

HfK

aktuell



*Hochschule für
Kirchenmusik
Heidelberg*

Ausgabe 14
Dezember 2021

Liebe Leserin, lieber Leser,



**PROF. DR.
MARTIN-CHRISTIAN MAUTNER**
REKTOR

hätte jemand vor zwei Jahren im Vorwort der Zeitschrift einer Hochschule für Kirchenmusik etwas von „G2“ geschrieben, so hätten aufmerksame Menschen den Autor völlig zu Recht kritisiert und *G2* in *g*“ korrigiert.

Unter „G2+“ gar hätte sich wohl niemand etwas Sinnvolles vorstellen können; womöglich soll es für *gis*“ stehen – oder es meint ein „g“ in höherer Stimmung (wie es etwa in amerikanischen Symphonieorchestern gelegentlich anzutreffen ist)...

Heute – zu Beginn des dritten Jahres der Pandemie – hat „G2+“ eine andere und für uns alle sofort nachvollziehbare Bedeutung erlangt... Leider! Es bezeichnet die derzeit gültige Vorschrift, unter der Veranstaltungen durchgeführt werden müssen: „genesen und/oder geimpft mit tagesaktuellem Test“...

Unter ebendiesen Bedingungen konnte nun endlich das lange geplante Einstandskonzert unseres Chorleitungsprofessors Michiya Azumi stattfinden. Ich danke allen, die uns trotz der widrigen und beengenden Umstände mit Wolfgang Amadeus Mozarts „Requiem“ (KV 626) und seinem „Misericordias Domini“ (KV 222) am 26. November 2021 in der Peters- und am Folgetag in der Christuskirche musikalisch denkwürdige Abende beschert haben.

Ich wünsche mir nichts sehnlicher, als dass die beiden Konzerte gleichsam den Auftakt darstellen mögen zur Durchführung all der in 2020 und 2021 aufgeschobenen Veranstaltungen unserer HfK. Ich denke an die Reise nach Polen, träume von einer Exkursion nach Rom, hoffe auf weitere Konzerte mit zahlreichem Publikum, hätte große Freude an einem Treffen ehemaliger Dozierender und Studierender, könnte mir auch eine Gemeinschaftsaktion zur Pflege unseres Hochschulgebäudes im kommenden Frühjahr gut vorstellen...

Wir alle, besonders die mit der Planung und Verwaltung Befassten, sehnen sich nach verlässlichen Rahmenbedingungen. Ich denke, dass gerade jetzt Durchhaltevermögen und guter Zusammenhalt entscheidend sind, um den Unterricht an unserer HfK ohne gravierende Einschränkungen fortsetzen zu können – so, wie es bislang gelungen ist. Die Ausbildung unserer Studierenden muss dabei stets entscheidend bleiben.

Allen, die für dieses Ziel bisher große Geduld bewiesen und sich engagiert haben, sei von Herzen gedankt!

Willkommener Tag und „höchsterwünschtes Freudenfest“, an dem wieder jemand *G2* für einen Schreibfehler hält – und vermutet, es müsse stattdessen *g*“ heißen...

Ich wünsche viel Freude bei der Lektüre dieser neuen Ausgabe unserer Zeitschrift, die von einem bereitwilligen Team mit dankenswertem Einsatz erstellt wurde; dieses Redaktionsteam hat sich nicht nur als fleißig, sondern ebenso als sehr kreativ und findig erwiesen; es steuert zu „G2“ eine neue Interpretation bei: Was alles geschah und neu entstand an unserer Hochschule, firmiert unter *HfK-gemacht*, Ein- und Ausblicke finden sich unter *HfK-gedacht*. Ein kleines „+“ findet sich noch auf der vorletzten Seite.



Ihr

INHALT

HfK-gemacht	4
ARD-Fernsehgottesdienst aus Heidelberg Katharina Linn	4
Chorsatz: Lob Gott getrost mit Singen Gerhard Luchterhandt	7
Komposition zur Union Paul Hafner	10
Konzertprogramm „Sende dein Licht“	15
„Handbuch der Chormusik“ herausgegeben von Bernd Stegmann Tristan Meister	17
„Orgelspiel von Anfang an“ von Carsten Klomp Christoph Bogon	19
Neukomposition in Schütz' Weihnachtshistorie eingeflochten Philipp Popp	22
HfK-gedacht	28
Studis im Spotlight: Schul- und Kirchenmusik im Parallelstudium Katharina Linn, Yannick Schwencke, Christian Yang	28
Musica sacra – weitergedacht Martin-Christian Mautner	30
HfK Symposien	33
Symposium „Üben und Kreativität“ Manuel Knoll	34
Disrupt yourself! – Redundanz und Neues im kreativen Prozess Gerhard Luchterhandt	37

Übung macht den Master – Die Rolle der Lehrperson für Übe- und Lernprozesse der Lernenden Christiane Michel-Ostertun	45
Kreativität im Orgelliteraturspiel? Christoph Bornheimer	51
„Wie geht’s?“ – Bedingungen für gelingendes sensomotorisches Training Ekkehard Abele	62
Kantorenalltag – getrieben kreativ? Peter Gortner	69
2. Heidelberger Karg-Elert-Tage Caroline Huppert und Matthias Berges	72
„Leidenschaftlich, doch nicht aus dem Rahmen fallend“ – Karg-Elerts Vokalwerk Matthias Berges	76
Klang-Poesien Marcus Imbsweiler	89
Konzertprogramme der Karg-Elert-Tage	93
OrgelKlangRaum Michael Gerhard Kaufmann	96

Musikvermittlung 103

Inklusion von Menschen mit einer sogenannten geistigen Behinderung in der Chorarbeit für Erwachsene Carolin Raschke	103
--	-----

Berichte 107

Mozart: Requiem	107
Inge-Pittler-Förderpreis	108
Orchesterstudententage 2021 Paul Hafner	109
Meisterkurs mit Prof. Sietze de Vries Paul Tarling	110
Peter-Gabriel-Gottesdienst in der Heiliggeistkirche Lars Quincke	112
Fachtagung „Orgel – Lehren & Lernen“ in Trossingen Matthias Berges	114
Orgel-Meisterkurs mit Prof. Stefan Engels Jan Skowron	116
Weinfahrt zur Madenburg Thilo Ratai	119

Personen und Daten 122

Vorschau 2022	134
Impressum	136

Lob Gott getrost mit Singen

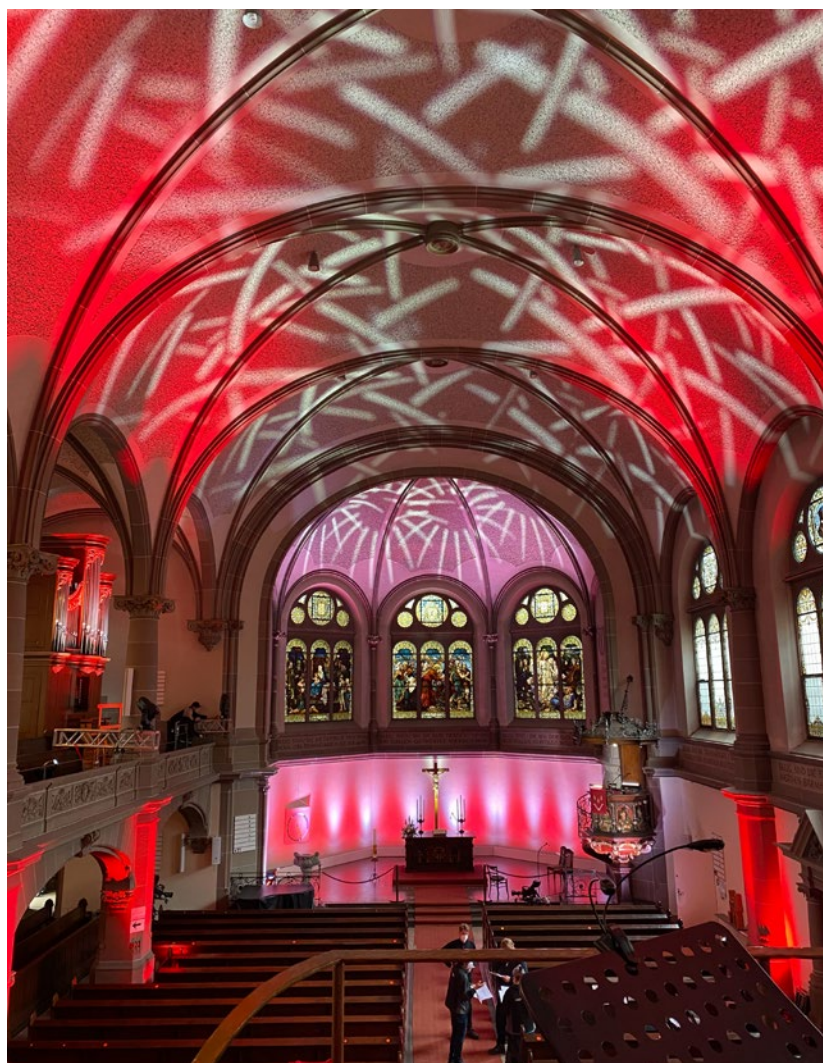
Zum Pfingstsonntag 2021 wurde der deutschlandweite Fernsehgottesdienst der ARD live aus der Heidelberger Christuskirche gesendet. Die HfK war mit vielen Akteuren verantwortlich für die musikalische Gestaltung.

von Katharina Linn

Große Lastwagen stehen in der Heidelberger Weststadt, Übertragungswagen mit Aufschrift SWR und ARD rund um die Christuskirche, einige

Straßen sind abgesperrt – ein ungewohnter Anblick. Betritt man die Christuskirche strahlt diese in rotem Licht und ist auf den ersten Blick kaum wiederzuerkennen.

Was soll das bedeuten? Rot, die Farbe der Flammen am Pfingstfest. Ein Pfingstfest, welches für alle Teilnehmenden am Fernsehgottesdienst der ARD in der Christuskirche ziemlich aufregend war. Bereits in den Wochen zuvor liefen zahlreiche Vorbereitungen. Schließlich muss so ein Fernsehgottesdienst bis ins Detail und bis in die letzte Sekunde geplant sein. Zusammen mit unserem Chorleitungsprofessor Herrn Michiya Azumi durften aufgrund der damals aktuell geltenden Corona-Verordnung acht Studierende als kleines Chorensemble bei diesem Gottesdienst mitwirken. Für uns Studierende war das etwas ganz Besonderes, weil es gleichzeitig das erste Mal war, dass wir gemeinsam mit Michiya Azumi ein Projekt durchführen konnten. Wegen der Coronapandemie war das zu einem früheren Zeitpunkt noch nicht möglich gewesen. So studierten wir in der Hochschule ein sehr buntes, abwechslungsreiches Gottesdienstprogramm ein. Die Proben in der Hochschule endeten dann mit der Generalprobe in der Christuskirche. Hier konnten wir viele Einblicke in die



Selten wird in der Christuskirche eine solche Lightshow veranstaltet

Arbeit mit Rundfunk und Fernsehen erhalten. Wer steht wo, damit er auch ausreichend beleuchtet ist? Das war gar nicht so einfach, da wir ja – wie zwar inzwischen schon fast gewohnt – zusätzlich noch Abstand halten mussten. Die Ansagen kamen hier nicht etwa wie gewohnt von unserem Chorleiter, sondern von den Verantwortlichen der ARD. Wir erhielten unser Drehbuch und dann lief nach einem kurzen Soundcheck der Gottesdienst erst einmal durch. Ständig musste überprüft werden, ob wir noch in der Zeit sind. Das war tatsächlich mit der wichtigste Punkt. Einige Stücke und Texte wurden nochmals getauscht oder gekürzt und nach einigen Gesprächen unter den Verantwortlichen konnten wir uns getrost auf den Pfingstgottesdienst am darauffolgenden Pfingstsonntag freuen.

Am Morgen des Gottesdienstes mussten alle Teilnehmenden sehr früh da sein. Nach Maske und Coronatest konnte es losgehen. Alle waren auf ihrer Position. Die Band *Enaim* mit Tine Wiechmann, Christoph Georgii, Jens Nobiling und Manuel Steinhoff eröffnete mit dem Pfingsthymnus „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geist“ den Gottesdienst. Diese Anfangszereemonie war sehr schön und farbig – es war die ganze Zeit Musik zu hören. Die Begrüßung durch Pfarrerin Sigrid Zweygart-Pérez wurde von der Band mit einem Klangteppich unterlegt.

Danach stimmten Gerhard Lucherhandt und Christoph Bornheimer an beiden Orgeln in ein beeindruckendes, fulminantes Crescendo ein. Die Männerstimmen unseres Ensembles (Alexander Albrecht, Matthias Berges, Manuel Knoll, Noah Roloff) sangen mit der 3. Strophe auf Latein weiter. Ein besonderer Moment war die von Felicity Hotasina vorge-



Felicity Hotasina



Michiya Azumi



Manuel Knoll

tragene 4. Strophe auf Indonesisch und schließlich das Tutti unseres Ensembles (Frauenstimmen: Miriam Engel, Sophia Haude, Felicity Hotasina, Katharina Linn). In diesem Gottesdienst durften wir Einblick in drei ganz verschiedene Lebensgeschichten bekommen. Neben Khaled Mohammedbek und Uschi Hummel stellte sich

auch unser Chorleitungsprofessor Michiya Azumi vor. Es war sehr schön, diese unterschiedlichen Lebenswege mit all ihren Höhen und Tiefen ein wenig kennenzulernen. Alle Geschichten verband eine große Hoffnung und ein Vertrauen auf Gott, auch in schwierigen Situationen. Verschiedene Strophen von „Lob Gott getrost mit Singen“



Ensembleklang von der Empore: Katharina Linn, Manuel Knoll, Matthias Berges, Gerhard Luchterhandt (am mobilen Zweitspieltisch der großen Walcker-Orgel), Sophia Haude, Felicity Hotasina

erklangen in verschiedenen Stilen, auch in einem Satz von Gerhard Luchterhandt (den Sie auf den folgenden Seiten abgedruckt finden). Auch das Lied „Baum am Bach“ von *Enaim* versprach nochmals diesen Trost und die Hoffnung, die in Geschichten, Gebet und Gesang ausgedrückt wurden.

*Ich muss nirgendwohin,
Du bist, wo ich bin.*

Die Predigt bestärkte die am Gottesdienst Teilnehmenden darin, in eigenen Aufbrüchen und Veränderungen den Zuspruch Gottes wahrzunehmen und sich dadurch sicher und geborgen zu

fühlen. „Geh aus, mein Herz, und suche Freud“ verkörperte dann die pfingstliche Freude. Das gemeinsame Gebet des Vater Unsers erklang in diesem Gottesdienst in vielen verschiedenen Sprachen. Möglich gemacht hat dies ein aufgenommenes Splitscreen-Video. Die Verbundenheit aller Menschen rund um den Erdball wurde hier spürbar gemacht. Kurz vor Ende gab es dann doch noch eine schnelle Anweisung aus der Regie, dass erst der Segen gesprochen und dann das Schlusslied gesungen werden müsse, da ansonsten möglicherweise im Segen schon der Abspann eingeblendet würde. Wir stimmten gemeinsam mit der Band in das

Schlusslied „Mögen sich die Wege vor deinen Füßen ebnen“ ein und um Punkt 11 Uhr wurde die Liveschaltung aufgehoben und dieser schöne, bunte, außergewöhnliche Gottesdienst ging zu Ende.

*O öffne Du die
Herzen dieser Welt!*

– so haben wir gesungen und vielleicht ist es uns von der Hochschule ja mit der musikalischen Gestaltung dieses Gottesdienstes gelungen, ein paar Herzen der Fernsehzuschauer:innen an diesem Pfingstmorgen zu berühren.



Alle musikalisch Mitwirkenden (v. l.):

Ensemble: Alexander Albrecht, Sophia Haude, Matthias Berges, Miriam Engel, Katharina Linn, Felicity Hotasina, Noah Roloff, Manuel Knoll

Dirigent: Michiya Azumi

Organisten: Christoph Bornheimer, Gerhard Luchterhandt

Band: Tine Wiechmann, Jens Nobiling, Christoph Georgii, Manuel Steinhoff

18

p *mf*

lin - gen dooh du du du du du dooh Gott hilft dir im - mer -

p *mf*

dooh dooh dooh dooh dooh dooh dooh du du dooh dir im - mer -

8 dooh dooh dooh dooh dooh dooh dooh *mf* Gott hilft im - mer -

dooh dooh *mf* dir im - mer -

22

mf

dar. *mf* Ob du gleich hier musst tra - gen

p

dooh dooh dooh dooh

dar, dooh dooh dooh dooh dooh dooh dooh dooh dooh dooh dooh dooh

8 dar im-mer-dar *mf* viel

dar.

26

p *mf*

dooh du du du du du du du du dooh sollst

dooh dooh dooh dooh *mf* sollst du doch

8 Wi - der wär - tig - keit *mf* doch nicht ver - za - gen

mf

Sollst du nicht ver - za -

30 *f* *rit.* -----

du doch nicht ver - za - gen za - gen, za - gen!

nicht, doch nicht ver - za - gen za - gen za - gen!

8 doch nicht ver - za, za - gen za - gen!

gen za - gen za - gen!

ff

34 *mf* *p* *mp*

Er hilft aus al - - - - - lem Leid

Dooh dooh dooh dooh dooh dooh

mp Er hilft aus al - - - - - lem

37 *p*

Sin - gen, sin - gen!

Dooh dooh dooh dooh Dooh dooh dooh dooh

dooh dooh dooh dooh Dooh dooh dooh dooh

Leid

41 *pp* *rit.* -----

dooh du du du du du du du dooh

Dooh dooh dooh dooh mit Sin - gen!

pp *rit.* -----

dooh dooh dooh dooh mit Sin - gen!

mit Sin - gen!

Komposition zur Union

Als Abschlussarbeit seines Bachelorstudiums der evangelischen Kirchenmusik an der HfK entstand die „Kantate von der Einheit der Christen“ für vier- bis sechsstimmigen Chor, Orgel und zwei Solisten von Paul Hafner. Der konkrete Anlass war das 200-jährige Jubiläum der Union der badischen Landeskirche im Jahr 2021; hierzu bestand seitens des Rektorats der Wunsch zu einem Beitrag der Hochschule.

von Paul Hafner

Trotz der sehr konkreten Aufgabe soll das Werk nicht als auf diesen Anlass beschränkt verstanden werden, sondern in einem allgemein ökumenischen Kontext stehen. Da ich aus einer stark ökumenisch geprägten Familie komme und bisher etliche (auch musikalische) Erfahrungen in unterschiedlichen Konfessionen gesammelt habe, liegt mir diese Thematik auch persönlich sehr am Herzen.

Die gesamte Gestaltung der Komposition wurde mir völlig offen gelassen, beginnend mit Auswahl und Zusammenstellung der ihr zugrunde liegenden Texte. Diese setzen sich einerseits aus Bibeltexten zu den Themen Taufe und Abendmahl sowie den in allen Konfessionen vorhandenen Sakramenten. Andererseits habe ich die außerbiblischen Texte des altkirchlichen Symbolum Nicänum (in deutscher Sprache) und den sowohl im Evangelischen Gesangbuch als auch im Gotteslob enthaltenen Choral „Sonne der Gerechtigkeit“ ausge-

wählt. Im Folgenden werde ich die einzelnen Kompositionsteile erläutern.

1. Eröffnung

Der erste Satz des Stückes besteht aus einer kurzen Orgelintroduktion und der ersten Choralstrophe des bereits genannten Chorals „Sonne der Gerechtigkeit“.

Die Introduction soll die Nacht darstellen, in die Christus hineingestellt wird, um für uns als Versöhner mit Gott und Stifter des neuen Bundes selbst zur aufgehenden Sonne zu werden. Musikalisch wird dazu eine düstere Atmosphäre geschaffen. Über einem Orgelpunkt erscheinen in tiefer Lage nacheinander einsetzende Stimmen, die sich zu recht diffus klingenden Mollklängen und Quintschichtungen zusammenschließen. Durch rhythmische Akzente gewinnen sie einen Aspekt der Unruhe hinzu (NB1).

Nach der ersten Phrase startet das Stück in T. 9 einen zweiten Anlauf,

der nun durch komplexere Zusammenklänge, eine zielstrebige Aufwärtsbewegung und die Tempobeschleunigung Fahrt aufnimmt und schließlich zur Choraltonart D-Dur hinführt.

Der Choralatz selbst ist relativ traditionell gehalten, wobei die Triolenbewegung im Tenor und die unerwartete Wendung nach C-Dur (T. 27) in der zweiten Hälfte schon über einen schlichten Choralatz hinausgehen. Zudem ist der Choral vom „Einheitsmotiv“ (NB 2) in der Orgel durchsetzt: Dieses Motiv, das durch den Oktavumfang und die Hervorhebung der Quinte Ähnlichkeiten mit der ersten Choralzeile aufweist, wird im Verlauf des Stückes immer dort auftauchen, wo es um Licht und Einheit geht – beides durch Jesus gebracht.



► NB 2 Einheitsmotiv

► NB 1 Introduction der „Kantate zur Einheit der Christen“ von Paul Hafner

Licht vom Licht, vom wahren Gott, gezeugt,
Gott von Gott, wahrer Gott nicht ge-

► NB 3 *Christus-Litanei*

2. Glaubensbekenntnis

Das anschließende Glaubensbekenntnis beginnt mit der lateinischen Intonation eines gregorianischen Credo. Sie wird von allen Stimmen „einmütig“ unisono gesungen. Der Chor soll hierbei die Gottesdienstgemeinde darstellen; durch die liegen bleibenden Töne und allmähliches Übergehen ins Summen soll das oft etwas diffuse Gemurmel des gottesdienstlichen Glaubensbekenntnis nachgeahmt werden. Der dadurch entstehende Klangteppich dient nun als Begleitung des Baritonsolisten, der den ersten Abschnitt des Credo (jetzt in deutscher Sprache) etwa in der Rolle eines Vorbeters rezitiert. Die relativ frei wirkende Rhythmik und größtenteils lineare Melodik sollen hier wiederum an gregorianischen Choralgesang erinnern.

Nachdem sich der Baritonsolist nun erstmals vorgestellt hat, folgt ihm im nächsten Abschnitt die Sopransolistin. Für die zweite Person der Dreieinigkeit wird also auch der zweite Solist eingeführt. Es etabliert sich nun ein klares Metrum und eine auf Pentatoniken und Wellenbewegungen basierende Musik, die für den Hörer besser fassbar ist, so wie Gott für die Menschen durch Jesu Kommen in unsere Welt besser fassbar geworden ist.

Die darauf folgende Christus-Litanei wird vom Chor vorgetragen. Die Verse werden, eben wie in einer Litanei, im Wechsel ge-

sungen, in diesem Fall zwischen Männer- und Frauenchor. Als musikalische Grundlage dient dabei hauptsächlich der Kleinterzzirkel (Tonfeld „Funktion“) als musikalische Grundlage. Artikuliert durch die darin enthaltenen Durdreiklänge (vermittelt durch einen verminderten Septakkord) ergibt sich ein recht strahlender Klang (NB 3). Zwischen den Unterabschnitten findet sich hier wieder das Sonnenaufgangsmotiv, das Christus hier als „Licht vom Licht“ verkärt. Über die Wiederholung der Litanei singen die Solisten den Abschnitt zur Menschwerdung, wobei das

Herabsteigen vom Himmel durch absteigende Kantilenen abgebildet wird (NB 3).

Kontrastierend dazu wirken die atonalen Klänge der Passage vom Leiden und Sterben Jesu: Eine Totentrommel im Orgelpedal stellt den schwächer werdenden Herzschlag Jesu dar, schnelle, hohe Einwüfe das schmerzhaft Zucken eines Sterbenden und eine willkürlich wirkende Melodie des Solisten bildet die Ratlosigkeit des Beobachters ab. Hier tritt erstmals ein weiteres wiederkehrendes Motiv auf, das für den Tod steht:

► NB 4 *Todesmotiv*

Zum Abschnitt von der Auferstehung Jesu gesellt sich die zweite Strophe des Chorals als Begleitung

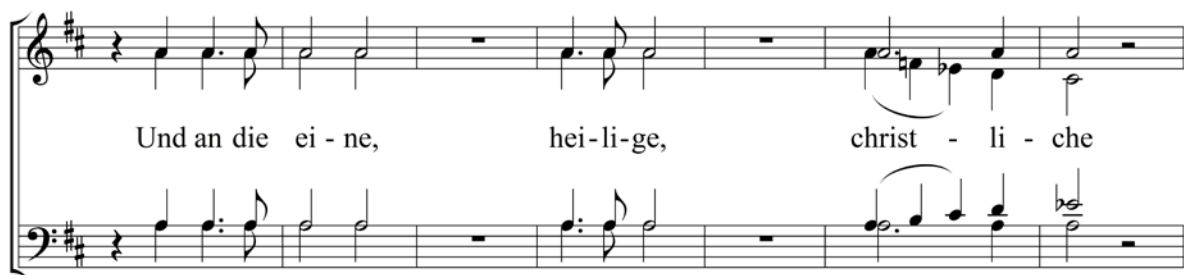
der Solistin. In der Orgel wird dazu das „Auferstehungsmotiv“ vorgestellt:

► NB 5 *Auferstehungsmotiv*

Im dritten großen Abschnitt des Satzes, der vom Heiligen Geist handelt, findet zunächst ein Rückgriff auf den Anfang statt; allerdings mit dem Unterschied, dass der Text nicht mehr vom Solisten, sondern vom ganzen Chor rezipiert wird. Durch Christus, der selbst die Sonne der Gerechtigkeit ist, die Einheit zwischen Gott und Mensch stiftet, entwickelt sich die „murmelnde“ Gemeinde des An-

fangs nun zu einer mündigen, in der die Gemeindeglieder zu einem aktiven Bekenntnis fähig sind. Das Bekenntnis zur Kirche erfolgt nun zunächst sehr einmütig (zu Beginn unisono), interessant wird es aber beim Wort „christliche“. Der interkonfessionelle Unterschied („christliche“/„katholische“) an dieser Stelle wird dadurch in den Blick genommen, dass die beiden Mittelstimmen zunächst aufeinander-

der zu, schließlich aber aneinander vorbeilaufen (NB 6). Am Ende steht ein traditionell fugierter Abschnitt (wegen der Auführungsbedingungen sehr kurz gehalten), dessen Thema wiederum aus dem Sonnenaufgangs-/Einheitsmotiv im Hinblick auf den Zustand der „kommenden Welt“ abgeleitet ist.



► NB 6 Die Konfessionsfrage im Glaubensbekenntnis

3. Taufe

Die beiden folgenden Abschnitte zu Abendmahl und Taufe sind in ihrem Aufbau sehr ähnlich; sie bestehen aus einem biblischen Einsetzungswort, einer Choralstrophe und einer weiteren kommentierenden Bibelstelle. Der Taufbefehl (Mt 28, 19-20) eröffnet den folgenden Abschnitt zum Sakrament der Taufe. Er wird von der vierten Choralstrophe („Tu der Völker Türen auf“) begleitet, die den Missionsgedanken von einer anderen Seite beleuchtet. Ergänzend tritt

ein Vers aus dem Römerbrief (Röm 6, 4) hinzu, in dem das neue Leben durch die Taufe thematisiert wird. Nach einem Fanfarenmotiv beginnt der Satz mit einem Sopranrezitativ. Die Worte Jesu hier von einer Frauenstimme singen zu lassen mag auf den ersten Blick etwas ungewöhnlich wirken. Die Entscheidung rührt daher, dass Christus sowohl durch den Choral als auch im Glaubensbekenntnis mit Licht in Verbindung gebracht wird, wozu eine hohe Singstimme

gut passt. In der Orgel findet sich hier schon mehrfach das Auferstehungsmotiv, zum einen, weil der Auferstandene spricht, zum anderen, um die Verbindung zwischen Taufe und Auferstehung, die in der folgenden Baritonarie dann ausführlicher hergestellt wird, vorwegzunehmen.

In der Arie selbst kommen bereits im ersten Abschnitt, der vom Tod spricht, sowohl das Todes- als auch das Auferstehungsmotiv vor; letzteres allerdings durch düstere Klänge noch etwas versteckt. Der Aspekt der Nachfolge, der ebenfalls im Text anklingt, wird musikalisch durch einen Kanon zwischen Orgel und Singstimme angedeutet (NB 7).



Paul Hafner dirigiert unter strengsten Abstands-Regelungen die Uraufführung seiner Kantate in der Peterskirche. Benedikt Schwarz und Felicity Hotsino singen die Solo-Parts. Alexander Albrecht spielt Orgel.

Die Sprünge in der Singstimme zum Wort „begraben“ erinnern etwas an die Passage zum Leiden aus dem Glaubensbekenntnis, auch wenn die Orgelbegleitung stilistisch sehr unterschiedlich ist. Im zweiten Teil, der vom „neuen Leben“ erzählt, erstrahlt nun das Auferstehungsmotiv in seiner ursprünglichen Form. Zusätzlich erklingt am Ende noch eine umgekehrte und nach Dur ausgerichtete Version des Todesmotivs, das damit endgültig seinen Schrecken verloren hat (NB 8).

4. Abendmahl

Aus theologischer Sicht gibt es zum Abendmahlsverständnis wohl die größten Differenzen zwischen den Konfessionen. Daher folgt nach den Einsetzungsworten (Mt 26, 26-28) die dritte Choralstrophe („Schau die Zertrennung an“), die diese Problematik zur Sprache bringen soll. Kommentierend steht dem nun eine Passage aus dem ersten Korintherbrief (1. Kor 10, 16-17) gegenüber, die wiederum die Einheit der Christen im Abendmahl in den Vordergrund rückt. Dieser Gedanke geht unmittelbar über in den Beschluss mit der letzten Choralstrophe („Lass uns eins sein, Jesu Christ“).

Das eröffnende Rezitativ dieses Satzes bedient sich eines Motivs aus J. S. Bachs Matthäuspassion, das am Ende leicht verändert wird.



► NB 9

Auch in diesem hier werden die Worte Jesu wieder vom Sopran vorgetragen, der Bariton übernimmt die Erzählerrolle.



► NB 7 Beginn der Bariton-Arie



► NB 8 Ende der Bariton-Arie mit umgekehrtem Todesmotiv

Die folgende Choralstrophe ist vielleicht eine der besten Stellen der Komposition. Über einem Orgelostinato singen die Chorstimmen nacheinander in kurzer und unregelmäßiger Einsatzfolge jeweils eine der Choralzeilen, nach dem Schlussruf reißt das Stück abrupt ab:



► NB 10 Ostinato zur Choralstrophe

Das darauf folgende Duett greift nochmals das bachsche Motiv auf, allerdings jetzt in anderer Taktart.



► NB 11

Der textliche Parallelismus im ersten Abschnitt (Brot/Leib – Kelch/Blut) wird auch in der Musik abgebildet. Die beiden Sätze werden gleichzeitig gesungen, bei der Wiederholung werden die Stimmen vertauscht.

Im zweiten Teil steht die Einheit im Vordergrund; das spiegelt sich in einer Unisonostelle sowie im Auftauchen des Einheitsmotivs kurz vor Ende des Satzes wieder.

5. Beschluss

Der Schlusschoral mit seiner Einheitsbitte schließt direkt an den vorherigen Satz an. Zunächst bleibt die Tonart noch unklar, eine Einheit ist also trotz allem noch nicht erreicht. Ein großes Crescendo im Orgelzwischenspiel ebnet den Weg für einen Zuversicht ausstrahlenden Schluss. Ein letztes Einheitsmotiv auf dem Schlussakkord des Chorals leitet ins abschließende ergänzte Amen, das den Gebetscharakter des Stückes

unterstreicht. Es soll also nicht nur als Festmusik zur Feier einer bestehenden Einheit verstanden werden, sondern den Blick nach vorne richten, auf die Bereiche, in denen wir noch nicht am Ende des Weges angelangt sind.

Zum Abschluss möchte ich mich bei allen bedanken, die dieses Projekt ermöglicht und unterstützt haben. Zum einen sind das die Professoren Martin Mautner, Gerhard Luchterhandt und Michiya Azumi, die immer gute Ansprech-

partner in allen Fragen zu Planung, Durch- und Aufführung waren; zum anderen ist das unser Hochschulchor, insbesondere die Sopranistin Felicity Hotasina und der Bass Benedikt Schwarz, sowie Alexander Albrecht an der Orgel. Es war mir eine große Freude, das alles mit Euch und Ihnen zur Aufführung bringen zu können. Wenn Sie, liebe Leser:innen, weiterführendes Interesse an dem Stück haben, stehe ich gerne unter der Adresse hafner.paul@gmx.de für Rückfragen zur Verfügung.



Paul Hafner

stammt aus der Pfalz. Neben der Schule schloss er bereits seine kirchenmusikalische C-Ausbildung am BKI Landau ab. Inzwischen studiert er Kirchenmusik im Masterstudiengang an der HfK Heidelberg. Zu seinen Lehrern gehören und gehörten dort u. a. Carsten Klomp, Christoph Bornheimer (Orgel); Stefan Skobowsky, Gerhard Luchterhandt, Joachim Schreiber (Orgelimprovisation); Andreas Schneidewind und Michiya Azumi (Chorleitung). Dazu studierte er einige Semester Musiktheorie an der Musikhochschule Mannheim bei Michael Polth.

Sende dein Licht

Antrittskonzert von Prof. Michiya Azumi

PROGRAMM

Felix Mendelssohn (1809-1847)
Psalm 43: Richte mich, Gott op. 78 Nr. 2

Sterben

Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)
Psalm 130: De profundis
aus: Cantiones Sacrae, WsWV 170

Johannes Brahms (1833-1897)
Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?
op. 74 Nr. 1

Heinrich Schütz (1585-1672)
Selig sind die Toten
SWV 391

Johannes Brahms (1833-1897)
Herzlich tut mich verlangen
WoO 7 Nr. 10

Nacht

Francis Poulenc (1899-1963)
Timor et tremor
aus: Quatre motets pour un temps de pénitence, FP 97

Paul Hindemith (1895-1963)
Eine lichte Mitternacht

Olivier Messiaen (1908-1992)
Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel
aus: L'Ascension



Michiya Azumi

Licht

Max Reger (1873-1916)

Nachtlied op. 138 Nr. 3

Morgengesang op. 138 Nr. 2

Aus: Acht Geistliche Gesänge

Givanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525-1594)

Sicut cervus

Maurice Duruflé (1902-1986)

Lux aeterna

Aus: Requiem op. 9

Ubi caritas

Aus: Quatre motets op. 10

Leif Martinussen (*1941)

Ode to Light

MITWIRKENDE

Hochschulchor der HfK

Orgel: Prof. Dr. Gerhard Luchterhandt

Leitung: Prof. Michiya Azumi

Singen mit größtmöglichem Abstand: Mendelssohn Bartholdys „Richte mich Gott“ erklingt von zwei Chören und Orgel



Handbuch der Chormusik

Ein solches Mammutwerk kann man wohl nur herausbringen, wenn man jahrzehntelang Chorkliteratur studiert, vermittelt und sich nun im (Un-)Ruhestand befindet: Herausgeber Bernd Stegmann holte sich HfK-ler als Autoren ins Boot, darunter Gerhard Luchterhandt, Paul Tarling und Jan Wilke.

von Tristan Meister

Die Idee, ein Nachschlagewerk für Chormusik aus sechs Jahrhunderten zusammenzustellen, ist ebenso großartig wie wahnsinnig. Letzteres vor allem aufgrund der schier undurchdringbar wirkenden Masse an Chorwerken, die Komponist:innen in den letzten 500 Jahren hinterlassen haben. Großartig aber, weil es exakt das ist, wonach nahezu jeder Chormusikbegeisterte lechzt – vom langjährigen Amateursänger über die hauptamtliche Chorleiterin bis hin zum jungen Studierenden. Wahrscheinlich war das die Motivation des ehemaligen Rektors der Heidelberger Kirchenmusikhochschule Bernd Stegmann, der sich dieser ambitionierten Aufgabe gestellt hat. Um ihr in vollem Maße gerecht zu werden, hat er zunächst die Rahmenbedingungen abgesteckt und konzentriert sich auf A-cappella-Werke oder jene mit klein besetzter Instrumentalbegleitung, wie etwa eine Continuogruppe oder Klavier. Auch der in der aktuellen Chormusikszene präasente Gospelbereich sowie Jazz- und Pop-Arrangements werden ausgespart. Das Hauptaugenmerk liegt also auf dem Repertoire für die klassische Besetzung *Chor*, die sich zwar in ihrer Historie stets wandelte, aber heute vergleichsweise eindeutig verortet werden kann.

Für die Umsetzung der Werkporträts sicherte sich Stegmann die Unterstützung von 21 Kolleg:innen mit verschiedenen Spezialisierungen, um konkret auf die Spezifika der jeweiligen Musik eingehen zu können. Das Ergebnis ist ein gut

700 Seiten starkes Buch, das deutlich mehr ist als ein einfaches Verzeichnis mit rund 800 Chorwerken. Es ist ein Ratgeber zur Programmgestaltung, ein Nachschlagewerk, um die Hintergründe der Musik zu erfahren, die man vielleicht schon



seit vielen Jahren zur Aufführung bringt oder einfach eine spannende Lektüre für Chormusikinteressierte. Die Autor:innen, die sich meist mit allen besprochenen Werken eines Komponisten beschäftigen, setzen zudem individuelle Schwerpunkte, was das Leseerlebnis deutlich abwechslungsreicher macht. So beleuchten beispielsweise renommierte Musikwissenschaftler:innen wie Thomas Schipperges und Silke Leopold neben dem historischen Kontext auch die Besonderheiten der einzelnen Werke im Vergleich mit Zeitgenossen und ordnen sie stilistisch in das Gesamtwerk des Komponisten ein. Mit den spezifisch-kompositorischen Eigenheiten der Werke beschäftigen sich hingegen die Texte der Autor:innen, die selbst als Komponist:innen aktiv sind. Hier wird teils auch kritisch auf die harmonische, melodische und rhythmische Struktur der Musik eingegangen und die ein oder andere satztechnische Kuriosität erklärt. Unter den Autor:innen befinden sich außerdem einige aktive Kirchenmusiker:innen, die neben

Textanalyse und Werkbeschreibung auch probenmethodische und aufführungspraktische Tipps aus ihrer persönlichen Erfahrung einfließen lassen, was gerade für junge Kolleg:innen enorm hilfreich sein dürfte.

Jedes Stück wird mit einem kurzen Steckbrief vorgestellt, in dem die wichtigsten Informationen (Entstehungszeit, Textdichter:in, Besetzung, Dauer, Schwierigkeit und Verlage) prägnant zusammengefasst sind. Zudem werden auch einige einleitende Sätze zu allen rund 235 Komponist:innen den Werkbeschreibungen vorangestellt, was vor allem bei unbekannteren Namen nützliche Hintergründe liefert. Verzeichnisse der Komponist:innen, Texte und Themen auf den letzten Seiten des Buches helfen bei der Orientierung.

Betrachtet man die Auswahl der Kompositionen, fällt neben dem kirchenmusikalischen Schwerpunkt auf, dass bewusst nicht auf Standardwerke verzichtet wird. Vielmehr werden jene teils ausführlich behandelt, um möglichst hilfreiche Zusatzinformationen

zu liefern. Die Balance zwischen bekannter und unbekannter Musik gelingt trotzdem auffallend gut und zu Unrecht vergessene Namen wie Gottfried August Homilius, Johann Grabbe oder Carl Friedrich Christian Fasch finden sich dort ebenso wie die internationalen Zeitgenoss:innen Urmas Sisask, Karin Rehnqvist oder Mårten Jansson, mit denen sich die Beschäftigung ausdrücklich lohnt. Sicher auch aus historischen Gründen sucht man Komponist:innen allerdings fast vergeblich, mit wenigen Ausnahmen sind ausschließlich einige wenige Zeitgenossinnen vertreten.

Dennoch: Das *Handbuch der Chormusik* ist eine großartige Sache! Stegmann legt hier ein Referenzwerk vor, das seinem Anspruch mehr als gerecht wird und das noch lange Zeit ein wichtiger Begleiter der Chormusikszene bleiben wird. In dieser Sorgfalt war das sicher ein Kraftakt, vor dem man nur den Hut ziehen kann.

► **Bernd Stegmann (Hrsg.):** *Handbuch der Chormusik*, Bärenreiter/Metzler, BVK02342



Tristan Meister

arbeitet als freischaffender Dirigent und Dozent für Chorleitung an der Musikhochschule Frankfurt am Main. Er ist Gründer und musikalischer Leiter des Ensemble VocaPella Limburg, mit dem er u. a. erster Preisträger des Deutschen Chorwettbewerbs wurde und die weltweit erste Gesamteinspielung aller A-cappella-Männerchorwerke Max Regers vorlegte. Er gründete außerdem den semi-professionellen Kammerchor Vox Quadrata und dirigiert den Beethovenchor Ludwigshafen sowie das Wormser Kammerensemble. Darüber hinaus ist er als künstlerischer Leiter des Jugendchor Hochtaunus und der Knabenchöre des Cantus Juvenum tätig.

Tristan Meister arbeitet mit Orchestern wie den Baden-Badener Philharmonikern oder der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz zusammen und gastiert mit seinen Ensembles regelmäßig bei Festivals und Konzertreihen im In- und Ausland. Er leitet Workshops und Kurse für Chorsänger:innen und Dirigent:innen, ist Juror bei Wettbewerben und Herausgeber verschiedener Chorbücher.

Neue Wege zum Orgelunterricht

Eine neue Orgelschule, die eine Lücke im Markt schließen will, ist im Butz-Verlag erschienen. Sie macht es sich zur Aufgabe, das Orgelspiel all denen beizubringen, die ohne Vorkenntnisse von anderen Tasteninstrumenten damit beginnen wollen. Autor ist unser Orgelprofessor der HfK, Carsten Klomp.

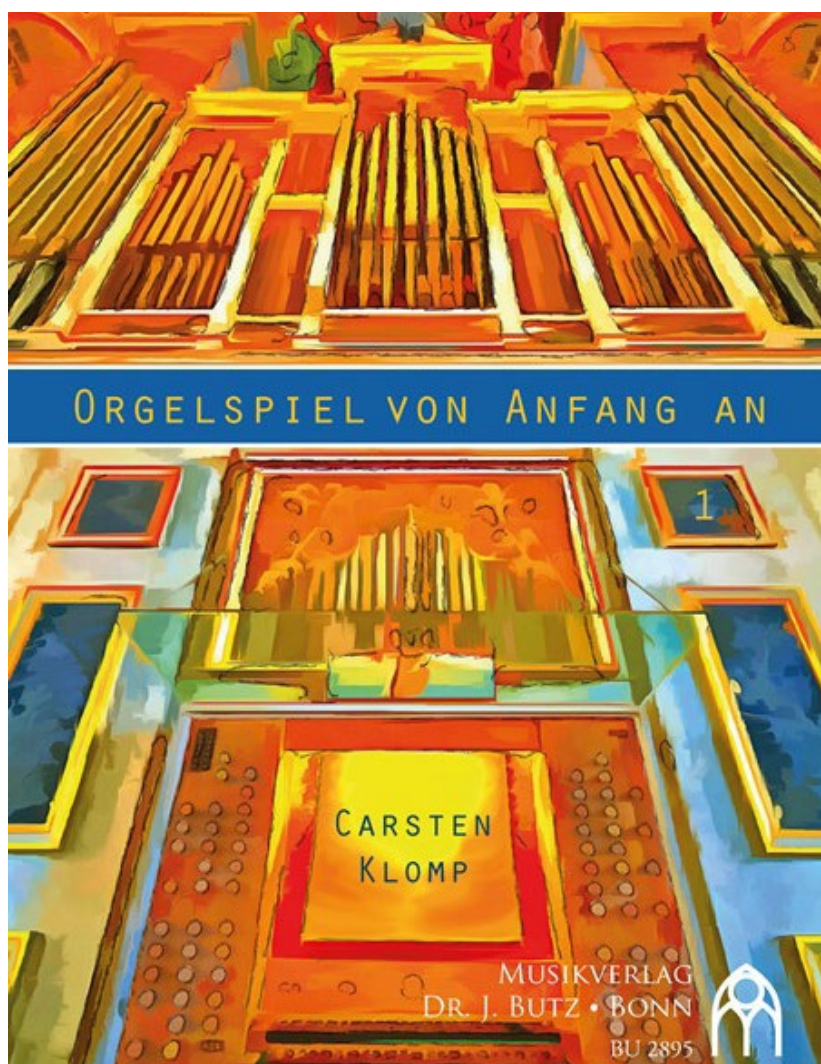
von Christoph Bogon

(dieser Artikel erschien zuerst im Forum Kirchenmusik 3/2019)

Wie kommt man zum Orgelspielen? Am Anfang stand bei vielen sicherlich die Faszination für das große und farbenreiche Instrument. Bei den Meisten waren wahrscheinlich auch schon Erfahrungen und Kenntnisse aus dem Klavierunterricht vorhanden, sodass die gängigen Orgelschulen genau dort ansetzen und (Noten- und elementare Musikkennntnisse vorausgesetzt) zunächst durch einen Garten von Pedalübungen führen, um dann zur gemeinsamen Koordination von Händen und Füßen vorzustoßen. Orgel wird also bislang als Zweitinstrument nach dem Klavier unterrichtet.

Mittlerweile kann bei vielen Orgelanfänger:innen die solide pianistische Grundausbildung nicht mehr ohne Weiteres vorausgesetzt werden, sei es, weil die Schulbildung zu wenig Raum für musikalische Aktivitäten in der Freizeit lässt, oder weil der letzte Klavierunterricht mittlerweile Jahre (oder gar Jahrzehnte) her ist. Auch erwacht gerade bei Kindern das Interesse für ein Instrument im Kindergarten- oder Grundschulalter, und das befand man bislang als Einstieg ins Orgelspiel für zu jung.

Mittlerweile gibt es seit mehreren Jahren neue instrumentalpädagogische Ansätze für den Unterricht an der Orgel als Erstinstrument und in skandinavischen Ländern sind auch schon erste Lehrwerke



dafür erschienen. Nun liegt mit „Orgelspiel von Anfang an“ des Heidelberger Orgelprofessors Carsten Klomp die erste Orgelschule in deutscher Sprache für den Einstieg ohne Vorkenntnisse vor. Sie soll also jeder/jedem musikalisch nicht Vorgebildeten, aber fürs Orgelspiel Begeisterten den Einstieg ermöglichen und dieser Ansatz ist richtig, denn der Anteil derer, die nach dem mehrjährigen Genuss eines qualifizierten Klavierunterrichtes das Orgelspiel beginnen möchten, wird kleiner. Klomp legt Wert darauf, so ist es im Vorwort zu lesen, dass seine Orgelschule sich nicht an eine bestimmte Alterszielgruppe wie Kinder, Jugendliche oder Erwachsene richtet. So schreibt er sämtliche Texte nicht in einer kindlichen, aber trotzdem angenehm verständlichen, prägnanten und bisweilen auch humorvollen Sprache. Gleichwohl ist das auf zwei Bände konzipierte Lehrwerk für alle Altersgruppen didaktisch geschickt angelegt.

Ich bin gerade dabei, mit einer elfjährigen Orgelschülerin den 1. Band dieser Orgelschule einem Praxistest zu unterziehen. Sie bringt elementare Kenntnisse aus dem Klavierunterricht mit, ihre Notenkenntnis war am Anfang gerade im Bassschlüssel und im Rhythmus noch sehr ausbaufähig. Der Einstieg gelingt leicht, von den ersten Seiten an wird das Spiel am Instrument immer mit kleinen Einheiten zu Notenlehre, Musiklehre und Orgelkunde begleitet. Auch die Unterrichtseinheiten sind so aufgebaut, dass sämtliche Übungen (meist sind es 4–5) innerhalb einer Woche gut schaffbar sind. In

den ersten Unterrichtseinheiten schafft die Nennung von Tonnamen und Taktzeiten („Zähle: 1 2 3 4 ...“) sofort musikalische Orientierung. Das fand meine Schülerin sogar ein bisschen zu einfach, da sie ja Grundkenntnisse hat, aber es ist eben eine Schule „von Anfang an“.

kleinem Raum hat Klomp immer melodisch und rhythmisch vielfältige Miniaturen geschrieben. Diese regen musikalisch an und zwingen meine Schülerin vor allem auch Noten sorgfältig zu lesen, weil die nächsten Töne nicht nach einem Schema vorhersehbar sind.

Sie kommt auf jeden Fall gut voran und es macht ihr erkennbar Spaß. Erfreulich ist auch, dass ich mit ihr bei einigen Übungen auch schon Unterrichtsgespräche über die musikalische Gestaltung von Melodien führen konnte, und sie damit nicht nur ihre spieltechnischen Fähigkeiten ausbildet. Die kleinen Einschübe zu Notenlehre, Musiklehre und Orgelkunde sind geschickt platziert. Wir lesen die Infotexte gemeinsam und besprechen die Lösungen von kleinen Aufgaben, die gut begriffen werden können, weil sie immer unmittelbar

The image shows two pages of a musical score. The top page is titled 'VON EINER HAND ZUR ANDERN' and contains two systems of music in 4/4 time. The bottom page is numbered '023' and also contains two systems of music. Below the score is a photograph of an ornate organ console with a blue and gold color scheme. The photograph is captioned: 'Abb. 6: ▼ Bei dieser auch auf dem Titelbild zu sehenden Orgel kann man das Brustwerk gut erkennen.' At the bottom of the page is a navigation bar with page numbers from 21 to 41.

Ich bin die ersten Übungen trotzdem mit ihr durchgegangen, weil diese Grundlagen im Pedal- und Zusammenspiel vermitteln. Sie hat dann 2–3 Unterrichtseinheiten pro Woche geschafft, was auch ein Erfolgserlebnis war.

Die Übungen selbst sind zunächst kurz (6–12 Takte), was nach kurzem Studium ein „Geschafft“-Gefühl vermittelt, und in sämtlichen Unterrichtseinheiten werden beide Hände und das Pedal ins Spiel eingebunden. Keine Übung verläuft schematisch (ich erinnere mich an zahlreiche Tonleitern oder Treppenfiguren, die ich selbst mal am Anfang meiner Karriere studieren musste...), sondern auf

Antwort auf musikalische oder orgeltechnische Fragen in der jeweiligen Einheit geben.

Dass sich der Umgang mit der Orgelschule sowohl meiner Schülerin als auch mir als Lehrer sehr motivierend gestaltet, ist auch der attraktiven optischen Erscheinung des Heftes zu verdanken. Der Verlag Butz hat viel Mühe auf ein liebevoll und ansprechend gestaltetes Layout verwendet, was sowohl der Übersichtlichkeit in den Unterrichtseinheiten dient, als auch Freude beim Durchblättern und Betrachten der vielen schönen Aufnahmen von Orgeln und Orgeldetails macht. Eine sorgfältig eingespielte CD zur Hörkontrolle

„Auff die ihnen beliebende Manier“

von Philipp Popp

Schon 2012 gab es zwischen Jan Wilke und mir eine fruchtbare Zusammenarbeit im Rahmen einer Uraufführung. Damals erklang die Kaleidoskop-Kantate „Die Gottesstadt“, die ich als Masterarbeit im Fach Tonsatz vorgelegt hatte, in der Heidelberger Christuskirche. Jan Wilke hatte Hochschulchor, Instrumentalisten, Soli und Orgel durch den ersten Teil der Komposition gelotst, ich durch den anderen. Ein denkwürdiger Abend im Sommer 2012... Knapp zehn Jahre später haben wir uns der schützischen Weihnachtshistorie angenommen. Der Kompositionsauftrag, die sogenannten „Intermedien“ zu vertonen, ist von keinem geringeren als Heinrich Schütz selbst! Ich habe lediglich Jan Wilke auf die Fährte gesetzt und mit ihm zusammen eine passende Besetzung beschlossen.



Heinrich Schütz um 1660

DIE WEIHNACHTSHISTORIE

Die „Historia der freuden- und gnadenreichen Geburt Jesu Christi“ von Heinrich Schütz wird nicht allzu häufig aufgeführt, obwohl es ein farbenreiches Werk mit moderater Länge und vergleichsweise leichtem Chorpart ist. Schütz meint allerdings in seinem Vorwort, „daß außer Fürstlichen wohlbestaltten Capellen, solche seine Inventionen schwerlich ihren gebührenden effect anderswo erreichen würden“ und dass er „dahero Bedencken getragen hat“, sein opus vollständig zu veröffentlichen. Für meine Kantorei im beschaulichen Eisenberg in Thüringen trifft das vermutlich zu. Trotzdem war das Werk für Weihnachten 2020 mit dem renommierten Renaissance-Ensemble **capella jenensis** auf dem Programm. Aber bekanntlich wurde ja 2020 alles anders. Schon im Sommer war klar, dass coronär betrachtet Chor und Orchester „keinen Raum in der Herberge“, also keinen Platz im Altarraum haben würden.

Schütz regt nun in seinem Vorwort selber an, „solche Zehen Concerten auff die ihnen beliebende Manier und vorhandenes Corpus Musicum gar auff's neue anders selbst aufzusetzen, oder durch andere componiren zu lassen“. Dazu muss man wissen, dass die Weihnachtshistorie zwei Ebenen hat: Den Part des Evangelis-

ten hatte Schütz schon 1664 veröffentlicht, die „zehn Concerten“, nämlich Introdution, Schlusschor und acht Intermedien aber waren wegen oben genannter „Bedencken“ nur als Leihmaterial beim Dresdner Kreuzkirchen-Organisten Hering „umb eine billiche Gebühr zu erlangen“. Diese Intermedien entsprechen den klassischen „Krippenspiel-Rollen“ und sind z. T. tatsächlich üppig besetzt: Für die Hohenpriester z. B., die Herodes die alttestamentliche Prophezeiung erläutern, wird ein Quartett von vier (!) Bass-Solisten nebst zwei (Barock-)Posaunen und Continuo gefordert. Die Intermedien galten fast 350 Jahre als verschollen, vom Eingangsschor existieren bis heute nur Text und Generalbassstimme. Noch in Philipp Spittas Schütz-Gesamtausgabe von 1885 erschien daher nur die Evangelisten-Partie. Der Bibeltext, der allen Intermedien zugrunde liegt, wird recht lapidar zwischen den einzelnen Teilen abgedruckt.

Erster Ergänzungsversuch: Arnold Mendelssohn 1901

Kurz bevor die Intermedien 1908 in Uppsala entdeckt wurden, griff erstmalig Arnold Mendelssohn, der sich im beginnenden 20. Jahrhundert auch um die Wiederaufführung von Schütz' Passionen verdient gemacht hatte, die Emp-

fehlung einer Neukomposition auf. Er veröffentlichte 1901 ein „Weihnachtsoratorium“ mit der originalen Evangelisten-Partie, Eigenkompositionen für die Intermedien (Chor, Orgel und zwei Violinen) und eingewobenen Chorsätzen, Orgelstücken von J. S. Bach und Gemeindeliedern. Im Vorwort dieses längst vergriffenen Werkes schreibt Mendelssohn:

„Bei der Weihnachtshistorie dagegen mussten [anders als bei den Passionen] sämtliche Chorsätze, sowie die Partien der Engel und des Herodes neu komponiert werden. Der Versuch diese Aufgabe zu lösen, liess zwei Arten des Verfahrens zu, deren jede zu Bedenken Anlass gab. Der Bearbeiter konnte entweder sich um eine möglichst genaue Nachbildung Schütz'scher Formen bemühen, - auf die Gefahr hin, unlebendig und unwirksam zu werden; das wäre der grösste Schaden gewesen, der dem so lebensvollen alten Meister zuzufügen war. Oder ich konnte mir etwas freiere Bewegung gestatten: dann drohte die Ungleichartigkeit der alten und neuen Theile des Werkes eine einheitliche Wirkung unmöglich zu machen. Nachdem ich mich zu dem zweiten Verfahren entschlossen, habe ich, um dem bezeichneten Übelstande zu begegnen, durch etwas freie Behandlung die Orgelbegleitung der Partie des Evangelisten der Musik der „Intermedien“ einigermassen anzunähern gesucht. Ob und in welchem Masse es bei dieser Bemühung gelungen ist, nach dem schönen Schütz'schen Fragment ein für unsere Kirchenchöre brauchbares Werk herzustellen, steht dahin.“

165

HISTORIA von der Geburt Jesu Christi.

Introduction
oder
Singang.

Text. Die Geburt unsrer HERREN JESU CHRISTI, wie uns die von den Heiligen Evangelisten beschrieben wird.

Evangelist.

Es be-gab sich a-ber zu der sel-bi-gen Zeit, dass ein Ge-bot von dem Kai-ser Au-gu-sto
aus-ging, dass al-le Welt ge-schät-zet wür-de, und die-se Schatzung war die er-ste und ge-
schah zu der Zeit, da Cy-re-ni-us Landpfle-ger in Sy-rien war, und je-dermann ging, dass er sich schät-tzen

Beginn von Heinrich Schütz' Weihnachtshistorie, Spitta-Gesamtausgabe 1885

Arnold Mendelssohn hat somit begonnen, das Werk überhaupt aufführungspraktisch nutzbar zu machen, und so die Rezeptionsgeschichte erheblich befördert, wenn nicht begründet.

2020 bin auch ich Schützens Idee gefolgt, sodass eine *Komposition* im wahrsten Sinne des Wortes entstand: eine Weihnachtsgeschichte in nunmehr drei Ebenen. Für die Neuvertonung der Intermedien zur schütz'schen Evangelisten-Partie konnte ich Jan Wilke als erfahrenen Chorleiter und Komponisten gewinnen, der vor denselben Herausforderungen wie Arnold Mendelssohn stand. Die Intermedien für Hirten, Herodes & Co hat er für Klarinette, Klavier und Textrezitation geschrieben, also angelehnt an die längst vergessene Darbietungsform des Melodram. Die Sprechrollen können leicht von einzelnen Chorsängern übernommen werden. Die Rolle des Engels ist für Solo-Sopran und Orgel konzipiert, erklingt also im Idealfall „unsichtbar“ von der Westempore im Rücken der Zuhörer.

Die 12 Weihnachtschoräle

Der Chor bekam mit 12 Weihnachtschorälen von Michael Praetorius, die den einzelnen Szenen zugeordnet sind, die dritte eher gemeinde-orientierte Ebene zugewiesen. Diese „Anreicherung“ ist natürlich eher unüblich für die Zeit und speist sich erkennbar aus den heutigen Hörgewohnheiten des bachschen Weihnachtsoratoriums. Immerhin wird hier auf Musik aus ungefähr der Zeit von Schütz zurückgegriffen. Praetorius und Schütz kannten und schätzten sich. Die vierstimmigen Choräle sind aus der *Musae Sioniae* von 1609 und reichen von „Es ist ein Ros entsprungen“ über „In dulci jubilo“ bis zum längst vergessenen Lutherchoral „Was fürchtest du Feind Herodes sehr“. Hier war die Aufgabe etwas anders als bei Jan Wilke: bestehende Musik sinnreich in einen neuen Zusammenhang stellen. Da das beliebte „Es ist ein Ros entsprungen“ ja weit mehr als die vier Strophen des Gesangbuchs umfasst und in sich schon eine Weihnachtsgeschichte erzählt, habe ich an noch mehr Stellen als Schütz die Erzählung des Evan-

gelisten für einen kleinen Liedkommentar unterbrochen und mit der Verwendung hauptsächlich dieses Liedes unter anderem die beiden biblischen Quellen etwas abgegrenzt: Der erste Teil – nach dem Evangelisten Lukas – umfasst nur die bekannten Melodien „Es ist ein Ros entsprungen“, „Vom Himmel hoch“ und „Allein Gott in der Höh sei Ehr“. Der zweite Teil – nach dem Evangelisten Matthäus – gräbt etwas tiefer in der recht umfangreichen Sammlung Musae Sioniae und fördert einige längst vergessene Melodien zutage. Auch Szenen, wie z. B. der Kindermord von Bethlehem, sind eine etwas abgelegenere Episode, die selten in Weihnachtsmusiken und Krippenspielen zu finden sind. Die Liedtexte sind allesamt aus dem 16. Jahrhundert und dürften Schütz bekannt gewesen sein. Der Chor hat hier eine dankba-

re Aufgabe bekommen, ist doch die Weihnachtshistorie nicht sehr ertragreich. Bei Schütz kann der Chor eigentlich nur zwei Stücke singen: die Menge-der-himmlichen-Heerscharen und den Schlusschor. Der Eingangschor ist ja bekanntlich nicht erhalten.

EIN FARBENREICHES GESAMTWERK

Zusammen mit einer Introduction für Orgel solo und dem Schlusschor ist also ein Zyklus von kurzen Charakterstücken geschaffen worden, der mit freundlich-moderner Klanglichkeit die Tonwelt von Schütz und Praetorius interessant kontrastiert. Der geringe Schwierigkeitsgrad der insgesamt 40-minütigen Zusammenstellung ist ideal für die Aufführung mit Laien oder in gottesdienstlichem Rahmen. Dem modularisierten Aufbau

entsprechend ist natürlich auch eine Version ohne Choräle möglich, oder auch eine Darbietung mit gelesener Evangelistenpartie. Die Uraufführung fand mangels Weihnachtskonzert in einzelnen Gottesdiensten in Eisenberg statt. Das Gesamtwerk konnte im Advent noch „evakuiert“ werden und wurde als Spontan-CD-Einspielung zu Weihnachten verteilt. Für 2021 hingegen ist die ursprüngliche Fassung geplant. Statt des nicht erhaltenen Eingangschores werden zwei Weihnachtsklassiker an den Beginn gestellt: Praetorius' „Quempas“ und Schütz' „Also hat Gott die Welt geliebt“. Die Weihnachtshistorie soll am dritten Weihnachtstag mit Schütz'schen Intermedien und Praetorius-Chorälen erklingen. Ein passendes Programm am kalendarischen Scharnier zwischen Praetorius-Jahr (450. Geburtstag) und Schütz-

Johann Sebastian Bach Sämtliche Choralsätze

Der neue Standard für Bachs Choräle

- Standardwerk für Tonsatzunterricht nun in wissenschaftlicher Urtextausgabe
- Enthält sämtliche Choräle aus Kantaten, Oratorien und Passionen sowie postumen Drucken
- Authentische Choräle erstmals sauber von Chorälen mit zweifelhafter Zuschreibung getrennt
- Neue Quellen liefern wichtige Erkenntnisse zur Autorschaft von C.P.E. Bach



Sämtliche Choralsätze

für vierstimmigen gemischten Chor

ChB 5377 24,90 € (ab 01.01.2022)

ersetzt **EB 3765**

Herausgeber: Thomas Daniel

Leseprobe



www.breitkopf.com



Breitkopf & Härtel

first
in music

Urtext
Breitkopf & Härtel

Jahr (350. Todestag). Dank Fördermitteln der Bundesregierung auch ein gut finanzierbares Vorhaben in einer Stadt, die nur 20 Kilometer von Schütz' Geburtsort entfernt ist. Jan Wilke und ich sind unterdessen mit verschiedenen Musikverlagen im Gespräch, um eine Veröffentlichung der Gesamtzusammenstellung Schütz-Wilke-Praetorius zu ermöglichen.

► Auszüge aus der Neukomposition sind auf den nachfolgenden Seiten abgedruckt. Weitere Noten- und Klangbeispiele sowie weiterführende Links finden sich auf www.kirchenmusik-eisenberg.de unter „Diversa“.



Spontan-CD-Einspielung dieses Projektes. Zu sehen sind Philipp Popp am Klavier, Sopranistin Sara Mengs (Leipzig) und Klarinetrist Hendrik Schnöke (Gera)



Philipp Popp

wurde 1985 in Nordenham geboren und wuchs in einer Kantorenfamilie auf. Schon früh erhielt er den ersten Klavierunterricht bei seiner Mutter, und lernte dann Posaune und Orgel bei seinem Vater, der Kirchenmusikdirektor am St.-Marien-Dom in Fürstenwalde/Spree ist.

Nach einem FSJ beim CVJM Schifferstadt (Pfalz) begann er 2005 das Kirchenmusikstudium an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg, studierte nach dem B-Examen zwei Semester am King's College in Edmonton (Kanada) und schloss 2012 mit dem A-Examen ab (Unterricht bei Martin Sander, Bernd Stegmann und Gerhard Luchterhandt).

Von 2008 bis 2012 war er Organist und Chorleiter der Blumhardtgemeinde Heidelberg-Kirchheim und engagierte sich für die Hochschulgruppe Campus für Christus.

Seit 2013 arbeitet er als Kantor in Eisenberg, prägt das Chor- und Posaunenchorleben in Ostthüringen und verantwortete ein ambitioniertes Orgelbauprojekt, das 2021 fertiggestellt werden konnte. Er leitet das Vokalensemble „Essmé“, ist Mitglied im Auswahlchor des EKM-Posaunenwerkes und wurde 2020 von der EKD in die Kommission zur Erarbeitung des neuen Gesangbuchs berufen.

Intermedium 5

Jan Wilke

Lento maestoso ♩=50

Klarinette in B

1-4 Sprecher

Klavier

Zu Bethlehem im jüdischen Lande,

mf

6

denn also steht geschrieben durch den Propheten:

Und du, Bethlehem im jüdischen Lande bist mitnichten die kleinste unter den Fürsten Juda.

p

11

Denn aus dir soll mir kommen der Herzog, der über mein Volk Israel der Herr sei.

f

17

mf

Intermedium 7

Jan Wilke

Allegro ♩=120

Sopran *mf*

Ste-he auf, Jo - seph,

Allegro ♩=120

Orgel *mf*

5

und nimm das Kind - lein und sei - ne Mut - ter zu

9

dir, und flich in Ä-gyp - ten land,

Schul- und Kirchenmusik im Parallelstudium

In Baden-Württemberg besteht die Möglichkeit Schul- und Kirchenmusik parallel zu studieren. Kirchenmusik ersetzt hierbei im Lehramtsstudiengang das wissenschaftliche Beifach. Drei Studierende unserer Hochschule nehmen dazu Stellung.

CHRISTIAN YANG studierte Schulmusik in Karlsruhe (Gym Po) und Kirchenmusik in Heidelberg. Aktuell studiert er zusätzlich Chorleitung.

» Das Schul- und Kirchenmusikstudium teilen sich einige gemeinsame Fächer wie Klavier, Gesang, Musikgeschichte und Musiktheorie. Insofern bietet sich die Kombination dieser beiden Studiengänge an, die, für sich genommen, äußerst umfangreich und breit gefächert sind. In Baden-Württemberg gibt es Hochschulen, wie die in Stuttgart und Freiburg, die beide Studiengänge anbieten. Ich selbst habe allerdings in Karlsruhe Schul-



musik studiert und musste für mein Kirchenmusik-Studium nach Heidelberg pendeln. Dies bedeutet zwar ein zusätzlicher Aufwand, ist aber auch nichts, was für diese Fächerkombination spezifisch wäre. Hingegen ist das Orgelspiel für die Kirchenmusik in der Regel obligatorisch und man ist sicher gut bedient, wenn die Orgel auch das Hauptfach im Schulmusik-Studium ist. Ich hatte noch das Glück, nach der *GymPO* studiert zu haben, einer auslaufenden Studienordnung, die es erlaubt, beide Fächer versetzt voneinander zu studieren, was mehr Flexibilität in der Planung ermöglicht. Im Gegensatz dazu müssen nach der aktuellen Studienordnung die Musik-Lehramtsstudierenden ihr zweites Fach weitgehend parallel absolvieren.

Alles in allem ist der Aufwand dieses rein musikalischen Doppelstudiums sicher nicht zu unterschätzen, jedoch mit guter Planung und gutem Zeitmanagement durchaus zu bewältigen und jedem zu empfehlen, der Ambition und Interesse mitbringt. «



YANNICK SCHWENCKE

entschied sich bewusst gegen ein Parallelstudium und widmet sich jetzt ganz der Kirchenmusik.

» Seit April 2021 studiere ich an der HfK. Bevor ich zur Kirchenmusik kam, war ich von Oktober 2018 bis März 2021 im Studiengang Schulmusik an der Hochschule für Musik in Karlsruhe immatrikuliert.

Die beiden Studiengänge Schulmusik und Kirchenmusik ähneln und ergänzen sich in vielen Bereichen, sodass man sie auch gut parallel studieren könnte. Ich entschied mich allerdings bewusst gegen ein Doppelstudium, da mir der zeitliche Aufwand – zum Beispiel das tägliche Pendeln von Karlsruhe nach Heidelberg und wieder zurück – zu groß war und ich meine Zukunft nicht als Lehrer im Schulbetrieb sehe. Stattdessen strebe ich an, Kantor in einer größeren Kirchengemeinde zu werden.

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



» Seit 5 Semestern studiere ich jetzt schon im Studiengang Schulmusik mit Verbreitungsfach Kirchenmusik. Es bereitet mir sehr viel Freude, da diese beiden Studiengänge sich in vielen Bereichen sehr gut ergänzen. Gerade im Fach Chorleitung ist es schön, so viele verschiedene Erfahrungen sammeln zu können. Das kann später auch für einen möglichen Arbeitsplatz am Gymnasium hilfreich sein. Mir persönlich ist es wichtig, Kindern und Jugendlichen den Spaß und die Leidenschaft beim gemeinsamen Singen weiterzugeben. Dafür ist eine gute Chorleitungsausbildung essenziell notwendig.



Des Weiteren denke ich, dass die Verbindung zwischen Schule und Kirche in Zukunft noch wichtiger werden wird. Schüler:innen Einblicke in die Kirchenmusik zu verschaffen, kann in der Schule gut gelingen und es ist natürlich wünschenswert, dass einige dann auch den Weg zur Kirchenmusik, zu Chören und so weiter finden werden. Im Studium ist die Kombination dieser beiden Studienfächer aufgrund der Vielfältigkeit ziemlich zeitintensiv. Zugegeben, manchmal ist das Pendeln zwischen meinen beiden Studienorten Mannheim und Heidelberg anstrengend, aber ich genieße die vielfältigen Einblicke und den Kontakt zu verschiedensten Lehrpersonen. Nach dem abgeschlossenen Bachelorstudiengang in Kirchenmusik werde ich glücklich darüber sein, im Master „nur“ noch Kirchenmusik und nicht mehr zwei Fächer zu studieren. Nicht weniger bin ich dankbar für alles, was dieser Doppelstudiengang mir ermöglicht hat. «

inspirieren

singen studieren

verstehen

spielen

aufführen

lehren

motivieren

Ich halte es dennoch für wichtig, auch Schulkindern die traditionelle Kirchenmusik nahezubringen.

Es gab für mich die Möglichkeit, einige meiner in Karlsruhe erworbenen Abschlüsse und Testate anrechnen zu lassen, zum Beispiel in den Bereichen Musikgeschichte und Tonsatz. Somit profitiere ich stark vom Schulmusikstudium, auch wenn ich es nicht abgeschlossen habe.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Schulmusik und Kirchenmusik zwei sehr breit gefächerte Studiengänge sind. Beide Bereiche können – noch während des Studiums und auch im späteren Berufsalltag – voneinander profitieren. Ein Schulmusikstudium würde ich jedem empfehlen, der musikbegeistert ist, gerne im Schulbetrieb arbeiten und ein abwechslungsreiches und breit gefächertes musikalisches Wissen erwerben möchte. «



Musica sacra – weitergedacht

von Martin-Christian Mautner

» *Begeistern durch Begeisterung* «

Wer das Personal- und Vorlesungsverzeichnis der HfK aufschlägt, wird unter der Überschrift *Vorlesungen, Übungen und Arbeitsgruppen* für den Montagnachmittag einen Hinweis auf die Veranstaltung **Theologie Master** finden. Es handelt sich hierbei um ein Format, das ich keinesfalls missen möchte und das mir immer wichtiger wird. Worum geht es da? Interessante Themen wie „Evangelische Mystik“, „Kriterien des Kirchgangs (nach der Kirchgangsstudie der EKD von 2019)“, „Islam“, „Tauftheologie“, „Rechtfertigungslehre in J. S. Bachs Kantate 105“ und dergleichen mehr stehen auf dem Programm – nach Wunsch der Studierenden, mit durchweg sehr intensiven Diskussionen und leider immer knapp bemessener Zeit...

Einen Gesprächsgang im vergangenen Sommersemester fand ich sehr beeindruckend und bewegend. Wir sprachen – in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche und begrenzter Ressourcen – über Ideen zu einer kirchenmusikalischen Praxis in naher Zukunft, wenn nämlich die Master-Studierenden ihre ersten Stellen als hauptamtlich kirchenmusikalisch Tätigen antreten werden. Von dem aus meiner

Sicht höchst anregenden gemeinsamen Nachdenken will ich hier berichten.

In einer ersten Runde ging es um die Vorbereitung der Studierabsolvent:innen auf das, was sie vermutlich erwartet; dabei wurden folgende Fragen gestellt und besprochen:

1. Welchen Beitrag leistet die **HfK für die Zukunft** der Kirchenmusik?
2. Was könnte sie darüber hinaus noch beitragen?
3. Welche Fortbildungsangebote bzw. welche kollegialen Hilfestellungen braucht es zur **Begleitung des Berufseinstiegs**?

Ich zitiere aus den gegebenen Antworten:

Zu 1.: Gelobt wurden die Qualität der künstlerischen Ausbildung, der umfassende **Kompetenzerwerb**, die – auch durch die Dozent:innen garantierte – Nähe zum späteren Arbeitsfeld. Das Studium an unserer Hochschule wurde als „bodenständig“, „nicht abgehoben“ und „gut begleitet“ wahrgenommen. Die **Praxisnähe** etwa der Fächer Gemeindesingen und Kinderchorleitung wurde hervorgehoben, ebenso der Wert des **Gemeindepraktikums** betont. Dass sich die

Dozierenden stets um ein gutes Verhältnis zu den Studierenden bemühten, wurde mehrfach wertschätzend betont.

Zu 2.: Die Studierenden regten einen – etwa in Form eines Blockseminars zu gestaltenden – Einblick in die neuesten berufsspezifischen Entwicklungen im Bereich der **IT/Digitalisierung** an. Ebenso wurde Interesse an Fragen des Steuerrechts, nach einschlägigen Versicherungen oder dem Umgang mit der GEMA laut. Zum Thema der **Gesundheit im Beruf** gab es bereits eine Seminarveranstaltung, die gelobt wurde; eine Fortführung schien wünschenswert. Weitere Anregungen betrafen die Arbeit mit Menschen (Inklusion, Psychologie, soziale Fragen...).

Zu 3.: Im Fortbildungsangebot wünschten sich die Studierenden Ratschläge zum Umgang mit „Kirchenfernen“ und Tipps zum **Fundraising**, ohne das wohl an keiner bedeutenden Kirchenmusiker:innen-Stelle mehr erfolgreich gearbeitet werden kann. Kollegiale Hilfe, so wurde angeregt, könne in wechselseitigen Besuchen oder auch in kurzzeitigem Stellentausch erfolgen.

Die benannten Themen wurden eingehend bedacht. Ich nehme sie als willkommene Anregungen für die Weiterentwicklung des Studienbetriebs und der Gestaltung künftiger Fortbildungsangebote.

Dass die derzeitige Pandemiesituation hier ein zügiges Durchstarten erst einmal bremst, ist zu bedauern, darf aber nicht dazu führen, dass hier etwa nicht weitergearbeitet würde.

An die skizzierten Diskussionsrunden anschließend bat ich die Master-Studierenden auf einer Wandzeitung jeweils ihre Vision einer erfolgreichen und erfüllenden kirchenmusikalischen Tätigkeit darzulegen. Es entstanden sehr bemerkenswerte Mind-Maps auf Plakaten in teilweise künstlerischer Darstellung, die sich wohlverwahrt im Rektorat befinden. Die dort ersichtlichen Gedanken will ich in Kürze zusammenfassen – wie versprochen ohne Nennung der jeweiligen Autor:innen.

Ein Entwurf stellt die Menschen als „Gemeinde“ in den Mittel-

punkt; „qualitätvolle Kirchenmusik in ansprechenden Formaten“ soll in die Region ausstrahlen, auch Vereine und nicht kirchliche Institutionen erreichen. Fundraising, Öffentlichkeitsarbeit, gutes Equipment (Instrumente u. a.), geeignete und ausreichende Räumlichkeiten seien dazu ebenso erforderlich wie eine gedeihliche Zusammenarbeit in den Strukturen vor Ort. Mut und der Wille zu aktiver Gestaltung und auch zu Veränderungen seien wichtig, vor allem aber ein „offener Geist“. Als „Kerngeschäft“ wird der Gottesdienst genannt.

Grundlegend, so betont ein zweites Plakat, sei eine „Kennenlern- und Ausprobierphase“, um den Ort der Tätigkeit, seine Kultur und seine Strukturen wahrzunehmen; nur in Kenntnis dieser Rahmenbedingungen sei es möglich, geeignete Projekte zu initiieren und Men-

schen zu begeistern. Erfahrungen stets zu reflektieren und für Weiteres zu nutzen sei unabdingbar nötig, um Stagnation zu verhindern. Als mögliches Ideal wird die Kombination einer Kirchenmusiker:innentätigkeit in Teilzeit und einer Lehrtätigkeit genannt, wobei das Unterrichtsgeschehen immer wieder zum Nachdenken über die eigene Arbeit anregen kann und soll.

Ein dritter Entwurf zeichnet ein dichtes Netz ausgehend von den Zentralbegriffen „Gemeinde“, „Chor“, „Orgel“ und „Projekten“. Im Zentrum erscheint der Überbegriff „Kantorat“. Eine Vielzahl weiterer Begriffe wird in dieses Gewebe eingeordnet: Öffentlichkeitsarbeit, Konzerte, Kontaktpflege, Kompetenzen, Qualität, Gottesdienst, Arbeitsphasen, Mitgliederwerbung, Zusammenhalt, stimmige

Für Orgel. Für Kultur. Für alle.



Deutsche
Orgelstraße
Im Verbund der Europäischen
Orgelstraßen EPOS



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-orgelstrabe.de

Kinder entdecken die Orgel



Gefördert durch:
Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

KönigsKinder
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

Angebote, Gruppen und Kreise, Finanzielle Möglichkeiten, Interessen und Bedürfnisse, Verwaltung, Förderung und Fundraising, Band, Kirchenchor, Bläserarbeit... Manche dieser Begriffe erscheinen in kleinerer oder größerer Schrift, manche sind mit Fragezeichen versehen... Offenbar wird die Wahrnehmung der Bedürfnisse und das kluge Abwägen der Möglichkeiten und Ziele als eine wesentliche Aufgabe einer Kantorin bzw. eines Kantors angesehen.

In einem vierten Entwurf finden sich Noten im Zentrum – dabei steht „Kirchenmusiker:in“ zu lesen; offenbar, so wage ich zu interpretieren, hat also eine Stelleninhaber*in zunächst einmal Musik im Herzen. Überlappend sind Kreise angeordnet, die zeigen, mit welchen Menschen eine Kirchenmusikerin bzw. ein Kirchenmusiker zusammenarbeiten können sollte: „Pfarrer:in“, „Profi“, „Laie“, „Jung“, „Alt“, „Christ:in“ und „Nicht-Christ:in“ finden sich da, teilweise mit weiteren Begriffen ergänzt. Um das Geflecht aus sich überschneidenden Kreisen herum sind weitere Begriffe angeordnet wie „Zeit“, „Instrumente“, „Moderne“, „Gemeinschaft“, „Singen“, „Musik + Essen, Fußball, Tanz, Tiere...“, „Verbindung“, „Interaktion“, „Religion“... Das entstandene Gesamt-

bild erinnert mich an einen Kosmos oder ein Planetensystem, das es neugierig kennenzulernen und zu bereisen lohnt.

Ein weiteres Bild gleicht in seiner oberen Hälfte einer Aufzählung, sauber und übersichtlich geordnet, wohlstrukturiert. Ein „Vokalbereich“ wird mit entsprechenden Tätigkeiten expliziert, ihm gegenüber entsprechend ein „Instrumentalbereich“. Der „Kantorin“ bzw. dem „Kantor“ werden in der unteren Bildhälfte strahlenförmig Tätigkeiten und Arbeitsbereiche zugeordnet (im Uhrzeigersinn, oben beginnend: „Kommunikation“, „Kooperation“, „Gemeindearbeit“, „Ausbildung“, „Werbung“, „Vermittlung“, „Organisation“, „Begeisterung“).

Auf dem letzten Plakat meiner Sammlung steht gleichsam als Motto in großen Buchstaben „Begeistern durch Begeisterung“, derart mitreißend, dass ich nicht umhin konnte, es als Überschrift meines Kurzberichtes zu wählen. „Alt und jung“ steht ebenso daneben zu lesen wie „regional und überregional“ oder „gute Mitmenschen, gute Musik, gute Zeit“, „Willkommenskultur und Ausstrahlung“ oder „Blick auf Mitglieder nicht verlieren“... Es geht ferner um „Vielfalt, Kreativität und Individualität“ unter „Voraussetzungen“, die im unteren Bereich des Bil-

des genannt werden: „Ansprache (Wahrnehmung der einzelnen Persönlichkeiten, Freundlichkeit) und Anspruch (Professionalität in Auftreten und Darstellung, Überzeugung und Ordnung, Überlegung und Vision)“. Als Mahnung folgt schließlich dieser Hinweis: „Damit verbundene No-Gos darf sich Kirchenmusik und Kirche im Allgemeinen nicht (mehr) leisten“. An Klarheit lässt dies nichts zu wünschen übrig.

Ich habe alle genannten Entwürfe um mich herum ausgebreitet und intensiv betrachtet. Erwäge ich die Tiefe und die Vielfalt der festgehaltenen Gedanken, so kann ich künftigen Arbeitgeber:innen, Kolleg:innen und Gemeinden zu unseren – in Kürze absolvierten – Studierenden nur von Herzen gratulieren. Ich hoffe sehr, dass sie als Berufseinsteiger:innen auf Menschen treffen werden, die bereit sind, mit ihnen Wege – auch neue – zu gehen und sich von ihrer Begeisterung für die Kirchenmusik in ihren reichen und vielfältigen Erscheinungsformen wiederum begeistern zu lassen.

Diese Begeisterung nach Kräften zu fördern sehe ich als wesentliches Anliegen all dessen, was wir – Dozierende und Studierende – an unserer HfK gemeinsam tun. Was sollte lohnender sein?



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 Kirchenmusiker:innen 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.



HK SYMPOSIEN



Üben und Kreativität

In diesem Artikel wird geschildert, wie die Idee für das HfK-Symposium „Üben und Kreativität“ entstanden ist und in die Tat umgesetzt wurde. Das Symposium fand am 10. Juli 2021 in den Räumen der HfK statt und war über Zoom auch online zugänglich. Im rekonstruierenden Durchlauf durch den Ideen- und Planungsprozess werden acht Thesen über Üben und Kreativität aufgestellt und erörtert.

von Manuel Knoll



Kein Studium ohne Arbeit. Kein Masterstudium ohne Masterarbeit. Auch wenn mich die Tatsache des Öfteren beschäftigt und verärgert hat, dass in einem künstlerischen Aufbaustudium eine Masterarbeit verlangt wird, muss ich zugeben, dass ohne diesen Anlass die Idee zu einem HfK-Symposium „Üben und Kreativität“ nicht entstanden wäre.

IDEEN, REFLEXIONEN UND ACHT THESEN

These 1: Kreativität braucht einen Anstoß

Der Anlass oder Anstoß kann eine äußere Vorgabe oder Anregung sein oder ein eigenes Vorhaben, aber DASS etwas geschehen soll, ist wohl immer der Anfang für Überlegungen. Und der Anstoß hat prinzipiell **Herausforderungscharakter**.

Die während des dadurch in Gang

gesetzten Ideenstroms durchlebten **Gemütszustände** reichen von Angst über Frustration, Überheblichkeit, Hemmung, Unzufriedenheit bis hin zu Euphorie – in sehr unterschiedlicher Reihenfolge.

Bei der Suche nach einem Thema für meine Masterarbeit kamen immer dann Wellen von Euphorie auf, wenn wieder eine neue Idee oder ein Arbeitstitel entstand. Im Nachhinein betrachtet ist mir der ein oder andere Arbeitstitel und die ein oder andere Idee fast peinlich und ich meinte, abwerten zu müssen, dass so viele Ideen nicht zum Ziel geführt und Zeit gekostet haben. Aber ich glaube inzwischen:

These 2: Kreativität braucht einen Nährboden

Je mehr Ideen in einer Phase der Ideenfindung zugelassen werden, desto fruchtbarer ist der Nährboden, auf dem eine Idee Wirklichkeit werden kann. Die Wahrscheinlichkeit erhöht sich, dass sich Ideen in einem Verfahren des **Abwägens und Abschmeckens** dann auch durchsetzen. Oder in einem anderen Bild: Je mehr Pfade eingeschlagen werden, desto höher die Wahrscheinlichkeit, ans Ziel zu kommen. Denn welcher Pfad sich als gangbarer Weg erweist, ist am Anfang nie ersichtlich.

Es erfordert gelegentlich Mut und

Beherrtheit, Ideen, die man für gut hielt und in die man sogar schon Zeit und Kraft hineingesteckt hat, auch wieder loszulassen.

Meine Überlegungen über ein mögliches Thema haben einen neuen Drive bekommen, als ich mir eines Nachmittages noch einmal genau die Prüfungsordnung für das Masterstudium durchlas.



» Frustration, Überheblichkeit, Hemmung, Unzufriedenheit bis hin zu Euphorie «

Dass eine Masterarbeit nicht nur aus ihrer Anfertigung bestehen muss, sondern auch die Planung und Durchführung eines Projektes umfassen kann, war mir entweder vollkommen neu oder ich hatte es verdrängt. Aber es hat nochmals einen ganz neuen Horizont eröffnet:

These 3: Perspektivwechsel eröffnen Spielräume

Den oben beschriebenen Anlass oder Anstoß kann man auch als „Problem“ bezeichnen, also eine Herausforderung, deren Lösung oder Meisterung noch offen und ungewiss ist.

An verschiedenen Punkten dieses

Problemlösungsprozesses lohnt es sich, die eigene Perspektive auf dieses Problem zu hinterfragen und sich selbst zu gestatten, auch anders darüber zu denken, oder danach Ausschau zu halten, ob die **eigenen Prämissen eigentlich der Realität standhalten**.

Die Perspektive, auch ein Projekt durchführen zu können, hat mir jedenfalls neue Möglichkeiten aufgezeigt und vor allem Lust gemacht, mich an die Arbeit zu machen.

Einige Ideen, über die ich mir schon über längere Zeit im Lauf des Kirchenmusikstudiums, Gedanken gemacht hatte, flossen in der folgenden Arbeitsphase zusammen:

Womit beschäftige ich mich eigentlich jeden Tag? Mit Musik natürlich. Und zwar im **Medium des Übens**. Meinen Kommiliton:innen wird es genauso gehen. Ich führe interessante Gespräche mit Dozierenden und Freunden. Ich stelle fest, dass sich aus dem Thema „Üben“ etwas machen lässt. Ich erinnere mich daran, wie wichtig eigentlich **gemeinsamer Austausch** ist und inwieweit Themen und Inhalte in einer gemeinschaftlichen Runde oftmals an Bedeutsamkeit und Prägnanz gewinnen. Und ich entschliesse mich, die Idee zu einem Symposium zum ersten Mal einem meiner Lehrer vorzuschlagen.

These 4: Ideen brauchen Resonanz [Widerstand inbegriffen!]

Bei Ideen und Entscheidungen, die ich eine Weile mit mir herumtrage und meistens gut finde, denn sie haben im ersten Moment ja eine Euphoriewelle ausgelöst, ist oft-

mals der Punkt entscheidend, an dem ich zum ersten Mal jemandem davon erzähle. Stößt die Idee auf Resonanz? Kann mein Gegenüber damit etwas anfangen? Dabei ist es wichtig – und das muss ich mir selbst dabei sehr laut sagen – dass mein Gesprächspartner die Idee nicht einfach rundum toll finden muss, sondern dass daraus ein Gespräch entsteht, dass auch **durch kritische Rückfragen eine Energie entsteht**.

Als ich merkte, dass eigentlich bei allen Dozierenden, denen ich meine Idee mitteilte, eine solche Energie entstand, nahm der Gedanke Gestalt an, dass ebendiese Dozierenden beim Symposium selbst zu Wort kommen sollten. Ich meinte festzustellen, dass meine Anfrage an sie selbst wiederum zu einem solchen oben erwähnten Anstoß wurde. Denn alle waren sehr gerne bereit, mitzuwirken und warfen ihren kreativen Apparat an.

These 5: Kreativität ohne Üben führt nicht zu Fortschritt

Die Entscheidung war gefallen, dass inhaltlich andere zu Wort kommen sollten. Für mich selbst erwählte ich mir die Rolle des Organisators und Moderators. Glücklicherweise waren auch hier bald Menschen bereit, mich tatkräftig zu unterstützen. Und eindrücklich ist mir noch ein Satz, der in einem Organisationstreffen fiel: Solche Dinge – **Planung, Werbung, Konzipieren etc. – erfordern auch Übung!**

Der reichhaltige Ideennährboden ist wichtig und eine notwendige Bedingung. Aber damit ist es eben noch nicht gemacht. Dies ist der Punkt, an dem Praxis gefragt ist.



Versuch, Fehler, Korrektur, Wiederholung, Prozesse zergliedern, mit Unsicherheit umgehen. Damit leben, dass beim ersten Mal noch nicht alles perfekt klappt. Aber die **Zuversicht nicht fallen lassen**, dass man fürs nächste Mal etwas daraus lernt.

Ich hätte auch nicht gedacht, dass das Nachdenken über das Organisieren einer Veranstaltung sich positiv auf mein musikalisches Überverhalten auswirken könnte, aber:

These 6: Üben ohne Kreativität ist nicht nachhaltig

Mit Neugier und Lust nach Bereichen und Beispielen suchen, aus denen ich für mein Überverhalten lernen kann – das war für mich einer der größten Erträge dieser Vorbereitungsphase.

Wie das ineinander von Üben und Kreativität zu bestimmen und anzuwenden ist, dazu lese man die folgenden Beiträge in dieser Zeitschrift, die aus den **Impulsvorträgen** des Symposiums entstanden sind.

Der Symposiumstag selbst war ein inhaltlich sehr dichter Tag. Für Pandemiezeiten ungewohnt viele Personen – Studierende und Dozierende – waren präsent. Erfreulicherweise ist auch die Möglichkeit, der Veranstaltung über **Videoübertragung** per *Zoom* zu folgen, gut genutzt worden.

Impulsvorträge wechselten sich mit Diskussionsrunden ab. Dass Pausen mit Snacks und Getränken sowie **Zwischen- und Nachgespräche** fast noch wichtiger sind, als die Plenumsveranstaltungen selbst, ist ein Gemeinplatz, der sich aber doch immer wieder auf spannende Weise bewahrheitet.

Christoph Bornheimer referiert über Kreativität im Orgelliteraturspiel

These 7: Je größer die eigene Auseinandersetzung und innere Beteiligung, desto größer der Ertrag

Selbstkritisch kann ich für mich selbst festhalten, dass ich beim nächsten Mal, wenn eine solche Veranstaltung zu planen ist, darauf Wert legen werde, dass schon im Vorfeld **möglichst früh möglichst viele Menschen inhaltlich am Thema beteiligt werden** und eigene Fragen formulieren. Die Tatsache, dass in Diskussionsrunden oftmals „immer dieselben“ zu Wort kommen, mag mit Hierarchiestrukturen, mit Unsicherheiten und auch mit Moderationskünsten zusammenhängen. Aber meine Beobachtung war doch die: Vor allem diejenigen, mit denen ich schon im Vorfeld über einen längeren Zeitraum über das Thema Üben und Kreativität im Gespräch war, beteiligten sich rege in den Diskussionen. Wo wirklich **eigene Fragen** im Spiel sind, wächst lebhaftere Auseinandersetzung. In einer Abschlussdiskussion bat ich die Referierenden, in einem kurzen Statement kundzutun, welchen Aspekt sie aus einem Vortrag einer anderen Person mit- und übernehmen würden. Die Unterschiedlichkeit und Individualität

der Antworten, die absolut nicht vorhersehbar waren, lassen mich zu meiner letzten These kommen:

These 8: Aneignung und Anverwandlung von Gelerntem ist immer hochgradig subjektiv und selbst ein kreativer Akt!

In netter Runde konnte das Symposium ausklingen und die gute Stimmung war ein Indikator dafür, dass eine solche Veranstaltung durchaus als Erfolg gewertet werden kann. Möge es nicht nur kurzfristige Freude ausgelöst, sondern auch **anhaltende Erkenntnisse und kreative Prozesse** angestoßen haben!

Ich danke sehr herzlich Prof. Christiane Michel-Ostertun, Prof. Michiya Azumi, Christoph Bornheimer, Prof. Gerhard Luchterhandt, Peter Gortner und Ekkehard Abele für das kreative Aufspringen auf die Idee zum HfK-Symposium und für die Darbietung der spannenden Vorträge. Und ebenso danke ich Prof. Tine Wiechmann und Matthias Berges so wie vielen weiteren Helfer:innen und Gesprächspartner:innen für diesen anregenden und spannenden Prozess.



Disrupt yourself!

Die Kunst der kreativen Selbst-Unterbrechung

Vortrag im Rahmen des Symposiums „Üben und Kreativität“

Vielleicht hat der ein oder andere schon einmal die Erfahrung gemacht: Wenn sich die Kreativität scheinbar ungehindert Bahn bricht, können sich Erfindungsprozesse wie Glücksstrahlen anfühlen, die einen zum Weitermachen zwingen. Der vorliegende Beitrag dreht sich um die Frage, warum es dennoch nützlich sein kann, solche Flow-Erlebnisse bewusst zu unterbrechen.

WARUM DISRUPTION?

Auf den ersten Blick scheint es ja widersinnig, einen „kreativen Lauf“ zu unterbrechen. Ist es nicht vielmehr eines der wichtigsten Ziele – zum Beispiel des Improvisationsunterrichts – der Kreativität in Echtzeit die Bahn zu ebnen und dafür Routinen zur Verfügung zu stellen, damit der Improvisierende nicht dauernd innehalten muss? Wir alle brauchen solche Routinen. Sie entlasten unser Denken und sorgen in Stresssituationen für souveränes Auftreten. Und so kreist ein Teil dieses Symposiums zum Thema Üben auch darum: Wie man sich ein souveränes Polster solcher zuverlässig abrufbaren Fertigkeiten zulegen kann.

Mit der Kreativität ist es möglicherweise anders. *Disrupt yourself* – so der Titel eines Buches aus der Start-Up-Szene, in der es stets darum geht, Gewohntes neu zu denken und Trends zu begründen, statt ihnen hinterherzulaufen.¹ Mit anderen Worten: Hier dreht es sich um die Kreativität und Techniken, sie zu fördern. Auch wenn das Buch auf wirtschaftliche Entscheidungsprozesse zielt, so ist es trotzdem nicht unwahrscheinlich, dass ein generalistischer gedachtes Disruptionsprinzip auch im Bereich künstlerischer Kreativität äußerst produktive Wirkungen entfalten könnte – indem es auf höherer Ebene Routinen entstehen lässt, die dabei helfen, musikalisch Gegebenes neu zu denken. Die erste dieser Routinen ist die Disruption schlechthin, das bewusste Durchbrechen eines Flows, den man ja oft hat – und in dem man sich so wohlfühlen kann, dass man Gefahr läuft, den Punkt zu verpassen, ab dem sich die Dinge zwangsläufig totreiten. Die zweite besteht in kreativen Strategien, mit denen man Dinge einprägsamer machen kann. Ich beziehe mich hier auf die sogenannte Gestaltpsychologie. Und schließlich

gehört dazu eine gleichsam alltagsphilosophische Grundhaltung, die hinter dem scheinbar Gegebenen Wesenskern, vielleicht auch abstrakte Verfahren sucht, welche die eigene Kreativität anregen und herausfordern. Hier können systematische Anregungen aus der philosophischen Phänomenologie mit einbezogen werden.

Diese Routinen zielen keinesfalls auf bahnbrechende Ideen, wie sie zu Wagners *Tristan*, zur Einstein'schen Relativitätstheorie oder kürzlich in atemberaubendem Tempo zum Corona-Impfstoff geführt haben; vielmehr geht es um etwas, das man „Alltagskreativität“ nennen könnte. Wir alle suchen oder erleben sie, wenn wir uns neu einrichten wollen oder aus bekannten Zutaten ungewohnte Gerichte zu zaubern versuchen. Bei improvisierenden Kirchenmusikern könnte es darum gehen, eine schlichte Tonfolge in ein inspirierendes Thema zu verwandeln.

¹ Christoph Keese, *Disrupt yourself. Vom Abenteuer, sich in der digitalen Welt neu erfinden zu müssen*, München 2018.



► Abb. 1 Ludwig van Beethoven, Hauptthema der „Hammerklaviersonate“ op. 106

REDUNDANZ UND DISRUPTION

Wir Musiker sind gewohnt, durch Wiederholung zu lernen. Üben heißt in erster Linie – oft quälende – Redundanz. Auch improvisatorische Geschicklichkeit setzt viele Routinen voraus, deren Aneignung zahlloser, oft stupider Übeeinheiten bedarf.

Andererseits scheint es aber Dinge zu geben, die man sofort behält. An seinen Hochzeitstag kann man sich erinnern, vielleicht auch an die erste Fahrstunde. Die Älteren dürften noch wissen, was sie am 11. September 2001 gemacht haben. Diese Ereignisse bleiben präsent, weil sie sich prägnant aus dem Alltag herausheben.

Auch Kreatives prägt sich uns oft bewusst ein. Wir spüren, dass der Anfang von *Beethovens 5. Sinfonie* besonders ist. Wer dieses Thema vor gut 200 Jahren zum ersten Mal hörte, hat es gewiss sofort behalten – einfach deshalb, weil es sich aus der Masse dessen, was man damals so komponierte, heraus gehoben hat.

Nun muss nicht alles, was kreativ ist, auch zwingend auffallen – man kann ja auch ein Automatikgetriebe optimieren. Aber in der Kunst scheint es zum Wesen kreativer Anstrengung zu gehören, dass Markantes entsteht, das sich unmittelbar einprägt – und das zugleich so inspirierend ist, dass man darüber zum Beispiel lange improvisieren kann. Der Anfang von Beethovens *Hammerklaviersonate* hat zweifellos diese Wirkung (Abb. 1).

Eine massive Geste, zweimal fast gleich. Ein Rhythmus, der markant auf den nächsten Takt zielt. Und ein gewisser Mut des Komponisten, konsequent auf jeden Harmoniewechsel zu verzichten. Auf diese Weise kann der Rhythmus „pur“ wirken, weil er mit keinem anderen Parameter konkurrieren muss. Wir spüren die Originalität dieses Anfangs. Man suche das Repertoire der Wiener Klassik nach einer solchen Geste ab – vermutlich wird man kaum ähnliches finden.

War dieses Thema eine Augenblickseingebung? Keinesfalls! Beethoven hat uns bekanntlich viele Skizzen hinterlassen, aus denen seine experimentelle Arbeitsweise deutlich wird. Auch zu diesem Anfang existieren zahlreiche Entwürfe, die zeigen, wie sehr hier

„gearbeitet“ worden ist.

Bevor wir jedoch den Beethovenischen Erfindungsprozess genauer untersuchen, lohnt es sich, einmal selbst darüber nachzudenken, wie die Ursprungsversion dieses Themas ausgesehen haben könnte. Hier eine Art kompositorischer Kern:



► Abb. 2 „Kern“ des „Hammerklavier“-Themas

Auch wenn man bezweifeln darf, dass jemals ein zündender Einfall in Gestalt solcher radikal vereinfachten Vorformen dahergekommen ist, helfen sie doch, das Wesentliche des Themas herauszustellen.



► Abb. 3 Beethoven, Skizzen zur „Hammerklaviersonate“

Nun der Blick in die Skizzen (Abb. 3): Der erste Entwurf (1) präsentiert ein längeres Thema, das Beethoven wohl einfach so improvisiert hat. Spätere Stadien (3) zeigen zunehmend getrennte Motive.

Der „Einfall“ verbirgt sich hier also zunächst in einem längeren Erfindungsstrom, aus dem Beethoven ihn schrittweise herauschält. Er tut das, indem er den ursprünglichen Fluss immer mehr unterbricht. Aus improvisatorischem „Flow“ entsteht durch Unterbrechung schließlich eine isolierte Geste.

Komponieren als schrittweises „Freilegen von Gestalten“: Nicht wenige Beethovensche Themen sind genau so entstanden, so zum Beispiel auch das erwähnte Hauptthema der 5. Sinfonie, das ebenfalls einer fließenden Bewegung entstammt (Abb. 4).

ZWEI ARTEN DER IMPROVISATION

Beethovens Erfindungsprozess legt uns also nahe, zwei Arten des Improvisierens zu unterscheiden: Die eine, gewissermaßen „öffentliche“, ist auf Funktionieren ausgelegt. Sie basiert auf erlernbarem Handwerk und lässt sich nicht auf große Risiken ein, zumindest nicht auf solche, die sich möglicherweise nicht mehr beherrschen lassen. In offeneren Stilistiken kann zwar auch hier eine große Freiheit herrschen, jedoch weiß der Improvisierende, dass sein Erfindungsprozess linear verläuft und er nichts zurücknehmen kann. Themen, Einfälle, Entwicklungen müssen sofort „sitzen“ bzw. so „genommen“ werden, wie sie sind. Diese Art der Improvisation entspricht einem „Komponieren ohne Alternative in Echtzeit“. Beethoven, dessen legendäre Klavierimprovisationen



► Abb. 4 Beethoven, Eine frühe Skizze zum Anfangsmotiv der 5. Sinfonie

die Zeitgenossen begeisterten, war offenbar auch darin ein Meister.

Die andere Art der Improvisation könnte man „privat“ nennen. Sie stellt sich nicht dem Zwang linear verlaufender Zeit. Sie will nicht glattes Funktionieren. Vielmehr probiert sie aus, bricht ab, vergleicht, stellt in Frage. Sie gleicht also einer Werkstatt, wo der Arbeitsprozess dominiert – während im Improvisationskonzert „geerntet“ wird. Diese experimentierende Art des Improvisierens begleitet den Kompositionsprozess nicht nur, man könnte sie im Grunde als seine Essenz ansehen.

ZWEI DENKSYSTEME

Zurück zur Wirtschaft. In seinem wegweisenden Buch *Schnelles Denken – Langsames Denken*² beschreibt der Psychologe Daniel Kahneman zwei fundamentale menschliche Denksysteme, die bei Entscheidungs- und Problemlösungsprozessen miteinander konkurrieren und sich zugleich ergänzen.

System 1 steht für das schnelle, gleichsam automatisierte Denken, das die Routinen unserer alltäglichen Lebenswelt und unsere Intuition steuert. Fahrradfahren, Schwimmen, die regelmäßige Chorprobe, oder die Art, wie wir Organisten gewöhnlich einen Choral harmonisieren: Hierbei handelt es sich um Vorgänge, an die man sich in der Regel nicht bewusst erinnert.

System 2 hingegen ist für disruptives – bewusst eingreifendes, die Routinen unterbrechendes – Denken verantwortlich. Ein Denken, das sich öfters fragt: Kann das stimmen, was ich da gerade gehört habe? Oder das den Flow einer Improvisation unterbricht, um eine Idee herauszupicken. („Halt mal, könnte man damit nicht...?“).

System 2 ist langsam, gründlich – und eher träge im Zugriff. Denn Nachfragen braucht Überwindung. Disruption ist vor allem auch eine Frage der Geduld und Willenskraft, und sie bedarf zudem eines ausgeprägten Spieltriebs: Wer immer alles sofort perfekt können will, wird die Sicherheit von Systems 1 wohl selten verlassen. Er wird sich mit dem zufrieden geben, was sofort funktioniert. Improvisationen in diesem Geist können – wenn gekonnt – eine sehr beeindruckende Wirkung entfalten und wunderbare Flow-Erlebnisse beim Spieler und auch beim Hörer erzeugen. Doch stellen sie auch experimentierende Geister zufrieden, denen improvisatorisches „Gelingen“ weit weniger wichtig ist als Ausdruckskraft und Originalität?

DISRUPTIVES KOMPONIEREN BEI BEETHOVEN

Ganz offensichtlich war Beethoven ein solcher Geist, und er gibt damit ein gutes Vorbild für diejenigen ab, die – auf der Suche nach Individualität und Neuartigkeit – Lust verspüren, ihr System 2 zu trainieren.

2 Daniel Kahneman, *Thinking, fast and slow* (2011), dt. *Schnelles Denken, Langsames Denken*, München 2012.

Schauen wir uns ein zweites Beethoven-Thema an (Abb. 5).

Auch hier zeigt der Blick in die Skizzen (Abb. 7) eine lange, vom Komponisten kritisch begleitete „Entwicklungsphase“ des Themas. Die erste Themenvariante (1) ist noch ziemlich lang, und sie enthält zwei Harmoniewechsel. Nun scheint Beethoven Verschiedenes auszuprobieren: Er spaltet ein Kopfmotiv ab und macht einen musikalischen Satz daraus (2). Wenn ich ein Motiv wiederhole, mache ich es als Gestalt erfahrbar. Wiederholung trennt!

Er ist jedoch offenbar nicht zufrieden und spaltet bei den nächsten Versuchen längere Motive ab. Nun scheint er das rhythmische „Zielen“ auf den zweiten Takt interessant



► Abb. 5 Beethoven, Streichquartett F-Dur op. 18/1, Hauptthema des 1. Satzes



► Abb. 6 Mozart, Nachmusik-Thema, Umtaktierungsversuche

zu finden: Zunächst findet er einen punktierten Rhythmus, der das Zielen verstärkt (5), anschließend versetzt er die Verzierung nach hinten (9). Spätestens jetzt wird er entdeckt haben, wie attraktiv es ist,

„tiert“ werden. Hier einige Versuche (Abb. 6):

Durch den Wegfall einer Zählzeit scheint die erste Version rhythmisch an Prägnanz zu verlieren – sie „verschwimmt“ sozusagen. Erst die Schärfung des Rhythmus’ gewinnt dem Thema Neues ab.

Gerade bei extrem bekannten, sozusagen im kollektiven Gedächtnis befindlichen Themen fallen solche grundsätzlichen Veränderungen der Statik schwer. Zugleich sind sie lehrreich, weil sie den Bearbeiter zwingen, sich mit dem wiedererkennbaren Wesen der Thematik auseinanderzusetzen: Wo liegen die Schwerpunkte; auf welche Elemente kommt es an? Was könnte man weglassen?

In diesen Fragen offenbart sich Beethovens Arbeitsweise. Er löst musikalische Objekte aus dem Zusammenhang – entzieht sie gleichsam ihrem natürlichen Fluss – und schärft sie, so dass sie an Prägnanz gewinnen, gleichsam Ohrwurm-Qualitäten entwickeln. Wie wirksam diese Arbeitsweise sein kann, mag ein Vergleich eines der bekanntesten Beethoven-Themen mit seinem „gedanklichen Vorgänger“ bei Bach zeigen (Abb. 8).

Zweimal die gleiche Idee – erst Tonwiederholungen und dann ein Antwortmotiv in höherer Lage.



► Abb. 7 Streichquartett op. 18/1, Skizzen zum Hauptthema



► Abb. 8 Bach, Beginn von Kantate 60 „O Ewigkeit, du Donnerwort“ (oben)
Beethoven, Anfang der „Waldsteinsonate“ op. 53 (unten)

Doch warum klingt Beethovens Idee ungleich markanter? Bei Bach hat die Initialkadenz ein gleichmäßiges harmonisches Tempo, und der Lagenwechsel ist moderat. Bei Beethoven hingegen tritt der Harmoniewechsel spät ein und zielt unmittelbar auf den nächsten Takt. Dann folgt innerhalb der gleichen Harmonie, die zum Hintergrund wird, ein extremer Lagenwechsel. Beethoven bringt seine Information also ungleichmäßig an. Zunächst passiert scheinbar nichts – wir nehmen das vermutlich als Spannungsaufbau wahr – dann zwei schnelle Keraschwenks, erst harmonisch, dann tonräumlich. Es entsteht kein gleichmäßiges Aktionstempo, das die Aufmerksamkeit in „antizipierbare Bahnen“ lenken könnte.³ Vermutlich deshalb heben sich Beethovens „Gestalten“ – der Harmoniewechsel und die fallende Diskantfigur – wesentlich stärker als bei Bach von der reperkussiv trommelnden Begleitung als „Hintergrund“ ab und bleiben erinnerbar.

Soweit zur Interaktion der Kahneman'schen Denksysteme. Um die eigene Kreativität weiter zu entwickeln, ist es offenbar hilfreich, wenn man sich traut, das zweite System bewusst disruptiv einzusetzen. Etwa indem man den Takt

wechselt, wenn man sich festgefahren hat, oder aus einem kontinuierlichen Erfindungsstrom ein Motiv löst und dieses systematisch „anscharft“. In der Regel geschieht das über den Rhythmus.

DIE GESTALTBILDENDE FUNKTION DES RHYTHMUS'

Rhythmus kann – grob gesagt – zwei Funktionen haben. Zum einen lässt sich mit seiner Hilfe eine gewisse Einheitlichkeit der Musik garantieren. So etwa bei einer Gigue: Der Rhythmus spannt sich wie ein Netz über das Stück und sorgt für Zusammenhalt. Die zweite Funktion zielt genau auf das Gegenteil: Rhythmus als isolierte Gestalt, die sich von einem Hintergrund abhebt. Oft sind originelle Themen rhythmisch interessant, so zum Beispiel das äußerst einprägsame KopftHEMA des *Es-Dur*



► Abb. 9 Franz Liszt, Anfang des Klavierkonzerts Nr. 1 *Es-Dur* S. 124

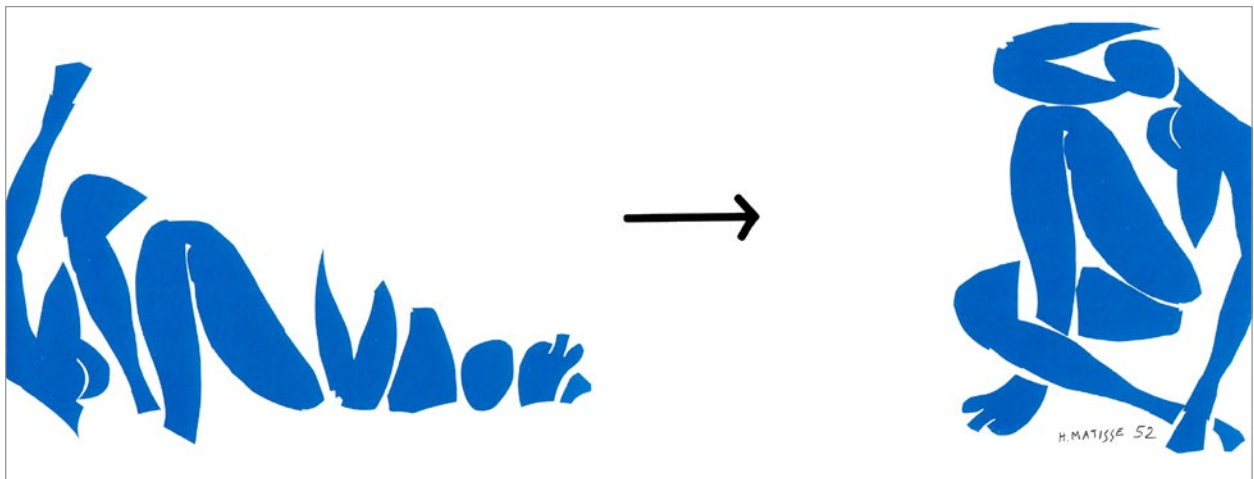
Klavierkonzerts von Franz Liszt (Abb. 9). Auch populäre Filmmusik-Themen zeigen oft eine starke rhythmische Prägnanz – man denke an *Star Wars*, *Pink Panther* und *Mission impossible* –, welche sicherlich maßgeblich zu ihrer Einprägsamkeit beiträgt. Offenbar verstärken rhythmische Konturen die ohrwurm-artigen Qualitäten einer Melodie, weil sie dadurch aus einem komplexen musikalischen Fluss heraussticht, so dass man mit ihr gezielt illustrieren – etwa das Auftauchen einer bestimmten Person signalisieren – kann.

HINTERGRUND: GESTALTPSYCHOLOGIE

Und damit sind wir beim zweiten Tool: Durch Disruption löst man Dinge aus ihrem Hintergrund und macht sie gezielt erfahr- und erinnerbar. Wie geht das genau? Wie lässt sich (musikalisches) Material so anscharfen, dass prägnante Gestalten entstehen?

Mit dieser Frage hat sich die sogenannte Gestaltpsychologie beschäftigt. Dieser Zweig der Psychologie entstand Ende des 19. Jahrhunderts und zwar aus der Erkenntnis, dass der Mensch wesentliche Aspekte der Wahrnehmungswelt primär ganzheitlich wahrnimmt. Abb. 10 illustriert dies auf lustige Weise („Kunst auf-räumen“ nach Urs Wehrli).

³ Um das zu verifizieren, möge man bei beiden Themen die jeweils erreichten Harmonien einmal versuchsweise um ein paar Takte verlängern. Man wird leicht feststellen, dass dies bei Beethoven wesentlich weniger „stört“ als bei Bach...



► Abb. 10 Die Teile und das Ganze... (Henri Matisse, Nu Bleu 1952)

Die Formelemente werden erst durch ihre Anordnung zu dem, was sie darstellen sollen, nämlich eine knieende Gestalt. Und die Figur – weniger ihre extrem stilisierten Gliedmaßen – ist das, was uns dabei als erstes ins Auge springt. 1890 formulierte der österreichische Philosoph Christian von Ehrenfels zwei grundsätzliche Galtungesetze, die man seither Ehrenfels-Kriterien nennt⁴:

1. Übersummativität

(„Das Ganze ist mehr und anderes als seine Teile“). Eine Melodie lässt sich nicht allein aus ihren Tönen erklären. Denn aus denen kann man viele unterschiedliche Melodien bilden.

2. Transponierbarkeit

Man kann die gleiche Gestalt aus unterschiedlichem Material herstellen.

Von diesen Kriterien ausgehend entstand im frühen 20. Jh. die Gestaltpsychologie.

Sie nahm an, dass die menschliche Wahrnehmung tendenziell „top-down“ funktioniert. Gehirnforschung und moderne Kognitionspsychologie haben das inzwischen bestätigt. Das heißt: Wir neigen

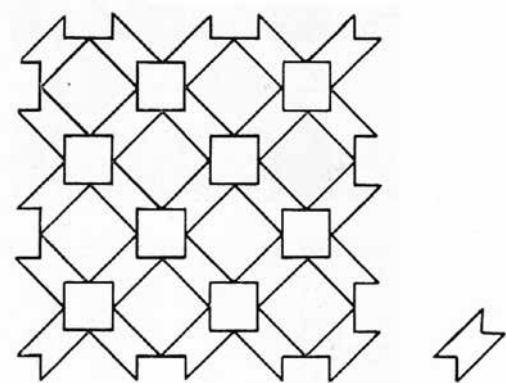
dazu, den über unsere Sinne empfangenen Wahrnehmungsstrom bereits früh zu strukturieren.

Dabei ist der Begriff der Prägnanz zentral. Er bezeichnet die Eigenschaften, durch die etwas aus einem Feld von Sinneseindrücken heraussticht – ins Auge oder ins Ohr springt – und sich als gestalthafte Einheit wahrnehmen lässt (Abb. 11).

Die Quadrate springen ins Auge. Auch, wenn man weiß, dass dieses Geflecht eigentlich aus anderen Figuren, nämlich kleinen Spulen (rechts) zusammengesetzt ist, kann man sich dieser Wahrnehmung nicht entziehen.

Das Quadrat ist eine sogenannte „gute Gestalt“. Eine gute Gestalt ist so prägnant, dass sie die Wahrnehmung gewissermaßen an sich reißt. Der Intellekt kann wenig dagegen tun. Wir sehen nicht die Spulen, sondern die Quadrate.

Es gibt eine Reihe experimentell erforschter Prägnanzkriterien, deren Relevanz von der modernen Kognitionspsychologie inzwischen



► Abb. 11 Die „gute Gestalt“

bestätigt worden ist.⁵ Das oberste und allgemeinste von ihnen – man könnte es auch als Leitvorstellung der Gestaltpsychologie auffassen – ist das Prinzip der Figur-Grund-Differenz: Wie stark und auf welche Weise hebt sich eine Gestalt von ihrem Umfeld ab?

Abb. 12: Im Schnee fällt der Löwe auf, in der Savanne weniger, und die Kachelstruktur des Wandfließes ist so dominant, dass man den Löwen hier erst auf den zweiten Blick erkennt. Figur und Hintergrund durchdringen einander.

Als musikalische Beispiele für die Figur-Hintergrund-Differenz kommen einem sofort Melodien und ihre Begleitung in den Sinn. Auch hier ist Unterscheidbarkeit wichtig. Man stelle sich vor, Beet-

⁴ Christian von Ehrenfels, „Über Gestaltqualitäten“, in: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, 14 (1890), S. 249–292.

⁵ Sie wurden bislang vor allem im optischen Bereich erforscht und werden oft als „Gesetze“ formuliert: Gesetz der Nähe, Gesetz der Geschlossenheit, Gesetz der gemeinsamen Bewegung, Gesetz der guten Fortsetzung usw. – Gute Einführungen in die Gestaltpsychologie gibt Wolfgang Metzger in seinen Klassikern *Gesetze des Sehens* (1933), Frankfurt a. M. ³1975, und *Psychologie* (1940), Wien ⁶2001.



► Abb. 12 Gestalt und Hintergrund



► Abb. 13 Beethoven, Reduktion des Waldstein-Themas

hoben hätte seine *Waldstein-Sonate* so begonnen, wie in Abb. 13 angedeutet.

Melodie und Begleitung heben sich hier nicht sehr stark voneinander ab. Im Original (Abb. 8) ist das anders. Die größere Prägnanz entsteht hier durch markante Rhythmen, durch einen größeren Lagenwechsel und durch die punktuellere harmonische Veränderung.

Es kommt also darauf an, wo man den Schwerpunkt verortet. Als musikalisches Beispiel hierfür bietet sich wiederum das Hauptthema des Beethoven-Quartetts an:



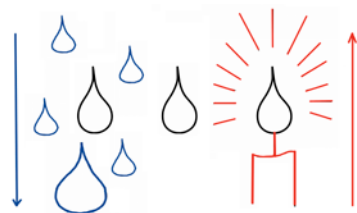
► Abb. 15 Beethoven, „Zielpunktvariation“ im Thema aus op. 18

Hier liegt der Schwerpunkt des Motivs auf seinem Schlusston. Er wird durch ein Ornament und zusätzlich durch einen „Daumenkinoeffekt“ betont: Bei der Motivwiederholung ändert sich nur der eine Ton - ein Effekt, der die Wahrnehmung ganz im Sinne der Gestaltpsychologie an sich reißt.

Zugleich lässt sich damit ein Verfahren beschreiben: Ich erfinde eine markante Gestalt, die ihren Schwerpunkt hinten hat, variiere genau diesen Schwerpunkt und nenne das *Zielpunktvariation*. Und dadurch, dass ich es nicht einfach anwende, sondern benenne und damit abstrahiere (Denksystem 2!), eröffnet sich eine neue Gedankenwelt. Denn zum Beispiel ließe sich auch der Anfang - nennen wir ihn *Quellpunkt* - variieren:

BEZUGSSYSTEME

Nicht zu unterschätzen ist, wie sehr die Gestaltwahrnehmung von Voreinstellungen - man nennt sie auch *Bezugssysteme* - geleitet wird. Die Figur in Abb. 14 lässt sich als fallender Tropfen auffassen, wenn man „abwärts“ denkt. Dreht man jedoch die Orientierung um, wird das Objekt zur Flamme:



► Abb. 14 „Wahrnehmungsrichtung“



► Abb. 16 „Quellpunktvariation“

Eine dritte Variante wäre z. B. die *Scheitelpunktvariation*:



► Abb. 17 „Scheitelpunktvariation“



► Abb. 18 César Franck, *Fantaisie A-Dur* FWV 35

Die Mühe der Abstraktion hat uns also gleich drei Prägnanz-erzeugende Verfahren geliefert. Mit ihr öffnet sich ein ganzes Feld kreativer Themengestaltung, auf das man sonst vielleicht gar nicht gekommen wäre. Mit prominenten Vorbildern: Man denke etwa an das erste Thema aus César Francks *A-Dur-Orgelfantaisie* (Abb. 18).

PHÄNOMENOLOGIE ALS „WESENSUCHE“

Hier kommt nun eine dritte, noch abstraktere Ebene ins Spiel. Denn was ist hier eigentlich geschehen? Es wurde etwas Grundlegendes – oder Wesenhaftes, wie die Philosophie sagt – offengelegt, nämlich ein Thementyp, der Motive verkettet, welche sich in einem Ton

unterscheiden. Diese Freilegung geschah, indem das Verfahren benannt und variiert wurde. Eine verwandte Methode ist die Reduktion auf das Wesen(tliche), wie sie Abb. 2 und Abb. 13 zeigt.

Man variiert oder reduziert ein Phänomen mit dem Ziel, das herauszubekommen, was es eigentlich essenziell ausmacht. Der Philosoph Edmund Husserl nannte das eidetische Variation bzw. Reduktion. Es ging ihm darum, den „Wesenskern“ einer Sache freizulegen.⁶ Seine Phänomenologie, die man auch als Wahrnehmungslehre bezeichnen könnte, entwickelte sich zu einer der einflussreichsten philosophischen Denkrichtungen des 20. Jahrhunderts und steht in enger Verbindung zur Gestaltpsychologie. Sehr deutlich wird diese

Verbindung von Husserls Schüler Maurice Merleau-Ponty beschrieben.⁷

Wie angedeutet, lässt sich Wesensvariation natürlich auch als „mutige Disruption des Bekannten“ auffassen. Je prominenter die Themen, desto besser, denn sie setzen der Disruption durch die Macht des Gewohnten besonders viel Widerstand entgegen.

FAZIT

Das Beschriebene lässt sich in drei „Institutionen“ zusammenfassen:

1. Disruption
2. Prägnanz
3. Wesenssuche

Ich habe versucht, bewusst zu machen, wie sich diese drei Faktoren beim Musik-Erfinden gegenseitig unterstützen können bzw. „kreativ zusammendenken“ lassen. Gutes Gelingen für Ihre eigenen Versuche!

6 Edmund Husserl, u. a.: *Logische Untersuchungen. Teil 2*, Halle 1901 sowie *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*, Halle (Saale) 1913.

7 Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la Perception* (1945), dt. *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1965.



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 Kirchenmusik-A-Examen, dem Diplom in Musiktheorie/Tonsatz sowie dem Konzertexamen im Fach Orgel, und promovierte über Arnold Schönbergs Tonalitätsbegriff.

1993–2000 war Luchterhandt zunächst Kantor an St. Katharinen Osnabrück und anschließend an der Düsseldorfer Johanneskirche. 1999 wurde er auf eine Professur für Musiktheorie und Orgelimprovisation an die HfK Heidelberg berufen. Seit 2006 ist er deren stellvertretender Rektor. Außerdem wirkt er als Kirchenmusiker an der Heidelberger Christuskirche, wo er die beiden historischen Orgeln (Krämer 1790 und Walcker 1903) betreut.

Seit 2016 ist Gerhard Luchterhandt außerdem Professor an der Basler Musikhochschule.

Übung macht den Master

Die Rolle der Lehrperson für Übe- und Lernprozesse der Lernenden

Vortrag im Rahmen des Symposiums „Üben und Kreativität“

1. ALLGEMEINES

*Sage es mir
und ich werde es vergessen.
Zeige es mir
und ich werde es vielleicht
behalten.
Lass es mich tun
und ich werde es verstehen.*

Konfuzius, ca. 500 v. Chr.

Uralte Weisheiten können heutzutage wissenschaftlich belegt werden. So ist allgemein bekannt, dass sich die Speicherungschance von reinem Lesen, Hören oder Sehen erhöht, wenn wir zwei Tätigkeiten kombinieren. Sie steigert sich weiter durch eigenes Tun und ist am höchsten, wenn wir andere unterrichten.

Dies sei als erste Empfehlung für jede Art des Lernens gegeben: nicht nur zuhören, sondern selber ausprobieren, mit anderen darüber reden und jede Gelegenheit zum Weitergeben nutzen.

Allgemeine Aufgaben von Lehrenden

Wenn man Menschen bei der Entwicklung zu selbstständigen Musikerinnen und Musikern begleitet, zählt zu den wichtigsten Aufgaben einer lehrenden Person die kontinuierliche Motivation und als langfristiges Ziel, sich überflüssig zu machen.

Methodische Aufgaben

Unterrichten bedeutet in erster Linie eine systematische Wissensvermittlung von leichten/allgemeinen/sicheren Wegen zum Speziellen. In unserem Zusammenhang bedeutet das, ein zentrales Element zu erarbeiten, zu vertiefen, zu erweitern

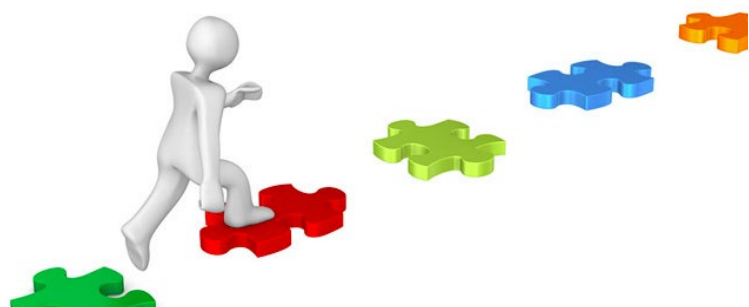
und es dann auf ähnliche Situationen zu übertragen.

Vorbild kann auch hier J. S. Bach sein: Johann Philipp Kirnberger schreibt über dessen Unterrichtsmethode, sie sei

„die beste, denn er geht durchgängig Schritt vor Schritt vom leichtesten bis zum schwersten über, eben dadurch ist der Schritt zur Fuge selbst nicht schwerer, als ein Übergang zum andern“.

*Johann Philipp Kirnberger:
Gedanken über die verschiedenen
Lehrarten der Komposition,
als Vorbereitung zur Fugenkenntniß,
Berlin 1782*

Im Unterricht ist es sinnvoll, ver-



schiedene Kanäle zu nutzen: **auditiv** durch Vorspielen und Hinweise auf Aufnahmen, **visuell** durch Noten und Lehrbücher, **haptisch** durch Griff-Übungen und Transponieren, **intellektuell** durch Erklären und mentales Beherrschen. Ergänzend dazu sollten Lehrende einen Überblick über den **Zeitplan** haben, sowohl innerhalb der Stunde, als auch innerhalb des Studienverlaufs. Ebenso wird ein Überblick über den **Lehrplan** vorausgesetzt und über die Situationen bei Gottesdiensten, Konzerten, Prüfungen und Bewerbungen.

Didaktische Aufgaben

Als Grundvoraussetzung für eine lockere Atmosphäre zum Experimentieren, Fehlermachen und Fragenstellen ist **Empathie** den Lernenden gegenüber wichtig.

Flexibilität wird verlangt, um auf verschiedene Lerntypen einzugehen. Das ist vor allem dann wichtig, wenn Studierende anders lernen als der oder die Lehrende. Es sollten stets die effektivsten und nachhaltigsten Wege für Vermittlung und Training des Unterrichtsstoffes gesucht werden.

Psychologisches Feingefühl braucht man, um die aktuelle mentale Verfassung und Situation der Lernenden zu spüren und berücksichtigen zu können. Das betrifft z. B. die Tageszeit, die Semesterwoche oder private Probleme. Erst dann kann man entscheiden, ob ein Anfeuern sinnvoll ist oder Druck eher reduziert werden sollte.

Eigentlich selbstverständlich und



doch immer wieder herausfordernd ist die Aufgabe, den „goldenen“ Weg zwischen Unter- und Überforderung zu finden.

Einen Blick für das ausgeglichene Verhältnis zwischen „Stärken stärken“ und „Schwächen schwächen“ braucht man, um z. B. bei **partieller Begeisterung** für einen Teilbereich diesen zu vertiefen, auszubauen und zu fördern, andere Bereiche deshalb aber nicht zu vernachlässigen.

Nicht zuletzt müssen Lehrende charakterlich vorgegebene Stärken und Schwächen berücksichtigen und ausgleichen. Dazu gehört das Erkennen, in wie weit z. B. Schüchterne ermuntert werden können, selbstbewusst und mit Risikobereitschaft aufzutreten, und wann man Unkritischen vermitteln muss, dass **nicht jedes Experiment für andere hörens-wert** ist.

Zusammenfassen kann man die Aufgaben einer Lehrperson mit den zwei Kriterien, nach denen viele Jahre lang im Wettbewerb der **ZEIT** der „Lehrer des Jahres“ aus-

gesucht wurde: **Begeisterung für das Fach und Verantwortung für den Schüler.**

2. SPEZIELLE SITUATION IM IMPROVISATIONS-UNTERRICHT

Der Improvisationsunterricht ist geprägt durch eine Kombination von **a)** Handwerk, Stilsicherheit und Beherrschung zahlreicher Formen mit **b)** Kreativität, Spontaneität und Individualität.

Handwerkliche Seite

Der erste Schritt besteht in der systematischen Wissensvermittlung, der zweite im Anwenden und Trainieren der erlernten Fähigkeiten. Dies sei erläutert am Beispiel von Begleitsätzen. Meine Vorgehensweise ist ein Einstieg mit den drei Hauptfunktionen in Grundstellung an ausgewählten Liedern. Anschließend wird das Akkordmaterial systematisch erweitert. Die Einführung von Sextakkorden erfolgt erst, wenn eine gewisse Sicherheit in enger und weiter Lage sowie dem Wechsel zwischen diesen Lagen besteht. Parallel dazu erfolgt ein Harmonisieren der Zeilenenden, bei dem von Anfang an auch kirchentonale Lieder bearbeitet werden. Es

» *den goldenen Weg
zwischen Unter- und
Überforderung finden* «

folgen exemplarisch erarbeitete Sätze mit dem Anspruch, als qualitativ hochwertiger, aber schlichter Choralbuchsatz aus der Zeit der Melodie-Entstehung bestehen zu können. Danach stehen Varianten, Besonderheiten und Möglichkeiten zu Textbezügen auf dem Programm.

Immer eine Stufe unter dem Niveau des aktuellen Stands sollte das **Vom-Blatt-Spiel** trainiert werden. Rückmeldungen auf der handwerklichen Seite betreffen zunächst stilistische und formale Korrektheit, dann die Qualität. Dafür müssen gelegentlich spezielle Hinweise gegeben und Übungen erfunden werden.

Kreative Seite

Man unterscheidet die **herausragende** und die **allgemeine Kreativität**. Während erstere die Genies auszeichnet, findet letztere schon in vielen Alltagsstätigkeiten

Anwendung, wie z. B. beim Kochen. Kreativität definiert sich durch das Zusammenspiel von Begabungen, Wissen, Können, intrinsischer Motivation, Persönlichkeitseigenschaften und den äußeren Gegebenheiten.

Die Rückmeldung in diesem Bereich betrifft Fragen wie:

- » Sind die Vorgaben eingehalten?
- » Wurde der Anfang konsequent weitergeführt?
- » Stimmt das Verhältnis von Inhalt zu Länge?
- » Wird die Zielgruppe erreicht?

Vorbereitung des Übeprozesses im Unterricht

Hausaufgaben sollten aus mindestens zwei verschiedenen Bereichen gegeben werden. Dazu muss man im Unterricht ein breit gefächertes Angebot und verschiedene Übungsmethoden zu verschiedenen Themen behandeln. Die Ziele sollten

nach **Zwischen- und Fernzielen** differenziert werden.

Auch beim Üben ist es wichtig, regelmäßig die Vorspielsituation zu trainieren, indem man beim Spielen auf alle evtl. Widrigkeiten wie falsche Registrierung oder unpassende Töne reagiert statt abzubrechen.

Klärung von Grundsatzfragen

Wichtige Grundsatzfragen sind Teil des Unterrichts, da ohne ihre Klärung keine Sicherheit entstehen kann. Solche Fragen sind z. B.:

- » Fängt man beim Erlernen des Harmonisierens mit weiter oder enger Lage an?

Beides braucht man, zumindest als hauptamtlich Tätige:r. Ich persönlich halte den Einstieg über die weite Lage für sinnvoll, da die enge Lage sowieso vertrauter ist und



Die Berater*innen der Heidelberger Volksbank bieten Ihnen maßgeschneiderte Konzepte in allen Fragen zu Privat- und Firmenkrediten, Baufinanzierungen, Kapitalanlagen und zur Altersvorsorge. Im Mittelpunkt stehen dabei immer die Ziele und Wünsche unserer Kunden.

Dabei garantiert unsere **Genossenschaftliche Beratung** ein strukturiertes Vorgehen. So finden wir gemeinsam für Sie in jeder Lebenslage und für jedes Bedürfnis die richtige finanzielle Lösung.

Vereinbaren Sie einen Termin:
Telefon: **06221 514-0**.

**Kompetenz
in Ihrer Nähe**

**Morgen
kann kommen.**
Wir machen den Weg frei.



HEIDELBERGER VOLKSBANK

Ihre Bank

Folgen Sie uns auf
Facebook und Instagram

dadurch weniger Übung braucht.

» Übt man Stilkopien oder einen eigenen Stil?

Der Lerneffekt von Stilkopien ist unbestritten, doch wie lange man dabei bleibt, kann nicht verallgemeinert werden.

Ist das **Vorbild Bach** motivierend oder abschreckend? Weicht man eher auf Kleinmeister aus?

Spielt man den **Cantus firmus** immer wie gedruckt oder darf man z. B. Achtel ternär ausführen, Zeilenübergänge frei gestalten, auch bei der Gemeindebegleitung Triller oder Durchgangstöne einfügen? Hält man sich an **konsequente Durchführung** bei Ostinato- oder Kanonformen u. ä. oder weicht man vom eingeschlagenen Weg ab? Tut man dies aus kreativen Gründen oder ist es eine Flucht vor Schwierigkeiten?

Sollen **Zitate** klar erkennbar sein oder nur vorsichtig angedeutet werden?

Ist ein **Textbezug** wichtiger als der musikalische Zusammenhang?

An wem orientieren wir uns mit **Regeln** z. B. zum Auflösen bzw. Abspringen eines Leittons oder Quintparallelen rein/vermindert?

Soll man Improvisationen im Studium auswendig lernen oder nur spontan spielen?

Diese letzte Frage soll hier gründlicher erörtert werden:

Das eine Extrem ist, alle Improvisationen **spontan** zu spielen. Damit kann man auf die jeweilige atmosphärische Situation eingehen, zeitlich flexibel reagieren und man reduziert das Arbeitspensums im Berufsalltag. Das Ergebnis ist abgesehen von Begabung und Übung bei dieser Arbeitsweise auch abhängig von der aktuellen menta-

len Verfassung und der Tagesform. Auch wenn langfristig dieses Ziel angestrebt ist, kann im Rahmen eines Studiums nur ein kleineres Repertoire zuverlässig realisierbarer Formen erreicht werden als bei anderer Arbeitsweise.

Das gegenteilige Extrem ist **Auswendig-Lernen** von eigenen Kompositionen. Das Ergebnis ist fast immer qualitativ hochwertiger als bei spontanem Spiel derselben Person. Aber diese Arbeitsweise ist zeitlich sehr aufwendig, extrem unflexibel und bietet kaum Optionen auf das langfristige Ziel, spontan zu improvisieren.

Eine bewährte Übergangslösung für normal Begabte ist eine Entwicklung vom kompletten zum partiellen **Festlegen ohne schriftliche Fixierung**. Dieser Weg ermöglicht ein breites Repertoire und überzeugende Ergebnisse bei Gottesdiensten, Prüfungen und Bewerbungen. Es lassen sich Zwischenziele definieren, erreichen und überprüfen. Um Konzentrationslöcher zu vermeiden, ist Routine nötig sowie bei Bedarf ein schnelles Umschalten vom vorbereiteten Plan auf spontane Fortsetzung. Diese Methode ist häufig eine große Stärke von weniger spontanen Menschen mit größerem Sicherheitsbedürfnis.

Faktoren zur Entscheidung, ob man spontan oder vorbereitet improvisiert, sind die **Situation** (ein „normaler“ Gottesdienst oder evtl. mit Rundfunk oder Fernsehen), die persönliche Risikobereitschaft, Gewissenhaftigkeit, Selbsteinschätzung und das Selbstbewusstsein. Auch der Grad der Anspannung sollte berücksichtigt werden.

» Weicht man aus kreativen Gründen vom Weg ab oder ist es eine Flucht vor Schwierigkeiten? «

Laut Daniel Kahnemann ist man

unter Anspannung meist wachsender und anstrengungsbereiter, man macht auch weniger Fehler. Aber man fühlt sich unbehaglicher, ist weniger intuitiv und weniger kreativ als sonst.

*Daniel Kahnemann:
Schnelles Denken, langsames Denken,
Penguin Verlag 2011*

Der Begriff „Improvisation“ ist dem Wortsinne nach abgeleitet aus dem lateinischen „improvisus“, was „unvorhersehbar“ bedeutet. Die Situation im Gottesdienst ist meist vorhersehbar, nicht immer jedoch die Stimmung, die zeitliche Ausdehnung, der Besuch, die Predigt und die persönliche Anspannung. Deshalb ist zumindest eine Mischung aus vorbereiteter Improvisation und flexibler Gestaltungsmöglichkeit anzustreben. Früher sind Improvisationen genau einmal erklingen und konnten nicht im Nachhinein analysiert werden. Inzwischen kann jeder mit einem Smartphone einen Mitschnitt erstellen. Man muss sich heute der Frage stellen, ob man dem Zeitgeist folgt und **Perfektion anstrebt**, oder ob man die **Einmaligkeit der Live-Situation** in den Vordergrund stellt und zu seinen Fehlern steht.

Der Vergleich mit gesprochener Rede zeigt, dass auch hier die Situation über die Form der Vorberei-

tung entscheidet. Eine vom Skript abgelesene Unterrichtsstunde ist langweilig, eine frei gehaltene Abschlussrede zum Abitur dagegen mutig oder unangemessen. Der Unterschied ist fast immer hörbar. Zwischen den Extremen abzulesen und frei zu sprechen gibt es die bewährte Möglichkeit, sich **an Stichworten zu orientieren**.

3. HINWEISE ZUM ÜBEN

Ein gutes Zeitmanagement ist nötig, um im Studium oder Beruf regelmäßige Zeiten für das Üben zu reservieren. Das Übeprogramm sollte abgestimmt werden auf die aktuelle Konzentrationsfähigkeit, die Tagesform, den Zeitrahmen und das Instrument. Darüber hinaus ist es sinnvoll, verschiedene Übephasen zu mischen. Innerhalb einer Aufgabe kann das bedeuten, z. B. bei einem Tenortrio die Bearbeitung der ersten Zeilen vom Vortag zu wiederholen, bei den mittleren sich für eine Version zu entscheiden und bei den letzten Zeilen verschiedene Varianten auszuprobieren. Innerhalb des Übe-Pensums können spielerische, experimentelle Phasen abwechseln mit strukturiertem Erarbeiten eines Abschnitts. Ebenso können verschiedene Übemethoden gemischt werden. Dazu zwei Beispiele:

Beispiel: Harmonisieren

Sowohl das Vom-Blatt-Spiel als auch das Trainieren vorbereiteter Sätze übe man in verschiedenen Tempo-Fassungen:

- a) **Im Endtempo** – wichtigste Vorgabe ist, den Gesang rhythmisch zuverlässig in stetigem Tempo und mit beatmeten Zäsuren anzuleiten.

- b) **Nur richtige Töne** spielen, Rhythmus und Tempo sind unwichtig. Jeder Ton und jeder Akkord sollen innerlich vorausgehört werden.

- c) **Langsam, aber stetig** spielen, mindestens zwei Töne vorausdenken.

Außerdem ist es lehrreich, einen Satz auch ohne Register zu spielen. Genauso empfehlenswert ist eine mentale Vorbereitung jeder einzelnen Zeile, bevor man sie spielt.

Beispiel: kreative Intonationen

Wenn man in kreativer Grundstimmung ist, werden die Ideen von alleine kommen. Diese Gelegenheit sollte man ausnutzen, genießen und Erfahrungen beim Spielen sammeln, sich merken, übertragen und verallgemeinern.

Kommen die Einfälle nicht von selber, empfiehlt es sich,

- » **Listen** mit verschiedenen Möglichkeiten anzulegen,
- » **Hilfe von außen** zu holen, etwa durch Literatur, Aufnahmen oder Tutorials,
- » **Kreativität durch Beschränkung** anzustacheln (ein kon-

sequentes rhythmisches Motiv, nur auf einem 4'-Register, auf einem Orgelpunkt usw.),
 » zu handwerklichen **Übungen zu wechseln** (Harmonisieren in allen Facetten, strenges Kanonspiel, schwierige Ostinati, Gedächtnistraining durch Echo-Effekte, inneres Gehör trainieren).

Beim Üben achte man auf eine Balance

- a) zwischen effektivem Arbeiten durch **Struktur/Disziplin** und „Spielen“ durch **Freiheit/Chaos**,
- b) zwischen **konsequentem** Verfolgen eines Plans und **spontanen** Änderungen,
- c) zwischen **kurzfristigem** Fertigstellen einer Aufgabe und **langfristigem** Verbessern von gelernten Fähigkeiten.

Notizen kann man sich an „Weichen“ oder schweren Stellen machen. Allerdings ist es sinnvoll, keine Noten oder Buchstaben zu schreiben, sondern Ausrufezeichen, Pfeile oder **eigene Hieroglyphen**. Auf diese Weise wird das Denken an den entsprechenden Stellen angeregt, statt durch die notierte Lösung abgenommen. Eine Vorlage mit Notizen sollte



Christiane Michel-Ostertun in einem ihrer zahlreichen Tutorials auf YouTube

» Wer heilt, hat recht. «

man nicht auf das Notenpult stellen, sondern auf die Orgelbank legen. Angaben zu Manualverteilung und Registrierungen bei größeren Formen sind hier nicht gemeint.

Eigene Aufnahmen sind ein sinnvolles Hilfsmittel beim Üben. Die Kontrolle kann mit **rotieren-der Aufmerksamkeit** erfolgen: Tempo, Atemzäsuren, Übergänge, Phrasenlängen, Charakter, Interpretation, Verhältnis Qualität/

Quantität. Manchmal ist es sinnvoll, die Aufnahmen erst am nächsten Tag abzuhören, um annähernd einen Ersthörereffekt zu erhalten.

Langfristiges Ziel des Übens sollte sein, selbstständiges Arbeiten zu trainieren. Dazu muss der innere Kritiker zu einem strengen Korrektiv erzogen werden, ohne jedoch die Motivation zu hemmen. Entlastend kann der Vergleich von Musiker:innen mit Mediziner:in-

nen sein: Während bei Musiker:innen ein falscher Ton niemanden ernsthaft schmerzt, wirken sich Fehler bei Ärzt:innen u. U. fatal aus. Bei Meinungsverschiedenheiten zwischen Fachleuten gilt: **Wer heilt, hat recht.** Genauso können alle, Übende und Lehrende, die ihre angestrebten Ziele erreichen, nicht alles falsch gemacht haben. In diesem Sinne lasse man sich von anderen inspirieren, besuche Seminartage wie den heutigen, vertraue aber dann seiner Intuition und suche eigenständig den individuell richtigen Weg.



Prof. Christiane Michel-Ostertun

ist geboren in Aalen, aufgewachsen in Kiel und erhielt von Jugend an Klavier-, Cello- und Orgelunterricht. Von 1983 bis 1988 studierte sie an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold Klavier und Kirchenmusik (G. Weinberger, R. Zimmermann). Sie schloss mit der staatlichen Musiklehrerprüfung und der A-Prüfung mit Auszeichnung ab. Anschließend absolvierte sie Aufbaustudien in Stuttgart (J. Laukvik) und Karlsruhe (A. Schröder) und legte 1991 die Künstlerische Reifeprüfung im Fach Orgel und 1993 das Konzertexamen ab.

Während des Studiums gewann Christiane Michel-Ostertun den 2. Preis beim Frankfurter Improvisationswettbewerb 1986.

1988 bzw. 1989 erhielt sie Lehraufträge für Liturgisches Orgelspiel und Improvisation an den Hochschulen für Kirchenmusik in Herford und Heidelberg, 1993 wurde sie in Herford auf eine Professur für dieses Fach berufen.

Christiane Michel-Ostertun setzt sich besonders für die Didaktik der Improvisation ein. Sie schrieb mehrere Lehrbücher und unterrichtet die Methodik der Orgelimprovisation. Ihr kompositorisches Schaffen umfasst Chor- und Orgelwerke, das Oratorium „Martin Luther“ sowie zahlreiche Orgelkonzerte für Kinder.

90 Jahre HfK

musizieren *bilden*
spielen *inspirieren*
singen *lehren* *motivieren*
studieren *jubilieren*

Kreativität im Orgelliteraturspiel?

Dass eine gelungene Orgelimprovisation Kreativität bedarf, durfte allgemeiner Konsens sein. Doch auch im Orgelliteraturspiel spielt sie eine zentrale Rolle, wenn auch selten explizit benannt.

Vortrag im Rahmen des Symposiums „Üben und Kreativität“

Im Zuge der Vorbereitung meines Vortrages hatte ich bereits früh entschieden, von den beiden Aspekten des Symposiums – „Üben“ und „Kreativität“ – letzteren in den Mittelpunkt zu rücken. Der Grund dafür war zum einen, dass das Üben selbst inzwischen wissenschaftlich recht umfangreich erforscht ist – das meiste, was es hierzu zu sagen gibt, ist bereits an anderer Stelle ausführlicher nachzulesen, als ich es im Rahmen meines Vortrages hätte darstellen können, welcher darüber hinaus auch nicht sonderlich viel Neues umfasst hätte. Einen guten Überblick über aktuelle Forschungsergebnisse sowie eine daraus abgeleitete praktische Methodik des Übens bietet beispielsweise das Buch „Optimal Üben“ von Susan Williams¹.

Zum anderen reizte mich das Thema „Kreativität“ besonders, da dieses im Bereich des Orgelliteraturspiels nur selten explizit Erwähnung findet, obwohl es elementarer Bestandteil unseres täglichen Tuns ist – oder sein sollte.

GRUNDSÄTZLICHES ÜBER KREATIVITÄT

Versuch und Problematik einer Definition

Für das umgangssprachlich weit verbreitete Wort „Kreativität“ existierte lange Zeit – bis in die 1990er Jahre – keine einheitliche wissenschaftliche Definition, was damit einherging, dass das Phänomen „Kreativität“ nur sehr vereinzelt Forschungsgegenstand war. Eine Wende brachte die Forderung des Kognitionspsychologen Joy Paul Guilford nach einer zunehmenden wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kreativität in den 1950er Jahren². Er vertrat die heute noch bekannte These „Jeder Mensch ist kreativ!“ und wendete sich insbesondere auch der sogenannten „Alltagskreativität“ zu.

Von ihm stammt die Definition, Kreativität sei der „Prozess einer neuartigen und effektiven Problemlösung“³. Faktoren, die zu Kreativität beitragen sind ihm zufolge

- » Problemsensitivität – die Fähigkeit, Probleme oder Verbesserungsmöglichkeiten wahrzunehmen,
- » Ideenflüssigkeit – die Fähigkeit, in kurzer Zeit eine große Fülle an Ideen bzw. potenziellen Lösungsmöglichkeiten hervorzubringen,
- » Flexibilität und
- » Originalität.

Seit 2012 ist eine demgegenüber etwas abgewandelte Definition in der Wissenschaft allgemein anerkannt: Kreativität sei der Prozess/die Fähigkeit, etwas zu erschaffen, was neu oder originell und dabei nützlich oder brauchbar ist.⁴

So nachvollziehbar diese beiden Definitionen einerseits sind, so problematisch sind sie in Bezug auf künstlerisches Schaffen ebenfalls. Zum einen wäre zu fragen, wie sich ein „Problem“ im künstlerischen Kontext definiert – zum anderen, inwiefern künstlerisches Schaffen als „nützlich oder brauchbar“ bewertet werden kann, bzw. durch welche sinnvollen Begriffe diese beiden Adjektive ersetzt werden können.

1 Williams (2017)

2 Dacey (1969), 55.

3 Guilford (1957), 110ff.

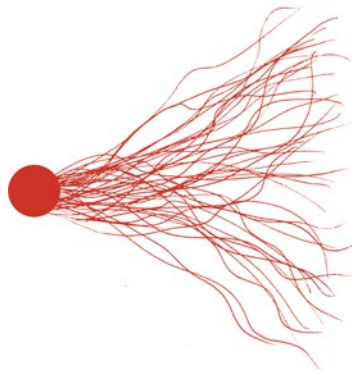
4 Runco (2012), 92.

Wenn wir den Begriff „Problem“ von seiner umgangssprachlichen, alltäglichen Bedeutung abstrahieren und beispielsweise durch „Vorgabe“, „Anforderung“, „Aufgabenstellung“ oder „Anstoß“ ersetzen, kommen wir der künstlerischen Praxis schon recht nahe.

Die beiden Begriffe „nützlich“ und „brauchbar“ in künstlerischem Sinne befriedigend zu ersetzen, ist weitaus schwieriger. Denkbar wären Begriffe wie „stimmig“, „bewegend“, „sinnvoll“ und „nachvollziehbar“, wobei diese Begriffe teilweise selbst schwer zu definieren sind und zudem Ausdruck einer bestimmten Kunstästhetik sind, die wiederum nicht absolut ist.

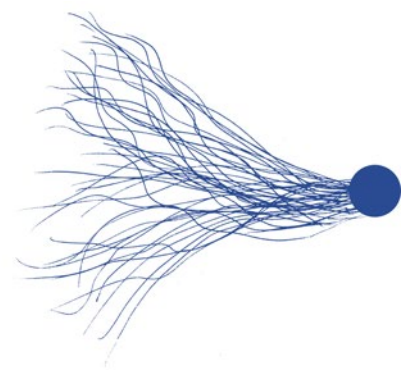
Im Zuge der Hirnforschungen wendete sich die Wissenschaft verstärkt der sogenannten „Herausragenden Kreativität“ zu. Mit diesem Gegenpol zur Alltagskreativität sind die Leistungen eines Genies gemeint. Die meisten Formen der künstlerischen Kreativität befinden sich irgendwo in der Mitte zwischen diesen beiden Extrempunkten.

Bis heute noch nicht abschließend beantwortet ist die Frage, ob, beziehungsweise in welchem Grade, Kreativität ein festes Persönlichkeitsmerkmal oder eher eine entwicklungsfähige Handlungsweise ist. Sicher ist aber, dass die Voraussetzungen, die Kreativität ermöglichen, eine entscheidende Rolle spielen – und diese lassen sich beeinflussen. Dazu später mehr.



Divergentes Denken

- » nicht-linear
- » offen, spielerisch, experimentierfreudig
- » spontan, frei fließend, intuitiv
- » Nebensächliches und Unwahrscheinliches einbeziehend
- » provokativ?



Konvergentes Denken

- » linear
- » rational, analytisch, kontrolliert
- » effizient, zielgerichtet
- » abwägend, bewertend, strukturierend
- » normativ?

► Abb 1 Divergentes und konvergentes Denken

Divergentes und konvergentes Denken

Für kreative Prozesse spielen „divergentes“ und „konvergentes“ Denken eine wesentliche Rolle (Abb. 1). Dabei bedingen „divergentes“ und „konvergentes“ Denken als unterschiedliche Dimensionen des Denkens einander weder, noch schließen sie sich aus.

In ihrem Zusammenspiel bilden sie eine Art „evolutionären“ Prozess – das divergente Denken erschließt eine Fülle von Möglichkeiten, die mit Hilfe des konvergenten Denkens bewertet und weiter ausgearbeitet werden.

Relevanz von Kreativität

Entwicklung der Rolle von Musikierenden im 20. und 21. Jahrhundert

Das Bild des ausübenden Musikers hat sich innerhalb des 20. Jahrhunderts sehr stark gewandelt. Während Richard Strauss 1905 in seiner Instrumentationslehre in Bezug auf Orchestermusikerinnen und -musiker die Metapher „mit Verstand begabte[r] Maschinen“⁵ bemühte, setzte mit dem Beginn der historischen Aufführungspraxis in den 1950er Jahren eine fundamentale Wende ein.

War zunächst Kreativität in der Ausbildung von Musikerinnen und Musikern ein eher untergeordneter Aspekt – Maßstab war die technische Perfektion und eine absolute Zuverlässigkeit derselben – so forderte die Alte-Musik-Bewegung eine unbedingte Abkehr von

5 Strauss (1905), 434: „Die Ausführenden aller Art, die zusammen das Orchester bilden, scheinen alsdann die Saiten, die Rohre, die Gehäuse, die hölzernen und metallenen Resonanzböden zu sein, – mit Verstand begabte Maschinen, welche der Wirksamkeit einer riesenhaften Klaviatur gehorchen, die vom Orchesterdirigenten unter Leitung des Komponisten gespielt wird.“

einer solchen Prioritätensetzung. Den dringend notwendigen Paradigmenwechsel beschreibt Nikolaus Harnoncourt sehr anschaulich⁶:

„Auf unseren Musikschulen wird nicht die Musik als Sprache gelernt, sondern die Technik des Musikmachens: das Skelett der Technokratie, ohne Leben.“

Nikolaus Harnoncourt



Interessant: Der Impuls für eine derartige Veränderung kommt nicht aus den etablierten Musikausbildungsstätten, sondern „von außen“. Eine Tatsache, die uns bereits einiges in Bezug auf die Rahmenbedingungen zur Entstehung von Neuem und Kreativem verrät: Neue Impulse kommen selten aus Institutionen – diese halten oft an Bewährtem fest –, sondern eher aus Grenzbereichen oder anderen Disziplinen.

Die Abkehr von einer primär auf technische Vorgänge ausgerichteten Ausbildung und die Hinwendung zu einer ganzheitlichen Weise des Musizierens und Lernens, bei dem die musikalische Intention im Mittelpunkt steht, wird in der aktuellen Forschung als „externer Fokus“⁷ bezeichnet:

„Ein Instrument zu spielen, erfordert komplexe motorische Fähigkeiten. Neuere Forschungen zum motorischen Lernen und zum Aufmerksamkeits-Fokus zeigen, dass das Lernen dieser **Fähigkeiten in einem hohen Maße unbewusst** geschieht. Der Versuch, diesen Prozess zu analysieren und bewusst zu steuern, ist in der Regel eher hinderlich.

Wenn aber verstanden wird, dass die Rolle des Intellekts darin besteht, sich auf die musikalische

Intention zu fokussieren und das Musizieren ohne zu viel Urteil und Analyse zu beobachten, werden [...] Konzertauftritte auf der Höhe des eigenen Potenzials möglich.“⁸ Interessant ist, dass bei dem hier thematisierten „externen Fokus“ Divergenz eine wesentliche Rolle spielt – darauf wird später noch näher eingegangen.

Interpretation – „Reproduktion“ oder schöpferische Tätigkeit?

Im Zeitalter der permanenten Verfügbarkeit von Musik – diese hat sich durch die Möglichkeiten des Internets (Streaming u. a.) noch wesentlich erhöht – stellt sich darüber hinaus natürlich ganz grundsätzlich die Frage, inwiefern ein primär auf „Reproduktion“ ausgeprägter Ansatz des Musizierens heute überhaupt noch relevant sein kann: Während „Reproduktion“ von Musik früher durchaus ein sinnvolles Anliegen war – um Menschen überhaupt die Möglichkeit zu geben, bestimmte Werke zu hören –, sind heute unzählige Aufnahmen bekannter Werke auf Abruf verfügbar.

Die Aufgabe von Musikerinnen und Musikern sollte es heute also noch mehr als je zuvor sein, künst-

lerische Darbietungen zu präsentieren, die deutlich über eine mittelmäßige „Reproduktion“ hinausgehen. Dies bedeutet zum einen eine deutliche Erweiterung des Repertoires, zum anderen aber auch eine sehr intensive und kreative Beschäftigung mit dem etablierten Werkkanon.

Kultur in gesellschaftlichen Umbruchsituationen

In Bezug auf die Relevanz möchte ich noch eine weitere These formulieren:

Gesellschaftliche Umbruchsituationen verlangen Kreativität – in Bezug auf die Rahmenbedingungen und somit auch die Inhalte unseres Tuns.

In solchen Umbruchsituationen befinden wir uns derzeit. Kirchlich durch die sinkenden Mitgliederzahlen der großen Kirchen, gesamtgesellschaftlich durch Pandemie und Digitalisierung, vielleicht auch durch die Klimakrise, auch wenn in diesem Fall noch nicht ersichtlich ist, ob und wie sich das auf unsere Arbeit auswirken könnte. Der Bedarf nach Kreativität ist in unserer Zeit jedenfalls sehr hoch.

⁶ Harnoncourt (2010), 1.

⁷ Williams (2017), 20f.

⁸ Williams (2017), 13.

Voraussetzungen für Kreativität

Dementsprechend ist es natürlich spannend, zu erfahren, welche Voraussetzungen für Kreativität gegeben sein sollten. Die Liste der wissenschaftlich belegten Voraussetzungen bzw. begünstigenden Bedingungen ist sehr lang, wobei im konkreten Einzelfall jeweils nur ein Teil davon gegeben ist.

An dieser Stelle soll keine umfassende Auflistung präsentiert werden, sondern auf einige Aspekte eingegangen werden, die entweder einen besonders hohen Einfluss haben, oder leicht herzustellen sind.

Persönliche Voraussetzungen

Zunächst sind die persönlichen Voraussetzungen entscheidend – dazu zählen Selbstbewusstsein, Beharrlichkeit, intrinsische Motivation, Ambiguitätstoleranz und Spontanität.

Einige dieser Eigenschaften lassen sich gut trainieren, wie zum Beispiel **Selbstbewusstsein** und **Beharrlichkeit**. Auch **Spontanität** kann man sich in bestimmten Situationen bewusst vornehmen, oder sie kann beispielsweise im Hochschulunterricht eingefordert und gefördert werden.

Die **intrinsische Motivation** ist in der Hochschulpädagogik ein sehr wichtiges Thema. Während einige Studierende durch ihr Umfeld und prägende Erfahrungen vor dem Studium dieser bereits ganz selbstverständlich folgen, so gibt es andere, die sich zunächst sehr an äußeren Erwartungen und Anforderungen wie beispielsweise der Benotung orientieren. Aus meiner Sicht ist es eine absolute Kernaufgabe von uns Lehrenden, den Blick dieser Studierenden auf die eigenen Vorstellungen, Wünsche und Ideen zu legen.

Dies kann im Unterricht durch gezielte Förderung der Selbstständigkeit geschehen, aber auch durch Vorbild. Hilfreich ist es ebenso, wenn die Lehrperson in bestimmten Situationen Bewertungen bewusst unterlässt – auch wenn das unter Umständen nicht leicht fällt! Darüber hinaus messe ich auch Lehr- und Lernformaten, die außerhalb des Curriculums stattfinden und somit für Benotungen von Anfang an gar nicht relevant sind, eine sehr wichtige Bedeutung zu: Musikalische Projekte, Exkursionen und Kurse.

Nicht zuletzt war auch das *Symposium „Üben und Kreativität“* eine solche Veranstaltung – und ein starker Beleg dafür, was die intrinsische Motivation eines Einzelnen – in diesem Fall diejenige unseres Master-Studenten Manuel Knoll – bewirken kann.

Ambiguitätstoleranz, also die Fähigkeit, Widersprüche und Probleme auszuhalten, ist für kreative Prozesse ebenfalls entscheidend. Wer bei einem Problem kapituliert und sich lieber anderem zuwendet, kann schwerlich kreativ sein. Umgekehrt fällt mir immer wieder auf, dass kreative Personen in meinem Umfeld von Problemen geradezu angestachelt werden und eine riesige Freude bei der Aussicht, etwas von anderen für unlösbar gehaltenes anzupacken, entwickeln.

Äußere Voraussetzungen

Auch das Umfeld ist ein entscheidender Faktor für die Entwicklung von Kreativität. Hier sind es vor allem zwei Faktoren, die eine wichtige Rolle spielen: Die **Akzeptanz von Nonkonformität** und **kollegialer Austausch**.

Beides sollte in Institutionen wie Hochschulen gezielt gefördert werden, wobei sich alle bewusst sein müssen, dass so etwas nicht von oben verordnet werden kann,

sondern eine Kultur des Umgangs ist, zu der alle beitragen. Trotzdem spielt gerade die Vorbildhaftigkeit der Lehrenden eine wesentliche Rolle.

Der kreative Prozess

Der kreative Prozess selbst hat, losgelöst von der Person, die kreativ tätig ist, auch einige begünstigende Faktoren.

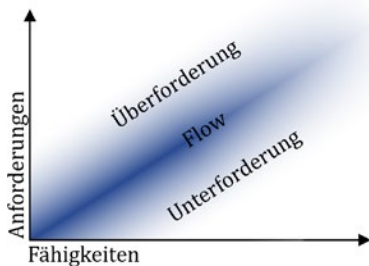
Dass **Fachwissen** für Kreativität förderlich ist, ist wenig verwunderlich. Ich möchte trotzdem kurz darauf eingehen, da mir im Kulturbereich auch schon des Öfteren die Haltung begegnet ist, zu viel Wissen hemme Kreativität. Vor dem Hintergrund der Begriffe, die weiter vorne bereits vorgestellt wurden, können wir diese Aussage meiner Meinung nach leicht korrigieren: Es ist nicht das Wissen, das Kreativität blockiert, sondern eine Haltung, in der rein konvergentes Denken stattfindet. Wenn nur konvergent gedacht wird, entstehen stets im Sinne des Etablierten „richtige“ und normative Lösungen, die in der Tat als nicht besonders kreativ zu bewerten sind. Wissen ist also gut, aber damit es zu Kreativität führt, muss auch divergent gedacht werden!

Divergentes Denken führt uns auch zum nächsten Faktor – zu den **Ruhenetzwerken** unseres Gehirns. Das sind neuronale Netzwerke, die in einem Ruhezustand ausgeführt werden, also dann, wenn wir nicht bewusst einer bestimmten Tätigkeit nachgehen. Wenn diese Netzwerke aktiv sind, ist die Fähigkeit zu divergentem Denken besonders ausgeprägt.

Man denke hier an die bekannte Anekdote, der zufolge Archimedes in der Badewanne das Archimedische Prinzip entdeckte und dann unbekleidet und „Heureka!“ rufend durch die Stadt lief.

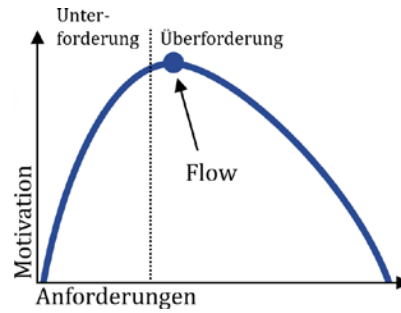
Um divergentes Denken anzuregen, ist es also wichtig, unseren Ruhenetzwerken Raum zu geben. Manchmal muss man das in unserer durchgetakteten Welt sehr bewusst tun. Enorm förderlich ist es, das Smartphone für einige Stunden am Tag aus der Hand zu legen. Ebenso helfen reizarme Umgebungen und Bewegung. Besonders anregend sind beispielsweise Wanderungen durch die Natur.

Schließlich wäre da noch der sogenannte „Flow“-Zustand – ein Zustand der Selbstvergessenheit und des fast mühelosen Fließens mit einer hohen Produktivität. Damit ein solcher „Flow“-Zustand stattfinden kann, müssen Anforderungen und Fähigkeiten gut aufeinander abgestimmt sein. Ist eine Aufgabe zu schwierig, sind wir schnell erschöpft und frustriert, ist sie zu leicht, sind wir nicht motiviert, sie längere Zeit durchzuhalten.



► Abb. 2

Wenn jedoch die Aufgabe fordert, ohne uns zu sehr zu verausgaben, und dabei immer wieder zu kleinen Erfolgserlebnissen führt, findet persönliches Wachstum statt – wir empfinden dies als sehr beglückend und gehen einer derartigen Beschäftigung gerne lange Zeit nach. Hierbei ist unsere Motivation am höchsten, wenn eine leichte Überforderung vorliegt.



► Abb. 3

Wichtig für das Zustandekommen eines Flow-Zustandes ist jedoch nicht nur diese Balance, sondern auch, dass die ausgeführte Tätigkeit aus einer intrinsischen Motivation hervorgeht. Darüber hinaus lässt sich der Zustand kaum steuern, da er mit einer völligen Fokussierung auf die Aufgabe einhergeht, bei der wir wie ein spielendes Kind vertieft sind und sowohl äußere Faktoren wie Zeit vorübergehend vergessen, als auch unser „innerer Beobachter“ inaktiv ist. Der Flow-Zustand hat wissenschaftlich erwiesen viele positive seelische und gesundheitliche Effekte.

KREATIVITÄTSPOTENZIALE IM ORGELLITERATURSPIEL

Nun sollen einige Beispiele für Kreativitätspotenziale im Orgelliteraturspiel thematisiert werden. Dabei wird ein Bogen von der Alltagskreativität, wie sie beispielsweise beim Üben eingesetzt werden kann, bis hin zur „Herausragenden Kreativität“ gespannt.

Kreatives Üben

Wenn im Folgenden von „Kreativem Üben“ die Rede ist, so sind damit zunächst eher elementare Vorgänge des Übens gemeint. Der Bereich der Interpretation, der natürlich ein integraler Bestandteil des Übens ist, wird anschließend noch thematisiert.

„Ballistische“ Bewegungsabläufe

Im Sinne aktueller Positionen der Anthropologie lassen sich Divergenz und Konvergenz nicht nur auf geistige (Denk-)Prozesse beziehen, sondern auch auf Körperliches, wie das Erlernen von Bewegungsabläufen.

Am Beispiel „ballistischer“ Bewegungsabläufe lässt sich das besonders gut beobachten. „Ballistische“ Bewegungsabläufe sind für das fortgeschrittene Spielen eines Musikinstrumentes von sehr großer Bedeutung. Sie sind das Gegenteil der sogenannten „kontrollierten Bewegung“, bei der eine Abfolge von einzelnen Bewegungsabläufen verkettet wird. Im Unterschied dazu wird bei einer „ballistischen“ Bewegung nur der Start- und Endpunkt bewusst gesteuert. Von der Metapher des Ballwurfs ist hier abzuleiten, dass es bei dem Startimpuls einer solchen Bewegung darauf ankommt, ihn mit der richtigen Energie und einer Vorstellung für das Ziel zu setzen.

Ballistische Bewegungen sind unverzichtbar, wenn kompliziertere rhythmische Unterteilungen gegeneinander ablaufen, wie zum Beispiel in dem bekannten *Fantaisie-impromptu* von Frederic Chopin (NB 1). Eine in Hinblick auf das Ergebnis überhaupt nicht zielführende Methode des Übens wäre es hier, in langsamem Tempo das exakte Spielen von 4:3 zu üben. Auf dieser Grundlage könnte man weder im Tempo exakt spielen, noch überhaupt ein gewisses mittelschnelles Tempo überschreiten, da man ständig bemüht wäre, die einzelnen Impulse möglichst exakt zu setzen.

Eine ähnliche Stelle findet sich in der Orgelliteratur beispielsweise im Kopfsatz von Charles-Marie

FANTASIE - IMPROMPTU.

Oeuvre posthume.

Op.66.

Allegro agitato. (♩ = 111)

► **NB 1** Frédéric Chopin: *Fantaisie-impromptu* Op. 66, T. 1-8

Widors 6. Orgelsinfonie (**NB 2**). Hier ist es zwar „nur“ 2:3, aber das sehr virtuose Tempo verhindert auch hier ein kleinschrittig kontrolliertes Spielen.

Werden diese Stellen „ballistisch“ geübt, also die einzelnen Gruppierungen so geübt, dass nur die metrischen Schwerpunkte, bei denen sie sich treffen, bewusst gesteuert werden, lassen sie sich ohne große

re Schwierigkeiten und sehr souverän darbieten.

Doch ballistische Bewegungen sind nicht nur hier erforderlich, sondern allgemein dann, wenn ein gewisses Tempo erreicht werden soll, oder schlicht, wenn eine musikalische Phrase entstehen soll, die nicht „buchstabiert“ klingt.

Wie schon angedeutet, liegt die Lösung nicht im langsamen Üben,

sondern darin, nach einem ersten Kennenlernen des Notentextes kurze Abschnitte – d. h. beispielsweise halbe Takte – unmittelbar im ersten Stadium des Übens in das Endtempo zu bringen. Daneben, dass dies für einige Stellen wie z.B. die gerade gezeigten Notenbeispiele die einzige Methode ist, sie überhaupt zu erlernen, hat es auch bei anderen Stellen – wie

R. Hautbois et flûtes 4 8

P. Fonds de 4 et de 8

168

► **NB 2** Charles-Marie Widor: *Symphonie VI* Op. 42, T. 164-170

beispielsweise in schnellen Trio-sonatensätzen –, bei denen es theoretisch anders ginge, den sehr positiven Effekt, dass ungünstige Fingersätze von Anfang an vermieden werden.

Hierin liegt das angedeutete divergent-konvergente Moment dieser Methode. Werden hintereinander mehrere Versuche unternommen, den kurzen Abschnitt im Endtempo zu spielen, wird man dabei instinktiv und zum Teil auch bewusst gesteuert zunächst diverse Fingersätze ausprobieren, wobei sich aber sehr schnell zeigt, welcher Fingersatz und welche Handbewegung die Geste als Ganzes unterstützt, und welche Lösung technisch zuverlässig funktioniert.

Diese dann gefundene Lösung kann im weiteren Verlauf dann wechselweise sowohl in langsamen Tempo auf Präzision, als auch im schnellen Tempo auf Linie geübt werden.

Varianz und Anpassungsfähigkeit

Ein weiteres Themenfeld, bei dem ebenfalls divergent-konvergente Mechanismen eine Rolle spielen, ist Varianz und Anpassungsfähigkeit.

Anstatt den Fehler zu begehen, eine Interpretation extrem detailliert festzulegen und dann deren möglichst exakte Reproduktion zu üben, sollten wir von Anfang an verschiedene Parameter variieren und uns darin üben, aus ihnen spontan eine schlüssige Interpretation zu entwickeln.

Durch eine solche Vorgehensweise wird nicht nur unser musikalisches Ausdrucksspektrum sehr stark erweitert, sondern auch die Stabilität und Anpassungsfähigkeit von technischen Vorgängen.

Um die eigene Varianz zu erhöhen, können beispielsweise auf technischer Ebene bewusst unterschiedliche Tempi, Artikulationen,

Registrierungen, Anschlagsarten etc. gewählt werden und mit diesen Vorgaben eine stimmige Interpretation gestaltet werden. Dabei lohnt es sich, experimentell bestimmte Parameter auch einmal deutlich zuzuspitzen, beispielsweise mit einem sehr langsamen oder sehr schnellen Tempo. Für uns Organisten besonders wichtig ist die Möglichkeit, auf möglichst unterschiedlichen Instrumenten zu üben. Daher lautet auch meine Empfehlung insbesondere an alle, die kurz vor dem Berufseinstieg stehen, oder schon als hauptberufliche Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker tätig sind, sich unbedingt regelmäßigen Zugang zu unterschiedlichen Orgeln zu sichern. Gerade bei begrenzter Übzeit wird das Üben auf wechselnden Instrumenten Lerntempo sowie technische und musikalische Souveränität erheblich steigern.

Als Ausgangspunkte für Varianten können natürlich nicht nur technische Parameter gesetzt werden. Es empfiehlt sich ebenso, musikalisch mit unterschiedlichen Stimmungen zu arbeiten, dabei wie ein Schauspieler, der mit einer bestimmten Emotion auf die Bühne tritt, dem selbst Initiierten zu folgen – auch Entwicklungen und Übergänge bewusst sehr unterschiedlich verlaufen zu lassen.

Insgesamt bewirken solche Übungen zudem, dass wir den eingangs schon angesprochenen externen Fokus nutzen, also uns sehr stark auf das klangliche Ergebnis konzentrieren, während unser Körper unbewusst höchst effektiv die richtige Technik findet, dieses zu erzeugen.

Kreatives Interpretieren

Auch wenn wir mit den Übungen zur Varianz schon den Bereich der Interpretation berühren, möchte ich mich diesem Thema nun noch

einmal explizit widmen.

Zu Beginn möchte ich gerne ein sehr hartnäckiges Klischee aufgreifen, das seit Jahrzehnten selbst auf Meisterkursen tradiert wird und viel Schaden angerichtet hat. Meistens lautet ein entsprechender Ausspruch folgendermaßen: „Warum machen Sie denn da ein crescendo, das steht doch da gar nicht.“ Mir waren derartige Äußerungen schon in meiner Jugend suspekt und sie sind es bis heute geblieben. Kein anderer Musiker würde an einer Stelle, an der keine Eintragungen zur Interpretation stehen – beispielsweise Dynamik-, Tempo- oder Charakterangaben – neutral und ausdruckslos spielen. Warum sollten wir das als Organisten tun? Natürlich sollten wir die Angaben, die ein Komponist zur Gestaltung macht, ernst nehmen und in unserer Interpretation deutlich zeigen. Wir sollten auch nicht – zumindest nicht ohne einen sehr triftigen Grund – diesen Angaben etwas Eigenes hinzufügen, das der angedeuteten Absicht zuwiderläuft oder ihre Wirkung massiv abmildert. Dass jedoch über die in den Noten vorzufindenden Angaben hinaus gar nichts gemacht werden sollte, ist eine zutiefst unmusikalische Forderung, die dem Wesen jedes ernsthaften Musizierens widerspricht.

Auf der Orgel müssen wir uns mit diesen Dingen bewusster auseinandersetzen, als auf manchen anderen Instrumenten. Da gerade der Zugriff auf Dynamik beispielsweise nicht intuitiv durch einen körperlich geführten Anschlag geschieht, sondern technisch mit Registrierung oder Schweller vollzogen werden muss, müssen wir bei unserem Spiel noch mehr mit den Ohren im Raum sein, um einen flexiblen, lebendigen und organischen Klang zu erzeugen.

Wir sollten jederzeit ein Bewusstsein dafür entwickeln, welche

musikalische Gestaltung eine bestimmte Stelle erfordert. Dafür müssen wir genau beobachten, wie sie beschaffen ist, welche Rolle sie in einer übergeordneten Entwicklung und in Bezug auf eine ganze Komposition spielt.

Dass ein Werk mit nur wenigen Angaben zur Gestaltung ein großes Geschenk für Interpreten und Anlass für eine sehr kreative Interpretation sein kann, zeigen in besonderer Weise die Orgelwerke von Franz Liszt. Diese zeichnen sich, sofern sie nicht mit Hilfe von befreundeten Organisten eingerichtet wurden, oft durch eine sehr karge Bezeichnung aus.

Dass diese karge Bezeichnung wohl kaum Anlass zu einer kargen Interpretation sein sollte, geht zum einen aus eben jenen erwähnten Einrichtungen hervor, die überreich mit dynamischen, agogischen und Register-Bezeichnungen versehen sind, zum anderen aber auch aus der Art und Weise, wie Liszts Klavierspiel selbst durch seine Zeitgenossen beschrieben wurde.

Robert Schumann schrieb über ein Konzert von Franz Liszt in Dresden etwa Folgendes⁹:

Nun rührte der Dämon seine Kräfte; als ob der das Publikum prüfen wollte, spielte er erst gleichsam mit ihm, gab ihm dann Tiefsinniges zu hören, bis er mit seiner Kunst gleichsam jeden einzeln umspinnen hatte und nun das Ganze hob und schob, wie er eben wollte.

Diese Kraft, ein Publikum sich zu unterjochen, es zu heben, tragen und fallen zu lassen, mag wohl bei keinem Künstler, Paganini ausgenommen, in so hohem Grade anzutreffen sein. [...]

In Sekundenfrist wechselte Zartes, Kühnes, Duftiges, Tolles: das Instrument glüht und sprüht unter seinem Meister.

Für mich persönlich sind diese Äußerungen Anlass zu einer äußerst differenzierten Interpretation und einer sehr orchestralen Behandlung der Orgel, die eben jene vielen feinen klanglichen Nuancen möglichst macht. Meine Studierenden ermutige ich dabei auch stets, mit Manual- und Pedalzuteilungen sehr flexibel umzugehen, da Liszts eigene Notation seiner Orgelwerke in dieser Hinsicht oft umgedacht werden muss: Manchmal ist sie eher für den Pedalflügel konzipiert oder ähnelt gewissermaßen einer Art „Orgelauszug“, bei der die Manual-Pedal-Zuteilung dezidiert keine strukturelle Entscheidung ist. Dies gilt es im Einzelfall sorgfältig abzuwägen. Zur Verdeutlichung sei ein kurzes Beispiel aus der großen „Fantasie und Fuge über den choral Ad nos, ad salutarem undam“ angebracht (NB 3).

► NB 3 Franz Liszt: *Fantasie und Fuge über den choral Ad nos, ad salutarem undam* S. 259, T. 298-304 (oben: Original, unten: Einrichtung)

9 Schumann (2009), 181.

Formal liegt hier eine Imitationsstruktur vor, die, wie im unteren Beispiel gezeigt, auf der Orgel mit unterschiedlichen Klängebenen plastisch dargestellt werden kann. Liszts eigene Fassung dieser Takte (oberes Beispiel) ist eindeutig mit Blick auf den Pedalflügel konzipiert – im Pedal befinden sich lediglich die langen Basstöne, während das Melodische der Unterstimme von der rechten Hand ausgeführt wird, mit der es sicherlich expressiver gespielt werden kann. Um also einen ähnlichen musikalischen Effekt zu erzielen, müssen auf Pedalflügel und Orgel unterschiedliche Strategien angewendet werden – dies betrifft einige Stellen in den großen Orgelwerken.

Was für Liszt in besonderer Weise gilt, lässt sich selbstverständlich in unterschiedlichem Maße auch auf Werke anderer Komponisten übertragen.

Instrument und Interpretation

Ein weiteres Beispiel eines Interpretationsansatzes mit großem Kreativitätspotenzial möchte ich an dieser Stelle noch kurz anbringen: Die Interpretation von Orgelwerken auf einem auf den ersten Blick nicht naheliegendem Instrument.

Ein solcher Interpretationsansatz, der einiges an divergentem Denken voraussetzt, kann sehr gewinnbringend sein. Während es relativ verbreitet ist, ältere Werke auf neueren Orgeln zu spielen, also beispielsweise barocke Werke auf einem Instrument von 1900, ist das Umgekehrte selten der Fall, kann aber gerade spannend sein. Ein aus meiner Sicht besonders gelungenes Beispiel einer solchen Interpretation ist die im Internet verfügbare Aufnahme des Essener

Domorganisten Sebastian Küchler-Blessing, der 2010 bei einem Konzert auf der Hauptwerk-Installation von Jörg Glebe in Bochum für Franz Liszts „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen“ das Sampleset der Trost-Orgel in Waltershausen wählte¹⁰.

Das tat er in einer Situation, in der er mehrere Samplesets zur Auswahl hatte, auch solche spätromantischer Instrumente. Gründe für diese Entscheidung gab es mehrere: Zum einen setzte er diesen „Bruch“ als Stilmittel im Rahmen des ganzen Konzertprogrammes ein – so erklang auch Bach auf einer symphonischen Orgel, zum anderen nahm er Bezug auf den historischen Hintergrund, dass Liszt selbst mehrfach auf der Altenburger Trost-Orgel konzertierte, und drittens zeigt sein Interpretationsansatz, dass die ungleichstufige Stimmung den Tonartenplan von „Weinen, Klagen“ mit den Haupttonarten Des-Dur (Passacaglia) – F-Dur (Schlusschoral) auf besondere Weise unterstützt.

Die besagte Aufnahme kann ich sehr empfehlen – und möchte unbedingt dazu anregen, derartige Versuche selbst zu unternehmen.

Kreativität zwischen Literaturspiel und Improvisation

Abschließend sollen noch – etwas weniger ausführlich, aber trotzdem mit kurzer Erwähnung – zwei weitere Bereiche bedacht werden, die ebenfalls ein großes Kreativitätspotenzial bergen.

Wie schon meinen bisherigen Ausführungen zu entnehmen war, bin ich kein Vertreter eines „geschlossenen“ Werkkonzepts. Vielmehr betrachte ich die überlieferten Werke der Musikgeschichte als Momentaufnahmen, die in einem

Spannungsfeld zwischen Komposition, Improvisation und Interpretation stehen. Dies zeigt sich auch in der Art und Weise, wie die meisten Komponisten aus Vergangenheit und Gegenwart über ihre Werke nachdenken und mit ihnen arbeiten, bzw. gearbeitet haben.

In diesem Sinne bietet es sich an, das, was in einer Komposition durch Noten fixiert wurde, wieder in Fluss zu bringen und damit spielerisch zu experimentieren. Eine mögliche und bei vielen Werken sehr effektive Vorgehensweise ist zunächst das Spielen von Reduktionen – man nimmt sich also einige Takte aus einer Komposition vor und versucht, deren harmonische und kontrapunktische Essenz darzustellen. Anschließend kann man damit arbeiten, diese zu transformieren und in neue konkrete Gestalten zu verwandeln.

Der Ansatz, mit Reduktionen zu arbeiten, funktioniert übrigens nicht nur auf der Basis von Noten und mit „traditionellen“ musikalischen Strukturen. Eine gleichermaßen die musikalische Wahrnehmung und Kreativität sehr schulende Aufgabe ist es, dies auf Basis von Aufnahmen zu tun. Insbesondere bei Musik des 20. Jahrhunderts funktioniert es hervorragend, ein Werk nach Gehör grafisch darzustellen und dann zu versuchen, auf Grundlage der grafischen Notation etwas Ähnliches zu improvisieren. Anwendung findet eine solche Methode seit einiger Zeit an der Universität der Künste Helsinki.

Das Instrument Orgel

Ausgangspunkt für kreative Prozesse können nicht nur Kompositionen und Improvisationen, sondern auch das Instrument Orgel selbst sein.

Das Schreiben eigener Orgel-

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=PVPjc19TwKk> (01.12.2021)

transkriptionen konfrontiert uns ähnlich dem, was bereits zu Liszt ausgeführt wurde, mit der Frage, welche Ebenen und Klangschichten in einem bestimmten Werk-ausschnitt existieren – und wie diese – trotz auf den ersten Blick erheblicher Begrenzungen – auf der Orgel dargestellt werden können. Gerade die Tatsache, bei der Transkription bestimmter Stellen einer Orchesterpartitur aus einer Fülle von Möglichkeiten wählen zu können, wie diese auf der Orgel dargestellt werden könnten, und diese Möglichkeiten dann gegeneinander abzuwägen, eröffnet neue Perspektiven auf das Instrument Orgel.

Einen Schritt weiter geht dann noch die Beschäftigung mit dem Orgelbau. Ich bin hier ähnlich wie bei der Rolle von Interpretationen der Meinung, dass unsere Aufgabe nicht darin bestehen kann, nur Vorhandenes zu reproduzieren, sondern dass es bei jedem Orgelneubau auch darum gehen sollte, das Instrument Orgel spielerisch weiterzuentwickeln und auch über „Selbstverständliches“ von neuem grundsätzlich nachzudenken. Auch diese Perspektive möchte ich der jungen Kirchenmusiker-generation sehr ans Herz legen

– schließlich werden die meisten Kirchenmusikerinnen und Kirchenmusiker mindestens einmal im Leben an einem Orgelbauprojekt beteiligt sein. Dabei sind selbst bei kleineren Instrumenten innovative Konzepte möglich. Ein prägnantes Beispiel dafür ist das sogenannte *Hyperorgan*-Konzept, das ich an dieser Stelle lediglich erwähne, eine weitergehende Beschäftigung damit aber empfehle.

LITERATUR

» Dacey, John S. / George F. Madaus (1969), „Creativity: Definitions, Explanations and Facilitation“, in: *The Irish Journal of Education / Iris Eireannach an Oideachais* 3:1, 55–69.

<http://www.jstor.org/stable/30076685> (01.12.2021)

» Guilford, J. P. (1957), „Creative abilities in the arts“, in: *Psychological Review*, 64:2, 110–118.

» Harnoncourt, Nikolaus (2010), *Musik als Klangrede. Wege zu einem neuen Musikverständnis. Essays und Vorträge* (Ungekürzte Ausg., 6. Aufl.), Kassel: Bärenreiter

» Runco, Mark A. / Garrett J. Jaeger (2012), „The Standard Definition of Creativity“, in: *Creativity Research Journal*, 24:1, 92–96.

» Schumann, Robert (2009), „Franz Liszt (1840)“ in: *Robert Schumann. Schriften über Musik und Musiker*, Stuttgart: Philipp Reclam jun., 180–188.

» Strauss, Richard (1905), *Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Ergänzt und revidiert von Richard Strauss. Teil II*, Leipzig: C. F. Peters.

» Williams, Susann (2017), *Optimal Üben*, [Deutschland]: [Selbstverlag].

<https://www.netzwerk-musikhochschulen.de/optimal-ueben-praxisnahe-tipps-und-anregungen-fuer-lehrende-und-studierende/> (01.12.2021)

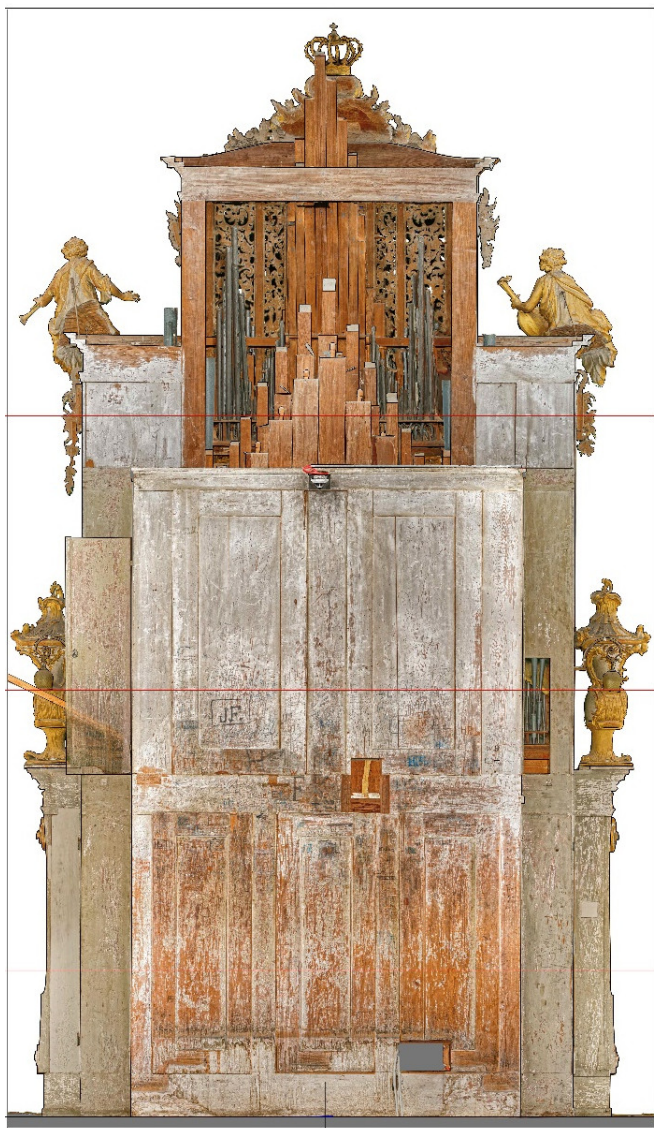
<http://optimal-ueben.com/> (01.12.2021)



Christoph Bornheimer

wurde 1988 in Darmstadt geboren, 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/Orgel Improvisation 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.



Restaurierung des Spielwerkes der hist. Schmal-Orgel von 1748 der
Schloßkirche Ludwigsburg (2020-2022)



voceumana

Andreas J. Schiegnitz

Orgelbau- Musikwerkstatt

„Wie geht's?“

Bedingungen für gelingendes sensomotorisches Training

Vortrag im Rahmen des Symposiums „Üben und Kreativität“

Liebe Studierende, liebe Kolleginnen und Kollegen, sehr verehrte Teilnehmer an diesem Symposium,

ich freue mich, hier und heute den Bereich des Gesanges vertreten zu dürfen. Dabei stellt sich mir zunächst die Frage, ob im Kunstgesang nun eher die Kreativität oder eher das Üben im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen sollte (oder laut einem weitverbreiteten Vorurteil keines von beiden). Kommt es denn von ungefähr, dass den Studierenden mit Hauptfach Gesang der Ruf vorausgeht, sie kämen bei ihrem Üben nicht annähernd an die Zahl an Stunden heran, die ihre Kommilitoninnen und Kommilitonen aus den Instrumentalklassen tagtäglich investieren müssen. Besteht im Bereich des Gesangs also tatsächlich mehr Raum für kreatives Nichtstun als bei den Instrumenten?

Ohne der Bequemlichkeit im Musikstudium generell Vorschub leisten zu wollen, hoffe ich, dass es mir gelingt, Ihnen in den kommenden Minuten einige grundlegende und besondere Aspekte der menschlichen Stimme und des Übens mit ihr näherzubringen. Das soll den gerade eben vorgestellten Sachverhalt nicht im Mindesten entschul-

digen, aber vielleicht nachvollziehbarer machen.

Im Weiteren möchte ich einige Voraussetzungen benennen, unter denen man tatsächlich von einem „wahren Lernen“ sprechen kann. Dieses „wahre Lernen“ ist die Grundlage für sinnhaftes Üben. Welchen Einflüssen unterliegen wir dabei? Und wo zeigen sie sich dann beim Singen als Individuum bzw. in der Gruppe (z. B. beim Chorsingen)?

Dann möchte ich in einem weiteren Schritt auf die Besonderheiten der Phonation als einem psychophysiologischen Vorgang eingehen. Um dann am Ende zu den Bedingungen zu kommen, unter denen im Üben wie im Unterricht ein gelingender Prozess entstehen kann, der der zentralen Bedeutung der menschlichen Stimme für ihren Besitzer bzw. ihre Besitzerin gerecht wird.

Und, wer weiß, vielleicht entsteht dabei ja gerade dann Raum für Kreativität, wenn dem ganzen Prozedere die Frage „Wie geht's?“ vorausgeht. Denn die hat, wie wir sehen werden, nichts mit Höflichkeit zu tun.

Könnten also tatsächlich Unterschiede zwischen dem Üben an einem Instrument (wie z. B. der Orgel) und dem Üben mit der

eigenen Stimme bestehen?

Viele von uns, die mit ihrer Stimme ein bestimmtes Ziel erreichen wollen oder eine von außen gestellte Aufgabe erfüllen mussten, kennen vermutlich das etwas mulmige Gefühl, dass die Stimme sich nach einer gewissen Zeit der Beanspruchung nicht mehr so anfühlt wie zuvor. Und zwar unabhängig davon, ob man glaubt, sein Ziel erreicht oder verfehlt zu haben. Und auch unabhängig davon, ob man von außen eine dementsprechend positive oder negative Rückmeldung zu seinem Singen bekam. Eigentlich ungerecht, oder? Eine Orgel ist ja auch nicht automatisch in einem schlechteren Zustand, nur weil ich zuvor auf ihr geübt bzw. gespielt habe.

Wir müssen also damit umgehen, dass das eigene Instrument sich meldet und evtl. sogar über die soeben erwähnte Behandlung bei uns beschwert.

Ob dann die Strategie „jetzt einfach noch mehr üben“ zum Ziel führen kann, mag mit Fug und Recht bezweifelt werden. Eine Strategie, die das Thema „Qualität und Ökonomie des Übens“ im Blick hat, vielleicht schon eher.

Und da sich das Instrument offenkundig in uns selbst befindet, ist es untrennbar mit unserer eigenen

Existenz verbunden. Das macht das direkte Anfassen schwierig, eine Reparatur problematisch und ein Auswechseln schlicht unmöglich.

WAHRNEHMUNG ALS SCHLÜSSEL

Aber ein zentraler Aspekt der Auseinandersetzung mit dieser Situation kam gerade schon zur Sprache: Meine eigene Stimme hat mir diese nonverbale Rückmeldung gegeben.

Die Situation hat sich für mein Instrument offenbar verändert: Sie wurde über sensorische Nervenbahnen an mein Gehirn weitergeleitet, von diesem bewertet und ist mir nun bewusst geworden.

Daraus resultieren einige weitere interessante Fragen:

- » Wie nehme ich diese Rückmeldung überhaupt wahr?
- » Nehme ich sie ernst oder nicht?
- » Wie bewerte ich sie im Vergleich zu meinen ursprünglichen Zielen?
- » Und was folgt dann daraus?
- » Sollte ich meiner Stimme (und dadurch mir selbst) vielleicht häufiger die Frage stellen: „Wie geht’s denn gerade?“

Zur ersten Frage: Welche Sinneswahrnehmungen dominieren, wenn ich singe?

In erster Linie diejenigen, die uns durch ihre Dominanz beim Singen am meisten beschäftigen: Schallwellen. Solche, die uns über die Umgebung und das äußere Ohr erreichen und solche, die den deutlich kürzeren, inneren Weg nehmen und über die eustachische Röhre direkt im Mittelohr ankommen. Für die Entstehung dieser Schallwellen sind Schwingungen verantwortlich, die im Kehlkopf an den Stimmlippen entstehen. Und zwar durch einen Schwingungs-

vorgang, der durch die Aktivitäten der daran beteiligten Muskulatur zustande kommt. Diese primären Schwingungen sind also das Resultat einer koordinierten muskulären Aktivität, innerhalb derer die ausgeatmete Luft in einem komplexen psycho-physiologischen Vorgang in Schallwellen verwandelt wird. Alles, was in diesem Kontext zeitlich danach und oberhalb des Kehlkopfes geschieht, hat resonatorische Auswirkungen. Frequenzen werden aus dem Primärschall herausgefiltert und gedämpft, während andere gleichzeitig verstärkt werden.

Das bedeutet nun, dass die Stimmfunktion selbst nicht nur topografisch, sondern auch funktionell im Zentrum eines Regelkreises steht. Mit dem Atemapparat unterhalb und dem Bereich zwischen unseren Stimmlippen und unseren Lippen oberhalb.

Das Ergebnis der Phonation sind also physioakustische Bewegungen. Sie können auch als solche, nämlich als Bewegungen bzw. Schwingungen wahrgenommen werden und uns dadurch die Möglichkeit eröffnen, unser mentales Konzept an ihnen auszurichten.

Liefert unsere (Sing-)Stimme aber nicht die erwünschten klanglichen Resultate oder treten gar Ermüdungserscheinungen auf, stellt sich die Frage, wodurch unser Stimmklang und die Leistungsfähigkeit unseres Instrumentes bestimmt wird: offenbar durch die Abstimmung unserer Muskelaktivitäten mit der diese Leistung registrierenden Sinnesaktivität, also die Verbindung von Motorik und Sensorik. Daher sprechen wir, wenn wir über Singen als Aktivität sprechen, von einer sensomotorischen Aktivität und beim Singenlernen von einem sensomotorischen Lernvorgang. Und da wir diese inneren Bewegungsabläufe nicht sehen, müssen wir uns (neben dem

Gehör) auf unsere innere Wahrnehmungsfähigkeit verlassen und diese entwickeln, ausbauen und immer weiter differenzieren.

SENSOMOTORIK

Wie läuft dieser sensomotorische Lernprozess ab?

Wir lernen, uns zu bewegen, seit wir ein Säugling waren. Und zwar (außer den angeborenen Reflexen) durch eine immense Anzahl an Bewegungsmustern, eines nach dem anderen und schließlich in unterschiedlichen Kombinationen. Wir verbinden diese Erfahrungen durch unser Nervensystem mit den Sinneseindrücken, die sich dabei einstellen. Schlussendlich erlauben wir es unserem Gehirn, durch diese und durch die Pausen, in denen wir vermeintlich nichts tun, die neuen Informationen abspeichern zu können und zu verarbeiten. Jedes neue Körperbewegungsmuster (vielleicht könnte man in diesem Zusammenhang auch das Wort Fortschritt verwenden) führt zu einer Weiterentwicklung und Differenzierung in unserem Gehirn.

Dieses Lernen geschieht beim Säugling in einer folgerichtigen Reihenfolge (Drehen, Robben, Krabbeln, Sitzen, Stehen, Gehen...). Wird eines dieser Stadien z. B. aufgrund des Drängens der Eltern übersprungen oder verkürzt, bleibt häufig ein Bewegungsdefizit zurück und ein damit einhergehendes unvollständig entwickeltes Bewegungsmuster im Gehirn. Aber selbst dann, wenn wir in diesem Lernprozess ein neues Bewegungsmuster entdecken und erfolgreich in unser Bewegungsrepertoire integrieren, wird das vorherige, ursprünglich abgespeicherte Muster nicht gelöscht.

Unser Bewegungsgedächtnis vergisst nichts.

Für uns Erwachsene bedeutet dies, dass das Erlernen neuer Bewe-

gungsmuster, wenn wir uns gezielt mit der Ausbildung und Entwicklung der Singstimme beschäftigen, bestenfalls den gleichen Regeln und Gesetzmäßigkeiten folgen sollte, unter denen wir dieses Lernen von Kindesbeinen an erlebt haben, nämlich als ein

- » auf Eigenwahrnehmung beruhender,
- » ergebnisoffener und
- » bewertungsfreier

Lernprozess, der sowohl die Möglichkeit eines Irrtums als auch eines Umweges umfasst und der uns einen Weg zu einem günstigeren bzw. effizienteren Resultat eröffnet.

Insgesamt bewegen wir Menschen uns also nach dem Bild, das wir uns von uns selbst auf diese Weise gemacht haben. Ein Selbstbild, das essenziell mit unseren Bewegungserfahrungen verknüpft ist. Dieses Bild ist teils unbewusst von unserer Umgebung übernommen, teils anerzogen und zu einem weiteren Teil durch Selbsterziehung zustande gekommen. Wollen wir nun also unser Handeln ändern, z. B. um größere künstlerische Leistungen zu erzielen, dann müssen wir dieses Bild von uns selbst ändern bzw. erweitern.

Auf diesem Weg ist „organisches Lernen grundlegend, daher unerlässlich und eine physiologische Notwendigkeit“ (Moshé Feldenkrais). Fleiß alleine ist dabei keine Garantie für Erfolg.

PHYSIOLOGISCHE GRUNDLAGEN

Welches sind die physiologischen Grundlagen, auf denen die Fähigkeit, so zu lernen, beruht?

Eine entscheidende Bedeutung bei diesem Lernprozess sind die sogenannten Propriozeptoren. Das sind Rezeptoren, die in unseren



Gelenken, unserer Muskulatur und unseren Sehnen liegen (z. B. Muskelspindeln in der Muskulatur oder sogenannte Golgi-Organen in den Sehnen) und dem Gehirn über sogenannte afferente Reize melden, in welcher Stellung sich ein bestimmtes Gelenk oder in welchem Muskeltonus sich meine Muskulatur gerade befindet. Auch für die Entwicklung und Ausbildung unserer Feinmotorik ist dieses sensomotorische Training wichtig. Ob wir diese Reize tatsächlich wahrnehmen ist eine andere Sache. Aber wir sind in der Lage, darauf zu reagieren und Änderungen in unserem Muskeltonus und der Stellung unserer Gelenke vorzunehmen oder besser noch geschehen zu lassen.

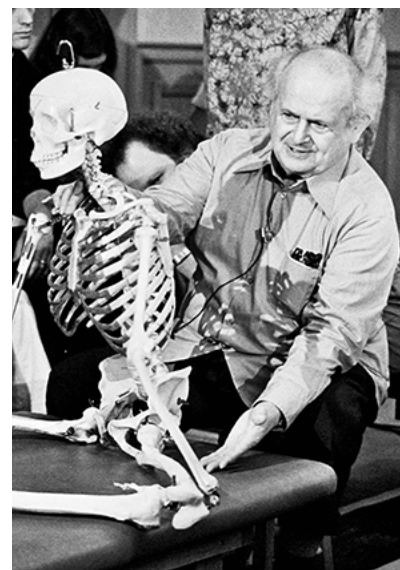
Dabei lernt der Körper, sich in seiner eigenen Sprache, der Eigenwahrnehmung von Bewegungen, zu verstehen und mit sich zu experimentieren.

Allzu häufig bemerken wir die Rückmeldungen unseres Körpers jedoch relativ spät, wenn wir nämlich mit den physischen Konsequenzen unseres Bewegungskonzeptes konfrontiert werden. Muskuläre Verspannungen, Einschränkungen unserer Bewegungsfähigkeit und -freiheit. Bei Musikern zeigen sich nicht selten Überlastungssymptome, Schmerzempfindungen, bei Instrumen-

talisten z. B. die Sehnenscheidenentzündung pünktlich zum Prüfungssemester.

Um dieser Eskalation entgegenzuwirken, ist es sinnvoll, eine grundsätzliche Überlegung anzustellen: Wenn ich in meinem musikalischen Tun mit Auswirkungen konfrontiert werde, die mich an meine motorischen Grenzen bringen, die mein Koordinationsvermögen überfordern oder sogar gesundheitliche Beeinträchtigungen mit sich bringen, sollte ich dann nicht meine Herangehensweise überprüfen?

Könnte es sein, dass nicht etwa die schiefe Anzahl der Stunden, die ich am Instrument verbringe, ver-



Moshé Feldenkrais (1904-1984)

antwortlich sind für die Beschwerden, sondern ineffektive Bewegungsmuster während des Übens? Welches sind denn genau die motorischen Herausforderungen, die den Trainingszustand meiner Muskulatur überfordern? Welche neuen Übungen könnte ich denn aus diesen mich überfordernden Bewegungen ableiten, die es mir ermöglichen, den Bewegungsablauf, den es zu verbessern gilt, gleichzeitig besser wahrnehmen zu können? Welche alternativen Möglichkeiten einer besser koordinierten Bewegung entdecke ich dabei? Welches sind die Alarmsignale, wenn ich trotz eines Schrittes hin zu mehr Effizienz und Leichtigkeit wieder in ein altes Bewegungsmuster ver falle?

ÄUSSERE EINFLÜSSE

Beim Gesang entstehen immer wieder vergleichbare Situationen, die aber in unterschiedlichen Ausbildungs- bzw. Berufssituationen zu unterschiedlichen Fragestellungen und Strategien führen. Kommt es zu einer stimmlichen Ermüdung oder Überlastung, macht man und frau, wann immer es möglich ist, Pause. Wenn's anfängt, weh zu tun, hört man meistens auf. Eigentlich keine schlechte Idee, sie kommt nur leider zu spät und führt uns auch nicht zu den Ursachen dieser Beeinträchtigungen. Singe ich unter Bedingungen, die ich nicht selbst bestimmt habe, z. B. denen eines festgelegten Probenplanes oder einer Aufführungssituation, die bestimmt, was ich und wie lange ich zu singen habe, kommt es nicht selten zu einem kompensierenden Einsatz muskulärer Kräfte. Diese führen zu Funktionseinschränkungen der Stimme: Mein Stimmumfang schrumpft, meine Fähigkeit zum Crescendo und Decrescendo nimmt ab,

die Qualität meines Stimmbandschlusses lässt nach.

Äußere Einflüsse sind beinahe immer gegeben, positive wie negative. Sologesang wird anfangs und während der Ausbildung fast immer von Lehrerin oder Lehrer gelenkt, die Literaturlauswahl zumindest teilweise vorgegeben, letzteres gilt auch für den Chorgesang.

Eine Besonderheit beim Gesang ist indes, dass das Instrument nicht von vorn herein physisch definiert und komplett vorhanden ist. Welcher Instrumentalunterricht beginnt schon mit dem Instrumentenbau? Das bedeutet, dass die Stimmentwicklung und meist auch die Arbeit mit Literatur mehr oder weniger gleichzeitig startet, was den Fortschritt nicht unbedingt beschleunigen muss.

Beim Chorsingen trifft in der Regel die Chorleiterin bzw. der Chorleiter die Werkauswahl. Ob sie in meiner Stimmlage meinem Stand der Stimmausbildung entspricht, ist nicht garantiert. Es können also auch Situationen entstehen, in denen ich auf dem aktuellen Stand meiner Gesangstechnik überfordert bin, und Fähigkeiten, über die ich im Bereich des solistischen Singens bereits verfüge, im Chorsingen nicht zur Anwendung bringen kann.

Und spätestens dann, wenn musikalische Vorgaben und klangliche Vorstellungen erfüllt werden sollen, die von der Ensembleleitung eingefordert werden, bin ich als singende Person mit einem weiteren Thema konfrontiert, das sich genauer anzuschauen lohnt: Dem Einfluss meiner persönlichen Ästhetik und derjenigen meiner musikalischen Bezugspersonen auf mein Singen, auf den Umgang mit meiner Stimme und deren Klangentfaltung.

Wenn wir uns klarmachen, wie vielfältig die Stimmklänge in unserer musikalischen Welt sind,

müssen wir auch eine Vielfalt an teilweise konträren ästhetischen Vorstellungen konstatieren, zwischen denen teilweise keine oder lediglich geringe Überschneidungen bestehen.

Und wenn wir außerdem zur Kenntnis nehmen, dass unser persönlicher musikalischer Horizont sich von Kindesbeinen an durch verschiedenste Einflüsse, Erlebnisse, Vorbilder und nicht zuletzt durch unseren Musikkonsum entwickelt und erweitert hat, so müssen wir doch immer noch zugeben, dass wir uns, was den Gebrauch der eigenen Stimme anbelangt, häufig mit einem vergleichsweise begrenzten Spektrum an Klängen zufriedengeben.

Einerseits, weil wir vielleicht noch gar nicht ahnen oder wissen, welches stimmliche Potenzial in uns steckt. Andererseits, weil wir uns nicht vorstellen können oder wollen, dass es auch noch ganz andere Klangwelten geben könnte, in denen wir uns authentisch bewegen können. Mangels konkreter Erfahrungen bzw. wegen ästhetischer Grenzen, die wir nicht überschreiten wollen oder können.

Der letzte Gedanke bringt uns dann zur Frage:

- » Was ist eigentlich erlaubt?
- » Welche Klänge erlauben wir uns?
- » Welche Klänge erwartet oder wünscht sich unser Umfeld?
- » Welche werden akzeptiert und welche werden sanktioniert?
- » Wer bestimmt die Grenzen dessen, was noch als „schön“ gilt?

Oder ketzerisch gefragt:

- » Steht uns auf einer Entdeckungsreise in die eigene stimmliche Klangwelt die musikalische Ästhetik, die uns prägt, nicht irgendwie im Weg?

Und wäre es für den Lehrer nicht eigentlich eine Grundvoraussetzung für einen ergebnisoffenen Unterrichtsprozess, die eigene Ästhetik soweit möglich außen vor zu lassen? Um dadurch den Studierenden die Möglichkeit nicht zu nehmen, ihr eigenes Potenzial zu entdecken und auszuschöpfen?

PSYCHOLOGISCHE FAKTOREN

Nachdem wir uns bisher also überwiegend mit der physiologischen Seite der Stimmfunktion beschäftigt haben, sehen wir nun, dass die psychologischen Einflüsse auf unsere Stimme und deren Entwicklung von mindestens ebenso großer Bedeutung sind.

Da psychische Vorgänge wie z. B. unsere Emotionalität, aber auch unsere individuelle Persönlichkeitsstruktur unsere Bewegungen beeinflussen, sprechen wir auch von *Psychomotorik*. Beispiele für psychomotorische Abläufe sind unsere Mimik, unser Gehen oder

Sprechen und natürlich auch das Singen.

Den Einfluss der musikalischen Ästhetik habe ich bereits erwähnt, und der Einwand, dass man diese ja nicht so einfach abstreifen kann, ist berechtigt. Wir müssen also lernen, uns im Spannungsfeld zwischen Potenzial und Begrenzung zu bewegen.

Aber warum erscheint es uns schwierig, fremd oder manchmal problematisch, alte Gewohnheitsmuster zugunsten neuer loszulassen oder uns auf neue Bewegungsabläufe, die wir bereits als sinnvolle Alternative erlebt haben, voll und ganz einzulassen?

In diesem Zusammenhang ist eine Betrachtung der primären Funktion unseres Stimmapparates wichtig.

Primärfunktion Schutz – Sekundärfunktion Phonation

Die Primärfunktion unseres Stimmapparates ist nicht die Pho-

nation. Das versteht jeder schnell und unmittelbar, der sich daran erinnert, wie er oder sie sich einmal ordentlich verschluckt hat. Die Vorstellung, gleichzeitig noch weiter sprechen oder gar singen zu können, gehört nicht zu unserem Erfahrungsschatz. Der Hustenreflex ist stärker als jeder Wunsch nach gleichzeitiger Kommunikation. Daraus können wir schließen, dass die ursprüngliche Aufgabe des Kehlkopfes und der unmittelbar oberhalb liegenden Bereiche eine Schutzfunktion war und bis heute ist. Der Schutz der Lunge vor Fremdkörpern ist überlebenswichtig, Sprechen oder gar Singen sind im Vergleich dazu sekundär. Dieser Schutzreflex ist phylogenetisch wesentlich älter als die Sekundärfunktion der Phonation. Das bedeutet, dass er in unserem Stammhirn angesiedelt ist und in jedem Moment aktiviert werden kann, den unser Gehirn als Bedrohung einstuft.

In einem erweiterten Sinn ist die

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

gleiche Region aber auch für unseren psychischen Schutz verantwortlich. Und auch diese Schutzfunktion ist von elementarer Wichtigkeit für unsere Existenz. Wir leben nun einmal nicht in einer Welt, in der uns jedermann gleichermaßen freundlich gesinnt ist. In der Konsequenz bedeutet dies, dass wir uns, sobald wir mit unserer Stimme umgehen, zwischen zwei Polen hin- und herbewegen: dem Bedürfnis nach Schutz und demjenigen, mit der Stimme zu kommunizieren. Letzteres geht nicht ohne den Versuch, sich zu öffnen, physisch und in einem gewissen Maß auch psychisch. Wie weit diese Öffnung geht, ist damit zwar noch nicht gesagt, aber wir müssen etwas in uns in Bewegung bringen, physiologisch und im übertragenen Sinn.

Physiologisch tun wir das aber mit genau denselben muskulären Strukturen, sie sollen im gleichen Moment Öffnung erlauben und für unseren Schutz sorgen. Das kann zu Konflikten führen.

Unser Gehirn braucht Zeit, zu akzeptieren, dass die Notwendigkeit, sich zu schützen, nicht in jeder Situation gleichermaßen gegeben ist; und zwar physiologisch wie im übertragenen Sinn. Jede für uns neue Bewegung in Richtung Öffnung wird von unserem Gehirn dahingehend beurteilt, ob damit die Aufgabe einer Schutzfunktion einhergeht. Ist dies der Fall und fällt diese Bewertung negativ aus, ist der Schutzreflex stärker. Stärker als jeder Wunsch, die Vorgaben des Lehrenden zu erfüllen oder den Aufforderungen der Chorleiter:in nachzukommen.

Für uns Lehrende bedeutet dies, dass wir diesen Sachverhalt bei unserer Vorgehensweise immer berücksichtigen sollten. Mit all seinen Konsequenzen für das Tempo, in dem wir im Unterricht voranschreiten, und für die Größe

der Entwicklungsschritte, die wir erwarten können.

Tun wir dies nicht, sollten wir uns nicht darüber wundern, wenn sich vermeintliche Fortschritte nach kurzer Zeit als Sackgasse oder Rückschritt herausstellen. Oder es zeigt sich eine vermeintlich gelöste Festhaltung im Bereich des Unterkiefers, der Zunge oder des Vokaltraktes in der folgenden Stunde flugs an einer anderen Stelle, sie ist also einfach weitergewandert.

Behutsamkeit und Geduld sind dabei gefragt. Wie ich im letzten Abschnitt erläutern möchte, braucht es eine Unterrichtssituation, die es überhaupt möglich werden lässt, diese Schritte hin zu einer größeren stimmlichen und damit emotionalen Öffnung geschehen zu lassen. Gerade deshalb lohnt es sich, darüber nachzudenken, ob nicht die Frage „Wie geht’s?“ am Anfang einer jeden Unterrichtseinheit stehen müsste.

BEDEUTUNG FÜR DIE PÄDAGOGIK

Welche Bedeutung haben diese Erkenntnisse nun für die Pädagogik? Welche Voraussetzungen müssen für einen gelingenden Prozess erfüllt sein?

1. Was ist „richtig“? Was ist „falsch“?

Das Phänomen Stimme ist das Gesamtergebnis eines psycho-physiologischen Vorgangs, bei dem das akustische Signal zunächst einmal in sich „richtig“ ist. Es ist das Resultat eines komplexen Verarbeitungsprozesses. Es kann dabei im Hinblick auf das ursprünglich gesetzte Ziel zwar ein Irrtum unterlaufen sein, es gibt aber kein „richtig“ oder „falsch“ im moralischen Sinn. Sich selbst bzw. den Studierenden also zuzugestehen, dass es bei der Arbeit mit der Stim-

me zwar immer wieder Irrtümer geben wird, die Einteilung in ein simples „richtig“ oder „falsch“ aber keine adäquate Grundlage für ein System von Bewertungskriterien darstellt, ist ein erster Schritt in Richtung auf eine angstfreie Atmosphäre, in der Experimentieren und Lernen wirklich gelingen kann.

2. Selbstbewusstheit

Es ist nicht die Lehrperson, die den Studierenden die Stimme „einpflanzt“, sie selbst sind Besitzer des eigenen Instrumentes. Sie sind mit Körper und Geist am lebendigen Instrument-sein beteiligt, die Stimme ist damit Teil und Ausdruck der eigenen Identität. Der Lehrende sollte dabei auf dem Weg zu einem gleichermaßen realistischen wie positiven Selbstbild Hilfestellungen anbieten mit dem Ziel eines positiven Selbstwertgefühls auf der Basis von Selbstakzeptanz.

3. „Es ist, wie es ist“

Dabei ist es ein nicht immer einfacher Weg, erleben zu müssen, dass wir die Summe aller unserer Gewohnheiten sind. Um eine konkrete stimmliche Aufgabe zu erfüllen, bedienen wir uns dabei aus einem relativ großen Pool an Bewegungsmustern. Viele davon sind uns überhaupt nicht bewusst. Zu akzeptieren, dass es im Augenblick so ist wie es ist, ohne es dabei sofort bewerten zu müssen, ist ein grundlegender Schritt in Richtung auf neue Entdeckungen, wie es vielleicht auch noch sein bzw. funktionieren könnte. Die Voraussetzung für das Entstehen einer neuen Beweglichkeit für Körper, Geist und Stimme ist das Erleben und Integrieren neuer Bewegungsmöglichkeiten. In deren Folge können defizitäre Bewegungsmuster aufgelöst werden: Der/die Lernen-

de wird sich seines eigenen Tuns bewusst.

4. Experimentierfreude

Das weckt die Neugierde auf das eigene Instrument und dient, verbunden mit einer positiven Rückkopplung, dem Aufbau von Vertrauen in den eigenen Instinkt. In diesem Kontext ist es das Recht der Studierenden, ohne Angst vor der Reaktion des Lehrenden Fragen stellen zu können und verständliche, fachlich qualifizierte Antworten darauf zu erhalten.

5. Geduld

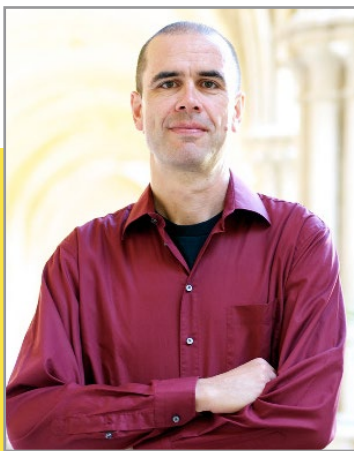
Und nicht zuletzt: Geduld mit sich selbst. Das beinhaltet übrigens auch die Wertschätzung für die Pausen im Lernprozess. Das neu

Erlebte will schließlich auch verarbeitet werden. Und, wie oben bereits erwähnt: Unser Bewegungsgedächtnis vergisst nichts. Das heißt, ich kann nur durch sinnvoll kleine Lernschritte versuchen, ein defizitäres oder inadäquates Bewegungsmuster zu überschreiben. Das dauert. Manchmal Jahre. Geduld ist also gefragt.

Man kann insgesamt also von einem positiv orientierten, angstfreien Wirkungskreis sprechen, der die günstigsten Voraussetzungen für einen gelingenden Lernprozess bildet. Ein Kreis, keine Gerade. Wir werden dabei nämlich immer wieder auf die gleichen Fragen treffen und von den gleichen Themen eingeholt. Der Unterschied ist nur, dass wir nicht mehr in derselben Situation sind. Wir sind weiter

vorangeschritten. Deshalb wäre es zutreffender, in diesem Kontext das Bild einer langsam aufsteigenden Spirale zu wählen, auf der wir vorwärts gehen. Im Rückblick haben wir das gleiche Thema im Blick, welches uns zuletzt beschäftigt hat und spätestens, wenn wir eine Umdrehung auf dieser Spirale vorwärtsgekommen sind, treffen wir wieder auf das gleiche Thema. Nur nicht mehr auf derselben Ebene.

Und um zu entscheiden, wie schnell diese Reise vor sich gehen soll, auf der sich Lehrende und Lernende befinden, ist die Frage „Wie geht’s?“ uns denn heute die Basis für einen gelingenden Verlauf und damit eine unerlässliche Voraussetzung.



Ekkehard Abele

wurde in Stuttgart geboren und erhielt bereits früh Unterricht in Klavier und Orgel. Er studierte Kirchenmusik in Freiburg und begann währenddessen auch sein Gesangsstudium. Er setzte dieses in Saarbrücken bei Hanna Eittinger, Renate Stoll und in Weimar bei Eugene Rabine fort und beendete sein Aufbaustudium bei Kurt Widmer in Basel mit dem Solistendiplom. 1996 wurde er Preisträger des Internationalen Bachwettbewerbes Leipzig.

Er war lange Jahre Mitglied der Neuen Vocalsolisten Stuttgart und gastierte seither an zahlreichen Opernhäusern sowie bei Theaterfestivals. Im Konzertbereich, besonders im Bereich der Alten Musik, kam es früh zu einer intensiven Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Thomas Hengelbrock und Hermann Max, die später ihre Fortsetzung mit Persönlichkeiten wie Ton Koopman, Yannick Nézet-Séguin, Hans Zender, Philippe Herreweghe, Kazushi Ono oder Masaaki Suzuki fand.

Ekkehard Abele gastiert bei Orchestern wie dem Orchestre Philharmonique de Luxembourg, dem Orquestra Simfònica de Barcelona und Vocalensembles wie der Zürcher Singakademie. Er ist Gründungsmitglied des Deutschen Kammerchors und unterrichtet Gesang an der HfK Heidelberg.

Kantorenalltag

– getrieben kreativ?

Peter Gortner ist seit 2018 Kantor an der Christuskirche Karlsruhe. Sein Kirchenmusikstudium und den Studiengang KA Gesang absolvierte er an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg und intensivierte seine Ausbildung mit einem Master in Choral Conducting bei Simon Halsey an der University of Birmingham. Mit seinem Beitrag „Kantorenalltag – getrieben kreativ?“ möchte er die Fragestellung erörtern, ob und wie es im Fulltime-Job des Kirchenmusikers noch Freiräume für Kreativität geben kann.

Vortrag im Rahmen des Symposiums „Üben und Kreativität“

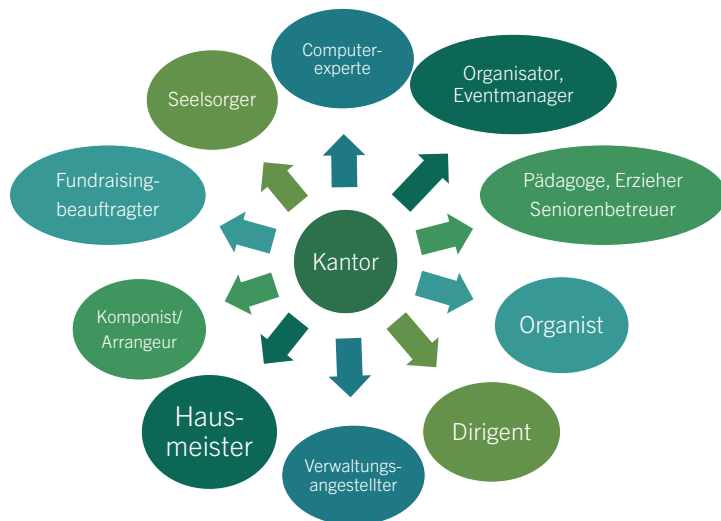
Im Spannungsfeld zwischen Künstler, Seelsorger, Pädagoge und Hausmeister: Alltag? Fehl-anzeige!

Gleich zu Beginn muss eine Sache klar gestellt werden: Es gibt ihn nicht, *den* Kirchenmusiker. Vielmehr deutet die Berufsbezeichnung des Kirchenmusikers auf ein vielschichtiges Konglomerat aus mehr als 10 Berufen hin. Kein Wunder also, dass sich das Klischee der eierlegenden ... (Sie wissen schon) in so vielen Köpfen gefestigt hat.

Gestatten Sie daher eine kurzen Überblick über das diverse Berufsgeflecht des Kantors (Abb. 1).

Unvermeidlich und überlebensnotwendig erweist sich in der Berufspraxis dieses vielseitigen Lebewesens „Kantor“ ein diszipliniert geführter Terminkalender, in dem Chorproben, Auftritte, das eigene Üben, Unterrichtstätigkeit, Büro-tätigkeit, sonstige Termine, Sport, Kreativzeit und die äußerst hoch zu schätzende Ruhepause ihren Platz finden. Kein Wunder, dass hier nicht allzu viel freie Zeit übrig bleibt.

Um der eingangs gestellten Fragestellung auf den Grund zu gehen,



► Abb. 1 Wer bin ich? Ein vielseitiges Berufsbild

Zeit	Montag	Dienstag	Mittwoch	Donnerstag	Freitag	Samstag	Sonntag
8							Orgelüben
9	Sport	9:30 EOK		Sport	HfK	Sport	
10	Orgel-üben	Dienstbespr.	Orgeltransp.	Zoom-Sitzung	Lehrauftrag	Probe u. Aufnahme Cantic-App	Gottesdienst
11		Kantorenkonf	Orgelüben	Vorbereitung Webinar			
12	frei	Vorstellung Hausmeister					
13		Orgelüben	Bürotätigkeit		Bürotätigkeit		
14				Ruhepause			Ruhepause
15		Besichtigung Klavier	Orgelüben	Orgelüben	Ruhepause		
16		Orgelüben		Orgel-unterricht	Mädchen-Chor	Ruhepause	Einsingen
17		Bürotätigkeit	Mädchen-Chor			GP SdK	Stunde der Kirchenmusik Evensong
18		Dirigierkurs					
19	Kreativzeit	Kammer-Chor	Oratorien-Chor	Webinar	Chor-konzert		
20	Chorsätze					Aufbau Livestream	
21	Frauenchor			Kreativzeit			
22							

► Abb. 2 Blick in den Kalender von Peter Gortner

muss zunächst geklärt werden, welche Umstände Kreativität fördern und welche sie hemmen.

Dauerbeschäftigung beispielsweise oder auch negativer Stress (Distress) können ebenso die Kreativität hemmen wie Tätigkeiten, die wenig Freude machen (E-Mails schreiben, Geld eintreiben, Büro-tätigkeit oder die Ablage).

Positiver Stress (Eustress), der sich beispielsweise in manchen Konzerten oder Proben ausschütet, kann uns als Musiker ebenso beflügeln wie Ruhepausen, Sport oder Bewegung an der frischen Luft. Das wichtigste ist und bleibt aber eine künstlerische Vision, die es mit klaren Strukturen und gutem Selfmanagement gilt mit Leben zu füllen.

KANN ICH KREATIVITÄT STÄRKEN?

1. Die künstlerische Vision

Die fruchtbarste Quelle kreativer Energie ist eine zwingende künstlerische Vision. Wer mit Vision im Herzen übt, arbeitet auf ein Ziel hin (nächste Stunde/Woche/Jahr). Mit einer starken Vision können wir Rückschläge besser verarbeiten. Visionen müssen: konkret, realistisch, nicht egoistisch sein (altruistisch).

„Ich denke immer daran, etwas zu erschaffen.

Meine Zukunft beginnt, wenn ich jeden Morgen aufwache. Jeden Tag finde ich etwas Kreatives, das ich mit meinem Leben machen kann.“

Miles Davis, Trompeter

Um eine klare Vision entwickeln zu können, sind folgende Fragestellungen hilfreich:



- » Wo sehe ich mein Ensemble in fünf Jahren? Was muss sich / ich ändern?
- » Welche Konzerte / Programme möchte ich aufführen? Wie ist der Übeplan?

2. Beständiges Üben

Kreativität erfordert Fleiß. Kreative Menschen arbeiten und durch ihre Arbeit blüht ihre Kunstler-schaft. Es ist nicht ausreichend eine fantasievolle Vision zu haben. Selfmanagement und strukturier-tes Arbeiten sind der Schlüssel um Freiräume für das Üben zu schaf-fen. Konkret bedeutet das:

- » Besser 30 Minuten fokussiertes Üben, als stundenlang ohne Ziel zu üben.
- » Hierbei hilft ein strukturierter Tagesplan oder Wochenplan.

3. Sinn schaffen

Sinn bedeutet nicht Originalität. Auf den Sinn kommt es aber beim Üben an. Die häufig anzutreffen-de Behauptung, dass kreativ nur ist, was noch nie dagewesen ist, sollte von jedem Musiker hinter-fragt werden. Als Künstler bin ich kreativ, wenn ich Musik erzeuge und Ideen habe, die für mich Sinn machen. „Sinn“ schaffen wir fol-

gerichtig für uns selbst und dieser Sinn muss nicht zwangsläufig ein-zigartig sein.

- » Welches Programm macht für mich (und mein Ensemble) Sinn?
- » Wie schaffe ich es, meinem Üben „Sinn“ und Tiefgang zu geben?

4. Spielerisch sein

Das spielerische Moment und die Kreativität sind wie Musik und Tanz – das eine setzt das andere in Bewegung. Positive Risikofreudig-keit stärkt die Erkundungsbereit-schaft und den „Horizont“. Den-noch darf spielerisches Üben nicht zu ungenauem Üben führen.

Was braucht Struktur?

- » Übeplan (instrumental / vokal)
- » Jahrespläne für Ensembles
- » Probenpläne für Konzerte
- » langfristige Konzertplanung inhaltlich (Verknüpfung zur Vision)
- » Büro-tätigkeiten – sonst hören sie nie auf!

Was braucht Spielraum?

- » meine eigenen (kreativen) Ge-danken , die zur Vision werden können

5. Eine Gemeinschaft aufbauen

Gemeinschaft befruchtet und inspiriert kreative Prozesse. Als ein gutes Beispiel aus den Räumlichkeiten der Hochschule für Kirchenmusik könnte hier der studentische Aufenthaltsraum dienen. Gemeinschaftsgefühl entwickelt sich nicht automatisch. Die Beziehungspflege und die Stärkung der sozialen Kompetenzen sind für den Kirchenmusikerberuf existenziell!

- » Wie häufig besuche ich Konzerte und Auftritte anderer „kreativer“ Menschen?
- » Kann ich die Gemeinschaft in meinen Ensembles stärken?

FAZIT

1. Musikalischer (beruflicher) Erfolg hängt mehr von unserem Geschick im kreativen Prozess ab als von purer „Begabung“.
2. Talent stellt lediglich unser angeborenes Potenzial dar.
3. Um erfolgreich zu sein, müssen wir die kreativen Fertigkeiten (Üben, Auftreten, Selbstfürsorge und Selbstorganisation) täglich fördern.



Konkret: **Ja, wir können als Musiker Kreativität fördern!**

- Entwurf eine
- » **künstlerische Vision,**
 - » **übe beständig,**
 - » schaffe **Sinn,**
 - » sei **spielerisch** und
 - » pflege die **Gemeinschaft.**

Die Frage „Wer bin ich?“ soll am Ende dieses Artikels umgewandelt werden in die Frage „Wer möchte ich sein?“. Denn nur durch Prioritätensetzung können wir als Kirchenmusiker:innen im Berufsleben kreativ bleiben und den enormen Anforderungen des Alltags gerecht werden.

Abschließend möchte ich eine Literaturempfehlung anfügen. Im Karriere-Ratgeber *Beruf: Musiker – Ein Handbuch für die Praxis* zeigt Gerald Klickstein etliche Wege auf,

um das eigene Üben zu strukturieren, die Proben zielführend vorzubereiten und sicheres Auftreten zu trainieren. Zu guter Letzt widmet der Autor ein ganzes Kapitel dem **Gesundbleiben** und unterstreicht damit die Wichtigkeit, mit den eigenen Kräften hauszuhalten. Das Buch ist im Schott Verlag erschienen und sei wärmstens ans Herz gelegt.

„Die Leute kümmern sich so wunderbar um ihre 40 000 Dollar teure Geige oder ihre 10 000 Dollar teure Flöte – sie sollten sich mit derselben Sorgfalt auch um ihren Körper kümmern.“

Richard Norris, Arzt und Flötist



Brahms' Deutsches Requiem: Aufführung in der Christuskirche Karlsruhe, 2021

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.

2. Heidelberger Karg-Elert-Tage

Nachdem die Karg-Elert-Tage im vergangenen Jahr pandemiebedingt in kleinerem Umfang als gedacht stattfinden mussten, entschied sich die Karg-Elert-Gesellschaft, ihre Jahrestagung ein weiteres Mal in Heidelberg auszutragen. Zwei Master-Studierende der HfK waren mit der Konzeption und Organisation betraut.

von Caroline Huppert und Matthias Berges



Sigfrid Karg-Elert, einer der vielseitigsten und extravagan-
tisten Komponisten des beginnenden 20. Jahrhunderts, ist Organist:innen heutzutage durch-
aus ein Begriff. Im Konzertbetrieb anderer Gattungen hingegen sind seine Werke eher eine Seltenheit. Während im letzten Jahr haupt-
sächlich Solokünstler in Erscheinung traten, stand dieses Jahr der Dialog im Vordergrund der Karg-Elert-Tage: Orgel vierhändig oder mit Klavier, Sänger und Begleite-
rin, Chor mit Orgel, Klavier und Harmonium. Die Konzerte mit internationalen wie auch Künst-
ler:innen aus der Region brachten selten aufgeführte Klavierlieder und Chorkompositionen Sigfrid Karg-Elerts sowie zwei Urauffüh-
rungen zeitgenössischer Kompo-
nisten zu Gehör.

Das Auftaktkonzert

Sanftes Kerzenlicht tauchte den Chorraum der größten Heidelberger Kirche in wohlige Stimmung. In der Heiliggeistkirche boten Maria Mokhova und Clara Hahn ein sehr abwechslungsreiches Programm für die ersten Zuhörer der diesjährigen 2. Heidelberger Karg-Elert-Tage. Mit den Poesien und Silhouetten wurden sphärisch-mystische Klänge auf Orgel und Klavier für vier Hände dargeboten, wodurch sich zusammen mit Liszts „B-A-C-H“ und Karg-Elerts „Jesu, meine Freude“ ein farbenreicher Dialog ergab.

Freitag

Während sich für die schon am Donnerstag angereisten Besucher:innen Gelegenheit zu eigenen Unternehmungen bot, fanden sich am Freitagmorgen um 9 Uhr die Teilnehmenden des Orgelkurses erwartungsvoll mit Stefan Engels in der Christuskirche ein (siehe hierzu den gesonderten Bericht von Jan Skowron, S. 116). Die Vorbereitung für das abschließende Kurskonzert fand im Kurs-

Org. pleno 14.-17.

Donnerstag, 14.10. 20:00 HEILIGGEISTKIRCHE Silhouetten im Dialog Auftrittkonzert an Orgel und Klavier mit Liszt (BACH), Karg-Elert (Jesu, meine Freude), Cundick u. a. CLARA HAHN (STUTTGART) MARIA MOKHOVA (HEIDELBERG) Eintritt: 10 € / erm. 5 €	Samst 11:00 KIRO Soli Deo Gl Matinée mit Werken v. der Ahrend-Orgel STEFAN ENGELS (DAL
Freitag, 15.10. 17:30 PROVIDENZKIRCHE An den Genuss Liedervorabend mit Impressionen und Spottliedern von Karg-Elert sowie Klavierstücken von Ravel SEBASTIAN HÜBNER, TENOR KYEYOUNG LIM, KLAVIER Eintritt: 10 € / erm. 5 €	20:00 HOCHSCHU 19:00 Kor Duo Pianar Originalstücke, Bearbel Konzerteinführung mit JAN HENNIG, KUNSTH ERNST BREINBACH
20:00 CHRISTUSKIRCHE Näher, mein Bach, zu dir! Mit Chor, Solo-Violine und Orgel von J. S. Bach (u. a. Motette „Fürchte dich nicht“) zu Sigfrid Karg-Elert (Chorwerke und „B-A-C-H“). Außerdem Werke von Johanna Senfter, Max Reger und Lowell Mason CHOR DER HFK MICHIYA AZUMI, LEITUNG GERHARD LUCHTERHANDT, ORGEL ANNE ERDMANN-SCHIEGNITZ, VIOLINE Eintritt: 15 € / erm. 10 €	Sonnt 10:30 FR Karg-Elert- Evangelischer Gottesdi THILO RATAI, ORGEL PFARRER REINHARD 12:00 CH Werkstattk Matinée der Teilnehme ses mit Stefan Engels u

Aktuelle Coronaverordnungen und alle Informationen unter www.hfk-heidelberg.de

HEIDELBERGER KARG-ELERT TAGE

2021

7. OKTOBER

Freitag, 16.10.
KIRCHE ST. RAPHAEL

Contra
Konzerte von Johann Sebastian Bach an
Katholische Kirche St. Raphael (18.00 Uhr)
Eintritt: 10 € / erm. 5 €

Abendkonzert FÜR KIRCHENMUSIK
Konzerteinführung

Harmonium
Konzerte und Uraufführungen.
Marcus Imbsweiler
HARMONIUM
4. KLAVIER
Eintritt: 15 € / erm. 10 €

Freitag, 17.10.
KIRCHE PROVIDENZKIRCHE

Gottesdienst
Gottesdienst mit Chorensemble

Harmonium, LITURG

Konzert
Konzerte des Orgel-Meisterkurs
und des Liedseminars der HfK
Eintritt frei

www.hfk-heidelberg.de/karg-elert



HfK HOCHSCHULE
FÜR
KIRCHENMUSIK
HEIDELBERG

Mit freundlicher Unterstützung

Heidelberg



Lichterglanz noch vor Weihnachten (im Oktober) in der Heiliggeistkirche

plenum und weit darüber hinaus auch in individuellen Üb- und Einspielzeiten statt. Die große und überaus positive Resonanz auf diesen Kurs rief den Wunsch nach Wiederholung hervor. Hier sei auf den Orgelkurs der geplanten César-Franck-Tage 2022 an der HfK Heidelberg hingewiesen und dazu eingeladen.

Sebastian Hübner und Kyeyoung Lim gestalteten am Freitag in der Altstadt-Providenzkirche einen Liedervorabend. Humoreske und teils ironische Texte, die Karg-Elert in raffinierte Klänge verwandelte, füllten den Kirchraum, der durch seine für dieses Konzert hervorragende Akustik glänzte. Bereits im Sommersemester 2021 gab es zu Karg-Elerts Liedschaffen ein Semesterseminar, welches die

beiden Ausführenden des Abends leiteten und damit diese höchst anspruchsvolle Musik Studierenden näherbrachten.

Einen der Höhepunkte, nicht zuletzt aufgrund der großen Anzahl Mitwirkender, bot das Konzert der Hochschule für Kirchenmusik am Freitagabend. Die „stärksten Kraftreserven“, wie es Karg-Elert formuliert hätte, wurden nicht zurückgehalten. So kamen der Hochschulchor mit sämtlichen aktuellen und einigen ehemaligen Studierenden, die Professoren Michiya Azumi und Gerhard Luchterhandt, Violinistin und HfK-Dozentin Anne Erdmann-Schiegnitz sowie die beiden Orgeln der Christuskirche zum Einsatz.

Ein stringenter Bogen spannte sich von Johann Sebastian Bach über



Kyeyoung Lim und Sebastian Hübner traten in der Providenzkirche auf



Die gut gefüllte Christuskirche war einer der Hauptveranstaltungsorte

Reger bis hin zu Karg-Elert. Luchterhandt eröffnete das Konzert mit Bachs Präludium in c-Moll an der historischen – in der Christuskirche allerdings erst seit wenigen Jahren beheimateten – Krämer-Orgel. Ein Oktett übernahm dann im Chorraum mit der Motette „Fürchte dich nicht“ den Staffelstab. Die weiteren Werke sind dem Konzertprogramm zu entnehmen (S. 93). Das Konzert gipfelte im großen Tutti mit allen Beteiligten in Karg-Elerts Kanzone „Näher, mein Gott, zu dir“ von der Empore der Walcker-Orgel.

Anschließend fand sich noch eine große, heitere Runde im Restaurant „Merlin“ ein. Studierende,

Lehrende, Mitglieder der Karg-Elert-Gesellschaft und Teilnehmer:innen des Meisterkurses konnten sich hier fachlich wie persönlich austauschen.

Samstag

Als touristisches Event für die Mitglieder der Karg-Elert-Gesellschaft startete am Samstagmorgen eine kleine Stadtführung mit großem Unterhaltungswert. Stadtkantor und HfK-Dozent Michael Braatz-Tempel ging voraus und führte mit historischem Wissen und geschickter Rhetorik über den Philosophenweg.

Der Samstag mit dem abend-

lichen Duokonzert bot sowohl musikalisch als auch drumherum viel Abwechslung: Verladen des Harmoniums mit LKW und Hebebühne, Saalbeleuchtung und Pausenbewirtung, Konzerteinführung – all das stand auf dem Programm, bis schließlich das Konzert auf dem frisch überarbeiteten Flügel und dem sicher transportierten Harmonium begann. Die beiden Künstler Ernst Breidenbach und Jan Hennig sorgten zusammen mit Marcus Imbsweiler für einen gelungenen Konzertabend. Karg-Elert-Veteran Johannes Matthias Michel war als Komponist eines hier uraufgeführten Stückes anwesend.



„Fürchte dich nicht“. Das Ensemble unter Leitung von Michiya Azumi: Carmen Buchert, Katharina Linn, Byungyong Yoo, Christian Yang, Thilo Ratai (Truhengorgel), Alexander Albrecht, Yannick Schwencke, Miriam Engel, Akane Seo



Jan Hennig beim Verladen des wertvollen Instruments in den 7,5-Tonner.

Sonntag

Ein liturgisch reichhaltiger Gottesdienst reihte sich in die Karg-Elert-Tage ein. In der Handschuhsheimer Friedenskirche spielte Thilo Ratai an der Orgel und ein eigens hierfür zusammengestelltes Ensemble (Caroline Huppert, Katharina Linn, Paul Hafner, Noah Roloff und Paul Knizewski) gestaltete den Gottesdienst mit.

Abschließend sei allen Helfer:innen, den erfreulich vielen und interessierten Besucher:innen und Künstler:innen für ihre wunderbares Mitwirken gedankt. Ebenso gilt Dank der Stadt Heidelberg für die großzügige Unterstützung, die die Veranstaltung überhaupt erst möglich gemacht hat. Es bleibt zu hoffen, dass die fruchtbare Zusammenarbeit von HfK



Am Philosophenweg: Bei strahlendem Sonnenschein schwärmt Michael Braatz-Tempel (2. v. r.) von „seinem“ Heidelberg

und Karg-Elert-Gesellschaft, die ihren Ursprung in Heidelberg hat, auch in Zukunft bestehen bleibt. Die nächste Karg-Elert-Jahres-

tagung wird 2022 in Berlin stattfinden; dort ist auch HfK-Dozent Christoph Bornheimer im vierköpfigen Planungsteam.



Ethisch-nachhaltiger Versicherungsschutz. Mehr dazu unter : vrk.de/nachhaltig-leben



VRK Agentur
Manfred Holl
Telefon 06222 81751
manfred.holl@vrk-ad.de



Online Kontakt!
Manfred Holl

vrk+
Versicherer im Raum der Kirchen

„Leidenschaftlich, doch nicht aus dem Rahmen fallend“

Karg-Elerts Vokalwerk

Vortrag im Rahmen der Heidelberger Karg-Elert-Tage 2021

EINFÜHRUNG

Sigfrid Karg-Elert wurde 1877 als *Siegfried Theodor Karg* in Oberndorf am Neckar geboren. Kurz darauf siedelte die Familie nach Leipzig über, wo er studierte und später als Professor für Musiktheorie und Komposition wirken sollte. Die auffällige Änderung der Schreibweise seines Vornamens und das hinzugefügte „Elert“ ge-



► Abb. 1 Sigfrid Karg-Elert um 1910

schahen auf Anraten seines Freundes Edvard Grieg, der diese Schreibweise für karriereförderlicher hielt.

Sigfrid Karg-Elerts kompositorisches Schaffen umfasst nahezu alle Gattungen, den weit größten Teil nehmen allerdings die Tasteninstrumente ein. Hierbei ist auch Sigfrid Karg-Elerts besondere Interesse am Kunstharmonium zu nennen, der die Farben dieses Instrument wie kein zweiter zum Klängen bringen und in seinen Kompositionen zu nutzen wusste.

Der Karg-Elert-Schüler Johannes Piersig beschreibt ihn als einen „Sprudler“. Diese musikalisch gemeinte Darstellung lässt sich auch mit seinem exzentrischen, durchaus skurrilen Charakter in Verbindung bringen.

Kenner seiner Musik schätzen den großen Farbreichtum und die überbordende, ausufernde Fantasie seiner Werke. Ein Blick in das weithin unbekannte Liedschaffen lohnt sehr und die nun folgenden Bemerkungen mögen zum weiteren Entdecken anregen.

1. ÜBERSICHT

Zahlen und Fakten

- » 101 erhaltene Lieder mit Klavierbegleitung (Zyklen und Sammlungen in Einzelstücken gezählt)
- » in 17 Opus- + 3 W-Nummern*
- » 40 Einzelwerke für Singstimme und verschiedene Begleitung
- » eine Sammlung (op. 59II) nur handschriftlich erhalten
- » ca. 50 Lieder verschollen

* *Werk ohne Opuszahl*

Schaffensperiode

Auffallend ist, dass Karg-Elerts Lieder ausschließlich in der ersten seiner drei Schaffensperioden entstanden, die etwa bis 1915 andauerte. In dieser Zeit komponierte er einige seiner bekanntesten Orgelwerke, darunter die *Choralimprovisationen op. 65* sowie *Drei Symphonische Choräle op. 87*. Ebenso heiratete er 1910 seine Frau Minna Louise Kretzschmar. Letzte Lieder entstanden u. U.

noch einmal 1920 (Op. 59II, Datierung unsicher). In den noch über zehn schaffensreichen Jahren bis zu seinem Tod widmete sich Karg-Elert dann verstärkt dieser Gattung.

Drei Beispiele verschiedener Lied-Typen

Zuerst sei mit drei ausgewählten Liedern ein kleiner Querschnitt gegeben, der das große Spektrum ganz unterschiedlicher Liedtypen offenbart:

Sonnenblicke, op. 11 Nr. 1

Zwei schnell zu überblickende Seiten: ein schlichtes, in der Form traditionell gehaltenes Klavierlied. Zwei variierte Strophen mit Vor-, Zwischen- und Nachspielen werden mit einer schlichten Klavierbegleitung unterlegt.

Als kleines rhythmisches Element tauchen melodiose Triolen gegen gerade Achtel auf.

Bei genauerem Hinschauen bemerkt man, dass die Melodie einige Takte im Bass geführt und nur mit Überstimmen begleitet wird, bis sich erst in T. 7 eine eigene Bassstimme löst. Bis dorthin wird ein zerbrechlicher Klang erreicht, der wunderbar zur „kleinen Blume“ und dem „engen Tal“ passt.

2 Fräulein Ella Herrmann [Köln] zu eigen.

Sonnenblicke.
Glimpses of the Sun.

Sigfrid Karg-Elert, Op. 11. No. 1.

Con sentimento.
Mit Empfindung vorzutragen.

Singstimme. *Voce.*

Klavier. *Piano.*

etwas hervortretend
slightly emphasised

hervortretend
emphasised

Copyright 1906 by Carl Simon, Musikverlag, Berlin S.W. 68.

► NB 1 Erste Seite aus „Sonnenblicke“, op. 11 Nr. 1

90 Jahre HfK

musizieren singen
 inspirieren
 spielen austauschen
 lehren motivieren
 studieren erforschen

Schwarze Rose

op. 52, 6

Melanie Barth

Durchaus frei im Zeitmaß
p (sehr gemessen und ruhig) *mf* lebhafter

Sieh in der Ro - se Kelch hi - nab, was wirst du wohl fin - den,

p gemessen und schwer *mf* lebhafter

4 *mf* (nicht schlappen) *f* *drängend* *agitato*
 kannst du es er - grün - den, der dunk - len Blät - ter ver - schwie - ge - nes

6 *f* leidenschaftlich bewegt *f* vorwärts gehend
 Grab? Hei - ße Lie - be, wil - des

leidenschaftlich bewegt *f* *rascher* *rasch*

BA 9159

22 *etwas lebhafter*
 Sie - te hi - nein, was wirst du wohl fin - den, kannst du es er - grün - den?

etwas lebhafter *f* *mf*

25 *sehr fest* *sehr leidenschaftlich bewegt*
 Jauch - zen - de Won - ne bit - te - re Kein - tod - li - che

ff lebendig *agitato* *f* *lebhaft* *f* *sehr leidenschaftlich bewegt*

27 *f* *ruhiger*
 Sün - de Lieb - und Leid in der

ff *rasch* *ruhiger* *p*

29 *p* langsam und feierlich *f* *p*
 Tie - fe ein Fun - ken E - wig - keit.

immer langsamer *verklärt* *und feierlich*
sehr ruhig

BA 9159

► NB 2 Seiten 1 und 4 aus „Schwarze Rose“, op. 52 Nr. 6

Schwarze Rose, op. 52 Nr. 6

Hier offenbart sich auf den ersten Blick ein ganz anderes Notenbild: viele Töne, extrem differenziert in der Rhythmik, wechselnden Taktarten, Vorzeichen und sonstige Eintragungen.

Das Stück steht in der dunklen, ungebräuchlichen Tonart b-Moll, die zum Schluss in ihrer Parallele Des-Dur aufgeht.

Der ausgesprochen anspruchsvolle Klavierpart und der große Ambitus im Gesang (b-fis“, höchster Ton beim Wort „Tod“) verlangen den Ausführenden viel ab. **Glissandi** und der riesige Höhepunkt in T. 25 „Jauchzende Wonne“, der fast wagnersche Züge trägt, zeigen alle Mittel der Spätromantik auf. Ausgeprägte **Dynamikangaben** finden sich in fast jedem Takt, ebenso Akzente und Staccati. Es ist ein wellenartiges, aber sehr klein-

teiliges Auf und Ab der Dynamik, das auch bestens mit der Crescendowalze einer romantischen Orgel ausführbar wäre.

Im Klavierpart findet sich mehrfach der für Karg-Elert typische Rapido-Lauf, ein sog. **Rush**¹:

rasch

► NB 3 Rush aus T. 6. Ein weiterer solcher Rush aus einem anderen Stück ist auf den Plakaten der Heidelberger Karg-Elert-Tage zu finden.

Man spiele sich mit voller musikalischer Passion einmal nur die lamentohafte Akkordfolge der ersten Zeile durch. Hier wird ein beeindruckend riesiger **Klangraum** geschaffen, der seinesgleichen sucht. Mehr zu diesem Stück an späterer Stelle.

Die Kunstreiterin, op. 19

Einen ganz anderen Typus finden wir in einigen sehr programmatischen, manchmal **melodramatischen** Liedern und Sammlungen Karg-Elerts. Als wichtigstes Beispiel seien die *Zehn Epigramme von Lessing* genannt, die im Rahmen der Karg-Elert-Tage 2021 von Sebastian Hübner und Keyoung Lim aufgeführt wurden oder auch auf CD von Markus Schäfer und Ernst Breidenbach eingespielt sind. An dieser Stelle seien einige Passagen aus einem anderen Beispiel aufgezeigt, der *Kunstreiterin*:

Ein wilder Ritt im Bolerorhythmus eröffnet das Spektakel (NB 4). In der tiefsten Klavieroktave bolern galoppierende Pferde und Zuschauer mit großen Trommeln. Dem gegenüber spielt die rechte Hand grelle Trompeten (quasi Trombi), kompositorisch durch

1 Begriff bei Günter Hartmann: *Sigfrid Karg-Elert und seine Musik für Orgel*, 2 Bde., Bonn 2002.

Die Kunstreiterin.

(Ada Christen.)

Sigfrid Karg - Elert, Op. 19.

Im Bolerotakt.

Piano. *ff wüst, lärmend*

grell (quasi Trombi)

Es

► NB 4 Eröffnungstakte der „Kunstreiterin“, op. 19

Hornquinten (jeweils auf Zählzeit 3) sofort erkennbar gemacht. Auch im weiteren Verlauf sind mehrere Instrumente dem Text nach plakativ ausgedeutet:

scharf rhythmisch

Die Cas - tagnetten klappern

ff

das Tam - bou - rin,

► NB 5 In T. 26 sollen die Kastagnetten extrem perkussiv (Staccatopunkte) sein, in T. 28-29 ist dagegen das Tamburin etwas weicher (kein Stacc.)

Erstmals wird der Galopp (also damit das Bass-Ostinato) unterbrochen, wenn der Platz gereinigt werden muss (NB 6). Der Bube beileibt sich dabei sichtlich (*accelerando*).

accel.

ein Bu - be glät-tet rasch den Sand,

ff

► NB 6 T. 13-14

Ein ständiger Kontrast zwischen rechter („leicht und durchaus graziös“) und linker Hand („Die Bässe stets etwas stampfig“) prägt den weiteren Verlauf. Womöglich herrscht Uneinigkeit zwischen Reiterin und Ross. Eine solche Mehrschichtigkeit findet sich in vielen weiteren Stücken Karg-Elerts. Dies kann sogar so weit gehen, dass die Singstimme sanft *piano* singen soll und gleichzeitig das

Klavier mit vollgriffigen Akkorden und Arpeggien *mezzoforte* hervortreten soll (*An die Verlorene*, op. 52 Nr. 7).

Die Kunstreiterin endet mit einer gewissen Erschöpfung. In nur einem einzigen Takt sind wieder lauter Elemente des Textes unterstrichen (NB 7). Glissandi im Gesang (hier als Gähnen) sind ein typisches Element, das sich in zahlreichen Karg-Elert-Liedern findet.

peitscht gäh - - nend Ross und Hund!

gliss. *ff* *derb* (quasi T)

► NB 7 T. 62-63, die letzte Textstelle vor dem Klaviernachspiel: Lautmalerisch ertönen Peitsche im Klavier, Gähnen im Gesang. Passend zur träger werdenden Protagonistin wird in die Musik organisch gebremst durch Vergrößerung (also Verlangsamung) der Sechzehntel zur Achtel-Triole.

Textdichter:innen und Widmungen

Unter der von Sigfrid Karg-Elert vertonten Lyrik treten bereits prominent vertonte Gedichte etwa von Heinrich Heine auf. Bekannt sind beispielsweise „Allnächtlich im Traume“ und „Hör ich das Lied erklingen“ (in Robert Schumanns *Dichterliebe*) oder „Leise zieht durch mein Gemüte“ (bekannt durch die Vertonung von Felix Mendelssohn Bartholdy).

Der Schwerpunkt der Dichter und ganz besonders auch der Dichterinnen liegt klar im 19. Jahrhundert. Hier finden sich etwa Theodor Storm und viele weitere, aber auch Unbekannte wie Johanna Ambrosius, Ada Christen (auch unter ihrem bürgerlichen Namen *Christine von Breden*, Dichterin der oben erwähnten *Kunstreiterin*), Anna Ritter, Melanie Barth (*Schwarze Rose*). Zu Letzgenannter – unter Umständen eine Leipziger Bekannte Karg-Elerts – konnten bisherige Recherchen keine Lebensdaten ausmachen. Sollte ein:e HfK-aktuell-Leser:in dazu fündig werden, freue ich mich sehr über eine Nachricht. Bei Karg-Elert ist allerdings auch nie aus-



► Abb. 2 Die von Karg-Elert viel vertonte Schriftstellerin Ada Christen bzw. Christine von Breden (1839-1901)



zuschließen, dass es sich um ein Pseudonym von ihm selbst handelt. Die Texte zu sieben Liedern hat Karg-Elert selbst gedichtet (z. B. den gesamten Zyklus *An die Getrennte op. 20*).

Ebenso hat er sich sogar ein Lied selbst gewidmet – bei dem Titel war dies für ihn wohl naheliegend:

Mir selbst gewidmet
Auf sich selbst
op. 56, 3

► NB 8 Ein Titel aus Karg-Elerts *Zehn Epigrammen von Lessing, op. 56*

Apropos Widmungen: Diese gehen hauptsächlich, aber nicht ausschließlich an Frauen. Eine nette Kuriosität findet sich in op. 11: Während die Nr. 1 (*Sonnenblicke*) noch „Fräulein Ella Herrmann“ gewidmet war, hat diese Dame wohl bis zur Entstehung der Nr. 2 (*Lob des Frühlings*) geheiratet und wird nun als „Frau Ella Steinwedel-Herrmann“ angesprochen.

Vortragsbezeichnungen

Einer der Gründe, weshalb Karg-Elert beim Spielen und Üben immer so besonders viel Spaß macht, liegt in den originellen, vor Fantasie sprühenden Vortragsbezeichnungen, die man immer wieder entdeckt.

Ein paar Beispiele:

- » wüst, lärmend
- » mit verschleiertem Ton
- » verklärt und mit höchstem Empfinden
- » Mit guter Pointierung zu singen. Mit trockenem Humor
- » Mit äußerst viel Empfindung und Leidenschaft
- » schalkhaft und übermütig
- » plötzlich mit ausgelassener Heiterkeit
- » griesgrämig [sic!], fast mürrisch zu singen
- » mit drolligem Ausdruck
- » leidenschaftlich, doch nicht aus dem Rahmen fallend
- » mit grotesker, diabolischer Heiterkeit

Auffälligkeiten im Notentext

Glissandi bzw. Parlandi finden sich sehr oft im Notentext der Singstimme. Diese reichen von einem leidenschaftlichen Schleifen über wenige Töne bis hin zu großen Glissandi über Oktaven. Ebenso nutzt sie Karg-Elert in den unterschiedlichsten musikalischen Gestalten. Auch im Chor wird dieser Effekt genutzt:

► NB 9 Letzte Chorstelle in „Näher, mein Gott, zu dir“, op. 81

Karg-Elert verwendet manchmal einen Dünnstich für sehr leise Stellen, bzw. um *una corda* anzuzeigen. Eine optische Einrichtung, die Interpreten „unbewusst“ (NB 10) eine besondere Aufmerksamkeit in der Spielweise vermittelt. Explizit zu sprechende Passagen existieren neben vielen weiteren Stellen, bei denen eine melodramatische Mischung aus Singen und Sprechen angebracht ist.

► NB 11 aus „Kapitän Tod“, W 33 Nr. 3

Praktische Einrichtungen

Das große Interesse des Verlegers Carl Simon an den Werken Karg-Elerts zeigt sich nicht nur an der immensen Zahl der (in unterschiedlichsten Gattungen)

...unbewusst.

► NB 10 Der „Mit Verschiebung“ (= *una corda*) zu spielende Teil ist dünn gestochen, ab Auftakt zu T. 13 (*forte, breit*) sind die Noten im Normalstich

veröffentlichten Werke. Darüber hinaus offenbart das Verlagsprogramm (Abb. 4) zahlreiche erhältliche Transpositionen, die vor Zeiten des Computernotensatzes ja durchaus aufwendig zu erstellen waren. Ebenso wie gesonderte erleichterte Fassungen sind diese durch ein Postfix A/B/C... in der Opusnummer gekennzeichnet. Des Weiteren existieren praktische

Erleichterungen wie Ossia-Zeilen (NB 12) oder explizite Hinweise zum Weglassen von Tönen. Eine außergewöhnliche Form von erleichterten Varianten ist Opus 40 Nr. 3A (NB 13). Diese ist im Vergleich zur regulären Fassung als „graphisch erleichterte Ausgabe“ betitelt. Sie wirkt wie ein völlig anderes, vergleichsweise einfaches und harmloses Stück. Beim genau-

► NB 12 aus op. 40 Nr. 1 „Schlafe, mein Kind“

Träume.

[Graphisch erleichterte Ausgabe.]

Sigfrid Karg-Elert, Op. 40 N° 3 A.

Leise bewegt und mit zärtlichster Empfindung [doch nie schleppend].

Hohe Stimme.

Klavier.

pp *rit.*

pp *recht innig*

Träu - - me, träu - - me, mein lie - bes

Sigfrid Karg - Elert, Op. 40, III.

Ruhig dahinfließend.

[ruhige Sechzehntel]

pp *recht innig*

Träu - me, träu - me, mein lie - bes

pp *[quasi rit.]*

► NB 13 Die gleiche Musik? Was oben in der von Karg-Elert grafisch erleichterten (und transponierten) Fassung 10 Takte umfasst, benötigt unten im Original nur zwei Takte. Der Hinweis „doch nie schleppend“ scheint dabei nicht nötig.

eren Hinschauen bemerkt man erst die weitgehende Übereinstimmung mit dem Original. Die Melodie bleibt vollständig erhalten, doch durch ihre Transformation in Viertelnoten – ganze zwei Notenwerte größer – erscheint sie in ganz anderem Gestus. Auf keinen Fall dürfen die großen agogischen Bögen, die in der Grundfassung leichter zu überblicken sind, verloren gehen.

Durch diese vielen Varianten der Lieder ist also im wahrsten Sinne „für jeden was dabei“.

Ein weiterer Fund sind Beschriftungen mit Tonnamen bei vielen Hilfslinien, was so praktisch ist, dass es m. E. heute zum editorischen Standard gehören könnte:

da den - ke ich der Lie - ben

Es B

► NB 14 aus „Halbtraum“, op. 52 Nr. 2

Liederzyklen

An die Getrennte, op. 20

Sechs Lieder mit Texten von Sigfrid Karg-Elert selbst, die 1901–1902 entstanden sind.

Schöne Augen, op. 24

Ein kammermusikalischer Zyklus für Singstimme, Klavier und Violine oder Cello. Fünf Lieder mit Texten von Johanna Ambrosius, 1904 entstanden.

An mein Kind, op. 40

Drei Lieder von 1906. Darin finden sich ein Schlaflied, dann das Lied *Mein Kindchen ist fein* mit ganz lustigem Text: „kam einmal ein reicher Mann. [...] Nein, er kriegt gewiss nicht meins [mein Kind], kauft er sich woanders eins.“ und die bereits genannten *Träume* (NB 13) mit Text von Karg-Elert selbst.



► Abb. 3 Titelseite von Opus 40

An mein Weib, op. 54

Sechs Gedichte verschiedener Autoren (darunter Friedrich Rückert), die 1906 in zwei Heften erschienen.

Lieder und Gedichte für eine Singstimme mit Klavier

komponiert von **Sigfrid Karg-Elert.**

<p>Op. 11. Acht Lieder verschiedener Dichter. (Text deutsch-englisch.)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Sonnenblütchen: Kleine Blume im engen Tal Fdur mittel c₁-f₂ -80 1B. Sonnenblütchen Gdur hoch d₁-g₂ -80 2. Lob des Frühlings: Saatenregen, Veldchenblüht Edur mittel c₁-e₂ -80 3. (Hymnus: Hoch soll Hinget mein Herz Eedur hoch c₁-e₂ -80 4. ungewusst: Du stehst und sinnst Fdur mittel (c₁-e₂) -1,20 5B. Hymnus Gdur tief c₁-e₂ -80 4B. ungewusst Edur hoch d₁-g₂ -80 5. Christbaum: Hörst auch du Eedur hoch c₁-e₂ -80 5B. Christbaum Gdur tief c₁-e₂ -80 6B. An dich Hdur hoch f₁-a₂ -80 7. Stiehlid: Mein Herz schmückt sich Adur mittel d₁-g₂ -80 7B. Stiehlid Hdur hoch f₁-a₂ -80 8. Ein Geliebter: Heckenroslein, über Nacht Gdur mittel d₁-g₂ -1,20 8B. Geliebter (erleichtert) Adur hoch f₁-a₂ -1,20 8C. Ein Geliebter (erleichtert) Eedur tief c₁-e₂ -1,20 <p>Op. 12. Sechs Lieder im Volkston. (Schlichte Weisen.)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Sommeracht: Mit ausgepannten Armen Ddur mittel c₁-e₂ -80 1B. Sommeracht Gdur tief b₁-e₂ -80 2. Gilt's Sang: Auf stiel'rer Höh' Eedur mittel c₁-e₂ -80 3. Beim Abschied: Ich habe dich lieb! Gedur mittel d₁-g₂ -80 3B. Beim Abschied Hdur hoch c₁-e₂ -80 4. Epigramm: Immer bleibst du lieblich mir Cdur hoch e₁-g₂ -80 4B. Epigramm Fdur tief b₁-e₂ -80 5. Ein Wanderlied: Lebe wohl, mein Lieb Asdur tief g₁-b₂ -80 5B. Ein Wanderlied Fmolll tief c₁-e₂ -80 6. Schwäbisch: Sankt Peter u. St. Margen Eedur mittel c₁-e₂ -80 6B. Schwäbisch Cdur hoch e₁-g₂ -80 <p>Op. 40. An mein Kind. Drei Gedichte. (Zyklen.)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Schlaflied: Schlafe mein Kind Asdur hoch e₁-g₂ -1,20 1B. Schlaflied (etwas erleichtert) Eedur tief b₁-e₂ -1,20 2. Elternstolz: Mein Kindchen ist fein Gdur hoch d₁-g₂ -1,20 2B. Elternstolz Hdur hoch c₁-e₂ -1,20 3. Träume: Träume, mein liebes Kind Eedur mittel d₁-g₂ -80 3B. Träume (erleichtert) Cdur tief b₁-e₂ -80 	<p>Op. 56. Zehn Epigramme von Lessing. Ausgaben einzeln.</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. (Als Prolog für des Hörer: Du, dem kein Epigramm gefällt physisch in B) mittel d₁-e₂ -1,20 2. Auf sich selbst: Ich habe nicht stets Lust zu lesen Eedur mittel b₁-e₂ -80 3. Auf sich selbst: Ich habe nicht stets Lust zu lesen Eedur mittel b₁-e₂ -80 4B. Mele Estel Emolll tief d₁-g₂ -80 5. Geschwind: Der Neid, o Kind Gdur tief c₁-e₂ -80 5B. Geschwind Cdur mittel d₁-g₂ -80 6. An den Genuss: So bringst du mich Cdur mittel d₁-g₂ -80 6B. An den Genuss Emolll (dur) tief b₁-e₂ -80 7. Aus dem Spanischen: Gestern liebte ich Gedur mittel d₁-g₂ -80 7B. Aus dem Spanischen Ddur tief a₁-e₂ -80 8. Ein Unterschied: Wenn ich, Augenlust Eedur mittel d₁-g₂ -80 8B. Ein Unterschied Gdur tief d₁-g₂ -80 9. An eine sechsjährige Schöne Gdur mittel d₁-g₂ -1,20 9B. Dasselbe: Kleine, Schöne, kleine mich Eedur hoch f₁-a₂ -1,20 9C. An eine sechsjährige Schöne Eedur tief g₁-b₂ -1,20 10. Als Epilog für den Hörer: Wenn du von allem dem physisch in B mittel c₁-e₂ -80 <p>Op. 62. Vier Gedichte von Melanie Barth.</p> <p>Heft I. Höhere Lage — Tiefere Lage. kompl. je</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Die Schale des Glöckers: Setze sie an Eedur hoch c₁-e₂ -1,20 1B. Die Schale des Glöckers Fmolll tief b₁-e₂ -1,20 2. Im Volkston: Mein Liebsinschlafen gegangen Eedur mittel d₁-g₂ -80 3. Symbol: Ein weisses Blatt Fdur hoch c₁-e₂ -1,20 4. Empor! Tragt mich empor! Fdur hoch c₁-e₂ -1,20 4B. Dasselbe Gdur mittel d₁-g₂ -1,20 4C. Empor! Ddur tief a₁-e₂ -1,20 <p>Op. 62 Heft II. Drei Nizkenlieder von Melanie Barth. Ausgabe für Alt — Ausgabe für Sopran kompl. je</p> <ol style="list-style-type: none"> 5. Mondschmelz: Der Mondschein allein Gdur tief b₁-e₂ -1,20 6. Tagessacht: Am Tage, trotzdem dem Gebet Ddur hoch f₁-a₂ -1,20 7. Auf dem Strande: Unten im weissen Sande Eedur tief a₁-e₂ -1,20 <p>Op. 63. Impressionen und Gedichte von Asta v. Wegerer.</p> <p>Heft I. Rosenthaler. Drei Impressionen. Mittlere Lage — Tiefere Lage. kompl. je</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Brennende Rosen: Wie die feurig-roten Rosen Adur mittel d₁-g₂ -1,20 1B. Brennende Rosen Fdur tief b₁-e₂ -1,20 2. Mond und Rose: Es küsst die Mond Eedur mittel d₁-g₂ -80 2B. Mond und Rose Asdur tief c₁-e₂ -80 3. Sturm, eine Rose schüttelt Asdur mittel d₁-g₂ -1,20 3B. Dasselbe: Es schüttelt der Sturm Fdur hoch c₁-e₂ -1,20 <p>Op. 63. Heft II. Fünf Gedichte von Asta v. Wegerer. Höhere Lage — Tiefere Lage. kompl. je</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Wehnschabblumen: Die Wehnschabblumen Eedur hoch e₁-g₂ -80 4B. Wehnschabblumen Ddur tief b₁-e₂ -80 5. Badendes Mädchen: Hinter wilden Rosen Ddur hoch e₁-g₂ -1,20 5B. Badendes Mädchen Fdur tief b₁-e₂ -1,20 6. Dasselbe: Hinter wilden Rosenblüthen Adur tief c₁-e₂ -1,20 6B. Dasselbe: Stille senkt sich nieder Fdur hoch c₁-e₂ -1,20 6C. Dasselbe: Unter Linsenblüthen Ddur tief b₁-e₂ -1,20 7. Leid: Trübsal du schwarzes Leid Emolll mittel d₁-g₂ -80 7B. Leid Bmolll tief a₁-e₂ -80 8. Strandgespräch: Laut heult der Sturm Eedur mittel d₁-g₂ -1,20 8B. Strandgespräch Cmolll tief g₁-b₂ -1,20 <p>Op. 63. Heft III. Zwei Madrigale von Asta v. Wegerer. Höhere Lage — Mittlere Lage. kompl. je</p> <ol style="list-style-type: none"> 9. Ein jungfräuliches Madrigal Eedur hoch f₁-a₂ -1,20 9B. Dasselbe: Ich hab' mein Herz verschenkt! Gdur mittel d₁-g₂ -1,20 10. Ein ritierliches Madrigal Eedur Tem. f₁-b₂ -1,60 10B. Dasselbe: Unter Linsenblüthen Ddur Tem. d₁-g₂ -1,60 10C. Ein ritierliches Madrigal Eedur Bass b₁-e₂ -1,60
--	---

Sämtliche Kompositionen von Karg-Elert, auch aus fremdem Verlage, stets vorrätig.
□ □ □ □ Verzeichnisse kostenfrei. □ □ □ □

Eigentum für alle Länder. — Copyright 1906, 1907 und 1908 by Carl Simon.
Die Rechte sämtlicher Ausführungen vorbehalten.

Carl Simon, Musikverlag,  **Berlin SW., Markgrafenstr. 101.**
London, Novello & Co. Hofbahnstraße 20, Kassel des Herzogs von Anhalt. Wien, Anton Goll.
Zürich, Hug & Co. Anstaltungsverleger bei P. Voickmar in Leipzig. Köln, P. J. Tonger.

► Abb. 4 Karg-Elert Lieder im Verlagsprogramm von Carl Simon, ca. 1908

Des Weiteren ist die Sammlung *Acht Gedichte op. 52* aufgrund vieler Merkmale zyklisch angelegt, vgl. dazu die interessanten Ausführungen von Marcus Imbsweiler².

Chorwerke und Kammermusik

Der Hauptteil dieses Vortrags befasst sich mit den Klavierliedern, es seien aber kurz weitere Vokalwerke aufgezeigt:

Zum einen gibt es (sogar in aktuellen Ausgaben bei Breitkopf & Härtel verlegt) die **vier Kanzenen** in ähnlicher Besetzung wie das vom Hochschulchor aufgeführte *Näher, mein Gott, zu dir*: jeweils für

Orgel, Chor, Soli und ein bis zwei Soloinstrumente. Alle vier finden ihren Platz in unterschiedlichen Zeiten des Kirchenjahres (*Benedictus* im Advent; *Vom Himmel hoch* zu Weihnachten; *Die Grablegung Christi* in der Passionszeit; *Näher, mein Gott, zu dir* steht in Bezug zum Ende des Kirchenjahres).

Außerdem vier weltliche **A-capella-Chorlieder**, die Karg-Elert erst 1930, also lange nach seiner eigentlichen Vokal-Schaffensperiode, schrieb. Zum anderen das 8-12-stimmige, etwa 4-5-minütige und extrem lohnende, *Requiem aeternam op. 109*. Der hierbei vertonte Text des Requiems beschränkt sich auf den Introitus.

² Marcus Imbsweiler: Vorwort in Sigfrid Karg-Elert. *Lieder für hohe und mittlere Stimme*, Kassel 2009, S. VI.

Die große Motette *Triumph* und der wesentlich kleiner angelegte Chorsatz *Wir danken dir, Herr Jesu Christ* sind thematisch Ostern zugeordnet. 22 Frauen- und 6 Männerchöre ergänzen das Spektrum der erhaltenen Werke.

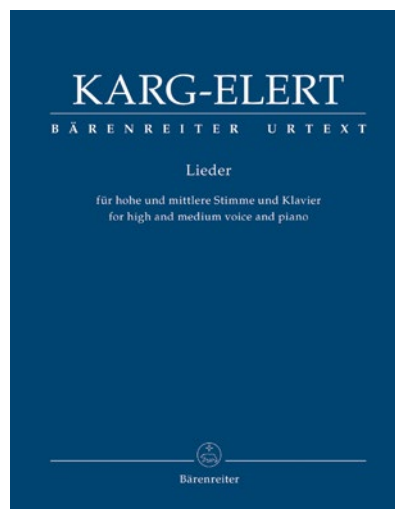
Für unsere **gottesdienstliche Praxis** gibt es mehrere reizvolle erhaltene Werke, darunter der *Erste Psalm „Wohl dem, der nicht wandelt“ W 63* für Singstimme und Orgel sowie ein Stück für alles, was man Heiligabend in der Kirche hat: Orgel, Harmonium oder Klavier; Solo-Violine, Sopran-Solo, und Chor oder Gemeinde: *Ich steh an deiner Krippe hier*. Dieser Titel ist allerdings trügerisch: Beim Blick auf den Beginn wird einem gleich der eigentlich darin verarbeitete Choral auffallen.

Literatur

Die Literatur zum Vokalwerk ist bisher äußerst knapp bemessen. Man wird fündig im Vorwort der genannten Bärenreiter-Ausgabe sowie in den Booklets der genannten CDs. In den bisherigen „Mitteilungen der Karg-Elert-Gesellschaft“, der von ihr seit 1984 herausgegebenen Publikation, findet sich bisher nur ein einziger thematisch verwandter Beitrag (Werner Straube in Ausg. 1995/96).

Notenausgaben

- » Karg-Elert – Lieder für hohe und mittlere Stimme und Klavier. Herausgegeben von Markus Schäfer und Ernst Breidenbach, mit ausführlichem Vorwort von Marcus Imbsweiler. Bärenreiter 9159



- » Neuausgaben einiger Chorwerke bei Breitkopf & Härtel, Edition Ferrimontana und Strube

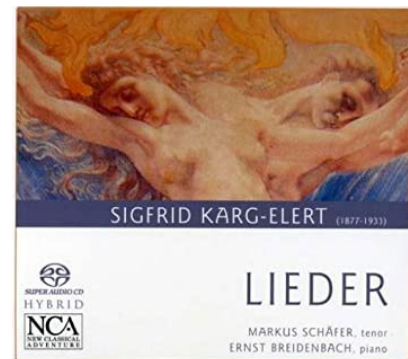


- » diverse Reprints (z. B. bei B-Note)

Sieben Gedichte op. 59II sind als einzige der Vokalwerke nur in einer Handschrift erhalten.

CD-Einspielungen

- » Sigfrid Karg-Elert – Lieder, Markus Schäfer (Tenor), Ernst Breidenbach (Klavier). NCA 2006



- » Sigfrid Karg-Elert – Lieder & Kammermusik, Julie Kaufmann (Sopran), Bernhard Kastner (Klavier). Querstand 2007



- » Sigfrid Karg-Elert – Das geistliche Chorwerk, Gewandhaus-Chor, Vocal Consort Leipzig, Stefan Engels (Orgel), Gregor Meyer (Leitung). Genuin 2008



2. DETAILBEOBACHTUNGEN

Einflüsse anderer Komponisten

Karg-Elert vereint in seinem ganz individuellen und höchst uneinheitlichen Kompositionsstil Einflüsse ganz unterschiedlicher Komponisten, z. B. von Edvard Grieg, Claude Debussy oder Alexander Skrjabin. Wie intensiv sich der Musiktheoretiker Karg-Elert mit Personalstilen auseinandersetzt, beweist er in *33 Portraits op. 101*. Außerdem finden sich in der *Harmonologik*, Karg-Elerts theoretischem Hauptwerk, allein 62 unterschiedliche Komponisten in den Notenbeispielen. Am häufigsten darunter vertreten sind Beethoven, Chopin, Strauss, Reger und Wagner.

In mindestens zwei Liedern ist der Einfluss **Frédéric Chopins** sofort zu hören:

Der Beginn von *Die Schale des Glücks* aus op. 62 ist sehr eng verwandt mit Chopins *Etüde op. 10 Nr. 12* (NB 15). Der markante, voll-

griffige Sechzehntel-Vorschlag (bei Karg-Elert als chromatische Annäherung von unten, bei Chopin als Vorwegnahme) in Verbindung mit einem Lagenwechsel („hoch – tief“) hat einen hohen Wiedererkennungswert. Die eigentliche Harmonik kann dagegen für die Wirkung der Geste als eher nachrangig betrachtet werden.

Bei Karg-Elert kommt wie ein Füllmaterial zwischen diesen *marcato*-Akkorden ein 16-tel-Motiv, das der wellenartigen Begleitfigur, die sich durch die ganze Chopin-Etüde zieht (und eben auch die langen Pausen zwischen den Einsätzen der rechten Hand ausfüllt), ähnlich ist.

Ebenso an eine Chopin-Etüde oder ein Stück von **Franz Liszt** erinnert das stürmisch bewegte *Wolken über See op. 52 Nr. 3*: So viele vir-

p gemächlich, behaglich (nicht zu schnell)



► NB 16 „Regersatz“ in Karg-Elerts op. 53 Nr. 2, T. 16

tuose Töne und harmonische (z. B. neapolitanische) Wendungen auch erklingen, das Stück ist schnell vorbeigezogen.

Das für Karg-Elerts Leipziger Gegenpol **Max Reger** typische chromatische Verrücken von Septakkorden (in allen Optionen und zwischendominantischen Verbindungen) findet sich im *Lauf der Welt op. 53 Nr. 2* (NB 16). Das Stück sprengt das Tonarten-Denken: es ist frei von Generalvorzeichen, beginnt und endet jedoch in Cis-Dur. Kaum eine Note der drei Seiten kommt ohne eigenes Versetzungszeichen aus.

Schwarze Rose, op. 52 Nr. 6

Kommen wir noch einmal im Detail zurück zum vorhin angerissenen Tongemälde *Schwarze Rose* (NB 2).

Die drei Strophen des Liedes beginnen zwar kurz mit dem gleichen Motiv, variieren aber völlig, indem rhythmische Elemente baukastenartig aneinander gereiht und anders weitergeführt oder melodisch verändert werden. Die dritte Strophe ist der ersten noch am nächsten, man könnte diese Struktur als „ABA“-Form bezeichnen.

Die erhabene Eröffnung basiert harmonisch auf dem uralten Modell des Lamentobasses. Bei unzähligen Komponisten (ob Mon-

Rasch, mit leidenschaftlicher Beweglichkeit.

► NB 15 Sigfrid Karg-Elert, Beginn der „Schale des Glücks“, op. 62 Nr. 1 (oben)
Frédéric Chopin, Thema der „Revolutionsetüde“ op. 10 Nr. 12, T. 19–24 (unten)

► NB 17 Klavierbeginn von „Schwarze Rose“, op. 52 Nr. 6. Unten ein dreistimmig harmonisierter Lamentobass in entsprechender Tonart und Lage

teverdi oder Mahler) steht dieser viertönige Bass-Gang vom Grundton einer Moll-Tonart abwärts für Klage und Schmerz. Diese bereits eindeutig Fall und Tiefe ausdeutende Formel führt Karg-Elert ins Bodenlose weiter (NB 17): Mag der zweite Akkord bei flüchtiger Bestimmung wie ein As-Dur mit angereicherter Sexte (*Sixte ajoutée*) scheinen, ist das tief liegende *Es* vielmehr eine Septime

im f-Moll-Sextakkord, die zum Zwecke eines Residualton-Effekts³ (also als Quinte über dem Basston) gebraucht wird. Die Dominante (also die vierte und letzte Harmonie im Lamento-Schema), die normalerweise auch in Moll-Zusammenhängen in Dur steht, wird vermollt. Jegliche lichte Konstante bricht weg. Nach dieser Dominante führt der harmonische Gang noch weiter nach

► NB 18 Zwei ganz unterschiedliche Stücke in Opus 52 enden mit den gleichen Tönen (ihrer entsprechenden Tonart): Nr. 4 „Ausblick“ und Nr. 6 „Schwarze Rose“

unten (anstatt sich beispielsweise zur Grundtonart aufzulösen). Viel mehr als diese Harmonik gibt es im Klavierpart nicht, der für zwei Takte rhythmisch, artikulatorisch und dynamisch völlig begründet ist. Die Singstimme zeichnet anfangs die Oberstimme des Klaviers melodisch nach (tiefe, sonore Lage, die unauffällig bleiben will) und weicht dann im zweiten Takt davon ab, um der Harmonie noch eine weitere Farbe (Sexte) hinzuzufügen, bevor sie mit einem Glissando wieder auf die Ebene des Klavier hinunter fällt. Zusammen mit dem zwar differenzierten – aber keineswegs markanten – Rhythmus, der sicher rezitativisch gedacht ist („durchaus frei im Zeitmaß“), ist dieser einleitende Trauermarsch gleichzeitig aussageneutral wie verheißungsvoll: eine einzige Ausbreitung von Raum.

Im weiteren Verlauf des dreistrophigen Stückes sind bemerkenswert das ständige Insistieren auf „leidenschaftliche Bewegung“ (T. 6, T. 13, T. 26), die tonartliche undefiniertheit (b-Moll oder Des-Dur?) sowie die Vortragsanweisung „sehr duftig“. Diese Blumenthematik erklärt vielleicht auch das verbindende Element zu einem vorausgegangenem Stück des gleichen Opus, *Ausblick* op. 52 Nr. 4. Dieses ist von ganz anderer Gestalt, ruhig und edel, entfernt an Schumanns Kinderszenen („Von fremden Ländern“) erinnernd. Das Ende ist jedoch gleich: Während dieser angehängte Schluss im „Ausblick“ noch Fragen aufwirft, klingt er in der „Schwarzen Rose“ geerdet und bestätigend.

3 Die über dem Basston liegende Quinte, der *Residualton*, erweckt akustisch den Eindruck einer unter dem Grundton liegenden Oktave. Dieses Phänomen wird im Orgelbau zum Bau von akustischen (z. B. 32’-)Registern genutzt.

An eine Verlorene, op. 52 Nr. 7

Ausgesprochen verwandt mit der *Schwarzen Rose* ist auch das Stück *An eine Verlorene*.

„Grauer Vogel über der Heide,
der klagend die Heimat mied,
ich glaube, wir beide haben
wohl ein und dasselbe Lied.“

Prinz Emil zu Schönau Carolath
Erste Strophe aus „An eine Verlorene“



Abschlusskonzert der Teilnehmer:innen des Seminars für Liedgestaltung an der HfK. Felicity Hotasina begleitet Matthias Berges bei Karg-Elert-Liedern.

Ebenso wie das vorige hat dieses Lied drei Strophen. Diese stellen sich in ihren Varianten allerdings nicht als ABA-, sondern als Barform („AAB“) dar.

Wieder wird als Eröffnung ein Klangraum durch schwere – in diesem Fall nachschlagende – Akkorde inszeniert. Die Anfangstonart h-Moll wurde im Laufe der Musikgeschichte, beispielsweise von Johann Mattheson, als „unlustig und melancholisch“ beschrieben und stand jeher in Verbindung mit dem Tod. Bei Karg-Elert trifft sie in ihrer klanglichen Wirkung genau das erste Wort „grau“. Der harmonische Fall im Großterzabstand (h-Moll – g-Moll – Es-Dur;

in der Tonfeldtheorie spricht man von einem „Konstrukt“) endet in einer plagalen Kadenz zur Grundtonart D-Dur.

Während die Klavierbegleitung anfangs völlig eigenständig vom Gesang mehr ablenkt, als diesen zu unterstützen, finden beide Partner (Sänger:in und der Klavierpart, der aus meiner Sicht eindeutig den grauen Vogel darstellt) bei der Textzeile „Wir beide haben wohl ein und dasselbe Lied“ für kurze Zeit zusammen. Wunsch/Versuch nach „leidenschaftlichem“ Zusam-

menfinden.

Mit dem Bild des Vogels lässt sich auch der Beginn im Klavier bildhaft verstehen: Die kurzen, mit Pausen durchsetzten, Akkorde haben wenig von einem Flug und erinnern vielmehr an das unvorhersehbare, leicht schreckhafte Flügelschlagen eines stehenden Vogels.

Sehr textausdeutend ist auch die Stelle, in der das Klavier (der Vogel) „die Heimat mied“: weder erreicht die Kadenz D-Dur, noch ihre Paralleltonart h-Moll. Diese wird durch ihre Stellvertretertonart G-Dur ersetzt. Durch den übermäßigen Quintsext-Akkord als Dominante ist das aber sogar noch eine der harmloseren Möglichkeiten (durch Enharmonik hätte beispielsweise auch F-Dur kommen können).

Zur zweiten Strophe zieht ein gewaltiger Sturm auf (schnell aufeinanderfolgende *crescendi* und *decrescendi*, *rinforzandi*, Vortragsbezeichnung *agitato*, Glissando nach oben).

Im Zwischenspiel nach der Strophe flaut diese Dramatik langsam ab. Hier findet sich eine bemerkenswerter Bezug zum Requiem von Johannes Brahms (NB 19). Ob beabsichtigt oder nicht, passt der dortige Text „Denn wir haben hier keine bleibende Stadt“ in seiner

The image shows a musical score for the song 'An eine Verlorene' by Sigfrid Karg-Elert. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: 'was ich einst wähnte so fest. ruhig und empfindungsvoll Wir'. The piano part has dynamic markings like *sfz*, *sf*, and *p*. The second system shows the piano part with the lyrics: 'Denn wir haben hier keine bleibende Stadt'. The piano part has dynamic markings like *p* and *Andante*. There are yellow boxes highlighting specific parts of the score: one around the piano accompaniment in the first system, and another around the piano part in the second system.

► NB 19 Sigfrid Karg-Elert: „An eine Verlorene“ op. 52 Nr. 7 (T. 12–16) im Vergleich mit Johannes Brahms: „Ein deutsches Requiem“ op. 45, Beginn der Nummer 6 (transponiert)

Aussage wunderbar zur Stimmung im Stück von Karg-Elert. Die Harmoniefolge Fis-(Dur)⁴ – cis-Moll, besonders mit ihrer Instrumentierung *tiefe Lage – hohe Lage* ist sehr charakteristisch und hier im Lied eine Schlüsselstelle: Wie hinter einem auf einmal geöffneten Vorhang offenbart sich mit dem *piano cis-Moll* ein ganz neue Kulisse. In der dritten Strophe gelingt dann endlich das Zusammensingen von Vogel und lyrischem Ich, wenngleich auch nicht ohne Irritationen: In der Singstimme lautet die Dynamikangabe *piano*, ergänzt durch „ruhig und sehr empfindungsvoll“ – und das in mittlerer, also nicht sehr exponierter Lage. Das Klavier dagegen soll *mezzoforte* und „hervortretend“ gespielt werden, während durchgängig voluminöse Akkordbrechungen in der linken und hohe Akkorde mit Oktavverdopplungen in der rechten Hand auftreten. Die Dynamik baut immer wieder Höhepunkte bis zum *forte* auf; im Gesang sind diese Stellen unbezeichnet und sollen wohl eher ausgeführt werden („mit verhaltener Leidenschaft“). Wie

diese Dynamik genau zu realisieren ist, bleibt Entscheidungs- und Experimentier-Aufgabe der jeweiligen Interpret:innen.

Nach den drei Strophen folgt ein westernreifes Klaviernachspiel voller Schwung, Weite und tiefer Sehnsucht. Mehrere Ingredienzien, die später für gute Filmmusik typisch sind, finden hier Verwendung:

Das Hochschrauben in T. 26 über die Moll-Subdominante bis zur Überschlagung des Zielpunktes in T. 27 (Melodie springt eine Terz höher als die Tonleiter anvisiert).

Akkordbrechungen mit Pausen auf den schweren Zählzeiten treiben den Schwung immer weiter an, anstatt Schwerpunkte zu setzen.

Ab der Mitte von T. 27 stürzt dann das ganze Gebilde wieder wehmütig in sich zusammen (Mittel: übermäßiger Dreiklang). Die letzten drei Takte auskomponiertes HDur lassen den Zuhörer dann allmählich wieder weich landen. Die Funktion und Figuration dieser Schlussstonika erinnert stark an die letzten Takte von César Francks EDur Choral.

SCHLUSSWORT

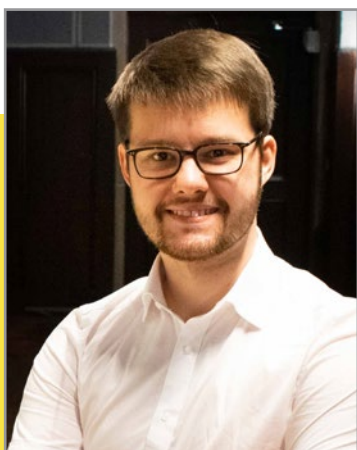
Mein herzlicher Dank gilt Ernst Breidenbach für seine stetige Hilfe und unseren fruchtbaren Austausch. Ebenso Sebastian Hübner und Kyeyoung Lim, die mit ihrer Offenheit und kreativen Fachkompetenz das gemeinsame Erforschen im Liedseminar an der HfK ermöglichten.

Weiterhin möchte ich alle Sänger:innen dazu ermutigen, diese unbekannteren, jedoch großartigen Lieder zu erforschen und mit Leben zu füllen. Kirchenmusiker:innen seien ermutigt, mit ihren Chören mehr als nur Karg-Elerts „Ich steh an deiner Krippe hier“-Potpourri zur Aufführung zu bringen. Abschließend möge ein Zitat aus Karg-Elerts *Zehn Epigrammen von Lessing* zum Schmunzeln anregen:

„Wenn du von allem dem, was diese Blätter füllt, mein Leser, nichts des Dankes wert befunden: so sei mir wenigstens für das verbunden, was ich zurück behielt!“

Gotthold Ephraim Lessing

4 Bei Karg-Elert bleibt die Terz ausgespart, man erwartet nach der plagalen Wendung (mit Sextakkord e-Moll) aber ebenfalls Dur.



Matthias Berges

stammt aus Espelkamp (Ostwestfalen) und studiert Kirchenmusik an der HfK Heidelberg, mittlerweile im Master. Seine Hauptfachlehrer sind und waren u. a. Christoph Bornheimer, Johannes Matthias Michel, Gerhard Luchterhandt, Bernd Stegmann, Michiya Azumi und Eugen Polus.

Seit 2019 ist Matthias Berges im Vorstand der Karg-Elert-Gesellschaft, für die er bereits zum zweiten Mal die Heidelberger Karg-Elert-Tage mit Konzerten und Vorträgen internationaler Künstler veranstaltete.

Klang-Poesien

Werke für Harmonium und Klavier

Konzerteinführung im Rahmen der Heidelberger Karg-Elert-Tage 2021

Vor 37 Jahren, also im Jahr 1984, wurde die Karg-Elert-Gesellschaft hier in Heidelberg gegründet, und gleich im ersten Mitteilungsheft der Gesellschaft erschien ein Artikel über das Harmonium. Wer sich damals mit diesem Thema beschäftigte, leistete automatisch Pionierarbeit, denn während Karg-Elerts Orgelwerke gerade wieder ins Repertoire einzogen, waren die Werke für Harmonium, von denen es immerhin etwa 75 gibt, weitgehend unbekannt. Das hat sich heute natürlich deutlich verbessert – es gibt mittlerweile diverse Einspielungen, man kommt auch leichter an Noten –, aber Erklärungsbedarf besteht weiterhin. Das Harmonium ist eben kein gängiges Konzertinstrument, und die Duokombination mit Klavier erst recht nicht. Aus diesem Grund möchten wir in unserem heutigen Programm eine Art Querschnitt durch das existierende Repertoire geben: Im ersten Teil begegnen wir französischer Musik rund um Alexandre Guilmant, dem Karg-Elert sein erstes großes Orgelwerk gewidmet hat, die Choralimprovisationen op. 65; dann lernen wir zeitgenössische Kompositionen für die Duo-Besetzung kennen; und den Abschluss bilden Bearbeitungen und Originalwerke von Karg-Elert selbst. Ein paar Erklärungen, wie gesagt, sind nötig. Zunächst das Wichtigste: Es geht in diesem Konzert gar

nicht um das Harmonium. Also nicht um das Instrument, das man in Kirchen oder Schulen als Orgelersatz verwendet hat, und auch nicht um die Massenware für den Hausgebrauch. Wir hören heute Werke für Kunstharmorum, ein Spezialinstrument, auf dem ein extrem differenziertes, ausdrucksstarkes Spiel möglich ist. Ohne auf technische Details einzugehen: Es verfügt über mehr Register und damit deutlich mehr Klangfarben, die Lautstärke ist differenziert steuerbar, und die Anschlagsarten sind vielfältiger. Überflüssig zu erwähnen, dass es einer großen Vertrautheit mit dem jeweiligen Instrument bedarf, um all diese Möglichkeiten nutzen zu können. Sie sehen ja, wie viele Tasten, Züge und Hebel es gibt, und es sind nicht nur Hände und Füße im Einsatz, sondern auch die Knie. Karg-Elert hat die Vorzüge seines Lieblingsinstruments so auf den Punkt gebracht: „Die eigentliche Domäne des Kunstharmorums ist die expressiv farbschillernde Stimmungsmusik mit stark sinfonischem Einschlag. Sie nähert sich der Mitte zwischen moderner Klavier-, Kammer- und Orchestermusik.“ Ein sehr hoher Anspruch also („sinfonisch“), gewissermaßen das Beste aus allen Welten. Und genau das erwartet Sie heute: kein Orgelkonzert en miniature, sondern ein ganzes Panorama von Klängen – Klang-Poesien.

Wir beginnen in Frankreich, der Wiege des Kunstharmorums, und da mit der Franck-Schülerin Marie Prestat, Organistin und eine der besten Komponist:innen ihrer Zeit. Ihr Präludium und Fuge ist das ideale Stück zum Einstieg, denn an ihm wird die besondere Qualität dieser Kombination von Klavier und Harmonium sofort klar, es zeigt sich aber auch schon ein erstes Problem. Prestat setzt die Instrumente so zueinander in Beziehung, dass eine große Raumentiefe entsteht: Am Anfang besetzt das Harmonium die Außenstimmen, das Klavier die Mittellage, später wird getauscht, und dabei werden die zentralen Themenbestandteile ständig hin und her gereicht. Wir haben also einen durchgehenden Wechsel der Stimmführung, der Raumordnung und v. a. der Klangfarben, natürlich auch durch die Registrierung, und das alles setzt die Siciliano-Melodik des Prélude sehr verführerisch in Szene – eine echte Klang-Poesie, von der man sich verzaubern lassen kann. Und das Problem? Nun, vielleicht ist es gar keines. Jedenfalls sind bei der anschließenden vierstimmigen Fuge drei Stimmen dem Klavier zugeordnet, aber nur eine dem Harmonium, und das ergibt in meinen Augen ein klangliches Missverhältnis, für das ich keine überzeugende Erklärung gefunden habe. Das nächste Stück ist eine Bearbeitung: die Fantasie über die



russische Nationalhymne von Charles Gounod. 1885 entstanden. Zum Anlass und Hintergrund der Komposition ist leider nichts bekannt, nur dass sie offenbar sehr erfolgreich war, denn es gibt mehrere Fassungen, für Pedalklavier und Orchester, Orgel und Orchester, zwei Klaviere und Klavier solo. Die Version für Harmonium/Klavier stammt von Alexandre Guilmant, der ja selbst ein umfangreiches Oeuvre für Kunstharmonium vorgelegt hat. Kompositorisch gesehen, lebt das Stück vor allem von seinen wechselnden Klangereignissen – man kann sogar sagen, ohne dieses Farben- und Lagen-spiel wäre es nur halb so interessant. Die Hymne selbst kehrt ohne substanzielle Eingriffe mehrfach wieder, meist im feierlichen Harmonium-Gewand, und dem werden virtuos glitzernde Klavierfigurationen gegenübergestellt, mal wuchtig, mal filigran. Wie sich das ergänzt und gegenseitig verstärkt, ist das Thema dieser sehr effektvollen Pièce.

Zum nächsten Werk ein paar Sätze mehr. „Ariane“ war ein Großprojekt Alexandre Guilmants, eine mehrteilige Kantate für Soli, Chor und Orchester, die nach jahrelangen Vorbereitungen 1884 in Paris zur Uraufführung kam. Das Stück hatte keinen nennenswerten Erfolg und wurde in dieser Form nie

publiziert, Autograph und Stimmen sind offenbar verloren. Guilmant hat aber einen Teil der Kantate, acht Einzelsätze, für kleinere Besetzung arrangiert, nämlich mit Harmonium-Klavier-Duo statt Orchester. Vier Sätze davon sind rein instrumental angelegt und ergeben zusammen eine Quasi-Sinfonie: Einleitung – langsamer Satz – Tanz – Marsch.

Inhaltlich greift die Kantate auf den antiken Ariadne-Mythos zurück, also den Sieg von Theseus über den Minotaurus und die Flucht aus dem Labyrinth mithilfe von Ariadnes Faden. Am Anfang steht eine hochdramatische d-Moll-Ouvertüre in Sonatensatzform; die Durchführung ist stark kontrapunktisch gearbeitet, mit Imitationen, Engführungen und der Kombination unterschiedlicher Themen. Man ist geneigt, diese Musik programmatisch zu hören, als Weg durch das Labyrinth vielleicht oder als Schilderung einer leidenschaftlichen Liebe, aber das muss Spekulation bleiben.

Klarer ist der Hintergrund beim 2. Satz, er malt den Schlaf, in den Ariadne auf der Insel Naxos fällt und den Theseus nutzt, um sie im Stich zu lassen. Guilmant macht daraus ein zartes Aquarell im 7/8- bzw. 11/8-Takt. Es folgt ein orientalisch anmutender Tanz mit arabischer Melodie, bei der das Harmonium

Oboe, Flöte, Klarinette und andere Bläser imitiert; das ist der Tanz, zu dem Dionysos Ariadne einlädt, um sie zu trösten und sie zur Geliebten zu gewinnen. Und die Folge davon wiederum ist der finale Marsch, mit dem Ariadne in die Reihen der Unsterblichen aufgenommen wird.

Wir springen nun vom späten 19. Jahrhundert in die Gegenwart. Um das eher schmale Repertoire für Harmonium-Klavier-Duo zu erweitern, hat der Pianist Ernst Breidenbach schon vor Jahren damit begonnen, befreundete Komponist:innen um neue Werke für genau diese Kombination zu bitten, etwa eine Karola Obermüller, die gerade den Heidelberger Künstlerinnenpreis erhalten hat und deren Sophie-Scholl-Oper hier im Theater auf dem Programm steht. Dass es sich dabei um keine Routinearbeiten handeln kann, ist klar, denn welcher Komponist, welche Komponistin kennt sich schon mit dem Kunstharmonium aus? Die meisten mussten sich in dieses Gebiet erst einmal einarbeiten. Die so entstandenen Werke jedenfalls werden gerade eingespielt, und es wird, wenn man Ernst Breidenbach glauben darf, eine der kurzweiligsten CDs, die er je gemacht hat – weil die Stücke so extrem unterschiedlich sind.

Das gilt auch für die Werke, die wir heute hören werden; zwei Uraufführungen und eine Zweitaufführung. Hier kommt nun ein ganz neuer Aspekt ins Spiel, die gezielt herbeigeführte Klangmischung. Bisher ging es ja immer um die Unterschiede zwischen Klavier und Harmonium; was durch ihr Zusammenspiel an Klang entsteht, ist lediglich die Folge dieser Verschiedenheit. Peter Gilbert und Johannes Michel interessieren sich nun gerade für diese Klangsumme und versuchen sie kompositorisch zu erzeugen oder wenigstens zu

beeinflussen. Gilbert lässt die beiden Instrumente sehr langsam eine Folge von Akkorden spielen, leicht variiert, aber immer gemeinsam, mal an-, mal abschwelldend, so dass sich die Obertöne auf immer neue Weise durchdringen. Die Idee dahinter? Kunstharmonium und Klavier werden so „zu einem einzigen, gongartigen Instrument, das ein Ritual der Verbundenheit und Transzendenz aufführt“ (Gilbert). Nicht das Musizieren selbst ist das Ereignis, sondern das, was sich daraus ergibt – deshalb der Titel „Meditation“.

Bei Johannes Michel, der ja ein ausgewiesener Kenner des Harmoniums ist, bleibt ein Partner zunächst passiv, das Klavier; mit durchgetretenem Pedal sorgt es dafür, dass die Klänge von außen in seinem eigenen Resonanzraum weiterklingen. Später spielen beide Instrumente einen quasi-Choral, Akkord für Akkord im Wech-

sel, und zwar so, dass zwischen den Tönen möglichst keine Pause entstehen soll. Ich interpretiere das als Versuch einer sukzessiven Annäherung, die man wohl auf zwei Individuen übertragen kann, denn Michel zitiert in der Titelseite seines Werks ein Gedicht von Arno Holz; ein Liebesgedicht, an dessen Ende es heißt: „Beide Arme schlingst du mir um den Hals“. Ganz anders „Ein feste Burg“ von Christoph Schickedanz, ein Stück, das im Stil einer Choralbearbeitung angelegt ist. Es besteht aus mehreren, klar abgegrenzten Abschnitten mit jeweils gleichbleibender Textur: mal akkordisch dicht, mal melodisch aufgelöst, mal entschieden voranschreitend, mal in sich gekehrt. Der titelgebende Choral klingt immer wieder an, allerdings sehr versteckt, oft fragmentiert, in Umkehrung oder anderweitig verfremdet. Es wird zwischenzeitlich sehr tumultartig,

und da auch die Tonbuchstaben der beiden Widmungsträger, Jan Hennig und Ernst Breidenbach, in die Partitur eingearbeitet sind, könnte ich mir vorstellen, dass sie als heroische Verteidiger der festen Burg mitgedacht sind.

Den dritten Teil des Programms eröffnen zwei Wagner-Bearbeitungen Karg-Elerts, beide aus den „Meistersingern“. Solche Arrangements, auch aus „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Parsifal“ und „Tristan“, hat Karg-Elert in großer Zahl verfertigt, für Harmonium solo, aber auch für das Duo mit Klavier, und das natürlich mit Blick auf die bürgerliche Hausmusikszene, in der es vor der Schallplatten- und Radio-Ära einen großen Bedarf an Opernbearbeitungen gab. Trotzdem hat Karg-Elert Wert darauf gelegt, dass bei der Übertragung für ihn nicht die Orchesterähnlichkeit Leitidee war, sondern eine „spezifische Harmoniumwirkung“. Er hat also nicht einfach versucht, Orchestereffekte mit dem Harmonium nachzuahmen. Vielmehr ging er von den speziellen Fähigkeiten des Instruments aus und entschied dann, wie sich damit die musikalische Substanz in Klang übersetzen ließ. Ich will das an dieser Stelle gar nicht vertiefen, sondern gleich zum letzten Werk übergehen, einer Originalkomposition für Harmonium/Klavier, den Poesien op. 35 aus den Jahren 1906/07. Hier kann man nämlich viel direkter zeigen, wodurch sich Karg-Elerts Behandlung des Harmoniums auszeichnet. Vielleicht haben Sie noch den eingangs erwähnten Karg-Elert-Satz im Ohr, dass das Kunstharmonium sozusagen im Schnittmengenbereich von Klavier-, Kammer- und Orchestermusik wildert. Und genau das ist hier der Fall. Das erste Stück ist ein ausgedehnter Trauermarsch, der leise-geheimnisvoll beginnt, aber schon bald drama-



Duo Pianarmonio: Ernst Breidenbach (Klavier) und Jan Hennig (Kunstharmonium) konzertierten im großen Saal der HfK. Neben ihnen der Bösendorfer-Flügel der Hochschule und Hennigs Mustel-Kunstharmonium von 1928.



Die Klaviatur des Mustel-Kunstharmosiums mit ihren Registerzügen (Bildrechte: Jan Hennig)

tisch-heroische Züge annimmt. Das Interessante dabei ist die Rollenverteilung der Instrumente. Beide übernehmen nämlich von Anfang an wechselnde Funktionen. Das Harmonium spielt zunächst Akkorde und die Oberstimmenmelodie. Das Klavier ist für Basstöne und Rhythmus zuständig, steuert aber bald eine eigene Melodie bei, und sobald es beginnt, Akkorde zu spielen, reagiert das Harmonium mit einer zusätzlichen Mittelstimme. Später kommen noch typische Klavierarabesken ins Spiel, aber auch fanfarenartige Akkorde des Harmoniums, gänzlich unbegleitet. Das Entscheidende dabei scheint mir zu sein, dass kein Instrument durchgehend oder auch nur längere Zeit auf eine Funktion festgelegt ist. Es findet ein ständiger Austausch statt, ein Rollenwechsel – das ist eine Art von Gleichberechtigung der Instrumente, die Sie so bei anderen Komponisten nicht

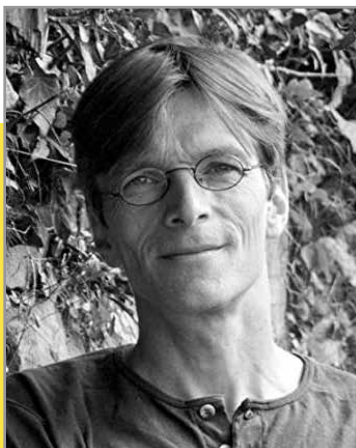
finden.

In der Nr. 4, Parabel, ist das noch auffälliger. Sie lebt von Kontrasten, vom raschen Wechsel der Texturen: legato gegen staccato, hohe Lage gegen tiefe, starr gegen beweglich, massiv gegen subtil. Weil das so schnell geht, hat es burlesken Zuschnitt, und der verdankt sich beiden Partnern, auch dem Harmonium. Es gibt sogar den Ton vor, gleich im ersten Takt, mit einem Legato-Lauf in der linken Hand und dem identischen Motiv rechts, nur eben staccato; in Takt 2 ist es gerade umgekehrt. Nebenbei gesagt, haben wir hier eines der wenigen lustigen Stücke mit Beteiligung eines Harmoniums; schon das macht es so ungewöhnlich.

Um dies zusammenzufassen: Was Karg-Elerts Umgang mit dem Harmonium meiner Meinung nach so besonders macht, ist die Tatsache, dass er Spieltechniken und Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments kompositorisch von vornherein stärker berücksichtigt

als andere. Vereinfacht gesagt: Er nimmt das Instrument wirklich ernst. Es besteht ja immer die Gefahr, es lediglich als interessante Klangergänzung zu nutzen; Karg-Elert dagegen baut es strukturell in die jeweilige Kompositionsidee ein. Dann ist das Harmonium eben nicht nur Orgel- oder Orchesterersatz, sondern hat auch solistische und kammermusikalische Qualitäten.

Natürlich gilt das nicht für jedes Stück von Karg-Elert, auch nicht für jede der Poesien. Die Schlussnummer, „Ideale“, geht vom traditionellen Klangkontrast aus: Das Harmonium präsentiert eine chorartige Melodie, zunächst allein, dann vom Klavier in dienender Manier begleitet; erst auf dem Höhepunkt sind beide Partner gleichberechtigt. Es ist sicher nicht Karg-Elerts stärkste Komposition, dafür scheint sie mir ganz von der Liebe zum Kunstharmosium durchdrungen: Es verkörpert eben das Ideal, von dem im Titel die Rede ist.



Marcus Imbsweiler

wurde 1967 in Saarbrücken geboren und wuchs in Limbach bei Homburg auf. Sein Studium der Germanistik, Geschichte, Philosophie und Musikwissenschaften absolvierte er zunächst in Tübingen, dann in Heidelberg, wo er heute noch lebt.

Neben seiner Tätigkeit als Schriftsteller und freier Musikredakteur ist er als Marathon- und Langstreckenläufer erfolgreich (mehrfacher deutscher Altersklassenmeister über Langdistanzen).

HEIDELBERGER
KARG-ELERT
TAGE

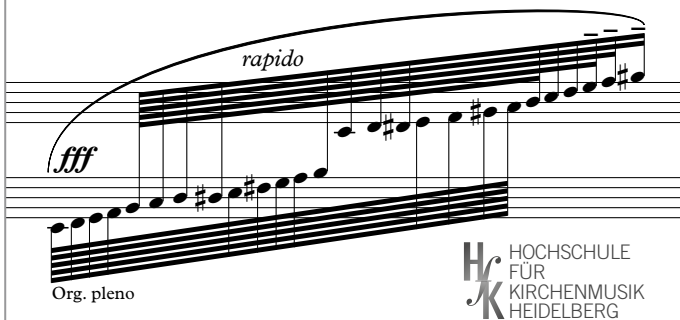
2021

Silhouetten im Dialog

Clara Hahn (Stuttgart)

Maria Mokhova (Heidelberg)

14.10.2021, 20:00 Uhr | Heiliggeistkirche Heidelberg



Programm

Adolph Friedrich Hesse (1809-1863)
Fantasie d-Moll op. 87 für Orgel zu vier Händen

Sigfrid Karg-Elert
aus: *Silhouetten – Sieben Duos für Klavier und Harmonium op. 29:*

Cantilene
Aubade
Berceuse mignonne
Tempo di ballo

Franz Liszt (1811-1886)
Präludium und Fuge über B-A-C-H

Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)
aus: *Poesien – Fünf Duos für Klavier und Harmonium op. 35:*

Parabel
Ideale

Zweiter Symphonischer Choral „Jesu, meine Freude“ op. 87.2

1. Introduzione (Inferno)

Robert Cundick (1925-2016)
Three Pieces for Organ Duet

Prelude
Chanson
Postlude

HEIDELBERGER
KARG-ELERT
TAGE

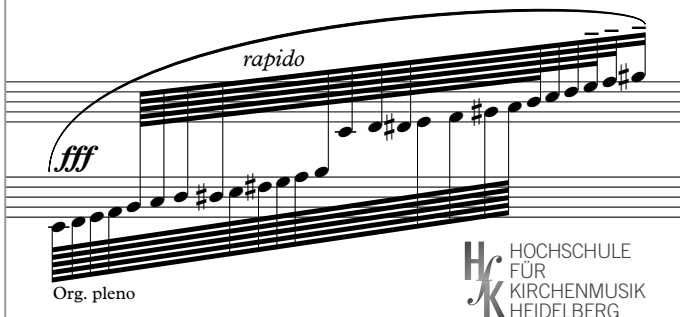
2021

An den Genuss

Sebastian Hübner, Tenor

Kyeyoung Lim, Klavier

15.10.2021, 17:30 Uhr | Providenzkirche Heidelberg



Programm

Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)
Stimmungen und Betrachtungen, op. 53

1. Der träumende See
2. Lauf der Welt
3. Anklang
4. Vision
5. Gruß

Heidebilder – 10 kleine Impressionen, op. 27

2. Junge Farren
4. Heilige Buche
9. Nächtliche Sichel über dem Ried
10. Vogelflug

Sommermondnacht, op. 43 Nr. 2
Halbtraum, op. 52 Nr. 2
Mein Lieb ist schlafen gegangen (Im Volkston), op. 62 Nr. 2

Maurice Ravel (1875-1937)
Le jardin féérique (Der märchenhafte Garten)
aus: *Ma mère l'oye*

Sigfrid Karg-Elert
Zehn Epigramme von Lessing, op. 56

1. Als Prolog für den Hörer
2. Auf Frau X
3. Auf sich selbst
4. Mein Esel
5. Geschwind
6. An den Genuss
7. Aus dem Spanischen
8. Ein Unterschied
9. An eine sechsjährige Schöne
10. Als Epilog für den Hörer

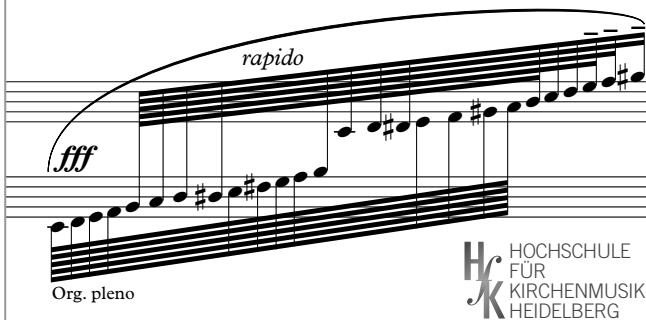
HEIDELBERGER
KARG-ELERT
TAGE

Näher, mein Bach, zu dir!

2021

Konzert der Hochschule für Kirchenmusik

15.10.2021, 20:00 Uhr | Christuskirche Heidelberg



Programm

Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Fantasie c-Moll, BWV 562

Fürchte dich nicht, ich bin bei dir, BWV 228

Sigfrid Karg-Elert (1877-1933), Einrichtung: Johannes Piersig
Introduktion, Passacaglia und Fuge über B-A-C-H, op. 150

Max Reger (1873-1916)
Nachtlied
aus: *Acht geistliche Gesänge*, op. 138

Sigfrid Karg-Elert
Requiem aeternam dona eis, Domine, op.109

Johanna Senfter (1879-1961)
Charfreitag aus op. 76

Lowell Mason (1792-1872)
Nearer, my God, to Thee

Sigfrid Karg-Elert
Näher, mein Gott, zu dir, op. 81
Kanzone für Soli, Chor, Violine und Orgel

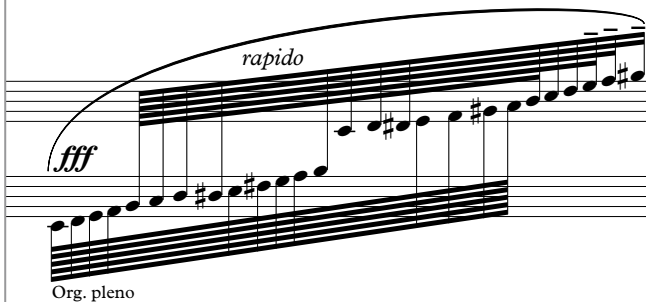
HEIDELBERGER
KARG-ELERT
TAGE

Soli Deo Gloria

2021

Stefan Engels, Dallas (USA)

16.10.2021, 11:00 Uhr | St. Raphael Heidelberg



Programm

Werke von Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Te Deum Laudamus (*Herr Gott, dich loben wir*), BWV 725

Präludium A-Dur, BWV 536.1

Choralbearbeitung *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'*, BWV 662

Fuge A-Dur, BWV 536.2

Partita über *Christ, der du bist der helle Tag*, BWV 766
Choral und 6 Variationen

Präludium e-Moll, BWV 548.1

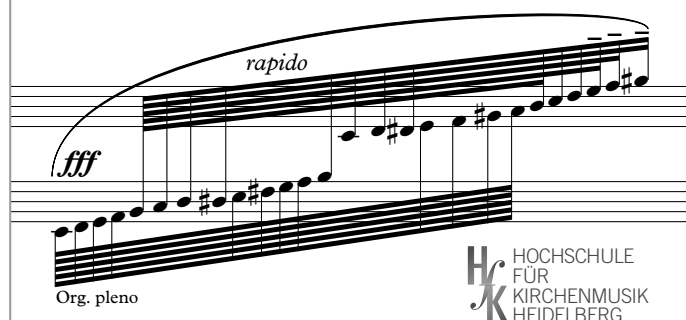
Choralbearbeitung *Vater unser im Himmelreich*, BWV 682

Fuge e-Moll, BWV 548.2

Duo Pianarmonio

Jan Hennig, Kunstharmonium
Ernst Breidenbach, Klavier

16.10.2021, 20:00 Uhr | Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg



Programm

Marie Prestat (1871-1933)
Prélude et Fugue op. 28

Charles Gounod (1818-1893), Bearbeitung: Alexandre Guilmant
Fantasie sur L'Hymne National Russe

Alexandre Guilmant (1837-1911)
Symphonie tirée de la Symphonie-Cantate «Ariane» op. 53

Allegro molto agitato
Adagio (Sommeil)
Danse des Songes (Andante quasi allegretto)
Marche (Allegro maestoso)

Peter Gilbert (1975*)
Meditation Upon The Awakening (2017), UA

Christoph Schickedanz (1969*)
Ein feste Burg (2021)

Johannes M. Michel (1962*)
Ich zeige dir den Mond durch einen Frühlingsbaum (2021), UA

Richard Wagner (1813-1883), Bearbeitung: Sigfrid Karg-Elert
aus den „Meistersingern von Nürnberg“

Marsch
Quintett „Selig wie die Sonne“

Sigfrid Karg-Elert (1877-1933)
Poesien op. 35

In memoriam
Dialog
Epigramm
Parabel
Ideale



EVANGELISCHES KIRCHENMUSIKALISCHES INSTITUT HEIDELBERG

- Großer Saal -

Donnerstag, 1. 11. 1984, 15⁰⁰ Uhr

Festakt zur Gründung der

"INTERNATIONALEN KARG-ELERT-GESELLSCHAFT"

Andantino, Recitativ und Choral
aus op. 92

Wolfgang Stockmeier
(Orgel)

- Begrüßung-

Grußwort

KMD Dr. Wolfgang Herbst

Zur Gründung der IKEG

Egidius Doll

Karg-Elert und Reger

Johannes Michel

Aphorismus aus op. 86

Wolfgang Stockmeier

- Kurze Pause -

- Gründungs-Versammlung -

Der Festakt zur Gründung der Karg-Elert-Gesellschaft fand vor 37 Jahren
im selben Raum wie das heutige Konzert statt.

OrgelKlangRaum – Gesamtkunstwerk

Musikalische und architektonische Voraussetzungen als ästhetische Bezugspunkte

Vortrag im Rahmen der Heidelberger Summer School zu Musik und Religion 2019

„Orgelbau und Orgelmusik“ sind am 12. Dezember 2014 in das „Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes der Bundesrepublik Deutschland“ aufgenommen worden. Die Aufnahme der Orgelkultur als immaterielle und transkulturelle Ausdrucksform mit hohem Identifikationswert erfolgte unter dem Titel „Organ Craftsmanship and Music“ als deutschen Beitrag in die „Liste des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit“ der UNESCO am 7. Dezember 2017.¹ Nach dieser Überzeugung sind Orgeln Gesamtkunstwerke aus Architektur, Technik und Klang und die auf solchen Instrumenten erklingenden Kompositionen oder Improvisationen beeindruckende Resultate menschlichen Denkens und Tuns, die im Spannungsfeld von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stehen. Als Ausdrucksformen von kollektiv und/oder individuell überliefertem Wissen und schöpferischer Inspiration, kann das Musikinstrument Orgel darüber hinaus in der Kulturgeschichte Europas als ein Symbol für spezifische Erscheinungen, Traditionen, Innovationen und Codierungen

gelten, in denen sich Geist und Geschichte des Kontinents bis in die Gegenwart spiegeln. So besitzt die Orgel unabhängig von politischen Grenzen und religiösen Bekenntnissen ihren angestammten Platz im kulturellen Leben der Städte und Dörfer. Sie begleitet das Leben in der Gemeinschaft an Wochen-, Sonn- und Feiertagen, in Zeiten der Trauer und Freude, bei Gottesdiensten, Familienfesten, Zeremonien, Konzerten und Events, sowie nicht zuletzt bei politischen Anlässen. Darüber hinaus faszinieren und verbinden Orgelbau und Orgelspiel wie kaum eine andere Kulturform seit jeher Menschen unterschiedlicher ethnischer, politischer, sozialer und religiöser Prägungen und Bekenntnisse, sowie sie in gleichem Maß deren Einfluss reflektieren und tradieren.

Die besonders vielgestaltige und lebendige Kultur des Orgelbaus und der Orgelmusik zeigt sich heute in der Bundesrepublik Deutschland mit 50.000 Orgeln, 400 handwerklichen Orgelbaubetrieben mit ca. 2.800 Mitarbeitern und 180 Lehrlingen, sowie 3.500 hauptamtlichen und 35–40.000

ehrenamtlichen Organisten. Neben verschiedenen lokal- und regionalspezifischen Orgelbaustilen innerhalb der historisch gewachsenen Orgellandschaften gibt es eine reichhaltige Bandbreite der Komposition und Aufführungspraxis, sowie Möglichkeiten der Ausbildung für Orgelbauer an der Bundesfachschule für Orgelbau und für Orgelmusiker an staatlichen und kirchlichen Hochschulen, sowie kommunalen und diözesanen bzw. landeskirchlichen Einrichtungen. Die Pflege der Orgelkultur ist eine transkulturelle Kulturform mit hoher Kunstfertigkeit, die in Deutschland eine wichtige Basis hat und in äußerst lebendiger Weise weitergegeben wird.

Die Orgel ist somit im Verlaufe ihrer Geschichte zu einem Phänomen geworden, das die Zeiten durchschritten und in diesen jeweils ihre eigene, zeitgemäße Ausdrucksform gefunden hat. In diesem von Mutation geprägten Prozess ist sie gleichsam zeitlos geworden in dem sie Präsenz als ein im Sinne des Wortes „geschichtetes“ Objekt beweist, das als kulturelles Zeugnis aus der Vergan-

¹ Vgl. *Orgelbau und Orgelmusik*, in: *Wissen. Können. Weitergeben. Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe*, hrsg. von der Deutschen UNESCO-Kommission, Bonn ²2017, S. 85; ständig aktualisierter Eintrag mit Präsentationsfilm und Artikelserien auf der Website der Deutschen UNESCO-Kommission, online: <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/bundesweites-65> (29. September 2020) und <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-weltweit/orgelbau-und-orgelmusik> (29. September 2020). Vgl. auch die Langversion des Bewerbungsfilms: <https://www.youtube.com/watch?v=79d9Dd2Cz-g> (29. September 2020).

genheit kommt, die Gegenwart interpretiert und Optionen für die Zukunft bereitstellt. Vom Jetzt aus rückblickend gedacht, erscheint die Orgel daher als ein architektonisches und musikalisches, technisches und klangliches Denkmal, auf das die für den Kulturgüterschutz entwickelten und dort verbindlich stehenden Vorgaben konsequent anzuwenden sind.²

Die Orgel ist zwar von Anfang an auf Raumwirkung angelegt gewesen, aber sie stand zunächst nicht in Räumen. Der Schall der sogenannten „Hydraulis“ hatte Signalcharakter, weshalb sie entsprechend bei den feierlichen Ritualen der Zeremonien in den pharaonischen Tempeln oder bei militärischen Operationen der römischen Legionen eingesetzt worden ist. Bis in die Gegenwart existieren historische und neue Freiluftorgeln, wie das „Hornwerk“ an der Fassade der Kirche von Stift Rein (1742), die „Heldenorgel“ in der Festung Geroldseck bei Kufstein (1931) oder die angeblich „lauteste Orgel der Welt“ auf dem Expo-Gelände im koreanischen Yeosu (2012).

Aufgrund ihres durch Blasebälge und Winddrücke regulierbaren und vor allem dauerhaften Tons erwies sich die Orgel als das ideale Instrument zur Beschallung von Räumen. Die Aufstellung von Orgeln in Kirchen erfolgte seit dem 9. Jahrhundert als repräsentatives Zeichen der Macht des Kaisers und seiner Stellvertreter, der Bischöfe und Äbte. Damit wurde die Orgel integrales und integrierendes Medium der Liturgie und zugleich unverzichtbares Möbel innerhalb

der klerikalen Architektur. In der profanen Baukunst spielte das Instrument mit der Etablierung einer bürgerlichen Kultur ab dem ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert eine Rolle, als es sukzessive in Konzertsälen eingestellt worden ist. Diesen Konzertsaalorgeln fügte das 19. und 20. Jahrhundert Salon- und Hausorgeln in großer Zahl hinzu.³

Um die Integration einer Orgel in einen in Planung befindlichen oder bereits bestehenden Raum zu gewährleisten, müssen von vorneherein grundsätzliche Überlegungen angestellt werden:

- » die **Funktion** des Raums (Kirche, Konzertsaal, Halle, Theater, Salon, Wohnzimmer oder teilweise im Freien etc.),
- » die **architektonische Beschaffenheit** des Raums (Größe, Form, Stil),
- » der **Denkmalschutz** (Ensemble, einzelne Teile)
- » die **Platzverhältnisse** (Höhe, Breite, Tiefe, Statik),
- » die **Akustikverhältnisse** (Nachhallzeit, Reflexion, Resonanz, Absorption, Diffusion),
- » die **musikalische Konzeption** des Instruments (Disposition, klangliche Ausrichtung),



► **Abb. 1** Kuhn-Orgel von 2009 auf der Empore (Copyright für alle Fotos: Orgelbau Kuhn AG, CH-Männedorf)

2 Michael Gerhard Kaufmann, *Historische Orgeln für die Zukunft restaurieren – Eine Standortbestimmung*, in: *Musik und Kirche*, 81. Jahrgang 2011, Heft 3, S. 188-194. Dort findet sich weitere Literatur zur Orgeldenkmalpflege.

3 August Gottfried Ritter, *Geschichte des Orgelspiels*, 2 Bde., Leipzig 1884; Gotthold Frotzcher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, 3 Bde., Berlin 1936ff u. ö.; Roland Eberlein, *Die Geschichte der Orgel*, Köln 2011.



► Abb. 2 Spielanlage der Kuhn-Orgel von 2009 auf der Empore

- » den ästhetischen Vorgaben zur **Künstlerisch-dekorativen Gestaltung des Gehäuses**,
- » den **Notwendigkeiten von baulichen Veränderungen** im Raum (Platzbedarf, Statik, Fenster, Beleuchtung, elektrische Anschlüsse etc.).⁴

Ausgangspunkt der Überlegungen für eine ästhetisch ansprechende Verbindung einer (neuen) Orgel mit der Architektur eines (gegebenen) Raums muss grundsätzlich ein musikalisches Konzept sein, in dessen Rahmen die angeführten Punkte konsequent und individuell darauf bezogen umgesetzt sind. Nur so ist die optimale Integration des Klangkörpers in den Klangraum zu gewährleisten und das Ideal zu erreichen, dass ein Instrument als Unikat auf die spezifischen Vorgaben des Raums und seiner Funktionen reagiert und diese Konditionen sowohl klanglich als auch gestalterisch in künstlerischer Weise zu spiegeln vermag. Die Beziehung Orgel – Klang – Raum ließe sich an schier unermesslich vielen Beispielen aufzeigen. Das nachfolgend gewählte der Jesuitenkirche Heidelberg⁵ wurde deswegen ausgesucht, weil sich an ihm über einen begrenzten Zeitraum von zweihundert Jahren die unterschiedlichen Sichtweisen auf das Musikinstrument darstellen lassen, die zu immer neuen Lösungen des Raum-Klang-Konzepts führten.

- » **technische Konstruktion** (Aufbau und Positionierung der einzelnen Bauteile (Windversorgung, Windkanäle, Windladen), Verlauf der Spiel- und Registerstrukturen (mechanisch, pneumatisch, elektrisch, Mischsysteme), plastische Form (flächig, skulptural, modular), Gestaltung des Prospekts etc.). Entscheidungen müssen getroffen werden hinsichtlich
 - » des **Standorts** (Empore, Chor, Seitenkapelle/-schiff, „Schwalbennest“, Bühne, ebenerdig, Abstand zum Hörer etc.),
 - » der **Größe** (Anzahl der Register auf den Manualen und dem Pedal),

4 Dom Bedos de Celles, *L'Art du facteur d'orgues*, Paris 1770, deutsche Übersetzung von Caspar Glatter-Götz, *Die Kunst des Orgelbauers*, 2 Bde., Lauffen 1977; Johann Gottlob Töpfer, *Lehrbuch der Orgelbaukunst*, Weimar 1855, neu bearbeitet von Paul Smets, 4 Bde., Mainz 1970; Wolfgang Adelung, *Einführung in den Orgelbau*, Wiesbaden 1954 / 1991; Alfred Reichling, *Orgel* (MGG Prisma), Kassel – Stuttgart 2001.

5 Michael Gerhard Kaufmann, *Die Orgeln in der Katholischen Stadtpfarrkirche Heilig Geist zu Heidelberg*, in: *Katholische Kirchengemeinde Heilig Geist Heidelberg* (Hrsg.), *Die Orgeln in der Jesuitenkirche Heidelberg – Hauptorgel und Chororgel, Orgelbau Kuhn 2009 und 2014, Heidelberg 2014*, S. 2-14. Dort findet sich weitere Literatur zur regionalen Orgelgeschichte.

Zu den im Folgenden genannten Orgelbauern und ihrem Wirken: Hermann Fischer und Theodor Wohnhaas, *Lexikon süddeutscher Orgelbauer*, Wilhelmshaven 1994; Michael Gerhard Kaufmann, *Orgelgeschichte im Rhein-Neckar-Kreis*, in: Martin Kares, Michael Gerhard Kaufmann und Godehard Weithoff (Hrsg.), *Orgelführer Rhein-Neckar-Kreis*, Heidelberg 2001, S. 11-27.

Die „Societas Jesu“ („Gesellschaft Jesu“) war seit 1622 in Heidelberg ansässig und unterhielt seit 1698 ein eigenes Kolleg, dessen Mitglieder von 1706 an mehrere Professuren an der Universität innehatten. Am 19. April 1712 wurde der Grundstein zur Kirche St. Salvator gelegt und der Bau nach Plänen des Architekten Johann Adam Breuning (um 1660–1727) sukzessive ausgeführt. Der erste Gottesdienst in dem mit Chor und Teilen des Schiffs errichteten Gebäude wurde

am 15. Mai 1723 gefeiert. Die Fertigstellung des in seinen Dimensionen beachtlichen Gotteshauses – Länge ca. 70 m, umbauter Raum ca. 22.000 m² – erfolgte in mehreren Phasen bis 1759. Nach der Aufhebung des Ordens 1773 und somit nach nur wenigen Jahren der gottesdienstlichen Nutzung, wurde die Kirche 1793 Lazarett, 1804 Bibliothek und Aula der Universität sowie 1808 schließlich Pfarrkirche der katholischen Gemeinde Heilig Geist, womit auch die Ände-

rung des Kirchentitels verbunden war. Von 1870 bis 1873 erfolgte die Vervollständigung des Gebäudekomplexes durch die Zufügung eines Glockenturms und die Umgestaltung des Innenraums mit Erneuerung des nahezu gesamten Inventars. Größere Renovierungen fanden von 1953 bis 1955 und von 1970 bis 1973 statt. Von 2003 bis 2008 wurde die Kirche in ihrem Innern nochmals grundlegend erneuert.

DISPOSITION DER KUHN-ORGEL VON 2009

- » mechanische Spiel- und Registertrakturen, Schleifladen
- » elektronische Setzeranlage

Hauptwerk (C-a''') Principal 16' Principal 8' Viola da Gamba 8' Flauto amabile 8' Majorflöte 8' Octave 4' Blockflöte 4' Quinte 2 2/3' Superoctav 2' Terz 1 3/5' Mixtur major 5f. 2' Mixtur minor 3-4f. 1 1/3' Cornet 5f. 8' Trompete 16' Trompete 8'	Oberwerk (C-a''') Lieblich Gedackt 16' Principal 8' Gedackt 8' Quintade 8' Unda maris 8' Octave 4' Rohrflöte 4' Nasard 2 2/3' Sesquialter 2f. 2 2/3' Octave 2' Quinte 1 1/3' Mixtur 4f. 2' Clarinette 8' Tremulant
Schwelwerk (C-a''') Salizet 16' Geigenprincipal 8' Aeoline 8' Vox coelestis 8' Lieblich Gedackt 8' Flauto traverso 8' Fugara 4' Flöte 4' Piccolo 2' Progressio harmonica 3-5f. 2 2/3' Basson 16' Trompette harmonique 8' Basson-Hautbois 8' Vox humana 8' Clairon 4' Tremulant	Pedal (C-f') Untersatz 32' Principal 16' Subbass 16' Salizetbass 16' [Transmission] Octavbass 8' Violoncello 8' Gedackt 8' [Transmission] Superoctavbass 4' Mixtur 3f. 2 2/3' Contraposaune 32' Posaune 16' Basson 16' [Transmission] Trompete 8' Clarine 4'
Nebenregister Glockenspiel Zimbelstern Perkeo	Koppeln II-I, III-I, III-II I-P, II-P, III-P

Fünzig Jahre nach Vollendung der Jesuitenkirche beginnt die Geschichte ihrer Orgeln:

1809

» Aufstellung der von dem in Heidelberg ansässigen kurpfälzischen Hof- und Landorgelbauer *Valentin Müller* (1670–1734) von 1719 bis 1723 für den katholischen Chor der simultan genutzten Kirche Heilig Geist am Marktplatz im mainfränkischen Stil des Barock erbauten Orgel mit 23 Registern auf zwei Manualen und Pedal (mechanische Schleifladen) durch *Josef Anton Overmann* (1754–1819, Heidelberg) auf der Empore im Norden

» Überarbeitungen 1757 und 1769 durch den Heidelberger Orgelmacher *Gottfried Knauth* (1709–1771) sowie Umbau 1777 und 1783 durch *Johann Friedrich Wiegleb* (1737–1785) und *Andreas Krämer* (1730–1799), beide Landorgelbauer in Heidelberg

» 1876 Abbau und Translozierung in die katholische Pfarrkirche St. Laurentius in Ziegelhausen durch die Firma *Louis Voit & Sohn, Durlach*, Inhaber *Heinrich Voit* (1834–1914), und teilweise Wiederverwendung für einen Neubau



► Abb. 3 Kuhn-Orgel von 2014 im westlichen Seitenschiff, Spielanlage

1873–75/76	1953–55	2007
<p>» Orgelneubau auf der Empore durch die Firma <i>Voit</i> mit 42 Registern auf drei Manualen und Pedal (mechanische Kegellade) im Stile der Romantik; mehrfache Reparaturen durch <i>Voit</i></p>	<p>» Orgelneubau auf der Empore durch die Firma <i>G. F. Steinmeyer & Co.</i>, Oettingen, Inhaber <i>Hans Steinmeyer</i> (1889–1970) und <i>Fritz Steinmeyer</i> (1895–1974), mit 54 (55) Registern auf drei Manualen und Pedal (elektrische Taschenladen) im Stile des Neobarock der sogenannten „Orgelbewegung“ unter Übernahme von 22 klingenden Stimmen aus der Voit-Orgel</p>	<p>Orgelneubau auf der Empore durch die Firma <i>Orgelbau Kuhn</i>, Männedorf, Inhaber <i>Dieter Utz</i> (*1956), mit 57 (60) Registern auf drei Manualen und Pedal (mechanische Schleifladen) in stilistisch universeller Ausrichtung (Abb. 1 und 2)</p>
<p>» 1911–13 technischer und klanglicher Umbau und Erweiterung auf 48 (52) Register auf drei Manualen und Pedal durch <i>Voit</i> (pneumatische Kegelladen) mit dem Ziel einer stärkeren Grundtönigkeit</p>	<p>» 1970-er Jahre klangliche Umgestaltung durch <i>Steinmeyer</i> mit dem Ziel einer größeren Obertönigkeit</p>	<p style="text-align: center;">2014</p>
<p>» 1917 Ablieferung der Prospekt Pfeifen zu Rüstungszwecken an die Stadt Heidelberg; mehrfache Reparaturen durch die Firmen <i>Voit</i> und <i>Carl Hess</i> (1879–1943)</p>	<p>» 2003 Abbau und Translokierung in das <i>Orgelmuseum in Schloss Valley</i> von Dr. Sixtus Lampl (*1941), dort veränderte Aufstellung</p>	<p>Orgelneubau im westlichen Seitenschiff durch die Firma <i>Orgelbau Kuhn</i> mit 18 Registern auf zwei Manualen und Pedal in der Stilistik des böhmisch-sächsisch-thüringisch-fränkischen Barock gemäß den Vorgaben aus dem „Werkstattbuch“⁶ der Heidelberger Orgelmacherfamilie <i>Wiegleb</i> (Abb. 3 und 4)</p>

6 Bernd Sulzmann (Hrsg.), *Das Werkstattbuch der kurpfälzischen Orgelmacher Wiegleb*, Kassel 1983.

DISPOSITION DER KUHN-ORGEL VON 2014

- » mechanische Spiel- und Registertrakturen, Schleifladen
- » Tremulant, 2 Keilbälge

I. Manual (Hauptwerk, C-d''') Principal 8' Großgedackt 8' Violdigamb 8' Octav 4' Quint 3' Sexquialter II 3' Octav 2' Mixtur IV 2' Trompet 8'	II. Manual (Oberwerk, C-d''') Gedackt 8' Principal 4' Flaut 4' Salicional 4' Octav 2' Quint 1 1/2'
Pedal (C-d') Subbaß 16' Octavbaß 8' Posaunenbaß 16'	Koppeln: Schiebekoppel II-I Ventilkoppel I-P



In der Jesuitenkirche Heidelberg bereichern seither zwei neue Orgeln die Praxis der Kirchenmusik. Sowohl die technischen und klanglichen Qualitäten beider Instrumente als auch deren architektonisch-künstlerische Gestaltung befinden sich auf einem hohen Niveau: Die mehr das symphonisch-neobarocke Klangbild des 19./20. Jahrhunderts repräsentierende Hauptorgel entspricht einer Ästhetik gegenwärtiger Architektur; die dem linearen Klangstil des 18. Jahrhunderts verpflichtete Chororgel transportiert das Lebensgefühl des Barock. Jede der beiden Orgeln ist als vollgültiges Musikinstrument für sich zu betrachten, das in dem geschichtlich gewachsenen Raum einen jeweils eigenen akustischen und optischen Akzent setzt, der eine kompromisslose Akzeptanz einfordert.

Diese Billigung des Individuellen bezieht sich auf die künstlerische Gestaltung in klanglicher, baulicher, technischer und architektonischer Anlage der Orgel und ist die einzig maßgebliche Kondition für eine gelingende Integration eines Instruments in einen Raum. Als Konstante zieht sie sich durch die Epochen, wenngleich es dabei auch immer wieder zu Konstellationen gekommen ist, in denen diese nicht eingelöst wurde. Eine Beleuchtung jeder spezifischen Situation – bezogen auf die Restaurierung einer Orgel in einem oder den Neubau eines Instruments für einen bestimmten Raum – hat daher so zu erfolgen, dass jedwede Art von Ideologie und Dogmatik hinsichtlich der künstlerischen Fragestellungen und deren Ausdrucksbedürfnissen sowie der Denkmalpflege konsequent außen vor bleiben. Musikalische Erwä-

► Abb. 4 Kuhn-Orgel von 2014 im westlichen Seitenschiff

gungen für ein Instrument können Eingriffe in den Raum bedingen, der Raum wiederum macht Vorgaben für die konzeptionelle Gestaltung einer Orgel. Ziel muss es sein, die unterschiedlichen Positionen miteinander in Einklang zu bringen, um als Ideal ein Gesamtkunstwerk zu erhalten, das in der Lage ist, die an dieses gestellten Ansprüche aus sich selbst heraus zu begründen. Erst damit ist eine gültige Ästhetik geschaffen, die dem Prinzip der Nachhaltigkeit folgt und den verantwortungsvollen Umgang mit den zur Verfügung stehenden Ressourcen garantiert. In der auf dem internationalen Symposium „Orgel Orgue Organo Organ 2011“ in Zürich ([http://](http://www.zhdk.ch/?orgel2011)

www.zhdk.ch/?orgel2011) verabschiedeten Resolution wurde die Bedeutung der Orgel als „Kulturgut Europas mit Ausstrahlung in die ganze Welt“ gewürdigt: „Sie prägt das Musikschaffen, die Musikausführung, die Musikerziehung und den Instrumentenbau seit Jahrhunderten. Doch sie ist noch mehr: Im Kontext von Kirche und Christentum war und ist ihr geistlich-spiritueller Einfluss auf die Geisteshaltungen, Geistesströmungen und Werte mitprägend, auf welche Europa heute zu Recht stolz ist. Die Orgel fasziniert Menschen sowohl als individuell gestaltetes, technisch komplexes Kunsthandwerk als auch durch ihre unermesslichen

klanglichen Möglichkeiten. Im Sinne der UNESCO-Konvention zum Schutz und zur Förderung kultureller Vielfalt bewahrt die funktionstüchtige Orgel und das künstlerische Orgelspiel kulturelles Erbe, fördert musikalische Ausdrucksformen der Gegenwart und pflegt den Dialog mit anderen Kulturen. Die Orgel stärkt damit die kulturelle Identität des Menschen.“⁷ Orgel kann und will „begeistern“, ganz so wie es das Wort in seiner Ursprünglichkeit meint, nämlich mit Geist erfüllen. Letztlich überzeugen wird man durch fachliche Autorität und Glaubwürdigkeit in der Sache.

7 Zürcher Resolution Orgel | Orgue | Organo | Organ 2011 in: Bernhard Billeter, Markus Funck und Michael Gerhard Kaufmann (Hrsg.), *Orgel | Orgue | Organo | Organ 2011 – Internationales Symposium zur Bedeutung und Zukunft der Orgel – Dokumentation | Länderberichte*, Öhringen 2014, S. 100/101.



Prof. Dr. Michael Gerhard Kaufmann

unterrichtet an der HfK Heidelberg Musikwissenschaft und leitet dort die Aus- und Fortbildung von Orgel- und Glockensachverständigen.

Er ist Orgelsachverständiger, Organist, Autor und Herausgeber von musikwissenschaftlichen Publikationen, künstlerischer Leiter der Konzertreihe „Orgel-Welten“ der Adelhausenstiftung Freiburg und Mitglied des Präsidiums der Vereinigung der Orgelsachverständigen Deutschlands (VOD). Er 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).

Inklusion von Menschen mit einer sogenannten geistigen Behinderung in der Chorarbeit für Erwachsene

von Carolin Raschke

Erkenntnisse aus der Bachelorarbeit

Inklusion ist seit 2008 ein Menschenrecht für Menschen mit Behinderung. Trotzdem ist sie als Aspekt der Chorarbeit noch wenig bekannt und erforscht, obwohl es bereits Projekte mit Inklusionschören gibt.

Inklusion in der Chorarbeit bietet viele wertvolle Potenziale: Inklusion wird in der Gesellschaft etabliert, persönlich hat man eine gemeinsame Aktivität bzw. ein gemeinsames Erlebnis. Hierbei kommt es zu einem besonderen Musikerleben, zu guter Laune, zu menschlicher Nähe und zu Nächstenliebe. Die Begegnung in einem inklusiven Chor auf gleicher Ebene, „auf Augenhöhe“ hat weite Auswirkungen in die Gesellschaft. Anderssein und aktive Teilhabe werden zur Normalität, die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der Menschen wird als Bereicherung anerkannt und Chancengleichheit kann vorangebracht werden. Begegnung auf gleicher Ebene bietet zudem persönlichen Mehrwert: Wer sich auf gleicher Stufe respektvoll und neugierig begegnet, kann durch gegenseitiges Nehmen und Geben voneinander lernen, durch die Erweiterung der eigenen Perspektive und den Aus-

tausch von Erfahrungen Unsicherheiten überwinden, Ängste und Vorurteile abbauen und das Selbstwertgefühl steigern. Dadurch wird menschliche Nähe spürbar. Mit der Etablierung eines Inklusionschors und der Demonstration von gelingendem Miteinander, gegenseitiger Wertschätzung und einem hohen Spaßfaktor wird für die Gesellschaft Inklusion als Mehrwert erlebbar. Mit der Teilnahme an einem inklusiven Chor kann ein persönliches Zeichen gesetzt werden, das schon dem „kleinen“ privaten Umfeld Inklusion näherbringt.

Wer sich mit der Arbeit mit einem Inklusionschor auseinandersetzt, macht sich vermutlich Gedanken, unter welchen Voraussetzungen diese gelingen kann. Diese Frage wurde durch eine induktive Felduntersuchung im Rahmen meiner Bachelorarbeit erforscht. Befragt wurden 584 Personen, die repräsentativ für alle Altersklassen (16-99 Jahre) stehen und sich in sechs Gruppen gliedern: Personen mit einer geistigen Behinderung, Angehörige oder Betreuer¹ einer Person mit einer geistigen Behinderung, Chorsänger, Chorleiter, Heimleiter/Erzieher/Lehrer/ Sozialpädagogen etc. einer Person

mit geistiger Behinderung, alle, die sich den vorgehend genannten Gruppen nicht zuordnen.

BEGRIFFLICHKEITEN

Über die Begrifflichkeiten im Zusammenhang mit Behinderungen wird kontrovers diskutiert. Im Gesetz, der Fachsprache und bei Betroffenen werden unterschiedliche Begriffe verwendet. Letztlich gelten aktuell noch alle als politisch korrekt. Der Begriff „geistige Behinderung“ ist ein Synonym für Intelligenzminderung. Nach der WHO ist bei einer Intelligenzminderung die geistige Fähigkeit verzögert oder nicht vollständig entwickelt. Zum Intelligenzniveau tragen kognitive, sprachliche, motorische und soziale Fähigkeiten bei. Diese sind bei einer Intelligenzminderung besonders beeinträchtigt. Die geistige Behinderung kann allein oder als Mehrfachbehinderung auftreten. Der IQ-Bereich liegt max. bei 69 und wird mit einem standardisierten Intelligenztest gemessen. Der Schweregrad wird in vier Stufen gegliedert. Die Wahl des Begriffes soll nicht diskriminierend sein! Sie dient lediglich der besseren Definition.

¹ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird die Sprachform des generischen Maskulinums angewandt. Es wird darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll, anderweitige Geschlechteridentitäten werden dabei ausdrücklich mitgemeint.

„Inklusion“ wird fälschlicherweise oft synonym zu „Integration“ verwendet. Integration bedeutet, dass die Rahmenbedingungen gleichbleiben und Außenstehende in ein größeres Ganzes eingegliedert werden (z. B. die Chorprobe bleibt gleich und der neue Sänger passt sich dieser an, ggf. mit Hilfeleistung). Inklusion steht für eine selbstbestimmte und gleichberechtigte Teilhabe an der Gesellschaft. Die Rahmenbedingungen werden angepasst, damit sich keiner mehr integrieren und der Umwelt anpassen muss (z. B. die Chorprobe wird so angepasst, dass alle Sänger gleichberechtigte Teilnehmer sind).

HANDREICHUNG ZUR PRAKTISCHEN ARBEIT

Im Folgenden werden die wichtigsten Punkte in Form eines kommentierten Leitfadens vorgestellt. Was muss beachtet werden? Welche Voraussetzungen sollten gegeben sein? Diese Fragen sind auch ein Grund, warum Inklusion in unserer Gesellschaft noch nicht verbreitet ist und als normal angesehen wird. Ein Großteil unserer Gesellschaft weiß nicht, wie mit Menschen mit einer kognitiven

Einschränkung umgegangen werden soll. Diese Hemmschwelle gilt es zu überwinden.

Klare Struktur im Probenablauf bedeutet nicht, dass jede Probe exakt gleich ablaufen muss, aber der grobe Ablauf sollte wiederkehrend sein.

Leichte Sprache bedeutet: einfache Wörter, Fach-/Fremdwörter ersetzen oder erklären, immer die gleichen Wörter für die gleichen Dinge verwenden, Konjunktiv vermeiden, Aktiv statt Passiv, Genitiv vermeiden, Redewendungen und bildliche Sprache vermeiden, kurze Sätze mit nur einer Aussage, einfacher Satzbau, Anreden wie bei Menschen ohne Behinderung. Zwei-Sinne-Prinzip heißt, dass die Sänger die Lieder sowohl über das Hören, also Vormachen, als auch über das Sehen, also Noten/Bilder/Text etc., erlernen.

Der Materialbedarf muss geprüft werden. Tipp: Jeder soll die Möglichkeit haben, zu wählen. Neben Noten sollten auch bebilderte Texte (Gebärdensprache oder Symbole) zur Auswahl stehen. Bei der Außenwirkung sollte darauf geachtet werden, dass entweder jeder etwas in den Händen hält oder keiner. Aus der Praxis wird sich dann er-

geben, ob weitere Hilfsmittel für die Arbeit benötigt werden. Neben Bildern sind hier Übungs-CDs, Vorlesestifte o. ä. zu empfehlen.

Die Chorgröße und das Verhältnis in der Zusammensetzung des Chors stellen keine Voraussetzung dar. Für eine Inklusionschorprobe ist kein bevorzugter Termin zu beachten, Wochentag und Uhrzeit sind direkt mit den Sängern abzustimmen.

AUFTRITT

Die Befragten geben an, dass ein Inklusionschor bei allen öffentlichen Auftritten in Aktion treten kann. Selbst für die Teilnahme an Wettbewerben spricht sich die Mehrheit aus. Wichtig ist, dass demokratische Entscheidungen der Sänger hinsichtlich der Zielsetzung in der Ausrichtung und dem Anspruch des Chors zugrunde liegen. Genauso wichtig ist, dass der Auftritt mit einem guten Gefühl verbunden wird. Wenn es um die konkrete Planung oder die Zusage eines Auftritts geht, zieht mit Sicherheit jeder Chor sein Leistungsvermögen und seine musikalische Qualität in Betracht.

The image shows a musical score for a choir, likely a choral setting of a hymn. The score is written for four parts: Soprano (S4), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are in German and include the phrase "Chor-lie-be statt Hass ver-brei-t'n." and "Denn zu-samm'n sing'n wir stär-ker." The score includes musical notation such as notes, rests, and dynamic markings like *f*. A clarinet is positioned in the foreground, partially obscuring the score. The page number 104 is visible in the bottom left corner.

LEITFADEN ZUR INKLUSION VON MENSCHEN MIT EINER SOGENANTEN GEISTIGEN BEHINDERUNG IN DER CHORARBEIT FÜR ERWACHSENE

Erforderliche Voraussetzungen:

1. Barrierefreiheit in der Erreichbarkeit des Raums
2. Behindertengerechte Toilette
3. Erfahrung im Umgang oder Aufklärung über den Umgang mit Menschen mit einer sogenannten geistigen Behinderung des Chorleiters
4. Klare Struktur im Probenablauf, Einsingen wird empfohlen
5. Leichte Sprache
6. Selbstvertrauen
7. Nachsicht, Verständnis, Geduld
8. Zwei-Sinne-Prinzip: Hören und Sehen
9. Materialien selbst wählen lassen
10. Häufige Wiederholungen
11. Bewegungsangebot zu den Liedern
12. Musikalische Begleitung auf jeden Fall mit Klavier
13. Störungen/Unterbrechungen nicht ignorieren
14. Bewusstes Fehlverhalten freundlich ermahnen/klar zurechtweisen
15. Unbewusstes Fehlverhalten individuell behandeln
16. Rahmenbedingungen für persönlichen Rückzug schaffen

Empfohlene Voraussetzungen:

1. Aufklärung der Sänger über spezielle Themen
2. Etablierung von Gesprächsrunden
3. Patenschaft unter den Sängern
4. Begleitperson oder Freizeitassistenz akzeptieren
5. Arbeit in Kleingruppen inklusiv und exklusiv (Achtung vor Separation)
6. Musikalische Begleitung mit vielen verschiedenen Instrumenten
7. Hilfsmittel einsetzen

Carolin Raschke

INTERESSE AN EINEM INKLUSIONSCHOR

Fast alle Teilnehmer aller befragten Gruppen weisen ein großes Interesse an einer inklusiven Chorarbeit auf. Bereits Erfahrung mit einem Inklusionschor hat nur ein geringer Teil der Teilnehmenden mit und ohne Behinderung. Ausgerechnet in der Gruppe der Chorleiter gibt ein auffallend großer Teil an, dass er Erfahrung mit einem Inklusionschor hat. Interessanterweise können sich auch einige wenige Befragte, die angeben, nicht gerne zu singen, vorstellen, in einem Inklusionschor mitzumachen.



SCHLUSSWORT

Die Ergebnisse der Studie können als Grundlage für den Aufbau eines Inklusionschors und als Leitfaden für Chorleiter, die sich mit Inklusion von Menschen mit einer sogenannten geistigen Behinderung in der Chorarbeit für Erwachsene auseinandersetzen, dienen. Jeder Mensch ist anders und hat seine individuellen Bedürfnisse und Bedarfe. Somit muss auch jede Gruppe individuell betrachtet und behandelt werden. Die vorliegenden Erkenntnisse sind nicht als „Masterplan“ zu verstehen, es wird des Weiteren Flexibilität, aufmerksames Beobachten und Kreativität in der Entwicklung oder dem Abwägen zur individuellen Anpassung benötigt.

Musik verbindet, ihr wird ein hoher Stellenwert in der Begegnung der unterschiedlichen Menschen auf gleicher Ebene beigemessen! Durch inklusive Chorarbeit wird dieser Aspekt sichtbar gemacht. Die Gesellschaft hat ein großes Interesse an Inklusion von Menschen mit einer sogenannten geistigen Behinderung in der Chorarbeit für Erwachsene.

Wer sich für die genauen Ergebnisse der Umfrage und die Diskussion dieser interessiert, kann die Bachelorarbeit unter diesem Link <https://www.hfk-heidelberg.de/veroeffentlichungen> kostenlos einsehen.

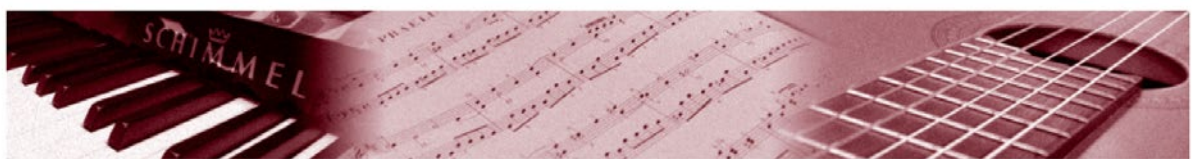
Carolin Raschke

wurde 1998 geboren. Nach dem Abitur 2016 absolvierte sie bis 2021 ihren Bachelor Evang. Kirchenmusik an der HfK Heidelberg. Seit 2021 studiert sie dort im Masterstudiengang. Neben ihrem Studium ist sie als Organistin und Chorleiterin in ihrer Heimatgemeinde Mörlenbach und den umliegenden Ortschaften tätig.

Das Musikhaus in Heidelberg

- Musikinstrumente und Zubehör
- Klaviere, Flügel, Stimmungen
- Noten und Musikbücher
- Klassik CDs und DVDs

HOCHSTEIN
MUSIKHAUS



BERGHEIMER STRASSE 9-11 | 69115 HEIDELBERG | TELEFON 06221 91060

Mozart: Requiem

und weitere Werke unter Leitung von
Prof. Michiya Azumi und Studierenden



Cantabo

Adagio



Requiem aeternam

Sanctus

KV 222

Lux aeterna

Ave verum corpus

Dies irae

Inge-Pittler- Förderpreis

*an der Hochschule für Kirchenmusik
der Evangelischen Landeskirche in Baden
Heidelberg*

*Förderpreise für das Fach Gesang wurden aufgrund des
Wettbewerbes vom 12. März 2021 vergeben an:*

Studiengang Kirchenmusik

<i>1. Preis:</i>	<i>Christian Yang</i>	<i>€ 500,--</i>
<i>2. Preis:</i>	<i>Samuel Huhn (Klasse Horn)</i>	<i>€ 300,--</i>
<i>3. Preis</i>	<i>Benedikt Schwarz (Klasse Horn)</i>	<i>€ 200,--</i>
	<i>Lea Krüger (Klasse Abele)</i>	<i>€ 200,--</i>
<i>Anerkennungspreis</i>	<i>Alexander Albrecht (Klasse Abele)</i>	<i>€ 100,--</i>
	<i>Felicity Hotasina (Klasse Horn)</i>	<i>€ 100,--</i>

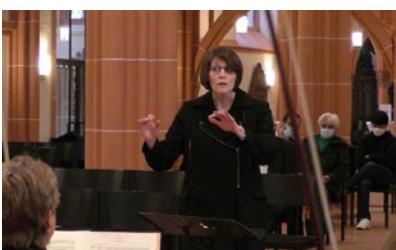
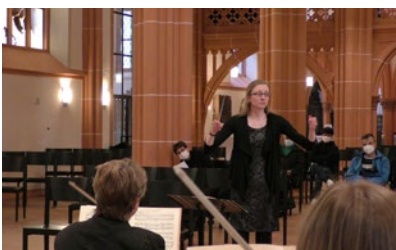
Studiengang Künstlerische Ausbildung

<i>1. Preis:</i>	<i>Yeji Shin (Klasse Abele)</i>	<i>€ 500,--</i>
<i>2. Preis:</i>	<i>Michaela Kögel (Klasse Prof. Hübner)</i>	<i>€ 300,--</i>
<i>Klavierpreis</i>	<i>Miriam Schulze (Klasse Lim)</i>	<i>€ 200,--</i>
<i>Anerkennungspreis</i>	<i>Manuel Knoll (Klasse Prof. Polus)</i>	<i>€ 100,--</i>
	<i>Byungyong Yoo (Klasse Stöck)</i>	<i>€ 100,--</i>
	<i>Bomi Kim</i>	<i>€ 100,--</i>

Heidelberg, den 12. März 2021

Prof. Dr. Martin Mautner

Privatkonzert



Im Sommersemester 2021 fanden vom 14. bis 16. März die Orchesterstudententage unter Leitung von Prof. Michiya Azumi statt. Die Probenphase gipfelte in einer Aufführung im Rahmen einer internen musikalischen Andacht in der Peterskirche, die Martin Mautner mit einem Gebet einleitete und mit einem Segen beschloss.

Auf dem Programm standen Werke für Streichorchester aus der Epoche der Romantik. Gespielt wurden Edvard Griegs Holberg-Suite, Edward Elgars Serenade for Strings op. 20 und Felix Mendelssohn Bartholdys Streichersinfonie Nr. 12 in g-Moll. Unter den acht Studierenden, die an diesem Projekt beteiligt waren, wurden die Werke folgendermaßen aufgeteilt: Griegs fünfsätzige Suite teilten sich Paul Hafner, Carolin Raschke, Matthias Berges, Miriam Schulze und Caroline Huppert (jeweils ein Satz in Reihenfolge der Nennung), Manuel Knoll absolvierte seine Orchesterleitungsprüfung innerhalb des Masterstudiengangs mit Elgars dreisätziger Streicherserenade; Mendelssohns Streichersinfonie teilten sich Alexander Albrecht (1. Satz) und Benedikt Schwarz (2. und 3. Satz, ebenfalls Prüfung).

Unser besonderer Dank gilt an dieser Stelle Prof. Michiya Azumi, der uns sowohl im Vorfeld als auch in der Durchführung mit Rat und Tat zur Seite stand, sowie der Kammerphilharmonie Mannheim, deren Musiker in einer für die Kulturbranche schwierigen Zeit mit einer ganz besonderen Spielfreude agierten. Diese Orchesterstudententage wurden dadurch für alle Beteiligten ein besonderes Erlebnis.

von Paul Hafner



Es dirigieren im internen Konzert in der Peterskirche:

Manuel Knoll, Paul Hafner, Carolin Raschke, Matthias Berges, Miriam Schulze, Caroline Huppert, Alexander Albrecht, Benedikt Schwarz

Meisterkurs mit Prof. Sietze de Vries (Groningen/NL)

Die Sprache der Improvisation



Sietze de Vries an der Walcker-Orgel der Christuskirche

Zu den Höhepunkten des vergangenen Jahres gehört der Besuch des niederländischen Organisten Sietze de Vries, der die Kunst der Improvisation nicht nur auf Spitzenniveau treibt, sondern auch auf pädagogisch geschickter Art und Weise zu vermitteln versteht. Zwei Tage im Juni hatten unsere Studierenden die Gelegenheit, intensiv unter seiner Leitung an der liturgischen Improvisation zu arbeiten. Sowohl Anfänger:innen als auch fortgeschrittene Improvisator:innen kamen bei ihm auf ihre Kosten.

In einem kurzen Anfangsplädoyer vor der ersten Einheit an den Organen der Christuskirche verglich er die Improvisation mit dem Erlernen einer Sprache: es gibt zwar Leute, die sie von früh auf spielerisch erlernen; andere jedoch – so wie die meisten von uns Studierenden – müssen (und zum Glück auch können) Improvisation so wie eine Fremdsprache lernen und sich eine gewisse Kompetenz erarbeiten. Dass viele angehende Organist:innen den Zugang zum Musizieren über das Spielen von Literatur – zuungunsten der Improvisation – finden, verglich er mit jemandem, der zwar Shakespeare vortragen kann, selber jedoch nicht in der Lage sei, ein einfaches Gespräch auf Englisch zu führen. Dann ging es ans Spielen.

Der Einstieg ins Thema gelang über das Auswendiglernen einer von ihm vorgespielten Melodie im Stile des Genfer Psalters. Danach wurden die teilnehmenden Studierenden nacheinander an die Orgel gebeten, um die Melodie vierstimmig zu harmonisieren. Weitere Vorübungen folgten;



Miriam Schulze improvisiert unter Anleitung von Sietze de Vries an der Krämer-Orgel der Christuskirche

nach dem Spielen eines Tenor-Cantus-firmus' folgte das Spiel der Melodie in Diskantlage im Pedal. Gewappnet mit diesem Handwerkszeug ging es nun an das Improvisieren eines kolorierten Vorspiels mit kurzen Zwischenspielen.

An der Ahrend-Orgel der Pfarrkirche St. Raphael ging es nach der Mittagspause weiter mit dem Spielen von Trios. Am nächsten Tag hatten alle Teilnehmenden die Möglichkeit, sich ausgehend von zwei vorher ange deuteten Ritornellthemen – eines im Stile einer französischen Ouver ture, ein zweites mit pastoralem Charakter – an ausgedehnten Ritornell formen zu versuchen. Auch das Improvisieren einer Ciaconna um die Zeilen einer Choralmelodie wurde thematisiert. Am letzten Nachmittag in der Christuskirche ging es noch um Konzerte und auch der Regerstil wurde angerissen.

Zum Abschluss hatte sich Sietze de Vries bereit erklärt, selber ein Pro gramm zu improvisieren. Nun durften sich die Studierenden zusammen tun, um drei Aufgaben zu stellen. Gewünscht hat man sich:

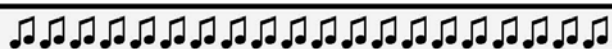
1. eine Introduction und Passacaglia im Regerstil,
2. eine Choralpartita über *Was mein Gott will, das g'scheh allzeit*, sowie
3. eine Choralmeditation über *Nun komm, der Heiden Heiland* in An lehnung an Maurice Duruflé.

Wer das spontan entstandene Konzert miterlebt hat, wird es auch nicht vergessen. Als Thema für die Passacaglia, in der er die ganze Klangpalette der Walcker-Orgel darstellte, wählte er den Anfang des Chorals *Wer nun den lieben Gott lässt walten*. Gut zwanzig Minuten lang improvisierte de

Vries an der Krämer-Orgel über *Was mein Gott will*; auf mehrere Triosätze folgte zum Schluss eine Fuge. Als die Melodie von *Nun komm, der Heiden Heiland* am Ende der Meditation im Kanon gespielt, erklang, wusste jede:r, dass er oder sie etwas ganz Besonderes miterlebt hat.

Großer Dank gilt Manuel Knoll für seine Initia tive, Sietze de Vries einzuladen und den Kurs zu organisieren.

von Paul Tarling



Musikhaus Werner Cleve

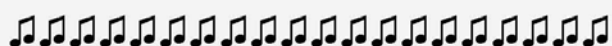
Öffnungszeiten:

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**



Die Straße der Gnade



Peter Gabriel (*1950)

... führte am 26. September mal wieder zur Heiliggeistkirche in Heidelberg. Nachdem im April bereits ein Leonard-Cohen-Gottesdienst Anklang fand, wurde diesmal ein Gottesdienst zu Pop-Rock-Sänger Peter Gabriel gestaltet.

In einer gut besuchten Kirche (mit Abständen und Maske) eröffnete Tine Wiechmann mit dem Titel *Sky Blue* die Veranstaltung – sich selbst mit Hilfe einer Loop-Station am Keyboard begleitend. Ein Text, der von Unruhe und müder Reise erzählt. Ähnliche, jedoch durchaus noch düsterere Themen werden im nächsten Song *Mercy Street*, zu Deutsch „Straße der Gnade“ behandelt. Basierend auf einem Gedicht von Anne Sexton – einer amerikanischen Dichterin, die viele ihrer Depressionen (bis hin zu Suizid-Versuchen) in ihren Gedichten verarbeitete – wurde dieses Lied zu dritt vorgetragen, zunächst als A-cappella-Arrangement und später auch mit Klavier.

Citypfarrer Vincenzo Petracca griff die Stimmung stets passend auf und fand die richtigen Worte, welche die musikalischen Nachrichten den Zuhörer:innen näherbrachten. Er zitierte die hoffnungsvollen Worte des Propheten Jesaja: *Hört, jemand ruft „Bahnt für den, dessen Name ‘ich bin da für euch’ ist“*. Eine passende Überleitung zum vorletzten Song, unter dessen Titel auch der Gottesdienst stand: *Don't Give Up*. Dieses Lied singt Peter Gabriel im Original als Duett mit Kate Bush, die einem arbeitslosen, depressiven Mann aus den 30ern Hoffnung zuspricht mit den Wörtern *Gib nicht auf*. Gesungen wurde dieser Titel von Katharina Linn und Lars Quincke (auch am Flügel).

Fürbitten im Wechsel mit Musik: Pfarrer Vincenzo Petracca, Katharina Linn, Tine Wiechmann



Abgerundet wurde der Gottesdienst mit dem Song *Solsbury Hill*, den Peter Gabriel in Zeiten großen Umbruches schrieb. Während er seine erfolgreiche Band **Genesis** verließ, stieß er auf viel Widerstand und Missverständnis, weshalb er den Song mit folgenden Worten begründete: „Es geht um die Bereitschaft, zu verlieren, was du hast und was du dafür bekommen könntest. [...] Es geht darum, loszulassen.“

Ein gelungener Gottesdienst in interessantem Format mit Aussicht auf Fortsetzung: Am Sonntag, den 6. Februar 2022 soll um 10 Uhr ein Gottesdienst zu Bob Dylan stattfinden.

von Lars Quincke



Lars Quincke, Katharina Linn und Tine Wiechmann



Wirth
Echt sauber

[echtsauber.de](https://www.echtsauber.de)



rein persönlich!

Reinigung und Dienstleistung – das sind wir.

Große Wissbegierde

Unter den veranstaltenden Organisationen der Fachtagung „Orgel – Lehren & Lernen“ findet sich unsere HfK Heidelberg. Dass dort nur Prof. Carsten Klomp und zwei Heidelberger Studierende anzutreffen waren, erklärt sich darin, dass die Tagung bereits im März – acht Monate vorher – mit 51 Teilnehmer:innen restlos ausgebucht war. Über 30 weitere Plätze umfasste die Warteliste. Ein solch enormer Zuspruch zeugt von einem großen Bedürfnis an orgelpädagogischem Input. Und das in den unterschiedlichsten Stadien: Von Studierenden (darunter einige aus Wien) über Berufsanfänger:innen und Nebenamtler:innen bis hin zu zwei Domorganisten und Orgelprofessoren gab es eine große Bandbreite an Erwartungen zu erfüllen.

Für den Zeitraum von Montag- bis Mittwochmittag hatten **Christoph Bogon**, **Carsten Klomp** und **Wolfgang Rüdiger** (Professor für Fagott an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf) ein straffes Programm konzipiert. Austragungsort war die kleine, aber für ihre Musikausbildung weit über ihre Grenzen hinaus bekannte Stadt Trossingen mit der *Bundesakademie für musikalische Jugendbildung* sowie der staatlichen Hochschule für Musik.

Ein gelungener Start war die Begrüßung und der angebundene Impulsvortrag durch Christoph Bogon. Er schilderte zuerst seinen eigenen Unterrichtsweg zur und an der Orgel. Wie exemplarisch und zeittypisch dieser Pfad war, wurde von viel zustimmendem Schmunzeln im Raum bestätigt. Aus diesem Impuls erwuchs spontan eine Reihe von Fragen, Meinungen und Erfahrungsberichten, die das interessierte Publikum zu einem lebhaften Meinungs-austausch veranlasste. Den Rest des Tages wurden instrumentalpädagogische Grundlagen vermittelt, u. a. durch Wolfgang Rüdiger, der mit Fagott und großer Wortgewandtheit viele Zuhörer in seinen Bann zog.

Wenn es um den Orgelunterricht geht, ist eines der wichtigsten Werkzeuge die Orgelschule. Und da es spätestens seit Justin Heinrich Knecht im 18. Jahrhundert unzählige davon gibt, war es sehr angebracht, einen Überblick über historische wie zeitgenössische Unterrichtsmaterialien zu bekommen. Einen solchen konnte Matthias Flierl aus Waldshut in sehr amüsanter, kurzweiliger Weise geben. Während vor noch gar nicht

so langer Zeit fast ausschließlich „Keller, Kaller und Kopien“ praktiziert wurde (und wohl vielerorts heute noch wird), sind besonders in den letzten zwanzig Jahren wesentlich neue Konzepte auf den Markt gekommen. Dabei wurden auch aus Schulen, die aus heutiger Sicht vielleicht nicht mehr in ihrem Gesamtkonzept überzeugen können, lohnenswerte Teile (bspw.

Der neue Konzertsaal der Bundesakademie Trossingen

Bundesakademie
für musikalische Jugendbildung
Trossingen

Orgel Lehren & Lernen

Fachtagung

Partner:
Verband Evangelischer
Kirchenmusikerinnen und
Kirchenmusiker in Deutschland
Direktorenkonferenz Kirchenmusik
Allgemeiner Cäcilien-Verband für
Deutschland
Staatliche Hochschule für Musik
Trossingen
Hochschule für Kirchenmusik
Heidelberg
Verband deutscher Musikschulen
Gesellschaft der Orgelfreunde

Programm

4. bis 6. Oktober 2021

Gefördert vom:



Bundesministerium
für Familie, Senioren, Frauen
und Jugend

Gefördert vom:



Baden-Württemberg
MINISTERIUM FÜR WEITENBEREICH, FÖRDERUNG UND KUNST





1.493 Seiten umfasst Andrea Kumpes „Innovative Orgelschule“



Orgelspiel von Anfang an kinderleicht? Carsten Klomp und Johanna Wimmer haben Konzepte.

Pedalübungen bei Flor Peeters) aufgezeigt. Wie zu erwarten ist, konnte nicht die *eine* Orgelschule gefunden werden, die zu jeder Unterrichtssituation passt. Vielleicht aber gibt es zu fast jeder Schülerin und jedem Schüler eine individuell passende Orgelschule; man lege sich als Lehrer:in also nicht zu früh auf eine einzige fest.

Nachdem dieser Horizont abgesteckt war, ging es zur Vorstellung verschiedener aktueller Orgelschulen durch ihre jeweiligen Autor:innen. Darunter fanden sich die enorm umfangreiche und mit ausgeklügelter digitaler Plattform verknüpfte *Innovative Orgelschule* von Andrea Kumpes (Luzern); die dreibändige *Orgelschule mit Hand und Fuß* von Ulrike Theresia Wegele (Graz) und Carsten Klomps *Orgelspiel von Anfang an* (eine ausführliche Besprechung findet sich in diesem Heft auf S. 19). Zuletzt trat Johanna Wimmer (Enger/Herford) auf und erweiterte die Abdeckung durch verlegtes Unterrichtsmaterial ins Vorschulalter. Ihr im Eigenverlag erschienenen Werk *Orgelspielen kinderleicht* ist Teil eines Gesamtkonzepts, das sich ganz gezielt an Kinder ab drei Jahren richtet und versucht, alle Steine aus dem Weg zu räumen, die den Weg zur Orgel (im Vergleich zu anderen Instrumenten) behindern könnten. Zu ihren konkret verwirklichten Ideen gehören elektronische Übeorgeln für Kindergärten, spezielle Pedalvorrichtungen, spielerische und kindgerechte Notenbezeichnungen und vieles mehr.

Am Nachmittag wurde die große Gruppe in kleinere aufgeteilt, die sich in rotierendem Verfahren in unterschiedlichen Räumen der Staatlichen Hochschule für Musik einfanden. Hier referierte beispielsweise der ortsansässige Orgelprofessor Stefan Johannes Bleicher über historisch informierte Aufführungspraxis im frühen Orgelunterricht. Daneben wurden der Orgeldidaktik ferne Themen angeboten (Ton-Aufnahmetechnik und ein winziger Anriss zur Videostreaming-Software *OBS*).

Im Konzertsaal der Musikhochschule konnte man sich dann zum abendlichen Vortrag zurücklehnen und Carsten Klomps musikalische Vorstellung von Orgelmusik „zwischen Orgelschule und Studium“ lauschen. Hier nahm sicher jede und jeder einige Stücke mit, die für Unterrichtsgebrauch, aber auch für die gottesdienstliche Praxis von großem Wert sein können. Als besondere Empfehlung seien beispielsweise die *Vingt Préludes-Exercises* von René Vierne, dem jüngeren Bruder des allbekannten Orgelkomponisten, genannt.

Die Bundesakademie Trossingen zeigte sich als exzellentes Tagungshaus. Von Organisation über Logistik, Unterkunft, Betreuung und Verpflegung blieben keine Wünsche offen. Wie oft bei solchen Veranstaltungen gab es auch hier erfreuliche Wiedersehen mit „alten Bekannten“ aus vergangenen Chorleitungskursen o. Ä. Die deutschlandweite Kirchenmusikszene ist doch überschaubarer, als man denkt.

Alles in allem wurde die an vielen Stellen höchst informative Tagung leider gelegentlich getrübt durch zu viele themenfremde und teils didaktisch mäßig aufbereitete Veranstaltungen. Dadurch blieb zu wenig Raum, die vielen Fragen, die in der Eröffnungsrunde und am Esstisch anklangen, zu beantworten oder ausgiebig Erfahrungen auszutauschen. Gerade für Letzteres wäre ja die heterogene Gruppenkonstellation ideal gewesen. Eine zweite Ausgabe dieses Formats könnte die Konturen schärfen.

von Matthias Berges

Beaucoup d'impressions

Vom 15. bis 17. Oktober 2021 fand im Rahmen der Karg-Elert-Tage in Heidelberg ein Orgelmeisterkurs mit Prof. Stefan Engels statt. 15 Organist:innen aus ganz Deutschland nahmen an dem in der Heidelberger Christuskirche stattfindenden Kurs teil und bereiteten verschiedenste Werke von Karg-Elert vor.

Engels, der als Spezialist in Sachen Karg-Elert bekannt ist, setzte mit seinen Ausführungen über Leben und Werk des Komponisten neue Impulse und bereicherte die Interpretationen der Teilnehmer:innen mit seinem großen Erfahrungsschatz und seiner Kenntnis der Kompositionen. Durch das breite Repertoire, das von den Organist:innen mitgebracht worden ist, wurde auch die Vielseitigkeit der Musik Karg-Elerts deutlich und Engels zeigte verschiedene Eigenarten, die auf spieltechnischer Ebene von den Interpret:innen beachtet werden mussten. Hierbei zeigte Engels, wie die auf der Orgel verfügbaren Mittel eingesetzt werden konnten, um zu einem besseren Klangerlebnis zu kommen.

Neben der Förderung von Gestaltung stand auch die Umsetzung der für Karg-Elert typischen Registrierungen im Vordergrund, sodass die Teilnehmenden durch die Walcker-Orgel der Klangvorstellung des Komponisten sehr nah kommen durften.

Die drei intensiven und produktiven Tage mündeten in einem Werkstattkonzert am Sonntagmittag, in dem die Teilnehmenden einige Impressionen der getanen Arbeit mit einem Publikum teilten.

von Jan Skowron



Prof. Stefan Engels am Spieltisch der Christuskirche



Neben den eigentlichen, musikalischen Kursinhalten verstand es Stefan Engels trefflich, zahlreiche Anekdoten und Geschichten zum Besten zu geben, die die Person Karg-Elert plastischer machen konnten. Den Leserinnen und Lesern der *HfK aktuell* sei hier ein Auszug aus Briefen Karg-Elerts während dessen Amerikareise gegeben:

7. — 8. Jan. 1932

Das Publikum saß wie angewurzelt und rief mich immer wieder und wartete auf eine Extra-Improvisation. Aber ich blieb im Zimmer. Jetzt aber stürmte man das Zimmer, und eine Flut von Enthusiasten umringte mich. Nach dreiviertel Stunden streifte ich mit der scheußlichen Autogrammschreiberei. Alle sagten, der Erfolg sei sensationell gewesen, man habe so noch niemals Orgelspiel gehört. Der deutsche Konsul war stolz und hat uns mit Begeisterung eingeladen. Dann ging ein deutsch-österreichischer Kreis nach dem „Thüringer Hof“ zum Bier, deutsche Beefsteak und Sauerkraut. Endlich, endlich konnte ich essen!

11 Uhr.

Soeben waren wir, vom breakfast kommend, auf dem Dachgarten unseres Shelton-Hotels, 19. Etage. Man sieht tief unten die „city“ mit ihren Autostraßen, railways (Eisenbahnen) und highways (über die Dächer der Häuser fahrend). Unser Shelton ragt noch 14 Etagen höher hinauf (33 Stockwerke), gegenüber türmen sich die Riesenzimmer des Waldorf-Palastes auf, etwa 60—65 Stockwerke. Die Turmabschlüsse glitzern in praller Sonne stahl-silbern; eine Vision ohnegleichen! Der Eindruck dieser unerhörten Riesenbauten ist schreckhaft, atemberaubend, grauerregend und doch unsagbar schön, hinreißend, betörend-harmonisch. Babel und Atlantic. Reines Frühlingswetter, pralle Sonne. Linker Hand glitzert „the river“ (Fluß durch New York) mit der „river bridge“ (große Brücke mit drei turmhohen Pfeilern), river-Bauten mit Goldkuppeln, entsetzliche Klumpen in weiß. Es ist wie ein gespenstischer Traum von Drachen und Urwäldern . . . Und Du stehst zwischen Springbrunnen, Riesenvasen, Gärten, Laubengängen. 19 Stockwerke hoch und bist gegen 80 Stockwerke doch unten . . . eine Beschreibung ist nicht möglich. „The Chrysler-building“ (Gebäude) ist eine Nadel . . . 83 Etagen hoch . . . die Spitze sticht wirklich in den Himmel hinein. Man rast wie irrsinnig im „non-stop-lift (elevator)“ vom 32. Stock zur Erde (entrée) hinab oder umgekehrt hinauf, wie in einem tollgewordenen Flugzeug! Tempo . . . Tempo . . . Tempo . . . ist hier das Motto. Aber die Menschen sind fabelhaft freundlich. —Kätherlein wird allgemein ihrer tadellosen Sprache wegen bewundert. Ihr Französisch und Englisch geht wie geölt, und sie kommt viel zum Sprechen und Übersetzen. Alle Fenster sind auf; es ist Italienklima. Man steigt täglich drei- oder viermal ins Bad. Es ist ein Leben wie im Traum.

(Fortsetzung folgt.)

3. Jahrgang, Nr. 5, 14. März 1932. (2. Fortsetzung.)

8. Januar 1932, vorm. 11 Uhr.

Ich habe dreiviertel Stunde lang „shake hands“ (Händeschütteln) ertragen müssen und unendlich viel Autogramme gegeben. Photographiert sind wir auch worden, und nach 12 Minuten ging das große Tafelbild bereits von Hand zu Hand. Ferner sind vier Aufnahmen von mir am Spieltisch der großen Orgel gemacht worden. Meine Rede und das Konzert ist über das Haus-Mikrofon in alle Räume des Riesenhotels gegangen und auf den Rundfunk der USA!!!, so daß alle Leute, die keinen Platz mehr im Hauptsaal fanden, mich hören konnten. G. wird mich heute nachmittag an der „Wanamaker-Organ“ unterweisen. Das soll ein wahnsinnig kompliziertes Werk sein, an dem man leicht Schiffbruch erleiden kann! . . . Schöne Aussicht! — Vom Konzert aus müssen wir per Taxi zur Bahn, den Expres („Pullman-car“)-Schlafwagen benutzen, um bei der Ankunft in Washington direkt zur Orgel zu fahren. Denn sofort weiter! Der Präsident der „Akademie für Kunst und Wissenschaft“ (Newark) Prof. Dr. Schleußing, hat mir soeben mitgeteilt, daß mir die Ehrenmedaille verliehen wird! Mein Ruhm ist geradezu grenzenlos geworden! Täglich laufen Konzertengagements und Ehreineinladungen aus allen Ecken und Enden des Riesenlandes ein. Alles staunt! Aber das Tempo!!! Orgel — Schlafwagen — Orgel — Schlafwagen!!! ad infinitum! In Los Angeles werden wir im Frühling ein paar Tage ausspannen und den Alpdruck abschütteln. Kalifornische Riviera, das Paradies auf Erden.

aus: *Everyone is Amazed – Sigfrid and Katharina Karg-Elert's letters from North America. Translated and annotated by Harold Fabrikant*



Sigfrid Karg-Elert in den USA

FEST SPI EL

heidelberger
frühling
25



26.03. – 24.04.22

Programm & Tickets: +49 6221 5840044 | heidelberger-fruehling.de

octapharma

Gründungspartner:
HEIDELBERGCEMENT

MLP

Weinfahrt zur Madenburg

Hoch lebe die Pfalz!

Alljährlich ist es unserer badischen Hochschule eine Ehre und ein Vergnügen, die benachbarte Pfalz zu bereisen und dabei nach christlicher Sitte mit Wein und Brot Gemeinschaft zu leben. Studierende und Dozierende, Mitarbeitende und Freunde kommen ins Gespräch. Es wird getrunken und gelacht, gewandert und philosophiert. Neben ernstern Themen, wie z. B. der Zukunft der Kirchenmusik allgemein oder der Gebäudefrage in der Hildastraße, gibt es auch allerlei Tratsch und wie immer wächst die große Familie der HfK wieder etwas enger zusammen. Vor allem für alle Neuzugänge eine vortreffliche Möglichkeit, sich zu vernetzen und Menschen auch abseits des Fachdiskurses zu erleben. Vom Urvater der Weinfahrten, Peter Gortner, gilt es nach alter Sitte, nicht nur die malerischen Landschaften der Pfalz zu genießen, sondern immer auch etwas Kultur mit dabei zu haben. Der Vorzeigepfälzer Paul Hafner organisierte die diesjährige Weinfahrt und führte uns durch die Stadt Landau. Mit interessanten Fakten etwa über das Gerichtsgebäude mit Rotunde oder die Jugendstil-Festhalle gab er knappe, obgleich wertvolle Lehren. Die folgende Wanderung zur Madenburg (original Maidenburg) gipfelte in der dortigen Gastronomie mit einem gut bürgerlichen Mahl und belohnte den Aufstieg zur Höhenburg mit einer herrlichen Aussicht über den Pfälzer Wald. Die Burgruine ist eine der größten und ältesten Burganlagen von Rheinland-Pfalz und vervollständigt die Besichtigungen der letzten Jahre, wie der Burg Landeck oder der Reichsburg Trifels.

Der nächste Halt in Nieder-Eschbach bot für unseren Professor der Improvisation, Gerhard Luchterhandt, die Möglichkeit, ein spontanes Werk zu Gehör zu bringen, bevor im Weingut Hafner in Göcklingen der Tag entspannt ausklang. Paul Hafner gebührt an dieser Stelle der meiste Dank für die hervorragende Organisation und die gut ausgeklügelte Verpflegung während aller Märsche. *Hoch lebe die Pfalz!*

von Thilo Ratai





Pittler-Wettbewerb am 12.03.2021

v.l.: Lea Krüger, Manuel Knoll, Byungyong Yoo, Yeji Shin, Felicity Hotasina, Christian Yang, Benedikt Schwarz, Samuel Huhn, Markus Piringner, Alexander Albrecht, Miriam Schulze



März 2021: Zum Abschluss der Prüfungen im Nebenfach Blechblasinstrument wird als Zugabe Saint-Saëns' „Elefant“ aus dem Karneval der Tiere gegeben.

v. l.: Manuel Dahme (Trompete), Anna Wagener (Horn; Weimar), Samuel Huhn (Tuba), Benedikt Huhn (Posaune; Weimar), Tatjana Jürs (Trompete)



Das Liedseminar war im Sommersemester den Liedern Sigfrid Karg-Elerts gewidmet. Die Leitung lag bei Kyeyoung Lim und Prof. Sebastian Hübner.



September 2021: Eine Delegation Heidelberger Studierender besucht die Masterclass Dirigieren bei Prof. Hildebrand Haake in Herford, der 2019 in der Findungskommission zur Heidelberger Chorleitungsprofessur mitwirkte.

v. l.: Matthias Berges, Caroline Huppert, Prof. Hildebrand Haake, Thilo Ratai



Die „HfM Saarbrücken Summer School“ fand im September 2021 statt. Hierbei nahmen Hosung Kang und Katharina Linn von der HfK teil. Hier sieht man beide auf Screenshots aus dem Video-Livestream, der weiterhin auf YouTube abrufbar ist.



Konzert der Orgelklasse Christoph Bornheimer am 28.11.2021 an der Voit-Organ der Lutherkirche Mannheim

v. l.: Kantorin Beate Rux-Voss, Liturg Martin Mautner, Christoph Bornheimer, Finn Krug, Manuel Knoll, Patrick Renz

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



Gloria
NEUE MODELLE
Gratis Katalog + CD anfordern

G. Kisselbach Kirchenorgeln
Tel. 05 61/948 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 9½
D-86167 Augsburg

PERSONEN UND DATEN

Veranstaltungen 2021



Freitag, 12. März 2021

ganztägig | HfK

Inge-Pittler-Gesangswettbewerb

Studierende der HfK

Mittwoch, 24. März 2021

15:30 Uhr | Peterskirche



Einheit

Nystedt, Mendelssohn, Schütz, Becker
Schein: 116. Psalm
Paul Hafner: Kantate von der Einheit der Christen

Felicity Hotasina, Sopran
Katharina Linn, Alt
Byungyong Yoo, Tenor
Benedikt Schwarz, Bariton
Alexander Albrecht, Bass u. Orgel
Paul Hafner, Orgel
Leitung: Carolin Raschke, Paul Hafner,
Samuel Huhn, Christian Yang

Montag, 29. März 2021

19:00 Uhr | HfK

Ludwig van Beethoven: Lieder
entfallen

Studierende der HfK
Leitung: Sebastian Hübner,
Kyeoung Lim

Sonntag, 25. April 2021

11:00 Uhr | Heiliggeistkirche

Leonard-Cohen-Gottesdienst

Lars Quincke, Klavier
Tine Wiechmann, Gesang
Christian Yang, Gesang

Sonntag, 16. Mai 2021 16:00 Uhr Peterskirche	Orchesterkonzert im Rahmen der Orchesterstudenten	Kammerphilharmonie Mannheim Leitung: Benedikt Schwarz, Manuel Knoll, Matthias Berges, Alexander Albrecht, Paul Hafner, Miriam Schulze, Carolin Raschke, Caroline Huppert
Sonntag, 23. Mai 2021 10:00 Uhr Christuskirche	ARD-Fernsehgottesdienst unter Mitwirkung Dozierender und Studierender der HfK	Kammerchor der HfK Leitung: Michiya Azumi Orgel: Gerhard Luchterhandt, Christoph Bornheimer Band: Tine Wiechmann, Jens Nobiling, Christoph Georgii
Mittwoch, 26. Mai 2021 19:30 Uhr Peterskirche	Frühling Morley, Eriksson, Hindemith, Gesualdo, Saint-Saëns, Strauss, Elgar Mendelssohn: Lieder im Freien zu singen Britten: Five Flower Songs	Hochschulchor der HfK Rezitation: Christian Yang Klavier: Johannes Merkle Leitung: Miriam Schulze, Alexander Albrecht, Johanna Haywood, Dominik Keller, Caroline Huppert, Matthias Berges
18.–19. Juni 2021 ganztägig Christuskirche, St. Raphael	Meisterkurs mit Sietze de Vries	
Freitag, 02. Juli 2021 19:30 Uhr Christuskirche	Sende dein Licht Chor- und Orgelkonzert mit Werken von Poulenc, Duruflé, Mendelssohn, Brahms u. a.	Kammerchor der HfK Orgel: Gerhard Luchterhandt Leitung: Michiya Azumi
Samstag, 10. Juli 2021 ganztägig HfK	Symposium „Üben und Kreativität“	Manuel Knoll Prof. Gerhard Luchterhandt Prof. Michiya Azumi Prof. Christiane Michel-Ostertun Christoph Bornheimer Ekkehard Abele Peter Gortner
Mittwoch, 14. Juli 2021 19:30 Uhr St. Raphael	Klage und Zuversicht Geistliche Chorwerke von Brahms, Mendelssohn u. a.	Kammerchor der HfK Yena Jeong, Klavier Leitung: Manuel Dahme, Manuel Knoll, Seonghyeok Lee, Johannes Merkle, Benedikt Schwarz, Byung-yong Yoo
Donnerstag, 15. Juli 2021 19:00 Uhr Christuskirche	Klassenvorspiel	Studierende der Orgelklasse Maria Mokhova
Montag, 19. Juli 2021 19:00 Uhr HfK	Vortragsabend	Studierende der HfK
Mittwoch, 21. Juli 2021 17:30 Uhr HfK	Sigfrid Karg-Elert: Lieder Abschlusskonzert des Seminars für Lied- und Oratorien-gestaltung	Studierende der HfK Leitung: Sebastian Hübner, Kyeyoung Lim
Sonntag, 26. September 2021 11:00 Uhr Heiliggeistkirche	Peter-Gabriel Gottesdienst	Katharina Linn, Gesang Lars Quincke, Gesang/Klavier Tine Wiechmann, Gesang/Keyboard

14.–17. Oktober 2021

2. Heidelberger Karg-Elert-Tage

Mittwoch, 10. November 2021

19:30 Uhr | Peterskirche

Lebensweg Jesu

Geistliche Chorwerke von Palestrina, Bach, Distler, Britten u. a.

Kammerchor der HfK
Leitung: Alexander Albrecht, Paul Hafner, Caroline Huppert, Carolin Raschke, Miriam Schulze

Freitag, 26. November 2021

20:00 Uhr | Peterskirche

Requiem

Adagio und Fuge, KV 546
Misericordias Domini, KV 222
Requiem in d, KV 626

Kammerchor der HfK
Kammerphilharmonie Mannheim
Sopran: Yeji Shin
Alt: Sandra Stahlheber
Tenor: Byungyong Yoo
Bass: Christian Yang
Leitung: Michiya Azumi

Samstag, 27. November 2021

17:00 Uhr | Christuskirche

Requiem

Adagio und Fuge, KV 546
Misericordias Domini, KV 222
Requiem in d, KV 626

Kammerchor der HfK
Kammerphilharmonie Mannheim
Sopran: Yeji Shin
Alt: Sandra Stahlheber
Tenor: Byungyong Yoo
Bass: Christian Yang
Leitung: Dominik Keller, Caroline Huppert, Miriam Schulze, Carolin Raschke, Paul Hafner

Sonntag, 28. November 2021

17:00 Uhr | Lutherkirche Mannheim

Orgelmusik im Advent

Studierende der Orgelklasse
Christoph Bornheimer

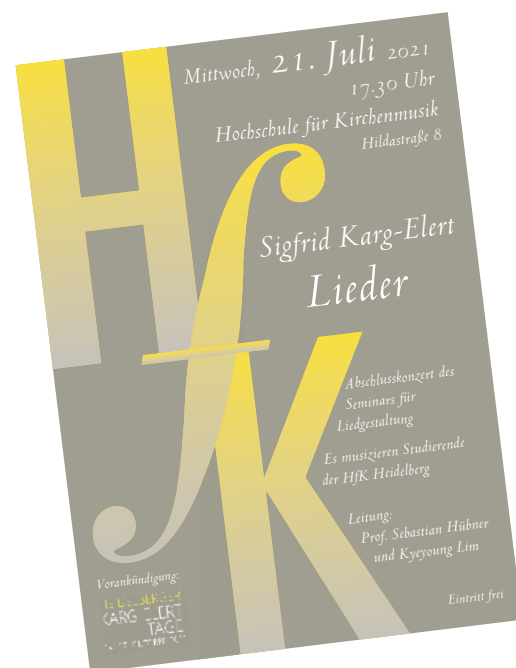
Sonntag, 12. Dezember 2021

16:00 Uhr | Ev. Stadtkirche Bad Wimpfen

Orgelmusik im Advent

Orgelwerke von J. S. Bach und Improvisationen

Studierende der Orgelklasse
Christoph Bornheimer



Absolventinnen und Absolventen seit Wintersemester 2020

Im Studiengang **Kirchenmusik** beendeten folgende Studierende ihre Ausbildung:

- » Paul Hafner (Bachelor)
- » Samuel Huhn (Bachelor)
- » Lea Krüger (Bachelor)
- » Carolin Raschke (Bachelor)
- » Manuel Dahme (Bachelor)
- » Johanna Haywood (Bachelor)
- » Felicity Hotasina (Bachelor)
- » Tatjana Jürs (Bachelor)
- » Manuel Knoll (Master)
- » Johannes Merkle (Bachelor)



In der **Künstlerischen Ausbildung** wurden folgende Reifeprüfungen erfolgreich abgelegt:

- » Clara Hahn (Orgel, Klasse Maria Mokhova)
- » Thilo Ratai (Orgel, Klasse Christoph Bornheimer)
- » Sujiung Cho (Klavier)



Clara Hahn (rechts) mit ihrer Dozentin Maria Mokhova beim Duokonzert der Karg-Elert-Tage

Neue Studierende 2021

- » Helene Streck, Leon Schmidt, Yannick Schwencke, Jenny Amarell, Akane Seo (Bachelor Kirchenmusik)
- » Arno Krokenberger (Master Kirchenmusik)
- » Künstlerische Ausbildung: Manuel Dahme (Orgelimprovisation), Kyungpyo Park (Gesang), So Young An (Klavier), Eun Hye Kim (Klavier)
- » Konzertexamen: Thilo Ratai (Orgel)



v. l.: Akane Seo, Jenny Amarell, Helene Streck, Leon Schmidt, Yannick Schwencke, Arno Krokenberger

Studierendenvertretung

- » Oktober 2020 bis Oktober 2021: Alexander Albrecht, Katharina Linn, Byungyong Yoo
- » seit Oktober 2021: Katharina Linn, Noah Roloff, Yannick Schwencke



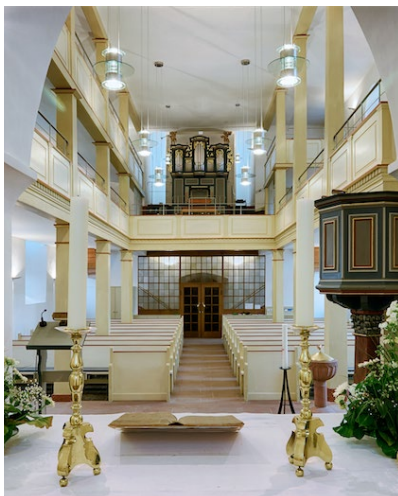
Wer ist wo? Stellenbesetzungen mit Absolventen der HfK Heidelberg

- » Carmen Buchert
- » Manuel Dahme
- » Manuel Knoll
- » Michaela Kögel
- » Joanna Lenk
- » Michelle Wong

Praktikantin beim SWR Vokalensemble
 Stadtkirche Bad Cannstatt (Kirchenmusikalisches Praktikum)
 Kilianskirche Heilbronn (Kirchenmusikalisches Praktikum)
 Dekanatskantorin in Seeheim-Malchen
 Kirchengemeinden Sulzbach und Bad Soden
 Ev. Friedensgemeinde Heilbronn



Stadtkirche Bad Cannstatt



Laurentiuskirche Seeheim



Kilianskirche Heilbronn

NACHWUCHSFÖRDERUNG BEIM SWR VOKALENSEMBLE

Praktikant*innen 2021/22

Das SWR Vokalensemble hat für die Saison 2021/22 drei Praktikant*innenstellen vergeben. 1 / 3



Nach ihrem erfolgreich abgeschlossenen Studium der Kirchenmusik in Heidelberg, studiert Carmen Buchert (*1992) Master Gesang in Karlsruhe bei Holger Speck. Meisterkurse u.a. bei Dorothea Röschmann, Gerd Türk und Liv Solveig Wager sowie Konzertreisen erweitern ihre Ausbildung. Sie war erfolgreich auf Bundesebene bei "Jugend musiziert" 2012 (Duo Lied) und ist 1. Preisträgerin des Inge-Pittler-Wettbewerbes für das Fach Gesang. Daneben widmet sie sich auch dem Ensemblegesang, u.a. im renommierten Vokalensemble Rastatt unter Holger Speck und nun auch als Praktikantin beim SWR Vokalensemble. Außerdem ist sie stimmbildnerisch und als Chorleiterin tätig.

"Mit diesem attraktiven Angebot fördern wir den sängerischen Nachwuchs und schließen zugleich die Ausbildungslücke zwischen Musikhochschule und dem beruflichen Alltag von Profichören. Im Rahmen ihres Praktikums beim SWR Vokalensemble werden sich die jungen Sängerinnen und Sänger intensiv mit dem Ensemblegesang und zeitgenössischer Vokalmusik auseinandersetzen. Sie erwerben und vertiefen damit wichtige Kompetenzen für ein breites und attraktives Berufsfeld."

Chormanagerin Cornelia Bend

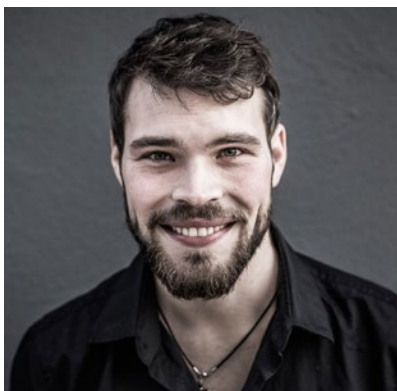
Quelle: <https://www.swr.de/swrclassic/vokalensemble/praktikantenstellen-swr-vokalensemble-102.html>

Neue Lehrkräfte



Lukas Henke verstärkt seit dem Wintersemester 2021/22 unser Dozierendenteam im Fachbereich Chorleitung. Herzlich willkommen! Er studierte Kirchenmusik (BA und MA) sowie Chorleitung MA in Hamburg, wo er auch im Anschluss an sein Studium einen ersten Lehrauftrag innehatte. Von 2015 bis 2021 war Henke Zweiter Kirchenmusiker an der Hauptkirche St. Petri in der Hansestadt, was die Leitung des Collegium vocale einschloss. Zahlreiche Engagements und Projekte in und um Hamburg ergänzten seine Tätigkeit. Seit September 2021 ist Lukas Henke Kantor und Organist der Johanneskirche in Heidelberg-Neuenheim; zu dieser Stelle gehört ein Lehrauftrag an der HfK.

Anne Erdmann-Schiegnitz, Geigerin mit Konzertexamen, Orchestermusikerin und Diplommusiklehrerin, unterrichtet Violine und Viola an der Musik- und Kunstschule in Jena sowie an der Musikschule Mannheim. Sie hat seit dem Wintersemester 2021/22 einen Lehrauftrag auch an unserer HfK, um den Wahlpflichtbereich im Studiengang Kirchenmusik zu ergänzen. Es entsprach einem Wunsch der Studierendenschaft, Einblicke in den Bereich der Streichinstrumente gewinnen zu können. Wir freuen uns sehr, dass Frau Erdmann-Schiegnitz dazu bereit ist und konnten sie bereits beim Chorkonzert der Karg-Elert-Tage als Violinistin begrüßen.



Ebenso heißen wir **Alexander Broschek** willkommen, der künftig im Fachbereich Populärmusik E-Gitarre und -Bass an der HfK unterrichten wird. Herr Broschek wohnt in Mannheim und ist als ausübender Künstler (Bassist) in etlichen Bands tätig, außerdem als Lehrer. Er wird mit seinem Engagement auch die Möglichkeiten des Wahlpflichtbereichs im Studiengang Kirchenmusik erweitern. Wir freuen uns!

Veränderungen unter den Dozierenden

Wir danken herzlich Frau **Andrea Stegmann** und Herrn **Jan Wilke** für ihren Dienst im Bereich Chorleitung an unserer Hochschule. Frau Stegmann begann ihre Tätigkeit im Wintersemester 1987/88 – sie unterrichtete außer der regulären Chorleitung auch im Bereich Gemeindesingen; außerdem bereicherte sie unser Unterrichtsangebot durch Seminare, zuletzt über skandinavische Chorliteratur. Wir danken für ihre weiter bestehende Bereitschaft hierzu. Herr Wilke, der ab dem Wintersemester 2017/18 an unserer Hochschule unterrichtete, wird sich nach eigenem Bekunden künftig mehr der Komposition widmen. Wir wünschen Frau Stegmann und Herrn Wilke alles erdenklich Gute.

Neue Sekretärin

Das Team unserer Akademie- und Hochschulverwaltung ergänzt seit diesem Jahr Frau **Hanna Gather**. Herzlich willkommen! Sie ist Musikwissenschaftlerin und Kirchenmusikerin im Nebenamt und hat Berufserfahrung im Bereich Projektmanagement und als Lektorin verschiedener Agenturen. Sie hat sich rasch in die Arbeit eingefunden und unterstützt uns sehr.



Ernennung zur Honorarprofessorin

Frau **Christiane Lux**, als Kirchenmusikerin, Organistin und Cembalistin in unserer Hochschule seit zwölf Jahren tätig, wurde zur Professorin ernannt. Frau Lux bereichert das Lehrangebot unseres Hauses mit großem Engagement im Bereich der Musik für historische Tasteninstrumente und vermittelt hier die Erkenntnisse entsprechender Aufführungspraxis. Als ausübende Künstlerin ist sie vielseitig tätig und weithin bekannt.



Dienstjubiläen

Die Dozierenden und Studierenden gratulieren sehr herzlich zu folgenden Dienstjubiläen:

- » Herrn **Prof. Gerd-Peter Murawski** zu 30 Jahren Tätigkeit in den Bereichen Gehörbildung und Jazzpiano (im Sommersemester 2021)
- » Herrn **Andreas Schneidewind** zu 15 Jahren Tätigkeit im Bereich Chorleitung (ebenfalls im Sommersemester 2021)
- » Herrn **Prof. Eugen Polus** zu 35 Jahren Tätigkeit im Bereich Klavier (im Wintersemester 2021/22)
- » Frau **Prof. Carola Keil** zu 30 Jahren Tätigkeit in den Bereichen Gesang und Stimmbildung (ebenfalls im Wintersemester 2021/22)
- » Herrn **KMD Michael Braatz-Tempel** zu 20 Jahren Tätigkeit im Bereich Chorleitung (ebenfalls im Wintersemester 2021/22)

Wir freuen uns über die langjährige Verbundenheit mit unserer HfK und danken sehr für den engagierten und erfolgreichen Dienst. Auf viele weitere Jahre!



Auf Eugen Polus!

musizieren
spielen
aufführen
inspirieren
feiern
lehren
jubilieren
motivieren
helfen
anregen

Nachruf

Am 18. April 2021 verstarb im Alter von 93 Jahren der Komponist Helmut Barbe. Er lebte und wirkte bis zuletzt an der Seite seiner Ehefrau Susanne in Berlin-Spandau. Noch an seinem in großem Rahmen gefeierten 90. Geburtstag, zu dem sich neben seiner Familie zahlreiche musikalische Weggefährten um ihn versammelten, machte er in der für ihn typischen bescheidenen, demütigen Art deutlich, wie dankbar er für sein reiches Leben war.

Geboren 1927 in Halle/Saale gehörte er jener Generation an, in deren Jugend Krieg und Barbarei unauslöschliche Bilder hinterließen, die aber andererseits ein großes Interesse an innovativen Konzepten entwickelte. Nach seinem Studium an der Berliner Kirchenmusikschule bei Gottfried Grote und Ernst Pepping wurde Helmut Barbe Kantor an der St. Nikolai-Kirche in Berlin Spandau, ein Amt, das er von 1952 bis 1975 innehatte. Daneben wirkte er von 1955 bis 1975 als Dozent an der Kirchenmusikschule. Die von ihm geleiteten Aufführungen seiner Kompositionen in St. Nikolai waren für die Spandauer Studierenden absolut ungewöhnliche Ereignisse. Schlagartig überregional bekannt wurde Barbe 1956 mit seinem anlässlich des Kirchentages in Frankfurt/Main aufgeführten Musical *Halleluja, Billy*. Den in diesem Werk eingeschlagenen Weg im Tonfall etwa eines Kurt Weill ging er allerdings in der Folge nicht weiter. 1972 wurde Helmut Barbe zum Berliner LKMD ernannt. Ab 1975 lehrte er an der Hochschule der Künste als Professor für Musiktheorie und Komposition. Generationen von Studierenden wurden im Laufe seines langjährigen pädagogischen Wirkens durch ihn inspiriert. Er verstand es wie nur wenige, den musikalischen Horizont abseits ausgetretener Pfade zu weiten. In den beiden letzten Jahrzehnten entwickelte sich eine Beziehung zur Heidelberger Hochschule für Kirchenmusik und deren Rektor. Hier wurden auch zahlreiche seiner Werke (ur)aufgeführt.

Helmut Barbes Tonsprache haftet in vielen seiner Werke eine durchaus spirituelle Wirkung an. So geht es in seiner Musik immer wieder um die Verankerung des menschlichen Daseins in einen übergeordneten, dem Auge verborgenen Zusammenhang. In seinen Kompositionen *An die Sterne*, *Von den Engeln* oder *Gedanken über die Zeit* spürte er auch in nicht-religiösen Texten diesen Fragen nach. Der umfangreiche Werkkatalog Helmut Barbes enthält ganz überwiegend Chormusik in allen Formaten. Dabei verankerte sich sein *Canticum Simeonis* von 1958 über die Jahrzehnte fest in den Konzertprogrammen. Seine drei Bände *Deutsche Volkslieder* haben bei vielen Chören eine Art »Kultstatus« erlangt. Fast alle Kompositionen Barbes zeichnet eine ganz eigene Klang-Aura aus. Sie resultiert aus einem eigenständigen, vertikal orientierten Umgang mit der Zwölftönigkeit. Barbe erzeugt auf diese Weise fast »magisch« zu nennende Klanglandschaften. In ihnen scheint er immer wieder das Unausprechliche von Texten und Musik beschwören zu wollen – gemäß den von ihm besonders geliebten und in einen anrührenden Satz gefassten Matthias Claudius-Zeilen:

»Seht ihr den Mond dort stehen? / Er ist nur halb zu sehen / Und ist doch rund und schön«.

Bernd Stegmann



30.06.2017: Helmut Barbe nach der Aufführung seines Kammeroratoriums „1648“ durch den Badischen Kammerchor (Ltg. Bernd Stegmann) im Rahmen des Chorfestes in der Heidelberger Heiliggeistkirche.

Der Mond ist aufgegangen

Sehr ruhig Helmut Barbe 1995

p

S1 A _____ a _____ am Him-mel hell und

S2 Der Mond ist auf-ge-gan-gen, die gold-nen Stern-lein pran-gen am Him-mel hell und

A A _____ a _____ a _____ a _____ am Him-mel hell und

T A _____ a _____ am Him-mel hell und

B A _____ a _____ am Him-mel hell und

Strube Verlag VS 5052

Außerhochschulische Aktivitäten der Lehrkräfte

Prof. Sebastian Hübner



Sebastian Hübner war im vergangenen Jahr an mehreren CD-Produktionen beteiligt. In einer Kooperation des SWR mit dem Knabenchor Capella Vocalis Reutlingen unter der Leitung von Christian Bonath entstand eine viel beachtete Ersteinspielung der **Oster-Kantaten von Christoph Graupner**.

Mit dem Klangforum Heidelberg wurde nach der erfolgreichen Weihnachts-CD „**Die Zeit nunmehr vorhanden ist**“ eine weitere Aufnahme mit Werken von Carlo Gesualdo und Michelangelo Rossi gemacht. Sie wird Anfang 2022 erscheinen.

Der Kammerchor Bruchsal brachte unter der Leitung von Sebastian Hübner im Juli 2021 zweimal das A-Cappella-Programm „Now, o now“ zur Aufführung. Ganz der englischen Chormusik gewidmet erklangen Werke von John Dowland, Robert Pearsall, Hubert Parry, Charles Wood, Gustav Holst und Edward Elgar.

Prof. Carsten Klomp



Die vielen coronabedingten Konzertabsagen ließen Freiraum zur Fertigstellung mancher Projekte bzw. gaben auch unerwartete Impulse. So nahm Klomp kurz vor Weihnachten 2020 eine eigene Orgelbearbeitung der ersten Kantate des Bachschen Weihnachtsoratoriums in der Wertheimer Stadtkirche auf, die nach wie vor bei YouTube zu finden ist. Der Aufnahme folgte eine Veröffentlichung der Bearbeitung im Carus-Verlag (die Kantaten 2 + 3 sollen folgen).

Nachdem der erste Band von Carsten Klomps Orgelschule „**Orgelspiel von Anfang an**“ auf große Begeisterung beim Fachpublikum stieß, konnte Klomp bei einer von der Bundesakademie für Jugendbildung in Trossingen veranstalteten Fachtagung Anfang Oktober den zweiten Band vorstellen, der seitdem im Handel erhältlich ist. Über die von KMD Christoph Bogon, KMD Prof. Carsten Klomp und Prof. Dr. Wolfgang Rüdiger verantwortete und in Zusammenarbeit mit der HfK veranstaltete Tagung gibt es einen eigenen Bericht in diesem Heft (S. 114).

Die im Verlag Bärenreiter erscheinende und europaweit rezipierte Heftreihe „organ+one“ von Carsten Klomp war eigentlich bereits abgeschlossen. Der große Erfolg vor allem des ersten Bandes (Advent/Weihnachten) führte dazu, dass Bärenreiter einen weiteren Advent/Weihnachten-Band in Auftrag gab, der ebenfalls im Oktober 2021 veröffentlicht wurde.

In Wertheim leitet Klomp seit Mitte September interimsmäßig die Kantorei der dortigen Stiftskirche und trägt damit zur Überbrückung der Vakanzzeit im Bezirkskantorat bei.

Schließlich wurde Klomp in der Sitzung des Zentralrats der Evang. Kirchenmusikerverbände Deutschlands und Österreich zum neuen Schriftleiter der Verbandszeitschrift „Forum Kirchenmusik“ gewählt. Als Redakteur muss Klomp sein Amt als Herausgeber der auflagenstärksten Kirchenmusik-Zeitschrift Deutschlands abgeben, das er seit 20 Jahren innehatte, wird aber weiterhin als Autor vertreten sein. Seine neue Aufgabe übernimmt er im April 2022 und zeichnet sich damit für das Forum ab Heft 3/22 verantwortlich.

KMD Prof. Johannes Matthias Michel

Orgelkonzerte:

- » 9. Mai: Rottenburger Dom (Übertragung auf YouTube abrufbar)
- » 10. Juli: Christuskirche Mannheim
- » 10. Oktober: Markuskirche Mannheim
- » 23. Oktober: Stadtkirche Schriesheim
- » 30. Oktober: Berlin, **Konzerthaus am Gendarmenmarkt**
- » 13. November: Matthäuskirche Mannheim

Prof. Christiane Michel-Ostertun

Stummfilm-Konzerte:

- » 12. September: Marktkirche Hameln
- » 19. September: Wagner-Organ im Dom zu Brandenburg
- » 21. September: historische Kinoorgan im Technoseum Mannheim

Vorstellung der „**Orgelkonzerte für Kinder**“ auf der Tagung „Organ und Musikvermittlung“ der Uni Vechta im September 2021



Konzerthaus Berlin
(Foto: Felix Löchner / Sichtkreis)



VORSCHAU 2022

Sonntag, 23. Januar 2022 18:00 Uhr Markuskirche Gaggenau	Klassenkonzert	Studierende der Orgelklasse Prof. Heinrich Walther
Mittwoch, 26. Januar 2022 19:30 Uhr Peterskirche	Totentanz Werke von Brahms, Distler, Gárdonyi, Purcell, Schütz u. a.	Kammerchor der HfK Leitung: Jannik Hüffner, Hosung Kang, Dominik Keller, Till Otto, Paul Tarling, Arno Krokenberger
Montag, 31. Januar 2022 19:00 Uhr HfK	Vortragsabend	Studierende der HfK
Sonntag, 6. Februar 2022 11:00 Uhr Heiliggeistkirche	Bob-Dylan-Gottesdienst	Katharina Linn Lars Quincke Carolin Raschke Tine Wiechmann
Samstag, 11. Februar 2022 19:30 Uhr HfK	Romantische Duette Abschlusskonzert des Seminars für Lied- und Oratoriengestaltung	Studierende der HfK Leitung: Sebastian Hübner, Kyeyoung Lim
23.–25. März 2022 ganztägig HfK	Fortbildung Popmusik	Fortbildung für Schul- und Kirchen- musiker:innen in den ersten Amts- jahren
24.–26. Juni 2022	Heidelberger Summer School	
Samstag, 25. Juni 2022 N.N. Peterskirche	Israel in Egypt Oratorium von Georg Friedrich Händel	Studierende der HfK Barockorchester L'arpa festante Leitung: Michiya Azumi
N.N.	César-Franck-Tage	
21.–23. September 2022 ganztägig HfK	Fortbildung Gottesdienst	Fortbildung für Kirchenmusiker:innen in den ersten Amtsjahren



@hfk_heidelberg



Das Leben des Samuel Huhn

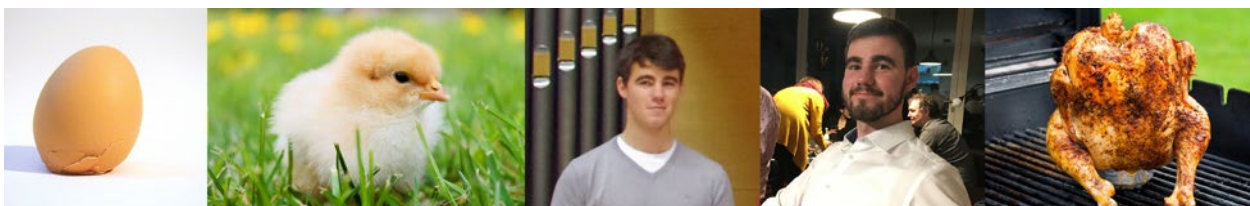
1. TAG

7. TAG

1. SEMESTER

7. SEMESTER

NACH DER HFK



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 14, Dezember 2021

HERAUSGEBER

Prof. Dr. Martin Mautner,
Rektor der HfK (V.i.S.d.P.)

REDAKTION

Matthias Berges
Andrea Hadwiger
Katharina Linn

LEKTORAT

Hanna Gather

LAYOUT UND SATZ

Matthias Berges

ERSCHEINUNGSWEISE

jährlich

AUFLAGE

600



**PROF. DR.
MARTIN-CHRISTIAN MAUTNER**
REKTOR



**PROF. DR.
GERHARD LUCHTERHANDT**
PROREKTOR



ANDREA HADWIGER
VERWALTUNGSLEITUNG



BARBARA KÜRSCH
SEKRETARIAT



HANNA GATHER
SEKRETARIAT



**PROF.
TINE WIECHMANN**
ÖFFENTLICHKEITSARBEIT



ANGELO CETTA
HAUSMEISTER

HfK HOCHSCHULE
FÜR
KIRCHENMUSIK
HEIDELBERG



Hochschulchor der HfK unter Leitung von Prof. Michiya Azumi bei den Heidelberger Karg-Elert-Tagen 2021

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