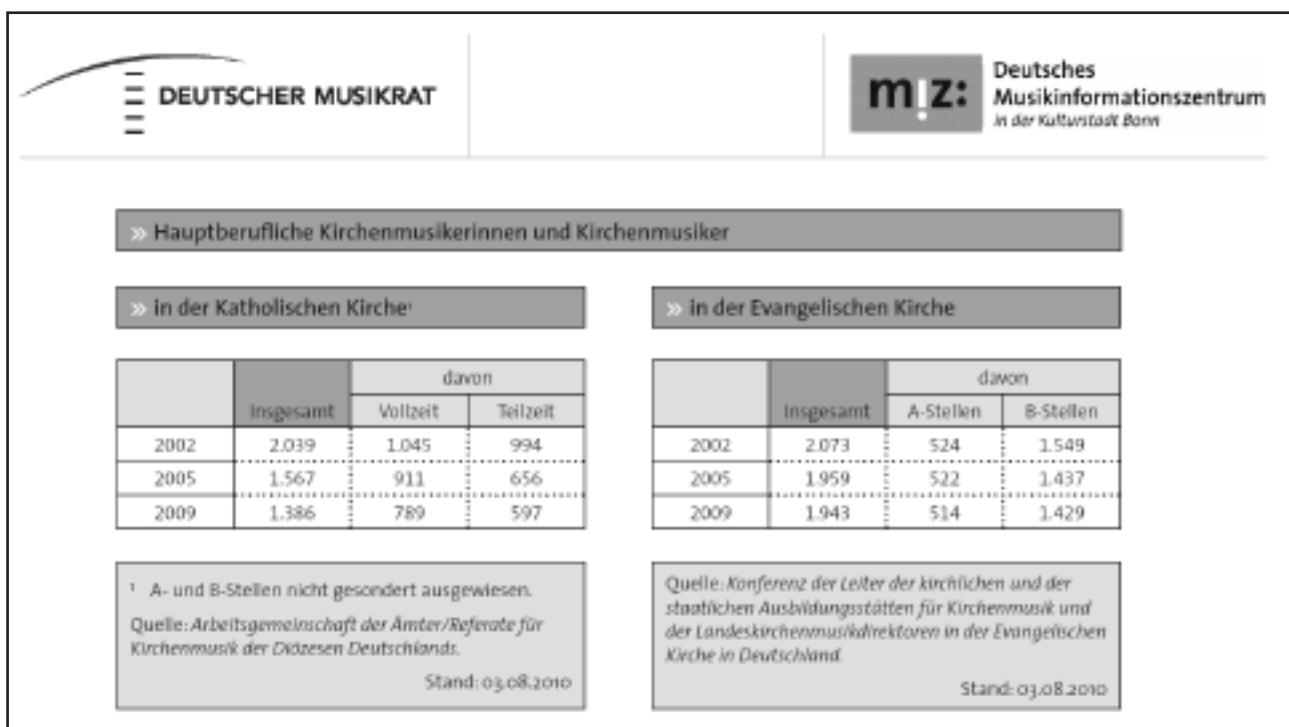
Wo bleiben die Kirchenmusiker von morgen?

Mehr denn je steht die Kirchenmusik vor der Herausforderung in der Gestaltung gesellschaftlicher Mitverantwortung – nicht nur als Teil der Verkündigung. Das durch die gesellschaftlichen Veränderungen geprägte Aufgabenspektrum, attraktive Ausbildungsgänge, mäßige bis schlechte Verdienstmöglichkeiten und ebensolche Rahmenbedingungen prägen das Bild einer Berufsgruppe in unserer Gesellschaft, die unter Fachkräftemangel leidet.

In Deutschland werden von kirchlichen und staatlichen Musikhochschulen zusammen inzwischen nur noch halb so viele Kirchenmusiker ausgebildet, wie zur Besetzung der voraussichtlich in den nächsten Jahren vorhandenen Stellen notwendig sind. Es gibt derzeit nur noch sechs kirchliche Musikhochschulen sowie 19 staatliche Abteilungen. 1970 waren es noch 12 kirchliche Institute und 18 Musikhochschulen. So ist die Zahl der Studienplätze für Kirchenmusik

an staatlichen Musikhochschulen allein zwischen 2008 und 2010 um über 15 % gesunken.

Die Gründe dafür sind vielfältig und lassen sich neben den bereits genannten Themenfeldern um die sich verschlechternde Situation der kirchlichen und öffentlichen Haushalte und die Veränderungen in der Arbeitswelt ergänzen. Der Patchworkvirus greift auch in den musikpädagogischen, künstlerischen und kirchenmusikalischen Berufen immer mehr Raum und führt nicht selten in ein Prekariat. Die proklamierte Wertschätzung dieser Arbeitsfelder steht immer öfter im Gegensatz zu den materiellen Möglichkeiten, die eigene Existenz und gar die einer Familie mit der Ausübung eines Berufes sichern zu können. Dort, wo Beruf und Berufung eine unauflösbare Liaison eingehen, entstehen nicht selten Ausbeutungssituationen, die durch katastrophale Rahmenbedingungen begleitet werden. Wenn der Kirchen-



Der Rückgang der hauptamtlichen Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker stellt eine Bedrohung des kompletten Berufstandes dar.

musiker bzw. die Kirchenmusikerin von morgen zugleich Manager, Öffentlichkeitsarbeiter, Marketing- und Haushalts-experte und Fundraiser sein soll und zugleich der personelle Unterbau in der notwendigen Zuarbeit für den Kirchenmusiker weggekürzt wird, bleibt für das Kerngeschäft zu wenig übrig.

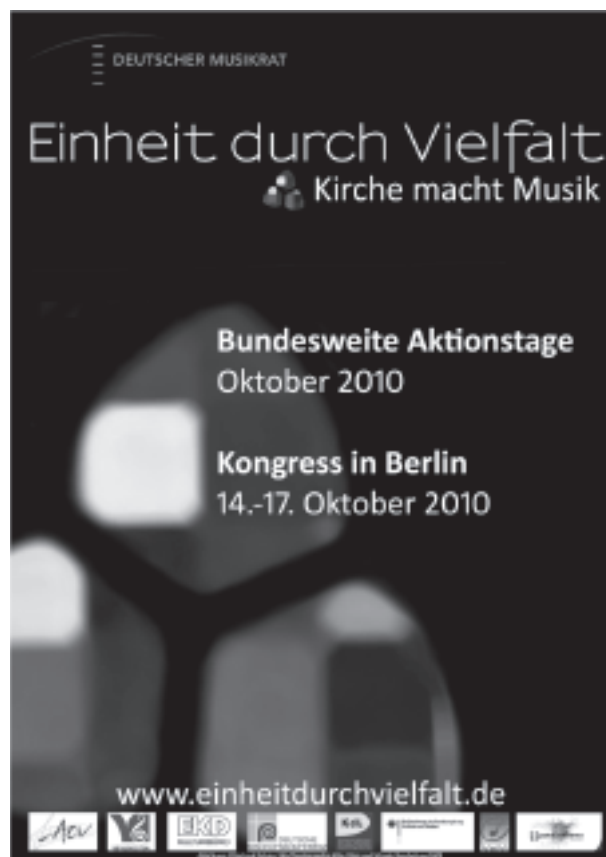
Die bei politischen Entscheidungsträgern nicht selten anzutreffende Meinung, dass die erreichte Differenzierung in den Ausbildungsgängen musikpädagogischer, künstlerischer und kirchenmusikalischer Ausbildungsgänge in Teilen nicht mehr den gesellschaftlichen Erfordernissen entspräche und „entschlackt“ werden müsste, mutet wie die Rückkehr zum Berufsbild des orgelschlagenden Dorfschullehrers an. Hier bedarf es einer viel stärkeren gesellschaftspolitischen Verortung der Akteure und ihrer berufsständischen Vertreter, wie es der Deutsche Musikrat unter anderem mit seiner Resolution „Einheit durch Vielfalt – Kirche macht Musik“ in 2010 gefordert hat.

Die defizitäre Situation der musikalischen Bildung beeinflusst wesentlich auch kirchenmusikalisches Leben. Von dem gesellschaftlichen Anspruch, jedem Menschen die Erfahrung von kultureller Vielfalt zu ermöglichen, sind wir weit entfernt. Kulturelle Vielfalt ist ohne kulturelle Teilhabe nicht möglich. Dazu gehören:

- eine kontinuierliche und qualifizierte musikalische Bildung von Anfang an und ein Leben lang,
- der Freiraum für musikalische Bildung in Schulen und außerschulischen Einrichtungen.
- bedarfsgerechte Kapazitäten für die Ausbildungseinrichtungen in den musikbezogenen Vermittlungsberufen wie Schulmusik, Vokal- und Instrumentalpädagogik sowie Kirchenmusik.

Kulturelle Teilhabe gerade in den prägenden Entwicklungsjahren von Kindern und Jugendlichen kontinuierlich und qualifiziert ermöglichen zu können, ist eine gesamtgesellschaftliche Herausforderung.

Die Bedeutung der Kirchen für unsere Kultur- und Bildungslandschaft entspricht nicht der öffentlichen Wahrnehmung. Der Reichtum kultureller Vielfalt, der durch das kulturelle Erbe, die zeitgenössischen künstlerischen Ausdrucksformen einschließlich der Jugendkulturen und der Kulturen anderer Länder in unserem Land geprägt wird, beruht zu einem guten Teil auf der kirchlichen Bildungs- und Kulturarbeit. Kirchenmusik kann auch in Zukunft ein Motor für diese kulturelle Vielfalt sein, wenn die Sonntagsreden in der Wertschätzung kirchenmusikalischer Arbeit sich in einem entsprechenden Montagshandeln der Entscheidungsebenen wiederfinden. Der Mut zur Prioritätensetzung bei



Der Deutsche Musikrat hat mit dem Kirchenmusik-Kongress 2010 erstmals die gesellschaftspolitische Bedeutung der Kirchenmusik in den Fokus gerückt.

den Investitionen in die kirchenmusikalische Infrastruktur und die Suche und Aktivierung ungenutzter Potentiale wären entscheidende Wegmarken zum Schutz und zur Förderung der kulturellen Vielfalt in unserem Land, wie das die völkerrechtlich verbindliche UNESCO-Konvention *Kulturelle Vielfalt* einfordert.

Der Deutsche Musikrat und die kirchenmusikalischen Spitzenverbände haben mit dem Kongress 2010 „Einheit durch Vielfalt – Kirchenmusik in Deutschland“ die Bedeutung der Kirchenmusik für unsere Gesellschaft sowie für das Individuum und ihre gesellschaftspolitische Wirkungskraft erstmals in das öffentliche Bewusstsein gerückt. Der Kongress hat damit einen wichtigen Grundstein für die Verbindung von Kirchenmusik, Kirchen, Politik, Medien und Gesellschaft und für die Rahmenbedingungen der Kirchenmusik gelegt. Die verabschiedete Resolution zur Kirchenmusik in Deutschland ist seither eine wichtige Berufungs- und Handlungsgrundlage. Zum Berufsfeld stellt der Deutsche Musikrat folgende Forderungen:

- I. Das Berufsfeld des Kirchenmusikers muss erhalten und

Reinhard Mawick

Kirchenmusik ist Premium - aber bitte nicht (nur) von gestern

Vier unfrisierte Gedanken eines randständigen Liebhabers der Kirchenmusik

1. Deutschlands Kirchenmusik steht langfristig vor dem Infarkt!

Das wäre die traurige Botschaft, zu der man die gegenwärtigen Probleme medial hochstilisieren könnte: die Nachwuchssorgen, die mittel- und langfristig dafür sorgen könnten, dass es in Deutschland ganze Landstriche ohne ausgebildete Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker gibt. Ich hatte immer noch das Dauerlamento „Die streichen so viele Stellen“ im Ohr und im Sinn. Werbung für den schönsten Beruf muss her – keine Frage! Aber: Für eine Kampagne a la Bundeswehr – vielleicht mit dem Slogan „WIR.ORGELN.DEUTSCHLAND“ fehlen uns die Mittel, und so was wäre vielleicht auch ein bisschen überdimensioniert. Deswegen bleibt es wichtig, dass viele Kinder und Jugendliche aus eigenem Erleben und eigenem Glück erfahren, wie schön Musik zum Lobe Gottes ist! Das alte Lied.

2. Aus der Sicht von Presse- und Öffentlichkeitsarbeit ist Kirchenmusik gut zu vermitteln.

Gerade auf der Ebene lokaler Berichterstattung sind die Kirchen als lokale Trägerinnen von Kultur in Deutschland immer noch ganz vorne mit dabei. Das hat ja vor einiger Zeit dankenswerterweise der Deutsche Kulturrat eindringlich publik gemacht. Kirchenmusik ist auch in besonderer Weise anschlussfähig zu den kirchlich Distanzierten und Randständigen, die Glaubensbekenntnisse viel lieber singen als sprechen. Öfter erlebt man, dass teilweise ein gutes Drittel der Mitglieder von Großstadtkantoreien das Glaubensbekenntnis nicht mitspricht. So ist es eben. Kirchenmusik schlägt da eine Brücke und deswegen sollte man sich nicht ärgern, sondern an den Heiligen Augustin erinnern, der den Satz prägte: Wer singt, betet zweimal. Ich bin überzeugt, dass unser himmlischer Vater auch die Klänge dieser singenden Distanzierten mit Wohlgefallen hört und annimmt.

3. Was die Nachwuchsmisere angeht, müssen wir als Kirche nüchtern schauen, welche Faktoren wir beeinflussen können und welche nicht.

Das gilt sowohl für Kirchenmusiker wie für Theologen. Ganz wichtig ist: Kirchenmusikerinnen und -musiker dürfen sich nicht scheuen, eierlegende Wollmilchsäue zu sein. Will sagen: Das reine Orgeltier und der Alte-Musik-Purist – das ist was Feines! Aber es reicht heute nicht. Vor genau zwanzig Jahren, 1992, stürmte der erste Teil von Sister Act unsere Kinos! Ich behaupte, das ist der größte Einschnitt in die kirchenmusikalische Praxis seit der Singebewegung der 20-er Jahre! Ich rufe daher allen real existierenden und werdenden Kirchenmusikerinnen und -musikern zu: Lernen Sie Gospels lieben! Es geht. „O happy day“ besteht mühelos neben „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“. Genau dasselbe gilt für das Neue Geistliche Lied. Es gibt da wirklich tolle Sachen. Mit Bewunderung und Respekt verfolge ich die Liederwerkstätten zum Deutschen Evangelischen Kirchentag. Zuletzt habe ich mich sehr über den Passionsliederwettbewerb der Ev. Kirche in Kurhessen-Waldeck gefreut und zwei dieser Lieder im Gottesdienst mit großer Freude eingesetzt.

Summa: Musik lebt hier und heute. Wir lesen ja auch nicht mehr die Predigten von Luther und Schleiermacher vor, was überhaupt nicht gegen ihre Qualität spricht. Aus diesem großen Konglomerat, das uns umgibt, ist es die gemeinsame Aufgabe von praktischer Theologie und Kirchenmusik ein kohärentes Ganzes zu formen. Form ist wichtig, aber Formalismus tötet. Deswegen: Mut zum Experiment, Mut zur Zeitgenossenschaft – anders wird es nicht gehen.



Reinhard Mawick

Geboren am 26. März 1966 in Rhaden (bei Minden). 1987-1994 Theologiestudium in Hamburg und Heidelberg, 1994: Erstes Theologisches Examen, 1997: Zweites Theologisches Examen, 1998-2000: Theologischer Redakteur beim Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt und ab 1999 Mitglied der Entwicklungsredaktion für „chrison“, 2000-2009: Redakteur beim evangelischen Magazin „chrison“ und seit 2003 Produzent für Bücher und CDs für die „edition chrison“. Seit 1. Februar 2009: Pressesprecher der EKD

Bernd Stegmann

Nachwuchsgewinnung für den Kirchenmusikberuf

Was tut die HfK Heidelberg?

Wie die Autoren der vorangegangenen Artikel ausführten, tut sich im Bereich professionell ausgebildeter Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker schon bald eine schmerzlich spürbare Lücke auf. Die Ursachen hierfür sind vielfältig:

- sinkende gesellschaftliche Akzeptanz der Kirchen insgesamt
- schlechtes Image der Kirchen als Arbeitgeber
- nachlassende musikalische Prägung durch das Elternhaus
- nachlassender Stellenwert der Musikausbildung in den Kindergärten sowie an den allgemeinbildenden Schulen
- Verzettlung in einem Überangebot von Freizeitgestaltung für Jugendliche
- zunehmende Passivität von Jugendlichen durch die Reizüberflutung moderner Medien

All diese Punkte sind von einer Hochschule nur schwer zu beeinflussen. Dennoch setzt die HfK Heidelberg verstärkt Impulse zur Nachwuchsgewinnung:

- Im Jahr 2009 wurde ein **Orgelwettbewerb für begabte junge Organistinnen und Organisten** ausgerichtet (U 16/U 21-Organwettbewerb), welcher das Instrument Orgel und die frühe quasi professionelle Beschäftigung mit damit in den Fokus nahm. Erfreulich zahlreich war die Beteiligung. Zwei Teilnehmer konnten als Jungstudierende weiter gefördert werden, einer davon hat in Folge dessen sein Kirchenmusikstudium in Heidelberg aufgenommen.
- Im Rahmen eines **Gaststudiums** bietet die HfK auch Bewerberinnen und Bewerbern, welche bei grundsätzlicher Eignung für das Kirchenmusikstudium in der Aufnahmeprüfung in einzelnen Bereichen noch Defizite erkennen lassen, die Möglichkeit individueller und zielgerichteter Förderung, welche in aller Regel zum Bestehen einer erneuten Aufnahmeprüfung führt.
- Aufgrund dieser Erfahrungen wird die Heidelberger Hochschule in Zukunft ein **Vorstudium** anbieten. Dieses wendet sich an Schülerinnen und Schüler, Interessentinnen und Interessenten zwischen Schulabschluss und Studium sowie an Quereinsteiger aus anderen Berufsfeldern.
- Der zweimal im Jahr stattfindende **Informationstag**

für Studienbewerber/innen stößt regelmäßig auf großes Interesse. Diese Tage sind ganz der individuellen Studienberatung gewidmet. Die Lehrkräfte der HfK bieten Schnupperunterricht, Hospitation und Einzelgespräche an. Außerdem besteht die Gelegenheit, das Haus kennenzulernen, mit Studierenden ins Gespräch zu kommen und an den Chorveranstaltungen, Seminaren und Vorlesungen teilzunehmen.

- Eine aufwendig produzierte **DVD**, deren Filme auch auf unserer neuen Homepage sowie auszugsweise in einem Youtube-Channel abrufbar sind, hat zum Ziel, das Kirchenmusikstudium und den Beruf in seiner ganzen Bandbreite zu dokumentieren und erlebbar zu machen.



Bei all dem bleibt aber festzuhalten, dass die Werbung für diesen attraktiven Beruf vor allem durch **persönliche Vorbilder** geschieht. Wer durch fantasievolle kirchliche Kinderchorarbeit, durch einen fetzigen Jugendchor oder eine Jugendband, durch qualifizierte Kantoreiarbeit und mitreißende Aufführungen oder durch guten Orgelunterricht mit der Kirchenmusik in Berührung gekommen ist, entwickelt am ehesten den Wunsch, dieses Fach zu studieren. Die Lehrkräfte unseres Hauses sind sich ihrer Aufgabe bewusst, nicht ausschließlich künstlerische Kompetenz und Fachwissen zu vermitteln, sondern den Absolventinnen und Absolventen ihre spätere Vorbildfunktion z.B. durch pädagogische Zusatzqualifikationen bewußt zu machen.



Ihr Vermögen in die richtigen Hände übergeben

Christian Henseler

Vermögensbetreuer,
Heidelberger Volksbank

Verantwortung übernehmen • Werte schaffen • Zukunft sichern!

Kontinuität gehört bei uns zur **Unternehmensphilosophie**. **Kompetenz** und **Erfahrung** sind das Fundament unserer generationsübergreifenden Beratung. Gemeinsam entwickeln wir eine auf Sie zugeschnittene Lösung für Ihre **Vermögensplanung** und **-übertragung**. Damit sichern Sie die eigene finanzielle Zukunft und die Ihrer Liebsten nach Ihren Vorstellungen.



HEIDELBERGER VOLKSBANK

Ihre Bank



HOCHSCHULE
FÜR
KIRCHENMUSIK
HEIDELBERG



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

SPIRITUS MUSICAE 1. HEIDELBERGER SUMMER SCHOOL ZU MUSIK UND RELIGION



AGOSTINO STEFFANI (1654-1728): »STABAT MATER« 28. JUNI BIS 1. JULI 2012

28. Juni, 19.00 Uhr: SWR 2 Forum in der Hochschule für Kirchenmusik: »Wie viel Religion steckt in der Musik?« mit Prof. Dr. Helmut Schwieger, KMD Prof. Bernd Stegmann, Dr. Meinrad Walter, Moderation: Ursula Nusser
29. Juni, ab 9.00 Uhr: Vorträge in der Hochschule für Kirchenmusik mit Prof. Dr. Silke Leopold, Dr. Martin Mautner, Dr. Joachim Steinheuer, KMD Prof. Bernd Stegmann
30. Juni, ab 9.30 Uhr: Vorträge im Musikwissenschaftlichen Seminar mit Prof. Dr. Albert Gerhards, Prof. Dr. Helmut Schwieger; ab 15.30 Uhr Gesprächsrunde zu Fragen der historischen Aufführungspraxis in der Peterskirche
30. Juni, 20.00 Uhr: Konzert in der Peterskirche Heidelberg · Domenico Scarlatti: »Stabat mater, Agostino Steffani: Stabat mater«, Anette Löscher, Song-Yi Lee, Keun-Hee Park, Sabine Born – Sopran; Matthias Lucht, Günter Daubenberger – Altus; Johannes Balbach-Nohl, Peter Gortner – Tenor; Clayton Bowman, Magnus Cosmas Piontek, Marcus Rau – Bass, Gerhard Luchterhandt – Orgelimprovisation, Badischer Kammerchor der Hochschule für Kirchenmusik, Barockorchester L'arpa festante. Leitung: Bernd Stegmann · Eintritt 15 €, ermäßigt 10 €, Karten an der Abendkasse
1. Juli, 10.00 Uhr: Universitätsgottesdienst in der Peterskirche mit Aufführung der Kantate »Meine Seele erhebt der Herren« BWV 10 von Johann Sebastian Bach

SPIRITUS MUSICAE - 1. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion

Vom 28.06. bis 01.07.2012 fand unter dem Titel „SPIRITUS MUSICAE“ die 1. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion statt. Es handelt sich um ein Kooperationsprojekt der Hochschule für Kirchenmusik mit der Theologischen Fakultät und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg. Im Mittelpunkt der Veranstaltungsreihe stand das Stabat mater von Agostino Steffani, eine der schillerndsten Persönlichkeiten der Musikgeschichte an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert und zeitweise auch Rektor der Universität Heidelberg. Die Vorträge der 1. Heidelberger Summer School finden sich hier in Schriftform zusammengefasst.

Silke Leopold:

Agostino Steffani: Musiker, Diplomat, Wanderer zwischen den Welten

Altersgenosse Arcangelo Corellis, Schüler Johann Caspar Kerlls, Förderer Georg Friedrich Händels: ungeachtet der Tatsache, dass Agostino Steffani einer der bedeutendsten Komponisten an der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert ist und die Kompositionsgeschichte seiner Zeit vielfältig beeinflusst hat, ist er bis heute kaum mehr als ein Geheimtipp. Das hat rein gar nichts mit der musikalischen Qualität zu tun und ist umso verwunderlicher, als ein nicht unbeträchtlicher Teil seiner Werke, teilweise seit mehr als hundert Jahren, in modernen Editionen oder zumindest im Faksimile vorliegen; darüber hinaus sind mehrere seiner Opern, zahlreiche seiner Kammerduette und sein wichtigstes geistliches Werk, das *Stabat mater*, in Einspielungen verfügbar. Sein abenteuerliches Leben ist bis ins Detail erforscht – warum also hat es Steffani bisher nicht in die Charts der Alten Musik oder vielleicht gar ins internationale Opernrepertoire geschafft?

Die Antwort auf diese Frage hat mehr mit unserem Musikleben zu tun als mit Steffanis Schaffen. Denn er fügt sich nicht in die Koordinaten, die die musikalischen Welten von heute strukturieren – weder in die nationalen noch in die konfes-



sionellen. Steffani war Italiener, lebte und wirkte aber vornehmlich in Deutschland; er war katholischer Priester, lebte aber lange Zeit im protestantischen Norden des Reichs; er begann seine Laufbahn als Musiker, wandelte sich aber zum Diplomaten; er diente protestantischen (Ernst August von Hannover) und katholischen (Johann Wilhelm von der Pfalz) Kurfürsten; er stand in päpstlichen Diensten und mit Gottfried Wilhelm Leibniz in engem Kontakt; er beriet Sophie Charlotte, die preußische Königin, in musikalischen und anderen Belangen und stand für ein Jahr an der Spitze der Heidelberger Universität. Steffani hat sich nie festlegen lassen, sich immer zwischen den Welten bewegt, die sich ansonsten voneinander abgrenzten. Dies mag der Grund sein, warum sich heutzutage niemand so recht für ihn zuständig fühlt. Seine Opern – hochdramatische, hochvirtuose und ungewohnt üppig instrumentierte Musik – finden zwischen den frühbarocken Opern eines Monteverdi oder Cavalli und der weltweit expandierenden Händel-Renaissance keinen Platz auf den Theaterbühnen; seine Kammerduette – die musikalische Form, die ihm am meisten am Herzen lag – scheinen zu anspruchsvoll und zu filigran komponiert, als dass sich vornehmlich an ungeteilter Selbstdarstellung interes-

sierte Sängerstars dafür interessieren könnten, und seine geistliche Musik, ohnehin der kleinste Teil seines Schaffens, scheint so aus der Zeit gefallen zu sein, dass sich selten Gelegenheit bietet, sie in Konzertprogramme oder gar in den Gottesdienst zu integrieren. In Italien ist Steffani nahezu unbekannt, und in Deutschland gilt er als Italiener. Umso mehr sollte uns die Frage beschäftigen, wer Steffani war und auf welchem kulturellen und gesellschaftlichen Nährboden seine Werke entstanden.

Geboren 1654 als fünftes von sieben Kindern, entstammte Steffani einer wohlhabenden bürgerlichen Familie in Norditalien. Schon als Knabe fiel er im Chor der Paduaner Basilica del Santo wegen seiner schönen Sopranstimme auf. Als der bayerischen Kurfürst Ferdinand Maria den begabten Knaben mit der schönen Stimme 1666 in Venedig hörte, nahm er ihn mit nach München, ließ ihm dort auf Kosten der Hofkasse eine gediegene musikalische Ausbildung zuteil werden, schickte ihn zur Vervollkommnung seiner musikalischen Fähigkeiten nach Rom und nach Paris und machte ihn zum Hof- und Kammerorganisten.

Mit dem Tod seines Gönners Ferdinand Maria 1679 änderten sich Steffanis Lebensverhältnisse erneut. 1680 empfing er die Priesterweihe, und der neue Kurfürst Maximilian II. Emanuel bediente sich seiner nicht nur als Musiker, sondern auch als Geheimdiplomaten vornehmlich in Zusammenhang mit seinen Heiratsplänen. Dabei ging es vor allem um die welfische Prinzessin Sophie Charlotte. Zwar

wurde aus der Heirat zwischen dem katholischen Bayern und der lutherischen Braunschweigerin nichts, doch mit seiner Reise nach Hannover im Jahre 1683 legte Steffani den Grundstein für einen späteren Karriereschritt, der ihn 1688 an den kurfürstlichen Hof in Hannover führen sollte. Ernst August von Hannover strebte die Kurwürde im Reich an und untermauerte seinen Anspruch durch ein opulentes Mäzenatentum; da kam ihm der Komponist aus München, der dort so großartige Opern geschrieben hatte, gerade recht. Für die eminent politische Festoper *Enrico Leone* im Jahre 1689, dem 500. Jahrestag der Zerstörung Bardowicks durch Heinrich den Löwen, den heldenhaften Vorfahren des hannoverschen Herzogs, komponierte Steffani die Musik. Es

sollte die erste von acht weiteren Opern für den Hof in Hannover werden; gleichzeitig bestanden seine Aufgaben zunehmend in diplomatischen Missionen. Im Winter 1693/94 reiste er nach Brüssel, um ein zweites Mal, diesmal von hannoverscher Seite aus und wiederum erfolglos, eine mögliche Heirat des aus erster Ehe inzwischen verwitweten Maximilian II. Emanuel zu verhandeln. 1695 siedelte er, als Gesandter des hannoverschen Kurfürsten, gänzlich nach Brüssel über, wo Maximilian II. Emanuel als Statthalter der Niederlande residierte; er blieb auch in der Nähe des bayerischen Fürsten, als dieser wieder nach München übersiedelte. Seine diplomatischen Aufgaben erlaubten Steffani immer seltener, sich mit Musik zu beschäftigen. Zu wichtig erschienen seine Bemühungen, für die Anerkennung der

welfischen Kurwürde bei den anderen Kurfürsten zu werben und schließlich auch, in Zusammenhang mit der durch den Tod König Karls II. problematisch gewordenen spanischen Erbfolge, den bayerischen Kurfürsten an einem politischen Seitenwechsel in Richtung eines Bündnisses mit Frankreich zu hindern, als dass er sich in derart schwierigen politischen Zeiten der Musik widmen wollen. Als er sich 1702 die Erfolglosigkeit seiner Anstrengungen eingestehen musste, kehrte er deprimiert nach Hannover zurück und suchte Trost in der Musik: Als wolle er seinen Nachlass ordnen, stellte er seine zahlreichen Kammerduette, teilweise bearbeitet oder gänzlich neu komponiert, zu einer Art handschriftlicher Gesamtausgabe zusammen.

Im März 1703 freilich boten sich neue Aufgaben, als der pfälzische Kurfürst Johann Wilhelm Steffani in seine Dienste nahm und den erfahrenen Diplomaten nacheinander zum Privatsekretär, zum Geheimen Rat, zum Rektor und Kurator der Heidelberger Universität, zum Minister und zum Präsidenten des Geistlichen Rates am kurfürstlichen Hof machte. 1706 wurde Steffani zum Bischof von Spiga geweiht, einem Bistum „in partibus infidelium“, d.h. im ottomanischen Kleinasien. Von Ende September 1708 bis Ende April 1709 hielt sich Steffani im Auftrag des Kurfürsten in Rom auf, wo der Papst seine diplomatischen Verdienste mit der Ernennung zum päpstlichen Thronassistenten belohnte. Hier könnte Steffani mit Händel zusammengetroffen sein, dem er später noch mehr-



Jan Frans van Douven, Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz und seine Frau Anna Maria Luisa de Medici
© Galleria Degli Uffizi, Florence.

mals begegnen sollte – in Venedig, in Hannover und in Düsseldorf. Nur einmal noch trat Steffani mit der Komposition der Oper *Tassilone* 1709 als Musiker prominent in Erscheinung. Auch diese Oper hatte wie *Enrico Leone* einen politischen Hintergrund, handelte sie doch von einem verräterischen awarischen Herzog, dem Karl der Große die Herrscherwürde nahm und einem Getreuen übertrug: Mit diesem historischen Sujet spielte Johann Wilhelm auf die bayerische Kurwürde an, die Kaiser Joseph I. dem abtrünnigen Maximilian II. Emanuel ab- und Johann Wilhelm zuerkannt hatte.

Als Apostolischer Vikar, verantwortlich für die Rekatholisierung des protestantischen Nordens im deutschen Reich, kehrte Steffani 1709 nach Hannover zurück. Diese Aufgabe absorbierte ihn bis an sein Lebensende, belastete seine Gesundheit und seine Nerven und ließ ihm für Musik keinerlei Freiräume mehr. Nichtsdestoweniger wählte die Londoner Academy of Vocal Music den 73jährigen 1727 zu ihrem Präsidenten, und obwohl Steffani nie nach London reiste, schickte er doch einige Abschriften früherer Kompositionen dorthin. Wenige Monate vor seinem Tod aber griff er nach mehr als fünfzehn Jahren kompositorischer Abstinenz wieder einmal zum Rastrum und brachte ein *Stabat mater* zu Papier, das er der Academy of Vocal Music widmete. Im Winter 1727/28 beschloss Steffani, endgültig nach Italien zurückzukehren. In Frankfurt am Main, wo er einige Bücher und Kunstgegenstände zu Geld machen wollte, starb er im Alter von 73 Jahren an einem Schlaganfall und wurde im Dom begraben. Sein Epitaph erinnert dort noch heute an ihn.

Wie ist es zu verstehen, dass Steffani als Geistlicher fast ausschließlich weltliche Musik geschrieben hat? Seine geistlichen Werke, abgesehen vom *Stabat mater*, stammen sämtlich aus der Zeit als Münchner Hoforganist vor seiner Priesterweihe. Zu bedenken ist, dass Steffani auch als Priester vor allem in diplomatischer Mission und hierbei für ein Gleichgewicht der Kräfte zwischen den katholischen und den protestantischen Kurfürsten im Reich tätig war. Musik aber war zu allen Zeiten ein Mittel der Politik, der Diplomatie und der herrscherlichen Repräsentation. Steffanis Opern sind ein Lehrstück darüber, wie man Kunst mit politischen Inhalten verbinden und auf der Opernbühne Ansprüche formulieren kann, für die andernorts Waffen zu sprechen hatten. Doch Diplomatie ist nicht nur eine Sache der Öffentlichkeit. Mit seinen Kammerduetten konnte Steffani andere, privatere Formen der gesellschaftlichen Einflussnahme praktizieren.

Diese Kammerduette entstammen der Kultur des gepflegten Gesprächs, wie es in den Akademien, aber auch in den Mußestunden des höfischen Lebens gepflegt wurde. Indem

er sie verschenkte, konnte er sich seine fürstlichen Gesprächspartner – und besonders die weiblichen wie die Großherzogin der Toscana oder die preußische Königin – gewogen machen. Die Texte handeln zumeist von Liebe, von der heilen Welt Arkadiens oder (häufiger) von Eifersucht und all den anderen Qualen der Liebe. Technisch bieten sie, neben einigen hochvirtuosen und sicherlich für Berufssänger konzipierten Stücken, nur solche Schwierigkeiten, die eine Hofdame oder ein Adliger mit guter musikalischer Ausbildung hätte bewältigen können. Steffani kombinierte alle möglichen Stimmen miteinander – zwei Soprane, Sopran und Alt, Sopran und Tenor, Sopran und Bass, Alt und Tenor. In einer Gesellschaft, die es nicht erlaubte, dass sich eine Dame und ein Herr ohne Aufsicht austauschen durften, boten solche musikalischen Ereignisse bei einer Soirée nicht nur gepflegte Unterhaltung, sondern darüber hinaus bisweilen auch Gelegenheit, unter den Augen der Anwesenden versteckte Botschaften zu kommunizieren. Bei einem Liebesduett, gesungen von einer Hofdame und ihrem heimlichen Verehrer, konnten die Grenzen zwischen Kunst und Realität verschwimmen, ohne dass die Gesellschaft daran Anstoß nehmen musste. Und wenn die Königin von Preußen mit ihrem Hofkomponisten und musikalischen Berater gemeinsam ein Duett sang, so konnte die Musik auch die ständische Ordnung eine Zeitlang außer Kraft setzen.



Agostino Steffani

Es darf also nicht überraschen, dass Steffani, der Diplomat, trotz seines geistlichen Gewandes sich musikalisch vor allem auf weltlichem Parkett bewegte. Eher schon fällt sein spätes *Stabat mater* aus den Kontexten heraus, in denen er tätig war. Das *Stabat mater* ist in jeder Hinsicht ein Spätwerk, ein spätes Werk, und ein höchst erstaunliches dazu. Dass Steffani den Mitgliedern einer Akademie im anglikanischen London ausgerechnet ein *Stabat mater* widmete, mag sich noch aus seiner Rolle als Funktionär der Rekatholisierung heraus erklären. Die Art und Weise aber, in der dieses Stück komponiert ist, lässt ahnen, dass es Steffani um mehr und vor allem um anderes ging als darum, die fehlgeleiteten Schäfchen auf den rechten Weg der alleinseligmachenden Kirche zurückzuführen. Vielleicht war ihm die Londoner Akademie auch nur ein willkommener Anlass, sich mit einem Text musikalisch auseinanderzusetzen, der ihm, als vielleicht wichtigstes Dokument der Marienfrömmigkeit, selbst be-

sonders am Herzen lag. 1727 war für das *Stabat mater* ein besonderes Datum. Denn nachdem die Sequenzen im Tridentinum aus der Liturgie verbannt worden waren, ließ man das beliebte *Stabat mater*, das nie ganz aus den Gottesdiensten verschwunden war, für das neue Fest der Sieben Schmerzen Mariae wieder offiziell zu. Dies mag der konkrete Anlass, die Herausforderung für Steffani gewesen sein, diesen Text nun einmal zu vertonen. Die motettische Idee, jedem Vers einen eigenen musikalischen Abschnitt zuzuordnen, verbindet seine Komposition mit zahlreichen anderen des frühen 18. Jahrhunderts, etwa dem vor 1720 entstandenen zehnstimmigen *Stabat mater* von Domenico Scarlatti oder auch dem 1736 gleichsam auf dem Totenbett komponierten des 26jährigen Pergolesi. In seiner besonderen Machart aber steht Steffanis *Stabat mater* einzig da. Es ist für sechs Stimmen und sechs Instrumente, drei Violen da braccio und drei Violen da gamba sowie basso continuo komponiert – eine in Italien ebenso ungewöhnliche Besetzung wie in Deutschland in einer Zeit, da die Violen längst von der Violinfamilie mit ihrem moderneren, filigraneren und kräftigeren Klang abgelöst worden waren. Einzig in England bestand die Tradition des Violen-Consorts weiter, und wenn man den Beginn des Steffanischen *Stabat mater* hört, so meint man in der Dichte des dissonanzgetränkten Streichersatzes, in den überraschenden chromatischen Wendungen und harmonischen Brüchen keinen anderen als Henry Purcell wahrzunehmen.

Steffanis *Stabat mater* ist durch eine auffällig große Vielfalt der Besetzungen in den einzelnen fünfzehn Sätzen gekennzeichnet. Keine zwei Teilsätze sind in derselben Besetzung komponiert. Nach Motettenart sind alle schmerzvollen oder klagenden Wörter mit herber Chromatik und Vorhalt-dissonanzen vertont. „Moderne“ Satzarten wechseln mit eher altertümlichen ab, und es hat den Anschein, als wolle sich Steffani hier noch einmal vergewissern und seinen englischen Freunden beweisen, dass er auch jenseits der siebzig noch im Vollbesitz seiner kompositorischen Kräfte sei. Nirgendwo aber gelingt ihm dieser Nachweis überzeugender als im Schlusssatz „Quando corpus morietur, fac ut animae donetur paradisi gloriae“ – ein Satz, der traditionell mit einer Fuge schließt. Auch Steffani macht hier keine Ausnahme. Aber er nutzt den Gegensatz zwischen „Quando corpus morietur“ und „paradisi gloriae“ für eine Gegenüberstellung alten und neuen Stils – die Fuge, noch dazu mit ihren instrumentalen Anteilen als das Symbol einer leuchtenden Gegenwart, und ein nahezu archaisch anmutender motettischer Satz für den sterblichen Leib. Das ist madrigalische Wortausdeutung, kompositorische Selbstvergewisserung und theologische Aussage zugleich.

Dass etwa die außergewöhnliche Besetzung nicht nur einen

klanglichen, sondern auch einen theologischen Hintergrund besitzt, wird deutlich, wenn man einen Blick in eine theoretische Schrift aus Steffanis Hannoveraner Jahren wirft. Sie wurde unter dem Titel *Quanta certezza habbia da suoi principii la musica* 1695 in Amsterdam gedruckt und ging, wie der Untertitel vermerkt, aus einer Diskussion am Hof im September 1694 als Antwort auf das Argument eines Hofmannes hervor. Die Bedeutung dieser Schrift wird auch dadurch sichtbar, dass sie im 18. Jahrhundert in deutscher Übersetzung zweimal nachgedruckt wurde, zuletzt 1760 in Mühlhausen unter dem umfangreichen Titel *Sendschreiben, darinnen enthalten, wie grosse Gewißheit die Musik, aus ihren Principiis und Grundsätzen habe, und in welchem Werthe und Wirkung sie bey denen Alten gewesen / Um seiner Vortreflichkeit und Nutzens willen ehemals aus dem Italienischen ins Hochdeutsche übersetzt, und mit einigen Anmerkungen erläutert von Andreas Werkmeister. Jetzt aber aufs neue übersehen, an vielen Orten verbessert, von denen vorigen Fehlern gereinigt, mit einer Vorrede und etlichen Zusätzen vermehret, und zum Druck befördert von Johann Lorenz Albrecht*. Einen großen Anteil dieser Schrift nimmt die Diskussion der Sechszahl ein, und um sie für die Musik in Anspruch zu nehmen, bemüht Steffani neben den antiken Philosophen auch die Bibel und die Kirchenväter:

„Das Dritte ist eine Anmerkung des H. Augustini, so er von denen Medici genommen, daß nemlich in unserer Zeugung die Proportionen sich befinden, welche die Form der musikalischen Consonanzen sind, nach denen hiervon gemachten Versen:

*Sex in Lacte dies, tres sunt in sanguine terni,
Bis seni carnem, tres seni membra figurant.*

Es geben nemlich die Medici vor, daß der männliche Saame sich im Leibe der Mutter corrupire, und in sechs Tagen zu Milch werde; so dann in 9. Tagen zu Blut; ferner in 12. zu Fleisch; und endlich so empfangen in 18. Tagen diese Masse die Form, daß also binnen 45 Tagen der Leib beseelt werde.“

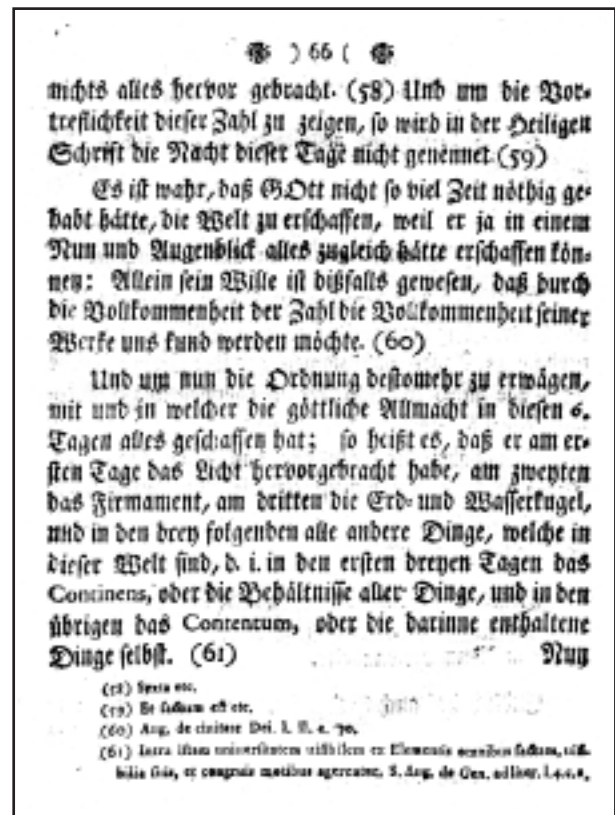
Als Beispiele für die Sechszahl nennt Steffani sodann die Tierkreiszeichen der nördlichen Hemisphäre, Planeten, Himmelskugeln, Eigenschaften der Elemente, Gebeine, die das menschliche Haupt zusammenhalten und vieles mehr, und er schließt seine religiösen Betrachtungen gleichsam triumphierend mit der Genesis ab:

„Endlich hat auch GOtt innerhalb 6. Tagen aus nichts alles hervorgebracht. Und um die Vortreflichkeit dieser Zahl zu zeigen, so wird in der Heiligen Schrift die Nacht dieser Tage nicht genennet. (Absatz) Es ist wahr, daß GOtt nicht so viel Zeit nöthig gehabt hätte, die Welt zu erschaffen, weil er ja in einem Nun und Augenblick alles



zugleich hätte erschaffen können: Allein sein Wille ist dñfalls gewesen, daß durch die Vollkommenheit der Zahl die Vollkommenheit seiner Werke uns kund werden möchte.“

Wenn Steffani nun sein *Stabat mater* mit sechs Gesangsstimmen und sechs Streichinstrumenten besetzt, so nimmt er, mehr als dreißig Jahre später, auch für sich in Anspruch, etwas Vollkommenes zu schaffen, etwas, das mit Gottes Schöpfung im Einklang ist. Es ist, am Lebensende und im Alter von 73 Jahren komponiert, ein höchst außergewöhnliches Stück. Es steht außerhalb aller Traditionen, hat keinen Aufführungsort und keinen unmittelbaren Anlass. Es ist



Musik über Musik, geschrieben von einem, der es noch einmal probieren will, für ein exklusives Publikum von Kennern, das alle seine Anspielungen und Bezugnahmen versteht und goutiert, ortlos nicht nur in chronologischer, sondern auch in geographischer und konfessioneller Hinsicht, ein Stück, das allein durch die biographische Situation seines Schöpfers einen Ort bekommt. Und es ist ein Werk, das Steffani auf der Höhe seiner Kreativität zeigt; verlernt hatte er in den Jahrzehnten des musikalischen Schweigens ganz offensichtlich nichts. Das *Stabat mater* ist die Summe eines Künstler- und Diplomatenlebens, das Werk eines Mannes, für den die Vermittlung zwischen scheinbar unvereinbaren Gegensätzen allererstes Anliegen war.



Prof. Dr. Silke Leopold

Silke Leopold, 1948 in Hamburg geboren, ist Direktorin des Musikwissenschaftlichen Seminars der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Sie war Forschungsstipendiatin des Deutschen Historischen Instituts in Rom, Assistentin von Carl Dahlhaus an der TU Berlin, Visiting Lecturer an der Harvard University und habilitierte sich 1987 in Berlin. Sie ist gewähltes Mitglied in zahlreichen nationalen und internationalen Kommissionen und Gesellschaften, Ordentliches Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften und war von 2001-2007 Prorektorin der Universität Heidelberg. Ihre Veröffentlichungen umfassen ein breites Spektrum der Musikgeschichte vom 15. bis ins 20. Jahrhundert mit einem Schwerpunkt im Bereich der Oper. Ihre wichtigsten Buchpublikationen der letzten Jahre sind *Die Oper im 17. Jahrhundert* (Laaber 2004) und *Mozart-Handbuch* (Kassel 2005) sowie *Händel. Die Opern* (Kassel 2009, 2012).

Der Text des Stabat mater

Aktueller liturgischer Text Graduale Romanum 1973/79

Stabat mater dolorosa
luxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius.
Cuius animam gementem,
Contristatam et dolentem
Pertransiit gladius.

O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti!
Quae maerebat et dolebat,
Pia Mater, dum videbat
Nati poenas inclyti.

Quis est homo qui non fleret,
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
Piam matrem contemplari
Dolentem cum Filio?

Pro peccatis suae gentis
Vidit Iesum in tormentis
Et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum,
Dum emisit spiritum.

Gereimte Übertragung Heinrich Bone 1847

Christi Mutter stand mit Schmerzen
bei dem Kreuz und weint von Herzen,
als ihr lieber Sohn da hing.
Durch die Seele voller Trauer,
schneidend unter Todesschauer,
jetzt das Schwert des Leidens ging.

Welch ein Schmerz der Auserkornen,
da sie sah den Eingebornen,
wie er mit dem Tode rang.
Angst und Jammer, Qual und Bangen,
alles Leid hielt sie umfangen,
das nur je ein Herz durchdrang.

Ist ein Mensch auf aller Erden,
der nicht muss erweicht werden,
wenn er Christi Mutter denkt,
wie sie, ganz von Weh zerschlagen,
bleich da steht, ohn alles Klagen,
nur ins Leid des Sohns versenkt?

Ach, für seiner Brüder Schulden
sah sie ihn die Marter dulden,
Geißeln, Dornen, Spott und Hohn;
sah ihn trostlos und verlassen
an dem blutgen Kreuz erlassen,
ihren lieben einzigen Sohn.

Gereimte Übertragung Christoph Martin Wieland 1779

Schaut die Mutter voller Schmerzen,
wie sie mit zerrißnem Herzen
unterm Kreuz des Sohnes steht:
Ach! wie bangt ihr Herz, wie bricht es,
da das Schwert des Weltgerichtes
tief durch ihre Seele geht!

O wie bitter Qualen Beute
ward die Hochgebenedeite
Mutter des Gekreuzigten!
Wie die bange Seele lechzet!
Wie sie zittert, wie sie ächzet,
des Geliebten Pein zu sehn!

Wessen Auge kann der Zähren
Bey dem Jammer sich erwehren,
der die Mutter Christi drückt?
Wer nicht innig sich betrüben,
der die Mutter mit dem lieben
Sohn in solcher Noth erblickt?

Für die Sünden seiner Brüder,
sieht sie, wie die zarten Glieder
schwehrer Geissein Wuth zerreißt:
Sieht den holden Sohn erlassen,
Trostberaubt, von Gott verlassen,
still verathmen seinen Geist.

Eia mater, fons amoris,
 Me sentire vim doloris
 Fac, ut tecum lugeam.
 Fac, ut ardeat cor meum
 In amando Christum Deum,
 Ut sibi complaceam.

Sancta mater, istud agas,
 Crucifixi fige plagas
 Cordi meo valide.
 Tui nati vulnerati
 Tam dignati pro me pati,
 Poenas mecum divide!

Fac me vere tecum flere,
 Crucifixo condolere,
 Donec ego vixero.
 Iuxta crucem tecum stare
 Ac me tibi sociare
 In planctu desidero.

Virgo virginum praeclara,
 Mihi iam non sis amara:
 Fac me tecum plangere.
 Fac ut portem Christi mortem,
 Passionis fac consortem,
 Et plagas recolorere.

Fac me plagis vulnerari,
 Cruce hac inebriari
 Et cruore Filii,
 Flammis urar ne succensus,
 Per te Virgo, sim defensus
 In die iudicii.

Fac me cruce custodiri,
 Morte Christi praemuniri,
 Confoveri gratia.
 Quando corpus morietur,
 Fac ut animae donetur
 Paradisi gloria.

O du Mutter, Brunn der Liebe,
 mich erfüll mit gleichem Triebe,
 dass ich föhl die Schmerzen dein;
 dass mein Herz, im Leid entzündet,
 sich mit deiner Lieb verbindet,
 um zu leben Gott allein.

Drücke deines Sohnes Wunden,
 so wie du sie selbst empfunden,
 heilige Mutter, in mein Herz!
 Dass ich weiß, was ich verschuldet,
 was dein Sohn für mich erduldet,
 gib mir Teil an seinem Schmerz!

Lass mich wahrhaft mit dir weinen,
 mich mit Christi Leid vereinen,
 so lang mir das Leben währt!
 An dem Kreuz mit dir zu stehen,
 unverwandt hinaufzusehen,
 ist's, wonach mein Herz begehrt.

O du Jungfrau der Jungfrauen,
 woll auf mich in Liebe schauen,
 dass ich teile deinen Schmerz,
 dass ich Christi Tod und Leiden,
 Marter, Angst und bitteres Scheiden
 föhle wie dein Mutterherz!

Alle Wunden, ihm geschlagen,
 Schmach und Kreuz mit ihm zu tragen,
 das sei fortan mein Gewinn!
 Dass mein Herz, von Lieb entzündet,
 Gnade im Gerichte findet,
 sei du meine Schützerin!

Mach, dass mich sein Kreuz bewache,
 dass sein Tod mich selig mache,
 mich erwärm sein Gnadenlicht,
 dass die Seel sich mög erheben
 frei zu Gott in ewgem Leben,
 wann mein sterbend Auge bricht!

Laß, o Mutter, Quell der Liebe,
 laß die Fluth der heil'gen Triebe
 strömen in mein Herz herab!
 Laß in Liebe mich entbrennen,
 ganz für den in Liebe brennen,
 Der für mich sein Leben gab.

Drück, o Heilige, alle Wunden,
 die dein Sohn für mich empfunden,
 tief in meine Seele ein!
 Laß in Reue mich zerfließen,
 mit ihm leiden, mit ihm büßen,
 mit ihm theilen jede Pein!

Laß mich herzlich mit dir weinen,
 mich durchs Kreuz mit ihm vereinen,
 sterben all mein Lebenlang!
 Unterm Kreuz mit dir zu stehen,
 unverwandt hinauf zu sehen,
 sehn' ich mich aus Liebesdrang.

Gieb mir Theil an Christi Leiden,
 laß von aller Lust mich scheiden,
 die ihm diese Wunden schlug!
 Auch ich will mir Wunden schlagen,
 will das Kreuz des Lammes tragen,
 welches meine Sünde trug.

Laß, wenn meine Wunden fließen,
 liebestrunken mich genießen
 dieses tröstenden Gesichts!
 Flammend noch vom heiligen Feuer,
 deck, o Jungfrau, mich dein Schleyer
 Einst am Tage des Gerichts!

Gegen aller Feinde stürmen
 Laß mich Christi Kreuz beschirmen,
 sey die Gnade mein Panier!
 Dekt des Grabes düstre Höle
 Meinen Leib, so nimm die Seele
 Auf ins Paradies zu dir!

Martin Mautner

Textierung als Gedächtnisstütze

Zur Gattungsgeschichte der Sequenz und zur Entstehung der „Stabat mater“-Dichtung



Einleitung

Dieser Artikel beschäftigt sich mit zwei Gegenständen:

- zum einen mit der Entstehung der Gattung der Sequenz aus hymnologie- und liturgiegeschichtlicher Sicht;
- zum andern mit der Entstehung speziell der „Stabat mater“-Dichtung.

Die spannende Geschichte der Rezeption des „Stabat mater“ ist ausdrücklich nicht Gegenstand der Ausführungen. Hierzu sei auf den entsprechenden Aufsatz im Rahmen dieses Heftes verwiesen.

Teil I: Zur Geschichte der Gattung der Sequenz

Was verstehen wir unter diesem musikalischen Genre?

Knapp zusammenfassend lässt sich sagen:

Unter „Sequenz“ versteht man einen Typus lateinischen liturgischen Gesangs, der im Europa des Mittelalters vom 9. bis Mitte des 16. Jahrhunderts weit verbreitet war.

Wenn wir den Begriff „Mittelalter“ verwenden, ist zu beachten, dass sich uns durch die Aufklärung und ihre Mittelalterkritik ein Bild der Erstarrung und Gleichförmigkeit (Stichwort: „finsteres Mittelalter“) für jene Zeit eingepägt hat – dieses Bild müssen wir (schon angesichts der schier zeitlichen Erstreckung dessen, was wir Mittelalter nennen) gründlich revidieren; selbstverständlich gab es reichlich Entwicklung – auch, was die Gattung der Sequenz angeht.

Sequenzen also treten in großer Vielfalt verschiedener Formen und Ausprägungen auf, betreffend vor allem das Verhältnis von Text und Musik: Eine Sequenzmelodie kann mit

oder ohne Text vorliegen; eine Melodie kann auch zu mehreren Texten genutzt worden sein.

Damit jetzt nicht der Eindruck einer gewissen Diffusität und Nicht-Fassbarkeit entsteht, fragen wir nach den durch die gesamte Gattungsgeschichte hindurch konstanten Merkmalen, die zu einer Sequenz gehören.

Drei wichtige Momente lassen sich benennen:

- Der ursprüngliche liturgische Ort einer Sequenz ist stets nach dem Alleluja-Gesang der Messe; die Sequenz geht also der Evangelienlesung voran;
- Bezüglich der Form prägt – meist – ein Parallelismus des textlichen und musikalischen Baus das Strukturschema; man kann im weitesten Sinne von einer Strophenform sprechen;
- Bezüglich des Verhältnisses von Text und Musik kann gesagt werden, dass primär ein syllabisches vorliegt – dass also je Textsilbe ein Ton verwendet wird.

Die Sequenz gehört zu denjenigen Gattungen, die schon in den ersten erhaltenen Quellen mit einer Form von Notation überliefert sind – entweder in einem Neumensystem (ab dem 9. Jahrhundert) oder bald mit den Pionierformen der Notenschrift, die auf Guido von Arezzo (um 1000) zurückgeführt wird.

Der Grund ist wohl darin zu vermuten, dass es sich seinerzeit um recht neue Kompositionen handelte, deren Melodieverlauf ungewohnt war und nicht als bekannt vorausgesetzt werden konnte.

Die – anfangs schillernde – Gattungsbezeichnung lautet schon seit dem Ende des 8. Jahrhunderts „sequentia“ bzw. „prosa“ und meint nicht der Bibel entnommene, neugeschaffene und freie Dichtungen in lateinischer Sprache.

Ich habe davon gesprochen, dass sich eine deutliche Entwicklung der Gestalt der Stücke, die zur Gattung der Sequenz gehören, während des Mittelalters vollzieht. Drei Schritte lassen sich grob benennen:

1. Die „Klassische“ Sequenz

Besonders von der Mitte des 9. bis in die ersten Jahrzehnte des 11. Jahrhunderts scheint es eine intensive Produktion von Sequenzen gegeben zu haben.

So ist für die Zeit um 1030 von etwa 150 verschiedenen Se-

quenzmelodien auszugehen, die annähernd 400 Texten zugeordnet wurden.

Ältere Melodien wurden gerne und durchweg mit neuen Texten unterlegt.

Vertreter: Notker Balbulus (gest. 912), Ekkehart I. von St. Gallen (gest. 973), Hermannus Contractus (gest. 1054), Berno von der Reichenau (gest. 1048), Wipo/Wigbert von Burgund (gest. um 1050); Beispiel: „Victimae paschali laudes“ (Wipo)

2. Die „Reimsequenz“

Um 1100 lassen sich zunehmend neue Melodien wahrnehmen; sie weisen stilistisch-technische Experimente auf; so sind die Sequenzen dieser Periode fast durchweg gereimt – hier hat sich wohl der germanische poetische Geschmack gegenüber dem den Endreim nicht favorisierenden der Antike durchgesetzt, außerdem halten sich die Dichter konsequenter an einen regulären Rhythmus.

Der eindeutige liturgische Bezug der Sequenzen tritt während des 12. Jahrhunderts in den Hintergrund; die Sequenzen beginnen sich zu verselbständigen.

Vertreter: Adam von St. Victor (gest. 1177)

3. Die „Strophensequenz“

Ein weiteres Entwicklungsstadium, zugleich gewissermaßen das Endstadium der Sequenzdichtung ist um 1200 erreicht. Es ist gekennzeichnet durch konsequente Strophenbildung. Während die Entstehungszentren der älteren Sequenzen v.a. die großen Klöster Italiens und des nördlichen Alpenvorlands waren, entstehen die bedeutendsten des neueren Typus der Reimsequenz in Paris – in der Abtei Saint Victor und an der Kathedrale Notre Dame.

Im 13. Jahrhundert verlagert sich die Produktion der spätesten Strophensequenz wieder nach Italien.

Vertreter: Thomas von Celano (gest. 1256), Thomas von Aquin (gest. 1274); Beispiele: „Lauda Sion Salvatorem“ (Th. v. Aquin) und „Dies Irae“ (Th. v. Celano)

Was die Verbreitung angeht, kann die Sequenz spätestens ab 1100 als ein gesamteuropäisches Phänomen betrachtet werden – allerdings durchaus mit regionalen Eigenheiten. Mehrstimmige Behandlung – von der Technik der ersten Organa mit der musikalischen Entwicklung fortschreitend – ist zu beobachten.

Außerdem kommen für die neuere Form der Sequenz außer lateinischen auch anderssprachige (volkssprachige) Texte vor.

Welche Bezeichnungen für die Gattung der „Sequenz“ tauchen in zeitgenössischen Quellen auf?

Es war schon die Rede davon, dass die Gattungsbezeichnung anfangs nicht einheitlich war:

Neben den bereits genannten häufigsten Bezeichnungen „sequentia“ (von lat. sequi – folgen) und „prosa“ (lateinisch „prosa (oratio)“ von griech. Pros – etwa: vorwärts- bzw. vorausgerichtet) tauchen die Bezeichnungen „melodia“ (von griech. melos – musikalische Weise), „pneuma“ (griech. Geist, Wehen, Luftstrom beim Gesang o.ä.) oder „neuma“ auf – wobei bei letzterer Bezeichnung unklar bleibt, ob es sich um eine verderbte Form des Begriffs „pneuma“ oder eine Ableitung von griech. „neuma“ (= Wink) handelt – möglicherweise also ein Hinweis auf Dirigierzeichen eines Kantors gegenüber der Schola.

Wie dem auch sei: jedenfalls dienen die frühen Dichtungen dieser Gattung der Tropierung des kunstvoll melismatischen Alleluja-Gesangs (und gelegentlich auch des Offertoriums bzw. des Offiziums).

Dabei gibt es durchaus regionale Unterschiede.

Im westfränkischen und englischen Bereich werden teiltextierte Sequenzen in gesonderten Abschnitten der liturgischen Bücher gesammelt – die heute als „Sequentiare“ bezeichnet werden.

Weisen solche Abschnitte volltextierte Stücke auf, nennt man sie „Prosare“.

Die Kantoren und Sänger der Schola mussten also entweder blättern, was ihnen durch Hinweise wie „Hic incipiunt sequentiae“ o. ä. angezeigt wurde, oder sie verwendeten mehrere liturgische Bücher abwechselnd während der Messe.

Im ostfränkischen Bereich wird der Begriff „prosa“ nicht verwendet – hier werden auch die Sequenzen nicht in gesonderten Abschnitten der liturgischen Bücher gesammelt, sondern unmittelbar an der ihnen zugeordneten liturgischen Stelle aufgeführt. Ähnliches gilt auch für Italien.

Für Musikhistoriker sind Mischformen im Bereich sowohl west- als auch ostfränkischer Prägung interessant – wie z.B. in Laon oder Cluny.

Die regionalen Unterschiede waren den zeitgenössischen Musikern bewusst, wie wir z.B. aus den „Consuetudines Cluniacenses“ des Ulrich von Zell (um 1080) wissen.

Eine erste ausdrückliche Sequenzensammlung mit eigenen Produktionen stellt der „Liber Ymnorum“ des Sankt Galler Kantors Notker Balbulus (vor 912) dar. In seinem Vorwort (Prooemium) betont Notker, dass er nicht der erste Dichter solcher Sequenzen gewesen sei und verweist auf ein Buch aus der 851 von Normannen zerstörten Abtei Jumièges bei Rouen, das ein entkommener Mönch mitgebracht und das

er studiert habe; allerdings habe er schon früh mit der Dichtung begonnen – sein Lehrer, der 871 gestorbene Kantor Marcellus, habe einige seiner ersten Opera gesehen und ihn zu weiterer Produktion ermutigt. In mehreren Abschriften ist das Werk Notkers auf uns gekommen, weswegen er als der eigentliche Former der Sequenzen-Gattung gilt.

Welche Quellen haben wir für die früheste Zeit der Sequenz-Dichtungen?

Als älteste erhaltene Quelle für den Gebrauch von Sequenzen gilt das Messantiphonar des Klosters Mont Blandin bei Ghent wohl aus dem letzten Jahrzehnt des 8. Jahrhunderts; dort sind den Allelujas für die Pfingstzeit Textinzipits beigelegt, die „cum sequentia“ dazu gesungen werden sollen. Die Forschung geht davon aus, dass es sich um Texttropierungen des Jubilus, also des ausgedehnten Melismas auf die theophore Schluss-Silbe von „Alleluja“ handelt.

Einen Hinweis auf diese Praxis haben wir in dem Werk „Liber officialis“ des Amalar von Metz, das um 830 verfasst wurde: „Versus alleluja tangit cantorem interius, ut cogitet in quo debeat laudare Dominum, aut in quo laetari. Haec jubilatio quam cantores sequentiam vocant, illum statum ad mentem nostram ducit, quando non erit necessaria locutio verborum, sed sola cogitatione mens mentis monstrabit quod retinet in se.“

Interessant ist dabei, dass wohl ganz zu Anfang die Sequenz-Texte nicht einmal hörbar erklingen mussten, sondern gewissermaßen stumm-mental mitzuschwingen hatten.

Gegen dieses Mitschwingen-Lassen und die sich einschleichende Unsitte dieser „Meditationstexte“ wandte sich ein Beschluss (Kanon) der Synode von Meaux 845, der mit Absetzung derjenigen drohte, die sich ihrer befleißigten.

Offensichtlich konnte die Praxis aber damit nicht unterbunden werden.

Lediglich die Notwendigkeit einer Sammlung ordentlicher und brauchbarer Unterlegtexte, die dann auch laut und qualitativ überzeugend gesungen werden sollten, wurde deutlich.

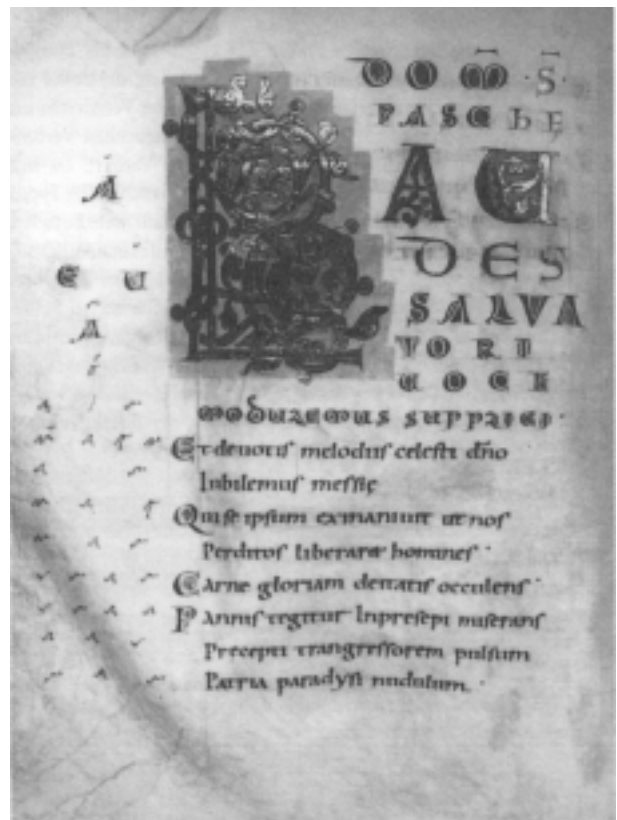
Genau diese Funktion scheint das Sammelwerk des sanktgallischen Kantors Notker wahrgenommen zu haben, von dem bereits die Rede war.

Dem Werk ist das bereits erwähnte Prooemium beigelegt, ein Widmungsschreiben für Liutward, den Bischof von Vercelli, Abt von Bobbio und Erzkanzler Kaiser Karls III.; Liutward starb wohl im Jahre 901. Das Prooemium Notkers entstand wohl um 883 – vermutlich anlässlich eines verbürgten Besuchs des Kaisers und seines Hofstaats in St. Gallen.

Dieses Datum ist dann als Terminus quo ante der Entstehung der Sequenzen Notkers zu verstehen.

Notker schreibt, sein Problem sei gewesen die schwierigen Melismen des Alleluja-Jubilus zu memorieren („... eas potuerim colligare...“ – „wie ich sie behalten könnte“), deswegen habe er sich zu der Sammlung von tropierenden Sequenzen entschlossen.

Die erste musikwissenschaftliche Betrachtung der Gattung der Sequenz liegt wohl in einem Abschnitt des Werks „De institutione harmonica“ des Hucbald von Saint-Armand um 900 vor.



Beginn von Notkers Sequenz Laudes Salvatori

Im 10. Jahrhundert mehren sich die Sequenzsammlungen stark – in Ostfranken sind solche aus Mainz, Einsiedeln, Prüm in der Eifel, Eichstätt, Regensburg und von der Reichenau bekannt; im 11. Jahrhundert dann weitere aus St. Gallen, Minden, wieder Einsiedeln, Rheinau, Murnau, Echernach, Metz, Köln, Kaufungen, Ottobern, Bamberg, Regensburg und Seon. Der Bestand wuchs auf mehrere Hundert Sequenzen an, wobei der Grundbestand der Sammlung Notkers entnommen ist und eine recht einheitliche Repertoire-Bildung festgestellt werden kann. Nach 1050 setzt dann eine Reduktion der Anzahl der Sequenzen ein, wobei die Überschaubarkeit und auch qualitative Kriterien eine Rolle gespielt zu haben scheinen. Ab 1100 gehören ca. 50 Sequenzen zum allgemeinen Standard, bezeichnender-

weise gehen von diesen etwa 30 auf Notker zurück. Notker wurde durchgängig sehr geschätzt und 1512 – anlässlich seines 600. Todestages – offiziell kanonisiert. Die ostfränkische Tradition hat den Sequenzen-Gebrauch in Italien, Skandinavien, Böhmen und Ungarn beeinflusst.

Im westfränkischen Bereich weisen die Quellen weit mehr Sequenzen auf. Auffällig ist das frühe Bestreben der zyklischen Ausdehnung auf das gesamte Kirchenjahr, wobei die Feste jeweils mit mehreren Sequenzen bedacht werden. Während im Ostfränkischen die Repertoire-Bildung vorangetrieben wird, ist man im Westen experimentierfreudiger und stellt häufig ganz neue Kompositionen zur Diskussion. Allerdings verschwinden auch hier um 1100 die meisten dieser Vorschläge wieder. Das sich ergebende Bild ist weniger homogen als im Osten, ein Grundbestand von ca. 60 bis 70 Sequenzen je Kloster kann angenommen werden.

In Italien erscheinen Sequenzensammlungen erst im 11. Jahrhundert; hier kann man am wenigsten von einem einheitlichen Repertoire sprechen, zu Unterschiedliches enthalten die Quellen aus Mantua, Bobbio, Monza, Vercelli, Como, Volterra, Novalesa, Bologna, Nonantola, Pavia oder Benevent. Neben regionalen oder pan-italienischen Produktionen findet sich viel sowohl aus West- als auch Ostfranken.

In England ergibt sich ein ähnliches Bild.

Festzuhalten ist:

Die frühe Sequenz unterscheidet sich von allen anderen Gesangsgattungen in drei Punkten.

- Nicht der Text, sondern die Melodie ist vorgängig, deshalb auch nicht an nur einen Text gebunden;
- Die Texte verdanken ihre Struktur der musikalischen Vorgabe und der Praxis der syllabischen Textierung;
- Durch die melodischen Wiederholungen erhält auch der Text ebensolche inhaltlichen und formalen Wiederholungen, die in spezifischer Art gliedernd wirken.

In der Standardform besteht eine Sequenz aus Paaren wiederholter melodischer Zeilen, wobei die einzelnen Zeilen ein durchaus unterschiedliches Gepräge haben können (Beispiel: „Hanc concordii“ von Notker).

Die Art der Paarbildung ist komplex und differiert nach Entstehungszeit und regionaler Herkunft signifikant. Es würde zu weit führen, im Rahmen dieses Aufsatzes auf die Fülle gleichwohl interessanter Beobachtungen hierzu durch die Musikwissenschaft einzugehen.

Ausnahmen wie einige wenige a-parallele Sequenzen bereichern zudem das entstehende Bild und werfen diskutierte, aber bislang nicht geklärte und wohl auch nicht mehr zu klärende Fragen auf.

Der melodische Ambitus ist vergleichsweise groß (nicht selten Oktave plus Quinte); die Finalis und auch die Quinte werden häufig kadenzierend hervorgehoben.

Besonders beliebte und somit zum Repertoire gehörende Sequenzen wurden mit Namen versehen, damit sie leicht auf Zuruf intoniert werden konnten. Musikhistoriker haben sechs prinzipielle Arten der Namensbildung eruieren können:

1. nach dem Textinzipit eines Alleluja-Verses – Beispiel: „Ostende nobis“ oder „Laetatus sum“;
2. nach dem Inzipit von einem der Sequenztexte zu der entsprechenden Melodie – Beispiel: „Christi hodierna“ oder „Fulgens praeclara“;
3. nach einem markanten Wort innerhalb des Textes – Beispiel: „Amoena“ oder „Eia recolamus“;
4. nach einer liturgischen oder thematischen Assoziation – Beispiel „Pascha“, „Mater sequentiarum“ (zu Mariae Geburt);
5. nach der tatsächlichen oder vermeintlichen Herkunft der Sequenz – Beispiel: „Graeca“ oder „Baverisca“;
6. nach musikbezogenen Begriffen wie Instrumentenbezeichnungen (Beispiel: „Lyra“ oder „Fidicula“) oder Anmerkungen zur Aufführungspraxis (Beispiel: „Organa“, „Symphonia“, „Tremula“ oder „Discordia“).

Einige weitere Namen lassen sich bezüglich ihrer Herkunft heute nicht mehr klären.

Welche Bedeutung der Sequenzen innerhalb monastischer Strömungen des Mittelalters lässt sich erheben?

Die Sequenzen-Praxis stellte, wie ausgeführt, eine enorme Neuerung liturgischer Gestaltung der Messe dar.

So ist nicht verwunderlich, dass es neben begeisterter Rezeption dieser Praxis auch Skepsis oder gar schroffe Ablehnung gab.

Wie aus dem zitierten Kanon der Synode von Meaux wider die Sequenzen deutlich wurde, waren es vor allem die konservativen und auf die Wiederherstellung einer als rein und ursprünglich empfundenen früheren Gottesdienstpraxis bedachten Reformklöster, die die Sequenzen ablehnten – so z.B. das Kloster Hirsau im Schwarzwald, wo man sich lange ihrer ganz enthielt, schließlich lediglich die „Klassiker“ aus der Sammlung des Notker Balbulus zuließ.

In dem sehr wirkmächtigen Reformkloster Cluny in Burgund gab es die Regelung, Sequenzen nur an Hochfesten, ansonsten den Alleluja-Jubilus nach wie vor untropiert zu singen – was in der dortigen Singschule ausführlich geübt und als Ortstradition gepflegt wurde.

Weltzugewandte Klöster v. a. in den Städten machten sich

dagegen die Sequenzen gerne zu eigen – und setzten die neuen Texte ganz bewusst für ihre Reformprogramme ein als liturgische Kommentare oder Plattform für politische und religiöse Überzeugungen. Hier sind besonders die Augustinerchorherren zu nennen, allen voran das Kloster Saint-Victor in Paris.

Dass gerade in den Bevölkerungszentren gelegene Klöster sich der Neuerung bedienten, unterstreicht die Popularität der Sequenzen – besonders in der Form der Reim- und Strophensequenz des Hochmittelalters.

Der Gesamtbestand betrug im 15. Jahrhundert wohl gegen 5000 Texte.

Um den bereits erwähnten 600. Todestag Notkers herum (um 1512), am Vorabend der Reformation, setzte nochmals ein großes Interesse an den Sequenzen ein – allerdings weist dies interessanterweise historisch-rückwärtsgewandte Züge auf; außerdem wird Kritik gegen einzelne Texte laut – aus theologischen und ästhetischen Gründen (hier v. a. von Seiten der Humanisten das bisweilen verderbte mittelalterlich-nachklassische Latein betreffend).

Einige Kritiker schlugen die Beschränkung der Sequenzen auf eine Auswahl der besten vor.

Das Konzil von Trient folgte dem 1565 und beschränkte die Zahl der erlaubten Sequenzen zunächst auf ganze vier:

1. „Victimae paschali laudes“, die Ostersequenz des Wipo von Burgund;
2. „Veni sancte spiritus“, die Pfingstsequenz des Stephan Langton von Canterbury (gest. 1228);
3. „Lauda Sion“, die Fronleichnamssequenz des Thomas von Aquin;
4. „Dies irae“, die Sequenz für das Requiem des Thomas von Celano.

Ein Sonderfall stellt in diesem Zusammenhang die Sequenzdichtung dar, die das Hauptinteresse unserer Summer School hat, nämlich das „Stabat mater“ zum Fest der Sieben Schmerzen Mariae am 15. September.

Teil II: Zur Entstehung der „Stabat mater“-Sequenz

In dieser mehrstrophigen Reimsequenz „Stabat mater dolorosa“ wird das Leid der Gottesmutter Maria angesichts ihres gekreuzigten Sohnes Jesus auf Golgatha in einer geistlichen Betrachtung nachempfunden.

Die zehn Strophen lassen sich wie folgt gliedern:

1. Strophen 1 bis 4 erzählen, von einer Fragestrophe unterbrochen, von dem Leiden;
2. Strophen 5 bis 9 betonen die Compassio, die Bereitschaft zum Mit-Leiden;

3. Strophen 9 und 10 eröffnen den Ausblick auf die eigene Erlösung.

Jede der zehn Strophen ist ihrerseits nochmals unterteilt in zwei Teilstrophen zu je drei Zeilen – was auf eine ursprüngliche Aufführungspraxis mit zwei Halbchören auf stets dieselbe dreizeilige Melodie schließen lässt.

Wie für die späten Sequenzen allgemein üblich, sind alle Strophen gereimt (Reimsequenz). Das Reimschema lässt sich als Schweifreim bezeichnen (AAB CCB) und ist in allen Versen durchgehalten. Dass dieses Durchhalten bei Sequenzen nicht selbstverständlich ist, das mag die letzte Strophe des „Dies irae“ belegen.

Der aktuelle liturgische Text des Stabat mater aus dem Graduale Romanum (1973 und 1979) weicht an wenigen Stellen von der mittelalterlichen Dichtung ab. Die Änderungen sind einerseits sprachliche Verbesserungen (z.B. Vers 1: das geläufigere passivische *contristatam* statt *contristantem*; Vers 2: die Unterbrechung der etwas weitschweifigen Aufzählung *maerebat et dolebat, et tremebat* durch *pia mater*; Vers 5 in der Folge *eia mater* statt *pia mater*, das in der Neufassung ja in Vers 2 bereits auftaucht und somit gedoppelt würde; Vers 7: das stärkere *ac* für das schwächere *et*; Vers 9 *Fac* und *hac* statt zweimal der etwas derbe Imperativ *fac*; *urar ne* statt *ne urar*, das ja in klassischer Dichtung zu einer Vokalelision geführt hätte, wodurch – streng genommen – eine Silbe fehlte), andererseits theologische Akzentverschiebungen: So wird in der Finalstrophe nochmals auf den heilsamen Tod Christi am Kreuz verwiesen. Besonders fein gestaltet sich der Unterschied der abschließenden Zeilen: In der mittelalterlichen Fassung ist „anima“ Nominativ – die Bitte lautet also: „Mach, dass die Seele der Herrlichkeit des Paradieses geschenkt werde (also: übergeben werde)!“ Das scheint wohl doch etwas zu gewagt und wird durch zwei sprachlich minimale, inhaltlich aber bedeutsame Eingriffe (gloria ist jetzt Nominativ, animae Dativ) zu: „Mach, dass der Seele die Herrlichkeit des Paradieses geschenkt werde (also: die Seele der Herrlichkeit teilhaftig werde)!“

Obwohl der Text erst im 14. Jahrhundert auftaucht, trägt die inhärente Theologie eindeutig ältere Züge etwa derjenigen Bernhards von Clairvaux (gest. 1153), die Passionsmystik mit einer deutlichen Marienverehrung und dem erstrebten Ziel einer „imitatio Christi“, einer Bereitschaft zur Nachfolge auch und gerade im Leiden, verbindet.

Wer den Text verfasste, wissen wir nicht. Er wird drei Autoren zugeschrieben, die zwar alle im 13. Jahrhundert lebten, sämtlich als Mystiker zu bezeichnen sind, ansonsten aber höchst unterschiedliche Persönlichkeiten waren; entsprechend unterscheiden sich ihre Viten:

1. Papst Innozenz III. (geb. um 1160 – Papst 1198 - gest. 1216), eigentlich Lotario Graf von Segni, studierte Theologie in Paris, Kirchenrecht in Bologna, 1198 zum Kardinal ernannt, nach einem der kürzesten Wahlverfahren der Kirchengeschichte im selben Jahr zum Papst gewählt; sein Vorbild war der Reformpapst Gregor VII., der seinerzeit den deutschen Kaiser Heinrich IV. zum Bußgang nach Canossa genötigt hatte. Innozenz III. mischte sehr aktiv in der damaligen Politik mit und scheute auch vor der Exkommunikation des deutschen Königs Otto IV. und des englischen Königs Johann nicht zurück. Unter ihm wurde die weltliche Herrschaft des Papstes über den Kirchenstaat international anerkannt. Die Einheit des Christentums versuchte er durch den 4. Kreuzzug gegen Byzanz und die Eroberung Konstantinopels 1204 militärisch zu erzwingen, scheiterte aber gerade durch den Einsatz dieses völlig untauglichen Mittels. Er berief 1215 das 4. Laterankonzil ein, das weitreichende und auch verhängnisvolle Entscheidungen in Sachen Hierarchisierung der Kirche, Abendmahl, Pflichtzölibat und Beichtpraxis traf.



Papst Innozenz III.

2. Bonaventura (1221 – 1274), eigentlich Johannes Fidanza, Franziskanermönch, entschied weise den schwelenden Armutsstreit in seinem Orden, wurde dadurch zu dessen Neubegründer; als „Seraphischer Lehrer“ und „Fürst aller Mystiker“ bedeutender Theologe und Prediger; unter seinen vielen Werken ragt das „Hexaameron“ hervor, eine Abrechnung mit dem Chris-

tentum widersprechenden philosophischen Systemen der Antike und seiner Zeit; 1482 wurde er kanonisiert, 1587 zum „Kirchenlehrer“ erklärt.



Bonaventura

3. Jacopone da Todi (Jacobus de Tudereto; ca. 1230 – 1306), Jura-Studium in Bologna, Prokurator in Todi, nach dem Tode seiner Frau ca. 1275 Eintritt in den Minoritenorden; Mitunterzeichner eines Manifests gegen Papst Bonifaz VIII., deswegen inhaftiert, nach dessen Tod entlassen, lebte fortan als Mönch in Armut und mystischer Kontemplation.

Ungeachtet aller Veränderungen am Text des „Stabat mater“ (besonders in den hinteren Versen) wird man von einer auch ursprünglich zehnstrophigen und je sechszeiligen Dichtung ausgehen können, der abtaktige Rhythmus (trochäisch), die Silbenzahl, die Reimordnung und wechselnde Endungen



sind sicher original. In einigen frühen Abschriften erscheint das Gedicht auch in dreizeiligen Halbstrophen.

Zunächst taucht es in Gebet- und Andachtsbüchern zum privaten Gebrauch auf; die älteste greifbare Quelle scheint ein Orationale aus St. Emmeram in Regensburg zu sein, das auf 1320 datiert wird.

Um 1380 erscheint das Gedicht in italienischen Chroniken als Prozessionsgesang für Flagellantenzüge – neben der lateinischen Originalfassung sind auch italienische Versionen verbürgt.

Aus dem Katharinenkloster in Nürnberg stammt eine mitteldeutsche Fassung „Cristus muter stunt in smercz“; aus Salzburg und Tegernsee haben wir ähnliche Übertragungen. Weil das Gedicht auch in mehreren Lauden-Sammlungen organisierter Laien italienischer Städte erscheint, wird es eben dem Lauden-Dichter Jacopone da Todi zugeschrieben – was aber (s. o.) unsicher ist.

Erst im 15. Jahrhundert gelangt das Gedicht als Sequenz (Planctus, Prosa) mit Melodiefestlegung (erstmalig 1410 in einem böhmischen Cationale aus Hohenfurt/Vyssí Brod; weitere Melodien sind bis ins 19. Jahrhundert konkurrierend) in die Mess-Liturgie und als Hymnus in das Offizium, verteilt auf die Gebetszeiten. In das Missale Romanum fand die Stabat mater-Sequenz 1521 Aufnahme. Es ist dem Fest der Sieben Schmerzen zugeordnet, das jedoch zunächst nur in einzelnen Diözesen begangen wurde und noch nicht zum römischen Festkalender gehörte.

Im Tridentinum ist vom „Stabat mater“ nicht ausdrücklich die Rede; also wird es mit fast allen übrigen Sequenzen aus den Gottesdiensten verbannt.

Im Gegensatz zu den übrigen damals untersagten Sequenzen erlebt das Stabat mater allerdings eine Renaissance im Jahre 1727.

Damals bestätigt Papst Benedikt XIII. das Mariae-Schmer-

zen-Fest, das in Deutschland im 15. Jahrhundert vereinzelt nachweisbar ist – etwa in Köln und Erfurt –, und 1667 bereits dem Serviten-Orden offiziell gestattet wird, und mit dem Fest auch die Stabat mater-Sequenz ausdrücklich – terminiert für den Freitag nach Judika. Erst seit diesem Zeitpunkt zählt das Werk zu den fünf Sequenzen, die im nachtridentinischen Brevier (und Choral) enthalten geblieben sind.

Dass gerade um das Jahr 1727 die Stabat mater-Sequenz von etlichen Komponisten vertont wurde, die der emotionale Gehalt sowie der Reiz des neuen und jetzt wieder liturgisch verwendbaren Textes ansprechen mochte, ist also kein Zufall. Domenico Scarlatti (wohl vor 1720), sein Vater Alessandro Scarlatti (1723), Antonio Caldara (1725), Antonio Vivaldi und Agostino Steffani (beide 1727) und Giovanni Battista Pergolesi (1736) seien genannt.

Für das 17. Jahrhundert sind zwar auch Stabat mater-Kompositionen überliefert (z.B. von Marc Antoine Charpentier um 1680), aber sie haben Seltenheitswert.

Der 1727 angeordnete Festtag wird 1814 durch Papst Pius VII. zum Dank für die glückliche Rückkehr aus der Gefangenschaft unter Napoleon bestätigt und allgemein eingeführt.

Seit 1913 ist es auf den Tag der Kreuzerhöhung (15. September) offiziell terminiert – unter der Bezeichnung „Gedächtnis der Schmerzen Mariae“.

Das 2. Vatikanische Konzil hat diesen Termin bestätigt, wohingegen der ursprüngliche Termin in der Passionszeit nicht mehr in Betracht kommen soll.

Die reiche Rezeptionsgeschichte und die Fülle großartiger Werke, zu denen Komponisten der Emotionsgehalt des „Stabat mater“-Textes offenbar inspirierte, ist – wie gesagt – Gegenstand eines anderen Beitrags. Ich will dem nicht vorgehen und beende meine Ausführungen deshalb an dieser Stelle.



Dr. Martin Mautner

Geb. 1964, aufgewachsen in Mannheim, dort kirchenmusikalische Ausbildung und zwölfjährige Tätigkeit als Organist und Chorleiter einer Stadtgemeinde. Nach dem Abitur Theologiestudium in Heidelberg und Bern (Schwerpunkte: NT, Kirchen- und Dogmengeschichte, Theologische Beschäftigung mit dem geistlichen Werk J. S. Bachs), 1989/90 1. Examen, 1991 2. Examen, Lehr- und Pfarrvikariat in verschiedenen Gemeinden der Evangelischen Landeskirche in Baden. 1995 Promotion an der Universität Heidelberg mit einer Dissertation über die Sterbekunst in Kantaten Bachs. 1993-2007 Pfarrer einer mittel- und einer nordbadischen Gemeinde. Seit dem WS 2001/02 Lehrbeauftragter für Hymnologie an der Hochschule für Kirchenmusik. Seit 2008 Dozent für Liturgik am Predigerseminar Petersstift sowie für die Fächer Hymnologie, Liturgik, Theologie an der HfK. Daneben zuständig für die Ausbildung nebenamtlicher Kirchenmusiker im „Haus der Kirchenmusik“ (Schloss Beuggen) für dieselben Fächer und „Allgemeine Musikgeschichte“.

Albert Gerhards

Das Stabat mater im Kontext von Liturgie und Spiritualität

1. Frömmigkeitsgeschichtliche Ursprünge

Das Stabat mater, ein Reimgebet oder ein Leselied zur Betrachtung der Leiden Marias unter dem Kreuz Christi, ist Ausdruck der Passionsmystik des Hochmittelalters. Die Unsicherheit der Zuschreibung und die vielen Versuche, einen Autor im Umfeld des Zisterzienser- oder Franziskanerordens zu bestimmen, zeugen von der Verbreitung dieser Frömmigkeit. Wie beliebt das Reimgebet war, zeigt nicht zuletzt die vielfältige lateinische Überlieferung, vor allem aber belegen dies die vielfältigen volkssprachlichen Übertragungen im Mittelalter bis hinein in die Gegenwart. Der seit dem 14. Jh. überlieferte Text taucht in dieser Zeit bei Andachten und Prozessionen auf, so bei den Laudi in Franziskanerkreisen, bei den Geißlern und in Marienklagen. In die Liturgie im eigentlichen Sinn findet das Gedicht erst Aufnahme im 15. Jh., sukzessive als Sequenz in der Messe und als Hymnus ins Offizium des Festes der sieben Schmerzen Marias.

Bevor auf das Fest im Einzelnen eingegangen wird, soll zunächst das frömmigkeitsgeschichtliche Umfeld betrachtet werden. Passionsmystik ist keineswegs erst ein hochmittelalterliches Phänomen. Sie gründet letztlich in der paulinischen Mystik, z. B. im Galaterbrief (Gal 2, 19f). Die mittelalterliche Passionsmystik blühte im Zusammenhang mit der geistesgeschichtlichen Wende auf, die man in gewisser Weise als eine erste Wende zum Subjekt beschreiben kann. In der Liturgie äußerte sich dies schon früh durch die Erweiterung des Repertoires: Die bis dahin sehr nüchterne, in der Regel fast ausschließlich aus Schriftziten bestehende Grundstruktur der Gesänge wurde angereichert durch freie Dichtung, die mitunter individuelle Züge trägt. Das *Wir* und das *Ich* fanden ihren Platz innerhalb der ansonsten unverändert tradierten Liturgie. Diese wird jedoch durch zusätzliche Feste, etwa das Fronleichnamfest, ergänzt, die zu der ursprünglich heilsgeschichtlich-objektiv geprägten Struktur des Kirchenjahres

Elemente der Devotion hinzufügen. Zudem traten neben die streng liturgischen Formen Messe und Offizium weitere, teilweise von der Volksreligiosität geprägte Formen wie Andachten oder die marianischen Horen.

Die beiden Pole christlicher Spiritualität sind Inkarnation und Passion. Beide werden mit der Zeit zunehmend marianisch geprägt. Bei der Inkarnation liegt dies aufgrund der biologischen Rolle Marias nahe, bei der Passion kommt der Gedanke der *compassio* ins Spiel. Diese hat freilich im Lukas- und im Johannesevangelium einen starken biblischen Anker. Der Passionsgedanke klingt bereits im Kontext des

Weihnachtsfestkreises an, der früher mit dem Fest der *purificatio* Marias am 2. Februar schloss. An diesem Tag wird bis heute das Evangelium von der Darstellung Jesu im Tempel verkündet, wo es heißt: „Und Simeon segnete sie und sagte zu Maria, der Mutter Jesu: Dieser ist dazu bestimmt, dass in Israel viele durch ihn zu Fall kommen und viele aufgerichtet werden, und er wird ein Zeichen sein, dem widersprochen wird. Dadurch sollen die Gedanken vieler Menschen offenbar werden. Dir selbst aber wird ein Schwert durch die Seele dringen.“ (Lk 2, 34f.).

Der zweite Bezugspunkt ist die Passionserzählung nach Johannes, die den zentralen Bestandteil der Karfreitagliturgie bildet. Es heißt dort: „Bei dem Kreuz Jesu standen seine Mutter und die Schwester seiner Mutter, Maria, die Frau des Klopas und Maria von Magdala. Als Jesus seine Mutter sah und bei ihr den Jünger, den er liebte, sagte er zu seiner Mutter: Frau, siehe dein Sohn! Dann sagte er zu dem Jünger: Siehe, deine Mutter! Und von jener Stunde an nahm sie der Jünger zu sich.“ (Joh 19, 25-27).

Im Kontext der liturgischen Feiern entwickelte sich eine Spiritualität der Betrachtung des Leidens Christi aus der Perspektive der „schmerzhaften Muttergottes“. Diese besondere Frömmigkeit entstand aus der Meditation bestimmter neutestamentlicher Perikopen und drückte sich in Marien-



Bernardo Daddi (1290-1350): Kreuzigungsgruppe

klagen, Hymnen und Bildern aus. In Analogie zu sieben Freuden Marias (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Weisen aus dem Morgenland, Begegnung mit Simeon, Wiederfinden im Tempel, Krönung Marias) spricht man in der Regel von sieben Schmerzen: 1. Die Weissagung des Simeon (Lk 2, 34f.), 2. Die Flucht nach Ägypten (Mt 2, 13-15. 19-23), 3. Das Verlieren und dreitägige Suchen des zwölfjährigen Jesus bei der Wallfahrt zum Tempel in Jerusalem (Lk 2, 41-52), 4. Die Begegnung Jesu mit seiner Mutter auf dem Kreuzweg, 5. Das Ausharren Marias unter dem Kreuz Jesu (Joh 19, 25f.), 6. Die Abnahme des Leichnams Jesu vom Kreuz und 7. Die Grablegung Jesu. Die Betrachtung dieser biblischen Texte führt zum Samstag als Votivtag der Gottesmutter, der geprägt ist von der Überlieferung, dass in der Hoffnungslosigkeit des Karstags allein die Mutter Jesu die Hoffnung auf die Auferstehung hochgehalten habe.

Liturgisch fand die Verehrung der Schmerzen Marias Ausdruck an zwei Tagen des Jahres, am so genannten Schmerzensfreitag und am Fest der sieben Schmerzen Marias. Zuerst scheint das Fest der Mater dolorosa durch eine Kölner Provinzialsynode von 1423 angeordnet worden zu sein. Es wurde eingerichtet als Erinnerung an die Angst und das Leiden der seligsten Jungfrau in Erinnerung an den Bildersturm der Hussiten. Dieser Schmerzensfreitag wurde am Freitag nach dem Sonntag Jubilate (dem dritten Sonntag nach Ostern) gefeiert. Diese Kölner Tradition besteht an Wallfahrtsorten, etwa in Heimbach in der Eifel, bis heute. Papst Benedikt XIII. verlegte das Fest 1727 für die ganze Kirche auf das Ende der Fastenzeit, acht Tage vor den Karfreitag. Dadurch stand allerdings vor allem der Gedanke des Stehens unter dem Kreuz im Mittelpunkt. Demgegenüber gedenkt das andere, von Pius VII. 1814 auf den dritten Sonntag im September gelegte zweite Fest aller sieben Schmerzen. Heute heißt es „Gedächtnis der Schmerzen Mariens“. 1913 wurde das Fest unter Pius X. auf den 15. September verlegt, als Folgefest zu Kreuzerhöhung. Heute ist allein der 15. September als Gedenktag übrig geblieben.

2. Das Fest der sieben Schmerzen Marias

Wie bereits angedeutet, fand das mittelalterliche Reimgedicht als Sequenz 1727 Eingang in das Missale Romanum des Trienter Konzils. Dies ist insofern bemerkenswert, als insgesamt im Missale seit der Trienter Reform nur wenige Ergänzungen vorgenommen wurden. Bemerkenswert ist vor allem, dass dieses Fest eine Sequenz aufweist, da im Missale von 1570 nur vier Sequenzen Eingang gefunden haben: die Ostersequenz *Victimae paschali laudes*, die Pfingstsequenz *Veni sancte spiritus*, die Fronleichnamsequenz *Lauda Sion* sowie die Sequenz aus dem Totenrequiem *Dies irae*. Der Name Sequenz – Folge – leitet sich

vom ursprünglichen liturgischen Ort ab: Die ältesten Sequenzen waren Textunterlegungen des Halleluja-Jubilus, einer langen melismatischen Thronfolge auf dem letzten „a“ des Halleluja. Daraus entwickelte sich eine große Sequenzendichtung, die durch die Trienter Reform bis auf die erwähnten Relikte eliminiert wurde und nur in den Diözesanmissalien bis ins 19. Jh. hindurch in breiterem Maße fortbestand.



Die sieben Schmerzen (Schwerter) Marias

Das Fest zu Ehren der Schmerzen Mariens wurde zunächst dem Orden der Serviten 1668 als Eigenfest gestattet zur Feier am dritten Sonntag im September. 1814 wurde das Fest allgemein verpflichtend eingeführt zum Dank für die Rückkehr Papst Pius VII. aus napoleonischer Gefangenschaft. Pius X. verlegte es 1913 auf den Tag nach der Kreuzerhöhung, den Oktavtag von Maria Geburt, also auf den 15. September.

Das Festformular im Missale Romanum (älterer Usus) besteht aus folgenden Elementen:

Introitus aus Joh 19, 25; die Verse aus Joh 19, 26-27.

Collecta: Gott, bei deinem Leiden drang, wie Simeon es vorhergesagt, das Schwert des Schmerzes durch das liebevollste Herz der

glorreichen Jungfrau und Mutter Maria; wir verehren und feiern ihre Schmerzen: Verleihe gnädig, dass wir die beseligende Wirkung deines Leidens erlangen: der du lebst.

Epistel: Jdt 13, 22.23-25

Graduale: Jungfrau Maria, die schmerzreiche bist du! Unter dem Kreuze Jesu, deines Sohnes, unseres Herrn und Erlösers, stehst du in Tränen! Jungfrau, Mutter des Herrn! Er, der Schöpfer des Lebens, den der Erdkreis nicht zu fassen vermag, Mensch geworden, trägt er die Marter des Kreuzes.

Allelujas: Alleluja. Maria, die Königin des Himmels, die Herrin der Welt, sie stand voller Schmerzen bei dem Kreuze unseres Herrn Jesus Christus.

Sequenz (Stabat mater):

Christi Mutter stand mit Schmerzen/ bei dem Kreuz und weint' von Herzen,/ als ihr lieber Sohn da hing.

Durch die Seele voller Trauer,/ seufzend unter Todesschauer,/ jetzt das Schwert des Leidens ging.

Welch ein Schmerz der Auserkorenen,/ da sie sah den Eingeborenen,/ wie er mit dem Tode rang!

Angst und Trauer, Qual und Bangen,/ alles Leid hielt sie umfangen,/ das nur je ein Herz durchdrang.

Wer könnt' ohne Tränen sehen/ Christi Mutter also stehen/ in so tiefem Jammers Not?

Wer nicht mit der Mutter weinen,/ seinen Schmerz mit ihrem einen,/ leiden bei des Sohnes Tod!

Ach, für seiner Brüder Schulden/ sah sie ihn die Marter dulden,/ Geißeln, Dornen, Spott und Hohn!

Sah ihn trostlos und verlassen/ an dem blut'gen Kreuz erblassen,/ ihren lieben, einz'gen Sohn.

Gib, o Mutter, Born der Liebe,/ dass ich mich mit dir betrübe,/ dass ich fühl' die Schmerzen dein.

Dass mein Herz von Lieb' entbrenne,/ dass ich nur noch Jesus kenne,/ dass ich liebe Gott allein.

Heil'ge Mutter, drück die Wunden,/ die dein Sohn am Kreuz empfunden,/ tief in meine Seele ein.

Ach, das Blut, das er vergossen,/ ist für mich dahingeflossen;/ lass mich teilen seine Pein.

Lass mich wahrhaft mit dir weinen,/ mich mit Christi Leid vereinen,/ so lang mir das Leben währt.

Unterm Kreuz mit dir zu stehen,/ unverwandt hinaufzusehen,/ ist es, was mein Herz begehrt.

O du Jungfrau der Jungfrauen,/ wollst in Liebe mich anschauen,/ dass ich teile deinen Schmerz.

Dass ich Christi Tod und Leiden,/ Marter, Angst und bittres Scheiden,/ fühle wie dein Mutterherz.

Lass mich tragen seine Peinen,/ mich mit ihm am Kreuz vereinen,/ trunken sein von seinem Blut.

Dass nicht zu der ew'gen Flamme/ der Gerichtstag mich ver-

damme,/ steh, o Jungfrau, für mich gut.

Christus, um der Mutter Leiden/ gib mir einst des Sieges Freuden/ nach des Erdenlebens Streit.

Jesus, wann mein Leib wird sterben/ lass dann meine Seele erben/ deines Himmels Seligkeit. Amen. Alleluja.

Evangelium: Joh 19, 25-27

Offertorium: Jungfrau, Mutter des Herrn, die du stehst vor dem Angesicht Gottes,/ sei eingedenk, für uns in Güte zu sprechen, auf dass er seinen Zorn von uns wende.

Secreta: Wir weihen dir unsere Gebete und Gaben, Herr Jesus Christus, und gedenken dabei betend der Schmerzen, die das zarte Herz deiner jungfräulichen Mutter durchbohrten./ In Demut bitten wir dich: durch ihre mütterliche Fürsprache und die Gebete ihrer heiligen Gefährten beim Kreuze gib um deines Todes willen uns teil am Lohne der Heiligen: der du lebst.

Communio: Glückselig die heilige Jungfrau Maria! Ohne zu sterben, gewann ihre Seele der Martyrer Palme unter dem Kreuze des Herrn.

Postcommunio: Herr Jesus Christus, wir haben in dieser Feier des durchbohrten Herzens deiner jungfräulichen Mutter gedacht und haben dabei das Heilige Mahl empfangen; erwirke uns von deiner Güte, was uns zum Heile dient: der du lebst.

Die Zusammenstellung der Texte zeigt deutlich die devotionale Prägung des neuzeitlichen Festes im Unterschied zum älteren Bestand der Messtexte der römischen Liturgie. Im jetzigen Messformular ist vor allem im Tagesgebet der österliche Charakter deutlicher herausgestellt: „Hilf uns, täglich unser Kreuz anzunehmen, damit wir auch an der Auferstehung unseres Herrn Jesus Christus teilhaben...“ Die Lesung aus Judit, immerhin eine der relativ seltenen alttestamentlichen Lesungen im alten Messbuch, ist jetzt durch Hebr 5, 7-9 ersetzt. Dies ist insofern bedauerlich, als die Stelle aus dem Buch Judit der Referenztext für die Begegnung Marias und Elisabeths ist (Lk 1, 42).

Die Gesamtkomposition der Messtexte bietet einen angemessenen Kontext für das Stabat mater als Sequenz. Dies gilt vor allem für die Version der Osterzeit, wenn als Allelujavers aus den Klagegeden vorgeschaltet ist: „O ihr alle, die ihr vorübergeht, haltet inne und schauet, ob ein Schmerz wohl gleiche dem meinen!“ (Klgl 1, 12).

In der jetzigen Liturgie ist die Verwendung der Sequenz am 15.9. fakultativ. Zusätzlich ist im Missale Romanum der dritten Edition von 2002 die Möglichkeit vorgesehen, das Stabat mater als Gesang zur Kreuzverehrung am Karfreitag zu verwenden.

3. Die deutsche Liedfassung „Christi Mutter stand mit Schmerzen“

Wie bereits erwähnt, gibt es eine große Zahl von volkssprachlichen Übertragungen seit dem Mittelalter. Das katholische Gebet- und Gesangbuch „Gotteslob“ enthält unter Nr. 584 das Lied „Christi Mutter stand mit Schmerzen“, eine Übertragung des Stabat mater von Heinrich Bone aus dem Jahr 1847. Allerdings werden nur fünf Strophen des insgesamt zehnstrophigen Gedichts übernommen. Der Redaktionsbericht zum Einheitsgesangbuch „Gotteslob“ vermerkt lapidar: „Aufgrund praktischer Erfahrung wurde der zehnstrophige Einheitslieder-Text auf fünf Strophen konzentriert. Beibehalten wurden die Strophen 1, 2, 4 und 6 ... 5 wurde nach der letzten Doppelstrophe des lateinischen Textes neu gefasst in Anlehnung an Felix Messerschmidt und Romano Guardini 1931.“ (Redaktionsbericht 751). Erika Heitmeyer weist in ihrer Kommentierung des Liedes in „Kirchenlied im Kirchenjahr“ darauf hin, dass „Gotteslob“ immer noch fälschlicherweise Iacopone da Todi als Verfasser des Stabat mater vermerkt. Die Entstehung dürfte nach heutigem Kenntnisstand wesentlich früher anzusetzen sein. Als Kirchenlied tritt das Stabat mater trotz der zahlreichen mittelhochdeutschen Übertragungen nur verzögert in Erscheinung. Zuerst ist es im Andernacher Gesangbuch von 1608 lateinisch-deutsch aufgeführt. In der Übersetzung von Heinrich Bone kommt es als Nummer 2 in die Sammlung der ersten 23 Einheitslieder der deutschen Bistümer von 1916. Die verschiedenen Varianten der Textüberlieferung haben entweder einen stärker marianischen oder christologischen Akzent. Der Unterschied besteht vor allem in der Schlussstrophe, die entweder an Christus oder an Maria gerichtet ist. Gegenüber Bone, der eine marianische Version überliefert, steht hier die in Anlehnung an Romano Guardini geschaffene christologische Fassung, die zweifellos theologisch von größerer Wertigkeit ist: „Die für die Version im ‚Gotteslob‘ ausgelassenen Strophen beinhalten Variationen der Compassio-Thematik; diese ist in den verbliebenen Strophen noch hinreichend präsent und kohärent.“ (Heitmeyer 569). Heitmeyer bemerkt, dass die Stabat-Strophe, im Lateinischen eine formvollendete Prosa (Krass 83), im Deutschen kongenial wiedergegeben ist. „Durch die zahlreichen affektiven Ergänzungen der Trauer und des Schmerzes, die nicht biblisch sind, werden Weissagung („Schwert“) und Erfüllung („bei dem Kreuz“) in der Compassio, im Mitleiden der Schmerzensmutter, zusammengeführt („jetzt“). Damit ergibt sich das zentrale Bild des Liedes, das Leidensschwert, das die marianische Compassio in die Anschauung hebt.“ (Ebd.). Wie Heitmeyer bemerkt, ist das Lied durch die der Vorlage im Missale Romanum entsprechende christologische Schlussstrophe für den Einsatz in der Liturgie an unterschiedlichster Stelle geeignet. Aller-

dings ist darauf zu achten, dass der gesamte Text und nicht nur einige Auswahlstrophen zum Erklingen kommt.

4. Die Andacht zu den sieben Schmerzen Marias

Das katholische Gebet- und Gesangbuch „Gotteslob“ verzeichnet unter Nr. 783 eine Marienandacht. Der 6. Unterabschnitt ist betitelt: „Schmerzhaftes Mutter“. Es handelt sich hier um eine kurze Andacht zu den sieben Schmerzen, die jeweils aus einem an den Schrifttext angelegten Betrachtungstext besteht, an den sich ein Wechselgebet anschließt. Solche Andachten gibt es schon seit langem. So verzeichnet etwa das Kölner Diözesangebetbuch von 1922 (?) eine recht ausführliche Andacht zu Ehren der sieben Schmerzen Mariae (S. 459-464), an die sich eine Litanei von der schmerzhaften Mutter anschließt. Hier sind sogar 14 Schmerzmotive aufgeführt.

Auch die berühmteste marianische Litanei, die lauretanische Litanei (1587 von Papst Sixtus V. approbiert) enthält Leidensmotive. Die wohl am weitesten verbreitete Form marianischer Passionsfrömmigkeit ist der schmerzhaft Rosenkranz. Nicht weniger populär ist die im Spätmittelalter entstandene Kreuzwegandacht mit ihren 14 Stationen, die ebenfalls auf das Mitleiden Marias hinweist, der Jesus auf dem Weg zum Kreuz begegnet (4. Station) und in deren Schoß der vom Kreuz abgenommene Leichnam Jesu gelegt wird (13. Station). In diesem Kontext ist das wohl verbreitetste Andachtsbild, das so genannte Vesperbild, die Pietà, zu nennen.

5. Stabat mater in heutiger katholischer Frömmigkeit – ein Fallbeispiel

Anhand eines konkreten Wallfahrtsortes soll aufgezeigt werden, wie sehr das Motiv der Schmerzen Marias, das im Stabat mater seine wohl prägnanteste Ausdrucksgestalt gefunden hat, nach wie vor katholische Frömmigkeit trägt. Es handelt sich um den Wallfahrtsort Heimbach in der Eifel, heute Bistum Aachen. Kristallisationspunkt ist ein Vesperbild, das ein Heimbacher 1471 in Köln erworben und im Wald in einem Bildstock aufgestellt hatte. Die sich im Wald darauf entwickelnde Wallfahrt konnte nicht mehr vom Ortspfarrer betreut werden, so dass man sich um die Ansiedlung von Mönchen bemühte. 1480 siedelten Zisterzienser von Bottenbroich, die von 1481-1802 im Kloster Mariawald die Wallfahrt betreuten. Seitdem ist das Gnadenbild samt dem Antwerpener Retabel, das die Mönche als Schrein für das Vesperbild erworben hatten, in der Pfarrkirche Heimbach. Das Passionsretabel ist thematisch auf das Gnadenbild bezogen, auch die anderen Ausstattungstücke der

alten Pfarrkirche St. Clemens entsprechen der Passionsmystik: die Kopie der Kreuzabnahme von Rubens im Hochaltar sowie die Heilig-Grab-Gruppe. Beim Neubau der Salvatorkirche wurde die Leidensthematik durch Glasfenster von Georg Meistermann fortgeführt in Richtung einer Ikonographie von Ostern und Parusie.



Gnadenbild Marias (Klosterkirche Heimbach)

Die Wallfahrtszeit in Heimbach ist von den beiden Festen bzw. Gedenktagen der Schmerzen Mariens bestimmt. Am nach wie vor gefeierten Schmerzensfreitag vier Wochen nach Karfreitag beginnt die Pilgerzeit, die am Sonntag nach dem Fest der Schmerzen Mariens am 15. September endet.

Höhepunkt der Wallfahrt ist das Fest Maria Heimsuchung (im deutschen Sprachgebiet nach wie vor am 2. Juli) mit der darauffolgenden Festoktav. Die lateinische Sequenz *Stabat mater* spielt zwar im Gemeindegottesdienst keine Rolle, jedoch gehört die Liedversion in „Gotteslob“ zum Standardrepertoire. Die über 500jährige Wallfahrtstradition, die bislang alle Krisen überstanden hat, beweist, dass gerade der Gedanke der *Compassio* offensichtlich jederzeit etwas zu bedeuten hat. Er verliert nichts an Aktualität, solange menschliches Leiden nicht besiegt ist. In der Gestalt der unter dem Kreuz stehenden Mutter Jesu bzw. in der Gestalt der Mutter, die ihren toten Sohn in ihren Armen hält, finden viele Menschen eine Identifikationsfigur, die ihrem Leben Sinn gibt über die Grenzen der empirischen Wirklichkeit hinaus: „Christus, lass bei meinem Sterben mich mit Deiner Mutter erben Sieg und Preis nach letztem Streit. Wenn der Leib dann sinkt zur Erde, gib mir, dass ich teilhaft werde, deiner sel’gen Herrlichkeit.“ Entsprechend der Dynamik der Wallfahrt ist die Betrachtung des Vesperbildes nicht das letzte Ziel, sondern die Umkehrsituation. Der Weg in die *Compassio*, in das scheinbare Versinken in Todesverzweiflung, erweist sich so als Weg zum Leben.

Literaturhinweise:

- Auf der Maur, Hansjörg, Feste und Gedenktage der Heiligen, in: Feiern im Rhythmus der Zeit II/1 = GdK 6,1 (Regensburg 1994), 65-357.
- Gerhards, Albert, Katholische Pfarr- und Wallfahrtskirche Heimbach/Eifel = Schnell, Kunstführer 1889 (Regensburg 2004).
- Heitmeier, Erika, Christi Mutter (Anonymus/Heinrich Bone) und Der Dornenkranz (Kurt Rose), in: Franz, Ansgar (Hg.), Kirchenlied im Kirchenjahr. Fünfzig neue und alte Lieder (München 2002), 563-574.
- Kraß, Andreas, *Stabat mater dolorosa*. Lateinische Überlieferung und volkssprachliche Übertragungen im deutschen Mittelalter (München 1998).
- Nordhues, Paul, Wagner, Alois (Hg.), Redaktionsbericht zum Einheitsgesangbuch „Gotteslob“ (Paderborn/Stuttgart 1988).



Prof. Dr. Albert Gerhards

Geb. 1951 in Viersen, Rheinland. Studium in Innsbruck, Rom und Trier, 1976 Priesterweihe, Seelsorgerätigkeit, 1982 Promotion an der Theol. Fakultät Trier, 1984 Professor für Liturgiewissenschaft an der Kath.-Theol. Fakultät der Universität Bochum, seit 1989 an der Kath.-Theol. Fakultät der Universität Bonn, stellv. Sprecher des Bonner Zentrums für Religion und Gesellschaft (ZERG). 1985-1996 Leiter der Arbeitsgruppe für kirchliche Architektur und sakrale Kunst der Deutschen Bischofskonferenz (AKASK), seit 1989 Mitglied des Ökumenischen Arbeitskreises evangelischer und katholischer Theologen, 1991-2001 Berater der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz, seit 2007 Berater der Unterkommission „Religiöse Beziehungen zum Judentum“. Mitglied der Liturgie- und der Kunstkommission des Bistums Aachen, Mitglied des Wissenschaftlichen Komitees der *Convegna Liturgici Internazionali* des Monastero di Bose/Piemont.

Bernd Stegmann

Die Stabat mater-Vertonungen von Agostino Steffani und Domenico Scarlatti

Eine Werkeinführung

Im Rahmen der 1. Heidelberger Summer School „SPIRITUS MUSICAE“ zu Fragen von Musik und Religion erklangen die beiden Stabat-mater-Vertonungen von Agostino Steffani und Domenico Scarlatti. Eine Werkeinführung sollte auf das Konzert vorbereiten und die Besonderheiten der erklingenden Werke herausstellen. Wenn hier nun die Betrachtung dieser beiden bedeutenden Vokalkompositionen in Kurzform wiedergegeben wird, muss notgedrungen auf das klingende Beispiel verzichtet werden. Dennoch möchte ich versuchen, einiges über diese teils von dunklem Ernst, teils von herzzerreißendem Schmerz und vor allem mitreißender religiöser Extase gekennzeichneten Stabat-mater-Vertonungen zu verdeutlichen. Dessen ungeachtet sei das Hören beider Werke, das wie ein Eintauchen in eine ganz eigene Welt der Meditation sein kann, sehr empfohlen.

Zunächst eine kurze biographische Notiz beider Komponisten, auch wenn der bewegte Lebenslauf Agostino Steffanis an anderer Stelle des Heftes schon ausführlicher dargestellt wurde.

Domenico Scarlatti wurde am 26.10.1685 in Neapel geboren. Sein Vater, der nicht minder bekannte Alessandro Scarlatti, war von 1684 bis 1703 als Kapellmeister, Organist und Komponist Mitglied der neapolitanischen königlichen Kapelle. Der Vater förderte und überwachte die musikalische Ausbildung seines Sohnes aufs Sorgfältigste. So erhielt der sechzehnjährige Domenico bereits 1701 seine erste Anstellung als „organiste e compositore“ an der Kapelle des Vizekönigs in seiner Heimatstadt. 1705 schickte ihn sein Vater nach Venedig, wo er mit dem gleichaltrigen Georg Friedrich Händel zusammentraf. Mit ihm verband ihn eine lebenslange Freundschaft. In diese Zeit fällt auch der von John Mainwaring 1760 überlieferte legendäre Tastenwettstreit der beiden. Von 1709 bis 1719 lebte Scarlatti in Rom. Hier wirkte er zunächst als Kapellmeister in Diensten der polnischen Königin Casimira, welche in Rom im Exil lebte. Später dann (1715) wurde er Kapellmeister an der Capella Giulia von San Pietro im Vatikan. Von 1720 bis 1729 leitete er die Kapelle von Joao V. von Portugal in Lissabon. Hier unterrichtete er auch die Tochter des Königs Maria Barbara, für die er seine berühmten 555 Cembalosonaten schrieb. 1729 folgte er ihr nach deren Heirat an den spanischen Hof.

Am 23. Juli 1757 starb Domenico Scarlatti in Madrid.

Wann nun das Stabat mater entstanden ist, lässt sich nicht mit letzter Sicherheit sagen, da von diesem bedeutenden Werk wie von vielen anderen Kompositionen Scarlattis kein Manuskript existiert. Es könnte während des großen Erdbebens von Lissabon 1755 verlorengegangen sein.

Es spricht jedoch einiges dafür, dass es sich um ein relativ früh entstandenes Werk handelt. Die 10-stimmige Anlage lässt einen Bezug zur analogen Besetzung der Capella Giulia in Rom vermuten. In jedem Fall ist aber festzuhalten, dass es sich sowohl im Schaffen Domenico Scarlattis als auch darüber hinaus um ein ganz und gar singuläres Werk handelt. Für seine dichte 10-stimmige Struktur lassen sich in der Musikgeschichte der Zeit keine Parallelen finden.

Auch das Leben **Agostino Steffanis** (1654-1728) brachte zahlreiche und sogar noch zahlreichere Ortswechsel als Scarlatti mit sich, und diese waren, wie in dem weiter vorn zu findenden Beitrag von Silke Leopold lebendig dargestellt wird, nicht immer nur musikalisch bedingt, sondern zumeist diplomatischer Natur.

Das kompositorische Schaffen Steffanis brachte in erster Linie Opern und Kammerduette hervor. Obwohl die geistliche Musik eine eher untergeordnete Rolle spielte, treffen wir bei seiner Stabat-mater-Vertonung auf ein ungemein ergreifendes Spätwerk dieses im allgemeinen Musikbewusstsein in seiner ganzen Bedeutung noch immer nicht angemessen verankerten Barockmeisters.

Die genaue Datierung des Werkes ist auch in diesem Fall nicht möglich. In seinem letzten Brief an Giuseppe Riva erwähnt Steffani das Stabat mater als seine letzte Komposition und als sein Meisterstück. Demnach dürfte das Werk zwischen 1727 und 1728 in Hannover entstanden sein.

Wenn nun etwas über die beiden Stabat-mater-Vertonungen im Detail gesagt werden soll, so ist zunächst eine Betrachtung der Textvorlage unerlässlich. Genauereres hierzu findet sich in dem entsprechenden Artikel, welchen Martin Mautner diesem Heft beige-steuert hat.

Der Text des Stabat mater und die Gruppierung der Strophen in der Vertonungen von Domenico Scarlatti und Agostino Steffani

Scarlatti	Steffani		Interlinearübersetzung von Ernst Kausen
1.	1.	I Stabat Mater dolorosa iuxta crucem lacrimosa dum pendebat Filius	Es stand die Mutter schmerzerfüllt bei dem Kreuze, tränenreich, als (dort) hing (ihr) Sohn.
2.	2.	II Cuius animam gementem, contristatam et dolentem, pertransivit gladius.	Ihre Seele - seufzend, verdüstert und schmerzerfüllt - hat durchbohrt ein Schwert.
		III O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta Mater Unigeniti.	O wie traurig und angeschlagen war jene gebenedeite Mutter des Eingeborenen.
		IV Quae maerebat et dolebat pia Mater, dum videbat nati poenas incliti.	Was trauerte und schmerzte es die fromme Mutter, als sie sah des geborenen (Sohnes) Leiden, des berühmten.
3.	3.	V Quis est homo, qui non fleret, Matrem Christi si videret in tanto supplicio?	Wer ist der Mensch, der nicht weinte, wenn er die Mutter Christi sähe in so großer Qual?
	4.	VI Quis non posset contristari, Christi Matrem contemplari dolentem cum Filio?	Wer müsste nicht traurig werden (und) Christi Mutter (still) betrachten, die (dort) leidet mit dem Sohn?
		VII Pro peccatis suae gentis vidit Iesum in tormentis et flagellis subditum.	Für die Sünden seines Volkes sah sie Jesus in der Folter und den Geißeln ausgeliefert.
4.	5.	VIII Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum, dum emisit spiritum.	Sie sah ihren geliebten [süßen] Sohn im Sterben allein gelassen, als er aufgab (seinen) Geist.
	6.	IX Eia Mater, fons amoris, me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam.	O Mutter, Quell der Liebe, lass mich fühlen die Kraft des Schmerzes, damit ich mir dir traure.
		X Fac, ut ardeat cor meum in amando Christum Deum, ut sibi complaceam.	Mach, dass brenne mein Herz in der Liebe zu Christus, dem Gott, damit ich ihm gefalle.
5.	7.	XI Sancta Mater, istud agas, crucifixi fige plagas cordi meo valide.	Heilige Mutter, das bewirke, drücke des Gekreuzigten Schläge meinem Herzen kräftig ein.
		XII Tui nati vulnerati tam dignati pro me pati poenas mecum divide.	Deines Sohnes - der verwundet, der so entschlossen ist, für mich zu leiden - (dessen) Schmerzen mit mir teile!
6.	7.	XIII Fac me vere tecum flere, crucifixo condolere, donec ego vixero.	Lass mich wahrlich mit dir weinen, mit dem Gekreuzigten mitleiden, solange ich leben werde.

Scarlatti	Steffani		
7.		XIV luxta crucem tecum stare, te libenter sociare in planctu desidero.	Bei dem Kreuz mit dir zu stehen, mit dir gerne mich zu vereinen in der Klage - (das) wünsche ich.
	8.	XV Virgo virginum praeclara mihi iam non sis amara, fac me tecum plangere.	Jungfrau der Jungfrauen, hochberühmte, mir länger nicht sei abgeneigt [bitter], lass mich mit dir klagen.
	9.	XVI Fac, ut portem Christi mortem, passionis fac consortium et plagas recolare.	Mach, dass ich trage Christi Tod, des Leidens mach (mich) zum Genossen und die Schläge (lass mich) nacherleben.
	10.	XVII Fac me plagis vulnerari, cruce hac inebriari ob amorem Filii.	Lass mich durch Schläge verwundet (und) durch dieses Kreuz erfasst [berauscht] werden von der Liebe zu (deinem) Sohn.
8.	11.	XVIII Inflammatus et accensus per te, virgo, sim defensus in die iudicii.	Entflammt und entzündet durch dich, Jungfrau, sei ich geschützt am Tage des Gerichts.
	12.	XIX Fac me cruce custodiri, morte Christi praemuniri, confoveri gratia.	Lass mich durch das Kreuz behütet werden, durch den Tod Christi sicher sein (und) erwärmt werden durch (seine) Gnade.
9.		XX Quando corpus morietur, fac, ut animae donetur paradisi gloria.	Wenn der Leib (einst) sterben wird, mach, dass der Seele geschenkt werde des Paradieses Glanz.
10.		Amen.	So sei es.

Der Titel „Stabat mater“ gibt den Textanfang der lateinischen Strophendichtung „Stabat mater dolorosa“ wieder („Es stand die Mutter schmerz erfüllt“). Die Verfasserschaft des Textes ist ungeklärt. Er wird entweder Papst Innozenz III. († 1216), dem Franziskanermönch Iacopone da Todi († 1306) oder Johannes Bonaventura († 1274) zugeschrieben. 1521 wurde das Stabat mater in das Missale Romanum aufgenommen, im Konzil von Trient aus der Messe verbannt und 1727 wieder ins Brevier der katholischen Kirche aufgenommen. Seither ist es Bestandteil der Liturgie.

Das Stabat mater gehört zur Gattung der sogenannten Sequenzen (siehe Artikel Mautner). Die Dichtung besteht aus zehn Strophen, welche wiederum in zwei Teilstrophen zu je drei Zeilen gegliedert sind. Dieser Aufbau legt eine ursprünglich doppelchörige Darstellungsweise nahe. Das Reimschema folgt dem sogenannten Schweifreim (AABCCB).

Das Besondere dieses Textes liegt nun darin, dass wir es hier nicht lediglich mit einer Schilderung der Geschehnisse

auf Golgatha und der Anteilnahme an den Schmerzen der Maria zu tun haben, sondern mit einem Prozess einer immer weiter fortschreitenden Meditation.

Folgende vier Stationen werden beim Lesen oder Singen des Stabat mater durchlebt:

Halbstrophe I bis IV: Betrachtung der Kreuzesszene mit ersten Anzeichen der emotionalen Beteiligung des Betrachters (*O quam tristis* – o wie traurig).

Halbstrophe V bis VIII: Wachsende Anteilnahme, ausgedrückt durch rhetorische Fragen (*Quis est homo, qui non flet* – wer ist der Mensch, der nicht weinte. *Quis non posset contristari* – wer müsste nicht traurig werden). Erstmalige Erwähnung des stellvertretenden Leidens Christi (*Pro peccatis sui gentes* – für die Sünden seines Volkes). Abschluss des gesamten ersten Teils durch den Eintritt des Todes Jesu (*Dum emisit spiritum* – als er seinen Geist aufgab).

Dies ist der Wendepunkt für den spirituellen Einstieg des

Betrachters in die Szene. Ab hier wird ein immer intensiver werdender Sog hin zur persönlichen Anteilnahme spürbar, ja, der Betrachter wird immer mehr zum Akteur der Situation.

Halbstrophe IX bis XVII: Erstmals direkte Anrede Marias (*Eia mater* – O Mutter). In immer neuen Bildern bittet, ja fleht der Betrachter darum, sowohl das Leiden Marias zu teilen (*Fac, ut tecum lugeam* – dass ich mit dir trauere), als auch, und das ist eine neue Stufe der Versenkung, die Martern Jesu zu durchleben (*Poenas mecum divide* – dessen Pein zu teilen).

Die bisherigen Strophen haben den Betrachter so weit in das Bild gezogen, dass die **Halbstrophen XVIII bis XX** ihn selbst zum Subjekt werden lassen. Der eigene Tod, die Furcht vor jüngstem Gericht und Verdammnis, die Hoffnung auf die Seligkeit des Himmels bestimmen die letzten drei Halbstrophen.

Wir haben es bei dem Text des Stabat mater also mit einer wirklichen Meditation zu tun. Der zunächst außen stehende Betrachter verliert zunehmend die Distanz zu seinem Be-

trachtungsgegenstand und versenkt sich immer tiefer in das Bild, bis er bei sich selbst angekommen ist.

Wie gehen nun unsere beiden Barockmeister mit diesem Text um? Wird seine Tendenz musikalisch aufgenommen und verstärkt?

Ein vergleichender Blick auf die Abschnittsbildung beider Werke offenbart auffällige Parallelen zwischen ihnen, aber auch einige Unterschiede. Scarlatti wie Steffani gruppieren die beiden dreizeiligen Halbstrophen nicht schematisch. Je nach Affekt und inhaltlichen Aspekten werden sie auseinandergerissen oder zu größeren Komplexen gebündelt.

Beispielhaft sei hier bei Scarlatti der Übergang von der vierten Halbstrophe (also der zweiten Ganzstrophe) zur fünften Halbstrophe (also der dritten Ganzstrophe) genannt. An dieser Stelle wird, wie oben erwähnt, erstmalig eine mitleidende Beteiligung des Betrachters (zunächst als Frage *quis* formuliert) spürbar. Diese Strophen grenzt Scarlatti nicht gegeneinander ab, sondern fällt sich durch plötzliche Tempozunahme und unvermittelt gehäufte *quis*-Rufe quasi selbst ins Wort (→ NB 1).

NB 1: Scarlatti Nr. 2, T. 49-55

Die nächste Stufe emotionaler Beteiligung, welche durch die direkte Anrede Marias gekennzeichnet ist, setzt Scarlatti hingegen deutlich ab, dies nicht nur durch einen deutlichen Einschnitt, sondern auch, indem er zahlreiche musikalische Parameter verändert. Der 3er-Takt wird zum 4er-Takt, der vorige Abschnitt endet in Fis-Dur, der neue beginnt in D-Dur. Was aber noch auffälliger ist: Der neue, Maria anredende Teil schlägt erstmalig einen lieblichen, weichen Ton an (*Eia mater*), welcher zu Beginn des nächsten Halbstrophenpaares (*Sancta mater*) wieder aufgenommen wird (→ NB 2).

Interessant ist, dass offenbar beide Komponisten die beiden Halbstrophenpaare IX-X und XI-XII als Zentrum der Dichtung interpretieren. Rein rechnerisch sind sie dies ja auch. Die zweimalige Anrede Marias mit *mater* macht die zentrale Stellung dieses Strophenkomplexes unmittelbar deutlich. Steffani fasst den

Abschnitt zu einem einzigen musikalischen Satz zusammen und grenzt ihn so von den umgebenden Strophen ab.

Scarlatti durchbricht im weiteren Verlauf seines Werkes mehrfach die Bindung der beiden Halbstrophen, indem er beispielsweise die XIII. Halbstrophe (*fac me vere...*) isoliert im „stile antico“ vertont, die weiteren bis Halbstrophe XVII zu einem einzigen Abschnitt zusammenfasst und am Schluss sogar innerhalb der letzten Halbstrophe eine Zäsur setzt.

Andante

E - ja Ma - ter, fons a - mo - ris, me sen - ti - re vim do - lo - ris, me sen -

E - ja Ma - ter, fons a - mo - ris, me sen - ti - re vim do - lo - ris, me sen -

Me sen - ti - re, me sen - ti - re vim

Me sen - ti - re, me sen - ti - re vim

E - ja Ma - ter, fons a - mo - ris, me sen - ti - re vim do - lo - ris,

Me sen - ti - re vim do - lo - ris,

Me sen - ti - re

Me sen - ti - re

NB 2: Scarlatti Nr. 4, T. 1-5

Die oben erwähnte Sogwirkung des ganzen Stückes erreicht Scarlatti durch eine stete Tempozunahme, eine Reduzierung der Motivvielfalt und besonders im letzten Abschnitt (*Fac, ut animam*) durch eine enorme kontrapunktische Dichte.

Die formale Anlage der Stabat-mater-Vertonung von Agostino Steffani ist ungleich übersichtlicher, da er durch die Instrumentalbeteiligung und den deutlich erkennbaren Wechsel von Solo- und Tutti-Abschnitten klare Abgrenzungen zwischen den einzelnen Teilen erreicht. Zudem macht er durch korrespondierende Vertonungen verschiedener Textabschnitte einerseits inhaltliche Bezüge deutlich und schafft andererseits eine überschaubare großformale Anlage (→ NB 3).

Fac me ve - re

Fac me ve - re te - cum fle - re, te - cum fle - re, te - cum fle - re, te - cum fle - re

Fac me ve - re te - cum fle - re, te - cum fle - re, te - cum fle - re, te - cum fle - re

Fac me ve - re te - cum fle - re, te - cum fle - re, te - cum fle - re, te - cum fle - re

Fac me ve - re te - cum fle - re, te - cum fle - re, te - cum fle - re, te - cum fle - re

Fac me ve - re te - cum fle - re, te - cum fle - re, te - cum fle - re, te - cum fle - re

[Andante]

NB 3: Steffani Nr. VII, T. 1-5 / Nr. X, T. 1-6

NB 4: Steffani Nr. VII, T. 12-14

Die XIII. und die XVII. Halbstrophe wirken durch den analogen Tonsatz wie ein Rahmen der durch sie umschlossenen Textabschnitte, in deren Mitte wiederum Maria direkt als *virgo virginum praeclara* angeredet wird.

Vor einem kurzen Gang durch die Stabat-mater-Kompositionen von Steffani und Scarlatti und der Erwähnung ihrer Besonderheiten im Detail sei hier kurz die jeweils eigene Prägung beider Werke skizziert.

Steffani setzt im Gegensatz zu Scarlatti über den Generalbass hinaus Instrumente ein. Es sind dies analog zu den sechs Singstimmen sechs Streichinstrumente. Entweder werden sie *colla parte* zu den Vokalstimmen geführt oder wie ein weiterer Chor eingesetzt. Typisch streicherisches, eigenständiges Figurenwerk fehlt vollständig (→ NB 4). Durch den Einsatz von drei Viola-Stimmen entsteht eine sehr dunkle, dem Text entsprechende Klangfarbe.

Scarlatti verzichtet auf Instrumente außer der Generalbassgruppe. Die zehn solistisch zu besetzenden Vokalstimmen (SSSSAATTBB) ergeben ein äußerst kunstvoll gearbeitetes kontrapunktisches Geflecht. Die jeweils neuen Textabschnitte werden zunächst meist geringstimmig mit charakteristischen Motiven eröffnet, um dann gegen Schluss einer Großphrase in opulenter Vollstimmigkeit zu kulminieren. Dabei achtet Scarlatti besonders auf den gleichwertigen Einsatz aller zehn Stimmen.

Das Verständnis für die Vertonung eines solchen Textes wie der unseres *Stabat mater* durch einen Barockkomponisten setzt die Kenntnis des Analogiedenkens der Künstler dieser Zeit voraus. Sie interessierte in besonderer Weise die Entsprechungen zwischen Sprach- und Tongestalten, zwischen Sprachbildern und musikalischen Bildern, zwischen den Emotionen des Textes und der affektgeladenen Tongestalt.

Aber auch weitere Meta-Ebenen von tiefer liegenden Textbedeutungen oder auch Zahlenbeziehungen konnten für die musikalische Ausprägung relevant sein. Zugleich mit dem Bestreben, durch sogenannte musikalisch-rhetorische Figuren Analogien zwischen Sprache und Musik zu manifestieren, galt es also als erstrebenswert, das Gemüt des Hörers durch eine besondere, von der „normalen“ Art des Tonsatzes abweichende melodische oder harmonische Gestaltung zu bewegen (movere).

So bildete sich im Laufe der Zeit ein „Vokabularium“ verschiedener musikalisch-rhetorischer Figuren heraus, welches zwar keineswegs die strenge Allgemeinverbindlichkeit eines musikalischen „Chiffrier-Wörterbuches“ hatte (zu unterschiedlich und mannigfaltig waren die in den Schriften der Theoretiker wie Burmeister u.a. aufgeführten Beispiele), dennoch begegnen uns bestimmte musikalisch-rhetorische Figuren als spezifische „Vehikel“ von Bildern und Affekten immer wieder. Schon Zarlino stellte in seinen „Institutioni harmonicae“ 1558 fest, dass Intervalle ohne Halbton (gr. Sekunde, gr. Terz, gr. Sext) den Affekt der Freude und jene mit Halbton (kl. Sekunde, kl. Terz, kl. Sext) denjenigen der Trauer hervorrufen.

Statt nun alle Verästelungen dieser Lehre in der Theorie vorzustellen, möchte ich während des nun tatsächlich beginnenden Streifzuges durch die Stabat-mater-Kompositionen von Steffani und Scarlatti diese Phänomene direkt veranschaulichen. Wenden wir uns zunächst dem Einleitungssatz des Stabat mater von Steffani zu (→ NB 5).

Violine I

Violine II

Viola I

Viola II

Viola III

Violoncello

Organo

Basso continuo

6 4 4 3 7 6 7 6 7 4

6 Sopran II

Sta - - - bat ma - - - ter do - lo - ro - - -

11

- - - sa jux - ta cru - cem la - cri - mo - - -

NB 5: Steffani Nr. I, T. 1-16

Neben vielem anderen scheinen mir drei Dinge bedeutungsvoll. Der Solosopran übernimmt in T. 7 die zuvor von der 1. Geige intonierte Linie. Dass die Komposition nicht mit einem Chorsatz beginnt, sondern mit dieser Einzelstimme, ist Ausdruck für die Einsamkeit Marias angesichts ihres leidenden Sohnes. Des Weiteren ist für die Melodiebildung dieser Stimme das Intervall der

Satz 5 schildert das Sterben Jesu am Kreuz. Mehr als das: Jesus selbst scheint in dieser Solostimme mit ihren ausnahmslos abwärts gerichteten Tonfolgen zu sprechen (Katabasis). Das Solo ist hier wiederum Ausdruck der Verlassenheit (*desolatum*). Die bis in die tiefste Lage (großes C) an den Rand der Singbarkeit geführte Stimme erscheint wie das finale Aushauchen des Geistes (*emisit spiritus*).

Eia mater – Sancta mater – die direkte Ansprache Marias im 6. Satz lässt Steffani wiederum eine musikalische Dialogform wählen. Hier allerdings geht er noch einen Schritt weiter als im erwähnten 3. Satz. War dort die Imitation der Singstimme noch den drei Instrumentalstimmen zugewiesen, so antwortet hier der fünfstimmige Chor und nähert sich der Vorsängerin durch eine Verdichtung der Einsätze zunehmend an – ein Bild der Vereinigung mit Maria (→ NB 8).

NB 8: Steffani Nr. VI T. 1-6

Eine andere Form der Nachfolge findet sich im Mittelteil des Satzes. Hier sind zwei Singstimmen in enger Imitation aneinandergekoppelt. (Diese Art der Verschränkung zweier sich imitierender Stimmen findet sich auch häufig in den Dialog-Kantaten von J.S. Bach. Dort verkörpern die beiden Stimmen Jesus als Bräutigam und die Seele als Braut.) Auffällig ist nun, dass Steffani genau an der Stelle, wo es um die Liebe zu Christus geht (*in amando Christum*), ebenfalls jene Form des Dialogs wählt. Diese Verschränkung zweier Stimmen wird am Schluss des Satzes (Lass mich teilhaben an den Strafen deines verwundeten Sohnes) noch einmal aufgenommen.

Es folgt nun mit den Sätzen 7 bis 10 der oben erwähnte, durch zwei einander entsprechende Rahmenchöre eingefasste Mittelteil des Werkes. In dessen Zentrum wiederum steht ein bemerkenswerter dreistimmiger Vokalsatz (*virgo virginum praeclara*). Bemerkenswert deswegen, weil er neben zwei weiter vorn erklangenen Abschnitten im 6/2-Takt notiert ist. Über die besondere Bedeutung der Zahl 6 in Steffanis Denken bitte ich, in Silke Leopolds Artikel Genaueres nachzulesen. Auffällig ist, wie der Komponist auch in seinem *Stabat mater* dieser Zahl eine besondere Bedeutung zuweist. Der Vokal- wie auch der Instrumentalpart besteht aus jeweils sechs Stimmen. Diejenigen Sätze, in denen sich der Betrachter schrittweise der leidenden Maria nähert, ja besonders alle Strophen, in denen er Maria direkt anredet, sind im 6/2-Takt notiert.

Nach dem 11. Satz, welcher allerlei bildhafte Figuren im Dienste der Worte *inflammatus* und *defensus* einsetzt, gerät der Hörer mit Beginn des 12. Abschnittes in eine gänzlich andere Sphäre. *Quando corpus morietur* (wenn der Leib sterben wird) – nach dem in G-Dur schließenden 11. Satz wirkt dieser in Es-Dur einsetzende Chor als im wahrsten Sinne des Wortes „entrückt“. Zudem verbirgt sich als Bild für den Aufstieg der Seele in den Himmel eine vollständige Es-Dur- bzw. B-Dur- Tonleiter im Satz (T. 4-6 und T. 11-14, Anabasis). Die in T. 2, 7 und 10 plazierte und mit Fermaten versehenen Pausen sind ein bekanntes barockes Bild für das Verstummen – für den Tod (→ NB 9).

Die abschließende Fuge *fac, ut animae donetur* wirkt wie ein einziges Kreisen, eine lebendige, aber entwicklungslose Bewegung. Dieser Eindruck wird dadurch hervorgerufen, dass sämtliche Themeneinsätze auf den Tönen *d* oder *a* erfolgen, das Thema selbst dabei fast omnipräsent ist. Dieses lebhaftes Kreisen, war es ein Kreisen der Gedanken Steffanis um seinen eigenen Tod? Wenn man sich vergegenwärtigt, dass diese Noten wohl die letzten waren, welche er zu Papier brachte, ist dies mehr als eine bloße Vermutung (→ NB 10).

7

quan-do cor - pus mo - ri - e

quan-do cor - pus mo - ri - e

quan-do cor - pus mo - ri - e

quan-do cor - pus mo - ri - e

quan-do cor - pus mo - ri - e

quan-do cor - pus mo - ri - e

NB 9: Steffani Nr. XII T. 7-13

19

fac, ut a - ri-mae do ne-tur Pa-ra-di-si, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a

fac, ut a - ri-mae do ne-tur Pa-ra-di-si, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a

fac, ut a - ri-mae do ne-tur Pa-ra-di-si, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a

fac, ut a - ri-mae do ne-tur Pa-ra-di-si, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a

fac, ut a - ri-mae do ne-tur Pa-ra-di-si, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a

24

di - si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a

di - si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a

di - si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a

di - si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a

di - si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a, Pa-ra-di-si glo - ri - a

NB 10: Steffani Nr. XII T. 19-28



Das Paradies. Flügelaltar von Hieronymus Bosch, um 1500

Eine detaillierte Betrachtung der Stabat-mater-Komposition von Domenico Scarlatti würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen. Gerade weil die Struktur des Werkes so ungemein kunstvoll und vielschichtig ist, kann ich mich im Folgenden lediglich auf einen kurzen Gang durch das Ganze beschränken.

Auch in dieser Komposition wird das Bild der unter dem Kreuz trauernden Maria schon im Text zum Ausgangspunkt

für einen Prozess der mitleidenden Annäherung des Betrachters, einer Einbeziehung des „Ich“, einer sprechenden Beteiligung und letztlich für die Vision der eigenen Erlösung. Scarlattis Musik vermag das Prozesshafte des Textes in wirkliche Bewegung zu setzen. Das ganze Werk erscheint wie ein einziges *accelerando*, eine aus dem Stillstand des Todes sich lösende Bewegung, ja in der besonderen Disposition des Schlusses als eine, die über die Begrenztheit des Erklingenden hinausgeht. Man mag das „Stabat mater“ als eine Meditation erleben, als eine Bewegung, die Vergangenheit, Jetzt und Zukunft auflöst in einen einzigen Sog, an dessen Ende die Vision der Erfüllung steht. Einige Stationen dieses Weges seien genannt:

Zunächst die Exposition des „Bildes“:

- *Stabat mater dolorosa* – Bewegung und Resignation. Das eine durch Motorik, das andere durch in sich zurückfallende Melodik (→ NB 11).
- *dum pendebat filius* – musikalische Gestik der Aufblicks zum Kreuz (→ NB 12).
- *pertransivit gladius* – Höhepunkt der Bildexposition in erstmalig erklingendem „hartem“ As-Dur. Zugleich der Punkt der ersten Beteiligung des Betrachters (→ NB 13).
- *O quam tristis ... Quae maerebat* – eine verschwimmende Klangfläche. Das Leid, das grausame Bild wie durch die tränenden Augen Marias gesehen (→ NB 14).
- *Quis est homo* – intensivere Anteilnahme des Betrachters durch extrovertiert fragende Ausrufe: *Quis?* ... (→ NB 15)
- *Pro peccatis suae gentis* – ein erster Gedanke an einen Sinn des Leidens lässt die Musik plötzlich entspannt, fast heiter klingen.
- *Moriendo desolatum* – Im Kontrast dazu das reale Bild: die Einsamkeit Jesu am Kreuz, dargestellt durch einen äußerst ausgedünnten Satz von jeweils wie „verlassen“ wirkenden Stimmen (→ NB 16).
- *Dum emisit spiritum* – die resignative Geste des „Aufgebens“ wird unversehens durch eine überraschende harmonische Wendung zur „Erlösung“ (→ NB 17).
- *Eja mater* – weitergehende Einbeziehung des Betrachters durch die erstmalige direkte Anrede Marias in eindringlicher Bitte.
- *Sancta mater* – Zentrum des Werkes. Meditativer Ruhepunkt. Lichtes F-Dur. Alles Düstere oder Schmerzliche der vorangegangenen Sätze ist verschwunden. Es erscheint dieser Abschnitt wie ein in mildes Licht getauchter Marienaltar (→ NB 18).
- *tam dignati pro me pati – poenas mecum divide* – Anknüpfung an den Gedanken des stellvertretenden Leidens. Darüber hinaus die Einbeziehung des „Ich“. Daraus erwächst der Wunsch des Betrachters zum Teilen des Leidens mit Jesus: *pro me - mecum*.
- Die zunächst unverständlich wirkende Struktur der nachfolgenden Fuge *Fac me vere tecum flere* mit ihrer pau-



Domenico Scarlatti

senlos um sich selbst kreisenden Motivik wird dadurch sinnvoll. Nicht das vordergründige Bild des Weinens wird kompositorischer Anlass, sondern die autosuggestive Kraft der ständigen Wiederholung zur transzendenten Vereinigung im Leiden.

- *Juxta crucem tecum stare* – wirkt wie eine innige Zwiesprache des Betrachters mit Maria, bevor der visionäre Schlußabschnitt die Dynamik des vorigen Teils wieder-

aufnimmt. Zwei jeweils als Kanon geführte Stimmen, die eine der anderen getreu nachfolgend, zeigen: Das Bild der einsam leidenden Maria des Anfangs hat den Betrachter aufgenommen (→ NB 19).

- Der Schlußabschnitt ab *Inflammatum* ... ist textlich und daher auch musikalisch deutlich abgesetzt (→ NB 20). Die „Bildmeditation“ hat sich ganz von ihrem Gegenstand gelöst. Kein Blick mehr zurück auf das Kreuz und die leidende Maria. Stattdessen die Bitte um die eigene Erlösung. Scarlatti geht dabei noch über den Text hinaus: Immer schneller werdende Bewegung; ein Affekt, der immer neue Stufen der Zuversicht erreicht bis hin zu einer ganz heiteren Leichtigkeit machen die Seligkeit greifbar. Der Betrachter sieht durch das Kreuz in den Himmel (→ NB 21).

Scarlattis Werk lässt sich als eine „musikalisch-meditative“ Bildbetrachtung erleben. Die Forderung des „movere“, der Bewegung der Herzen, in der alten Musik oft formuliert, führt hier den Blick weit über das Sichtbare hinaus.

NB 11: Scarlatti Nr. 1, T. 1-4

NB 12: Scarlatti Nr. 1, T. 17-21

→ NB 13 und 14 siehe nächste Seite

NB 15: Scarlatti Nr. 2, T. 54-59

mo - ri - en - do de - so - la - -
mo - ri - en - do

tum,
de - so - la - - - - tum,

NB 16: Scarlatti Nr. 3, T. 46-55

spi - ri - tum, dum e - mi - sit spi - ri - tum,
mi - sit spi - ri - tum, dum e - mi - sit spi - ri - tum,
dum e - mi - sit spi - ri - tum, dum e - mi - sit spi - ri - tum,
dum e - mi - sit spi - ri - tum, dum e - mi - sit spi - ri - tum,
sit spi - ri - tum,
sit spi - ri - tum,
sit spi - ri - tum,
sit spi - ri - tum,
sit spi - ri - tum,

NB 17: Scarlatti Nr. 3, T. 64-73

Andante con un poco di moto 6

San - cta Ma - ter, i - stud a - gas San - cta
 San - cta Ma - ter, San - cta Ma -
 San - cta Ma - ter, i - stud a - gas,
 San - cta Ma - ter, i - stud
 San - cta Ma -
 San - cta Ma - ter,
 San - cta Ma - ter,
 San - cta Ma - ter, i - stud
 San - cta Ma -

NB 18: Scarlatti Nr. 5, T. 1-8

Jux - ta cru - cem te - cum sta - re,
 Jux - ta cru - cem te - cum sta - re

NB 19: Scarlatti Nr. 7, T. 1-6

In - flam - ma -
 - tus et ac - cen - sus

NB 20: Scarlatti Nr. 8, T. 1-4



NB 21: Scarlatti Nr. 10, T. 1-9

**KMD Prof. Bernd Stegmann**

studierte in Detmold und Berlin, u.a. bei Martin Behrmann, Helmut Barbe, Heinz Werner Zimmermann und Ernst Pepping. 1975 A-Examen an der Berliner Kirchenmusikschule. Weiterführende Studien der Orchesterleitung in Wien und bei Sergiu Celibidache. Von 1977-1985 Organist und Kantor an der Pauluskirche Berlin-Zehlendorf und künstlerischer Leiter der Berliner Bach Gesellschaft. 1986 wurde er Professor für Chor- und Orchesterleitung an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg. Seit 2006 ist er auch deren Rektor. Er leitet den Badischen Kammerchor, das Berliner Vokalensemble, die Heidelberger Kantorei und arbeitet mit namhaften Orchestern zusammen. Mehrere zeitgenössische Werke, von denen einige ihm oder seinen Chören gewidmet sind, wurden von ihm uraufgeführt. Seine zahlreichen CD-Produktionen fanden große Beachtung.

**SWR 2 Forum**

**Wie viel Religion steckt in der Musik? –
Wie viel Musik steckt in der Religion?**

... Musik ist allemal Theologie ...

... an Gott zweifeln, an Bach glauben ...

... das Glauben kommt aus dem Hören ...

... daß nach der Theologie keine Kunst sei, die mit der Musik könne verglichen werden ...

Im Rahmen der 1. Heidelberger Summer School diskutierten:
Prof. Dr. Helmut Schwier (Theologische Fakultät der Universität Heidelberg)
KMD Prof. Bernd Stegmann (Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg)
Dr. Meinrad Walter (Hochschule für Musik Freiburg)
Moderation: Ursula Nusser (SWR).

Ein Mitschnitt dieser Sendung findet sich auf unserer Homepage www.hfk-heidelberg.de unter Home - Downloads.

Helmut Schwier

Stabat mater, Magnifikat und die andere Maria

Nach den bisherigen Einsichten in das „Stabat mater“ möchte ich in meinem Artikel die Perspektive ein wenig verschieben und die biblische Maria vorstellen, wie sie das Lukasevangelium zeichnet. Insbesondere im Magnifikat begegnen wir einer anderen Maria als der *mater dolorosa*. Dass wir im Rahmen der Summer School im Universitäts-gottesdienst auch eine Magnifikat-Aufführung erleben und eine Maria-Predigt mit dem Heidelberger Katechismus von der Prorektorin unserer Universität hören können, verankert diese Perspektive musikalisch und theologisch in unserem Gesamtprogramm.

Mein Schwerpunkt ist der neutestamentliche Befund, ergänzt um praktisch-theologische Anmerkungen.

1. Textspuren in den Evangelien und im Stabat mater

Die Passionsgeschichte der synoptischen Evangelien, die mit großer Wahrscheinlichkeit schriftliche Vorstufen hatte, erwähnt die Mutter Jesu nicht. Die Frauen, die als Gruppe genannt werden, unter ihnen auch wenigstens zwei Marien, sind im Unterschied zu den Zwölfen bei der Kreuzigung dabei und beobachten die Grablegung (Mk 15, 40f.47). Die beiden Marien und Salome sind dann auch die ersten am leeren Grab (Mk 16, 1); unter ihnen hat – auch in den späteren Überlieferungen – Maria Magdalena eine hervorgehobene Rolle. Erst das Johannesevangelium, das mit großer Wahrscheinlichkeit die vorsynoptische Passionserzählung und die synoptischen Evangelien kannte und mit ihnen – wie unser Heidelberger Kollege Hartwig Thyen herausgearbeitet hat – in ein intertextuelles Spiel eintritt, zeigt neben den anderen Marien die Mutter Jesu unter dem Kreuz, wo sie von ihrem Sohn dem sog. „Lieblingsjünger“ (in der Tradition ist es Johannes) anbefohlen wird (Joh 19, 25-27). Bei der Grablegung werden die Frauen nicht erwähnt, sondern nur die beiden Männer Josef von Arimathäa und Nikodemus (19, 38-42); Maria Magdalena ist dann die erste am leeren Grab (20, 1) und etwas später die erste Zeugin der Erscheinung des Auferstandenen und die apostola apostolorum (20, 11-18). Die Mutter Jesu wird nicht weiter erwähnt, auch nicht im späteren Nachtragskapitel 21, das eine Verbindung zur kirchlichen Tradition herstellt und erneut Petrus und den Lieblingsjünger zueinander in Beziehung stellt. Das Stabat mater selbst legt allerdings zu Beginn eine bibli-

sche Spur: am Ende des 2. Halbverses heißt es von der Seele Marias: „pertransivit gladius“, „ein Schwert durchbohrt“ sie. Das ist ein unüberhörbarer Anklang an Lk 2, 35: Am Ende der Weihnachtsgeschichte, bei der sog. „Darstellung Jesu im Tempel“ prophezeit Simeon im Anschluss an das „Nunc dimittis“, dem letzten der vier Lieder in der lukanischen Vorgeschichte: „Siehe, dieser ist gesetzt zum Fallen und zum Aufstehen für viele in Israel und zu einem Zeichen, dem widersprochen wird – und auch durch deine Seele wird ein Schwert dringen ...“ (V. 34f). Abgesehen von der Nichterwähnung der Mutter Jesu in der synoptischen Passionsgeschichte ist bei Lukas deutlich, dass sie den Tod ihres Sohnes erlebt und hier unvorstellbaren, tödlichen Schmerz erleidet und durchlebt. Ob dies historisch „juxta crucem“ geschieht, wissen wir nicht, ist aber unwahrscheinlich und nur von geringer Bedeutung. Dieser Schmerz ist in der kirchlichen Tradition der erste der sieben Schmerzen Marias. Folgen wir nun der Spur, die uns in die lukanische Vorgeschichte führt und betrachten die Rolle Marias in Lk 1+2.



Giotto di Bondone (1267-1337): Fußwaschung

2. Maria in Lukas 1+2

Die lukanische Vorgeschichte bietet wenig historisch Zuverlässiges. Sie ist vielmehr eine kunstvolle literarische und theologische Verknüpfung der Ankündigungen, Ereignisse und Geburten Johannes des Tüfers und Jesu. Eingestreut in diese Geschichten sind vier Lieder – in der Liturgie später als Magnifikat, Benedictus, Gloria in excelsis, Nunc dimittis bezeichnet. Maria wird als Protagonistin zuerst in Lk 1, 26ff vorgestellt: ihr, der Jungfrau, die mit Josef vom Hause

David verlobt war, bringt der Engel Gabriel den besonderen Gruß („Sei gegrüßt, du Begnadete, der Herr ist mit dir“, V. 28) und die Botschaft, dass sie den Sohn des Höchsten gebären solle, dem der Thron Davids gegeben wird (V. 31f). Marias Nachfrage führt nicht analog zum nachfragenden Zacharias zu einer Strafe, sondern zur Auskunft des Engels, dass der Heilige Geist und die Kraft des Höchsten diese Schwangerschaft bewirken, dass außerdem die schwangere Elisabeth ein sichtbares Zeichen für Gottes Wundertat ist und dass bei Gott kein Ding oder kein Wort unmöglich ist (V. 35-37). Darauf antwortet Maria: „Siehe, ich bin des Herrn Magd, mir geschehe, wie du gesagt hast“ (V. 38).

Die beiden Geschichten von Johannes und Jesus werden nun direkt verbunden durch den Besuch Marias bei Elisabeth – diesen Besuch, die sogenannte Heimsuchung Mariae, feiert die Kirche übrigens am 2. Juli, und zu diesem Anlass komponierte Bach das deutsche Magnifikat, das wir im Rahmen der Summer School hören.

Als Maria Elisabeth grüßte, hüpfte und strampelte deren Kind im Mutterleib; Elisabeth wurde vom heiligen Geist erfüllt und prophezeit mit lauter Stimme, also für alle vernehmbar: „Gepriesen bist du unter den Frauen und gepriesen ist die Frucht deines Leibes“ (V. 42) und fährt dann prophetisch fort,

indem sie Maria als „Mutter meines Herrn“ (V. 43) bezeichnet und sie seligpreist als Glaubende und die Vollendung der Verheißung Gabriels als Verheißung Gottes ansagt (V. 45). Darauf folgt das Magnifikat.

Maria bleibt etwa drei Monate bei Elisabeth und kehrt dann zurück nach Nazareth (V. 56). In Lk 2 folgt die bekannte Weihnachtsgeschichte: Maria gebar ihren ersten Sohn, wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippe (2, 7); die Worte der Hirten behielt sie und bewegte sie nachdenklich in ihrem Herzen (V. 19). Daran schließen sich die Namensgebung (V. 21), die Darstellung im Tempel (V. 22-38) und die Rückkehr nach Nazareth an (V. 39). Die die Geburtsgeschichte abschließende Episode vom 12-jährigen Jesus im Tempel zeigt dann eine Maria, die nicht versteht, wer der wahre Vater Jesu ist (V. 48-50), aber wiederum die Worte im Herzen behält (V. 51).

Fassen wir die literarische und theologische Sicht des Lk zusammen. Maria, ein unbedeutendes jüdisches Mädchen

aus einem unbedeutenden jüdischen Dorf, erscheint in dem gesamten Textzusammenhang als Mutter des Herrn: Sie ist ausgezeichnet unter allen Frauen, sie vertraut der Verheißung, sie ist die gehorsame und glaubende Dienerin Gottes, sie ist Jungfrau und sie bringt Gottes Sohn zur Welt; aber sie hört auch Botschaften, die sie nicht versteht, aber behält, und sie wird von Simeon auf den Tod des Sohnes und ihre Schmerzen verwiesen. Besonders auf diese Überlieferungen und Bilder hat die Kirche sich in ihren liturgischen Gestaltungen bezogen und dies transformiert und weitergeführt.



Fra Angelico (1395-1455): Mariä Verkündigung

Auch die evangelische Tradition konnte dieses Bild von Maria als Vorbild des Glaubens rezipieren, blieben dadurch doch der Vorrang Christi und die zentrale Bedeutung des Glaubens gewahrt; die Christologie prägt und steuert also die Mariologie bzw. macht sie überflüssig. Die beiden sonst in den Evangelien nicht bezeugten Seligpreisungen aus Lk 11, 27f könnten durchaus konfessionstypisch gelesen werden; die erste Seligpreisung spricht eine Frau zu Jesus: „Selig ist der Leib, der dich getragen hat, und die Brüste, an denen du gesogen hast“; darauf antwortet Jesus korrigierend, wie es sich jeder Protestant wünscht: „Selig sind, die das Wort Gottes hören und bewahren.“

Neben diesen unproblematisch aufgenommenen und stark wirksamen Spuren und Traditionen über die Mutter des Herrn zeigt nun das Magnifikat eine andere Maria.

3. Das Magnifikat

In Lk 1, 46-55 wird als erstes Lied, vorsichtiger formuliert: als erster poetischer Text, das Magnifikat wiedergegeben. Die kritische Exegese ist sich zumindest einig, dass Lk es hier bewusst platziert und damit die bisherige Geschichte theologisch deutet. Umstritten sind die literarkritischen und traditions geschichtlichen Fragen, umstritten ist, ob es eine aramäische Vorlage gibt, ob die aus den Täuferkreisen stammt oder ob – einer schwach bezeugten Textüberlieferung zufolge – das Lied nicht Maria, sondern Elisabeth in den Mund gelegt wird. Auch die durchaus sympathische Vorstellung, dass es ursprünglich das verbreitete Lied junger Mütter ist, das Lukas dann der Mutter des Herrn zuord-

net und evtl. eschatologisch erweitert (vgl. Klein, 108f), ist leider ohne nachprüfbare Textargumente. Und die postmodern-feministische Vermutung, dass die Bezeichnung „Niedrigkeit deiner Magd“ das Opfer einer Vergewaltigung meine, ist und bleibt Spekulation (vgl. Petracca, 26).

Widmen wir uns nun der Analyse des Textbestandes. Dabei gehe ich methodisch davon aus, dass sich über die vorlukanische Verwendung des Textes weder verlässliche Aussagen noch überprüfbare Hypothesen bilden lassen. Zu untersuchen ist der Text in seiner Endgestalt.

⁴⁶ Meine Seele erhebt den Herrn,

⁴⁷ und mein Geist jubelt über Gott, meinen Befreier,

⁴⁸ denn er hat auf die Niedrigkeit seiner Magd geschaut.

Denn siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Geschlechter,

⁴⁹ denn der Mächtige hat große Dinge an mir getan, und sein Name [ist] heilig.

⁵⁰ Und sein Erbarmen [gilt] von Geschlecht zu Geschlecht über denen, die ihn fürchten.

⁵¹ Er hat Macht ausgeübt mit seinem Arm, er hat zerstreut, die in der Gesinnung ihres Herzens hochmütig sind.

⁵² Er hat Mächtige vom Thron gestürzt, und er hat Niedrige erhöht.

⁵³ Hungerige hat er mit Gutem erfüllt und hat die Reichen leer weggeschickt.

⁵⁴ Er hat sich Israels, seines Knechtes, angenommen eingedenk des Erbarmens,

⁵⁵ wie er geredet hat zu unseren Vätern, [das] für Abraham und seine Nachkommen in Ewigkeit [gilt].

Das Lied besteht aus zwei großen Teilen: V. 46-50 (das Lob Gottes mit dem Bericht seines Wirkens an Maria) und V. 51-55 (das Lob Gottes mit dem Bericht seines Wirkens in der Heilsgeschichte). Beide Teile gehören eng zusammen, Schlüsselwörter (niedrig, Geschlechter, handeln, mächtig, Erbarmen) kommen in beiden Teilen vor. „Kohärenzstiftendes Element ist ... [also] die Wiederholung von Begriffen“ (Wolter, 100). Bis auf V. 48b, der daher schnell in den Verdacht geriet, ein lukanischer Zusatz zu sein, und die doxologische Eröffnung (V. 46b.47) ist Gott bzw. sein Name oder sein Erbarmen das Subjekt aller Prädikate. Ein durchgehender Lobpreis Gottes für dessen Heilswirken!

Der Lobpreis ist durchzogen von zahlreichen intertextuellen Bezügen zum AT: besonders das Loblied der Hanna aus 1 Sam 2, 1-10 ist hier zu nennen, aber auch Ex 15 (Loblied nach der Rettung vor dem Pharao), Dtn 32 (letztes Loblied des Mose), Ri 5 (Loblied der Deborah), 2 Sam 22 (Danklied Davids), Jona 2 und einzelne Psalmverse sind weitere biblische Referenzen. Das Magnifikat ist ein Gewebe biblischer

Poesie, individueller und kollektiver Rettungserfahrungen, die hymnisch verdichtet werden und den erzählten Ablauf der Geschichte unterbrechen und theologisch deuten – all dies ist ein übliches schriftstellerisches Vorgehen in jüdischen und paganen Texten.

Werfen wir einen Blick auf die inhaltlichen Aussagen der einzelnen Teile und Verse!

„Meine Seele erhebt den Herrn, und mein Geist jubelt über Gott, meinen Befreier“: die doxologische Eröffnung beginnt mit einem synonymen Parallelismus membrorum; der Poesie der Psalmen entsprechend sind beide Satzglieder gleichlautend in ihrer Aussage. Das Ich der Beterin zeigt sich in den Begriffen „Seele“ und „Geist“, auch die Verben „erheben“ und „sich freuen“ entsprechen einander und sind wie die beiden anthropologischen Begriffe traditionelle Sprache des Gotteslobs (vgl. Wolter, 101). Die theologisch gefüllte Prädizierung Gottes als „mein Befreier“ (mein Retter, mein Heiland) ist in dem Parallelismus überschießend und daher mit besonderem Gewicht versehen; dadurch wird der Blick auf das Heilshandeln Gottes gelenkt, das im gesamten Evangelium, besonders aber in der Geburtsgeschichte samt Vorgeschichte, bekannt wird.

Dieses Heilshandeln zeigt sich nun nicht vordergründig, sondern durchbricht gängige Erwartungen, allerdings gleichzeitig in Entsprechung zum biblischen Gottesbild: Gott schaut wie bei der alttest. Hanna auf die Niedrigkeit der Dienerin (1 Sam 1, 11). Das führt zur Statusumkehr: die sozial geächtete kinderlose Frau erhält durch Gott einen neuen Status (in ihrem Fall durch die Geburt eines Sohnes). Mit ähnlichem Vokabular (Niedrigkeit ansehen) wird von der ungeliebten Lea in Gen 29, 32 berichtet, dass sie auf die Geburt ihres Sohnes Ruben reagiert – also auch hier die Geburt eines Kindes, allerdings nicht der Statuswechsel von der Kinderlosen zur Mutter, sondern von der ungeliebten Mutter zur beachteten Mutter.

Bei Maria wird der Statuswechsel in V. 48.49a zum Ausdruck gebracht; d.h. auch ihre „Niedrigkeit“ ist wie bei Hanna und Lea nicht etwa individuelle „Demut“, sondern dient zur Beschreibung ihres bisherigen Status, der durch Gottes machtvolles Handeln verändert wird. Dieses verändernde Handeln wiederum steht auf gleicher Linie wie Gottes Rettungshandeln im Exodus und in der Nathansverheißung (vgl. Dtn 10, 21; 11, 7; 2 Sam 7, 21ff). Das Große, das Gott tut, ist die „Erwählung der Verlobten Josefs zur Mutter des messianischen Gottessohnes“ (Wolter, 103).

Der erste Teil des Hymnus schließt dann mit zwei chiasmisch angeordneten Nominalsätzen, die den heiligen Namen Gottes und sein Erbarmen preisen.

Umstrittener in der Auslegung als dieser erste Teil ist der zweite Teil. Wenn Sie in die Lutherübersetzung oder in die katholische Einheitsübersetzung schauen, erkennen Sie schnell den Unterschied: die Verben des zweiten Teils sind

dort alle präsentisch übersetzt, im griechischen Text steht allerdings eine Vergangenheitsform, die in Verbindung mit der differenzierten Verwendung der Temporen in diesem Text, auch als solche gemeint ist. Daher: Gott hat Macht ausgeübt, zerstreut, vom Thron gestürzt, die Niedrigen erhöht, die Hungrigen gesättigt, die Reichen leer ausgehen lassen und Israel angenommen (so auch jetzt die neue Zürcher Übersetzung). Es geht hier nicht um eine bloß präsentische Form oder wie manche Ausleger annehmen um ein bloß zukünftig-eschatologisches Handeln Gottes. Die Bedeutung der Vergangenheitsform ist erstens der Rückbezug auf Gottes biblisch bezeugtes Rettungshandeln an seinem Volk und zweitens die Verbindung seines Handelns an Maria mit diesem Rettungshandeln. Gottes Handeln wird in der Geschichte Israels identifiziert und beginnt jetzt neu.



Krönung Mariä - Französischer Meister, 1457

Dieses Rettungshandeln besteht aus Status- und Positionswechseln (Gerd Theißen). Gottes Handeln bedeutet in Lukas' theologischer Interpretation eine universale „Umkehrung der unter den Menschen in Geltung stehenden sozialen Statuszuweisungen“ (Wolter, 103), wie sie Lukas dann

später in der Zusammenstellung der Seligpreisungen mit den Weherufen (6, 20-26) zeigt und auch an weiteren Stellen seines Evangeliums hervorhebt (13, 30; 14, 11; 16, 19ff; 18, 9ff). Mit der theologischen Bedeutung sind hier ethische und ökonomische Deutungen zentral verknüpft.

Die theologische Bedeutung heißt zusammengefasst: In der Geburt des Gottessohnes verbürgt Gott sein Rettungshandeln für alle Welt. Dies umfasst gleichzeitig die Botschaft, dass die religiös, politisch und wirtschaftlich Deklassierten einen neuen Status erhalten und dass dies mit der Weihnachtsgeschichte beginnt, in der neue Wirklichkeit entscheidend gesetzt wurde.

Die erwähnten Status- und Positionswechsel hat Gerd Theißen als grundlegendes theologisches Motiv im gesamten NT analysiert (vgl. S. 112ff). Es begegnet christologisch bei

den Synoptikern (Mk 10, 45: der Menschensohn lässt sich nicht dienen, sondern dient vielmehr selbst mit der Hingabe seines Lebens) und in der paulinischen und vorpaulinischen Tradition, paradigmatisch im Christushymnus in Phil 2, 6-11 (Christus entäußerte sich, nahm Knechtsgestalt an, war gehorsam bis zum Kreuzestod, darum hat ihn Gott über alles erhöht). In ethischen Kontexten wird verstärkt das Gegenseitigkeitselement betont: Statusverzicht und Statuswechsel sollen auf Gegenseitigkeit erfolgen und werden mit der Liebe verbunden. Nächstenliebe ist also nicht eine patriarchale oder patronale Haltung, sondern wird durch Statusverzicht und die Bereitschaft, die Rolle eines Dieners für die anderen Gemeindeglieder zu übernehmen (vgl. auch Lk 22, 26f), ein Modell, wie eine Gemeinschaft, die an Christus glaubt, mit sozialer Ungleichheit umgeht. Pointiert gesagt: Niedrigkeit und Demut werden nicht von den Schwachen eingefordert, sondern von den Starken; sie werden auch nicht romantisch oder religiös verklärt, sondern dienen dem sozialen Ausgleich. Eine Symbolhandlung hierfür ist die Fußwaschung durch Jesus (Joh 13), die es leider nicht zu sakramentalem Rang gebracht hat, aber bereits im jo-

hannäischen Kontext die unlösliche Verbindung von Diakonie und Liturgie vor Augen führt.

Nach den Antithesen mündet das Magnifikat am Ende in ein die Kontinuität beschreibendes Erwählungshandeln Gottes. In deuterijosajanischer Sprache (vgl. Jes 41, 8f; 42, 1; 44, 1f; 45, 4) wird Gottes Rettungshandeln an die Erzvätertradi-

tion zurückgebunden (vgl. Wolter, 105) und seine Bundes-treue und sein Erbarmen gerühmt. Mit der Weihnachtsgeschichte beginnt auch die Restitution Israels.

4. Die andere Maria

Im Magnifikat kulminieren die biblischen Rettungserfahrungen, in ihm verbürgt die Geburt des Gottessohnes die universale Wende zum Heil als Erfüllung der Hoffnungen Israels und mit ethischen Konsequenzen. Das Lied der Maria antizipiert gleichzeitig die Botschaft Jesu. Sein Weg zu den Verlorenen, seine Gemeinschaft mit Deklassierten, seine Reich-Gottes-Verkündigung, sein Weg zum Kreuz und seine Erhöhung werden als Gottes Handeln geglaubt. Im Vergleich zu den etwa zeitgleichen römisch-augusteischen Darstellungen eines Goldenen Zeitalters ist bei Lukas gerade nicht von einer Hirtenidylle und einer Überfülle der Natur die Rede, sondern von sozialer Wirklichkeit. Stefan Schreiber nennt es programmatisch „Weihnachtspolitik“: die Weihnachtsgeschichte nimmt kritisch Stellung zu den sozialen und politischen Realitäten und den dies verschleiern den Herrschaftsideologien. Demgegenüber ist auch die christliche Urgemeinde ein Gegenbild der Gemeinschaft mit heilsgeschichtlicher Qualität und in sozialer Ausrichtung – Apg 4, 34: „denn auch nicht ein Bedürftiger war unter ihnen.“ Dass dies ein Ideal des Anfangs ist, blendet auch Lukas nicht aus, aber das Ideal des Anfangs der Geschichte Jesu und das Ideal des Anfangs der Geschichte der Kirche formulieren einen bleibenden Anspruch für die nachfolgenden Generationen. Stefan Schreiber formuliert zu Recht: „So kann die lukianische Gemeinde in ihrem eigenen Selbstverständnis eine Aufwertung ihres sozialen Status erfahren: *Wir* leben bereits im wirklichen neuen Zeitalter! Die Gestalt des gesellschaftlich völlig unbedeutenden jüdischen Mädchens Maria steht symptomatisch für diese Überzeugung: An ihr demonstriert Gott seine neue soziale Wertordnung“ (Schreiber, 76).

Maria besingt und verkörpert selbst den Positionswechsel durch Gott. Im Lukasevangelium ist sie eine andere Maria, als manche von ihr gezeichneten Bilder und Zerrbilder:

- Sie ist niedrig und wird erhöht; an ihr wird nicht menschliche Demut, sondern Gottes neu in Kraft gesetzte soziale Wertordnung demonstriert.
- Die Rede von ihr als Jungfrau ist keine biologische, sondern eine theologische Aussage: sie ist Gottes Dienerin und die Mutter des Messias, sie ist Vorbild des Glaubens und der Umkehrung der Zustände in der Welt.
- Die von ihr besungene universale Wende wird insofern vollzogen, als mitten hinein in Endlichkeit, Ungerechtigkeit, Aggressivität und Todesmacht die Liebe gestiftet wird. Sie ergreift Generationen von Glaubenden, sie steuert und stört die Kirche, und sie erneuert unsere Weltdeutung und -gestaltung. Dabei hat auch die *compassio* mit der *mater dolorosa* einen spirituellen Platz – jedoch einen begrenzten, denn nicht sie ist *fons amoris*, sondern der Gott, der in Kreuz und Auferweckung die Welt verändert.

Diese zentrale Bedeutung von Gottes Auferweckungshandeln darf weder durch die alleinige Hervorhebung der *compassio* im Stabat mater noch durch die auf Jesu Blut und Wunden ausgerichtete Passionsfrömmigkeit (z.B. bei Zinzendorf u.a.) verdunkelt werden. Die Meditation der Leiden kann auch heute eine wichtige spirituelle und therapeutische Funktion haben. Aber schließlich ist es Gottes Rettungshandeln in Kreuz und Auferweckung, das unsere Hoffnung begründet; und hier handelt der Gott, der uns gleichzeitig in seine Nachfolge ruft, um uns und auch (!) durch uns die Welt zu verändern.

Literaturhinweise

Klein, H.: Das Lukasevangelium, Göttingen 2006. Mittmann-Richert, U.: Magnifikat und Benedictus. Die ältesten Zeugnisse der judenchristlichen Tradition von der Geburt des Messias, Tübingen 1996. Petracca, V.: Gott oder das Geld. Die Besitzethik des Lukas, Tübingen/Basel 2003. Schreiber, St.: Weihnachtspolitik. Lukas 1-2 und das Goldene Zeitalter, Göttingen 2009. Theißen, G.: Die Religion der ersten Christen. Eine Theorie des Urchristentums, Gütersloh 2000. Wolter, M.: Das Lukasevangelium, Tübingen 2008.



Prof. Dr. Helmut Schwier

Geb. 1959 in Minden/Westfalen, nach dem Theologiestudium Promotion in Heidelberg (1988), anschließend Vikar und Gemeindepastor in Herford (1988-1996) und Lehrbeauftragter an der dortigen Hochschule für Kirchenmusik (bis 1999); 1996-1999 Wiss. Assistent für Praktische Theologie an der Kirchlichen Hochschule Bethel, 2000 Habilitation; 1999-2001 Kirchenrat in der Kirchenkanzlei der Evangelischen Kirche der Union, Berlin (Sekretariat der Leuenberger Kirchengemeinschaft); seit 2001 Professor für Neutestamentliche und Praktische Theologie an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, seit 2003 Universitätsprediger an der Heidelberger Peterskirche. Forschungsschwerpunkte: Neutestamentliche Hermeneutik, Homiletik und Liturgik.

Friederike Nüssel

Predigt am 4. Sonntag nach Trinitatis über das Magnifikat und die Fragen 35 und 36 des Heidelberger Katechismus

Universitätsgottesdienst am 1. Juli 2012 im Rahmen der 1. Heidelberger Summer School mit
Aufführung der Kantate „Meine Seel erhebt den Herrn“ BWV 10 in der Heidelberger Peterskirche

Liebe Gemeinde,

wie immer man die moderne Ökumenische Bewegung, ihre Ziele und Errungenschaften, bewerten mag: sie hat ohne Frage zur Aufklärung über tatsächliche und vermeintliche konfessionelle Unterschiede zwischen Katholizismus und Protestantismus beigetragen. Im Umfeld der Kirchentage, seien sie nun evangelisch, katholisch oder ökumenisch, wird über Gemeinsamkeiten und vor allem die entscheidenden Unterschiede in den Medien jedes Mal gründlich informiert, und zwar bis in die Nachrichten hinein. Engagierte Christen beider Konfessionen wissen, dass sie in den zentralen Themen des christlichen Glaubens weit mehr verbindet als trennt und dass es vor allem die Frage des kirchlichen Amtes ist, die die von vielen erstrebte gemeinsame Feier des Herrenmahls hindert.

Etwas anders liegen die Dinge, wenn es um die Rolle der Maria geht. Dass Maria eine wichtige Rolle in der katholischen Frömmigkeit spielt, darauf verweisen für Protestanten unübersehbar die Namen vieler Kirchen, Wallfahrtsorte und nicht zuletzt die Marienfeste. Aber welche Rolle spielt eigentlich Maria für evangelische Christen? Hierüber herrscht vielfach Unsicherheit, und zwar nicht nur unter Katholiken, sondern auch unter Evangelischen selbst. Der Vormarsch naturwissenschaftlicher Welterklärung hat zu dieser Unsicherheit in nicht geringem Maße beigetragen. Kann man unter diesen Bedingungen noch den Satz aus dem Glaubensbekenntnis „geboren aus der Jungfrau Maria“ mitsprechen? Gebührt es nicht protestantischer Nüchternheit und Mündigkeit, sich von solchem dogmatischen Ballast zu befreien? In meiner Studienzeit wurde diese Frage vielfach zur Gretchenfrage für einen aufgeklärten Umgang mit den christlichen Glaubensbekenntnissen und dem biblischen Zeugnis stilisiert. Gleichzeitig bahnten Befreiungstheologie und feministische Theologie neue Zugänge zur Bedeutung der Maria, vorbei am Thema der Jungfrauengeburt.

In der Reformationszeit war die Diskussionslage noch recht anders. Die besondere heilsgeschichtliche Rolle der Jung-

frau und Gottesmutter Maria wurde von den Reformatoren nicht nur nicht in Frage gestellt, sondern ausdrücklich herausgehoben. Sie machten nur geltend, dass man Maria nicht um Hilfe anrufen solle, denn alle Hilfe im Leben und im Sterben komme von Jesus Christus. An der zeitgenössischen liturgischen Verehrung der Maria wurde erst einmal wenig geändert. In vielen der frühen reformatorischen Kirchenordnungen finden sich zunächst noch die Feste der Geburt, der Reinigung, der Verkündigung, der Heimsuchung und der Himmelfahrt der Maria. In den frühen 1520er Jahren hat Luther noch zu allen diesen Festen gepredigt. In den 1540er Jahren hingegen predigte er nur noch zu den Festen der Verkündigung, der Heimsuchung und der Reinigung Marias. Und dies waren dann auch die Feste, die in den liturgischen Festkalender im Luthertum eingingen, der auch für Johann Sebastian Bach maßgeblich war. Aus seiner Feder stammen mehrere Kantaten zu den Marienfesten, darunter die Kantate „Meine Seel erhebt den Herrn“, deren ersten Teil wir eben hören durften. Sie wurde 1724 komponiert und am 4. Sonntag nach Trinitatis erstmals aufgeführt zum Fest Mariae Heimsuchung, das am 2. Juli gefeiert wurde. So fügt es sich schön, dass wir heute am 4. Sonntag nach Trinitatis und einen Tag vor dem Festtag die Kantate zu Gehör bekommen. Als Text liegt ihr eine erweiterte Umdichtung des Magnifikat der Maria zugrunde, das wir in der Übersetzung Martin Luthers eben in der Lesung gehört haben. Wer den erweiterten Text gedichtet hat, konnte bisher nicht herausgefunden werden.

PETERSKIRCHE



Der erste Satz der Kantate bringt den Eingangsvers des Magnifikat in strahlender Besetzung zu Gehör: „Meine Seel erhebt den Herrn, und mein Geist freut sich Gottes, meines Heilandes“ – so singen Sopran, Alt, Tenor und Bass, umwoben von stark bewegten Oboen- und Violinstimmen sowie Viola und Basso Continuo. Die Trompete verstärkt hingegen exakt die Melodie der Sopranstimme. Das ist bei Bach nicht ungewöhnlich, doch bedenkt man den Text, dann scheint es, dass die Verdoppelung der Sopranstimme

den ganz besonderen Charakter dieses Lobpreises ausmalen soll, wie ihn Martin Luther feinsinnig in seiner Auslegung des ersten Magnifikat-Verses beobachtet hat. „Das Wort (der Maria) geht ... aus großer Inbrunst und überschwänglicher Freude, in der sich ihr Gemüt und Leben ganz erhebt von innen heraus im Geist. Darum spricht sie nicht: ‚Ich erhebe Gott‘, sondern: ‚meine Seele‘. Als wollte sie sagen: Es schwebt mein Leben und all mein Sinn in Gottes Liebe, Lob und hoher Freude, so daß ich, meiner selbst nicht mächtig, mehr erhoben werde, als daß ich mich selbst erhebe zu Gottes Lob“. Genau dies gießt Bach in Musik: die Trompete legt sich über die Sopranstimme und lässt ihre Melodie kraftvoll erschallen zu Gottes Lob. Wenn die Stimme schweigt, schweigt auch die Trompete, und sobald sie zum Lob einsetzt, strahlt sie mit ihr und bringt ihre überschwengliche Freude zum Ausdruck, erhebt ihre Melodie zu einem Klangvolumen, das über sie selbst hinausreicht und bringt darin die ekstatische Form des Lobes zum Ausdruck.



Der Badische Kammerchor und das Barockorchester L'arpa festante in der Peterskirche

Wie kommt es zu dieser ganz außergewöhnlichen, ja ekstatischen Freude der Maria? Das hat ganz wesentlich mit dem Besuch bei Elisabeth zu tun, auf den sich das besagte Marienfest bezieht. Zu diesem Besuch macht sich Maria auf, nachdem ihr der Engel Gabriel die Geburt eines außergewöhnlichen Sohnes verheißen hat, ein Sohn, der Sohn des Höchsten genannt werden wird, dem Gott den Thron Davids geben und dessen Königsherrschaft kein Ende haben wird (Lk 1,32f). Auf diese Ankündigung reagiert Maria zunächst einmal nicht mit einem Lobpreis, sondern gehorsam und zurückhaltend: „Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast“ (Lk 1,38). Dann macht sie sich auf den Weg zu Elisabeth ins Bergland Judas. Auf Elisabeth und ihr besonderes, von Gott gelenktes Geschick hatte der Engel Gabriel Maria verwiesen, um ihr Gottes Macht und Herrschaft zu demonstrieren. Mit Elisabeth und Maria begegnen sich zwei Frauen, die ein ähnliches Geschick ereilt: beide werden unerwartet und unter höchst ungewöhnlichen Umständen schwanger, beiden wird offenbart, dass sich mit und durch ihre Kinder Got-

tes Geschichte mit dem Menschen entscheiden wird. Man kann durchaus verstehen, dass Maria die Gemeinschaft der Elisabeth sucht und Elisabeth sich über ihren Besuch freut. Wie sollte jede für sich die Ankündigung ihres Geschicks verkraften? Dass sie einander brauchen, davon sagt Lukas allerdings nichts. Lukas, der Historiker unter den Evangelisten, schaut nicht in das Seelenleben der Frauen, sondern lenkt den Blick auf das Wesentliche ihrer Begegnung und ihres Gesprächs. Und das besteht darin, dass Elisabeth Maria preist – nicht aus eigenen Stücken, sondern weil das Kind in ihrem Leib hüpf und der Geist sie überkommt. So spricht sie zu Maria: „Gepriesen bist du unter den Frauen, und gepriesen ist die Frucht deines Leibes!“ Und fügt hinzu:

„selig bist du, die du geglaubt hast! Denn es wird vollendet werden, was dir gesagt ist von dem Herrn.“ Und erst aufgrund dieses Lobpreises der Elisabeth stimmt Maria ihren Lobpreis an.

Die Komposition dieser Geschehensabfolge ist typisch für Lukas. Er legt in seinem Evangelium und auch in der Apostelgeschichte größten Wert auf das Zusammenspiel zwi-

schen göttlicher Offenbarung und menschlichem Zeugnis. Der von Gott gesandte Engel Gabriel hatte Maria bereits die gesamte Verheißung mitgeteilt. Aber erst die Seligpreisung der Elisabeth veranlasst Maria zu dem ekstatischen Lobpreis, den sie im Magnifikat artikuliert. Elisabeth wird zum Sprachrohr des Geistes. Sie erzählt der Maria vom Hüpfen des Kindes in ihrem Leib, als dieses die Stimme der Maria hörte. Und sie preist sie als Glaubende – und erst dies entlockt der bis dahin gehorsam-zurückhaltenden Maria den ekstatischen Lobpreis des Herrn. Erst durch die Seligpreisung der Elisabeth realisiert Maria, dass sie aus ihrer unbedeutenden, ärmlichen Stellung herausgehoben werden wird und eine ganz neue Bedeutung gewinnt. Sie singt: „denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe, von nun an werden mich seligpreisen die Kindeskinde. Denn er hat große Dinge an mir getan, der da mächtig ist und dessen Name heilig ist.“ (Lk 1,48). Ihr Lobpreis reflektiert sodann das Wesen Gottes, wie es sich in der Heilsgeschichte manifestiert hat und manifestieren wird. Sie preist Gott für seine

Barmherzigkeit denen gegenüber, die ihn fürchten, und insbesondere gegenüber Israel; sie preist ihn für seine Macht, die Verhältnisse umkehren zu können, die Gewaltigen vom Thron zu stoßen und die Niedrigen zu erheben; und sie lobt Gottes Gerechtigkeit, in der er Hungrige mit Gütern erfüllt und Reiche leer ausgehen lässt. Maria preist den Gott, der sich in ihrem Sohn als der liebende Vater offenbar machen wird. Sie bringt in diesem neuen Lied ihren Glauben an Gott zum Ausdruck, der sich auf die Verheißung des Engels und die Seligpreisung der Elisabeth stützt. Sie ist so Glaubenszeugin vom Wunder der Inkarnation und – wie Karl Barth sagte – der erste neutestamentliche Mensch. Dieser Glaube wird auf eine harte Probe gestellt.

Gebührt Maria als Vorreiterin im Glauben dann nicht doch eine besondere Verehrung? Kann man sie nicht um Beistand im Glauben anrufen? Mit dieser Frage wenden wir uns an den Heidelberger Katechismus, aus dem die Fragen 35 und 36 heute besonders in den Blick gerückt werden. Sie lauten: „Was bedeutet: ‚Empfangen durch den heiligen Geist, geboren von der Jungfrau Maria?‘“ Und: „Was nützt es dir, dass er durch den Heiligen Geist empfangen und von der Jungfrau Maria geboren ist?“ Schon die Fragen selbst machen deutlich, dass es dem Katechismus in seiner Auslegung des Glaubensbekenntnisses nicht um die besondere Rolle der Maria als Glaubenszeugin geht. Vielmehr steht die Geburt Jesu Christi aus der Jungfrau Maria ganz im Zentrum. Warum ist diese so wichtig? Der Katechismus erklärt dies in seiner Antwort damit, dass der ewige Sohn Gottes, der wirklicher, ewiger Gott ist und bleibt, durch die Wirkung des Heiligen Geistes wirkliche menschliche Natur aus dem Fleisch und Blut der Jungfrau Maria angenommen hat, damit er auch wirklich der Nachkomme Davids sein, seinen Schwestern und Brüdern in allem gleich, doch ohne Sünde. Es geht also um das wirkliche und volle Menschsein Jesu Christi. Ohne die leibliche Geburt aus der Maria hätte der ewige Sohn nicht wirklich und glaubhaft Mensch werden können wie alle anderen Menschen. Aber was nützt das? So wird gleich hinterher gefragt. Und die Antwort auf diese Frage lautet: „Er ist unser Mittler, und er bedeckt vor

Gottes Angesicht mit seiner Unschuld und vollkommenen Heiligkeit meine Sünde, in der ich immer schon lebe“. Diese Antwort ist in keiner Weise spezifisch reformatorisch, sondern deckt sich mit der älteren kirchlichen Lehrtradition. Nur wenn Jesus Christus dem Sündenzusammenhang entnommen ist, so der Gedanke, bedarf er selbst nicht der Erlösung und kann andere erlösen. Im Hintergrund stand in der Entstehungszeit des Katechismus die Vorstellung von der Vererbung der Sünde, die in der Aufklärungszeit massiv kritisiert worden und deren biblische Basis mehr als fraglich ist. Sieht man auf die Geschichte von der Verkündigung und Heimsuchung der Maria, dann kommt es auf diese Erklärungsleistung gar nicht an. Es geht um die wundersame Macht Gottes, die bei Elisabeth und Maria jeweils auf unterschiedliche Weise das Leben eines Kindes bewirkt und darin eine Verheißung begründet. Diese Macht Gottes besingt Maria und bringt darin zum Ausdruck, wie wenig sie selbst sich in diesem Geschehen etwas zuschreiben kann. Maria befreit sich nicht selbst aus ihrer Niedrigkeit, sie sucht nicht in ihren eigenen Kräften Trost, ihre Seele erhebt den Herrn, weil er sie dazu mit seiner Verheißung bewegt und erwählt. Die Seligpreisung der Elisabeth ist das erste Anzeichen, in der Maria die befreiende Macht Gottes wahrnimmt. Sie spricht ihr den Glauben zu, in dem der Heiland ihr einziger Trost im Leben und im Sterben wird – ein für allemal. Und gerade dies bringt auch der Katechismus zum Ausdruck, in dem er zwar die besondere Geburt Jesu hervorhebt, aber an dieser Stelle Maria nicht als Glaubenszeugin aufruft. Ihr Beispiel zu erwähnen ist nicht Aufgabe der knappen, summarischen Unterweisung über das in Christus von Gott geschenkte Heil, die der Katechismus bieten will. Der Katechismus überlässt es vielmehr unserer Bibellektüre, Maria als Glaubenszeugin zu entdecken. Nehmen wir uns diese Freiheit und nützen wir sie auch für den Versuch, den vielen Formen des Gedenkens an Maria in der Ökumene offen zu begegnen und sie genauer zu verstehen.

Und der Friede Gottes, der höher ist als all unser Verstand, bewahre unsere Herzen und Sinne in Christus Jesus. Amen.



Prof. Dr. Friederike Nüssel

(geb. 1961 in Heidelberg) studierte evangelische Theologie und Religionsphilosophie in Tübingen, Göttingen, London und München. Sie wurde 1994 an der Ludwig-Maximilians-Universität München promoviert und habilitierte sich dort 1998 im Fach Systematische Theologie. 2001-2006 war sie Professorin für Systematische Theologie und Direktorin des Ökumenischen Instituts an der Evangelisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster. 2006 folgte sie einem Ruf auf die Professur für Systematische Theologie an die Universität Heidelberg und leitet das Ökumenische Institut an der Theologischen Fakultät. Sie ist Mitglied zahlreicher ökumenischer Gremien. Seit April 2010 ist sie Prorektorin für Studium und Lehre der Universität Heidelberg.

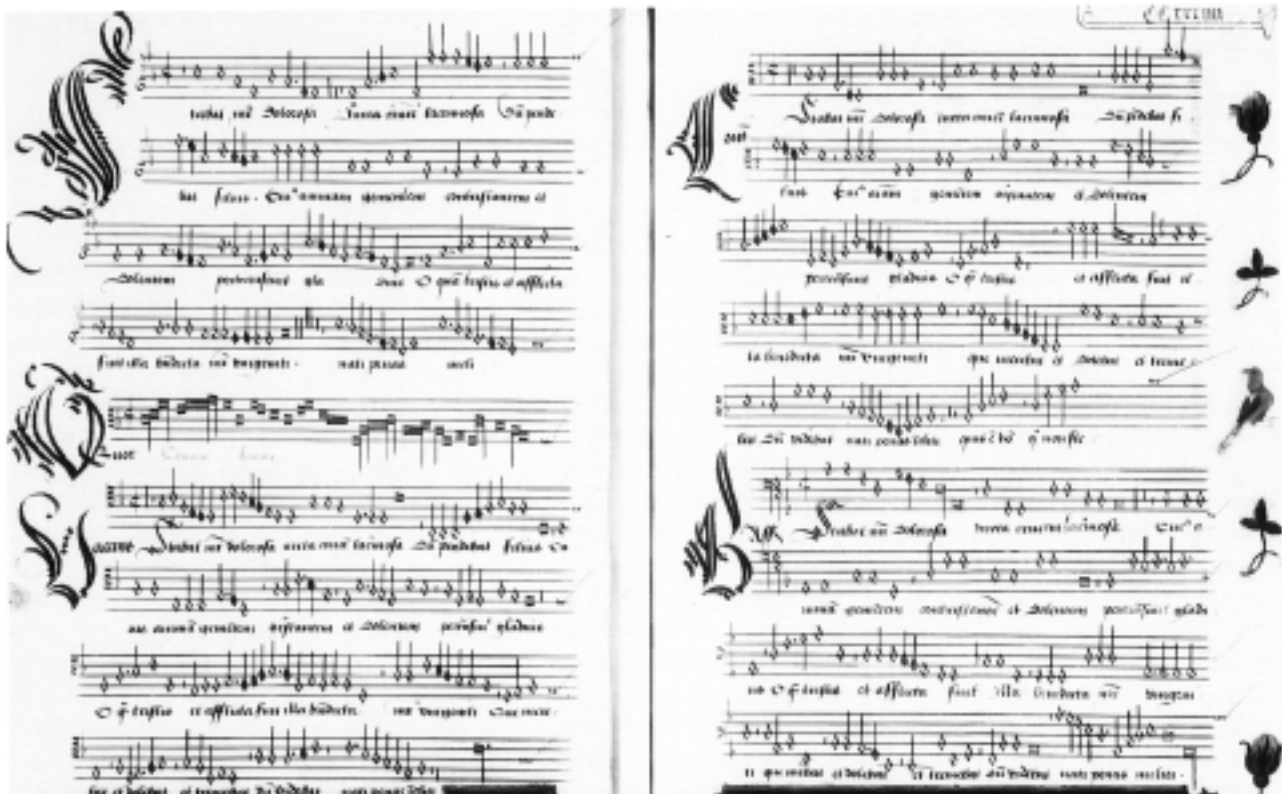
Joachim Steinheuer

Zur Geschichte der Stabat-mater-Vertonungen von Josquin bis Schubert

Offenbar weitgehend unabhängig voneinander setzte an mehreren Orten in Europa in den Jahren um 1500 die Geschichte der mehrstimmigen Vertonung der Sequenz *Stabat mater dolorosa* ein. Eine der Quellen für frühe *Stabat-mater*-Vertonungen ist das **Eton Choirbook**,¹ die wohl wichtigste Quelle für polyphone geistliche Musik aus der frühen Tudorzeit im vorreformatorischen England. Das Manuskript wurde vermutlich zwischen 1500 und 1505 im *King's College of Our Lady of Eton* zusammengestellt und niedergeschrieben, einer von King Henry VI unweit von Windsor Castle gegründeten Schule, in der Marienverehrung eine zentrale Rolle spielte. Dies mag erklären, warum sich in der Sammlung neben zahlreichen mehrstimmigen marianischen Antiphonen und *Magnificat*-Kompositionen² auch eine Reihe von zeitgenössischen polyphonen Versionen des *Stabat mater* befanden;³ was zugleich auf eine Verwendung der Kompositionen in einem liturgischen Rahmen hindeu-

tet. Erhalten sind drei ausgedehnte Werke, zwei fünfstimmige Versionen von Richard Davy und William Cornish sowie eine sechsstimmige Fassung von John Browne, allerdings fehlen in der vermutlich jüngsten erhaltenen Vertonung durch Cornish zu Beginn des ersten Teils einzelne der Stimmen, da die linke Hälfte der ersten Doppelseite mit den entsprechenden Einzelstimmen des Stücks im Manuskript verloren ist. Im Inhaltsverzeichnis sind zwei weitere fünfstimmige *Stabat-mater*-Vertonungen von Robert Fayrax und erneut William Cornysh erwähnt, doch sind diese nicht überliefert.

Die drei erhaltenen Kompositionen verwenden die gleiche spezifische, von der ansonsten in der Folge üblichen Tradition der Vertonung des Textes deutlich abweichende Textdisposition. Von der traditionellen Sequenz mit ihren insgesamt zehn, aus je zwei dreizeiligen trochäischen Halb-



Beginn des *Stabat mater* von Josquin Desprez. Die Randmalereien beziehen sich auf den Text der Motette: Der Stieglitz ist ein auf Marienbildern häufiges Symbol der Kindschaft Jesu; die Kleeblätter symbolisieren das Kreuz; die Nelke ist ein Symbol Mariä.

strophen bestehenden Doppelstrophen mit dem Reimschema aab / ccb sind in den drei *Stabat-mater*-Vertonungen im Eton Choirbook jeweils nur die Halbstrophen 1-6 sowie 9-10 verwendet worden, an die sich drei vielleicht sogar für diesen konkreten Kontext neugedichtete Doppelstrophen mit dem Reimschema aaab / aaac anschließen, in denen die Halbstrophen jeweils auf vier Verse ausgedehnt wurden. Alle drei Komponisten nutzen vielfach den Übergang von einer Halbstrophe zur nächsten für kontrastierende Besetzungswechsel zwischen geringstimmigen Duos und Trios bis hin zur vollen Fünf- oder Sechsstimmigkeit und konstituieren dadurch deutliche musikalische Abschnitte. Die Schlüsse der Halbstrophen sind zudem häufig durch ausgedehnte melismatische und rhythmisch nicht selten komplexe Passagen hervorgehoben, wie sie auch die abschließend hinzugefügten *Amen*-Abschnitte in den drei Versionen kennzeichnen. In keiner der Vertonungen ist ein *cantus firmus* nachweisbar, stattdessen herrscht eine relativ freie Form von Imitation zwischen den Stimmen vor, einzeln, wie etwa am Ende von Cornyshs Vertonung, finden sich Ansätze für Sequenzierungstechniken, und gelegentlich auch gezielte Hervorhebung einzelner Textstellen, am deutlichsten vielleicht bei John Browne, der die Rufe des Volkes „Crucifige, crucifige“ auf markante Weise aus dem polyphonen Fluss durch Doppelstriche und Fermaten absetzt.

Ein weitgehend anderer Typ von Vertonung der *Stabat-mater*-Sequenz entwickelte sich fast gleichzeitig auf dem europäischen Festland, wo der Text im Zusammenhang mit der Entstehung des **Festes der sieben Schmerzen Mariens** Eingang in die Liturgie fand. Dieses wurde erstmals 1423 von einer Kölner Synode legitimiert, war aber nicht allge-

mein verbindlich. Das Datum des Festes lag während dieser frühen Zeit auf dem Vortag des Palmsonntags, also in unmittelbarer Nähe zur Karwoche.⁴ Vor allem in den habsburgischen Niederlanden wurde die schmerzreiche Maria Gegenstand besonderer Verehrung und mit direkter Unterstützung durch Philipp den Schönen und Margarethe von Österreich entstanden im Laufe des 15. Jahrhunderts an vielen Orten Bruderschaften, die sich dem Kult der sieben Schmerzen widmeten.⁵ Seit den 1490er Jahren ist in der bildenden Kunst ein Darstellungstypus belegt, bei dem die sieben Schmerzen durch sieben Schwerter symbolisiert werden, von denen Maria durchbohrt wird, womit das „pertransivit gladius“ vom Ende der zweiten Halbstrophe aus dem *Stabat mater* aufgegriffen und analog auf die anderen Episoden übertragen wurde. Für die liturgischen Feiern wurde sogar die Komposition neuer einstimmiger Melodien in Auftrag gegeben, zugleich entstand auch eine Reihe mehrstimmiger Kompositionen. Vermutlich zwischen 1512 und 1516 wurde von dem niederländischen Hofschreiber Petrus Alamire ein Musikmanuskript geschrieben, das gänzlich mit dem Fest der sieben Schmerzen in Zusammenhang steht und heute in Brüssel aufbewahrt wird.⁶ Es enthält neben einstimmigen Gesängen für die Liturgie des Tages die fünfstimmige *Missa de Septem doloribus beatissimae Mariae* von Pierre de la Rue, eine weitere anonyme Messe zum gleichen Anlass, die Motette *Memorare mater Christi / Nunca fue pena mayor* von Mattheus Pipelare, in der die sieben Schmerzen einzeln benannt sind, und das *Stabat mater* von **Josquin Desprez**. Dessen *Stabat mater* findet sich bereits in zwei früheren Handschriften aus der Werkstatt von Alamire, dem reich illuminierten Codex Chigi (ca. 1498-1503) sowie einem weiteren Brüsseler Manuskript (ca. 1504/05).⁷ Zwar ist der genaue Entstehungsanlass des Wer-

kes unbekannt, doch liegt auf Grund der Datierung der frühesten Manuskripte eine Entstehung kurz vor 1500, und zwar wohl unmittelbar im Hinblick auf die stark angestiegene Marienverehrung in den Niederlanden, nahe.

Josquin legt seiner Vertonung, die die Halbstrophen 1-10 sowie 15-20 umfasst, einen *cantus prius factus* zugrunde, und zwar den Tenor der

dreistimmigen Chanson *Comme femme desconfortée* von Gilles Binchois. Diese Wahl ist keineswegs zufällig, denn auch der Text dieses weltlichen Liebesliedes handelt von einer verzweifelten und untröstlichen Frau, so dass zwischen den beiden weltlichen bzw. geistlichen Texten ein wechselseitiges Deutungsverhältnis entsteht: Gegenüber dem originalen Tenor, wie er im *Chansonnier cordiforme* überliefert ist, hat Josquin die Notenwerte im Tenor seines *Stabat mater* vervierfacht, so dass die hier untextierte Tonfolge kaum mehr als zusammenhängende Melodie hörend wahrgenommen werden kann und wohl instrumental auszuführen ist. Die Komposition besteht aus zwei fast genau gleich langen Abschnitten für jeweils acht Halbstrophen, die anders als viele von Josquins anderen Kompositionen keine längeren geringstimmigen Passagen aufweisen und damit über weite Strecken vollstimmig gesetzt sind. Einfachheit herrscht vor, und vor allem der Wechsel von polyphon imitierendem Satz mit blockhaft deklamierten Versen in den vier den cantus firmus umgebenden Stimmen tritt in den Vordergrund. Josquin verzichtet weitgehend auf Einzelwortausdeutung, doch macht bereits der Beginn emblematisch den vorherrschenden klagenden Gestus deutlich. Den Worten „Stabat mater“ wird in allen vier Stimmen ein abwärts durchschrittener Dreiklang zur späteren Finalis f zugrunde gelegt, der nach einem Quartsprung aufwärts bei „dolorosa“ zumindest in drei der Stimmen von einem schrittweisen Quartgang abwärts gefolgt wird, wobei die Melodie erneut nach f zurückgeführt wird.

Josquins *Stabat mater* war eine seiner zu Lebzeiten und noch lange darüber hinaus am weitesten verbreiteten Kompositionen, und so verwundert es kaum, dass sich noch **Orlando di Lasso** daran erinnerte, als er sein vierstimmiges *Stabat mater* komponierte, das er dann 1585 innerhalb sei-

ner *Sacrae Cantiones* in München in Druck geben sollte. Von der formalen Anlage her folgt Lassos Komposition jedoch weitgehend anderen Prinzipien: Ein cantus firmus fehlt, alle zehn Doppelstrophen bzw. 20 Halbstrophen werden ohne Auslassungen vertont, die Besetzung ist doppelchörig für einen Hochchor und einen Tiefchor, die jeweils abwechselnd zwei Strophen in vierstimmigem Satz singen, erst für die beiden letzten Halbstrophen vereint Lasso die beiden Chöre zur Achtstimmigkeit. Doch zitiert Lasso gleich zu Beginn deutlich hervorgehoben ganz unmissverständlich in allen vier Stimmen die Motivik des Beginns von Josquins *Stabat mater*, nicht nur die konsekutiven fallenden Terzen, sondern auch den nachfolgenden Quartsprung mit anschließendem hier erweitertem Abwärtsgang, doch nicht ohne Josquins Version auf eindrucksvolle Weise zu überbieten: So kreuzt bei seinem zweiten Quartsprung aufwärts der Cantus II nicht nur die Oberstimme, sondern springt damit zugleich ganz regelwidrig unvorbereitet in die kleine Obersekunde zum Cantus I, die durch die exponierte Lage im Satz zudem unmissverständlich hervorgehoben wird. Motiviert wird dieser gezielt satztechnische Regelverstoß fraglos durch die Hauptbetonung im Wort „dolorosa“, das damit eine sehr prägnante Umsetzung erfährt. Derartige Wortausdeutung wird in Lassos Version zwar insgesamt sparsam, aber sehr zielgerichtet eingesetzt, dazu zählen etwa auch der nun regelgerecht stufenweise eingeführte Septimvorhalt auf „lacrimosa“ (Takt 9), die parallelen Quartsprünge in den Oberstimmen auf „gementem“ (Takt 17)⁸, die unerwartete Tiefalteration auf „contristantem“ im Cantus I (Takt 19), die Vorhaltketten bei „Dolentem cum Filio“ (Takte 77-80) oder die anscheinend bodenlose Quintfallsequenz E-A-D-G-C-F-B im vorletzten Vers bei „Fac ut animae donetur“ (Takte 255-259).

Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa

Sta - bat ma - ter do - - - - lo - ro - sa

8 Sta - bat ma - ter do - - lo - ro - sa, do - lo - ro - sa

8 Sta - bat ma - ter do - - - - lo - ro - sa

Giovanni Pierluigi da Palestrina, *Stabat mater*, ca. 1590, *Mensuren 1-4*

Eine mehrchörige Disposition weisen auch mehrere *Stabat mater*-Vertonungen auf, die an der Wende zum 17. Jahrhundert in Rom entstanden sind. **Palestrinas um 1590 komponiertes *Stabat mater*** sieht zwei gleichbesetzte vierstimmige Chöre vor, die jedoch anders als bei Lasso nicht rein formal in strophischem Wechsel alternieren, sondern weitaus flexibler eingesetzt werden. In der ersten Halbstrophe findet sich versweiser Wechsel der Chöre, Halbstrophe 2 wird dann allein vom zweiten Chor vorgetragen, während mit Beginn der dritten Halbstrophe bei der Exklamation „O“ erstmals alle Stimmen zugleich einsetzen, doch nur für einen Vers, die beiden weiteren Verse sind dem ersten Chor anvertraut. Über weite Strecken herrscht ein Note-gegen-Note-Satz mit paralleler Textdeklamation in allen Stimmen vor, doch geht Palestrina dabei den Wortakzenten entsprechend metrisch frei und ohne Bindung an die vorgezeichnete Mensur vor, so dass ein zugleich verständlicher und flexibler Textvortrag erzielt wird. Die vorherrschende gezielte Ökonomie der Mittel macht bereits der Anfang deutlich: Die Oberstimme besteht nur aus einem Terzgang aufwärts und einem anschließenden Terzgang abwärts, doch ist beim Aufgang *h* und beim Abgang auf „dolorosa“ *b* zu singen; in der Unterstimme erklingt dazu, allerdings ohne Alteration, in Gegenbewegung die Spiegelung dieser Linie eine Oktave tiefer, die nur in der Mitte durch den Quintsprung mit anschließendem Quintfall erweitert wird. Die beiden Außenstimmen wären fast vollständig symmetrisch angelegt, wenn nicht in den Takten 2 und 3 auf „mater do-lo-“ metrisch zwei aufeinanderfolgende Dreiergruppen gebildet würden, durch die eine gleichzeitige Symmetrie auch in der Horizontalen bewusst vermieden wird. Da der zweite Chor für den zweiten Vers exakt die Musik für Vers 1 aus dem ersten Chor wiederholt, entsteht ein versweiser Parallelismus, der gleichsam den Paarreim der beiden Anfangsverse nachbildet. Ver-

gleichbare Parallelismen finden sich ebenfalls versweise bei „Quis est homo qui non fleret / Christi matrem si videret“ und an vielen weiteren Stellen der Komposition, jedoch gelegentlich auch auf der Ebene kleingliedrigerer Syntax wie bei „Quae moerebat / et dolebat / et tremebat / cum videbat“, wo Palestrina ein Deklamationspattern viermal rhythmisch identisch wiederholt, das jeweils aus einem Spannungsverhältnis von Dreier- und Vierergruppe besteht, jedoch durch den vorgezogenen Einsatz des hinzutretenden Chores implizit ein durchgehendes Dreiermetrum im vorgezeichneten *tempus imperfectum diminutum* ergibt. Für die Halbstrophen 9 und 10 wechselt Palestrina dann sogar ganz dezidiert in ein rasches *tempus perfectum diminutum*. Anders als bei Lasso findet sich expressive Einzelwortausdeutung höchst selten wie im ersten Vers oder bei der Eintrübung nach g-Moll bei „contristari“ und auch mit weit weniger auffälligen harmonischen oder melodischen Mitteln. In Palestrinas Vertonung steht eine ebenso vielfältige wie elegante Deklamation des Textes ganz im Vordergrund.

Felice Anerio orientiert sich in seiner undatierten, lange Zeit Palestrina zugeschriebenen zwölfstimmigen Vertonung ganz an dessen Vorbild.⁹ So sind die drei Verse der ersten Halbstrophe bereits auf die drei Chöre aufgeteilt, der Parallelismus der beiden ersten Verse ist durch Wiederholung des gesamten Satzes ebenfalls gewahrt und selbst eine symmetrische Melodielinie findet sich zu Beginn in der Oberstimme, allerdings zur Quarte ausgeweitet, ohne die wirkungsvolle Alteration und ohne die Umkehrung in der Unterstimme. Viele andere Merkmale ähneln dem Modell, so auch der erste vollstimmige Einsatz aller drei Chöre bei „O quam tristis“, doch erfolgt der Mensurwechsel nun erst bei Halbstrophe 18 „Inflammatum et accensum“. Insgesamt ist die Deklamation weit schematischer als bei Palestrina ge-

handhabt, vielfach tritt ein einfaches trochäisches Dreiermetrum weitgehend in den Vordergrund, wie es sich in den Versen der Sequenz vorgebildet findet.

Vertonungen wie die von Lasso, Palestrina, Anerio und anderen Zeitgenossen entstanden bereits in den Jahren nach dem Tridentinum, als das *Stabat mater* schon nicht mehr zu den für die Liturgie zugelassenen Texten gehörte. Dies mag in einem gewissen Maße erklären, warum in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Tradition mehrstimmiger Umsetzungen des Textes kaum eine Nachfolge fand, etwa in Form vokal-instrumentaler Concerti oder auch geringstimmiger Motetten.¹⁰ Offenbar wanderte der Text weitgehend in den Bereich der privaten Andachtsmusik, in dem gerade nicht-liturgische Texte im Vordergrund standen. Dennoch mag es ein Stück weit verwundern, dass im Jahre 1620 **Claudio Saracini** die erste bekannte einstimmige Vertonung des lateinischen *Stabat mater* mit Continuoabgleitung in *Le Terze Musiche*, einem Band mit ansonsten weltlichen Liebesliedern in italienischer Sprache, veröffentlichte. In der Überschrift im Originaldruck ist das Stück als *Planctus B. Mariae Virginis* bezeichnet, und damit dem Typus des *Lamento* angenähert, wie er sich insbesondere seit Monteverdis *Lamento d'Arianna* in der frühen Oper herauszubilden begonnen hatte. Anders als in den älteren mehrstimmigen Vertonungen wird Maria in Saracinis Vertonung im *stile recitativo* zu einer als Individuum greifbaren Person, die ihre Klagen gleichsam auf einer imaginären

Bühne hervorbringt und den Zuhörer zur *compassio* einlädt. Dies ist umso erstaunlicher, als im Text der Sequenz selbst keinerlei Passagen wörtlicher Rede vorkommen, die eine derartige Dramatisierung veranlassen könnten. Zugleich ist es nach ersten Ansätzen bei Lasso die erste Vertonung, in der Affektdarstellung ganz ins Zentrum des kompositorischen Interesses rückt, wie sie dann in der Folgezeit für Vertonungen des *Stabat mater* generell kennzeichnend werden sollte. Saracini arbeitet mit dem gesamten expressiven Arsenal, das einem Opernkomponisten seiner Zeit zur Verfügung stand: Expressive melodische Sprünge wie der kleine Sextfall zu Beginn, der mehrfach später wieder aufgegriffen wird, insbesondere bei „Fac ut portem“, oder der verminderte Quintfall bei der Wiederholung von „O quam tristis“, chromatische Gänge in hoher Lage wie bei „Cuius animam gementem / Contristatam et dolentem“ oder in Verbindung mit zusätzlichen wortausdeutenden raschen Tonrepetitionen bei der Textstelle „et dolebat et tremebat“, rasche virtuose Melismen wie auf „ardeat cor meum“, „desiderio“ sowie vor allem „in die iudicio“ und „confoveri gratia“. Bei Beginn der abschließenden Halbstrophe wechselt das Metrum in einen raschen 6/2-Takt, bei der variierten Wiederholung kulminiert dann die Komposition bei „Paradisi gloria“ in einem langen, gleichsam ewigen Ton der Oberstimme, worunter nun der Instrumentalbass sich erstmals in raschen Achteln bewegt und damit über seine bis dahin überwiegende Funktion als harmonische Stütze hinausgeht.

Sta - - bat ma-ter do-lo - ro-sa, Sta - - bat ma-ter do-lo - ro-sa lux-ta cru-ccem la-cri-
 mo - - sa Dum pen - de-bat Fili-us Cu-ius a-ni-mam ge-men-tem Con-tri-
 stan-tem et do-len - - tem Per-tran - si - vit gla - di - us

The image shows a musical score for Giovanni Felice Sances' *Stabat mater*, 1638. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (top) and a basso continuo line (bottom). The lyrics are written below the vocal line. The lyrics are: "di tre mebat cum vi- / debat na si pt nat inclit / quis est homo qui non fia / Christi Martem si videret in tan no sapit". The music is in a chromatic style, with a focus on descending quart notes in the basso continuo line.

Giovanni Felice Sances, *Stabat mater*, Venedig 1638

In einer ebenfalls einstimmigen Vertonung von **Giovanni Felice Sances**, die dieser 1638 in einer Sammlung mit einstimmigen *Motetti* in Venedig veröffentlichte, wird die ganz auf Affektausdruck angelegte, gleichsam opernhafte Darstellungsperspektive noch einmal gesteigert. Sances gliedert seine mit *Pianto della Madonna* überschriebene Komposition in einen dreimaligen Wechsel rezitativischer und arioser Abschnitte,¹¹ wobei in den letzteren jeweils eine chromatische Variante des Passacagliamodells als ostinate Bassformel zugrunde gelegt wird. Seit den 1630er Jahren waren absteigende Quartbässe häufig für Klageszenen verwendet worden, zunächst im Bereich der Kammermusik, wie etwa in Monteverdis *Lamento della Ninfa*, und wenig später auch in den standardisierten *Lamento*-Szenen der venezianischen Oper.¹² Das *Stabat mater* von Sances stellt die früheste bekannte Verwendung eines nicht diatonisch, sondern durchgehend chromatisch absteigenden Quartbassmodells dar,¹³ und Sances nutzt die hochexpressive, zwei Mensuren umfassende Figur im Instrumentalbass einerseits, um größere Textabschnitte musikalisch zusammenzufassen und zugleich, um in recht freier Weise die Singstimme über dem Basso deklamieren zu lassen. Im ersten der drei Ostinatoabschnitte setzt die Stimme, nachdem das Modell einmal vorab allein erklingen ist, mit Halbstrophe 3 ein, wobei die drei vierhebigen Verse mit sechs, zwei und vier Takten bzw. drei, einen und zwei Modelldurchgän-

gen einen sehr unterschiedlichen Umfang einnehmen; die größte Ausdehnung für einen Einzelvers erlangen die ausgedehnten Melismen bei „ut tibi complaceam“ mit insgesamt vier vollständigen Modelldurchgängen. Abwechslung schafft Sances darüber hinaus durch eine Vielzahl weiterer Mittel: Einzelwortausdeutung wie in den Tonrepetitionen bei „et tremebat cum videbat“, Sequenzierungen wie bei „Eya mater fons amoris“, „Tui nati vulnerari / tam dignati pro me pati“ oder auch „Fac me cruce custodiri“, Synkopierungen wie bei „Fac ut tecum lugeam“ oder „Cruce hac inebriari“, Dehnungen und Hemiolienbildung wie bei „Penas mecum divide“, Vorhaltbildungen wie bei „et accensus“ oder unerwartete harmonische Wendungen wie bei „vim doloris“. Das Spannungsverhältnis zwischen dem chromatischen Ostinato und immer neuer rhythmischer und melodischer Erfindung in der Singstimme verleiht der Komposition gleichermaßen ein hohes Maß an Geschlossenheit wie auch an variativer Mannigfaltigkeit.

Im gleichen Zeitraum entstand in Italien auch eine Reihe von sehr unterschiedlichen Kompositionen, in denen die mittelalterliche lateinische Sequenz zum Ausgangspunkt für freie Paraphrasen oder Neudichtungen wurde. In den 1640er Jahren in Rom erschienenen *Canzoni Spirituali* von **Pietro Paolo Sabbatino** etwa findet sich die mit *Stabat mater dolorosa* überschriebene italienschsprachige Canzonetta *Sola fra suoi più cari* auf einen Text von Giambattista Marino. Es handelt sich um ein einfach gehaltenes Strophenlied über einer in Viertelbewegung voranschreitenden Continuostimme, in dessen erster Strophe Maria unter dem Kreuz beschrieben wird, während die drei Folgestrophen ihre Klagen in wörtlicher Rede wiedergeben.¹⁴ In seiner *Selva morale e spirituale* veröffentlichte **Claudio Monteverdi** 1641 unter dem Titel *Pianto della Madonna* eine lateinische Kontrafaktur seines berühmten *Lamento d'Arianna*, worin der bereits vorhandenen Musik für die Klagen der verlassenen Ariadne ein neuer lateinischer Text angepasst wurde, der die Klagen Mariens unter dem Kreuz in die Form eines Monologs in wörtlicher Rede bringt und damit den Schritt hin zu einer Dramatisierung der Situation, wie sie schon bei Saracini und Sances auf Grund der musikalischen Gestaltung implizit vorhanden war, definitiv bereits auf der Ebene des Textes vollzieht. Eine Marienklage gänzlich in direkter Rede findet sich auch in dem **Luigi Rossi** zugeschriebenen, vermutlich in den 1640er Jahren entstandenen *Oratorio della settimana santa*. Maria erscheint hier als handelnde Figur auf einer imaginären Bühne, und ihr fast durchgängig von zwei Violinen begleitetes passacagliaartiges Lamento wird durch den Kontrast mit den Freudengesängen des Höllenchores über den vermeintlichen Triumph des Teufels in seiner Wirkung noch gesteigert.

Allerdings blieben solche implizit musikalischen oder auch direkten Dramatisierungsversuche des *Stabat mater* insgesamt ein kurzzeitiges Phänomen in der Geschichte der Vertonungen dieser Sequenz, die seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und dann vor allem nach der Wiedereinführung in die Liturgie im Jahre 1727 immer mehr zunahm. Dabei ist eine große Bandbreite möglicher Formen der Vertonung festzustellen. Vereinzelt finden sich Versionen, die eine größtmögliche Einfachheit anstreben und als liturgische Gebrauchsmusik konzipiert waren, hierzu gehört **Marc-Antoine Charpentiers** undatiertes *Stabat mater pour les religieuses* (H 15), das die vorgesehene Verwendung in einem Nonnenkloster bereits im Titel benennt. Für jede der zehn Doppelstrophen sieht Charpentier die gleiche sehr einfache Musik vor; dabei ist jeweils die erste Halbstrophe von einer solistischen Frauenstimme vorzutragen, die zweite Halbstrophe ist ebenfalls einstimmig, jedoch von einem Frauenchor zu singen, so dass ein responsorialer Vortrag entsteht. Strukturell vergleichbar ist ein weitaus späteres *Stabat mater* für drei unbegleitete Frauenstimmen von **Giuseppe Tartini** von 1769, das er an S. Antonio in Padua im Jahr vor seinem Tode komponierte. In diesem Fall werden jeweils die ersten Halb Strophen überwiegend Note-gegen-Note in Form eines einfachen Triosatzes vertont, in dem die Altstimme die Stelle eines Basses einnimmt, während die beiden Sopranstimmen weitgehend in Terzparallelen geführt werden; demgegenüber wird alternierend die jeweils zweite Halbstrophe in allen zehn Doppelstrophen auf die gleiche einstimmige, syllabisch in Viertelbewegung voranschreitende Melodie gesungen.

Auch in ambitionierteren Vertonungen wird gelegentlich die strophische Disposition der Sequenz zumindest partiell reflektiert, so etwa in **Antonio Vivaldis** *Stabat mater* RV 621 für eine Altstimme und Streicher, das 1712 in Brescia entstanden ist. Vivaldi vertont nur eine Auswahl von Halb Strophen (1-3 / 5-7 / 9-10 / Amen) und wiederholt die drei sehr unterschiedlichen Sätze für die ersten drei Halb Strophen noch einmal mit geändertem Text für die Halb Strophen 5-7, während die letzten drei Abschnitte neu in Musik gesetzt wurden.

Der häufigste Formtypus bei der Vertonung des *Stabat mater* im 18. Jahrhundert wird repräsentiert durch Werke, in denen eine größere Anzahl von einzelnen, meist in sich geschlossenen musikalischen Abschnitten aneinandergereiht werden, die häufig in Bezug auf Besetzung, Tempo, Tonart, Takt, Satztypus, Motivik und Gestus im Kontrast zueinander stehen und in denen eine, zwei und gelegentlich auch mehr Halb Strophen der Vorlage umgesetzt werden. Die Bandbreite der Möglichkeiten wird ein Stück weit bereits durch die jeweils gewählte Gesamtbesetzung vorgeprägt, so hat

Domenico Scarlatti sein *Stabat mater* für zehn Vokalstimmen und Continuo geschrieben; die Versionen von **Emmanuele d'Astorga** und **Antonio Maria Bononcini** sehen vier Vokalsolisten, vierstimmigen Chor, Streicher und Continuo vor, eine Besetzung, die bei **Antonio Caldara** noch um zwei Posauern erweitert ist, während **Agostino Steffani** seine 1727 entstandene Version für 5-6 Vokalsolisten, sechsstimmigen Chor, sechs Streicher und Bc konzipiert hat. Demgegenüber sind die Vertonungen von **Alessandro Scarlatti** und **Giovanni Battista Pergolesi**, die beide im Auftrag der Confraternita dei Cavalieri della Vergine dei dolori in Neapel geschrieben wurden, deutlich kleiner besetzt für je ein Sopran- und Altsolo sowie zwei bzw. drei Streicher und Continuo.

Bei den genannten Werken, die alle während der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts komponiert wurden, auch wenn sie mehrheitlich nicht genau zu datieren sind, kommt es zu deutlichen Traditionsbildungsprozessen, u.a. mit Ansätzen für eine formale Standardisierung. So sind Einzelsätze, in denen nur eine Halbstrophe vertont wird, überwiegend in einer zweiteiligen Form mit zwei vollständigen Textdurchgängen bei abgewandelter Musik mit oder ohne Eingangs- und Zwischenritornell angelegt, ähnlich wie dies für den A-Teil einer da-capo-Arie kennzeichnend ist; in Pergolesis kurz vor seinem Tod 1736 komponierten *Stabat mater* findet sich dieser Typus bei den Halb Strophen 1, 2, 3, 4 und 8. Seltener sind dagegen Sätze mit drei oder mehr Textdurchgängen, und ein Satz wie das Duett „Fac ut ardeat cor meum“ bei Pergolesi mit fünf fast vollständigen Textdurchgängen bildet eher eine Ausnahme. Obwohl die formale Struktur des Sequenztextes mit zwei gleich gebauten Halb Strophen einer durchaus häufigen Form von italienischen Arientexten dieser Zeit mit achtsilbigen *ottonario*-Versen im Bereich der zeitgenössischen Oper oder des Oratoriums ziemlich genau entspricht, fehlen erstaunlicherweise da capo-Arien in *Stabat-mater*-Vertonungen des 18. Jahrhunderts offenbar vollständig, selbst dann, wenn in einem Abschnitt zwei Halb Strophen zusammengefasst werden. Gelegentlich sind dagegen strophische Verfahren anzutreffen, so etwa in Alessandro Scarlattis *Stabat mater*, der die Halb Strophen 13 „Fac me vere tecum flere“ und 14 „Iuxta crucem tecum stare“ wie ein Strophenlied zum gleichen Satz singen lässt. Bei Pergolesi werden die bereits vom Text her parataktisch gebauten Halb Strophen 5 „Quis est homo qui non fleret“ und 6 „Quis non posset contristari“ zu einem Duett zusammengefasst, bei dem zunächst die beiden Stimmen nacheinander beide Strophen zur gleichen Melodie im Quartabstand einmal vollständig singen, bevor beide Texte dann im Duett simultan miteinander verschränkt werden; im Duett *Sancta mater istud agas* werden eingangs ebenfalls zwei Halb Strophen (11 und 12) nacheinander solistisch in quasistrophischer Form vorgetragen, doch wird

dann im Duett kontrastierend bereits die folgende Halbstrophe in anderer Form vertont, während für die Halbstrophe 14 und 15 dann noch einmal auf das melodische Anfangsmaterial zurückgegriffen wird.

Ausgesprochen selten ist der ebenfalls in vielen anderen vokalen Gattungen der Zeit charakteristische Wechsel von Rezitativ und Arie; in den genannten Werken verwendet allein Alessandro Scarlatti einmal die Überschrift *Recitativo*, wenn er in Nr. 15 „Fac ut portem Christi mortem“ die Halbstrophen 16 und 17 mit nur je einem Textdurchgang zu einem knappen *Accompagnato*-Rezitativ zusammenfasst, das die anschließende zweiteilige Arie *Inflammatum et accensus* vorbereitet. Bei Pergolesi, der Scarlattis Version mit Sicherheit gekannt hat, fehlt zwar eine vergleichbare Überschrift, doch vertont auch er die gleichen Halbstrophen als eine Art *accompagnato* mit nur je einem Textdurchgang, was etwa an den häufigen Fermaten im Vorspiel und beim ersten Vokaleinsatz oder dem vollständigen Wechsel des musikalischen Gestus zu Beginn der zweiten Halbstrophe deutlich wird. Weitere Ähnlichkeiten zwischen den Vertonungen von Scarlatti und Pergolesi finden sich in den jeweiligen Schlussabschnitten: Scarlatti setzt das „Quando corpus morietur“ in einem düsteren c-Moll und hellt den Satz in der Schlusskadenz nach C-Dur auf, bevor abschließend eine ausgedehnte und hochvirtuose *Amen*-Fuge in G-Dur anhebt. Pergolesi kehrt für die letzte Halbstrophe zu seiner Rahmentonart f-Moll zurück, die in der Folgezeit auch von vielen anderen Komponisten gewählt werden sollte, verzichtet aber anders als Scarlatti nach einem vorherigen wirkungsvollen Trugschluss beim letzten „paradisi gloria“ auf eindeutiges Dur, indem er alle Stimmen in leeren Oktaven auf dem Grundton enden lässt. Wie bei Scarlatti schließt sich eine hier mit *Presto assai* überschriebene melismatische

Amen-Fuge an, in der zwar weiterhin f-Moll vorgezeichnet ist, die jedoch am Ende trotz Doppelgriffen in den Violinen die Terz ausklammert, so dass ein Dur-Schluss zumindest nicht auszuschließen ist.

Vielfältige intertextuelle Bezugnahmen sind auch in anderen Vertonungen anzutreffen; so scheint eine rasche Schlussfuge sich als eine Art kompositorischer Norm herausgebildet zu haben, auch wenn diese unterschiedlich gehandhabt wird. Bei Alessandro Scarlatti und Pergolesi setzt die Fuge, wie beschrieben, erst beim *Amen* ein, und auch Emmanuele d’Astorga beschließt sein *Stabat mater* mit einem ausgedehnten *Amen*-Fugato. Bei Domenico Scarlatti beginnt die Fuge dagegen schon bei den beiden Schlussversen „Fac ut animae donetur / Paradisi gloria“, deren *soggetto* gleich zu Beginn mit einem *Amen*-Kontrasubjekt verknüpft und zu einer ausgedehnten Fuge verarbeitet wird. Auch Antonio Caldara und Agostino Steffani beginnen ihre Schlussfugen mit dieser Textstelle, doch führt Steffani erst mit Einsatz eines zweiten rein instrumentalen Abschnitts zunächst untextiert zusätzlich ein *Amen*-Kontrasubjekt ein; beide *soggetti* werden dann erneut im dritten Tutteil, diesmal mit Text, gemeinsam durchgeführt. Bei Caldara hingegen wird das *Amen* aus der Fuge ausgeklammert und nur in einer zusätzlichen Kadenzwendung akkordisch am Ende angefügt. Giovanni Maria Bononcini wiederum setzt unter gänzlichem Verzicht auf einen *Amen*-Schluss nur den letzten Vers „Paradisi gloria“ in Form einer mit *Tempo giusto* überschriebenen sehr ausgedehnten Fuge. Für das *soggetto* seiner Fuge greift Bononcini auf den Anfangssatz von Astorgas *Stabat mater* zurück und stellt sich mit diesem unmissverständlichen Zitat bewusst in eine Traditionslinie mit diesem Modell.

Florian Gassmann, *Stabat mater*, Wien 1772

Derartige bewusste Rückgriffe auf ältere *Stabat-mater*-Vertonungen durch oft sehr deutlich hervorgehobene Zitate sind auch in der Folgezeit keine Seltenheit. Insbesondere findet dabei immer wieder ein Rekurs auf Pergolesis Fassung statt, dem eine langanhaltende Rezeption zuteil wurde. So zitiert etwa der kaiserliche Hofkapellmeister Florian Gassmann in seinem 1772 komponierten *Stabat mater* für vierstimmigen Chor und Continuo gleich zu Beginn in der Oberstimme Pergolesis „Quando corpus morietur“, ein Verweis, der für viele zeitgenössische Hörer unmittelbar erkennbar gewesen sein dürfte.

Johann Adam Hiller, *Passionsmusik zum Stabat mater*, mit der Klopstockischen Parodie, Leipzig 1776, „Erben sollen sie am Throne“ T. 1-14

Pergolesis Vertonung fand selbst im protestantischen Bereich, wo die marianische Sequenz *Stabat mater* keinen Ort hatte, weite Verbreitung. Bereits **Johann Sebastian Bach** hatte das Werk etwa in den Jahren 1745-47 bearbeitet und als *Tilge, Höchster, meine Sünden* mit einem auf Psalm 51 basierenden neuen Text in deutscher Sprache versehen und damit die Musik auch für den evangelischen Gottesdienst verfügbar gemacht. **Johann Adam Hiller** veröffentlichte 1776 in Leipzig Pergolesis „vollständige Passionsmusik zum Sta-

bat mater mit der Klopstockischen Parodie; in der Harmonie verbessert, mit Oboen und Flöten verstärkt, und auf vier Stimmen gebracht“, wie das Titelblatt des Druckes vermerkt. Im Vorbericht führt der Protestant Hiller an, dass das Werk in dieser veränderten Gestalt „nicht allein in Concerten, sondern auch selbst in Kirchen brauchbar sein würde“.

Franz Schubert lernte Pergolesis Komposition vermutlich in Hillers Bearbeitung kennen, denn als er Ende Februar 1816 zum zweiten Mal ein *Stabat mater* zu komponieren begann,¹⁵ griff er auf Klopstocks deutschen Text von 1770 in jener Fassung zurück, wie Hiller sie in seinem Druck verwendet hatte, insofern verwundert nicht, dass in weiten Teilen von Schuberts *Jesus Christus schwebt am Kreuze* D 383 umgekehrt auch der lateinische Text unterlegt werden könnte. Für Schubert war Pergolesis Komposition selbst 80 Jahre nach deren Entstehung noch in vielfacher Hinsicht ein Modell für seine Neukomposition. Dies beginnt bei der Wahl der Grundtonart f-Moll, setzt sich in einer häufigen Übernahme etwa der Taktart in vielen der Sätze fort – so ist Nr. 2 jeweils eine Sopranarie im 3/8-Takt und Nr. 4 in beiden Versionen ein Allegretto im 2/4-Takt. Wie Pergolesi sieht Schubert zwei ausgedehnte Fugen vor; neben der abschließenden Amen-Fuge, in der wie im Modell ein alla-breve-Takt vorgezeichnet ist, das Tempo aber von *Presto assai* zu einem *Allegro moderato* abgeschwächt wurde,¹⁶ und ebenfalls in Nr. 8 *Erben sollen sie am Throne*, das Pergolesis *Fac ut ardeat cor meum* entspricht. Beide Sätze waren schon bei Hiller zu einem vierstimmigen Satz ausgeweitet worden, doch wählt Schubert in seiner Nr. 8 einen gänzlich anderen soggetto-Typus, bei dem rasche Achtelbewegung vorherrscht und der ganze Satz nach einer Engführungspassage in einem unisono-Vortrag des Themas in allen Stimmen im fortissimo kulminiert. Schubert experimentiert im Chor Nr. 9 *O du herrlicher Vollender* sogar mit einer, wenn auch leicht variierten, da-capo-Anlage, und sieht im Mittelteil simultanen Vortrag der Halb Strophen 16 und 17 des Textes vor, worauf er bei den Halb Strophen 5 und 6 im Unterschied zu Pergolesi verzichtet hatte. Trotz vielfältiger struktureller

Parallelen und konkreter Bezugnahmen kann Schuberts *Stabat mater* D 383 dennoch keineswegs als eine bloße Stilkopie verstanden werden, dafür finden sich in allen Sätzen Elemente, die so bei Pergolesi gar nicht denkbar gewesen wären, etwa hinsichtlich der abwechslungsreichen Orchestrierung mit Flöten, Oboen, Fagotten, Kontrafagott, Hörnern und drei Posaunen, der weit differenzierteren Dynamik, einer in den meisten Sätzen gänzlich anders gearteten motivischen Erfindung sowie einer weit komplexeren Harmonik.

Man könnte Schuberts deutsches *Stabat mater* als eine Art Endpunkt einer mehr als hundertjährigen Gattungstradition verstehen, die eine Fülle bedeutender Vertonungen des *Stabat mater* hervorgebracht hat, zu denen auch die hier nicht besprochenen Versionen von **Joseph Haydn** und **Luigi Boccherini** zählen. Die spätere Geschichte von *Stabat mater*-Vertonungen im Verlauf des 19. Jahrhunderts wie auch im 20. und beginnenden 21. Jahrhundert erscheint dagegen weit eher als eine Geschichte von Einzelwerken mit sehr stark divergierenden kompositorischen Ansätzen, auch wenn sich etwa zwischen den großen oratorischen Werken von **Rossini** und **Dvorák**, mit denen der Rahmen der Liturgie definitiv überschritten wurde, noch vereinzelt Bezugnahmen nachweisen lassen, doch bildeten diese keine gattungstypischen Traditionen mehr aus. In jüngster Zeit kommt es häufiger wieder zu bewussten Anknüpfungen insbesondere an ältere Beispiele aus der Gattungsgeschichte, in **Krzysztof Pendereckis** a-capella-Version von 1966 findet in der Anlage für drei Chöre die Mehrchörigkeit Palestrinas und Anerios einen entfernten Nachklang; **Vivienne Olive** greift in ihrem *Stabat mater* für Sopran und Orgel von 1986 sogar unmittelbar auf den Anfang von Palestrinas Fassung zurück und entwickelt aus der Oberstimme auf Grund von Permutationsverfahren ihre gesamte Komposition, während **Florian Meierott** in seinem *Stabat mater* für Violine solo von 2009/10 nicht nur ältere Satztypen wie etwa eine Chaconne aufgreift, sondern sogar die Melodie der mittelalterlichen Sequenz verwendet, die ansonsten in der Tradition mehrstimmige Vertonungen kaum je beachtet worden war.

¹ Die Handschrift wird heute noch in Eton aufbewahrt unter der Signatur Eton College MS. 178.

² Das ursprüngliche Manuskript enthielt offenbar allein 24 *Magnificat*- und 15 *Salve-Regina*-Vertonungen.

³ Die Sammlung scheint zu belegen, dass Texte, die im Zusammenhang mit der Passion Christi standen, eine besondere Bedeutung hatten. So enthält das Eton Choirbook auch die früheste mehrstimmige Passionsvertonung in England von Richard Davy und zudem Kompositionen nach mit dem *Stabat mater* eng verwandten Texten, insbesondere zwei Versionen von *Stabat virgo mater Christi* sowie ein *Stabat iuxta Christi crucem*, alle in Vertonungen von John Browne. Das letzte dieser Stücke wurde offenbar

1502 für die englische Königin Elisabeth of York komponiert, und zwar anlässlich des Todes ihres ältesten Sohnes, des Thronfolgers Prince Arthur.

⁴ Nach der Entfernung des *Stabat mater* gemeinsam mit zahlreichen weiterer Sequenzen aus der Liturgie während des Konzils von Trient sollte erst Papst Benedikt XIII. 1727 das Fest der sieben Schmerzen Mariens für die gesamte katholische Kirche erneut und diesmal verbindlich einführen und legte es nun auf den Freitag vor Palmsonntag. Erst im Jahre 1913 fand die Verlegung auf den 15. September statt, auf den Tag nach dem Fest der Kreuzerhöhung, an dem es heute noch gefeiert wird.

⁵ Die sieben Schmerzen Mariens setzen sich zusammen durch einerseits drei Begebenheiten aus der Kindheit Jesu, nämlich der Darbringung im Tempel mit der Weissagung des Simeon, der Flucht vor Herodes nach Ägypten und der Suche Marias nach dem 12-jährigen Knaben, der im Tempel mit den Schriftgelehrten disputiert, andererseits durch vier Momente während des Leidens und Sterbens Jesu, und zwar die Begegnung zwischen Jesus und Maria auf dem Kreuzweg, Kreuzigung und Tod, Kreuzabnahme und Grablegung.

⁶ Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I, MS 215-216. Vgl. Herbert Kellman (Hrsg.), *The Treasury of Petrus Alamire. Music and Art in Flemish Court Manuscripts 1500-1535*, Ludion, Ghent, Amsterdam 1999, S. 66-67.

⁷ Der Codex Chigi wird heute in der Biblioteca Apostolica Vaticana in Rom aufbewahrt (MS Chigi CVIII 234), die zweite Handschrift befindet sich in der Brüsseler Bibliothèque Royale Albert I (MS 9126); vgl. ebenda. S. 125-129 und S. 72-73. Im Codex Chigi wird Josquins Vertonung von einem ebenfalls fünfstimmigen *Stabat mater* von Gaspar Weerbeke gefolgt, das ähnlich wie Josquins Version auf einem übernommenen cantus firmus basiert, in diesem Fall auf dem marianischen Responsorium *Vidit speciosam sicut columbam*.

⁸ Möglicherweise ist hier auf Grund des Textes sogar tatsächlich der Tritonus in der Oberstimme zu singen, was fraglos weitaus herber wirken würde als die vom Herausgeber der neuen Lasso-Ausgabe vorgeschlagene Hinzufügung eines hier fehlenden b-Vorzeichens; immerhin ist zwei Takte später die Tiefalteration dezidiert vorgezeichnet.

⁹ Die ebenfalls mehrchörigen Vertonungen von Giovanni Croce von 1602 und Agostino Agazzari (vor 1603) dürften sich ebenfalls auf Palestrina und möglicherweise im Falle Croces auch auf Lasso beziehen.

¹⁰ 1640 erschien in der Sammlung *Antifone e litanie della Beatissima Vergine* zu zwei bis acht Stimmen von Giovanni Felice Sances eine dreistimmige Vertonung des *Stabat mater* in einer Besetzung mit zwei Canti, Tenore und Bc, doch scheint eine solche geringstimmige motettische Version eher einen Einzelfall zu bilden.

¹¹ Die formale Anlage lässt sich im Verhältnis zu den 20 Halbstrichen wie folgt darstellen: Recitativo (1-2) / Passacaglia (3-6) / Recitativo (7-8) / Passacaglia (9-12) / Recitativo (13-15) / Passacaglia (16-20).

¹² Absteigende Quartbässe sollten rasch zu einem in ganz Europa

verbreiteten Topos für Klage werden, der bis weit ins 18. Jahrhundert hinein in alle Gattungen der Vokal- und Instrumentalmusik Eingang fand.

¹³ Es bildet damit auch einen Ahnherren für ein weitaus späteres Stück wie das *Crucifixus* in Johann Sebastian Bachs *h-moll-Messe*, worin dieser chromatische ostinate Klage-Topos noch einmal aufgegriffen wird.

¹⁴ Marinos aus weit mehr Strophen bestehender Text war bereits 1606 von Francesco Bianciardi dreistimmig in neunteilig durchkomponierter Form vertont worden und erneut 1607 von Severo Bonini.

¹⁵ Schuberts erste Fassung des *Stabat mater* entstand im April des Vorjahres und umfasst nur die ersten vier Halbstrophen in lateinischer Sprache.

¹⁶ In Hillers Bearbeitung fehlen Tempoangaben gänzlich.



Dr. Joachim Steinheuer

Joachim Steinheuer studierte zunächst Philosophie und Kunstgeschichte in Heidelberg und Paris, anschließend Musikwissenschaft in Berlin und Paderborn. Ab 1993 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn, ab 1996 Lehrtätigkeit am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg, seit 2007 als Akademischer Direktor. Arbeitsschwerpunkte liegen in der italienischen Musikgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts (Dissertation über die weltliche Vokalmusik von Tarquinio Merula, zahlreiche Aufsätze sowie 46 Artikel in der Neuausgabe der MGG), der französischen Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, dem deutschen Lied des 18. und 19. Jahrhunderts sowie bei Aspekten der europäischen und amerikanischen Musikkultur im 20. Jahrhundert.

Neben vielfältigen wissenschaftlichen Veröffentlichungen, u.a. zu Monteverdi, Purcell, Vivaldi, Haydn, Mozart und Schumann langjährige publizistische Tätigkeiten u.a. für Rundfunkanstalten und Tonträgerfirmen sowie musikwissenschaftliche Beratung mehrerer namhafter Ensembles im Bereich der Alten Musik. Seit 2012 leitet er das Festival Musica Insieme in Panicale (Umbrien).



Seit Gründung des Carus-Verlags 1972 ist die Edition der Musik von Johann Sebastian Bach ein Schwerpunkt. Mit dem Projekt *Bach vocal* streben wir die Vervollständigung unserer Ausgaben der Vokalmusik Bachs in den kommenden Jahren an.

Urtext im Dienste historischer Aufführungspraxis

Die Stuttgarter Bach-Ausgaben bieten

- ▶ wissenschaftlich zuverlässige Notentexte für die Praxis
- ▶ Berücksichtigung des aktuellen Standes der Bach-Forschung
- ▶ informative Vorworte zum entstehungs- und rezeptionsgeschichtlichen Kontext und Erläuterung von aufführungspraktischen Fragen
- ▶ Kritische Berichte mit knappen Quellenbeschreibungen und Einzelanmerkungen, in denen alle Abweichungen der Edition von den relevanten Quellen festgehalten und begründet werden
- ▶ käufliches Aufführungsmaterial: Partitur, Taschenpartitur, Klavierauszug, Chorpartitur und vollständiger Stimmensatz. Die Continuo-Stimme enthält einen Vorschlag für die Ausstattung des Generalbasses

Weitere Informationen finden Sie unter www.carus-verlag.com/Bach.html



Maurice Croissant

Bezirkskantor in Pirmasens und Bad Bergzabern



Herr Croissant, Sie waren auch einmal Student an unserer Hochschule. Wie sah ihr beruflicher Werdegang seither aus?

Ich studierte von 1994 bis 2001 an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg und beendete mein Studium im April 2001 mit dem A-Examen.

Während des Studiums legte ich außerdem Nebenfachprüfungen in den Fächern Bläserchorleitung, Blockflöte und Jazz-Klavier ab. Just zu diesem Zeitpunkt konnte ich mich auf die frei gewordene Bezirkskantorenstelle der Dekanate Pirmasens und Bad Bergzabern und das damit verbundene Kantorat der Johanneskirchengemeinde Pirmasens bewerben. Seit 15. August 2001 bin ich hauptberuflich an dieser Stelle der Evangelischen Kirche der Pfalz tätig.

Ihr Dienstauftrag umfasst gleich zwei große Dekanate. Wie kommt es zu dieser Konstellation und wie gestaltet sich konkret Ihre Arbeit?

Wie alle meine Kolleginnen und Kollegen in der Pfälzischen Landeskirche betreue ich ein bzw. zwei Dekanate und bin nicht ausschließlich an einer Kirche angestellt. Ein Schwerpunkt in meinem Bezirkskantorat liegt im Bereich Chorleitung. Ich betreue in beiden Dekanaten Chöre für alle Altersgruppen (Bezirkskantorei Pirmasens, Jugendchor „Unisono“, Kinderkantorei Pirmasens, Bezirkskantorei Bergzabern, Jugendchor „Sottovoce“, Kinderkantorei Bergzabern).

Des Weiteren leite ich das Kirchenmusikalische Seminar Pirmasens, das Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker im Nebenamt in einer zwei- bis dreijährigen Unterrichts- und Ausbildungsphase zur begehrten „D-“ bzw. „C-Prüfung“ führt. Die Schülerinnen und Schüler erhalten bei mir wöchentlichen Unterricht in Orgelliteraturspiel, Liturgischem Orgelspiel, Tonsatz, Gehörbildung und Chorleitung. Weitere theoretische Fächer werden auf den sogenannten „Werkstatt-Tagen“ gelehrt.

Natürlich beinhaltet meine Tätigkeit als Kantor auch die Übernahme sonntäglicher Organistendienste: dreimal im Monat in Pirmasens und einmal im Monat in der Marktkirche Bad Bergzabern.

Da mir die Musik im Gottesdienst als fester Bestandteil der Verkündigung wichtig ist, gestalte ich im Rahmen meines Organistendienstes ca. 20-30 musikalische Gottesdienste im Jahr, bei denen es mir immer wieder gelingt, neben meinen Chören auch unterschiedlichste musikalische Kräfte der Gemeinde aktiv einzubinden.

Außerdem bin ich in beiden Dekanaten Ansprechpartner für alle kirchenmusikalischen Fragen. Dadurch entstehen vielfältige Projekte, wie z.B. „Offenes Singen“ mit unterschiedlichsten Gruppen auf Dekanats- und landeskirchlicher Ebene oder auch Seminare für Blockflötensembles u.v.m. Je nach Bedarf leite ich auch den Projektposaunenchor „Lust auf Blech!“ in Pirmasens.

Sie sind seit einigen Jahren Populärmusikbeauftragter der Evangelischen Kirche der Pfalz. Wie kam es zu dieser Beauftragung und welche Aufgaben sind damit zusätzlich verbunden?

Kurz nach Dienstantritt wurde ich aufgrund meiner Kenntnisse und Fertigkeiten im Popmusik-Bereich zum Populärmusikbeauftragten der Pfälzischen Landeskirche berufen. In diesem Zusammenhang konnte ich auch den berufs begleitenden Lehrgang „Populärmusik im kirchlichen Bereich“ an der Bundesakademie Trossingen abschließen und werde seither häufig selbst auch als Referent angefragt. So leitete ich am neu gegründeten Fortbildungszentrum der Pfälzischen Landeskirche in Landau in diesem Jahr bereits zum vierten Mal den jährlich stattfindenden Fortbildungskurs für Kirchenmusiker im Nebenamt und gestalte im Predigerseminar Landau im Rahmen der Vikarsausbildung regelmäßig Seminare zu diesem Thema.

Fester Bestandteil meiner Arbeit in vielen modernen Gottesdiensten und als Begleitensembel meiner Jugendchöre ist meine 6-köpfige Jazz-Formation „Amuse Gueule“, die ich noch im Studium gründete und deren Leiter ich vom Piano aus bin.

Im Rahmen des alle zwei Jahre stattfindenden Landeskirchenmusiktags koordiniere ich eine populärmusikalische Großveranstaltung. So fand 2012 bereits das zweite Pfälzische Band- und Chorfestival statt, bei dem allen Aktiven der Landeskirche in Sachen Pop, Rock, Jazz, Gospel eine Plattform gegeben wird, sich zu präsentieren und sich gegenseitig kennen zu lernen.

2012 erschien im Strube-Verlag die noch ausstehende Publikation zum Liederheft „Wo wir dich loben, wachsen neue Lieder“ der evangelischen Landeskirchen in Baden, Württemberg und der Pfalz sowie der beiden protestantischen Kirchen im Elsass und in Lothringen, nämlich ein zweites Chorheft sowie ein Band mit Band-Begleitarrangements. Hierbei war ich Mitherausgeber zusammen mit David Dehn, Peter Ammer und Christoph Georgii und konnte auch das ein oder andere Arrangement beisteuern.

Was war bisher das Highlight dieser Beauftragung?

Ein Highlight dieser Beauftragung war die Möglichkeit, als Co-Dirigent bei der Aufführung des Pop-Oratoriums „Die 10 Gebote“ von Dieter Falk und Michael Kunze im Februar 2012 mitzuwirken. Hierbei interpretierten in der SAP-Arena Mannheim 2500 Sänger, ein großes Sinfonieorchester und zahlreiche Solisten die biblische Geschichte auf ganz neue Art und Weise.

Sie gestalten aber nicht nur populärmusikalische Konzerte mit Ihren Chören, sondern sind auch ein großer Freund der „klassischen“ Kirchenmusik. Welche oratorischen Werke haben Sie bisher aufführen können?

Jedes Jahr gestalte ich mit den beiden Bezirkskantoreien ein oratorisches Konzert, wobei es mir – je nach Werk – auch gelingt, die Jugendchöre einzubinden. So haben wir in den letzten Jahren u.a. Faurés „Requiem“ (2002), Bachs „Johannespassion“ (2003), Buxtehudes „Membra Jesu nostri“ (2004), Brahms' „Requiem“ (2005), Ralf Grösslers



„Mass of Joy“ und Bachs „WO“ 1-6 (2006), Peter Schindlers „Missa in Jazz“ (2007), Bachs „H-Moll Messe“ (2010) sowie John Rutters „Magnificat“ und „Gloria“ (2012) aufgeführt.

Mit den Jugendchören gestalte ich hauptsächlich popular-musikalische Konzerte, wobei auch hier der Schwerpunkt auf größeren abendfüllenden Werken liegt. Die „New York Jazz-Mass“ von Christoph Schoepsdau, die „Gospel Mass“ von Robert Ray, aber auch die Aufführung der Bach-Motette „Jesu meine Freude“ waren Highlights der letzten Jahre.

Die schon erwähnte Zusammenführung von Jugendchor und Kantorei ist mir ein besonderes Anliegen, so wirkten die Ensembles auch bei unseren beiden großen Konzertreisen (Griechenland 2008, Schweden 2010) gemeinsam mit.

Das klingt schon nach ganz schön viel Arbeit! Kinderchorproben machen Sie auch noch wöchentlich?

In der Tat! Durch die zwei Dekanate habe ich wöchentlich sechs Chorproben, davon zwei mit den beiden Kinderkantoreien. Die Kinderchöre gestalten regelmäßig Kindermusicalaufführungen, die ich für die persönliche und sängerische Entwicklung der Kinder für sehr wichtig erachte. „König Keks“, „Max und die Käsebande“ von Peter Schindler und „König David“ von Thomas Riegler waren nur einige davon.

Welches Großprojekt bereiten Sie momentan vor?

Das nächste größere Konzertprojekt wird die Aufführung der Matthäuspassion von J. S. Bach im März 2013 sein.

Haben Sie in Ihren Kirchen auch entsprechend gute instrumentale Voraussetzungen?

Ich habe das Glück, an beiden Hauptkirchen der Dekanate (Johanneskirche Pirmasens, Marktkirche Bad Bergzabern) über gut renovierte große Orgeln zu verfügen und kann dadurch regelmäßig Orgelkonzerte veranstalten, die ich selbst gestalte oder Gäste dazu einlade. Alle zwei Jahre findet an der Johanneskirche eine „Orgelnacht“ statt, bei der ich u.a. begabten Schülern eine Plattform zum Konzertieren gebe und natürlich selbst mitwirke.

Zudem steht in beiden Kirchen jeweils ein Klavier und Cembalo zur Verfügung und natürlich auch gutes Band-Equipment.

Sie haben ihr Hobby zum Beruf gemacht.

Haben Sie bei all den Beschäftigungen auch mal Zeit für das eigene Musizieren?

Sängerisch eher weniger, Kammermusik mache ich recht viel. Ich bin aber selbst Gründungsmitglied des renommierten Männerensembles „The Lords of the Chords“. Das Ensemblesingen macht in solch einer tollen Besetzung nicht nur riesig Spaß, sondern es bietet mir selbst auch die Möglichkeit, einfach mal nur zu „singen“.

Waren die Ausbildungsinhalte an der HfK ausreichend für die vielfältigen Aufgaben in der Gemeinde? Wovon haben Sie am meisten profitiert?

Zu meiner Zeit als Student an der HfK gab es im Fächerkanon noch wenige Pop-Anteile. Daher freut es mich besonders, dass der Bereich „Pop-Musik“, der in unseren Arbeitsfeldern immer wichtiger wird, ausgebaut wurde.

Nicht so schön finde ich, dass das Nebenfachstudium in Posaune, Trompete oder Blockflöte nicht mehr kostenfrei angeboten werden kann.

Als ich studierte, gab es zudem noch einen Kammermusikurs, in dem sich die Studentinnen und Studenten mit unterschiedlichstem Instrumentarium einbringen konnten (Violine, Flöte, Viola, etc). Von der Teilnahme an diesem Kurs profitiere ich bei meiner Arbeit bis heute.

Insgesamt war die praxisnahe Ausbildung an der HfK - aus heutiger Sicht - mit einem kantoralen Schwerpunkt für mich ideal, und ich kann den Studienort Heidelberg nur wärmstens empfehlen.

Herr Croissant, was würden Sie uns angehenden Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusikern nach über zehn Jahren Berufspraxis mit auf den Weg geben?

Eignet euch auch soziale Kompetenzen an und „versauert“ nicht 24 Stunden am Tag in der „Übzelle“!

Das Interview führte Peter Gortner, Student im 6. Semester Kirchenmusik B.

Zur Person: Maurice Croissant, geb. 1974, erhielt frühe musikalische Impulse in der Evangelischen Jugendkantorei der Pfalz. Er studierte Kirchenmusik (B und A) in Heidelberg. Seit 2001 ist er Bezirkskantor der Dekanate Pirmasens und Bad Bergzabern und Kantor der Johanneskirche Pirmasens.

„Was ein andächtiger Kirchgänger zu wissen nöthig hat.“

Essay

Wolfgang Herbst:

„Was ein andächtiger Kirchgänger zu wissen nöthig hat.“ F.G.A.M. Leipzig 1710

Er war ein gebildeter und aufgeklärter Mann, der Freiherr Adolph Franz Friedrich Ludwig Knigge. Deshalb sorgte er sich 1788 in seiner Schrift *Über den Umgang mit Menschen* um das angemessene Verhalten der Leute in allen Lebenslagen. Selbst da, wo Sitte und Anstand noch am ehesten selbstverständlich waren, drohte für ihn die Auflösung aller Bräuche und Verbindlichkeiten. So ermahnte er seine Leser, in Gegenwart eines Geistlichen keine religionskritischen Äußerungen zu tun. *Man soll vorzüglich achthaben, in Gegenwart eines Geistlichen nie ein Wort fallenzulassen, das übel ausgelegt und als ein Ausfall gegen irgendein Kirchensystem oder einen Religionsgebrauch angesehen werden könnte.* Auch solle man in Gesellschaften nie einen Geistlichen lächerlich machen, *möchte er auch noch so viel Veranlassung dazu geben, auch rede man mit Vorsicht von ihnen!* Aber es ging ihm nicht nur um die Beziehung zu den Geistlichen selbst, sondern auch um das Verhalten im Gottesdienst, der aus Gründen des Anstands auf jeden Fall besucht werden müsse. *Auch besuche man die Kirchen, selbst*



Freiherr Adolph Franz Friedrich Ludwig Knigge

wenn die Art des Gottesdienstes und der Vortrag des Predigers unsre Andacht nicht sehr befördern, des Beispiels wegen und um nicht den Anschein einer Gleichgültigkeit gegenüber der Religion zu erwecken. Knigges Sorgen waren echt empfunden und

wohlbegründet. Die praktische Lebensklugheit dieses Mannes sollte helfen, das Leben der Menschen untereinander rücksichtsvoll und behutsam werden zu lassen.



Schon sechzig Jahre vor ihm hatte sich der Schriftsteller Julius Bernhard von Rohr ähnliche Sorgen gemacht. Allerdings ging er in seiner „Ceremoniel-Wissenschaft“ noch härter mit den Missbräuchen in der Kirche um als Knigge. In seinem Werk aus dem Jahr 1728 bemängelt er, manche kämen zwar *Sonntags, so wohl Früh als Nachmittags, in die Kirche, bringen aber ihre Zeit darinnen mehr mit Schlafen, Plaudern und Lesen der Briefe und Zeitungen zu, als mit Singen und Anhören des Wortes Gottes.* Besonders schlimm ist, dass die betreffenden Leute nicht einmal so tun, als würden sie aufmerksam zuhören. *Sie sollten der gesunden Vernunft nach erwegen, dass ein ieder, der an einem öffentlichen Ort, auf Befehl der hohen Obrigkeit berufen wird, einen gewis-*

sen Vortrag anzuhören, verbunden ist, sich dabey so zu bezeugen, damit es das Ansehen gewinne, als ob er selbst dabey zuhörte und aufmerksam wäre, und die andern an der Anhörung des Vortrages nicht gehindert werden. So viel Anstand, wie im *Opern- und Comædien-Hauß* selbstverständlich ist, wo man Rücksicht auf die anderen Menschen nimmt, sollte man auch für die Predigt im Haus Gottes aufbringen. Ein vernünftiger Mensch *giebt bey der Predigt einen aufmerksamen Zuhörer ab*. Er benutzt das Gesangbuch, damit er die Lieder, zumahl die fremden und unbekandten genauer mitsingen kann, oder er nimmt das Gesangbuch wenigstens in die Hand und tut so, als ob er mitsingt, weil das Buch in der Hand die Andacht weckt und fremde Gedanken abwendet.

Auch bei gemeinsamen Gebeten haben sich nach Rohrs Ansicht Unarten eingeschlichen. Einige beten gar nicht mit, weil sie glauben, durch ihr Verhalten bei der Predigt schon genügend Andacht an den Tag gelegt zu haben, und diese Demonstration müsse genügen. Sie *sollten doch zum wenigsten den äußerlichen Wohlstand [Anstand] nach, und zur Vermeidung des öffentlichen Aegernisses unter währenden allgemeinen Kirchen-Gebet stille seyn, und sich so anstellen, als ob sie mitbeteten*. Manche wiederum *pflügen in dem Nachbeten der allgemeinen Kirchen Gebeter gantz laut zu stöhnen und zu seuffzen, sie auch wohl ziemlich laut nachzubeten*. Auch das erregt unnötig Anstoß, denn ein *andächtig Gebet des Hertzens kann wohl ohne solch laut Stöhnen verrichtet werden*.

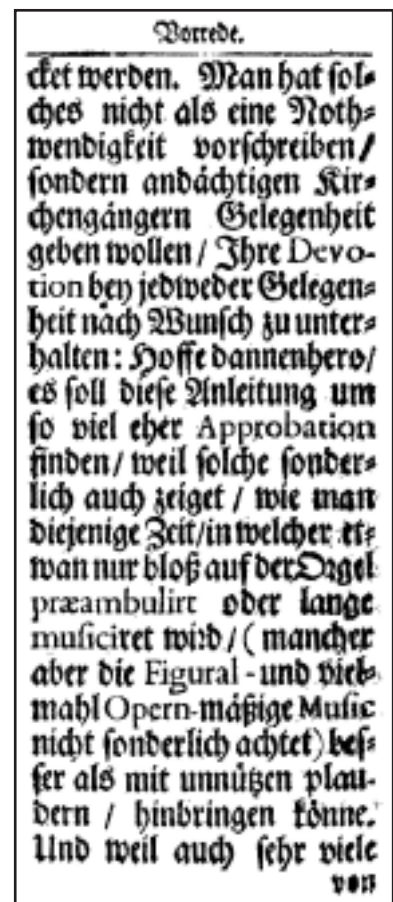
Was nach dem Gottesdienst zuhause geschieht, wird vom Autor ebenfalls angeprangert. Hat man im Gottesdienst das „Te Deum laudamus“ aus wahrem Eifer gesungen, womöglich *unter Trompeten- und Paucken-Schall, bißweilen gar unter Abfeuerung der Canonen*, so singt man zwar mit dem Munde *HErr Gott dich loben wir, des Nachmittags aber mit der That, Herr Gott dir fressen wir, Herr Gott dir sauffen wir, HErr Gott dir tantzen wir, HErr GOtt dir spielen wir Opern und Comædien*.

Julius Bernhard von Rohr hat sich in seinem zweibändigen Werk über die Ceremoniel-Wissenschaft alle Mühe gegeben, seine Devise sorgfältig auszubreiten: *Auf die äußerlichen Manieren kömmt viel an*. Dabei ist es ihm durchaus ernst mit einer echten Frömmigkeit. Sie soll im Gottesdienst zwar im Notfall auch geschauspielert sein, aber „so tun, als ob“ ist immer noch besser, als Anstoß zu erregen und die anderen zu stören oder zu ärgern.

Hätte er gewusst, was schon fast zwanzig Jahre zuvor im fernen Leipzig über das Verhalten im Gottesdienst geschrieben worden ist, so hätte er sich gewiss gewundert.

Der fünfundzwanzigjährige Organist und Kammermusikus am Hofe der Herzöge von Weimar Johann Sebastian Bach hatte gerade eine Ratswahlkantate für seine frühere Wirkungsstätte in Mühlhausen komponiert und konnte in seiner Familie die Geburt des Sohnes Wilhelm Friedemann feiern. Da erschien im gleichen Jahr 1710 eine Schrift, die als Handreichung für Touristen und Messegäste bestimmt war und den Gottesdienst in Leipzig auf eine merkwürdige Weise beschrieb. Bach hat später, als er selbst an den beiden Leipziger Hauptkirchen wirkte, einigen Ärger mit der Gesinnung bekommen, die hinter dieser Schrift stand. Sie trug den Titel *Leipziger Kirchen-Staat* und stammte von einem nicht identifizierten Verfasser („F.G.A.M.“), der den Ablauf des Gottesdienstes, seinen „status“, genau beschreibt. Ihm geht es dabei nicht darum, dass die Gottesdienstbesucher sich wohlänständig verhalten, keinen Anstoß erregen und wenigstens so tun, als ob sie mit ihren Gedanken dabei wären. Den Messebesuchern werden stattdessen regelrechte Empfehlungen gegeben, womit sie während des Gottesdienstes anderweitig ihre Zeit *hinbringen* können. Dahinter steht weder Zynismus noch Verachtung des Gottesdienstes, sondern eine eigene, sozusagen subversive Frömmigkeit. *Man hat andächtigen Kirchgängern Gelegenheit geben wollen / ihre Devotion bey jedweder Gelegenheit nach Wunsch zu unterhalten: Hoffe dannenhero/ es soll diese Anleitung um so viel eher Approbation finden/ weil solche sonderlich auch zeigt wie man diejenige Zeit/ in welcher etwan nur bloß auf der Orgel praeambulirt oder lange musiciret wird/ (mancher aber die Figural- und vielmahl Opern-mäßige Music nicht sonderlich achtet) besser als mit unnützen plaudern/ hinbringen könne.*

Man hat andächtigen Kirchgängern Gelegenheit geben wollen / ihre Devotion bey jedweder Gelegenheit nach Wunsch zu unterhalten: Hoffe dannenhero/ es soll diese Anleitung um so viel eher Approbation finden/ weil solche sonderlich auch zeigt / wie man diejenige Zeit/in welcher etwan nur bloß auf der Orgel praeambulirt oder lange musiciret wird/ (mancher aber die Figural- und vielmahl Opern-mäßige Music nicht sonderlich achtet) besser als mit unnützen plaudern/ hinbringen könne. Weil viele Gemeindeglieder in der



vollbesetzten Kirche weit entfernt von der Kanzel sitzen und nicht verstehen können, *was daselbst abgehandelt oder gelesen werde/ so sind die öffentlichen Kirchen-Gebethe beygedruckt worden/ dass fromme Christen/ welche ihre Andacht ungestört dabey zu haben suchen/ auch hierin keine Hinderniß finden mögen.*

Dann geht es los: *Der Anfang des Gottesdienstes wird mit der Orgel gemacht/ unterdessen kann man folgender Gebethe sich bedienen ... Darauß wird eine Motette, so sich auf das Evangelium schicket/ gesungen ... so kann zu Fortsetzung der Andacht dienen: Gebeth, wenn georgelt/ oder eine lateinische Motete gesungen wird ... Nach diesen folget das Kyrie... hiebey kann man bethen: Gebeth zum Kyrie ... Ist Music, und man will bey derselben seine Andacht auff andere Art unterhalten/ so können darzu folgende Gebethe dienen ...*

Die private Andacht des Einzelnen durchzieht und unterläuft den gesamten Gottesdienst, nur die Predigt ist davon aus-

genommen. Aber bei den Fürbitten heißt es schon wieder: *Dabey kann man lesen das Gebeth/ wenn der Priester die Vorbitten ablieset ...* Das Gleiche wird für die Dankgebete vorgeschlagen. Auch hier *kann man lesen: Gebeth wenn der Priester allerhand Dancksagung ablieset ...* Dass während des gemeinsamen Gebets im Gottesdienst die Möglichkeit angeboten wird, ganz privat für sich allein zu beten, ist besonders pikant. Natürlich werden auch die Abkündigungen und der zweite Teil der Kantate nach der Predigt mit Gebetsvorschlägen bedacht. Das Orgelnachspiel wird schon gar nicht mehr erwähnt, aber die persönliche Andacht geht weiter: *Nach vollbrachten Gottesdienst/ kann man seine Andacht zu Hause ferner fortsetzen/ und können folgende Gebethe hierzu nützlich seyn ...*

Frage: Was war schädlicher für die Gemeinde, die Benimmregeln von Knigge und Rohr oder das ständige Unterlaufen der gottesdienstlichen Gemeinschaft durch private Erbauung des Einzelnen im „Leipziger Kirchen-Staat“?

Einzigartig!

Stiftung Mozarteum Salzburg (Hrsg.) Nannerl-Notenbuch

Vollständiges Faksimile aller erhaltenen Teile. Reihe Denkmäler der Musik in Salzburg, Bd. 16. Inkl. Gesamteinspielung auf 2 CDs. Vierfarbig, Leinen, gebunden. 120 S.
VS 9083. € 95,-

Das Nannerl-Notenbuch dokumentiert nicht nur die musikalische Ausbildung von Anna Maria (Nannerl) Mozart und ihrem Bruder Wolfgang, sondern enthält auch die ersten Kompositionsversuche des jungen Mozart, die die verblüffende Entwicklung von der Improvisation eines 5-Jährigen bis zu ambitionierten Sonaten und Konzertsätzen eines kaum 8-jährigen Komponisten belegen. Die Herausgeber haben alle handschriftlichen Bruchstücke des Nannerl-Notenbuchs, deren Verbleib geklärt ist, zusammengetragen. Der Faksimile-Band umfasst mit 72 Seiten wahrscheinlich genau drei Viertel des ursprünglichen Umfangs.



Wolfgang Amadeus Mozart Unbekannte Werke Mozarts aus einem Salzburger Notenbuch

Hrsg. von Ernst Hintermaier. Erstdruck mit Faksimile in der Reihe: "Denkmäler der Musik in Salzburg", Band 18. 40 S. **VS 9061. € 29,-**

In einem alten Salzburger Notenbuch wurde 2006 ein einfaches, im italienischen Stil komponiertes Klavierstück mit 91 Takten gefunden - überschrieben mit der Autorenbezeichnung "Allegro di Wolffgango Mozart". Es handelt sich um eine bis dahin unbekannt Komposition des jungen Wolfgang Amadeus Mozart, die er vermutlich im Alter zwischen 6 und 10 Jahren geschrieben hat. Weiterhin wurde dort eine - wesentlich reifer und komplexer wirkende - Aria gefunden, die auch dem jungen Mozart zugeordnet werden könnte. Beide Werke wurden hier erstveröffentlicht - zusammen mit weiteren "Unbekannten Werken Mozarts", z.B.

Klavierfassungen von 3 Sätzen aus der Violinsonate KV 7. Weiterhin dazu erhältlich: **Unbekannte Werke Mozarts aus einem Salzburger Notenbuch**

Hrsg. von Ernst Hintermaier. Praktische Ausgabe für Klavier.
VS 7182. € 9,-

Kurzberichte

■ Ein anregender Jubiläumsabend



Landesbischof Dr. Ulrich Fischer

Am 8. Oktober 2012 konnte unsere Hochschule ihr 80jähriges Jubiläum feiern. Der Abend begann mit einem festlichen Konzert. Zahlreiche Gäste aus nah und fern fanden sich in der Heidelberger Peterskirche ein.

Die Rhein-Neckar-Zeitung schrieb unter anderem: „Vor dem Festakt lud man zum musikalischen Präludium in die Peterskirche, wo der Badische Kammerchor (Konzertchor der HfK) unter Bernd Stegmann mit Bernsteins „Chichester Psalms“ ... zu hören war. ... Eingekleidet war diese Aufführung in Bernd Stegmanns eigene Bearbeitungen von Instrumentalstücken Mendelssohns und Schumanns („Lieder mit Worten“ für gemischten Chor und Orgel/Harfe), die mit ihrer gelungenen Vokalität erstaunten. ... Der ausgezeichnete Chor zeigte sich ... intonationssicher und präsentierte ausgesprochene Klangschönheit. ... [Er] sang mit deutlicher Artikulation und klanglicher Delikatesse. Abgerundet wurde das Konzert durch Martin Sanders emotional erfüllte Wiedergabe von Bachs Präludium und Fuge Es-Dur für Orgel.“

Beim anschließenden Festakt in den Räumen der Hochschule unterstrich Landesbischof Dr. Ulrich Fischer in seinem Grußwort die Bedeutung der professionellen kirchenmusikalischen Ausbildung in ihrer ganzen Bandbreite, wie sie an der Heidelberger Hochschule praktiziert wird, da die Musik für viele Kirchgänger das leichter zu öffnende „Fenster zum Glauben“ im Vergleich zum Wort sei. Rektor Bernd Stegmann stellte die Bedeutung der Kirchenmusik für die kulturelle Bildung in den Mittelpunkt seines Festvortrages.

Im Anschluss wurde die speziell zum Jubiläum produzierte DVD „Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg – Porträt eines vielseitigen Studiums in einer faszinierenden Stadt“ vorgestellt. Musikalisch umrahmt wurde der Abend u.a. vom exzellenten Ensemble „Man(n) singt!“ unter der Leitung unseres Studierenden Peter Gortner sowie dem mitreißend musizierenden Jazzensemble „Just Friends“ der HfK unter Leitung von Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt, aus dessen Feder auch ein Großteil der vorgetragenen Arrangements stammten.

Der weitere Abend gab ausgiebig Gelegenheit zu Gespräch und anregendem Austausch unter Ehemaligen, Studierende, Lehrkräften sowie Gästen des Hauses.

■ Konzertreise nach Konstanz und Villingen

Aus Anlass des 80jährigen Jubiläums unternahmen die Ensembles der HfK im Oktober 2011 eine Konzertreise in die Badische Landeskirche. Nebst Heidelberg waren die Lutherkirche Konstanz sowie die Johanneskirche Villingen Stationen dieser Fahrt. Grundgedanke der Programmkonzeption war, gewissermaßen ein Schaufenster auf das breitgefächerte Spektrum heutiger Kirchenmusik zu öffnen und damit gleichzeitig die Vielfalt des Heidelberger Ausbildungsangebotes zu präsentieren. Der Badische Kammerchor sang Werke von Leonard Bernstein und Schumann- und Mendelssohn-Bearbeitungen von Bernd Stegmann. Martin Sander spielte Orgelwerke von Johann Sebastian Bach. Das Jazzensemble gestaltete jeweils den zweiten Teil des Programms, u.a. mit Jazz-Bearbeitungen bekannter Kirchenlieder von Gerhard Luchterhandt unter dessen Leitung. Auch das Konzertpublikum wurde singend in alte und neue Formen eingebunden. Die ungewöhnliche Programmgestaltung sowie die exzellente Ausführung wurden mit lang anhaltendem Applaus und begeisterten Reaktionen vom Publikum aufgenommen.

**Lieber Kollege Prof. Bernd Stegmann,
liebe Kolleginnen und Kollegen in Heidelberg,
liebe Studierende der Hochschule für Kirchenmusik,**

mit Bewunderung, Hochachtung und auch ein klein wenig Neid schauen wir dieser Tage nach Heidelberg, wo Sie derzeit den 80. „Geburtstag“ der Hochschule für Kirchenmusik der badischen Landeskirche begehen. Dies tun Sie mit einem schönem Festakt, einem spannenden Jubiläumskonzert und mit einer besonderen Ausgabe des Heftes „HFK aktuell“.

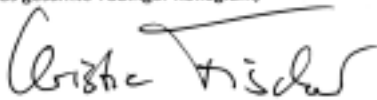
Nicht nur diese vornehme Planung und ihre Highlights, sondern das gesamte Programm der HFK, ihr kompetentes Kollegium und ihre aufgeweckten Studierenden bezeugen unmissverständlich (diesen Eindruck habe ich bei meinem jüngsten Besuch an der HFK im vergangenen Studienjahr mitgenommen), dass es sich nicht um irgendeinen „betagten Jubilar“, sondern um eine geistig und künstlerisch aufgeweckte, aus tiefen, guten Erfahrungen schöpfende und äußerst anregende, starke Hochschulgemeinschaft handelt.

Wir „Tübinger“ sind dankbar und stolz, dass wir den schönen Kontakt zur HFK Heidelberg haben, dass wir immer wieder einen Austausch in der Lehre (...vielleicht ja mal in größeren Projekten wie einem gemeinsamen Hochschulchorkonzert?) pflegen dürfen und das wir in anregenden Begegnungen von ihrer reichen Erfahrung profitieren können.

Wir denken daher in diesen Tagen ganz besonders an Sie alle und wünschen Ihnen nicht nur einen besonders gelungenen und nachhaltigen Festtag am 8. Oktober, sondern zudem alles erdenklich Gute für die nächsten 80 Jahre.

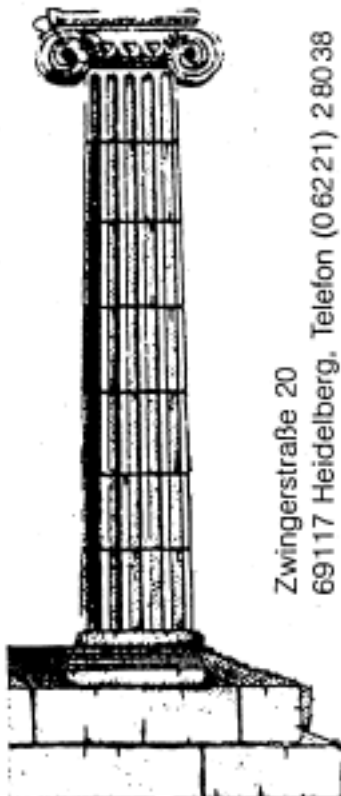
Herzlichen Glückwunsch, liebe Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg!

Mit herzlichen Grüßen,
für das gesamte Tübinger Kollegium,
Ihr



Prof. Christian Fischer
- Rektor -

*Gratulationsschreiben von
Prof. Christian Fischer,
Rektor der Hochschule für
Kirchenmusik Tübingen,
zum 80jährigen Jubiläum
der HfK Heidelberg*



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.

■ Die HfK beim Zukunftskongress der Landeskirche am 22.10.2011



Rund 1.200 Teilnehmerinnen und Teilnehmer sowie Mitwirkende haben sich am 22.10.2011 zum Zukunftskongress Ehrenamt der badischen Landeskirche getroffen. Im Karlsruher Kongresszentrum präsentierten sich 38 Projekte aus Gemeinden und Kirchenbezirken.

Auch die HfK hat sich mit ihrem Stand auf besondere Weise präsentiert. Während des gesamten Tages wurde die kürzlich produzierte DVD über das Kirchenmusikstudium in Heidelberg gezeigt. Umfangreiches Informationsmaterial sowie Dokumentationen über die landeskirchenweiten Veranstaltungen der Heidelberger Hochschule lagen zum Mitnehmen aus. Einen musikalischen Akzent setzte Prof. Gerhard Luchterhandt, indem er in den Kongresspausen am Keyboard im Jazzstil über Kirchenlieder improvierte. Zahlreiche Besucherinnen und Besucher wurden auf diese Weise auf den Stand aufmerksam und kamen mit dessen Betreuern (Prof. Gerhard Luchterhandt und Andreas Schneidewind) sowie Studierenden der Heidelberger Hochschule ins Gespräch.



■ Eine „blonde Powerfrau“ zu Gast in der HfK Seminar "Kinderstimmgebung" mit Friedhilde Trüün am 4. / 5. November 2011



Zu Beginn zeichnete die Kinderchorleiterin mit ihren Füßen auf den Boden: „Hier ist Heidelberg. Und hier ist Norden, Süden, Osten, Westen.“ Die Kinder stellten sich auf der fiktiven Landkarte auf – Peter aus dem Westerwald, Song-Yi aus Korea, all die anderen. Die Chorleiterin nahm sich für jeden Zeit, ging von einem zum anderen, wiederholte Namen und Herkunft. Das nächste Spiel: Die Kinder stellten sich nach Anfangsbuchstaben des Vornamen geordnet in einen Kreis. „Ich heiße Friedi!“ – ein einfacher Ruf auf zwei verschiedenen Tönen im Terzabstand, dazu eine Bewegung. Reihum folgte jedes Kind dem Beispiel, mit dem eigenen Namen und einer eigenen Bewegung.

Das war der Beginn unseres Seminars „Kinderstimmgebung“, das am 4./5. November an der HfK durchgeführt wurde. Ein ungewöhnlicher Einstieg, ein ungewöhnliches Seminar. Wer sich nach einer anstrengenden Woche voll intensiven Studierens mit letzter Kraft nach Raum C geschleppt hatte, wurde trotzdem schnell von der vitalen Seminarleiterin fasziniert und in den Bann gezogen. Wer war diese Frau?

Friedhilde Trüün, Jahrgang 1961, Kirchenmusikstudium mit B-Examen in Herford, danach Weiterbildung in den Bereichen Kinderstimmgebung und Chorleitung in Trossingen, bei Kurt Hofbauer in Wien sowie in Freiburg bei H.M. Beuerle; später Kantorin in Reutlingen und Dozentin an der Landesakademie in Ochsenhausen. Mittlerweile unterrichtet sie an der Kirchenmusikhochschule Tübingen, publiziert bei Carus („Sing Sang Song“, „Komm, sing mit mir“, „Kinderlieder“ etc.) und bereist die Lande mit ihrem Konzept „Sing Bach!“, ganze Schulen singen Melodien des Kollegen aus Leipzig – zuletzt 300 Grundschüler in Karlsruhe, der SWR folgte Friedi dabei; in der SWR-Mediathek kann man sich die Sendung ansehen (sehr lohnend!).

Der Gedanke hinter „Sing Bach!“: Auch Kindern, in deren Elternhaus kein Wert aufs Musizieren und auf musikalische Bildung gelegt wird, soll die Musik vermittelt werden, damit sie einen Bezug dazu und eine positive Erinnerung daran haben. Wie funktioniert das?

Jedes Kind kann singen; das Einmaleins: Selbstbewusstsein und Ausstrahlung. Gegen die typischen Probleme im Kinderchor – schreien, brummen, Glottis – zeigte uns Friedi ihre Hilfen: das Zauberkaugummi, das langgezogen wird, bis die Phrase zu Ende ist, den Zauberblick, der die Augen strahlen lässt, die Teppichübung, bei der die Zunge flach in den weit geöffneten Unterkiefer gelegt wird, sowie das Stimmmäxchen auf dem Zwerchfell, das immer hüpfen will. Und natürlich das „Hui“, mit dem sie die Kopfstimme der Kinder aktiviert. Die Stimmgebung verpackte sie den Kindern und uns in eine Geschichte über Mozart,

bei der wir einzelne Elemente in Bewegung und Geräusch umsetzten und spielerisch Atemreflexe, Stimmbandschluss etc. trainierten.

Zwischen den vielen Abschnitten, in denen wir aktiv werden konnten, gab es immer wieder theoretische Einheiten – wie baue ich meinen Kinderchor auf (Stichwort Kindergartenarbeit), wie erhalte ich Aufmerksamkeit vor der Gruppe, how to plan a Kinderchorfreizeit. Es gab immer die Möglichkeit, konkrete Fragen zu stellen, wovon natürlich besonders diejenigen profitierten, die bereits einen Kinderchor leiten („Gut, zu hören, was man alles falsch gemacht hat ...“). Und auch gegen Verzweiflung angesichts schier unzählbarer Kinder hatte sie einen Satz: „Wir sind letzten Endes Musiker, keine Sozialarbeiter.“

Am zweiten Tag des Seminars war dann ein Kinderchor eingeladen, mit dem Friedi eine Dreiviertelstunde arbeitete und uns die Inhalte des Seminars mit echten Kindern demonstrieren konnte. Es waren zwei Brummer, ein Störenfried und ein weinendes Mädchen vertreten. Zum Glück für uns; so konnten wir sehen, wie Friedi damit umging. Beeindruckend, wie sich die „blonde Powerfrau“, wie der SWR sie bezeichnete, trotz der Beobachtung von Studierenden ausschließlich auf die Kindergruppe konzentrierte und verausgabte. Ihr Satz dazu: „Natürlich ist das anstrengend. Aber je mehr ich gebe, desto mehr kriege ich auch – wer nichts gibt, der kriegt auch nix.“

In der Mittagspause ging es gemeinsam in die Weststadt; das anschließend einsetzende Mittagstief wurde mit einer Bodypercussionsrunde direkt in Bewegung umgesetzt. Anschließend sangen wir verschiedene Lieder (die wir zu unseren eigenen Kinderchören mitnehmen durften) und verabschiedeten uns schließlich nach zwei sehr spannenden Tagen von dieser begeisterten Persönlichkeit.

Niklas Sikner

■ „Du, meine Seele“ - Auftritte des Jazzensembles der HfK 2011/2012

Das Ausbildungskonzept der HfK in Sachen Populärmusik ist besonders praxisnah. Dem verdankt das von Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt gegründete Jazz-Ensemble seine mittlerweile 12-jährige Existenz. Die 6-8 Sängerinnen und Sänger formieren ein Projekt-Ensemble, dessen Aktivität sich in der Regel auf bestimmte Arbeitsphasen konzentriert, zwischen denen die Besetzung meist wechselt. Kurz vor den Aufführungen kommt eine Combo dazu, die sich zumindest teilweise ebenfalls aus Studierenden und Dozenten der HfK rekrutiert. Nach Bedarf werden Jazzmusiker der Musikhochschule Mannheim hinzugezogen, da die HfK bekanntlich keine Saxophonisten oder Schlagzeuger ausbildet ...

Die vergangene Saison bedeutete für das Jazz-Ensemble eine besonders intensive und lange Arbeitsphase. Sie begann mit dem Jubiläum der HfK im Herbst 2011. Hier gab es neben dem Festakt – selbstverständlich unter Mitwirkung des Jazz-Ensembles – eine Konzertreise der HfK durch die Badische Landeskirche. Das Konzept der Konzerte in Konstanz und Villingen war die Verbindung aus „klassischer Kirchenmusik“ im ersten Teil mit einem Populärmusik- und Gemeindesing-Schwerpunkt im zweiten Teil. Dieser lag vollständig in den Händen des Jazz-Ensembles. In einer Besetzung mit 6 Stimmen, Klavier, Hammond-Orgel, Bass und Schlagzeug erklangen sowohl geistliche als auch weltliche Arrangements und Kompositionen in mehreren Stilarten vom Blues über Soul bis zum komplizierten Close-Harmony-Jazz-Klang. Das Repertoire umfasste Titel wie „Swinging with the Saints“, „Brazil“ sowie die alten Jazz-Klassiker „Satin doll“ und „How High the Moon“.



Einigen der Kompositionen lagen – ganz untypisch – evangelische Choräle zugrunde. Diese Art der „Cross-Over“-Komposition, die Gerhard Luchterhandt zu einem ganz eigenen Stil entwickelt hat, ist mittlerweile zur besonderen Spezialität des Heidelberger Jazzensembles geworden. Bisläng gibt es dafür auf dem Jazz-Chor-Markt praktisch keine Vorbilder.

In 2012 hat sich das Arbeitsgebiet des Jazzensembles vollends in diese Richtung verlagert. So wurde auf Einladung der Universitätsgemeinde am 3. Juni 2012 in der Peterskirche ein Jazzgottesdienst gestaltet, der in der Mehrzahl mit unmittelbar zuvor

entstandenen Kompositionen und Arrangements bestückt wurde, davon einige eigens für den Gottesdienst hergestellte. Einmal mehr zeigte sich hier auch die Praxisnähe der Popularmusik-Ausbildung in der HfK, denn in den Gottesdienst waren ganz unauffällig zwei Abschlussprüfungen integriert. Niklas Sikner und Peter Gortner verbanden diesen Gottesdienst mit ihrer Jazz-Piano bzw. Gemeindesingprüfung und steuerten jeweils eigene Arrangements bei. Spontaner und ausgedehnter – nach Meinung des ESG-Pfarrer Ulrichs geradezu untypisch langer – Beifall am Ende des Gottesdienstes.

Mit einem nochmal erweiterten Programm reiste das Jazzensemble Ende Juni nach Karlsruhe und vertrat die Hochschule auf dem großen Kirchenmusik-Kongress, der 2012 zum Jahr der Kirchenmusik erstmals von der Badischen Landeskirche veranstaltet wurde. Im Rahmen zweier Workshops erläuterte Gerhard Luchterhandt Ideen, Formkonzepte, Aufbau und Machart von 8 seiner Jazz-Kompositionen, die zwischendurch vom Jazz-Ensemble präsentiert wurden und sich auf diese Weise im fließenden Wechsel zwischen Erklärung und musikalischen Einlage quasi von selbst mitteilten. Das eigens hergestellte Heft ging weg wie warme Semmeln ... Als besonders beliebt – gleichermaßen beim Publikum und im Ensemble – hat sich „Du, meine Seele“ herausgestellt, eine Soul-artige Nummer (mit gefürchtetem Mittelteil ...), die EG 302 auf sehr freie Weise verarbeitet. Inzwischen ist sie so etwas wie die Erkennungsmelodie des Ensembles geworden.

■ Internationaler Orgelwettbewerb „Kurt Boßler“

Vom 7. bis 11. November stand die Peterskirche Heidelberg ganz im Zeichen des Internationalen Orgelwettbewerbs „Kurt Boßler“, der gemeinsam von der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg und dem Verein der Freunde und Förderer der Musik Kurt Boßlers ausgerichtet wurde. Prof. Sander organisierte den Ablauf des Ganzen in gewohnt routinierter Weise. Nach einer Vorauswahl aufgrund eingesandter CD-Aufnahmen präsentierten sich neun eingeladene Kandidaten in zwei Durchgängen der Jury und dem Publikum. Zu spielen war ein anspruchsvolles Programm mit Werken des lange an dem damaligen Kirchenmusikalischen Institut Heidelberg wirkenden Kurt Boßler, seinen Zeitgenossen, aber auch Vorbildern wie Bach, Buxtehude, Hindemith u.a. Das bemerkenswert hohe Niveau des Wettbewerbs konnte die Jury am Ende mit der Vergabe eines 1. Preises an Alexandra Stashenko (Kaliningrad / Basel), zwei 2. Preisen ex aequo an Annette Fabriz (Freiburg) und Jaroslaw Tarnawski (Posen / Lübeck) sowie zweier Sonderpreise für Konstantin Esterl (Berlin) und Morten Ladehoff (Viborg) honorieren.



V.l.n.r.: Prof. Dr. Martin Sander (Heidelberg), Morten Ladehoff, Jaroslaw Tarnawski, Alexandra Stashenko, Annette Fabriz, Konstantin Esterl, Irmela Boßler (Tochter des Komponisten und Vorsitzende des Vereins der Freunde und Förderer), Prof. Julian Gembalski (Kattowitz), Berthold Wicke (Bonn), Bernhard Kastner (Leipzig)

■ Bruno-Herrmann-Preisträgerkonzerte



Zu einer schönen Tradition sind mittlerweile die alljährlich durchgeführten Bruno-Herrmann-Preisträgerkonzerte geworden. Der Stifter dieses Preises wollte mit seiner Initiative Bundespreisträgerinnen und -preisträgern von „Jugend musiziert“, welche aus Rheinland-Pfalz stammen, die Gelegenheit geben, als Solisten mit einem professionellen Orchester vor großem Publikum aufzutreten. Den Studierenden unserer Hochschule fällt nun schon seit etlichen Jahren die ungewöhnliche, aber lohnende Aufgabe zu, diese Konzerte zu dirigieren. Ungewöhnlich daher, weil hier in der Regel nicht kirchenmusikalische Werke im Vordergrund stehen, sondern z.B. Solokonzerte, Sinfonien oder andere Gattungen der Orchesterliteratur.



Beim diesjährigen Projekt standen nun das Klavierkonzert f-Moll von Frederic Chopin mit dem Solisten Jonas Gleim, Ottorino Respighis „Il Tramonto“ und die „Ophelia-Lieder“ von Johannes Brahms in einer Bearbeitung von Aribert Reimann mit der Mezzosopranistin Susanne Scherer sowie „Der Sommer“ von Antonio Vivaldi und das „Lyrische Andante“ von Max Reger auf dem Programm der beiden Konzerte am 24. Juni 2012 im Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen und im Deutschordensaal Kaiserslautern. Die Leitung der Konzerte hatten unsere Studierenden Christoph Bornheimer, Daniel Cromm und Philipp Popp.

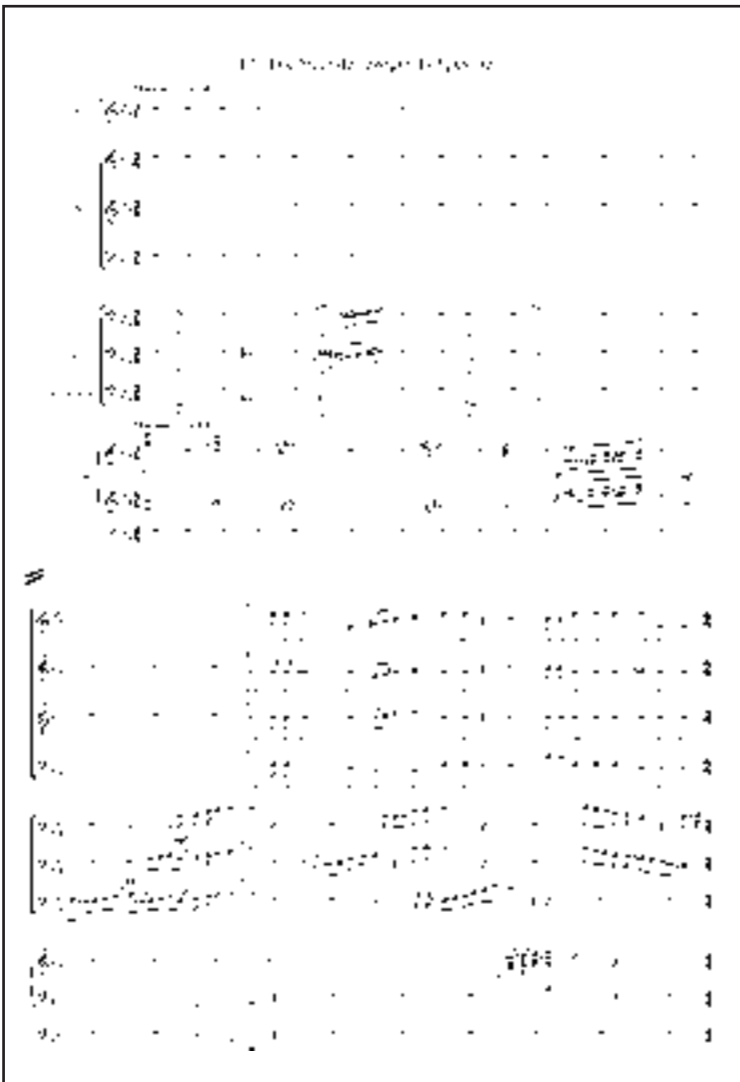


■ Inge Pittler-Gesangswettbewerb

Beim Inge Pittler-Gesangswettbewerb am 7. Juli 2012 konnten wieder mehrere Preise an Studierende unserer Hochschule vergeben werden. Im Studiengang Kirchenmusik erhielt Peter Meyer, der erst im 2. Semester bei uns studiert, den zweiten Preis (Gesangsklasse Carola Keil), der dritte Preis ging an Philipp Popp (Gesangsklasse Sebastian Hübner). Im Studiengang Künstlerische Ausbildung wurden in diesem Jahr nur zwei Anerkennungspreise vergeben. Der Preis für die beste Klavierbegleitung wurde So Hyun Im (Künstlerische Ausbildung Klavier Liedbegleitung, Klavierklasse Almut Riecke) verliehen.

■ Auf dem Weg zur Gottesstadt (wie aus Visionen Töne werden)

Seit über 15 Semestern schon hatte der Badische Kammerchor, obwohl er doch so viele moderne Werke souverän realisiert, keine Uraufführung mehr auf dem Programm. Diesen Umstand zu ändern und nebenbei die obligatorische Kompositions- hausarbeit für das Fach Tonsatz im A-Studium abzuhaken, machte ich mich ans Werk. Wohl wissend, dass Komposition im voll-



„De civitate dei“ beschäftigt und mir natürlich einen Überblick über den Topos „Gottesstadt“ in der Bibel und im Gesangbuch verschafft.

Wie kommt man zu den Inspirationen für die Umsetzung? – Ich glaube, ich mache es beim Komponieren wie beim Kochen: erstmal einkaufen, dann ein paar Grundkomponenten festlegen (z.B. Nudeln oder Reis oder Kartoffeln bzw. Dur oder Moll oder freitonal), dann die entsprechenden Dinge miteinander verknüpfen (dünsten, kochen, braten bzw. Kontrapunkt, Melodieverarbeitung, Harmonisieren) und schließlich würzen bzw. einzelne Feinheiten justieren.

Dann ist es also sehr konstruierte Musik? – Hm, würde ich nicht sagen. Kreativität lernt man zwar nicht im Tonsatzunterricht, aber das vorzügliche Handwerkszeug, was man an der Hochschule mitbekommt, ist natürlich unerlässlich, wenn man seine Ideen in musikalisch sinnreiche Formen gießen will.

Was ist am besten gelungen, was war am schwierigsten? – Es gibt natürlich keinen der 12 Teile, der mir gar nicht gefällt, sonst hätte ich das wohl anders komponiert. Ich habe allerdings in den zurückliegenden vier Semestern immer wieder an Umarbeitungen und Verfeinerungen der einzelnen Teile gegessen, um die jeweilige Idee möglichst profilscharf herauszuarbeiten. Da sind im Vergleich zur „kanadischen Fassung“ bei Nr. 1, 10 oder 11 ein paar Änderungen und Modifikationen zu sehen, Nr. 9 hat sich gar nicht verändert, Nr. 2, 4 und 12 hingegen sind im Laufe der Semester zu ganz anderen Stücken geworden.

Wie waren die Einstudierung und die Proben? – Man könnte denken, dass ich als Komponist bei den Proben leichtes Spiel ge-

gepackten Kirchenmusikstudium ein beträchtlicher zeitlicher Luxus ist, wählte ich die längsten Semesterferien meines Lebens zur Schöpfungszeit: das letzte Drittel meines Auslandsaufenthaltes. Da ich von Mai bis Oktober 2010 quasi zwischen den beiden Studiengängen schwebte und im fernen Kanada (sh. HfK aktuell Heft 5, S. 57) auch keine Arbeitserlaubnis hatte, hatte ich mehrere Monate Zeit, mich fast ausschließlich diesem Projekt zu widmen.

Was soll's denn werden? – Schon immer hatte mich das verheißene himmlische Jerusalem fasziniert. Es bietet so viel Spielraum für Nicht-Festgelegtes, Noch-Nicht-Gesagtes und Kreativmögliches.

Welche Form soll's denn haben? – Eine Orgelsonate vielleicht? Ein Stück für Chor a cappella? Ein Liederzyklus? Nein, eher etwas Oratorisches, etwas was mehrere Ebenen hat, verschiedene Klangfarben und auf jeden Fall nicht nur rein instrumental, sondern mit Text.

Woher kommen denn diese Texte? – Ausschließlich aus der Bibel und dem Gesangbuch, so wie schon Zinzendorf sagte: „Aus der Bibel sieht man, wie Gott mit den Menschen redet, und aus dem Gesangbuch, wie die Menschen mit Gott reden.“ Außerdem waren das die einzigen Bücher, die ich nach Kanada mitgenommen hatte. Also habe ich mich zuerst intensiv mit der Erstellung eines Librettos beschäftigt: eine Dissertation zu Oratorienlibretti des 20. Jahrhunderts gelesen, mich mit Augustins

habt hätte, aber auch sein eigenes Stück muss man technisch beherrschen, didaktisch erarbeiten und vor allem es auch tatsächlich interpretieren. „Hier hab ich mezzopiano geschrieben, weil ...“ ist etwas anderes als „Hier steht mezzopiano, also/ allerdings machen wir ...“ Da die Komposition eine meist verständliche und in Sachen Aufführungspraxis bekannte Sprache spricht, ist die Partitur auch bewusst nicht mit übermäßig vielen Vortragsbezeichnungen, Artikulation, Dynamik etc. überladen. Auch bei der Uraufführung gab es in dem Teil, den nicht ich geleitet habe, ein paar Stellen, die ich vielleicht anders interpretiert hätte. Denn Musik lebt ja, anders als die Bildende Kunst, vom Moment der Aufführung, so dass kein Komponist alle Details einer klanglichen Realisation seiner Ideen vorhersehen oder beeinflussen kann. Wenn ich z.B. eine Brahmsmotette zur Aufführung bringe, beschäftige ich mich natürlich mit dem Komponisten und muss auch den Chor für diesen Teil von Brahms' Persönlichkeit begeistern. Da ich mich als Komponist nicht mit Brahms vergleichen kann, ist es also eine recht eigentümliche Erfahrung, einen Chor von seiner eigenen musikalischen Persönlichkeit zu begeistern. Man gewinnt notwendigerweise einen gewissen Abstand zu sich selbst und stellt den reinen Notentext ganz in den Mittelpunkt. Wie aussagekräftig der reine Notentext der Gottesstadt ist, zu wie viel Interpretationen er anregt und auch, wie viel er aushält, wird sich erst mit weiteren Aufführungen zeigen. Herzliche Einladung dazu.

Philipp Popp

■ Diskussionsrunde

Am 2. April 2012 fand eine Diskussionsrunde mit den drei Landeskantoren LKMD Kord Michaelis, Prof. Johannes Michel und Prof. Carsten Klomp, dem Bundesvorsitzenden des Verbandes Evangelischer Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker Christoph Bogon, Prof. Bernd Stegmann interessierten Lehrkräften sowie den Studierenden unserer Hochschule statt. Zwei aktuelle Themen waren Gegenstand des lebhaften Meinungsaustausches:

1. Stellenwert und Verankerung der Populärmusik in der kirchenmusikalischen Praxis und im Studium
2. Ist es sinnvoll, die Kirchenmusikausbildung durch ein Referendariat zu erweitern?

Zum ersten Punkt herrschte allgemeiner Konsens:

- In der kirchenmusikalischen Praxis soll die Populärmusik bei Bedarf gleichberechtigt neben der klassischen Kirchenmusik entfaltet werden.
- Die Populärmusik muss demzufolge in der Ausbildung fest verankert sein.
- Eine Spezialisierung, welche schon zu Beginn des Studiums ansetzt, ist nicht wünschenswert, da immer noch das Ideal des „Allround-Kirchenmusikers“ allgemein gefragt ist.

Die Diskussion zum zweiten Punkt ergab, dass einige Studierende sich ein Referendariat für sich selbst vorstellen könnten, um in der Startphase des Berufslebens nicht völlig auf sich selbst gestellt zu sein. Auch die vorgesehenen begleitenden Seminare zusammen mit Berufsanfängern/innen im Pfarrberuf wurden als positiv angesehen.

Eine verpflichtende allgemeine Einführung jedoch stieß bei vielen Studierenden auf Skepsis. Als Gründe hierfür wurden genannt, dass die Ausbildung ohnehin sehr praxisnah ausgerichtet ist, zudem viele Studierende bereits während ihres Studiums nebenberufliche Stellen betreuen und auf diese Weise Erfahrungen sammeln können. Außerdem haben zahlreiche Studierende nach dem relativ langen Studium den Wunsch, möglichst bald eigenverantwortlich tätig zu werden. Angemerkt wurde auch, dass eine mittelfristige Vergütungsanhebung infolge der Ausbildungsverlängerung angesichts der gegenwärtigen finanziellen Situation der Kirchen fraglich ist.

■ Großzügige private Förderung

Die 1. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion vom 28. Juni bis 1. Juli 2012 wurde maßgeblich unterstützt durch eine großzügige Spende von Herrn **Carsten Erdt, Heidelberg** (www.erd-t-gruppe.de). Wir danken ihm sehr herzlich für diese wertvolle Förderung unserer Hochschularbeit!

■ **„Mille viae ducunt hominem per saecula Romam“
(nach Alanus ab Insulis)
Studienreise der Hochschule für Kirchenmusik nach Rom
vom 18. bis 24. September 2011**

„Pacta sunt servanda“ - Prooemium
(nach Ulpian, Corpus iuris civilis)

Beim Wort genommen. Das wurden gleich zwei Personen, welchen es zum wesentlichen Teil zu verdanken ist, dass eine illustre Gruppe im Herbst des vergangenen Jahres eine Kulturstudienfahrt – ganz Recht, lieber Leser, Sie lesen richtig! Eine Studienfahrt ganz ohne Orgelspiel und organisierten Chorgesang! – nach Rom unternehmen durfte. Doch der Reihe nach. Zu Beginn stand einmal eine Empfehlung von Herrn Pfarrer Dr. Mautner, wie er diese zu mannigfaltigen Gelegenheiten in seinem Theologie-, Hymnologie oder Liturgikunterricht ausspricht: „Kennen Sie eigentlich...? Nein? Also, wenn Sie mal dort in der Nähe sind, fahren Sie hin. Es lohnt!“ In diesem Falle ging es um Rom. Es wurde geflächst und so die Idee gesponnen, man könne doch einmal eine Kulturstudienfahrt nach Rom unternehmen. Herr Mautner entgegnete in dieser Situation scherzend, er wäre in diesem Punkte zu allem bereit, würden wir Studenten die Erlaubnis zum einen und einen finanziellen Zuschuss zum anderen von der Hochschulleitung genehmigt bekommen. Ein Kommilitone – ein Mann der Tat! – fragte daraufhin einfach unseren Direktor Herrn Professor Stegmann, ob so etwas denn möglich sei. Nach einer kurzen Bedenkzeit des Rektors wurde dem Kommilitonen mitgeteilt, dass Kulturelle Bildung der Studierenden über das reguläre Unterrichtsangebot unserer Hochschule nicht nur erlaubt, sondern ausdrücklich erwünscht sei und dass auch mit einer finanziellen Unterstützung seitens des Förderkreises der Hochschule zu rechnen sei.

Beim Wort genommen, Wort gehalten. Herr Mautner begann sofort mit der Organisation, es wurde eine Teilnehmerliste aufgehängt und ein Vorabtreffen organisiert und so begab es sich, dass sich am Nachmittag des 18. September 2011 eine bunt gemischte Gruppe aus Studierenden und Dozenten am Heidelberger Hauptbahnhof zusammenfand, um die Reise in die ewige Stadt anzutreten.

„Nur wer bereit zu Aufbruch ist und Reise, mag lähmender Gewöhnung sich entrafen“
(nach Hermann Hesse, Stufen)

Reisen bildet. Und jede Reise ist ein Abenteuer. Das wurde auf der Hinfahrt nach Rom wohl jedem einzelnen Gruppenmitglied und sicher auch einmal mehr unserem Reiseleiter, Herrn Mautner, bewusst. Doch der Reihe nach. Nach anfänglichem Nervenkitzel, ob es ein Reiseteilnehmer, dessen Zubringer-S-Bahn sich verspätet hatte, noch rechtzeitig in unseren Zug schafft – es gelang gerade so, der Kollege musste sich dann durch einige Wagen des gut ausgelasteten Zuges zu uns durchkämpfen – rollte man mit steigender Stimmung unserem Zwischenstopp München entgegen. Es wurde sich auch schon etwas auf die italienische Lebensart eingestellt, es gab Weinschorle – wohl wissend, in welchem Teil von Europa man sich befand, keinen italienischen, sondern einen guten Pfälzer Tropfen – und allerlei sonstige kleine Köstlichkeiten. Pünktlich zur besten Abendessenszeit wurde München erreicht



und Herr Mautner, welcher sich in München bestens auskannte, (einmal mehr drängte sich den Reiseteilnehmern die Frage auf, ob es denn irgendeine Sache gibt, in welcher sich Herr Mautner einmal nicht auskennt) schlug vor, dass man, wenn man denn nun schon einmal für einige Stunden zur eingangs erwähnten Tageszeit in München sei, auch münchentypisch sein Abendessen beim Augustiner einnehmen könne. Der Vorschlag fand sofort begeisterte Zustimmung und so aß man bei einem guten Preis-Leistungs-Verhältnis Schweinsbraten mit Knödeln sowie anderes, was typisch für die bayrische Küche ist und trank original bayrisches Bier. Bestens gesättigt und nachdem noch ein Dozent – direkt von seinem Sommerurlaub aus der Schweiz kommend - zu uns stieß, bestieg man nun denjenigen Kurswagen des Nachtzuges, welcher bis Rom durchfuhr. Und da war

das Erstaunen groß. Hatten sich einige auf einen Liege- oder gar Schlafwagen gefreut, so wurden diese von einem Abteilsitzwagen mit minimal nach vorne ausziehbaren Sitzen enttäuscht. Schnell war klar: Im Schlaf zu erreichen war Rom nicht – das von einem unbekanntem Autor verfasste „Per aspera ad astra.“ scheint dem Verfasser des Artikels hier doch etwas hochgegriffen, weshalb er es auch nicht für die Überschrift dieses Abschnittes auswählte, obschon sich die weitere Reise durch die Nacht durchaus etwas abenteuerlich gestaltete. So stand man auf dem verschneiten (sic!) Brennerpass eine Stunde lang, da offenbar eine Prügelei im Zug stattfand und die Bahnpolizei dann wohl merkte, dass sie es mit Drogenhändlern zu tun hatte, weshalb man diese Sache der Obhut der regulären Ordnungskraft im Staate übergeben musste und die Fahrgäste unseres Zuges erst einmal die damit verbundenen Formalitäten abzuwarten hatten – um wie viel länger dieses Warten wohl ohne ein zu-



mindest partiell geeintes Europa gedauert hätte, wagte sich niemand auszumalen. Nicht ausmalen konnte sich unsere Reisegruppe auch, wie abhängig man vom Wohlwollen und den Fahrkünsten des italienischen Eisenbahnpersonals war, welches mehrmals unseren Kurswagen über die Gleisvorfelder diverser italienischer Bahnhöfe zu rangieren hatte. Von der – einmal positiv formuliert – überaus guten Auslastung des Zuges auf italienischer Seite ganz zu schweigen ... Nach einem famosen, mit Sonnenaufgang und einer anschließend durchaus landschaftlich reizvollen Bahnfahrt durch die Toscana gekrönten Morgen erreichten wir mit einiger Verspätung über die schier endlos sich hinziehenden Gleisvorfelder des römischen Hauptbahnhofes Stazione Roma Termini zuckelnd und mit einem Gefühl des ultimativen Ankommens am späten Vormittag die ewige Stadt.

„Carpe diem!“

(nach Horaz, Oden)

Ein Tag hat 24 Stunden. Davon verbringt der Mensch gewöhnlich zwischen 6 und 9 schlafend. Zieht man die Zeit der sonstigen Bedürfnisse eines Menschen ab, so bleiben zwischen 12 und 15 Stunden, in welchen man sich, mit angemessenen Pausen zum Schöpfen neuer Kräfte unterbrochen, der eigenen Bildung widmen kann. Wie weidlich man das ausnutzen kann, erahnten die in den folgenden Tagen

von Herrn Mautner überaus fachkundig geführten Mitglieder der Hochschulreisegruppe schon am Nachmittag des Anreisetages. Diese Ahnung wurde in den folgenden Tagen in einer beeindruckenden Art und Weise zur Gewissheit. Doch der Reihe nach. Unmittelbar nach der Ankunft wurde sich mittels der meist noch besser als unser Reisezug ausgelasteten römischen U-Bahn auf den Weg zum Hotel gemacht. Dort, unweit des Petersdomes im Stadtteil Prati in einer ruhigen Seitenstraße, angekommen, wurden die Heidelberger von einem gut geführten kleinen Hotel der Val-

denser überrascht. Wohnliche Zimmer – eines davon sogar mit einer kleinen privaten Terrasse –, ein reichhaltiges Frühstücksbuffet, selbst gemachtes, typisch italienisches Abendessen und nicht zuletzt eine für die Hotelgäste nach Belieben nutzbare Dachterrasse, auf welcher man die größtenteils doch sehr kulturintensiven Tage bei einem guten Glas Wein – diesmal dann natürlich italienischem! – mit einem einmaligen Blick

auf die beleuchtete Kuppel des Petersdomes ausklingen lassen konnte, wurden den Reisenden zum angenehmen Refugium in der sonst doch durchaus lauten und stets sehr geschäftigen Stadt. Kaum waren die Zimmer bezogen, ging es auch schon los. Zu allererst einmal mit der U-Bahn entgegen der ursprünglich geplanten Fahrtrichtung, hatte doch Herr Mautner mit dem Personal am Fahrkartenschalter der schließlich erreichten U-Bahn-Station via Telefon einen ganzen Stapel der offenbar sonst in nahezu ganz Rom ausverkauften Sondertickets unter der Theke sozusagen als „Bückware“ für uns zurücklegen lassen, mit welchen den Reiset Teilnehmern für mehrere Tage freie Fahrt mit dem gesamten römischen Nahverkehr und dazu noch freier Eintritt zu den meisten Sehenswürdigkeiten ermöglicht wurde. Dann begann der kulturelle Teil des Tages, welcher sich bis zum Abendessen hinstreckte und das antike Rom zum Schwerpunkt hatte. So wurden das Pantheon, die Kirche Il Gesu, das Kapitol, die kaiserlichen Foren, die Maxentius-Basilika, die Triumphbögen, der Palatinhügel, der Circus Maximus und als krönender Abschluss das Kolosseum besichtigt, wobei im Laufe des Nachmittages auch der letzte noch fehlende ReisetTeilnehmer nach einem noch zu be- streitenden Konzert und der Anreise mit dem Flugzeug zu uns stieß. Dieser ReisetTeilnehmer – ein ausgemachter Liebhaber von Süßspeisen in allen Formen, Farben und Aggregatzuständen! – war es auch, dem wir an diesem Tag den

ersten Besuch bei Giolitti, der wohl größten Eisdiele Roms, verdanken. Es sollten im Laufe der Woche noch einige weitere Besuche dieses Etablissements folgen, wobei selbige dann nicht ausschließlich von dem oben erwähnten Süßspeisenliebhaber angeregt wurden ... Nachdem sich die Rombesichtiger am Abend dieses ereignisreichen Tages in Morpheus Obhut begeben hatten, folgte der zweite Tag, an welchem die Geschichte der Stadt aus christlichem Blickwinkel besichtigend erkundet wurde. So wurden die Catacombe di San Calisto, in welcher sich die Christen während der Christenverfolgungen im antiken Rom versteckten, besichtigt. Von dort wurde auch eine Karte mit dem Motiv des Grabes der heiligen Cäcilia an die in Heidelberg verbliebenen Hochschulangehörigen gesendet – wobei dem Motiv über den musikthematischen Zusammenhang keinerlei Bedeutung beigemessen werden sollte. Danach begab man sich zur „Quo-Vadis-Kapelle“, in welcher sich der Legende nach ein Fußabdruck Christi – mindestens Schuhgröße 75! – befindet, es folgte die eingehende Besichtigung der päpstlichen Basiliken San Giovanni in Laterano und Sancta

Maria Maggiore. Nach dem gewohnt guten Mittagessen in unserem Hotel folgte einer der Höhepunkte der Romreise: Ein Gespräch mit Professor Fulvio Ferrario von der Waldenser-Fakultät mit dem Thema „Evangelisch in Italien“. Man erfuhr einiges über die Tradition der – evangelischen! – Waldenser in Italien und über die Besonderheiten, an der Waldenser-Fakultät in Italien evangelische Theologie zu

studieren. Ein mit köstlichem italienischen Wein auf der oben schon beschriebenen Terrasse veredelter Abend und eine sich daran anschließende – in zunehmendem Maße von den Reiseteilnehmern als kürzer als die vorherige wahrgenommene – Nacht führten zum neuen Tag, an welchem eine Exkursion nach Ostia, der Hafenstadt des antiken Rom, auf dem Programm stand. Man konnte sich in den weitläufigen, archäologisch meist sehr gut aufgearbeiteten Ruinen einen durchaus bildhaften Eindruck vom Leben der ersten Christen der römischen Antike machen sowie sich einen Überblick über die parallel zum Christentum existierenden religiösen Kulte verschaffen. Danach stand Strand auf dem Programm. Nachdem ein kostenlos begehbares Stückchen



Strand gefunden war, – die Mittelmeerküste zeigt sich dem Reisenden in Ostia von ähnlich dichter Bebauung wie die belgische Nordseeküste! – erfrischten sich Studenten wie Dozenten in den angenehm kühlenden Wogen des Mare Mediterraneum. Wieder in der ewigen Stadt angekommen folgte auf das Abendessen ein weiterer abendlicher Höhepunkt der Studienfahrt. Man begab sich mit einigen Flaschen des guten italienischen Weines sowie Trinkgefäßen ausgerüstet zur Fontana di Trevi. Nachdem man sich durch die gefühlten Hundertschaften von ebenfalls das Flair dieses besonderen Ortes genießenden Co-Touristen zu einem Plätzchen, an welchem es sich gut aushalten ließ, buchstäblich durchgekämpft hatte, begann ein Abend, dessen Großartigkeit nur von einigen Polizisten, welche sich an den offenbar allzu lukullischen Posen einiger Reiseteilnehmer am Rand des Brunnens störten, unterbrochen wurde. Und da die von den Reisenden so favorisierte Eisdiele Giolitti ganz in der Nähe war, entschloss sich eine kleine Gruppe, – selbstverständlich unter der in diesem Punkte überaus kundigen Führung des oben schon erwähnten Süßspeisen-

liebhabers! – auf dem Rückweg noch einen kleinen Schlenker zu laufen ... Die folgende Nacht war diesmal eine wirklich besonders kurze, denn am folgenden Tag hieß es früh aufstehen. Und dies nicht grundlos, wollten unsere Rominteressierten doch die Vatikanischen Museen und daran anschließend den Petersdom – die größte Kirche der Christenheit – besichtigen. Als man dann, nach Warten in einer

schier endlos erscheinenden Schlange, endlich die Vatikanischen Museen betrat, so war es wie in einer anderen Welt. Eine schiere Überfülle an Kunstschatzen erwartete den Museumsbesucher, welche ohne Schwerpunktsetzung nicht einmal ansatzweise zu bewältigen wäre. Blickte man während der Museumsbegehung einmal aus dem Fenster, wurde man sich der Weisheit Herrn Mautners, sich möglichst früh anzustellen, bewusst, war die Schlange doch unübertrieben ungefähr fünfmal so lang wie beim Zeitpunkt des Anstehens der Heidelberger. Nach dem abschließenden Gesamtrundgang durch die Museen schloss sich dem kulturhungrigen Besichtiger – welcher nun schon voll der Eindrücke, wenn er nicht gar übersättigt von diesen war –

die Besichtigung des Petersdomes an. Nicht zu erwähnen, dass bei einem derartigen Übermaß an Katholizismus unser stets kompetenter Organisator Herr Mautner zur Hochform auflief, was sich bis in den Abend hineinzog, welcher der letzte in Rom für unsere Reisegruppe sein sollte und welcher ein letztes Mal auf der Dachterrasse unseres Hotels bei gutem Wein in geselliger Runde ausklang.

„Übermorgen werden wir Rom (nach dreiwöchigem Aufenthalt) verlassen. Wir tun es mit dem Gefühl, nur einen Zacken vom Baumkuchen, allerdings wohl die vorstehendste, braunste und schmackhafteste Stelle genossen zu haben. An Fleiss und Eifer haben wir es nicht fehlen lassen, aber der Stoff ist endlos.“

(nach Johann Wolfgang von Goethe, Briefe)

Meist werden Abreisetage als lästig empfunden. Manchmal machen sie einen auch wehmütig, das Erlebte hinter sich lassen zu müssen. So im Falle unserer Reisegruppe. Doch der Reihe nach. Nachdem unsere Romreisegruppe unter größter Anstrengung fristgerecht die Zimmer geräumt und das Gepäck in einem Nebenraum des Hotels bis zur endgültigen Abreise untergestellt hatte, folgte nach einem Vormittag zur freien Verfügung – eine kleine Gruppe unserer Studierenden konnte per Zufall die freie Zeit dazu nutzen,

einmal die Orgel der Audienz- und Kongresshalle des Papstes zu bespielen! – ein letzter Höhepunkt der Studienfahrt: die Besichtigung der unter (sic!) den Mauern des Petersdomes befindlichen Ausgrabung einer Nekropole und der dort bestatteten Gebeine Petris. Einen jeden beschlich ein ehrwürdig bis gruseliges Gefühl, als man sich in dieser unterirdischen „Stadt der Toten“ befand, ganz davon zu schweigen, einen Blick auf die Gebeine des Kirchengründers der weltumspannenden katholischen Kirche werfen zu dürfen. Übervoll der Eindrücke wurde anschließend die Heimreise angetreten. Wieder Nachtzug. Wieder Sitzwagen mit Abteilen. Jedoch war es diesmal weit weniger beschwerlich, auf der Zugfahrt zu schlafen, was als einem der Ersten im Übrigen unserem „Reiseleiter“ Herrn Mautner gelang, war doch unsere Studienreise nicht nur gut zu Ende gegangen, sondern ein herausragendes Ereignis unserer Studienzeit, von dessen Erinnerung die ganze Romgruppe sicherlich noch eine geraume Zeit zehren kann. Somit bleibt allen – Personen wie Institutionen, allen voran unserem „Reiseleiter“ und -organisator Herrn Pfarrer Dr. Mautner – zu danken, welche uns diesen großartigen und das eigene Tun bereichernden Blick über den Tellerrand ermöglicht haben! In diesem Sinne: Fahren Sie nach Rom. Es lohnt!

Martin Lehmann

■ „Mit Pfeifen, Blech und Stimmen“ – HfK-Konzert im Rahmen der EKD-Stafette zum Jahr der Kirchenmusik



Gerhard Luchterhandt übernimmt das Buch, indem alle Veranstaltungen der EKD-Stafette zum Jahr der Kirchenmusik 2012 dokumentiert werden.

gestaltet, darunter der „Camerata vocale“ Heidelberg unter Leitung von Wolfgang Neumann, der Kantorei der Friedenskirche unter Leitung von Michael Braatz sowie dem Nordbadischen Blechbläserensemble unter Leitung von Landesposaunenwart Armin Schaefer. Eine tragende Rolle spielte die frisch restaurierte Walcker-Orgel der Christuskirche, auf der Prof. Dr. Martin Sander und Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt als Solisten zu hören waren.

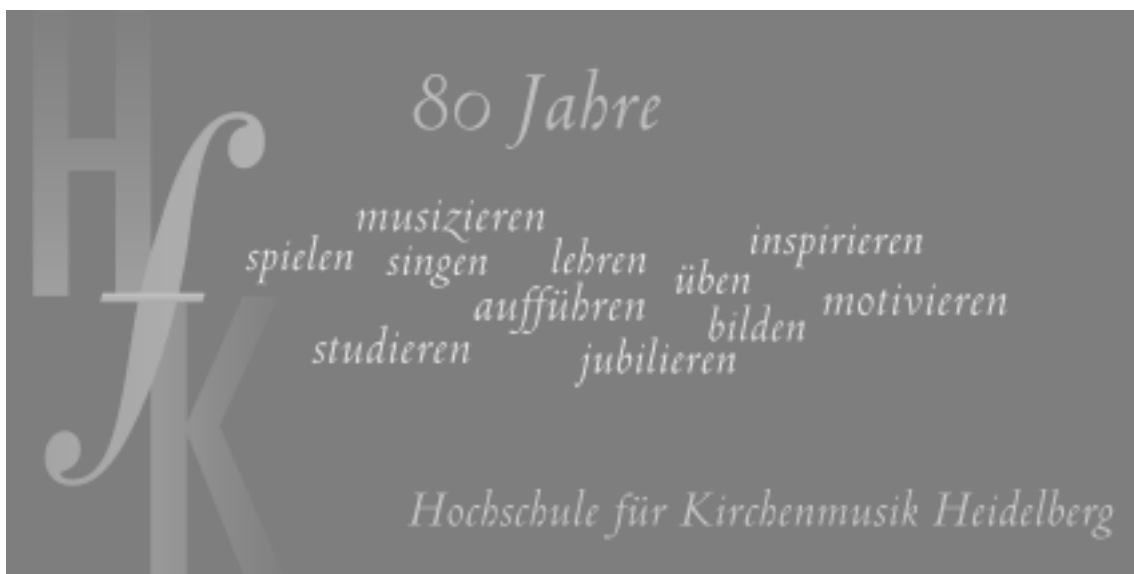
Zum Jahr der Kirchenmusik 2012 veranstaltete die EKD unter dem Titel 366+1 eine deutschlandweite Reihe von Konzerten. An jedem Tag des Jahres – in der Osternacht zweimal – fanden Konzerte in immer anderen Orten statt, so auch in der Heidelberger Christuskirche am 24. Februar. Unter dem Motto „Mit Pfeifen, Blech und Stimmen“ erklang Musik zur beginnenden Passionszeit in verschiedenen sinfonischen Besetzungen, darunter das „Vaterunser“ für Tenor, Harfe, Orgel und Chor von Leos Janacek, das „Laudes Organi“ für Chor und Orgel von Zoltan Kodaly sowie die 1. Sinfonie d-Moll für Bläser und Orgel von Alexandre Guilmant.

Das unter der Federführung der HfK von Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt organisierte Konzert stand unter Leitung von HfK-Dozenten und wurde von zahlreichen Mitwirkenden

Personen und Daten

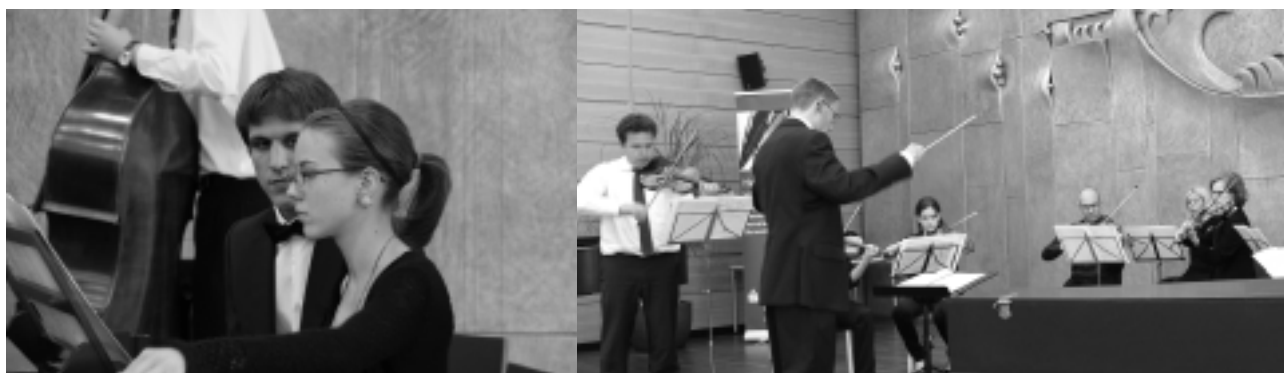
Personen und Daten

■ Veranstaltungen im Wintersemester 2011/12 und Sommersemester 2012



Sa., 8. Okt. 2011 18.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	Jubiläumskonzert Leonard Bernstein: Chichester Psalms Bernd Stegmann / Felix Mendelssohn / Robert Schumann: Lieder mit Worten Johann Sebastian Bach: Praeludium und Fuge Es-Dur BWV 552	Badischer Kammerchor der HfK Frauke Roland, Harfe Thorsten Gellings, Schlagzeug Prof. Dr. Martin Sander, Orgel Leitung: KMD Prof. Bernd Stegmann
Sa., 8. Okt. 2011 20.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	Festakt und Empfang zum 80jährigen Jubiläum der HfK mit Landesbischof Dr. Ulrich Fischer	Musikalische Umrahmung: Jazzensemble „Just Friends“ der HfK Leitung: Prof. Dr. G. Luchterhandt
Sa., 15. Okt. 2011 17.00 Uhr Lutherkirche Konstanz	Jubiläumskonzert Programm wie beim Jubiläumskonzert am 8. Oktober 2012 sowie Jazzarrangements	Ausführende wie beim Jubiläumskonzert am 08.10.2012 Jazzensemble „Just Friends“ der HfK Leitung: Prof. Dr. G. Luchterhandt
So., 16. Okt. 2011 17.00 Uhr Johanneskirche Villingen	Jubiläumskonzert Programm wie beim Jubiläumskonzert am 8. Oktober 2012 sowie Jazzarrangements	Ausführende wie beim Jubiläumskonzert am 08.10.2012 Jazzensemble „Just Friends“ der HfK Leitung: Prof. Dr. G. Luchterhandt
Mi., 2. Nov. 2011 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgel-Trio-Marathon	Studierende der Orgelklassen der HfK
So., 4. Dez. 2011 18.00 Uhr St. Johannes Weinheim	Orgelkonzert zum Advent Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK

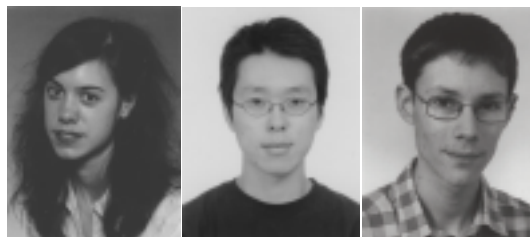
Mi., 7. Dez. 2011 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Adventliches Chorkonzert Maurice Duruflé: Missa cum júbilo Gabriel Fauré: Messe basse, Sancta mater Vytautas Miškinis: Magnificat	Vokalsoli und Orgel: Studierende der HfK Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Christoph Bornheimer, Niklas Sikner, Daniel Waitz, Jan Wilke
Sa., 21. Jan. 2012 18.30 Uhr Martin-Luther-Kirche Ilvesheim	Orchesterkonzert Paul Hindemith: Trauermusik Franz Schubert: Ouverture c-Moll Béla Bartók: Rumänische Volkstänze Georg Friedrich Händel: Orgelkonzert F-Dur Felix Mendelssohn Bartholdy: Sinfonia II D-Dur	Kammerphilharmonie Mannheim Leitung: Peter Gortner, Martin Lehmann, Marcus Rau
Mo., 23. Jan. 2012 18.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
Mo., 8. Feb. 2012 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
Mi., 15. Feb. 2012 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	... der Noten Meister ... Leonard Lechner: Das erst und ander Kapitel des Hohen- liedes Salomonis Josquin des Prez: Missa Pange lingua Thomas Tallis: Lamentationes Jeremiae Dieterich Buxtehude: Solokantaten	Hana Jang & Keun-Hee Park, Sopran Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Katharina Büttner, Philipp Popp, Ilhwan Yoo
Mi., 9. Mai 2012 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Klage und Lob Johannes Brahms: Warum ist das Licht gegeben Johann Hermann Schein: Herr, laß meine Klage József Swider: Cantus gloriosus Claudio Monteverdi: Motetten	Vokalsolisten der HfK Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Sunyoung Bae, Katharina Büttner, Maximilian Hartwig
Mo., 21. Mai 2012 18.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
So., 17. Juni 2012 18.00 Uhr Ulrichskirche Neckargemünd	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
Sa., 23. Juni 2012 10.30 Uhr Stiftskirche Mosbach	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
So., 24. Juni 2012 11 Uhr: Hack-Museum LU 17 Uhr: Deutschordensaal Kaiserslautern	Preisträgerkonzert des Bruno-Herrmann-Preises Frédéric Chopin: Klavierkonzert f-Moll Ottorino Respighi: „Il Tramonto“ Antonio Vivaldi: Der Sommer Johannes Brahms/Aribert Reimann: „Ophelia-Lieder“ Max Reger: Lyrisches Andante	Susanne Scherer, Mezzosopran Johannes Gleim, Klavier Kammerphilharmonie Mannheim Leitung: Christoph Bornheimer, Daniel Cromm, Philipp Popp



Mo., 2. Juli 2012 18.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
Mi., 11. Juli 2012 21.00 Uhr Christuskirche Heidelberg	Kaleidoskop in Klängen Francis Poulenc: Quatre petites prières de Saint François d'Assise Benjamin Britten: Missa brevis in D Philipp Popp: Die Gottesstadt - eine Kaleidoskop-Kantate op. 3	Eun Ju Lee, Sopran Marcus Rau, Bariton Tereza Scharf, Ilhwan Yoo, Orgel Heidelberger Posaunenensemble Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Martin Lehmann, Philipp Popp, Jan Wilke
So., 15. Juli 2012 19.00 Uhr Gemeindehaus der Kreuzkirche Heidelberg-Wieblingen	Liederabend mit Werken von Franz Schubert (Schwanengesang u.a.)	Studierende der Gesangsklassen der HfK
Weinheimer Orgelsommer Mittwochs um 20.00 Uhr Peterskirche Weinheim	13.06. Alexandra Stashenko 20.06. Jens Amend 27.06. Natalia Ryabkova und Dawoon Kwon 04.07. Christoph Bornheimer 11.07. Maria Mokhova	

■ **AbsolventInnen im Wintersemester 2011/12 und Sommersemester 2012**

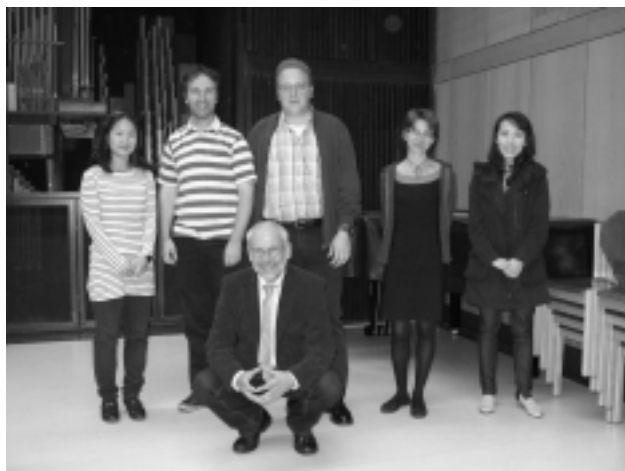
Im Studiengang Kirchenmusik beendeten drei Studierende ihre Ausbildung (siehe Fotos v.l.n.r.): Katharina Büttner und Ilhwan Yoo (B-Prüfung) sowie Philipp Popp (A-Prüfung).



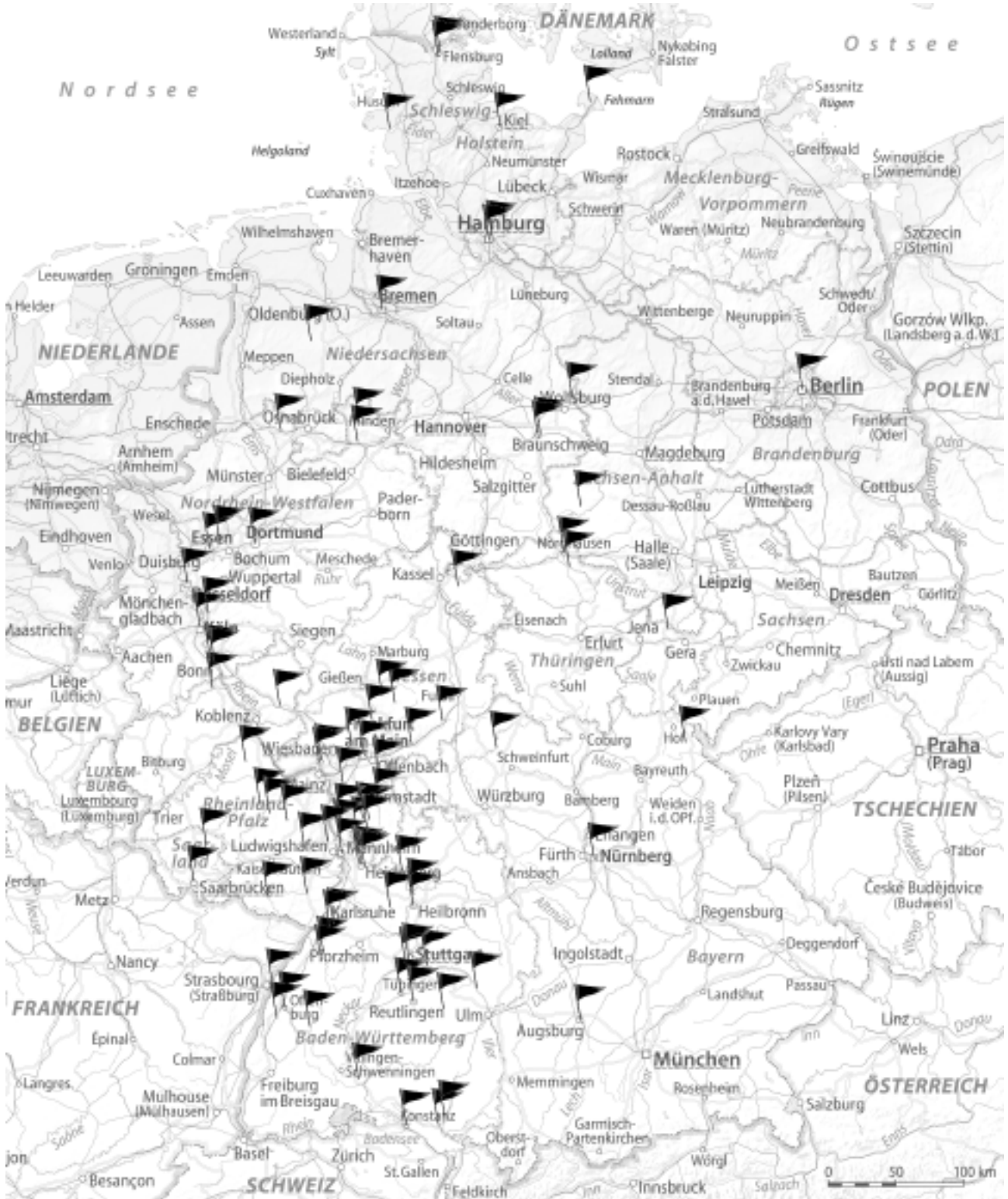
In den Künstlerischen Ausbildungsgängen konnten drei Studierende im Fach Orgel, sieben Klavierstudierende und zwei Studierende der Gesangsklassen ihre Künstlerische Reifeprüfung erfolgreich ablegen.

■ **Neue Studierende zum Wintersemester 2011/12 und Sommersemester 2012**

Im Studiengang Kirchenmusik (B) konnte die HfK insgesamt sieben neue Studierende begrüßen: Oana Maria Bran, Carmen Buchert, Carsten Ehret, Elisa Erbenich, Song-Yi Lee, Peter Meyer und Mariko Sakuraya. Zehn Studierende begannen eine Künstlerische Ausbildung (fünf im Fach Orgel, ein Studierender im Fach Chorleitung, eine Gesangsstudentin sowie drei Studierende im Fach Klavier).



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



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

■ Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte

■ Gunther Martin Götttsche

wurde 2011 und 2012 des öfteren zu Aufführungen seiner Werke eingeladen: „Psalmkonzert“ op. 78 (Landau), „Fuldaer Messe“ op. 84 (Fuldaer Dom), Choralmotette „Holz auf Jesu Schulter“ op. 26 (Düsseldorf), „Missa da camera“ op. 80 (Fulda und Karlsruhe).

Er war außerdem Podiumsgast bei der 3. Wittenberger Protestantismus-Tagung „Frau Musica spricht“ im Februar 2011. Von der dänischen Kirchenmusikschule Lügumkloster erhielt Gunther Martin Götttsche die Einladung als Leiter eines Improvisationskurses, der im November 2012 stattfand.

Als Organist und Duopartner seiner Frau, der Sängerin Heidrun Götttsche, konzertierte er 2011 im Rahmen verschiedener Konzertreihen in Dresden, Leinsweiler/Pfalz, Heidelberg und an verschiedenen Orten der Mecklenburgischen Ostseeküste.

■ Gerd-Peter Murawski

Mit dem Erscheinen des 3. und letzten Bandes der „Mannheimer Blärserschule“ wurden jetzt die Theoriehefte der D-Ausbildung der „Bläserjugend Baden-Württemberg“ abgeschlossen, die Gerd-Peter Murawski wesentlich mitbetreute und inhaltlich prägte.

Ferner wurde er als Dozent für Gehörbildung an der Bundesakademie in Trossingen für die Bläserorchester-Dirigentenausbildung verpflichtet, an der er bereits im 6. berufsqualifizierenden Lehrgang „Populärmusik im kirchlichen Bereich“ vertreten ist.

Im kommenden Advent wird er wieder als Begleiter jazziger Weihnachtskonzerte in Zusammenarbeit mit KMD Christiane Brasse-Nothdurft und Michael Braatz am E-Piano zu hören sein.

■ Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt

trat 2011 und 2012 im Rahmen des Festivals „Orgel ohne Grenzen“ in Sopron / Ungarn auf, wo er an der dortigen Walcker-Orgel von 1884 zu den Stummfilmen „Goldrausch“ und „Moderne Zeiten“ von Charles Chaplin improvisierte.

Im Mai 2012 spielte er an der frisch restaurierten Walcker-Orgel der Heidelberger Christuskirche eine CD ein. Sie enthält Originalkompositionen und eigens angefertigte Transkriptionen von Engelbert Humperdinck (Vorspiel zu „Hänsel und Gretel“), Claude Debussy, Max Reger (u.a. „Wachet-Auf“-Fantasie), George Gershwin und Arnold Schönberg („Variationen über ein Rezitativ“ op. 40).

Er bekam 2012 für seinen Einsatz für die Restaurierung der Christuskirchenorgel zusammen mit Joachim Vette den „Badischen Kirchenmusikpreis“ verliehen.

■ Carola Keil

Als Mitglied der Schola Heidelberg konzertierte Carola Keil 2011 unter anderem bei den Salzburger Festspielen, dem Musikfest Berlin und dem Festival Milano Musica. Dabei wurde u.a. Luigi Nonos „Prometeo“ aufgeführt.

■ Andreas Schneidewind

führte zum 150. Jubiläum der Evangelischen Stadtkirche Walldorf am 4. Advent 2011 mit der Kantorei Walldorf alle sechs Kantaten des Weihnachtsoratoriums von Johann Sebastian Bach auf.

Partituren

Fadengeheftete

Partituren/Stimmen

mit stabilem Einband
in Handarbeit gefertigt.

Das ist Qualität, die
Sie spüren: Keine
welligen Seiten, kein
Brechen des Bund-
stegs, leicht lesbare,
flach aufliegende Seiten.

*Rufen Sie uns an
oder senden Sie uns Ihre
Anfrage per E-Mail!*

SELKE GMBH



BIBLIOTHEKSDIENST · VERLAG
NOTENMANUFATUR

August-Borsig-Straße 7, 56070 Koblenz
Telefon 0261-8 60 40, Fax 0261-8 61 97
info@selke-gmbh.de, www.selke-gmbh.de

■ Wer ist wo?

Stellenbesetzungen mit AbsolventInnen der Hochschule für Kirchenmusik

- **Stefanie Dröscher**
Kantorin in Bonn-Oberkassel (B-Prüfung 2009)
- **Johannes Schlage**
Kantor in Stadt Fehmarn (B-Prüfung 1984)
- **Berthold Wicke**
Kantor an der Lutherkirche in Bonn (B-Prüfung)

■ Abschied von Prof. Dr. Martin Sander



Nach nunmehr 13 Jahren verlässt unser Orgelprofessor Dr. Martin Sander unsere Hochschule, um einem Ruf an die Musikhochschule Detmold als Nachfolger von Prof. Gerhard Weinberger zu folgen.

Durch seine engagierte Tätigkeit konnte Martin Sanders Arbeit dem Fachbereich Orgel an der HfK ein herausragendes Profil geben. Hervorzuheben ist, dass er sowohl im Basisbereich großes pädagogisches Geschick zeigte als auch die Spitzenleistung adäquat zu fördern wusste. Sein Unterricht war an unserem Hause sehr nachgefragt. Zahlreiche Studierende hatten wegen seiner Orgelklasse explizit die Heidelberger Hochschule als Studienort gewählt. Wettbewerbserfolge seiner Studierenden haben die Arbeit an unserer Hochschule auch international bekannt gemacht.

Prof. Sander hat sich darüber hinaus besonders um die Orgellandschaft der Region verdient gemacht. So initiierte er eine vielbeachtete Konzertreihe an der historischen Voit-Organ der Heidelberger Stadthalle und rief den Internationalen Philipp-Wolfrum-Wettbewerb an dieser Organ ins Leben. Auch der erst kürzlich durchgeführte Kurt-Bossler-Wettbewerb wurde von ihm maßgeblich organisiert.

Zur Nachwuchsförderung hat die Heidelberger Hochschule im Jahr 2009 den „1. Heidelberger Orgelwettbewerb für junge Organistinnen und Organisten (U 16/U 21)“ ausgeschrieben. Diese Initiative wurde von Prof. Sander umfassend begleitet.

Auch die Vorlesungen und Seminare Methodik des Orgelunterrichts, Orgelbau und Orgelstilkunde wurden von Prof. Sander gehalten. Sein komplexes Wissen in Fragen des Orgelbaus und Orgelstils sind in die Planung des Neubaus der Konzertorgel in der Hochschule für Kirchenmusik eingeflossen.

Ganz besonders haben Prof. Sanders Konzerte und Kurse in der Region sowie im In- und Ausland seinen Ruf als einen der großen Organisten der Gegenwart begründet. Dies hat die Reputation unserer Hochschule entscheidend mitgeprägt.

Wir bedauern Prof. Sanders Weggang zum 1. Oktober 2012 sehr, nicht zuletzt, weil wir mit ihm einen stets kooperativen und angenehmen Professor und Kollegen verlieren. Wir wünschen ihm für seine weitere Tätigkeit Gottes Segen.

Bernd Stegmann

■ **Neue Lehrkräfte, Verabschiedung von Lehrkräften**



■ **Prof. Carsten Klomp**

Als Nachfolger von Prof. Dr. Martin Sander wurde zum Wintersemester 2012/13 der ehemalige Landeskantor von Südbaden Carsten Klomp auf die Professur für Künstlerisches Orgelspiel an unsere Hochschule berufen. Er war bereits im Sommersemester 2012 als Lehrbeauftragter bei uns tätig. Neben seiner Tätigkeit an der HfK ist Prof. Klomp der Beauftragte der Badischen Landeskirche für die C-Ausbildung und Leiter des Hauses der Kirchenmusik in Schloss Beuggen.

Carsten Klomp studierte Klavier, Schulmusik und Kirchenmusik an der Hochschule für Musik Detmold, außerdem Germanistik an der Universität Bielefeld. Von 1986 bis 1992 war er Kirchenmusiker an der Stiftskirche in Herdecke. 1992 wechselte er an die Christuskirche in Bremerhaven. 1995 wurde er als Landeskantor an die Freiburger Ludwigskirche berufen. Hier gründete er die „Freiburger Kantorei“ und das „Herdermer Vokalensemble“, die er beide bis 2012 leitete. Außerdem initiierte er die ökumenische Orgelkonzertreihe „Mit Bach durch die Regio“. In seiner Eigenschaft als Landeskantor gründete er 2005 das „Haus der Kirchenmusik“ im südbadischen Schloss Beuggen.

1997 erhielt er einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Freiburg, wo er 2000 zum Professor ernannt wurde und bis 2012 eine Improvisationklasse leitete.

1997 erhielt er einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik Freiburg, wo er 2000 zum Professor ernannt wurde und bis 2012 eine Improvisationklasse leitete.

Klomp komponiert geistliche Werke, die zumeist im Bärenreiter-Verlag und im Strube-Verlag erscheinen, und ist einer der Herausgeber der Fachzeitschrift Forum Kirchenmusik. Im Bärenreiter-Verlag gibt er die Notenreihe „organ + one“ sowie gemeinsam mit Heiko Petersen die Hefreihe „organ + brass“ heraus. 2008 nahm er an der Stumm/Goll-Organ der Stadtkirche Karlsruhe-Durlach die CD „Feuerwerk für eine Orgel“ mit Choralwerken aus drei Jahrhunderten auf, darunter überwiegend eigene Werke, außerdem gemeinsam mit dem „Raschër Saxophonquartett“ eine CD mit Bachs „Kunst der Fuge“ sowie diverse weitere CDs.

**Druckt
zuverlässig,
schnell
und günstig.**

Colorpress
Colorpress Druckerel GmbH
Max-Born-Strasse 2 71622 Neurtingen
www.colorpress.de

**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.

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

Tel.:
0 69 / 61 22 98
Fax:
0 69 / 62 74 05

e-mail:
musikhaus-
cleve@gmx.de

■ Dr. Inga Behrendt

Da uns Dr. Adrian Kuhl leider zum Wintersemester 2012/13 als Dozent für Musikgeschichte aus beruflichen Gründen verlassen musste, war eine Neubesetzung dieser Stelle erforderlich. Wir freuen uns sehr, mit Frau Dr. Inga Behrendt eine höchst kompetente und engagierte Nachfolgerin gefunden zu haben.

Inga Behrendt (*1978) studierte Cembalo und Kath. Kirchenmusik (A-Examen 2005) an der Folkwang Hochschule Essen. Während ihrer Studienzeit war sie als Kirchenmusikerin in Essen tätig und leitete mehrere Chorscholen. Sie war künstlerisch-wissenschaftliche Assistentin von KMD Prof. Dr. Stefan Klöckner in Essen und arbeitete mit Prof. Frater Cornelius Pouderoijen OSB in Wien (2005/2006).

Ihr Promotionsstudium bei Prof. Dr. Franz-Karl Praßl (Kunsthochschule Graz, Karl-Franzens-Universität Graz) schloss sie im November 2009 mit einer Dissertation zum Thema „Der Seckauer Liber ordinarius von 1345 (A-Gu 756) – Edition und Kommentar“ ab. Parallel zum Promotionsstudium hatte sie an der Folkwang Hochschule in Essen einen Lehrauftrag in den Fächern Gregorianik (untergliedert in die Fächer Notationskunde, Moduslehre, Dirigit, Schola/Gesang) und Deutschen Liturgiegesang inne.

Seit Februar 2009 arbeitet Inga Behrendt im Forschungsprojekt „Inventarisatie van antifonaria bewaard in Vlaanderen“ der Almere Foundation/Kath. Universität Leuven (Belgien), in dem Offiziumshandschriften flämischer Archive, die bis 1800 entstanden sind, katalogisiert werden. Der zweite Katalogband entsteht gerade unter ihrer Leitung.

Sie arbeitet darüber hinaus als wissenschaftliche Mitarbeiterin im Forschungsprojekt „Leonard Päminger: Componist van de reformatietijd“ an der Kath. Universität in Leuven unter Leitung von Prof. Dr. David Burn (Anstellung 2009-2011).

2011 und 2012 hatte Inga Behrendt einen Lehrauftrag im Fach Musikwissenschaft an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Mannheim inne (WS 2011/2012: Musik im Spannungsfeld zwischen Reformation und Gegenreformation; SS 2012: Die Clavierfantasie des 17. und 18. Jahrhunderts).



■ Stefan Viegelahn



Stefan Viegelahn ist seit dem Sommersemester 2012 als Lehrbeauftragter für Künstlerisches Orgelspiel Mitglied unseres Dozententeams.

Geboren 1979 in Gelnhausen, erhielt er den ersten Klavier- und Orgelunterricht in seiner Heimatstadt Schlüchtern. Er studierte anschließend in Frankfurt, Stuttgart und Hamburg die Studiengänge Orgel, Klavier, Evangelische Kirchenmusik, Schulmusik und Geschichte. Seine prägenden Lehrer waren Martin Lücker, Bernhard Haas, Ludger Lohmann und Wolfgang Zerer. Das Studium schloss er 2007 mit Auszeichnungen in Orgel, Improvisation und Klavier ab.

Er ist Träger mehrerer Förderpreise sowie Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes. Beim Wettbewerb für gottesdienstliche Orgel Improvisation in Heidelberg wurde ihm 2003 der erste Preis verliehen.

Er war Kirchenmusiker an der Friedenskirche Stuttgart, in Hamburg-Volksdorf und an St. Johannes in Ahrensburg. An der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte in Schlüchtern unterrichtet er regelmäßig. Im Jahr 2007 leitete er einen Bach-Kantaten-Workshop in Tsukuba (Japan). Am Kirchenmusikalischen Institut der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn

Bartholdy“ Leipzig hatte er einen Lehrauftrag.

Seit Oktober 2008 ist er Bezirkskantor an der Stiftskirche in Landau (Pfalz).

■ Patrick Fritz-Benzing

Leider beendete Patrick Fritz-Benzing seine Lehrtätigkeit an unserer Hochschule mit Ablauf des Sommersemesters 2012, um sich ganz auf seine kirchenmusikalische Tätigkeit in Karlsruhe konzentrieren zu können, die durch den Neubau einer großen Orgel in der Katholischen Kirche St. Stephan neue Impulse bekommt. Wir verlieren mit ihm einen engagierten und hochqualifizierten Dozenten.

■ Dienstjubiläen



Zum Sommersemester 2012 konnte unser Verwaltungsmitarbeiter und Betreuer der Bibliothek **Andreas Schneidewind** auf eine zehnjährige Tätigkeit an der HfK zurückblicken. Anlässlich der Semestereröffnung dankte ihm Rektor Stegmann für sein ausgezeichnetes Wirken in unserem Hause: „Es ist ein Glücksfall für die Hochschule, dass Andreas Schneidewind als ehemaliger Absolvent der HfK sowie praktizierender Kirchenmusiker und Chorleiter über ein umfassendes Insiderwissen verfügt und dadurch in der Lage ist, Kompetenzen, welche weit über die Sekretariatstätigkeiten hinausgehen, in die Verwaltung unserer Hochschule einzubringen.“ Sein fachkundiges Wirken ist laut Stegmann aus der HfK nicht mehr wegzudenken. Nicht zuletzt ist die Erstellung dieser Zeitschrift ohne seine engagierte Mitarbeit nur schwer vorstellbar.

Zahlreiche weitere Lehrkräfte konnten in den vergangenen zwei Semestern Dienstjubiläen feiern:

Friedhelm Bießecker unterrichtet seit Sommersemester 1977 und damit seit 35 Jahren das Fach Trompete an unserer Hochschule. Das Fach Bläserchorleitung erhält nicht zuletzt durch seinen kompetenten Instrumentalunterricht wichtige Impulse.

Andrea Stegmann ist seit dem Wintersemester 1986/87 als Dozentin für Chorleitung und später auch für Gemeindesingen tätig und betreut diese Fächer seit 25 Jahren mit hoher pädagogischer Kompetenz. Besonders hervorzuheben ist ihre praxisorientierte Gemeindesingarbeit, welche in Zusammenarbeit mit Gemeinden der Region stattfindet.

Auch **Prof. Martin Smith** ist an unserem Hause nun 25 Jahre lang tätig. Als Dozent für Klavier konnte er viele Studierende durch seine einfühlsame Pädagogik und sein pianistisches Können fördern und zu erfolgreichen Abschlüssen führen.

Die 20jährige erfolgreiche Arbeit von **Carola Keil** als Gesangsdozentin trug in maßgeblicher Weise dazu bei, das kantonale Profil an unserer Hochschule zu schärfen. Ihr Engagement für die Belange der HfK dokumentiert sich auch in der langjährigen ehrenamtlichen Tätigkeit im Senat unserer Hochschule. Dafür sei ihr besonders gedankt.

Auch **Sebastian Hübner** ist mit seiner 15jährigen Tätigkeit ein langjähriges Mitglied unseres sehr erfolgreichen Gesangsdozententeams. Als renommierter Konzertsänger setzt er wertvolle Impulse sowohl durch seine pädagogische Arbeit sowie durch seine Mitwirkung bei zahlreichen Hochschulkonzerten. Auch er war langjähriges Mitglied des Hochschulsenats.

Michael Braatz wirkt sein 10 Jahren an der HfK: zunächst als Lehrbeauftragter für Liturgik und seit einigen Jahren als Dozent für Kinderchorleitung. Gerade in diesem Bereich ist er durch die Einbindung der Studierenden in seine eigene, überaus erfolgreiche gemeindliche Kinderchorarbeit ein Glücksfall für unsere Hochschule.

Seit dem Wintersemester 2001/02 betreut **Pfarrer Dr. Martin Mautner** die theologischen Fächer an unserer Hochschule mit außergewöhnlicher Fachkompetenz. In seiner Eigenschaft als von der Landeskirche direkt eingestellter Dozent schätzen wir uns glücklich, seine konstruktive Mitarbeit im Senat und bei diversen Hochschulprojekten nutzen zu können, zuletzt bei dem sehr erfolgreich durchgeführten Liederwettbewerb *gott wagen*. Martin Mautner arbeitet darüber hinaus im Planungsgremium der *Heidelberger Summer School* mit.

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

Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe:

Gunter Kennel, Kord Michaelis, Christian Höpner, Reinhard Mawick, Bernd Stegmann, Silke Leopold, Martin Mautner, Albert Gerhards, Helmut Schwier, Friederike Nüssel, Joachim Steinheuer, Peter Gortner, Wolfgang Herbst, Niklas Sikner, Philipp Popp, Martin Lehmann

Erscheinungsweise: jährlich

Druck: NEUMANN DRUCK, Tullastr. 1, 69126 Heidelberg

■ Neue Homepage der HfK Heidelberg

Seit Oktober 2012 ist unsere neue Homepage online. Sie erscheint nun in komplett neuem Design (entworfen und erstellt von Jakob Stegmann), ist übersichtlich gestaltet und benutzerfreundlich. Außerdem sind einige Videos der im letzten Jahr produzierten Hochschul-DVD in sie eingebunden.



Home Hochschule Studium Heidelberg

portraits - YouTube-Channel der Hochschule

Aktuelles



Mittwoch, 19.12.2012, 19.30 Uhr, Peterskirche Heidelberg
 ... dass du Mensch geworden bist!

Adventliches Chorkonzert
 mit Werken von Praetorius, Schwidt, Schütz, Pachelbel, Mendelssohn, Wilke
 u.a.

Christoph Bornheimer, Martin Lehmann & Daniel Waltz, Orgel
 Vokalsolisten der HfK Heidelberg
 Badischer Kammerchor der HfK
 Leitung: Lena Haug-Halbig, Lukas Ruckelshausen, Niklas Sinker

EINTRITT FREI

In Zusammenarbeit mit der Theologischen und Germanistischen Fakultät der Universität Heidelberg hat die Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik einen Liederwettbewerb unter dem Motto „gott wagen“ ausgeschrieben. Ziel dieses Projektes war es, neue, unverbrauchte Texte zu finden – auch bewusst solche, welche Sprachhorizonte jenseits der „gewohnten Kirchensprache“ eröffnen – und diese dann in eine möglichst prägnante musikalische Gestalt zu kleiden.



Am 1. Dezember 2012 um 18 Uhr wird nun das Ergebnis dieses Wettbewerbs in der Heidelberger Peterskirche präsentiert. Unter Mitwirkung von Lehrkräften und

Impressum Hildastraße 8 - 69115 Heidelberg sekretariat@hfk-heidelberg.de

Besuchen Sie uns doch einmal auf www.hfk-heidelberg.de!

■ Das Letzte von Gunilla Pfeiffer

Kirchenmusikalische Ausbildung

... ein Studium fürs Leben...

- Chor- und Orchesterleitung • Kinderchorleitung • Orgel- und Orgelimprovisation •
- Gesang • Klavier • Musiktheorie • Gehörbildung • Populärmusik • Bläserchorleitung •
- Orgelbau • Blockflöte • ...



HK **aktuell** *Nächste Ausgabe:*
Oktober 2013



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 1869-22 30