

# **HK** *aktuell*

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

**Nachrichten**

*Hochschule für  
Kirchenmusik  
Heidelberg*

**Heft 8  
November  
2013**

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>1</b>
<b>Im Fokus: Ist unsere Kirchenmusik von gestern? – Tendenzen zeitgemäßer Kirchenmusik</b>	<b>2</b>
<i>Walter Nußbaum</i> : Musik in ihrer Zeit – Gedankensplitter	2
<i>Peter Bubmann</i> : Klangraum der Freiheit – Zur Präsenz evangelischen Glaubens in der Gegenwartsmusik	4
<i>John Rutter</i> : Kirchenmusik in meinem Leben	9
<i>Burkhard Kinzler</i> : Neues Komponieren, (auch) für Laien – Reflexionen und Beispiele aus meinem Schaffen	12
<i>Franz Ferdinand Kaern</i> : Lebendige Steine in einem geistigen Haus – Der Komponist Franz Kaern über die Komposition neuer geistlicher Musik	21
<b>Interview</b>	<b>28</b>
HfK-Absolventin baut beispielhafte Kirchenmusik auf – Wiebke Friedrich (Dekanatskantorin in Groß-Gerau)	28
<b>SPIRITUS MUSICAE – 2. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion</b>	<b>34</b>
<i>Andreas Kruse</i> : Religiöse Symbole und Musik als Hilfe beim Ausdruck und der Verwindung von Trauer alter Menschen in Grenzsituationen des Lebens	37
<i>Joachim Vette</i> : „Höre meine Stimme“ (Ps 130,2) – Stimmen im Psalter	41
<i>Elsabé Kloppers</i> : „Uit dieptes gans verlore...“ – Die Wirkung von Psalm 130 im Leben der Reformierten in Südafrika	45
<i>Bernd Stegmann</i> : Gesänge der Nacht – Kompositionen um den 130. Psalm	50
<i>Susanne Rupp</i> : Die ästhetische Christologie in Oscar Wildes „De profundis“	55
<i>Inga Behrendt</i> : Stundengebet als Taktgeber des Tages – Zu den Gesängen des Evangelischen Tagzeitenbuches	58
<i>Martin-Christian Mautner</i> : Gottvertrauen in schwerer Zeit – Martin Luthers Lied „Aus tiefer Not“ als Seelsorge in Text und Tönen	63
<i>Silke Leopold</i> : De profundis-Kompositionen aus fünf Jahrhunderten: Eine (sehr) kurze musikalische Geschichte des 130. Psalms	71
<i>Helmut Schwier</i> : Aus der Tiefe rufen und über Vergebung staunen – Predigt am 31. Juni 2013 in der Heidelberger Peterskirche	74
<b>Essay</b>	<b>80</b>
<i>Wolfgang Herbst</i> : „Ich bin ein rechtes Rabenaas, ein wahrer Sündenkrüppel“	80
<b>Berichte</b>	<b>83</b>
„gott wagen“ – ein Wettbewerb für neues geistliches Liedgut	83
Vokale Improvisation im Chor – ein Workshop mit Prof. Christian Fischer	84
Ensembles der HfK bei der Herbstsynode der Badischen Landeskirche   Bruno-Herrmann-Preisträgerkonzerte	85
Konzertreise nach Ostwestfalen   Inge-Pittler-Gesangswettbewerb   Templeton-Stiftung   Abbau eines langjährigen Provisoriums	86
Evaluation des Jahres der Kirchenmusik 2012   Evensong in Ilvesheim – Hochschulvesper mal anders!	87
Student baut Portativ für Gunther Martin Göttsche	88
Vokalsexett singt bei der Eröffnung des Chorfestes in Pforzheim   Ausbildung zur/zum Orgelsachverständigen	90
<b>Personen und Daten</b>	<b>92</b>
Veranstaltungen	92
AbsolventInnen	93
Neue Studierende   Jan Wilke bei Kompositionswettbewerb erfolgreich   Wer ist wo?	94
Absolventinnen und Absolventen der HfK an hauptamtlichen Stellen in der EKD	95
Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte   Verlängerung der Beauftragung von Dr. Mautner	96
Grandseigneur der Kirchenmusik – zum 80. Geburtstag von Wolfgang Herbst   Berufungen	97
Neue Lehrkräfte, Verabschiedung von Lehrkräften	98
Dienstjubiläen   Verabschiedungen	100
Neues Hausmeisterteam   Impressum	101
<b>Das Letzte</b>	<b>102</b>



### **Liebe Leserin, lieber Leser,**

wie Sie schon beim Überfliegen des Inhaltsverzeichnisses vorliegender Ausgabe von *HfK aktuell* feststellen können, ist der Redaktion diesmal eine ungewöhnlich umfangreiche Vermählung hochkarätiger Beiträge zu Fragen der Kirchenmusik unserer Zeit gelungen. Allen Autorinnen und Autoren möchte ich gleich zu Beginn ganz herzlich für ihre spontane Bereitschaft zur aktiven Unterstützung unserer Jahresschrift danken. Der Schritt hin zu einer Publikation, welche über die Beschränkung auf das engere Hochschulleben deutlich hinausgeht, ist damit nicht zu übersehen. Aber gerade darin sehe ich auch Chance und Verpflichtung einer Einrichtung wie der HfK Heidelberg: Impuls- und Ideengeber zu sein für möglichst viele an der Kirchenmusik interessierte Menschen. Unsere Zeitschrift leistet da ihren bescheidenen, aber dennoch nicht zu übersehenden Beitrag, wie mir die zahlreichen Leserzuschriften signalisieren.

Die von unserer Hochschule in Kooperation mit der Universität durchgeführte *Heidelberger Summer School zu Musik und Religion* ist 2013 nun in ihre zweite Runde gegangen. Wir haben lange überlegt, ob wir wie in der letzten Ausgabe von *HfK aktuell* auch diesmal alle Vorträge abdrucken und dem Heft so abermals einen Zuwachs seiner Leibesfülle zumuten sollen. In Anbetracht der durchweg sehr positiven Resonanz, welche das diesjährige Symposium auslösen konnte, haben wir uns entschlossen, Ihnen, liebe Leserin, lieber Leser, einen umfassenden Einblick in die interessanten Überlegungen der Referenten nicht vorzuenthalten und sämtliche Vorträge zumindest in einer verkürzten Fassung wiederzugeben. Auf diese Weise wird auch denjenigen, welche an der *Summer School* teilgenommen haben, die konzentrierte Nachlese ermöglicht.

Eine weitere zentrale Frage dieser Ausgabe von *HfK aktuell* rankt sich darum, inwieweit zeitgenössische Musik in die kirchenmusikalische Praxis unserer Tage eingebunden ist. Dass die Popmusik mittlerweile als fester Bestandteil der Kirchenmusik angesehen werden kann, ist unbestritten. Ob und wie moderne Musik jenseits von „Neuem Geistlichen Lied“, Gospel, Jazz und verwandten Stilrichtungen jedoch in der *musica sacra* verankert ist, dürfte einer Diskussion würdig sein. Ich freue mich sehr, dass wir zahlreiche prominente Autoren zu diesem wichtigen Themenkomplex gewinnen konnten.

Ein letzter Rückblick auf das Jahr der Kirchenmusik 2012 sei des Weiteren mit einem Bericht über den von unserer Hochschule durchgeführten Liederwettbewerb gestattet.

Neben diesen und anderen übergeordneten Betrachtungen findet sich natürlich auch in diesem Heft wieder Lesenswertes aus dem Innenleben der HfK. Nicht unerwähnt sollte in diesem Zusammenhang bleiben, dass wir mit der im Frühjahr 2014 fertig werdenden neuen Saalorgel, einer erfreulich hohen Zahl an neuen Studierenden und einem nach wie vor höchst motivierten Dozententeam einer vielversprechenden Zukunft entgegensehen können, vorausgesetzt, dass die von der Badischen Landeskirche geschaffenen guten Rahmenbedingungen auch weiterhin erhalten bleiben.

Allen Autorinnen und Autoren, besonders auch den Studierenden, welche das vorliegende Heft durch ihre Berichte zu den vielfältigen Unternehmungen der Hochschule bereichert haben, möchte ich ebenso sehr herzlich danken und wünsche Ihnen, liebe Leserin, lieber Leser eine anregende Lektüre der 8. Ausgabe von *HfK aktuell*.

KMD Prof. Bernd Stegmann, Rektor

*Im Fokus:*

## *Ist unsere Kirchenmusik von gestern?*

*Zu Bachs Zeiten war alles noch sehr übersichtlich: Die in den Kirchen erklingende Musik stammte entweder vom ortsansässigen Kantor, seinen unmittelbaren Zeitgenossen oder, im äußersten Fall, aus einigen wenigen kanonisierten Sammlungen der Vergangenheit und war nur im Rahmen des Gottesdienstes zu hören. Noch Beethoven äußerte einmal sinngemäß, er habe kürzlich ein Konzert gehört, in dem außer seinen eigenen Werken auch solche vergangener Epochen erklangen. Dies habe er zwar interessant gefunden, hoffe aber, dass sich dies nicht allgemein durchsetzen werde. Unsere gegenwärtige Kirchenmusik hingegen ist geprägt von einer nie dagewesenen Vielfalt: Sämtliche musikgeschichtlichen Epochen sind in der Praxis ständig vertreten, Gospel/Jazz und verwandte Stilrichtungen konkurrieren mit der sogenannten Klassik, Kunstmusik steht neben Gebrauchsmusik, professionelle Ensembles treffen auf Laiengruppierungen, Liturgie und Konzert werden gleichermaßen mit Musik versorgt. Wie bringen sich nun zeitgenössische Komponistinnen und Komponisten jenseits der populären Stilrichtungen in die Kirchenmusik unserer Tage ein?*

*Walter Nußbaum*

## *Musik in ihrer Zeit - Gedankensplitter*

**I.**

Neue Musik – dieser Begriff für die in den letzten 100 Jahren entstandenen Kompositionen ist ein irreführendes Etikett, denn die Bandbreite ist so vielfältig und unüberschaubar geworden, dass man heute von grundlegenden Erneuerungen der Musik nicht mehr sprechen kann. Es verbirgt sich dahinter eine Vielfalt von Stilrichtungen und Klangphänomenen: atonale Werke, serielle Kompositionen, neotonale Musik, verschiedene Arten von Mikrotonalität, Spektralismus, elektronisch erzeugte Klänge, computergenerierte Musik, Gleichzeitigkeit mehrerer Stilebenen, Jazzelemente, Geräuschmusik, Pop, Musical und vieles mehr. Wohl kann man diese alle nach ihrer Entstehungszeit als neue Musik bezeichnen, aber der Anspruch, darin könne sich eine „neue“ geistige Haltung abbilden, wird nur von einem kleinen Teil der unter diesem Begriff firmierenden Werke eingelöst. Wir haben es stattdessen nicht selten mit dem Gebrauch einer vergangenen Musiksprache zu tun, die durch harmonische, rhythmische Retuschen auf neu geschminkt wird und ihre Existenz durch das Bewirken eines „Heimatgefühls“ rechtfertigt. Wo mir Musik als „neue“ begegnet, erlebe ich sie als Herausforderung, die das bisher Gesagte fortführt, überschreitet, vielleicht meinem Hören Ungewohntes zumutet, ein neues Sinnfeld erschließt.

In der gesamten abendländischen Musikgeschichte drückte sich der Geist der Zeit in solchen herausragenden Kompositionen aus, die dennoch bis heute zu uns sprechen können und die daher ein wesentlicher Bestandteil unserer Musikerfahrung bleiben werden. Wie gegenwärtig uns aber die alte Musik erscheinen mag, so kann ich sie doch nicht ohne die Zusammenhänge, in denen sie entstanden ist, betrachten, und nur im Zusammenprall mit der Welt, in der ich mich bewege, wird sie für mich wahrhaft bedeutsam – alles andere ist nos-

talgisches Genießen und Eskapismus.

Die Vielfalt, mit der die moderne Welt uns umgibt, erschwert freilich die Orientierung. Unsere musikalische Wahrnehmung wurde durch die Globalisierung und die technisch unbeschränkte Verfügbarkeit aufgezeichneter Klänge im Lauf des vergangenen Jahrhunderts auch räumlich entgrenzt. Wir haben die Möglichkeit, aus allen Erdteilen ethnische Musik kennenzulernen: komplexe rhythmische Musik aus Afrika oder Indien, ebenso kroatische oder arabische Musik aus Dritteltonskalen, Instrumente aus Asien, Gesangstile aus Tibet, der Mongolei usw. Das bedeutet, mein Horizont für Wahrnehmung und Einordnung hat sich so erweitert, dass ich meine musikalische Heimat nicht mehr als die Mitte der Welt sehen muß. Zugleich gehe ich unverändert davon aus, dass auch in anderen Kulturen die jeweilige Musik geistiger Ausdruck von gesellschaftlichen Gruppierungen – unter anderem in ihrer rituellen Funktion – ist.

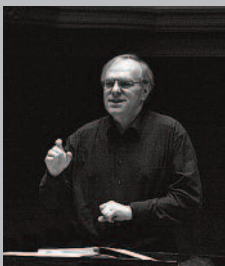
## II. Kleiner historischer Exkurs

Wie eine Epoche sich in Musik widerspiegelt, dafür können wir in der abendländischen Musikgeschichte viele Beispiele finden. So z.B. in der Zeit der europäischen Revolution, als u.a. die künstlerische Existenz in ihrem Selbstverständnis aus dem Bedientenstatus heraustritt: so im Fall Beethovens, der u.a. in der dritten Sinfonie offen den Freiheitsgedanken der französischen Revolution proklamierte, oder Mozarts, der unter einer gefälligen Oberfläche feine Psychogramme und Abhängigkeitsverhältnisse seiner Operncharaktere gestaltete. Schubert, von Metternichs Zensur bedrängt, erlaubte sich in seiner Es-Dur-Messe einen auffallenden Verstoß gegen kirchenmusikalische Konventionen: er eröffnet das Credo mit einem immer wiederkehrenden militärischen Paukenwirbel (der Charakter wird nur ohrenfällig, wenn man mit den zeitüblichen Holzschlägeln spielt). In solchen Details, vor allem in Abweichungen vom konventionellen Gebrauch von Motiven, Instrumenten u.v.m. behaupten sich die Komponisten in ihren Kommentaren, häufig auf eine Weise, die sich erst bei genauerer Kenntnis von zeittypischen Gepflogenheiten erschließt. Die Kenner haben wohl die „Verstöße“ bemerkt. Mit dem bürgerlichen Aufbruch wurde die Gründung von Chören (Singakademie Berlin 1791), in denen interessierte Bürger mitwirkten, zu einem gleichsam politischen Bekenntnis. Hier

liegen die Wurzeln für unsere bis heute vielgestaltige Musiklandschaft von Laien- und professionellen Chören und Orchestern. Für diese Ensembles schufen Schumann, Brahms u.a. ihre Werke. Aus diesen Bestrebungen heraus wurde u.a. der Heidelberger Bachverein (1885) gegründet. Damals gehörten zeitgenössische Werke zum Repertoire des Bachvereins und des Städtischen Orchesters Heidelberg, es gab Ur- und Erstaufführungen von Philipp Wolfrum, Max Reger, Gustav Mahler u.a. Ebenso war das Singen in der Arbeiterbewegung weit verbreitet, noch 1928 studierte Anton Webern für eine Aufführung mit dem von ihm geleiteten Arbeiterchor „Friede auf Erden“ von Arnold Schönberg ein.

## III.

Musik ist ein Teil unseres Lebens, der oft mit starken Empfindungen verbunden ist, der existentielle Tiefen erreichen kann wie kaum eine andere Kunst. Weil sich aber unsere Welt verändert, muss sich auch die Musik dazu verhalten und verändern. Wenn Georg Friedrich Haas Stücke zum Thema Fukushima oder Lampedusa (aus: Schweigen, 2011) schreibt, in denen zwei Singstimmen ihre Trauer und Klagen entfalten, dann reagiert er auf Ereignisse unserer Zeit, zu denen zu schweigen ihm unmöglich ist, auch wenn er sich über eine mögliche Wirkung keinen Illusionen hingibt. Oder wenn Luigi Nono in „Il Canto sospeso“ Texte von zum Tode Verurteilten zu einem eindringlichen Gesang verarbeitet, oder Iannis Xenakis in der Widmung zu „Nuits“ seine Musik „für Euch, unbekannte politische Häftlinge, und für Euch, Tausende Vergessene, deren Namen selbst verloren sind“ schreibt, suchen sie nach einem Ausdruck für Ungesprochenes – das zu den teilweise schreckenerregenden Erfahrungen des vergangenen Jahrhunderts gehört. Und wenn Gerard Grisey in „Quatre Chants pour franchir le Seuil“ (entstanden kurz vor seinem überraschenden Tod 1998) mit vier mythologischen Texten aus verschiedenen Erdteilen den Übergang in eine andere Welt beschreibt, hat er uns ein Werk hinterlassen, das eine menschliche Grundfrage mit aus der Obertonreihe kreierten Klängen formuliert, bis zum offenbleibenden Ende. Und nicht zuletzt Helmut Lachenmann gestaltet in seinen „Consolationen“ das Thema „Tröstung“ aus einem Steinbruch von Konsonanten und Vokalen, bis das Material als Naturlaut der Schöpfung selbst erscheinen mag.

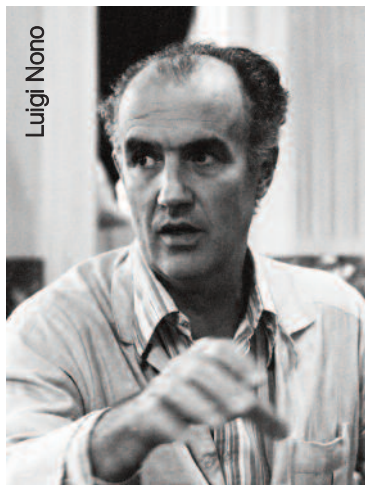


**Walter Nußbaum** studierte Kirchenmusik in Heidelberg, Orgel u.a. bei Martha Schuster (Stuttgart) und später Dirigieren bei Manfred Schreier. Neben seiner Kantorentätigkeit in Heidelberg erfuhr er wichtige Anregungen durch Peter Eötvös und Michael Gielen. Er gründete 1992 die SCHOLA HEIDELBERG und das ensemble aisthesis und lehrt Chorleitung und Dirigieren an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Als Gastdirigent war er u.a. beim RIAS-Kammerchor und international beim Nederlands Kamerkoor, beim Finnischen Rundfunkchor sowie nach Korea eingeladen. 2006 gab er mit *Passaggio* von Luciano Berio sein Debüt als Operndirigent am Mannheimer Nationaltheater. Dort leitete er 2010 auch die Uraufführung von Bernhard Langs Oper *Montezuma*.

Peter Bubmann

# Klangraum der Freiheit - Zur Präsenz evangelischen Glaubens in der Gegenwartsmusik<sup>1</sup>

Wir befinden uns im Zeitalter der Pluralisierung und Individualisierung von Lebensentwürfen, Geschmackspräferenzen, religiösen Überzeugungen und ästhetischen Theorien. Da ist es von vornherein unwahrscheinlich, dass eine einzige religiöse oder ästhetische Prägung eine ganze Gesellschaft



Luigi Nono

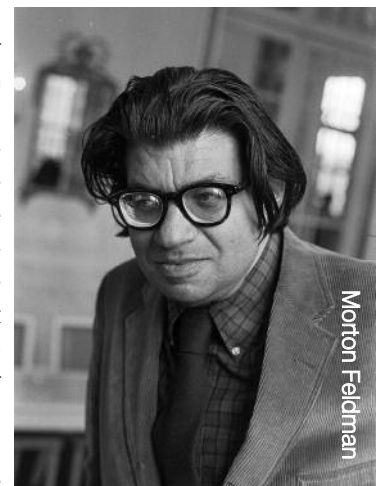
und ihre Musik zu prägen vermag. Nicht einmal der Popkultur gelingt das, die ja in zahlreiche Subszene zerfallen ist. Und auch das Fernsehen hat im Internetzeitalter weithin seine integrative Funktion eingebüßt. Auch wenn keine Religion mehr alle Bürger eines Landes verbindet, hat doch zwischenzeitlich

auch die Säkularisierungs-These vom Verschwinden der Religion im Prozess der voranschreitenden Geschichte an Evidenz verloren. Religion findet sich plötzlich wieder an vielen, oft unvermuteten Orten und in vielerlei Formen – in kulturellem Festtagsgewand oder alltäglichem Ritual, politisch oder meditativ-esoterisch, in der Popmusik oder eben auch bei Komponisten sogenannter Avantgarde-Musik. Diese gibt es im Singular überhaupt nicht mehr. Denn der Einheitsglaube an ein modernes evolutionäres Entwicklungsprogramm des musikalischen Materials ist mit der Postmoderne weithin an sein Ende gekommen.<sup>2</sup> Ob sich die Zukunft der Musik (und damit auch der Kirchenmusik) an den Innovationen, Traditionsrückgriffen oder Dekonstruktionen der E-Avantgarde überhaupt noch orientieren wird, ist durchaus strittig. Überdies ist die sogenannte Avantgarde längst keine einheitliche Szene mehr, von dogmatischen Schulbildungen und elitärer Selbststilisierung in Donaueschingen lassen sich die Jüngeren kaum mehr beeindruckt und komponieren postmodern-munter in je eigenen Stilcollagen vor sich hin.<sup>3</sup> Auch

die Avantgardemusik ist zum „Markt der Möglichkeiten“ geworden – und unterliegt damit nicht nur der Verheißung der Vielfalt sondern auch den Systemimperativen eines freien Marktgeschehens. Die weltumspannende Expansion der Populärmusik, die Kommerzialisierung aller Musikbereiche (auch der sogenannten „Klassik“!) hat im übrigen die Situation der musikalischen Produktion und Rezeption grundlegend verändert.

## 1. Privatisierung von Religion statt Religionsverlust

Dass die Privatisierung und Individualisierung inzwischen zum Signum unserer spätmodernen Epoche geworden ist und auch die Religionsausübung betrifft, ist kultur- und religionstheoretisch weithin Konsens. Man darf nun nicht der evangelischen Kirchenmusik als Schwäche anrechnen, was Kennzeichen der ganzen Epoche ist: Unter spät- oder nachmodernen Bedingungen ist kaum zu erwarten, dass die erste Garde der Komponisten sich emphatisch den Aufgaben kirchlicher Musikausübung unterstellt oder die Mehrheit der Bevölkerung primär die neuesten Kompositionen evangelischer Kirchenmusik goutiert. Auch basteln heutige Komponisten sich im Regelfall ihre Religion selber (schön abzulesen etwa bei Enjott Schneider, der vom evangelischen Kantorenamt herkommt heute Katholisches wie Esoterisches in eine eigene theologische Sicht integriert und in den letzten Jahren bewusst ein wachsendes geistliches Oeuvre unter dem Label der „sacred music“ vorlegt). Kirchenmusik im Sinne



Morton Feldman

einer klaren konfessionell-kirchlichen Identität bleibt da (außerhalb der bestellten Kirchenmusiker) die seltene Ausnahme.

An religiöser Musik ist gleichzeitig allerdings in letzter Zeit kein Mangel, übrigens auch nicht mehr in der Avantgarde.<sup>4</sup> Dass hier esoterische, gnostische und mystische Anschauungen eine größere Rolle spielen als dogmatisch „korrekter“ kirchlicher Glauben, entspricht durchaus der Geisteslage der Avantgarde-Milieus (und nicht nur dieser!). Selbst Musikwissenschaftler sprechen schon seit fast 20 Jahren von einer Re-Sakralisierung der Avantgarde-Szene.<sup>5</sup> Die „spirituelle Kehrseite der musikalischen Moderne“<sup>6</sup> lässt sich mit Namen wie John Cage, Giacinto Scelsi, Morton Feldman, Luigi Nono und in Deutschland etwa Karlheinz Stockhausen oder Peter Michael Hamel benennen. Die genannten Komponisten vollziehen in ihren Werken und Musikritualen eine Kehrtwendung von der durch Adorno geprägten intellektuellen Kompositionsweise hin zur Re-Ritualisierung der Musik. Musik wird wieder klingende Ontologie, wird wieder Kult. Sie wird zu einem der letzten Gegenräume gegen die lärmende Profanität des Kapitalismus.<sup>7</sup> Diese Avantgardisten sind damit das Pendant der E-Musik zur kommerzialisierten New Age-Meditationsmusik, die in den 1990er Jahren den Markt überschwemmt hat. Die Funktion ist für die Hörer die gleiche, nur auf sehr unterschiedlichem musikalisch-ästhetischem Wahrnehmungs- und Differenzierungsniveau: Es geht um den Eintritt in gegenweltliche Räume des Heiligen, in Restsphären wahrer Klanglichkeit. Das ist übrigens auf andere (nämlich stärker orthodox-kirchlich gebundene) Weise auch bei Arvo Pärt oder Sofia Gubaidulina so.

## 2. Das Proprium evangelischer Kirchenmusik

Erinnert sei zunächst an eine kulttheologische Begründungslinie bei Oskar Söhngen. Die Musik habe die „Urlaute der Schöpfung“<sup>8</sup> hörbar zu machen. Dies geschieht nach Söhngen am besten in kultischer Musik, die er als *musica crucis* als eine Musik versteht, „die in ihre Ursprünge heimgekehrt ist – in einem Reduktionsvorgang von grundsätzlicher Bedeutung, der den Verzicht auf alle ‚weltlichen‘ Errungenschaften der musikgeschichtlichen Entwicklung, auf die Verfeinerung der Ausdrucksmittel und die Verbreiterung des musikalischen Ausdrucksbereichs einschließt. Solche ‚kultische‘ Musik, die zur Einfalt des Schöpfungsgeheimnisses zurückgefunden hat, vermag allein Sprache und Instrument der *musica crucis* zu werden.“<sup>9</sup> Noch deutlicher heißt es in einer späten Publikation Söhngens: „Den Urwiderfahrnissen und -erlebnissen der Liturgie kann nur eine Musik gerecht werden, die in Rhythmus, Tonalität und Melos die Sprache der musikalischen Urelemente und der reinen musikalischen Formstrukturen spricht. ... Eine schöp-

*ferische* Kirchenmusik darf nur dort erwartet werden, wo a) sie mit der weltlichen Musik ihrer Zeit Hand in Hand zu gehen vermag; b) sich ohne Bruch auf die biblischen und liturgischen Texte des Gottesdienstes übertragen läßt (Stilleinheit von weltlich und liturgisch; Möglichkeit der Parodierung). Das heißt: Eine neue Stunde der Kirchenmusik ist nicht zuletzt vom Kairos der musikgeschichtlichen Entwicklung abhängig.“<sup>10</sup>

Weil die Avantgarde schon zu Lebzeiten Söhngens einen Weg ging, der immer weiter weg von solcher kultfähigen Musik führte, beklagte der Vordenker der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung das Ausbleiben des Kairos. Was aber sollte es bedeuten, wenn er zugleich fordert „mit der weltlichen Musik ihrer Zeit Hand in Hand zu gehen“? Mit welcher Musik? Allein derjenigen, die sich selbst zur avanciertesten Avantgarde ausrufen? Jedenfalls kann es ja nicht meinen, am Fortschrittstheorem der Moderne festzuhalten und die Rettung immer von der je fortgeschrittensten Verarbeitung des musikalischen Materials zu erwarten. Diese Fortschrittsideologie hat mit dem Proprium evangelischer Kirchenmusik nichts zu tun und taugt nicht als deren Kriterium. Die Innovationskraft des „Neuen Liedes“ (Ps 96,1; Offb. 5,9) ist nicht deckungsgleich mit dem Vorantreiben künstlerischer Techniken, die Entfaltung künstlerischer Logiken nicht identisch mit dem Wirken des Heiligen Geistes. Was ist aber dann das Proprium einer evangelisch-theologisch gewürdigten Musik?

Ich meine: Dieses Proprium lässt sich weder durch ideologiefällige Theorien des Ur-Kultischen (wie bei Söhngen) noch durch die schlichte Übernahme des typisch neuzeitlichen Fortschrittstheorems in den von Adorno geprägten Avantgarde-Szenen (des 20. Jahrhunderts) bestimmen. Vielmehr ist sie freiheitstheologisch zu fassen, wozu sich der Blick auf Martin Luthers Impulse zur Theologie der Musik lohnt.<sup>11</sup>



Familie Luther

In der Musiktheologie Luthers findet ein Paradigmenwechsel theologischen Musikverständnisses statt, der mitten durch seine Person geht. Einerseits kennt auch er noch ein metaphysisch-ontologisches Musikverständnis, das Musik als Widerspiegelung bzw. Ausdruck von wunderbaren

Schöpfungs- und Kosmosstrukturen versteht. Dominant aber ist das Verständnis von Musik als geschichtlich gegebener und wandelbarer Schöpfungsgabe. Musik wird ihm zum frei benutz- und gestaltbaren Werkzeug, sie wird Medium der Verkündigung, der Kunst, der Unterhaltung und des Trostes und in alledem Ausdruck evangeliumsgemäßer Freude.

Ist Musik für Luther auch weiterhin Schöpfungsgabe, so geht es ihm doch nicht um eine statische Schöpfungsordnung, sondern um den Gebrauch dieser Gabe. Dieser Gebrauch wird nicht auf das liturgische Geschehen eingengt. „Luther redet immer allgemein von der Musica, nicht etwa nur von der vokalen Musik oder dem Gemeindelied, geschweige denn von einer vorab schon funktional in den Gottesdienst eingefügten Musik. Der Begriff der 'artes liberales', der freien Künste, bekommt hier einen neuen Klang. Die Freiheit der Kunst ist eine Freiheit zur Kunst...“<sup>12</sup>. Luthers Musikanschauung ist also nicht wie im Mittelalter primär spekulativ-kosmisch, sondern existentiell erfahrungsbezogen orientiert. Zur guten Schöpfungsgabe wird Musik dann jedoch nicht erst durch ihre Verbindung mit dem Wort Gottes. Luther macht bei alledem keine prinzipielle Differenz zwischen einfachem Singen und Kunstmusik. Gerade das Singen einfacher Lieder wird theologisch hoch gewürdigt. Denn: „Singen und Musizieren gehören zur öffentlichen Gestalt des Evangeliums hinzu.“<sup>13</sup> Dass Luther an alle Musik, auch die Kunstmusik, denkt, belegen seine Äußerungen zur Musik von Josquin de Préz. Bei ihm entdeckt er eine freie Souveränität im Umgang mit den Kompositionsregeln, die er als artifizielle Freiheit vom Gesetz in Parallele zum Evangelium sieht. Hier wird deutlich, dass es letztlich die Rechtfertigungslehre ist, die den Grund seiner Musikanschauung bildet. Ziel Luthers ist es, dass die Gottesgabe Musik frei und fröhlich gebraucht werde.

Luthers Äußerungen zur gottesdienstlichen Musik zeigen, daß es ihm um die Freiheit von und zur Ordnung geht. Insgesamt öffnet sich von Luthers Musiktheologie her denkend ein weiter Raum musikalischen Handelns in christlicher Freiheit und Verantwortung. Hier bleibt zwar die rhetorische, worttragende Funktion der Musik von hoher Bedeutung. Aber die Würdigung der Musik reicht doch weit darüber hinaus: Durch Musik realisiert sich die christliche Freiheit als Konsequenz der Rechtfertigungserfahrung: im freudigen Gotteslob als Wissen um das Verdanktheit dieser Freiheit als Gabe und Anspruch Gottes; in der Verkündigung als Einlösung der kommunikativ-sprachlichen Dimension christlicher Freiheit; in künstlerischem Spiel, Unterhaltung und Seelsorge als Ausdruck des ganzheitlichen (eben auch affektiven) sowie solidarisch-barmherzigen Charakters christlicher Freiheit.

Der christliche oder „evangelische“ Charakter von Musik

lässt sich also nicht allein oder zuerst am transzendierenden oder innovativen Werkcharakter der Kunstmusik ablesen. Überhaupt kann die Identität der Kirchenmusik nicht allein in der handwerklichen Faktur der Musik festgemacht werden. Entscheidend ist vielmehr die *Wirkung*, die von der Musik ausgeht: Wo sie die christliche Freiheit befördert, wo sie „Christum treibet“, also von ihm kündigt, Gotteserfahrungen erschließt, Kommunikation des Evangeliums und die Entfaltung christlicher Glaubensidentität ermöglicht, zum humanen und gelingenden Leben hilft, Freude, Gerechtigkeit und Barmherzigkeit fördert, ist Musik schon christlich-evangelisch und Ausdruck des Wirkens des Heiligen Geistes.

Mit der Reformation geschieht auch musiksoziologisch gesehen ein radikaler Einschnitt: Das volkstümliche Lied wird nun zum offiziellen Medium des Religiösen und Kultischen erhoben. Der Zugang zur heiligen Musik wird den gregorianischen Scholen und Priesterstimmen entwunden und der ganzen Gemeinde sowie den gemeindlichen Chören eröffnet. Das wertet den Volksgesang insgesamt auf und hilft den niederen Ständen und Schichten wie auch dem Bildungsbürgertum zur musikalischen Emanzipation. Mit dem II. Vaticanum und der daraus resultierenden „Instruktion über die Musik in der Liturgie“ von 1967 hat sich auch die röm.-katholische Kirche dem reformatorischen Anliegen der musikalischen Partizipation der ganzen Gemeinde angeschlossen. Wirkungsgeschichtlich gesehen hat sich so ein zentrales Identitätsmerkmal der Musikausübung evangelischer Kirchen, die Hochschätzung der aktiven Beteiligung der ganzen Gemeinde und von Laiengruppen, in allen Konfessionen in Deutschland durchgesetzt. Diese Teilhabe aller Kirchenmitglieder an der Musik der Kirche führt unter spätmodernen Bedingungen notwendig zur Pluralisierung der Musik in der Kirche. Nun macht sich jedes protestantische Submilieu sein eigenes Lied auf den Glauben, von der evangelikalen Praise-Music bis zur negativ-dialektisch getönten Ästhetik mancher intellektuellen Avantgarde-Kreise, die sich regelmäßig in Kassel treffen. Diese Vielfalt ist nicht zu bedauern, sondern gerade zu begrüßen: *Die Liberalisierung, Individualisierung und Pluralisierung des Umgangs mit Musik ist selbst Ausdruck evangelisch verstandener Freiheit*. Keine der Trägergruppen von Kirchenmusik kann allein für sich reklamieren, das Proprium evangelischer Kirchenmusik zu wahren. Erst die Zusammenschau der Vielfalt von Szenen und Stilen ergibt dieses Proprium.

*Das Proprium evangelischer Kirchenmusik ist daher m.E. zu bestimmen als die (christlich verstandene!) Freiheit des Umgangs mit musikalischem Material zu vielfältigen religiösen Zwecken in der Gestaltung christlichen Lebens. Musik wird zum frei verantworteten Gestaltungselement des eigenen Glaubens in seinen verschiedenen Dimensionen (Gotteslob,*

Verkündigung, Gemeinschaftsbildung, Bildung, Seelsorge & Diakonie).

### 3. Die Bedeutung evangelischer Kirchenmusik und protestantischer Impulse für die Gesamtmusikszene

Inzwischen hat sich herumgesprochen, dass die Stars der deutschen evangelischen Kirchenmusik des 20. Jahrhunderts wie Hugo Distler oder Ernst Pepping im musikgeschichtlichen Rückblick kaum eine Rolle für die Musikentwicklung insgesamt spielten. Im E-Segment der deutschen Avantgarde ist der Protestantismus bzw. das Christliche überhaupt – vielleicht abgesehen von Klaus Huber und Dieter Schnebel – wirklich nicht besonders eindrücklich vertreten.

Doch ist dem entgegenzuhalten: *Die evangelische Kirchenmusik spielte und spielt weiterhin eine wichtige Rolle im Blick auf die ästhetisch-kulturelle Sozialisation der Gesamtgesellschaft, im Blick auf die zivilreligiösen musikalischen Handlungen und im Blick auf die protestantische Prägung heutiger Popmusik.*

Zum ersten: *Die musikalischen Sozialisationsorte im Kontext der Kirche*, also Blockflötenkreise, Posaunenchöre, Kantoreien, Gospelchöre und Bands stellen ein ungeheures Reservoir ästhetisch-kultureller Bildung dar, ohne das unsere Gesellschaft kulturell sehr dürrtümlich dastünde. Übrigens verdanken nicht nur manche namhafte Künstler der sogenannten ernsten Musik wichtige Prägungen diesen kirchlichen Soziotopen, sondern auch zunehmend mehr Popsänger: etwa die „Prinzen“ (alles ehemalige Thomaner), die „Söhne Mannheims“ mit Xavier Naidoo, die Gruppe „Pur“, die „Wise guys“, um nur wenige zu nennen. Auch ist die kirchenmusikalische Arbeit abgesehen vom Fußballstadion und dem Musikverein einer der wenigen Orte, wo heute noch generationsübergreifend musiziert und gesungen wird.

Zum zweiten: *Die Kirchenmusik spielt eine herausragende Bedeutung in der öffentlichen Inszenierung von Gedenkfei-*

*ern und Festakten.* Hier dominieren einzelne Werke des Barocks, der Klassik und der Romantik (J. S. Bachs Oratorien, das Deutsche Requiem von J. Brahms, natürlich auch die Musik kath. Komponisten wie W. A. Mozart und A. Bruckner). Für jüngere Milieus übernimmt inzwischen zunehmend auch amerikanische Gospelmusik zivilreligiöse Funktionen. Protestantische Musiktraditionen (zugegeben: kaum die derzeitige Avantgarde) gehen also in zivilreligiöse Feiern und Zeremonien ein. Ob dies als Säkularisierung christlicher Sinnbestände zu beklagen oder als Ausweis bleibender Prägekraft christlicher Kultur zu interpretieren ist, hängt von der jeweils vertretenen kulturtheologischen Position ab.

Zum dritten eine zugespitzte Abschlußthese: *Die heutige Popmusik ist zu einem Teil durch protestantische Impulse geprägt.*

Die Geburtsstunde protestantischer Kirchenmusik ist ja ein Protestsong Martin Luthers („Ein neues Lied wir heben an“), im Grunde ein Propaganda-Song für die eigene Sache gegen die Feinde des Evangeliums in Brüssel. Der Pietismus verstärkt später die Gemütsorientierung solcher Lieder. Lieder tragen nun sinnvolle Botschaften durch die Welt und gehen zu Herzen. In Amerika verbindet sich dieses Liedgut mit der religiös-ekstatischen Rhythmik der Schwarzen und wirkt über die Gospelmusik in die Popmusik ein. Es ist die Mischung aus Protest & Ekstase, aus Protestantismus und Naturreligion, die die Pop- und Rockmusik bis heute bestimmt. Etwas davon findet sich sogar in deutscher Popmusik, in den Songs der Popgruppe Pur, in manchen Titeln von Peter Maffay und Marius Müller-Westernhagen. Vor allem rappen sich seit einiger Zeit die Weltverbesserer und Apokalyptiker durch die deutsche Hip-Hop- und Soul-Dance-Szene. Frieden, Gerechtigkeit und Bewahrung der Schöpfung sind immer wieder auch Themen der Popmusik. Für viele Menschen dienen solche Popsongs offenbar als Medium des Ausdrucks religiöser Gefühle und Sehnsüchte (am deutlichsten geschah das bislang mit Elton Johns Trauersong „Candle in the wind“ nach dem Tod von Prinzessin Diana). Insofern hat sich eine zentrale Funktion der Kirchenmusik heute in die Rezeptionsorte der Popmusik verlagert.

Eine Zeitlang schien es dabei, als hätte die ‚protestantische‘ Variante der Popmusik, eben die botschaftbezogene gegen die ‚katholische‘ Variante, also die Neo-Mystik von Techno und Trance mit dem Berliner Kultritual der Loveparade, den Kürzeren gezogen. Aber das Blatt hat sich noch in den 1990er Jahren gewendet, die heutige Jugend ist gierig nach Botschaft und zieht sich mehrheitlich Hip-Hop-Reime über den Sinn oder Unsinn der Welt rein. Allerorten tauchen ethisch und religiös motivierte Motive auf: eschatologische Friedensehnsüchte und Verheißungen oder auch apokalyptische Untergangsszenarien.



Tatsächlich sind protestantische Motive zwar nicht unmittelbar die Schrittmacher der heutigen Musikszene. Untergründig jedoch ist die evangelisch inspirierte christliche Freiheit in Sachen religiöser Musik von tragender Bedeutung. Musik dient zur Vermittlung von Sinn-Botschaften sowie zur Artikulation religiöser Befindlichkeiten, wird zur Inszenierung transzendenz eröffnender Rituale und zur Herstellung starker Gemeinschaftserfahrungen genutzt und als Form von Lebenshilfe (Seelsorge) praktiziert. Ob die Musik in alledem tatsächlich zum Ausdruck *christlicher* Freiheit wird, hängt vom ethisch verantworteten Gebrauch der Freiheit zur Musik ab. Selbstverständlich kann diese Freiheit zur Unfreiheit pervertiert werden: zur antichristlichen Blasphemie, zur aggressiv-destruktiven Triebabfuhr, zu Egoismus und übersteigerten Narzissmus, zu Weltflucht und Ideologisierung. Im besten Fall jedoch wird Musik zum Bestandteil einer ethisch verantworteten christlichen Lebenskunst. Dass die Freiheit zu solchem Gebrauch der Musik keineswegs selbstverständlich ist, machte die Nachricht vom religiös motivierten Verbot aller Musik in Afghanistan durch das Taliban-Regime bis zu dessen Sturz schlaglichtartig deutlich. Die Freiheit zum subjektbestimmten religiösen Gebrauch der Musik ist kostbares Erbe von Reformation und Aufklärung.

Die Bedeutung evangelischen Glaubens für die Musikkultur unserer Gesellschaft hängt daher nicht allein davon ab, ob in der Avantgardemusik neue Kunstwerke entstehen, in denen sich ein bekenntnisgemäß korrekter evangelischer Rechtfertigungsglaube ausdrückt – so wünschenswert diese sind! Wer allein dem ausbleibenden Kairos der geistlichen Kunstmusik in bestimmten Avantgardeszenen nachtrauert, steht in der Gefahr, den Kairos des Geistwirkens Gottes an anderer Stelle zu übersehen und zu überhören. Gleichwohl bleibt zu hoffen, dass auch den E-Avantgarde-Szenen immer wieder ein solcher Kairos ins Haus steht. Vorhersagen lässt er sich kaum. Auch nicht planvoll herstellen. Gleichwohl dürfte der gute Kontakt und intensive Dialog von Kirchen und kirchenmusikalischen Ausbildungsstätten mit den zeitgenössischen Kulturschaffenden die Chance auf einen solchen Kairos erhöhen. Wo die konstruktive Begeg-

nung mit den vielfältigen aktuellen Entwicklungen des Komponierens und Musizierens (egal welcher Stilistik) in wacher Neugier und Aufmerksamkeit gesucht wird, muss einem nicht bang um die Präsenz evangelischen Glaubens in der Musikkultur unserer Tage werden. Die Bereitschaft, dem fremden Anderen zuzuhören und voneinander zu lernen ist als Gabe des Heiligen Geistes selbst schon eine christliche Tugend. Und wo dieser Geist tatsächlich wirkt, erwachsen daraus neue Erfahrungen und Inspirationen im Klangraum evangelischer Freiheit.

<sup>1</sup> Dieser Beitrag enthält Abschnitte aus dem Buchbeitrag des Vf.: Spiel der Freiheit – zur Gegenwart des Protestantischen in der Musik, in: Wilhelm Gräß und Brigit Weyel (Hg.): Praktische Theologie und protestantische Kultur (PThK 9), Gütersloh 2002, 338-353.

<sup>2</sup> Vgl. Wolfgang-Andreas Schultz: In banger Erwartung eines Paradigmenwechsels. Die Endzeit der Neuen Musik, in: Neue Zeitschrift für Musik H. 6/2012, 32-35.

<sup>3</sup> Vgl. den Bericht von Michael Rebhahn zu den Donaueschinger Musiktagen 2012 in: Neue Zeitschrift für Musik, H. 6/2012, 64-66.

<sup>4</sup> Vgl. nur die Themenhefte „Transzendent?“ (Nr. 6/2010) und „Apokalypse“ (Nr. 6/2012) der Neuen Zeitschrift für Musik.

<sup>5</sup> Vgl. Peter Niklas Wilson: Sakrale Sehnsüchte. Über den „unstillbaren ontologischen Durst“ in der Musik der Gegenwart, in: Musik und Religion, hg. von Helga de la Motte-Haber, Laaber 1995, 251-266.

<sup>6</sup> A.a.O., 255.

<sup>7</sup> Vgl. a.a.O., 258ff. Zu Peter Michael Hamel vgl. Peter Bubmann: Urklang der Zukunft. New Age und Musik, Stuttgart 1988, 51-63.

<sup>8</sup> Oskar Söhngen: Theologie der Musik, Kassel 1967, 296.

<sup>9</sup> A.a.O., 325.

<sup>10</sup> Oskar Söhngen: Musica sacra zwischen gestern und morgen. Entwicklungsstadien und Perspektiven in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts, 2. erw. Aufl. Göttingen 1981, 185f.

<sup>11</sup> Vgl. hierzu als Grundlage und Übersicht über die Quellen immer noch: Oskar Söhngen: Theologie der Musik, Kassel 1967. Ich folge jedoch in der Luther-Interpretation der kritischen Weiterführung bei: Christoph Krummacker: Musik als praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik, Göttingen 1994, 11-52.

<sup>12</sup> Chr. Krummacker: Musik als praxis pietatis, 18.

<sup>13</sup> A.a.O., 20.



**Peter Bubmann**, Prof. Dr., geb. 1962, Professor für Praktische Theologie im Fachbereich Theologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg; nebenamtlich als Kirchenmusiker tätig; Melodist neuer geistlicher Lieder. Mitherausgeber der Zeitschrift „Musik & Kirche“ und Autor zahlreicher Publikationen zum Themenbereich „Musik, Kirche & Religion“, zuletzt (zusammen mit Konrad Klek als Hg.): *Davon ich singen und sagen will. Die Evangelischen und ihre Lieder*, Leipzig 2012. Homepage: [www.bubmann.com](http://www.bubmann.com)

► [www.bubmann.com](http://www.bubmann.com)

John Rutter

# Kirchenmusik in meinem Leben

Unter Theologen kursiert ein alter Witz ... Frage: Wie bringst du Gott zum Lachen? Antwort: Erzähle ihm deine Pläne. Als Student ahnte ich jedenfalls nicht, dass so vieles von dem, was ich komponierte – wenigstens Dreiviertel davon – Kirchenmusik sein würde, und auch jetzt, fast 50 Jahre später, bin ich immer noch überrascht und erfreut darüber, dass dies so ist. Seit meiner Kindheit wusste ich, dass ich Musiker werden wollte,



und irgendwie habe ich mir immer lieber eigene Kompositionen ausgedacht, als die Musik anderer Komponisten auf dem Klavier zu spielen – vielleicht war ich auch nur zu faul, die Stücke der anderen am Klavier zu üben. Ich sang gern, und als Erstklässler war ich gern bereit, dem Chapel Choir beizutreten, der höchstwahrscheinlich meine musikalische Zukunft mehr beeinflusst hat als irgendetwas anderes. Ich besuchte eine gute Knabenschule im Norden Londons, in der Musik ein wichtiger Teil des Schulalltags war. Diese Schule hatte eine kleine Kirche, in der unser Chor täglich sang, auch sonntags. Wir lernten viele der Standardwerke des kirchenmusikalischen Repertoires kennen – Palestrina, Byrd, Bach, Haydn, Brahms und wie sie alle heißen. Aber auch darüber hinaus machten wir wunderbare Erfahrungen in der Welt der Musik – so hatten wir das Privileg, als Knabenchor 1963 bei der legendären ersten Schallplattenaufnahme von Britten's *War Requiem* zu singen.

Benjamin Britten war der erste berühmte Komponist, dem ich begegnete und ich war tief beeindruckt – nicht nur von seiner Musik, sondern auch von seinem großartigen Können als Dirigent. Seine Aufnahmen mit dem Tenor Peter Pears zeigten mir außerdem seine erstaunliche Begabung als Pianist. Britten war ein Allround-Musiker. Er war der Überzeugung, dass Musiker ihrer Community zu dienen hätten, indem sie Musik komponierten, die praktikierbar (was nicht das gleiche ist wie einfach!) ist und für jedermann zugänglich. Diese Philosophie behielt ich bei. Ich hatte das Glück, sie in einer Phase meines Lebens, in der noch alles möglich war, personifiziert in einem schüchternen und bescheidenen Musiker von internationalem Format zu finden.

Es gab aber noch weitere frühe Einflüsse: Edward Chapman, der musikalische Direktor meines Colleges, war ein

ausgezeichneter Komponist und Dirigent. In den 1920er Jahren war er Schüler von Stanford an der Cambridge University. Stanford hatte Komposition in Deutschland studiert, wo er mit Brahms zusammentraf. Dewegen fühle ich selbst mich Brahms über den Lehrer meines Dozenten recht nahe. Chapman lernte den Wert eines soliden, konservativen Handwerkszeugs

als die Grundlage des Komponierens schätzen – Kontrapunkt, Fuge, Generalbass und so weiter – und auch ich war schon immer der Meinung, ein Komponist ohne Technik ist wie der Kaiser ohne Kleider. Inspiration kann man nicht lehren – was man lehren und vermitteln kann, ist Technik. Durch Technik findet die Inspiration ihren Ausdruck. Ich schätze das sehr, besonders, wenn sie, die Technik, sich nicht dabei in den Vordergrund schiebt.

Edward Chapman hatte noch eine andere Überzeugung, die er an mich weitergab: jede Musik, ob sie sich nach außen hin geistlich oder weltlich gibt, ist ihrem Ursprung nach spirituell. Bach stand für Chapman – und tut dies auch für mich – auf dem Gipfel des kompositorischen Pantheons. Bach war einer, der alles, was er komponierte, *ad majorem Dei gloriam* schrieb. Ein weiterer Schüler Chappmans und außerdem auch ein sehr guter Freund von mir in jenen Schülerjahren war John Taverner – inzwischen ist er ein Komponist von internationalem Ruf. Alles, was er komponiert, ist religiös. Taverners Musik und meine eigene sind sehr verschieden, doch sind wir anscheinend von den gleichen Einflüssen geprägt.

Nach meinem Schulabschluss war es für mich klar, an der Cambridge University Musik zu studieren. Das war in den 1960ern, einer Zeit großer Umbrüche und Turbulenzen sowohl in der Musik als auch auf vielen anderen Gebieten, und so war ich mir nicht sicher, wie ich als jemand, der unter dem Schock des Neuen stand – Boulez, Stockhausen, Ligeti und all die anderen bilderstürmerischen Komponisten – in die Gesellschaft von Musikern in dieser altherwürdigen Universität passen würde. Meine Sorge war aber unbegründet: Man erlaubte mir, eigene Wege zu gehen. Meine Haltung zur Musik der Avantgarde war paradox: ich hörte ein Stück wie zum Beispiel den *Gesang der Jünglinge* von



Stockhausen und sagte mir: „Dies ist ein erstaunliches Werk, ganz neue Welten tun sich dabei auf – doch ich selbst möchte solche Musik nicht komponieren.“ Definitiv wollte ich keine Zwölfton-Musik schreiben, und ich

bin froh, es nicht getan zu haben, denn jetzt, mehr als vierzig Jahre später, klingt diese Musik in meinen Ohren veraltet und hat nicht die tiefen musikalischen Wurzeln, wie sie Lieder und Tänze haben. Der beste Rat, der mir jemals als Komponist gegeben wurde, kam von Edward Chapman, und dieser Rat hieß: Bleibe dir selbst treu, schreibe die Musik, die du wirklich schreiben willst und kümmer dich nicht darum, ob sie im Einklang mit der jeweiligen Mode steht oder nicht! – ein mutiger Ratschlag in den 1960ern.

Cambridge war schon immer eine Stadt der Chöre. Seit dem Mittelalter hatten die chapels der Colleges der Universitäten ihre eigenen Chöre. Keiner von ihnen ist so berühmt wie der King's College Choir – in den 1960ern unter der Leitung von David Willcocks, einem meiner wichtigsten Mentoren. Als Student in den unteren Semestern unterstützte er meine kompositorischen Bemühungen, und ich habe die erstmalige Veröffentlichung meiner Musik ihm zu verdanken: Bei Oxford University Press war er verantwortlich für die Herausgabe von kirchenmusikalischen Werken und stellte mich dem Verlag vor – seitdem ist dieses Haus mein Verleger.

In einem Umfeld von so vielen Chören in Cambridge ist es nicht verwunderlich, dass ich die Chormusik zu meinem kompositorischen Schwerpunkt machte. Es gab mir schon immer ein gutes Gefühl, für Chöre und für kirchliche Belange zu komponieren; als ehemaliger Chorknabe war ich mit der Liturgie und der Tradition der Kirche vertraut und hatte eine ziemlich gute Vorstellung von den Fähigkeiten, aber auch von den Grenzen von Chorsängern. Außerdem gab es da die großartige Akustik von King's College Chapel mit dem 5-sekündigen Nachhall – für mich war diese Kirche Quelle der Inspiration und modellhafter Aufführungsort zugleich. Für eine perfekte Präsentation von Chormusik benötigt man dreierlei: einen sehr guten Chor, einen ausgezeichneten Chorleiter und einen sehr guten Aufführungsraum. Internationale Aufmerksamkeit fand meine Musik zum ersten Mal in den frühen 1970ern und da besonders in den USA, wo der regelmäßige Kirchgang etwas ganz Normales ist und die Kirchenchöre immer großen Bedarf an neuer Musik haben,

die ihren Bedürfnissen, aber auch dem jeweiligen Geschmack gerecht wird. Als ich anfangs Aufträge erhielt, Musik für amerikanische Kirchen zu komponieren, erklärte mir der Chorleiter gewöhnlich erst einmal seine Situation, indem er mir sagte, die Popmusik überschwemme die Kirche, weil die jüngeren Gemeindeglieder (manchmal auch der Pfarrer selbst) dies so wollten. Sein Chor sei nun gezwungen, dieser Mode zu folgen. Das Dilemma war: Wie kann ein Chor seine musikalische Integrität im Sinne der klassischen Tradition bewahren und sich gleichzeitig den Wünschen der Gemeinde nach einer neuen Musik im Stil der Popmusik fügen?

Ich suchte nach einem Kompromiss. Ich wusste, dass es mir das Herz brechen würde, wenn ich zusehen müsste, wie man die Kerntradition der Kirchenmusik beiseiteschiebt: was würde aus ihr ohne die Gregorianischen Gesänge, die Polyphonie der Renaissance, ohne Bach und all die anderen? – doch sollten wir uns auch daran erinnern, dass einige der großen Komponisten sich nicht dafür schämten, hin und wieder populäre Einflüsse in ihre Kirchenmusik einfließen zu lassen. Denken wir an Monteverdis *Beatus vir* mit seinen eingängigen Basslinien und melodiosen Geigenstimmen, die an Straßenmusik erinnern, oder an Bachs „*Wir eilen*“-Duett aus der Kantate Nr. 78, das – da bin ich mir ziemlich sicher – selbst die ernsthaftesten lutherischen Gottesdienstbesucher dazu brachte, mit den Fußspitzen im Takt des *pizzicato*-Basses zu tippen. Es ist keine Sünde, eine Melodie zu schreiben, die man pfeifen kann und dies sogar in der Kirche; Bachs Musik sagt uns, dass er daran glaubte, geistliches und weltliches Universum sind eins. Der klare Beweis dafür ist seine Bereitschaft, die von ihm geschriebenen weltlichen Stücke für religiöse Zwecke neu zu textieren.

Mit diesen Gedanken im Hinterkopf komponierte ich viele kirchenmusikalische Stücke, die zunächst dem liturgischen Charakter der amerikanischen Kirchen entsprachen und auch für diese bestimmt waren. Es war eine große Überraschung, als die Stücke nach und nach von Kirchenchören in der ganzen Welt gesungen wurden. Einige meiner einfachen Anthems wie *For the beauty of the earth* und *The Lord bless you and keep you* wurden in viele Sprachen übersetzt und in Kirchen verschiedenster Konfessionen und Glaubensstile aufgeführt. Vielleicht ist dies die Moral: Trotz der vielen Unterschiede und Unstimmigkeiten zwischen den christlichen Kirchen über Glaubenslehre und Gottesdienstform kann die Musik ein Gebiet von Übereinstimmung und Harmonie sein.

Für mich ist Kirchenmusik ein Geschenk, das Musiker auf den Altar legen. Deshalb muss dieses Geschenk das Beste sein, wozu wir fähig sind – die besten Komponisten sind gerade gut genug. Wenn wir auf die Renaissance zurückbli-

cken, so war damals die Kirche eine machtvolle Institution sowohl im geistlichen als auch im weltlichen Sinne, und sie konnte die zur Zeit wichtigsten Komponisten beauftragen, für sie zu komponieren. Palestrina, Lassus, Victoria – und auch Michelangelo – arbeiteten für die Kirche, und es kam ihnen gar nicht in den Sinn, dies nicht zu tun ... wurden sie doch auch gut von ihr bezahlt. Als die Zentren von Macht und Einfluss im 18. Jahrhundert zu den Königshäusern wechselten, wurden diese die wichtigsten Gönner und Geldgeber; im 19. Jahrhundert waren es die Opernhäuser, im 20. Jahrhundert die Studios von Hollywood und die europäischen Radio- und Fernsehsender – so wie auch heute noch, wo die BBC im Vereinigten Königreich von Großbritannien der Hauptauftraggeber für Komponisten ist. Wie die Motten das Licht suchen, so fühlt sich der Komponist hingezogen zu einem Gönner, Mäzen, Patron oder Unterstützer – zu jemandem, der ihm den Tisch deckt. Doch geht es dabei nicht nur um Geld: Die Kirche in Europa hat sich an eine relativ bescheidene Rolle in der Gesellschaft gewöhnt und kann heute nur bitten und anfragen, nicht aber befehlen wie ein Medici-Papst. Manchmal aber muss man einen Komponisten dazu *anweisen* zu arbeiten.

Ich sehe die besonderen Herausforderungen für die Kirchenmusik sowohl im musikalischen als auch im pastoralen Bereich. Die musikalische Herausforderung ist, etwas zu komponieren, das lohnend und einzigartig ist, doch einfach genug, um von Amateuren aus- und aufgeführt zu werden. Wir haben zu akzeptieren, dass diese Aufführungen möglicherweise nicht viel stilistische Nähe zum modernen Konzert oder zur Oper aufweisen – beide sind normalerweise mit professionellen Musikern besetzt, die in der Lage sind, fast alles zu singen oder zu spielen, sogar etwas von höchster Komplexität. Ist es möglich, einfach zu schreiben, doch mit genügend Herausforderungen, um die Musiker bei der Stange zu halten – makellos, doch so, dass alle Gläubigen damit erreicht werden und nicht nur die Musikspezialisten und nicht zuletzt auf der Grundlage von traditionellen Techniken – kann man eine Musik schreiben, die auf ihre Art neu ist und nicht genauso klingt wie die Musik, die schon millionenfach geschrieben wurde? Ich hoffe es.

Die pastorale Herausforderung besteht darin, angemessen für Geistlichkeit und Gemeinde zu schreiben, aber auch für

Gott (doch wer kann wissen, welche Art von Musik Gottes Ohren erfreut?). Für mich steht am Anfang jeder Kirchenmusik der Text, den ich immer mit viel Überlegung und großer Sorgfalt aussuche oder, wenn nötig, selbst schreibe. Ich bin der Ansicht, dass die Musik dem Text dienen und, wenn möglich, seine Bedeutung und Botschaft in die Herzen der Zuhörer tragen



muss. Muss die Gemeinde jede Musik lieben? Vielleicht ist lieben nicht immer möglich, doch Respekt ist etwas, nach dem man streben sollte. Der Chor und sein Leiter sind Teile derselben kirchlichen Familie, und verschiedene Familienmitglieder mögen einen unterschiedlichen Musikgeschmack haben. In einer liebevollen Familie können die älteren Familienmitglieder ihre Kinder im Teenageralter, die lieber Rockmusik hören, respektieren (und vielleicht hoffen, dass sie irgendwann aus ihr herauswachsen), während ihre Teenager hoffentlich die Vorliebe ihrer Eltern für Beethovens späte Streichquartette respektieren können. Mit zunehmendem Alter gelang es mir immer besser, unsere Verschiedenheit als Menschen (und als Musiker) zu akzeptieren und mich darüber zu freuen, und so habe ich meiner Kirchenmusik eine Offenheit für verschiedene Einflüsse gestattet, sowohl der klassischen als auch der populären Musik. Im Herzen bin ich ein klassischer Musiker, und dies inspiriert alle Musik, die ich jemals geschrieben habe, ganz egal, wie sie stilistisch äußerlich daherkam. Ich bin weiterhin erstaunt – und sehr glücklich – dass meine Musik, das Mischlingskind einer Elster\*, von den Kirchen so vieler verschiedener Länder und Traditionen angenommen wurde und weiterhin wird. Jedes neue Musikstück ist eine neue Herausforderung, und wegen dieser Herausforderung schreibe ich auch weiter. Wer weiß schon, wie das nächste Stück sein wird?

*Übersetzung aus dem Englischen: Ilona Borszik*

\* welche alles Mögliche zusammenträgt (Anmerkung des Herausgebers)

**John Rutter**, geb. 1945 in London, ist einer der am meisten aufgeführten Komponisten geistlicher Musik der Gegenwart. Seine größeren Werke wie das *Gloria* (1974), das *Requiem* (1985), das *Magnificat* (1990), das *Psalmfest* (1993) und die *Mass of the children* (2003) werden weltweit aufgeführt. Er ist Mitherausgeber von vier Bänden der *Carols for choir* mit Sir David Willcocks und hat die ersten beiden Bände der neuen *Oxford Choral Classics*-Serie, *Opera Choruses* (1995) und *European Sacred Music* (1996) herausgegeben. 1981 gründete er die Cambridge Singers, die er seither leitet, einen professionellen Kammerchor, der sich hauptsächlich auf CD-Aufnahmen konzentriert.

Burkhard Kinzler

# Neues Komponieren, (auch) für Laien

Reflexionen und Beispiele aus meinem Schaffen

## 1) Warum Komponieren?

Die Frage, warum jemand komponiert, ist ähnlich unbeantwortbar wie die Frage, warum jemand Geige, Querflöte oder Orgel spielt. Dahinter steht – wie wohl bei jedem Musiker – das Bedürfnis, sich mit Klang auszudrücken.

Im Unterschied zu früheren Zeiten ist das Komponieren heute eher zur Spezialdisziplin geworden. Auch wenn die meisten Komponierenden bis heute nicht von ihrer Tätigkeit leben können, wird sie doch als „Hauptberuf“, alle weiteren Aktivitäten eher als „Brotberuf“ verstanden. Viele Komponisten sind gleichzeitig als Musiktheoretiker tätig, eine höchst sinnvolle Kombination, weil auf diese Weise die Gefahr kleiner wird, dass Theorie grau wird und erstarrt. Gleichzeitig wird ein Komponist, der Musiktheorie unterrichtet, in Kontakt zur „Basis“ bleiben und weniger leicht „abheben“. Denn die Entfernung zwischen Interpretierenden und Komponierenden ist insgesamt sicher grösser als in vergangenen Jahrhunderten. Aus dieser Tatsache resultieren wahrscheinlich einige der Probleme, die in diesem Aufsatz angesprochen werden, ohne dass dieser Abstand überbetont werden soll und muss – wer seriös komponiert, sucht

Kontakt zu Interpreten und den Möglichkeiten, die sie auf ihrem Instrument realisieren können.<sup>1</sup>

## 2) Komponieren für wen?

Helmut Lachenmann sagte einmal „Komponieren heißt: ein Instrument bauen“<sup>2</sup>, und dazu empfiehlt es sich natürlich, die „Bauteile“ dieses Instrumentes genau zu kennen. Der persönliche Kontakt zu den Menschen, für die man schreibt, ist sehr wertvoll und meist eine große Bereicherung (für Komponist wie Interpret).

Der Mittelsatz meiner Komposition „Fragment und Entrückung“ mit dem Untertitel „Paradies“ ist eine Art Konzert für Traversflöte unter Begleitung eines Vokalensembles. Die Zusammenarbeit mit der Traversflötistin, die dieses Werk bei mir bestellt hat, war ungeheuer fruchtbar und hat mir völlig neue Dimensionen an klanglichen Möglichkeiten dieses Instrumentes erschlossen. Neben einer Aufnahme mit Klangbeispielen hat sie mir eine Griffabelle zugeschickt, die einen Kosmos an mikrotonalen Stufen aufzeigte, die im Bereich der Sechsteltönigkeit sich bewegen.

In diesem Fall konnte ich mich darauf verlassen, dass die Flötistin und auch der begleitende professionelle Chor auch komplexe Abläufe und Zusammenklänge würden darstellen können. Wie anders aber stellt sich die Situation dar, wenn ein Auftrag eines Laienensembles bei einem Komponisten eingeht. Hier ist die Fähigkeit gefordert, nicht nur ein in sich stimmiges musikalisches Gebilde zu formen, sondern gleichzeitig auch mit subtilem Fingerspitzengefühl einzuschätzen, welcher Schwierigkeitsgrad den Ausführenden abverlangt werden kann (manchmal ist das sogar mehr ein Erahnen, wenn man die Auftraggeber noch nie musizieren gehört hat).

### 3) Komponieren und Ausführbarkeit

Gerade wenn es um das Schreiben von Musik für singende Laien geht, ist die Frage nach dem Umgang mit Tonalität eine zentrale. Hat ein Instrumentalist (auch ein nichtprofessioneller) noch die Möglichkeit, für ihn ungewohnte Intervalle und Klänge auf seinem Instrument per Griff abzurufen und damit auch ohne speziell geschulte Klangvorstellung irgendwie darzustellen, so braucht es für den singenden Laien ein kompositorisch sehr genau durchdachtes Konzept, um ihn in die Lage zu versetzen, für ihn neue Klänge zu erlernen und zu reproduzieren. Und so kommt man als Komponist nicht darum herum, beim Schreiben für Laiensänger zur Kategorie „Tonalität“ eine Haltung zu entwickeln, denn das ist die Klangwelt, in der Laiensänger sich normalerweise ausschließlich bewegen und mit der sie vertraut sind.

Glücklicherweise ist die Auseinandersetzung mit Phänomenen und Aspekten der Tonalität heutzutage keine grundsätzliche Frage mehr, sondern nur eine der individuellen, gar für jedes Stück neu getroffenen Entscheidung. Dazu kommt, dass schon der Begriff, was eigentlich (noch oder wieder) „Tonalität“ sei, in keiner Weise geklärt oder gar eindeutig definiert ist<sup>3</sup>. Ausgehend von Schönbergs Diktum, atonale Musik könne es nicht geben, denn das sei Musik ohne Töne, wäre – extrem gedeutet – jedes Stück tonal und hätte seine eigene Tonalität mit den jeweils nur für dieses Stück entdeckten und gültigen Gesetzmäßigkeiten. Ausgehend von diesen Gedankengängen zeigt sich also, dass die Beantwortung dieser Frage graduellen und keinen qualitativ grundsätzlichen Charakter hat. Das Avantgarde-Dogma, das hier noch vor nicht allzu langer Zeit anderes postulierte, gibt es heute nicht mehr, wohl aber den Anspruch an das einzelne Werk, eine Lösung zu finden, die sowohl den Möglichkeiten der Interpreten gerecht wird als auch den ernsthaften Versuch macht, Neues erlebbar zu machen. Das unhinterfragte Übernehmen und Reproduzieren altbekann-

ter Muster und Modelle ohne irgendwelche Brechungen oder Eröffnen neuer Perspektiven muss das Ziel, den Hörern wie den Interpreten neue Horizonte zu erschließen und neues Hören zu ermöglichen, verfehlen.

Für mein Stück „Übermalung“ nach Thomas Tallis stellte sich die Frage nach der Tonalität in doppeltem Sinne: einerseits war der selbstgewählte kompositorische Bezugspunkt die Motettensammlung „Lamentationes Jeremiae“ von Thomas Tallis mit ihrer Modalität, andererseits war mir bekannt, dass die uraufführenden Chorsänger fast ausschließlich im Umgang mit dur-moll-tonaler Musik geschult waren und deshalb keine Erfahrung mit nicht grundtongebundenem Notentext hatten.

Die Frage „für wen komponiere ich eigentlich“ spielte also eine wesentliche Rolle für das Erarbeiten des kompositorischen Konzepts und brachte mich zu der Entscheidung, mein Tonhöhenmaterial aus einem Intervall heraus zu entwickeln, das gerade bei Tallis eine zentrale Rolle spielt und gleichzeitig eines der „tonalsten“ überhaupt ist: die Quinte. Im Umgang mit diesem Intervall versuchte ich jedoch, nicht seine tonalen und stabilisierenden Qualitäten zu restaurieren, sondern ich begab mich auf die Suche nach anderweitig systematisierenden Möglichkeiten der Quint. Einen Ansatzpunkt hierfür liefert der Quintenzirkel, dessen offene Gestalt<sup>4</sup> erhebliches (und durchaus anarchistisches) Potential bietet.

Die dem Stück „Übermalung“ zugrunde liegenden Skalen wiederholen sich nicht nach einer Oktav, sondern bereits nach einer Quint, gehören damit zu den nichtoktavierenden Tonleitern und bilden damit ein Tonhöhen-Netz, in dem nicht jeder Ton in jeder Oktavlage automatisch vorkommt.

Beispiel: gis h c' d' dis' fis' g' a' ais' cis'' d'' e'' f'' as'' a'' h'' c'''  
Diese Art von Tonhöhennetz ist auch für Laien auditiv relativ leicht zu erfassen und zu erlernen und ermöglicht so einen unmittelbaren Zugang zu einer Harmonik ohne dur-moll-tonale Bindung, die aber durch ihre klaren Gesetzmäßigkeiten auch für den Hörer gut nachvollziehbar ist.

### 4) Komponieren geistlicher Inhalte

Es ist meiner Beobachtung nach nicht zutreffend, dass Komponisten von heute keine kirchenmusikalisch orientierten Stücke mehr schreiben. Vielleicht sind es graduell weniger geworden, aber beim Studium verschiedenster Werkverzeichnisse wird

klar, dass die Beschäftigung mit Texten der christlichen Tradition ungebrochen ist; und wenn man die Fragestellung nach dem „geistlichen Inhalt“ nicht allzu eng fasst, kann man sogar feststellen, dass ausgesprochen viele auf den ersten Blick nicht geistlich orientierte Werke sich mit genau denjenigen Inhalten auseinandersetzen, die in der christlichen Tradition immer zentral waren: den Fragen nach Sinn und Grund unserer Existenz, nach dem Geborenwerden und Sterben, nach all dem, was über unser eigenes Leben hinausweist usw.

Um nur einige prominente Beispiele aus den letzten 70 Jahren anzuführen: Das Requiem und „Lux aeterna“ von Ligeti, die Lukas-Passion von Penderecki – dies sind inzwischen „Klassiker“. Auch Helmut Lachenmanns „Consolation II“ (Text: Wessobrunner Gebet) und in gewisser Weise auch seine Oper „Das Mädchen mit den Schwefelhölzern“ wären hier zu nennen (diese Oper hat unter anderem die Kälte unserer Gesellschaft zum Thema – etwas, das Kirche interessieren müsste). ... Für die allerjüngste Zeit möchte ich aus meinem Schweizer Umfeld Komponisten wie Daniel Glaus und Lukas Langlotz nennen, die sich immer wieder auf höchst reflektierte sowie musikalisch eigenständige Weise mit geistlichen Inhalten beschäftigen. Liegt das bei Glaus als Münsterorganist von Bern vielleicht noch relativ nahe, ist das bei Langlotz eine Auseinandersetzung ganz aus eigenem Antrieb, die u.a. eine Missa nova für Vokalensemble und Instrumente hervorgebracht hat. Gemeinsam mit Beat Gysin hat Langlotz das Projekt NUMEN angestoßen und bei fünf Komponisten Werke in Auftrag gegeben, die nicht nur inhaltlich geistlich orientiert sind, sondern explizit die vielfältigen, bis heute nicht ausgeschöpften Möglichkeiten großer Kirchenräume ausloten.

Gemeinsam ist diesen Stücken, dass sie hohe, aber nicht unbewältigbare Ansprüche an die Ausführenden stellen.

Neue Musik ganz ohne Ansprüche an die Ausführenden kann es nicht geben<sup>5</sup>. Dies führt mich zum nächsten Punkt.

### 5) Forderungen an die Kirchenmusik(er)

Es existiert also eine ganze Menge neuer und neuester Musik für die Kirche, ihren Kontext und ihre Inhalte, man muss sie nur entdecken und vor allem den Mut aufbringen, sie realisieren zu wollen. Deshalb ist es meiner Meinung nach unerlässlich, dass schon im Kirchenmusik-Studium, aber auch später im Beruf die Auseinandersetzung mit neuer und neuester Musik ihren festen Platz hat. Musik der letzten Jahrzehnte erschließt sich am besten und direktesten über das Tun. Die Erfahrungen, die man selbst machen kann, wenn man die Beschäftigung mit neuer Musik wagt, eröffnen neue Horizonte – übrigens auch für die Beschäftigung mit älterer Musik, die darüber hinaus gerade auch in der Konfrontation mit neuer Musik völlig neu gehört und er-

lebt werden kann. Zum Gelingen der Auseinandersetzung mit aktueller Musik gehört, dass Kirchenmusiker in ihrem Studium Gelegenheit erhalten, solche Musik einzustudieren und die notwendigen Strategien beim Erarbeiten solcher Musik kennenzulernen, sei es als Teil eines Ensembles oder als Dirigierstudierende.

Heutzutage wird in der kirchenmusikalischen Ausbildung viel Wert auf die Beschäftigung mit Populärmusik gelegt. Das ist gut und richtig so, denn die Populärkultur hat für große Teile unserer Gesellschaft eine zentrale Bedeutung. Ausschließlich dieser Populärkultur hinterherzuhinken, kann aber zum Alibi werden, um sich nicht mit komponierter neuer Musik auseinandersetzen zu müssen, und hier fängt es an, problematisch zu werden. Das manchmal fast verzweifelt anmutende den verschiedenen Pop-Strömungen Nachjagen kann nebenbei bemerkt nie zu wirklicher Aktualität führen (denn die ganz aktuelle Popmusik ist immer schon ein paar Schritte weiter) und kann überdies die Erkenntnisse aus der Beschäftigung mit Werken der neuen und neuesten Musik (gerade auch mit den vorhin genannten und vielen weiteren „großen Werken“ der klassisch gewordenen Moderne) bei weitem nicht ersetzen.

Es kann nicht sein, dass die Beschäftigung mit jüngerer oder jüngst entstandener Musik innerhalb der Kirche in Deutschland nur einigen wenigen Orten wie der Martinskirche Kassel oder St. Lorenz Nürnberg überlassen wird, weil da zufällig Kantoren tätig sind, denen dies ein Anliegen ist, oder weil an diesem Ort eine Tradition dafür vorhanden ist. Weiterhin gibt es etliche Komponisten, die bereit und in der Lage sind, Kompositionen zu erstellen, die auch für Laien erreichbar sind, ohne dabei banal und beliebig zu sein oder in die Niederungen schlechter Gebrauchsmusik abzudriften, welche ausschließlich altbekannte Muster bedient und überkommene Expressivität benutzt, um Hörer für sich einzunehmen. Solcherart nur scheinbar neue Musik ermöglicht keine neuen Hörperspektiven und erfüllt häufig ebenfalls eine Art Alibifunktion („wir machen ja was Zeitgenössisches“). Umgekehrt erfordert die Beschäftigung mit wirklich als neu erlebbarer Musik immer Offenheit, Neugier und die Bereitschaft von Interpretierenden und Hörenden, an die eigenen Grenzen sich führen zu lassen und dadurch zu lernen und weiterzukommen. Erst dadurch erschließt sich eine musikalische Welt, die, weil sie aus dem Heute kommt, eine tiefe Auseinandersetzung mit den existenziellen Fragen unserer Zeit ermöglicht; denn neue Musik kann (mit und ohne Text) Bereiche berühren, die Unsagbares hörbar machen.

### 6) Nochmals: Komponieren für Laien, Komponieren für die Liturgie

Seit der Zeit der „informellen Gottesdienste“ der Sechziger Jahre des letzten Jahrhunderts scheint es nicht mehr allzu

viele weitere Versuche gegeben zu haben, neue Musik in den Gottesdienstablauf wirklich zu integrieren. Sieht man von ausgewählten Stellen ab (Orgelvor-/nachspiel, Improvisation zu Gemeindeliedern), scheint vor allem die Gemeinde, vielfach aber auch die Kirchenchöre und Kantoreien, von neuer und neuester Musik ausgeschlossen zu sein, denn hier stellt sich auf verschärfte Weise die Frage nach der Ausführbarkeit von neuer Musik für Menschen, die wenig bis gar keine musikalische Bildung mitbringen. Der Spagat zwischen „neu“ (im emphatischen Sinne) und „Praxis“ (mit ihren Begrenzungen) ist hier ein exorbitant großer. Trotzdem gibt es auch hier Beispiele für Versuche, diese Kluft wenn nicht ganz zu überbrücken, dann doch etwas zu verkleinern. Vom bereits oben erwähnten Daniel Glaus gibt es Gottesdienstmusiken, die alle im Gottesdienst anwesenden Menschen musikalisch einzubinden versuchen.

Ich selbst kann berichten von einem Auftrag, der mich im Frühjahr 2011 erreichte: Für das internationale Symposium „Orgel 2011“ sollte ich den Abschlussgottesdienst von der ersten bis zur letzten Note durchkomponieren. Besonders brisant war dabei die Aufgabe, einen ökumenischen Gottesdienst für die katholische Hauptkirche Zürichs zu gestalten; die Idee der Ökumene hat in der Schweiz bis heute einen eher schweren Stand, weil vor allem die katholische Obrigkeit restriktiv jeden noch so vorsichtigen Versuch der Annäherung unterbindet.

Als musikalische Kräfte waren an diesem Gottesdienst beteiligt: der örtliche katholische Kirchenchor, ein von der reformierten Kirche getragenes semiprofessionelles Vokalensemble, zwei hervorragende Organisten (für eine große dreimanualige Kuhn-Orgel sowie für eine wunderbare Chorgel eines Cavallé-Coll-Schülers mit einem Manual ohne Pedal, aber mit geteilten Schleifen) sowie (neben dem katholischen Priester) ein singender Liturg und eine Solo-Sopranistin; nicht zu vergessen die singende Gemeinde; also ein durchaus heterogenes Spektrum an musikalischen Möglichkeiten und Begrenzungen, das sich mir bot.

Wichtig war mir, diese Heterogenität musikalisch durch ein übergreifendes Konzept aufzufangen, gleichzeitig aber auch die Möglichkeiten der verschiedenen Klangkörper zu berücksichtigen bzw. auszuschöpfen und als drittes das Spektrum meiner kompositorischen Mittel in möglichst hoher Differenziertheit aufzuzeigen und gleichzeitig eine musikalische Einheitlichkeit herzustellen, die durch den Gottesdienst tragen sollte.

Diese „Quadratur des Kreises“ versuchte ich zu bewältigen, indem ich einige „Grundklänge“ definierte, die durch ihre Struktur auch für die Begleitung von Chorälen und liturgischen Stücken in Frage kamen. Diese Grundelemente habe ich flexibel verwendet: manchmal sehr klar und offensicht-

lich, manchmal auch als kompositorisches Ziel, auf das ich zukomponieren bzw. als Ausgangspunkt, von dem aus ich in andere klangliche Bereiche vordringen konnte.

Das Orgelvorspiel „Liganden“ etwa führt aus der Zerrissenheit des Alltags mit 12tönig fundierten expressionistischen Gesten nach und nach in eine Atmosphäre innerer Sammlung, die ohne Unterbrechung in einen gregorianischen Prozessionsgesang übergeht. Diese beiden Kategorien „dissonant-expressionistische Klangsprache“ und „kirchentonale Gregorianik“ bildeten sozusagen die Extrempunkte einer Art Klangspannungs-Skala, anhand der ich versuchte, jeden musizierenden Klangkörper in jeweils für ihn angemessener Art in die Gesamtkonzeption einzubinden. Die Motetten für den katholischen Laienchor waren überwiegend auf einen cantus firmus bezogen und kontrapunktisch-imitatorisch sehr eng auf diesen bezogen – die dafür nach Maßgabe des Sonntags ausgewählten Lieder waren eher gregorianisch oder an alten Hymnen orientiert, oder es handelte sich um Melodien aus dem 16. Jahrhundert.

Die freien Motetten für das Vokalensemble („Totengebet“ und „Sanctus“) waren wesentlich avancierter in der Tonsprache gehalten, und in der komponierten Predigtlesung („die Wandlung vom Saulus zum Paulus“) trafen alle Schattierungen der vorhin beschriebenen Skala aufeinander, vom geräuschhaften stimmlichen Agieren über sehr gespannte sowie eher modal weiche Klänge bis hin zum Evangelien-Sänger, der sich eines in unterschiedlichen Graden verfremdeten liturgischen Lektions-Tones bediente.

Der Gottesdienst wurde von einer großen Gemeinde begeistert mitgefeiert und von den kirchlichen Würdenträgern als Modell für künftige ökumenische Zusammenarbeit gewertet.

Ein ausführlicher Bericht über meine Gottesdienstmusik „ad vitam“, verfasst von Michael Meyer, findet sich auf meiner Homepage [www.burkhard-kinzler.info](http://www.burkhard-kinzler.info)

## 7) Weitere Beispiele

Die Form der Kantate ist Kirchenmusikern vertraut, und so liegt es nahe, Stücke mit ähnlicher Formgestaltung und Länge für das kirchliche Umfeld zu schreiben.

Mein erster Versuch in diese Richtung war die Kantate „hoffnung von unten“, in der die Seligpreisungen mit politischen Gedichten von Dorothee Sölle konfrontiert werden. Dieses Stück für Chor, Sopran und Bariton solo, Orgel, Klavier, Klarinette, Schlagzeug und sechs Blechbläser wurde beim Evangelischen Kirchentag 1995 aufgeführt und erfuhr inzwischen etliche Wieder-Aufführungen (etwas, was heute bei neuer Musik recht selten ist).

mf  
3  
se- lig sind die Fried- fer-  
in der Höhle sitzer ein Lehr- rer der Mädchen zeigt, wie man

Die Kantate „so licht und dunkel wie mein irdisch hemd“ für barocke Instrumente, Chor und drei Solisten auf Texte von Ernst Meister gibt einem der wichtigsten Dichter des 20. Jahrhunderts das Wort, der sich tieferschürfend mit der Frage der Vergänglichkeit menschlichen Daseins beschäftigt hat. Musikalisch gesehen gibt es Bezüge zur Bachkantate „Ich habe genug“, und die Instrumentalparts sind so gefasst, dass sie problemlos auf historisch gebauten Instrumenten gespielt werden können. Gerade im Komponieren neuer Musik für historisches Instrumentarium bietet sich eine noch weitgehend unausgeschöpfte Welt an neuen, so noch nicht gehörten Klangmöglichkeiten zur Entdeckung an.

leg.  
3  
was folgt, ist nicht Schlaf, son- dern Ske- lett.  
pp  
was folgt, ist nicht Schlaf, son- dern Ske- lett.

„so iss dein brot mit freuden“ nach Texten aus dem Prediger Salomo ist eher ein großer Motettenzyklus für Vokalensemble und Generalbassgruppe, die aber nie gleichzeitig mit dem Chor agiert, sondern sozusagen die Brücken zwischen den Motetten baut.

Chor unisono, rein geräuschhaft / „stimmlos“

$\text{♩} = 48 \text{ (V)}$

(geräuschlos einatmen)  $\text{Hals zu: Luft anhalten!}$   $\text{Lunge voll}$   $\text{Luft anhalten!}$

Text: De- - - n e - - - s

geht dem M - - - e - - - n - - - sehen wie dem Vieh: wie

(unwillkürlich mit etwas Stimmlos)  $\text{Hals zu: Lungenluft lassen}$   $\text{Lunge voll}$   $\text{Luft anhalten!}$   $\text{immer noch nicht atmen!}$

(wieder ohne Stimme)

Mein jüngstes Beispiel für eine kantatenartige Komposition geht auf einen Auftrag der reformierten Kirche Zürich zum 500. Geburtstag von Johannes Calvin zurück. Dieses Werk schöpft sein Material in den „Hauptstücken“ aus den Texten und Melodien des Genfer Psalters, dazwischen finden sich „Inselsätze“, die verschiedene „Psalm“ genannte Gedichte von Paul Celan, Kurt Marti, Emily Dickinson und Dorothee Sölle vertonen. Hier war Bestandteil des Auftrages, die Hauptstücke so zu komponieren, dass sie von gewöhnlichen Kantoreien bewältigt werden können. Der Titel dieses Werkes für gemischten Chor und 12 Instrumente lautet „post tenebras lux“, eine Drucklegung ist geplant.

In jüngerer Zeit bin ich immer wieder gebeten worden, Stücke zu schreiben, die sich ganz konkret mit existierender älterer Musik auseinandersetzen und mit dieser verwoben werden (ein Beispiel dafür ist das oben erwähnte Stück für Traversflöte und Chor, das dem größeren Zusammenhang „Fragment und Entrückung“ entstammt, eine Komposition mit unmittelbarem Bezug auf Bachs Kantate „Herr, Deine Augen sehen nach dem Glauben“ BWV 102 und mit dieser engstmöglich verflochten, bis hin zu „Intarsien“ im Bachschen Eingangschor.

Im Frühjahr diesen Jahres uraufgeführt wurde das Werk „Rückert-Säulen zu Pergolesi“, ein Stück für solistischen Bariton und Streichorchester mit barocken Instrumenten als Umgebung zu Pergolesis Stabat mater. Textgrundlage bilden ein Brief von Friedrich Rückert sowie eines seiner über 400 Kindertodtenlieder, in denen er den Verlust zweier seiner Kinder betrauert. Die zwei Sätze (vor und nach Pergolesi) gehen ohne Unterbrechung in Pergolesis Stück über und beleuchten es neu.

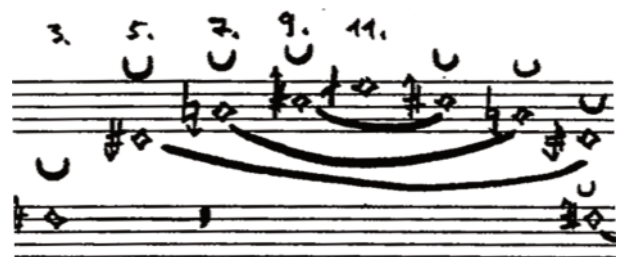
**8) Komponieren für Kinder und Jugendliche**

Ein ganz wichtiger Bereich beim Komponieren für Laien ist das Schaffen von Werken, die Kindern und Jugendlichen Horizonte in Richtung „unerhörte neue Klänge“ öffnen. Dass Kindern kaum neue Musik „zugemutet“ wird, liegt meist an den Erwachsenen, die Kindern das nicht zutrauen und deren ästhetische Schere im Kopf das ausschließt. Kinder, so meine Erfahrung, nehmen neue Klänge viel offener und unvoreingenommener auf als die Grossen sich das vorstellen können.

Dass Komponieren auch von pädagogischer Literatur für Kinder nicht bedeuten muss, ästhetische Kompromisse zu machen, lässt sich wunderbar anhand von György Kurtags Klavier-Lehrwerk „Jatekok“<sup>6</sup> („Spiele“) feststellen. In diesem inzwischen auf acht Bände angewachsenen Kompendium werden vom ersten Moment am Klavier an ganz selbstverständlich zeitgenössische Spiel- und Notationstechniken verwendet, es gibt keine schlechten Kompromisse, dafür unglaublich viel gute und gleichwohl für Kinder jeder Fort-

geschrittenenstufe problemlos spielbare Musik. Auch von anderen Komponisten gibt es Stücke, die den Spagat zwischen pädagogischer Beschränkung und künstlerischer Anforderung problemlos meistern.<sup>7</sup>

Ich selbst habe zwei solcher Stücke geschrieben: da wäre zunächst CH 5x4, ein Stück für vier Flügel und (mindestens) 16 Ausführende, komponiert für die Musikschule „Konservatorium Winterthur“. Die einstudierenden Kinder und Jugendlichen waren, nachdem sie verstanden hatten, worum es da geht, hundertprozentig konzentriert und motiviert bei der Sache, so dass die Uraufführung ein besonderes Erlebnis für Interpreten, Hörer und Komponist wurde. In jedem der 5 Sätze setzt die Überschrift ein Thema, mit dem jeder sofort etwas anfangen kann: Schaukel, Schatten, Schwebung, Schnellzug sowie eine Chasse (Jagd) zum Abschluss. Gleichzeitig werden zur klanglichen Verwirklichung in jedem Satz andere dezidiert zeitgenössische Spieltechniken verwendet. Neben verschiedensten Flageolettklängen (die das ganze Stück vor allem prägen) werden Techniken wie „Stumm greifen“, „Saiten streichen“ (mit Hilfe von Bogenhaaren, die um die Saiten herum gezogen werden) sowie verschiedene Geräuscherzeugungstechniken verwendet.



Das Stück „vacuus“ für Streichorchester bietet die Möglichkeit, auch blutige Anfänger auf Streichinstrumenten zu integrieren, denn es werden ausschließlich leere Saiten gestrichen. Diese sind allerdings etwas anders gestimmt als normalerweise, sodass durch die verschiedenen Skordierungen fast aller Instrumente die klanglichen Möglichkeiten (erweitert durch natürliche Flageolette) immens sind. Dieses Stück erhielt 2006 im Rahmen der ICSM Stuttgart beim Wettbewerb „neue Musik für Schülerorchester“ einen Preis.

I. Melodie, variiert, eher unscharf (G. Kurtag verschuldet)

inklusive Tongebung  
große dynamische Spannbreite (zur Verdeutlichung der musikal. Gestalt) (p ↔ f)

Kinder und Jugendliche können viel mehr, als man ihnen gemeinhin zutraut, und sie bringen die Bereitschaft mit, auch völlig ungewohnte Dinge zu tun und ebensolche Klänge zu realisieren, wenn sie verstanden haben, warum das so sein muss und dass ein Sinn dahinter steckt. Dieses Potenzial sollten sich auch Kirchenmusiker, deren Aufgabe sehr häufig ja unter anderem in der musikalischen Bildung Heranwachsender liegt, nicht entgehen lassen. Warum nicht einmal auch für den Kinder- oder Jugendchor ein Stück in Auftrag geben und aufführen?

Tatsächlich waren die Aufführungen meiner Werke für Kinder immer die beglückendsten und intensivsten, weil sich Kinder ohne Wenn und Aber voll in eine Sache hineingeben, wenn sie ihnen klar geworden ist. Die dabei entstehende Intensität im Musizieren erreichen selbst professionelle Musiker nur in Sternstunden.

### 9) Neue Musik heute, eigenes Credo

Die Frage nach dem verwendeten Material, die zwischen 1950 und 1980 mit ziemlicher Vehemenz diskutiert wurde, stellt sich heute scheinbar nicht mehr, da im zeitgenössischen Musikschaffen „alles geht“ und es unendlich viele Strömungen, Traditionen und Nischen neu komponierter Musik gibt.

Ob ein Komponist mit Geräuschklingen, Vierteltönen oder neotonalen Akkorden arbeitet, löst heute kaum noch ästhetische Diskussionen aus. Dieser Sachverhalt führt zu einer gewissen Unübersichtlichkeit; das Fehlen einer verbindlichen und einheitlichen Ausrichtung der neuesten Musik ist einerseits ein großer Fortschritt gegenüber den von Ideologie geprägten Diskussionen der „Neuen Musik“ bis in die Achtziger hinein, andererseits lässt sich der Eindruck, dass sich seither eine gewisse Beliebigkeit breit gemacht hat, nicht von der Hand weisen.

Vom Avantgardedogma „Fortschritt des Materials“ hat man sich also endgültig verabschiedet, man geht heute nicht mehr davon aus, dass es eine lineare, quasi zwangsläufige und nur in eine Richtung zeigende Entwicklung der Musik gibt, die man am Materialstand ablesen kann. Hieß es in den hohen Zeiten der musikalischen Avantgarde häufig „so komponieren wir heute nicht mehr“<sup>8</sup>, gibt es heutzutage kei-

nerlei Übereinkunft mehr, wie man zu komponieren habe. Damit wird neue Musik von einer gewissen Zeitgebundenheit (und somit auch vom „Altern“) befreit; es ist heute nicht mehr entscheidend, dass man einem Stück durch die Art des verwendeten musikalischen Materials anhört, wann genau es geschrieben ist, denn die Zeiten sind vorbei, in denen die Verwendung scheinbar abgenutzter musikalischer Mittel für unzulässig, weil verbraucht, erklärt wurde. Man braucht heute einem Stück nicht mehr anzumerken, ob es in den von serieller Materialverarbeitung geprägten Fünfzigern oder in den Geräuschklingen etablierenden Siebzigern entstanden ist. Dadurch verschiebt sich auch der Fokus der Fragestellung in Richtung des konkreten Werkes und weg von seinem ästhetischen Kontext: Es geht heutzutage, und das ist gut so, viel mehr um die Frage nach der Stimmigkeit und der Qualität eines Stückes.

Auch für mich persönlich ist nicht das konkret benützte Material an sich entscheidend, sondern die Frage, ob die Verwendung welches Materials auch immer den Interpreten und den Zuhörern neue Erfahrungen und Erlebnisse, also ein Neues Hören im emphatischen Sinne ermöglicht. Hier liegt meines Erachtens das entscheidende Kriterium für „neue Musik“, denn dadurch ist gleichzeitig klar, dass ein unreflektiertes, mechanisches und eklektisch-epigonales Aufbereiten altbekannter musikalischer Muster kein befriedigender Ansatz für das Komponieren neuer Musik für Laien sein kann.

Ich bin davon überzeugt, dass sich auch mit einfachsten Materialien stimmige Lösungen ohne ästhetische Kompromisse finden lassen. Deshalb habe ich in den letzten Jahren immer häufiger Aufträge erfüllt, die Einschränkungen in punkto Ausführbarkeit oder auch ganz konkrete Erfordernisse im Hinblick auf den Aufführungsraum von vorneherein klar formulieren. Mein kompositorischer Ehrgeiz wird dadurch sogar eher angestachelt, weil es mich herausfordert, solcherart Stücke so zu formulieren, dass sie meinem eigenen Anspruch als Komponist genügen und gleichzeitig die vom Auftraggeber gesetzten Beschränkungen berücksichtigen.

Um das ganz klar zu sagen: Es ist nach wie vor wichtig und notwendig, dass Komponisten ermöglicht wird, Stücke zu schreiben, die ohne Rücksicht auf Schwierigkeitsgrade neue Klangwelten erforschen. Dadurch bleibt die Welt der

Musik frisch und wird immer wieder durch neu erfundene klangliche Aspekte und Möglichkeiten bereichert, die im besten Sinne „unerhört“, also nie in dieser Form von Menschen wahrgenommen worden sind. Dafür sind neben den Rundfunkanstalten unter anderem Zentren und Festivals für neue Musik wie Donaueschingen und Darmstadt zuständig, die so einen zentralen gesellschaftlichen Auftrag für die Entwicklung der Musik übernehmen und deshalb unverzichtbar sind. Das muss in aller Deutlichkeit gesagt werden, weil gerade die Rundfunkanstalten immer wieder versuchen, an solchen scheinbar nur eine Minderheit interessierenden Festivals Einsparungen vorzunehmen (etwa durch Streichung von Sendungen oder, noch schlimmer, durch Wegkürzen von Ensembles und Orchestern. Solche Kürzungen bringen pekuniär kaum etwas ein, stellen jedoch nicht wieder gutzumachende Verluste für das Musikleben dar).

Gleichzeitig finde ich es aber genauso notwendig und wichtig, Konzepte zu entwerfen und Stücke zu komponieren, welche eine ganz andere Aufgabe im Musikleben erfüllen: Nämlich, indem sie die leider nach wie vor vorhandene Lücke zwischen neuer Musik und Musikleben dadurch zu schließen versuchen, dass wirkliche und im oben beschriebenen Sinn neue Musik auch für nichtprofessionelle Interpreten zugänglich wird, gleichzeitig aber ästhetisch neue Horizonte eröffnet.

Kantoren und Kirchenmusiker könnten hierbei eine wesentliche Rolle spielen, wenn sie sich dieser gesellschaftlichen Aufgabe bewusst sind und sich klar machen, dass Beschäftigung mit neuer Musik nicht nur anstrengend ist, sondern sich dadurch ganz neue Möglichkeiten eröffnen. Durch Erteilung konkreter Aufträge an lebende Komponisten könnte das eigene musikalische Spektrum wie auch dasjenige der kirchenmusikalischen Arbeit erheblich erweitert werden.

Und zum Schluss: es ist ein unausrottbares Gerücht, dass das Publikum bei neuer Musik wegbleibt, das zudem einfach falsch ist. Grosse Teile der Hörschaft, gerade auch der Hörer im kirchlichen Umkreis, sind dankbar und völlig offen für Ungewohntes, wenn die neue Musik in einen sinnvollen Kontext gestellt und inhaltlich stimmig und zwingend mit anderer Musik verbunden wird.

Insofern möchte ich angehende und bereits im Beruf stehende Kirchenmusiker ermutigen, in ihrer Programm-, Gottesdienst- und Konzertplanung offensiv und immer wieder neue und neueste Musik zu integrieren.

Man kann seine Chorsänger und Konzerthörer mittels regelmäßiger Konfrontation zur Offenheit und zur interessierten Rezeption neuer Musik erziehen. Auch das gehört zum Bildungsauftrag eines Kantors.

## 10) Anhang: Kleines kirchenmusikalisch orientiertes Werkverzeichnis

### Vokalwerke für solistische Stimme(n):

„Klagemonologe“ nach Hiob für Bariton, Sprechgesang und Orgel, 1988

„Doppelgesicht“ für Stimme solo, 1992

Messe für 12 Stimmen oder Kammerchor, 1992

Magnificat für 6 Stimmen, 1994/95

„el viaje definitivo“ für Bariton, Flöte, Violoncello und Cembalo, 1995

„Zeit-Gehört“ nach Prediger Salomo und Paul Celan für Bariton und Posaunenquartett, 1997

„Der Stein“ nach Ossip Mandelstam für Sopran, Trompete und Orgel, 1999

„Deus ubi“ für vier Männerstimmen (Altus, zwei Tenöre, Bass), 2000

„Die Welt ist fort“ für 16 Solostimmen, 2001

„Johannes 1, 1“ für drei Trompeten, Pauke und Tenor, 2002

„Rückert-Säulen zu Pergolesi“ für Bariton und barockes Streicherensemble samt Generalbass, 2013

### Vokalwerke für Chor (mit und ohne Instrumente):

„Hoffnung von unten“ Kantate für Solisten, Laienchor und Instrumente, 1993/94

„Omnia tempus habent“ für Choralschola, 1997

„Prolog zu einer Apokalypse“ für vier Chorgruppen und sieben Instrumente, 1997

„so licht und dunkel wie mein irdisch hemd“ Kantate für Soli, Chor und barockes Orchester, 1999

„So iß dein Brot mit Freuden“ Motettenzyklus nach Prediger Salomo für Chor, Vc, Kb und Org., 2000

„Psalm-Fragment“ nach Nelly Sachs für Vokalensemble, 2004

„Übermalung“ nach Thomas Tallis für Chor und solistisches Vokalensemble, 2007 (UA Ravensburg 2007, Chor der meersburger sommerakademie, Leitung Burkhard Kinzler

„winterreisen“ nach Robert Walser für Soli, Chor und Orchester, 2007

„lied-spiel, hoch“ für Vokalensemble, 2007

„post tenebras lux“, 2008, 9-teilige Kantate zum Genfer Psalter

„Jesu meine Freude“, Jazzchorbuch zu Liedern des EG sowie zwei Jazz-Motetten, Carus-Verlag 2001/02

**Volks- und Studentenlieder** in verschiedenen Bearbeitungen (Spektrum vom einfachen Satz über Jazzbearbeitungen bis hin zu modernen Setzweisen), 2010 (CD bei zhdk Records)

„Ad vitam“, 2011, Gottesdienstmusik für den Abschlussgottesdienst des Int. Orgelsymposiums Zürich

daraus (einzeln aufführbar):

- verschiedene Sätze und Bearbeitungen zu „Da pacem, Domine“ und „Verleih uns Frieden“

- Choralmotette „Schon zieht herauf des Tages Licht“

- Partita für Chor und Orgel zu „Sonne der Gerechtigkeit“

- „Totengebete“, Motette für Chor und Sopran solo nach einem Gedicht von Georg Kafka



*Franz Ferdinand Kaern*

# ... Lebendige Steine in einem geistigen Haus ...

*Der Komponist Franz Kaern über die Komposition neuer geistlicher Musik*

Seit einigen Jahren hat sich das Thema „neue geistliche Musik“ zu einem Schwerpunkt meiner kompositorischen Arbeit entwickelt. Wie nähere ich mich diesem Thema, was will ich mit geistlicher Musik ausdrücken und erreichen, was erwarte ich persönlich von geistlicher Musik heute? Dazu muss ich in unterschiedlicher Weise differenzieren: Für welchen Anlass, welche Ausführenden schreibe ich – Laien oder Profis? Handelt es sich um das Schaffen von liturgischer „Gebrauchsmusik“, oder begreife ich eine Komposition als genuin künstlerische Äußerung?

Meine liturgische Gebrauchsmusik sehe ich nicht in erster Linie als vollwertige Kompositionen, als meine „eigenen Kinder“, mich selbst dabei nicht als Komponisten, sondern als einen Tonsetzer, der sein satztechnisches Handwerk zur Anwendung bringt. Dies kann – sollte auch! – durchaus inspiriert und gewissenhaft geschehen, doch bleibt es eben „nur“ Handwerk. Ein Beispiel hierfür ist die Motette *Zu der Zeit wirst du sagen* über den Text aus Jesaja 12,1-6, die ich Anfang dieses Jahres als Kompositionsauftrag für das Kirchenchorwerk Sachsen anlässlich dessen 125-jährigen Jubiläums schrieb. Formal fügt sich das Stück in eine Reihe von mehrteiligen Motetten aus der langen Tradition dieser Gattung, etwa derjenigen J. S. Bachs, Brahms' oder Mendelssohns ein, will freilich nicht einfach eine Stilkopie sein. Die kompositorischen Verfahren – formaler Zusammenhang durch Ökonomie des Materials, konsequente motivische Arbeit – sind einerseits aus der Gattungsgeschichte vertraut. Auf der anderen Seite ist die Klangsprache zwar klar tonal zentriert, schließt aber auch erweiterte Akkordbildungen, modale Einfärbungen, nicht funktionale freie Klangverbindungen und aufgelockerte Weisen der „Instrumentierung“ des Chorklangs (etwa durch Vokalisieren, Klangflächen etc.) mit ein.

Um geistliche Kompositionen als vollwertige, eigenständige Kunstwerke sehen zu können, bedarf es für mich eines viel weiter vordringenden Reflektierens, welche religiöse, theologische, spirituelle Haltung sich durch ein Werk ausdrücken und wie dies auf den gänzlich individuellen kompositori-

schen Ansatz Einfluss nehmen soll (welches Material wähle ich aus, welche formale Lösungen entstehen aus dem Nachdenken über die Aussage, den Inhalt der Komposition?). Dazu muss ich kurz privat werden und ein wenig vom Hintergrund und der Art meines religiösen Denkens und Fühlens erzählen: In meiner Jugend hatte eine Reihe von „Erweckungserlebnissen“ in mir ein starkes religiöses Bedürfnis hervorgerufen, welches zu einer – allerdings nur relativ kurzen – Phase von religiöser Begeisterung führte, die fast zu einer evangelikalen Frömmigkeit ausgewachsen wäre, wenn nicht das gleichzeitig aufkeimende Bewusstsein für mein homosexuelles Empfinden und diesbezüglich einige schmerzhaft erlebte Erlebnisse mit evangelikalen Christen, die sich bei diesem Thema plötzlich nicht mehr offen, befreit und nächstenliebend, sondern verletzend und ausgrenzend zeigten, diese Entwicklung im Keim erstickt hätten. Es folgte eine längere Zeit der völligen Abkehr vom christlichen Leben, was ich zwar nicht als atheistisch bezeichnen kann – der Glaube an eine höhere Ordnung war durchaus weiterhin vorhanden – doch wollte ich damit einfach nichts mehr zu tun haben. In dieser Zeit der Distanz wurden in mir große Zweifel am Wert einer Religion wach, die, statt Menschen von Mauern und Fesseln zu befreien, in der Geschichte und heute noch so oft für das Gegenteil verantwortlich zeichnet.

In den letzten ca. 15 Jahren merkte ich aber: Genauso, wie es unmöglich ist, die eigene homosexuelle Veranlagung dauerhaft zu verleugnen und zu unterdrücken, so ist es auch nicht möglich, ein religiöses Grundbedürfnis zu ignorieren. Ich musste mir allerdings neue Zugänge schaffen. Dabei wurde deutlich, dass dies nicht über Dogmatik oder eine evangelikal geprägte positivistische Heilsgewissheit funktionieren würde. Das Aufsagen von Bibelstellen oder dogmatischen Lehrsätzen sagt mir heute nichts. Eine Zusage wie „Jesus ist für unsere Sünden am Kreuz gestorben, und durch seinen Tod haben wir das Leben“ ist für mich tatsächlich nichts mehr als eine hohle Phrase, die keinerlei Gefühle in mir zu wecken vermag außer dem Schmerz, den ich verspüre, wenn sie – allzu oft – zur Ausgrenzung von Men-

schen verwendet wird, deren Lebenswirklichkeiten in irgendeiner Weise von einer vermeintlichen Norm abweichen.

Mich interessiert am Christsein wohl am meisten die Humanität der Person Jesus, dessen kritischer Geist gegen alle pharisäerhafte Selbstzufriedenheit; dessen vorurteilsfreie Hinwendung zu den Benachteiligten, Ausgestoßenen, zum realen Leben; dessen Fähigkeit, in lebensnahen, verständlichen Bildern zu sprechen statt zu dozieren. Meine Heilserwartung richtet sich nicht auf ein ewiges Leben, sondern darauf, dass unsere Welt, unser Umgang miteinander besser wird. Das Leben ist hier und jetzt. Ob Jesus tatsächlich der Sohn Gottes war, ob er gekreuzigt wurde und auferstand, ob dadurch eine wie auch immer geardete Ursünde des Menschen gesühnt wurde, ob es ein ewiges Leben gibt, das sind für mich unerhebliche Fragen. Wichtiger sind diese: Warum kann ich in der heutigen Zeit, mit allen Erfahrungen, die auf uns eindringen, wider alle aufgeklärte Vernunft an Religion festhalten wollen? Wie hilft Religion, aus Zweifeln konstruktiv etwas Fruchtbare aufzubauen, das von den Zweifeln und Frustrationen weiß und aus ihnen gestärkt hervorgeht, ohne sie mit einem – mir oft naiv und phrasenhaft erscheinenden – „Jesus liebt dich“ zuzuleistern.

Insofern kann ich mich einer Aufgabe wie der Vertonung eines Bibeltextes – noch dazu eines vorgegebenen, nicht selbst gewählten wie bei *Zu der Zeit wirst du sagen* – nicht in einer tief empfundenen, reflektierten Weise kompositorisch stellen. Bis auf wenige Passagen sind die Worte der Bibel für mich historisch abgeschlossene Zeugnisse vergangener Lebenswirklichkeiten, die nicht mehr persönlich zu mir sprechen. Damit ein eigenständiges Kunstwerk neuer geistlicher Musik und keine bloße Gebrauchsmusik entsteht, müssen dessen Inhalte und Worte aber zu mir sprechen, müssen unsere heutigen Erfahrungen erzählen und diskutieren, müssen zweifeln, verzweifeln, sich durchringen, Gewohntes aufbrechen, die Widersprüche unserer Zeit kennen und benennen, uns provozieren, Dinge neu zu betrachten, dürfen nicht einfach Lehrsätze in den Raum stellen und sagen: Glaub das, das tut dir gut! Auch als Künstler bin ich ja gefordert, nichts als schlicht gegeben und selbstverständlich anzusehen, sondern mich immer überraschen und erneuern zu lassen. Deshalb beginnt für mich die kompositorische Arbeit an einem Stück, das mehr sein soll als Gebrauchsmusik, mit der Suche nach Texten, die dies leisten, mit dem Auffinden und Verknüpfen von Zusammenhängen, eventuell auch zwischen heterogenen Texten unterschiedlicher Herkunft.

So schrieb ich 2007 für die Thüringen-Konzertreise eines Leipziger Ensembles von Sänger/innen und Musiker/innen

die geistliche Kantate *Gott hört mich* nach Gedichten des österreichischen Schriftstellers Thomas Bernhard, der sich in seinen zynischen, illusionslosen Romanen und Theaterstücken eigentlich in keiner Weise als Denker neuer Geistlichkeit aufdrängt. Und doch schrieb er eine Reihe von Gedichten, in denen sich sein Ringen mit der Sehnsucht nach Glauben, aber auch mit der gefühlten Unmöglichkeit, einfach zu glauben, immer wieder Bahn bricht. Er zeigt, dass Glauben ihm nicht zufliegt, sondern dass er ihn sich erarbeiten, aus allem, was ihn unter den (un)menschlichen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts verschüttet werden ließ, wieder frei schaufeln muss, wie dies in dem Gedicht ausgedrückt wird, welches dem vierten Satz der Kantate zugrunde liegt:

Ich werde an den Rand gehen,  
an den Rand der Erde  
und die Ewigkeit schmecken.  
Ich werde die Hände anfüllen mit Erde  
und meine Wörter sprechen,  
die Wörter, die zu Stein werden auf meiner Zunge,  
um Gott wieder aufzubauen,  
den großen Gott,  
den alleinigen Gott,  
den Vater meiner Kinder,  
am Rand der Erde,  
den uralten Vater,  
am Rand der Erde,  
im Namen meiner Kinder.

(Thomas Bernhard: Neun Psalmen Nr. IV, aus: Gesammelte Gedichte, Suhrkamp Verlag 1993, S. 75)

Man spürt in Bernhards Gedichten, dass eine christliche Gewissheit zwar abhanden gekommen ist, er sich aber dennoch des Rechts zu hoffen nicht berauben lassen will. Im Gegensatz zu seinen Romanen und Theaterstücken sind die Gedichte nicht völlig desillusioniert, aber sie thematisieren und reflektieren auch das Scheitern, die vergeblichen Versuche, die Verletzungen. Dies lässt sie zu mir sprechen und macht sie für eine kompositorische Auseinandersetzung inspirierend. Die Kantate als Ganze kann auf zweierlei Weisen gesehen werden: Einerseits ist sie eine Sterbekantate, die nach äußeren und inneren Kämpfen loszulassen lernt, um mit der eigenen unvollkommenen Existenz ihren Frieden zu schließen, mit den Wünschen an die Nachhaltigkeit des eigenen Lebens und der Einsicht, trotz aller guten Vorsätze nie hundertprozentig richtig handeln zu können. In diesem Frieden wird es dann möglich, Ruhe im Tod zu finden. Auf der anderen Seite erzählt die Kantate aber auch davon, wie eine Seele sich den Weg zu einer ihr gemäßen Art des Glaubens nach einer Zeit der Abkehr, der religiösen

Abstinenz, freischaufelt, um so wieder Gott begegnen zu können. Der letzte Satz der Kantate verbindet Bernhards Psalm Nr. IX musikalisch mit dem Choral, der den Lobgesang des Simeon (Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren) in wunderbare Weise zum Lied *Mit Fried und Freud ich fahr dahin* umformt. Die Chormelodie ist dabei in einer Schichtung unterschiedlicher tonlicher und zeitlicher Ebenen den ganzen Satz über omnipräsent.

Ich fürchte mich nicht mehr.  
 Ich fürchte nicht mehr,  
 was kommen wird.  
 Mein Hunger ist ausgelöscht,  
 meine Qual ist ausgetrunken,  
 mein Sterben macht mich glücklich.  
 Ich trage meine Fische  
 auf den Berg.  
 In den Fischen ist alles,  
 was ich zurücklasse.  
 In den Fischen ist meine Traurigkeit, –  
 Und mein Scheitern ist in den Fischen.  
 Ich werde sagen,  
 wie herrlich die Erde ist, wenn ich ankomme,  
 wie herrlich die Erde ist...  
 Ohne mich fürchten zu müssen...  
 Ich erwarte,  
 daß mich der Herr erwartet.

(Thomas Bernhard: Neun Psalmen Nr. IX, aus: Gesammelte Gedichte, Suhrkamp Verlag 1993, S. 77)

Die geistliche Kantate ist für mich generell eine Gattung, die in besonderer Weise für das kompositorische Nachdenken über Fragen des Glaubens geeignet ist, und zwar ganz im Sinne der Kantaten Johann Sebastian Bachs, die für mich ein Ideal von geistlicher Musik darstellen, indem sie zeitgenössisches theologisches Bewusstsein und eine adäquate, der Sache gerechte kompositorische Haltung und künstlerische Aussage in kongenialer Weise vereinen, dabei immer wieder neue formale Lösungen finden und den Umgang mit konstruktiven Materialien vorantreiben und ausreizen. Bislang schrieb ich drei Kantaten – zählt man die *4 Geistliche[n] Abendlieder* für Gesang und Orgel manualiter als kammermusikalische Solokantate dazu, dann sind es vier – und es schwebt mir vor, daraus im Laufe der Jahre einen kleinen oder auch größeren Zyklus von Kantaten für verschiedene Anlässe und mit unterschiedlicher Thematik wachsen zu lassen. Mein erster Versuch in dieser Gattung ist die Weihnachtskantate *Weil Gott die Liebe ist* für Sopran- und Alt solo, vierstimmigen Chor und Bläserquintett (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott) von 2005. Die Textauswahl besorgte Bernd Höppner, Pfarrer an der evangelischen Kir-

che in Walldorf. Neben zwei Texten aus seiner Feder vereint sie Gedichte von Klaus Nagorni und Manfred Wahl. Der Leitgedanke war, keine affirmative Pauken- und Trompeten-Dur-Festlichkeit oder pastorale Beschaulichkeit zu schreiben, wie man sie an Weihnachten wohl allgemein erwartet, sondern mit dem Stück darüber nachzudenken, worum es bei Weihnachten jenseits der kommerziellen Festtagsdikatur eigentlich geht, z.B. der Sehnsucht nach Heilung verschiedenster seelischer Wunden. Dazu steckt sie den zeitlichen Rahmen zwischen Advent und Epiphania mit der heiligen Nacht im Zentrum ab. Der erste Satz, ein Chor auf der Basis von Nagornis Gedicht *Und halte alles hin*, verdeutlicht die Adventszeit als eine düstre Zeit des Schmerzes, der Verzweiflung, des bangen Hoffens und Wartens, der Sehnsucht nach Heilung, des Fastens und der Introspektion. All diese dunklen Gefühle werden gebündelt und darauf gerichtet, Licht ins Leben hineinzulassen.

Geh, sammle Dunkelheit  
 Aus allen Nächten  
 Und Finsternis  
 Von allen Menschentaten.  
 Geh, wirf ein Netz,  
 Das allen Schmerz enthält,  
 Und alle Worte,  
 Womit Menschen baten.  
 Und alles unerfüllte Leben  
 Nimm  
 Und alle Kälte,  
 Die Dich zittern lässt.  
 Und was da liegenblieb  
 Und ohne Sinn,  
 Das sammle ein  
 Und halte alles hin  
 Dem Schein, der alle Nächte lichtet,  
 Dem Licht, das alle Tode überglänzt,  
 Das Wunder breitet über deine Dunkelheit  
 Und heilt den Riß, der alles Leben teilt.  
 Und sieh – dein Blick ist aufgerichtet  
 Vom Engel, der an deiner Seite schreitet.

(Klaus Nagorni)

Wobei es die Aufgabe ist, dieses Licht von all dem verlockenden, blendenden Leuchten zu unterscheiden, welches uns in der Adventszeit so omnipräsent umgibt. Von diesen Verblendungen spricht Bernd Höppners Gedicht *Sterne*, welches Grundlage für den zweiten Satz, eine Sopranarie, ist.

Mit Manfred Wahls Gedicht *mit jedem kind* und dem darüber als Altarie gestalteten dritten Satz der Kantate befinden wir uns in der Christnacht und bestaunen die Geburt Jesu.

Doch nähert sich Wahl der Geburt dieses besonderen Kindes über jede Geburt eines jeden Kindes und macht damit deutlich, dass jedes Kind dasselbe Potential wie Jesus in sich trägt, dass in uns allen die Möglichkeit und Verantwortung liegt, ein Neuanfang und ein Segen für die Welt zu sein, sie zum Wachsen und Blühen zu bringen. Deshalb stellt die Musik des Satzes auch ein organisches Wachsen und Blühen dar, indem in jeder Strophe ein Instrument des Bläserquintetts mit einer individuellen Motivatik zum kontrapunktisch dichten Satz dazu stößt und die Altstimme in jeder Strophe pro Textsilbe eine Note mehr singt (1 Note pro Silbe, 2 Noten pro Silbe, 3 Noten pro Silbe etc.), so dass die Melodie immer melismatischer und raumgreifender wird:

Notenbsp. 1: Kantate „Weil Gott die Liebe ist“, Nr. 3 Alt-Arie, die ersten 3 Strophen in der Solostimme

Im vierten, letzten Satz ist der Stern, auf den sich die Hoffnung und Erwartung der ersten beiden Sätze richtete, schließlich aufgegangen. Zeitlich ist der Satz also bei Epiphania angekommen. Das zugrunde liegende Gedicht *Weil Gott die Liebe ist* stammt wieder von Bernd Höppner. In dreien der vier Sätze ist von Licht, vom Leuchten, vom Stern die Rede, der herbeigesehnt wird. Daher ist das konstruktive Element, das alle diese drei Sätze durchzieht, der Choral *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, der im Schluss-Satz ganz offen zutage tritt, in den Sätzen I und II aber bereits in unterschiedlicher Weise als motivischer Steinbruch für das kompositorische Material fungiert, mal in einzelne intervallische Motivzellen aufgespalten wie im ersten Satz, wo die aufsteigende Quinte des Choralbeginns den appellativen Charakter des Gedichts mit seinen vielen Imperativen (Geh, sammle, wirf, nimm, halte...) aufgreift und signalartig musikalisiert, mal durch ungewöhnliche Tonleiterbildungen und rhythmisch verzahnte Kanons deformiert, wie im zweiten Satz, wo eine groteske Jazz-Walzer-Episode der Bläser das oberflächlich geschäftige Treiben der vorweihnachtlichen Straßen und Läden persifliert. Die Chormelodie wird hierbei auf zwei verschiedene Tonleitern appliziert, die durch ihre gequetschten Schrittverhältnisse über keine reine Quinte und Oktave über dem Anfangston verfügen und daher eine verschobene Tonalität erleben lassen:

Notenbsp. 2: Kantate „Weil Gott die Liebe ist“, Nr. 2 Sopran-Arie, Jazzwalzer der Bläser

Die Kantate *Weil Gott die Liebe ist* entstand ebenso wie meine bislang größte Arbeit geistlicher Musik, das Oratorium *...Lebendige Steine in einem geistigen Haus...* für die evangelische Kantorei und die evangelische Kirche in Walldorf bei Hei-

delberg, mit deren Chorleiter Andreas Schneidewind mich eine enge Freundschaft verbindet. Ihm verdanke ich viele Anregungen und Aufträge für mein geistliches Komponieren. Beide Werke zeugen von meinen Bemühungen, eine zeitgemäße musikalische Auseinandersetzung mit Glauben in einem nicht professionellen Kontext zu versuchen. Am faszinierendsten und herausforderndsten ist dabei der Spagat zwischen dem Anspruch, sich selbst künstlerisch treu zu bleiben, sich nicht einem vermeintlichen Massengeschmack anzubiedern, aber auch die Laienmusiker und das Publikum vor Ort nicht zu vehement vor den Kopf zu stoßen, sondern behutsam auch an für sie neuartige, ungewohnte Erfahrungen heranzuführen, dabei die Praktikabilität nicht aus dem Auge verlierend – wohingegen meine Thomas-Bernhard-Kantate oder meine dritte Kantate *Seltsame Engel*, die 2009 als Auftragswerk zum 60-jährigen Jubiläum der Hochschule für Kirchenmusik in Dresden entstand, dezidiert mit professionellen Ausführenden rechnet und auch dementsprechende Aufführungsbedingungen fordert.

Ein Beispiel aus dem Oratorium soll diesen Spagat verdeutlichen: Es thematisiert mit Texten unterschiedlicher Zeiten (die Texte hat wiederum Bernd Höppner zusammengestellt) die Aufgabe der Kirche in unserer Gesellschaft, in der heutigen Zeit, wobei die Sätze analog zur Gottesdienstliturgie angeordnet sind. Idee des Oratoriums war, zum 150-jährigen Jubiläum des Walldorfer evangelischen Kirchenbaus alle Ensembles der Gemeinde – Orgel, Kantorei, Kirchenchor, Posaunenchor – zusammenzuführen und das Gebäude selbst zum Klingen zu bringen, weshalb das Oratorium mit Räumlichkeit arbeitet, indem die verschiedenen Ensembles (zu den Laienmusikern gesellen sich noch ein Bariton-Solist und neun Streicher) in der Kirche verteilt waren und selbst die Glocken in die Komposition einbezogen wurde. Der VI. Satz *Schriftlesung*, der den II. Teil des

dreiteiligen Werks einleitet, bezieht seinen Text aus der Bibel (Eph. 4,3-4 und 1. Petr. 2,5):

Bemüht euch darum, die Einheit zu bewahren, die der Geist Gottes euch geschenkt hat. Der Frieden, der von Gott kommt, soll euch alle miteinander verbinden. Ihr seid alle ja ein Leib, in euch allen lebt ein Geist, ihr alle habt die eine Hoffnung, die euch Gott gegeben hat. Lasst euch selbst als lebendige Steine zu einem geistigen Haus bauen.

Ich erlebe diese Einheit, die bewahrt werden soll, ehrlich gesagt nicht. Ich erlebe viele religiöse Konzepte in den einzelnen Weltreligionen, eine in zwei Konfessionen gesplattene christliche Kirche, die diese Spaltung offenbar nicht überwinden kann, auch wenn viele sich ehrlich darum bemühen; ich erlebe eine evangelische Kirche, deren Gliedkirchen auf sehr unterschiedlichen Ständen gesellschaftlichen Bewusstseins stehen und alles andere als mit einer Zunge reden. Es müsste m.E. also vielmehr heißen: Bemüht euch, die Einheit überhaupt erst einmal herzustellen, um sie dann bewahren zu können. Meine Komposition gelangt von dieser Überlegung zu ihrer formalen und strukturellen Idee. Dieser Satz ist einer der Sätze des Oratoriums, in denen alle Ensembles beteiligt sind. Sie werden aber im Laufe des Satzes erst langsam zusammengeführt und zu einem einzigen Organismus vereinigt. Der Satz stellt eine originelle Art, über das Formprinzip der Passacaglia nachzudenken, dar. Dabei geht es hier nicht um das ständige Wiederholen eines achttaktigen Bassthemas oder Harmonieschemas. Der Satz ist in drei Klanggruppen aufgeteilt: Die Kantorei ist an die Orgel gekoppelt, der Kirchenchor an den Posaunenchor und der Bariton-Solist an die Streicher. Jedem dieser Teilensembles ist ein bestimmter Septakkord zugeordnet. Diese drei Septakkorde beinhalten allesamt den Ton as, der als verbindendes Element fungiert (Notenbsp. 3).

I: f-Moll<sup>12</sup>  
(Kirchenchor und Posaunenchor)

II: h-Moll<sup>12</sup>  
(Kantorei und Streiche)

III: A-Dur<sup>12</sup>  
(Kantorei und Orgel)

Notenbsp. 3: Oratorium „...Lebendige Steine in einem geistigen Haus...“, Nr. VI *Schriftlesung*, Klangmaterial

Zu Beginn stehen die drei Akkorde isoliert und blockartig nebeneinander, aber mit jeder Wiederholung der Akkordfolge werden sie mehr und mehr verflüssigt, miteinander verbunden und schließlich überlagert und vermischt, so dass aus den drei ursprünglich noch recht fassbar tonalen Klängen ein komplexer, weiträumiger Mischklang, eine gewaltige „Klangbadewanne“ entsteht, die für die meisten Laienmusiker in einer durchschnittlichen Gemeinde eine unerhörte, neue Erfahrung darstellen dürfte. Dabei werden die Beteiligten langsam an dieses Klangerlebnis, von dem sie aktiver Bestandteil sind, herangeführt, so dass sie sich darin zurechtfinden können und nicht von vornherein die Segel streichen (Notenbsp. 4, siehe nächste Seite). Die Aufführung im Jahr 2011 hat auch gezeigt, dass das Konzept tatsächlich aufgegangen ist.



Aus meinen bisher gemachten Erfahrungen schöpfe ich die Überzeugung, dass es sich auch heute lohnt (und auch wichtig und nötig ist), ernsthaft und reflektiert neue geistliche Musik zu schreiben und immer wieder auszuloten, welchen Platz diese in verschiedenen Situationen und Zusammenhängen des christlichen Lebens einnehmen kann, Konzepte zu entwickeln, wie nicht nur professionelle Ensembles, sondern auch Laien an eine künstlerische Auseinandersetzung mit den Fragen und Problemen, die uns beschäftigen, herangeführt und in diese einbezogen werden können. Allerdings war ich immer daran interessiert und dazu bereit, meine Gegenüber mitzubedenken und einzuladen, um ihnen zu ermöglichen, sich einzuklinken. Dies erlebte ich oft als sehr fruchtbar, inspirierend und erfüllend. In meiner eigenen religiösen Suche erwachsen daraus auch immer wieder neue Kraft und Zuversicht.

**Werke für gemischte Besetzungen:**

...**Lebendige Steine in einem geistigen Haus...** (2010), Geistliches Oratorium über Kirche heute nach Texten unterschiedlicher Zeiten für Bariton solo, zwei Chöre, Posaunenchor, Orgel, Streicher und Schlagzeug

**Seltsame Engel** (2009), Geistliche Kantate nach Psalm 91 und Gedichten von Nelly Sachs, Monika Cämmerer und Hans Erich Nossack für drei Gruppen

**Gott hört mich** (2007), Geistliche Kantate nach Gedichten von Thomas Bernhard für Sopran solo, gemischten Chor, Streichquartett und Orgelpositiv

**4 geistliche Abendlieder** (2006) nach volkstümlichen Texten, der Bibel und einem Gedicht von Ricarda Huch für Gesang und Orgel manualiter

**Weil Gott die Liebe ist** (2005), Weihnachtskantate für Sopran- und Altsolo, 4-stg. gem. Chor und Bläserquintett

**Werke für Chor a cappella:**

**Zu der Zeit wirst du sagen** (2013), Motette für 4-stg. gemischten Chor

**Psalm 139** (2004) für zwei 4-stg. gemischten Chöre

**Ave Maris Stella** (2003) für 4-stg. gemischten Chor

**Stabat Mater** (2002) für 4-7-stg. gemischten Chor

**Machet die Tore weit** (1997), Motette für 4-8-stg. gemischten Chor

# 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  
NOTENMANUFAKTUR

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



**Franz Ferdinand Kaern** wurde 1973 in Crailsheim/Jagst geboren und lebt seit 2001 in Leipzig. Er studierte Schulmusik in Trossingen und Frankfurt, Komposition in Mannheim und Musiktheorie in Leipzig, wo er momentan noch über den Leipziger Thomaskantor Sethus Calvisius promoviert. Er unterrichtet Musiktheorie an der Ev. Hochschule für Kirchenmusik in Halle/Saale, der Latina „August Hermann Francke“ in Halle/Saale und der Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar. Als Sänger und Fagottist ist er darüber hinaus musikalisch aktiv.

► [www.franzkaern.de](http://www.franzkaern.de)

inspirieren      aufführen  
üben      bilden      lehren      spielen

# Wiebke Friedrich

## Dekanatskantorin in Groß-Gerau



### **Liebe Wiebke, bitte beschreibe kurz das Profil Deiner Stelle in Groß-Gerau.**

Meine Stelle gliedert sich in drei Bereiche: Zu 50 % bin ich als Dekanatskantorin im Dekanat Groß-Gerau mit seinen insgesamt 14 Gemeinden angestellt. Dazu gehören die Organistenausbildung – zur Zeit 6 Schülerinnen und Schüler –, die Betreuung der nebenamtlich tätigen Kirchenmusiker und das Angebot von offenen Chorprojekten in wechselnden Gemeinden, wie die jährlich stattfindende Bachkantate zum Mitsingen oder der Jazz- und Gospelworkshop, außerdem die Probenarbeit mit dem Dekanatskammerorchester. Zudem arbeite ich mit je 25% Stellenanteil an den beiden Kirchengemeinden Groß-Gerau und Dornheim, die auf dem kirchenmusikalischen Sektor eng kooperieren. In den insgesamt 8 Musikgruppen wirken Menschen aus beiden Gemeinden mit, und hiervon wiederum profitieren beide Gemeinden musikalisch.

Groß-Gerau liegt umgeben von zahlreichen Großstädten im Herzen des Rhein-Main-Gebietes, ist aber von der Bevölkerungsstruktur eher ländlich geprägt. Als Kulturschaffende auf dem Gebiet der Musik habe ich keine nennenswerte „Konkurrenz“ im näheren Umfeld.

### **Welche Gruppen betreust Du in den beiden Gemeinden?**

Im vokalen Bereich beginnt es mit drei altersspezifischen Kinderchorgruppen mit insgesamt gut 70

Kindern im Alter von 4 bis 12 Jahren. Sie singen in Gottesdiensten und führen einmal im Jahr gemeinsam ein großes Musical auf. In Vorbereitung auf die Aufführung verbringe ich mit jeder Gruppe ein Wochenende samt Kirchenübernachtung, an dem die Sprechszenen geprobt und Requisiten hergestellt werden, bei dem aber auch Spieleabend, Nachtwanderung und Filmvorführung auf dem Programm stehen.

Mit Beginn der Konfirmandenzeit wechselt ein Teil der dann 13-Jährigen in den Jugendchor, in dem mittlerweile 24 Jugendliche zwischen 13 und 20 Jahren singen.

Erfreulich ist der mit 6 Jungen doch recht hohe Männeranteil, so dass ein Singen auch von anspruchsvollen dreistimmigen Sätzen gut möglich ist. Auch der Jugendchor singt in Gottesdiensten und wirkt bei Konzerten mit.

Für die Erwachsenen gibt es das Angebot der Kantorei, in der knapp 60 Sängerinnen und Sänger proben und Gottesdienste, Konzerte, sowie – aus Kostengründen nur alle zwei Jahre – eine große Oratorienaufführung gestalten.

Des Weiteren haben wir den Posaunenchor mit 14 erfreulicherweise sehr guten Bläserinnen und Bläsern, die auf hohem musikalischem Niveau spielen. Sie engagieren sich im größten Maße musikalisch und auch darüber hinaus, gestalten die meisten Gottesdienste und Konzerte mit und werden für zahlreiche weitere Gelegenheiten angefragt.

Vor fünf Jahren haben wir mit einer grundlegenden Jungbläserarbeit begonnen. Zwei Mitglieder des Posaunenchores unterstützen mich bei dieser wöchentlichen Probenarbeit. Nach jeweils zwei Jahren startete eine neuer Jahrgang, so dass wir nun beim dritten Jahrgang angekommen sind. Insgesamt 25 Kinder, Jugendliche, aber auch Erwachsene sind bis heute dabei. Die Fortgeschrittenen unter ihnen spielen mittlerweile Choralbuchsätze und einfache Literatur vom Blatt, proben die schwierigeren Stücke eine Zeitstunde alleine in ihrer Gruppe und im Anschluss noch ein halbe Stunde zusammen mit dem Posaunenchor.

Eine etwas außergewöhnliche Gruppe, die ich wöchentlich im Rahmen des Dekanatsanteils betreue, ist das Dekanatsorchester, ein Laienorchester mit über 20 Jugendlichen und Erwachsenen aus der näheren Umgebung. Neben einer vollständigen Streicherbesetzung, Querflöten, Klarinetten und Fagott gehören auch ein Alt- und zwei Tenorsaxophone dazu. Diese etwas ungewöhnliche Besetzung sowie die sehr unterschiedlichen technischen und musikalischen Fähigkeiten der Mitwirkenden erfordern, dass ich alle Stücke, die wir spielen, extra für diese Besetzung und den Fähigkeiten der Ausführenden angemessen arrangiere.



**Wie wird Deine Arbeit in Groß-Gerau wahrgenommen? Die Konzerte sind ja in der Regel sehr gut besucht.**

Ja, das stimmt. Nur selten liegt der Konzertbesuch unter 200 Besuchern. Oft sind es bis zu 300 Zuhörer, bei besonderen Konzerten auch schon mal bis zu 500. Dies liegt zum einen natürlich daran, dass ich ausschließlich Konzerte mit meinen eigenen Gruppen gestalte, oftmals auch mit mehreren zusammen. Die Menschen vor Ort identifizieren sich mit den gemeindeeigenen Gruppen in viel höherem Maße, als wenn ich Musiker oder Chöre von außerhalb einladen würde. Außerdem bringen die Ausführenden an sich schon ihre „Fans“ mit. Bei einer großen Zahl von Ausführenden potenziert sich das natürlich. Zudem sind die Gruppen untereinander erfreulicherweise interessiert daran, was die anderen machen. Die vielen unterschiedlichen Gruppen bringen es automatisch mit sich, dass das Konzertangebot abwechslungsreich und vielfältig ist. Bei manchen Konzerten, wie z.B. beim alljährlichen Sommerkonzert, versuche ich in besonderem Maße, mit der Programmgestaltung den Geschmack der Menschen hier zu treffen. Das Orchester spielt dann zum Beispiel das bekannte Andante aus der Symphonie mit dem Paukenschlag von Haydn oder ein Potpourri aus Walzern von Strauß, der Jugendchor singt Lieder aus dem Film „Die Kinder des Monsieur Matthieu“, der Posaunenchor spielt Schlager aus den 20er- und 30er-Jahren oder „Wind of change“ von den Scorpions und die Kantorei gibt „Mein kleiner grüner Kaktus“ und „Ich wollt, ich wär ein Huhn“ zum Besten.

Aber auch bei den rein kirchenmusikalischen Konzerten haben wir unser Publikum. Die großen Städte mit ihren Angeboten sind weit genug entfernt, und die Kantorei hat sich über die Jahre einen guten Ruf erarbeitet, so dass man für eine qualitätvolle Aufführung des Mozart-Requiems oder der Schöpfung nicht unbedingt nach Frankfurt u.ä. fahren muss.

Mit reinen Orgelkonzerten würde ich in dieser Gegend allerdings nur eine Handvoll von Zuhörern in die Kirche locken. Alle Orgelkonzerte werden daher mit Erläuterungen zu den gespielten Werken und Komponisten und mit Informationen über unsere Orgel gestaltet. Hin und wieder sind sie auch verbunden mit einer Besichtigung der Orgel. Glücklicherweise hat die Stadtkirche in Groß-Gerau eine Empore, die bis zu 250 Menschen Platz bietet, so dass die Besucher, wenn sie wollen, nah am Geschehen sein können. Einmal im Jahr an Erntedank biete ich ein Kinderorgelkonzert an, das um 17 Uhr den Bauernmarkt, der rund um die Kirche stattfindet, beendet. Da haben wir dann bis zu 300 Kinder und Erwachsene auf der Empore sitzen (und danach oft neue Kinder im Kinderchor).

**Du versiehst Deinen Dienst an zwei voneinander unabhängigen Gemeinden. Wie gehst Du mit dieser Situation um?**

Ich habe das Glück, dass schon vor meiner Zeit auf dem Gebiet der Kirchenmusik eine gute Kooperation zwischen den beiden Gemeinden gewachsen ist. Die Kantorei legte den Grundstock, als sich die beiden Kirchenchöre vereinigten. Dadurch entstand ein quantitativ und qualitativ besserer und leistungsfähigerer Chor, der dadurch noch mehr Sängerinnen und Sänger anzog und sich sehr positiv entwickeln konnte. Dies animierte die früher ebenfalls getrennten Posaunenchöre, diesem Beispiel zu folgen. Die Gemeinden werden zurzeit zudem von einem Pfarrerehepaar versorgt, was die Absprachen und Planungen wesentlich erleichtert.

Zu den Vorteilen gehört also, dass ich einen größeren Pool an Gemeindegliedern habe, aus dem ich für meine Gruppen schöpfen kann. Im Bereich der musikalischen Arbeit mit Kindern hat es sich im Laufe der Zeit allerdings so erfreulich entwickelt, dass ich doch sehr viel mehr Gruppen betreue, als in meinem offiziellen Auftrag beschrieben sind.

Ein weiterer Vorteil ist, dass mir zwei Etats und somit mehr Geld für die musikalische Arbeit zur Verfügung stehen. Bei Bedarf hat man die Möglichkeit, „hart“ Erarbeitetes zweimal vor „heimischen“ Publikum aufzuführen (Kindermusicals, oratorische Werke). Allerdings führt dies auch oft zu der Erwartungshaltung, das alles, was an der einen Gemeinde angeboten wird, auch an der anderen angeboten werden muss, was zu einer massiven Mehrarbeit führen kann.

### **Und wie ist die Zusammenarbeit mit dem Pfarrerehepaar?**

Ich glaube, eine bessere Zusammenarbeit gibt es kaum! Beide schätzen meine gemeindeorientierte Basisarbeit sehr und unterstützen mich deshalb in hohem Maße auf allen Ebenen. Zu der guten Zusammenarbeit gehört aber auch, dass beide ein grundsätzliches musikalisches Interesse haben: Pfarrer Bernhard, der am gleichen Tag wie ich seine Stelle in Groß-Gerau antrat, spielte von Beginn an im Posaunenchor mit. Seine Frau, die seit 5 Jahren in Dornheim tätig ist, begann das Blasen im zweiten Jungbläserjahrgang. Somit sind beide mittendrin.



### **Du hattest im Anschluss an Dein Studium zunächst eine Assistenzstelle beim Landeskantor von Südbaden, Carsten Klomp, inne. Was konntest Du hier an Erfahrungen für Deinen Beruf sammeln?**

Zunächst einmal kann ich sagen, dass es für mich ein optimaler Berufseinstieg war, als nicht Hauptverantwortliche, sozusagen im geschützten Rahmen, zwei Jahre lang Erfahrungen in sehr vielen Bereichen machen zu können. Neben den üblichen Aufgaben als Assistentin (Kinderchöre, Korrepetition, Stimmproben, Kopieren ...) gehörte zu meiner Zeit auch die Mitarbeit in der C-Ausbildung dazu. Ich unterrichtete die Teilnehmer in Chorleitung, Musiktheorie, Gehörbildung und einige auch im Fach Orgel. Dadurch konnte ich einen großen Erfahrungsschatz im pädagogischen Bereich sammeln, der mir bis heute in großem Maße zugute kommt. Natürlich habe ich außerdem einen Einblick „hinter die Kulissen“ bekommen. Ich habe viel auf dem Gebiet der Organisation, Arbeitseinteilung, der Zusammenarbeit mit anderen Arbeitsbereichen und dem Umgang mit Menschen gelernt, was mir gerade hinsichtlich der Dekanatskantorenarbeit sehr hilfreich ist.

### **Nach dem Kirchenmusikstudium hast Du noch eine Künstlerische Ausbildung im Fach Gesang absolviert. Trittst Du regelmäßig als Solistin auf?**

Ich nehme nur gelegentlich solistische Auftritte wahr, wenn es zeitlich passt und mir der Auftritt oder die Person, die anfragt, persönlich am Herzen liegt. Zudem ist meine Stimme im Alltag durch die Arbeit mit den vielen Gruppen doch sehr in Anspruch genommen und nicht immer „solofähig“.

Aber hin und wieder passen die Umstände, dann versuche ich, die Stimme im Vorfeld zu schonen und genieße einen solchen Auftritt sehr!

Das Gesangsstudium habe ich aber von Beginn an und bis heute primär als Ergänzung für den späteren Beruf gesehen, das mir bei der gesamten vokalen Chorarbeit sehr hilfreich ist. Die Sängerinnen und Sänger der Kantorei haben

den Wert einer guten Stimmbildung zu Beginn jeder Probe im Laufe der Jahre sehr zu schätzen gelernt und nehmen wahr, dass sich der Chorklang durch die kontinuierliche stimmbildnerische Arbeit erheblich verbessert hat. Aber auch die Kinder und noch mehr die Jungen und Mädchen im Jugendchor haben gemerkt, dass

ein regelmäßiges gutes Einsingen sie klanglich, stimmtechnisch und rhythmisch vorwärts bringt und nehmen diesen Teil der Probe sehr ernst.

### **Gab es im vergangenen Jahr der Kirchenmusik 2012 besondere Projekte?**

Dadurch, dass im Jahr 2012 die Kirchenmusik auch das Jahresthema unseres Dekanates war, hatten wir zusätzlich zu den „normalen“ eine Vielzahl von besonderen Veranstaltungen auf dem Programm:

An einer Orgelradtour durch unser Dekanat nahmen über 60 Menschen teil. Wir besuchten vier Orgeln, die uns vom ortsansässigen Organisten mit Erklärungen und Klangbeispielen auf jeweils völlig unterschiedliche Art und Weise vorgestellt wurden, was dadurch sehr abwechslungsreich war. Neben mir und meinem hauptamtlichen Kollegen im Dekanat waren dies zwei sehr ambitionierte und fachkundige nebenberuflich tätige Organisten. An einem Dekanatskirchenmusiktag nahmen zahlreiche Vokal- und Posaunenchöre sowie ein Flötenkreis und das Orchester teil. Wir begannen den Tag mit einer gemeinsamen Probe, kamen bei Kaffee

und Kuchen miteinander ins Gespräch und gestalteten zum Abschluss des Tages ein gemeinsames Konzert, bei dem sich jede Gruppe mit zwei, drei Stücken unter eigener Leitung präsentieren konnte, und bei dem drei Stücke unter meiner Leitung von allen gemeinsam, zudem unter Beteiligung der Konzertbesucher, musiziert wurden. Mit meinen Kinderchören war ich am Pfingstsonntag am landeskirchlichen Kinderchortag auf dem Frankfurter Römerplatz beteiligt, wo wir zusammen mit einem anderen Chor das Musical „Babel blamabel“, das extra für diesen Tag komponiert wurde, uraufführten. Die alljährliche Veranstaltung zum Reformationstag stand mit dem Motto „Luther und seine Lieder“ in diesem Jahr ebenfalls ganz im Zeichen der Kirchenmusik. Eine dreiteilige Vortragsreihe wurde im November angeboten. Zu Gast waren unter anderen der Leiter der HfK Heidelberg, Prof. Bernd Stegmann, über das Thema „Kirchenmusik und kulturelle Bildung“ und die Landeskirchenmusikdirektorin von Hessen/Nassau, Christa Kirschbaum mit einem Vortrag über „Warum Singen gut tut“. Auch die vier Aufführungen des Requiems von Johannes Brahms, das meine Kantorei zusammen mit drei anderen Chören aus dem Dekanat sowie aus dem Nachbardekanat musizierte, waren für Mitwirkende und Zuhörer ein besonderes und nachhaltiges Erlebnis.



Unser Highlight aber war die Wahl „Mein Lieblingslied aus dem Evangelischen Gesangbuch“. Ein dreiviertel Jahr lang gab es die Gelegenheit, seine Stimme abzugeben. Über 300 Wahlzettel befanden sich am Ende in unserer Wahlurne. Unter „strenger Geheimhaltung“ wurden die 20 meist gewählten Lieder auf alle Musikgruppen verteilt und in vielfältigen Arrangements eingeübt. Der Öffentlichkeit wurde das Ergebnis der Wahl am Sonntag Kantate in einem großen Mitmachkonzert bekanntgegeben, bei dem die Lieder „im Countdown“ rückwärts, angefangen bei Platz 20, musiziert wurden. Während des gesamten Konzertes bestand also die Spannung, welches Lied es auf welchen Platz geschafft haben würde. Natürlich durften die Zuhörerinnen und Zuhörer an zahlreichen Stellen mitsingen, aber es gab auch Quizfragen zu den Liedern und passende Preise zu gewin-

nen (z.B. Herzschlüsselanhänger bei „Ich bete an die Macht der Liebe“ oder Steinhandschmeichler bei „Ins Wasser fällt ein Stein“). Außerdem sorgten Mitmachaktionen für Auflockerung: Ein riesengroßer Erdkugelluftballon wanderte bei „Er hält die ganze Welt in seiner Hand“ durch die Bankreihen, bei „Geh aus, mein Herz“ wurden zahlreiche Vogelpeifen verteilt, um bei der dritten Strophe die Lerche hörbar zu machen, ein mit Gas gefüllter Mondluftballon stieg zur ersten Strophe von „Der Mond ist aufgegangen“ bis an die Kirchendecke empor... Die Musikgruppen spielten das Konzertprogramm im Vorfeld auf CD ein: „Mein Lieblingslied – die 20 meistgewählten Lieder der Groß-Gerauer“ hält seitdem allen dieses schöne Ereignis im Gedächtnis und brachte zudem reichliche Einnahmen für die kirchenmusikalische Arbeit.

Viele Menschen aus der Gemeinde waren im Laufe der Zeit an diesem Projekt beteiligt gewesen und so waren wir alle sehr stolz, als wir bei der Ideenmesse der Landeskirche in Wiesbaden für dieses Projekt den Publikumspreis gewannen, der mit 1000 Euro dotiert war. Um auch der Dornheimer Gemeinde gerecht zu werden, ließen wir dort nach den Sommerferien auf gleiche Art und Weise das Lieblings-Weihnachtslied wählen. Das alljährlich stattfindende „Große Weihnachtsliedersingen“, bei dem traditionell alle Musikgruppen beteiligt sind, fand dann in vergleichbarer Form statt. Auch hier spielten wir, allerdings erst im Nachhinein, die 20 meistgewählten Weihnachtslieder auf CD ein, die in diesem Jahr ab dem ersten Advent wiederum zugunsten der kirchenmusikalischen Arbeit verkauft wird.



### Was möchtest Du Kirchenmusikstudierenden von heute mit auf den Weg geben?

Mit Sicherheit kann man als Kirchenmusikerin keine Reich-

tümer ansammeln, manche mag auch stören, dass die Arbeit nicht nur aus „Musikmachen“ besteht – aber wer arbeitet schon in einem Beruf, der hundertprozentig perfekt ist?! Aber: Alle Menschen kommen freiwillig und gerne in die Gruppen, was naturgemäß die beste Voraussetzung für ein angenehmes Arbeiten ist. Wenn man, wie in meinem Fall, an einer Stelle beginnt, bei der aufgrund einer langen Vakanzzeit die kirchenmusikalische Arbeit mehr oder weniger brach lag, kann man wahnsinnig viel eigenständig gestalten und kreativ sein.

Es gibt so viele beglückende Momente, angefangen bei der Mutter, die erzählt, dass ihre kleine Tochter singend und dirigierend im Zimmer steht, „Wiebke spielt“ und das Ende der Ferien kaum erwarten kann, weil dann wieder Chor ist, über den jugendlichen Orgelschüler, bei dem es nach zwei Jahren quälenden Vorwärtkommens und wenig Motivation endlich „Klick“ gemacht hat, der nun am Wochenende für Stunden die Orgel „blockiert“ und endlich auch gottesdienstlich einsetzbar ist, bis hin zu dem befriedigenden Gefühl, wenn bei einem Gottesdienst einfach alles gestimmt hat; nicht zu vergessen, wenn nach einem Konzert sowohl die Besucher als auch die Ausführenden, einschließlich mir

selber, erfüllt und beseelt nach Hause gehen. Im Laufe meines Berufslebens – und auch gerade jetzt nach dem Jahr der Kirchenmusik – nehme ich zunehmend wahr, dass die Bedeutung und die Wichtigkeit unseres Berufes, auch in den Entscheidungsgremien unserer Kirche, immer mehr erkannt und gewürdigt wird. Dies lässt mich zuversichtlich in unsere berufliche Zukunft schauen!

*Das Interview führte Andreas Schneidewind.*

**Zur Person:** Wiebke Friedrich studierte von 1995 bis 2002 an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg (B- und A- Examen sowie Künstlerische Ausbildung Gesang). Bis 2005 war sie Assistentin beim Landeskantor von Südbaden, Prof. Carsten Klomp in Freiburg/ Breisgau und dort u.a. zuständig für die Ausbildung nebenamtlicher OrganistInnen und ChorleiterInnen. Seit dem 1. Juli 2005 ist sie Dekanatskantorin im Dekanat Groß-Gerau, an der Stadtkirche Groß-Gerau und an der Gemeinde Dornheim.



# Bach vocal

Mehr als 150 Bach-Kantaten sind bereits bei Carus erhältlich. Innerhalb weniger Jahre werden in der Reihe „Stuttgarter Bach-Ausgaben“ auch die übrigen Kantaten als kritische Neuausgaben in Zusammenarbeit mit renommierten Bach-Forschern und dem Leipziger Bach-Archiv erscheinen.





### 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 Aussetzung des Generalbasses



[www.carus-verlag.com/Bach.html](http://www.carus-verlag.com/Bach.html)

# Profis für Vermögenswachstum

**Berni Schölich**

Vermögensbetreuer  
Heidelberger Volksbank



**Verantwortung** übernehmen • **Werte** schaffen • **Zukunft** sichern!

Gesundes und nachhaltiges Wachstum für Ihr Vermögen erfordert Fingerspitzengefühl und Sorgfalt. Mit unserer **Erfahrung** und dem hervorragenden **Know-how** entwickeln wir maßgeschneiderte Strategien für Ihre **blühende Zukunft**. Ihr Vermögen ist bei uns in besten Händen!



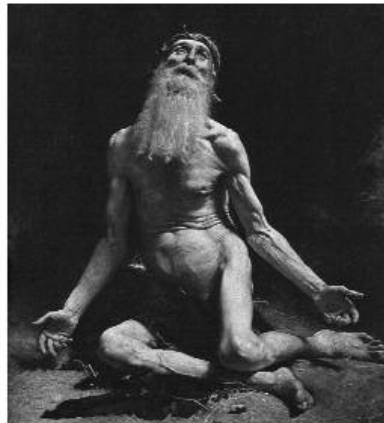
**HEIDELBERGER VOLKSBANK**

Ihre Bank



UNIVERSITÄT  
HEIDELBERG  
ZUKUNFT  
SEIT 1386

## SPIRITUS MUSICAE 2. HEIDELBERGER SUMMER SCHOOL ZU MUSIK UND RELIGION



### »HÖRE MEINE STIMME« PSALMEN ALS HILFE ZUM LEBEN 28. BIS 30. JUNI 2013

- 28. Juni, 10 bis 17 Uhr** **VORTRÄGE IN DER HOCHSCHULE FÜR KIRCHENMUSIK**  
mit Prof. Dr. Dr. h.c. Andreas Kruse, Dr. Joachim Vette, KMD Prof. Bernd Stegmann,  
Dr. Dr. Elsabé Kloppers, Prof. Dr. Susanne Rupp
- 29. Juni, 10 bis 13 Uhr** **VORTRÄGE IM MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN SEMINAR**  
mit Dr. Inga Behrendt, Prof. Dr. Silke Leopold, Dr. Martin-Christian Mautner
- 29. Juni, 20 Uhr** **KONZERT IN DER PETERSKIRCHE HEIDELBERG**  
**GESÄNGE DER NACHT • CHORMUSIK UM DEN 130. PSALM**  
mit Werken von Thomas Morley, Henry Purcell, Johann Sebastian Bach, Arnold Mendelssohn,  
Györgi Ligeti, Sven-David Sandström, Helmut Barbe, Kazuo Fukushima und Arvo Pärt • Sebastian Hübner –  
Tenor; Magnus Cosmas Piontek – Bass • Heidelberger Kantorei; Kammerphilharmonie Mannheim  
Leitung: Bernd Stegmann • Eintritt 15,00 € / ermäßigt 10,00 €, Karten an der Abendkasse
- 30. Juni, 10 Uhr** **UNIVERSITÄTSGOTTESDIENST IN DER PETERSKIRCHE HEIDELBERG**  
mit Aufführung der Kantate »Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir« BWV 131 von Johann Sebastian Bach  
Heidelberger Kantorei; Kammerphilharmonie Mannheim  
Leitung: Bernd Stegmann • Liturgie und Predigt: Helmut Schwier

# SPIRITUS MUSICAE - 2. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion

**Der 130. Psalm.**  
Gebet um Vergebung der Sünden.

1. Ein Lied im höhern Chor.  
Aus der \* Lese rufe ich, Herr, zu dir. \* Ps. 130, 1.

2. Herr, höre meine Stimme, laß deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!

3. So du willst, Herr, Sünden zu rechnen, Herr, wer wird bestehen? \* Ps. 130, 2.

4. Denn bei dir ist \* die Vergebung, daß man dich fürchte. \* Jer. 33, 7. Rom. 8, 1. 2.

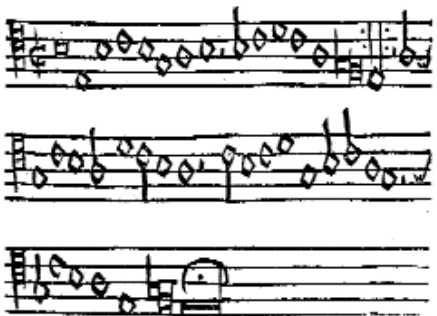
5. Ich harre des Herrn; meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort.

6. Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zur andern.

7. Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist die Gnade, und viel Erlösung bei ihm;

8. und Er wird Israel selbsen aus allen seinen Sünden. \* Matth. 1, 21.

**Der. cxxix. Psalm De profundis.**



Aus tieffer not schrey ich zu dir herr Gott erhöze mein ruffen. Dein guedig oren her zu mir vnd meyner bit sye offen. Den so du wilt das sehen an wie manche sund ich hab gethan.

Wer kan herr für dir bleiben  
Es steht bey deiner macht allein die sünden zu ver-  
geben. Das dich fürcht beide gros vnd kleyn/ auch  
yn dem besten leben/ darumb auff Got wil hoffen  
ich/ mein herz auff yhn sol lassen sich.  
Ich wil seins worts erharre.  
Vnd ob es wert bys yn die nacht vnd wider an  
den morgē. Doch sol mein herr, an Gottes macht  
verzweyffeln nicht noch sorgen. So thu du Israel  
rechter art der auß dem geist erzuget wart.

Vnd seynes Gottes erharre  
Ob bey vns ist der sünde viel / bey Gott ist vil mer  
gnade. Sein hant zu helfen hat keyn ziel wy groß  
auch sey der schade. Er ist allein der gute hytt/ der  
Israel erlösen wilt. Aus seyner sünden allen.

**De profundis.**  
PSAL. CXXX.

**I**n herrliches gebet eines der  
von wegen seiner sünd viel widerwertig-  
keit hat / vnd doch durch eine starke hoff-  
nung sich vergewisser/ bey Gott vergebung sei-  
ner sünd / vnd erlösung von seinem übel zure-  
halten.

Sind sechshßig / gefprenck / vnd zum teil  
vberseßsig.



Di. Su dir von hergen grunde  
Ruff ich aus tieffer not /  
Es ist nu zeit vnd stunde /  
Dennu mein bit Herr Gott /

Alt. Su dir von hergen grunde  
Ruff ich aus tieffer not /  
Es ist nu zeit vnd stunde /  
Dennu mein bit Herr Gott /

Te. Su dir von hergen grunde  
Ruff ich aus tieffer not /  
Es ist nu zeit vnd stunde /  
Dennu mein bit Herr Gott /

Ba. Su dir von hergen grunde  
Ruff ich aus tieffer not /  
Es ist nu zeit vnd stunde /  
Dennu mein bit Herr Gott /

Links oben: Die Bibel nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers, Ausgabe für die badische Landesbibelgesellschaft Karlsruhe, 1905

Links unten: Eyn Enchiridion oder Handbuechlein. eynem ytzlichen Christen fast nutzlich bey sich zu haben/zur stetter ubung und trachtung geystlicher gesenge und Psalmen/Rechtschaffen und kunstlich verteutsch. M.CCCC.XXIII

Rechts oben: Der Psalter deß Koeniglichen Propheten Davids/In deutsche reymen verstendiglich und deutlich gebracht/mit vorhgehender anzeigung der reymen weise/auch eines jeden Psalmes Inhalt/Durch Ambrosium Lobwasser Doctorem. Und hierueber bey einem jeden Psalmen/seine zugehoerige vier stimmen/und laut der Psalmen/andechtige schoene Gebet. Leipzig. 1576.

*Spiritus Musicae – Heidelberger Summer School: So nennt sich eine 2012 ins Leben gerufene Blockveranstaltung, die von der Hochschule für Kirchenmusik unter Federführung ihres Rektors Prof. Bernd Stegmann, der Theologischen Fakultät (Universitätsprediger Prof. Helmut Schwier) und dem Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg (Prof. Silke Leopold) verantwortet wird. Vorträge und Seminare beleuchten zunächst interdisziplinär ein Thema, das dann im Konzert und im Gottesdienst seine künstlerisch-liturgische Umsetzung erfährt. Die dreitägige Veranstaltungsreihe verteilt sich gleichmäßig auf HfK, MuWi-Gebäude und Universitätskirche (Peterskirche), was der engen Kooperation der beteiligten Institutionen Rechnung trägt.*

*Ende Juni 2013 fand die 2. Summer School statt. Während 2012 mit Agostino Steffani ein Komponist im Mittelpunkt gestanden hatte, war nun Psalm 130 Thema des Symposiums, das unter dem Titel „Höre meine Stimme – Psalmen als Hilfe zum Leben“ im Vergleich zum Vorjahr interdisziplinär ausgeweitet erschien. Schon der Eröffnungsvortrag des Psychologen Prof. Andreas Kruse über „In Lebenskrisen und Grenzsituationen Halt finden – Bereicherung durch Wort und Musik“, den er, ein ausgezeichneter Pianist, mit auswendig vorgetragenen Bach-Fugen und Gedichten würzte, zeigte die Weite des Themas. Der Psalmforscher Dr. Joachim Vette erläuterte die Erzählstruktur der Psalmen sowie den Forschungsstand hinsichtlich Autoren, Adressaten und Überlieferung. Prof. Elisabeth Kloppers (Universität Südafrika) reflektierte die Bedeutung des Psalms 130 für die weiße reformierte Minderheit in ihrem Land. Die Hamburger Anglistin Prof. Susanne Rupp lieferte einen interessanten Exkurs über „ästhetische Christologie“ in Oscar Wildes Brief „De Profundis“. Am nächsten Tag schlossen sich musikalische Vorträge an: Dr. Inga Berendt und Dr. Martin Mautner (beide HfK Heidelberg) referierten über „Psalmengesang als Taktgeber des Tages“ bzw. über Entstehung und Theologie von Luthers Choral „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“, während Prof. Silke Leopold exemplarisch Kompositionen zu Psalm 130 vorstellte, darunter zwei besonders eindrückliche Versionen von Komponistinnen: „Du fond de l'abîme“ (1917) von Lilly Boulanger sowie „De Profundis“ (1978) von Sofia Gubaidulina.*

*Diesem wissenschaftlich reflektierenden ersten Abschnitt der Summerschool folgte die musikalische und spirituelle „Ernte“ in Gestalt eines Konzerts der Hei-*

*delberger Kantorei, die unter dem Titel „Gesänge der Nacht“ in der Peterskirche Chormusik um den 130. Psalm präsentierte. Im Mittelpunkt des von Bernd Stegmann geleiteten Konzerts stand Paul Celans „Todesfuge“, die wohl schwärzeste Tiefe, aus der ein Dichter rufen kann. Auch wenn der Titel danach zu rufen scheint: Wer vermag sich hier Musik vorstellen? Birgt sie nicht die Gefahr einer Besänftigung durch Wohlklang? Helmut Barbe (\*1927) setzt sich dieser Gefahr bewusst aus. Seine Vertonung von 2002, bereits 2005 von Studierenden der Hochschule für Kirchenmusik uraufgeführt, verwendet neben Chor und Solostimmen eine sparsame Instrumentation (Akkordeon, Viola, Kontrabass und Schlagzeug), welche die typische Besetzung von Lagerkapellen reflektiert, die in Ausschwitz im Angesicht der Todes buchstäblich um ihr Leben spielten. Der Versuchung, den Text mit diesen Mitteln in eine rein gestische Atonalität einzubetten, widersteht Barbe jedoch. Seine Tonsprache ist zwar zwölftönig gegründet, klingt aber auf sehr individuelle Weise tonal. Die „schwarze Milch der Frühe“ bekommt so eine Farbe, die sich durch die Fugenstruktur dem Hörer einbrennt.*

*Um Barbes Komposition gruppierten sich Kompositionen aus 4 Jahrhunderten, darunter Purcells „Hear my Prayer“ – samt zugehöriger „Rekomposition“ von Sven-David Sandström –, das „Kyrie“ aus Bachs h-Moll-Messe, Arnold Mendelssohns achtstimmige Motette „Aus der Tiefe“ op. 90, 8 sowie „De Profundis“ von Arvo Pärt, alle hochpräzise und klangschön von der Heidelberger Kantorei nebst Solisten und Instrumentalensemble musiziert. Bernd Stegmann hatte am Vortag detailliert in das von ihm konzipierte Programm eingeführt und dessen teilweise frappierende Gegenüberstellungen erläutert. Durch knappe Anschlüsse und kontrastreiche Dynamik gelang es ihm nun, den Psalm auf eindrucksvolle Weise in ein dichtes Panorama sich gegenseitig kommentierender musikalischer Zugänge zu betten, so dass sich das Prinzip des „Parallelismus Membrorum“ gleichsam auf höherer Ebene fortsetzte.*

*Der abschließende Universitätsgottesdienst stellte Bachs Kantate 131 „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ in den musikalischen Mittelpunkt und wurde von Universitätsprediger Helmut Schwier und wiederum von der Heidelberger Kantorei unter Leitung von Bernd Stegmann gestaltet. Er fasste eine dreitägige musikalisch-theologische Auseinandersetzung mit dem Psalter zusammen, wie sie kaum vielfältiger hätte sein können.*

Gerhard Luchterhandt

Andreas Kruse

## Religiöse Symbole und Musik als Hilfe beim Ausdruck und der Verwindung von Trauer alter Menschen in Grenzsituationen des Lebens



### (I) Das Selbst

Wenn wir über die Bedeutung von religiösen Symbolen und Musik für die Auseinandersetzung alter Menschen mit den letzten Grenzsituationen ihres Lebens – Krankheit, Sterben und Tod, aber auch der Verlust nahestehender Menschen, mit denen sie weite Abschnitte ihrer Biografie geteilt haben – nachdenken, so ist zunächst eine Definition des „Selbst“ notwendig. Das Selbst wird in der Psychologie als Zentrum der Persönlichkeit begriffen: dieses vereinigt Merkmale, die sich das Individuum selbst zuordnet und denen es große Bedeutung beimisst, es repräsentiert weiterhin Merkmale, die die soziale Umwelt als bedeutsam oder sogar charakteristisch für ebendieses Individuum deutet und in denen sie das Individuum anspricht. Der Begründer der Psychologie, William James, hat in seinem im Jahre 1890 erschienenen und auch heute noch sehr lesenswerten Werk „*Principles of Psychology*“ den erstgenannten Aspekt des Selbst mit dem Begriff „I“, den zweitgenannten mit dem Begriff „Me“ umschrieben. – In dem Selbst verdichten sich weiterhin die für das Individuum wichtigen Eindrücke, Erlebnisse und Erfahrungen ebenso wie die Handlungen, die in der Biografie aufgenommen bzw. ausgeführt wurden. Situationen, in denen das Leben als besonders „stimmig“ erschien, wie dies einmal der Bonner Psychologe Hans Thoma in seinem – ebenfalls heute noch sehr lesenswerten – Werk *Persönlichkeit, eine dynamische Interpretation* aus dem Jahre 1966 ausgedrückt hat (hier übrigens eine bemerkenswerte Parallele zum Werk des Wiener Neurologen und Psychiaters Viktor Frankl aufweisend), sind gleichfalls im Selbst des Menschen repräsentiert. Dieses Selbst bildet dabei den psychologischen Kontext, in dem sich Wahrnehmung und Deutung einer aktuell gegebenen Situation vollziehen.

### (II) Die Selbstaktualisierung

Ich gehe von der Annahme aus, dass dem Selbst die grundlegende Tendenz innewohnt, sich auszudrücken, sich mitzuteilen, sich weiter zu differenzieren – sei es, wenn wir eine

Situation wahrnehmen und deuten, sei es, wenn wir den Impuls verspüren, eine Handlung auszuführen, oder sei es, wenn wir uns spontan, aber auch angestoßen durch einen äußeren Stimulus, erinnern: an Eindrücke, Erlebnisse, Handlungen. Ich habe – einen entsprechenden Begriff des Frankfurter Neurologen, Neuropsychologen und Psychoanalytikers Kurt Goldmann aufgreifend (er hat diesen schon in den 1930er Jahren eingeführt) – diese Tendenz mit dem Terminus *Selbstaktualisierung* umschrieben, wobei Selbstaktualisierung etwas anderes meint als *Selbstverwirklichung*. Während letztere – der Begründerin der Humanistischen Psychologie, Charlotte Bühler, zufolge – die Verwirklichung der Ziele und Anliegen eines Menschen umschreibt, akzentuiert erstere das Präsentisch-Werden bestimmter Eindrücke, Erlebnisse und Handlungen. Eine gelungene Beschreibung dieses Präsentisch-Werdens verdanken wir übrigens dem Frankfurter Sozialpsychologen und Psychoanalytiker Erich Fromm: hier sei nur an dessen – übrigens zahlreiche Gedanken des Meister Eckhart (1260-1326) aufgreifende – Schrift *Haben oder Sein* erinnert. Der Mensch sei „allzit junc“, schrieb übrigens einmal Meister Eckhart und meinte damit zum einen die Erneuerungsfähigkeit im Geist und in dem mit diesem verbundenen Körper, zum anderen die Erinnerungsfähigkeit des Menschen, dessen Fähigkeit also, sich von der Erinnerung an frühere Eindrücke und Erlebnisse anstoßen, motivieren, wenn nicht sogar „beflügeln“ zu lassen: In meinen Augen eine gelungene Umschreibung der Selbstaktualisierung – einer Tendenz übrigens, die wir selbst bei Menschen im Stadium der Palliativen Sedierung (man denke hier zum Beispiel an Tumorpatienten am Lebensende) oder bei demenzkranken Menschen sehr deutlich beobachten können. Gerade bei demenzkranken Menschen spreche ich gerne von den „*Inseln des Selbst*“ oder „*Resten des Selbst*“, um deutlich zu machen, dass bei diesen das Selbst zwar nicht mehr in seiner früheren Kohärenz und Differenziertheit existiert, dass aber durchaus jene Aspekte des Selbst fortbestehen, die ganz zentrale, höchst bedeutsame und nachhaltig wirkende Eindrücke, Erlebnisse, Daseinsthemen und Merkmale der Person verkörpern – auch wenn diese Aspekte des Selbst nicht mehr mitei-

einander verbunden sind, auch wenn uns das Selbst nicht mehr als ein integriertes Ganzes erscheint. Wenn man beispielsweise vorsichtig an Tumorpatienten im Endstadium ihrer Erkrankung oder an demenzkranke Menschen in einem weit fortgeschrittenen Stadium herantritt und dabei Situationen konstituiert, die in deren Biografie von persönlicher, ja, zentraler Bedeutung gewesen sind – indem zum Beispiel bestimmte Musikstücke erklingen, Filme oder Photographien präsentiert oder Stimuli gesetzt werden, die zur Ausübung bestimmter Verhaltensweisen motivieren – dann lässt sich zum einen ein deutlich stärkerer innerer Antrieb beobachten, zum anderen das Auftreten von *Emotionen* und *Affekten* (wobei auf diese durch die mimische Ausdrucksanalyse geschlossen werden kann, wie wir in Arbeiten unseres Instituts zeigen konnten). Und wir können auch erkennen, dass jene schwerkranken, in ihren körperlichen und kognitiven Funktionen erkennbar eingeschränkten, in ihrem Bewusstsein erkennbar eingetrübten Menschen, denen religiöse Symbole früher viel bedeutet haben, selbst im Falle schwerer Erkrankung auf diese antworten. All dies sind für uns Beispiele für Selbstaktualisierung, auch Beispiele für die Evokation emotionaler und affektiver Zustände durch die Konstituierung von Situationen, die enge Bezüge zur Biografie der betreffenden Person aufweisen.



### **(III) Religiöse Symbole und Musik in ihrer Bedeutung für den Ausdruck der Inseln des Selbst**

Nun wird bereits deutlich, warum die Diskussion des Themas – religiöse Symbole und Musik in ihrer Bedeutung für die Auseinandersetzung mit Grenzsituationen im Alter – mit einer ausführlichen Erörterung des Selbst, der Inseln oder Reste des Selbst, der Selbstaktualisierung eingeleitet wurde. Es wird nämlich angenommen, und diese Annahme konnte ich in mehreren Studien zur körperlichen und psychischen Situation von Tumorpatienten im Terminalstadium

wie auch zur Lebensqualität und zum Wohlbefinden von demenzkranken Menschen im fortgeschrittenen Stadium der Erkrankung bestätigen, dass religiöse Symbole, dass Musikstücke von schwer kranken und sterbenden Menschen vielfach als *große Hilfe* empfunden werden: tragen diese doch dazu bei, den Bezug zu den Inseln des Selbst herzustellen, fördern sie damit doch den Prozess der Selbstaktualisierung, werden sie – vor diesem Hintergrund – durchaus als eine „Heimat“ empfunden, auf deren „Klang“ der „Resonanzboden“ des Selbst anspricht, durch den dieser „zum Schwingen“ kommt. Hier werden nun Metaphern verwendet, und dies ganz absichtlich: denn jene Beobachtungen und Eindrücke, auf die ich mich hier beziehe, lassen sich im Kern nur noch in Metaphern auszudrücken.

Natürlich werden wir zu Staunenden – und die Philosophie lehrt uns ja, dass jede Erkenntnis mit dem Staunen beginnt –, wenn wir mit wissenschaftlich anspruchsvollen Methoden den Nachweis erbringen können, dass religiöse Symbole, dass Musik Emotionen und Affekte auch bei jenen Menschen evozieren, die uns *prima facie* als vom Leben völlig abgewandt, als ganz in sich gekehrt und damit nicht mehr ansprechbar erscheinen. *Secunda facie* erkennen wir, wie viel Antrieb, wie viel „Leben“ in diesen Menschen ist – übrigens eine Beobachtung, ein Befund, der zu aller Vorsicht bezüglich einer *von außen* vorgenommenen Bewertung der Lebensqualität mahnt.

Noch sehr viel besser lässt sich nun der Einfluss religiöser Symbole, religiöser Texte, schließlich auch der Musik bei jenen Menschen nachweisen, die zwar ebenfalls an einer schweren, vermutlich zum Tode führenden Krankheit leiden, die aber in ihrer kognitiven Leistungsfähigkeit nicht erkennbar reduziert, in ihrem Bewusstsein nicht eingetrübt sind. Bei diesen Menschen stellt die Verwendung religiöser Symbole und Texte (wenn denn die Religion in der Biografie ein bedeutendes Thema bildete), stellt das (Vor-)Spielen oder (Vor-)Singen von Musikstücken (die von dem Kranken selbst ausgewählt werden sollten) eine wichtige Methode dar, Prozesse der Selbstaktualisierung – vielfach höchst differenzierte Aktualisierungsprozesse – anzustoßen. Diese geistigen, geistlichen, ästhetischen Güter, um es noch einmal zu sagen, können dem Menschen wirklich „Heimat“ werden, können ihn in den Grenzsituationen wirklich „tragen“. Der Heidelberger Mediziner und Psychologe Rolf Verres – ein in der Begleitung von Tumorpatienten hervorragend ausgewiesener Wissenschaftler – hat in einem von mir im Jahre 2011 edierten Buch mit dem Titel *Kreativität im Alter* eine eindrucksvolle Arbeit veröffentlicht, in der er das „Aus-der-Welt-Gehen“ sterbender Menschen einer genauen Analyse unterzieht, übrigens in einer bemerkenswert differenzierten Phänomenologie. Das Vorsingen, Vorspielen und Vorlesen

bilden drei zentrale Wege, um dem sterbenden Menschen Heimat zu geben.

#### (IV) Die Seele im Alter

Worum es mir bei der Beschäftigung mit dem Thema der schweren körperlichen Erkrankung, der Demenz, des Sterbens auch geht, ist die Wahrnehmung der Seele des Kranken, ist die möglichst natürliche und konkrete Beschreibung der seelischen Prozesse, an denen man bei der Begleitung dieser Menschen teilhaben kann. Was gerade eben mit dem Begriff des Selbst ausgedrückt wurde, lässt sich in einer „klassischen“ Sprache mit dem Begriff der „Seele“ umschreiben: Hier gehe ich bis zu den Anfängen der Renaissance zurück, man denke nur an den von Francesco Petrarca im Jahre 1336 verfassten Brief über die *Besteigung des Mont Ventoux*, in dem dieser große Schriftsteller das unternimmt, was ich „biografische Spurensuche“, was ich „Erforschung der Seele“ (in der heutigen Terminologie: „Selbstanalyse“) nennen möchte. Ein eindrucksvolles Sprachbild verdanken wir übrigens Michelangelo, in dessen – von Rainer Maria Rilke wunderbar übersetzten – Sonetten wir lesen können: „Des Todes sicher, nicht der Stunde, wann. Das Leben kurz, nur wenig komm ich weiter – den Sinnen zwar scheint diese Wohnung heiter, der Seele nicht – sie bittet mich: Stirb an.“

Ich möchte noch bei der Erörterung des Seelen-Begriffs stehen bleiben. Um dafür zu sensibilisieren, was mit „Seele“ gemeint ist, um dafür zu sensibilisieren, was mit der Seele *im Alter* geschieht, erscheint es als angemessen, auf zwei Gedichte Josef von Eichendorffs (1788-1857) Bezug zu nehmen. Zunächst führe ich ein Gedicht an, in dem die Seele im Zentrum steht, wobei diese – charakteristisch für die Hochromantik – in den umfassenderen Kontext von Natur und Kosmos gestellt wird:

*Es war, als hätt' der Himmel  
Die Erde still geküsst,  
Dass sie im Blütenschimmer  
Von ihm nun träumen müsst'.*

*Die Luft ging durch die Felder,  
Die Ähren wogten sacht,  
Es rauschten leis die Wälder,  
So sternklar war die Nacht.*

*Und meine Seele spannte  
Weit ihre Flügel aus,  
Flog durch die stillen Lande,  
Als flöge sie nach Haus.*

Und nun folgt ein Gedicht, in dem unmittelbar auf das Alter Bezug genommen wird:

*Mein Gott, Dir sag ich Dank,  
Dass Du die Jugend mir bis über alle Wipfel  
In Morgenrot getaucht und Klang,  
Und auf des Lebens Gipfel,  
Bevor der Tag geendet,  
Vom Herzen unbewacht  
Den falschen Glanz gewendet,  
Dass ich nicht taumle ruhmgeblendet,  
Da nun herein die Nacht  
Dunkelt in ernster Pracht.*

Wir stellen uns hier einen alten Menschen – vielleicht sogar am Ende des Lebens – vor, der auf seine Biografie blickt, zunächst auf das Jugendalter, das viele alte Menschen rückblickend als Zeit der Erfüllung, der Hoffnung, der Leichtigkeit deuten (auch wenn dies objektiv betrachtet sicherlich nicht immer der Fall war), sodann auf das Erwachsenenalter, also auf eine Lebensphase, in der man nicht selten viel Zustimmung und Anerkennung erfahren hat (wobei ausdrücklich davor gewarnt wird, sich vom „falschen Glanz“ blenden zu lassen). Dem Blick auf die Biografie folgt dann der Blick auf die Gegenwart und in die unmittelbare Zukunft, also auf das Alter, das mit dem Begriff der „ernsten Pracht“ umschrieben wird: Damit soll ausgedrückt werden, dass die Zeit der Leichtigkeit, dass die Zeit der von außen erfolgten Zustimmung und Anerkennung hinter einem liegt und nun eine Lebensphase begonnen hat, in der die *Introversio* – verstanden im Sinne einer vertieften Auseinandersetzung mit sich selbst – mehr und mehr in das Zentrum rückt. Dabei bietet auch diese Introversio zahlreiche Möglichkeiten der Selbstaktualisierung: diesmal der Aktualisierung des lebendigen, konkreten Wissens über das Alter, dabei auch über die eigene Endlichkeit.

Im Hinblick auf die Aktualisierung ebendieses Wissens vermitteln religiöse Symbole und Musik wichtige Hilfen, denn sie vermögen auszudrücken, was das Individuum in Grenzsituationen spürt – Ungewissheit, Sorge, Angst, vielleicht aber auch wachsende Hoffnung und Gewissheit –, was es aber nicht ausreichend differenziert zu artikulieren vermag – vor sich selbst wie auch vor anderen Menschen. In den religiösen Symbolen kann es eine Heimat finden, die ihm früher schon einmal geschenkt war, in der Musik eine Möglichkeit, sich auszudrücken („Selbstaktualisierung“) und damit zu sich selbst zu kommen. Hier fühlen wir uns erinnert an ein Gedicht von Paul Celan, das im Jahre 1970 in dessen Nachlass gefunden wurde:



Joachim Vette

# „Höre meine Stimme“ (Ps 130,2) - Stimmen im Psalter

## Die Stimme des Lobens und die Ordnung der Schöpfung

Immer wieder beschreibt das Alte Testament, wie Gott in seinem Schöpfungshandeln dem Chaos eine Ordnung abgerungen hat. Diese Ordnung geht allen Stimmen im Psalter voraus. Diese Ordnung ist nicht das Resultat einer einmaligen Aktion Gottes, nach der er sich für Zeit und Ewigkeit zurückgezogen hat, sondern Resultat der permanenten Zuwendung Gottes. Die Ordnung der Schöpfung existiert, weil Gott sich ihr stetig und unaufhörlich zuwendet. Dies ist mit dem theologischen Schlagwort *creatio continua*, also dem kontinuierlichen Schöpfungshandeln Gottes gemeint: nicht ein für alle Mal, sondern immer und dauerhaft.

Der Lobpreis in den Psalmen antwortet auf diese dauerhafte Zuwendung Gottes. So kann der Psalmist in Psalm 139 bekennen:

<sup>2</sup> Ich sitze oder stehe auf, so weißt du es;  
du verstehst meine Gedanken von ferne.

<sup>3</sup> Ich gehe oder liege, so bist du um mich  
und siehst alle meine Wege.

<sup>5</sup> Von allen Seiten umgibst du mich  
und hältst deine Hand über mir.

Die stetige Aufmerksamkeit Gottes wird der Existenz des Psalmbeters nicht hinzugefügt. Sie begründet vielmehr überhaupt die Existenz des Psalmbeters überhaupt. Würde Gott seine Aufmerksamkeit auch nur einen Moment abwenden, so wäre der Psalmbeter nicht mehr da.

Die angemessene Reaktion der Schöpfung auf Gottes Zuwendung in seinem Schöpfungshandeln ist Lob und Dank. Gott wendet sich zu und schafft somit Existenz, und die so geschaffenen Existenzen, beileibe nicht nur der Mensch (!), wenden sich ihm im Lobpreis zu. So z.B. in Psalm 148:

<sup>7</sup> Lobet den HERRN auf Erden, ihr Walfische und alle Tiefen;

<sup>8</sup> Feuer, Hagel, Schnee und Dampf,  
Sturmwinde, die sein Wort ausrichten;

<sup>9</sup> Berge und alle Hügel, fruchtbare Bäume und alle Zedern;

<sup>10</sup> Tiere und alles Vieh, Gewürm und Vögel;

<sup>11</sup> ihr Könige auf Erden und alle Völker,

Fürsten und alle Richter auf Erden;

<sup>12</sup> Jünglinge und Jungfrauen, Alte mit den Jungen!

<sup>13</sup> Die sollen loben den Namen des HERRN; denn sein Name allein ist hoch, sein Lob geht, soweit Himmel und Erde ist.

Die erste Schöpfungserzählung in Gen 1 findet ihren Höhepunkt auch gerade deswegen im Schabbat, weil am Schabbat alles andere beiseitegelegt wird, um Gott für seine Schöpfung zu preisen. Die Gesamtheit aller Stimmen der Schöpfung, allen voran die Stimme des Psalmbeters, preist die Weisheit der göttlichen Schöpfungsordnung, in dem Leben gedeihen und sich entfalten kann.

## Die Stimmen der Frevler und der Kampf der Zungen

Doch stetig wirken auch Mächte gegen diese Schöpfungsordnung. Die Psalmisten sind nicht weltfern oder naiv. Sie kennen das Bedrohungspotential der Realität. Dazu gehören auch Chaosmächte wie Leviathan und Behemoth. Viel häufiger werden aber andere Kräfte genannt: Die frevelhaften Stimmen der Menschen, die sich gegen Gott und seine Schöpfung auflehnen. Psalm 58 vergleicht sie mit Schlangen: „Sie sprechen Lüge und verschließen ihr Ohr“: Falsche Rede und aktive Hörverweigerung bestimmen ihr Wesen. So tobt ein Kampf der Zungen im Psalter; ein Kampf zwischen Zungen, die Gott preisen, und den Zungen, die sich ihm widersetzen. Psalm 53 lässt z.B. die Törichteren sprechen: „Es ist kein Gott“ während Israel und Jakob ihre Zungen verwenden, um über die Rettung durch Gott zu frohlocken.

Dieser „Kampf der Zungen“ ist im Psalter weit verbreitet; kein anderer Gegenstand wird öfter als Waffe erwähnt. Die bedeutsamste Auseinandersetzung, die im Psalter getragen wird, ist ein Gefecht der Worte. Die Zunge ist im Psalter *niemals* ein neutrales Werkzeug: sie wird entweder eingesetzt, um Gott zu preisen, oder sie verkommt zu einem Instrument des Bösen. Eine Grauzone dazwischen kennt der Psalter nicht.

Es ist bezeichnend, dass das Böse im Psalter meistens nicht als abstrakte oder gar transzendente Wirkmacht gedacht wird, sondern als missbrauchte Sprache. Hierin äh-

neln die Psalmen sehr der ethischen Ermahnung des Jakobusbriefs im Neuen Testament („Auch die Zunge ist ein Feuer, eine Welt voll Ungerechtigkeit. Die Zunge ist der Teil, der den ganzen Menschen verdirbt und das Rad des Lebens in Brand setzt; sie selbst aber ist von der Hölle in Brand gesetzt“, Jak 3,6). In Psalm 14 (LXX-Fassung) klingt dies so: „Ihr Gesicht ist ein offenes Grab, mit ihrer Zunge betrügen sie; Schlangengift ist auf ihren Lippen. Ihr Mund ist voll Fluch und Gehässigkeit.“

In Psalm 57 kann der Psalmbeter daher sagen, dass er die Gesellschaft reißender Löwen dem Umgang mit den Frevlern vorzieht. Obwohl Löwen gefräßig sind, fühlt sich der Psalmist hier sicherer, denn Zungen der Menschen sind schlimmer als die Zähne der Tiere. Wilde Tiere mögen gefährlich sein, sie verblassen jedoch vor der Gefahr durch den Menschen, denn Tiere können nicht sprechen!

### Die Stimme der Klage

Die Stimmen der Frevler und die Handlungen, die dahinter liegen, führen dem Psalmbeter oft schmerzhaft vor Augen, dass sein Bekenntnis zu einer weisen Schöpfungsordnung Gottes und seine alltägliche Erfahrung oft sehr weit auseinander liegen. Eine Kluft existiert zwischen beiden. In Psalm 73 sagt er daher:

<sup>3</sup> Ja, ich wurde eifersüchtig auf die Prahler.

<sup>4</sup> Sie leiden keine Qualen, ihr Leib ist gesund und wohlgenährt.

<sup>8</sup> Sie höhnen, und was sie sagen, ist schlecht; sie sind falsch und reden von oben herab.

<sup>9</sup> Sie reißen ihr Maul bis zum Himmel auf und lassen auf Erden ihrer Zunge freien Lauf.

<sup>11</sup> Sie sagen: «Wie sollte Gott das merken? Wie kann der Höchste das wissen?»

<sup>13</sup> Also hielt ich umsonst mein Herz rein und wusch meine Hände in Unschuld.

<sup>14</sup> Und doch war ich alle Tage geplagt und wurde jeden Morgen gezüchtigt.

Der Psalmist erlebt einen Bruch zwischen dem eigenen Bekenntnis und der ihn umgebenden Realität. Die Spannung zwischen dem, was ist und dem, was eigentlich sein soll, ist stets gegenwärtig. Was tut der Psalmist in dieser Situation? Im Angesicht der ungeschönten Anerkennung der realen



Macht des Bösen in der Welt reagiert der Psalmbeter weder mit Verzweiflung noch mit Aggression, sondern mit Klage.

Um die Bedeutung der Klage im Psalter zu verstehen, müssen wir uns eine grundlegende Dreieckskonstellation vor Augen führen, die das Weltbild des Psalmisten prägt. Drei handelnde Instanzen stehen sich in diesem Weltbild gegenüber: Gott, der Schöpfer, die Frommen und die Frevler. Die Leiderfahrungen des Psalmisten, ausgelöst von den Reden und Taten der Frevler, machen eine Gegenmacht notwendig, welche die zerstörerischen Kräfte zurück- und in ihre Schranken weist. An keiner Stelle nimmt sich der Psalmbeter, weder als Einzelperson noch als Repräsentant einer Gruppe, das Recht heraus, den zerstörerischen Mächten mit eigener Gegengewalt entgegenzutreten. Das Gewaltmonopol in dieser Konstellation liegt aus Sicht des Psalmisten eindeutig

bei Gott selbst. Die Weigerung des Psalmisten, selbst auf Gewalt mit Gegengewalt zu antworten, führt aber nicht zur Untätigkeit. Sein eigenes ethisches Handeln liegt auf der Ebene der Sprache. Die eigene (vielleicht unvermeidliche, vielleicht selbst auferlegte) Ohnmacht mündet in eine kraftvolle Klage.

In dieser Klage zieht der Psalmist unterschiedliche Register. Er kann z.T. mit großer Präzision die Ursache seines eigenen Leidens öffentlich machen, oder er beschreibt in allgemeinen Worten, in die viele andere mit ihm und nach ihm einstimmen können, die Gebrochenheit des Lebens. Die Klage wird dann besonders intensiv, wenn sie zur Anklage wird, zur Anklage gegen Gott selbst, der eigentlich Garant einer anderen, besseren Ordnung ist, dieser Verantwortung aber nicht gerecht wird. Neben der vielfältigen Schönheit der Schöpfung, die der Psalmbeter laut und deutlich als Stimme Gottes wahrnimmt, ist das Schweigen und die Untätigkeit Gottes eine andere, oft beklagte Stimmübertragung Gottes.

### Gottes Stimme zwischen Schöpfung, Unverfügbarkeit und Gericht

So beginnt z.B. Psalm 74 mit einer vehementen Anklage. Gott scheint sich in seinem Zorn dauerhaft von seinem Volk abgewendet zu haben. Feinde konnten nur deswegen das Heiligtum verwüsten, weil Gott es in seinem Zorn zugelassen hat (V. 1b). Der Sieg der Feinde ist für den Beter nicht

Zeichen, dass Gott schwach sei, sondern untätig. Seine Anklage gipfelt in dem Aufschrei: „Wach auf! Nimm deine Hände aus deinem Schoß!“

In Psalm 80 verwendet der Psalmist eine interessante Strategie, um dem von ihm erlebte Schweigen Gottes zu begegnen. Er streitet rhetorisch mit Gott gegen Gott. Gott wird bei seinem Wort genommen und an seiner früheren Zusage gemessen. Israels alte Erzählungen über die Wunder Gottes stellen die Frage nach Gottes Handeln in der Gegenwart des Beters.

Wie aber antwortet Gott auf diese Anklagen? Hier möchte ich nur zwei Beispiele einer solchen Antwort erwähnen. In Psalm 75 z.B. bestätigt Gott, dass er für seine Zusagen gerade steht, betont aber gleichzeitig: „Gewiss, zu der Zeit, die ich selbst bestimme, halte ich Gericht.“ Schon Bernhard Duhm (1899) bemerkte zur Stelle, dass Gott mit dieser Aussage die Ungeduld des Beters beschwichtigt und hebt hervor, dass er zu gegebenem Zeitpunkt recht richten wird. In dieser Zusage betont Gott gleichzeitig seine unverfügbare Autonomie.

In eine andere Richtung weist Psalm 81, der hauptsächlich aus einer zitierten Gottesrede besteht.

<sup>9</sup> Höre, mein Volk, ich will dich mahnen!

Israel, wolltest du doch auf mich hören!

<sup>10</sup> Für dich gibt es keinen andern Gott.

Du sollst keinen fremden Gott anbeten.

<sup>11</sup> Ich bin der Herr, dein Gott, / der dich heraufgeführt hat aus Ägypten. Tu deinen Mund auf! Ich will ihn füllen.

<sup>12</sup> Doch mein Volk hat nicht auf meine Stimme gehört;

Israel hat mich nicht gewollt.

<sup>13</sup> Da überließ ich sie ihrem verstockten Herzen,

und sie handelten nach ihren eigenen Plänen.

Gott hält Gericht mit seinem Volk, und mit dieser und anderen Gerichtsreden im Psalter wird die Grenze verwischt, die zwischen den Gerechten und den Frevlern bisher klar schien. Das Volk Gottes kann nicht klar einer Seite zugeordnet werden. Im Volk Gottes finden sich sowohl Zungen, die Gott preisen wie auch solche, die sich ihm widersetzen und sich von ihm abwenden. Der Psalmbeter, der sich in seinem Lobpreis Gott verbunden weiß, kann sich auch als Adressat der göttlichen Verurteilung darstellen. Es ist an Psalm 81 bezeichnend, dass die Annahme des göttlichen Gerichtsspruchs kein Grund zum Verzagen, gar zur Verzweiflung ist, sondern ein Grund zur Freude. Psalm 81 beginnt mit den Worten:

<sup>2</sup> Jubelt Gott zu, er ist unsre Zuflucht; jauchzt dem Gott Jakobs zu!

<sup>3</sup> Stimmt an den Gesang, schlägt die Pauke, die liebliche Laute, dazu die Harfe!

<sup>4</sup> Stoßt in die Posaune am Neumond und zum Vollmond, am Tag unsres Gottesdienstes!

<sup>5</sup> Denn dies ist das Wort Gottes für Israel.

Es ist beachtlich, wie diese Ermahnung mit einer Aufforderung zu einem jubelnden Gottesdienst verknüpft ist. Die von Gott gesprochenen Gerichtsworte könnten schärfer nicht sein; sie halten Israel sein grundlegendes religiöses Versagen vor. Auch sein Volk gehört zu den eingangs erwähnten Kräften, die ein Bedrohungspotential gegen Gottes Schöpfung aufrichten. Dennoch erklingt diese Kritik in einem Festgottesdienst. Der Lobpreis im Gottesdienst ist sich also der Gerichtsworte Gottes bewusst, er spart unangenehme Aspekte wie Versagen, Schuld und Gericht nicht aus, sondern nimmt sie mit auf. Und diese spannungsvolle Beziehung dieser Elemente: Lobpreis, Gericht und das Bewusstsein der eigenen Schuld – dies bildet den Rahmen für den letzten Stimmtyp, auf den ich eingehen möchte und der uns schließlich zu Psalm 130 führt.

### Die Stimme der Buße

Neben der Stimme der Klage über die Feinde und die Anklage gegen Gottes Schweigen tritt die Buße bzw. das Sündenbekenntnis als Selbstanklage:

<sup>1</sup> Ein Wallfahrtslied.

Aus der Tiefe rufe ich, HERR, zu dir.

<sup>2</sup> Herr, höre auf meine Stimme, lass deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!

<sup>3</sup> So du willst, HERR, Sünden zurechnen, Herr, wer wird bestehen?

<sup>4</sup> Denn bei dir ist die Vergebung, dass man dich fürchte.

<sup>5</sup> Ich harre des HERRN; meine Seele harret,

und ich hoffe auf sein Wort.

<sup>6</sup> Meine Seele wartet auf den Herrn

von einer Morgenwache bis zur andern.

<sup>7</sup> Israel, hoffe auf den HERRN!

Denn bei dem HERRN ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm,

<sup>8</sup> und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.

Psalm 130

Kurz einige Bemerkungen zum Psalmtext: Die Tiefe, aus der der Beter zu Anfang ruft, bezeichnet metaphorisch ein Begriffsfeld, zu dem auch Begriffe wie „Morast, Schlamm, Wasserflut, Überschwemmung, Meerestiefe“ gehören. Letztlich ist hier die lebensbedrohliche Machtsphäre gemeint, die sich außerhalb des Raumes der weisen Schöpfungsordnung Gottes befindet. Der Beter ist sich bewusst, dass er sich mit seinen Worten und Taten aus der Lebenssphäre Gottes und damit aus dem Raum der Schöpfung

bewegt hat. Anders also als noch im Psalm davor, Psalm 129, ist dieses Herausfallen nicht durch externe „Feinde“ hervorgerufen, sondern durch eigene Schuld, die Schuld, die dem Beter an anderen Stellen im Psalter auch durch Gottes Gerichtsreden deutlich geworden ist.

Doch der Beter verlässt sich darauf, dass Gott nicht nur ein Gott des Gerichtswortes ist. Die Einsicht in die Tiefe der eigenen Schuld lässt den Psalmisten nicht verzweifeln. Sein Schuldbekenntnis ist die Vorstufe zu einer Bitte an Gott; er verlässt sich auf die Wirksamkeit des göttlichen Erbarmens: „Denn bei dir ist die Vergebung, dass man dich fürchte.“ Liest man Psalm 130 in Verbindung mit Psalm 51, wie Martin Luther dies tat, dann wird deutlich, dass die Vergebung Gottes nichts anderes ist als eine Neuschöpfung, ein erneutes Hineinnehmen in die Schöpfungsordnung Gottes, aus der der Beter durch eigene Schuld herausgefallen war. Der an seiner Schuld zerbrochene Mensch kann Gott nur die Bereitschaft entgegenbringen, Gottes Reinigung anzunehmen und auf Gottes Vergebung zu warten. Dies zeichnet den reumütigen Sünder aus. Es ist nicht überraschend, dass Luther gerade diese Psalmen besonders schätzte.

„[Psalm 130] deckt somit in eindrucklicher Klarheit die Verhaltensweise des schuldbewussten Menschen angesichts der freien Gnade Gottes auf.“ (Kraus). Er kann nur ausspähen und darauf im Vertrauen hoffen, was Gott tut. Die Stimme der Buße und die Stimme der Klage stehen also in einem spannungsvollen Verhältnis, das im Psalter nicht zugunsten einer Seite aufgelöst wird. Auf der einen Seite die ungeduldige Anklage gegen Gott wegen seiner Untätigkeit, auf der anderen Seite das geduldige Hoffen auf Gottes Wort, dem Herrn wartend zugewandt, wie Nachtwächter, die sich dem Licht des Morgens entgegensehen.

Auch das Verhältnis von Frommen und Frevlern im Psalter erscheint durch Bußpsalmen wie Psalm 130 in einem neuen Licht. Wenn der bußfertige Psalmist, der aus Gottes Schöpfung gefallen ist, darauf hoffen kann, dass er wieder in Gottes Schöpfung mit hineingenommen wird, dann gilt diese Hoffnung auch für andere. Der Psalmist sieht sich dazu berufen, die Hoffnung, die ihn trägt, auf andere zu übertragen. Auch hier ähneln sich Psalm 130 und Psalm 51. Der buß-

fertige Mensch kehrt zu seinesgleichen zurück, um auch ihnen den Weg zu zeigen, den er gegangen ist. In Psalm 130 sind die Menschen, die der Psalmbeter aufruft, Mitglieder von Israel. Doch im Psalter als Ganzes sind die Grenzen weiter. Wo Psalm 130 auf Israel beschränkt bleibt, weiten andere Psalmen wie 61 und 107 den Horizont auf die ganze Menschheit.

Die Stimme des Psalmbeters in all ihren Stimmlagen wird so zu einer Vorlage, die letztlich allen anderen angeboten wird. Mit seinen Beispielstimmen wird der Psalter damit zu einer Art Stimmbildung für all die, die die Texte mitsprechen und -singen.

### Fazit: Psalmen als Stimmbildung

Der Psalmist bekennt eine Schöpfungsordnung Gottes, in der die ganze Schöpfung miteinander zum Wohle aller lebt. Er erhebt seine Stimme und preist Gott dafür. Er setzt sein ganzes Vertrauen darauf, dass dieses Bekenntnis wahr ist. Oft genug ist sein Bekenntnis zur guten Schöpfungsordnung Gottes jedoch genau dies: ein Bekenntnis, keine Beschreibung – ein trotziges, kontrafaktisches Bekenntnis, das es wagt, gegen alles Versagen, gegen alles Chaos, gegen alles Leid die Verheißungen und die Vergebung Gottes hochzuhalten.

Der Psalmist weiß dabei um die Brüche in der Welt, in der er lebt. Er kennt die kakophonischen Stimmen, die nur Lärm produzieren. Und er weiß auch, dass er selbst und das Volk, zu dem er gehört, grundlegend zu dieser Kakophonie beitragen. In diesem Wissen erhebt er seine Stimme, um zur Veränderung aufzurufen, Veränderung gegen die Mächte des Chaos, Veränderung in der von ihm wahrgenommenen Untätigkeit Gottes und nicht zuletzt Veränderung seines eigenen Versagens. Er verpflichtet sich selbst, die zerstörerischen Stimmen als solche zu kennzeichnen, Gottes Gerichtswort zu hören, die eigene Schuld schonungslos einzugestehen und Gottes Gnade bedingungslos zu vertrauen. Und er ruft zu allen, die die Psalmen mit und nach ihm sprechen, es ihm gleich zu tun. Ob wir in unserem Singen und Sprechen dieser Texte diesem Aufruf folgen, bleibt unsere Entscheidung.



**Joachim Vette** wurde 1970 in Edmonton/Kanada geboren. Er studierte in Edmonton Orgel und Chorleitung, wo er bereits während des Studiums Uraufführungen für die *Canadian Broadcasting Company* einspielte. Nach einem Studium der Philosophie und Theologie in Jerusalem und Vancouver promovierte er im Bereich Altes Testament an der Ruprecht-Karls-Universität, Heidelberg, und schloss zeitgleich ein Studium an der Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik mit der A-Prüfung ab. Nach 10-jähriger Lehrtätigkeit an der theologischen Fakultät hat er seit 2012 die Leitung des ökumenischen Bildungszentrums *sanctiara* in Mannheim übernommen.

Elsabé Kloppers

## „Uit dieptes gans verlore...“

Die Wirkung von Psalm 130 im Leben der Reformierten in Südafrika

### Geschichte eines Volkes – aus persönlicher Perspektive

Meine Eltern kauften ein Klavier, als ich fünf war. Eines der ersten Lieder, das ich versuchte zu spielen, war Psalm 130:

Uit dieptes, gans verlore,  
van redding ver vandaan,  
waar hoop se laaste spore  
in wanhoop my vergaan;  
uit diep van donker nagte  
roep ek, o HERE, hoor,  
en laat my jammerklagte  
tog opklim in u oor!

Zusammen mit anderen Psalmen wurde dieser Psalm bereits in mein Gedächtnis eingepreßt, als ich fünf war:  
*Aus der Tiefe rufe ich, o Herr... Erhöre meine Klage...*

Psalm 130

Uit diep - tes gans ver - lo - re  
van re - ding ver vaa - ndaan,  
waar hoop se laas - te spa - re  
in wan - hoop my ver - gaan  
Uit diep van don - ker nag - te  
roep ek, o HE - RE, hoor,  
en laat my jam - merklag - te  
tog op - klim in u oor

Warum sollte ein Kind von fünf einen Psalm mit einem solch düsteren Text schön finden? Wahrscheinlich war es die melancholische Volksweise, die mich angesprochen hatte. Das Lied wurde sehr langsam und sehr intensiv gesungen, mit jedem Wort akzentuiert. Es waren aber nicht nur die Emotionen, die durch den Psalm bei mir geweckt worden waren, sondern auch das Gefühl, Teil einer Gemeinschaft zu sein: ein fünfjähriges Kind angenommen und beheimatet in der Gemeinschaft der Gläubigen.

Es ging auch darum, Teil einer kulturellen Gruppe, nämlich der Afrikaanssprechenden Gemeinschaft zu sein; nicht nur um den geteilten Glauben, sondern auch um eine kollektive Geschichte – die Geschichte eines Volkes, das Leid und Entbehrung kennt. Ich bin ein Nachkomme der französischen Hugenotten – fromme Protestanten, die vor 300 Jahren aus Frankreich flohen, weil sie verfolgt wurden, und die dann eins wurden mit den niederländischen Kolonialisten am Kap der Guten Hoffnung. Ein neues Volk, aber dann doch ein unterdrücktes Volk – Menschen, die wegen des britischen Imperialismus und der Invasion des Kaps im 19. Jahrhundert wegziehen mussten; mutige Menschen, die auf dem Groot Trek (Großer Treck) nordwärts zogen in ein wildes und unbekanntes Land; Pioniere, die ihre Höfe hinterließen und ihr Leben der Gnade der Ochsenwagen, die von den Bergen stürzen könnten, anvertrauten; 'wohlmeinende Menschen', die auf die Feindseligkeit der Einheimischen gestoßen sind, die gegen sie kämpfen würden, oder kommen würden, um sie in der Nacht zu ermorden... In der dunklen Nacht, von dem Feind umgeben, würden sie singen:

*Uit diep van donker nagte...*

Diese Leute machten einen 'Exodus' aus dem Land der (britischen) Siedler und zogen daher eine Parallele zwischen sich und Israel. Weil die Psalmen die Lieder des verfolgten und unterdrückten Volkes Israel waren, war es fast zwangsläufig, die Psalmen zu singen. Verweise auf Zion, Juda und Jerusalem wurden direkt angewendet, als gäbe es keinen Unterschied zwischen der Zeit und Situation der Psalmen und der Zeit der Menschen, die sie dann sangen.

Sie kamen in ein breites und 'offenes' Land und fühlten sich endlich frei von der britischen Herrschaft. Aber sobald das Gold entdeckt wurde, schlug Großbritannien wieder zu. Eine große Zahl britischer Truppen wurde nach Transvaal gesandt. Während die Buren versuchten, sie auf dem Schlachtfeld abzuwehren, fegten die britischen Truppen durch das Land und, nach einer 'verbrannten Erde'-Politik, zerstörten sie systematisch die Ernten, vergifteten die Brunnen und brannten Höfe und Häuser ab – manche mit antiken Möbeln und Klavieren – bevor sie die Frauen und Kinder in *concentration camps* internierten. Die schlimmsten Grausamkeiten wurden in den Konzentrationslagern begangen, die den Tod von mehr als 26.000 Frauen und Kindern zur Folge hatten.

Es machte einen tiefen Eindruck auf mich, die Geschichten der Burenkriege von meinem Großvater zu hören – sozusagen aus erster Hand. Wenn *Aus der Tiefe* gesungen wurde, war ich eins mit einem unterdrückten Volk, das immer kämpfen musste, um aus den Tiefen heraus zu kommen; das immer versuchte, eine Leidens- und Unterdrückungsgeschichte hinter sich zu lassen; das ständig von neuen Gefahren bedroht wurde. Aber der Herr würde uns schützen, wie er damals unsere Väter im Glauben schützte. Die Psalmen sagten es uns ...



### Zwischen Geschichte und Mythos

In wenigen Sätzen habe ich die Geschichte unseres Volkes erzählt, wie ich sie als Kind erfahren habe, und die Verbindung zwischen meiner religiösen und meiner kulturellen Identität aufgezeigt – wobei ich mir bewusst bin, dass, wenn wir die Geschichten unseres Lebens und unsere Identitäten beschreiben, wir uns vielleicht mehr im imaginären Bereich als auf faktischem Grund bewegen.<sup>1</sup>

Die Identität oder das kollektive Gedächtnis eines Volkes wird in Erzählungen aufbewahrt, die sich zwischen Mythos und Geschichte bewegen. So sind der Groot Trek (Großer Treck) und der Burenkrieg zu Mahnmalen in der Geschichte des Volkes geworden. Vor allem am 'Tag des Bundes', der jedes Jahr am 16. Dezember gefeiert wird, werden diese historischen Geschehen auf ritualisierte Weise vergegenwärtigt. Durch Gottesdienste, Erzählungen und Vorstellungen sind diese Ereignisse im kulturell-historischen Gedächtnis des Volkes lebendig gehalten worden. Die Gesänge, und vor allem die Psalmen, die an diesem Tag gesungen werden, funktionieren als Teil eines umfangreichen Wiedererlebens der Geschichte. Der 130. Psalm spielt hierbei eine besondere Rolle, denn dieser Psalm brachte die Leiden der Vorfahren zur Sprache und gab den eigenen Ängsten klanglichen Ausdruck. Strophe 3 evozierte Bilder eines Bauern und seiner Söhne, die Wache halten um Haus und Hof gegen den Feind. Mit dem Tag, der im Osten bereits beginnt anzubrechen:

Soos een wat op die mure as wagers uitgestel  
gedurigdeur die ure met sy gedagtes tel...  
(Meine Seele wartet auf den Herrn  
mehr als die Wächter auf den Morgen...)

Der Kohortativ in Strophe 4 'Hoffe, Israel, in deiner Klage' wurde direkt auf das eigene Volk bezogen. *Dieses* war das Volk, das schon so lange trauerte...

### Unschuld verloren

Der ehemalige Erzbischof von Canterbury, Rowan Williams, beschreibt den Akt der Anbetung und den Akt des gemeinsamen Singens als 'gesamten Ausdruck, das Volk Gottes zu sein; als eine Art zu sagen, dass wir wissen, wer wir sind.' Als Kind sang ich Psalm 130 und andere Psalmen mit viel Aufrichtigkeit und glaubte, dass wir nur aus religiösen Gründen sangen. Später, als ich Mitglied der Kommission für ein neues Gesangbuch war, und vor allem Mitglied der Kommission für die Psalmen wurde, erkannte ich, wie viele Gründe es gibt, Psalmen zu dichten. Ich erkannte, dass diese Gründe häufig nicht religiös waren. Wenn ich vorher gedacht hatte, dass das Singen der Psalmen und Gesänge von Ideologie frei sei und nur unsere Identität als 'Volk Gottes' fördere, wurde ich mir bewusst, dass Faktoren wie Kirchenpolitik, persönliche Interessen, Prozesse der Kanonisierung, Maßnahmen der Legitimation, Macht-Positionen auch eine Rolle spielten; und dass Kräfte am Werk waren, die man (besonders als Frau) nicht in Frage stellen durfte.

### Gesangbücher in Afrikaans: Symbol der nationalen Identität

Gesänge und Gesangbücher wurden nicht nur für Kirchen oder für religiöse Zwecke verwendet – sie konnten auch die Identität eines Volkes und das Gefühl für das nationale Erbe stärken. Die erste vollständige Sammlung der metrischen Psalmen in Afrikaans im Jahr 1937 war ein kultureller Meilenstein in der Geschichte des Volkes. Neben der Bibelübersetzung von 1933 und dem Gesangbuch auf Afrikaans 1944 waren die Psalmen auf Afrikaans ein Beweis für die Angemessenheit dieser Sprache zu religiösen Zwecken. Sie waren Symbole der religiösen Kraft der Volkssprache.

Psalm 130 in Afrikaans war einer der wichtigsten Psalmen, der das kollektive religiöse und kulturelle Gedächtnis der reformierten Südafrikaner stärkte in einer Zeit der Unsicherheit, aber auch des wachsenden Nationalismus.

Man kann hinzufügen, dass dieser Psalm für viele Menschen auch eine wichtige Rolle auf einer persönlichen

Ebene spielte – er war sehr beliebt als Beerdigungslied. Es war auch bekannt, dass dieser Psalm das Leben des Dichters Totius (JD du Toit) prägte. Er verlor zwei Kinder kurz nacheinander, als sein junger Sohn tödlich erkrankte und seine Tochter im Wohnzimmer von einem Blitz getroffen, in seinen Armen starb. So wurde Psalm 130 ein Motto seines Lebens:

Uit diep van donker nagte roep ek, o HERE, hoor,  
en laat my jammerklage tog opklim in u oor.

### Der Einfluss einer Melodie

Für das neueste offizielle Gesangbuch auf Afrikaans (2001) wurden alle Psalmen neu gedichtet. Nur zehn Texte des 'ursprünglichen' Dichters, Totius, wurden veröffentlicht – allerdings im Anhang. So ist auch der ehemals populäre Psalm 130 nach hinten verbannt worden. Mitglieder der Gesangbuchkommissionen kritisierten den Charakter der Melodie als zu walzerhaft und daher als nicht für den Text geeignet. Sie berücksichtigten nicht, wie ernsthaft und langsam der Psalm tatsächlich gesungen wurde. Die Melodie wurde deshalb nicht in den zwei ersten Gesangbüchern veröffentlicht, sondern die reformierte Melodie aus Straßburg. Die Melodie aus Straßburg war aber nie wirklich beliebt – daher wurde eine neu komponierte Melodie im ersten Gesangbuch daneben veröffentlicht. Doch trotz aller Bemühungen der Ausschüsse, die Volksmelodie<sup>2</sup> zu beseitigen, überlebte sie. Letztendlich wurde sie im neuesten offiziellen Gesangbuch 2001 veröffentlicht. Die Ironie liegt darin, dass der Text, zu dem sie wirklich gehört, in den Anhang verbannt worden ist – und zwar ohne Notenschrift.

### Kultur-historisches und kultur-politisches Gedächtnis

Manche möchten Psalm 130 auf dieser Weise nicht mehr singen. Es bringt Erinnerungen an eine Zeit der Belehrungen durch Kirche, Volk und Nationalstaat. Etwas im Gedächtnis zu behalten, könnte ja rückwärtsgerichtet wirken. Bei der Erinnerung geht es aber auch um eine Beschäftigung mit der Gegenwart und der Zukunft. Meiner Meinung nach muss Psalm 130 aus verschiedenen Gründen in der kollektiven Erinnerung aufbewahrt bleiben.

Erstens, aus *kultur-historischen* Gründen – um sich der Geschichte der Buren zu erinnern. Denn es gibt Dinge, die man nicht vergessen sollte. Man muss wissen, dass der Burenkrieg der erste Krieg gegen den Kolonialismus im zwanzigsten Jahrhundert war. Dieses Volk in Afrika war eines der ersten Völker, die den Horror eines totalen Krieges und von Konzentrationslagern für Zivilpersonen erfuhren. Viele Höfe waren vernichtet worden und die Buren waren in völlige Armut gestürzt worden. Paul Ricoeur untersuchte die rezi-

proke Beziehung zwischen dem Sich erinnern und dem Vergessen und zeigte, wie sie sowohl die Wahrnehmung von historischen Erfahrungen als auch die Produktion der historischen Erzählungen beeinflussten. Er fragte, ob es möglich ist, dass die Geschichte sich an manche Geschehen erinnern könnte auf Kosten anderer.<sup>3</sup>

Es geht um die Art und Weise, wie wir uns erinnern. Wir sollen uns erinnern, um sicher zu stellen, dass Gräueltaten nicht wieder geschehen. Vergebung beginnt mit Selbsterkenntnis und Anerkennung des Schadens – ein Wissen um die Wunde, die wir oder andere in unseren Herzen tragen. Nur dann können wir uns an die Vergangenheit erinnern, ohne gefangen zu bleiben durch die Erinnerung. Psalm 130 muss also aus einem *kultur-politischen Grund* im Gedächtnis bleiben – als Erinnerung an den bösen Kreis der Geschichte und auch daran, wie bald die Unterdrückten selbst zu Unterdrückern werden können.

Verwendet als religiöses Symbol, um Menschen Gottes Gegenwart und Schutz zu gewährleisten, wurde Psalm 130 auch instrumentalisiert zur Beschwichtigung des Gewissens inmitten eines ungerechten politischen Systems, wie es dann tatsächlich mit dem System der Apartheid in Südafrika geschehen ist. Angetrieben von Geschichten aus der Vergangenheit und der Angst vor der Zukunft<sup>4</sup> ist nicht erkannt worden, wie sehr wir Teil der gleichen Art von Ungerechtigkeit geworden sind, deren Opfer unsere Vorfahren waren. Dieser Psalm kann auch als Warnung für die Zukunft dienen...

As U, o HEER, die sonde na reg wou gadeslaan,  
wie sou een enk'le stonde voor U, o HEER, bestaan?  
(Denn so du willst das sehen an, was Sünd' und  
Unrecht ist getan, wer kann, Herr, vor dir bleiben?)

### Kultur-religiöses Gedächtnis: Eine Erinnerung an den Glauben

Trotz seiner historischen, kulturellen und politischen Rolle übte Psalm 130 immer auch einen religiösen Einfluss aus und muss daher auch aus (*rein*) *religiösen Gründen* lebendig bleiben. In den Reformierten Kirchen wird er oft als Schuldbekennnis gesungen, aber auch noch immer als Trost bei Beerdigungen.

Neben religiösen Gründen geht es aber auch um *kultur-religiöse Gründe* – etwas eher 'halb-religiöses'. Kirchenlieder gehören ja nicht nur den Kirchen oder Kirchenleuten – viele Menschen haben eine tiefe Verbindung mit Kirchenliedern, ungeachtet ihrer Kirche oder ihres Glaubens, und sind oft im ganzen Leben von Kirchenliedern begleitet. DH Lawrence, der bekannte englische Autor, verwies auf die Ge-

sänge, die er als Kind lernte und die ihm geblieben sind. Sie bedeuteten ihm mehr als die schönsten Gedichte, und gewannen sogar an Bedeutung. Er machte dabei einen Unterschied zwischen 'didaktischer und sentimentaler' religiöser Bildung einerseits und der Erfahrung beim Singen der Lieder andererseits. Er verband das Singen mit Geheimnis und Wunder.



Kirchenlieder sind der Besitz aller lesenden und denkenden Menschen. In der Literatur finden sich viele Beispiele, wo Autoren auf Kirchenlieder verweisen, sie zitieren, oder sie ihren Charakteren in den Mund legen. Daraus wird klar, dass sie eine Beziehung zum Kirchenlied haben, selbst wenn sie sich nicht zu den 'aktiven' Gläubigen zählen. Eine Autorin wie George Eliot, die von evangelischer Frömmigkeit zum Agnostizismus gewechselt ist, erinnert sich mit Freude an das Singen der Kirchenlieder. Ihre Liebe zu kirchlichen Gesängen ist Teil einer Nostalgie für eine Zeit und einen Ort in ihrer Kindheit, als die Dinge einfacher und sicherer waren. Einige der schönsten Erinnerungen jener Jahre waren Momente der Schönheit, in denen das Singen von Hymnen die Macht hatte, um Emotionen auszudrücken, die das alltägliche Leben in etwas Sakramentales verwandeln konnte. Auch Thomas Hardy zitierte gern Gesänge. Es zeigt, dass sein Übergang zum Atheismus durch eine Nostalgie für die Vergangenheit geprägt war. Obwohl diese Schriftsteller ihren Glauben nicht in irgendeiner orthodoxen Form beibehielten, erinnerten sie sich an die Lieder aus ihrer Jugend, und sie wurden durch den dauerhaften Reiz fasziniert, den diese Lieder auf sie ausübten (Watson 1999).

Es gibt eine Sehnsucht nach Glauben oder eine Nostalgie für die Religion der alten Lieder – das alte Lied einer alten Welt – einer Welt der Sicherheit. Diejenigen, die sich der Nostalgie bewusst sind, wissen aber gleichzeitig darum, dass die alte Welt sich nicht wiederherstellen lässt. Sie wissen, dass jetzt vielleicht anders geglaubt wird, und dass die Vergangenheit und die Gegenwart oft in Konfrontation zueinander stehen.

In einer Zeit, wo die Weitergabe der christlichen Überlieferung an die nächste Generation ein Problem geworden und vom Religiösen oft nur noch eine Ahnung übriggeblieben ist, kann das Kirchenlied wenigstens die Erinnerung an den Glauben lebendig halten. Wenn man ein Lied wie Psalm 130 in einen Anhang verbannt oder einfach aus dem Kanon streicht, könnte gerade die Erinnerung derjenigen, die sich bereits von Glauben und Religion entfernt haben, dadurch leiden. Der Dichter Breyten Breytenbach, sieben Jahre inhaftiert wegen seines Kampfes gegen die Apartheid, zitiert oft Psalmen oder Kirchenlieder in seinen Gedichten – manchmal direkt, manchmal nur durch ein Wort, in indirekter Form, oft auch subversiv. Vor kurzem zitierte er Psalm 130 in einem Interview bei einem Dichterfest, wohl wissend, dass die meisten erkennen, worauf er Bezug nimmt. Dies zeigt, wie stark dieser Psalm Teil seines kulturellen Gedächtnisses ist, obwohl er keine kirchliche Beziehung mehr hat.

Menschen können ihrer *Geschichte mit einem Lied* beraubt werden. Als eine 'säkularisierte' Journalistin vor kurzem hörte, dass sie sterben würde, bat sie unerwartet, dass Ps 130 bei ihrer Beerdigung gesungen wird. Auf der Nachtseite ihres Lebens kam die religiöse Erinnerung an diesen Psalm nach vorn. Ein Kollege schrieb darüber – leicht befremdet zwar, aber selbst tief betroffen.

### **Kultur-ästhetisches Gedächtnis: Schönheit des Christentums**

Durch das Streichen alter Lieder oder alter Worte kann das kulturelle und ästhetische Gedächtnis einer Gemeinschaft in Gefahr geraten. Das Gedicht *Palimpsest* von Daniel Hugo ist ein markantes Beispiel für die nicht-gläubige oder semi-gläubige Erinnerung an die alten Kirchenlieder einer 'gläubigen Jugend' und wie der Dichter durch die archaisch-religiöse Sprache stets mit seinem Vater verbunden bleibt:

**Palimpsest** (eigene Übersetzung aus Afrikaans)

Mit Argwohn spricht mein Pfarrervater  
über die moderne Poesie – ich stelle mich taub  
als er fragt nach einer meiner neuen Sammlungen:  
es heißt *Gedichte des Unglaubens*.

Er ist Mitglied der Psalmenkommission  
– ein 'moderner' Auftrag seiner Synode –  
und überarbeitet aus meiner gläubigen Jugend  
die archaischen 'Zionsgesänge'.

Ich erbe die Gabe der Poesie von ihm  
doch dienen wir – absurd – verschiedenen Interessen;  
sein Dogma habe ich seit langem denunziert  
aber bin noch begeistert von Wörtern wie 'gebenedeiet'.

In der ungesegneten Sprache unserer Verwandtschaft darf kein Mönch einen einzelnen Reim löschen.

Wie dieses Gedicht zeigt, kann das, was schon als alt oder verstaubt gilt, doch stets neu oder überraschend erscheinen. Die alten Lieder ästhetisch lebendig zu halten, hat auch Einfluss auf die Fähigkeit, neue Texte und Lieder zu verfassen. Warum sind neue Kirchenlieder oft so trocken, so arm an Klang? Hennie Aucamp, ein südafrikanischer Dichter und Kabarettist, der keine Beziehung mehr zum kirchlichen Glauben hat, beschreibt mit Begeisterung, wie die Klangverbindungen, die Musikalität, das Gefühl für Metrum, Reim und Rhythmus durch die alten Psalmen auf ihn als Dichter Einfluss ausgeübt haben.

### Schluss

Mit Psalm 130 erfuhr ich, wie man in eine ganze Klangwelt aufgenommen wird – in eine Welt, wo die Anderen wichtig sind, wo die Körper der Anderen sich mitbewegen, die Stimmen der Anderen mitklingen, und die Seele durch die Zeilen mitschwingt. Wo man eine ganz andere Welt erlebt – die Welt Gottes. Durch die Religion, sagte Schleiermacher, lernte er Freundschaft und Liebe. Durch das Kirchenlied (als intensive Form von Religion) lernte auch ich Freundschaft und Liebe und bin Teil geworden einer Gemeinschaft, die grösser ist als eine Kirche oder ein Volk – einer Gemeinschaft, die sich über die ganze Welt ausbreitet, die das Lied miteinander und sogar mit den unsichtbaren Engeln um uns anstimmt.

Musik zieht uns ins Leben und ins Licht. Mit dem Psalmdichter beten wir: *Herr, höre meine Stimme, unsere Stimmen*. Im Lied, in das wir gemeinsam mit anderen einstimmen, hören wir auch Gottes Stimme, erleben seine Gnade und

sehen sein Licht – es durchbricht die dunkelste Nacht.

so wag my siel, en sterker, gedurig op die Heer,  
tot Hy, die Ligbewater, die nag in daagraad keer.  
(Meine Seele wartet auf dem Herrn,  
bis er die Nacht zum Tag macht.)

### Literaturhinweise

Gillomee, H., *The Afrikaners. Biography of a People*, London 2011. Kessler, S., *The Black Concentration Camps of the Anglo-Boer War*, Bloemfontein 2013. Lawrence D. H., *Hymns in a Man's Life*, London 1956. Ricoeur, P., *Memory, History, Forgetting*, Chicago 2006. Watson, J. R., *The English Hymn. A Critical and Historical Study*. Oxford 1999. Williams, R., "What are we saying by singing?" *The Hymn Society of Great Britain and Ireland* 2006, *Bulletin* 18:2, 103-114. Fotos aus: Van Schoor, M.C.E., *Die Bittereinde Vrede*, Brandfort 2005.

<sup>1</sup> Es war zum Beispiel nicht allgemein bekannt, dass auch 21 000 schwarze Männer, Frauen und Kinder in den weiteren Lagern der Briten gestorben waren... (Kessler 2013).

<sup>2</sup> Die Melodie stammt offensichtlich von einem Lied, das J.S. Bach in seiner Bauernkantate (BWV 212) verwendet hat. Diese Melodie (Greenfields) war schon seit 1786 in amerikanischen Volksliedbüchern aufgenommen worden.

<sup>3</sup> So fragte Ricoeur, warum historische Ereignisse wie der Holocaust die Spitze des kollektiven Bewusstseins besetzen, während andere wie der Völkermord an den Armeniern im Jahre 1915, die McCarthy-Ära und die Rolle Frankreichs in Nordafrika weitläufig hintan stehen (in *Memory, History, Forgetting*, 2006).

<sup>4</sup> Alan Paton in the New York Times in 1949: "We in South Africa also have a conscience. But our fears are so great that our conscience is not so clearly apparent" (zitiert in Gillomee 2011:464).



**Dr. Dr. Elsabé Kloppers**, Promotion in Theologie und Musikwissenschaft, ist ordiniert in der Reformierten Kirche (1991) und Dozentin für Praktische Theologie, Liturgik und Hymnologie an der Universität von Südafrika (UNISA). Sie war Herausgeberin des Journals des südafrikanischen Kirchenorganistenvereins (1999-2005), Mitglied des Redaktionskomitees für das Gesangbuch in Afrikaans, Leiterin des Institutes für Musikforschung und Mitarbeiterin des schwedisch-südafrikanischen Forschungsnetzes für Musik und Identität. Weitreichende internationale Erfahrung, u.a. als Gastwissenschaftlerin am Institut für Ökumenische und Kulturelle Forschung in Minnesota, USA (1994).

inspirieren      aufführen  
 üben      bilden      lehren      spielen

Bernd Stegmann

# Gesänge der Nacht - Kompositionen um den 130. Psalm

Konzertprogramme, deren inhaltliche Struktur einer übergeordneten thematischen Konzeption verpflichtet sind, gewinnen in der Kirchenmusik zunehmend an Bedeutung. Ideengebend sind dabei weniger die traditionell beliebten Anknüpfungen an das Kirchenjahr, die Orientierung an musikgeschichtlichen Kategorien oder Gattungskriterien, sondern vielmehr für jedermann leicht nachvollziehbare, sinnlich unmittelbar berührende Begriffe. „Dunkelheit – Licht“, „Tod – Leben“, oder so einfache Fragen nach dem „Woher“ und dem „Wohin“ u. ä. können zu solchen Kristallisationspunkten von über den reinen Musikgenuss hinausgehenden Sinngehalten werden. Auch ein Halbsatz (z.B. „... fremd bin ich eingezogen“ für Schuberts Winterreise), welcher dem Text eines der im Programm enthaltenen Werke entnommen ist, kann wie ein zwar verschlüsselt, aber doch unmittelbar ansprechendes und den Sinn des Ganzen fokussierendes Motto verstanden werden.

Der Titel des Konzertes „Gesänge der Nacht“ war nun der Idee entsprungen, einerseits die Situation, aus der heraus der 130. Psalm gesungen wird, andererseits weitere, diesem Psalm zugesellte Werke unter ein solchermaßen sinnlich unmittelbar zu erfassendes Motto zu stellen. „Nacht“ war dabei ein Synonym für die Dunkelheit, die Bedrückung, die Ausweglosigkeit, die „Tiefe“ unseres Psalms. Jeder Nacht folgt jedoch auch ein neuer Morgen, ein Morgen, welcher Licht, die Entdeckung neuer Wege und Befreiung verspricht. Auch dies sollte in unserem Konzert in Klang gesetzt werden. Wie sah nun der Programmablauf im Einzelnen aus?

Der 130. Psalm „Aus der Tiefe“ zog sich mit der bekannten gleichnamigen Kantate von Johann Sebastian Bach, der großen spätromantischen Komposition von Arnold Mendelssohn über diesen Text sowie den *De profundis*-Vertonungen von Thomas Morley und Arvo Pärt durch das Programm. Kontrastiert, konkretisiert oder ergänzt wurden diese Chorwerke durch die *Todesfuge* des Berliner Komponisten Helmut Barbe nach dem bekannten Gedicht von Paul Celan, die Stücke *Nacht* und *Morgen* von György Ligeti, Kazuo Fukushimas *Mei* für Flöte solo, dem bekannten *Hear my prayer, o Lord* von Henry Purcell und der modernen Fortspinnung dieses Werkes durch den schwedischen Komponisten Sven-David Sandström sowie die beiden Kyrie-Sätze

aus der *h-Moll-Messe* von Johann Sebastian Bach.

Henry Purcell: *Hear my Prayer, o Lord*

Johann Sebastian Bach: *Kyrie I*

Purcell/Sandström: *Hear my Prayer, o Lord*

Johann Sebastian Bach: *Kyrie II*

György Ligeti: *Ejszaka (Nacht)*

Thomas Morley: *Out of the deep*

György Ligeti: *Reggel (Morgen)*

Kazuo Fukushima: *Mei*

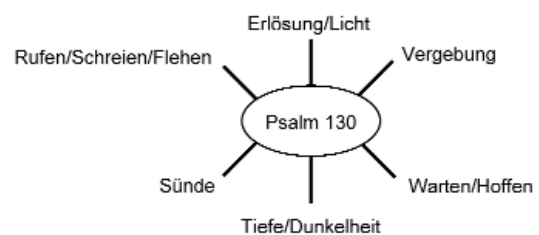
Helmut Barbe: *Todesfuge*

Arvo Pärt: *De profundis*

Arnold Mendelssohn: *Motette zum Buß- und Bettag*

Johann Sebastian Bach: *Aus der Tiefen*

Die Hörerin und den Hörer des Konzertes erwartete damit ein Tableau von Werken der verschiedensten stilistischen Ausrichtungen und Besetzungen, deren Komponisten, was ihre Nationalität und ihre Lebensdaten betrifft, scheinbar nichts miteinander zu tun haben. Auch die von ihnen vertonten Texte entstammen Quellen unterschiedlichster Provenienz. Dennoch, oder gerade deswegen standen alle Bausteine des Ganzen in einem äußerst spannenden Verhältnis zueinander. Die vielfältigen Beziehungen der Werke untereinander lassen sich am besten in einer Grafik darstellen.



Im Zentrum steht der 130. Psalm. Verschiedene Aspekte dieses intensiven Textes, die dominierenden Affekte, welche den Beter bestimmen, sind in dieser bildlichen Darstellung extrahiert und kreisförmig angeordnet. Jeder dieser Begriffe

wird nun von einem oder mehreren der im Konzert erklingenden Stücke in besonderer Weise aufgenommen.

### **Das Rufen / Das Schreien / Das Flehen**

Die Programmfolge wurde mit einer ganz speziellen Kombination von Henry Purcells *Hear my prayer, o Lord* sowie der gleichnamigen Komposition von Sven-David Sandström eröffnet. Dazwischen erklangen unmittelbar einander ablösend die beiden Kyrie-Sätze aus Bachs *h-Moll-Messe*. Das Konzert begann also mit der einsamen, fast verloren wirkenden Altstimme der sich in ihrem weiteren Verlauf in chromatisch-schmerzvollen Wendungen verdichtenden Motette über Psalm 102.1 von Purcell, deren flehentliche Bitte sodann vom kompakten Ruf der *h-Moll-Messe* aufgenommen wurde. Wohl nur wenige Kompositionen vermögen es, den eindringlichen Ruf um Erbarmen intensiver in Klang zu setzen als die ersten vier Takte der *h-Moll-Messe* von J. S. Bach: „Kyrie eleison“. Die daran anschließende 1966 entstandene Komposition von Sandström beginnt zunächst mit dem Originaltonsatz von Purcell, um diesen dann fast unmerklich zu zersetzen und in ein achttimmiges Geflecht von individuell formulierten, sich mannigfach überlagernden Gesten des Seufzens, des Schmerzes, des aufbegehrenden Schreiens überzugehen. Eine einzige Steigerung von Stimmen gequälter Individuen ist dies, welche dann langsam abebbend in einen wie erlösend wirkenden C-Dur-Akkord münden. Der zweite Kyrie-Satz aus Bachs *h-Moll-Messe* schloss dann in quasi objektivierendem Tonfall den Eröffnungsteil aus diesen in ungewohnter Weise ineinander verschränkten Werken ab.

### **Das Dunkel / Das Licht**

War dieser erste Teil des Programmes der musikalischen Gestalt des Rufens, des Schreiens, des Hörens, also dem ureigensten Gebiet akustischer Kommunikation verpflichtet, so ging es im nun folgenden um Eindrücke aus der visuellen Welt.

Zum ersten Mal erklang im Konzert jetzt der 130. Psalm, und zwar in der Vertonung von Thomas Morley (1557-1603). Diese Komposition wurde aber wiederum in ein gänzlich fremdes Umfeld gestellt. György Ligeti schrieb 1955 die beiden a cappella-Stücke *Ejszaka* (Nacht) und *Reggel* (Morgen). Die Dunkelheit, aus der heraus der Beginn des 130. Psalmes kommt und das Licht der Zuversicht, in dem er schließt, diese Eckpunkte werden durch jene Stücke isoliert und intensiviert. So erschien es sinnvoll, das Werk von Morley in den Rahmen dieser beiden Kompositionen zu stellen, welche die extremsten vorstellbaren optischen Sinneseindrücke in Klang setzen.

Um zu verdeutlichen, mit welchen musikalischen Mitteln dies geschieht, sei an dieser Stelle ein kleiner Exkurs in die

Analyse der beiden Stücke von Ligeti gestattet. Im Stück *Ejszaka* (Nacht) arbeitet Ligeti zunächst ausschließlich mit der C-Dur-Tonleiter. Diese wird in einer immer dichter werdenden achttimmigen Schichtung zu einem quasi undurchdringlichen Gestrüpp geformt. Zudem steigert sich die Dynamik bis ins Fortissimo. Es drängt sich auf diese Weise nur mit Hilfe akustischer Mittel der Eindruck von beklemmender Ausweglosigkeit, von Dunkelheit als Auslöser immer stärker werdender Bedrückung auf. Nachdem auf diese Weise mehrfach ein Cluster aller Leitertöne erklingen ist, schlägt der Satz abrupt um. Plötzlich sind nur noch die bisher nicht verwendeten „schwarzen Klaviertasten“ zu hören. Ligeti öffnet so ganz unvermittelt auf dem Wort „csönd“ (still) das Ohr für eine völlig andere Sphäre der Nacht: die Sphäre der Ruhe und der Geborgenheit. Der Chorsatz mündet dann – fast möchte man sagen: folgerichtig – wiederum in einen wohlthuenden C-Dur-Dreiklang.

*Reggel* (Morgen), jenes andere den 130. Psalm umrahmende Chorstück, verwendet ebenso wie das beschriebene nur wenige Bausteine. Das befreiende Licht des anbrechenden Tages wird hier in ein wirbelndes Durcheinander sich wiederum mannigfach überlagernder pentatonischer Floskeln gefasst. Das naiv Zuversichtliche, das überschäumend Musikantische bricht sich ungehindert Bahn. Ein krähender Hahn und sonorer Glockenklang dürfen auch nicht fehlen. Mit Hilfe dieser beiden Werke von Ligeti werden die emotionalen Eckpunkte des 130. Psalmes in unmittelbar packender Weise sinnlich erfahrbar.

### **Die Tiefe / Der Abgrund / Die Sünde**

Mit dem nächsten Werkkomplex, bestehend aus den drei zeitgenössischen Kompositionen *Mei* des Japaners Kazuo Fukushima, der *Todesfuge* des Berliners Helmut Barbe und dem *De Profundis* des Esten Arvo Pärt ist die ernste Mitte des Programmes erreicht. „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir“ – durchaus mehrdeutig erscheint der Begriff „Tiefe“ hier zu sein. Die äußeren Umstände des Lebens können einen Menschen in den Abgrund gestürzt haben, aus dem heraus sein Ruf erklingt. Doch auch der Blick in die Abgründigkeit der eigenen Seele kann ein Blick in diese Tiefe sein. Sowohl die gequälte Kreatur, als auch der unmenschlich handelnde, in Sünde verstrickte Mensch sind als um Erlösung Flehende denkbar. Zuletzt kann mit „Tiefe“ auch ein besonderer Grad der Intensität und Aufrichtigkeit gemeint sein – „aus tiefstem Herzen“.

*Mei*, ein Stück für Flöte solo, lenkt den Blick auf die größte Dunkelheit, die Dunkelheit des Todes. Der 1930 in Tokio geborene Fukushima widmete es dem ihm freundschaftlich verbundenen Wolfgang Steinecke, dem spiritus rector der Darmstädter Ferienkurse für Neue Musik, welcher zuvor töd-

lich verunglückt war. *Mei*, das bedeutet: Dunkelheit, Hades. Fukushima selbst schreibt über seine Komposition: „Langgezogene, tiefe Flötentöne dringen ein ins Mei, ins Dunkle, Schattige, Unberührbare und erreichen die Geister der Toten.“ Bei diesem Werk steht im Gegensatz zur europäisch-westlichen Musiktradition nicht die Melodie, sondern die Klangfarbe und Klangqualität im Vordergrund. Die Klangmöglichkeiten der traditionellen japanischen Flöten werden

dabei auf die moderne Flöte übertragen.

Diese Meditation, dieser Dialog mit der Sphäre der Verstorbenen blieb in unserem Programmzusammenhang nicht bei einer einzigen Person stehen, sondern war als Hinführung zu jenen unsäglich gequälten Menschen, welche uns in der nun folgenden *Todesfuge* begegnen, zu begreifen.

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends  
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts  
wir trinken und trinken  
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng  
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete  
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei  
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde  
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends  
wir trinken und trinken  
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt  
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete  
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt  
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau  
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends  
wir trinken und trinken  
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen  
Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft  
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts  
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland  
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken  
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau  
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau  
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete  
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft  
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete  
dein aschenes Haar Sulamith

Mit dieser Kantate von Helmut Barbe für Tenor und Bass solo, Akkordeon, Viola, Kontrabass, Schlagzeug und gemischten Chor nach dem bekannten Gedicht von Paul Celan ist der Tiefpunkt denkbarer menschlicher Existenz markiert – sowohl in Bezug auf die Opfer, als auch, was die Täter anbelangt. Celans Text ist wie wohl kaum ein anderer geeignet, die in Psalm 130 erwähnte „Tiefe“ in ihrer extremsten Form zu aktualisieren und zu konkretisieren, nämlich in der Realität der Konzentrationslager der Nazi-Zeit. Es würde allerdings den Rahmen dieses Beitrages sprengen, das zu den bedeutendsten Gedichten des 20. Jahrhunderts zählende Gedicht von Celan an dieser Stelle eingehender zu betrachten. Daher sei auf die einschlägige Literatur verwiesen. Soll hier jedoch der Raum sein, wenigstens die Grundidee der Vertonung des Gedichtes zu umreißen, so sei auf die Wiederholung und Verdichtung der immer gleichen Sätze und Satzfragmente verwiesen. „Fuge“-„Fuga“: dieser ursprünglich mit Todestango überschriebene Text hat mit der strengen, baukastenartigen Verknüpfung seiner Elemente tatsächlich eine gewisse Verwandtschaft zur musikalischen Form der Fuge. Andererseits spielt natürlich die Wortbedeutung „Fuga“ = Flucht eine Rolle. Nicht außer Acht gelassen werden sollte auch die vermutlich gewollte Assoziation an Johann Sebastian Bach, welcher als Meister der *Kunst der Fuge* bei den Nazis in hohem Ansehen stand und so im Gedicht zu einem Symbol der pervertierten deutschen Kultur wird. Helmut Barbés Komposition liegt nun ein ganz ähnliches Strukturprinzip zugrunde, wie wir es im Gedicht vorfinden. Er arbeitet mit einer Sechstonreihe, welche sich durch Spiegelung, Umkehrung und Transposition zu immer neuen, aber miteinander verwandten Tonfeldern formiert:

in R1/K1 möglich G es Es h H g  
 in R2/K2 Des a A f F des  
 in U1/KU1 E c C as As e  
 in U2/KU2 B fis F#s d D b

Diese Reihen werden nun nicht im Sinne der klassischen Zwölftontechnik linear verwendet, sondern in akkordische Strukturen gefasst. So entsteht der Eindruck einander ablösender, untereinander jedoch sehr ähnlicher Modi. Kern der vertikalen Schichtung sind sich überlagernde Dreiklänge, welche sich aus den Reihen ergeben:

Jedes dieser Sechstonfelder ist nun einem Satz oder Halbsatz des Gedichtes zugeordnet. Das grausam Mechanische, das sich in den Wiederholungsmustern des Gedichtes manifestiert, wird dadurch unterstrichen, zudem infolge der Ähnlichkeit der tonalen Felder aber auch eine Vereinheitlichung des Ganzen erreicht. Bei der Betrachtung des Gedichtes *Todesfuge* springt den Leser immer wieder jener einzige, grausame Reim an: „...sein Auge ist blau er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau“. Barbe markiert diese Stelle durch einen beklemmenden Dialog zwischen gesprochener Stimme und zweier in kanonischer Verdichtung geführter Trommeln.

Der Gang durch unsere Programmfolge ist an dieser Stelle an einem heiklen Punkt angekommen. Wie ist diese sich aus der Textebene ergebende tiefe Depression aufzufangen? Jedes falsche Wort, jeder falsche Ton würde unweigerlich in die Peinlichkeit der Verharmlosung nationalsozialistischer Gräueltaten oder Vereinnahmung der Opfer etwa durch christlich geprägte Denkmuster führen. Adornos Feststellung, dass nach Auschwitz keine Kunst mehr möglich ist, kann jedermann nachvollziehen und ist nach wie vor ein Stolperstein. Jedoch, es gibt sie, die neue Kunst nach 1945, eine Kunst, welche radikal mit der Tradition bricht, welche unverbrauchte Ansätze findet, ohne die vor ihr liegende Geschichte auszublenden. In unserem Konzert folgte auf die *Todesfuge* die 1980 entstandene Vertonung des 130. Psalms von Arvo Pärt. Pärts

R1 R2 (= K1 ↑4)  
 K1 K2 (= R1 ↑4)  
 U1 U2 (= KU1 ↑4)  
 KU1 KU2 (= U1 ↑4)

Kompositionen wirken immer so, als wenn sie die erste Musik nach unendlich langem Schweigen wären. Man hat oft gesagt, Pärts Musik steige aus der Stille und versänke wieder in ihr. Das ist es, warum sein *De profundis* an dieser Stelle des Programmes erklingen sollte. Pärt selbst schrieb: „Ich habe entdeckt, dass eine einzelne Note genügt, wenn sie schön gespielt wird. Diese einzelne Note oder eine stille Taktzeit oder ein Augenblick Stille beruhigen mich“. All seine Werke bilden daher nichts ab, beschreiben nichts, drängen sich nicht mit Affekten auf, sondern scheinen in sich selbst zu ruhen. Eine Ruhe, welche an dieser Stelle des Programmes unbedingt geboten schien.

### Das Warten / Das Hoffen

Der begrenzte Rahmen dieses Artikels verbietet eine eingehende Analyse der großen symphonischen *Motette zum Buß- und Betttag* über den 130. Psalm von Arnold Mendelssohn. Ein Merkmal dieses Werkes ist jedoch erwähnenswert und hat zur Auswahl der Motette beigetragen. Der Zustand des Wartens, des Horchens auf eine Antwort, des Hoffens auf Erlösung nimmt in diesem Werk besonderen Raum ein. „Ich harre des Herrn und ich hoffe auf sein Wort. Meine Seele wartet von einer Morgenwache bis zur andern“, so heißt es im Psalm. Ganz unterschiedliche musikalische Mittel böten sich an, die beiden konträren Komponenten des Textes – äußere Statik („ich harre“) und innere emotionale Bewegung („ich hoffe“) klanglich umzusetzen. Bei Mendelssohn ist es ein lang ausgehaltener, nie unterbrochener Ton, welcher sich zunächst sehr auffällig, im weiteren Verlauf dieser Passage jedoch verborgen 38 Takte lang durch das vielstimmige Tongeflecht zieht. Ein beständiges, sich durch nichts von seinem Ziel abbringen lassendes Warten ist das. Jener einsame, von sehnsuchtsvollen Kantilenen umrankte Ton „es“ verklingt dann in einer spannungsvollen Pause.

Alles Wünschen und Hoffen scheint in diesem Schweigen versammelt zu sein. Danach die Worte „Israel! Hoffe auf den Herrn!“ in zunächst zart, dann im Crescendo machtvoll aufstrahlendem G-Dur: Der Verzweifelte, aber seiner Vision treue Beter kann plötzlich Hoffnung auf Erlösung schöpfen. Wodurch ist diese Zuversicht entstanden? Die Lösung liegt einerseits in der „sub cutan“ wirksamen, aber steten Präsenz des erwähnten Tones „es“ sowie in dieser Pause. Im geduldigen Ausharren verliert der Beter sein Ziel nur scheinbar aus den Augen. Die statische Haltung des Wartens ist somit auch ein Festhalten an der Hoffnung. Erfüllung findet sich letztendlich in der Sprachlosigkeit dieser Pause.

Der zweite Teil des Werkes geht diesen Weg von der Hoffnung zur Zuversicht konsequent weiter und mündet in den Text des 51. Psalms: „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz und gib mir einen neuen gewissen Geist.“ Wir durchschreiten in dieser Motette den Weg aus der Verzweiflung hin zur Gewissheit einer Erlösung, die diesem „neuen Geist“ entspringt.

### Die Erlösung

Johann Sebastian Bachs Kantate *Aus der Tiefen* bildete den Abschluss dieses umfangreichen Konzertes mit Musik um den 130. Psalm. Sämtliche oben beschriebenen Aspekte dieses Textes werden in ihr noch einmal in Kürze durchlebt. Jedoch: ein neuer, wichtiger Tonfall kommt hinzu. Das Werk schließt jubelnd: „...und er wird Israel erlösen...“ Musikantisch ausgelassen wirbelnde Koloraturen umspielen eine chromatische Tonleiter, welche aus der Tiefe aufsteigt und so zum Sinnbild der Befreiung wird. Bach lässt auf diese Weise in seiner Musik die Hoffnung des Betenden auf Erhöhung zur Gewissheit werden. Was kann es für den Menschen Schöneres geben, als dass Gott unser Rufen hört?



### 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.

Susanne Rupp

## Die ästhetische Christologie in Oscar Wildes „De profundis“

Wie kaum ein anderer Autor bestimmte und verkörperte Oscar Wilde (1854-1900) den Ästhetizismus englischer Prägung des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Er begleitete diese Kultur in poetologischen Texten, präsentierte sie auf der Theaterbühne und agierte sie in der gelebten Praxis als Dandy aus. Hinter der Fassade des literarischen und gesellschaftlichen Ruhmes lebte Oscar Wilde jedoch ein Doppelleben: Auf der einen Seite präsentierte er sich als erfolgreicher Autor und Familienmann, auf der anderen Seite lebte er ein ausschweifendes Leben in Hotels, wo er mit jungen männlichen Prostituierten verkehrte. Seine Fallhöhe war beträchtlich, als er 1895 aufgrund seiner homoerotischen Beziehung zu Lord Alfred Douglas vor Gericht gebracht und zu zwei Jahren Gefängnis und schwerer Zwangsarbeit verurteilt wurde. Seine Familie distanzierte sich von ihm, er musste seinen Bankrott erklären und erlebte ein ungeahntes Ausmaß an Demütigung. Sein Name – vormals mit einer glänzenden Karriere und einer ebensolchen gesellschaftlichen Position verbunden – wurde zum Synonym für Skandal.



Oscar Wilde (1882)

Während seiner Inhaftierung begann Oscar Wilde in einem langen, an Lord Alfred Douglas adressierten Brief, der später unter dem Titel *De Profundis* veröffentlicht wurde, Rechenschaft über ihre in vielerlei Hinsicht problematische Beziehung abzulegen. Dieser Brief war jedoch nicht nur der Aufarbeitung dieser Beziehung gewidmet, sondern wurde von Wilde auch dazu genutzt, ästhetische und weltanschauliche Fragen zu reflektieren. 1905 wurde der Brief in einer gekürzten Fassung (unter Verzicht auf die biographischen Elemente) von Wildes Freund Robert Ross unter dem Titel *De Profundis* veröffentlicht. Die erste vollständige Ausgabe erschien 1962. Der 130. Psalm wurde dem Text also erst posthum mitgegeben. Ross, der Herausgeber, suggerierte mit dieser Titelwahl zweierlei: zum einen den Bezug zur Tradition des Alten Testaments und der Psalmen, zum anderen den Bezug zum katholischen Totenritus. Tatsäch-

lich werden diese Erwartungen jedoch nicht vollauf erfüllt. Zwar ist Wildes Sprechhaltung der des Psalmisten nicht unähnlich: Aus einer existentiellen Krise heraus sucht er nach neuer Orientierung und Halt. Aber die beiden Texte – der Brief Wildes und der 130. Psalm – kommen zu sehr unterschiedlichen Ergebnissen. Während der Psalmist sein Hoffen und Vertrauen auf Gott setzt,

schlägt Wilde einen anderen Weg ein: Er vertraut im Sinne des Humanismus vor allem den Kräften des Individuums – und hier vor allem dem künstlerischen Individuum.

Wildes ästhetische Heimat ist der Ästhetizismus des späten 19. Jahrhunderts, wie er ihn während seiner Studienjahre in Oxford bei seinem Tutor Walter Pater (1839-1894) kennengelernt hatte. Ausgehend von der Prämisse, dass das Leben des modernen Menschen vor allem durch Rastlosigkeit gekennzeichnet sei, entwickelte Walter Pater eine Ästhetik, in der die Wirkung und sinnliche Erfahrung von Kunst durch den Rezipienten im Mittelpunkt stand (vor allem in *Studies in the History*

*of the Renaissance*, 1873). Nur vermittels der intensiven und tiefen Erfahrung kann der Mensch seine ihm mitgegebenen Potenziale voll ausschöpfen und sich vom Diktat der Zeit emanzipieren. Im Bereich der Künste ist es für Pater vor allem die Musik, die diese Momente der „vision“ besonders einlädt, denn in der Musik fallen Material und Form zusammen, so dass auf eine diskursive Vermittlung von Inhalten verzichtet und eine direkte Wirkung auf den Zuhörer gewährleistet werden kann. Die Musik wird in Paters Ästhetik zum Paradigma der Kunst, der alle anderen Künste nacheifern sollen: „All art constantly aspires towards the condition of music.“<sup>1</sup> Die erfüllten und ekstatischen Momente im Erleben von Kunst wurden für Pater zum Leitbild für ein gelingendes Leben insgesamt: „To burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life.“<sup>2</sup>

Oscar Wilde hatte sich dieser Ästhetik sowohl in seiner künstlerischen Praxis als auch in seinem ‚self-fashioning‘ als

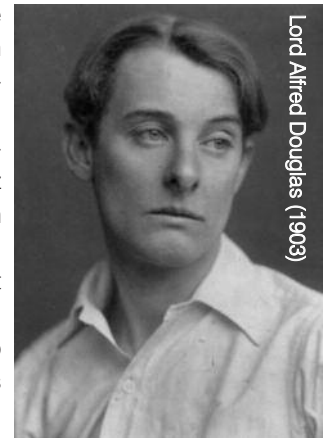
Dandy verschrieben. Doch diese Haltung wurde durch seine Erfahrung des tiefen Falls grundsätzlich in Frage gestellt: Wo lässt der Ästhetizismus Platz für Schmerz und Erfahrungen, die in die Abgründe der menschlichen Existenz führen? Wie sind intensive und existenzielle Erfahrungen zu bewerten, die nicht vom Kunstschönen ausgelöst werden?

Oscar Wilde löste dieses Problem, indem er die Erfahrung des Schmerzes von seiner Wirkung her betrachtete, die er als Konvergenz von Leid und Erkenntnis beschrieb: „Where there is Sorrow, there is holy ground.“ (91) Der erlebte oder beobachtete Schmerz ist insofern eine Offenbarung (109), als dass in ihm die Vorstellung von der Einheit des Lebens, in der „pleasures“ und „fear“ zusammen gehören (113), sichtbar und erlebbar wird. Im Zusammenspiel komplementärer Erlebnisse werden tiefe und intensive Erfahrungen möglich, die auch das Ziel aller großen Kunst sind. Der Schmerz wird zum „type and test of all great Art“ (109), und der Künstler sucht diesen Effekt in seiner Kunst nachzuahmen.

Die ideale Verkörperung des ins Produktive gewendeten Schmerzes findet Oscar Wilde in der Figur Jesu, dessen Bedeutung er vom religiösen in den ästhetischen Diskurs verschiebt. Jesus wird zum Fluchtpunkt der neuen Zusammenschau von Schmerz und Schönheit, denn er verkörpert durch seine Erfahrung des Leides am eigenen Leibe und vermittelt seiner radikalen Empathie für Leidende den wahren romantischen Künstler, und Oscar Wilde beobachtet eine „intimate and immediate connection between the true life of Christ and the true life of the artist...“ (114). Jesus wendet sich den vom Schicksal Gezeichneten zu, er durchdringt das Leben in allen seinen Facetten und er ist da, wo besonders intensiv gelebt und gelitten wird. Jesu Handeln wird zum Paradigma der Kunst, denn auch diese soll dahin gehen, wo Masken nichts mehr zählen, wo es nur noch um existenzielle Erfahrungen geht.

Jesus gilt Wilde als der Vorläufer des romantischen Künstlers. Beide – sowohl Jesus als auch der Künstler – verfügen über eine „intense and flamelike imagination“ und damit zugleich über eine „imaginative sympathy“ (114), die zu uneingeschränkter Empathie befähigt. In seiner einführenden Begegnung mit den Leidenden wird Jesus zum Medium einer Verwandlung: „[H]e took the entire world of the inarticulate, the voiceless world of pain, as his kingdom, and made of himself its eternal mouthpiece“ (120). Jesus artikuliert den Schmerz des Leidenden, indem er sich ihm zuwendet und damit dokumentiert, dass sein Leid Aufmerksamkeit verdient. Durch die schiere Gegenwart und Zuwendung Jesu wird der leidende Mensch zu einem Anderen. Von dieser Wirkkraft legen die Wundergeschichten der

Evangelien Zeugnis ab: Die Texte sind weniger darum bemüht, die Lehre Jesu wiederzugeben, als die Wirkungsweise und Transformationskraft seiner Präsenz zu beschreiben, die sich in Empathie und Zuwendung manifestiert („He does not really teach one anything, but by being brought into his presence one becomes something“, 129).



Wilde selbst erlebte diese Kraft der Empathie, die sich der Artikulation und Diskursivierung entzieht, in einem Moment der tiefsten Erniedrigung. Als er von Polizisten durch eine Menge Schaulustiger geführt wurde, sah er von weitem seinen Freund Robert Ross, der – als Zeichen des Respektes – stumm seinen Hut vor ihm zog (91). Wilde wurde von dieser Geste existenziell berührt („Men have gone to heaven for smaller things than that“), denn dieser „little lowly silent act of Love“ brachte ihn wieder in Berührung mit dem „wounded, broken and great heart of the world“ (92). Das Zusammenführende und Verbindende charakterisiert auch Jesu Handeln, und es ist nur möglich unter der Voraussetzung grenzenlosen Einfühlungsvermögens.

Die Ästhetisierung Jesu' ist im 19. Jahrhundert eine ungewöhnliche Denkfigur, und es lohnt sich, Oscar Wildes ‚ästhetische Christologie‘ in Bezug zu setzen zu den Neuerungen auf dem Gebiet der Jesus-Forschung seiner Zeit. Im 19. Jahrhundert entstanden unter dem Einfluss der Bibelkritik der Tübinger Schule (hier insbesondere David Friedrich Strauß, *Das Leben Jesu*, 1835-36) Studien, die einen historischen Jesus zu zeigen versuchten, indem sie die Evangelien als historische Texte und nicht im Sinne religiöser Offenbarung lasen. Für Oscar Wilde war vor allem das Werk des französischen Orientalisten Ernest Renan (1832-1892) von Bedeutung, der erste Band seines Werkes *La vie Jésus* war 1863 erschienen. Renan ging in diesem Buch der Frage nach dem historischen Jesus im Sinne der höheren Bibelkritik nach und richtete sein Erkenntnisinteresse vor allem auf die Frage nach den Gründen für Jesu' Wirkmacht: Welche Faktoren begünstigten seinen Erfolg in der spätantiken Gesellschaft? Wie wurde seine Bedeutung erzählerisch gestaltet? Unter Einbeziehung zeitgenössischer Quellen entkleidete Renan die Erzählung der Evangelien ihres Offenbarungsanspruchs und las sie als Geschichtsschreibung, die wiederum mit den Mitteln der kritischen Historiographie untersucht werden konnte. Wilde selbst war ein begeisterter Leser von Renans Werk (117), und es dürfte vor



allein die Beschreibung der performativen Kraft Jesu' gewesen sein, die Wilde dazu anregte, seinerseits über die Wirkmacht Jesu' nachzudenken. Doch trotz aller Gemeinsamkeiten unterscheiden sich die Herangehensweisen von Renan und Wilde grundlegend: Während Renan einen historisierenden Zugriff auf die Figur Jesus wählte und seine Bedeutung in einem spezifischen historischen Kontext – dem der Spätantike – erhellen will, verfuhr Wilde nach einem diametral entgegengesetzten Prinzip: Er folgte einer humanistischen Interpretation, die nicht das spezifisch Historische an einer Figur herauszuarbeiten, sondern ihre Universalität zu behaupten sucht. Wilde ‚essentialisiert‘ Jesus: Jesu der Geschichtlichkeit enthobenes Wesen besteht just darin, dass das in ihm zum Ausdruck gelangende radikal Mensch-

liche ihn damals und heute mit der Menschheit verbindet. Jesus – und mit ihm die Kunst – agieren jenseits der Beschränkungen von Raum und Zeit. Trotz dieses gravierenden methodischen Unterschiedes war Wilde jedoch eklektisch genug, um die von Renan ausgehenden Anregungen aufzugreifen und in seine Christologie zu integrieren.

Die Engführung von Jesus und dem romantischen Künstler macht deutlich, dass die Annäherung an Jesus für Wilde auf der Ebene der Ästhetik geschah. Die christliche Religion selbst blieb ihm fremd, auch wenn es gelegentlich Phasen in seinem Leben gab, in denen er mit einer Konversion zum Katholizismus liebäugelte (diesen Schritt vollzog er erst am Ende seines Lebens). Während der Zeit seiner Inhaftierung bot ihm die Religion keinen Trost. Es war dann auch nicht Gott, der seine Rufe aus der Tiefe hätte beantworten können, sondern er begegnet vor allem sich selbst, den Möglichkeiten seiner Selbstverwirklichung und dem ihm innewohnenden Potential zur intensiven, den ganzen Menschen erfassenden und ihn ermöglichenden Erfahrung. Für diese intensive Form des Lebens, in der Freud und Leid nicht ohne einander denkbar sind, stand Jesus Pate. Über die Figur Jesu vermittelt fand Wilde zu einer zutiefst individualistischen und humanistischen Position, in deren Mittelpunkt der Glaube an den Menschen selbst steht.

#### Quellen:

Walter Pater, *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, London: Macmillan, 1910.

Oscar Wilde, *De Profundis and Other Prison Writings*, hg. Colm Toibin, London: Penguin, 2013.

<sup>1</sup> Walter Pater, „The School of Giorgione“, in: *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, London: Macmillan, 1910, S. 135.

<sup>2</sup> Walter Pater, „Conclusion“, in: *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*, London: Macmillan, 1910, S. 236.



**Prof. Dr. Susanne Rupp**, 1967 in Karlsruhe geboren, studierte Musikwissenschaft, Anglistik und Vergleichende Literaturwissenschaft an der LMU München, der TU Berlin und der Glasgow University. Seit 2007 ist sie Professorin für Britische Literatur und Kultur an der Universität Hamburg. Sie habilitierte sich 2007 im Kontext des Sonderforschungsbereichs 447 „Kulturen des Performativen“ an der FU Berlin mit einer Arbeit zur weltlichen Vokalmusik der Tudorzeit. 2006/2007 arbeitete sie auf einer DFG-geförderten eigenen Stelle zur Genese des historischen Bewusstseins in Alexander Popes Homer-Übersetzungen. Seit 2012 ist sie Mitglied des Graduiertenkollegs „Interkonfessionalität in der Frühen Neuzeit“ an der Universität Hamburg. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der britischen Literatur und Kultur von 1500-1800, darüber hinaus gilt ihr Interesse epochenübergreifend den Beziehungen zwischen Literatur und Musik sowie den Schnittstellen von Literatur und Theologie.

Inga Behrendt

# Stundengebet als Taktgeber des Tages

## Zu den Gesängen des Evangelischen Tagzeitenbuches

### I. Zur Entstehung der Deutschen Gregorianik nach Münsterschwarzacher Modell

Die Gesänge des Evangelischen Tagzeitenbuches (ETB)<sup>1</sup> gehören zu den Gesängen der *Deutschen Gregorianik nach Münsterschwarzacher Modell* (im Folgenden verkürzt *Deutsche Gregorianik* genannt), bei der von Godehard Joppich und Rhabanus Erbacher die Tonsprache des lateinischen gregorianischen Chorals in eine Tonsprache von Gesängen in deutscher Sprache überführt (adaptiert) worden ist. Hierbei wurde insbesondere die Tonsprache der frühesten überlieferten gregorianischen Gesänge berücksichtigt, die anhand der frühesten Handschriften mit Neumennotation ersichtlich ist. Gemäß den Wünschen der Herausgeber des ETB (Ersterscheinung 1967, grundlegend überarbeitete vierte Auflage 1998, vorliegende fünfte Auflage von 2003; Redaktion: R. Brandhorst, G. Hinz, H. Mayr, J. Fr. Moes, H. Naglatzki und A. Völker) wurden von Godehard Joppich für das ETB Antiphonen ausgewählt und ergänzt.



Abtei Münsterschwarzach

Die Überführung dieser Tonsprache geschah nicht in einer „Eins-zu-Eins“-Übernahme des lateinischen Choralstils. Wie man anhand des Repertoires sieht, kennen Joppich und Erbacher das lateinische Repertoire bis ins Detail, beispielsweise Anfangs-, Binnen- und Schlusswendungen, und haben überprüft, welches „melodische Vokabular und welche Gestaltungsgesetze“ (Vorwort des *Benediktinisches Antiphonale*, Band III: Vesper, Komplet, Vier-Türme-Verlag Münsterschwarzach 1996, verbesserte und überarbeitete Ausgabe, S. 4) sie aus dem lateinischen Repertoire für die deutschen Gesänge übernehmen konnten. Wie P. Rhabanus der Autorin erzählte, gab es häufig beim Entstehungsprozess viele verschiedene Melodiefassungen zu einem Gesangstext. Für die Wahl der Endfassung der Antiphonen hatte stets die Darbietung des Textsinns mit einer guten Textdeklamation (*prosodie*) den Vorrang vor der schönen Melodiewendung. Ebenfalls mitgearbeitet haben Johannes Berchmans Göschl und Roman Hofer. Und mittlerweile ist die *Deutsche Gregorianik* in mehreren Ausgaben (DA, AzS, BA) veröffentlicht worden und wird in vielen Gemeinschaften, evangelisch wie katholisch, im Stundengebet gesungen, so beispielsweise im *Evangelischen Gethsemane Kloster* auf dem Riechenberg in Goslar sowie in der evangelischen *Communität Casteller Ring*, CCR, Schwanberg bei Würzburg.

Anstoß für dieses umfangreiche Schaffen von deutschsprachigen Gesängen für das Stundengebet war der Wunsch nach einem gemeinsam gefeierten muttersprachlichen Stundengebet, da die Brüder und Patres von Münsterschwarzach vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil i. d. R. getrennt voneinander ihr Stundengebet gebetet haben. Natürlich hatte es vor der *Deutschen Gregorianik* bereits viele Versuche gegeben, eine muttersprachliche Gregorianik zu entwickeln, auch bereits vor der Reformation. An dieser Stelle sei auf das *Alpirsbacher Antiphonale* (Ersterscheinung in Teilen ab 1935-1939) von Friedrich Buchholz († 1967) hingewiesen.

#### Lesetipp für ein vertiefendes Studium der *Deutschen Gregorianik nach Münsterschwarzacher Modell*:

Frank Höndgen, *Herrliche Stadt unseres Gottes, All meine Quellen sind in dir – Die Antiphonen des muttersprachlichen Stundengebets der Abtei Münsterschwarzach, Eine Studie*

zur Entstehungsgeschichte und zur kompositorischen Struktur, Vier-Türme-Verlag Münsterschwarzach, Münsterschwarzach 2013.

## II. Zur Struktur des Evangelischen Tagzeitenbuches

Das ETB enthält neben vielen Zusätzen (Fürbitt-, Segnungsgebete u.a.) Ordnungen für sieben Horen am Tag. Morgen-, Mittags- und Abendgebet können jeweils entweder vornehmlich gesprochen oder gesungen werden, wofür Varianten angegeben sind. Im Vorwort wird betont, dass die Autoren des ETB zu einem eigenständigen Umgang mit dem Stundengebet anregen möchten. Es käme nicht darauf an, „die Gebete genau nach der vorgeschlagenen Ordnung und den vorgegebenen Formulierungen zu halten“ (Vorwort des ETB, S.3).

Wer sich genauer mit dem ETB beschäftigt, findet darin insgesamt 553 Gesänge, wovon 341 Antiphonen sind. Wie man anhand des Quellennachweises im ETB (S. 993ff.) sehen kann, schuf Godehard Joppich für das ETB 177 neue Melodien, um den Wünschen der Herausgeber der evangelischen Tagzeitenliturgie gerecht zu werden. 11 Melodien stammen von Günther Hinz. 192 Gesänge sind aus dem bisherigen Antiphonenbestand von Münsterschwarzach für das ETB gewählt worden, drei aus dem Evangelischen Gesangbuch.

## III. Einige Aspekte zur Textbehandlung in den Antiphonen im ETB

Wenngleich in diesem Rahmen eine umfassende erschöpfende Beschreibung der Tonsprache der *Deutschen Gregorianik* bei Weitem nicht möglich ist, soll doch auf einige Aspekte hinsichtlich der Textbehandlung wie der Melodiegestalt aufmerksam gemacht werden:

**Syllabik:** Auffallend ist, dass die Antiphonen vornehmlich von Syllabik geprägt sind und Mehrtonneumen nicht oder nur selten auftreten. Die wenigen Mehrtonneumen, die im ETB auftauchen, dienen zur Hervorhebung besonders wichtiger Worte bzw. zur Darstellung der Satzstruktur. – Eine Herausforderung bei einer vornehmlich syllabischen Vertonung sind vielsilbige Worte. In der Antiphon *Seinen eigenen Sohn* (ETB, Nr. 572, S. 617) wird beispielsweise in der zweiten Hälfte der Antiphon das viersilbige Wort *hingegen* so vertont, dass der Wortakzent auf der in dieser Phrase höchsten Melodienote erscheint (si bemolle) und somit profiliert ist. Die nachfolgenden Silben kommen auf Tönen der absteigenden Skala hin zur Finalis re zu stehen, wobei die vorletzte Silbe *hingegen* durch eine Tonwiederholung leicht

melodisch „nachgezeichnet“ wird. Auf diese Weise wird das Wort in seiner Struktur von der Melodie „gestützt“, und es werden durch die Melodie nicht „falsche“ Akzente beim Singen des Wortes evoziert.

**Darstellung der Satzstruktur:** Wenn eine Melodie eine Art „klingendes Gewand“ des Textes sein möchte, wie das bei der *Deutschen Gregorianik* der Fall ist, dann gehört dazu, die Satzstruktur in der Melodie darzustellen. Ein Beispiel für eine Anrede, nach der gemäß des natürlichen Sprachflusses eine kurze Artikulation entsteht, findet sich in der Antiphon *Vater, in deine Hände*:



Entnommen aus: *Evangelisches Tagzeitenbuch*, Nr. 587, S. 632  
© Vier-Türme GmbH, Verlag, Münsterschwarzach

Bei der Antiphon *Siehe, jetzt ist die Zeit der Gnade, siehe, jetzt ist der Tag des Heils* (ETB, Nr. 780, S. 796) wurde die parallele Satzstruktur in der Melodie nachgezeichnet, indem jeweils über der Akzentsilbe (*siehe*) eine aufsteigende Zweitongruppe (*Pes*) und über der unbetonten Silbe (*siehe*) eine Einzelnote steht.

Die Melodie hilft, wie die Beispiele zeigen, die natürliche Vortragsgeschwindigkeit der Textdeklamation auch beim Singen umzusetzen. In der Antiphon *Dein, o Herr, ist die Größe* (ETB, NR. 681, S. 698) steht am Ende des Textes *es ist dein* für sich getrennt, obwohl der zweite Satz der Antiphon auch „Denn alles, was im Himmel und was auf Erden existiert, ist dein!“ hätte heißen könne. Durch die Abtrennung eines eigenen Satzes (*es ist dein*) wird eine kurze Artikulation notwendig, die in der Melodie durch den Terzsprung aufwärts und die Wendung zur Finalis mi umgesetzt wird, um nach der langen Aufzählung die große Bedeutung des schlichten Satzes zu unterstreichen: *\*es ist dein\**. Auf diese Weise werden sogar feine Nuancen der Textdeklamation musikalisch umgesetzt.

Nicht nur die grammatische Struktur eines Textes wird in der Melodie nachgezeichnet, sondern auch die Handlung, die der Gesangtext beschreibt. So erfährt man beim Hören der Antiphon *Am Abend des ersten Tages* (ETB, Nr. 625, S. 664) zunächst etwas zur Szene, in der die Personen sich befinden: *Am Abend (...) waren die Jünger versammelt (...)* – all dies vertont mit einer Melodie, die sich im unteren Bereich des Ambitus im I. Ton bewegt. Beim Erscheinen Jesu liegt die Melodie bereits im Umfeld der Tenorstufe (Rezitationsebene) la (*Da trat Jesu in die Mitte*). Und als Jesu spricht, bricht die Melodie nach oben hin aus: *Friede sei mit euch!*

beginnt mit einem Quartsprung la-re über dem Wort *Friede*. Die Osterfreude ist hierauf in den beiden Hallelujarufen, die die Antiphon abschließen, mit jubelnden Mehrtonneumen (*Scandicus, Clivis, Climacus*) vertont. Wie versucht wurde aufzuzeigen, stimmen Melodieaufbau und inhaltliche Entwicklung im Gesangstext miteinander überein.

Hinsichtlich der Textwahl sind Vertonungen von Jesu Worten auffällig (so die Antiphonen Nr. 630/S. 666 (Lk 24,39, Nr. 634/S. 668 (Joh 10,9), Nr. 635/S. 668 (Joh 14,6), Nr. 637/S. 669 (Joh 15,5), Nr. 670/S. 692 (cf. Joh 14,18), Nr. 671/S. 693 (Mt 28,20) und Nr. 707/S. 706 (Lk 10,16).) und auch die Nennung von alttestamentlichen Personen als Präfiguration Christi wie im Fall der Antiphon *Wie Jona drei Tage und Nächte* (ETB, Nr. 591, S. 637). – Insgesamt zeigt sich eine Tendenz zur Lautmalerei. Zum Beispiel geht bei den Worten *und der Tag hat sich geneigt* die Melodie in der Antiphon *Herr, bleibe bei uns, denn es will Abend werden* (ETB, Nr. 615, S. 658) passenderweise nach unten.

#### IV. Einige Aspekte zur Melodiegestalt

**Die leichte erste Note...:** In der Antiphon *Der Geist des Herrn erfüllt den Erdkreis* (ETB, Nr. 650, S. 671) steht über dem Wort *Geist* eine Zweitonneume do-si. In diesem Kontext würde man im lateinischen Repertoire davon ausgehen, dass ursprünglich die Melodie an dieser Stelle drei Töne (*Torculus* mit Tonfolge tief-hoch-tief; hier wohl sol-do-si) hatte. Denn da die erste *Torculus*-note wohl mit schwachem Tonansatz gesungen worden ist, findet man in einigen jüngeren Handschriften mit Neumennotation diese erste Note nicht mehr (*initio debilis*) – übrig blieben die beiden letzten Töne (*Clivis*) wie im Fall der Antiphon *Der Geist des Herrn* über dem Wort *Geist*. Ähnliche Anfänge finden sich häufig im Repertoire des lateinischen Chorals, so beispielsweise bei der Antiphon *Accipite Spiritum Sanctum* (Joh 20, 22.23; AM I, S. 309).

**„Betonungspes“:** Die Verwendung von aufsteigenden Zweitongruppen (*Pes*) mit dem Intervall einer großen Sekunde auf der Akzentsilbe von inhaltlich wichtigen Worten ist der Tonsprache der lateinischsprachigen Gregorianik entlehnt. Im weitesten Sinne könnte dies als „Betonungspes“ bezeichnet werden, wenngleich dieser i.d.R. im Rahmen einer Rezitation gefunden wird. In der Schlußphrase der Antiphon *Ich bin der gute Hirte* (ETB, Nr. 609, S. 651) werden wichtige Worte durch einen solchen *Betonungspes* hervorgehoben: *Ich gebe ihnen das ewige Leben*.

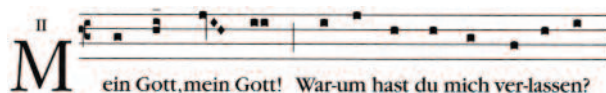
**Größere Intervalle (Quart, Quinte):** Eine Intonation auf einem hohen Ton bietet einen spannungsreichen Antiphonenanfang (vgl. Antiphon *Dies ist der Tag*, Nr. 623, S. 662). Span-

nend bzw. ebenfalls auffallend sind neben den Zweitongruppen mit Quart- oder Quintintervall über einer Silbe (wie bei der Antiphon *Sei gegrüßt*, ETB, Nr. 568, S. 615) – als Hervorhebung des Wortes oder als Abrundung von Phrasen bzw. Worten – auch Sprünge von Melodieton zu Melodieton von einer Quart oder Quinte. In der Stilistik der *Deutschen Gregorianik* bewirken diese großen Intervalle stets eine gewisse Intensität, da die Melodie ansonsten meist in Sekund- und Terzschriften voranschreitet. Die Antiphonen *Singt dem Herrn ein neues Lied* (ETB, Nr. 611, S. 654) und *Gott steht auf* (ETB, Nr. 654, S. 670) weisen solcherart Sprünge und Mehrtongruppen auf.

**Mehrtongruppen:** Sicherlich kein Zufall ist, dass in den beiden Antiphonen *Heilig, heilig, heilig ist der Herr Zebaoth* (Nr. 660, S. 684) und *Heilig, heilig, heilig ist Gott der Herr* (Nr. 788, S. 806) jeweils die betonte Silbe des Wortes *Heilig* mit einer Mehrtongruppe versehen und im Fall der zweitgenannten Antiphon diese sogar zunehmend verziert ist (erstes Mal = drei Töne, zweites Mal = vier Töne, drittes Mal = fünf Töne). Dies knüpft sicherlich an die Tradition des dreimaligen *Heilig* im *Te Deum* und *Sanctus* an.

Mehrtongruppen können darüber hinaus strukturbildend wirken. Durch den *Torculus* mit vervielfachter Endnote über *Seht da – euer Gott* wird in der Antiphon *Sagt den verzagten Herzen* (ETB, Nr. 777, S. 793) der rhetorische Stau im Textvortrag nach *Seht da* musikalisch in einer kurze Verlangsamung umgesetzt.

**Unisonische Zweitongruppen:** Ebenfalls übernommen aus der Stilistik der lateinischen Gesänge wurde die Verwendung von zwei unisonischen Tönen über einer Silbe. In solchen melodischen Positionen findet man im lateinischen Repertoire meist die Neume *Virga strata* (aufsteigende Zweitongruppe im Halbtonintervall (*Pes*) oder zwei unisonische Töne). In der Antiphon *Mein Gott, mein Gott* (ETB, Nr. 585, S. 630) dient die *Virga strata* über *Mein Gott, mein Gott* der Abgrenzung der Anrede, die bereits durch mehrere Mehrtongruppen intensiv gestaltet ist (*Pes, Climacus, Virga strata*) und fängt die Intensität der Anfangsbewegung ab:



Entnommen aus: *Evangelisches Tagzeitenbuch*, Nr. 585, S. 630  
© Vier-Türme GmbH, Verlag, Münsterschwarzach

Doch nicht nur zur Abgrenzung einer Phrase wird die *Virga strata* eingesetzt, sondern auch als Vorbereitung der Finalis (s. Antiphon *Das Volk inmitten der Völker... strahlt ein Licht auf*, ETB, Nr. 212, S. 280).

## V. Textgleichheit bzw. Text- und Melodieähnlichkeit zu den lateinischen Vorgängern

Die Antiphon *Ich lasse euch nicht als Waisen zurück* (ETB, Nr. 670, S. 692) ist textähnlich zur Communio vom 6. Sonntag der Osterzeit, Lesejahr A, *Non vos relinquam orphanos* (Joh 14,18; GN, S. 207) wie ebenfalls zur Antiphon *Non vos relinquam* (Joh 14,18.28; AM I, S. 296). Auch andere Antiphonentexte erinnern an die lateinischen Vorgänger, so sind die Texte der Antiphon *Ein Kind ist uns geboren* (ETB, Nr. 414, S. 507) der Christmette dem Text des Introitus *Puer natus est nobis* der dritten Weihnachtsmesse sowie der Stundengebetsantiphon *Parvulus filius hodie natus est nobis* (Jes 9,6; AM I, S. 62) ähnlich.

Man findet ebenfalls Antiphonen, die in Text und Melodie der lateinischen Vorlage mehr oder weniger treu bleiben. Dazu gehören beispielsweise die Antiphon *Dich, o Gott, loben wir* (ETB, Nr. 216, S. 285, vgl. *Te Deum*), die Antiphon *Dir gebührt unser Lob* (ETB, Nr. 914, S. 884, vgl. *Te decet laus*) und die *O-Antiphonen*, die ursprünglich ab dem 17. Dezember zum Magnifikat der Vesper als großartige Beschreibung der Heilserwartungen durch den Messias gesungen wurden (ETB, Nr. 381-Nr. 387; die Antiphonen werden *O-Antiphonen* genannt, da sie jeweils mit dem Wort „O“ beginnen.).

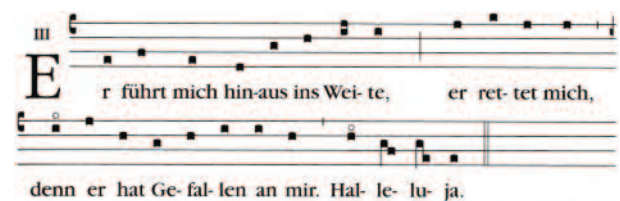
## VI. Modologisch interessante Fälle

Die Verteilung der Antiphonen im ETB in Relation zum Modus zeigt eine Vorliebe für den II. und VIII. Ton (Abb. 1).

**Vorzeichen:** Unter modologischen (tonartlichen) Gesichtspunkten ist interessant, dass in der Antiphon *Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist* (ETB, Nr. 587, S. 632, Abb. s. oben) die in der mittelalterlichen Notation unübliche Schreibung des tiefen si bemolle genutzt wird (Ausnahme: Graduale von Klosterneuburg, A-Gu 807, Mitte des 12. Jahrhunderts, heute: Universitätsbibliothek Graz). – Und in der Antiphon *Gott wollte alles mit sich versöhnen* (ETB, Nr. 565, S. 611) kommen in relativ kurzer Folge si bemolle und si naturale vor (si bemolle über *mit sich versöhnen* und si naturale über dem Wort *Blut*).

**Ambitus:** Die Melodie der Antiphon *Christus wurde für uns gehorsam* (ETB, Nr. 589, S. 636), die zu Beginn ähnlich wie das bekannte Graduale *Christus factus est* (GN, S. 108) das Canticum aus dem Philipperbrief vertont, verläuft zunächst unter der Finalis fa bis zum do, was für einen plagalen Modus (VI) üblich ist. Doch ab der Antiphonemitte geht der Melodieverlauf in die Höhe und ist ab hier authentisch zu nennen (V). Insgesamt wird ein Ambitus vom tiefen do bis zum hohen fa durchschritten, was für die Antiphonen der *Deutschen Gregorianik* schon eine Besonderheit ist.

**Psalmton im III. Modus:** Die Psalmodie im III. Modus hat im ETB die im frühen Repertoire übliche Tenorstufe si. In der späteren Überlieferung der Gesänge gibt es Quellen, die anstelle des si als Rezitationsebene in der Psalmodie das do angeben, wodurch die Farbigkeit des Wechselspiels von si und do verloren geht. Diese Entwicklung wird dokumentiert im von Solesmes veröffentlichten *Antiphonale Monasticum* von 1934, indem für den III. Modus einmal der „Tonus in tenore antiquo“ mit Reziationsstufe si (S. 1212) und einmal der „Tonus recentior“ mit der Reziationsstufe do (S. 1213) angegeben ist. Im ETB wie ebenfalls im 2005 von Solesmes veröffentlichten *Antiphonale Monasticum* (Band I, S. 512) ist nunmehr nur der Psalmton im III. Modus mit Reziationsstufe si angeführt. Dies zeigt den Wunsch, sich möglichst der frühesten Melodieüberlieferung der lateinischen Gesänge zu nähern, ob nun in der Restitution oder in der Adaptation. Die für den III. Modus häufige Melodiegestalt zu Beginn der Antiphon (vgl. z. B. den Beginn der Antiphon *Gloria laudis resonet*, AM I, S. 433; H I/101, Zeile 14) wird in der deutschsprachigen Antiphon *Er führt mich hinaus ins Weite* (ETB, Nr. 600, S. 639) „nachgezeichnet“:



Entnommen aus: Evangelisches Tagzeitenbuch, Nr. 600, S. 639  
© Vier-Türme GmbH, Verlag, Münsterschwarzach

Antiphonentyp	Anzahl	Ton I	Ton II	Ton III	Ton IV	Ton V	Ton VI	Ton VII	Ton VIII	Ton per	IVtr
Psalm- Antiphonen	209	32	37	14	34	11	7	28	44	1 (Nr.604)	1 (Nr.411)
Canticums Antiphonen	132	16	27	9	19	5	10	20	26		

Abb. 1: Verteilung der Antiphonen im Evangelischen Tagzeitenbuch in Relation zum Modus

**Psalmton Tonus peregrinus:** Eine einzige Antiphon steht im ETB im *Tonus peregrinus*, bei dem die Rezitationsebene wandert und in der ersten Psalmhälfte auf la, aber in der zweiten Psalmhälfte auf sol liegt. Just beim „wandernden“ Psalmton heißt der Antiphontext: *Israel zog aus aus Ägypten, da wurde Juda sein Heiligtum* (ETB, Nr. 604, S. 644).

### VII. Stundengebet in ökumenischer Weite

Wie leicht bereits anhand dieser wenigen Beispiele gesehen werden kann, konnte die *Deutsche Gregorianik nach Münsterschwarzacher Modell* von P. Rhabanus Erbacher und Godehard Joppich nur zu ihrer heute bekannten und anerkannten Gestalt finden, da beide das Repertoire des lateinischen Chorals außerordentlich gut kennen und bei ihrer Arbeit den Vorrat an gregorianischen Formeln (Wendungen) immer im wahrsten Sinne des Wortes vor Augen hatten. Zu dem Wissen um die Melodien gehört bei Joppich und Erbacher natürlich auch das Wissen um die Notierung dieser Melodien in frühmittelalterlicher linienloser Notation in Neumen. Warum wurde diese Neumennotation mit ihrer komplexen oratorisch-agogischen Aussagekraft nicht ebenfalls überführt in die Notation der *Deutschen Gregorianik*? Tatsächlich ist die *Deutsche Gregorianik* in Quadratnotation mit nur wenigen rhythmischen Angaben im Notentext (Striche, Halbkreise, Kreise) über den Noten notiert. Der Grund für diese Notierung kann aus Sicht der Autorin nur darin liegen, dass dem natürlichen Sprachfluß so viel Raum wie möglich gelassen werden sollte. Striche, Halbkreise und Kreise sollen nur unterstützend wirken, und vieles erklärt sich bereits durch eine sensible Textdeklamation. Denn Vorrang vor der Melodie hat bei der *Deutschen Gregorianik* der Text, dessen sinnvoller und sinnstiftender guter Vortrag (*prosodie*) beim Singen das Ziel ist. Es empfiehlt sich, hierzu Godehard Joppichs eigene Ausführung zu lesen (Buchkapitel *Hinweise zum Gesang des Exultet, der Kehrverse und Psalmen*, in: Georg Braulik, Norbert Lohfink, Osternacht und Altes Testament – Ergänzungsband, Vertonungen des Vigilvertrags

durch Godehard Joppich, in Georg Braulik (Hrsg.), *Österreichische Biblische Studien*, Band 33, Verlag Peter Lang, Frankfurt a. Main 2008, S. 163, 164).

Das ETB fußt auf dem lateinischen gregorianischen Repertoire, das lange vor der Reformation entstanden ist, die Jahrhunderte überdauert hat und heute das gemeinsame Erbe beider Konfessionen ist. Die *Deutsche Gregorianik* bietet aufgrund der in beiden Konfessionen anerkannten Ausgaben heute den glücklichen Fall, dass Tagzeitenliturgie in *ökumenischer Weite* gemeinsam gesungen werden kann.

- AM I *Antiphonale Monasticum*,  
Band I: De Tempore, Solesmes 2005.
- AzS *Antiphonale zum Stundengebet*, hgb. von den Liturgischen Instituten Trier, Salzburg, Zürich, Verlage Münsterschwarzach und Herder, Freiburg 1979.
- BA *Benediktinisches Antiphonale*, Band I: Vigil, Laudes, Band II: Mittagshore, Band III: Vesper, Komplet, Vier-Türme-Verlag Münsterschwarzach 1996, verbesserte und überarbeitete Ausgabe.
- DA *Deutsches Antiphonale*, hgb. von Godehard Joppich, Rhabanus Erbacher, Münsterschwarzach 1969-1974.
- ETB *Evangelisches Tagzeitenbuch*, hgb. von der evangelischen Michaelsbruderschaft, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2003
- GN *Graduale Novum editio magis critica iuxta SC 117*, ConBrio Verlagsgesellschaft Regensburg 2011.
- H *Antiphonar von Hartker* (St. Gallen, geschrieben um 1000) – hier pagina 101, Zeile 14, <http://www.e-codices.unifr.ch/de/csg/0390/101/medium> (abgerufen am 09.09.2013)

<sup>1</sup> Die folgenden Angaben stimmen mit der fünften durchgesehenen Auflage des ETBs aus dem Jahr 2003, Verlag Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2003, überein. Bei der Lektüre des Artikels empfiehlt sich, das ETB parallel zu nutzen, da aus Platzgründen leider nicht alle Notenbeispiele abgedruckt werden können.



**Dr. Inga Behrendt** (\*1978) studierte Cembalo und Kath. Kirchenmusik (A-Examen 2005) an der Folkwang Hochschule Essen. Ihr Promotionsstudium bei Prof. Dr. Franz-Karl Praßl (Kunstuniversität Graz, Karl-Franzens-Universität Graz) schloss sie im November 2009 mit einer Dissertation mit dem Thema „Der Seckauer Liber ordinarius von 1345 (A-Gu 756) – Edition und Kommentar“ ab. Seit 2009 arbeitete sie in verschiedenen Forschungsprojekten an der Katholischen Universität Leuven (Belgien) und hatte Lehraufträge für Musikwissenschaft in Mannheim und Heidelberg. Seit April 2013 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Musikwissenschaftlichen Institut der Eberhard Karls Universität Tübingen, seit Oktober 2013 außerdem Lehrbeauftragte für Gregorianik und Deutschen Liturgiegesang an der Hochschule für Kirchenmusik der Diözese Rottenburg-Stuttgart in Rottenburg.

Martin-Christian Mautner

# Gottvertrauen in schwerer Zeit

## Martin Luthers Lied „Aus tiefer Not“ als Seelsorge in Text und Tönen

### 1. Vorbemerkung: Die Bedeutung des Singens bei Martin Luther

„Dass geistliche Lieder zu singen gut und Gott wohlgefällig ist, denke ich, sei keinem Christen verborgen, da doch jedem nicht nur das Beispiel der Propheten und Könige im Alten Testament (die mit Singen und Klingen, mit Dichten und allerlei Saitenspiel Gott gelobt haben) vertraut ist, sondern auch dieser Brauch selbst, besonders im Psalmengesang, der ja der ganzen Christenheit von Anfang an bekannt ist.“ So schreibt Martin Luther in der ersten seiner Gesangsbuchvorreden, derjenigen für das Wittenberger Chorgesangbuch 1524.

Wir Kirchenmusik Liebende und Treibende dürfen uns glücklich schätzen, dass dieser Reformator die Chancen einer Verkündigung durch Töne frühzeitig erkannt – und ihr durch eigene Liederproduktion und die Anregung zu einer solchen durch andere einen besonderen Platz im geistlichen Leben gewiesen hat. Denken wir nur einen Augenblick, es hätte sich die skeptische Haltung gegenüber gottesdienstlicher Musik etwa seines Zürcher Kollegen Huldreich Zwingli durchgesetzt, der – obschon er im Privaten ein versierter Musiker war und drei seiner eigenen Gesänge auf uns gekommen sind – eher eine Konkurrenz zwischen Wort und Musik argwöhnte und letztere aus den Gemeindeversammlungen zu verbannen suchte... Furchtbarer Gedanke! Es gäbe wohl keine Hochschule für Kirchenmusik, die Musikologen dürften sich mit geistlicher Musik wohl nur museal beschäftigen – auf die Idee einer Heidelberger Summer School zu Musik und Religion wären wir gewiss nicht verfallen! So aber sind wir Luther für seinen gar nicht zu überschätzenden Beitrag zur Bewahrung und Förderung der Kirchenmusik dankbar. Ja, mehr noch: Nicht nur den Bereich des Kultus bedachte er mit Liedgut, sondern ebenso erkannte er die besondere Bedeutung desselben für die Seelsorge. Das gilt selbstverständlich besonders für seine Psalmenübertragungen – von denen im Rahmen unseres Themas diejenige zu Psalm 130 näher betrachtet werden soll in dem Lied „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“. Er hat sich vielfach lobend über die Musik geäußert: „Musik ist der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes eine“, schrieb er etwa im Vorwort seiner „Symphoniae jucundae“. Und: „Denn nichts auf Erden krefftiger ist, die Trawrigen frölich, die Frölichen trawrig, die Verzagten hertzenhaftig zu ma-

chen, die Hoffertigen zur demut zu reitzen, die hitzige und vbermessige Liebe zu stillen und dempfen, den neid vnd hass zu mindern, vnd wer kann alle bewegung des Menschlichen hertzen, welche die Leute regieren, vnd entweder zu tugend oder zu laster reitzen und treiben, erzelen, dieselbige bewegung des gemüts im zaum zu halten, vnd zu regieren, sage ich, ist nichts krefftiger denn die musica.“ So hat die Musik als die „eigentliche Sprache der Seele“ innerhalb der dreifachen Funktion, die Luther sieht, eben vor allem eine seelsorgliche.

Die erste Funktion wäre die Praedicatio, die Verkündigung des Evangeliums also:

„Deus praedicavit euangelium etiam per musicam.“

„Euangelion ist ein krieichisch wort, und heyst auff deutsch gute botschafft, gute meher, gutte neu-zeyttung, gutt geschrey, davon man singet, saget und frölich ist.“

Die zweite Funktion sieht er in der Applikation des Evangeliums, also der Verlebendigung der Frohen Botschaft:

„Die Noten machen den Text lebendig“, äußert er.

Die dritte Funktion ist ihm, dass die Musik zugleich fröhlich macht und zugleich der Freude Ausdruck gibt, also Antwort des geheilten und zum Gotteslob befreiten Menschen ist:

„Wer solchs mit ernst gläubet, der kans nicht lassen, er mus frölich und mit lust davon singen und sagen, das es andere auch hören und herzu komen.“

### 2. Welche Arten von Gesängen bearbeitet nun Luther zu den genannten Zwecken?

Es ist hier zwar nicht der Ort für eine lückenlose Übersicht über Luthers musikalische Bearbeitungen, aber einiges Wenige soll doch exemplarisch genannt werden.

a) Für Luther war – wie für die anderen Reformatoren auch – die Beteiligung der Gemeinde am gottesdienstlichen Geschehen wichtig. Ein adäquates Mittel, diese Beteiligung zu erreichen, schien ihm das Singen liturgischer Stücke zu sein, die zuvor ja der Schola, also gewissermaßen professionellen Sängern vorbehalten war; an Sängerinnen war freilich gar nicht zu denken. In diesem Zusammenhang entstanden die verdeutschten Stücke des Messordinariums („Deutsche Messe“ 1526) und auch die Übertragungen am-



brosianischer Hymnen. Diese waren vor allem in den Tagzeitengebeten verankert und erfreuten sich großer Beliebtheit. Als Beispiele seien der Adventshymnus „Nun komm der Heiden Heiland“, die Weihnachtshymnen „Christum wir sollen loben schon“ und „Was fürchtest du, Feind Herodes, sehr“, der Pfingsthymnus „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ sowie der Trinitathymnus „Der du bist drei in Einigkeit“ genannt.

b) Etliche Lieder dienen dem Unterricht, sind also gewissermaßen gemeindepädagogisch motiviert. Hierzu zählen neben dem die reformatorische Grunderkenntnis der Rechtfertigung allein aus Glauben, allein aus Gnaden, allein durch Christus und allein nach dem Zeugnis der Heiligen Schrift darstellenden Lied „Nun freut euch, lieben Christen g'mein“ die sogenannten „Katechismuslieder“. Bei solchen handelt es sich um Lehrlieder zu den einzelnen Hauptstücken des kleinen Katechismus Luthers von 1529. Zur Taufe ist dies beispielsweise „Christ, unser Herr, zum Jordan kam“, zum Abendmahl „Jesaja, dem Propheten, das geschah“, zu den Zehn Geboten „Dies sind die heil'gen Zehn Gebot“, zum Glaubensbekenntnis „Wir glauben all an einen Gott“ und zum Vaterunser „Vater unser im Himmelreich“.

c) Eine Anzahl Gesänge, die man mit dem modernen Begriff „Erzähllieder“ fassen könnte, vermitteln den Singenden und Hörenden Kenntnis wichtiger biblischer Erzählungen. Für diese Gruppe steht exemplarisch das weihnachtliche Kinderlied „Vom Himmel hoch, da komm ich her“.

d) Obschon im Spätmittelalter die Gläubigen hinsichtlich des Gottesdienstes quasi im Wortsinne „entmündigt“

waren, also stumm blieben, gab es doch ganz oder teilweise volkssprachiges Liedgut. Diese Strophenlieder waren für Wallfahrten und Prozessionen gebräuchlich. Luther nahm sich der populären „Leisen“ – so genannt nach dem häufigen Ruf „Kyrie eleis“ am Strophenende – an. Ein Beispiel: „Gelobet seist du, Jesu Christ“.

e) Das älteste erhaltene Lied Luthers gehört in eine andere Kategorie – nämlich die der sogenannten „Zeitungslieder“. Diese wurden gedichtet, komponiert und gesungen, um bedeutende Ereignisse im Schwange zu halten – im Falle des genannten „Ein neues Lied wir heben an“ handelt es sich der Überschrift des Erstdrucks nach um „ein Lied von den zwei Märtyrern Christi, zu Brüssel von den Sophisten von Löwen verbrannt, geschehen im Jahr 1523“.

f) Hier interessieren uns ja besonders die nach Vorlage der Psalmen gearbeiteten Lieder. Sie vor allem bringen Bibeltexte mit den Lebenssituationen von Menschen in Bezug – in „Ein feste Burg ist unser Gott“ ebenso wie in „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ und den vielen übrigen. Hier mischt sich das Anliegen, Bibelkenntnis zu fördern, mit dem seelsorglichen – und dies umso mehr, als es Luther ja nicht darum ging, das gesamte Corpus des Psalters zu bearbeiten – anders als später in Johannes Calvins Genfer Liedpsalter. Luther hat vielmehr einige wenige Psalmen sehr gezielt ausgewählt und zu Liedern verarbeitet – jeweils aus konkretem Anlass und in konkrete Situationen hinein. Wenn in dem bekannten Film „Luther“ das Psalmlied „Aus tiefer Not“ in die angespannte Lage eines Verhörs des Reformators mit unsicherem Ausgang eingespielt wird, dann trifft dies den situativen Gebrauch derlei Lieder seinerzeit recht gut, finde ich.

### 3. Wie bearbeitet Luther die Textvorlagen?

Wo Luther sich auf bereits Vorhandenes stützt – und das ist meist der Fall –, geht er mit dem entsprechenden Material sehr sorgfältig um und überträgt peinlich genau. Das gilt selbstverständlich besonders für biblische Vorlagen. Allerdings schaut er andererseits dem Volk aus Maul und bemüht sich somit um Klarheit und Verständlichkeit für seine Zeit. Er hält sich gerne hinsichtlich Sprache und Formen an Vorbilder des zeitgenössischen Meistersangs, wie etwa Hans Sachs und andere ihn als eine frühe Art bürgerlicher Musikkultur gepflegt haben. Vor allem Nürnberg, aber auch andere Reichsstädte waren Heimatorte dieser poetischen Praxis. Was Luther sprachlich (und auch musikalisch) bot, war also für seine Zeit hochmodern. Dass es den Anforderungen einer späteren Zeit – etwa seit der Sprachreinigung des 17. Jahrhunderts, angeregt durch Martin Opitz' Buch „Von der teutschen Poeterey“ (1624) – nur sehr bedingt

standzuhalten vermag, liegt in der Natur der Sache: Was nahe bei den Menschen ist, veraltet eben auch rasch.

Texttreue und deutliche, verständliche Vermittlung der Botschaft haben – neben der Ehrfurcht vor dem Verfasser – durch die Jahrhunderte dafür gesorgt, dass Luthers Gesänge jedenfalls mehrheitlich lebendig blieben, allen Unkenrufen und auch „Verschlimmbesserungen“ der Aufklärungszeit zum Trotz. Als man 1852 auf der Eisenacher Konferenz nach den in den deutschen Landeskirchen bekannten Liedern fahndete – mit dem Ziel, eine Kernliederliste für ein künftiges Einheitsgesangbuch zu erstellen –, da fand sich nur ein überall gleichermaßen gesungenes Lied: „Ein feste Burg ist unser Gott“, nicht von ungefähr ein Lutherlied – und auch nicht von ungefähr eines seiner Psalmlieder!

Hinsichtlich der Musik nahm sich Luther alle Freiheit – auch hier hatte er wieder sein Ohr am Puls der Zeit. Modern gesprochen handelte er jeweils zielgruppenorientiert – er verwendete gregorianische liturgische Weisen (allerdings stark bearbeitet nach den vom Lateinischen sich unterscheidenden Bedürfnissen der deutschen Sprache), die aktuellen Prozessions- und Wallfahrtmelodien oder auch weltliche Gesänge wie Kinderlieder auf der einen und Hofweisen auf der anderen Seite. Obwohl er selbst ein guter Musiker war – was z. B. seine leider wenig bekannte vierstimmige Motette „Non moriar sed vivam“ („Ich werde nicht sterben, sondern leben“) im Stile des von ihm hoch geschätzten Josquin de Prés beweist –, ließ er sich gerne beraten – am liebsten von dem kurfürstlich sächsischen Hofkapellmeister Johann Walter.

Zusammenfassend lässt sich hier festhalten: Luthers Lieder sind textlich nahe an der Vorlage gearbeitet, sprachlich und inhaltlich so verständlich wie möglich, musikalisch gerne frei – und jedenfalls „up to date“. Musizieren und Singen zu Gottes Ehre sollte eben Lust machen und dazu dienen, dass auch andere herzukommen...

Ein Thomas Müntzer, Luthers früher Weggefährte und späterer erbitterter Gegner und Kritiker, verfuhr hier gerade andersherum: textlich eher frei paraphrasierend, dafür musikalisch ausgesprochen konservativ. Wolfgang Herbst hat die unterschiedliche Vorgehensweise an beider Bearbeitung des Adventshymnus „Veni redemptor gentium“ eindrücklich zeigen können.

#### 4. Welche Quellenlage haben wir für Luthers Gemeindegänge?

Das Anliegen der Gemeindebeteiligung am Gottesdienst brachte mit innerer Logik und Konsequenz eine besondere

Errungenschaft der Reformation hervor: das Gesangbuch nämlich. Handschriftliche Gesangbücher gab es freilich im Spätmittelalter – entweder für den Privatgebrauch in kleinem Format oder als riesige Folianten als Kantionalia für die gottesdienstlichen Scholen. Die jetzt erforderlichen großen Auflagen waren jedoch nur im Druckverfahren herzustellen. Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, jetzt ausführlich auf die frühe Gesangbuchgeschichte einzugehen. Deswegen seien nur kurz wesentliche Meilensteine der Entwicklung erwähnt:

Das älteste volkssprachige reformatorische Gesangbuch ist wohl das tschechische für die Kirche der Böhmisches Brüder (Prag 1501); die ersten deutschen erschienen 1524 – angeregt durch Martin Luther und zunächst fast ausschließlich mit seinen Liedern bestückt. Als Erstlinge gelten die Flugblattsammlung „Achtliederbuch“ und das wesentlich ausgereifere „Erfurter Enchiridion“. Chorbücher mit vierstimmigen Sätzen mit Tenor-Cantus firmus gab es ab dem Spätjahr 1524. Sehr schöne Editionen sind das deutschsprachige Gesangbuch der Böhmisches Brüder 1531, das von Martin Butzer besorgte Straßburger oder das bei Froschauer in Zürich gedruckte Konstanzer Gesangbuch – die beiden letztgenannten jeweils von 1540. Reformierte und schließlich auch katholische Gesangbücher (letztere ab 1567) folgten.



Titelblatt des Babst'schen Gesangbuches von 1545

Für Luther gilt als Nonplusultra das sogenannte Babstsche Gesangbuch von 1545, benannt nach dem Drucker Valentin Babst. Dieses schön gedruckte Werk erschien ein Jahr vor dem Tod des Reformators, wurde von ihm mit einer letzten Vorrede bedacht und enthält beinahe sämtliche seiner Lieder.

Durch Bearbeitung – sei es später als Kantionalsätze mit Sopran-Cantus firmus (so erstmals durch Lukas Osiander 1586), sei es instrumental (z.B. in Form der Orgelchoräle oder -fantasien), später auch in der vokal-instrumentalen Mischform der Kantate – wurde das reformatorische Gemeindelied, der „Choral“, geradezu zum Markenzeichen des Protestantismus.

### 5. Psalm 130: Luthers Lied „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“

Nach all den Vorreden nun flugs zu „unserem“ Psalmlied!

Neben dem genannten Zeitungslied von den beiden Märtyrern zu Brüssel handelt es sich bei der Übertragung des 130. Psalms vermutlich um das älteste Lied seines Verfassers. Ende des Jahres 1523 schrieb Luther an mehrere Freunde einen Brief, in welchem er um Hilfe bei der Entwicklung eines echt evangelischen Kirchengesangs bat. Erhalten hat sich ein Exemplar an den kurfürstlichen Sekretär Georg Spalatin. Darin heißt es: „Ich möchte, dass wir möglichst viele Lieder hätten, die das Volk während der Messe singen könnte, zum Graduale, zum Sanctus, zum Agnus Dei. Aber es fehlen uns die Dichter oder sind noch nicht bekannt, die uns fromme und geistliche Lieder... sängen, die dann geeignet wären, in der Versammlung Gottes immer wieder gebraucht zu werden.“ Diesem Schreiben fügte Luther ein Muster an, einen verdeutschten Psalm, mit den Worten: *De profundis a me versus est – De profundis ist von mir bearbeitet worden.*

Bestimmt ist diese erste Fassung vierstrophig nahe am Bibeltext entlang gedichtet worden – in der Form der sogenannten „Lutherstrophe“, die ein Charakteristikum vieler Lieder Luthers darstellt: jambischer Versfuß, 4-3-4-3-4-4-3-hebig, die vierhebigen Zeilen jeweils mit männlicher, die dreihebigen mit weiblicher Kadenz, dem Reimschema nach ababccb bzw. ababccx.

In dieser textlichen „Urform“ findet sich das Lied in dem bereits erwähnten Achtliederbuch und in den Erfurter Enchiridien (beide von 1524) – zunächst in der erstgenannten

Sammlung nach der Melodiefassung A (die verschiedenen Melodiefassungen sind auf Seite 70 abgedruckt). Diese Melodie verband sich später mit den Liedern „Es spricht der Unweisen Mund wohl“, der Übertragung des 14. Psalms also, bzw. „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“, der Übertragung des 12. Psalms. Wir dürfen aber in der Verwendung der Melodie für Psalm 130 „Aus tiefer Not“ die ursprüngliche sehen.

Die phrygische Melodiefassung B erscheint dann in den Enchiridien. Vermutlich fand Luther sie dem Text eher angemessen, wobei er klar von der ersten Strophe ausging.

Sehr früh, bereits im Jahr der Erstveröffentlichung 1524, übernehmen andere Gesangbucheditoren das Lied – so begegnen wir ihm in einer Straßburger Sammlung – allerdings wiederum mit einer anderen Melodie (Fassung D). Diese ist vermutlich ohne Luthers Zutun entstanden bzw. übernommen worden – mutmaßlich von Wolfgang Dachstein (geb. um 1487 in Offenburg, 1520 Mönch, 1521 Münsterorganist in Straßburg, 1523 evangelisch, Hilfsprediger und Organist an St. Thomas, Musiklehrer am Gymnasium, Mitschöpfer der Gottesdienstordnung von 1524, gest. 1533 in Straßburg). Diese Melodie scheint vielleicht zunächst unangemessen fröhlich – jedoch passt sie, wenn man die innere Entwicklung des Textes bedenkt, zur letzten Strophe gut.

Auch die Melodiefassung C taucht bisweilen in frühen Drucken auf, ist aber nicht lange mit dem Lied verbunden gewesen.

Doch damit nicht genug: Im selben – kirchenmusikalisch so reichen und bedeutsamen – Jahr 1524 erschien das Wittenberger Chorgesangbuch, eine Gemeinschaftsproduktion von Martin Luther und Johann Walter. Die eigentliche Überraschung ist eine offensichtliche Neufassung des Textes: Diesmal weist das Lied fünf statt vier Strophen auf; die ursprüngliche 2. Strophe wird auf die neuen Strophen 2 und 3 gedehnt. Das geschieht einer Akzentuierung der Rechtsfertigungslehre wegen, die ja ein Grundanliegen der Reformation war. Inhaltlich und sprachlich gilt diese Textfassung als die bessere, weswegen sie sich in der weiteren Gesangbuchgeschichte durchgesetzt hat.

### 6. Durchgang durch den Text

Hier seien der Psalmtext nach der gängigen Übersetzung (revidierte Luther-Fassung 1984) und die beiden Textversionen des Luther-Liedes, zitiert nach Markus Jenny, vorangestellt:

**Psalm 130 (Luther 1984)**

(1) Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir.  
 (2) Herr, höre meine Stimme!  
 Lass deine Ohren merken auf die  
 Stimme meines Flehens.  
 (3) Wenn du, Herr, Sünden anrechnen  
 Willst – Herr, wer wird bestehen?  
  
 (4) Denn bei dir ist die Vergebung,  
 Dass man dich fürchte.  
  
 (5) Ich harre des Herrn, meine Seele  
 Harret, und ich hoffe auf sein Wort.

(6) Meine Seele wartet auf den Herrn  
 Mehr als die Wächter auf den Morgen.

(7) Hoffe Israel auf den Herrn!

Denn bei dem Herrn ist die Gnade  
 Und viel Erlösung bei ihm.

(8) Und er wird Israel erlösen aus allen  
 Seinen Sünden.

**Luther (Liedfassung I, Fassung II kursiv)**

(1/1) Aus tiefer Not schrei ich zu dir,  
 Herr Gott, erhör mein Rufen.  
 Dein gnädig Ohren kehr zu mir  
 Und meiner Bitt sie öffnen.  
 Denn so du willst das sehen an,  
 Wie manche Sünd ich hab getan:  
 Wer kann, Herr, vor dir bleiben?  
 (2/2) Es steht bei deiner Macht allein,  
 Die Sünden zu vergeben,  
 Dass dich fürcht beide, groß und klein,  
 Auch in dem besten Leben.  
 Darum auf Gott will hoffen ich;  
 Mein Herz auf ihn soll lassen sich.  
 Ich will seins Worts erharren.

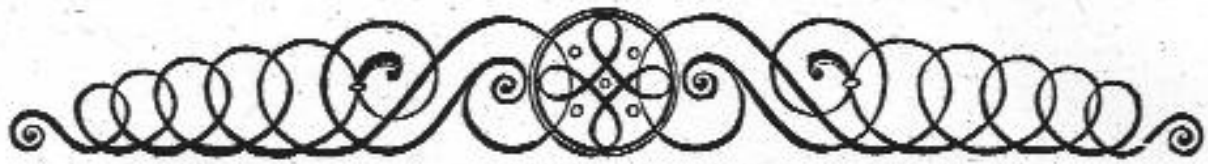
*(2) Bei dir gilt nichts denn Gnad und Gunst,  
 Die Sünden zu vergeben.  
 Es ist doch unser Tun umsonst,  
 Auch in dem besten Leben.  
 Vor dir sich niemand rühmen kann;  
 Des muss dich fürchten jedermann  
 Und deiner Gnade leben.  
 (3) Darum auf Gott will hoffen ich,  
 Auf mein Verdienst nicht bauen.  
 Auf ihn mein Herz soll lassen sich  
 Und seiner Güte trauen,  
 Die mir zusagt sein wertest Wort;  
 Das ist mein Trost und treuer Hort,  
 Des will ich allzeit harren.*

(3/4) Und ob es währt bis in die Nacht  
 Und wieder an den Morgen,  
 Doch soll mein Herz an Gottes Macht  
 Verzweifeln nicht noch sorgen.  
 So tu Israel rechter Art,  
 der aus dem Geist erzeuget ward,  
 Und seines Gotts erharre.  
 (4/5) Ob bei uns ist der Sünden viel,  
 Bei Gott ist viel mehr Gnaden.  
 Sein Hand zu helfen hat kein Ziel,  
 Wie groß auch sei der Schaden.  
 Er ist allein der gute Hirt,  
 Der Israel erlösen wird  
 Aus seinen Sünden allen.

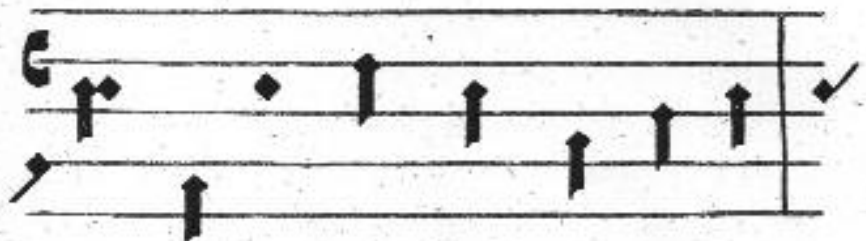
Luther versteht den 130. Psalm als das sehr persönliche Gebet eines Menschen in Not – das „aus der Tiefe“ des Originaltextes gibt er bereits in den Glossen zu seinen Psalmenvorlesungen der Jahre 1513 bis 1516 mit „aus tiefer Not“ wieder. Diese Grundannahme führt dazu, dass für Luther die Beschäftigung mit diesem Stück hebräischer Poesie unmittelbar seelsorgliche Fragen und Themen impliziert. Worin besteht die Not des Psalmbeters? Die „Sünden“, d.h. das schuldhaftige Sich-Entfernen von Gott, das sich in ent-

sprechenden Gedanken, Worten und Werken manifestiert, bereitet dem Menschen Pein. Interessanterweise finden sich die „Sünden“ sowohl im Psalm als auch in Luthers Lied stets im Plural – gleichwohl wäre verfehlt hierunter lediglich die Aktualsünden verstehen zu wollen. Diese sind vielmehr bloß die Konsequenzen, die Resultate, ja vielleicht eben die Manifestationen der eigentlichen Sünde, nämlich der Gottferne.

Der Not des Einzelnen wird Gottes „Güte“, hebräisch „chesed“



Der CXXX. Psalm/De profundis.  
durch D. Mart. Luther.



NS tieffer not schrei ich zu dir/  
Herr

Anfang des Liedes „Aus tiefer Not“ in der Fassung Straßburger Gesangbuches 1541

gegenübergestellt. In der Tat übersetzt Luther bis 1526 diesen Terminus mit „Güte“, danach mit „Gnade“.

Wir stehen hier vor dem erstaunlichen Phänomen, dass einmal nicht, wie sonst gleichsam selbstverständlich, der deutsche Bibeltext reformatorisches Liedgut beeinflusst, sondern umgekehrt ein bereits vorhandenes – nämlich 1523 getextetes und komponiertes – Lied seinerseits auf Bibelübersetzung und -interpretation entscheidenden Einfluss gewinnt. Luther versteht die „chesed“ immer mehr von Röm. 3, 23f. her: „Sie (gemeint ist: alle Menschen) sind allesamt Sünder und ermangeln des Ruhms, den sie bei Gott haben sollten, und werden ohne Verdienst gerecht aus seiner Gnade durch die Erlösung, die durch Christus Jesus geschehen ist.“

Hier sind wir an dem Dreh- und Angelpunkt reformatorischer Theologie, Anthropologie und Christologie angelangt, der Rechtfertigungslehre, dem *Articulus stantis seu cadentis ecclesiae*. Dass dem so ist, konnten wir ja bereits an der Differenz der beiden unterschiedlichen Textfassungen des Liedes sehen. Luther akzentuiert durch die Dehnung der ursprünglichen zweiten Liedstrophe in der vierstrophigen Fassung in den Strophen 2 und 3 der fünfstrophigen Version die Rechtfertigungslehre sehr deutlich. Indem er das griechische „charis“ des Römerbriefs mit dem hebräischen „chesed“ des Psalms gleichsetzt, paulinisiert er gewisser-

maßen die AT-Stelle. Die Erlösung des Sünders besteht gemäß reformatorischer Lehre in der „dikaiosyne“, der Gerechtigkeit, die vor Gott gilt – und sie geschieht per *Solum Christum, sola fide, sola scriptura* und eben *sola gratia*, allein durch Christus, allein durch den Glauben, allein durch die Heilige Schrift und allein aus Gnade.

Nun, Christus als Erlöser wird im Lied nicht explizit genannt – durch die Einfügung des Bildes vom guten Hirten ist aber mit Blick auf die Selbstaussage Jesu „Ich bin der gute Hirt“ (Joh. 10, 11) klar, wer gemeint ist. Der Glaube des Einzelnen kommt, erweitert um die Absage an jedweden Gedanken einer Werkgerechtigkeit, in den Liedzeilen zum Ausdruck:

*„Darum auf Gott will hoffen ich,  
Auf mein Verdienst nicht bauen.  
Auf ihn mein Herz soll lassen (d. h. verlassen) sich  
Und seiner Güte trauen.“*

Von Gottes erlösendem „wertem Wort“ heißt es, es sei letztlich allein verlässliche Zusage. Gottes Gnade wird ausdrücklich breit thematisiert, ich ging bereits darauf ein.

Dass Luther bei der Abfassung des Liedes übrigens ursprünglich wohl eher von der lateinischen Bibelversion der Vulgata ausging, lässt sich mehrfach zeigen: So übersetzt er „schrei ich zu dir“ wohl nach „clamavi ad te“, „erhör mein

Rufen“ wohl nach „exaudi vocem meam“ und „denn so du willst das sehen an“ nach „observaveris“. Vielleicht hat seine Bibelübersetzung aus dem durch Erasmus von Rotterdam erschlossenen griechischen Urtext des NT und dem durch Gespräche mit Rabbinen vermittelten hebräisch-masoretischen Text des AT seine theologischen Entscheidungen nochmals klären helfen und somit die zweite Fassung des Liedes mit motiviert.

Nachdem von dem Erlösungswerk Gottes als Vater und Sohn die Rede war, weist Luther übrigens auch dem Geist, der dritten Person der göttlichen Trinität, seinen Anteil zu: In Anlehnung an das Gespräch Jesu mit Nikodemus (Joh. 3, 5) formuliert er, dass das wahre Israel die Wiedergeborenen im Geiste sind. Seelsorgliches Ziel des Psalmgebets und somit auch des Liedes ist also nach Luther das Vertrauen in den sich erbarmenden Gott, der unsere Sünden vergibt und uns erlöst. „Aus tiefer Not“ dürfen wir also als eine Einladung zum Glauben, zum Gottvertrauen sehen und singen.

Die Auslegung einer Schriftstelle wie Psalm 130 durch andere wie Röm. 3, Joh. 3 oder 10 ist übrigens in den Augen Luthers wie auch der übrigen Reformatoren völlig legitim – ja mehr noch: unbedingt geboten, weil die Schrift sich selbst auslegt („Sacra scriptura sui ipsius interpres“). Bei jeder Auslegung ist der Geist der Schrift insgesamt das Maß und die Richtschnur für das Verständnis. Kaum irgendwo lässt sich das deutlicher ablesen als anhand der vorliegenden Nachdichtung des Psalmslieds „Aus tiefer Not“.

## 8. Die Melodiefassungen

Zu den Melodiefassungen A bis D, die Sie auf der folgenden

Seite abgedruckt finden, möchte ich im Grunde gar nichts mehr anmerken. Über ihre Entstehung und die mutmaßlich verschiedene Autorschaft habe ich gesprochen. Die unterschiedlichen Tonarten – oder ich sage für die Zeit Luthers besser noch: Modi – mit ihrer unterschiedlichen Charakteristik erkennen Sie sehr wohl selbst. Dass die Fassung B beispielsweise mit ihren klagenden Quintsprüngen vom Text der ersten Strophe inspiriert ist, die Fassung D dagegen von der letzten Strophe her, in der es um die Erlösung des Menschen geht, erschließt sich unmittelbar.

Ich finde es lohnender, alle vier Versionen gewissermaßen im Selbstversuch auszutesten – und lade dazu ein.

## 9. Schlussbemerkung

Das Lied „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ von Martin Luther ist gewiss als eines seiner gehaltvollsten und wirkmächtigsten zu bezeichnen. Wir dürfen es als exemplarisch für seine späteren Psalmlieder ansehen. Es offenbart sowohl das Bemühen Luthers um sorgfältige Nachdichtung des biblischen Textes, dem er als Heiliger Schrift ja mit besonderem Respekt, ja Ehrfurcht begegnet, als auch das Bestreben die reformatorische Grunderkenntnis der Rechtfertigung des Sünders allein durch das Vertrauen in die Gnade Gottes in Christus, wie er in der Schrift bezeugt ist, den verzagten Menschen direkt aus dem Herzen ins Herz zu sagen.

Insofern ist das Lied ein hervorragendes Beispiel sowohl für reformatorische Schriftauslegung wie für die seelsorgliche Motivation der Reformation insgesamt.




### Dr. Martin Mautner

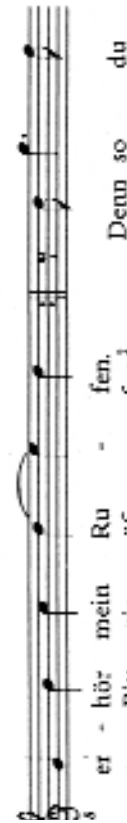
Geb. 1964, aufgewachsen in Mannheim, dort kirchenmusikalische Ausbildung und zwölfjährige Tätigkeit als Organist und Chorleiter einer Stadtgemeinde. Nach dem Abitur Theologiestudium in Heidelberg und Bern (Schwerpunkte: NT, Kirchen- und Dogmengeschichte, Theologische Beschäftigung mit dem geistlichen 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“.

Der 130. Psalm

A




1 Aus tie - fer Not schrei ich zu dir: Herr Gott,



er - hör mein Ru - fen. Denn so du  
ner Bitt sie öf - fen.<sup>2</sup>




willst das se - hen an, wie man - che Sünd ich

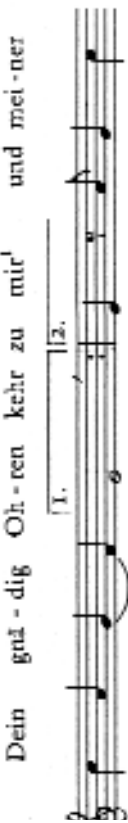


hab ge - tan: Wer kann, Herr, vor dir blei - ben?


B




1 Aus tie - fer Not schrei ich zu dir: Herr Gott, er -  
Dein gnä - dig Oh - ren kehr zu mir<sup>1</sup>



hör mein Ru - fen. Denn so du  
Bitt sie öf - fen.<sup>2</sup>




willst: das se - hen an, wie man - che Sünd ich

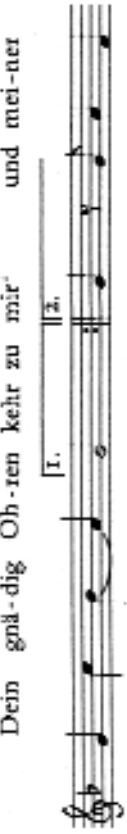


hab ge - tan: Wer kann, Herr, vor dir blei - ben?

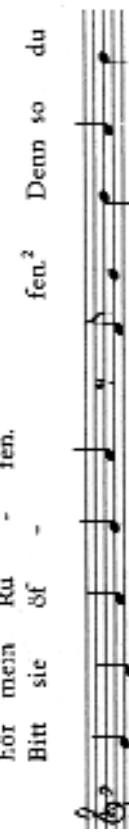
C




1 Aus tie - fer Not schrei ich zu dir: Herr Gott, er -  
Dein gnä - dig Oh - ren kehr zu mir<sup>1</sup>



hör mein Ru - fen. Denn so du  
Bitt sie öf - fen.<sup>2</sup>

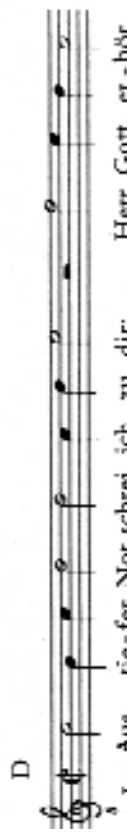


willst das se - hen an, wie man - che Sünd ich

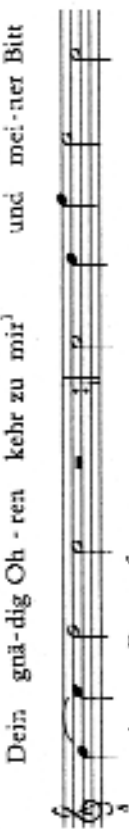


hab ge - tan: Wer kann, Herr, vor dir blei - ben?


D




1 Aus tie - fer Not schrei ich zu dir: Herr Gott, er - hör  
Dein gnä - dig Oh - ren kehr zu mir<sup>1</sup>



mein - Ru - fen. Denn so du willst das  
sich öf - fen.<sup>2</sup>



se - hen an, wie man - che Sünd ich hab ge -



tan: Wer kann, Herr, vor dir blei - ben?

Silke Leopold

# *De profundis-Kompositionen aus fünf Jahrhunderten: Eine (sehr) kurze musikalische Geschichte des 130. Psalms*

Knapp tausend Einträge verzeichnet RISM-OPAC, die Online-Datenbank aller handschriftlichen, in der Mehrzahl vor 1800 entstandenen Musikquellen. In gedruckter Form dürften noch einmal genauso viel vorliegen: Das *De profundis* gehört zu den meistvertonten Psalmen überhaupt. Und die musikalische Bandbreite reicht von schmucklosen, für den alltäglichen liturgischen Gebrauch bereitgestellten Stücken bis hin zu prächtigen, großbesetzten Psalmmotetten. Das Singen von Psalmen ist die wohl älteste musikalische Äußerung in der christlichen Liturgie. Trotzdem – oder vielleicht sogar deshalb? – geraten die Psalmtexte erst relativ spät ins Blickfeld von Komponisten mit gehobenerem künstlerischem Anspruch. Erst um 1500 fangen Komponisten an, sie mit der satztechnischen Komplexität der Vokalpolyphonie zu verbinden. Einer der ersten ist Josquin Desprez; sein fünfstimmiges *De profundis* gilt als das früheste, das wir kennen.

Wie erklärt sich das neue kompositorische Interesse an den altvertrauten liturgischen Psalmtexten? Paradoxerweise scheint dies mit der wachsenden Aufmerksamkeit zusammen zu hängen, die man um 1500 dem Diesseits widmete. Es ist die Zeit jenes Renaissance-Humanismus, der das Augenmerk nicht mehr auf den Himmel und das Jenseits richtet, sondern auf die Verortung des Menschen auf Erden. Das wachsende Interesse am Individuum im irdischen Raum ist nicht nur in den philosophischen Schriften der Zeit nachzulesen, sondern manifestiert sich auch konkret und pragmatisch, etwa in den Tanzmanualen der Zeit, in der die durchdachte Positionierung des Körpers im Raum zu den Grundkategorien guten Tanzens gezählt wird. Mit den Psalmen hat diese neue Sichtweise insofern zu tun, als es sich bei ihnen um „Ich-Texte“ handelt, wie sie die Liturgie ansonsten kaum bereit hielt. Mit Ausnahme des Glaubensbekenntnisses („*Credo in unum deum*“) steht in der Liturgie das Kollektiv („*Miserere nobis*“) im Zentrum. Dass in den Psalmen das Individuum spricht, mag Auslöser für das neue künstlerische Interesse an diesen Texten gewesen sein; und dass den Bußpsalmen dabei besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde, darf nicht verwundern, denn die Klage, bis hin zur persönlichen Bekenntnishaftigkeit, war traditionell das Proprium der Musik. Die komplexen polyphonen

Sätze jener Psalmmotetten, wie sie seit Josquin Mode wurden, waren wohl auch nicht für die alltägliche Liturgie, sondern für besondere Anlässe gemeint.

Einige ausgewählte Beispiele aus fünf Jahrhunderten – keine repräsentative, sondern eine sehr persönliche Auswahl – sollen die Entwicklung des kompositorischen Umgangs mit dem Text des *De profundis* aufzeigen und deutlich machen, wie sich musikalische Traditionen herausbildeten, die schließlich auch ohne den Text selbst Wirksamkeit entfalten konnten.

Josquins *De profundis*, in fünf Abschriften überliefert, ist ein Spätwerk des Komponisten und wurde möglicherweise zur Totenfeier des französischen Königs Ludwigs XII. im Jahre 1515 komponiert. Dafür sprechen nicht nur die Anfangsworte des Requiem-Introitus sowie das Kyrie, mit dem die Komposition schließt, sondern vor allem die Beischrift in einer der Quellen, in der von den „trois etats“ – den französischen Generalständen Geistlichkeit, Adel und Dritter Stand – die Rede ist. Wortausdeutung ist Josquins Komposition noch fremd; allerdings verweist der dreistimmige Kanon zwischen Superius, Bassus primus und Altus, der mit zwei umspielenden Stimmen angereichert wird, auf die drei Generalstände. Der Satz, der jegliche Expressivität vermeidet, spiegelt also weniger die persönliche Betroffenheit eines trauernden Individuums wieder als vielmehr die Kontinuität einer gesellschaftlichen Ordnung, die auch über den Tod des Souveräns hinaus Bestand hat: In dem gesamten Satz findet sich keine Zäsur, keine vollständige Kadenz; der Grundton erscheint erst am Ende der Komposition wieder.

Im 17. Jahrhundert änderte sich der musikalische Zugriff auf den Text des Bußpsalms. Hatte noch Orlando di Lasso Ende des 16. Jahrhunderts wie schon Josquin zwei Generationen zuvor mehr auf Komplexität des polyphonen Satzes als auf musikalische Empathie mit den Emotionen des Psalmisten Wert gelegt, so erfand Nikolaus Bruhns in seiner lateinischen Kantate einen Bewegungsgestus, der für die kommenden Zeiten charakteristisch werden sollte. Zwischen Lasso und Bruhns, dem 1697 früh verstorbenen Husumer Kantor, liegt ein Jahrhundert, aber auch eine der größten

[45] *Andante sost.*  $\text{♩} = 60$

**Tenori**  
**CORO** (interno)  
**Bassi**

De pro-fun-dis cla-ma-vi, de pro-fun-dis cla-ma-vi

*(ad Elena)*  
 R ter-ra, o

*ad te, Do-mi-ne, ad te, Do-mi-ne!*

**Elena**  
 Ma-ter, de il fra- tel

**Pracida**  
 fi-glia! pro-stra in ginocchia! Di-o! Già veg-gio il ciel sor-ri-de-re.

*Do-mine e-xau-di o-ra-tio-nem me-*  
*Do-mine e-xau-di o-ra-tio-nem me-*

[46] *Allegro*  $\text{♩} = 152$

**Elena**  
 mi-o!

*(A Monforte, mastru andagli Elena e Pracida inginocchiate)*

**Arrigo**  
 Pie-tà, pie-tà di lo-eo! sospen-di il cer-po o qui co-ressio mo-ro *(con edegno)*

**Monforte**  
 Tu, tu pur col-

*am!*

Giuseppe Verdi: *Les vêpres siciliennes*, IV. Akt, Nr. 13 Scena e Finale IV.

Umwälzungen der Musikgeschichte. Um 1600 war jener akkordbegleitete Sologesang entstanden, der dem Individuum im musikalischen Satz eine Stimme gab und einen neuen Affektausdruck hervorbrachte, indem er auch satztechnisch „verbotene“ Dissonanzen erlaubte, wenn sie einem besonders expressiven, schmerzlichen Ton dienen sollten. Bei Bruhns werden die Anfangsworte des Psalms gleichsam zur Handlungsanweisung für den musikalischen Satz. Das instrumentale Vorspiel der Kantate ist affektgeladen und dissonanzreich; sodann erhebt sich die Bassstimme „aus der Tiefe“ in einem gebrochenen Dreiklang um eine Oktave nach oben, um dann auf dem Wort „clamavi“ eine schier unendliche, schmerzgetränkte Koloratur zu entfalten.

Unter den knapp tausend Einträgen des RISM-OPAC sind die zahlreichen protestantischen Kirchenkantaten nicht ei-

gerechnet, die den Psalm in deutscher Sprache präsentieren. Sie machen ein Großteil der Vertonungen im 18. Jahrhundert aus, das ansonsten von einem Rückgang des Interesses an diesem Text geprägt ist. Aus dieser abnehmenden Zahl von *De profundis*-Vertonungen ragt Christoph Willibald Glucks Komposition in ihrer musikalischen Bekennnisthaftigkeit heraus – auch deshalb, weil der Komponist sie für seine eigene Beerdigung bestimmte.

Im 19. Jahrhundert findet sich der 130. Psalm in der Oper wieder. Vor der Säkularisierung durch die Französische Revolution, die napoleonischen Eroberungen und die Auflösung des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation waren sakrale Szenen in der Oper verpönt gewesen und hätten als Blasphemie gegolten; seit Beginn des 19. Jahrhunderts wählten Komponisten nicht nur immer häufiger

biblische Sujets für ihre Opern aus (z.B. Rossinis *Mosè in Egitto*), sondern integrierten religiöse Szenen in ihre historischen Stoffe. Giuseppe Verdi etwa verdichtete die tragische Handlung des *Trovatore* (1853) mit einem von einem Mönchschor gesungenen *Miserere* im Hintergrund, und in seiner französischen Oper *Les vêpres siciliennes* (1855) kündigt ein von Mönchen gesungenes *De profundis* von der bevorstehenden Hinrichtung der Verschwörer. In beiden Fällen war es Verdi nicht um einen komplexen musikalischen Satz zu tun, sondern im Gegenteil um das kirchliche Kolorit einer gleichsam gemurmelten liturgischen Psalmodie.

Wenn Lili Boulanger, die 1893 geborene und 1918 sehr jung verstorbene, zeit ihres kurzen Lebens schwerkranke französische Komponistin, in ihrem letzten Lebensjahr ein großangelegtes *De profundis* mit dem französischen Text *Du fond de l'abîme* für Solostimmen, Chor und Orchester komponierte, so verband sich darin nicht nur Pflicht, sondern auch ein persönliches Bekenntnis. Als erste Frau hatte Boulanger 1913 den begehrten Rom-Preis gewonnen, war aber bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges nach Paris zurückgekehrt, um dann erst 1916 ihre Zeit in der römischen Villa Medici mit dem Komponieren zu verbringen. Zu den Verpflichtungen, die mit dem Rom-Preis verbunden waren, gehörte die Komposition eines religiösen Werks. Die musikalischen Lösungen, die Boulanger für ihre Psalmvertonung fand, deuten freilich mehr auf eine sehr private Auseinandersetzung mit dem Text als auf das schiere Abliefern eines Kompositionsauftrags hin. Zum einem widmete sie das Werk ihrem Vater, der 1900 mit 84 Jahren gestorben war und den Rompreis selbst einmal im Jahre 1835 gewonnen hatte. Und zum anderen verband sie den Psalmtext musikalisch mit der Dies-irae-Sequenz, die, verändert und dennoch

deutlich erkennbar, im Orchester zu Beginn erklingt. Diese Assoziation macht mit den Mitteln der Musik deutlich, was die „Tiefe“, aus der gerufen wird, für die Komponistin bedeutet – das Fegefeuer, aus dem die Gestorbenen am Tag des Zorns, dem Jüngsten Gericht, gerufen werden sollen. Boulanger vollendete ihre Komposition 1917, kurz vor ihrem Tod.

Im 20. Jahrhundert stieg das Interesse an dem 130. Psalm wieder deutlich an. Neben unzähligen Gebrauchskompositionen für den Gottesdienst aller Konfessionen finden sich auch immer wieder bekenntnishaft vertonten außerhalb der kirchlichen Verwendung – etwa in Arthur Honeggers kurz nach dem 2. Weltkrieg entstandener *Symphonie liturgique*, deren langsamer zweiter Satz ein *De profundis* ist, oder Krzysztof Pendereckis 7. Symphonie mit dem Titel *Seven Gates of Jerusalem* von 1996, deren dritter Satz *De profundis* überschrieben ist; zwei Jahre später bearbeitete der Komponist diesen Satz für Streichorchester. Die Idee, ein rein instrumentales *De profundis* zu komponieren, hatte bereits Sofia Gubaidulina im Jahre 1978 in eine Komposition für Akkordeon solo umgesetzt, die sehr leise und sehr tief beginnt und zu den ersten Worten nicht weniger als fünf Oktaven aufwärts durchmisst. Dass dieses Werk überhaupt als eine Paraphrase über den Text des 130. Psalms wahrgenommen werden kann, liegt an der „aus der Tiefe“ kommenden, mit großer Qual aufwärts strebenden Anfangsgebärde, die sich im Laufe der Jahrhunderte so in das kollektive musikalische Gedächtnis eingeschrieben hatte, dass selbst Menschen, die mit dem christlichen Glauben und seiner kirchlichen Institution wenig zu tun haben, die emotionale Geste als solche nachvollziehen können.



#### 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).

inspirieren

bilden

lehren

aufführen

spielen

Helmut Schwier

# Aus der Tiefe rufen und über Vergebung staunen

Predigt zu Psalm 130 und der Kantate „Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir“ BWV 131  
im Universitätsgottesdienst am 30. Juni 2013 in der Heidelberger Peterskirche

## Text der Kantate BWV 131

1. Coro, Oboe, Fagotto, Violino, Viola III, Continuo

Aus der Tiefen rufe ich, Herr, zu dir.

Herr, höre meine Stimme, lass deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens!

2. Arioso (Bass) und Choral (Sopran), Oboe, Continuo

So du willst, Herr, Sünde zurechnen, Herr, wer wird bestehen?

**Erbarm dich mein in solcher Last,**

**Nimm sie aus meinem Herzen,**

**Dieweil du sie gebüßet hast**

**Am Holz mit Todesschmerzen,**

Denn bei dir ist die Vergebung, dass man dich fürchte.

**Auf dass ich nicht mit großem Weh**

**In meinen Sünden untergeh,**

**Noch ewiglich verzage.**

3. Coro, Oboe, Fagotto, Violino, Viola III, Continuo

Ich harre des Herrn, meine Seele harret, und ich hoffe auf sein Wort.

4. Aria (Tenor) und Choral (Alt), Continuo

Meine Seele wartet auf den Herrn von einer Morgenwache bis zu der andern.

**Und weil ich denn in meinem Sinn,**

**Wie ich zuvor geklaget,**

**Auch ein betrübter Sünder bin,**

**Den sein Gewissen naget,**

**Und wollte gern im Blute dein**

**Von Sünden abgewaschen sein**

**Wie David und Manasse.**

5. Coro, Oboe, Fagotto, Violino, Viola III, Continuo

Israel hoffe auf den Herrn; denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung bei ihm.

Und er wird Israel erlösen aus allen seinen Sünden.

Liebe Gemeinde,

als ich diese Kantate zum ersten Mal hörte – auf einer alten Schallplatte, ich war Theologiestudent hier in Heidelberg – machte sie keinen nachhaltigen Eindruck auf mich. Ganz anders als heute! Ich weiß nicht genau, woran das lag. Vermutlich hatte ich damals vor allem Interesse an biblischen Texten, wissenschaftlicher Auslegung und historischen Kontexten, auch beim Zugang zu Musik.

Historisch gesehen gehört diese Kantate zu den frühen

Chor- und Orchesterkompositionen des damals gerade 22 Jahre jungen Organisten von Mühlhausen, Johann Sebastian Bach. Auf Anraten seines väterlichen Freundes Georg Christian Eilmar, Pfarrer an Bachs Nachbarkirche, hat er Psalm 130 als Ganzen vertont und außerdem zwei Kirchenliedstrophen als Kommentierung zugefügt; vielleicht stammt die Zufügung aber auch aus der Hand des Pfarrers. Ein Bachinterpret deutet die Textzusammenstellung und die Verbindung zum Evangelium vom Pharisäer und Zöllner (Lk 18, 9-14) als Hinweis auf die Hauptstücke des lutherischen



90

herrs, auf die Stim-me, auf die Stim-me mei nes Fle- hens, auf die Stim-me, auf die Stim-me mei nes Fle- hens, auf die Stim-me, auf die Stim-me mei nes Fle- hens, auf die Stim-me mei nes Fle- hens, auf die Stim-me mei nes Fle- hens!

94

hens! hens! hens! hens!

NB 2: 2. Satz, T. 90-97

Gottesfurcht des Psalms ist Resultat einer Theologie, einer reflektierenden Gotteserkenntnis. Und die lautet: Bei Gott ist die Vergebung. Gottesfurcht entsteht nicht aus Angst vor Strafe; Gottesfurcht entsteht aus dem Staunen über Vergebung.

Bach vertont diese Strophe im 2. Satz und verbindet die Psalmverse mit einem Kirchenlied. Dadurch entstehen Bezüge zu anderen alt- und neutestamentlichen Texten (z.B. Ps 51), vor allem aber ist dies ein christologischer Kommentar: Gottesfurcht als Staunen über die Vergebung findet Gewissheit in Christus, dem menschenfreundlichen Gott, der selbst in der Tiefe war – „mit Todesschmerzen“.

2. (Aria) (Sopran, Baß)  
Andante

Baß

So du willst, so du willst, Herr, Herr, Sün.de zu .rechnen,  
Lord, my God, Lord, my God, if thou shouldst mark in . i qui ly,

Ob.  
Hc.

NB 3: 2. Satz, T. 1-4

gemacht, den Ritus entleert, Anstößigkeiten entsorgt oder gar die Bibel verfälscht. Ich gebe zu: Es ist nicht einfach, in unserer pluralen und offenen Gesellschaft überzeugend und frei Gott oder den Glauben zu bekennen. Aber die Gottesfurcht, verstanden als Angst und Furcht vor Gott, ist dazu kein geeigneter Weg. Meist führt er zur Gottesvergiftung, weil sich die Protagonisten schnell an die Stelle Gottes setzen, sich dessen Autorität aneignen oder meinen, Gottes Sache mit allen Mitteln durchsetzen zu müssen – sei es mit Gewalt oder in moderater Form durch autoritäre Verkündigung oder rigide Liturgie. So wird Gott zum Götzen degradiert und instrumentalisiert für allzu Menschliches.

Im Psalm dagegen ist die Gottesfurcht gemeint als Ehrfurcht vor Gott. Sie markiert zunächst einen Abstand zwischen Mensch und Gott, der nicht einfach zu neutralisieren oder zu beseitigen ist. Ein Mensch, der Ehrfurcht übt – gegenüber Gott, den Mitmenschen, den Geschöpfen – räumt dem Gegenüber Platz ein, biedert sich nicht an, bewahrt auch Distanz, um Lebensraum zu lassen, aber bleibt in Beziehung und Kontakt. Ehrfurcht vor Gott hält weiter an der Beziehung fest, gestaltet sie mit Gebet und Lobgesang. Und vor allem: Die

In der Arie musiziert die Oboe in gleichbleibenden Rhythmen und nahezu unabhängig von der Melodie des Gesangssolisten und den anderen Stimmen. Der Rhythmus ist jedoch eng verbunden mit den ersten Worten: „So du willst“ [NB 3]. Er führt uns so Gottes souveränen Willen ständig vor Ohren, hält ihn unabhängig von unseren Wünschen und Gebeten. Aber dann, wenn die Gottesfurcht vertont wird,



Wie im Psalm beginnt auch in der Arie das Warten noch einmal von vorn. Mehr als die Wächter in der gefährlichen Nacht auf den rettenden Morgen warten, wartet meine Seele. Im zweiten Teil der Arie erklingt das Warten übrigens 15 Mal, sein Ziel – „der Herr“ – nur 4 Mal. Ist das nicht realistische Glaubenserfahrung? Das Warten auf Gott dauert lange, scheint endlos und oft vergeblich. Wenn ihr auf Gott wartet, gebt nicht zu schnell auf!

Die begleitende Kirchenliedstrophe lässt für die wartende Seele das Bekenntnis der Kirche zu Christus erklingen. Die uns befremdende Bildwelt vom Reinwaschen im Blut Christi ist als metaphorischer Hinweis auf die Taufe zu entschlüsseln. In unserem Tauffenster von Johannes Schreier führt die Taufe auch in die tiefste Tiefe des Grabes, begegnet dort, im roten Splitter angedeutet, der Liebe Gottes und ist der noch bevorstehenden Auferweckung mit Christus gewiss.

Bei Bach und Schreier sind Musik und Kunst als persönliche Theologie erkennbar: Nachdenken über Gott und sich dabei als Mensch erfahren, der von Gott in Tiefen und Höhen gehalten wird.

The image shows a page of a musical score, likely from a church cantata. It consists of two systems of staves. The first system is labeled '20' and the second '23'. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), and Cello/Double Bass (Fag./C.). The vocal parts have lyrics in German and Latin. The instrumental parts are highly rhythmic and complex. The score includes dynamic markings such as 'Allegro' and 'dim'.

NB 9: 5. Satz, T. 20-25

gebung lebe, werde ich doch nie sündlos sein. Und musikalisch? Ich habe da früher offenkundig nicht genau hingehört. In den drei letzten Takten werden die Worte „aus allen seinen Sünden“ nicht einfach wiederholt; sie führen vielmehr harmonisch zu einer Intensivierung und schließlich zu einer Lösung im A-Dur-Akkord [NB 10]. Ja, das ist das Evangelium: Gott führt durch das Schwere hindurch – nicht an ihm vorbei –, am Ende befreit er gewiss.

#### IV.

Diese persönlich-existentielle Theologie wird in der letzten Strophe des Psalms ausgeweitet. Hier ist nun schriftbezogene und schriftgelehrte Theologie wirksam. Nicht nur die Einzelnen, sondern Israel, das Volk Gottes und wir als Kirche mit ihm, sollen auf Gott harren; denn er wird das Volk Gottes, Israel und die Kirche mit ihm, aus allem Unheil befreien. Bei Gott ist die Gnade und unendlich viel Erlösung. Das sind nicht zufällige Eigenschaften, nein, das ist sein Wesen.

In der Kantate ist dies der Höhepunkt im abschließenden Chorsatz. Kraftvoll wird Israel und wir mit ihm zur Hoffnung aufgefordert; und wir hören in unseren Tiefen oder Höhen die unumstößliche Zusage von Gottes Gnade und Erlösung. Gut erkennbar ist da plötzlich wieder der eigentümliche Rhythmus aus dem ersten Satz – jetzt aber nicht mehr als flehende Seufzer, sondern als lebendige Gewissheit: Dieser Herr bringt Erlösung und Befreiung aus allen Bindungen der Schuld und des Unheils [NB 9].

Der Schlussteil führt dann zu einer musikalischen Explosion durch fugenartige Verbindungen und Imitationen der einzelnen Themen und Aussagen: Er wird erlösen, Israel, aus allen seinen Sünden. Am Schluss wird wiederholt und betont „aus allen seinen Sünden“. Diese Stelle hat mich früher immer gestört. Warum werden jetzt nochmal die Sünden aufgenommen und betont? Einmal aus einem theologischen Grund: auch wenn ich aus der Ver-

adagio

aus al - len sei - nen Sün - den.  
aus al - len sei - nen Sün - den.  
aus al - len sei - nen Sün - den.  
aus al - len sei - nen Sün - den.  
aus al - len sei - nen Sün - den.

NB 10: 5. Satz, T. 69-72

Diese Gnade und der Friede Gottes, der höher ist als alle Vernunft, mögen eure Herzen und Sinne bewahren in Christus Jesus, unserem Herrn. Amen.

Verwendete Literatur:

Neben den instruktiven Einführungen zu den Bachkantaten von A. Dürr (1971), M. Petzoldt (2004), H.-J. Schulze (2006), A.J. Becking/J.-A. Bötticher/A. Hartinger (2012) die Monographie von M. Weber: „Aus der Tiefen rufe ich Dich“. Die Theologie von Psalm 130 und ihre Rezeption in der Musik, Leipzig 2003.



**Prof. Dr. theol. Helmut Schwier**, 1959 in Minden geboren, studierte Theologie in Bethel und Heidelberg. Nach der Promotion (1988) Vikar und Gemeindepastor in Herford, dabei auch Lehrbeauftragter für Liturgik an der dortigen Hochschule für Kirchenmusik, anschließend Wiss Assistent an der Kirchlichen Hochschule Bethel, 2000 Habilitation. 1999-2001 Kirchenrat in Berlin im Stab der Leuenberger Kirchengemeinschaft, seit WS 2001/02 Professor für Neutestamentliche und Praktische Theologie an der Universität Heidelberg, seit 2003 Universitätsprediger an der Peterskirche.

Besuchen Sie uns doch auch im Internet auf unserer Homepage

**[www.hfk-heidelberg.de](http://www.hfk-heidelberg.de)**

Hier finden Sie neben aktuellen Veranstaltungshinweisen unter anderem ausführliche Informationen zum Studienangebot an unserer Hochschule (z.B. zum neu eingeführten Bachelor Evangelische Kirchenmusik) sowie Videoportraits über die Hochschulensembles und die einzelnen Fachbereiche.

## V.

Wer – wie ich als Student und nach inzwischen, meine Pfarerjahre mitgezählt, 70 Semestern Theologie – immer noch an biblischen Texten, wissenschaftlicher Auslegung, historischen Kontexten interessiert ist, kann diesen Psalm in seinen Stufen entdecken und so auch gedankliche Zugänge finden: das starke, laute Rufen aus der Tiefe als Gebet des gerade noch mit Gott Verbundenen, die betende Theologie, die persönliche und schließlich die schriftgelehrte Theologie. Nachdenken über Gott, Gottes- und Menschenerkenntnis, Reden über und zu Gott untrennbar miteinander verbunden! Und die Kantate? Sie ist auch selbständige ästhetische Gestaltung, auch von Theologie – keine Frage! Vor allem aber ist sie selbst Vollzug der Gottesbeziehung in existentieller Theologie und im Gebet. Interessiert sein, heißt ja mittendrin sein. Die Musik lässt mich mittendrin sein in der Gottesbeziehung. Wie ein Mensch, der Ehrfurcht übt, räumt Musik mir Platz ein, schenkt Lebens- und Glaubensraum. Dabei erzwingt sie nichts und schreibt nichts vor, aber sie gelangt durch Ohren und Haut in uns hinein. Wie heute berührt sie unser Herz und stärkt unsere Seele. Sie intensiviert unser Glauben und Hoffen auf den Herrn. Seine Gnade ist alle Morgen frisch und neu.

# Essay

von Wolfgang Herbst

Frau Konsulin Bethsy Buddenbrook hat nach dem Hinscheiden ihres Mannes, des Konsuls, die religiösen Bräuche in dem Lübecker Patrizierhaus Mengestraße 4 besonders ernst genommen. Vor allem die Morgen- und Abendandachten wurden ausgebaut. Während sich die Familie im Speisesaal zur Andacht niederließ, musste das Dienstpersonal in der Säulenhalle stehen bleiben. Man las aus der großen Familienbibel oder aus den zahlreichen frommen Erbauungsbüchern „mit schwarzem Einband und Goldschnitt“, die sich in großer Zahl in der Bibliothek befanden, und sang einige Liedstrophen mit Harmoniumbegleitung. Eines Tages war wieder einmal ein fremder Prediger zu Gast bei den Buddenbrooks und ließ die Hausgemeinde bei der Morgenandacht „zu einer feierlichen, glaubensfesten und innigen Melodie“ folgende Strophe singen:

„Ich bin ein rechtes Rabenaas,  
Ein wahrer Sündenkrüppel,  
Der seine Sünden in sich fraß,  
Als wie der Rost den Zwiappel.<sup>1</sup>  
Ach Herr, so nimm mich Hund beim Ohr,  
Wirf mir den Gnadenknochen vor  
Und nimm mich Sündenlummel  
In deinen Gnadenhimmel.“

<sup>1</sup> Zwiappel = Zwiebel, Rost = eine Pflanzenkrankheit

Als eine „feierliche, glaubensfeste und innige Melodie“ wäre z.B. denkbar *Was mein Gott will, gescheh allzeit* (EG 364), aber es ist natürlich fraglich, ob sich Thomas Mann überhaupt eine konkrete Melodie vorgestellt hat. Deren Beschreibung als feierlich, glaubensfest und innig war ihm für die satirische Tendenz wichtiger als die gesungenen Noten. Der Text wirkte offensichtlich überwältigend, denn die anwesende Frau Grünlich war davon so tief beeindruckt, dass sie „vor innerlicher Zerknirschung“ das Buch von sich warf und den Saal verließ. Was Thomas Mann in seinem Roman „Buddenbrooks“ erzählt, ist eine Satire auf die teils lutherisch-orthodoxe und teils reformiert-pietistische

Frömmigkeit in der Bürgergesellschaft Lübecks. Er erweckt den Eindruck, als habe die genannte Strophe im Lübecker Gesangbuch gestanden, das Frau Grünlich, überwältigt von frommen Gefühlen, von sich warf. Die Strophe stand natürlich in keinem Lübecker Gesangbuch. Sie karikiert eine Tradition kerniger, saftiger, derber und manchmal auch anstößiger Liederfrömmigkeit. Schon Paul Gerhardt war für solche Töne bekannt. Sein Hundelied aus den *Geistlichen Andachten* von 1667 spielt mit ähnlichen Geschmacklosigkeiten und Selbstbezeichnungen:

HERR, ich wil gar gerne bleiben,  
Wie ich bin, dein armer Hund,  
Wil auch anders nicht beschreiben  
Mich und meines Hertzengrund.  
Denn ich fühle, was ich sey:  
Alles böse wohnt mir bey,  
Ich bin aller Schand ergeben,  
Unrein ist mein ganztes Leben.



Anschließend lässt Gerhardt den Frommen als Hund unter dem Tisch liegen, ins Verborgene kriechen, murren, bellen, auf dem Boden schnüffeln und das Haus bewachen. Mit alledem will der Dichter der Geschichte vom kanaanäischen Weib Mt 15,26–27 gerecht werden. Bei Paul Gerhardt war das noch ernst gemeint und keineswegs satirisch. Das trifft auf die Rabenaas-Strophe nicht zu. Sie ist von vornherein als Verhöhnung barocker Liedreimerei gedacht und in einem ganz bestimmten Zusammenhang zu verstehen. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts gab es eine lebhaft diskutierte Diskussion um die Wiederherstellung ursprünglicher Liedertexte, die in den rationalistischen Gesangbüchern aus Gründen der Vernünftigkeit korrigiert worden waren (z.B. „Nun ruhen alle Wälder, Vieh, Menschen, Städte und Felder, es schläft *ein Teil* der Welt“). Dabei sollte nach dem Willen der Reformier die alte, kraftvolle und pralle Sprache wieder zu ihrem Recht kommen. Die unveränderten Urtexte sollten wieder eingeführt werden. Ein anonym gebliebener Verfasser wandte sich 1840 in einem Provinzblatt gegen solche Zurücknahme der vollzogenen rationalistischen Gesangbuchmodernisierung. Er hat die Rabenaas-Strophe in polemischer Absicht gedichtet, um zu zeigen, wie grob und geschmacklos manche der orthodox-lutherischen Lieder sind und dass sie eine Zumutung für ästhetisch Gebildete darstellen. Obendrein behauptet der Unbekannte auch noch, er habe die Strophe „einem noch nicht sehr alten Breslauer Gesangbuche“ entnommen. In Breslau gab es jedoch kein Gesangbuch, das diese Strophe enthielt, wie man unterdessen nach gründlichen Recherchen festgestellt hat.



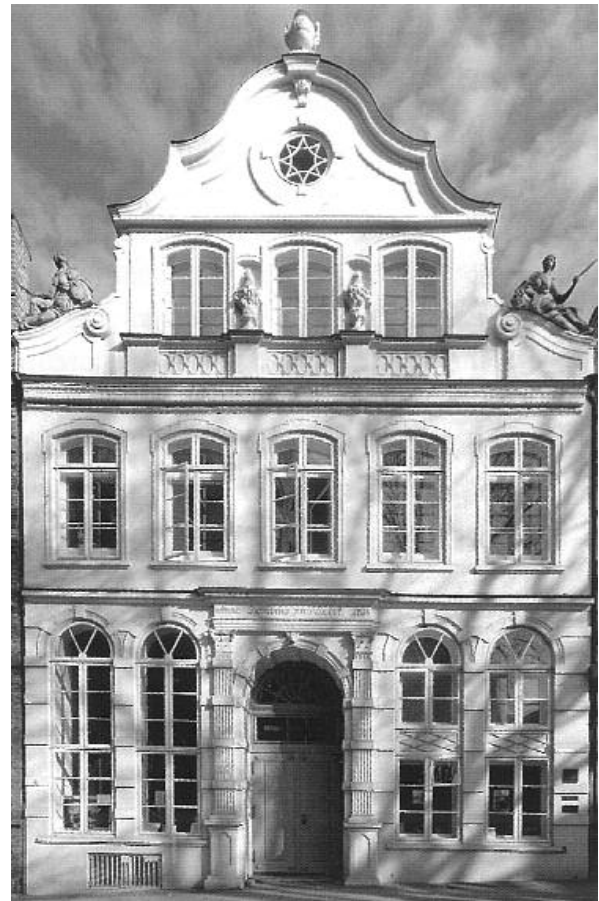
*Familienbibel der Manns*

Generationen von Germanisten haben sich mit der Frage befasst, woher die Rabenaas-Strophe stammt. Sogar ein Preis von 100,- Mark wurde ausgesetzt für denjenigen, der ein Gesangbuch nennen kann, in dem die Strophe enthalten ist. Es wurden 47 verschiedene Gesangbücher genannt, aber alle Hinweise waren falsch und der Preis wurde nicht vergeben. Das ist nicht erstaunlich, denn es gab kein einziges Gesangbuch mit der Rabenaas-Strophe, sondern jener Anonymus veröffentlichte sie 1840 in den *Schlesischen Provinzblättern* und setzte sich dafür ein, die rationalistischen Gesangbücher weiter zu entwickeln, anstatt zu den alten Liedfassungen zurückzukehren. Der Anonymus war – wie wir heute wissen – der Schriftsteller Friedrich Wilhelm Wolff (1809–1864), denn einer seiner Freunde hat das mitgeteilt. Kein Geringerer als der Sozialist Friedrich Engels war dieser Freund, und er berichtet: „Wie ein Lauffeuer ging das Lied durch ganz Deutschland, das schallende Gelächter der

Gottlosen und die Entrüstung der ‚Stillen im Lande‘ hervorruhend.“ Der Streit um die Echtheit der Strophe ging durch den gesamten journalistischen Blätterwald und brachte auch die Gegenseite zum Dichten von Spottversen, die auf den Rationalismus und seine „vernünftigen“ Liedtexte abzielten:

Du sollst den Baum nicht schänden  
Mit frevelhaften Händen,  
denn das zeugt böses Herz;  
du sollst die Pocken impfen,  
ein Kunstwerk nicht beschimpfen  
und lindern selbst des Wurmes Schmerz.

Wir empfinden heute allerdings gerade diesen Spottvers keineswegs durchweg als lustige Parodie. Kurz vor 1900, also zu der Zeit, als Mann an den Buddenbrooks arbeitete, war die Diskussion über die Rabenaas-Strophe in Fachkreisen noch einmal entbrannt. Dass diese Auseinandersetzung auch Thomas Mann zu Ohren gekommen ist, darf als selbstverständlich gelten. So war ihm diese Strophe gerade recht, um die bigotte frömmlerische Atmosphäre im Hause der Betsy Buddenbrook zu karikieren.



*Buddenbrookhaus in Lübeck*

**Kompendium zu den Liedern des EG**

**NEU**

**Karl Christian Tietz**  
**Die Lieder des Evangelischen Gesangbuchs**

**Band 1: Kirchenjahr und Gottesdienst (EG 1-269)**  
 Kommentar zu Entstehung, Text und Musik, 484 S., geb., ISBN 978-3-7618-2247-6 € 29,95

In Vorbereitung:  
**Band 2: EG 270-525**  
 ISBN 978-3-7618-2250-5

Erstmalig eschrittweise kompakte Darstellung der Lieder zu Kirchenjahr und Gottesdienst im Stammtitel des Evangelischen Gesangbuchs.

Darunter Empfehlung:  
**Musik & Kirche**  
 Die monatliche Zeitschrift zum Leben der Kirchengemeinde. Aktuelle Informationen im Internet unter: [www.musikundkirche.de](http://www.musikundkirche.de)

Bestellen Sie sich Ihre Probe und lesen Sie zwei Hefte gratis!  
[jetter@baerenreiter.de](mailto:jetter@baerenreiter.de)

**Das Original**  
 Das Original  
 Sie in den aktuellen Prospekt (SPR 289) als pdf im Internet unter Service/Download.

 **Bärenreiter**  
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

© Bärenreiter Verlag, München, 2011. Alle Rechte vorbehalten.

**klavier**  
**WERKSTATT**  
 + STIMMSERVICE



**Marion Beuter**  
 Klavierbauerin

Individuelle Klanggestaltung  
 durch Stimmung und Intonation  
 Reparaturen

[www.klavierwerkstatt-marion.de](http://www.klavierwerkstatt-marion.de)  
 Tel. 0175-7238967 ■



Zwingerstraße 20  
 69117 Heidelberg, Telefon (06221) 28036

# Griechische Taverne

Restaurant an der Bergbahn  
 Michael Exarchos

Besuchen Sie das Restaurant  
 für griechische Spezialitäten

Für besondere Anlässe  
 stehen Ihnen zwei Nebenzimmer  
 zur Verfügung.

# Kurzberichte

## ■ „gott wagen“ – ein Wettbewerb für neues geistliches Liedgut



Neues zu wagen ist immer wichtig – gerade auch mit Blick auf das Leben in unserer Kirche („semper reformanda“) und insbesondere für das Angebot an geistlichem Liedgut. Zeitgemäße und unverbrauchte Texte, versehen mit angemessenen und gemeindekompatiblen Melodien, ausgestaltet in ansprechenden und musikalisch gehaltvollen Sätzen und Arrangements – das schwebte unserem Rektor, Herrn Stegmann, vor, als er die Idee eines Liederwettbewerbs im Senat der Hochschule für Kirchenmusik einbrachte. Als Anlass bot sich gleich zweierlei an: das Jubiläum „80 Jahre HfK“ (2011) sowie das von der EKD ausgerufene „Jahr der Kirchenmusik“ (2012). Der Vorschlag wurde begeistert aufgenommen – wohl auch deshalb, weil die damit Beschäftigten die Folgen zunächst in keiner Weise absehen konnten.

Was musste da nicht alles bedacht werden: Kommission, Motto, Prozedere, Werbung, Kontakte mit den Einsendenden, Präsentation, Veröffentlichung, Rechtliches... Besonders das Sekretariat der HfK leistete in den Monaten des Wettbewerbs Herkulisches.

Aber der Reihe nach: Eine interdisziplinäre Kommission wurde gebildet – für den universitären Fachbereich Germanistik gehörten ihr Frau Tebben und Herr Rupp an, für die Theologische Fakultät die Herren Lampe und Schwier, für die HfK die Herren Göttsche, Herbst, Stegmann und Mautner. Neben der häuslichen Sichtungsarbeit bedeutete die Mitgliedschaft die Teilnahme an etlichen – teilweise wahrhaft abendfüllenden – Sitzungen an verschiedenen Orten. Allen, die sich dazu bereit fanden und sich mit großem Engagement beteiligten, ein herzliches Dankeschön! Ich denke an die überaus eifrige und konstruktive Arbeit als an ein besonderes Erlebnis gerne zurück.

Nach längerer intensiver Diskussion fand sich auch ein Motto: „gott wagen“ – bewusst in dieser Orthographie.

War das Motto erst einmal beschlossen, konnten die weiteren Fragen des Vorgehens angegangen werden. Die Ausschreibung erfolgte in den einschlägigen Fachblättern; als Preis für die besten Einsendungen wurde die Veröffentlichung genannt, welche durch den dankenswerter Weise dazu bereiten Strube-Verlag erfolgen konnte. Auch hinsichtlich der auftretenden rechtlichen Probleme erwies sich die Zusammenarbeit mit einem versierten Editor als überaus glücklich.

Nach kurzer Zeit erreichte eine unerwartet große Zahl an Einsendungen die HfK – 339 höchst unterschiedliche Beiträge, teils mit und teils ohne Melodien, trafen ein. Alle Einsendungen wurden anonymisiert und zunächst von den Kommissionsmitgliedern gesondert bewertet; anschließend traf man sich in Zweiergruppen, um die Ergebnisse zu ver-

gleichen; schließlich brachten die „Tandems“ diese ins Plenum ein. Als Kriterien galten hierbei stets:

- a) sprachlich: keine „hermetische“, aber ebenso wenig eine unangemessene Sprache, eine Vertonbarkeit sollte berücksichtigt werden;
- b) musikalisch: „gemeindekompatibel“, sangbar, stilistisch offen;
- c) theologisch: angemessen und verantwortbar.

Immer wieder beeindruckte die Verschiedenartigkeit der Einsendungen; die Fülle des Materials bot Gelegenheit zu allerlei Vergleichen und spannenden Diskussionen. Schließlich wurden sieben Lieder als preiswürdig ausgezeichnet und für die Veröffentlichung vorgesehen – die beigefügten Namen der Autorinnen bzw. Autoren wurden erst hernach ermittelt:

1. Preis: „Du bist bei mir“ (Ulrike Streck-Plath)
2. Preis: „Vom Hörensagen“ (Angelika Nemeč)
3. Preise: „Pfingstlied“ (Wolfgang Bromme)  
 „Ich frag mich manchmal“ (Nobert Dietel)  
 „Dein Tisch für uns gedeckt“ (Eugen Eckert)  
 „Getragen“ (Thomas Kerksiek)  
 „Ruh aus, Kind“ (Christoph Schilling)

Den Preisträgerinnen bzw. -trägern teilte ich das Ergebnis schriftlich mit, verbunden mit einer Einladung zur öffentlichen Vorstellung am 1. Dezember 2012 mit einem Festakt und einem Konzert in der Heidelberger Peterskirche. Allen Einsendenden dankte ich ebenfalls schriftlich.

Die Vertonung der Texte erfolgte dann durch beauftragte Kirchenmusiker aus der Dozierendenschaft der HfK oder dem Kreis ihr nahestehender Persönlichkeiten.

Dank großer Bereitschaft und bester Vorbereitung wurde die Präsentation am Vorabend des Ersten Adventssonntags ein besonderes Ereignis – für die Landeskirche sprach Herr Oberkirchenrat Kreplin ein Grußwort, die Herren Professoren Schwier und Stegmann berichteten von der Durchführung und dem Ergebnis des Wettbewerbs, die beiden Studierenden Peter Gortner und Niklas Sikner übernahmen die Moderation des Abends. Was musikalisch erklang, war allemal des Hörens wert! Auch hier ein besonderer Dank all denen, die sich für das Gelingen eingesetzt haben! Ein anschließendes Beisammensein zu Getränken und Knabberereien bot schließlich Gelegenheit zur Begegnung und zum Austausch. Für die öffentliche Aufmerksamkeit, die sowohl der Wettbewerb als auch besonders die preisgekrönten Lieder verdienen, war jedenfalls bestens gesorgt.

Möge den hochbeachtlichen veröffentlichten neuen Liedern ein Einwirken in den Gemeinden unserer Landeskirche und weit darüber hinaus beschieden sein! Entsprechende Hefte mit den Texten, den Melodien und eigens hergestellten Sätzen sind in der HfK noch erhältlich.

Zusammenfassend darf der Liederwettbewerb „gott wagen“ ohne jede Übertreibung als ein besonderer Höhepunkt im Leben unserer Hochschule bezeichnet werden. Es gilt eben doch: Wer nicht wagt, der nicht gewinnt ...

*Bericht: Martin-Christian Mautner*

## ■ Vokale Improvisation im Chor – ein Workshop mit Prof. Christian Fischer



Improvisation ist des Kirchenmusikers täglich Brot. Dabei mag man zum Beispiel an Sonntagmorgens, 10:00 Uhr denken oder an spontan auftretende Organisationsschwierigkeiten im Vorfeld größerer Konzerte: immer wieder ist man auf den intuitiven Einfall angewiesen. Einem weiteren, bisher eher unbeachteten Aspekt der gepflegten spontanen Eingebung widmete sich der Workshop „Vokale Improvisation im Chor“, den Prof. Christian Fischer, Rektor der HfK Tübingen, am 16. und 17. November 2012 in Heidelberg leitete. Dabei wurde die große Zahl an Möglichkeiten, die die Chor-

Improvisation bietet, präsentiert. Die Bandbreite der vorgestellten Übungen, Spiele und Ideen reichte von der experimentellen Klangerfahrung über „Partiten“ zu Gemeindeliedern (in denen jede Strophe nach einem anderen Improvisationsmuster inszeniert wird) bis zu bereits bekannten Mustern, wie den vor allem durch Bobby McFerrin populär gewordenen Circle Songs, in denen über eine harmonische Grundstruktur verschiedene Patterns improvisiert werden, oder der Clapping Music von Steve Reich. Das Ergebnis solcher Improvisationen ist, naturgemäß, offen. Was passiert etwa, wenn eine ganze Gruppe den Kanon „Bruder Jakob“ singt, allerdings nur in Gedanken, in einer beliebigen Tonart und in einem frei gewählten Tempo, und dabei nur kleine Teile der Melodie, vielleicht sogar nur einzelne Töne, jeweils plötzlich laut wiedergibt? – Könnte man dann vielleicht nicht doch einen Dirigenten einen Puls

schlagen lassen, nachdem sich alle richten und die Melodiefragmente nach und nach immer länger, die Abstände dazwischen immer kürzer werden lassen, sodass irgendwann der ganze Kanon laut gesungen wird? Ob der Puls des Dirigenten dabei für einen ganzen Takt, eine Viertel oder ein sextolisches Achtel steht, kann natürlich jeder für sich selbst entscheiden.

Oder was kommt dabei heraus, wenn eine Gruppe in einem halligen Raum nach Belieben lange Töne („wechsle nach jedem Atemzug die Tonhöhe“) singen lässt? So viel sei vorweggenommen: beeindruckende Cluster-Klänge müssen nicht zwangsläufig mühsame Probenarbeit voraussetzen. Doch auch bei Aufführungen kann Chorimprovisation stattfinden, etwa wenn der Chor einen alten Shanty mit einer freien Geräuschkulisse einleitet, die an einen nebligen Morgen am Deck eines alten Schiffes erinnert und das eigentliche Lied erst nach und nach erkennbar werden lässt. Oder wenn die Kantorei im Gottesdienst dem Gemeindegesang

durch Vocal Percussion (also dem Imitieren verschiedener Rhythmusgeräte) eine rhythmische Basis bietet oder gar über die harmonische Struktur von „Danke“ improvisiert. Viele dieser Improvisations-Vorschläge richten sich dabei an experimentierfreudige und musikalisch nicht unerfahrene Sängerinnen und Sänger. Laien und unbedarfte Gottesdienstbesucher könnten damit durchaus überfordert sein, zumal einige der experimentelleren Ideen eine gewisse Bereitschaft erfordern, sich auf Neues und Ungewohntes einzulassen.

Aber auch trotz dieser Einschränkung nahmen die Teilnehmer des Kurses mehr als nur eine Handvoll Anregungen für Chorproben, Probenwochenenden und Konzerte mit. Anregungen, die des Kirchenmusikers täglich Improvisations-Brot wieder mal eine Ecke schmackhafter machen könnten.

Bericht: Lukas Ruckelshausen

## ■ Ensembles der HfK bei der Herbstsynode der Badischen Landeskirche

Anlässlich der Herbstsynode der Badischen Landeskirche wurde unsere Hochschule zu einem Konzert am 22. Oktober 2012 in die Räume des „Hauses der Kirche“ in Bad Herrenalb eingeladen. Rektor Stegmann versprach in seiner Anmoderation ein „Konzert, das so nicht oft zu hören sein wird“. Das schon beim 80-jährigen Jubiläum der Hochschule erprobte Konzept einer Präsentation des breitgefächerten Spektrums unserer musikalischen Aktivitäten hat sich auch hier als stimmig erwiesen. Die Ensembles der HfK (Badischer Kammerchor, Jazzensemble) brachten Klassisches wie die „Missa Dei Filii“ von Jan Dismas Zelenka und Jazzarrangements wie z.B. „O when the Saints“ zu Gehör. Bei einigen Beiträgen wurde das synodale Publikum sogar zum Mitmachen eingeladen. Stimmungsvoller Abschluss der Veranstaltung war das sechsstimmige „Bleib bei uns, denn es will Abend werden“ von Josef Gabriel Rheinberger, welches der Chor in einer um das Publikum herum aufgestellten Formation intonierte und dieses damit in seinen Segenswunsch auch räumlich einschloss.



## ■ Bruno-Herrmann-Preis

Diesjährige Bruno-Herrmann-Preisträger waren Johannes Leiner und Sandro Hirsch (beide Trompete). Wie immer übernahmen Studierende unserer Hochschule die Leitung der Orchesterkonzerte mit der Kammerphilharmonie Mannheim im Wilhelm-Hack-Museum Ludwigshafen sowie im Alten Kaufhaus Landau. Jan Wilke dirigierte die *Variationen über ein Thema von Tschaiowsky* von Anton Stepanowitsch Arenski sowie die *Capriol Suite* von Peter Warlock, Martin Lehmann leitete die Streichersinfonie Nr. VII von Felix Mendelssohn Bartholdy und das Konzert für zwei Trompeten von Gottfried Heinrich Stölzel. Das Konzert für zwei Trompeten von Antonio Vivaldi stand unter der Leitung von Lukas Ruckelshausen.



## ■ Konzertreise nach Ostwestfalen



Vom 12. bis 15. April 2013 unternahm der Badische Kammerchor unserer Hochschule eine Konzertreise nach Ostwestfalen mit Stationen in Lübbecke, Bielefeld und Lage. Zu Gehör gebracht wurden *Geistliche Lieder nach Klavierwerken von Robert Schumann* sowie *Lieder mit Worten nach Felix Mendelssohn Bartholdy* von Bernd Stegmann. Zwischen den einzelnen Chorwerken erklangen die Originalkompositionen, gespielt von Doris Findorff-Rasche. Die Orgelbegleitung hatte unser Dozent Stefan Göttelmann übernommen. Die Konzerte fanden durchweg eine sehr positive Resonanz.

Auch die Freizeitgestaltung kam bei dieser Reise nicht zu kurz, ging es mit dem Besuch in Lage doch in die ursprüngliche Heimat von Bernd Stegmann, dem Rektor der HfK. So wurde den Studierenden u.a. die historische Schwalbennest-Organ von 1595 mit Originalregistern von Fritz Scherer in St. Marien Lemgo durch den dortigen Kantor Volker Jänig u.a. mit einem Kurzkonzert vorgeführt. Tags darauf gab es eine längere Wanderung zum Hermannsdenkmal bei Detmold.

Bild: Historische Schwalbennest-Organ von 1595 mit Originalregistern von Fritz Scherer in St. Marien Lemgo

## ■ Inge-Pittler-Gesangswettbewerb

Die Preisträgerinnen und Preisträger des hochschulinternen Inge-Pittler-Gesangswettbewerbes 2013 sind im Studiengang Kirchenmusik Jun Won Lee (1. Preis) sowie Peter Gortner und Peter Meyer (2. Preis). Der 3. Preis wurde in dieser Kategorie nicht vergeben.

Den 2. Preis im Studiengang Künstlerische Ausbildung

wurde Dongkwang Lee zugesprochen, hier wurde kein 1. Preis vergeben.

Mit dieser hochschulinternen Plattform, welche durch die großzügige Stiftung unserer ehemaligen Dozentin Inge Bullinger-Pittler bis heute ermöglicht wird, erfährt das Fach Gesang an unserem Hause eine großartige Förderung.

## ■ Internationale Templeton-Stiftung engagiert HfK-Ensembles

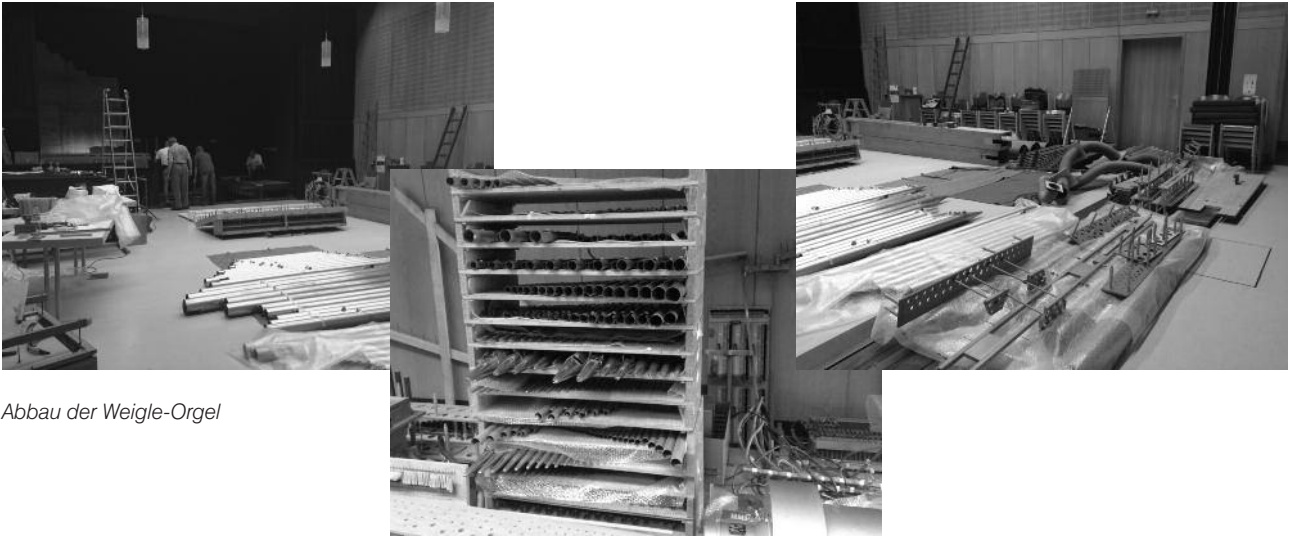
Eine weitere schöne Zusammenarbeit hat sich mittlerweile im weiteren Umfeld der Universität Heidelberg ergeben. Anlässlich der alljährlich stattfindenden Preisverleihung der Templeton-Stiftung, zu der sich Gäste aus aller Welt in Heidelberg zusammenfinden, übernimmt die HfK die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes in der Heidelberger Peterskirche und fallweise die Umrahmung des Festaktes in der Alten Aula der Universität. Die Initiative für diese Kooperation ging aus von dem inzwischen emeritierten Heidelberger Professor Dr. Michael Welker, welcher als führendes Mitglied der *International Society for Science and Religion* diese Veranstaltung seit Jahren in Heidelberg ausrichtet.



## ■ Abbau eines langjährigen Provisoriums

Voraussetzung für den langersehnten Neubau einer adäquaten Orgel im Konzertsaal unserer Hochschule war der Abbau und Verkauf des bisherigen Instrumentes. Die ursprünglich aus dem Lutherhaus Heidelberg (ehemaliges Gemeindehaus der Lutherkirche) „importierte“ Orgel fand eine Abnehmerin in Form einer württembergischen Gemeinde und wurde zu diesem Zweck im Laufe des Sommersemesters 2013 von der Orgelbaufirma Kreiszer zerlegt und zur Überarbeitung in deren Werkstatt transportiert, bevor sie dann an ihrem neuen Bestimmungsort aufgestellt werden wird. Die Weigle-Organ war von Anfang an eigentlich nur ein Provisorium, was sich aber immerhin über 30 Jahre gehalten hat.

Mit Beginn des Sommersemester 2014 wird dann das neue Instrument der Orgelbaufirma Andreas Schiegnitz zu sehen und vor allem auch zu hören sein.



Abbau der Weigle-Orgel

## ■ Evaluation des Jahres der Kirchenmusik 2012

Einer besonderen Aufgabe stellte sich im Rahmen seiner Diplomarbeit unser Student Niklas Sikner. Die badische Landeskirche übertrug die Evaluation ihrer Aktivitäten zum Jahr der Kirchenmusik 2012 der Theologischen Fakultät der Universität Heidelberg sowie unserer Hochschule. Pascal Würfel (Uni Heidelberg) und Niklas Sikner (HfK) zogen mit selbst entwickelten Fragebögen durch die gesamte Landeskirche und besuchten zahlreiche Veranstaltungen. Das gesammelte Material wurde dann ausgewertet und statistisch aufbereitet. Betreut wurde dieses Projekt von Prof. Dr. Fritz Lienhard (Uni Heidelberg) und Andrea Stegmann (HfK).

## ■ Evensong in Ilvesheim – Hochschulvesper mal anders!



Der durchschnittliche Kirchenmusikstudent erlebt in seiner Zeit an der HfK bis zur B-Prüfung etwa 20 sogenannte „Vespers“ mit dem Hochschulchor. Die in Eigenregie vorbereiteten Konzerte sollen die Studierenden möglichst nah an der Praxis auf spätere Aufgaben vorbereiten. Nicht nur die chorische Arbeit steht hier im Mittelpunkt, sondern auch die organisatorische.

Traditionell finden diese Konzerte in der Heidelberger Peterskirche statt, da diese sich für viele Konzertprogramme ideal eignet.

Gute akustische Bedingungen, eine brauchbare und vielseitige Orgel, Chorpodeste in großer Anzahl und viele, viele Sitzplätze ...

Da wir in den vergangenen Semestern immer wieder auch mal vor „leere(re)n Hallen“ musiziert haben und dies nicht im Verhältnis zu der investierten Arbeit und Leistung passt, die der Hochschulchor an den Tag legt, haben wir im vergangenen Semester ein neues Konzept verfolgt, welches auf große Begeisterung gestoßen ist.

„Vesper mal anders“ und „Vesper woanders“ wurde schnell vom Konzept zur Wirklichkeit und wir erlebten am 14. Juli eine sehr besondere Vesper in der evangelischen Martin-Luther-Kirche in Ilvesheim. Der dortige Chorleiter und Student unseres

Hauses, Niklas Sikner, konnte mit eifriger Unterstützung seines Chores und dem dortigen Förderverein für Kirchenmusik die Kirche mit über 100 Besuchern gut füllen.

Da der Begriff „Vesper“ für mich eigentlich im Kontext eines Abendgottesdienstes steht, war ich der Meinung, dass unsere Vesper auch in einen solchen gestellt werden sollte. Sind es doch oft die musikalischen Abendgottesdienste, die in unseren Gemeinden gut bis sehr gut besucht sind und auch weniger kirchlich sozialisierte Menschen ansprechen!

In unserer Vorbereitungsgruppe fand diese Idee von allen Seiten Zuspruch und schnell einigten wir uns, die anglikanische Liturgieform des Evensongs zu feiern und somit unser Semesterabschlusskonzert in einen Abendgottesdienst zu „packen“.

Theologisch und liturgisch bereicherte Dr. Martin Mautner diese Feierstunde und gab dem Evensong eine ganz besondere Note.

Da wir als Vesperteam diese besondere Vesper als sehr stimmig empfunden haben und das Publikum in Ilvesheim des Lobes voll war, gilt es zu überdenken, ob diese Form nicht vielleicht zur Regelmäßigkeit werden könnte. Sowohl die Wertschätzung unserer Leistung als auch die große Besucheranzahl und die damit verbundenen Einnahmen sprechen klar dafür.

### Sonntag, 14.07.2013, 19.00 Uhr, Martin-Luther-Kirche Ilvesheim Programm Evensong

Felix Mendelssohn Bartholdy:	Nunc dimittis, Vespergesang
Johannes Brahms:	Schaffe in mir, Gott
Joseph Jongen:	Credo
Max Gulbins:	Psalm 13

Pfr. Dr. Martin-Christian Mautner, Liturgie  
Stefan Göttelmann, Orgel  
Christoph Habicht, Violoncello  
Ingo Schlüchtermann, Kontrabass

Badischer Kammerchor der Hochschule für Kirchenmusik  
Leitung: Lena Haug-Habicht, Peter Gortner, Niklas Sikner

Bericht: Peter Gortner

### Begriffsklärung „Evensong“

*Der Evensong – gesungener Abendgottesdienst – ist ein liturgisches und musikalisches Juwel in der Liturgie der Anglikanischen Kirche. Über die Jahrhunderte hat er sich weiterentwickelt und wird bis heute fast täglich in den Kathedralen Englands und in den Kirchen der traditionsreichen Colleges gesungen. Evensong heißt diese Andacht, weil die Liturgie geprägt ist vom Gesang.*

*Die wesentlichen Bestandteile sind im Evensong immer gleich: Einzugsgesang des Chores, Psalmen und Bibellesungen, die beiden großen biblischen Hymnen, das Magnificat, das Nunc Dimittis, Gebet, und ein gemeinsames Schlusslied.*

## ■ Student baut Portativ für Gunther Martin Götttsche



Nach einjähriger Zivildienstzeit und Hausmeistertätigkeit bei der evangelischen Kirchengemeinde Schlüchtern brachte mich der damalige Leiter der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte (KMF) Gunther Martin Götttsche auf die Idee, das Orgelbauerhandwerk zu erlernen. Der Anlass seiner Empfehlung war das Einstellen der Gangschaltung seines Fahrrads, was ich zu seiner vollsten Zufriedenheit erledigte.

Später führte ich ebenfalls kleinere Reparaturen an den KMF-Instrumenten durch. Das Einstellen des linken Klavierpedals und das stätige Hin- und Her-



schieben des Flügels im Gemeindesaal gehörten zu meinem ganz besonderen handwerklichen Repertoire.

Bereits damals träumte Herr Götttsche von einem möglichst kleinen, portablen Continuo-Instrument, das von einer Person getragen und schnell auf- und abgebaut werden konnte. Es sollte den auswärtigen KMF-Konzerten dienen. Auf die tiefe Oktave sollte beim Bau verzichtet werden, da die tiefen 12 Pfeifen an Platz- und Windverbrauch in etwa die Hälfte eines gesamten 8'-Registers ausmachen (wenn nicht sogar mehr). Und es sollte natürlich lediglich ein Register sein: das Holzgedackt 8'. Die fehlenden Töne sollten beim Spielen oktaviert werden, schlechtestenfalls erklingen diese nur vom Cello, das bei der Continuo-Begleitung meistens dabei ist. Die reduzierte Größe und Flexibilität des Instruments standen auf jeden Fall im Vordergrund.

Ich entschied mich für eine Orgelbauer-Lehre und bewarb mich auf Herrn Götttsches Empfehlung hin bei der Orgelbaufirma Karl Schuke in West-Berlin. Es folgten die Lehrjahre, die ja bekanntlich keine „Herrenjahre“ sind. Nach vielen Enttäuschungen und mehreren Firmenwechseln kam ich endlich in eine „kleinere“ Firma, die wohl am meisten meinen Wunschvorstellungen entsprach. Dort be-

endete ich auch die Lehre. Das handwerkliche Wissen und Können musste jedoch eine längere Zeit gedeihen, bis ich mich im Wintersemester 2012/13 meines Kirchenmusikstudiums der Arbeit des „Continuo-Portativs“ widmete. Die Orgel wurde drei Stunden vor Herrn Götttsches Abschiedsgottesdienst fertig, genau nach seinen Vorstellungen. Gott sei Dank machte der Reiz einer so frisch geborenen Orgel jegliche Empörung in Bezug auf zeitliche Abmachungen wieder gut. An dieser Stelle sei dem e.V. der KMF-Freunde für die langjährige Geduld, das Vertrauen und das Stiften dieser Orgel gedankt.

Die Orgel ist recht pragmatisch gebaut. Sie besteht grob gesagt aus drei Teilen:

- dem Untergestell, unter welchem sich ein kleiner elektrischer Windmotor mit einem Ausgleichsbalg befindet;
- dem Obergestell, der eigentlichen Orgel, sowie dem
- Hocker (den ich tatsächlich ebenfalls selber gebaut hatte, warum auch immer dieses oft bezweifelt wird).

Das Portativ ist aus überwiegend Orgelbau-untypischen Hölzern kreiert worden: Elsbeere (wilde Birne), Kirsche, Ahorn. Der Tastenbelag der Untertasten ist aus Zwetschge. Die Obsthölzer, welche teilweise nur gewachst, teilweise vorerst mit Leinöl behandelt wurden, geben dem Portativ eine warme und weiche Ausstrahlung. Bergahorn und Weißbuche stehen im Kontrast zu den dunklen Obsthölzern.

Ohne jegliche Verbindung, nur durch zwei Führungsstifte geführt, wird die Orgel auf das Untergestell gesetzt. Eine gedrechselte Holzkondukte verbindet den Balg mit der Windlade. Im Gegensatz zu einer Truhengorgel stehen die Pfeifen frei und senkrecht direkt auf dem Pfeifenstock der Windlade, weshalb der Klang präsenter, jedoch nicht unbedingt dominanter ist. Die Intonation ist wie die Ausstrahlung der Obsthölzpfeifen: sehr weich. Ein Continuoinstrument muss gut mit Singstimmen und anderen Instrumenten verschmelzen, besonders mit obertonreicheren. Und das wird sie hoffentlich auch!

Das war die kleine kurze Geschichte der Gunther Martin Götttsche-Gedenkorgel.

*Bericht: Roman Stahl*



## ■ Vokalsextritt singt bei der Eröffnung des Chorfestes 2013 in Pforzheim



Mit dem Chorfest des Landesverbandes Evangelischer Kirchenchöre in Baden vom 5. bis 7. Juli 2013 erlebte die Badische Kirchenmusik einen besonderen Höhepunkt. Zu den Veranstaltungen in Pforzheim fanden sich über 5000 Sängerinnen und Sänger jeden Alters aus der gesamten Landeskirche zusammen.

Die HfK war eingeladen, die Eröffnungsveranstaltung im Lichthof des Alten Rathauses musikalisch zu gestalten, bei der u.a. Landesbischof Dr. Ulrich Fischer, Oberbürgermeister Gert Hager und der Vorsitzende des Chorverbandes Pfarrer Gero Albert Grußworte sprachen. Ein Vokalsextritt unserer Hochschule (Carmen Buchert, Song-Yi Lee, Anne Hartmann, Peter Gortner, Peter Meyer, Niklas Sikner) unter der Leitung von Andreas Schneidewind brachte in der wunderbaren Akustik ein unterhaltsames Programm mit geistlichen und weltlichen Werken der Renaissance und des Frühbarock zu Gehör.

Die HfK war eingeladen, die Eröffnungsveranstaltung im Lichthof des Alten Rathauses musikalisch zu gestalten, bei der u.a. Landesbischof Dr. Ulrich Fischer, Oberbürgermeister Gert Hager und der Vorsitzende des Chorverbandes Pfarrer Gero Albert Grußworte sprachen. Ein Vokalsextritt unserer Hochschule (Carmen Buchert, Song-Yi Lee, Anne Hartmann, Peter Gortner, Peter Meyer, Niklas Sikner) unter der Leitung von Andreas Schneidewind brachte in der wunderbaren Akustik ein unterhaltsames Programm mit geistlichen und weltlichen Werken der Renaissance und des Frühbarock zu Gehör.

## ■ Ausbildung zur/zum Orgelsachverständigen

Seit Beginn des Wintersemesters 2013/14 führt die Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD) die „Aus- und Fortbildung für Orgelsachverständige“ unter der Leitung von Prof. Dr. Michael Gerhard Kaufmann an unserer Hochschule durch. Für die Studierenden bietet sich damit eine besondere Erweiterung des Ausbildungsspektrums, die bei bestandenen Prüfungen als Modul in den Bachelor-Studiengängen anrechenbar ist. Ein Gesamtkurs gliedert sich in mehrere Werkwochen. Die Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD) verleiht nach einer Prüfung als Gütesiegel für Mindeststandards im Orgelsachverständigenwesen das Zertifikat „Zertifizierter Orgelsachverständiger (VOD)“ / „Zertifizierte Orgelsachverständige (VOD)“.

**Druckt  
zuverlässig,  
schnell  
und günstig.**

Colorpress Druckerei GmbH  
Max-Born-Strasse 2 72622 Nürtingen  
[www.colorpress.de](http://www.colorpress.de)

# Musikhaus Werner Cleve

Große Auswahl an <b>Noten und Musikbüchern</b>	Reichhaltiges Sortiment an <b>Blockflöten</b>
Auf Wunsch <b>Versand</b>	<b>Musikinstrumente und Zubehör</b>

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 71 05

e-mail:  
[musikhaus-  
cleve@gmx.de](mailto:musikhaus-cleve@gmx.de)

# *voceumana*

Andreas J. Schiegnitz

Orgelbau- Musikwerkstatt



[www.voceumana.de](http://www.voceumana.de)



# Personen und Daten

## Personen und Daten

### ■ Veranstaltungen im Wintersemester 2012/13 und Sommersemester 2013

Mi., 28. Nov. 2012 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Woher? - Wohin? Helmut Barbe: Canti di Ungaretti   Antonio Vivaldi: Die vier Jahreszeiten   Franz Schubert: Gesang der Geister   Max Reger: Der Mensch lebt und besteht	Jochen Steyer, Violine Kammerphilharmonie Mannheim Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Sun Young Bae, Katharina Büttner, Daniel Cromm, Jan Wilke
Sa., 1. Dez. 2012 18.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	gott wagen Präsentation der preisgekrönten Beiträge des Lieder- wettbewerbs „gott wagen“ der Universität und der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg	Lehrkräfte und Studierende der Hochschule für Kirchenmusik Moderation: Peter Gortner und Niklas Sikner
Mi., 19. Dez. 2012 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	... dass du Mensch geworden bist! Adventliches Chorkonzert mit Werken von Praetorius, Scheidt, Schütz, Pachelbel, Mendelssohn, Wilke u.a.	Christoph Bornheimer, Martin Lehmann und Daniel Waitz, Orgel Vokalsolisten der HfK Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Lena Haug-Habicht, Lukas Ruckelshausen, Niklas Sikner
So., 10. Feb. 2013 17.00 Uhr Gemeindehaus der Kreuzkirche HD-Wieblingen	Liederabend mit den Mörike-Liedern von Hugo Wolf	Studierende der Gesangsklassen der HfK
Mi., 13. Feb. 2013 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Herr, unser Herrscher Benjamin Britten: Festival Te Deum, Prelude and Fugue für Orgel   Petr Eben: Sonnengesang   Ernst Pepping: Herr, unser Herrscher   Johann Sebastian Bach: Kantate BWV 32	Eun Ju Lee, Sopran Myoungcheol Jeon, Bass Tereza Scharf, Orgel Kammerphilharmonie Mannheim Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Christoph Bornheimer, Martin Lehmann, Daniel Waitz
Mi., 22. Mai 2013 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Dona nobis pacem Knut Nystedt: Peace I leave with you   Heinrich Schütz: Verleih uns Frieden, Gib unsern Fürsten   Kurt Hessenberg: O Herr, mache mich zum Werkzeug deines Friedens   Peteris Vasks: Dona nobis pacem	Martin Lehmann und Tereza Scharf, Orgel Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Jan Wilke
Di., 11. Juni 2013 19.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
Mi., 19. Juni 2013 19.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
So., 23. Juni 2013 11.00 Uhr Hack-Museum Ludwigshafen 18.00 Uhr Altes Kaufhaus Landau	Preisträgerkonzert des Bruno-Herrmann-Preises Trompetenkonzerte von Vivaldi und Stölzel Arensky: Variationen über ein Thema von Tschaikowsky Warlock: Capriol Suite   Mendelssohn: Sinfonia VII	Johannes Leiner und Sandro Hirsch, Trompete Kammerphilharmonie Mannheim Leitung: Martin Lehmann, Lukas Ruckelshausen, Jan Wilke

<p>Sa., 29. Juni 2013 20.00 Uhr Peterskirche Heidelberg</p>	<p>Gesänge der Nacht <i>Chormusik um den 130. Psalm im Rahmen der 2. Heidelberger Summer School</i> Werke von Morley, Purcell, Bach, Mendelssohn, Ligeti, Sandström, Barbe, Fukushima und Pärt</p>	<p>Sebastian Hübner, Tenor Magnus Cosmas Piontek, Bass Kammerphilharmonie Mannheim Heidelberger Kantorei Leitung: KMD Prof. Bernd Stegmann</p>
<p>So., 7. Juli 2013 19.00 Uhr Gemeindehaus der Kreuzkirche HD-Wieblingen</p>	<p>Liederabend mit Werken von Johannes Brahms</p>	<p>Studierende der Gesangsklassen der HfK</p>
<p>Di., 9. Juli 2013 19.00 Uhr Peterskirche Heidelberg</p>	<p>Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten</p>	<p>Studierende der Orgelklassen der HfK</p>
<p>So., 14. Juli 2013 19.00 Uhr Martin-Luther-Kirche Ilvesheim</p>	<p>Evensong Felix Mendelssohn Bartholdy: Magnificat, Nunc dimittis, Vespergesang   Johannes Brahms: Schaffe in mir, Gott Joseph Jongen: Credo   Max Gulbins: Psalm 13</p>	<p>Stefan Göttelmann, Orgel Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Lena Haug-Habicht, Peter Gortner, Niklas Sikner</p>



■ **AbsolventInnen im Wintersemester 2012/13 und Sommersemester 2013**

Im Studiengang Kirchenmusik beendeten sechs Studierende ihre Ausbildung:

- Sun Young Bae (Diplomstudiengang Kirchenmusik B)
- Christoph Bornheimer (Diplomstudiengang Kirchenmusik B)
- Niklas Sikner (Diplomstudiengang Kirchenmusik B)
- Daniel Waitz (Diplomstudiengang Kirchenmusik B)
- Martin Lehmann (Aufbaustudiengang Kirchenmusik A)
- Jan Wilke (Aufbaustudiengang Kirchenmusik A)

In den Künstlerischen Ausbildungsgängen konnten zwei Studierende im Fach Orgel (Künstlerische Ausbildung bzw. Solistenklasse), vier Klavierstudierende, zwei Studierende der Gesangsklassen und ein Studierender im Fach Chorleitung ihre Künstlerische Reifeprüfung erfolgreich ablegen.



v.l.n.r.: Sun Young Bae, Christoph Bornheimer, Niklas Sikner, Daniel Waitz, Martin Lehmann, Jan Wilke

### ■ Neue Studierende zum Wintersemester 2012/13 und Sommersemester 2013

In den kirchenmusikalischen Studiengängen konnte die HfK insgesamt fünf neue Studierende begrüßen:

- Thilo Ratai (Diplomstudiengang Kirchenmusik B)
- Anna Vogt (Diplomstudiengang Kirchenmusik B)
- Steven Dreyer (Vorstudium Kirchenmusik B)
- Alexander Janneck (Vorstudium Kirchenmusik B)
- Katharina Büttner (Aufbaustudium Kirchenmusik A)

Zwölf Studierende begannen eine Künstlerische Ausbildung (eine Studentin im Studiengang Solistenklasse Orgel, zwei Studierende im Fach Liturgisches Orgelspiel, vier Gesangsstudierende sowie fünf Studierende im Fach Klavier).



### ■ Jan Wilke bei Kompositionswettbewerb erfolgreich



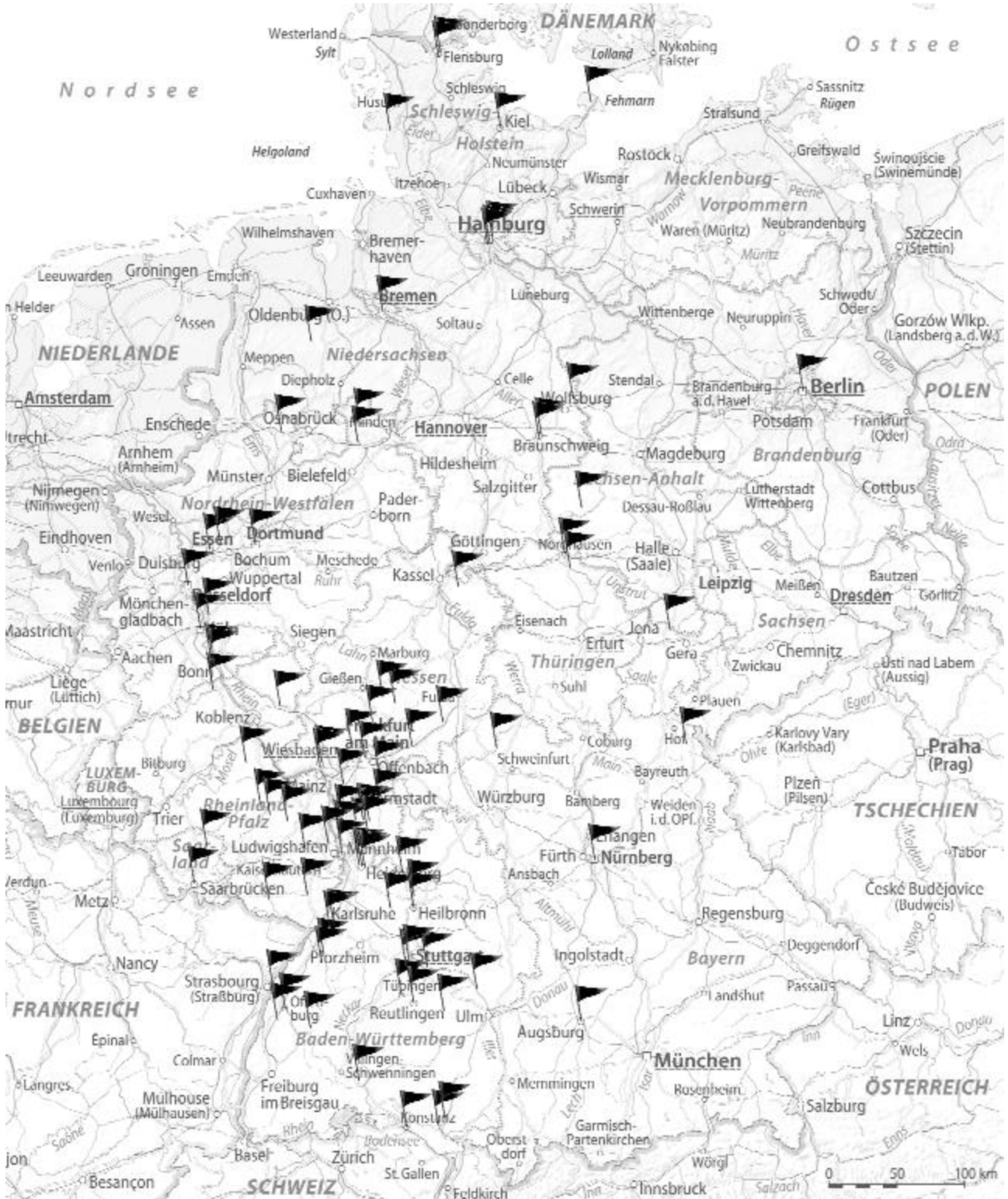
Für seine Motette „O magnum mysterium“ für Männerchor wurde unserem Studenten Jan Wilke beim Wettbewerb „Gibt uns Weihnachtsnoten!“ des Deutschen Chorverbands der erste Preis verliehen. Susanne Gerster schreibt in ihrer Würdigung: „... Jan Wilke, der Gewinner des ersten Preises, verwendet in seiner für Männerchor geschriebenen Motette den 7/8-Takt im rhythmisch bewegten zweiten Teil des Stückes, der auf einen Anfang in weichen und mystischen Farben folgt. ... Mit dieser bunt gemischten Auswahl können sich Chöre in diesem oder im kommenden Jahr auf spannende Vorweihnachtsproben im beschwingten 7/8-Takt freuen.“

### ■ Wer ist wo?

#### Stellenbesetzungen mit AbsolventInnen der Hochschule für Kirchenmusik

- **Philipp Popp**  
Kantor in Eisenberg/Thüringen (B-Prüfung 2009, A-Prüfung 2012)
- **Daniel Waitz**  
Kirchenmusikalische Assistenz in Stuttgart-Bad Cannstatt (B-Prüfung 2013)
- **Jan Smejkal**  
Kirchenmusiker an der Paul-Gerhardt-Kirchengemeinde Hamburg-Altona (B-Prüfung 2009)

■ 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

### ■ Holger Best

hat im ERASMUS-Austauschprogramm für Dozenten im Mai 2013 eine Woche an der *Escola Superior de Música de Catalunya*, Barcelona (als Partnerhochschule der HfMDK Frankfurt), *Percepción auditiva* unterrichtet. Außerdem wurde er im Juni 2013 zum stellvertretenden Sprecher der *Fachgruppe Höerziehung-Gehörbildung* (FHG) innerhalb der Gesellschaft für Musiktheorie (GMth) gewählt.

### ■ Sebastian Hübner

sang im November 2012 in Bad Sobernheim Franz Schuberts Winterreise mit Kristian Nyquist am Hammerflügel. Im Dezember 2012 konzertierte er mit dem Breslauer Barockorchester unter der Leitung von Jaroslav Thiel in Breslau und Warschau (Mitschnitt des Polnischen Rundfunks und der European Broadcasting Union). Im Rahmen des Chorfestes der Badischen Landeskirche in Pforzheim wirkte er bei der Schöpfung „open air“ unter der Leitung der Landeskantoren Kord Michaelis und Johannes Michel mit. Bei ehemaligen Absolventen unserer Hochschule sang er u.a. Bachs *Weihnachtsoratorium* (Leitung: Michael Goos bzw. Christopher Bender) und Mendelssohns *Elias* (Leitung: Alexander Letters).

### ■ KMD Prof. Bernd Stegmann

In Kürze erscheinen seine *Geistlichen Chorlieder nach Klavierwerken von Robert Schumann* für gemischten Chor, Harfe und Orgel. Die Noten werden im Strube-Verlag verlegt (Edition 6720).



### ■ Prof. Christiane Michel-Ostertun

Von Christiane Michel-Ostertun erschienen bei Strube folgende Werke:

- Arbeitsblätter zur Orgelimprovisation, Band 2: Klassik (Strube 3375)
- „Maaartin! Vom kleinen Martin zum großen Luther“, Orgelkonzert für Kinder ab 5 (Strube 3398)

- Psalm 126 für Orgel und Sprechstimme (Strube 3385)

Das Orgelkonzert „Maaartin! Vom kleinen Martin zum großen Luther“ für Kinder ab 5 wurde am 16.09.2012 in der Mannheimer Johanneskirche uraufgeführt, am 16.6.2013 fand die Uraufführung des Orgelkonzertes „Immer Ärger mit Martin Luther“ für Menschen ab 8 in der ev.-luth. Kirche Pöbneck statt.

Christiane Michel Ostertun war darüber hinaus mit Stummfilm-Improvisationen zu „Nathan der Weise“ von Manfred Noa (u.a. am 5.10.2012 Stadtkirche Durlach und am 28.10.2012 in der Christuskirche Mannheim) sowie zu „The Kid“ von Chaplin (u.a. am 10.10.2012 in St. Sixti Northeim und am 25.1.2013 in der Marktkirche Goslar) zu hören.

### ■ Carola Keil

Im November 2012 führte Carola Keil als Mitglied der Schola Heidelberg eine Konzertreise nach Portugal, wo sie in der Casa da Música bei „Cummings ist der Dichter“ für 16 Solostimmen von Pierre Boulez unter der Leitung von Brad Lubman mitwirkte.

### ■ Heinrich Walther

Ende 2012 erschienen zwei neue von Heinrich Walther aufgenommene CDs bei OrganumClassics:

- Meisterwerke von J.S.Bach und Francois Couperin an der Silbermann Orgel in St. Matthieu, Colmar
- Werke von Bach, Mozart, Brahms und Liszt, aufgenommen in Covadonga und in Aviles, Spanien.

In der Jesuitenkirche Heidelberg nahm Walther drei große Werke von Max Reger auf: „B-A-C-H“ op. 46, op. 135b und den „Sinfonischen Prolog zu einer Tragödie“ op. 108 in einer eigenen Orgelfassung (CD erscheint in Kürze).

Im September 2012 konzertierte Heinrich Walther in Alaska und anschließend an der Universität in Valparaiso/Chicago, wo er auch einen Meisterkurs gab.

Bei den Staatsfeierlichkeiten zum 50. Geburtstag des Elysée-Vertrags zwischen Deutschland und Frankreich spielte Heinrich Walther im Januar 2013 in Kopenhagen seine Orgelfassung der d-moll Sinfonie von Cesar Franck.

## ■ Verlängerung der Beauftragung von Dr. Martin Mautner

Die Badische Landeskirche hat die Beauftragung von **Dr. Martin Mautner** als Dozent für Liturgik am Heidelberger Predigerseminar Petersstift um weitere sechs Jahre verlängert. Daran gekoppelt ist die Fortführung des Dienstes an der HfK als Dozent für Theologie, Liturgik und Hymnologie bis 2020.

## ■ Grandseigneur der Kirchenmusik – zum 80. Geburtstag von Wolfgang Herbst

Am 31. März 2013 feierte der langjährige Rektor der Hochschule für Kirchenmusik Prof. Wolfgang Herbst seinen 80. Geburtstag. Vielen ist er auch als engagierter Kirchenmusiker an der Providenzkirche in Erinnerung, nicht zuletzt wegen seines fachkundigen Einsatzes für die Restaurierung der ältesten erhaltenen Heidelberger Orgel in dieser Kirche. Herbst kann auf ein erfülltes Leben als Musiker, Wissenschaftler und „Musikpolitiker“ zurückblicken.

Geboren in Chemnitz, studierte er Theologie in Leipzig, Heidelberg und Erlangen. Nach seinem Kirchenmusikstudium in Frankfurt a. M. war er als Kantor an der St. Martinikirche in Bremen-Lesum tätig. Danach übte er von 1969 bis 1976 das Amt des Domkantors in Braunschweig aus. Der letzte und wohl wichtigste Abschnitt im beruflichen Leben von Wolfgang Herbst begann mit seiner Berufung zum Rektor der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg (damals noch „Kirchenmusikalisches Institut“). Zugleich lehrte er hier in den Fächern Orgel, Liturgik und Hymnologie.

In Heidelberg konnte er seine vielfältigen Erfahrungen in den Dienst dieser anspruchsvollen Leitungsaufgabe stellen. Für die Heidelberger Hochschule war die Berufung von Wolfgang Herbst ein Glücksfall. Seinem Wirken verdankt die HfK die Festigung ihres Rufes als eine der attraktivsten Ausbildungsstätten für Kirchenmusik, welcher bis in unsere Tage anhält. Äußeres Zeichen dieser „guten Zeit“ ist der durch ihn initiierte und 1993 fertiggestellte Erweiterungsbau der Hochschule.

In Herbsts Rektoratszeit fällt eine weitere für die kirchenmusikalische Ausbildung höchst bedeutungsvolle Veränderung. Im Oktober 1988 erhielt das damalige „K.I.“ als erste kirchliche Ausbildungsstätte für Kirchenmusik den Status einer Hochschule – ein Vorgang mit Signalwirkung. Sämtli-

che Landeskirchen machten aus ihren Kirchenmusikschulen nun solche mit Hochschulstatus.

Was das Wirken von Wolfgang Herbst auf das Innere der Heidelberger Hochschule betrifft, so lässt sich dies am besten mit einem Zitat eines seiner ehemaligen Studenten zusammenfassen: „Seine Persönlichkeit, sein Unterricht und sein Führungsstil haben die Hochschule zu einem Ort intellektuellen, liberalen und offenen Geistes gemacht. So wurde aus dem Kirchenmusikalischen Institut ganz unabhängig vom Status der Ausbildungsstätte in den 22 Jahren seiner Tätigkeit als Rektor eine Hohe Schule, in der nicht nur kirchenmusikalische Fähigkeiten erlangt werden konnten, sondern auch eine Stärkung der individuellen Persönlichkeit und eine für diesen außergewöhnlichen Beruf zugeschnittene Arbeitshaltung. Somit konnte Generationen von Studierenden geholfen werden, den jeweils eigenen Weg durch Beruf und Leben zu finden.“



Wolfgang Herbst ist bis heute ein bedeutender Wissenschaftler im Bereich der Hymnologie. Seine zahlreichen Veröffentlichungen gehören zum Standardrepertoire; so das „Handbuch zum Evangelischen Kirchengesangbuch“, dessen Herausgeber Herbst ist; oder sein „Wer ist wer im Gesangbuch?“

Nicht unerwähnenswert bleiben sollten seine zum festen Bestandteil von *HfK aktuell* zu zählenden „hymnologischen Schmankerl“, in denen er uns augenzwinkernd in verborgene Nischen seines Spezialgebietes schauen lässt (S. 80).

Wir wünschen uns noch viele Begegnungen mit diesem stets freundlichen „Grandseigneur“ der Kirchenmusik.

Bernd Stegmann

## ■ Berufungen

### ■ Prof. Heidrun Luchterhandt

wurde im Jahr 2013 auf die Professur für Gesang an der Hochschule für Kirchenmusik Herford berufen. Wir gratulieren ihr dazu sehr herzlich und freuen uns natürlich auch darüber, dass sie ihre erfolgreiche Lehrtätigkeit an unserer Hochschule weiterführen will.

### ■ Andreas Schneidewind

wird im Januar 2014 die Leitung der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern der Evangelischen Landeskirche Kurhessen-Waldeck als Nachfolger von Gunther Martin Göttsche übernehmen. Wir gratulieren auch ihm zu dieser verantwortungsvollen Tätigkeit. Auch er wird uns als Dozent für Chorleitung und Partiturspiel erhalten bleiben.

## ■ Neue Lehrkräfte, Verabschiedung von Lehrkräften

### ■ Prof. Dr. Michael Gerhard Kaufmann



Da Dr. Inga Behrendt nach nur einjähriger Tätigkeit an unserer Hochschule eine Berufung an die Universität Tübingen angenommen hat, übernimmt mit Beginn des Wintersemesters 2013/14 Prof. Dr. Michael Gerhard Kaufmann die Vorlesungen im Fach Musikgeschichte mit Instrumenten- und Formenkunde. Er leitet außerdem die seit Oktober 2013 von der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD) an der HfK durchgeführte Aus- und Fortbildung für Orgelsachverständige (→ S. 90).

Michael Gerhard Kaufmann, geboren 1966 in Landau/Pfalz, studierte Schul- und Kirchenmusik, Germanistik und Musikwissenschaft an der Musikhochschule und an der Universität in Karlsruhe und promovierte zum Dr. phil. Er ist Honorarprofessor an der Hochschule für Musik Trossingen, Erzbischöflicher Orgelinspektor für das Erzbistum Freiburg sowie Dozent in der Ausbildung von Restauratoren im Orgelbauhandwerk an der Oscar-Walcker-Schule – Bundesfachschole für Orgelbau in Ludwigsburg.

Kaufmann gab zahlreiche Veröffentlichungen zu musikhistorischen und -ästhetischen Themen (vgl. Autorenhandbuch Musik), Schriften zur Orgel und ihrer Musik sowie Editionen süddeutscher Orgel- und Klostermusik (u.a. *Ochsenhauser Orgelbuch*, ausgezeichnet mit dem Deutschen Musikeditionspreis 2005) heraus, darunter das Standardwerk *Orgel und Nationalsozialismus – die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im „Dritten Reich“*. Seine künstlerische Tätigkeit dokumentieren Konzerte als Organist im In- und Ausland, CD-Aufnahmen sowie Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen (vornehmlich mit dem Südwestrundfunk).

Er ist Mitglied in den Präsidien der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD) und der Gesellschaft der Orgelfreunde (GdO). Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Forschung liegen beim Instrument Orgel, in der Musik Johann Sebastian Bachs und Max Regers sowie allgemein in der Kirchenmusik und der Musik der Region Oberschwaben. Im Bereich seiner künstlerischen Tätigkeit widmet er sich vor allem der Alten Musik und der historisch informierten Aufführungspraxis (16. bis beginnendes 20. Jahrhundert).

### ■ Carsten Wiebusch



Seit 1. Oktober 2013 ist der Kantor der Christuskirche Karlsruhe, Carsten Wiebusch, als neuer Dozent für Orgelliteraturspiel an unserer Hochschule tätig.

Carsten Wiebusch, geboren 1969 in Göttingen, studierte an den Musikhochschulen Düsseldorf und Stuttgart sowie an der Folkwanghochschule in Essen. Dabei gehörten Hans-Dieter Möller und Jon Laukvik (Orgel), Ralf Otto (Dirigieren) und Thomas Palm (Klavier) zu seinen prägenden Lehrern.

Er errang verschiedene Preise bei internationalen Orgelwettbewerben (u. a. August-Gottfried-Ritter-Wettbewerb Magdeburg 1995 und

Johann-Sebastian-Bach-Preis Wiesbaden, 1. Preis 1995) und konzertierte in zahlreichen europäischen Ländern, in Russland und den USA.

1993 bis 1999 war er Organist an der spätromantischen Walcker-Orgel in Essen-Werden. Seit 1999 ist Carsten Wiebusch Kantor und Organist der Christuskirche Karlsruhe, einem der kirchenmusikalischen Zentren Südwestdeutschlands mit großer Ausstrahlungskraft.

Bundesweites Aufsehen rief 2010 die Einweihung der neuen, erweiterten Klais-Orgel hervor. Der Orgelzyklus „Faszination Orgel“ mit Carsten Wiebusch, in dem die ganze Bandbreite der Orgelmusik erklingt, erweist sich seitdem als großer Publikumsmagnet. Die beim Label Audite erschienenen CD-Aufnahmen mit Werken von Mussorgsky, Wagner, Reger, Bach u.a. stoßen weltweit auf positives Echo. Mehrere Komponisten schrieben für Carsten Wiebusch Werke; zuletzt erklang die Uraufführung eines Orgelwerkes von Wolfgang Rihm.

Der Kantor leitet den traditionsreichen Oratorienchor Karlsruhe an der Christuskirche und den Kammerchor der Christuskirche, der sich einen hervorragenden Ruf als einer der führenden Chöre der Region erworben hat und bei Festivals

wie den Moselfestwochen oder den Karlsruher Händelfestspielen zu Gast war. Carsten Wiebusch hat bereits sowohl nahezu alle wichtigen Oratorien wie auch eine Reihe Karlsruher Erstaufführungen (Messiaen, Tippett u. a.) dirigiert. Sein Repertoire reicht von Werken der Alten Musik bis zu Schönbergs „Friede auf Erden“ oder Wolfgang Rihms „Deus Passus“.

Regelmäßig tritt Carsten Wiebusch auch als Pianist und Klavierbegleiter auf. Aus allen Bereichen seiner künstlerischen Tätigkeit liegen Rundfunk- und Fernsehaufnahmen vor.

Seit 2000 unterrichtet er eine Orgelklasse an der Musikhochschule Karlsruhe.

#### ■ Gunther Martin Götsche – Ein Pfälzer in Jerusalem



Im Wintersemester 2012/13 verließ uns unser langjähriger Dozent für Liturisches Orgelspiel, Gunther Martin Götsche, in Richtung Süden. Er verwirklichte sich mit der Übernahme der Organistenstelle an der Erlöserkirche in Jerusalem einen lang gehegten Traum. Die Zeit seiner Abwesenheit wird von ihm auf sympatische Art verkürzt durch in regelmäßigen Abständen eintreffende ausführliche Berichte über sein Leben in Israel.

Im Folgenden ein Artikel aus der Rhein-Neckar-Zeitung vom 9.8.2013 (Autor: Rolf Sperber):

**Ein Pfälzer spielt in Jerusalem an jedem Sonntag die Orgel: Kirchenmusikdirektor Gunther Martin Götsche aus Speyer startet dort im Alter von 60 Jahren noch einmal richtig durch.**

An jedem Sonntag in einem fremden Land auf derselben Orgelbank sitzen: Für dieses „wunderbare Privileg“ ist der

*Pfälzer Kirchenmusikdirektor (KMD) Gunther Martin Götsche nach Israel umgezogen. Seit Februar und mindestens für die nächsten viereinhalb Jahre hat der aus Speyer stammende Sohn des langjährigen pfälzischen Landeskirchenmusikdirektors Heinz Markus Götsche die musikalischen Aufgaben in den beiden deutschen lutherischen Gotteshäusern von Jerusalem, der Erlöser- und der Himmelfahrtskirche, übernommen.*

*Eigentlich wollte er sich nach dem Ruhestand nach 21 Jahren als Leiter der kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern in Hessen nur noch seiner Kompositionstätigkeit widmen. Doch die Chance, Titularorganist bei der lutherischen Gemeinde in Jerusalem zu werden, ließ ihn ohne Zögern handeln. „Ich kannte die Stadt und die Kirchen mit ihren schönen, wenn auch etwas pflegebedürftigen Orgeln von einem vierwöchigen Urlaubsdienst 2007,“ sagt Götsche. Dass ein „gestandener“ Kirchenmusiker aus Deutschland seine Dienste ehrenamtlich anbot, ließ auch Probst Wolfgang Schmidt, mit dem Götsche eine lange Freundschaft verbindet, umgehend handeln. Die Wohnung im Dachgeschoss der Probstei neben der Erlöserkirche wurde für den deutschen Kantor und seine Frau Heidrun hergerichtet.*

*Schon einmal hatte die deutsche Gemeinde in Jerusalem eine musikalisch intensive Ära. Als die bisher einzige hauptamtliche Kantorin Elisabeth Roloff 2008 starb, gab es jedoch nur noch kurzfristige Vertretungslösungen bei der seit Ende des 19. Jahrhunderts bestehenden lutherischen Gemeinde Jerusalems. Auch die von ihr gegründete Orgel-Klasse an der Musikakademie will Götsche wieder beleben. Zunächst aber schmückt er die Sonntags-Gottesdienste mit Orgel-*

Literatur und probt mit einem kleinen, hochmotivierten Kirchenchor. „Wohl das variabelste Gebilde, das ich jemals leitete – die meisten Deutschen bleiben ja nur kurz in Jerusalem, dafür kommen Gäste und Touristen, die spontan mitwirken.“ Jeden Sonntag, so berichtet Göttsche, sitze eine Gemeinde von 60 bis 200 Menschen in der Kirche. „Wir schaffen es fast in jedem Gottesdienst, mit einer musikalischen Besonderheit aufzuwarten.“ Bald wolle er den Chor

ökumenisch ausweiten. „Bei rund 40 in Jerusalem ansässigen christlichen Konfessionen scheint mir das gar nicht so schwierig.“ Ansonsten schwärmt der Pfälzer vom „bunten und vielfältigen Leben“ in Jerusalem, wo „jeder Tag ein neues Abenteuer ist.“ Auch das genießt er in vollen Zügen, denn „welchem 60-Jährigen wird die Chance geboten, beruflich noch einmal völlig neu durchzustarten?“

## ■ Dienstjubiläen

Dass die Zeit oft schneller voranschreitet als subjektiv empfunden, wurde mal wieder anlässlich dreier Dienstjubiläen deutlich. Zum Wintersemester 1987/88 berief der Evangelische Oberkirchenrat den bereits einige Jahre als Lehrbeauftragter tätigen **Eugen Polus** auf die Professur für Klavier an der HfK. Generationen von Studierenden erinnern sich gern an die überaus engagierte pädagogische Arbeit ihres Klavierprofessors. Rektor Stegmann überreichte ihm die Jubiläumsurkunde der Badischen Landeskirche.

**Stefan Göttelmann** kann mittlerweile auf eine 20-jährige Tätigkeit als Dozent für Orgel und Liturgisches Orgelspiel zurückblicken. Darüber hinaus betreut er seit vielen Jahren erfolgreich die in Kooperation mit der Theologischen Fakultät durchgeführten Seminargottesdienste, bei denen Studierende der HfK und der Theologie gemeinsam Gottesdienste vorbereiten und durchführen. Seine reichhaltige Erfahrung als international gefragter Solist konnte er an zahlreiche Studierende unserer Hochschule weitergeben.



Mit **Heinrich Walther** konnte die Hochschule zum Wintersemester 2002/03 einen sehr renommierten Konzertorganisten als Lehrkraft gewinnen. Bekannt geworden ist Heinrich Walther besonders auch durch seine gekonnt angefertigten Transkriptionen symphonischer Werke für die Orgel. Besonders interessant für seine Studierenden sind die regelmäßigen stattfindenden Exkursionen in die elsässische Orgellandschaft.

## ■ Verabschiedungen



Zum Urgestein unserer Hochschule dürfte unser Hausmeister **Kurt Wittmann** gezählt werden. Seit 1978 versah er bei uns stets verlässlich seinen Dienst. Mit seiner großen Sachkenntnis in Fragen der Haustechnik konnte er sich über seine alltäglichen Aufgaben hinaus immer wieder konstruktiv einbringen. Er genoss bei Studierenden wie Lehrkräften gleichermaßen großen Respekt. Anlässlich des Endes seiner Dienstzeit im Sommersemester 2013 dankte Rektor Stegmann ihm für seine langjährige Tätigkeit und wünschte ihm für seinen weiteren Lebensweg alles Gute und Gottes Segen.

**Ilona Borszik** war seit 2006 als Verwaltungsangestellte an unserer Hochschule tätig. Auf eigenen Wunsch hin beendete sie ihren Dienst an der HfK im Oktober 2013, um in ihre frühere Heimatstadt Chemitz zurückzukehren. Ihre überaus freundliche Art des Umgangs sowohl mit den Lehrenden als auch den Studierenden wird bei allen in guter Erinnerung bleiben. Zur Verabschiedung intonierten die Studierenden Robert Schumanns „Beim Abschied zu singen“. Im Namen aller Mitarbeitenden dankte Bernd Stegmann Frau Borszik für ihre Tätigkeit in unserem Hause.

*inspirieren*

*bilden*

*lehren*

*aufführen*

*spielen*

## ■ Neues Hausmeisterteam

Bedingt durch das Ausscheiden von Kurt Wittmann wurde eine neue Konzeption für die Wartung unseres Hochschulgebäudes entwickelt. Zukünftig wird ein Team von zwei Studierenden die verantwortungsvollen Aufgaben im Rahmen eines regulären Arbeitsverhältnisses versehen. Mit **Daniel Cromm** und **Roman Stahl** scheint dieser Plan personell ideal umgesetzt. Beide haben sich bereits in den ersten Monaten ihrer Tätigkeit überaus engagiert in ihr neues Aufgabengebiet eingearbeitet.

### 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:

Walter Nußbaum, Peter Bubmann, John Rutter, Burkhard Kinzler, Franz F. Kaern, Andreas Schneidewind, Wiebke Friedrich, Gerhard Luchterhandt, Andreas Kruse, Joachim Vette, Elisabeth Kloppers, Bernd Stegmann, Susanne Rupp, Inga Behrendt, Martin-Christian Mautner, Silke Leopold, Helmut Schwier, Wolfgang Herbst, Lukas Ruckelshausen, Peter Gortner, Roman Stahl

Erscheinungsweise: jährlich

Druck: NEUMANN DRUCK, Tullastr. 1, 69126 Heidelberg



**PFLEGE BAHN.**  
00 € staatliche Zuzug sichern

www.vfkd.de



**Versicherer im  
Raum der Kirchen**

Brudershilfe • Pac • Familienfürsorge

## WÜRDEVOLL. GEPFLEGT.

*Staatlich geförderte Pflegezusatzversicherung*

Immer mehr Menschen werden im Alter pflegebedürftig. Dies birgt ein hohes finanzielles Risiko, denn die Leistungen der gesetzlichen Pflegepflichtversicherung sind nur eine Grundversorgung. Auf dem Eigenanteil bleibt der Pflegebedürftige selbst oder seine Kinder sitzen. Und das, so lange verfügbares Vermögen da ist.

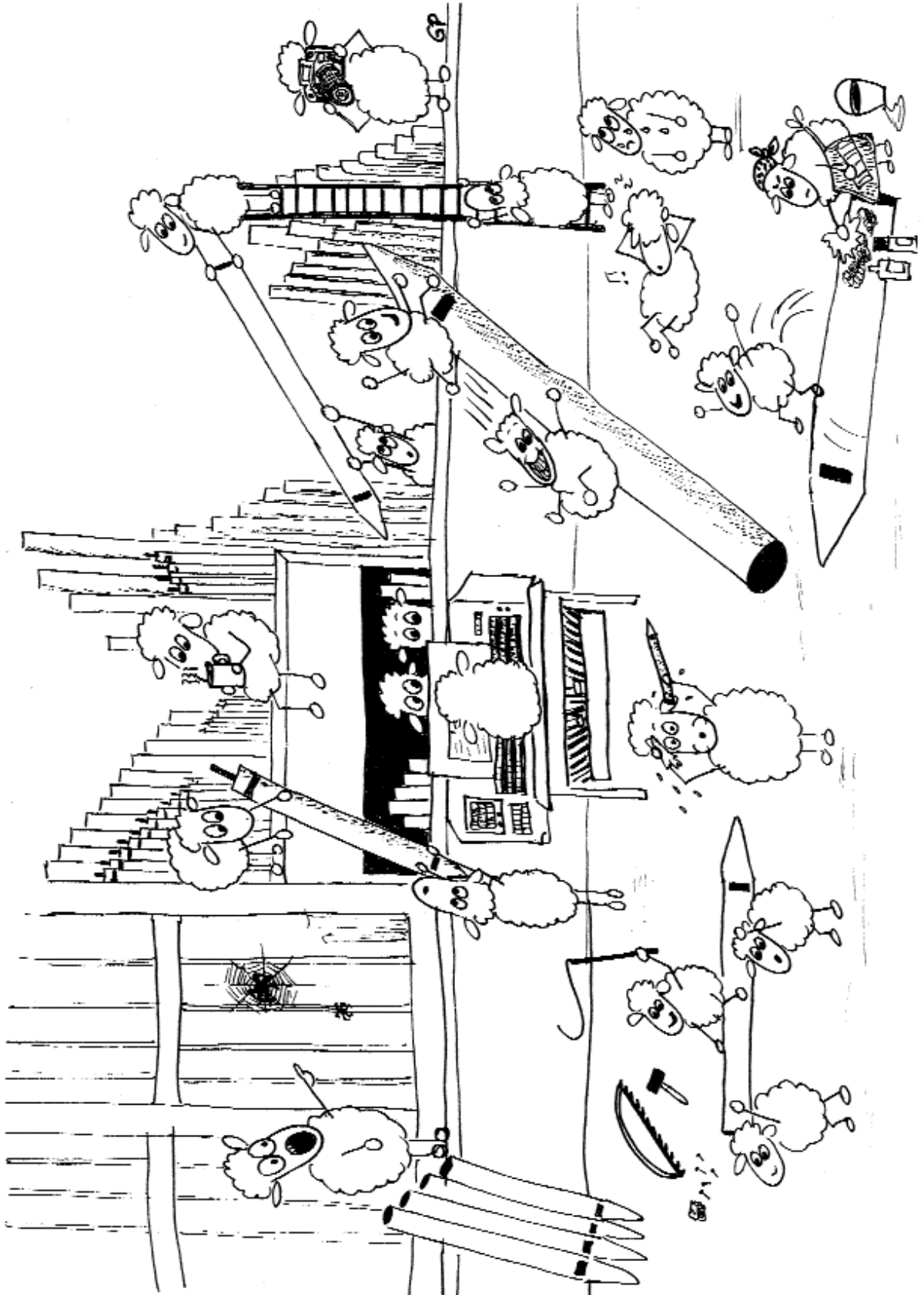
Mit der Pflegezusatzversicherung schützen Sie das, was Sie und Ihre Angehörigen angespart haben – und der Staat unterstützt Sie dabei.

**Wie das geht, erklären wir Ihnen gern in einem persönlichen Gespräch.**

**Manfred Holl**, Agenturleiter  
Starenweg 6 • 69168 Wiesloch  
Telefon 06222 81751 • manfred.holl@brudershilfe.de

Menschen schützen.  
Werte bewahren.

■ Das Letzte von Gunilla Pfeiffer



**HK** **aktuell** *Nächste Ausgabe:*  
*Oktober 2014*



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](http://www.hfk-heidelberg.de) | E-MAIL: [sekretariat@hfk-heidelberg.de](mailto:sekretariat@hfk-heidelberg.de)

ISSN 1869-22 30