

# HK **aktuell**

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

**Nachrichten**

*Hochschule für  
Kirchenmusik  
Heidelberg*

**Heft 10  
November  
2015**

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>1</b>
<b>SPIRITUS MUSICAE – 4. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion</b>	<b>2</b>
<i>Bernd Stegmann</i> : Die Kirche ist eine Frau - Rückblick auf die 4. Heidelberger Summer School	3
<i>Heidrun Mader</i> : Mulier in ecclesia prophetat - Visionen von Frauen für die Kirche im frühen Christentum	8
<i>Susan Richter</i> : Gefürchtet, geächtet, heimlich verehrt - Die Vorstellung von Sibyllen in der Frühen Neuzeit	13
<i>Stefan Häußler</i> : Magd des Herren und Königin des Himmels - Zur Geschichte der Marienfrömmigkeit	18
<i>Silke Leopold</i> : Der moderne Komponist baut auf den Fundamenten der Wahrheit - Claudio Monteverdi und die Marienvesper	23
<i>Peter Schmidt</i> : Das Wort ward Fleisch und die Jungfrau liest: Maria als Gelehrte in Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit	28
<i>Joachim Steinheuer</i> : Die Frau schweige in der Kirche, aber nicht im Kloster - Nonnen und ihre Musik	34
<i>Katrin Göring-Eckardt</i> : Meine Seele erhebt den Herrn - Predigt im Festgottesdienst in der Heidelberger Peterskirche	40
<b>Essays</b>	<b>44</b>
<i>Bernd Stegmann</i> : musica sacra - weitergedacht...Impulse zur Zukunft geistlicher Musik	44
<i>Martin Behrmann</i> : Kirchenmusik zwischen Kunst und Pädagogik	47
<b>Interview</b>	<b>52</b>
HfK-Absolvent Andreas Schneidewind - Leiter der kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern	52
<b>Buchvorstellungen</b>	<b>56</b>
<i>Wolfgang Herbst</i> : Kapellenberg	56
<i>Heinz Werner Zimmermann</i> : Über Musik und Musiker	60
<b>Projekte</b>	<b>66</b>
Orgelführungen für Kinder	66
Unter Strom - Neue Band an unserer Hochschule	67
Kooperation mit der Universität Heidelberg nimmt konkrete Formen an	68
Singen macht Spaß - Neues Kinderchor-Projekt an der HfK	68
<b>Berichte</b>	<b>72</b>
Interpretationsseminar mit Jean-Claude Zehnder	72
Konzertreise des Badischen Kammerchores nach Berlin	73
Frauenchorwoche mit Benjamin Bagby und Musik von Hildegard von Bingen	74
Mit a cappella ins kalte Wasser - Jazzchor-Kurs mit Matthias Becker	75
Bruno-Herrmann-Preisträgerkonzerte   Inge-Pittler Gesangswettbewerb   Weinfahrt der HfK	76
<b>Personen und Daten</b>	<b>78</b>
Veranstaltungen	78
Absolventinnen und Absolventen der letzten Semester   Neue Studierende   Wer ist wo?	80
Absolventinnen und Absolventen der HfK an hauptamtlichen Stellen im Bereich der EKD	81
Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte	82
Neue Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter   Verabschiedung von Lehrkräften   Dienstjubiläen   Geburtstage	84
<b>Das Letzte</b>	<b>86</b>



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

es ist nun schon gute Tradition, Ihnen in *HfK aktuell* eine ergiebige Nachlese der alljährlich stattfindenden Heidelberger Summer School zu Musik und Religion anzubieten. Auch vorliegende Ausgabe enthält wieder alles Wichtige hierzu. Inzwischen hat sich diese in Zusammenarbeit von theologischer Fakultät, musikwissenschaftlichem Seminar und der Hochschule für Kirchenmusik durchgeführte Veranstaltung zu einem ernst zu nehmenden kleinen Festival gemausert. Besonders der Konzertanteil konnte mittlerweile deutlich erhöht werden. Da es nun schlicht unmöglich ist, das musikalische Erlebnis dieser zum Teil mit Raritäten bestückten Konzertprogramme nachvollziehbar zu machen, lade ich Sie schon jetzt sehr herzlich ein, bei der 5. Heidelberger Summer School unsere Gäste zu sein.

Das Hochschulleben an der HfK ist in der letzten Zeit ein gutes Stück lebendiger geworden. Das liegt zum einen an der deutlich gestiegenen Studierendenzahl (Wir haben gegenwärtig einen Bestand wie in den frühen Achtziger-Jahren), zum anderen hat es an Vielfalt gewonnen - ganz so, wie es im Kirchenmusikberuf selbst inzwischen auch der Fall ist. So können zahlreiche Fächer von unseren Studierenden im ergänzenden Wahlpflichtbereich zusätzlich an der Universität belegt werden. Umgekehrt stehen bestimmte Unterrichtsveranstaltungen unserer Hochschule den Studierenden der Theologie und Musikwissenschaft offen.

Die Verortung einer Pop-Band an der HfK, welche unter der Leitung unseres Dozenten Christoph Georgii im Kirchenkreis Heidelberg auftritt, gibt der Arbeit der Studierenden weitere neue Impulse. Die Fächer Pop-Gesang und Schlagzeug werden in den Fächerkanon neu aufgenommen und durch Mitglieder der Band unterrichtet.

Ein ganz wesentlicher Anteil am Gelingen von Kirchenmusik kommt heute der musikalischen Arbeit mit Kindern zu. Dies spiegelt sich in zwei unterschiedlichen Initiativen der Hochschule wider. Da gibt es zum einen das unglaublich florierende Projekt der Orgelführungen für Kinder. Schulklassen und Kindergartengruppen der Region finden sich in schöner Regelmäßigkeit in unseren Räumen ein, um sich von Carsten Klomp oder anderen Dozenten unseres Hauses das neue Konzert-Instrument erklären und vorführen zu lassen. Wir freuen uns jedes Mal über die große Faszination und Begeisterung, welche diese Aktionen bei den Kindern hervorrufen.

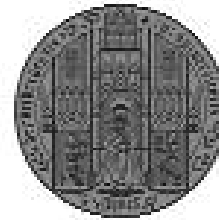
Des Weiteren ist geplant, einen Kinderchor mit einem besonderen Stimmbildungsprofil an die HfK anzugliedern. Eine Initialveranstaltung unter dem bekannten Titel SingBach soll unter der Leitung von Friedhilde Trüün Anfang nächsten Jahres den Start des Projektes erleichtern. Mittelfristig wird in die Arbeit mit diesem Kinderchor dann auch die Studentenschaft einbezogen.

Mit dem Ziel, die Vernetzung der Hochschule in der Region zu verstärken, hat die Kirchenleitung der HfK ermöglicht, eine Stelle im Bereich Fundraising und Öffentlichkeitsarbeit zu besetzen. Wir freuen uns sehr, dass es gelungen ist, mit Frau Cornelia Winter eine engagierte und kompetente Persönlichkeit für diesen Bereich gefunden zu haben. An wichtigen Initiativen wie den oben erwähnten war sie bereits maßgeblich beteiligt.

Über all dies und noch viel mehr erfahren Sie, liebe Leserin, lieber Leser, im Inneren dieser 10. Ausgabe von *HfK aktuell* wesentlich Detaillierteres.

Viel Freude bei der Lektüre wünscht Ihnen Ihr

KMD Prof. Bernd Stegmann  
Rektor



UNIVERSITÄT  
HEIDELBERG  
ZUKUNFT  
SEIT 1386

# SPIRITUS MUSICAE 4. HEIDELBERGER SUMMER SCHOOL ZU MUSIK UND RELIGION



## SIBYLLEN, MARIEN, MYSTIKERINNEN – FRAUEN IM CHRISTENTUM 9. BIS 12. JULI 2015

9. Juli 2015, 20 Uhr  
Friedenskirche

10. Juli 2015, 10-18 Uhr  
Hochschule für Kirchenmusik

10. Juli 2015, 20 Uhr  
Hochschule für Kirchenmusik

11. Juli 2015, 10 Uhr  
Nucleuswissenschaftliches Seminar

11. Juli 2015, 12 Uhr  
Nucleuswissenschaftliches Seminar

11. Juli 2015, 20 Uhr  
Pauluskirche

12. Juli 2015, 10 Uhr  
Pauluskirche

KONZERT „NIGHT MUSIC AUS DEN NEULANDERN 1150“

Erträge der Hildegard von Bingen, Frauenchor der Hochschule für Kirchenmusik, Leitung: Benjamin Bathy

### VORTRÄGE

mit Stefan Eberle, Prof. Dr. Sabina Rastner, Prof. Dr. Peter Schmitt, Dr. Helmut Metz, Dr. Joachim Steinhilber und Prof. Dr. Silke Leopold

### KONZERT „MUSIQUE DES FEMMES“

Werke von F. C. Joppe de la Courte, F. Tournel, F. Couperin u.a., Ensemble Christiane Fric

### PODIUMSDISKUSSION „DIE KIRCHE IST EINE FRAU“

mit Dr. Margit Hockenslein, RMD Dr. Britta Marini, LKMD Ford Michaelis, Moderation: Prof. Dr. Silke Leopold

### KONZERT ORLANDO DI LASSO „PROPHETIA SIRYI ARAM“

Ensemble Madama: Katharina Böhm (Scheidt), Margit Kern (Akkordion)

### KONZERT CLAUDIO MONTEVERDI –MARIENVESPER-

Maria Mairich, Nela Grieser (Sopran), Daniel Schweitzer, Julia Pfäfer (Tenor), Thomas Schott, Ulfhard Abel (Bass), Heidelberger Kantorei, Capra renante, Leitung: Bernd Stögmann

### UNIVERSITÄTSGOTTESDIENST –VON DER BEFREIUNG SINGEN-

Cl. Monteverdi: Magnificat, H. Schütz: Deutsches Magnificat, Psalmen: Katharina Goring-Fischer, Liturgie: Helmut Schwert, Orgel: Carsten Klomp, Vokalsolisten der HKfK, Leitung: Bernd Stögmann

Karten für alle Kontakte über die Hochschule für Kirchenmusik (sekretariat@hfkf-heidelberg.de oder 06221 31402) sind in der Abschlussschau.



[www.hfkf-heidelberg.de](http://www.hfkf-heidelberg.de)  
[www.uni-heidelberg.de/termine/spiritus\\_musicae\\_2015.html](http://www.uni-heidelberg.de/termine/spiritus_musicae_2015.html)

*Bernd Stegmann*

# *Die Kirche ist eine Frau*

## *Rückblick auf die 4. Heidelberger Summer School SPIRITUS MUSICAE 2015*

Der lebendige Dialog von Theologie, Musikwissenschaft und Kirchenmusik, der fruchtbare Wechsel von „zur Sprache Gebrachtem“ und non-verbal Wirkendem, ein mit Vorträgen, Diskussionen, Konzerten und einem Gottesdienst prall gefülltes Wochenende, das war auch 2015 die Heidelberger Summer School SPIRITUS MUSICAE, diesmal allerdings mit einem nochmals erweiterten Programm. In bewährter Weise arbeiteten wieder die theologische Fakultät, das musikwissenschaftliche Seminar der Universität und die Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik als Ideengeber und Veranstalter zusammen.

und schließlich die aktuelle „kirchentragende“ Rolle von Frauen in den Blick nahm. Sämtliche Vorträge der Summer School können in dieser Ausgabe von *HfK aktuell* wieder in Kurzform nachgelesen werden.

„Die Kirche ist eine Frau“ - dieser kürzlich geäußerte, provokant-lapidare Gedanke von Papst Franziskus war sozusagen der weite Mantel, unter dem sich die zahlreichen Referate und Konzerte versammelten. Die großen Weltreligionen stellen sich uns als traditionell von Männern dominierte Organismen dar. Sei es im katholischen Mittelalter, sei



Konzert Monteverdi, Marienvesper

Unter dem geheimnisvoll anmutendem Titel *Sibyllen, Marien, Mystikerinnen* - Frauen im Christentum war das Auditorium eingeladen, eine umfängliche gedankliche Reise zu unternehmen, einen Streifzug, welcher bei den Seherinnen vorchristlicher Zeit begann, weiterging über die Betrachtung der Bedeutung von Frauen in den Urgemeinden, dann die verschiedenen Sichtweisen auf Maria thematisierte

es im Islam der Gegenwart: Stets fällt der Frau eine untergeordnete, dienende, passive Rolle zu. Hier nun sollte ein faszinierendes Schlaglicht auf eine Gegenströmung geworfen werden, darauf, dass es auch Frauen waren, die sich im Christentum kraftvoll Gehör verschafft und es so nachhaltig geprägt haben. Zudem war es Ziel, den Blick für die gegenwärtige Situation zu schärfen, eine Situation, in der

nicht mehr nur meist ältere Frauen die allsonntägliche Gemeinde stellen oder als Pfarrfrauen ehrenamtlich jede erdenkliche Lücke füllen, sondern zunehmend selbst Gemeinden als Pfarrerinnen betreuen oder in kirchlichen Leitungspositionen anzutreffen sind. Dazu kam der kulturelle Bereich: Komponistinnen, künstlerische Interpretinnen, Prophetinnen sollten in den Fokus genommen werden.

Bei diesem Thema durfte Hildegard von Bingen natürlich nicht fehlen, ist sie doch die Persönlichkeit, welche mit ihrer Mystik, ihrer Heil- und Lebenskunde, ihrer Musik als *die* starke Frau des geistlichen Mittelalters gilt. All das, was an ihren Anschauungen neu und ungewöhnlich war, teilt sich uns noch heute am unmittelbarsten in ihren Gesängen mit. Die von intensivem religiösen Erleben durchglühten hochexpressiven Gesangsstücke gelten allerdings zu Recht alles andere als leicht aufführbar. Voraussetzungen hierfür sind eine solide Gesangstechnik sowie eine längere Beschäftigung mit der speziellen Notation dieser Musik und ihrer angemessenen Umsetzung. Wenn man bedenkt, dass diese hochanspruchsvollen Gesänge seinerzeit in erster Linie mündlich, das heißt, lediglich durch stetes Hören und Singen tradiert wurden, bedarf es eines geradezu detektivischen Gespürs, sich der angemessenen Aufführungspraxis anzunähern. Eine Frauenschola der HfK stellte sich dieser ungewöhnlich an-

spruchsvollen Aufgabe. Unter der Leitung des international renommierten Spezialisten für mittelalterliche Musik Benjamin Bagby wurde neben dem normalen Studienbetrieb eine ganze



Woche lang intensiv geprobt. Das Eröffnungskonzert der diesjährigen Summer School brachte dann das Erarbeitete in der Handschuhsheimer Friedenskirche zu Gehör. Und dies war ein Erlebnis, dessen fesselnder Wirkung sich niemand entziehen konnte. Vor großem Publikum wurden

diese faszinierend leuchtenden, meditativen und hoch virtuosens Gesänge geradezu zelebriert. Tief berührte das *O virga ac diadema*, ein sämtliche Lagen der Stimme auslotendes, technisch wie gestalterisch höchst anspruchsvolles Solostück. Carmen Buchert löste mit ihrer intensiven Darstellung spontanen Beifall aus. Insgesamt also ein äußerst gelungener Konzertauftritt der Summer School 2015!



Konzert Hildegard von Bingen

Das Thema „Komponistinnen“ wurde dann am nächsten Tag wiederaufgenommen, diesmal jedoch mit einer ganz



anderen Akzentsetzung.

Kammermusik unter dem Titel *Musique des Femmes* stand auf dem Programm. Initiiert wurde das Konzert von unserer Dozentin Christiane Lux, einer ausgewiesenen Spezialistin für Alte Musik. Sie brachte im Konzertsaal der HfK zusammen mit Anne Erdmann-Schiegnitz (Violine), Hans-Jakob Bollinger (Zink) und Regula Konrad (Sopran) gleich acht Werke unterschiedlicher Komponistinnen des Barock zu Gehör. Viele davon führen bislang zu Unrecht ein Schattendasein im gegenwärtigen Konzertbetrieb. Umso verdienstvoller war es, diese musikalischen Kleinodien einer Isabella Leonarda, Jacquette de la Guerres oder Bianca Maria Meda zu neuem Leben zu erwecken. Höchst kunstvoll gingen die Ausführenden dabei zu Werke, wie in der Rezension der RNZ weiter unten nachzulesen ist.

Dass im Rahmen der diesjährigen Summer School in den Konzerten hauptsächlich Raritäten zu hören waren, liegt in Anbetracht des gewählten Mottos auf der Hand. Ein Matinee-Konzert am Samstag steuerte dann aber eine geradezu

exotische Variante bei. Die ursprünglich für vierstimmigen Vokalchor gesetzte Motettensammlung *Prophetiae Sibyllarum* von Orlando di Lasso wurde vom *Ensemble Mixtura* mit Katharina Bäuml und Margit Kern in einer Fassung für Akkordeon und Schalmei musiziert. Geht das überhaupt, mag sich mancher zunächst gefragt haben: diese vor 1600 in ein schon für die damalige Zeit höchst unkonventionelles, das heißt im wahren Sinne des Wortes chromatisches (ungemein farbiges) Klanggewand gekleideten Sprüche der antiken Sibyllen in einer solchen Weise nochmals zu transformieren? Es geht tatsächlich. Die Exotik der Originalkompositionen wurde auf diese Weise eindrücklich aktualisiert und gerade in jener ungewöhnlichen Instrumentierung ergab sich ein ganz neues Hörerlebnis. Die Originaltexte wurden zwischen den nunmehr textlosen Werken von Anna Vogt und Martin Mautner gesprochen.



Der Abend des Samstags war dann der Aufführung der *Marienvesper* von Claudio Monteverdi vorbehalten, einem Werk, von dessen ganz einzigartiger Aura sich auch jeder der Marienverehrung ansonsten unverdächtige Protestant immer wieder gern gefangen nehmen lässt. Mit der *Heidelberger Kantorei*, dem Barockorchester *L'arpa festante*, Monika Mauch, Nele Gramß, Daniel Schreiber, Julius Pfeifer, Thomas Scharr und Ekkehard Abele fand sich ein für diese Musik prädestiniertes Ensemble zusammen, mit dem ich zusammen das Vergnügen hatte, dem unwiderstehlichen

Reiz dieser Musik nachzuspüren. Worin dieser Reiz begründet ist?

Für mich gibt es kein anderes kirchenmusikalisches Werk, dem es wie der *Marienvesper* gelingt, so etwas wie den Glanz und die Kraft einer himmlischen Musik für unsere irdischen Ohren und Gemüter greifbar werden zu lassen, kaum ein anderes, das mit seinen klang sinnlichen Mitteln so etwas wie eine Meditation, eine tatsächliche Versenkung der Gedanken bewirken kann. Dass es in dieser epochalen Komposition um den religiösen Fluchtpunkt Maria geht, ist für mich dabei nur insofern wichtig, als dadurch all die subtile Klanggraffinesse, alle ihr innewohnende Kraft einer Frau gewidmet sind. Und die Frau Maria steht in diesem Werk nicht für Entmündigung oder Unterwürfigkeit, sondern vielmehr für den Umsturz der geltenden menschlichen Hierarchien und Denkmuster. Das *Magnificat* und die in der *Marienvesper* vertonten Psalmen geben allen, die unter dem Joch der Unterdrückung leiden, neuen Mut.

Diesen Gedanken nahm dann der sonntägliche Universitäts-gottesdienst - er war zugleich Abschluss der diesjährigen Summer School - in besonderer Weise auf. „Von der Befreiung singen“ - das war das Motto, unter dem sich eine große Gemeinde in der Peterskirche versammelte. Die Musik wurde vom Universitätsorganisten Carsten Klomp und einem Solisten-Ensemble der Hochschule für Kirchenmusik beigesteuert, welches noch einmal das Thema „Magnificat“ aufnahm und unter meiner Leitung die Generalbass-Fassung aus Monteverdis *Marienvesper* sowie das *Deutsche Magnificat* SWV 426 von Heinrich Schütz sang.

Mit Spannung wurde die Predigt von Katrin Göring-Eckardt erwartet. Wir hatten sie als Theologin und prominente Poli-

tikerin bewusst zu diesem Gottesdienst eingeladen, um etwas zur Thematik „Frauen im Christentum“ vor dem Hinter-

grund des alten und doch so nahen Magnificat-Textes aus der ganz speziellen Sicht einer in täglicher politischer Verantwortung stehenden Persönlichkeit zu erfahren. Überraschend und wohl-tuend zugleich war es, wie behutsam und sensibel Frau Göring-Eckardt mit dem Text und seinen Folgerungen umging. Sie formulierte weder auftrumpfend-revolutionär noch blieb sie im Unverbindlichen stecken. Die in diesem Heft vollständig abgedruckte Predigt mag einmal mehr deutlich machen: Eindringlichkeit erwächst nicht aus Aufdringlichkeit.

Abschließend setzte dann der Universitätsorganist mit dem virtuosen *O filii et filiae* von Naji Hakim einen eindrücklichen

Schlusspunkt unter die diesjährige Heidelberger Summer School.

Resümierend darf festgehalten werden, dass ca. 800 Besucherinnen und Besucher die Veranstaltungen besucht haben und die Resonanz durchweg sehr positiv war. Besonders der interdisziplinäre Ansatz, die konzentrierte Beschäftigung mit einem Thema von ganz unterschiedlichen Standpunkten ausgehend, sowie die unkonventionelle Konzeption des Ganzen kommen, salopp gesagt, gut an. Den Veranstaltenden ist darüber hinaus sehr wichtig, dass sowohl die Vorträge immer mit prominenten Persön-

lichkeiten ihres Fachgebietes besetzt sind, als auch die Konzerte stets einem hohen musikalischen Anspruch genügen. Da für beides die Voraussetzungen in Heidelberg als Universitätsstadt und Sitz der Hochschule für Kirchenmusik sehr günstig sind, wird trotz des großen organisatorischen Aufwandes dieser mittlerweile fest etablierte Mischung aus Symposium und Festival wohl auch in die nächsten Runden gehen.



Monika Mauch, Nele Gramß



Carsten Klomp



Bernd Stegmann



Peter Meyer, Carmen Buchert

## Pressestimmen

### Wie aus einem Mund

#### *Himmlische Nonnengesänge in der Friedenskirche Heidelberg*

...Das abwechslungsreiche Programm und die bis zuletzt hohe Konzentration der Musikerinnen und des Dirigenten vermochte die Aufmerksamkeit der zahlreichen Besucher der Friedenskirche durchweg zu fesseln.

*RNZ von Cornelia Winter, 14. Juli 2015*

### Hörenswerte Entdeckungen

#### *Komponistinnen des Barock bei der Summer School*

...So wurden in familiärer Atmosphäre des Konzertsaals der Kirchenmusikhochschule (...) gleich acht Komponistinnen des Barock vorgestellt, zusammen mit ausgewiesenen Kennern der damaligen Art des Musizierens.

...im Adagio äußerst stimmungsvolle Augenblicke in einer schaurig-geheimnisvollen Spähre, die sich später in Momenten anrührender Innigkeit wieder aufhellten.

...eine unbedingt hörenswerte Entdeckung war Marianna von Martines´ Orgel-Sonate in A-Dur, die nicht nur Gelegenheit für meist flinken Fingersatz bot, sondern auch für aparte Klangschattierungen in äußerst vielgestaltiger Registrierung. Mit reichlich Sponateität und Esprit beschlossen die vier den Abend mit einer dreistimmigen Motette von Bianca Maria Meda.

*RNZ von Simon Scherer, 14. Juli 2015*

### „Zahlreiche Klangeffekte“

#### *„Summer School zu Musik und Religion“: Heidelberger Kantorei mit Monteverdis Marienvesper in der Peterskirche*

...komplexe Satztechniken, polyphone Anlagen und das traditionelle religiöse Bewusstsein...

...Hier stellte sich der Chor als gemeinschaftlich beeindruckendes Organ dar...

...Die geschaffene Klangwelt konnte das Ensemble (...) mit enormer emotionaler Wucht steigern. Es machte sich das barocke Material zu eigen und überzeugte einmal mehr mit dieser Interpretation der "Marienvesper"

*RNZ von Vanessa Stojanovic, 13. Juli 2015*



Lukas Ruckelshausen, Peter Meyer, Anna Vogt

Heidrun Mader

# Mulier in ecclesia prophetat

*Visionen von Frauen für die Kirche im frühen Christentum*

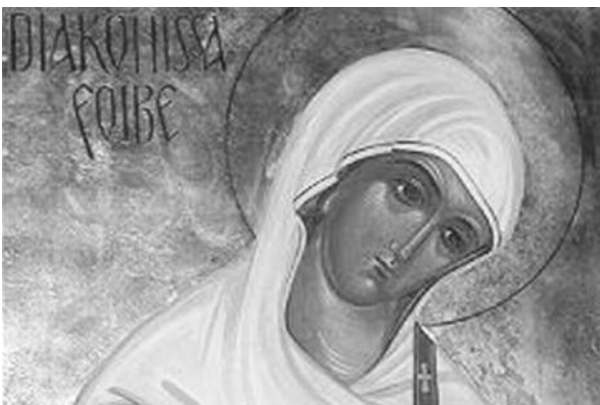
## I. Einleitung

Mit diesem Vortrag möchte ich Sie in das 2. Jh. n. Chr. nach Kleinasien entführen. Werfen wir hier einen Blick in die frühchristlichen Gemeinden: Schnell stellen wir fest, dass etliche Frauen führend im Gemeindeleben und in den Gottesdiensten aktiv sind. Sie prophezeien hörbar - und schweigen nicht! Ich werde Ihnen heute genauer zwei solcher Frauen vorstellen, Maximilla und Quintilla, über die wir ein bisschen mehr wissen.

Vorher wollen wir fragen, wie repräsentativ die Führungsrolle der christlichen Frau im frühesten Christentum ist. Der Quellenbefund der neutestamentlichen Schriften zeigt ein kontroverses Bild:

Zum einen haben wir eine Vielfalt von aktiven Frauen in gemeindeleitenden Positionen. Röm 16 stellt einige vor. Hervorstechend sind die Apostolin Junia, die mit ihrem Mann zusammen von Paulus als „ausgezeichnet unter den Aposteln“ gegrüßt wird (Röm 16,7); Phöbe, die bevollmächtigte Abgesandte der Gemeinde von Kenchrea ist und als Patronin bezeichnet wird (Röm 16,1-2); Priska, die Gemeindeleiterin einer Gemeinde in ihrem Haus ist, sowie Missionarin mit ihrem Mann Aquila und Lehrerin, da sie gemeinsam mit Aquila Apollos unterrichtet (Apg 18,1-3.18-19.24-26; Röm 16,3-5).

Über Röm 16 hinaus wird uns in den Paulusbriefen und der



Apg von weiteren Frauen in den Gemeinden erzählt (Apg 16,12-15.40; Phil 4,2-3; Kol 4,15; 1 Kor 11,5; Apg 21,9; Apg 9,36-41). Auch in den Evangelienerezählungen treten etliche Frauen als Jüngerinnen hervor, die mit Jesus mitziehen. Interessant sind hier vor allem die Kreuzigungs- und Auferstehungszeuginnen (Mk 15,40-41. 15,47; 16,1, ähnlich Mt

27,56.61; 28,1; Lk 24,10; Joh 19,25. 20,1-2.11-18); Maria und Martha (Lk 10,38-42; Joh 11,1-44) sowie einige Frauen, die von bösen Geistern und Krankheiten geheilt wurden, darunter Maria Magdalena.

Die Fülle der Präsenz von Frauen muss uns nicht wundern. Bei Paulus in Gal 3,27 finden wir den theologischen Grundsatz für das vielfältige Wirken von Frauen in den Gemeinden: „Denn ihr alle, die ihr auf Christus getauft worden seid, ihr habt Christus angezogen. Da ist nicht Jude noch Grieche, da ist nicht Sklave noch Freier, da ist nicht Mann und Frau; denn ihr alle seid einer in Christus Jesus.“ Dieser Text ist ein Tauftext. Die Taufe ist der Eingangspunkt des Gemeindelebens von Christen und Christinnen. Der Text bildet somit das Grundsatzprinzip, das Fundament für das Leben, Gestalten, Preisen, Verkündigen in der Gemeinde. Gesellschaftlich gestützt wird diese offene Gleichstellung von Mann und Frau in Teilen der griechisch-römischen Haltung. Es gab in der Kaiserzeit einige Ansätze zu einer stärkeren Emanzipation der Frau.

Auf der anderen Seite haben wir aber bereits im Neuen Testament selbst eine andere Tendenz. Es werden Regulative ausgesprochen, die lehrende Frauen und im Gottesdienst prophezeiende Frauen zum Schweigen bringen wollten (1. Kor 14,33b-36. Und 1. Tim 2,11-15). Solche regulativen Texte kommen ab dem 2. Jh. n. Chr. vermehrt vor. Bedenkt man den Kontext dieser Schweigegebote, korrigieren sie einen Ist-Zustand. Das Redeverbot setzt voraus, dass Frauen auch in der Zeit dieser Texte geredet haben. Wichtig ist auch die Frage, ob diese Texte flächendeckenden Anspruch haben. Eines machen die späteren Quellen jedenfalls deutlich: Frauen waren trotz dieser Texte weiterhin in leitenden Ämtern aktiv – und sie wurden ihnen keineswegs immer abgesprochen. Das betrachten wir nun für Kleinasien im 2. Jh. n. Chr.

## II. Theologinnen im frühen Christentum Kleasiens

Ich möchte Ihnen Maximilla sowie die etwas später wirkende Prophetin Quintilla als Beispiele von prominenten und beliebten Theologinnen des frühchristlichen 2. und 3. Jh. n. Chr. vorstellen. Sie waren beide führende Prophetinnen in einer christlich charismatischen Bewegung, die auf der einen Seite sehr erfolgreich war und zahlreiche Anhänger rekrutierte. Diese prophetische Bewegung konnte sich in Win-

deseile von Phrygien über ganz Kleinasien, Rom, Frankreich und Nordafrika ausbreiten. Auf der anderen Seite rief sie aber auch Protest und Widerstand hervor. Die Bewegung nannte sich selbst „Neue Prophetie“, ihre Gegner sprachen bald von den „Montanisten“, genannt nach dem Mann innerhalb des Gründertrios, das aus Montanus, Priscilla und eben Maximilla bestand.

Maximilla und Quintilla beanspruchten hohe Autorität und starke Verbindung mit dem Kyrios, Jesus Christus selbst. Beide scharen zahlreiche Anhänger und Anhängerinnen um sich. Von Maximilla wurden vier Sprüche, sogenannte Logien überliefert. Von Quintilla ein einziger Spruch, ein Logion. Wir wollen ihre Theologie betrachten, wie sie sich in den von ihnen überlieferten Sprüchen (Logien) äußert. Ferner interessiert uns die Tatsache ihres weiblichen Geschlechts für ihr prophetisches Selbstverständnis. Methodisch ist es interessant, die eigenen Worte der Theologinnen in den Blick nehmen zu können, und nicht das Profil der Frauen aus männlichen Beschreibungen über sie (re-)konstruieren zu müssen – wie es sonst häufig der Fall ist.

Die Logien Maximillas sind die frühesten theologischen Äußerungen, die sicher einer Frau im Christentum zugeschrieben werden können. Das scheint mir bemerkenswert und verdient Beachtung. Denn aus den ersten Jahrhunderten des Christentums werden nur wenige Schriften explizit Frauen zugeschrieben. Bisher wurden vier frühchristliche Autorinnen (2.-4. Jh.) dingfest gemacht: der Märtyrerbericht Perpetuas, Probas Bibel-Cento, Egerias Pilgerbericht und die erhaltenen Werke der prominenten byzantinischen Kaiserin Eudocia - um sie an dieser Stelle nur kurz zu nennen. Die Logien der montanistischen Prophetinnen können zwar von ihrem Umfang her nicht mit diesen Werken mithalten. Doch sie lassen sich in diese Reihe insofern eingliedern, als dass in ihnen die eigenen Stimmen von frühchristlichen Theologinnen zu vernehmen sind. Überliefert sind uns ihre Logien in Traktaten der Kirchenväter Eusebius und Epiphanius.

Sie schreiben gegen Maximilla und ihre charismatische Bewegung, in der sie aktiv ist. Als „Montanisten“ werden sie verketzert. Maximilla tritt als Prophetin führend auf, bevor die ihr zugehörige prophetische Bewegung, die im Nachgang zum sog. Montanismus diffamiert wurde, zu einer häretisierten Randgruppe wurde. Die prophetische Bewegung entsteht zunächst innerhalb der Kirche und so setzt sich Maximillas Theologie innerchristlich auf Augenhöhe mit Angriffen auseinander. Maximilla wird - vielleicht für manchen überraschend - in den frühen Schriften, die sich gegen sie richten, nicht aufgrund ihres Geschlechts geboten zu schweigen. Obwohl sich ihre Gegner gern auf Paulus berufen, führen sie nicht 1 Kor 14,34 oder 1 Tim 2,11-15 gegen sie an. Sie gehen vielmehr inhaltlich gegen sie vor.

Die Werke der phrygischen ProphetInnen wurden dem Überlieferungsprozess der Kirchen entzogen, sie wurden systematisch von ihren Gegnern eliminiert. Den frühen Gegnern der Prophetinnen lagen diese Schriften jedoch noch vor. Sie wählten diejenigen Sprüche aus, die ihrer Polemik gegen die Prophetinnen diene. Damit ließen sie uns unwillentlich ein kleines Fenster für Worte offen, die namentlich und nahezu unzweifelhaft den Prophetinnen zugeschrieben werden.

### III. Maximilla, die Hermeneutin der Geheimnisse Gottes im Zenit der Zeiten

Im Porträt ihrer Gegner gilt Maximilla als wilde, ekstatische Frau mit barbarischem Namen. Finanziell lebt sie auf großem Fuße, behängt sich schwer mit Schmuck, trägt sich die Schminke dicke auf. Dazu passt, dass sie ihren Mann verlassen hat, um mit ihrem religiösen Wahnsinn anständige Christenmenschen für die Häresie zu verführen.

Diese Kostprobe zeigt, dass sich Maximillas Gegner einig einfallen lassen mussten – und bedienten sich dabei gängiger Ketzerpolemik –, um diese beliebte Prophetin zu diskreditieren, denn sie hatte nicht nur kurzfristig eine große, treue Gefolgschaft, sondern ihre Theologie war inhaltsreich und langhaltig wirksam. Kurz nach ihrem Tod fordern ihre Anhänger Charismata für die Kirche und nehmen dafür in Kauf, die herkömmliche Kirchengemeinschaft zu kündigen. Jenseits aller Polemik gegen sie schält sich nach Maximillas eigenen Worten folgendes Bild von ihr heraus.

In ihrem ersten Logion, das in Epiphanius' Panarion 48.13.1 überliefert ist, stellt sich Maximilla in ihrer prophetischen Rolle explizit vor:

Der Herr hat mich gesandt,  
als Anhänger, Enthüller, Hermeneut  
dieses Leidens und des Bundes und der Verheißung,  
gezwungen, ob ich will oder nicht,  
dass die Erkenntnis Gottes bekannt gemacht wird.

Maximilla übermittelt die Geheimnisse Gottes, die Gotteserkenntnis ermöglichen. Darin ist Maximilla eine Hermeneutin, d.h. sie erkennt etwas, das sie übersetzen, bzw. erschließen kann. Sie legt die Geheimnisse Gottes anderen aus. Den Inhalt dieser Geheimnisse Gottes kann sie als Verheißung charakterisieren. Dass diese Geheimnisse durch Prophetie eröffnet werden, macht das Zeitalter des Neuen Bundes aus. Sie führen hin zu dem Weltende, das bald anbrechen wird. Maximilla sieht sich in ihrem nächsten Logion als Person, die die letzte Prophetin in einer Reihe von Propheten vor diesem Weltende ist (Epiph. Pan. 48.2.4):

Nach mir wird es keinen Propheten mehr geben, sondern die Vollendung.

Es werde nach ihrem Tod anbrechen. Mit dem Weltende werden alle Geheimnisse Gottes, die bisher durch die Prophetie des Neuen Bundes offenbart werden konnten, erfüllt sein. Somit muss es nach Maximilla keine Prophetie mehr geben. Bis dahin sieht Maximilla die jetzige Zeit als Zeit des Leidens geprägt. Doch sie stellt sich nicht gegen diese Erfahrung des Leidens in dieser Zeit, sondern verschreibt sich



dem Leid als seine Anhängerin. Damit identifiziert sie sich mit dieser Dimension des jetzigen Lebens. Worin dieses Leid besteht, muss offen bleiben. Es ist denkbar, dass es sich auf soziale Bedrängnisse bezieht. Daneben kommt auch ihr persönliches Leid in Frage, das sie durch ihre innerchristliche Bedrängnis durch theologische Gegner erlebt, die sie als Falschprophetin diskreditieren wollen. Indem sich Maximilla mit dem Leid identifiziert, macht sie deutlich, dass sie sich durch keine Widerstände von ihrer Rolle, Verkündigerin des Neuen Bundes zu sein, abbringen lässt. Maximilla erfährt diese Rolle so stark, dass sie davon spricht, gezwungen zu sein, sie auszuführen. Ihr aktueller eigener Wille sei dann irrelevant.

Keine Widerstände halten sie davon ab, dem Neuen Bund verschrieben zu sein. Auch nicht die innerchristliche Verfolgung. Ihre Gegner schätzen sie als Falschprophetin ein, Maximilla aber hält dagegen Eusebius, H.E. V.16.17:

Ich werde verfolgt wie ein Wolf weg von den Schafen. Ich bin kein Wolf, ich bin Wort und Geist und Kraft.

Mit Mt 7,15 haben ihre innerchristlichen Gegner sie als Wolf bezeichnet, der die Schafe überfällt. Doch Maximilla greift ihre Worte auf und dreht den Spieß um: Sie sei kein Wolf, sondern werde stattdessen wie ein Wolf von ihren Schafen

weg getrieben, „weg verfolgt“. Damit spielt sie auf die „Hirten“ an, kirchliche Autoritäten, die sie an ihrer Arbeit als Prophetin hindern wollen. Maximilla stellt dem matthäischen Bild kraftvoll paulinische Sprache gegenüber, dass sie kein Wolf sei, sondern Geist, Kraft und Wort. Damit schreibt sie sich höchste Verkündigungsattribute zu, ja geht sogar so weit, sich mit ihnen durch ein Selbstvorstellungsformular zu identifizieren. In meiner detaillierten Logienexegese habe ich gezeigt, dass Maximilla mehrmals subtil paulinische Sprache aufgreift. Sie identifiziert sich mit dem Apostel in seiner Rolle als ein Prediger, der ebenso wie sie innerchristlich verfolgt wird (Gal 5,11). Ferner sieht sie sich mit ihm auf einer Linie als Verkündigerin des Wortes gegen alle Widerstände, sogar gegen die des eigenen Willens. In Maximillas Zeit ist es nicht mehr üblich, den Titel „Apostel“ zu tragen. Er gehört vergangenen Generationen an. Der Titel Prophet, mit dem sie sich benannt hat, überführt den Apostelitel in die Zeit des kommenden Weltendes.

Maximilla bringt sich als Person in ihrer prophetischen Rolle in allen Logien stark ein. Nur das Logion des Weckrufs weist von ihr weg, setzt sie jedoch in der relationalen Formulierung als präsent voraus (Epiph. Pan. 48.12.1):

Hört nicht mich, sondern hört Christus!

Dieses Logion bringt den bisher noch nicht angesprochenen christologischen Aspekt der Theologie Maximillas ein. Maximilla versteht Christus als Sprecher der Verkündigung der Geheimnisse Gottes. Wenn sie als Geist Gottes spricht (Logion H.E.V.16), dann gibt sie die Worte Christi weiter. Ferner ist Christus als der Kyrios derjenige, der sie als Gesandte ausgesendet hat (Logion Panarion 48.13.1).

Maximilla betont in keinem der vorhandenen Logien ihr Geschlecht. Im Gegenteil ist auffällig, dass sie grammatisch die männlichen Formen verwendet: Sie formuliert, dass es nach ihr keinen profh,thj mehr geben werde. Die entsprechende weibliche Form müsste profh/tij lauten. Ihre Selbstbezeichnungen als Übersetzerin des Neuen Bundes etc. sind ebenfalls in maskuline Substantive und Partizipien gegossen. Nach Koine-Griechisch üblichem Gebrauch hätte sie die Möglichkeit, diese Substantive mit einem weiblichen Artikel zu feminisieren. Wenn sich Maximilla mit männlichen Attributen bezeichnet, schreibt sie sich Stärke zu. Das zeigen PETERSENS Beobachtungen an antiken Texten, die („mindestens mythologisch“) überschreitend von der Geschlechtergrenze sprechen: Die Männlichkeit sei in ihnen der erstrebenswerte starke Zustand, die Weiblichkeit der problematische und verletzte.

Maximilla bekleidet sich nicht nur selbst mit männlichen Attributen. Auch andere – in diesem Fall ihre innerchristlichen Gegner – schreiben ihr die Metapher des Wolfes zu (Euse-

bis, H.E. V.16.17). Der Wolf bietet sich nicht speziell als die Weiblichkeit denunzierende Metapher an, sondern drückt Stärke und ernst zu nehmende Gefährlichkeit aus. Die von Maximilla gegen den Wolf gehaltene Selbstvorstellung (s.o.) enthält zentral pneu/ma, das wiederum nach PETERSENS Beobachtungen besonders mit dem Männlichen als direkte Verbindung in den antiken Texten sehr präsent ist. Damit steht Maximilla ihren Gegnern, an deren Spitze die männlichen Bischöfe Zoticus von Kumane und Julianus von Apatmea stehen, an Stärke nichts nach. Im Gegenteil, Eusebius formuliert, dass diese Männer ihren Geist nicht bezwingen konnten (Eusebius, H.E. V.16.17).

#### IV. Quintilla sieht Christus in Gestalt einer Frau

Einige Zeit nach Maximilla ergreift die Prophetin Quintilla das Wort. Quintilla steht in der Nachfolge des montanistisch-prophetischen Trios von Montanus, Maximilla und Priscilla. Auch sie ist so hoch angesehen, dass sich eine Gruppe der montanistischen Bewegung nach ihr benennt: die Quintilianer. Quintilla ist mindestens einige Jahrzehnte nach dem Gründertrio aufgetreten.

Quintilla bringt im Gegensatz zu Maximilla direkt Motive der Weiblichkeit für die Theologie zum Tragen, in diesem Fall sogar Motive der Weiblichkeit, die mit Christologie verbunden sind: Christus als Frau; die Sofia, die Weisheit und Jerusalem.

Damit haben wir deutlich eine andere Genderperspektive als eben noch bei Maximilla, bei der wir keine dezidiert weiblichen Motive vorgefunden hatten. Im Gegenteil – sogar über sich selbst spricht Maximilla im starken männlichen Geschlecht. Quintilla spricht (Panarion 49.1.3):

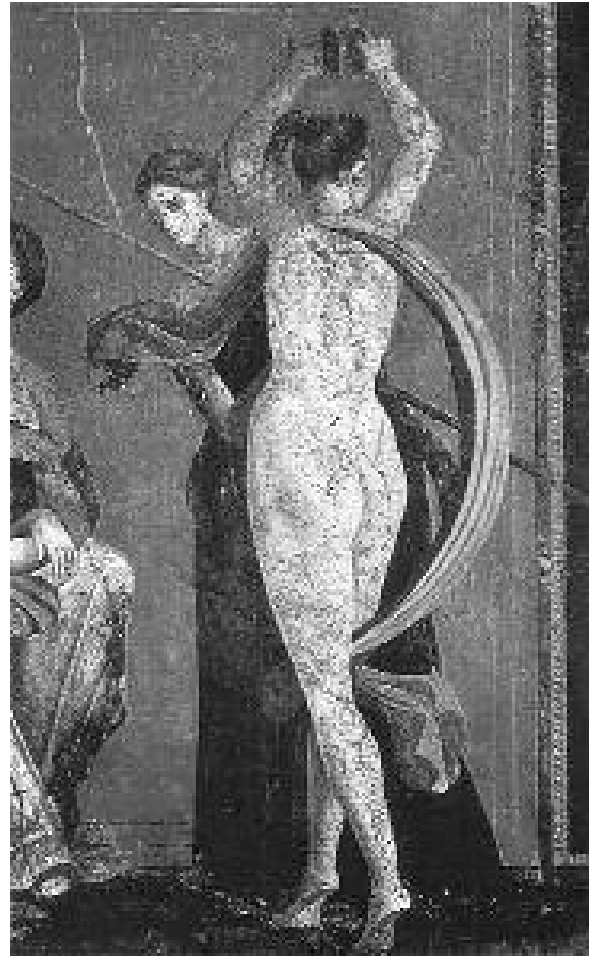
In der Gestalt einer Frau in leuchtenden Gewändern  
gekleidet,  
kam zu mir Christus  
und warf in mich hinein die Weisheit,  
und offenbarte mir, dass dieser Ort heilig sei,  
und dass Jerusalem hier aus dem Himmel herabkomme.  
.

Christi Erscheinung in Gestalt einer Frau ist als erstes Motiv dominant und in der frühchristlichen Literatur einmalig. Ein jüdischer Hintergrund kommt für einen göttlichen Geschlechterwandel nicht direkt in Frage, da Gott nach jüdischer Vorstellung von vornherein nicht menschlich auf ein Geschlecht festgelegt ist. In Erscheinungen, Metaphern und Vergleichen dominieren männliche Motive, doch kommen für Metaphern und Vergleiche auch eindruckliche weibliche Motive ins Spiel.

Im pagan-mythologischen Bereich ist eine Gottheit, die geschlechtergewandelt erscheint, gängig. So erscheint z.B. die prominente olympische Göttin Athene dem Odysseus erst als junger, zierlicher Schafhirt (Z.222), sodann als

schöne und große Frau (Z.288f.). Der Geschlechterwandel ist in der Mythologie auch für die menschliche Welt bekannt. Illustre Beispiele finden sich vor allem in Ovids Metamorphosen.

Das Logion überschreitet also mit diesem Motiv den jüdisch-christlichen Traditionsrahmen und bedient sich der pagan-mythologischen Vorstellungswelt.



Blendet man den Geschlechterwandel selbst aus und nimmt lediglich die Erscheinung einer Frauengestalt in den Blick, lassen sich freilich einige parallele Beispiele aus der frühen jüdisch-christlichen visionären Literatur finden. Die in der Forschungsliteratur häufig genannten Parallelen stellen die Vision der mit der Sonne bekleideten schwangeren Frau in Apk 12, die Erscheinung der alten Frau im Hirt des Hermas (Vis. 2.4.1; 2.1,1-4) und die trauernde Frau in 4 Esra 9, deren Antlitz licht wird. Die ansonsten sehr unterschiedlichen Erscheinungen berühren sich alle in dem Punkt, dass die Frau die Heilsgemeinde repräsentiert: Im jüdischen Kontext stellt sie Zion dar, im christlichen Kontext ist sie die Kirche. Diese Einheitlichkeit der Motivdeutung bei aller Unterschiedlichkeit der Erscheinungsform legt es nahe, auch im Quintilla-Logion Christi Erscheinung als Frau ek-

klesiologisch zu deuten. - Wenn Christus also in Gestalt einer Frau erscheint, sind ekklesiologische Aussagen des weiblichen Christus zu erwarten. Diese These wird dadurch gestärkt, dass er das Kommen des himmlischen Jerusalems verheißt. Jerusalem ist das Zentrum der Kirche, da von hier aus das Evangelium ausgeht (vgl. Jes 2,3; 1 Kor 14,36; Röm 15,19; Apg 2,1ff.).

Ferner ist auch Jerusalem mit weiblichen Archetypen metaphorisch dargestellt: Sie ist Mutter (Gal 4,26), sie ist Braut (Apg 21,9-10). Die weibliche Erscheinung Christi passt also zu seinem/ihrer – Offenbarungsinhalt durch die ekklesiologische Verbindung.

Es bleibt m.E. trotz der symbolischen Verbindung zwischen Christus als Frau und der Kirche als weiblicher Erscheinung festzuhalten, dass es kühn und unparallelisiert ist, Christus als Frau zu beschreiben. Der Unterschied zu den parallelen Motiven bleibt bestehen. Wer sich Christus als Frau, die Kirche repräsentierend, vorstellen kann, der, bzw. die, müsste sich erst recht auch Frauen in autoritativen kirchlichen Ämtern vorstellen können. Das passt zu dem Inhalt der Polemik des Epiphanius, der der Gruppe der Quintillianer nachsagt, dass sie Frauen ordinieren.

Kommen wir zum nächsten Motiv: Christus wirft der Prophetin Weisheit ein. Quintilla wird als einer führenden Prophetin der inspirierten Gemeinde die Geistesgabe der Weisheit von Christus persönlich übertragen, der/die hier auch noch in ekklesiologischer Rolle handelt. Indem es Christus persönlich ist, der die Weisheit in Quintilla einwirft, wird sichergestellt, dass es sich hier nur um eine echte Gabe und um ein christologisches Verständnis von Weisheit handeln kann.

Die Zusage über das künftige Herabkommen des himmlischen Jerusalems antizipiert, dass die Weisheit, die Quintilla bereits jetzt als Gabe verliehen wurde, und damit bereits jetzt in Pepouza reichlich vorhanden ist, zu ihrer ganzen Fülle findet, wenn das himmlische Jerusalem sich passend zu dieser Gabe an diesem Ort herabsenkt.

#### V. Maximilla und Quintilla im Profil

Zwei führende Theologinnen des 2. Jh.s n. Chr. haben Visionen für ihre Gemeinden und spielen darin selbst eine zentrale Rolle:

Maximilla sieht die Kirche angefüllt von prophetischen Charismen. Die Kirche befindet sich in der letzten Zeit. Maximilla selbst erschließt ihren Gemeindegliedern in dieser letzten Zeit in ihrer Rolle als Prophetin die Geheimnisse Gottes, indem sie in der Stimme Christi spricht. Ihre eigene Rolle sieht sie eng an die Apostelrolle Pauli angelehnt. Wer sich mit der Apostelrolle des Paulus identifiziert, dürfte keine Grenzen in der Ausübung von geistlichen Aufgaben in der Gemeinde für sich sehen. Maximilla füllt ihre prophetische Rolle – wie Paulus – gegen alles Leid, gegen alle Widerstände, auch gegen Angriffe aus den eigenen Reihen aus. Dabei thematisiert sie in den Aussagen, die von ihr überliefert sind, ihre Weiblichkeit nicht. Im Gegenteil formuliert sie ihre Rolle in männlichen Attributen, um ihre Stärke zu betonen. Maximilla focussiert für ihre Gemeinden inhaltlich das Leben des Neuen Bundes, das durch Prophetie erschlossen wird.

Quintilla hingegen, die mindestens einige Jahrzehnte nach Maximilla ein prophetisches Leitungsammt ausfüllt, rückt weibliche Motive in den Vordergrund. Wer Christus als Frau sehen kann, der kann auch selbstverständlich Frauen in kirchlichen Ämtern sehen. Auch Quintilla sieht die Kirche in der Fülle der letzten Zeit. In Pepouza, das mit der prophetischen Gabe der Weisheit angefüllt ist, kann sie als geistfüllte Prophetin als Vorbild für die anderen Gemeindeglieder vorangehen. Wenn Quintilla ferner die prophetische Fülle mit den Motiven der Weisheit und dem herabkommenden Jerusalem beschreibt, die weiblich konnotiert sind, drückt sie Theologie – anders als Maximilla – in betont weiblicher Sprache und mit weiblichen Symbolen aus. Quintilla war einige Jahrzehnte nach Maximilla aktiv. Vielleicht war es zu dem Zeitpunkt bereits notwendig, das weibliche Moment der Bewegung hervorzuheben, da es – mindestens von außen angegriffen – nicht mehr selbstverständlich integriert war.

Beide Frauen stehen gewiss nicht alleine in der Ausübung ihrer geistlichen Rollen. Doch sind sie einige der sehr wenigen Beispiele von Frauen in gemeindeführender Rolle, von denen uns eigene theologische Aussagen überliefert sind.



Dr. Heidrun Mader, 1977 in Durban (Südafrika) geboren, ist Wissenschaftliche Angestellte der Theologischen Fakultät in Heidelberg und lehrt im Fachbereich Neues Testament.

Nach Studienabschlüssen in Cambridge (UK) und Oberursel (Deutschland) promovierte sie in Heidelberg über Montanistische Orakel und Kirchliche Opposition (2012 bei V&R erschienen).

Aktuell habilitiert sie sich über Paulus und Markus, Vergleich ihrer theologischen Konzepte.

Susan Richter

# Gefürchtet, geächtet, heimlich verehrt

## Die Vorstellung von Sibyllen in der Frühen Neuzeit am Beispiel von Orlando di Lassos „*Prophetiae Sibyllarum*“

### Einleitung

Herzog Albrecht V. von Bayern sprach in seinem Testament aus dem Jahr 1578 in mehreren Passagen von der Purden (Bürden) der Regierung, die er seinem Sohn übergeben müsse. Er empfahl ihm, in schwierigen Situationen nicht zu verzweifeln, sondern sich auf die Gnade Gottes sowie dessen Trost zu verlassen, die ihm in der Beichte zuteil würden und ihn stärkten.

Gerade die Abwehr der Erschöpfung, der Melancholie und die Reinigung von den Sünden, die einen Fürsten „meer truckt unnd nagt, denn ander leut, darzu auch wenn er felt, felt er vil schwerer denn ander[e] [...]“ betonte Wolfgang Seidel in seinem Fürstenspiegel *Wie sich ain christlicher Herr, so Landt ain christlicher Herr, so Landt unnd Leut zu regirn [...] hat*, „vorscheidlicher Phantasterey verhüten unnd in allen nöten trösten soll“ aus dem Jahr 1545. Seidel war durch den Vater Albrechts, Herzog Wilhelm IV. von Bayern, zum Prediger am Augustinerkloster in München berufen worden und wirkte unter diesem Dienstherrn sowie unter dessen Sohn Albrecht V. auch an der Hofkapelle. Fürstenspiegel suchten dabei den Monarchen nicht nur zur guten Herrschaft zu erziehen, sondern boten im Sinne einer christlichen Trostschrift gleichermaßen auch Lösungen, wie sich der Fürst von den Bürden seines Amtes erholen konnte. Neben der Bitte um Gottes Beistand und der Beichte, wurden darin auch Mittel wie Abwechslung, Bewegung an der frischen Luft in Form von Jagden und Ausritten als körperliche und vor allem von Musik als seelische Heilmittel empfohlen.

Ein Musikstück schien nun zu solcher Regeneration, Er-

bauung und Belehrung bestens geeignet: Sehr wahrscheinlich im Jahr 1560 übergab Orlando di Lasso (1532-1594) seinem bayerischen Dienstherrn, Herzog Albrecht V., den Zyklus der *Prophetiae Sibyllarum* als Prachthandschrift. Die aus vier Stimmbüchern bestehende Handschrift enthält zusätzlich bildliche Darstellungen der zwölf Sibyllen sowie ein Porträt des Komponisten, das mit der Bemerkung versehen war: 28 Jahre alt. Daraus ergibt sich auch die Datierung der Handschrift, die Komposition erfolgte zuvor. Es handelte sich um ein Werk der *Musica reservata*, die einer

ranghohen Person gewidmet war und von dieser allein oder in einem kleinen, exklusiven Kreis gehört werden sollte und mit einem Veröffentlichungsverbot versehen wurde. Nachfolgend soll nun eine mögliche Interpretation von Orlando di Lassos Werk als ein zukunftsweisendes und erzieherisches Werk, das den Weg für die katholische Reform im Herzogtum Bayern mitbahnte und die künftige Rolle der bayerischen Wittelsbacher als altgläubige Führungsmacht im Alten Reich unterstützte, vorgestellt werden. Auffällig ist, dass sich das einzige musikalische Werk, was



Orlando di Lasso

sich der Sibyllenthematik widmet, in eine ansonsten deutliche Konjunktur bildlicher Darstellungen der antiken Seherinnen zwischen dem ausgehenden 14. und 16. Jahrhundert einbettet. Die Häufigkeit von Sibyllendarstellungen ist, so lautet eine These, auf die Endzeiterwartungen dieser Jahrhunderte, die zunehmende Erkenntnis der Probleme der Institution Kirche und den konfessionellen Umbruch mit der einhergehenden Neuorientierung der Gläubigen zurückzuführen. Gerade in dieser Zeit schien die Frage nach der Zukunft existentiell, die Fähigkeit, sie zu sehen, bedeutsam

und somit die Auseinandersetzung mit Sibyllen ein lohnender Gegenstand. Es ist somit davon auszugehen, dass Sibyllen, die als antik-heidnische Seherinnen bereits eine christliche Umdeutung erfahren hatten, in der konfessionellen Umbruchphase eine weitere, diesmal spezifisch konfessionelle Umdeutung und Instrumentalisierung im konfessionell-politischen Bereich erfuhren.

### Die Notwendigkeit des Blicks in die Zukunft

Mit den Thesen Luthers war eine Bewegung zur Wiederherstellung der Kirche gescheitert. Sie hatte vielmehr zur Ausbildung von selbständigen Konfessionen mit eigenen Kirchen geführt. Nicht nur diese suchten nun in ihren vielgestaltigen Abgrenzungen nach der theoretischen Fixierung ihrer jeweils konfessionsspezifischen Positionen, sondern auch die altgläubige Kirche unterzog sich nach dem Konzil von Trient (1545-1563) einer systematischen und durchaus umgestaltenden Reform, die seit den 1950er Jahren in der Forschung als *Katholische Reform* bezeichnet wird.

Doch wie sollte die Reform der Kirche im Herzogtum Bayern aussehen? Wie war sie umzusetzen? Mit welchen Folgen? Welche Rolle hatten Herrscher und das regierende Haus der Wittelsbacher in den Umbrüchen des Konfessionalisierungsprozess zu spielen und im Reformprozess einzunehmen?

Der Monarch ist der Einzige, dem der quasi-göttliche Beruf der Zukunftsgestaltung durch Gottes Gnade übertragen worden war. Für sich selbst, seine Familie und für Land und Leute. Mit dem Unterschied, dass Gott die Zukunft der Menschen kannte, dem Fürsten war das Wissen um diese Sphäre verborgen und dennoch hatte er seine Untertanen in eine friedliche, sichere Zukunft zu führen, sich an die Spitze der Gemeinschaft zu stellen und ihr den Weg zu weisen. Dies war eine der Bürden der Regierung, die in der konfessionellen Umbruchphase im Alten Reich für den einzelnen Herrscher noch einmal größer gewesen sein mag. Es bedurfte einer Orientierung des Monarchen für die Zukunft. Aber was hat das Bedürfnis nach Orientierung mit Sibyllen zu tun?

Auffällig ist bei der Beschäftigung mit Sibyllen in der letzten Zeit geworden, dass sie seit jeher in enger Verflechtung mit der Politik und ihren Akteuren standen.

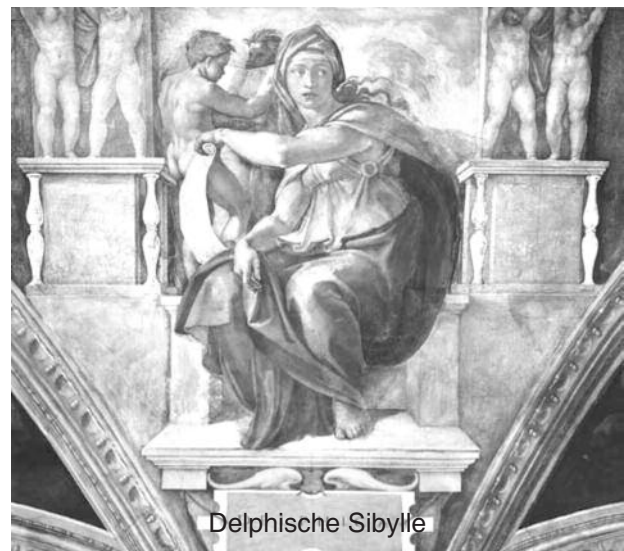
In Krünitz Ökonomischen Lexikon aus dem Jahr 1830 findet sich zum Lemma „Sibylle“ folgendes:

„Sibyllen sind [...] bei den Alten, gewisse Frauenspersonen, die sich mit dem Weissagen oder Wahrsagen abgaben, und daher in der Griechischen Sprache Geheimeräthe der Götter hießen. Sie gaben vor, daß sie mittelst göttlicher Offenbarungen oder geheimer Geister weissagten. Schon Plato gedenkt ihrer, und Aristoteles schreibt die Kraft ihrer Weissagungen von den Wallungen ihres hitzigen Gehirns

her, ohne daß dabei eine Krankheit zum Grunde liege. Die Römer bedienten sich der Sybillinischen Bücher, anstatt eines ewigen Staatsorakels, das Volk im Zaum zu erhalten. Niemand, als die heilige Kommission durfte sie in den gefährlichsten Zeitpunkten öffnen.“

Die Etymologie des Begriffs „Sibylle“ ist bis heute unklar. Eine Erklärung geht auf den Gattungsbegriff „Boulla“ zurück, dem Ratschluss (der Götter). Ein Ratschluss der Götter betraf die Zukunft eines oder mehrerer Menschen. Diesen verkündete die Sibylle. Nach Heraklit (510 v. Chr.) dringt die Sibylle mit ihrer Stimme durch die Jahrtausende, angetrieben von Gott, um mit rasendem Munde Ungelachtes und Ungeschminktes und Ungesalbtes zu verkünden.

Die Sibylle ist eine durch die Götter die Zukunft sehende und die Zukunft voraussagende Frau, deren Orakel seit der Antike in Griechenland, Persien, dem kleinasiatischen und nordafrikanischen Mittelmeerraum und Rom politische Entscheidungen beeinflussten, lenkten bzw. legitimierten oder die Argumentation in politischen Auseinandersetzungen stützten. Nach Markus Terentius Varro (116-27 v. Chr.) gab es 10 Sibyllen, deren prophetisches Wirken unter anderem durch Augustinus Schrift *De civitate dei* im 28. Kapitel eine christliche Umdeutung erfuhr. Augustinus verwies auf die Vorhersage der eryträischen Sibylle hinsichtlich des göttli-



Delphische Sibylle

chen Endgerichts sowie der Botschaft, der Erlöser werde auf Erden geboren werden. Sibyllen wurden als antike Seherinnen einer christlichen Zukunft den alttestamentarischen 12 Propheten an die Seite gestellt.

Vom 11. bis zum 16. Jahrhundert entwickelte sich eine umfangreiche Darstellung der Sibyllen – zusammen mit den Propheten – in Handschriften, Fresken und Tafelbildern. Charakteristisches Attribut der bildlich fixierten Sibyllen war dabei der erhobene Zeigefinger als Geste des Verkündens,



gelliteratur als kontemplatives und regeneratives Erlebnis empfohlen worden war. Darüber hinaus dienten die Weissagungen der Sibyllen als inhaltliche Belehrung für den Zuhörer. Musik trat neben den Text als weitere Sprache. Der Inhalt der Prophetien wurde auf doppelte Weise vermittelt. Orlando di Lasso, geprägt von der niederländischen Schule und Ihrer Vokalpolyphonie, transferierte einen Stil nach Bayern, der an Hofkapellen und in großen Stadtkirchen in Nordfrankreich, Flamen und in Italien gepflegt wurde. Zugleich stand Orlando di Lasso in engem Kontakt zum Münchener Jesuitenkolleg. Verbunden war er deshalb dem von den Jesuiten zeitgenössisch entwickelten Vermittlungskonzept für die innere und äußere Mission, die Menschen zur Glaubensvermittlung audio-visuell im Sinne der Affektanregung zu erreichen. Die Sibyllinischen Prophetien di Lassos können somit als intendierte musikalische Erziehung bzw. Erbauung oder als musikalische Form der Verkündigung des göttlichen Wortes verstanden werden.

Die zwölf Teile des Zyklus von Orlando di Lasso wurden nicht in einem Stück aufgeführt, sondern in Abschnitten von jeweils zwei Sibyllinen. Herzog Albrecht V. erhielt somit mehrere Gelegenheiten, in eine exklusive Zweisamkeit mit den Sibyllen und ihren jeweiligen Weissagungen zu treten. Durch die Form der *Musica reservata* schuf Orlando di Lasso die Situation der Exklusivität für den bayerischen Herzog mit der Offenbarung von Arkanwissen über die Zukunft. Eine jede der Sibyllen enthüllte ihm ganz persönlich ihr Wort und ihre Arkana der Zukunft. Durch ihre Prophezeiungen erhielt Albrecht V. unmittelbar Anteil am Wort und der Wahrheit Gottes durch den Mund der jeweiligen Sibylle. Und er erhielt Orientierung.

#### **Sie weisen den rechten Weg: Die Bedeutung der *Prophe-tiae Sibyllarum* für Bayerns Konfession**

Was bedeutete das Thema der sibyllinischen Prophetien im Kontext der bayerischen katholischen Reform und der Orientierung Albrechts des V.?

Die tiburtische Sibylle bewahrte Oktavian vor einem Irrtum und wies ihm den richtigen Weg in die Zukunft. Diese Tatsache bot diesem Orientierung, denn die Sibylle hatte (den richtigen) Gott erkannt, ihn angekündigt und erreicht, dass der Kaiser einen Blick in die Zukunft und das zukünftige Geschehen mit der Geburt des Gottessohns durch die Jungfrau Maria erhalten hatte. Herzog Albrecht wurde gleichfalls durch jene Sibylle auf die Erscheinung der Gottesmutter verwiesen, die, mächtig und gütig, als wahre Mutter aller Gläubigen erschien. Die Sibylle verwies auf die bekannte

Wahrheit und ein vertrautes Bild, denn Maria besaß schon im 14. und 15. Jahrhundert eine große Bedeutung. Dennoch implizierte die Verheißung für die Zukunft etwas Altes und Neues zugleich: Die Botschaft hieß einerseits Kontinuität in der Form des Glaubens bzw. im altgläubigen Bekenntnis und andererseits bot sie einen Wege der Erneuerung, einen Schlüssel zur inneren katholischen Reform. Maria ermöglichte die Integration aller Gläubigen in eine Hierarchie der Liebe Gottes und damit eine Teilhabe aller an der himmlischen Glorie durch ihre Person und ihren Leib. Sie verband körperlich die himmlische mit der irdischen Sphäre. Die direkte Hinwendung zu Gott blieb somit nicht nur den Protestanten überlassen, sondern fand in der Umdeutung bzw. Erweiterung traditioneller Elemente auch

im altgläubigen Bereich statt. Maria avancierte im reformorientierten Katholizismus zur machtvollen und universalen Königin der Liebe. Die Weissagung der tiburtischen Sibylle und die Erscheinung des Augustus wiesen dem Wittelsbacher Herzog einen Weg in die Zukunft, sein Haus wie sein bayerisches Territorium unter das schützende Patronat der Gottesmutter zu stellen.

Nun gewährten die zwölf Sibyllen aber dem Fürsten mehrere Blicke in die Zukunft, die jedoch alle in einer Botschaft kulminierten: die Ankündigung Jesus als wahren Gott durch eine Jungfrau: Die Sibylle von Delphi etwa kündigte Jesu als Beherrscher der Welt, der hervorgehen

werde aus einer Jungfrau, die Cimmerische Sibylle betonte die vom Himmel geschickte Milch der Gottesmutter, mit welcher der König gestillt werden würde, die Sibylle von Erythrea prophezeite die Geburt des Gottessohnes, der vom Himmel steigt und geboren wird aus der jungfräulichen Mutter etc. Alle zwölf Sibyllen unterrichteten Albrecht V. darüber, dass Maria die wahre Königin oder Herrscherin sei und ihr die Krone gebühre, der sich der Herzog als irdischer Fürst zu unterwerfen habe.

Ihm wurde somit eine individuelle Unterweisung für die Zukunft zuteil, die ihm offenbarte, wem die wahre Herrschaft in Bayern zustand. Diese Herrschaft zu verkünden und zu etablieren, können als Handlungsanweisungen aus den Prophetien an den bayerischen Fürsten verstanden werden. Albrecht V. trat tatsächlich an die Spitze katholischer Reformbemühungen im Sinne der Stabilisierung des alten Glaubens im Alten Reich. Bedeutend war dafür die Homogenität der Gläubigen, weshalb Albrecht V. die jesuitische Idee eines katholischen und geschlossenen Territoriums dadurch umsetzte, dass er in den 1560er Jahren Lutheraner und Reformierte des Landes verwies. Er trug gleichzeitig



wesentlich dazu bei, den Marienkult zu etablieren und u.a. die Wallfahrten zur Maria von Altötting zu intensivieren, nachdem es durch Andersgläubige zahlreiche Zerstörungen gegeben hatte. Mit dem Marienkult entstand eine *Pietas Bavarica*, eine Frömmigkeitsform des Hauses Wittelsbach, die Albrecht V. wesentlich mit initiierte und die Herrschergenerationen nach ihm intensiv pflegten.

In seinem Testament formulierte der Herzog als Fazit seines Lebens seine Stabilität im Bekenntnis: Seine Erwartung „ewige[r] freud vnnd seeligkait“ steht in direktem Zusammenhang mit seinem altgläubigen Bekenntnis in seinem Testament, „[...] vermittels Wir seiner beywonenden Göttlichen genaden vnnd Hilff in vnnsern allten waren catholischen Christlichen Glauben als ain lebendig Glid [...] ersterben und von dieser Weltt abschaiden wollen.“

Albrecht V. vertraute seinem Testament ebenfalls an, dass keine Krankheit seines Körpers oder Gemütes noch „ain böses gespenst oder die Versuchung Satans“ ihn zur Abkehr vom alten Glauben und zur Konversion bewegen könnten. Falls er dennoch einer Schwäche nachgeben sollte, so wolle er mit seinem Testament diese Tat „vernichten, verwerffen vnnd [ihr] widersprechen.“

#### Fazit

Die Sibyllen traten für Albrecht V. als Zeugen der Offenbarung und Zeugen des wahren Gottes auf. In diese Zeuenschaft wurde der Fürst als Erwählter Gottes, auf dem die Gnade Gottes ruhte, ebenso mit eingebunden wie in die göttliche Kunde, die seine Seele beruhigt und belehrt hatte. Orlando di Lassos *Musica reservata* inszenierte somit den fürstlichen Zuhörer als Auserwählten Gottes, dem die ungeheure Gnade des Wissens um die Zukunft zuteil werde. Orlandos Werk ist ein erzieherisches und zugleich kontemplatives Werk, das den Blick des Fürsten durch die Sibyllen auf die Zukunft – sein eigenstes Geschäft – und somit auf Gott bzw. die Herrschaft Mariens in Bayern zu richten suchte. Diese, so unterrichteten der Text und die Musik, war seit Vorzeiten vorherbestimmt. Der Text und der einzigartige Stil dieser „*Carmina Chromatico*“ schufen eine Brücke zwischen der dunklen, heidnischen Urzeit der sibyllinischen

Weissagungen, der zeitgenössischen Gegenwart des fürstlichen Zuhörers und der intendierten göttlichen Handlungsanweisung für die Zukunft, die nun in das Blick- und Hörfeld Albrechts V. gelangt war. Messmer argumentiert, die von Orlando di Lasso gewählten Halbtonschritte habe die Aufgabe, fremde, auseinanderliegende Klangbereiche miteinander zu verbinden. Aus meiner Sicht unterstützt dieses Element aus der Musik den Eingangstext der Sibyllinischen Prophetien „*Carmina Chromatico que audis modulata tenore, haec sunt illa [...]* (Lieder aus fremdem Bezirk wirst du in kunstvollem Satz vernehmen [...])“ und die vorgenommene Gesamtinterpretation des Werks als einer Darstellung der Universalität von Zeit bzw. der Verbindung von Vergangenheit, zeitgenössischer Gegenwart und Zukunft.

Der Historiker Gotthardt Frühsorge konnte für das 16. Jahrhundert die zunehmende Bedeutung des „Sehens“ im Sinne bestimmter Einsichten, der Vorsicht, Vorausschau etc. als wesentliche bzw. wünschenswerte Fähigkeiten eines Herrschers konstatieren. Das selbständige Sehen thematisierten Fürstenspiegel in der Regel als Erfahrungsqualität, aus der sich dann individuelles Schlussfolgern und Handeln ergebe. Genau dieses Sehen, die Erfahrung des Sehens ermöglichten die Sibyllen Herzog Albrecht V. Mit ihren Weissagungen schärften die Sibyllen in Orlando di Lassos Musik den Blick des Fürsten.

Es ist deutlich geworden, dass Sibyllen wie in Orlando di Lassos Stück in die konfessionelle Neuorientierung und Glaubensvermittlungsstrategie integriert wurden und somit gemäß ihres Berufs in der neuen konfessionellen Vielfalt zukünftige Wege durch die Vermittlung von Gottes Wort wiesen. Diesem zu lauschen, gehörte zu den Pflichten der Herrscher in allen Konfessionen: Der reformatorische Fürstenspiegelautor Urbanus Rhegius hatte in seinem *Enchiridion* das Kapitel über das Fürstenamt mit den Worten eröffnet: „Auff solchs höre was Gott selbs redet.“ Der Einleitung folgten zahlreiche Psalmen und Belegstellen aus dem Alten Testament, die der fürstliche Leser als unmittelbare Weisung Gottes verstehen sollte. Zu Herzog Albrecht V. von Bayern hatten die Sibyllen gesprochen.



PD Dr. Susan Richter hat die Langzeitvertretung des Lehrstuhls für die Geschichte der Frühen Neuzeit inne. Sie forscht zu Ideen-, Verwaltungs- und politischen Geschichte Europas sowie zu Austauschprozessen zwischen Asien und Europa. Für ihre Dissertation *Fürstentestamente der Frühen Neuzeit | Politische Programme und Medien intergenerationaler Kommunikation.*, Göttingen 2009 (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 80) erhielt sie drei Wissenschaftspreise. Kürzlich erschien ihre Habilitationsschrift zum Thema Pflug und Steuerruder. *Zur Verflechtung von Herrschaft und Landwirtschaft in der Aufklärung.* Köln, Weimar, Wien 2015 (Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 75).

*Stefan Häußler*

# *Magd des Herrn und Königin des Himmels*

*Zur Geschichte der Marienfrömmigkeit*

Die Geschichte der Marienfrömmigkeit ist auch eine Geschichte produktiver Ambivalenzen. Die demütige Magd des Herrn erscheint zugleich als diejenige, die zu ihrer Mutterschaft ein völlig freies "Ja" sagen muss - und dadurch das Vorbild eines freien Glaubensakts setzt. Die zentrale Gestalt der vorbildhaften Heiligen Familie tritt zugleich aus allen traditionellen und natürlichen Familienzusammenhängen heraus - und kann so mit gleichem Recht für mütterliche Dienstbarkeit wie für weibliche Autonomie in Anspruch genommen werden. Beispiele dieser Art sollen beleuchtet werden und die Entwicklungslinien traditioneller - und gegenwärtiger - Formen von Marienfrömmigkeit erklären helfen.

Sibyllen, Marien, Mystikerinnen – Frauen im Christentum. Schon der Titel der diesjährigen Summer School deutet mit seinem auffälligen Plural einen Befund an. Maria als die archetypische „Frau im Christentum“ steht nicht als eine monolithische Figur vor uns. Vielmehr zeigt ein Blick auf die Geschichte der Marienfrömmigkeit, dass Maria in den vergangenen etwa 1900 Jahren zur Projektionsfläche für recht unterschiedliche Modelle von – nicht allein weiblicher – Frömmigkeit geworden ist.

Dieser Befund soll - in aller gebotenen Kürze – in drei Schritten entfaltet und gedeutet werden. Ein erster Blick gilt historischen Erscheinungsformen der marianischen Frömmigkeit. Diese stehen, so eine erste Beobachtung, in einem engen Verhältnis zur Theologie- und Kirchengeschichte. Aus Gründen der Übersichtlichkeit und der gemeinsamen ökumenischen Relevanz beschränke ich mich hierbei auf die Marien-theologie der frühen Kirche, namentlich die Gottesmutter-schaft Mariens einerseits, ihre Jungfräulichkeit andererseits, und deren Einfluss auf die Formen der liturgischen und außerliturgischen Marienverehrung. Nicht behandelt werden also die katholischen Mariendogmen jüngerer Datums, also die Freiheit Marias von der Erbsünde (1854) und ihre leibliche Aufnahme in den Himmel (1950).



In einem zweiten Schritt entfalte ich die These, dass die Vielfalt dieser Erscheinungsformen – man könnte vielleicht auch sagen: ihre überraschende historische Flexibilität – Folge einer produktiven Ambivalenz in der Gestalt Marias selbst ist. Die leitenden Gedanken verdanken sich dabei der Arbeit des Konstanzer Literaturwissenschaftlers Albrecht Koschorke zur Wirkungsgeschichte der Heiligen Familie (A. Koschorke, *Die Heilige Familie und ihre Folgen: Ein Versuch*, 3. Aufl., Frankfurt am Main 2001). Der Mutter und Jungfrau Maria ist eine symbolische Unbestimmtheit eigen, die für die Herauslösung aus traditionellen familiären Zusammenhängen ebenso stehen kann wie sie lange für die demütige Mutterrolle innerhalb der bürgerlichen Kleinfamilie stehen musste. Die traditionell herrschende und bis heute vertretene Deutung, marianische Frömmigkeit stelle die Ergänzung für eine emotional unterversorgte männliche Christologie dar, sei gewissermaßen die weibliche Seite eines an sich männlichen Glaubens, ist meines Erachtens mit großer Vorsicht zu betrachten. Eher scheint mir, dass eine bestimmte historische Praxis der Marienfrömmigkeit solche traditionellen Vorstellungen von Weiblichkeit - die mit Gefühl, Hingabe, Demut, Fürsorglichkeit konnotiert werden – selbst erst mit

hervorgebracht hat, das symbolische Potential Marias damit aber keineswegs erschöpft hat.

Diese Beobachtung führt zum dritten und letzten Schritt. Wenn die ambivalente Gestalt Marias die behauptete symbolische Unbestimmtheit in sich trägt, dann besteht kein Grund, so denke ich, sie ausschließlich für konservative theologisch-politische Projekte vereinnahmen zu lassen. So stehen am Ende meiner kursorischen Betrachtungen einige Überlegungen zu Maria als einer Symbolfigur der Befreiung und der Überschreitung.

Zum ersten Schritt. Eine Beschäftigung mit der Marienfrömmigkeit scheint heute – zumindest in unseren Breiten - notwendig antiquarische Züge zu haben. Nach der über-

großen Süßlichkeit der Marienverehrung zumal des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts scheint Marienfrömmigkeit zumal für die Gebildeten unter den Gläubigen keine aktuelle Option zu sein. Die Auflösung von verpflichtenden Modellen des Mann- oder Frauseins lässt die Gestalt der vorbildlichen Mutter der hl. Familie in unserer Zeit verblassen oder gar zu einem kulturgeschichtlichen Archivbefund werden. Auch Marias über Jahrhunderte zutiefst empfundene Rolle als Fürsprecherin des sündigen Menschen und als Trösterin im Leiden scheint mit dem Verblessen des christlichen Sündenbewusstseins und dem – Gott sei Dank – so erfolgreichen Kampf der modernen Medizin gegen Leid und Schmerz obsolet geworden. Obwohl das Christentum sich heute als nur ein Angebot der Sinndeutung unter vielen anderen wiederfindet – und sich so in ganz erstaunlicher Weise dem Zustand der ersten Jahrhunderte im hellenistischen Mittelmeerraum wieder annähert – scheint das kulturhistorische Interesse nicht zu versiegen. Vielmehr scheint gerade das Abschmelzen der normativen Kraft der ehemals machtvollen Mehrheitsreligion einen neuen unverstellten Zugang zu den Bestandteilen des Christentums erlauben.

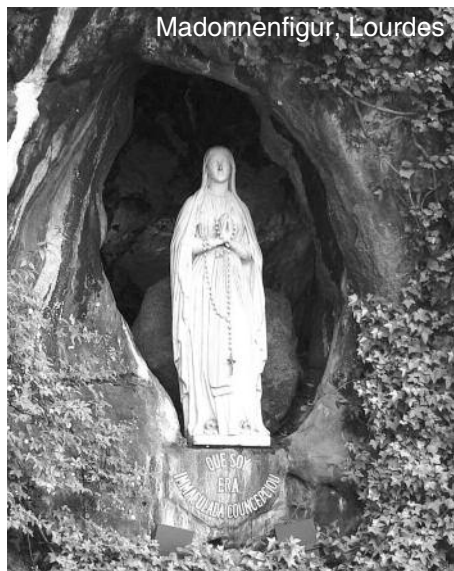
Zunächst zu einigen liturgischen und spirituellen Erscheinungsformen der Marienfrömmigkeit. Da viele der gelebten Formen marianischer Frömmigkeit nach der Reformation, ja oft geradezu in polemischer Reaktion auf diese entstanden sind, liegt der Schwerpunkt auf der katholischen Tradition. Aus naheliegenden Gründen der zeitlichen Distanz sind Grab- und Reliquienkult nicht so stark ausgeprägt wie bei anderen Heiligen der katholischen Kirche. Verehrt werden aber Partikel von Kleidungsstücken und mehrere angebliche Wohn- und Lebensorte Marias in Nazareth, Jerusalem und Ephesus. Eine große Rolle spielen Wallfahrten, mit mehr als 700 historischen Marienwallfahrtsorten allein in Deutschland. Starke Katalysatoren für die Marienfrömmigkeit sind kirchlich anerkannte Marienerscheinungen, z.B. in Guadalupe (1531), Lourdes (1858), Fatima (1917), Akita (1973), wobei insgesamt eine Häufung im 19. und 20. Jahrhundert festzustellen ist. In der Sache handelt es sich dabei stets um Privatoffenbarungen, deren Vereinbarkeit mit der Lehre der Kirche geprüft wird, nicht aber deren objektives Zutreffen. Kriterium sind Christuszentrierung (Joh 2,5) und Früchte der Erscheinungen (Lk 6,44).

Liturgisch ist das Gedächtnis Marias in jeder katholischen Eucharistiefeier, aber auch in eigenen Marienmessen- und

Andachten präsent. Bezeichnend für den Vorgang der Inkulturation sind hier die Maiandachten, die vor allem den Zweck hatten, heidnische Maifeiern römischen und germanischen Ursprungs zu verdrängen. Seit dem 13. Jhd. ist zudem eine marianische Antiphon als Abschluss der Tagzeitenliturgie der Ordensangehörigen und Kleriker der katholischen Kirche vorgeschrieben. Bereits seit dem 4. Jhd. etablieren sich verschiedene Marienfeste, heute vor allem Hochfeste, die den verschiedenen Glaubensaussagen über Maria korrespondieren: Hochfest der Gottesmutter (1.1.), Mariä Aufnahme in den Himmel (15.8.), Hochfest der ohne Erbsünde empfangenen Jungfrau und Gottesmutter (8.12.), auch Verkündigung des Herrn (25.3.). Daneben Festtage Mariä Geburt (8.9.), Mariä Heimsuchung (2.7.), sowie weitere neun marianische Gedenktage. Marianische Gebete, Gesänge und Litaneien sind fester und prominenter Bestandteil der katholischen Gebets- und Glaubenspraxis. Hierzu zählen das Magnificat (Lk 1,46-55), das Ave Maria (Lk 1,28 und Lk 1,42), die lauretanische Litanei (nach dem italienischen Wallfahrtsort Loreto, 12. Jhd.), der Rosenkranz, fromme Bräuche wie Lichterprozessionen, Kerzenweihe, Marienaltäre im Mai, das „Frauentragen“ im Advent.

Diese reiche Tradition wirft die wichtige Frage auf, inwieweit die, zumal katholische, Marienfrömmigkeit sich jenseits bloßer Traditionalität theologisch bewähren kann.

Zunächst zum biblischen Hintergrund: Die Jüdin Mirjam steht in der heiligen Schrift am Übergang vom alten zum erneuerten Bund. Da ihre Gestalt im Lichte des Christuserignisses gedeutet wird, ist sie so etwas wie die personifizierte Nahtstelle von Judentum und Christentum. Ihre intensivste biblische Erwähnung findet sie bei Lukas, wo unter anderem von der Verheißung der Geburt Jesu durch den Engel Gabriel (Lk 1,26-38), vom Besuch der schwangeren Maria bei ihrer Cousine Elisabeth, der Mutter Johannes des Täuflers (Lk 1,42-45) und der Geburt Jesu berichtet wird. Auch bei Johannes finden sich wichtige Elemente, die für das Bild Mariens entscheidend werden, namentlich die Hochzeit zu Kana mit dem für die marianische Demutsfrömmigkeit leitend gewordenen Wort Marias an die Diener: „Was er euch sagt, das tut“ (Joh 2,5) und das Wort Jesu vom Kreuz herab an seine Mutter und den geliebten Jünger: „Siehe deine Mutter, siehe dein Sohn“ (Joh 19,25ff.), die für das Bild Marias als der Mutter der Gläubigen leitend geworden ist.



Bei Paulus hingegen spielt Maria – abgesehen von der nicht namentlichen Erwähnung in Gal 4,4: „Als aber die Zeit erfüllt war, sandte Gott seinen Sohn, geboren von einer Frau“ – keine Rolle, was dem mangelnden Interesse an Jesu Leben entspricht. Die alles entscheidende Zentralität des Erlösungswerks am Kreuz lässt die Umstände von Jesu Leben, umso mehr seinem frühen Familienleben, ganz in den Hintergrund treten.

Frühe Spuren von Marienverehrung finden sich bereits bei Lukas im Magnificat (Lk 1,48): „Siehe, von nun an preisen mich selig alle Geschlechter“, aber auch an weniger prominenter Stelle in Lk 11,27, wo eine nicht näher bezeichnete Frau aus der Menge Jesus versichert, „selig [sei] die Frau, deren Leib dich getragen und deren Brust dich genährt hat“. Auch archäologische Zeugnisse finden sich bereits zu frühester Zeit, so etwa ein Graffito aus Nazareth, das auf das 2./3. Jhd. datiert wird (chaire Maria). Das älteste bekannte Mariengebete wird ebenfalls bereits aus dem 3. Jhd. belegt: „Unter deinen Schutz und Schirm fliehen wir, o heilige Gottesgebärende; verschmähe nicht unser Gebet in unseren Nöten, sondern erlöse uns jederzeit von allen Gefahren, o du glorreiche und gebenedeite Jungfrau.“

Obwohl der Titel der Gottesgebärende also bereits eingeführt war, war seine offizielle Bestätigung im tumultuarischen Konzil von Ephesus (431) und der dort bestätigten Bezeichnung als Mutter Gottes (theotokos statt anthropotokos) der Auslöser für einen gewaltigen Aufschwung der Marienverehrung. Dies überrascht zunächst, da es in Ephesus gar nicht primär um die Frage ging, wer Maria sei, sondern eher um die Frage, ob Jesus von Nazareth Gott sei – Marias Status als Gottesgebärende leitet sich also von einer noch ganz ungebrochenen Christozentrik ab. Dennoch kommt es seit dem 5. Jahrhundert verstärkt zur Weihe von Marienkirchen und zu einer intensiven theologischen Reflexion und spirituellen Verehrung der Mutterschaft Mariens. Diese geht einher mit einer Betonung des Umsorgens, des Beschützens, des Liebens, aber auch mit einer Reflexion auf die menschlichen Verhältnisse der Hl. Familie, gewissermaßen ihre psychologische Analyse, die auch das rebellische Loslösen des Sohnes und die ganz diesseitigen mütterlichen Leiden Marias an dieser Lösung und am Leiden des Sohnes umfasst. Hinzu tritt die theologische Bestätigung der Jungfrauschaft Marias im zweiten Konzil von Konstantinopel (553), die zwar schon in den ältesten Glaubensbekenntnissen hinsichtlich der Empfängnis durch den Engel Gabriel angenommen wird, dann aber dahingehend präzisiert wird, dass Maria auch als Mutter immer Jungfrau

geblieben sei.

Seit dem 11. Jahrhundert verdichtet sich diese Motive in der Mater Dolorosa, der schmerzreichen Mutter, die im vielfach bedeutend vertonten Gedicht des Stabat Mater aus dem 13. Jahrhundert ihren poetischen Niederschlag gefunden hat. Das 14. Jahrhundert setzt diese Motive in das Bildprogramm der Pietà um, das seitdem einen der beiden entscheidenden Pole der Mariendarstellung bildet: Maria mit dem Kind, Maria mit dem toten Sohn. Zu vermuten steht,



dass hier ein theologisches Bedürfnis bestand, Marias Fürsorge als einen Rahmen zu verstehen, der das gesamte Leben des göttlichen Sohnes umfasste und damit die von Ephesus verstärkte Motive der Mütterlichkeit Mariens ausbaute. Das Neue Testament spricht dagegen lediglich davon, dass Maria unter dem Kreuz stand – im Zusammenhang der Kreuzabnahme und der Beisetzung wird sie hingegen nicht mehr erwähnt.

Stetigen Aufschwung erfährt die Marienverehrung seit dem Hochmittelalter und dann nochmals im Kontext der katholischen Reform im Nachgang zur protestantischen Reformation. Hier wird Maria zum Merkmal der Unterscheidung, was den Charakter ihrer Darstellung nochmals entscheidend beeinflusst. Während sie im protestantischen Raum, zumindest in der lutherischen Tradition, noch als Vorbild einer gläubigen Existenz gelten darf, in der religiösen Praxis aber im Lichte einer betonten Christozentrik eine eher bescheidene Rolle spielt, nimmt sie im Katholizismus die Charakterzüge der „Himmelskönigin“ an, einer Herrscherin am himmlischen Hofe, die das Böse besiegt und die Gläubigen in der Bedrängnis machtvoll beschützt. Hieraus resultiert auch die im katholischen Raum wirkmächtige Tradition der Marienweihen, in denen einzelne Gläubige, aber auch

ganze Gemeinschaften, Städte oder sogar Länder (wie etwa Polen 1656) sich dem besonderen Dienst Marias unterstellen und ihren Schutz erbiten – eine Tradition, die übrigens heute noch in der katholischen Kirche lebendig ist und zuletzt von Papst Johannes Paul II. wieder mit Leben erfüllt wurde. Diese katholische Linie der Marianik zieht sich in den geistigen Nachwirkungen von Aufklärung und französischer Revolution bis ins marianische Jahrhundert von 1850 bis 1950 durch, das einen nicht gekannten Höhepunkt der Marienverehrung in der katholischen Glaubenspraxis bildet und Jungfrauschafft, Herzensreinheit und Gehorsam Marias betont. Fehlformen der volkstümlichen Frömmigkeit, die den Blick

Madonnenfigur,  
Lindenberg



auf Christus verstellen und die beständig unveränderte katholische Lehre, dass nämlich Maria verehrt, keinesfalls aber angebetet werde, rufen, mit ein wenig Verspätung, eine Reaktion Papst Paul VI. hervor, der im Apostolischen Schreiben *Marialis cultus* vom 2. Februar 1974 die Forderung nach harmonischer Unterordnung unter die Christusverehrung, biblischer Begründung, ökumenischer Verantwortbarkeit, liturgischer Ausrichtung und Entsprechung gegenüber dem heutigen Menschenbild erhebt. In diesem lehramtlichen Ordnungsruf zeigt sich freilich auch, dass die Gestalt Marias anscheinend Überschreitungen einer christologischen Stabilität und Orthodoxie zumindest erlaubt, wo nicht sogar nahelegt. Woran dies liegen könnte, soll im nun folgenden zweiten Schritt kurz beleuchtet werden.

Zweiter Schritt: Marias produktive Ambivalenz. Ein erster Befund scheint so selbstverständlich wie befremdlich: die Heilige Familie ist gar keine echte Familie. Schon die ersten Glaubenszeugnisse der frühen Kirche berichten von Maria als einer jungfräulichen Mutter, die ihr göttliches Kind jedenfalls nicht einem biologischen Zeugungsakt des Joseph verdanke. Vielmehr spricht das Lukasevangelium von der Verkündigung durch den Engel Gabriel, was hebräisch *Gavri-El* – Mein Mann ist Gott – bedeutet. Als Braut des von Ewigkeit her dreifaltigen Gottes gebiert sie einen Sohn, mit dem sie zugleich auch in einer bräutlichen Verbindung steht – sie ist damit Mutter und Frau ihres göttlichen Sohnes zugleich. Zudem verbindet sie sich nicht einfachhin einem innertrinitarischen Männerclub, vielmehr ist gerade der Heilige Geist, der Maria „überschattet“ (Lk 1,35) und das göttliche Kind in ihr erzeugt, im Hebräischen *ruach* weiblich, im griechischen *pneuma* neutral und erst im lateinischen *spiritus sanctus* grammatisch männlich, was die Entfremdung von natürlichen familiären Verhältnissen nochmal steigert.

Die natürliche Kausalität wird mithin ersetzt durch eine Logik

der Spiritualität, in der die Abwesenheit kreatürlicher Tatsachen Bedingungen, insbesondere der Sexualität, konstitutiv für die Identifikation Marias als Braut Christi wird. Gerade diese Entfremdungseffekte sind die ganz entscheidende Weichenstellung für die ungeheure Dynamik der Marienfrömmigkeit. Denn nur auf diese Weise wird es für jede gläubige Seele – Mann und Frau, Kind und Erwachsener, Alt und Jung – möglich, die Identifikation mit der Braut Christi mit zu vollziehen und nachzuleben.

In dieser symbolischen Unbestimmtheit, dieser Öffnung für die spirituelle Anverwandlung liegt freilich auch ein Problem: ein unnatürliches, einmaliges Ausnahmegeschehen, ein unüberbietbarer Einbruch der Transzendenz

in unsere Welt – wird zur Modellkonstellation, zum Vorbild für Spiritualität und Lebensführung aller Gläubigen. Gerade diese Heimsuchung der Familie durch das Heilige aber destabilisiert die natürlichen Verhältnisse so sehr, dass die menschlichen Beziehungen zum freien Spielfeld symbolischer Anverwandlungen werden können: die Geburtsstunde eben jener produktiven Ambivalenz, von der bereits mehrmals die Rede war.

Es ist jene Ambivalenz, die in den Jahrhunderten seit Ephesus ungesteuert und von der offiziellen Theologie teils geförderte, teils auch misstrauisch bekämpfte Realisierungen von marianischer Frömmigkeit und Lebensorientierung aus sich entlässt. Ordensschwester erleben im Spätmittelalter in reichen spirituell-erotischen Liebesbezügen zu Christus als ihrem Bräutigam eine erste Hochform moderner Individualität *avant la lettre*. Was hier erlebt wird, ist eine Realisierung eben jener übernatürlichen Brautschafft, die die natürlichen und traditionellen Bindungen und Prägungen zumindest im persönlichen Erleben überwindet. Ehefrauen, die seit der sakramentalen Nobilitierung der zunächst von der Kirche nicht unumschränkt geschätzten Ehe seit dem 12. Jahrhundert eine Mariennachfolge in Demut, Gehorsam, Empfangsbereitschaft zu leben suchen, streben dagegen ein Aufgehen in der Beziehung zum Ehemann an, eine partitive, nicht-rationale Beziehung, eine vollständig uneigennützig Beziehung, die letztlich Machtbeziehungen in Liebesdinge nur oberflächlich umcodiert. Auffällig ist der im Urgrund der Marianik schon angelegte prekäre Status der zumal weiblichen Sexualität, die als körperlose Erotik spirituell gelebt werden darf, in der harten Realität geschlechtlicher Beziehung aber ausgeblendet werden muss. Die im Leben jeder Ehefrau nun entstehende, in Maria vorgebildete, Spannung zwischen Jungfräulichkeit und Mütterlichkeit fordert eine symbolische Grenzziehung in der Ehe als

einem Ort der Ausmittlung beider Forderungen. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein entsteht nun ein überfließendes geistliches Schrifttum für den Gebrauch der bürgerlichen Ehefrauen, der Beichtväter und der Erzieher und Erzieherinnen über die Erhaltung der Keuschheit der Seele trotz körperlicher Vereinigung, ein Grundimpuls, der bis heute in der katholischen Theologie nicht ganz verschwunden ist.

Zum letzten Schritt: wie gesehen ist im Herzen der Marienfrömmigkeit, in ihrem innersten Kern, ein produktiver Widerspruch grundgelegt. Dieser Widerspruch entlässt ungesteuerte Potentiale für die Realisierung von Beziehungen reiner Hingabe und Entindividualisierung – mit der hiermit stets verbundenen Gefahr der Ausbeutung – ebenso wie von Grenzüberschreitungen und Autonomiegewinnen. Letztere sind zuletzt insbesondere in der sogenannten Befrei-

ungstheologie formuliert worden, die eine besondere Wertschätzung für eine solcherart verstandene Maria hatte. Das durch Gottes Gnade und ihr freies „Ja“ aus den Ver-machungszusammenhängen von Sippe und Tradition herausgehobene jüdische Mädchen realisiert einen Autonomiegewinn, der es über ihre „natürlichen“ Möglichkeiten hinaushebt und sie den Gott loben lässt, der „die Mächtigen vom Thron stößt und die Niedrigen erhöht“, wie es im Magnificat heißt. Dies zeigt, dass Maria auch anders als in der Tradition des 19. Jahrhundert gelesen werden kann und darf: nicht allein als demütige und aufopferungsvolle Mutter, sondern als freie und autonome Gläubige, die eben gerade auch als solche Modell für christliche und kirchliche Existenz sein kann. In dieser Sicht wäre eine authentische Marienfrömmigkeit auch in Kontexten denkbar, die heute noch nicht vollständig erschlossen sind.



Stefan Häußler wurde 1974 im pfälzischen Speyer geboren.

Studium der Rechtswissenschaft, der Kanonistik, der Philosophie und aktuell der Theologie u.a. in Frankfurt am Main, Wien, Brüssel und Eichstätt.

Nach mehreren Jahren der Berufstätigkeit als Jurist in Frankfurt, Heidelberg und Göttingen bereitet er sich derzeit in Eichstätt auf das Priesteramt vor.

- Eine App mit den bedeutendsten Chorwerken (von Bach, Händel, Mozart, Mendelssohn, Verdi u. a.)
- Carus-Klavierauszüge, synchronisiert mit erstklassigen Einspielungen
- Coach zum Erlernen der eigenen Chorstimme
- Slow-Modus zum Üben von schwierigen Passagen
- Einfaches Navigieren und Blättern



[www.carus-music.com](http://www.carus-music.com)

Chormusik erleben  
Jederzeit. Überall.



*Silke Leopold*

# »Der moderne Komponist baut auf den Fundamenten der Wahrheit«

## *Claudio Monteverdi und die Marienvesper*

Es hatte Zeiten gegeben, da waren das Weltliche und das Geistliche streng getrennt. Religionsübung gehörte in die Kirche, und in den Adelspalästen wie auf den Bauernwiesen ging man, je nach Vermögen und Geschmack, seinen diesseitigen Zerstreuungen und Belustigungen nach. Religiöse Musik, allen voran der Choral, die Messvertonung und die Motette in lateinischer Sprache, hatte mit der weltlichen Musik, den Liedern, Chansons und Madrigalen in den je-

weiligen Volkssprachen einerseits sowie den Tänzen andererseits, wenig zu tun. Und nur die Tatsache, dass sich mal mehr, mal weniger harsche Kritik an einer allzu großen Verweltlichung der Kirchenmusik wie ein roter Faden durch die Musikgeschichte zieht, lässt darauf schließen, dass der Spaß an den mitunter lasziven Tanzrhythmen ebenso wie der Wiedererkennungswert mancher

mit einem ursprünglich weltlichen Text verbundenen Melodie auch dem Gotteslob und den liturgischen Feiern Würze geben konnte.

In Zeiten der katholischen Reform änderte sich die Haltung der katholischen Kirche grundlegend. Zu den Auswirkungen des Reform-Konzils von Trient, mit dem die katholische Kirche zwischen 1545 und 1563 auf die protestantischen Bewegungen nördlich der Alpen reagierte, gehörte auch das Ziel, das weltliche Dasein wieder stärker mit der Religionsübung zu verknüpfen, Alltag und Andacht zu einer Einheit zu machen und schließlich in der religiösen Inbrunst auch eine erotische Komponente zu entdecken. Dass die Musik hierfür ein geeignetes Werkzeug darstellte, weil sie den Intellekt und die Sinne gleichermaßen ansprach, erkannten

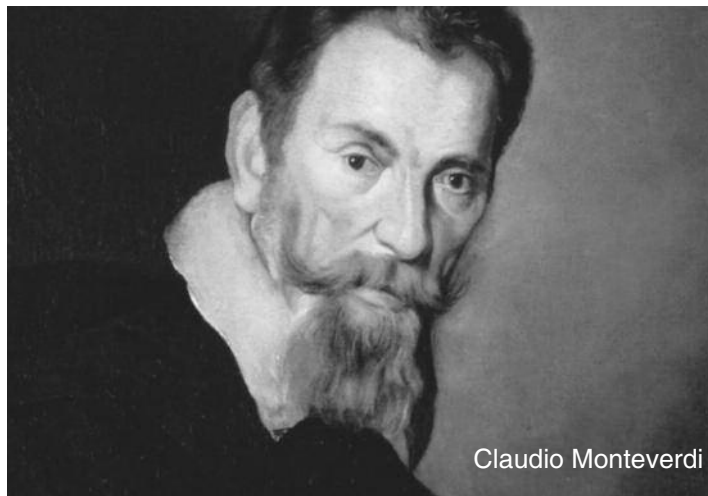
vor allem die neugegründeten Religionsgemeinschaften wie der Jesuitenorden oder die Oratorianerbruderschaft des heiligen Filippo Neri, die sich weltliche Kunstformen des Theaters oder der Musik für religiöse Bestimmungen zunutze machten.

Claudio Monteverdi gehörte zu den stillen, aber beharrlichen Verfechtern dieser Ideen. Das mag auf den ersten Blick verwundern, denn weder der freizügige Mantuaner Hof, dem

er mehr als zwei Jahrzehnte als Violaspieler, Komponist und Kapellmeister diente, noch die großzügige Republik Venedig, als deren Markuskapellmeister er seine lange musikalische Karriere beschloss, galten als Hort einer übereifrigen Religiosität. Als Zentren der katholischen Reform in Italien taten sich vor allem Rom, die Papststadt, und Mailand, die Hauptstadt der Lombar-

dei, hervor, die seit der Mitte des 16. Jahrhunderts unter spanischer Herrschaft stand. Mit Kardinal Carlo Borromeo, dem Mailänder Erzbischof der später, im Jahre 1610, heilig gesprochenen wurde, besaß die Lombardei ein geistliches Oberhaupt, das das Tridentinum federführend mitgestaltet hatte und danach unermüdlich über die Umsetzung der dort gefassten Beschlüsse wachte.

Auf den ersten Blick lässt Monteverdis Werk tatsächlich wenig Rückschlüsse auf einen über das Übliche hinausgehenden religiösen Eifer zu. Seine Madrigale wie seine Opern atmen uneingeschränkt weltlichen, bisweilen sehr weltlichen Geist, und die Zahl seiner überlieferten, d.h. von ihm selbst zur Veröffentlichung für die Nachwelt ausgewählten geistlichen Kompositionen erscheint angesichts seiner drei Jahr-



Claudio Monteverdi

zehnte währenden Tätigkeit am Markusdom in Venedig so spärlich, dass sich die Frage aufdrängt, ob ihm an der geistlichen Musik überhaupt so viel wie an der weltlichen gelegen war.

Ein näherer Blick auf Monteverdis Leben wie auf sein Werk öffnet freilich auch andere Perspektiven. 1567, vier Jahre nach Beendigung des Trienter Konzils, in Cremona geboren, wuchs Monteverdi unweit Mailands in der Lombardei auf, und seine ersten Gehversuche als Komponist vor seiner Anstellung in Mantua wurden auch von Mailänder Prominenten gefördert. Und auch in Mantua, wo dies nicht zu seinen primären Aufgaben als Hofkapellmeister gehörte, so ließ er es sich doch nicht nehmen, geistliche Musik zu komponieren. Das dokumentiert nicht zuletzt jene Publikation aus dem Jahre 1610 der die „Marienvesper“ enthält und Papst Paul V. gewidmet ist, mit dem in vielerlei Hinsicht programmatischen Titel *Sanctissimae Virgini missa senis vocibus ad ecclesiarum choros ac vespere pluribus decantanda cum nonnullis sacris concentibus, ad sacella sive principum cubicula accomodata opera*. (Der heiligsten Jungfrau gewidmete sechsstimmige Messe für Kirchenchöre und mehrstimmige Vespern mit einigen geistlichen Gesängen für Kapellen oder fürstliche Privatgemächer aufbereitet.) Dieser grammatisch wie inhaltlich schwierig zu verstehende Titel hat in der Monteverdiforschung zu großen

Kontroversen geführt, die hier nicht im Einzelnen ausgebreitet werden können. Tatsache ist jedenfalls, dass der Druck von 1610 drei musikalische Ebenen repräsentiert: Eine Messe (Missa), Versperpsalmen (Vesperae) und einige geistliche Gesänge (Sacri concentus). Und als mögliche Aufführungsorte sind geistliche und weltliche Räume, Kapellen und Privatgemächer, genannt. Dabei ist nicht zu klären, ob es sich bei der Marienvesper, so wie wir sie im Druck von 1610 finden, um ein Werk handelt, das in seiner Abfolge den Willen ihres Schöpfers wiedergibt, oder um eine willkürliche Anordnung des Druckers. Fernerhin ist nicht klar, was es mit den Antiphonen auf sich hat: Sind die geringstimmigen Concerti zwischen den Psalmen als Ersatz für die liturgischen Antiphonen gedacht, oder sollten die Antiphonen noch hinzu kommen? Ist die „Sonata sopra Sancta Maria ora pro nobis“ ein Ersatz für die Lesung, weil sie an dieser Stelle steht? Und damit nicht genug: Der Psalm „Lauda Jerusalem“ und das „Magnificat“ sind anders geschlüsselt als die übrigen Teile: Soll man sie transponieren oder nicht? Außerdem finden sich zwei unterschiedliche „Magnificat“ am Schluss des Druckes: Welches soll man wählen? Und überhaupt: Ist die Marienvesper, die lediglich im Basso-continuo-Stimmbuch, sonst aber an keiner Stelle so bezeichnet ist, überhaupt ein zusammenhängendes Werk oder vielleicht eine lose Sammlung nicht zusammen-



Markusplatz, Venedig

gehöriger Kompositionen? Die Vielfalt der Besetzungen und Schreibarten zwischen fünfstimmig polyphonem Satz, Falsobordone, Doppelchörigkeit, Ostinato, Concerto könnte darauf hindeuten.

Neben allen Rätseln, die uns die Publikation von 1610 aufgibt, stellt sie aber vor allem eine der kompositorisch bedeutendsten Sammlungen der Musikgeschichte dar. Die Widmung der Messe und der Vesperpsalmen an die Jungfrau Maria („Sanctissimæ Virgini“) zeugt von einer gezielten Bezugnahme auf katholische Reformideen, ebenso die Bestimmung der Motetten für Kapellen oder gar fürstliche Privatgemächer („ad sacella sive principum cubicula“). In ihrer musikalischen Vielfalt, die einen Bogen von der traditionellen, satztechnisch komplexen polyphonen Messe über die unterschiedlichen alten und neuen Arten der Psalmvertonung wie Polyphonie, falsobordone Deklamation und virtuose Geringstimmigkeit bis hin zu den hochmodernen geringstimmigen Concerti und einem Magnificat voller neuer musikalischer Ideen schlägt, wirkt die Publikation und allem voran die Marienvesper, wie ein kompositorisches Kompendium, wie ein Katalog, in dem alle Fähigkeiten seines Urhebers in voller Breite aufgelistet sind. Die Klammer um diesen bunten Strauß von Satztechniken und Besetzungen ist

die Cantus-firmus-Technik, d.h. das Komponieren über einer vorgegebenen Chormelodie, und Monteverdi ließ es sich angelegentlich sein, die ganze Bandbreite der Möglichkeiten dieser uralten Setzweise vorzuführen.

Rätselhaft ist die Marienvesper vor allem, weil sie sich keiner bekannten Liturgie zuordnen lässt, weil nicht eindeutig zu klären ist, welche Rolle die geringstimmigen Concerti im liturgischen Ablauf spielen, ob sie die von der Vesperliturgie vorgeschriebenen Antiphonen ersetzen oder doppeln sollen, ob sie überhaupt der Vesper zuzurechnen sind oder nicht vielleicht vom Verleger ohne Rücksprache mit Monteverdi zwischen die Psalmen gesetzt wurden, statt sie ohne

Bezug zu den Vesperpsalmen ans Ende des Drucks zu stellen. Zwei Magnificat am Schluss, eines mit Instrumenten und eines lediglich mit Orgelbegleitung, sowie die unterschiedliche Schlüsselung der Kompositionen nähren die Zweifel, ob es sich bei der Marienvesper um ein in sich geschlossenes Werk oder um eine lose Sammlung von Einzelkompositionen, noch dazu zu unterschiedlichen Zeiten entstandene, handelt.

Wie auch immer nun die erwähnten, seit je kontrovers diskutierten, aber weiterhin offenen Fragen zu beantworten sind – es wohnt der Anordnung in der Publikation doch eine musikalische Logik inne, eine musikalische Dramaturgie, die ungeachtet aller liturgischen Ungeheimheiten die ordnende Hand eines Komponisten wie Monteverdi, der selbst bei der Zusammenstellung der inhaltlich unzusammenhängenden Madrigale in seinen Madrigalbüchern nichts dem Zufall überließ, mehr als wahrscheinlich macht. Monteverdi kam es offenbar weniger auf die gottesdienstliche Zuordnung an als vielmehr auf eine kreative Ausein-

dersetzung mit den kompositorischen Möglichkeiten religiöser Musik; und die musikalische Substanz der Marienvesper ist weltlich. Darauf verweisen nicht nur die vielfältigen Zitate aus der 1607 aufgeführten und 1609 (d.h. ein Jahr vor der Marienvesper) Oper L'Orfeo, sondern auch das kompositorische Spiel mit den ostinaten Bässen der Instrumentalmusik oder den Echowirkungen des Pastoraldramas. Gleich zu Beginn der Marienvesper, im sechsstimmigen Eröffnungssatz „Domine ad adiuvandum me festina“ gab Monteverdi seine musikalische Visitenkarte ab: Das Gesangsensemble deklamiert homorhythmisch über jener instrumentalen Toccata, die drei Jahre zuvor mit



Titelseite der „Marienvesper“. Venedig 1610

Trompetenklängen L'Orfeo eröffnete hatte. Auch an anderen Stellen der Marienvesper ist die Oper präsent, so zum Beispiel im „Magnificat“, wo zwei Zinken den Satz „Deposit potentes“ mit demselben echohaften Ritornell umgeben, das in der zweiten Strophe von Orfeos Bittgesang „Posente spirito“ erklingen war. Hier wie dort symbolisierte der Klang dieser Instrumente den Tod und die Unterwelt. Indem Monteverdi aber die Toccata des Orfeo dem Eingangsvorspiel unterlegte, band er die Marienvesper getreu den Absichten der katholischen Reform in einen auch weltlichen, theatralischen Kontext ein und verlieh ihr gleichzeitig und unmissverständlich die Signatur ihres Schöpfers – wie ein Maler, der sein Bild an auffälliger Stelle signiert.

Doch die kompositorische Auseinandersetzung mit der weltlichen Musik geht in der Marienvesper über das bloße Zitieren weit hinaus. „Nigra sum“ und „Pulchra es“, die beiden Hoheliedmotetten, reflektieren mit ihren wortausdeutenden Passagen, etwa der langen aufsteigenden Linie bei „surge amica mea“, die junge Entwicklung des akkordbegleiteten Sologesangs. Dabei vermied Monteverdi es, den Text als „Rolle“ zu vertonen: „Nigra sum“, den weiblichen Text, wies er einem Tenor zu, und „Pulchra es“, den männlichen Text, zwei Sopranen. „Duo Seraphim“ wirkt dagegen mit der musikalischen Personifikation der Seraphen – erst zwei, die zweistimmig singen, dann drei in der Dreistimmigkeit – wie eine kleine Theaterszene, in der der Gesang der Engel mit wahrhaft himmlisch virtuos Melismen dargestellt wird. „Audi caelum“, ein frei gedichtetes Frage- und Antwortspiel zwischen einer gläubigen Seele und dem Himmel, spielt mit den textlichen und musikalischen Möglichkeiten des Echos: Da wird etwa durch eine kleine Akzentverschiebung eine veritable Diskussion; denn auf die Frage, wer jene sei, die die Erde, den Himmel, die Meere („*terras, coelos, maria*“) mit Freude erfülle, antwortet der Himmel mit identischer melodischer Linie, aber minimal veränderter Textunterlegung: „*Maria*“.

Neben solchen dem musikalischen Theater entlehnten kompositorischen Ideen waren es vor allem die Möglichkeiten, die Vokalmusik mit neuen, der Instrumentalmusik entlehnten Elementen anzureichern, die Monteverdi in der Marienvesper – und nicht nur dort – faszinierten. Am deutlichsten wird dies in dem Psalm „*Laetatus sum*“ und in der „*Sonata sopra Sancta Maria, ora pro nobis*“. „*Laetatus sum*“ ist eine der ersten Vokalkompositionen der Musikgeschichte über einem ostinaten Bassmodell, und er enthält ebenfalls eine versteckte Signatur in Form einer Huldigung an den päpstlichen Widmungsträger. Den gehenden Bass, der bis heute als „*walking bass*“ in der Popmusik präsent ist, hatte Monteverdi in L'Orfeo erfunden. Dort hatte er das harmlos scheinende Strophenlied im vierten Akt, das Monteverdis Gang aus der Unterwelt in die Welt der Lebenden begleitet, mit einer Bassmelodie in regelmäßigen Vierteln, deren Be-

wegung die Schritte nachahmte. In „*Laetatus sum*“ griff er nun darauf zurück und entwickelte die kompositorische Idee des gehenden Basses, das Konzept des musikalischen „*Gehens*“ weiter, indem er aus dem Gegensatz von „*Gehen*“ und „*Stehen*“ zwei musikalische Formkonzepte schöpfte, die sich als solche zunehmend selbständig machten. Der 121. Psalm beginnt mit den Worten „*Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi: In domum domini ibimus. Stantes errant pedes nostri in atriis tuis Jerusalem. Jerusalem quae aedificatur ut civitas, cuius participatio eius in idipsum.*“ (Voll Freude war ich, da sie mir sagten: Zum Hause des Herrn wollen wir gehen. Es standen unsere Füße in deinen Toren, Jerusalem. Jerusalem, das als Stadt gebaut ist, wo man zusammenkommen soll.)

Aus dem Gegensatz von „*ibimus*“ und „*Stantes*“ entstehen zwei unterschiedliche Bassbewegungen – gehender Bass im ersten Vers, ein Stehenbleiben des Continuo in langsameren Notenwerten bei „*Stantes*“. Im weiteren Verlauf nutzt Monteverdi den gehenden Bass für weitere textliche Interpretationen mit den Mitteln der Musik: Er kehrt bei dem 3. Vers, bei dem Wort „*Jerusalem*“ wieder, diesmal nicht wegen seiner rhythmischen, sondern seiner melodischen Qualitäten: die Bassmelodie ist nämlich die sogenannte Romanesca, womit Monteverdi deutlich machte, wo sich das neue Jerusalem befindet – in Rom, dem Zentrum der Christenheit.

Monteverdi wäre nicht der denkende Komponist, der er war, wenn er die Anfangsidee, dem Papst mit der Romanesca zu huldigen und mit dem gehenden Bass das Wort „*ibimus*“ auszudeuten, nicht im Verlauf der Komposition noch weiter entwickelt hätte. An keiner Stelle ist der Wechsel zum ostinaten Bass allein musikalisch motiviert; immer ist der Text Auslöser für die Rückkehr des ostinaten Refrains. Der gehende Bass kehrt zurück, wenn das Wort „*Jerusalem*“ erscheint, um es auch dem Unaufmerksamsten unter den Zuhörern gleichsam einzubläuen, und er kehrt wieder an Stellen wie „*Fiat pax in virtute tua*“ (Friede sei durch deine Tugend), die die gute Herrschaft Roms erläutern. Kein anderer Komponist der Musikgeschichte hat es vermocht, musikalische Form und textliche Aussage so eng aufeinander zu beziehen, und dabei die Musik und den Text zu ihrem jeweils angestammten Recht kommen zu lassen wie Monteverdi. Und die Marienvesper ist ein zentrales Beispiel für diese Kunst. „*Der Textvortrag sei Herrin des musikalischen Satzes und nicht seine Dienerin*“, und: „*Der moderne Komponist baut auf den Fundamenten der Wahrheit*“ – das waren die Leitgedanken seines Komponierens, die Monteverdi im Vorwort seines V. Madrigalbuches (1605) formuliert hatte, und was für die Madrigale galt, durfte auch in der geistlichen Musik nicht unbeachtet bleiben.

Wir wissen nicht, ob die Marienvesper, dieses erste gleichsam abendfüllende kirchenmusikalische Werk, das nicht pri-

mär liturgischen, sondern künstlerischen Regeln folgt, in der vorliegenden Form niemals aufgeführt wurde; dieses Schicksal teilt sie etwa mit Bachs H-Moll-Messe. Aus Mantua ist keine Aufführung bekannt, ebenso wenig aus Rom und nicht mal aus Venedig, wo Monteverdi nur wenige Jahre später Gelegenheit zu einer Aufführung gehabt hätte. Mit Sicherheit lag der Druck von 1610 jenen venezianischen Prokuratoren vor, die sich 1613 bei der Suche nach einem würdigen Markuskapellmeister für den zu dieser Zeit arbeitslosen und mit 46 Jahren nicht mehr jungen Monteverdi

entschieden. Vielleicht hat Monteverdi bei einem Probedirigat auch Teile aus der Marienvesper, etwa den nach venezianischer Art doppelchörigen Psalm „Nisi dominus“ zu Gehör gebracht. Dass es nicht Rom, sondern das romkritische, liberale Venedig war, wo Monteverdi eine neue Lebensperspektive fand, dass er mit der Marienvesper nicht den Herrn über die (katholische) Christenheit, sondern die Herren über die Republik Venedig zu überzeugen vermochte, mutet wie eine kleine, feine Ironie der Geschichte an.



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).



## MITEINANDER. AUF KURS.

In vielen Dingen des Lebens kommt es darauf an, den richtigen Kurs zu halten. Zu schützen, was einem am Herzen liegt. Das können wir Ihnen versichern.

Und wir tun noch mehr. Gemeinsam gehen wir auf Kurs und engagieren uns dort, wo Sie sich engagieren: im Raum der Kirchen.

**Gute Beratung braucht Gespräche.  
Ich bin für Sie da.**

**Manfred Holl**, Agenturleiter  
Starenweg 6 - 69163 Wiesloch  
Telefon 06222 317 51 - manfred.holl@virk-ak.de

Medien schützen.  
Werte bewahren.

Peter Schmidt

# Das Wort ward Fleisch und die Jungfrau liest:

*Maria als Gelehrte in Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*

Maria ist die Frau für alle Fälle: Sie stellte in den letzten anderthalb tausend Jahren so viele Rollenmodelle bereit wie keine andere Frau in der Geschichte. Und die Spannweite dieser Modelle ist erstaunlich: Sie reichen von der demütigen Dienerin des Herrn und von der Frau ohne Stammbaum bis zur adeligen Dame aus dem Haus Davids, die es bis zur Himmelskönigin bringt; von der hingebungsvoll liebenden menschlichen Mutter zur Braut Gottes, von der am Schmerz über Leiden und Tod ihres Sohnes fast Zerbrechenden zur triumphierenden Siegerin über das Böse; von der einfachen Frau aus dem Volk zur Intellektuellen, zur Autorin und zur Lehrerin der Apostel. Es ist eine bemerkenswerte Leistung der christliche Theologie, aus einer minimalen Basis an biblischer Information eine multifunktionale Figur geschaffen zu haben: Tatsächlich und im wahrsten Sinn des Wortes eine Frau für alle Fälle.

Dass Maria liest, ist zunächst keineswegs selbstverständlich. Über ihre Bildung erzählt die Bibel nichts. Für die Verfasser der Evangelien spielte am Ende des ersten Jahrhunderts Intellektualität bei der Konzeption dieser Frauenfigur keine Rolle. Für das Konzept der Auserwählung einer Jungfrau als Gefäß für die Menschwerdung Gottes ist Demut und Reinheit vonnöten, nicht aber Bildung.

Dennoch liest Maria. Zumindest zeigt sie eine überwältigende Zahl von bildlichen Darstellungen aus dem Mittelalter und der frühen Neuzeit so. Das muss gute Gründe haben – also einem Konzept entsprechen, das sich von dem Marienbild der Evangelien deutlich unterscheidet. Ich spreche hier im doppelten Sinn von Bildern Mariae: Vordergründig von visuellen Darstellungen, hinter denen aber wiederum Bilder im Sinne von Konzeptionen der Figur stehen. Gemälde und Skulpturen, die Maria lesend zeigen, wollen ein bestimmtes Segment der Rollenkonstruktionen der Muttergottes vermitteln.

Und Maria liest nicht nur – sie schreibt auch noch. Im Rahmen der vierten Heidelberger Summer School zu Musik und

Religion, auf der die Marienvesper Monteverdis eine zentrale Rolle spielt, liegt es nahe, zunächst vom Magnificat zu reden, mit dem die Marienvesper endet. Das Magnificat ist der Text, an dem sich die Rolle Mariae als Autorin am besten entwickeln ließ. Eines der eindrucksvollsten Bilder, die das zum Thema machen, ist das wohl am Anfang der 1480er entstandene Gemälde Sandro Botticellis, das sich heute in den Uffizien in Florenz befindet und ganz zu Recht den Spitznamen *Madonna del Magnificat* trägt.



Sandro Botticelli, *Madonna del Magnificat*, Florenz, Galleria degli Uffizi

Wir wissen nichts über den Auftraggeber und den ursprünglichen Standort; was wir aber sehen, ist eine raffinierte und vielschichtige Anlage des Gemäldes.

Vielschichtig schon im räumlichen Sinn: Parallel zur Rundung der Bildtafel ist oben das Profil eines steinernen Bogens zu erkennen, durch den sich der Blick in eine Landschaft weitet. Das architektonische Setting und die Landschaft sind dezidiert irdisch gedacht; ganz anders dagegen die Krönung durch die Engel: Wenn man sie narrativ und zeitlich genau verorten möchte, fände die Krönung Mariae ja erst im Himmel statt, also nach ihrem Tod. Liturgisch wird

die Krönung mit der *assumptio Mariae* gefeiert, ihrer Aufnahme in den Himmel. Davon aber ist die Muttergottes auf dem Gemälde noch weit entfernt, hat sie doch ihren noch recht jungen Sohn auf dem Schoß. Wie in so vielen Madonnenbildern ist das, was hier passiert, eine zeichenhafte Verdichtung von relevanten Momenten und Eigenschaften *Mariae*, die dezidiert überzeitlich zu lesen sind. Die beiden zentralen Momente in dem Bild sind einerseits die Krönung durch die Engel, andererseits der Akt des Schreibens. Und was Maria schreibt, ist das *Magnificat*.

Ein Engel hält das Tintenfass, und im Buch ist auf der rechten Seite der Textbeginn sehr deutlich zu lesen. Das *Magnificat* ist das im Lukasevangelium wiedergegebene Loblied, das die schwangere Maria anstimmt, als sie ihre ebenfalls schwangere Base Elisabeth trifft. Sie preist darin das große Werk, das Gott mit der Empfängnis Christi an ihr getan hat und schließt eine Prophetie der Befreiung der Welt an, die die Folge sein soll.

Einige mittelalterliche Darstellungen der Heimsuchung *Mariae*, also der Begegnung der beiden schwangeren Frauen, präsentieren den Anfang des *Magnificat* deshalb auf Spruchbändern. Was in dieser Darstellungstradition Teil einer Erzählung ist, löst das Gemälde Botticellis aber aus dem situativen Kontext. Das *Magnificat* ist im narrativen Zusammenhang ja die spontane Improvisation eines Hymnus durch Maria, als ihr bei der Begegnung mit Elisabeth die wahre heilsgeschichtliche Bedeutung dieser Schwangerschaft aufgeht. Botticelli macht den Sprechakt einen Schreibakt. Aus dem göttlich inspirierten Ausruf wird ein im Wortsinn kodifiziertes literarisches Werk.

Wie ist dieses literarische Moment nun im Detail konzipiert? Das Christuskind hat sein rechtes Ärmchen leicht auf die Rechte seiner Mutter gelegt, während es verloren nach oben blickt. Sein Arm liegt so locker, aber auffällig auf dem der Muttergottes, dass das kein Zufall sein kann. Der Mittelfinger des Kindes berührt sogar die Seite des Buches, seine Hand ist ein variierendes Echo der Handhaltung seiner Mutter. Die Hand Christi folgt der Hand der Mutter – oder eben umgekehrt: Die locker aufgelegte Hand ist ja nicht irgendeine Hand, sondern die eines göttlichen Kindes – und natürlich ist Gott als Teil der zwei Naturen Christi schon im Kind präsent: Was die Arme und Hände auf ganz subtile Art zeigen, ist also die göttliche Inspiration des Textes, den Maria da schreibt. Der Blick Christi geht auch weniger zu seiner Mutter als vielmehr unbestimmt in Richtung Himmel, wo die Urquelle der Inspiration ja liegt.

Das Konzept der Autorschaft *Mariae*, göttlich inspiriert von ihrem Kind, das sich aber seiner Inspirationskraft gar nicht

so recht bewusst zu sein scheint, ist hier eingespannt in ein größeres heilsgeschichtliches Konzept. Der Blick Christi ins Unbestimmte kann auch als ein Blick in die Zukunft gelesen werden. Das ist keine haltlose subjektive Interpretation, sondern wird gestützt durch die andere heilsgeschichtliche Achse des Bildes: In der Linken hält das Jesuskind, unterstützt von der Hand seiner Mutter, einen aufgebrochenen Granatapfel. Die Frucht mit der roten Wunde ist eines der klassischen Symbole der Passion Christi, wie sie in zahlreichen Texten und Bildern zur Passion präsent ist. Viele Traktate zur *Vita Christi* halten es für ausgemacht, das er schon als kleines Kind über ein Vorwissen bezüglich seines Opfertodes verfügte.

Die Heilsgeschichte ist auf dem Gemälde ausgespannt zwischen dem *Magnificat*, also der Vorfreude *Mariae* auf die Geburt Christi und der darin steckenden Hoffnung auf Befreiung des Menschengeschlechts, als dem einen Pol, und der Prophetie des Opfertodes Christi als dem anderen, der unendlich traurig ist, aber doch gleichzeitig für die Vollenendung des Erlösungswerks unabdingbar.

Das kommt auch in einem anderen Marienbild zum Ausdruck, in dem das *Magnificat* als ein geschriebener Text eine Rolle spielt.



Dass er dort noch nicht gebührend beachtet worden ist, mag damit zusammenhängen, dass die Verbindung zwischen Maria und Büchern generell unterschätzt worden ist.

Bücher werden gerne in der Kunstgeschichte als „Attribut“ bezeichnet, wenn sie in den Händen von Heiligen auf bildlichen Darstellungen erscheinen. Der Begriff „Attribut“ reduziert einen Gegenstand, den eine Heilige auf einem Bild bei sich hat, zu einer identifizierenden Beigabe. Gerade Bücher sind meist jedoch viel mehr: Sie charakterisieren eine Person nicht nur, sie aktivieren sie vielmehr.

Bücher fungieren oft als Schaltstelle zwischen mehreren Sinn-Ebenen und Kommunikations-Ebenen der Bilder. Aus diesem Grund ist es ratsam, sich genau anzusehen, was in Büchern steht, die auf Gemälden auftauchen. Hat sich der Maler die Mühe gemacht, dort einen tatsächlich lesbaren Text wiederzugeben, muss er als Bedeutungsträger ernst genommen werden.

Das trifft auch auf dieses Madonnenbild zu, das der in Antwerpen tätige Maler Joos van Cleve um 1525 fertigstellte und sich heute in New York befindet. Auf den ersten Blick mag es hier als vielleicht nicht ganz zutreffend erscheinen, Maria als Lesende anzusprechen: Sie hat ein Buch auf ihrem Schoß, aber der Blick geht eher versonnen in die Ferne. Doch sie hat ihren Finger bzw. ihre Hand im Buch. Die Kombination von Hand im Buch und Blick über das Buch hinweg ist eine topische, die auf Gemälden des Mittelalters und der frühen Neuzeit nicht selten auftaucht.

Sie drückt sehr wohl Lesen aus, und zwar Lesen als Prozess – als eine Abfolge von Rezipieren des Textes und Wirken-Lassen des Textes. Die Hand im Buch ist Beschäftigung mit dem Buch, sie ist physische Verbindung mit dem Text, sie meint Lesen als Aufnahme des Textes mit den körperlichen Rezeptionsinstrumenten. Wenn das Auge dann abschweift von Buch, beginnt der spirituelle Teil der Textverarbeitung.

Das entspricht der Abfolge von *lectio* und *oratio*, die seit frühchristlicher Zeit als Grundstruktur geistlicher Übung aufgefasst wird. Die altniederländische Malerei hat dieses System visuell konsequent in die Struktur des Aufblickens von einem Buch umgesetzt.

Auf dem Gemälde des Joos van Cleve ist der Finger Mariae noch im Buch, doch spirituell ist sie schon eine Stufe weiter. Was genau auf der aufgeschlagenen Buchseite steht



Detail von Joos van Cleve, Madonna

– welcher Text also die Grundlage für ihre innere Schau war – bedarf deshalb eines genaueren Blicks. Der Maler hat sich auch hier bemüht, die Schrift gut lesbar wiederzugeben (Abb. 3). Links oben steht: ...recordatus misericordiae. Sicut locutus est ad patres nostros Abraham et semini eius in saecula. Das ist nichts anderes als der Schluss des Magnificat. Maria liest also

ihr eigenes literarisches Produkt. Und darüber gerät sie offenbar in einen Zustand äußerlicher Absenz bzw. innerer Schau.

An diesem Punkt ist es hermeneutisch angezeigt, diesen Befund an die gesamte Komposition des Gemäldes rückzubinden. Denn verdächtig nahe am Buch befindet sich der Obstkorb. Darin liegen Weintrauben und ein aufgebrochener Granatapfel. In der mittelalterlichen Geschichte der Christus-Ikonographie sind diese Früchte ganz eindeutig konnotiert: Die Weintraube verweist selbstverständlich auf die Eucharistie, auf den Wein des Abendmals – und das ist die im Messopfer aufgerufene Erinnerung an das Blutopfer Christi. Expliziert wird dieser Bezug noch durch die gläserne Karaffe mit Rotwein links vorne im Bild. Der Granatapfel als Symbol der Passion Christi ist uns schon auf dem Gemälde Botticellis begegnet. Mit diesem Wissen kehren wir noch einmal zum Buch zurück, das Maria auf dem Schoß hat:

Auf der linken Seite also das Magnificat; auf der rechten aufgeschlagenen Seite ist folgendes zu entziffern: *De profundis clamavi ad te Domine* – der Anfang von Psalm 130, einer der Bußpsalmen, dessen häufigste liturgische Verwendung im Totenoffizium liegt. Was im Buch außerdem zu erkennen ist, ist eine Bildseite zwischen dem Text des Magnificat und dem Psalm 130. Obwohl teils verdeckt, lässt sich die Darstellung ikonographisch identifizieren: Es sind zwei ältere Männer, links einer mit Schlüssel – also die Kombination des Apostels Petrus mit einem Propheten.

Das ist ein Standardtypus des sogenannten Apostel-Propheten-Credo – einer Bildform, bei der jeweils ein Satz des Glaubensbekenntnisses einem aus einem Apostel und

einem Propheten zusammengesetzten Figurenpaar zugeordnet wird. Das bedeutet u.a. die Verbindung des Alten und des Neuen Testaments mit den Aposteln als den Nachfolgern der Propheten, die im Glaubensbekenntnis die Konkordanz von Altem und Neuem Bund bezeugen. Standardmäßig beginnt die Reihe mit einer Petrus-Jeremia-Kombination, die mit dem ersten Satz des Credo verbunden ist.

Die Zusammenstellung dieser drei Teile – des Magnificat, des Einzelblattes mit Petrus und Jeremia sowie des Psalms 130 – wird man in einem real existierenden Buch des Mittelalters und der frühen Neuzeit so niemals finden. Aber darum geht es natürlich auch nicht: Das Ganze ist zeichnerisch zu lesen, und vor allem muss der sichtbare Inhalt des Buches auf Maria rückbezogen werden.

Das Magnificat ist das literarische Werk Mariae, und es ist die Prophetie der Erlösung der Welt. Das ist mit einer anderen Partie des Gemäldes verbunden: Auffällig ist die Parallelführung des Apfels, den das schlafende Kind hält, mit der nackten Brust der Muttergottes. Das korreliert nicht nur auf einer formenmäßig assoziativen Ebene. Die Brust Mariae ist von eminenter heilsgeschichtlicher Bedeutung. Sie ist das Zeichen schlechthin für die Tatsache der Inkarnation. Die Fleischwerdung Gottes gehört zu den am schwersten intelligiblen Mysterien der christlichen Heilslehre. Gerade hier setzt die bildende Kunst des Mittelalters ein, und zwar mit fleischlichen Bildern. Dazu gehört die völlige Nacktheit des Christuskindes, und dazu gehört auch die häufige Präsenz der nackten Brüste auf Madonnenbildern. Sie demonstrieren Mütterlichkeit, zeigen aber vor allem, dass Christus hier in seiner menschlichen Natur präsent ist, als Kleinkind, das menschlicher Nahrung bedarf.

Parallel zur nackten Brust zeigt das Gemälde des Joos van Cleve den Apfel, den Christus in der Hand hält. Der verweist auf den Anfang des Ur-Problems der Menschheit, auf den Umschlag der Heilsgeschichte in die Unheilsgeschichte durch den verheerenden Biss Evas in den Apfel. Einer der Kernpunkte der mariologischen Theologie des Mittelalters ist deshalb die Funktion von Maria als neuer Eva, die anagrammatische Umkehrung von Eva ins Ave des Engelsgrußes, der die Inkarnation verkündet.

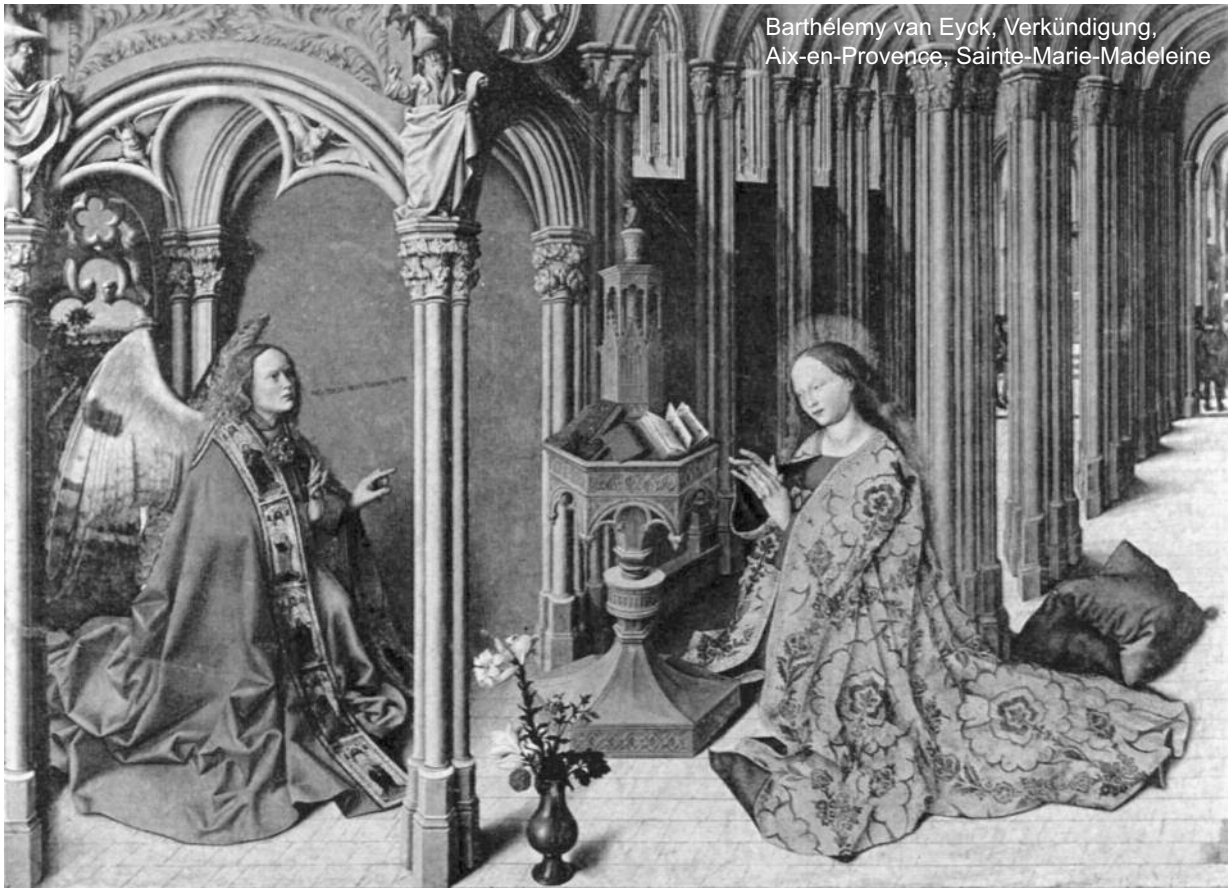
Das Madonnenbild wird so zum Bild der gesamten Heilsgeschichte. Und die zentrale Schaltstelle der einzelnen Elemente, die das konstituieren, ist das Buch: Die Texte darin spiegeln die Struktur der Heilsgeschichte wieder, die dem ganzen Gemälde eingeschrieben ist: Mit dem Magnificat als dem Ur-Marienlied und der Prophetie der Befreiung durch die Menschwerdung Christi; dann auf der anderen aufgeschlagenen Seite Psalm 130 als Psalm der Todesstunde, der sowohl mit dem Aspekt der Passion korreliert als auch die Erlösungsbedürftigkeit des Menschen ausdrückt.

Maria liest – uns sie muss das vor allem im entscheidenden Augenblick der Wendung dieser Heilsgeschichte tun. Das ist die Verkündigung der Empfängnis durch den Engel. Es gibt im späten Mittelalter kaum eine Darstellung dieser Szene, in der Maria nicht mit einem Buch beschäftigt ist – auch wenn sie manchmal nicht mehr darin lesen kann, weil sie zu überrascht ist. Was der Engel Maria in diesem Augenblick zu sagen hat, war für sie zunächst einmal erschütternd. Viele Darstellungen – hier exemplarisch nur die von Simone Martini aus dem Jahr 1333, heute in den Uffizien in Florenz (Abb. 4) – zeigen sie erschreckt.



Simone Martini, Verkündigung, Florenz, Galleria degli Uffizi

Tatsächlich war Maria in diesem Augenblick ja nicht auf die Mitteilung einer Schwangerschaft vorbereitet. Weiterlesen ist also ausgeschlossen, sie legt den Finger als Lesezeichen ein und klappt ihr Buch zu. Der andere Aspekt dieses Umgangs mit dem Buch ist der, dass heilsgeschichtlich gesehen mit der Verkündigung an Maria der Alte Bund beendet wird: Das Alte Testament wird konsequenterweise zugeschlagen.



Barthélemy van Eyck, Verkündigung,  
Aix-en-Provence, Sainte-Marie-Madeleine

Maria hat oft nicht nur ein einziges Buch, sondern eine kleine Büchersammlung, in der sie studiert. Das charakterisiert sie dann nicht einfach als eine demütige fromme Frau, sondern als eine Gelehrte, die eine kleine Handbibliothek benutzt. So zum Beispiel auf dem Verkündigungsalter des Barthélemy van Eyck aus der Mitte des 15. Jahrhunderts:

Hier kniet Maria nicht vor einem Betpult, sondern vor einem drehbaren Lesepult, auf dem eine ganze Anzahl von Büchern lagert. Ein solches Möbel ist öfters auf Bildnissen von Intellektuellen des Mittelalters zu finden, so etwa auf dem in Kopien überlieferten Porträt Petrarcas in der *Sala virorum illustrium* im Palast der Carrara in Padua. Es ermöglichte, mit mehreren Bänden gleichzeitig zu arbeiten und war damit *das* Arbeitsinstrument des Theologen und Philologen, der mit Parallelstellen in mehreren Büchern operieren musste. Auf dem Ge-

mälde des Barthélemy van Eyck stellt es Maria in diese Tradition des Intellektuellenporträts.

Für die Arbeit mit einer gelehrten Handbibliothek muss Maria natürlich erst einmal Lesen gelernt haben. Darüber berichten weder die Evangelien noch die Apokryphen. Aber die Konstruktion von Maria als Intellektuelle setzte es voraus. Folgerichtig rekonstruieren auch bildliche Darstellungen aus dem Marienleben diese biographische Lücke. Ein Tafelgemälde des 14. Jahrhunderts im Cluny-Museum in Paris zeigt Anna, die ihrer Tochter Maria das Lesen beibringt. Wenn Maria dann schließlich lesen kann, ist sie bald selbst als Lehrerin gefragt. Aller Anfang ist schwer, und so muss Maria als gestrenge Lehrmeisterin ihres Sohnes mit dem Alphabet beginnen, wie es eine Tafel zeigt, die dem in Norditalien in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts tätigen Maler Pietro da Talada zugeschrieben wird



Pietro da Talada, Maria lehrt Jesus schreiben,  
Capraia, Santa Maria

Was ein solches Gemälde auch demonstrieren will, ist das Konzept der Doppelnatur Christi, in dem Kindsein vor allem die Verdeutlichung von Menschsein ist. Jesus kam nicht in göttlicher Perfektion auf die Welt, sondern muss lernen wie jedes menschliche Wesen. Ein Glasfenster der Esslinger Frauenkirche aus dem frühen 14. Jahrhundert will dem Betrachter überdies demonstrieren, dass Jesus das keineswegs immer freudig tat.

Christi Schulgang, Esslingen, Frauenkirche



Den Buchbeutel in der Rechten, leistet das Kind sichtlichen Widerstand gegen den Schulgang: Ein sichtbarer Mangel an göttlicher Einsicht in die Notwendigkeit schulischer Bildung. Dass Maria selbst für Erwachsene eine große Lehrerin war, davon waren viele Theologen des Mittelalters überzeugt. Maria als magistra apostolorum ist schon ein Motiv bei karolingischen Theologen wie Paschasius Radbertus. Maria ist – und damit komme ich am Schluss zu meiner Eingangsformulierung zurück – eben eine Frau für alle Fälle. Sie ist die ungewöhnlichste aller Frauen der christlichen Geschichte, und das im mehrfachen Sinne: Ungewöhnlich in der Konstruktion ihrer Rollen; ungewöhnlich

damit aber auch in dem Sinne, dass sie zwar viele Rollenmodelle zur Verfügung stellte, diese aber von gewöhnlichen Frauen in der real existierenden Gesellschaft des Mittelalters kaum je zu realisieren waren.

Aber die bildlichen Darstellungen, um die es hier ging, setzen Konzepte um, keine Realitäten. Eines davon ist die Frau, die intellektuell auch unter heiligen Männern herausragt



Pfingsten, Rothschild-Gebetbuch, Privatbesitz

Diese Miniatur im sogenannten Rothschild-Gebetbuch, ab 1505 in den Niederlanden entstanden, verbildlicht das. Sie zeigt das Pfingstwunder: Die Apostel reagieren überrascht bis aufgeschreckt, während Maria im Wissen darüber, was hier tatsächlich vor sich geht, ruhig weiter liest und betet. Die Männer glotzen, die Frau bleibt konzentriert. Überhaupt ist Maria die einzige Leserin im Bild. Pfingsten ist die Geburtsstunde der Kirche – und der ruhende Pol dieser Urkirche, die das Bild zeigt, ist die Frau mit dem Buch.



Prof. Dr. Peter Schmidt, 1964 geboren, ist seit 2014 Professor für Kunstgeschichte des Mittelalters an der Universität Heidelberg. Er wurde an der TU Berlin promoviert und war wissenschaftlicher Assistent an der Goethe-Universität Frankfurt am Main, wo er sich 2007 mit einer Arbeit über Bildprägungen zum Hohelied habilitierte. Er war als Kurator an der Konzeption einer Ausstellung der National Gallery of Art in Washington zu den Anfängen der europäischen Druckgraphik beteiligt und vor seiner Berufung nach Heidelberg Geschäftsführer der Kommission für deutsche Literatur des Mittelalters an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Die medialen Aspekte mittelalterlicher Kunst gehören immer noch zu den Schwerpunkten seiner Forschung, neben der Funktionsgeschichte des Bildes – nicht zuletzt im Kontext der Frömmigkeitsgeschichte –, dem Porträt, den Interaktionen von Texten und Bildern.

Joachim Steinheuer

# Die Frau schweige in der Kirche - aber nicht im Kloster

## Nonnen und ihre Musik

*„In den Nonnenklöstern führen, auf das Spiel jeder Art der Instrumente geübt, die Nonnen, wie bekannt, ihre Musiken selber auf; oft mit einer Präzision, einem Verstand und einer Empfindung, die man in männlichen Orchestern (vielleicht wegen der weiblichen Geschlechtsart dieser geheimnisvollen Kunst) vermißt.“<sup>1</sup>*

In dieser Passage seiner Legende Die heilige Cäcilie oder die Macht der Musik verweist Heinrich von Kleist auf eine musikalische Praxis, die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung im Jahre 1810<sup>2</sup> und damit nur kurze Zeit nach der Säkularisierung und Auflösung zahlreicher Klöster im napoleonisch beherrschten Deutschland kaum noch existiert haben dürfte. So spielt die Handlung denn auch am Ende des 16. Jahrhunderts, als calvinistische Bilderstürmer vielerorts in den Niederlanden bildliche Darstellungen aller Art in den Kirchen zerstörten. Die Erzählung handelt von dem durch ein Wunder vereitelten Vorhaben von vier holländischen Brüdern und deren Anhängern, während des Fronleichnamsfests das Nonnenkloster der Hl. Cäcilie in der Nähe von Aachen zu verwüsten. In höchster Bedrängnis erscheint schließlich die Heilige selbst in Gestalt der krank darniederliegenden Schwester Kapellmeisterin, um von der Orgel aus die Aufführung einer uralten italienischen Messe durch die Nonnen zu leiten, deren Herzen getröstet und deren Seelen, „wie auf Schwingen, durch alle Himmel des Wohlklangs“ geführt werden.<sup>3</sup> Die bereits im Titel angesprochene Macht der Musik verhindert nicht nur den geplanten Bildersturm, die vier Anstifter werden von einer Art religiösem Wahnsinn ergriffen und leben fortan – allein Gebet und schauerlichem Gesang ergeben – bis zu ihrem Tode im Irrenhaus der Stadt.

Inwieweit zeichnet Kleists Legende, in deren Zentrum die Aufführung einer wohl prächtig besetzten, allein von Frauen vokal wie auch instrumental ausgeführten Komposition steht, ein zumindest in groben Zügen zutreffendes Bild von der musikalischen Praxis in den Nonnenklöstern früherer Jahrhunderte? War die Aufführung mehrstimmiger Musik in den Frauenklöstern ein weitverbreitetes Phänomen oder handelte es sich eher um vereinzelte, spezifische Entwicklungen an bestimmten Orten?

Die Bedeutung der Musikausübung von Frauen in der katholischen Kirche ist erst in jüngster Zeit zum Gegenstand intensiverer musikwissenschaftlicher Forschung geworden. Zwar war es Frauen bekanntlich generell verwehrt, im Rahmen liturgischer Handlungen in Kathedral- und Pfarrkirchen musikalisch in irgendeiner Form öffentlich in Erscheinung zu treten, jedoch stellte sich die Situation in den Frauenklöstern grundsätzlich anders dar. Die liturgischen Tages- und Jahreszyklen der Nonnen war nach dem gleichen Modell geregelt wie die der Mönche, und dazu gehörte insbesondere auch die tägliche Ausführung des umfangreichen und sehr vielfältigen Repertoires liturgischer Gesänge insbesondere in den Stundengebeten, doch zumindest partiell wohl ebenfalls in den Messen, auch wenn zum Lesen der Messe ein Priester erforderlich war. Hierfür bedurfte es einer langjährigen musikalischen Ausbildung, in deren Zentrum das Erlernen und Praktizieren des gesungenen liturgischen Repertoires stand. Dabei dürfte der größte Teil des Unterrichts auf mündlicher Weitergabe basiert haben, wozu das Erlernen von Noten nicht unbedingt eine Voraussetzung darstellte, doch mussten wohl zumindest einzelne der Nonnen auch die Notenschrift sicher beherrschen. Anne Bagnall Yardley schlägt in Analogie zu den vermuteten unterschiedlichen Graden in der Kenntnis und im Verständnis des Lateinischen<sup>4</sup> in mittelalterlichen Frauenklöstern, wo offenbar nicht alle Frauen in gleicher Weise mit lateinischer Grammatik und einem größeren lateinischen Wortschatz vertraut waren, für den gleichen Kontext folgende vier Stadien der musikalischen Kenntnisse vor:

„1) *The ability to sing the basic psalm tones, litanies, and antiphons of the Divine Office with accurate relative pitch and from memory.*

2) *The ability to remember the repertoire, including intoning chants, choosing the appropriate chant for the occasion, and consulting liturgical manuscripts. At this level a nun could read music at least as an aide-mémoire.*

3) *The ability to read notated music, to explain the system of hexachords and mutation, to teach music, and to compose chants.*

4) *The ability to compose and/or sing polyphony.“<sup>5</sup>*

Sicherlich mussten alle Nonnen das erste der genannten Stadien beherrschen, dies war eine der Grundvoraussetzungen, um die Ordensgelübde (Profess) ablegen zu können. Wie groß der Prozentsatz der Nonnen war, die eine weitergehende musikalische Ausbildung im Sinne der drei weiteren genannten Stadien besaßen, ist schwer abzuschätzen. Für die musikalische Gestaltung der Liturgie war in einem Nonnenkloster vielfach eine sogenannte *cantrix* oder Vorsängerin verantwortlich, die im Normalfall wenigstens das zweite oder sogar dritte der genannten Stadien beherrschen musste. Bereits in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts beschrieb Petrus Abaelardus sehr detailliert die Aufgaben einer *Cantrix*, deren Stellung er nach der Äbtissin als die zweitwichtigste in einem Nonnenkloster ansah:

*„Die Vorsängerin leitet den ganzen Chor. Sie sorgt für die musikalische Ausgestaltung der Gottesdienste und gibt die Singstunden; sie lehrt Noten lesen, schreiben und diktieren. Ihr untersteht auch die Bücherei; sie gibt die Bücher aus und zieht sie wieder ein, sie kümmert sich um das Schreiben und Ausmalen der Bücher. Sie ordnet an, auf welcher Seite jede Schwester im Chor sitzt, und verteilt die Plätze. Sie bestimmt die Schwestern, die vorzulesen und zu singen haben, und wird die Liste führen, die an jedem Sonnabend beim Kapitel verlesen wird, und in der alle Schwestern vom Wochendienst aufgeführt werden. Sie muß im Schreiben wohl bewandert sein und vor allem gute Kenntnisse in der Musik haben. Nächst der Äbtissin ist sie für die Aufrechterhaltung der Klosterzucht verantwortlich und wird diese überhaupt vertreten, wenn sie sonst in Anspruch genommen ist.“*<sup>6</sup>

Doch scheint nicht in allen Klöstern diese Position mit den gleichen umfassenden Aufgaben ausgestattet gewesen zu sein, nicht selten übernahmen mehrere Nonnen die verschiedenen von Abaelard benannten Aufgaben. Gelegentlich ist neben der „*chantress*“ oder „*chefe chantress*“ auch noch eine zweite „*subchantress*“ benannt, so etwa in Syon Abbey in dem an der Themse gelegenen Isleworth, einem der bedeutendsten englischen Frauenklöster des späten Mittelalters.<sup>7</sup> Doch sind nur gelegentlich auch die Namen jener Nonnen überliefert, die als *cantrix*, *chantress* oder Vorsängerin in einem Kloster wirkten.<sup>8</sup>

Zu den frühesten namentlich bekannten Nonnen, die mit Musikausübung und in diesem Fall sogar mit der Entstehung eines eigenständigen Repertoires an Gesängen in den Frauenklöstern in Verbindung gebracht werden können, gehört Hildegard von Bingen (1098-1179), eine der weiblichen Ausnahmeerscheinungen in der Kultur- und Musikgeschichte des Mittelalters. Sie gehörte zu den großen Universalgelehrten ihrer Zeit, verfasste Schriften zu theologischen naturkundlichen und medizinischen Themen

und dichtete zahlreiche lateinische Gesänge, die mit *Symphonia armonie celestium revelationum* („Symphonie der Harmonie der himmlischen Erscheinungen“) überschrieben sind, sowie den allegorischen *Ordo virtutum*, eines der frühesten bekannten liturgischen Dramen, in dem die Tugenden dem Teufel und den Lastern widerstehen. Einzigartig ist, dass auch die Melodien zu den Gesängen von Hildegard stammen, die sie ebenso wie die Gedichte und andere ihrer Texte in Form von Visionen als göttliche Offenbarung empfing. So ließ sich Hildegard auch in Miniaturen darstellen als Visionärin, die göttliche Inspiration in Form einer Flamme empfing und gleichsam als Medium an ihren Schreiber Volmar zur Aufzeichnung weitergab.<sup>9</sup> Die Art der



Hildegard von Bingen mit ihrer Vertrauten Richardis und ihrem Sekretär Volmar

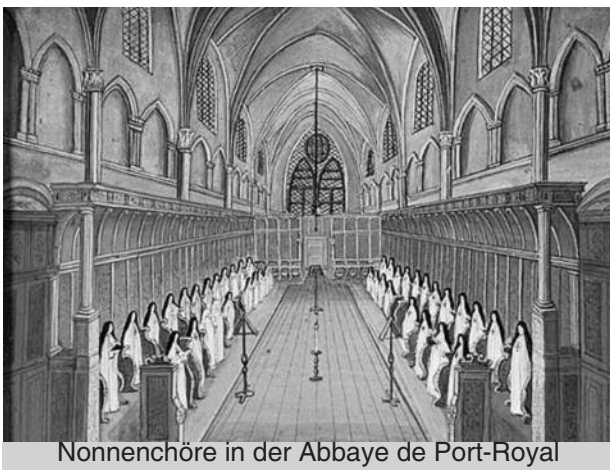
Darstellung knüpft bewusst an eine zu Hildegards Zeiten schon seit Jahrhunderten etablierte Darstellungstradition an. Hierbei wird Gregor der Große mit einer weißen Taube auf der Schulter gezeigt, welche ihm als Verkörperung des Heiligen Geistes die nach Gregor benannten „gregorianischen“ Melodien ins Ohr singt, die dann wiederum von Gregor seinem Notarius Petrus Diaconus diktiert werden.<sup>10</sup>

Dass Hildegard von Bingen sich selbst als „*indocta*“ und „*illiterata*“ bezeichnete, mag vor dem Hintergrund ihrer zahlreichen Werke verwundern, doch beherrschte sie offenbar die lateinische Grammatik nicht fehlerfrei und ließ alle ihre lateinischen Werke von ihrem Schreiber überarbeiten. In ähnlicher Weise wird angenommen, dass auch die Melodien nicht von ihr selbst, sondern von einer der Neumenschriftkundigen Person in ihrem Kloster auf dem Rupertsberg bei Bingen aufgezeichnet wurden.

Die im sogenannten Rupertsberger Riesenkodex enthaltenen 77 Gesänge – neben einer größeren Zahl von Antiphonen, Responsorien, Hymnen und Sequenzen auch ein Kyrie, ein Alleluia und zwei *Symphoniae* – zeichnen sich durch einige im zeitgenössischen Kontext ungewöhnliche Besonderheiten aus. Dazu zählt ein oft sehr großer Ambitus, der

weit über den üblichen Oktavambitus hinausgeht, häufig authentischen und plagalen Ambitus zum sogenannten *tonus mixtus* verbindet, gelegentlich aber auch unkonventionellere Lösungen vorsieht. Weitere Besonderheiten sind zahlreiche große Spünge in der Melodieführung und gelegentlich sogar in dieser Zeit weitgehend unübliche Ansätze von Wortausdeutung. So wird etwa in der Antiphon *O virtus Sapientiae* der Oktavraum des phrygischen Modus gleich zu Beginn mit Quint- und Quartsprung umrissen, im Verlauf des Stücks jedoch jeweils um zwei Töne unter- und überschritten. Die beiden derart hervorgehobenen Passagen können als unmittelbar wortausdeutend verstanden werden im Zusammenhang mit den drei Flügeln der Weisheit: Der höchste Ton findet sich bei der Erwähnung des ersten Flügels, der in der Höhe fliegt („*quarum unam in altum volat*“), der tiefste Ton bei der Beschreibung des zweiten Flügels, der auf der Erde schwitzt („*et altera in terra sudat*“).<sup>11</sup> Auch in anderen Stücken finden sich vergleichbare Stellen; so werden etwa im Responsorium *O vis aeternitatis* bei der Textstelle „*a maximo dolore*“ zunächst erneut Quint- und Quartsprung sowie nach einem Sekundschritt abwärts ein weiterer Quartsprung aneinandergereiht, was der Textvertonung eine im zeitgenössischen Kontext ungewöhnliche Intensität verleiht.

Neben einstimmiger Musik, die zum musikalischen Alltag aller Nonnenklöster gehörte, wurde offenbar zumindest in einzelnen Nonnenklöstern schon zu einem frühen Zeitpunkt anlässlich hoher Festtage auch mehrstimmige Musik aufgeführt. Einer der frühesten Nachweise dafür findet sich im Kloster Las Huelgas im spanischen Burgos. Die Zisterzienserinnenabtei Santa María la Real de Las Huelgas wurde 1187 von König Alfons VIII. und seiner Gemahlin, Königin Eleonore von England,<sup>12</sup> als königliches Kloster für Nonnen aus dem Hochadel gegründet und besaß insofern von An-



Nonnenchöre in der Abbatte de Port-Royal

fang an eine herausragende Stellung unter den spanischen Klöstern. Seit etwa 1300 wurde in der Abtei ein bedeutender

musikalischer Kodex zusammengestellt, der unter dem Namen *Codex Las Huelgas* bekannt ist und sich noch heute vor Ort befindet. Mit großer Wahrscheinlichkeit war die darin enthaltene Musik – 45 einstimmige Gesänge sowie 141 zwei-, drei und vereinzelt sogar vierstimmige Kompositionen<sup>13</sup> – für den Vortrag bei den Gottesdiensten des Klosters bestimmt, dabei könnte zumindest ein Teil auch von dem zeitweise sehr großen, etwa einhundert Sängerinnen umfassenden Chor der Nonnen gesungen worden sein. Allerdings sind die Kompositionen, die in einem Zeitraum von knapp hundert Jahren entstanden sein dürften und überwiegend nur aus dieser Quelle bekannt sind, zumeist in einer tiefen, für Männerstimmen üblichen Schlüsselung notiert, was so von den Nonnen wohl nicht ausgeführt werden konnte. Die Stimmen könnten in der Ausführung jedoch oktaviert oder auch anderweitig transponiert worden sein, jedoch ist auch eine Ausführung des größten Teils der Stücke durch Männerstimmen, d.h. speziell im mehrstimmigen Gesang geschulte Mönche denkbar.

Die Kompositionen sind ein Zeugnis für die Vielfalt des im Kloster Las Huelgas gesungenen Repertoires. Die einstimmige Sequenz *Stabat iuxta Christi crucem* etwa weist auffällige Wechsel von Ambitus und Modus bei der Umsetzung des Textes auf: Die Doppelverse *1a/b – 3a/b* stehen in plagalem Hypomixolydisch (8. Ton), die Doppelverse *4a/b – 5a/b* in plagalem Hypodorisch (2. Ton) und die Doppelverse *6a/b – 7a/b* sowie das abschließende Amen in authentischem Mixolydisch, so dass in Bezug auf das gesamte Stück ein sogenannter *tonus commixtus* vorliegt. Moderne Notationsformen der Nôtre-Dame-Epoche finden sich dagegen in den ganz modal rhythmisierten mehrstimmigen Werken wie etwa der vierstimmigen Motette *Belial vocatur / Tenura* (*Codex Las Huelgas*, folio 82 recto), die eine fast durchgängige klare Periodik von zwei bzw. vier Mensuren aufweist, in die nur bei dem Wort „*Benedicamus*“ kurz vor Schluss eine einzelne gleichsam irreguläre Gruppe von drei Mensuren eingeschoben ist.

Ein Kuriosum innerhalb des Repertoires in der Handschrift stellt ein zweistimmiges Stück dar, das als Solmisationsübung konzipiert ist und wohl direkt für die musikalische Ausbildung im Kloster gedacht war, denn die „*virgines cartucenses moniales*“ werden im Text direkt angesprochen. Die unterlegten Solmisationssilben machen deutlich, dass die untere Stimme am Anfang im hexachordum molle (mit b-Vorzeichnung), die Oberstimme dagegen im hexachordum naturale (ohne Vorzeichnung) solmisiert werden muss. In der zweiten Stimme findet sich dann in Mensur 4 sogar ein konkretes Beispiel für einen Moduswechsel (*mutatio*), denn bei der Tonwiederholung von *c* wird dieser Ton zunächst als *sol* im hexachordum molle, dann jedoch als *ut* im hexachordum naturale solmisiert. Besonders geistreich ist, dass dann mit der Anweisung „*et huius modi cetera*“ die Solmi-

sation in der Unterstimme zugunsten von Text aufgegeben wird, dass aber de facto genau an dieser Stelle durch die Auflösung der b-Vorzeichnung eine weitere mutatio ins hexachordum durum erforderlich wäre, die aber nun von den Schülern selbst auf Grund der erlernten Regeln durchgeführt werden muss.

Das Kloster Las Huelgas scheint für Jahrhunderte eines der ganz wenigen Nonnenklöster geblieben zu sein, in dem mehrstimmige Musik zur Aufführung kam, zumindest soweit sich dies heute durch Quellen belegen lässt. Erst seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts traten dann vor allem in Italien erneut einzelne Frauenklöster durch Aufführungen mehrstimmiger Musik hervor. Besonders im Augustinerinnenkloster San Vito in Ferrara kam es zu einer Blüte vokalinstrumentaler Musikausübung. Der Musiktheoretiker Ercole Bottrigari beschreibt in seinem Traktat *Il Desiderio* die folgenden Eindrücke eines großbesetzten Concerto in San Vito:

„Es waren unzweifelhaft Frauen! Beim Hereinkommen sieht man sie zu jenem Platz gehen, wo schon ein langer Tisch vorbereitet war, an dessen einem Ende sich ein großes Clavicembalo befindet; eine nach der anderen kommen sie mit ihren Streich- oder Blasinstrumenten herbei. Sie nähern sich alle schweigend dem Tisch, ohne das geringste Geräusch zu machen, und begeben sich an ihren vorgesehenen Platz; einige sitzen, um ihr Instrument zu bedienen, und andere bleiben stehen. Schließlich setzt sich auch die Maestra des Konzertes am einen Ende des Tisches nieder, gibt ihnen ohne Geräusch mehrere Zeichen zu beginnen, und fährt fort, das Zeitmaß zu schlagen, das sie beachten müssen beim Singen und Spielen. ... Wenn ich richtig erinnere, so nahmen 23 von ihnen an diesem großen Concerto teil, das sie nur zu bestimmten Zeiten aufführen, ... aber nie improvisiert oder in Eile, noch spielen sie auch alle Kompositionen, sondern nur die Werke, die als gut einstudiert angesehen werden.“<sup>14</sup>

Aus anderen Berichten von Zeitgenossen sind wir sogar über einige der Namen der Musikerinnen unterrichtet, vor allem durch Marc' Antonio Guarini, einen Neffen des Ferrareser Hofdichters Giovanni Battista Guarini: Dieser bezeichnet Claudia Manfredi und Bartolomea Sorianati als „soprani delicatissimi“, Catabene de' Cataberi und Cassandra Pigna als „tenori buoni“ und von Alfonsa Trotti schrieb er gar, sie besitze einen „basso singolare, e di stupore“. Während Tenorpartien nicht selten durch Frauenstimmen noch in Originallage ausgeführt werden konnten, wurden die Basspartien mehrstimmiger Kompositionen vermutlich in einer sehr tiefen Altlage mit Bruststimme gesungen, aber gegenüber der Notierung im Bassschlüssel um

eine Oktave nach oben transponiert. Guarini benennt darüber hinaus mit Raffaella de' Magnifici und einer weiteren Nonne aus der Familie Catabene zwei Spielerinnen des Cornetto und mit Giulia Fiaschi und Olimpia Leoni zwei weitere Instrumentalistinnen; geleitet wurde das Ensemble durch „die über alle herausragende Organistin Raffaella Aleotti“.<sup>15</sup> Raffaella Aleotti ist eine der ersten Nonnen, die nachweislich als Komponistin mehrstimmiger Musik hervorgetreten sind. Sie war eines von fünf Kindern von Giovanni Battista Aleotti, einem am Hof der Este wirkenden Architekten und Organistors von Theater- und Ballettaufführungen. Bereits früh hatte sie Musikunterricht bei den Ferrareser Komponisten Alessandro Milleville und Ercole Pasquini erhalten und bereits vor ihrem Eintritt ins Kloster 1589 vierstimmige Madrigale komponiert, die ihr Vater im Jahre 1593 unter ihrem Mädchennamen Vittoria als *Ghirlanda de' madrigali* in Venedig in Druck gab. Im gleichen Jahr erschien auch ihre Sammlung mit lateinischen *Sacrae cantiones* zu fünf bis zehn Stimmen, diesmal unter dem beim Eintritt ins Kloster angenommenen neuen Vornamen Raffaella. Die darin abgedruckte kurze fünfstimmige Motette *Angelus ad pastores ait* zeigt die Komponistin ganz auf der Höhe ihrer Zeit. Ein erster polyphoner Abschnitt mit den einleitenden erzählenden Worten ist nur den beiden Sopranstimmen anvertraut, bei Beginn der wörtlichen Rede des Engels wird der nun ganz parallel deklamierte Satz zur Fünfstimmigkeit erweitert und wechselt in einen Dreiertakt, der anschließende dritte Abschnitt variiert zwischen verschiedenen dreistimmigen Besetzungen und erneut der vollen Fünfstimmigkeit. Durch die alternierenden Besetzungen entsteht ein implizit mehrchöriger Eindruck, der an Techniken venezianischer Prägung dieser Jahre etwa bei Giovanni Gabrieli erinnert. Obwohl Raffaella Aleotti mehrere Jahrzehnte im Kloster San Vito verbrachte und zeitweilig auch das Amt der Priorin bekleidete, scheint die Blüte des dortigen Musiklebens nicht lange angedauert zu haben. Einer der Gründe mag das Ende der Herrschaft der Este mit dem Tod von Alfonso II. 1597 gewesen sein, wonach Ferrara an den Kirchenstaat fiel, wo eine solche Musikausübung durch Frauen nicht nur nicht länger gefördert, sondern nicht einmal geduldet wurde. Aus römischen Frauenklöstern sind denn auch bislang keine Aufführungen mehrstimmiger Musik mit oder auch ohne Instrumente durch die Nonnen belegt.

In ähnlicher Weise sind auch an anderen Orten Phasen intensiver mehrstimmiger Musikausübung in Nonnenklöstern, z.T. auf sehr hohem musikalischem Niveau, Gegenstand von Anfeindungen und Unterdrückungsversuchen geworden, die bis hin zum völligen Verbot einer solchen Praxis reichen konnten. Das Mailänder Benediktinerinnenkloster Santa Radogonda gehörte zu den bedeutendsten unter den ca. 50 Frauenklöstern der Stadt. 1620 legte hier Chiara Margarita Cozzolani die Gelübde ab, die dort in den folgenden

Jahrzehnten ein hochentwickeltes, weit über Mailand hinaus berühmtes musikalisches Zentrum etablieren konnte, das Besucher aus ganz Europa anzog. Auf Grund der Akten lassen sich zwei vokale Chöre mit jeweils eigener Streicher- und Continuo-Gruppe sowie einer eigenen Leiterin nachweisen, bei denen ähnlich wie in Ferrara auch die tiefen Stimmen mit Frauen besetzt waren.<sup>16</sup>

Ihre erhaltenen Kompositionen weisen Chiara Maria Cozzolani als eine der bedeutendsten Schöpferinnen von lateinischer Kirchenmusik um die Mitte des 17. Jahrhunderts in Italien aus, die keinen Vergleich mit männlichen Kollegen zu scheuen brauchte. Der 1650 in ihrer letzten Sammlung *Salmi à otto, ... motetti et dialoghi* veröffentlichte Psalm *Confitebor tibi Domine* für zwei vierstimmige gemischte Chöre basiert auf einem versweisen Wechsel hinsichtlich Besetzung, Taktart, Textvertonung und musikalischem Gestus, wie schon im ersten Teil der Komposition deutlich wird: Nach einem Dialog der Tenorstimmen aus beiden Chören im ersten Vers erklingt im zweiten Vers erstmals das vollstimmige Ensemble; der dritte Abschnitt ist dann ein ausgedehntes Basssolo mit einem Ambitus von annähernd zwei Oktaven, gefolgt von einem Sopranduett und einem weiteren vollstimmigen Abschnitt. Elegante Textdeklamation, expressive Textbehandlung, gelegentlich hochvirtuose Melismen und eine häufig originelle formale Gestaltung, etwa durch freie Wiederholung ganzer Abschnitte lassen in vielen ihrer Werke eine ebenso kohärente wie vielfältige Gesamtarchitektur entstehen.

Chiara Margarita Cozzolani, die zeitweilig auch Äbtissin des Klosters war, hatte immer wieder auch mit Anfeindungen von Kirchenoberen zu kämpfen, insbesondere Alfonso Litta suchte nach seiner Ernennung und Weihe zum Bischof von Mailand 1652 die Ausübung mehrstimmiger Musik in den Mailänder Frauenklöstern gänzlich zu unterbinden, wodurch zumindest zeitweise auch das Musikleben an Santa Radegonda weitgehend zum Erliegen kam. Weitere Beispiele aus Italien wie auch aus Frankreich ließen sich anführen, die in ver-

gleichbarer Weise belegen, dass mehrstimmige Musikausübung in den Frauenklöstern früherer Jahrhunderte anders



als etwa an den großen Kathedralen mit ihren institutionalisierten Kapellen keineswegs eine Selbstverständlichkeit war und praktisch nie zu einem über mehrere Generationen oder gar noch größere Zeiträume hinweg andauernden Usus führte. Offenbar hing eine solche Aufführungspraxis zunächst einmal fast immer an besonders fähigen Einzelpersonen, die musikalisch und organisatorisch in der Lage

waren, eine Kapelle mit Sängerinnen und Instrumentalistinnen aufzubauen und über einen längeren Zeitraum zu leiten; nicht selten waren dies auch gleichzeitig Komponistinnen, die wie Raffaella Aleotti, Chiara Margarita Cozzolani oder Isabella Leonarda in Novara dann auch eigene Werke zur Aufführung brachten. Offenbar entstanden



Cäcilien-  
darstellung von  
Serenus Zeitblom

auch keine institutionalisierten Ausbildungstraditionen, die zur Verstetigung einer solchen Arbeit hätten führen können. Und nicht

zuletzt war eine solche Musikausübung immer in einer gefährdeten, prekären Situation, so dass mit einem Wechsel der politischen Verhältnisse<sup>17</sup> oder einem Wechsel etwa im Bisthofsamt die Bedingungen sich grundsätzlich so verändern konnten, dass eine musikalische Arbeit entweder nicht länger kontinuierlich stattfinden konnte oder sogar ganz unterbunden wurde.

Heinrich von Kleists Bemerkungen in seiner Legende von der Heiligen Cäcilie über eine musikalische Praxis auf hohem Niveau in den Frauenklöstern lässt sich mit der historischen Realität allenfalls punktuell zur Deckung bringen; doch immerhin weist die fast ungläubige Beschreibung Bottregaris

über die qualitätsvolle Aufführung mehrstimmiger Musik an San Vito in Ferrara einige fast topische Parallelen zu Kleists Formulierungen auf. Doch handelte es sich dabei wohl in der Tat durchweg um punktuelle Phänomene an einzelnen Orten zu ganz bestimmten Zeiten.

**Anmerkungen:**

<sup>1</sup>Zitiert nach: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-5598/1>.

<sup>2</sup>Die Erzählung wurde erstmals in den Berliner Abendblättern in den Ausgaben 40, 41 und 42 vom 15., 16. und 17. November 1810 veröffentlicht. Sie trägt als Widmung „Zum Taufangebinde von Cäcilie M.“, die älteste Tochter des Philosophen, Diplomaten und Publizisten Adam Heinrich Müller von Nitterdorf, mit dem gemeinsam Kleist die Berliner Abendblätter herausgab.

<sup>3</sup>Die vollständige Passage bei Kleist lautet wie folgt: „Demnach kam es, wie ein wunderbarer, himmlischer Trost, in die Herzen der frommen Frauen; sie stellten sich augenblicklich mit ihren Instrumenten an die Pulte; die Beklemmung selbst, in der sie sich befanden, kam hinzu, um ihre Seelen, wie auf Schwingen, durch alle Himmel des Wohlklangs zu führen; das Oratorium ward mit der höchsten und herrlichsten musikalischen Pracht ausgeführt; es regte sich, während der ganzen Darstellung, kein Odem in den Hallen und Bänken; besonders bei dem *salve regina* und noch mehr bei dem *gloria in excelsis*, war es, als ob die ganze Bevölkerung der Kirche tot sei: dergestalt, daß den vier gottverdammten Brüdern und ihrem Anhang zum Trotz, auch der Staub auf dem Estrich nicht verweht ward, und das Kloster noch bis an den Schluß des dreißigjährigen Krieges bestanden hat, wo man es, vermöge eines Artikels im westfälischen Frieden, gleichwohl säkularisierte.“ Zitiert nach: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-5598/1>.

<sup>4</sup>“When speaking of Latin literacy therefore, it is best to divide into a number of levels. The first and simplest level is the ability to read a text without understanding it (this is not difficult in Latin and requires only a few minutes of instruction); the second level is to read and understand a common liturgical text; the third level involves reading and understanding non-liturgical texts or less common texts from the liturgy; and the fourth level is the ability to compose and write a text of one’s own.” David N. Bell, *What Nuns Read: Books and Libraries in Medieval English Nunneries*, Cistercian Studies Series 158, Kalamazoo, Michigan, 1995, S. 60.

<sup>5</sup>Anne Bagnall Yardley, *The Musical Education of Young Girls in Medieval English Nunneries*, in: Susan Boynton / Eric Rice (Hrsg.), *Young choristers 650-1700*, The Boydell Press, Woodbridge 2008, S. 51f.

<sup>6</sup>In: Abaelard: *Die Leidensgeschichte und der Briefwechsel mit Heloisa*, herausgegeben von Eberhard Brost. München 1987, S. 289/290.

<sup>7</sup>Vgl. die Übertragung einer Quelle zur Rolle der Chantress in Syon Abbey in: Anne Bagnall Yardley, *Performing Piety. Musical Culture in Medieval English Nunneries*, New York and Basingstoke, 2006, S. 235ff.

<sup>8</sup>Vgl. die Auflistung bei Yardley, ebda., S. 233f., wo für den gesamten Zeitraum von 1310 bis 1532 für die englischen Nonnenklöster insgesamt nur 40 Namen von Nonnen in leitender musikalischer Funktion aufgeführt sind.

<sup>9</sup>Eine dieser Miniaturen, auf der Hildegard im Beisein ihrer Vertrauten Richardis ihrem Sekretär Volmar diktiert, findet sich in einer um 1220/30 zu datierenden Handschrift des *Liber Divinorum Operum*, das heute in der Biblioteca Statale in Lucca aufbewahrt wird (Cod. 1942).

<sup>10</sup>Eine frühe Darstellung findet sich etwa in dem um das Jahr 1000 zu datierenden Antiphonar Hartkers, St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 390.<sup>11</sup>O virtus Sapientiae, / quae circuiens circuiisti / comprehendo omnia / in una via, quae habet vitam, / tres alas habens, / quarum una in altum volat, / et altera de terra sudat, / et tertia undique volat. / Laus tibi sit, sicut te decet, o Sapientia.

O Kraft der Weisheit, umkreisend die Bahn, die eine des Lebens, ziehst um das All du die Kreise, alles umfangend! Drei Flügel hast du: In die Höhe empor schwingt der eine, auf der Erde müht sich der andere, und allüberall schwingt der dritte. Lob sei Dir, Weisheit, würdig des Lobes!

<sup>12</sup>Die beiden Gründer sind in der Abtei beigesetzt, ihre Sarkophage stehen bis heute im Chor der Abteikirche.

<sup>13</sup>Als einziger Name erscheint in der Quelle Johannes Roderici (Juan Rodriguez), der Kompilator der Sammlung, zudem einer der Schreiber und wohl auch einer der Komponisten war. Ob auch Kompositionen von Nonnen in der Handschrift überliefert sind, ist bislang nicht nachweisbar.

<sup>14</sup>Übersetzt nach Jane Bowers, *The Emergence of Women Composers in Italy, 1566-1700*, in: dies. und Judith Tick, *Women making Music*, Macmillan, London 1986, S. 125-26.

<sup>15</sup>Übersetzt nach: Marc’ Antonio Guarini, *Compendio Historico Dell’ Origine, Accrescimento, e Prerogative delle Chiese, e Luoghi Pij della Città, e Diocesi di Ferrara, E delle memorie di que’ Personaggi di pregio, che in esse son sepelliti: In cui incidentalmente si fa menzione di Reliquie, Pitture, Sculture, ed altri ornamenti al decoro così di eße Chiese, come della Città appartenenti*, Ferrara 1621, S. 374-76.

<sup>16</sup>Vgl. hierzu die Aufstellung bei Robert Kendrick, *Celestial Sirens*, Oxford 1996, S. 470f.

<sup>17</sup>Hierfür sei das Beispiel der Zisterzienserinnen in der Abbaye de Port-Royal des Champs südwestlich von Paris angeführt, die im 17. Jahrhundert eine vielfältige, auch ikonographisch nachweisbare Musikausübung praktizierten. Marc-Antoine Charpentier schrieb vermutlich sein strophisches, im antiphonalen Wechsel auszuführendes *Stabat mater pour les religieuses*, H 15, für die Nonnen dieses Klosters, das dann im Zuge der Jansenistenverfolgungen aufgehoben wurde.



Joachim Steinheuer unterrichtet Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg. Wissenschaftliche Arbeitsschwerpunkte liegen bei der italienischen und französischen Musikgeschichte des 16. - 18. Jahrhunderts, dem deutschen Lied des 18. und 19. Jahrhunderts sowie bei Aspekten der europäischen und amerikanischen Musikkultur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Langjährige publizistische Tätigkeiten u.a. für Rundfunkanstalten und Tonträgerfirmen.

*Katrin Göring-Eckardt*

# *Meine Seele erhebt den Herrn...*

*Predigt im Festgottesdienst in der Heidelberger Peterskirche*

Liebe Schwestern und liebe Brüder, liebe Gemeinde,

Ist euch heute Morgen zum Jubeln zumute?

„*Meine Seele erhebt den Herrn und mein Geist freut sich Gottes, meines Heilandes*“. Mit diesem Lobgesang antwortet Maria, die wichtigste Frau der Bibel, auf zwei erfreuliche Feststellungen. Erstens: Sie hat gerade vom Erzengel Gabriel die Botschaft überbracht bekommen, dass sie einen Sohn gebären wird. Zweitens: Ihre Verwandte Elisabeth ist ebenfalls schwanger, obwohl sie als unfruchtbar galt. Gute Nachrichten also, da kann man schon mal einen Lobgesang anstimmen. Sie könnte auch sagen, was soll der Quatsch. Sie könnte sagen: wie soll ich das schaffen. Sie könnte sagen: ich ignorier das alles einfach.

Der Evangelist gibt keine Auskunft darüber, warum Maria sich unverzüglich auf den Weg zu Elisabeth machte. Dass sie doch zweifelte, ist aber wohl wahrscheinlich. Als Maria bei ihr eintraf, findet sie sie tatsächlich schwanger vor, was sie überzeugt, dass der Engel die Wahrheit gesprochen hat. Aus Freude über den Anblick Marias ruft Elisabeth aus: „*Gepriesen bist du unter den Frauen, und gepriesen ist die Frucht deines Leibes!*“

„*Und Maria sprach: Meine Seele erhebt den Herrn, und mein Geist freut sich Gottes, meines Heilandes; denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle KindsKinder. Denn er hat große Dinge an mir getan, der da mächtig ist und dessen Name heilig ist. Und seine Barmherzigkeit währt von Geschlecht zu Geschlecht bei denen, die ihn fürchten. Er übt Gewalt mit seinem Arm und zerstreut, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn. Er stößt die Gewaltigen vom Thron und erhebt die Niedrigen. Die Hungrigen füllt er mit Gütern und lässt die Reichen leer ausgehen. Er gedenkt der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf, wie er geredet hat zu unsern Vätern, Abraham und seinen Kindern in Ewigkeit.*“

Was für machtvolle, und gleichzeitig von so großem Zutrauen geprägte Worte! Maria, diese einfache Frau, dankt

dem Herrn für das, was er getan hat. Wer ihren Lobgesang hört, so wie auch wir ihn hier gehört haben, der kann nicht anders, als beeindruckt zu sein: Welch ein Gottvertrauen! Welch machtvolle Beschreibung Gottes!

Das ist umso stärker, je mehr der Kontrast deutlich wird: In der Kargheit und Einfachheit ihres Lebens wird Gott für Marie direkt erfahrbar und gegenwärtig. Und sie findet Worte dafür. Könnten wir das heute? Wenn so ein Engel vor der Tür stünde? Wahrscheinlich würden wir erst einmal an einen Trickbetrüger denken. Wahrscheinlich würden wir Gabriel googeln, um heraus zu finden ob es den wirklich gibt. Und dann käme wahrscheinlich „Vizekanzler“ raus. Und dann und dann und dann. Bis wir bei einem Lobgesang ankämen, wären wir schon längst zermürbt und ermüdet und desillusioniert.

Wir staunen, mit welcher Selbstverständlichkeit und Autorität Maria vom Allerhöchsten spricht, ja schwärmt. Vertrauen, Trust, wir reden in diesen Tagen viel davon in unserem gemeinsamen Europa. Es geht um Vertrauen und es geht um Bedingungen dafür. Maria macht uns vor: echtes Vertrauen hat keine. Maria führt uns vor, wie es ist, Gott zu begegnen, ohne Vorbehalt, ohne Wenn und Aber, ohne Zweifel, ohne alle Umdrehungen, die uns unser Kopf vorgibt. Gottes Nähe und Geborgenheit spüren, sich getragen und aufgehoben fühlen, ohne Bedingung, nur weil es uns gibt, dich und mich, in all unserer Niedrigkeit. Wir sind wohl weit entfernt von der Frömmigkeit der Maria. Die Musik von Monteverdi lässt wohl ein paar Strahlen davon in unser Herz und in unsere Seele.

Liebe Schwestern und Brüder, Sie wissen, wie brisant die Botschaft war, die Jesus verkündet hat, zu ihrer Zeit war und heute noch ist. Sie war für die damals Herrschenden so gefährlich, dass sie ihn ans Kreuz schlugen. Der Lobgesang der Maria ist wie ein Vorgeschmack. Gott hat große Dinge an mir getan, singt Maria, denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Martin Luther hat die Wahl dieses Be-

griffs der „Niedrigkeit“ damit gerechtfertigt, dass „Demut“, was als Übersetzung meist bevorzugt wurde, unpassend sei, weil nur Gott Demut erkenne und sich Maria ihrer Demut sicher nicht rühmen wollen. Marias Meinung sei nach Luther gewesen: „*Gott hat auf mich armes, verachtetes, unansehnliches Mägdlein gesehen und hätte wohl reiche, hohe, edle, mächtige Königinnen, Fürsten und großer Herren Töchter gefunden.*“

Sich-unwürdig-fühlen, klein, niedrig, könnte man wohl als Umschreibung der „Niedrigkeit“ heute sagen. Und Luther fährt fort: „*Damit werden wir getröstet, damit wir, obwohl wir gern erniedrigt und verachtet sein sollen, doch darin nicht verzagen, als sei Gott zornig über uns, sondern vielmehr hoffen, dass er uns gnädig ist.*“ Maria wird von Lukas als Prototyp derjenigen dargestellt, die arm und unterdrückt waren, die aber gerade deshalb von Gott erwählt wurden. Es ist eine Hoffnung für diejenigen, die eigentlich keinen Grund zum Hoffen hatten. Die noch nicht einmal an sich selbst glaubten.



Katrin Göring-Eckardt

Ist Ihnen nach Jubeln heute Morgen?

Und wenn wir heute das Wort der Niedrigkeit hören, dann denken wir an Flüchtlinge, Leid, Rassismus, Jugendliche ohne Arbeit... Die Gegensätze, von denen Maria singt, verkehren sich ins Gegenteil. Das ist Revolution. Nicht durch Waffen, noch nicht einmal durch Kerzen, wie die friedliche Revolution 1989. Es wird Gerechtigkeit hergestellt. Durch Gott. Es wird erfüllt, was gesagt war: Gott handelt durch Maria so, wie er geredet hat zu ihren Vätern, Abraham und seinen Kindern in Ewigkeit. Beginnend mit Maria, die Jesus empfangen hat, wird sich vollenden, was in den Hymnen und Psalmen der hebräischen Bibel angekündigt ist: Gott wird als Retter der Menschheit auftreten.

Was das mit sich bringt, davon singt Maria sehr konkret: „*Er stößt die Gewaltigen vom Thron und erhebt die Niedrigen. Die Hungrigen füllt er mit Gütern und lässt die Reichen leer ausgehen.*“ Das klingt schon sehr nach „*Friede den Hütten*

und *Krieg den Palästen*“. Karl Marx und Thomas Piketty sind absolute Weicheier dagegen. Da wird die Revolution ausgerufen von einer chronisch unterschätzten Frau. Was für eine Provokation, die hier schon in Gestalt der Maria selbst auftritt. Eine Frau, eine Magd, lobt Gott so klar und unbedingt. Und dann noch der Inhalt: Ein Aufruf, die Verhältnisse zum Tanzen zu bringen, und dieser Aufruf kommt daher im Gewand einer Hymne auf den Ursprung allen Seins. Was für eine Anmaßung gegenüber den Herrschenden, die die arme Magd Maria hier begehrt.

Und nicht etwa sie zettelt eine Revolution an, es ist Gott selbst, der die Verhältnisse umkehrt. Hier leuchtet es auf, das Motto dieses Gottesdienstes. „*Von der Befreiung singen*“. Maria singt von der Befreiung, und sie kann es glaubwürdig und in aller Klarheit, denn sie selbst ist längst befreit durch Gottes Gnade. Ihrem Gott traut sie alles zu. Sie wird einen Sohn gebären, der dieses große Versprechen der Gnade und Gerechtigkeit verkörpern wird. Sie weiß: Gott wird durch sie zur Welt kommen. In den Worten Dietrich Bonhoeffers singt hier, und das ist angesichts ihrer Lage kein Wunder, die „*leidenschaftliche, stolze, hingerissene, begeisterte Maria*“.

Die Deutung, die Lukas diesem Lobgesang, den Bonhoeffer als „*revolutionäres Adventslied*“ bezeichnet hat, gibt, ist eine ganz und gar neue, eine, die inspiriert ist von Tod und Auferstehung Jesu. Sie handelt vom Umsturz der Verhältnisse, von der Herstellung von Gerechtigkeit, wie sie zurzeit Jesu undenkbar schien. Die Regeln kennen und sich gegen sie auflehnen. Das Unmögliche denken, an das längst nicht mehr Machbare glauben. Die Verhältnisse nicht hinnehmen. Wenn wir es uns jetzt einfach machten, dann würden wir sagen: alles klar. Das ist also ein Aufruf. Lasst uns die Mächtigen vom Thron stürzen und so weiter. Wir gehen raus und irgendwem zum Stürzen finden wir schon, der es verdient hat.

Und sicher gibt es genug an den Verhältnissen, die wir auf den Kopf stellen sollten. Und doch ist da eine andere Maria.

Eine, die ihr Herz nach außen kehrt, die nicht ein Schwert raus holt, noch ein aufrüttelndes Essay oder eine Reformliste. Eine, die Vertrauen hat in ihren Gott, der es gut machen wird. Das Magnificat ist beides: Freiheit und Hoffnung. In diesem Sinne hat Dorothee Sölle das Magnificat zu ihrer Zeit neu zum Sprechen gebracht:

*„Meine seele sieht das land der freiheit  
Und mein geist wird aus der verängstigung herauskommen  
Die leeren gesichter der frauen  
Werden mit leben erfüllt  
Und wir werden menschen werden  
Von generationen vor uns, den geopfertem, erwartet.  
Die große veränderung  
Die an uns durch uns geschieht  
Wird mit allen geschehen - oder sie bleibt aus  
Barmherzigkeit wird geübt werden,  
wenn die abhängigen  
das vertane leben aufgeben können  
und lernen selber zu leben.  
Wir werden unsere besitzer enteignen  
Und über die  
Die das weibliche wesen kennen  
Werden wir zu lachen kriegen  
Die Herrschaft der männchen über die weibchen  
Wird ein ende nehmen  
Aus objekten werden subjekte werden  
Sie gewinnen ihr eigenen besseres recht.  
Frauen werden zum mond fahren  
und in den parlamenten entscheiden  
ihre wünsche nach selbstbestimmung  
werden in erfüllung gehen  
und die sucht nach herrschaft wird leer bleiben  
ihre ängste werden gegenstandslos werden  
und die ausbeutung ein ende haben.“*

Auch dieser Text ist schon historisch, wie vor allem der letzten Strophe zu entnehmen ist, denn er entstand 1974. Aus dem Rückblick des Jahres 2015 sehen wir, dass vieles von dem, was als Zukünftiges gepriesen wurde, in Erfüllung ge-

gangen ist. So macht uns dieser Text noch auf andere Weise Hoffnung: Veränderung, Verbesserung der Verhältnisse ist möglich! Und der Umsturz entsteht wahrscheinlich nicht an einem Tag. Wer heute ein Magnificat schreiben würde, käme wohl nicht aus ohne das Wort Europa. Sie käme wohl nicht aus ohne die Bewahrung der Schöpfung, und er oder sie käme nicht aus, ohne dass er das Schicksal derer erwähnen würde, die aus ihrer Heimat flüchten und sich in unsicheren Booten aufs Mittelmeer wagen.

Das Magnificat gab Generationen von Menschen Hoffnung auf Gott. Auf Heil. Auf Handeln. So hören und lesen wir es von Maria. So hören wir es, wenn wir es weiter denken und spüren. Aber der Lobgesang beschreibt eben kein Happy End, sondern erst den Anfang. Das Heilshandeln Gottes ist noch nicht an sein Ende gekommen: Die Ausbeutung hat noch kein Ende; und die Ängste sind noch nicht gegenstandslos. Klar können Frauen jetzt zum Mond fahren und in den Parlamenten mitbestimmen.

Aber das Friedensprojekt Europa ist in einer tiefen Krise, täglich ertrinken Menschen im Mittelmeer, fallen Fassbomben auf Aleppo, sterben Menschen des Hungers, sind wir uns in unserer Ignoranz und auch in unserer Überforderung selbst genug. Der Anbruch des Reiches Gottes, der noch nicht vollendet ist, sondern der uns täglich neu fordert: so ist gemeint, was Maria heute hier singt. So sollen auch wir heute leben: Wissend, dass noch nicht alles gut ist, aber vertrauend darauf, dass mit Gottes Hilfe und eigener Tat kraft vieles besser gemacht werden kann. Das Fenster zum Himmel steht weit offen, und im Wissen darum gehen wir durch die Tür zur Welt.

Ist Ihnen heute zum Jubeln zumute? Mir ist jedenfalls nach Hoffnung und diese Hoffnung bringt mich zum Jubeln – mit Ihnen.

Und der Friede Gottes, der größer ist als alle unsere menschliche Vernunft bewahre unsere Herzen und Sinne in Christus Jesus.

Amen.



Katrin Göring-Eckardt, 1966 in Friedrichroda (Thüringen) geboren, studierte Theologie an der Universität Leipzig.

Ihre berufliche Karriere verfolgte sie in der Politik. 1989 war sie Gründungsmitglied von Bündnis 90, seit 1998 ist sie Abgeordnete im Bundestag. Bevor Katrin Göring-Eckardt von 2005 bis 2013 Vizepräsidentin des Deutschen Bundestags war, hatte sie von 2002 – 2005 den Fraktionsvorsitz von Bündnis 90/Die Grünen.

2013 war sie Spitzenkandidatin für ihre Partei bei der Bundestagswahl, seit Oktober 2013 ist sie erneut Fraktionsvorsitzende.



## Die erste Adresse für Ihre digitale Kirchenorgel

Ob Sie eine hochwertige Kirchenorgel, eine Hausorgel oder eine Friedhofsorgel suchen - in unserer großen Ausstellung werden Sie Ihr Wunschinstrument entdecken.

Wir beraten Sie gerne.

**-G. Kisselbach**   
*Deutschlands großes Kirchenorgelhaus*

**Stammhaus Kassel:**

Lindenallee 9-11  
34225 Baunatal • Telefon 0561 94885-0

**Filiale Süd:**

Aindlinger Straße 9 1/2  
86167 Augsburg • Telefon 0821 74721-61

**Filiale West:**

Aachener Straße 524 528  
50933 Köln • Telefon 0221 29077-991

[info@kisselbach.de](mailto:info@kisselbach.de) • [www.kisselbach.de](http://www.kisselbach.de)

Fordern Sie unseren Katalog an!

# Essays

## Essays

Bernd Stegmann: *musica sacra* - weitergedacht...

### *...Impulse zur Zukunft geistlicher Musik*

Eines vorweg: Studierende der Musik, speziell der Kirchenmusik, die nicht in allererster Linie an der bestmöglichen Aufführung ihrer Orgelstücke und ihrer Chormusik interessiert sind, also für die Kunst „brennen“, sondern sich statt dessen über die liturgischen Rahmenbedingungen, den kirchlich-sozialen Kontext oder die Zielgruppen ihres künstlerischen Wirkens Gedanken machen, sind mir suspekt. Künstlerinnen und Künstler sollen zunächst künstlerisch denken und den entsprechenden Freiraum dafür bekommen. Das kann zuweilen egoistisch oder weltfremd wirken, aber nur so kann ihr Tun etwas bewegen. Dies war schon in der Romantik so und gilt auch noch heute.

Dennoch: Eine Hochschule wie unsere Heidelberger HfK darf und muss eine Plattform für derartige Überlegungen bieten. Sie ist verpflichtet, den gesellschaftlichen Zusammenhang, in den sie gestellt ist, zu analysieren und Zukunftsfragen unabhängig von den Zwängen des Alltagsgeschäfts zu diskutieren. Ich möchte daher zunächst zu einer kurzen Standortbestimmung von Kirche und Kirchenmusik in unserer Gesellschaft einladen, danach, über Perspektiven in Bezug auf eine zukünftige Kirchenmusik nachzudenken.

Wenn man den Internetauftritt der EKG aufruft, sich dort durch das statistische Material arbeitet, so fallen allerlei Formulierungen und Tabellen auf, wonach die christlichen Kirchen große und vielfältige gesellschaftliche Faktoren sind - aber auch, dass alles, zahlenmäßig betrachtet, schon einmal viel besser war. Natürlich drängt sich da leider eher das Bild vom halb leeren als das vom halb vollen Wasserglas auf.

Des weiteren fiel mir hier ein sehr schöner Absatz über die Kirchenmusik ins Auge. Es heißt dort: „Kunst und Kultur sind nicht die sympathischen Nischen unserer Gesellschaft, sondern das Eigentliche, das sie zusammenhält.“ (ein Zitat von Norbert

Lammert, dem Präsidenten des Deutschen Bundestages). Weiter geht es: „Unter diesem Vorzeichen ist besonders die Kirchenmusik vielfach Mittelpunkt künstlerisch-kultureller Aktivitäten in den Kirchen. Sie trägt vielfach das Gemeindeleben.[...] Welche Kunst kommt unmittelbarer über die Lippen, welche Kunst geht direkter unter die Haut als die Musik?“ - Wohl wahr!

Doch wie steht es um die zahlenmäßige Repräsentanz von Kirchenmusik in den Gemeinden, wie um die statistische Relevanz der Kirchen in unserer Gesellschaft? Zur letzteren Frage ist Folgendes verzeichnet: Die in Deutschland lebenden Menschen sind gegenwärtig zu 33.0% konfessionslos, zu 29.9% katholisch und zu 29.0% evangelisch, zum Islam bekennen sich 4.2%, 1.7% sind orthodoxer Konfession. (Die Zahlen stammen aus den Jahren 2012 bzw. 2013). Der Gottesdienstbesuch schwankt im Bereich der EKD zwischen 3.5% der Kirchenmitglieder an normalen Sonntagen und 35.9% an Heiligabend. Bei den Taufen entfielen bis 1960 bei 100 Geburten 45 auf die katholische und 45 auf die evangelische Kirche. Heute sind es nur jeweils 25.

Bei all diesen sehr kritischen Zahlen lohnt aber auch ein Blick auf die Kirchenmusik. Allein die Rubrik „Kirchenchöre“ wartet mit beeindruckenden 296.527 Sängerinnen und Sängern EKD-weit auf. Hinzu kommen noch einmal etwa 240.000 Teilnehmende in anderen Formationen wie Posaunenchorern, Kinderchorern und Instrumentalkreisen. Das sind im Vergleich zu anderen Gemeindegruppen die bei weitem größten Zahlen aktiv in der Kirche tätiger Laien. Auch, was die Menge ihrer Veranstaltungen außerhalb der Gottesdienste angeht, liegt die Kirchenmusik mit knapp 70.000 bei 7.5 Millionen Teilnehmenden weit vor allen anderen gemeindlichen Aktivitäten. Diese erreichen zusammengenommen noch nicht einmal eine solche Zahl. Es ist festzustellen, dass die Kirchenmusik sich gegen den allgemeinen Trend behauptet hat, ja, mancherorts

sogar gegen ihn wächst. Ob das auf Dauer so bleiben wird, ist ungewiss.

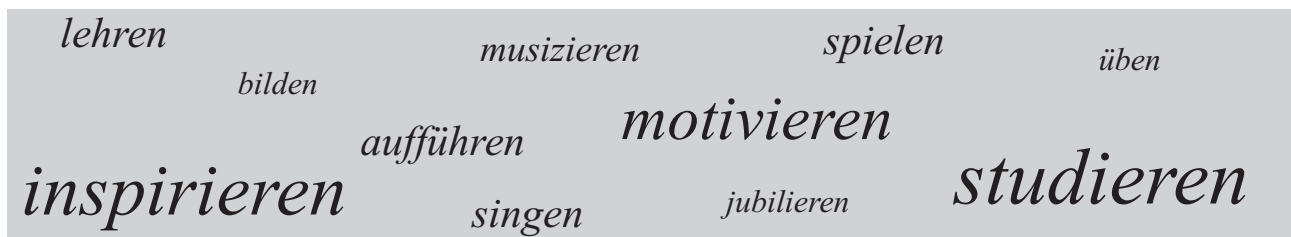
Die Welt der Statistik ist das eine, doch es gibt auch eine Welt der Inhalte. Beide hängen miteinander zusammen. Eine Zeit des zahlenmäßigen Schrumpfens der Kirchen muss nicht notgedrungen auch eine Zeit der substanziellen Bedeutungsabnahme sein. Statt lediglich den Rückgang zu verwalten, sollte der Blick für neue Chancen geschärft werden. Das folgende Zitat aus dem lesenswerten Buch „Gottesklänge“ von Johann Hinrich Claussen versucht, hierfür eine Perspektive zu öffnen.

„Nach zweitausend Jahren Christentumsmusik kann man sich fragen, was noch kommen mag. Kommt überhaupt noch etwas? Oder ist es mit der Kirchenmusik wie mit der Oper: Man besitzt ein imposantes historisches Erbe, das zu

immer wieder neu stellen. Auch wenn es in scheinbarem Widerspruch steht zu meiner eingangs geäußerten Forderung nach einem primär künstlerisch intendierten Wirken von Studierenden: Das Kirchenmusikstudium stützt sich allzu oft ausschließlich auf das musikalische Material, auf die Aufführungspraxis im engeren Sinn und regt zu wenig dazu an, das eigene Tun zu reflektieren, darüber nachzudenken, wie das Wunderbare der musikalischen Kunst angemessen vermittelt werden kann.

Wir sind ja vollkommen frei von den Zwängen des Berufsalltags. Das von uns angebotene Studium sollte daher auch die Köpfe für Neues freimachen, kreatives Potenzial für Unkonventionelles wecken und nicht nur einen schon vorhandenen Markt bedienen. Wir haben die Chance, prägend zu wirken, Trends zu setzen, Zukunftsfragen unabhängig von dem, wie es nun gerade läuft, zu diskutieren.

Ich denke, wir Hochschulangehörige sollten uns mehr zu-



bewahren Verantwortung und Freude genug ist, dem aber kaum noch etwas hinzugefügt wird? Man kann dieser Frage aus zwei Blickwinkeln nachgehen. Betrachtet man das Christentum in globaler Perspektive, ist man erstaunt über seine Vitalität. Es wächst weltweit, und zwar rasant. Dabei löst es sich von den konfessionellen Prägungen Europas und sucht neue Ausdrucks- und Gemeinschaftsformen.[...] Die zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten sind noch nicht im Ansatz abzusehen.

Ein anderes Bild ergibt sich, wenn man die Perspektive auf Deutschland und Nordwesteuropa beschränkt. Noch gibt es viele, fein ausgestattete Kirchen, mit vorzüglichen Organen, belebt von professionell ausgebildeten und vergleichsweise auskömmlich bezahlten Kirchenmusikern, die gemeinsam mit unzähligen Instrumentalisten und Chorsängern, die meisten davon engagierte Ehrenamtliche, eine Fülle von Konzerten und musikalischen Gottesdiensten anbieten. Doch dies wird weniger werden. Wie kann man dieses Weniger-Werden vernünftig gestalten?

Interessanter noch ist die Frage, wie es um die inneren Bedingungen christlicher Musik in Europa bestellt ist. Der Glaube hier verändert sich ebenfalls rasant. Er wird leiser, zögerlicher und verlässt traditionelle Formen, ohne dass klar wäre, welche neue Gestalt er annehmen wird. Welche Musik wird dem gerecht? “

Diese Frage sollten wir in der Kirchenmusik Aktiven uns

trauen als die Mitglieder einer Handwerkszunft. Das, was wir tun, ist aus kirchlicher, religiöser, kultureller sowie gesellschaftlicher Sicht alles andere als marginal.

Die HfK bietet daher eine Plattform an, auf der ungewöhnliche, innovative kirchenmusikalische Projekte vorgestellt werden können. Dozierende, Studierende und Gäste sind eingeladen, in lockerer Folge selbst Durchgeführtes, persönlich Erlebtes oder Recherchiertes vorzustellen und zu diskutieren. In HfK aktuell wird dann alles Wissenswerte über jedes Projekt nachzulesen sein.

Im Folgenden fasse ich die Vorüberlegungen für das neue Format in vierzehn kurzen Punkten zusammen.

- 1) Der Mitgliederbestand der so genannten Volkskirchen wird in den nächsten Jahrzehnten dramatisch zurückgehen
- 2) Die Gründe dafür sind
  - a) demographischer Natur,
  - b) auf gravierende Umbrüche in der Bildungs- und Kulturlandschaft zurückzuführen,
  - c) der Tatsache geschuldet, dass die Bindungskräfte an die Kirchen signifikant nachlassen,
  - d) die Kirchen nicht in der Lage sind, bislang ihr fernstehende Menschen neu für sich zu interessieren.

- 3) Die anthropologische Grundkonstitution heutiger Menschen beinhaltet jedoch nach wie vor eine starke religiöse Komponente.
- 4) Die geringer werdende Resonanz der Kirchen in der Gesellschaft liegt an ihrer unzureichenden Fähigkeit,
- die aktuelle Lebenswirklichkeit in nachvollziehbarer Form zu ihren eigenen Inhalten in Beziehung zu setzen,
  - spirituelle Bedürfnisse aufzunehmen,
  - eine der heutigen Zeit angepasste Sprach- und Bilderwelt zu entwickeln,
  - ihre Veranstaltungen in geeigneten Formaten durchzuführen.
- 5) Sollte dies alles in Zukunft lediglich mit Feinkorrekturen fortgeschrieben werden, wird eine maßgebliche christliche Gestaltungsmöglichkeit religiöser Fragestellungen der Gesellschaft aufgegeben. Die Kirchen werden sich dann über kurz oder lang in der Rolle eines kleinen „Sinnanbieters“ unter vielen wiederfinden.
- 6) Es ist also angezeigt, nicht lediglich einen Schrumpfungsprozess zu verwalten, sondern der Situation Gestaltungsspielräume und Möglichkeiten zur Neuorientierung abzugewinnen.
- 7) Der musica sacra kann nach diesen Überlegungen eine besondere Bedeutung zuwachsen. Sie ist besonders geeignet,
- non-Verbales, Spirituelles einzufangen und zu kommunizieren,
  - zu Gruppen in beträchtlichen Größenordnungen (auch Kirchen-fernen) aktive oder passive Bindungen aufzubauen.
- 8) Doch auch die Formate, derer sich die Kirchenmusik gegenwärtig bedient, wie auch die Inhalte selbst müssen überdacht werden, will sie nicht sozusagen im Schlepptau in den oben beschriebenen Abwärtssog der Kirchen geraten, sondern ein höchst notwendiges Korrektiv darstellen.
- 9) Entscheidende innovative Impulse für eine zeitgemäße musica sacra können von den Hochschulen für Kirchenmusik ausgehen, da sie nicht in die berufsspezifischen Alltagszwänge eingebunden sind und so eine weiter gefasste Perspektive entwickeln können.
- 10) Sie sollten ihre Chance begreifen, sich nicht lediglich als „Zulieferbetriebe“ für eine bestehende kirchenmusikalische Praxis zu verstehen, sondern verstärkt eine Vordenker-Rolle wahrnehmen und selbst deutliche Trends setzen.
- 11) Die HfK Heidelberg richtet eine Plattform für die Präsentation ungewöhnlicher, innovativer Kirchenmusikprojekte ein. Studierende, Lehrkräfte und im Beruf Stehende sind eingeladen, in lockerer Folge selbst Durchgeführtes, persönlich Erlebtes oder Recherchiertes aus dem Bereich der musica sacra vorzustellen und zur Diskussion zu stellen. Einziges Kriterium für die Auswahl der Projekte soll deren Originalität, die fantasievolle Umsetzung unkonventioneller Ideen sein. Auch die Aufnahme durch Aktive, Gemeinde oder Publikum soll thematisiert werden.
- 12) Die HfK wird die Präsentationen publizieren und so die Diskussionsrunde virtuell erweitern.
- 13) Ziel ist es, gewohnte Denk- und Argumentationsmuster zu durchbrechen und zusätzlich ein offenes Kompendium kreativ gestalteter musica sacra zur Verfügung zu stellen, einen sich stetig aktualisierenden Fundus innovativer Projekte.
- 14) Es ist nicht beabsichtigt, Patentlösungen anzubieten, sondern Kreativität anzuregen.

*Bernd Stegmann*

## Impressum

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

## Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe:

Martin Behrmann, Katrin Göring-Eckardt, Stefan Häußler,  
 Wolfgang Herbst, Birgit Koerting, Barbara Kürsch,  
 Christian Kurtzahn, Silke Leopold, Heidrun Mader, Susan Richter,  
 Peter Schmidt, Andreas Schneidewind, Niklas Sikner,  
 Bernd Stegmann, Joachim Steinheuer, Anna Vogt, Cornelia Winter,  
 Heinz Werner Zimmermann

Erscheinungsweise: jährlich

Druck: NEUMANN DRUCK, Tullastr. 1, 69126 Heidelberg

*Martin Behrmann*

## *Kirchenmusik zwischen Kunst und Pädagogik*

Im Alter von 83 Jahren verstarb 2014 der für die moderne Chor- und Chorleitungspädagogik hochbedeutende ehemalige Direktor der Spandauer Kirchenmusikschule Professor Martin Behrmann.

1930 in Dessau geboren wuchs Martin Behrmann in Hamburg auf. Nach Studien der Kirchenmusik in Freiburg und Lübeck wirkte er ab 1956 an der St. Andreas Kirche in Hamburg. Die für ihn später so bedeutende pädagogische Tätigkeit nahm hier in Hamburg im Rahmen einer Chorleitungsdozentur an der Hochschule für Musik ihren Anfang. 1966 erfolgte dann der Ruf an die Berliner Kirchenmusikschule Spandau, zu deren Direktor er 1976 ernannt wurde. In diesem Rahmen oblag ihm auch die Leitung der traditionsreichen Spandauer Kantorei, welche er als Nachfolger von Gottfried Grote, Hanns-Martin Schneidt und Helmuth Rilling zu neuer Blüte führte. Von 1980-1995 leitete Behrmann umfangreiche Fortbildungsseminare, zu denen jährlich zahlreiche Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker aus dem gesamten Bundesgebiet nach Spandau anreisten. Die Breitenwirkung dieser Veranstaltungen war enorm und es gibt noch heute wohl nur wenige in der Kirchenmusik Tätige, welche nicht mit Martin Behrmann auf diese Weise in Kontakt gekommen sind. Nach der für ihn (und nicht nur für ihn) äußerst schmerzlichen Schließung der Berliner Kirchenmusikschule im Jahr 1998 wirkte er bis 2010 im Rahmen einer Gastprofessur an der Korean National University of Arts in Seoul.

Wir erinnern uns an Martin Behrmann als einen umfassend gebildeten, geistreich assoziierenden Menschen, einen wahren Vollblutpädagogen und an einen begnadeten Chorleiter. Der Radius seiner Interessen war weit gespannt. Neben einer tiefen musiktheoretischen Bildung zählten Kunst- und Architekturgeschichte ebenso zu seinen bevorzugten Wissensgebieten wie Fragen der Litera-

tur und Philosophie. Obwohl Behrmanns unvergleichliche Fähigkeit zur überraschenden Verknüpfung ganz unterschiedlicher Phänomene aus diesen Bereichen seine Gesprächspartner zuweilen verblüfft zurücklassen konnte, war ein Austausch mit ihm stets ein großes Vergnügen und eine Bereicherung des Geistes. Seinen Studierenden vermittelte er nicht nur ein äußerst durchdachtes, systematisches Chorleitungshandwerk sondern weitete ihren Horizont in vielfältiger Weise. Er öffnete die Fenster dieser engen Spandauer Kirchenmusikschule inmitten des umzäunten Johannesstiftes weit und ließ das Menthol eines universellen Geistes herein.

Martin Behrmanns Verdienste um eine moderne Chor- und Chorleitungskultur können nicht hoch genug eingeschätzt werden. Frucht seiner jahrelangen Auseinandersetzung mit den diesbezüglichen Fragen ist sein Standardwerk „Probentechnik“. Es ist dies die erste und bis dato einzige gründliche Abhandlung dieser Thematik. Was zuvor völlig unsystematisch auf der Ebene gut gemeinter Tipps weitergegeben wurde, wird hier erstmalig in ein konsistentes pädagogisches Lehrgebäude gefasst. Behrmanns unvergleichliche Fähigkeit, zunächst amorph erscheinende Gegenstände zu analysieren und zu systematisieren, ist jedem Kapitel dieses umfangreichen Buches abzuspüren.

Wovon die ehemaligen Studierenden Martin Behrmanns bis heute profitieren, ist seine intensive, auf dem Boden seines wachen Intellekts fußende pädagogische Arbeit. Woran sie sich jedoch besonders erinnern werden, ist seine temperamentvolle, jedermann mitreisende Art, Musik zu machen. Er war nun gerade nicht der „Paragraphenreiter“, als den ihn manch ahnungsloser Leser seiner „Probentechnik“ sehen mag. In seiner eigenen künstlerischen Arbeit setzte er all seine Lehrsätze mit

spielerischer Leichtigkeit, ohne jeden Hauch von Trockenheit um. Das Wichtigste aber war: Seinen Hörern, seinen Chören, seinen Studierenden vermittelte er stets, dass Musik etwas mit Aktivität zu tun hat.

Das „Laufenlassen“ von Musik, das passive Sich-Hingeben an sie waren seine Sache nicht. Seine Musik war

immer prall gefüllt mit Kreativität und lebensvoller Energie. Der folgende Essay fußt auf einem im Jahr 1983 von Martin Behrmann gehaltenen Vortrag und soll die Erinnerung an diesen bedeutenden Chorpädagogen wachhalten.

*Bernd Stegmann*

**Kirchenmusik zwischen Kunst und Pädagogik**, auch: zwischen Professionals und Laien, auch: zwischen etablierter Selbstverständlichkeit und problematischem Unternehmen.

Es hat Zeiten gegeben, da war Kirchenmusik beinahe die Musik schlechthin. Geist und Unterhaltung wurden hier vollkommen repräsentiert. Zu anderen Zeiten – vor allem seit man die Oper erfunden hatte, die ihrerseits so etwas wie das Ganze des Lebens und das Ganze der Welt in einem einzigen Bild zu fassen und zu den Hörern in bewegender Darstellung zu bringen suchte – gelang es der Kirchenmusik noch, ihren Anspruch zu bewahren, das „Eigentliche“ zu sein und zu sagen. Allerdings nicht ohne von der erfolgreichen Schwester „Oper“ zu lernen, ihre Ausdrucksweisen und Formen zu übernehmen und – so gut es ging – dem alten Stoff anzuverwandeln.

Aber wie konnte das gelingen? Oper – das war der Griff ins volle Menschenleben, das war Liebe, Leid und Tod in ganzer Diesseitigkeit.

Im Barockzeitalter half hier das Analogiedenken. Nichts und niemand stand nur für sich selbst, jede Person, jedes Ding, jede Begebenheit ließ eine höhere, übergreifende, aber analoge Wirklichkeit durchscheinen.

Der Geburtstag eines Herrschers konnte nicht nur mit äußerster Pomp, sondern auch mit äußerster Hingabe gefeiert werden, weil der Herrscher nicht allein als Ludwig oder August, auch nicht als König von Frankreich oder Sachsen stand, sondern er stand für „Herrscher“ überhaupt, d.h. für den Himmel selbst. Er vertrat ihn nicht, kein Herrscher hätte sich für den Stellvertreter Gottes gehalten, aber er ließ in seiner Erscheinung und in seinem Wirken die Art der Erscheinung Gottes und dessen Wirken durchblicken.

Ein Geburtstag wies immer auf Weihnachten, und so war es keineswegs blasphemisch, sondern eigentlich im Sinne eines barocken Fühlens ganz naheliegend, der Kantate zu einem Herrschergeburtstag in einem zweiten Arbeitsgang weihnachtliche Texte zu unterlegen, wie es denn bei J.S. Bach geschehen ist.

Selbst diejenige Seite der Oper, die als Stoff für gottesdienstliche Musik am wenigsten in Frage zu kommen

scheint, der gesamte Bereich Mann und Frau, Liebe, Erotik, zieht in den heiligen Raum ein. Duette zwischen der Seele und Jesus sprechen von Liebesverlangen und dessen Erfüllung in einer Weise, die man kaum noch als „unbefangen“ bezeichnen kann. Möglich nicht etwa als Allegorie oder sogar Symbol, Liebe ist in Renaissance und Barock mit Sicherheit sie selbst und nicht Bild von etwas, möglich nur, weil die reale, die irdische Liebe oder auch ihre Kunststilisierung, das Getändel der Schäfer, wie ein Fenster oder wie ein Transparent, den Blick öffnete für eine ganz anders geartete aber analoge Beziehung des Himmels zur Kreatur.

Noch in den grotesk verschnörkelten Anreden an den Magistrat in brieflichen Eingaben drückt sich die fromme Zustimmung zu einer bergenden Welt der Ordnung aus, die mit ihrem Oben und Unten, von Herr und Knecht, Vater und Kind, Gott und Mensch von dem höchsten Ratschluß selbst geformt ist und damit Gott in sich trägt. Ein grandioses Bild, aber eben doch auch ein künstliches, allzu pauschales, in dem man oft vergebens nach Wärme des Persönlichen sucht.

Und nun der Tod: zentrales Thema vom Spätmittelalter her, über die ganze Zeit der Renaissance bis in den Barock hinein; Untergang und Verfall als Schlüssel zum wahren Verständnis des wahren Wesens von Mensch und Schicksal. Wie passt dieser eigentlich stoische Blickwinkel in die Welt des Osterglaubens?

Er wird ganz einfach übernommen als vollkommenes Bild des Diesseits und in kühner Anstrengung bewältigt, durch eine sehnsüchtige Todeserwartung, die hinter dem Dunkel der Vergänglichkeit und des Nichts das eigentliche Leben und das wahre Licht erwartet. Wiederum großartig und bewegend, solche Zeugnisse bei J.S. Bach und anderen zu erleben.

Aber die Spannungen in diesem Bild waren allmählich zu groß geworden, um das Bild der Einheit noch bewahren zu können. In hier und dort, in jetzt und Ewigkeit, war die Welt schon vorher auseinandergebrochen. In dem Augenblick, als es kein selbstverständliches Bild mehr gibt, das beide zur Einheit bindet, oder jedenfalls kein Bild mehr, das von jedermann gedacht, gefühlt, gelebt werden konnte, in diesem

Augenblick vermochte die Kirchenmusik nicht mehr das Ganze zu fassen und auszusagen. Sie wurde innerhalb des Spezialbereichs Kirche eine ganz spezielle Ausdrucksweise, sehnsüchtig sich der alten Zeiten erinnernd und nach ihnen zurückverlangend, in denen das jetzt so am Rande Stehende noch das Zentrale und Eigentliche war.

Von diesem Augenblick an gibt es in der Kirchenmusik nur noch die Positionen „Randerscheinung“ und „Experiment“. Allerdings, man darf nicht übersehen, dass auch in den Zeiten, als Kirchenmusik noch ihren zentralen Platz innehatte, eine Seite an ihr immer wieder zu beinahe existenzgefährdender Kritik herausgefordert hat. Das ist ihr Kunstcharakter.

Für die Bibel, die ja zwar ein Weltbild besitzt, aber keines darbietet, ist die Frage „Kunst“ kein Thema.

Und wird Kunst, wie es doch naheliegt, im Raum der Kirche einmal als Wert angesprochen, so gerät sie sofort in Konkurrenz zu anderen vielleicht zentraleren, höheren Werten, eben denen der Religion des Glaubens, und muss sich den Vorwurf schädlicher Ablenkung vom Wahren gefallen lassen, ohne aus den Zeugnissen der Schrift auch nur eine einzige Zeile ausdrücklich für sich in Anspruch nehmen zu können.

Äußerer Konfliktort ist immer der Gottesdienst. Er besteht aus Texten, und diese werden gesungen. Gesungen werden nicht nur Texte, die ohnehin Kunstcharakter aufzeigen, wie etwa der Psalter – also bewusste Formung, die mehr will als konzentrierte Information – sondern auch alle übrigen, die nichts meinen, als das was sie wirklich sagen, Gebete und Schriftlesungen.

In dem Maße nun, wo die Aufmerksamkeit sich auf den Genuss der Form, des Schönen richtet, fürchtet man ein Abschweifen der Aufmerksamkeit von Inhaltlichen des Textes. Der Kampf gegen diese Verführung ist fast so alt wie der christliche Gottesdienst. Kirchenmusik ist Kunst, was sollte sie anderes sein. Da ihr Kunstcharakter ihr immer wieder zum zentralen Vorwurf gemacht wird, bleibt sie im Raum der Kirche ein angefochtenes Mitglied. Angefochten nicht wegen einzelner problematischer Züge, sondern um dessen willen, was sie im Kern ihres Wesens ist.

Da sie aber nun nicht so sehr grundsatzphilosophisch wegen der Struktur ihres Wesens als vielmehr wegen ihrer schädlichen Wirkungen angegriffen wurde, so lag es nahe, sie dadurch zu retten, dass man ihr nützliche Wirkungen, also nützliche Aufgaben übertrug. Die Kirchenmusik stand nicht mehr für etwas, sie sollte etwas leisten. Und über diesen Punkt sind wir bis heute nicht hinausgekommen.

Ganz neu und in keiner Weise selbstverständlich war der

Gedanke, zum Träger der Kirchenmusik also auch der sogenannten „figuralen“, der kirchlichen Kunstmusik die Gemeinde selbst und d.h. den Laien in der Gemeinde zu machen.

Anregungen und Vorbilder für die Idee „Kunstmusik in Laienhand“ waren einmal die bürgerlichen Singvereine des frühen 19. Jahrhunderts. Kulturell engagierte Kreise der Gesellschaft hatten sich zu zahlenstarken Chören zusammengeschlossen und widmeten sich unter der leitenden Hand profilierter Musiker der Pflege von Musik aus vergangenen Zeiten und solcher der Gegenwart, die den Fußstapfen der älteren folgte.

Hundert Jahre später, nach dem 1. Weltkrieg, brachte dann die Singbewegung einen neuen Ton in die Landschaft des



Laienmusizierens. Man verstand sich nicht mehr als Teil des gesellschaftlichen Lebens, im Gegenteil, ein anti-bürgerlicher jugendlicher Elan, ein „Wir sind ganz anders“ ging von dieser Gruppe aus. Der Umgang mit der alten Musik sollte nicht etwa nur diese retten und erhalten, sondern sollte vor allem den Sängern und Musikanten eine eigene Welt außerhalb, nicht nur von der Gesellschaft, sondern auch des tief verachteten bürgerlichen Musik- und Konzertbetriebs bieten.

Das „Anders als die andern“ und das Ersetzen des unverbindlichen Profitums durch das weltanschaulich engagierte Laientum passte gut zu der immer stärker werdenden Idee der Gemeinde, verstanden nicht mehr wie früher als Idee der Christenheit als gleichbedeutend mit Kirche überhaupt oder als Predigthörer-Gemeinde, sondern ganz im pietistischen Sinne als lokale, deutlich abgegrenzte Gruppe, abgegrenzt einmal gegen die „Welt“ („Draußen in der Welt“ ist eine typisch pietistische, im Grunde ganz unchristliche Wendung), abgegrenzt auch gegen andere Gruppen innerhalb der Kirche, denen gegenüber man sich selbst als eigentliche, wahre, besonders berufene Gruppe empfindet. Schwung und Elan auf der einen Seite, Abgrenzung bis zum Gar-Nicht-Mehr-Wissen-Wollen, was anderswo ist, also bis

zur Borniertheit: das waren die Pole der jungen deutschen Singbewegung wie der jungen deutschen Kirchenmusik bis hinein in unsere Tage.

Der Wort Chor verschwand; an dessen Stelle trat der historische Begriff Kantorei. Der Kantor erhielt eine neue eigentümliche Funktion, vielfältig gemischt aus den Ansprüchen von Geschichte und Gegenwart. Die Kirche mit klingender Musik zu erfüllen, dies war die alte, bis heute nur selten bestrittene Aufgabe; also: Komponieren, Spielen, Einstudieren, Aufführen, Organisieren. Dann als Neues: den Laien, der diese Musik ja ausführen soll, werben, gewinnen, erziehen, unterrichten. Schließlich: die ganze Gemeinde, also auch und gerade diejenigen, die nicht an der Hörrmusik des Gottesdienstes beteiligt sind, zum Singen bewegen, ihnen das Lied lieb machen.

Schließlich als allerjüngster Gedanke die sozialpädagogische Aufgabe, auch die, oder gerade diejenigen, die wenig oder nichts mit der Kirche und ihrer Musik im Sinne haben, Jugendliche im schwierigen Alter z.B., dadurch zu motivieren und auf die eigene Seite zu ziehen, dass man auf sie eingeht, gegebenenfalls sogar sich ihrer Welt anpasst.

Vier Aufgabenstellungen also, eine künstlerische und mindestens drei pädagogische: Chor, Gemeinde, Randgruppen. Eigentlich eine großartige Sache, nicht nur unter dem Gesichtspunkt von Kirche, von Verkündigung, sondern ganz allgemein als Art, mit Kunst umzugehen und mit dem Menschen.

Nur, wer könnte Träger dieses Aufgabenbündels sein? Der einzelne Kirchenmusiker scheitert hoffnungslos, wenn er allem gerecht zu werden versucht. Er setzt sich vollkommen berechtigten Angriffen aus wegen schlecht gemachter Musik, erfolgloser Chorlehrungsarbeit, mangelnder Mitarbeit beim Aufbau der Gemeinde, mangelnder Effektivität beim Durchpflügen steiniger sozialer Felder. Auch wenn er auf einem dieser Sektoren erfolgreich wirkt, fällt doch das Fehlen der anderen immer sogleich ins Auge.

Und nicht nur das: sogar seinen partiellen Erfolg macht man ihm zum Vorwurf. Gute, gut gemachte Musik bedeutet Eitelkeit, Streben nach persönlichem Erfolg, Suche nach Künstlertum statt nach engagiertem Gemeindeglied. Umgekehrt muss der gemeindepädagogisch orientierte Kirchenmusiker sich die Verachtung der professionellen Musiker und des an diese gewöhnten Hörerpublikums wegen sei-

ner künstlerischen Defizite gefallen lassen.

Selbst der vielseitige, effektive Kirchenmusiker muss sich immer wieder die Frage anhören, wieweit seine Tätigkeit der Gemeinde eigentlich diene, d.h. wieweit sie den Besuch des Gottesdienstes, des Bibelkreises usw. eigentlich stärke oder nicht diese Aktivitäten sogar schwäche, indem er die Mitwirkenden auf seine Arbeit und auf seine Person konzentriert und damit der „eigentlichen“ Gemeindegliedarbeit gleichsam abwirbt.

Im nichtkirchlichen Raum sind Kunstausbildung und Kunstpädagogik weitgehend getrennt und auch in den Musikhochschulen nur locker verzahnt. Der größte Teil des Musikunterrichts wird von Lehrern gegeben, die selten oder gar nicht konzertierend auftreten. Dies hat klar erkennbare

Nachteile, aber eben auch Gründe. Der einzelne Kirchenmusiker kann nicht eine Klammer über mehrere Berufe bilden, die jeweils den ganzen Menschen erfordern. Nur der Stand als ganzer kann dieser neuartigen, so hoch differenzierten Anforderung gerecht werden: der Anforderung zwischen Kunstausbildung und allgemeiner Sozialpädagogik.

Aus meiner persönlichen Sicht hat der Kirchenmusikerstand in

dieser Sonderstellung nicht nur seine Last zu tragen, sondern er findet gerade in ihr seine allgemeine Berechtigung. Nur innerhalb der Kirchenmusik gibt es die unmittelbare Verbindung zwischen kompromisslosem Dienst an der Musik und ebenso kompromissloser Hinwendung zu dem Menschen gegenüber der Musik. Eine Antwort auf die enorme Spannweite von Möglichkeiten einerseits und belastenden Anforderungen andererseits haben wir noch nicht gefunden. Unsere Prüfungsordnungen und unsere Ausbildungsordnungen sind Kompromisse, die ständige Diskussionen auslösen.

Für die Ausbildungsstätten ist es nicht ganz leicht, auf diese Situation zu reagieren. Eine Verlagerung des Kirchenmusikerberufs in die Richtung von einer Art öffentlichem Musiklehrer, wie es uns von weniger Kunstinteressierten innerhalb der Kirche manchmal nahegelegt wird, scheint uns denn doch nicht wünschenswert. Musik kann nur mit vollem Einsatz gelingen und auch nur auf dem Untergrund dauernder, angestrebter, also künstlerisch technischer Arbeit. Halb Gelungenes und gut Gemeintes in der Musik ist überflüssig oder Schlimmeres. Der erforderlichen Verbreiterung unserer Arbeitsbasis, der wir lebhaft zustimmen, versuchen wir in



erweiterter Zusatz- und Fortbildungsarbeit gerecht zu werden. Aber wenn es ans Bezahlen geht, tun sich unsere Partner viel schwerer als bei der Äußerung von Wünschen und Verbesserungsvorschlägen.

Aber muss überhaupt der so richtige pädagogische Impuls in falscher Weise gegen die „Kunst“, also gegen die nach Kräften gut aufgeführte Musik selbst ausgespielt werden? Vielleicht geht es doch anders. Gewiss müssen wir lernen, unseren Stoff nicht nur darzubieten, sondern auch zu vermitteln, zu vermitteln ganz unmittelbar den Leuten, die da vor uns sitzen. Das bedeutet für Dirigenten und Spieler: herunter von der Empore; für die Hörer: hinauf auf die Empore; für die Veranstaltung: mit dem Hörer reden, ihm Hilfen geben, ihn zu fragen, zu Reaktionen zu ermuntern; Singarbeit in der Gemeinde auch nutzen als Hinführung zum besseren Hören.

Die in der Kirche verbreitete Meinung, man dürfe nichts erläutern, erklären, verständlich machen, eine Meinung, die zuweilen auch Predigten noch steriler oder noch unverständlicher macht als notwendig, diese Meinung ist doch ganz falsch. Das erleben wir gerade in der Chorarbeit, dieser Klammer um die vielfältigen Bedeutungen von „Kirchenmusik“.

Die Chorarbeit wird nicht mehr nur als anfechtbare Randscheinung im kirchlichen wie im kulturellen Leben gesehen; im kirchlichen, weil die Chormitglieder sich den übrigen Gemeindeveranstaltungen ja doch nicht anschließen; im kulturellen Bereich, weil die Dinge ja doch nie gelingen. Umgekehrt ist es: Gerade in der Chorarbeit kann die Verbindung von Kunst und Pädagogik wirklich gelingen. Hier und nur hier hat der Laienchor eine Aufgabe. Es ist die einzige Stelle im Kulturleben, wo der nicht ausgebildete Musikfreund im günstigen Fall an einer vollgültigen künstlerischen Aktion wesentlich teilnehmen kann und ganz anders als der Hörer in der Philharmonie den Vorgang Musik in der Zielsetzung und im Werden erfahren und erleben lernt, eine Aufgabe, die für die Kirche so wichtig ist wie für das Kulturleben im Ganzen.

Dazu brauchen wir allerdings Chorleiter, die es verstehen, Menschen nicht nur zu gewinnen und zu leiten, sondern zu fördern. Fördern, d.h. nicht nur die Chorgruppe zu besseren und gekonnteren Leistungen zu führen, sondern den einzelnen Sänger zu einem immer besseren, genaueren und vertieften Verstehen von Musik überhaupt zu bringen: Ausbau nicht nur der Fähigkeiten, sondern der Einsichten und erst über sie Ausbau der Fähigkeiten.

Leicht gesagt, nicht so leicht getan. Wir brauchen dazu einen Chorleiter, der nicht nur über einen pädagogischen

Elan, über ein unmittelbares persönliches Interesse an dem Menschen seiner Umwelt verfügt. Er muss noch mehr leisten.

Wenn Musik dem Menschen Neues, Unerwartetes bringen soll, wenn sie sein Denken und Fühlen über das Schon-Vorhandene hinaus wirklich erweitern und öffnen soll, so muss der erste Schritt beim Musiker selbst getan werden. Er muss lernen, noch in der bekanntesten Musik auf Unbekanntes, vollkommen Neues zu stoßen. Immer wieder neu. Jedes Üben, jedes Aufführen muss zu einem Abenteuer ins Unbekannte werden. Nicht das Machen, sondern das Fragen muss für ihn das erste sein, Sich-Wundern-Können, Immer-Wieder-Von-Vorne-Anzufangen, bereit zu sein, auf Unbekanntes, in der Sache und damit auch in sich selbst zu stoßen, das ist es.

Kunst ist nicht ein fertiger Gegenstand, den man produziert und verkauft. Kunst ist ein Gegenüber, an dem man sich selbst verändert.

Kunst ist pädagogisch.



## Musikhaus Werner Cleve

Walter-Kolb-Str. 14 (Ecke Schulstr.)  
60594 Frankfurt a. M.  
Tel.: 0 69 / 61 22 98 • Fax: 0 69 / 62 74 05  
e-mail: musikhaus-cleve@gmx.de  
www.musikhaus-cleve.de

Öffnungszeiten:  
8.00 - 12.30 h und 14.00 - 17.30 h (Mo - Fr)  
8.30 - 11.30 h (Sa)

**Noten  
Musikbücher  
Blockflöten  
Zubehör  
Versand**



# Andreas Schneidewind

Leiter der kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern

Wie in jedem Jahr porträtieren wir auch in dieser Ausgabe von *HfK aktuell* einen Absolventen unserer Hochschule im jeweiligen aktuellen beruflichen Umfeld. Diesmal möchten wir zeigen, dass es für Kirchenmusiker neben den traditionellen Kantorenstellen auch andere interessante Tätigkeitsbereiche gibt. Es folgt nun ein Interview von Heike Kirchgeßner mit dem Leiter der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte (KMF) in Schlüchtern, Andreas Schneidewind.



**Herr Schneidewind, viele unserer Studierenden kennen Sie ja nicht nur als Dozent im Fach Chorleitung bei uns, sondern auch noch durch Ihre langjährige Tätigkeit im Sekretariat der HfK. Haben Sie sich in Ihrer neuen Umgebung gut eingelebt?**

Definitiv. Schlüchtern selbst ist eine gemütliche Kleinstadt und bietet alles, was man für den täglichen Bedarf benötigt. Die Region nennt sich „Bergwinkel“, weil sie mit dem Vogelsberg, der Rhön und dem Spessart von drei Mittelgebirgen direkt umgeben ist – eine wunderschöne und abwechslungsreiche Landschaft - beispielsweise zum Wandern! Außerdem ist Karin Dannenmaier, eine ehemalige Kommilitonin aus meinen Studienzeiten an der HfK, hier Bezirkskantorin an der Schlüchterner Stadtkirche. Somit hatte ich hier von Anfang an persönliche Kontakte und konnte mich sehr schnell einleben.

**Sind Ihre Tätigkeiten als Leiter der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte so, wie Sie es sich vorgestellt haben?**

Auf jeden Fall: Die vielfältigen Aufgaben sind sehr erfüllend: Die Konzeption des Kursprogrammes mit in der Regel jährlich 30 bis 35 Kursangeboten für neben- und hauptberufliche Kirchenmusiker/innen, die Organisation und Begleitung der Kurse, der Orgel- und Chorleitungsunterricht, all dies ermöglicht Kreativität und pädagogische Entfaltung. Darüber hinaus bietet sich mir durch eine Fülle von Aufgaben in verschiedenen landeskirchlichen Gremien die Möglichkeit, die Entwicklungen und Perspektiven der Kirchenmusik in unserer Landeskirche mitzugestalten. Außerdem habe ich von Amts wegen die Vertretung des Landeskirchenmusikdirektors inne.

**Und was ist Ihnen dabei besonders wichtig?**

Mein persönliches Herzensanliegen ist der kirchenmusikalische Nachwuchs. Es ist sehr erfreulich, festzustellen, dass sich noch immer viele Jugendliche im Rahmen unserer Kurse für die Kirchenmusik begeistern lassen.

**Zum kirchenmusikalischen Nachwuchs kommen wir später noch einmal. Die Fülle Ihrer Tätigkeiten scheint doch sehr groß zu sein, haben Sie da noch Zeit, selbst künstlerisch tätig zu sein?**

Leider ist diese Zeit relativ knapp, worunter vor allem das Orgelüben leidet.

In meinem chorleiterischen Schwerpunkt hat sich allerdings in diesem Jahr eine erfreuliche Entwicklung ergeben. Nach zunächst kommissarischer Leitung der Kantorei Fulda ab Januar diesen Jahres ist diese Tätigkeit seit Ende der Sommerferien nun in meinem Dienstauftrag enthalten. Die wöchentlichen

Proben bieten mir die Möglichkeit, künstlerisch tätig zu sein und bedeuten außerdem die Rückbindung an eine Kirchengemeinde (Christuskirche Fulda) mit der Gestaltung von Gottesdiensten und Konzerten. Der Chor führt in der Regel einmal jährlich ein größeres oratorisches Konzert durch, im kommenden Jahr u.a. die Nelsonmesse von Joseph Haydn.

Zu meinen künstlerischen Aufgaben gehört außerdem die Leitung des Chores der KMF, eines Kammerchores mit erfahrenen Sängerinnen und Sängern aus nah und fern, der sich zweimal im Jahr (Mitte Januar und über Pfingsten) zu kompakten Probenphasen trifft, um anspruchsvolle Programme einzustudieren und aufzuführen – in diesem Jahr unter anderem die Kantate „Rejoice in the lamb“ und das „Festival Te Deum“ von Benjamin Britten.

Damit das Orgelspielen aber nicht ganz in Vergessenheit gerät, gebe ich gelegentlich auch Orgelkonzerte.

**Nun haben wir schon einiges über Ihre Aufgaben als Leiter der KMF gehört, jedoch noch gar nichts über das Profil der Fortbildungsstätte. Seit wann gibt es die KMF und was ist der Hauptschwerpunkt?**

Die KMF ist aus der ehemaligen, nach dem zweiten Weltkrieg von Walter Blankenburg gegründeten Kirchenmusikschule hervorgegangen, welche dann dann 1970 in die Kirchenmusikalische Fortbildungsstätte umgewandelt wurde. Ihre Hauptaufgaben sind die Aus- und Fortbildung der nebenberuflichen KirchenmusikerInnen (Ausbildung zum Eignungsnachweis und C-Ausbildung) und die Fortbildung der hauptamtlichen Kolleginnen und Kollegen (Meisterkurse für Orgel, Chorleitungskurse, Fortbildungen im Bereich Populärmusik und vieles mehr).

Darüber hinaus gibt es aber auch immer wieder übergreifende Kursangebote, wie z.B. im kommenden Jahr einen Kurs „Singen im Religionsunterricht“, der sich an Religionslehrer- und -lehrerinnen richtet und erste Hilfestellungen in diesem Bereich geben soll.

Somit ist die KMF für unsere Landeskirche das Zentrum der kirchenmusikalischen Aus- und Fortbildung.

**Gibt es etwas, das die KMF von anderen Fortbildungsstätten dieser Art unterscheidet?**

Durch das besondere C-Ausbildungssystem strahlt die KMF weit über die Grenzen der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck hinaus. Jedes Jahr werden in der Regel

zehn ein- bis zweiwöchige C-Kurse mit dem vollständigen Unterrichtsprogramm der C-Ausbildung angeboten.

Somit ist es bei uns möglich, sich die C-Ausbildung ganz individuell zu konzipieren. Die einen besuchen zum Beispiel 4-5 Kurse innerhalb eines Jahres und haben so je nach individuellem Fortschritt die Möglichkeit, nach relativ kurzer Zeit die C-Prüfung abzulegen. Andere kommen jährlich nur zu einem Kurs und beenden die Ausbildung erst nach einigen Jahren. Diese Flexibilität des Kurssystems wird von Teilnehmer/innen aus der gesamten EKD und aus anderen christlichen Kirchen sehr geschätzt und nachgefragt und ist damit ein Alleinstellungsmerkmal innerhalb der Evangelischen Kirche in Deutschland.

Auch die Atmosphäre unseres Gebäudes – ein Jahrhunderte altes Kloster – mit seinen historischen Kapellen, in denen z.B. die Morgenandachten bei den C-Kursen stattfinden, ist etwas ganz Besonderes.



Kirchenmusikalische Fortbildungsstätte Schlüchtern

Außerdem hat unsere Landeskirche mit Peter Hamburger EKD-weit den einzigen A-Kantor für Populärmusik, weshalb dieser Bereich in der Ausbildung, z.B. durch eigene C-Kurse für Populärmusik, eine wichtige Rolle spielt.

**Auf welchen Wegen erfahren die Teilnehmerinnen und Teilnehmer von der Bandbreite Ihres Kursprogrammes?**

Zum einen gibt es ein gedrucktes Jahresprogramm, das auch in die kirchenmusikalischen Fachzeitschriften eingeleitet wird, zum anderen ist die KMF unter den hauptamtlichen Kantorinnen und Kantoren – längst nicht nur aus unserer Landeskirche – sehr bekannt und wird von diesen an ihre Schülerinnen und Schüler weiterempfohlen. Diese „Mund-zu-Mund-Propaganda“ spielt auch bei den Teilnehmerinnen und Teilnehmern und deren Freundes- und Be-



kanntenkreisen eine ganz entscheidende Rolle. Natürlich haben wir auch eine Homepage ([www.kmf-info.de](http://www.kmf-info.de)), die allerdings in nächster Zeit grundlegend überarbeitet werden wird.

Seit dem Jahr 2014 gibt es dazu eine enge Kooperation mit der Evangelischen Kirche in Hessen und Nassau (EKHN), mit der wir derzeit eine neue, für beide hessischen Landeskirchen gemeinsame C- Ausbildungs- und Prüfungsordnung erarbeiten.

Eines unserer Projekte, die jährliche Sommerliche Orgelakademie im Ostseebad Rerik für junge Organisten/innen im Alter von 15 bis 25 Jahren, die mein Vorgänger Gunther Martin Göttsche ins Leben gerufen hat, ist auch auf der Website [www.wegezurkirchenmusik.de](http://www.wegezurkirchenmusik.de) aufgeführt.

#### **Kommen in der Regel junge Leute zu Ihnen oder eher Erfahrene, die ihre Kenntnisse auffrischen wollen?**

Beides! Das Spektrum unserer C-Kurse reicht von Jugendlichen, die erst seit kurzem Orgelunterricht haben, bis hin zu erfahrenen nebenberuflichen Kirchenmusiker/innen, deren C-Prüfung vielleicht schon Jahre zurückliegt. Auch manch einer, der in seiner Jugend Klavier oder Orgel gespielt hat, findet gegen Ende seines Berufslebens den Weg zurück zur Kirchenmusik. Gerade die Seniorinnen und Senioren stellen eine wichtige Zielgruppe dar, sind sie doch eher bereit, regelmäßig Orgeldienste in den Kirchengemeinden zu übernehmen.

**Wir wollten ja sowieso noch über den kirchenmusikalischen Nachwuchs sprechen. Kann man sagen, wie viele der jüngeren Teilnehmerinnen und Teilnehmer be-**

#### **schließen, die Kirchenmusik zu Ihrem Hauptberuf zu machen?**

Eine überdurchschnittliche Zahl! Die KMF kann sicher als eine Art Kaderschmiede bezeichnet werden. Das hohe Niveau der C-Ausbildung, verbunden mit Praxisbezogenheit und dem breiten Fächerkanon, erweitert den Horizont vieler Jugendlicher im Hinblick auf eine eventuelle hauptberufliche kirchenmusikalische Ausbildung. Von der Struktur her ist ein C-Kurs eigentlich so etwas wie ein „Studium im Kleinen“ mit Einzelunterricht (Orgel, Klavier, Gesang), Gruppenunterricht (Chorleitung, Chorproben, Musiktheorie, Gehörbildung) und Vorlesungen (Musikgeschichte, Orgelkunde, Theologische Fächer).

Darüber hinaus habe ich durch meine langjährige Lehrtätigkeit im Hochschulbereich die Möglichkeit, manch einen un-

sicheren Jugendlichen zu motivieren, sich das Hochschulstudium zumindest einmal näher anzuschauen oder zum Beispiel den Informationstag einer Hochschule zu besuchen. In Zusammenarbeit mit der Direktorenkonferenz für Kirchenmusik führen wir im kommenden Jahr auch einen „Crashkurs Aufnahmeprüfung Kirchenmusik“ durch und bieten den Teilnehmer/innen damit eine intensive Vorbereitung auf diese Einstiegsvoraussetzung ins Kirchenmusikstudium.

Als Mitglied der Direktorenkonferenz und der Ausbildungsleitertagung für Kirchenmusik kann ich über die derzeit hervorragenden Berufsaussichten und die Attraktivität des Berufes in den verschiedenen Landeskirchen kompetente Auskünfte geben.



Die Kurse sind sicherlich auch eine gute Möglichkeit, dass sich die Jugendlichen untereinander austauschen...

Genau! Gerade die Jugendlichen finden in der KMF sehr viele „Gleichgesinnte“, müssen sich hier also nicht erst ihre „ungewöhnlichen“ Hobbys wie Orgelspielen, Singen oder Chorleiten erklären, was in den meisten Fällen einen großen Motivationsschub nach sich zieht.

Die KMF entwickelt dadurch eine große Bindungskraft, es entstehen Freundschaften über die Landeskirchengrenzen hinaus. Diese Verbundenheit geht sogar so weit, dass immer wieder ehemalige Teilnehmer/innen, die inzwischen ein Kirchenmusikstudium absolviert haben oder im Beruf stehen, den Wunsch äußern, in Schlüchtern unterrichten zu können.

**An der HfK können wir in letzter Zeit eine ansteigende Nachfrage von SchulabgängerInnen, die Kirchenmusik studieren wollen, verzeichnen. Können Sie diesen Trend für die KMF bestätigen?**

Man kann bei uns auf jeden Fall ebenfalls eine positive Entwicklung erkennen. Die Teilnehmerzahlen sind angesichts der allgemeinen demografischen Entwicklung zwar nicht mehr so hoch wie vor 20 Jahren, als es sogar Wartelisten für die C-Kurse gab, doch im Moment liegt die Anzahl bei den C-Kursen zwischen 15 und 35 Personen, so dass wir für das Jahr 2015 insgesamt mehr als 200 Teilnehmende in diesem wichtigen Bereich verzeichnen können.

**Das ist doch eine sehr erfreuliche Entwicklung! Ich hoffe, dass Sie und unsere Hochschule diesen Trend noch lange weiterbeobachten können und bedanke mich für das nette und interessante Gespräch.**

**Andreas Schneidewind** studierte an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg Kirchenmusik B und A. Daran schloss sich ein Studium im Fach Künstlerische Ausbildung Chorleitung bei Prof. Wolfgang Schäfer an der Musikhochschule Frankfurt an.

Er leitete von 1995 bis 2013 die Kantorei der Evangelischen Kirchengemeinde Walldorf. Von 2001 - 2013 unterrichtete er Chorleitung an der Musikhochschule Frankfurt, seit 2006 ist er als Lehrkraft für Chorleitung an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg tätig. Seit 2014 ist er Leiter der Kirchenmusikalischen Fortbildungsstätte Schlüchtern, seit 2015 zusätzlich Leiter der Kantorei Fulda.

## KURSÜBERSICHT 2016

Nr.	Datum	Titel
01	02.01.-10.01.	C-Kurs und Fortbildung (Januarkurs)
02	15.01.-17.01.	Chor der KMF (Januartreff)
03	01.02.-03.02.	Workshop Complete Vocal Technique
04	22.02.2016	Treffpunkt KMF
05	26.02.-01.03.	C-Kurs intensiv (1. Märzkurs)
06	04.03.-11.03.	C-Kurs intensiv (2. Märzkurs)
07	29.03.-09.04.	C-Kurs und Fortbildung (Osterkurs)
08	18.04.-22.04.	Orgelkurs für Senior/inn/en I
09	ab 22.04.	Kurs Eignungsnachweis Chorleitung
10	ab 22.04.	Kurs Eignungsnachweis Kinderchorleitung
11	01.05.-08.05.	Sologesangskurs im Frühling
12	08.05.-11.05.	Orgel Meisterkurs Jean-Claude Zehnder
13	13.05.-16.05.	Chor der KMF (25. Pfingsttreff)
14	25.05.-29.05.	Basiskurs Orgel intensiv
15	30.05.-02.06.	Singwoche für Senior/inn/en
16	17.06.-19.06.	Blockflöten Seminar
17	18.07.-29.07.	C-Kurs und Fortbildung (1. Sommerkurs)
18	01.08.-12.08.	C-Kurs und Fortbildung (2. Sommerkurs)
19	11.08.-21.08.	11. Sommerwoche: Orgelakademie Reink
20	15.08.-26.08.	C-Kurs und Fortbildung (3. Sommerkurs)
21	02.09.-04.09.	Szenische Gestaltung im Kinderchor
22	09.09.-17.09.	C-Kurs intensiv (1. Septemberkurs)
23	17.09.-25.09.	C-Kurs intensiv (2. Septemberkurs)
24	29.09.-03.10.	Sologesangskurs im Herbst
25	06.10.-09.10.	C-Kurs Populärmusik (Einführungskurs)
26	09.10.-11.10.	Anti-Aging für die Stimme
27	12.10.2016	Singen im Religionsunterricht
28	17.10.-23.10.	Kompaktkurs Eignungsnachweis Orgel
29	17.10.-28.10.	C-Kurs und Fortbildung (Oktoberkurs)
30	31.10.-01.11.	Orgelkurs für Senior/inn/en II
31	01.11.-09.11.	Croslikurs Aufnahmeprüfung
32	14.11.-17.11.	Orgel Improvisationskurs
33	15.11.-16.11.	Auffrischkurs Chorleitung

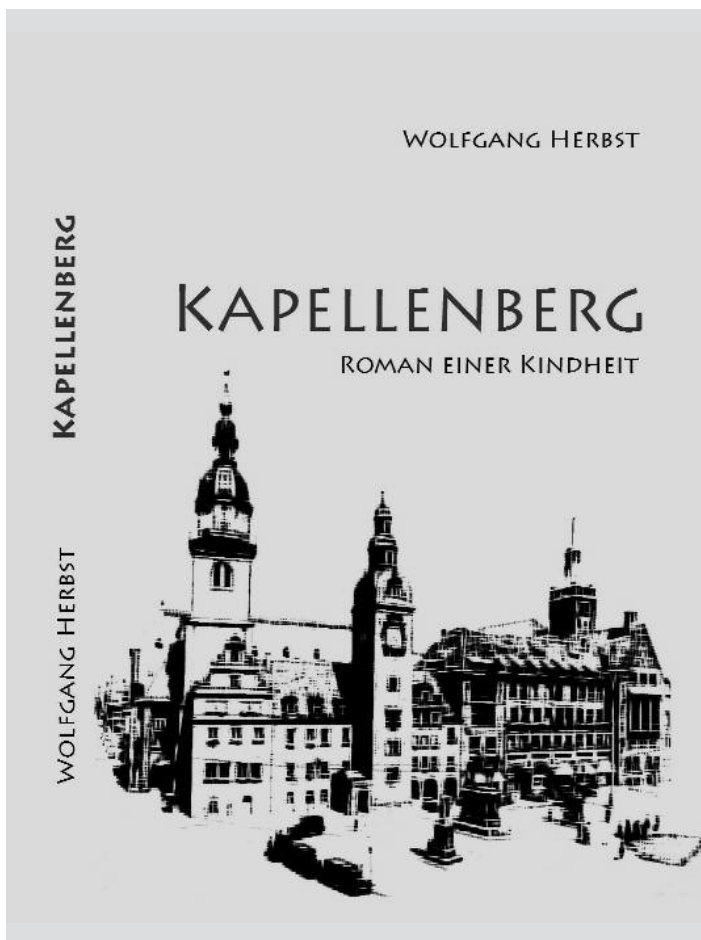
Weitere Informationen und Anmeldung: [www.kmf-info.de](http://www.kmf-info.de)  
Verein der Freunde und Förderer der KMF: [www.kmf-freunde.de](http://www.kmf-freunde.de)

# Buchvorstellungen

## Buchvorstellungen

Wolfgang Herbst: Kapellenberg

Einer glücklichen Fügung ist es zu verdanken, dass 2015 zwei lesenswerte Bücher erschienen sind, deren Autoren mit unserer Hochschule trotz ihres fortgeschrittenen Alters immer noch eng verbunden sind. Es handelt sich dabei um das autobiografische Buch *Kapellenberg* des langjährigen ehemaligen Rektors der HfK Wolfgang Herbst und um eine über viele Jahre hin entstandene Sammlung von Essays und Vorträgen *Über Musik und Musiker* des bekannten Komponisten Heinz Werner Zimmermann, der in den 1960er Jahren Dozent für Tonsatz an unserer Hochschule war. Zwei sehr unterschiedliche Veröffentlichungen, die jedoch, jede auf ihre Weise, sehr lesenswert sind und der Lektüre empfohlen werden. Im Folgenden nun jeweils eine Leseprobe.



Das Buch ist eine Liebeserklärung an das unzerstörte Chemnitz und zugleich die Chronik einer Kindheit, die im Bombenhagel ein jähes Ende fand. Es beschreibt einen Jungen, der nach Krieg und Vernichtung einen Neuanfang sucht.

Gunther Lenz genießt zusammen mit seinen Brüdern unbeschwerte Kindertage in Chemnitz. Er liebt die Straßen und Gassen seiner Heimatstadt und ihr blühendes kulturelles Leben.

Sein Vater, Dr. Hermann Lenz, ist ein hochmusikalischer und kunstsinniger Mann, der sich im Laufe seiner Schul- und Studienzzeit und später als Arzt vom potenziellen Antisemiten zum aktiven Nationalsozialisten entwickelt. Er arbeitet für den Rassenwahn Hitlers und der NSDAP.

Sein Sohn Gunther wächst zu einem fanatischen Hitlerjungen heran, der mit glühendem Eifer seinem Führer dient. Die Katastrophe der fast völligen Zerstörung erleben Gunther und seine Familie im Jahr 1945 in einem Bunker mitten in der brennenden Altstadt von Chemnitz.

Das Ende Hitlers und der Untergang des Nationalsozialismus lassen die äußere und innere Welt des Jungen vollkommen zusammenbrechen. Erst die Begegnung mit Karl Flaig, einem altern Mann, der ihm zuhört und für seine Fragen offen ist, gibt ihm wieder Boden unter den Füßen.

## *Der General und seine Bibel*

In Esslingen am Neckar herrscht Aufregung. Es ist das Frühjahr 1913, noch vor Beginn des ersten Weltkrieges. Da spricht sich herum, dass der beliebte und erfolgreiche Leitende Sekretär des Christlichen Vereins Junger Männer (CVJM), Karl Flaig, sein Amt aufgeben und in einer sächsischen Großstadt eine neue Stelle annehmen will. Die Esslinger bedauern den Weggang ihres aktiven und fantasievollen Sekretärs und können sich gar nicht damit anfreunden, dass dieser Mann, der schwäbisches Urgestein darstellt, ausgerechnet nach Sachsen auswandern will. Wie kann er so etwas rein sprachlich bewältigen?

In der Stadt Chemnitz sucht der Verein einen neuen Generalsekretär. Die Chemnitzer wünschen sich einen erfahrenen Jugendleiter, der die umfangreiche und vielfältige Jugendarbeit in der Stadt und dazu das dem CVJM gehörende „Hôtel am Friedrichplatz – Christliches Hospiz“ in der Gartenstraße erfolgreich weiterführen kann. Die Wahl trifft auf Karl Flaig, und die Chemnitzer sind sich sicher, eine gute Entscheidung getroffen zu haben. Der neue Generalsekretär tritt alsbald sein Amt an und versteht sein Engagement für die Jugend in Chemnitz von Anfang an so, wie er sein bisheriges Amt in Esslingen verstanden hatte: als eine Einladung zum christlichen Glauben und zur Lebensfreude. Dabei sind ihm Anspielungen auf Militär und Exerzierreglement durchaus willkommen. Die Hochachtung, mit der die Chemnitzer Jungen von ihm schlicht als vom „General“ sprechen, lässt er sich gern gefallen, und in seinem Arbeitszimmer hängt ein Bild, das den Schwaben hoch zu Ross vor einer angetretenen Jungmannschaft im Röhrsdorfer Park, einem der vom CVJM erworbenen und aufgebauten Freizeitareale vor den Toren der Stadt, zeigt. Fünfundzwanzig Jahre lang prägt Flaig das Bild des Vereins, bis im Januar 1939 dessen Arbeit von der Nazipartei verboten wird. Sie sieht in dieser Jugendarbeit eine ideologisch unkontrollierbare Konkurrenz zur Hitlerjugend.

Nach Kriegsende scheint nun die Zeit gekommen, das ungerechte Verbot zu widerrufen. Sofort bemüht sich Karl Flaig um die Wiederzulassung des CVJM in Chemnitz, doch bald stellt sich heraus, dass die Kultur-Offiziere der sowjetischen Besatzungsmacht mit der Jugendarbeit andere Pläne haben. Nicht nur im System der Nazis, sondern auch bei ihren eigenen Plänen stört ein freier christlicher Jugendverband, der sich staatlicher Kontrolle entzieht.

So bleibt Flaigs Traum vom Wiedererstehen des von den Nazis verbotenen CVJM unerfüllt, was ihn zunehmend schmerzt. Er kann seine christliche Jugendarbeit unter den Augen der sowjetischen Militärverwaltung nur in ungeklärten Verhältnissen und mit eingeschränkten Möglichkeiten weiterführen. Dazu kommt, dass jede sportliche Betätigung

untersagt worden ist, weil sie der Wehrtüchtigung dienen könnte. Die Russen wollen jede vormilitärische Ausbildung der Jugend in Deutschland, wie sie von den Nationalsozialisten betrieben worden war, unterbinden. Auch in den Schulen ist deshalb noch lange Zeit jeder Turn- und Sportunterricht verboten. Aber gerade ein Zusammenwirken von Besinnung und Freizeit, von Gemeinschaft und Spiel im Freien, hatte Flaigs Chemnitzer Arbeit ausgezeichnet und dem Verein ein umfassendes Vertrauen in der Öffentlichkeit und eine große Mitgliederbasis verschafft.

Eines Tages trifft Gunther in der Stadt einen Kameraden aus dem einstigen Bannorchester der Hitlerjugend unter der Leitung von Gisela Jahn. Er war etwas älter als Gunther und hatte dort Violoncello gespielt. Die beiden kommen ins Gespräch und gehen ein Stück miteinander. Sie erzählen sich, wie sie ihre noch immer schullosen Tage verbringen und wie sie mit ihrer Situation als ehemalige Hitlerjungen nach dem Ende der Nazizeit umgehen. Der Freund berichtet ihm, er habe einen neuen Jugendkreis gefunden, der ihn aufgenommen hätte und der für ihn zu einer Art Heimat geworden sei. Schließlich lädt er Gunther ein, diesen Kreis kennen zu lernen. Es sei keine feste Gruppe, sondern ein loses, unorganisiertes Treffen von Jungen unterschiedlichen Alters. Hier könne man Verbindung aufnehmen, ohne sich binden und verpflichtet zu müssen. „Du brauchst da nicht regelmäßig hinzugehen und kannst, wann immer Du willst, fernbleiben, ohne dich zu entschuldigen. Aber vielleicht gefällt es dir genau so wie mir. Probier es einfach mal, ich hole dich am Donnerstagnachmittag ab, und wir gehen zusammen hin.“ – Das war ein verlockendes Angebot. Aber: „Wo trifft man sich da eigentlich?“ fragt sein Gegenüber. „Nicht weit vom Opernhaus, im Hotel am Friedrichplatz, dem Christlichen Hospiz“.

Der Donnerstag kommt heran, und Gunther lässt sich zusammen mit seinem Bruder Diethelm abholen.

So begegnen die beiden zum ersten Mal dem schwäbischen Hotelier und Jugendleiter Karl Flaig, einem schon ziemlich alten und weisen Mann von achtundfünfzig Jahren. Der begrüßt die beiden und führt sie in sein kleines Büro. An diesem Tag sind nur wenige Jungen zur „Stunde“ erschienen. Sie passen auf Stühlen und Hockern eng sitzend noch irgendwie in den Raum. Karl Flaig erspart sich jede Einführung und jedes pädagogische Eingehen auf die Situation der Jungen, die fast alle den Boden unter den Füßen verloren haben. Er darf nicht mit ihnen Fußball spielen, weil Sport verboten ist, hält aber auch keine unterhaltsame Rätselstunde ab, um ihr Vertrauen zu gewinnen. Er holt keine Gitarre, um sie mit flotten Liedern zu locken. Er fragt höchstens nach ihrem Namen und noch nicht einmal, wo sie woh-

nen und was sie bewegt, zu kommen. Nichts ist übrig von den umfassenden Aktivitäten Flaigs im früheren CVJM, wo er auch Sportwettkämpfe, Geländespiele und anderes organisierte, um den Jugendlichen Freude zu machen und Geborgenheit zu bieten. Sie sitzen sich nur gegenüber, so wie sie sind.

Singen lässt er allerdings auch jetzt noch wie in alten Zeiten. Meist sind es Lieder, in denen das Christsein mit militärischen Bildern beschrieben und als Kampf dargestellt wird.

*Herr, wir stehen Hand in Hand,  
die dein Hand und Ruf verband,  
stehn in deinem großen Heer  
aller Himmel, Erd und Meer.*

Da ist von Fahnen die Rede, von Kämpfern und blanken Waffen. Solche Lieder stehen dem Ex-Hitlerjungen nahe, sie passen in seine von Kind auf gepflegte Vorstellung von Krieg und Heldentum. Er kann sie umweglos verstehen und sich in diese Welt trotziger Gewissheit einfühlen. Deshalb singt er sie mit Begeisterung. In seinem Kopf nistet aber noch immer das Lied von den schmetternden Fanfaren, in dem sie als Pimpfe begeistert den Refrain gesungen hatten:

*Unsre Fahne flattert uns voran.  
In die Zukunft ziehn wir Mann für Mann.  
Wir marschieren für Hitler durch Nacht und Not  
mit der Fahne der Jugend für Freiheit und Brot.*

Ein neues Lieblingslied wurde für Gunther jetzt „Kommt her, des Königs Aufgebot, die seine Fahne fassen.“ Da heißt es gleich in der ersten Strophe: „Für ihn wir treten auf den Platz. Und wo's den Herzen grauet, zum König aufgeschauet!“ Für ihn schwingt auch hier noch ein ungeklärter Rest von Liebe zum Führer mit, zu dem er aufgeschaut hatte. Aber noch mehr fasziniert ihn die Melodie, die einen großen Bogen schlägt von den hohen Tönen über der Oktave bis hinab zum Grundton, als wolle sie die ganze Welt umfassen. Sie bleibt für ihn unvergesslich und begleitet ihn Tag für Tag. Wer solche Melodien erfinden kann, denkt er, muss ein großer Meister sein.

Flaigs Arbeit mit diesen seelisch heimatlosen Jungen kommt sofort umweglos zur Sache. Er drückt jedem eine Bibel in die Hand und zeigt ihnen, wie sie das Matthäusevangelium aufschlagen können, ohne vorher ins Inhaltsverzeichnis zu schauen.

Es ist eine ungewohnte und fremde Welt, in die sie eingeführt werden. Schließlich lesen sie gemeinsam die „Bergpredigt“, nachdem sie im Evangelium endlich das Kapitel fünf ohne fremde Hilfe gefunden haben. Wort für Wort werden die „Seligpreisungen“ besprochen, von denen die Jun-

gen noch nie etwas gehört haben. Da gibt es manches, was nicht gleich verstanden wird, aber der Wissenshunger der Jungen ist unersättlich.

Was ist eigentlich „geistlich arm“ fragt einer, als sie an den Satz kommen „Selig sind, die da geistlich arm sind; denn das Himmelreich ist ihr.“ Der „General“ ist ein geduldiger Zuhörer und erklärt jeden Vers mit Liebe und Lebenserfahrung. Dann kommt der Vers fünf, und an dem bleiben Gunthers Gedanken für den Rest der Stunde hängen. „Selig sind die Sanftmütigen, denn sie werden das Erdreich besitzen.“ Er kann auf das, was danach noch gesprochen und besprochen wird, nicht mehr achten und zieht sich innerlich zurück, weil er zu sehr mit diesem Vers beschäftigt ist. Manchmal schaut er zum Fenster hinaus auf die Bäume am Friedrichplatz.

Das Erdreich zu besitzen, war doch genau das Ziel unseres Führers, denkt sich Gunther. Der hat Polen, die Tschechoslowakei, Frankreich, Holland, Belgien, Dänemark und Norwegen in Besitz genommen und große Teile Russlands besetzt, dazu noch Nordafrika. Nur die Starken, die rassistisch Überlegenen dürfen in dieser Weise das Erdreich für sich in Anspruch nehmen. Sie brauchen dringend Lebensraum, um sich gegen alles Schwache durchsetzen zu können. So hatte er es gelernt, und so geschieht es auch in der Natur. Aber nicht einmal der Führer hat das geschafft, obwohl er die Waffen-SS, die Leibstandarte „Adolf Hitler“ und eine riesige Wehrmacht mit Flugzeugen, Panzern und Schiffen, mit Artillerie und Infanterie und den raffiniertesten Waffen zur Verfügung hatte. Dazu Mölders, Udet, Prien, Rommel und viele hundert Helden und Ritterkreuzträger, deren Porträts zuhause in Gunthers Mappe sorgfältig gesammelt, eingeklebt und beschriftet sind, und die alle geschworen hatten, es gäbe für sie nur die Entscheidung zwischen Sieg oder Tod, keine verlorene Schlacht und niemals Rückzug – auch wenn er taktisch sinnvoll wäre – und schon gar keine Kapitulation.

Und jetzt behauptet einer, dass die Sanftmütigen – für Gunther sind das bisher nur Zauderer und Leisetreter gewesen – das Erdreich besitzen werden. Wie soll das gehen? Logischer wäre es doch, wenn den Sanftmütigen das Himmelreich zugeordnet würde als künftige Bleibe. Das würde passen, denn Sanftmut und Erdreich bringt er in seinen Gedanken nicht zueinander. Ein paar Verse weiter heißt es „Selig sind die Barmherzigen“, doch die waren bisher in seinen Augen nichts als Schwächlinge, die sich der Natur nicht beugen wollen und das Lebensunwerte zu erhalten versuchen, obwohl es auf Grund der Gesetze der Evolution ausgesondert und vernichtet werden muss, damit etwas Gesundes entstehen und sich behaupten kann.

Die Begegnung mit dem Satz von den Barmherzigen führt ihn in eine neue Richtung, und immer wieder spitzt es sich bei ihm auf die Frage zu, ob man sich eigentlich auf jeman-

den einlassen kann, der weder Held noch Sieger, noch Herrscher ist, sondern ein Barmherziger, ein Leidender, ein Verlierer und ein Hingerichteter. Gunther bleibt nach der „Stunde“ noch lange zurück und spricht mit Karl Flaig über seine Zweifel und Fragen. Er kommt das nächste Mal wieder und stellt neue Fragen. Immer geht es darum, wie eine bestimmte Bibelstelle zu verstehen sei. Er versucht, die alten Texte wahrzunehmen, auch wenn sie für ihn das eine oder andere Mal schwere Kost sind. Ganz langsam und unter Schmerzen beginnt sein Verstand und manchmal auch sein Herz, von Hitler Abschied zu nehmen, aber der Weg, den

Gunther noch zu gehen hat, ist weit und steinig. Genauer gesagt: Er dauert Jahre. Entscheidend ist jedoch, dass ihm jetzt einer zuhört, der, wenn es sein muss, selbst ganz offen sagt, auch er wisse dies oder jenes nicht. Vor allem nimmt er Gunthers Fragen ernst. Karl Flaig wird im Laufe der Zeit zur ersten und einzigen Vertrauensperson für den ehemaligen Hitlerjungen. Mit ihm beginnt das allmähliche Zuschütten des großen schwarzen Lochs. Er ist es, der dem Jungen einen Weg zeigt, der sich gemeinsam zu gehen lohnt, nachdem der andere Weg in Katastrophe und Untergang, in Betrug, Schande und tiefe Verletzung geführt hat.



KMD Prof. Dr. theol. Wolfgang Herbst, geb. 1933 in Chemnitz, Studium der Theologie in Leipzig, Heidelberg und Erlangen. Promotion zum Dr. theol. mit einer Dissertation über „Bach und die lutherische Mystik“. Studium der Kirchenmusik in Frankfurt a.M. Nach der A-Prüfung Kantor an der St. Martini-Kirche in Bremen-Lesum. Dozent an der Musikhochschule. 1969 Berufung zum Domkantor in Braunschweig.

Von 1976 bis 1998 Rektor der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg und Professor für Orgelspiel, Liturgik und Hymnologie. Herausgeber und Verfasser liturgischer und hymnologischer Standardwerke.

# Jäger & Brommer

Meisterwerkstatt für Orgelbau



Waldkirch Kölnau



Karlsruhe



Limburg Optingen



Eichstheim



Bruchsal

Neubau & Restaurierung mechanischer, elektrischer & pneumatischer Orgelwerke  
Wir freuen uns über viele nationale und internationale Projekte!

[www.waldkircher-orgelbau.de](http://www.waldkircher-orgelbau.de)

Jäger & Brommer  
Gewerbekanal 3 • 79183 Waldkirch/Germany • Tel. (49 0) 76 81 39 21 • [info@waldkircher-orgelbau.de](mailto:info@waldkircher-orgelbau.de)

# Buchvorstellungen

## Buchvorstellungen

Heinz Werner Zimmermann: Über Musik und Musiker



Dem Musikinteressierten bieten diese „Streifzüge“ durch die Welt der klassischen Musik immer wieder neue Anregungen:

Angefangen bei Bach und Händel, über Mozart, Beethoven, Schumann und Chopin bis hin zur klassischen Moderne reichen die Essays zu einzelnen Komponisten. Aber auch Orchester wie das des Leipziger Gewandhauses und die Berliner Philharmoniker sowie Institutionen wie die Villa Massimo werden vorgestellt und kritisch kommentiert.

Heinz Werner Zimmermanns Buch ist gekennzeichnet durch eine einfache, verständliche Diktion, die sich auch dem musikalischen Laien erschließt, dem Kenner und Liebhaber klassischer Musik.

- Essays von Bach bis Hindemith
- Anregungen zum Verständnis klassischer Musik auch für den musikalischen Laien

## Max Reger - wenn er heute noch lebte

Haben es die jungen Komponisten heute nicht viel leichter als frühere Komponisten? – Eine Frage, die immer wieder einmal zu hören ist. Ist sie berechtigt?

Junge Komponisten, welchen es um künstlerisch ernstzunehmende Musik zu tun ist, haben es heute in mancher Hinsicht zunächst tatsächlich leichter als junge Komponisten etwa des 19. Jahrhunderts. Ein junger Komponist in Deutschland wird heute an einer der vielen Musikhochschulen vier Jahre lang umfassend und kostenlos ausgebildet. Kompositionen von ihm werden gelegentlich in Hochschulkonzerten intern oder sogar in der Öffentlichkeit aufgeführt. Sie werden für bundesdeutsche oder gar internationale Musiktagungen befürwortet, und

nach Abschluss des Studiums bekommt der begabte junge Komponist vielleicht sogar ein staatliches Stipendium und kann ein Jahr oder zwei im Ausland weiterstudieren.

Jede mittlere Stadt – von den Großstädten ganz zu schweigen – hat heute einen Kulturdezernenten, der ab und zu Musiktage oder Musikwochen veranstalten lässt, bei denen oft auch ein Konzert jüngeren Komponisten vorbehalten ist; gelegentlich werden diese Konzerte von der regionalen Rundfunkanstalt aufgezeichnet und übertragen. Es gibt Kompositionspreise für junge Komponisten, Förderungspreise, sogar gelegentliche Kompositionsaufträge von Bühnen und Orchestern. Manche Interpreten sind auf der Suche nach Uraufführungen von an-

spruchsvollen Werken junger Komponisten, die sie den Rundfunkanstalten oder Konzertveranstaltern anbieten können. Die Behörden sind der neuesten Musik grundsätzlich freundlich gesinnt, bezuschussen sie manchmal und decken Defizite ab. Die Kühnheit mancher neuer kompositorischer Zumutungen wird von der Pressekritik als Neuigkeitswert willkommen geheißen.

Solcher Förderung kann sich heute ein begabter Komponist ernster Musik erfreuen, solange er noch nicht 30 oder 35 Jahre alt ist. Außerdem bietet sich dem jungen Komponisten vielleicht sogar eine Anstellungsmöglichkeit als Lehrbeauftragter an einer Musikhochschule oder an einem Konservatorium an – von praktischen Tätigkeitsmöglichkeiten etwa in Orchestern oder Opernhäusern ganz zu schweigen. So weit so gut. Auf den ersten Blick scheint alles in bester Ordnung zu sein. Erst beim näheren Hinsehen werden die Schwierigkeiten eines aufstrebenden, jungen Komponisten von heute sichtbar.

Es gibt einen Originalbrief Max Regers aus dem Jahre 1905;

Reger war damals 32 Jahre alt – also noch ein junger Komponist. In seinem Brief, der an die GEMA gerichtet war – damals hieß die Inkasso-Organisation für Kompositorische Aufführungsrechte und Aufführungstantiemen noch AFMA – meldete er seine neue viersätzig Sinfonietta op. 90 für großes Orchester an, ein Werk



von 45 Minuten Dauer. Zugleich nennt er die Orchester, die sein Werk bereits in der folgenden Saison 1905/06 zur Aufführung bringen würden: Es sind nicht weniger als 27 (siebenundzwanzig!). Sein Werk werde in folgenden Städten erklingen: Berlin, Hamburg, Leipzig (Nikisch), Köln, Landau, Essen, Wien, München, Bremen, Breslau, Bielefeld, Bückeburg, Dortmund, Dresden, Düsseldorf, Heidelberg, Hannover, Krefeld, Mannheim, Mainz, Sondershausen, Stuttgart, Weimar, Basel, Genf und Frankfurt a.M. – eine eindrucksvolle Aufführungsreihe. Schon nach der ersten Aufführungssaison war Regers Sinfonietta also in ganz Deutschland bekannt. Lebte Reger als 32-jähriger Komponist heute, so wäre das völlig undenkbar. Reger müsste froh sein, wenn sein Werk in der ersten Saison nach der Uraufführung noch eine einzige weitere Aufführung zu verzeichnen hätte. Einigermassen sicher wäre höchstens, dass die Uraufführung auch in einem deutschen Rundfunksender ausgestrahlt würde – allerdings zu spätabendlicher Stunde.

Max Reger wäre also vom Publikum heute weitgehend abgeschnitten. Es wäre naiv anzunehmen, eine spätabendliche Radioübertragung könnte Konzertaufführungen in 25

oder 26 weiteren Städten ersetzen. Eine Rundfunkübertragung kann der Rundfunkhörer leise stellen oder abschalten; und vor allem: Der Komponist hat keine Ahnung, wie der Rundfunkhörer seine Musik zu Hause aufnimmt.

Andererseits wäre Max Reger heute weit stärker von der ihm damals noch weitgehend missgünstigen Presse abhängig. Wenn damals in siebenundzwanzig Städten schätzungsweise etwa 150 Konzertbesprechungen erschienen – allein Berlin hatte damals etwa zwanzig Tageszeitungen, heute sind es vielleicht noch fünf – so war Regers Chance ziemlich groß, dass immerhin wenigstens zwei Dutzend davon verständnisvoll positiv und förderlich waren. Wieviel stärker und hinderlicher würde für ihn heute eine missgünstige Pressekritik ins Gewicht fallen, falls sie gelegentlich die einzige ist, die überhaupt noch erscheint.

Auch über seine Klaviermusik oder über seine Kammermusik könnte Reger heute keine Anhängerschaft mehr gewinnen; wahrscheinlich würde er dafür nicht einmal mehr einen Verleger finden. Denn wo heute ganz selten noch Hausmu-

sik gemacht wird, befasst sie sich im Allgemeinen nicht mit 32-jährigen zeitgenössischen Komponisten. Regers Klavier- und Kammermusik bliebe also heute zumeist in der Schublade, kaum dass die Uraufführung verklungen worden wäre. Nach einiger Zeit würde es schwierig werden, sie überhaupt kennenzulernen.

Reger könnte heute auch als Pianist kaum mehr reüssieren. Die berufliche Spezialisierung hat heute den Musikinterpreten auf so hohe, unerreichbare internationale Standards gehoben, dass ein Komponist in der modernen Konzertwelt kaum noch mithalten kann. Das gilt auch für den Dirigenten Reger, der später so erfolgreich die Meininger Hofkapelle zu leiten verstand: Wo gibt es heute noch eine Staatskapelle, die einen namhaften jungen Komponisten ohne Pult-erfahrung zum Chefdirigenten machte?

Reger wäre heute mit einigem Glück also vermutlich Professor an der Münchener Musikhochschule (das kann man heute schon mit 32 Jahren sein), hätte wahrscheinlich seine 18 Wochenstunden Tonsatzunterricht zu erteilen und müsste versuchen, ausübende Interpreten für seine Werke zu interessieren und überregional beachtete Konzertpodien für ihre Uraufführung ausfindig zu machen. Der Münchener Kulturdezernent wäre ihm dabei von Amts wegen behilflich, ohne ihn aber anderen gleichaltrigen Komponisten allzusehr vorziehen zu dürfen. Reger würde zunächst versuchen, seine erwähnte Sinfonietta beim Radio-Symphonieorchester zur Uraufführung bringen zu lassen. Nach dieser großen Or-

chester-Aufführung müsste sich Reger in München dann aber wahrscheinlich mit einigen Kammermusikaufführungen im Hochschulsaal oder in einer der Münchener Kirchengemeinden zufrieden geben. Auch eines der Münchener Kammerorchester oder das Orchester der Jeunesses Musicales würden wohl gelegentlich eine der Kompositionen des Vielschreibers Reger aufführen; diese würde wohl später auch von dem fraglos unentbehrlichen Kultursender Bayern IV Klassik zu mitternächtlicher Stunde in der Sendung Concerto Bavarese ausgestrahlt werden. Aber würde dadurch ein Nikisch (oder ein von Karajan) auf Reger aufmerksam? Gelegentlich würde er von einem interessierten Musikkritiker gefragt, welcher musikalischen Stilrichtung er sich zu rechne. Reger würde wahrscheinlich ziemlich sackgrob antworten, dass er einen höchstpersönlichen Kompositionsstil habe, dessen er sich absolut sicher fühle; nein, auch bei internationalen Ferienkursen für Neue Musik sei er noch nie gewesen. Ein schwieriger Mann. Schwer einzuordnen. Höfliches Bedauern.

Brechen wir ab, um nicht allzu ironisch zu werden. Völlig fern liegt hier die Absicht, Reger verkleinern zu wollen. Aber es schien immerhin illustrativ, ihn in die heutige Musikwelt zu versetzen. Hier sind die Probleme des heutigen jungen Komponisten: Nur noch wenige Orchester spielen einmal eines seiner Werke: Denn es gibt heute zwar wahrscheinlich weit mehr junge Komponisten als vor hundert Jahren, leider aber bestimmt weit weniger Orchester. Es gibt also nur noch einen Bruchteil der vielen damaligen Aufführungsmöglichkeiten. Nur noch wenige öffentliche Konzerte bringen neue Musik junger Komponisten und solche Konzerte sind oft halb leer. Wo also sollen diese jungen Komponisten ihr Echo, ihre Anhängerschaft finden?

Ein weiteres gravierendes Problem: Die Mehrheit des bürgerlichen Abonnentenpublikums – darunter auch viele erfahrene Musikfreunde – setzt heute jede zeitgenössische Musik mit einem ihnen unverständlichen Experimentalismus gleich, den sie zu meiden suchen. Interessierte, von Berufs-

wegen neugierige Musikfachleute hingegen begrüßen gerade das Experimentalistische im Sinne radikaler musikalischer Traditionslosigkeit. Wenn die rar gewordenen Aufführungsmöglichkeiten für neue Musik für sie informativ bleiben sollen, müssen sie daher ein Auswahl im Sinne einer Ausgrenzung des nicht Allerneuesten fordern. Ein fürstlicher Mäzen konnte die künstlerische Auswahl früher auf seinen privaten Geschmack stützen; wo jedoch heute öffentliche Gelder ausgegeben werden, muss dabei nach objektiven Kriterien gesucht werden. Konzerte mit neuer Musik müssen daher über den neuesten Stand des aktuellen Komponierens informieren. Die aufgeführten neuen Musikwerke müssen dann kein Potential des Überdauerns mehr zeigen, sondern nur noch typisch für aktuelle experimentalistische Trends sein. Schließlich wenden sich die aufzuführenden Werke dann von vornherein nur noch an professionell interessierte Hörer und sind vergessen, sobald sie nicht mehr aktuell sind. Bleibende Repertoirewerke sind hier nicht mehr gefragt.

Zu kurz kommen dabei alle jungen Komponisten, die sich nicht dazu berufen fühlen, mit jedem neuen Werk neue Verblüffungen auszulösen, die sich vielmehr ihren eigenen Ideen hingeben und in lebenslanger Entwicklung ein unverwechselbares überlebensfähiges Oeuvre schaffen wollen. Hat ein solches Oeuvre, falls es heute noch entsteht, noch eine Chance? Ist es öffentlich noch gefragt? Gibt es heute noch jemanden, für den es geschrieben wird? Wer setzt sich für seine Aufführung ein? Wer macht es bekannt?

Betrachtungen dieser Art wollen darauf aufmerksam machen, dass es der originell begabte junge Komponist, auf den die Musikfreunde hoffen, heute nicht leichter hat als früher; wahrscheinlich sogar schwerer. Und so paradox es in unserem Zeitalter der elektronischen Kommunikationsmittel und der Massenmedien auch klingen mag: Dass wir die überzeugend neuartige und originelle Musik dieses begabten jungen Komponisten dann auch tatsächlich zu hören bekommen, das dürfte unter den heutigen Bedingungen unserer modernen Musiklebens am allerschwierigsten sein.



Prof. Dr. h.c. Heinz Werner Zimmermann wurde am 11.8.1930 in Freiburg im Breisgau geboren. Er erhielt Kompositionsunterricht bei Julius Weismann und Wolfgang Fortner. Nach dem Studium war Heinz Werner Zimmermann von 1954 bis 1963 Dozent für Komposition und Musiktheorie am Kirchenmusikalischen Institut Heidelberg (heute Hochschule für Kirchenmusik). Es folgte 1963 die Berufung zum Direktor und Kompositionslehrer an die Kirchenmusikschule Berlin-Spandau, an der er bis 1975 tätig war. Von 1975 bis 1995 unterrichtete er Komposition an der Musikhochschule Frankfurt am Main. Von den Universitäten Leipzig und Wittenberg (USA) erhielt Heinz Werner Zimmermann Ehrendokortitel; an letzterer war er 1971 Gastprofessor für Komposition. Heinz Werner Zimmermann gilt als einer der herausragenden Komponisten geistlicher Musik der Gegenwart.

**VR-KlimaOffensive**



**„Meine ganz persönliche Energie-wende.“**

**Sanieren. Modernisieren. Profitieren!**

*Energie sparen – Wohnwert gewinnen – Klima schützen.*



Frank Feigenbutz  
Berater VR-KlimaOffensive

  
**HEIDELBERGER VOLKSBANK**  
Ihre Bank



**Druckt  
zuverlässig,  
schnell  
und günstig.**

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) 2 80 38

# Griechische Taverne

Restaurant an der Bergbahn  
Michael Exarchos

Besuchen Sie das Restaurant  
für griechische Spezialitäten

Für besondere Anlässe  
stehen Ihnen zwei Nebenzimmer  
zur Verfügung.



### *Neue Orgeln für historische sakrale Bauwerke*

„In welchem Style sollen wir bauen?“ – Mit diesem Satz bringt Architekturtheoretiker Heinrich Hübsch 1828 das Problem auf den Punkt, mit dem sich Orgelplaner heutzutage konfrontiert sehen. In welchem Stil soll die neue Orgel auf den gewachsenen Kontext eines Gebäudes reagieren, das vom Baustil seiner Entstehungszeit, späteren Änderungen und Einbauten geprägt ist? Soll die Orgel ihre eigene Entstehungszeit, also ihre Modernität zeigen? Soll sie im äußeren Stil ihres inneren Klangs erbaut werden (häufig Barock oder französische Romantik)? Oder stilistisch mit dem Raum verschmelzen? Jede dieser Lösungen hat ihre Berechtigung.

Die folgenden zwei Beispiele zeigen, welche Planungsüberlegungen zum Ziel führten.

#### **Die Chorgorgel für den romanischen Dom zu Worms.**

Unter den Verantwortlichen war klar, dass als klanglicher Kontrast zur rheinischen Schwalbennest-Hauptorgel eine Chorgorgel im Klangstil der französisch-romantischen Orgel des ausgehenden 19. Jh. gebaut werden sollte und zwar neben dem Rokoko-Chorgestühl.

Die Gehäusetiefe musste möglichst gering sein, um den Blick auf Balthasar Neumanns berühmten barocken Hochaltar nicht einzuschränken.

Der französisch-romantische Klang lässt sich am Gehäuse ablesen: Das Design folgt dem neobarocken Baustil des ausklingenden 19. Jhs. Gleichzeitig nimmt die Orgel so direkten stilistischen Bezug auf die im Dom vorhandenen Einbauten. Die Orgel wird eins mit dem Raum, sie verschmilzt mit den hölzernen Einbauten.



**Die Hauptorgel der neuromanisch-neugotischen Kirche St. Martin in Hermeskeil** mit Marienalter im barocken Stil. An den Luxus von Haupt- und Chorgorgel konnte man in Hermeskeil nicht denken. Die Hauptorgel sollte daher klanglich so gestaltet werden, dass die gesamte Orgelliteratur auf ihr stilgerecht erlebbar war.

Hierfür ist der „Mittelrheinische Klangstil“, der von den berühmten Orgelbauern Stumm geprägt wurde, ideal. Er entspricht in seiner Grundsubstanz einer Orgel des 18. Jhs. Deren Gehäuse war geprägt durch schmale Türme und Felder mit barocken Gesimsen und Ornamenten. Diese Stilelemente haben wir hier als Grundlage gewählt.

Zusätzlich erhielten die Schleierbretter über den Pfeifen Motive aus der neugotischen Deckenbemalung. Das Größenverhältnis von Rückpositiv zum Hauptgehäuse sehen wir hierbei als wichtiges Gestaltungselement, ebenso die Gehäuseproportionen, die die Regeln des goldenen Schnitts berücksichtigen.

Auch bei dieser Orgel strebten wir eine Synthese aus Klang und Aussehen an, verbunden mit der Aufnahme von Stilelementen des Raums. So entstand, wie in Worms, eine Harmonie für Auge und Ohr.

# Projekte Projekte

## ■ Orgelführungen für Kinder

„Welches ist die Pfeife und welches die Flöte?“. Der Organist, der eben noch kräftig in die Tasten griff, hält nun eine Orgelpfeife in der rechten Hand, in der linken eine Blockflöte. Dies scheint nur eine leichte Frage... „Das ist die Flöte!“ rufen zahlreiche Kinder überzeugt und deuten auf die linke Hand des Fragenden. Dieser lächelt verschmitzt und schüttelt den Kopf. „Schaut einmal genau hin“, sagt er: „Das ist zwar eine Blockflöte, aber ich habe alle Löcher bis auf das große zugeklebt. Es kommt nur ein einziger Ton, wenn ich hineinblase. Deshalb ist das eine Pfeife. Bei der Orgelpfeife habe ich wiederum einige Löcher hineingebohrt, so dass man auf der Orgelpfeife nun flöten kann“. Die 6-jährige Hannah nickt mit dem Kopf. Das hat sie verstanden! „Aber wie kommt denn nun der Ton aus der Orgel“, will sie wissen? „Der Ton entsteht durch Luft, die sich bewegt“, erklärt Orgelprofessor Carsten Klomp und demonstriert das Phänomen mit einem Luftballon. Dieser wird aufgeblasen und dann über das Mundstück der Flöte gestülpt. Ein Ton erklingt, der mit der herausströmenden Luft im Raum verhallt.

Seit März 2015 finden an der HfK regelmäßig einstündige Orgelführungen für Kindergarten- und Schulkinder durch Carsten Klomp und Gerhard Luchterhandt statt. Das Interesse ist so groß, dass nicht alle Wünsche nach einer Führung auf Anhieb erfüllt werden können. Im Semesterbetrieb ist der Raum mit der „neuen“ Schiegnitz-Orgel vor allem für den Orgelunterricht und die Übeeinheiten der Studierenden reserviert. Nur ausnahmsweise, bspw. in der jedes Semester stattfindenden Chorwoche, in der die Studierenden mit Chor-singen beschäftigt sind, ist Raum 16 für Orgelführungen verfügbar.

Die Orgelführungen sind auch im Ferienprogramm der Stadt Heidelberg aufgeführt. Im Rahmen dieses Angebotes verfolgten im Juli etwa 40 Kinder zwischen 4 und 12 Jahren sowie einige Eltern und Großeltern mit Freude und Interesse den verbalen und musikalischen Ausführungen von Orgelprofessor Carsten Klomp. Neben einer Geldspende gab es nach dieser Führung erfreulicherweise auch einen Eintritt in den Freundeskreis der Hochschule. Durch einen Artikel in der regionalen Tageszeitung ist zudem ein Veranstalter für chinesische Reisegruppen auf das Angebot gestoßen und hat eine Orgelführung mit anschließendem Orgel-Kurzkonzert in der Christuskirche in Heidelbergs Weststadt gebucht. „Die Orgel ist in China weitgehend unbekannt. Die Erklärungen über die Funktionsweise einer Orgel, deren Individualität im jeweiligen Kirchenraum und die wunderbare Musik haben uns sehr beeindruckt“, freut sich der Veranstalter. Auch für den Rest des Jahres gibt es schon zahlreiche Anfragen, u.a. für das Ferienangebot einer Heidelberger Kirchengemeinde, aber auch einer inkludierten Schule.

*Cornelia Winter*



Gerhard Luchterhandt bei der Orgelführung

## ■ Unter Strom - Neue Band an unserer Hochschule

Die kirchenmusikalische Landschaft ist heutzutage enorm vielfältig. Aufgabenstellungen, wie sie noch vor 20 Jahren unvorstellbar waren, kommen heute auf unsere Absolventinnen und Absolventen zu. Der große und inzwischen sehr differenzierte Bereich der Populärmusik ist so etwas. Infolge dessen wird auch der Ruf nach einer deutlich professionelleren Ausbildung auf diesem Gebiet immer lauter.

Auch das Studienangebot der Heidelberger Hochschule trägt dem schon seit längerem Rechnung. So gibt es hier das von Gerd Peter Murawski betreute Fach Jazzpiano und ein ebenfalls von ihm gehaltenes Seminar Populärmusik. Auch das in lockerer Folge unter der Leitung von Gerhard Luchterhandt auftretende Jazzensemble setzt einen Akzent in dieser Richtung.

Nun bot sich kurzfristig die überaus günstige Gelegenheit, das Angebot in Sachen Pop-Musik deutlich zu erweitern. Eine bisher in Eigenregie unter der Leitung unseres Dozenten Christoph Georgii auftretende Band wird in Zukunft durch den Heidelberger Kirchenkreis finanziert, um in besonders musikalisch gestalteten Gottesdiensten im Heidelberger Raum mitzuwirken. Es ist nun gelungen, die Mitglieder dieser Band an unsere Hochschule zu binden. Die Sängerin Tine Wichmann von der Pop-Akademie Mannheim wird bei uns Pop-Gesang unterrichten, der Schlagzeuger Jens Nobiling ist im Bereich Percussion eingestiegen. Christoph Georgii schließlich will sein Unterrichtsangebot auf den Bereich Band-Praxis ausweiten. Von der außergewöhnlich hohen Qualität dieser Formation konnten sich die Hochschulangehörigen anlässlich des Gottesdienstes zur Semestereröffnung überzeugen. Hier ging wirklich, wie man so schön sagt „die Post ab“. Bei unseren Studierenden hat diese Initiative ein sehr positives Echo gefunden, so konnte der Unterricht schon volle Fahrt aufnehmen. Es ist durchaus denkbar und wünschenswert, dass sich schon bald eine weitere Band aus den Reihen der Studierenden bildet und so die Szene bereichert.

Besonderer Dank geht in Zusammenhang mit diesem Projekt auch an unsere Beauftragte für Fundraising und Öffentlichkeitsarbeit Cornelia Winter, die diese Initiative nachhaltig befördert hat.

*Bernd Stegmann*



Semestereröffnung mit der Band **Enaim** bestehend aus Christoph Georgii, Tine Wiechmann, Manuel Steinhoff und Jens Nobiling

## ■ Kooperation mit der Universität Heidelberg nimmt konkrete Formen an

Die nun schon seit einigen Jahren praktizierte Kooperation zwischen HfK und der Heidelberger Universität (gemeinsam mit der theologischen Fakultät durchgeführte Seminar-Gottesdienste, die nun in die fünfte Runde gehende Summer School und anderes) nimmt mit Beginn des Wintersemesters 2015/16 weitere konkrete Formen an.

Ein zwischen der Badischen Landeskirche und der Universität geschlossener Vertrag regelt die Rahmenbedingungen für den Besuch und die Anrechenbarkeit von Lehrveranstaltungen der jeweils anderen Seite. Die Studierenden der Hochschule für Kirchenmusik können somit in Zukunft an der Universität folgende Fächer belegen:

- Vorlesung: Musik in Frankreich - französische Musik (16.-20. Jhdt), Prof. Dr. Inga Mai Groote
- Proseminar: Brahms' Chormusik, Prof. Dr. Inga Mai Groote
- Proseminar: Giovanni Pergolesi: Werk und Rezeption, Dr. Joachim Steinheuer
- Kurs: Musikwissenschaftliche Editionstechniken, Dr. Rüdiger Thomsen-Fürst
- Vorlesung: Schuberts Instrumentalmusik, Prof. Dr. Dorothea Redepenning
- Hauptseminar: Kompositorische Bach-Rezeption, Prof. Dr. Dorothea Redepenning
- Proseminar: William Byrd und die Chapel Royal, Adrian Kuhl, M.A.

Den Studierenden der theologischen Fakultät und des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität stehen bei uns folgende Lehrveranstaltungen offen:

- Seminar: Händels Messias - gattungsgeschichtliche, formale und aufführungspraktische Aspekte, Prof. Bernd Stegmann
- Badischer Kammerchor, Prof. Bernd Stegmann
- Seminar: Hymnologie - Geschichte des Singens und Musizierens im christlichen Gottesdienst, Prof. Dr. Martin Mautner
- Seminar: Liturgik - Kirchenmusik im gottesdienstlichen Kontext, Prof. Dr. Martin Mautner
- Seminar: Lied- und Oratorien-gestaltung, Prof. Sebastian Hübner & Almut Riecke
- Seminar: Instrumentation und Orchesterbehandlung im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt
- Seminar: Populärmusik, Grundlagen der Instrumentenkunde, Harmonielehre und Rhythmik, Gerd-Peter Murawski
- Seminar: Aus- und Fortbildung zum Orgelsachverständigen
- Seminar: Aus- und Fortbildung zum Glockensachverständigen

## ■ Singen macht Spaß - Neues Kinderchor-Projekt an der HfK

Dass der Schlüssel zu einer nachhaltigen kirchenmusikalischen Arbeit bei den Kleinsten anfängt, dürfte sich inzwischen herumgesprochen haben. Daher legt die HfK seit jeher großen Wert auf eine fundierte Ausbildung im Bereich Kinderchorleitung. Legendär sind inzwischen die Kurse und Workshops bei Rolf Schweizer, zu denen seinerzeit die Studierenden der Hochschule nach Pforzheim pilgerten, um von dessen innovativer musikalischer Arbeit mit Kindern zu profitieren. Seit längerer Zeit ist es nun gelungen, das Angebot auf diesem so wichtigen Gebiet zu verstetigen. Mit Michael Braatz haben wir heute einen sehr erfolgreichen Heidelberger Kantor im Dozententeam, in dessen lebendige Kinderchorarbeit unsere Studierenden aktiv eingebunden sind. Aus sporadisch stattfindenden Exkursionen ist damit nun eine mehrsemestrige nachhaltige Erfahrung geworden.

Warum nun soll an der HfK ein weiterer Kinderchor gegründet werden, wie dies geplant ist? Grundgedanke dabei ist natürlich zunächst, der musikalischen Arbeit mit Kindern bei uns weiteren Raum zu geben, ohne dabei in Konkurrenz zu schon Bestehendem zu geraten. Darüber hinaus wollen wir mit dieser Initiative die Hochschule noch deutlicher im Heidelberger Kulturleben positionieren. Mit ihren zahlreichen Konzerten, der Summer School und vielen anderen Aktivitäten ist sie zwar schon jetzt ein bedeutender Faktor, aber die Vielfalt der Vernetzung in der Region kann noch beträchtlich gesteigert werden. Ein willkommener Nebeneffekt dieser Kinderchorinitiative wäre also in eben dieser Vernetzung zu sehen. Dies ist auch der Grund, warum unserer Fundraising-Beauftragten Cornelia Winter diese Unternehmung so wichtig ist.

Wir sind sehr froh darüber, mit Friedhilde Trüün eine der überregional bedeutendsten und erfolgreichsten Spezialistinnen für

das Singen mit Kindern für die Betreuung dieses Projekts gewonnen zu haben. Als „Start up“ soll im März 2016 eine Werkwoche unter dem bekannten Label *SingBach* in der HfK stattfinden, zu der alle dritten Klassen der Heidelberger Grundschulen eingeladen sind. Friedhilde Trüün wird dann in ihrer gewohnt mitreißenden Art wohl auch den schüchternsten Drittklässler zu einem begeisterten Sänger und Bach-Fan machen. Das Ganze mündet dann in ein in der Christuskirche stattfindendes Konzert. Im folgenden Artikel der Rhein-Neckar-Zeitung vom 13.10.2015 wird deutlich, wie sehr dieses Großereignis bereits seine Schatten vorauswirft.

Bernd Stegmann

## Johann Sebastian Bachs berühmte Werke sind auch etwas für Kinder

Projekt „Sing Bach“ der Hochschule für Kirchenmusik mit rund 200 Schülern – Aufführung im März

Von Marion Gottlob

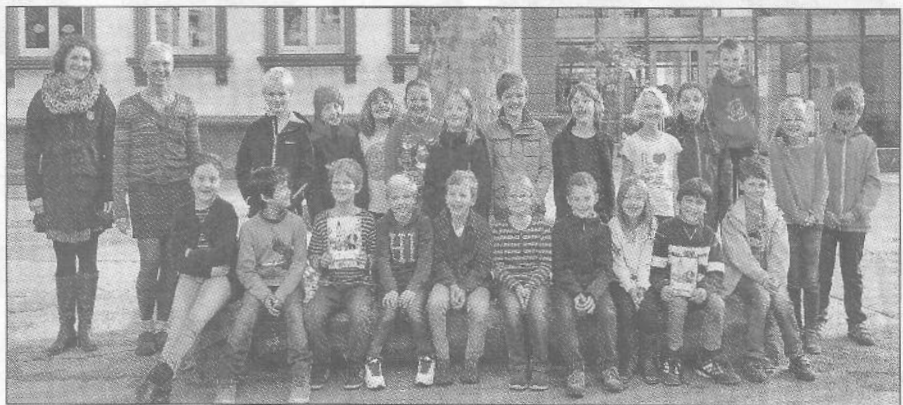
**Wieblingen.** Eigentlich hat die Fröbelschule ein Sportprofil – aber es wird dort auch mit Begeisterung gesungen. „Das stärkt das Gefühl für die Gemeinschaft“, sagt Rektorin Antje Spellig. Damit war klar, dass die Schule mit einer Klasse bei dem Projekt „Sing Bach“ der Hochschule für Kirchenmusik mitmachen würde: Rund 200 Drittklässler aus ganz Heidelberg werden im März gemeinsam ein Chorkonzert mit Werken von Johann Sebastian Bach geben. Der achtjährige Tobias freut sich schon: „Ich finde es toll, wenn wir zusammen was Neues ausprobieren.“

Das Konzept zu „Sing Bach“ hat Friedhilde Trüün entwickelt. Die Kirchenmusikerin und Dozentin an der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen wurde mehrfach ausgezeichnet, auch mit dem Deutschen Kulturförderpreis. Im nächsten Jahr soll die Pädagogin einen neuen Heidelberger Kinderchor an der Hochschule leiten. Bei den Vorgesprächen mit Rektor Prof. Bernd Stegmann und Mitarbeiterin Cornelia Winter ergab sich die Idee, zuerst das „Sing Bach“-Projekt nach Heidelberg zu holen. Und so funktioniert es: Zuerst werden die Lehrer geschult, später erlernen alle Teilnehmer-Kinder in einer Projektwoche mit Trüün die Texte und Melodien – und als „Belohnung“ gibt es ein Konzert mit rund 200 Kindern und den Eltern. Dabei ist der Barock-Komponist Johann Sebastian Bach nicht etwa zu ernst oder nach 300 Jahren überholt für ein solches Projekt. Da gibt es etwa selbst geschriebene Texte zu Bach-Melodien: „Der Kantor Bach persönlich schreibt die Noten aufs Papier und wie gewöhnlich fehlt ihm wieder, ach,

es ist schon spät, ein XXL-Kopiergerät, mit dem alles ratzfatzt geht.“

Die Pädagogin Trüün hat aber auch keine Scheu, mit den Kindern berühmte Lieder aus dem Weihnachtsoratorium („Großer Herr, o starker König“), der Johannes-Passion („Lasset uns den nicht

Heft, ergänzt durch Rätsel und Comics. Und man weiß, dass die Eltern zu Hause automatisch mit ihren Kindern Bach-Songs kennenlernen und singen – sodass sie beim Konzert mitwirken werden. Hochschulmitarbeiterin Winter: „Wir wollen mit dieser Initiative die Hoch-



Sie machen bei dem großen „Sing Bach“-Projekt der Hochschule für Kirchenmusik mit, bei dem 200 Grundschüler Bach-Werke singen. Unser Foto zeigt eine dritte Klasse der Fröbelschule mit Projektleiterin Cornelia Winter und Klassenlehrerin Nicole Ruch (links). Foto: Friederike Hentschel

zerteilen“), der Matthäus-Passion („Gebt mir meinen Jesum wieder“) oder die Kantate „Jesus bleibt meine Freude“ einzuüben. Sie weiß aus Erfahrung, dass die Drittklässler die Texte und Melodien mit Leichtigkeit auswendig lernen und mit Gesten betonen wie große Popmusiker.

Denn das Projekt lief zuvor schon in einigen Städten, unter anderem in Tübingen und Karlsruhe. Und für die Kinder steht ohnehin eins im Mittelpunkt: „Beim Singen wird man froh“, meinen etwa die beiden achtjährigen Elisa und Patrick. Und Lena ergänzt: „Es ist toll, wenn bei einem Auftritt alle klatschen.“ Zur Übungswoche gibt es ein Bach-Lieder-

schule nach außen öffnen und die Heidelberger Kinder in die Hochschule holen.“

① **Info:** Die Lehrerfortbildung für das Projekt findet am 11. November statt – es dürfen auch Lehrer teilnehmen, deren Klasse nicht dabei ist. Die Kinderproben laufen vom 7. bis 10. März 2016, Termin für das große Konzert ist der 11. März. Die Teilnehmerzahl ist begrenzt, eine Anmeldung ist erforderlich und noch bis 16. Oktober möglich unter Telefon 06221 / 27062 oder per E-Mail an sekretariat@hfk-heidelberg.de.



**Zwei Jubilare-zwei Tondokumente:**

10 Jahre Schiegnitz-Orgel der Annakirche zu Limburg

[www.unda-maris.de/UM20481.htm](http://www.unda-maris.de/UM20481.htm)

5 Jahre Restaurierung der Orgel der Ludwigskirche zu Karlsbad-Langensteinbach

chem. Schloßkapelle Karlsruhe von Ferdinand Stieffell 1786

[www.aeolus-music.com/Orgelmusik](http://www.aeolus-music.com/Orgelmusik)





*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

Spezial Flügel- & Klaviertransporte  
Th. Kurz



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

## ■ Interpretationsseminar mit Jean-Claude Zehnder in der HfK Heidelberg

Ende Januar 2015 bekam unsere Hochschule Besuch aus der Schweiz: Durch die Vermittlung unserer Cembalo- und Generalbaßspiel-Dozentin Christiane Lux konnte der international renommierte und weltbekannte Organist, Bach-Forscher, Publizist und Pädagoge Jean-Claude Zehnder für ein Interpretations-Seminar über die Orgelwerke J. S. Bachs gewonnen werden. Unter den Teilnehmern waren nicht nur wir Studierenden, sondern auch eine gebührende Anzahl Dozenten unseres Hauses.

„Austragungsort“ waren die Räumlichkeiten der HfK (Schiegnitz-Orgel) sowie die Jesuitenkirche Heidelberg (Chororgel von Kuhn nach Dispositionen von Wiegleb).

Einen besonderen Schwerpunkt innerhalb des Seminars bildete das Frühwerk Bachs, das aufgrund des ziemlich „eigenwilligen“ Duktus auch für gestandene Profis eine besondere Herausforderung darstellt. Herr Zehnder führte uns fachkundig ein in die diesem Repertoire innewohnende toccatisch-rezitativische Spielweise, sowohl anhand wissenschaftlicher Ausführungen, in denen er die musikgeschichtlichen Entwicklungslinien dieses besonderen Stils nachzeichnete, als auch praktisch-konkret bei der interpretatorischen „Feinarbeit“ an den Instrumenten. Die Bandbreite der von uns Studierenden vorbereiteten Stücke war groß: Neben kleineren Formen (Orgelbüchlein, Neumeister-Choräle) erklangen auch klassische Konzertstücke (Präludium und Fuge a-Moll BWV 543) und sogar aus dem Cembalo-Repertoire stammende Werke wie z. B. die hochvirtuose Toccata D-Dur BWV 912. Es war faszinierend zu sehen, wie individuell Herr Zehnder auf jeden einzelnen aktiven Teilnehmer einging und welche vielfältigen Lösungen er fand, um dem Vortrag des jeweiligen Stückes den letzten Feinschliff zu geben. Nicht zuletzt war es die warmherzige und geduldige Art von Herrn Zehnder, die eine angenehme Unterrichtsatmosphäre schuf und auf die aktiven Teilnehmer(innen) sehr entkrampfend wirkte.

Von besonderem Interesse war die Vorstellung der von Herrn Zehnder miteditierten Gesamtausgabe des Bachschen Orgelwerkes (Breitkopf-Verlag), die 2010 begonnen wurde und den neuesten Ergebnissen der Bach-Forschung Rechnung trägt.

Es war eine sehr wertvolle Erfahrung, einen so profilierten und verdienstvollen Spezialisten der historischen Aufführungspraxis kennenzulernen und beim Unterrichten zu erleben. Wir würden uns sehr freuen, ihn bald wieder zu einem Interpretationsseminar in unserem Hause begrüßen zu dürfen.

*Birgit Koerting*



## ■ Badischer Kammerchor konzertiert in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche



Studierende der HfK beim „Konzertausklang“

Am 5. Januar 2014 verstarb KMD Martin Behrmann, der seit 1966 als Professor für Chorleitung (später Direktor) an der Berliner Kirchenmusikschule im Johannesstift tätig war. Dem Kirchenmusikstudenten ist er vor allem als Verfasser der Probenmethodik-Bibel „Chorleitung Band 1: Probentechnik“ (Carus 1984) ein Begriff.

Anlässlich der einjährigen Wiederkehr seines Todestages trafen sich Anfang Januar 2015 in Berlin viele frühere Behrmann-Schüler und „Enkelschüler“ (über Bernd Stegmann alle derzeitigen Heidelberger Kirchenmusikstudenten) und sangen gemeinsam ein sehr gut besuchtes

Konzert in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Auf dem Programm standen Bachs „Actus tragicus“, seine doppelchörige Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied“ und die Motette „Ein jegliches hat seine Zeit“ von Ernst Pepping. Pepping selbst war seit 1934 als Lehrer für Harmonielehre, Partiturspiel und Kontrapunkt ebenfalls an der Berliner Kirchenmusikschule tätig und lebte bis zu seinem Tod 1981 im Johannesstift.

Nach dem Konzert, das sehr positiv aufgenommen wurde, gab es in den Räumlichkeiten der KWG Begegnung und Austausch zwischen den ehemaligen Spandauer Studierenden und den Heidelbergern. In diesem Rahmen wurde Herrn Stegmann, der das Konzert geleitet hatte, ein nachmittags eigens angefertigtes T-Shirt mit dem lang ersehnten Aufdruck überreicht: „Pepping statt Petting“.

Am nächsten Morgen ging es für den Badischen Kammerchor dann noch ins Musikinstrumenten-Museum Berlin, wo unter anderem mit der Mighty Wurlitzer eine der größten Theater- und Kinoorgeln Europas zu besichtigen war.

Niklas Sikner

**discipulus**  
REISEBUSUNTERNEHMEN GMBH

**Ihr  
Busunternehmen  
in  
Handschuhsheim**






[www.discipulus-reisen.de](http://www.discipulus-reisen.de)

Bergstraße 153 · 69121 Heidelberg  
Tel. (0 62 21) 41 98 54 · Fax (0 62 21) 43 69 56 · [info@discipulus-reisen.de](mailto:info@discipulus-reisen.de)

## ■ Frauenchorwoche mit Benjamin Bagby und Musik von Hildegard von Bingen

Die jedes Semester stattfindende Chorwoche stand diesen Sommer unter etwas anderen Vorzeichen als wie bisher gewohnt: Zum einen waren dieses Mal nur die Frauenstimmen gefragt und zum anderen war als Gast Benjamin Bagby aus Paris geladen, der auf dem Gebiet mittelalterlicher Musik als Spezialist gilt und der mit den Frauen im Rahmen der diesjährigen Summer School Musik von Hildegard von Bingen einstudieren sollte.

Sowohl für uns Frauen als auch für Herrn Bagby sollte dieses Unterfangen ein großes Experiment werden, an dessen Ende allerdings ein handfestes Konzert stehen sollte.

Zu unseren ersten Proben im April brachte Herr Bagby eine kleine Harfe und eine handvoll Noten mit, deren zum Teil kryptische Darstellung wir erst einmal gemeinsam entziffern mussten. Zu Beginn sollte jeder von uns ein von Benjamin vorgesungenes Thema nachsingen, bzw. möglichst getreu danach improvisieren, was schon eine erste Mutprobe war, zumal einige Zuhörer im Raum waren. Danach erschlossen wir uns den Notentext, indem wir ihn unzählige Male wiederholten und uns in eine kleinere Gruppe, die sogenannte Schola, aufteilten, von der dann die Soloparts übernommen wurden. Für uns Frauen, die wir es gewohnt sind, hauptsächlich mehrstimmig zu singen, lag die Kunst nun in der Gestaltung eines mehrheitlich einstimmigen Gesangs. Die große Herausforderung bestand vor allem darin, nicht Note für Noten zu singen, sondern mehrere Noten in wiederum einer Phrase zusammenzufassen, was vor allem eine Konzentrations- und Intensitätsfrage war. Obwohl wir 16 Frauenstimmen waren, war es für den Klang entscheidend, dass sich jede mit ihrer zur Verfügung stehenden Energie einbrachte. Wenn dies nicht der Fall war, intervenierte Herr Bagby sofort und erst wenn sich alle wieder am Riemen gerissen hatten, konnte es weiter gehen. Von daher waren neben den musikalischen, stimmlichen Fähigkeiten auch sportliche, konditionelle Fähigkeiten gefragt, weshalb jede von uns Frauen am Ende eines Probentags ziemlich k.o. war.

In der zweiten Probenphase, zwei Tage vor dem Konzert, war allen klar, dass es nun ans Eingemachte ging. Der Notentext musste perfekt sitzen, die Soli waren klar verteilt und mussten nur noch verfeinert werden, Organisatorisches geklärt werden etc. Eine gewisse Anspannung und Unsicherheit lagen in der Luft, sowohl von unserer Seite als auch seitens von Herrn Bagby. Kriegen wir das alles so schön gestaltet, dass es den Zuhörern gefällt und keine Langeweile aufkommt? Wie klingt diese Musik, wenn sie nicht von einem Spezial-Ensemble aufgeführt wird? Je näher jedoch das Konzert rückte, desto mehr wich die Unsicherheit einer gespannten Vorfreude. Nach einer guten Generalprobe und gestärkt von einer von der Männerfraktion durchgeführten Grillaktion sangen wir am Abend ein sehr schönes, beeindruckendes Konzert, das uns sicherlich noch lange in Erinnerung bleiben wird.

*Anna Vogt*



## ■ Mit a cappella ins kalte Wasser - Jazzchor-Kurs mit Matthias Becker



Anspruchsvolle populäre Chormusik und wie man sie erarbeitet, demonstrierte Matthias Becker in dem Workshop *Jazz und Populärmusik im Chor* an der Hochschule für Kirchenmusik, indem er uns klassisch ausgebildete Chormusiker hautnah ohne jeglichen Einführungsvortrag in die Praxis stieß. Mit guter Laune und Elan stiegen wir Übung für Übung tiefer und tiefer in die vielschichtigen Harmonien des Pop- und Jazzgesangs ein. Mittels Einsingübungen über Swing-Improvisationen im „Call-Response“-Muster sowie einer Bebop-Skala wurden wir an das Spiritual-Arrangement „Didn't My Lord Deliver Daniel?“ von Kirby Shaw herangeführt. Angefangen beim Volkslied und Spiritual bis zum Jazz-Arrangement des Beatles-Songs „The fool on the

hill“ waren alle Ausschnitte aus den Songs gut gewählt, da sie hervorragend die Besonderheiten und Entwicklungstendenzen des jazzbetonten A-cappella-Ansatzes verdeutlichen. Als Beispiel möge „Wenn ich ein Vöglein wär“ dienen. Hier wird von Matthias Knoche das traditionelle Volkslied von Johann Gottfried Herder mit Vokal-Percussion im swingigem 5/4-Takt verjazzt. Dem Beatles-Song vom Idioten, der das Karussell des Lebens von einem Berg aus beobachtet, versucht Mac Huff mit vier Stimmen im Jazzstil gerecht zu werden. Eine hervorragende A-cappella-Interpretation findet sich bei dem US-amerikanischen Vokalquartett „The Singers Unlimited“, die in den siebziger Jahren einen neuen Chorklang kreierten, der von komplexer Harmonik und filigraner Stimmführung geprägt war. Sie traten allerdings nie live auf, sondern produzierten ihre Arrangements ausnahmslos aufwendig im Studio. Gelungen an der Aufnahme der „Singers“ ist die zum Teil stürzende und im nächsten Moment sich wieder hochschraubende Dramatik. Die erzeugte Melancholie durch Wärme und gleichzeitige Klarheit stellt eine Parallele zur inhaltlichen Aussage des Beatles-Songs dar. Andere verjazzte Versionen laufen Gefahr, aus dem nachdenklichen Song klanglich den Eindruck eines fröhlichen Sommerliedes „in Jazz“ zu geben.

Wie in der klassischen Musik auch, kristallisierte sich die Schwierigkeit des möglichst sauberen Intonierens heraus. Darüber hinaus erfordert die besondere dissonante Jazzharmonik eine noch explizitere Konzentration, da die „schrägen“ Dissonanzen ohne eine perfekte Intonation noch schräger und damit für den Zuhörer unzumutbar klingen würden. Die Ausgewogenheit wird dadurch erreicht, dass die in der Höhe ansteigenden Töne eines Akkordes sachter angestimmt werden. Es gilt salopp die Regel: Je höher desto leiser!

Der Workshop wurde abgerundet durch einen Überblick über die populäre A-cappella-Musik anhand von ausgewählten Gruppen von Jazz bis Pop, von den zwanziger Jahren bis heute. Von den Delta Rhythm Boys, die die Verbindung von den frühen Rhythm and Blues Gruppen der 1930er und 1940er Jahre zu Doo Wop-Formationen der 1950er darstellten, über die Close-Harmony Vokalgruppe The Hi-Lo's, von den Mills Brothers bis zu dem professionellen A-cappella-Oktett Swingle Singers. Als moderne zeitgenössische Gruppen seien The New York Voices, Pentatonix und Bobby McFerrin mit den Circle Songs hervorgehoben.

Die HfK Heidelberg strebt neben ihrer klassischen Ausrichtung ein erweitertes Profil im anspruchsvollen Jazz/Popular-Bereich an und ergänzt daher ab dem Wintersemester 2015/16 ihr populärmusikalisches Angebot mit den Fächern Pop-Gesang und Schlagzeug. In diesem Zusammenhang wurde mit Matthias Becker ein Spezialist des mehrstimmigen Vocal-Jazz/Popgesangs eingeladen, der als ursprünglich klassisch ausgebildeter Musiker mehrfacher Preisträger in diversen Gesangs- und Chorwettbewerben war (u.a. erster Preisträger beim Bundeswettbewerb Gesang in der Sparte Jazz) und die Vokalistinnen beim Bundesjazzorchester (Leitung Peter Herbolzheimer) coacht. Becker ist Juror bei nationalen und internationalen Wettbewerben und veröffentlichte zahlreiche Chorarrangements und Fachliteratur zum Jazzgesang und Jazzchor.

*Christian Kurtzahn*

## ■ Bruno-Herrmann-Preis

Die beiden Orchesterkonzerte im Rahmen des Bruno-Herrmann-Preises 2015 fanden im Hack-Museum, Ludwigshafen und in der Aula des Horst-Heckel-Hauses in Kusel statt. Die Soloparts fielen wieder herausragenden Preisträgerinnen und Preisträgern von *Jugend musiziert* zu. Diesmal waren es das Hornduo Felix Hüttel und Christian Panzer sowie die Harfenistin Sonja Koch. Auf dem Programm standen das Sextett E-Dur opus 81b von Ludwig van Beethoven und das Konzert für Harfe und Streicher B-Dur von Georg Friedrich Händel sowie die Trauermusik von Paul Hindemith. Auch eine Uraufführung - das Orchesterstück *WEG* von Lingju Liu - war diesmal zu hören, ein Werk, welches die Mozartgesellschaft Kurzpfalz in Auftrag gegeben hatte.

Für unsere Dirigier-Studenten Daniel Cromm und Peter Gortner war die Einstudierung des anspruchsvollen Programms eine große Herausforderung, welche sie hervorragend meisterten.



Daniel Cromm



Daniel Cromm, Peter Gortner, Bernd Stegmann

## ■ Inge-Pittler Gesangswettbewerb

Schon zum 25. Mal fand 2015 der hochschulinterne Pittler-Gesangswettbewerb statt. Diese sehr erfolgreiche Veranstaltungsreihe geht auf unsere ehemalige Gesangsdozentin Inge Bullinger-Pittler zurück. Sie förderte schon zur Zeit ihrer Tätigkeit an der HfK den Gesang an unserer Hochschule nachhaltig. Aus Mitteln der von ihr seinerzeit eingerichteten Stiftung können wir bis heute attraktive Preise an Studierende, welche in einem Wettbewerb herausragende Leistungen zeigen, verleihen. Die aktuellen Preisträgerinnen und Preisträger sind die Gesangsduos Caroline Huppert/Thilo Ratai sowie Niklas Sikner/Peter Meyer und das Vokalquintett Carmen Buchert/Carla Braun/Daniel Cromm/Peter Gortner/ Niklas Sikner.

## ■ Weinfahrt der HfK



Auch in diesem Jahr unternahm die HfK wieder einen Ausflug in die Pfalz. Wir fuhrten in einer mit vielen reiselustigen Ausflüglern gut besetzten S-Bahn nach Deidesheim. Die Schönheit des Ortes nahmen wir im „Schnelldurchlauf“ wahr, da das erste Etappenziel, die Wachtenburg, bereits auf uns wartete. Das Wetter meinte es gut mit uns und wir konnten auf der Terrasse sitzend nicht nur den schönen Ausblick über die Weinberge bis hin zur Bergstrasse genießen, sondern auch die Vielfältigkeit der pfälzischen Küche und den neuen Wein.

Ein besonderer Anreiz war das Besteigen des Turmes, der einen wunderschönen Ausblick über die Pfalz bot und zum Ausprobieren verschiedener Kommunikationsformen mit den auf der Terrasse Sitzenden einlud.

Im Anschluß wanderten wir nach Wachenheim. Dort besichtigten wir die Evangelische Kirche, die durch ihre Atmosphäre und die außerordentliche Gastfreundschaft der Küster zu einer Pause einlud.

Der Besuch der Sektkellerei Wachenheim war ein weiteres Highlight der diesjährigen Weinfahrt. Die fachkundige und humorvolle Führung ermöglichte uns einen sehr umfassenden Einblick in die historischen und modernen Abläufe einer Sektkellerei.

Zum Abschluß nahmen wir an einer Sektprobe teil. Auf Wunsch der Sektkellerei wurden an verschiedenen Orten mehrstimmige Lieder gesungen – mitunter auch, um die Akustik der Kellerräume auszukosten.

Nach der interessanten Besichtigung wanderten wir zu einem Weingut nördlich von Dürkheim, wo wir uns mit pfälzischen Spezialitäten wieder stärkten. Ein Orientierungslauf der besonderen Art führte uns am Abend zur Bahn, mit der wir wieder nach Heidelberg fahren.

Herzlicher Dank geht an unseren Studierenden Peter Gortner, der auch diese Weinfahrt wieder hervorragend organisiert hat.



Barbara Kürsch



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 bei der Beauftragten für Öffentlichkeitsarbeit Cornelia Winter telefonisch unter 06221- 72 83 684 und per E-Mail (cornelia\_winter@t-online.de).

# Personen und Daten

## Personen und Daten

### Veranstaltungen im Wintersemester 2014/15 und Sommersemester 2015

Mi., 08. Okt. 2014 19.-30 Uhr HfK	Orgelkonzert an der neuen Schiegnitz-Orgel Johann Sebastian Bach „Goldberg Variationen“	Carsten Klomp
So., 19. Okt. 2014 Bad Herrenalb	Mitwirkung im Eröffnungsgottesdienst der Landessynode	Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Bernd Stegmann
Mi., 05. Nov. 2014 19.30 Uhr HfK	Orgelkonzert an der neuen Schiegnitz-Orgel symphonische Orgelmusik von F. Liszt, J.M. Usadizaga, C. Franck und M. Reger	Heinrich Walther
Mi., 12. Nov. 2014 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Ich weiß, dass mein Erlöser lebt Heinrich Schütz: Musikalische Exequien   Hugo Distler: In der Welt habt ihr Angst; Ich wollt, dass ich daheime wär   André Campra: Quemadmodum desiderat cervus	Vokalsolisten Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Lukas Ruckelshausen, Daniel Cromm
Mi., 17. Dez. 2014 19.30 Uhr Peterskirche Heidelberg	Meine Seele erhebt den Herrn Felix Mendelssohn Bartholdy: Magnificat   Willy Burkhard: Die Verkündigung Mariae   Johann Eccard: Übers Gebirg Maria geht; Maria walt zum Heiligtum Orlando di Lasso: Prophetiae Sibyllarum	Vokalsolisten Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Carmen Buchert, Thilo Ratai, Niklas Sikner
Mi., 07. Jan. 2015 19..30 Uhr HfK	Orgelkonzert an der neuen Schiegnitz-Orgel Musik für den Morgenstern von Buxtehude, Bach, Reger und Kaminski	Stefan Viegelahn
Do., 08. Jan. bis Sa., 10. Jan. 2015 Berlin	Chorreise des Badischen Kammerchores <i>Gedenkkonzert Martin Behrmann</i> Johann Sebastian Bach: Actus tragicus; Singet dem Herrn ein neues Lied   Ernst Pepping: Ein jegliches hat seine Zeit	Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Bernd Stegmann
Mi., 11.Feb. 2015	Ein Licht, zu erleuchten Johann Sebastian Bach: Wer mich liebt, der wird mein Wort halten   Helmut Barbe: Canticum Simeonis Arvo Pärt: Nunc dimittis	Vokalsolisten Badischer Kammerchor der HfK Kammerphilharmonie Mannheim Leitung: Peter Meyer, Song-Yi Lee, Christian Kurtzahn, Roman Stahl
Mi., 01. Apr. 2015 19.30 Uhr HfK	Orgelkonzert an der neuen Schiegnitz-Orgel Le Chemin de la croix (Der Kreuzweg), opus 29 von Marcel Dupré mit Texten von Paul Claudel	Carsten Klomp
Mi., 06. Mai 2015 19.30 Uhr HfK	Orgelkonzert an der neuen Schiegnitz-Orgel Werke von Bach, Purcell, Franck, Debussy	Carsten Wiebusch
Mi., 27. Mai 2015 21.00 Uhr Christuskirche Heidelberg	Dvorak-Messe dazu: Georg Schumann: Komm, heiliger Geist Albert Becker: Morgenglanz der Ewigkeit	Vokalsolisten Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Song-Yi Lee, Peter Meyer, Lukas Ruckelshausen

So., 28. Jun. 2015  
Hack-Museum,  
Ludwigshafen  
Horst-Heckel-Haus, Kusel

Preisträgerkonzert des Bruno-Herrmann-Preises  
Beethoven: Sextett E-Dur op. 81 b | Händel: Konzert für Harfe,  
und Streicher B-Dur | Paul Hindemith: Trauermusik  
Lingju Liu: WEG (UA)

Sonja Koch, Harfe  
Felix Hüttel, Christian Panzer, Horn  
Kammerphilharmonie Mannheim  
Leitung: Daniel Cromm, Peter Gortner

Mo., 29. Sep. 2015  
18.00 Uhr  
HfK

Johann Herrmann Schein  
Motetten aus dem „Israelsbrunnlein“  
Geistliche Konzerte aus Opella nova

Vokalsolisten  
Badischer Kammerchor der HfK  
Leitung: Roman Stahl, Jun Won Lee,  
Jens Hoffmann

Veranstaltungen im Wintersemester 2015/16

**Konzerte im Wintersemester 2015/16**

Georg Friedrich Händel - *Messiah*

Johannes Brahms  
*Das geistliche Chorwerk a cappella*

SingBach

An die Sterne

Messiaen - *Nativité*

Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg

Samstag, 03. Okt. 2015, 20.00 Uhr  
Petruskirche Heidelberg

*Johannes Brahms*  
*Das geistliche Chorwerk*  
*a cappella*

Badischer Kammerchor der HfK  
Heidelberg-Kantorei  
Leitung: Bernd Steemann

Mittwoch, 11. Nov. 2015, 19.30 Uhr  
Petruskirche Kirchheim

*An die Sterne*

Samuel Scheid: *Christe, der du bist Tag und Licht*  
Robert Schumann: *An die Sterne*  
Max Reger: *Morgensong, Nachlied*  
Helmut Riebel: *An die Sterne*  
Wolfgang Sawatzki: *Die vibroni duodecima*

Badischer Kammerchor der HfK  
Leitung: Carmen Bachert, Hira Hübner,  
Anita Vogl, Inka Hatal

Samstag, 13. Feb. 2016, 19.00 Uhr  
Friedenskirche Handschuhsheim

*Messiah von Georg Friedrich Händel*

Badischer Kammerchor der HfK  
Kammerphilharmonie Mannheim  
Carmen Bachert  
Thomas Neuwirth-Schulze  
Sebastian Hübner  
Matthias Horn

Leitung: Daniel Cromm, Song-Mi Lee,  
Peter Meyer

Sonntag, 14. Feb. 2016, 17.00 Uhr  
Fwang - Stadtkirche Ladenburg

Leitung: Peter Gortner, Niklas Sikner,  
Christian Kurzmah

Samstag, 12. Dez. 2015, 18.15 Uhr  
Heiliggeistkirche Heidelberg

*Olivier Messiaen*  
*La Nativité du Seigneur*

Studenchor der Orgelklasse Carsten Klomp

Freitag, 11. März 2016, 17.00 Uhr, Christuskirche Heidelberg

*Projekt SingBach*

Die Hochschule für Kirchenmusik konnte die erfahrene Vokalpädagogin und Kinderchorleiterin Friedrika Trödel mit dem von ihr entwickelten Konzept SingBach für dieses Projekt gewinnen. Mit SingBach wird Grundschulkindern der 3. Klasse ein altersgerechter Zugang zur klassischen Musik ermöglicht. Freuen Sie sich auf das Konzert, das den Abschluss der Probenwoche vom 7. - 11. März 2016 bildet.

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



## ■ AbsolventInnen im Wintersemester 2014/15 und Sommersemester 2015

Im Studiengang Kirchenmusik beendeten vier Studierende ihre Ausbildung:

- Peter Gortner (Diplom Kirchenmusik B)
- Daniel Cromm (Diplom Kirchenmusik B)
- Norbert Gubelius (Diplom Kirchenmusik B)
- Roman Stahl (Diplom Kirchenmusik B)



In den Künstlerischen Ausbildungsgängen konnten zwei Klavierstudierende und drei Gesangsstudierende ihre Künstlerische Reifeprüfung erfolgreich ablegen.

## ■ Neue Studierende zum Wintersemester 2014/15 und Sommersemester 2015



einige neue Studierende aus dem WiSe 2015/16 und SoSe 2016

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

- Diplomstudiengang B: Melanie Weigl
- Bachelor Kirchenmusik: Maximilian Göllner, André Kraushaar, Benedikt Schwarz, Patrick Erhard, Caroline Huppert, Christian David Karl, Manuel Knoll, Soo Young Kyoung, Paul Tarling
- Aufbaustudiengang A: Peter Gortner, Daniel Cromm

In den künstlerischen Fächern begannen jeweils eine Studierende in Klavier und Liedbegleitung ihr Aufbaustudium und ein Studierender in der Solistenklasse Orgel.

## ■ Wer ist wo? Stellenbesetzungen mit AbsolventInnen der Hochschule für Kirchenmusik

- **Martin Lehmann**  
seit September 2015 Kantor an der Evangelischen Stadtkirche Eschwege.
- **Norbert Gubelius**  
Dekanatskantor in Bingen am Rhein
- **Roman Stahl**  
ab Januar 2016 Kantor in Greußen, Thüringen

nächste Heidelberger Summer School  
zu Musik und Religion: 7. bis 10. Juli 2016

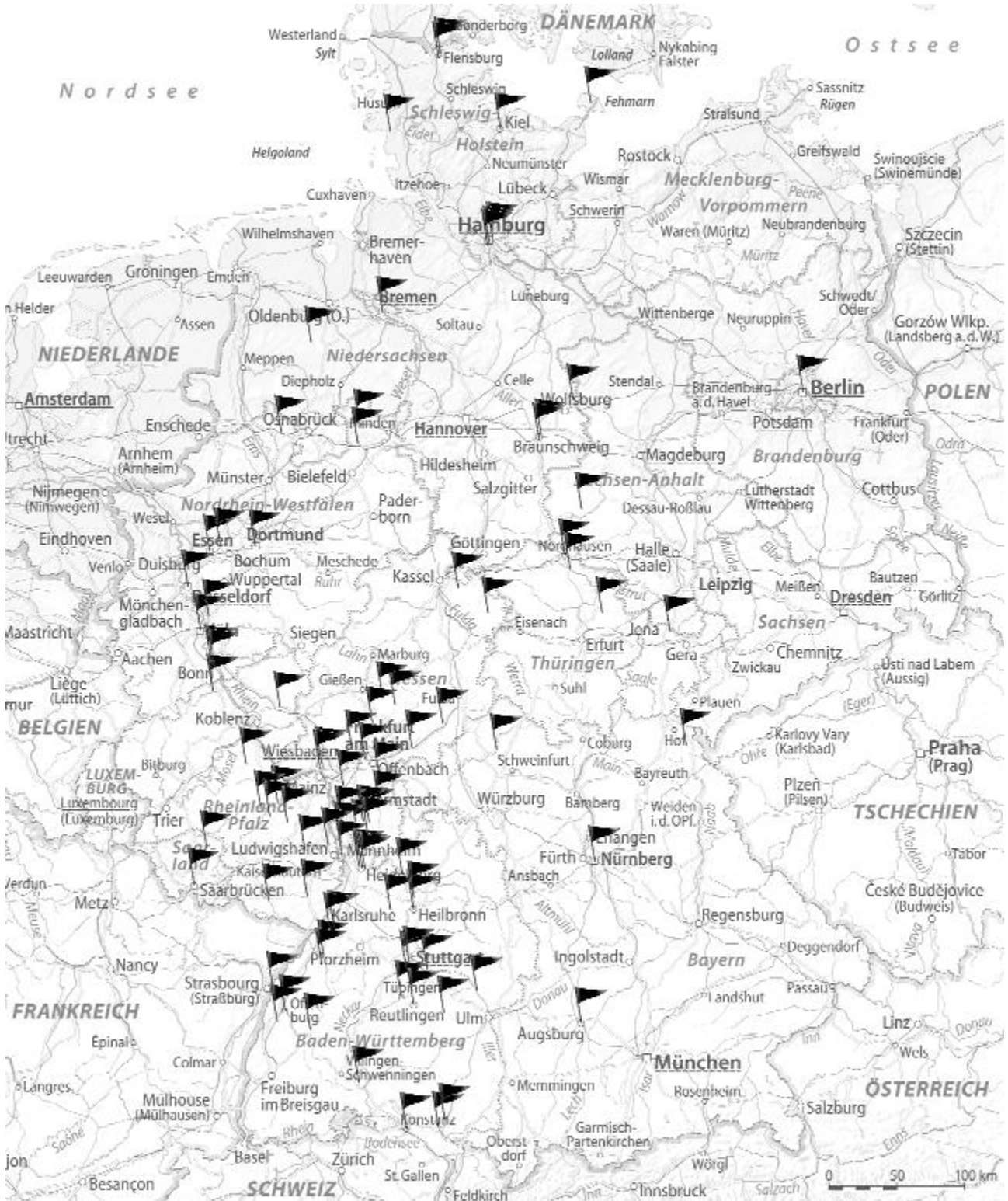


**Jesus**  
Prophet, Mensch, Messias  
Vorträge und Konzerte mit Musik von  
Georg Friedrich Händel, Manfred Kluge.  
Gospel- / Jazzkonzert



UNIVERSITÄT  
HEIDELBERG  
ZUKUNFT  
SEIT 1386

■ Absolventen/innen der HfK an hauptamtlichen Stellen im Bereich der EKD



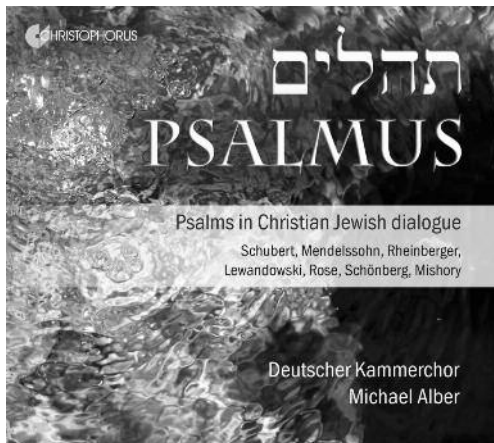
Augsburg, Bad Dürkheim, Bad Dürrenheim, Bad Kissingen, Bad König, Bad Neuenahr-Ahrweiler, Bad Sobernheim, Bad Soden, Bensheim, Berlin, Blingen, Bonn, Braunschweig, Bremen, Bünde, Cloppenburg, Degerloch, Dietzenbach, Dortmund, Düsseldorf, Eisenberg, Eppingen, Eschwege, Essen, Esslingen, Fehmarn, Flensburg,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

## ■ Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte

### ■ Carola Keil

Im September 2015 sang Carola Keil mit der SCHOLA Heidelberg, dem Ensemble Modern Orchestra sowie dem Experimentalstudio des SWR im Rahmen der Ruhrtriennale fünf Aufführungen von Luigi Nonos Musiktheater "Prometeo" unter der Leitung von Ingo Metzmacher und Mathilda Hofman.

Seit März ist die vom Deutschen Kammerchor erschienene CD "Psalmus" im Handel erhältlich, bei der Carola Keil chorisches und solistisch mitgewirkt hat.



### ■ Christiane Michel-Ostertun

Von Christiane Michel-Ostertun erschienen bei Strube folgende Werke:

- „Kreuzige ihn“ Orgelkonzert für Kinder über sieben Kreuzwegstationen (Strube 2014). Suite Romantique für Orgel  
Des Weiteren war Frau Michel-Ostertun an folgenden Projekten beteiligt:
- Uraufführung: Kyrie und Gloria für gem. Chor und Sopran-Solo bzw. -Kleingruppe am 26.4.2015 in der Apostelkirche Ludwigshafen mit dem Chor für Geistliche Musik Ludwigshafen
- Konzertreise: Der Chor für Geistliche Musik Ludwigshafen unter Leitung von Christiane Michel-Ostertun reiste vom 14.-17.5.2015 nach London, um ein A-cappella-Konzert in der Sacred Heart Church Wimbledon zu geben.
- Auftritt beim Kirchentag: Christiane Michel-Ostertun wurde gebeten, beim Kirchentag in Stuttgart in St. Rupert einen Vortrag mit Klangbeispielen zum Thema "Nicht ohne Orge!?" zu geben.

### ■ Gerhardt Luchterhandt

In Vertretung unseres früheren Dozenten Gunther Martin Göttsche war Prof. Dr. Gerhardt Luchterhandt im Sommer 2015 sechs Wochen lang als Organist an der evangelischen Erlöserkirche in Jerusalem tätig.

Anschließend gab er mehrere Workshops zum Thema „Altes in neuem Gewand“ für die Evangelische Kirche in Mitteldeutschland (EKiM), die im Rahmen von Kirchenmusiktagen Mitte September in Torgau stattfanden. Dabei kamen zahlreiche Jazz- und Soul-artige Kompositionen vom ihm über EG-Lieder zur Ur- bzw. Erstaufführung. Unter dem Titel „...wohlauf und s(w)inge schön“ werden sie demnächst als Chorheft im Strube-Verlag erscheinen.

### ■ Ekkehard Abele

Höhepunkt des ersten Halbjahres 2015 im Kalender von Ekkehard Abele war die kurzfristige Übernahme der Hauptpartie in Hector Parràs Oper "Wilde" bei den Schwetzingen Festspielen. Weniger wild präsentiert sich die zweite Hälfte des Jahres mit Auftritten bei der Ruhrtriennale, in der Frauenkirche Dresden und einer Tournee unter der Leitung von Andreas Scholl.

### ■ Holger Best

Holger Best hat wie in den vergangenen Jahren als Dozent bei der Meersburger Sommerakademie mitgewirkt. Diese Fortbildungsveranstaltung, ursprünglich gedacht für Musiklehrer aus Baden-Württemberg, findet jedes Jahr in der ersten Septemberwoche statt.

Außerdem ist er seit Anfang 2014 verantwortlicher Redakteur der ESTA-Nachrichten, dem offiziellen Mitteilungsorgan der European String Teachers Association für Deutschland, Österreich und die deutschsprachige Schweiz.

### ■ Gerd-Peter Murawski

Unter dem Titel „Vocals in Jazz“ gestaltete Gerd-Peter Murawski zusammen mit der Jazzsängerin Nicole Metzger einen Scatgesang-Workshop an der Bundeakademie Trossingen. Pianistische Aktivitäten ergaben sich u. a. bei der Karlsruher Nacht der Jazzchöre (Spirited Voices) und auf der Landesgartenschau in Landau mit dem Bernd Gaudera Quartett. Auch im kommenden Orchesterleitungslehrgang (B-Lehrgang, Bundesakademie Trossingen) wird er wieder für die Gehörbildung verantwortlich sein, erstmalig auch bei der Schulung zum Juror mitwirken.

### ■ Stefan Viegelahn

Stefan Viegelahn hat im August 2015 in vier Konzerten das Gesamtwerk für Orgel von César Franck aufgeführt. An der Rieger-Orgel (III/47) der Stiftskirche Landau erklangen vor insgesamt rund 500 Zuhörern außer allen zwölf großen Orgelwerken auch die meisten frühen Orgelstücke Francks, die größtenteils posthum von Charles Tournemire herausgegeben worden sind.

### ■ Stefan Göttelmann

seit November 2014 hat Stefan Göttelmann die Stelle des Kantors an der Evangelischen Stadtkirche Eppingen inne. Diese Tätigkeit ist mit einem Dekanatsauftrag verbunden.

### ■ Andreas Schneidwind

Andreas Schneidwind ist seit Januar 2015 Leiter der Fuldaer Kantorei an der Christuskirche Fulda.

### ■ Heinrich Walther

Im vergangenen Oktober folgte Heinrich Walther einer Einladung zum Konzertieren an der Valparaiso University sowie am Wartburg College in Iowa. Zur Jahreswende erschien Walthers im August aufgenommene CD „Dans la Mer“, mit Orgelwerken von Guridi, Usandizaga, Sagastizabal und Beobide, sowie mit neuen Transkriptionen von Orchesterwerken aus einem baskischen Archiv und somit mit Ersteinpielungen.

Im November 2014 bei den Aachener Bach Tagen, sowie im Februar 2015 im Rahmen einer Ungarn Tournee, spielte Walther Bachs „Kunst der Fuge“ und anschließend ein Bach/Mozart /Liszt Programm in der Lutherischen Hauptkirche „Deak Ter“ in Budapest.

Bei einem Klavierfestival in Poitiers in Westfrankreich führte er einen Monat später die 24 Präludien und Fugen des Zweiten Buchs von J.S.Bachs Wohltemperiertem Klavier auf. Am 1. August eröffnete er mit einem Orgelkonzert an der Cavallé-Coll Orgel in San Vicente die renommierte Konzertreihe „Quincena Musical“ in San Sebastian, und zwar mit einem Programm, das ganz der Musik von Jose María Usandizaga (1887-1915) gewidmet war.

### ■ Sebastian Hübner

Sebastian Hübner sang bei den Weilburger Schlosskonzerten in international renommierter Besetzung "Saul" von Georg Friedrich Händel. Im Ulmer Münster gestaltete er unter der Leitung von Münsterkantor Friedemann Wieland die Tenorpartie in Bachs h-moll-Messe. Mit der anspruchsvollen Partie des "St.Nicolas" in Benjamin Britzens gleichnamiger Kantate war er in der Heilbronner Kilianskirche zu hören. Mit dem Reutlinger Knabenchor Capella Vocalis führte er das Bach'sche Weihnachtsoratorium auf.

Mehrere Konzerte sang er bei ehemaligen Studierenden der HfK: Händels Messias bei Thomas Rapp in Geislingen, "In Terra Pax" von Frank Martin bei Juliane Mechler in Tübingen sowie bei Christopher Bender in Hamburg-Harvestehude das Weihnachtsoratorium von J.S.Bach. Mit Kristian Nyquist am Hammerflügel erarbeitete Sebastian Hübner ein neues Liedprogramm: "Goethe-Vertonungen von Johann Friedrich Reichardt und Franz Schubert". In Bad Sobernheim und auf Schloss Heiligenzell konnten die Künstler damit ihr Publikum begeistern.

Mit dem Ensemble Via Florum (Cornelia Winter, Sopran, Sebastian Hübner, Tenor und Johannes Vogt, Laute) konzertierte er in Darmstadt und Heidelberg. In Mannheim sang er im Rahmen eines Konzertes zum Thema "Krieg und Frieden", konzipiert von Heike Kiefner-Jesatko. Mit dem Lautenisten Stefan Rath brachte er dort die selten zu hörenden und tief beeindruckenden "Krieges-Angst-Seufftzer" von Johann Hildebrandt zur Aufführung.

### ■ Carsten Wiebusch

Carsten Wiebusch war Initiator und Mitwirkender bei dem internationalen Großprojekt "ORGANUM" zum 300. Stadtgeburtstag



in Karlsruhe: Acht Orgeln aus fünf europäischen Ländern (vier in Karlsruhe, vier in den Partnerstädten Halle, Nancy, Nottingham und Temeswar) wurden über Satellit in den Lichthof der Hochschule für Gestaltung simultan übertragen und brachten dort ein 30-minütiges Auftragswerk von Wolfgang Mitterer aus Wien zur Aufführung.

Weitere Informationen: <http://ka300.de/programm/ideenwettbewerb/organum/>

Eine Besprechung findet sich hier: [http://www.paminama-magazin.de/categories/05kritik/150921\\_Organum.html](http://www.paminama-magazin.de/categories/05kritik/150921_Organum.html)

## ■ Neue Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter



### ■ Johannes Kohlmann

Durch das Ausscheiden unseres langjährigen Dozenten für Gehörbildung Holger Best wurde es erforderlich, sich nach einer neuen Kraft umzusehen. Nach einem Auswahlverfahren im Sommersemester 2015 sind wir uns sicher, den richtigen Mann für diese Aufgaben gefunden zu haben. Johannes Kohlmann unterrichtet nun alle Studierenden des Bachelorstudiengangs im Fach Gehörbildung bei uns. Außerdem hat er die Anfängergruppen im Bereich Tonsatz übernommen.

Johannes Kohlmann, studierte die Fächer Schulmusik (Leistungsfach Dirigieren), Musiktheorie (Prof. Dr. M. Polth), Gehörbildung (Prof. D. Geller) und Physik (Lehramt) in Mannheim und Heidelberg.

Er arbeitet als Lehrkraft für Musiktheorie und Gehörbildung an den Musikhochschulen in Mannheim und Hannover. Als Komponist und Arrangeur war er bereits für verschiedene Auftraggeber tätig (z.B. Kammerfassung der Oper „Der Räuber Hotzenplotz“ von A. N. Tarkmann oder für die Projekte „folk songs“ und „The Loss of Innocence“ des Heidelberger Frühlings.)

### ■ Jens Uhlenhoff

Aufgrund der erhöhten Studierendenzahlen wurde es nötig, eine neue Lehrkraft im Fach Partiturspiel einzustellen. Herr Jens Uhlenhoff stellte sich vor dem Sommersemester 2015 bei uns vor und unterrichtet seitdem das Fach Partiturspiel an der HfK.

Jens Uhlenhoff wurde 1987 in Emmendingen geboren und studierte Schulmusik, Musiktheorie und Gehörbildung in Mannheim. Er unterrichtet die Fächer Musiktheorie, Gehörbildung und Schulpraktisches Klavierspiel an der Musikhochschule Mannheim, sowie nun auch Partiturspiel an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg. Außerdem ist er als Chor- und Ensembleleiter, Pianist und Schlagzeuger tätig. Kompositionen für unterschiedlichste Besetzungen sind ebenso wie alle Formen der Improvisation ein Schwerpunkt seiner Arbeit. 2009 führte er mit 250 Schülern das Musical Persephone auf, zu dem er Musik und Text schrieb. 2014 gewann er den zweiten Preis im Kompositionswettbewerb zum Bundesposaunentag 2016 in Dresden. Weitere Werke sind unter anderem die Messe Nr. 1 für Chor und Band (UA 2008), Raumspiele für 3 Posaunenchor (UA 2011), eine Messe für Posaunenchor und Chor (UA 2013) sowie mehrere Kinder-Singspiele. Jens Uhlenhoff ist seit 2008 Kulturpreisträger der Stadt Emmendingen.



### ■ Cornelia Winter



Seit 2015 ist Cornelia Winter an unserer Hochschule als Beauftragte für Öffentlichkeitsarbeit und Fundraising angestellt. Die HfK hat damit als einzige kirchliche Musikhochschule eine auf diese Bereiche spezialisierte Fachkraft.

Cornelia Winter ist in Heidelberg geboren und aufgewachsen. Während des Studiums der Betriebswirtschaftslehre arbeitete sie viele Jahre als Redakteurin bei verschiedenen Tageszeitungen und als Assistentin der Geschäftsleitung im Carl Winter Universitätsverlag. Dem Gesangsstudium in Frankfurt, Berlin und Hamburg folgte eine erfolgreiche Karriere als Konzertsängerin.

Frau Winter hat in der relativ kurzen Zeit ihrer Tätigkeit zahlreiche Projekte mitangestoßen: Die Zusammenarbeit mit der Pop-Band *Enaim*, die Kinderchorinitiative sowie die regelmäßig stattfindenden Orgelführungen für Schülerinnen und Schüler und Kindergartengruppen. Wir sind zuversichtlich, dass durch die engagierte Tätigkeit von Frau Winter die regionale Vernetzung der Hochschule für Kirchenmusik noch intensiviert wird und in einer späteren Phase sich weitere private Unterstützer für unsere Arbeit finden lassen.

## ■ Abschied von Holger Best



Zum Wintersemester 2015/16 beendete unser langjähriger Dozent für Gehörbildung **Holger Best** aus persönlichen Gründen seinen Dienst an der HfK. Dass er nach den nun 15 Jahren erfolgreicher Tätigkeit eine nicht leicht zu schließende Lücke hinterlässt, war allen klar, als er seine Abschiedsgedanken äußerte, hat er doch dem wichtigen Fach Gehörbildung mit seinem besonderen pädagogischen Geschick und einer durchdachten Systematik ein besonderes Profil gegeben.

Die HfK verliert mit Holger Best eine äußerst engagierte und kompetente Lehrkraft und einen sehr sympathischen Kollegen. Wir wünschen ihm für alles, was er noch vorhat, natürlich das Beste.

## ■ Dienstjubiläen

Seit nunmehr 5 Jahren ist Frau **Christiane Lux** an der HfK tätig. Der große Erfolg ihrer Arbeit dokumentiert sich auch dadurch, dass sie zunächst nur für wenige Stunden im Bereich Generalbass angefragt wurde, aufgrund ihres sehr fundierten Unterrichts konnte schon bald ihr Lehrauftrag auf den Bereich Cembalo ausgeweitet werden. Dieses im Wahlpflichtbereich angebotene Fach erfreut sich bei unseren Studierenden einer großen Beliebtheit.

Auf eine 15-jährige Unterrichtstätigkeit kann unsere Gesangsdozentin **Prof. Heidrun Luchterhandt** mittlerweile zurückblicken. Sie hat während dieser Zeit dem Fach Gesang enormen Auftrieb geben können. Große Konzerterfahrung und ein außergewöhnliches pädagogisches Geschick machen sie zu einer idealen Gesangslehrkraft. Wir freuen uns besonders darüber, dass Heidrun Luchterhandt trotz ihrer zwischenzeitlich angenommenen Verpflichtung als Professorin an der Hochschule für Kirchenmusik in Herford weiterhin mit einem, wenn auch kleinen, Lehrdeputat bei uns vertreten ist.

**Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt** konnte zum Wintersemester 2014/15 sein 15-jähriges Dienstjubiläum feiern. Rektor Stegmann gratulierte ihm im Rahmen der Semestereröffnung für seine engagierte und kompetente Arbeit an der HfK. Seine große Unterrichtserfahrung und außergewöhnliche Kreativität machen ihn zu einem sehr nachgefragten LO- und Tonsatzpädagogen. Gerhard Luchterhandt trat darüber hinaus mit dem Jazzensemble der Hochschule mehrfach bei Konzerten und besonderen landeskirchlichen Anlässen auf.

Auch für sein Engagement als Prorektor dankte ihm Stegmann sehr.



## ■ Heinz Werner Zimmermann wird 85



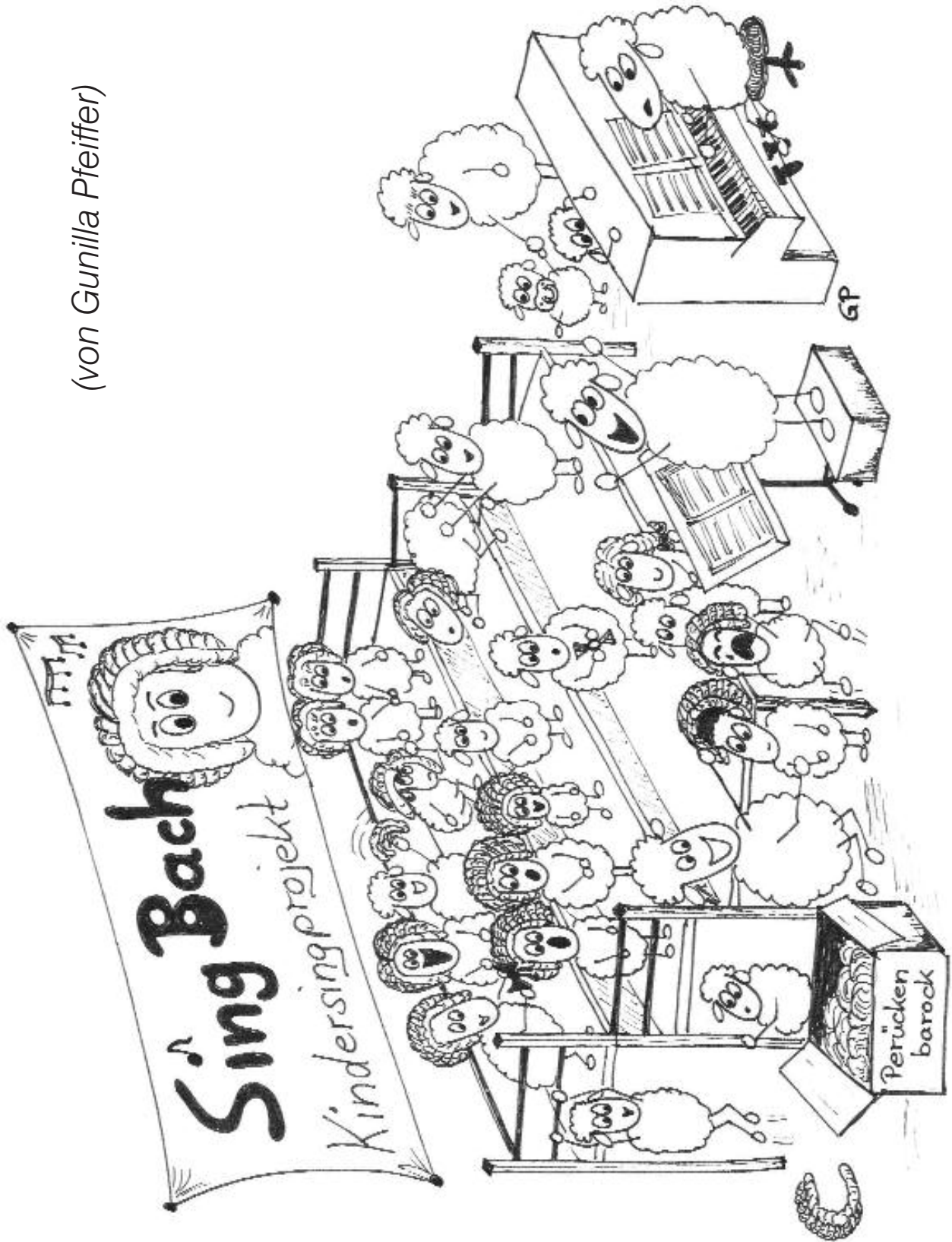
Am 11. August 2015 feierte Heinz Werner Zimmermann seinen 85. Geburtstag. Er unterrichtete in den 1950er Jahren als Nachfolger von Wolfgang Fortner Komposition und Musiktheorie an unserer Hochschule. Ihm zu Ehren und um die Erinnerung an diesen bedeutenden Komponisten der zeitgenössischen Kirchenmusik wach zu halten, haben wir ein Kapitel seines kürzlich erschienenen Buches im vorderen Teil des Heftes (S. 60 ff.) abgedruckt. Wir wünschen Heinz Werner Zimmermann für seinen weiteren Lebensweg Gottes Segen.

Besuchen Sie uns 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.

(von Gunilla Pfeiffer)



**hfk** **aktuell** *Nächste Ausgabe:  
November 2016*

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