



HfK

aktuell



**MUSIK IN ZEITEN
DER PANDEMIE**

*Hochschule für
Kirchenmusik
Heidelberg*

Ausgabe 13
Dezember 2020

Liebe Leserin, lieber Leser,



MARTIN-CHRISTIAN MAUTNER
REKTOR

hier ist sie nun – die neueste Ausgabe der *HfK aktuell*. Ich bin froh, dass unsere Schriftenreihe nach längerer Pause fortgeführt werden kann. Dieses Heft erscheint in der Adventszeit des Jahres 2020 – eines denkwürdigen Jahres also, in dem so vieles anders war als sonst: Die Pandemie hatte Auswirkungen auf unser Leben und hat sie noch immer. Auch unsere Hochschule blieb davon nicht verschont: Konzertveranstaltungen mussten entfallen, Unterricht konnte zeitweise nur eingeschränkt erteilt werden, Prüfungstermine galt es zu verschieben ... Insgesamt waren und sind die Maßnahmen gegen die Infektion mit vielerlei Mühen verbunden. Was selbstverständlich schien, musste überdacht, geändert, umformatiert und manchmal gleichsam ganz neu erfunden werden. Mich hat dabei die Kreativität beeindruckt, die sich dabei zeigte. So wurde vieles möglich – nur eben anders als gewohnt ... Ich bin nicht wenig stolz auf das mit Phantasie, Mut und Entschlossenheit Erreichte. Die *HfK* konnte so auch unter widrigen Umständen ihre Aufgabe erfüllen: unsere Studierenden bestmöglich mit dem auszustatten, was sie brauchen. Dafür bin ich allen dankbar, die sich hier engagiert haben.

Überhaupt: Was brauchen wir?

Vor wenigen Tagen führten wir, beschränkt auf die Hochschulöffentlichkeit und unter strikter Beachtung der Hygienevorschriften, einmal wieder eine unserer Vespers mit Chormusik aus unterschiedlichen Epochen zum Thema „Trost“ durch. Und tatsächlich: Wie tröstlich war es für die Ausführenden und alle, die sich an dem Gebotenen erfreuen durften! Mich hat diese Abendmusik sehr berührt; mir wurde die Reichweite des durch die Umstände sonst auferlegten Verzichts schmerzlich bewusst. Für das Erleben danke ich allen, die es ermöglichten.

Ein weiteres tröstliches Zeichen dafür, wie wir über die gegenwärtige Situation hinaus auf eine Zukunft mit Musik zu Gottes Ehre und zur Freude der Menschen blicken dürfen, sehe ich in dieser Ausgabe der *HfK aktuell*. Auch hierfür danke ich – dem studentischen Redaktionsteam ebenso wie den Damen der Verwaltung, die sich der Aufgabe annahmen.

Das Jahr 2020 neigt sich dem Ende zu. Wir erwarten das Jahr 2021 – erwartungsvoll oder auch mit bangem Fragen, was es wohl bringen mag ... Etlliches wird uns beschäftigen:

- » die Neubesetzung des Rektorats, das ich inzwischen mehr als zwei Jahre kommissarisch vertrete,
- » die Entwicklung der Finanzmittel, die für die Erfüllung unserer Aufgaben zur Verfügung stehen werden,
- » die Planung und Durchführung größerer Veranstaltungen, die den Kontakt zur Öffentlichkeit wieder aufzunehmen vermögen, derzeit aber eben an den Unwägbarkeiten sich unablässig ändernder Vorschriften scheitern, ▶

- » die noch nicht abschließend beantwortete Frage, ob und – wenn ja – wann bzw. wie die Hochschule einmal in ein neues Domizil umziehen wird.

Bei alledem sollten wir doch dankbar wahrnehmen, dass unsere HfK in diesem besonderen Jahr bislang bewahrt blieb. Das kann uns ermutigen, auch zuversichtlich in das neue Jahr einzutreten. Denn: Auch 2021 wird wieder ein Jahr unseres Herrn sein.

So wünsche ich Ihnen allen viel Freude bei der Lektüre dieser aktuellen Ausgabe unserer Zeitschrift, eine besinnliche Advents- und gesegnete Weihnachtszeit sowie ein gutes neues Jahr.

Bleiben Sie behütet – und unserer Hochschule gewogen!

Es grüßt Sie herzlich

Ihr



INHALT

Willkommen und Abschied **4**

Michiya Azumi | Matthias Berges und Manuel Knoll 4

Bernd Stegmann | Carmen Buchert, Lukas Ruckelshausen und Anna Vogt 10

Tine Wiechmann | Carsten Klomp 21

Master Pop-Kirchenmusik | Tine Wiechmann 24

Akademie für Kirchenmusik | Achim Plagge 25

Musik in Zeiten der Pandemie **27**

Ein verlorenes Semester? | Katharina Linn, Yena Jeong, Manuel Knoll, Byungyong Yoo, Manuel Dahme 28

Und plötzlich war da Corona | Andrea Hadwiger 31

Kirchenmusik digital – Möglichkeiten, Chancen und Grenzen | Peter Gortner 32

Das Verbot von Gemeindegesang – eine liturgietheologische Unmöglichkeit? | Markus Uhl 39

Das kontrapunktische Spätwerk Johann Sebastian Bachs | Christoph Bornheimer 42

Musica sacra – weitergedacht | Kord Michaelis 50

Spiritus Musicae – Heidelberger Summer Schools **53**

7. Heidelberger Summer School „Was uns bewegt“ | Bernd Stegmann 54

Die biblische Matthäuspassion: bekannt und bewegend | Helmut Schwier 56

Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte von Bachs Matthäuspassion | Martin-Christian Mautner 61

Auslegung als Verknüpfung | Gerhard Luchterhandt 66

8. Heidelberger Summer School „Klangraum – Raumklang“ | Bernd Stegmann 75

Bachs h-Moll-Messe | Paul Tarling 77

Musik im Raum – Raum in der Musik | Joachim Steinheuer 81

Musikvermittlung **90**

Ohren öffnen und Neues entdecken | Winfried Willems im Interview mit Christoph Bornheimer 90

Orgelbau und Orgelmusik als Immaterielles Kulturerbe der UNESCO | Michael Gerhard Kaufmann 94

Berichte **100**

Chorreise nach Frankreich 2018 | Andrea Stegmann 100

HfK-Choristen singen in der Berliner Philharmonie | Matthias Berges 103

Romreise 2018 | Gerd-Peter Murawski 104

Orgelexkursion nach Norddeutschland | Christian David Karl 107

Kurs mit Prof. Zsolt Gárdonyi | Till Otto 111

Orgelexkursion nach Südbaden | Noah Roloff 113

Orchesterstudenten 2020 | Caroline Huppert 114

Heidelberger Karg-Elert-Tage 2020 | Matthias Berges 115

Umbaumaßnahmen an den Orgeln der Peterskirche | Carsten Klomp 116

Personen und Daten **120**

Impressum 128

Michiya Azumi

Seit dem Sommersemester 2020 ist Michiya Azumi Professor für Chorleitung an der HfK. Von Fukuoka, Japan, wo er zuletzt als Universitätsmusikdirektor wirkte, führte ihn sein Weg im vergangenen März nach Heidelberg. Unter Coronabedingungen konnten die Studierenden Azumi anfänglich nur online erleben. Die Freude war groß, als der Unterricht dann endlich vis-à-vis stattfinden konnte. Im Gespräch mit seinen Studenten **Matthias Berges und Manuel Knoll** stellt er sich vor und schildert seine Ideen von Musik.

Wie hat es bei Ihnen angefangen mit der Musik?

Ja ... Ich habe mit neun Jahren angefangen, Klavier zu spielen. Das war aber ein Zufall, denn eigentlich wollte meine kleine Schwester unbedingt Klavier spielen. Zwei Jahre hat sie dafür gekämpft und als unsere Eltern dann endlich ein Klavier gekauft hatten, hatte sie kein Interesse mehr und nur wenig gespielt. Das habe ich dann aber getan und es hat mir viel Freude gemacht.

In der Grundschule habe ich dazu Trompete gespielt, später auch noch Querflöte, Schlagzeug und weiterhin Klavier.

Erst in der High School – da war ich 15 – habe ich Chorsingen kennengelernt. Da haben wir hauptsächlich japanische Werke gesungen.

Dort lernte ich glücklicherweise ein weiteres Instrument kennen: es gab eine Orgel mit elektronischer Traktur. Das war meine erste Berührung mit der Orgel. Allerdings gab es keinen Lehrer dafür und ich musste mir selbst zusammenreimen, dass das dritte System in den Noten wohl für die Füße sein müsse. Ich spielte hier zwei Jahre, aber habe dabei nie richtig verstanden, was „8 Fuß“ und „4 Fuß“ eigentlich wirklich bedeuten.

Nach dem Abitur steht in Japan eine schwierige Aufnahmeprüfung an der Universität an. Ich überlegte, ob ich Musik studieren sollte

oder nicht. Damals war Musik nur mein Hobby und „Musik“ begann für mich zeitlich erst nach Beethoven. Aber ich hatte Angst: Verdienne ich mit Musik mein Geld, würde die Musik dann für mich sterben? Ich habe mich dann zunächst dagegen entschieden und den Plan gefasst, Lehrer zu werden. Ich begann ein Psychologiestudium, das

ich eine Voraussetzung für die Tätigkeit als Lehrer fand, in Tokio. Dort hatte ich meine erste Berührung mit der Kirchenmusik, als ich einen Chor hörte, in dem ich dann auch zu singen begann. Dieser Chor war ein Uni-Kirchenchor und sang hauptsächlich Messen und Oratorien mit Orchester. In diesen vier Jahren habe ich sehr



viel gesungen, aber die Tasten sehr vernachlässigt. In der WG, in der ich wohnte, hatte ich leider kein Klavier.

Ich durfte manchmal vertretungshalber den Chor dirigieren und habe das Dirigieren überwiegend autodidaktisch gelernt. Einmal habe ich einen Kurs besucht, bei dem ich die Saito-Technik kennen lernte, die eigentlich für Orchester ausgelegt ist. Das wusste ich aber nicht und habe damit den Chor im wahrsten Sinne „geschlagen“.

So hat es begonnen und ich bin nach und nach zur Kirchenmusik gekommen.

Dann haben Sie sich für ein Studium in Deutschland entschieden. Stuttgart, Freiburg: Wie sind Sie darauf gekommen?

Da möchte ich einmal ausholen, wie ich dann schlussendlich wieder zur Musik zurückgekehrt bin: Während meines ersten Studiums, das vier Jahre dauerte, gab es aus mehreren Gründen einen Zeitraum von eineinhalb Jahren, in denen ich nie selbst singen und spielen konnte. Ich habe nur Bücher gelesen und studiert. Am Ende dieser Zeit merkte ich, dass ich wie ausgetrocknet war und den dringlichen Wunsch verspürte, wieder zu musizieren. Mir wurde bewusst, dass ich ohne Musik nicht leben konnte.

Mir wurde bewusst: Beim Singen von Kirchenmusik, Gesang zum Loben und Danken, brennt mein Herz. Damit werde ich ein Leben lang leben können. Dieses Feuer würde nicht erlöschen. Man lebt nur einmal und ich wollte zumindest einmal in meinem Leben den Versuch wagen, ein Musikstudium aufzunehmen. Wenn es dann nicht geht, ist das in Ordnung, aber ich möchte es probiert haben.

Alle meine Lehrer und Freunde waren dagegen, weil man in Japan normalerweise nach dem Studium direkt zu arbeiten beginnt.

Nun stand ich aber noch vor der Frage, was genau ich denn studieren wollte: Klavier? Orgel? Gesang? Chorleitung?

Für Klavier war es meiner Auffassung nach vielleicht schon etwas zu spät. Orgel sollte gehen (*lacht*). Ich war mutig und ich war jung... Ich konnte mich aber für kein Ins-

ganz grundsätzlich gezeigt, was „Stil“ ist, was es bedeutet, „stilgetreu“ zu spielen. Nicht: „Barockstil ist das“, sondern „barock zu spielen bedeutet: ...“

Als Chorleiter hatte ich in meiner Laufbahn drei Lehrer: zuerst in Stuttgart Dieter Kurz, der quasi mein „Papa“ war. Bei ihm habe ich

» Alle meine Lehrer und Freunde waren dagegen. «

trument entscheiden. Irgendwann erfuhr ich, dass es genau so einen Studiengang in Deutschland gäbe: Kirchenmusik. Man kann, ja man darf alles studieren! Das war wie für mich gemacht!

Ich lernte dann am Goethe-Institut Deutsch und besuchte einen Vorbereitungskurs, vergleichbar mit einem C-Kurs. Hier hatte ich mit 21 Jahren das erste Mal richtige Fachlehrer in Klavier, Orgel, Gehörbildung und Tonsatz. Ich habe mich an einigen deutschen Hochschulen beworben und wegen des sehr guten Eindrucks, den ich von Jon Laukvik hatte, habe ich mich damals für die Stuttgarter Musikhochschule entschieden. Damals war es normal, dass man die Hochschule nach dem Orgellehrer sucht. Nach dem Chorleiter wurde nie gefragt. Schade.

Das leitet wunderbar zur nächsten Frage über: Wer sind Ihre prägenden musikalischen Vorbilder?

Musik lernte ich vor allem bei Jon Laukvik. Zu ihm kam ich musikalisch gewissermaßen mit leeren Händen. Er hat in mir aber wohl Potential gesehen und mir von A bis Z alles gezeigt. Er sagte nie „mache dies, mache das!“, sondern zeigte Richtungen auf und ließ mich auch mal falsche Wege gehen und korrigierte sanft. Er hat mir viele Freiheiten gelassen, aber auch

Kirchenmusik B studiert. Er war ein Probenmensch: Seine Probe war herrlich, nie langweilig und das beste Ergebnis kam immer in der Probe zustande. Im Konzert ging es manchmal schief, aber das war mir damals völlig egal. Ich hatte immer Lust, in seine Proben zu gehen: So muss es sein! Auch bei Kirchenchören besteht die Arbeit zu 99 Prozent aus der Probe, erst das letzte eine Prozent ist die Ausführung.

Zum A-Studium wechselte ich an die Hochschule in Freiburg, in Chorleitung zu Hans-Michael Beuerle, der leider vor fünf Jahren verstorben ist. Er war mein Gegensatz, er war total anders als ich. Er hat alle meine – damals gut gemeinten – Ansätze verworfen und aus meiner damaligen Sicht falsche Dinge unterrichtet. Ich dachte damals, er hätte keinerlei Dirigier-technik.

Wenn ich heute an ihn denke, sehe ich vor allem, dass er ein brillanter Denker war. Von seiner Philosophie der Chormusik blieb bei mir sehr viel haften. Zum Beispiel: „Das Tempo macht der Klang“, „Michiya, gib bitte an so einer wichtigen Stelle keinen Einsatz.“

Heute kann ich viel besser verstehen, was er wirklich meinte. Man hat die Dinge tief im Unterbewusstsein und nach zehn Jahren



Bringt viel Erfahrung mit: Azumi dirigiert Bachs Matthäuspassion mit der von ihm gegründeten „Seinan Oratorio Academy“

versteht man plötzlich etwas. Das ist fantastisch! Es ist so schade, dass er verstorben ist. Jetzt hätte ich so viele Fragen an ihn ... Er war wirklich ein tiefgründiger Pädagoge.

Noch ein Beispiel: Klavier durfte man bei ihm in der Chorprobe nie spielen (er selbst war Geiger und spielte daher auch nie am Klavier). Trotzdem habe ich in meiner Abschlussprüfungs-Chorprobe wirklich viel Klavier eingesetzt. Unter uns Studenten sagte man damals: „Ein Ton Klavier gibt einen Punkt Abzug.“ [Anm. d. Red.: In Heidelberg war in Chorproben oft „plötzlich das Klavier kaputt“.]

Trotzdem erreichte ich mit dem Chor ein gutes Ergebnis und bekam die Höchstpunktzahl. Nach dem Studium waren wir dann beste Kollegen und Hans-Michael Beuerle gab mir tolle Tipps.

Und dann kam Morten Schuldt-Jensen in Freiburg. Er war quasi mein Hauptlehrer: ich studierte bei ihm „KA Dirigieren mit Schwerpunkt auf Chorleitung“.

In meinem letzten Semester Kirchenmusik A war ich Studenten-

vertreter und es gab ein Verfahren zur Neubesetzung der Stelle von Hans-Michael Beuerle, der in den Ruhestand ging. Es gab sehr viele Bewerber, ich musste drei Kisten Bewerbungen durchlesen und wir haben daraus 9 Kandidaten ausgewählt. Jeder Kandidat durfte 40 Minuten proben und wir haben sehr, sehr viel gesungen. Am letzten Tag – als vierter Bewerber an diesem Tag – war Morten Schuldt-Jensen an der Reihe. Die Stimmbänder des Hochschulchors waren überaus strapaziert und wir hatten überhaupt keinen Bock mehr.

Er kam in Jeans und T-Shirt und fing an: „Ich bin Däne und kenne keine Sie-Form, deshalb werde ich jeden duzen. Hier steht, ich solle „Einsingen“, aber ihr habt heute schon genug gesungen, wir fangen gleich mit dem Stück an.“ Eine Unverschämtheit!

Das Stück war das „Nachtlied“ von Max Reger, das jeder kennt und an diesem Tag stimmlich wirklich niemand mehr singen wollte. Er gab Töne vom Klavier an („Ein Punkt Abzug...“) und wir fingen an zu singen.

Es war der tollste Moment in meinem Leben, der Klang war unbeschreiblich. Nach drei Tönen konnte ich kaum noch singen. Weil ich fast geweint habe. Die 40 Minuten vergingen wie im Flug und alle waren in positiver Weise schockiert.

Ich hatte zu diesem Zeitpunkt in Japan bereits eine kleine Stelle zugesagt, aber musste sie wieder absagen. Bei diesem Chorleiter musste ich studieren! Allen Freunden und Verwandten teilte ich mit: es tut mir leid, ich will unbedingt noch zwei weitere Jahre in Deutschland studieren.

Was Morten Schuldt-Jensen unterrichtet hat, war wieder völlig neu für mich. Mit ihm habe ich hauptsächlich über Interpretation gesprochen, weniger über dirigentische Dinge. Es ging immer um Praxis.

Mit Ihrem KA-Studium war dann klar, dass Chorleitung Ihr Schwerpunkt werden sollte? Sie haben bis dahin ja Kirchenmusik in der Breite studiert.

Das hatte sich bereits in meinem Grundstudium in Stuttgart abgezeichnet. Stuttgart ist ein „Orgelreich“. Mit Orgel hatte ich überhaupt keine Chance, etwas zu erreichen.

Chorleitung lag mir dagegen sehr gut. Ich habe mir sehr viel Mühe gegeben, viel geübt und nach dem vierten Semester haben mich alle als „Chormensch“ anerkannt. Seitdem ist die Chorleitung mein echter Schwerpunkt. Natürlich habe ich alle anderen Fächer auch gemacht und hatte dann auch Stellen als Kirchenmusiker, wo ich viel Orgel spielte. Gerade in Japan habe ich auch sehr viele Orgelkonzerte gespielt.

Man hat schon in Ihrer Bewerbung gemerkt, dass Sie einen besonderen Umgang mit Menschen pflegen. Würden Sie sagen, dass Sie aus den Erfahrungen des Psy-

chologiestudiums direkt etwas in die Tätigkeit als Lehrer und Chorleiter einfließen lassen?

Vorweg: Ich bin kein Psychologe. Ich bin kein Wissenschaftler und kein Arzt. Ich bin Musiker.

Nach einem Praktikum als psychologischer Berater an einer Schule habe ich gemerkt: würde ich als Psychologe arbeiten, bräuchte ich bald selbst einen Psychologen ...

Aber bestimmte

Aspekte der Psyche und das Interesse an Menschen sind schon meine Sache. Ich bin sehr sensibilisiert worden für Gruppendynamiken und das findet in der Probensituation auch durchaus Anwendung. Besonders in Einzelgesprächen in meinem damaligen Kirchenchor hat es mir sehr geholfen, auch Fähigkeiten eines Psychologen zu haben. Damit konnte ich auch mit Menschen, die problembeladen waren, gute Beziehungen schaffen und sie wieder in die Probe integrieren.

Aber wissenschaftliche Aspekte der Psychologie direkt in die Probe einzuspeisen, das geht natürlich nicht so einfach.

Seit der Bewerbung wissen wir es, aber besonders seit wir Sie hier erleben, fällt uns immer wieder auf, dass Sie ein sehr humorvoller Mensch sind und gerne erzählen und lachen. Steckt da manchmal auch pädagogisches Kalkül dahinter? Gehört es zum Lernen dazu, gute Atmosphäre zu schaffen?

Jein.

Warum macht man Musik? In erster Linie doch, um Spaß zu haben. Weil Singen einfach richtig Spaß macht. Sich nur zu ärgern, ist doch bescheuert, oder? Lachen öffnet unser Herz und Humor ist ein

wesentlicher Teil des Menschen. Wenn man etwas mit einem Lachen mitteilt, bleibt es gleich im Herzen. Mein Wunsch ist es, lachend zu musizieren.

Vielleicht ist das auch eine Fähigkeit von mir: Ich kann den Chor, den ich dirigiere, immer gleich lieben. Egal, welcher Chor es ist. Wenn ich vorne stehe, kann ich alle lieben. Nachher ist es vielleicht anders (*lacht*), aber

in der Probe schon. Der Humor bringt mich zur Musik. Dieser Weg ist für mich pädagogisch richtig und menschlich angenehm.

In Japan gibt es einen ganz berühmten Dirigenten, ich nenne nicht den Namen. Er ist außerhalb der Probe sehr tolerant, humorvoll und ein echter Gentleman. Wenn er allerdings in die Probe kommt: „SOPRAN ZU TIEF! NOCHMAL!“ Er brüllt die ganze Zeit. Und die Chorsänger wollen das so. Das kann ich nicht verstehen. Wer auf diese Art lernen will, sollte nicht zu mir kommen.

Trotzdem gehört aber als Gegenpart zu Freude und Humor auch ein gewisses Maß Strenge und ein bisschen Disziplin dazu, oder?

Natürlich gehört das auch dazu. Chordisziplin ist hier in Deutschland ein großes Problem. In Japan überhaupt nicht, dort würde ein Chorsänger in der Probe nie schwätzen.

Als ich einen großen oratorischen Chor in Freiburg geleitet habe, haben die 80-100 Menschen immer geschwätzt. Lauter als die Musik. Ich musste sehr lange daran arbeiten, bis sich das ein klein wenig geändert hat.

Ohne dabei laut zu werden?

Ab und zu schon. Dafür brauche ich aber Humor. Wenn meine Grundfarbe humorvoll ist, kann ich einmal etwas sehr bestimmt sagen und es wirkt. Würde ich immer streng dastehen, wirkte es nicht. Es müssen immer wieder alle lachen dürfen, aber es muss dann auch gleich wieder Disziplin da sein.

Sind Sie selbst ein disziplinierter Mensch, bzw. waren Sie ein disziplinierter Student?

Ich war in Studienzeiten sehr, sehr diszipliniert. Vielleicht war das meine Hauptbegabung, diszipliniert oder vielmehr fleißig zu

» Wenn ich vorne stehe, kann ich alle lieben. «



sein. Ich war kein sonderlich musikalisch oder sprachlich begabter Mensch, ich bin einfach dran geblieben.

Möchten Sie das auch weitergeben und erwarten es von Ihren Studierenden?

Mit Studierenden, die das von sich aus mitbringen, kann ich sicher gut umgehen. Wenn ein Student überhaupt keinen Fleiß und keine Disziplin haben sollte, dann muss man damit anfangen, bevor man richtig Musik machen kann. Nach dem Studium bekommt man sonst die größten Probleme. Ohne Vorbereitung in einer Probe zu erscheinen, ist meiner Meinung nach eine Respektlosigkeit gegenüber dem Chor.

Würden Sie Musik als Handwerk verstehen?

Zum Musizieren brauchen wir unbedingt Handwerk, das wir trainieren und abrufbar haben müssen. Aber es ist nicht *nur* Handwerk. Je besser das Handwerk ist, desto klarer und deutlicher zeigt sich der Geist des Musikers in der Musik. Ein Beispiel: eine Kommilitonin in Stuttgart hatte eine hervorragende Technik. Sie hat alles gespielt, aber nichts dabei gedacht oder gefühlt. Nur Disziplin zum Üben. Sie spielte einmal „O Mensch, beweine deine Sünde groß“ von Bach. Sie hat alles richtig gespielt, trotzdem war es eine Katastrophe für mich.

Es gibt dagegen auch den Genietyp, der seine Begabung einsetzt, um Menschen vorzuführen oder bloßzustellen. Solche Menschen kenne ich. Aber das ist für mich auch keine Musikerpersönlichkeit. Ich möchte in der Studienzeit ein guter Begleiter sein. Sowohl technisch als auch menschlich. In der Chorleitung ist es in jedem Moment gefragt, „menschlich“ zu sein.

Das Musikstudium ist also auch eine Art „Seelenbildung“?

Unbedingt. Und das hätte ich, besonders hier an einer Kirchen-

musik-Hochschule, gerne als Schwerpunkt. Ohne das geht Kirchenmusik nicht.

Mit welcher Musik beschäftigen Sie sich aktuell am liebsten?

Seit langem habe ich besonderes Interesse an Oratorien. Da gibt es einige Stücke, die ich besonders liebe. Zum Beispiel aus der deutschen Romantik: Mendelssohns Elias, das Requiem von Brahms ... Und natürlich darf man Bach nicht vergessen. Besonders Stücke, die eine Geschichte erzählen, finde ich sehr spannend.

Wie verhält es sich dann mit Vertonungen von Messtexten?

Hochinteressant. Hier sieht man im Unterschied der Komponisten, wie sie den Text verstanden haben. Es geht um die jeweils zeitgenössische Theologie, das interessiert mich unendlich. Wenn es sie gibt, lese ich theologische Quellen dieser Zeit zum weiteren Verständnis. Es ist immer faszinierend, wie viele Meinungen und Interpretationen es für denselben Satz unter den Komponisten gibt. Es wird nie langweilig.

Kompositionen sind dann immer auch ein Kommentar?

Komposition ist eine theologische Interpretation mit gesellschaftlichem Einfluss. Es gibt einige Stücke, die bloße Auftragskompositionen sind. Das merkt man ihnen dann auch an und da vergeht mein Interesse auch ziemlich schnell. Wenn jemand aber aus eigenem Antrieb geschrieben hat, wie zum Beispiel bei der *Messe zu vier Stimmen* von William Byrd, dann tut sich mir da eine fantastische Welt auf. Der Komponist als Mensch, der gelitten hat, der sehr auf Gott gehofft hat. Das ist unglaublich.

Kurz und bündig: Was bedeutet „Dirigieren“ für Sie?

Dirigieren ist Spielen.

Was ist für Sie die wichtigste dirigentische Kompetenz?

Das Verständnis der Musik und bei

Chormusik speziell auch das Verständnis des Textes. Hat man den Sinn des Textes verstanden? Hat man auch Interesse an dem, was zwischen den Zeilen steht?

Der Komponist hatte meistens beim Komponieren nur den Text vor sich. Kein musikalisches Thema, nur den Text. Ich fange beim Lesen eines Stückes immer mit dem Text an – Literatur dazu lesen, die Bedeutung entziffern, die Aussprache aneignen. Dann erst kommt die Musik.

Die Sprache hat einen Kontext und eine Grammatik. Die Musik einen anderen Kontext und eine andere Grammatik. Beide laufen parallel ab: manchmal geht es in die gleiche Richtung, das ist dann ganz einfach. Zum Beispiel: Text und Musik sagen „Ich lobe dich.“

Ab und zu ist es aber auch so: die Musik sagt „Ich lobe dich nicht.“ Dann fängt das Suchen und Fragen an. Was ist hier los?

Um dahin zu kommen, muss man sich in den Text hinein vertiefen und ihn verstehen wollen. Und natürlich muss man dann ebenso auch versuchen, die Musik zu verstehen. Dann vergleicht man und so passiert etwas sehr Schönes.

Und mit dem Chor erarbeitet man dann ein gemeinsames Verständnis?

Genau, das bestimmt die Entwicklung des Klanges. Und genau dafür brauche ich auch die Technik des Dirigierens – um das zu vermitteln, was ich verstanden habe.

Sie sagen, viele Kirchenmusiker täten sich schwer, ja haben sogar Angst vor der Arbeit mit Orchestern. Warum ist das so und vor allem: was haben Sie vor dagegen zu unternehmen?

Das hat mit Erfahrung und Gewohnheit zu tun. Wenn man Kirchenmusik studiert, muss man viel Orgel üben und sich viel Zeit dafür nehmen. Wir haben aber selten Zeit, im Orchester zu sitzen und

dort ein Instrument zu spielen. Im Chor schon, daher habt ihr dort auch weniger Angst. Da könnt ihr sagen, wie ihr euch fühlt, je nachdem, was ein Chorleiter für Bewegungen macht, wie er probt. Das sind ja ganz grundlegende Erfahrungen.

Orchestermusiker haben sehr viele verschiedene Orchesterleiter erlebt und daher einen Wissensvorsprung. Wir „Chorleiter“ wissen aber nicht, ob unsere Intentionen und Bewegungen vom Orchester verstanden werden. Nicht zu wissen, macht uns Angst.

Außerdem kennen wir das Instrument Orgel gut, aber die einzelnen Orchesterinstrumente natürlich nicht so. Und dann hat das Orchester auch noch eine eigene, ganz andere Kultur als viele Chöre. Wenn man diese nicht kennt, kriegt man einfach Angst.

Also muss man so viel Erfahrung wie möglich sammeln.

Ja! Einmal vor dem Orchester zu stehen bringt mehr als drei Stunden Einzelunterricht. Gute – und auch schlechte! – Erfahrungen sind ein wichtiger Schatz. Daher



verstehe ich meine Aufgabe, auch möglichst viele Gelegenheiten dafür anzubieten. In Stuttgart zum Beispiel durfte ich in meiner Studienzeit im 5. und 6. Semester jeden Freitag 20 Minuten vor einem Orchester stehen, proben. Und dazu zwei Aufführungen leiten. Mein sehr geschätzter Orchesterlehrer hat technisch nur wenig unterrichtet, sondern vor allem Organisatorisches behandelt. Musikalisch hat er nur gesagt „Michiya: Eins. EINS! Die Eins fehlt!“ Aber er hat so tolle Rahmenbedingungen für uns geschaffen, in die er all seine Energie hinein gesteckt hat. Dafür bin ich sehr dankbar.

Noch zwei persönliche Fragen zum Schluss: Haben Sie hohe Ansprüche an sich selbst und große Ziele?

Mein Anspruch für meine neue Aufgabe hier in Heidelberg ist es, den Ruf zu erarbeiten: In Heidelberg kann man richtig gut Chorleitung studieren. Wenn ich das als Chorleitungsprofessor erreiche, freue ich mich.

Persönlich als Chorleiter wünsche ich mir die Möglichkeit, hier nach und nach auch mit verschiedenen

Chören arbeiten zu können. Mit einem großem oratorischem Chor, aber auch mit Kammerensembles. Außerdem habe ich einen Traum: mit euch Studenten eine Japan-Tournee zu machen. Dort sind viele Freunde von mir, die das kaum erwarten können.

Die Corona-Situation deckelt leider zurzeit alle großen Ziele und Ansprüche: Mein erstes Ziel ist, dieses Semester die Abschlussprüfungen in Chorleitung zu schaffen, (*lacht*) sie also überhaupt durchzuführen. *[Anm. d. Red.: Dank großen Engagements für sichere Rahmenbedingungen, konnten die Prüfungen tatsächlich stattfinden.]*

Gibt es außerhalb der Musik Dinge, die Sie gern machen oder die Ihnen gut tun?

Wandern! Ich bin Natur-Fan. Sonst interessiere ich mich für Anatomie und Astronomie. Mir wird nie langweilig.

Und dann habe ich auch eine Familie. Meine Tochter ist jetzt im Kindergarten. Es ist total interessant, wie dreijährige Mädchen zweisprachig aufwachsen. Inzwischen spricht sie ziemlich gut japanisch, aber jeden Tag bringt sie neugierig viele deutsche Wörter mit.

Prof. Michiya Azumi

stammt aus Japan. Er studierte Psychologie und Pädagogik an der Meijigakuin Universität in Tokyo. Nach diesem Studienabschluss studierte Azumi Kirchenmusik-B und Orgel ML an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Weiterhin studierte er Kirchenmusik-A und absolvierte anschließend die künstlerische Ausbildung Dirigieren bei Morten Schuldt-Jensen an der Hochschule für Musik Freiburg.

Während seines Studiums war Michiya Azumi Organist (Versöhnungskirche Degerloch), Kirchenmusiker (Liebfrauenkirche Günterstal) und

Chorleiter des deutsch-französischen Chors Freiburg. 2004 gewann er den 1. Preis beim ersten Bayreuth-Regensburger Chorleitungswettbewerb. 2009 bis 2019 war Azumi als Musikdirektor an der Seinan-Gakuin Universität in Fukuoka (Japan) tätig. Neben dem Organistendienst etablierte er einen großen oratorischen Chor und ein professionelles Kammerorchester, die unter seiner Leitung regelmäßig große Werke wie die „Matthäuspassion“, den „Elias“ und viele weitere aufführten. Außerdem leitete er organisatorisch und künstlerisch eine vielfältige Konzertreihe z. B. mit Mitgliedern des „Bach Collegium Japan“. Seit März 2020 ist Michiya Azumi Professor für Chorleitung an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg.

Bernd Stegmann

Von 1985 bis 2019 war Bernd Stegmann eine wichtige Figur an der HfK. Er wirkte jahrzehntelang als Professor für Chor- und Orchesterleitung und darüber hinaus prägte er als Rektor die Hochschule mit besonderem Engagement und Weitblick. Im Interview mit seinen ehemaligen Studierenden **Carmen Buchert, Lukas Ruckelshausen und Anna Vogt** blickt er zurück.

Lieber Bernd, wie geht es Dir nach nun gut einem Jahr im Ruhestand? Ist nach der langen Zeit, in der Du an vorderster Front der Hochschule gestanden hast, der Amputationsschmerz größer oder die Erleichterung, nicht mehr für alle Belange der HfK, von der Glühbirne bis zu Existenzfragen die Verantwortung tragen zu müssen?

Anfangs fiel es mir in der Tat recht

schwer, loszulassen, das, wofür ich mich über die Jahre und Jahrzehnte eingesetzt hatte, als etwas zu begreifen, auf das ich nun keinen Einfluss mehr nehmen kann. Die Verantwortung des Rektorats einer solchen Hochschule begleitet einen rund um die Uhr, die gibt man nicht einfach abends ab und nimmt sie am nächsten Morgen wieder auf. Insofern galt es für mich, wie man so schön sagt, **neue**

Perspektiven zu öffnen.

Was vermisst Du am meisten?

Die Studierenden, die Lehrkräfte, die im Hause wirkenden Menschen. Die Studierenden deshalb, weil sie mich ständig herausforderten, neue Konzepte zu entwickeln, die sie weiterbrachten, die Lehrkräfte, weil sie zum großen Teil meine Freunde wurden, die Menschen im Büro, weil wir einfach ein gutes Team waren.

Lass uns ein wenig zurückschauen, oder besser gesagt: ganz an den Anfang gehen. Du hattest in Berlin eine große kirchenmusikalische Stelle mit Kantorei, Kammerchor, Orchester, viel Orgelspiel und allem, was dazugehört. Warum hast Du Dich 1985 nach Heidelberg orientiert, was war Deine Motivation, nun zu unterrichten und die attraktive Stelle in Zehlendorf aufzugeben? Was hat Dich dazu bewegt?

Zunächst vielleicht etwas sehr Banales, nämlich der Leitsatz: Wenn es am schönsten ist, sollte man aufhören. Ich war damals noch sehr jung – ich glaube so um die 33 Jahre – und daher habe ich alles Mögliche probiert, unter anderem hatte ich es in die engere Auswahl um die Nachfolge Karl Richters als Dirigent des Münchner Bach-Chors geschafft. Im Nachhinein kann ich es als eine glückliche Fügung betrachten, letztendlich doch nicht gewählt worden zu sein und damals gelesen zu haben, dass in



Heidelberg zeitgleich die Chorleitungsdozentur am damaligen KI und die Leitung der Heidelberger Kantorei ausgeschrieben waren. Die pädagogische Vermittlung dessen, was ein Chorleiter selbst macht, sollte bei ernst zu nehmenden Exemplaren dieser Gattung selbstverständlich sein. Ich selbst hatte aber zusätzlich das Privileg, durch mein **Studium bei Martin Behrmann** exzellent auf pädagogische Denkweisen eingestellt worden zu sein, frei nach dem Motto: Alles, was du machst, musst du auch erklären können. Hinzu kommt: Mir macht das einfach Spaß, im spannenden Miteinander von Lernen und Lehren Neues zu entwickeln.

Wie war damals - 1985 - die Situation an der HfK, als du dorthin kamst? Warst Du begeistert, enttäuscht oder vielleicht auch überfordert?

Nun, außer Enttäuschung war Vieles dabei. Die größte Herausforderung war eventuell meine zarte Jugend – ich unterrichtete teilweise Studierende, die so alt waren wie ich selbst. Das war – von Fall zu Fall – manchmal auch Überforderung. Doch Jugend impliziert auch Elan. Und so habe ich das freie Feld, das mir der damalige Rektor Dr. Herbst mit bewundernswerter Konsequenz einräumte, weidlich genutzt. Angefangen von exzessiven, bis an den **Rand der Kooperationswilligkeit** führenden Chorproben über mehrmals täglich eingeplante Schlagtechnikeinheiten bis hin zu Konzertforen für studentische Aufführungen und ausgedehnten Orchesterstudientagen war alles dabei und alles war neu. Natürlich rief das nach kurzer Zeit die Orgeldozenten auf den Plan. Doch Wolfgang Herbst war mit mir glücklicherweise ganz einer Meinung, dass ein Kirchenmusikstudium nur Zukunft hat, wenn in ihm die Arbeit mit mu-

» *Ich weiß nicht, ob es heute noch ein so großes Vertrauen in Ungewohntes gibt.* «

sikalischen Ensembles einen prominenten Platz einnimmt. So hat sich dann im Lauf der Jahre der Ruf der Heidelberger Hochschule in diese Richtung entwickelt. Ich weiß nicht, ob es heute noch ein so großes Vertrauen in Ungewohntes und nicht von außen Reguliertes gibt, wie ich das damals erleben durfte.

Das klingt alles nach sehr viel Begeisterung und weniger nach einem routiniert abgewickelten Plan. Gab es so etwas bei Dir dennoch – langfristige Ziele, auf die Du hingearbeitet hast?

Ich wollte mit meiner Arbeit zeigen, dass die Chor- und Orchesterleitung ein existenziell wichtiger Lebensnerv der Kirchenmusik ist und darüber hinaus, dass dieses Metier auf objektiv nachvollziehbaren Prinzipien fußt und nicht ein Fischen im Trüben ist, bei dem es lediglich um die Vermittlung von ein paar zusammengewürfelten Tipps geht. Das klingt zwar heute anmaßend und hergeholt, hatte aber damals durchaus seine Berechtigung. Außerdem war mir wichtig, dass die Studierenden mithilfe eines **mosaikartig strukturierten Unterrichtsangebotes** – Schlagtechnik, Dirigieren, Probentechnik, Interpretation,

Stimmbildung nebst vielfältigen praktischen Probeneinheiten und Konzertauftritten zu wirklich reflektierenden Dirigentenpersönlichkeiten reifen. Dass dies im einen oder anderen Fall gelungen ist, lässt sich am Wirken zahlreicher Ehemaliger an prominenten Stellen ablesen.

Gab es besondere Höhepunkte in Deiner Arbeit als Dirigierprofessor an der HfK? Welche Ereignisse sind bei Dir bis heute hängen geblieben?

Das sind vor allem die großen Konzerte. Die Konzerte der Studierenden, die Vespere, waren immer unbegreiflich gelungene Momente, in denen auf eine oft nicht planbare Weise vieles, manchmal auch alles gelang. Ich habe mir oft gedacht: Die Studierenden scheinen unter einem guten Stern zu stehen, dass alles, was sie machen, einfach gut wird, gelingt, ohne dass sie Übermenschliches investieren müssen, nur, weil sie darauf vertrauen, dass es gut wird. Und dann sind da natürlich noch meine eigenen Konzerte mit dem Badischen Kammerchor. Das Besondere an ihnen war: Hier haben wir, Studierende und Professor, in einem Boot gesessen, hier haben wir zusammen gute Musik gemacht, hier waren wir ein Team, das sich beispielsweise nach dem »magischen« Konzert mit Poulencs **Figure humaine** in Montpellier wortlos umarmte. Auch die Aufführungen der Bachschen Johannes-Passion 1986 in der Mannheimer Christuskirche, der h-Moll-Messe in Heidelberg oder des Matthäusberichtes von Ernst Pepping in Berlin waren solch dichte Momente. Das alles war extrem beglückend, davon kann man eine Weile zehren. Eine besondere Konstellation ergab sich auch durch die Zusammenarbeit mit der **Heidelberger Kantorei**. Das war eine Win-Win-Situation. Wir konnten auf diese Weise un-

» unbegreiflich gelungene Momente... «

gewöhnliche und anspruchsvolle Projekte realisieren, wie z.B. die Gesamtauführung des geistlichen A-cappella-Werkes von Johannes Brahms oder der großen Reger-Motetten.

Gewiss hat sich in Deiner über 30-jährigen Wirkungszeit an der HfK nicht Höhepunkt an Höhepunkt gereiht. Gab es so etwas wie Berufsroutine oder Berufsmüdigkeit? Hast Du mal alles umgestellt?

Ja, das sind die wirklich spannenden Momente, wenn du nach Jahren merkst, dass du nur noch dein sich selbst zitierender Sprachroboter bist, oder die Studierenden

Dir irgendwie signalisieren, dass du dich neu erfinden solltest. Da kommen einem die Semesterferien ganz gelegen. Hier ist die Gelegenheit, mal einen Blick von außen auf das zu werfen, was man tut und was man ist. Ich habe hier neue Formate entwickelt wie z.B. die Proben mit Chören in der Region. Aber auch Grundsätzliches stand auf dem Prüfstand. So merkte ich erst im Abstand zum Alltagsgeschäft, dass eine gute pädagogische Arbeit nicht nur aus ständigem Reinschaukeln von Informationen besteht, sondern auch aus dem vertrauensvollen Kommen-lassen der studentischen Initiative.

Hat sich das Unterrichten im Laufe der Zeit verändert?

Was mich selbst betrifft: mit Sicherheit, und das in Richtung Ökonomie. Auch in Bezug auf die Studentenschaft hat eine Entwicklung stattgefunden. Ich möchte sie mit einem Paradoxon beschreiben: Früher gab es eine oft merkwürdig automatisierte Opposition bei gleichzeitiger menschlicher Nähe, heute eher eine kooperative Grundhaltung bei einer gewissen persönlichen Distanziertheit. Aber das liegt vielleicht auch daran, dass ich selbst älter geworden bin.



Kurioser Aushang im Studenten-Aufenthaltsraum: Boris Becker im Vergleich mit Bernd Stegmann, Ersteller unbekannt

Themenwechsel: Seit 2006 warst Du auch Rektor der HfK. Warum hattest Du dieses gewiss nicht leichte Amt übernommen? Wenn man in erster Linie als Künstler oder Pädagoge unterwegs ist, scheint das eher ungewöhnlich.

» *Diese ständige Bedrohung hat mich gereizt* «

Das mag zwar sein, aber mich hat im Lauf der Tätigkeit an der Hochschule der konzeptionelle Aspekt zunehmend interessiert. Außerdem waren wir neben der Chorleitung in Orgel mit Martin Sander, in Musiktheorie mit Gerhard Luchterhandt und im Klavier mit Eugen Polus sowie einem höchst kompetenten Gesangsdozententeam extrem gut besetzt. Dabei war mir durchaus bewusst, dass

ich dieses Amt in einer Zeit ständiger latenter oder offenkundiger Infragestellung der Einrichtung übernahm. Aber – so befremdlich das klingt: Gerade dies, diese ständige Bedrohung, hat mich gereizt, hat vielleicht auch Kräfte in mir freigesetzt, die ich sonst so nicht gespürt hätte.

Spielst Du auf die legendären Aktionen in Autobahnraststätten an?

Ja, auch. Das lag aber davor, in meiner Zeit als Prorektor. Nachdem die Hochschule – ich glaube,

es war 2004 – vom Oberkirchenrat zur Abwicklung freigegeben war, gelang es, Synodale in persönlichen Gesprächen von der **Notwendigkeit der Existenz** einer Hochschule für Kirchenmusik in Baden zu überzeugen – und das an durchaus ungewöhnlichen Treffpunkten, wie eben einer Autobahnraststätte.

Ja, es sind diese beiden Erfahrungen, die ich mitnehme: Musik

und die Einrichtungen, in denen sie praktiziert wird, unterliegen einem ständigen Rechtfertigungsdruck. Und: Wenn du es schaffst, die Kunst wie ein Bollwerk in der alltäglichen Welt – und sei es die einer Kirchenleitung – zu verankern, kannst du stolz sein. Das war meine, wenn man so will, sportliche Herausforderung, und ich halte mir zugute, dass die Hochschule heute noch steht.

Was waren die großen Themen Deines Rektorates?

Neben dem gerade Erwähnten habe ich mich vorrangig um eine gute Positionierung der Hochschule im Konzert ähnlicher Einrichtungen bemüht. Mir war es wichtig, die Vorzüge der Heidelberger HfK bundesweit publik zu machen und dadurch zu einem über die badischen Landeskirchengrenzen hinaus attraktiven Studienort zu machen, in dem der oft beschworene »lebendige Geist« Heidelbergs zuhause ist. Eine aufwendig produzierte Info-DVD, die überregional



Das „magische“ Konzert: Stegmann dirigiert Poulencs *Figure Humaine* in Montpellier. Foto: Dominic Cerrito

beachtete Heidelberger Summer School, ein Liederwettbewerb, eine Challenge für den organistischen Nachwuchs, die Zeitschrift *HfK aktuell* und vieles andere mehr ist in diesem Sinn entstanden. In meine Zeit als Rektor fiel auch die Unterbringung des Hauses der Kirchenmusik in unsere Gebäude. Hier waren zahlreiche logistische Anpassungen erforderlich.

Ein anderes großes Thema war die Vernetzung der Hochschule. Es entstand neben der schon existierenden Kooperation mit der Mannheimer Musikhochschule in Bezug auf einen Kombinationsstudiengang Schulmusik/Kirchenmusik eine solche mit der Heidelberger Universität in Form der Summer School. Besonders froh bin ich darüber, den Master-Studiengang Popularkirchenmusik in Kooperation mit der Pop Akademie Mannheim sozusagen als letztes Dienstgeschäft noch auf den Weg gebracht zu haben.

Ganz direkte Frage: Hattest Du in Deiner Zeit als Rektor auch mal das Gefühl: Jetzt reicht?

Nein, eigentlich nie. Das liegt vielleicht an meiner Kämpfernatur. Hinzu kommt, dass die Rahmenbedingungen für die Hochschulleitung früher unproblematischer waren als das heute manchmal der Fall ist. Die sie betreffenden Angelegenheiten wurden im Vertrauen auf die Sachkompetenz des Personals weitgehend vor Ort geregelt. Heute droht vieles an runden Tischen mit unzähligen Akteuren zu versanden. Als Beispiel mag die **unendliche Geschichte der Gebäudefrage** dienen. Die Aufstockung des jetzigen Hauses wurde innerhalb von fünf Jahren umgesetzt, die Fragen der nun anstehenden Sanierung bzw. Umsiedlung der Hochschule werden seit mittlerweile ca. zehn Jahren ventilert, und es wird wohl auch noch eine Weile so weitergehen.

Noch mal ein Perspektivwechsel: Nach Deiner langjährigen Erfahrung in Sachen Kirchenmusik – Was sind Deiner Meinung nach die großen Themen für die Kirchenmusik der Zukunft?

Das sind wahrscheinlich gar keine neuen Themen. Die gegenwärtige Corona-Krise wird unweigerlich eine Krise der Kirche nach sich ziehen, allen Bemühungen um originelle Formate zum Trotz. Und das kann schlimmstenfalls auch einen Niedergang der Kirchenmusik bedeuten, muss es aber nicht. Wenn es gelingt, die spirituelle Note der Kirchenmusik, das »Un-

aussprechliche« zu erhalten als eine Stimme, die das tägliche Erleben zu transzendieren imstande ist, dann hat sie ihr ureigenstes Thema wiedergefunden.

Geht es auch ein wenig konkreter?

Du meinst sicher: Mehr Pop oder mehr Klassik, oder: Mehr Orgel oder mehr Chor und Ähnliches?

Zum Beispiel...

Ich glaube, dass es in Zukunft wichtig sein wird, sich nicht durch die Bedienung zu vieler Spielarten der Kirchenmusik zu überfordern. Qualität sollte die oberste Priorität behalten. Im ländlichen Raum



*Nicht nur Fassade: Bernd Stegmann konnte nicht oft genug betonen, wie wichtig Sport gerade auch für Musiker ist – und ging mit gutem Beispiel voran.
Foto: Matthias Roth/RNZ*

wird eine **Spezialisierung auf bestimmte Segmente** nach wie vor nicht sinnvoll sein, im großstädtischen hingegen schon. Immer wichtiger wird es aber werden, auf Menschen zuzugehen, fantasievoll neue Formate zu kreieren und nicht einfach zu warten, ob sich jemand für die althergebrachten Konzepte interessiert.

Ein nochmaliger und letzter Schwenk zum Anfang: Du bist nun eine Zeit lang im Ruhestand. Wofür hast du jetzt mehr Zeit - persönlich und künstlerisch?

Das ist eine ganz heikle Frage. Nachdem nun die Zeit vorbei ist, in der immerzu irgendjemand irgendetwas von einem wollte, stellt man sich die Aufgaben selbst, horcht wohl auch in sich hinein, ob der Körper etwas von einem

will, und ganz schnell kommt man dann in den Zustand, in dem man sich nur noch über seine Gebrechen definiert. Soweit bin ich zum Glück noch nicht. Ich hoffe vielmehr, dass im kommenden Jahr wieder Triathlon-Wettkämpfe möglich sein werden und ich nach meinem dritten Platz bei der EM in Kazan 2019 noch mal eine gute internationale Platzierung schaffe. Gegenwärtig schwimme, radle und laufe ich ganz für mich – und genieße dabei, wie ich es bisher in dieser Intensität nicht kannte, die Natur. Ansonsten bearbeite ich nach wie vor das von mir betreute *Handbuch Chormusik*, das hoffentlich im März 2021 bei Bärenreiter erscheinen wird. Auch schreibe ich hin und wieder ein kleines Gedicht oder Lied. Mit der Heidelberger Kantorei habe ich viele tolle Programme vor, die allerdings sämt-

lich unter Corona-Vorbehalt stehen. Und eines tue ich in meiner neu gewonnenen Freizeit auch: Ich wünsche der Hochschule und meinen Nachfolgern Michiya Azumi und Martin Mautner das Beste.

Lieber Bernd, auch Dir wünschen wir alles Gute und danken Dir für das Gespräch.

► *Ein neues Lied – eigens komponiert für die HfK aktuell ist im Folgenden abgedruckt. Ein Pfingstlied, das sich in die Tradition des universitären Lebens Heidelbergs stellt. Der Leitspruch „Dem lebendigen Geist“ ziert das neue Universitätsgebäude in der Heidelberger Altstadt.*



KMD Prof. Bernd Stegmann

studierte in Detmold und Berlin. Zu seinen Lehrern zählten Martin Behrman, Helmut Barbe, Heinz Werner Zimmermann und Ernst Pepping. 1975 legte er das A-Examen an der Berliner Kirchenmusikschule ab. Weiterführende Studien der Orchesterleitung in Wien und bei Sergiu Celibidache. Von 1977 bis 1985 war Stegmann Organist und Kantor an der Pauluskirche Berlin-Zehlendorf und künstlerischer Leiter der Berliner Bach Gesellschaft. Im Jahr 1985 wurde er Professor für Chor- und Orchesterleitung an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg. Von 2006 bis 2018 war er auch deren Rektor und somit der bisher am längsten ohne Unterbrechung an der Hochschule hauptamtlich tätige Dozent.

Er leitet das Berliner Vokalensemble, die Heidelberger Kantorei und arbeitet mit namhaften Orchestern und Instrumentalensembles wie „Concerto armonico“ (Budapest), „Deutsche Kammerphilharmonie“, „Concerto Palatino“ (Bologna), „L'arpa festante“ und „Musica fiata“ (Köln) zusammen.

Mehrere zeitgenössische Werke, von denen einige ihm oder seinen Chören gewidmet sind, wurden von ihm uraufgeführt. CDs, so das Mörike-Chorliederbuch op. 19, die Geistliche Chormusik op. 12 von Hugo Distler, die Geistliche Chormusik op. 90 von Arnold Mendelssohn, Deutsche Volkslieder und „Gedanken über die Zeit“ von Helmut Barbe sowie von Ernst Pepping die Missa „Dona nobis pacem“ und weitere Motetten konnten große Beachtung finden.

In letzter Zeit ist Bernd Stegmann zudem als Komponist und Arrangeur bekannt geworden. Seine „Lieder mit Worten“ nach Felix Mendelssohn Bartholdy (Carus) sowie die „Geistlichen Lieder“ nach Klavierwerken von Robert Schumann (Strube) werden mittlerweile von zahlreichen Chören aufgeführt und geschätzt. Außerdem erschienen seine beiden Sammlungen mit eigenen Liedern und Chorstücken „Mit Gott reden“ und „Diesseits leben“ im Strube-Verlag.

Im März 2021 wird das von ihm herausgegebene „Handbuch der Chormusik“ bei Bärenreiter erscheinen.

Pfingstlied

Lebendiger Geist

Bernd Stegmann, 2020

$\text{♩} = 88$

The first system of the musical score is for the Soprano (S), Alto (A), and Keyboard (Kl) parts. It begins with a tempo marking of quarter note = 88. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/2. The lyrics are: "Le - ben - di - ger Geist, komm zu uns, lauf durchs gan - ze Haus."

The second system continues the musical score. The lyrics are: "Le - bens - hauch, ma - che uns frei, das Den - ken neu und uns - re Au - gen klar,"

The third system concludes the musical score. The lyrics are: "all uns - re Wor - te wahr, Geist der Wahr - haf - tig - keit, zie - he uns an dein Kleid."

S
A
T
B

Komm zur Nacht als lei-ser Wind o - der fra-gend wie ein Kind, komm, komm,
 o - der fra-gend wie ein Kind, komm, komm,
 o - der fra-gend wie ein Kind, komm, komm,

brüll uns an wie ein Or-kan
 komm, komm,

Kl

S
A
T
B

brich dir wü-tend dei - ne Bahn, komm, komm, uns - re Welt ist alt und kalt.
 brich dir wü-tend dei - ne Bahn, komm, komm, uns - re Welt ist alt und kalt.
 brich dir wü-tend dei - ne Bahn, uns - re Welt ist alt und kalt.

komm nur schnell, komm nur bald,
 komm, komm,
 komm, komm,

Kl

S
A
T
B

Komm nur bald, komm nur schnell
 Komm, komm, und mach uns-re Sin-ne hell.
 und mach uns-re Sin-ne hell. Le - ben-di-ges Licht, fin - de mich
 und mach mei-ne Sin-ne hell. Le - ben-di-ges Licht, fin - de mich

Kl

T
und mein dunk-les Haus. Komm her-ein, la-che mich an, lö-se den Bann.

B
und mein dunk-les Haus. Komm her-ein, la-che an, lö-se den Bann.

KI

T
Mach, dass ein neu-es Lied in mei-nem Her-zen blüht. Geist der Wahr-haf-tig-keit,

B
Neu-es Lied, Geist der Wahr-haf-tig-keit,

KI

S
Komm am Mor-gen, zar-tes Licht,

A
Komm, komm, das die schwar-ze Nacht zer-bricht.

T
zie-he mir an dein Kleid. Komm, komm, das die schwar-ze Nacht zer-bricht.

B
zie-he mir an dein Kleid. das die schwar-ze Nacht zer-bricht.

KI

S
Wär-me mich mit dei-ner Glut
Komm nur schnell, komm nur bald,

A
Komm, komm, reiß mich mit wie ei - ne Flut.
Komm, komm,

T
Komm, komm, reiß mich mit wie ei - ne Flut.
Komm, komm,

B
reiß mich mit wie ei - ne Flut.

Kl

S
Le -

A
mei - ne Welt ist alt und kalt. Komm nur bald, komm nur schnell
Le -

T
mei - ne Welt ist alt und kalt. Komm, komm, und mach mei - ne Sin - ne hell. Le -

B
mei - ne Welt ist alt und kalt. Komm, komm, und mach mei - ne Sin - ne hell. Le -

Kl

S
ben - di-ger Geist, komm zu uns, lauf durchs gan - ze Haus, Le - bens-hauch,

B
ben - di-ger Geist, komm zu uns, lauf durchs gan - ze Haus. Le - bens-hauch,

Kl

S
ma - che uns frei, das Den - ken neu und uns-re Au - gen klar,

A
ma - che uns frei, das Den - ken neu, Au - gen klar,

T
ma - che uns frei, das Den - ken neu klar,

B
ma - che frei, das Den - ken neu, Au - gen klar,

KI

S
all uns-re Wor - te wahr, Geist der Wahr - haf - tig - keit, zie - he uns an dein Kleid.

A
Wor - te wahr, Geist der Wahr - haf - tig - keit, zie - he uns an dein Kleid.

T
wahr. Geist der Wahr - haf - tig - keit, zie - he uns an dein Kleid.

B
Wor - te wahr, Geist der Wahr - haf - tig - keit, zie - he uns an dein Kleid.

KI

KI

rit.

Tine Wiechmann

Schon seit vielen Jahren ist die Populärmusik Teil des Curriculums für Studierende der HfK. Seit 2019 gibt es einen eigenständigen Masterstudiengang Popularkirchenmusik, der nun seit diesem Jahr unter hauptamtlicher Leitung mit Leben gefüllt wird. Tine Wiechmann, die in Heidelberg keine Unbekannte ist, stellt sich im Interview mit ihrem Kollegen **Carsten Klomp** vor.

Liebe Tine, eine Pop-Professur ist für unser Haus Neuland. Was werden Deine Aufgaben an der HfK sein?

Wir haben gerade – zusammen mit der Pop-Akademie Mannheim – den neuen Masterstudiengang Pop-Kirchenmusik entwickelt. Diesen Studiengang mit Leben und Begeisterung zu füllen ist meine Aufgabe. Die Studierenden erwerben hier vielfältige Kompetenzen, um souverän und ansprechend Popmusik in den Gemeinden zu vermitteln, außerdem geht es um die Entwicklung eines eigen-

nen Stils, das individuelle Bandprojekt und so auch um die **aktive Entwicklung der Popmusik in der Kirche**. Aber die Popmusik im kirchlichen Raum geht natürlich alle Kirchenmusiker*innen etwas an.

Sie ist bereits jetzt ein Element der gesamten Ausbildung. Diese speziellen musikalischen Akzente

betreue ich, indem ich grundlegende Veranstaltungen im Bereich der Popmusik für alle Studierenden anbiete. Dabei geht es um Fähigkeiten und Kenntnisse z. B. verschiedener Genre und Musiker*innen, das Bandinstrumentarium und dessen Verstärkung, Unterschiede im Gesang und spezielle Methoden der Vermittlung von

» *Studiengang mit Leben und Begeisterung füllen* «



Popmusik. Das alles soll immer ein gemeinsames Hören und vor allem natürlich Musizieren angebunden sein.

Neben der 50-prozentigen Professur wirst Du mit weiteren 50 % an der Akademie für Kirchenmusik tätig sein. Was ist diese Akademie und was sind Deine Aufgaben dort?

Die Akademie ist die Nachfolgerin des Hauses der Kirchenmusik und übernimmt dessen Aufgaben in der nebenberuflichen Kirchenmusiker-Ausbildung. Der zweite Aufgabenbereich der Akademie ist die **Pflege des Kontaktes der Hochschule in die Stadt**, indem sie z. B. Seminar- und Kursangebote für interessierte Bürger*innen anbietet; und dies zu organisieren bzw. anzubieten ist meine Aufgabe. Gasthörerchaften in Hochschulveranstaltungen und Kooperatio-

nen mit verschiedenen Institutionen spielen hierbei eine Rolle, aber auch eigenständige Angebote, wie der Stimmbildungs-Kurs, der seit Ende September online stattfindet. Weitere Projekte, z. B. ein weiteres Onlineprojekt zum Thema Songwriting und eines zu Lieblings-Weihnachtsliedern, stehen schon in den Startlöchern. Für eine Zeit, die nicht mehr so stark von der Coronapandemie beeinflusst wird, plane ich wieder mehr praktisch-musikalische Angebote, wie ein Gospelchorprojekt, eine Band und ein Projekt, das EG-Lieder Menschen nahebringt, die die deutsche Sprache erst lernen.

Wir beide kennen uns schon eine ganze Weile, weil Du im Haus der Kirchenmusik (ich hoffe der Datenschutz gestattet die Erwähnung dieser Tatsache) eine Pop-C-Prüfung abgelegt hast. Das war aber nur ein sehr kleiner Teil Deines Weges zur Professur. Was hast Du sonst noch vor der HfK gemacht?

Die Kinderkirche in meinem Heimatdorf war mein erster Kontakt mit Musik in der Kirche, dort durfte ich schon **früh mal das ein oder andere Solo singen**. Auch während meiner eigenen Schulzeit habe ich viel Musik gemacht, vor allem in und mit verschiedenen Bands. Ich denke mit viel Rührung und Dankbarkeit an diese Zeit zurück, in der ich viele Stunden mit guten Freunden in Proberäumen verbracht habe.

Nach meinem Abitur habe ich dann Musik und Deutsch für gymnasiales Lehramt studiert und zwar an der Musikhochschule Lübeck und der Uni Hamburg. Auch neben dem Studium konnte ich viele musikalische Erfahrungen sammeln, das war dann schon deutlich professioneller. Ich sang unter anderem mit **Roger Cicero**, **Bobby Kimball** und **Fish**. Eine wichtige Rolle spielte hier der Pro-

fessor für Popmusik Bernd Ruf, der mich immer wieder gefördert und gefordert hat. In dieser Zeit habe ich auch erste Chöre übernommen und Erfahrungen im Unterrichten von Popgesang unter anderem am Theater gesammelt.

Nach meinem ersten Staatsexamen bin ich nach Mannheim gezogen, um an der Popakademie einen Master mit dem Hauptfach Popgesang zu studieren. Zu dieser Zeit führte mich mein musikalischer Weg immer mehr in die Kirche: Meine Band **Enaim** entstand,

Ich halte eine große Vielfalt an musikalischen Stilen in der Kirche für wünschenswert, das vermehrt unseren kulturellen Reichtum und spricht mehr und verschiedene Menschen an. Damit eine fundierte musikalische Gemeindearbeit stilistisch angemessen und anspruchsvoll angeboten werden kann, bedarf es eines ausgiebigen, offenen und **möglichst wertfreien Blick über den eigenen Tellerrand**. Hier scheint mir eine Annäherung der Stilrichtungen und Protagonisten wünschenswert und

» Annäherung der Stilrichtungen und Protagonisten wünschenswert «

ich übernahm eine nebenberufliche Tätigkeit in meiner Gemeinde, wurde Dozentin an der HfK, sang auf christlichen Festivals wie dem **ProChrist** und machte eben auch meine C-Ausbildung.

Von 2016 bis 2017 habe ich mein Referendariat an der Elisabeth-von-Thadden-Schule gemacht und hier habe ich auch noch einige Zeit als Musik- und Deutschlehrerin gearbeitet.

Pop- und klassische Kirchenmusik wachsen langsam zusammen und der Weg dorthin war nicht immer ganz gerade. Welche Ideen hast Du, um die beiden Stilrichtungen und deren Protagonisten weiter anzunähern?

Eine sehr spannende Frage. Ich glaube, es spielt hierbei eine wichtige Rolle, ob wir über den **individuellen künstlerischen Schwerpunkt** der Kantorinnen und Kantoren oder über deren Arbeit mit der Gemeinde z. B. in Chören sprechen, auch wenn sich beides natürlich nicht gänzlich voneinander trennen lässt.

bereichernd.

Was den individuellen künstlerischen Schwerpunkt angeht, so denke ich und habe ich die Erfahrung gemacht, muss man sich irgendwann etwas beschränken. Auch wenn man sich hier begeistert fokussiert, z. B. auf Alte Musik oder Jazz, gibt es immer noch so viel zu lernen und kennenzulernen und so wenig Zeit zum Hören und Üben.

Dein erstes Semester bei uns war natürlich stark von Corona geprägt und daher alles andere als normal. Worauf freust Du Dich besonders, wenn wir im Haus wieder normal arbeiten können, was hast Du in Corona-Tagen besonders vermisst und hast Du eventuell auch angenehme Aspekte des Arbeitens unter Coronabedingungen wahrgenommen?

Am meisten freue ich mich auf das gemeinsame Singen; in Proben, in Gottesdiensten und in Konzerten. In diesem Zusammenhang freue ich mich auch sehr darauf, Situationen nicht immer hinterfragen

zu müssen: Stehen wir weit genug voneinander entfernt, müssen wir jetzt lüften, wie viele Personen dürfen gleichzeitig in diesem Raum singen? Wenn wir hier eine Unbeschwertheit und Planungssicherheit für anstehende Veranstaltungen zurückbekommen, werde ich sie jedenfalls mehr zu schätzen wissen als vor der Pandemie.

Ich bin insgesamt mit dem **Homeoffice** recht gut zurechtgekommen. Während der Zeit des Lockdowns habe ich diszipliniert und regelmäßig geübt, das hat mir gut getan und Halt gegeben; ich versuche das fortzuführen. Außerdem empfand ich es bis zu einem gewissen Grade interessant, diese ungewohnte Perspektive einzunehmen: So wie bisher geht es nicht, was

ist nun möglich und nötig? Beispielsweise im Gesangsunterricht per Zoom: welche Inhalte sind auf diesem Wege vermittelbar und wie kann man das machen? Natürlich liegen hier viele Herausforderungen, aber auch Möglichkeiten z. B. des Kontaktes auch über weitere Distanzen oder der nüchternen Analyse; ich hoffe, wir nutzen diese Möglichkeiten konstruktiv.



Prof. Tine Wiechmann (* 1986 bei Hamburg)

studierte Schulmusik an der Musikhochschule Lübeck und Germanistik an der Uni Hamburg. Nach dem Abschluss ihres Staatsexamens studierte sie an der Popakademie Baden-Württemberg Popgesang und machte eine Ausbildung als Kirchenmusikerin. Sie arbeitete als Lehrerin am Elisabeth-von-Thadden-Gymnasium Heidelberg und als Kantorin in der Kapellengemeinde Heidelberg. Sie singt unter anderem seit Jahren regelmäßig auf den Händel-Festspielen und stand bereit mit internationalen Größen wie Bobby Kimball (Toto), Roger Cicero und Steve Hackett (Genesis) auf der Bühne. Nach mehrjähriger Dozententätigkeit an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg

wurde sie im März 2020 zur Professorin für populäre Kirchenmusik und Dozentin an der Akademie für Kirchenmusik in Heidelberg berufen.



Die Bewährungsprobe: Arbeit mit der HfK-Band als Aufgabe für die Professur-Bewerber*innen. Foto: Angelo Cetta

Studiengang nimmt Fahrt auf

Zum Wintersemester 2020 startet der neue Masterstudiengang Pop-Kirchenmusik in der Rhein-Neckar-Metropolregion, eine Kooperation zwischen der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg und der Popakademie Baden-Württemberg.

von Tine Wiechmann

Ungefähr eine Viertelstunde braucht die S-Bahn von Heidelberg nach Mannheim und verbindet zwei Städte miteinander, die kaum verschiedener sein könnten: Im idyllischen Heidelberg mit seiner malerischen Altstadt und der Schlossruine leben ca. 160.000 Menschen. Mannheim ist fast doppelt so groß; die Stadt verändert sich schnell, die Kulturszene ist jung und divers, der Charme rau. Die Institutionen, die gemeinsam den neuen Master ermöglichen, präsentieren sich ähnlich unterschiedlich. In Heidelberg die Hochschule in der langen Tradition der sich immer wieder verändernden Kirchenmusik, in Mannheim die dynamische Akademie mit Fokus auf die Pop-Szene. Eine Kooperation zwischen den beiden Häusern stellt eine entsprechend große Herausforderung dar, denn die traditionelle Kirchenmusiker*innen-Ausbildung ist anders als die im Bereich der Popmusik; genauso sind es die Fähigkeiten, die man braucht, um in dem einen oder anderen Feld erfolgreich arbeiten zu können. Doch gerade hierin liegt der große Vorteil der Kooperation: An der Hochschule für Kirchenmusik studieren gegenwärtig ca. 50 junge Menschen. Der Schwerpunkt des Studiums verknüpft die künstlerische Ausbildung mit der Gemeindefarbeit. Die Studierenden sind breit aufgestellt, da sie sich neben den Hauptfächern Orgel und Chorleitung auch intensiv mit der Vermittlung vielfältiger Kirchenmusik auseinandersetzen. Die Popakademie bildet zur Zeit in zwei Abteilungen – dem künstle-

rischen und dem wirtschaftlichen Fachbereich – etwa 400 Studierende aus. Der künstlerische Schwerpunkt während des Studiums wird stark von den individuellen Bandprojekten geprägt und greift so in besonderem Maße Stärken und Interessen der Studierenden auf. Beide Institutionen sind in ihren jeweiligen Bereichen etabliert; neben ausgezeichneten Dozierenden und Infrastrukturen z. B. was die Ausstattung der Instrumente angeht, wird die Qualität der Einrichtungen besonders mit Blick auf die talentierten Studierenden deutlich.

Der neue Studiengang Pop-Kirchenmusik ermöglicht die Ausbildung an diesen beiden Institutionen: Während die künstlerische Ausbildung, unter anderem mit Hauptfach-Unterricht und Bandprojekt, vorwiegend an der Popakademie verortet ist, liegt der Schwerpunkt an der HfK auf der Gemeindepraxis, z. B. in den Bereichen Chorleitung, Bandcoaching und Gemeindebegleitung. Die Zielgruppe unseres gemeinsamen Ausbildungsangebotes sind talentierte Musiker*innen, die die gewachsene Tradition der Kirchenmusik aufnehmen und einen noch vergleichsweise jungen Teilbereich aktiv mitgestalten möchten. Die Freude an fundierter pädagogischer Arbeit in einer heterogenen Gesellschaft spielt hierbei eine ebenso große Rolle wie das eigene professionelle, kreative Musizieren und Komponieren. Dafür bedarf es neben dem Wunsch nach einem individuellen Ausdruck einigem an Erfahrung;

die Anforderungen der zweigeteilten Aufnahmeprüfung sind hoch, die Studienplätze rar. Am Ende winkt jedoch ein attraktives Arbeitsfeld: Der Abschluss berechtigt zur Bewerbung auf hauptamtliche Kirchenmusiker*innen-Stellen in allen Landeskirchen, der Bedarf nach gut ausgebildeten Kräften mit dem Schwerpunkt Pop ist hoch. Die Arbeit in diesem Bereich kann und soll die traditionelle Kirchenmusik nicht ersetzen, sondern sie ergänzen, den kulturellen Reichtum erweitern sowie mehr und andere Personen ansprechen und einladen.

Ein Studienbeginn ist jeweils zum Wintersemester mit den Hauptfächern Klavier, Gesang oder Gitarre möglich, weitere Informationen können unter popinstitut-kirchenmusik.de oder per Mail an tine.wiechmann@ekiba.de eingeholt werden.

**POP
INSTITUT
KIRCHEN
MUSIK**

POPAKADEMIE | UNIVERSITY OF
BADEN - WÜRTTEMBERG | POPULAR MUSIC AND
MUSIC BUSINESS

HfK HOCHSCHULE
FÜR
KIRCHENMUSIK
HEIDELBERG

Die Akademie für Kirchenmusik

Ein idealer Ort für die gemeinsame Zukunft der Kirchenmusik: für die musikalische Ausbildung der Evangelischen Landeskirche in Baden wurden neue Strukturen geschaffen. Die neu gegründete Akademie für Kirchenmusik, die ihren Sitz in direkter Nachbarschaft zur HfK in der Heidelberger Weststadt hat, hat den Auftrag, kirchenmusikalische Kompetenzen und Inhalte an ein breites Publikum zu vermitteln. Die Ausbildung nebenamtlicher Kirchenmusiker ist ihr Kernbereich. An dieser Stelle sollen die Strukturen und die Köpfe hinter diesen vorgestellt werden.

von Achim Plagge

Kurzer Rückblick: Etwa 10 Jahre lang konnte für die nebenamtlichen Kirchenmusiker*innen in **Schloss Beuggen** am badisch südlichsten Punkt in Deutschland eine nachhaltige Aus- und Fortbildungsarbeit geleistet werden. Ideale Bedingungen - außer der gut dreistündigen Fahrzeit von Nordbaden aus - waren durch Unterkunft *und* Unterricht an einem idyllischen Ort gegeben. Carsten Klomp, bis Ende 2019 Beauftragter für die kirchenmusikalische Aus-, Fort- und Weiterbildung (so die offizielle Bezeichnung des

Amtes) war der klug agierende Verantwortliche in einer anfangs bewegten Zeit der Neustrukturierung der nebenamtlichen Ausbildung. Aufgrund von Sparzwängen entschloss sich die Landeskirche, Beuggen zum Jahr 2016 zu verkaufen. Und so wurde Heidelberg mit seiner Hochschule für Kirchenmusik als idealer Ort für die gemeinsame Zukunft der Kirchenmusikausbildung ausgewählt. Seit 2017 finden hier nun die Ausbildungskurse für die D- und C-Prüfungen statt. Die Unterbringung ist dabei organisatorisch anspruchsvoller

geworden, da die HfK selbst keine Übernachtungsmöglichkeit bieten kann.

Zum Jahresbeginn 2020 übernahm ich die Leitung der Aus- und Fortbildung des kirchenmusikalischen Nachwuchses im Nebenamt und seit März ist **Tine Wiechmann** als zweite Kraft mit an Bord der Akademie für Kirchenmusik. Wiechmann ist für Veranstaltungen verantwortlich, die die Hochschule und die Heidelberger Bürgerschaft stärker miteinander in Kontakt bringen, ebenso ist die Öffentlichkeitsarbeit ihr Bereich.



Im Garten hinter Akademie und Hochschule für Kirchenmusik: Tine Wiechmann, Achim Plagge und Verwaltungsmitarbeiterin Barbara Peeck

Verortet ist die Akademie mit Büroräumlichkeiten direkt neben der Hochschule im weißen Gebäude in der Hildastraße (das ehemalige **Hausmeisterhaus**).

Zur Seite steht der Akademie ein Akademierat, der sich im September erstmals getroffen hat, um Impulse zu geben und Ideen mitzutragen. Hier wirken neben kirchenmusikalischen Vertreter*innen auch die Leitung des Kulturamtes der Stadt Heidelberg mit.

Derzeit beschäftigen wir uns neben den coronabedingten Anpassungen der Ausbildungskursangebote mit der Entwicklung einer eigenen **Corporate Identity**, die die Zugehörigkeit zur Landeskirche ebenso zeigt, wie die musikalisch stilistische Vielfalt und die Begegnung der unterschiedlichen Menschen, die die Angebote der Akademie wahrnehmen.

Das erste gemeinsame Projekt, ein Online-Stimmbildungsseminar im September/Oktober für Teilnehmer*innen der Ausbildungskurse sowie für Sänger*innen und Sänger der Heidelberger Chöre bringt die unterschiedlichen Arbeitsbereiche der Akademie gut zusammen.

Ein Ausbildungsgipfel mit den hauptamtlichen Kantor*innen im Juli gab wichtige Impulse für die

zukünftige Gestaltung der Ausbildung der nebenamtlichen kirchenmusikalischen Kolleg*innen.

Ab 2021 wird es ein Fortbildungs- und Veranstaltungsangebot geben, das über die Homepage www.akademie-kirchenmusik.de, landeskirchliche Printprodukte sowie über die sozialen Medien beworben werden wird.

Die Verbindung zwischen der Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik und der Akademie für Kirchenmusik ist nicht nur in der gemeinsamen Nutzung der Räumlichkeiten der Hochschule sichtbar, sondern auch in der Verbindung der Personalstellen: So ist Tine Wiechmann gleichzeitig im Bereich Pop-Kirchenmusik als Professorin an der HfK tätig und eine neu zu besetzende Sekretariatsstelle beinhaltet Arbeitsaufträge für die Akademie und die Hochschule für Kirchenmusik. Darüber hinaus bin ich als ständiger Gast bei den Senatssitzungen anwesend. Die Gottesdienste am Ende der



Ausbildungskurse finden in der Peterskirche statt, wo die Hochschule über die Professur für Orgel für den Organistendienst verantwortlich ist. Kleinere Renovierungsarbeiten an den Orgeln der Peterskirche wurden im Sommer bereits gemeinsam durchgeführt. Weitere Kooperationen werden in Zukunft wachsen, auch im Hinblick auf die räumliche Zukunft beider Institutionen.

Wir freuen uns auf eine gute Zusammenarbeit mit den Verantwortlichen der HfK und unserer Landeskirche und glauben an Gottes Führung und seinen reichen Segen auch in einer weniger planbaren Zeit.



Abrocken in der Kurswoche. Foto: Achim Plagge



KMD Achim Plagge

studierte Kirchenmusik in Heidelberg und Freiburg u.a. bei Gerhard Wagner, Zsigmond Szathmáry, Hans Michael Beuerle und Martin Gotthard Schneider.

Zahlreiche CD-Aufnahmen mit dem Ensemble Officium und dem Dufay-Ensemble. 1999-2020 Bezirkskantor für den Kirchenbezirk Neckargemünd-Eberbach. 2014 Verleihung des Titels „Kirchenmusikdirektor“. Seit 2020 Leitung der Akademie für Kirchenmusik, Beauftragter für die Aus- und Fortbildung der nebenamtlichen KirchenmusikerInnen sowie Landessingwart für die Ev. Landeskirche in Baden.



HK MUSIK IN ZEITEN DER PANDEMIE



Ein verlorenes Semester?

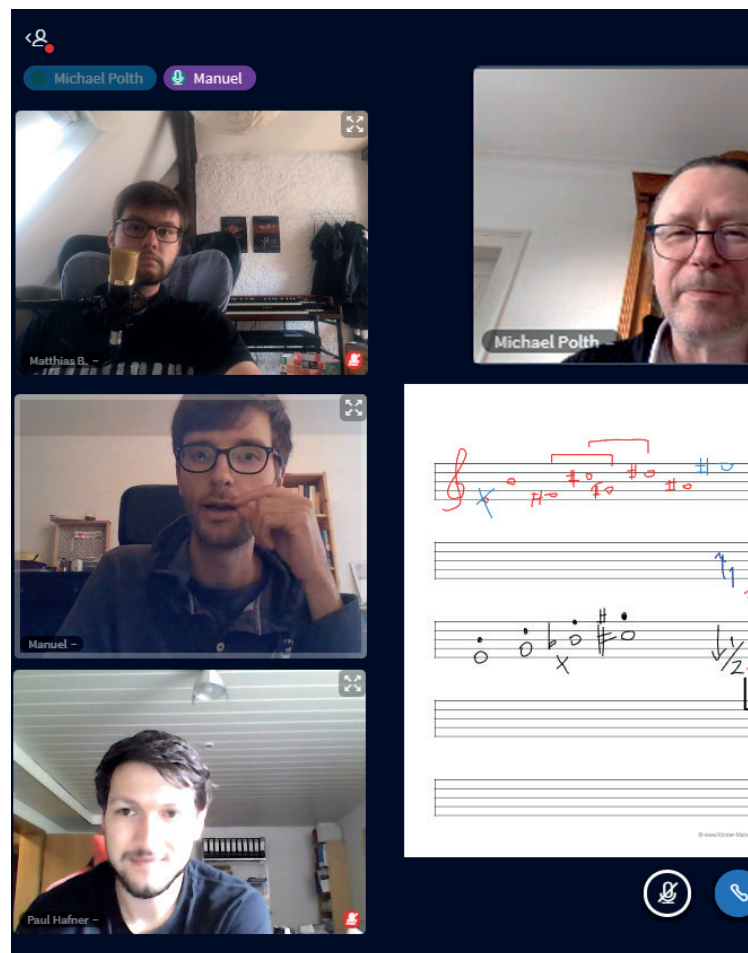
Wie habt ihr den Beginn und die Entwicklung des Sommersemesters in Corona-Zeiten für euch persönlich erlebt? Was war besonders schlimm und konntet ihr der Zeit auch etwas Positives abgewinnen?

gesammelt von Matthias Berges und Manuel Knoll

KATHARINA LINN, 1999 geboren, studiert in Mannheim und Heidelberg parallel Schul- und Kirchenmusik.

» In der Zeit des Lockdowns konnte ich für mich ganz persönlich erst mal einen Moment zum tief durchatmen finden. Es hat mir sehr gut getan, mich einmal ganz auf mein Inneres zu konzentrieren. Relativ schnell bemerkte ich dann aber auch, was mir fehlte, wie sehr ich den Kontakt zu anderen Menschen brauchte.

Das gemeinsame Musizieren stellte für mich hiermit die größte Lücke dar. Gemeinsam im Chor zu singen hilft mir, innerlich zur Ruhe zu kommen und ein Gefühl von außergewöhnlicher Gemeinschaft und Verbundenheit zu erleben. Aber vielleicht ist dies gerade in der Corona-Zeit das Positive? Festsustellen, wonach man sich wirklich sehnt, um diese Dinge in der Zukunft noch viel bewusster, dankbarer und intensiver zu erleben. «



Tonfeldanalyse online: Master-Tonsatzseminar bei Prof. Michael Polth

YENA JEONG aus Südkorea studiert im 4. Semester Kirchenmusik an der HfK.

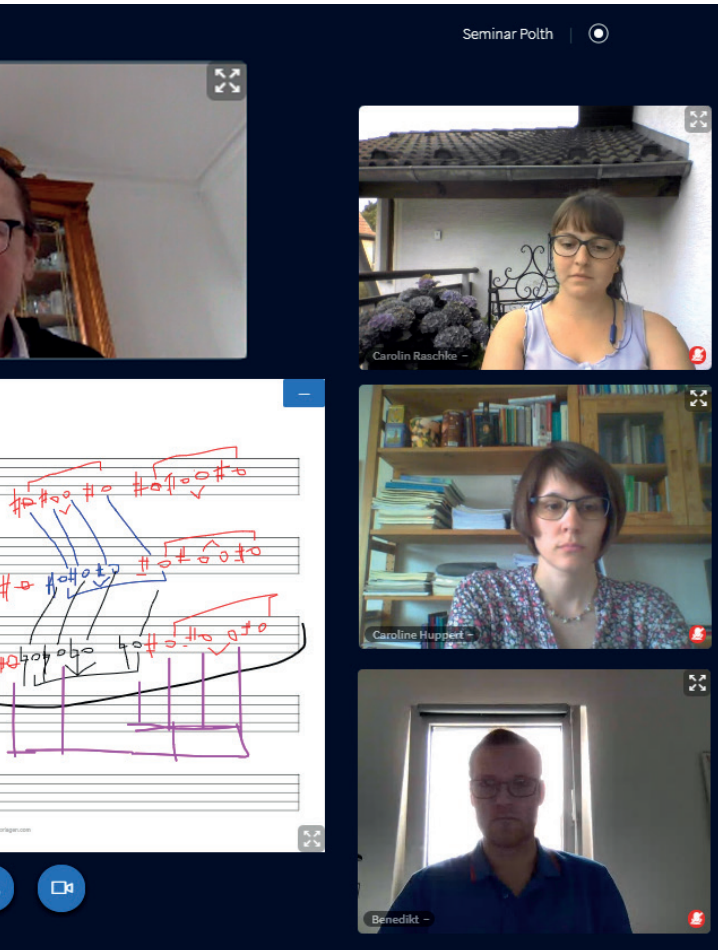
» Als die Anzahl der Infizierten ihren Höhepunkt erreichte, bin ich in Deutschland geblieben. Ich habe überlegt, mich das Sommersemester beurlauben zu lassen, um in meine Heimat Südkorea zu fliegen. Mit der Einreise hätte ich dort allerdings zwei Wochen isoliert leben müssen und das Zurückkommen nach Deutschland wäre unmöglich gewesen. Darum habe ich während dieser schwierigen Situation in Ruhe meine Hobbys genossen: Mundmasken selber nähen, mit meiner Familie telefonieren, Online-Workouts machen, E-Piano spielen. Ich vermied, aus dem Haus zu gehen, da mehrere Artikel verlauteten, dass sich rassistische Kriminalität erhöht habe. In meiner Wohnung habe ich viele Konzerte von Nachbarn gehört, die ihren Übraum in der Musikschule nicht benutzen konnten. Manchmal hat jemand dafür an dem Fenster applaudiert. Der Onlineunterricht im Studium hat einigermaßen gut funktioniert, allerdings war meine Konzentrationsfähigkeit am Laptop gering. Ich fühle mich, wegen dieser Pandemie das Jahr 2020 verloren zu haben. Gottesdienste sind ausgefallen, ich habe kein Einkommen. Was sollte ich tun, falls meine Familie krank würde? Im Notfall könnte ich nicht rechtzeitig da sein, zum Glück bis jetzt alle völlig gesund. ▶

MANUEL KNOLL, aufgewachsen in Herrenberg, wechselte vom Theologie- ins Kirchenmusikstudium und studiert jetzt im Master.

» Schwierig war für mich, dass alle Konzerte abgesagt wurden, einerseits wegen des Geldes, andererseits, weil mit einem mal so viel Energie und Motivation einfach weg war. Auch das Ausbleiben von gemeinsam erlebtem musikalischem Flow schlug mir aufs Gemüt.



Aber ich habe dann immer versucht, der Situation auch Positives abzugewinnen, beispielsweise war ich erstaunt, wie sich meine Stimme entwickelte, als ich eine Weile nicht regelmäßig in Chören „liefern“ musste, sondern ich mich ganz nach den eigenen Bedürfnissen und Tagesformen ausrichten konnte. Als ich bedauerlicherweise eine Zeit lang kein Übinstrument zur Verfügung hatte, habe ich dafür mehr analysiert und mental geübt. Auch das Arbeiten mit eigenen Aufnahmen, die man für Onlineunterrichtszwecke angefertigt hat, hat mir einen neuen Blick auf mich selbst und mein Üb- und Musizierverhalten beschert. «



Das Positive dieser Zeit ist, dass viele Menschen bemerkt haben, dass die Mundmasken vor einer Verbreitung des Virus' schützen können. In meiner Heimat ist es normal, Masken zu tragen. Abstand zu halten ist für mich auch gut, da ich nicht gerne an überfüllte Orte gehe. Die unbelebten Straßen sehen angenehm aus. «

BYUNGYONG YOO, studierte Gesang, jetzt Bachelor Kirchenmusik und ist derzeit als Studierendenvertreter im Senat der HfK.



» Im März standen alle Konzerte der Passions- und Osterzeit noch bevor. Und leider wurden alle meine geplanten Konzerte abgesagt. Ich hatte es nicht erwartet, bis April nur zu Hause zu sein. Aber ein wenig länger Pause machen zu können war dann auch nicht schlimm.

In dieser Pause haben Samuel Cho, Kantor der evangelischen Kirche in Hockenheim, und ich eine Aufnahme für seine Gemeinde und meine Chormitglieder angefertigt. Das hat Spaß gemacht und meine Seele sehr erfrischt. ▶

Je mehr die Zeit verging, desto schwieriger wurde aber auch die finanzielle Situation, da es noch immer keine Auftrittsmöglichkeiten gab. In dieser Situation habe ich aber eine tolle Überraschung von meinem Chor erlebt. Die Chormitglieder haben sich sehr nett um mich gekümmert. Und ich habe Briefe von Kommilitonen bekommen, in denen sie nachgefragt haben, wie es mir geht. Das hat mich sehr begeistert und meiner Seele gut getan, denn in so einer Situation im Ausland und weit weg von der Familie zu sein, ist nicht so einfach. Wir sind noch immer in der Corona-Krise und wissen nicht, wie lange noch. Aber sie wird irgendwann überwunden sein und wir können das zusammen überstehen! Besonders wir Kirchenmusiker haben doch die Möglichkeit, miteinander etwas Gutes zu tun. Alles Gute! Bleiben Sie gesund! «

MANUEL DAHME, lebt in Stuttgart, ist studierter Cembalist und studiert Kirchenmusik.

» Das Sommersemester 2020 zwang Dozierende und Studierende ohne Vorwarnung zu radikaler Kreativität. Nun sollte man meinen, ein künstlerisches Studienfach müsse doch gut damit umgehen können, doch betraf die Kreativität kaum die musikalische Arbeit, als vielmehr die Art der Durchführung sämtlichen Unterrichts an der Hochschule.

Nach dem verschobenen Semesterstart begannen erste digitale Unterrichte über verschiedene Plattformen. Natürlich mussten hier gewisse Abstriche gemacht werden. Wenn man sich aber einmal darauf einließ, konnte man dem Gesangsunterricht in eigenen Wohnzimmer durchaus etwas abgewinnen.

Nicht nur das, der Onlineunterricht brachte durchaus gewisse Vorteile mit sich mit: Gerade mir als Pendler aus Stuttgart brachten all die abgesagten Konzerte und Gottesdienste, die geschlossene Musikschule (an der ich unterrichte), und die gesparte Zugfahrzeit so viel Zeit wie noch nie in meine Studium. Endlich konnte ich mal ohne Zeitdruck ausführlich üben; das hat meinem Orgelspiel technisch wie auch musikalisch wirklich gut getan.

Da technisch kein Stream aus der Kirche möglich war, nahm ich zunächst Durchläufe ausgearbeiteter Stücke auf und schickte sie meinem Lehrer, der diese dann ausgiebig kommentierte. Im weiteren Verlauf des Semesters war vereinzelt Unterricht wieder möglich, zum Ende hin regelmäßiger.

Das große Manko dieses Semesters war die Chorarbeit. Zwar konnte man theoretisch viel an Schlagtechnik und Repertoirekenntnis arbeiten (zunächst online, dann auch bei gutem Wetter im Garten der HfK), aber Chorgesang, der sonst ein wesentlicher Bestandteil der Studi-



Manuel Dahme im Open-Air-Dirigierunterricht bei Andrea Stegmann

ums ist, sowie der Probenchor fehlten doch sehr. Ganz besonders auch deswegen, da ich Prof. Azumi in seiner Arbeit als Chorleitungsprofessor noch gar nicht kennenlernen konnte. Es bleibt zu hoffen, dass die Chorarbeit schnell wieder den Rahmen einnehmen kann, den sie verdient und das nächste Semester nicht in *tempore pestilentiae*, sondern zunehmend in gewohnten Rahmen stattfinden kann. «

Und plötzlich war da Corona...

von Andrea Hadwiger

Der Semesterstart stand unmittelbar bevor. Die Pläne und Gruppeneinteilungen waren bereits fertiggestellt, als wir im März 2020 von der Corona-Pandemie getroffen wurden.

Da der Beginn des Semesters von der Landesregierung bis zum 19. April ausgesetzt wurde, standen wir in Wartehaltung, in der Hoffnung zu diesem Zeitpunkt „normal“ starten zu können.

Inzwischen machte sich die Hochschulleitung gemeinsam mit dem Sekretariat (welches glücklicherweise im Präsenzbetrieb weiterarbeiten konnte) Gedanken, wie ein Unterricht unter diesen Umständen realisierbar wäre:

Desinfektionsmittel mussten besorgt, ein Hygienekonzept und Anwesenheitslisten erstellt werden, um den entsprechenden Vorgaben gerecht zu werden. Weiterhin stellte sich die Frage, wie man die Tastaturen der wertvollen Instrumente desinfizieren sollte?

Da kam eine bereits im Vorfeld anberaumte Sitzung des Hochschulsenates gerade richtig, um

dort einige wichtige Punkte zu besprechen und zu beschließen. Natürlich musste auch diese in Form eines „Hybrid-Meetings“ organisiert werden, da nur maximal acht Personen eine Zusammenkunft haben durften. Hierbei wurde einstimmig beschlossen, dass man unter allen Umständen ein verlorenes Semester für die Studierenden vermeiden wollte.

Als Ende April klar wurde, dass Präsenzveranstaltungen vorerst nicht stattfinden konnten, hatten sich die Dozierenden bereits kreative Ideen für Online-Unterricht erdacht. Dieser wurde in viel Eigeninitiative der Lehrkräfte entwickelt, welchen an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt sei. Und vieles funktionierte – teilweise sogar besser als ursprünglich angenommen.

Mit Spannung wurden von der Hochschulleitung die regelmäßig eintreffenden gesetzlichen Vorgaben des Ministeriums in Stuttgart erwartet und studiert. Über jegliche Art von Unterricht, welcher in Präsenz freigegeben werden

konnte, freute man sich und setzte diesen sofort praktisch um.

Nach und nach füllten sich zum Sommer hin die Räume der Hochschule wieder mit Leben.

Als ab Ende Juni selbst Chorproben wieder stattfinden durften, wurden von unserem Chorleitungsprofessor, Michiya Azumi, durchsichtige Trennschutzwände zwischen den Singenden geplant und von unserem Hausmeister, Angelo Cetta, praktisch realisiert.

So können wir letztendlich doch auf ein recht erfolgreiches Sommersemester 2020 zurückblicken, bei welchem viele der Studienleistungen erlangen werden konnten, wenn auch neue Wege gegangen werden mussten.

Was bleibt, ist das Empfinden, dass die Hochschulgemeinschaft unserer überschaubaren Institution, in dieser schwierigen Zeit noch enger zusammengedrückt ist und der Einzelne mehr wahrgenommen wird. Nicht zuletzt halten wir an der Hoffnung fest, in absehbarer Zeit wieder Chor- und Orchesterkonzerte durchführen zu können.



Chorpanorama: Die geöffneten Orgelsäle bieten zusammen Platz genug, um mit Trennwänden eine Chorarbeit zu ermöglichen. Lea Krüger bereitet sich am Klavier auf ihre Probe vor. Foto: Andrea Hadwiger

Kirchenmusik digital – Möglichkeiten, Chancen und Grenzen

Zahllose Veranstaltungen wurden abgesagt und es werden weitere folgen. Covid-19 schränkt unser kulturelles Leben derzeit weltweit ein. Dennoch gibt es viele neue Möglichkeiten und Chancen für die kirchenmusikalische Arbeit gerade im Bereich der neuen Medien. Diese sollen in folgendem Artikel aus der Sicht des Kirchenmusikers beschreiben und gleichzeitig deren Grenzen aufgezeigt werden.

von Peter Gortner

Hätte mir Anfang des Jahres jemand erzählt, dass wir Kantoren in der Passionszeit 2020 keine einzige Bach-Passion aufführen würden und es ein Osterfest ohne Gottesdienst gäbe, hätte ich ihm wohl kaum geglaubt. Die „7 Wochen ohne“ haben in diesem Jahr eine völlig neue Dimension erreicht. Inmitten der Passionszeit erreichte uns die Landesverordnung, welche mit sofortiger Wirkung alle Gottesdienste untersagte. Bei sieben Wochen sollte es nicht bleiben. Im Folgenden wird der besseren Lesbarkeit auf die weibliche Form von Sängerinnen verzichtet, Sänger bezieht sich jeweils auf alle Anwesenden.

CHORPROBEN ONLINE – KANN DAS FUNKTIONIEREN?

Alle Chöre an der Christuskirche probten von Ende März bis Mitte Juni online über die Konferenz-Plattform „Zoom“. Bei unserem ersten Technik-Test haben wir relativ schnell die Grenzen der derzeitigen Technik erkannt und folgen in unseren Proben einem

einfachen, aber sehr effektiven Registerproben-Konzept. Wie bei allen Plattformen derzeit ist ein „echtes“ gemeinsames Singen aufgrund der Latenzzeit leider (noch) nicht möglich. Es sei an dieser Stelle auf die aktuellen Forschungsarbeiten des Projektes **digital-stage.org** hingewiesen. Dieses einmalige Projekt verspricht „Echtzeit-Musizieren“ und steckt momentan

» Sieben Wochen ohne «

in der Testphase mit dem Programm **soundjack**. Sollte das Projekt erfolgreich sein, wäre das ein großer Schritt für digitale Chorproben mit gemeinsamem Gesang und auch beispielsweise Unter-

richt an Musikhochschulen. Jede Stimmgruppe (Sopran, Alt, Tenor, Bass) probte einzeln wöchentlich jeweils 30 Minuten mit mir am Klavier sitzend das aktuelle Programm. Zuvor gab es ein Einsingprogramm via YouTube, was alle Sänger eigenverantwortlich nach ihren Bedürfnissen ausführen konnten. Man kann in einer solchen Registerprobe zwar nicht permanent kontrollieren, ob die Sänger ihre Töne beherrschen, da alle Teilnehmer nach der Begrü-

ßung auf „stumm“ geschaltet werden (sonst käme es zu verzögertem Singen), aber folgende Punkte kann man aus meiner Erfahrung durchaus für die Probenarbeit sinnvoll nutzen:

» **Call-and-response** eignet sich besonders gut: Ich singe einen kurzen Abschnitt (2 bis 4 Takte vor) und unterstütze harmonisch durch die Klavierbegleitung. Die Sänger wiederholen dann den gleichen Abschnitt und ich spiele für sie hörbar die Klavierbegleitung kräftig dazu. Hierdurch können selbst die schwierigsten Passagen schnell und gründlich geprobt werden. Nachteil: Ich höre das „Ergebnis“ nicht.

» Rhythmus-Übungen können ebenfalls mit call-and-response gut realisiert werden.

» Je nach Leistungsstand der Chorgruppe lasse ich auch einzelne Sänger vorsingen, indem ich einen Sänger aufrufe und ihn bitte, bei gedrückter Leertaste (somit ist er kurzzeitig für alle Teilnehmer hörbar) den gerade geprobtten Abschnitt alleine vorzusingen. Hierbei ist Fingerspitzengefühl und Einfühlungsvermögen gefragt, da



Mitglieder des Oratorienchores und des Kammerchores der Christuskirche Karlsruhe beim ersten Technik-Test. Manch ambitionierter Sänger sogar mit Notenständer.

es natürlich nicht zu einem Bloßstellen kommen darf. Gerade bei Kindern und Jugendlichen sind die Erfahrungen hiermit sehr gut.

» Die Solofunktion kann natürlich auch für Rückfragen oder Wünsche genutzt werden.

» Während des Solo-Singens einzelner Teilnehmer ist es aufgrund des **Oneway-Prinzips** nicht möglich, zeitgleich zu der gespielten Begleitung zu singen. Hierfür kann der Chorleiter aber im Vorfeld Playback-Dateien zugänglich machen, die der Sänger dann (am besten auf einem zweiten Medium) während des Solo-Singens auf dem Computer abspielt. Denkbar ist auch eine Datei mit allen Chorstimmen außer einer aufzunehmen, sodass der Chorsänger tatsächlich das Erlebnis einer vierstimmigen Probe hat.

» Die Proben können als Video- oder Audiodatei mitgeschnitten werden und im Anschluss an die Probe all denjenigen Sängern zugänglich gemacht werden, die verhindert waren. Eine gute Möglichkeit auch anspruchsvolle Stellen nochmals individuell „nachzuhören“.

Zu Beginn der Corona-Krise habe ich statt der online-Probe noch mit etwas einfacheren Mitteln versucht, die Chorarbeit am Leben zu halten (Sounddateien verschickt, kleine Videobotschaften bei YouTube veröffentlicht, Übungen mit Aufnahmen für das Heimstudium versendet). Mittlerweile bin ich aber überzeugt, dass die wöchentliche Beschäftigung zur gewohnten Zeit an „einem Ort“ einen sehr hohen Mehrwert für die Chorgemeinschaft hat. Gerade der soziale Aspekt des „Wiedersehens“ wurde in den Rückmeldungen der Sänger betont. Durch das *social distancing* im gesellschaftlichen Leben müssen unsere Chöre nun dringend wieder zusammenfinden – mittlerweile ist dies glücklicherweise auch in kleineren Chorgruppen „analog“ möglich.

Kleine Mitmach-Aktionen im Stile von Eric Whitacres **Virtual Choir** (den es übrigens bereits seit 2009 regelmäßig gibt) können zudem ein „Gemeinschaftserlebnis Chor“ generieren. Hierzu finden sich mittlerweile zahllose Beispiele bei YouTube.

Technische Grundausstattung für digitale Chorproben:

» Leistungsfähiger Laptop oder

PC mit Mikrofon und Kamera

» Stabile Internetverbindung

» Unbedingt die Funktion „Originalton einschalten“ bei Zoom verwenden (sonst wird das Klavier als Hintergrundgeräusch herausgefiltert)

» E-Piano oder Klavier, das über Mikrofon gut zu hören ist

Optionale Module zur Verbesserung des Klanges:

» Externes Audiointerface (gutes Preis-Leistungs-Verhältnis, beispielsweise Focusrite Scarlett 2i2, Preis ca. 160 €)

» Kondensator Mikrofon zum Anstecken (beispielsweise Røde Lavalier GO, oder SmartLav+ für ca. 60 €)

» Hochwertiger Studio-Kopfhörer (um Rückkopplung zu vermeiden)

Nach meiner Erfahrung lohnt sich die Investition für das Audiointerface und das kleine Mikrofon sehr, da wir noch einige Proben online gestalten müssen in diesem Jahr und sich das klangliche Ergebnis



Klangqualität bei Zoom-Chorproben verbessern mit Ansteck-Mikrofon und Interface.

deutlich bemerkbar macht. Die Vorteile sind besonders in der Tonqualität des Klaviers hörbar, da das Signal über das Audiointerface nun direkt über den USB-Anschluss an die Sänger weitergegeben wird und nicht erst über einen Umweg vom integrierten Mikro des Laptops aufgefangen werden muss. Zudem kann ich über das Interface direkt die Balance von Klavier und Gesang abmischen.

VIDEO-ANDACHTEN UND FERNSEHGOTTESDIENSTE

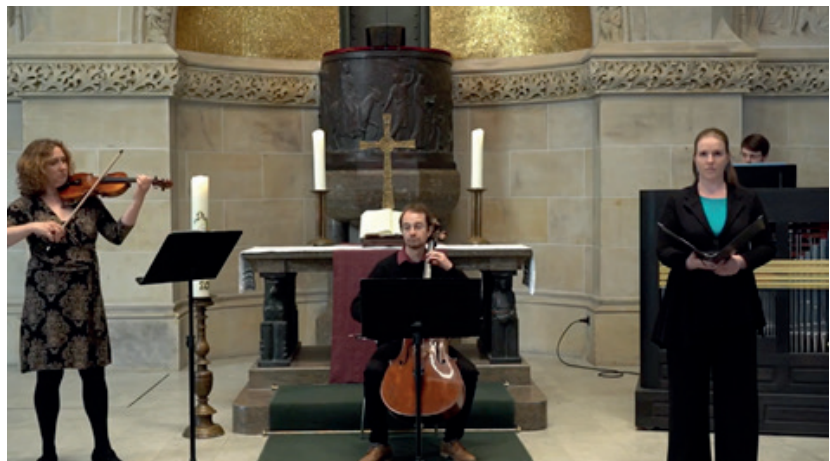
Für den Sonntag Lätare (oder nach der neuen liturgischen Zeitrechnung: 1. Sonntag nach Corona) wurde mit professioneller Hilfe eine erste musikalische Video-Andacht für unsere „Gemeinde an den Bildschirmen“ hier in der Christuskirche aufgenommen. Eine besondere Herausforderung: Nicht zu lange soll die Andacht sein, erbauliche Kirchenmusik soll darin vorkommen, ein geistlicher Impuls und beste Ton- und Bildqualität ist gewünscht. Selbstverständlich soll die Andacht spätestens sonntags um 10.00 Uhr in unserem **YouTube-Kanal** erscheinen. Dank der sozialen Netzwerke verbreitet sich unser erstes Video innerhalb kürzester Zeit und hat heute bereits 1000 Klicks. Wir sind er-

staunt, wie viele Menschen unsere Gute Botschaft erreicht – und die Frage ist berechtigt: Sollte es so ein Format vielleicht nicht häufiger geben? Wird der Video-Gruß aus der Christuskirche vielleicht sogar Corona überdauern?

Ich wundere mich sehr über den technischen Fortschritt, den die Kirche in diesen Tagen macht. Seit meinem Amtsantritt klage ich beispielsweise über nicht existierendes WLAN in der Kirche – doch jetzt, als wir eine stabile Übertragungsrates für den Livestream des Fernsehgottesdienstes zum Karfreitag benötigen, wird auf einmal alles möglich. Die Christuskirche erhält nun einen eigenen LAN-Anschluss. Corona: Segen und Fluch zugleich?

Spätestens durch das Abendmahls-Verbot - beim Tippen dieses Wortes staune ich über die Tatsache, dass es so weit jemals kommen konnte - in den Christlichen Kirchen entsteht ein Gemeinschaftsgefühl der besonderen Art. Wer hätte gedacht, dass es je einen Ökumenischen Gottesdienst zum Karfreitag geben wird? Inmitten der Pandemie lassen wir Berührungssängste und unterschiedliche Traditionen außen vor – im Zentrum steht auf einmal der Mensch. **Ist das nicht ein kleines Corona-Wunder?**

Nach einigen Wochen der Gottesdienst-Abstinenz stellt sich bei mir ein tiefes Bedürfnis nach „normalen“ Gottesdiensten mit Gemeindegang ein.



Mini-Kantaten-Besetzung für BWV 150 „Nach dir Herr, verlanget mich“ am Sonntag Judika.

Spätestens seit der Verkündung der ersten Lockerungsmaßnahmen ist der Kantate-Sonntag ein erstes Fernziel geworden. Durch die hohen Auflagen und Sicherheitsabstände (6 m zwischen den Sängern und 3 m zwischen den Instrumentalisten) wird allerdings selbst eine doppelchörige Schütz-Motette zu einer echten Herausforderung, die die Grenzen der „Corona-Spielregeln“ deutlich macht.

Das gelockerte Kirchenmusik-Schutzkonzept der Badischen Landeskirche sieht nun seit Pfingsten „nur“ noch 2 m Abstand zwischen Sängern und Instrumentalisten vor. Diese Lockerungsmaßnahmen machen zumindest kleinere Aufführungen in Gottesdiensten und Chorproben in Kleingruppen wieder möglich.

CHORPROBEN IN MINIATUR-FORMAT UND KONZERTE IM LIVESTREAM

Seit einigen Monaten hat sich an den Vorschriften (zumindest in Baden) nichts mehr geändert und zum derzeitigen Stand (1. Oktober 2020) werden uns diese Maßnahmen noch längere Zeit begleiten. Für uns Kirchenmusiker also höchste Zeit sich damit irgendwie zu „arrangieren“. Fakt ist, wir benötigen sehr große, gut belüftete Räume um die nötigen Abstandsregeln einzuhalten.

Die Chöre an der Christuskirche und alle Kinder- und Jugendchöre des Cantus Juvenum haben nach den Pfingstferien mit eigenem Schutzkonzept wieder begonnen „real“ zu proben und in kleineren Formaten auch bereits erste Chorkonzerte wieder durchgeführt. Die Erfahrung der vergangenen Mo-

nate zeigen, dass das Singen auf Abstand ein sehr hohes Maß an individuellem Engagement der einzelnen Sänger fordert und einzelne Sänger leider auch zum Pausieren veranlasst. Glücklicherweise können wir im Kirchenraum ca. 45 singende Personen verteilen und tatsächlich eine sinnvolle Probenarbeit ermöglichen. Aufgrund der großen Distanz zwischen Chorleiter und Sänger lohnt es sich zudem auch kleiner besetzte Stimmproben anzubieten, um stimmbildnerisch arbeiten zu können und detailliert Töne proben zu können.

Das erste Chorkonzert unter Corona-Bedingungen brachte ein völliges Umdenken im Hinblick auf die „klassische“ Choraufstellung mit sich. Um das Publikum möglichst weit vom Aerosolausstoß des Chores zu platzieren, habe ich mich entschlossen den Chor in den Kirchenbänken des Kirchen-

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

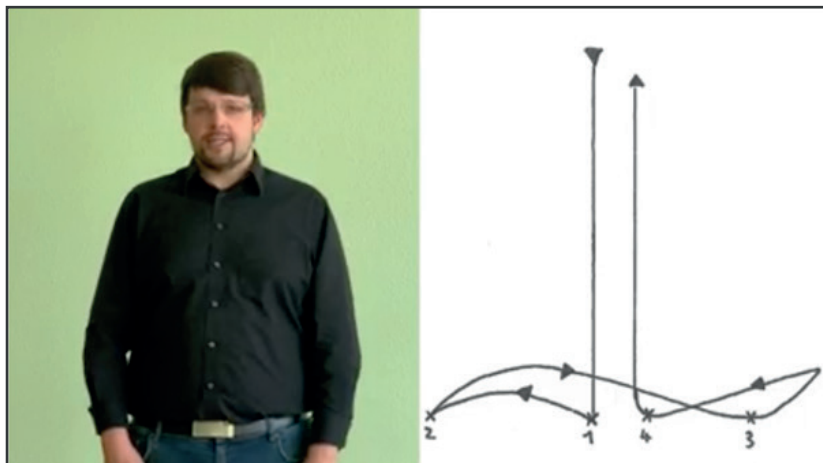
Filiale Süd
Aindlinger Straße 9 1/2
D-86167 Augsburg

raumes zu platzieren und das Publikum auf den Emporen ringsum. Da der Chor nun nach vorne Richtung Altar gesungen hat, ergab sich auf den Emporen ein sehr gut gemischter homogener Chorklang,

dem Motto „Zauberei oder Handwerk“ mit wöchentlichen Videos die heranwachsenden Dirigenten beim Üben unterstützen. Die ersten Ergebnisse wurden in den Osterferien in Form von Video-

verwendet werden. Erst kürzlich schrieb ein netter Kollege aus Bayern, dass man dort dem Beispiel nun auch folgen möchte.

INVENTARISIERUNG DER NOTENBIBLIOTHEK



Ausschnitt aus dem Online-Dirigierkurs zum Thema „Schlagfiguren“

den wir bei normaler Aufstellung auf dem Chorpodest in dieser Art und Weise noch nie gehört haben. Corona macht die verrücktesten Experimente nötig und möglich – Auch hier liegt eine Chance für klangliche Experimente.

Auch die ersten Gehversuche mit einem Live-Stream-Konzert waren nach leichten Startschwierigkeiten erfolgreich und haben viele Menschen erreicht, die aus gesundheitlichen Gründen nicht am Konzert teilnehmen konnten. Hier liegt gerade im Hinblick auf die zweite Jahreshälfte und Weihachten eine große Chance um Menschen in Nah und Fern von der frohen Botschaft zu erzählen.

REGIONALER DIRIGIERKURS – ZAUBEREI ODER HANDWERK?

Nach nur zwei Monaten musste der wöchentlich stattfindende Chorleitungsunterricht eingestellt werden. Da die C- und D-Schüler aber gerade in den Grundlagen nicht alleine gelassen werden sollten, soll ein Online-Tutorial unter

Zusendungen an mich zurückgeschickt. Das Ergebnis spricht für sich: Fast alle Teilnehmer des Kurses haben ein eigenes Video gedreht und ihren Fortschritt so dokumentiert. Alle machen Fortschritte und erhalten ein individuelles Feedback mit Anregungen zur Verbesserung.

Der Vorteil dieses Unterrichtskonzeptes wird mir schnell klar. Nachdem wir in den ersten 3 Videos Taktfiguren, Auftakte, Impuls und Abschlüsse gelernt haben und uns zudem die verschiedenen Arten der Fermate angeeignet haben, schrieb mir eine Schülerin, dass sie es äußerst positiv empfindet, die Übungen mehrmals hintereinander anschauen zu können. Sie betonte zudem, dass sie sich meistens die Schlagtechnik-Übungen gar nicht alle merken könne bis sie daheim ist.

Auch in dieser Corona-Notlösung liegen große Chancen für eine Wiederverwertung. Die Videos befinden sich alle in unserem YouTube-Kanal und können für künftige Kurse oder Seminare wieder-

Vor über einem Jahr begann ein Projekt hier im Kantorat der Christuskirche Karlsruhe, dessen zeitliche Dauer niemand abzuschätzen wagte. Der gesamte Chornotenbestand von etwa 50.000 Einzel-exemplaren sollte inventarisiert und in einer digitalen Sammlung zugänglich gemacht werden. Ohne Corona wäre dieses Vorhaben niemals zu schaffen gewesen. Doch da keine Chorproben mehr möglich waren, wurde der Chorsaal zur Inventarisierung der Bibliothek umfunktioniert und mit drei räumlich getrennten Arbeitsplätzen und entsprechenden Schutzmaßnahmen ausgestattet.

Im März 2019 wurde bereits über mehrere Wochen hinweg diverse Bibliothekssoftware getestet. Aus den etwa zehn in Frage kommenden Programmen (teilweise kostenfrei) haben wir uns für das in Karlsruhe programmierte, cloud-basierte und professionelle Bibliotheksprogramm **libreja** entschieden. (Eine hilfreiche Aufstellung der Produkte gibt es unter: www.softguide.de/software/bibliothekensoftware).

Jedes Notenexemplar erhielt eine Titelsignatur, die aus den Initialen des Komponisten und einer Nummer besteht und zusätzlich einen Barcode, durch den das Exemplar dann später auf einen personalisierten Account ausgeliehen werden kann.

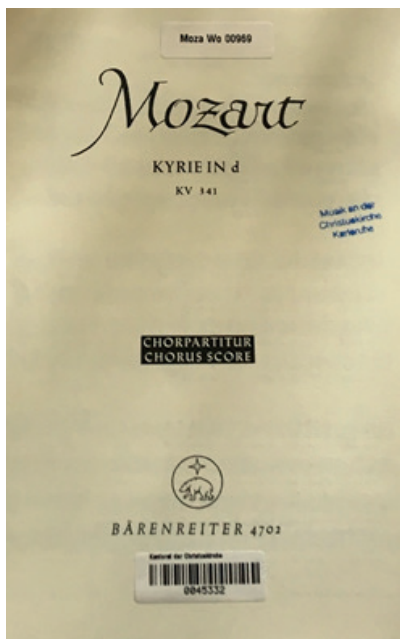
Beim Eingeben neuer Medien in das Programm wurden die üblichen Informationen wie Titel, Werkverzeichnis, Verlag, Auflage, Reihe, Autor, Erscheinungsjahr, Listenpreis und ein Coverfoto

des Werkes eingegeben. Zusätzlich wurde vermerkt, in welchem Schrank es steht und in welche Kategorie es gehört, sodass man später zielgerichtet nach einem Werk für beispielsweise *Frauenchor mit Klavierbegleitung* oder *gemischten Chor mit Orchester* suchen kann.

Die über 250 Sängerinnen und Sänger aus Oratorienchor, Kammerchor und die Jugendlichen der Singschule **Cantus Juvenum Karlsruhe e.V.** erhielten im nächsten Schritt einen Benutzeraccount und einen Bibliotheksausweis, um die benötigten Noten ausleihen zu können.

Die Bibliothekssoftware Libreja bietet zahlreiche lohnenswerte Funktionen. Einige seien hier stellvertretend genannt:

» Sofern Noten über einen Barcode verfügen, können sämtliche Mediendaten und das dazugehörige Cover aus dem Internet geladen werden. Dies erspart sehr viel Zeit beim Anlegen der Datensätze.



Fertiges Endprodukt: Signatur und Barcode wurden auf die Noten aufgeklebt.

Ausgeliehene Medien:			
Fantasie für Klavier, Chor un [...]	24.04.2019 bis 08.05.2019	🖨️	🔄
Elegischer Gesang : für viers [...]	24.04.2019 bis 24.05.2019	🖨️	🔄

Benutzerkonto in libreja

» Die Software ist cloudbasiert, d.h. es gibt keine lokale Datei auf einem Computer, sondern man kann von jedem internetfähigen PC weltweit recherchieren, ob das gerade gesuchte Chorwerk in der Bibliothek vorhanden ist und kann somit beispielsweise auch eine Fernleihe einrichten, um Noten zu leihen anstatt sie in Chorstärke anzuschaffen.

» Aufgrund von Sachgruppen, die der Nutzer selbst definieren kann, kann eine auf die Bedürfnisse des jeweiligen Benutzers zugeschnittene Suchfunktion erstellt werden.

» Jedes Benutzerkonto kann mit unterschiedlichen Rechten ausgestattet werden. So kann beispielsweise das **Notenwart-Team** die Ausleihe und Rückgabe verantworten und Barcodes drucken, Chorsänger hingegen können nur ausleihen. Der Administrator verwaltet die Berechtigungen der Benutzer.

» Im Benutzeraccount wird durch die hinterlegte E-Mailadresse eine Erinnerung an die Nutzer

versendet, sobald die Leihdauer von 4 Wochen überschritten ist. Mithilfe dieser Funktion gehört das lästige „Hinterhertelefonieren“ von Noten der Vergangenheit an.

» Bei der Notenausgabe ist lediglich der Barcode auf dem Notenexemplar und der Ausweis des Sängers zu scannen. Hierdurch erspart man sich das Führen von Listen. Dies übernimmt fortan das System.

» Das Suchen eines Choralsatzes, beispielsweise aus einem Sammelband, ist so einfach wie nie zuvor: Durch das Hineinkopieren des Inhaltsverzeichnisses (findet sich fast immer bei Google) kann durch einen Klick der entsprechende Satz gefunden werden.

» In den einzelnen Datensätzen kann zudem ein Link eingefügt werden zu einer Webseite oder einem digitalen Speicherort in einer Cloud o.ä. Dort wurden Scans von sämtlichen gemeinfrei zugänglichen Noten hinterlegt; somit kann mit einem Klick auch auf das inventarisierte Notenmaterial zugegriffen werden.

Blick in die Notenbibliothek: Neben dem Cover wird der verfügbare Bestand angezeigt. Auf der linken Seite kann der Suchbegriff „Bach“ zudem weiter in Sachgruppen verfeinert werden.

Fazit

Bereits nach einem Jahr ist abzusehen, dass sich die nicht unerheblichen monatlichen Kosten der Software auszahlen. Zum einen habe ich als Kantor nun jederzeit einen genauen Überblick über die vorhandene Chorliteratur und die Anzahl und Ausgabe der vorhandenen Exemplare und zum anderen hat sich der übliche „Notenschwund“ auf ein absolutes Minimum reduziert, da sämtliche Ausleihvorgänge exakt zurückverfolgt werden können.



Die Suchfunktionen und Kategorien erlauben zudem einen virtuellen Rundgang durch den Notenschrank und helfen bei der Konzertplanung. Ein zusätzlicher Gang zum Notenschrank bleibt erspart.

Der monatliche Mietpreis für die Software bewegt sich in etwa im Rahmen der Jahreslizenz eines Office-Paketes und muss daher gut überlegt sein. Wie bereits erwähnt, werden außer Zeitaufwand auch mancherlei Kosten eingespart, da im Grunde keinerlei Fehl-exemplare zu beklagen sind.

Als empfehlenswert könnte sich zudem die Funktion erweisen, mehrere Bibliotheken zusammenzuschließen. Libreja ist technisch dazu in der Lage, in Datenbanken von mehreren Libreja-Konten gleichzeitig zu suchen. Wie prak-

tisch wäre es also, wenn sich sämtliche Kantorate einer Stadt oder gar eines Bezirkes zusammenschließen würden? Der zugegebenermaßen nicht geringe Arbeitsaufwand würde sich in jedem Falle finanziell auszahlen, wenn viele Kirchenmusiker untereinander auf die verschiedenen Notenbestände zugreifen könnten.

Die digitale Notenbibliothek der Christuskirche Karlsruhe ist seit wenigen Tagen auch über die Homepage <http://www.christuskirche-karlsruhe.de/notenbibliothek> abrufbar. Hier kann nun wie in einer Online-Suchmaschine der komplette Notenbestand eingesehen werden und nach Chornoten recherchiert werden. Über das Kontaktformular können dann die Noten in Chorstärke kostengünstig ausgeliehen werden.

Peter Gortner

studierte Kirchenmusik in Heidelberg und Chorleitung in Birmingham (UK) bei Prof. Simon Halsey und ist seit 2018 Kantor an der Christuskirche Karlsruhe und Künstlerischer Leiter der Singschule Cantus Juvenum Karlsruhe e. V. Er ist zudem als Dozent für Chorleitung an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg tätig.

Das Verbot von Gemeindegesang in Zeiten der Corona-Krise – eine liturgietheologische Unmöglichkeit?

von Markus Uhl

(dieser Artikel erschien zuerst in *Musica Sacra* 4/2020)

Erstauflächlich widerstandslos konnten einige deutsche Bistümer im Zuge der Wiederaufnahme der Feier öffentlicher Gottesdienste im Mai den Gemeindegesang als Ganzes verbieten. Die Verunsicherung über die Bedeutung der Aerosole beim Singen war groß und noch größer die Angst, dass sich das Coronavirus im Rahmen von öffentlich gefeierten Gottesdiensten verbreiten könnte – mit all den daraus befürchteten negativen medialen Folgen. Dennoch: kann ein Bischof die Feier der Gottesdienste zulassen und gleichzeitig den Gemeindegesang verbieten oder ist der Gemeindegesang für die Feier der Liturgie nicht genau so notwendig wie die Hostie für die Messe? Ist es möglich, den Gemeindegesang als Ganzes zu verbieten?

Ausgangspunkt für die Erörterung dieser Frage ist die Magna Charta der Kirchenmusik, Artikel 112 der Liturgiekonstitution »Sacrosanctum Concilium« von 1963 und dessen Kernsatz, dass »[...] der mit dem Wort verbundene gottesdienstliche Gesang einen notwendigen und integrierenden Bestandteil der feierlichen Liturgie ausmacht.«

Im lateinischen Originaltext stehen die zentralen Begriffe »necessariam« und »integrale«. »Ne-

cessarius« bedeutet dabei nicht nur notwendig sondern auch erforderlich, unumgänglich, unentbehrlich, unvermeidlich, unausweichlich, dringend oder zwingend. Das »integralis« wird in der offiziellen deutschen Übersetzung leider nur mit dem Fremdwort integral wiedergegeben. Aber auch dieses Wort hat es in sich. Der Duden erklärt dazu: »zu einem Ganzen dazugehörend und es erst zu dem machend, was es ist.« Musik ist also nicht nur »notwendiger und integraler Bestandteil der feierlichen Liturgie«, eine Formulierung, die jeder Theologe und jeder Musiker kennt. Nein, sie ist absolut unentbehrlich, ja sie macht die Liturgie überhaupt erst zur feierlichen Liturgie.

Nun galt das Verbot des Gemeindegesangs in Corona-Zeiten nicht nur für den Donnerstag der 9. Woche im Jahreskreis, an dem man Liturgie nicht zwingend feierlich begehen musste und tatsächlich mehr oder weniger ohne Gesang hätte auskommen können. Das Verbot

betraf auch die Sonntage der Osterzeit und die Hochfeste Christi Himmelfahrt, Pfingsten, Dreifaltigkeit, Fronleichnam und Herz Jesu. Wer könnte ernsthaft daran zweifeln, dass diese Hochfeste, die den zweit- und dritthöchsten Festrang in der liturgischen Ordnung überhaupt einnehmen, anders als feierlich – sollenme – begangen werden können?

Natürlich wurden Musik und Gesang nicht komplett verboten. Ein Kantor oder eine Kantordin sowie eine Gruppe mit wenigen Einzelstimmen war zugelassen und sollte vertretungsweise den Gemeindegesang übernehmen. Aber ist der Gemeindegesang wirklich als Ganzes delegierbar?

Der Gesang ist liturgietheologisch gesehen keine Spezialistenfähigkeit. Alle zur Liturgie versammelten Personen sind dazu berufen, sich singend zu beteiligen. Artikel 113 der Liturgiekonstitution führt dazu aus: »Ihre vornehmste Form nimmt die liturgische Handlung an, wenn der Gottesdienst feier-

» Ist es möglich, den Gemeindegesang als Ganzes zu verbieten? «

lich mit Gesang gehalten wird [...] und das Volk tätig teilnimmt.« In Artikel 118 wird die eifrige Pflege des Volksgesangs angemahnt, damit »die Stimmen der Gläubigen [...] bei den liturgischen Handlungen selbst gemäß den Richtlinien und Vorschriften der Rubriken erklingen können.«

Der Fokus bei der Frage nach dem Gemeindegang liegt also in der *actuosa participatio*. In der Litur-giekonstitution erklärt Artikel 28 das Grundprinzip der tätigen Teil-nahme: »Bei den liturgischen Fei-ern soll jeder [...] in der Ausübung seiner Aufgabe nur das und all das tun, was ihm aus der Natur der Sa-che und gemäß den liturgischen Regeln zukommt.« Es gibt also Aufgaben, die nicht delegiert wer-den können, sondern von den ent-sprechenden Rollenträgern, wie z.B. der Gemeinde, übernommen werden müssen. Die Liturgiekon-stitution betont die Verbindung von Gemeindegang und tätiger Teilnahme in Artikel 30 explizit: »Um die tätige Teilnahme zu för-dern, soll man den Akklamationen des Volkes, den Antworten, [...] den Antiphonen, den Liedern [...] Sorge zuwenden.«

Die aktive Teilnahme der Gläu-bigen ist keine Erfindung des 20.

Jahrhunderts oder der Liturgiere-form des II. Vatikanischen Konzils, sondern Wesenselement der Litu-rgie der Kirche von Anfang an. Litu-rgie ist in ihrem innersten Kern partizipierend und dialogisch an-gelegt: »Wo zwei oder drei in mei-nem Namen versammelt sind, da bin ich mitten unter Ihnen« (Mt 18,20). Eine gottesdienstliche Feier mit nur einer Person ist streng ge-nommen gar keine Liturgie, son-dern *privates Gebet*. In dieser dia-logischen Grundstruktur, in der mindestens zwei Personen not-wendig sind, um Liturgie zu feiern, bildet die zweite Person die Kern-zelle der Gemeinde, zu der dann weitere Personen hinzutreten. Diese zweite Person aber ist essen-ziell notwendig, denn nur sie kann z.B. das Amen sprechen, das eine liturgische Handlung vervollstän-digt und abschließt. Dieses Amen ist nun beispielhaft die Keimzel-le des Gemeindegangs, denn in der feierlichen Liturgie wird das Amen selbstverständlich nicht ge-sprochen, sondern gesungen. Im gesungenen Amen der Gemeinde konzentriert sich das Wesen des Gemeindegangs, der nicht de-legierbar ist. Wird dieses Amen nur von einem Kantor oder einer Gesangsgruppe mit wenigen Ein-

zelstimmen gesungen, existiert die anwesende Gemeinde nur als zu-schauende, ausgeschlossene, nicht beteiligte Masse und die *actuosa participatio* wird *ad absurdum* geführt. Wird das Amen pragma-tischerweise nur gesprochen, han-delt es sich um eine nicht-feier-liche Liturgie, die einem Hochfest wie z.B. Pfingsten unangemessen ist.

Vom Amen aus lassen sich nun weitere Akklamationen, Rufe und Antiphonen ableiten, die ebenfalls nicht komplett delegierbar sind. Es ist also offensichtlich, dass ein grundsätzliches Verbot des Ge-meindegangs auch in Corona-Zeiten liturgietheologisch wider-sinnig ist.

NOTWENDIGE EINSCHRÄNKUNGEN IN ZEITEN DER CORONA-KRISE

Um nicht missverstanden zu wer-den: selbstverständlich musste der Gemeindegang eingeschränkt werden. Die wissenschaftliche Faktenlage im Blick auf das Singen war und ist zu dünn, um beden-kenlos das Singen einer größeren Gruppe im gewohnten Umfang zuzulassen. Einige Diözesen haben hierfür auch ganz sinnvolle Regeln

elektro illing

Martin Illing
Elektro- u. Informationstechnik

Ingrimstrasse 32 - 69117 Heidelberg
Tel. 06221.16 55 51

mail@elektro-illing.com



gefunden, den Gemeindegesang nicht als Ganzes zu verbieten und dennoch deutlich einzuschränken. Aber es gab keinerlei wissenschaftliche Grundlage dafür, dass das zeitlich begrenzte Singen bei Einhaltung des Sicherheitsabstands in einem großen Kirchenraum gesundheitlich problematisch sein könnte. Beim Sprechen und Atmen werden ja ebenfalls Aerosole freigesetzt, wenn auch nicht in demselben Maß wie beim Singen.

Wie aber könnte nun so ein coronakonformer, eingeschränkter Gemeindegesang aussehen? Für die Liturgie unverzichtbar sind, wie oben gezeigt wurde, diejenigen Gesänge der Gemeinde, die eine dialogische Grundstruktur haben, also Akklamationen, Rufe, Antiphonen etc. Damit aber im Verbund von reduziertem Gemeindegesang, Kantoren- und Ensemblesang sowie Orgel- und Instrumentalmusik ein stimmiger und ausgewogener Spannungsbogen entsteht und keine ermüdende Monokultur oder eine musikalische One-Man-Show, ist eine enorme kirchenmusikalische Kreativität gefragt.



Der Blick in die Realität zeigt leider, dass diese kirchenmusikalische Herausforderung oft nicht im Ansatz angenommen wird. Besonders deutlich wird das an der in den letzten Wochen üblich gewordenen Praxis, bekannte Gemeindelieder vom Kantor oder einer Gesangsgruppe aus wenigen Einzelstimmen singen zu lassen. Das ist sicher die unangemessenste Form, mit dem Problem des eingeschränkten Gemeindegesangs umzugehen. Es muss unbedingt auf diejenigen Lieder verzichtet werden, welche die Gemeinde auswendig kennt und bei denen es besonders reizvoll wäre mit einzustimmen. Man stelle sich nur ein „Großer Gott wir loben dich“ oder auch nur ein gewöhnliches Sanctus vor, das mit einem ausladenden Forte-Vorspiel des Organisten intoniert und dann von ein paar wenigen Stimmen – hauchzart vom Gedackt 8' begleitet – gesungen wird, um sich die Absurdität dieser Verfahrensweise vor Augen zu führen.

Auch der Kantor ist als Stellvertreter des gesamten Gemeindegesangs gänzlich ungeeignet, denn vom Wesen seiner liturgischen Aufgabe her ist er auf ein Gegenüber angewiesen. Wer soll ihm beim Antwortpsalm, beim Halleluja oder beim Kyrie antworten, wenn nicht die Gemeinde? Er selbst? – leider ist bis in die hohen Domkirchen hinein diese musikalisch und liturgisch widersinnige Praxis weit verbreitet.

AUSWIRKUNGEN AUF DIE MUSIKALISCHE GRUNDARCHITEKTUR DES GOTTESDIENSTES

Nimmt man die Einschränkungen ernst und verzichtet auf gewohnte Gestaltungselemente wie z.B. die Liedformen, entsteht eine neue musikalische Grundarchitektur des Gottesdienstes. Proportionen verschieben sich, dramaturgische Höhepunkte müssen neu gesetzt werden, an manchen Stellen wird es heilsame Beschleunigungen geben, an anderen Stellen lassen sich neue musikalische Freiräume entdecken. Die Vielfalt der musikalischen Formen rückt nahezu zwangsläufig in den Fokus und sicher auch die eine oder andere musikalische Perle, die bisher nicht im Blick war. Im besten Fall haben diese Entdeckungen auch noch positive Auswirkungen auf die Zeit nach Corona. Ohne Aufwand ist das alles allerdings nicht zu haben. Die Entwicklung solcher musikalischen Programme und deren dramaturgische Antizipation in der Vorbereitung braucht deutlich mehr Zeit und Kreativität, als das bequeme Fortschreiben jahrelanger Gewohnheiten. Aber diese Bemühungen lohnen sich und können den diözesanen Verantwortlichen aufzeigen, dass es coronakonforme musikalische Lösungen für die aktuelle Situation gibt, die liturgietheologische Grundlagen im Blick auf den Gemeindegesang nicht mit Füßen treten.

KMD Dr. Markus Uhl,

geb. 1978, studierte Kirchenmusik und Konzertfach Orgel/Orgel-improvisation. Im Fach Musikwissenschaft wurde er zum Dr. phil. promoviert.

Seit 2007 ist er Bezirkskantor der Erzdiözese Freiburg an der Jesuitenkirche Heidelberg und unterrichtet an Hochschulen in Stuttgart, Heidelberg und Weimar u. a. Orgel-improvisation und Gregorianik. 2019 wurde er zum Kirchenmusikdirektor (KMD) ernannt.

Das kontrapunktische Spätwerk

Johann Sebastian Bachs

Als im März 2020 pandemiebedingt der Durchführungsmodus des Sommersemesters an der Hochschule für Kirchenmusik noch unklar war, entschied Orgeldozent Christoph Bornheimer, zum ursprünglichen Semesterstart – zunächst bis auf weiteres – ein wöchentliches Online-Seminar über das Spätwerk Johann Sebastian Bachs für interessierte Studierende anzubieten. Am Vormittag des 30. März fand über die Plattform Zoom die erste Sitzung statt – und war damit der Startschuss und Beispiel für viele digitale Gruppen und Veranstaltungen, die an der ganzen Hochschule folgen sollten.

von Christoph Bornheimer

Aus unserem anfänglichen Versuch, über das damals für uns noch neue Medium eine Beschäftigung mit Musik und den Kontakt untereinander aufrecht zu erhalten, wurde mit der Zeit ein das ganze Semester andauerndes Unterfangen mit passenderweise insgesamt 14 Terminen. Es ermöglichte allen Beteiligten – darunter nicht nur aktuelle, sondern auch ehemalige Studierende – weitreichende neue Erkenntnisse und auch eine Art der Auseinandersetzung mit Bachs

Spätwerk, die in dieser konzentrierten Form vermutlich außerhalb der Corona-Zeit schwer zu erreichen gewesen wäre.

Inhaltlich beschäftigten wir uns mit Analyse und Tonsatz, aber auch mit weiteren Aspekten wie der Quellenlage und der Systematik verschiedener kontrapunktischer Formen. In diesem Bericht möchte ich einerseits das Themenfeld skizzieren und seine Relevanz verdeutlichen, andererseits aber auch anhand zweier Beispiele vertiefen.

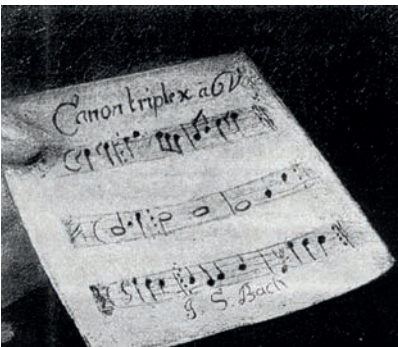
CORRESPONDIERENDE SOCIETÄT DER MUSICALISCHEN WISSENSCHAFTEN

Die *Correspondierende Societät der musicalischen Wissenschaften* wurde 1738 durch den Philosophen, Universalgelehrten und Bach-Schüler Lorenz Christoph Mizler (1711-1778) gegründet und stellte gewissermaßen die erste musikwissenschaftliche Gesellschaft Deutschlands dar. Erklärtes Ziel vor dem Hintergrund der aufklärerischen Philosophie Christian Wolffs war die Synthese philosophischer, theologischer und musikalischer Gedanken (*musico theologia*).

Der Societät gehörten unter anderem Carl Heinrich Graun, Georg Friedrich Händel, Georg Philipp Telemann und Gottfried Heinrich Stölzel an, ab 1747 auch Johann Sebastian Bach. Die *Canonischen Veränderungen über ein Weihnachtslied* BWV 769 verfasste er zu seinem Eintritt in die Societät. Auch das berühmte Bach-Portrait Elias Gottlob Haußmanns (Abb. 1) entstand anlässlich seines Eintritts – es zeigt eine Variante des Rätsel-



Im Zoom-Meeting: durch das Online-Format konnten auch ehemalige Studierende teilnehmen, die inzwischen in aller Welt wohnen.



► Abb. 1 Das bekannte Portrait Bachs von E. G. Haußmann: Kaum einer weiß, was die Vergrößerung der Notenseite offenbart.

kanons *Canons triplex a 6 Voci* BWV 1076.

In Bezug auf das *Musikalische Opfer* BWV 1079 (1747) und die *Kunst der Fuge* BWV 1080 (komponiert ca. 1740-1749) sind nach jetzigem Forschungsstand noch keine expliziten Verbindungen zur Societät nachgewiesen, inhaltlich und zeitlich sind sie jedoch unmittelbar deren Umfeld zuzuordnen. Typisch für diese Werke sind – wie allgemein bekannt – sehr anspruchsvolle kontrapunktische Vorhaben, bei deren keineswegs konstruiert klingender Lösung sich Bachs große kompositorische Meisterschaft zeigt.

Während in Frankreich zur Zeit der Aufklärung etwa die Harmonielehre (1722) Jean-Philippe Ra-

meaus entstand, die mit dem Postulat eines Fundamentalbasses auf eine neue Weise die Qualität von Akkordverbindungen in den Mittelpunkt rückte und damit sowohl Ausdruck eines neuen Tonalitätsverständnisses war, als auch den Anspruch hatte, dieses auf eine rationale Grundlage zu stellen, gingen die Bestrebungen Johann Sebastian Bachs und der Societätsmitglieder unter anderem durch die intensive Beschäftigung mit dem Kontrapunkt in eine ganz andere Richtung, die aber ebenso den Geist der Aufklärung verkörperte.

Dabei handelte es sich nur vordergründig um eine „antike“ Thematik oder gar ein restauratives Anliegen, wengleich es zunächst auch darum ging, die großen Errungenschaften des Kontrapunkts nicht dem Verfall preiszugeben. So nahm unter anderem Lorenz Christoph Mizler 1742 die erste deutsche Übersetzung des Kontrapunktlehrwerkes *Gradus ad parnassum* von Johann Joseph Fux vor, das in Dialogform und in lateinischer Sprache den Kontrapunkt im alten Stil erörterte und das Generationen von Komponisten bis weit in die Romantik hinein prägte.¹ Doch über den Beweggrund der Bewahrung dieser Kunstform hinaus existieren noch weitere Aspekte, die das ausgeprägte Interesse der Societätsmitglieder an ihr bestimmen.

In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister – und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Dieses Zitat, mit dem ein Sonett ohne Titel (1800) Johann Wolfgang von Goethes endet, artikuliert einen für das künstlerische Schaffen wesentlichen Gedanken. Wie Goethe zu Beginn seines Sonetts schreibt „Natur und Kunst,

sie scheinen sich zu fliehen - und haben sich, eh' man es denkt, gefunden“, verhalten sich nicht nur Natur und Kunst zueinander nur scheinbar widersprüchlich, sondern auch Begrenzung und Freiheit. Dass sich der Meister erst in der Beschränkung zeigt, lässt sich dabei durchaus auf zweierlei Weise verstehen: Zum einen ist nur ein Meister in der Lage, aus der Beschränkung ein Kunstwerk zu erschaffen, und zum anderen kennzeichnet eben genau die selbst gewählte Beschränkung einen Meister.

Freiheiten, die durch Beschränkung entstehen und nur durch solche überhaupt entstehen können, zeigen sich im komplexen Kontrapunkt des Spätwerks Bachs ganz augenscheinlich: Es bilden sich eigenwillige wie prägnante musikalische Gestalten und Tonfälle heraus, die unmittelbar aus den Sachzwängen der verwendeten kontrapunktischen Modelle hervorgehen.



► Abb. 2 Die Titelseite der deutschen Erstaussgabe von „Gradus ad Parnassum“ (J. J. Fux)

¹ Es ist beispielsweise überliefert, dass der von Johannes Brahms sehr geschätzte Kontrapunktlehrer Gustav Nottebohm nach Fux unterrichtete.

An der Auseinandersetzung mit diesen Werken sind gleich mehrere Aspekte interessant:

1. Die Werke selbst in ihrer auskomponierten Form.
2. Der Versuch der (Re-)Konstruktion von Kompositionsprozessen, da dieser
 - a. Aufschluss gibt über kontrapunktische Arbeitsweisen und Problemlösungen überhaupt.
 - b. kontrapunktische Sachzwänge offenbart, die vermuten lassen, welche bewussten ästhetischen Entscheidungen Bach vor dem Hintergrund des Möglichen getroffen haben könnte. *Aufgrund der vorliegenden Sachzwänge ist dabei der Rekonstruktionsversuch eines Kompositionsprozesses in Bezug auf solche ästhetischen Entscheidungen deutlich aufschlussreicher als bei freieren Formen.*
 - c. die oft postulierte Genialität des Spätwerks nachvollziehbarer macht und mit stichhaltigen Argumenten untermauert.

Während unserer Sitzungen hat gerade der zweite Aspekt, die (Re-)Konstruktion von Kompositionsprozessen, immer mehr an Bedeutung gewonnen. Dazu ist natürlich gleich vorweg anzumerken, dass Rekonstruktionen niemals den Anspruch haben können, einen tatsächlichen Kompositionsprozess abzubilden, dass sich aus ihnen im Sinne einer „möglichen Realität“ jedoch ein großer Erkenntnisgewinn eröffnet. Dies möchte ich im Folgenden beispielhaft anhand

zweier Varianten des Satzprinzips „Cantus firmus plus Kanon“ zeigen. Bei dem gezeigten Material handelt es sich um Auszüge aus der 2., 3. und 11. Sitzung unseres Seminars.

CANONISCHE VERÄNDERUNGEN: CANTUS FIRMUS + KANON

Das Satzprinzip, einen gegebenen Cantus firmus mit einem Kanon zu begleiten, kommt im Spätwerk Bachs mehrfach zur Anwendung:

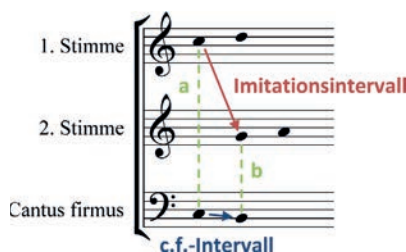
» mit einfachem Kanon in den Variationen 1-3 der *Canonischen Veränderungen* und in den Kanons Nr. 2, 5 und 7 des *Musikalischen Opfers*, dabei c.f. als Ober-, Mittel- oder Unterstimme

» mit Umkehrkanon in Kanon Nr. 3 des *Musikalischen Opfers*

» mit Augmentationskanon in Variation 4 der *Canonischen Veränderungen*

» mit Augmentationskanon in Umkehrung in Kanon Nr. 4 des *Musikalischen Opfers*

Dabei ist das Grundprinzip eines einfachen Kanons recht schnell erklärt.



► Abb. 3 Intervallbeziehungen im Modell „Cantus firmus + Kanon“

Mit Hilfe von Imitationsintervall (hier: Unterquart, d.h. -4) und c.f.-Schritt (hier: -2) lässt sich voraussagen, wie sich ein Originalintervall a zwischen c.f. und erster Stimme (hier: Oktave) in ein Abbildungsintervall b zwischen c.f. und zweiter Stimme (hier: Sexte) verändern wird. Solche Umwandlungen lassen sich in Bezug auf ein bestimmtes Imitationsintervall tabellarisch zusammenfassen² (rechte Seite, Abb. 4).

In den Spalten dieser Tabelle wird jeweils eine c.f.-Fortschreitung dargestellt. So existiert für die absteigende Sekunde nicht nur die bereits beschriebene Intervalltransformation 86 (Oktave-Sexte) – den im Notenbeispiel dargestellten Einzelfall habe ich in der Tabelle rot umrandet –, sondern darüber hinaus wären beispielsweise auch 53 (Quinte-Terz) oder 38 (Terz-Oktave) möglich.

Die farbigen Umrandungen zeigen ebenso auch die Qualität der Intervalltransformationen. Wechsel von vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen sind grün umrandet, da diese satztechnisch besonders vorteilhaft sind. Von Nachteil sind hingegen Quarten, da diese als Dissonanzen behandelt werden müssen.

Wie die Tabelle zeigt, existiert jeweils für jede c.f.-Fortschreitung mindestens eine brauchbare Lösung – das gilt so auch für alle Imitationsintervalle. Problematisch kann es jedoch dann werden, wenn eine ungünstige Folge von c.f.-Schritten vorliegt, insbesondere, wenn mehrfach ein c.f.-Schritt mit wenigen/sich schlecht ergänzenden Lösungsmöglichkeiten hintereinander wiederholt wird.

Der Cantus firmus „Vom Himmel hoch“ enthält wie viele Choral-

² Die beiden in diesen Beitrag eingebundenen Tabellen wurden durch ein von mir verfasstes Script erzeugt, das einen unkomplizierten Vergleich verschiedener Imitationsintervalle im Modell „Cantus firmus plus Kanon“ erlaubt.

melodien etwa mehrere längere Folgen ab- und aufsteigender Sekunden hintereinander, was beispielsweise im nur scheinbar einfachen Unteroktavkanon der 1. Variation der Canonischen Veränderungen durchaus problematisch ist (Abb. 5).

Während beim ersten absteigenden Sekundschritt (siehe Spalte „-2“) noch die Intervalltransformation 56 angewendet werden kann, wird es danach schwierig: Zur der über dem zweiten Ton dann stehenden Sexte ergänzt sich die Terz von 34 noch gut, wird aber über dem dritten Ton anschließend zur dissonanten Quarte. In Noten dargestellt sieht das so aus:

► Abb. 6

Aufsteigende Sekundschritte, die ebenfalls im gewählten c.f. als Folge vorkommen, sind fast noch problematischer (siehe Spalte „+2“, dort existiert als gute Lösung lediglich die Intervalltransformation 65).

Was im 1:1-Satz nicht funktionieren würde, löst Bach jedoch im diminuierten Satz wunderbar mit Hilfe von Vorhaltsbildungen (a), Pausen/Auftakten (b) sowie rhythmischer Anpassung des Cantus firmus (c) auf (nächste Seite, Abb. 7). Sowohl diese Art der Problemlösung, als auch der abstrakte Gerüstsatz des Kanons erfordern eine sehr reichhaltige Diminution desselben, um zu einer musikalisch gehaltvollen Gestalt zu gelangen.

Imitationsintervall: -4 v Cantus firmus als Unterstimme v Anzeigen
 Wechsel vollk./unvollk. Konsonanzen hervorheben

c.f.	-8	-7	-6	-5	-4	-3	-2	1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	+8
	85	84	83	82	88	87	86	85	84	83	82	88	87	86	85
	74	73	72	78	77	76	75	74	73	72	78	77	76	75	74
	63	62	68	67	66	65	64	63	62	68	67	66	65	64	63
	52	58	57	56	55	54	53	52	58	57	56	55	54	53	52
	48	47	46	45	44	43	42	48	47	46	45	44	43	42	48
	37	36	35	34	33	32	38	37	36	35	34	33	32	38	37
	26	25	24	23	22	28	27	26	25	24	23	22	28	27	26

► Abb. 4 Intervalltransformationen im Modell „Cantus firmus + Kanon“ mit Unterquartimitation und Cantus firmus als Unterstimme

Imitationsintervall: -8 v Cantus firmus als Unterstimme v Anzeigen
 Wechsel vollk./unvollk. Konsonanzen hervorheben

c.f.	-8	-7	-6	-5	-4	-3	-2	1	+2	+3	+4	+5	+6	+7	+8
	88	87	86	85	84	83	82	88	87	86	85	84	83	82	88
	77	76	75	74	73	72	78	77	76	75	74	73	72	78	77
	66	65	64	63	62	68	67	66	65	64	63	62	68	67	66
	55	54	53	52	58	57	56	55	54	53	52	58	57	56	55
	44	43	42	48	47	46	45	44	43	42	48	47	46	45	44
	33	32	38	37	36	35	34	33	32	38	37	36	35	34	33
	22	28	27	26	25	24	23	22	28	27	26	25	24	23	22

► Abb. 5 Intervalltransformationen im Modell „Cantus firmus + Kanon“ mit Unteroktavimitation und Cantus firmus als Unterstimme

Für die eigene Ausarbeitung einer solchen Form können aus den hier geschilderten Betrachtungen zwei Rückschlüsse gezogen werden: Zum einen lohnt es sich, im ersten Kompositionsschritt („Dispositio“), den Cantus firmus genau zu untersuchen und zu ermitteln, welches Kanonmodell gut geeignet ist – und zum anderen ist es sinnvoll, in der kontrapunktischen Ausarbeitung („Elaboratio“) zunächst mit problematischen Stellen wie den

hier gezeigten zu beginnen. Kompositorische Einfälle, die dort aus Sachzwängen entstehen, können in den darauffolgenden Kompositionsschritten im Sinne motivisch-thematischer Einheit auch andersorts verwendet werden.

Dennoch sind die hier anzutreffenden Schwierigkeiten im Vergleich zu der Komplexität eines Umkehrungs- oder Augmentationskanons verhältnismäßig gering.

The image shows three systems of musical notation for 'Canonische Veränderungen'. The first system has two staves (treble and bass) with a common time signature. The second system has two staves with a treble clef and a common time signature. The third system has two staves with a treble clef and a common time signature. Annotations 'a)', 'b)', and 'c)' are placed above or below notes to highlight specific passages. Some notes are circled in green or pink, and some are connected by dashed lines.

► Abb. 7 „Canonische Veränderungen“, T. 2-8; T. 8; T. 14-16

MUSIKALISCHES OPFER: THEMA REGIUM + UMKEHRUNGSKANON

Im Umkehrungskanon werden Intervalle um eine festgelegte Achse (die entweder auf einem Ton oder zwischen zwei Tönen liegt) gespiegelt. Bei dem Umkehrungskanon von Kanon Nr. 3 des *Musikalischen Opfers* liegt die Achse genau auf es':

The diagram shows a musical staff with a treble clef. A vertical dashed line is drawn through the staff, representing the axis of inversion. Notes are placed on the staff, and curved lines connect them to their inverted counterparts across the axis. The axis is labeled 'es''.

► Abb. 8 Achse von Kanon Nr. 3

Wenn in der ersten Stimme z.B. der Ton c' erscheint, so wird dieser in der zweiten Stimme als g' abgebildet, und so weiter. Auch hier sind durch den Cantus firmus, bzw. in diesem Fall das Thema regium, die

Möglichkeiten eingeschränkt, jedoch wesentlich gravierender als bei einem einfachen Kanon, da hier nicht die relativen Intervallbeziehungen entscheidend sind, sondern konkrete Töne.

Das folgende Notenbeispiel stellt einen hypothetischen ersten Kompositionsschritt des Modells „Cantus firmus plus Umkehrungskanon“ dar. Da der Einsatzabstand der beiden Stimmen eine halbe Note beträgt, befindet sich die Abbildung der ersten Stimme jeweils auf der übernächsten Viertelposition – daher habe ich das Thema regium (schwarze Noten) in zwei Ebenen (obere/untere Notenzeile) unterteilt. Bei diesen stehen jeweils rechts neben einem Themen-

ton die möglichen Gerüsttöne der ersten Kanonstimme, direkt daneben unter dem nächsten Thementon dann deren Umkehrungen, die das potenzielle Gerüst der zweiten Kanonstimme bilden. Grundsätzlich ergeben sich die möglichen Gerüsttöne aus der Schnittmenge der umkehrbaren Konsonanzen um zwei benachbarte (d.h. auf übernächster Viertelposition stehender) Thementöne (rechte Seite, Abb. 9).

Der nächste Schritt bestünde nun darin, aus diesen möglichen Gerüsttönen eine musikalisch sinnvolle Auswahl zu treffen. Kriterien dafür sind das Zustandekommen von Dreiklängen (dafür



► Abb. 9 Kanon Nr. 3: Mögliche Gerüstöne

müssen konkret jeweils die unter bzw. rechts neben einem Thementon stehenden Gerüstöne miteinander abgeglichen werden) sowie dem übergeordnet ein harmonisch sinnvoller Verlauf.

Johann Sebastian Bach hat sich für die nachfolgend notierten Gerüstöne entschieden (zunächst in Ausarbeitungs-, dann in Partiturnotation; Abb. 10).

Dieses auf den ersten Blick sperrige Gerüst lässt sich ebenfalls mit umfangreicher Diminution in musikalisch ausdrucksstarke Gestalten überführen (Abb. 11).



► Abb. 10 Kanon Nr. 3: Ausarbeitungs- und Partiturnotation



► Abb. 11 Kanon Nr. 3: Originalnotation

Das Prinzip dieses Kanons haben wir im Rahmen des Seminars auch versucht, auf das Grundthema der Kunst der Fuge zu übertragen. Beispielhaft sei hier eine Ausarbeitung von Christian D. Karl angeführt:

Canon a 2 per Motum contrarium

Christian D. Karl

The musical score is presented in four systems, each with two staves. The key signature is G minor (one flat) for the first three systems, and changes to one sharp (F#) in the fourth system. The time signature is 3/4. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. The piece concludes with a final cadence and a repeat sign.

► Abb. 12 Ausarbeitung von Christian David Karl

AUSBLICK

Bereits an diesen beiden Beispielen zeigt sich, dass die Einzelsätze in Johann Sebastian Bachs Spätwerk sehr unterschiedliche systematische Voraussetzungen haben – vordergründig ähnlich aussehende Formen wie in unserem Fall die Modelle einfacher Kanon/Umkehrkanon zu einem gegebenen Cantus firmus erfordern sehr unterschiedliche kompositorische Herangehensweisen.

In Bezug auf ein weiteres Beispiel, den mehrfachen Kontrapunkt der *Contrapuncti VIII und XI der Kunst der Fuge*, habe ich das am 3. Oktober 2020 in meinem Vortrag auf dem Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) gezeigt (eine Videoaufzeichnung davon ist über meine Website www.christoph-bornheimer.de abrufbar). In vielen weiteren Fällen stehen solche Untersuchungen

allerdings noch aus und ich hoffe, dass dieser Beitrag zeigt, dass noch Neuland zu erschließen ist und dazu anregt!

Mein großer Dank gilt den am Seminar beteiligten Studierenden für ihr anhaltendes Interesse und ihre ausdauernde Mitarbeit, wodurch auch mein Verständnis der besprochenen Werke sehr stark profitiert hat.



Christoph Bornheimer,

geboren 1988 in Darmstadt, studierte Kirchenmusik, Musiktheorie und Orgel in Heidelberg, Hannover und Detmold. Das Konzertexamen Orgel schloss er 2015 mit Auszeichnung ab.

Aktuell ist er Dozent für Orgel/Orgelimprovisation und Musiktheorie/Gehörbildung an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg, der Hochschule für Musik Würzburg und der Universität der Künste Berlin. Darüber hinaus ist er als Kirchenmusiker und Organist an den historischen Orgeln der Christuskirche Heidelberg tätig.

Freundeskreis der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg

Die Hochschule für Kirchenmusik bringt künstlerische Exzellenz und gemeindepraktische Kompetenz zusammen. Angehende Kirchenmusiker*innen erleben hier kleine Gruppen, individuelle Förderung und die Möglichkeit, ihren künstlerischen Schwerpunkt zu finden.

Das familiäre Umfeld bietet darüber hinaus die Sicherheit, sich im geschützten Raum auszuprobieren und den eigenen beruflichen Weg in die Gemeinden zu finden. Auch mit Blick auf die Bedeutung der Musik für die Kirche wollen wir dieses Ausbildungsangebot vertiefen und erweitern.

Wir laden Sie herzlich ein, dem Freundeskreis der Hochschule beizutreten und damit unsere Ausbildungsarbeit zu unterstützen. Mit Ihrer Hilfe können wir Studierenden über das Curriculum hinaus beispielsweise Stipendien gewähren und Notenanschaffungen erleichtern. Auch die Teilnahme an Klassenfahrten sowie auswärtigen Kursen und Seminaren werden so gefördert.

Werden Sie Mitglied des Freundeskreises und stärken Sie die Arbeit der Institution und damit den Standort Heidelberg als bedeutendes kirchenmusikalisches Ausbildungszentrum.

Ihre Mitgliedschaft

Von uns erhalten Sie regelmäßig Informationen über das Hochschulleben und freien Eintritt zu unseren Konzerten, außerdem vergünstigte Teilnahmegebühren für Bildungsangebote der Hochschule und der Akademie für Kirchenmusik. Für Ihre Spende bekommen Sie selbstverständlich stets eine Zuwendungsbescheinigung und ein herzliches Dankeschön sowieso!

Ihre

Prof. Tine Wiechmann

Vorsitzende des Freundeskreises der HfK

Musica sacra – weitergedacht

von Kord Michaelis

Als im März Corona über uns hereinbrach, haben wir alle kein richtiges Gefühl dafür gehabt, was es bedeuten würde, wenn ein Land seinen Betrieb einstellt. Ziemlich schnell wurde klar, dass dies immense wirtschaftliche Folgen hat und auch, dass es Freiberufler härter treffen würde, als Menschen in gesicherten Anstellungsverhältnissen. Inzwischen, nach einigen Monaten der Beobachtung, habe ich aber den Eindruck, dass Corona eine große Menge von „Wahrheiten“ ans Licht gebracht hat – und für uns, also für diejenigen, die sich den Themen Kirche und Kirchenmusik verschrieben haben und überhaupt dem Künstlerischen, sind es eher unangenehme Wahrheiten.

Das beginnt damit, dass in Krisenzeiten deutlich wird, dass scheinbar kleine formale Unterschiede, die von den Verantwortlichen in Politik und auch in der Kirche gerne „weggelächelt“ werden, sehr wohl eine Rolle spielen. Sozialversichert oder nicht, fest angestellt oder nicht, befristet beschäftigt oder unbefristet, als Angestellte oder im Beamtenverhältnis, im Stellenplan fest verankert oder nur aus Sondertöpfen finanziert: All das ist weniger wichtig in „fetten Jahren“, aber es ist relevant, wenn Systeme in die Krise kommen. Und zu den Corona-Wahrheiten gehört zu sehen, welche Berufsstände und Personen sich als systemrelevant etablieren konnten und welche

nicht. Dass alles, was mit Kunst zusammenhängt, dazu in unserem Land eher nicht gehört, ist unübersehbar und macht mir Sorge.

Neben dieser eher materiellen Wahrheit ist aber leider auch eine Wahrheit in den Köpfen unübersehbar geworden: Kunst und Musik sind nicht nur tendenziell prekär bezahlt, sondern beides wird in Gesellschaft und Politik, wenn es eng wird, auch schlichtweg übersehen. Die Politik hat eine Weile gebraucht, bis sie verstanden hat, dass ihre anfängliche Corona-Soforthilfe an Freiberuflern, die als 1-Mann-Betrieb oder 1-Frau-Betrieb arbeiten, konzeptionell gänzlich vorbeigegangen wäre. Schullehre, Orchester, Big Bands und sogar der Musikunterricht selbst sind mit einem überraschenden Federstrich einer Kultusministerin, die als Spitzenkandidatin der langjährigsten Regierungspartei unseres Bundeslandes in den Landtagswahlkampf zieht, quasi aus dem Schulleben des nächsten Schuljahrs gestrichen worden – und sie fürchtet offenbar nicht einmal um ihre Wahlchancen, weil die Elternklientel, die daran Interesse hat, offenbar als wenig relevant eingeschätzt wird.

Die gefährlichste Corona-Wahrheit war für mich aber zu erleben, wie zum Thema „Singen“ gedacht, geschrieben und gehandelt wurde. Ich habe es in dieser Schärfe nicht kommen sehen, dass plötzlich leitende Theolog*innen der EKD

ohne jede Rücksprache mit ihren kirchenmusikalischen Fachleuten gegenüber der Politik ein generelles Singverbot in der Evangelischen Kirche aushandeln würden. Ich habe es in dieser Form nicht gehaut, dass Journalisten landauf, landab immer dann, wenn unter anderem gemeinsames Singen ursächlich für Infektionsereignisse sein konnte, genau dies in die Schlagzeile heben würden. Und ich habe nicht gedacht, dass es bis heute Kirchen und Bundesländer gibt, in denen schlichtweg Singverbote ausgesprochen werden, obgleich man in anderen Zusammenhängen durchaus bereit ist, wohlabgewogene Risiken einzugehen. Unsere Bundeskanzlerin kam sogar sympathischer über, als sie Anfang Juni bei „Was nun Frau Merkel?“ im ZDF sinngemäß sagte: „Sehen Sie, im März hat sich niemand vorstellen können, aufs Singen zu verzichten; aber wir haben es dennoch gemacht – und jetzt wissen wir alle, es war richtig...“. Stimmt. Nur: Ihr politischer Instinkt hätte nie zugelassen, dasselbe übers Fliegen zu sagen, denn sie hätte gewusst, statt beifällig nickender Fernsehzuschauer am nächsten Tag unangenehmen Besuch von der Lobby der Luftverkehrsgesellschaften zu bekommen ...

Wenn ich diese Corona-Wahrheiten versuche zu deuten, fällt mir ein Abschnitt der antiken Musikgeschichte ein, der mir bisher nicht viel gesagt hatte: Nämlich die

Unterscheidung zwischen „Apollinischem Kult“ und „Dionysischem Kult“. Während das Lyraspiel dem Apollokult zugeordnet war, waren es Bläser beim Dionysus-Kult, der mit rauschhaften Elementen spielte. Blasen und eben auch Singen – das sind ganz offenkundig „Selbstentäußerungen“ des Menschen, die rauschhafte Züge haben können und auch auslösen können. Und es ist doch interessant zu sehen, dass selbst in Bereichen, wo wir dies Element des Rausches nun wirklich unter Kontrolle haben, nämlich in der Kirche, diese „Selbstentäußerung“ mit „Gefahr“ konnotiert ist und assoziiert wurde: Jeder, der es wissen will, weiß inzwischen, dass in Blechblasinstrumenten Stehende Wellen angeregt werden, die

kaum messbare Luftbewegungen außerhalb des Instruments auslösen. Aber während ich diese Zeilen schreibe, müssen die Kirchenmusikkollegen in der katholischen Diözese Rottenburg-Stuttgart kraft bischöflicher Anordnung immer noch damit leben, dass Messfeiern neben der Orgel allenfalls von vier Bläser*innen (Sänger*innen sind verboten) begleitet werden dürfen, die 10 Meter Abstand von den Gläubigen in Blasrichtung halten müssen – als wären Trompeten Aerosolweitwurfkatapulte! Nun gilt aber für all diese Beobachtungen: Sie haben auch ihr Gutes. In meinem Kopf jedenfalls ist einige Klarheit entstanden, nicht nur über künftige Wahlentscheidungen. Sondern auch darüber, dass

es goldrichtig war, in unserer badischen Landeskirche für eine feste Verankerung aller Kantoratsstellen im landeskirchlichen Stellenplan zu sorgen. Darüber, dass wir uns in den kommenden Jahren, in denen die Kirche sich verkleinern und konzentrieren wird, nicht auf „Mogelpackungen“ einlassen dürfen, die es allen recht zu machen versuchen. Sondern dass wir klar und selbstbewusst vertreten müssen, dass mehr als die Hälfte aller Besuche von Menschen in Evangelischen Gemeindehäusern auf kirchenmusikalische Angebote zurückgehen – ausweislich der EKD-Statistik und in ganz Deutschland! Es gibt keinen Grund zu denken, dass dies nur schöner Luxus und notfalls verzichtbarer Zierrat zur



Versicherer im Raum der Kirchen

vrk.de/ethisch-nachhaltig

Manfred Holl, Agenturleiter
 Starenweg 6 · 69168 Wiesloch
 Telefon 06222 81751
manfred.holl@vrk-ad.de



vrk.de/ad/manfred.holl





Leider nicht so harmlos: Gesang in Zeiten von Corona. Bildrechte: Bayerischer Rundfunk

Arbeit der Kirche ist – nein, in Deutschland IST das die Arbeit der Kirche, jedenfalls ein so großer Teil davon, dass es absolut systemrelevant ist!

Ich bin sehr froh, dass wir im Südwesten es geschafft haben, sowohl innerkirchlich als auch gegenüber

den Landesbehörden gute und vernünftige Bedingungen fürs Musizieren in der Kirche zu vereinbaren. Es geht uns, trotz aller anstrengenden Einschränkungen, im Südwesten recht gut! Und wir wollen versuchen, die Sparmaßnahmen, die unsere Kirche nun vor sich hat, so zu gestalten, dass es

keine „verlorene Generation“ von gut ausgebildeten Kirchenmusiker*innen gibt, für die wir keine Stellen hätten. Denn die Anzahl der Ruhestände, die in den nächsten Jahren anstehen, ist so groß, dass wir auch als kleiner werdende Kirche alle Begabungen junger Menschen brauchen werden!



LKMD Kord Michaelis

war zunächst als Nachfolger von Rolf Schweizer Landeskantor in Pforzheim und in dieser Funktion auch Kantor und Organist an der dortigen Stadtkirche.

Seit 2013 ist Kord Michaelis Landeskirchenmusikdirektor der Evangelischen Landeskirche in Baden. Außerdem hat er das Amt des Präsidenten der Direktorenkonferenz Kirchenmusik inne und ist einer der beiden Vizepräsidenten des Landesmusikrates Baden-Württemberg.



HK SPIRITUS
MUSICAE



Was uns bewegt

Zwei große Werke J. S. Bachs standen im Zentrum – die Matthäuspasion und die H-Moll-Messe. In den Jahren 2018 und 2019 fanden zum letztmalig unter Federführung von Prof. Bernd Stegmann die Heidelberger Summerschools zu Musik und Religion statt. Damit wurde nun bereits acht Mal der Anspruch eingelöst, Musik und Religion auf vielfältige Weise zu bedenken, verschiedene Perspektiven zusammenzubringen und zu diskutieren. Im Folgenden sind Berichte und Vorträge abgedruckt, die einen Ausschnitt aus diesem Diskurs wiedergeben sollen.

von Bernd Stegmann



Die Konzeption der alljährlich von der Hochschule in Kooperation mit der Heidelberger Universität durchgeführten Summer School war immer davon geleitet, an wechselnden Themen ausgerichtet zu sein, die eine interdisziplinäre Plattform für Musik, Theologie und Musikwissenschaft ermöglichen. Im Laufe der Zeit kamen weitere Aspekte hinzu wie fallweise Kosmologie oder Literaturwissenschaft. Im Zentrum standen dabei stets die Konzerte. Dass es immer wieder eine besondere Herausforderung war, ein Motto zu kreieren, das in griffiger Form den unterschiedlichen Anforderungen gerecht wird, liegt auf der Hand. Umso glücklicher waren wir, Silke Leopold, Helmut Schwier, Martin Mautner und ich über die Idee, die 7. Heidelberger Summer

School 2018 unter das Motto »Was uns bewegt« zu stellen. Bewegung – das ist das Lebenselixier sowohl der Musik wie auch des Körpers und der Gedanken. Ohne Bewegung ist das menschliche Dasein insgesamt nicht vorstellbar – körperlich, geistig und emotional. Tanzen, Gedanken wälzen, zu Tränen gerührt sein sind einige dieser Bewegungen.

Nun hat eine Einrichtung wie die Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik nur sehr begrenzte »Bordmittel«, um eine vielfältige Performance auf die Beine zu stellen. Also war es immer auch eine Herausforderung, zusätzliche Akteure zu akquirieren. Im Fall der 7. Summer School gelang so etwas durch die tolle Zusammenarbeit mit Wiebke Hoffmann und ihrer Ballettwerkstatt in ungeahnter Weise, wie die Veranstaltung »Orgel und Tanz« unter Beweis stellte, in der von Gerhard Luchterhandt gespielte Werke von Bach und Messiaen tänzerisch von einer viele Tänzerinnen umfassenden Kompanie dargestellt wurden. Die Peterskirche verwandelte sich dabei in einen einzigen großen, von Licht und Bewegung durchfluteten Raum. Daneben gab es Konzer-





te, welche die hauseigenen Kräfte in ungewohnter Aktion zeigten. Claudio Monteverdis »Il Combattimento di Tancredi e Clorinda« wurde in höchst eindrucksvoller Weise durch Wiebke Hoffmann und Paolo Amerio tänzerisch dargestellt und von einem Ensemble hochschuleigener Kräfte (Carmen Buchert, Byungyong Yoo und Prof. Sebastian Hübner) halbszenisch in der Peterskirche auf die »Bühne« gebracht. Der Beifall für diese intensive und äußerst gelungene Darstellung war (wie schon für das Orgel-Tanz-Projekt) entsprechend frenetisch.

Auch das von Studierenden unserer Hochschule geleitete A-cappella-Programm »With song and dance« hatte es in sich und löste ungeteilte Begeisterung beim Publikum aus. Einige Stücke wie Jake Runestads »Nyon Nyon« oder sein »Alleluja« wurden wegen der eingebauten Choreographie des Badischen Kammerchors auswendig gesungen. Ein wirklich »bewegendes« Konzert war das, in dem das Element der Bewegung – für Chöre normalerweise eher untypisch – ganz wörtlich genommen wurde. Im ersten Konzert der Summer School nahm uns Matthias Horn in einer tief berührenden Interpretation mit auf Schuberts »Winterreise«, eine Wanderung durch eine winterliche Landschaft, eine Wanderung aber auch ins Innere der Gefühle. Einen zu weitem Nachdenken animierenden Aspekt bekam der Liederabend durch die im Raum ausgestellten Portraitbilder von Obdachlosen und deren Originalzitate zu ihrem »Unterwegssein«.

Aus dem reichhaltigen Tableau der Vorträge seien zwei besonders hervorgehoben: »Zu Tränen gerührt / bewegt sein – Anatomie eines Gefühls« Prof. Winfried Menninghaus, Direktor des Frankfurter

Max-Planck-Instituts für Empirische Ästhetik referierte über die Studien seines Hauses und die verblüffenden Ergebnisse. Er analysierte zunächst das Gefühl des Bewegtseins als solches und präsentierte dann empirische Untersuchungen dazu, was bewegende Gedichte oder Filme bei ihren Rezipienten bewirken. War dies eine Entzauberung von Kunst oder eher ein »Aha-Moment« für wissenschaftlich interessierte Künstler? Das Publikum hatte nach dem Referat reichlichen Gesprächsstoff. Ein weiterer sehr ungewöhnlicher Vortrag handelte von der »Macht der Musik« im Genre Film. Prof. Silke Leopold stellte diverse Filmsequenzen vor, in denen die Musik die Handlung in prägender Weise färbt und mit der Psyche des Betrachters spielt wie z.B. in »Shining«, oder solche, die die Musik selbst zum Thema haben wie z.B. »Farinelli«. Auch die berühmte Szene aus »Fitzcarraldo« mit dem legendären Klaus Kinski und seinem Boot fahrenden Grammophon durfte natürlich nicht fehlen. Höhe- und Schlusspunkt der Konzerte war dann die Aufführung der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach. Wie kaum ein anderes Werk steht sie für das, was Musik bewegen kann. Sie rührt an die tiefsten Schichten der Gefühle. Und da ist es egal, ob man sie Karfreitag hört oder – wie im Rahmen der Summer School – im Sommer. Vielleicht war es auch gerade gut, das große Passionsmonument losgelöst von seinem gewohnten Kontext zu erleben. Das gesamte ausführende Ensemble aus Badischem Kammerchor, Heidelberger Kantorei und L`Arpa Festante zeigte sich jedenfalls in Höchstform und markierte den eindrucksvollen Schlusspunkt dieses kleinen, aber dann doch auch großen Festivals.

Die biblische Matthäuspassion: bekannt und bewegend

von Helmut Schwier

Meine Aufgabe ist es, eine kurze Einführung und einen Überblick über die Passionsgeschichte im Matthäusevangelium zu geben. Dann werde ich in exemplarischer Auswahl zeigen, wo und wie Bewegendes und Emotionales im Bibeltext zur Sprache kommt.

DIE PASSIONSGESCHICHTE NACH MATTHÄUS

Die älteste Darstellung des Wirkens Jesu samt der Passions- und Ostergeschichte hat der Evangelist Markus verfasst. Mit großer Wahrscheinlichkeit stammt sie aus dem Jahr 70 n. Chr., also rund 40 Jahre nach Jesu Tod. Matthäus hat das Markusevangelium gekannt und für seine eigene Darstellung

als schriftliche Vorlage benutzt und verändert. Mit großer Wahrscheinlichkeit schrieb er Anfang der 80er Jahre. Gut möglich ist, aber aus methodischen Gründen nicht beweisbar, dass Grundzüge der Passionsgeschichte schon dem Markusevangelium schriftlich vorlagen, also frühestens in den 40er, wahrscheinlich später entstanden sind. Dafür spricht, dass alle vier Evangelisten hier zumindest in Grundzügen übereinstimmen.

Die Abfolge der einzelnen Szenen ist bis auf wenige Detailunterschiede gleich; große Unterschiede gibt es erst in den Ostergeschichten.¹

Verschaffen wir uns zunächst einen Überblick über die Abfolge im Matthäusevangelium (s. Tafel rechts)! Die Passionsgeschichte

wird dort in den Kapiteln 26 und 27 erzählt; in Kap. 28 folgen die Ostergeschichten.

Wir sehen also: eine durchaus lange und komplexe Geschichte, literarisch mitunter kunstvoll verzahnt und dramatisch auf die Kreuzigung zielend. Schon von Anfang an ist allerdings auch deutlich: Matthäus erzählt die Passionsgeschichte gleichzeitig als eine Geschichte, die Gottes Heilsplan und seinem Willen entspricht, ohne dass dadurch die Protagonisten bzw. die Antagonisten in ihrem Handeln entlastet oder entschuldigt wären. Schauen wir uns nun Bewegendes an – und das heißt immer: Uns als Lesende und Hörende soll dies bewegen. Das gelingt gut anhand der verschiedenen Figuren bzw. Personen der Geschichte.

¹ Zur bibelkundlichen Gliederung und zu den exegetischen Details vgl. Matthias Konradt: Das Evangelium nach Matthäus, Göttingen 2015, bes. S.396-451. Diesem Kommentar verdanke ich wichtige Einsichten.



Bewegung konkret: Der Hochschulchor unter Leitung von Studentin Carla Braun begeistert mit ausgefeilter Choreographie zum Chorstück „Nyon Nyon“ des amerikanischen Komponisten Jake Runestad. Foto: Andrea Hadwiger

26, 1-16: Einleitung:

- 1-5: Jesu Ankündigung seines Todes und Todesbeschluss der Gegner
- 6-13: Salbung in Bethanien
- 14-16: Verrat des Judas

26, 17-29: Jesu letztes Passahmahl

26, 30-25: Ankündigung der Zerstreung der Jünger und der Verleugnung des Petrus

26, 36-56: Jesus in Gethsemane

- 36-46: Jesu Beten
- 47-56: Gefangennahme Jesu

26, 57-27, 2: Prozess vor dem Hohen Rat, Verleugnung des Petrus

- 57-58: Überleitung (Jesus und Petrus)
- 59-68: vor dem Hohen Rat und Verspottung
- 69-74: Verleugnung
- 27, 1-2: Todesbeschluss, Auslieferung an Pilatus

27, 3-10: Tod des Judas / Blutacker

27, 11-31: Prozess vor Pilatus und Verspottung

- 11-26: Prozess
- 27-31: Verspottung durch Soldaten

27, 32-56: Der gekreuzigte Gottessohn

- 32-34: Simon v. Kyrene, Golgatha
- 35-38: Kreuzigung, Kleider, zwei weitere Gekreuzigte (Räuber)
- 39-44: Verspottung durch Vorübergehende und die beiden Räuber
- 45-50: Finsternis, „mein Gott, warum hast du mich verlassen“, Essigschwamm, Elia, Tod
- 51-53: Zeichen: Tempelvorhang, Erdbeben, Totenaufweckung
- 54: Bekenntnis des Hauptmanns: Gottes Sohn
- 55-56: Die Frauen schauen von ferne zu

27, 57-61: Grablegung

27, 62-66: Bewachung des Grabes

BEWEGENDE FIGUREN

Jesus, der souveräne Herr

Die Passionsgeschichte beginnt erzählerisch lapidar: „Und es begab sich, als Jesus alle diese Reden vollendet hatte, sprach er zu seinen Jüngern: Ihr wisst, dass in zwei Tagen Passa ist; und der Menschensohn wird überantwortet werden,

dass er gekreuzigt werde“ (Mt 26,1f). Der große Lehrer Jesus, der in den fünf langen Reden des Matthäusevangeliums (Mt 5-7; 10; 13; 18; 23-25) seine Lehre weitergibt, beendet dieses Lehren („alle diese Reden“) und sagt nun knapp und schnörkellos die Auslieferung und Kreuzigung als unmittelbar bevorstehend voraus. Jesus ist der „Menschensohn“. Mit diesem Titel wird

aber gerade nicht seine Menschlichkeit zum Ausdruck gebracht, sondern seine Hoheit. Der Menschensohn ist der von Gott beauftragte Richter im Endgericht, aber – so erkennt die frühchristliche Theologie – er ist dies als Leidender und Gekreuzigter. Bevor die Gegner beschließen, ihn zu töten (Mt 26,3f), hat er es bereits angekündigt.

Seine Hoheit und Souveränität zeigt auch die nächste Szene. Gegenüber den rechthaberischen Jüngern verteidigt er die Salbung durch eine anonym bleibende Frau als ehrendes, tröstendes und vorweggenommenes Zeichen seines Todes und seiner Bestattung (Mt 26,10-13). Ebenso ist er souverän in der Ankündigung der Zerstreuung der Jünger und der Verleugnung des Petrus (Mt 26,31f) wie in Voraussage des Verrats und Identifizierung des Verräters (Mt 26,21-25). Bis zur Gethsemane-Szene ist und bleibt Jesus der souveräne Herr. Er ist kein Opfer. Er gibt souverän und freiwillig – natürlich durch innere Kämpfe hindurch – sein Leben hin. Er ist und bleibt stets der gehorsame Sohn des Vaters.

Dies findet einen deutlichen Kulminationspunkt in der Einsetzung des Abendmahls (Mt 26,26-29). Mt kennt auch die Abendmahls-tradition seiner Gemeinde und formuliert hier durchaus mit liturgisch geläufiger Sprache und mit einer Fülle von Anspielungen auf alttestamentliche Motive. Als einziger der Evangelisten hebt er hervor, dass das Mahl, besonders der Kelch, den gewaltsamen Tod Jesu zum Ausdruck bringt und dabei als Ziel die Vergebung der Sünden hat. Diese soteriologische, also eine auf Heil und Rettung zielende, Deutung markiert gleichzeitig die Bundeserneuerung und blickt auf das eschatologische Festmahl voraus. Jesu Tod für die Menschen ist nicht sein Ende, denn Gottes Herrschaft setzt sich durch.

In der Praxis der Kirche wird diese Zeichenhandlung als sakramentales Gedächtnis bewahrt und wöchentlich neu gefeiert. Der souveräne Herr ist der Geber und Stifter dieses Mahles, und die Kirche zwischen Gründonnerstag und der Vollendung der Zeit lebt und verkündet die Vergebung der Sün-



Bewegende Figuren: Paolo Amerio und Wiebke Hoffmann tanzen zu Monteverdis »Il Combattimento di Tancredi e Clorinda« in der Peterskirche. Foto: Danilo Floreani

den. Dass die Vergebung eine zentrale Botschaft des Matthäus und seiner Gottesdienstgemeinde ist, sieht man auch am Vaterunser und dessen Kontext in der Bergpredigt. Die Vergebungsbitte ist die einzige Bitte im Gebet Jesu, in der wir reziprok zu Gott zum Handeln aufgefordert werden (Mt 6,11); und die das Vaterunser abschließenden Verse heben als einzigen Inhalt nochmals die Vergebung und die menschliche Vergebungsbereitschaft bzw. Vergebungsnotwendigkeit hervor (Mt 6,14f): Wer als Christ nicht vergibt, dem wird auch von Gott nicht vergeben.

Die Applikation der Vergebungsbotschaft geschieht bei Matthäus durch Vaterunser und Mahlfeier der Christen. Hierdurch bekennen sie den Lehrer und souveränen Herrn. Hier werden sie bewegt und sind in ihrer nicht nur liturgischen Praxis mitten drin in der Passionsgeschichte.

Die Hoheit Jesu bzw. seine hervor gehobene Bedeutung zeigt sich auch am Ende der Passion. Wie im Markusevangelium stirbt Jesus bei Matthäus mit dem Schrei der

Gottverlassenheit aus Ps 22: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen“ (Ps 22,2; Mk 15,34; Mt 27,46). Ähnlich wie das johanneische *ecce homo* lässt sich dies deuten als Paradigma menschlichen Leidens bis in die letzte Tiefe, den letzten Abgrund. Wenn sogar Gott den Sterbenden verlassen hat, besteht überhaupt keine Hoffnung mehr. Das ist nur noch nichts, *nihil*, absolute Sinnlosigkeit und Leere, Nihilismus.

Jedoch gibt es bei Matthäus deutlich andere Signale. Bei Markus lesen wir nach Jesu Tod nur noch vom Zerreißen des Tempelvorhangs (Mk 15,38) und vom sog. Bekenntnis des Hauptmanns, der nach dem Tod erklärt, dass Jesus Gottes Sohn war (Mk 15,39) – ein christliches oder sonst angemessenes Bekenntnis ist dies aufgrund der Vergangenheitsform gerade nicht. Bei Matthäus werden die Zeichen und Wunder nach dem Tod Jesu gesteigert: Ein Erdbeben geschieht (Mt 27,52), die Öffnung von Gräbern und die Vorwegnahme von Auferweckung der Toten wird berichtet (Mt 27,52f). Am

Ende steht nicht der einsame Tod Jesu, von fast allen verlassen, verspottet und verhöhnt bis zum Schluss. Nein, denn durch diesen Tod wird der Kosmos erschüttert und der göttliche Sieg über den Tod schon im Vorausblick geahnt. Der Tod ist real und brutal, aber er hat nicht das letzte und entscheidende Wort. So wie Gott die Gerechten und Propheten auferweckt, so weckt er auch Jesus auf und besiegt den Tod.

Judas, ein geldgieriger Verräter und mehr?

Jede gute Geschichte braucht Gegenspieler. Neben dem Hohen Rat und Pilatus und der Volksmenge ist es Judas. Er wird zum Verräter aus eigener Initiative und sein wichtigstes Motiv ist in der Darstellung des Matthäus die Geldgier (Mt 26,14-16); denn Judas fragt sofort nach dem Lohn des Verrats. Die 30 Silberlinge, die ihm die Hohenpriester anbieten, erfüllen einerseits die Schrift, sind aber andererseits Ausdruck der Geringschätzung seitens der Gegner. Denn nach Ex 21,32 ist diese Summe festgesetzt als Schadensersatz für einen durch ein Rind versehentlich getöteten Sklaven. Der Besitzer des Rindes muss dann dem Besitzer des Sklaven 30 Silberschekel bezahlen. Diese Geringschätzung Jesu als Sklave steht bei Matthäus im Kontrast zur Hochschätzung durch die Salbung in Bethanien (Mt 26,6-13).

Zurück zu Judas. Matthäus beschreibt ihn zunächst als Schurken. Sein Verrat wird angekündigt. Während alle Jünger entsetzt fragen, ob etwa sie es sind, spielt Judas den Unschuldigen und fragt doch noch zuletzt nach. Die Jünger sprechen dabei Jesus als den Herrn an („kyrie“), während Judas ihn nur „Rabbi“ nennt (Mt 26,20-25). Auch dadurch ist er Außenseiter.

Ob er beim Abendmahl, dem Vergebungsmahl, noch dabei ist? Matthäus lässt es offen (Mt 26,26-29).

In Gethsemane verrät Judas Jesus durch einen Kuss (Mt 26,48f). Wird der Verräter verflucht? Bereut er? Er gibt das Geld immerhin zurück, will alles rückgängig machen, was sich jedoch als unmöglich erweist (Mt 27,3-5). Matthäus schreibt von der Reue des Judas und seiner Einsicht in die Ausweglosigkeit. Am Ende tötet der sich selbst. Der in den Tempel geworfene Judaslohn wird als Blutgeld bezeichnet. Im Gegenüber und Gegensatz zum bereuenden Schurken sind und bleiben die Hohepriester die unbarmherzigen, unbußfertigen Gegner, eiskalt, ohne Emotion.

Petrus, der zur Buße bereite Verleugner

Auch Petrus, der Jünger, der Treue bis zum Tod versprach (Mt 26,33-35), versagt jämmerlich. Im Innenhof des Palastes hat er mehrere Möglichkeiten, sich zu Jesus zu bekennen. Er leugnet, verleugnet seinen Herrn. Als der Hahn kräht, erkennt er sein Versagen und weint bitterlich (Mt 26,69-75): Tränen der Reue, der Buße, aber auch der Verzweiflung.

Matthäus weiß natürlich um die große Bedeutung des Petrus für das frühe Christentum. Im Markusevangelium wurde er in der Ostergeschichte noch eigens benannt (Mk 16,7), Lukas berichtet wie Paulus von der Tatsache der Ostererscheinung vor Petrus (Lk 24,34; 1 Kor 15,5), Johannes lässt ihn am Ende fast psychologisch seine dreifache Verleugnung durch drei Liebesbekenntnisse durcharbeiten (Joh 21,15-17). Im Matthäusevangelium lesen wir von alledem nichts. Der verzweifelte und weinende Petrus ist das letzte Bild, das wir hier von ihm sehen. Zutiefst bewegend scheidet hier

der erste der Jünger an seinen Ansprüchen. Schon früher als Verkörperung des Kleinglaubens angesehen (Mt 14,28-31), scheitert hier der Glaube völlig. Keine Hoffnung, keine Liebe, kein Vertrauen mehr! Aber immerhin Tränen! Kein Held, aber vielleicht gerade darin eine Identifikationsfigur für Scheiternde – im Kontext des Matthäusevangeliums: für angefeindete und verfolgte Christen, die Mut zum Bekenntnis finden, dann aber auch für zahlreiche andere Situationen des Scheiterns, der Ausweglosigkeit, der Angst.

Der wütende Mob – von Gott bestraft?

Die Volksmenge vor Pilatus fordert die Kreuzigung Jesu. Durch Überredung durch die Hohepriester schreien sie nach Barabbas, der bei Matthäus übrigens mit Vornamen auch Jesus heißt (Mt 27,16), und brüllen immer neu im Blick auf Jesus von Nazareth: „Lass ihn kreuzigen!“ (Mt 27,22). Der schwache Pilatus gibt nach. Als Machtpolitiker und historisch belegter Feind der Juden wird es ihm auf eine Kreuzigung mehr oder weniger – selbst wenn es ein Unschuldiger wäre – nicht ankommen.

In diesem Kontext lesen wir einen Vers, der nur bei Matthäus steht und der eine dramatische Wirkungsgeschichte aufweist: „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder“ (Mt 27,25). Die dramatische Wirkungsgeschichte besteht in der hierdurch immer neu begründeten Judenfeindschaft der Kirche. Nicht die historische Jerusalemer Volksmenge samt ihrer Führung, sondern ganz Israel und alle Jüdinnen und Juden aller Zeiten und Räume sind schuld am Tod Jesu, sind Gottesmörder oder deren Nachkommen. Die Entrechtung, Verfolgung und Ermordung der Juden wurde hierdurch ideolo-

gisch vorbereitet und immer wieder straffrei möglich.

Steht das schon bei Matthäus? Ist es Bestandteil der Matthäuspassion? Zunächst gilt es diesen Vers möglichst genau zu verstehen. „Sein Blut komme über uns“ ist eine Aussage der Selbsthaftung: Wir haften, rufen die Jerusalemer, mit unserem Leben für die Rechtmäßigkeit dieses Urteils, und zwar nicht nur wir, sondern wir und unsere Kinder. Das heißt: nur alle Jerusalemer, die dabei waren und auch deren Kinder. Das heißt auch: nicht deren Kindeskinde! Die Haftung gilt nur zeitlich und räumlich begrenzt. Also kann man sich doch nicht für Judenfeindschaft auf Matthäus berufen? Leider ist die Sache noch etwas komplizierter.

Matthäus schreibt sein Evangelium etwa im Jahr 80 n. Chr. Er blickt zurück auf den jüdisch-römischen Krieg (66-74) und die Katastrophe des damaligen Judentums: die Zerstörung des Jerusalemer Tempels durch Titus im Jahr 70². Zwischen dem Tod Jesu und

der Tempelzerstörung liegen 40 Jahre, etwas mehr als eine Generation. Oder anders gesagt: ziemlich genau die Lebenszeit von „uns und unseren Kindern“. Matthäus deutet hier also implizit, aber für jeden damaligen Leser klar erkennbar, an: Die Niederlage im Krieg gegen Rom, die Zerstörung von Hauptstadt und Tempel ist Bestrafung für das Todesurteil Jesu. Hier liegt zwar keine Schuldtheorie gegenüber Israel zugrunde, aber eben doch die Vorstellung der gerechten Strafe und des Gerichts über Jesu Gegner. Dies Gericht ist und bleibt begrenzt, aber gleichzeitig ist und bleibt es gewaltsam. Und nach modernen Kategorien ist es ungerecht. Dieses moderne Empfinden, vor allem aber die Einsicht in den kirchlichen Antijudaismus und kirchlich sanktionierten Antisemitismus erschweren auch heutige Rezeptionen. Ohne im Blick auf die musikalische Interpretation übergriffig zu werden, ist doch daran zu erinnern, dass dies reflektiert zu musizieren ist. Er kann

als wilder, Gewalt und Blut sehender, tobender Mob dargestellt werden oder – wie jüngst bei Simon Rattle – als überraschend verhaltenes und zurückgenommenes Chorstück. Die Interpretation hat eben nicht nur die Noten in Musik zu bringen, sondern auch den Kontext zu berücksichtigen. Das gilt mutatis mutandis auch für unsere Rezeption als Hörende.

Schon die biblische Matthäuspassion ist voller Bewegung und Emotion, voller menschlicher Abgründe, aber gleichzeitig mit Gott verbunden. Er führt seinen Sohn – und auch uns – nicht am Leiden und Sterben vorbei. Er bekräftigt seine Botschaft der Vergebung und fordert uns energisch auf, stets zur zwischenmenschlichen Vergebung bereit zu sein. Er zeigt Wege für Verzweifelte und Scheiternde, die Petrus geht, Judas aber nicht. Und er lässt – zumindest im Modus der Hoffnung – den endgültigen Sieg über den Tod sehen.

2 Vgl. hierzu Helmut Schwier: Tempel und Tempelzerstörung. Untersuchungen zu den theologischen und ideologischen Faktoren im ersten jüdisch-römischen Krieg (66-74 n. Chr.), Freiburg/Göttingen 1989.



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.

Anmerkungen zur Rezeptionsgeschichte von J. S. Bachs Matthäuspassion

von Martin-Christian Mautner

Mein Beitrag zur heutigen Vortragstria zu J. S. Bachs Matthäuspassion soll ein Blick in die Rezeptionsgeschichte des Werkes sein. Dabei wird sich zeigen, dass das Werk, das vielen als Opus Mag-

num seines Komponisten gilt und dessen Partiturreinschrift heute zum Weltkulturerbe der UNESCO zählt, keineswegs unmittelbar und ohne Umwege Eingang in den Kanon der bedeutendsten Musikstücke aller Zeiten gefunden hat.



► Abb. 1 Erste Seite des Autographs der Matthäuspassion

IGNORIERT VON DEN ZEITGENOSSEN

Zu Bachs Lebzeiten und unter seiner Leitung wurde nach heutigem Kenntnisstand die Matthäuspassion erstmals am 11. 4. 1727 (Karfreitag) aufgeführt.

Erstaunlicherweise musste dieses Datum aus dem Quellenmaterial erschlossen werden. Über irgendeine Reaktion der Gemeinde der Leipziger Hauptkirchen ist nichts bekannt. Ebenso wenig sind Äußerungen von Kennern und Liebhabern der Musik erhalten – was sehr verwundert, weil das Werk allein schon durch die äußeren Auführungsumstände sehr **von der Norm des Gewohnten abwich**. Es gibt auch keinerlei Reaktionen seitens der Ausführenden – also weder von den Sängern des Chores (auch nicht aus späterer Zeit) noch von den Instrumentalisten, von denen – gerade aus studentischen Kreisen – sonst durchaus Anmerkungen erhalten sind.

Und die Medien?

Aus den tendenziell eher geschwätzigen Leipziger Zeitungen, deren Nummern aus der fraglichen Zeit erhalten sind, erfahren wir wohl, mit wie viel Hausrat die Familie Bach in der Pleißestadt ankam, wie hoch der Subskriptionspreis für die gedruckten Ausgaben der Clavierübung war ... Aber keine Silbe zur Matthäuspassion! **Keine Ankündigung, keine Kritik** – nichts! Sogar die akribisch geführte Stadtchronik erwähnt das Werk mit keinem Wort.

Ein einziges Zeugnis, mitgeteilt in der „Geschichte der Kirchen-Ceremonien in Sachsen“ von Christian Gerber aus dem Jahr 1732, ist vielleicht eine Reminiszenz des Unverständnisses, mit dem die Leipziger dem Werk begegneten:

„Als in einer vornehmen Stadt diese Passions-Music mit 12 Violinen, vielen Hautbois, Fagots und anderem Instrumenten mehr, zum erstmal gemacht ward, erstaunten viele Leute darüber und wußten nicht, was sie daraus machen sollten.“

Auf einer adelichen Kirch-Stube waren viele Hohe Ministri und Adelige Damen beysammen, die das erste Passions-Lied mit großer Devotion sungen:

Als nun diese theatralische Music angien, so geriethen alle diese Personen in die größte Verwunderung, sahen einander an und sagten: „Was soll daraus werden?“

Eine adeliche Wittwe sagte: „Gott behüte, ihr Kinder! Ist es doch, als ob man in einer Opera-Comödie wäre.“

Wenn wir heute die Bachsche Matthäuspassion als **Paradebeispiel für „Bewegende Musik“** in unserer Summer School aufführen und besprechen, so war also die Hörerschaft der Uraufführung – wenn überhaupt – dann nur von zweierlei bewegt: zum einen von völligem Unverständnis, resultierend vermutlich aus völliger Überforderung angesichts des Werkes, zum andern womöglich von Ärger, weil der Kantor Bach wieder einmal seinem Anstellungsvertrag zuwiderhandelte, wo ihm doch auferlegt war, dass seine Musik keinesfalls opernhaft herauskommen durfte.

Weitere Aufführungen des Werkes nimmt man für 1729 und in überarbeiteter Form für 1736 an. Auch

hierzu gibt es keine Äußerungen irgendwelcher Personen.

Am 17. März 1739 erließ der Stadtrat ein Verbot einer Passionsaufführung für den anstehenden Karfreitag. Ob Bach, der in den 1740er Jahren ohnehin dazu überging, nur noch Dienst nach Vorschrift zu tun und ansonsten lieber seinen musikalischen Hobbys nachging (h-moll-Messe, Wohltemperiertes Klavier II, Kunst der Fuge, Musikalisches Opfer ...), überhaupt noch einmal eine Passionsmusik aufgeführt hat, wissen wir nicht sicher zu sagen.

VERGESSEN VON DEN NACHFOLGERN



► Abb. 2

Nach Bachs Tod kam das Aufführungsmaterial in den Besitz seines Zweitältesten: **Carl Philipp Emanuel Bach** (Abb. 2). Das ist in doppelter Hinsicht ein Glücksfall.

Zum einen ist es dem haushälterischen Sinn des Berliner und später Hamburger Bachs zu danken, dass sich das Material erhalten hat – und nicht in alle Winde verstreut wurde, wie es mit vielem geschah, das Wilhelm Friedemann erbe.

Zum andern kamen so wenigstens Teile der Passion an die Öffentlichkeit. Etliche Choräle und die Pilatus-Szene wurden – mit eigenen Stücken ergänzt – als **„Passions-Pasticcio“** zwischen 1769

und 1787 im Hamburger Michel aufgeführt. Speziell interessierten Kreisen waren außerdem Choräle der Passion aus einer Sammlung bekannt, die Carl Philipp Emanuel Bach 1765 herausgab – wenn auch ohne weitere Angaben zur Herkunft derselben und teilweise mit anderen Texten unterlegt.

Aus Leipzig berichtet Christian Gottlob Neefe im März 1776 von der Aufführung einer Bachschen Passion in der „Hauptkirche“ (Thomaskirche? Oder doch eher Nikolaikirche?). Ob es sich dabei um die Matthäuspassion handelte, ist völlig ungewiss, ja durchaus zweifelhaft.

ENTDECKT VON DER NACHWELT

Vom geistlichen Werk Bachs kannte man um 1800 einige Choräle und auch seine Motetten. Dass Mozart auf der Durchreise in Leipzig „Singet dem Herrn ein neues Lied“ vorgelegt wurde, ist überliefert. Die Komposition soll ihn sehr beeindruckt haben – vermutlich wie ein Zeugnis aus einer anderen Welt. Dass Klavier- und Kammermusikstücke in Wien (so etwa bei den Hauskonzerten des Barons Gottfried van Swieten), in Frankfurt, Breslau und Berlin erklangen, wissen wir. Auch dass etwa Ludwig van **Beethoven den ersten Teil des Wohltemperierten Klaviers auswendig konnte** und besonders schätzte ... Von der Existenz eines zweiten Teils wusste er vermutlich nichts.

Für die Rezeptionsgeschichte der Matthäuspassion, die uns interessiert, wurde Berlin zum entscheidenden Ort.

Die dortige königliche Singakademie (Abb. 6) war nach dem Tode Carl Philipp Emanuel Bachs (1788) in den Besitz seines wohlgeordneten Nachlasses gekommen. Carl Friedrich Zelter, der Leiter



► Abb. 3 Berliner Singakademie

der Singakademie, hatte sich intensiv mit dem Bachschen Œuvre beschäftigt und erkannte in der „Großen Passion“ eines der „vorzüglichsten Stücke“ aller Zeiten. Durch intensive jahrelange Probenarbeit auch mit Stücken Bachs war der Chor der Singakademie mit der Diktion dieser Musik einigermmaßen vertraut. Dennoch wagte der vorsichtige Zelter keine öffentliche Aufführung solcher Werke.

Dass es nun 1829 zur legendären Wiederaufführung der Matthäuspassion kommen konnte, die den entscheidenden Wendepunkt der Rezeptionsgeschichte darstellt, ist einer günstigen Personenkonstellation zu danken.



► Abb. 4

Die jugendlichen Freunde Eduard Devrient und **Felix Mendelssohn-Bartholdy** (Abb. 4) waren nicht so vorsichtig und vor allem nicht durch Fehlschläge bei öffentlichen Aufführungen beeindruckt wie ihr Lehrer Zelter.

Sie wagten die Aufführung für den 11. März 1829 als Konzert – also unabhängig von dem eigentlich für das Werk vorgesehenen liturgischen Rahmen – anzusetzen.

Nun muss man wissen, dass Devrient und Mendelssohn aus den ersten Familien Berlins stammten und somit über glänzende Kontakte verfügten, um das Ereignis publik zu machen. So schrieb Adolph Bernhard Marx einige Wochen zuvor enthusiastisch in der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung:

„Ein wichtiges und glückliches Ereignis steht der musikalischen Welt, zunächst aber Berlin nahe bevor. In den ersten Tagen des März wird unter Direktion des Herrn Felix Mendelssohn-Bartholdy „Die Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus“ von Johann Sebastian Bach aufgeführt werden. Das größte und heiligste Werk des größten Tondichters tritt nach einer fast hundertjährigen Verborgenheit in das Leben, eine Hochfeier der Religion und der Kunst.“

Das Interesse war geweckt, die Erwartungen hoch. Und alle kamen: König Friedrich Wilhelm III. mit Gefolge, Droysen, Hegel, Heine, Schleiermacher und Rahel Varnhagen ...

Tout Berlin war anwesend – und das, obwohl es am selben Abend ein Konzert des Sensationsgeigers Niccolò Paganini in Konkurrenz in der Stadt gab.

Das Werk wurde mit Rücksicht auf die Hörerschaft gekürzt – Pilati Weib fiel dem ebenso zum Opfer wie die Stellen, wo der Evangelist Matthäus Belegzitate aus dem Alten Testament bringt. 16 von 23 Soloeinschüben wurden eliminiert, ebenso 6 von 15 Chorälen. Bei den Arien erwies sich – wie stets im 19. Jahrhundert – die barocke Sprache als Hindernis; dennoch ist es Mendelssohn hoch anzurechnen, dass er hier entgegen dem Drängen Zelters nichts änderte.

Der gemischte Chor trat mit den damals üblichen **150 Sängern und Sängerinnen** an, es gab 7 Solostimmen. Die Evangelistenpartie wurde teilweise tiefergelegt. Die natürlich nicht vorhandenen Oboen d’amore wurden durch A-Klarinetten ersetzt, die Oboen da caccia durch Bratschen. Den Generalbasspart spielte Mendelssohn selbst auf einem **Hammerflügel**. Die Erdbebenszene war eigens durch Orchesterinstrumentierung zu einem Tongemälde im Stile des späteren „Elias“ oder „Paulus“ verwandelt worden.

Der Erlös des Konzerts – man erinnere sich an die Uraufführung von Händels „Messias“ – war für einen „Verein zur Erziehung verwaarloster Kinder“ bestimmt. Der Erfolg war fulminant.

Zwei weitere Aufführungen mussten angesetzt werden – nicht unter Mendelssohns Leitung, der zu einer Konzertreise nach England aufgebrochen war. Zelter übernahm.

Dann ging es Schlag auf Schlag: Der Verlag Schlesinger gab die Partitur heraus. Schon im Mai folgte die Erstaufführung in Frankfurt am Main, 1830 in Breslau (Johann Theodor Mosewius), 1831 in Stettin (Carl Loewe), 1832 in Königsberg (Karl Heinrich Sämman) und in Kassel (Louis Spohr), 1833 in Dresden (Francesco Morlacchi).

ADAPTIERT AN DAS BÜRGERLICHE KONZERTWESEN

Letztere Aufführung setzte Maßstäbe für die dann üblichen **Monumentalkonzerte** mit 10 Solosänger*innen, 220 Choristen und einem Orchester von 112 Instrumentalisten, inkl. doppelt besetzten Bläsern und insgesamt 86 Streichern.

Interessanter- oder bezeichnenderweise fehlt in der Liste der großen Aufführungsorte Leipzig.

Erst 1841 erfolgte ein Versuch – unter Leitung Mendelssohns. Clara Schumann-Wieck, die diesem Konzert beiwohnte, war aber enttäuscht, weil ihrer Meinung nach die Akustik der Thomaskirche dafür völlig ungeeignet sei. Sie ging nach dem ersten Teil.

Am Ende des 19. Jahrhunderts galt die Matthäuspasion als etabliert – sie war fester Bestandteil städtischer Abonnementkonzerte. Bis weit ins 20. Jahrhundert richtete man sich nach der Berliner Pionieraufführung Mendelssohns: Kürzung der Aufführungsdauer unter Beibehaltung der unverzichtbaren „Favoritstücke“, Vokalbesetzung mit gemischten Stimmen statt des Knabenchors, starke Chorbesetzung und entsprechender Orchesterapparat, häufig A-cappella-Vortrag des Chorals „Wenn ich einmal soll scheiden“ und symphonische Instrumental-

fassung des „Erdbebens“ ... Gelegentlich wurde auch die Generalbassbegleitung der Rezitative durch mit Streichern und Bläsern instrumentierten Versionen ersetzt. Robert Franz hatte 1867 eine entsprechende Gebrauchsfassung erstellt. Auch die Tradition des Knabenchors im Eingangschor ist zeittypisch – Bach hat gewiss an einen Solosopran zum Chor gedacht, der für ihn ja ohnehin ein Knabenchor war.

Von Werktreue sprach im 19. Jahrhundert niemand. Erst 1912 machte sich Siegfried Ochs erstmals zu diesem Punkt Gedanken.

Eine besondere Rezeption der Bachschen Matthäuspasion haben wir in Richard Wagners Bühnenweihfestspiel „**Parsifal**“: bis in Text- und Musikdetails hinein ließe sich das zeigen. Aus Zeitgründen müssen wir dieses große Fass, das ich mit dieser Randbemerkung zart lüfte, sogleich wieder schließen. Gleichwohl lohnte es sich, hier bis auf den Grund zu sehen. Vielleicht kann das irgendwann geschehen?

UND HEUTE?

Weitere Themen einer rezeptionsgeschichtlichen Betrachtung wären:

» Aufführungstechnische Fragen zwischen „so original wie möglich“ und „möglichst nahe an den im 19. Jahrhundert sich bildenden Hörererwartungen“,

» die Matthäuspasion als **Inspirationsquelle für Grenzüberschreitungen**: Musik und Tanz, Musik und Bildende Kunst, Musik und Theater oder Musik und Film, » schließlich die **Antijudaismus-Debatte** bzgl. Text und Musik der Passion. Hierzu sei angemerkt, dass der erhobene Vorwurf vermutlich die Johannes-Passion schon aufgrund ihres biblischen Textgehalts weit eher trifft. Dass



► Abb. 5 Oratorienaufführung im 19. Jahrhundert



► Abb. 6 Verfilmte Passionsgeschichte: „Accatone“

Bach sich in seiner Matthäuspasion gerade nicht auf den Pfad der Schuldzuweisung gegenüber den Juden begibt, zeigt sich etwa daran, dass er bei den Änderungen zur 1736er Aufführung den an sich schon unverfänglichen Choraltext am Ende des Ersten Teils durch den noch viel unverfänglicheren Chor „O Mensch, beweine deine Sünde groß“ ersetzt. Für Bach ist bei der Passion Jesu stets der **Blick auf den Menschen an sich** wichtig – strikt inklusiv ganz im Einklang mit der Auslegung der lutherisch-orthodoxen Dogmatik seiner Zeit. In ihr war er bestens bewandert, wie die theologische Literatur in seiner nachgelassenen Bibliothek bezeugt. Ganz anders sieht

das in sogenannten Passionsdichtungen der frühen Aufklärungszeit aus. Ein Beleg für diese bedenkliche Tendenz ist etwa die 1753 uraufgeführte Passionskantate „Der Tod Jesu“ von Carl Heinrich Graun. Zwischen deren Libretto und dem der Matthäuspasion liegen nur wenige Jahrzehnte – und zugleich Welten.

Als ein für mich persönlich besonderes Beispiel für die Rezeption der Bachschen Matthäuspasion möchte ich einen Film von Pier Paolo Pasolini 1961 nennen – entstanden in Italien, also einem Land, in dem damals die Beschäftigung mit Bach keineswegs nahelag.

„Accatone“ – also etwa: Bettler – handelt von einem jungen Mann

in den Elendsvierteln Roms (Abb. 6), der seinen Lebensunterhalt nicht anders als durch Zuhälterei zu sichern weiß. Zugleich erkennt er aber das Unmögliche seiner Lebensführung und scheitert daran, von Hunger, Existenzangst und Furcht vor dem unausweichlichen Gericht über sein Leben geplagt. Wahrlich eine Passion, die Pasolini mit Chören aus der Matthäuspasion unterlegt. Einige Masterstudierende habe ich neulich mit diesem Film behelligt ...

SUMMA

Im Verlauf ihrer nun fast 300-jährigen Geschichte hat die Matthäuspasion die unterschiedlichsten Wandlungen ihrer klanglichen Erscheinungsform erfahren. Sämtliche Änderungen hatten stets das Ziel, ihre Eingliederung in einen kulturellen Rahmen anzustreben, für den sie ursprünglich nicht bestimmt war.

Dennoch gelingt es dem Werk in jeder noch so verfremdeten Form immer wieder, eine ergreifende, „bewegende“ Wirkung auszuüben. Die Passion zählt zur ältesten Schicht Musik, die in unser heutiges Konzertleben ohne Vorbehalt integriert ist.



Prof. Dr. Martin-Christian Mautner

studierte Theologie in Heidelberg und Bern. Seit 1990 ist er für die Evangelische Landeskirche in Baden tätig – als Gemeindepfarrer, in der Ausbildung haupt- und nebenamtlicher KirchenmusikerInnen und als Dozent für Liturgik am Predigerseminar. Von Jugend auf kirchenmusikalisch interessiert (Unterricht bei Hermann Schäffer), promovierte er 1995 mit einer Dissertation aus einem Bereich der Theologischen Bach-Forschung.

An der HfK unterrichtet er seit 2001 in den theologischen Fächern. Seit 2018 leitet er das Rektorat der Hochschule und wurde zum Professor ernannt. Er ist derzeit auch Vorsitzender der Liturgischen Kommission der Landeskirche.

Nach diesen Grundinformationen folgen nun ein paar Einblicke in Bachs Werkstatt. Drei Grundfragen bin ich dabei nachgegangen:

1. Was erzeugt diesen Sog, z.B. im Eingangschor, dem wir uns nicht entziehen können.
2. Wodurch entsteht musikalischer Zusammenhalt?
3. Was hat möglicherweise die Fantasie des Komponisten bewegt?

Fangen wir beim allgemeinsten an:

2. SATZSTRUKTUREN / SATZ-TYPEN / MOTIVISCHE VERBINDUNGEN

Der harmonischen und melodischen Sogwirkung des Eingangschors kann sich kaum jemand entziehen. Eine ähnliche – vielleicht noch dramatischere – Sogwirkung geht von Nr. 19 „O Schmerz!“ aus (NB 2).

Beide Stücke entfalten sich anfänglich über Orgelpunkten. Orgelpunktharmonik gehört fest zum Bachstil und kommt gerade in der Matthäuspassion gehäuft vor. So gründen die Anfänge des Schlusschorals vom 1. Teil „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ (Nr. 29) sowie der Arien „Ach, nun ist mein Jesus hin“ (Nr. 30, s. NB 6), „Aus Liebe will mein Heiland sterben“ (Nr. 49, s. NB 17), „Sehet, Jesus hat

19. Recitativo

Flauto dolce I
Flauto dolce II
Chorus I
Oboe da caccia I
Oboe da caccia II
Tenore
Continuo
Organo

O Schmerz! hier zit - tert das ge - qual - te Herz; wie sinkt es

pianissimo

► NB 2 Anfang des Rezitativs Nr. 19 „O Schmerz“

die Hand“ (Nr. 60) und „Mache Dich, mein Herze rein“ (Nr. 65), außerdem der Schlusschor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ auf solchen Orgelpunkteffekten, um nur wenige Beispiele zu nennen.

Zurück zum Eingangschor. So ein Orgelpunkt verbindet kraftvolle Ruhe mit dem Aufbau von Spannung. Die Romantiker hat das fasziniert: Fast jede Bruckner-Sinfonie fängt so an. Wie jedoch baut sich diese Spannung über dem Orgelpunkt auf?

Im Eingangschor hat das mit einer besonderen kontrapunktischen Konstruktion zu tun, die man als Keil bezeichnen könnte: Zum Grundton tritt die obere Sekunde; die untere Stimme wird gleichsam weggedrückt; beide streben keilförmig auseinander. Das geschieht hier direkt hintereinander auf der I. und auf der V. Stufe (NB 3).

Ausgehend von diesen beiden Keilen über dem Tonika-Orgelpunkt baut Bach auf der I. und auf der V. Stufe baut Bach über dem Orgelpunkt eine große Spannung auf, die sich schließlich in einer riesenhaften Tonleiter entlädt. Ein massiver Beginn mit gigantischer Sogwirkung!

Beim ersten Choreinsatz (NB 4) sind die Stimmen vertauscht – drücken einander also nicht weg sondern laufen umgekehrt aufeinander zu.

Die Keilwirkung chromatisch gegenläufiger Stimmen setzt Bach nicht selten ein. Bekannt sind die „kontrahierende“ Invention E-Dur (BWV 777) und die „expandierende“ Orgelfuge e-Moll BWV 548/2. In der Matthäuspassion wird dieses Prinzip allerdings nur zweimal angewandt.

Chorus primus

Flauto traverso I
Oboe I
Flauto traverso II
Oboe II
Violino I
Continuo

► NB 3 Anfang des Eingangschors (Hauptstimmen) mit seiner kontrapunktischen „Keil“-Konstruktion

Sopr.
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen,
Basso
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, kommt, ihr

► NB 4 Eingangschor: Choreinsatz (nur Außenstimmen)

Satztypen

Solche Satzstrukturen verbinden sich nun mit einer Vielzahl unterschiedlicher Satztypen. Es ist bewundernswert, welche instrumentatorische und klangliche Fantasie Bach hier beweist. Ungeachtet dessen greift er auch auf damals gängige Tanztypen zurück – etwa der Siziliano-Rhythmus des Eingangs-

chores, der sich in der Arie „Mache dich, mein Herze, rein“ (Nr. 65) wiederholt.

Vorbild für manche Sätze ist die Sarabande, ein Suitensatztyp, dessen langsamer Dreier-Takt mit schwerer „2“ sich gut mit einem Passionstonfall verbinden lässt (NB 5). Eine der markantesten Sarabanden leitet den 2. Teil des Werkes ein (NB 6).

Man darf annehmen, dass Mendelssohn hiervon höchst inspiriert war, als er den 2. Teil seines „Elias“ mit einer Arie im gleichen Rhythmus, in der gleichen Tonart und sogar mit dem gleichen Melodieton beginnen ließ! (NB 7).

52. Aria

Violino I, II
Alto
Continuo Organo

► NB 5 Anfang der Arie Nr. 52 „Können Tränen meiner Wangen“ (Sarabande)

30. Aria

Flauto traverso I
Oboe d'amore I
Violino I
Violino II
Viola
Continuo Organo

► NB 6 Anfang der Arie Nr. 30 „Ach, nun ist mein Jesus hin“ (Sarabande)

Adagio. $\text{♩} = 80$.

► NB 7 Felix Mendelssohn Bartholdy, „Höre Israel“ (Elias)

Versteckte Verbindungen

Ungeachtet solcher Verfahren sind die einzelnen Sätze der Matthäuspasion Individuen, die z.T. als markante „Ohrwürmer“ im Gedächtnis hängen bleiben. Man denke hier nur an die beiden so sehr unterschiedlichen Geigenarien – das überirdisch schwebende „Er-

barme dich“ (Nr. 39, s. NB 12/13) und nur kurze Zeit später das feurige „Gebt mir meinen Jesum wieder“ (Nr. 42) – die beide aus unterschiedlichen Orchestern erklingen. Interessant ist, welche „geheimen“ Verknüpfungen Bach zwischen seinen prägnanten Sätzen herstellt und damit auch immer theologische Verbindungen schafft.

Bei aufeinander folgenden Sätzen finden sich im ersten oft subtile Hinweise auf das Folgende. So wird etwa die Arie „Ich will dir mein Herze schenken“ (Nr. 13) durch ein vermeintlich unauffälliges Bass-Motiv in der vorangegangenen Abendmahlsszene „vorangekündigt“ (NB 8):

The image shows a musical score excerpt. The top system features a vocal line for 'Jesus' with the lyrics: "das ist mein Blut des neu-en Te-sta-ments, wel-ches ver-gos-sen wird für vie-le zur Ver-ge-bung der Sün-den." Below this is a bass line. A red box highlights a specific motif in the bass line. The bottom system shows the beginning of the aria 'Ich will dir mein Herze schenken' for Oboe I and Oboe II. A red box highlights a motif in the Oboe I part, and a red arrow points from the box in the recitative bass line to this box in the aria.

► NB 8 Ausschnitt aus Rezitativ Nr. 11 und Anfang der Arie Nr. 13 „Ich will dir mein Herze schenken“

Manche Selbstzitate wirken eher über größere Entfernungen: Im Eingangschor heißt es an einer Stelle „Seht die Geduld“. Das dazugehörige Septimen-Motiv und seine Fortführung verarbeitet Bach später als „Erbarm es Gott“ zu einem vehementen Arioso (NB 9):

The image shows a musical score excerpt. The top line is the Soprano part of the chorale with the lyrics: "se - het, seht die Ge - duld, se - het, seht die Ge - duld,". The bottom line is the Alto part of the arioso with the lyrics: "Er - barm es Gott! Hier steht der Hei-land an-ge - bun - den." A red box highlights a motif in the Soprano part, and a red arrow points to the corresponding motif in the Alto part.

► NB 9 Ausschnitt aus dem Eingangschor (Sopran 1) und Anfang des Alt-Rezitativs Nr. 51 (Darstellung ohne Streicher)

3. CHORALMELODIEN

16 Choralstrophen gibt es in der Matthäuspassion. 14 werden von allen gemeinsam gesungen (davon 13 als Choralatz). Die 14 als Signatur Bachs ist bekannt. Zahlensymbolik ist ein ganz eigener Bereich, den ich hier nicht streifen will, denn man kann sie nicht hören... Acht verschiedene Melodien verwendet Bach. Auch sie tragen immens zur Verknüpfung der Formteile bei. Zum einen geschieht dies über ganz direkte inhaltliche und dramaturgische Verbindungen, wie unten (NB 10; s. auch NB 1).

Zum andern bezieht Bach die verwendeten Choralmelodien – zum Teil ganz offensichtlich, zum Teil eher versteckt – in seine Themenbildungen ein. Manche Zu-

sammenhänge lassen sich nur vermuten. So könnte der Choral „Herzliebster Jesu“ den Melodieverlauf der Arie „Buß und Reu“ inspiriert haben (NB 11):

Herz · lieb · ster Je - su, was hast du ver - bro - chen,

Flauto traverso I+II
Alto
Continuo Organo

► NB 11 Anfänge des Chorals „Herzliebster Jesu“ (Nr. 3) und der Arie „Buß und Reu“ (Nr. 6)

schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?
schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?
schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?
schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?
der dich schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?
der dich schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?
der dich schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?
der dich schlug, wer ists, wer ists, der dich schlug?

37. Choral

Wer hat dich so ge - schla - gen, mein Heil, und dich mit Pla - gen
Wer hat dich so ge - schla - gen, mein Heil, und dich mit Pla - gen
Wer hat dich so ge - schla - gen, mein Heil, und dich mit Pla - gen
Wer hat dich so ge - schla - gen, mein Heil, und dich mit Pla - gen

► NB 10 Schluss des Turba-Chores Nr. 36d „Weissage uns, Christe, wer ists, der dich schlug?“ und Choral Nr. 37

Violino solo
Violino I
Violino II*)
Viola
Alto
Continuo Organo

p sempre
p sempre
p sempre
pizzicato

Be - fiehl du dei - ne We - ge

► NB 12 Anfänge der Arie „Erbarme dich“ (Nr. 39) und des Chorals „Befiehl du deine Wege“ (Nr. 44)

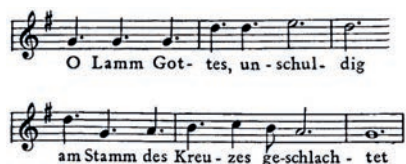
Das Beispiel links unten (NB 12) ist deutlicher: Die Bassstimme der „Erbarme-Arie“ zitiert den Anfang von „O Haupt voll Blut und Wunden“, der Melodie, die sich in der Matthäuspassion noch mit vier weiteren Texten verbindet, darunter „Befiel du deine Wege“ (Nr. 44), das Bach in der gleichen Tonart harmonisiert.

Die Antwortzeile „und was dein Herze kränkt“ scheint sich im Schlussmotiv der Arie zu verstecken:



► NB 13 „und was dein Herze kränkt“ | Schlussmotiv der Erbarme-Arie

Der in der Matthäuspassion wohl motivisch „einflussreichste“ Choral ist „O Lamm Gottes, unschuldig am Kreuz geschlachtet“:



► NB 14 Anfang von „O Lamm Gottes, unschuldig am Kreuz geschlachtet“ (Version aus dem Eingangschor)

Betrachten wir die Chormelodie genauer: Mit ihrer steigende Quinte und dem Reperkussionston mit „Mediatio“ ist sie ein Abbild des V. Psalmtons und damit ein „urchristliches“ Melodiemodell schlechthin. In der Antwortzeile wird der Quintstieg zum Quintfall umgedreht.

Im doppelchörigen Eingangschor bildet dieser Choral die dritte Dimension und sorgt außerdem – als G-Dur-Choral, der in ein e-Moll-Umfeld „eingebettet“ ist – für einen interessanten Tonartenkon-

trast. Als Choralstrophe kommt er später nicht mehr vor – dafür, wie es scheint, umso mehr in Zitaten. Das markanteste Beispiel ist der Turba-Chor „Andern hat er geholfen“ (Nr. 58d). Bach bezieht dort bei der Stelle „Ist er der König Israel, so steige er herab vom Kreuz“ durch seine Motivik klar Stellung:



► NB 15 „O Lamm Gottes“ | „Ist er der König Israel“ (aus Nr. 58d)

Der Quintstieg mit der Erweiterung in die Sexte, der sich im Choral mit der Anrufung „O Lamm Gottes, unschuldig“ verbindet, scheint Bach auffällig häufig als Inspirationsquelle gedient zu haben. Ein ganz markantes Beispiel ist die Selbstverfluchung des Volks („Sein Blut komme über uns und unsere Kinder“), aus unserer heutigen Sicht einer der problematischsten Aussagen der Passionsgeschichte. Bach bezieht hier eine ganz eindeutige Stellung, indem er das dazugehörige Motiv ganz offensichtlich aus „O Lamm Gottes unschuldig“ ableitet und so den Blick auf den Gekreuzigten richtet. Das geschieht zunächst ganz subtil, denn das markante Motiv liegt zunächst im Bass versteckt – offenbar dachte Bach patriarchalisch („Uns und unsere Kindern“) (NB 16):



► NB 16 „Sein Blut komme über uns“ (aus Nr. 50d)



► NB 17 Anfangsmotiv der Arie Nr. 49 „Aus Liebe will mein Heiland sterben“

Spielt man sich dieses Motiv einmal in Zeitlupe vor, offenbart sich eine sehr überraschende Verwandtschaft, die Bachs theologische Aussage noch verstärkt (NB 17).

Das Schlüsselwort „Blut“, das Bach hier mit einer Umkreisungsfigur (= umspielte „Mediatio“ des V. Psalmtons) verbindet, stellt einen Rückbezug zur Arie „Blute nur her. Dort verziert Bach Ziel- und Quellpunkt des Quintstiegs:



► NB 18 Kopfmotiv der Arie Nr. 8 „Blute nur, du liebes Herz“

Durch solche Querbezüge entsteht ein großräumiges Beziehungsgeflecht, mit dessen Hilfe Bach die Passionsgeschichte, die kommentierenden Arien und Chöre sowie die Choralstrophen zu einem musikalisch ungeheuer anspruchsvollen und theologisch tiefsinnigen geistlichen Organismus verschmilzt. Lauter versteckte „Nervenbahnen“ durchdringen dieses Gebäude und lassen vieles mit vielem korrespondieren.

T. 46  Ist er der Kö - nig Is - ra - el,

T. 57  der er - lö - se, er - lö - se ihn nun,

T. 58  der er - lö - se ihn, er - lö -

T. 62  er hat ge - sagt: Ich bin Got - tes Sohn.

► NB 19 Entwicklung der Motivik aus Nr. 58d

Auch innerhalb von Sätzen lassen sich solche Beziehungsgeflechte finden. Kommen wir noch einmal zurück zu „Ist er der König Israel“ (NB 19):

Aufschlussreich ist die weitere Motivik dieses Turba-Chores, dessen eigentlich ironischer Text von Bach mit beziehungsreicher motivischer Arbeit „geheiligt“ wird. Zu-

nächst spreizt er das Ausgangsmotiv: Bei „Der erlöse uns vom Kreuz“ wird der Quint-Sext-Rahmen von „O Lamm Gottes“ bis zur Septime erweitert. Damit stellt sich ein weiterer Rückbezug zum Eingangschor („Seht die Geduld“, NB 9) her. Hier klingt erstmals auch die Umkehrung der „O Lamm Gottes unschuldig“ - Figur: Aus der Anrufungsgeste wird der Fall. Mit einem Quintfall – zugleich Krebs des „Sein Blut“ bzw. „Aus Liebe“-Motivs! – endet der Satz unisono: „Ich bin Gottes Sohn“ – Der Fall des Menschensohnes als musikalische Spiegelung des Gotteslamms. Mit dieser singulären Stelle verbindet sich ein weiterer „Sturz“. Dazu müssen wir die Harmonik des Werkes betrachten.



se ihn nun, lü - stets ihn; denn er hat ge - sagt: Ich bin Got - tes Sohn.
 lö - se, er - lö - se ihn nun, lü - stets ihn; denn er hat ge - sagt: Ich bin Got - tes Sohn.
 se, er - lö - se ihn nun, lü - stets ihn; denn er hat ge - sagt: Ich bin Got - tes Sohn.
 lö - se ihn, er - lö - se ihn nun, lü - stets ihn; denn er hat ge - sagt: Ich bin Got - tes Sohn.

58^e Evangelista

Tenore Evangelista  Des - glei - chen schmä - he - ten ihn auch die Mör - der, die mit ihm ge - kreu - zi - get wa - ren.

Continuo Organo 

59. Recitativo

Oboe da caccia I 

Oboe da caccia II 

Alto  Ach Gol - ga - tha, un - sel - ges Gol - ga - tha! Der Herr der Herr - lich - keit muß

Violoncelli pizzicato 

Continuo Organo 

Violoni, Organo

► NB 20 Übergang zwischen der Turba-Szene Nr. 58 und dem Rezitativ Nr. 59 „Ach Golgatha“

4. TONARTENGEFÄLLE

In musikalischen Formentwicklungen wirken meist zwei Prinzipien gleichzeitig: Victor Zuckerkandl hat sie mit „Bogen und Pfeil“ bezeichnet. Der Bogen entspricht unserem Wunsch nach Rückkehr – unser Zeitempfinden ist bekanntlich durch und durch zyklisch geprägt. Tage, Monate, Jahre: Die Dinge kehren stets wieder. Auch unser musikalisches Formbedürfnis wünscht sich Wiederkehrendes. Die Grundstruktur der Matthäuspasion als zyklische Folge aus Evangelientext, Arien und Choralstrophen trägt dem Rechnung. Auf der anderen Seite wirkt der Pfeil: „Niemand steigt zweimal in den gleichen Fluss“. Die Passionsgeschichte Jesu ist einmalig; und sie verläuft gleichsam unerbittlich in eine Richtung. Kein Gedanke an eine Reprise. Das setzt Bach in der Matthäuspasion um – markanter als in der Johannespassion –, und zwar durch den Tonartenverlauf: Das Werk bewegt sich von e-Moll nach c-Moll bzw. allgemeiner: Es „fällt“ von den Kreuztonarten in die b-Tonarten. Das passiert in mehreren Anläufen. Ein sehr markanter „Tonartenfall“ begegnet uns schon im ersten Teil. Die beiden Choralstrophen „Erkenne mich, mein Hüter“ (Nr. 15) und „Ich will hier bei dir stehen“

(Nr. 17) sind identisch harmonisiert, die erste erklingt in E-Dur, die zweite jedoch in Es-Dur. Dazwischen moduliert ein Rezitativ – keinesfalls „unauffällig“, sondern mit einer deutlichen tonalen Eintrübung in der Mitte. Bach illustriert damit Jesu Prophezeiung, dass Petrus ihn dreimal verleugnen werde. Dieser protestiert, aber die Tonarten sprechen eine andere Sprache. Es gibt viele solcher Eintrübungen. Die extremste führt uns zurück zum markanten Unisono „Ich bin Gottes Sohn“. Wohl nicht zufällig erinnert das fallende Motiv an die zweite Zeile des Chorals „O Lamm Gottes unschuldig“ – „Am Stamme des Kreuzes geschlachtet“. Hier schließt sich der markanteste Tonartenfall des ganzen Werkes an (NB 20).

Die Tonalität sackt hier von e-Moll nach Des-Dur in Gestalt eines As-Dur-Septakkords, also in wenigen Takten einmal halb durch den Quintenzirkel. Weiter geht es nicht! Als Beteiligter – Spieler oder Sänger – nimmt man diesen Tonartenfall geradezu körperlich wahr, nicht zuletzt, weil er sich mit einem markanten Aufschrei des Evangelisten verbindet, zu dem ein „neapolitanischer Sextakkord“ erklingt – seinerzeit eine musikalische „Allzweckwaffe“ für harmo-

nische Eintrübungen. Das düstere Rezitativ „Ach Golgatha“ wartet mit einer weiteren Steigerung auf. Der Quintfall ist hier zum Sextfall erweitert. Die fallende große Sexte – das Rahmenintervall von „Ich bin Gottes Sohn“ war noch eine kleine – zielt auf die labile Akkordseptime, so dass der Hörer weiteres Auflösungsbedürfnis abwärts verspürt. Die Art, wie Bach hier den tonalen Generalplan des Werkes innerhalb wenigen Takten als für den Hörer harmonisch spürbaren Sturz („per astra ad aspera“) inszeniert, gehört neben der Doppelchörigkeit zu den genialen dramaturgischen Einfällen, welche die Matthäuspasion in gewisser Hinsicht als Weiterentwicklung der Johannespassion erscheinen lassen. (Auch in der Johannespassion gibt zwischen Nr. 33 und Nr. 35 einen tonalen „Fall“, der von h-Moll („Es ist vollbracht“) nach f-Moll („Zerfließe, mein Herze“) führt. Wegen der Länge des vermittelnden Rezitativs (Nr. 34) ist er jedoch kaum als „Sturz“ erlebbar.)

Von nun an bleibt die Tonalität weitgehend im B-Tonartenbereich – wir sind bereits nahe dem Schlusschor, den Bach als c-Moll-Sarabande mit lauter fallenden Figuren illustriert (NB 21):

► NB 21 Schlusschor „Wir setzen uns mit Tränen nieder“ (Choreinsatz)

An dieser Stelle lohnt sich ein kurzer Blick zurück auf den Eingangsschor. Der Unterschied könnte nicht größer sein. Drei Stunden Passionsgeschehen liegen hinter dem Hörer und münden hier in einen Klagegesang, in dem alles – Tonart, Takt, Charakter, Textur – anders scheint als zu Beginn.

Und doch sind beide Chöre einander näher, als es auf den ersten Blick scheint, denn bei näherem Hinsehen scheinen sie aus dem gleichen „Ursatz“ abgeleitet. Reduziert man den Tonsatz bis auf das nackte harmonische und kontrapunktische Gerüst, erweist sich nämlich auch das Ritornell des Schlusschores als keilförmiger Satz über einem Orgelpunkt (NB. 22).

Sopr.
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, kommt.

Basso
Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen, kommt.

Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der
Wir set - zen uns mit Trä - nen nie - der

► NB 22 Die „keilförmige“ kontrapunktische Struktur von Nr. 1 und Nr. 68

Man könnte die Keile als Symbole für „Öffnen“ und „Schließen“, aber auch für „Trennung“ und „Vereinigung“ auffassen. Wie prinzipiell – oder pragmatisch – Bach hier

dachte, wissen wir nicht. Dass er seinen symbolträchtigen „Ursatz“ aber nur zweimal – eben am Anfang und am Schluss des Werkes – einsetzte, spricht für sich.

Die Matthäuspassion wird demnach von zwei „exklusiv seelenverwandten Portalen“ eingerahmt: Es gibt also doch einen Hauch von Reprise in diesem unerbittlich fallenden Geschehen!



Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt

studierte Mathematik, Geschichte und Musik in Marburg und Hannover. Er beendete seine Ausbildung mit dem Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien, dem Kirchemusik-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 Professor an der Basler Musikhochschule.

Klangraum – Raumklang

von Bernd Stegmann

Terminliche Engpässe ließen uns bei der Planung der 8. Heidelberger Summer School aus der Not eine Tugend machen. Sie fand erstmalig in einem sehr komprimierten Format statt – an einem einzigen Wochenende, wobei das Kernstück in einem Non-stop Programm einer Konzernacht platziert war. Die Konzeption knüpfte damit an die überaus eindrucksvolle Konzernacht zum 75-jährigen Jubiläum der Hochschule 2006 an. Zugleich rahmten sozusagen beide Projekte meine eigene Zeit als Rektor der HfK. Ausgangspunkt für die Überlegungen, welche zur Gestalt dieser Summer School führten, war, einerseits der spannenden Wechselwirkung von Raum und Musik, andererseits dem Raumphänomen in der musikalischen Form selbst nachzuspüren. Dabei sollte schon die spezielle Programmabfolge so etwas wie einen großen klingenden Raum abbilden. Virtuell überwölbt wurde das Wochenende vom großen Klangraum der Bachschen **h-Moll-Messe**, deren einzelne Sätze an jeweils einem der Veranstaltungstage erklangen. Ein Auftaktkonzert am Donnerstagabend eröffnete das kompakt gefüllte Wochenende. Bachs Kyrie und Gloria in ein spannendes Gegenüber zu Sven-David Sandströms »**Hear my Prayer**« zu setzen, dessen extremer Ruf nach Erhörung wiederum auf dem gleichnamigen Stück von

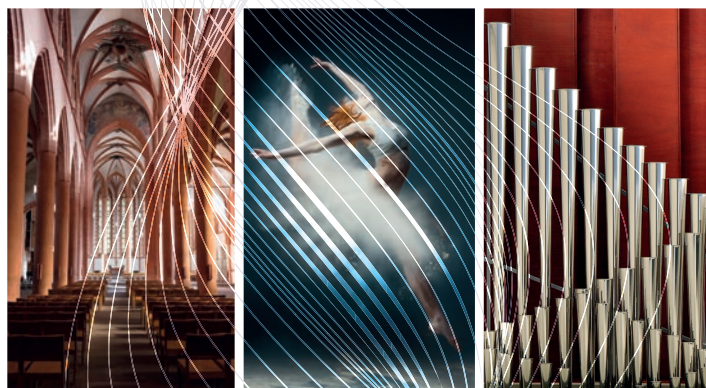
Henry Purcell aufbaut, war hier die Programmidee. Das Credo erklang dann als Eingangsportale der Konzernacht, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei bildeten im Rahmen des sonntäglichen Universitätsgottesdienstes den Abschluss. Der Freitag war der Tag der Vorträge. Silke Leopold, Michael Kaufmann, Joa-

chim Steinheuer und Paul Tarling referierten über das interessante Spannungsverhältnis von Musik und Architektur, geografische Klangräume in der Geschichte und Raumkonzepte innerhalb der musikalischen Werke.

Die Konzernacht selbst bestand dann aus einer sehr abwechslungs-



UNIVERSITÄT
HEIDELBERG
ZUKUNFT
SEIT 1386



SPIRITUS MUSICAE
**8. HEIDELBERGER
SUMMER SCHOOL ZU
MUSIK UND RELIGION**

»KLANGRAUM – RAUMKLANG«

27. bis 30. Juni 2019

www.hfk-heidelberg.de · www.uni-heidelberg.de/termine/spiritus_musicae_2019.html



reichen Folge von Konzerten. Einer der Höhepunkte war gewiss die Aufführung der **»Quattro stagioni«** von Vivaldi mit dem berühmten Barockgeiger Gottfried von der Goltz. Er hatte in einer äußerst konzentrierten und inspirierenden Probenphase einen wunderbaren Gleichklang mit dem Barockorchester L'Arpa Festante erzielt. Virtuos, extrem lebendig und technisch perfekt gelang dann auch die Darbietung. Sie war aber nur ein Teil eines größeren Ganzen. Interpoliert wurden die Concerti durch eigens hierfür von Helmut Barbe komponierten Sätzen für Chor, Akkordeon, Harfe und Schlagwerk, den **»Canti di Ungaretti«**. Sie stellen sozusagen die jahreszeitliche Abfolge der Vivaldi-Konzerte in den größeren Rahmen eines ganzen Lebens und wirken dabei in ihrer subtil zurückgenommenen Klanglichkeit und knappen Textgestalt wie meditative Inseln in der temperamentvollen Barockmusik. Dieses an sich schon ungewöhnliche Setting wurde dann noch zusätzlich geweitet von einer hochprofessionellen Tanzperformance der Vivaldi-Teile durch die Ballettwerkstatt Wiebke Hoffmann. Die drei Komponenten des Ganzen waren zusätzlich an verschiedenen Stellen der Peterskirche positioniert. Dass die gute Leitung des anspruchsvollen Barbe-Teils in studentischer Hand lag (Felicity Hotasina, Gigi Yau), sollte dabei nicht unerwähnt bleiben.

Das Phänomen Raummusik kam aufs Schönste zur Geltung durch das Konzert **»Zwei Orgeln im Dialog«**, das Stefan Göttelmann und Carsten Klomp bestritten. In den kurzweiligen Barockwerken von Pedro José Blanco, Giovanni Bernardo Lucchinetti und anderen warfen sie sich die Motive auf spielerische Weise zu.

Mit einem Klangbad der besonderen Art wartete dann der Pro-

grammpunkt **»Raummusik a cappella«** auf. **Drei Chöre** – Der Badische Kammerchor der Hochschule, die Heidelberger Kantorei und der Anglistenchor Heidelberg zelebrierten unter der Leitung von Andrea Stegmann und Jan Wilke vielstimmige Chormusik vom Feinsten. Die in der Mitte der Kirche sitzenden und teilweise liegenden (!) Zuhörerinnen und Zuhörer wurden förmlich umspült von der 40-stimmigen Partitur des **»Spem in alium«** von Thomas Tallis und den changierenden Klängen von Knut Nystedts **»Immortal Bach«**, das die im gesamten Raum verteilten Chöre anstimmten. Nur eine aufwendige zunächst in Kleingruppen vorbereitete Einstudierung der komplexen Werke konnte eine derart ausgewogene Klangbalance bei gleichzeitig perfektem Timing der weit auseinander stehenden Sängerinnen und Sänger bewerkstelligen. Die Wirkung auf das Publikum war im wahrsten Sinn des Wortes überwältigend. Gegen Mitternacht klang der

denkwürdige Abend mit einer ungewöhnlichen Meditation aus. Eugen Polus spielte Chopins **»Nocturnes«** im Wechsel mit Gregorianischen Gesängen, die unter der Leitung von Markus Uhl von der Schola Cantorum Stuttgart intoniert wurden. In lockerer Runde lauschte man, in Begleitung der letzten Reste des Pausenweins, den melancholischen, hoch sensibel aneinandergesponnenen Klavierklängen und dem durchs weite Kirchenrund wehenden Liturgiegesang – beides verschmolz zu einer zauberhaften Melange.

Der sonntägliche Universitätsgottesdienst gab mir selbst dann Gelegenheit, mich mit den Schlussteilen der h-Moll-Messe von der Hochschule als Rektor und Chorleitungsprofessor zu verabschieden – und natürlich auch als **»Motor«** des kleinen Festivals, das immer wieder unter Beweis stellen konnte, welch großes Potenzial in unserer Hochschule steckt. Möge es weiter stattfinden und **»Unerhörtes«** zum Klingeln bringen.



Sleepover-Flair bei der Konzertnacht: Rund um die Zuhörer singen die Chöre die Chormeditation „Immortal Bach“ von Knut Nytedt. Foto: Andrea Hadwiger

Bachs h-Moll-Messe

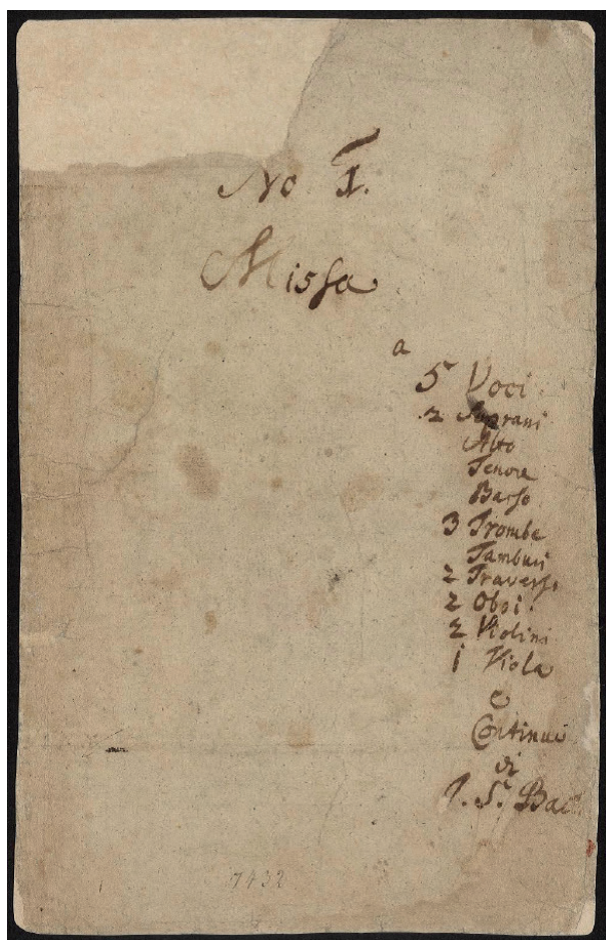
Beim Anschauen des Programms der diesjährigen Summer School zur Musik und Religion (2019) fallen dem Leser einige etwas überraschende Programmpunkte sofort ins Auge. Was hat etwa Chopin mit Gregorianik zu tun? Wie werden Orchester und Chor um das Element des Tanzes erweitert? Und wieso wird Bachs h-Moll-Messe nicht am Stück aufgeführt, sondern auf mehrere Abende aufgeteilt? Es handelt sich ja um ein zusammenhängendes, in sich geschlossenes Werk ... oder?

von Paul Tarling

Jemand, der seinen Gefallen an einer solch gestückelten Aufführung gefunden hätte, war Friedrich Smend, der Bachs Messe 1954 im Rahmen der *Neuen Bach Ausgabe* edierte. Denn Smend vertrat die Ansicht, dass es die h-Moll-Messe gar nicht gab. In dem er behauptete, dass das, was man früher als die h-Moll-Messe

kannte, nie von Bach als ein einheitliches Werk konzipiert wurde, legte er eine kleine Bombe unter die romantische Vorstellung des, um Hans Georg Nägelis Formulierung von 1818 zu zitieren, „größten musikalischen Kunstwerks aller Zeiten und Völker“.¹ Dazu schrieb Smend²:

Ich gehe in meiner Darstellung davon aus, daß die Folge von Sätzen, die mit dem >Kyrie eleison< in h-moll beginnt und mit dem >Dona nobis pacem< in D-Dur schließt, und die seit etwa anderthalb Jahrhunderten mit dem Namen >Messe in h-moll< oder auch >Die Hohe Messe in h-moll< bezeichnet wird, kein einheitliches Gebilde ist, daß Bach selber sie nicht als ein zusammenhängendes Werk betrachtet hat. Was man bisher mit diesen Titeln belegt hat, ist der Inhalt eines Sammelbands, der vier selbstständige Kompositionen enthält: Eine >Missa<, d.h. eine nur aus >Kyrie< und >Gloria< bestehende lutherische >Missa<, ein >Symbolum Nicenum<, d.h. eine Vertonung des Glaubensbekenntnisses von Nicea, ein >Sanctus< und eine Komposition der Texte vom >Osanna in excelsis< bis zum >Dona nobis pacem<. Jedes dieser vier Werke ist unabhängig von den anderen entstanden und hat sich als selbständige Komposition erhalten, z.T. sogar weiterentwickelt, nachdem Bach sie alle in einem Handschriftenbande vereinigt hatte.



► Abb. 1 Titelblatt des Autographs

- 1 Nägelis „Ankündigung des größten musikalischen Kunstwerks aller Zeiten und Völker“ von 1818, mit der er, nun im Besitz der autographen Partitur aus dem Nachlass CPE Bachs, um Subskribenten für eine erste Edition wirbt.
- 2 Friedrich Smend (hrsg.), „Kritischer Bericht“, in *Missa; Symbolum nicenum; Sanctus; Osanna, Benedictus, Agnus dei et Dona nobis pacem* (später genannt „Messe in h-moll“), Kassel, 1956, S. 11.

Und tatsächlich scheint ein Blick in das Autograph, das heute in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt wird (Bach P-180), Smends These zu unterstützen. Denn jeder der vier von Smend genannten Abschnitte ist mit einem eigenen autographen Titelblatt versehen (vgl. [Abb. 1](#)) Auch der Entstehungskontext des Werkes könnte Smends These stärken. Denn die vier von Smend identifizierten Teile der Messe sind zu verschiedenen Zeitpunkten und zu unterschiedlichen Anlässen entstanden. Christoph Wolff schreibt von zwei „deutlich auseinander liegenden Phasen, 1733 und 1748-1749“, in denen das Werk entstanden und niedergeschrieben wurde.³ Um zu verstehen, wie es zu der Entstehung dieses Werkes kam, muss man etwas ausholen. Am Sonntag nach Trinitatis 1723 trat Bach das Amt des Leipziger Thomaskantors an, eine Stelle, die zu den prominentesten im lutherischen Deutschland gehörte. Und Bach, der die Jahre zuvor am Hof des Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen tätig war, stürzte sich sofort in seine Arbeit. So sind in den Jahren ab 1723 mehrere Kantatenjahrgänge, das Magnificat, sowie die Johannes- (1724) und die Matthäus-Passion (1727) entstanden; der Leipziger Bachforscher Michael Maul schreibt hier von „Meisterwerke[n] im Wochentakt, allesamt komponiert auf einem unfassbar hohen Niveau und mit einem technischen Anspruch, der keinen Raum für Kompromisse ließ“.⁴

Wie Maul urteilt, „dürfte [es] schwerfallen, ein Parallelbeispiel in der abendländischen Kulturgeschichte zu finden, wo derart unter Zeitdruck und über einen so langen Zeitraum ein Werkkomplex von vergleichbarer Kunsthaftigkeit entstand“.⁵ Dem anfänglichen Arbeitseifer folgte jedoch der Unmut. Gegen Ende der 1720er Jahre gab sich Bach zunehmend nicht zufrieden mit seiner Situation, nicht zuletzt aufgrund von Spannungen mit den Schulbehörden wegen einer Aufnahmepraxis, die musikalisch unbrauchbaren, einheimischen Knaben den Vorzug gab. Schließlich brachte Bach seine Unzufriedenheit 1730 in dem bekannten „Kurtzer, jedoch höchstnötiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music“ zum Ausdruck. Neben der Aufnahmepraxis im Alumnat beschwerte sich Bach darüber, dass bisher ausgezahlte Honorare für musikalische Aushilfen abgeschafft wurden; somit fiel es ihm zunehmend – und erst recht bei Aufführungen figuraler Musik an Festtagen – schwer, sowohl die Vokal- als auch die Instrumentalstimmen adäquat zu besetzen. Es ist wohl im Zusammenhang mit seiner Unzufriedenheit in Leipzig zu erklären, dass Bach sich 1733 an den neuen Sächsischen Kurfürsten Friedrich August II wandte, wohl in der Hoffnung, ein kurfürstliches Prädikat möge seine Stellung in Leipzig stärken. Folgendes Widmungsschreiben legte er dem Stimmensatz – den sogenannten „Dresdner Stimmen“⁶ – bei:

Durchlauchtigster ChurFürst, Gnädigster Herr,

Ew. Königlichen Hoheit überreiche in tieffster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von Wißenschaafft, welche ich in der Musique erlanget, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sonder nach Dero Welt berühmten Clemenz mit gnädigsten Augen anzusehen und mich darbey in Dero mächtigste Protection zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis daher bey denen beyden HauptKirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, darbey aber ein und andere Bekränckung unverschuldeter weise auch iezuweilen eine Verminderung derer mit dieser Funktion verknüpfften Accidentien empfinden müssen, welches aber gänzlich nachbleiben möchte, daferne Ew. Königliche Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Praedicat von Dero Hoff-Capelle conferiren, und deswegen zu Ertheilung eines Decrets, gehörigen Orths hohen Befehl ergehen lassen würden; Solche gnädigste Gewehrung meines demüthigsten Bittens wird mich zu unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire mich in schuldigsten Gehorsam, iedesmal auf Ew. Königlichen Hoheit gnädigstes Verlangen, in Componirung der Kirchen Musicque sowohl als zum Orchestre meinen unermüdeten Fleiß zu erweisen, und meine ganzen Kräfte zu Dero Dienste zu widmen, in auffhörlicher Treue verharrend

Ew. Königlichen Hoheit unterthänigst-gehorsamster Knecht

Johann Sebastian Bach.

³ Christoph Wolff, Johann Sebastian Bach: Messe in h-Moll, Kassel, 2009, S. 12.

⁴ Michael Maul, „Dero berühmter Chor“: die Leipziger Thomasschule und ihre Kantoren (1212 - 1804), Leipzig, 2012, S. 209.

⁵ Ebd., S. 209-10.

⁶ Heute in der Sächsischen Landesbibliothek aufbewahrt (D-Dl: Mus.2405-D-21).

Bei der „gegenwärtigen geringen Arbeit“, die Bach dem Kurfürsten schenkte, handelte es sich um eine lutherische *Missa*, bestehend aus Vertonungen der Ordinariums-Sätze Kyrie und Gloria. Als es darum ging, den neuen Kurfürsten mit seiner musikalischen „Wißenschafft“ zu beeindrucken, war Bachs Entscheidung für eine lutherische *Missa* besonders geschickt. Denn, obwohl Sachsen zu den Kernländern der Reformation in Deutschland gehörte, waren die Kurfürsten seit dem Glaubenswechsel Augusts den Starken im Jahre 1697 katholisch. Anders als etwa im Falle einer seiner Leipziger Kantaten, deren Verwendung der Volkssprache und die teils poetischen, madrigalischen Texte in der evangelischen Tradition verankert waren, hatten die lateinischen Texte des Messordinariums eine überkonfessionelle Gültigkeit. Seine Mühe hat sich ausgezahlt, denn 1736 erhielt Bach den Titel eines „Hofcompositors“. Ob es damals zu einer Aufführung der *Missa* kam, sei es in Dresden oder in Leipzig, bleibt jedoch unklar. Erst gegen Ende seines Lebens ergänzte Bach seine *Missa* um die

fehlenden Sätze zu einer vollständigen Vertonung des (katholischen) Messordinariums. Selbst das ungeübte Auge sieht den Unterschied zwischen Bachs Handschrift von 1733 im ersten Teil des Autographs und seiner Handschrift in den weiteren Teilen, die zwischen August 1748 und Oktober 1749 kopiert wurden. Dabei war es keineswegs so, dass es sich ausschließlich um neue Kompositionen handelte. Obwohl das Sanctus im Autograph neu aufgezeichnet wurde, handelt es sich um eine Komposition, die zu Weihnachten 1724 als Einzelwerk entstanden ist. Aber auch in den weiteren Teilen griff Bach immer wieder auf frühere Kompositionen zurück. Ob die daraus entstandene *missa tota* zu Bachs Lebzeiten je als ein Ganzes aufgeführt wurde, ist unklar. Wozu Bach gegen Ende seines Lebens diesen Sammelband erstellte, lässt sich ebenfalls nur schwer sagen. In den letzten Jahren seines Lebens schuf Bach mehrere Werke – die Kunst der Fuge, das musikalische Opfer, die kanonischen Variationen über „Vom Himmel hoch“ – die den Gedanken nahelegen, dass es ihm darum ging, seine Kunstfer-

tigkeit und absolute Beherrschung der musikalischen Wissenschaft für die Ewigkeit unter Beweis zu stellen. Somit könnte man mit dem Bachforscher John Butt sagen, dass Bach allein einem Zweck folgte: „der Zusammenfassung und der Vervollkommnung seines ganzen Lebenswerks“.⁷

Tatsächlich wirkt Bachs Messe wie ein Kompendium sämtlicher zu seiner Zeit geläufigen Musiktechniken und Stile. Auch liegt der Gedanke nahe, dass Bach verschiedene zeitliche Etappen der Christenheit darstellen wollte. So reicht der zeitliche Bogen von der Verwendung einstimmiger liturgischer Melodien aus dem christlichen Mittelalter (etwa im „Kyrie I“ oder im „Confiteor“) über das *Stile antico* des sechzehnten Jahrhunderts bis hin zu der galanten Raffinesse seiner eigenen Zeit. Aber weder 1733 noch bei der späteren Vervollständigung der Messe war die Musik ganz neu. Denn Bach wendete sowohl in der früher entstandenen *Missa* als auch in den später zusammengestellten Teilen das bereits erwähnte Parodie-Verfahren an, also die Wiederverwendung, oft mit einer einhergehenden Umtextierung, einer bereits bestehenden Komposition, um neue Nutzungsperspektiven zu eröffnen. Für einige Sätze kennen wir noch die Parodie-Vorlage. So lässt sich nachweisen, dass es sich beim „Gratias agimus tibi“ um eine Bearbeitung des Satzes „Wir danken dir, Gott, wir danken dir“ aus der gleichnamigen Kantate handelt, die am 27. August 1731 uraufgeführt wurde; auch das „Qui tollis“ hat seinen Ursprung im ersten Satz der Kantate „Schauet doch und sehet, ob irgend ein Schmerz sei“, die Bach 1723 in seinem ersten Leipziger Kantatenjahrgang aufführte. Im Credo geht der Satz „Crucifixus“ auf den Eröffnungs-



Dicht gedrängt füllen Chor und Orchester die Empore bei der Aufführung der Abendmahlsteile im Universitätsgottesdienst der Summer School. Foto: Jisun Youn

⁷ John Butt, Bach: Mass in B Minor, Cambridge, 1991, S. 24.

satz der Kantate „Weinen klagen, sorgen zagen“ zurück, die mehr als drei Jahrzehnte früher in Weimar entstanden ist. Inzwischen ist sich die Wissenschaft weitestgehend einig, dass deutlich mehr Sätze auf frühere, inzwischen verschollene Vorlagen zurückgehen.⁸ Ganz überzeugt war die Wissenschaft nie von Smends These eines Sammelbandes, dessen Inhalt eher zufällig eine vollständige Verto-

nung des Messordinariums ergibt. Bereits 1958 erhob Georg von Dadelsen, dessen Forschungen zur Chronologie der Bachschen Vokalwerke das herkömmliche Bach-Bild mehr oder weniger über Bord warfen, Einwände.⁹ Um dem aktuellen Forschungsstand gerecht zu werden, erschien 2010 eine revidierte Edition, die Smends Ausgabe innerhalb der *Neuen Bach Ausgabe* ablöste. Wie Uwe Wolf im

Vorwort zu dieser Edition zusammenfasst¹⁰:

Das Autograph enthält dabei keineswegs unabhängige Kompositionen, die zu unterschiedlichen Zeiten eingetragen wurden und nur zufällig zusammen den Text der Missa tota abdecken, wie Smend noch annahm. Bach erweiterte vielmehr gezielt bereits bestehende Teile zu einer vollständigen Messe.



8 Zusammengefasst in Alfred Dürr, „Parodiefrage in Bachs h-moll-Messe. Eine Bestandsaufnahme“, in *Die Musikforschung* 45 (1992), S. 117-138.

9 Georg von Dadelsen, *Beiträge zur Chronologie der Werke Johann Sebastian Bachs*, Trossingen, 1958, v.a. „Exkurs über die h-Moll-Messe“, S. 143-156.

10 Uwe Wolf (hrsg.), *Messe in h-Moll (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke revidierte Edition)*, Kassel, 2010, S. IX.

Dr. Paul Tarling

ist seit 2018 akademischer Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar in Heidelberg. Er studierte Musikwissenschaft, Musik und Philosophie in Auckland und Heidelberg sowie von 2015-2017 Kirchenmusik an der HfK Heidelberg.

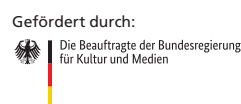
Für Orgel. Für Kultur.
Für alle.



Machen auch Sie mit im neuen Kulturnetzwerk rund um die Orgel. Ziel ist es, Menschen an die Orgel heranzuführen und das Interesse für dieses besondere Instrument zu wecken. Auf der Karte der »Deutschen Orgelstraße« werden zudem alle teilnehmenden Orgelstandorte und Institutionen als Wegpunkte markiert.

www.deutsche-orgelstraebe.de

Kinder entdecken
die Orgel



KÖNIGS
KINDER
Ein Projekt der
Deutschen Orgelstraße



KönigsKinder ist ein aktuelles bundesweites Projekt, das Kindern und Jugendlichen das Instrument mit seiner Faszination und Vielfalt näherbringen will. Jede Schule mit Klassen der Jahrgangsstufen 5–10 kann sich bewerben, eine Orgel vor Ort unter Anleitung zu erkunden und zu dokumentieren.

www.koenigskinder.online

Musik im Raum – Raum in der Musik

Eine historische Annäherung

von Joachim Steinheuer

Seit die Möglichkeit besteht, Musik technisch aufzuzeichnen und zu reproduzieren, zu verstärken und zu übertragen, hat sich das Verhältnis von Musik und Raum grundlegend gewandelt und ist erstaunlich vielfältig und flexibel geworden. Musik, die an einem bestimmten Ort erklingt, kann fast zeitgleich auch an weit entfernten Orten gehört werden, große öffentliche Arenen wie auch weite Plätze oder freie Flächen können ebenso beschallt werden wie ganze Flughafenareale, Bahnhofshallen und großdimensionierte Einkaufszentren, doch ermöglichen umgekehrt etwa Autoradios oder Kopfhörer auch die Schaffung von klar abgegrenzten, kleinen und gleichsam privaten Hörräumen nur für eine einzelne Person oder wenige Hörer auf engstem Raum.

I. MUSIK IM ÖFFENTLICHEN RAUM

In früheren Jahrhunderten wie auch bei heutigen Aufführungen ohne technische Hilfsmittel musste und muss dagegen Musik vielfach ganz direkt auf konkrete räumliche Gegebenheiten reagieren, die Aufführungsbedingungen meist durch Wahl und Größe der Besetzung oder auch die Art der Musik den jeweiligen akustischen Verhältnissen anpassen. Nur selten, wie etwa bei den halbkreisförmigen antiken griechischen Theatern

z.B. in Epidauros oder Delphi oder später dann auch bei römischen Theatern wurden unter freiem Himmel Räume so gestaltet, dass besondere akustische Verhältnisse erzielt werden konnten. Das Theater in Epidauros soll bis zu 12.000 Zuschauern Platz geboten haben und bis heute lassen sich auf allen Rängen selbst leiser gesprochene oder gesungene Passagen deutlich hören. Auch im geistlichen Bereich gibt es vereinzelt außen an Kirchen architektonische Vorkehrungen, die gezielt den Vortrag von Wort oder Musik unterstützen sollten, so etwa bei der von Donatello und Michelozzo da Bartolomeo gestalteten Außenkanzel am Dom von Prato, die ähnlich wie auch manche Kanzeln im Kircheninnern gezielt mit einem über der Kanzel angebrachten Schalldeckel versehen wurde, der Wort oder Musik reflektiert und damit verstärkt. Im Unterschied zu solchen eher vereinzelt Beispielen wurden jedoch die meisten öffentlichen Räume, wo Musik erklang, nicht gezielt dafür gebaut oder hergerichtet. Religiöse Prozessionen oder Trauerzüge wie auch weltliche Festumzüge oder militärische Siegesfeiern nutzten vorhandene städtische Räume wie Plätze oder Straßenzüge. Da Musik bei solchen Anlässen häufig in Bewegung ausgeführt wurde, kamen dabei insbesondere Instrumente zum Einsatz, die auch im Gehen gespielt werden

konnten. Eine hervorragende Rolle kam dabei vor allem Blech- und Holzblasinstrumenten zu, deren Klang naturgemäß eine deutlich größere Reichweite besitzt als der von Streich- oder Zupfinstrumenten.

Im Auftrag der Bruderschaft der Scuola Grande di San Giovanni Evangelista schuf Gentile Bellini 1496 ein großformatiges Gemälde, das die feierliche Prozession am Festtag des Heiligen Kreuzes am 25. April 1444 auf der Piazza San Marco in Venedig zeigt.¹ Die bei diesem Anlass von Mitgliedern der Bruderschaft getragene kostbare Kreuzreliquie ist im Vordergrund in der Bildmitte zu sehen und soll bei der dargestellten Gelegenheit ein Wunder bewirkt haben, als ein Kaufmann aus Brescia vor ihr niederkniete (zu sehen ein wenig rechts neben dem Reliquienschrein) und um Rettung für seinen sterbenden Sohn betete, der daraufhin sofort geheilt war. Am vorderen linken Bildrand sind innerhalb der Prozession Instrumentalisten sowie Sänger mit Blättern in der Hand zu sehen, die als Chor der Scuola di San Marco gedeutet worden sind, während weiter hinten in der Prozession am rechten Bildrand kurz vor dem Dogen mit seiner charakteristischen offiziellen Kopfbedeckung sowie seinem Hermelinumhang eine Gruppe von Bläsern zu erkennen ist, die sich wohl aus den *piffari del Doge* sowie

¹ Da Bild wird in den Gallerie dell'Accademia in Venedig gezeigt.



► Abb. 1 Giacomo Franco: Darstellung einer Prozession

den *trombe d'argento* zusammensetzt, den berühmten sechs Silbertrompeten der Republik Venedig.² Bei Bellini scheinen diese beiden Ensembles noch eine Gruppe zu bilden, auf jüngeren Darstellungen von venezianischen Prozessionen sind sie meist durch einige andere Personen voneinander getrennt, wie etwa auf einer Darstellung von Giacomo Franco Forma aus dem Jahre 1610, wo die Silbertrompeten vorangehen und wegen ihrer

Länge und ihres Gewichts am unteren Ende zusätzlich von Knaben gestützt werden, kurz dahinter bilden die sechs *Piffari* eine eigene zweite Musikergruppe, wie durch die Beschriftung des Prozessionszuges im Bild selbst markiert wird. Bei größeren Prozessionen – im Laufe eines Jahres gab es in Venedig allein mehr als ein Dutzend festliche sogenannte *andate in trionfo* mit Beteiligung des Dogen auf der Piazza San Marco sowie eine

große Zahl weiterer Prozessionen – konnten also durchaus mehrere Vokal- und Instrumentalgruppen mit verschiedenartiger Musik nacheinander oder auch gleichzeitig zum Einsatz kommen.

Seit etwa 1500 wurden bei Prozessionen oder Umzügen zusätzlich häufig auf langen Stangen getragene lebende Bilder oder auch Triumphwagen mit lebenden Figuren mitgeführt, auf denen nicht selten weitere Musiker mit ihren Instrumenten platziert waren. So zeigt eine Zeichnung von Albrecht Dürer, die während seines zweiten Italienaufenthalts 1506 im Zusammenhang mit der Fronleichnamsprozession in Venedig entstand, eine von insgesamt 15 Männern getragene mobile Bühne, auf der unter einem Baldachin Christus als Schmerzensmann am Grab mit Johannes und Maria zu sehen ist, während an den Ecken jeweils Knaben auf Delfinen sitzen und eine Laute spielen.³ Für den Triumphzug Kaiser Maximilians I. schuf nur wenige Jahre später Hans Burgkmair der Ältere um 1517 die bekannte Darstellung eines Festwagens mit acht Musikern darauf, die ein gemischtes Ensemble aus verschiedenen Instrumentengattungen bilden. Neben einem Einhandflötenspieler mit Trommel sowie einer Harfe finden sich zwei Streichinstrumente, zwei Lauten und zwei Pommern mit jeweils unterschiedlicher Größe und anderem Ambitus. In derartigen Fällen bewegten sich die Musiker anders als bei Prozessionen nicht selbst fort, sondern wurden auf Wagen gezogen oder eben auf großen Gestängen mit quasitheatralischen Szenerien getragen. Im

2 Jeffrey Kurtzman und Linda Maria Koldau, *Trombe, Trombe d'argento, Trombe squarciate, Tromboni, and Pifferi in Venetian Processions and Ceremonies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, *Journal of 17th Century Music*, Bd. 8 Nr 1, 2002. Online-Publikation: <http://www.sscm-jscm.org/v8/no1/kurtzman.html>

3 Andrea Löther, *Rituale im Bild. Prozessionsdarstellungen bei Albrecht Dürer, Gentile Bellini und in der Konzilschronik Ulrich Richentals*, in: *Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter, Festgabe für Klaus Schreiner*, hrsg. von Andrea Löther, Ulrich Meier, Norbert Schnitzler Gerd Schwerhoff und Gabriela Signori, München: Fink, 1996. S. 99-123.

Falle der Lautenisten auf Dürers Zeichnung konnte wohl jeweils nur eine relativ kleine Gruppe von Zuschauern die auf der Bühne gespielt, eher leise Musik für kurze Zeit hören, solange die Musiker in ihrer Nähe waren, doch durch das Weiterziehen des Zuges hatten letztendlich viele Schaulustige entlang des Weges Gelegenheit, die einzelnen Musikergruppen aus der Nähe zu vernehmen.

Andere zeitgenössische Abbildungen der Piazza San Marco machen deutlich, dass größere öffentliche Plätze darüber hinaus auch simultan für mehrere parallele Ereignisse mit Musik genutzt werden konnten. Giacomo Franco Forma hat in einem weiteren Stich aus dem gleichen Druck von 1610 unterschiedliche Darbietungen festgehalten, die offenbar gleichzeitig auf dem Markusplatz stattfanden. Auf einer Bühne im Vordergrund sind Masken der Commedia dell'arte zu erkennen, insbesondere Pantalone, der einer vornehm gekleideten, Laute spielenden Dame seine Aufwartung macht, was von vier anderen Figuren auf der Bühne, unter ihnen rechts eine Dienerfigur mit Maske, aufmerksam verfolgt wird. Auf einer zweiten Bühne im mittleren Bildbereich auf der rechten Seite wird offenbar ebenfalls eine Komödie mit Masken aufgeführt, allerdings in der dargestellten Szene ohne Musik. Im hinteren linken Bereich findet auf einer dritten Bühne parallel dazu offenbar eine Art Konzert mit einer Harfenistin, einem weiteren Instrumentalisten und zwei Sängern statt, während in der Bildmitte eine dicht gedrängte Zuschauermenge als eine vierte Gruppe im Kreis um einen Mann steht, der wohl mit einem Affen Kunststücke vorführt. Instrumente wie Laute und Harfe, die auf zwei

der Bühnen hier dargestellt sind, waren fraglos nur von den Zuschauern direkt vor der jeweiligen Bühne zu hören. Doch da wegen der Größe des Platzes genügend räumlicher Abstand möglich war, störten die verschiedenen simultanen Darbietungen sich gegenseitig vermutlich nicht allzu sehr. In der Bildunterschrift erfährt man, dies sei eine „Unterhaltung, die jeden

Tag von Gauklern auf der Piazza San Marco dem Volk aus allen Nationen vorgeführt wird, das gewöhnlich vormittags und abends dort zusammenkommt.“⁴ So sind denn in der vordersten Bildreihe einige in Rücken- oder Seitenansicht dargestellte Zuschauer gezielt als Grieche, Franzose, Spanier, Türke und Engländer ausgewiesen.



► Abb. 2 Giacomo Franco: Ciarlatani in Piazza di San Marco

⁴ „Intrat(t)enimento che dan(n)o ogni giorno li ciarlatani in Piazza di San Marco al popolo d'ogni natione che mattina e sera ordinariamente vi concor(re)“, in Giacomo Franco, *Habiti d'huomeni et donne venetiane: con la processione della Ser.^{ma} Signoria et altri particolari cioè. Trionfi feste et cerimonie publiche della nobilissima città di Venetia*, Venedig: Giacomo Franco 1610. [Abbildung 23].

II. MUSIK IM KIRCHENRAUM: RÄUMLICHE ABGRENZUNG DER CHORHERREN, MÖNCHE UND SÄNGER

Bei geschlossenen Räumen, in denen nicht nur vereinzelt, sondern regelmäßig Musik erklang – vor allem in Kirchenräumen –, kam es schon früh zur Herausbildung von bestimmten oft auch architektonisch hervorgehobenen Bereichen für die Musiker. Das Wort Chor bezeichnet nicht zufällig in europäischen vielen Sprachen gleichermaßen einen bestimmten Teil des Kirchenraums selbst wie auch die ursprünglich nur aus Klerikern bestehende Sängergemeinschaft, die dort die während der Liturgie von Messe und Stundengebete vorgesehenen Gesänge aufführt. Die architektonischen Lösungen hierfür waren in Laufe der Jahrhunderte durchaus unterschiedlich. In mehreren frühchristlichen Basiliken in Rom hat sich ein als *Schola cantorum* bezeichneter Typus erhalten, ein mit halbhohen Marmorschranken abgegrenzter rechteckiger Bereich im Mittelschiff, der zwar einen eigenen Raum für die Kleriker bzw. Sänger definierte, diesen aber nicht für den Blick der Laien versperrte. Während der Messen und Stundengebete standen, saßen und knieten die Kleriker an den beiden Längsseiten in zwei Gruppen einander zugewandt, was vor allem Wechselgesänge zwischen zwei Chorgruppen oder auch zwischen Vorsänger und Chor begünstigte, wie dies etwa bei Psalmen und Responsorien gängige Praxis war. Die erhaltene Schola Cantorum von San Clemente in Rom weist sogar noch die beiden erhöhten marmornen Pulte auf, den Ambo und die Kanzel, die über einige Treppenstufen erreicht werden konnten. Zu den anderen römi-



► Abb. 3 Coro und Trascoro in der Kathedrale von Toledo

schen Kirchen, in denen eine vergleichbare architektonisch abgesetzte Schola Cantorum noch zu sehen ist, gehören Santa Maria in Cosmedin und Santa Sabina. Mit dem Aufkommen anderer Formen von Kirchenbauten, insbesondere solchen in Kreuzform, verlagerte sich der Ort für den Gesang der Kleriker meist in jenen Bereich zwischen der Vierung und dem Hauptaltar, der auch als Chorraum oder auch einfach Chor bezeichnet wird.⁵ Oft handelte es sich dabei in romanischen Kirchen zunächst um ein sogenanntes Chorquadrat, das nur aus einem Joch bestand, woran sich ein Chorschluss in Form einer geraden Wand bzw. einer halbkreisförmigen oder auch polygonalen Apsis anschließen konnte. Doch wurde der Chorraum besonders in gotischen Kathedralen oft auf zwei oder mehr Joche erweitert und bot damit einer weit größeren Zahl von Klerikern Platz. Das manchmal reich verzierte Chorgestühl wurde auch hier in zwei einander zugewandten, manchmal mehrreihigen Anordnungen an den Längsseiten des Chores aufgestellt.

Vielfach wurde der Chor nun

architektonisch abgehoben, in romanischen Kirchen vielfach in Verbindung mit einer darunter liegenden Krypta durch Erhöhung des Bodenniveaus, so dass er vom Langhaus aus nur über einzelne Stufen oder auch größere Treppen zu erreichen war, wie etwa in der ehemaligen Stiftskirche St. Georg in Oberzell auf der Insel Reichenau und in weit größerem Maßstab im Speyerer Dom. Die Gesänge erklangen damit von einer anderen, gleichsam höheren Ebene. In gotischen Kathedralen ist der Chorraum mit dem Chorgestühl oft von einem Chorumgang und gelegentlich auch einem zusätzlichen Kapellenkranz umgeben. Da der Chorumgang auch den Nichtklerikern zugänglich war, wurde er oft ganz gezielt visuell vom eigentlichen Chor getrennt, wie etwa in Nötre Dame in Paris, wo die Außenseiten des nicht einsehbaren Chorraums schon im 13. Jahrhundert mit kunstvollen Reliefs versehen wurden.

Eine fast vollständige Abtrennung des Bereichs der Kleriker und damit des liturgischen Gesangs findet sich auch in vielen spanischen Kathedralen, etwa in Sevilla, Toledo

⁵ Gelegentlich wurde auch der Chorraum in das Langhaus eingebaut wie etwa im Kloster Maulbronn.

und Salamanca. Allerdings ist hier der *Coro* als zentraler Binnenchor in das Mittelschiff eingebaut, so dass die Raumwirkung insgesamt keine klare Ausrichtung aufweist wie in den meisten nicht-spanischen Kirchen, die beim Eintritt durch die Hauptfassade einen weiten Blick durch das ganze Kirchenschiff in Richtung Hauptaltar freigeben. Motiviert war dies in manchen Fällen dadurch, dass die Räume ursprünglich als Moscheen gedient hatten und erst später in Kirchen umgewandelt wurden, so dass ganz andere architektonische Lösungen erforderlich waren. Außen sind die spanischen Binnenchöre oft reich gegliedert und mit Figureschmuck versehen, besonders die Rückseite des *Coro*, der sogenannte *Trascoro*. Eine Besonderheit ist zudem, dass häufig auf den beiden Längsseiten des *Coro* zwei große Orgeln platziert sind, deren Prospekte nach außen zum Hauptraum hin ausgerichtet sind und damit einen integralen Bestandteil der Ausschmückung des Binnenchores bilden. Im Unterschied dazu sind andernorts übliche kleinere Chororgeln, wie die in Nôtre Dame in Paris, in das Innere des Chorraumes ausgerichtet. Vielfach wurde der Chorraum zudem durch einen oft reich verzierten hölzernen oder steinernen Lettner vom Langhaus abgetrennt, so dass der Bereich der Kleriker für die Laien auch vom Langhaus aus nicht oder nur teilweise einsehbar war. Sehr gut erhaltene Beispiele sind etwa die Lettner in der Marienkirche in Gelnhausen und im Magdeburger Dom. In Magdeburg ist der oft an der Vorderseite des Lettners vorgesehene Kreuzaltar von vornherein architektonisch in den Lettner integriert, an anderen Orten wie etwa im Halberstädter Dom oder in der Klosterkirche von Wechselburg

in Sachsen ist anstelle eines entsprechenden Altars eine Triumphkreuzgruppe oben auf dem Lettner angebracht, während im Münster von Bad Doberan der monumentale doppelseitige Kreuzaltar selbst zugleich die Funktion eines Lettners übernimmt und den Chorraum der Mönche abtrennt. Meist waren Lettner durch Treppen von der Chorseite her begehbar und wurden für Lesungen liturgischer Texte und insbesondere auch Pre-

len einbezogen und konnten in jüngerer Zeit dann etwa auch für besondere Raumwirkung bei der Aufführung mehrstimmiger Musik verwendet werden.

Seit dem 16. Jahrhundert, als die Aufführung mehrstimmiger geistlicher Musik immer mehr in den Vordergrund rückte und die Chöre nicht mehr ausschließlich aus Klerikern, sondern häufig aus professionellen Musikern bestanden, verlor der alte, den Mönchen



► Abb. 4 Lettner mit Orgel in St. Pierre-le-Jeune, Straßburg

digten genutzt. In den Lettner der Kathedrale von Modena mit Marmorreliefs zum Passionsgeschehen von Anselmo da Campione wurde sogar gezielt eine Kanzel integriert. Nicht selten wurden die Lettner auch für Musikausübung verwendet, so ist in einer Reihe von Kirchen eine Orgel auf dem Lettner platziert, etwa in St. Pantaleon in Köln, in den Kathedralen von Gloucester und Norwich wie auch in St. Pierre-le-Jeune in Straßburg, wo auf dem gotischen Lettner, der 1681 bis 1893 den katholischen Chor vom protestantischen Mittelschiff trennte, eine Silbermann-Orgel steht (Abb. 4). Lettner wurden auch in die Aufführung von Mysterien- und Passionsspie-

oder Chorherren vorbehaltene Chorraum vor dem Hauptaltar ein Stück weit seine privilegierte Rolle als wichtigster Ort der Musikausübung in den Kirchen. Vielfach wurden nun am westlichen Ende des Langhauses Emporen eingebaut, auf denen nicht nur Raum auch für weit größer dimensionierte Orgeln war, sondern darüber hinaus auch Sänger und zunehmend auch weitere Instrumentalisten Platz finden konnten. Einige der ältesten Orgeln waren zuvor eher an einer der Seitenwände im Mittelschiff in der Nähe des Chores gebaut worden. Michael Praetorius verglich die „allerersten Orgelwercken“ mit den Nestern von Schwalben, da sie „in

die Höhe bey die Chor als Schwalbennester gesetzt“ seien.⁶ Die auf dieser Beobachtung fußende Bezeichnung Schwalbennestorgel hat sich bis heute durchgesetzt. Historische Schwalbennestorgeln haben sich an mehreren Orten erhalten, diejenige in der Basilique de Valère in Sion in der Schweiz kann um das Jahr 1435 datiert werden und ist damit eine der ältesten noch spielbaren Orgeln weltweit, die Schwalbennestorgel im Straßburger Münster geht auf das Jahr 1491 zurück, die Ebert-Orgel in der Hofkirche in Innsbruck und die Orgel in St. Marien in Lemgo stammen aus dem 16. Jahrhundert. Gemeinsam ist den Schwalbennestorgeln, den Orgeln auf Westemporen wie auch den Lettnerorgeln und den spanischen Orgeln auf beiden Längsseiten des Coro die im Raum gegenüber den Gläubigen im Kirchenschiff eine deutlich erhöhte Position, was nicht selten der von der Orgel her erklingenden Musik eine gleichsam entrückte Wirkung verleiht.

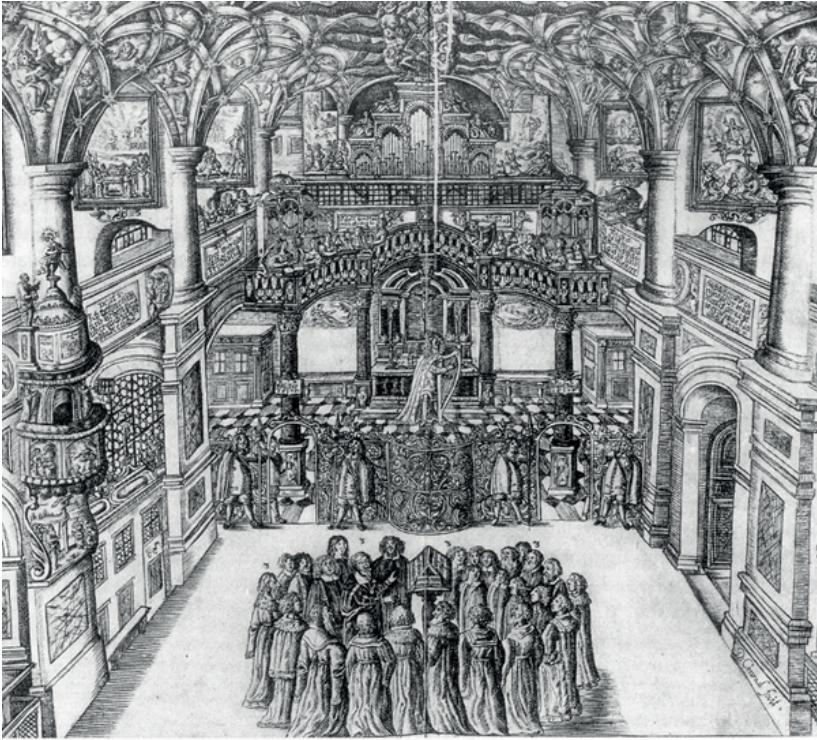
III. MUSIZIEREN MIT RÄUMLICHEN WIRKUNGEN

Der Wechsel beim Vortrag bestimmter liturgischer Gesänge wie insbesondere Psalmen und Responsorien zwischen Solisten (cantores) und Chor (schola) oder auch zwei Chorgruppen gehört seit karolingischer Zeit zur üblichen Aufführungspraxis einstimmiger Gesänge. Die Einbeziehung von mehrstimmiger Musik eröffnete dann ganz neue Möglichkeiten, so übernahm etwa in den zwei- bis vierstimmigen Organen der Nötre Dame-Epoche eine Solistengruppe die anspruchsvollen mehrstimmigen Passagen, welche die zuvor einstimmig vom Cantor gesungenen Abschnitte in stark

ausgeschmückter Form ersetzen und wohl nur von geschulten Sängern ausgeführt werden konnten, während die Schola weiterhin die chorischen Abschnitte einstimmig vortrug. Seit dem 15. Jahrhundert entwickelte sich eine Vielfalt an Lösungen, die insgesamt als *alternatim*-Praxis bezeichnet werden: Neben komponierten polyphonen Abschnitten konnten auch improvisierend mehrstimmig ausgeführte Passagen in fauxbourdon bzw. falsobordone wie auch nicht selten ebenfalls improvisiertes Spiel auf der Orgel alternierend mit einstimmigen Abschnitten liturgischer Gesänge vorgetragen werden. Diese Art der Ausführung wurde zunehmend auch auf Gattungen der Musik in der Liturgie angewandt, die ursprünglich nicht für alternierenden Vortrag vorgesehen waren, etwa Sequenzen, Hymnen und nicht zuletzt Teile von Ordinarium und Proprium der Messe. So entstand etwa der Typus der sogenannten Orgelmesse, bei dem insgesamt 19 Textabschnitte des Messordinariums durch eigens komponierte oder auch improvisierte Orgelversetten ersetzt wurden, dabei entfielen etwa im *Kyrie* fünf der neun und im *Agnus Dei* zwei der drei Anrufungen des Textes auf die Orgelspiel, die jeweils den ersten und auch letzten Abschnitt ausführte. Heinrich Isaac komponierte zudem eine größere Zahl von *alternatim*-Messen, wobei offenbar die mehrstimmigen vokalen Abschnitte in der Hofkapelle Kaiser Maximilians auch häufig mit Orgelspiel anstelle der einstimmigen Melodien alternierten. Durch den Wechsel der unterschiedlichen Gruppen entstanden zwar durchaus räumliche Wirkungen, doch rückten diese selbst dann im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmend ins Zentrum komposito-

rischer Gestaltung. Insbesondere am Markusdom in Venedig entstand eine Art von Mehrchörigkeit, die über ein im traditionellen Sinne vers- oder abschnittsweises Alternieren hinaus nun die gesamte Struktur einer Komposition prägte, auch innerhalb einzelner Verse oder Binnenabschnitte. Die Architektur des Markusdoms mit zahlreichen hoch gelegenen Emporen – die wichtigsten befinden sich an den vier Ecken der Vierung und weisen jeweils große Öffnungen zum Langhaus bzw. Chor und zum Querhaus auf, so dass alleine hier vier oder mehr Gruppen aufgestellt werden konnten, bei Bedarf konnten auch die schmalen Wartungsgänge beiderseits des Langhauses genutzt und zusätzlich Emporen im Kirchenraum aufgestellt werden – begünstigte das Aufkommen eines Musizierens mit *cori spezzati*, d. h. geteilten Chören. Waren anfangs doppelchörige Kompositionen etwa bei Willaert und seinen Zeitgenossen meist für zwei gleich besetzte Ensembles geschrieben, so experimentierten im späteren 16. Jahrhundert Andrea Gabrieli und vor allem sein Neffe Giovanni Gabrieli in ihren mehrchörigen Kompositionen mit einer Vielzahl von Besetzungen in den verschiedenen als *cori* bezeichneten Gruppen, darunter solistische und in jeder Stimme mehrfach besetzte reine Vokalgruppen, diverse vokal-instrumental gemischte Gruppen, rein instrumentale Chöre, durch die Lage als Hoch- bzw. Tiefchor unterschiedene Gruppen, etc. Eine Komposition wie Giovanni Gabrielis *In ecclesiis* aus den *Symphoniae sacrae* von 1615 verdeutlicht, in welcher Weise Gabrieli die Optionen für eine differenzierte klangliche Gestaltung ausnutzt. Die Anlage ist dreichörig für insgesamt 14 Stimmen mit

⁶ Michael Praetorius, *Syntagma musicum*, 1619, Bd. 2, S. 94.



► Abb. 5 Historische Innenansicht der Schlosskapelle im Residenzschloss Dresden nach Osten mit Heinrich Schütz und der Kantorei. Kupferstich von David Conrad. Frontispiz aus Christoph Bernhard: Geistreiches Gesang-Buch. Dresden 1676

Orgelcontinuo, der erste Chor besteht aus vier Vokalsolisten Sopran, Alt, Tenor und Bass, der zweite Chor ist ein ebenfalls vierstimmiger gemischter Capellchor und der dritte ist rein instrumental mit drei Cornetti, Violine und zwei Posaunen besetzt. Gabrieli sieht die drei Chöre nicht nur als vollständige Blöcke vor, die einzeln, in wechselnden Kombinationen und auch zusammen agieren, sondern arbeitet auch mit kleineren Gruppierungen und Kombinationen. Das Stück wird eröffnet von einem nur durch die Orgel begleiteten Sopransolo, das abgeschlossen wird durch einen dialogischen *Alleluja*-Refrain mit dem hinzutretenden Capellchor, welcher in vergleichbarer Weise auch nach dem anschließenden Baritonsolo noch einmal wiederholt wird. Als dritter Binnenabschnitt schließt sich eine sechsstimmige instrumentale Sin-

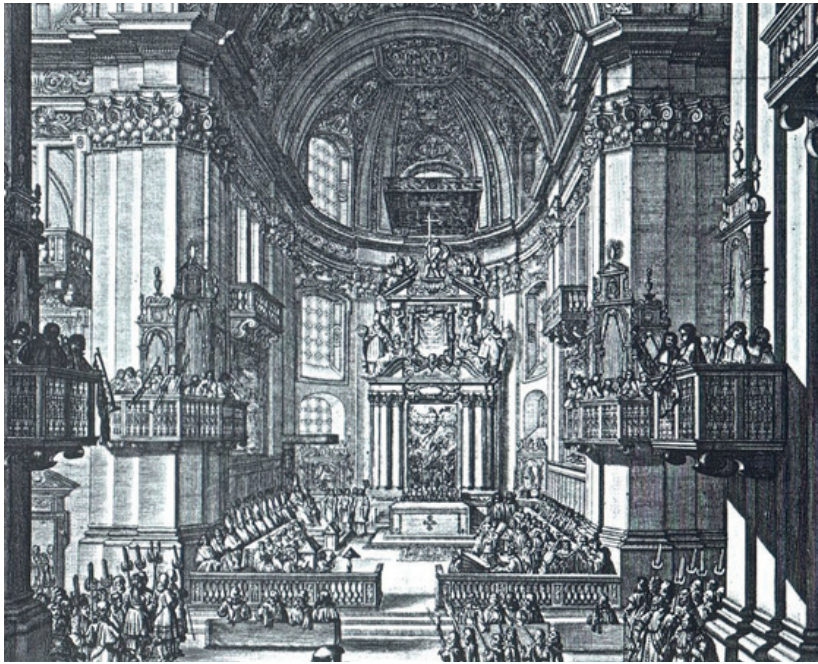
fonia an. Der ganze Instrumentalchor begleitet im Folgenden auch ein ausgedehntes Duett der beiden bislang noch nicht zum Zuge gekommenen Solostimmen Alt und Tenor, in dessen Verlauf die beiden ersten Cornetti mit den Vokalsolisten in einen zunehmend intensiver werdenden Dialog eintreten. Der anschließende dritte *Alleluja*-Refrain sieht dann erstmals fast das ganze Tutti vor, es fehlen nur Sopran- und Baritonsolo, denen dafür der nächste Binnenabschnitt vorbehalten bleibt mit erneutem, jedoch wieder verkleinertem Refrain am Ende. Erst der letzte Abschnitt mit dem Schlussrefrain sieht dann ein Tutti aller drei Chöre vor. Das Werk ist gekennzeichnet durch eine ausgeklügelte steigernde Gesamtdisposition von der Einstimmigkeit über vielfältige Besetzungs- und Klangfarbenkontraste bis hin zur Vollstimmigkeit

mit strukturbildenden Refrains sowie einer sehr abwechslungsreichen musikalischen Faktur in den geringstimmigeren Solo- und Instrumentalabschnitten. Bei einer Aufführung mit räumlich getrennter Aufstellung auf mehreren Emporen wird für den Zuhörer in der Kirche die räumliche Komponente unmittelbar erfahrbar.

Die venezianische Mehrchörigkeit der beiden Gabrielis und anderer Komponisten wurde schon bald an vielen anderen Orten in Europa nachgeahmt, auch Heinrich Schütz recurriert in mehreren seiner Sammlungen auf jene venezianischen Erfahrungen, die er während seines Studiums bei Gabrieli vor Ort machen konnte. Insbesondere kennzeichnet dies die drei Bände seiner schon im Titel an Gabrieli anknüpfenden *Symphoniae sacrae* mit ihren ausgesprochen vielfältigen, oft mehrchörigen Besetzungen wie etwa in dem 16-stimmigen *Saul, Saul, was verfolgst Du mich* aus dem dritten Teil von 1650. Eine Abbildung der Dresdener Hofkantorei in der Schlosskapelle von David Conrad aus dem Jahre 1676⁷ zeigt eine Gruppe von Sängern unter der Leitung von Schütz um ein Doppelpult geschart im Kirchenschiff, auf den Emporen links und rechts sind zwei Gruppen von Bläsern platziert, auf den beiden Emporen im Mittelschiff unterhalb der großen Orgel zwei weitere Gruppen mit Sängern und Instrumenten. (Abb. 5)

Auch an zahlreichen anderen Orten in Europa wurde mehrchöriges Musizieren im liturgischen Rahmen praktiziert. Für den Dom in Salzburg entstanden zahlreiche, z. T. ungewöhnlich großbesetzte Kompositionen, darunter die sechs-chörige *Missa Salisburgensis* zu 53 Stimmen mit zwei vokalen

7 Historische Innenansicht der Schlosskapelle im Residenzschloss Dresden nach Osten mit Heinrich Schütz und der Kantorei. Kupferstich von David Conrad. Frontispiz aus Christoph Bernhard: Geistreiches Gesang-Buch. Dresden 1676.



► Abb. 6 Melchior Küsel: Festaufführung im Salzburger Dom, 1682

und vier instrumentalen Chören, die früher dem römischen Komponisten Orazio Benevoli, heute aber Heinrich Ignaz Franz Biber zugeschrieben wird. Sie wurde vermutlich 1682 anlässlich der 1100-Jahrfeier des Bistums Salzburg aufgeführt. Aus dem gleichen Jahr stammt auch ein Stich von Melchior Küsel, der die mit Sängern und Instrumentalisten besetzten vier Emporen an den Ecken der Vierung des Salzburger Doms bei einer festlichen Liturgiefeier darstellt. Die gut sichtbaren zusätzlichen, noch etwas höher gelegenen Tribünen im Chor wie auch im Querhaus wurden bei dem dargestellten Anlass nicht für weitere Musikergruppen benutzt (Abb. 6).

Besondere Beliebtheit erlangten schon in der Zeit um 1600 Echo-kompositionen, bei denen das Echo entweder einfach durch dynamische Zurücknahme erzeugt wurde oder auch gezielt durch für die Zuhörer unsichtbar aufgestellte Musiker gleichsam aus dem off erklang. Bereits die Gabrielis ver-

wendeten Echoeffekte in mehreren ihrer Werke, so Giovanni Gabrieli in seiner zehnstimmigen *Canzon in echo duodecimi toni* (Charteris Nr. 181), in dem die beiden höchsten Cornetto-Stimmen beider Chöre in kurzen Phrasen miteinander im ständigen Wechsel spielen.

In zahlreichen Vokalwerken, darunter in Emilio de' Cavalieris *Rappresentazione di anima e di corpo*, im *Audi caelum* von Claudio Monteverdis *Vespro della Beata Vergine* wie auch zu Beginn des fünften Aktes von *L'Orfeo* finden sich einige der bekanntesten Beispiele dafür, wie das Echo als unsichtbarer Dialogpartner fungiert, das Fragen zumeist durch Verkürzung der abschließenden Wörter jeder Phrase auf treffende und nicht selten scharfsinnige Weise beantwortet. Athanasius Kircher hat in seiner *Neue(n) Hall- und Thonkunst* das Prinzip deutlich gemacht, hier wird sogar ein einziges Wort in vier Schritten durch das Echo verkürzt:

» clamore (Geschrei)

- » amore (Liebe)
- » more (stirbt)
- » ore (Stunden)
- » re (König)⁸

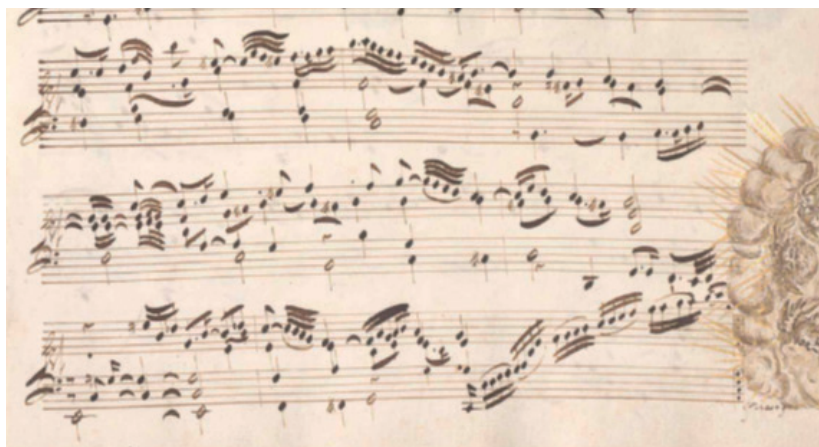
Gelegentlich sollten durch gezielte Aufstellung von Musikern im Raum dezidiert räumliche Inszenierungen geschaffen werden. In Alessandro Grandis Verkündigungsdialog *Missus est Gabriel* von 1610 sind neben dem Basso als Erzähler die Passagen in wörtlicher Rede einer Tenorstimme für den Erzengel Gabriel und einer Altstimme für Maria anvertraut. Hinzu treten zwei Sopranstimmen, die *lontano, & ascoso* (entfernt und versteckt) aufgestellt werden sollen und aus dem off immer wieder den musikalisch nur leicht variierten Refrain „Tota pulchra es, Maria, et macula non est in te“ (Ganz schön bist Du, Maria, und es ist kein Makel an Dir) vortragen, der als eine Art Kommentar zur eigentlichen Szene aus einer anderen Sphäre fungiert. Schütz hatte vermutlich dieses Vorbild im Sinn, als er im *Canticum B. Simeonis*, dem dritten Teil seiner *Musikalische(n) Exequien*, dem ersten fünfstimmigen Chor einen zweiten Chor entgegensetzte, der sich aus den Stimmen von zwei Seraphimen und der zum Himmel aufgestiegenen *Beata anima* des Verstorbenen zusammensetzt und idealerweise von einer hoch gelegenen Empore herab singt, damit die irdische Sphäre des ersten und die jenseitige Sphäre des zweiten Chores auch eine unmittelbar räumliche Dimension entfalten. In späterer Zeit finden sich vergleichbare Beispiele einer im Grunde symbolhaften Verwendung eines Raumes, wenn etwa in der *Grande Messe des Morts* von Berlioz vier Bläserchöre in den vier Himmelsrichtungen platziert werden sollen.

8 Athanasius Kircher, *Neue Hall- und Thonkunst*, dt. Version, Nördlingen 1684.

Schon in Mysterienspielen des Mittelalters und der Renaissance ist gelegentlich auch der Einsatz von Maschinerien belegt, mit deren Hilfe Sänger oder auch andere Musiker musizierend sogar dreidimensional im Raum bewegt wurden und damit etwa ein Herabschweben vom Himmel oder auch einer Himmelfahrt augenfällig symbolisiert werden konnte.

Vergleichbare räumliche Wirkungen ließen sich zumindest metaphorisch auch kompositorisch andeuten, so beschließt etwa Froberger sein *Tombeau* für den französischen Lautenisten Blancrocher mit dessen tödlichem Treppensteinurzug in Form einer in die tiefste Lage herabstürzenden Melodieline, während sein *Lamento* für den 1654 mit nur 21 Jahren verstorbenen Ferdinand IV., König von Böhmen und Ungarn, dessen Aufstieg in den Himmel mittels einer aufsteigenden Melodie symbolisiert wird, in der Originalhandschrift in bildlich dargestellten Wolken endet, wo Engel wohl die Seele des Verstorbenen in Empfang nehmen (Abb. 7).

Auf weltlichen Bühnen, mit der Entstehung der Gattung Oper auch im Musiktheater, wurde dann schon früh mit vielfältigen Raumwirkungen gearbeitet, die hier nur angedeutet werden sollen. Die erhaltenen Abbildungen von



► Abb. 7 Manuskript eines *Lamento* für Ferdinand IV von Johann Jakob Froberger

Bernardo Buontalenti zur Inszenierung der aufwendigen Florentiner Intermedien zu *La Pellegrina* von 1589 belegen den Einsatz vielfältiger Arten von Bühnenmaschinerien, etwa für das Herabsteigen der Allegorie der dorischen Harmonie von den Sphären, den Kampf Apolls mit dem Drachen oder die Platzierung von Himmelschören hoch über den Abgründen der Unterwelt. Am Ende der gedruckten Fassung von Monteverdis *L'Orfeo* soll der thrakische Sänger vermutlich mittels einer Maschinerie zusammen mit Apollo in den Himmel aufsteigen und etwas Ähnliches war vielleicht auch intendiert, als die Nymphe Callisto in Cavallis venezianischer Oper *La Callisto* am Ende in ein Sternbild verwandelt wird.

In späterer Zeit wurde auf Opernbühnen etwa durch Bühnenmusikern gezielt die Illusion eines zusätzlichen eigenen musikalischen Raumes in der Szenerie selbst

geschaffen, in der Tanzszene von Mozarts *Don Giovanni* sogar in simultaner Überlagerung von drei Orchestergruppen mit unterschiedlicher Musik.

Im 20. Jahrhundert experimentierten dann u.a. Komponisten wie Sergej Prokofieff in *L'amour des trois oranges* und Igor Stravinskij in *L'histoire du soldat* oder später Bernd Alois Zimmermann in *Die Soldaten* mit mehreren Bühnen und multiplen Theaterräumen. Karlheinz Stockhausen und Iannis Xenakis verteilten in einigen ihrer Werke einzelne Musiker oder Musikergruppen im ganzen Aufführungsraum oder auch im Publikum. John Cage schließlich zielte in 4'33 darauf, durch Abwesenheit von Musik den Raum selbst klanglich erfahrbar zu machen. Das Verhältnis von Musik und Raum wird gerade in der heutigen Zeit immer wieder neu ausgelotet und auf überraschende Weise definiert.



Dr. phil. Joachim Steinheuer

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

Ohren öffnen und Neues entdecken

Winfried Willems übernahm 2013 die künstlerische und organisatorische Leitung der Konzertreihe „Orgelpunkt“ im Magdeburger Dom. Nach kurzer Zeit hatte sich diese Reihe, was den Publikumszuspruch betraf, zu einer der erfolgreichsten Orgelkonzertreihen in ganz Deutschland entwickelt – mit ca. 800 bis 1000 Besucher*innen pro Konzert. **Christoph Bornheimer** sprach mit ihm am 27. November 2020. Das Gespräch ist hier auszugsweise wiedergegeben.

Lieber Herr Willems, nachdem Sie in den Jahren 1997-2011 bereits den Neubau der Domorgel, die dazugehörige Sanierung der Westempore und den Bau der Remterorgel im Magdeburger Dom intensiv durch die Beschaffung von öffentlichen und privaten Fördergeldern unterstützt hatten, übernahmen Sie 2013 die künstlerische und organisatorische Leitung der Konzertreihe „Orgelpunkt“. Wie kam es dazu und welche Ambitionen hatten Sie in Bezug auf die zukünftige Gestaltung der Reihe?

Der Domkantor Barry Jordan hatte mitgeteilt, dass er den Orgelpunkt an den Sonntagnachmittagen nicht mehr organisieren wird. Dann ist es zu Gesprächen zwischen der Domgemeinde und mir gekommen – das Anliegen war, ob ich das übernehmen könnte. Ich habe dann versucht, das Projekt zu professionalisieren und weiterzuentwickeln.

Es fing bei der Öffentlichkeitsarbeit an: Professionell gestaltete Programmhefte, Flyer und Plakate. Konzertbesucher erwarten optisch ansprechende, gut gestaltete Mate-

rialien und nicht irgendwelche fotokopierten Zettel – sie wollen etwas in die Hand nehmen, von dem sie sagen können: „ja, das schaue ich mir gerne an, das nehme ich mit nach Hause“.

Dann war damals schon die Frage, wie wir die Eintrittsfreiheit sichern konnten. Eintrittsfrei war der Orgelpunkt bereits, aber nicht gesichert. Es gab Kollekten, aber die Konzertbesucher waren nicht so zahlreich, sodass die Kollekten oft gering ausfielen. Ich habe dann in all den Jahren, auch mit Hilfe von Kontakten aus meinem Berufsleben, immer Sponsoren für die einzelnen Konzerte gewonnen. Das ergab keine Riesenbeträge, aber doch Summen zwischen 400 und 700 Euro pro Konzert, die sich dann aufsummierten zu einer Förderung, sodass wir zusammen mit den Kollekten die Orgelpunkt-Reihe jeweils ohne Defizit abschließen konnten. Ich weiß von vielen, die jeden Sonntag kommen. Sie könnten es nicht, wenn sie Eintritt zahlen müssten.

Wir haben ein unglaublich treues Publikum, eine richtige Fangemeinde. Als sich dieses Jahr abgezeichnet hat, dass wir Coronabedingt vor der Absage stehen, da können Sie sich nicht vorstellen, wie viele sich spontan engagiert



Winfried Willems in der Talkshow „Otto hat Gesellschaft“

haben nach dem Motto: „wir müssen einfach mal helfen“. Die Kollekten pro Person und Nase sind dann deutlich in die Höhe gegangen.

Ich glaube, ein entscheidender Punkt, der sich gegenüber 2013 doch sehr verändert hat, ist die Programmgestaltung: Ein breit gefächertes Programm und – was kein Werturteil ist – nicht mehr ausschließlich die klassischen Orgelkonzerte – dafür gibt es freitagsabends die Orgelreihe „Orgelkunst“. Im Orgelpunkt wird ein breites Programm geboten: Mit Bearbeitungen, Improvisationen, Transkriptionen, Jazz und auch schon mal Filmmusik sowie mit Duokonzerten, die enorm beliebt sind: Trompete und Orgel, Posaune und Orgel, Saxophon und Orgel oder Klarinette und Orgel.

Welche Faktoren, die den Erfolg des Orgelpunkts ausmachen, lassen sich Ihrer Einschätzung nach auf andere Orte übertragen?

Die Zeit – man muss z. T. weg von den abendlichen Zeiten 19:30 und 20:00 Uhr –, die Eintrittsfreiheit und ganz sicher die Programmgestaltung. Es ist erstaunlich, dass die Orgelkonzerte klassischer Form im Dom mit wesentlich weniger Zuhörern zurechtkommen müssen. In der Kathedrale – Sie kennen ja Matthias Mück – gab es auch samstags abendliche Konzerte. Man hat auf meine Anregung hin Anfang dieses Jahres einen Winter-Orgelpunkt für Januar/Februar und September/November mit genau dem gleichen Konzept gestartet und jedes Mal ist die Kathedrale voll bis überfüllt. Das zeigt, dass die Kriterien Zeit, Eintrittsfreiheit und vor allen Dingen die Programmgestaltung von wesentlicher Bedeutung sind.

Das ist interessant, denn es gibt Studien, die – zum Leidwesen von uns Musikern – besagen, dass die Leute im Konzert nichts Neues hören wollen, sondern hauptsäch-

lich Dinge, die sie schon kennen. Das widerspricht fundamental dem, was Sie machen und deswegen finde ich gerade diesen Aspekt sehr interessant. Es ist scheinbar gerade das Entdecken von Neuem und die Vielfalt, was bei dieser Reihe sehr gut ankommt.

Darüber bin ich gelegentlich auch mit den Künstlern im Gespräch, mit denen ich die Programme erörtere. Für meine Begriffe ist

es nicht angesagt, rein „museale“ Konzertprogramme zu machen. Das Publikum vom Orgelpunkt geht zu einem großen Teil in keine anderen Konzerte. Unsere Künstler müssen mit ihrem Programm auch die Ohren der Konzertbesucher sensibilisieren, das heißt, ihnen Gelegenheit bieten, sich auch für neue, „ungehörte“ Klänge zu öffnen.



Traum eines jeden Veranstalters: Der zum Orgelkonzert voll besetzte Magdeburger Dom

Dazu braucht man sowohl Traditionelles – es wird auch Bach gespielt – als auch neue Adaptionen und Neue Musik. Aber in einer Weise, dass die ganze Sache nicht sozusagen implodiert. Wenn man nämlich 50 Minuten ausschließlich expressive moderne Musik spielen würde, würden die Leute wahrscheinlich gehen. Und, was auch nicht geht – deswegen sind ja die klassischen Orgelkonzertreihen ebenso wichtig – ist ein Programm mit einer 40 Minuten langen Vierne-Symphonie bei einer Gesamtdauer des Konzerts von 50 Minuten. Die Konzerte müssen innerhalb dieser 50 Minuten eine gewisse Abwechslung, eine Mischung aus Vertrautem und Unvertrautem bieten.

Diesen zweiten Aspekt, den Sie gerade genannt haben, finde ich sehr interessant – dass sich diese beiden Konzepte einerseits eines „klassischen“ Programms für ein etwas exklusiveres, spezialisierteres Publikum, und andererseits



Die Schuke-Orgel im Magdeburger Dom

eines gemischteren Programms, das eine ganz breite Adressatenschicht erreicht, überhaupt nicht widersprechen müssen, sondern ergänzen – ein Gedanke, der kirchenmusikalisch noch weitergedacht werden sollte.

Der Magdeburger Orgelpunkt zeigt ja sehr eindrucksvoll, dass Orgelmusik weder überholt ist, noch nur für Spezialisten interessant sein muss. Das bringt mich zu einer Grundsatzfrage, die auch dazu passt, dass Sie in Ihrem Leben auf sehr verschiedenen Ebenen mit dem Thema Bildung zu tun hatten: Welches Potenzial hat Orgelmusik aus Ihrer Sicht für unsere heutige Gesellschaft? Warum ist sie relevant und warum sollten Menschen auf jeden Fall durch uns von ihr erfahren?

Die Leute haben einen Sensus dafür, welch ungeheurer Klangfarbenreichtum in einer Orgel steckt. Also ich denke schon, dass die Organisten auch darauf achten müssen, wie sie mit den Instrumenten umgehen. Ich habe ja nun sehr viele kennengelernt. Es gibt einerseits eine hochintelligente Weise, die zuhörenden Menschen mit differenzieren Registrierungen zu erreichen und andererseits eine Art und Weise, die sehr ins Gewohnte abgeleitet. Das ist jetzt ein bisschen platt formuliert – das gebe ich gerne zu.

Der Raum, die Klänge, diese Situation der Ruhe mitten am Sonntagnachmittag spielen eine extrem wichtige Rolle. Obwohl die Leute in Scharen die Kirche verlassen, sitzen komischerweise im Orgelpunkt um die 70 Prozent Zuhörer, die nie in einen Gottesdienst gehen, das wissen wir, und sie fühlen sich angesprochen. Sie kommen, es sind die Kerzen an, es wird geläutet, es wird ein geistliches Wort zu Beginn gesprochen. Das Wort

knüpft vielleicht einmal an einen Text an, z. B. den Text eines Choralvorspieles oder ein Werkthema, und gibt einen Gedanken mit auf

» *Bin ich jetzt zu religiös geworden?* «

den Weg – keine Mission, keine Predigt, aber ein religiöser Bezug. Ich habe den Eindruck, dass Menschen das suchen. Sie wollen nicht missioniert werden, sie wollen auch nicht in einen Gottesdienst, aber sie wollen eine gleichsam religiöse Erfahrung machen. Da bin ich ein bisschen begeistert, auch angesichts einer großen Stille in den Pausen zwischen den Werken in diesem beeindruckenden Dom. Diese Intensität suchen die Menschen offenbar auch im Mit-einander. Bin ich jetzt zu religiös geworden?

Nein, das finde ich sehr wichtig. Diesen Gedanken habe ich auch oft, dass die Orgelmusik wirklich ein Bedürfnis, eben auch ein spirituelles Bedürfnis der Menschen erfüllen kann – von dem manche vielleicht selbst gar nicht so explizit wissen, dass sie das eigentlich haben. Aber es wird dadurch eben transportiert und erreicht. Und daher, so sind wir wieder beim Bildungsgedanken, geht ein Orgelkonzert einfach sehr deutlich über eine reine Unterhaltungsveranstaltung hinaus, es hat einen ganz anderen Wert.

Leider Gottes werden ja viele dieser Möglichkeiten in manchen liturgischen Veranstaltungen und Gottesdiensten überhaupt nicht genutzt. Es dominiert das Wort und das Orgelspiel ist irgendwie so ein bisschen Lametta. Das wird meines Erachtens auch den emotionalen Bedürfnissen der Menschen überhaupt nicht gerecht.

Ich komme zu meiner letzten Frage, auch wenn sich vielleicht manches wiederholen wird – was würden Sie der jungen Kirchenmusikergeneration mit auf den Weg geben aus Ihren Erfahrungen, die Sie am Magdeburger Dom und in Ihrem Leben gesammelt haben?

Hm, wie soll ich das sagen? Es steht mir natürlich nicht zu, weil ich nicht Professor oder Lehrer bin ...
... gerade deshalb steht es Ihnen zu, weil Sie den wertvollen Blick von außen einbringen!

Dann sage ich es mal so als Imperativ – auch wenn es vielleicht gewagt ist: Setzt euch mit dem inneren Kern, mit dem Geist eines Stückes auseinander!

Mein alter Lehrer hat immer gesagt „Herr Willems, passen se auf. Wir spielen hier nicht Schreibmaschine“. Das fand ich einen sehr bemerkenswerten Satz. Ich habe auch schon Organisten erlebt, die waren technisch perfekt, aber irgendwo fehlte das innere Movens, der innere Geist.

Lange Jahre wurden völlig überzogene Tempi auch bei Bach gespielt, die keine Strukturen mehr erkennen lassen, keine Groß- und Kleinstrukturen, sondern nur die technische Perfektion in den Vordergrund stellten. Meiner Erfahrung nach merken das die Zuhörer,

weil sie nichts mehr hören, außer gerade bei Orgelmusik ein vieltöniges Getöse. Viele der Konzertbesucher können vielleicht nicht Notenlesen. Aber sie kriegen das auf einer anderen Ebene der Empfindung mit, das ist meine feste Überzeugung.

Was ich noch sagen möchte: Stellt

programm. Und das spielt man dann nochmal. Und dann versucht man, das hier und da anzubieten. Und so weiter. Das muss man sicher auch machen. Aber diese Fokussierung hat, glaube ich, auch Risiken. Ich plädiere sehr dafür sich breit aufzustellen. Und auch wenn man Konzerte spielt, nach-

» Wir spielen hier nicht Schreibmaschine «

euch möglichst breit auf!

Im Studium beginnt ja die Fokussierung auf die Wettbewerbe. Und dann spielt man sein Wettbewerbs-

zuschauen, wie man Orgelmusik in einer größeren Breite abbilden kann!

Weitere Informationen unter: www.orgelpunkt-magdeburg.de



Winfried Willems

*1949 in Griethausen (bei Kleve)

1970-1976 Studium der katholischen Theologie, Germanistik, Pädagogik und Musikpädagogik/Musikwissenschaft in Münster (Westfalen)

1977-1993 Gymnasiallehrer in Ahlen (Westfalen) und Kleve

1993-2002 Schulleiter des Ökumenischen Domgymnasiums in Magdeburg

2002-2011 Staatssekretär im Kultusministerium des Landes Sachsen-Anhalt

2011-2016 Präsident des Landesmusikrates Sachsen-Anhalt

seit 2013 Künstlerische und organisatorische Leitung der Konzertreihe „Orgelpunkt“ im Magdeburger Dom



Eintrag im Bundesweiten Verzeichnis
und in der Repräsentativen Liste des
Immateriellen Kulturerbes der Menschheit

Orgelbau
und Orgelmusik

Fünzig Generationen „Wissen. Können. Weitergeben.“

Orgelbau und Orgelmusik als Immaterielles Kulturerbe der UNESCO

Am 7. Dezember 2017 hat die UNESCO auf ihrer Tagung im südkoreanischen Jeju „Orgelbau und Orgelmusik“ unter dem Titel „Organ Craftsmanship and Music“ in ihre „Liste des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit“ aufgenommen. Bereits am 12. Dezember 2014 war der Eintrag in das „Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes der Bundesrepublik Deutschland“ erfolgt. Neben der Tradition und der Innovation der deutschen Orgelkultur in ihrer etwa 1.250-jährigen Geschichte hatten die lebendige Vielfalt und die zahlreichen Aktivitäten der sich in Deutschland heute für das Instrument engagierenden Menschen die Gutachter überzeugt. Damit wurden das Handwerk des Orgelbaus und die Kunst des Orgelspiels – und indirekt das Musikinstrument Orgel – offiziell von einer der bedeutendsten transnationalen Organisationen ausgezeichnet.

von Michael Gerhard Kaufmann

(überarbeitete Fassung eines Vortrags vom 23. Mai 2018 in Hamburg anlässlich der Tagung der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands und dem Bund Deutscher Orgelbaumeister)

Derzeit gibt es in Deutschland etwa 400 Orgelbaubetriebe mit etwa 2.000 Mitarbeitern und 200 Auszubildenden sowie etwa 3.500 hauptamtliche und mehrere zehntausende ehrenamtliche Organisten. Ungefähr 50.000 Orgeln sind hierzulande im Einsatz und erklingen regelmäßig in Kirchen, Konzertsälen, Salons, Wohnzimmern,

Universitäten, Schulen, Museen oder als Drehorgeln auf den Straßen und als Musikautomaten auf Jahrmärkten. Die nachhaltige Sicherung und Fortentwicklung der Berufsfelder und der Instrumente gleichermaßen ist eine gesamtgesellschaftliche Aufgabe, für deren Umsetzung es ideeller, personeller und finanzieller Ressourcen bedarf.¹

Fünzig Generationen von Orgelbauern und Organisten haben seit der Karolingischen Renaissance im 8./9. Jahrhundert sich um das „Wissen. Können. Weitergeben.“ (So steht es auf dem UNESCO-Logo für das immaterielle Kulturerbe.) bemüht und durch alle Epochen Orgelbau und Orgelmusik zu kunsthandwerklichen und künstlerischen Höhen geführt, wie man

¹ Vgl. Michael Gerhard Kaufmann, Länderbericht Deutschland, in: Orgel | Orgue | Organo | Organ 2011 – Internationales Symposium zur Bedeutung und Zukunft der Orgel – Dokumentation | Länderberichte, hrsg. von Bernhard Billeter, Markus Funck und Michael Gerhard Kaufmann, Öhringen 2014, S. 128-133, english version on CDR; vgl. Michael Gerhard Kaufmann, Anträge zur Aufnahme von Orgelbau und Orgelmusik bei der UNESCO: <https://ich.unesco.org/en/RL/organ-craftsmanship-and-music-01277> und <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/bundesweites-65> sowie <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/orgelbau-und-orgelmusik>.

sie nirgendwo sonst auf der Welt finden kann. Die restaurierten, teilrekonstruierten oder auch authentisch erhaltenen Instrumente aus dem Mittelalter, der Renaissance, dem Barock, der Romantik, der Orgelreform bzw. Orgelbewegung bis zum Stilpluralismus in der Gegenwart, die verbunden sind mit Namen wie Arnolt Schlick, Jörg Ebert, Arp Schnitger, Andreas Silbermann, Gottfried Silbermann, Johann Andreas Silbermann, Gottfried Heinrich Trost, Zacharias Hildebrandt, Joseph Gabler, Georg Friedrich Schmah, Eberhard Friedrich Walcker, Georg Friedrich Steinmeyer, Paul Ott, Jürgen Ahrendt, Philipp Klais und anderen legen Zeugnis davon ab; ebenso die Kompositionen von Hans Buchner, Michael Praetorius, Dietrich Buxtehude, Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Felix Mendelssohn Bartholdy, Joseph Gabriel Rheinberger, Max Reger, Paul Hindemith, Gerd Zacher, Wolfgang Rihm, Wolfram Graf, Dominik Susteck oder Isabel Mundry, Liselotte Kunkel und weiteren. Unzählbar und unnennbar sind die Interpreten aus Geschichte und Gegenwart, die auf höchstem Niveau immer wieder in unerhörten Klängen musizierten und musizieren.

Für alle, die diesen Orgel-Kosmos mitgestalten, und für zukünftige, darin wirkende Generationen ist mit dem UNESCO-Eintrag ein klarer Auftrag verbunden, der bei aller Verantwortung, die ein solch bedeutendes Erbe immer auch mit sich bringt, eine Ehre darstellt: Orgelbau und Orgelmusik als immaterielles Kulturerbe der Deutschen und der Menschheit bedürfen eines perspektivischen Wirkens, das sich wie folgt zusammenfassen lässt:

1. **Schutz** auf nationaler und internationaler Ebene

2. **Akzeptanz und Respekt** vor den handwerklich-technischen und künstlerisch-musikalischen Leistungen der Orgelbau und Orgelmusik ausübenden Menschen

3. Bereitstellung von ausreichenden Kapazitäten zum Erwerb von Fähigkeiten und Fertigkeiten sowie Erweiterung der Möglichkeiten zur **Aus- und Fortbildung von Orgelbauern und Orgelspielern**

4. Förderung einer verstärkten Bildung des **Bewusstseins um den Wert** des Kulturguts Orgel, für dessen Erhalt Mittel privater und öffentlicher Geldgeber eingesetzt werden müssen

5. Bereitstellung von Geldern durch den Staat zur **Restaurierung und Modernisierung** bedeutender Orgeln durch den Staat sowie durch Stiftungen zum **Neubau von zeitgemäßen Orgeln**

Diesen Punkten gilt es nach zu spüren mit der Frage: Wo befinden wir uns und wie geht es weiter? Es folgt jeweils eine Analyse des derzeitigen Stands und das Ziehen von Schlüssen zum notwendigen Vorgehen.

AD 1.

Beim Schutz von Orgelbau und Orgelmusik auf nationaler Ebene und internationaler Ebene ist die Situation differenziert zu bewerten. In Deutschland ist die Lage – mit einigen Abstrichen – durchweg positiv. Der Eintrag in die UNESCO-Kulturerbe-Listen steht auf einem soliden Fundament, sonst wäre er nicht gelungen. Dennoch finden sich Bereiche, in denen Mängel zu verzeichnen sind, wie bspw. im

staatlichen und kirchlichen Bauwesen und in der Denkmalpflege sowie bei der institutionellen Verortung und personellen Besetzung von Orgelreferaten in beiden Institutionen. Dort gibt es oft zu wenige bis keine Fachleute, die sich hauptamtlich mit einem ausreichenden Deputat um die Belange des Orgelbaus kümmern können. Vergleichbar ist dem die personelle und materielle Ausstattung von Ämtern für Kirchenmusik in den Bistümern und Landeskirchen, die oft mit minimalen Kapazitäten für alle möglichen kirchenmusikalischen Aktivitäten zuständig sind, wobei für die Orgel selbst nur wenig Raum bleibt. In beiden Bereichen wären Verbesserungen der Strukturen wünschenswert. Doch muss man auch sehen, dass dies eine Klage auf hohem Niveau ist, wenn man vergleichend in andere Länder blickt, darunter in die europäischen Nachbarstaaten: Bspw. überschwemmen historische Orgeln aus Italien und England den Gebrauchtmärkte, kirchenmusikalische Geschäftsstellen gibt es rudimentär in Frankreich oder Polen.

AD 2.

Zur Akzeptanz und zum Respekt vor den handwerklich-technischen und künstlerisch-musikalischen Leistungen der Orgelbau und Orgelmusik ausübenden Menschen gehört es, dass man deren Können nicht nur bestaunt, sondern dafür Sorge trägt, dass diese samt ihren Familien von der Arbeit leben können. Das ist auch in Deutschland nicht immer der Fall. Bei den wenigsten der Eigentümer der Instrumente ist das im Bewusstsein, wenn sie Aufträge im Orgelbau vergeben, so dass Orgelbauunternehmen immer wieder am Rande der Existenz stehen und ihre Mitarbeiter auf bescheidenem Schreinerlohn einstufen bzw. manchmal mit

unbezahlten Überstunden de facto darunter entlohnen. Bei vielen Organisten sieht es auch nicht besser aus, denn durch das Herunterfahren der einstmals vorhandenen Vollzeit- auf Teilzeitstellen müssen in manchen Gegenden die Musiker bei steigenden Mietpreisen ihren Lebensstandard kontinuierlich nach unten anpassen bzw. sich durch privates Unterrichten ein Zubrot verdienen. Und bzgl. der Honorierung von Gottesdiensten für nebenamtliche Orgelspieler, ob mit oder ohne Examen, schweigt des Sängers Höflichkeit. Als gelungene Beispiele für eine Verbesserung der Situation würde sich eine Orientierung an dem Vorbild der Schweiz anbieten. Der Blick in andere umliegende Länder zeigt allerdings noch deutlich tristere Umstände.

AD 3.

Bei der Bereitstellung von Kapazitäten zum Erwerb von Fähigkeiten und Fertigkeiten sowie zur Erweiterung der Möglichkeiten zur Aus- und Fortbildung von Orgelbauern und Orgelspielern ist Deutschland wahrscheinlich weltweit führend. Im Orgelbau basiert die Vermittlung von Wissen und Können des Handwerks auf dem System der dualen Ausbildung. Dieses hat sich bewährt, so dass seit Jahren an der exzellent ausgestatteten Oscar-Walcker-Schule – Bundesfachschule für Orgelbau in Ludwigsburg, neben den deutschen Lehrlingen zahlreiche ausländische Schüler unterrichtet werden. Seit der Abschaffung des Meisterzwangs im Orgelbau werden die Meisterkurse zwar seltener und mit weniger Teilnehmern durchgeführt, doch finden sie weiterhin statt. Der unlängst vom Gesetzgeber wieder eingeführte Meistertitel zur Führung eines eigenen Betriebs ist ein wichtiger Schritt zur

dauerhaften Qualitätssicherung und zum Bestand der Ludwigsburger Schule. Die Weiterbildung zum Restaurator im Orgelbau, die ebenfalls dort als eine freiwillige Leistung angeboten wird, stagniert nach zwei erfolgreichen Durchgängen. Die vom Bund Deutscher Orgelbaumeister (BDO) und der International Society of Organbuilders (ISO) angebotenen Workshops bringen vertiefendes und zusätzliches Know-how. Das damit zu erreichende Niveau kann zu Höchstleistungen im Orgelbau führen, die sich auch im internationalen Vergleich sehen und hören lassen können und sich vor der Konkurrenz bspw. aus der Schweiz oder aus Österreich nicht verstecken müssen. Das ursprünglich im 19. Jahrhundert für das britische Empire pejorativ gemünzte „Made in Germany“ ist im Orgelbau schon immer ein Gütesiegel mit Langzeitgarantie gewesen. Die Kunst des Orgelspiels kann man an zahlreichen staatlichen und kirchlichen Hochschulen, Konservatorien oder Berufsakademien in diversen Studiengängen vertiefen, nachdem man bspw. zuvor privat oder an einem kirchlichen Institut die dafür notwendigen Kenntnisse erworben hat. Eine schier unüberschaubare Vielzahl von speziellen

Kursen für Orgelliteratur und Orgel Improvisation führt Profis und Laien in die Geheimnisse der verschiedenen Stile der unterschiedlichen Epochen der klingenden Orgelgeschichte ein. Auch hier finden sich deutsche Organisten bei internationalen Wettbewerben immer wieder mit auf den Spitzenplätzen oder sind auf dem überquellenden Markt von Tonträgern und sonstigen Medien einschließlich des Internets mit musikalisch interessanten und stilsicheren Interpretationen zu hören, wobei – wie in anderen Metiers ebenfalls – Ausnahmen die Regel bestätigen. Das in Deutschland installierte System zur Aus- und Fortbildung von Orgelsachverständigen, das von der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD) getragen und an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg (HfK HD) verortet ist, ist ebenfalls weltweit einzigartig und schafft die Grundlage dafür, dass Entwicklungen im Orgelwesen reflektiert und diskutiert werden. Nicht zuletzt ist es dadurch gelungen, die über Jahrzehnte die Orgelwelt beherrschende Ideologie der Orgelbewegung zu neutralisieren. Der Pluralismus für die Orgel im Allgemeinen und im Besonderen hat sich durchgesetzt. Es wird heute Vielfalt an-



stelle der früheren Uniformiertheit gefördert. Im Vergleich zu dem, was man anderswo auf der Welt rund um das Thema Orgel finden kann, ist das unbestritten viel und durchaus ein Grund, stolz auf das Erreichte zu sein. Allerdings darf man damit nicht in ein Ausruhen und eine Bequemlichkeit verfallen. Zur weiterhin notwendigen Auseinandersetzung und Entwicklung von inhaltlichen Fragen zum Thema Orgel treten vermehrt soziale und politische Aspekte.

AD 4.

An erster Stelle ist es daher nötig, an einer verstärkten Bildung des Bewusstseins um den Wert des Kulturguts Orgel zu arbeiten, für dessen Erhalt Mittel privater und öffentlicher Geldgeber eingesetzt werden müssen. Notwendig sind u.a. die Entwicklung bzw. die Weiterentwicklung von speziellen Fundraising- und Marketingstrategien für die Orgel zur Akquise von Sponsoren innerhalb und außerhalb kirchlicher Sphären oder die Erstellung von Materialien für Kirchengemeinden, Orgelbauer und Orgelsachverständige zur Bewerbung und Durchführung von Orgelprojekten. Es gehört aber auch dazu, dass gezielt Orgelforschung betrieben wird, wozu auch sogenannte Drittmittelfinanzierungen hilfreich sind, wie bspw. durch die Volkswagenstiftung (VWS). Diese förderte an der HfK HD das Forschungsprojekt „Die Orgel als Erklärungsmodell für Kulturphänomene von der Aufklärung bis zur Gegenwart – Betrachtungen von Transformationen und Paradigmenwechsel im kulturhistorischen Diskurs“.

AD 5.

Der Wandel in der bundesdeutschen Gesellschaft in den letzten Jahrzehnten hat immense Auswirkungen auf die Orgelkultur in Deutschland. Die bereits vorgenommenen und die kommenden Schließungen von hunderten von Kirchen in Deutschland sind ein sichtbares Symptom der Veränderungen. Der Verlust der Bindung der Gesellschaft an traditionelle Werte tangiert nicht nur die christlichen Konfessionen, sondern auch den Sektor der klassischen Musik und dessen medialen Markt. Die Folgen der sogenannten Flüchtlingskrise und die Zuwanderung von Menschen aus anderen Kulturen führen mittelfristig zu Umwälzungen ganzer Schichten in der Bevölkerung. Die bisher durch die Kirchenmusik geleistete kulturelle und zugleich soziale Arbeit, die im Verhältnis zum finanziellen Aufwand ungleich größere Wirkung zeigte und zeigt, wird vielerorts nicht mehr in dem bisherigen Umfang möglich sein und daher andere Formen annehmen müssen. Auch noch so immense Summen an Geldern (mehrstellige Milliardenzahlen an Euro) können die erzielten Effekte nicht kompensieren, wie sie über eine Einbindung der Menschen in musikpädagogische Erziehungskonzepte oder in musikalische Ensembles wie Chöre oder Orchester an Kantoraten sowie mit diesen kooperierenden Institutionen erreicht werden. Doch gerade hier hat die „Corona“-Pandemie der vergangenen Monate einen massiven Einbruch bewirkt – und über die Langzeitfolgen der viral bedingten Kettenreaktionen liegen Prognosen vor, die für das bisherige kulturelle Engagement im deutschen und internationalen Gemeinwesen Schlimmes befürchten lassen. Es wäre an dieser Stelle noch vieles zu benennen, was den

rasant auf uns zukommenden gesellschaftlichen Umbruch betrifft. Von diesem werden die allgemeine Orgelkultur, der Orgelbau und die Orgelmusik, in der nächsten Zeit noch mehr betroffen sein, als sie es in manchen Landstrichen schon sind. Umso mehr ist es notwendig, dass durch den Staat (Bund, Länder, Kommunen) kontinuierlich Gelder bereitgestellt werden, die zur Sicherung und Bewahrung sowie zur Fortsetzung dieser deutschen Orgelkultur eingesetzt werden können. Während Politiker aus Stadt, Landkreis, Bundesland oder auch Bund sich vor allem für einzelne Instrumente einsetzen, ist es doch vor allem die Stetigkeit der Förderung, die eine Entwicklung in die gewünschte Richtung möglich machen kann. Diese Verlässlichkeit schafft zusätzliche Perspektiven in Zeiten des allgemeinen Infrage-Stellens überlieferter kultureller und ethischer Werte in der Gesellschaft. Daher bedarf es vor allem dauerhafter Förderungen von zentralen Stellen, wie den Ländern oder dem Bund. Allerdings haben die Länder ihre auch für Orgelmaßnahmen zur Verfügung stehenden Mittel in der Denkmalpflege zumeist deutlich reduziert oder ganz gestrichen. In manchen Bundesländern hat die Denkmalbehörde mittlerweile nur noch eine verwaltende Funktion. Hier springt nun der Bund ein, der ja Deutschland – und damit sich selbst – mit dem UNESCO-Eintrag von Orgelbau und Orgelmusik auf internationaler Ebene als Kulturstaat profiliert hat. Dadurch ist er auch die Verpflichtung eingegangen, dieses Kulturerbe auf allen Ebenen aktiv zu bewahren. Im Vorfeld bzw. während der Bewerbung zum UNESCO-Eintrag stellte der Deutsche Bundestag aus seinem Haushalt Sondermittel für ein Orgelförderprogramm zur Verfügung, die über die Beauftrag-

te der Bundesregierung für Kultur und Medien, Staatsministerin Prof. Monika Grütters, projektbezogen beantragt werden konnten. Für die Sanierung und Modernisierung von national bedeutsamen Orgeln wurden folgende Beträge bisher bereitgestellt: im Jahr 2016 – 5.000.000 € und im Jahr 2017 – 4.780.000 €. Nach dem Eintrag in die Liste des immateriellen Kulturerbes wurden auch für 2018 bis 2020 Mittel für Orgeln durch die Abgeordneten freigegeben, die innerhalb des bereits bestehenden und um 15.000.000 € aufgestockten allgemeinen Denkmalprogramms mit nunmehr einem Gesamtvolumen von 40.000.000 € anteilig beantragt werden können.² Eine Bedarfsberechnung der VOD geht von 10.500.000 € jährlich aus, die als Zuschuss benötigt werden. Insofern bleibt nun die Aufgabe, die bestehende Finanzierungslücke zu schließen. Es gibt positive Beispiele aus der jüngsten Zeit, wie dies durch bspw. bürgerschaftliches Engagement punktuell gelingen kann. Neben kirchlichen Orgelprojekten kann man den spektakulären Neubau in der Hamburger Elbphilharmonie nennen. Eine Aufstockung der staatlichen Subvention würde es jedoch erleichtern, den flächendeckenden Erhalt von musikalisch und historisch wertvollen Orgeln zu sichern.

Aus dem Verlauf des Ganzen wird klar, dass die Institutionen, welche die Orgelkultur tragen, die Zukunft eben dieser Orgelkultur zu großen Teilen selbst in die Hand nehmen müssen, um ein dauerhaftes Fortbestehen dieses „ausgezeichneten“ Kulturgutes gewährleisten zu können. Der Wandel in kirchlichen und politischen Ge-

meinden ist allgemein und wird die Strukturen umformen. Ihr finanzielles Engagement werden diese Institutionen in Zukunft kaum noch in gewohntem Umfang aufrechterhalten können. Ähnlich wie andere kulturelle Institutionen, bspw. die Deutsche Stiftung Denkmalschutz (DSD), braucht die Orgelkultur zukünftig einen Vertreter mit direk-



tem Zugang in die Politik, spricht: einen Lobbyisten. Der Umfang seiner Aufgaben wird weit über eine ehrenamtliche Tätigkeit hinausgehen, was im Klartext bedeutet, dass dieser bezahlt werden muss. Hierüber sollten sich die Vorstände der drei großen Institutionen im deutschen Orgelwesen – Gesellschaft der Orgelfreunde (GdO), BDO und VOD – Gedanken machen. Es wird nur durch den zielgerichteten Einsatz einer solchen Person möglich sein, die zukünftig zu bewältigenden Aufgaben zu meistern und die Restaurierung von historischen Orgeln sowie den Neubau von zeitgemäßen Orgeln dauerhaft auf einem hohen Niveau zu halten.

Die Darstellung der Situation soll nicht erschrecken, aber wachrütteln. In unserer heutigen Zeit und in einer sich immer weiter individualisierenden Gesellschaft erhält nur der Gehör, der es sich verschafft. Wir leben alle für ein Instrument, das mit leisen und mit lauten Tönen die Menschen begeistern kann. Und gerade deshalb lohnt es sich, darüber nachzudenken, wie man über diese spontane Begeisterung auch eine kontinuierliche Bindung herstellen kann. Dass es sich bspw. die von der Waldkircher Orgelstiftung (WOS) initiierte Deutsche Orgelstraße (DOS) zur Aufgabe gemacht hat, Synergien zwischen den bestehenden Organisationen, den Orgelbaubetreibern und den Orgelmusikern zu schaffen sowie diese für die Politik und die Menschen in der Bundesrepublik Deutschland nutzbar zu machen, ist eine sehr positive Entwicklung, die es verdient hat, tatkräftig unterstützt und dauerhaft gefördert zu werden. Dasselbe gilt für die weiteren Waldkircher Projekte: die „Straße der Waldkircher Orgeln“, das pädagogische Wirken bei den „KönigsKindern“, die Teilnahme am bundesweiten „Jahr der Orgel 2021“, und die in Planung befindlichen „Waldkircher Orgel-Akademie“, die nachhaltig für das Orgelwesen wirken.

Abschließend soll hier das Zitat aus einer Rede stehen, die Bundespräsident Richard von Weizsäcker bei der Entgegennahme der Denkschrift „Kultur in Berlin“ am 11. September 1991 gehalten hat. Darin heißt es:

2 Vgl. hierzu die Kleine Anfrage der FDP-Fraktion vom 19. März 2019; Drucksache 19/8515 – 2 – Deutscher Bundestag – 19. Wahlperiode, S. 1-4: <http://dipbt.bundestag.de/dip21/btd/19/085/1908515.pdf> und die Antwort der Bundesregierung vom 3. April 2019; Drucksache 19/9034 – 2 – Deutscher Bundestag – 19. Wahlperiode, S. 1-6: <http://dipbt.bundestag.de/dip21/btd/19/090/1909034.pdf>.

„Kultur kostet Geld. Sie kostet Geld vor allem auch deshalb, weil der Zugang zu ihr nicht in erster Linie durch einen privat gefüllten Geldbeutel bestimmt sein darf. [...] Substanziell hat die Förderung von Kulturellem nicht weniger eine Pflichtaufgabe der öffentlichen Haushalte zu sein als zum Beispiel der Straßenbau, die öffentliche Sicherheit oder die Finanzierung der Gehälter im öffentlichen Dienst. Es ist grotesk, dass wir Ausgaben im kulturellen Bereich zumeist „Subventionen“ nennen, während kein Mensch auf die Idee käme, die Ausgaben für ein Bahnhofsgebäude oder einen Spielplatz als Subventionen zu bezeichnen.

Der Ausdruck lenkt uns in die falsche Richtung. Denn Kultur ist kein Luxus, den wir uns leisten oder auch streichen können, sondern der geistige Boden, der unsere eigentliche innere Überlebensfähigkeit sichert. Und Kultur hängt auch von Personen ab, die sie ins Werk setzen sollen. Es ist ein zentrales öffentliches Interesse, dass Leute, die das können [...], die notwendigen Entfaltungsmöglichkeiten behalten oder bekommen. Und darüber hinaus auch, dass in möglichst großer Dichte und Qualität solche Menschen [...] gewonnen werden, wenn sie bereit sind, sich zu engagieren, damit sie [...] ihre Kreativität und ihre Kenntnisse wie ihre Weltläufigkeit in den Dienst der Kultur [...] des ganzen Landes stellen.“³

Ganz in diesem Sinne gehe ich als Autor der UNESCO-Anträge davon aus, dass der Erfolg des UNESCO-Welterbe-Eintrags uns sowohl Grund zur Freude als auch erneuter Anlass zu weiterem Engagement für „unser“ Instrument sein kann. Das gilt nicht nur für die Kirchen als Förderer der Orgelkultur, sondern auch für öffentliche und private Sponsoren sowie v.a. auch für die Politik, gegenüber denen immer wieder die Karte des UNESCO-Eintrags als zusätzlicher Trumpf gespielt werden darf. Denn alle Initiativen um die Orgel verdienen weitreichende Unterstützung, sind sie doch im Sinne der UNESCO-Definition erlebbares Zeugnis alten und neuen Wissens, Könnens und Weitergebens – und das seit fünfzig Generationen.⁴

3 Richard von Weizsäcker, Ansprache bei der Entgegennahme der von Ruth Zechlin u.a. übergebenen Denkschrift „Kultur in Berlin“ im Schloß Bellevue am 11. September 1991, veröffentlicht am 28. März 2000 auf Welt24, <https://www.welt.de/print-welt/article509229/Kultur-sichert-Ueberleben.html>; vgl. Neues Deutschland, Ausgabe vom 12. September 1991, vgl. <https://www.neues-deutschland.de/artikel/323937.denkschrift-fuer-erhalt-der-berliner-kultur.html>.

4 Vgl. Orgelbau und Orgelmusik, in: Wissen. Können. Weitergeben. Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe, hrsg. von der Deutschen UNESCO-Kommission, Bonn 2017, S. 85; ständig aktualisierter Eintrag mit Präsentationsfilm und Artikelserien auf der website der Deutschen UNESCO-Kommission: <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/bundesweites-65> und <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/orgelbau-und-orgelmusik>.

Prof. Dr. Michael Gerhard Kaufmann



unterrichtet an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg Musikwissenschaft und leitet die Aus- und Fortbildung von Orgel- und Glockensachverständigen.

Er ist Orgelsachverständiger für die Badische Landeskirche und für die Erzdiözese Freiburg, Künstlerischer Leiter der Konzertreihe „Orgel-Welten“ der Stiftungsverwaltung Freiburg (Adelhauserkirche), Moderator beim Südwestrundfunk (SWR 2), Autor und Herausgeber von Publikationen zur Orgel und erstellte die Anträge zur Aufnahme von „Orgelbau und Orgelmusik“ in die UNESCO-Listen des immateriellen Kulturerbes der Bundesrepublik Deutschland und der Menschheit (Eintrag 2014 bzw. 2017).

Konzerttätigkeit als Organist, Aufnahmen auf Ton- und Bildträgern, für Rundfunk und Fernsehen; Mitglied des Präsidiums der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD).

Chorreise nach Frankreich 2018

Amitié franco-allemand

Als der Badische Kammerchor zusammen mit der Heidelberger Kantorei am 9. November 2018 zu seiner vorerst letzten großen Konzertreise aufbrach, ahnte niemand, welche tiefen Eindrücke mit ihr verbunden sein würden, besonders nach den sehr zähen und sich über mehrere Monate erstreckenden Verhandlungen mit den infrage kommenden Veranstaltern. Dass Frankreich für deutsche Chöre ein nicht ganz leichtes Pflaster ist, zeigte sich schon bei der ersten Unternehmung dieser Art im Jahr 1990, als zwei der drei geplanten Konzerte extrem schlecht besucht waren. Also war man auch diesmal mit gemischten Gefühlen aufgebrochen.

Da ich selbst die Aufgabe der Logistik übernommen hatte, stand ich bei allen organisatorischen Unwägbarkeiten natürlich besonders unter Strom. Und das ging schon gleich bei der Abfahrt mit dem gemieteten Bus los: Natürlich waren nicht alle Studierenden am vereinbarten Abfahrtsort. Ein besonders mit morgendlichem Tiefschlaf gesegneter Student (Name: unbekannt) musste noch per PKW eingesammelt werden und unterwegs zusteigen. Danach ging die Fahrt in Richtung Südwesten sehr glatt vonstatten. Alle waren guter Dinge und freuten sich auf »la vie en France«. Avignon war unser erstes Ziel – aber in der Schlussphase gar nicht so leicht zu erreichen. Das Navi unseres Busfahrers führte uns kurz vor Erreichen der altherwürdigen Stadt mit ihrer weltberühmten Brücke und dem nicht minder bedeutenden »Palais des Papes« zunächst in die Niederungen bäuerlicher Kultur mit ihren busunfreundlichen Feldwegen. Nach dem dann unausweichlichen »es geht weder vor noch zurück« befreite eine zufällig umherirrende Polizeistreife uns ganz freundlich aus der misslichen Lage.

An unserem Quartier angekommen, war nach Zimmerverteilung und Abendessen aller Kummer verflogen. Am nächsten Morgen dann: ein grandioser Blick auf Avignon und den dahinter im Dunst sich abzeichnenden (zumindest für Rennradfahrer*innen) legendären Mont Ventoux. Der Vormittag war dann für eine Besichtigung des Stadtteils Villeneuve, in dem unser Gästehaus lag, vorgesehen. Unter der fachkundigen und überaus freundlichen Führung von Christian Martin, der sich als ebenso Avignon-kundig wie Heidelberg-affin erwies, erkundeten wir die Ruinen des alten Kartäuserklosters, den Turm Philippe des Schönen und erfreuten uns immer wieder an der wunderschönen Aussicht auf die Stadt und den Papstpalast.

Nach einer nachmittäglichen kurzen, aber intensiven Probeneinheit, bei der noch vier französische Sängerinnen und Sänger zum Chor stießen, ging es dann zum ersten Konzertort, der »Église Saint-Martial«, einem, wie es so schön auf französisch heißt: »Temple protestant«. Chor wie Dirigent waren natürlich extrem angespannt, war das doch der erste Auf-



Noten im Gepäck



Probe in Avignon



Touristisches Programm



Konzertbesuch beim Auszug des Chores in Avignon



„Maison de Heidelberg“ in Montpellier

tritt mit diesen äußerst anspruchsvollen Werken: Johann Sebastian Bach »Komm, Jesu, komm«, Johannes Brahms »Fest- und Gedenksprüche«, Francis Poulenc »Figure humaine«. Doch es handelte sich dabei nicht um irgendein ambitioniertes A-cappella-Programm, es stand unter dem Motto »Fin des guerres« und war im Zusammenhang mit der 6. Heidelberger Summer School 2017 entstanden, die unter dem Thema »Kriege beenden« stand.

Ein wichtiger Aspekt unserer Frankreichreise war somit auch ein dezidiert politischer. Sie wurde bewusst als Beitrag eines deutschen Ensembles zur Erinnerung an das Ende des ersten Weltkrieges 1918 geplant. Mein Mann Bernd moderierte die Programmfolge entsprechend und hob dabei die deutsch-französische Freundschaft besonders hervor. Natürlich standen sich im Konzert bewusst die in der Zeit deutsch-nationaler Pathetik entstandenen Fest- und Gedenksprüche und Poulencs während der Résistance komponierte Vertonung des Gedichts »Liberté« von Paul Eluard gegenüber – auf der einen Seite mit der Beschwörung des »stark Gewappneten, der seinen Palast bewahrt«, auf der anderen die litaneiartige, wie ein einziger Sog sich entwickelnde Aufzählung der Gegenstände, die auf ein bestimmtes Wort geschrieben werden soll (»J' écris ton nom«), nämlich: Liberté. Man muss wissen, dass dieses Gedicht zum identitätsstiftenden Text geworden ist. Jedes Kind lernt ihn in der Schule kennen, er ist auf Marktplätzen eingraviert, es kennt ihn fast jede/r. Daher auch die überwältigende Begeisterung, ja Rührung, die nach dem Konzert mit Händen zu greifen war, darüber, dass ausgerechnet ein deutscher Chor, bestehend aus überwiegend jungen Leuten sich gerade dieses Stückes annahm. Der denkwürdige Abend klang dann bei einem Glas Rotwein in einer gemütlichen Kneipe unmittelbar am geheimnisvoll erleuchteten Palais du Pape aus.

»J' écris
ton nom«

Nach diesem tollen Auftakt ging es dann anderntags weiter nach Montpellier, der Partnerstadt Heidelbergs, und mit ihr zusammen eine universitäre Weltstadt – nur eben beträchtlich älter! Sie verbindet großstädtisches Flair mit dem Charme unzähliger kleiner Gassen und Plätze. Ein lauer Wind machte überdies deutlich: wir sind im Mittelmeerraum, und der fühlt sich im November anders an als in Germanien. Eine Stadtführung u. a. mit Besichtigung des »Maison de Heidelberg« war natürlich auch hier obligatorisch. Außerdem wartete auf Chor und Dirigent am nächsten Tag ein straffes Programm: Ab 6:30 Frühstück, danach 7:30 Einsingen im Hotel, 8:00 Fahrt zum Place de la République; 8:30 Stellprobe, 10:00 offizieller Festakt zum 100-jährigen Jubiläum des Kriegsendes 1918, ab 11:30 Singen im Gottesdienst der protestantischen Kirche, 13:00 Mittagessen auf dem Place de la Comédie (dem »Ei«), 15:00 Probe im Temple Maguelone, 17:00 Konzert, danach ausgiebiges »Nachseufzen« in einem gemütlichen Restaurant oder am Strand.

Dass ausgerechnet ein deutscher Chor anlässlich der für Frankreich bedeutenden offiziellen Gedenkfeier zum Ende des 1. Weltkrieges sang – und dazu noch den französischen Identifikationstext »Liberté« – darf als absolut singulär angesehen werden und erfüllte uns mit großer Dankbarkeit. Über tausend Menschen drängten sich dicht an dicht auf dem zentralen Platz. Der Chor wurde ein wenig verstärkt und klang wunderbar homogen und mitreißend. Oberbürgermeister Philippe Saurel dankte

Badischer Kammerchor und Heidelberger Kantorei singen beim Festakt zum 100-jährigen Jubiläum des Kriegsendes 1918 auf dem Place de la République Montpellier.



Konzertplakat in Montpellier



François Bergouignan (Pfarrer), Nadine Gruner (Maison de Heidelberg) und Bernd Stegmann



den Heidelbergern herzlich für diese Hymne an die Freiheit unter freiem Himmel. Dass dieser lange Tag, in dessen Verlauf dem einen oder anderen während des Gottesdienstes schon die Augendeckel etwas schwer wurden, ein derart fulminanter Abschluss bereithielt, war eigentlich ein kleines Wunder. Vielleicht kam hier mehreres in glücklicherweise zusammen: Der unglaublich gute Besuch (ca. 500 Zuhörer strömten in die Kirche), die exzellente Akustik des Raumes, das Gefühl, jetzt noch einmal alles geben zu müssen und vielleicht spielte auch eine gewisse Rolle, zu wissen: Das wird das letzte Konzert von Bernd mit seinem Badischen Kammerchor sein. Wie auch immer – es war eine unglaublich dichte Performance, die da auf die Zuhörerschaft einwirkte. Die Begeisterung war dementsprechend überwältigend. Die vielleicht schönsten Kommentare kamen von den französischen Gastsängerinnen: »Eine solche Aufführung von Poulencs »Figure humaine« ist in Frankreich schwerlich zu hören«, und: »das Französisch war perfekt!« Wer hätte das gedacht, nach den zahlreichen Diskussionen bezüglich der Feinheiten der französischen Sprache. Besonders tief bewegte sie, mit einem deutschen Chor dieses Stück an diesem denkwürdigen 11. November gesungen zu haben – so sieht wohl wirkliche Freundschaft aus.

Einigermaßen erschöpft, doch voll von den noch lang nachklingenden Erlebnissen traten wir dann am Montag die Heimreise an. Hier gab es glücklicherweise keinerlei Zwischenfälle (außer den, dass uns auf einer der französischen Raststätten eine Einheit der Fremdenlegion begegnete, was uns nach all dem Paix-Gesang ahnen ließ, dass das Militärische uns wohl noch eine Weile begleiten wird. Am frühen Abend waren wir, die 60 Leute, von denen tatsächlich niemand verloren gegangen war, wieder wohlbehalten in Heidelberg.

Am Schluss diese Reiseberichtes muss ich aber unbedingt noch dies erwähnen: Ohne die wirklich hervorragende Unterstützung von Nadine Gruner, die das Maison de Heidelberg, also die eigentliche Nahtstelle von Heidelberg und Montpellier, leitet, wäre diese schöne Reise so nicht möglich gewesen. Sie hat im Vorfeld vieles möglich gemacht und organisiert, uns vor Ort ganz hervorragend betreut und auch danach den freundschaftlichen Kontakt gehalten.

von Andrea Stegmann

HfK-Choristen singen in der Berliner Philharmonie

There was a Child

Im Mai 2019 konnten acht HfK-Studierende mit Sänger*innen des Heidelberger Anglistenchors einem eindrucksvollen Projekt beiwohnen. Zehn Chöre, die zuerst getrennt probten (für uns hieß das ein Probenwochenende und zwei weitere Proben unter Leitung von Jan Wilke in Heidelberg) und schließlich in Berlin zusammengeführt wurden, führten in der voll besetzten Philharmonie das groß angelegte zeitgenössische Werk „There Was A Child“ auf.

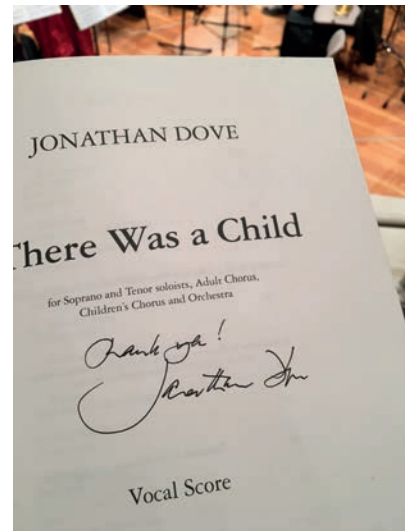
Der Brite Jonathan Dove komponierte das 9-sätzig Stück, das in unterschiedlichen Gedichten liebevoll erzählt, welche unterschiedlichen Emotionen beim Heranwachsen eines Kindes zu beobachten sind.

Die Leitung des Konzerts lag bei Simon Halsey (Birmingham), einem prägenden Lehrer Jan Wilkes. Unter den teilnehmenden Chören sang außerdem der Kinderchor Cantus Juvenum Karlsruhe unter Leitung von HfK-Absolvent und -Dozent Peter Gortner.

Es lohnt sich sehr, die weiterhin kostenlos zugängliche Aufzeichnung in der Digital Concert Hall der Berliner Philharmoniker anzusehen und anzuhören.

Vielen Dank an Jan Wilke für diese einmalige Gelegenheit und die Vorbereitung dafür!

Einmal in Berlin, kamen außerdem Song-Yi Lee, Matthias Berges, Jan Wilke und Christoph Bornheimer von der HfK in einem Radiointerview der Sendung „Einstand“ im Deutschlandfunk Kultur zu Wort.



von Matthias Berges



Lichtinstallationen tauchen den großen Saal der Philharmonie schon hier bei der Generalprobe ins rechte Licht

Quo vadis?

Schnell sprach es sich herum, dass Prof. Dr. Mautner eine von ihm geführte Exkursion anbietet. Noch schneller war die dafür in Umlauf gebrachte Liste gefüllt. Dies lag sicher nicht nur an den hochinteressanten Bauwerken, die es zu sehen gäbe, nein, auch die Option, dem nahenden Herbst ein klimatisches Schnäppchen zu schlagen, sorgte für eine gewisse Aufbruchseuphorie. War es dort doch fast ständig so warm wie bei uns acht Wochen lang zuvor, aber das wusste zum Zeitpunkt der Anmeldung natürlich niemand.

Unsere aus 20 Teilnehmern bestehende Gruppe startete zentral vom Heidelberger Bahnhof, machte einen kleinen Zwischenstopp in München um dann den Nightliner nach Rom zu nehmen.

TAG 1: ANKOMMEN UND SPAZIERENGEHEN

Mit nur 40 Minuten Verspätung – für italienische Verhältnisse und österreichischer Züge geradezu sensationell, wie wir auf der Rückreise erleben konnten – kamen wir wohlbehalten, aber doch etwas gerädert, an. Ticketkauf, Metro erfahren, Hoteleinchecken und los ging's zu einem kleinen Erkundungsspaziergang. Dass dieser dann doch etwa sieben Stunden dauerte und manche Schrittzähler auf über 14.000 Schritte kamen, minderte den Elan unserer hochkompetenten Stadtführung nicht im Geringsten. Im Gegenzug konnten wir das Forum Romanum, das Colosseum, den Titusbogen sowie den Circus Maximus als besichtigt auf unserer Liste abhaken.

TAG 2: VATIKAN

8:30 Uhr, Marsch Richtung Vatikanische Museen, die ja mit nur 20-minütigem Fußmarsch locker zu erreichen waren. Prof. Dr. Mautner hatte zuvor online eine Gruppenreservierung organisiert, was sich schon beim Anblick der über 200 m langen Warteschlange für Nichtticketbesitzer als sehr beruhigend erwies. Ca. 30.000 Besucher pro Tag besuchen die Museen. Die hier ausgestellten Exponate waren umwerfend, sei es in Form von Skulpturen, Bildern, Fresken, Artefakten und der Raumgestaltung. Beeindruckend auch ihre Anzahl, die wahrscheinlich für mindestens zehn große Museen gereicht hätte. Man war erschlagen von den Exponaten, den Menschenmassen, der zunehmenden Wärme – was sind schon dreiunddreißig Grad nach diesem Sommer – und der zurückgelegten Wegstrecke. Nach kurzem Intermezzo per Pedes gelangten wir an den Petersdom. Hier war die Wartezeit mit nur 25 Minuten (inklusive Sicherheitscheck) ein Kinderspiel, auch wenn es auf dem Vorplatz an Schatten mangelte. Einige Teilnehmer wagten sich auch noch auf die 168 m hohe Kuppel und konnten den Blick über die Stadt genießen.

Zur Komplettierung unseres Bildungshungers gab es noch Teil 1 des Hollywood-Epos' „Quo Vadis“ aus dem Jahr 1951 im spontan organisierten Freilichtkino auf der Hotelterrasse im fünften Stockwerk. Wir stellten leichtere historische und modische Ungenauigkeiten fest, Chips und Getränke wurden stilecht gereicht.



Angekommen in der Casa Valdese, dem Gästehaus der Evangelischen Kirche in Rom



Fußmarsch hinter Reiseführer Martin Mautner, im Hintergrund der Tempio Valdese



Unsere Reisegruppe im Ausgrabungs-
gelände des antiken Hafens Roms

TAG 3: OSTIA

Nach einer gemütlichen, rund 40-minütigen S- und Metrofahrt kamen wir im antiken Ostia an. Ein echtes Highlight, da Ostia nach Pompeji die zweitgrößte antike Ausgrabungsstelle in Italien ist. Wir wurden nicht enttäuscht! Die damals rund 60.000 Einwohner zählende Stadt war aufgrund des Tibers nach und nach aufgegeben worden und bot einen überwältigenden Einblick in das römische Alltagsleben: Von der Luxusvilla bis zum – wohl unter sozialem Wohnbau hergestellten – dreistöckigen Mehrfamilienhaus, von der Bäckerei bis zum Schnellimbiss und von der marmornen Gemeinschaftstoilette bis hin zur Therme war alles zu sehen. Besonders beeindruckten uns eine private Kapelle, das sehr gut erhaltene Theater und ein antikes, der DHL Konkurrenz machendes Schiffs- und Großhandelsterminal.

Da wollten wir unbedingt mehr, ... Meer! Etwas erschöpft, gönnten wir uns den Lido von Rom. Leider war der Zugang zum Meer, wie typisch für ganz Italien, doch etwas eigen. Auf rund 5 km Privatstrand kommen ca. 5 m freier Zugang. Ein angenehm warmes Bad im Mittelmeer entschädigte uns für alle Mühen des Tages, hatten wir doch schon gute 12 km zu Fuß zurückgelegt. Das Essen schmeckte besonders gut und auch Quo Vadis' zweiter Teil passte sehr gut zur morgigen Tagesplanung: den Katakomben.



Erfrischender Schatten in alten
Gemäuern Ostias

TAG 4: KATAKOMBEN – QUO VADIS

Aufstehen, frühstücken, Rucksäcke packen, das alles läuft jetzt mit planmäßiger Routine. Punkt 9:00 Uhr sind wir in Bewegung Richtung Santa Maria Maggiore. Das Wetter meint es auch gut mit uns, es sind kühle 25 Grad gemeldet und erstmals brauchen wir keine starke Sonnencreme. Die Kirche ist beeindruckend, wie alle bisher besichtigten, nur dass die Masse des Goldes an der Decke wohl gewaltig sein muss. Es folgte ein Abstecher nach Santa Prassede. Nach geduldigem Warten dürfen wir in einem Seitenschiff singen, ein einzigartiges Erlebnis in diesen bedeutungsvollen Räumen. Auf ging's zur nächsten Station, diesmal per Bus. Busfahren in Rom ist wiederum sehr einfach: Man erfährt, dass es zwischen 5:30 Uhr und 23:45 Uhr Busverkehr gibt, mehr aber auch nicht. Also warteten wir und tatsächlich, nach gut 40 Minuten kam der Bus. Eine nicht ganz einwandfrei funktionierende Tür bremste den Zeitplan

etwas, sodass wir zwei Minuten nach 12 an der Katakombe San Callisto eintrafen. Leider werden hier Tickets nur bis Punkt 12:00 Uhr verkauft. Die zwei Stunden bis zur erneuten Schalteröffnung nutzten wir zu einem kleinen Spaziergang zur Kirche Quo Vadis. Laut dem dort „original“ vorhandenen Fußabdruck von Jesus war uns klar, dass Gottes Sohn mindestens Schuhgröße 45 haben musste.

Erwärmt kühlten uns die Katakomben auf angenehme 14 Grad herunter. Wir staunten nicht schlecht, als wir erfuhren, dass das gut dreißig Hektar große Gebiet bis 20 m in die Tiefe geht und 250.000 Gräber beinhaltet. Wir konnten leider nicht alle besichtigen.

Wieder im Bus stand San Giovanni in Laterano auf dem Programm. Für viele von uns eine der schönsten Kirchen. Weiter ging es zum Trevi-Brunnen. Offenbar hatten die Vatikanischen Museen zu, so dass alle Besucher jetzt hier waren, so unser Eindruck. Vorbei an Geschäften mit unbezahlbaren Waren, der Spanischen Treppe und der Piazza del Popolo ging es zurück zum Hotel. Der letzte Abend wartete und es galt noch, landestypische Spezialitäten in Bier- und Weinform zu verkosten.

TAG 5: ROM AUF EIGENE FAUST

Auch die schönste Reise hat einmal ein Ende, so auch die unsrige. Nach gemütlichem Frühstück und anschließender Zimmerräumung gab es die Möglichkeit zu individuellen Unternehmungen oder eines kleineren Besichtigungsprogramms unter Martin Mautners Führung. Die Gruppe wurde zu Grüppchen, die ganz Rom unter verschiedenen Aspekten eroberten, teils durch den Besuch des Musikinstrumentenmuseums, teils durch ausgiebiges Bummeln und Treibenlassen durch Märkte und Einkaufsstraßen. Mindestens zwei Eisdielen – darunter selbstverständlich die weltberühmte Eisdielen „Giolitti“ – sorgten für eine ausreichende Versorgung. Schnäppchen und Souvenirs erleichterten den Geldbeutel. Ein Glück, dass unsere Rucksäcke schon vor dem Stadtbummel ziemlich voll waren.

Um 17 Uhr machten wir uns Richtung Bahnhof Termini auf, bunkerten noch Proviant für die Fahrt und entfernten uns mit flauen Gefühlen von der ewigen Stadt, die uns so eindrucksvolle Bilder und Begegnungen geschenkt hatte. Ach ja, wie war das noch mit der Pünktlichkeit österreichischer Bahnen in Italien? Hatte da nicht einmal irgendwann einer den Krieg verloren?

von Gerd-Peter Murawski



Menschenmassen rund um den Trevi-Brunnen



Nachtreffen mit Rotwein und Bilderschau im Chorsaal der Hochschule

Pfeifen an der Nordsee

von Dichtung, Wahrheit und Stilkopien im Stylus fantasticus

Wir schrieben das Jahr 2018, als im Zenit der späten Augustsonne eine Gruppe Heidelberger Studio-si gemeinsam mit ihrem Begleiter Christoph Bornheimer aufbrach, dem Berchtesgadener Land exakt diametral entgegengesetzt, hinter Deichen und einigen Schafen die wohl ältesten und historischsten Orgeln der Nation, womöglich der ganzen Erde, zu erkunden.

Viele Stunden an minutiöser Planung waren erforderlich, um die wertvollen Instrumente auszu-machen sowie Unterkünfte und Logistik im fremden Terrain sicherzustellen. Und viele Stunden intensiver Beschäftigung mit den Orgeltabulaturen der alten Meister wurden allen Beteiligten ab-verlangt, um die Literatur und die Muttersprache der eigentümlichen Instrumente zu erlernen. Und so konnte die Gruppe gespannt einer bis ins kleinste Detail organisierten Exkursion entgegengetreten; so gut durchorganisiert, dass nach verfrühter Ankunft am ersten Zielort sogar noch etwas Zeit blieb, sich mit einer Tasse des ostfriesischen Nationalgetränkes zu stärken, welches auf landestypische Weise entweder in zu Teehäusern umfunktionierten alten Mühlen oder italienischen Eiscafés serviert wird.

Vom regenerierten Koffeinhaus-halt belebt, war für den Rest des langen Tages Zeit, die historische Arp-Schnitger-Orgel der Georgs-kirche sowie das Organeum in

Weener zu besichtigen und unter der Führung von LKMD Winfried Dahlke die reiche Sammlung aus über 30 historischen Tasteninstru-menten auszuprobieren.

Der nächste Tag startete früh bei Sonnenaufgang. Ziel war die Or-gellandschaft der Krummhörn, der westlichsten Region im nörd-lichen Ostfriesland. Wurde bei der Erschließung dieser Landschaft

gel bauen zu lassen. Nachdem das wertvolle Instrument von Meister Harmannus aus Groningen aufge-stellt wurde, dienten nicht weniger als zehn der fettesten Rinder der Rysumer Bauernschaft als Lohn des Baumeisters, welche nach Überfahrt auf die andere Emsseite durch eine Häuptlingsdelegation übergeben wurden. Gab es zu ka-tholischer Zeit noch keinen Ge-



Manuel Knoll an der Schnitger-Orgel in Weener

durch Deichbau bereits streng auf die namensgebende Form des Krummhorns geachtet, so verweist diese noch heute auf die lange mu-sikalische Tradition ihrer Bewoh-ner.

Nach Überquerung der Ems fan-den sich alle am äußersten Ende des deutschen Festlandes in Rysum ein, einem kleinen ostfriesischen Bauerndorf, dessen wohlhabende Bevölkerung sich bereits gegen 1440 dazu entschied, eine neue Or-

meindegesang, den die Orgel füh-ren konnte, so war sie dennoch ein weithin strahlendes Symbol des wirtschaftlich aufsteigenden Bau-erntums im kleinen Rysum, das sich mit dem Bau der Orgel zum führenden Wirtschaftsmotor ent-wickelte und dessen Auswirkun-gen bis nach Groningen und den Harz strahlten, von wo das Blei für die Pfeifen geliefert wurde. Umso bemerkenswerter, dass vier der sieben Orgelregister mehr als ein



Die Orgel der Rysumer Kirche, eine der ältesten spielbaren Orgeln der Welt

halbes Jahrtausend ohne tief greifende Änderungen überstanden haben und so als Teil einer der ältesten Orgeln der Welt wohl schon von Jan Pieterszoon Sweelincks Urgroßvater vorgefunden werden konnten.

Die weiteren Stationen des Tages waren die Stadt Norden, Marienhafe – etwas südlich von Norden – sowie Dornum. Nach kurzem Zwischenhalt am wahrhaft schiefsten Kirchturm der Welt empfing uns Kantor Thiemo Janssen, Schwager eines renommierten Heidelberger Improvisations- und Tonsatzprofessors, in St. Ludgeri zu Norden zur Vorstellung der zweitgrößten erhaltenen Schnitger-Orgel Deutschlands. Die extravagante Aufstellung des Werkes mit singular abstehendem Pedalturm ist einzigartig und weist durch die bewusst provozierte Emanzipation der Asymmetrie bereits weit hinaus zu Prinzipien moderner Kunst und Architektur.

In den beiden folgenden Orten stehen Orgeln des Schnittger-Lehrlings Gerhard von Holy, die als späte Zeugen des norddeutschen Barocks dessen vielseitiges Repertoire wiederzugeben verstehen. Eine Besonderheit der vollständig erhaltenen Marienhafer Orgel ist der auf die Bewegung der Manubrie reagierende Tremulant, dessen

Ursprünglicher Zweck vermutlich einer besonders expressiven Darstellung lyrischer Stücke diene. Dies zeigte sich nach dem Fund der Abschrift einer alten Hamburger Tabulatur mit einem Fragment des Werkes „König der Löwen“ neben dem Orgelgehäuse, welches möglicherweise zu Hochzeiten aufgeführt wurde und durch den besonderen Tremulanten eine überaus plastische und noch heutige Ohren überzeugende Expressivität erhält. Auch die etwas größere Dornumer Holy-Orgel weist mit dem original erhaltenen „Nashorn 3 Fus“ ein besonders exotisches Register auf. Jedoch handelt es sich bei genauem Hinhören lediglich um die gewöhnliche, dennoch schön intonierte Quinte des Hauptwerks. Der Legende nach geht die Namensgebung auf einen recht großen Organisten zurück, der nach Anbau des groß besetzten Pedals durch Holy in 1711 zwar viel Freude an der neuen Gravität hatte, sich jedoch nun andauernd seine Nase am niedrigen Aufbau der Pedaltürme anstieß. Um seinem Leiden Rechnung zu tragen, fertigte der findige Orgelbauer kurzerhand ein neues Registerschild an, welches den Organisten fortan stets daran erinnerte, bei Verlassen des Spieltischs sein Haupt einzuziehen.

Zwischen den Orgelbesichtigun-

gen gab es stets genügend Möglichkeiten des Schwarzteeekonsums in alten Mühlen oder zum Anschauen der verwinkelten ziegelsteinernen Ortskerne. Und am Ende dieses anstrengenden, doch eindrucksvollen Tages konnte das Gesehene bei zahlreichen Pellkartoffeln, Matjes sowie lokalen Getränken Revue passieren werden.



Registerbezeichnung in Dornum

Der dritte Tag diente der Überfahrt ins Alte Land nach Stade. Nach Verlassen der ostfriesischen Unterkunft besuchten wir zunächst die Orgelwerkstatt von Hendrik Ahrend in Leer, der wie sein Vater schon durch perfekte Restaurierungen der historischen Instrumente einen großen Namen erlangte. In seiner Werkstatt gab der Orgelbaumeister einen kurzen und spannenden Einblick in seine Arbeit und seine Prinzipien. Auf dem weiteren Weg machten



In der Orgelwerkstatt Ahrend (v.l.n.r.): Song-Yi Lee, Christoph Bornheimer, Viktor Schmidt, Johannes Merkle, Christian Karl, Matthias Berges, Lea Krüger, Hendrik Ahrend, Hella Heidemann, Sun Kim, Manuel Knoll

wir zudem noch Halt bei zwei Orgeln aus der Mitte des 18. Jahrhunderts in Reepsholt und Remels, um den norddeutschen **Stylus fantasticus** in seine Bestandteile zu zerlegen und improvisatorisch nun selbst Präludien und Toccaten entstehen zu lassen. Nach diversen Pedalsoli, *Durezza* und *Ligature* sowie typischen Figuren gelang gelegentlich gar die Ausführung einer ganzen Fuge und deren Pendant im ungeraden Metrum. Jedoch bestand gerade für einzelne Beteiligte absoluten Gehörs die zusätzliche Notwendigkeit, ihr gesamtes tonales Gedankenkonstrukt innerlich einen guten Semitonus nach oben zu transponieren, auf dass es während der Improvisation mit dem akustischen Resultat übereinkam, welches die im Chorton stehenden Instrumente lieferten.

Der zweite Teil unserer Reise widmete sich der alten Orgellandschaft des alten Landes rund um Stade. „Wie das Land, so seine Orgeln“, erzählte man uns in der Gegend um Jever, und so wurden wir neugierig. Wir kontaktierten Anna Scholl und Martin Böcker und ließen uns unter ihrer fachkundigen Begleitung die Instrumente zeigen, die man weiter südlich nur durch rasend

schnelle Einspielungen von Buxtehudes F-Dur-Toccaten oder dem Orgelkalender kennt, der in der HfK in ausgewählten Räumlichkeiten die Wand dekoriert.

Martin Böcker empfing uns warm und erklärte, nachdem er zunächst selbst konzertierte, die gänzlich unterschiedlichen Orgeln von St. Cosmae und St. Wilhadi. Daraufhin standen uns diese beiden Instrumente zur Verfügung und ermöglichten, gegebenenfalls nach Genuss eines Schluckes Orgelwein zur Verbesserung des improvisatorisch-kreativen Vorstellungsvermögens, die persönliche Beschäftigung mit ihnen in nächtlicher Kirche. Auch ein Rundgang durch die alte Stadt und ihren Hafen stellte sich bei Tag und Nacht als lohnenswert dar.

St. Cosmae war Schnitgers erstes großes Werk, welches er unter seinem Lehrmeister Berent Hus, letzter Verfechter der Springladen, aufstellte. Als Meisterstück musste auch Schnitger das Hauptwerk auf Springladen stellen – eine schreierische Höchstleistung, die die Registrierpraxis jedoch nicht einfacher macht, da die Spieler stets im Überblick haben müssen, welche Register arretiert werden müssen und welche nicht und zudem, über welcher Schulter sich nun

Krummhorn oder Sesquialter des Rückpositivs befinden. Weiterhin müssen sie die kurze Oktave beachten und dürfen im Pedal nicht C und D verwechseln.

Hingegen etwas bedienungsfreundlicher aber nicht charakterlos ist die Erasmus-Bielfeldt-Orgel von St. Wilhadi, die die 1736 durch ein Gewitter zerstörte zweite Orgel von Hus und Schnitger ersetzte. Mehr Grundstimmen, darunter Streicher und das fehlende Rückpositiv weisen bereits in Richtung eines sich wandelnden Zeitgeschmacks.

Neben den beiden historischen Orgeln in Stade selbst fuhren wir zudem nach Altenbruch sowie zu den Schnitger-Orgeln nach Lüdینگworth, Hollern, Steinkirchen und Oederquart. Die Fahrten führten durch flache, grüne Wiesenlandschaften mit Kühen und Schafen, zwischen denen sich gelegentlich kleine Ortschaften um alte Backsteinkirchen herum gruppierten. Die Tatsache, dass einzelne Wagenfahrer auf den langen geraden Straßen gelegentlich den Linksverkehr bevorzugen, lässt schon hin und wieder eine gewisse Nähe zu England verspüren.

Die genannten Orgeln baute Arp Schnitger allesamt in den 1680er Jahren in Folge seines großen Er-



An der Schnitger-Orgel in Oederquart: Christian Karl spielt, Martin Böcker hört zu und unterrichtet



Lea Krüger spielt an der großen Orgel der Hauptkirche St. Katharinen in Hamburg

folges in Stade. Doch da das alte Land wahrhaftig sehr alt ist, so gab es auch zu Schnitgers Zeiten dort bereits eine reiche Substanz noch älterer Orgelwerke, welche er sehr schätzte und fast immer, sofern es ihr Zustand erlaubte, in seine Neubauten integrierte. Damit zeigte er gleichzeitig großen Respekt gegenüber seinen Ahnen und fand als findiger Geschäftsmann außerdem einen Weg, weniger Pfeifen bauen zu müssen. Besonders in Lüdingworth, wo er mit besonders reich geschnitztem neuen Spieltisch und barrierefrei lesbarer Registerbeschriftung im Großdruck auftrumpfte, fügte er lediglich ein großes Rückpositiv sowie einige Mixtur- und Pedalpfeifen hinzu, sodass die bestehende Renaissanceorgel von Antonius Wilde aus 1598 in neuer Gestalt fast vollständig der Nachwelt erhalten blieb. Der erhaltene Spieltisch, der in puncto Designkunst später allenfalls noch von den Spieltischen des Leipziger Spieltischdesigners Ferdinand Porsche übertroffen wurde, diente bereits mehrfach als Vorlage bei der Rekonstruktion von weniger erhaltenen Werken. Ähnliches wie Schnitger vollbrachte später auch sein Kollege Klapmeyer, der, sicherlich durch Schnitgers Nachhaltigkeit beeinflusst, in Altenbruch nach Anbau eines Brustwerkes ein Sammelsurium älterer Werke bewahrte, die noch Material aus 1497 erhielten. Unter Weisung von Anna Scholl und Christoph Bornheimer erklangen hier authentisch Werke von Sweelinck bis Lübeck bei geöffnetem Fenster.

Weniger Glück hingegen hatte Schnitgers Orgel in Oederquart, die zwar noch über Gehäuse und sämtliche Prospektpfeifen verfügte, da sie nie zu Kriegszwecken eingefordert wurden, ansonsten aber durch Umbaumaßnahmen vollständig verloren ging. Erst seit Rowan West vor wenigen Jahren das gesamte Innere rekonstruierte und einen neuen Spieltisch unter Verwendung des sogenannten Lüdingworthers Designs schnitzte, ist die originale Klangpracht wieder zu erleben. Dabei ließ er unter Verwendung neuester Erkenntnisse jedes einzelne Register aus Schnitgers Disposition wieder auferstehen, inklusive der Zungen, Mixturen, sowie des Terzians und der Oederquart, einer besonderen alternierenden Quartsextzimbel, die, solistisch eingesetzt, abwechselnd Grund- oder Quartsextakorde in hoher Lage erklingen lässt. Das Resultat war durchweg überzeugend und bis auf die angemessene Leichtgängigkeit und ausgewogene Regulierung der Tasten überaus authentisch zu spielen. Voller Eindrücke über neu gewonnene musikalische Ausdrücke verließen wir das alte Land wieder in Richtung Hamburg. Nach abschließendem Besuch der großen rekonstruierten Schnitger-Orgel in St. Katharinen, wo sich schon Bach seinerzeit mit eindrucklicher g-Moll-Fuge bewarb, ließen wir die Reise im Hof der Elbphilharmonie ausklingen.

von Christian David Karl

Mit den Ohren sehen und den Augen hören



Zsolt Gárdonyi spielt im Orgelsaal der HfK umringt vom Kursteilnehmern und Maria Mokhova (rechts)

An der HfK fand in diesem Jahr ein Interpretationskurs mit Werken von Prof. Dr. h.c. Zsolt Gárdonyi (*1946) statt. Das Wochenende vom 7.-9. Februar 2020 beinhaltete neben der interpretatorischen Arbeit mit dem Komponisten auch einen Vortrag sowie die musikalische Gestaltung des Universitätsgottesdienstes und eines Abschlusskonzertes durch teilnehmende Studierende und bot vielfältige Einblicke in Werk und Musikauffassung von Zsolt Gárdonyi.

Im Vorfeld des Kurses hatten die teilnehmenden Studierenden die Möglichkeit, eine Vielzahl ausgewählter Chor- und Orgelwerke des Komponisten kennenzulernen und zu erarbeiten. Mit großem Engagement wurden sie dabei von den Organisatoren Maria Mokhova (Orgel), Christoph Bornheimer (Orgel) und Jan Wilke (Chorleitung) unterstützt. Letzterer ist zudem künstlerischer Leiter des Anglistenchors Heidelberg, der als chorischer Klangkörper fungierte.

Begonnen hatte das ereignisreiche Wochenende zunächst mit einem Interview des ungarndeutschen Komponisten. Christoph Bornheimer erfragte einige biografische Hintergründe. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die frühe musikalische Sozialisation Gárdonyis, insbesondere durch dessen Vater Zoltán Gárdonyi (1906-1986). Dieser war u.a. der einzige ungarische Hindemith-Schüler und ebenfalls als Professor an der von Franz Liszt gegründeten Musikakademie in Budapest tätig. Darüber hinaus leitete er dort die Abteilung für Protestantische Kirchenmusik. So begegnete Zsolt Gárdonyi bereits früh sowohl der Musik Johann Sebastian Bachs als auch Volksmusik ungarischer Tradition. Besonders prägend für ihn waren und sind außerdem spätromantische und impressionistische Klänge. Ein besonderes Augenmerk sei hier auf Komponisten wie Franz Liszt, Claude Debussy, Alexander Skrjabin oder Olivier Messiaen gelegt. Zudem inspiriert ihn der Klavierjazz.

Dass sich diese musikalische Vorbildung des Komponisten auch in dessen eigener Musik widerspiegelt, wurde im weiteren Verlauf des Abends deutlich: In einem Vortrag zum Thema „Beiträge zur Notenlesetechnik jenseits der Dur-Moll-Tonalität“ wurden neben Werken oben genannter Komponisten immer wieder eigene Orgelwerke als analytische Grundlage einbezogen. Zur Sprache kamen beispielsweise diverse Phänomene wie Enharmonik, skalare Darstellung, Skrjabins „Mystischer Akkord“ oder auch der „Alpha-Akkord“, der im Bereich der Distanzharmonik zu verorten ist.

Neben den oben angedeuteten musiktheoretischen Einblicken hinterließen bei mir persönlich zwei Erkenntnisse aus diesem Seminar nachhaltigen Eindruck: Die von Zsolt Gárdonyi genannte Improvisation als Impulsgeber für die Hin- und/oder Fortführung (s)eines Kompositionsprozesses – neben der Nutzung des Inneren Gehörs – und die synästhetisch anmutende Verknüpfung von auditiver und visueller Wahrnehmung von Musik. „Mit den Ohren zu sehen und den Augen zu hören“

sei nicht nur wesentliches Ziel eines jeden Musikstudiums, sondern auch eine erstrebenswerte individuelle Voraussetzung für eine Reihe weiterer musischer bzw. musikalischer Aspekte.

Im weiteren Verlauf des Wochenendes wurde mit sämtlichen Werken Gárdonyis in mehreren Kurseinheiten intensiv gearbeitet. Unter Anwesenheit des Komponisten konnten so neue technische, interpretatorische und musizierpraktische Ansätze gewonnen und etabliert werden, wobei auch musikwissenschaftliche Gesichtspunkte aufgezeigt und somit Zsolt Gárdonyis Wirken als Komponist, Musiktheoretiker und Kirchenmusiker in Personalunion entfaltet werden konnte. Der Orgelunterricht wurde hierbei in Kleingruppen realisiert, während Chor und Chorleiter zeitgleich arbeiteten – selbstverständlich räumlich voneinander distanziert! Das weitere gemeinsame Arbeiten mündete schließlich zunächst in die musikalische Gestaltung eines Universitätsgottesdienstes in der Peterskirche Heidelberg und wenig später in ein gelungenes Abschlusskonzert des Interpretationskurses mit Werken von Zsolt und Zoltán Gárdonyi. Darunter u.a. die „Trois Hommages à J. S. Bach, F. Liszt et M. Reger“ für Orgel solo oder „Der Mond ist aufgegangen“ in einer Bearbeitung für Chor. Der abschließende Beitrag „Erd und Himmel sollen singen“ wurde von Chor und Orgel gemeinsam musiziert.

von Till Otto

Zsolt Gárdonyi,

geboren 1946 in Budapest, studierte neben den Fächern Komposition und Musiktheorie auch Kirchenmusik und Orgel und wurde mit 34 Jahren Professor für Musiktheorie an der Würzburger Musikhochschule, nachdem er zehn Jahre als A-Kirchenmusiker in Wildeshausen (Oldenburg) tätig gewesen war.

Seine Orgelkonzerte, Meisterkurse und Gastvorlesungen führten ihn über die verschiedensten europäischen Länder bis in die USA und nach Kanada. Er erhielt 1979 den Bayerischen Kompositionspreis, im Jahr 2000 verlieh ihm die Reformierte Theologische Universität Debrecen die Ehrendoktorwürde. 2011 wurde Zsolt Gárdonyi für sein Lebenswerk mit der Verdienstmedaille der Republik Ungarn ausgezeichnet.



Nach dem Kurskonzert in der Peterskirche: Zsolt Gárdonyi, Maria Mokhova, Christoph Bornheimer und Jan Wilke inmitten von Anglistenchor, Dirigentinnen und Dirigenten, Organistinnen und Organisten

Orgelexkursion

Hoch erfreut über eine Einladung des Bezirkskantors der kleinen Stadt Schopfheim, KMD Christoph Bogon, machten wir uns auf die Reise ins Südbadische. Dort erwarteten uns in zwei nahe beieinander gelegenen Kirchen in der Schopfheimer Innenstadt zwei tolle historische Orgeln: ein Werk des Badischen Orgelbauers Stein aus dem Jahr 1768 in der „Alten Kirche“, 1974 von der Firma Fischer & Krämer restauriert und rekonstruiert, sowie eine restaurierte Voit-Orgel aus dem Jahr 1892 in der Schopfheimer Stadtkirche.

Vor Ort angekommen, wurden wir von Herrn Bogon freundlich empfangen und erhielten eine Führung durch die beiden evangelischen Kirchen Schopfheims mit ihren jeweiligen Orgeln. Besonders spannend war dabei der fakultativ mechanisch bedienbare Magazinbalg der Stein-Orgel, der von der Truppe sofort begeistert ausprobiert wurde.

Anschließend wurde jeder in 30-Minuten-Einheiten unterrichtet, immer abwechselnd an den verschiedenen Instrumenten. Im Laufe der Zeit konnte so jeder jeweils mehrere Unterrichtseinheiten an beiden Orgeln erhalten, um die Möglichkeit zu haben, beide Instrumente besser kennenzulernen. Für viele von uns war es die erste intensive Begegnung mit historischen Orgeln und dadurch eine sehr eindrückliche Erfahrung.

Die Zeiten, in denen man keinen Unterricht erhielt oder selbst übte, nutzten wir für den Austausch untereinander, gemeinsame Mahlzeiten, Schwimmbadbesuche, Spaziergänge und das ein oder andere Feierabendbierchen, sodass auch der gemeinschaftliche Aspekt nicht zu kurz kam. Alles in allem war diese Fahrt eine bereichernde und tolle Exkursion, die in diesem Format bestimmt eine Wiederholung findet.

von Noah Roloff



Carsten Klomp unterrichtet Paul Hafner



In der Stadtkirche Schopfheim: Professor Carsten Klomp, Kantor Christoph Bogon, Paul Hafner, San Sung, Noah Roloff, Ana Cho, Manuel Dahme, Takahiro Yamauchi, Yena Jeong

Streicher mit Abstand



Nachdem leider – wie so Vieles – pandemiebedingt die für ursprünglich Anfang Juni diesen Jahres geplanten Orchesterstudententage abgesagt werden mussten, konnten diese glücklicherweise durch Herrn Azumis Engagement in Zusammenarbeit mit Gregor Herrmann von der Mannheimer Kammerphilharmonie nachgeholt werden. In der Zeit vom 24.-27. September fanden intensive Proben an der Hochschule statt, die am Wochenende mit drei erfolgreichen Konzerten in Essingen (Dalberghalle), Ludwigshafen (Herz-Jesu-Kirche) und Kaiserslautern (Versöhnungskirche) abgeschlossen werden konnten.

Zu hören gab es Antonio **Vivaldis Vier Jahreszeiten** sowie sein **Konzert in G-Dur** für zwei Mandolinen. Die Violinistin Eva Dannowski (Kaiserslautern) sowie Anna Maria Bagger (Ettlingen) und Evita Schlander (Bad Bergzabern) im Mandolinenduo sind Preisträgerinnen des jährlich verliehenen Bruno-Herrmann-Preises für besonders erfolgreiche Teilnehmer des Landeswettbewerbs „Jugend musiziert“ aus der Pfalz. Als weiteres Werk wurde Felix **Mendelssohn Bartholdys VII. Streichersinfonie** in d-Moll gespielt.

Wir als Studierende und Dirigenten dieser Konzerte bedanken uns sehr herzlich bei Herrn Azumi und der Hochschulleitung, dass nach doch sehr vielem Umorganisieren die Orchesterstudententage möglich gemacht wurden. Es sind wertvolle Erfahrungen für uns auf dem Weg als zukünftige Kantorinnen und Kantoren, da ja meist unser alltägliches Tun eher im chorischen Bereich seinen Platz hat. Ebenso möchten wir der Kammerphilharmonie Mannheim für ihre stets engagierte und zugewandte Zusammenarbeit danken.

von Caroline Huppert

im linken Streifen dirigieren (v.o.n.u.):

Benedikt Schwarz, Sun Kim, Miriam Schulze, Alexander Albrecht (je einen Satz der Vier Jahreszeiten von Vivaldi)

Dominic Cerrito (Vivaldi Mandolinenkonzert G-Dur)

Matthias Berges, Caroline Huppert (Mendelssohn Streichersinfonie 7)

Nächstes Jahr auch mit der HfK

Die erste Ausgabe der Heidelberger Karg-Elert-Tage hatte es nicht leicht: Aufgrund der Pandemie musste mehrfach und tiefgreifend umgeplant werden. Umso mehr freut es mich, dass trotz alledem vier so hochkarätige Veranstaltungen tatsächlich stattfinden konnten und (für Pandemie-Verhältnisse) erfreulich gut besucht waren. Musikkenner wie Laien zeigten Begeisterung und Interesse für mehr.



Schon für dieses Jahr war eine enge Kooperation zwischen der **Karg-Elert-Gesellschaft e. V.** – die Veranstalterin ist – und der HfK vorgesehen. Da die Durchführbarkeit des Studienbetriebs lange ungewiss blieb, rücken diese Veranstaltungen (u. a. ein Hochschulchorkonzert, ein Orgelmeisterkurs und Konzert mit Stefan Engels, Vorträge und Studentenkonzerte) ins Jahr 2021. Diese 2. Heidelberger Karg-Elert-Tage finden voraussichtlich vom 15.-17. Oktober 2021 statt. Informationen hierzu finden sich zu gegebener Zeit unter www.hfk-heidelberg.de/karg-elert2021.

von Matthias Berges

Freitag, 16. Oktober 2020



19:30 Uhr | Christuskirche

Emotion und Fuge

Werke von Wunderlich, Schumann, Reger und Karg-Elert
Stefan Engels (Dallas), Orgel



Wie unterschiedlich sich historische Gattungen in der Romantik verselbstständigen, stellen u. a. Karg-Elerts Sonatine oder Regers Monologe unter Beweis.

Stefan Engels, Orgelprofessor und Begründer der Leipziger Karg-Elert-Festtage, spielt an der historischen Walcker-Orgel von 1903. Seine Gesamteinspielung der Orgelwerke Karg-Elerts findet international Beachtung.

Eintritt: 15 € / ermäßigt 10 €

Samstag, 17. Oktober 2020



11:30 Uhr | Heiliggeistkirche

Kunsthharmonium-Matinée

Werke von Karg-Elert, Lefébure-Wély, Mouquet, Saint-Saëns und Camillo Schumann
Joris Verdin (Antwerpen), Kunsthharmonium

Das Kunsthharmonium und Sigfrid Karg-Elert sind kaum voneinander zu trennen. Beide sind zu Unrecht Raritäten im heutigen Konzertbetrieb und dadurch umso hörenswerter.

Joris Verdin wird mit seinem Gang durch die Kompositionsgeschichte für das romantisch-expressive Instrument einige wichtige Komponisten vorstellen. Er spielt dabei auf seinem historischen Kunstharmorium des Pariser Fabrikanten Victor Mustel aus dem Jahr 1891.

Eintritt: 10 € / ermäßigt 5 €



20:00 Uhr | Jesuitenkirche

Stimmen der Nacht

Werke von Karg-Elert, Mendelssohn, Vierne u.a.
Johannes Geffert (Köln), Orgel

Ruhig, sanft, stürmisch, beängstigend ...

Wohl jeder Organist übt ab und zu des Nachts in „seiner“ Kirche und tritt in besonderen Kontakt mit den Stimmen der Orgel und des Raums.



Besonders plastisch werden diese in Louis Vierne's „Fantômes“ für Orgel und Sprecher. Des Weiteren erklingen Karg-Elerts „Stimmen der Nacht“ sowie romantische Bearbeitungen von Orchesterwerken und Stücken zum Abend.

Johannes Geffert, ehemals Orgelprofessor in Köln, spielt an den beiden Kuhn-Orgeln. Die strahlend weißen Wände der prächtigen Jesuitenkirche vermitteln mit Projektionen von Himmelskörpern passende Atmosphäre.

Eintritt: 15 € / ermäßigt 10 €

Sonntag, 18. Oktober 2020

10:30 Uhr | Friedenskirche

Karg-Elert, Bach und Reger

Evangelischer Gottesdienst
Maria Mokhova (Heidelberg), Orgel
Pfarrer Reinhard Mentz, Liturg

„Vor Regers Choralvorspielen schwenkten wir unsere Hüte. Bei Karg-Elerts Choralimprovisationen warfen wir sie vor Begeisterung in die Luft.“



Maria Mokhova, Konzertorganistin und Dozentin an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg, erschien jünger im Guinnessbuch der Rekorde mit ihrer Teilnahme am längsten Orgelkonzert.

Die Königin – und ihre Schwester

Wer sich neuerdings auf die Orgelbank der Klais-Organ in der Peterskirche setzt, wird rechts neben sich einen großen Bildschirm mit einer recht ungewöhnlichen Grafik bemerken. Außerdem fallen ein paar Veränderungen in der Optik unterhalb des Orgel-Notenbrettes auf. Beides hängt damit zusammen, dass aus der drei-manualigen Organ der Bonner Organbauwerkstätte Klais nun ein Dreifach-Instrument geworden ist.

Dafür wurden in den Sommerferien einige Umbauten an der Organ vorgenommen, wobei bei allen Planungen und Arbeiten immer darauf geachtet wurde, dass das eigentliche Instrument, also die Traktur (Verbindung Taste-Pfeife) und das Pfeifenwerk dieser spätneobarocken Organ unangetastet blieb. Trotzdem ist das Instrument nun deutlich bedienungsfreundlicher und vor allem deutlich größer geworden. Wie ist das möglich?

Auf der Empore der Peterskirche steht eine zweite Organ. Die Geschichte dieses Instrumentes ist im Großen und Ganzen (zumindest aus heutiger Sicht) traurig – wenn auch leider typisch. 1898 erbaute die damals berühmte Organbau-firma Walcker ein mit fast 70 Registern sehr großes Instrument für die Heidelberger Peterskirche. Diese bedeutende spätromantische Organ wurde im Jahr 1952 zum ersten Mal von der Firma Steinmeyer umgebaut und 1960 gleich ein weiteres Mal von der Organbau-firma Mann. Was dann noch übrig geblieben war, empfand man

wohl nicht mehr als besonders erfreulich und so ließ man (so sagte mir ein Zeitzeuge, der seinerzeit auf dem Instrument viel gespielt hat) die Organ mehr oder weniger verlottern bis 1984 ein neues Instrument der Firma Klais im hinteren Teil des Kirchenschiffs zu ebener Erde erbaut wurde.

Aus den Resten des Vorgängerinstrumentes baute die Firma Steinmeyer 1983 das Instrument, das seit spätestens 1984 ein Schatten-dasein führte und in das seit Jahrzehnten kein Cent mehr investiert wurde. Bis vor wenigen Jahren war dieses Instrument mit Einschränkungen noch nutzbar und ließ erkennen, was für ein wunderbares Werk dort einmal gestanden haben muss. Dann nahmen die Fehler und Unzuverlässigkeiten überhand und das Instrument konnte gar nicht mehr genutzt werden.

Das ist schon deshalb bedauerlich, weil die Emporenorgan schon wegen ihres akustisch viel günstigeren Standort – von der Empore aus beschallt sie gleichmäßig das ganze Kirchenschiff, was von hinten links naturgemäß nicht funktioniert – eigentlich eine echte klangliche Bereicherung der Peterskirche gewesen wäre. Und so entwickelte sich die Idee, dieses Instrument mit seiner elektrischen Traktur wieder zu beleben und womöglich von der Klais-Organ aus spielbar zu machen.

Nach vielen Jahren der Planung kam uns der Zufall zu Hilfe: Die Setzeranlage der Klais-Organ musste grundlegend erneuert werden und gleichzeitig wurden



Alt und alt, aber neu zusammen: Links die Klais-Organ und von unten anspielbare Emporenorgan. Fotos: Tine Wiech



Der bisherige Spieltisch der Klais-Organ, erweitert durch Terminal für die Registrierung der Emporenorgan. Foto:



mit Carsten Klomp am Spieltisch, rechts die neuerdings
mann



h Videomonitor, Setzeranzeigen und das neue Touch-
Mathias Balzer

Orgel-Finanzmittel für das *Haus der Kirchenmusik* (jetzt *Akademie für Kirchenmusik*) frei, welches die Peterskirche während seiner Ausbildungskurse intensiv nutzt. Und so konnten, ganz kurz bevor Corona allen Planungen und möglichen Beauftragungen ein Ende machte, zwei Vorgänge miteinander verknüpft und von unterschiedlichen Trägern finanziert werden:

» Die Klais-Orgel erhielt eine neue Setzeranlage der Firma Sinua. Diese ist kompatibel mit der Anlage der Schiegnitz-Orgel in Raum 16, d. h. die Dozierenden und Studierenden können mit dem gleichen Token die Setzeranlage beider Orgeln für sich personalisieren - und den Chip nebenbei noch als Türöffner zur HfK nutzen. Außerdem wurden sämtliche Manuale und das Pedal zusätzlich mit elektronischen Kontakten versehen, mit deren Hilfe sich ein neu angeschaffter Expander oder weitere Instrumente (wie z.B. die Emporenorgel) ansteuern lassen. Die Kosten hierfür wurden komplett von der Evangelischen Pflege Schönau übernommen, wofür an dieser Stelle ausdrücklich gedankt werden soll.

» Die Emporen-Orgel wurde ertüchtigt, d. h. noch nicht renoviert, sondern zunächst nur repariert und wieder ohne Einschränkungen spielbar gemacht. Zusätzlich wird in diesem 1. Bauabschnitt das Regal 8' durch eine 8'-Trompete ersetzt, damit die Orgel über ein tragfähiges Zungenregister verfügt und der Spieltisch auf der Empore um ein Manual ergänzt. Finanziert wurden diese Arbeiten aus dem Orgelfond der Akademie für Kirchenmusik, von der Universitäts-gemeinde an der Peterskirche, der Ursinus-Stiftung und aus Orgelbau-Fördermitteln der Evangelischen Landeskirche. Auch hierfür ein herzliches Dankeschön von Seiten der Hochschule und ihrer

Mitglieder.

Fehlt noch die Datenaustauschverbindung der beiden Instrumente. Da von der Klais-Orgel aus keinerlei Sicht auf den Altarraum der Peterskirche bestand, was nicht selten zu Pannen im Gottesdienst führte, musste hier Abhilfe durch Kamera und Bildschirm geschaffen werden. Zu diesem Zweck musste ohnehin ein Kabel von der Klais-Orgel auf die Empore gelegt werden und so konnte diese Kabelverbindung gleich so konzipiert werden, dass sie gleichzeitig als „Traktur“ der Emporenorgel dient. Das besondere an diesem Konzept liegt an einer in der Geschichte der Emporenorgel wurzelnden Eigenart: Da dies Instrument aus Resten der Vorgängerorgeln erbaut wurde, stehen die 16 Register, die sich bis auf die beiden Pedalregister allesamt hinter einem großen Jalousieschweller befinden, statt auf zwei oder drei auf vier Windladen, die allesamt einzeln angesteuert werden können. Die neue Setzeranlage macht es nun mit ihrem nahezu unendlichen Potenzial nicht nur möglich, sämtliche Register nach oben oder unten zu oktavierem (Super- bzw. Sub-Koppel), sondern ermöglicht es, dies auf allen drei Manualen und im Pedal gleichzeitig unterschiedlich zu tun. Man kann also z.B. ein 8'-Register im 3. Manual als 8', im 2. Manual stattdessen (oder zusätzlich) als 4' und im 1. Manual stattdessen (oder zusätzlich) als 16' zu spielen. Um diese Auswahl zu treffen, wird der zusätzliche Bildschirm mit seiner auf den ersten Blick etwas verwirrenden Schaltfläche benötigt. Diese neue technische Möglichkeit offeriert zugleich die Möglichkeit, den bisher einmanualigen Spieltisch auf der Orgelempore zu einem zwei-manualigen umzubauen, auf dem eine Begleitung von Chören oder auch der Gemeinde von nun an möglich sein wird.

Das klingt und ist auch alles sehr technisch, aber schon jetzt, während die Emporenorgel noch unrenoviert ist, lassen sich all diese Möglichkeiten nutzen und erweitern die klanglichen Möglichkeiten der Orgelanlage um ein Vielfaches. Dabei mischen sich die Instrumente im Raum ganz hervorragend und so verbinden sich

die klaren und strahlenden Klänge der Klais-Orgel vortrefflich mit den weichen und runden Farben der Emporenorgel und führen in der Peterskirche zu ganz neuen Hörerlebnissen und Aufführungsmöglichkeiten. Ergänzt werden diese durch den neu angeschafften Expander mit seinen originär elektronischen Klängen, die übrigens

aus einem vom Freundeskreis der HfK finanzierten Lautsprecher erklingen werden.

Am besten schauen Sie einmal in der Peterskirche vorbei und hören sich die neue Orgelanlage live an – oder probieren sie selbst aus.

von Carsten Klomp



Clara-Schumann-Soiree

*Abschlusskonzert des Liedseminars
am 20.07.2019*

*Leitung: Prof. Sebastian Hübner und
Kyeyoung Lim*

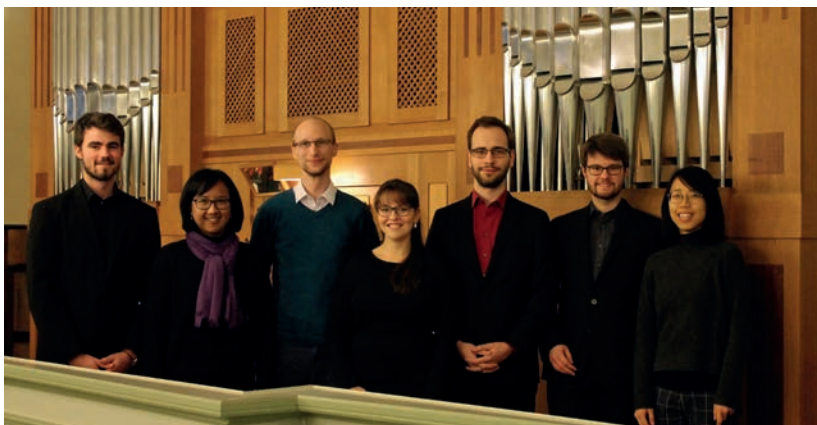
*v.l.n.r.: Prof. Sebastian Hübner,
Kyeyoung Lim, Johannes Merkle,
Jannick Hüffner, Julia Eppel,
Felicity Hotasina, Jun-Hwan Kim*



Orgelnacht zu Bachs Geburtstag

am 23.07.2019 in der Heiliggeistkirche

*v.l.n.r.: Christoph Bornheimer, Heilig-
geistkantor Christoph Andreas Schäfer,
Jannick Hüffner, Matthias Berges,
Clara Hahn, Christian Karl,
Manuel Knoll, Lea Krüger*



Adventskonzert

*am 14.12.2019 in der Stadtkirche Wein-
heim*

*v.l.n.r.: Samuel Huhn, Felicity Hotasina,
Christoph Bornheimer, Carolin Raschke,
Thilo Ratai, Matthias Berges, Gigi Yau*



Heidelberger Orgelakademie

vom 15.-17.9.2019

Die Veranstalter und Dozenten Maria Mokhova (5. v. l.) und Christoph Bornheimer (3. v. l.) mit den Teilnehmer*innen in der Christuskirche, einem von 8 Kursorten mit vielfältigen Orgeln



„Der unbekannte Schubert“

Abschlusskonzert des Liedseminars am 16.02.2020

Leitung: Prof. Sebastian Hübner und Kyeyoung Lim

Die Teilnehmer v.l.n.r.: Byungyong Yoo, Miriam Schulze, Heyrin Park, Leonie Hübner, Johannes Merkle, Minki Park, Takahiro Yamauchi, Jannick Hüffner, Felicity Hotasina, Yeji Shin, Jisun Youn, Sujung Cho

heidelberger-volksbank.de

Immer in Kontakt –
trotz Abstand.

Morgen
kann kommen.

Wir machen den Weg frei.

Wegen der krisenbedingten Distanz ist es wichtig zu wissen, auf welchen Wegen und wie schnell die Mitarbeiter*innen der Heidelberger Volksbank erreichbar sind. Ob telefonisch, per E-Mail, WhatsApp, Chat oder ganz klassisch über die Vereinbarung eines persönlichen Termins – Ihre Heidelberger Volksbank ist ganz nah und immer ansprechbar. Wir sind für Sie da – morgen kann kommen.



HEIDELBERGER VOLKS BANK

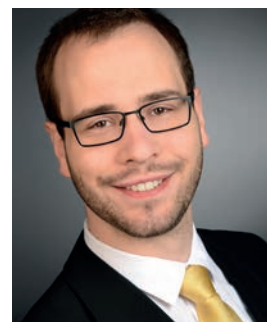
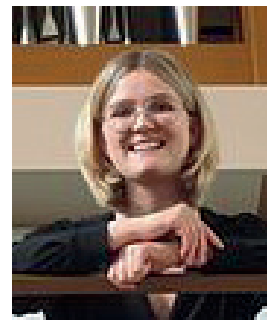
Ihre Bank

PERSONEN UND DATEN

Absolventinnen und Absolventen seit Sommersemester 2019

Im Studiengang **Kirchenmusik** beendeten folgende Studierende ihre Ausbildung:

- » Manuel Knoll (Bachelor)
- » Sooyoung Kyoung (Bachelor)
- » Caroline Huppert (Bachelor)
- » Christian D. Karl (Bachelor)
- » Miriam Schulze (Bachelor)
- » Carla Braun (Master)
- » Markus Piringer (Diplom A)
- » Matthias Berges (Bachelor)
- » Dominic Cerrito (Bachelor)
- » Gigi Yau (Bachelor)
- » Jens Hoffmann (Diplom A)
- » Joanna Lenk (Master)
- » Thilo Ratai (Diplom A)



In der **Künstlerischen Ausbildung** wurden folgende Reifeprüfungen erfolgreich abgelegt:

- » Jun-Hwan Kim (Gesang)
- » Peter Gortner (Gesang)
- » Medeum Choi (Klavier)
- » Shuanghui Xu (Klavier)
- » Jina Chang (Klavier)
- » Song-Yi Lee (Chorleitung und Orgelimprovisation)

Neue Studierende 2020

- » Ana Cho, Martin Höllenriegel, Hosung Kang, Bomi Kim, Michael Müller (Bachelor Kirchenmusik)
- » Miriam Engel (Bachelor Landesposaunenwartin)
- » Lars Quincke (Master Popularkirchenmusik)
- » Künstlerische Ausbildung: Michaela Kögel (Gesang), Jinju Yu (Klavier)



Neu an der HfK (v. l. n. r.): Ana Cho, Bomi Kim, Hosun Kang, Miriam Engel, Martin Höllenriegel, Michael Müller



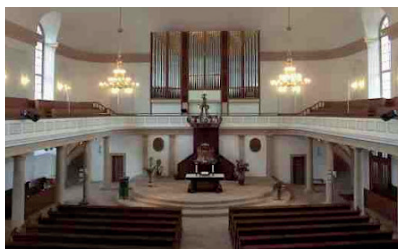
Lars Quincke ist der erste Student des Studiengangs „Popularkirchenmusik“



Ein Ensemble aus Studierenden (zwischen Plexiglas) und Carsten Klomp an der Orgel eröffnen das Wintersemester 2020/21. Foto: Angelo Cetta

Wer ist wo? Stellenbesetzungen mit Absolventen der HfK Heidelberg

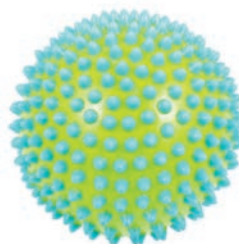
- » Christoph Bornheimer: Christuskirche Heidelberg
- » Carla Braun: Pauluskirche Bad Kreuznach (Bild 1)
- » Daniel Cromm: Ev.-Lutherische Kirchengemeinde Wedel
- » Peter Gortner: Christuskirche Karlsruhe
- » Clara Hahn: Organistin an der Stiftskirche Stuttgart (Bild 2)
- » Jens Hoffmann: Ref. Kirchengemeinde Wangen-Brüttisellen (Schweiz)
- » Sun Kim: Ev. Verbundkirchengemeinde Neuenbürg
- » André Kraushaar: Ev. Kirchengemeinde Wahlscheid
- » Song-Yi Lee: Ev. Gemeinde Deutscher Sprache Seoul (Südkorea)
- » Peter Meyer: Ev. Kirchengemeinde Wörrstadt
- » Markus Piringer: Ev. Kirche in Mühlacker
- » Elisa Popp: Kirchengemeinde Eisenberg
- » Thilo Ratai: Assistenz an der Stiftskirche Stuttgart (Bild 2)
- » Lukas Ruckelshausen: Ev. Kirchengemeinde Frankfurt-Nied
- » Niklas Sikner: Lutherkirche Wiesbaden (Bild 3)
- » Roman Stahl: Ref. Kirchengemeinden Olten und Kriegstetten



Hygiene ist kein



Wir sind die Experten
für professionelle
Gebäudereinigung
vor Ort und betreuen
Sie vertrauensvoll
bei allen Hygienefragen
und helfen,
Verunsicherungen
gründlich zu beseitigen.



Kinderspiel*

Breer Gebäudedienste Heidelberg GmbH
Nadine Roulet Telefon 06221 / 915999-73
Fritz-Frey-Straße 17 69121 Heidelberg www.breer.de

BREER[®]
Gebäudedienste

Neue Lehrkräfte

Nach dem Weggang unseres Dozenten Jens Uhlenhoff wurden folgende Lehraufträge ab dem Wintersemester 2019/20 neu vergeben: Partiturspiel an Uli Kneisel sowie Tonsatz an Prof. Dr. Michael Polth und an KMD Christian Schaefer.



Uli Kneisel, geboren in Asselheim (Pfalz), studierte Schulmusik und Musiktheorie an der Musikhochschule Mannheim; seine Dirigierausbildung erhielt er u. a. im Leistungsfach bei Marus Theinert, Georg Grün und Christoph Siebert. Er besuchte Meisterkurse bei Morten Schuldt-Jensen, Jan Scheerer und Harald Jers; derzeit leitet er das Vokalensemble Camerata Cambiata, den Chor Nova Cantica in Grünstadt, den Gesangverein Bissersheim sowie seit März 2017 alle Chorgruppen der Liebfrauenengemeinde Worms.

Prof. Dr. Michael Polth studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Klassische Philologie (Griechisch) an der Universität Bonn und der Technischen Universität Berlin sowie Musiktheorie und Gehörbildung an der Hochschule der Künste Berlin (heute Universität der Künste). Seine Dissertation verfasste er zum Thema „Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts“. Bis zum Wintersemester 2001/02 war er als Dozent an der HdK (heute UdK) tätig, seither als Professor für Musiktheorie an der Musikhochschule Mannheim. Von 2000 bis 2004 war er Präsident und bis 2010 Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH), von 2008 bis 2015 Mitherausgeber der Zeitschrift der Gesellschaft (ZGMTH), von 2009 bis 2016 zugleich Vorsitzender des GMTH-Aufsatzwettbewerbs.



KMD Christian Schaefer ist Kantor an der Stadtkirche Wiesloch und für den Kirchenbezirk Südliche Kurpfalz tätig. Aufgewachsen in Mittelhessen, war er bereits in seiner Jugend vielfältig als Sänger, Bläser und Organist aktiv; er studierte Kirchenmusik A und Orgel (künstlerische Reifeprüfung) in Düsseldorf und Herford, Musiktheorie und Historische Improvisation an der Schola Cantorum Basiliensis. Er absolvierte zahlreiche Meisterkurse sowie eine Ausbildung in Themenzentrierter Interaktion; nach fünfjähriger Tätigkeit in Bielefeld trat er im Jahr 2000 seine jetzige Kantorenstelle an; seit 2007 unterrichtet er am Haus der Kirchenmusik in Beuggen, (heute Akademie für Kirchenmusik Heidelberg).

Wir begrüßen die neuen Dozenten dieses Fachbereichs herzlich an der HfK.

Im selben Bereich (Musiktheorie/Gehörbildung) ist seit dem Wintersemester 2020/21 **Manuel Durão** an unserer Hochschule tätig. Er erhielt als Komponist und Dirigent zahlreiche Preise und Stipendien; seit 2019 ist er Doktorand an der Musikhochschule Mannheim; er absolvierte die Musikhochschule Lissabon (Bachelor in Komposition), nahm an Meisterkursen im Dirigieren bei Jean-Sébastien Béreau teil, erhielt 2011 sein Diplom an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig bei Prof. Reinhard Pfundt (Komposition) und Dr. Barbara Rucha (Dirigieren); sein Meisterklassenexamen datiert von 2013; in Mannheim begann er 2018 ein Kontaktstudium bei Sidney Corbett.



Wir freuen uns über unseren neuen Kollegen.

Seit dem Wintersemester 2020/21 sind drei Lehraufträge im Bereich Orgel vergeben worden: an Anna Pikulska, Julian Handlos (beide Orgelliteraturspiel) und Joachim Schreiber (Orgelimprovisation).



Anna Pikulska, geboren in Oppeln (Polen) studierte von 2004 bis 2009 Orgel bei Julian Gembalsi an der Musikakademie Kattowitz; es folgte ein Aufbaustudium bei Gerhard Gnann an der Musikhochschule Mainz (Konzertexamen 2012); bei Wettbewerben errang sie Preise und Stipendien – eines verbunden mit einer Dozentur an der Mainzer Hochschule; sie nahm an Meisterkursen bei Jacques van Oortmerssen, Christoph Bossert, Bernhard Haas und Daniel Roth teil; in ihrer Heimat sowie im Ausland wurde sie vielfach ausgezeichnet; zahlreiche Einspielungen zeugen von ihrer Tätigkeit; 2018 wurde sie mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet. Frau Pikulska wird demnächst ihren Unterricht an unserer Hochschule beginnen.

Julian Handlos studierte Kirchenmusik (Master) und Schulmusik mit Nebenfach Philosophie in Freiburg im Breisgau; zu seinen Lehrern zählten Martin Schmeding, Matthias Maierhofer, David Franke (Orgel), Manfred Schreier und Frank Markowitsch (Dirigieren); er nahm an Meisterkursen bei Ton Koopmann, Daniel Roth und Jaroslav Tuma teil; im Jahr 2019 wurde er in die Orgelsolistenklassen von Matthias Maierhofer und Vincent Dubois in Freiburg aufgenommen und studiert Chorleitung (Master) bei Frank Markowitsch; seit 2014 leitet er den Ökumenischen Chor Freiburg-Rieselfeld, seit 2018 ist er außerdem Kantor der Evangelischen Kirchengemeinde Hinterzarten, seit 2019 auch Organist an der Schlosskirche Mahlberg; mehrere internationale Orgelwettbewerbe konnte er mit Preisen absolvieren; eine reiche Konzerttätigkeit im In- und Ausland (so 2018 eine Konzertreise durch Russland) sei außerdem erwähnt.



Joachim Schreiber, geboren in Rheinhessen, studierte Kirchenmusik an der HfK; er besuchte Meisterkurse bei Ludger Lohmann, Gaston Litaize, Jon Laukvik, Harald Vogel und Alfred Gross; seit 1995 ist er Kantor an der Stephanskirche in Simmern und für den Kirchenkreis Simmern-Trarbach zuständig; von 1997 bis 2002 wirkte er bereits als Dozent für Orgelimprovisation an unserer Hochschule; seit 2009 wirkt er als Orgelsachverständiger für die südlichen Kirchenkreise der Evangelischen Landeskirche im Rheinland.

Wir begrüßen die neuen Lehrbeauftragten, die unseren Fachbereich Orgel bereichern, sehr herzlich.

Weitere Veränderungen im Lehrkörper

Seit Erscheinen der letzten Ausgabe von *HfK aktuell* gab es folgende Veränderungen bei den Dozierenden der Hochschule:

Jens Uhlenhoff, Dozent in den Bereichen **Partiturspiel und Tonsatz** vom Sommersemester 2015 bis zum Sommersemester 2019, wechselte zur Musikhochschule in Detmold. Für seine Arbeit an der HfK danken wir. Unsere besten Wünsche begleiten ihn.

Christian Roos, Lehrkraft im Bereich **Klavier** seit dem Sommersemester 2016, pausiert derzeit aus privaten Gründen. Wir grüßen ihn herzlich und hoffen sehr, dass er seine Tätigkeit bei uns recht bald wird fortsetzen können.

Patrick Fritz-Benzing aus Karlsruhe unterstützte unsere Hochschule vom Sommersemester 2015 bis zum Sommersemester 2019 im Bereich **Orgelliteraturspiel**. Er beendete seine Tätigkeit aus privaten Gründen. Beste Wünsche für ihn und großen Dank für sein Wirken an der HfK!

KMD **Johannes Michel**, nordbadischer Landeskantor, war bereits früher an unserer Hochschule tätig und unterstützt uns seit dem Sommersemester 2019 wieder im Bereich **Orgelliteraturspiel**. Wir danken ihm für seinen Einsatz an unserer Hochschule.

KMD **Gunther Martin Göttsche**, bereits früher Dozent im Bereich **Orgel-improvisation**, war nach seinem Eintritt in der Ruhestand vom Sommersemester 2018 bis zum Sommersemester 2020 erneut bei uns tätig. Für seinen Einsatz danken wir sehr. Inzwischen hat er seine Tätigkeit aus gesundheitlichen Gründen beenden müssen. Wir wünschen ihm alles erdenklich Gute.

Daniel Gárdonyi unterrichtete vom Wintersemester 2019/20 bis zum Beginn des Wintersemesters 2020/21 auf Empfehlung Gunther Martin Göttsches **vertretungsweise im Bereich Orgelimprovisation**. Für die Bereitschaft danken wir sehr. Sein Dienst half uns, den Unterricht bis zum Ende des Ausschreibungsverfahrens für neue LO-Lehraufträge fortführen zu können. Wir wünschen ihm alles erdenklich Gute und freuen uns, ihn womöglich einmal wieder in unserem Haus begrüßen zu dürfen.



Neue Verwaltungsleiterin

Sehr herzlich begrüßen wir **Andrea Hadwiger** als neue Verwaltungsleiterin unserer Hochschule. Durch eine Umstrukturierung in der Verwaltung der HfK gelingt es, Abläufe besser zu gestalten und die Organisation zu vereinfachen. Dass hierfür die jüngst eingerichtete Stelle der Verwaltungsleitung mit deutlich weiterreichenden Kompetenzen ausgestattet wurde, trägt wesentlich dazu bei.

Die besten Wünsche für Frau Hadwiger für ihre erweiterte Tätigkeit!



Verleihung von Professorentiteln



Heinrich Walther und **Stefan Göttelmann**, beide langjährig verdienstvoll Unterrichtende im Fachbereich Orgel an unserem Haus, wurden auf Beschluss des Senats, im Einvernehmen mit dem Evangelischen Oberkirchenrat, zu Professoren unseres Hauses ernannt. Für beiden Dozenten, die die Orgel-Ausbildung an der HfK wesentlich mitgeprägt, sei dies ein Zeichen der Wertschätzung ihrer Tätigkeit. Beiden wünschen wir das Allerbeste und noch viele Jahre des erfolgreichen Wirkens in Heidelberg.

Dienstjubiläen

Wir gratulieren Prof. **Christiane Michel-Ostertun** sehr herzlich zu **30 Jahren** Tätigkeit als Dozentin im Bereich Orgelimprovisation an unserer Hochschule. Wir durften zur Semestereröffnung des Sommersemesters 2019 persönlich danken für die sehr erfolgreiche und prägende Arbeit zugunsten unserer Studierenden.

Im Wintersemester 2019/20 konnte Dr. **Gerhard Luchterhandt**, Professor in den Fachbereichen Musiktheorie und Orgelimprovisation, zugleich Prorektor unserer Hochschule, auf **20 Jahre** Tätigkeit an unserem Haus zurückblicken. Für seine erfolgreiche Unterrichtstätigkeit und seine umsichtige Hilfe bei der Leitung des Hauses danken wir ihm sehr. Gerade die Durchführung der Besetzungsverfahren für die inzwischen vergebenen Professuren in den Bereichen Chorleitung und Popular-Kirchenmusik sowie der Lehrauftragsverfahren der letzten Zeit, waren wesentlich sein Werk. Auch dafür besten Dank!

Ebenso war mit dem Wintersemester 2019/20 **Christiane Lux 10 Jahre** an unserem Haus als Dozierende im Bereich Cembalo und Generalbass tätig. Für ihren großen Beitrag dazu, dass die Beschäftigung mit historischen Tasteninstrumenten vielen Studierenden ihr Studium wesentlich bereichert, danken wir ihr. Auf viele weitere Jahre erfolgreicher Tätigkeit an der HfK!

Prof. **Heidrun Luchterhandt** wurde zur Eröffnung des Wintersemesters 2020/21 für **20 Jahre** sehr lobenswerter Unterrichtstätigkeit im Bereich Gesang geehrt. Wir freuen uns, dass sie neben ihrem Dienst an der Hochschule in Herford an unserem Haus tätig ist und den Unterricht im Vokalbereich mitprägt.



Armin Schaefer, nordbadischer Landesposaunenwart, bereichert seit **25 Jahren** die HfK mit seiner Unterrichtstätigkeit in den Bereichen Posaune und Bläserchorleitung. Dafür danken wir sehr. Mit seiner Expertise hat er außerdem gerade in letzter Zeit sehr geholfen, bei der Erstellung der Ausbildungspläne für neue bläuserspezifische Studiengänge. Auch für diese Unterstützung besten Dank!



Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte

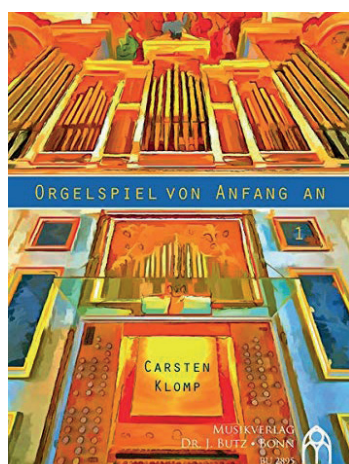
Prof. Carola Keil

Carola Keil wirkte bei der im Dezember 2019 erschienenen CD „**Parole e Testi**“ des Klangforum Heidelberg mit, die dieses Jahr auf der Bestenliste der Deutschen Schallplattenkritik steht. Die Juroren werten die Produktion „als eine der künstlerisch herausragenden Neuveröffentlichungen des Tonträgermarktes im vergangenen Quartal“.

Prof. Sebastian Hübner

Im Dezember 2019 leitete Sebastian Hübner eine Aufführung des Bach'schen Weihnachtsoratoriums. Es musizierten Cornelia Winter, Franz Fitzthum, Christian Rathgeber, Georg Gädker, das Karlsruher Barockorchester sowie der Kammerchor Bruchsal.

Im Jahr 2020 wurden wegen der Corona-Krise zahlreiche Konzerte abgesagt, darunter Konzertreisen nach Italien und Israel. Ende Mai 2020 konnte jedoch eine CD-Aufnahme mit dem Klangforum Heidelberg realisiert werden. Zusammen mit den Kollegen Dorothea Jakob, Franz Fitzthum, Terry Wey und Matthias Horn entstand unter der Leitung von Walter Nußbaum eine CD mit Sätzen aus Renaissance und Frühbarock, die zu Weihnachten 2020 erscheinen wird.



KMD Prof. Carsten Klomp

Nachdem der 2018 erschienene erste Band der Orgelschule „**Orgelspiel von Anfang an**“ unseres Orgelprofessors Carsten Klomp bereits nach knapp einem Jahr in die zweite Auflage gegangen ist, hat der Butz-Verlag Anfang 2020 eine englische Übersetzung in Auftrag gegeben, die seit Mitte des Jahres vorliegt und wurde bereits in der amerikanischen Orgel-Fachzeitschrift Diapason vorgestellt wurde. Die englische Fassung wurde von dem Neuseeländer Paul Tarling auf orgelspezifische Fachtermini hin überprüft. Tarling ist ehemaliger Student von Carsten Klomp und arbeitet am musikwissenschaftlichen Seminar der Uni Heidelberg. Der zweite Band der Schule wird (in deutscher Fassung) voraussichtlich in der ersten Jahreshälfte 2021 erscheinen.

Prof. Christiane Michel-Ostertun

2019 Uraufführung: Credo, für vier- bis achtsimmigen Chor, Martinskirche Leinsweiler, Kammerchor Cantabile, Leitung: Christiane Michel-Ostertun. Seit Februar 2020: Erstellung von Tutorials über Orgelimprovisation auf ihrem YouTube-Kanal

Jan Wilke

Jan Wilkes Komposition „Lob des Schöpfers“, eine Vertonung von Psalm 104 für Chor, Solisten und großes Orchester, wurde im Mai 2019 von der Melanchthonkantorei Mannheim unter Leitung von Christiane Brasse-Nothdurft uraufgeführt. Im September 2020 wurde Jan Wilke vom „Orchester im Treppenhaus Hannover“, das für seine experimentellen Konzertformate bekannt ist, eingeladen, mit diesem ein Stummfilmkonzert zu Scherenschnittfilmen von Lotte Reiniger zu gestalten. Seine Motette „O magnum mysterium“ wurde vom **Vokalensemble „Renaissance Men“** (Boston, USA) auf CD aufgenommen, die Ende 2020 erscheinen wird.





IMPRESSUM

HfK aktuell – Die Zeitschrift der
Hochschule für Kirchenmusik

Hildastr. 8, 69115 Heidelberg

Telefon: 06221 27062

sekretariat@hfk-heidelberg.de

www.hfk-heidelberg.de

ISSN

1869-2230

Ausgabe 13, Dezember 2020

HERAUSGEBER

Prof. Dr. Martin Mautner,
Rektor der HfK (V.i.S.d.P.)

REDAKTION

Matthias Berges
Andrea Hadwiger
Manuel Knoll

LAYOUT UND SATZ

Matthias Berges

ERSCHEINUNGSWEISE

jährlich

AUFLAGE

600



Musikhaus Werner Cleve

Öffnungszeiten:

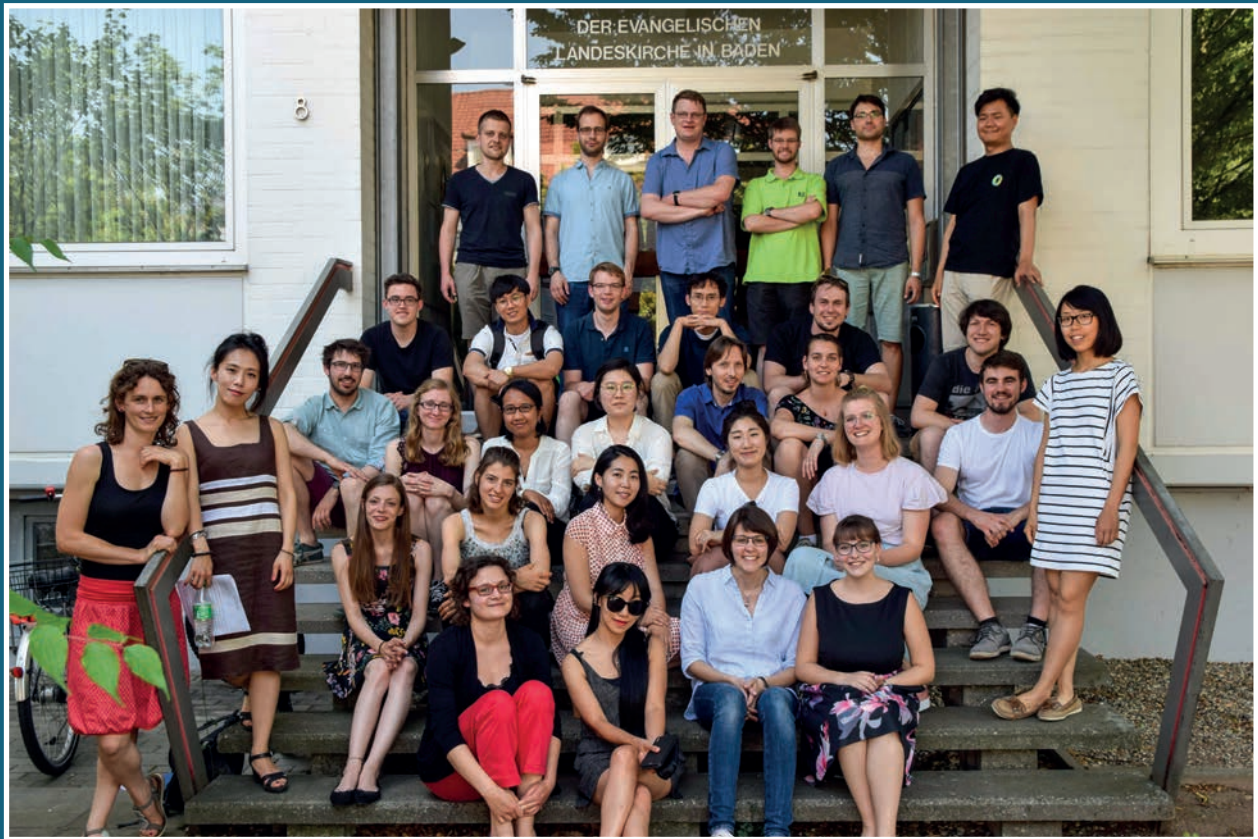
9 - 12.30 Uhr / 14 - 17.30 Uhr (Mo - Fr)

**Noten - Musikbücher
Blockflöten - Zubehör
Versand**

Walter-Kolb-Str. 14
60594 Frankfurt a. M.
Telefon: 0 69 / 61 22 98
Telefax: 0 69 / 62 74 05

musikhaus-cleve@gmx.de
www.musikhaus-cleve.de





HfK im Juni 2019

HfK aktuell

ISSN: 1869-2230

Zu beziehen über die

Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg der Evangelischen Landeskirche in Baden

Hildastr. 8, 69115 Heidelberg | Tel.: 06221 27062 | Fax: 06221 21876

E-Mail: sekretariat@hfk-heidelberg.de | www.hfk-heidelberg.de