

# **HK** aktuell

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

**Nachrichten**

*Hochschule für  
Kirchenmusik  
Heidelberg*

**Heft 9  
November  
2014**

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>1</b>
<b>Im Fokus: Der neue Klang – Die große Schiegnitz-Konzertorgel</b>	<b>2</b>
<i>Carsten Klomp</i> : Die neue Schiegnitz-Orgel	3
<i>Martin Kares</i> : Das Orgelmärchen in Heidelbergs Hildastraße	6
<b>SPIRITUS MUSICAE – 3. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion</b>	<b>8</b>
<i>Silke Leopold</i> : Wie klingt Schöpfung?	12
<i>Gregor Etzelmüller</i> : Schöpfung und Evolution - Schöpfungserkenntnis im Spannungsfeld von Theologie und Naturwissenschaften	17
<i>Susanne Rupp</i> : Zwischen Offenbarung und Poesie: Das Libretto von Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“	21
<i>Gerhard Luchterhandt</i> : Das leere Blatt, der Einfall und die Zweifel: Dem Geheimnis des Musik-Erfindens auf der Spur	24
<i>Martin-Christian Mautner</i> : „Die ganze Welt, Herr Jesu Christ“ - Auferstehung als Neuschöpfung in Friedrich Spees Osterlied	32
<i>Eva Grebel</i> : Die Schöpfung aus astronomischer Sicht	38
<i>Elsabé Kloppers</i> : Neue Lieder über Gottes Schöpfung	43
<i>Martin-Christian Mautner</i> : Zwischen Anfang und Ende - wer verfügt über das Leben? Verlauf der Podiumsdiskussion in Stichworten	48
<i>Helmut Schwier</i> : Neuer Atem, neues Lied - Predigt zur Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ (BWV 225)	49
<i>Bernd Stegmann</i> : Warum wir Haydns Schöpfung auch heute noch brauchen	54
<b>Essays</b>	<b>56</b>
<i>Wolfgang Herbst</i> : Welcher Tag ist heute?	56
<i>Carsten Wiebusch</i> : Dies irae (1914) - In terra pax (1945) Musikalische Visionen von Kriegsausbruch und Versöhnung	58
<i>Susanne Popp</i> : Apokalyptische Visionen in Musik	60
<i>Michael Gerhard Kaufmann</i> : Die Tätigkeit von Orgelsachverständigen und die Dokumentation von Orgeln in Deutschland	64
<b>Interview</b>	<b>72</b>
HfK-Absolvent Michael Mages - ein kirchenmusikalisches Leuchtfeuer im hohen Norden	72
<b>Berichte</b>	<b>77</b>
Konzertreise des Badischen Kammerchores nach Leipzig und Dresden	77
Seminar Management im Kantorat   Konzert der Orgelklasse Walther in Colmar	78
Templeton Stiftung   Auftritt des Jazzensembles bei der Einführung des neuen Landesbischofs in Karlsruhe	79
Fahrt zum Orgelfest nach Waldkirch	80
Inge-Pittler-Gesangswettbewerb   Bruno-Herrmann-Preisträgerkonzerte   Weinfahrt der HfK	81
<b>Personen und Daten</b>	<b>84</b>
Veranstaltungen	84
AbsolventInnen   Neue Studierende   Wer ist wo?	86
Absolventinnen und Absolventen der HfK an hauptamtlichen Stellen in der EKD	87
Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte	88
Neue Lehrkräfte   Verabschiedung von Lehrkräften   Dienstjubiläen	90
Nachruf Gudula Kremers   Neubesetzung des Sekretariats	91
<b>Das Letzte</b>	<b>92</b>
<i>Bernd Stegmann</i> : Wovon leben Lipper im Exil? / Wie Heidelberger Schafe mit lippischem Migrationshintergrund feiern ( <i>Gunilla Pfeiffer</i> )	92



**Liebe Leserin, lieber Leser von *HfK aktuell*,**

manchmal gibt es im Leben einer Hochschule besondere Wegmarken, Ereignisse, welche ihre Geschicke möglicherweise in besonderer Weise beeinflussen und noch lange Zeit später als etwas Besonderes in Erinnerung bleiben. Ein solcher Punkt ist die Fertigstellung der neuen Orgel im Konzertsaal unseres Institutes. Von Beginn der ersten Planung an bis hin zur Einweihung im Wintersemester 2014/15 sind mittlerweile etwa fünf Jahre ins Land gegangen, Jahre, die in der Tat gut genutzt wurden. Wir dürfen uns nämlich auf ein Instrument freuen, das in technischer wie klanglicher Hinsicht exzellent zu werden verspricht. Als wir uns seinerzeit (noch mit Beteiligung unseres damaligen Orgelprofessors Martin Sander) in langen Sitzungen um eine stimmige Konzeption bemühten und uns dann auf die Suche nach einem geeigneten Orgelbauer begaben, war noch nicht abzusehen, wohin das alles führen sollte und welcher Glücksgriff uns letztendlich mit der Beauftragung der Orgelbaufirma Schiegnitz gelang. Man darf heute wohl nicht ohne Stolz sagen, dass wir nun ein Instrument für den Unterricht und hoffentlich zahlreiche Konzerte zur Verfügung haben, in welches ein enormes Maß an Kreativität, Phantasie und handwerkliches Können eingeflossen ist. Der evangelische Oberkirchenrat hat mit seiner mutigen Entscheidung für diesen Neubau ein wichtiges Zeichen in Richtung Aufwertung des Heidelberger Studienstandortes gesetzt.

Neben den Artikeln, die sich mit der neuen Orgel befassen, finden sich in dieser Ausgabe wieder schwerpunktmäßig Kurzfassungen aller Vorträge der Heidelberger Summer School zu Musik und Religion, welche unsere Hochschule nun zum dritten Mal in Zusammenarbeit mit der theologischen Fakultät und dem musikwissenschaftlichen Seminar der Universität ausrichten konnte. Der interdisziplinäre Dialog, das Aufbrechen gewohnter Denkmuster, das ist es, was Kreativität fördert und Theologie, Musikwissenschaft und Kirchenmusik gut tut. Wir bemühen uns bei der Planung der Veranstaltung immer, Themen zu formulieren, die zwar in anspruchsvoller Weise von namhaften Persönlichkeiten aus Kunst und Wissenschaft behandelt werden können, aber immer einen unmittelbar aktuellen Bezug haben. In diesem Sinne wünsche ich Ihnen, liebe Leserin, lieber Leser, eine interessante Nachlese zum weiten Feld der „Schöpfung“.

Ein Vorwort sollte zwar keine Empfehlung der Lektüre bestimmter Artikel aussprechen, dennoch möchte ich einmal von diesem guten Brauch abweichen. Ein Kontinuum aller Ausgaben von *HfK aktuell* stellen die „hymnologischen Schmankerl“ von Wolfgang Herbst dar. Ich danke dem ehemaligen Rektor für seine immer spürbare Verbundenheit mit unserer Hochschule von Herzen. Seine fundierten, originellen und stets unterhaltsamen Artikel zu sonst gar nicht im Ruf besonderer Witzigkeit stehender hymnologischer Spezialthemen haben das Zeug zum Kultstatus.

Die Kirchenmusik lebt durch und von dem Engagement der in ihr tätigen Menschen. Sie sind ihr Lebenselixier. Zwischenzeitlich sah es so aus, als würde das Interesse an einem berufsqualifizierenden Studium dieses für Kirche und kulturelles Leben so wichtigen Faches nachlassen. Für unsere Heidelberger Hochschule können wir feststellen, dass die Nachfrage und damit die Studierendenzahlen in den letzten Semestern einen enormen Schub erhalten haben. Ich verbinde damit die Hoffnung, auch in Zukunft kreative und gut ausgebildete Absolventinnen und Absolventen in den „Traumberuf“ Kirchenmusik entlassen zu dürfen.

Allen Autorinnen und Autoren dieses Heftes sei herzlich gedankt!

KMD Prof. Bernd Stegmann  
Rektor

*aufführen bilden lehren spielen inspirieren motivieren*

*Im Fokus:*

# Der neue Klang



Man. I Hauptwerk C-a <sup>3</sup>	Man. II Positiv C-a <sup>3</sup>	Man. III Recit C-a <sup>3</sup>	Pedal C-f <sup>1</sup>	
Bourdon 16'	Rohrflöte 8'	Gedeckt 16'	Untersatz 32'	
Principal 8'	Salicional 8'	Principal 8'	Contrabaß 16'	
Copel 8'	Principal 4'	Bourdon 8'	Subbaß 16'	
Gambe 8'	Traversflöte 4'	Äoline 8'	Zartbaß 16'	
Octave 4'	Sesquialter 2 2/3'	Bifaria 8'	Octavbaß 8'	
Hohflöte 4'	Octave 2'	Fugara 4'	Cellobaß 8'	
Quinte 2 2/3'	Larigot 1 1/3'	Gemsflöte 4'	Gedeckt 8'	
Octave 2'	Scharff 3 f.	Nasard 2 2/3'	Octave 4'	
Mixtur 4 f.	Clarinette 8'	Flageolett 2'	Posaune 16'	
Trompete 8'		Terz 1 3/5'	Trompete 8'	
Principal mitteltönig 8'		Trompete 8'	Oboe 8'	
		Oboe 8'		
		Tremulant		

**Koppeln**

III - 16 - III / III - 4 - III / III - 16 - II / III - II  
 III - 4 - II / II - I / III - 16 - I / III - I / III - 4 - I  
 I - Ped / II - Ped / III - Ped / III - 4 - Ped / III - 2 - Ped  
 fünf frei programmierbare Koppeln

**Spielhilfen**

Walze / Appel d'anches / Tutti  
 Sostenuto III  
 Registerfessel / Sinua - Setzeranlage

Endlich ist es soweit: Ein neuer Klang ist im Konzertsaal der HfK zu vernehmen. Nach langwierigen Geburtswehen konnte die neue Schiegnitz-Orgel zum Beginn des Wintersemesters 2014/15 eingeweiht werden. Die Hochschule darf damit ein exzellentes Instrument für Studium und Konzert ihr eigen nennen.

Die folgenden beiden Artikel wollen - jeder auf ganz eigene Weise - den „neuen Klang“ vorstellen.

*Carsten Klomp*

## *Die neue Schiegnitz-Orgel*

Als ich vor knapp zwei Jahren an die HfK kam, stand bereits fest, dass die neue Saalorgel aus der pfälzischen Orgelbauwerkstatt Schiegnitz kommen würde. Ich hatte seinerzeit zwar schon von Andreas Schiegnitz gehört, kannte aber weder ihn noch seine Instrumente. Eine gute Gelegenheit also, Herrn Schiegnitz und seine Arbeit bei einem Werkstattbesuch mit einigen HfK-Studierenden im vergangenen Februar und bei einem ausführlichen Gespräch in der Hochschule kennenzulernen.

Wir treffen uns im Ambiente der Hochschulbibliothek. Schiegnitz - zur Zeit (Ende Juli) eigentlich täglich in der Hochschule anzutreffen - ist aus der Orgel herausgeklettert und nimmt sich eine Stunde Zeit für ein Gespräch.

Er arbeitet derzeit auf Hochdruck, damit die bereits zweimal verschobene Einweihung des neuen Instrumentes nun wirklich zu Beginn des kommenden Wintersemesters 14/15 stattfinden kann. Die Verschiebungen waren nötig, weil alte Aufträge erst abgearbeitet werden mussten und dann auch noch Personal ausfiel, was in einer kleinen Werkstatt wie dem Betrieb in Albsheim kaum auszugleichen ist.

Jetzt aber ist er zuversichtlich: Das Instrument wird rechtzeitig fertig und wir, die wir beim Aufbau in der Hochschule Zeuge sein durften und zwischendurch immer mal wieder einzelne Register ausprobieren konnten, freuen uns alle schon sehr auf das offensichtlich gelingende Instrument.

Seinen Weg zum Orgelbau beschreibt Schiegnitz als Umweg. Aus einem musikalischen Elternhaus stammend – seine Eltern arbeiteten beide an einer Musikschule - studierte der 1966 in Lüneburg geborene und in Ostwestfalen aufgewachsene Schiegnitz zunächst Musikwissenschaft in Berlin. Nicht Orgelmusik, sondern Sinfonik und Kammermusik standen hier im Fokus seines Interesses. Die Beschäftigung mit der Autobiographie Albert Schweitzers, dessen Umgang mit Musik im Allgemeinen und Orgelmusik im Besonderen und sein Interesse für den Bau und Erhalt von Instrumenten weckte bei Schiegnitz, der bis dahin selbst nicht Orgel, sondern Geige und Bratsche spielte, den Gedanken an eine berufliche Umorientierung. „Der Gedanke, Gestalterisches, Musikalisches, Handwerkliches, Architektonisches, Kultur- und Musikgeschichtliches in meine

Arbeit miteinbeziehen zu können... ich dachte“, gesteht er lachend, „das ist eigentlich nicht zu klein für mich.“ Handwerkliches liegt Schiegnitz ohnehin im Blut. „Mein Großvater war Schreiner, von ihm haben wir eine Werkbank geerbt, an der ich als Kind immer viel gearbeitet habe. Meine Schwester ist ebenfalls Schreinerin und hat schon viele Gehäuse für mich gebaut, mein Bruder ist Geigenbauer und mein anderer Bruder ebenfalls Handwerker – da gab es also



offensichtlich eine Affinität zum handwerklichen Arbeiten.“ Mit 23 Jahren bricht Schiegnitz sein Studium ab und beginnt mit einer dreieinhalbjährigen Orgelbaulehre bei Josef Maier, der eine kleine, ambitionierte Werkstätte im bayerischen Allgäu betreibt. Dabei war und ist es Maiers oberstes Ziel, alles selbst herzustellen und nichts von Zulieferern zu kaufen. Gerade dieser Aspekt des ausgesprochen vielseitigen Hand-

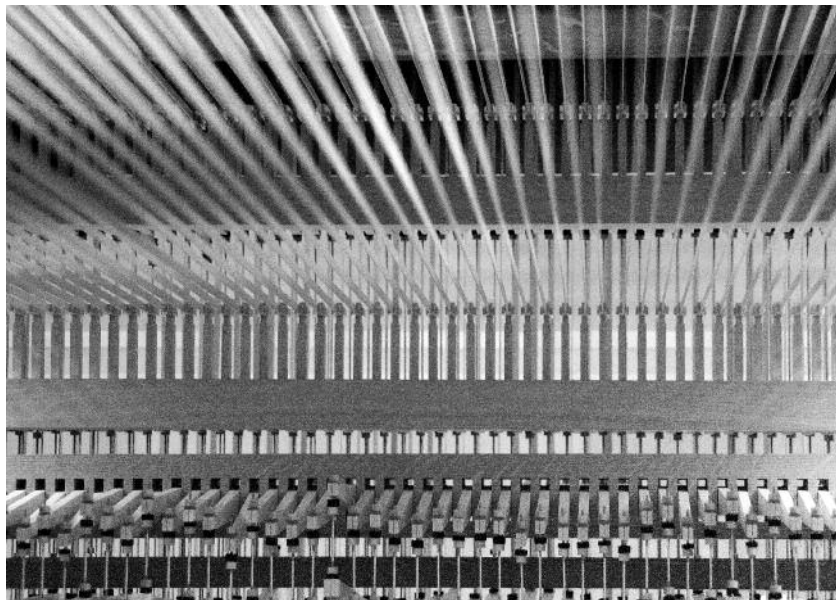
werkertums ist Schiegnitz hier nahegebracht worden und prägt seine Arbeit noch heute. Nach einer Zwischenstation beim österreichischen Orgelbauer Enzenhofer, der sich sehr intensiv mit Holzpfeifen beschäftigte, geht Schiegnitz für sieben Jahre zu Gerald Woehl, der ihn zum Intonateur ausbildete. Am Ende seiner Marburger Zeit legt er in Kassel 1998 seine Meisterprüfung ab. Noch während seiner Tätigkeit bei Woehl erhielt Schiegnitz seinen ersten Auftrag für eine kleine Orgel mit sieben Registern in Menden. Auffällig: Die Orgel hat ein rundes Gehäuse, weswegen sie vom Ortsorganisten später „Coladose“ getauft wurde. Für die Firmenentwicklung ist wohl wichtiger, dass die Orgel wegen dieser besonderen Optik es

zu einer Titelgeschichte in der Zeitschrift „organ international“ brachte.

In den 16 Jahren seiner Selbständigkeit schuf Andreas Schiegnitz nach der Mendener Orgel noch weitere Instrumente in Limburg, Lohne (bei Fritzlar), Köln und Obersuhl, sowie einige Truhenorgeln. Zudem arbeitete die Werkstatt an vier großen Restaurierungen bzw. Rekonstruktionen nach musealen Gesichtspunkten. Zwei Neubauten, eine Truhenorgel für den Meissner Dom sowie drei Restaurierungen stehen nach der HfK-Organ – Schiegnitz ist also für die nächsten Jahre erst einmal ausgelastet. Das derzeit für die Hochschule entstehende Instrument wird mit seinen 40 Registern auf drei Manualen bis auf weiteres das größte Instrument des Orgelbauers sein, der mit seinen vier Mitarbeitern inzwischen in Albsheim bei Grünstadt arbeitet. Der Umzug von Ostwestfalen in die Pfalz war nötig, weil die ursprüngliche Werkstatt zu klein wurde (Orgeln werden üblicherweise in der Werkstatt ein erstes Mal komplett aufgebaut – dafür muss auch die entsprechende Höhe vorhanden sein) und weil Orgelbau in Westfalen sich mittlerweile fast ausschließlich auf die Wartung der bereits bestehenden Instrumente beschränkt – Neubauten finden dort kaum mehr statt.

Die Heidelberger Hochschulorgel stellt aus mehreren Gründen eine besondere Herausforderung für den Orgelbauer dar: Zunächst einmal natürlich schon deshalb, weil an dieser Orgel kommende Organistengenerationen ausgebildet werden, die sich dabei natürlich ein Bild von dem Instrument und seinem

Erbauer machen werden. Ob das Instrument gelingt oder nicht, hat also eine ganz andere Breitenwirkung als ein gleichartiges Instrument in der Stadtkirche von A-Stadt oder B-Dorf. Sehr herausfordernd ist die extrem trockene Akustik des Raumes und die Zweiteilung des Raumes in den großen Saal (für die seltene Konzertsituation) und den kleinen Saal (für die viel häufigere „normale“ Unterrichtssituation). Die Orgel muss kräftig genug für den „öffentlichen Auftritt“ im großen Saal sein, darf Spieler und Zuhörer aber in der normalen Unterrichts- und Übesituation nicht erschlagen. „Schafft man es, solche Räume mit der nötigen Klangfülle zu ermessen? Man hat schon ein kurzes Zucken und überlegt: Wie komm ich da heil



wieder raus, denn wenn so ein Instrument nicht gut ist, dann hat man nichts gewonnen. Aber trotzdem hat mich diese Herausforderung gereizt und deshalb habe ich damals ein Angebot abgegeben, nachdem ich mir den Saal angeschaut habe, für den das Instrument gebaut werden soll“, sagt Andreas Schiegnitz im Gespräch. „In-

zwischen habe ich das Gefühl, dass das Konzept aufgeht und dass es möglich sein wird, diese Körperhaftigkeit des Klanges im Raum bzw. in den beiden Räumen zu erzeugen. Wir werden jetzt zunächst auf den großen Raum hin intonieren und zwischendurch immer wieder abchecken, ob es für den kleinen Raum störende Momente gibt, die man dann korrigieren muss.“

Neben dem nun realisierten Orgelbaukonzept hatte Andreas Schiegnitz damals eine weitere Idee entwickelt, die neben zwei „normalen“ Manualen ein drittes Manual vorsah und das quasi als „Hornwerk“ fungieren sollte. Die Überlegung damals war, dass dieses Manual die klangliche Funktion der Holzbläser im sinfonischen Orchester übernehmen und damit quasi ein Übergang vom klassischen Orgelbau hin zu romantisch-orchestralen Orgelkonzepten sein sollte. Da das Saalinstrument als Hauptunterrichts- und Übeinstrument der HfK für möglichst viele Stile einsetzbar sein soll, hat man sich nun jedoch, wenn auch mit kleineren Modifikationen, für das ursprüngliche Dispositions- und Klangkonzept der Orgel entschieden (s. Artikel von M. Kares in diesem Heft), das seinerzeit von der Organplanungskommission entwickelt wurde. Im Gespräch macht

Schiegnitz aber deutlich, dass er die Entscheidung für ein „normales“ dreimanualiges Konzept für sehr gut nachvollziehbar hält und sich diesem Konzept mit dem gleichen Engagement gewidmet habe wie seiner ursprünglichen Idee. Mehrere Entwürfe waren auch für die Optik des neuen Instruments notwendig. Die ersten beiden Entwürfe kamen aus ver-



schiedenen Gründen nicht zum Tragen, dann griff Schiegnitz die Idee eines Kunstwerks auf, welches er bei der „dokumenta“ in Kassel gesehen hatte: Ein „Bilderrahmen“, der, je nach Blickwinkel des Betrachters, die umgebende Landschaft in ganz unterschiedliche Perspektiven rückt. Nun sieht man einen symmetrischen, eisernen Bilderrahmen asymmetrisch an der Stirnwand des Saales stehen. Aus diesem erwächst ein Kubus, der wiederum mittig im Raum steht. Dieses Spiel mit asymmetrischen Quadraten ist Schiegnitz' bildkompositorisches Konzept bei der optischen Gestaltung des Instrumentes und es erschließt sich dem Betrachter ganz unmittelbar.

Zum Zeitpunkt des Interviews (Ende Juli) sind etwa 50% der Register vorintoniert, aber noch nicht gestimmt. Da in der Hochschule derzeit wenig Betrieb ist, können aber die verbleibenden Arbeiten in den nächsten Wochen in aller Ruhe und ohne „störenden“ Unterrichtsbetrieb zu Ende gebracht werden. Diese Ruhe ist gerade beim Intonationsprozess ganz enorm wichtig. Schiegnitz' Ziel ist es, darauf zu achten, dass

bei aller Mischfähigkeit auch die hohen Register eine ganz eigene solistische Qualität erhalten. Außerdem muss die Traktur noch genau reguliert werden. Schiegnitz baut seine Klaviaturen und alle wesentlichen Trakturteile noch selbst und legt großen Wert darauf, dass sich die Spielmechanik der Hochschulorgel ebenso für kammermusikalische Triosonaten wie für orchestral-vielstimmige Werke der Romantik eignen muss.

Schiegnitz trinkt seinen Kaffee aus (schwarz – ohne Zucker) und macht sich wieder an die Arbeit. „Eine dritte Verschiebung soll es definitiv nicht geben. Immerhin hat mich aber diese Erfahrung gelehrt, dass wir tatsächlich mehr feste Mitarbeiter in der Werkstatt brauchen. Im Moment sind wir zu dritt mit zwei zusätzlichen freien Mitarbeitern, aber wir müssen zwei feste Angestellte zusätzlich haben, damit so etwas nicht wieder passiert.“ – Sprichts und steigt wieder in sein Instrument, welches demnächst unser Instrument sein wird.



Fotos: Claudia Kolb



KMD Prof. Carsten Klomp, Jahrgang 1965, studierte Schul- und Kirchenmusik an der Staatl. Musikhochschule Detmold sowie Germanistik an der Universität Bielefeld.

Von 1986 bis 1992 war er Kirchenmusiker an der Herdecker Stiftskirche, danach Kantor der Christuskirche Bremerhaven. Seit 1995 war er als Landes- und Bezirkskantor für Südbaden und Freiburg an der Freiburger Ludwigskirche und als Lehrbeauftragter für Liturgisches Orgelspiel an der Musikhochschule Freiburg tätig, wo er im November 2000 zum Professor ernannt wurde. Seit 2006 ist er Leiter des Hauses der Kirchenmusik in Schloss Beuggen, seit Wintersemester 2012/13 Professor für Orgelspiel an der Hochschule für Kirchenmusik.

*Martin Kares*

# Das Orgelmärchen in Heidelbergs Hildastraße

Es war einmal eine beschauliche, liebenswerte Ausbildungsstätte für nachwachsende Kirchenmusikanten, in der alle glücklich und zufrieden ihrer Lehr- und Studientätigkeit nachgingen. Wirklich alle? Nein, es gab da diesen tageslichtbefreiten, protestantisch nüchternen, einschüchternden Vortanz- und Aufführungssaal mit der prosaischen Bezeichnung „Raum 16“, in dem das traurige Orgelmonster Omo wohnte. Traurig war es deshalb, weil niemand gern mit ihm spielte, niemand es liebte. Scharen von Aspiranten befangerten seine Tastaturen, und die meisten waren froh, wenn sie dieser orgelbewehrten Folterkammer entweder sofort oder wenigstens nach einigen Jahren wieder entfliehen konnten – nach dem Motto „Wer immer noch auf Omo orgelt, hat nicht genug herumgenörgelt“.

In der Nachkriegszeit im Württembergischen geboren, wuchs Omo in einfachen Verhältnissen auf. Seine Ziehgemeinde entwickelte sich überraschend neu-reich und setzte das ärmliche Geschöpf im Alter von gerade einmal 20 Jahren vor die Tür, um Platz für ein besser ausgestattetes Geschwister zu machen. Es fand gnädige Aufnahme in der Hildastraße, aber nur zu dem Preis, dass es seines Gesichts beraubt, sein Körper zerlegt, völlig anders zusammengesetzt und zusätzliches Schreiwerk implantiert wurde. Trotz (oder auch wegen?) dieses massiven operativen Eingriffs konnte sich all die Jahre niemand so recht für das arme Omo erwärmen, seine elektrische Traktur ließ nähere Beziehungen einfach nicht zu. Auch spätere Schönheitsoperationen an den Stimmbändern und der Bedienoberfläche für Hände und Füße brachten nur kurzzeitig Linderung. Immer wieder wurde davon gesprochen, es erneut aus dem Haus zu werfen und in die Obdachlosigkeit zu entlassen.

Daher kam es eines Tages so, wie es kommen musste: Eine Kommission würdig aussehender und wichtig tuender Herren

(die das Omo von anderen, auch meist weniger erfreulichen Begegnungen her kannte) befand einstimmig, dass fortan eine junge und hübsche (Wein-)Königin aus der Pfalz seinen Platz einnehmen sollte. Das Omo weinte daraufhin bittere Tränenkehlen und seine Stimme versagte fortan immer öfter.

Doch dann vernahm es zunächst zarte, dann immer werbendere Rufe aus seiner alten schwäbischen Heimat. Einfühlsame Hände streichelten seine Tasten, sehnsüchtige Ohren lauschten seinen immerhin zahlreichen Klängen. Endlich waren da

liebe Leute, die Omos innere Werte zu entdecken suchten. Wie groß war die Erleichterung, als die Adoptionsurkunde endlich unterzeichnet war und der Umzug in das gelobte Schwabenland anstand. Wenn auch der erneute Standortwechsel mit einer weiteren großen Operation verbunden war und Omo sogar konvertieren musste, so wurden ihm am neuen Platz im-



merhin eine Verjüngungskur und ein neues Gesicht zuteil. So lebt nun auch Omo (oder muss man vielleicht jetzt Oli sagen?) glücklich und zufrieden in seinem neuen Reich, weit weg von den Abgründen zimbelhassender Tastendrucker.

So weit die Geschichte der alten Weigle-Lenter-Orgel. Wie es zur jetzt fertiggestellten Nachfolgerin kam, ist bereits angedeutet. Sehr ungewöhnlich für eine Hochschulkommission war es jedenfalls, dass nach Abhör der Vergleichsinstrumente verschiedener Orgelbauer von ihr ein einstimmiges Votum für die Werkstätte Schiegnitz getroffen wurde – an anderen Orten sollen über die Entscheidung, welcher Orgelbauer denn würdig sei, die lokale Ausbildungsstätte mit seinem Werk zu beehren, jahrelange Kontroversen geführt, Feindschaften geboren und sogar Prozesse ausgetragen worden sein. Das Raster für den klanglichen Inhalt des Instrumentes wurde von der Kommission vorgegeben, seine künstlerische Ausgestaltung oblag allein dem Intonationsteam der Werkstatt. Zu künstlerischem

Ausdruck einer Orgel kann man wenig schreiben, man muss sich darauf einlassen, ihn erleben, ihn ausloten und schätzen lernen. Nur so viel: Die Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik nutzt regelmäßig die neobarocke Orgel der Peterskirche und die spätromantische Orgel der Christus-



kirche als Unterrichts- und Konzertinstrumente. Das neue Saalinstrument versucht, ein Stück weit die Lücken zu schließen, indem es eine artikulationsfreudige Traktur und Charakterstimmen mit einem Ensemble verbindet, was seine Heimat in der Übergangszeit zwischen Barock und Romantik findet und trotzdem Ausflüge in frühere und spätere Epochen ermöglicht. Keine Universalorgel, aber ein stilistisch vielseitig nutzbares Instrument, welches klassische Klangzusammenstellungen erlaubt, aber auch zum Experimentieren und Ungewöhnlichen auffordert – dass dies gelingt, war bei der gegebenen trockenen und unerbittlichen Saalakustik für die Intonateure eine große Herausforderung. Die technische Struktur der Orgel ist bewusst einfach gehalten. Alle Manualwerke stehen auf einer Ebene hintereinander, was auch für die Stimmhaltung förderlich ist. Dadurch sind einfache, geradlinige und kurze Trakturen möglich, die von ihrer Anlage wartungsarm und störungsfrei funktionieren können und sehr gut zugänglich sind. Alle Zungenstimmen können leicht erreicht werden und so bei Bedarf von den Musizierenden selbst nachgestimmt werden. Besonders wichtig war bei der Planung, dass Studierende und Unterrichtende an der Orgel stundenlang verweilen können, ohne einen Hörschaden zu erleiden. Das

gesamte Hauptwerk ist bewusst weit über die Spielanlage gezogen, damit von dort aus hauptsächlich die von der nahen Raumwand reflektierten Klänge und möglichst wenig Direktschall gehört wird. Die Aufstellungssituation wäre in einer größeren Kirche von Nachteil, ist aber für die Nutzungssituation in dem wandelbaren Saal der Hochschule ideal. Die Register konnten so intoniert werden, dass der Klang auch bei geöffneten Trennwänden noch trägt, aber selbst Plenumregistrierungen bei verkleinerter Raumsituation im Bereich der Spielanlage noch gut erträglich sind. Die äußere Gestalt spielt mit den räumlichen Gegebenheiten des Saals und entwickelt sie geschickt weiter: An der gegenüber liegenden Stirnwand des Trennwand-losen Raumes steht die barocke Führer-Orgel vor einer weißen Wand. Die Manualwerke und der Spieltisch der Schiegnitz-Orgel stehen ebenfalls mittig, das Pedalwerk schließt die Lücke in der asymmetrischen, ebenfalls weiß gestrichenen Raumnische gegenüber. Die Materialien sind einfach, natürlich und sprechen für sich: Naturbelassenes Eichenholz, silbern glänzendes Zinn, mattes, dunkel lackiertes Zink und ein rostroter Stahlrahmen. Zinkpfeifen für den Pedalprospekt auch deshalb, weil der raue Hochschulalltag eine gewisse



Robustheit von Oberflächen verlangt. Und die Moral von der Geschichte: Totgesagte leben länger. Die Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik hat mit der neuen Schiegnitz-Orgel ein unüberseh- und unüberhörbares Zeichen für eine gelingende Zukunft gesetzt – ihre eigene und die der in ihr aktiven Personen.



Kirchenrat Dr. Martin Kares ist Musikwissenschaftler und Instrumentenkundler. Nach Ausbildungen zum Orgelbauer und Musikinstrumentenrestaurator leitete er mehrere Jahre die Werkstätte zur Restaurierung historischer Musikinstrumente am Münchner Stadtmuseum.

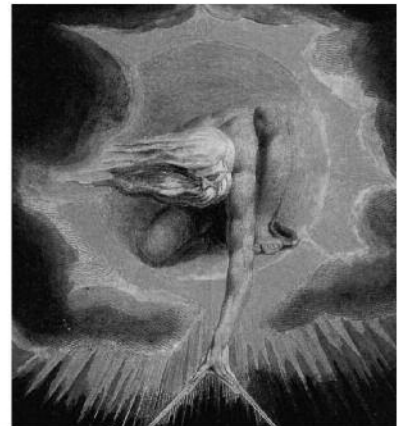
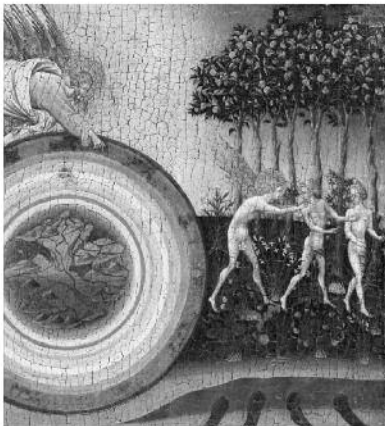
Seit 1990 steht er dem Orgel- und Glockenprüfungsamt der evangelischen Landeskirche in Baden vor. Er ist Mitglied im Beratungsausschuss für das Deutsche Glockenwesen und im Vorstand der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands aktiv.



UNIVERSITÄT  
HEIDELBERG  
ZUKUNFT  
SEIT 1386

# SPIRITUS MUSICAE

## 3. HEIDELBERGER SUMMER SCHOOL ZU MUSIK UND RELIGION



### »IM ANFANG ...« – NACHDENKEN ÜBER SCHÖPFUNG 3. BIS 6. JULI 2014

- 3. Juli 2014, 20 Uhr** **IMPROVISATIONSKONZERT »AUFTAKT«**  
Hochschule für Kirchenmusik
- 4. Juli 2014, 10-16 Uhr** **VORTRÄGE IN DER HOCHSCHULE FÜR KIRCHENMUSIK**  
mit Prof. Dr. Silke Leopold, Prof. Dr. Eva Grebel, Prof. Dr. Gregor Etzelmüller, Prof. Dr. Susanne Rupp
- 5. Juli 2014, 10-15 Uhr** **VORTRÄGE IM MUSIKWISSENSCHAFTLICHEN SEMINAR**  
mit Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt, Dr. Martin Mautner, Prof. Dr. Dr. Elisabeth Klappers
- 5. Juli 2014, 15 Uhr** **PODIUMSDISKUSSION**  
mit Prof. Dr. med. Thomas Strowitzki, Prof. Dr. theol. Klaus Tanner, Oberkirchenrätin Dr. jur. Susanne Teichmanis,  
Moderation: Bruno Dumbeck
- 6. Juli 2014, 10 Uhr** **UNIVERSITÄTSGOTTESDIENST »NEUER ATEM – NEUES LIED«, PETERSKIRCHE HEIDELBERG**  
J. S. Bach: Motette »Singet dem Herrn ein neues Lied« (BWV 225), B. Stegmann / R. Schumann: »Erd und Himmel sollen singen«, »Himmel, Erde, Luft und Meer«, Predigt: Helmut Schwier, Musik: Carsten Klomp, Orgel, Badischer Kammerchor der Hochschule für Kirchenmusik, Heidelberger Kantorei, Leitung: Bernd Stegmann
- 6. Juli 2014, 20 Uhr** **KONZERT JOSEPH HAYDN: »DIE SCHÖPFUNG«, PETERSKIRCHE HEIDELBERG**  
Monika Mauch (Sopran), Sebastian Hübner (Tenor), Reimund Noite (Bass), Badischer Kammerchor der Hochschule für Kirchenmusik, Heidelberger Kantorei, Barockorchester L'arpa festante, Leitung: Bernd Stegmann  
Karten über die Hochschule für Kirchenmusik (sekretariat@hfk-heidelberg.de oder 06221-27062) und an der Abendkasse.

# SPIRITUS MUSICAE

## 3. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion

Wussten Sie, wie das Ende der Welt klingt? Beim Auftaktkonzert der diesjährigen Heidelberger Summer School konnte man es hören, dargeboten von Studierenden der Improvisationsklassen der Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik, die sich von der Weltkarte in Noten des amerikanischen Künstlers James Plakovic zu einer Gruppenimprovisation inspirieren ließen.

Das Konzert stellte – pars pro toto – musikalisch dar, was im Verlauf der Summer School von unterschiedlichsten Seiten beleuchtet werden sollte. Unter dem Titel »Im Anfang...« – *Nachdenken über Schöpfung* wurde vier Tage lang über die unterschiedlichsten Entstehungsprozesse, seien diese biologischer, chemisch/physikalischer oder eben künstlerischer Natur, nachgedacht. Und dieses Auftaktkonzert mit seinen ganz unterschiedlichen Improvisationsstilen vom choralgebundenen liturgischen Orgelspiel über an Notation orientierter Minimal-Music bis hin zur bereits erwähnten freien Gruppenimprovisation über Meere und Kontinente führte das Publikum sehr eindrucksvoll in ganz unterschiedliche (musikalische) Entstehungsprozesse ein. Bei diesem Auftaktkonzert erklang auch erstmals die neue Schiegnitz-Orgel im Konzertsaal der Hochschule. Auch wenn sie nur zu einem Bruchteil fertig war, gaben diese Klänge doch Anlass zur größten Vorfreude auf das zu Beginn des Wintersemesters 14/15 fertiggestellte Instrument.

Insgesamt sieben Vorträge und eine Podiumsdiskussion standen am Freitag und Samstag auf dem Programm der Summer School, die in diesem Jahr zum dritten Mal in



Zusammenarbeit der Hochschule mit der musikwissenschaftlichen und der theologischen Fakultät der Universität Heidelberg stattfand. Organisiert und inhaltlich entwickelt wurde die Tagung durch deren jeweilige Repräsentanten, KMD Prof. Bernd Stegmann als Rektor der HfK, die jüngst emeritierte Ordinaria der Musikwissenschaft, Prof. Dr. Silke Leopold, Prof. Dr. Helmut Schwier und Pfr. Dr. Martin Mautner als Vertreter der theologischen Fakultät.

Den Einstieg bildete der Vortrag Silke Leopolds, der die Schöpfungs-Musik von Rebel, Haydn, Milhaud und anderen beleuchtete. Wie kann man einen Anfang komponieren, wenn man nicht weiß, was vor diesem Anfang lag (und die Erde war wüst und leer)? Bringt die Schöpfung eigentlich Ordnung ins Chaos oder eher Unruhe in die vorherige Ruhe? Diese zentralen Fragen und ihre sehr unterschiedlichen kompositorischen Lösungsansätze im Frankreich Ludwig XIV. (Jean-Fery Rebel, ein „Cluster“ 1737!), in England 1796 (Joseph Haydn, ein einziges ‚C‘ - nach langen intensiven Gesprächen mit dem Astronomen Herschel) und dem frühen 20. Jahrhundert (Milhauds jazzinspiertes Ballett „La creation du monde“, das sich auf afrikanische Schöpfungsmythen bezieht) bildeten den roten Faden von Leopolds Vortrag.

„Die Schöpfung aus astronomischer Sicht“ war das Thema des Anschlussvortrags von Prof. Dr. Eva Grebel vom Zentrum für Astronomie der Universität Heidelberg. Sie führte das Auditorium

in die unterschiedlichen Phasen der Entstehung des Weltalls vom Urknall über die Bildung erster Atome bis hin zur Entstehung von Galaxien, Sonnen und – wie wir inzwischen wissen

– zahlreichen Planeten ein. Zugleich machte sie die Zuhörer mit den extremen Zeitspannen vertraut, die in der Astrophysik eine Rolle spielen, von winzigsten Sekundenbruchteilen im Zusammenhang mit dem Urknall bis hin zu Jahrmilliarden, die wir in der Betrachtung der entferntesten Galaxien in die Vergangenheit schauen können. Der Theologe und Religionsphilosoph Prof. Dr. Gregor Etzelmüller unternahm in seinem Vortrag „Schöpfung und Evolution“ den Versuch, die Diskussionslinien Theologie (Schöpfung) und Naturwissenschaft (Evolution) aufzuzeigen. Darwinisten gegen Creationisten – in den Vereinigten Staaten ist der Gegensatz zwischen beiden Lagern quasi unüberbrückbar: Wer naturwissenschaftlich denkt, kann ei-

18. Jahrhunderts erwarteten, wenn er sich an eine „Verdichtung“ des biblischen Schöpfungsgedankens machte. Im Mittelpunkt des Vortrags stand die Frage, ob v. Swieten bei der Erstellung seines Librettos auf eine englische Vorlage zurückgegriffen hat – oder (wie in der anschließenden Fragerunde vermutet wurde) eher nicht. Ein weiterer Schwerpunkt war die Frage nach der Geschlechterrolle in Swietens Libretto, die sich sehr deutlich von den Vorstellungen z.B. in Miltons „Paradise lost“ unterscheidet – was tatsächlich wieder die Frage aufwirft, ob v. Swieten wirklich auf die englischen Traditionen und Gedankengebäude zurückgegriffen hat.

Der Samstag wurde von einem sehr spannenden Vortrag



gentlich nicht an einen Schöpfergott glauben; Creationisten hingegen „müssen“ jeden naturwissenschaftlichen Ansatz rundheraus ablehnen. Etzelmüller machte deutlich, dass sich dieser Gegensatz weder aus theologischer noch aus naturwissenschaftlicher Sicht so eindeutig darstellt. Er zeigte dies, indem er die sich im Laufe der Zeit verändernde Sicht der Naturwissenschaftler und Philosophen auf das (scheinbare?) Eingreifen Gottes in die Schöpfung beschrieb. Hier reichte der Weg von Newtons Vorstellung Gottes als Schöpfer eines komplexen „Weltuhrwerks“ bis hin zu Polkinghorns Vorstellung, Gottes Handeln sei quasi der Startschuss der Schöpfung durch die Ermöglichung und den Erhalt lebensförderlicher, gesetzmäßig strukturierter Umgebungen bei gleichzeitiger Eröffnung von Möglichkeitsspielräumen.

Gedanken zum Libretto zu Haydns Schöpfung bildeten den Abschluss der Vorträge am Freitag. Die Literaturwissenschaftlerin Prof. Dr. Susanne Rupp referierte über den geistesgeschichtlichen Hintergrund des Librettos und machte auf die Schwierigkeiten aufmerksam, die einen Autor des

von Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt eröffnet. Luchterhandt, Theorieprofessor an der Heidelberger HfK, berichtete von den Empfindungen eines Autors (in diesem Falle: des Komponisten) angesichts des weißen Blattes, von Einfällen und Zweifeln. Er tat dies u.a. anhand der ersten Takte von Beethovens 5. Sinfonie. Das geniale 4-Tonmotiv alleine hätte sich – Luchterhandt machte dies am Flügel deutlich – in alle möglichen Richtungen entwickeln können. Dass und wie Beethoven arbeiten musste, bis aus den vier Tönen ein trag- und entwicklungsfähiges Motiv wurde, konnte Luchterhandt anhand Beethovenscher Skizzen darstellen. Er demonstrierte die motivische Tragfähigkeit eines Rhythmus' und die Konsequenzen, die sich durch die Veränderung des harmonischen Tempos in den verschiedenen musikalischen Epochen ergaben, zeigte, welche kompositorische Kraft in der Wahrung strengster selbstauferlegter Regeln - und dem Austricksen derselben - liegt. Er stellte die Komponisten-Typologie nach Copland vor und bereiste mit den Zuhörern etliche Jahrhunderte kompositorischen Schaffens in wenigen Minuten. Auf dem Weg wurden dann auch gleich noch

Kompositionstheorien, vor allem diejenigen des 18. Jahrhunderts und Kirnbergers „Würfelmenuette“ gestreift – kurz: Ein Vortrag, den nachzulesen für jeden praktizierenden und vor allem improvisierenden Kirchenmusiker lohnend ist.

Zwei hymnologische Beiträge beendeten den Reigen der Vorträge. Zunächst sprach Pfarrer Dr. Martin Mautner über den Gedanken der Auferstehung als Neuschöpfung, welche im liturgischen Zusammenhang auch als 2. Schöpfung bezeichnet wird. Hierzu griff Mautner nicht auf ein Bild oder eine sonstige Darstellung des Auferstehungsgeschehens, sondern auf das Spee'sche Osterlied „Die ganze Welt, Herr Jesu Christ“ zurück. Der Darstellung des Lebens Spees folgte eine Beschreibung seiner Veröffentlichungen (wobei seine „Cautio

weisen des Mediziners, der Juristin und des evangelischen Theologen zu verfolgen (die Katholische Kirche ist in der Bewertung der Reproduktionsmedizin wesentlich strikter). Zugleich wurde deutlich, dass, nicht zuletzt aus historischen Gründen, die Wahrnehmung dieses Themenfelds in Deutschland anders ist als in Nachbarländern oder gar in den USA und England, wo sich die Diskussionen z.B. um „Embryonenoptimierung“ drehen, während ethische Diskussionen eher am Rande geführt werden. Manche der beschriebenen Möglichkeiten, z.B. das sog. „social freezing“ (Eizellen junger Frauen werden zum Gebrauch nach beruflicher Karriere eingefroren), lassen einen dabei durchaus schaudern.

Den Anfang vom Ende der Summer School bildete ein Uni-



crimalis“ hier naturgemäß keine zentrale Bedeutung spielte), seiner Rezeptionsgeschichte und seiner Wirksamkeit als Liederdichter. Anschließend zeigte Mautner sehr überzeugend die Analogie zwischen Spees Osterlied und der biblischen Schöpfungsgeschichte auf.

Die bereits zum zweiten Mal bei der Summer School vortragende südafrikanische Prof. Dr. Dr. Elsabé Kloppers eröffnete schließlich Einblicke in weltweit nach wie vor reichlich entstehende neue Schöpfungslieder und –gedichte. Das Auditorium entdeckte deren kreative Poesie und erkundete neue, aus Wörtern und Musik gewobene Klangwelten.

Den Abschluss des „Wortteils“ der Summer School bildete eine hochspannende – wenn auch leider schlecht besuchte Podiumsdiskussion zum Thema „Wo beginnt das Leben“ zwischen dem Reproduktionsmediziner Prof. Dr. med. Thomas Strowitzki, dem Theologen Prof. Dr. Klaus Tanner und der Oberkirchenrätin Dr. Susanne Teichmanis, Leiterin des Rechtsreferates im Badischen Oberkirchenrat. Auch wenn hier kaum der Ort ist, die jeweiligen Argumentationslinien aufzuzeigen, so war es doch sehr spannend, die unterschiedlichen Sicht-

versitätsgottesdienst in der Heidelberger Peterskirche, an dessen Beginn Theodore Dubois' Orgelwerk „Fiat lux“ stand. Unter dem Titel „neuer Atem - neues Lied“ wurde der Gottesdienst gestaltet von Universitätsprediger Helmut Schwier, Carsten Klomp an der Orgel und dem Hochschulchor zusammen mit der Heidelberger Kantorei, die unter der Leitung von Bernd Stegmann u.a. Bachs Motette „Singet dem Herrn“ musizierte.

Stegmanns Chöre wirkten dann unter seiner Leitung auch beim Abschluss dieser inhaltlich prall gefüllten und spannenden Summer School mit, der abendlichen Aufführung von Haydns Schöpfung in der Peterskirche. Hervorzuheben in dieser exzellenten Aufführung mit den Solisten Cornelia Winter, Sebastian Hübner und Raimund Nolte ist das Barockorchester L'arpa festante und hier vor allem die grandiose Streichergruppe, die mit sichtbarer Freude an der Musik den Abend zu einem Erlebnis werden ließ...

*Carsten Klomp*

Silke Leopold

# Wie klingt Schöpfung?

„Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde und die Erde war ohne Form und leer und Finsternis war auf der Fläche der Tiefe und der Geist Gottes schwebte auf der Fläche der Wasser und Gott sprach: ‚Es werde Licht‘ und es ward Licht.“ So beginnt das Alte Testament in der Rückübersetzung aus der englischen King's Bible ins Deutsche; und so beginnt Joseph Haydns Schöpfung. „Wüst und leer“ heißt dort „without form and void“. Diese Textstelle ist für die Musikgeschichte von ganz außerordentlicher Bedeutung. Denn wie hat man sich die Welt vor der Schöpfung vorzustellen? Der Text des Alten Testaments gab hierzu keinerlei Informationen; er begnügte sich mit den Begriffen „wüst und leer“ beziehungsweise „ohne Form und leer“ und ging dann zur Schilderung dessen über, was daraus entstand: Licht und Dunkel, Sonne, Mond und Sterne, Land und Wasser und so fort. Für die Komponisten, die sich mit diesen Thema auseinandersetzten, stellte sich das Problem etwas anders dar. Wie kann man ohne Form komponieren? Ist nicht auch das Formlose selbst eine Form? Und wie muss eine musikalische Form aussehen, die das Formlose beschreibt? Wie kann man einen Anfang komponieren, ohne zu beschreiben, wie es vor dem Anfang gekommen hat? Um sich ein Bild von der Schöpfung zu machen, muss sich ein Komponist Rechenschaft darüber geben, worin die Schöpfung eigentlich besteht. Ist es ein Akt, der Ordnung in ein Chaos bringt oder ist es umgekehrt einer, der den Frieden des Nichts stört, beziehungsweise belebt, der aus der Ruhe Unruhe macht? Anhand von drei in jeder Hinsicht sehr weit auseinanderliegenden Beispielen soll hier darüber nachgedacht werden, wie die Musik den Schöpfungsakt symbolisieren kann.

Joseph Haydn war nicht der erste, der sich intensiv mit der Frage beschäftigte, wie man die Welt vor dem Schöpfungsakt musikalisch beschreiben könne. 1721 brachten die beiden Komponisten André Cardinal Destouches und Michel-Richard De Lalande in Paris ein Ballett mit dem Titel *Les Elements* heraus. Darin ging es um die Entstehung der Welt, dargestellt an den vier Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde, und um eine politische Allegorie: Nur der französische König war in der Lage, das Chaos zu beseitigen und Ordnung in der Welt der Elemente zu schaffen. Destouches' Ballett begann mit einem Prolog in einer Szenerie, die im Libretto so beschrieben wurde: „Das Theater stellt das Chaos dar. Man sieht eine Anhäufung von Wellen und Felsen, unbewegliches, schwebendes Wasser und Feuer, das

aus Vulkanen lugt. Das Schicksal thront in der Mitte der Bühne.“ Nach einer zeremoniellen, wohlgeordneten französischen Ouvertüre beginnt das Schicksal zu singen und die Handlung in Gang zu setzen. 1737 erweiterte Jean-Féry Rebel die Ballettmusik um einen rein instrumentalen Prolog, der alle musikalischen Regeln sprengte. In der Vorrede des Drucks, erläuterte Rebel seine musikalischen Vorstellungen sehr detailliert: „Die Introduction ist der Natur nachempfunden. Sie stellt das Chaos dar, jene Konfusion, die unter den Elementen vor dem Moment der Schöpfung herrschte, worauf sie, den ehernen Gesetzen unterworfen, den Platz eingenommen haben, der ihnen von der Ordnung der Natur vorgeschrieben ist.

Musikalisch wählte Rebel für die Elemente eher konventionelle Klänge. Die Erde beschrieb er mit langen, tiefen Noten in den Streicherbässen, die Luft mit Flötenrillern, das Wasser mit wellenförmigen Linien auf und ab, und das Feuer mit kurzen, gleichsam flackernden Sechzehntelmotiven.

Fragment of the musical score for "Frenissement" by Jean-Féry Rebel. The score shows the beginning of the instrumental prologue, featuring various instruments including Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vcl.), Horn (Hr.), Trumpet (Tpt.), and Bassoon (Fag.). The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns and dynamics.

Fragment of the musical score for "Frenissement" by Jean-Féry Rebel. The score shows the beginning of the instrumental prologue, featuring various instruments including Flute (Fl.), Violin (Vln.), Viola (Vcl.), Horn (Hr.), Trumpet (Tpt.), and Bassoon (Fag.). The music is in 2/4 time and features various rhythmic patterns and dynamics.

Wie Rebel diese Motive aber zusammensetzt, wie er darüber hinaus den Schöpfungsakt musikalisch beschreibt, ist in der Musikgeschichte ohne Vorbilder.



Wie klingt die Schöpfung bei Rebel? Wie das Chaos vor dem Schöpfungsakt? Die Antwort ist eindeutig: Das Chaos ist die ultimative Dissonanz, beginnend mit einem Akkord, den man später als Cluster bezeichnet hat: sieben nebeneinanderliegende Töne, die fortissimo beginnen und dann sofort ins pianissimo verklängen.

Aus diesem chaotischen Klang entwickelt sich zunächst der Rhythmus, und dann hört man, wie sich die einzelnen Elemente zu artikulieren beginnen: das Wasser mit seiner auf- und absteigenden, wellenförmigen Linie, die wir erst in der Flöte, später auch in den Streichern hören, das Feuer mit seinen nervösen Sechzehntelfiguren und den züngelnden Zwei- und dreißigstel-Kaskaden hinauf und hinunter, die Luft mit ihrem charakteristischen Flötentriller in hoher Lage, und die Erde mit ihren repetierten tiefen Noten. Am Ende dieser Introduction ist es den Elementen gelungen, sich voneinander zu trennen und die chaotischen Dissonanzen zu vertreiben. Der Schöpfungsakt besteht darin, Ordnung in das Chaos zu bringen, und das Chaos ist gleichsam die personifizierte Unordnung. Die Elemente sind bereits da, aber sie liegen im Haufen übereinander. Und wenn man die Partitur genau anschaut, so entdeckt man, dass Rebel Ansätze zur Ordnung bereits in sei-

nem chaotischen Akkord zu Beginn versteckt hatte. Die ersten Geigen, die zweiten Geigen und die Flöten reihen sich jeweils zu wohlklingenden Terzpaaren, die sich erst in der Gleichzeitigkeit zu dieser ohrenbetäubenden Dissonanz aufürmen.

Joseph Haydn hatte eine gänzlich andere musikalische Idee von der Schöpfung. In den 1790er Jahren, während seiner Aufenthalte in London, hatte Haydn sich intensiv mit naturwissenschaftlichen Fragen beschäftigt. Das hing mit seiner Bekanntschaft mit dem bedeutenden Astronomen William Herschel zusammen. Herschel, 1738 in Hannover geboren und damit nur wenig jünger als Haydn, entstammte einer Musikerfamilie, hatte sein Geld als Organist in Bath und als Leiter von Oratorienaufführungen verdient. Die Astronomie, die ihn später berühmt machen sollte, war zunächst nur ein Hobby, aber eines, das mit Musik viel zu tun hatte. Denn die Ordnung der Welt, die Harmonie der Sphären, war, wie man seit der Antike wusste, eine musikalische. Durch seine Konstruktion von riesigen Spiegelteleskopen gelang ihm die Entdeckung eines neuen Planeten, des Uranus. Herschel und Haydn hatten also viel miteinander zu besprechen, als sich die beiden 1791 in Bath begegneten und Herschel dem berühmten Komponisten aus Wien einen Blick ins Weltall gestattete. Nur wenige Jahre später, 1796, begann Haydn dann, seine musikalischen Ideen von der Schöpfung in die Tat umzusetzen. Der Text für Haydns Oratorium stammt aus der Feder Gottfried van Swietens, und nach der Uraufführung 1798 trat das Werk einen Siegeszug durch ganz Europa an. Wenigen nur gefiel Haydns Schöpfung nicht, darunter Friedrich Schiller, der sie am Neujahrstag 1801 hörte und in einem Brief als „charakterlosen Mischmasch“ bezeichnete. Andere, wie Carl Friedrich Zelter, waren begeistert. In einem Brief an seinen Freund Goethe vom 25. Februar 1804 beschrieb er die von Haydn als „Vorstellung des Chaos“ betitelte Ouvertüre als „das Wunderbarste aller Welt, indem durch ordentliche, methodische, ausgemachte Kunstmittel ein Chaos hervorgebracht ist, das die Empfindung einer bodenlosen Unordnung zu einer Empfindung des Vergnügens macht.“

Das Wort von der „bodenlosen Unordnung“ könnte ebensogut auf Jean-Féry Rebel verweisen. Haydn geht jedoch kompositorisch völlig anders vor, um das Chaos zu beschreiben. Er hat einen gänzlich anderen Blick auf die Schöpfung und vor allem auf die Welt vor dem göttlichen Akt der Schöpfung zu beschreiben. Es ging ihm nicht wie Rebel um ein wildes Durcheinander, sondern darum, die Formlosigkeit und die Leere in Musik zu fassen. Die Einleitung zu Haydns Schöpfung beginnt mit vollem Orchester, aber mit einem leeren Ton. Es ist der Ton c. Das gesamte Orchester spielt nur diesen Ton in unterschiedlichen Lagen zwar, denn der Kontrabass kann ja nicht dasselbe c spielen, wie die Flöte. Aber: es ist nur der Ton c ohne jede Harmonisierung ohne jeden Akkordton, der aus diesem c ein C-Dur oder ein c-Moll machen würde. Auch der

Ton selbst ist sehr geschickt gewählt, denn das c ist seinerseits ein leerer Ton: C-Dur hat keine Vorzeichen, und es galt in der Musikästhetik der Zeit als „reine“ Tonart. Mit diesem ersten Ton gelingt es Haydn, die „Leere“ hörbar zu machen. Wie aber die Formlosigkeit?

Lassen wir Johann Friedrich Reichardt sprechen, den Berliner Komponisten und Musikschriftsteller, der von Haydns Einfällen überaus begeistert war und in einer Rezension aus dem Jahr 1801 schrieb: „Ein ungeheurer Unisonus aller Instrumente, gleich einem licht- und formlosen Klumpen, stellt sich der Imagination dar. Aus ihm gehen einzelne Töne hervor, die neue gebären. Es entspinnen sich Formen und Figuren ohne Faden und Ordnung, die wieder verschwinden, um in anderer Gestalt wieder zu erscheinen. Es entsteht Be-

**1. Einleitung.**  
Die Vorstellung des Chaos. Josef Haydn. 1732-1809

wegung. Mächtige Massen reiben sich aneinander und bringen Gärung hervor, die sich hier und dort, wie von ohngefähr, in Harmonie auflöst und in neues Dunkel versinkt. Ein Schwimmen und Wallen unbekannter Kräfte, die sich nach und nach absondern und einige klare Lücken lassen, verkünden den nahen Ordner. Es ist Nacht.“

Wie gelingt es Haydn die Formlosigkeit mittels der musikalischen Form darzustellen? Nachdem das c einmal „leer“ erklingen ist, verdichtet es sich dann zu c-Moll, einer Tonart mit langer Tradition als Tonart der Unterwelt, der Klage, der Düsternis. Mit ihrer kleinen Terz galt sie nach dem Verständnis der Zeit als besonders unrein. Und dann veran-

staltet Haydn wie Rebel ein großes Chaos an dissonanten Klängen, die sich scheinbar regellos ergeben. Die Instrumente spielen vereinzelte Melodien, finden nicht zueinander, bilden seltsame Zusammenklänge.

Und wie steht es mit der Tonart c-Moll, die doch nun erst einmal die Haupttonart ist und auf die alles bezogen ist? Sie erklingt, obwohl sie die Grundtonart ist, überhaupt nur ganz selten und wenn, dann als Sext- oder Quartsextakkord, also in Umkehrungen, niemals in ihrer Grundstellung. Mit all diesen kompositorischen Tricks, den Melodischen, Harmonischen und auch Rhythmischen gibt Haydn seiner musikalischen Form den Anschein der Formlosigkeit. Der Zeitraum vor der Schöpfung ist formlos und unordentlich und wenn dann Gottes Wirken eintritt, wenn er spricht „Es werde Licht und es ward Licht“, dann erklingt ein hymnisches, jubelndes C-Dur im vollen Orchester.

Muss man sich so den Urknall vorstellen? Oder eine Supernova? Der jubelnde C-Dur-Akkord, dessen ausdifferenziertes Klangspektrum ein gleißendes Licht assoziiert, verweist in seiner orchestralen Vollstimmigkeit noch einmal auf den Anfangston des Oratoriums. Es sind, mit Ausnahme der Posaunen, die als Instrumente der Unterwelt im Licht nichts zu suchen haben, exakt dieselben Instrumente, die hier erklingen. Doch welcher Unterschied: Dort das leere, rhythmisch und harmonisch ungeformte c, hier nun das harmonisch strahlend aufgefüllte und rhythmisch fixierte C-Dur. Die Ordnung der Welt entwickelt sich nicht aus der Unordnung, sondern aus der Leere. Der Schöpfungsakt besteht, so Haydn, nicht im Aufräumen, sondern im Werden. Haydns Chaos ist die Leere, nicht die Unordnung.

Das dritte Beispiel stammt wiederum aus einer anderen Zeit, diesmal aus dem frühen 20. Jahrhundert, und es fasst eine dritte Idee davon, wie die Welt entstanden sein könnte, in Töne. Es favorisiert die Vorstellung, dass die Welt vor der Schöpfung in einer Art Ursuppe friedlich vor sich hinschwappt und die Schöpfung zwar Leben, aber damit auch Unruhe und Unordnung in diese Harmonie des Urfriedens bringt. Ausgangspunkt ist in diesem Fall nicht die Bibel, sondern afrikanische Mythologie oder das, was man in Paris der 1920er Jahre dafür hielt. Die Rede ist von Darius Milhauds Ballett *La Création du Monde*, 1923 in Paris uraufgeführt, ein kurzes, kaum 20-minütiges Ballett nach der 1921 veröffentlichten Anthologie *nègre Blaise Cendrars'*, die in Frankreich zu dieser Zeit sehr populär war. Cendrars' Anthologie *nègre* beginnt mit einigen „Legende cosmogoniques“, deren zweite mit „La Légende des origines“ – Die Legende von den Ursprüngen – betitelt ist. Da heißt es: „Am Anfang der Dinge, ganz am Anfang, als nichts existierte, keine Menschen, keine Tiere, keine Pflanzen, kein Himmel, keine Erde, nichts, nichts, nichts, gab es Gott und erieß

Nzamé. Und die drei, die Nzamé sind, nennen wir Nzamé, Mébère, Nkwa. Und am Anfang machte Nzamé den Himmel und die Erde, und bestimmte den Himmel für sich selbst. Dann hauchte er die Erde an, und durch seinen Atem entstanden Festland und Wasser, jedes an seinem Platz. Nzamé hat alles gemacht: den Himmel, die Sonne, den Mond, die Sterne, die Tiere, die Pflanzen, alles. Und als er fertig war, rief er Mébère und Nkwa und zeigte ihnen sein Werk.“

Als Darius Milhaud den Auftrag erhielt, diese Legende gemeinsam mit dem Bühnenbildner Fernand Léger auf die Bühne zu bringen, fügte er seinerseits etwas vermeintlich Afrikanisches hinzu. Kurz zuvor hatte Milhaud bei einer USA-Reise in Harlem den Jazz kennengelernt, der ihn ebenso faszinierte wie Cendrars die afrikanischen Erzählungen. Als einer der ersten europäischen Komponisten verwendete Milhaud Jazz-Elemente in seiner komponierten Musik, die typischen synkopischen Rhythmen des Jazz, die spezifische Klanglichkeit der Bläser, das ausdifferenzierte Schlagwerk, die Improvisation – und das Ganze in *La création du monde* natürlich als musikalische Chiffre für die Schwarzen und damit für Afrika.

Das Ballett besteht aus fünf Bildern, deren erstes in der Inhaltsangabe so beschrieben wird: „Der Vorhang öffnet sich langsam und gibt den Blick auf eine schwarze Bühne frei. Man nimmt in der Mitte der Bühne einen wirren Haufen durcheinander gewürfelter Körper wahr: Das Tohuwabohu vor der Schöpfung. Drei riesige Gottheiten bewegen sich im Kreise darum herum: Es sind Nzamé, Medere und N'kwa, die Meister der Schöpfung. Sie halten Rat, umkreisen die ungeformte Masse, vollziehen magische Beschwörungen.“

Milhaud ließe sich von dieser Szenenbeschreibung zu einer Musik inspirieren, die das Verhältnis von Chaos und Welt noch einmal anders beschreibt als Rebel oder Haydn. Er beginnt weder mit einer ohrenbetäubenden Dissonanz noch mit einem leeren Ton, sondern diesmal mit einer friedlichen Musik, die vor allem eines evoziert: Zeitlosigkeit. In scheinbar endlosen melodischen Schleifen schwappt die Musik so vor sich hin, entwickelt sich nicht, könnte endlos so weitergehen, im Frieden mit sich selber. Dann aber fängt es irgendwo in dieser Ursuppe zu klumpen an. Man hört einen synkopierten, vermeintlich afrikanischen Jazz-artigen Rhythmus mit einer Synkope. Man hört falsche Intervalle, wie etwa den Tritonus, den „Diabolus in musica“, und man hört eine klagende Saxofonmelodie und dann immer häufiger im Ver-

lauf dieser Ouvertüre solche Störungen.

Das Bild, das Milhaud hier von der Zeit oder besser von dem zeitlosen Zustand vor der Schöpfung entwirft, ist ein gänzlich anderes als das Rebels oder Haydns. Fast bedauernd schildert Milhaud den Akt der Schöpfung als etwas, das den friedlichen, zeitlosen, ereignislosen Urzustand stört

und Unordnung in die Welt hineinbringt. Der musikalische Beginn korrespondiert mit der „schwarzen Bühne“, von der die Inhaltsangabe spricht. Wenn die drei Zauberer dann zu agieren beginnen, ist es mit den Frieden endgültig vorbei. Plötzlich liegt ein unordentlicher Haufen Leiber da, das Chaos, aus dem die Zauberer dann die Welt formen. Doch Milhaud ging es zunächst einmal gar nicht um dieses Chaos, sondern sozusagen um den Zustand vor dem Chaos. Nach seiner musikalischen

Interpretation ist das Chaos bereits die erste Störung in einer Welt, die ihren Ursprung im Nichts, in der Zeitlosigkeit, in der Ereignislosigkeit hat. Dabei ist dieser Urzustand ein gänzlich anderer als bei Haydn. Die dortige Leere ist eine defizitäre, ungeformte, eine, die gefüllt werden will, womit auch immer. Das leere *c* erzeugt Spannung, macht neugierig auf das, was daraus entstehen soll. Milhauds Urzustand ist geformt, stellt eine in sich ruhende, kreisende Bewegung dar, die paradiesischen Frieden verströmt, aber keine unbehagliche Leere. Sie enthält eine melodische und rhythmische Bewegung über einer spannungslosen Harmonik, wie ein musikalisches *perpetuum mobile*.

Die drei eben dargestellten Werke beziehen ihre Inspiration jeweils aus außermusikalischen Quellen – aus der antiken Philosophie, aus der Bibel, aus afrikanischen Mythen. Und sie setzen diese Themen in Werke um, die ohne außermusikalisches Narrativ nicht auszukommen scheinen – das Handlungsballett, das Oratorium. Wie aber sieht es in jener Musik aus, die man im 19. Jahrhundert als „absolute“ Musik, als Musik ohne außermusikalische Inspiration, als „tönend bewegte Form“ bezeichnet hat? Wie eng diese klanglichen Momente der Entstehung von Raum und Zeit mit einer der zentralen Fragen des Komponierens – dem Ereignis des Beginns – verbunden sind, soll ein letztes Beispiel zeigen. Auch ein Komponist stand ja bei jedem neuen Werk vor der Aufgabe, einen Schöpfungsakt zu vollziehen, einen Anfang zu finden. Der klassische Sonatensatz beginnt gleichsam mit dem Akt der Schöpfung selbst, indem er sein Material von Anfang an in perfekter Form präsentiert, um es dann im weiteren Verlauf des Satzes zu drehen und zu wenden. Joseph Haydn hat sich lange vor der Konzeption der



Silke Leopold

Schöpfung in seinen späten Symphonien immer wieder Gedanken darüber gemacht, wie er das Hauptthema des ersten Satzes vorbereiten könne. Doch nicht jede langsame Einleitung, nicht jede Hinführung auf das Allegro einer Sinfonie hat die Qualität eines musikalischen Schöpfungsaktes. Am Schluss soll ein Beispiel zur Diskussion gestellt werden, das Haydns Vorstellung des Chaos aus der Schöpfung konzeptionell in so frappanter Weise ähnelt, dass die Vermutung naheliegt, die beiden Werke bezögen sich aufeinander, obwohl es sich um zwei grundsätzlich unterschiedliche Gattungen handelt. Ich meine die langsame Einleitung aus Wolfgang Amadeus Mozarts sogenanntem Dissonanzenquartett KV 465. Es gehört zu den sechs Streichquartetten, die Mozart Joseph Haydn widmete, und entstand Ende 1784/Anfang 1785. Er setzte sich dabei kompositorisch mit den 1782 gedruckten Quartetten von Haydn opus 33 auseinander. Zu den Besonderheiten, für die es bei Haydn kein Modell gab, gehörte die langsame Einleitung des letzten dieser Quartette. Sie war eine Erfindung Mozarts – und was für eine. Das Cello breitet mit repetierten Achtern einen Klangteppich aus, auf einem c, schon wieder das c, das sich nur sehr zögerlich und allmählich zu einem C-Moll Akkord formt, über dem aber dann die erste Violine mit einem vermeintlich falschen Ton einsetzt: nachdem nämlich in der Bratsche das leitereigene as erklingen war, hören wir nun ein a. Im 19. Jahrhundert, als dieses Quartett mehrfach gedruckt wurde, hat man diesen Ton dann auch korrigiert, weil man dieses a für einen Druckfehler hielt und sich nicht vorstellen konnte, dass Mozart so etwas Falsches komponiert haben könnte.

Besonders ist diese Einleitung auch, weil sie sich polyphon linear entwickelt und nicht akkordisch, wie es in Mozarts Zeit üblich war. Sie folgt kompositorischen Gesetzen, die aus dem 16. Jahrhundert stammen, um dann in ein fröhliches Sonatentallegro zu münden. Das ist mehr als eine kompositorische Idee. Es ist eine künstlerische Positionsbestimmung, der eine lange kompositorische Krise vorausgegangen war. Durch Gottfried van Swieten, den späteren Librettisten von Haydns Schöpfung, hatte Mozart in Wien seit

1782 die Musik Händels und Bachs kennengelernt, eine strenge Polyphonie, die so ganz anders war als die Fugen, die zu der Ausbildung eines jeden Komponisten gehörte. Diese alte Musik irritierte ihn zutiefst; aus keiner Phase seines kurzen Lebens sind so viele Fragment gebliebene Kompositionen überliefert wie aus den Jahren zwischen 1782 und 1785 – Kompositionen, in denen er sich bemühte, die alte Polyphonie in sein eigenes kompositorisches Idiom zu integrieren. Das prominenteste Beispiel dieser Fragmente ist sicherlich die c-Moll-Messe. Der erste Satz des Streichquartetts KV 465 wirkt wie ein persönliches Bekenntnis, wie ein Sieg über diese Krise, wie die Lösung eines quälenden Problems und schließlich wie ein Schöpfungsakt. Der klassische Satz, zu dessen Entwicklung Mozart so Entscheidendes beigetragen hat, erwächst aus der alten Polyphonie.

Diese langsame Einleitung scheint Haydn in hohem Maße beeindruckt zu haben. Und so gehört es zwar in den Bereich der Spekulation zu vermuten, Haydn habe sich bei der Komposition seiner Vorstellung des Chaos davon inspirieren lassen. Bei aller Verschiedenheit ist die Grundidee, von einem „leeren“ Ton aus einen Gang durch ein harmonisches Labyrinth anzutreten und schließlich das Licht des heiteren C-Dur zu erreichen, aber doch so verblüffend ähnlich, dass diese Vermutung nicht ganz von der Hand zu weisen ist.

Gerade im 20. Jahrhundert häufen sich musikalische Antworten auf die Frage, wie die Schöpfung vonstattengegangen sei. Darunter finden sich große Symphonien wie William Wallaces cis-Moll Symphonie *The Creation* von 1898 und elektroakustische Experimente wie die der beiden bulgarischen Komponisten Vladimir Djambazov und Gonimira Popova aus dem Jahr 2000. Und so vielfältig die musikalischen Lösungen auch sein mögen, es eint sie doch das Bemühen, dem Unvorstellbaren eine Stimme, dem Chaos eine – und sei sie musikalische – Struktur zu geben, das Nichts zum Klingen zu bringen. Wovon man nicht sprechen kann, darüber kann man wenigstens Musik machen.



Prof. Dr. 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).

Gregor Etzelmüller

# Schöpfung und Evolution

## Schöpfungserkenntnis im Spannungsfeld von Theologie und Naturwissenschaften

Es ist für unsere Zeit charakteristisch, evolutionär zu denken. Längst ist Evolution kein biologischer Fachbegriff mehr. Nach dem Ende der großen Metaerzählungen, der Geschichte des bürgerlichen Fortschritts ebenso wie der sozialistischen Ideen, ist die Evolutionsgeschichte die letzte verbleibende Großerzählung.

Wie verhält sich aber zu dieser Großerzählung die biblische Rede von der Schöpfung? In den Medien begegnet uns immer wieder die schroffe Gegenüberstellung: Der Glaube sei durch das Wissen überholt, an die Stelle der Schöpfung sei die Evolution getreten. Auf der einen Seite kämpfen Soziobiologen wie Edward O. Wilson und Richard Dawkins offensiv für eine nicht-religiöse Weltanschauung. Auf der anderen Seite behauptet der sogenannte Kreationismus, dass Gott vor etwas mehr als 5000 Jahren die Welt in sechs Tagen geschaffen habe. Ein fruchtbarer Dialog zwischen Theologie und Naturwissenschaft entsteht nur dort, wo man erkennt, dass beide Seiten die Sachverhalte verstellen.

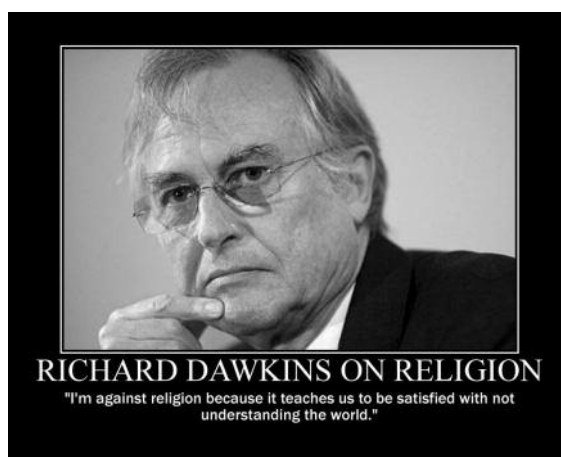
Der Kreationismus verzeichnet die biblischen Überlieferungen von der Schöpfung. Denn die biblischen Überlieferungen gehen keineswegs davon aus, dass die Schöpfung ein ready-made-Produkt ist, das Gott in sechs Tagen erschaffen hat.

### 1. Die Schöpfungserzählung in Gen 1, 1 – 2,4

Die Schöpfungserzählung in Gen 1,1-2,4 gliedert die Schöpfung in sieben Tage. Eine genaue Lektüre zeigt freilich, dass Sonne und Mond, die nach dem biblischen Text Tag und Nacht regieren, erst am vierten Tag geschaffen werden. Der Text operiert also „mit zwei verschiedenen“ Zeitsystemen<sup>1</sup>: Es gibt einmal die Gotteszeit, in der Gott die Welt schafft – und es

gibt dann unsere Zeit, die Zeit unter dem Himmel. Gen 1 lehrt also nicht, dass Gott die Welt in sieben Erdentagen geschaffen hat. Wichtiger noch ist eine zweite Beobachtung<sup>2</sup>: Gen 1 erzählt keineswegs einfach, dass Gott wie ein Baumeister die

Welt geschaffen hat. Nach Gen 1 sind die verschiedenen Geschöpfe in den Prozess der Schöpfung einbezogen: Die Himmelsfeste und die Gestirne scheiden, Sonne und Mond herrschen, die Erde bringt geschöpfliches Leben hervor und Pflanzen und Tiere entfalten und reproduzieren sich selbst. Gott bringt nicht unmittelbar jedes Lebewesen hervor, sondern lässt sie aus geschöpflichen Prozessen hervorgehen.



So heißt es etwa in Gen 1, 24: „Und Gott sprach: Die Erde bringe hervor lebendiges Getier, ein jedes nach seiner Art: Vieh, Gewürm und Tiere des Feldes, ein jedes nach seiner Art. Und es geschah so.“ Demnach werden die Tiere von der Natur hervorgebracht. Tierisches Leben verdankt sich also selbst geschöpflichen Prozessen.

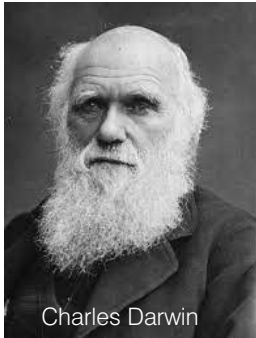
Ähnliche Vorstellungen begegnen auch in anderen biblischen Überlieferungen: Mit demselben Verb, mit dem die Schöpfungserzählung in Gen 1 das Hervorsprossen der Pflanzen und der Tiere aus der Erde bezeichnet, wird in weisheitlichen Texten die Entstehung des Menschen aus dem Schoß seiner Mutter, in den er zurückkehrt, bezeichnet (Hi 1,21; Pred 5,14). Nach diesen Überlieferungen bringt die Erde nicht nur Pflanzen und Tiere hervor, sondern auch die Menschen. Diese Vorstellung begegnet auch in Ps 139,15: „Nicht verborgen war mein Gebein vor dir, als ich gemacht wurde im Verborgenen, als ich gewirkt wurde in den Tiefen der Erde.“ Das Werden des Menschen wird hier von Gott zwar beobachtet, läuft aber ohne Gottes direktes Zutun ab.

<sup>1</sup>John Polkinghorne/Michael Welker, An den lebendigen Gott glauben. Ein Gespräch, Gütersloh 2005, 50.

<sup>2</sup>Vgl. zum Folgenden Michael Welker, Schöpfung und Wirklichkeit, NBSTh 13, Neukirchen 1995, 19-32; Gregor Etzelmüller, Überlegungen zur Schöpfungstheologie in Psalm 139, in: Sigrid Brandt/ Bernd Oberdorfer (Hgg.), Resonanzen. Theologische Beiträge Michael Welker zum 50. Geburtstag, Wuppertal 1997, 324-334.

Gen 1 sensibilisiert für geschöpfliche Prozesse, die an Gottes schöpferischer Macht Anteil haben und so selbst Leben hervorbringen. Gen 1 ist durchaus kompatibel mit der Vorstellung, dass Gott durch den Prozess der Evolution schafft.

## 2. Die Offenheit der Evolutionslehre für eine religiöse Deutung



Charles Darwin

Wie der biblische Schöpfungsbericht aus Gen 1 eine Offenheit zur Evolutionslehre hin aufweist, so ist auch die Evolutionslehre nicht an sich religionskritisch. Evolutionslehre und Glaube müssen keineswegs in Spannung zueinander stehen<sup>3</sup>.

Dass Charles Darwin selbst den Glauben an einen gütigen und allmächtigen Gott verlor, hing wohl

eher mit dem frühen Tod seiner Lieblingstochter Anni, aber auch der Wahrnehmung der Sklaverei und dem quälenden Spiel der Katze mit der von ihr erbeuteten Maus zusammen, als mit seinen wissenschaftlichen Erkenntnissen<sup>4</sup>. Darwin konnte durchaus akzeptieren, dass Kollegen und Freunde meinten, Gott handle als Schöpfer durch die evolutionären Prozesse. In der 2. Auflage seines Buches über die Ursprünge der Arten vermerkt Darwin: „A celebrated author and divine has written to me that ‘he has gradually learnt to see that it is just as noble a conception of the Deity to believe that He created a few original forms capable of self-development into other and needful forms, as to believe that He required a fresh act of creation to supply the voids caused by the action of His laws.’“<sup>5</sup> Auch der amerikanische Botaniker Asa Gray, der kontinuierlich mit Darwin im Austausch stand und die Evolutionslehre in Nordamerika durchsetzte, blieb stets ein tief religiöser Mensch. Soll heißen: Auch von Seiten der Evolutionstheorie gibt es keinen prinzipiellen Widerspruch gegen den christlichen Glauben an Gott den Schöpfer.

Wie aber kann der Glaube die Gegenwart Gottes in der Evolutionsgeschichte denken?

## 3. Zwei theologische Konzeptionen des göttlichen Handelns

In seiner Heidelberger Habilitationsschrift hat Reinhold Bernhardt gezeigt, dass sich die Fülle der verschiedenen theologischen und auch philosophischen Konzeptionen des

Handelns Gottes im Prinzip auf zwei Grundformen zurückführen lassen: nämlich auf ein aktualistisches und ein sapiential-ordinatives Modell. „Durch die gesamte Geschichte der israelitischen und christlichen Überlieferung vom Wirken Gottes in der Welt läßt sich – in einer groben systematischen Schematisierung – die Polarität zwischen diesen beiden Argumentationslinien erkennen: zwischen jener Linie, die Gottes mächtige Geschichtstaten als Paradigma seiner Tätigkeit in den Vordergrund stellt, und der anderen, die von seiner planvollen Schöpfungsweisheit ausgeht.“<sup>6</sup>

In der Neuzeit geriet vor allem der aktualistische Typus in die Krise. Mit der Erkenntnis der kausalistischen Selbstregulation aller empirisch-erfassbaren Weltbewegung verblieb für ein aktualistisch konzipiertes Handeln Gottes kein Raum mehr. Spontane Eingriffe Gottes zugunsten einzelner Menschen sind in einer solchen Konzeption nicht denkbar.

Doch auch das sapiential-ordinative Modell von Gottes Wirken verliert in der Moderne an Plausibilität. Das sapiential-ordinative Modell lebte vom Ausschluss des Zufalls aus der Wirklichkeit: Die Rationalität von Gottes Wirken zeigte sich gerade in der Gesetzmäßigkeit, die die Natur durchgängig bestimmt. Diese Grundannahme wurde im 19. Jahrhundert durch die Evolutionslehre erschüttert. Seit Darwin wird die Kombination des Zufalls- mit dem Gesetzesparadigma, die Verbindung von Kontingenz und Notwendigkeit, zum naturwissenschaftlichen Leitparadigma. Der Entdeckung des Zufallsprinzips, man könnte auch sagen: des ontischen Kontingenzprinzips, in der Evolutionslehre folgte im 20. Jahrhundert die Wiedereinführung des Kontingenzprinzips in der Quantentheorie und später in der Chaostheorie. Wir leben in einer Welt, der der Zufall eingeschrieben ist.

Betrachtet man die biblischen Überlieferungen, die einerseits von Gottes großen Geschichtstaten und andererseits von Gottes planvoll-weisheitlicher Lenkung der Geschichte reden, sowie die Entwicklung der modernen Naturwissenschaften mit ihrer Einsicht in das notwendige Zusammenspiel von Kontingenz und Notwendigkeit, dann scheint es mir theologisch geboten zu sein, von Gottes Wirken gleichsam auf beiden Seiten der Unterscheidung von Kontingenz und Notwendigkeit zu sprechen.

<sup>3</sup>Vgl. John Polkinghorne, *Theologie und Naturwissenschaften. Eine Einführung*, Aus dem Englischen von Gregor Etzelmüller, Gütersloh 2001, 14-16.

<sup>4</sup>Vgl. Günter Altner, *Charles Darwin – und die Dynamik der Schöpfung*, Gütersloh 2003, 35.

<sup>5</sup>Charles Darwin, *On the Origin of Species by means of natural selection or the preservation of favoured races in the struggle for life*, London 21860, 481.

<sup>6</sup>Reinhold Bernhardt, *Was heißt „Handeln Gottes“? Eine Rekonstruktion der Lehre von der Vorsehung*, Gütersloh 1999, 42

Im Anschluss an das sapiential-ordinative Modell können die großen Naturkonstanten und Naturgesetze als Ausdruck von Gottes weisheitlicher Gestaltung seiner Schöpfung verstanden werden. Doch Gottes Weisheit zeigt sich nicht nur im Aufbau und Erhalt der großen Konstanten und Naturgesetze, sondern ebenso in der beständigen Eröffnung von Möglichkeitsspielräumen, ohne die sich menschliches Leben nicht hätte entwickeln können. Nach der aktualistischen Konzeption von Gottes Wirken geht Gottes Wirken aber noch darüber hinaus: Gott schafft nicht nur eine Welt, die Leben hervorbringen kann, sondern begleitet diese Welt dergestalt, dass sie auch wirklich Leben hervorbringt.

#### 4. Gottes verlockendes Handeln

Um Gottes Handeln auf Seiten der Kontingenz zu verstehen, sind Einsichten des englischen Mathematikers und Philosophen Alfred North Whiteheads (1861-1949) aufschlussreich. Nach Whitehead eröffnet Gott einem jeden Ereignis die Möglichkeit, sein eigenes Gewordensein zu transzendieren und Neues zu verwirklichen. Ob ein Ereignis sich dazu „verleiten“ (to lure) lässt, hängt von ihm selbst ab. Das Ereignis kann die Möglichkeit, die Gott in Aussicht stellt, ergreifen, aber auch verwerfen. Gott schafft, indem er der Welt immer wieder neue Möglichkeiten eröffnet. Gott konfrontiert das, was in der Welt wirklich ist, mit dem, was möglich ist. „Er ist der Spiegel, der jedem Geschöpf seine eigene Größe enthüllt.“<sup>7</sup> Gott eröffnet den Ereignissen neue Möglichkeiten und verleitet sie, sich so zu ihren Bedingungen zu verhalten, dass dadurch komplexere Seinsmöglichkeiten verwirklicht werden.

Diese Übertragung subjektivistischen Vokabulars auf naturale Ereignisse ist von dem englischen Physiker und Theologen John Polkinghorne als Panpsychismus kritisiert worden<sup>8</sup>. Dennoch weist Polkinghorne eigener Entwurf, Gottes Wirken in der Geschichte der Natur zu denken, Parallelen zur prozessphilosophischen Sicht auf und kann m.E. dazu beitragen, diese naturwissenschaftlich zu plausibilisieren. Polkinghorne weist auf die überraschende Fähigkeit chaotischer Systeme hin, Ordnung zu generieren. Diese Fähigkeit verdanke sich einer top-down-Kausalität, die Pol-

kinghorne als aktive Information bezeichnet. Durch aktive Information wirke die Zukunft eines Systems „ohne Zufuhr von Energie“ auf ihre Vergangenheit zurück und bewege das System dazu, sich auf diese Zukunft hin zu entwickeln<sup>9</sup>. Polkinghorne's Sicht verdeutlicht, dass es für einen Naturwissenschaftler begründet denkmöglich ist, dass in der Entwicklung der Geschichte des Lebens auch Richtungspräferenzen aktiv am Werk sind. Sollte es solche aktiv wirkenden Richtungspräferenzen wirklich geben, dann könnte man sie als Mittel verstehen, durch die Gott die Schöpfung dazu verleitet, bestimmte Möglichkeiten zu wählen.

Insofern würde ich sagen: Gottes Wirken in der Geschichte des Lebens, also in der Evolutionsgeschichte vollzieht sich (erstens) im Aufbau und Erhalt lebensförderlicher, gesetzmäßig strukturierter Umgebungen, (zweitens) in der Eröffnung von Möglichkeitsspielräumen

und (drittens) durch aktive Information, durch die Gott seine Schöpfung dazu verleitet, bestimmte Möglichkeiten zu wählen.

Eine solche Darstellung ist mit der naturwissenschaftlichen Beschreibung der Wirklichkeit kohärent: Sie nimmt sowohl das Zusammenspiel von Zufall und Notwendigkeit auf, aber auch die dem Universum eingeschriebenen Tendenz zur Entwicklung komplexerer Lebensformen. Eine solche Darstellung profiliert zudem Wahrheitsmomente der beiden unterschiedlichen Modelle, von Gottes Handeln zu reden. Mit dem sapiential-ordinativen Modell lässt sich die Weisheit Gottes in der Fruchtbarkeit des Universums im Zusammenspiel von gesetzmäßig strukturierten Umgebungen und kontingenten Möglichkeitsspielräumen erkennen. Die Wahrnehmung der kontingenten Möglichkeitsspielräume bewahrt dabei davor, das sapiential-ordinative Modell zu einer deterministischen Weltanschauung auszubauen. Der Schöpfung ist die Freiheit gegeben, ihre eigenen Möglichkeiten selbst auszuloten. Aufgrund dieser Freiheit kommt es in der Welt freilich auch zu physischen Übeln, wie Krankheiten, Erdbeben und Tsunamis.

Mit dem aktualistischen Modell kann zugleich eine Unmit-



Gregor Etzelmüller

<sup>7</sup>Wie entsteht Religion? [1926], übersetzt von Hans Günter Goll, Frankfurt 21986, 115.

<sup>8</sup>Vgl. John Polkinghorne, An Gott glauben im Zeitalter der Naturwissenschaften. Die Theologie eines Physikers, Aus dem Englischen von Gregor Etzelmüller, Gütersloh 2000, 59f.

<sup>9</sup>Polkinghorne, Theologie, 122.

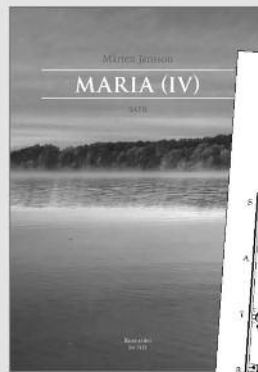
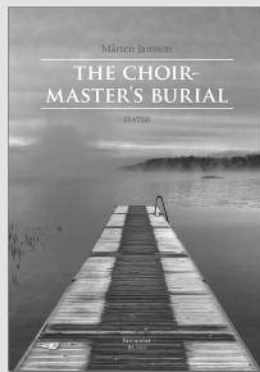
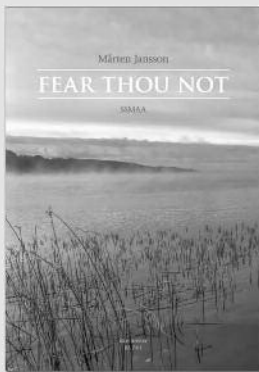
telbarkeit des göttlichen Wirkens zu jedem wirklichen Ereignis betont werden. Die Erkenntnis von Gottes Wirken in den Möglichkeitsspielräumen der Schöpfung bewahrt freilich davor, Gottes aktuelles Wirken als deterministisches zu verstehen. Gott handelt nicht als Zufall, sondern durch die Vermittlung von Richtungspräferenzen. Weil Gott auf nicht-energetische Weise wirkt, darum mangelt seinem Wirken die Macht der absoluten Selbstdurchsetzung, deshalb ist er darauf angewiesen, in den Ereignissen Resonanz zu finden.

Wenn Christinnen und Christen freilich bekennen, „daß mich Gott geschaffen hat samt allen Kreaturen, mir Leib und Seele, Augen, Ohren und alle Glieder, Vernunft und alle Sinne gegeben hat und noch erhält; dazu Kleider und Schuh, Essen und Trinken, Haus und Hof, [Partner] und Kind, Acker, Vieh und alle Güter; mit allem, was not tut für Leib und Leben, mich reichlich und täglich versorgt“, dann geben sie zu erkennen, dass Gott mit seiner Wirkweise Resonanz findet und nicht ins Leere läuft.



Prof. Dr. Gregor Etzelmüller studierte in Bethel, Heidelberg und Princeton evangelische Theologie und ist seit 2013 apl. Professor für Systematische Theologie an der Theologischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Er ist Projektleiter des Marsilius-Projektes „Verkörperung als Paradigma einer evolutionären Kulturanthropologie“. Neben Arbeiten zur Dogmatik (... zu richten die Lebendigen und die Toten. Zur Rede vom Jüngsten Gericht im Anschluß an Karl Barth, Neukirchen-Vluyn 2001), zur Ökumenischen Theologie (... zu schauen die schönen Gottesdienste des Herrn. Eine biblische Theologie der christlichen Liturgiefamilien, Frankfurt 2010) und zur Liturgiewissenschaft (Was geschieht beim Gottesdienst? Die eine Bibel und die Vielfalt der Konfessionen, Leipzig 2013) hat er im Dialog von Theologie und Naturwissenschaft zwei Bücher des englischen Physikers und Theologen Sir John Polkinghorne übersetzt und zusammen mit Michael Welker eine mehrjährige Konsultationsreihe zum Thema Concepts of Law in the Sciences, Legal Studies and Theology (Religion in Philosophy and Theology 72, Tübingen 2013) organisiert.

## GEISTLICHE CHORWERKE VON MÅRTEJ JANSSON



Mårten Jansson's Musik bringt all die Gefühle zum Ausdruck, die das Leben ausmachen. Manche beschreiben seine Musik als »so traurig wie Vögel, die ihre Flügel verloren haben«. Andere wieder nennen sie die »fröhlichste klassische Musik, die wir je gehört haben«.

Mårten Jansson's Werke sind fast ausschließlich geistlich. Sie sind sowohl Ausdruck seines eigenen Glaubens als auch seiner Wertschätzung für die zeitlosen Texte, die schon seit Jahrhunderten vertont werden.

**NEU**

### Fear thou not

(SSMAA) (engl.). BA 7411 · € 3.95\*

### Maria (IV)

(SATB) (schwed./engl.). BA 7412 · € 3.95\*

### The Choirmaster's Burial

(SSATBB) (lat. SSA/engl. TBB)  
BA 7413 · € 5.95\*

\* Staffelpreise möglich

### Mårten Jansson Chorwerke a cappella

Eine Probepartitur finden Sie auf unserer Homepage.



**Bärenreiter**  
www.baerenreiter.com

Susanne Rupp

# Zwischen Offenbarung und Poesie

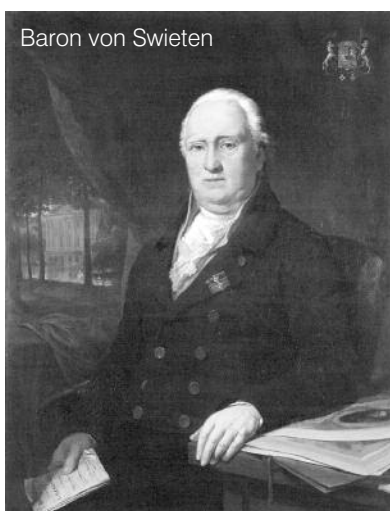
## Das Libretto von Joseph Haydns Oratorium „Die Schöpfung“ im Kontext der englischen Kulturgeschichte

Joseph Haydns Oratorium *Die Schöpfung* ist ein Werk des Kulturkontakts, denn es weist Beziehungen sowohl zur englischen als auch zur deutschen Kultur auf. Zwar ist die Urheberschaft des Librettos umstritten, aber es spricht einiges dafür, Baron von Swieten als dessen Verfasser anzusehen.

Von Swieten hatte wahrscheinlich den von ihm verfassten deutschsprachigen Text als Übersetzung eines englischen Librettos ausgegeben (das nie identifiziert werden konnte), um unter Rückgriff auf die hochangesehene Oratorien-Tradition Englands sein eigenes Projekt zu nobilitieren und als modern zu kennzeichnen. Sowohl von Swieten als auch Haydn waren mit der englischen Kultur sehr gut vertraut – hier sei an die zahlreichen England-Aufenthalte Haydns in den 1790er Jahren erinnert, während derer er das musikalische Leben Londons, das wie keine andere Stadt vom bürgerlichen Musikleben und den damit verbundenen ökonomischen Chancen für Komponisten und Musiker geprägt war, kennenlernen konnte. Im folgenden soll darum der spezifisch englische kulturhistorische Kontext von Haydns *Schöpfung* näher bestimmt werden.

Die Schöpfungsgeschichte erfreute sich als Stoff für literarische Bearbeitungen im England des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit.<sup>1</sup> Dabei stand jedoch weniger der Offenbarungsscharakter der biblischen Vorlage im Mittelpunkt des Interesses, sondern vielmehr die ihr nunmehr zugeschriebene spezifische ästhetische Qualität. Im 18. Jahrhundert eröffnete der ästhetische und poetologische Diskurs Alternativen zu einem primär theologischen Umgang mit dem biblischen Text. Zwar hatte es bereits in der Antike ein Be-

wußtsein für die poetische Leistung des Alten Testaments gegeben: Man denke hier an Longinus' Ausführungen zum Erhabenen, in denen er die Genesis als exemplarisch hinsichtlich des Einsatzes von erhabener Sprache beschrieb und die im 18. Jahrhundert wieder breit rezipiert wurden.



Baron von Swieten

Aber die Wirkmacht dieses Ansatzes entfaltete sich erst im 18. Jahrhundert. Ein entscheidender Faktor in dieser Entwicklung war die Entdeckung und Beschreibung der Prinzipien hebräischer Poesie in den Oxforder Poesievorlesungen von Robert Lowth unter dem Titel „De sacrae poesi Hebraeorum praelectiones academicae“ (1753).<sup>2</sup> In diesen Vorlesungen löste Lowth die hebräische Poesie aus dem engeren theologischen Bezugsrahmen und beschrieb große Teile des Alten Testaments als Verskunst. Die nunmehr gelockerte Verbindung zum theologischen Kontext beförderte die Aneignung des Alten Testaments im poetologischen

Diskurs, in dem die Longinische Denkfigur vom Erhabenen aufgegriffen und erneut auf die biblischen Texte bezogen wurde.

Das Erhabene avancierte zu einer zentralen Kategorie künstlerischer Produktion, deren ideale Ausdrucksform nach zeitgenössischem Verständnis nicht in der Literatur zu finden war, sondern im Oratorium – ein Umstand, auf den Ruth Smith in ihrer Studie zu Händels Oratorien überzeugend aufmerksam gemacht hat.<sup>3</sup> In Händels Oratorien sah man das Erhabene im Medium der Kunst in idealer Weise verwirklicht, da es das Oratorium vermochte, Stoffe aus dem Alten Testament und deren universellen Anspruch mit tagespolitischen Themen zu verbinden und darüber hinaus

<sup>1</sup> Vgl. z.B.: Aaron Hill, *The creation. A pindaric illustration of a poem, originally written by Moses, on that subject*, London, 1720; Samuel Hayes, *Creation, a poem*, Cambridge, 1784.

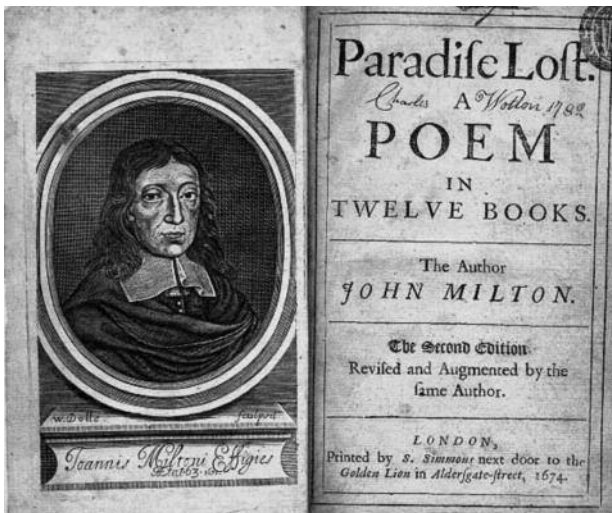
<sup>2</sup> Die englische Übersetzung *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews* erschien 1787.

<sup>3</sup> Ruth Smith, *Handel's Oratorios and Eighteenth-Century Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

<sup>4</sup> Vgl. hierzu John Dennis, *The Advancement and Reformation of Modern Poetry (1701)*, ders. *The Grounds of Criticism in Poetry (1704)*.

die Möglichkeit der breiten Partizipation (Chor, Chorreste) und Rezeption bot. Mit dieser Kultur des englischen Oratoriums waren sowohl von Swieten als auch Haydn gut vertraut und es ist naheliegend, das Libretto unter Rekurs auf das Paradigma des biblischen Erhabenen zu lesen.<sup>4</sup> Die Schöpfung konnte also qua Stoffwahl und Gattungsbezug für sich in Anspruch nehmen, einen Beitrag zur künstlerischen Realisation des Erhabenen zu liefern, wie sie im Bezug auf das Oratorium vor allem in England diskutiert wurde.

Neben dem Bezug auf eine dezidiert englische poetologische Debatte, weist das Libretto einen weiteren engen Bezug zur englischen literarischen Tradition auf, nämlich John Miltons Epos *Paradise Lost* (1667), in dem die Geschichte der Schöpfung der Welt bis hin zur Vertreibung



Adam und Evas aus dem Paradies erzählt wird.

Jede Auseinandersetzung mit der biblischen Schöpfungsgeschichte musste sich mit diesem Text, der in England als Inbegriff des Erhabenen galt, messen lassen. Ein Vergleich der beiden Werke macht deutlich, inwiefern beide Bearbeitungen des Schöpfungstoffes das Potential der Vorlage dazu nutzen, eine bestimmte Ordnung der Welt zu suggerieren: Dies wird besonders gut sichtbar am Umgang mit Geschlechterrollen und die Bezugnahme auf den theologischen Diskurs.

Beide Texte, sowohl Miltons Epos als auch das Libretto des Oratoriums, räumen der Darstellung von Adam und Eva einen zentralen Platz ein. Während im Alten Testament Adam und Eva als Ahnen der zwölf Stämme Israels prä-

sentiert werden, sind diese Spuren der Stammesgenealogie in den Verarbeitungen des Stoffes aus dem 17. bzw. 18. Jahrhundert getilgt.<sup>5</sup> Adam und Eva sind hier vor allem hin-



sichtlich der Repräsentation von idealtypischen Geschlechterrollen von Bedeutung. Die Begründung der Geschlechterordnung ist kein nebensächlicher Aspekt in den Texten, sondern insofern bedeutend, als dass Zuschreibungen der Macht und Autorität daran geknüpft sind. In Miltons Epos führt – ganz unbiblich – Adams Wunsch nach Zweisamkeit zur Erschaffung Evas, denn die ungleiche Gemeinschaft mit den Tieren ist nicht dazu geeignet, „harmony or true delight“ (*Paradise Lost* VIII, 384) zu ermöglichen.<sup>6</sup> „[O]f fellowship I speak / Such as I seek, fit to participate / All rational delight“ (*Paradise Lost* VIII, 389-391): In diesen Worten kommt eine Vorstellung von Partnerschaft zum Ausdruck, in der „conjugal love“ und Partnerschaftlichkeit als Basis einer ehelichen Beziehung propagiert werden. Hier klingt eine vergleichsweise moderne Sicht auf Geschlechterrollen an, die jedoch im weiteren Verlauf des Textes immer wieder in Frage gestellt wird (so zum Beispiel ist Adam der wichtigste Gesprächspartner für die Erzengel) und die in der Milton-Forschung Diskussionen über das proto-feministische Potential Miltons ausgelöst hat.<sup>7</sup> Im Vergleich zu Miltons Darstellung, die eine profeministische Interpretation zumindest nicht völlig ausschließt, verhält sich das biblische Paar in Haydns Oratorium aus der Sicht des 21. Jahrhunderts durchaus konservativer. Bei Haydn wird von einer klaren Hierarchisierung ausgegangen, in der sich der Mann vor allem durch Verstand und Stärke auszeichnet, die Frau durch Anlehnungsbedürftigkeit und Liebreiz. Die Trennung der Geschlechter im Sinne des „two-sex models“, das einen kategorialen Unterschied zwischen den Geschlechtern behauptet und wie es vor allem im bürgerlichen

<sup>5</sup> Vgl. Ronald Hendel, *Book of Genesis: A Biography*, Princeton University Press, 2012, S. 17.

<sup>6</sup> Zitiert nach der Ausgabe von Alastair Fowler: John Milton, *Paradise Lost*, London, New York: Longman, 1990 (13. Auflage).

<sup>7</sup> Vgl. Diane K. McColley, *Milton's Eve*, Urbana: University of Illinois Press, 1993.

<sup>8</sup> Vgl. Ina Schabert, *Englische Literaturgeschichte aus Sicht der Geschlechterforschung*, Stuttgart: Kröner, 1997.

Ideal der Ehe ab dem 18. Jahrhundert ausgebildet wurde, findet hier ihren sinnfälligen Ausdruck.<sup>8</sup> Gemeinsam ist sowohl Miltons Epos als auch Haydns Oratorium, dass durch die Einbettung von Adam und Eva in einen Schöpfungszusammenhang die Geschlechterrollen als natürlich und unhinterfragbar präsentiert werden.

Ein weiteres auffälliges Moment von Haydns Oratorium ist das Zurückdrängen der Theologie. Während Milton die gesamte Heilsgeschichte des Menschen und der Schöpfung in den Blick nimmt, wird dieser Perspektive im Oratorium kaum Rechnung getragen. Stattdessen besinnt sich das Oratorium darauf, das zu tun, was es qua Gattung besonders gut kann: Es steht ganz im Zeichen des Jubels und des Gotteslobes. Während Milton noch die Geschichte eines Verlustes erzählt, beschränkt sich Haydn auf das Lob der großartigen Schöpfung, ganz im Sinne der optimismusgesättigten Aufklärung. Am Ausgang des 18. Jahrhunderts, in dem sich der Übergang von der „natural philosophy“ zur „science“ abzuzeichnen begann, war das Verhältnis von Religion und Wissenschaft durchaus noch entspannter zu denken, als dies heute der Fall ist. Über die Physikotheologie – in der von der Großartigkeit der Schöpfung Rückschlüsse auf das Wesen Gottes gezogen werden können – sind beide Diskurse noch eng miteinander verbunden. Die gesetzmäßigen Relationen der rationalen Ordnung und Schönheit der Welt beweisen die Existenz Gottes, so dass Natur und Vernunft untrennbar miteinander verbunden sind. Dieser eng gedachte Zusammenhang zwischen naturwissenschaftlicher, gesellschaftlicher, theologischer und ästhetischer Orientierung ging mit der Herausbildung der modernen exakten Naturwissenschaften im 19. Jahrhundert verloren, ist aber in Haydns Oratorium noch präsent. Milton dagegen akzentuiert die Frage nach der Auseinandersetzung mit der Schöpfung im Medium der Erkenntnis anders, denn er thematisiert vor allem die Grenzen menschlichen Erkenntnisdrangs und spricht sich vor dem Hintergrund der Erfahrung des Sündenfalls dafür aus, der sapientia vor der scientia den Vorzug zu geben. Die Warnung vor zu großem Wissensdrang ist auch in

Haydns Oratorium thematisiert (vgl. Nr. 14a), aber der warnende und dunkle Ton Uriels wird gleich wieder zugunsten eines Jubelchors zurückgedrängt. Während Milton also um theologische Fragen ringt, ist Haydns Umgang mit der Schöpfung vor allem als Artikulation eines Sprechakts – nämlich des Lobes – beschreibbar. Genau in der Erfüllung des Sprechaktes besteht dann auch die Funktion des Menschen: Nicht um sich die Erde untertan zu machen werden Menschen geschaffen, sondern um die Güte Gottes zu preisen, weil dies den Tieren nicht möglich ist (vgl. Nr. 9c). Das Oratorium selbst ist klanggewordene Realisation dieses Auftrags.

## Musikhaus Werner Cleve

Große Auswahl  
an  
**Noten und  
Musikbüchern**

Reichhaltiges  
Sortiment  
an  
**Blockflöten**

Auf Wunsch  
**Versand**

**Musikinstrumente  
und  
Zubehör**

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

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

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

e-mail:  
musikhaus-  
cleve@gmx.de



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 „Interkulturalität 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.

Gerhard Luchterhandt

# Das leere Blatt, der Einfall und die Zweifel

## Dem Geheimnis des Musik-Erfindens auf der Spur

In einem der frühen Monty-Python-Skette sieht und hört man Beethoven alias John Cleese wild auf einem modernen Flügel herumstochern, auf der Suche nach dem richtigen Anfang für seine 5. Sinfonie. Nach vielen Unterbrechungen von Frau Beethoven alias Graham Chapman („Ludwig, where ist the sugar bowl?“) und zahllosen Flüchen kommt endlich das erlösende „I got it!“, dem allerdings sofort ein „damn, I forgot it“ folgt...

Wohl selten ist das Warten auf die zündende Idee wohl so treffsicher veralbert worden wie hier, gilt doch das berühmte Viertonmotiv als Paradebeispiel für einen musikalischen „Einfall“. In diesem Begriff verbindet sich zweierlei: Eine originelle musikalische Äußerung, die sich dem Hörer quasi einbrennt, und die Vorstellung, der Künstler empfangt das spontan ohne

planerische Vorarbeit, „ungerufen vom Verstand“, wie Richard Strauss es ausdrückte.<sup>1</sup> So als ob man nur lange genug auf das leere Blatt starren müsste, und dann kommt das gewisse Etwas.

Die von den legendären Komikern grotesk überzeichneten Zweifel an diesem einseitigen Idealbild haben einen wahren Kern: Sind Originalität und Augenblickseingebung wirklich zwingend miteinander verbunden? (Vermutlich ist ein Einfall immer originell – zumindest glaubt das derjenige, der ihn hat. Und es braucht zweifellos viel kompositorische Erfahrung, um das zu bewerten.) Aber: Muss ich, um originell zu sein, unbedingt blitzartige Erleuchtungen haben? Zumindest im Falle der Beethoven-Sinfonie zeigen die Skizzen deutlich, dass „Arbeit“ im Spiel war:

3 Skizzen sowie die Endfassung zum Anfang von Beethovens 5. Sinfonie op. 67<sup>2</sup>

Mit seinem Anfangsmotiv verfolgte Beethoven also zunächst eine andere Fährte. Von diesem Entstehungsprozess ist allerdings nur die Frage als solche – der Unisono-Beginn mit doppelter Fermate – stehen geblieben. Beethoven gibt das musikalische Suchen direkt an den Hörer weiter, die Tatsache, dass ein einzelnes Motiv nicht vollautomatisch ein Musikstück generiert, es vielmehr schon ein weiter Weg sein kann, bis ein tragfähiges Thema auf dem weißen Blatt steht.<sup>3</sup>

Wenngleich erste Skizzen zu andern großen Werken erahnen lassen, dass es „den Einfall“ tatsächlich gibt, bleibt auch hier die Frage nach Rahmenbedingungen und Hintergründen, nach – bewussten oder unbewussten – Ideenfeldern sowie nach mentalen Voraussetzungen und Stimulationsverfahren. Nachfolgend ein paar „Spotlights“ zu diesem breitgefächerten Thema:

## I. Typologien

### Einfallstypen

Was die Originalität einer musikalischen Idee am Ende ausmacht, lässt sich nicht in wenigen Worten sagen: Da sind Rezeption, Inszenierung, Seltenheit, Stil- oder Tabubruch etc. im Spiel, lauter kleine Stellschrauben also, die über „Hängenbleiben“ oder Vergehen entscheiden können. Häufig aber sind markante rhythmische Gesten beteiligt. Franz Liszts Es-Dur-Klavierkonzert oder das Star Wars-Thema von John Williams sind gute Beispiele dafür.

Muss man jedoch „Einfall“ nur als konkrete musikalische Gestalt verstehen? Kann nicht auch eine konzeptionelle Idee als spontaner Einfall daherkommen? (Wo ist bei Wagners Rheingold-Vorspiel die konkrete musikalische Figur, die weiterverarbeitet wird? Erst recht bei John Cages 4'33'?). In einer „Typologie des Einfalls“ lassen sich konkrete tonale Eingebungen, die sich z.B. durch Improvisation befördern lassen und sprachlich formulierbare Gestaltungs-, Form- oder Klangideen („Man könnte doch mal...“) als Pole ansehen. Wer dabei zu was neigt, scheint wohl auch eine musikalische Typfrage zu sein.

### Inspiration – Konstruktion: Kompositorische Typen

Eine einleuchtende Komponistentypologie aus „Innensicht“ stammt von Aaron Copland.<sup>4</sup> Er unterscheidet den spontan inspirierten Franz-Schubert-Typ, aus dem Musik beständig herausquillt, die er gar nicht schnell genug zu Papier bringen kann,<sup>5</sup> vom Beethoven-Typ des Konstrukteurs, der sich mit dem Profilieren des thematischen Materials so lange beschäftigt, bis es ein großes Werk tragen kann.<sup>6</sup> Letztlich verdeutlichen solche Typologien allerdings weniger ein Entweder-Oder als vielmehr ein Mehr oder Weniger, denn es dürfte klar sein, dass letztlich jeder musikalische Entstehungsprozess zwischen Inspirations- bzw. „Einfalls“-geleitetem Schaffen, das auch geduldiges Warten einschließt, und „handwerklich“ geprägter Arbeit am musikalischen Material oszilliert. Letztere lässt sich erlernen (Harmonielehre, Kontrapunkt, etc.) und auch delegieren. (Große Filmmusikstudios produzieren arbeitsteilig. Und auch Komponisten berichten von unterschiedlichen Phasen – inspirierten und analytisch ausarbeitenden.)

Dass große Musik jedoch nicht zwingend nur aus originellen Ideen und ihrer schulmäßigen Ausarbeitung entsteht, kann man an Bach sehen. Viele seiner Anfangsideen lassen sich viel leichter typologisieren als die daraus entstandene Musik.<sup>7</sup> Der nüchterne Zugang, nämlich Musik-Erfinden als variierende Ausarbeitung von Vorhandenem ist für Bachs Zeitalter mit seiner noch handwerklich geprägten Musikkultur durchaus zeittypisch. Der damals übliche Begriff „Inventio“, den wir meist mit Einfall gleichsetzen, kommt aus der antiken Rhetorik und bezeichnet dort eigentlich nicht das Er-

sondern das Auffinden der Argumente für eine (Gerichts-) Rede. Dies geschieht mit Hilfe grundsätzlicher Argumentfelder. Solche „loci topici“ werden auch in der Musiktheorie des 18. Jh. gerne als Erfindungshilfen bemüht.<sup>8</sup>

### Erfinden oder Finden?

Erfinden wir oder finden wir bloß?

Wenn wir finden, dann ist das Gefundene eine Auswahl aus Möglichkeiten, die sich per Kombinatorik errechnen lassen. Diesen sehr rationalen Zugang propagierte der französische Universalgelehrte Marin Mersenne (1588–1648). In seiner „Harmonie Universelle“<sup>9</sup> erläutert er sehr ausführlich das Prinzip der Permutation von Tonmengen, und die Anzahl möglicher Melodien, die man damit erzeugt; er versucht darüberhinaus noch numerische Ordnungen – als eine Art „Abzähl-Isomorphismus“ – herzustellen.

Die Tabelle als Inspirationsquelle, Erfinden als Auswählen aus Permutationen: Nichts anderes steht hinter den zahllosen musikalischen Würfelspielen, die im 18. Jahrhundert Konjunktur haben. In der Regel handelt es sich dabei um musikalische Kleinformen mit festem Harmonieschema, bei denen zu jedem Takt eine Anzahl von Alternativen angefertigt wurde.<sup>10</sup> Wer mit solchen Hilfen „komponiert“, geht kein Risiko ein; er muss nicht bewerten und entscheiden, weil von vornherein alles passt und klingt.

## II. Bedingungen des Erfindens

Spätestens im 19. Jahrhundert trennen sich der rationale Teil des Erfindens und der rein inspirative: Die Kompositionslehre, bislang universelle Generalbasslehre, hat sich in Einzeldisziplinen (Harmonielehre, Formenlehre Instrumentation, etc.) aufgespalten. Diese Lehren verzichten auf Anleitungen zur Erfindung – gelehrt werden die immer umfangreicheren Grundlagen.<sup>11</sup> Der Komponist ist nun nicht mehr Kantor oder Stadtmusikus mit Komponierverpflichtung, sondern schafft aus eigenem Antrieb und muss zum Kreativwerden daher nicht extra angeleitet werden. (Wem nichts einfällt, der wird eben nicht Komponist.) Die bürgerliche Musikwelt kultiviert nun – zunehmend auch in musikhistorischer Rückschau – die Vorstellung vom Genie, das seine Werke spontan und rauschhaft herunterschreibt. Jedoch: Kann man in allen Idiomen – komplexitätsunabhängig! – intuitiv erfinden? Lässt sich Zwölftonmusik im Kopf improvisieren? Solche Fragen lenken den Blick auf sich wandelnde Rahmenbedingungen des musikalischen Erfindens. Wer komponiert oder improvisiert, unterliegt physikalischen und kulturgeschichtlichen Grundbedingungen des Systems Musik, die unmittelbar das Feld der Möglichkeiten beeinflussen, in denen man sich konstruierend oder nach Inspiration ringend bewegt. (In dieser Hinsicht erweist sich das scheinbar leere Blatt durch das wachsende kulturelle Ge-



hundert instrumententechnisch bedingt noch einmal schnell und stark dehnt. Das Gefühl von Platz in der Vertikalen beflügelt die Phantasie und sorgt für neue Thementypen. Wie „raumgreifend“ Thematik sein kann, zeigt der Anfang von Mendelssohns Oktett. Dessen Thema füllt mit einfachen Dreiklängen einen Raum von fast 3 Oktaven; es sind genügend Töne da, um schnell schwingende Phrasen zu bilden. Im engen Oktavraum wäre das so nicht möglich.



Mendelssohn, Oktett Es-Dur op. 20, Beginn der Violinstimme

### Markante harmonische Änderung

Eine weitere Voraussetzung für vertikale Raumeroberung ist die Reduktion des harmonischen Tempos, die im Übergang zur Wiener Klassik unüberhörbar stattfindet. (Die schnell laufende Harmonik der Generalbasszeit hatte eine nachhaltige Ausdehnung in die Vertikale verhindert, da sie die Stimmen kontrapunktisch zu sehr in die Pflicht nahm.) Mit dieser Reduktion verbindet sich eine „Tendenz zur markanten harmonischen Änderung“ – gemeint ist eine Konzentration von Harmoniewechsels auf bestimmte formale Brennpunkte (Phrasenhöhepunkte o.ä.). Dazu eine interessante Gegenüberstellung zweier prinzipiell ähnlicher „Einfälle“:

Anfänge von Bach-Kantate 60 und Beethovens Waldstein-Sonate op. 53

Der Bach-Ausschnitt zeigt ein gleichmäßiges harmonisches Tempo, die Kadenz schließt sich bereits zum 2. Takt hin. Beethoven hingegen schiebt den harmonischen Wechsel weitest möglich nach hinten – zum 3. Takt hin – und baut dadurch Spannung auf. Seine Kadenz öffnet sich und kann dadurch zum Ausgangspunkt für eine ungewöhnliche Harmoniefolge werden. Die Wechselwirkung zwischen Raum-Entfaltung und markanter harmonischer Änderung provoziert neuartige musikalische Ideen.<sup>13</sup> Nun werden Themen möglich wie das folgende, bei dem die 12-taktige Periode mit zwei Harmoniewechsels (T–D–D–T) auskommt, und dabei auch noch auf harmoniefremde Noten weitgehend verzichtet:

Mozart, Beginn des Streichquintetts C-Dur KV 515

### Expressive Intervalle und Gesten

In der Spätromantik verbinden sich charakteristische Harmonieänderungen zunehmend mit weitgespannten Intervallen. Hier ein markantes Beispiel von Richard Strauss mit fallender übermäßiger Oktave:

Richard Strauss, lyrisches Thema aus der Einleitung zum „Rosenkavalier“ (1910)

In der nicht mehr tonalen Musik verselbständigen sich solche gespannten Intervalle zur expressiven Geste. Schönbergs Entwurfsskizzen zu einem unvollendeten Orgelwerk zeigen, wie sehr jetzt die gestische Natur eines musikalischen Einfalls gegenüber genauen Tonhöhen dominiert:

**Scherzando tempo**  $\text{♩} = 66$

Reihe 1

O<sub>Gis</sub> 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

U<sub>Cis</sub> 8 7 9 12 10 3 1 6 2 4

**Allegro**

Reihe 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

O<sub>Es</sub> 8 9 10 11 12 3 2 1 3 2 1

Arnold Schönberg, zwei Skizzen zu einer unvollendeten Orgelsonate

Die beiden Skizzen beruhen auf unterschiedlichen Reihen; trotzdem sind Reihenverwendung, Satzstruktur, Rhythmik und melodische Umriss praktisch gleich: Auf genaue Tonhöhen kam es offenbar nicht an, die expressive Geste zählt. Sicherlich ist mit dieser Art des Erfindens eine neuartige Raumvorstellung, vielleicht gar ein anderes musikalisches Körpergefühl verbunden.

### III. Kontinuitäten

Neben solchen Entwicklungen, die der musikalischen Erfindung immer neue Nahrung zuführen, sind immer auch Kontinuitäten wirksam, welche etwa die musikalische Phantasie in existente Bahnen lenken und so das Erfinden erleichtern können. Zu solchen Ideen-Feldern gehören traditionelle Harmonie- und Bassfolgen – wie z.B. der Lamentobass –, die man in der Musiktheorie als Satzmodelle bezeichnet. Der unbewusste oder bewusste Rückgriff auf solche musikalischen Archetypen kann ungeachtet dessen zu ganz individuellen bzw. originellen Lösungen führen.

#### Persönliche Einfalls-Felder

Viele Komponisten greifen immer wieder zu persönlichen „Lieblingskonstellationen“. Bei Mozart gibt es Themen, die nicht linear auseinander abgeleitet, jedoch untereinander charakterlich so verwandt sind, so dass man von „Einfallsfeldern“ sprechen könnte. Hier ein Beispiel:

Skizze KV 626b/32 (1), T. 1-6

Divertimento Es-Dur KV 563, 6. Satz (Sept. 1788)

Klavierkonzert B-Dur KV 595, 3. Satz (Jan. 1791)

Sehnsucht nach dem Frühling KV 596 (Jan. 1791)

Mozart, Ein Ideenfeld aus den 1780/90er Jahren<sup>14</sup>

### Konstruktive Themenableitung

Gegenüber solchen eher locker gefügten „Einfall-Feldern“ wirkt das Auseinander-Entwickeln des Themenmaterials ganzer Werke, das als „kontrastierende Ableitung“ (Beethoven) und „Thementransformation“ (Liszt) im 19. Jh. zur Norm wird, wie eine bewusste ökonomische Maßnahme: Sie mildert den Zwang, Ideen aus dem Nichts generieren zu müssen und sorgt zudem für Verdichtung. Brahms verwendet zu diesem Zweck meist kurze keimartige Tonfolgen. Das Beispiel seiner 2. Sinfonie zeigt, wie dabei sogar die Werkgrenzen verschwimmen können:

1. Sinfonie op. 68  
Finale

2. Sinfonie D-Dur op. 73

Geigenthema T. 44

1. Satz Kern "Transposition" auf Dreiklangsstufen

Hauptthema

3. Satz Umkehrung

4. Satz Kern mit Einschub

Violinkonzert op. 77  
1. Satz

Johannes Brahms, Thematische Zusammenhänge in der 2. Sinfonie op. 73 (1877)

Das Weben „genetischer“ Beziehungsnetze aus einem Keim findet seine extremste Ausprägung in der Zwölftontechnik. Ausgangspunkt des Erfindungsprozesses ist hier meist eine Reihentabelle, die der Komponist vor Kompositionsbeginn herstellt.

### Tonbuchstaben als Erfindungshilfe

Jedoch müssen auch Keime erst noch gefunden werden. Wenn man hierbei nicht im eigenen Sumpf schwimmen will oder Entscheidungsschwierigkeiten hat, hilft die Vorgabe von außen. Der Improvisator liebt deshalb vorgegebene Themen, auch wenn er sie später bis zur Unkenntlichkeit verändert. Der Komponist kann dieses Extra-Nos-Gefühl in gewisser Weise simulieren, wenn er z. B. mit Tonbuchstaben arbeitet. Für systematische Sprachübertragung reichen die 8 deutschen Tonbuchstaben allerdings nicht – man ist hier auf BACH, AFFE, SCHAF u.ä. beschränkt. Olivier Messiaen, Spezialist für „Gefundenes“ hat sie deshalb in den 1969er Jahren willkürlich zu einem Alphabet erweitert und diese „Langage communicable“ – durch Buchstabe-für-Buchstabe-Umsetzung von Texten – zur Grundlage thematischer Erfindung gemacht.<sup>15</sup>

### Das Bedingungs-Gefängnis

Statt „bottom-up“ aus einem motivischen Kern zu entwickeln, kann man sich zur Stimulation der Fantasie auch einen „Käfig“ von Bedingungen schaffen, wozu etwa vorgegebene Setzweisen, Intervallstrukturen oder Tonvorräte gehören. Solche Rahmenbeschränkungen reizen zum Entdecken der verbleibenden Möglichkeiten und können deshalb – insbesondere beim Improvisieren – sehr Fantasie-stimulierend sein. Diether de la Motte sprach im Unterricht häufig vom „Gefängnis“, das man seiner Inspiration bauen müsse, um sie anzustacheln.<sup>16</sup> Béla Bartóks Mikrokosmos erscheint geradezu als Kompendium dieser top-down-Erfindungsphilosophie. An dieser Stelle seien die vielen außermusikalischen Inspirationsquellen – Text, Programm, Bild, Film – erwähnt, die ebenfalls wie produktive Gefängnisse wirken können.

## IV. Voraussetzungen

### Raumvorstellung

Ob im Kopf oder am Instrument: musikalische Erfindung bedarf ein hohes Maß an Vorstellungskraft für den Tonraum. Die Erforschung der Tonraumvorstellung war im 19. Jahrhundert einer der Ausgangspunkte der Musikpsychologie. Prägend war hier Carl Stumpf (1848–1937), für den Raumvorstellung sich erfahrungsgelernt vom Einzelton her aufbaute. Eine Gegenposition nahm Ernst Kurth (1886–1946) ein, für den tonräumliche Vorstellung aus ganzheitlichen inneren Bewegungsgefühlen resultierte. Obwohl unabdingbar für jeden Komponisten, ist Tonraumvorstellung später lange Zeit leider kein zentrales Thema der Musikpsychologie gewesen. Erst in neuster Zeit – unter dem Einfluss psychoakustischer Forschung – scheint sich da etwas zu ändern.<sup>17</sup>

### Antrieb und Stimulation

Komponieren ist in erster Linie auch eine Willensfrage; Max Reger empfand es gar als Müssen. Ungeachtet dessen gibt es auch kreativitätsfördernde Bedingungen. Was motiviert einen Komponisten, was sorgt für eine inspirative Stimmung? Der Musikpsychologe Julius Bahle schrieb in den 1930er-Jahren etwa 30 Komponisten an und bat sie, eines der beigefügten Gedichte zu vertonen und ihren Motivationsprozess der Komposition tagebuchartig zu dokumentieren. Es zeigte sich, dass zu den unmittelbar „schaffensfördernden“ Faktoren u.a. ein weites Blickfeld gehörte, – gerne auch ins Hochgebirge, nicht aber in enge Täler –, ferner Stille oder zumindest das, was Bahle „Figur-Hintergrund-Differenzierung“ nannte: Hintergrundgeräusche, nicht zu konkret und möglichst von anderer Art.<sup>18</sup> Unmittelbar Kreativität-freisetzend kann Spazierengehen sein, wie es Beethoven und Schönberg ausgiebig praktizierten. Richard Strauss fühlte sich bei Ärger und Erregung besonders stimuliert.<sup>19</sup>

Eine der wichtigsten Stimulantien ist die (Klavier-) Improvisation. Die verbreitete Ansicht, dass ein richtiger Komponist als Gehirntier ausschließlich im Kopf schaffe, beruht auf viel Selbststilisierung. Tatsächlich haben Beethoven, Schumann, Richard Strauss, Béla Bartók – und viele andere auch – am Klavier erfunden. Oft war das – wie bei Bartók – mit einer ausgeprägten Improvisationstätigkeit verbunden. Bach hat sich offenbar durch das Vom-Blatt-Spielen mäßiger Vorlagen improvisatorisch in Schwung gebracht.

### Tabula rasa?

Es wurde deutlich, dass das weiße Blatt eigentlich nicht weiß ist. Vielmehr haben wir es hier eher mit einer Art Naturgrund aus viel kultureller und individueller Prägung zu tun, die immer irgendwie durchscheint. Das 19. Jahrhundert hat versucht, die vielen Unebenheiten dieses Naturgrunds auszugleichen: Man musste beispielsweise nicht mehr für Natur-Trompete erfinden, und eine Flut an Etüden zeigt, dass man spieltechnische Schwierigkeiten geradezu suchte, um sie letztlich auszumerzen. Pointiert ausgedrückt: Der musikalische Erfinder wollte den umfassenden Zugriff auf alles haben; nur dieser Anspruch sichert letztlich künstlerische Freiheit. Und die persönliche Prägung? Tatsächlich kann das gute Gedächtnis, das man zum Komponieren braucht, auch zur Qual werden. Meisterwerke, Ohrwürmer, fremde Stilelemente: Alles bläst zum Angriff auf die eigene Fantasie. Ernst Krenek bekannte, wie sehr er beim Komponieren unter ausgefahrenen Gleisen litt, von denen er sich bewusst frei zu machen suchte.

Wie geht das? Das Unterbewusstsein lässt sich kaum löschen, wie wir wissen! So bleibt nur die Rückkehr zu Grundlegendem: Wenn ich der Gefahr entgehen will, mich nur entlang gelernter Gestalten und Verfahrensweisen zu bewegen, muss ich deren Grundbausteine freilegen und das musikalische Denken und die Raumvorstellung als solche trainieren.

In diesem Zusammenhang fällt auf, wie sehr sich auch große Meister noch mit Elementarem abgegeben haben. (Mozart und Schönberg übten sich an Kanons; Beethoven trieb bei seinem Lehrer Albrechtsberger fleißig Gattungskontrapunkt, um einige Beispiele zu nennen.) Es scheint als hätten sie im Augenblick des Inspiriert-Werdens nicht mit Imaginationsproblemen kämpfen wollen. Erst wenn diese überwunden sind, ist das leere Blatt nicht mehr nur Bedrohung, sondern kann auch Einladung sein!



Gerhard Luchterhandt wurde 1964 in Detmold geboren. Er studierte Mathematik und Geschichte sowie Schulmusik, Kirchenmusik, Musiktheorie/Komposition und Orgel (Konzertexamen) in Marburg, Hannover und Salzburg und promovierte über Arnold Schönbergs Tonalitätsbegriff. 1993–2000 war Gerhard Luchterhandt Kantor zunächst in Osnabrück (St. Katharinen) und später an herausgehobener Position in Düsseldorf (Johanneskirche). Nach einer Lehrtätigkeit in Hannover wurde er 2000 als Professor für Musiktheorie und Orgel improvisation an die Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg berufen; daneben unterrichtet er Musiktheorie und Orgel an der Musikhochschule Mannheim und geht einer regen Kompositions-, Publikations- und Konzerttätigkeit nach.

## Anmerkungen

<sup>1</sup>Richard Strauss, „Vom melodischen Einfall“ in ders., Betrachtungen und Erinnerungen, Zürich 21957, S. 161-167, dort S.163. – Aaron Copland behauptete gar, der Einfall komme als Geschenk des Himmels fast automatisch, wie per Fernschreiber, und der Komponist habe darüber keinerlei Gewalt. (Aaron Copland, What to listen for in Music (1957), dt. Vom richtigen Anhören der Musik, Reinbek bei Hamburg 1967, S. 28.)

<sup>2</sup>Nach Gustav Nottebohm, Beethoveniana, Leipzig 1872, S. 11f. (Skizzen 1/2) sowie Kurt Westphal, Vom Einfall zur Symphonie. Einblick in Beethovens Schaffensweise, Berlin 1965, S. 23 (Skizze 3).

<sup>3</sup>Auf vergleichbar suchende Weise beginnt der Schlusssatz von Beethovens 1. Sinfonie C-Dur op.21

<sup>4</sup>Copland, S. 30–33.

<sup>5</sup>Ein extremes Beispiel ist Max Reger. Er komponiert ganzheitlich, hält sich nicht am Zurechtfeilen eines Themas auf. Ein Komponistentyp, der den Eindruck macht, als müsse er zum Komponieren nur einen permanenten inneren Musikstrom anzapfen.

<sup>6</sup>Coplands dritter Typ – zu dem Palestrina und Bach gehören – ist der traditionalistische, der einen existenten Stil zu einer neuen Perfektion bringt. Hier steht nicht die Originalität des Materials sondern seine Verarbeitung im Vordergrund. Außerdem erwähnt Copland noch den Experimentierer-Typ, zu dem er Gesualdo und Varese zählt.

<sup>7</sup>So sind über 40 Bach-Arien erhalten, die mit einem Soggetto vom Typ der Erbarme-Arie (Matthäuspassion Nr. 39) beginnen.

<sup>8</sup>Johann Mattheson gibt in seinem „vollkommenem Kapellmeister“ 15 solcher „Erfindungsmittel“ und schreibt dazu: „Bey vielen, die durchaus nichts leiden wollen, was die geringste Verwandtschaft mit der Schule hat, scheinen mehrgedachte loci sehr verachtet zu seyn; unangesehen sie doch im Grunde bey verschiedenen Sachen nicht so gar ohne Nutzen und Vortheil gebraucht werden mögen: absonderlich wenn die Materien selbst unfruchtbar, und die Gemüther zu freien Gedancken nicht sonderlich aufgeräumt sind. Es darf sich also niemand ein Gewissen machen, auf dem Nothfall seine Zuflucht zu den hiernächst verzeichneten funfzehn Erfindungs-Mitteln lieber, als zum melodischen Diebstahl zu nehmen. Wer ihrer nicht bedarf, hat deswegen keine Ursache, andern ein Verbot aufzulegen.“ (Johann Mattheson, Der vollkommene Kapellmeister (1739), neugesetzte Studienausgabe, Kassel 1999, S. 207. Die meisten der auf den folgenden Seiten beschriebenen loci topici betreffen nicht das Notenschreiben selbst sondern sortieren seine Voraussetzungen und Umstände.)

<sup>9</sup>Marin Mersenne, Harmonie Universelle, Livre second des Chants, Paris 1636, S. 107ff.

<sup>10</sup>Hier wären in erster Linie die Würfelpolonaisen, -menuette und -trios von Johann Philipp Kirnberger (Der allezeit fertige Polonaisen- und Menuetten-componist) und an Carl Philipp Emanuels Einfall, einen doppelten Contrapunct in der Octave von sechs Takten zu machen, ohne die Regeln davon zu wissen (jeweils Berlin 1757) zu erwähnen. Eine gewisse praktische Relevanz dürften auch die Würfelprälieden des Norder Organisten Michael Johann Friedrich Wiedeburg (Musikalisches Kartenspiel ex g dur, Aurich 1788) gehabt haben. Hingegen ist die Autorenschaft Mozarts an seinen bekannten Würfelwalzern eher fraglich. Hierzu: Gerhard Haupenthal, Geschichte der Würfelmusik in Beispielen, Saarbrücken 1994.

<sup>11</sup>Carl Czernys Anleitung zum Phantasieren (Wien 1829) ist nicht für Komponisten sondern für Klaviervirtuoson gedacht.

<sup>12</sup>Der Beginn des Generalbasszeitalters markiert – durch die Abstraktion der Harmonie von konkreten Stimmlagen – bereits eine ähnliche Wende.

<sup>13</sup>Die gleiche Wende findet übrigens knapp 200 Jahre später in den 1950er Jahren erneut im Jazz statt, als der Bebop durch Miles Davis' So-What-Modalität abgelöst wird. Auch jetzt wollte man freier in den vertikalen Raum hineinimprovisieren können; über den schnellen Harmoniewechsels des Bop wäre das nicht gegangen.

<sup>14</sup>Nach Ulrich Konrad, Mozarts Schaffensweise, Göttingen 1992, S. 406. Konrad (ebd.) spricht hier von einem „Motivfeld, das sich in Mozarts Phantasie neben vielen anderen während seiner letzten Jahr ausgeweitet“ habe.

<sup>15</sup>Messiaens Buchstaben-Tabelle, die seine serielle Erfahrungen widerspiegelt, findet sich im Vorwort zu den Meditations sur le mystère de la Sainte Trinité (1969). Im 3. Satz dieses Orgelzyklus ist die gesamte Oberstimme aus einer These Thomas von Aquins („La relation réelle en Dieu est réellement identique à l' Essence“) gewonnen

<sup>16</sup>Es gibt viele solche selbst gewählte Gefängnisse und Tabus. In der Anfangszeit der atonalen Musik war man drauf aus, tonale Zusammenhänge bewusst zu vermeiden, und versuchte, alle 12 Halbtöne möglichst gleichmäßig zu verwenden. Webern hat berichtet, wie er beim Komponieren regelrecht abzählte. Das Wunsch, das besser kontrollieren zu können, führte zur Erfindung der Zwölftontechnik, also der selbstgewählten Beschränkung, die 12 Töne in grundsätzlich festgelegter Reihenfolge zu verwenden. Bezeichnend ist, dass Berg und Schönberg später versuchten, der etablierten Zwölftontechnik wieder tonale Zusammenhänge zu entlocken: Das Umgehen von Normen ist immer eine Herausforderung für die konstruktive Fantasie.

<sup>17</sup>Eine gute Übersicht bei: David Hargreaves, Dorothy Miell, Raymond Macdonald (Hrsg.), Musical imaginations. Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception, Oxford 2012. Insbesondere die neuronale Lokalisation von musikalischen Vorstellungsprozessen scheint inzwischen voranzuschreiten. (Hierzu: Terry Clark, Aaron Williamson, Aleksandar Akzentijevic, »Musical imagery and imagination: The function, measurement, and application of imagery skills for performance«, ebd., S. 351–65.)

<sup>18</sup>Julius Bahle, Der musikalische Schaffensprozess, Konstanz 21947, bes. S. 116f, 119ff.

<sup>19</sup> Strauss S162

<sup>20</sup> Bahle, S.184f.

*Martin-Christian Mautner*

# *Die ganze Welt, Herr Jesu Christ*

## *Auferstehung als Neuschöpfung in Friedrich Spees Osterlied*

### 1. Vorbemerkung

»Im Anfang...« – *Nachdenken über Schöpfung.*

So lautet das Motto unserer diesjährigen Summer School. Beleuchtet wird es von allerlei Seiten – theologische, naturwissenschaftliche, medizinethische und juristische bereichern das Ganze und erweisen die Aktualität des Themas, ja auch seine Brisanz aufgrund der Konsequenzen der je unterschiedlichen Positionen, die wir dazu vertreten können.

In allen Reichtum, der da wie aus einem Füllhorn quillt, in diese Aktualität und Brisanz reihe ich mich nun ein mit einem hymnologischen Beitrag – und noch dazu über ein Lied des 17. Jahrhunderts. Hymnologie also als museale Liebhaberei – dem Abstauben alter Knochen in einem Institut für Paläontologie vergleichbar. Damit man halt weiß, wie es früher war...? - Nein, ich hoffe, dass das, was ich Ihnen zeigen möchte, nicht nur einer Museumsführung gleicht. Zwei Gründe möchte ich anführen, die mich – wie ich glaube – zu dieser Hoffnung berechtigen:



Martin Mautner

**a.** Zum einen finde ich immer schwierig, wenn wir gerade hinsichtlich anthropologischer Grundfragen so sehr unterscheiden zwischen einem „Ja, damals halt“, das es zu bedauern gilt, und einem so unvergleichlich besseren „Heute aber“... Diese Haltung, ja diese Attitüde geht wesentlich auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zurück, als man in einer gewissen Fortschrittseuphorie befindlich leicht geneigt war, sich über Erfahrungen und Gedanken früherer Generationen zu erheben. Dabei ist der unterstellte Fortschritt hinsichtlich anthropologischer Grundfragen doch eher zweifelhaft. Unterscheiden sich die Grundfragen nach Woher und Wohin, Warum und Wozu, Sein oder Nichtsein wirklich so stark von unseren, nur weil sie womöglich von Menschen gestellt wurden, die uns vorausgingen? Kluge Leute, auch der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, haben das schon damals zu bezweifeln gewagt:

*Wir stolzen Menschenkinder sind eitel arme Sünder  
Und wissen gar nicht viel.  
Wir spinnen Luftgespinste und suchen viele Künste  
Und kommen weiter von dem Ziel.*

So dichtet Matthias Claudius 1779. Manches Grundsätzliche betrifft uns also kein bisschen weniger als Menschen zu allen Zeiten – auch wenn wir es vielleicht nicht recht wahrhaben wollen. Das ist das Eine.

**b.** Das Andere: Über Schöpfung denken wir miteinander nach. Dazu gehört für Christinnen und Christen ein Weiteres unabdingbar hinzu – die österliche Neuschöpfung nämlich. Ich habe mir überlegt, ob diese wichtige Komponente unserer Gesamthematik besser durch die Beschäftigung mit einem biblischen Text, eventuell vermittelt durch ein musikalisches Werk ersten Ranges – wie einer Osterkantate Johann Sebastian Bachs – oder ein solches der Bildenden Kunst – wie etwa Grünewalds Auferstehungsbild des „Isenheimer Altars“ zu bewerkstelligen wäre. Von der Idee einer gemeinsamen Lektüre eines dogmatischen Textes – und sei er noch so klar – habe ich sogleich Abstand genommen; zu viele Fragen im Vorhinein hätten ein solches Unterfangen belastet und zu einem Tanz auf vermintem Gelände gemacht.

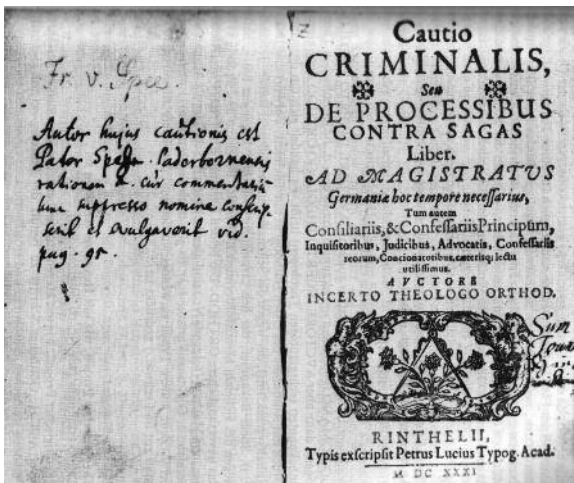
Warum also nicht ein Lied? Ein zunächst sehr schlicht wirkendes, das aber zum thematischen Aspekt der „österlichen Neuschöpfung“ etwas zu bieten hat. So kam ich auf „Die ganze Welt, Herr Jesu Christ...“, das den weiteren Vorzug hat, von einer der interessantesten Theologenpersönlichkeiten seiner Zeit zu stammen und das nach den seinerzeitigen Maßstäben weit mehr darstellt als drittklassige Verseschusterei.

### 2. Friedrich Spee von Langenfeld – einer der interessantesten Theologen des 17. Jahrhunderts

Zunächst ein paar Anmerkungen zum Dichter unseres Liedes. Sein Leben war geprägt von Aufbruch und Neubeginn, illustriert also für sich bereits das, worum es später in unserem zu betrachtenden Lied gehen wird: die „Neuschöpfung“, welche durch das Osterereignis und den Glauben daran erfahrbar wird.

Friedrich Spee wurde am 25. Februar 1591 in Kaiserswerth

am Niederrhein geboren und entstammte dem niederen Adelsstand der Ministerialen. Sein Vater Paul führte als kurkölnischer Amtmann und Burgvogt den Namenszusatz „von Langenfeld“. Da der junge Friedrich sich anstellig und lernbegierig zeigte, wurde ihm 1601 der Besuch des bedeutenden Tricoronatums, des Jesuitenkollegs in Köln, gestattet. Diese Bildungseinrichtung diente – wie die anderen Kollegien der Societas Jesu auch – als Kadenschmiede der römischen Kirche, die sich somit gegen den Verlust des Bildungsbürgertums und des niederen Adels an die Reformation zu wehren suchte. Unbedingte Papsttreue verband sich in ganz eigener Weise mit einer besonderen Aufgeschlossenheit gegenüber der seinerzeit modernen Philosophie und der erwachenden Naturwissenschaft. Nach neun Jahren schloss Friedrich Spee seine Gymnasialzeit ab und trat am 22. November 1610 als Novize in den Jesuitenorden ein. Dieser schickte ihn von 1612 bis 1615 zum Philosophiestudium nach Würzburg. Heute wirkt die weinselige Hauptstadt Unterfrankens auf uns eher behäbig – in den atmosphärisch aufgeladenen Jahren unmittelbar vor Ausbruch des Großen Krieges, den wir heute den Dreißigjährigen nennen, muss Friedrich Spee sie ganz anders erlebt haben. Mehrfach wurde der junge Ordensbruder als Beichtiger in Prozessen wegen Hexerei und Dämonie herangezogen; die Erfahrungen verarbeitete er Jahre später in seiner „Cautio criminalis“, seiner ebenso scharfsinnigen wie empathischen Abrechnung mit dem Unwesen der Hexenprozesse.



Nach Abschluss der Studiums wurde der junge Magister Artium als Lehrer in den Jesuitenschulen von Speyer und Worms eingesetzt. 1617 reichte er ein Gesuch ein mit der Bitte, für seinen Orden in der Indienmission tätig sein zu dürfen – was für die Weite seines Horizonts spricht und dagegen, dass er in der täglichen Arbeit mit Pfälzischen und Rheinhessischen Schuljungen seinen Lebensinhalt erblicken konnte. Der Orden lehnte das Gesuch ab. Offenbar war den Oberen klar, was man an Friedrich Spee hatte und

dass er zu Höherem berufen war. Statt nach Indien schickte man ihn zum Theologiestudium nach Mainz, wo er 1623 die Priesterweihe empfing. Geweiht und mit zwei abgeschlossenen Studien entsprach er dem Ideal eines Jesuiten. Er



wurde Professor für Moraltheologie und Ethik an vielen Orten: Paderborn, Speyer, Köln, Peine und schließlich Trier. Die häufigen Ortswechsel entsprachen der Personalpolitik der Societas Jesu, waren aber gewiss auch den unsicheren Kriegszeiten geschuldet. Vielleicht kam es aber auch gelegentlich zu Differenzen zwischen Spee und seinem Orden – denn immer wieder kritisierte der Professor die zwar zunächst ausschließlich weltlichen Hexenprozesse, gegen die aber sich zu wehren Christenpflicht und Aufgabe der Kirche sei. Außerdem predigte er immer wieder – und vielleicht zu oft – den Bischöfen die Armut Jesu als beispielhaft.

1629 betraute man den unbequemen Geist mit der heiklen Aufgabe der Rekatholisierung der Herrschaft Peine im Braunschweigischen; die Kaiserlichen hatten gerade militärisch die Oberhand – und so ging man daran, der Reformation anheimgefallene Gebiete wieder einzusammeln. Friedrich Spee nahm sich der Aufgabe offenbar mit solchem Eifer an, dass er am 29. April 1629 bei einem Inspektionsritt überfallen und mit einem Gewehrkolben lebensgefährlich verletzt wurde. Zwei Jahre brachte er auf dem Krankenlager zu und verfasste dabei das „Güldene Tugendbuch“, eine Erbauungsschrift, und die „Trutznachtigall“, eine Sammlung ausgezeichnete geistlicher Lieder.

Nach der Rekonvaleszenz an seinen Lehrstuhl in Paderborn zurückgerufen, nahm er sofort sein Thema „Hexenprozesse“ wieder auf – und wurde diesmal im laufenden Semesterbetrieb seines Amtes enthoben. Dass gerade zu jener Zeit (1631) die „Cautio criminalis“ anonym in Druck erschien, ist gewiss kein Zufall; vermutlich wurde die Edition von Freunden Spees besorgt, um ihm den Rücken zu stärken – ob mit seiner Kenntnis oder gar auf seine Veranlassung, wird sich nicht mehr klären lassen. Interessanterweise ließ der deutsche Provinzial der Societas Jesu, Goswin Nickel, Friedrich Spee in dieser Situation nicht fallen, sondern verhinderte dessen Ausschluss aus dem Orden und ver-

setzte ihn nach Trier. Dort lehrte Spee, erweiterte die „Trutznachtigall“ und wirkte in der Kranken- und Gefangenen-seelsorge. Am 7. August 1635 starb er – 44-jährig – wohl an der Pest, die nach der Einnahme Triers durch kaiserliche Truppen in der Stadt wütete.

Seine Werke fanden rasch Verbreitung und erfuhren früh Neuauflagen: Die „Cautio criminalis seu De processibus contra sagas liber“ erschien in Rinteln 1631, die zweite Auflage in Frankfurt am Main bereits im Folgejahr. Die „Trutznachtigall oder Geistlichs Poetisch Lustwaldlein“ wurde 1649 posthum mit Melodie-Kupfern versehen in Köln veröffentlicht, weitere Auflagen wurden 1654, 1660, 1672 und 1683 nötig, was für die Beliebtheit und Verbreitung des Liederbuchs spricht. Kein Geringerer als Clemens von Brentano edierte 1817 in Berlin eine Bearbeitung des Werks. 1661 hatte es bereits eine tschechische und 1719 eine lateinische Übersetzung gegeben.

Die Erbauungsschrift „Güldenes Tugendbuch“ wurde ebenfalls posthum 1649 in Köln herausgegeben – 1656, 1666, 1688, 1748 und sogar noch 1829 in Neuauflage. Außerdem ist Friedrich Spees Mitarbeit an zwei Gesangbüchern bezeugt: den „Außerlesenen Catholischen Geistlichen Kirchengesängen“ (Köln 1623), nach dem Drucker auch „Brachelsches Gesangbuch“ genannt, und den „Geistlichen Blätterlein“ (ebenda 1637).

Alle Werke Spees dienen einem zentralen theologischen, katechetischen und poetologischen Anliegen: Als Reaktion auf die Krise eines konfessionell geschlossenen, auf Gott ausgerichteten Weltbilds sollte gewissermaßen die Weltsicht des Adressaten restrukturiert werden. Dabei finden sich neben allgegenwärtigen biblischen Bezügen Anlehnungen an die jesuitische Exerzitenpraxis des Ignatius von Loyola. Auffällig ist die Kenntnis italienischer Madrigaltexte – besonders mit dem Werk Petrarca scheint Spee bestens vertraut gewesen zu sein.

Sprachlich zeigen sich Spees Werke durchaus auf der Höhe der Zeit. Die Forderungen der Sprachgesellschaften, wie sie etwa Martin Opitz in seinem 1624 erschienen Grundlagenwerk „Von der teutschen Poeterey“ formuliert, sind berücksichtigt. Die Dichtung Spees weist eine sorgfältige formale Anlage bezüglich Metrum, Vers- und Strophenbau, klare Wortwahl und ein sauberes Reimschema auf. Sie verzichtet auf Wortverstümmelungen und Fremdwörter. Zugleich eignet der Dichtung ähnlich etwa derjenigen des 16 Jahre jüngeren Paul Gerhardt eine individuelle Note – man ist geneigt von einem Personalstil zu sprechen, der unverwechselbar macht. So vermutet man aufgrund sprachlicher Eigenheiten Spees Autorschaft bei rund einhundert weiteren in verschiedenen Sammlungen anonym veröffentlichten Liedern;

diese Sammlungen sind die „Würzburger“ und „Kölner Katechismuslieder“ (1621 und 1623), das „Bell' Vedere oder Würtzburger Lustgärtlein“ (1622). Vermutlich hat die sprachliche Modernität wesentlich zur Verbreitung der Werke beigetragen.

### 3. Das Osterlied: Anmerkungen

#### 3.1 Das Lied im Kontext des Liedschaffens Friedrich Spees

Die Lieder Friedrich Spees stehen sprachlich auf der Höhe der Zeit und haben ein klares Ziel. In unserem Evangelischen Gesangbuch (EG) finden sich – wohl auch sehr bewusst, um den Blick in die Weite der Ökumene zu lenken – folgende Lieder Spees (vier im Stamm- und eines im badisch-pfälzisch-elsässischen Regionalteil):

- das Adventslied EG 7 (Strophen 1 bis 6) – „O Heiland, reiß die Himmel auf“ (1622),
- das Weihnachtslied EG 32 – „Zu Bethlehem geboren“ (posthum 1637),
- das Passionslied EG 80 (Strophe 1) – „O Traurigkeit, o Herzeleid“ (1628)
- und die beiden Osterlieder EG 110 – „Die ganze Welt...“ (wohl Mainz 1622) und im badischen Regionalteil EG 564 (Strophe 1) – „Christus ist auferstanden“ (1623).

Den ersten drei der genannten Lieder zum Advent, zu Weihnachten und für die Passionszeit ist ein mystischer Grundzug eigen – mitten in den Schmerzen und der Unruhe, die Not und Krieg verursachen, versenken die Texte in die jeweilige Station des Heilswegs, den Gott mit uns Menschen geht. Den Osterliedern ist der Jubel über die Auferstehung gemeinsam, der sich im Halleluja-Ruf jeweils an den Strophenenden äußert. Das Lied „Christus ist auferstanden“ geht auf ein älteres Lateinisch-Deutsches Mischlied zurück, während das hier besonders interessierende „Die ganze Welt, Herr Jesu Christ“ wohl eine genuine Neudichtung ist. Bereits beim Adventslied „O Heiland, reiß die Himmel auf“ fällt der Bezug auf, den Friedrich Spee zwischen der Heilsgeschichte und Naturphänomenen herstellt. Da ist vom „Himmel“ die Rede, von „Tau“ und „brechenden Wolken“, vom „Regen“, vom „Ausschlagen der Erde“, von „Blumen“, von der „Sonne“ als einem „Stern“. Wem fielen da nicht Parallelen hinsichtlich der Naturbeobachtung im Liedschaffen Paul Gerhards ein – etwa im Sommerlied „Geh aus, mein Herz“? Ganz ähnlich ist der Befund in den sechs Strophen unseres Osterlieds „Die ganze Welt...“, „Himmel“ und „Erde“ werden benannt, das „Grünen der Bäume“, die „Vögel“ und insbesondere die „Nachtigall“; auch die „Sonne“ scheint hier in die Welt. Darauf kommen wir zurück, betrachten aber zunächst den Bau des Liedes:

### 3.2 Der Bau des Liedes

Jede Strophe weist vier Zeilen auf mit jeweils acht Silben – schon dieses Grundschema erinnert an den Typus der Ambrosianischen Hymnen aus dem 4. Jahrhundert. Die jeweils erste und dritte Zeile enden mit einer starken Silbe, die zweite und vierte mit einem Halleluja-Ruf. Allerdings muss hier angefügt werden, dass die EG-Fassung des Liedes nicht ganz der ursprünglich von Friedrich Spee intendierten entspricht: Statt des „Halleluja“ schreibt er jeweils zunächst ein lateinisches „hilariter“, was so viel wie „fröhlich, lustig, heiter“ heißt.

Die gan - ze Welt, Herr Je - su Christ,  
 Hi - la - ri - ter, hi - la - ri - ter,  
 in dei - ner Ur - stand fröh - lich ist.  
 Hi - la - ri - ter, hi - la - ri - ter.  
 Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja,  
 Al - le - lu - ja, Al - le - lu - ja.

Jeder Strophe ist ursprünglich ein zweizeiliges „Halleluja“ beigefügt. Außerdem wünscht sich der Dichter die Wiederholung der ersten Strophe nach jeder der weiteren, so dass insgesamt neun Strophen zu singen wären. Die „9“ steht dabei für die perfekte Zahl: die auf die Trinität verweisende „3“ im Quadrat. Dass in der ursprünglichen Zuordnung von Text und Tönen das menschliche „Hilariter“ eher hoch, das himmlische „Halleluja“ dagegen tief angesetzt wird, unterstreicht die Verbindung von Erde und Himmel besonders sinnfällig. Sowohl das EG als auch das katholische Gotteslob allerdings verzichten darauf – und fügen lediglich die erste als sechste Strophe ein Mal an.

Das Metrum des Texts ist jambisch. Dass der Text in direkter Anrede Jesu formuliert ist, also gewissermaßen als Gebet, dürfte ebenfalls an die Ambrosius zugeschriebenen Hymnen gemahnen, die ja durchweg ebenso angelegt sind.

### 3.3 Die Melodie des Liedes

Die Melodie findet sich bereits im Erstdruck zusammen mit dem Text. Ob sie vor dem Text existierte oder auf ihn hin komponiert wurde, lässt sich nicht sagen. Jedoch wird sie ange-

sichts ihrer rhythmischen und immanent harmonischen Faktur mit zwei modulatorischen Leittönen am Ende der Zeilen 2 und 4 nicht wesentlich älter sein können. Zu typisch ist sie für die Zeit ab etwa 1580.

Die Halleluja-Rufe an den Zeilenschlüssen 2 und 4 gemahnen außerdem an geistliche Volkslieder wie etwa die Leisen, die zu Wallfahrten und Prozessionen von der gottesdienstlichen Gemeinde schon in vorreformatorischer Zeit gesungen wurden, während die eigentliche Gottesdienstmusik den geschulten Sängern der „Schola“ vorbehalten blieb. In der Zeit der Gegenreformation oder der „katholischen Reform“, welchen Terminus die Rom-orientierte Geschichtsschreibung bevorzugt, bediente man sich katholischerseits gerne dieser Tradition des außergottesdienstlichen Gemeindegesangs, um entsprechenden Erwartungen an eine verstärkte Beteiligung der „Laien“ entgegenzukommen.

### 3.4 Zum Text des Liedes

Ich lade nun dazu ein, den Text stropfenweise nach der Fassung des EG zu betrachten.

#### 1. Strophe

„Die ganze Welt, Herr Jesu Christ, in deiner Urstand fröhlich ist.“

In der ersten Strophe, gleichsam einer Überschrift, nimmt Friedrich Spee einen zentralen Gedanken aus dem Brief des Apostels Paulus an die Römer im 8. Kapitel auf:

„Die Schöpfung ist ja unterworfen der Vergänglichkeit ... doch auf Hoffnung; denn auch die Schöpfung wird frei werden von der Knechtschaft der Vergänglichkeit...“ (V. 20f.) „Denn wir wissen, dass die ganze Schöpfung bis zu diesem Augenblick mit uns seufzt und sich ängstet.“ (V. 22)

Dieser ersehnte Augenblick der Befreiung ist derjenige der Auferstehung Jesu. Gewissermaßen ist also das Osterwunder als Neuschöpfung zu verstehen. Friedrich Spee entfaltet somit auch ganz konsequent in den weiteren Strophen des Liedes den Kosmos, der solcherart befreit ist, analog dem sogenannten ersten Schöpfungsbericht unserer Bibel in Gen. 1. Dabei scheint mir wichtig, zu betonen, dass gattungsgeschichtlich dieser Text keinen Bericht, sondern eher ein Loblied auf Gott als den Schöpfer in Form eines Strophengesangs mit Refrain darstellt – der Kehrsvers lautet jeweils: „Und Gott sah, dass es gut war. Da ward aus Abend und Morgen der erste, zweite, dritte... Tag.“ Dass der Abend vor dem Morgen genannt wird, hat seinen Grund in der hebräischen Vorstellung vom Tagesbeginn bei Einbruch der Dunkelheit – was ja auch mit der Reihenfolge der Schöpfung in Gen. 1 übereinstimmt: Zuerst ist es dunkel, dann wird das Licht erschaffen.

## 2. Strophe

Dass Friedrich Spee tatsächlich den gesamten Kosmos darstellt, zeigt sich in der zweiten Strophe:

„Das himmlisch Heer im Himmel singt, die Christenheit auf Erden klingt.“

Von Himmel und Erde ist die Rede – gemäß Gen. 1, 1. Beide sind gleichermaßen Herrschaftsbereiche Gottes und werden mit ihren lobenden Repräsentanten, den himmlischen Engelmächten und den Menschen, für die stellvertretend die Christinnen und Christen stehen, genannt. Hier sei noch ein Seitenblick auf die Melodie des Liedes gestattet: Auch sie ist nach der Gepflogenheit der Zeit deutlich kosmologisch ausgerichtet; der Ambitus beträgt genau eine Oktave (von c' zu c''). Die Oktave – griechisch Diapason, also: durch alle Töne – ist das Intervall, welches die Gesamtheit, den ganzen Kosmos bezeichnet. Die rhetorisch geschulten Musiker der Barockzeit wussten selbstverständlich darum und haben entsprechende Andeutungen ohne Weiteres verstanden.

## 3. Strophe

Gemäß der Reihenfolge von Gen. 1 nennt Spee in der dritten Strophe die grünenden und blühenden Bäume (Gen. 1, 11). Grünendes Holz wird nicht von ungefähr erwähnt, finden sich doch in der bildenden Kunst des Mittelalters und der frühen Neuzeit häufig Darstellungen eines grünenden oder aufblühenden Baumes oder Strauchs, gar eines Kreuzes als Zeichen für die Überwindung des Todes. Denken wir etwa auch an das – vermutlich ebenfalls von Friedrich Spee verfasste – Adventslied „Maria durch ein Dornwald ging“, wobei hier zusätzlich die Dornen der Rosen an die Kreuzesnägel erinnern. Eine berühmte Parallele aus dem Bereich der Bildenden Kunst ist in Martin Schongauers „Madonna im Rosenhag“ (Colmar im Elsass - Dominikanerkirche) zu sehen. Auch die im 17. Jahrhundert einflussreiche Bruderschaft der „Rosenkreuzer“ hat von daher beispielsweise ihren Namen. Auch Darstellungen des Kreuzes als Lebensbaum sind gerade im 17. Jahrhundert häufig anzutreffen. Das Ergrünen des Holzes bezeichnet in unseren durch den Zyklus der Jahreszeiten geprägten Breiten das Erwachen der Natur im Frühling – im Gegensatz zur Kälte und Dunkelheit des Winters mit dem damit verbundenen Stillstand des Wachstums. Dieser Übergang vom Winter zum Frühling wurde bestimmt von Menschen in früheren Zeiten viel unmittelbarer und deutlicher empfunden als heute – nach langer und bisweilen auch lebensbedrohlicher Zeit der Entbehrung konnte das Erwachen der Natur nur als Hoffnungs- und Lebenszeichen gedeutet werden. Dass das der zunehmenden Intensität der Sonneneinstrahlung zu danken ist, wusste man selbstverständlich zu jeder Zeit. Ins Geistliche transponiert steht das durch die Sonne Jesus Christus, dem Licht der Welt (Joh. 8, 12), bewirkte frühlingshafte Erblühen für das Ende von Sünde und Tod und den Beginn neuen, uneingeschränkten – ja: ewigen Lebens (vgl. Strophe 5). In einem

frühen Nachdruck unseres Liedes wurde deshalb treffend die Überschrift „Frühling für die Ewigkeit“ beigegeben. Leben, Erblühen, Freiheit von Todesfurcht sind möglich durch Entlastung, also durch Vergebung der Schuld und aller Sünde.

Frühling und Vergebung stehen für Friedrich Spee somit in einem Zusammenhang. In seiner Sammlung „Trutz-Nachtigall“ lässt er die „christliche Seele“ in einem Bußgebet im „Abgang ihrer Traurigkeit“ fröhlich singen:

*In Freuden will ich leben.*

*Der Winter ist vorbei:*

*Die Sünd mir sind vergeben.*

*Bin frisch und vogelfrei.*

## 4. Strophe

Tatsächlich erscheinen in diesem Zusammenhang in Strophe vier unseres Liedes auch gleich die Vögel; in ihnen erblickt Friedrich Spee also offenbar Boten und Künder der Freiheit – etwa im Sinne des 103. Psalms:

*Lobe den Herrn, meine Seele,*

*und was in mir ist, seinen heiligen Namen!*

*Lobe den Herrn, meine Seele,*

*und vergiss nicht, was er dir Gutes getan hat:*

*der dir alle deine Sünde vergibt*

*und heilet alle deine Gebrechen,*

*der dein Leben vom Verderben erlöst,*

*der dich krönet mit Gnade und Barmherzigkeit,*

*der deinen Mund fröhlich macht,*

*und du wieder jung (frei) wirst wie ein Adler.*

Frei sein, heißt neue Möglichkeiten nutzen zu können, einen neuen Beginn wagen zu dürfen. Nicht nur der Adler steht dafür – denken wir etwa an die Taube im Zusammenhang mit der Sintflutperikope (Gen. 8). Die Befreiung von Sünde und Tod hat gleichsam selbstverständlich zur Folge, dass man den Befreier Jesus Christus dafür loben will. Es bricht einfach heraus: „Wer solches mit Ernst gläubet, der kann nicht anders – er muss davon singen und sagen, dass es auch andere hören und herzukommen.“

Friedrich Spee hätte vermutlich hier nicht Martin Luthers Gesangbuch-Vorrede zitiert, obschon er inhaltlich vollumfänglich hätte zustimmen können. Und so wundert es nicht, dass unter den Vögeln als Kündern des Heils die Nachtigall speziell genannt wird – gilt sie doch als die Singmeisterin, die also das Lob Gottes am besten zu verkünden weiß. Dass Spee seine große Liedersammlung „Trutz-Nachtigall“ nannte, ist ganz und gar kein Zufall.

## 5. Strophe

Mit dem Sonnenschein in Strophe 5 ist fraglos Jesus Christus gemeint, das „Licht der Welt“ (Joh. 8, 12), die „Gnadensonne“.

Durch Jesu Auferstehung ist unsere Sünde vollkommen gelilgt, der Tod als deren Sold durch das Leben besiegt. Dieser Zusammenhang wird durch die Wiederholung der 1. Strophe des Liedes zu Beschluss ja unmissverständlich hervorgehoben. Er ist der Schöpfungsmittler bei der Erschaffung der Welt, ja das schöpferische Gotteswort selbst (vgl. den Prolog des Johannes-Evangeliums (Joh. 1, 1): „Im Anfang war das Wort...“ – und dieses eine Wort Gottes ist Jesus Christus. Und ebenso ist er durch Ostern der Mittler der Neuschöpfung, damit der Vollender aller Schöpfung. Das dürfen auch wir in unserem Leben spüren, in das durch die Auferstehung Jesu an Ostern ein „neuer Schein“ (Str. 5) kommt. Hier erfüllt sich also, worum Friedrich Spee in seinem Adventslied (EG 7) so bittet:

*O klare Sonn, du schöner Stern,  
dich wollten wir anschauen gern,  
o Sonn geh auf, ohn deinen Schein  
in Finsternis wir alle sein.*

Dieses Gebet des Advents ist an, mit und durch Ostern erfüllt. Friedrich Spee gebraucht also die zahlreichen Schöpfungsbilder seines Liedes, um die Erlösung des gesamten Kosmos zu besingen. Mehr als die zahlreichen Details bei Paul Gerhardt ist ihm die Gesamtschau wichtig. Den Kosmos denkt er ganzheitlich und hierarchisch, auf Gott den Schöpfer ausgerichtet. Ihm gebührt alles Lob für die erste Schöpfung und noch mehr für die Neuschöpfung durch die Erlösung durch die Auferstehung Jesu an Ostern.

Für dieses Lob hat nun die Musik besondere Bedeutung – sie ist die adäquate Sprache für den Auferstehungsjubel. In unserem Lied kommt das durch das durchgängige Dreiermetrum besonders zum Ausdruck – gilt doch dieses als „Perfecta“, als Zeichen für die Trinität, die alles umfassende Dreieinigkeit Gottes. Selbstverständlich eignet dem Dreiermetrum auch die Eignung zum Tanz – wir wissen, dass bei Prozessionen und Wallfahrten auf derlei Melodien durchaus

auch getanzt wurde – wie wir das etwa noch heute von der Springprozession im luxemburgischen Echternach am Pfingstdienstag alljährlich kennen. Es gilt als sicher, dass Friedrich Spee selbst auch an dieser Prozession teilnahm.

Musik also als Abbild der Weltenharmonie – und zugleich als Vorgeschmack auf die nicht endende himmlische Liturgie, von der in Strophe 2 unseres Liedes ja in eindrücklicher Weise die Rede ist. Dass sich Friedrich Spee hier beispielsweise mit Martin Luther völlig einig weiß, unterstreicht die Ökumenizität und Ganzheitlichkeit der Musik zur Zeit der Entstehung unseres Liedes wie auch heute. Darin liegt eine große Chance und zugleich eine besondere Aufgabe gerade auch für Kirchenmusikerinnen und -musiker, finde ich.

#### 4. Zusammenfassung

Was hat das nun mit uns zu tun?

Ich denke: Was uns das Lied sagen will, gleichsam seine überzeitliche Botschaft auch für uns, ist: Gott schenkt einen neuen Anfang – er schafft neu durch Vergebung. Diese Neuschöpfung geschieht an Ostern durch den Sieg des Lebens über den Tod. Der Schöpfungsmittler ist Jesus Christus. Das am Naturjahr orientierte Bild vom Erwachen des Lebens am Ende der lebensfeindlichen Winterzeit illustriert und versinnbildlicht diesen sowohl generellen als auch individuellen heilsgeschichtlichen Durchbruch.

Daraus folgt: Wer für sich Gottes Vergebung annimmt, die durch den Frühling der Gnade an Ostern geschenkt wird, der kann befreit vom Ballast, von aller Belastung durch Gewesenes, Erlittenes und Verschuldetes, neu beginnen. Er darf sich im Vollsinn des Wortes fühlen wie neu geboren... Die Folgen von Ostern als Neuschöpfung werden sowohl kosmologisch als auch konkret individuell erfahrbar. Sich das „ins Herz zu singen“ kann vermittels des Osterliedes Friedrich Spees geschehen, wodurch es – performativ – geradezu therapeutische Funktion und Bedeutung erhält.



Dr. Martin-Christian 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“.

*Eva Grebel*

# *Die Schöpfung aus astronomischer Sicht*

Die Worte „Schöpfung“ und „Astronomie“ – ein Begriff aus der Theologie und einer aus der Naturwissenschaft – passen auf den ersten Blick nicht zusammen. Schöpfung beschreibt eine Vorstellung aus der Welt des Glaubens, während sich Naturwissenschaften mit durch Messungen, Experimente und Beobachtungen erfassbaren Vorgängen in der Natur befassen. Eine Schöpfung impliziert im Allgemeinen einen Schöpfer, dessen Handlung zur Entstehung der Welt führt. In den Naturwissenschaften hingegen werden die Gesetzmäßigkeiten untersucht, die Reaktionen wie zum Beispiel die Entstehung und Entwicklung unterschiedlicher materieller Dinge zur Folge haben und deren Ablauf bestimmen. Die Naturwissenschaften widmen sich dem Verständnis von Ursache und Wirkung, die im Zusammenspiel von Theorie und Experiment erforscht und durch Naturgesetze quantitativ beschrieben werden. Eine Frage des Glaubens, die sich nicht naturwissenschaftlich untersuchen lässt, ist es dann, ob man hinter dem Wirken und der Existenz der Naturgesetze eine höhere Macht und eine bewusste Absicht sieht; je nach Religion einen einzigen Schöpfergott oder mehrere Götter.

Den Begriff „Schöpfung“ als solchen gibt es folglich in der Astronomie nicht. Wenn wir diesen Begriff aber im übertragenen Sinne benutzen, können wir ihn verstehen als „Entstehung“ oder „Entstehungsgeschichte“ – beispielsweise die Entstehungsgeschichte der Erde oder die Entstehungsgeschichte des Universums. Um letztere geht es in diesem Beitrag.

Nach unserem heutigen Wissen ist das Universum vor 13,8 Milliarden Jahren entstanden. Wir versuchen also, in unserer Forschung eine enorm lange Zeitspanne zu erfassen – eine viel längere Zeit, als etwa durch menschliche historische Aufzeichnungen oder durch archäologische oder paläontologische Funde abgedeckt wird. Es geht um eine Zeitspanne, die

sogar das Alter der Erde um etwa den Faktor drei übertrifft. Wie können wir einen so langen Zeitraum überhaupt untersuchen?

## **Mit Licht die kosmische Vergangenheit erforschen**

Unser wichtigstes Hilfsmittel in der Astronomie ist das Licht, das von anderen Himmelskörpern ausgesandt wird. Die Lichtteilchen, die Photonen, können hierbei den gesamten Wellenlängenbereich von sehr hohen Energien im Gammastrahlungsbereich bis hin zu sehr niedrigen Energien im Radiostrahlungsbereich abdecken. Unabhängig von ihrer jeweiligen Wellenlänge bewegen sie sich mit Lichtgeschwindigkeit, also mit etwa 300.000 Kilometern pro Sekunde. Das bedeutet, dass sie Zeit benötigen, um zu uns zu gelangen. Es bedeutet auch, dass das Licht von weiter entfernten Objekten länger braucht, um uns zu erreichen als das Licht von nahen Objekten. Wenn uns das Licht solcher entfernteren Objekte erreicht, sehen wir sie in dem Zustand, in dem sie sich befanden, als sie das Licht aussandten. Wir blicken also in frühere Zeiten zurück, und dies um so mehr, je weiter ein Objekt von uns entfernt ist. Das Licht unserer nächsten Nachbargala-

xien braucht hunderttausend oder einige Hunderttausende von Jahren, um uns zu erreichen. Bei entfernteren Galaxien sind es Millionen oder sogar Milliarden von Jahren.

In gewisser Weise stellen astronomische Beobachtungen daher eine Zeitmaschine dar, wenn auch mit einigen Einschränkungen: Die scheinbare Helligkeit eines Objekts nimmt mit dem Quadrat seiner Entfernung ab. Ebenso verringert sich der scheinbare Durchmesser von Himmelskörpern mit zunehmender Entfernung. In sehr großen Entfernungen können wir daher nur noch sehr helle Objekte wahrnehmen, und in diesen immer weniger Details; sie erscheinen zunehmend kleiner. Auch können wir nicht bis zum Augenblick der Entste-



Eva Grebel

hung des Universums vor 13,8 Milliarden Jahren zurückzuschauen, sondern „nur“ zurück bis zu 380.000 Jahren nach seiner Entstehung. Erst zu diesem Zeitpunkt wurde das junge Universum durchlässig für Strahlung. Zuvor waren Dichte und Temperatur so hoch, dass die Photonen ständig mit Materieteilchen zusammenstießen und sich nicht frei ausbreiten konnten. Die Photonen, die aus jener frühesten beobachtbaren Epoche 380.000 Jahr nach der Entstehung des Universums ausgesandt wurden, beobachten wir heute als die so genannte kosmische Mikrowellenhintergrundstrahlung, die uns aus allen Richtungen in gleicher Stärke erreicht.

In der Astronomie können wir im Gegensatz zu anderen Naturwissenschaften im Allgemeinen keine direkten Experimente durchführen und sind stattdessen auf Beobachtungen angewiesen. Beispielsweise können wir im Labor nicht einfach einen Planeten, einen Stern oder eine ganze Galaxie erzeugen und damit experimentieren. Wir haben jedoch den Vorteil, dass uns das Universum selbst ein Labor zur Verfügung stellt. Wir können Schnappschüsse kosmischer Entwicklungsphasen in den unterschiedlichsten Stadien aufnehmen – etwa die unterschiedlichen Phasen der Sternentstehung, die Endphasen der Sternentwicklung, die unterschiedlichen Stadien von Galaxienkollisionen, und junge und alte Galaxien. Dies ermöglicht es uns, unsere Vorstellungen und Modelle immer wieder am realen Universum zu testen und unsere Theorien zu verfeinern. Die Erschließung neuer Wellenlängenbereiche oder Beobachtungen mit höherer Auflösung und Empfindlichkeit führen hierbei immer wieder zu neuen Erkenntnissen und Durchbrüchen. Umgekehrt folgen aus den Theorien neue Vorhersagen, die wir mit besseren Instrumenten und fortschrittlicheren Teleskopen überprüfen können. Wie andere Naturwissenschaften auch beruhen astronomische Erkenntnisse auf diesem ständigen Wechselspiel zwischen Experiment (hier: Beobachtung) und Theorie.

### Der Wandel des Weltbilds durch neue Entdeckungen

Der Erkenntnisfortschritt ist hierbei enorm. Das kopernikanische Weltbild, das die Erde aus dem Mittelpunkt des damals bekannten Weltalls verbannte, begann sich erst vor 400 Jahren gegenüber vor allem religiös begründeten Widerständen durchzusetzen. In den darauf folgenden Jahrhunderten stellte sich heraus, dass auch unsere Sonne nicht der Mittelpunkt des Universums ist, sondern nur ein Stern unter vielen in einer viel größeren Struktur, der Milchstraße. Noch vor hundert Jahren war nicht bewiesen, dass das Universum mehr als nur die Milchstraße umfasst. Die Erkenntnis, dass die Milchstraße nur eine von vielen Galaxien ist und das Universum zahllose Galaxien unterschiedlichen Typs enthält, dass es expandiert und keinen Mittelpunkt hat, ist ungefähr neunzig Jahre alt. Die Theorie einer anfänglichen Singularität, aus der das heutige Universum entstand (von einem prominenten Gegner dieses

Szenarios spöttisch als „Urknall“ bezeichnet), setzte sich in den nachfolgenden Jahren und Jahrzehnten immer mehr durch. Mittlerweile ist die Urknalltheorie, durch zahllose Beobachtungen und ein immer weiter verbessertes theoretisches Fundament gestützt, die Standardtheorie zur Entstehung des Universums.

Vor ungefähr achtzig Jahren wurden die ersten Hinweise auf beträchtliche Mengen nicht leuchtender, so genannter dunkler Materie veröffentlicht (und zunächst nicht ernstgenommen). Nach unserem heutigen Wissen hingegen besteht das Universum zu etwas mehr als einem Viertel aus dieser dunklen Materie, deren Natur nach wie vor unverstanden ist. „Normale“ Materie, aus der auch wir bestehen, macht hingegen nur knapp fünf Prozent des Universums aus. Trotz aller Fortschritte fehlt uns also gegenwärtig noch das Verständnis wesentlicher Komponenten des Universums.

Vor fünfzig Jahren wurde die von der Urknalltheorie vorhergesagte kosmische Mikrowellenhintergrundstrahlung erstmals nachgewiesen. Die ersten Entdeckungen von Planeten außerhalb des Sonnensystems gelangen vor etwas mehr als zwanzig Jahren. Dass das Universum sich nicht nur ausdehnt, sondern sogar beschleunigt expandiert, wurde vor circa 15 Jahren nachgewiesen. Verantwortlich hierfür ist die ebenfalls noch unverstandene so genannte dunkle Energie (die dominante Komponente des Universums). Die entfernteste bisher entdeckte Galaxie wurde vor drei Jahren gefunden. Sie ist 13,3 Milliarden Lichtjahre von uns entfernt, was einer Zeit von nur 500 Millionen Jahren nach der Entstehung des Universums entspricht. Diese Galaxie ist gegenwärtig das älteste (oder aber das „jüngste“) bislang entdeckte Himmelsobjekt und von großem Wert für die Untersuchungen der frühen Phasen der Galaxienentstehung.

### Die Urknalltheorie und die Entstehung der Materie

Wir gehen heute davon aus, dass unser Universum vor 13,8 Milliarden Jahren mit dem bereits erwähnten Urknall – einem extrem dichten und heißen Anfangszustand winzig kleiner Ausdehnung – begann. Diese Theorie beruht im Wesentlichen auf vier Säulen: Der Expansion des Universums, dem kosmischen Mikrowellenhintergrund, den Elementhäufigkeiten im frühen Universum und der Strukturbildung im Universum. Die beobachteten Eigenschaften dieser vier Säulen legen die Anfangsbedingungen und die frühe Entwicklung des Universums sehr genau fest.

Die allerersten Momente bis hin zu  $10^{-43}$  Sekunden nach dem Urknall entziehen sich unserem heutigen physikalischen Verständnis. Die Beschreibung dieses frühesten, extrem kurzen Zeitraums erfordert eine Quantentheorie der Gravitation, an deren Entwicklung zur Zeit gearbeitet wird. Alle weiteren Abläufe lassen sich mit heutigen physikalischen Kenntnissen,

insbesondere der Elementarteilchenphysik, beschreiben. Durch die extrem hohe Energiedichte im sehr frühen Universum kommt es immer wieder zu Kollisionen sehr energiereicher Photonen. Stoßen zwei Photonen mit genügend Energie zusammen, können sie nach Einsteins berühmter Formel der Äquivalenz von Energie und Materie in zwei entsprechend massereiche Teilchen umgewandelt werden. Genauer gesagt entstehen hierbei nach den Erhaltungssätzen der Elementarteilchenphysik jeweils ein Teilchen und sein Antiteilchen („Paarerzeugung“). Materie und Antimaterie können allerdings nicht gemeinsam existieren und vernichten sich nach kurzer Zeit wieder. Sie zerstrahlen wieder in zwei energiereiche Photonen. Während sich das junge Universum weiter ausdehnt und dabei langsam abkühlt, wird also zunächst nichts dauerhaft Bleibendes neu erzeugt, denn Materie- und Antimaterieteilchen werden laufend gebildet und wieder vernichtet.

Allerdings tritt nun aufgrund einer Symmetrieverletzung in der Elementarteilchenphysik ein winzig kleines Ungleichgewicht auf: Auf eine Milliarde Antiteilchen kommen eine Milliarde und ein Teilchen. Es bleibt also bei den ganzen Zerstrahlungsprozessen ein kleiner Rest Materie übrig. Dies ist letztlich der Grund für unsere Existenz, denn wir, die Planeten, die Sterne und zum Teil auch die Galaxien bestehen aus solcher Materie.

Aufgrund der weiteren Ausdehnung und Abkühlung des frühen Universums sind die Photonen schließlich nicht mehr energiereich genug zur Paarerzeugung. Die erzeugten Teilchen und Antiteilchen vernichten sich gegenseitig (bis auf den erwähnten kleinen Überschuss an Materieteilchen). Auch einzelne kurzlebige Teilchen zerfallen. Dies geschieht während ungefähr einer Hundertstel bis zu einer ganzen Sekunde nach dem Urknall. Übrig bleiben die langlebigeren Teilchen, insbesondere Protonen und Neutronen, Elektronen, Neutrinos, und natürlich unzählige Photonen – etwa um einen Faktor von einer Milliarde mehr als Materieteilchen.

Einige Minuten nach dem Urknall liegen nun Dichte- und Temperaturverhältnisse vor (bei Temperaturen von einigen hundert Millionen Grad), die das Einsetzen von Kernbrennprozessen erlauben. Protonen und Neutronen können jetzt miteinander wechselwirken und schwerere Kerne bilden, ohne dass diese gleich wieder von extrem energetischen Photonen zerstört werden. Die Protonen, die an der nun beginnenden Kernfusion beteiligt sind, sind gleichzeitig die Kerne vom leichtesten Element, dem Wasserstoff. Durch die Kernfusion werden schwerere Wasserstoffkerne (Isotope mit einem oder zwei Neutronen) sowie Heliumkerne (mit zwei Protonen und Neutronen) gebildet. Mit der Bildung von Helium entsteht das erste neue Element, das schwerer ist als Wasserstoff. Außer Helium werden auch noch winzige Anteile von Lithium und Be-

ryllium gebildet, bevor die Phase dieser primordialen oder Urknallnukleosynthese nach wenigen Minuten aufgrund weiter fallender Temperaturen und Dichten zum Erliegen kommt. Etwa zwanzig Minuten nach dem Urknall liegt ein Universum vor, dessen normale Materie zu circa 75 Prozent aus Wasserstoff und zu etwa 24 Prozent aus Helium besteht – den Grundbausteinen der späteren Sterne und Galaxien.

380.000 Jahre nach dem Urknall hat sich das expandierende Universum so weit abgekühlt, dass sich die positiv geladenen Wasserstoff- und Heliumkerne mit den ungebundenen, negativ geladenen Elektronen erstmals zu neutralen Atomen vereinigen können. Durch von dieser als „Rekombination“ bezeichneten Phase können sich die Photonen, die zuvor ständig an den vielen geladenen Teilchen gestreut wurden, jetzt erstmals frei ausbreiten. Strahlung und Materie sind nun zum ersten Mal nicht mehr aneinander gekoppelt.

### Strukturbildung

Die Photonen können wir, wie bereits erwähnt, heute als kosmische Mikrowellenhintergrundstrahlung beobachten. Diese Hintergrundstrahlung ist bemerkenswert isotrop, weist aber, wenn man sie mit hoher Genauigkeit untersucht, winzige Dichtefluktuationen auf. Diese kleinen Schwankungen sind gewissermaßen die Saatkörner für spätere Galaxien und Galaxienhaufen. Da die Materie jetzt nicht mehr durch den zuvor zu großen Strahlungsdruck der Photonen daran gehindert wird, aufgrund ihrer Gravitationskraft Klumpen zu bilden, kann nun die Strukturbildung beginnen. Unter dem Einfluss der Schwerkraft beginnen die anfänglichen Dichtefluktuationen allmählich zu wachsen. Die etwas dichteren Regionen ziehen Materie aus den umgebenden weniger dichten Regionen an. Größere Strukturen wachsen durch das Verschmelzen von kleineren (so genannte „hierarchische Strukturbildung“), während die Leerräume zwischen ihnen größer werden.

Die Theorie der Strukturbildung reproduziert die beobachtete großräumige Struktur – dichte Galaxienhaufen, filamentartige Bänder aus Galaxien und gewaltige Leerräume zwischen diesen Materiekonzentrationen – sehr gut. Die Verschmelzungsprozesse dauern übrigens bis heute an, wobei allerdings den massereichen Galaxien inzwischen deutlich weniger Materie in ihrer Umgebung zur Verfügung steht als zu früheren Zeiten. Zudem ist ihr heutiges Wachstum dadurch begrenzt, dass die Abstände zwischen weiter entfernten Galaxienhaufen zu groß werden, als dass sie noch miteinander verschmelzen könnten.

### Entwicklung von Sternen und Galaxien

Zu Beginn der Strukturbildung wird kein zusätzliches Licht ausgesandt. Einige hundert Millionen Jahre nach dem Urknall sind die Temperaturen schließlich ausreichend niedrig, dass

dichte Gasklumpen aus Wasserstoff und Helium kollabieren können und sich die ersten Sterne bilden. Diese Sterne sind die ersten neuen Lichtquellen im frühen Universum. Sie beginnen, durch ihre Strahlung ihre zuvor neutrale Umgebung wieder zu ionisieren. Im Sterninneren finden Kernfusionsprozesse statt, bei denen Wasserstoff in Helium umgewandelt wird, ähnlich wie zuvor in der primordialen Nukleosynthese kurz nach dem Urknall. Je nach Masse der Sterne können auch weitere Kernbrennprozesse stattfinden und zunehmend schwerere Elemente erzeugt werden.

Am Ende ihrer Entwicklung explodieren massereiche Sterne als Supernovae und verstreuen einen großen Teil der zuvor in ihrem Inneren gebildeten Elemente in ihrer Umgebung. Diese Elemente vermischen sich mit dem benachbarten Wasserstoff- und Heliumgas. Spätere Sternentstehung findet dann mit dem entsprechend angereicherten Gas statt. Es bedarf einiger Generationen der Sternentstehung und -entwicklung, bevor genügend viele schwere Elemente vorhanden sind, um auch die Entstehung von gesteinsartigen Planeten wie der Erde zu erlauben.

Sterne befinden sich meist in größeren Materieansammlungen, die durch die eigene Schwerkraft zusammengehalten werden und die außerdem Gas, Staub und nicht leuchtende dunkle Materie enthalten. Diese gebundenen Strukturen – Galaxien – können viele tausend Sterne bis hin zu Hunderten von Milliarden von Sternen enthalten. Unter massereichen Galaxien sind Spiralgalaxien wie unsere Milchstraße der häufigste Typ.



Der Vergleich von Beobachtungen von Galaxien im frühen Universum und in späteren Entwicklungsphasen bis hin zur heutigen Zeit zeigt, dass frühe Galaxien noch nicht die hohen Massen und geordneten Strukturen heutiger Galaxien aufweisen und dass Galaxienwechselwirkungen vor vielen Milliarden von Jahren sehr viel häufiger auftraten als heute. Auch war in früheren Zeiten, als noch nicht so viel Gas in Sterne umgewandelt worden war, die Sternentstehungsaktivität generell sehr viel ausgeprägter. Heute befinden wir uns in einer ruhigeren Entwicklungsphase, auch wenn Spiralgalaxien nach wie vor Sterne bilden.

Unser Sonnensystem entstand vor etwa 4,6 Milliarden Jahren. Damit gehört die Sonne zu den Sternen mittleren Alters. Sie wird noch etliche Milliarden Jahre in der Phase des Wasserstoffkernbrennens verbringen, bei dem Helium durch Kernfusion erzeugt wird. Ist der Wasserstoff im Zentralbereich der Sonne aufgebraucht, bläht sie sich zu einem so genannten

roten Riesen auf. Die Erde wird dann unbewohnbar. Die Endphase der Entwicklung eines massearmen Sterns wie der Sonne ist ein kompakter weißer Zwerg, der seine Außenhüllen abgeworfen hat und in dem das Kernbrennen erloschen ist. Aber bis dahin werden, wie gesagt, noch viele Milliarden Jahre vergehen.

### Extrasolare Planeten und Leben

Nach den Theorien zur Planetenbildung entstehen Planeten gemeinsam mit dem Zentralstern, den sie umkreisen. Sie werden aus dem Material gebildet, das den Protostern wie eine Scheibe umgibt. Eine Herausforderung für diese Theorien ist die Beschreibung eines Wachstums um 14 Größenordnungen über einen Zeitraum von ungefähr hundert Millionen Jahren, ausgehend von winzigen Staubkörnern. Eine weitere Herausforderung ist das Verständnis der Bildung von gesteinsartigen Planeten wie den inneren Planeten des Sonnensystems und der großen Gas- und Eisriesen des äußeren Sonnensystems. Simulationsrechnungen hierzu werden unterstützt durch hoch aufgelöste Beobachtungen protoplanetarer

Scheiben um junge Sterne in der Sonnenumgebung.

Dass es Planeten auch außerhalb des Sonnensystems gibt, wurde schon lange vermutet, aber erst vor zwei Jahrzehnten bewiesen. Dank stetig verbesserter Beobachtungstechniken ist die Zahl der bekannten extrasolaren Planeten seitdem rapide angestiegen. Mittlerweile kennen wir fast zweitausend bestätigte Exoplaneten. Schätzungen zufolge hat jeder Stern im Mittel 1,6 Planeten. Die Milchstraße enthält mehr als hundert Milliarden Sonnen und damit vermutlich nochmals

mehr Planeten. Eine spannende Frage ist, ob es auf einem Teil dieser Planeten auch Leben gibt. Die meisten Planeten, die bislang entdeckt wurden, sind riesige Gasriesen, ähnlich wie Jupiter in unserem Sonnensystem. Solche Planeten sind aufgrund ihrer großen Masse am leichtesten zu finden. Nach unserem heutigen Wissensstand sind die Bedingungen auf solchen Gasplaneten für Leben eher ungeeignet, doch ist es vorstellbar, dass derartige Planeten große Monde mit Atmosphären haben (wie auch im Sonnensystem der Fall), auf denen möglicherweise fremdartiges Leben existieren könnte.

Kleinere, masseärmere Planeten, die unserer Erde ähneln und vielleicht die besten Voraussetzungen zur Entstehung von Leben mitbringen, sind sehr viel schwerer zu finden. Dennoch gibt es auch hier einige Kandidaten. Da alle diese Planeten viel zu weit entfernt sind, um mit unseren heutigen Sonden erreicht werden zu können, stützt man sich auf spektroskopische

sche Untersuchungen, um nach Signaturen von Leben zu suchen. Hierbei sind viele Fragen noch offen. Wir wissen bislang nicht, wie Leben überhaupt entsteht. Zwar wurden viele komplexe organische Substanzen im Weltraum nachgewiesen, aber außerirdisches Leben ist bisher unbekannt. Auch wissen wir nicht, ob Leben auf anderen Himmelskörpern nicht auf ganz anderen chemischen Verbindungen beruht als die uns bekannten irdischen Lebewesen, die immer aus Zellen mit Kohlenstoffverbindungen und Wasser aufgebaut sind. Auch kennen wir nicht den vollen Bereich von Umweltbedingungen, unter denen Leben noch möglich sein könnte – viele unserer Annahmen beruhen auf dem einzigen uns bekannten Leben auf der Erde und der Suche nach erdähnlichen Bedingungen.

#### Ausblick und offene Fragen

Das Universum hat in seiner bisherigen Entstehungsgeschichte eine unglaublich komplexe Entwicklung durchlaufen, beginnend mit Vorgängen auf extrem kurzen Zeitskalen wie der Entstehung von Elementarteilchen Sekundenbruchteile nach dem Urknall. Die weitere Entwicklung – Strukturbildung und die Entstehung von Sternen und Galaxien – geschah auf viel längeren Zeitskalen von Hunderttausenden bis hin zu Jahrtausenden und Jahrtausenden von Jahren. Und unser Universum entwickelt sich weiter; seine Evolution ist noch lange nicht abgeschlossen. Die vielfältigen hiermit zusammenhängenden Fragen werden in den verschiedenen Gebieten der Astronomie untersucht, die von der Erforschung des Sonnensystems bis hin zu Untersuchungen des frühen Universums und der Kosmologie reichen. Je nach Fragestellung und Fachgebiet innerhalb der

Astronomie ist diese Forschung recht interdisziplinär und nutzt auch Methoden und Wissen aus der Physik, der Chemie, der Biologie, der Geologie, der Meteorologie, der Mathematik und/oder der Informatik.

Unser Weltbild und unser Verständnis des Universums haben sich im letzten Jahrhundert drastisch gewandelt und weiterentwickelt. Neben den beeindruckenden Fortschritten verbleiben auch zahllose offene Fragen. Wir wissen beispielsweise bisher weder, was die beiden dominanten Komponenten des Universums, die dunkle Materie und die dunkle Energie, sind. Auch in den Bereichen der Planetenentstehung und der Stern- wie der Galaxienentwicklung gibt es unzählige ungeklärte Fragen. Die vielleicht faszinierendste Frage, die durch die Entdeckung einer ständig wachsenden Zahl extrasolarer Planeten besondere Prominenz erhält, ist, ob wir allein im Universum sind und ob es möglicherweise andernorts nicht nur Leben, sondern sogar intelligentes Leben geben könnte.

Überlegungen dieser Art wie auch die Frage nach der Entstehung des Universums, seiner Zukunft und nach unserem eigenen Ursprung sind nicht nur vom naturwissenschaftlichen Standpunkt her hochinteressant, sondern prägend für unser Weltverständnis und haben viele Anknüpfungspunkte in Philosophie und Religion. Es sind letztlich diese fundamentale Fragestellungen, die auch in der breiten Öffentlichkeit großes Interesse hervorrufen. Neben den naturwissenschaftlichen Erkenntnissen bieten sie einem jeden auch Raum für religiöse Interpretationen – Naturwissenschaft und Religion brauchen keine Antagonisten zu sein.



Prof. Eva Grebel, Jahrgang 1966, studierte Astronomie an der Universität Bonn. Sie ist seit 2007 Direktorin am Astronomischen Rechen-Institut im Zentrum für Astronomie der Universität Heidelberg. Zuvor leitete sie von 2004 bis 2007 das Astronomische Institut der Universität Basel. Sie ist Sprecherin des Sonderforschungsbereichs „The Milky Way System“ und Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften sowie des Senats der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Ihr Forschungsschwerpunkt ist Galaxienentwicklung. Für ihre Arbeiten zur galaktischen Archäologie erhielt sie zahlreiche Auszeichnungen, darunter 2009 den Lautenschläger-Forschungspreis.

nächste Heidelberger Summer School  
zu Musik und Religion: 9. bis 12. Juli 2015



Sibyllen, Marien, Mystikerinnen  
Frauen im Christentum

Vorträge und Konzerte mit Musik von  
Hildegard von Bingen, Orlando di Lasso und  
Claudio Monteverdi (Marienvesper)



UNIVERSITÄT  
HEIDELBERG  
ZUKUNFT  
SEIT 1386

*Elsabé Kloppers*

## *Neue Lieder über Gottes Schöpfung*

*The cosmic cries that sound through all creation, the birth-pangs of the stars...*

*Die kosmischen Schreie, die durch die Schöpfung klingen, die Geburtswehen der Sterne...*

*Am Anfang aller Zeiten, vor allem Anfang,  
vor aller Erde, Luft und Sonne,  
sprach Gott ein Wort und sang einen Gesang;*

Gottes Stimme bricht die Stille und der Rhythmus begann,  
die Schöpfung ward geboren und sang Lob zu dem Morgen.

So können wir singen, weil wir auf irgendeine wunderbare Weise so glauben. Der biblische „Schöpfungsbericht“ ist nicht eine wissenschaftliche Erklärung, die man wörtlich verstehen müsste. Der Bericht kann verstanden werden als ein Glaubenslied, in dem es um das Lob eines allmächtigen Gottes geht, der die Welt und den Menschen erschuf.

Von Gottes Atem getragen wurde Gottes Wort spürbar, hörbar und sichtbar ... Wir könnten sagen, es geht um die Stimme, die Worte, das Lied, den Atem Gottes – oder mehr „naturwissenschaftlich“: um Schallwellen und Lichtwellen, um dunkle Energien, Eisen-Schwefel-Verbindungen, explodierende Gasgemische, Stickstoff, Wasserstoff, Moleküle, Amine und Aminosäuren. Elizabeth Cosnett (Literaturwissenschaftlerin aus England) bezieht sich auf Schallwellen und andere zeitgemäße Konzepte, wenn sie aufruft, den „Gott der Natur“ zu loben „mit Schallwellen“ (Praise the Lord with sound-waves), „mit offenen Ohren, mit Lunge und Larynx, Gefühlen und Ideen“. Dazu auch mit weiteren Aufrufen, die Anklänge finden werden bei denjenigen, die die Stille in der Musik beachten – und die Stille überhaupt:

*Praise with pitch and rhythm, balance and control:  
praise as well with silence which completes the whole.*

Lob mit Klang und Rhythmus, Kontrolle und Balance:  
Lob auch mit der Stille – vollendet so das Ganze.  
Elizabeth Cosnett – Come Celebrate Nr 202

Der Text endet markant – Gottes „Schweigen“ ist nicht unbedingt negativ, wie wir oft denken:  
„Singe und verstehe, / spiel mit Herz und Seele  
dem Gott, der unsere Musik / vollendet durch die Stille.“

### **Metaphern und Bilder**

„Gott spricht aus der Stille. Alles Zuhören auf und alles Reden von Gott beginnt mit Stille“ sagte Dietrich Bonhoeffer. Eine Metapher entspringt aus der Stille. Die Metapher oder das Bild kommt aus dem Punkt, an dem wir erkennen: Wir können uns nicht in vollem Umfang zum Ausdruck bringen, wir brauchen ein Bild. Wir erkennen dann auch: Über Gott können wir nur metaphorisch sprechen, nur bildhaft – um so mehr, wenn wir in Gesängen und Gedichten von Gott singen und Gott loben.



Elsabé Kloppers

Das Problem liegt bei Menschen, die nicht verstehen, wie Metaphern und Bilder funktionieren; die sie wörtlich nehmen und von anderen dies auch erwarten. Das Problem verschärft sich dadurch, dass es Menschen gibt, die ihren Glauben verloren haben, weil sie sich gezwungen fühlten, bestimmte Dinge wörtlich zu glauben, oder weil das, was sie gelesen, gebetet oder gesungen hatten, nicht mit ihrer „realen“ Welt kompatibel schien. Es gibt diejenigen, die die biblischen Schöpfungsworte gerne wörtlich nehmen möchten. Es gibt auch diejenigen, die bewusst

die biblischen Worte nicht beachten und an keine Form von Religion sich gebunden wissen. Dazwischen gibt es aber diejenigen, die bestimmte Theorien aus der Naturwissenschaft berücksichtigen und versuchen, auch die Theologie neu zu konfigurieren. Sie machen uns immer wieder bewusst, dass auch unsere theologischen Perspektiven nie fest stehen können, sondern sich auch ändern und anpassen müssen.

### **Bilder für unsere Welt(en) und Namen für Gott, den Schöpfer**

Die unterschiedlichen Sichtweisen auf unsere Welt sollten auch eine Wirkung auf unsere Liedtexte haben. Neben den biblischen Metaphern und Bildern müssen wir neue Metaphern finden, um wechselnde Perspektiven zu reflektieren und auch die verschiedenen Wirklichkeiten unserer Welt zum Ausdruck zu bringen. So können wir auch auf neue Weisen unseren Glauben aussprechen und Gottes Wort weiter klingen lassen. Hans Bernhard Meyer und Peter Janssens haben uns im Lied von 1970, „Singt dem Herrn, alle Völker und Rassen“, aufgerufen, „neue Worte“ zu suchen, „das Wort zu verkünden“ und „neue Gedanken, es auszudenken“. Doch war die Ent-

wicklung in der deutschen Kirchenliedlandschaft nicht so dramatisch wie im englischen Sprachbereich, wo es in den vergangenen fünfzig Jahren bahnbrechende Entwicklungen im Sprachgebrauch, in den Bildern und Metaphern gab.

Einer der produktivsten englischen Textdichter ist Andrew Pratt (1948), ein Theologe in der Methodistischen Kirche in England, der erst Zoologie und Meeresbiologie studiert hat. Er hat viele Texte über Schöpfung und das Universum verfasst – und er schreibt noch. Er bemüht sich, die Geheimnisse der Schöpfung aus der Sicht des Naturwissenschaftlers nachzudenken



und sie in lyrische Texte einfließen zu lassen. Der folgende Text geht um die Suche nach dem Wesen, der Quelle und dem Grund unseres Seins und des Universums. Der Schluss kommt aus einer Glaubensperspektive: Selbst wenn wir viele Dinge in irgendeiner Weise meinen zu begreifen, bekommt alles erst Sinn durch unseren Glauben an Gott und unsere Beziehung zu Gott und die Welt um uns. Was wir sind und wer Gott ist, zeigt sich zuletzt in der Tiefe unserer Güte und unserer Liebe:

*We seek the source of all that was / of all that is to be;  
the ground of being, source of life / that set creation free.*

Die katastrophische kosmische Kraft, Gottes Achterbahnfahrt(!) kann einen Einblick geben in die Zeit zurück, als Partikel kollidierten. Denn hier schauen, beobachten, berechnen (computeren!) wir und versuchen, die Zeit zu verstehen, bevor wir selbst bedenken könnten, was die Physik fordern könnte:

*But even if we comprehend or wonder at these things,  
Higgs boson, quasars, pulsars, quarks, we need the faith God  
brings.* (Andrew Pratt © 2008)

Neben einer schönen Anfangszeile des Textes „The cosmos is revolving with **endless rhythmic rhyme...**“ wurde Pratt weiter inspiriert, einen Text zu schreiben, wo Begriffe aus der Astronomie und Musik in einem sprechenden Miteinander kombiniert werden:

*Whispers rippled through the cosmos ... stellar strings where*

*stars first trod.*

*Major chords of constellations / ringing on the staves of time,  
move toward a **sombre minor**: music for creation's rhyme.*  
(Andrew Pratt © 2006 Stainer & Bell Ltd.)

### Gott als Mutter – weibliche Bilder von Geburt

Wenn manche Autoren in einem zeitgemäßen Idiom schreiben, das sich auf Konzepte aus den aktuellen naturwissenschaftlichen Studien bezieht, erinnern sie uns auch daran, dass es mehr gibt, als nur die „Schöpfung“, die wissenschaftlich zu untersuchen wäre. Für Gott sollen wir Namen suchen, welche Begrenzungen und Festlegungen übersteigen – Namen, mit denen man spielen darf.

In zeitgenössischen Kirchenliedern auf die Schöpfung sind Frauenbilder, Bilder von Geburt, der Gebärmutter und von Gott als Mutter allgemein verbreitet – zum Beispiel von Jean Janzen, Autorin aus den USA:

*Mothering God, you gave me birth in the bright morning of this world,*

und von Bernadette Farrell aus England:

*God of tender care, you have cradled us in goodness, you  
have mothered us in wholeness, you have loved us into birth.*

Andrew Pratt nimmt die Schmerzen auf, die zur Geburt gehören – und spricht von den kosmischen Schreien, die durch die Schöpfung klingen, die Geburtswehen der Sterne...

*The cosmic cries that sound through all creation, the pain of creatures,  
birth-pangs of the stars, the whining of the world upon its axis...*

Wenn wir den Umfang dieses Schmerzes bedenken, ist es vielleicht auch nicht ganz passend dazu zu sagen: „du schaffst auf Weisen, die nichts befleckt oder beschädigt...“

(Andrew Pratt, Come Celebrate 228 © 2009 Stainer & Bell Ltd) Gott hat die Schöpfung aus dem „ungeformten Schoß des Raums“ gerufen... sagt Carl P Daw, Hymnologe, Autor und Priester der Episkopalen Kirche in den USA (New Psalms and Hymns and Spiritual Songs Nr 45) und von Fred Kaan, niederländisch geborener Theologe, der in England gelebt hat und viele Texte auf englisch geschrieben oder übersetzt hat: „... in dem Schoß der Erde säte Liebe die Saat von allem, was sein würde: eine Welt der Hoffnung und endloser Geburt...“

*Before all time, love's logic spoke the Word.*

(Come Celebrate 27 © 1999 Stainer and Bell)

### Gott als Künstler

Als Künstler schöpft Gott in einzigartiger Weise aus nichts – schöpft aber dauernd als kreativer Geist, als Dichterin, Maler, Musikerin, Handwerker, Schauspielerin, anmutiger Tänzer... Auch als *Creator God, Composer God, Designer God, Mysterious God* (Brian Hoare, Come Celebrate 54.)

Bei der Dämmerung der Zeit ließ ein Künstler „Farbe und Licht

auf einer Leinwand entstehen“:

*Spectrum and tone and shade, each subtle tint and hue, texture and shape and line, they are gifts from you.*

*Thank-you, creator God, for the joys displayed by the **splashing of light** on the worlds you made.*

(Martin Leckebusch The Splashing of Light 2004, Come Celebrate 26)

Farben werden oft erwähnt, denn Farben sind einem Künstler wichtig: Aus der Erde und dem Himmel macht Gott mit Meisterhand eine Leinwand, die meergrünen Tiefen und das sonnenbeschiedene Land ... (Timothy Dudley-Smith, Übersetzung EK) Bei der Schaffung eines neuen Tages hat auch das Grau einen Platz:

*Today I awake and God is before me. / At night, as I dreamt, he summoned the day;*

*for God never sleeps but patterns the morning / with slithers of gold or glory in grey.*

(John L Bell & Graham Maule Church Hymnary 4, 211)

Gott ist auch der Bildhauer der Berge: *...the sculptor of the mountains, the miller of the sand, the jeweler of the heavens, the potter of the land...* (John Thornburg 1993)

### Gott als Weber

Als biblische Metapher wird in Psalm 139 das Bild vom Weber für Gott verwendet. In der zeitgenössischen Hymnodie wird der Metapher oft eine Wendung gegeben, um neue Bilder zu schaffen. Chris Idle (in Come Celebrate 260) verwendet das Bild des Webens in auffallender Weise: *God who formed the ancient dust and who wove the tapestry of space – yet walks beside us, at our pace, such is the mystery [rhyming with tapestry], such the grace.*

Shirley Erena Murray (1931), bekannte Autorin aus Neuseeland, sieht Gott als Weber, als Geist der Liebe, der die Geschichte schaffend zusammen webt und als der Rahmen, der uns in der Wahrheit hält. Sie gibt der Metapher aber eine unerwartete Wendung: Anstatt uns anzuspornen, mit Gott zu arbeiten und Mit-Schöpfer zu sein, wie in anderen Liedern, ruft sie den Geist Gottes auf, mit uns zu arbeiten: *come, work with us, and weave us into one* (Church Hymnary 4, 618).

### Gott, der Musiker

Von Fred Kaan hören wir: „Vor aller Zeit gab Gottes Geist den Ton, und die Schöpfung fing an zu singen.“ Chaos wurde zu Harmonie ... Der Geist gab das Vorspiel zu Gottes Wort, mit einem Thema, das bereits auf den Schlussakkord zeigt. Er dankt Gott für die Fuge jeder kreativen Tat, für die Partitur, die Gott der Welt zu lesen gibt, für den Kontrapunkt des Tages

und der Nacht ... für Melodien, für Gesänge – *for melody and mirth, for the hymns that circle all the earth; for cantata, reggae, jazz, songs of protest, symphonies of praise; for the lure of rhythm, dance and round, for a universe of sound ...*

(Come Celebrate 226 Thank you, God © 1989 Stainer & Bell Ltd)

Gott improvisiert – Gott braucht keine Partitur. Gott gibt uns unsere Partituren und unsere Instrumente, damit wir spielen und singen können. Dem einen gibt Gott Kirchenlieder, die um die Welt gehen, dem anderen Kantaten, Reggae oder Jazz, Protestlieder oder Symphonien – wir alle können unsere eigenen Töne finden. Mit unseren Partituren kommt auch die Freiheit, unsere Musik zu interpretieren, ihr ein neues Klangbild zu geben, die Betonung irgendwo ein wenig stärker zu setzen und eine Pause nur einen Augenblick länger dauern zu lassen...

### Gottes Wirksamkeit in der Natur - Unsere Verantwortung

Der Text **In the clues** ist eine Feier der Schönheit der Schöpfung, und der Art, wie sie auf Gott als Schöpfer weist. Neu ist die Verwendung von Wörtern wie Seesterne und Fjord:

*Whose mind could dream[!] such a universe:*

*of star and starfish, of fjord and field; of landscapes dancing to seasons' tunes? ...*

*Look, listen, the truth is found in the clues the Creator gave us.*

(Martin Leckebusch Come Celebrate 276)

Wir sehen die schönen Dinge in der Schöpfung, aber was wir sehen und erleben und untersuchen, sind nur die Hinweise, nie die volle Wahrheit. In dem, was wir sehen und hören, können wir aber die Existenz spüren, die Gegenwart des Schöpfers ahnen. Das ist der Grund, warum Menschen oft lieber in der Natur sein möchten als in einem Gottesdienst, oder warum Gottesdienste im Freien, auf Bergen und in Wäldern so beliebt sind in den Sommermonaten. Das Singen von der Schöpfung geht jedoch nicht nur um die Schönheit der Natur. Wir sollten auch den Schmerz der Schöpfung, die Not des Planeten, den Missbrauch und die Verschwendung in der natürlichen Welt beachten. Was haben wir im Angesicht von Naturphänomenen, Katastrophen und Erdbeben zu singen? Die Existenz von Leben auf diesem Planeten ist ja abhängig von einem empfindlichen Gleichgewicht. Wäre die Struktur der Erdkruste nicht zerbrechlich, dynamisch, offen zum Bruch, zusammengestellt aus tektonischen Platten, die sich ständig bewegen und die Ausbrüche und Erdbeben verursachen, dann wäre hier kein Leben, wie wir es kennen, möglich gewesen. Die Existenz des Lebens und die Möglichkeit von Erdbeben sind daher unwiderruflich miteinander verknüpft.

Wie sollen wir dann auf das Erdbeben reagieren, den Tsunami,

den Tornado? Wie sollen wir singen, wenn auch unser Vertrauen in Überzeugungen, die wir für sicher hielten, erschüttert wurden? Die Herausforderung ist nicht, die Befragung Gottes zu vermeiden, sondern in ein Ringen mit Gott einzutreten, um im Glauben zu Gott zu klagen und, inmitten von Katastrophen, ständig nach neuen Möglichkeiten zu suchen, mit Gott zu sprechen, über Gott zu sprechen und unseren Glauben und unsere Zweifel mit neuen Metaphern und neuen Bildern aus-

sein, nur mit den ruinierten Gaben Gottes übrig geblieben? Nein, wir sind die Stimmen! Wir sind die Stimme für die Erde – wir, die ihre Schönheit schützen möchten, wir, die genug fühlen, zu weinen...”

Die Autorin erinnert uns weiter auch daran, die Erde nur leicht zu berühren und behutsam zu verwenden... *Touch the earth lightly, use the earth gently, nourish the life of the world in our care.*



zusprechen. Unser Verstehen der Wahrheit ist oft so unsicher und beweglich wie die tektonischen Platten unter uns. Doch sollten wir keine Angst vor dem Erdbeben, dem Zittern unserer Kenntnisse haben – dadurch werden oft neue Lebensmöglichkeiten für uns geöffnet. Für alles, was uns gegeben ist, sollten wir unsere Verantwortung für die Schöpfung akzeptieren und die Schöpfung schützen. Die Störung des empfindlichen ökologischen Gleichgewichts der Erde und des Universums könnte schwerwiegende Folgen haben. Tom Troeger erinnert uns daran, dass jeder Atemzug geliehene Luft ist, nicht unser Besitz. Gottes Geist atmet in uns, gibt uns Leben – aber wir wollen es nicht erkennen. Wir handeln, als ob unser Leben unsere eigene Leistung wäre und der Zweck der Schöpfung sei, was wir erfinden... (Each breath is borrowed air in Above the Moon Earth Rises 5.)

Viele Dichter sind kritisch, warnen uns, klagen uns an. Michael Forster (Come Celebrate 3) sagt zynisch: „Eine seltsame Art von Weisheit, die die Welt umarmt, frei von Menschlichkeit, leer von Gnade...“. Shirley Erena Murray (1931) fragt dringlich: *Where are the voices for the earth?* „Wo sind die Stimmen für die Erde? Wo sind die Augen, ihren Schmerz zu sehen? Auf dem Pfad des Raubbaus verschwendet, weint sie die Tränen des vergifteten Regens. Wo sollen die Kinder von morgen

### Schluss

Mehr als im deutschen und in den anderen Sprachräumen gibt es im englischen Sprachbereich neue Schöpfungslieder, die sehr reich sind an neuen, kreativen Metaphern – gewagte Metaphern, riskante Bilder! Die Frage ist dabei auch, wie viele der Lieder, die nicht romantisch oder lobend von der Schöpfung sprechen, die uns aber aufrufen oder anklagen, wirklich gesungen werden? Auf Deutsch gibt es einige Lieder dieser Art, z.B. „Du schufst, Herr, unsre Erde gut“ (Traugott Wettach, 1976). Die Frage ist, wie oft das Lied gesungen wird: „Deine Flüsse, Seen und Bäche haben wird verschmutzt“ und weiter: „Deine Luft ist nun erfüllt mit Abgas, tonnenschwer“, und (sehr aktuell für Musikliebhaber...) „der Lärm, der uns umgibt, macht taub uns das Gehör...!“ Die Frage ist weiter, ob Menschen im Gottesdienst wirklich von Quasaren, Pulsaren und Quarks, Larynx und Schallwellen singen möchten? Vielleicht eher von Seesternen und Fjords...Doch selbst wenn wir diese Texte und Bilder nur hören, auch zum Beispiel, die weiblichen Bilder für Gott, dann öffnen sie uns neue Welten und wir werden dadurch aufgefordert, neu zu denken. Hier liegt gerade eine Herausforderung für die Lieddichter. Vielleicht werden wir auch auf neue Weise getröstet, denn in den Grundsituationen des Lebens kommen wir mit unserer einfachen Alltagssprache nicht aus. Im Schmerz, in der Krise, in dem Erlebnis des Schö-

nen brauchen wir Worte und Bilder, die uns Flügel geben. Unsere Lieder von Gott und vor Gott, vor allem unsere Schöpfungslieder, sollen von einer neuen Sprache geprägt sein, denn es geht um das Schaffen, um die Begegnung zwischen Gott und Gottes Schöpfung, zwischen Gott und uns. Sie müssen Beziehung schaffen können.

Ich schließe mit einem Danklied des englischen Dichters, Fred Pratt Green – einer Danksagung an Gott für die Gaben der Schöpfung an alle Völker, für das stille Wachstum, während wir schlafen, für die Fürsorge im Blick auf unsere Zukunft – auch gegen unser eigenes Tun. Oft suchen wir Wahrheit und Liebe, aber vergeblich. Oft fühlen wir uns verloren zwischen den Wahrheiten – die Liebe findet uns ...

*For the fruits of all creation, Thanks be to God;  
for these gifts to every nation, Thanks be to God;  
For the ploughing, sowing, reaping, silent growth while we are sleeping,  
Future needs in earth's safe-keeping, Thanks be to God.*

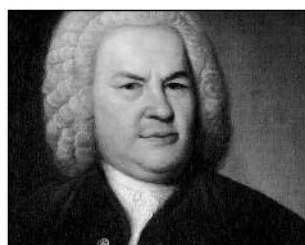
*For the harvests of the Spirit, Thanks be to God;  
For the good we all inherit, Thanks be to God;  
For the wonders that astound us, for the truths that still confound us,  
Most of all that love has found us, Thanks be to God.*

(Fred Pratt Green 1903 - 2000 © 1970 Stainer and Bell)

Literaturhinweis: Saward, M (Ed). Come Celebrate. Contemporary hymns from leading writers. Norwich 2009



Prof. Dr. Dr. Elsabé Kloppers, Promotion in Theologie und Musikwissenschaft, Professorin für Praktische Theologie, Liturgiewissenschaft und Hymnologie an der Universität von Südafrika (UNISA). Vorher Leiterin des Institutes für Musikforschung bei der südafrikanische Forschungsgemeinschaft, Mitarbeiter des schwedisch-südafrikanischen Forschungsnetzes für Musik und Identität, Herausgeberin des Journals des südafrikanischen Kirchenorganistenvereins und Mitglied im Vorstand der Redaktionskomitee für das Gesangbuch in Afrikaans; Gastwissenschaftlerin am Institut für Ökumenische und Kulturelle Forschung in den USA, längere Forschungsaufenthalte in Europa, Gastvorlesungen in verschiedenen Ländern.



# Bach vocal



## Stuttgarter Bach-Ausgaben

Urtext im Dienste historisch informierter Aufführungspraxis



### h-Moll-Messe BWV 232

Herausgegeben von Ulrich Leisinger  
Soli SSATB, Coro SSAATTBB,  
2 Fl, 3 Ob/2 Obda, 2 Fg, Corno da caccia,  
3 Tr, Timp, 2 Vl, Va, Bc / 100 min

### Einführungspreis Partitur (Leinen) mit DVD

139,00 € bis 31.12.2014

199,00 € ab 1.1.2015

Carus 31.232/01

Partiturotograph, Dresdner Stimmen, Insel-Faksimile-Ausgabe, Partiturbabschrift J. F. Hering und aus dem Besitz J. P. Kirnberger, Carus-Neustich mit ausführlichem Kritischem Bericht auf DVD

- Carus 31.232, Partitur, kartoniert, 75,00 €
- Carus 31.232/03, Klavierauszug, 12,50 €
- Carus 31.232/05, Chorpartitur  
ab 20 Ex. 8,90 €, ab 50 Ex. 8,46 €, ab 100 Ex. 8,01 €

Hybrid-  
Edition!

mit sämtlichen rele-  
vanten Quellen  
auf DVD!

# *Zwischen Anfang und Ende - wer verfügt über das Leben?*

## *Verlauf der Podiumsdiskussion in Stichworten*

Teilnehmende: Prof. Dr. Thomas Strowitzki (Universitäts-Frauenklinik Heidelberg), Prof. Dr. Klaus Tanner (Theologische Fakultät Heidelberg), Oberkirchenrätin Dr. Susanne Teichmanis (Evangelische Landeskirche in Baden)  
Moderation: Bruno Dumbeck

Herr Strowitzki stellt den derzeitigen Stand der Diskussion in der Naturwissenschaft und Medizin dar – am Beispiel der künstlichen Befruchtung und der embryonalen Stammzellenforschung. Die ethische Diskussion wird seines Erachtens oft zu sehr in einer „Schwarz-Weiß-Argumentation“ geführt.

Herr Tanner verweist auf argumentative Unterschiede zwischen evangelischer und katholischer Theologie in den entsprechenden Fragen. Das Problem liege auch darin, dass derartige Fragen zu oft „symbolisch“ geführt werden. Insgesamt geschehen heute die Dinge in großer Transparenz; jede Einzelfrage gleite gerne in Grundsatzdiskussionen ab. In Deutschland sei man bei derlei Diskussionen ohnedies aufgrund historischer Missbrauchserfahrungen besonders sensibel – z. B. waren zur Zeit der NS-Herrschaft unter allen Berufsgruppen die Mediziner am häufigsten Parteimitglieder. In-vitro-Fertilisation betraf etwa nur 2 % aller Schwangerschaften in Deutschland.

Frau Teichmanis stellt die juristische Position der evangelischen Kirchen dar: Die badische Landeskirche hat bislang hierzu z. B. keine Beschlusslage der Landessynode; auf EKD-Ebene gibt es allerdings eine Veröffentlichung dazu. Herr Tanner ergänzt und nennt einschlägige Texte. Außerdem weist er auf die Einbindung der Kirchen in parlamentarische Beschlussprozesse hin (Kommissionen, Ausschüsse).

Herr Strowitzki spricht sich für eine neue, klare gesetzliche Regelung aus; die bisherige Situation ist aus seiner Sicht zu schwammig. Die nationale Akademie der Wissenschaften beschäftigt sich derzeit beispielsweise mit der Klärung der entsprechenden Fragen intensiv. Regelungsbedarf bestünde etwa bei Eizellspenden. Entsprechender Medizintourismus müsste unterbunden werden. Dennoch sollte die gesetzliche Regelung auf nationaler Ebene geschehen, weil die historischen und kulturellen Voraussetzungen auch

schon auf europäischer Ebene sehr unterschiedlich sind.

Wichtig ist Herrn Strowitzki jedenfalls eine medizinische Indikation vor jedwedem Eingriff. Die Mediziner können allerdings nicht eine darüber hinausgehende Entscheidung treffen z. B. hinsichtlich der Eignung zur Elternschaft.

Die Kirchen halten sich an den jeweiligen gesetzlichen Rahmen, raten aber im Einzelfall vielleicht zu anderen Entscheidungen – etwa zum Leben ohne Kinder oder zur Adoption. Entsprechende Wege wie IVF haben stets auch Folgen für alle Beteiligten.

Ein Problem bei Samenspende z. B. ist etwa, dass nicht einfach geklärt werden kann, wo diese Spende „ankommt“ (etwa bei einer zu nahen Verwandten); außerdem ist eine „gespaltene Mutterschaft“ unbedingt zu vermeiden.

Die Fragen sind auch nicht rein technisch lösbar, sondern beinhalten auch gesellschaftliche Fragen (etwa nach den Lebensformen oder nach dem „idealen“ Alter für eine Schwangerschaft).

Die Runde wird für Fragen des Publikums geöffnet. Die Fragen betreffen die Stellung der Kirchen zu alternativen Lebensformen oder „Kindschaften“, an denen in den USA etwa fünf Personen beteiligt sein können (Erziehende, Samenspende und Eizellspende sowie Leihmutter ...).

Jedwede rechtliche Lösung birgt auch Gefahrenpotenzial.

Ein anderes Votum betrifft einen etwaigen deutschen Erfahrungsvorsprung. Frage ist, ob dieser nicht auch für andere Länder wegweisend sein könnte.

Eine weitere Frage betrifft den Anfang des Lebens. Herr Strowitzki beschreibt die vermutliche Totipotenz der Zellen bis zum Vierzellstadium. Danach – ab dem Achtzellstadium – gelte dies mit großer Wahrscheinlichkeit nicht mehr. Schon aufgrund dieser Schwierigkeiten wird es keine Einheitlichkeit der Sichtweise geben. Auch der Gesetzgeber hat sich gegen eine klare Regelung ausgesprochen.

*Martin-Christian Mautner*



In einem Chor: Singet, singet! Da entsprechen Silben und Noten einander, die Worte sind klar verständlich. Die gesprochene Sprache bestimmt die Musik. Die Musik bringt den Inhalt zur Geltung, dient dem Wort. Was das Wort sagt, singt der Gesang – natürlich musikalisch intensiviert und etwas eindrücklicher, als wenn es nur gesprochen wäre. Das klingt wie eine theologische Sicht auf Musik oder spezieller: auf evangelische, also auf das Evangelium bezogene Kirchenmusik. Das Evangelium ist die frohe Botschaft, die klar und verständlich weiterzugeben ist. Die Botschaft, davon ich singen und sagen will. Die Botschaft, die gehört werden soll, denn der Glaube kommt aus dem Hören.

In der Motette sind die ersten drei Verse aus Ps. 149 die inhaltliche Botschaft. Warum wird hier zum Singen und Loben aufgefordert? Das neue Lied soll erklingen, die Gemeinde soll loben und fröhlich sein, weil Gott handelt. Er hat Israel gemacht. In diesem kleinen Allerweltswörtchen „machen“ stecken die beiden großen Erfahrungen und Glaubensstraditionen der Schöpfung und der Erwählung. Gott hat die Welt erschaffen, den gesamten Kosmos so geordnet, dass Leben möglich wird. Er hat's gemacht!

Gott hat Israel erwählt, das Sklavenvolk aus Ägypten befreit, sie zu Botschaftern des Glaubens gemacht. Wie alle Völker hat auch Israel in seiner Geschichte bitter erfahren, wie Herrschaft und Unterdrückung durch Religion legitimiert wird. Herrscher nannten sich Söhne Gottes, auserwählt, sein Werk zu tun – und damit waren dann immer die eigenen Interessen, die eigene Macht, die eigenen Wünsche gemeint und verschleiert. Das ist heute nicht viel anders. Der König, über den im Psalm die Kinder Zions fröhlich sein sollen, ist aber Gott selbst. Er ist Kritik und Grenze menschlicher Herrschaft. Er schafft Recht und Freiheit den Unterdrückten. Am Ende der Zeit wird er als Gott von allen erkannt. Gottes Handeln, sein Machen, verändert die Welt. Dem Gott, der Israel befreit und Christus auferweckt hat, gilt schon jetzt unser Singen und Loben.

Solche Botschaft sagt und hört sich leicht – zu leicht? Wir kennen wohl alle die vielen Gründe, die gegen Gottes Handeln in der heutigen Welt und in meinem Leben zu sprechen

scheinen und solche Botschaft als Zumutung erleben lassen.

In Ps 149 und in der Motette wird uns aber anderes zugemutet – die Perspektive, dass die Botschaft wahr ist, durch Gott gewiss verbürgt. Stellen Sie sich bitte, meinetwegen

als Gedankenexperiment, einen Augenblick vor, dass das wirklich wahr ist: Gott handelt, befreiend und gerecht! Was sind dann die Konsequenzen? Die Konsequenzen für das eigene Leben muss jede und jeder selbst ziehen. Der Psalm nennt darüber hinaus die Konsequenz: Dieser Gott ist zu loben, und zwar leidenschaftlich und überschwänglich, mit allen Instrumenten, mit Reigentanz und Spiel, mit Stimme und Gesang. Dies komponiert Bach nun auf die andere Weise. Zu den verständlichen Worten tritt der Chor mit den vielen Noten auf einer Silbe bzw. im Bass mit einer einzigen langen Note über 8 Takte auf einer Silbe. Hier löst sich also die Musik vom Text, von der Sprache, vom Wortsinne. Kaum etwas ist präzise zu hören; am Anfang wird ja auch nur die eine Silbe „si“ gesun-



gen. Kein Wunder, dass Richard Wagner über diese seine Lieblingsmotette augenzwinkernd schrieb, sie sei voller „Mückengeschwirre“.

Als Theologe deute ich anders: Dies ist reiner Jubel, Lobpreis des Einen und Höchsten. Solchen Jubel kennen wir aus fast allen Musikkulturen der Welt, aus nahezu allen Zeiten. Was für viele so einmalig scheint, seien es Lobpreisgottesdienste, Rockkonzerte oder manchmal WM-Gesänge, ist Ausprägung und Beispiel solcher vom Text sich lösender Musik.

Schon Augustinus kannte solchen Jubel aus den Gottesdiensten seiner Zeit und nannte ihn die wortlose Musik, die aus dem Herzen kommt. Sie drückt aus, was mit Worten nicht gesagt werden kann. In der Gregorianik wird dieser Jubilus kunstvoll ausgestaltet, meist auf die letzte Silbe von „Halleluja“.

Bachs Motette verdeutlicht die Botschaft durch klares Singen und Sagen, aber sie jubelt gleichzeitig überschwänglich. Beides geschieht in- und miteinander: immer wieder die klare Aufforderung „singet“ zu Beginn und als Motto im gesamten 1. Satz, immer wieder der leidenschaftliche Jubel;

und beides wechselt zwischen den Chören und Stimmen hin und her! Wer in Bachs Musik ausschließlich Klarheit und Rationalität sucht, hört zu wenig.

Sicher hat Mozart die gesamte Komplexität gehört, das Ineinander von Klarheit und Emotionen, vernünftiger Rede und überschwänglicher Leidenschaft, biblischer Theologie und menschlichen Gefühlen. In den anschließenden Gesprächen beim Thomaskantor Doles dreht sich manches um neue und misslungene Kirchenmusik. Als sich einer der Gesprächspartner über die sog. geisttötenden Sujets der alten Kirchentexte beschwert, bekennt sich Mozart zu der Leidenschaft und den starken Gefühlen in der Liturgie und fügt sinngemäß hinzu: „Ihr Protestanten fühlt gar nicht, was das will.“

Hier bei Bach ist es auch zu fühlen und zu spüren. Auch wenn ich nichts vom Text weiß, spüre ich Freude, Fröhlichkeit, Tanz und Bewegung. Darin stimmt die gesamte Schöpfung ein (einschließlich der Mücken), schäumt über vor wortlosem Jubel und Ausgelassenheit. Wer aber den Text mitliest, kennt oder hört, begegnet dem Glauben an Gottes Handeln. Wenn das wahr ist, kann nur gejubelt werden! Verstehend und leidenschaftlich!

*Wie sich ein Vater erbarmet*

Gott, nimm dich ferner unser an,  
über seine junge Kinderlein,  
so tut der Herr uns allen,  
so wir ihn kindlich fürchten rein. Er kennt das arm Gemächte,  
Gott weiß, wir sind nur Staub,

denn ohne dich ist nichts getan mit allen unsern Sa-  
chen. Gleichwie das Gras vom Rechen, ein Blum und  
fallend Laub.

*der Wind nur drüber wehet, so ist es nicht mehr da.*

Drum sei du unser Schirm und Licht, und trügt uns unsre  
Hoffnung nicht, so wirst du's ferner machen.

*Also der Mensch vergehet, sein End, das ist ihm nah.*

*(Str.3, „Nun lob, mein Seel, den Herren“, 1530)*

..... Wohl dem, der sich nur steif und fest auf dich und seine  
Huld verläßt. (Aria: Dichter unbekannt)

Eine andere Musiksprache und Atmosphäre: verhaltener und ruhiger, nicht überschwänglich jubelnd, dafür inständig bittend. In poetischer Sprache begegnen die Kirchenliedstrophe von 1530 und eine zeitgenössische Dichtung. Wahrscheinlich hat Bach selbst beides einander zugeordnet.

Wir hören den Choral, der den Glauben der Kirche ausspricht, fest, sicher, unerschütterlich. Wir hören die Aria als Stimmen der gegenwärtig Glaubenden, die sich der Tradition zuordnen. Die Worte des Chorals benennen Gottes väterliches Erbarmen und die Vergänglichkeit unseres Lebens. Zur Schöpfung gehört das Sterben. Was ich am vergänglichen Gras, an verblühenden Blumen wahrnehme, gilt für

mich: Der Mensch vergeht, sein End, das ist ihm nah.

Gottes Handeln in meinem Leben bewahrt mich nicht vor dem Sterben. Der reine, überschwängliche Jubel entlässt



mich nicht aus dem Hier und Jetzt, aus meinen Aufgaben, aus meiner Vergänglichkeit, die das Hier und Jetzt ja auch kostbar macht. Wie und was kann ich hier hoffen? Nicht zu vollmundig, aber auch nicht ängstlich höre ich als Botschaft des Chorals: Gott erbarmt sich seiner Geschöpfe. Kleine Kinder („junge Kinderlein“) lassen uns lächeln und immer wieder auch staunen. Sie wecken in vielen die selbstverständliche Bereitschaft zu Schutz und Fürsorge. So tut Gott an uns allen, versichert der Choral.

Die Tradition, gerade auch die Tradition des Glaubens, braucht die Reaktion der Einzelnen. In der Motette führt dies zur Reaktion des Betens. Als vergänglicher Mensch höre ich von Gottes Erbarmen und bitte daher: Nimm dich unser an, sei du unser Schirm und Licht. Über Gott kann kein Mensch verfügen, nicht über den allmächtigen Schöpfer, nicht über den barmherzigen Vater. Daher ist das Beten die angemessene Reaktion. Aber angesichts meiner Vergänglichkeit bin ich kein Glaubensheld. Daher bleibt auch Raum für den Vorbehalt einer trügerischen Hoffnung. Falsche Sicherheit wird also nicht vorgegaukelt; aber Gewissheit, die in Gott gründet, soll herrschen.

Ich höre dies auch in Bachs Vertonung. Das Gebet der Einzelnen findet frei gestaltete Melodien aus drei kleinen Motiven. Sie werden immer neu variiert. Eindringlich und oft wiederholt bleibt die ständige Bitte um Gottes Nähe und Annahme: „Gott, nimm dich ferner unser an.“ Doch zum Ende, bei den Worten „sei du unser Schirm und Licht“ und „wohl dem, der sich nur steif und fest“ komponiert Bach eine damals sehr bekannte Choralzeile in die Stimmen der Einzelnen hinein. Sie ist dort hörbar, manchmal in einer Stimme, manchmal in zwei Stimmen.

Und ich kann in sie einstimmen; aber sie dominiert nicht

198

un - ser - an! Drum sei du un-ser Schirm und Licht, un - ser Schirm und  
 un - ser - an! Drum sei du un-ser Schirm und Licht, un - ser Schirm und  
 fer-ner un-ser an! Drum sei du un - ser Schirm und  
 fer-ner un-ser an!

so ist es nicht mehr da.  
 so ist es nicht mehr da.  
 so ist es nicht mehr da.  
 so ist es nicht mehr da.

197

I  
 C  
 H  
 O  
 R  
 Licht, drum sei du un - ser Schirm und Licht, drum sei du un-ser Schirm und  
 Licht, drum sei du un - ser Schirm und Licht, drum sei du un - ser Schirm und  
 Licht, drum sei du un-ser Schirm und Licht, un - ser Schirm und Licht, drum sei du un-ser Schirm und  
 Drum sei du un-ser Schirm und Licht, un - ser Schirm und Licht, drum sei du un-ser Schirm und

mein Beten. Für mich die Botschaft: Ich kann zur Gewissheit gelangen, die in Gott gründet und die die Kirche bekennt. Das geschieht nicht plötzlich, sondern ist ein Weg. Manchmal scheint die Hoffnung zu trügen, aber ich bleibe dennoch auf dem Weg. Manchmal vertraue ich mich der Stimme der Tradition an, aber dies entpflichtet mich nicht von eigener Stellungnahme und Verantwortung.

Glücklich der Mensch, der sich auf Gottes Huld verlässt! Denn er wird neu zum Jubeln und Loben geführt.

Lobet den Herrn in seinen Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!

Alles, was Odem hat, lobe den Herrn, halleluja! (Ps 150, 2+6)

Glücklich der Mensch, der sich auf Gottes Huld verlässt! Er wird neu zum Jubeln und Loben geführt. Zu-

nächst ist die Motette hier klassisch doppelchörig. Mit Rufen und Gegenrufen treten die beiden Chöre zueinander in Beziehung. Ein Stück alter venezianischer Musiktradition mitten in Leipzig und mitten in Heidelberg! Die Chöre vereinen sich schließlich im großen Klang der Achtstimmigkeit, bevor sie dann in die überschwängliche Fuge einstimmen: alles, was Odem hat, lobe den Herrn.

„Aller Atem lobe Gott“ – heißt es wörtlich in Ps 150. In universaler Ausdehnung ist an die ganze Schöpfung zu denken. Alles Leben lobe Gott. Alle Geschöpfe sollen den Herrn preisen. Thomas Weiß, Badischer Pfarrer und Lyriker, hat in Variation von Brechts Kalendergeschichten vom Herrn K. Geschichten von Herrn G. geschrieben. Eine geht so:

„Ganz besonders liebte Herr G. die Musik. Darum versammelte er in gewisser Regelmäßigkeit das Orchester dieser Welt und probte seine Symphonien. Dann sangen die Buckelwale, die Fliegen surrten, [die Mücken schwirren], Tiger grollten mit ihrem ganz unvergleichlichen Bass, die Büffel stampften im Takt und zwischenein sang ein Pirol ein Piccolo. Sehr, sehr ärgerlich konnte Herr G. werden, wenn die Töne nicht zusammenklangen. Das war, wenn der Menschenpuls fehlte.“ (Th. Weiß, Geschichten vom Herrn G., 2013, S.128)

Bei der Symphonie der Schöpfung ist der Mensch weder ein strahlender Virtuose noch gar der Dirigent. Aber sein Puls darf nicht fehlen, schreibt Thomas Weiß. Sein Impuls ist nötig, ein Impuls zu Fürsorge und Schutz, zum Vertrauen und zum Lob. Das Lob basiert auf Sprache: auf der Sprache der Psalmen, auf der Sprache der Tradition und der Gegenwart, auf der Sprache der Musik.

Bach gestaltet diesen Impuls zum Lob mit großem Atem. Aus seinem Originalmanuskript ist übrigens noch rekonstruierbar, dass er das Schlussmotiv zunächst einfacher und kürzer entworfen hatte. Dann wurde das Fugenthema länger und dadurch vor allem dem Jubel

des Anfangs und der Reigentanzfuge vergleichbar. Verständlich wird aufgefordert, diesen Gott, der handelt, zu loben. Der Jubel ist gleichzeitig leidenschaftlich und überschwänglich. Die Fuge durchbricht immer wieder die Kompositionsregeln und überschreitet im drittletzten Takt mit dem unerhört hohen Spitzenton des Soprans den bisherigen Tonraum dieser Motette und nahezu aller bis dahin komponierten Chormusik.

355 D  
Herrn, al - les, al - les, was O - dem hat,  
Herrn, Hal - le - lu - ja,  
Herrn, al - les, was O - dem hat, lo - be den  
Herrn, Hal - le - lu - ja,  
361  
lo - be - den Herrn, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja!  
Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja!  
Herrn, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja!  
dem hat, lo - be den Herrn, Hal - le - lu - ja!

Im Lob Gottes werden die Grenzen durchbrochen. Aller Atem lobt Gott. Und Mozart? Die in Leipzig erbetene Abschrift der Bach-Motette hat er erhalten. Noch heute wird die Partitur in Wien aufbewahrt. Mozart notierte darauf: „Müsste ein ganzes Orchestre dazugesetzt werden!“ Kongenial erkennt er die klanglichen und rhythmischen Dimensionen dieser Motette, ihre Beziehung zum italienischen Concerto, aber vor allem ihr Durchbrechen bisheriger Formen, Strukturen und Grenzen. Menschliche Stimmen und Instrumente klingen hier zusammen. Das Orchester der Welt besitzt den Puls, jubelt mit und ohne Worte: Halleluja!

verwendete Literatur:

R. Emans/S. Heimke (Hg.), *Bachs Passionen, Oratorien und Motetten, Bach-Hand-*

*buch Bd.3*, 2009; M. Geck, *Bach - Leben und Werk*, 2000; ders., *Mozart. Eine Biographie*, 2006; K. Hofmann, *Johann Sebastian Bach. Die Motetten*, 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.



Prof. Dr. Silke Leopold, KMD Prof. Bernd Stegmann,  
Prof. Dr. Dr. Elsabé Kloppers, Prof. Dr. Helmut Schwier

Bernd Stegmann

# Warum wir Haydns Schöpfung auch heute noch brauchen

Gedanken zur Aufführung des Oratoriums am 06. Juli 2014

Bevor ich mich intensiver mit dem Oratorium *Die Schöpfung* von Joseph Haydn befasste, ging es mir wie vielleicht dem einen oder anderen Leser dieser Zeilen: Begriffe wie „belangloses Geklingel“, „undifferenzierte Jubelchöre“, „naive Sicht auf die Welt, in der wir heute leben“ klebten wie mit einem altertümlich zähen Leim befestigt an diesem Stück; ein Werk also, das wie kaum ein anderes geeignet schien, die Entfernung zwischen Kirchenmusik und der Lebenswirklichkeit heute lebender Menschen in einer ganz eigenen, sehr großen Maßeinheit darzustellen. Adam und Eva versus Homo erectus, Gottes Sieben-Tage-Woche versus 2 Millionen Jahre Menschheitsgeschichte, und letztlich: absichtsvolles Wirken einer höheren Macht versus Zufallsprinzip. Dies alles mündete in die Frage: Wo komme ich eigentlich in diesem Stück vor, in diesem Werk, vergleichbar einem von dienstbaren Geistern betreuten putzigen Freizeit-Zoo oder Gewächshaus? Das kann doch heute im besten Fall nur noch wehmütige Rührung hervorrufen! - So dachte ich, dies nicht einmal bewusst, aber doch als nicht weiter zu hinterfragendes Grundwissen (Vielleicht geht es Ihnen ja ähnlich).

Ich machte dann eine ganz andere Erfahrung: Tritt man nur genügend weit zurück, justiert seinen Blick auf die Fragen unserer Existenz von der Nah- auf die Fernperspektive, so fällt die Bewertung des Stückes ganz anders aus. Ich stellte fest, dass es Konstanten in allem Leben gibt und dass Haydn eine dieser Konstanten in unvergleichlicher Intensität in Klang gesetzt hat. Den Prinzipien des Wandels, des Werdens und Vergehens, dem Drang zur Reproduktion der eigenen Art und damit der Durchsetzung gegenüber den anderen in die Welt gesetzten Mitkollegen wohnt eine große Kraft inne. Man kann sie Lebensenergie nennen oder, wie Haydn es vielleicht gesagt hätte: Lebensfreude. Hinter all der - von den Prinzipien der Aufklärung geleiteten - absichtsvollen Wohlgeordnetheit, welche das Libretto der Schöpfung als offensichtliche Grundidee durchzieht, steht eine allenthalben spürbare positive Kraft in der Musik Haydns.

Der Komponist wurde sinngemäß einmal gefragt, warum er in seinen Mess-Vertonungen immer alles in Dur schreibe. Er antwortete daraufhin, wenn er sich vergegenwärtige, dass der allmächtige Gott ihm, dem armen, unwürdigen, zu ihm

flehenden Menschen seine Sünden bereits vergeben habe, so mache ihn das so froh, dass er Sätze wie „Kyrie eleison“, „...qui tollis peccata mundi“ usw. nur fröhlich und in Dur ausdrücken könnte. Ist das naiv? Wenn wir nur den Blick auf die Weitwinkel-Perspektive einstellen, sehen wir das vielleicht nicht mehr so. Bezogen auf die Schöpfung könnte man dann mit Haydn sagen: Es kommt in erster Linie gar nicht darauf an, einen für uns verständlichen Sinn hinter allem Dasein zu finden. Das Wichtigste ist vielmehr die Vergegenwärtigung des kreatürlichen „Jetzt-Gefühls“, das kindliche Staunen darüber, dass ich und alles andere hier und jetzt existieren.

So gesehen kann also die Stimme eines Komponisten, welche dieser vor über 200 Jahren erhoben hat, genauso viel Wahrheit enthalten wie ein heutiges Physikbuch.

Die Arien der Schöpfung sind es, welche für mich das oben beschriebene kindliche Staunen, diese unverfälschte Lebensfreude am schönsten in Klang setzen.

Hier ist natürlich an erster Stelle jene mit dem Text „Mit Staunen sieht das Wunderwerk“ zu nennen. Dieser lang gezogene „staunende“ erste Ton der Oboe und dann später in der Singstimme, in den hinein quasi spielerisch das allmächtige (eine Oktave durchziehende) Wirken „hineintropft“, ist viel mehr als lediglich ein musikalisches Bild.

Oder der unvergleichlich schöne Beginn der ersten Arie „Nun schwanden vor dem heiligen Strahle“. Nach dem zu Recht stets gerühmten Fortissimo-Akkord, welcher die Erschaffung des Lichtes im „Chaos“ manifestiert, strömt hier erstmalig ein „lieblicher“ Lichtstrahl aus der Höhe herab. Das Befreiende dieses wunderbaren Arienanfangs resultiert auch aus dem genialen Tonartwechsel (C-Dur/A-Dur).

Oder die Sopranarie, in der Flug und Gesang der Vögel dargestellt werden und das Terzett, in welchem das lebendige Treiben der Fische hinzukommt: Überall wird nicht lediglich etwas abgebildet, sondern aus der kindlich staunenden, fröhlichen Sicht des Menschen betrachtet.

Apropos Mensch: Auch ihm hat Haydn eine wunderbare Arie gewidmet: „Mit Würd' und Hoheit angetan“. Klammert man mal das aus unserer heutigen Sicht irgendwie lustige Rollenverständnis der Geschlechter aus, so tritt uns hier, zu in ihrer

Einfachheit bezaubernder Musik einerschreitend eine fast fremde Gestalt gegenüber: der gute Mensch. Ja - so könnte er gemeint gewesen sein!

Von der Gesamtkonzeption des Werkes her scheint es daher auch nur konsequent, dass der biblische Sündenfall hier nicht vorkommt. Auch die christliche Erlösungstat ist somit überflüssig.

Resümierend könnte man sagen, dass wir mit Haydns Schöpfung ein Oratorium vor uns haben, welches nur vordergründig antiquierte Schöpfungsmythen transportiert oder göttliches Wirken in die Zwangsjacke der Aufklärung zu pressen versucht. Vielmehr eröffnet es für uns Heutige eine Meta-Ebene des Verständnisses. Nicht die Frage nach Sinn und Plan ist danach für unser Dasein wichtig, sondern die Einsicht in die Tatsache, dass wir alle Teil einer äußerst lebendigen, vielgestaltigen Welt sind, an der es sich zu freuen

gilt. Mir kommt es so vor, als ob Haydn sich dessen ganz bewusst war, auch so ein Mitsänger in der Schar der von ihm so wunderbar in Klang gesetzten Kreaturen zu sein und aus diesem Wissen heraus dieses Werk erschuf.

Für uns Heutige kann das Hören von Haydns Schöpfung am Anfang von etwas ganz Neuem stehen. Es gibt wohl kein anderes Oratorium, das derart prall angefüllt ist mit positiver Energie. Es kann wirken wie eine Überdosis Lebensfreude. Das „Wunder“ Schöpfung tritt uns hier so unverblümt, so unverschämt direkt gegenüber, dass es schwerfällt, sich außen vor zu fühlen. Wir werden in eine Situation purer Daseinsfreude gestellt. Haydn ermuntert uns sozusagen, den Reset-Knopf unseres Lebens zu drücken. Auch die Darstellung von uns Menschen, welcher wir hier begegnen, kann Mut machen, voraussetzungslos noch einmal ganz von vorn anzufangen.



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.

## Euphorie mit Haydns Bestseller

*Badischer Kammerchor und Heidelberger Kantorei begeisterten mit „Schöpfung“ in der Peterskirche*

Von Simon Scherer

Dirigent Bernd Stegmann drückte mit dieser „Schöpfung“ zum Abschluss der 3. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion eine Art Reset-Knopf des positiven Lebensgefühls, versprühte eine Überdosis an Lebensfreude und setzte eine Menge positiver Energie frei. Stegmann selbst hatte sich wohl ebenfalls dieses Reset-Knopfs bedient, und zwar nicht nur einmal: Bei jedem einzelnen Chormitglied, den vielen Orchestermitgliedern und nicht zuletzt den Solisten schien er diesen ebenfalls aktiviert zu haben.

Der Rektor der Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik, deren Badischen Kammerchor gemeinsam mit der Heidelberger Kantorei und dem Barockorchester L'arpa festante diese Aufführung in der Peterskirche verwirk-

lichte, hat erneut den Triumph des schon bei seiner Uraufführung als Bestseller gefeierten Oratoriums zelebriert. Schon im gewaltigen Eröffnungsakkord schwamm parallel dazu aber auch ein zartbesaiteter Geigent Teppich mit, der mit vager Aufbruchsstimmung den absoluten Kontrast zum durchsetzungsstarken Geigenstrich im späteren Spannungsaufbau bildete, der schließlich mit herrlich donnernder Pauke bis in die Kirchturmspitze aufstieg.

Mit viel Gewicht und weihelvollem Gestus unterstrich Bass Raimund Nolte die Bedeutungsschwere seiner Texte, dehnte seine Klanglinien weit aus, mit dezenter, aber doch spürbarer Aufrechterhaltung seiner Spannkraft. Von Stegmanns Euphorie hatte Tenor Sebastian Hübner am meisten abbekommen, der zupackend seine Texte belebte,

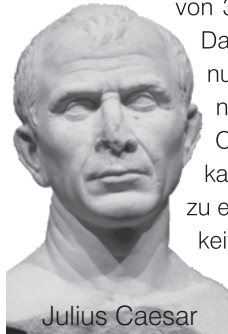
später aber auch sehr gefühlsintensive Momente kreierte. Trotz Einspringens in letzter Minute hatte sich auch die Sopranistin Cornelia Winter vom Motto des Dirigenten anstecken lassen, vital und spritzig auf der einen Seite, gleichzeitig aber auch mit sehr bescheidenem Gestus in der Stimmführung, der von einer tief aus dem Inneren kommenden Hingabe an die Musik begleitet wurde.

Große Leistung bewies nicht zuletzt der Chor. In überschaubarer Größe lief die geschlossene Sängerfront es zuweilen richtig kochen, bewegte sich zielstrebig auf seinen Melodiebögen nach vorn, bevor das Orchester kurzzeitig wieder in den Schwebezustand wechselte. Mit vortrefflichem Gespür für das Sphärische in dieser Musik malten die Musiker fabelhaft all die geschilderten Schauplätze der Natur nach.

# Essays

Wolfgang Herbst: Welcher Tag ist heute?

Die Antwort kann nur jemand geben, der einen Kalender zur Verfügung hat. Und genau da liegt das Problem. Das wusste auch der römische Kaiser Julius Cäsar, als er im Jahre 45 vor Christus den nach ihm benannten Julianischen Kalender im ganzen Reich einführte. Seine Astronomen und Mathematiker hatten für ihn berechnet, dass ein Kalenderjahr die Länge von 365 Tagen und 6 Stunden hat.



Julius Caesar

Das stimmte ungefähr, aber eben nur ungefähr. Wenn man nämlich nach diesem Jahreskalender das Osterfest berechnete, dann kam es im Laufe von vielen Jahren zu einer Differenz, denn in Wirklichkeit war das Jahr 11 Minuten und 14 Sekunden kürzer als angenommen. Die Differenz wuchs und wuchs. Sie summierte sich im Laufe von 128 Jahren zu einem ganzen Tag. Durch Schaltjahre konnte der Fehler nur notdürftig ausgeglichen werden. Da die Berechnung des Osterfestes aber eine hochtheologische Angelegenheit war, weil sie den Festzyklus sowie die Heiligen-Gedenktage des Kirchenjahres steuerte, kümmerte sich der Papst um die Sache.

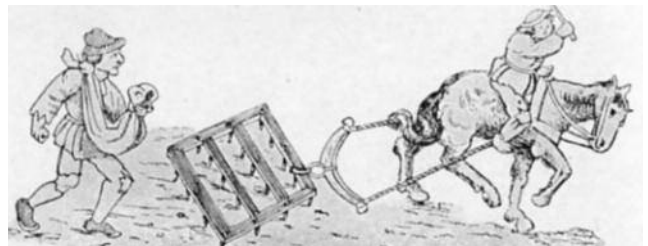
Er folgte seinen wissenschaftlichen Beratern und verbesserte die Regelung der Schaltjahre. Dazu ließ er 1582 eine Übergangslösung für den nach ihm be-



Gregor XII

nannten gregorianischen Kalender realisieren. Der Jahresablauf musste einmalig verkürzt werden. Deshalb ließ er auf den Donnerstag, 4. Oktober 1582 direkt den Freitag, 15. Oktober folgen. Das Überspringen von 10 Tagen war unverzichtbar für die von ihm angeordnete Einführung des neuen Kalenders. Zugleich wurden die neuen Namenstage der Heiligen dem Volk mitgeteilt. Für die katholischen Länder war die Anordnung des Papstes kein großes Problem. Aber bei den Protestanten gab es erhebliche Widerstände. Niemand wollte sich in dem polemisch aufgeheizten Reforma-

tionsjahrhundert ausgerechnet vom Papst in Rom eine neue Zeitrechnung vorschreiben lassen. Besonders schlimm wurde der Streit um den Kalender in der Freien Reichsstadt Augsburg. Dort kam es beinahe zu bürgerkriegsähnlichen Tumulten. Die Bevölkerung war zu 75% evangelisch, ihr Rat aber mehrheitlich katholisch. Evangelische Prediger agitierten gegen die Politik des Stadtrates, der den neuen Kalender des Papstes einführen ließ, und es kam zu Unruhen. Sollte man sich als Protestant vom Papst in Rom zehn oder mehr Tage seines Lebens einfach stehlen lassen? Vor allem die Bauern wussten ein Lied davon zu singen, denn die ganze Natur könnte durch den neuen Kalender in Unordnung geraten. Sollten die Jahrhunderte alten Kalendertermine für Saat und Ernte aufgegeben werden? Alle bewährten „Bauernregeln“



wären plötzlich falsch, weil auch die Heiligengedenktage verschoben sind, an denen sich diese Regeln meist orientieren. Wie soll das Wetter plötzlich dem neuen Kalender folgen können? Die Bären in den Wäldern zweifelten, wann sie aus dem Winterschlaf aufwachen sollten, denn der Tag Mariae Lichtmess kam plötzlich zu früh. Die Vögel am Himmel wissen nicht mehr, wann sie in den Süden abreisen sollen. Die Störche hatten sich bisher immer nach St. Peter gerichtet. Woran sollen sie sich jetzt orientieren? So stand für die Papstgegner fest: Der alte Kalender entspricht – so meinte man – der Ordnung Gottes und seiner Schöpfung, und der neue Kalender ist ein sündhafter Eingriff in die Schöpfungsordnung. In üblen Beschimpfungen trug man auf beiden Seiten die Auseinandersetzung aus. Die jeweils anderen wurden als Pest, Seuche oder Antichristen bezeichnet, die Kalenderreform war je nach Standpunkt ein Teufelswerk – oder ein Segen. In kunstvollen astronomischen Uhren war das komplizierte Zeit- und Himmelsgeschehen schon früh mechanisiert und dem Volk nahe gebracht worden.



Theologen stritten von ihren Lehrkanzeln herab gegen den Kalender Papst Gregors III. und brachten manchmal sogar ihre ganze Universität hinter sich (Tübingen), und im Volk sang man Spottlieder, die auf Flugblättern verbreitet wurden.

*Ein schöns andechtiges Liedlein, von dem Newen Wolfmirmen Menschen vnd Vich angenehmen Kalender, Bäpstlicher heiligkeit zu Rom zu ehren gesungen.*

*Dem Bapst ist der Compast [Kompass] verruckt  
die nasen hat er krums getruckt,  
Vnd mit dem hindern hatz [hat er es] ersehnt  
das nit recht sein Heylgen stehn:  
Es dunckt jhn frey,  
von nöten sey  
das mann mach ein Kalender neu.*

*Ein Kalender hat neu betracht,  
die Bauren damit jrr gemacht,  
Es thut jhn weh under dem Hut  
das nimer ist ihr Practic gut:  
Es dunckt mich frey,  
von nöten sey  
das er auch mach ein practick neu*

*Kan er die Leut zwingen mit gewalt  
das man sein neun Kalender halt.  
So zwing er auch die thier darzu  
das jedes seinen willen thu:*

*Sie meinen frey,  
nit not es sey,  
das alt jhn gefelt und nit das neu.*

Der slowakische Gymnasialprofessor und Volkskundeforscher Daniel Bothár (1856–1929) fand in einer Schulbibliothek einen alten Predigtband des Augsburger evangelischen Superintendenten Georg Miller aus dem Jahr 1584. In diesem Band befand sich handschriftlich eine protestantische Parodie auf das Weihnachtslied „Ein Kindelein so löblich“ (EG Baden 546,2):

*Ein Kalender spitzfindiglich,  
Ist uns geboten heute,  
Wol von dem Bapst arglistiglich,  
Zu drotz ons Christen heute,  
Wer der Kalender nit geborn,  
So wer kein solcher Zwitteracht worn,  
Zu Augspurg in der statte,  
Ey du sauer Antichrist,  
Weyl dein Geburt vorhanden ist,  
So bringt sie viel onrathe.*

*Wee dem der diesen glauben hatt,  
Auf den Babst thuett bauen,  
Der kombt zur seeligkeit zue spatt,  
Welcher Im thuett vertrauen.  
Des Babst gesetz ond menschen wahn  
Damitt sie täglich umb thun gahn  
Hilff ons aus seiner Tyranny,  
Gieb ons die Seeligkeytte.*

Der gregorianische Kalender ist trotz dieser Spottgesänge ein gutes Stück besser als der julianische und eigentlich gar kein neuer, sondern nur ein verfeinerter Kalender. Er wurde in den meisten deutschen evangelischen Herrschaftsgebieten schließlich erst im Jahr 1700 eingeführt, weil es ohne eine Vereinheitlichung nicht mehr ging und jedermann den Gebrauch zweier unterschiedlicher Kalendersysteme satt hatte.

Der noch nicht fünfzehnjährige Johann Sebastian Bach war gerade auf der Reise nach Lüneburg, um als Chorschüler in die Partikularschule St. Michaelis eintreten zu können, da erlebte er, dass wegen der Kalenderumstellung auf den 18. Februar, den Donnerstag nach Sexagesimae, sofort der 1. März folgte, der Montag vor Reminiscere. Die beiden Sonntage Estomihi und Invokavit entfielen im Jahr 1700, und damit auch die Kirchenmusik für diese Sonntage, und Johann Sebastians fünfzehnter Geburtstag fand auf einmal elf Tage früher statt als in den Vorjahren.

Und welcher Tag ist heute? Der gregorianische Kalender verrät es uns. Wir brauchen nur in unsere Smart-Phones, Taschen-, Wand- oder PC-Kalender zu schauen.

# Frieden<sub>2014</sub> Krieg<sub>1914</sub> Frieden<sub>2014</sub> Krieg<sub>1914</sub> Frieden<sub>2014</sub>

- so lautete das Motto der 22. Europäischen Kulturtage Karlsruhe vom 7. - 25. Mai 2014. Zu diesem Anlass fand in der Christuskirche Karlsruhe unter Leitung von Carsten Wiebusch ein Chor-Orchesterkonzert mit selten zu hörenden Werken von Frank Martin (*In terra pax*, 1945) und Max Reger (*Dies irae*, 1914) statt. Regers unvollendeter Satz aus dem lateinischen Requiem war hier erstmals in Karlsruhe zu hören. Lesen Sie eine Beschreibung des Programmes von Carsten Wiebusch und einen Aufsatz von Prof. Dr. Susanne Popp, der Leiterin des Max-Reger-Instituts Karlsruhe, zum *Dies irae*.

## *Dies irae (1914) - In terra pax (1945)*

### *Musikalische Visionen von Kriegsausbruch und Versöhnung*

„Mit der Erklärung dieses Krieges ist wohl über jede Seele in Deutschland eine Erschütterung gekommen, neben der alles, was auch der Schicksalsreichste von uns an Druck und Spannung, an Verhängnis und Entschlossenheit erlebt hat, plötzlich etwas Dünnes und Schmales wurde. So ungefähr muss es den Menschen um das Jahr 1000 zumute gewesen sein, als man den Weltuntergang erwartete und niemand wusste, ob er verdammt oder gerettet werden würde. Seitdem ist, was uns zuerst als jenes dunkelmächtige Gefühl erschütterte, zu einem nun schon in vielen Formen ausgedrückten Gedanken geklärt: dass das Deutschland, in dem wir geworden sind, was wir sind, versunken ist wie ein ausgeträumter Traum, und dass wir, wie auch immer die jetzigen Ereignisse auslaufen mögen, unsere Zukunft auf dem Grund und Boden eines andern Deutschland erleben werden ... Ein anderes Deutschland, als das in diesen Krieg hineinging, wird aus ihm hervorgehen.“

Das schreibt der Philosoph Georg Simmel (1858 - 1918) im November 1914. Doch nicht nur ein anderes Deutschland, auch eine andere Welt, eine andere Kunst und eine andere Musik werden aus dem Krieg hervorgehen und die letzten Reste des „Alten“ werden durch den folgenden II. Weltkrieg, durch Vernichtungskrieg, Bombenkrieg und Holocaust und die „Stunde Null“ 1945 hinweggefegt werden. Auch im Hinblick auf die Welt der Musik ist es naheliegend, die Zeit der Kriege von 1914 bis 1945 als eine zusammenhängende Epoche zu betrachten. Gleichzeitig mit

der immer weiter fortschreitenden Zerstörung aller, somit auch der musikalischen Gewissheiten, Auflösung von Tonalität, formalen Strukturen und rhythmischer Taktgewissheit dringt die Musik jetzt in „unerhörte“ Ausdrucksbereiche vor, die früheren Zeiten noch völlig verschlossen schienen. Nehmen wir noch das Jahr 1913 hinzu, reicht diese Epoche von Strawinskys „*Sacre du printemps*“ über Schönbergs Zwölftonmusik bis zu Bartoks Spät- und Messiaens Frühwerk.

Simmels Zitat ist für das heutige Programm noch aus einem anderen Grund aufschlussreich: er erwähnt ausdrücklich das Mittelalter und den erwarteten Weltuntergang. Mit dem Verweis auf Verdammung oder Errettung sind wir beim Jüngsten Gericht, beim „*Dies irae*“ der mittelalterlichen Liturgie. Nicht nur Max Reger wendet sich 1914 dieser lateinischen Requiem-Sequenz zu, auch der Schweizer Komponist Frank Martin beginnt sein „*In terra pax*“ mit diesem Gedanken, indem er einen langen Abschnitt aus der Offenbarung des Johannes vertont. Die Vorstellung eines „mittelalterlichen“ Weltgerichts hat sich für viele Künstler und Intellektuelle mit dem Kriegsausbruch verbunden.

Im Sommer 1944 hatte René Dovaz - Direktor von Radio Genf - den Komponisten um ein Chorwerk gebeten, das am Tage des Waffenstillstandes zum ersten Mal in die Welt gesendet werden sollte.

„Nie wäre es mir in den Sinn gekommen, von mir aus in einem solchen Zeitpunkt einen Gegenstand von so

brennender Bedeutung zu behandeln. Aber da man mich fragte, ja beauftragte, hatte ich es leicht, an die Ausführung zu gehen. Und mit welcher Freude! Denn ich befand mich fast in der Lage des alten Meisters, der für die Kirche arbeitete. Ich musste das Publikum nicht von der Notwendigkeit eines solchen Werkes überzeugen, ich trug dafür keine Verantwortung. Ich musste nur danach trachten, dem Hörer etwas zu bieten, was dem Tag angemessen war, dem Tag des Friedens mit seiner überbordenden Freude, seiner Angst und den schrecklichen Erinnerungen. Dauer und Besetzung waren mir vorgeschrieben und unterbanden langwieriges Zaudern. Solcherart schrieb ich von August bis Oktober 1944 In terra pax, zeitweise mit den alliierten Armeen um die Wette laufend. Sie ließen mir leider viel zu viel Zeit.“

Martins Textauswahl für das „Kurzatorium“ ist sehr schlüssig. Der erste Teil umfasst die erwähnten apokalyptischen Visionen der Offenbarung, verbunden mit Klagepsalmen. Im zweiten Teil stehen die Verheißungen Jesajas im Vordergrund, die wir etwa auch aus Händels Messias kennen („Das Volk, das im Finstern wandelt ...“, „Ein Kind ist uns geboren ...“ etc.); den Abschluss bildet eine Vertonung des 100. Psalmes. Auch der dritte Teil bringt biblische „Klassiker“: zunächst Jesajas „Lied vom Gottesknecht“, vertont als Alt-Solo in Form einer Passacaglia über ein zwölftöniges Thema. Eine besonders tiefe Bedeutung würde dieses Stück bekommen, wenn man die alte Deutung in jüdischer Tradition bedenkt, die als „geschlagenen Gottesknecht“ das Volk Israel sieht. (Zwölf Töne – zwölf Stämme Israels?) Ein Abschnitt der Seligpreisungen und das Vaterunser beschließen den dritten Teil. Gerade die hier enthaltenen Grundaussagen christlichen Glaubens führen alle Versuche, den Krieg, die Rache oder völkische Gedanken, gar den Holocaust theologisch zu verbrämen, („Gott mit uns“ als Schlacht- und Kanzelruf etc.) ad absurdum.

So kann Martin auch den Bogen zur Offenbarung des Johannes wieder zurückschlagen: der vierte Teil des Oratoriums enthält, als Antwort auf die Zerstörungsvisionen des Beginns, die Verheißung auf den Neuen Himmel und die Neue Erde, gipfelnd im „Heilig, heilig, heilig“-Gesang. Gedanklicher Höhepunkt ist das Bild von den im Blute des Lammes reingewaschenen Kleidern, vorgetragen von Kinderstimmen.

„Ich glaube nicht, dass ich jemals irgendwelche Illusionen hatte über die Art des Friedens, der dem Ende des Krieges folgen würde.

Aber dieser Mangel konnte mich nicht an dem Versuch hindern, den

Übergang von tiefster Verzweiflung zur Hoffnung auf eine leuchtendere Zukunft auszudrücken. Und das bedeutete dann, dass ich in den Worten Christi die absolute Forderung nach Vergebung aussage, ohne die ein wirklicher Friede unfassbar ist. Aber diese Forderung ist so hoch, dass ihre Verwirklichung auf Erden ohne das Wunder einer vollständigen Umwandlung des menschlichen Denkens und Fühlens nicht vorstellbar ist. So kann für uns ein wahrer Friede nur eine Hoffnung sein, eine Brücke, die in eine unsichere Zukunft geschlagen wird, eine Zukunft, die wir uns aber vorstellen müssen, wenn wir auch an ihre irdische und materielle Verwirklichung nicht glauben können. In terra pax ist, wenn man so will, ein Werk für eine bestimmte Gelegenheit. Ich selbst habe es nie als ein solches betrachtet: die Probleme, die Krieg und Frieden aufwerfen, sind ewig. Es gibt nicht nur militärische Kriege, und ist Friede nicht eine ständige Sehnsucht unserer Seelen?“ (F.Martin)

Carsten Wiebusch

# 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

## *Apokalyptische Visionen in Musik*

Im November 1979, 65 Jahre nach der Entstehung, brachten Chor- und Sinfonieorchester des NDR unter Leitung von Roland Bader Max Regers fragmentarisches *Dies Irae* WoO V/9 zur Uraufführung. In einer Rezension der folgenden Einspielung schrieb der Kritiker der Zeitschrift *Fonoforum* Klaus Blum: „Über Strecken schrieb Reger ‚zeitgenössische‘ Musik. Mit dem ersten Kyrie und dann mit einzelnen ‚Dies Irae‘-Abschnitten greift er – ohne das tonale System zu verlassen – in musikalisches Neuland hinein. Hier werden Aufruhr, Erregungen und tiefste Erschütterungen in damals unerhörter (und heute nur selten gehörter!) musikalischer Sprache geschrieben: Apokalyptische Visionen ohne Beispiel. [...] Wir haben es mit einem Zeit- und Personaldokument allerersten Ranges zu tun, das mich persönlich von einem Alptraum befreit. Immer wieder hatte ich mich nämlich gefragt: ‚Hat denn jener Erste Weltkrieg, der Remarques ‚Im Westen nichts Neues‘ hervorrief [...], in der Musik keinen direkten Niederschlag gefunden?‘ Hier liegt er nun vor, klaffende Kenntnislücken füllend.“ Blum hätte ebenso die vielen Maler anführen können, die durch das Kriegserlebnis aus der Bahn geworfen wurden und zu neuen Stilmitteln fanden, wie es die Ausstellung „1914 – Die Avantgarden im Kampf“ in der Bundeskunsthalle Bonn so eindrucksvoll zeigte. Viele von ihnen hatten den Krieg als notwendige und reinigende Kraft und einzige Möglichkeit begrüßt, die verkrusteten gesellschaftlichen Verhältnisse im deutschen Kaiserreich aufzubrechen, waren aber bald von der traurigen Realität eingeholt worden: Die Vorstellung eines Blitzsiegts deutscher Waffen war zerplatzt, den moralerhaltenden offiziellen Kriegsberichten zum Trotz häuften sich in den Zeitungen die Todesanzeigen für die „Gefallenen Helden“, die ihr Erwachsenenleben kaum begonnen hatten.

Die Ursache, warum das Werk aus dem ersten Weltkriegsjahr so lange unaufgeführt blieb, liegt in der Entstehungsgeschichte des im Dezember 1914 vom Komponisten verworfenen Fragments. In einer ersten Reaktion hatte er sich im ersten Kriegsmonat ins Innere zurückgezogen und religiöse Themen bearbeitet; Choralvorspiele, geistliche Chöre und Lieder mit Orgelbegleitung entstanden, dazu der Hymnus der Liebe auf einen Text des früh verstorbenen Dichters Ludwig Jacobowski, der mit der Frage „Wo ist die Liebe, die Menschenliebe?“ so wenig in die Zeit passte, dass Reger nicht auf seiner Veröffentlichung bestand. Im September dann, scheinbar verspätet, hatte er sich der Vaterländischen Ouvertüre zugewandt, die als „kontrapunktisches Wunder“, so der Komponist, drei

vaterländische Lieder mit dem Choral „Nun danket alle Gott“ zusammen zwingt, der unheiligen Allianz von Staat und Kirche im deutschen Kaiserreich entsprechend. Während die patriotischen Melodien über weite Strecken düster – nach zeitgenössischen Kritiken „als sei das Vaterland in Gefahr“ – eingeführt und verarbeitet werden, spricht die Schlussapotheose in plakativer Sprache vom deutschen Sieg.

Noch vor Abschluss dieser Ouvertüre fasste Reger Mitte September den Plan, ein Requiem zu schreiben, ob nach Brahms'schem Vorbild mit deutschen Bibelworten oder mit dem Text der lateinischen Totenmesse blieb zunächst offen. Nach der Entscheidung für den liturgischen Text setzte er sich mit einem katholischen Priester in Verbindung, mit dem er Wort für Wort diskutierte. Seit Anfang Oktober komponierte er in wildem Furor, Mitte November war der erste Satz, bestehend aus Introitus (*Requiem aeternam*) und Kyrie, weitgehend abgeschlossen, das Manuskript wurde seinem Freund und Berater Karl Straube zur Begutachtung überlassen und sollte dann in Verlag gehen. Dass Reger unbeeinträchtigt vom Weltgeschehen mit großer Intensität weiter am *Dies irae* arbeitete, brachte ihm Vorwürfe seiner Frau ein, unmenschlich zu sein; doch war dies seine Form, das schreckliche Geschehen zu verarbeiten. Denn die Sequenz *Dies irae* mit ihren an Höllendarstellungen Boschs und Breughels erinnernden suggestiven Bildern traf bei ihm, der sich schon in seinen großen Orgelwerken als Apokalyptiker erwiesen hatte, einen empfindlichen Nerv.

Mitte Dezember 1914 brachte er zu einem Treffen mit Straube in Leipzig das weit fortgeschrittene *Dies irae* mit: Mehr als drei Viertel des Textes waren vertont, dagegen fehlten noch gänzlich die in seinen Werken so wichtigen Eintragungen zu Dynamik und Tempo. In einem Gefühl von intellektueller Überlegenheit überzeugte Straube den Künstlerfreund, „daß er dem Stoff nicht gewachsen“ sei und er den „Text nicht ausgeschöpft“ habe. Das Manuskript des druckfertigen ersten Satzes ließ er sich zusammen mit dem des *Dies-irae*-Fragments schenken; es bricht mit einer Kadenz und sich verdünnender Orchesterbegleitung zu den Worten „statuens in parte dextra“ ab; in allen Teilen vollendet, hätte das Requiem abendfüllende Dimensionen gehabt.

Das Requiem sollte – dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend – den „gefallenen deutschen Helden“ gewidmet werden.

---

*Auf der nächsten Seite sind zwei Notenbeispiele aus Regers unvollendetem lateinischen Requiem zu sehen: auf der linken Seite die letzten Takte des „Kyrie“, von Reger vollendet inklusive der im zweiten Arbeitsgang eingetragenen Vortragsbezeichnungen und minutiösen dynamischen Angaben, rechts der Beginn vom Dies irae, von Reger abgebrochen nach Takt 237. Eine Bezeichnung des „rohen“ Notentextes mit Dynamik und Phrasierung etc. erfolgte nicht mehr.*



Doch widerspricht die Musik dem heroischen Titel: Es sind die „unfreiwillig Geopferten“, die grässlich Verstümmelten, die namenlos Gefallenen, denen Reger hier mit Riesenbesetzung für Chor, Solistenquartett, Orchester und Orgel und einer kaum zu steigernden Expressivität ein Denkmal setzt. In unaufgelöstem Kontrast wechseln Akkordschichtungen und Klangballungen mit unisono-Partien, welche die Melodie der gregorianischen Sequenz des Dies Irae zitieren; aufgeregte Turba-Partien kontrastieren mit leidenschaftslosen, orakelhaften Feststellungen. Starke Chromatik und Dissonanzhäufung intensivieren mit eigentümlich fahlen instrumentalen Klangeffekten den Ausdruck, die Motivbildung gemahnt mit absteigenden chromatischen Linien und verminderten Intervallsprüngen an die barocke Affektenlehre, die Satzweise folgt teilweise eng dem Text: Die Worte „quidquid latet apparebit“ etwa erklingen unisono – als musikalische Umsetzung von Durchsichtigkeit und Transparenz der zu Tage tretenden Sünden.

Ein Vergleich mit Max Beckmanns unter dem Kriegseindruck entstandenem, gleichfalls unvollendetem Bild Auferstehung 1917 – heute in der Staatsgalerie Stuttgart – drängt sich auf: das gewaltige Ausmaß (3.50 m x 5 m), das fahle Grau, die Wiederaufstehenden mit zerbrochenen Gliedern und eingetrockneten Verbänden – gerade in seiner Unfertigkeit wird das Bild der Realität des Untergangs gerecht und damit künstlerisch vollendet.

Über die Gründe, aus denen sich Reger von Straube die Kraft zur Fortsetzung rauben ließ, kann nur spekuliert werden. Er mag die Problematik, eine derart persönliche Vision des Schreckens in die „objektivierte“ liturgische Form des Requiems zu binden, empfunden haben; er mag auch die vernichtende Wirkung seiner Musik bedacht haben, die nichts Tröstliches andeutet. Denkbar ist vor allem, dass Reger vor der eigenen musikalischen Kühnheit und radikalen Modernität erschrocken war; er hatte die Musik an die Grenzen seiner Sprachmittel gebracht, Struktur und Sinnzusammenhang nicht mehr aus der Konstruktion, sondern aus neuen Kategorien – Dichte, Klangschichtung, radikale Expression, verstörende Emotion – gestiftet und damit die Existenz von Musik als geformter Kunstaussage gefährdet. Als Schlüsselwerk der Moderne ist das Requiem, wie der amerikanische Dirigent Ira Levin 2005 in einem Schreiben an das Max-Reger-Institut so schön formulierte, „Adrian Leverkühns Meisterwerk“ vergleichbar; hier wird, ungeachtet jeder Aufführungsmöglichkeit, die Kompliziertheit auf die Spitze getrieben, in purer, aus dem Klangraum entwickelter Expressivität. So ist es nicht verwunderlich, dass Aufführungen seit der Entdeckung vor 35 Jahren an zwei Händen abzuzählen sind: In der Kriegsthematik der Europäischen Kulturtag 2014 in Karlsruhe ist sie eine unerlässliche Pflicht, deren Erfüllung die größte Anerkennung verdient.

Susanne Popp



## Neue Orgelmusik

ANTON BRUCKNER (1824-1896)  
**IX. Symphonie d-Moll**  
 Bearbeitung für romanische Orgel von Eberhard Klotz  
 Mit dieser Bearbeitung ist Bruckners letztes großes symphonisches Werk, die 9. Symphonie, endlich Organisten für Konzertaufführungen zugänglich.

**Band 1: Satz I**  
 EM 1853 · ISMN 979-0-2007-1652-8 · € 19,00  
**Band 2: Satz II und III**  
 EM 1854 · ISMN 979-0-2007-1653-5 · € 25,00  
 Beide Bände (EM 1853 + EM 1854)  
 zusammen ISMN 979-0-2007-3431-7 · € 39,00

ERNST JULIUS HENTSCHEL (1804-1875)  
**Wie schön leuchtet der Morgenstern**  
 Evangelisches Choralbuch. Eine Auswahl für Orgel solo.  
 Jubiläumsausgabe zum 175-jährigen Bestehen des Merseburger Verlages bearbeitet von Martin Wenning.  
 Eine Auswahl von bekannten Chorälen des Evangelischen Gesangbuchs, die durchweg leicht spielbar sind. Hentschels Harmonisierungen bieten einen spannenden Einblick in die Praxis des 19. Jahrhunderts und bereichern das Repertoire jedes Organisten. Martin Wenning hat sie an die heute gängigen Melodiefassungen des Evangelischen Gesangbuches angepasst. Jeder modernen Adaption ist eine Faksimileseite des Originals von 1843 gegenüber gestellt.  
 EM 1750 · ISMN 979-0-2007-3352-5 · € 29,00

LOUIS LEWANDOWSKI (1821-1894)  
**Synagogen-Melodien**, op. 47 für Orgel solo  
 Bearbeitet und herausgegeben von Martin Forciniti  
 Reihe: Synagogalmusik-Band 4  
 EM 1868 · ISMN 979-0-2007-1666-5 · € 14,90

SIGMAR SCHICKEL (\*1934)  
 REIHE: **Choralvorspiele und Intonationen barocken Charakters** zum GL (EG) mit Diözesanteil Limburg für Orgel.  
 Der Komponist arbeitet nach den strengen Prinzipien polyphoner Satztechnik ebenso wie mit der Phantasie des freien Spiels, der durchdachten Form und fakturgeleiteten Improvisation, mit der er in über 50 Organistenjahren seine eigene Pfarrgemeinde in Selters im Taunus erfreut.  
 Bände 1 bis 10 komplett (auch einzeln erhältlich)  
 EM 1890 · ISMN 979-0-2007-1688-7 · € 115,00

MICHAEL TÖPEL (\*1958)  
**Portal für Orgel**  
 Beeindruckt von den Orgeln in den Backsteinkirchen der Hansestadt Lübeck einerseits und inspiriert durch die Portale des Straßburger Münsters andererseits entstand diese in Klangfärbung und Spielanforderung vielfältige Orgelkomposition. Ihre faszinierende Klangarchitektur lässt den Kolossalbau der Kathedrale vor den Augen des Hörers entstehen. Die Realisierung ist auf historischen Orgeln wie auch modernen Instrumenten gleichermaßen ohne weiteres machbar.  
 EM 1859 · ISMN 979-0-2007-1658-0 · € 9,00

 **Merseburger Verlag**  
 Naumburger Str. 40 · 34127 Kassel  
 Tel: 0561-78 98 09 11 · Fax: 0561-78 98 09 16



**HEIDELBERGER VOLKSBANK**

Ihre Bank

UNSERE REGIONALE  
VERANTWORTUNG:

Wir fördern Kultur, Bildung,  
Sport und soziale Projekte.

[www.heidelberger-volksbank.de](http://www.heidelberger-volksbank.de)

Wie schon im letzten Heft von *HfK aktuell* berichtet, beherbergt unsere Hochschule neuerdings die Ausbildung zum / zur Orgelsachverständigen. Auch unsere Studierenden können sich auf diese Weise direkt vor Ort weiterqualifizieren. Der Leiter und Organisator dieses interessanten Angebotes, Prof. Michael Gerhard Kaufmann, erläutert nun im Folgenden ausführlich, wie die Ausbildung im Einzelnen aussieht und welche Aufgaben im späteren Beruf diesbezüglich anfallen. Der Artikel fußt auf einem Vortrag, den er am 10. April 2014 in der Akademie für Musik Danzig hielt.

Michael Gerhard Kaufmann

## Die Tätigkeit von Orgelsachverständigen und die Dokumentation von Orgeln in Deutschland<sup>1</sup>

### Zur Tätigkeit von Orgelsachverständigen

In Deutschland gibt es seit mehreren Jahrhunderten Orgelsachverständige. Es handelt sich hierbei um Personen, die den Auftraggeber (Kirchengemeinde, öffentliche Institution oder private Person) bei einem Orgelprojekt (Neubau, Umbau, Sanierung oder Restaurierung) beraten und mit dem Auftragnehmer (Orgelbauer und / oder Restaurator) in einem Dialog stehen. In der Regel übernehmen diese Funktion Organisten, seltener Musik- oder Kunstwissenschaftler, die von einer kirchlichen oder staatlichen Behörde für einen bestimmten geographischen Bereich bestellt werden (Orgelinspektoren, Orgelrevisoren, Orgelkonservatoren), um in diesem bei allen Projekten planend und beratend mitzuwirken und ggf. die Abnahmeprüfungen neu erbauter, sanierter, reparierter oder restaurierter Instrumente vorzunehmen. Die Aufgaben beziehen sich vor allem auf die Kompetenz des Orgelsachverständigen als Musiker und zunehmend auch als Historiker sowie als unabhängiger Berater bei der Auftragsvergabe und Projektbegleitung.<sup>2</sup>

Die erste Person, die man als einen Orgelsachverständigen bezeichnen kann, ist Arnold Schlick, eine der bedeutendsten Persönlichkeiten in der Geschichte der Orgel überhaupt: Schlick, der vor 1460 in Heidelberg geborene und dort bis zu seinem Lebensende nach 1521 ansässige blinde Organist am

kurpfälzischen Hof, der „vil iar vor keysern vnnnd königen churfürsten fürsten geistlichen vnd weltlichen auch andern herren“<sup>3</sup> die Orgel gespielt hatte – unter anderem 1486 anlässlich der Krönung Kaiser Maximilians I. im Dom zu Frankfurt, 1495 auf

dem Reichstag zu Worms und möglicherweise 1520 bei der Kaiserkrönung Karls V. im Dom zu Aachen. Des Weiteren besaß Schlick eine umfangreiche Kenntnis im Orgelbau, die er sich auf ausgedehnten Reisen bis in die Niederlande erworben hatte und die ihn als Orgelsachverständigen befähigte beispielsweise die 1491 von Friedrich Krebs (?-1493) im Straßburger Münster errichtete große Schwalbennest-Organ sowie weitere Orgelwerke in den Städten Hagenau, Speyer, Neustadt an der Haardt sowie im kursächsischen Torgau zu prüfen. Schlick setzte Maßstäbe, indem er als Buchdruck beziehungsweise Notendruck zunächst das erste deutschsprachige Traktat über Orgelbau und Orgelspiel, den *Spiegel der Orgelmacher vnd*

**Spiegel der Orgelmacher vñ Organisten allen Safften vñ kirche so Orgel halte oder mache lassen hochnützlich durch den hochberaim pten vñ künstreichen Meyster Arnolt Schlicken Pfalzgrauischen Organiste artlich verfasst vñ vñ Römische Kaiserlicher maiestat sonder löblicher Befrey hüg vñ begnadig außgerubt vñ außgange.**



Schlick - Spiegel der Orgelmacher

*Organisten*, Mainz 1511, und wenig später die erste deutsche Komposition für Orgel, *Tabulaturen etlicher lobgesang und liden vff die orgeln vnd lauten*, Mainz 1512, veröffentlichte.<sup>4</sup> Beide Publikationen waren in ihrer Grundsätzlichkeit sowohl auf die Theorie als auch auf die Praxis im Umgang mit dem Instrument ausgerichtet, da im ersten die Bedingungen für den Orgelbau, im zweiten die Fähigkeiten im Orgelspiel angespro-

chen wurden. Das zeitgenössische Instrument erfuhr auf diese Weise wichtige Anregungen, da es erstmals in all seinen baulichen und klanglichen Komponenten reflektiert, strukturiert und organisiert worden war. Als Beispiel für eine musikalisch gut verwendbare Orgel gab Schlick folgende Disposition:<sup>5</sup>

[Manual F-a2]	[Rückpositiv F-a2]	[Pedal F-c0]
principale [weit und eng]	principal holtzen	principal
octaff	gemßlein	octaff
gemßerhorn	zymmelein	hindersatz
zymmell	hintersetzlein	trommette / basaun
hindersatz		
raußpfeiffen / schallmey		
hültze glechter		
zinck		
schweigel		
regall / super regall		

Die charakteristischen Eigenschaften des oberrheinischen Orgelbaus sind hier versammelt: das kontrastierende Gegeneinander von Manual (= Hauptwerk) und Rückpositiv, das durch Prinzipale und Mixturen bestimmte strahlend helle Klangbild, die nur in verhältnismäßig geringer Zahl vertretenen Flöten- und Zungenstimmen – Prinzipien, wie sie auch der italienischen Orgel dieser Zeit zu eigen waren.

Blickt man in die verschiedenen Epochen, dann sind als herausragende Orgelsachverständige beispielsweise zu nennen: im Barock Andreas Werckmeister (1645-1706) und Johann Sebastian Bach (1785-1759), in der Klassik Joseph Aloys Schmittbaur (1718-1809) und Joseph Louis Schmittbaur (1755-1829), in der Romantik Johann Gottlob Töpfer (1791-1870) und Philipp Wolfrum (1854-1919), in der Orgelbewegung Christhard Mahrenholz (1900-1980), Helmut Bornefeld (1906-1990) und Rudolf Walter (1918-2009) sowie in der Gegenwart zahlreiche andere Männer und auch mehr und mehr Frauen. Sie waren und sind gemeinsam mit den Orgelbauern verantwortlich für eine jeweils zeitgemäße Interpretation des Musikinstruments Orgel.

Wie sieht das Tätigkeitsprofil eines Orgelsachverständigen aus? Welche Qualifikationen und Kompetenzen sind Voraussetzungen für die Ausübung einer solchen Funktion? Welche Aufgaben sind wahrzunehmen?

Zunächst einmal: Das Tätigkeitsprofil eines Orgelsachverständigen ist sehr vielfältig. Er muß eigentlich verschiedene Berufe in sich vereinen:

1. Musiker / Organist
2. Historiker / Musikwissenschaftler
3. Architekt / Zeichner
4. Organisator / Manager
5. Kommunikator / Moderator
6. und zuletzt noch ein wenig Orgelbauer

Schauen wir uns diese Bereiche näher an:

ad 1. Ein Orgelsachverständiger sollte ein Musiker sein, denn er muß ein Instrument in seinen musikalischen Eigenschaften beurteilen können (Klang, Stimmung, Obertonaufbau etc.). Zudem sollte er es als Organist künstlerisch interpretieren können, also in allen Stilen Literatur spielen und am besten auch gut improvisieren können. Kirchenmusiker und Schulmusiker erfüllen diese Voraussetzungen aufgrund ihrer Ausbildung am besten.

ad 2. Ein Orgelsachverständiger sollte Historiker sein, denn er muß ein Instrument in seinen geschichtlichen Kontexten verstehen können. Dazu gehört, daß er in Archiven und Bibliotheken recherchiert, alte Akten, Bücher und Noten mit diversen Hand- und Druckschriften lesen kann. Ein Musikwissenschaftler hat eine solche Ausbildung, um diese Zusammenhänge herzustellen.

ad 3. Ein Orgelsachverständiger sollte Architekt oder zumindest in Architekturgeschichte und Kunstgeschichte bewandert sein, denn er muß bauliche und stilistische Sachverhalte erkennen und beurteilen können. Wenn er seine Erkenntnisse noch zeichnerisch zu Papier oder auf den Computer bringen kann, unterstützt das seine Arbeit.

ad 4. Ein Orgelsachverständiger sollte ein guter Organisator sein, denn er muß über viele Dinge gleichzeitig den Überblick behalten und diese sukzessive abwickeln. Damit ist er auch Manager eines Projekts, denn bei ihm laufen alle Fäden zusammen. Zudem berät er in Fragen von Marketing und Fundraising die Auftraggeber, damit diese notwendige Gelder einwerben können.

ad 5. Ein Orgelsachverständiger sollte ein kreativer Kommunikator zwischen den einzelnen Beteiligten sein, denn er muß moderieren können und für den Ausgleich der Interessen sorgen. Er benötigt daher soziale Kompetenzen und ein psychologisches Grundlagenwissen.

ad 6. Ein Orgelsachverständiger sollte auch ein wenig Orgelbauer sein, denn er muss alle technischen Zusammen-

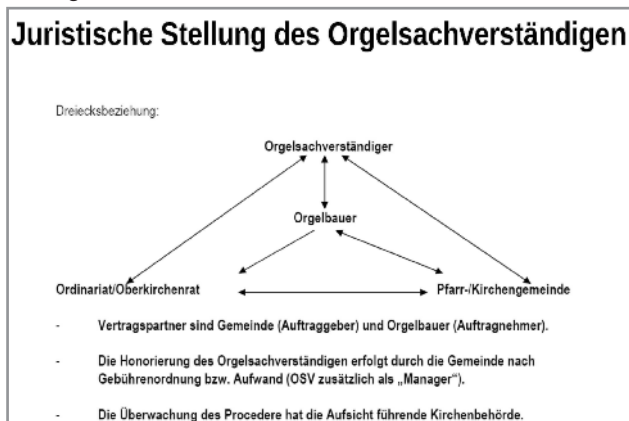
hänge verstehen und auch kleinere Arbeiten mal selbst erledigen können (Heuler beseitigen, Bälge notdürftig abdichten, Trakturen regulieren, Pfeifen stimmen etc.).

Es sind also recht viele Eigenschaften, die hier zusammenkommen. Dabei ist es aber selbstverständlich, daß jeder Orgelsachverständige individuelle Schwerpunkte setzt, wie in dem Beispiel den musikwissenschaftlichen Akzent bei der Edition und Interpretation einer Handschrift im Zusammenhang mit der Restaurierung des dazu gehörigen historischen Instruments: „Gebrauchsanweisung“ Harmonia Organica zur Orgel von Joseph Gabler (1700-1771) in Ochsenhausen, beide 1735.<sup>6</sup>



Stets muß der Orgelsachverständige den Überblick über jedes einzelne Projekt in allen Stadien seiner Entwicklung und Umsetzung vom Anfang (Entwurf und Planung) bis zum Ende (Prüfung und Abnahme) bewahren. Dazu gehören auch Besichtigungen auf der Baustelle.

Und er hat dabei eine ganz bestimmte juristische Position, wie in dem Schema zu sehen, indem er Teil eines Dreieckes ist, bei dem er mit den unterschiedlichen Projektpartnern kommuniziert: Dienstaufsichtführende Behörde, Auftraggeber und Auftragnehmer.



Betrachten wir im Folgenden einige Projekte, bei denen ein Orgelsachverständiger aktiv werden sollte:

Zum einen gibt es die Erhaltung der Substanz, also von Instrumenten aus allen Epochen, in etwa aus der Zeit nach dem Dreißigjährigen Krieg bis nach dem Zweiten Weltkrieg. Hierbei geht es um die Entwicklung von Konzepten zur Restaurierung und Instandhaltung der Werke. Diese Instrumente müssen nach den Vorgaben der Denkmalpflege saniert und gepflegt werden (Charta von Venedig und andere)<sup>7</sup>. Oft sind Teile im Laufe der Geschichte verändert worden, die dabei sachgerecht und detailgetreu rekonstruiert werden müssen, wie beispielsweise die Orgel von Carl Hess (1879-1943), Karlsruhe-Durlach, nach Plänen von Walter Supper (1908-1984), Esslingen, in der Liebfrauenkirche in Mannheim, die 1942 erbaut, in den 1970er und 1980er Jahren umgebaut und 2012 durch die Firma Orgelbau Lenter, Sachsenheim, wieder originalgetreu hergestellt worden ist.<sup>8</sup>



Zum anderen gibt es die Planung von Orgelneubauten, die entweder historisierend oder polystilistisch angelegt sind. Dafür müssen Konzepte mit den Verantwortlichen vor Ort entwickelt werden, welche die individuellen Bedürfnisse und die Situation im Raum berücksichtigen. Hierbei gibt es Absprachen mit den Organisten, Chorleitern, Pfarrern, Kirchenvorständen, Politikern, Verwaltungsbeamten, Denkmalpflegern etc., wie dies bei dem Projekt in der Johanneskirche in Tenenbronn der Fall war, in der die Firma Orgelbau Romanus Seifert, Kevelaer, ein neues Instrument erbaut hat.<sup>9</sup>

Selbstverständlich ist bei all dem, daß eine Finanzierung für jedes Projekt gesichert ist und ein ausreichendes Budget dafür bereitsteht. Die zur Verfügung gestellten Mittel müssen also effizient eingesetzt werden, so daß alle Maßnahmen auf Dauer angelegt sind. Aus einer kontinuierlichen Arbeit mit vielen solcher Aktivitäten heraus kommt es zu einer nachhaltigen Pflege der einzelnen Instrumente sowie der gesamten Orgellandschaft.<sup>10</sup>

Angesichts einer solchen Verantwortung in kultureller und finanzieller Hinsicht erachtete man es in der Bundesrepublik Deutschland als wichtig, einen Berufsverband für Orgelsach-

verständige zu schaffen. Dies ist geschehen mit der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD), deren Gründung als Arbeitskreis der Orgelsachverständigen im Jahr 1971 in Loccum erfolgte. Die VOD stellt eine Organisation für das deutsche Orgelsachverständigenwesen dar, in der die Orgelsachberater der Diözesen und Landeskirchen, Freikirchen und der staatlichen Behörden eingebunden sind. Die Geschäftsstelle der VOD befindet sich in den Räumen des Evangelischen Oberkirchenrates in Karlsruhe. Von dort werden die Aktivitäten koordiniert und der Dialog



mit dem Bund deutscher Orgelbaumeister (BDO) geführt, dem 1895 gegründeten Fachverband der deutschen Orgelbauunternehmen. Zu den Aufgaben der Vereinigung zählen Angebote zur Aus- und Fortbildung von Orgelsachverständigen, die Erstellung von Arbeitshilfen für Kirchenleitungen und Gemeinden und die allgemeine Öffentlichkeitsarbeit ‚pro organo‘. Das Tagungsangebot für die Orgelsachverständigen umfaßt einwöchige Kurse als Grundlage für die Tätigkeit, Fachkurse zu bestimmten orgelbautechnischen Fragestellungen, Studientagungen zur Erforschung des Orgelbaus in einer bestimmten Region und nationale Arbeitstagungen, die unter anderem mit dem BDO organisiert werden. Die VOD veranstaltet gemeinsam mit der Stiftung Orgelklang (SOK) den „Deutschen Orgeltag“, der jährlich am zweiten Sonntag im September stattfindet.<sup>11</sup>

Die VOD bietet seit Mitte der 1980er Jahre eine Aus- und Fortbildung für Orgelsachverständige an. Ein Gesamtkurs gliedert sich in mehrere Werkwochen. Der Kurs wendet sich sowohl an designierte Orgelsachverständige (Ausbildung) als auch an bereits amtierende Orgelsachverständige (Fortbildung) sowie an Dekanats- und Regionalkantoren. Restplätze werden an Studierende der Kirchenmusik mit einem besonderen Interesse am Orgelbau vergeben. Die Aus- und Fortbildung wird an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg (HfK HD) durchgeführt und ist bei bestandenen Prüfungen als (frei wählbares) Modul in den Bachelor-Studiengängen anrechenbar. Nach zusätzlichen Ausbildungsleistungen und einer weiteren Prüfung verleiht die VOD als Gütesiegel für Mindeststandards im Orgelsachverständigenwesen das Prädikat „Zertifizierter Orgelsachverständige (VOD)“ / „Zertifizierte Orgelsachverständige (VOD)“. Dieses System hat sich bewährt, denn mittlerweile haben mehrere hundert Orgelsachverständige die Kurse besucht. Damit konnte ein Standard im Orgelsachverständigenwesen gesetzt werden, der auch in-

ternational akzeptiert wird, indem zunehmend Teilnehmer aus ganz Europa dieses Programm absolvieren. Diese Ausbildung geschieht in Kooperation mit der Oscar-Walcker-Schule – Bundesfachschule für Orgelbau

(OWS) in Ludwigsburg<sup>12</sup>, in deren Werkstätten auch die Herstellung von Orgelpfeifen erlernt wird.

### Zur Dokumentation von Orgeln

Die Dokumentation von Orgeln bezieht sich sowohl auf die Orgel im Allgemeinen als auch im Besonderen, aber auch auf die Kontexte, in denen ein Instrument steht.

Für die Arbeit eines Orgelsachverständigen beim Umgang mit Orgeln ist das Dokumentieren unerlässlich.

Zunächst ist es nötig den Begriff Dokumentation ganz allgemein zu fassen: Unter einer Dokumentation versteht man die Nutzbarmachung von Informationen zu deren weiteren Verwendung. Das Ziel der Dokumentation ist es, in Form von Dokumenten dauerhaft niedergelegte Informationen gezielt auffindbar zu machen. Dokumente in diesem Sinne können Fachbücher, Zeitschriftenartikel oder sonstige Druckschriften sein, aber auch Bilder, Filme, Tonaufzeichnungen und ähnliches. Auch wissenschaftlich erhobene Daten können im Sinne einer Dokumentation behandelt werden. Die Qualitätsmerkmale von Dokumentationen sind unter anderem deren Vollständigkeit, Übersichtlichkeit, Verständlichkeit, Strukturiertheit, Korrektheit, Editierbarkeit, Nachvollziehbarkeit, Integrität, Authentizität und Objektivität. Eine Dokumentation enthält – neben dem eigentlichen Inhalt – als Informationen die eindeutige Zuordnung zu einem Prozeß, die verantwortlichen Prozeßbeigner, das Datum und die Unterschrift der Erstellung oder Änderung, den Abnahmevermerk des Prozeßbeigners mit Datum und Unterschrift, den offiziell aktuellen Stand des Dokumentes mit Datum und gegebenenfalls Link, die Liste aller Anlagen mit Links bei elektronischen Datenträgern.<sup>13</sup>

Die Orgeldokumentation<sup>14</sup> ist eine spezielle Form der Dokumentation; bei ihr geht es um die Inventarisierung eines vorhandenen Bestands:

- Dokumentation einer Orgel-Landschaft (Land, Region, Stadt),
- Dokumentation einer Orgel bzw. eines Instruments (Geschichte, Bestand, Zustand).

Es gibt verschiedene Arten von Orgeldokumentation, die sinnvollerweise miteinander kombiniert werden:<sup>15</sup>

- Text-Dokumentation (Aufarbeitung von Quellen, Beschrei-

bung eines Bestands und seines Zustands)

- b) Bild-Dokumentation (Verdeutlichung des Beschriebenen mit Photos oder Videos),
- c) Ton-Dokumentation (Hörbarmachung von bestimmten Klängen oder Geräuschen).

Die Dokumentation einer Orgel a) vor, b) während und c) nach einer Maßnahme:<sup>16</sup>

- a) Bericht über Bestand und Zustand unter Einbezug von Quellen und Vergleichsobjekten,
- b) Darstellung der Arbeitsprozesse zur Verdeutlichung der notwendigen Eingriffe in den Bestand und zur Veränderung des Zustands,
- c) Beschreibung der durchgeführten Arbeiten und des Ergebnisses.

Dokumentationen von Orgeln oder Orgellandschaften sind immer aufwendig, denn es müssen viel Zeit und Geld in das Aufsuchen von Instrumenten und Archivalien sowie deren anschließender Auswertung investiert werden. Um die Ergebnisse dieser Arbeit möglichst effizient nutzen und stets aktuell halten zu können, ist die Erstellung von übergeordneten Ein-

heiten in Form einer Orgeldatenbank sinnvoll. In Deutschland existiert bisher keine zentrale Orgeldatenbank, aus der sich eine Orgellandschaftskarte erstellen ließe. Allerdings läßt sich feststellen, daß die elf westdeutschen Bundesländer durchweg deutlich stärker durch Neubauten aus der Zeit nach 1945 geprägt sind, während in den fünf mitteldeutschen Bundesländern wesentlich mehr historische Substanz zu finden ist. Eine systematische Erfassung dieser Orgelbestände hat bisher allerdings noch nicht umfassend stattgefunden. Die meisten Bistümer und Landeskirchen haben jedoch Orgeldatenbanken angelegt, wobei aber kein einheitliches System der Katalogisierung angewendet wird und eine Vernetzung aufgrund der Inkompatibilität der verschiedenen elektronischen Speicherprogramme unmöglich ist. Gemäß dem in der deutschen

Verfassung festgeschriebenen Prinzip des Föderalismus, sind auch die in den staatlichen Denkmalbehörden erfaßten Daten zu Instrumenten nicht miteinander vernetzt. Zahlreiche Homepages von Institutionen und Privatpersonen liefern jedoch neben den gängigen Publikationen (Büchern zu Orgelland-

schaften, Schriften zu einzelnen Instrumenten) Informationen zu einer Vielzahl von Orgeln in der Bundesrepublik Deutschland, wobei Grad und Zuverlässigkeit der Angaben nicht immer eindeutig zu eruieren sind.<sup>17</sup>

### Fazit

Die Situation für den Orgelbau in Europa ist derzeit nicht mehr so einfach, wie das noch vor wenigen Jahren der Fall war: Sparzwänge der Kirchen und der öffentlichen Hand – schon früher im Osten, nun auch im Westen – reduzieren den Bereich des Orgelneubaus in so manchen Ländern auf ein Minimum. Notwendigerweise steht damit der Erhalt von in technischer und musikalischer Hinsicht eher problematischen Instrumenten aus der Zwischenkriegs- und Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts oft im Vordergrund. Daneben aber eröffnet sich verstärkt ein weites Feld für hochqualifizierte Fachleute, nämlich für Orgelsachverständige und Orgelbauer sowie begleitende Gewerke, in der fachgerechten Restaurierung historischer Instrumente.

Kontinuierlich steigt das Bewußtsein, daß Orgeln aus allen

Epochen der Geschichte einen prinzipiellen Schutz als Kulturgut besitzen, dessen Denkmalwürdigkeit berücksichtigt werden muß. Dies betrifft klar die Werke der Spätgotik, der Renaissance, des Barock, der Romantik und auch der Orgelbewegung – mittlerweile bis in die 1970/80er Jahre hinein. Die meisten dieser Orgeln kamen in einer stilistisch mehrfach überformten Gestalt auf uns. Bei einer anstehenden Restaurierung muß man diskutieren, welcher künstlerisch aussagekräftige Zustand wieder anzustreben sei. Hier gilt der Grundsatz, daß dem Erhalt von möglichst viel originaler Substanz der Fiktion einer angeblichen Authentizität durch Rekonstruktion der Vorzug gebührt, allerdings unter der Prämisse der Wiedererstellung eines künstlerisch-musikalischen Instruments: Klangdenkmalpflege geht vor Materialdenkmalpflege, wie

dies exemplarisch an der durch die Firma M. Welte & Söhne, Freiburg, 1935/44 in dem von Georg Friderich Merckel (1691-1766), Straßburg, 1732/33 stammenden Gehäuse erbauten und von der Firma Waldkircher Orgelbau – Jäger & Brommer, Waldkirch, 2009/10 vorbildlich restaurierten Orgel im Augusti-



nermuseum Freiburg geschehen ist.<sup>18</sup>

Es bedarf somit eines Planes, der die Durchführung von konservierenden und restaurierenden oder rekonstruktiven Maßnahmen darlegt. Hierzu wird eine detaillierte Bestandsaufnahme des Ist-Zustandes des kompletten Instrumentes sowie eine sorgfältige Recherche aller Archivalien benötigt, die zusammen die Basis für einen solchen geben. Werden die Arbeiten am Instrument erledigt bzw. sind sie abgeschlossen, so ist das Projekt nicht zu Ende. Es fehlt die Dokumentation des an jedem Teil der Orgel Getanen – eine lohnenswerte Aufgabe, macht sie doch auch späteren Generationen nachvollziehbar, warum was wo wie belassen oder gegenüber dem Vorgefundenen verändert worden ist. In diesem Sinne gilt es gleichermaßen, die Orgelkultur verantwortungsvoll zu bewahren sowie aktiv weiterzuentwickeln.

### Anmerkungen

<sup>1</sup>Vortrag am 10. April 2014 in der Akademie für Musik Danzig / Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdansk: Mein Text gliedert sich in zwei Teile, nämlich in einen Teil zur Tätigkeit von Orgelsachverständigen allgemein und in einen Teil zur Dokumentation von Orgeln. Dabei beziehe ich mich auf die Geschichte und auf die Gegenwart in Deutschland. Um dies konkreter werden zu lassen, verwende ich als Beispiel dafür das Bundesland Baden-Württemberg. In diesem bin ich als Erzbischöflicher Orgelinspektor für die Erzdiözese Freiburg und manchmal für die Evangelische Landeskirche in Baden sowie für die staatliche Denkmalpflege tätig.

<sup>2</sup>Literatur zum Orgelsachverständigenwesen in Deutschland (Auswahl): Rudolf Walter, Der Orgelsachverständige, in: Musik und Altar 15 (1963), S. 22–29; Alfred Reichling; Beiträge zur Tätigkeit des Orgelsachverständigen im 19. und 20. Jahrhundert, in: Kai Johannsen, Georg Koch und Stefan Rommelspacher (Hrsg.), Musicus doctus - Festschrift Hans Musch zum 65. Geburtstag, Freiburg im Breisgau 2000, S. 97-122; Heinrich Richard Trötschel, Die Approbation der Orgelbauer durch die Karlsruher Orgelbaukommissäre – Zulassung der Orgelbauer: Notwendige Überwachung oder Gängelung?, in: Michael Gerhard Kaufmann und Martin Kares (Hrsg.), Die Orgelstadt Karlsruhe innerhalb der Orgellandschaft am Oberrhein, Karlsruhe 2001, S. 33-40; Richard Heinrich Trötschel; Mit größter Pünktlichkeit und Redlichkeit - Badische Orgelexperten vom Spätbarock bis zur Romantik (1770-1900), in: Jan Badewien und Michael Nüchtern (Hrsg.), Gotteslob im Klang der Zeit - Rolf Schweizer zum 65. Geburtstag, München - Berlin 2001, S. 143-163; Michael Gerhard Kaufmann, Die Ausbildung zum Orgelsachverständigen – Historisches und Gegenwärtiges, in: Musica Sacra, 127. Jahrgang 2007, Heft 3, S. 159-161; Michael Gerhard Kaufmann, Orgelsachverständiger, in: Hermann J. Busch und Matthias Geuting (Hrsg.), Lexikon der Orgel: Orgelbau – Orgelspiel – Komponisten und ihre Werke – Interpreten, Laaber 2008 (Oktober), S. 531-532; Michael Gerhard Kaufmann und Martin Kares (Hrsg.), Praxishandbuch für Orgelsachverständige, Wiesbaden 2015ff, in Vorbereitung.

<sup>3</sup>Karin Berg-Kotterba, Arnolt Schlick, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, herausgegeben von Friedrich Blume, Bd. 11, Kassel 1963, Sp. 1817-1820, hier 1817; vgl. Arnfried Edler, Arnolt Schlick, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, hrsg. von Ludwig Finscher, Personenteil Bd. 14, Kassel u. a. 2003, Sp.1409-1411.

<sup>4</sup>Fritz Stein, Zur Geschichte der Musik in Heidelberg, Heidelberg 1912, S. 23-34; Ingeborg Rücker, Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500, Freiburg 1940, S. 87-89.

<sup>5</sup>Arnolt Schlick, Spiegel der Orgelmacher und Organisten, Mainz 1511, Neudruck übertragen und herausgegeben von Ernst Flade, Kassel 1951, S. 27-31; Faksimile edited and translated by Elizabeth Berry Barber, Buren 1980.

<sup>6</sup>Johannes Mayr, Joseph Gabler – Orgelmacher, Biberach 2000; Willi Meyer (Regie) und Michael Gerhard Kaufmann (Beratung), Dem Teufel die Seele für himmlischen Klang – Die Geheimnisse der Gabler-Orgel in Weingarten (= Südwestrundfunk – Südwestfernsehen Schätze des Landes), Baden-Baden 2000; Anonymus, Harmonia Organica (= Yale University, New Haven, Connecticut, Gilmore Music Library, Misc. Ms 150), Ochsenhausen 1735; Michael Gerhard Kaufmann (Hrsg.), Harmonia Organica – Ochsenhauser Orgelbuch (= 1. Veröffentlichung der Landesakademie für die musizierende Jugend in Baden-Württemberg; 207. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde), Stuttgart 2004.

<sup>7</sup>Michael Gerhard Kaufmann, Klangraum und Klangkörper – Die Orgel – Klang, Kunst und Technik eines Kulturdenkmals, in: Christiane Segers-Glocke (Hrsg.), System Denkmalpflege – Netzwerke für die Zukunft – Bürgerschaftliches Engagement in der Denkmalpflege (= Arbeitshefte zur Denkmalpflege in Niedersachsen 31), Hannover 2004, S. 92-95; Michael Gerhard Kaufmann, Historische Orgeln für die Zukunft restaurieren – Eine Standortbestimmung, in: Musik und Kirche, 81. Jahrgang 2011, Heft 3, S. 188-194; Michael Christian Müller / Svenja Heuer (Hrsg.), Orgeldenkmalpflege – Nachhaltigkeit als Zukunftsstrategie für eine vielfältige Orgelkultur, Regensburg 2013.

<sup>8</sup>Michael Gerhard Kaufmann, Elektropneumatik im Land Baden und in der Erzdiözese Freiburg, in: Martin Kares und Michael Gerhard Kaufmann Elektropneumatik im Orgelbau – Tagungsbericht Karlsruhe 2012, Berlin 2013, S. 31-40; Michael Gerhard Kaufmann, Die Hess-Orgel der Liebfrauenkirche zu Mannheim; in: Alfred Reichling (Hrsg.), Acta Organologica, Band

34, Kassel 2015, in Vorbereitung.

<sup>9</sup>Michael Gerhard Kaufmann, „Ein Springquell von Tönen“ – Gedanken zum musikalischen Konzept der neuen Seifert-Orgel für St. Johann Baptist zu Tennenbronn; in: Katholischen Kirchengemeinde St. Johann Baptist (Hrsg.), Festschrift zur Orgelweihe St. Johann in Tennenbronn, Tennenbronn 2012, S. 2-3.

<sup>10</sup>Martin Kares, Michael Gerhard Kaufmann und Godehard Weithoff, Orgelführer Rhein-Neckar-Kreis, Heidelberg 2001; Christoph Bossert, Michael Gerhard Kaufmann und Zdenko Kušćer Die Orgel als europäisches Kulturgut – Tagungsbericht Warasdin/Varazdin 2000, Öhringen 2006, 22007; Michael Gerhard Kaufmann, Orgel und Orgelbau in Baden-Württemberg – Ein Überblick, in: Badisches Landesmuseum (Hrsg.), Vom Minnesang zur Popakademie – Katalog zur Großen Landesausstellung in Bad Schussenried vom 16. April bis 12. September 2010, Karlsruhe 2010, S. 79-90; Michael Gerhard Kaufmann, Orgelgeschichte in Karlsruhe, in: Ars organi, 60. Jahrgang 2012, Heft 1, S. 3-10; Bernhard Biletter, Markus T. Funck und Michael Gerhard Kaufmann, Gegenwart und Zukunft der Orgel in Europa – Tagungsbericht Zürich „Orgel 2011“, Öhringen 2014 (darin enthalten: Berichte aus allen europäischen Staaten über deren Orgelkultur).

<sup>11</sup>Homepage VOD: <http://www.orgelxperte.de>; Homepage des „Deutscher Orgeltag“: <http://www.orgeltag.de>.

<sup>12</sup>Homepage OWS: <http://www.ows-lb.de>.

<sup>13</sup>Vergleiche hierzu: <http://de.wikipedia.org/wiki/Dokumentation>.

<sup>14</sup>Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (Hrsg.), Forschung und Dokumentation bei Orgelprojekten – Grundlage für Restaurierung und Stilkopie (= Bericht über die Tagung der VOD vom 21. bis 24. Mai 2001 in Naumburg an der Saale), Karlsruhe 2003; Niclas Fredriksson / Als Aslund / Carl Johan Bergsten (Ed.), Organ Documentation Manual (= Göteborgs universitet – Göteborg Organ Art Center (GOArt) and Riksantikvarieämbetet (RAA)), Göteborg 2005ff; Wolfgang Rehn (Hrsg.), Dokumentation von Orgelrestaurierungen (= Bericht über die Tagung der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Orgeldokumentation (IAOD) in Männedorf (Schweiz) vom 20. bis 23. Mai 2004), Berlin 2006; vergleiche auch die Homepage der Internationalen Arbeitsgemeinschaft für Orgeldokumentation (IAOD) <http://www.iaod.eu>.

<sup>15</sup>Michael Gerhard Kaufmann, Alexander Eckert und Hans-Martin Braunwarth, Dokumentation der Orgel in der Schloßkirche zu Ludwigsburg, erbaut in den Jahren 1747/48 von Georg Friedrich Schmahl, 3 Bände und 1 Tonträger (Quellen zum Instrument und deren Auswertung, detaillierte Beschreibung aller Teile des Instruments, Bildbeispiele, Tonbeispiele), Trossingen 2008; Alexander Eckert und Külli Erikson (Hrsg.), Dokumentation der Orgel in der Lutherkirche zu Kielkond/Kihelkonna auf Oesel (Estland), erbaut in den Jahren 1805ff. von Johann Andreas Stein, Reval/Tallinn 2012ff.

<sup>16</sup>Martin Kuhnt (Orgeldienstleistungen), Bestandsaufnahme der 1906 von Heinrich Voit & Söhne unter Verwendung ältere Orgelteile für die Katholische Pfarrkirche St. Cyriakus in Karlsruhe-Bulach erbauten Orgel, 2 Bände (Text und Bild), Walldüren 2002; Musikhochschule Trossingen (Hrsg.), 100 Jahre Heinrich Voit & Söhne-Orgel in der katholischen Pfarrkirche St. Cyriakus Karlsruhe-Bulach – Dokumentation in Musik, Texten und Bildern, Ausführende: Studierende der Orgelklassen an den Musikhochschulen Trossingen und Würzburg sowie Teilnehmer des Internationalen Meisterkurses für Orgel anlässlich der 1. Max-Reger-Biennale Giengen an der Brenz 2006, Carolin Abeln (Sopran), Christoph Bossert und Michael Gerhard Kaufmann, Orgel, organum classics, CompactDisk 271059, Öhringen 2007; Karl Göckel (Orgelbau Steinmeyer), Bericht über die Restaurierung der Heinrich Voit & Söhne-Orgel II+P/25, Opus 971, von 1906/07 in der katholischen Pfarrkirche St. Cyriakus Karlsruhe-Bulach, Oettingen 2007/2010.

<sup>17</sup>Im Gegensatz zu Deutschland gibt es in Österreich und in der Schweiz eine zentrale Erfassungsstelle für Orgeln; vergleiche die Initiative von Karl Schütz in Wien, die Österreichische Orgeldatenbank (<http://www.odt.at>) und das von Marco Brandazza geleitete Orgeldokumentationszentrum an der Hochschule Luzern (<http://www.hslu.ch/musik/m-dienstleistungen/m-orgeldokumentationszentrum.htm>).

<sup>18</sup>Michael Gerhard Kaufmann, Die Welte-Orgel im Augustinermuseum Freiburg, in: Ars organi, 58. Jahrgang 2010, Heft 2, S. 97-103.



Michael Gerhard Kaufmann, geboren 1966 in Landau/Pfalz, Studium der Schul- und Kirchenmusik, Germanistik und Musikwissenschaft an der Musikhochschule und Universität in Karlsruhe, Promotion zum Dr. phil., ist Honorarprofessor an der Hochschule für Musik (HfM) Trossingen und Dozent für Musikwissenschaft an der Hochschule für Kirchenmusik (HfK) Heidelberg, an der er auch die Aus- und Fortbildung von Orgelsachverständigen und Glockensachverständigen in Deutschland leitet. Zudem unterrichtet er im Rahmen der Ausbildung von Restauratoren im Orgelbauhandwerk an der Bundesfachschule für Orgelbau in Ludwigsburg. Für das Erzbistum Freiburg ist er als Erzbischöflicher Orgelinspektor tätig. An der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) ist er maßgeblich an der Entwicklung des Projekts „KunstKlangKirche“ beteiligt. Er ist Mitglied des Präsidiums der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD).

21.03.-25.04.15  
internationales  
musikfestival  
heidelberger  
**frühling**

Streichquartettfest  
22.-25. Jan 15  
Programm unter  
[www.streichquartettfest.de](http://www.streichquartettfest.de)



freiheit wagen

Bestellen Sie kostenlos  
unser Programm unter  
Tel 06221 - 584 00 12 oder  
[www.heidelberger-fruehling.de](http://www.heidelberger-fruehling.de)

octapharma      Gründungspartner: **HEIDELBERGCEMENT**      

### Impressum

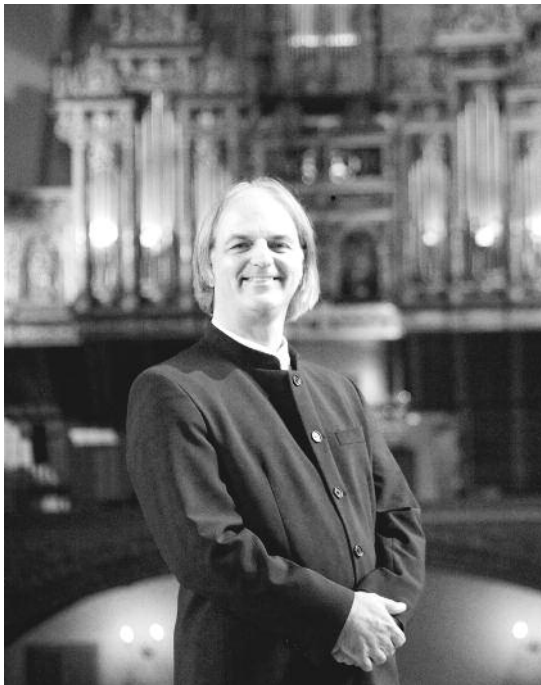
HfK aktuell – Magazin der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg  
Hildastr. 8, 69115 Heidelberg, Tel.: 06221/27062, Fax: 06221/21876  
E-Mail: [sekretariat@hfk-heidelberg.de](mailto:sekretariat@hfk-heidelberg.de)  
Internet: [www.hfk-heidelberg.de](http://www.hfk-heidelberg.de)  
ISSN: 1869-2230  
Herausgeber: KMD Prof. Bernd Stegmann, Rektor der HfK (v.i.S.d.F.)  
Redaktion: KMD Prof. Bernd Stegmann, Heike Kirchgeßner  
Layout: Heike Kirchgeßner

Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe:  
Martin Kares, Carsten Klomp, Silke Leopold, Bernd Stegmann,  
Gregor Etzelmüller, Susanne Rupp, Gerhard Luchterhandt,  
Martin-Christian Mautner, Eva Grebel, Elsabé Kloppers, Helmut  
Schwier, Wolfgang Herbst, Carsten Wiebusch, Susanne Popp,  
Michael Gerhard Kaufmann, Niklas Sikner, Lukas Ruckelshausen,  
Peter Meyer, Thilo Ratai, Anna Vogt  
Erscheinungsweise: jährlich  
Druck: NEUMANN DRUCK, Tullastr. 1, 69126 Heidelberg

# Michael Mages

## Kirchenmusikdirektor an St. Nicolai Flensburg

In jedem Heft von *HfK aktuell* porträtieren wir eine Absolventin oder einen Absolventen unserer Hochschule im aktuellen beruflichen Tätigkeitsfeld. Wir wollen damit einen Einblick in die Arbeit an besonders interessanten Kirchenmusikstellen geben. Im Folgenden nun ein Interview, welches unser Student Niklas Sikner mit dem Kirchenmusikdirektor an der St. Nicolai Kirche Flensburg, Michael Mages, führte.



**Herr Mages, Sie sind in Kaiserslautern geboren, haben in Heidelberg studiert, leben jetzt in Flensburg - wie verschrägt es einen Pfälzer an das nördlichste Ende von Deutschland?**

Das ist einfach beantwortet: Ich hatte eine Bewerbung in Hamburg-Othmarschen, da waren aber schon die Würfel gefallen; die hatten schon den Kandidaten, den sie wollten. Später rief mich der LKMD an und meinte, ich sei auf Platz 1 gewesen, aber die Stelle sei eben nicht zu kriegen. Er sagte dann zu mir: „Wenn es in Nordelbien mal etwas Interessantes gibt, rufe ich Sie an.“

**Ohja.**

Das habe ich als Nettigkeit gehört, aber überhaupt nicht damit gerechnet. Ein halbes Jahr später kriegte ich dann diesen Anruf aus Flensburg, ich sei vom LKMD empfohlen worden, ob ich denn bereit wäre, zu

einem Verfahren hochzukommen. Dazu muss man sagen, dass die Stelle an St. Nikolai in den Jahren vorher etliche Wechsel gehabt hatte. Zuletzt war mein direkter Vorgänger Arvid Gast nach drei Jahren an die Hochschule nach Leipzig gewechselt. Die Gemeinde hat dann die Ausschreibungsfrist verkürzt und gezielt Leute auf Empfehlung hin angesprochen. So kam ich da rein.

Ich komme zwar ursprünglich aus der Pfalz, aber für mich wäre die Pfalz, kirchenmusikalisch betrachtet, eine der unattraktivsten Regionen in Deutschland gewesen. In dieser predigtzentrierten reformierten Theologie ist die Kirchenmusik so ein bisschen schmückendes, angehängtes Beiwerk am Gottesdienst.

**Stichwort Gottesdienstgestaltung - wie würden Sie die Ausrichtung der nordelbischen Kirche beurteilen? Welchen Stellenwert hat da die Kirchenmusik?**

Nordelbisch kann man ja mittlerweile gar nicht mehr sagen; wir sind ja seit Pfingsten 2013 zur Nordkirche fusioniert...

**Stimmt, Nordkirche, ja.**

...ich bin sozusagen im früheren nordelbischen Teil. Es ist natürlich ein grundsätzlicher Unterschied: Wenn Sie in einer lutherischen Kirche arbeiten, haben Sie einfach eine intensivere und reichere kirchenmusikalische Tradition. Das ist natürlich aus großer Distanz betrachtet; letzten Endes hängt es sehr von der Gemeinde vor Ort, von den Pastoren, von den Kirchenmusikern ab.

Ich habe hier eine über 600 Jahre alte große gotische Stadtkirche mit einem 20 Meter hohen Gewölbe, mit einer schönen Akustik, mit einem wirklich prachtvollen Orgelprospekt - wobei damals klar war, das Instrument war eine Ruine; das war eine der großen Aufgaben, die hier wartete.

Von der Gottesdienstkultur war auch nicht alles wunderbar, aber es war deutlich, dass die Kirchenmusik

und die Liturgie einen ganz, ganz wichtigen Raum einnehmen und dass es möglich war, da auch eigene Akzente einzubringen. Die Chance habe ich auch wahrgenommen. Wenn Sie heute bei uns in den Gottesdienst kommen, ist das eine sehr traditionelle, aber nicht abgehobene lutherische Liturgie. Zum Eingangslied steht die Gemeinde auf, Eingangsprozession, Vortragekreuz, gesungene Liturgie; gleichzeitig aber in einer Sprache, die nah bei den Menschen ist. Es ist kein abgehobenes Theater, aber es wird eben Wert gelegt auf diese hochkirchlichere Form.

So kommen eben auch Leute. Es ist die typische Situation einer Stadtgemeinde, wo im Umfeld kaum noch Leute leben, aber es kommen viele Leute aus der Stadt und aus dem Umland gezielt dahin, weil sie diese gottesdienstliche Kultur schätzen.



**Stichwort „Markenechtheit“ - dass man, wenn man in die Stadtkirche geht, eine Orgel hören möchte und nicht unbedingt das Klavier, das vorne steht.**

Ja, genau. Wobei wir letztes Jahr gerade in Flensburg eine Jugendkirche etabliert haben - dafür habe ich mich auch sehr stark gemacht. Da ist also durchaus eine sehr pluralistische Situation, was die verschiedenen Stile von Musik betrifft. Ich finde auch, daran kommen wir heute gar nicht mehr vorbei, nur ist es nicht meine Welt; so bin ich auch nicht ausgebildet und nicht deshalb bin ich Kirchenmusiker geworden, aber ich habe überhaupt nichts dagegen; das ist heute als Angebot für Jugendliche etwas ganz Sinnvolles. Ich habe den Eindruck, hier in Flensburg läuft das auch sehr gut.

**Würden Sie sich wünschen - oder hätten Sie sich im Studium gewünscht - mehr Impulse in die Richtung zu bekommen? Eine bessere Populärmusik-Ausbildung vielleicht?**

Das ist eine sehr, sehr schwierige Frage. Ich persönlich habe die Ausbildung nicht begonnen und wollte den Beruf nicht ergreifen, um populärmusikalisch kirchlich arbeiten zu können. Insofern habe ich da nicht unbedingt etwas vermisst, ich glaube aber, dass sich die Situation in den 20 Jahren, seit ich Examen gemacht habe, verändert hat. Wenn ich heute in die

Ausschreibungen schaue, finde ich praktisch kaum noch eine Stelle, wo nicht irgendwelche Popular-Anforderungen gestellt werden. Insofern müssen natürlich - die meisten Ausbildungsstätten haben es ja auch getan - Hochschulen darauf reagieren und Angebote machen.

Ich denke, man muss vielleicht für die Zukunft überlegen - das wird ja auch in der Direktorenkonferenz diskutiert - ob man das Studium differenzierter anlegen und verschiedene Ausbildungsstränge mit verschiedenen Schwerpunkten anbieten kann. Zum einen also der Konzertorganist, der seine Widorsymphonien und große Bäche und Reger-Phantasien spielt und der sich auch eine entsprechende Stelle dafür aussucht; der andere mit einem reinen Chorleitungsschwerpunkt, wieder ein anderer vielleicht mehr in die Breite gehend oder mit einem populärmusikalischen Akzent. Es wäre wohl gut, wenn sich Möglichkeiten böten, dass sich das mehr ausdifferenziert. Ich glaube, es ist schwierig, wenn wir weiter bei einem Berufsbild bleiben, in dem wir eine Palestrina-Motette mit alten Schlüsseln spielen, in Populärmusik fit sein sollen und Reger-Phantasien im Programm haben. Hier sehe ich das Problem einer gewissen Überanforderung - und auch Überforderung. Man wird sehen, wie es sich in Zukunft entwickelt.

**Wo würden Sie Ihren Schwerpunkt sehen? In der Chorarbeit, im Orgelspiel?**

Bei mir gibt es ganz klar einen Schwerpunkt bei der Chor- und Orgelarbeit mit einer guten gottesdienstlichen Anbindung. Wir haben einen großen Oratorienchor und einen Kammerchor; die Kinderchorarbeit ist seit vielen Jahren unter eigener Leitung. Das hat damit zu tun, dass ich um 2000 herum zum Orgelsachverständigen berufen wurde und in diesem Nebenjob ganz viel zu tun habe. Dann war ich mehrere Jahre auch stellvertretender LKMD, insofern musste ich hier vor Ort ein bisschen reduzieren. Seit letztem Jahr bin ich als sogenannter Stadtkantor auch noch für die zweite Hauptkirche, für St. Marien, zuständig mit dem Orgeldienst.

**Stichwort „Orgelneubau“ - in Ihrer Kirche steht ein ganz besonderes Schätzchen...?**

Das stimmt, ja. Ich fand dieses 400 Jahre alte Instrument vor mit seinem 15 Meter hohen Eichenholzprospekt und einer sehr bewegten Baugeschichte - 1604 Nicolaus Maas, 100 Jahre später großer Umbau durch Arp Schnitger, dazu die üblichen kleineren Veränderungen Anfang des 19. Jahrhunderts; ein großer Turmbrand, der die Orgel dann 1877 schwer beschädigt hat, Wiederaufbau durch die Firma Marcussen aus Dänemark; 1920 eine ganz dramatische Veränderung: Damals hat die Firma Sauer, Frankfurt/Oder aus diesem gemischt barock-romantischen Werk eine große pneumatische Konzertorgel gemacht, den Spieltisch auf die darunterliegende Sängerempore gesetzt und ein riesiges Werk über das Gehäuse wuchern lassen. „Wuchern“ ist auch der richtige Ein-

druck - es war im Grunde eine Anlage, die nicht unterhalten, die nicht gepflegt werden konnte. Nach dem Krieg durch die Firma Kemper, die ja berühmte Spuren hinterlassen hat, nochmal erweitert, war das Instrument, als ich 1993 hier anfang, absolut reparaturanfällig, im Kern nicht mehr zu warten und - wir reden von diesem 15 Meter hohen Eichenholzprojekt - akut absturzgefährdet.

Und so hat sich die schwierige Frage gestellt, wie das Ganze überhaupt angegangen werden sollte. Letztlich sind wir - mit Gerald Woehl, den ich aus Marburg geholt hatte - bei diesem Konzept gelandet: Im Kern haben wir das Instrument von Arp Schnitger ziemlich detailgetreu rekonstruiert - mit eigener Spielanlage auf der oberen Empore, mit einer modifiziert mitteltönigen Temperatur, eigener Windversorgung, mit Keilbälgen usw. Eine Etage darunter auf der Sängerempore ist ein großer modern gestalteter symphonischer Spieltisch inklusive Fernwerk, das es seit Sauer 1920 am anderen Ende der Kirche gab - da haben Sie ein großes symphonisches Instrument mit gleichstufiger Temperatur. Insofern für jeden Organist ein ganz, ganz toller Arbeitsplatz.

**Wenn wir in die Zukunft blicken - wie ist es da um die Kirchenmusik in Flensburg oder in Deutschland bestellt? Worauf wird es ankommen; wie gehen wir mit den Problemen um, die auf uns zukommen?**

Die Zukunft der Kirchenmusik hängt natürlich sehr stark auch von der Zukunft der Kirche ab. Gelingt es uns, als Kirche mit unserer Botschaft nach wie vor Leute zu erreichen? Meine persönliche Prognose geht erstmal dahin, zu sagen: Es ist ja abzusehen, dass es immer weniger wird - wir werden weniger Menschen sein, vieles Kirchliche wird auch gesellschaftlich weniger Einfluss haben. In diesem Kleinerwerden - wenn man diesen Prozess bewusst annimmt und gestaltet - liegt ja vielleicht auch eine Chance. Wenn wir z.B. in die USA gucken, ohne Kirchensteuersystem, da erleben wir ja auch, dass es geht und dadurch auch eine ganz andere Art von Verbundenheit entstehen kann. Aber es ist natürlich in unserem historischen Kontext eine riesige Aufgabe, die nicht leicht ist und wo ich auch verstehe, dass Kirche wirklich große Sorge darum hat, ob und wie man diesen Prozess gestaltet.

Aber was die Musik selber betrifft, stelle ich fest: Wir haben hier in der Stadt zwei große Oratorienchöre, der Zulauf ist gut; noch haben wir keine Probleme, neue Leute zu „rekrutieren“. Wenn das Angebot stimmt, können wir nach wie vor viele Menschen für die klassische Kirchenmusik begeistern. Und es ist auch im Zusammenhang von Kirche eine große Chance. Wir erreichen mit der Musik viele Menschen und transportieren unsere Themen zu diesen Menschen, die sonst vielleicht nie einen Fuß in eine Kirche setzen würden, um an einer Liturgie und Predigt teilzunehmen. Die Außenwirkung, die Öffentlichkeitswirkung von Kirchenmusik ist eine ausgesprochen starke und auch durchweg positive.

**Auch im Blick auf die Jugend?**

In Bezug auf Jugend bahnt sich, glaube ich, im Moment eine Krise an durch die Veränderungen im Schulsystem, weil es für viele Kollegen immer schwieriger wird, nachmittags mit ihren Angeboten Kinder und Jugendliche zu erreichen. Bei uns in der Gemeinde kommen Donnerstagnachmittag ca. 60 Kinder in drei Gruppen; wir erleben da noch keinen Einbruch. Es ist natürlich eine sehr bürgerliche Angelegenheit; es passiert relativ selten, dass man Kinder aus sozial schwierigeren Schichten in den Gruppen findet - es passiert auch, aber es ist nicht die Regel. Das ist ja ein Problem, was Kirche grundsätzlich hat.

Was die Zukunft der Stellen betrifft: Schon zu meiner Studienzeit war es ja so, dass da manchmal ganz schwarze Prognosen gemalt wurden, Stellensterben usw...es hat sich vieles zurechtgeschumpft; wenn ich auf die Stellensituation in Nordelbien gucke, dann haben wir sehr viel weniger A-Stellen im Hamburger Stadtgebiet als noch vor 25 Jahren. Die Frage ist nur, ob das jemand vermisst. Da hat es auch A-Stellen gegeben, wo alle fünf Jahre mal eine Bachkantate im Gottesdienst aufgeführt wurde und das war's. So eine Konzentration muss ja auch nicht unbedingt schlechter sein. Langfristig wird es wahrscheinlich immer weniger hauptamtliche Stellen geben, diese aber hoffentlich gut ausgestattet und mit einem guten Profil. Vielleicht ist auch für die Zukunft nochmal darüber nachzudenken, ob das alte Modell „Musiklehrer an Gymnasien und Kirchenmusiker“ vielleicht irgendwann wieder attraktiver sein wird.

**Das gibt es gerade in Heidelberg-Wieblingen am Thadden-Gymnasium - eine Schule in Trägerschaft der Landeskirche; der Kollege ist Musiklehrer und gleichzeitig Kantor an der Kreuzkirche. Bei ihm funktioniert das wohl auch ganz gut.**

Das wäre ja so ein Modell, wie ich es eben andeutete. Wir haben das hier in Flensburg überhaupt nicht; in Niebüll, einer Kleinstadt in Nordfriesland, hat der Kollege auch eine B-Stelle und ein kleines Stundendeputat am örtlichen Gymnasium.

**Letzte Frage: Was würden Sie persönlich den heutigen Kirchenmusikstudenten mit auf den Weg geben?**

Was man nicht aus dem Auge verlieren sollte: an den Hochschulen erfahren wir über die praktischen Dinge später im Beruf ja gar nichts. Wie ist das, wenn Sie plötzlich auf einer großen Stelle sind und haben Ihr erstes großes Oratorium, müssen ein Orchester organisieren, müssen mit Solisten verhandeln über Honorare, über Probenzeiten usw. - das war bei uns im Studium kein Thema, niemals. Da ist dann ein Sprung ins wirklich eiskalte Wasser gefordert. Die Möglichkeit, mal in ein Praktikum bei einem erfahrenen Kollegen reinzugucken und solche Dinge mitzunehmen, wäre bestimmt nicht verkehrt. Auch zu merken, was einem später an Problemen begegnet; wo muss ich kompromissbereit sein, wo muss ich als künst-

lerischer Leiter sagen: „Stopp, so geht es und nicht anders!“ - sich durchsetzen können gegenüber Anforderungen. Auch gegenüber der Kirchenleitung, gegenüber den Pastoren, dass man wirklich auf gleicher Augenhöhe arbeiten kann. Das ist eine ganz große Herausforderung und ich glaube, letztendlich sind die Kollegen erfolgreich, die es schaffen, mit den Pastoren an einem Strang zu ziehen und auf gleicher Augenhöhe zu arbeiten. Diejenigen, die das nicht gelernt haben, die sozusagen in einer Untergebenenposition bleiben, werden auch immer Schwierigkeiten in ihrem Beruf haben. Diese psychologischen Aspekte sollte man im Studium nicht aus dem Auge verlieren, wobei mir auch klar ist, dass man



das nicht unterrichten kann. Aber es könnte zumindest am Horizont der später zu bewältigenden Aufgaben aufleuchten, benannt werden, damit deutlich wird, wie überhaupt am Ende die praktische Arbeit aussieht.

**Es gibt mittlerweile - ich vermute, das hat sich seit Ihrer Zeit geändert - bei uns schon zahlreiche Veranstaltungen, wo die Dirigenten auch die Solisten oder die Instrumentalisten zusammenschließen und sich um die organisatorischen Rahmenbedingungen kümmern...**

Ja, das hat es bei uns auch gegeben, aber es ist eben doch punktuell. Ich sage ja auch, es lässt sich nicht in ein System so hereinbringen, so dass alles abgedeckt wird, aber es muss im Studium zumindest aufleuchten, damit man weiß: „Hiermit habe ich es später zu tun.“ Das ist ja auch sehr unterschiedlich geregelt; es gibt Landeskirchen, die ein verpflichtendes Praktikum vorschreiben, es gibt andere, da ist es überhaupt nicht der Fall.

**Ich kenne Studenten aus Heidelberg, die das Praktikum gemacht haben und denen das gut tat; es gibt andere, die sowieso schon sehr in der Praxis drinstecken und für die das, wenn es ein verpflichtendes Praktikum gäbe, eher eine unangenehme Hürde wäre, die man noch nehmen muss; dass man noch jemand anderem hinterherlaufen muss, bevor man**

**dann selber richtig einsteigen darf.**

Ich bin ja auch zurückhaltend; ich habe bewusst nicht „verpflichtendes Praktikum“ gesagt, sondern das außen vor gelassen und meinte überhaupt die Möglichkeit, bei einem erfahrenen Kollegen reinzuschmecken - wie sieht der Arbeitsalltag aus.

**Ich glaube, ich habe jetzt jede Menge Material...**

Eins fällt mir noch ein, weil ich jetzt den Akzent so stark auf die Praxis gelegt habe, als Ergänzung: Natürlich ist es ganz wichtig und ich bin wirklich froh - wir haben in Heidelberg einen sehr deutlichen Chorleitungsschwerpunkt gehabt und sind mit Probentechnik wirklich gequält worden (lacht), aber ich war immer froh darüber; wenn man in der Theorie so viel gelernt hat, dass man methodisch ein so geschärftes Bewusstsein hat, dass man wirklich auf einem hohen chorleiterischen Niveau arbeiten kann, das ist etwas ganz, ganz Wertvolles für die Praxis. Ich stoße oft auf Kollegen, wo man merkt, die haben solchen Unterricht in Chorleitung, in Probentechnik überhaupt nicht gehabt, und vor welchen Schwierigkeiten die immer wieder in der Arbeit stehen!

Insofern würde ich zu meinem praktischen Aspekt immer sagen: das bestmögliche Niveau von Ausbildung ist, dass man in der Praxis später wirklich dieses Rüstzeug hat. Das ist etwas ganz wichtiges; da bin ich für die Ausbildung dankbar, das möchte ich nicht missen. Aber eben zu sehen: Es ist ein ganz wichtiger Teil, aber es kommen später im Beruf auch ganz andere Dinge dazu, wo eine gewisse menschliche Reife und Erfahrung dazugehört im Umgang mit Menschen, mit denen man jeden Tag zu tun hat.

**Ich danke Ihnen ganz herzlich für Ihre Zeit und für das interessante Gespräch.**

Keine Ursache. Ihnen dann alles Gute fürs weitere Studium!

**Zur Person:** KMD Michael Mages, 1958 in Kaiserslautern geboren, studierte ev. Theologie und Kirchenmusik. Seine Studien schloss er mit dem 1. Theol. Examen und der A-Prüfung für Kirchenmusik an der HfK Heidelberg ab. Nach beruflichen Stationen in Weinheim und Heidelberg wurde er 1993 in das Amt des Kantors und Organisten an St. Nikolai zu Flensburg berufen. Außerdem ist Michael Mages Kreiskantor im Kirchenkreis Schleswig-Flensburg (Bezirk Flensburg) und Orgelsachverständiger der Nordkirche. Seit 2004 ist Michael Mages zusätzlich stellvertretender Landeskirchenmusikdirektor. 2005 wurde ihm der Titel eines Kirchenmusikdirektors verliehen.



*piano-Forte-rent*  
Klavier- und Flügelvermietung

Kapellenweg 11  
69121 Heidelberg  
Tel. 06221 - 473504  
Mobil 0171 - 9577285

Targobank  
IBAN: DE84 3002 0900 2410 5314 01  
BIC: CMCIDEDD



Im Brückenfeld 1  
68723 Oftersheim

Tel: 6202-5766853  
Fax: 06202-5766854  
Mobil: 0170-5217502

th-kurz@t-online.de  
www.th-kurz-klaviertransporte.de

# Kurzberichte

## ■ Konzertreise nach Leipzig und Dresden vom 08. bis 10. November 2013



Thomaskirche Leipzig

Was bleibt einem Studierenden am Ende des Kirchenmusikstudiums? Natürlich eine Menge an erlernten Fähigkeiten, Kompetenzen, Ideen und einer akademisch angemessenen Portion angehäuften Wissens. Aber es bleiben auch eine Handvoll Erinnerungen, die man wohl noch lange mit seinem Studium verbinden wird. Eine solche Erinnerung entstand im November 2013. Der Badische Kammerchor unserer Hochschule unternahm zusammen mit der Heidelberger Kantorei unter der Leitung von Bernd Stegmann eine Konzertreise in den Osten Deutschlands.

Auf dem Programm standen jeweils zwei Auftritte in der Thomaskirche Leipzig und der Dresdner Frauenkirche. Im Gepäck hatten wir zwei anspruchsvolle Klassiker der Chorliteratur: Frank Martins Messe für Doppelchor und Johann Sebastian Bachs Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“.

Vor allem die Leipziger Thomaskirche macht stets einen besonderen Eindruck auf die dort Konzertierenden. Ein Ort, der einen nicht nur seine lange kirchenmusikalische Tradition spüren lässt, sondern auch das seltsame Gefühl, Bachs Werke unmittelbar vor dem Grab des großen Meisters zu singen. Die Chöre sangen in der traditionellen Motette am Freitagabend um 18.00 Uhr, in der die Musik immer in einen stimmigen liturgischen Rahmen gebettet ist sowie in einem gut besuchten Konzert am Samstagnachmittag.

Abends machten wir uns zu einer eindrucksvollen Führung durch die Stadt Leipzig auf. Franz Ferdinand Kaern (ein ehemaliger Sänger der Heidelberger Kantorei und langjähriger Freund der Hochschule) unternahm mit uns einen Gang durch die wichtigsten Stationen der Leipziger Stadtgeschichte. Dabei und bei den abendlichen Erkundungen des lebendigen Nachtlebens zeigte sich die ganze kulturelle und historische Vielfalt der Stadt.

Am Sonntag früh verließen wir Leipzig in Richtung Dresden. Hier standen zwei Auftritte in der Frauenkirche auf dem Programm – morgens im Gottesdienst und mittags in einem Konzert. Die Heidelberger Chöre hinterließen in Leipzig wie auch in Dresden einen ausgezeichneten musikalischen Eindruck. Für die Sängerinnen und Sänger blieb wegen des eng gesteckten Zeitplanes leider wenig Spielraum für eine Erkundung des „Florenz des Nordens“, so dass sich ein Besuch in dieser Stadt in jedem Fall noch einmal anbieten würde – vielleicht, um eine weitere bleibende Erinnerung zu schaffen.



Frauenkirche Dresden

Lukas Ruckelshausen

## ■ Seminar Management im Kantorat

*Eine Vorschau auf das Büroleben eines Kirchenmusikers - Was Studierende vermissen*

Viele berufserfahrene Kantoren sagen: „Das Studium der Kirchenmusik ist einzigartig. Man muss sich in sehr vielen unterschiedlichen Fächern beweisen. Und alles wird im späteren Berufsalltag tatsächlich auch benötigt. Jedoch fehlt eine wichtige Komponente im Studium: Die Organisation eines Kantorats.“

Dieses Problem wird nun angegangen. Am 9. und 10. Mai 2014 konnten sich Studierende wie auch bereits berufstätige KirchenmusikerInnen in der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg weiterbilden.

So wurde eine nicht kleine Schar kurz durch KMD Prof. Carsten Klomp, den Initiator, begrüßt und auch gleich mit dem Thema Fundraising konfrontiert. Professionell klärte uns Dr. Torsten Sternberg über die Möglichkeiten der Spendenbeschaffung auf und führte uns in deren Grundsätze ein. Wie wichtig dies für z.B. Oratorienaufführungen ist, liegt auf der Hand.

Während beim Fundraising noch ein breiter Konsens herrschte, klappten bei der Öffentlichkeitsarbeit bereits die ersten Generationslücken auf. „Was ist Facebook / Twitter?“ bekam Elke Piechatzek zu hören, als sie uns über Öffentlichkeitsarbeit aufklärte. Sie hatte es wahrlich nicht einfach mit uns, da die meisten ihre Arbeit auf traditionelle Weise präsentieren wollen.

Weitergeführt wurde das Thema von der Journalistin Silvia Timm. Sie klärte uns über den richtigen Umgang mit einer Zeitung auf und rundete den ersten Tag damit ab.

Weiter ging es am nächsten Tag mit der Kommunikation zwischen ChorleiterIn- und Chor, präsentiert durch Christoph Bogon. Er zeigte auf, wie Missverständnisse zwischen Chor und Dirigent entstehen und wie diese behoben bzw. gelöst werden.

Zum Schluss offenbarte uns Dipl.-Ing. Sabine Prinz die Welt von Excel und die damit verbundenen ungeahnten Möglichkeiten. Von der Kostenplanung für ein kleines Konzert bis zum Musterbrief mit persönlicher Anrede an einen beliebig großen Chor versuchte sie ihr Bestes uns das Leben zu erleichtern. Mit viel Input ging dieses kleine Seminar zu Ende. Auf jeden Fall hat es viele Einblicke in die Möglichkeiten und Pflichten der Organisation eines Kantorats geschaffen und es bleibt zu hoffen, dass dieses im Studium oft zu kurz kommende Gebiet nicht weiter übergangen wird. Jedenfalls haben alle Teilnehmer eine positive Bilanz vom Seminar gezogen und jeder, auch die schon lange Berufstätigen, konnte etwas für sich mitnehmen.



*Thilo Ratai*

## ■ Konzert der Orgelklasse Walther in Colmar

Am 18. Mai gaben drei Heidelberger Studierende der Orgelklasse Heinrich Walther an der Silbermann-Orgel der Ev. Kirche St. Mathieu in Colmar ihr Frankreich-Debüt. Anlass war der jährlich stattfindende „Journée de l'Orgue“, der in diesem Jahr unter anderem von Studierenden der HfK Heidelberg und Orgelschülern der Musikschule Colmar gestaltet wurde. Pia Raja Michel eröffnete mit den Chorälen „Vater unser im Himmelreich“ und „Gelobet seist du Jesus Christ“ aus dem Orgelbüchlein von Johann Sebastian Bach und beeindruckte anschließend mit Präludium und Fuge fis-Moll BuxWV 146 von Dietrich Buxtehude.

Esther Park spielte Präludium und Fuge d-Moll BWV 539 von Johann Sebastian Bach.

Peter Meyer begann mit der Chromatischen Fantasie von Jan Pieterszoon Sweelinck und spielte anschließend Präludium und Fuge a-Moll BWV 543 von Johann Sebastian Bach. Am Abend zuvor gab es nach einer intensiven Arbeitsphase an der



Colmarer Orgel die Gelegenheit mit den verschiedenen Gastfamilien näher ins Gespräch zu kommen, die den Studierenden freundlicherweise eine Übernachtung bei sich ermöglichten.

Vor dem sonntäglichen Konzert war ausreichend Zeit zu einem kurzen Stadtrundgang und zur Verbesserung der Fähigkeiten im spontanen gottesdienstlichen Orgelspiel.

*Peter Meyer*

### ■ Badischer Kammerchor im Gottesdienst der Templeton-Stiftung

Der Badische Kammerchor unserer Hochschule wirkte auch 2014 im Gottesdienst mit, der im Rahmen des alljährlichen Symposiums der Templeton-Stiftung mit Gästen aus aller Welt gefeiert wird. Der Chor sang unter der Leitung von Carmen Buchert und Niklas Sikner die Bach-Kantate „Nach dir, Herr, verlangst mich“ (BWV 150) sowie die Motette „Wachtet auf, ruft uns die Stimme“ des Bach-Sohnes Johann Christoph Friedrich.

### ■ Auftritt des Jazzensembles bei der Einführung des neuen Landesbischofs am 1. Juni in Karlsruhe

Nachdem das Jazzensemble im Jubiläumsjahr der Hochschule für Kirchenmusik eine Phase mit vielen Auftritten absolviert hatte, folgte nun nach einer etwa einjährigen Pause das langersehnte Comeback – und zwar im Rahmen der Einführung des neuen Landesbischofs Jochen Cornelius-Bundschuh in Karlsruhe. Dieser Auftritt stellte insofern eine besondere Herausforderung dar, als der Gottesdienst, in dessen Rahmen er erfolgte, live im Fernsehen übertragen werden sollte. Mit zum Teil neuer Besetzung traf sich das Jazzensemble dann Anfang Mai zu den ersten gemeinsamen Proben. Vor allem die zwei Lieder für den Gottesdienst mussten akribisch geprobt und ausgefeilt werden. Neben dem bewährten „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ hatte unser Bandleader Gerhard Luchterhandt ein weiteres Arrangement zu „Mögen sich die Wege“ geschrieben, das seine Liebe für den Jazz wieder unter Beweis stellte. Nach intensiven Probenabenden, die uns mit allerhand Leckereien versüßt wurden, war es dann soweit. Am Vorabend des 1. Juni fuhren wir gut präpariert und voller Elan nach Karlsruhe zur Generalprobe. In der Stadtkirche wimmelte es schon von Kameramännern und Kamerafrauen des SWR-Teams, die uns genaue Anweisungen gaben, wie wir uns zu bewegen und wie wir zu stehen hätten. Bis alle Mikrofone gut aufeinander abgestimmt waren (jeder von uns durfte spontan ein kleines Solo singen) und wir eine geeignete Position gefunden hatten, vergingen deshalb einige Stunden. Dann erst erfolgte der eigentliche Durchlauf, bei dem der Gottesdienst in seiner gesamten Länge „nachgespielt“ und aufgenommen wurde. Alle Beteiligten mussten detaillierten Regieanweisungen folgen, da die Zeit für jede Handlung genau bemessen war. Spät am Abend hatten wir vorerst unser Soll erfüllt und da wir am nächsten Morgen um 8 Uhr in der Maske erscheinen sollten, fuhren wir stracks zurück nach Heidelberg, um noch ein paar Stunden schlafen zu können. Nachdem sich am Sonntagmorgen alle erfolgreich der Bepuderung unterzogen hatten – auch der Ministerpräsident musste unter den Pinsel – und wir auf den Toiletten die letzten Einsingübungen getätigt hatten, ging es Punkt zehn Uhr los. Obwohl uns der Ablauf schon bekannt war und jegliches spontane Moment durch seine Abwesenheit glänzte, waren wir dann doch ganz schön aufgeregt, als wir zur 19. Minute mit unserem ersten Beitrag „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ vor vollem Haus an der Reihe waren. Nach einer kleinen Verschnaufpause und der Aussegnung des scheidenden Landesbischofs Ulrich Fischer durch Jochen Cornelius-Bundschuh erfolgte der zweite Kurzauftritt mit dem Lied „Mögen sich die Wege“ in der 47. Minute. Den prominenten Teil des Tages hatten wir gut über die Bühne gebracht, so dass wir uns ganz leger ins Konzerthaus begeben konnten, um dort beim Empfang weitere Arrangements von Gerhard Luchterhandt und einige Jazz-Standards zum Besten zu geben.



Fröhlich und durchaus beswingt fuhren wir dann am Spätnachmittag wieder zurück nach Heidelberg und ließen den Abend mit einem Blick in die Mediathek des SWR schmunzelnd ausklingen.

Alle diejenigen, die sich den Auftritt des Jazzensembles (noch) einmal ansehen wollen, finden diesen unter folgendem Link: <https://www.youtube.com/watch?v=Nn8moZCsI9M>

*Anna Vogt*

## ■ Fahrt zum Orgelfest nach Waldkirch



An einem etwas verregneten Wochenende im Juni fanden sich vier tapfere Studierende an unserer Hochschule ein, um gemeinsam einen Ausflug ins Südbadische zu unternehmen. So ganz wussten wir noch nicht, was uns an diesem Tag erwartete.

Unser Ziel war das Orgelfest in Waldkirch, das alle drei Jahre in dem beschaulichen Städtchen im Elztal nahe Freiburg stattfindet. Dem ein oder anderen dürfte das Hinweisschild „Orgelstadt Waldkirch“ an der A5 bekannt sein. Was es hier genau mit Orgeln auf sich hat, war mir bis dahin aber noch nicht bekannt.

In Waldkirch angekommen führte unser erster Weg zur überregional bekannten Orgelbauwerkstatt Jäger & Brommer, wo wir interessante Einblicke in die aktuellen Arbeiten des Betriebes an verschiedenen Kirchenorgeln erhalten konnten (u.a. Ev. Kirche Schriesheim; Europäisches Orgelzentrum Marmoutiers, FR.). Neben diesem für uns Kirchenmusik-Leute vertrauten

Metier gab es aber auch ein weiteres Geschäftsgebiet des Betriebes zu entdecken. Der Bau von Jahrmarkt- und Kirmesorgeln sowie Musikautomaten. So konnten wir einige wertvolle Exponate bestaunen, zu dem auch ein imposanter Fuhrpark von Kirmesorgeln im Innenhof der Orgelbauwerksatt gehörte, der für die zahlreichen Besucher nicht zu überhören war.

Nach einem anschließenden Fußmarsch in Richtung Innenstadt – immer den Ohren nach – waren wir im Herzstück des Waldkirchner Orgelfestes angekommen. Eine Vielzahl von Schaustellern präsentierte auf den unterschiedlichen Plätzen ihre Instrumente – seien es Drehorgeln sowie Jahrmarkt- und Kirmesorgeln, die die Orgelinteressierten neben durchdringenden Pfeifenklängen auch mit allerlei sich bewegenden Figuren und lauten Trommelwirbeln in den Bann zogen.

Seit der Mitte des 19. Jahrhundert etablierte sich Waldkirch als das große Zentrum des Drehorgelbaus, als Ignaz Blasius Bruder und später seine Söhne bedeutende Orgelbauunternehmen leiteten. Bis zu fünf weitere Betriebe siedelten sich in dieser Zeit in der Stadt an und lieferten ihre mechanischen Musikinstrumente in die ganze Welt.

Die Weltwirtschaftskrise und die Entwicklung des Grammophons führten zum Niedergang des Drehorgelbaus, so dass zum Ende der 1930er Jahre der letzte Waldkirchner Orgelbauer schließen musste. Nach dem 2. Weltkrieg gab es dann erste Versuche, die alte Handwerks- und Musiktradition fortzusetzen und in der letzten Zeit konnte man in Waldkirch einen neuen Aufschwung erleben.

Heute sind in Waldkirch vier Orgelbauunternehmen ansässig, die ihren Schwerpunkt im Kirchenorgelbau oder im Neubau bzw. der Restaurierung von Jahrmarkt- und Kirmesorgeln haben.

So erwartete uns bei „Orgelbau Paul Fleck Söhne“ eine Ausstellung wertvoller historischer Musikautomaten. Auch in der kleinen Orgelbauwerkstatt Stützle konnten wir uns über aktuelle Orgelbauprojekte informieren.

Nach dieser Fülle von Informationen war es Zeit für eine kleine Stärkung an einem der zahlreichen Verpflegungshäuschen. Das Wetter meinte es an diesem Tag weniger gut mit uns und war in regelmäßigen Abständen mit dem einen oder anderen Regenguss zur Stelle. Am frühen Nachmittag trafen wir uns wieder in der etwas oberhalb des Stadtzentrums gelegenen katholischen Stiftskirche St. Margarethen. Die Kirche beheimatet eine der am besten erhaltenen Orgeln von Eberhard Friedrich Walcker aus dem Jahre 1869. Der dortige Organist Stephan Ronkov brachte uns in seiner Orgelführung die umfangreichen klanglichen Möglichkeiten des romantischen Instruments näher.

Den Abschluss bildete ein Rundgang durch das Elztalmuseum, nahe der Kirche, wo wir zahlreiche weitere Exponate bestaunen konnten.

Dieser Tag in der Hochburg der Dreh- und Kirmesorgeln brachte für uns eine Menge neuer Erfahrungen in diesem aus Sicht der Kirchenmusiker oft etwas belächelten Gebiet. Auf dem Nachhauseweg konnten wir diesen markanten Eindrücke mit dem einen oder anderen Klingeln in den Ohren nachspüren.



Peter Meyer

## ■ Inge-Pittler Gesangswettbewerb

Ein besonderer Akzent des Studiums an der HfK liegt traditionell im kantoralen Bereich. Der alljährlich intern durchgeführte Inge-Pittler Gesangswettbewerb gibt dem immer einen besonderen Schub. 2014 konnten folgende Preisträgerinnen und Preisträger einen Förderpreis entgegennehmen:

Studiengang Kirchenmusik: Carmen Buchert (1. Preis), Peter Gortner (2. Preis), Peter Meyer (3. Preis).

Studiengang Künstlerische Ausbildung Gesang: Dongkwang Lee (1. Preis), Bo Eun Kang (2. Preis).

## ■ Bruno-Herrmann-Preis

Wie jedes Jahr dirigierten auch diesmal Studierende unserer Hochschule die Konzerte im Rahmen des Bruno-Herrmann-Preises. Die Veranstaltung gibt jungen pfälzischen Solistinnen und Solisten, welche einen Bundespreis bei *Jugend musiziert* gewonnen haben, die Gelegenheit zu einem öffentlichen Auftritt. Studierenden der HfK bietet sich damit immer die Chance, das Orchester für diese Aufführungen zu leiten. Preisträgerinnen waren dieses Mal Annika Poth (Flöte) und Leonie Flaksmann (Violine). Auf dem Programm der im Hack-Museum, Ludwigshafen und im alten Kaufhaus, Landau stattfindenden Veranstaltungen standen das Konzert für Flöte und Streicher e-Moll von Franz Benda und das Violinkonzert d-Moll von Felix Mendelssohn Bartholdy. Weiterhin erklang die Kleine Nachtmusik von Wolfgang Amadeus Mozart. Die Leitung hatten Christian Kurtzahn und Niklas Sikner.

## ■ Weinfahrt in die Pfalz am 1. Oktober 2014

Betriebsausflüge gehören im Allgemeinen zu den unverzichtbaren Ritualen jedes größeren Betriebes. In der HfK hat sich nun schon seit Längerem ein schöner Brauch etabliert.

Jedes Jahr ein Mal machen sich die Lehrkräfte unseres Hauses zusammen mit den Studierenden in die nahe gelegene Pfalz auf. Eine Besonderheit dieser Unternehmung liegt nun nicht nur im gemeinschaftlichen Erlebnis aller Hochschulangehöriger, sondern auch darin, dass der gesamte Ausflug von einem unserer Studierenden, Peter Gortner, liebevoll vorgeplant und organisiert wird. Mehr oder weniger ausgedehnte Wanderungen, bei denen stets ein mit pfälzischen Spezialitäten gut gefüllter Bollerwagen mitgeführt wird, sind wegen des erlesenen, akkordeonbegleiteten Gesangs weithin hörbar („Hoch lebe die Pfalz ...“). Fahrten mit typischen regionalen Verkehrsmitteln (Draisinen, Kuckucksbähnle u.ä.) dürfen auch nicht fehlen. Die ganze Unternehmung mündet dann oft in die besonders geschätzte Weinprobe. Irgendwie sind wir mit unserem Ausflug diesmal in die ZDF-Fernsehung „Länderspiegel“ geraten, so dass sich auch die Daheimgebliebenen am Reiz dieser dritten Weinfahrt erfreuen konnten.



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 sowie Videoportraits über die Hochschulensembles und die einzelnen Fachbereiche.



**Druckt  
zuverlässig,  
schnell  
und günstig.**

Colorpress  
Colorpress

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



**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) 28038

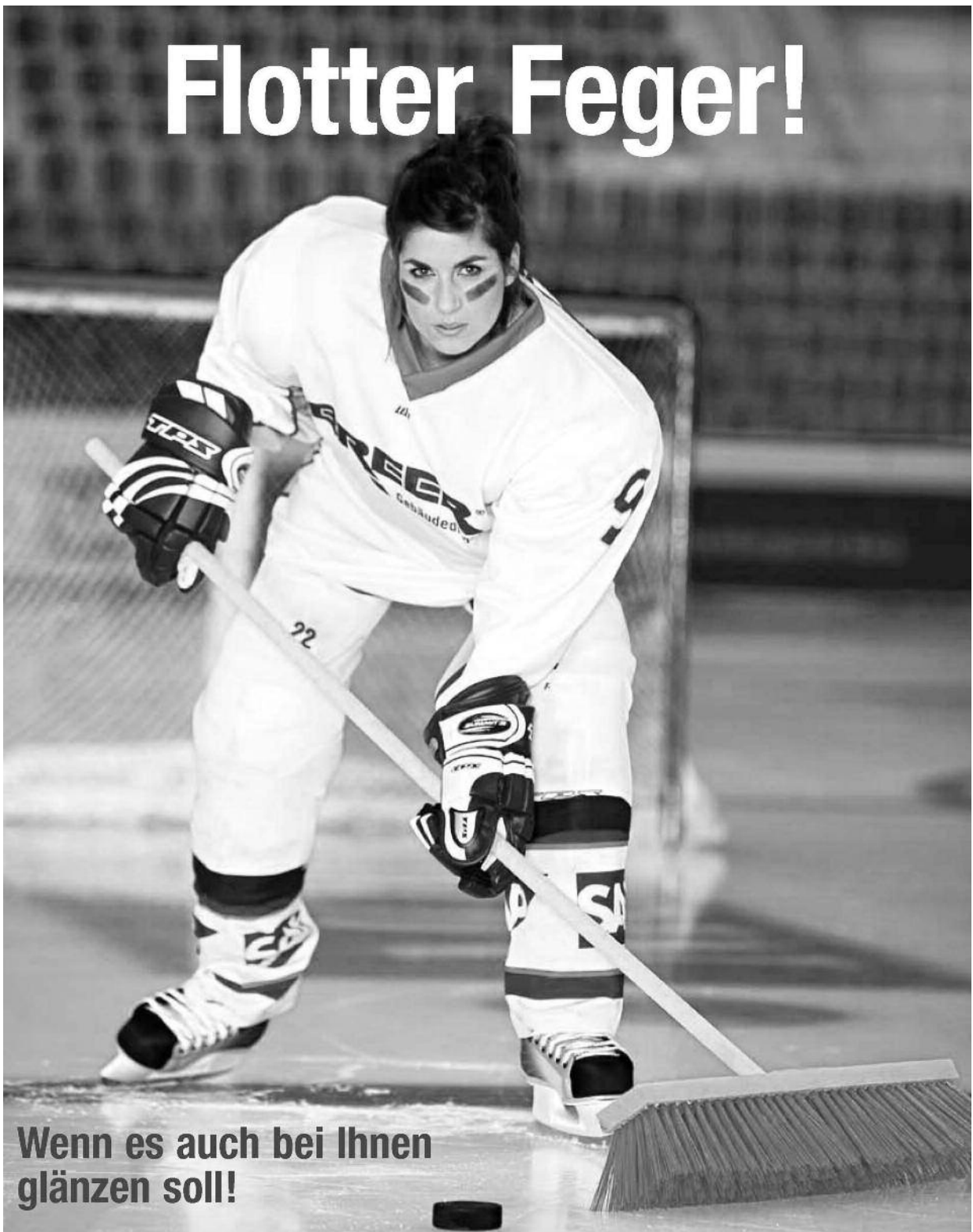
# Griechische Taverne

Restaurant an der Bergbahn  
Michael Exarchos

Besuchen Sie das Restaurant  
für griechische Spezialitäten

Für besondere Anlässe  
stehen Ihnen zwei Nebenzimmer  
zur Verfügung.

# Flotter Feger!



Wenn es auch bei Ihnen  
glänzen soll!

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

Breer Gebäudedienste Iserlohn GmbH  
Almeloer Straße 7 · 58638 Iserlohn  
Tel. 02371/80 88-0

Breer Dienstleistungen Stuttgart GmbH  
Im Sämann 109 · 71334 Waiblingen  
Tel. 07151/209 73 42

**BREER**<sup>®</sup>  
Gebäudedienste  
[www.breer.de](http://www.breer.de)

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

# Personen und Daten

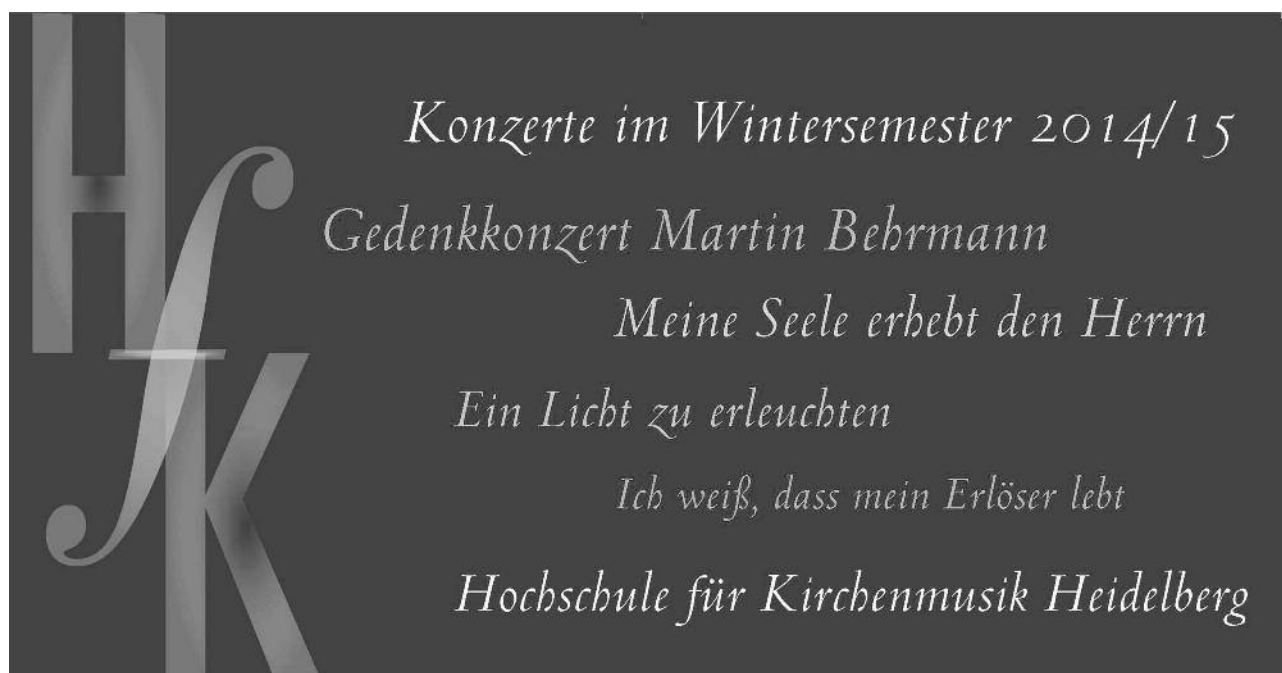
## Personen und Daten

### Veranstaltungen im Wintersemester 2013/14 und Sommersemester 2014

Fr., 08. Nov. bis So., 10. Nov, 2013 Thomaskirche Leipzig Frauenkirche Dresden	Chorreise des Badischen Kammerchores Johannes Sebastian Bach: Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ Frank Martin: Messe für zwei vierstimmige Chöre	Badischer Kammerchor der HfK Heidelberger Kantorei Leitung: Bernd Stegmann
Mi., 11. Dez. 2013 19.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
Mi., 18. Dez. 2013 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	„...und mein Geist freuet sich“ Francis Poulenc: Quatre motets pour le temps de Noël, Salve Regina Johannes Brahms: Zwei Marienlieder Anton Bruckner: Virga Jesse, Tota pulchra es Maria Claudio Monteverdi: Magnificat	Ilhwan Yoo, Orgel Vokalsolisten der HfK Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Jun Won Lee, Song-Yi Lee, Peter Meyer
Mi., 15. Jan. 2014 19.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
Mi., 05. Feb. 2014 19.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	Orgelkonzert Orgelwerke aus verschiedenen Jahrhunderten	Studierende der Orgelklassen der HfK
Sa., 15. Feb. 2014 17.00 Uhr Evangelische Stadtkirche Walldorf	Gioacchino Rossini: Petite Messe solenne	Anina Weidner, Sopran Regina Grönegeß, Alt Dongkwang Lee, Tenor Marcus Rau, Bass Eunhwa Mi, Klavier Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Daniel Cromm, Carsten Ehret
Do., 03. Jul. bis So., 06. Jul. 2014 HfK Heidelberg Musikwissenschaftliches Seminar Peterskirche	» Im Anfang...« Nachdenken über Schöpfung 3. Heidelberger Summer School - Improvisationskonzert mit Studierenden an der neuen Orgel der HfK - Vorträge - Universitätsgottesdienst Peterskirche - Konzert Joseph Haydn: Die Schöpfung	Cornelia Winter, Sopran Sebastian Hübner, Tenor Raimund Nolte, Bass Barockorchester L'arpa festante Badischer Kammerchor der HfK Heidelberger Kantorei Leitung: Bernd Stegmann
Mo., 07. Jul. 2014	Inge-Pittler Gesangswettbewerb	<i>Preisträger Kirchenmusik:</i> Carmen Buchert (1.Preis), Peter Gortner (2. Preis), Peter Meyer (3. Preis) <i>Preisträger Künstlerische Ausbildung</i> <i>Gesang:</i> Dongkwang Lee (1. Preis), Bo Eun Kang (2. Preis)
So., 13. Jul. 2014 11.00 Uhr Hack-Museum Ludwigshafen 17.00 Uhr Altes Kaufhaus Landau	Preisträgerkonzert des Bruno-Herrmann-Preises Franz Benda: Konzert für Flöte und Streicher e-Moll Felix Mendelssohn Bartholdy: Violinkonzert d-Moll Wolfgang Amadeus Mozart: Eine kleine Nachtmusik	<i>Preisträgerinnen:</i> Annika Poth, Flöte Leonie Flaksman,, Violine Kammerphilharmonie Mannheim Leitung: Christian Kurtzahn, Niklas Sikner

Mi., 16. Jul. 2014 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Musik um Johann Sebastian Bach Johann Sebastian Bach: Jesu, meine Freude Johann Christoph Altnickol: Befiehl du deine Wege Johann Christoph Friedrich Bach: Wachet auf, ruft uns die Stimme Albert Becker: Bleibe, Abend will es werden	Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Carmen Buchert, Peter Gortner, Norbert Gubelius
Mo., 29. Sep. 2014 18.00 Uhr HfK	Orgelweihe der neuen Schiegnitz-Organ 18.00 Uhr Gottesdienst 19.00 Uhr Empfang mit Umtrunk 19.30 Uhr Kurzkonzerte	Carsten Klomp, Stefan Göttelmann und Gerhard Luchterhandt präsentieren das neue Instrument mit einem bunten Strauß von Orgelmusik und Improvisationen

Veranstaltungen im Wintersemester 2014/15



**Mittwoch, 12.11.2014, 19.30 Uhr**

Peterskirche Heidelberg

*Ich weiß, dass mein Erlöser lebt*

Heinrich Schütz: Musikalische Exequien  
Hugo Distler: In der Welt hab: Ihr Angst  
Ich wollt, dass ich daheim wär  
André Campra: Quemadmodum desiderat: cenus

Vokalsolisten  
Badischer Kammerchor der HfK  
Leitung: Daniel Cromm,  
Lukas Ruckelshausen

**Mittwoch, 17. Dez. 2014, 19.30 Uhr**

Peterskirche Heidelberg

*Meine Seele erhebt den Herrn*

Felix Mendelssohn Barcholdy: Magnificat  
Willy Burkhard: Die Verkündigung Mariae  
Johann Eccard: Übers Gebirg Maria geht  
Mania wall: zum Heiligtum  
Orlando di Lasso: Prophe:iae Sibyllarum

Vokalsolisten  
Badischer Kammerchor der HfK  
Leitung: Carmen Buchert, Thilo Ratai,  
Niklas Sikner

**Freitag, 09.01.2015, 19.00 Uhr**

Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche Berlin

*Gedenkkonzert Martin Behrmann*

Johann Sebastian Bach: Actus tragicus (BWV 106) | Singet dem Herrn ein neues Lied (BWV 225)  
Ernst Pepping: Ein jegliches hat seine Zeit

Badischer Kammerchor der HfK  
Leitung: Bernd Stegmann

**Mittwoch, 11. Feb. 2015, 19.30 Uhr**

Peterskirche Heidelberg

*Ein Licht, zu erleuchten*

Johann Sebastian Bach: Wer mich liebt, der wird mein Wort halten (BWV 59)  
Helmut Barbe: Canticum Simeonis  
Arvo Pärt: Nunc dimittis  
Felix Mendelssohn Bartholdy: Herr, nun lasset du deinen Diener in Frieden fahren

Vokalsolisten  
Badischer Kammerchor der HfK  
Kammerphilharmonie Mannheim  
Leitung: Peter Meyer, Song-Yi Lee,  
Christian Kurtzahn, Roman Stahl

*Orgelkonzertreihe an der neuen Schiegnitz-Organ, Beginn 19.30 Uhr, Eintritt frei*

- Mi., 08.10.2014: Carsten Klomp, Bach "Goldberg Variationen"
- Mi., 05.11.2014: Heinrich Walther, Orgelmusik von Liszt | Usndizaga | Franck | Reger
- Mi., 03.12.2014: Martin Sander, "Hallelujah!" - Orgelwerke von Scheidemann | Reger | Eben | Messiaen
- Mi., 07.01.2015: Stefan Viegelahn, Musik für den Morgenstern von Buxtehude | Bach | Reger | Kaminski
- Mi., 04.02.2015: Stefan Göttelmann, weihnachtliche Orgelmusik von Bach | Dupré | Vierne | Reger

Karten zu den o.g. Veranstaltungen erhalten sie jeweils an der Abendkasse.

## ■ AbsolventInnen im Wintersemester 2013/14 und Sommersemester 2014

Im Studiengang Kirchenmusik beendeten drei Studierende ihre Ausbildung:

- Melanie Jäger (Diplomstudiengang Kirchenmusik B)
- Carsten Ehret (Diplomstudiengang Kirchenmusik B)
- Lena Haug-Habicht (Diplomstudiengang Kirchenmusik B)



In den Künstlerischen Ausbildungsgängen konnten eine Studierende im Konzertexamen Orgel, ein Studierender in Liturgischem Orgelspiel, sechs Klavierstudierende und drei Studierende der Gesangsklassen ihre Künstlerische Reifeprüfung erfolgreich ablegen.

## ■ Neue Studierende zum Wintersemester 2013/14 und Sommersemester 2014



In den kirchenmusikalischen Studiengängen konnte die HfK insgesamt fünfzehn neue Studierende begrüßen:

- Diplomstudiengang B: Kevin Breitbach, Jens Hoffmann
- Bachelor Kirchenmusik: Alexander Albrecht, Salome Blöcher, Carla Braun, Dominic Cerrito, Birgit Koerting, Joanna Lenk, Pia Raja Michel, Steven Dreyer, Esther Park, Rolf Rencken, Michelle Wong
- Aufbaustudiengang A: Christian Kurtzahn, Niklas Sikner

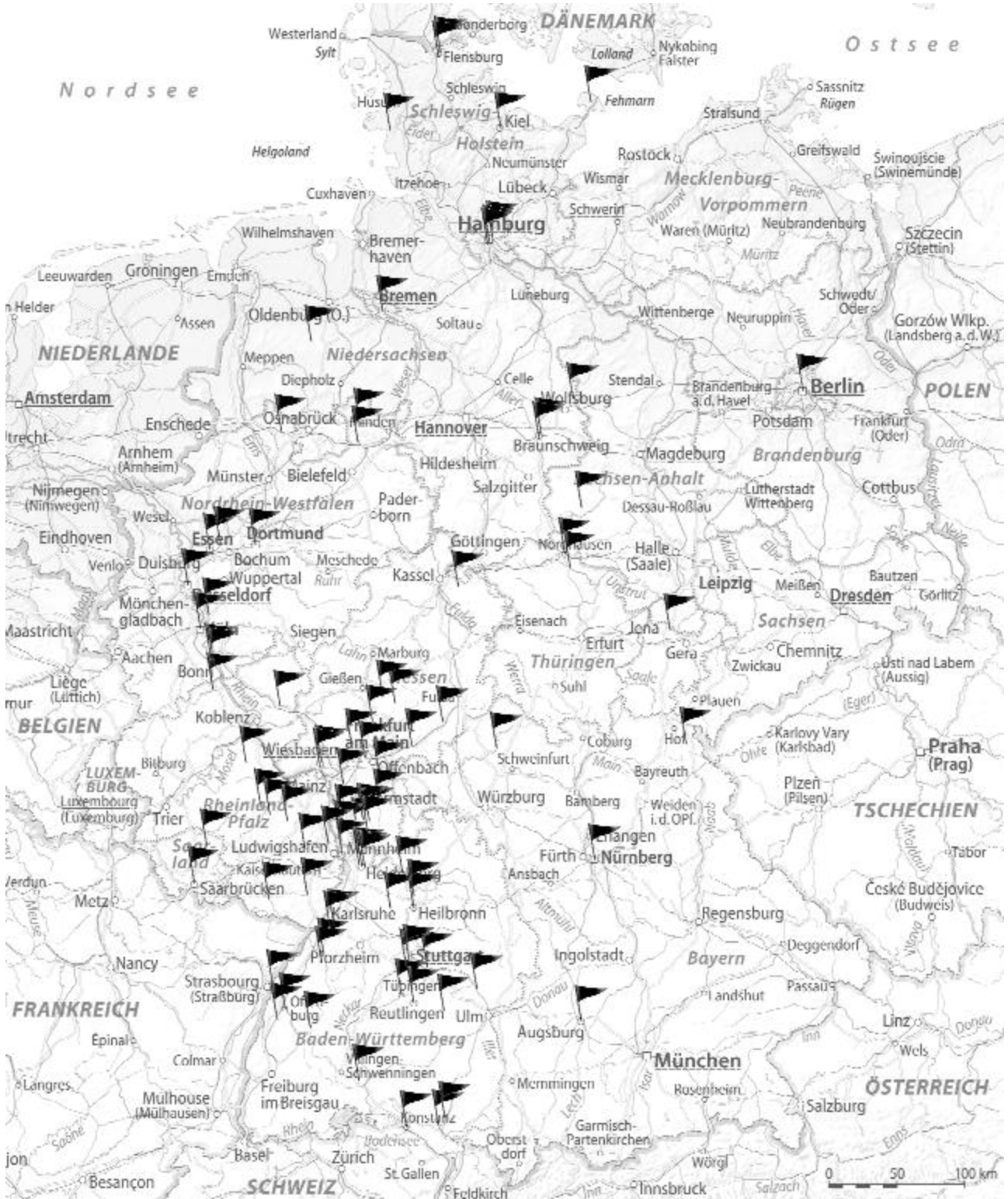
Eine Studierende begann eine Künstlerische Ausbildung im Fach Klavier (Liedbegleitung).

## ■ Wer ist wo?

### Stellenbesetzungen mit AbsolventInnen der Hochschule für Kirchenmusik

- **Daniela Brinkmann**  
Kantorin der Gemeinde Rinteln und Kreiskantorin des Kirchenkreises Grafschaft Schaumburg (B-Prüfung 2003)
- **Johannes Balbach-Nohl**  
Seit Sommer 2013 als Kirchenmusiker der Kreuzgemeinde HD-Wieblingen und Musiklehrer am evang. Elisabeth-von-Thadden-Gymnasium tätig. Dies ist eine der seltenen Kombinationsstellen Schulmusik/Kirchenmusik. (B-Prüfung 2008, Künstlerische Reifeprüfung Gesang 2010)
- **Jörg Bräunig**  
Seit 2009 Kantor / Organist am Dom zu Meißen (A-Prüfung 1994)
- **Stefanie Dröscher**  
Kantorin der evang. Kirchengemeinde Oberkassel-Dollendorf (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, Geinhausen, Gelsenkirchen, Gernsbach, Gernsheim, Groß Gerau, Hamburg, Heidelberg, Heilbronn, Ibbenbüren, Karlsruhe, Kaufungen, Kehl, Kirchheimbolanden, Köln, Konstanz, Kronshagen, Lahr, Lampertheim, Landau, Lich, Lübbecke, Mannheim, Meißen, Montabaur, Mosbach, Münsingen, Neckarsulm., Nordhausen, Nürnberg, Oberkassel-Dollendorf, Obermoschel, Oberursel, Offenburg, Pirmasens, Ravensburg, Reutlingen, Rimbach, Rinteln, Rühn, Saarbrücken, Schiltach, Schlüchtern, Selb, Simmern, Solingen, Sondershausen, Stuttgart (Hegelfingen), St. Wendel, Tönning, Tübingen, Viernheim, Wald-Michelbach, Wernigerode, Wiesbaden

## ■ Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte

### ■ Carola Keil

Von April 2013 bis Juli 2014 übernahm Carola Keil eine Vertretungsstelle als Musiklehrerin von Singeklassen sowie die Leitung des Schulorchesters am Helmholtz-Gymnasium Heidelberg. Im Juli 2014 wurde sie zur neuen Stimmbildnerin des Bach-Chores der Stadt Heidelberg ernannt.

### ■ Prof. Christiane Michel-Ostertun

Von Christiane Michel-Ostertun erschienen bei Strube folgende Werke:

- „Maaartin - vom kleinen Martin zum großen Luther“, Orgelkonzert für Kinder ab 5 (Strube 2013)
- „Immer Ärger mit Martin Luther“, Orgelkonzert für Kinder ab 8 (Strube 2013)
- **Psalm 126** für Orgel und Sprecher (Strube 2013)



Des Weiteren war Frau Michel-Ostertun an folgenden Projekten beteiligt:

- 29.9.13 Aufführung von Elgars „Dream of Gerontius“ in Ludwigshafen, zusammen mit dem Berliner Domchor (2. Aufführung am 26.10. im Berliner Konzerthaus am Gendarmenmarkt)
- 11.-13.10.13 Fortbildungskurs Liturgisches Orgelspiel und Improvisation in Linz
- Orgel Improvisation zum Stummfilm „The Kid“ von Charlie Chaplin in Preetz (8.2.14), Langen (15.2.), Mannheim-Vogelstang (16.2.), Bodø/Norwegen (24.4.)
- Uraufführung „Kreuzige ihn – Orgelkonzert für Kinder über sieben Kreuzwegstationen“ am 29.3.14 in Detmold
- 23.-24.4.14 Improvisationskurs und Konzert beim Internationalen Orgelfestival in Bodø/Norwegen
- 10.5.14 Improvisationskurs für nebenamtliche Organisten in Ried
- 21.-22.7.14 Fortbildungskurs des Verband ev. Kirchenmusik in Württemberg: Unterrichtsmethodik Liturgisches Orgelspiel und Improvisation für hauptamtliche Kirchenmusiker in Münsingen

### ■ Gerd-Peter Murawski

wurde als Dozent für Gehörbildung an der Bundesakademie in Trossingen für den berufsqualifizierenden B-Lehrgang Blasorchesterleitung verpflichtet. Seit 2007 wirkte er wesentlich am Gesamtkonzept und den Inhalten der Mannheimer Blärschule mit, die mit der Neuauflage des 2. Bandes in diesem Frühjahr fertig gestellt werden konnte. Als Pianist begleitet er den Gospel/Jazz-Chor "Spirited Voices" aus Karlsruhe (Ltg.:

Johannes Blumenkamp), der u.a. Landessieger beim Deutschen Chorwettbewerb war und beim Gospelkirchentag 2014 in Kassel auftreten wird. Auch bei den Tübinger Tagen für Kirchenmusik (September 2014) bot er Praxistipps zum Thema „Arrangieren“ in Workshops an.

### ■ Heinrich Walther

Im vergangenen Oktober spielte Heinrich Walther an der Silbermann Orgel in St. Matthieu, Colmar, den Zyklus "Clavierübung III" von J.S. Bach, eine Woche später "Die Kunst der Fuge". Eine Russlandtournee führte ihn im November in die großen Städte West- und Zentralsibiriens (u.a. nach Ekaterinburg, Tyumen, Tomsk), eine weitere Konzertreise im März 2014 nach Süd- und Ostsibirien (u.a. in die Altairegion, nach Irkutsk, Krasnojarsk und Chabarovsk).

Ein Bach/Mozart Recital gab es im Mai 2014 in der Redeemer Church in Jerusalem. Sinfonische Programme (Usandizaga, Liszt, Reger) folgten im Juli in der Kathedrale St.Giles in Edinburgh und im Dom zu Bremen. Eine neue, an der Jesuitenkirche in Heidelberg aufgenommene CD mit Werken von Reger (op. 46, op. 135b, Sinfonischer Prolog op. 108) wurde im Juli 2014 bei "Organum Classics" veröffentlicht.



### ■ KMD Prof. Bernd Stegmann

Am 28. Juli 2014 war Prof. Bernd Stegmann zu einem Workshop mit seinen Schumann- und Mendelssohn-Bearbeitungen bei der Jahrestagung des Landesverbandes der evangelischen Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker eingeladen. Er führte in die Konzeption der Werke ein und konnte zahlreiche Stücke mit den TeilnehmerInnen ansingen.

### ■ Prof. Michael Gerhard Kaufmann

hielt am 10. April 2014 in der Akademie für Musik Danzig einen Vortrag über die Tätigkeit von Orgelsachverständigen. Siehe auch den Artikel auf Seite 64 ff.

■ **Ekkehard Abele**

gastierte im Oktober 2014 in einer Produktion von Salvatore Sciarrinos Oper "La porta della legge" am Teatro La Fenice in Venedig. In der Adventszeit ist er zusammen mit einem Kammerorchester mit Bachs Weihnachtsoratorium auf Tournee.

■ **Carsten Klomp**

Von KMD Prof. Carsten Klomp sind seit dem letzten HfK-aktuell erschienen:

- Im Bärenreiter-Verlag Band 5 (Tod und Ewigkeit/Trauerfeier) der Reihe organ+one (BA 8504) sowie der erste Band für tiefe Instrumente in der gleichen Reihe (BA 11214). Ein weiterer Band mit dem Titel „Lob und Dank" erscheint demnächst. Außerdem erschien mit „Cathedral Sounds" der 4. Band in der gemeinsam mit Landesposaunenwart Heiko Petersen betreuten Reihe "Organ + brass". Er enthält Klomps Bearbeitungen einiger Werke von Charles Villiers Stanford für Blechbläserensemble und Orgel (BA 11204).
- In der Edition Strube erschien Klomps Bearbeitung des Italienischen Konzerts von J.S. Bach für Orgel (Strube 3411) sowie seine Bearbeitung des D-Dur-Concertos von Charles Avison für Trompete (Oboe) und Orgel (Strube 3412/01). Gleichzeitig erschien auch eine Fassung des Werkes in C-Dur (3412/02). Ein Band mit eigenen Werken sowie Bearbeitungen für Blechbläser und Orgel ist derzeit bei Strube in Arbeit und wird noch in diesem Jahr erscheinen.

■ **Carsten Wiebusch**

war an folgenden Projekten beteiligt:

- 3. Oktober 2013: Aufführung von Schumanns Missa sacra und Hindemiths „Mathis der Maler“ (Christuskirche Karlsruhe)
- November 2013: Kammerchor der Christuskirche Karlsruhe Preisträger beim Baden-Württembergischen Chorwettbewerb, Kategorie Kammerchöre
- November 2013: Neuerscheinung der CD „La Cathédrale Engloutie“ (Audite) mit eigenen Orgelübertragungen von Klavierwerken Claude Debussys (2. Buch der Préludes, Suite Bergamasque etc.) Nominierung für die Bestenliste des Preises der Deutschen Schallplattenkritik.
- 6. Dezember 2013: im Rahmen einer Aufführung von Benjamin Brittens „St.-Nicolas“-Kantate Verleihung des Titels „Kirchenmusikdirektor“ durch die Badische Landeskirche für herausragende künstlerische Leistungen.
- Februar/ März 2014: Orgelkonzert und Messias-Aufführung im Rahmen der Internationalen Händel-Festspiele Karlsruhe
- 11. Mai 2014: Konzert im Rahmen der Europäischen Kulturtage „Dies irae 1914 – In terra pax 1945“ mit der Karlsruher Erstaufführung von Max Regers unvollendete tem lateinischen Requiemsatz und Martins „In terra pax“
- Internationale Orgel-Konzerttätigkeit: Khanty-Mansijsk (Sibirien), Klosterkonzerte Maulbronn, Orgelsommer Bremer Dom u.a.



■ **Angebereien jenseits von Dur und Moll**

Unser Rektor hatte auch in der Sportsaison 2013/14 wieder einiges zu bieten. Er wurde Baden-Württembergischer Altersklassen-Meister über 1500 Meter Freistilschwimmen auf der 50-Meter-Bahn.

Außerdem belegte er den 4. Platz seiner AK bei der Deutschen Triathlon-Meisterschaft über die Sprintdistanz in Darmstadt.

Bei der Challenge Kraichgau wurde er erster in der AK 60 über die olympische Triathlondistanz.

*spielen*

*aufführen*

*lehren*

*bilden*

*inspirieren*

## ■ Neue Lehrkräfte, Verabschiedung von Lehrkräften



### ■ Christoph Georgii

Aufgrund der erfreulicherweise erhöhten Zahl von Studierenden an unserer Hochschule wurde es erforderlich, noch eine weitere Lehrkraft im Fach Liturgisches Orgelspiel einzustellen. Mit Christoph Georgii konnte ein besonders für den popularmusikalischen Bereich höchst kompetenter Dozent gewonnen werden. Christoph Georgii studierte an der Hochschule für evangelische Kirchenmusik Bayreuth und war dann dort auch mehrere Jahre als Dozent für Liturgisches Orgelspiel / Improvisation tätig. Seit 2008 ist Georgii Beauftragter für Populärmusik der Evangelischen Landeskirche in Baden. Er wirkt in verschiedenen Jazz- und Popsensembles mit. Zahlreiche Veröffentlichungen, Arrangements und Kompositionen begründen seinen überregionalen Ruf auf diesem Gebiet.

### ■ Ekkehard Abele

Als Nachfolger des langjährig bei uns tätigen Gesangsdozenten Wolfgang Neumann heißen wir Ekkehard Abele in unserem Dozententeam willkommen. Da unsere Hochschule traditionell einen besonderen Akzent auf den kantoralen Bereich setzt, war es uns wichtig, diese Stelle mit einer kompetenten Persönlichkeit wiederzubesetzen. Dies ist uns mit dem weithin bekannten Konzertsänger Ekkehard Abele gelungen. Abele war 1996 Preisträger des Internationalen Bachwettbewerbes Leipzig. Er war lange Jahre Mitglied der „Neuen Vocalsolisten“. Bei seinen Engagements gastierte er an den Opernhäusern in Saarbrücken, Mainz, Wuppertal, Basel und Mannheim sowie bei Theaterfestivals in New York, München, Bogotá, Buenos Aires und Graz. Dass Ekkehard Abele ein höchst nachgefragter Solist ist, dokumentiert auch seine Mitwirkung bei ca. 50 CD-Einspielungen.



### ■ Abschied von Wolfgang Neumann



Nach langjähriger Tätigkeit als Gesangsdozent beendete Wolfgang Neumann zum Sommersemester 2014 seinen Dienst an unserer Hochschule. Seinen Eintritt in den Ruhestand verband er auch mit einem nicht unerheblichen Ortswechsel, nämlich nach Mecklenburg-Vorpommern. Zahllose Generationen von Studierenden sind durch Wolfgang Neumanns engagierte und fachlich fundierte Arbeit geprägt worden. So war er auch nicht unerheblich daran beteiligt, dass im Laufe seines Engagements bei uns (seit Wintersemester 1980) das Fach Gesang einen immer prominenter werdenden Rang einnahm. Seine stets freundliche Art machten ihn zu einem allseits geschätzten Kollegen. Wir sind Wolfgang Neumann für seine erfolgreiche Tätigkeit an unserem Hause sehr dankbar und wünschen ihm für seinen Ruhestand Gottes Segen.

### ■ Dienstjubiläen

Im Rahmen der Semestereröffnung zum Sommersemester 2014 konnte Rektor Stegmann **Holger Best**, unserem Dozenten für Gehörbildung, zum 15-jährigen Dienstjubiläum gratulieren und ihm für seine stets engagierte Arbeit danken. Holger Best hat in seiner pädagogischen Konzeption dem wichtigen Fach durch die verstärkte Hinzunahme des rhythmischen Bereiches und der Höranalyse ein zeitgemäßes Gesicht gegeben.

Eine Besonderheit im Studiengangebot der HfK hängt mit der Beheimatung des nordbadischen Bläserkreises an unserer Hochschule zusammen. Unsere Studierenden können in diesem Rahmen eine Qualifikation für diesen Bereich erwerben. Seit Sommersemester 1999 wird die Bläserchorleitung wie auch der dazugehörige Posaunenunterricht von Landesposaunenwart **Armin Schäfer** fachkundig betreut. Auch bei verschiedenen Hochschulveranstaltungen wirkten Bläsergruppen unter seiner Leitung mit. Wir danken Armin Schäfer für seine 15-jährige Tätigkeit bei uns.

Auf eine nunmehr 25-jährige Tätigkeit an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg kann **Prof. Christiane Michel-Ostertun** zurückblicken. Die Hochschule kann sich glücklich schätzen, mit ihr eine der führenden Pädagoginnen im Bereich Orgelimprovisation im Kollegenteam zu haben. Gerade durch ihre zahlreichen Veröffentlichungen auf diesem Gebiet hat sie sich einen hervorragenden Namen erworben. Ihre durchdachte pädagogische Durchdringung der Improvisationskunst wird auch von unseren Studierenden überaus geschätzt. Wir danken Christiane Michel-Ostertun sehr, dass sie neben ihrer Professur in Herford ihren Lehrauftrag bei uns nach wie vor wahrnimmt.

### ■ Zum Gedenken an Gudula Kremers

Am Sonntag, den 30. März 2014 verstarb in Lörrach unsere langjährige Klavierdozentin Gudula Kremers. Sie wurde am 22. Februar 1932 in Rio de Janeiro geboren und war ihr Leben lang stolz auf ihre "Brasilidade". In die Hochschule kam die ausgebildete Pianistin 1974 als Lehrbeauftragte und wurde später hauptberufliche Dozentin. Generationen von Studierenden wurden durch sie an die Klaviermusik herangeführt. Dies geschah nicht nur im Unterricht, sondern auch in ihren Klavierabenden. Den Höhepunkt bildete die Aufführung sämtlicher Sonaten Franz Schuberts im großen Saal, der an diesen Abenden voll besetzt war. Aber auch in zahlreichen Tonaufnahmen konnten wir ihrer großen Kunst und ihrer erstaunlichen Vitalität begegnen. Sie spielte mehrere Werke Bachs und Beethovens ein, dazu Sonaten von Scarlatti und die Lyrischen Stücke Edvard Griegs. Außerdem setzte sie sich für die Werke Theodor Kirchners ein, eines zu Unrecht weithin vergessenen Spätromantikers. Gudula Kremers hat über viele Jahre den Ruf des Hauses maßgeblich mit geprägt. Die Kolleginnen und Kollegen sowie die ehemaligen Schülerinnen und Schüler gedenken ihrer mit Dankbarkeit.



Gudula Kremers

Wolfgang Herbst

### ■ Neubesetzung des Sekretariats

Nachdem unsere Verwaltungsangestellte Iлона Boszík ihren Dienst an der HfK im Oktober 2013 beendete, um in ihre frühere Heimatstadt Chemnitz zurückzukehren und Andreas Schneidewind zum Leiter der kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern berufen wurde, erfolgte eine komplette Neubesetzung des Sekretariats der HfK. Mit Barbara Kürsch und Heike Kirchgeßner wurden zwei kompetente und äußerst freundliche Nachfolgerinnen gefunden. Frau Kirchgeßner absolvierte eine Ausbildung zur Verwaltungsfachangestellten und war dann bei der Stadtverwaltung Walldorf beschäftigt. Nach einem Lehramtsstudium war Frau Kürsch als Chefsekretärin tätig und hat im Anschluss an ihre Elternzeit ihre Tätigkeit bei uns aufgenommen.



Barbara Kürsch



Heike Kirchgeßner

## ■ Das Letzte

### *Wovon leben Lipper im Exil?*

Eine geheimnisvolle Fügung will es, dass unsere Heidelberger Hochschule auf vielerlei Weise mit dem ehemaligen Fürstentum Lippe verwoben ist. „Wo ist das überhaupt: Lippe?“- mag sich mancher fragen. Mit einem an Paradoxie nicht zu überbietenden Begriff der offiziellen deutschen topografischen Bezeichnungen heißt das Groß-Gebiet „Ostwestfalen-Lippe“. Das Lipperland selbst ist jedoch klein und birgt Städte, welche nur besonders Eingeweihten bekannt sein dürften: Detmold, Lemgo, Lage, Bad Salzufen, Horn-Bad Meinberg... - oder aber ehemaligen Eingeborenen dieser Gegend, und davon gibt es eine ganze Menge an unserer HfK und in der Badischen Kirchenmusik-Szene. Warum das so ist, lässt sich schwer sagen, ist doch das Lippische nicht gerade berühmt für seine kulturelle Ausstrahlung. „Obwohl“-, um mit Rüdiger Hoffmann, einem aus Paderborn und damit gerade nicht mehr zum Lippischen zählenden Landstrich (sehr katholisch) Stammenden zu sprechen, es gibt sie, die für den nur oberflächlich Betrachtenden verborgenen Hinweise auf ein kulturell orientiertes Dasein in dieser Gegend - und nicht nur das: Ein Photo, welches ich kürzlich in meiner Heimatstadt Lage zu schießen im Stande war, zeigt, dass gerade auf dem Gebiet der Musik subkutane, aber sehr eindeutige Spuren in Sachen musica sacra auszumachen sind. Letzte Gewissheit erlangte ich bei einem nur flüchtigen Blick auf die Speisekarte (oder sollte ich besser sagen: kulturellen Codes?) des Etablissements. Oder muss man vermuten, dass die alten Heroen evangelischer Kirchenmusik nur „zum Schein“ von uns gegangen sind und in Wahrheit in cognito weiter praktizieren?



Um auch unseren Studierenden den ganz eigenen Charme dieser Gegend näher zu bringen, habe ich vor gar nicht langer Zeit eine Konzertreise in das Land des Hermannsdenkmals und der Externsteine unternommen (natürlich auch mit einem Besuch derselben verbunden).

Gerhard Luchterhandt und ich selbst sind sozusagen im Kerngebiet des Lipperlandes geboren und dort zur Schule gegangen. Carsten Klomp und Kord Michaelis studierten in Detmold. Aber auch andersherum geht es: Martin Sander hat von Heidelberg nach Detmold gewechselt (leider!). Darüberhinaus stammen zahlreiche Studierende unserer Hochschule aus dem Ostwestfälischen, so z.B. unser aktueller Student und Co-Autor dieses Heftes Niklas Sikner. (Er kommt zwar aus Löhne, aber das kann man gerade noch gelten lassen.) Auch Silke Leopold, die emeritierte Leiterin des musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg (in Zusammenarbeit mit ihr planen wir ja unsere alljährlich stattfindende Summer School), lehrte eine Zeit lang an der Detmolder Musikhochschule. Von ihr stammt auch ein ganz besonders rührender Eindruck über Lipper im Exil, den ich hier in Kürze wiedergeben will. Frau Leopold hielt sich 1974/75 im Rahmen eines DAAD Stipendiums in Rom auf. Sie wohnte dort mit zwei anderen deutschen Stipendiaten in einer WG. Einer, ein Historiker, stammte aus dem Lipperland, und weil er den Kontakt zu seiner Heimat nicht verlieren wollte, hatte er sich die Lippische Landeszeitung nach Rom nachschicken lassen. Die kam immer mit langer Verspätung, aber immerhin. Sie hörte dadurch in Rom erstmals etwas vom Lipperland. 18 Jahre später zog sie dann selbst nach Detmold.

Dies mag zeigen: Lipper, welche sich außerhalb des magischen Bezirks Detmold, Lemgo, Lage, Schötmar, Bad Salzufen, Horn-Bad Meinberg befinden, brauchen etwas, was sie an zu Hause erinnert, an dem sie sich geistig oder auch leiblich wärmen können. An der HfK hat sich nun der schöne und von mir selbst sehr geschätzte Brauch entwickelt, dass Gerhard Luchterhandt im Rahmen unserer alljährlichen Weihnachtsfeier in der Studentenküche Unmengen des köstlichen lippischen Nationalgerichtes brät, nämlich den originalen „Pickert“. - Na ja, wir Lipper überschätzen vielleicht den unwiderstehlichen Reiz, welcher von diesem Pfannkuchen-ähnlichen Gericht ausgeht.

Ich kann jedoch versichern, dass fast jeder - sei es ein Badener, Schwabe oder Berliner, nach Kenntnisnahme des Rezeptes und der darin verzeichneten Zutaten dann doch sein Erstaunen über den überraschenden Wohlgeschmack, die gaumenfreundliche Konsistenz, ja das ausgesprochen stimmige Gesamtkonzept dieser Back-oder Bratware ausdrückte. Damit nun auch Uneingeweihte, gleichwohl kulinarisch Interessierte etwas von all dem haben, sei hier im Folgenden das Rezept des ORIGINAL LIPPISCHEN PICKERTS angefügt.

Guten Appetit !



*Der gemeine homo lupiensis alias Gerhard Luchterhandt bei der Zubereitung seiner Nahrung*

### Pickert – Lippisches Spezialgericht

1 Päckchen (frische) Hefe mit 4-6 EL Milch in einer Tasse glatt rühren, etwas Zucker darüber streuen und ungefähr 20 min gehen lassen.  
 6 mittelgroße Kartoffeln schälen und reiben.  
 Kartoffeln auf ein Sieb geben, damit die Flüssigkeit abtropft.  
 6 Eier in einer Schüssel verrühren, mit den geriebenen, abgetropften Kartoffeln vermengen,  
 gegangene Hefe, 1 EL Zucker und nach und nach 500 g Mehl und 250 ml Milch, etwas Salz und zum Schluss 250 g Rosinen (oder mehr) dazu tun.  
 Nochmal gehen lassen, ungefähr 1 Stunde.  
 In gutem Öl backen, nicht zu schnell und nicht zu heiß. (2 EL Teig für 1 Pickert).  
 Der Teig muss ziemlich dick sein und darf nicht in der Pfanne zerfließen.



*Bernd Stegmann*



Unterstützen Sie

## „Kirchenmusik made in Heidelberg“

Bis heute hat die Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg die Kirchenmusikszene in ganz Deutschland maßgeblich geprägt, bedeutende Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker sind aus ihr hervorgegangen. Wir laden Sie hiermit ein, dem Förderkreis der Hochschule beizutreten und damit einen Impuls für die Arbeit an unserem Haus zu geben. Insbesondere sollen die Studierenden unterstützt werden durch

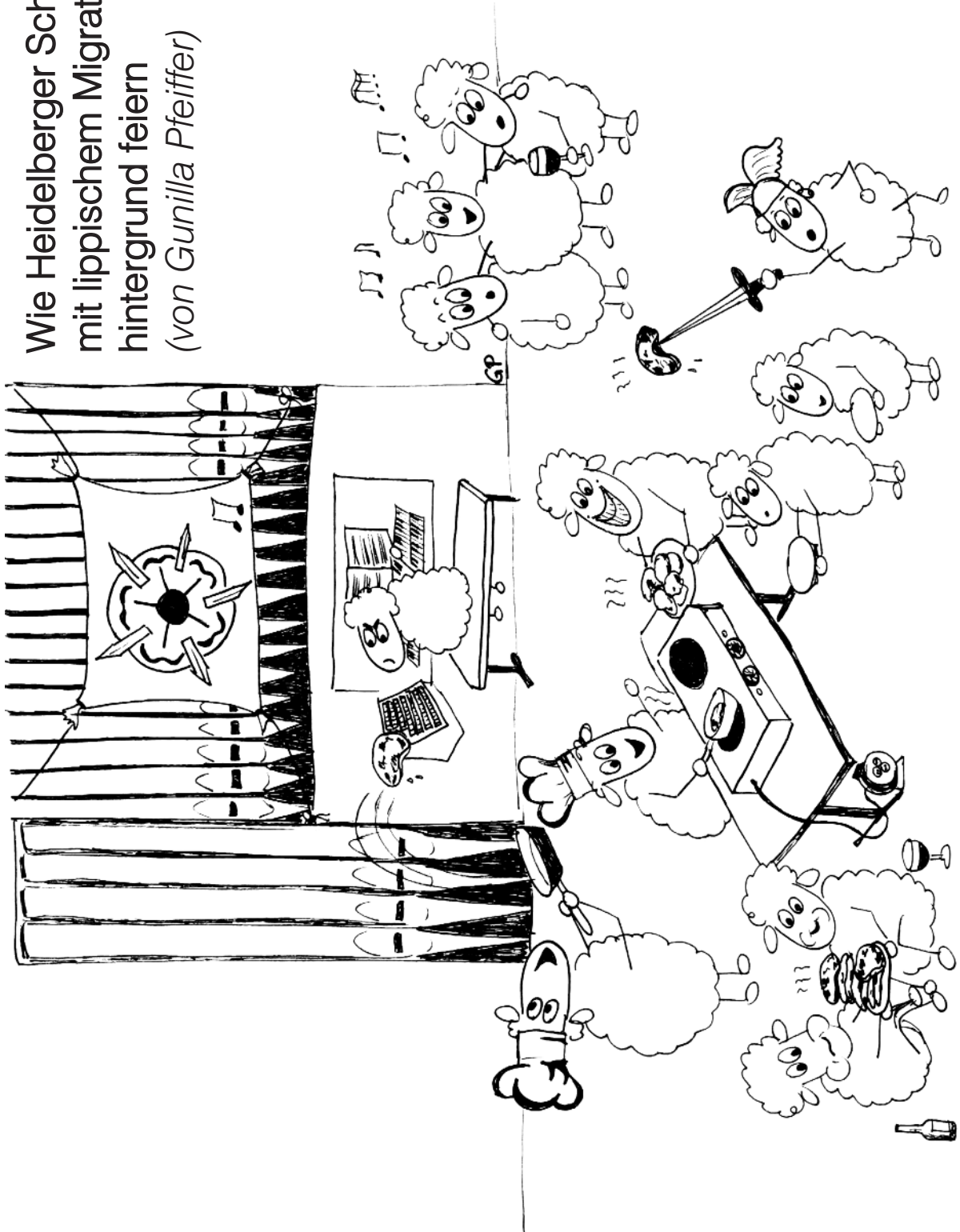
- Stipendien
- Beihilfen zu Notenanschaffungen
- Teilnahme an auswärtigen Kursen und Seminaren

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

Über die geleisteten Mitgliedsbeiträge erhalten Sie eine Spendenbescheinigung.  
 Jährlicher Mindestbeitrag: € 30,- (für Studierende € 15,-).

Ein Beitritt ist per E-Mail möglich. Nähere Auskünfte erhalten Sie telefonisch unter 06221- 27062 und per E-Mail an [sekretariat@hfk-heidelberg.de](mailto:sekretariat@hfk-heidelberg.de)

Wie Heidelberger Schafe  
mit lippischem Migrations-  
hintergrund feiern  
(von Gunilla Pfeiffer)



**HfK** **aktuell** *Nächste Ausgabe:*  
*Oktober 2015*

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