

HK aktuell

SPIRITUS MUSICAE

*5. Heidelberger Summer School
zu Musik und Religion*

Nachrichten

*85 Jahre
Hochschule für
Kirchenmusik
Heidelberg*

**Heft 11
November
2016**

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	1
SPIRITUS MUSICAE – 5. Heidelberger Summer School zu Musik und Religion	2
<i>Bernd Stegmann: Jesus: Mensch - Prophet - Messias Rückblick auf die 5. Heidelberger Summer School</i>	3
<i>Gerd Theißen: Zwischen Faszination und Skepsis. Wie sich unser Jesusbild verändert</i>	5
<i>Theo Sundermeier: Jesus, Sohn der Maria, nur ein Prophet?</i>	9
<i>Maïke Schult: Warum bist du gekommen, uns zu stören? Dostoevskijs „Großinquisitor“ und der Christus redivivus</i>	11
<i>Silke Leopold: Händels Messias: Die Bibel als musikalische Unterhaltung</i>	14
<i>Panja Mücke: Zwischen Passionsgeschichte, Politik und Opferszenarie: Die Rezeption von Händels Messias seit dem 18. Jahrhundert</i>	16
<i>Dirk Werle: Jesus bei Klopstock</i>	20
<i>Elsabé Kloppers: Comfort, ye, comfort, ye my people ... Die Rezeption von Händels Messias in Südafrika</i>	23
<i>Helmut Schwier: Manfred Kluge: De Salvatore mundi - Predigt im Festgottesdienst in der Heidelberger Peterskirche</i>	27
Essays	30
<i>Gerd-Peter Murawski: Alte Musik im neuen Gewand</i>	30
<i>Wolfgang Herbst: Vom Umgang mit Luthers theologischer Musikanschauung</i>	33
Liedvorstellung	38
<i>Bernd Stegmann: Ein neues Lied - Du musst über den Fluss</i>	38
Max-Reger-Tage	40
<i>Alexander Becker: Max Reger und Heidelberg</i>	40
<i>Gerhard Luchterhandt: Max Reger und die zeitgenössische Expressiv-Orgel</i>	43
<i>Gerhard Luchterhandt: Heiß und kühl - Hitzeverteilungsmuster in Themen Max Regers</i>	48
Jubiläum	54
<i>Bernd Stegmann: 85 Jahre HfK</i>	54
<i>Kaleidoskop - Ein Spaziergang durch 85 Jahre HfK mit Grüßen ehemaliger Studierender und Bildern</i>	55
Berichte	60
<i>SingBach-Konzert in der Christuskirche mit Friedhilde Trüün</i>	60
<i>Meisterkurs Orgel mit Martin Sander</i>	61
<i>Singen ohne Grenzen - Chorleitung im interkulturellen Dialog</i>	62
<i>Gospelkonzert mit Christoh Schönherr Klassenkonzert in der Heilig-Geist-Kirche Eine neue alte Orgel für die HfK</i>	64
<i>Orgelbau und Orgelmusik als immaterielles Kulturerbe der UNESCO</i>	65
<i>Auszeichnung für Orgelbauer Andreas Schiegnitz</i>	67
<i>Messiah - Studierende der HfK auf den Spuren von G. Fr. Händel Seminar Stimme und Sprache Orgelklasse Heinrich Walther</i>	68
Personen und Daten	70
<i>Veranstaltungen</i>	70
<i>Absolventinnen und Absolventen der letzten Semester Neue Studierende Wer ist wo?</i>	72
<i>Absolventinnen und Absolventen der HfK an hauptamtlichen Stellen im Bereich der EKD</i>	73
<i>Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte</i>	74
<i>Neue Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter Geburtstage Nachrufe Dienstjubiläen</i>	77
Das Letzte	83



Liebe Leserin, lieber Leser von *HfK aktuell*,

ein ereignisreiches Jahr liegt hinter unserer Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik. Zum nunmehr fünften Mal fand die in Zusammenarbeit mit der Universität durchgeführte Summer School zu Musik und Religion statt. Wir werden im vorliegenden Heft wieder ausführlich darüber berichten. Des Weiteren haben zwei besondere Konzertprojekte der Hochschule neue Horizonte geöffnet, und zwar nach innen wie nach außen. Das eine war ein mitreißendes Gospelkonzert, das unser Hochschulchor unter Leitung des auf diesem Gebiet hoch kompetenten Chor- und Bandleiters Prof. Christoph Schönherr nach einer einwöchigen Arbeitsphase gab, das andere ein alle Zuhörerzahlen sprengendes Kinderchorprojekt mit unserer neuen Dozentin für musikalische Arbeit mit Kindern, Prof. Friedhilde Trüün. Dieses Konzert unter dem Titel *SingBach* war dann auch der Startschuss für den an der HfK neu gegründeten Kinderchor.

Unmittelbar hinter uns liegen die auf Initiative von Prof. Luchterhandt durchgeführten Max-Reger-Tage zum hundertsten Todestag des mit Heidelberg eng verbundenen Komponisten. Auch die Gründungsphase unserer Hochschule ist in Gestalt der für Reger bedeutenden Freunde und Förderer Philipp Wolfrum und Hermann Poppen mit ihm verknüpft. Besonders schön war es für uns Hochschulangehörige, im Rahmen dieser Reger-Konzerte unseren früheren Orgelprofessor Martin Sander wieder zu sehen und zu hören. Er hielt einen Interpretationskurs und gab ein fulminantes Konzert in der Stadthalle. Der Badische Kammerchor unserer Hochschule sang in Kooperation mit der Heidelberger Kantorei unter meiner Leitung Regers ausgesprochen selten zu hörenden drei Motetten op. 110. Eine kleine Nachlese der Reger-Tage findet sich in diesem Heft in Form des sehr interessanten Vortrags von Dr. Alexander Becker.

Aus dem »Innenleben« der Hochschule ist zu berichten, dass uns mit der Übernahme einer gebrauchten, aber ausnehmend gut erhaltenen Orgel der Firma Woehl ein weiteres qualitativ hochwertiges Instrument zur Verfügung steht, das zudem eine Größe aufweist, die über die Ausmaße einer bloßen Üborgel deutlich hinausgeht.

Abschließend ein kurzer Blick auf die vor uns stehenden Aufgaben: Mit der räumlichen Angliederung des »Hauses der Kirchenmusik« (der Ausbildung nebenamtlicher Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker) an die HfK, welches bis dato in Schloss Beuggen untergebracht war, kommen neue Herausforderungen auf uns zu, welche aber auch große Chancen in sich bergen. Nach einer demnächst anbrechenden etwas schwierigen Phase des improvisierten Nebeneinanders sollen möglichst zügig räumliche Gegebenheiten bereitgestellt werden, die eine Voraussetzung dafür schaffen, vorhandene personelle, organisatorische Kräfte und Gebäuderessourcen sinnvoll zu bündeln. Ein auf diese Weise entstehendes »Badisches Zentrum Kirchenmusik« birgt die große Chance, ein »Leuchtturm« für den kirchenmusikalischen Nachwuchs zu werden.

Vergessen wir nicht, dass die HfK 2016 einen zwar nicht ganz runden, aber doch erwähnenswerten Geburtstag feiert: Sie wird 85. Wünschen wir der betagten, aber doch erstaunlich frisch gebliebenen alten Dame viele weitere erfolgreiche Jahre!

Ihr

KMD Prof. Bernd Stegmann
Rektor

lehren

bilden

spielen

singen

üben

aufführen

motivieren

inspirieren

musizieren

jubilieren

studieren



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386

SPIRITUS MUSICAE

5. HEIDELBERGER SUMMER SCHOOL ZU MUSIK UND RELIGION



JESUS: MENSCH – PROPHET – MESSIAS

3. BIS 10. JULI 2016

3. Juli 2016, 17 Uhr

Friedenskirche
Heidelberg-Handschuhsheim

KONZERT »GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: MESSIAH«

Carmen Buchert, Kai Wessel, Hans Jörg Mammel, Matthias Horn
Heidelberger Kantorei, Kammerphilharmonie Mannheim / Leitung: Bernd Stegmann
Eintritt: 12,- € / 18,- € / 22,- € (ermäßigt 8,- € / 14,- € / 18,- €)
Karten über die Website der Heidelberger Kantorei und an der Abendkasse erhältlich

7. Juli 2016, 19 Uhr

Hochschule für Kirchenmusik
Hildastraße 8

VORTRAG »WARUM BIST DU GEKOMMEN, UNS ZU STÖREN?«

Dostoevskijs »Großinquisitor« und der Christus redivivus
Privatdozentin Dr. Maike Schult, Universität Kiel

8. Juli 2016, 10–17 Uhr

Hochschule für Kirchenmusik

VORTRÄGE

Mit Prof. Dr. Silke Leopold, Prof. Dr. Panja Mücke, Prof. Dr. Dirk Werle, Prof. Dr. Dr. Elsabé Kloppers,
Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Gerd Theißen, Prof. Dr. Theo Sundermeier, Prof. Bernd Stegmann

8. Juli 2016, 20 Uhr

Friedenskirche Heidelberg

KONZERT »JESUS – MESSIAH, A GOSPEL CELEBRATION«

Vokalsolisten & Band der HfK, Badischer Kammerchor der HfK
Leitung: Christoph Schönherr, Eintritt: 12,- € (ermäßigt 8,- €)
Karten über die Hochschule für Kirchenmusik und an der Abendkasse erhältlich

10. Juli 2016, 10 Uhr

Peterskirche Heidelberg

UNIVERSITÄTSGOTTESDIENST »Manfred Kluge – De Salvatore mundi«

Badischer Kammerchor der HfK, Kammerphilharmonie Mannheim
Liturgie/Predigt: Helmut Schwier, Orgel: Carsten Klomp, Song-Yi Lee: Sopran, Sebastian Hübner: Tenor,
Kammerphilharmonie Mannheim, Badischer Kammerchor der HfK, Leitung: Peter Gortner, Daniel Cromm

www.hfk-heidelberg.de

www.uni-heidelberg.de/termine/spiritus_musicae_2016.html

Bernd Stegmann

Jesus: Mensch - Prophet - Messias

Rückblick auf die 5. Heidelberger Summer School

SPIRITUS MUSICAE 2016

Jesus - Prophet, Mensch, Messias - das war das Motto der Heidelberger Summer School 2016 - und es war eines, das lohnend war, von verschiedenen Perspektiven aus betrachtet zu werden. Theologie, Musikwissenschaft und Kirchenmusik können einen jeweils ganz eigenen Beitrag zu diesem für unsere Kultur zentralen Thema leisten.

Die in dieser Ausgabe von *HfK aktuell* wiedergegebenen Vorträge befassen sich unter anderem mit dem historischen Jesus, mit seiner Bedeutung für andere Religionen (Islam), aber auch mit seiner Präsenz in der Literatur (Dostojewski, Klopstock). Natürlich ging es ebenso um die zahllosen Werke der Kirchenmusik, die sich um den "Kristallisationspunkt" Jesus im Lauf der Geschichte gebildet haben.



Badischer Kammerchor



Song-Yi Lee

Exemplarisch wurden Händels *Messiah* und Manfred Kluges *De Salvatore mundi* eingehend in Vortrag und Konzert gewürdigt. Ein fetziger Jazz-Gospel-Abend warf ein ganz eigenes Schlaglicht auf die Thematik. Die diesjährige Summer School endete dann wie immer mit einem musikalisch reich ausgestatteten Gottesdienst in der Peterskirche.

Es bleibt festzuhalten, dass unser kleines Festival sich nach nun fünf Jahren fest in der Region etabliert hat und in seinem ungewöhnlichen Format, dieser Mischung aus Wissenschaft, Kunst und Religion, aus Vorträgen, Konzerten und Gottesdienst, aus diesen speziellen Anregungen für Geist und Ohr zumindest in der Rhein-Neckar-Region einmalig ist.



Solisten des Gospelkonzertes



Heidelberger Kantorei



Pressestimmen:

Eine begeisternde Chorleistung

Barockes Meisterwerk zur Eröffnung der Heidelberger Summer School

Die Heidelberger Kantorei wurde dem Anspruch der Partitur bestens gerecht und konnte mit Strahlkraft, feinsten Dynamik und rhythmischer Präzision völlig überzeugen. ... Alle sangen mit ausnehmend reiner, vibratoloser Stimme und enthielten sich weitgehend eines übertriebenen Ausdrucks oder virtuos aufgesetzter Verzierungen.

RNZ von Matthias Roth, 05. Juli 2016 zur Aufführung des Messiah

Ferngespräch mit Jesus - Gospel in der Friedenskirche

Der Badische Kammerchor ... lebte mit dem Dirigenten Christoph Schönherr die unbändige Begeisterung der Musik vor. ... Man erlebte routinierte Solisten, die ausdrucksstark sangen.

RNZ von Jesper Klein, 12. Juli 2016 zur Aufführung A Gospel Celebration



Gerd Theißen

Zwischen Faszination und Skepsis

Wie sich unser Jesusbild verändert

Die Jesusforschung schwankt zwischen Faszination und Skepsis. Selbst wenn sich Jesus in eine Fata Morgana der Geschichtswissenschaft auflösen würde, würde die Faszination durch seinen Mythos umso mehr hervortreten. Und umgekehrt gilt: Skepsis gegen den Christusmythos verstärkt die Faszination durch den historischen Jesus. Er wird menschlicher, jüdischer und politischer. Die Jesusforschung schwankt so zwischen zwei Polen: Faszination durch den mythischen Christus verbunden mit Skepsis gegenüber dem irdischen Jesus, Skepsis gegenüber dem mythischen Christus verbunden mit Faszination durch den historischen Jesus. Es ist ein Schwanken zwischen zwei verschiedenen Kombinationen von Faszination und Skepsis. Meine These ist: Dieses Schwanken zwischen Faszination und Skepsis ist in der Sache bedingt und lässt sich nicht beenden. Weder kann historische Skepsis die Faszination des mythischen Jesusbildes zerstören noch historische Skepsis die Nachwirkungen seiner historischen Gestalt auslöschen. Zunächst schildere ich, wie ich dieses Schwanken unseres Jesusbildes erlebt habe, dann nenne ich beispielhaft nur zwei Gründe dafür, warum es unvermeidlich ist. Am Ende frage ich, warum wir dieses Schwanken mit gutem Gewissen bejahen können.

I. Rückblick: Wie sich das Jesusbild in den letzten 50 Jahren verändert hat

In meinem Studium vertraten die älteren theologischen Lehrer die These, dass die Frage nach dem historischen Jesus für den Glauben nicht wichtig sei. Nicht was Jesus gesagt und getan hat, sondern was Gott durch ihn heute den Menschen sagen will, das sei das Entscheidende. Es reiche aus, wenn man überzeugt sei: Jesus hat gelebt, er wurde gekreuzigt, in Ostererscheinungen erwies er sich als lebendig. Dieses Wort Gottes, das Gott durch Leben und Sterben Jesu zu uns spricht, nennt man „Kerygma“, ein griechisches Wort für „Botschaft“. Die Formel für unser Problem hieß daher: Das Verhältnis von „historischem Jesus“ zum „kerygmatischen Christus“. Beides müsse man unterscheiden. Vom kerygmatischen Christus, wie er besonders bei Paulus und im Johannesevangelium dargestellt wird, war man fasziniert, gegenüber dem historischen Jesus war man skeptisch.

Bei den jüngeren Lehrern aber gab es einen Umschwung in den 50er und 60er Jahren. Sie postulierten: Zwischen dem historischen Jesus und dem kerygmatischen Christus dürfe kein Widerspruch bestehen. Schon deswegen müsse man sich für den historischen Jesus interessieren. Das

nannten sie die „neue Frage nach dem historischen Jesus“. Es sei wichtig, dass sich der historische Jesus eine einzigartige Rolle in der Geschichte zwischen Gott und den Menschen zugeschrieben habe – eine größere Rolle als die Johannes des Täufers. Der Täufer verstand sich als letzter Prophet, Jesus aber als weit mehr: als Erfüllung der Propheten. Mit ihm begann das Reich Gottes. Trotzdem war ich während meines Studiums in Vorlesungen jedes Mal überrascht, wenn ein Jesuswort als unecht verdächtigt wurde.

Mit ihrer Skepsis in Sachen historischer Jesus konnten meine Lehrer gut leben: Sie beriefen sich auf Paulus. Der sagt im 2. Korintherbrief: „Darum kennen wir von nun an niemanden mehr nach dem Fleische (verstanden als „historische, irdische Realität“); und wenn wir Christus gekannt haben nach dem Fleisch, so kennen wir ihn doch jetzt so nicht mehr“ (2. Kor 5,16). Manche Theologen taten unter Berufung auf solche Paulusstellen fast so, als sei es ein Zeichen von Glaubenschwäche, wenn man sich für den historischen Jesus interessiert. Das hat mich nie überzeugt. Aber sie hatten in einem Recht: Historisches Wissen kann nicht Grund des Glaubens sein. Glaube ist unbedingter Halt im Leben und im Sterben. Historisches Wissen ist dagegen bedingt, muss immer wieder korrigiert werden. Der historische Jesus (d.h. der mit historischen Mitteln rekonstruierte Jesus) kann nicht Grund des Glaubens sein. Historisches Wissen ist relativ, Glaube absolut. Die These lautete daher: Ein Minimum von Wissen um den historischen Jesus reiche für den Glauben aus – im Extremfall, dass Jesus überhaupt gelebt habe. Aber ist das aber überhaupt vorstellbar, dass ein Mensch für einen ganz wichtig wird, von dem man fast gar nichts weiß?

Als ich das einmal einfachen Menschen erklären sollte, habe ich es anhand einer persönlichen Erinnerung getan. Meine Mutter starb, als ich drei Jahre alt war. Ich weiß fast nichts von ihr. Aber mit 17 Jahren entdeckte ich in einer Kiste ihre Briefe an meinen Vater aus der Zeit vor meiner Geburt. Sie wollte unbedingt ein drittes Kind. Das dritte Kind war ich. Seitdem weiß ich von meiner Mutter: Sie hat mich gewollt. Dass sie mich gewollt hat, reicht aus, um mir das Bewusstsein zu geben: Ein Mensch, den ich sonst gar nicht kenne, hat mein Leben bejaht und mich geliebt. Ein Minimum an Wissen von einem anderen Menschen kann sehr wichtig sein. Warum sollte nicht auch Gott durch ein Minimum an historischem Wissen das Wichtigste den Menschen versichern: Dass er den Menschen bejaht – in einer

Weise, dass er sein eigenes Leben bejahen kann. Was meine Lehrer als Minimalisten vertraten, war also im Prinzip richtig. Aber ihre Folgerung hat mich nicht überzeugt, dass wir deshalb kein Interesse am historischen Jesus haben sollten. Um mein Beispiel dafür auszuwerten: Natürlich interessiere ich mich für alles, was ich sonst über meine Mutter erfahren konnte. Dass sie einmal bei der Aufnahmeprüfung ins Lehrerseminar durchgefallen ist. Warum? Damals mussten Lehrer Klavier spielen. Sie sollten später Organistin werden. Deswegen wurde ein Jahr vor dem Abitur in der Familie ein Klavier angeschafft. Aber ein Jahr Unterricht hat dann doch nicht gereicht. Solche Einzelheiten sind gewiss nicht der Grund meiner Beziehung zu meiner Mutter, aber mein Interesse für sie ist eine Folge dieser Beziehung. Man kann gelassen ertragen, wenn etwas im Einzelnen anders war, als man geglaubt hat. Das erschüttert meine Beziehung zu meiner Mutter nicht. So verhält es sich auch mit dem historischen Jesus. Der Grund des Glaubens liegt in einer Faszination durch das Jesusbild, das uns die Evangelien bieten. Durch dieses Jesusbild wird für Christen etwas vom unbedingten JA Gottes sichtbar und erfahrbar. Wer davon fasziniert ist, darf sich mit gutem Gewissen für alles interessieren, was man historisch sonst noch von ihm wissen kann, also für die Frage: Wie ist dieses Bild in den Evangelien entstanden? Welche Spuren hat der historische Jesus in ihm hinterlassen?



Gerd Theißen

Ich war in meiner Generation nicht der einzige, der so dachte. In den 80er Jahren gab es (besonders im angelsächsischen Bereich) einen zweiten Umschwung in der Jesusforschung: die sogenannte „dritte Frage“ (third quest) nach dem historischen Jesus. Dieser Umschwung führte zu einer neuen Zuversicht, man könne über Jesus historische Feststellungen machen. Ich nenne hier nur zwei Gründe für diesen Umschwung:

Der erste Grund: Die Forschung meiner Lehrergeneration hatte nur das für echt erklärt, was sich in der Jesusüberlieferung nicht aus dem Judentum ableiten ließ. Das galt als das wichtigste Kriterium der Jesusforschung. Jesus und seine Jünger wurden daher so dargestellt, als hätten sie

sich auf einem Exodus aus dem Judentum befunden. Dieser anti-jüdische Akzent wurde mit Recht kritisiert – nicht nur aufgrund des schlechten Gewissens wegen der unvorstellbaren Verbrechen an Juden. Unabhängig davon gilt in der Geschichtswissenschaft der Grundsatz, dass jeder Mensch aus seinem historischen Kontext heraus erklärt werden muss, auch Jesus. Sein Kontext ist das Judentum des 1. Jahrhunderts.

Ein zweiter Grund war: Unser Wissen um diesen jüdischen Kontext wurde enorm bereichert – vor allem durch die Qumrantexte. Ich nenne nur eine Einsicht: Durch Vergleich mit der Qumrangruppe rückten die Pharisäer in die Mitte der jüdischen Gesellschaft. Sie standen Jesus viel näher, als es in den Evangelien zum Ausdruck kommt. Ihr Streit war ein Geschwisterstreit. Insgesamt entdeckte man: Vieles in der Jesusüberlieferung passt gut in diesen neu erschlossenen jüdischen Kontext hinein. Die Jesusüberlieferung lässt sich also viel besser als Produkt der jüdischen Geschichte verstehen denn als Produkt urchristlicher Dichtung.

In den letzten Jahren scheint das Pendel (vorwiegend in Deutschland) wieder in die entgegengesetzte Richtung auszuschlagen. Klaus Wengst erneuerte vor zwei Jahren die mir aus unserer gemeinsamen Studienzeit (wir promovierten beim selben Doktorvater) vertraute skeptische Haltung in einer Streitschrift. Ihr Titel lautet: „Der wirkliche Jesus? Eine Streitschrift über die historisch wenig ergiebige und theologisch sinnlose Suche nach dem „historischen“ Jesus.“ (2013) Mir sagte er einmal: Dein Jesusroman „Der Schatten des Galiläers“ (1986) ist schön. Dabei hättest Du bleiben sollen. Aber warum hast Du danach noch ein dickes Lehrbuch über den „historischen Jesus“ (1996) geschrieben? Klaus Wengst meint, man könne über den historischen Jesus gut dichten, aber historisch und theologisch nichts Relevantes erforschen.

Ich habe also innerhalb eines kurzen Lebens ein großes Schwanken zwischen Faszination durch die historische Jesusforschung und einer Skepsis erlebt, die die Frage nach dem historischen Jesus für sinnlos hält. Dieses Schwanken der Jesusforschung ist heute mein Thema. Ich möchte versuchen, seine innere Dynamik zu entschlüsseln – denn ich glaube, dass dieses Schwanken nie aufhören wird und in der Sache bedingt ist. Kein Machtwort kann es beenden. Dabei stehe ich selbst auf der Seite derer, die eine historische Auswertung der Jesusüberlieferungen für möglich halten. Damit kommen wir zu unserer zweiten Frage.

II. Gründe für die Instabilität der Jesusforschung

Das Schwanken der Jesusforschung vollzieht sich zwischen Distanz und Nähe der Jesusüberlieferung, zwischen methodischem Minimalismus und historischem Maximalismus. Natürlich gibt es noch sehr viel mehr Pole. Hier müssen wir uns mit diesen beiden begnügen.

Der Schweizer Neutestamentler Paul Wilhelm Schmiedel (1851–1935) formulierte 1901 folgenden Grundsatz: Die Evangelien sind so sehr von der Verehrung Jesu durchdrungen, dass gerade das historisch sein muss, was dieser Verehrung widerspricht und für sie anstößig war. Ein gutes

Beispiel dafür ist die Taufe Jesu. Jesus hat sich zur Vergebung der Sünden taufen lassen. Das setzt ein Sündenbewusstsein Jesu voraus und passt gut zu seiner Aussage in Mk 10,18: „Gott ist allein gut“, mit der er die Anrede an ihn: „guter Meister“ abwehrt. Die urchristliche Überlieferung hat diese Taufe zur Vergebung der Sünden abgemildert. Im Johannesevangelium kommt Jesus zwar beladen mit Sünden zu Johannes dem Täufer, aber nicht mit seinen Sünden, sondern mit den Sünden der Welt (Joh. 1,29). Dass sich Jesus als Sünder verstanden haben soll, ist bis heute anstößig. Da es noch sehr viel mehr anstößige Eckdaten gibt, kommt die Jesusforschung in ein Dilemma: Wenn vor allem das echt ist, was fromme Menschen irritiert, dann kann man verstehen, warum Theologen vor diesem historischen Jesus zurückschrecken. Sein Sündenbewusstsein, sein Vagabundenleben, seine Familienkritik, seine irrümliche Naherwartung, zuletzt seine Kreuzigung – hatten die Kirchen bei ihren Jesusforschern nicht ein anderes Jesusbild „bestellt“? Was wir lieferten, entsprach weder dem Bestellzettel der Kirche noch den Vorstellungen der Glaubenskongregation. Könnte es aber nicht auch sein, dass wir durch unser Kriterium: „Was anstößig ist, ist echt“, auch nach rein historischen Kriterien einen sehr einseitigen Jesus konstruieren? Wenn wir uns ein Bild über einen anderen Menschen nur aus dem zusammenkonstruieren, was uns an ihm ärgert – so ist das eine Garantie dafür, dass wir ein sehr verzerrtes Bild von ihm erhalten.

Mit innerer Notwendigkeit wendet sich die Jesusforschung daher im Gegenzug gerade solchen Überlieferungen zu, die wie seine ethische Lehre allgemein einleuchten. Gerade deshalb aber meldet sich historisch-kritisch ein neuer Verdacht: Könnten solche einleuchtenden Überlieferungen nicht einfach auf Jesus übertragen worden sein? Ich nenne als Beispiel die Goldene Regel. Die Goldene Regel ist in der Antike weit verbreitet bezeugt – und begegnet in vielen Kulturen der Welt unabhängig vom Christentum. Selbst im Christentum wird es in einer urchristlichen Schrift, in der Didache 2,1 anonym in einem Zusatz tradiert, also nicht Jesus zugeschrieben. Hat man diese Goldene Regel also einfach Jesus in den Mund gelegt – so wie man sie in der Antike auch vielen anderen Menschen in den Mund gelegt hat? Warum bin ich dennoch überzeugt, dass diese Traditionen auf Jesus zurückgehen? Die Goldene Regel kursierte in der Antike und im Judentum in zwei Formen: In der negativen Form: „Was du nicht willst, das man dir tu, das füg auch keinem andern zu!“, ist sie auch bei Konfuzius bezeugt. In dieser Form zielt sie auf ein Vermeiden böser Handlungen. In ihrer positiven Form: „Was ihr wollt, dass die Menschen euch tun – so tut auch ihnen!“, zielt sie dagegen auf eine Aktivierung zum Tun des Guten. Dabei lässt sich beobach-

ten: Die negative Form wird in der Antike auf alle Menschen angewandt. Allen Menschen gegenüber soll man auf das verzichten, was man selbst nicht erleiden möchte. Die positive Form der Goldenen Regel aber gilt nur für besondere Beziehungen: für Beziehungen zwischen Freunden, Familiengliedern, Herrschern und ihren Gefolgsleuten. Herrscher haben die Macht, etwas Gutes zu tun. Nur bei Jesus wird die Goldene Regel in ihrer positiven Form ein Gebot für alle Menschen – und für das Verhalten gegenüber allen Menschen. Die Goldene Regel erhält dadurch eine Radikalisierung, die sie fast unrealistisch macht. Und diese Zuspitzung ist Jesus zuzutrauen. Sie entspricht seinem ethischen Radikalismus.



Die Goldene Regel und andere Grundzüge eines radikal-humanen Ethos (ich denke an das Gebot der Nächsten- und Feindesliebe, an die Verpflichtung zur Statusunabhängigkeit und zum Positionswechsel – gehen m.E. auf den historischen Jesus zurück. Gelangen wir nun zu zwei ganz verschiedenen Jesusbildern? Dem fremden und dem nahen Jesus? Oder ist diese Pluralität von Jesusbildern in der Überlieferung selbst begründet. Ich nehme an, dass die Jesusforschung auch weiterhin zwischen diesen beiden Polen schwanken wird – zwischen Nähe und Ferne. Dazu kommt ein allgemeines methodisches Problem, das die Instabilität der Jesusforschung erklärt.

Das Schwanken zwischen Minimalismus und Maximalismus ist in der Methodik der Jesusforschung gegründet. Je strenger man die Kriterien definiert, umso geringer wird das gesicherte Minimum an Jesusüberlieferungen. Was dabei herauskommt, ist so wenig, dass es kaum noch historisch relevant ist. Je weitherziger aber man die Kriterien im Gegenzug anwendet, umso ungewisser wird, ob denn wirklich alles historisch ist. Was dabei herauskommt, ist ein Maximum, das historisch relativ befriedigend ist, weil man mit den Fragmenten der Jesusüberlieferung dann eine plausible Geschichte erzählen kann. Aber diese Geschichte ist mit vielen Vermutungen belastet. Um sie zu reduzieren, legt man dann wieder strengere Kriterien an – und landet wieder bei einem Minimum von echten Überlieferungen. Es ist wie bei den alten Duschen, wo Warm- und Kaltwasser getrennt waren. Mal drehte man zu viel das Warmwasser an, dann zum Ausgleich das Kaltwasser. Aber bei diesen Duschen kommt man dann am Ende zu einer optimalen Wärme. Das wird bei der Jesusforschung wohl nie so sein.

III. Kann man der Instabilität der Jesusforschung auch etwas Gutes abgewinnen?

Das Schwanken zwischen Faszination und Skepsis wird weiter gehen. In der Wissenschaft hat keiner das letzte Wort.

Ich meine, man kann diesem Schwanken etwas Positives abgewinnen?

Erstens gilt: Ungewissheit erzieht zur Toleranz. Toleranz brauchen wir in einer pluralistischen Gesellschaft. Wenn historische Wissenschaft hilft, dass alle Menschen in einen Dialog über diese wichtige Gestalt unserer Geschichte treten können – dann wäre viel gewonnen, auch wenn es keine absolut sicheren Ergebnisse der Jesusforschung je geben wird.

Zweitens gilt der Satz: Ungewissheit ermöglicht einen Reichtum an Deutungen. Die Fülle der Jesusbilder bezeugt indirekt die Bedeutung der Gestalt Jesu. Nur bedeutende Gestalten haben die Macht, so viel Reflexion, Gestaltungskraft und Phantasie hervorzurufen. Das NT kennt z.B. drei Möglichkeiten, zu Jesus eine Beziehung aufzunehmen. In den synoptischen Evangelien nennt Jesus diese Beziehung Nachfolge. Paulus nennt sie Glauben an Kreuz und Auferstehung. Das Johannesevangelium spricht von Glauben und Erkennen: „Das ist das ewige Leben, dich, den einzigen wahren Gott zu erkennen und Jesus Christus, den du gesandt hast.“ (17,3). Diese verschiedenen Weisen, sich auf Jesus zu beziehen, geben Freiheit, sich in verschiedener Weise zu ihm zu verhalten.

Drittens: Ungewissheit verpflichtet zur Eigenständigkeit im Denken. Dass wir nie ganz sicher sagen können: So war Jesus, das hat er gesagt und gemeint, hat etwas Gutes. Wir müssen selbst denken und selber entscheiden.

Ungewissheit hat also auch etwas Positives. Die Skepsis wird sich immer wieder erneuern. Genauso wichtig aber ist: Auch die Faszination durch Jesus wird sich immer wieder erneuern. So wie ich einmal mit 17 Jahren zufällig in einer alten Kiste auf dem Speicher den Brief meiner Mutter fand



Fritz von Uhde: Komm Herr Jesu, sei unser Gast

und ihn als „Botschaft“ an mich erlebte und deutete – eine Botschaft, die sagt: Du bist gewollt. Das Leben ist ein Geschenk, mit dem Du etwas Wertvolles anfangen sollst, genauso wünsche ich allen Menschen, dass sie Erfahrungen haben, in denen ihnen diese Gewissheit aufgeht.

Unsere Gesellschaft, unsere Kultur und manchmal auch unsere Kirchen wollen Jesus manchmal in einer Rumpelkammer abstellen, in Archiven ablagern, in einer alten Kiste seine Botschaft konservieren. Aber immer wieder öffnen Menschen (manchmal zufällig) die alte „Kiste“, in die man ihn gesteckt hat, weil man meinte, er interessiert doch keinen mehr, und finden in ihm eine Botschaft, die Mut zum Leben und zum Sterben gibt.



Gerd Theißen, wurde 1943 in Mönchengladbach geboren, studierte Germanistik und Evangelische Theologie in Bonn, promovierte und habilitierte dort 1968 bzw. 1972, unterrichtete 1976-78 an Gymnasien und war 1978-1980 Professor für Neutestamentliche Theologie in Kopenhagen, ab 1980 in Heidelberg. Er wurde 2008 pensioniert. Seine Schwerpunkte sind: Der historische Jesus, Soziologie und Psychologie des Urchristentums, Theorie urchristlicher Religion, Paulusforschung. Er schrieb eine Homiletik und eine Bibeldidaktik, veröffentlichte viele Predigten und eine Jesuserzählung, die historisch-kritische Arbeit für alle Menschen zugänglich machen soll: „Der Schatten des Galiläers“ (1986), die bis heute in vielen Auflagen und Übersetzungen erschien.

Theo Sundermeier

Jesus, Sohn der Maria, nur ein Prophet?

Das Jesusbild im Koran

In Mekka lebten zur Zeit der Geburt Mohammeds Christen. Die Kaaba (zweimal ist sie abgebrannt) war ursprünglich ein Langhaus. Fundamente um die dort entspringende Quelle Zem Zem haben die Form einer Apsis und ist nach Jerusalem ausgerichtet. So kann man davon ausgehen, dass hier ursprünglich eine Kirche gestanden hat (Archäologische Grabungen, die dies bestätigen könnten, sind dort tabu). In dem Gebäude waren Statuen aufgerichtet, angeblich heidnische Götterbilder (oder waren es Bildnisse von Heiligen?), jedenfalls „reinigte“ Mohammed nach der Rückkehr nach Mekka die Kaaba, ließ die Statuen vernichten, stellte sich selbst aber vor ein Bild von Maria und Jesus: Das sollte erhalten bleiben.

Zeitgenossen haben Mohammed vorgeworfen, alles Wissen über die Christen von einem christlichen Sklaven erhalten zu haben, was die orthodoxen Koraninterpreten jedoch verneinen, denn jedes Wort im Koran geht nach ihrer Überzeugung direkt auf Gott zurück. „Und Gott weiß es besser!“ Deshalb sind die Aussagen über Jesus im Koran wahrer als die Aussagen der Evangelien im Neuen Testament.

Auf seinen Handelsreisen, so weiß die Tradition zu berichten, traf Mohammed verschiedentlich Einsiedlermönche, doch auch sein Schreiber war Christ, sowie eine seiner Nebenfrauen mit Namen Maria. Kontakte zu Christen gab es also reichlich.

Mohammed war in der Anfangszeit seines prophetischen Auftretens davon überzeugt, dass Christen und Juden sein Prophetentum anerkennen würden. In den Christen sah er die ihm am nächsten stehenden Gläubigen. Deshalb schickte er die ersten seiner Anhänger nach Äthiopien zu dem christlichen Negus, als seine Gemeinde von den Mekkanern angefeindet wurde und sich ihre Situation bedrohlich verschlimmerte.

Die Mekkaner aber folgten der kleinen Flüchtlingsgruppe und verleumdete sie beim Negus: Sie verträten einen falschen Gottesglauben. Doch der Negus akzeptierte ihr Bekenntnis. Daraufhin klagten sie die Mekkaner der Ketzerei an im Blick auf ihr Jesusbild. Das vor den Mekkanern abgelegte Bekenntnis zu Jesus ist das älteste muslimische Bekenntnis. Es passt sich dem monophysitischen Glauben der Äthiopier an, übernimmt Begriffe aus den Evangelien, so dass ein scheinbarer Gleichklang mit dem äthiopischen Glauben angenommen werden konnte: „Wir sagen über ihn

was unser Prophet uns offenbart hat, nämlich, dass er der Diener Gottes, sein Prophet, sein Geist und sein Wort ist, das er der Jungfrau Maria eingegeben hatte“. Der Negus, so heißt es weiter in der ältesten Biographie von Ibn Ishâq „nahm einen Stock vom Boden und sprach: Wahrlich, Jesus ist nicht um die Länge dieses Stockes mehr als das, was du sagst“.

Als die Lage in Mekka sicher wurde, kehrten die Flüchtlinge später nach Mekka zurück. Einer blieb in Äthiopien. Er war Christ geworden.

Die Mekkaner hatten vor dem Negus aus der 19. Sure vorgetragen, einem zentralen Text, der vielfach das Verhältnis zu den Christen thematisiert. Die Sure heißt „Maria“ und gibt mit dieser Überschrift (die ja auch von Gott inspiriert ist) einer Frau den höchsten Status, den es geben kann.

Historisch gesehen, greift Mohammed damit ein in die unter den syrischen Christen fanatisch geführten Kämpfe um die Frage, ob Maria „Theotokos“, „Gottesgebärende“ genannt werden kann (In der katholischen Kirche wird bis heute dieser Titel Gottesmutter“ gebraucht, nicht in der evangelischen Kirche).

Das erste und Wichtigste, was über Maria und Jesus gesagt wird, ist dies: Jesus ist

der Sohn Marias und von ihr, der Jungfrau geboren.

„Woher soll mir ein Knabe werden, wo mich kein Mann berührt hat und ich keine Dirne bin?“ entgegnete Maria dem Engel, der ihr die Nachricht von der kommenden Geburt Jesu mitteilt: „Er sprach: Also sei's! Gesprochen hat dein Herr: ‚Das ist mir ein Leichtes‘ und wir wollen ihn zu einem Zeichen für die Menschen machen und einer Barmherzigkeit von uns. Und das ist eine beschlossene Sache“ (S 19, 22f). Als Maria mit dem an einem fernen Ort geborenen Kind „zu ihrem Volk“ zurückkam, sprachen die: „O Maria, fürwahr, du hast ein entsetzliches Ding gemacht! O Schwester Aarons, dein Vater war kein Bösewicht und deine Mutter keine Dirne“. Maria verwies auf den Jungen, den sollten sie befragen. Und das erste große Wunder geschah, Jesus sprach zu ihnen aus der Wiege: „Siehe ich bin Allahs Diener. Gegeben hat er mir das Buch, und er machte mich zum Propheten. Und er machte mich gesegnet, wo immer ich bin, und er befahl mir Gebet und Almosen, solange ich lebe, und die Liebe zu meiner Mutter; und nicht machte er mich hof-



fertig und unselig. Und Frieden auf den Tag meiner Geburt und den Tag, da ich sterbe, und den Tag, da ich erweckt werde zum Leben!" (S 19, 28- 34)

Die ethischen Anweisungen Jesu, so wird schon aus diesem Text deutlich, entsprechen ganz und gar der Ethik Mohammeds. Jesus ist nur sein Vorläufer.

Die legendären Wunder Jesu, über die nichts in der Bibel berichtet wird, wohl aber in den apokryphen Kindheits-evangelien, unterscheiden Jesus zwar von Mohammed, der keine Wunder getan hat, erheben ihn aber nicht über diesen. Als Gesandter Gottes predigt er den Juden: „Siehe, ich komme zu euch mit einem Zeichen von eurem Herrn. Siehe, ich will euch erschaffen aus Ton die Gestalt eines Vogels und will in sie hauchen und sie soll werden ein Vogel mit Allahs Erlaubnis und ich will heilen den Mutterblinden und Aussätzigen und will die Toten lebendig machen mit Allahs Erlaubnis und ich will euch verkündigen, was ihr essen und was ihr aufspeichern sollt in euren Häusern... Und ich bin gekommen zu bestätigen, was von der Thora vor mir da war, um euch zu erlauben zu einem Teil von dem, was euch verwehrt war.“ (S 3, 43-44)

Für Mohammed ist Jesus einer seiner Vorläufer, deren Zahl bis in die Zeit Adams reicht. Er reiht ihn ein in die Reihe der Propheten, Abraham, Mose u.a. Die Schriftpropheten des AT werden nicht genannt. Zugleich steht er höher als die meisten von ihnen, da er auch Gesandter genannt wird. Mohammed setzt die Tradition des Mose fort und korrigiert sie zugleich, so wie auch er selbst die Ethik der Christen korrigiert, die auf Jesus zurückgehen.

Die wichtigste Auseinandersetzung Mohammeds hat die Zwei-Naturen-Lehre Jesu zum Thema. Gegen sie läuft er geradezu Sturm. Seine Sprache wird polemisch und ungewöhnlich scharf. „Ungläubig sind, die sagen: 'Gott ist Christus, der Sohn der Maria'" (S 5, 17). „Und sie sprechen: 'Gezeugt hat der Erbarmer einen Sohn'. Wahrlich sie behaupten ein ungeheuerlich' Ding. Fast möchten die Himmel darob zerreißen, und die Erde möchte sich spalten, und es möchten die Berge stürzen in Trümmer, dass sie dem Erbarmer einen Sohn beilegen, dem es nicht geziemt, einen Sohn zu zeugen. Keiner im Himmel und auf Erden darf sich dem Erbarmer anders nahen wie als Sklave.“ (S 19, 91 - 94) Selbstverständlich ist ihm auch der Gedanke der Trinität unakzeptabel. „Und wenn Gott sagt: ‚Jesus, Sohn der Maria! Hast du zu den Leuten gesagt: ‚Nehmt außer Gott mich und meine Mutter zu Göttern?'" (S 5, 116).

„Ungläubig sind diejenigen, die sagen: ‚Gott ist einer von dreien.' Es gibt keinen Gott außer dem einem einzigen Gott. Und wenn sie mit dem, was sie (da) sagen, nicht aufhören (haben sie nichts Gutes zu erwarten). Diejenigen von ihnen, die ungläubig sind, wird eine schmerzliche Strafe treffen.“ (S 5, 77)

Die Kreuzigung Jesu, zentrales Heilsereignis für die Christen, war Mohammed in doppelter Hinsicht fremd und wurde vom ihm geleugnet: Er sah in ihr einen Triumph der Juden über den Propheten - was Gott nicht zulassen konnte, weil dies den Hochmut der Juden verstärken würde. Aber der Tod Jesu am Kreuz, wäre auch eine Schande für einen Propheten, denn Gott wird immer seine Propheten schützen, wie denn auch Mohammed.

„Und sie sagten: ‚Siehe, wir haben den Messias Jesus, den Sohn der Maria, den Gesandten Allahs, ermordet' - doch ermordeten sie ihn nicht und kreuzigten ihn nicht, sondern einen ihm ähnlichen . Und siehe, diejenigen, die über ihn uneins sind, sind wahrlich im Zweifel in Betreff seiner. Sie wissen nichts von ihm, sondern folgen nur seinen Meinungen; und nicht töteten sie ihn in Wirklichkeit, sondern es erhöhte ihn Allah zu sich; und Allah ist mächtig und weise.“ (S 4, 156)

„Und sie schmiedeten Listen, und Allah schmiedete Listen; und Allah ist der beste Listenschmied. (Damals) da Allah sprach: ‚O Jesus, siehe, ich will dich verscheiden lassen und will dich erhöhen zu mir und will dich von den Ungläubigen säubern und will deine Nachfolger über die Ungläubigen setzen bis zum Tage der Auferstehung. Alsdann ist zu mir eure Wiederkehr, und ich will richten zwischen euch über das, worin ihr uneins seid'" (S 3,47 - 48).

Mohammed sprach stets mit Hochachtung von Jesus. Die (Irr)Lehren, die die Christen über ihn nach Mohammeds Meinung verbreiten, gehen nicht auf Jesus selbst zurück. Er war immer ein getreuer Diener und nicht hochmütig. Während Jesus der Vorläufer Mohammeds ist, ist dieser das „Siegel der Propheten“. Nach ihm kann es keinen Propheten mehr geben. Als nach seinem Tod im arabischen Raum eine Reihe von Propheten und Prophetinnen auftraten, wurden sie von Mohammeds Nachfolgern aufs schärfste bekämpft und getötet.

Mohammed hat Jesus hoch geschätzt, aber er steht in seiner Bedeutung weit unter Abraham. Bei seiner „Himmelsreise“ vom Tempelberg traf Mohammed im 2.(!) Himmel die Vettern Jesus, den Sohn der Maria, und Johannes, im 3. dann Joseph, den Sohn Jakobs, der „war ein Mann mit einem Gesicht so schön wie der Vollmond“. Aber im 7. Himmel traf er Abraham: „Nie habe ich einen Mann gesehen, der mir ähnlicher war“, gesteht er. Und wie sahen die anderen aus, denen er begegnete? Moses im 6. Himmel „war von rotbrauner Hautfarbe, hoch gewachsen, dürr, mit gekräuselten Haaren und mit einer Hakennase, als gehöre zu zum Stamm der Schanû'a.“ „Jesus war von heller Hautfarbe, weder klein noch groß, mit glattem Haar und vielen Flecken im Gesicht, als sei er gerade aus dem Bad gekommen. Man dachte, sein Haar tropfe vor Wasser, ohne dass jedoch welches daran war.“



Theo Sundermeier studierte in Bethel und Heidelberg Evangelische Theologie und promovierte in Heidelberg zum Dr. theol. Von 1964 bis 1975 war er Dozent an Theologischen Ausbildungsstätten in Namibia und Südafrika. Von 1975 bis 1983 war er Professor für Theologie der Religionsgeschichte an der Universität Bochum und von 1983 bis 2000 Professor für Religionswissenschaft und Missionswissenschaft an der Universität Heidelberg. Zu seinen Schülern gehört Henning Wrogemann.

Er war Vorsitzender verschiedener Musikwissenschaftlicher Gesellschaften und Gremien

Maike Schult

„Warum bist du gekommen uns zu stören?“

Dostoevskijs „Großinquisitor“ und der Christus redivivus

I. Der tote Christus im Grabe

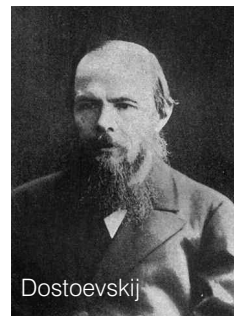
Im Jahr 1867 reist der russische Schriftsteller F. M. Dostoevskij (1821–1881) für einen Tag nach Basel. Er will mit eigenen Augen ein Bild sehen, von dem er in Russland schon gehört hat: „Der tote Christus im Grabe“. Dostoevskijs Ehefrau berichtet an zwei Stellen von dem Besuch im Basler Kunstmuseum, doch die Berichte unterscheiden sich. In dem einen Bericht schreibt sie, das Bild habe ihren Mann so schockiert, dass er fast einen epileptischen Anfall erlitten habe. In dem zweiten Bericht heißt es: „Das Bild ist erstaunlich lebensecht, aber keineswegs ästhetisch, in mir erweckt es nur Widerwillen und Entsetzen. Mein Mann aber war begeistert, und er stieg sogar auf einen Stuhl, um es aus der Nähe zu betrachten.“

Was ist das für ein Bild, das Dostoevskij dermaßen überwältigt, dass er dem Zusammenbruch nahe ist, und zugleich so fasziniert, dass er die Regeln eines Museums vergisst und aufs Mobiliar steigt, um es sich anzuschauen? „Der tote Christus im Grabe“ (1521) ist ein Gemälde von Hans Holbein dem Jüngeren. Es zeigt den vom Kreuz abgenommenen Christus. Hier aber herausgelöst aus dem heilsgeschichtlichen Zusammenhang der Passion und in ungewohnt realistischer Weise. Zwar lässt er sich noch immer erkennen an den traditionellen Stigmata,



den Nagelwunden an Hand und Fuß sowie an der Seitenwunde und dem üblichen Lendentuch, mit dem er bedeckt ist. So aber hatte ihn Dostoevskij noch nicht gesehen: Bei Holbein erscheint Christus ungewöhnlich langgestreckt, auf dem Rücken liegend, in eine enge, flache Grabnische hineingeschoben. Sein ausgemergelter Körper zeigt deutlich Spuren der Verwesung. Die Haut an Kopf, Hand und Fuß ist verfärbt. Einen Hinweis auf seine Auferstehung gibt es nicht. Was es gibt, sind erstorbene Bewegungen. Spuren von dem, was eben noch lebendig war: Schulter, Arm und Oberschenkel ruhen noch nicht ganz auf. Die Muskulatur ist noch angespannt, die Augen sind geöffnet, der Mund ist aufgeklappt. Zwei ikonographische Konventionen werden damit verletzt. Erstens: der Erlöser erscheint unerlöst und unschön und wird, zweitens, von niemandem zu Grabe gelegt und von keinem beweint. Bei Holbein gibt es keine Begleiter.

Keine Jünger, keine Frauen am Grab, keine Zeugen und damit auch niemanden, der die Geschichte weiterträgt. Sie alle sind aus der Darstellung verschwunden. Christus redivivus? Danach sieht es bei Holbein nicht aus. Hier ruht kein Gottessohn, der auferstehen wird und zurückkehren kann. Hier ruht ein Toter, der keine Grabesruhe findet. Und so verwundert es nicht, wenn Dostoevskij eine seiner späteren Romanfiguren über das sogenannte „Basler Bild“ sagen lässt: „Vor diesem Bild kann einem der Glaube verlorengehen.“



Die menschliche Seite des Gottessohnes, die bei Holbein so konsequent zu Ende gedacht ist – wahrer Mensch, wirklich gestorben –, hat den an der Ikonmalerei geschulten Dostoevskij verstört, aber auch fasziniert. Er hatte sie durch seine Reisen ins westliche Ausland, durch die Romantik und die deutschsprachige Theologie kennengelernt und schon 1854 im *symvol very* bekannt: „Ich glaube, daß es nichts Schöneres, Tieferes, Sympathischeres, Vernünftigeres,

Männlicheres und Vollkommeneres gibt als den Erlöser; mit eifersüchtiger Liebe sage ich bei mir, daß es so etwas nicht nur nicht gibt, sondern auch nicht geben kann. Noch

mehr möchte ich sagen: Wenn mir jemand bewiese, daß Christus außerhalb der Wahrheit steht, und wenn die Wahrheit tatsächlich außerhalb Christi stünde, so würde ich es vorziehen, bei Christus und nicht bei der Wahrheit zu bleiben“. Was die historisch beweisbare Wahrheit über Jesus sein könnte, war in der Theologie des 19. Jahrhunderts eine lebhaft diskutierte Frage, die auch Dostoevskij beschäftigt hat. Bücher wie *Das Leben Jesu* (1863) des liberalen Religionsphilosophen Joseph Ernest Renan (1823–1892) hatten ihn verwirrt, aber auch angeregt zu neuen kreativen Impulsen. Christus erschien nicht länger als ein Gegenstand, den es abzubilden oder dogmatisch ‚richtig‘ nachzuerzählen gilt, sondern steigt hinab ins Koordinatensystem des Irdischen und erhebt von neuem als literarische Figur. Dabei war sich der Schriftsteller der formal-ästhetischen Schwierigkeiten durchaus bewusst, die eine solche Literari-

sierung begleiten. In seinem Gesamtwerk gewinnt Christus daher zwar mehrfach indirekt Gestalt in Figuren wie Myškin *Idiot* oder Sonja Marmeladova *Verbrechen und Strafe*. Als Person aber tritt er nur ein einziges Mal auf, im *Großinquisitor*, wiederum verbunden mit dem Kunstgriff planvoller Ausparung: Christus kehrt zurück, doch er schweigt.

II. Christus redivivus

Der Großinquisitor gehört zu jenen Texten, die ihrem originären Zusammenhang früh entschlüpften und sich in eine eigene Rezeptionsgeschichte verselbständigen konnten.

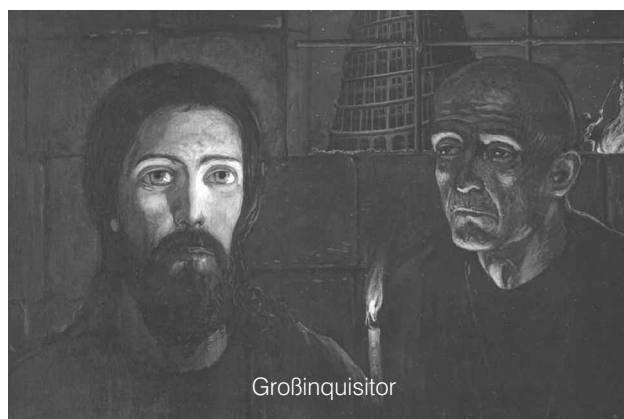


Großinquisitor

Ursprünglich 1879 als fünftes Kapitel des Fünften Buches des Romans *Die Brüder Karamazov* in der Zeitschrift *Russkij vestnik Der russische Bote* erschienen, wurde er bald auch in Einzelausgaben publiziert. Wie Lessings *Ringparabel* entfaltete er sein eigentliches Leben außerhalb der Romanwelt, wurde als eigenständige Novelle wahrgenommen, kontrovers diskutiert und auf unterschiedliche politische, soziale und religiöse Kontexte bezogen. Viele Leser wissen darum oft gar nicht, dass es sich um ein Romanunterkapitel handelt mit einem eigenen literarischen Kontext. Früh bürgerte sich zudem die Bezeichnung *Legende* ein und ließ damit einen beherrschenden Text erwarten, der zur Nachahmung dient. Dostojewskij selbst hat diese Bezeichnung nicht verwendet. Bei ihm wird *Der Großinquisitor* als *Poem* geführt, genauer: ironisierend verniedlicht als *Das Poemchen*.

Dieses *Poemchen* ist die literarische Erfindung einer literarischen Figur. Ivan Karamazov erzählt es seinem jüngeren Bruder, dem Klostersnovizen Alëša, beim Mittagessen im Gasthaus. Die ungleichen Brüder markieren bei diesem Kneipengespräch ihre weltanschaulichen Pro-et-Contra-Positionen. Der religionskritische Intellektuelle Ivan führt das Leid der Welt, genauer: das vielfach dokumentierte Leid der Kinder, ins Feld, um Gott anzuklagen und ihm die *Eintrittskarte* zurückzugeben. Alëša wertet das als Auflehnung und verweist auf Christus, den Sündlosen, der das Leid der Welt getra-

gen habe. Diesen Einwand pariert Ivan erneut mit einer Geschichte, dieses Mal mit einer von ihm selbst erfundenen: dem Poem vom *Großinquisitor*. Es spielt im spanischen Sevilla zur Zeit der Inquisition und lässt einen ranghohen Kirchenvertreter, den Großinquisitor, auf Christus selber treffen. Christus erscheint noch einmal auf der Erde, wird vom spanischen Volk auch sofort erkannt und gepriesen, von dem Vertreter der Amtskirche aber in den Kerker geworfen. Nachts steigt der neunzigjährige Greis mit vertrocknetem Gesicht, asketischen Zügen und blutleeren Lippen zu dem Gefangenen hinab. Der Kirchenfürst klagt Christus an, mit der Wahl zwischen Gut und Böse den Menschen eine Freiheit aufgebürdet zu haben, die sie nicht tragen können. Die Kirche habe diesen Fehler korrigiert, auf die Freiheit verzichtet und sie durch Wunder, Geheimnis und Autorität ersetzt. Sie habe Denkmuster, Werte und Lebensinn geschaffen und damit Illusionen bereitgestellt, wie die Menschen sie brauchen. Ein frommes Antichristentum ist damit an die Stelle des Gottessohnes getreten, seine Rückkehr wird als störend empfunden: „Warum bist Du gekommen, uns zu stören? Denn Du bist gekommen, uns zu stören, und Du weißt das selbst“, hält der Großinquisitor Christus vor und will ihn am kommenden Tag als den schlimmsten aller Ketzer auf dem Scheiterhaufen verbrennen lassen. Die sich christlich nennende Welt hat keinen Platz für diesen Christus auf Besuch. Rhetorisch gewandt und logisch brillant spult der Großinquisitor einen langen Monolog ab. Am Ende wartet er und hofft vielleicht auf eine Antwort seines Gegenübers, dessen Schweigen ihn plötzlich bedrückt. Doch Christus verharrt darin, wie es der Kirchenmann eingangs befohlen hatte. Endlich tritt Er auf ihn zu und küsst ihn auf seine bleichen, blutlosen Lippen: „Das ist Seine ganze Antwort.“ Dieses eine Mal verliert der Alte die Fassung. Statt Christus wie angekündigt hinzurichten, wirft er Ihn hinaus auf die dunklen Straßen und Plätze der Stadt: „Der Gefangene geht.“



Großinquisitor

Wird im spanischen Sevilla am nächsten Morgen etwas anders sein als am Tag zuvor? Eher nicht. Christus war da und ist wieder fort; die Welt des Großinquisitors hat keinen Schaden genommen. Schon der Kirchenfürst des Zarenreiches, der Oberprokurator des Heiligsten Synods Konstantin Pobedonescev (1827–1907), wegen seiner konservativen Haltung und seiner hageren Gestalt selbst von Zeitgenossen mit dem Großinquisitor gleichgesetzt, soll nach der Lektüre des Poems gefragt haben, wo denn die Widerlegung bleibe, das „Pro“ nach dem „Contra“. In der Tat: Die Geschichte endet offen. Genau genommen hat sie gar keinen Schluss. „Womit endet denn dein Poem?“, will Alëša von Ivan wissen, nachdem das *Dixi* des Großinquisitors keinen echten Schlusspunkt setzen konnte. Ivan antwortet: „Ich wollte es so enden lassen [...]“. Und entwirft dann den „rätselhafteste[n] Kuß in

der ganzen Weltliteratur“, aber es bleibt nur eine spielerische Möglichkeit. So ist es der Kunstgriff der Aussparung, das Schweigen also, was dem Poem seinen Erfolg und seine Langlebigkeit beschert. Die hier aufgeworfenen Fragen bleiben unbeantwortet. Was Dostoevskij selber dachte, hat er nicht verraten, und der Großinquisitor, dieser kirchliche Verwalter aller Antworten, muss dem schweigenden Christus am Ende jene Freiheit zurückgeben, die er den Menschen genommen hat. Zugleich lanciert der Text uns Leser in die Position dieser Freiheit und setzt uns der Frage aus: Gehöre ich zu denen, die die von Christus geschenkte Freiheit ertragen, oder bin auch ich einer von jenen, die sich unterordnen und ihre Verantwortung abgeben? Oder anders gesagt: Wenn Christus wiederkäme – würde ich mich von ihm aufstören lassen?

III. Gekommen, um zu stören

Dostoevskijs *Großinquisitor* rührt an die Sehnsucht des Menschen, Augenzeuge zu sein. Den historischen Graben zu überwinden und dabei zu sein, wenn Christus zurückkehrt. Der Text setzt dabei allerdings weniger auf vorgegebene Muster, denen man wie bei einer Legende



Boris Blacher

schematisch nachahmend folgen soll, sondern er setzt auf die poetische Kraft, durch die Lektüre die Welt anders zu sehen und sich eventuell sogar anders zu ihr zu verhalten. Während der NS-Zeit zum Beispiel wurde *Der Großinquisitor* zu einem Paradetext über Macht und Freiheit. Die hier aufgestellte Trennung der Menschheit in eine Herde Geführter und eine Führungsoligarchie wurde vor dem zeitgeschichtlichen Hintergrund besonders sprechend, und da offene Systemkritik kaum möglich und Schweigen schwer erträglich war, von einigen Autoren als kritisches Störfeuer zwischen den Zeilen genutzt. Nicht nur in der Theologie, Philosophie oder Literaturkritik, auch in der Musikge-

schichte: 1942 komponiert der Deutschbalte Boris Blacher (1903–1975) ein Oratorium für Bariton, Chor und Orchester, das er mit *Der Großinquisitor* betitelt und dessen Textgestalt durch den russischen Dirigenten, Übersetzer und Librettisten Leo Borchard klar an Dostoevskijs Prätext ausrichtet ist. Das im 16. Jahrhundert von der Inquisition beherrschte Sevilla erweist sich dabei als klug gewählte, kaum verhüllende Parabel auf das Schreckensregime der Nationalsozialisten und die Musik als ein Ausdrucksmittel, dem verordneten Schweigen eine Sprache zu geben. Blacher löst das Poem komplett aus dem Romanzusammenhang, tilgt alle dialogischen, ironischen, relativierenden Einreden der Brüder Alëša und Ivan und lässt so die Begegnung zwischen Kirchenfürst und Christus noch dramatischer, ernster und bedrückender wirken. Bei Blacher hören wir die Stimme des Großinquisitors und die aufgeschreckten Stimmen des Chors, aber wir hören auch das Schweigen des Christus, der keine Stimme hat in diesem Ensemble und doch hochpräsent ist. Die Musik zwingt dazu, den oft wiederholten Worten nachzuhängen, immer wieder den Wechsel zu spüren zwischen dem Kerker enger Gedanken und den weiten Plätzen als einem Angebot zur Freiheit. Wir folgen dem parallelen Aufbau zwischen dem Erscheinen Christi und dem Erscheinen des Kardinals und spüren in der angespannten Musik, wie schwer es ist, die Geister zu unterscheiden. Beide kommen in einfacher Kleidung, der Großinquisitor in einfacher Mönchskutte. Beide schweigen, beide segnen das Volk, beide haben Macht über die Menge, die sich vor jedem von ihnen verneigt. Doch während der Großinquisitor auf einen Fingerzeig hin den ungebetenen Gast einsperren lässt, kann der wahre Christus die Dämonen vertreiben: „Taliha kumi! Ich sage dir, stehe auf!“ Das sind die einzigen Worte, bei Blacher wie bei Dostoevskij, die dieser Christus spricht. Das tote Mädchen erwacht zu neuem Leben. Es erhebt sich aus seinem Sarg und ist zum Aufstehen bereit.

Blachers Oratorium, in dunkler Zeit entstanden, gilt als sein Hauptwerk der Kriegsjahre und als eines der eindrucksvollsten künstlerischen Zeugnisse des Zweiten Weltkriegs überhaupt, konnte aber während der NS-Zeit natürlich nicht aufgeführt werden. Die beklemmenden Bilder der Ketzerverbrennung und die Unfähigkeit des Menschen zur Opposition waren zum Zeitpunkt der Komposition zu aktuell und störten das ideologische Programm. Erst 1947 konnte die Uraufführung stattfinden und das Werk dafür sorgen, dass sich die Geschichte vom Christus redivivus weiterträgt und den Ruf wachhält: aufzustehen und zu gehen.



PD Dr. Maike Schult, Slavistin und evangelische Theologin, wurde an der Martin-Luther-Universität Halle/Saale mit einer Arbeit über Dostoevskij promoviert. Sie ist Mitglied der International Dostoevsky Society und war 2004–2008 Vorsitzende der Deutschen Dostojewskij-Gesellschaft. 2014 habilitierte sie sich an der Christian-Albrecht-Universität zu Kiel im Fach Praktische Theologie. Die Arbeit erscheint bei der Evangelischen Verlagsanstalt unter dem Titel „Ein Hauch von Ordnung. Traumarbeit als Aufgabe der Seelsorge“. Nach Vertretungen in Tübingen und Hamburg vertritt sie derzeit eine Professur an der Universität Paderborn. 2018 erscheint ihr Kommentar zu Dostoevskijs „Großinquisitor“ in der Reihe „Große Texte der Christenheit“, hg. von Dietrich Korsch und Johannes Schilling.

Silke Leopold

Händels *Messiah*

Die Bibel als musikalische Unterhaltung

Händels *Messias* gilt heute als zentrales Werk seines Oratorien-schaffens und als Inbegriff der Gattung Oratorium. Dabei stellt der Text, die Dramaturgie und die Erzählweise eher die große Ausnahme als die Regel dar. In einem Parforceritt durch das Alte und das Neue Testament wird die christliche Verheißung zu drei Themenkreisen verarbeitet – Geburt, Passion und Auferstehung. Händels Musik ist eine gleichermaßen mannigfaltige Kompilation unterschiedlichster Schreibarten; sie reichen von strenger Polyphonie bis zu jenem prächtigen Klangereignis des Hallelujah, das der englische Musikgelehrte Charles Burney „Händels großen Wow-Wow-Stil“ nannte, von opernhafter Virtuosität bis zu schlichter Innigkeit. Ursprünglich hatte Charles Jennens – einer jener reichen Grundbesitzer, die ihr Leben nicht mit Broterwerb, sondern als Förderer der Künste zu-

Messiah
an Oratorio

brachten – Texte aus der Bibel zu einer „Scripture Collection“ zusammengestellt und sie Händel im Sommer 1741 in der Hoffnung übergeben, dieser möchte sie für eine Aufführung in der Karwoche vertonen. Tatsächlich machte sich

Händel daran, zwischen dem 22. August und dem 14. September den *Messias* zu komponieren. Doch statt sich um eine Aufführung in London zu kümmern, nahm er die Partitur mit nach Dublin, als er dorthin für eine Reihe von Benefizkonzerten eingeladen wurde. Der *Messias* wurde am 13. April 1742 in Dublin im Konzertsaal in der Fishamble Street uraufgeführt. Der Erfolg war riesig, der Andrang so groß, dass die Damen gebeten wurden, keine Reifröcke zu tragen, und die Herren, ihre Degen zu Hause zu lassen. Die *Dubliner Presse* lobte den *Messias* für „The Sublime, the Grand and the Tender“ als eines der bedeutendsten Werke, die jemals komponiert worden waren. In London wurde der *Messias* weit kühler aufgenommen, als Händel ihn ein knappes Jahr später dort präsentierte. Tatsächlich stellt der *Messias* in mehrerlei Hinsicht einen Tabubruch dar, dessen sich Händel auch sehr bewusst war. Da war zum ersten die Verwendung von Bibelprosa als Textgrundlage. Bis dato hatte Händel nur einmal Bibeltexte zu einem Oratorium vertont, und er hatte dabei keine guten Erfahrungen gemacht. 1739 hatte Charles Jennens Teile aus dem 2. Buch Mose zu dem Oratorium *Israel in Egypt* zusammengestellt, und Händel hatte seine liebe Not mit der Vertonung gehabt. Denn Prosatexte erweisen sich immer dann als schwierig, wenn Arien komponiert werden müssen, weil die Linearität der Erzählprosa dem Periodenbau der Arie und der zu dieser Zeit noch weitgehend verbindlichen Da-capo-Form widerspricht. Wie hätte man etwa den Text „Maria ward schwanger und sie gebar ihren

ersten Sohn“ als Da-capo-Arie vertonen können? Auch in *Israel in Egypt* lassen sich diese kompositorischen Schwierigkeiten an den Arien ablesen. Für einen Text wie „Their land brought forth frogs, yeah even in the kings chambers“ mit einer schier endlosen Folge von einsilbigen, jeweils betonten Wörtern zu Beginn und holpernden, unregelmäßigen Akzenten im zweiten Teil des Satzes ließ sich nur schwer eine angemessene Musik finden.

Es scheint so, als habe Händel mit Jennens über die Auswahl der Texte für den *Messias* im Vorfeld gesprochen. Denn es fällt auf, dass die Texte nicht nur theologisch aufeinander abgestimmt, sondern aufgrund ihrer regelmäßigen Akzentstruktur auch für die Vertonung geeignet sind. Jambische oder daktylische Versfüße prägen die Mehrzahl der Textanfänge, so dass der Komponist ein rhythmisches Modell etablieren kann, mit dem er auch im weiteren, vielleicht weniger regulären Verlauf arbeiten kann. Ein paar Beispiele:

- O thou that tellest good tidings to Zion
- The people that walketh in darkness
- The trumpet shall sound and the dead shall be raised
- I know that my redeemer liveth

Musikalisch bot Händel im *Messias* alles auf, was ihm zu Gebote stand:

- Fugen und polyphone Sätze im alten Stil.
- Filigrane virtuose Chorsätze, basierend auf italienischen Kammerduetten
- Prächtige anglikanische Kirchenmusik wie z.B. das *Hallelujah*
- Arios und Accompagnato-Rezitative wie in der Oper
- „Szenische“ Musik wie z.B. der Chor „Gloria to god“ oder die Hirten-Sinfonie
- Arien mit und ohne Da-capo.

Einen Tabubruch bedeuteten aber vor allem die Texte aus dem Neuen Testament. In der Oratorienliteratur kam das Neue Testament nicht vor. Die Sujets der dramatischen Oratorien *Esther*, *Athalia* oder *Saul* entstammten dem Alten Testament und stellten Neudichtungen der biblischen Geschichten dar. Später kamen noch Heiligenlegenden wie in *Theodora* hinzu. Der Heiland aber war nicht Gegenstand der Oratorienliteratur. Ihn zu personifizieren wäre als Blasphemie empfunden worden, weil Oratorien nicht in Kirchen, sondern im Theater aufgeführt wurden. Selbst in dem Auferstehungsoratorium *La resurrezione*, das Händel 1708 in Rom komponierte, war Christus abwesend. Die handelnden Personen waren Maria Magdalena, Maria Cleophas und der Jünger Johannes, außerdem Luzifer und ein Engel.

Auch im *Messias* tritt der Heiland nicht als „Rolle“ auf. Er ist präsent, aber nicht anwesend. Und was die Besonderheit dieses Oratoriums ausmachte, fasste ein irischer Bischof in

drei Punkten zusammen:

1. das Sujet sei "the greatest and most interesting".
2. die Worte des Textes seien alle "sublime or affecting".
3. kein Dialog, kein Hin und Her der Argumente zerstöre das Konzept.

Dennoch mochte man in London nicht akzeptieren, dass die Worte des Neuen Testaments auf der Theaterbühne zu hören waren. Schon vor der Londoner Erstaufführung, die vorsichtigerweise nicht einmal als *The Messiah*, sondern lediglich als „New Sacred Oratorio“ angekündigt wurde, hatte es in der Londoner Presse Einwände gegen dieses Werk gegeben. In „The Universal Spectator“ ereiferte sich ein Autor unter dem Pseudonym Philaletes über die Blasphemie, die diesem Werk innewohne. Am 19. März 1743, vier Tage vor der Erstaufführung, schrieb er:

„An oratorio either is an Act of Religion, or it is not; if it is, I ask if the Playhouse is a fit Temple to perform it in, or a Company of Players fit Ministers of God's word, for in that case such they are made. [...] In the other case, if it is not perform'd as an Act of Religion, but for Diversion and Amusement only [...], what a Profanation of God's name and Word is this, to make so light Use of them?“

Philaletes verstieg sich sogar zu der Behauptung, der Messias breche das 3. Gebot „Thou shalt not take the name of the Lord thy God in vain“ und fragte sich, was wohl die Mohammedaner, die ihren Koran doch so heilig hielten, von den Engländern denken würden, die es zugelassen hätten, dass ihre Heilige Schrift in dieser Weise profaniert würde.

Den größten Tabubruch aber stellte wohl die Tatsache dar, dass im *Messias* zum ersten Mal in der Geschichte der Musik Frauen in der Öffentlichkeit Bibeltexte singen durften. Denn Bibeltexte gehörten in die Kirche und nicht auf die Theaterbühne, und in der Kirche hatte die Frau bekanntlich zu schweigen – es sei denn in einem Nonnenkloster. Die hohen Stimmen wurden in der Kirche mit Knaben und Falsettisten besetzt, in Italien auch mit Kastraten. Es hatte also zuvor keine Gelegenheit für Frauen gegeben, Bibeltexte in der Öffentlichkeit zu singen. Elisabeth Duparc war in *Israel in Egypt* die erste gewesen, die in der „Rolle“ der Miriam einen kurzen Auftritt gehabt hatte. Aber schon der zweite Sopran war mit einem Knaben und der Alt mit einem Falsettsänger besetzt gewesen. Im *Messias* besetzte Händel Sopran und Alt, die den größeren Teil der Arien zu singen hatten, mit Frauen,



der italienischen (und vermutlich katholischen) Sopranistin Christina Maria Avoglio und der Altistin Susannah Cibber. Die letztere dieser beiden Personalien verdient besondere Beachtung, denn Susannah Cibber genoss nicht nur als Sängerin und Schauspielerin große Berühmtheit, sondern auch als Urheberin eines der größten Skandale in der Londoner Gesellschaft. 1738 hatte ihr Gatte, der Schauspieler und Theaterdichter Theophilus Cibber, sie wegen Ehebruchs mit dem gemeinsamen Untermieter vor Gericht gezerrt, wo unschöne Dinge an die Öffentlichkeit kamen es habe sich eigentlich um eine ménage à trois gehandelt, Cibber solle sie mit entschärfter Pistole zum Beischlaf mit dem Untermieter gezwungen haben, um von diesem Geld zu erpressen, und so fort. Schließlich hatte Susannah ihren Mann verlassen und war mit dem Untermieter zusammengezogen; mit ihm hatte sie eine Tochter. All dies machte Susannah Cibber zu einer unschicklichen Person, deren Umgang es zu meiden galt. Händel aber scherte sich nicht darum und gab ihr die Altpartie zu singen – wohl wissend, dass die Bibeltexte aus ihrem Mund eine Provokation darstellten. Tatsächlich blieb diese außergewöhnliche Besetzung nicht un-

bemerkt. Der Legende nach war der irische Geistliche Patrick Delaney von Susannah Cibbers Interpretation der Arie „He was despised and rejected of man“ so beeindruckt, dass er ausrief: "Woman, for this be all thy sins forgiven thee!" Susannah Cibber sang denn auch in der Londoner Erstaufführung die Altpartie, und ihre ergreifende Art zu singen mag dazu beigetragen haben, dass sich der Skandal um ihre Person allmählich legte. Sie avancierte später zu der bedeutendsten Tragödin auf der Londoner Theaterbühne.

Der Tabubruch, den der *Messias* bedeutete, war in London freilich schwerer zu vermitteln als in Dublin. Erst als Händel ihn seit 1749 regelmäßig zur Fastenzeit aufs Programm setzte und nach Ostern im Foundling Hospital als Benefizveranstaltung aufführte, etablierte sich das Oratorium, nun auch unter seinem originalen Titel, im Londoner Musikleben. 1784, zum 100. Geburtstag Händels (zumindest nach dem englischen Kalender) wurde der *Messias* erstmals öffentlich in der Kirche aufgeführt. Diese Handel Commemoration mit Hunderten von Sängern und Instrumentalisten war der Beginn einer europaweiten Rezeptionsgeschichte, die von dem Tabubruch, den der *Messias* einst bedeutet hatte, nichts mehr wusste.



Prof. Dr. Silke Leopold, 1948 in Hamburg geboren, war bis 2014 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 bis 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* und *Mozart-Handbuch* sowie *Händel. Die Opern*.

Panja Mücke

Zwischen Passionsgeschichte, Politik und Opferszenenerie

Die Rezeption von Händels *Messias* seit dem 18. Jahrhundert

Händels Oratorium *Der Messias* ist eine der bekanntesten geistlichen Kompositionen der Welt, wenn nicht die bekannteste überhaupt. Insbesondere das „Halleluja“ hat die Grenze zur Populärkultur längst durchbrochen und nimmt heute den Status eines Hits ein. Der *Messias* gehört zu jenen Oratorien Händels, die sich seit der Uraufführung 1742 in der Great Music Hall in Dublin ungebrochener Popularität und kontinuierlicher Präsenz im Musikleben erfreuen. Daher überrascht es kaum, dass dieses Oratorium in den gut 270 Jahren Aufführungsgeschichte auch gravierende Modifikationen und radikale neue Deutungen erfuhr, was im Folgenden an drei Fall-Beispielen erläutert werden soll:

Die italienische Übersetzung für Mannheim 1777

Schon kurz nach Händels Tod kam es im Mai 1772 zu einer vermutlich englischsprachigen Aufführung des *Messias* in Hamburg. Drei Jahre später gab man ebendort eine für den



Schlosskirche Mannheim anno 1896

deutschsprachigen Raum besonders wichtige Version, die quasi die Initialzündung für den *Messias* in deutscher Übersetzung darstellte – einen *Messias* mit deutschem Text von

Friedrich Gottlieb Klopstock und Christoph Daniel Ebeling, geleitet von Carl Philipp Emanuel Bach. Da der englische Text zum *Messias* aus Bibelstellen der King-James-Bibel sowie dem „Book of Common Prayer“ zusammengestellt ist, standen die Übersetzer vor der Herausforderung, den Text einerseits ins Deutsche zu übersetzen, andererseits aber die Luther-Bibel zumindest anklingen zu lassen, um auch für die deutschen Zuhörer den direkten Bibelbezug herzustellen. Klopstock/Ebeling fanden eine Lösung, die beides zusammenführte: eine überzeugende Neudichtung, die den Charakter der Übersetzung nicht erkennen lässt und bestimmte Wendungen aus der Lutherbibel integriert.

Aber nicht nur mit englischem und deutschem Text führte man den *Messias* auf, sondern auch mit italienischer Textübersetzung, wobei hierbei der Transfer des englischen, für Dublin entstandenen Oratoriums in das höfische Umfeld besonders signifikant ist. Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang *Messias*-Aufführungen am Florentiner Hof mit der italienischen Textübersetzung von George Earl Cowper in den Jahren 1768 bis 1772 und eine Mannheimer Aufführung von 1777.

Bei dieser Mannheimer *Messias*-Aufführung wurde Händels Oratorium an den Aufführungskontext des kurpfälzischen Hofes mit seiner italienisch geprägten Musikkultur angeglichen und das in Dublin als Benefizkonzert aufgeführte Oratorium in den Kontext katholischer Hofkultur transferiert. Man gab den *Messias* in der Mannheimer Schlosskirche mit italienischem Text, den vermutlich der Hofdichter Mattia Verazi erstellt hatte. Der Mannheimer Vizekapellmeister Georg Joseph Vogler bearbeitete das Oratorium und kürzte es stark, wobei aus dem ersten und zweiten Teil mehrere Stücke, aus dem dritten Teil fast alle entfielen. Dieses Vorgehen gilt vielfach als ein quasi barbarischer Akt gegenüber Händel. Richtig ist aber, dass Vogler das dreiteilige Oratorium Händels an die übliche zweiteilige Struktur italienischer Oratorien annäherte, die traditionell aus einer großen Anzahl Arien und Rezitativen sowie wenigen Chorsätzen bestanden; aus diesem Grund reduzierte Vogler überproportional viele der Händelschen Chorsätze und stellte das „Halleluja“ an das Ende seines ersten Teils. Zudem wurden – wie bei höfischen italienischen Oratorien üblich – in Mannheim alle Gesangspartien von Männern ausgeführt; die Soloparte in Sopran- und Altlage sangen Kastraten, die hohen Chorstimmen präsentierten Knaben, was Händels Oratorium eine völlig andere ästhetische Qualität verliehen haben muss.

Die Mannheimer Aufführung scheint von künstlerisch eher

mäßiger Qualität gewesen sein, wie wir aus Briefen Wolfgang Amadé Mozarts ableiten können, der diesen *Messias* 1777 in einer Probe hörte. So lobte Mozart in einem Brief an seinen Vater vom 4. November 1777 zwar das Orchester, kritisierte aber die Balance von Vokal- und Instrumentalapparat sowie das technische Können der Chorsänger und Chorknaben:

„das orchestre ist sehr gut und starck. auf jeder seite 10 bis 11 violin, 4 bratschn, 2 oboe, 2 flauti und 2 Clarinetti, 2 Corni, 4 violoncelle, 4 fagotti und 4 Contrabaßi und trompetten und Paucken. es läst sich eine schöne Musick machen, aber ich getraue mir keine Mess von mir hier zu produciren [...], weil man sich nichts schlechters gedencken kann, als die hiesige Vocal-stimmen. 6 soprani, 6 alti, 6 tenori, und 6 Baßi, zu 20 violin und 12 Baßi, verhält sich just wie 0 zu 1. [...] die etliche buben die sie haben sind elendig. die tenor und Baß wie bey uns die todtensinger.“

Tendenzen zur klanglichen Monumentalisierung im 19. Jahrhundert

25 Jahre nach Händels Tod änderte sich die Aufführungsweise für den *Messias* schlagartig. So fand 1784 in königlichem Auftrag und zu wohltätigen Zwecken in Londons Westminster Abbey eine Aufsehen erregende Massen-Aufführung des *Messias* statt. Die Aufführenden bildeten bei dieser Gedächtnisfeier für den vor 25 Jahren gestorbenen Komponisten 300 Sänger und 250 Instrumentalisten, darunter viele Laien. Im Orchester wurden nicht einfach nur die Mitspieler vervielfacht, sondern auch die Klangfarben im Bläserapparat gegenüber Händel ausdifferenziert, u.a. durch Verwendung von Doppelfagott, Tenor-, Bass- und Doppelbassposaune sowie Doppelbass-Pauken. Da Händel seine letzte Ruhestätte in Westminster Abbey erhalten hatte, lag der Reiz der Aufführung zweifellos in der Verbindung aus Erinnerungskultur und dem damals unbekanntem, gigantischem Klangerlebnis.

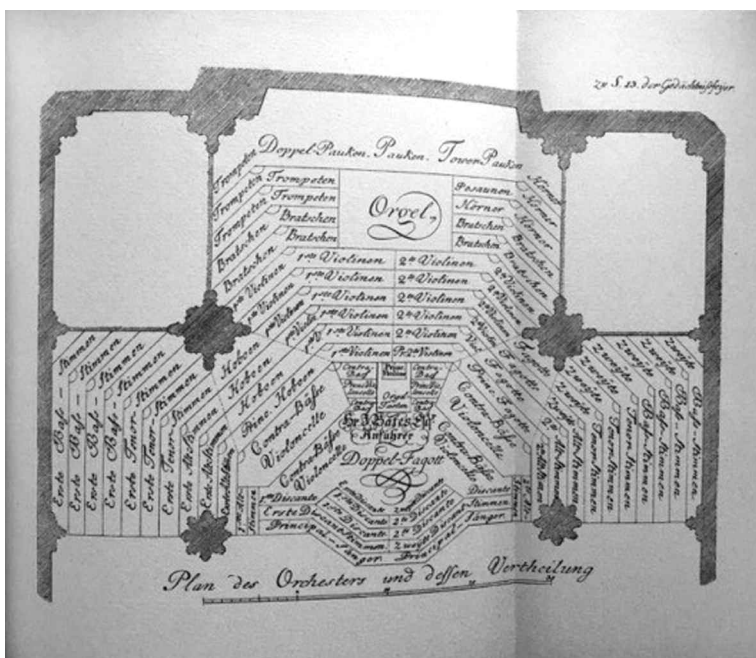
Über die Gedächtnisfeier 1784 informierte ein Bericht von Charles Burney, der schon 1785 in deutscher Übersetzung vorlag und für die Aufführungstradition dieses Oratoriums bis weit ins 19. Jahrhundert hinein kaum überschätzt werden kann: So präsentierte der Leipziger Kapellmeister Johann Adam Hiller den *Messias* in den Jahren 1786 bis 1788 in Berlin, Leipzig und Breslau nach dem Vorbild der Gedächtnisfeier in außerordentlich großer Besetzung in Chor und Orchester. Zentral für die Rezeption der Händel-Oratorien im 19. Jahrh. als gigantisches Klang-Er-



Westminster Abbey

ignis waren aber die von 1818 an jährlich veranstalteten Niederrheinischen Musikfeste, die zu den wichtigsten Musikfesten des 19. Jahrhunderts gehörten und künstlerisch höchste Qualität bei den Solisten mit professionellen wie Laien-Chören verbanden. Das jeweils zweitägige Fest bot

schon im zweiten Jahr in Elberfeld 1819 den *Messias* als Eröffnungsvorstellung und in den Jahren 1839, 1853 und 1857 abermals dieses Oratorium. Die Anzahl der Musiker wurde im Rahmen der Niederrheinischen Musikfeste stetig erweitert; traten 1818 100 Sänger und 95 Instrumentalisten auf, waren es 1847 616 Sänger und 164 Instrumentalisten. In den Musikfesten vereinigte sich das Bedürfnis nach klanglicher Monumentalität und erhabener Thematik der Chorbewegung mit der Ansicht, dass Händels Oratorien Kompositionen sind, deren Sakralität in jedem Aufführungskontext besteht, die Bildungs- und Kulturgut gleichermaßen sind. Im Wir-Gefühl der großen Klangwooge schwelgte man in Emphase und Nationalbewusstsein, wurde Händel doch längst national vereinnahmt und sah man die Kraft seiner Musik als einen Charakterzug



schon im zweiten Jahr in Elberfeld 1819 den *Messias* als Eröffnungsvorstellung und in den Jahren 1839, 1853 und 1857 abermals dieses Oratorium. Die Anzahl der Musiker wurde im Rahmen der Niederrheinischen Musikfeste stetig erweitert; traten 1818 100 Sänger und 95 Instrumentalisten auf, waren es 1847 616 Sänger und 164 Instrumentalisten. In den Musikfesten vereinigte sich das Bedürfnis nach klanglicher Monumentalität und erhabener Thematik der Chorbewegung mit der Ansicht, dass Händels Oratorien Kompositionen sind, deren Sakralität in jedem Aufführungskontext besteht, die Bildungs- und Kulturgut gleichermaßen sind. Im Wir-Gefühl der großen Klangwooge schwelgte man in Emphase und Nationalbewusstsein, wurde Händel doch längst national vereinnahmt und sah man die Kraft seiner Musik als einen Charakterzug

des – mit Wilhelm Heinse – „männlichen, erhabenen, Deutschen Händel“.

Die politischen Lesarten in den Diktaturen des 20. Jahrhunderts

Die Massenaufführungen des *Messias* unter Beteiligung von Laien und die nationale Vereinnahmung der Musik Händels bildeten auch die Folie für die *Messias*-Aufführungen im Nationalsozialismus und nach dem 2. Weltkrieg in der DDR. Im Dritten Reich sah man Händels Oratorien als „urdeutsch“ an, als Dramen um und für das Volk, voller Heroismus. Die Oratorien mit alttestamentlichen Stoffen aus der jüdischen Geschichte (*Judas Maccabäus*, *Jephta etc.*) wurden systematisch bearbeitet und mit arisierenden Neu-Textierungen versehen, die auch auf eine Wendung von der geistlichen Sphäre ins Weltliche zielten. Zum *Messias* wurde freilich keine Neu-Textierung angefertigt; eine für eine Aufführung in Athen 1942 von Kurt Willimczik erstellte Textfassung unter dem Titel „Heliand“ wurde vom Reichsdramaturgen Rainer Schlösser abgelehnt und nicht zur Aufführung freigegeben. Die Erhaltung der Aufführbarkeit der bei breiten Bevölkerungskreisen populären Händelschen Oratorien wurde als wesentlicher Teil der nationalsozialistischen Kulturpolitik angesehen.

Für die Rezeption des *Messias* war insbesondere die Verwendung des „Hallelujah“ bei den Olympischen Spielen 1936 entscheidend. Im Rahmen der gigantischen Eröffnungsfeier, die für die Welt ein offenes, friedliebendes, soziales und wirtschaftlich aufstrebendes Nazi-Deutschland inszenieren sollte, spielte man das „Hallelujah“ und verband damit kulturelles Erbe mit euphorisierendem Gemeinschaftsgefühl. Nachdem das riesige Luftschiff *Hindenburg*, an dem eine Flagge mit den olympischen Ringen befestigt war, das Olympiastadion überquert hatte und Hitler unter dem Klang von Fanfaren sowie Wagners Huldigungsmarsch mit den Vertretern des IOC eingetroffen war, zogen die Athleten der verschiedenen Nationen ein und flogen tausende Tauben empor. Danach bot ein von Richard Strauss dirigiertes Orchester von 150 Musikern samt gewaltigem Chor von 3000 Sängern die Olympiahymne von Strauss „Völker! Seid des Volkes Gäste, kommt durchs offene Tor herein!“. Nach dem Entzünden der olympischen Flamme und dem Eid bildete Händels „Hallelujah“ den Abschluss der Feier, dirigiert von Strauss mit dem gigantischen Orchester- und Chorapparat wie zuvor.

Der ausdrückliche Anspruch der Nationalsozialisten, dass sich nicht nur jeder Sportler, sondern auch jeder Zuschauer der Spiele als Teil der Olympiade begreifen sollte, wurde in der Gestaltung der Feier gleichsam in ein musikalisches Ereignis übersetzt, den Gesang des übergroßen Chores zur Fanatisierung des Stadionpublikums. Bei der Olympia-Eröffnungsfeier wurde damit die Tradition der Massenaufführungen des *Messias* ins Kolossale, ja ins Monströse

überhöht und propagandistisch missbraucht. Die Indiennahme der Musik bei dieser Feier ist singulär – Händel und Strauss dienen der Klang-Inszenierung eines „neuen“ Deutschlands und unterstützen die Hybris des Führer- und Gemeinschaftskults.

In der DDR indessen verzichtete man auf Neu-Textierungen, deutete die Oratorien-Inhalte aber vielfach neu, so dass sie sich mit dem ideologisch gewünschten Händel-Bild deckten. Die Hinwendung Händels zum Oratorium etwa galt als Abwendung von der Oper als Kunst der finanzstarken Oberschicht und als Hinwendung zum Volk, zur „modernerer“ Gattung. Man sah Händels Oratorien als im Grunde weltliche Werke an, denn er habe aus der Menge biblischer Stoffe immer wieder Oratorien-Sujets mit kämpferischen Episoden vertont und das Volk im Chor auf ganz neue Weise integriert. So schrieb Ernst Herrmann Meyer, der Vorsitzende des Verbandes der Komponisten und Musikwissenschaftler der DDR, 1953: „Bei Händel übernimmt der Chor die Rolle des Volkes, das unmittelbar und aktiv in das damalige Geschehen eingreift. Das Volk steht bei Händel im Mittelpunkt des Oratoriums, und es ist stets der eigentlich handelnde, kämpferische Faktor. [...] Mit dieser seiner



Herausstellung der schöpferischen, historischen Rolle der Volksmassen tritt Händel als eine der aufgeklärtesten und bedeutsamsten vorwärtsweisenden Gestalten der gesamten Geistesgeschichte vor 1789 auf den Plan.“

Vielfach stilisierte die DDR-Musikgeschichtsschreibung Händel zum Vorboten der Aufklärung, betonte seine kosmopolitische Ausrichtung sowie die Humanität seiner Oratorien. Darüber hinaus suchte man an die Chorfeite des 19. Jahrhunderts unter Beteiligung von Laien anzuknüpfen sowie an die Arbeiter-Chorfeite der 1920er Jahre, etwa bei den Händel-Festspielen in Händels Geburtsort Halle/Saale. Händels Musik entfalte – so der Hallenser Musikwissenschaftler Walter Siegmund Schulze 1952 – eine starke kollektiv-bildende Kraft und könne „bei der Entwicklung einer neuen nationalen Gemeinschaftsmusik helfen“.

Mit dem *Messias* aber gab es wegen seiner religiösen Botschaft – zumindest in den 1950er Jahren – starke Schwierigkeiten. Aufgrund der ungebrochenen Popularität dieses Oratoriums beim Publikum kam es daher bald zu Umdeutungen im Sinne des Marxismus: Siegmund Schulze sah den *Messias* 1952 etwa als Ausdruck „des Humanitätsideals der Epoche“ und fokussierte darauf, dass Händels Oratorien eben keine Kirchenmusik seien und Händel diese im Theater präsentiert habe. Händels Volksnähe zeige sich in der „volkstümlichen[n], lapidare[n], edle[n] Einfachheit“ seiner Melodik, so Ernst Hermann Meyer. Die Händelforscherin und Hauptabteilungsleiterin im Ministerium für Kultur der DDR, Johanna Rudolph, sah 1960 die Botschaft des *Messias* gar als demokratisch und revolutionär an, als ein Lob der Freiheit für die Menschheit und einer bevorstehenden gesellschaftlichen „Umwälzung“; exemplarisch führte sie das Bassrezitativ im ersten Akt an:

„Es beb't der Himmel, die Erd',
Das Meer und das Trockne;
Die Menschheit erbebt.
Dann wird die Sehnsucht aller Völker erfüllt.“

Der *Messias* wird von Rudolph als Aufforderung an die Völker gedeutet, die alten Kräfte zu überwinden, d.h. eine neue Gesellschaftsordnung zu errichten; ihren Ausführungen folgend entwickelte Händel im *Messias* geradezu eine Aufforderung zum politischen Wandel.

In der DDR wurde denn auch der deutsche Text von Johann Gottfried Herder von 1780 präferiert, der – im Gegensatz zu Klopstock/Ebeling – im Wortlaut keinerlei Bezug zur Luther-Bibel aufweist und im östlichen Deutschland als der sachlich richtige Text, „treu dem Händelschen Original“ galt. Zudem achtete man auch im Blick auf den Aufführungsort auf Kirchen-Ferne, indem Händels Oratorien bei den Händel-Festspielen nicht in Kirchen, sondern in Konzertsälen oder unter freiem Himmel aufgeführt wurden.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die Rezeption des *Mes-*

σίας im Wesentlichen den gängigen Linien der Aufnahme und Interpretation von Händels Oratorien folgt. Singulär dürften beim *Messias* seine Integration in die katholische Hofkultur sein sowie die vielfältigen gigantischen Massenaufführungen als Gemeinschaftserlebnis. Nachdem Händel fast zwei Jahrhunderte lang allein als Oratorienkomponist rezipiert wurde, zeigt sich zumal am Beispiel *Messias* in den letzten 20 Jahren eine Kehrtwende: Im Zuge der allgemeinen Präsenz seiner Opern sieht man Händel nun primär als Musikdramatiker an, dessen großformatigen Kompositionen insgesamt eine immense szenische Qualität eignet und die von der dramatischen Gestaltung her gedacht sind. Das strahlte auch auf das für die Bühne denkbar ungeeignete Oratorium *Messias* aus und führte zu szenischen Realisierungen etwa von Deborah Warner für London 2009, von Klaus Guth für Wien 2009 und David Freeman für Kopenhagen 2012. Trotz der mannigfachen Diskussionen um den Sinn derartiger *Messias*-Inszenierungen und ihrer ambivalenten Aufnahme in der Presse und beim Publikum werden ihnen – so lässt sich prognostizieren – sicher bald weitere folgen.



Prof. Dr. Panja Mücke studierte Musikwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Medienwissenschaft an der Universität Marburg wo sie auch promoviert, mit einer Arbeit zur Dresdner Hofkultur (ausgezeichnet mit dem Marburger Universitätspreis). Sie war wissenschaftliche Assistentin an den Universitäten Bayreuth, Bonn und Marburg und habilitierte dort 2008 mit einer Arbeit zum Medienwechsel bei Kurt Weill. Neben Lehrstuhlvertretungen in Münster, Marburg und Bonn war Panja Mücke auch Gastprofessorin an der Universität Wien. Seit 2015 ist sie Professorin für historische Musikwissenschaft an der Musikhochschule Mannheim.

Jäger & Brommer

Meisterwerkstatt für Orgelbau



Waldkirch – Kollnau



Karlsruhe



Freiburg Opfingen



Schriesheim



Bruchsal

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

www.waldkircher-orgelbau.de

Jäger & Brommer
Gewerbekanal 3 • 79183 Waldkirch / Germany • Tel. +49 (0) 76 81 / 39 27 • info@waldkircher-orgelbau.de

Dirk Werle

Jesus bei Klopstock

Friedrich Gottlieb Klopstock ist der berühmteste vergessene Autor der deutschen Literaturgeschichte. Wer ihn außerhalb des Kreises von Kennern der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts heute noch kennt, dem ist er manchmal noch ein Begriff, weil er in Johann Wolfgang Goethes *Leiden des jungen Werthers* vorkommt. In diesem zuerst 1774 erschienenen Briefroman findet sich die zentrale Passage, in der die Hauptfigur Werther das "love interest" der Geschichte, Lotte, kennen lernt, mit ihr auf einen Ball fährt und sich dort beim Walzertanzen in sie verliebt. Als es zu gewittern beginnt, imponiert diese Frau zum Pferdestehlen Werther damit, dass sie nicht verschüchtert in der Ecke sitzt, sondern die Gesellschaft dadurch ablenkt, dass sie Pfänderspiele und ähnlichen Zeitvertreib organisiert. Als sich das Gewitter verzieht, treten Werther und Lotte ans Fenster, und es ereignet sich,

in den Worten des Briefe schreibenden Protagonisten, Folgendes: „Es donnerte abseitwärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: ‚Klopstock!‘ – Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoss. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küsste sie unter den wonnevollsten Tränen.“ Der Name Klopstocks fungiert zwischen Lotte und Werther als Losung, als Anspielung, die dadurch, dass sie verstanden wird, das Einverständnis zwischen den beiden Liebenden beglaubigt. Es handelt sich um einen esoterischen Code einer Jugendkultur, der alle ausgrenzt, die ihn nicht verstehen und für alle, die ihn verstehen, vor allem auch für alle zeitgenössischen Leser, die ihn verstehen, gemeinschaftsstiftend wirkt. Worauf Lotte hier mit dem Ausruf ‚Klopstock‘ anspielt, das ist, wie Werther sogleich versteht, die Ode *Die Frühlingsfeier*, die Klopstock 1759 zuerst anonym in der Kopenhagener Zeitschrift "Der nordische Aufseher" veröffentlicht hatte und die breiten Kreisen wenige Jahre vor Erscheinen des Werther, 1771, in der Sammlung der Klopstock'schen Oden bekannt geworden war. In dieser Ode werden ein Gewitter in seiner erhabenen Wucht sowie dessen emotionale Wirkung auf ein Ich geschildert, das darin die Macht und Größe Gottes zu erkennen meint. Werther und Lotte verständigen sich über die Gegenwartsliteratur ihrer Zeit; sie sind "Aficiona-



Friedrich Gottlieb Klopstock

dos", die Dinge kennen, die nicht jeder kennt.

Texte, mit denen man so umgeht, wie Lotte und Werther es tun, sind kultverdächtige Texte, Texte also, die für eine bestimmte soziale Gruppe gemeinschaftsstiftend und identifikationsfördernd wirken. Dass Goethe Klopstock in seinem Roman in der Weise thematisiert, wie er es tut, ist ein Indiz dafür, dass Klopstock 1774 ein Kultautor war, ein Autor, der zwar nicht von allen, aber von einer sich als Avantgarde der Gegenwart verstehenden Gruppe gelesen und bewundert wurde. Diesen Status als Kultautor und führende Größe der Gegenwartsliteratur hatte Klopstock seit 1748 inne, seit dem Zeitpunkt nämlich, als er die ersten drei Gesänge seines Versepos *Der Messias* veröffentlichte. Dieser Text schlug beim zeitgenössischen Publikum ein wie eine Bombe; er

wurde nicht nur viel gelesen, sondern gemeinsam mit seinem Autor, zum Objekt eines echten Fankults, der in den 1750er Jahren zunahm, in den 1760er und 1770er Jahren seinen Höhepunkt erreichte und dann relativ schnell wieder abflaute. Als Klopstock 1803 starb, hatte er seinen Ruhm zu Lebzeiten schon fast überlebt. Zwar gehörte er noch für den Germanisten Richard Moritz Meyer im Jahr 1911 zum illustren Kanon der sechs deutschen Klassiker – neben Klopstock Wieland, Herder, Lessing, Goethe und Schiller – aber er war schon seit dem 19. Jahrhundert und erst recht dann im 20. Jahrhundert ein ungelesener Klassiker. Berühmt ist das bereits nicht lange nach Erscheinen der ersten Gesänge des *Messias*, nämlich

1753 veröffentlichte Spottgedicht Gotthold Ephraim Lessings: „Wer wird nicht einen Klopstock loben? / Doch lesen sollt ihn jeder? Nein. / Wir wollen weniger erhaben, / Und fleißiger gelesen sein.“ Zu dieser Zeit ist die Behauptung, Klopstock werde weniger gelesen als gelobt, vor allem als literarische Polemik zu werten, aber im Laufe der Rezeptionsgeschichte, die eine Geschichte abnehmender Rezeption ist, bewahrheitet sich Lessings Behauptung mehr und mehr.

Der Frage, wie eine so merkwürdige Rezeptionsgeschichte zustande kommt, nämlich die Geschichte eines Autors, der mit seinen Texten zu Lebzeiten Kultstatus besitzt, aber ebenfalls bereits zu Lebzeiten das Abebben des eigenen Ruhms miterleben muss und nach seinem Tod mehr und mehr zum ungelesenen Kanon-Autor wird, bis schließlich auch die Kanonizität abnimmt, diese Frage haben sich viele Klopstock-Forscher gestellt. Eine mögliche Antwort hat just mit Goethe zu tun; sie geht dahin, dass Goethe es geschafft habe, sich als der Großautor deutscher Sprache dauerhaft zu behaupten.

ten, und damit Klopstock abgelöst habe. Dass Goethe mit Klopstock in vielerlei Hinsicht konkurriert und dabei eine regelrechte ‚Einflussangst‘ an den Tag gelegt hat, ist gut erforscht und lässt sich an zahlreichen Stellen von Goethes



Ceuvre ablesen. Warum es Goethe schaffen konnte, Klopstock in dieser Weise zu überbieten und damit gewissermaßen überflüssig zu machen, das lässt sich an Klopstocks vielleicht bedeutendsten Texten und Goethes Reaktionen darauf ablesen, nämlich dem *Messias*-Epos und den von Klopstock erfundenen *Hymnen in freien Rhythmen*. Dabei handelt es sich nämlich um dezidiert religiöse Poesie, und Goethe setzt dagegen einige Jahre später dezidiert säkulare Gegenentwürfe – gegen Klopstocks religiöse Hymnen solche Texte wie die Ode *Prometheus*, in der eine Kampf-ansage an alle transzendenten Instanzen formuliert wird, und gegen das religiöse Epos einen Hybrid aus Geschichtsepos und Idyll, nämlich *Hermann und Dorothea* – übrigens Goethes zu Lebzeiten bestverkaufter Text, der es allerdings, anders als seine Romane und Gedichte, auch nicht geschafft hat, sich langfristig im Kanon zu verankern. Das Besondere und gleichzeitig aus heutiger Sicht heillos Unzeitgemäße an Klopstocks Dichtung hat also damit zu tun, dass es sich um dezidiert religiöse Dichtung handelt, und aus dem religiösen Impetus gewinnt Klopstock seine poetische Gestaltungskraft. Sein Hauptwerk, das monumentale Versepos *Der Messias*, stellt den Höhepunkt einer zu seiner Zeit bereits wohletablierten Gattungstradition dar, nämlich der frühneuzeitlichen Bibelepik. Klopstock setzt, indem er diese Gattungstradition aufgreift, einen eminenten poetischen Anspruch um: Er gestaltet in der höchstangesiedelten Gattung der frühneuzeitlichen Poetik, dem Versepos, den innerhalb seines zeitgenössischen Kulturraums höchsten denkbaren Gegenstand, das Leiden und die Auferstehung Jesu Christi. Anders als sein Versepos ist die zweite hochbedeutsame literaturhistorische Leistung Klopstocks, seine *Hymnen in freien Rhythmen*, nicht der Abschluss, sondern der Anfang einer Gattungstradition.

Klopstock erfindet, so kann man guten Gewissens sagen, das hymnische Dichten in freien Versen, das dann von Goethe und Friedrich Hölderlin weiterentwickelt werden wird. Moderne Lyrik hat hier ihr Modell, insofern sie sehr häufig Dichtung in freien Rhythmen ist. Die Verse in freien Rhythmen entwickelt Klopstock aus den ins Deutsche übertragenen antiken Odenmaßen: Erst dichtet er deutschsprachige Gedichte in antiken Odenstrophen; dann erfindet er eigene Odenstrophen und schreibt entsprechende Oden; im nächsten Schritt schreibt Klopstock Oden, bei denen jede Strophe in einer eigenen, selbsterfundenen Odenstrophe verfasst ist; und von dort aus ist der Schritt zum freien Rhythmus nur noch ganz klein. Zugrunde liegt Klopstocks lyrischer Erfindung das Vorhaben, eine Dichtung zu realisieren, die menschliche Erfindungen möglichst ungezwungen und unmittelbar zum Ausdruck bringt. Das geht nicht, indem man den Ausdruck der Erfindungen in ein Korsett jambischer oder trochäischer Verse einbindet, wie es den Konventionen zeitgenössischer Dichtung entsprach. Ziel musste es sein, den metrischen Ausdruck zu befreien, um den unmittelbarem Ausdruck von Emotionen zu ermöglichen.

Dass Jesus in Klopstocks Werken eine wichtige Rolle spielt, verwundert vor dem Hintergrund der Beobachtung, dass es sich um emphatisch religiöse Dichtung handelt, kaum. Bemerkenswert ist aber, dass Jesus jeweils am Anfang der beiden epochalen Beiträge Klopstocks zur deutschen Literaturgeschichte, des *Messias* und der *Hymnen in freien Rhythmen*, in einer ganz bestimmten Situation gezeigt wird, nämlich im Garten Gethsemane. Im *Messias* bildet die Szene in Gethsemane, wie sie in den Evangelien etwa in Matthäus 26 oder auch in Lukas 22 kodifiziert ist, den Ausgangspunkt der Handlung. Die Besonderheit gegenüber der Darstellung in den Evangelien besteht in Klopstocks Epos nun darin, dass die Szene, in der Jesus mit seinem Vater spricht und ihn bittet, den Kelch an ihm vorübergehen zu lassen, aber nicht so, wie Jesus, sondern wie der Vater es will, dass diese Szene also in ein kosmisches Szenario eingebettet erscheint. Es wird beschrieben, wie die Natur durch Erbeben auf das Gespräch der beiden Personifikationen des einen Gottes reagiert – „Indem die Ewigen sprachen, / Ging durch die ganze Natur ein ehrfurchtvolles Erbeben“ – und wie die Seelen, die Engel und Teufel in den Sphären des Weltalls das Gespräch mit Spannung verfolgen. Die Ereignisse um Christi Passion und Auferstehung werden mithin in der Rezeption durch andere dargestellt, und es wird gezeigt, wie das Geschehen um Jesus vernetzt ist mit einer ‚himmlischen‘ Handlungsebene. Das Geschehen wird darüber hinaus als entscheidende Phase des großen Kampfes zwischen Gut und Böse dargestellt. Und es wird so dargestellt, dass klar wird: Der Kampf ist in der gegebenen Situation noch unentschieden; Satan hat gerade in der Situation, in der Gott als Mensch in höchster Not und Todesangst sich befindet, die Möglichkeit, die Geschehnisse der Welt in seinem Sinne entscheidend zu beeinflussen. In der Kreuzigungsszene ist bereits alles vollbracht; vor diesem Hintergrund ist es verständlich, dass die Szene in Gethsemane und nicht die

kultur- und religionsgeschichtlich ungleich prominentere Kreuzigungsszene den Ausgangspunkt des Epos bildet. Auch den Ausgangspunkt der ersten von Klopstock veröffentlichten Hymne in freien Rhythmen, jenes 1758 in der Kopenhagener Wochenschrift „Der nordische Aufseher“ publizierte Gedicht, das später den Titel „Dem Allgegenwärtigen“ erhielt, bildet die Szene in Gethsemane, aber in ganz anderer Weise als im *Messias*. Das artikulierte Ich der Hymne fühlt sich sprechend in die emotionale Situation ein, in der sich Jesus in Gethsemane befinden haben muss: „Als du mit dem Tode gerungen, / Mit dem Tode! / Heftiger gebetet hastest! / Als dein Schweiß und dein Blut / Auf die Erde geronnen war; / In der ernsten Stunde / Thatest du jene große Wahrheit kund, / Die Wahrheit seyn wird, / So lange die Hülle der ewigen Seele / Staub ist! / Du standest, und sprachst / Zu den Schlafenden: / Willig ist eure Seele; / Allein das Fleisch ist schwach!“ Klopstock kombiniert hier Zitate aus Matthäus und Lukas; die Sentenz von der willigen Seele und dem schwachen Fleisch findet sich nur bei Matthäus, die Darstellung von Jesus als einem Menschen, der mit dem Tode ringt, findet sich dagegen nur bei Lukas. Das Einfühlen in die Situation Jesu in Gethsemane bringt das Ich in „Dem Allgegenwärtigen“ dazu, eine Verbindung zu sich selbst herzustellen: „Dieser Endlichkeit Looß, / Diese Schwere der Erde, / Fühlt auch meine Seele, / Wenn sie zu Gott, zu Gott! / Zu dem Unendlichen! / Sich erheben will!“ Im Zuge dieses Projekts wird die Seele des artikulierten Ichs die Allgegenwart Gottes gewahrt, der es im weiteren Verlauf des Gedichts in lyrischer Betrachtung nachforscht, um am Schluss wieder in der Reflexion auf die Szene in Gethsemane herauszukommen: „Es sind Worte des ewigen Lebens, / Die du betetest, / Eh du in Gethsemane / Ins Gericht gingst!“ Die lyrische Bewegung der Gedanken und Emotionen resultiert in der Erkenntnis, dass Jesus in Gethsemane für das Sprecher-Ich mit dem Tode gerungen hat, und durch die Lektüre des Gedichts soll auch der Leser diese Erkenntnis auf sich beziehen: Jesus hat auch für mich Todesangst gelitten.

Die Szene in Gethsemane scheint für Klopstock eine Schlüsselszene für den Zugang zu Jesus zu sein. Es geht Klopstock darum, sich mit Jesus zu identifizieren. Anhand der Gethsemane-Szene funktioniert das in der Hymne über die Empfindungen. Im Epos hingegen wird die Szene als Situation der finalen Entscheidung zwischen Gut und Böse hervorgehoben. Klopstocks Beschäftigung mit Jesus steht in engem Zusammenhang mit seinem Gattungsbewusstsein. Das Epos als höchste Gattung entspricht der Leidens- und Auferstehungsgeschichte Jesu Christi als dem höchstdenkbaren Sujet. Die Erfindung der *Hymne in freien Rhyth-*

men hat ihren Einsatz mit der Szene in Gethsemane, in der Jesus als Mensch mit Empfindungen gezeigt wird, mit dem sich der empfindsame Leser identifizieren können soll. In seinen Oden und Hymnen thematisiert Klopstock vorzugs-



weise die emotionale Reaktion des empfindenden Dichter-Individuums auf die Erfahrung der Dinge. Dieses Darstellungsprinzip hat Klopstock in seinen poetologischen Schriften, etwa in der 1758 erschienenen Abhandlung *Von der Sprache der Poesie*, selbst

explizit gemacht: „[...] die Abschilderung der Leidenschaften ist dasjenige, was in einem guten Gedichte herrschen soll.“ Freie Rhythmen sind der Idee nach das kongeniale Mittel zu diesem Zweck. Klopstocks hochreflektierter Einsatz literarischer Gattungen lässt darauf schließen, dass er der Dichtung eminente Leistungsfähigkeit zutraut. Er kommt der Konzeption nach der modernen Vorstellung bereits recht nahe, die Dichtung könne Dinge zum Ausdruck bringen, die in diskursiver Sprache nicht ausdrückbar sind. Möglicherweise sind Klopstocks Texte Resultat und Indiz einer Konkurrenzsituation, die die Dichtung um 1750 gegenüber der Theologie beziehungsweise der Religion aufbaut. Immerhin führt Klopstock vor, wie das heroische Epos besser als der biblische Bericht in der Lage ist, die kosmischen Dimensionen der Ereignisse in Gethsemane und ihre zentrale Rolle innerhalb eines Menschheitsdramas darzustellen, und wie die *Hymne in freien Rhythmen* besser als der biblische Bericht die exzeptionelle Dimension der Geschichte eines Gottes zum Ausdruck zu bringen geeignet ist, der als Mensch mit dem Tode ringt, um die ganze Menschheit zu erlösen. Die Authentizität der Empfindung, mit der sich das Ich in den Erlöser einfühlt, fungiert als Indiz für die Wahrheit des Gesagten.



Prof. Dr. Dirk Werle studierte Germanistik, Latinistik und Philosophie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg im Breisgau, der Università degli Studi di Pisa, Italien sowie an der Humboldt-Universität zu Berlin. Abschluss der Magisterprüfung in den Prüfungsfächern Neuere deutsche Literatur, Latein und Philosophie, Promotion im Fach Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin. Habilitation für das Fachgebiet Neuere deutsche Literatur und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Leipzig. Seit 2015 ist er Professor für Neuere deutsche Literatur mit dem Schwerpunkt Frühe Neuzeit an der Universität Heidelberg.

Elsabé Kloppers

Comfort, ye, comfort, ye my people

Die Rezeption von Händels *Messias* in Südafrika

Der „South African Messiah“

Eine Überschrift, die in einer Zeitung für primär schwarze Leser in Soweto im Jahr 2008 erschien, lautete: „Göttliche Musik kommt nach Soweto!“ Der Journalist kündigte eine Aufführung des „Südafrikanischen Messias“ an, und nannte die folgenden Gründe, warum Menschen es hören sollten: „Klassische Musik ... beruhigt die Nerven und zeigt, dass gute Musik, wie andere raffinierte Kunstformen, göttlich ist.“ Die Musik wurde auch als „geistig erhebend“ beschrieben. Zum Schluss schrieb der Journalist: „Wenn Sie immer noch glaubten, wie ich, dass diese Art von Musik langweilig ist, dann fordere ich Sie auf, den 25. Jahrestag des *Südafrikanischen Messias* Celebrating a singing nation mitzufeiern.“ Der „South African Messiah“ ist eine Interpretation des Oratoriums George Frederic Handels (1685-1750), mit den Textteilen (Parts) in den elf Amtssprachen Südafrikas. Jede Sprache „spricht“ nacheinander in den verschiedenen Arien und Chören. Übersetzer war der Musiker Michael Masote.

Masote stellte die erste Fassung, genannt *Black Messiah*, im Jahr 1983 und eine zweite Fassung, genannt *South African Messiah* 1996 zusammen. In diesem Jahr wurde die Sprache Afrikaans zum Libretto hinzugefügt – im „Geiste der Inklusivität“ des „neuen Südafrikas“. Der südafrikanische *Messias* wurde konzipiert, um „alle Südafrikaner im Lied zu vereinen“ (Tsumele, in Sowetan 2008). Das deutet auf eine Geschichte der Aufführungen des *Messias*, die den aktuellen Aufführungen des *South African Messiah* vorangegangen waren – eine Geschichte voller politischer Intrigen und Schwierigkeiten, weil der *Messias* größtenteils im 20. Jahrhundert auf unterschiedlichen Seiten der Rassentrennung aufgeführt worden war.

„Der Messias“ durch schwarze Chöre aufgeführt während der Apartheid.

Seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts wurde Händels *Messias* in verschiedenen Städten Südafrikas aufgeführt. In einigen Städten bleibt die Tradition bis jetzt stark, vor allem in Pietermaritzburg, wo das Werk jährlich aufgeführt wird. Die erste Aufführung war 1864 – mit nur einer Solotrompete für die Begleitung, einer gelegentlichen Violine, und einer Frau „die wacker ein Harmonium trat“. 1993 gab es eine

Aufführung in Pietermaritzburg in der Zulu-Sprache (übersetzt von Sam Shabalala). Aufführungen des *Messias* waren bereits im neunzehnten Jahrhundert ein fester Bestandteil des musikalischen Lebens in Johannesburg. Im Jahr 1939 fand auch die erste Aufführung in der Afrikaans-Sprache in der Stadthalle in Johannesburg statt. Im April 1959 zogen jedoch mehrere Aufführungen des *Messias* in der City Hall in Johannesburg große Aufmerksamkeit auf sich. Schätzungsweise wurden sie von 11 000 Menschen besucht. Was außergewöhnlich war, war die Identität der Sänger: Sie waren alle Schwarzafrikaner. Im Paradigma der Apartheid, die zu diesem Zeitpunkt auf das Leben der Menschen in Südafrika einen bedeutenden Einfluss hatte, gewannen diese Aufführungen besondere Bedeutung.



Michael Masote

Vor diesen Aufführungen schon wurde das „Halleluja“ aus dem *Messias* als Standardstück im Repertoire der Chöre in den schwarzen Townships um Johannesburg verankert – wie auch in anderen Teilen von Südafrika. Andere Chöre aus dem *Messias* waren auch bekannt, da sie für Chorwettbewerbe genutzt wurden. Für die großen Aufführungen des *Messias* in der Johannesburg City Hall im Jahr 1959 wurden eine Reihe von Chören aus den Townships verbunden. Die Chorsänger probten an ihren Kirchen und an anderen Orten und kamen

dann zusammen für die vollständigen Proben. Michael Masote erzählte (in einem telefonischen Interview am 27. Juni 2016), dass Chorsänger die Stimmen mit der „Tonika-solfa-Methode“ oder mühsam mit dem Gehör lernten! Da es keine schwarzen Orchester gab, waren das Orchester und natürlich der Dirigent weiß und der Chor und die Solisten schwarz. Sie spielten abwechselnd für ein voneinander getrenntes schwarzes und weißes Publikum. Samstags kam der Dirigent Joseph Friedland für Proben in die Townships. Er musste um vier Uhr nachmittags aber den Township verlassen, weil er weiß war. Die Mitglieder des Chores hatten mit vielen anderen Schwierigkeiten zu kämpfen: Sie mussten sehr weit in Bussen fahren, Pässe verhandeln und sich mit dem Ärger der Sicherheitspolizei beschäftigen. Später beschrieb einer der Organisatoren die Härten wie folgt: „Genau wenn wir eine volle Probe der Tenöre machen wollten, fanden wir zwei von ihnen durch Tsotsis geschlagen, zwei andere verhaftet – vielleicht für ein Passvergehen und

andere in den langen Schlangen an den Bus-Terminals der Stadt aufgehalten. Oft, dutzende Male, waren wir soweit, die ganze Sache zu beenden." (Les Dishy, in Star 1963, zitiert in Cockburn 2008, 58).

Die Rezensionen beschrieben die Aufführungen durchaus mit Worten wie „bewegend“ und „inspirieren“. Ein Faktor dieser Bewertungen war auch die Erkenntnis der Schwierigkeiten, mit denen die Teilnehmer zu kämpfen hatten. Rezensionen trugen aber auch Spuren der gönnerhaften Haltungen wohlmeinender weißer Liberaler. In einer der Rezensionen zur ersten Aufführung (veröffentlicht im „Star“, einer liberalen englischen Zeitung) wurde die Frage gestellt: „Und wer gibt dem Nicht-Weißen Publikum den Wink, dass es Tradition ist, für den Hallelujah-Chor aufzustehen?“



Bewertung der Aufführungen des *Messias* von schwarzen Chören

Die „Größe des Werkes“ trug sicherlich zur Bedeutsamkeit bei. Eine Passage aus dem Editorial in einer Zeitung ist einleuchtend: „Was die Zuhörer am meisten begeistert hat, war die Tatsache, dass diese Afrikaner in diesem Oratorium so in den Geist von Händel eintraten, dass sie das große Chorwerk fast zum Leben bringen vermochten. Dies ist ein großer Erfolg, der zeigt, dass die (schwarzen) Afrikaner die westliche Kultur zu schätzen und zu assimilieren vermögen, ohne überhaupt ihre Standards zu senken oder sie zu einem Hybrid oder sie zu einem Wandel“ (in The World, April 1959, in Cockburn, 2008)

Die Programmnotizen für die 1959er Aufführungen reflektierten auch eine lange Tradition der Bewertung des *Messias* als (westliches) Meisterwerk: „Generationen lebten und starben in den rund 200 Jahren in dem festen Glauben, dass der *Messias* alles umfasst, was gut und groß ist in der Musik.“ Das Werk wurde auch beschrieben als „das gemeinsame Eigentum der ganzen Menschheit“ (in Cockburn, Discomposing 2008, 64). Er meinte, das Werk konnte überall verstanden und von allen geschätzt werden und würde für alle zugänglich sein. Die Aufführungen gaben die Möglichkeit, für Menschen in

einer Art und Weise zusammen zu arbeiten, um den Barrieren, die ihnen durch das Apartheid-System verordnet wurden, zu widerstehen. Später wurden die Apartheidgesetze und Verordnungen aber so streng, dass ein schwarzer Chor nicht mit einem weißen Orchester zusammen musizieren konnte, weil es zu einem „illegalen politischen Meeting“ werden könnte. Dies brachte die Aufführungen in der Johannesburg City Hall 1965 zum Ende. Sie wurden nach St. Marys Anglican Cathedral verlegt.

Messias aufführen, *Messias* hören, auf den *Messias* lauschen:

Viele der Chorsänger, die den *Messias* in der Zeit der Apartheid aufführten, kamen aus gestörten und bedrohten Welten. Viele von ihnen erlebten erzwungene Umzüge, wurden Passkontrollen unterworfen und durch die Sicherheitspolizei un-

tersucht. Sie konnten sich weder frei bewegen, noch mit Menschen anderer Rassen frei in Kontakt treten. Viele von ihnen lebten in Zwischenräumen, fühlten sich nirgends zu Hause.

Nun war es ihnen erlaubt, an einem wichtigen und eindrucksvollen Veranstaltungsort den *Messias* aufzuführen! Es änderte ihre Welt. Sie konnten nun Räume betreten, die ihnen vorher verschlossen waren, erstens einen Raum ähnlich einer Kirche, aber viel schöner als die Kirchen, die sie besuchten, zweitens den Raum, der durch die Musik eröffnet wurde – ein Werk mit einer starken musikalischen Architektur, ein „monumentales Werk“. Zum Gefühl von Raum in der Musik trugen ein Orchester und eine prächtige Orgel bei – ein starker Kontrast zu dem, woher sie kamen. Diese Menschen, gefangen im endlosen Kontinuum harter Arbeit oder von Erwerbslosigkeit, konnten das Fest der Musik erleben. Durch die

gemeinsame Aufführung mit anderen Chören konnten sie andere zum Fest einladen. Diese Aufführungen trugen schließlich zur Bildung neuer Gemeinschaften bei.

Identitäten verändern

Der Umfang der Aufführungen, mit der großen Zahl von



Sängern von 200 und mehr, spielte sicherlich eine wichtige „olle, die Ereignisse „groß“ und „beeindruckend“ zu machen. Diese Aufführungen boten den Sängern die Gelegenheit, ihre Fähigkeiten zu demonstrieren und ihren Status in den Gemeinschaften der Townships zu etablieren – nicht nur wegen der Unterstützung, die sie von ihren eigenen Gemeinschaften erhielten, sondern auch, weil sie für ein weißes Publikum sangen: das weiße Publikum galt als das, das die Norm setzte; ihm musste man imponieren bei der Aufführung eines „westlichen“ Werks. Sheila Masote (Michael Masotes Ehefrau), erzählte in einem Interview im Jahr 2000 (in Cockburn 2008, 60) von den gemischten Emotionen, die diese Aufführungen hervorriefen: „Es war uns eine Ehre, für die Weißen zu spielen. Das zeigt, wie reduziert wir waren ... Sie kamen nie zu unseren Konzerten, jetzt sind wir aber zu ihnen gegangen und zeigten ihnen, wir können es tun, und es war ein Erfolg....“



Protest gegen die Unterdrückung

Viele der Sänger fühlten sich minderwertig wegen ihrer Rasse und Hautfarbe, und wegen der „Meistererzählung“ der Minderwertigkeit, die ihnen auferlegt worden war. Nun konnten sie aber die Macht erleben, Ausführende eines wichtigen Werks an einem wichtigen Ort zu sein. Sie erkannten die „inhärenten Qualitäten und Werte im *Messiah*“ und wussten, dass sie etwas Wertvolles zu bieten hatten. Sie waren nun würdige Menschen: Kuratoren „einer der größten Ikonen der klassischen Musik.“ Sie „traten in den Geist Händels ein“ und hatten die Macht, „das große Chorwerk zum Leben zu erwecken“. Durch die Aufführung der Musik wurden sie verändert – durch die Aufführung des *Messias* wurden sie verändert. Durch die Worte, die sie sangen und den befreienden Klang ihres Singens konnten sie Träger der Hoffnung und Heilung werden und den Menschen eine Welt jenseits dieser Welt zeigen, eine Welt der Transzendenz. Sie konnten die Grenzen ihrer Existenz durchbrechen. Der *Messias* wurde zuerst vielleicht als „En-



break their bonds

tertainment“ konzipiert, aber diese Aufführungen wurden gewiss als fähig angesehen, die Herzen und das Denken der Menschen zu ändern – sonst wären sie auch nicht als eine solche Bedrohung für die Apartheidsregierung der Zeit angesehen worden.

Eine Botschaft hören und ihr Bedeutung geben

Lauschend auf den *Messias* können die Ausführenden und Hörer ihm eine Deutung zuschreiben von dem, was sie gehört hatten, und eine Botschaft konstruieren. Die Teile des *Messias*, größtenteils zusammengestellt aus biblischen Zi-

taten, können gehört werden als kleinere „Predigten“, die verschieden zu unterschiedlichen Personen sprechen können, abhängig von ihrem Kontext und den Umständen einer bestimmten Zeit. Wilfried Engemann unterscheidet drei Formen von Predigten, die die Situation von Menschen zu einer bestimmten Zeit beachten: politisch, pastoral und diakonisch. Er beschreibt sie wie folgt: Pastorale Predigt geschieht in Gegenwart von Angst, diakonischen Predigten

geht es darum, die Umstände von Menschen zu ändern und politische Predigten sprechen „im Angesicht des Wahns.“ Dies war sehr aktuell in der Zeit der Apartheid.

Die Menschen dieser Zeit hörten auf den *Messias* und konnten eine Botschaft konstruieren. Vielleicht hörten sie eine pastorale Botschaft, inmitten von Angst? „Comfort, ye, comfort, ye my people“ (Nr. 2, Jes. 40,1-3); „He was despised and rejected of men, a man of sorrows and acquainted with grief...“ (Nr. 20, Jes. 53, 3 and 50,6); „He was cut off out of the land...“ (Nr. 28, Jes. 53, 8). Menschen, die Zwangsumsiedlungen erlebten, die zu gut wussten, was es bedeutete, verachtet und verworfen zu sein, die von dem Land abgeschnitten worden waren – sie würden hören und getröstet sein: „Surely He hath borne our griefs, and carried our sorrows!“ (Nr. 21, Jes 53, 4-5) „The people that walked in darkness have seen a great light ...“ (Nr. 10, Jes. 9,2).

Vielleicht hörten sie eine politische Botschaft: Einen Ruf, aufässig zu handeln, angesichts des Wahns? „Lift up your heads“ (Nr. 30, Ps 24, 7-10). „Let us break their bonds asunder, and cast away their yokes from us!“ (Nr. 37a, Ps 2, 3). Eine politische Botschaft in einem Kontext des Leidens, der Unterdrückung und Entrechtung, die eine Warnung zum Klingen brachte: „He that dwelleth in heaven shall laugh them to scorn; the Lord shall have them in derision.“ (Nr. 37b, Ps 2, 4)

Vielleicht hörten sie Prophetie? Menschen, die den *Messias* aufführten in Räumen, die vorher für Weiße reserviert waren, hörten Musik, die die Barrieren von Rassentrennungen durchbrechen konnte – Musik, die eine Welt von Paßgesetzen durchbrechen und die Unterscheidungen in „Überlegenheit“ und „Minderwertigkeit“ beseitigen konnte. Sie konnten die Schönheit der Musik prophetisch hören: die Harmonien, die eine Zukunft antizipieren, wo verschiedene Rassen einen Weg des Zusammenlebens finden und Unterschiede schätzen würden. Die Musik konnte sprechen vom „Heimkommen“ aus einer ungastlichen und erbarungslosen Landschaft. Musik und Klang, die Hoffnung geben – und Trost: „He shall feed his flock like a shepherd...“ (Nr. 17, Is 40,11; Matt 11, 28-29). Und die zu Glauben und Vertrauen leiten: „I know that my Redeemer liveth.“

(Nr. 40, Job 19, 25, 26).

Durch Aufführungen des *Messias* konnte eine neue Welt betreten werden. Eine neue Welt war schon hereingebrochen durch das Singen des Heiligen: die Stimmlosen erhielten eine Stimme. Mit voller Stimme und voller Überzeugung konnten sie singen: „And He shall reign for ever and ever, Hallelujah!“ Wort und Musik, die im Körper wirken und Men-



schen fähig machen aufzustehen, Unterdrückung anzuprangern, im Angesicht des Wahns zu handeln – und die prophetische Stimme zu sein, die eine neue Zukunft durch ihr Singen ankündigt.

Die Vergangenheit, die Gegenwart, die Zukunft

Händels *Messias* hat eine ambivalente Rezeptionsgeschichte in Südafrika, vor allem die Aufführungen von schwarzen Chören. Für die südafrikanische Regierung in den Tagen der Apartheid hätten schwarze Afrikaner sich um ihre „eigene Kultur“ bemühen müssen – und für sie war Händel „westlich“ und daher nicht Teil der schwarzen Kultur. Diese Aufführungen waren suspekt. Für andere waren die Aufführungen Protest – der lebende Beweis der Weigerung von einigen Menschen, in ihrer eigenen „tribal Sphäre“ eingesperrt zu werden. Paradoxerweise wurden die Aufführungen aber auch von der anderen Seite mit Argwohn betrachtet – von der Africanist Position, wo die westliche Musik als „die Kultur der Kolonialisten“ angesehen wurde. Die schwarze Beteiligung an diesen Aufführungen wurde als Aufrechterhaltung, nicht als Herausforderung des Status quo betrachtet. Der *Messias* wurde als westliche und damit als eine kolonialistische Auferlegung gesehen, die zurück-

gewiesen werden musste. Es ist ein komplexes Problem, das noch andauert. Man sieht es in der Kritik an Shabalala für die Übersetzung des *Messias* in Zulu, dafür, dass er nicht einen afrikanisierten *Messias* mit Zulu-Rhythmen und Instrumenten gemacht hatte. Shabalala wollte aber Händels *Messias* für die Zulu-Menschen zugänglich machen, „nicht Shabalalas *Messiah*.“ Er beonte, dass er nicht die afrikanische Kultur abgelehnt hatte, sondern ein reiches westliches Kulturgut „kolonisiert“ hätte. So erweiterte er die intellektuelle Domäne seines Volkes.

Es ist klar: Ein Werk wie der *Messias* konnte dem nicht ent-rinnen, mit politischen Augen gesehen oder mit politischen Ohren gehört zu werden. Solche Auseinandersetzungen entscheiden letztlich darüber, wer die Kontrolle hat und wessen Ansichten herrschen sollten. Ein politischer Subtext, mit religiösen Obertönen, wurde auch bei der Aufführung zum 25. Jubiläum des „südafrikanischen *Messias*“ verwendet. Diese Aufführung wurde „Celebrating a singing nation“ genannt. Damit wurde das Konzept einer Nation, vereint durch das Singen, betont. Dahinter steht das politische Ideal, dass es so sein muss.

Der *South African Messias* dient vielleicht der Erinnerung an den langen Weg, den die Menschen in Südafrika gekommen sind, und an die Kraft der Musik, Haltungen zu ändern. Heutige Chöre und das Publikum, die den *South African Messias* in verschiedenen Sprachen singen und hören, wissen, dass in Südafrika die Prophetie erfüllt wurde – aber nur teilweise. Viele Schwierigkeiten bleiben. Die prophetische Botschaft muss noch weiter verbreitet werden. Die politischen und ethischen Herausforderungen, dem *Messias* inhärent, müssen noch durch Aufführung ins Leben gebracht werden, durch Hören – und durch wirkliches Verstehen.

In vielen Ländern der Welt kommt der *Messias* durch Aufführungen zum Leben, egal wie säkularisiert die Welt geworden ist. Der *Messias* ist „westlich“ im Ursprung, und christlich in Konzeption und Orientierung. Es besitzt jedoch eine Zugänglichkeit, die Menschen aus allen Identitäten und Hintergründen einlädt, zu hören und verändert zu werden. Könnten die „inhärenten Qualitäten“ des Werkes, der Text und der Klang der Musik auf Hoffnung deuten – inmitten einer Welt, die in Tumult verwickelt ist? Könnte das Werk auch zu Menschen anderer Religionen sprechen, so tief, dass sie befähigt würden, eine Welt jenseits dieser Welt zu betreten – eine neue Welt, wo alle Menschen die Musik von *einem* Gott hören?



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

Helmut Schwier

De Salvatore Mundi von Manfred Kluge

Predigt im Festgottesdienst

in der Heidelberger Peterskirche

„Jesus Christus“: nicht ein Vorname und ein Nachname ist das, sondern ein Bekenntnis. Jesus, Jeshua, Sohn der Maria, Zimmermann in Nazareth, Prediger der Gottesherrschaft, Mensch und Prophet. Er ist Messias, Christus, Gottes Bote und Sohn. Allen Söhnen und Töchtern zeigt er Gottes Willen, zeigt er Gott selbst.

Die Musik von Manfred Kluge führt uns den „Salvator Mundi“, den Retter und Heiland der Welt, vor Ohren. Dramatisch, zerrissen, nicht lieblich. Denn die Welt ist nicht lieblich. Der Mensch in seiner Größe und Niedrigkeit – ein auf Gott bezogenes Wesen. Ja! Aber die Beziehung von Gott und Mensch, die Geschichte des Lebens, ist ein Drama, zeigt Liebe und Hass, Verzweiflung, Zerrissenheit.

Wie aus dem Nichts begann die Musik. Augenblicke vor der Schöpfung. Doch es entsteht nicht ein Paradies. Adam, der Mensch als Typus, übertritt Gottes Gebote. Das Böse ist in der Welt, kontaminiert alles Leben und Streben. Die zerrissene Welt, die Welt am Abgrund ist Resultat der Sünde. Kein Rationieren über das Verhältnis von Gottes Allmacht und seiner Güte. Wie kann er das Böse zulassen? Den Terror, die Naturkatastrophen, die Untreue? Was für neunmalklugen Fragen!

Die erste Antwort darauf zu hören, ist hart: Adam, du Mensch, bist es selbst! Adam, du Menschheit, aus dir heraus wächst das Böse. Schau hin! Erkenne, wer du bist und wie du handelst! Als Individuen sind wir Teil dieser Gemeinschaft, leben auch in Friedenszeiten ständig auf Kosten anderer Lebens, gehören zu Gesellschaften, die Konflikte verursachen und sie selten lösen. Du, Menschheit, willst sein wie Gott und gibst Raum dem Bösen. Mit Paulus gesprochen: „Denn das Gute, das ich will, das tue ich nicht; sondern das Böse, das ich nicht will, das tue ich“ (Röm 7,19). Das Böse wirkt in allen. Das Böse wirkt in mir. Nochmals Paulus: „... Ich, elender Mensch! Wer wird mich erlösen ...?“ (Röm 7,24)

Wo ist Rettung – für den elenden Menschen und die Menschheit und die Schöpfung? Gott wird Mensch, so heißt es. Das Kind Marias, der Magd Gottes, ist Heiland der Heiden, Retter der Welt. Gesegnet ist Maria. Als Gesegnete singt sie: Meine Seele erhebt den Herren, und mein Geist freuet sich Gottes, meines Heilandes. Prophetisch erkennt sie Gottes Handeln: Er erhebt die

Niedrigen, richtet die Schwachen auf, heilt die Kranken.

Genauso wird ihr Sohn handeln. Zeigt Gottes Willen und seine gute Ordnung. Ist das schon das Programm zur Weltrettung, zur Erlösung? Nein, so einfach geht und funktioniert es nicht. Kein neues Programm für uns, keine neuen Imperative für gute Menschen! Sondern zuallererst ein Programm für Gott! Gott selbst muss ganz unten sein. Fleisch werden wie wir! Sich beugen unter die Taufe des Johannes.

Hinabsteigen in den Jordan. In die Tiefe. Zur Umkehr bereit.

Erst dann sieht der Täufer den Geist und erkennt prophetisch Gottes Handeln: Siehe, Gottes Lamm. Das musikalisch ein-

drucksvolle Fugenthema wird plötzlich verdichtet, folgt im kürzesten Abstand von Solisten, Instrumenten und Chor; und darin hören wir: „Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt.“

Mit der Sendung und Botschaft des Sohnes geschieht nicht so leichthin die Rettung der Welt. Erlösung von oben, ethische Botschaft für unten, und alle wären glücklich. Leider nicht! Stattdessen kehrt Gott selbst um. Bleibt ganz unten. Setzt sich selbst aufs Spiel. Und es wird noch dramatischer: Das Tragen der Sünde ist kein einfaches Wegtragen; und danach stellte sich Erlösung ein. Das Lamm Gottes trägt die Sünde, erträgt sie – und zerbricht unter ihr.

De Salvatore Mundi: Verklärung Kreuzigung

Die Ostererfahrung mitten im Leben Jesu ist die Geschichte von der Verklärung. Doch auch sie führt ihn nicht am Leid vorbei. Selbst angesichts des Reiches Gottes, selbst angesichts der hörbaren Gottesstimme („das ist mein Sohn“) steht immer noch der Tod bevor.

Der Bote selbst, der nichts Anderes tut, als Gott zu uns zu bringen – er wird abgelehnt. Die Großinquisitoren aller Zeiten lassen grüßen. Golgatha, ein Bild menschlicher Abgründe: Die Mächtigen und Gewaltigen sind da, die den Tod bringen und die Opfer noch verhöhnen („ändern hat er geholfen und kann sich selbst nicht helfen“); die Volksmenge, die Sensationen will und sich ergötzt am Leid anderer („steige doch herab vom Kreuz, wenn du Christus bist“); die gekreuzigten Mörder rechts und links und die Freunde, die verraten und verleugnen und fliehen und vor Angst verstummen.

Mitten hinein in dieses Drama menschlicher Abgründe, in

Mit der Sendung und Botschaft des Sohnes geschieht nicht so leichthin die Rettung der Welt. Erlösung von oben, ethische Botschaft für unten, und alle wären glücklich. Leider nicht!

**Adam, du Mensch, bist es selbst!
Adam, du Menschheit, aus dir heraus wächst das Böse. Schau hin!**

das Chaos des Bösen ruft die Sängerin: „Christe, du Lamm Gottes erbarm dich unser, erbarm dich unser, gib uns deinen Frieden.“ Mitten im Bösen helfen keine Welterklärungen oder Gottestheorien. Mitten im Bösen, mitten im Unrecht, mitten im Leid ist aber eins möglich: das Schreien zu Gott, die Bitte um Erbarmen.

dieser Stelle in der Partitur: „siehe Ev.Joh. 21,11“. Die Taktzahl der Stelle ist 153; und an der Bibelstelle, dem österlichen Fischfangwunder am See von Tiberias, ist von 153 gefangenen Fischen die Rede. Ein Rätsel im Rätsel! Denn die Bedeutung der biblischen Rätselzahl ist bis heute nicht entziffert worden – trotz allem exegetischen Scharfsinn seit



Dieses Bitten und Schreien richtet sich an das Lamm Gottes. An den Gott, der das Böse erträgt und erleidet. Das ist die zweite Antwort. Aber: Wird dieses Bitten erhört? In der Musik steckt dieses Bitten immerhin an. Der Chor der Volksmenge, die verhöhnt und verspottet, stimmt am Ende ein: „Gib uns deinen Frieden.“ So singt es dann gleichzeitig die Sängerin auf Latein, also in der Sprache der Liturgie. Und gleichzeitig stimmt auch der Tenor ein und berichtet den Tod Jesu: Nach Gott schreiend verstirbt er.

Seit Golgatha bitten ihn Menschen um Hilfe. Seit der Nacht des Verrats ruft die Kirche im Abendmahl nach Erbarmen und Frieden, verkündet den Tod des Herrn, bis dass er kommt. Wird dieses Bitten erhört? Damals in Jerusalem? Bei uns? In Syrien und den so vielen Orten des Todes?

De Salvatore Mundi: Auferstehung/Himmelfahrt – Salvator
Wird die Friedensbitte erhört? Der Auferstehungsteil beginnt mit wenigen Zitaten aus der Ostergeschichte des Matthäusevangeliums. Dann ein verhaltenes Fugato über „Christ ist erstanden“ – 11 Takte der Instrumente, kein Chor, vielleicht gespielt für die 11 Jünger, die verstummen, noch keine Worte, kein Bekenntnis haben. Keine triumphale Ostermusik, die Golgatha einfach vergessen ließe!

Aber der Gekreuzigte ist lebendig bei Gott, nun den Menschen aller Zeiten und Räume nahe. Er antwortet auf unsere Bitte und spricht: „Meinen Frieden gebe ich Euch; Euer Herz erschrecke nicht.“ Und dann dürfen wir sein Gespräch mit dem Vater hören, in Worten und Fragmenten des Johannesevangeliums: „Ich in ihnen und du in mir, auf dass sie vollkommen seien in eins.“ Ein Rätsel dann! Der Komponist notiert an

Übernimmt Verantwortung für Euch und für die Welt ... Lebt wie Ihr Abendmahl feiert: ein Stück Brot, ein Schluck Wein, geteilt in Gemeinschaft mit anderen.

2000 Jahren.

Ich verstehe diese verschiedenen Andeutungen und Hinweise so: Der Gekreuzigte ist nicht gescheitert, das Lamm Gottes hat das Böse ertragen und darin den Tod besiegt; das Kreuz wird überwunden – nicht, indem es beseitigt oder verleugnet, sondern indem es getragen wird. Dort erkenne ich Gott – den Gott, der das Böse überwindet, ohne gleichzeitig die Menschen, in denen das Böse wirkt, zu zerstören; den Gott, der nun in den Menschen und durch sie im Geist Jesu wirkt. Der Auferstandene wartet am See auf seine Jüngerinnen und Jünger, beauftragt sie, uns, das Evangelium weiterzutragen, Menschenfischer zu werden und in 153 Fischen nicht nur einen großen Fang zu sehen, sondern die Verheißung, dass in der österlichen Kirche alle Platz haben – jenseits von Geschlecht, Alter, Nationalität, Bildung, Einkommen oder individuellen Prägungen.

Die österliche Kirche ist kein Selbstzweck. Sie ist und bleibt mit ihrem Auftrag unterwegs und vertraut dem Retter der Welt. In den Ich-bin-Worten wird er charakterisiert: Brot des Lebens, Licht der Welt, die Tür zum Leben, der gute Hirte, der sein Leben lässt, die Auferstehung und das Leben, Weg, Wahrheit und Leben, der Weinstock. Immer wieder Leben. Und die Botschaft: Das Leben ist ein Geschenk; geht achtsam damit um. Antwortet auf den menschengewordenen Gott: Übernimmt Verantwortung für Euch und für die Welt (vgl. D. Bonhoeffer, Ethik, 1975, 230-237). Lebt wie Ihr Abendmahl feiert: ein Stück Brot, ein Schluck Wein, geteilt in Gemeinschaft mit anderen.

Immer wieder Leben und immer wieder das Bekenntnis: der Sohn und der Vater sind eins! Sie sind es auf Golgatha und

an Ostern, gestern, heute und in Ewigkeit, der umkehrende, sich aufs Spiel setzende Gott, das Lamm, die Auferstehung und das Leben.

Der letzte Abschnitt der Musik führt uns Gottes Verheißung und seine Zukunft mit uns vor Ohren. Und immer wieder hören wir, singt der Chor: Kyrieleis – Herr, erbarme dich! Im Kyrie wird musikalisch der Ton „d“ erreicht: der Christus-ton dieser Kantate. An vielen Stellen war dieser Ton bereits präsent, auch wenn wir ihn nicht bewusst hören und wahrnehmen. Gott rettet die Welt mit Liebe und Erbarmen – auch

wenn ich es nicht wahrnehme. Gottes Liebe und Erbarmen sind präsent; darauf ist Verlass!

Jesus Christus: ein Name und ein Bekenntnis. Frei nach Melanchthon: ihn zu erkennen, heißt seine Wohltaten zu erkennen (Loci Communes, 1521, O,13), heißt zu bekennen: in Geburt und Taufe, Kreuz und Auferstehung, Pfingsten und Wiederkunft handelt Gott zum Wohl der Welt. Glaubt ihm mehr als euch selbst. Er ist barmherzig. Aus seiner Fülle können wir alle nehmen: Gnade um Gnade (Joh 1,17).



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

Die erste Adresse für Ihre Hausorgel

G. Kisselbach
Deutschlands großes Kirchenorgelhaus



Jederzeit üben und musizieren – auf einer modernen Digitalorgel

Kaum ein namhafter Organist kann und möchte heute noch auf das Üben zu Hause verzichten. In unseren Ausstellungen zeigen wir Ihnen die interessantesten Digitalorgeln aus dem riesigen Spektrum namhafter Hersteller. Setzen Sie bei der Wahl Ihrer Hausorgel, einer Kirchen- oder Friedhofsorgel auf die Erfahrung des Marktführers.

Besuchen Sie eine unserer Ausstellungen in Kassel, Hamburg, Köln oder Augsburg.

www.kisselbach.de

G. Kisselbach Kirchenorgeln
Tel. 05 61/9 48 85-0
info@kisselbach.de

Stammhaus Kassel
Lindenallee 9-11
D-34225 Baunatal

Filiale Nord
Steinschanze 4-6
D-20457 Hamburg

Filiale West
Aachener Straße 524-528
D-50933 Köln

Filiale Süd
Aindlinger Straße 9 1/2
D-86167 Augsburg

Essays

Essays

Alte Musik im neuen Gewand

Es war schon immer ein gängiges Verfahren, alte Melodien neu zu gestalten, in neue Stile und Epochen zu übertragen. Auch in der populären Kirchenmusik findet diese Art der Liedbearbeitung eine zunehmende Verbreitung, wie man an Jazzmessen, X-Mass Concerts und Ähnlichem sehen kann. Im popularmusikalischen Sinn spricht man hier von „covern“, eine spezielle Form der Bearbeitung, bei der Lieder an andere Stile angepasst werden. Fachlich betrachtet handelt es sich um Adaptionen.

Adaptionen sind nicht neu und waren in jeder Musikepoche üblich. Die Populärmusik erlebte einen regelrechten Boom in den 60-er Jahren, als klassische Musik in viele Songs mit integriert wurde, so wie das Beethoven-Zitat bei „Roll over Beethoven“. Manche klassischen Werke bildeten sogar die Grundlage für Musikstücke, wie „Bilder einer Ausstellung“ in der Interpretation von „Emerson, Lake and Palmer“ oder wurden charakteristisch für Bands, wie bei der legendären Gruppe „The Nice“. Monumentale Projekte, wie das Zusammenspiel von „Deep Purple“ mit dem Royal Philharmonic Orchestra (1969) folgten.

Auch in jüngster Zeit erleben viele geistliche Lieder eine regelrechte Renaissance durch populärmusikalische Bearbeitungen, von denen ich stellvertretend für viele die stilistisch hervorragende CD „Geistesgegenwart“ von Sarah Kaiser erwähnen möchte: Paul-Gerhardt-Lieder in Klangfarben und Grooves des 21. Jahrhunderts.

Melodien mit Hindernissen

Ein großes Problem stellen oft die Lieder selbst dar, die es einem nicht immer einfach machen, zeitgemäße Styles zu unterlegen. Manche sind sogar das absolute Gegenteil typischer Popsongs: ungerade oder sogar wechselnde Taktarten, große Notenwerte, kaum synkopierte Melodien, eigenwillige Gliederungen. Relativ einfach könnte man eine Melodie anders phrasieren bzw. synkopieren, so wie es beispielsweise im Jazz mit „langweiligen“ Viertelstrukturen üblich ist. Aber was mache ich dann mit der Gemeinde?

Szenarien:

Eine melodische Veränderung würde der modernen Stilistik sehr helfen, doch so eine Veränderung muss auch die Gemeinde erreichen. Dennoch sind folgende Szenarien denkbar:

1. Instrumentalspiel

Für einen Musiker ist es eine sehr reizvolle Aufgabe, gegebene Melodien zu verändern, ja viel mehr noch, darüber zu improvisieren. Fällt der Gemeindegang weg, stehen alle Möglichkeiten der Liedgestaltung offen. Möglich ist die Anwendung beim Ein- oder Ausgang oder auch bei einer instrumentalen Umrahmung/Ergänzung der Predigt, Musik zum Abendmahl und anderem. Beim mehrstrophigen Lied bietet sich durch das Einfügen von Instrumentalstrophen bzw. Improvisationen der Wechsel mit der Gemeinde an, die dann bei der konventionellen Melodieführung bleiben kann.

2. Sologesang

Während die Gemeinde der Melodie treu bleibt, kann ein Solist bzw. eine Solistin frei interpretieren, variieren, improvisieren. Auch das funktioniert sehr gut im Wechsel mit der Gemeinde.

3. Chorgesang

Er setzt natürlich ein Chorarrangement voraus, welches gut vorbereitet und einstudiert werden kann. Sowohl ein autarker Vortrag als auch der zuvor beschriebene Wechsel mit der Gemeinde bieten sich an.

4. Spezielle Ensembles

Gerade Jugendliche haben oft sehr viel populärmusikalische Hörerfahrung und Ideen, wie so eine Melodie erklingen könnte. Auch sie können einen Teil des Gottesdienstes als eigenständigen Beitrag mitgestalten.

5. Die Gemeinde/das Publikum wird integriert

Auch die Gemeinde bzw. das Konzertpublikum hat oft Lust aktiv mitzuwirken. Was spricht gegen eine kurze Einstudierphase vor dem Gottesdienstbeginn, etwa bei einem Jazz-Gottesdienst oder sogar im laufenden Konzert? Es ist durchaus salonfähig geworden, die Kirchenbesucher am Geschehen zu beteiligen. Oft langen schon kleine Veränderungen, um eine Melodie populärmusikalischer klingen zu lassen. Hier bietet sich die „call and response“ oder genauer gesagt die „call – call“ Technik an: Mit instrumentaler Unterstützung, oft in Form von loops, wird die neue veränderte Melodie über Vormachen – Nachmachen (call – call) vorgestellt und eingeübt.

Aus der Praxis

Üblich ist es die Melodien als Leadsheet, einer Art modernen Generalbasses zu notieren. Oft werden auch exemplarische Begleitmuster (Pattern) angegeben, und selbstverständlich gibt es auch ausgeschriebene Klavierfassungen. Reine Leadsheets sind heute in fast unbegrenzter Anzahl vorhanden. Sogenannten Realbooks, Fakebooks, Songbooks etc. aber auch nahezu jedes Schulliederbuch greift auf diese platzsparende Notationsform zurück. Aber ähnlich dem Generalbass: ohne Wissen um die Symbolik

und entsprechender Übung ist diese Quelle nicht so leicht zugänglich. Die Arbeit mit exemplarischen Pattern bietet eine Hilfestellung, auch wenn das Pattern immer wieder an die Melodie angepasst bzw. kurzzeitig ganz aufgegeben werden muss, wenn es die Melodie fordert. Ausgeschriebene Fassungen funktionieren auf Anhieb, blockieren aber oft beim freieren oder variierten Spiel. Gerade letzteres tut aber mehrstrophigen Liedern gut. Wie so etwas in der Praxis aussehen kann, zeigen die folgenden Notenbeispiele.

Leadsheet

LOBET DEN HERREN ALLE DIE IN EHREN

(EG 142)

JAZZ WALTZ

JOHANN CRÜGER

BEARB.: G.-P. MURAWSKI

Begleitpattern

Liedbegleitung

Kurz noch einmal wichtige Punkte, die man beim Liedbegleiten beachten sollte:

- Das Begleitpattern sollte die Grundstimmung bzw. die Textaussage, den Charakter des Liedes mittragen
- Beispiel: Ein nachdenklicher, besinnlicher Text erhält eine lyrische, zarte arpeggien-artige Begleitung.
- Die Begleitung soll die Form (Einleitung, Strophe, Refrain etc.) verdeutlichen
- Beispiel: Bei einem Gospel wird der Refrain kräftig und mitreißend interpretiert – es sollen ja möglichst alle mitsingen – die Strophe wird zu Gunsten der Textverständlichkeit ruhiger und schlichter begleitet.
- Die Begleitakkorde sollten nach Möglichkeit nicht über der

Melodie liegen

Beispiel: tragende Melodietöne werden als Sopranton in den Begleitakkord integriert.

- Phrasenenden werden mitunterstützt, durch die Begleitung mit abphrasiert

Beispiel: Während vorher eine Harmonie für einen ganzen Takt gelangt hat, sind gegen Ende einer Phrase oft raschere

Harmoniewechsel seitens der Melodie erforderlich, die ein Beibehalten des Grundpatterns oft unmöglich machen.

- Rhythmisch markante Stellen werden unterstützt

Beispiel: Die Begleitrhythmen unterstützen besondere rhythmische Wendungen der Melodie, indem das Begleitpattern sie rhythmisch integriert.

Ausnotierte Klavierfassung

JAZZ WALTZ

Chords: C(add2), F/C, C(add2), F/C, C(add2), C(add2), Am7, G, D(sus9), G(add2), C(add2), G/C, F(add2), E(sus4), E, Am, C/G, G(sus9), C(add2)

Service

Vielleicht haben Sie ja Lust auf mehr bekommen? Auf unserer Homepage habe ich Ihnen weitere Liedbearbeitungen, aber auch Literatur- und Hörempfehlungen zusammengestellt.

Schauen Sie doch einmal vorbei:



Gerd-Peter Murawski studierte Klavier (Prof. S.Panzer), Musiktheorie und Gehörbildung (Prof. D. Geller) an der Staatlichen Musikhochschule Heidelberg-Mannheim. Bereits während seines Studiums war er Schulträger und -leiter der Pfälzischen Musikschulen Neustadt/Weinstraße (1983-1996) und Speyer (1988-1995). Es folgten Lehraufträge in Mannheim (1990) und an der Kirchenmusikhochschule in Heidelberg (seit 1991 für Gehörbildung, Tonsatz, später Jazzpiano/Populärmusik). 1996 wurde er als hauptamtlicher Dozent für Theorie und Praxis/Populärmusik für die Studiengänge Musiklehrer und Schulmusik verpflichtet. Hier betreut er u. a. den berufsbezogenen Schwerpunkt Jazz/Pop innerhalb der Schulmusikausbildung sowie die Jazz- und Improvisationsensembles der klassischen Studiengänge.



Wolfgang Herbst

Vom Umgang mit Luthers theologischer Musikanschauung

Vortrag anlässlich des Luther-Jubiläums

Luthers Umgang mit der Musik und sein Nachdenken darüber hat die evangelische Kirche und Theologie lange Zeit nicht besonders interessiert, obwohl das Interesse an Luthers Person und geschichtlicher Wirkung nach dem Ersten Weltkrieg neu erwacht war. Erst 1931 begann eine nennenswerte Beschäftigung mit der theologischen Musikanschauung Luthers. In den dreißig Jahren danach folgten weitere, zum Teil sehr gründliche und umfassende theologische Bearbeitungen des Themas, die noch heute für eine Beschäftigung mit Luthers Musikauffassung unentbehrlich sind.

Von einer ganz anderen Seite, nämlich jenseits von Kirche und Theologie, erwachte nach dem Ersten Weltkrieg neues Interesse an Luthers musikalischen Bestrebungen. Es war die aus dem Wandervogel entstandene Jugend- und Singbewegung, die Luthers Lieder für sich entdeckte und sie ganz neu sang. Sie berief sich gern auf den Reformator, ohne eine enge Beziehung zur Kirche zu haben. Ihr ging es nicht in erster Linie um den kirchlichen Neuerer und theologischen Denker Martin Luther. Vielmehr sah sie in ihm den Garanten für ein gesundes und unverfälschtes deutsches Volkstum. Luthers Urwüchsigkeit, seine Erdverbundenheit und pralle Sprache schienen Echtheit zu garantieren. Seine Ruppigkeit entbehrte aller gesellschaftlichen Vorsicht, und die Herbheit, Strenge und altdeutsche Holprigkeit der Lutherschen Lieder hatten ihren eigenen Charme. Das alles faszinierte die Führer der Jugendmusikbewegung. Dabei spielte das Lied *Ein feste Burg ist unser Gott* eine zentrale Rolle. Dessen ursprüngliche, rhythmisch differenzierte Gestalt sang damals in der Kirche fast niemand, denn hier war die Melodie in lauter gleichmäßigen Halben oder Viertelnoten üblich geworden. Auf der ersten Finkensteiner Singwoche 1923 stellte das Lied eine besondere Attraktion dar. (Finkenstein ist übrigens kein Ort, den man auf einer Landkarte finden kann, sondern ein im Wald gelegenes Freizeithaus bei Mährisch Trübau im Osten Tschechiens). Der Leiter der Finkensteiner Singbewegung war Dr. Julius Janiček, der seinen Namen später ins Deutsche übersetzte. Janiček heißt Häschen. So nannte er sich künftig Hensel und den Vornamen Julius hat er in Walther geändert und wahrscheinlich von Walter von der Vogelweide übernommen. Für Walther Hensel und seine Finkensteiner Freunde sind „die Herbheit und stürmende Gotteskämpferschaft des lutheri-

schen Chorals“, ein Vorbild für die Rückbesinnung auf alles Echte und Gesunde und ein Fanal zur Abkehr von aller Romantik und Verweichlichung.

Immer wieder hat Luther die Hinwendung zur Vergangenheit und die Verehrung des Alten begründen müssen, obwohl gerade er mit der kirchlichen Vergangenheit, die er vorfand, sehr kritisch umgegangen ist. Dagegen verehrte die musikalische Jugendbewegung im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts alles Alte als unschuldig und rein. Es ging in deren Kreisen eigentlich nur insofern um Luther, als er ein Signal für Glaubwürdigkeit und Urwüchsigkeit darstellte, ein Signal, das nicht verdorben war durch die urbane Welt und die verfeinerte, aber unglaubwürdig gewordene bürgerliche Erwachsenenkultur. – Auch für die kirchlichen Re-



formbewegungen (z.B. *Ev. Michaelsbruderschaft/Kirchl. Arbeit von Alpirsbach*) war die Hinwendung zu Luther zunächst eine Berufung auf das Alte und Unverdorbene. Dabei wurde allerdings die Kirche von der Jugendbewegung und ihrer musikalischen Durchsetzungskraft überholt. Das lag nicht zuletzt daran, dass in den Musikantengilden und Singgemeinden etwas verwirklicht worden ist, wonach sich die Kirchenchorverbände schon lange gesehnt hatten. Wilhelm Stählin erklärte 1927 mit einem Anflug von Neid, „dass dort – sowohl in den Musikantengilden wie im Finkensteiner Bund – das alte Liedgut unserer Kirche, die Choräle der Reformationszeit, die Sätze von Hassler, Schütz, Eccard, Praetorius mit einer Ernsthaftigkeit, Hingabe und Freudigkeit gesungen werden, die wir unserer Kirche selbst wünschen müssten“.

Die evangelische Kirche will Anschluss finden an diese Entwicklung und das entstandene Defizit ausgleichen. Sie schafft deshalb eine Institution, die sich des Problems annehmen soll. In Spandau bei Berlin gründet sie 1928 eine Evangelische

Schule für kirchliche Volksmusik, die spätere Berliner Kirchenmusikschule. Hier sollen die Singleiter und Kantoren mit der stilistischen Neuorientierung der Singbewegung vertraut gemacht werden, damit deren Erbe auch in die Kirche eingebracht werden kann.



Im Zuge dessen besinnt man sich auf all die herrlichen Aussprüche Martin Luthers über das Wesen und die Bedeutung der Musik. Ein bekanntes Beispiel sei hier genannt. Es ist der Brief Luthers an den Münchener Hofkapellmeister Ludwig Senfl vom Oktober 1530, wo es heißt:

„Ich schäme mich nicht, offen zu bekennen, dass es nach der Theologie keine Kunst gibt, welche der Musik an die Seite gestellt werden kann, da sie allein nach der Theologie das kann, was sonst nur die Theologie vermag, nämlich das Gemüt ruhig und fröhlich zu machen.“

In diesem Sinne gibt es noch zahllose andere Äußerungen Luthers, die die Musik in bewegten Worten preisen und erheben, sie auf die Seite Gottes stellen und immer wieder betonen, wie schädigend und frustrierend sie für den Teufel ist, „denn er mag keine Musik und hasst sie.“

Allerdings ist es gar nicht so einfach, sich auf einen Mann zu berufen, der zum Thema Musik überhaupt nichts Systematisches veröffentlicht hat. Über Luther und die Musik sind schon viele kluge Bücher geschrieben worden, nur Luther selbst hat keines von ihnen verfasst. Seine Äußerungen sind in zahllosen verstreuten Bemerkungen und versprengten Aussagen überliefert, die nirgends von ihm selbst zusammengefasst und systematisch dargeboten worden sind. Zu alledem kommt noch eine weitere Schwierigkeit. Die Äußerungen Luthers zur Musik stammen zwar von ihm selbst, aber sie sind ganz unterschiedlichen Zeiten seines Lebens zuzuordnen. Dem jungen Luther sind andere Dinge wichtig als dem reifen Luther. Die Musikanschauung des Reformators kann aber nur dann sinnvoll zur Kenntnis genommen werden, wenn man sie in dessen Biographie einordnet. Genau daran hat mancher, der sich auf Luther beruft, nur wenig Interesse, denn die zeitliche Differenzierung der einzelnen Aussagen könnte ein Lutherbild erzeugen, das nicht mehr homogen ist. Der Wunsch nach einem einheitlichen Lutherbild führt zu einer Weigerung, irgendwelche Ambivalenzen im Verhältnis Luthers zur Musik zur Kenntnis zu neh-

men. Die Mehrdeutigkeit des Reformators wird mehr oder weniger als Bedrohung empfunden. Eine Kritik an ihm wird mit Befremden zur Kenntnis genommen, denn sie passt nicht in das Bild, das man sich von Luther gemacht hat und korrespondiert nicht mit den eigenen Zielen und Wünschen. Gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die Berufung auf Luther deutlich von ganz bestimmten Interessen geprägt.

Klar zu erkennen ist diese Tendenz in einer Stimme aus der kirchenmusikalischen Praxis. Der 23 jährige Kantor an der Rothkirchkapelle in Dortmund, Otto Brodde, machte sich schon 1933 zum Sprecher der gesamten Kirchenmusikszene. In diesem Jahr stand ja nicht nur die Machtergreifung der Nationalsozialisten an, sondern auch der 450. Geburtstag Martin Luthers. Aus diesem Anlass schrieb Brodde einen Beitrag über „Luthers Ruf an die Kirchenmusik unserer Zeit“. Darin fordert er, dass die Kirchenmusik heute wie damals in den Geist ihrer Zeit eingebettet sein müsse. Sie müsse „bis in die letzten Fasern hinein deutsch“ und volksnah sein wie die Melodien Luthers, die der Volksmusik abgelauscht seien. Außerdem müsse sie einen unangefochtenen Platz im Gottesdienst haben. Aus dieser Sicht leitet Brodde mit Berufung auf Luther eine Reihe von Folgerungen für die musikalische Praxis ab. So ist für ihn alle Musik im Gottesdienst ein „unerlässlicher Bestandteil des kultischen Geschehens“ und hat den gleichen Wert wie die Predigt. Weiter fordert Brodde, dass im Gottesdienst nur deutsche Musik erklingen darf, keine russische (Dimitri Bortnjánski) und keine französische (Widor, Guilmant, Dupré, aber auch Couperin). Vor allem aber soll nur solche Musik Bestandteil des Gottesdienstes werden, die „das Evangelium treibt“. Das bedeutet, dass für Brodde im Gottesdienst alle romantische Musik ebenso ausscheidet, wie rein instrumentale Musik ohne Textbindung. Luther wird dazu benutzt, die Bedeutung der deutschen Barockmusik in der Kirche zu untermauern und ihr eine selbstständige, mit der Predigt geradezu konkurrierende Stellung einzuräumen.



Oskar Söhngen

Brodde nimmt Luther offensichtlich für Bestrebungen in den Dienst, mit denen der Reformator nichts zu tun hatte. Die Nähe von Wort und Ton, die für Luther so wichtig war, führt in den Dreißigerjahren zu einer Bevorzugung der A-cappella-Musik, die ja von der Verbindung zum Wort lebt. Daraus folgt: Nur die wortgebundene Musik kann „das Evangelium treiben“ und ist deshalb würdig, an der Verkündigung im Gottesdienst teilzunehmen. Dazu sollte auch ein organisatorischer Schritt der Landeskirchen dienen. Die Kirchenchöre waren zu dieser Zeit fast ausschließlich als Vereine organisiert. Die Kirchenleitungen verlangen nun die Auflösung dieser Vereinstrukturen und die Anbindung der Chöre an die jeweiligen Kirchengemeinden. Dadurch soll eine engere Bindung an die Kirche und ihre Wortverkündigung erreicht werden. Die Chöre sollen nicht mehr singen dürfen, was sie wollen, sondern sich den Wünschen der Pfarrgemeinden unterordnen.

Dazu kommt noch ein weiteres kirchliches Interesse, nämlich die Schaffung und Konsolidierung eines kirchenmusikalischen Amtes, das es in dieser Form nur vereinzelt gegeben hatte. Erstmals in der Geschichte sollen die Berufe des Kantors und des Organisten generell zu einem einzigen Beruf zusammengefasst werden, der für die gesamte musikalische Arbeit in der Gemeinde zuständig ist. Dieser neu geschaffene Beruf soll der Erneuerungsbewegung das musikalische und organisatorische Rückgrat geben und sie liturgisch und künstlerisch absichern.

All diese Weichenstellungen sind von zahlreichen Persönlichkeiten der Kirche vollzogen und organisatorisch getragen worden. Stellvertretend für ihre ganze Generation mögen zwei Namen genannt werden: Christhard Mahrenholz in Hannover und Oskar Söhngen in Berlin. Beiden verdanken wir vorzügliche Gesamtdarstellungen der theologischen Musikanschauung Luthers, aber beide waren zugleich an wichtige Funktionen der Kirche gebunden. Mahrenholz hatte eine leitende Position in der Hannoverschen Landeskirche und war seit 1933 Reichsobmann des Verbandes Evangelischer Kirchenchöre. Für ihn war die Berufung auf Luther wichtig, weil er im Interesse der Kirchenchöre eine Begründung der A-cappella-Chormusik brauchte, die er als vorrangig vor aller Instrumentalmusik ansah. Das ging so weit, dass er in seinem Orgelchoralbuch nur alte Kantionalsätze für die Gemeindebegleitung vorsah und verordnete, die Begleitung der alten Melodien auf der Orgel könne „nur in der Art von Kantionalsätzen gestattet werden“. Auch Söhngen hat in seiner preußischen Landeskirche eine steuernde und organisierende Funktion ausgeübt. In seinem Standardwerk *Theologie der Musik* stellt er unter Berufung auf Luther fest, dass die Liturgie „das Gesetz der Kirchenmusik“ sei, ihr Mutterboden, ohne den sie nicht leben könne. Allerdings ist Söhngen klug genug, zu bemerken, [Zitat] „dass es auf evangelischem Boden nicht möglich ist, die Kirchenmusik lediglich und ausschließlich als eine Funktion der Liturgie anzusprechen“. Trotz seiner Liberalität stören ihn jedoch widersprüchliche oder missverständliche Gedanken Luthers, die eine überzeugende Berufung auf ihn schwierig machen. So nimmt Söhngen Anstoß an einem Gedanken Luthers im Vorwort zur *Deutschen Messe* von 1526. Einerseits will Luther dort die Musik als Lockmittel für das Volk benutzen. Er will mit allen Glocken läuten, mit Orgeln pfeifen und alles auffahren, was klingen kann, um die Einfältigen und besonders das junge Volk zum Spectaculum der öffentlichen Gottesdienste hinzuführen. Andererseits aber ist Luther von der heimlichen Sehnsucht erfüllt, einmal in kleinem Kreise einen nicht öffentlichen Hausgottesdienst feiern zu können, und zwar ausschließlich mit denen, „die mit Ernst Christen wollen seyn“. Und dann folgt eine überraschende Bemerkung zur Musik in den Gottesdiensten, denn er sagt: „Hier durfts nicht viel und gros gesenges“. Ein Gedanke, der Aufsehen erregt hat, weil Luther, der die Musik sonst so hoch lobt und einschätzt, hier im Ernstfall auf Musik und gottesdienstlichen Gesang zu verzichten scheint. Söhngen bezeichnet diesen Satz Luthers als „merkwürdige Äußerung“. Die Vorstellung, dass es einen Gottesdienst geben könnte, in dem Musik und Gesang keine Rolle spielen, schockiert die Liturgiereformer der evangelischen Kirche. Dieser Gedanke widerspricht allen Be-

mühungen, die Liturgie als Mutterboden der Kirchenmusik zu verstehen. Söhngen gibt sogar zu, dass diese Äußerung Luthers über die Musik [Zitat] „nicht recht in das Bild seiner betonten persönlichen und theologischen Bejahung der Musik“ passt. Er wehrt sich gegen die Ansicht, die Zulassung der Musik zum Gottesdienst wäre nichts anderes als ein Zugeständnis an die menschliche Schwachheit, und Musik würde im Gottesdienst als Köder für das Evangelium missbraucht. Er meint, Luthers Hochschätzung der Musik wäre doch genügend bekannt, so dass man über diese merkwürdige Äußerung des Reformators ruhig einmal hinweg sehen könne.

Allerdings beziehen sich Luthers Gedanken über die hohe Bedeutung der Musik überhaupt nicht auf Kirchenmusik. Er unterscheidet in seinen späteren Jahren nicht zwischen gottesdienstlicher und weltlicher Musik, denn beide haben für ihn in hohem Maße geistlichen Charakter. Sie gehören für ihn eindeutig auf die Seite Gottes. Deswegen ist es auch auf den ersten Blick unverständlich, weshalb Mahrenholz seiner sehr lesenswerten Abhandlung über Luthers theo-



gische Musikanschauung die Überschrift „Luther und die Kirchenmusik“ gibt, denn von der ist bei Luther nirgends die Rede, ja er kennt das Wort nicht einmal. Selbst in seiner Vorrede für ein dezidiert gottesdienstliches Chorwerk wie Georg Rhaus *Symphoniae jucundae* spricht Luther nicht von Kirchenmusik. Aber Mahrenholz will Luther für die Begründung und Förderung der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung in den Dienst nehmen, deshalb benutzt er dessen theologische Musikanschauung für seine kirchenpolitischen Zwecke.

Ein weiteres Beispiel für das Leiden an Luthers musiktheologischen Ambivalenzen gibt uns Söhngen in seiner *Theologie der Musik*. Da nimmt er Stellung zu Luthers Äußerung über die Orgeln in den Kirchen, wo es heißt: „Sic nos habemus organa propter iuventutem“ (So haben wir Orgeln wegen der Jugend) und dann geht der Satz deutsch weiter: „wie man den Kindern äpfel und birn gibt“. Söhngen wird angesichts dieser Äußerung Luthers in seinen Tischreden geradezu aggressiv gegen Luther. Der wirkt für ihn wegen „solcher Parolen“ beinahe unseriös. Lieber verweist Söhngen auf die zahllosen positiven Äußerungen Luthers zur Würde der Musik. Damit glaubt er, dessen als unpassend empfundene Bemerkung entkräften zu können. Er zählt Luthers Aussage, dass die Orgeln als Lockmittel für

die Jugend dienen, zu den „merkwürdigen Gedanken“ des Reformators. Dazu gehört auch dessen Äußerung über das „wüste wilde Eselsgeschrei des [gregorianischen] Chorals“, die schon manche Freunde mittelalterlichen Singens an dem Meister hat zweifeln lassen. Das zeigt uns: Am liebsten würde man Luthers theologische Gedanken über die Musik ohne deren Ambivalenzen übernehmen und zitieren.

Der mehrfach geäußerte Gedanke Luthers, dass die Musik den ersten Platz nach der Theologie einnehme und ihr am allernächsten von allen Künsten stehe, gehört zu den populärsten Äußerungen des Reformators über die Musik. Oskar Söhngen zieht daraus eine erstaunliche Konsequenz. Er erstellt kirchenmusikalische Ausbildungs- und Prüfungspläne für die preußische Landeskirche. In allen drei Stufen A, B und C haben darin die theologischen Fächer Liturgik und Kirchenkunde Vorrang vor den musikalischen Fächern, denn Luther hat ja gesagt, dass die Musik nach der Theologie dem Wort Gottes am nächsten kommt. Also muss sie auch in der Ausbildung unterhalb der Theologie angesiedelt werden. Der aktuelle Anlass für diese Rangordnung lag für Söhngen, wie er mir einmal im persönlichen Gespräch mitgeteilt hat, in einem Unbehagen an der Kirchenmusikausbildung in den preußischen Musikakademien von Berlin, Breslau und Königsberg. Dort stellte das virtuose Orgelspiel das Zentrum dar, dem alles andere unterzuordnen war. Es ist erstaunlich, welche Parallelen es dazu noch heute in der Fächerbewertung an mancher staatlichen Musikhochschule gibt. Diese Schwerpunktsetzung und Konzentration auf den virtuoseren Bereich des Orgelspiels aber widersprach Söhngens Auffassung von der Dienerfunktion der Musik bei der Verkündigung des Evangeliums. Die jungen Kirchenmusiker sollten schon in ihrem Studium lernen, dass sie mit ihrer Arbeit in den Dienst der Wortverkündigung eingebettet sind, in der Gemeinde ihre Basis haben und nicht als bloße Orgelsolisten ihre künstlerischen Auftritte am Anfang und am Ende des Gottesdienstes absolvieren. In der Sache hat Söhngen damals recht gehabt, aber die Schlüsse, die er daraus zog, sind problematisch. Die theologischen Fächer mussten im Zeugnis ganz oben stehen. Bei ihrer Prüfung war in der Regel ein Vertreter der Kirchenleitung anwesend. Das galt nicht für die musikalischen Fächer, die deutlich unter die Vorherrschaft der Theologie geraten waren. Dadurch wird die von der Amtskirche gewünschte Rangordnung unterstrichen. Man kann zweifeln, ob Luther eine solche Rangfolge mit ihren arbeitsrechtlichen Konsequenzen im Blick hatte, wenn er das Miteinander von Evangelium und Musik preist.

Was meint Luther eigentlich mit dem Gedanken, dass die Musik der Theologie am nächsten stünde? Er vergleicht die Musik mit allen anderen Künsten und Wissenschaften und kommt zu dem Schluss, dass sie am höchsten zu bewerten sei. Keine andere kann ihr folgen, weder die Grammatik noch die Rhetorik, die Arithmetik, die Geometrie oder die Astronomie. Nur die Musik reicht beinahe an die Theologie

heran. Den Satz, dass die Musik der Theologie am nächsten steht, hat Luther mehrfach gesagt, und er steht mit diesem Gedanken nicht allein da. Johann Walter, Luthers Freund und Mitarbeiter, geht noch ein Stück darüber hinaus und bezeichnet die Musik nicht nur als nahe an der Theologie, sondern sogar als gleichberechtigte Schwestern.

Gott hat die Music fein bedeckt /
In der Theologi versteckt.
Er hat sie beid im fried geschmückt /
Das kein der andern ehr verrückt.
Sie sind jnn freundschaftt nahe verwandt /
Das sie fur schwestern wern erkandt.

Fast zweihundert Jahre später stimmt Johann Mattheson in das gleiche Lob ein, wenn er die Musik als einzige Kunst und Wissenschaft bis zum Altar aufsteigen lässt:

„Die Music ist nicht vor der Kirchen=Thür stehen blieben / sondern hat es allein wagen dürffen / gantz hinein / und biß zum Altar hinauf zu treten / welches ihr noch keine andre Wissenschaftt nachthun mögen“ .

Der tragende Gedanke all dieser Äußerungen über die Musik ist deren Erhöhung über alle anderen Künste, deren Privilegierung. Die Musik ist dem Altar und dem Himmel näher als jede andere Kunst und Wissenschaft. Der Gedanke einer Dominanz der Theologie über die Musik ist allen drei Zeugen vollkommen fremd. Weder Luther noch Walter noch Mattheson habe jemals daran gedacht, die Musik von der Theologie in die Schranken weisen zu lassen oder zu gängeln. Vielmehr preisen sie die musica vor allen anderen Künsten. Nicht das Dominanzmodell hatte Luther im Sinn, sondern ein Konvergenzmodell, das – wie bei Walter – von einem geschwisterlichen Miteinander von Musik und Theologie ausgeht, wo keine der anderen die Ehre verweigert oder das Ansehen schmälert.

Die Suche nach Autoritäten, mit deren Hilfe man sich des eigenen Weges gewiss werden kann, zeigt sich nicht nur bei der Berufung auf Luther. Es gab lange Jahre keine theologische Schrift über die Bedeutung der Musik, die nicht zu allererst mittels einer biblischen Begründung den Gebrauch der Musik in der Kirche zu rechtfertigen versuchte. Das Thema einer Darstellung des Singens im Alten und Neuen Testament war die

Standard-Einleitung für jede grundsätzliche kirchenmusikalische Veröffentlichung. Viele Autoren glaubten, sich erst durch Bibelzitate die Erlaubnis beschaffen zu müssen, über die Musik in der Kirche sprechen zu dürfen. Heute sollten wir uns stattdessen fragen, weshalb sich die Musik überhaupt theologisch rechtfertigen muss. Je stärker die selbstständige Sprache der Musik ins Bewusstsein tritt – und Luther hat daran einen erheblichen Anteil – desto freier kann man über die Musik und ihre kirchliche Relevanz sprechen. Luther selbst weist uns den Weg zu einer Befreiung der

Das zeigt uns: Am liebsten würde man Luthers theologische Gedanken über die Musik ohne deren Ambivalenzen übernehmen und zitieren.

Viele Autoren glaubten, sich erst durch Bibelzitate die Erlaubnis beschaffen zu müssen, über die Musik in der Kirche sprechen zu dürfen. Heute sollten wir uns stattdessen fragen, weshalb sich die Musik überhaupt theologisch rechtfertigen muss.

Musik und zu ihrer eigenständigen Sprache. In seiner vor-reformatorischen Zeit wollte er allein geistliche Musik gelten lassen, keine weltliche. Die hielt er in seinen frühen Psalm-vorlesungen für widergöttlich, weil sie den Geist betäubt. Im Gottesdienst, so meint er, bestünde immer die Gefahr, dass die Musik die fleischlichen Sinne kitzelt. Hier ist Luther nicht weit von Calvin entfernt. Viel freier äußert sich der spätere Luther, der die Musik als „eine schöne und liebliche Gabe Gottes“ ansieht. Für ihn steht die gesamte Musik, nicht nur die geistliche und nicht nur die Vokalmusik konsequent auf der Seite Gottes. Die viel zitierte Musik Davids vor Saul mit der Harfe diente damals nicht einer Gesangsbe-gleitung, sondern war selbstständige Instrumentalmusik. Es heißt in 1Sam16,23 ausdrücklich, er habe die Töne „mit der

Hand“ gespielt, und später (2. Sam 6,5) leitet David sogar ein ganzes Orchester mit allerlei Saitenspiel, Xylophon, Pau-ken, Schellen und Zimbeln. Von Gesang ist dabei nicht die Rede.

Für Luther gehört die Musik zur Schöpfung und zur Erlö-sung. Sie ist sowohl im ersten als auch im zweiten Artikel des Glaubensbekenntnisses verankert. Er sieht sie als eine Gabe an, die den Menschen befreit und gesund macht. Wenn das so ist, dann bedarf die Musik keiner weiteren theologischen Begründung – auch die Kirchenmusik nicht – denn die Würde der Musik geht über den Gottesdienst hi-naus, sie hat ihre Basis im von Gott geschenkten Leben selbst.



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 lu-therische 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 Dom-kantor in Braunschweig.

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



Marion Beuter
Klavierbauerin

Individuelle Klanggestaltung
durch Stimmung und Intonation
Reparaturen

www.klavierwerkstatt-marion.de

Tel. 0175 -7238967 ■



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



Ein neues Lied

Du musst über den Fluss

 Text und Musik:
 Bernd Stegmann 2015

1. Du musst ü - ber den Fluss, hab kei - ne Angst da - vor.
 2. Du musst ü - ber den Fluss, hab kei - ne Angst da - vor.
 3. Du musst ü - ber den Fluss, hab kei - ne Angst da - vor.
 4. Du musst ü - ber den Fluss, hab kei - ne Angst da - vor.

3

1. Dies-seits und Jen-seits, im Ur-sprung fest ver-bun-den, Dies-seits und Jen-seits sind U-fer die-ses Stro-mes. Es
 2. Hörst du die Tö-ne, die lei-se zu dir drin-gen? Hörst du das E-cho? Es ist dein eig-nes Sin-gen, das
 3. Spürst du die Duf-te, die zart he-rü-ber we-hen? Siehst du das Blü-hen? Es ist ein fer-nes Le-ben, das
 4. Dies-seits und Jen-seits, im Ur-sprung fest ver-bun-den, Dies-seits und Jen-seits sind U-fer die-ses Stro-mes. Es

5

1. ist ein gan-zes Land, es ruht in Got-tes Hand.
 2. drü-ben schon er-klings und sanft he-rü-ber schwingt.
 3. nah bei dir ent-springt und nun für dich be-ginnt.
 4. ist ein gan-zes Land, es ruht in Got-tes Hand.

7

Fine

Ein neues geistliches Lied bezieht seine Wirkung aus unverbrauchten und vielleicht zuweilen auch ungewohnten Sprachbildern, aus etwas, an dem man „hängenbleibt“. Ich selbst blieb einmal an einer kleinen Geschichte hängen, an der Geschichte von der Hirtenflöte. Ihr verdanke ich auch die Idee zum Lied *Du musst über den Fluss*.

Es ist die Geschichte von einem Hirten, der tagaus, tagein am Ufer eines ruhig dahinfließenden Stromes seine Lieder spielt und auf das Echo hört, das von der anderen Seite des Flusses zu ihm zurückweht. Als dann eines Tages der Tod seine Hand auf die Schulter des Hirten legt und ihn fragt, ob er Angst habe, wenn er ihn nun zum anderen Ufer mitnähme, antwortet er: „Nein, ich habe keine Angst, denn meine Lieder sind schon da.“

Ich empfinde das mit dieser kleinen Geschichte entworfene Bild als sehr tröstlich, nimmt es dem Jenseits doch den Schrecken des Unbekannten und Bedrohlichen. In ihr ist von einer geheimnisvollen Verbindung zwischen den beiden Welten des Hier und Dort die Rede, symbolisiert durch das zarte Band des Flötenspiels. Weiter gedacht könnte man meinen, es gäbe diese beiden Sphären überhaupt nicht, sondern alles gehöre auf eine uns verborgene Art und Weise irgendwie zusammen - eben wie die beiden Ufer eines Flusses. Um diesen Gedanken noch weiter zu spinnen, habe ich in meinem Lied das Bild ein wenig erweitert und daran erinnert, dass „die Ufer dieses Stromes im Ursprung ganz verbunden sind“ und „in Gottes Hand ruhen.“

In einem so gedachten und in gewisser Weise entgrenzten Leben gewinnt das Diesseits eine ganz neue Dimension und Bedeutung. Es ist nicht lediglich eine (jammervolle) Vorstufe zum gloriosen oder endlos dunklen Jenseits, sondern auf geheimnisvolle Weise mit ihm verschränkt. So gesehen verstehe ich auch jenen Ausspruch von Albert Einstein: „Du hast nur zwei Arten, dein Leben zu leben: entweder so, als gäbe es keine Wunder, oder du hältst alles, was du siehst für ein Wunder“ als eine stimmige Perspektive auf unser Dasein. Nicht die Durchbrechungen von Schöpfungsgetzmäßigkeiten sind Wunder, sondern die Schöpfung selbst, das „Nicht-nichts“ - und dieses Wunder schließt das so genannte „Jenseitige“ mit ein.

Ein kleiner Seitenblick auf die Zeit des Barock: Hier wurde die Vorstellungswelt sehr stark von Analogiedenken bestimmt. Das „Weiß der Kirschblüte bei Nacht“ war nach Barthold Hinrich Brockes zum Beispiel lediglich ein schwaches Abbild der eigentlichen göttlichen Strahlkraft, das absolutistische Machtgefüge mit seiner zur Schau gestellten Pracht nur ein Abbild göttlicher Hierarchie. Mit der „Wirklichkeit“ umzugehen, wie es oben beschrieben wird, geht nun einen deutlichen Schritt weiter. Das von uns erlebte Leben ist hier weder Vorstufe noch Abglanz eines anderen, „eigentlichen“ Lebens, sondern birgt dieses „eigentliche“ Leben in sich selbst.

Zurück zu unserem Lied: An wen wendet es sich? - Zunächst natürlich an einen Menschen, dem der Tod unmittelbar vor Augen steht. Ihm soll die Angst vor dem Unbekannten genommen werden, und auch die, einfach fallengelassen zu werden. Geborgen „in Gottes Hand“ wird er in eine vertraute Welt geführt, eine Seele, der es so vorkommt, „als flöge sie nach Haus“, wie es in Eichendorffs Gedicht *Mondnacht* heißt. Zum anderen wendet es sich an die im Leben Stehenden. Der erste Halbsatz „Du musst über den Fluss“ führt das für jeden von uns Unausweichliche in knappster möglicher Form vor Augen, um dann sofort den Schrecken zu brechen: „hab keine Angst davor“. Warum? - Weil dein neues Leben hier, unmittelbar „neben dir“ beginnt. Wir erinnern uns an Psalm 90: „Lehre uns bedenken, dass wir sterben müssen, auf dass wir klug werden“.

Die formale und sprachliche Struktur des Liedtextes versucht, eine Korrespondenz zum Inhalt herzustellen. Erste und letzte Strophe sind identisch. Sie fassen das Gedicht ein wie die beiden Ufer eines Flusses und rufen zudem beim Durchsingen des ganzen Liedes das Gefühl eines „Nach-Hause-Kommens“ hervor. Die beiden Binnenstrophen betonen durch sparsam verwendete und zudem bewusst identische Endreime das Wesentliche der Verbindung von „Hüben und Drüben“: „singt - herüberschwingt“, „klingt - beginnt“.

Auch die musikalische Gestalt soll, bei aller gebotenen Schlichtheit, den Textsinn transportieren. Hervorgerufen durch die motorische Begleitung entsteht der Eindruck von beständigem Gehen. Das, was der nur gesprochene Text nicht vermag, nämlich das stetig Fließende, das „immer-Abschied-Nehmen“ und „immer-Ankommen“ darzustellen, wird so sinnlich erfahrbar. Die Melodie beginnt zunächst wie ein unausweichliches Diktum mit dem zweimalig erklingenden Grundton: „Du musst“, mit dem jede der vier Strophen beginnt, um dann in einer schweifenden Geste nach oben auszuspringen: „über den Fluss“. Die zweite und dritte Liedzeile verwenden dasselbe Motiv - ein Bild für die innige Beziehung zwischen dem Diesseits und dem Jenseits. Das Lied endet dann sozusagen „schwebend“ auf der 5. Stufe - „geborgen in Gottes Hand“.

Bernd Stegmann

85 Jahre

aufführen

bilden

studieren

musizieren

inspirieren

lehren

jubilieren

motivieren

üben

singen

Max Reger und Heidelberg

Vom 30.09. bis 08.10.2016 veranstaltete unsere Hochschule anlässlich des hundertsten Todestages von Max Reger eine Konzert- und Vortragsreihe, die ganz dem Schaffen des mit Heidelberg eng verbundenen Komponisten gewidmet war. Die folgende Kurzform des Vortrages von Dr. Alexander Becker beleuchtet eindrucksvoll die biographischen Stationen dieses auf der Schwelle zwischen Romantik und Moderne stehenden Meisters. Besonders interessant ist dabei die Verbindung zu seinem Förderer Philipp Wolfrum und auch zu Hermann Poppen, dem Gründungsrektor unserer Hochschule. Im Anschluss folgen zwei Artikel von Gerhard Luchterhandt über Regers Orgelmusik und den zeitgenössischen Instrumententyp. Ein weiterer kurzer Artikel über den Orgel-Interpretationskurs mit Prof. Dr. Martin Sander ist unter der Rubrik *Berichte* zu finden. Das vollständige Programm kann weiter unten nachgelesen werden.

Eine zweite Heimat sei Heidelberg für Max Reger (1873–1916), der zwischen 1905 und 1915 insgesamt neunzehnmal hier aufgetreten war, gewesen – ist im Juli 1930 im Programmheft des hier stattfindenden „Siebenten deutschen Reger Fests“ zu



lesen. Heimisch wurden Reger und seine Werke in Heidelberg tatsächlich, auch ohne dass er je mehr als einige Tage hier verbracht hätte. Das Heidelberger Publikum begrüßte Regers Musik bei seinen eigenen Auftritten

stets freundlich, häufig geradezu enthusiastisch – vor allem aber entwickelte sich bald eine lebendige Reger-Pflege vor Ort, die ihre ersten Protagonisten überdauern sollte. „Man kennt, schätzt und liebt hier seine Kunst“, ist eine Einschätzung aus dem Jahr 1908, deren Gültigkeit sich stets aufs neue bestätigen sollte, von einer regelrechten „Reger-Gemeinde“ ist in den folgenden Jahrzehnten immer wieder die Rede.

Als Reger im Februar 1905 zu einem Kammermusikabend, der ausschließlich seinem Schaffen gewidmet war, in die Stadthalle kam, war er als Komponist neuartiger moderner Musik keineswegs unumstritten – mit Recht durfte er sich als „enfant terrible der deutschen Kammermusik“ fühlen, Aufführungen seiner Werke boten regelmäßig auch Anlass zu Skandalen. Die Offenheit, mit der man ihm hier am Neckar begegnete, war also so selbstverständlich keineswegs. Ohnehin ist erstaunlich, dass eine vergleichsweise kleine Stadt – bis 1900 war Heidelberg durch Eingemeindungen auf rund 40.000 Einwohner angewachsen – ein

derart großes und musikinteressiertes Publikum aufbrachte.

Dies ist zuallererst dem Wirken Philipp Wolfrums (1854–1919) und seines 1885 gegründeten Bachvereins zuzuschreiben. Nicht nur aus dem Musikleben der Stadt, auch aus Regers künstlerischer Entwicklung ist die Förderung durch Wolfrum nicht wegzudenken. Der erste, noch indirekte, Kontakt entstand mit der Aufführung seiner *Phantasie und Fuge über B-A-C-H* für Orgel op. 46 durch Karl Straube im Rahmen des „Tonkünstlerfests des Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ am 4. Juni 1901 in der hiesigen Peterskirche. Die Aufnahme des Werks in das Festivalprogramm bedeutete für den jungen Komponisten einen wichtigen Schritt zu weiterer Anerkennung. Offenbar hatte sich Wolfrum bei dieser Entscheidung zu seinem Fürsprecher gemacht: Die Einbettung der Regerschen *Phantasie* zwischen Werke Franz Liszts und Johann Sebastian Bachs trägt seine Handschrift.

Dass sich Reger, der zumal beim Tonkünstlerfest nicht anwesend sein konnte, über Wolfrums Haltung zu seinem Schaffen dennoch keineswegs im Klaren war, zeigt die eher zaghafte Erwartung, die er 1904 mit der Anfrage zum eingangs erwähnten Kammermusikabend verband: „Wäre es nicht zu ermöglichen, dass der Bachverein Heidelberg in



Reger und Wolfrum als Max und Moritz

kommender Saison einen Reger-Abend veranstaltet. Programm: Kammermusik und Lieder! [...] Ich weiß ja nicht, wie sie überhaupt meinen Werken

gegenüberstehen – ob Ihnen dieselben nicht als der Ausbund alles Scheußlichen in der Musik verschrien worden sind“. Wolfrums Reaktion war eindeutig. Nicht nur ermöglichte er Reger, sich in Heidelberg musikalisch vorzustellen, vielmehr beteiligte er sich auch selbst: Zum Abschluss des Programms am 13. Februar 1905 spielten beide gemeinsam Regers *Beethoven-Variationen* op. 86 für zwei Klaviere – der Auftakt für eine fruchtbare künstlerische Freundschaft. Die eigentliche Pioniertat Wolfrums war jedoch, dass er Reger im Februar 1906 das Heidelberger Orchester zur Verfügung stellte, um hier seinen Orchestererstling, die *Sinfonietta A-dur* op. 90, selbst zu leiten. Das ganze Unternehmen war ein Wagnis: Die Sinfonietta war ein durchaus umstrittenes Werk – nur wenige Tage zuvor hatte ihre Erstaufführung in Regers damaliger Heimatstadt München zu handgreiflichen Auseinandersetzungen geführt. Vor allem waren aber auch Regers Erfahrungen als Dirigent zu diesem Zeitpunkt noch mehr als beschränkt. Dass die Aufführung von Erfolg gekrönt sein konnte – nolens-volens musste der Berichterstatter des *Heidelberger Tageblatts* einen „Beifallssturm“ konzedieren –, ist der akribischen und uneigennützigsten Vorbereitung durch Wolfrum zu verdanken. In jährlicher Folge dirigierte Reger nun in Heidelberg seine jeweils neuesten Orchesterkompositionen und chorsymphonischen Werke. Man kann ohne Übertreibung sagen, dass die Heidelberger Engagements mit einem bestens vorbereiteten Orchester Reger den Weg als Dirigent bereitet haben.

Wesentlich für Regers und Wolfrums Künstlerfreundschaft war vor allem auch die gemeinsame unakademische, gleichermaßen auf opulente Klanglichkeit und feine Ausgestaltung zielende „romantische“ Bach-Auffassung, wie sie Wolfrum in seiner Bach-Monographie mit der polemischen Gegenüberstellung von „Blütenduft“ und „Schnupftabak“ charakterisierte. Sie mündete 1911 in eine regelrechte „Bachtournee“ an zwei Klavieren, die in 16 Stationen durch Deutschland und die Schweiz führte. Nach einem Konzert im Leipziger Gewandhaus ist etwa zu lesen: „Das war nicht Bach, der hübsch starr im Metrum gespielt [...] akademische, sondern der unsterbliche Seelenkünder Bach, der aus dem Dämmerlicht des versonnenen Adagio, der aus dem Feuer, der elastischen Bewegsamkeit und feinen Schattierung der Ecksätze sprach. Es waren die wohl besten deutschen Bachspieler, die so liebliche Zwiesprach führten!“ Den Höhepunkt ihrer Zusammenarbeit aber bildete im Juni 1913 ein dreitägiges „Bach-Reger-Fest“ des Bachvereins, das schlaglichtartig alle Bereiche des Regerschen Schaffens beleuchtete.

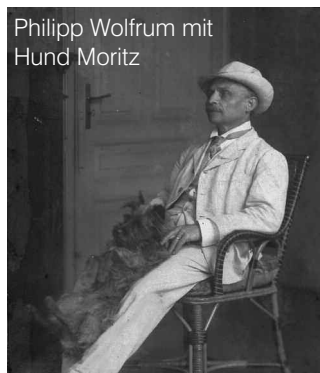
Und nicht zuletzt zieht sich ein Wolfrum und Reger offenbar gemeinsamer Sinn für Blödeleien durch die Korrespondenz – bisweilen adressierte Reger Briefe gar an Wolfrums Hund, da dieser passenderweise Moritz hieß. Die „23 Tage



unser[er] ‚Bachtour‘ sind so friedvoll-fidel, ohne jegliches Missverständnis verlaufen“, bedankt sich Reger im November 1911. Dem gemeinsamen Freund Fritz Stein hatte er zuvor berichten können: „Wir ‚jondeln‘ in der ganzen Welt umher und plündern die Kassen der Concertvereine! Wolfrum hat Geld wie Heu verdient u. trägt sich mit dem Gedanken, sich einen Harem zuzulegen.“

Enge persönliche Freundschaften pflegte Reger außerdem besonders zur Familie des Heidelberger Krebsforschers Vinzenz Czerny, bei dem er regelmäßig wohnte. Czernys Tochter Margarete war eine versierte Schülerin Wolfrums, die 1905 auch kurzfristig einmal als Regers Duopartnerin in den *Beethoven-Variationen* op. 86 einspringen konnte – Reger bedankte sich mit der Widmung zweier *Sonatinen* op. 89. Zu diesem Zeitpunkt war sie bereits (heimlich) mit dem Straube-Schüler Fritz Stein verlobt; beide sind fortan zu Regers engsten Freunden zu zählen: 1907 bzw. 1911 übernahm er die Patenschaften für deren Kinder Hedwig und Max Martin.

Dass Hermann Meinhard Poppen (1885–1956), der im Bachchor Wolfrums rechte Hand gewesen war und 1919 sein Nachfolger werden sollte, nach Regers Dienstantritt bei der Meininger Hofkapelle im Januar 1912 dort dessen Schüler und Assistent wurde, bedeutet eine weitere wichtige Verbindungslinie nach Heidelberg. Vor allem durch Poppen blieb die Reger-Pflege in Heidelberg auch nach dem Ersten Weltkrieg ungebrochen. Nur als Andeutung mögen hier die großen Feierlichkeiten gelten, die in der Weimarer Zeit hier stattfanden: Im Oktober 1922 etwa vereinigten sich das



Max Reger und die zeitgenössische Expressiv-Orgel

Regers singulärer Orgelstil ist nicht denkbar ohne den Hintergrund der rasanten zeitgenössischen Orgelentwicklung. Sie brachte einen neuen Instrumententyp hervor, den man wegen seiner vielen klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten häufig als „sinfonische“ oder als „Expressivorgel“ bezeichnen könnte.

Seine Blütezeit liegt etwa zwischen 1890 und 1925. Während dieser Zeit entstehen in Deutschland tausende Orgeln in allen Größen, von der Dorforgel bis zum riesenhaften Konzertsaalinstrument. Sie alle weisen gewisse Standards auf, die zwar nicht immer sinfonisches, jedoch stets „expressives“, d.h. dynamisch und klanglich flexibles Spiel erlauben. Die Bezeichnung „Expressivorgel“ versucht, dem Rechnung zu tragen. Sie reflektiert das Ideal des „seelisch bewegten Vortrags“, den Max Reger in seinen Werken mittels einer Fülle rot hervorgehobener Vortragsanweisungen einfordert. Später wurde diese Musizierhaltung lange Zeit als „unorgelmäßig“ abgetan. Leider sind die meisten dieser Instrumente diesem Verdikt zum Opfer gefallen.

Zu den wenigen, die überlebt haben und uns ein authentisches Reger-Spiel- und Klanggefühl vermitteln können, gehören die beiden 1903 erbauten Heidelberger Instrumente in der Stadthalle (Voit) und in der Christuskirche (Walcker). Beide sind heute Unterrichtsorgeln der HfK und zeugen gleichzeitig von der Bedeutung Heidelbergs als Ort der Reger-Tradition. Ihre besondere Rolle als „Zeitzeugen“ im Regerjahr ist ein guter Anlass, an dieser Stelle einen Blick auf die Hintergründe und Möglichkeiten dieses speziellen Orgeltyps zu werfen.

Musikalischer Hintergrund

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird die deutsch-romantische Orchestersprache zunehmend monumental. Gleichzeitig besinnt man sich zurück auf alte Formen und Satztechniken. Zum sinfonischen Tonfall gehörte aber auch die feine Klangabstufung und der Anspruch, in allen Instrumentenlagen „solofähig“ zu sein. Sinfonisches Denken hieß: Monumentalität mit innerer Beweglichkeit zu verbinden.

Die Entwicklung der Expressivorgel spiegelt diesen Verschmelzungsprozess wider. Einerseits gilt das Orgelspiel im 19. Jahrhundert nach wie vor als erhabene liturgische Handwerkskunst. Es gab aber auch den modernen Blick auf ein Instrument, in dem Fortschrittler mehr und mehr das sinfonische Potential entdeckten. Bezeichnend ist, dass

Franz Liszt, der Erfinder der sinfonischen Dichtung, auch zu den ersten gehörte, die ihre Klavier- und Orchestersinfonik auf die Orgel übertrugen. Die Orgel hatte das, was der Flügel nur zu einem gewissen Grade erreichen konnte: Monumentalität. Was sie brauchte, war Nuancierung. Aus diesem Bedürfnis heraus bemühte man sich, die Orgel zum feinst differenzierenden, dem Klavier und dem Orchester ebenbürtigen Ausdrucksmittel fortzuentwickeln. Möglich wurde das u.a. durch die Verbreitung der sogenannten Kegellade. Eberhard Friedrich Walcker (1794-1872) hatte sie perfektioniert und 1843 zum Patent angemeldet. Sie sollte als Sonderentwicklung für mehrere Generationen den deutschen Orgelbau bestimmen.

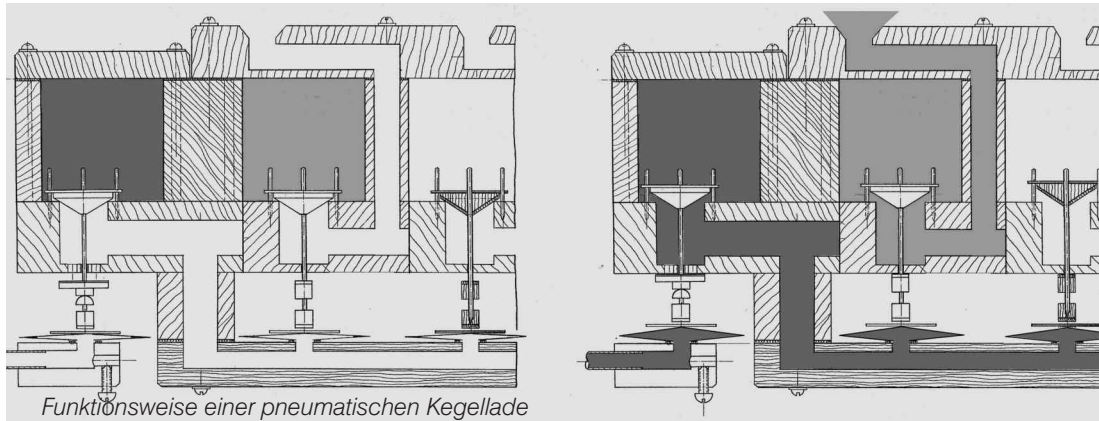
Die Kegellade und die Pneumatik

Anders als bei der aus Tonkammern aufgebauten Schleiflade basiert das Kegelladensystem auf dem Prinzip der Registerkammer. Die Konstruktion solcher Laden ist zwar aufwendig, bringt aber Vorteile dadurch, dass jede Pfeife durch ein eigenes Ventil versorgt wird, und auch die Registerschaltung über Ventile statt schwerfälliger Schleifen geschieht: 1. Es gibt keine Windversorgungsprobleme, wenn gleichzeitig viele Töne angeschlagen oder viele Register gezogen werden. 2. Die Pfeifen eines Tons beeinflussen sich gegenseitig kaum, was für bessere Stimmbarkeit und für klarere Ansprache sorgt. 3. Die Ventilschaltung der Register erlaubt den einfachen Einbau von Spiel- und Registrierhilfen.

Aus diesen praktischen Vorteilen der Kegellade resultierten letztlich klangliche Möglichkeiten, welche die Entwicklung der grundtönigen deutsch-romantischen Orgel mit ihrem Reichtum an Streicherregistern begünstigten. Um das Spiel auf immer größeren Instrumenten zu erleichtern, wurden ab 1890 pneumatische, später elektropneumatische Kegelladensysteme gebaut, die sich wegen des Orgelbaubooms schnell verbreiteten.

Erweiterung des Grundstimmfundus

Die Kegellade erlaubt eine starke Vermehrung der 8'-Grundstimmen. Die Expressivorgel bot damit viele unterschiedliche Solostimmen, wo bisher mit Registermischungen gearbeitet werden musste, und sie ermöglichte dynamische Steigerungen ohne allzu frühes Aufhellen per Oktavverdoppelung. Die klassische Gleichung laut=hell gilt bei diesem Orgeltyp nicht mehr.



Funktionsweise einer pneumatischen Kegellade

Einheitlicher Gehäusekasten/Lautstärkemanuale

Die Nähe zum Orchester resultierte auch daraus, dass die Expressivorgel anders als die Barockorgel im einheitlichen Gehäuse untergebracht war, das häufig eine Emporen- oder Saalrückwand bildete. Innerhalb dieses einheitlichen Gehäusekastens gab es eine „dynamische“ Arbeitsteilung der



Voigt-Organ in der Stadthalle Heidelberg

Manuale, die man schematisch etwa so charakterisieren könnte: III (p) – II (mf) – I (f). Das Pedal hatte die Aufgabe,

alle diese Lautstärkegrade zu unterfüttern. Dazu wurde es meist gekoppelt und konnte daher auf Klangkronen verzichten. Diese unterschiedlichen „Lautstärkebänder“ der Manuale summieren sich zu einem breiten

Lautstärkeintervall, dessen Feinabstufung sich durch Schwellritze noch weiter nuancieren lässt. Steile dynamische Kurven bewältigte man mit dem sog. Registercrescendo („Rollschweller“). Hierbei kurbelt der Spieler mit dem Fuß eine Walze, die in fester Reihenfolge alle Register und Koppeln zu- bzw. wegschaltet. Auf diese Weise konnte der Orgelklang zügig zwischen pppp und ffff hin und her bewegt werden.

Komplexe Spieltischtechnik/Spielhilfen

Das Nervensystem einer solchen Orgel ist ihre pneumatische Traktur, die mit zwei Windkreisläufen arbeitet. Sie macht das Spiel leichtgängig, und die explosionsartige Vermehrung von pneumatisch gesteuerten Ventilen und Schaltkreisen erlaubt eine Reihe weiterer Spielhilfen, die für das expressive Spiel unabdingbar sind. Hierzu gehörten neben dem Rollschweller vor allem die festen Kombinationen für verschiedene Lautstärkegrade und die freien Kombinationen. Verbreitet war das hilfreiche „Pianopedal“, welches beim Kontakt der Hände mit einem Nebenmanual automatisch das Pedal leise schaltet. All dies bedeutete einen immensen technischen Aufwand bei der Spieltischkonstruktion.

Farbkontraste und Strichbreiten

Alles war auf ein sinfonisches Spiel ausgelegt, das sich am farbenreichen Ausdrucksspektrum des spätromantischen



Spieltisch und Pneumatik der Walcker-Organ der Christuskirche Heidelberg 1903

Riesenorchesters orientierte. Dazu verfügte der Organist über eine breite Palette von 8'-Klangfarben in allen Mensuren, so dass er mit vielen unterschiedlichen „Strichbreiten“ zeichnen konnte – vom breiten Pinsel (Flöten) über die Schreibfeder (Prinzipale) bis zur Radiernadel (Streicher). Die eigentliche Stärke der Expressivorgel lag nun in den schnellen und unkomplizierten Wechselmöglichkeiten zwischen solchen Linien-, Farb- und Helligkeitskontrasten, die dem Organisten erlaubten, selbst auf einem Instrument mit eigentlich statischer Tonerzeugung dem spätromantischen Orchesterideal ständig changierender Klangfarben nahe-zukommen.

Die Unterforderung der Expressiv-Organ

Die Expressivorgel entsprang demnach einem Bedürfnis nach sinfonischem Klang, während sie ihre schnelle technische Entwicklung einer von städtebaulicher Expansion getriebenen Eigendynamik im Orgelbau verdankte. Sie führte dazu, dass um die Jahrhundertwende komplexe Maschinen zur Verfügung standen, die ähnlich einem Klavier dem spontanen Erfindungsdrang und Ausdrucksbedürfnis des Spielers sofort gehorchten – bei entsprechender Geschicklichkeit sogar ohne Assistenten. Man konnte mit einem ganzen Orchester improvisieren!

Nun zeigen wenige Blicke auf die Literatur, dass der neue Orgeltyp und die mit ihm vertrauten Interpreten von dem, was der Orgel bis Ende des 19. Jahrhundert an dynamischen

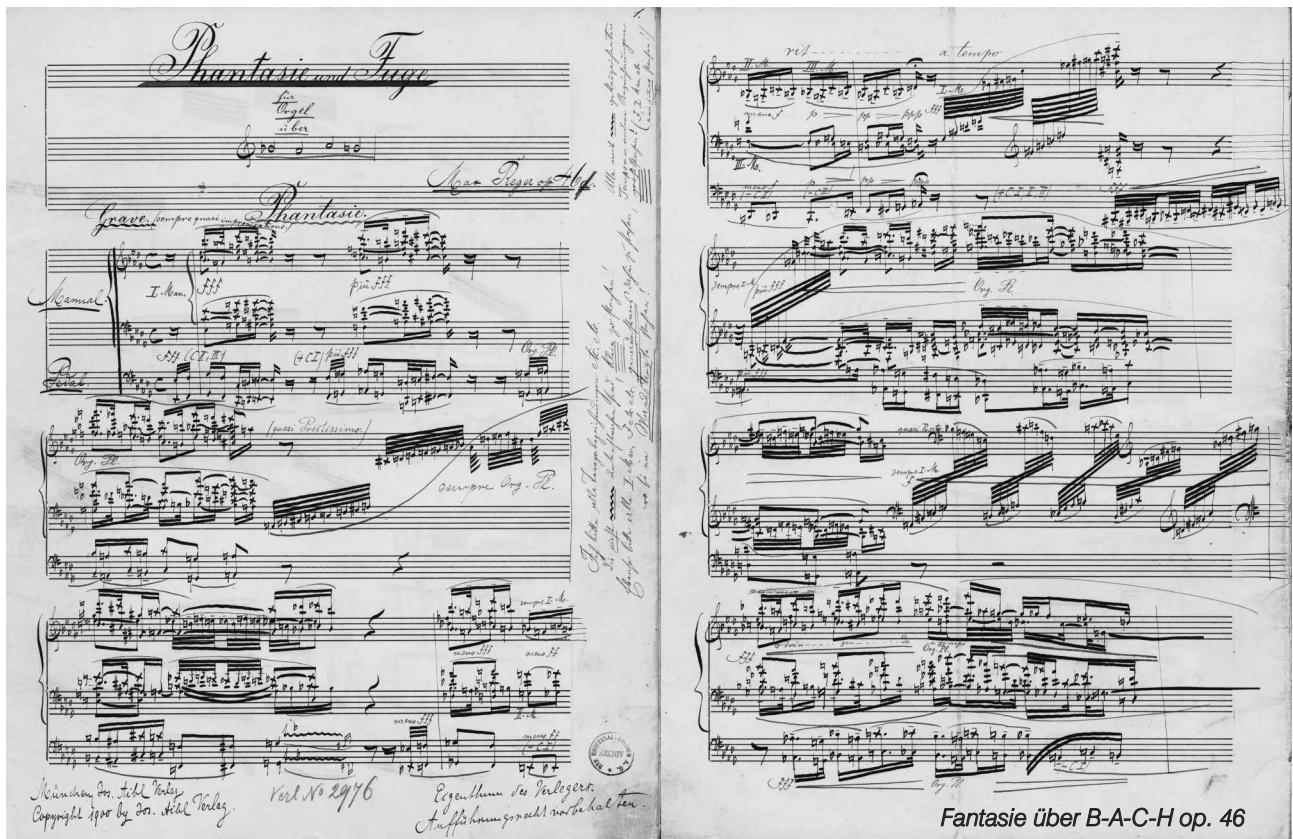
ausgestattet sind, eigentlich noch keine ganz entsprechenden Compositionen vorhanden sind.“

Die spätromantische Expressivorgel in Deutschland entstand somit nicht in Reaktion auf Orgelliteratur, die sie quasi eingefordert hätte, sondern lief der kompositorischen Entwicklung voraus.

Das Wendejahr 1900: Regers B-A-C-H Fantasie und sein Weidener Orgelstil

Um 1900 wurde dieses Vakuum für den jungen Max Reger zur kompositorischen Herausforderung: „Unsere moderne Orgel ist so, daß man auch etwas dafür schreiben kann. Was hat Bach von seinen nach unseren Begriffen noch unvollkommenen Orgeln verlangt! Und wir, die wir diese wunderbaren neuen Instrumente haben, wir sollten stehen bleiben?“

Reger hatte sich 1898 völlig überlastet in sein Weidener Elternhaus zurückgezogen, wo er in den folgenden drei Jahren eine kaum vorstellbare Produktivität entfaltete. So entstand hier in kurzer Zeit der gewichtigste Teil seines Orgelwerks, darunter als völlig neue Gattung die sieben großen Choralfantasien, sowie mit den Fantasien op. 46 und op. 57 zwei Kompositionen, die den Rahmen dessen, was Orgelmusik bislang noch bedeutet hatte, definitiv sprengten. Die Folge dieser Großwerke dokumentiert eine atemberaubend schnelle, beinahe im Monatstakt voranschreitende Entwicklung des Regerschen Orgelstils. Als eine



schweren Nuancierung abverlangt wurde, eindeutig unterfordert waren. Der Liszt-Schüler Alexander Gottschalg beklagte 1887, „dass für Orgeln, welche mit allen modernen Errun-

den der Orgelwelt als Wendepunkt kann dabei die im Februar 1900 komponierte B-A-C-H Fantasie op. 46 gelten, deren eigentümliche Mischung aus eruptiver Expressivität, hohem, motorisch ge-

triebenem harmonischem Tempo und kühlem Tonfall im Werk Regers einzigartig dasteht.

Regerinterpretation auf der Expressivorgel oder: Was kann die Expressivorgel?

Mit Regers Weidener Orgelstil wird der bereits ausgereifte neue Orgeltyp erstmals seinem Potential gemäß gefordert. Das betrifft erstens die Dynamik: Reger notiert Lautstärkegrade zwischen *pppp* und *ffff*, zwischen denen er seine Musik rastlos auf- und abschwelen lässt. Der Organist sollte diesen ständigen Wellenbewegungen wie ein Pianist möglichst unmittelbar folgen können. Zweitens betrifft es Satzstruktur und Klangfarbe. Dies mögen einige Beispiele verdeutlichen:

Expressives Klangbild

Der Anfang der B-A-C-H Fantasie zeigt ein Auf und Ab von Klangmassen mit vielen dynamischen Angaben, die Regers Wunsch nach „seelisch bewegtem Vortrag“ plastisch vermitteln. Auf dem Höhepunkt wird beinahe der gesamte zur Verfügung stehende Tonraum von Klaviatur und Pedal umspannt. Hier war der Rollschweller unverzichtbar.

Expressive Melodieverläufe

Nachfolgend der Mittelteil aus der Melodia op. 59.11 mit einer Reger-typischen Registrieranweisung: *Sonores 8'*-Solo, die *8'-4'*-Begleitung heller, aber leiser. Reger gestaltet

Melodia op. 59/11

damit eine hoch-expressive Linie über mehr als zwei Oktaven, die *crescendiert* werden soll. Dass er dabei „sempre“ am *8'*-Klang festhält, ist verständlich: Je mehr Fußtonlagen beteiligt sind, desto unklarer werden Sprünge. Man braucht also genügend schwellbare *8'*-Register, um die intendierte Dynamik zu erreichen.

Gegenläufige Schwellwirkungen, Extremdynamik

Bei dem folgenden Schluss aus Regers Rhapsodie cis-Moll

muss man mit geschickter Fußtechnik beide Schwellen gleichzeitig bedienen, um ein gleichmäßiges *Decrescendo* in der Mittellage mit dem zweimaligen Aufblühen der Begleitharmonik zu verbinden. Der Schlussakkord verlangt ein

Rhapsodie, op. 65/1

sehr leises, ggf. auf einem Fernwerk gespieltes Streicherregister.

Max Reger und der Orgelfortschritt

Mit seinen Weidener Orgelwerken beförderte Reger die rückständige deutsche Orgelmusik schlagartig an die Front des musikalischen Geschehens, dabei eine Klangfantasie entwickelnd, die weit in die Zukunft ausstrahlte. Mit Beginn des neuen Jahrhunderts gehörte Orgelmusik wieder zur musikalischen Avantgarde. Der durch Reger initiierte Orgeloptimismus beförderte den Orgelbau, und so schien es, als werde sich die Weiterentwicklung der Expressivorgel vorerst fortsetzen. Technische Neuerungen führten ab 1910 zu ausufernden Größensteigerungen bis hin zu Riesenorgeln mit fünf Manualen und über hundert Registern. Die Möglichkeiten des neuen Orgeltyps erweckten schließ-

lich sogar in den eigentlich kirchen-fremden Kreisen der neuen Musik kurzzeitig ein gewisses Interesse. Arnold Schönberg dachte um 1906 in einem unveröffentlichten Aufsatz über zukünftige Orgeln mit mehreren Spieltischen und Einzeltodynamik nach.

Die Dämmerung der Expressivorgel

Der erste Weltkrieg läutete indes eine Zeitenwende ein: Mit dem Bau der Freiburger Praetorius-Orgel durch Oskar Wal-

cker begann 1921 im Orgelbau eine Rückbesinnung auf die Klangideale der Renaissance- und der Barockorgel, die sich später als sogenannte Orgelbewegung formieren sollte. „Klarheit“ und „Objektivität“ waren gefragt. Man strebte nach handwerklicher Schlichtheit und forderte die totale Abkehr von der Expressivorgel, die man jetzt als Fabrikorgel verunglimpfte. Der nach den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs einsetzende Bauboom verhalf den handwerklichen und klanglichen Prinzipien der Orgelbewegung zum endgültigen Durchbruch und sorgte für einen bis in die 1980er Jahre andauernden Kahlschlag, den die große Masse der noch existierenden Expressivorgeln nicht überlebt hat.

Reger-Missbrauch durch die Orgelbewegung

Dieser gewaltsame Traditionsbruch geschah auch immateriell: Um das Werk Regers tobte in den 1950er Jahren ein erbitterter Streit. Helmut Walcha setzte an der Frankfurter Musikhochschule ein komplettes Reger-Verbot durch – als sei der Nationalsozialismus noch nicht vorbei. Auf der anderen Seite versuchten die Reger-Anhänger – längst auch von der Orgelbewegung infiziert – seine Musik zu verteidigen, indem man ihre historisierende Züge herausstellte und ihre formale und harmonische „Logik“ betonte. Es war nun möglich, Regers Orgelwerke zu propagieren, den dazugehörigen Orgeltyp gleichzeitig aber abzulehnen. Der kompromissbehaftete Umgang mit Regers Musik auf Orgeln, die – selbst wenn sie der Regerzeit entstammten – meist

neobarock verändert waren, wurde für Jahrzehnte zur Tradition. (Die Situation ließe sich ohne viel Übertreibung mit der eines Liszt-Interpreten vergleichen, dem man das Klavier wegnimmt mit dem Hinweis, es doch mit einem Cembalo zu versuchen.)



Max Reger ca. 1908 an der Walcker-Orgel des Leipziger Konservatoriums

Das Wiedererwachen der Reger-Orgel

Das Weiterwandern der historischen Aufführungspraxis ins 19. Jahrhundert hat glücklicherweise auch vor der Orgel nicht halt gemacht. Die politische Wende nach 1989 ermöglichte Restaurierungen großer Expressivorgeln, die jahrelang im Dornröschenschlaf überwintert hatten. Dieser Entwicklung, die im Osten mit Restaurierungen in der Leipziger Thomaskirche und im Berliner Dom begann, verdanken auch die beiden Heidelberger Expressiv-Orgeln in der Stadthalle und in der Christuskirche ihr zweites Leben.

Und so gibt es inzwischen ein wiedererwaches Bewusstsein für die Reger-Orgel. Im Orgelbau zeichnet sich in allerjüngster Zeit gar eine Wiederentdeckung der Kegellade ab. Hier tun sich faszinierende Welten auf. Bedenkt man nämlich

die kurze Zeitspanne, die diesen Instrumenten vergönnt war, bevor sie der Bannstrahl der Orgelbewegung traf, so kann man ahnen, welches ungenutzte Potential in diesem Orgeltyp schlummert. Um es zu ergründen, müsste man sich mit diesen Orgeln allerdings auch kompositorisch neu auseinandersetzen.

Impressum

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

Autorinnen und Autoren dieser Ausgabe:

Maike Schult, Silke Leopold, Panja Mücke, Theo Sundermeier, Dirk Werle, Elisabeth Klopfers, Gerd Theißen, Helmut Schwier, Wolfgang Herbst, Alexander Becker, Gerhard Luchterhandt, Gerd-Peter Murawski, Matthias Berges, Peter Gortner, Carla Braun, Michael Kaufmann, Jens Hoffmann, Angelika Füllemann, Nicole Ruch, Carsten Klomp, Martin Mautner, Heinrich Walther, Bernd Stegmann

Erscheinungsweise: jährlich

Druck: NEUMANN DRUCK, Tullastraße 1, 69126 Heidelberg

Aus dem Maschinenraum der Musik

Da die Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik auch ein Institut mit hohem wissenschaftlichen Anspruch ist, erlauben wir uns, mit dem folgenden Artikel von Gerhard Luchterhandt, einen sehr anspruchsvollen musikwissenschaftlichen Beitrag zur Musikforschung zu veröffentlichen. Er mag eher den an musikalischen Strukturen besonders Interessierten zugänglich sein.



Gerhard Luchterhandt

Heiß und kühl

Hitzeverteilungsmuster in Themen Max Regers

Der vorliegende Text schließt an einen früheren Beitrag des Autors zur Harmonik Regerscher Orgelwerke an. Darin werden erstmals zwei grundlegende harmonische Tonfälle bei Max Reger unterschieden und mit „heiß“ und „kühl“ assoziiert. Regers „heißer“ Tonfall beruht demnach auf Akkorden, die über sich hinausweisen, weil sie – etwa als charakteristische Dissonanzen oder alterierte Akkorde – ein (ggf. erlerntes) Fortschrittmoment bzw. Auflösungsstendenzen in sich tragen, während der „kühle“ Tonfall aus neutraleren Grundelementen – im wesentlichen Dreiklängen sowie Dreiklängen mit einfachen Durchgangsbildungen – resultiert. Mit Hilfe einer fünfteiligen Farbkarte, welche unterschiedliche Komplexitätsgrade von Zusammenklängen mit verschiedenen Farben von grün bis violett visualisierte, wurde bei längeren Abschnitten aus mehreren Orgelwerken Regers das Verhältnis von „heiß“ und „kühl“ gemessen. Dabei kamen charakteristische „Hitzeverteilungsmuster“ heraus, die bei zwei Werken besonders markant ausfielen:

1. Große Teile der *Fantasie über BACH* op. 46 bestehen aus Abfolgen „kühler“ Klänge (Dreiklänge und Dreiklänge mit einfachen Durchgängen). Dieser vertikalen Schlichtheit steht eine hohe, die tonale Konvergenz des Stückes permanent in Frage stellende horizontale Komplexität gegenüber. Sie kommt hauptsächlich dadurch zu Stande, dass das neutrale Akkordmaterial durch ein schnelles Fortschrittempo, die Dominanz entlegener Terzverbindungen und den Verzicht auf Stufen- und Tonartenprolongationen in einen Dauermodulationsstrom gezwungen wird, der permanent auf engstem Raum den jeweiligen diatonischen Zusammenhang sprengt und so verhindert, dass großflächig aufeinander beziehbare Stufen- und Tonartenprolongationen entstehen.

2. Auf ähnliche Weise ist in der Choralfantasie „*Wachet-Auf! ruft uns die Stimme*“ op. 52/2 tonale Dehnung mit „kühlem“ Tonfall verknüpft. Hier dominieren allerdings Sekundfortschreitungen in Palindrom-artiger Gegenbewegung, die aus dem anfänglichen „Motto“ des Stückes entwickelt werden. Zugleich – und ungleich häufiger als in der älteren *BACH-Fantasie* – existieren in *Wachet auf* „heiße“ Zonen aus erheblich komplexeren Zusammenklängen (alterierte Vier-, Fünf- und Sechsklänge bis hin zu bisonalen Schichtungen), die jedoch gegenüber den Dreiklangsabschnitten tonal wesentlich konvergenter gehalten sind, nicht zuletzt deshalb, weil sie meist mit C.f.-Durchführungen zusammenfallen. Entsprechend ist die Form dieses Werkes deutlich durch den Kontrast der beiden Tonfälle geprägt.

Die Farbkarten zu beiden Stücken offenbaren demnach, dass für die charakteristische Weise, mit der Reger die Tonalität erweitert, durch schnelle „harmonische Ausflüge“ aufweicht oder gar durch großräumigen Verzicht auf tonale Zentren sogar sprengt, nicht selten „kühle Fortschreitungen“ verantwortlich sind, während Regers „heißer“, vertikal erheblich komplexerer Tonfall demgegenüber eher für tonale Konvergenz sorgt.

Dieses Ergebnis widerspricht der verbreiteten Lehre, wonach die Tonalität um 1900 vor allem durch „emanzipierte Dissonanzen“ (Schönberg) aufgeweicht worden sei. Es könnte ein wichtiger Baustein auf dem Weg zu einer differenzierteren Durchdringung des hochkomplexen Gebiets der Regerschen Harmonik und seiner spezifischen Tonalität werden, nachdem hier bislang Aufzählungen und Beschreibungen von Einzelphänomenen dominiert haben, während Tonfallunterschiede oder gar Entwicklungen noch kaum im Blick gewesen sind.

Als Erweiterung dieser Studie, die sich im wesentlichen auf Orgelwerke stützte, werden nachfolgend einige Themen aus seinem Kammermusik-, Lied- und Orchesterschaffen vorgestellt, die ebenfalls entsprechende charakteristische „Temperaturverteilungen“ aufweisen. Sie zeigen, dass der beobachtete Kontrast zweier gegensätzlicher Tonfälle keinesfalls ein Spezifikum der Regerschen Orgelmusik ist. In der chronologischen Abfolge dieser Themen wird hinsichtlich der beiden Tonfälle eine kompositorische Entwicklung Regers deutlich.

Es handelt sich um folgenden Werkanfänge, die sich hinsichtlich des verwendeten Akkordmaterials und der Art der Fortschreitung in drei unterschiedliche Thementypen gruppieren lassen:

A. „Entfernte Dreiklangsverbindungen“

1. Intermezzo op. 45 (1900)
2. „Am Dorfsee“ op. 48/6
3. „Totensprache“ op. 62/12

B. „Archaischer Dreiklangsstil“

1. Klaviertrio op. 102, 3. Satz
2. „Der geigende Eremit“ op. 128/1

C. „Ausgleichsstil“

1. Thema aus Introduction, Variationen und Fuge über ein Originalthema op. 73
2. Lyrisches Thema aus dem Sinfonischen Prolog

Thementyp A: Entfernte Dreiklangsverbindungen

Das *Intermezzo* op. 45/5 für Klavier entstand im Februar 1900 fast zeitgleich mit der *BACH-Orgelfantasie* op. 46. Eine gewisse Tonfall-Verwandtschaft ist unverkennbar:

Beispiel 1: *Intermezzo* op. 45/5 (1900), Beginn

Mit großer Leidenschaft und Energie (Ziemlich schnell, ♩ = 120-150)

Die Harmonik dieses akkordischen Themas verläuft pendelartig: In Takt 1/2 wird die d-Moll/D-Dur-Tonika-Achse samt ihrer Quinte von Terz- und Tritonusverwandten Dreiklängen mixturartig chromatisch „eingehüllt“, wobei Reger parallel zur räumlichen und dy-

namischen Spreizung des Satzes die Verbindung B–d schließlich zu b–D schärft. Die Terzverwandtschaft dritten Grades ermöglicht eine vollchromatische Auflösung, wodurch der exponierte b-Moll-Dreiklang im zweiten Takt de facto dominantische Funktion ausübt. Es kommen somit zunächst ausschließlich unkonventionelle Fortschreitungen vor; erst im Übergang zu Takt 4 taucht zum ersten Male ein Quintfall auf.

Die hier im ersten Takt angedeutete Mixtur-Harmonik wird im folgenden Extrembeispiel aus den *Sieben Liedern für mittlere Stimme* op. 48 zum durchgehenden Prinzip. Die Klavierstimme besteht in den ersten sechs Takten fast ausschließlich aus mixturartigen Rückungen von Moll- Dreiklängen in Grundstellung und Quintlage:

Beispiel 2: »Am Dorfsee« op. 48/6 (1900), T. 1–12

Nicht zu langsam

Die mehrfach sequenzierte Folge aus Terzfallpendel und Quartfall (ab Takt 5 um einen Halbton aufwärts transponiert) trennt Leittonigkeit und Dominantfunktion und verteilt sie auf chromatisch nebeneinander liegende Molldreiklänge (Takt 1/2: f-Moll und e-Moll mit a-Moll als Bezug). Diese Aufspaltung und der Verzicht auf leitereigene Terzfortschreitungen lassen den Satz „richtunglos“ dahingleiten und sorgen zugleich für einen fahlen Ton, der in dieser Ausschließlichkeit selbst bei Reger selten zu finden ist.

Bei beiden Beispielen wird die mit dem Anfangsdreiklang gesetzte Diatonik sofort gesprengt und es dominieren chromatische Schritte sowie entfernte Terzfortschreitungen. Das prägt die eher herbe Tonalität dieses Thementyps, die an die *BACH-Fantasia* erinnert und trotz der Zusammensetzung aus Dreiklängen noch nichts von „Neuer Einfachheit“ an sich hat.

Thementyp B: Lyrisch-konvergenter (archaischer) Stil

Der nächste Thementyp klingt wesentlich sanfter. Das akkordische Klavierthema aus dem langsamen Satz des *e-Moll-Klaviertrios* op. 102 verbindet zumeist ganztönige Sekundfortschreitungen in konsequenter Gegenbewegung der Außenstimmen miteinander:

Beispiel 3: *Klaviertrio e-Moll op. 102 (1908), Beginn des 3. Satzes*

Dieser Anfang ist dem akkordischen „Motto“ der *Wachet auf-Fantasia* (Takt 1–2) verwandt. Dort hatte Reger dieses Fortschreitungsprinzip, bei dem aufeinander folgende Dreiklänge diatonisch zusammengehören und erst längere Akkordketten die Diatonik weiten, erstmals so konsequent angewendet. Im Unterschied zum *Wachet auf*-Motto wird im 3. Satz des Klaviertrios die Diatonik deutlich langsamer – nämlich erst mit der dritten Themenphrase (Takt 4–5) – ausgeweitet. Die Grundstellung aller Dreiklänge und die langen Phrasenenden verleihen dem Thema zusätzlich einen extrem gravitätischen, archaischen Charakter. Verwandt, jedoch deutlich weniger wuchtig, klingt das bekannte Thema des „*Geigenden Eremiten*“ aus den *Vier Tondichtungen nach Arnold Böcklin* op. 128:

Beispiel 4: »Der geigende Eremit« op. 128/1 (1913), Beginn

Auch hier dominiert diatonische Gegenbewegungen im Dreiertakt.

Allerdings sind nun auch Umkehrungen einbezogen, was vor allem im Bass zu wesentlich linearen Stimmverläufen führt und dem Ganzen in Kombination mit hemiolischer Metrisierung einen weniger schwerfälligen Charakter verleiht. Besonders charakteristisch sind hier die fallenden melodischen Schlussformeln, die meist in Durakkorden enden.

Besonders charakteristisch sind hier die fallenden melodischen Schlussformeln, die meist in Durakkorden enden.

Reger assoziierte den offenbar bewusst archaisierenden Stil dieses Stückes mit „Palestrina-Harmonien“. In der Tat lehnt sich der Beginn des „Eremiten“ unverkennbar an Palestrinas berühmtes „*Stabat Mater*“ von 1590 an, dessen Gegenbewegung und dialogisierende Doppelchörigkeit von Reger übernommen werden.

Dennoch darf die Relevanz dieser Etikettierung bezweifelt werden, denn Reger vermeidet wichtige Kennzeichen des „wirklichen“ Palestrina-Stils, die auch in dessen „*Stabat Mater*“ keineswegs fehlen. So verzichtet der Regersche Satz auf typische Leitton- und Kadenzwirkungen; beispielsweise enthält der vorliegende Ausschnitt keinen einzigen authentischen Quintschritt, dafür

umso mehr Sekundschritte. Das lässt einen merkwürdig schwebenden – letztlich unhistorischen – Klang entstehen, der als wirkliche „Neue Einfachheit“ deutlich mehr an zeitgenössische Parallelen wie etwa die etwa zeitgleich entstandene *Fantasia on a theme by Thomas Tallis* von Ralph Vaughan-Williams erinnert als an vermeintliche historische Vorbilder.

Thementyp C: Themen, die beide Tonfälle integrieren

Ein dritter Thementyp führt „heißen“ und „kühlen“ Tonfall zu einem organischen Miteinander zusammen. Eins der frühesten Beispiele für diesen „Ausgleichsstil“ ist das Thema aus *Introduktion, Variationen und Fuge über ein Originalthema fis-Moll* op. 73 (Beispiel 5). Die zweite Phrase dieses Themas (Takt 3–4) deutet mit ihrer fallenden Schlussstrepze bereits deutlich auf den Stil des Eremiten hin. Der entscheidende Unterschied entsteht mit der sequenzierenden Fortspinnung dieser Formel in Takt 5. Die entfernte terzverwandte Verbindung *Cis–F* kerbt den Harmoniestrom durch eine markante harmonischen Zäsur mit hohem Wiedererkennungswert ein und wird dadurch zum Dreh- und Angelpunkt dieses Variationenthemas.

Beispiel 5: *Originalthema* aus op. 73, T. 1–3 (1903)

Beispiel 6: *Sinfonischer Prolog* op. 108 (1908), *lyrisches Thema*, T. 167–170

Ganz eng damit verwandt ist das lyrische Thema aus Regers *Sinfonischem Prolog* op. 108 (Beispiel 6). Die beiden Tonfälle gehen hier jedoch noch organischer ineinander über.

Die erste Phrase beginnt mit einer chromatisch durchsetzten Tonikaprolongation und verlässt anschließend die Tonika sehr schnell in dehnender Gegenbewegung aus Dreiklangfortschreitungen.

Die kürzere Antwortphrase kehrt diese divergierende Harmonik auf organische Weise zu einer Halbschlusskadenz um, die zunächst an die Dreiklangfortschreitungen anknüpft, in die sich dann aber Vierklänge und chromatische Schritte mischen.

Beim Thementyp C verbinden sich somit zwei harmonisch unterschiedliche Phrasen: Auf eine harmonisch konvergierende, tonikal orientierte erste Phrase aus Drei- und Vierklang-Harmonik mit chromatischen Verbindungen und Durchgängen folgt eine archaisch anmutende, harmonisch schnell in Neuland vorstoßende zweiten Phrase vom Typ B. Typisch für diese meist in Sekunden fortschreitende Antwortphrase sind die reine Dreiklangharmonik, die sich öffnende Gegenbewegung der Außenstimmen und die fallende melodische Schlussklausel. Es bestehen wenig oder keine harmonische Bänder zwischen den Akkorden. Somit ist die sich schnell dehnende Harmonik der Antwortphrase weniger leicht zu antizipieren als diejenige der ersten Phrase. Die Gegenbewegung weitet den Satz ballonartig; das schnelle harmonische Tempo und die entfernten Stufen öffnen die Harmonik fast abrupt.

Op. 46 und op. 52/2 als Schlüsselwerke

Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass sich die drei vorgestellten Thementypen jeweils mehr oder weniger auf die beiden Ausgangswerke *BACH* und *Wachet auf* zurückführen lassen: Die chromatisch verlaufende Distanz- und Mixturharmonik des A-Typs ist in Regers *BACH-Fantasia* konsequent auskomponiert, während die sanftere, diatonisch fortschreitende Dreiklangsharmonik des B-Typs deutlich an das Motto der *Wachet-auf-Fantasia* erinnert. Deren konvergente Vierklänge- und Alterationsharmonik findet sich in den tonikalen Anfangsphasen des C-Typs wieder, dessen harmonische Weitung wiederum über

den B-Typ erfolgt. In Typ C werden „heiß“ und „kühl“ somit nicht nur auf organische Weise miteinander verbunden, mehr noch: Der Tonfall-Gegensatz, der die *Wachet auf-Fantasie* architektonisch prägte, verschmilzt nun auf charakteristische Weise in einer einzigen thematischen Gestalt.

In dieser Hinsicht lassen sich die beiden Fantasien über *BACH* op. 46 und über *Wachet auf! ruft uns die Stimme* op. 52/2 als Schlüsselwerke ansehen, in denen Reger erstmals seinen „kühlen“ Tonfall großflächig profiliert (op. 46) bzw. ihn als Dualität „kühl-heiß“ (op. 52/2) erstmals formprägend einsetzt.

Regers kompositorische Entwicklung scheint ihn vom Typ A zum Typ C zu führen. Wie so viele Komponisten tendiert Reger mit fortschreitender kompositorischer Entwicklung zum Ausgleich: Eine Harmonik vom *BACH*- oder A-Typ ist bei ihm nach 1901 kaum mehr zu finden. Stattdessen verstärkt sich die Tendenz zur organischen Verbindung der Temperaturen. Bezeichnend für diese Tendenz ist Regers letztes vollendetes Werk, das *Klarinettenquintett* op. 146:

Beispiel 7: *Klarinettenquintett* op. 146 (1915/16), 1. Satz, Seitengedanke, T. 41–57

Die mehrfach wiederkehrende erste „Tranquillo“-Phrase offenbart eine „Fernbeziehung“ zum *Thema der fis-Moll-Variationen* op. 73, dessen markante harmonische Einkerbung im *Klarinettenquintett* jedoch fehlt. Der C-typische Temperaturkontrast zwischen einer konvergenten und einer tonal weitenden Phrase ist dementsprechend zwar schwächer ausgeprägt, jedoch immer noch deutlich spürbar. Er beruht hauptsächlich auf dem Unterschied zwischen der modalen, leittonlosen Mollkadenz in Takt 44/45 (*fis-gis-Cis*) und der eher konventionellen $IV - V2 - I6 - IV - V - I$ - Rückmodulation in Takt 46/47.

Insofern findet hier keinesfalls eine Nivellierung der Temperaturgegensätze statt. Man hat es hier vielmehr mit sehr feinen „Hitzeverteilungsmustern“ zu tun, vielleicht in dem Sinne, dass sich in der Nähe von Schmelz- oder Gefrierpunkten bekanntlich die vielfältigsten und faszinierendsten Kristallstrukturen bilden.



Gerhard Luchterhandt studierte Mathematik, Geschichte und Musik in Marburg und Hannover. Er beendete seine Ausbildung mit dem Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien, dem Kirchmusik-A-Examen, dem Diplom in Musiktheorie/Tonsatz sowie dem Konzertexamen im Fach Orgel. Nach einer Lehrtätigkeit für Orgel und Harmonielehre an der Hochschule für Musik und Theater Hannover von 1990 bis 1997 wurde er 1999 an die Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg berufen, wo er seit 2000 als Professor für Tonsatz, Musiktheorie und Orgel improvisation lehrt. 2001 gründete er das hochschuleigene Jazz-Vokalensemble. Zudem wirkt er als Kirchenmusiker an der Heidelberger Christuskirche, wo er die historische Walcker-Orgel von 1903 betreut. Seit 2016 ist Gerhard Luchterhandt außerdem an der Basler Musikhochschule tätig.



Ihr Vermögen in die richtigen Hände übergeben

Christian Henseler

Vermögensbetreuer,
Heidelberger Volksbank

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

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



HEIDELBERGER VOLKSBANK

Ihre Bank

85 Jahre Hochschule für Kirchenmusik

85 Jahre Kirchenmusikstudium in Heidelberg. Ist das nicht ein Grund, kräftig zu feiern? Das Team der HfK wollte aus diesem Anlass zwar keine rauschende Festivität planen, dennoch ist es eine Wegmarke, an der es lohnenswert ist, ein wenig innezuhalten und sich einige Stationen in Erinnerung zu rufen - aber auch, zu fragen, wie es wohl weitergehen wird. Zahlen sind beileibe nicht alles, doch öffnen sie zuweilen die Augen für Relationen. In den 85 Jahren waren an unserer Hochschule insgesamt nahezu 1000 Kirchenmusik-Studierende eingeschrieben. Wenn man nun bedenkt, dass es EKD-weit rechnerisch momentan ca. 1600 Vollzeitstellen gibt, ergibt sich leicht, dass Absolventinnen und Absolventen unserer Hochschule in der Kirchenmusik-Landschaft zahlenmäßig immer besonders stark vertreten waren und dies bis heute sind. Diese Landschaft würde ohne die Heidelberger Hochschule wahrscheinlich ganz anders aussehen und wohl auch um eine wesentliche Komponente ärmer sein. Daher ist es der Badischen Landeskirche hoch anzurechnen, dass sie ihrer Verantwortung für eine blühende kirchenmusikalische Szene auch über ihre eigenen Grenzen hinweg vorbildlich gerecht geworden ist.

Zahlen sind nicht alles. Viel wichtiger noch sind vielleicht die Inhalte. Es ist allgemein bekannt, dass man Kirchenmusik sowohl an staatlichen als auch an kirchlichen Hochschulen studieren kann. Dabei ist häufiger mal das Vorurteil zu hören, an den staatlichen Einrichtungen würde die künstlerische Spitzenleistung gefördert und erreicht, an den kirchlichen Hochschulen hingegen eher der „musikalische Breitensport“ gepflegt. Dies, falls das so überhaupt einmal gestimmt haben sollte, gilt garantiert für die letzten 25 Jahre nicht mehr, und ganz besonders nicht für die Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik. Die HfK hat sich im Laufe ihrer Geschichte stets bemüht, eine gute Balance zwischen musikalischer Exzellenz und Gemeindetauglichkeit zu entwickeln, und dies gilt besonders für die letzten Jahrzehnte.

Wir sind der Auffassung, dass die Musik in der Lage ist, etwas Wesentliches über die menschl-

... gute (geistliche) Musik machen und andere Menschen dazu ins Boot holen.

... Was gibt es Schöneres ...

Die Spielfelder haben sich in der letzten Zeit noch einmal beträchtlich erweitert.

che Existenz auszudrücken und für uns alle Unsagbares in Klang zu setzen. Damit ist sie prädestiniert, religiös bestimmte Horizonte zu öffnen und in diesem Sinn „geistlich“ zu wirken. Kirchenmusik ist daher das Lebenselixier der Kirche. Doch - und damit zurück zur Ausbildung - wir sind auch der

Ansicht, dass nur bestmöglich gemachte Musik dies alles kann. Diese Überzeugung motiviert uns, auf allen relevanten Spielfeldern des Kirchenmusikstudiums, so-

wohl, was den Studienplan und seine Umsetzung, als auch, was die Zusammensetzung des Dozierenden-Teams anbelangt, nur höchstmögliche Maßstäbe gelten zu lassen. Andererseits achten wir sehr darauf, dass Kirchenmusik nicht zu einer Tätigkeit im Elfenbeinturm wird, immer im Blick zu behalten: Kirchenmusik ist Musik für Menschen, sie ist gemeinschaftsstiftend, sie muss angemessen vermittelt werden. Nur so kann sie in dem oben formulierten hohen Anspruch gerecht werden.

Was gibt es in dieser Hinsicht Schöneres, als wenn einer Chorsängerin oder einem Chorsänger im Zusammenwirken mit anderen innerhalb eines längeren Probengeschehens ermöglicht wird, sich, sozusagen aus dem Stand, mit geistlicher Musik intensiv und künstlerisch zu befassen und dies dann nach außen zu tragen? Was gibt es in dieser Hinsicht Schöneres, als wenn eine Gemeinde im sonntäglichen Gottesdienst zu freudigem Gesang oder meditativem Lauschen eingeladen wird? Es gäbe in diesem Zusammenhang noch viele „Was gibt es in dieser Hinsicht Schöneres“- Punkte. All dies aber braucht zweierlei: eine musikalisch-pädagogisch fundierte sowie eine künstlerisch inspirierte Leitung. Das ist es in erster Linie, was eine gute Kirchenmusikerin und einen guten Kirchenmusiker ausmacht und das ist es,

worum wir uns an der Heidelberger Hochschule bemühen. Die Spielfelder haben sich bei uns natürlich den Anforderungen entsprechend in der letzten Zeit noch einmal beträchtlich erweitert: die Populärmusik, die Kinderchorleitung, oder auch das Veranstaltungs-Management haben einen ganz neuen Stellenwert bekommen. Das alles sind jedoch lediglich weitere Spielarten des übergeordneten Mottos: gute (geistliche) Musik machen und andere Menschen dazu ins Boot holen.

Bernd Stegmann

Kaleidoskop

Ein Spaziergang durch 85 Jahre HfK

mit Grüßen ehemaliger Studierender

k a l e i d o s k o p

Das Studium an der HfK Heidelberg war für mich sehr spannend und intensiv. Die Berufspraxis zeigt, dass zum Kirchenmusikerdasein wesentlich mehr gehört, als man in einem Studium lernen kann. Umso wichtiger, dass ich an der HfK so vieles lernen durfte, von dem ich im Alltag immer noch zehren kann."

Viele Grüße, Sascha Heberling

Giraffe, Dackel, Giraffe, Dackel, Giraffe Dackel, ... und dann auch mal wieder wie ein Tapir und das "u" ist perfekt. Und wer bis jetzt noch nicht mit links einen Weihnachtsbaum (mit Schmuck!) zeichnen kann, lernt das spätestens in Schlagtechnik. Langweilig war das Dirigieren der Flora und Fauna definitiv nicht! Danke für viele unterhaltsame (und lehrreiche) Stunden!

Liebe Grüße, Carmen Buchert

Meine Studienzeit an der HfK (1990-1994) habe ich in sehr guter Erinnerung, insbesondere die vielen Orgelfahrten, etwa mit Prof. Gerhard Wagner zur damals frisch renovierten Cavaillé-Coll Orgel der Kathedrale St. Pierre in Lisieux (Normandie) und die Chorfreizeiten im Elsass. Im Jahre 1994 habe ich Renate Schneider (früher Köhler) geheiratet, die vor meiner Zeit in Heidelberg Kirchenmusik studiert hatte. Wir haben uns damals im liturgischen Frühgottesdienst Mittwoch morgens in der Peterskirche kennengelernt... Im Jahr 1994 wies mich Prof. Martin Messmer, mein damaliger Lehrer im Fach Musiktheorie, auf ein interdisziplinäres Kolloquium der Heidelberger Physiker Prof. Hans Joachim Specht und Prof. Hans Günter Dosch über die „physikalischen Grundlagen der Musik“ hin, das anlässlich des 100. Todesjahres des Physiologen Hermann von Helmholtz an der Fakultät für Physik und Astronomie der Universität Heidelberg angeboten wurde. Dies war für mich als Kirchenmusiker und Physiker ein geeigneter Anlass, mich in Kooperation mit der Physikalischen Fakultät und der Neurologischen Klinik der Universität Heidelberg auf empirische, psychoakustische Studien zur Unterscheidung „objektiver und subjektiver Aspekte der Klangwahrnehmung“ einzulassen.

Viele Grüße, Peter Schneider



Ehemaliges Hochschulgebäude



Herbert Haag beim Unterricht

Im November 2015 feierte meine Cousine, die in Paris lebt, ihren runden Geburtstag im Elsass. Da dachte ich mir: "Na, das wird ja wohl nicht die alte Villa sein, in der wir einige Probewochen mit dem KI-Chor gemacht haben....?" Und bei der Anfahrt war es genau dieses alte wunderschöne Anwesen! Wie durch Zauberhand waren meine Frau, meine Tochter und ich sogar in dem selben Zimmer untergebracht, in dem ich jedes mal übernachtet hatte - eine wunderbare Erinnerung! Nur die Pferde waren in der Nacht nicht so laut... (das verstehen nur die, die dabei waren.)

Viele Grüße, Dieter Wagner

Eine kleine Anekdote aus dem Gehörbildungsunterricht bei Prof. Burkhard Kinzler: Von draußen dringt Baulärm in den Unterrichtsraum. Trotz geschlossener Fenster sind verschiedene Maschinen deutlich zu hören.

Die Studierenden haben Mühe, sich zu konzentrieren. Kommentar Burkhard Kinzler: „Wo kommt denn auf einmal dieses C-Dur her?!?“ Verdutzte Gesichter in der Runde... Seitdem ertappe ich mich hin und wieder bei der Höranalyse von Alltagsgeräuschen.

Herzliche Grüße aus Hannover, Henning Herzog



Meine Erinnerung ist:

Grundsolide Ausbildung, von der ich immer wieder profitiere; sehr auf die Praxis ausgerichtet bei gleichzeitig hohem Niveau.

Viele Grüße vom Bodensee. Ich bin hier im Schuldienst tätig, gönne mir aber noch gelegentliche aktive „Ausflüge“ in die schöne Welt der Kirchenmusik.

Ihr Tiloudin Anjarwalla

Am liebsten würde ich den Studenten zurufen:

Übt, Leute, übt! Viele Fähigkeiten, die man im Kantorenalltag braucht, kann man sowieso nicht im Studium lernen. Aber diese intensive Beschäftigung mit der Materie „Musik“, das Eindringen in den Kosmos der Töne ist ein wertvolles Kapital. Begegnungen mit Musikern, besondere Projekte und Konzerte sind ein Erinnerungsschatz der Studienzzeit...

Herzlich grüßt Philipp Popp



Andrea Stegmann



Eugen Polus



Gerhard Luchterhandt



Chorwochenende

Gerne erinnere ich mich an meinen Orgelunterricht bei Gerhard Wagner. Er hat mir fachlich wie menschlich (ein Mensch, den es zu entdecken galt - das hat sich sehr gelohnt!) einen großen Werkzeugkoffer mit auf den Weg gegeben. Ebenso erinnere ich mich an kontroverse und mitunter haarsträubende Diskussionen im Aufenthaltsraum zum Thema „Populärmusik“. Heute sehe ich das mit einem Schmunzeln. Es ging damals noch ziemlich konservativ zu in HD. Heute wünsche ich der Hochschule, dass sie die nötige Offenheit und Weitsicht besitzt, in diesen für die Kirche nicht einfachen Zeiten die Lust an der Vielfalt der Kirchenmusik zu wecken und zu erhalten. Kurzum: Ich wünsche der „alten Dame HfK“, wie Sie sie nennen, dass man ihr das Alter nicht anmerkt.

Herzliche Grüße aus Wolfsburg, Paul-Gerhard Blüthner

Die HfK, die zu meiner Zeit noch KI hieß, hat mein musikalisches Erwachsenwerden entscheidend geprägt.

Durch die Überschaubarkeit der Hochschule, in der jeder jeden kannte, entstand eine Verbindlichkeit, die die Nachteile dieser Kleinst-Schule mehr als wettmachte. Vieles von dem, woran wir Studierenden uns damals geliebt haben, erscheint mir rückblickend als wichtig im Sinne des Erlernens der Fähigkeit zur kritischen Auseinandersetzung. Und die Schule hat uns Studierenden damals vieles ermöglicht, wofür ich heute noch dankbar bin. Als ein Beispiel will ich die Aufführung (im Rahmen der Dirigier-Abschlussprüfung) von Strawinskys „Histoire du Soldat“ gemeinsam mit einer aus der Schweiz angereisten Theater-Compagnie nennen. Diese Truppe war für etliche Wochen unter abenteuerlichen Bedingungen in einem Kirchengemeindehaus nahe Heidelberg untergebracht, hat sich dort das Stück schauspielerisch und tänzerisch erarbeitet, alle Kostüme selbst genäht und uns mit ihrer künstlerischen Unbedingtheit und ihrem Feuer angesteckt.

Die Auseinandersetzung mit Strawinskys Partitur war prägend für mein musikalisches Denken - und hat mein Dirigieren auf eine neue Stufe der Souveränität gebracht.

Auch die damals heftig geführten Diskussionen über historisch informierte Aufführungspraxis, die Auseinandersetzung z.B. mit alten Fingersätzen, historischen Temperaturen und Artikulationsproblemen haben mich vielleicht gerade deshalb so weitergebracht, weil die Haltung der damaligen Orgel-Dozierenden zu diesen Fragen alles andere als einhellig war, um es vorsichtig auszudrücken. Die Vielfalt der Meinungen und die damit verbundene Brisanz beim Diskutieren kann ich heute als Bereicherung sehen, auch wenn das damals, beim „Nahkampf“ der verschiedenen Lager, nicht immer angenehm war. Letztlich sind aus solcherart fachlicher Auseinandersetzungen Künstlerpersönlichkeiten hervorgegangen, die die (kirchen-)musikalische Landschaft in Deutschland und darüber hinaus bis heute prägen.

Und noch einen wesentlichen Aspekt möchte ich abschließend erwähnen: durch das tägliche Miteinander sind unter uns Studierenden Freundschaften entstanden, die Jahre und Jahrzehnte, zum Teil bis heute gehalten haben, und das ist eine Qualität der HfK, die viele „größere“ Ausbildungsstätten nicht zu bieten haben.

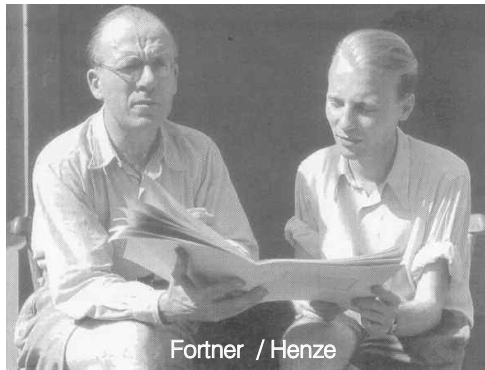
Jetzt sind es ein paar mehr als drei Sätze geworden.

Herzliche Grüße, Burkhard Kinzler



H.M. Poppen

Ich habe sieben Jahre in Heidelberg gelebt. Das prägt. Und manches verklärt sich im Rückblick ins Romantische. Das muss an der Stadt liegen.



Fortner / Henze

Dabei habe ich im Grunde ein solides Rüstzeug für meinen Beruf mitbekommen: eine profunde Probentechnik, analytisches Werkzeug, hilfreiche Körpererfahrungen, geistliche Nahrung.

Nein: ich habe einfach das Studium am KI (als die alte Dame HfK noch eine junge Frau war) genossen.

Liebe Grüße, Heinz-Hermann Grube, Lübbecke/Westfalen

Noch heute zehre ich von meinem im Studium in Heidelberg erworbenen Repertoire an Orgelliteratur. Nie mehr hatte ich soviel Zeit zum Üben, soviel Anregungen durch die Ratschläge der Orgellehrer. Das bleibt mir kostbar. - Eva-Maria Stephan hat mir ein gutes Stück ihrer Liebe zur a-cappella-Chormusik mit auf den Weg gegeben. Für beides bin ich dankbar. Und dass

die Realität einer großen kirchenmusikalischen Arbeit dann ganz anders aussieht als im Studium vorgestellt, das habe ich bei Rolf Schweizer erfahren dürfen.

Mit freundlichen Grüßen, KMD Hermann Feist, Lahr

Die HfK hat mich in meiner Studienzeit durch kurze Wege, fachlich höchstqualifizierte Lehrkräfte und eine Persönlichkeitsbildung auf Augenhöhe entscheidend auf meinem Lebensweg geprägt. Ich bin dankbar für diese Ausbildungszeit und zehre noch immer täglich von wichtigen Erfahrungen, die ich in diesen vier Jahren machen durfte.

Johannes Balbach-Nohl (Kirchenmusik-B 2008, KA Gesang 2010)





Hermann Schäffer Bernd Stegmann Wolfgang Herbst

Ich habe an der HfK eine umfassende, qualitativ sehr hochwertige und menschlich ausgezeichnete Ausbildung erfahren. In besonderer Erinnerung bleibt mir die Einweihung der restaurierten Voit-Orgel in der Stadthalle 1993, bei der ich im Eröffnungsprogramm mitwirken durfte. Inspirierend waren auch immer die durchdachten Konzertprogramme mit einer Vielzahl von Chorwerken, die z.B. in Vespers in der Peterskirche aufgeführt wurden.

*Martin Baumann
(Bezirkskantor Kirchenkreis Kaufungen und Lehrbeauftragter für Orgel am Institut für Musik der Universität Kassel)*

In meiner - noch nicht allzu lange zurückliegenden - Studienzeit an der HfK wurde häufig der in besonderem Maße gegebene Praxisbezug des Kirchenmusikstudiums an der HfK hervorgehoben.

Meiner Meinung nach ist es nicht der Praxisbezug allein, der die HfK auszeichnet - dieser würde vielleicht andernorts mit einem Defizit an „akademischen“ Inhalten einhergehen, sondern gerade die angestrebte tiefgründige Vernetzung von Theoretischem und Praktischem. Ein hervorragendes Beispiel einer Lehrveranstaltung, die dies bereits konzeptuell in besonderem Maße verkörpert, ist der Seminargottesdienst unter der Leitung von Prof. Dr. Mautner.

Herzliche Grüße, Christoph Bornheimer

Erinnerungen an ein Studium in den 80ern:

Das Kl,

- das waren Damen und Herren Dozenten in Kostüm, Anzug und Jackett, die gelegentlich zu entsprechenden abendlichen Veranstaltungen auch lustig werden konnten.
- das war ein Kennenlernen bajuwarischen Humors und Hennessemer Liedguts.
- das war Herr Dallmann, der gerne vorne saß und zum Klatschen eine Hand unten fixierte, um mit der anderen von oben drauf zu schlagen, was akustisch und optisch einen großen Effekt besaß.
- das war Peter Schumann mit vielen Witzen und der (kleinen) Sehnsucht nach Italien.
- das war u.a. ein Rosenmontag bei Wolf „Eddy“ Merx und Martin Torp (edowitsch), an dem, schon weit in Richtung Dienstag, sich ein Wahnsinnspianist an den Flügel setzte, um den Mephistowalzer von Liszt zu spielen, es tanzte die Feuerzangenbowle mit dem harmonischen Verlauf des Stückes um die Wette.
- das war schließlich das Finden des Singens bei Wolfgang Neumann und der wachsende Wunsch, sich außerhalb von Kirchenmauern zu bewegen.



Niklas Sikner

Und jetzt bin ich selbst Dozent hier, nach 24 Jahren, manchmal mit Jackett?!

Viele Grüße, Matthias Horn

In meinem Studium in Heidelberg habe ich durch hervorragende Lehrer in Tonsatz und Liturgischem Orgelspiel - eigentlich von meiner Herkunft



Wolfgang Dallmann

ganz klassisch geprägt - meine Liebe zum Jazz entdeckt, noch im Studium mein Jazz-Ensemble „Amuse Gueule“ gegründet und konnte auch als erster Prüfling im Nebenfach Jazzklavier den Grundstein für meine spätere Berufung zum Populärmusikbeauftragten der Evangelischen Landeskirche der Pfalz legen.

Gruß, Maurice Croissant

„Geradeaus kann man nicht sehr weit kommen“ (Antoine de Saint – Exupéry)
Als ich 1998 nach Heidelberg kam, hatte ich bereits ein Chorleitungstudium in Litauen hinter mir. Doch musste ich die Probentechnik der russischen Dirigierschule an den Haken hängen.

Für die Offenheit, nette Dozenten, viele tolle Praxiserfahrungen, lustige Kommilitonen, tolle Konzerte und Gottesdienste, KMD Prof. B. Stegmann für die deutsche Probentechnik, Orchesterleitung und Schlagtechnik, die Entdeckung der eigenen Stimme bei Herrn W. Neumann und Frau H. Luchterhandt, Erlernen des Orgelspiels bei KMD Prof. H. Schäfer, Liturgisches Orgelspiel bei KMD Prof. C. Klomp, Klavier bei Prof. E. Polus und vieles mehr, was ich nicht geradeaus in der Hochschule erlernen durfte, bin ich heute sehr dankbar.

Und der „alten Dame“ wünsche ich von Herzen viele spannende, ungerade Wege, die auch offen sind für den Wandel der Zeit!

Herzliche Grüße, Laura Škarnulyté, Kantorin in Stein

Stressig wars, schön wars aber auch und bis auf die alten Schlüssel konnte ich alles irgendwann mal im Beruf brauchen. HD war die richtige Wahl für mich – weiter so, alte Dame HfK!

Herzlich, Ihr Gerd-Peter Münden



Stefan Viegelahn



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

Berichte

Kurzberichte

(Kinder-) Chor-, Gospel- und Orgelprojekte

Vom 7.-11. März veranstaltete die HfK ein SingBach-Projekt, das unter der bewährten und mitreißenden Leitung von Friedhilde Trüün in einem Konzert in der Christuskirche, vor über 800 Zuhörerinnen und Zuhörern seinen Höhepunkt fand. Rund 280 Kinder aus Heidelberg und Umgebung fanden sich eine Woche lang in unserer Hochschule ein, um das anspruchsvolle Programm einzustudieren. Die Lehrerinnen der entsprechenden Schulklassen unterstützten das Projekt vorbildlich und geben im Folgenden einige Eindrücke dieser großen Unternehmung wieder.

■ SingBach-Konzert in der Christuskirche mit Friedhilde Trüün

So, das haben wir nun davon:

Gib mir ma-ha-ha-ha-hainen Jesum wieder beim Wäscheaufhängen - Kling meine kleine Melodie, schwing dich nach oben wie noch nie beim Kochen und das Ergreifendste: unterwegs mit unseren Schülerinnen der 3. Klasse zur OEG- Haltestelle und die Kinder singen „Komm sing mit, das macht fit“!! (Kommentar einiger jugendlicher Beobachter: „Eye!“)

Was ist passiert?

Eine ergreifende und stärkende Woche liegt hinter uns – an 5 Tagen, je zwei Stunden Chorprobe zu SingBach in der HfK Heidelberg, unter der begeisternden Leitung von Frau Friedhilde Trüün. Mit Stimmbildung, informativen und erklärenden Passagen zum Leben und Wirken von Johann Sebastian Bach und dem Leben Jesu förderte und forderte Fr. Trüün unsere Kinder.



Gelehrt hat sie neben Texten und Melodien auch aufrechtes Sitzen – Stützen – langes Stehen, aufmerksames Zuhören, Durchhaltevermögen, Hand vorm Mund beim Gähnen (bei Gelingen, gab es ein Gummibärchen), Taschentuch benutzen, statt Nase hochziehen, Klettverschlüsse an den Schuhen einfach mal zulassen!!! Das war wunderbar! Wer nichts einfordert, bekommt auch nichts – wie wahr, das konnte man von Tag zu Tag von der hinteren Reihe aus, die für uns Lehrerinnen zur Verfügung stand, erleben.

Immer deutlicher konnten die Texte mitgesungen, die Höhen erreicht, das Stimmmäxchen aktiviert werden und immer einfacher wurde es auch, durch kleine Berührungen, unsere Kinder ans „Stützen“ zu erinnern.

Ganz klar, nicht jedes Kind findet Singen toll! Fußball, klar, da wird ohne Meuterei gern mal 2 Stunden trainiert. Auch der Elfmeter muss geübt werden. Doch gerade in der Grundschule haben die Kinder oft keinen Musikunterricht bei ausgebildeten Fachkräften. Und auch wenn Musik einmal die Woche eine Stunde tatsächlich unterrichtet wird und alle gesund an diesem Tag sind – ein Eintauchen in Töne, ein Erklängen lassen mit dem und durch den ganzen Körper, Stimmbildung – das gibt es wenig.



Und dann bekommt man plötzlich so ein Geschenk!

Bei der Einführungsveranstaltung für die Lehrkräfte stellte Fr. Trüün sich und ihre Stimmbildung vor. Ein begeisterter Nachmittag, an dem man nach Hause fuhr und mit lachendem Herzen ganz sicher wusste – das ist es!! 100%ig.

Nicht alle Klassen, die sich auf die Ausschreibung gemeldet hatten, konnten an der Sache teilnehmen. Trotzdem waren die Lehrerinnen da und zeigten ihr großes Interesse an dem Projekt. Die Organisation wurde besprochen und uns die Räume der Hochschule gezeigt.

Zum Beispiel erläuterte Frau Trüün, wie wichtig es für sie ist, jedes Kind mit Handschlag und dem Namen zu begrüßen. Sie eröffnete damit einen persönlichen Kontakt zum Kind, der ihr an der Art des Händegebens und an dem Blick, den sie mit ihren Augen ebenfalls einforderte, viel über die Energie, die da mitgebracht wird, vermittelt. Also stehen die Kinder mit Namenskleber jeden Morgen vor Beginn der Probe in einer Reihe, sodass diese Begrüßung auch reibungslos stattfinden kann. Nicht nur eine höfliche Geste - mit diesem Ritual wurde auch ein Vertrag mit jedem Kind abgeschlossen, sich auf beiden Seiten mit allen Kräften für ein Gelingen dieses Konzertes einzusetzen.

Und mit bewundernswertem Gedächtnis konnte Fr. Trüün während der Proben - und auch während des Konzertes - Kinder einzeln mit Namen ansprechen und so an den Vertrag erinnern.

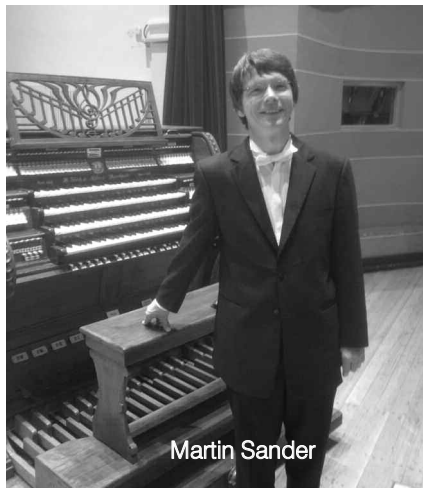
Leider durften auch Kinder von ihren Eltern aus nicht teilnehmen, weil ihre Religion es verbiete, christliche Kirchen zu betreten. Für die meisten Kinder war diese Woche zwar anstrengend, aber ein echtes Erlebnis, an welches sie sich immer erinnern werden. Ob sich unsere Schülerinnen noch in einigen Wochen so gut an ein oder zwei Stücke erinnern, dass sie es bei unserer Schulversammlung singen können? Der Wille dazu wurde schon mehrfach kund getan.

Gerne würden wir wieder bei einem solchen Projekt teilnehmen und den Schülern diese unglaubliche Erfahrung angeeignet lassen.

*Angelika Füllemann, Nicole Ruch
Fröbelschule*

■ Meisterkurs Orgel mit Martin Sander - „Bis in die kleinste musikalische Einheit“

Eines gilt nach wie vor: Max Reger hat es in sich. Diese Erfahrung machten zwölf Studenten der HfK, die von Prof. Dr. Martin Sander aus Detmold im Rahmen der Heidelberger Max-Reger-Tage 2016 unterrichtet wurden. Der Kurs fand vom 1.-3. Oktober 2016 an den historischen Orgeln der Heidelberger Stadthalle und der Christuskirche statt.



Martin Sander, international gefragter Orgelsolist, ist in Heidelberg kein Unbekannter. Er war von 1999-2012 Professor für künstlerisches Orgelspiel an der HfK. Darüber hinaus widmete er sich in seiner Heidelberger Zeit mit besonderer Hingabe der Orgel der Stadthalle und produzierte CD-Einspielungen an ihr. Die deutsche Romantik, insbesondere das Werk Max Regers, ist einer seiner Repertoire-Schwerpunkte.

Nach dem in jeder Hinsicht beeindruckenden und inspirierenden Auftaktkonzert der Max-Reger-Tage am Abend zuvor, sitzen die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des Reger-Interpretationskurses gespannt auf der hell erleuchteten Bühne der Heidelberger Stadthalle. Im Halbrund um den aufwändig verzierten historischen Spieltisch der Voit-Organ von 1903, an der Max Reger selbst gespielt haben soll, haben alle der jungen Kirchenmusikstudierenden freie Sicht auf die vielen Funktionstasten und Fußschalter des Instruments. So auch auf die Crescendowalze.

Damit die Pneumatik nicht irgendwie in auffälligen Stufen immer mehr Register zuschaltet, bedarf es einer präzisen Fußarbeit. Die erste Freiwillige macht es sich auf der Orgelbank bequem. Es gilt, eine C-Dur-Tonleiter vom Pianissimo bis zur vollen

Orgel zu spielen – und zwar: gleichmäßig. Keine leichte Übung. „Wie einen Auftakt denken“, hilft Martin Sander und lässt nicht locker, bis nicht jeder einzelne Teilnehmer eine saubere Version abgeliefert hat.

Jeder Tonwechsel bekommt eine maximale Aufmerksamkeit, und doch muss die ganze Leiter im Blick bleiben: die verbleibenden Lautstärkestufen wollen richtig eingeteilt sein. Diese Gründlichkeit wird sich durch die gesamten drei Kurstage ziehen, jede Phrase wird auf ihre kleinste musikalische Einheit hin untersucht.

Ein Repertoire von kurzen Choralvorspielen bis zu einigen der großen Choralfantasien haben die Teilnehmer vorbereitet und Martin Sander widmet sich mit größter Sorgfalt jedem Stück und allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern. Mit großen Gesten „kurzelt“ er die Organisten beim Spiel an und vermittelt fesselnde Phrasengestaltung. Manchmal braucht es einen kurzen Kommentar Sanders („Das war mit Schweller gespielt. Jetzt bitte noch einmal mit Schweller und Herz.“), manchmal muss der Kursteilnehmer eine Stelle vorsingen, bevor er sie spielen darf.

Neben der intensiven Detailarbeit an den Stücken werden Registrierungen ausführlich im Plenum besprochen. Hierzu gehört auch der richtige Einsatz der Funktionen der symphonischen Orgel, über die beide Kursinstrumente beispielhaft verfügen. Damit ist der Rundumschlag des Interpretationskurses komplett. Und nicht nur dies: Besonders in Erinnerung werden den Teilnehmern auch die vielen Anekdoten bleiben, die ein Hineinversetzen in die facettenreiche Person Regers und seiner Weggefährten ermöglichten.

Matthias Berges

■ „Singen ohne Grenzen“ - Chorleitung im interkulturellen Dialog

Vor gut eineinhalb Jahren kam eine Sängerin aus dem Chor zu mir und sagte: „Hey Jens, ich hätte acht neue Sänger für uns“. Ich wurde etwas hellhörig und fragte: „Okay, wo ist der Haken?“ Nach kurzer Stille kam als Antwort: „Es sind Flüchtlinge.“

Es war Ende des Jahres 2014. Die große Flüchtlingswelle stand noch bevor. Man hörte zwar schon von größeren Menschenmassen, die vor Bürgerkrieg und IS-Terror flüchteten, jedoch blieb die konkrete Auseinandersetzung mit dieser Thematik noch aus und war medial noch nicht derart präsent. Auch war tatsächlich zu diesem Zeitpunkt nur wenigen bewusst, dass ganz in der Nähe des Chores ein großes Flüchtlingslager, in der ehem. US-Army Kaserne Tomkins Barracks Schwetzingen, mit über 1000 Plätzen für Flüchtlinge errichtet wurde.

Über den Kontakt zu einer Sozialarbeiterin vor Ort wurde eben diese Anfrage an uns heran getragen. Recht unbedarft und neugierig gab ich mein Einverständnis und war sehr gespannt, was da auf mich zukommen würde. Kurz darauf traf ich mich zu einem Gespräch mit der Sozialarbeiterin, in dem ich dann einiges über die Sängerinnen und Sänger erfuhr. Sie berichtete, dass der Wunsch geäußert wurde, wieder singen zu können. Einige Flüchtlinge sangen ja bereits in ihrer Heimat in Chören (meistens Kirchenchöre). Was das genau heißt, sollte sich später herausstellen. Kurz darauf traf ich mich mit den acht Interessenten und der Sozialarbeiterin vor der regulären Chorprobe, um mir vor der Eingliederung ein Bild zu machen und vielleicht auch schon etwas über Stimme und Lage herausfinden zu können. Es sollte eine sehr aufschlussreiche Runde werden, die alle dann doch stark forderte. Die Flüchtlinge kamen aus Eritrea, Nigeria, Togo und Somalia. Fast niemand von ihnen war in der Lage, sich mit den anderen zu verständigen. Einige waren sehr aufgeschlossen und fast euphorisch, andere verängstigt und zurückhaltend.

Es sollte in dieser Runde nicht um Vergangenheit und Fluchtgeschichten gehen, sondern nur darum, sich vorzustellen und einander kennen zu lernen. Im Camp selbst trafen viele verschiedene Ethnien mit verschiedenen Sprachen aufeinander. Nicht selten kam es dabei zu Streitigkeiten und Gewalt. Daher wunderte es nicht, dass es relativ schwierig war, als Gruppe ins Gespräch zu kommen, und das nicht nur, weil nicht alle des Englischen auf gleiche Weise mächtig waren, vom Deutschen ganz zu schweigen. Vor dem Gespräch dachte ich in meiner naiv mitteleuropäischen Auffassung: „Super! Afrikaner mit großen Stimmen, wie man sie aus dem Fernsehen und von Gospelformationen her kennt!“ Doch während der Arbeit mit „echten“ Menschen kommt es eben manchmal anders. Plötzlich war meine Aufgabe primär nicht mehr, einen noch größeren Chor zu formen, sondern diese Menschen überhaupt zum Singen zu bringen und Ihnen für die bevorstehende Arbeit Mut zu machen, sie zu integrieren! Der Chor nahm die Gäste sehr herzlich auf, somit waren erste Ängste auch schon einmal beseitigt. Dass ich es mit einer völlig fremden Kultur zu tun hatte, wurde mir im Laufe der Probenarbeit klar. Was für uns normal war, war für unsere afrikanischen Sänger noch lange nicht selbstverständlich.

Ein sehr großes Problem, welches wir bis heute zwar verbessert, aber noch lange nicht behoben haben, ist die Pünktlichkeit. Was für den Preußen in uns eine Tugend ist, bedeutet für andere eben nur belanglose Haarspalterei. Bei uns ist man für gewöhnlich schon vor der Zeit bei einem festen Termin und einige Minuten Verspätung werden in unseren Breiten mit einem Au-



genzwickern akzeptiert. Wie pingelig wir Deutschen doch sind, wird uns dann klar, wenn auf eine Uhrzeit gute eineinhalb Stunden draufgepackt werden und völliges Verwundern darüber herrscht, dass die Probe plötzlich schon vorbei sein soll. Brikhti erzählte mir einmal: „Wenn in Eritrea der Bus um 11 Uhr kommen soll, kommt er vielleicht um 12 Uhr, um 14 Uhr oder, wie in den meisten Fällen, einfach mal gar nicht. Das ist normal, dann geht man eben wieder nach Hause. Bei uns unvorstellbar! Es ist schwierig, überzeugend zu vermitteln, warum man die Uhr etwas genauer lesen muss. Wirklich verstanden haben sie es zwar noch nicht, aber mittlerweile, nach einem Jahr, machen sie das „Spielchen“ der Deutschen eben mit und sind auch meistens relativ pünktlich.“

Um ein solches Projekt am Laufen zu halten, war eine nicht zu vernachlässigende Hintergrundorganisation notwendig. Es musste ein Fahrdienst eingerichtet werden, da die Tompkins Barracks zu Fuß nicht gut zu erreichen sind. Auch mussten Termine, Auftritte und Reisen (Probewochenenden) mit der Campleitung abgesprochen und von ihr genehmigt werden. Wichtig ist auch das Miteinander, besonders, wenn hier Menschen ganz alleine und ohne muttersprachliches Gegenüber in eine Chor-

gemeinschaft integriert werden sollen. An dieser Stelle muss ich ein großes Lob an meinen Chor richten, der mit Kleider- und Sachspenden und einer riesigen zeitlichen Investition ihr Möglichstes tut, dass sich die Afrikaner bei uns wohlfühlen. Ohne die Mithilfe der einzelnen Sängerinnen und Sänger, sei es außer- oder innerhalb der Chorprobe, wäre es sehr schwierig bis gar nicht möglich, dieses Projekt am Leben zu erhalten.

Was ist nun zu beachten und was musste sich verändern?

Wenn wir es mit anderen, für uns fremden Kulturen zu tun haben, sind es nicht nur die Verhaltensweisen, sondern - was für uns als Chorleiter von größerer Bedeutung sein wird - es ist die SPRACHE. Man sieht sich Menschen gegenüber, die eine derart fremde Sprache sprechen, dass es schwer fällt, nur ansatzweise Laute zu erkennen, die den Sprachen in Mitteleuropa ähneln. Vokale, wie wir sie hier gebrauchen (damit sei auch der angelsächsische und frankophone Raum gemeint)



existieren hier in dieser Form nicht. Es stellte sich als wahnsinnig schwer heraus, beispielsweise ein rundes [o] oder [i] zu formen. Man überlege sich nur, wie schwer sich ein französischer Chor damit tut, Brahms zu singen. Da es bekanntlich nicht nur reicht, die richtigen Töne zu singen, sondern auch Farbe und Form der gesungenen Vokale eine große Rolle spielen, kris-

tallisierte sich schon mal ein großer Schwerpunkt einer solchen Integration auf klanglicher Basis heraus. Denn letztendlich ist es genau das: Wir integrieren die Menschen in unseren Klang, quasi in unser kulturelles Erbe. Wenn man abendländische Kultur vermitteln will, ist hier eine der besten Plattformen geschaffen. Denn: eine solche Chorkultur wie in Europa, existiert in Mittel- und Ostafrika schlichtweg nicht. Chöre dort sind meistens an Kirchen angebunden und singen einstimmige lokale Gesänge oder Spirituals. Allenfalls wird darüber improvisiert. Dass man in einem deutschen Chor verschiedene Stimmen singt, die fest geschrieben stehen, man laut und leise singt, dass man längere Zeit so ein Stück üben muss, ist nicht bekannt. Wir müssen uns im Klaren darüber sein, dass selbst die ausnotierten „afrikanischen“ Chorsätze unserem Verständnis von Satztechnik unterliegen. Mit Originalgesängen hat das meistens wenig zu tun. Abgesehen davon, dass das meiste Material Zulu-Weisen sind, die vielleicht in ähnlicher Gestalt improvisiert einmal so geklungen haben könnten. Ausnotierte Mehrstimmigkeit ist jedenfalls im Osten Afrikas weitestgehend unbekannt. Womit wir zum zweiten Punkt kämen, der eine Menge Aufmerksamkeit erfordert.

Gerade in den Mittel- und Unterstimmen sind Ungeübte (nicht nur Afrikaner, manchmal auch Einheimische) schnell überfordert. Nun gilt es, probenmethodisch auf die Bedürfnisse der Sänger einzugehen. Wichtig ist an dieser Stelle sehr genaues und langsames Vorsingen. Eine unterstützende Gestik ist ebenfalls ratsam, wie auch bei den technischen Ansagen. Man muss sich darauf einstellen, dass Probensequenzen ggf. wiederholt werden müssen. Grundsätzlich unterscheidet sich diese Arbeit aber weniger von der mit einem normalen Laienchor. Jedoch muss man darauf achten, so wenig wie möglich zu sprechen und sich ein kleines Repertoire an Schlagworten zurecht zu legen. Das hat den Grund, dass die Afrikaner diese deutschen Begriffe sehr schnell mit Handlungen assoziieren können. Somit spart man sich eine bilinguale Probe, die (aus Erfahrung) wahnsinnig anstrengend und zeitaufwändig werden kann.

Natürlich funktioniert nicht alles in der Gruppe, somit muss man manchmal auch einzeln Stimmbildung oder Sprachtraining initiieren. Rücksprachen mit einer Logopädin sind gerade bei der phonetischen Vermittlung sehr hilfreich. Momentan bekommt jede Sängerin und jeder Sänger vor der regulären Probe auch eine kleine Einzelstimmbildung. Ich versuche da immer drei bis vier pro Termin zu unterrichten. Im Vordergrund sollte immer der Chorklang stehen, daher sind gezielte Einheiten mit bestimmten Sängern sehr sinnvoll und ertragreich.

Warum ist diese Arbeit für die Zukunft so wichtig?

Manche Soziologen sprechen von einer echten Völkerwanderung des 21. Jahrhunderts. Wir müssen uns darauf einstellen, dass viele nicht nur Sicherheit in Deutschland suchen, sondern vielleicht eine ganz neue Lebensperspektive in Europa. Viele werden bleiben, einige werden zurückgehen. Doch ich bin mir sicher, dass die Kirchengemeinden dadurch sehr viel heterogener werden und wir es dann nicht mehr mit Flüchtlingen, sondern mit ganz normalen Gemeindemitgliedern zu tun haben, die gerne im Chor singen möchten. Vielleicht sogar in Eurem.

Daher kann ich Euch nur ermutigen, Euch mit der Materie, auf menschlicher, klanglicher, sprachlicher und stimmbildnerischer Ebene auseinander zu setzen. Letztlich wollen wir ja immer einen homogenen Klang formen. Denn das ist es ja, was einen Chor von einem Konvolut an Einzelsängern unterscheidet. Und dazu brauchen wir ein paar methodische Werkzeuge mehr oder einen intensiveren Einsatz, damit wir auch jede mögliche Herausforderung in den Griff bekommen. Integration ist nicht ganz einfach. Aber gerade als Chorleiter haben wir die Möglichkeit ein großes Stück dazu beizutragen.

Das bedeutet vor allem ANKOMMEN! In der Kultur, in der Gruppe, in der Musik, im CHOR!

Jens Hoffmann

■ „Jesus, be my fence!“ Die Heidelberger Summer School 2016 mit Christoph Schönherr

Bach, Reger, Mendelssohn. Für uns Kirchenmusiker sind diese Komponisten Teil, wenn nicht sogar Grund unseres Studiums. Auch im Rahmen der Summer School waren die Projekte bisher recht klassisch geprägt: Beispielsweise *Der Messias* von Händel, *Die Schöpfung* von Haydn oder das Frauenschola-Projekt *Hildegard von Bingen* mit Benjamin Bagby.

Nicht so dieses Jahr: Zum Thema „Jesus: Mensch – Prophet – Messias“ konnten wir Christoph Schönherr gewinnen, eine Koryphäe auf dem Gebiet Pop und Gospel, der sich auf eine Woche Projektarbeit mit dem Hochschulchor einließ und zugegeben skeptisch war, ob dies in so kurzer Zeit machbar sei. Aber auch auf Seiten der Studierenden gab es Zweifel, ob man ein Konzert mit dem Titel „A Gospel Celebration“ überstehen werde, wo doch eigentlich etwas Klassisches viel angebrachter sei. Es sollte anders kommen.



Mit packenden und neuartigen Einsingübungen und einer sympathischen Chorleiterpersönlichkeit, die uns aufweckte, motivierte, zum Lachen brachte und uns Ideen für die eigene Praxis gab, wurden wir schließlich alle zu schnipsenden und fröhlich pfeifenden Chorsängern, die jeden Tag der Woche mit Ohrwürmern nach Hause gingen.

Dabei kam uns die klassische Gesangsausbildung zwar zugute, dennoch gab es Schwierigkeiten, bei Rhythmus, Phrasierung und Aussprache nicht ins Ungefähre zu gelangen. Schönherr jedoch wusste zu allem Tipps, wie zum Beispiel der Rhythmus vereinfacht oder wenigstens verdeutlicht würde – sei es mit Silben oder Klatschübungen wie der „hand to hand“-Methode.

Zu den geprobtten Werken gehörten unter anderem das berühmte „Hallelujah“ und „Rejoice!“ aus dem Album „A Soulful Celebration“, worauf Stücke aus Händels „Messias“ bearbeitet und mit Größen wie Stevie Wonder und *Take 6* zu hören sind.

Das Konzert am 08. Juli schloss die spannende und nicht zuletzt auch herausfordernde Chorwoche schließlich ab. Mit Dozenten der Hochschule und anderen Musikern erfreute der Badische Kammerchor mit Solisten und Band ein zahlreich erschienenenes Publikum in der Heidelberger Friedenskirche.

Und uns allen war klar: Dies war nicht unser letztes Hochschulchorkonzert mit Gospelsongs – und, natürlich, „Jesus as our fence!“

Carla Braun

■ Klassenkonzert in der Heilig-Geist-Kirche

Ein besonderes Klassenkonzert von Mitgliedern meiner Orgelklasse fand in der Adventszeit 2015 in der Heidelberger Heilig-Geist-Kirche statt: Birgit Koerting, André Kraushaar, Benedikt Schwarz und Paul Tarling spielten Olivier Messiaens Weihnachtszyklus *La Nativité du Seigneur* und brachten damit ein für die Orgelmusik des 20. Jahrhunderts zentrales Orgelwerk zu Gehör.

Mit der Orgel der Heilig-Geist-Kirche stand ein Instrument zur Verfügung, das über sämtliche Klangfarben verfügt, die für die expressive Musik des französischen Komponisten benötigt wird. Die Herren Schwarz und Kraushaar waren dabei für die eher meditativen Sätze wie z.B. „Desseins Éternels“ oder „Les Mages“ zuständig, Birgit Koerting und Paul Tarling eher für die virtuoseren Teile, wobei Tarling die Zuhörer insbesondere mit der Darstellung des spieltechnisch anspruchsvollsten Satzes „Dieu parmi nous“ begeisterte.

Um den Zuhörern die Musik näher zu bringen und zugleich den Kontrast zwischen Weihnachtsmarkttrubel vor der Kirche und spiritueller Stimmung in der Kirche zu überbrücken, führte ich in das Werk ein und las gemeinsam mit Anna Vogt die zu den einzelnen Sätzen gehörenden Texte in französischer und deutscher Fassung.

Carsten Klomp

■ Eine neue alte Orgel für die HfK

Seit dem Sommersemester 2016 verfügt unsere Hochschule über eine neue Orgel. Das ursprünglich 1984 vom Orgelbauer Woehl für das katholische Priesterseminar in Sigmaringen erbaute Instrument steht auf der der Schiegnitz-Orgel gegenüberliegenden Saalseite. Bei hochgelassenen Wänden stehen damit zwei formidable Unterrichtsinstrumente in den Sälen der HfK zur Verfügung. Gleichzeitig bildet das von seiner Prospektgestaltung her ein wenig an italienische Barockorgeln erinnernde und in warmen Holzönen gehaltene Instrument einen sehr gelungenen optischen Gegensatz zum eher Industriedesign-ähnlichen Äußeren der Schiegnitz-Orgel.

Nach dem Hinweis auf dieses Instrument durch den an unserem Hause lehrenden Prof. Dr. Michael Kaufmann, unternahm ich zusammen mit dem landeskirchlichen Orgelsachverständigen Dr. Martin Kares eine kleine Exkursion, um sich das preiswert

zu erwerbende Instrument aus der Nähe anzusehen. Schnell war klar, dass das Instrument eine Bereicherung der Unterrichts- und Überehmöglichkeiten der HfK darstellen würde.

Die von den Orgelbaufirmen Schiegnitz und Stützle in die HfK versetzte Woehl-Orgel ersetzt die vorher im Saal stehende Führer-Orgel, die nun in der Nähe des Genfer Sees ein neues Zuhause gefunden hat. Diese wurde zwar wegen ihrer klaren Orientierung am norddeutschen Barock von vielen HfK-lern sehr geschätzt, gleichzeitig aber als für den Unterricht deutlich zu klein erachtet. Das neue Instrument ist mit 17 Registern etwa doppelt so groß wie das Vorgängerinstrument, ist aber von seiner Disposition, seiner Intonation und Temperatur (Stimmung) her ebenfalls deutlich an barocken Vorbildern orientiert:

Hauptwerk:	Positiv:	Pedal:
Prinzipal 8'	Gedackt 8'	Subbass 16'
Bourdon 8'	Praestant 4'	Flöte 8'
Oktave 4'	Flöte 4'	Trompetenbass 8'
Flöte 4'	Flageolet 2'	
Nazard 2 2/3'	Quinte 1 1/3'	Tremulant auf alle Werke; II/I, I/Ped
Oktave 2'	Vox humana 8'	
Mixtur		
Dulzian 16'		

Carsten Klomp

■ Orgelbau und Orgelmusik als immaterielles Kulturerbe der UNESCO

Im Wintersemester 2013/14 habe ich meine Unterrichtstätigkeit an der Hochschule für Kirchenmusik (HfK) in Heidelberg im Fach Musikwissenschaft aufgenommen. Seither finden an der HfK auch die Kurse zur Aus- und Fortbildung für Orgelsachverständige statt, die von der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD) durchgeführt werden. Für die Studierenden besteht die Möglichkeit, diese als Wahlmodul zu belegen, wie es auch für die mittlerweile analog eingerichtete Ausbildung für Glockensachverständige (GSV) gilt.

Ende des Jahres 2013 wurde die VOD vom Bund Deutscher Orgelbaumeister (BDO) darauf aufmerksam gemacht, dass die Deutsche UNESCO-Sektion im Auftrag der Bundesregierung ein „Deutsches Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes“ anlegen solle, da die Bundesrepublik Deutschland dem UNESCO-Abkommen zur Bewahrung des immateriellen Kulturerbes beigetreten sei. Hierfür sei ein Aufruf zur Bewerbung ergangen, dem man aus formalen Gründen nicht Folge leisten könne, da man als Berufsverband mit wirtschaftlichen Interessen nicht antragsberechtigt sei. Diese Beschränkung gelte jedoch für die VOD nicht, so dass diese möglicherweise ein passendes Papier zum Thema Orgel erarbeiten könne. Im Präsidium der VOD machte man sich diese Idee zu eigen, wobei mir aufgrund meiner Erfahrungen mit projektbezogenen Förderanträgen die Aufgabe der Konzeption und Erstellung oblag.

Per definitionem zeichnet sich das immaterielle Kulturerbe aus durch „lebendige kulturelle Ausdrucksformen, die unmittelbar vom menschlichen Wissen und Können getragen“ und „in Form von Fertigkeiten, Können und Wissen weitergegeben, dabei immer wieder verändert und ständig neu geschaffen“ werden, „wenn Praktiken und Traditionen veränderten Umständen und Zeiten angepasst werden. Es geht beim immateriellen Kulturerbe um die konkrete praktizierte Ausdrucksform und ihre Bedeutung für die jeweiligen Gemeinschaften, Gruppen und ggf. Einzelpersonen.“

Demgemäß konnte sich eine mögliche Klassifikation des Themas Orgel nur auf die heutige Praxis bzw. deren konkrete Anwendung und nicht auf die Orgel als Musikinstrument oder gar auf ein ganz bestimmtes Objekt beziehen. Es war also für den Antrag die aktive Pflege im Bereich des Kulturguts Orgel zu beschreiben, die wiederum Orgelbau und Orgelmusik gleichermaßen umfaßt:

Der Umgang mit beidem, Orgelbau und Orgelmusik, findet täglich statt, da es in der Bundesrepublik Deutschland circa 50.000 Orgeln gibt, die in ständigem Gebrauch sind. Mehr als 400 mittelständige Handwerksbetriebe mit etwa 2.800 Mitarbeitern sind im Orgelbau tätig. Diese sanieren, restaurieren, rekonstruieren oder erbauen Instrumente. Sie sorgen sich um den teilweise viele Jahrhunderte alten Bestand unter denkmalpflegerischen Gesichtspunkten und leisten die Neuschöpfung wertvoller kunsthandwerklicher Objekte von größtmöglicher Nachhaltigkeit. Etwa 3.500 haupt- und mehrere zehntausend nebenberufliche Organisten, die in Gottesdiensten und Konzerten musizieren, vergegenwärtigen ein umfangreiches musikalisches Repertoire mit Musik vom Mittelalter bis in die Moderne. Der Vielzahl von um das Kulturgut Orgel versammelten Kompetenzen entspricht die Reichhaltigkeit der Orgelkunst in Deutschland. Die Orgel steht somit für die Tradierung von Kulturgut in lebendigen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhängen durch die Pflege technisch-kunsthandwerklicher und musikalisch-künstlerischer Ausdrucksformen. Ihr Gebrauch kann grundsätzlich von jedem Menschen erfahren werden, findet jedoch vor allem seine Identifikation mit den religiösen Riten der abendländisch-christlichen Kirchen und Konfessionen (Gottesdienst), den musischen Bedürfnissen eines bildungsorientierten Publikums (Konzert) oder im Rahmen der Event-Kultur. Darüber hinaus lassen sich bereits Kinder für die Orgelkunst begeistern, denen das Instrument in geschickter pädagogisch-didaktischer Aufbereitung entweder über die Medien, in einer persönlichen Begegnung oder in der Schule vermittelt wird.

Das Kulturgut Orgel ist ein gesamteuropäisches Phänomen. Alle wesentlichen Entwicklungsschritte seit dem Mittelalter haben in Europa stattgefunden, die meisten davon in den deutschsprachigen Ländern des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation bzw. dessen Nachfolgestaaten bis in die Gegenwart. Mehr als 90% aller weltweit vorhandenen historischen Orgeln stehen in den Ländern Europas; auch bei der Zahl der neueren Werke und Neubauten ist Europa im Vergleich zu den anderen Konti-

nenten deutlich überrepräsentiert. Hier haben sich im Verlaufe der Jahrhunderte länder- und epochenspezifische Schulen herausgebildet und zu wechselseitigen Einflüssen geführt. Das im Kulturgut Orgel enthaltene historische, künstlerische und handwerkliche Potential trägt per se zur Stärkung des europäischen Geistes bei. Dieses Bewußtsein prägt besonders die Orgelkultur in der Bundesrepublik Deutschland. Die Weitergabe des Wissens um das Kulturgut Orgel erfolgt von jeher in einem direkten Lehrer-Schüler-Verhältnis, das sowohl das Handwerk als auch das Spiel des Instruments prägt. Seit dem 20. Jahrhundert wird es bildungspolitisch flankiert durch eine umfassende Ausbildung an Berufsschulen und Hochschulinstituten.

Orgeln als Gesamtkunstwerke aus Architektur, Technik und Klang sind nach dieser Überzeugung beeindruckende Resultate menschlichen Denkens und Tuns. Gewachsen im Spannungsfeld von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft begleiten Instrumente und Musik zentrale Stationen des menschlichen Lebens. Sie markieren über Staatsgrenzen hinweg seit Jahrhunderten „soziale Orte“, an denen Menschen zusammenkommen. Daher hat der vielzitierte Satz Berechtigung, dass Europa in der Dorfkirche beginnt.

Diese Kette aus Argumentationen wurde innerhalb des Auswahlverfahrens bei der Bewertung durch die Kommissionen auf der Ebene des Landes Baden-Württemberg und des Bundes gewürdigt, so dass daraus im Dezember 2014 die Aufnahme von Orgelbau und Orgelmusik in das nationale Verzeichnis resultierte. Im März 2015 erfolgte in Berlin die Verleihung der Urkunde durch Kulturstaatsministerin Prof. Dr. Monika Grütters und Brunhild Kurth, Präsidentin der Kultusministerkonferenz. Im



Verleihung der Urkunde durch Kulturstaatsministerin Grütters und Kultusministerin Kurth an den Autor (Berlin, 16. März 2015)

Dezember 2015 wurde das Thema von der Bundesregierung für die internationale „Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit“ nominiert. Daraufhin erstellte ich den Antrag „Organ Craftsmanship and Music“ mitsamt einem diesen ergänzenden Präsentationsfilm, der Ende März 2016 bei der UNESCO in Paris eingereicht wurde und seither von der zwischenstaatlichen Kommission bezüglich der Aufnahme in die „Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity“ geprüft wird. Mit einer Bekanntgabe des Ergebnisses ist gegen Ende des Jahres 2017 zu rechnen.

Resultierend aus einem hoffentlich günstig vonstatten gehenden Verfahren sind die primären Ziele des Projektes die Gewinnung von Akzeptanz und Respekt vor den handwerklich-technischen und künstlerisch-musikalischen Leistungen der Orgelbau und Orgelmusik ausübenden Menschen und der weltweite Schutz von Orgelbau und Orgelmusik als immaterielles Kulturerbe. Als direkte Folge stellte die Bundesregierung im Jahr 2016 die Summe von fünf Millionen Euro zur Restaurierung historischer Orgeln zur Verfügung. Daraus werden u.a. auch zwei Sanierungen in Baden nach erfolgreich verlaufener Antragstellung beim Landesamt für Denkmalpflege in Baden-Württemberg gefördert, nämlich die Instandsetzung der Steinmeyer-Orgel (IV+P, 96 / 1911) in der Christuskirche Mannheim unter Leitung von OSV Dr. Martin Kares vom Orgel- und Glockenprüfungsamt der Evangelischen Kirche in Baden, und die der Mönch-Orgel (II+P, 11 / 1898) in der Sebastiankirche in Donaueschingen-Hubertshofen, die aus der Synagoge Konstanz 1925 dorthin transloziert worden war und somit der Vernichtung in der sogenannten Reichsprogromnacht 1938 durch die Schlägertruppen der Nationalsozialistischen Deutschen Arbeiterpartei (NSDAP) entgangen ist, unter meiner Leitung als Orgelinspektor für die Erzdiözese Freiburg. Als indirekte Folge zeichnet sich die verstärkte Bildung eines Bewußtseins um den Wert des Kulturguts Orgel (ideell) ab, für dessen Erhalt dauerhaft Ressourcen eingesetzt werden müssen (personell und finanziell).

Informationen zur deutschen Bewerbung von Orgelbau und Orgelmusik als immaterielles Kulturerbe der Menschheit 2016 finden sich im Internet auf den Seiten der UNESCO Deutschland (www.unesco.de) und der VOD (www.orgelexperte.de) sowie in den Berichten der Medien (Nachrichtenagenturen, Zeitschriften und Zeitungen). Der Präsentationsfilm ist auf folgender website aufrufbar:

<https://www.unesco.de/kultur/2016/orgelbau-und-musik-als-immaterielles-kulturerbe-der-menschheit-nomiiert.html> bzw. <https://www.youtube.com/watch?v=8iWfPs5m6XA>.

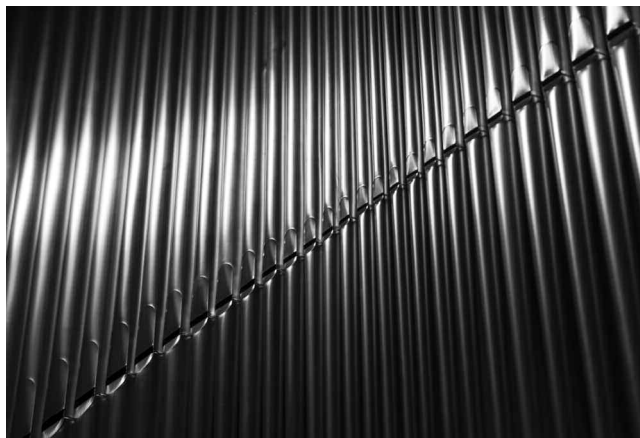
Michael G. Kaufmann



■ Auszeichnung für Orgelbauer Andreas Schiegnitz

Der Staatspreis & Förderpreis für das Kunsthandwerk Rheinland-Pfalz sowie ein Preis des Handwerks Rheinland-Pfalz gingen 2016 an die Orgelbaufirma Andreas Schiegnitz und sein eingereichtes Projekt „Saalorgel in der Hochschule für Kirchenmusik“.

Herzliche Gratulation dazu!



■ „Messiah“ – Studierende der HfK auf den Spuren von Georg Friedrich Händel

Im Verlauf des Kirchenmusikstudiums bietet die Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg ihren Studierenden die besondere Möglichkeit, durch die regelmäßige Organisation und Durchführung von Chorkonzerten mit dem Hochschulchor wichtige erste Erfahrungen in der Chorarbeit zu sammeln und sich auf die spätere berufliche Praxis vorzubereiten.

So finden im Laufe eines jeden Studienseesters zwei bis drei Chorkonzerte mit anspruchsvollen Werken der Chorliteratur statt. Diese Konzerte bilden den Abschluss einer intensiven Probenphase fortgeschrittener Studierender mit dem Badischen Kammerchor, der sich aus den Studierenden der HfK und einigen interessierten Gastsängern zusammensetzt.

Im Wintersemester 2015/2016 stand nun ein besonderes Projekt auf dem Programm - die Aufführung des *Messiah* von Georg Friedrich Händel – eines der wohl bekanntesten Oratorien überhaupt..

Die Hochschule wählte in der Vorbereitung einen ganz besonderen Weg. Das dreiteilige Chorwerk wurde unter den sechs A-Kirchenmusik-Studierenden aufgeteilt und somit jeder Teil an zwei Verantwortliche übergeben.

In der etwa zweimonatigen Probenphase mit dem Hochschulchor hatten die Studierenden die einmalige Möglichkeit, verschiedene Interpretationsansätze mit dem Chor umzusetzen und aus der gemeinsamen Arbeit an den einzelnen Teilen Synergieeffekte zu gewinnen.

Den Abschluss der Probenarbeit bildete schließlich das Konzertwochenende am 13. und 14. Februar 2016.

Das erste Konzert in der Friedenkirche Handschuhsheim wurde geleitet von Daniel Cromm, Peter Meyer und Song-Yi Lee. Einen Tag später standen Peter Gortner, Niklas Sikner und Christian Kurtzahn in der evangelischen Stadtkirche Ladenburg am Dirigentenpult.

Als Gesangssolisten glänzten Carmen Buchert (Sopran), Thomas Nauwartat-Schultze (Altus), Sebastian Hübner (Tenor) sowie Matthias Horn (Bass).

Auch das Orchesterdirigieren stellt eine wichtige Teildisziplin des Kirchenmusikstudiums dar. Für das Messias-Projekt konnte einmal mehr die Mannheimer Kammerphilharmonie gewonnen werden, ein professioneller Klangkörper, der schon seit vielen Jahren mit der HfK zusammenarbeitet. Für alle Beteiligten war das Messias-Projekt eine eindrucksvolle Gelegenheit, unter professionellen Bedingungen ein solch bekanntes und umfangreiches Werk im Rahmen des Kirchenmusikstudiums kennenzulernen und aufzuführen.



Peter Gortner

■ Stimme und Sprache – ein neues Seminarformat an der HfK

Im Sommersemester 2016 wurde an unserer Hochschule erstmals ein neues Seminar angeboten mit zwei inhaltlichen Schwerpunkten: dem Training der Stimme einschließlich der Grundregeln der Artikulation einerseits und der Übung des Sprechens in unterschiedlichen Kontexten andererseits.

Zu diesen Kontexten zählen Lesungen im Gottesdienst ebenso wie etwa Argumentationssequenzen, wie sie verschiedentlich in der kirchlichen Arbeitswelt immer wieder vorkommen: in Ältestenkreis- oder Kirchengemeinderatssitzungen, in Ausschüssen oder Konventen.

Carola Keil und ich verantworteten dieses neue Seminarformat gemeinsam und führten es wöchentlich in den Räumen der HfK durch. Dabei erwies sich der Zuspruch als derart groß, dass wir entgegen unserer ursprünglichen Absicht den Raum C nutzen mussten.

Neben Studierenden der Kirchenmusik fühlten sich besonders solche der Theologie angesprochen, so dass sie die Mehrheit der Teilnehmenden stellten. Daraus ist zu folgern, dass es offenbar ein Bedürfnis nach einem derartigen Angebot gibt.

Die Erfahrungen mit den sehr lebendigen Zusammenkünften im Rahmen des Seminars waren durchweg erfreulich – sowohl für uns als Dozierendenteam, das ja gewissermaßen Pionierarbeit verrichtete, als auch für die teilnehmenden Studierenden, die sich in einem qualifizierten und konstruktiven Feedback zu Ende des Semesters entsprechend äußerten. Insbesondere die zahlreichen Angebote zu praktischen Übungen wurden gerne und bereitwillig genutzt.

Wir werden das Unterrichtsformat weiterentwickeln und sind bereit, es zukünftig auch wieder anzubieten, zumal etliche Nachfragen, besonders von Seiten der Theologiestudierenden, eine Fortführung lohnend erscheinen lassen.

Dass das Seminar nicht in jedem Semester angeboten werden kann, erklärt sich aus dem durch anwachsende Studierendenzahl an unserer Hochschule nötigen Einsatz der Lehrdeputate für den Einzelunterricht im Bereich Gesang.

Wir hoffen, dass sich einmal wieder die Möglichkeit ergeben wird, das Seminar „Stimme und Sprache“ fortzusetzen.

Mit einem herzlichen Dank an Herrn Stegmann für die Bereitschaft, Neues zu wagen und Frau Keil für Ihr besonderes Engagement darf ich sagen: Ich habe die Zusammenarbeit als sehr bereichernd erlebt. Gerne bei Gelegenheit wieder!

Martin Mautner

■ Orgelklasse von Heinrich Walther

Meine Orgelklasse kann im letzten Jahr wieder auf zwei schöne und erfolgreiche auswärtige Vortragsabende zurückblicken: Im Januar 2016 in der Evangelischen Stadtkirche Gaggenau sowie im Mai in Karlsruhe, in der Evangelischen Kirche Knielingen, wo Gaststudentin Annette Bischof als Kantorin wirkt.

Heinrich Walther



Orgelklasse von Heinrich Walther



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 2015/16 und Sommersemester 2016

Sa., 03. Okt. 2015 20.00 Uhr Peterskirche Heidelberg	Chorkonzert Johannes Brahms: Das geistliche Chorwerk a cappella	Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Bernd Stegmann
Mi., 11. Nov. 2015 19.30 Uhr Petruskirche Kirchheim	An die Sterne Samuel Scheidt: Christe, der du bist Tag und Licht Robert Schumann: An die Sterne Max Reger: Morgengesang, Nachtlid Helmut Barbe: An die Sterne Wolfgang Sauseng: De visione duodecima	Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Carmen Buchert, Anna Vogt, Elisa Erbenich, Thilo Ratai
Sa., 12. Dez. 2015 Heiliggeistkirche Heidelberg	Orgelkonzert Olivier Messiaen: La Nativité du Seigneur	Orgelklasse Prof. Carsten Klomp
Sa., 13. Feb. 2016 19.00 Uhr Friedenskirche Heidelberg	Georg Friedrich Händel Messiah Leitung: Daniel Cromm, Song-Yi Lee, Peter Meyer	Badischer Kammerchor der HfK Kammerphilharmonie Mannheim Carmen Buchert, Mattias Horn, Thomas Nauwartat-Schulze, Sebastian Hübner
So., 14. Feb. 2016 17.00 Uhr Evang. Stadtkirche Ladenburg	Leitung: Peter Gortner, Niklas Sikner, Christian Kurtzahn	
Mo. 7. März bis Fr., 11. März 2016	SingBach Die HfK konnte für dieses Projekt die erfahrende Vokalpädagogin Friedhilde Trüün mit dem von ihr entwickelten Konzept SingBach gewinnen. Mit SingBach wird Grundschulkindern der 3. Klasse ein altersgerechter Zugang zur klassischen Musik ermöglicht.	Friedhilde Trüün
Fr., 11. März 2016 17.00 Uhr Christuskirche Heidelberg	Abschlusskonzert SingBach	Friedhilde Trüün und der Projekt-Kinderchor
Mi., 11. Mai 2016 Peterskirche Heidelberg	Geist Heinrich Schütz: Also hat Gott die Welt geliebt Ich bin ein rechter Weinstock Johann Sebastian Bach: Der Geist hilft unser Schwachheit auf Arnold Mendelssohn: Motette zum Pfingstfest Ernst Pepping: Jesus und Nikodemus	Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Carmen Buchert, Elisa Erbenich, Kevin Breitbach Orgel: Birgit Koerting
So., 12. Jun. 2016 Hack-Museum, Ludwigshafen Altes Kaufhaus, Landau	Preisträgerkonzert des Bruno-Herrmann-Preises Wolfgang-Amadeus Mozart: Konzert für Klavier und Streicher, A Dur, KV 414 Arild Plau: Concerto für Tuba und Streichorchester	Badischer Kammerchor der HfK Kammerphilharmonie Mannheim Leitung: Song-Yi Lee, Clara Hahn, Lukas Ruckelshausen Klavier: Marc Lohse Tuba: Philipp Schneider

Mi., 29. Jun. 2016 Martin-Luther-Kirche Ilvesheim	De Salvatore mundi Manfred Kluge: De Salvatore mundi Johann Sebastian Bach: Jesu meine Freude	Badischer Kammerchor der HfK Kammerphilharmonie Mannheim Leitung: Christian Kurtzahn, Niklas Sikner, Peter Meyer, Song-Yi Lee, Sopran, Sebastian Hübner, Tenor
So., 03. Jul. 2016 17.00 Uhr Friedenskirche Heidelberg	Georg Friedrich Händel Messiah	Heidelberger Kantorei Kammerphilharmonie Mannheim Leitung: Bernd Stegmann Carmen Buchert, Kai Wessel, Jörg Mammel, Matthias Horn
Fr., 08. Jul. 2016 20.00 Uhr Friedenskirche Heidelberg	Jesus -Messiah A Gospel Celebration	Vokalsolisten & Band der HfK Badischer Kammerchor der HfK Leitung: Christoph Schönherr

Veranstaltungen im Wintersemester 2016/17



Freitag, 30. Sept. bis Samstag, 08. Okt. 2016

Max-Reger-Tage

30.09. 18 Uhr, Stadthalle, Eröffnungsvortrag Dr. Alexander Becker
 30.09. 20 Uhr, Stadthalle, Orgelkonzert Prof. Dr. Martin Sander
 01. - 03.10. Stadthalle/Christuskirche, Orgelkurs Prof. Dr. Martin Sander
 01.10. 19 Uhr, Christuskirche, Orgelliederabend Prof. Sebastian Hübner
 05.10. 20 Uhr, HfK, Vortrag Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt
 08.10. 19 Uhr, Friedenskirche Chor- und Orgelkonzert, Max Reger,
 Drei Motetten op. 110, Orgelwerke von Max Reger und Sigfrid Karg-Elert
 Badischer Kammerchor | Heidelberger Kantorei
 Leitung: KMD Prof. Bernd Stegmann | KMD Prof. Carsten Klomp - Orgel

Samstag, 14. Jan. 2017, 18.00 Uhr
Lutherkirche, Edingen-Neckarhausen

Johann Sebastian Bach

Weihnachtsoratorium Kantaten 1 - 6

Carmen Buchert - Sopran | Thomas Nauwartat-Schulze - Alt
 Martin Erhard - Tenor | Ekkehard Abele - Bass

Badischer Kammerchor der HfK | Kammerphilharmonie Mannheim
 Leitung: Carla Braun | Joanna Lenk | Salome Hölzle
 Lukas Ruckelshausen | Daniel Cromm | Peter Gortner

Sonntag, 15. Jan. 2017, 17.00 Uhr
Martinskirche, Pfinztal-Berghausen

Mittwoch, 09. Nov. 2016, 19.30 Uhr

Christuskirche Heidelberg

La Mort

Eine Allegorie in zwei Bildern

Werke von Ralph V. Williams
 Edward Elgar | Maurice Duruflé

Song-Yi Lee - Sopran
 Meter Meyer - Bariton
 Il Hwan Yoo - Orgel
 Badischer Kammerchor der HfK
 Leitung: Anna Vogt | Thilo Ratal
 Jens Hoffmann

Mittwoch, 08. Febr. 2017, 19.30 Uhr

Peterskirche Heidelberg

WasserWerke

Benefizkonzert zugunsten eines Brunnen-Projektes
 Werke von Palestrina | Victoria | Händel

Klein | Hessenberg | Whitacre | Stanford u.a.

Badischer Kammerchor der HfK
 Leitung: Clara Hahn
 Birgit Koerting | Kevin Breitbach

Karten zu den
 Veranstaltungen
 erhalten Sie
 jeweils an der
 Abendkasse.

■ Absolventen/innen im Wintersemester 2015/16 und Sommersemester 2016

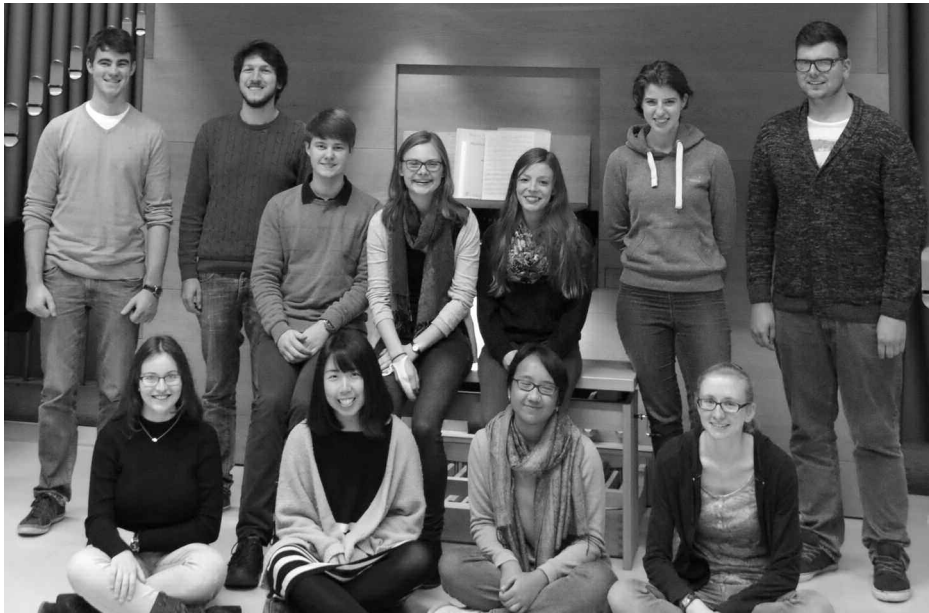
Im Studiengang Kirchenmusik beendeten drei Studierende ihre Ausbildung:

- Niklas Sikner (Diplom Kirchenmusik (A))
- Carmen Buchert (Diplom Kirchenmusik B)
- Elisa Erbenich (Diplom Kirchenmusik B)



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

■ Neue Studierende zum Wintersemester 2015/16 und Sommersemester 2016



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

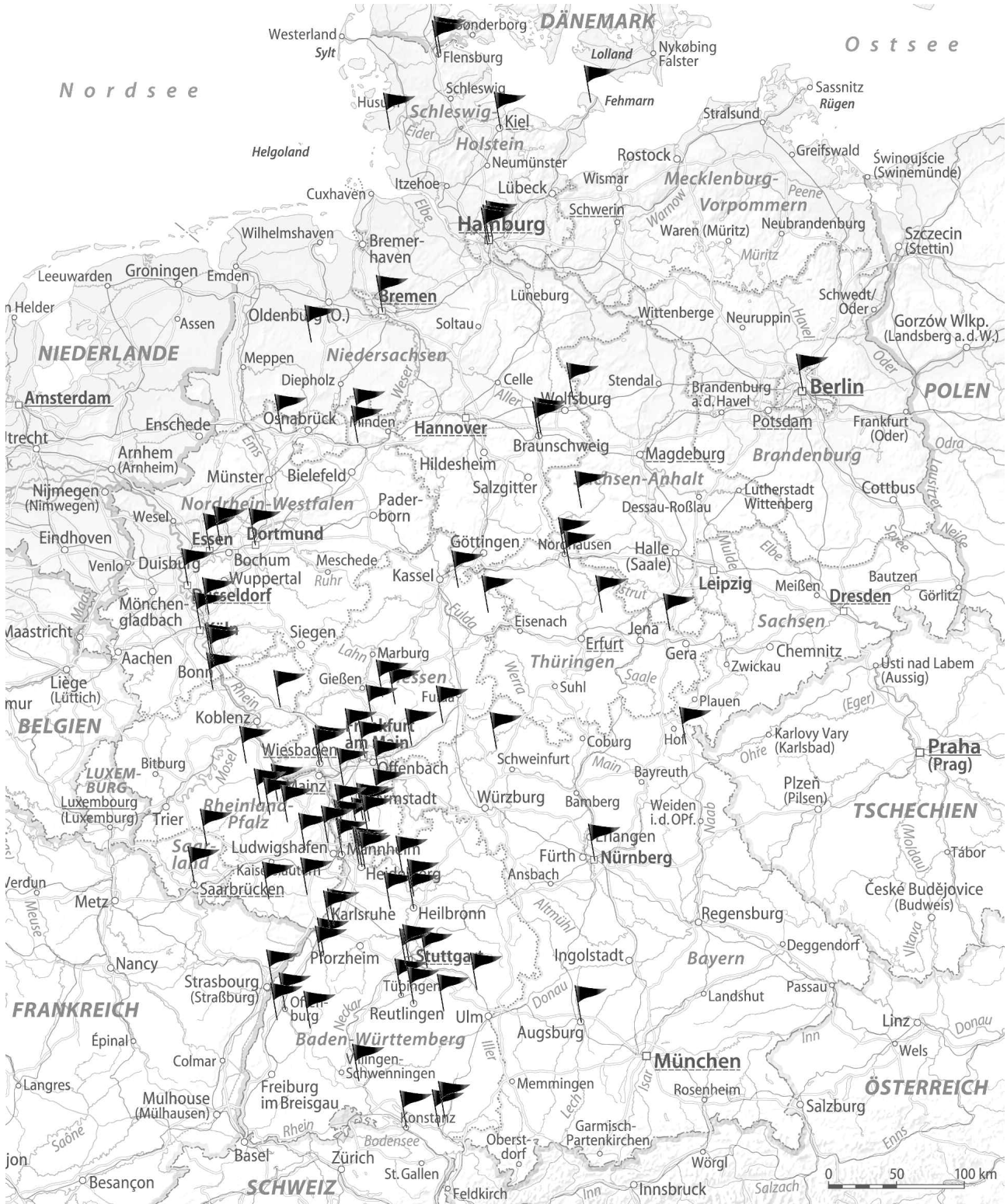
- Bachelor Kirchenmusik:
Matthias Berges, Miriam Schulze, Hella Heidemann, Felicitas Hübner, Paul Hafner,
Gigi Yau, Felicity Angelika Hotasina, Lea Krüger
- Aufbaustudiengang A:
Song-Yi Lee, Peter Meyer, Clara Hahn

In den künstlerischen Fächern begannen drei Studierende in Klavier und Liedbegleitung und zwei Studierende in Gesang ihr Aufbaustudium.

■ Wer ist wo? Stellenbesetzungen mit Absolventen der Hochschule für Kirchenmusik

- **Christoph Bornheimer:** seit Oktober 2016 Kantor an der Stadtpfarrkirche St. Marien Strausberg (bei Berlin)
- **Martin Lehmann:** Kantor in der Diözese Kärnten/Osttirol und an der Johanneskirche Klagenfurt

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



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

■ Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte

■ Carola Keil

Von 2001 bis 2013 wirkte sie bei allen CD-Einspielungen folgenden Großprojektes mit, das nun im Handel erhältlich ist: Das Projekt Prinzhorn: Verrückt? Kunst? Krankheit? – Oder einfach nur die Sehnsucht nach einem anderen Leben? Die Texte, Bilder und Skulpturen von Patienten psychiatrischer Kliniken der Sammlung Prinzhorn werfen Fragen auf. Eine inzwischen umfangreiche musikalische Auseinandersetzung mit diesen Fragen bilden die neu entstandenen Kompositionen des Projekts Prinzhorn des KlangForum Heidelberg. Bis dato entstanden 20 Werke auf Exponate der Sammlung Prinzhorn, die sich auf ganz verschiedene Weise mit der Thematik "Wahn, Psychiatrie, Krankheit und Kunst" beschäftigen.

Was genau fasziniert Künstler bis heute an den Werken aus der Psychiatrie, was macht für sie der Reiz der Heidelberger



Werke aus? Die zweibändige Publikation belegt exemplarisch, welche Bedeutung die künstlerischen Werke von Anstaltsinsassen und Psychiatrieerfahrenen für die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts haben, von den Anfängen der Sammlung in den Jahren 1919-1921 bis in die heutige Zeit. Während der erste Band künstlerische Reaktionen auf dem Gebiet visueller Kunst – Bildende Kunst, Film, Video – vorstellte, beschäftigt sich der zweite Band mit solchen aus Literatur, Theater und Musik, die verdeutlichen, was am einzigartigen Heidelberger Bestand für die jeweilige Zeit gesellschaftlich relevant erscheint. Erst wenn das Besondere an den Werken Teil des Erwarteten bei jeder Art von Kunst sein wird, werden alle von der Integration der Außen-seiter in die Kunstszene profitieren.

Der Band enthält neben Texten über die Reaktionen in Literatur und Theater auch ausführliche Darstellungen, Partiturauszüge, Texte und Komponistengespräche zu den Auftragskompositionen des KlangForum Heidelberg 2001-2013 sowie vier CDs mit Ersteinspielungen (SCHOLA HEIDELBERG und ensemble aisthesis unter Leitung von Walter Nußbaum) der Werke von Gérard Bouquet, Georg Friedrich Haas, Friedrich Jaecker, Johannes Kalitzke, Matthias Kaul, Jan Kopp, Uwe Lohrmann, Michael Maierhof, Matthias Ockert, Nigel Osborne, Naomi Pinnock, Michael Reudenbach, Steffen Schleiermacher, Jay

Schwartz, Cornelius Schwehr und Caspar Johannes Walter, produziert in Zusammenarbeit mit hr2, WDR3 und dem ZKM Karlsruhe.

Im September 2015 konzertierte Carola Keil im Rahmen der Ruhrtriennale mit der SCHOLA HEIDELBERG
Leitung: Walter Nußbaum
Ensemble Modern
Gesamtleitung: Ingo Metzmacher
Luigi Nono: Prometeo, Tragedia dell'ascolta.

Vom 13.-15.11.2015 arbeitete sie im Auftrag des Deutschen Kammerchors als Stimmbildnerin für den Domchor Paderborn bei der Einstudierung von Beethovens „Missa Solemnis“ unter Domkapellmeister Thomas Berning

Auf Tournée als Ensemblemitglied des Deutschen Kammerchors mit Andreas Scholl und dem Kammerorchester Basel.

Konzerte in der Martinskirche in Basel, der Alten Oper in Frankfurt, im Théâtre des Champs-Élysées in Paris und dem Grand Théâtre de Provence in Aix en Provence.

■ Prof. Christane Michel-Ostertun

2. Januar 2016, Berliner Dom: Gastdirigentin in Bach „Weihnachtsoratorium“ Teil IV-VI

17. Januar, Christuskirche Mannheim: Uraufführung „Der Maxe mit der dicken Tatze“ - Orgelkonzert für Kinder, die nicht so sind wie alle, die etwas über die Orgel lernen wollen, oder die daran interessiert sind, wie der Komponist Max Reger als kleiner Junge war.

26./27. Juli, Michaelskirche Weiden: 8 Aufführungen von „Der Maxe mit der dicken Tatze“ für Schulklassen

13. September, Schlosskirche Wittenberg: 3 Aufführungen Orgelkonzert für Kinder „Maaartin - Vom kleinen Martin zum großen Luther“

14. September, Schlosskirche Wittenberg: 3 Aufführungen Orgelkonzert für Kinder „Immer Ärger mit Martin Luther“

■ Heinrich Walther

Konzertreisen führten Heinrich Walther im vergangenen Jahr mehrmals nach Russland sowie nach Israel und in die USA.

■ Prof. Sebastian Hübner

Sebastian Hübner sang Schuberts „Winterreise“ in der Handschuhsheimer Friedenskirche, in Geislingen sowie auf Einladung des Richard-Wagner-Verbands im Mannheimer Rosengarten.

Außerdem wirkte er bei folgenden Konzerten mit:

J.S.Bach: „Weihnachtsoratorium“ mit dem jungen Karlsruher Knaben- und Mädchenchor CANTUS JUVENUM unter der Leitung von Carsten Wiebusch und Christian-Markus Raiser. Felix Mendelssohn-Bartholdy: „Elias“ in Rheinfelden/Baden und in der Schweiz. J.S.Bach: mehrere Aufführungen der „Matthäuspassion“ mit dem Kammerchor Bruchsal und dem Karlsruher Barockorchester sowie an der Stadtkirche Darmstadt.

■ Gerd-Peter Murawski

Mit Studierenden seiner Arrangierklasse verjazzte Gerd-Peter Murawski Teile der Händeloper Orlando, die am Nationaltheater Mannheim unter dem Arbeitstitel „Amor“ (Kooperationsprojekt mit der Mannheimer Musikhochschule) im April uraufgeführt wurde. Ferner war er Gastdozent für Arrangieren bei der diesjährigen Sommerakademie (Thema Musicals) an der Bundesakademie Trossingen. Mit seiner Improvisationsklasse gestaltete er die Live-Performance „Listen and Move“ der Akademie des Tanzes, Mannheim. Als Pianist wirkte er u.a. bei der Gospelkirche Karlsruhe mit.

■ Christoph Bornheimer

Im Jahr 2016 spielte Christoph Bornheimer zahlreiche Orgelkonzerte, u.a. in den Domen zu Bamberg und Magdeburg. Im Sommer erstellte er eine kritische Neuausgabe der Orgelsonate op. 2 von Ludwig Thuille, die anschließend in einigen Konzerten zu hören war und voraussichtlich im kommenden Jahr auf CD erscheinen wird.

Einen weiteren Schwerpunkt bildeten ausgewählte Orgelwerke Max Regers. Im Rahmen der Jahrestagung des Landesverbands Ev. Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker Badens gestaltete er einen Orgelabend und ein Seminar zur Interpretation der Orgelwerke Regers in Schopfheim.

Auf dem Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) in Hannover hielt er einen Vortrag über „Form und Formfunktionen in den (Orgel-)Werken César Francks“, bei dem er neue Wege jenseits der bisher vornehmlich durch das motivisch-thematische Konzept der zyklischen Form (zurückgehend auf Francks Schüler Vincent d'Indy) geprägten Perspektive der Franck-Forschung beschriftet.

Seit Oktober/November ist er neben seiner Lehrtätigkeit an der HfK ebenfalls Kirchenmusiker an der Stadtpfarrkirche St. Marien Strausberg (bei Berlin) sowie Lehrbeauftragter für Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule für Musik Würzburg.

■ KMD Prof. Carsten Wiebusch

Für seine langjährige Unterrichtstätigkeit an der Musikhochschule Karlsruhe für das Fach Orgel wurde Carsten Wiebusch der Titel eines Honorarprofessors verliehen. Wir gratulieren!

KMD Prof. Carsten Klomp

Seit dem letzten HfK-aktuell gab KMD Prof. Carsten Klomp zahlreiche Konzerte im In- und Ausland. Besonders erwähnenswert sind dabei ein Konzert mit Klomps eigener Bearbeitung der Bachschen Goldberg-Variationen bei dem tschechischen Orgelfestival in Olmütz sowie ein Konzert mit Bachs Orgelmesse im Berliner Konzerthaus.

Als Herausgeber veröffentlichte Klomp u.a. im Rahmen seiner Reihe „organ+one“ im Bärenreiter-Verlag die beiden Bände „Lob und Dank“ bzw. „Reformation und Luther-Lieder“. Im Strube-Verlag erschienen seine Bearbeitung von Lefebure-Welys „Sept Pièces“ für Soloinstrument und Orgel sowie unter dem Titel „Es geht daher des Tages Schein“ ein Heft mit Tagzeitengebeten für vierstimmigen Chor. Schließlich erschien im Butz-Verlag Klomps Bearbeitung der „Suite gothique“ von Leon Boellmann für Soloinstrument und Orgel.

■ Neue Liedersammlung von Bernd Stegmann

Unter dem Titel mit *Gott reden* erschien 2016 im Strube Verlag eine neue Liedersammlung von Bernd Stegmann. Sowohl die Texte, als auch die Melodien, Begleitungen und Chorsätze stammen aus seiner Feder. Nahezu sämtliche Lieder dieser Sammlung sind persönliche Dialoge mit Gott, also eigentlich gesungene Gebete. Im Vordergrund steht dabei das Erstaunen über die eigene Existenz, das „Wunder“ des Hier und Jetzt. Einige Texte kreisen um die scheinbare Paradoxie der gleichzeitigen göttlichen Gegenwart im Universum, in der Natur und dann im Blick auf das eigene Ich und verwenden entsprechende Sprachbilder. Bestimmende Idee dabei ist, das Leben nicht in ein Vorher und Nachher, in einen irdischen und einen himmlischen Bereich zerteilt zu denken, sondern statt dessen den Blick zu öffnen für eine entgrenzte Wirklichkeit, für die tatsächliche Allgegenwart Gottes in Raum und Zeit.



■ KMD Prof. Carsten Wiebusch

Mit einer umjubelten Karlsruher Erstaufführung der großen Chor-Orchesterpsalmen von Lili Boulanger in der Christuskirche Karlsruhe im November 2015 startete das erfolgreiche Konzertjahr 2015/2016. Im Dezember 2015 wurde das Weihnachtsoratorium Teil I-III von Johann Sebastian Bach aufgeführt, als erste große oratorische Aufführung der Kinder- und Jugendsingschule Cantus Juvenum Karlsruhe e.V. der ev. Stadtkirche und der Christuskirche Karlsruhe mit dem Barockorchester L'arpa festante in der Christuskirche Karlsruhe unter der Leitung von Carsten Wiebusch. Als Organist gab er in dieser Saison Gastspiele etwa in der Kathedrale in Magdeburg, Stiftskirche Landau oder der Stadthalle Heidelberg nebst einigen Konzerten, vor allem zum Regenerjahr in seinem Orgelzyklus „Faszination Orgel“ an der Christuskirche in Karlsruhe. Ein weiteres großes Chor-Orchesterkonzert gab es mit der Johannespassion von Johann Sebastian Bach am Palmsonntag 2016. Wiebusch folgte einer Einladung der Nordkirche zur Gestaltung des Abschlusskonzertes beim Chorfest in Lübeck und hatte in der Kreuzkirche in Dresden und im Meißener Dom im Oktober 2016 zu Gastauftritten im Rahmen einer Konzertreise. Carsten Wiebusch ist seit Sommer 2016 auch Künstlerischer Leiter der Mädchenchöre von Cantus Juvenum Karlsruhe.

■ KMD Prof. Bernd Stegmann

Herausgeber eines Handbuchs der Chormusik

Bernd Stegmann wird 2018 ein im Bärenreiter Verlag erscheinendes umfangreiches Handbuch der a cappella Chor- und Ensemblesmusik herausgeben. Es wird sich dabei um ein Kompendium von Chormusik der Palestrina-Zeit bis zu derjenigen der Gegenwart handeln. Er konnte für dieses ambitionierte Projekt ein Team namenhafter Musikwissenschaftlerinnen und Musikwissenschaftler sowie Persönlichkeiten aus der Chordirigenten-Szene gewinnen.

■ Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt auch in Basel tätig

Neben seiner Professorentätigkeit an unserer Hochschule wurde Gerhard Luchterhandt Anfang 2016 als Professor für Musiktheorie und Komposition an die Musikhochschule Basel berufen. Er wird somit in Zukunft an beiden Hochschulen tätig sein. Wir gratulieren ihm zu dieser Berufung und wünschen viel Kraft, diese Doppelbelastung zu meistern.

■ Matthias Horn

Matthias Horn sang auch im Jahr 2016 wieder das eine oder andere Konzert. Angefangen mit Rossinis „Petite Messe solennelle“ in der ev. Kirche zu Zwerenberg unter Ullrich Seeger, einem Absolventen dieser Hochschule, bis zum Silvesterkonzert mit J.S. Bachs Weihnachtsoratorium im Bremer Dom standen vor allem viele oratorische Werke auf dem Programm. Das jüngste Publikum fand sich im Nicolaisaal Potsdam für die Winterreise für Kinder, das zahlreichste Publikum in der Alten Oper Frankfurt zur Carmina Burana, die schönsten Orte waren die Münster zu Bern (Karfreitag) und zu Basel (4.Advent). Musikalisch spannend war es, alle Motetten J.S. Bachs unter der Leitung von Peter Kooij in Antwerpen in solistischer Besetzung zu singen und weitere Bachkantaten in mehreren Projekten unter Kay Johannsen, Stuttgart, kennenzulernen. Theologisch interessant sind die Konzerte des interreligiösen Chores Frankfurt mit Musik der drei monotheistischen Religionen und Psalmdeutungen aus jüdischer und christlicher Sicht. Etwas Neue Musik und schöne Konzerte in Heidelberg, u.a. mit der Heidelberger Kantorei unter Bernd Stegmann rundeten das Jahr ab.

Besuchen Sie uns auch im Internet auf unserer Homepage

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.

■ Neue Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter

■ Prof. Friedhilde Trüün - Musikalische Arbeit mit Kindern

Friedhilde Trüün wurde 1961 in Nordhorn / Grafschaft Bentheim geboren. Nach dem Abitur studierte sie Kirchemusik an der Kirchenmusikhochschule Herford mit abschließendem B-Examen. Danach absolvierte sie weitere musikalische Aus- und Fortbildungen an der Bundesakademie in Trossingen und bei Prof. Kurt Hofbauer in Wien. Von 1986 bis 2002 war sie Kantorin an der Evangelischen Leonhardskirche in Reutlingen und von 2003 bis 2008 Akademiedozentin an der Landesakademie für die musizierende Jugend in Baden-Württemberg zu Ochsenhausen. Seit 2009 ist Friedhilde Trüün Lehrbeauftragte an der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen und freiberuflich tätig als Vokalpädagogin. Besonders bekannt ist Friedhilde Trüün durch ihre bundesweit initiierten SingBach-Projekte mit Kindern.



■ Matthias Horn - Gesang



Über die Kirchenmusik kam Matthias Horn zum Gesang. So ist es nicht verwunderlich, dass der u. a. von Wolfgang Neumann und Peter Kooy ausgebildete und nun von Gisela Rohmert betreute Bariton einen Schwerpunkt seiner Arbeit im Oratorienfach gefunden hat. Seine Interpretationen Bachscher Werke oder auch die Titelpartien in Mendelssohns *Paulus* und *Elias* haben im In- und Ausland große Anerkennung erhalten. Auf vielen internationalen Festivals war und ist er zu hören, Konzertreisen führten ihn in viele europäische Zentren sowie nach Asien, Nord- und Südamerika und Afrika.

1997 sang er mit großem Erfolg als "one of the young european singers" auf dem Schubert-Festival in Cambridge(GB) die Winterreise. Seitdem haben ihn Fernsehen und Rundfunk mehrfach als Liedsänger aufgezeichnet.

■ Christian Roos - Klavier

Christian Roos wurde 1967 in Mannheim geboren. Er studierte an der Musikhochschule Karlsruhe Klavier (bei Prof. Naoyuki Taneda) und Schulmusik, sowie privat bei Prof. Jürgen Uhde in Stuttgart. Nach dem Diplom setzte er seine Studien an der Royal Academy of Music in London fort. Für sein Konzertexamen erhielt er die höchste an der Royal Academy vergebene Auszeichnung und wurde mit dem Chappel-Preis und der Miriam Duncan Fellowship ausgezeichnet. Im gleichen Jahr gewann er den renommierten Christian Carpenter Recital Prize der Royal Academy und war 2. Preisträger des Londoner Lilian Davies Beethoven-Wettbewerbes.

Zahlreiche Meisterkurse rundeten seine pianistische Ausbildung ab. Von 1998 bis 2012 war Christian Roos hauptamtlicher Fachbereichsleiter für Tasteninstrumente und stellvertretender Schulleiter an der Städtischen Joseph Martin Kraus-Musikschule in Buchen.

Neben seiner umfangreichen Tätigkeit als Pianist, Arrangeur, Komponist und Chorleiter lehrt er heute als hauptamtlicher Dozent für die Fächer Klavier und Schulpraktisches Klavierspiel an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Mannheim.



■ Christoph Bornheimer - Orgel, Liturgisches Orgelspiel



Christoph Bornheimer, geboren 1988 in Darmstadt, erhielt bereits in seiner Jugend Orgel-, Klavier- und Kompositionsunterricht.

Von 2008 bis 2013 studierte er Kirchenmusik an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg. Seine Studien wurden ergänzt durch Meisterkurse für Orgel sowie Kompositionskurse. Von 2011 bis 2013 absolvierte er den Aufbaustudiengang Künstlerische Ausbildung Orgel an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg, den er mit Auszeichnung abschloß.

Anschließend belegte er von 2013 bis 2015 den Studiengang Konzertexamen Orgel an der Hochschule für Musik Detmold bei Martin Sander, welchen er ebenfalls mit Auszeichnung abschloß. Parallel dazu studierte er an der Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover den Masterstudiengang Musiktheorie.

■ Neubesetzung der Sekretariatsstelle

Wegen der Aufnahme einer neuen Tätigkeit von Frau Heike Kirchgeßner wurde eine Neubesetzung unserer Sekretariatsstelle notwendig. Dies schien zunächst eine sehr schwierige Sache zu werden. Das Sekretariat unserer Hochschule ist sozusagen die Schaltstelle von allem. Hier kann Wichtiges gelingen oder auch schiefgehen. Nachdem sich nun Frau Kirchgeßner schon nach kurzer Zeit mit unglaublichem Elan in das komplizierte Innenleben unserer Hochschule eingearbeitet hatte, schien sie kaum ersetzbar zu sein. Umso schmerzlicher war es dann, dass sie uns wegen einer alternativen Stelle mit besseren Aufstiegsmöglichkeiten verließ. Schade, aber verständlich.

Doch wir hatten Glück! Mit Frau Andrea Hadwiger konnten wir nun eine ebenso engagierte Kraft an Bord unserer HfK holen. Sie hat sich bereits nach kurzer Zeit hervorragend in den neuen Arbeitsbereich eingearbeitet. Nicht zuletzt ist schon das Layout dieses Heftes durch ihre Hände gegangen.



Barbara Kürsch Andrea Hadwiger Heike Kirchgeßner

■ 80. Geburtstag Renate Zimmermann

Am 5. Februar 2016 konnte Prof. Renate Zimmermann ihren 80. Geburtstag feiern. Jahrzehntlang hat sie den Unterricht im Fach Liturgisches Orgelspiel und Improvisation an unserer Hochschule geprägt. Ihr ist es vielleicht als einer der ersten gelungen, diesem anspruchsvollen und schwierig zu unterrichtenden Fach eine systematische pädagogische Grundlage zu geben, wovon die ihr nachfolgende Generation der Lehrkräfte bis heute zehrt und auf die sie aufbaut. Die große Strahlkraft ihres Wirkens war auch darin begründet, dass Renate Zimmermann neben ihrer Tätigkeit in Heidelberg an der Berliner Kirchenmusikschule tätig war und eine Professur in Detmold innehatte, so dass eine beträchtliche Anzahl von heute tätigen Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusikern durch sie geprägt wurden.

Wir gratulieren Prof. Renate Zimmermann sehr herzlich und wünschen ihr für die Zukunft das Beste.

■ 75. Geburtstag Hermann Schäffer



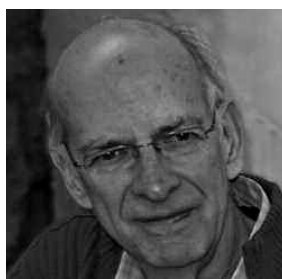
Die jährliche Erscheinungsweise von HfK aktuell bringt es paradoxerweise mit sich, dass gerade der Anspruch an Aktualität zuweilen etwas großzügiger ausgelegt werden muss. So verhält es sich mit dem runden Geburtstag unseres ehemaligen Rektors Professor Hermann Schäffer. Er konnte am 20. Dezember 2015 seinen 75. Geburtstag feiern. Dieser Termin lag sozusagen genau an der Schnittstelle unserer beiden Hefte 2015 und 2016.

Hermann Schäffer wirkte von 1998-2005 als Professor für Orgel an unserer Hochschule und leitete während dieser Zeit als Rektor deren Geschicke. Der frühere langjährige Landeskantor von Nordbaden und Kirchenmusiker an der Mannheimer Christuskirche brachte eine große Berufserfahrung und fachliche Vernetzung in sein Amt ein. Hervorstechend war sein besonderes Gespür für musikalische Qualität. Nicht zufällig konnten während seiner Leitung der HfK zahlreiche für unsere Hochschule prägende Persönlichkeiten an unser Haus gebunden werden.

Besonders wird uns seine unaufgeregte, stets freundliche Art des Umgangs mit allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der HfK in Erinnerung bleiben.

Herzlichen Glückwunsch!

■ Zum Gedenken an John Porter



Als John Porter 1977 seine Lehrtätigkeit am damaligen KI aufnahm, ging dies ungewöhnlicherweise auf eine Initiative der Studierenden zurück. Einige von ihnen kannten Porter als hervorragenden Bassbariton am städtischen Theater Heidelberg und waren der Meinung, er müsse unbedingt ans KI geholt werden. Dies war dann der Anfang einer insgesamt 24-jährigen erfolgreichen Lehrtätigkeit an unserer Hochschule. In diese Zeit fiel auch die deutliche Aufwertung des Faches Gesang in unserem Fächerkatalog und die Einrichtung eines gesonderten KA-Studienganges. Zahllose Studierende haben vom engagierten und kompetenten Unterricht John Porters profitiert.

Nach seiner Lehrtätigkeit an unserem Hause gründete Porter die private Musikschule Weststadt mit einem umfangreichen Angebot. Auch war er als gefragter Chorleiter verschiedener Laienchöre der Region unterwegs. John Porter verstarb am 23.05.2016 in Heidelberg. Die Hochschule wird ihm stets ein ehrendes Andenken bewahren.

Bernd Stegmann

■ Zum Gedenken an Rolf Schweizer

Am 6. Juni 2016 verstarb der langjährige Landeskantor für Südbaden, Prof. Rolf Schweizer. Seine qualitätvolle Chorarbeit sowie seine zahlreichen Kompositionen, aber auch sein engagiertes Wirken in den verschiedensten Gremien haben ihn weit über seine Pforzheimer Wirkungsstätte hinaus bekannt gemacht. Auch und besonders auf dem Gebiet des neuen geistlichen Liedes gingen von ihm starke Impulse aus.

Für ihn als Landeskantor ergaben sich naturgemäß zahlreiche Kontakte zu unserer Hochschule.

Wir haben ihn stets als einen wohlwollenden, engagierten Begleiter unserer Arbeit wahrgenommen, als jemanden, der die Belange der HfK, wo es nur ging, gefördert hat, ohne sich unangemessen in die Interna der Hochschule einzumischen. Die Nähe zu unserer Hochschule war wohl auch maßgeblich dadurch entstanden, dass Rolf Schweizer an unserem Institut sein Kirchenmusikstudium absolviert hatte. (bei Poppen, Zimmermann u.a.)

Ganz besonders haben unsere Studierenden von seiner vorbildlichen Kinder- und Jugendchorarbeit profitiert. An seiner Pforzheimer Stelle hatte Schweizer ein differenziertes System der chorischen Nachwuchsförderung aufgebaut. In regelmäßigen Abständen unternahmen daher die Studierenden der HfK damals Exkursionen nach Pforzheim, um an dieser Arbeit teil zu haben. Die Faszination, welche von seiner charismatischen Kinder- und Jugendchorleitung ausging, war enorm. Zahlreiche Studierende (so zum Beispiel der jetzige Braunschweiger Domkantor Gerd Peter Münden) entdeckten erst durch ihn dieses wichtige kirchenmusikalische Betätigungsfeld für sich.

Mit Rolf Schweizer ging ein wichtiger Impulsgeber der Badischen Kirchenmusik von uns. Die Heidelberger Hochschule wird ihm ein ehrendes Andenken bewahren.



Bernd Stegmann



nächste Heidelberger Summer School
zu Musik und Religion: 24. bis 30. Juni 2017

Kriege beenden

Podiumsdiskussion, Vorträge und Konzerte.
Musik von Helmut Barbe, Francis Poulenc u.a.



**UNIVERSITÄT
HEIDELBERG**
ZUKUNFT
SEIT 1386

■ Dienstjubiläen

Dass viele unserer Dozentinnen und Dozenten Jahre- oder gar Jahrzehnte lang bei uns tätig sind, mag ein Indiz dafür sein, dass ihnen die Arbeit hier einfach Spaß macht und das vielleicht deswegen, weil sie nie langweilig wird. Stets gilt es, sich auf neue Studierende einzustellen, herauszufinden, wie sie am besten gefördert werden können.

Michael Braatz ist nun mittlerweile 15 Jahre an der HfK tätig, und das in ganz unterschiedlichen Bereichen: Zunächst für die Fächer Hymnologie und Liturgik zuständig, war er danach Dozent für die musikalische Arbeit mit Kindern und ist jetzt Mitarbeiter im Chorleitungsteam. Mit seiner großen Berufserfahrung als Bezirkskantor kann er vielfältige Impulse für unsere Studierenden geben. Neben seinem pädagogischen Geschick ist dieser Praxisbezug für unsere Hochschule besonders wichtig. Wir wünschen uns, dass Michael Braatz trotz seiner umfangreichen Gemeindeverpflichtungen auch weiterhin Zeit und Kraft für seine Arbeit an der HfK findet.



Prof. Sebastian Hübner kann auf eine nunmehr 20 Jahre währende Tätigkeit an der HfK zurückblicken. Die Tatsache, dass Hübner ein überregional nachgefragter Tenor ist, mag zunächst noch kein ausreichender Grund für eine erfolgreiche Dozentur bei uns sein. Dass bei ihm jedoch eine große pädagogische Kompetenz, jahrelange Erfahrung als Konzertsänger und ein großes Engagement für die Studierenden zusammenkommen, machen ihn zu einem idealen Gesangsdozenten. Daher wurde Sebastian Hübner auch vor einiger Zeit der Titel des Honorarprofessors durch die HfK verliehen.



Carola Keil wirkt seit 25 Jahren als Gesangsdozentin an unserer Hochschule. Ihr ungewöhnlich großer Einsatz für die Studierenden, sowie ihre große Sachkenntnis in allen Fragen der Gesangstechnik machen sie zu einer an der HfK sehr nachgefragten Lehrkraft. Der Schwerpunkt ihrer eigenen sängerischen Tätigkeit liegt in der Ensemblearbeit im Bereich der zeitgenössischen Musik. Hier verfügt Carola Keil über einen immensen Erfahrungsschatz. Wir danken Carola Keil auch für ihre langjährige Tätigkeit im Senat der Hochschule.

Auch **Gerd-Peter Murawski** ist seit nunmehr 25 Jahren bei uns beschäftigt. Die Hochschule weiß seine Arbeit sehr zu schätzen, gehört er doch zu den wenigen wirklichen Profis im Bereich Gehörbildung und Musiktheorie, also zu jenen, die diese Bereiche nicht nebenbei machen und eigentlich Organisten oder Pianisten sind. Doch, und das ist das für uns besonders Wertvolle an Gerd-Peter Murawski, auch er hat ein zweites Standbein, nämlich die Populärmusik. Er ist damit ein wichtiges Mitglied unseres Pop-Dozententeams, auf dessen Schultern ein wichtiger Zukunftszweig unserer Hochschule ruht.

Wer heute 30 Jahre lang an der Hochschule für Kirchenmusik tätig ist, kann von sich behaupten, mehr als ein Drittel ihrer Geschichte mitgeprägt zu haben. Unsere Dozentin **Almut Riecke** ist so jemand. Neben ihrer langjährigen erfolgreichen Arbeit als Klavierlehrkraft sind vor allem die Kammermusik und Liedbegleitung ihre ureigensten „Spielfelder“. Hier hat sie Generationen von Studierenden zu sensiblem Miteinander inspiriert. Die Tatsache, dass sich nach wie vor zahlreiche Studierende für den Aufbaustudiengang Liedbegleitung einschreiben, spricht eine deutliche Sprache. Auch für unsere vielen Gesangsstudierenden ist sie eine unverzichtbare Partnerin.



Auch **Prof. Martin Smith** kann auf die fantastische Zahl von 30 Jahren Tätigkeit an der Hochschule für Kirchenmusik zurückblicken. Als Student unserer damaligen Lehrkraft für Klavier Adelheid Lechler ist er sozusagen aus unserer Hochschule hervorgegangen. Mit seiner Dozentin zusammen trat er danach auch eine Zeit lang als Klavierduo auf. Martin Smith gilt in unserer Hochschule als der Pianist und Pädagoge, der, wie sonst nur wenige, in der Lage ist, wirklich sensibel sowohl mit den Studierenden, als auch der Musik umzugehen. Wir freuen uns sehr, dass er neben seiner Tätigkeit an der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen nach wie vor Zeit und Kraft für seinen Unterricht an der HfK findet und wünschen uns, dass dies auch möglichst lange noch so möglich ist.

Zum Reformationsjubiläum 2017

Neu im
Herbst 2016

Konrad Küster

Musik im Namen Luthers

Kulturtraditionen
seit der
Reformation



€ = geb. Euro-Preis in Deutschland – Irrtum, Preisänderung und Lieferungs-möglichkeiten vorb.

(Bärenreiter/Metzler)
320 S. mit 27 Abb.
ISBN 978-3-7618-2381-1
ca. € 29,95

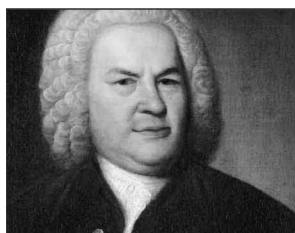
Konrad Küster eröffnet mit seinem Buch einen modernen Zugang zur Tradition lutherischer Kirchenmusik: überkonfessionell, wissenschaftlich fundiert, aber auch dem breiteren interessierten Publikum zugewandt.



Bärenreiter
www.baerenreiter.com

**Druckt
zuverlässig,
schnell
und günstig.**

Colorpress
Colorpress Druckerei GmbH
Max-Born-Strasse 2 72622 Nürtingen
www.colorpress.de



Bach vocal

Stuttgarter Bach-Ausgaben

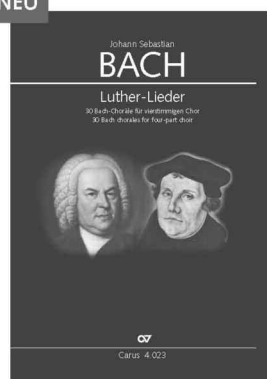
Johann Sebastian Bach Luther-Lieder

Choräle für gemischten Chor

Von Luthers über 30 Liedern, darunter die allseits beliebten Choräle *Ein feste Burg ist unser Gott*, *Christ lag in Todesbanden* und *Nun komm, der Heiden Heiland*, sind die meisten bis heute lebendig geblieben. Im Werk Johann Sebastian Bachs erreichte die künstlerische Auseinandersetzung mit dem protestantischen Kirchenlied einen Gipfelpunkt. Die Ausgabe enthält 30 vierstimmige Bach-Choräle zu Liedern Martin Luthers in der Textfassung des Evangelischen Gesangbuchs – ein Must-have für das kommende Reformationsjubiläum!

Bereits über 175 Kantaten und sämtliche vokale Hauptwerke von Johann Sebastian Bach sind bei Carus mit Aufführungsmaterial lieferbar. Seit Gründung des Carus-Verlags 1972 ist die Edition der Musik von Johann Sebastian Bach ein besonderer Schwerpunkt. Mit dem Projekt *Bach vocal* streben wir die vollständige Ausgabe von Bachs geistlicher Vokalmusik bis zum Reformationsjubiläum 2017 vor.

NEU



J. S. Bach: Luther-Lieder
Carus 4.023, 14.90 €
Carus 4.023/05, Chorpartitur
ab 20 Ex. 7.90 €
ab 40 Ex. 7.11 €, ab 60 Ex. 6.32 €

Kantaten · Neuerscheinungen:

Schwingt freudig euch empor
Kantate zum 1. Advent BWV 36
Carus 31.036

**Erforsche mich, Gott, und erfahre
mein Herz.** Kantate zum 8. Sonntag
nach Trinitatis BWV 136
Carus 31.136

Nun danket alle Gott
Kirchenkantate BWV 192
Carus 31.192

KLAVIERHAUS
Udo Müller

Klaviere
Flügel
Digitalpianos
Gitarren
Flöten
Mietklaviere
Mietflügel
Mietkauf
Gebrauchte Instrumente
Konzert Service
Klavier Umbauten
Stimmungen
Reparaturen
Noten-CD'S

Schwanheimer Str. 24 - 69412 Eberbach
tel. 06271-71971 mob. 0171-1267248
www.klavierhaus-udo-mueller.de
klavierhaus-udo.mueller@t-online.de

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

Johann Sebastian Bach
Weihnachtsoratorium
Teile I-VI

Carmen Buchert - Sopran, Thomas Nauwartat-Schultze - Alt
Martin Erhard - Tenor, Ekkehard Abele - Bass

Badischer Kammerchor
Kammerphilharmonie Mannheim

Leitung: Peter Gortner, Carla Braun, Salome Hölzle,
Lukas Ruckelshausen, Joanna Lenk

14. Januar 2017, 18:00 Uhr
Lutherkirche Neckarhausen
Schloßstrasse 21, 68535 Edingen Neckarhausen
Eintritt: 15/10€, VVK: 12/10€

Karten: Ev. Pfarramt Neckarhausen (06203/922866) Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg (06221/27062)



Johann Sebastian Bach
Weihnachtsoratorium
Teile I-VI

Carmen Buchert - Sopran, Thomas Nauwartat-Schultze - A
Martin Erhard - Tenor, Ekkehard Abele - Bass

Badischer Kammerchor
Kammerphilharmonie Mannheim

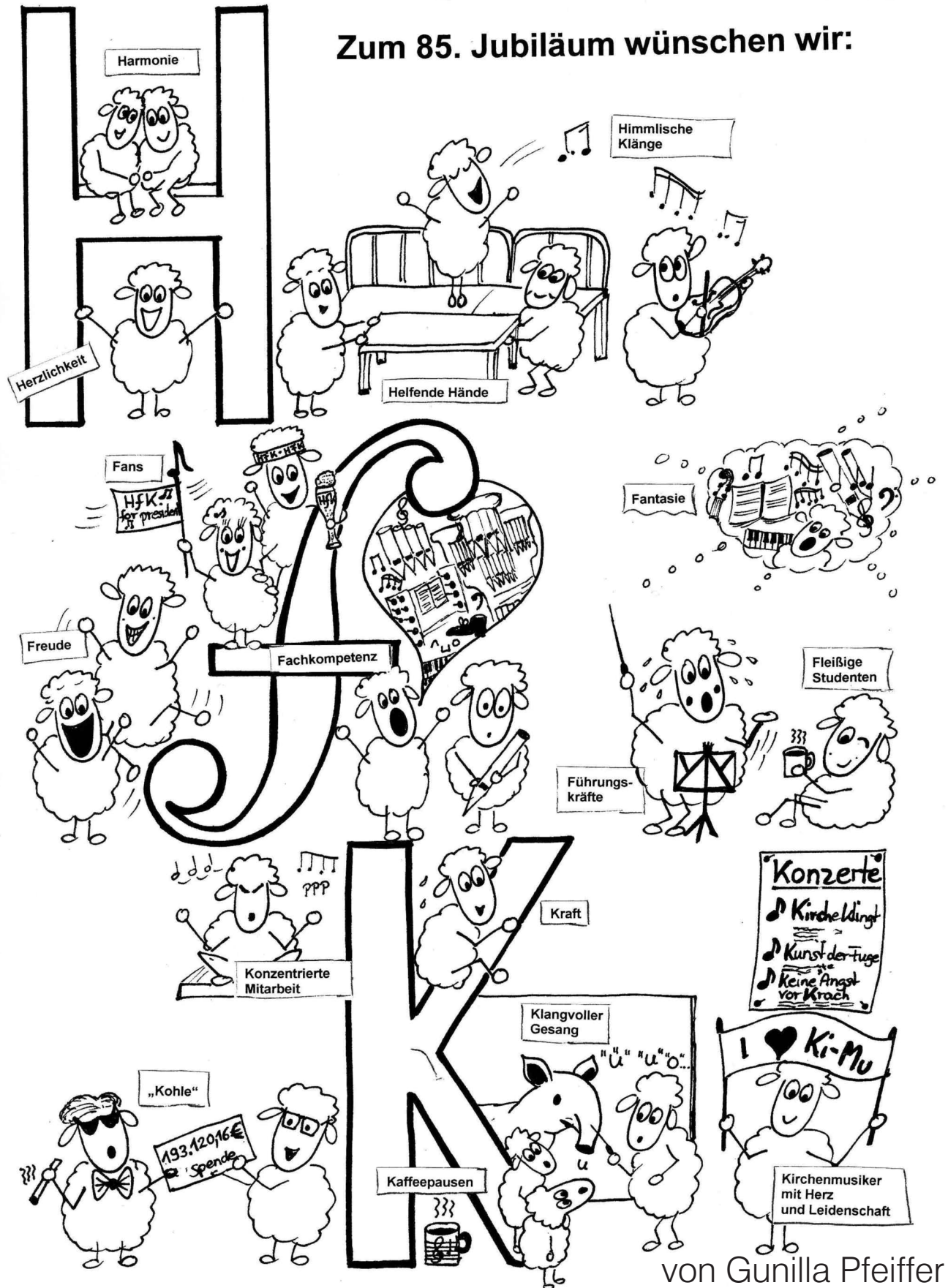
Leitung: Daniel Cromm, Carla Braun, Salome Hölzle,
Lukas Ruckelshausen, Joanna Lenk

15. Januar 2017, 17:00 Uhr
Martinskirche Berghausen
Eintritt: 15/10€, VVK: 12/10€

Karten: Ev. Pfarramt Berghausen-Wöschbach (0721/469173) LiteraDur Berghausen (0721/4644003)



Zum 85. Jubiläum wünschen wir:



von Gunilla Pfeiffer

Zu beziehen über die

Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg der Evangelischen Landeskirche in Baden

Hildastr. 8 | D-69115 Heidelberg | TEL.: (06221) 27062 | FAX: (06221) 21876

INTERNET: www.hfk-heidelberg.de | E-MAIL: sekretariat@hfk-heidelberg.de

 *Nächste Ausgabe:
November 2017*