

Württembergische **Blätter für Kirchenmusik**



VERBAND
EVANGELISCHE
KIRCHENMUSIK
IN WÜRTTEMBERG

2/2026
März/April
93. Jahrgang



Hymnologie

**Was ist ein
Gemeindelied?**

Musikgeschichte

**Johann Sebastian Bach
Zwei Ciaconae**

Orgelpraxis

**Wie begeistern wir
junge Menschen
für das Orgelspiel?**



Württembergische Blätter für Kirchenmusik

Zeitschrift des Verbandes
**Evangelische Kirchenmusik
in Württemberg**
**Verband der Chöre,
Kirchenmusikerinnen und
Kirchenmusiker e. V.**

**Heft 2 März/April
93. Jahrgang 2026**

Mitarbeiter

Walter Blum (wb), KMD Prof. Dr. Ingo Bredenbach,
Pfr. Frieder Dehlinger, Martin W. Hagner (mwh),
Steven J. Heelein, Lioba Köck, Andreas Spahn,
Christof Wünsch

Bildnachweis

U1: Fundus © Tobias Frick

S. 4, 8, 22 Fundus © Sandra Hirschke

S. 7 Fundus © Mathis Eckert.

S. 11 Fundus © Rudolf Uhrig

S. 14 imslp

S. 19 Wolfgang Stöhr

S. 24 Antonia Kämmerer

S. 25 Daniela Zimmer

S. 26 pixelio © Rainer Sturm

S. 28l Ludwig Abache

S. 28r. Marcus Gärder

S. 29 oben accolade PR_Christian Kern

S. 29 unten BMCO

S. 31, U4 Stiftsmusik Stuttgart © Irina Rempp,
sanderfotodesign

Beilagenhinweis

Kisselbach - Orgel aktuell

Weitere Ausgaben

Online-Ausgabe:

www.kirchenmusik-wuerttemberg.de/login/
archiv-der-wuerttembergischen-blaetter

Instagram:

 www.instagram.com/
kirchenmusik_wuerttemberg

Ältere Ausgaben

Alternativ zum gedruckten Heft oder zusätzlich:
Auf unserer Internetseite www.kirchenmusik-
wuerttemberg.de stehen alle Ausgaben seit 2011
zum Download bereit.

| Impressum

Herausgeber

Evangelische Kirchenmusik in Württemberg e. V.,
Gerokstraße 19, 70184 Stuttgart

Präsident

KMD David Dehn, Neuenstadt

Schriftleitung

und verantwortlich im Sinne des Pressegesetzes:

KMD Michael Bender (sl),

Hegaustraße 35, 88212 Ravensburg,

Telefon: 0751/13356

E-Mail: schriftleitung@kirchenmusik-wuerttemberg.de

Geschäftsstelle

Gerokstraße 19, 70184 Stuttgart

Geschäftsführerin Daniela Zimmer

Telefon: 0711/2371934-10

Fax: 0711/2371934-16

E-Mail: info@kirchenmusik-wuerttemberg.de

www.kirchenmusik-wuerttemberg.de

Bibliothek Stuttgart: Antonia Kämmerer

Telefon: 0711/2371934-12

E-Mail: bibliothek@kirchenmusik-wuerttemberg.de

Bibliothek Tübingen:

Telefon: 07071/925989 | Fax: 07071/9698619

Internet: www.kirchenmusikhochschule.de/hochschule/
einrichtungen/bibliothek/

E-Mail: bibliothek@kirchenmusikhochschule.de

Auslieferung: Ev. Kirchenmusik in Württemberg e. V.,

Geschäftsstelle: Gerokstraße 19, 70184 Stuttgart

Bankverbindung

IBAN: DE71 6005 0101 0002 1957 31

BIC: SOLADEST600, BW-Bank Stuttgart

Bezugspreis

Für Mitglieder ist der Bezugspreis im Mitgliedsbeitrag ent-
halten. Für Nichtmitglieder kostet ein Jahresabonnement
€ 20,- im Inland, ein Einzelheft € 3,50 zzgl. Versandkosten.

Anzeigenverwaltung

über die Geschäftsstelle des Verbandes

Anzeigenschluss für Heft 3/2026: 15. April 2026

Erreichte Termine: 1. Juni bis 31. Juli 2026

Layout: Jutta Graser, Trimolo GmbH

Herstellung: Werner Böttler, GrafikSatzBildDruck,
Reichenbachweg 10, 72141 Walddorfhäslach

Die „Württembergischen Blätter für
Kirchenmusik“ werden umweltfreundlich auf chlorfrei
gebleichtem Papier gedruckt.

Die in den Beiträgen vertretenen Meinungen decken sich
nicht in jedem Fall mit der Auffassung der Schriftleitung.
Standes- und Berufsbezeichnungen schließen männliche
und weibliche Bedeutung ein.

Erscheinungsweise: Jährlich sechs Hefte

Auflage: 2.450 Exemplare

**Redaktionsschluss: jeweils am 15. der Monate Februar,
April, Juni, August, Oktober und Dezember**

Alle Beiträge, Einsendungen und die zur Besprechung
bestimmten Noten, Bücher und Tonträger erbitten wir an
die Schriftleitung. Falls eine Rücksendung erwünscht ist,
bitte Rückporto beilegen.

Die Vervielfältigung einzelner Beiträge ist nur nach
schriftlicher Zustimmung der Schriftleitung gestattet.

ISSN 0177-6487

| Inhalt

03 Editorial

04 Was ist ein Gemeindelied?

Frieder Dehlinger

13 Johann Sebastian Bach: Zwei Ciaconae

Ingo Bredenbach

20 Wie begeistern wir junge Menschen für das Orgel- spiel?

**Überlegungen zu den Tasten-
Begleitmaterialien zum neuen
Gesangbuch**

Christof Wünsch

23 Diskussion

24 Berichte

24 Jubiläum

25 Aus dem Verband

26 Jubiläen

27 Seminare, Kurse, Freizei- ten

27 Wettbewerbe

28 Nachrichten

30 Aus der Praxis, für die Praxis

32 Zeitschriftenschau

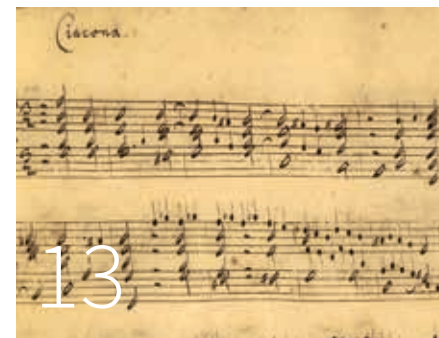
33 Neue Noten

34 Neue Tonträger



Was ist ein Gemeindelied?

Im Vorfeld des neuen Gesangbuches
geht Pfarrer Frieder Dehlinger die-
ser Frage nach und beleuchtet viele
Facetten.



Bach – Neue Ciaconae

Ingo Bredenbach stellt die zweite der
beiden neu zugeordneten Ciaconas vor.



Begeisterung fürs Orgelspiel

Christof Wünsch formuliert Ansprüche
an zeitgemäße Begleitmaterialien.

| Editorial

Liebe Leserinnen und Leser der „Württembergischen Blätter für Kirchenmusik“,

dieses Editorial schreibe ich knapp 14 Tage nach Redaktionsschluss und noch sehr
erfüllt von der Kirchenmusiktagung in Bad Urach, wo es um alles rund ums neue
Gesangbuch ging. Den Bericht zur Tagung lesen Sie dann im nächsten Heft.

Vielleicht mutet es etwas eigenartig an, in einem Editorial die kommende Ausgabe
zu thematisieren, aber zwei von drei Beiträgen in diesem aktuellen Heft stehen in
direktem Zusammenhang dazu. Denn bevor man sich mit Inhalt, Aufbau und äuße-
rer Gestalt eines Gesangbuchs befasst, müssen ja auch grundlegende Fragen ge-
klärt werden, zum Beispiel: Was überhaupt ist eigentlich ein Gemeindelied? Welche
Anforderungen werden in heutiger Zeit an es gestellt? Wie kann man dieses Buch
angesichts der großen Pluralität unserer Gemeinden, wo der orgelbegleitete Choral
schon lange nicht mehr das allein Seligmachende ist, so attraktiv wie möglich
gestalten, ohne dabei je andere Gemeindemilieus zu vergraulen? All diesen Fragen
geht Pfr. Frieder Dehlinger, der Beauftragte der Landeskirche für die Einführung des
neuen EG, nach (S. 4).

Noch wenig gehört hat man im
Hinblick auf die Begleitmaterialien –
eine nicht minder wichtige Frage, wo
ja auch angesichts von Singteams,
Bands, Chören, Gitarristen, Organis-
ten und auch reinen Klavierspielern
ebenfalls an eine große Vielfalt der
Ausgaben zu denken sein wird, die
darüber hinaus den leider eher
zurückgehenden instrumentalen
Fähigkeiten vieler nebenberuflichen
Kirchenmusiker Rechnung tragen
müssen. Im Hinblick auf die Begleit-
materialien für Orgel hat sich Christof
Wünsch aus Sicht eines Bezirkskan-
tors mit langjähriger Unterrichtspraxis
seine Gedanken gemacht und
Wünsche formuliert (S. 20).

Schließlich haben wir noch den zweiten Teil des Beitrags von KMD Prof. Dr. Ingo
Bredenbach im Heft über die beiden neu Johann Sebastian Bach zugewiesenen
Chaconnen, die das frühe Orgelrepertoire des späteren Thomaskantors erweitern
(S. 13).

Nun wünsche ich Ihnen gleichermaßen erfüllte und musikalisch reiche Tage in der
Karwoche und der österlichen Freudenzeit.

Ihr

Michael Bender

KMD Lothar Friedrich †

Am Eröffnungstag unserer Kirchen-
musiktagung in Bad Urach erreichte
uns die traurige Nachricht, dass
unser langjähriger Vorsitzender
KMD Lothar Friedrich am Montag,
16. Februar, verstorben ist.

Wir trauern um einen Menschen, der
sich mit hohem Engagement für die
Kirchenmusik in Württemberg ein-
gesetzt hat und in unserem Verband
von 1990 bis 2008 das Amt des Vor-
sitzenden Bereich Chöre innehatte.
Wir werden seiner in der nächsten
Ausgabe unserer Zeitschrift in einem
ausführlichen Beitrag gedenken.



Was ist ein Gemeindelied?

Frieder Dehlinger

»Im Medium Singen regelt sich das komplexe Verhältnis von Individualität und Gemeinschaftlichkeit des Glaubens. Singen ist also auch not, damit evangelische Christen in ihrer Zeit, Gesellschaft und Kultur je neu Gemeinde werden.«

Konrad Klek¹

1. Ziel: Positive geistliche Singerfahrungen

Die singende Gemeinde war von der Reformation an programmatisch und oft auch praktisch neben der Predigt die tragende Säule des evangelischen Gottesdienstes. Die Gemeinde singt Psalmen und Evangelienprüche; sie antwortet auf Predigt und Abendmahl, indem sie singt und Gott lobt; sie klagt und bittet und äußert ihren Glauben im evangelischen Choral. Das von vielen gemeinsam gesungene Gemeindelied war über Jahrhunderte eine besondere Stärke der evangelischen Gottesdienste.² Kirchliche Neuaufbrüche etwa im Halleschen oder Herrnhuter Pietismus, in den Missionswerken des 19. Jahrhunderts oder mit den Kirchentagen im 20. Jahrhundert waren immer auch Singbewegungen. Das gilt bis heute: Ein Gottesdienst ist attraktiv, wo er Menschen in einer Gemeinschaft positive geistliche Singerfahrungen ermöglicht.

Mit dieser Formel ist eine erste, dreifache Zielbestimmung für das Gemeindelied genannt: die Gottesdienstgemeinde soll selbst aktiv singen. Sie soll ihr Singen positiv erleben. Sie soll im gemeinsamen Singen eine geistliche Erfahrung machen. Wenn Pfarrer*innen und Kirchenmusiker*innen Gottesdienste vorbereiten, ist die positive geistliche Singerfahrung der jeweiligen Gemeinde der wichtigste Maßstab für die Liedauswahl.³

Doch wird es zunehmend schwieriger, diese Erfahrung den Teilnehmenden am Gottesdienst zu ermöglichen. Denn an vielen Stellen fehlen die Grundlagen und stimmen die Rahmenbedingungen nicht mehr. Dem klassischen Gemeindelied fehlt heute die Gemeinde. Sie hat sich über die Jahrhunderte in religiös frei flottierende Individuen aufgelöst, von denen einige gelegentlich an Gottesdiensten teilnehmen.⁴ Vielen der modernen Individuen fehlt die Singerfahrung: die Erfahrung mit dem eigenen tiefen Atem und der eigenen vollen Stimme, die Erfahrung mit dem zeitgleichen Hören auf sich selbst und auf die singende Gemeinschaft. Dazu ertrinkt das gemeinsame Singen in einer Flut an immer neuen Liedern. Weit über 100.000 christliche Lieder sind etwa über CCLI-Songselect mit wenigen Klicks weltweit zugänglich. Individualisierung und Internet führen dazu, dass es kaum noch Lieder gibt, die die Tochter mit dem Vater, ein Freikirchler und die Landeskirchlerin, die Studentin und der Lehrling beide gemeinsam kennen und singen können. In der kirchlichen Jugendarbeit reichen fünf Jahre Altersunterschied aus, um zu verschiedenen Lied-Generationen zu gehören.

Wir sind noch weitgehend planlos im Umgang mit der Überfülle an Liedern, die das Internet zugänglich macht. Im Blick auf das Singen sind die radikale Individualisierung und das Überangebot ein Problem. Denn für positive geistliche Singerfahrungen ist Voraussetzung, dass ein Lied bekannt ist, mehr noch: dass eine Gemeinde, die miteinander Gottesdienst feiert, auch über einen gemeinsamen Liederschatz verfügt.

2. Form follows function?

Nicht nur die Liedvermittlung und die Liedkommunikation haben sich im ersten Quartal des 21. Jahrhunderts grundlegend verändert. Verändert haben sich auch die Lieder selbst. Immer klarer wird, dass die Öffnung der Kirchen zur Populärmusik nicht nur andere Klänge und Rhythmen bringt, sondern auch andere Liedformen und andere Liedtexte. Hatte im EKG das Strophengedicht ein Monopol, brachte das EG eine Vielfalt an Singformen.⁵ Die wichtigste zusätzliche Liedform im EG ist die immer noch einfache Form des Kehrversliedes.

Für viele nach dem EG entstandene Lieder ist der säkulare Pop-Song das formale Vorbild. In seiner Grundform besteht ein Popsong aus Intro, Strophe 1+2, Kehrvers, Strophe 3, Kehrvers, Bridge, Kehrvers und einem Outro. Während tendenziell die Texte kürzer und einfacher werden, wird insgesamt mehr melodisches Material angeboten. Das Schlüsselmotiv – der Hook – wird häufig wiederholt. Der Aufbau des Liedes ist durch Form und Arrangement dramaturgisch gestaltet. Er strebt über die einzelnen Elemente auf einen Höhepunkt in Kehrvers oder Bridge zu. Der Weg durchs Lied ist komplexer geworden. Wer mit der Form vertraut ist, erkennt die wiederkehrenden formalen Strukturen.



Frieder Dehlinger

ist Pfarrer im Amt für Kirchenmusik und Dozent an der Hochschule für Kirchenmusik der württembergischen Landeskirche. Er ist Mitglied der Gesangsbuchkommission und der Steuerungsgruppe für das EG-2028 und koordiniert die Arbeit am Regionalteil Baden-Württemberg-Österreich.

In der Regel aber braucht es eine*n Singleiter*in, eine*n Leadsänger*in, die oder der singend vorgibt, welcher Liedteil nun an der Reihe ist.

Prägend für die Liedform der Populärmusik ist, dass sie nicht von einem klassischen

Notensatz, sondern von einem hörenden Lernen ausgeht und von einem Performen, dem kein strenger Notensatz zugrunde liegt, sondern das viel Raum lässt für Improvisation und persönliche Interpretation. Medium der Band ist das Lead-Sheet, das Text und Harmonien wiedergibt und Angaben zu Tempo und Rhythmus macht. Für Publikum oder Gemeinde wird der Liedtext über den Beamer angeboten. Durch das Singen nach Gehör und Gefühl wird der im Notenbild kaum abbild-, geschweige denn ablesbare Rhythmus vieler Popsongs mitsingbar vereinfacht – vorausgesetzt, die Liedbegleitung bietet einen sicher schwingenden Groove an.

Viele der heute Sechzigjährigen können Songs der Beatles oder von Udo Jürgens selbstverständlich mitsingen. Denn diese haben sich ihnen in ihrer Jugend eingeprägt und werden übers Radio ständig wiedergehört. Entsprechend können in den Worship-Gemeinden viele ohne Noten mitsingen, weil sie die aktuellen Lieder über ihre YouTube-Playlist immer im Ohr haben. Voraussetzung für eine auswendig-rezeptive Aneignung sind heute kurze, mit vielen Wiederholungen arbeitende Texte. Das heißt, die popmusikalische Liedvermittlung setzt dem Texter oder der Texterin klare Vorgaben. Wollte man barocker Choraltext noch eine ganze Predigt verdichtet übermitteln, beschränkt sich der Popsong auf wenige Aussagen und Sätze.

Während der klassische Choral erst entsteht, wenn die Gemeinde zur Begleitung durch Orgel oder Posannenchor singt, funktioniert ein moderner geistlicher Popsong auch komplett als live oder medial vermitteltes Vortragslied. Wer mag, kann einfach zuhören oder auch innerlich mitbeten. Er oder sie kann aufstehen und sich zur Musik bewegen – oder er oder sie kann beim Kehrvers oder auch beim ganzen Lied mitsingen. Das heißt: die popmusikalische Liedform geht in der Regel vom Vortragslied aus. Sie lässt offen, ob sie auf eine positive geistliche Zuhörerfahrung oder auf eine Singerfahrung abzielt.

Wo eine Gemeinde sich vornimmt, die Grundformen der Populärkultur im gottesdienstlichen Lied umzusetzen, werden heute meist bandbegleitete Sololieder und Singer-Songwriter-Songs performt. Ihre musikalischen Merkmale sind unter anderem die mehrteilige Form (s. o.), der auf die stimmlichen Möglichkeiten des Solo-Sängers oder der Sängerin abgestimmte große Ambitus und die oft hohe Lage beim dramaturgischen Höhepunkt des Songs. Weiter ist kennzeichnend für die Populärkultur, dass nicht Inhalte, sondern Emotionen⁶ im Vordergrund stehen. Anders gesagt: Inhalte werden

über Emotion vermittelt: mit musikalischen Mitteln, etwa über die Dramaturgie im Liedaufbau; mit sprachlichen Mitteln: etwa über starke Bilder – gerne aus biblischem Hintergrund – oder über Geschichten, die in der Ich-Form erzählt werden und persönliches Beten oder Erleben formulieren. Im geistlichen Popularlied dominiert das exemplarische oder zeugnishaftes Bekennen, Reden oder Beten eines*r Einzelnen. Die bei weitem häufigste Sprechrichtung etwa in den Feiert-Jesus-Bänden ist ein Ich im Zwiegespräch mit seinem Gott.⁷



Die Bilder dieses Artikels zeigen die große Vielfalt der Anlässe, bei denen das Gemeindelied eine Rolle spielt.

Der Choral der Reformationszeit ging dagegen fast durchweg von einem ›Wir‹ der mündigen und möglichst auch gemeinsam singenden Gemeinde aus. Und doch war es von Anfang an Luther in seinen Liedern möglich, ›Ich‹ zu sagen: »Dem Teufel ich gefangen lag, im Tod war ich verloren [...] Da jammert Gott in Ewigkeit mein Elend übermaßen; er dacht an sein Barmherzigkeit, er wollt mir helfen lassen«⁸. Die mystische Tradition ist hier Luthers Patin: die ganze Heilsgeschichte bildet sich im Seelenerleben des oder der Einzelnen ab. Und doch ist bei Luther jedes ›Ich‹ ein biblisches Ich – etwa in seinem Lied zu Psalm 130 – oder ein exemplarisches Ich wie in Str. 2–4 von »Nun freut euch, lieben Christen g'mein«. Wenn Luther im Lied ›Ich‹ schreibt, ist dieses ›Ich‹ eingebettet in den umfassenden Zusammenhang einer Kirche und Gemeinde. Im Regelfall hat Luther im Lied ein Kollektiv, eine Gemeinde vor Augen und er verwendet den Plural der 1. Person: »Erhalt uns Herr, bei deinem Wort«, »Nun bitten wir den Heiligen Geist«, »Verleih uns Frieden gnädiglich«. Im EKG hatte der klassische Choral – nochmals – ein klares Monopol. Doch heute, 500 Jahre nach Luther, ist das ›Wir‹ im geistlichen zeitgenössischen Lied fast verschwunden.

Das heute vorherrschende Leitbild für ein neues populäres geistliches Lied steht im direkten Gegensatz zum Leitbild für den klassischen Choral: Aus dem ›Wir‹ ist ein ›Ich‹ geworden. Das Lied der Gemeinschaft ist dem Lied des oder der Einzelnen gewichen. Der

Choral formuliert gemeinsame Glaubensgrundlagen. Die heute entstehenden popmusikalischen Lieder formulieren persönliche Gebete und ein aus dem ›Ich‹ erwachsenes Erleben und Bekennen. Die Form des Popsongs dient dem individualisierten Christsein; sie verlangt einfache Botschaften, verzichtet auf Fremdes und Anstößiges und setzt auf emotionales Mitgehen.

3. Spannungen

Die von vielen Gemeinden geforderte Öffnung hin zur Populärmusik schafft in mehrfacher Hinsicht ein Dilemma: Über viele Generationen wurden unsere gottesdienstlichen und gemeindlichen Strukturen um den orgelbegleiteten Choral herum geordnet. Die Akustik der Kirchenräume, die Installierung und Platzierung der Orgel meist auf den rückwandigen Emporen, die Ausbildungsordnungen und Stellenpläne der Kirchenmusik, die Form der Lieder und der Gesangbücher: Alles ist darauf ausgelegt, dass eine Musikerin oder ein Musiker – lange Zeit der Dorfschulmeister, heute die C-Organistin – mit mittlerem Übeaufwand das sonntägliche Singen der Gemeinde begleiten und den großen Kirchenraum ohne weitere Technik mit geistlicher Musik füllen kann.

Entsprechend tiefgreifend ist die Umstellung auf die Anforderungen der Populärmusik. Über 60 Jahre nach



den ersten Gottesdiensten mit Band in Deutschland sind immer noch nur sehr wenige Gemeinden in der Lage, im sonntäglichen Regelfall einen Gottesdienst in guter poplarmusikalischer Qualität zu gestalten. Gleichzeitig funktioniert aber auch das bisherige Modell – die Orgel intoniert, die Gemeinde stimmt ein – immer weniger: weil die Gemeinde zu klein geworden ist für einen tragfähigen Gesang, weil die im Gottesdienst Anwesenden die angeschlagenen Lieder nicht kennen, weil die Pfarrer*innen für eine kompetente Liedauswahl nicht ausgebildet sind, weil viele neue Lieder durch Orgel kaum stilgerecht begleitet werden können. Poplarmusikalische Qualität, vergleichbar dem, was wir aus den Medien und aus Konzerten im Ohr haben, wäre im Gottesdienst regelmäßig nur erreichbar, wenn die ohnehin zurückgehenden Ressourcen massiv gebündelt und Gottesdienststrukturen in großen Einzugsbereichen zusammengefasst würden.

Auf einer ganz anderen Ebene liegt ein zweites Dilemma. Einerseits sollen und wollen wir als Kirche mit der Zeit gehen. Und das heißt nun schon seit langem, den Megatrend der Individualisierung auch musikalisch und sprachlich bis zum Ende mitzugehen. Andererseits erschöpft sich das Christentum als Religion der Liebe eben gerade nicht im Tanz ums eigene Ich. Wohl erleuchtet, belebt und formt der Heilige Geist die je eigene Seele. Doch darüber hinaus führt Gottes Geist uns zusammen und ordnet uns in Weisheit und Gerechtigkeit zum geschwisterlichen ›Wir‹: zu Gemeinschaften, die zusammen beten und arbeiten und verbunden sind in Orthodoxie und Orthopraxis, »im Beten und im Tun des Gerechten unter den Menschen«⁹.

Schon vor 100 Jahren schreibt Richard Götz:

»Es dürfte aber eine besondere Aufgabe unserer Zeit sein, daß wir den Blick für die christliche Gemeinschaft, für das Wesen der Kirche als unsere Mutter und für das Reich Gottes als Anfang und Ziel der frohen Botschaft Christi gewinnen. Das wird und muß sich in der Art, wie wir im Gottesdienst stehen und mittun, auch im Inhalt der Lieder ausprägen.«¹⁰

Christi Geist führt über den reinen Individualismus hinaus. Das will und soll sich auch in unseren Liedern, unserem Singen zeigen.

4. Hymnus – Choral – Neues Gemeindelied

Genau in dieser sozial-verbindenden Dimension des Christseins aber liegt die Stärke des protestantischen Choral. »Der Choral ist eine unumstößliche und zeitlose Größe. Choral ist ein übergeordneter Begriff, der jeder Epoche zugeordnet werden sollte. Er berührt alle Generationen, ist tief, anrührend, heilig und eindeutig religiös.«¹¹ Die Bedeutung der Bezeichnung ›Choral‹ hat sich über die Jahrhunderte immer wieder geändert. *Im Kern aber kennzeichnet ›Choral‹ nicht einen Stil, sondern eine spezifische Spiritualität des gemeinsamen geistlichen Singens.* Er ist ein geistliches Gemeindelied, weil er von der Gemeinde ausgeht, auf sie hin geschrieben ist, und – das scheint mir das Wichtigste – weil er Gemeinde bildet und erfahrbar macht, sobald er gesungen wird.

Teil einer Gemeinschaft sein, meinen Atem und meine Stimme einbringen in einen gemeinsamen Gesang, mich einlassen und eingeben in eine große Gemeinschaft, die ökumenisch und zeitlich ans Ewige rührt, das ist die besondere Qualität des Choral-Singens;¹² die Erfahrung, dass ich als Glied einer singenden Gemeinschaft »einmütig mit einem Munde Gott lobe«

(Röm 15,6; vgl. 2. Chr 5,13). Das Gemeindelied bildet die Gemeinde; es macht aus vielen verschiedenen Stimmen den Leib Christi als Klangkörper hör- und erfahrbar.¹³

Diese hymnische Dimension des Singens war immer gefragt. Sie zeigte sich im reformatorischen Choral. Sie zeigte anders sich im Spiritual und Gospel. Sie zeigte neu sich in den Liedern aus Taizé und anderen Kommunitäten. Sie zeigt sich auch in Liedern der Worshipbewegung, die – wie »10.000 Reasons« oder »In Christ Alone« – klassische Liedformen und sangliche Melodien verwenden. Stadionsgesänge und weihnachtliches Stadionsingen, Rudelsingen in Kneipen, Reihen wie »Aus voller Kehle für die Seele«, Sing-along-Events, aber auch ganz kirchlich: Mass-Choir-Events etwa beim Luther-Oratorium¹⁴ oder die Wirkkraft des gemeinsamen Singens von »O du fröhliche« oder »Stern über Bethlehem« an Heiligabend: Die Erfahrung gemeinsamen hymnischen Singens zeigt sich in verschiedenen Formen. Viele von ihnen funktionieren generationenübergreifend. Viele von ihnen haben eine religiöse Wurzel. Hier offenbart sich ein Gegentrend zum Megatrend der immer weiter fortschreitenden Vereinzelung. Könnte sich hier gar eine Trendwende ankündigen?

»Das Gemeindelied ›gehört‹ der Gemeinde. Orgel, Band oder Klavier... begleiten nicht das Lied. Sie begleiten die Gemeinde!«¹⁵ Die Liedbegleitung dient der Gemeinde, ihrem Singen, ihrer Erfahrung von Gemeinschaft. Leider sind Orgeln, Posaunenchor und Band dazu immer wieder deutlich zu laut: Statt zu tragen, überdecken sie die singende Gemeinde – und tragen so zu ihrem Verstummen bei.¹⁶ Die tiefe Choral-Erfahrung des stimmlich-persönlich Eingebettet- und Aufgehobenseins in einer singenden Gemeinschaft setzt voraus, dass ich mich selbst höre, dazu die Stimmen um mich herum und den Klang des gesamten Singens im Raum. Damit eine Gemeinde sich im Singen finden kann, muss sie sich hören. Ebenso die Organistin und die Band: Damit sie die Gemeinde in ihrer atmosphärischen Gestimmtheit begleiten kann, muss sie die Gemeinde singen hören und mit ihr in ein Wechselspiel kommen, das durchaus vergleichbar ist dem Hin und Her von Wahrnehmung und Impuls in der Call-and-Response-Kommunikation des Gospels.

5. Rhythm is it!¹⁷ – Stupid, it's melody!¹⁸

Viele aktuelle Lieder setzen stark auf Rhythmus. Rhythmus weckt den Körper, bringt Energie und Bewegung in den Raum und ermöglicht in seiner Weise

intensive Erfahrung von Gemeinschaft. Die gemeinsame geistliche Rhythmuserfahrung spricht andere Erfahrungsebenen an als die gemeinsame geistliche Singerfahrung und setzt andere Energien frei.¹⁹ Das Band-Lied der Popkultur ermöglicht dem oder der Lead-Sänger*in eine freie rhythmische Interpretation von Sprache und Musik. Der Groove muss pulsieren, alle weitere Rhythmik ist Interpretation und Improvisation. Eine fein differenzierte Rhythmik lässt sich gemeinsam freilich schon im Chor nur mit viel Übung und Aufeinanderhören, im Gemeindegesang aber fast gar nicht umsetzen. Für das Gemeindelied ist ein einfacherer, fließender Rhythmus wichtig. Ein komplexer Rhythmus erfordert beim gemeinsamen Singen eine geeignete Kirchenraum-Akustik und eine von Offbeat und Microtiming nicht überforderte Begleitung. Was im Vortragslied funktioniert, funktioniert im Gemeindelied nicht: Komplexe Rhythmik wird entweder zur Barriere oder von der Gemeinde schlicht glatt gesungen.

Entscheidend für das Funktionieren eines Chorals ist die Melodie. Die Chormelodie muss schön sein, sanglich und einprägsam. Ein ›Hook‹, der ins Ohr geht, genügt nicht: die ganze Melodie muss überzeugen, denn sie soll einen relevanten Text tragen. Das ist nach der Melodie die andere unverzichtbare Komponente eines Chorals: ein Text, der es wert ist, ihn sich einzuprägen.

Denn über die positive geistliche Singfahrgung und über die Gemeinschaftserfahrung im Gottesdienst hinaus hat der Choral noch eine dritte spirituelle Funktion: Er gibt dem Glauben Worte – Worte, die zuerst über die Musik, dann aber auch durch ihre sprachliche und poetische Kraft sich tief in uns einsingen und einprägen.²⁰ Darum Luther: »So sie's nicht singen, glauben sie's nicht!«²¹ Positiv gewendet: Der Choral bringt den Glauben auf den Punkt und in Form; er verankert ihn im Gehirn und in der Seele. Darum lebt der Choral über die starke Melodie und über einen starken Text, der gute, feste Nahrung bietet für Seele und Glauben.²² Ein inwendig-auswendig mir eigenes Lied kann zum heilsamen Tröster, zum Sprachgesell²³, zur inneren Stimme werden, zum Lied, das mich hält und aufweckt und – technisch gesprochen – mich als vorbewusste seelische Ressource leitet und aufrichtet.²⁴

6. Was macht ein Lied zum Gemeindelied? – Einige Kriterien und ihre Anwendung

6.1 Formal klar: Vortragslied oder Gemeindelied?

- Sowohl beim Liederschreiben als auch beim Liederauswählen ist klar zu unterscheiden: Will ich ein

Vortragslied – traditionell: ein Chorstück, modern: ein Singer-Songwriter Lied oder einen Band-Song – oder will ich ein Lied, in dem die Gemeinde gemeinsam singt?

- Im Gottesdienst haben auch Vortragslieder ihr Recht und ihren Platz.
- Die Gemeinde braucht echte Gemeindelieder. Vortragslieder, bei denen ein Gemeindeglied mitsingen darf, wenn er oder sie es kann, frustrieren und exkludieren viele.
- Für ein Gemeindelied müssen Arrangement und Anleitung so klar sein, dass die Gemeinde sicher und frei heraus singen kann! Denn wer nicht mitkommt, fühlt sich unfähig, ausgeschlossen, abgehängt. Wer sich nicht sicher fühlt, singt auch nicht mit.
- Kehrverslied (einfacher Kehrvers, anspruchsvolle Strophe), Call and Response-Elemente, Lieder im strophischen Wechsel zwischen Chor/Solist*in und Gemeinde kombinieren die Stärken von Vortragslied und Gemeindelied. Sie unterstützen bei der Vermittlung neuer Lieder. Gut geplant und angeleitet macht Singen im Wechsel verschiedener Beteiligter und Rollen Freude und stärkt die kommunikative Ebene im Gottesdienst.
- Neben der Liedsubstanz entscheidet vor allem in der Populärmusik das Liedarrangement, ob ein Lied als Vortragslied wirkt oder zum gemeinsam gesungenen Lied der Gemeinde wird.

| 6.2 Musikalisch singbar:

- Ein Gemeindelied ist für eine Person, die nur im Gottesdienst singt, mitsingbar.
- Die Melodie geht ins Ohr. Sie ist nicht zu hoch, nicht zu tief. Sie vermeidet schwierige Sprünge.
- Das Lied hat eine im Singen intuitiv mitvollziehbare Form.
- Der Rhythmus ist stimmig und fließend. Einsätze und Tonlängen sind rhythmisch organisch.

| 6.3 Spirituell auf Gemeinsames bezogen:

- Die Botschaft eines Gemeindeliedes ist verankert im gemeinsamen Fundament von Bibel und Bekenntnissen.
- Besonders geeignet fürs Gemeindelied sind gemeinsame Erfahrungsräume: Schöpfung, Heilsgeschichte/Kirchenjahr, Tageszeiten, Lebensphasen, Grundemotionen;
- dazu Psalmen und andere Gebete, Bitte und Dank.
- Das gemeinsam gesungene Lied muss seine gruppenspezifische und geistliche Wirkung reflektieren. *Gemeinsames Singen fördert ein gemeinsames Sicheinschwingen. Je mehr ein Lied auf Emotion setzt,*

umso mehr setzt das Lied voraus, dass die Mitsingenden bereit sind, sich auf die Emotion des Liedes einzulassen. Je emotionaler ein Lied gestimmt ist, desto stärker manipuliert und polarisiert das gemeinsame Singen – und desto stärker schließt es alle aus, die sich auf die emotionale Führung des Liedes nicht einlassen möchten. Das Gemeindelied braucht mehr emotionale Diskretion als das Vortragslied. Emotionale Diskretion wird durch subtile poetische Mittel gefördert, durch Schönheit der Sprache und mehrschichtige, offene Sprachbilder.

| 6.4 Poetisch öffnend:²⁵

- Das Gemeindelied sucht eine auf die Gemeindekontexte, in denen es wirken will, bezogene gemeinsame Sprache: eine Sprache, auf die ›wir‹ – Dichter*in und singende Gemeinde – uns einigen können. *Vielleicht ist die englische Sprache für viele deutsche Muttersprachler deswegen attraktiv, weil Englisch ihnen einen nicht eigenen, weiteren Sprachraum der Frömmigkeit öffnet, in dem man sich erproben und singend und betend treffen kann.*
- Verzicht auf Wildes, auf fromme Extreme. Superlative, auch im Blick auf Gott, sparsam und mit Bedacht. Für all dieses gibt es im Vortragslied mehr Platz.
- Gute poetische Bilder führen uns ins Gemeinsame. *Geistliche Erfahrungen werden für viele zugänglich, wenn sie poetisch verarbeitet werden. Die eigene Erfahrung wird verdichtet: Das private Ich, wo es anklingt, wird zum poetischen, exemplarischen Ich.*
- Biblisch-poetische Verfremdung: Je fremder und ungastlicher die Welt erscheint, umso interessanter ist, was nicht von dieser Welt ist. Je weniger die Welt Lösungen anbietet, umso interessanter ist, was aus einer anderen Sphäre kommt.²⁶ *Vielleicht hat die Fremdsprache ›Biblisch‹/die biblische Sprach- und Bilderwelt ihre nicht zu unterschätzende Bedeutung für das Gemeindelied, weil sie für uns alle eben gerade nicht die persönliche, sondern eine öffnende, überpersönliche und überzeitliche Sprach- und Bilderwelt ist!*

| 6.5 Vier Beispiele für neuere populäre Gemeindelieder:

- »Da wohnt ein Sehnen tief in uns«. Text und Melodie: Anne Quigley 1973, Text deutsch: Eugen Eckert 1986. Wo wir dich loben_plus 116; freiTöne 25
- »Herr, ich komme zu dir«. Text und Melodie: Albert Frey 2004. Wo wir dich loben_plus 51
- »Ich seh empor zu den Bergen« (Ps 121). Text: Ute Passarge, Melodie: Christian Kempf 2009. Wo wir dich loben_plus 159; freiTöne 42

- »Mit dir, Maria, singen wir«. Melodie: Jean-Claude Gianadda, Text deutsch: Eugen Eckert 1992. Wo wir dich loben_plus 182; freiTöne 94

7. Zusammenfassung

Ein Gemeindelied setzt seine musikalischen und sprachlichen Mittel für den gemeinsamen Gesang der Gemeinde ein. Es ist nicht an eine Stilistik gebunden, sondern gekennzeichnet durch einen spezifischen spirituellen Zugang zum Singen:

- Das Gemeindelied zielt auf eine positive geistliche Singerfahrung.
- Es bildet Gemeinschaft und macht diese hör- und erfahrbar.
- Es bildet den inneren Menschen²⁷. Die innere Resonanz des gemeinsamen Singerlebnisses lässt das Gesungene mit Melodie, Stimmung und Text zur geistlichen Erfahrung einsinken, die dem seelischen Leben als Erinnerung und spirituelle Quelle zur Verfügung steht.

Das Lied der Gemeinde braucht keinen kirchlichen Eigenstil.²⁸ Es ist jedoch eine eigene musikalische Gattung, die auf gottesdienstliche Bedingungen reagiert und auf spezifisch geistliche Funktionen des Musizierens/Singens hin gearbeitet ist. Das Lied der Gemeinde ist in vielen verschiedenen Stilistiken umsetzbar.

Das Lied der Gemeinde unterscheidet sich vom Chorbzw. Vortragslied, das ohne das Singen der Gemeinde auskommt. Es unterscheidet sich vom Solo- oder Kunstlied u. a. in der Orientierung an einer durchschnittlichen Singfähigkeit. Es unterscheidet sich vom Worship-Song, der nicht das gemeinsame Singen, sondern die persönliche Anbetung in den Vordergrund stellt.

Dass ein Gemeindelied nach Kirche klingt, nicht nach Stadion und nicht nach Konzerthalle, ist kein Mangel, sondern eine Gegebenheit, die durch seine Funktionen bestimmt ist.

Wenn wir die besonderen geistlichen und gemeinbildenden Qualitäten von Hymnus, Choral und Gemeindelied nicht verlieren wollen, sollten wir uns nicht vorrangig am Leitbild des Pop-Songs orientieren. Vielmehr sollten wir selbstbewusst und klar unsere eigenen Formen des gottesdienstlichen Singens pfle-



gen und aus dem Repertoire der heutigen stilistischen Möglichkeiten diejenigen auswählen, die einem erfüllenden und im besten Sinn des Wortes erhebenden gemeinschaftlichen Singen dienen.

Anmerkungen

- 1 KONRAD KLEK, Zwischen Scham und Ekstase. Kirche als Ort, ins Singen zu kommen?, in: Praktische Theologie 43 (2008), 105–112, 110.
- 2 Vgl. Jochen Arnold: »Der gewichtigste Teil des evangelischen Gottesdienstes, der durch Musik geprägt wird, ist der Gemeindegesang. Es ist eine grundlegende Errungenschaft der Reformation, dass sie das Singen der Gemeinde, d. h. dem allgemeinen Priestertum der Getauften, gleichsam zurückgegeben hat. Nicht nur ›dem Volk aufs Maul schauen...‹, sondern auch gemeinsam von Gottes Liebe und zu Gottes Lob singen und sagen lautet die Devise.« (JOCHEN ARNOLD, Gottesklänge. Leipzig 2013, 166)
- 3 Zur Notwendigkeit einer funktionalen Bestimmung des Kirchenlieds vgl. Michael Schneider: »Um Kirchenlieder zu analysieren und Singen und kirchliches Singen zu gestalten, genügt es daher nicht, Texte und Musik historisch und systematisch einzuordnen. Vielmehr muss eine Doppelfrage für das kirchliche Singen gestellt werden, ganz gleich, ob es dabei um Lieder der Gegenwart oder der kirchlichen Tradition geht: Wie und warum wird gesungen?« (MICHAEL SCHNEIDER, Singen. Göttingen 2024, 71)
- 4 ›Gemeinde‹ soll im Weiteren in Anlehnung an Eph 2,19 und CA VII verwendet werden im Sinne von Klaus Raschzok »als Bezeichnung für diejenigen in der Regel getauften Kirchenglieder, die durch ihre körperliche Anwesenheit am Gottesdienst als Feiernde teilnehmen und diesen konstituieren.« (KLAUS RASCHZOK, Die Gemeinde im evangelischen Gottesdienst, in: IRENE MILDENBERGER/WOLFGANG RATZMANN (Hrsg.), Beteiligung? Der Gottesdienst als Sache der Gemeinde, Leipzig 2006, 51–75, 56)
- 5 MARTIN RÖBLER, Evangelisches Gesangbuch – Gestalt und Gehalt. München 2006, 17ff.

6 Martin Pepper spricht nicht von Emotionen, sondern von »Atmosphären der Anbetung« (MARTIN PEPPER, Atmosphären der Anbetung, in: ANNA-LENA MOSELEWSKI/TOBIAS FAIX (Hrsg.), 10.000 Gründe für Lobpreis – ein Plädoyer für mehr Vielfalt in Sprache, Theologie und Musik. Impulse und Ideen für die Praxis. Neukirchen-Vluyn 2023, 41–49).

7 Vgl. dazu Peter Bubmann: »Es ist auffällig, dass die Lobpreisenden immerzu »ich« singen sollen [...]. Mit dieser Ich-Orientierung sind die meisten Praise-Songs der für Aufklärung und Moderne typischen Wende hin zum Erleben des einzelnen Subjekts gefolgt. [...] Indem diese Lieder allerdings häufig in Gemeinschaft gesungen werden, kommt das »Wir« als klingende Gemeinschaft doch stark ins Spiel. Dennoch gilt: Lobpreis-Songs wären in ihren Texten kritisch daraufhin zu untersuchen, inwieweit die kirchliche Gemeinschaft als Gemeinschaft der Hörenden, Suchenden und miteinander Glaubenden in den Blick gerät und es nicht zu einer Verengung auf die fromme Innerlichkeit kommt.« (PETER BUBMANN, Praise-Songs – eine theologische Kritik, in: PETER BUBMANN/KONRAD KLEK (Hrsg.), »Ich sing dir mein Lied« – Kirchliches Singen heute. Analysen und Perspektiven, München 2018, 138–144, 139).

8 EG 341: »Nun freut euch, lieben Christen gmein« (1523), Str. 2 und 4.

9 DIETRICH BONHOEFFER, Widerstand und Ergebung (DBW Band 8), Gütersloh 1998, 435f.

10 RICHARD GÖLZ, Das Singen in unseren Gottesdiensten, in: DERS., Brennende Augenblicke unseres gottesdienstlichen Lebens. Ausgewählte Schriften und Vorträge, hg. v. BERNHARD LEUBE und JOACHIM CONRAD, Tübingen 2024, 187–201, 189.

11 So Landeskantor KMD VOLKER JÄNIG mündlich am 10.12.24 im Liederausschuss der Gesangbuchkommission.

12 Vgl. dazu Christa Reich: »Wenn ein Mensch singt, kommt in demselben Augenblick der Klang wie von außen über das Ohr als Eindruck zurück. [...] Aktivität und Rezeptivität sind hier unentwirrbar verflochten und stehen zudem während des Singens in steter Wechselwirkung. Beim Singen entscheidet nicht die Stimme, sondern das aufmerksame Ohr, ob und wie ein Lied wirkt. [...] Adamek spricht [...] vom »Vocal feed-back system«. Das sich in diesem Prozess vollziehende Hören ist kein passiver, sondern ein aktiver Vorgang, der Wahrnehmungsbereitschaft zur Voraussetzung hat und sie zugleich befördert und verfeinert. [...] Es entstehen neue Wechselwirkungen, denn der einzelne Singende hört sich mit seiner Stimme als von anderen angenommen und dazugehörend. Hören schafft hier ein Dazugehören.« (CHRISTA REICH, Singen heute. Vermischte Bemerkungen zu einem komplexen Phänomen, in: IRENE MILDENBERGER/WOLFGANG RATZMANN (Hrsg.), Klage – Lob – Verkündigung. Gottesdienstliche Musik in einer pluralen Kultur. Leipzig 2004, 163f).

13 Vgl. dazu Peter Bubmann: »Das gemeinsame Singen zehrt vom Hören. Um die eigene Stimme zu führen, wird sie übers Gehör gesteuert. Zugleich erfolgt der ständige Abgleich mit den anderen Singenden: Rhythmus, Dynamik und melodische Stimmführung richten sich immer auch nach dem, was von den anderen und der Orgel zu hören ist. So entsteht (bestenfalls) ein gemeinsamer Klangleib.« (PETER BUBMANN, Das Charisma des Hörens als Grundvollzug der Liturgie. in: LuK 1/1 (2010), 51–56, 55).

14 Vgl. JONATHAN CORNELIUS KUHN, Singen in (Riesen-)Chorprojekten. in: PETER BUBMANN/KONRAD KLEK (Hrsg.), »Ich sing dir mein Lied«, Kirchliches Singen heute. Analysen und Perspektiven, München 2018, 116–125.

15 Impuls aus einem Vortrag von Christoph Zschunke, Kloster Kirchberg, Advent 2024 (Wiedergabe aus der Erinnerung).

16 Vgl. dazu Richard Gölz: »Im allgemeinen ist wohl bei uns das Orgelspiel zu stark.« (GÖLZ, Das Singen in unseren Gottesdiensten. a.a.O., 195. Differenziert dazu vgl. KONRAD KLEK, Orgel und Gemeindegesang – Lamento und Loblied, in: PETER BUBMANN/KONRAD KLEK (Hrsg.), »Ich sing dir mein Lied« – Kirchliches Singen heute. Analysen und Perspektiven, München 2018, 162–173.

17 Titel des preisgekrönten Dokumentarfilms (2004) über ein Projekt der Berliner Philharmoniker mit SIR SIMON RATTLE und 250 Kindern aus 25 Nationen zu Strawinsky, Le sacre du printemps.

18 Frei nach James Carville: »It's the economy, stupid« aus der Wahlkampagne von Bill Clinton 1992.

19 Hier geht es weniger um ein Entweder-oder und nicht um ein Angemessen/Unangemessen, eher um ein Wissen um das, was man anleitet und tut. Vgl. dazu Jochen Kaiser: »Für eine beruhigende Wirkung des Singens mit überwältigendem Potential ist der Klang zentral und wichtiger als der Rhythmus. Wie der Rhythmus körperliche Aktivität bis hin zum Tanz initiiert, so ruft der Klang eine mystische Beruhigung hervor, was etwa bei Taizégesängen erlebt werden kann.« (JOCHEN KAISER, Singen in der evangelischen Kirche als emotionaler und begeisternder Glaubensausdruck, in: PETER BUBMANN/KONRAD KLEK (Hrsg.), »Ich sing dir mein Lied« – Kirchliches Singen heute. Analysen und Perspektiven, München 2018, 96–115, 113).

20 Vgl. dazu Bernhard Leube: »Der Glaube ist etwas, das geübt werden muss, und Üben geht nur mit Wiederholung. [...] Und nun ist Singen für die Gewöhnung des Glaubens eine wunderbare Hilfe.« (BERNHARD LEUBE, »...der du thronst über den Lobgesängen Israels.« – Geistliche Besinnungen zur Kirchenmusik, München 2024, 110).

21 Luther vielfach ohne genaue Quellenangabe zugeschrieben.

22 Hebr 5,14.

23 Vgl. PAUL GERHARDT, EG 83, 5+6.

24 Vgl. dazu Richard Gölz: »Es ist nicht so, daß die alten Choräle bloß streng oder gar steif wären. Melodien wie »Nun freut euch, lieben Christen g'mein«, »Herzlich lieb hab ich Dich, o Herr«, »Im Frieden Deins, sind überaus innig und es liegt ein wunderbarer Friede darüber. (...) Ihre Schönheit entfalten sie jedoch erst, wenn man sie einmal recht kann, und wenn sie völlig auswendig gesungen werden. Solange wir die Worte und Töne mühsam aus dem Gesangbuch zusammensuchen, können wir noch gar nicht beurteilen, wie sie klingen.« (RICHARD GÖLZ, Die Bedeutung des Gesangs für den Gottesdienst. in: DERS., Brennende Fragen unseres gottesdienstlichen Lebens. Ausgewählte Schriften und Vorträge, hg. v. BERNHARD LEUBE und JOACHIM CONRAD, Tübingen 2024, 89–106, 100).

25 Vgl. dazu Christa Reich: »Die Person kann weit weg sein vom Lied. Sie singt ja auch nicht ihre eigenen Worte – es sind die fremden Worte des Liedes. Wir glauben längst nicht alles, was wir singen. (...) Manchmal allerdings glauben wir auch nur, während wir singen. Erst dann ist aus dem Lied ein geistliches Lied geworden.« (REICH, Singen heute, 168).

26 Dazu Klaus Raschzok: »Die vergessene Sprache der Poesie – und damit auch die umfassende Sprache des Gottesdienstes als einer Poesie des Heiligen – kommt »aus einer anderen Ordnung, andere Hierarchien haben hier ihre Hände im Spiel [...] Poesie muß dem Leser immer mehr zumuten, als er im Augenblick leisten kann [...]. Poesie sollte weiter sehen, als es die Hoffnungen der Menschen tun [...]. Poesie hat sich noch nie mit der Wirklichkeit allein [...] abgefunden, große Poesie war dem Leben immer um einige Schritte voraus.« (KLAUS RASCHZOK, Die Gemeinde im evangelischen Gottesdienst, in: IRENE MILDENBERGER/WOLFGANG RATZMANN (Hrsg.), Beteiligung? Der Gottesdienst als Sache der Gemeinde, Leipzig 2006, 51–75, 75 (mit einem Zitat von Hanns Cibulka).

27 2Kor 4,16.

28 Begriff bei ANDREAS MARTI, Kirchenlied und Gesangbuch. Göttingen 2021, 172.

Johann Sebastian Bach: Zwei Ciaconae (BWV 1178, 1179), Teil II¹

Ingo Bredenbach

Auch die Analyse der in der gleichen Handschrift² nach der Ciacona d-Moll (BWV 1178) überlieferten Ciacona g-Moll (BWV 1179) bringt für mich das Ergebnis, dass aus kompositorischer Sicht auch BWV 1179 zu Recht Johann Sebastian Bach zugeschrieben ist. Besonders das Formexperiment in BWV 1179 mit dem refrainartigen dreimaligen Auftreten des unveränderten vier- bis fünfstimmigen Satzes (NB 2) mit dem Thema im Bass (NB 1, 1a), der Wendung des figurierten Bassthemas nach B-Dur (T. 108, NB 7) sowie der Anlage der Figurationen und die Steigerung durch enge imitatorische Strukturen (T. 292–43, NB 4), die je länger, je mehr mit dichter werdender Chromatik angereichert werden, was zu ungewöhnlichen, peregrin wirkenden Klängen führt, begründen meine Einschätzung, hier ein Werk des jungen Bach vorliegen zu haben, das Peter Wollny dem „Stilbereich um 1703/1704“ zuordnet.³

Die Gestalt des siebentaktigen Themas, wie sie Bach nur in T. 1–7 (NB 1, 1a) und wortgleich in T. 71–78 als XI.⁴ und in T. 120–127 als letzte Variation verwendet, lässt sich auf eine vereinfachte Gestalt wie in T. 15 (NB 1, 1b) reduzieren, die allen weiteren der Variationen mit Varianten zugrunde liegt (s. Tabelle 1, Spalte 2). Das heißt, dass das Thema außer in den refrainartig verwendeten Variationen XI und XVIII nicht mehr in der zu Beginn vorgestellten Gestalt erscheint, somit auch nicht die prägnante *exclamatio* (T. 5→6) und auch nicht die Harmonik der Hemiole in T. 6f., für die Bach in allen anderen Variationen, die eine Hemiole aufweisen (Var. II–IV und XVI+XVII), andere

Lösungen findet, vgl. beispielsweise T. 20f. mit T. 28f. (NB 3). Die Themengestalt davor in T. 8ff. (NB 1, 1e) zeigt Varianten mit *tnesis*,⁵ Durchgang (*transitus*) und *passus duriusculus* (p. d.).⁶ Auch hinter den figurierten Bassthemen besonders der Variationen IV, XVI und XVII verbirgt sich die reduzierte Gestalt, die sich so als eigentliches Thema der Ciacona herausstellt. Selbst die Bassthemen der beiden imitatorisch angelegten Variationen V (NB 1, 1f) und VI (NB 1, 1g) sind Varianten der Grundgestalt 1b.

The image displays seven musical staves, each representing a different variation of the Ciacona theme in G minor (BWV 1179). The staves are labeled 1a through 1g. Staff 1a (labeled '1+71+120 1a') shows a bass line with a 'DK' (Diskantklausel) and a 'BK' (Bassklausel) section, with an 'exclamatio' marked above. Staff 1b (labeled '15 1b') shows a bass line with a 'DK' section. Staff 1c (labeled '22 1c') shows a bass line with 'WN' (Wechselnote) sections and a 'Hemiole' section. Staff 1d (labeled '43 1d') shows a bass line with a 'tnesis' section and a 'repetitio, augmentiert' section. Staff 1e (labeled '8 1e') shows a bass line with a 'tnesis' section and a 'transitus' section. Staff 1f (labeled '29 1f') shows a bass line with a 'tnesis' section and a 'p.d.' (passus duriusculus) section. Staff 1g (labeled '36 1g') shows a bass line with a 'p.d.' section.

■ **Notenbeispiel 1: Gestalten des Themas, das nur im Bass vorkommt:** DK = Diskantklausel, BK = Bassklausel, WN = Wechselnote

Neben der in T. 33ff. beginnenden vermehrten Chromatisierung zeigt das Thema hier eine ungewöhnliche Rhythmik und eine Aufteilung auf zwei Stimmen (T. 29f., NB 1, 1f und T. 39f., NB 1, 1g, vgl. auch die Notenausgabe) (*Notenbeispiel 1*).

Aus Notenbeispiel 1 wird deutlich, dass Bach mit der Themenbehandlung in BWV 1179 weitgehend den zeitgenössischen Definitionen entspricht:

„Ciacona (ital.) Ciacona (gall.) ist eigentlich ein Tanz, und eine Instrumental-*pièce*, dessen Bass-Subjectum oder *thema* gemeiniglich aus vier Takt^{en} im ¾ besteht, und, so lange als die darüber gesetzte *Variationes* oder *Couplets* währen, immer *obligat*, d. i. unverändert bleibet. (Es kan aber auch das Bass-Subjectum selbst *diminuïret* und verändert, allein den Tacten nach nicht verlängert werden, so daß z. E. anstatt voriger vier Tacte, in der Veränderung 5 oder 6 daraus gemacht würden.)“⁷

„Ciacona oder Ciacona ist eine Instrumental, oder Vocal, auch wohl von beyden zusammen gesetzte Piece, welche einen obligaten Baß, und gemeiniglich ein Subjectum von 4 Tacten im Tripel hat / der so oft wiederholet wird / als die Ciacona Couplets oder Variationes darüber moduliren / (i. e. auf unterschiedene Art immer eine neue Melodie / zu eben demselben unveränderlichen Themate im Basse machen) soll. Man ändert in Ciaconan oft den Modum, so daß man aus moll, dur, ... macht & vice versa; anbey vergönnet man in Ansehung des gezwungenen Basses viele Sachen / die sonst eine reguliere Composition nicht hingehen lassen würde.“⁸

Neu aber ist, dass Bach wie in BWV 1178 ein siebentaktiges Thema wählt und diese ersten sieben Takte als mehrstimmiges Satzgebilde refrainartig einsetzt, zum einen als Rahmen und zum anderen jenseits der Mitte ab T. 69. Nach dessen Ende setzt in T. 78₂ eine Figuration aus Achtel-Skalen ein, die genau den Goldenen Schnitt der Ciacona markiert (78,49 : 48,51 bei 127 Takten, s. NB 6). Bemerkenswert sind neben der melodisch fallenden Quinte im Sopran in T. 1, die ihr Pendant in der fallenden Sexte in T. 6₃→7₁ hat, die Sequenzen in T. 2₃ und T. 4 der in parallelen Sexten geführten Sopran- und Tenorstimme und nachfolgend die Sequenz des gesamten Satzes quartversetzt in T. 5 und 6. Neben den regulär vorbereiteten Dissonanzen mit teils prominent gesetzten Quartsextakkorden ist die freie Dissonanzbehandlung mit dem dissonanten Durchgang (*) in T. 2 ohrenfällig und die frei einsetzende Septime in T. 2₃ – die ossia-Notenzeile zeigt den „normalen Sprachgebrauch“ einer regulären Stimmführung. Ferner steht der Basston in T. 5₁ und T. 6₁ durch die *tmesis* aller Oberstimmen solitär – letzterer wird mittels einer *exclamatio*⁹ erreicht. Dadurch, dass der vierstimmige Satz in T. 5f. fünfstimmig wird, bewirkt Bach eine Verdichtung des Satzes und Vermehrung der Lautstärke (Notenbeispiel 2).

Sequenz

Hemiole

Sequenz

tmesis

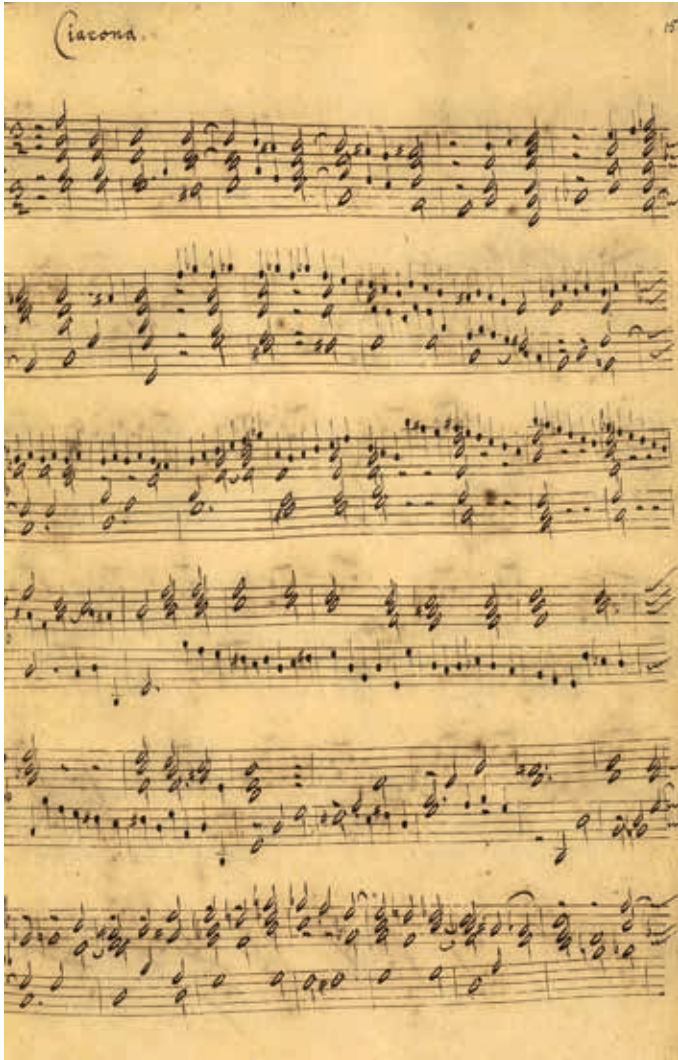
exclamatio

Dissonanz

frei einsetzende Dissonanz

regulär vorbereitete Dissonanzen

Notenbeispiel 2: T. 1-8, vier- bis fünfstimmiger Satz, den Bach drei Mal wortgetreu als Variation I, XI und XVIII in BWV 1179 anbringt.



Beginn der Ciacona ex g BWV 1179 im Faksimile

Variation & Takt	Bass-thema	Stimmen-anzahl	tmesis	Hemiole	Anmerkungen & Besonderheiten	NB
I 1 ₂ –8 ₁	1a	5–4–5–4	S+A+T: T. 5+6	T. 6+7	kompakter Satz, teils freie Dissonanzbehandlung	2
II 8 ₃ –15 ₁	1e	5–3–4	A+T+B: T. 8+9	T. 13+14	durchgehende Viertelbewegung im S, zwei harmonische Ostinati im S: T. 8 ₂ f., T. 12–15 ₁	3
III 15 ₁ –22 ₁	1b + tmesis	4–5–6–3	A+T+B: 4x: T. 17 ₂₊₃ –T. 20 ₂₊₃	T. 21+22	durchgehende Viertelbewegung im S: Skalenausschnitte, „Endlos-Tonleiter“ T. 18f.	3
IV 22 ₂ –29 ₁	1c = 1b dim.	4–3–4	S+A+T: T. 27	T. 27+28	durchgehende Viertelbewegung im B: WN, Sprünge innerhalb des Akkordes (T. 24, 28), „Endlos-Tonleiter“ T. 25 ₂₊ –27 ₃	3
V 29 ₂ –36 ₂	1f	1–2–3–4	B: T. 31 ₃ + T. 32 ₁		komplexer als Var. I–IV, fast nur Bewegung in Halben, <i>imitationes</i> , Moll–Dur-Wechsel durch kurze <i>p.d.</i>	4
VI 36 ₃ –43 ₃	1g	4–3			dichter als Var. V, fast nur Bewegung in Halben, <i>imitationes</i> , peregrine Harmonik G→Es→F ⁷ →D (T. 36 ₂ f.), a→h→g (T. 41 ₃ f.), längere <i>p.d.</i> , z.T. beschleunigte Chromatik	4
VII 43 ₃ –50 ₂	1d	3–4	tmesis als Viertel in jedem Takt	T. 48+49	auftaktige Viertelbewegung, wenige <i>imitationes</i> , T. 48: <i>p.d.</i>	6
VIII 50 ₃ –57 ₂	1b + Achtel	3–5 durch Überlegato			Achtel-Dreiklangsbrechungen im Überlegato, gegliedert von Achtelpausen → auftaktige Struktur, auf fast jeder »2« übernimmt der Bass diese Struktur	6
IX 57 ₃ –64 ₁	1b + Achtel	3–5 dito			dito, die T. 59–64 entsprechen den T. 52–57, teils oktaviert	6
X 64 ₂ –71 ₁	1b	1			Arpeggien über gesamte Klaviatur (vgl. BWV 582, T. 120–128) Hochtön c ³ in T. 69 ₂	6
XI = I 71 ₂ –78 ₁	wörtliche Wiederholung der T. 1–7					2
XII 78 ₁ –85 ₁	1b	4–3–1			Goldener Schnitt in T. 78 ₂ : Skalen(ausschnitte) in Achteln auf- und abwärts über oder unter Akkorden (2+2+3 T.)	6
XIII 85 ₁ –92 ₁	1b	3–1			<i>tiratae</i> (Skalen aufwärts über zwei Oktaven in 8 Sechzehnteln und 8 Achteln) mit Zielakkord auf »1« (zweistimmig)	6
XIV 92 ₂ –99 ₂	1b Pedal	2			Einstimmige Akkordbrechungen je zwei Achtel auf linke und rechte Hand aufgeteilt, beim Handwechsel Tonwiederholung	6
XV 99 ₃ –106 ₁	1b Pedal	2			dito, Figuration in tieferer Lage, T. 101f. = T. 94f., ähnlich T. 103 ₃ –105 = T. 94 ₃ ff.	6
XVI 106 ₂ –113 ₂	1d Pedal	6–5–4	S+A+T: T.107–110	T.111+112	quasi Generalbassakkorde, B = figuriert in Vierteln mit WN und Oktavsprüngen auf- u. abwärts, Modulation nach B-Dur	7
XVII 113 ₃ –120 ₁	1d Pedal	4	S+A+T: T.113–117	T.118+119	dito, Rückmodulation nach g-Moll	7
XVIII = I 120 ₂ –127	wörtliche Wiederholung der T. 1–7 plus Schlussakkord					2

Die auf S. 15 abgedruckte Tabelle bietet einen Überblick und zeigt zugleich durch teilweise fette Rahmung, welche Variationen aufgrund ähnlicher Struktur und/oder Figurierung zusammengehörig gedacht werden können. Auffällig ist, mit Ausnahme der Variation X (einstimmig), die ständig wechselnde Anzahl der Stimmen. Der Einsatz der *tnesis* als (zer)gliedern der Figur nimmt im Lauf der Komposition ab und wird von Bach erst in den letzten drei Variationen wieder aufgegriffen (Notenbeispiel 7). Hemiolien prägen nur die ersten vier und die letzten drei Variationen sowie die Variation VII und XI, somit genau die Hälfte aller 18 Variationen.

Nach der Vorstellung des Themas in den ersten sieben Takten folgen drei Variationen, die aufgrund ihrer einheitlichen Bewegungsart zusammengehörig gedacht und gehört werden können. Sie sind durch den wachsenden Ambitus der bewegten Stimme auf Steigerung angelegt (Notenbeispiel 3):

Notenbeispiel 3: T. 8–29, Variationen II–IV (tr. irr. = *transitus irregularis*).¹⁰

Schon in Variation II ist das zweite harmonische Ostinato gegenüber dem ersten um einen Takt länger angelegt. Der eher kleinteilig-geringe Ambitus der Viertelbewegung wird in Variation III deutlich größer bis hin zur ersten zweitaktigen „Endlos“-Tonleiter (*katabasis*). Die zweite „Endlos“-Tonleiter im Bass in der Variation IV ist nun wiederum verlängert und der Ambitus der gesamten Viertelbewegung nochmals vergrößert. Es folgen als Kontrast die Variation V und VI, die von einer Bewegung überwiegend in Halben geprägt sind, wenn man von den Übergängen in T. 30f. und T. 42sf. als Übergang in Variation VII absieht (Notenbeispiel 4).

Nicht gänzlich ungewöhnlich, wenn auch selten ist eine solche Anlage einer oder mehrerer Variationen mit einer Imitation

eines freigewählten Motivs, das hier als Umkehrung der ersten drei Töne im Sopran der Ciacona verstanden werden kann (s. NB 2, T. 1f.). Im Manuskript von Salomon Günther John, in dem BWV 1178 und BWV 1179 überliefert sind, findet sich eine solche imitatorisch angelegte Partie im ersten Stück des Konvoluts, der Ciacona f-Moll von Johann Pachelbel¹¹ – allerdings ist nicht belegbar, ob John dieses Werk aus einer Handschrift Bachs abgeschrieben hat und somit dieser diese f-Moll-Ciacona Pachelbels kannte, auch wenn sein Bruder Johann Christoph Bach, bei dem Johann Sebastian Bach als Vollwaise 1695–1700 aufwuchs, von 1685–1688 Schüler Pachelbels in Erfurt war, bevor er 1690 Organist an der Ohrdruffer Michaeliskirche wurde (Notenbeispiel 5).

Notenbeispiel 4: T. 29–43, Variationen V–VI

Notenbeispiel 5: Johann Pachelbel: Ciacona f-Moll, T. 105–121.¹²

Zwar besteht bei Pachelbel das Motiv der Imitation lediglich aus einer Tonwiederholung und gegebenenfalls nachfolgend einer Sekunde abwärts, so ähnelt der Abschnitt ab T. 29 in BWV 1179 dieser Partie. Auch die Modulation in die Durparallele (f-Moll → As-Dur, T. 113) findet sich in Bachs Ciacona (g-Moll → B-Dur, T. 108).

zwei Achteln auf beide Hände (Notenbeispiel 6).

In den Variationen VIII–X und XII–XV wird das Figurationsmodell im Lauf der jeweiligen Variation nicht verändert, ein für Chaconnen übliches Verfahren, das sich in dieser Art in den vier anderen der Handschrift Johns zumeist auch so findet. Die teils

Nach der kompakten Vorstellung des Themas in T. 1–7 zeigte sich in den folgenden drei Variationen eine Ausweitung des Ambitus der neu eingesetzten Viertelbewegung (NB 3) und darauf eine weitere Verdichtung und komplexere Struktur durch das Imitationsgeflecht und eine zunehmende Chromatisierung des Satzes (NB 4), bevor die Variation VII mit nur noch wenigen Imitationen, frei einsetzenden Dissonanzen (T. 44₂₊ sowie T. 49₂₊) und in T. 43₃ einem *transitus irregularis* und einem *p. d.* (T. 48) zu drei locker gefügten, vorherhörbareren Variationen führt (2x Überlegato, 1x einstimmige Arpeggien, fast über die gesamte Klaviatur, s. NB 6).

Unerwartet für eine Ciacona werden sodann T. 1–7 wörtlich wiederholt und können als Doppelpunkt zur nächsten Variation mit dem formgebenden Goldenen Schnitt aufgefasst werden. Es folgen wieder vorherhörbarere Variationen: zwei verwandte Variationen zum einen mit Skalen(ausschnitten) mit wechselndem Ambitus, unregelmäßig auf- und abwärts in durchgehenden Achteln und zum anderen mit *tiratae* aufwärts über zwei Oktaven, jeweils beginnend mit acht Sechzehnteln und gefolgt von acht Achteln. Ab T. 92 ist das Bassthema ab der Zählzeit ‚1‘ mit dem Pedal zu spielen, über dem einstimmige Akkordarpeggien in enger Lage für die Dauer von zwei Variationen zu spielen sind, aufgeteilt mit je

Notenbeispiel 6: Variation VII und die Incipits der Variationen VIII–XV

fünf-, teils vierstimmigen Variationen XVI und XVII wirken mit ihren wieder von Pausen (*tmesis*) zergliederten Generalbassakorden und dem in nahezu durchgehenden Vierteln figurierten Bassthema¹³ als Kontrast zu den von Skalen und von Arpeggien geprägten vorhergehenden Variationen. Bemerkenswert ist die unerwartete Modulation nach B-Dur sowie die Rückführung nach g-Moll. Ähnliches findet sich im Praeludium g-Moll (Bux-WV 148) von Dieterich Buxtehude im das Stück beschließenden Basso ostinato im geraden Takt (T. 125ff.). Allerdings ist nicht nachweisbar, ob Bach dieses Orgelwerk kannte.¹⁴ BWV 1179 wird von der wörtlichen Wiederholung der T. 1–7 beschlossen,

die in der Handschrift nicht ausgeschrieben, sondern mit „da capo“ bezeichnet ist¹⁵ (Notenbeispiel 7, S. 10).

Das Fazit zu BWV 1179 fällt ähnlich aus wie das zu BWV 1178: die Qualität der Komposition, insbesondere der des „Refrains“ und der imitatorisch angelegten Variationen V und VI, sowie die geistreichen Figurationen, die sich in ihrer Ausprägung und Virtuosität von der anderer Chaconnen der Zeit – z. B. aus der vorliegenden Handschrift Johns – qualitativ unterscheiden, sowie der wohlüberlegte Einsatz der Figurationen, teils auf Steigerung und teils auf Kontrast hin angelegt, all das spricht dafür, dass auch die Ciacona g-Moll zu Recht Johann Sebastian Bach zugewiesen ist. Lediglich die Zuweisung zu einem Stilbereich „um 1703/1704“,¹⁶ während BWV 1178 dem „Stilbereich um 1701“¹⁷ zugewiesen ist, ist angesichts des innovativeren Formkonzepts der Ciacona d-Moll (BWV 1178) noch zu hinterfragen.

Im Übrigen gilt auch hier, dass diese Musik längstens bekannt war und sich auch nicht durch die Komponistenzuweisung verändert hat. Diese war aber Anlass, die kompositorische Qualität zu untersuchen und dieses Werk aus dem Dunkel

der Bibliothekswelt hervorzuholen und es von nun an häufiger aufzuführen.

Anmerkungen

- Einige Fußnoten aus dem 1. Teil dieses Aufsatzes sind zum besseren Verständnis hier nochmals angeführt.
- Die Handschrift kann unter <https://opac.rism.info/id/rismid/rism700005903> online aufgerufen werden (zuletzt eingesehen: 10.12.2025). Weitere Informationen auch unter: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000252 (zuletzt eingesehen: 10.12.2025).

Notenbeispiel 7: Variationen XVI und XVII

- Vorwort zur Neuausgabe (hrsg. von Peter Wollny) als Supplement zum Band 4 der Gesamtausgabe der Orgelwerke Bachs, Breitkopf & Härtel. Leipzig 2025, S. 8.
- Zählung der Variationen stammt vom Verfasser.
- Zur *tmesis* (griech. Zerschneiden eines Wortes oder Satzzusammenhangs), s. Dietrich Bartel: *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985, S. 274f.
- Passus duriusculus* (lat. harter Schritt) „einer Stimmen gegen sich selbst, ist, wenn eine Stimme ein Semitonium minus steigt, oder fällt“ Definition von Christoph Bernhard im „Tractatus compositionis augmentatus“, Kap. 29, S. 77, s. a. Bartel, S. 234.
- Aus: Johann Gottfried Walther: *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec. Darinnen nicht allein Die Musici, welche so wol in alten als neuern Zeiten, ingleichen bey verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schriften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführt, Sondern auch Die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Frantzösischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, Und zugleich die meisten vorkommende Signaturen erläutert werden*, Faksimile der Ausgabe Leipzig 1732, Kassel 1967, S. 164.
- Aus: Johann Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchestre, oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formiren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonniren möge*, Faksimile der Ausgabe Hamburg 1713, Laaber 202, S. 184f.
- Zur *exclamatio* (lat. Ausruf) s. Bartel, S. 167–170. Walther definiert in seinem *Lexicon*: „ist eine *Rhetorische* Figur, wenn man etwas bewegliches ausruffet; welches in der

Music gar füglich durch die aufwärts springende *Sextam minorem* geschehen kann.“ Faksimile der Ausgabe Leipzig 1732, Kassel 1967, S. 233.

10 Zum *transitus irregularis* (lat. regelwidriger Durchgang), s. Bartel, S. 127–137, bes. die Definition von Johann Gottfried Walther auf S. 135.

11 Die Handschrift findet sich: https://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00000252 (zuletzt eingesehen: 20.01.2026)

12 Zitiert nach Johann Pachelbel: *Orgelkompositionen* (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, DTB IV/1), hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1903, S. 151ff.

13 „Es kan aber auch das *Bass-Subjectum* selbst *diminuiret* und verändert [...] werden.“, Walther, *Lexicon*, S. 164, s. Fußnote 7.

14 Zur Quellenlage von BuxWV 148 siehe Buxtehude, Dieterich: *Collected works – Keyboard Works* (Band 15, Teilband B Kommentar), hrsg. von Michael Belotti, New York 1998 ff.

15 [https://imslp.org/wiki/Ciacona_in_G_minor,_BWV_1179_\(Bach,_Johann_Sebastian\)](https://imslp.org/wiki/Ciacona_in_G_minor,_BWV_1179_(Bach,_Johann_Sebastian)), zuletzt eingesehen: 18.01.2026.

16 Vorwort zur Neuausgabe, S. 8.

17 Ebd.

Ingo Bredenbach

(*1959) studierte Ev. Kirchenmusik in Essen (1985 A-Examen).



Nach Stationen in Meerbusch, Nagold und als Rektor der Hochschule für Kirchenmusik in Tübingen (1998-2009) ist er seit 2010 Kantor an der Stiftskirche Tübingen.

1996 Ernennung zum KMD, 2022 Promotion zum Dr. phil über das Thema „Johann Sebastian Bachs Clavierunterricht – Bach als Lernender und Lehrender“ (Bärenreiter-Verlag). Zahlreiche Noten-Veröffentlichungen (Kinderchor, Orgel, Posaunenchor), CDs, Mitherausgeber und Autor von Lehrbüchern („Probieren & Studieren“, „Basiswissen Kirchenmusik“, „Orgelimprovisation“).

Wie begeistern wir junge Menschen für das Orgelspiel?

Überlegungen zu den Tasten-Begleitmaterialien zum neuen Gesangbuch

Christof Wunsch

„13.000 Menschen wollen Orgelkonzert hören.“ überschrieb Schriftleiter KMD Michael Bender seinen Kommentar zu einem Orgelkonzert von Anna Lapwood im Kölner Dom in den WBL 5/2025, und da fragt man sich: Und wer will selbst Orgel spielen?

Durch Social Media bekannt gewordene Organistinnen und Organisten wie Anna Lapwood, Cameron Carpenter oder Jonathan Scott schaffen es zweifellos, junge Menschen nicht nur für sich, sondern auch für ihr Instrument zu begeistern. Schön, wenn manche von deren Fans auch irgendwann zu uns in den kirchlichen Orgelunterricht kommen. Dann ist es die Aufgabe der Bezirkskantorinnen und -kantoren, diese jungen Menschen für ein seriös klassisches Orgelspiel zu begeistern und ihnen dieses in pädagogisch verantwortlicher Weise zu vermitteln. Dazu gehört in der evangelischen Organistenausbildung die Orgelbegleitung des Gemeindegesangs verbindlich dazu.

In einem der WBL-Artikel zum Gesangbuchjubiläum (geschrieben von Frieder Dehlinger) stand zu lesen:

„Schon bald nach seinem Erscheinen stieß das EKG auf harte Kritik“. Die Probleme des EKG, „ein Gesangbuch der Fachleute, nicht der Gemeinden, von oben her gedacht und aus einer vergangenen Zeit heraus konzipiert“, prägten zwangsläufig auch das Württembergische Choralbuch von 1953, welches mit seinen A-Sätzen umfassend an der Tradition des strengen, obligat vierstimmigen Orgelkantionalsatzes festhielt.

Ich selbst begegnete diesem Choralbuch 1980, als ich anfang, das Orgelspiel zu erlernen. Wenn ich damals beim Orgelüben das „Pflichtprogramm“ aus der Orgelschule erledigt hatte, spielte ich gerne, bisweilen in der Stille des Kirchenraums noch bis in die Nacht hinein, Choralbuchsätze vom Blatt und war (und bin bis heute) begeistert von der künstlerischen und spirituellen Qualität dieser Sätze.

Selbstverständlich konnte ich die Sätze vom Blatt nur in „historischer Aufführungspraxis“ im Sinne Justin Heinrich Knechts spielen, der bekanntlich im Württembergischen Choralbuch von 1799 schrieb, der Choral sei der „einfachste und langsamste Gesang, der nur gedacht werden kann“. In solchem, nach heutigen Singgewohnheiten unvorstellbar langsamen Tempo, war ein Choralbuchsatz auch der „einfachste und langsamste“ Orgelbegleitsatz, „der nur gedacht werden kann.“ Jeder Dorfschulmeister war, unabhängig von Neigung oder gar künstlerischer Ambition, in der Lage, nebenamtlich die Orgel im evangelischen Gottesdienst zu spielen. Und so konnte auch ich die Sätze als Anfänger problemlos vom Blatt spielen.

Allerdings war die sinnvolle Phrasierung eines Liedes nur mit Hilfe der mechanischen „Lunge“ der Orgel möglich. Eine sinnvolle Atemführung der singenden Gemeinde war und ist dagegen in diesem Tempo aus biologischen Gründen komplett ausgeschlossen. Deshalb wehrten sich die Gemeinden bereits ab Mitte des 19. Jahrhunderts entschieden gegen diese Form des „langsamst“ orgelbegleiteten evangelischen Choralgesangs.

Und so war es für mich ein Schock, als ich erstmals einen Gottesdienst mit vier A-Sätzen in zeitgemäß (1981) üblichem Singtempo spielen musste und damit scheiterte, obwohl ich zur selben Zeit nach 10 Jahren Klavierunterricht Präludien und Fugen aus dem WK 1 von Bach sowie Mozart- und Beethoven-Sonaten spielen konnte. Es fehlte nicht viel, und ich hätte das Orgelspiel frustriert wieder aufgegeben.

Kürzlich erinnerte mich ein ehemaliger Kommilitone daran, dass es sogar an der HKM Esslingen ein gefürchteter Teil der Prüfung im liturgischen Orgelspiel war, einen A-Satz aus dem Württembergischen Choralbuch vom Blatt zu spielen.

Wie sinnvoll war es demnach, Anfänger und nebenberuflich tätige Organisten zum Spielen dieser Sätze (vor denen sogar Kirchenmusikstudenten bei der Diplomprüfung Respekt hatten!) kirchenamtlich zu verpflichten? Zitat aus dem Vorwort des Choralbuchs 1953: „Das vorliegende Choralbuch ist das *amtliche Choralbuch* der Evang. Landeskirche in Württemberg. Die Organisten sind angewiesen, sich bei der Begleitung des Gemeindegesangs an dieses Choralbuch zu halten.“

Das Tückische dabei: Ein Laie, der nicht Orgel spielt (oder ein Profi, der schon so lange die Gemeindebegleitung improvisiert, dass er die spieltechnischen Probleme eines notierten Choralbuchsatzes vergessen hat), kann nicht nachvollziehen, dass und weshalb diese Form der Gemeindebegleitung in heutigem Singtempo so schwer zu spielen ist.

Am Rande bemerkt: Das von Anna Lapwood geschriebene, höchst virtuos wirkende Arrangement zu „Test Drive“ (Filmmusik zu „Drachenzähmen leicht gemacht“), ist bei guten Klaviervorkenntnissen tatsächlich leichter zu spielen als mancher A-Satz in heute üblichem Singtempo. Könnte man das Lapwood-Arrangement demnach im Sinne einer Kontrafaktur in „Orgelspielen leicht gemacht“ umbenennen?

Das Problem war schon vor 1953 bekannt: Bereits 1941 hatte Hermann Keller in einem Artikel in den Württembergischen Blättern für Kirchenmusik mit Blick auf die Sätze im Choralbuch 1912 festgestellt: „... bei lebhafterem Zeitmaß ist der Satz oft zu schwerfällig ...“. Konsequenz: Ab den 60er Jahren wurde die Orgel geradezu zum „Feindbild“ der progressiven NGL-Bewegung, weil für die anachronistische Trägheit des orgelbegleiteten Gemeindegesangs nicht die amtlich vorgegebenen Sätze, sondern das Instrument verantwortlich gemacht wurde. Anstelle der Orgel wurden

Gitarre, Keyboard und Band favorisiert. Noch 2003 erklärte uns ein Dozent im berufsbegleitenden Studiengang „Populärmusik im kirchlichen Bereich“, die Orgel sei zu träge, um adäquat neue Lieder zu begleiten.

Im klaren Gegensatz zum anachronistischen EKG war das bei uns 1996 eingeführte EG zukunftsweisend – und hätte dazu passende Orgelbegleitsätze verdient. Nimmt man jedoch das erste Blatt (EG 1) unserer Begleitbox zur Hand, sieht man einen A-Satz, der so der Tradition des Knechtschen Choralbuchsatzes folgt, dass man auch den Satz aus dem Choralbuch von 1953 hätte übernehmen können. Leider war ich als an der Erstellung dieser Box beteiligter Komponist damals auch selbst noch ganz in der Tradition verhaftet. Ich folgte daher kritiklos der Vorgabe, A-Sätze weiterhin obligat vierstimmig als Orgelkantionalsätze zu schreiben. Und so präsentierte ich diese Schreibweise auch in meinem Begleitsatz zu EG 1 „Macht hoch die Tür“ – also gleich dem ersten A-Satz der Box!

Heute muss ich erkennen, dass die „Box“ wohl genauso wie das „Württembergische Choralbuch“ 1953 bereits veraltet war, als sie 1996 an die Orgelbänke kam.

Sicher, es gibt Lieder (etwa EG 165 „Gott ist gegenwärtig“), die problemlos mit einem traditionellen Choralbuchsatz begleitet werden können. Aber wie geht das mit EG 362 „Ein feste Burg“, wenn man die originale Luther-Melodie singen lassen will? Sicher, der A-Satz der Box von Rudolf Mauersberger ist ein qualitativ hervorragender Kantionalsatz – wenn er denn in angemessenem Tempo vom Chor gesungen wird. Aber ist die Orgeltranskription eines vierstimmigen Chorsatzes für die Gemeindebegleitung geeignet? Wie ist das z. B. mit EG 503 „Geh aus, mein Herz und suche Freud“ zur beliebten Volksliedmelodie von August Harder? – von den seit den 60-Jahren geschriebenen neuen Liedern ganz zu schweigen.

Es ist bezeichnend, dass schon wenige Jahre nach Erscheinen der Box Ergänzungslieferungen mit vereinfachten Sätzen herausgegeben werden mussten. Aber eine bloße Vereinfachung löste das Grundproblem nicht, wenn man nicht die Grundprämissen zur Orgelbegleitung des evangelischen Gemeindegesangs änderte.

Anstatt dies zu tun, wurde zu „Wo wir dich loben, wachsen neue Lieder“ ein Begleitbuch herausgegeben, das de facto ein reines Klavierbuch ist. Dabei ist es ein immer wiederkehrendes Desiderat nebenberuflich tätiger Organistinnen und Organisten, dass ihnen



■ Württembergisches Choralbuch von 1953: an der Tradition des strengen, obligat vierstimmigen Orgelkantionalsatzes festgehalten



■ ... zu neuen Liedern nicht ausschließlich Klavierbegleitsätze!

ansprechende und leicht spielbare Orgelsätze für neue Lieder auch notiert an die Hand gegeben werden.

Zwar ist die Nutzung des Choralbuchs nicht mehr „amtlich“ vorgegeben. Aber wenn es keine Alternativen gibt, was dann? Andere zum EG 1996 erschienene Choralbücher waren ja z. T. noch konservativer als die Württembergische „Box“, die aufgrund des Württembergischen Anhangs zum EG mehr neue Lieder und dazu auch ein paar wenige zukunftsweisende Sätze enthielt (z. B. den A Satz zu EG 638 „Wo ein Mensch Vertrauen gibt“ von Michael Schütz).

2021 begann ich, mir mit Blick auf die Wiederbelebung der Organistenausbildung nach Corona Gedanken darüber zu machen, wie Orgelbegleitsätze konsequent abseits des traditionellen Choralbuchprinzips ansprechend, rhythmisch, dabei aber tastengerecht und für Anfänger und Laien leicht spielbar komponiert werden können.



■ <https://tinyurl.com/se23v74y>

Mit dem nebenstehenden QR-Code können pdf-Noten- und mp3- Demo-Dateien zu alternativen Choralbuchsätzen abgerufen werden, die ich 2022 bereits zu EG 66, EG 362 (originale Luther-Melodie!), EG 365 und EG 503 geschrieben habe.

Ob die Machart dieser Sätze bereits der Weisheit letzter Schluss ist, kann und will ich nicht beurteilen. Aber ich habe die Hoffnung (und empfehle es den Verantwortlichen dringend!), dass bei Orgelchoralbüchern zum neuen EG die Fehler von 1912, 1953 und 1996 nicht wiederholt werden – und dass das Problem nicht so gelöst wird, dass weiterhin

zu neuen Liedern nur noch Klavierbegleitsätze herausgegeben werden. Denn im Blick auf die kirchliche Organistenausbildung ist es zwingend erforderlich, dass wir für die Begleitung neuer und alter Gemeindelieder leicht bis sogar sehr leicht spielbare notierte Sätze anbieten, die trotzdem ansprechend und motivierend sind und für eine Gemeindebegleitung in heutigem Singtempo taugen. Wenn wir dies versäumen, dann werden wir in den kommenden Jahren immer mehr Orgelbegeisterte haben, die passiv Orgelkonzerte a la Lapwood und Co. hören, aber immer weniger Orgelbegeisterte, die aktiv Orgel spielen.

Zu „unserer“ Organistenausbildung gehört das Spielen von Gottesdiensten mit Orgelbegleitung der Gemeinde verbindlich dazu. Ohne eine grundlegende Reform des Genres Choralbuch könnte der orgelbegleitete Gemeindegesang im evangelischen Predigtgottesdienst in nicht allzu ferner Zukunft Geschichte sein. Und damit stünde auch die Pflege klassischer Orgelmusik von Bach, Vierne, Reger u. v. a. m. im Rahmen „unserer“ Kirchenmusik zur Disposition.

Das müssen wir verhindern!

Christof Wunsch

studierte von 1982 bis 1989 Evangelische Kirchenmusik an der Hochschule für Kirchenmusik in Esslingen mit Abschluss A-Examen. Kurse bei Ludger Lohmann, Christoph Bossert und Ton Koopman ergänzten seine Ausbildung als Organist. Er ist seit 1991 Kantor der Ev. Kirchengemeinde Schwenningen und seit 2005 zusätzlich Bezirkskantor im Bezirkskantorat Tuttlingen (seit 2025 Kirchenbezirk Rottweil).

Er leitet unter anderem die Chöre der Schwenninger Kirchengemeinde und verantwortet die Konzertreihe „Musica“. Er komponiert und arrangiert für unterschiedliche Besetzungen vom Bandarrangement bis zu großen Kantaten für Soli, Chor und Orchester. Dabei integriert er Stilarten aus E- und U-Musik.



Diskussion

Zum Kommentar von Schriftleiter KMD Michael Bender zu einem Orgelkonzert von Anna Lapwood im Kölner Dom in den WBL 5/2025 erhielten wir diese Leserzuschrift:

Sie beschreiben ihre Art der Information: Sie sind weder auf Social Media unterwegs noch an Filmmusik interessiert. Und da ist meiner Meinung nach der Knackpunkt. In beiden Bereichen sind Sie weit weg von den Menschen.

Sie sind ein Künstler, der mit seiner Musik in der Öffentlichkeit steht, Konzerte veranstaltet, regelmäßig Gottesdienste musikalisch gestaltet, lehrt und wissenschaftliche Artikel schreibt. Warum sind sie nicht mit Ihrer Expertise, mir Ihrer Persönlichkeit im Internet, auf Social Media? Dort ist die Realität schon längst angekommen, dort finden Sie die Menschen. Dort können Sie Ihre Ideen, Ihre Interpretation der Musik, Ihre wichtigen Botschaften zu einer „zivilisierten“ Orgelmusik kundtun. Dort erhalten Sie auch Feedback, dort erhalten Sie Zuspruch oder Widerspruch. Meist bekommen Sie das nicht bei Ihren Konzerten. Dort entscheiden die Menschen mit den Füßen, und diese Entscheidung bekommen Sie ja gar nicht mit. Ich nehme Sie stellvertretend für viele engagierte Organisten, die sich eher dem altbackenen Papiermedium verbunden fühlen und über den Hype Social Media und die Menschen dort beschweren.

Zu mir: Ich bin seit knapp 40 Jahren engagierter nebenberuflicher Organist. Ich spiele nicht auf den großen Orgeln, sondern in Dorfkirchen mit kleinen Instrumenten. Und ich bin einer von vielen hunderttausend Followern von Anna Lapwood, die mich mit ihrem Können, mit ihrem Esprit und mit ihren Informationen begeistert. Ohne ihre Videos wüsste ich tatsächlich nicht, dass sie nächtelang (im Kölner Dom vermutlich 3 Nächte) nur für Registrierung verwendet. Was für ein Aufwand für eine Stunde Konzert. Dabei spricht sie noch super begeisternd von den Instrumenten und zeigt Besonderheiten oder auch Fehler, die sie macht und viel mehr.

In Ihrem Artikel klingt nur ganz kurz auf, dass Anna Lapwood eine gute Organistin sein könnte. Für mich ist eine Organistin der Royal-Albert-Hall in London nicht ein kurzes Phänomen, sondern eine gestandene, mit Orchester spielende Künstlerin. Sie hat CDs veröffentlicht mit ihrem Mädchenchor, der ganz und gar nicht Mainstream ist, und mit Orgelmusik, die begeistert. Dabei sind ihre Interpretationen der Filmmusik auf Konzertorganisten-Niveau. Sie spielt auf in den großen Konzerthäusern der Welt oder an den großen Kirchenorgeln. Und damit ist sie für mich eine super Botschafterin für die Orgel. Manche Erlebnisse sind Zufall wie das Bonobo Konzert – Techno mit Live-Organmusik in der Royal-Albert-Hall. Wie würden Sie bei so einer Anfrage reagieren? Nebenbei hat sie da schon als Jugendliche das Ziel gehabt, die Orgel wieder modern zu machen. Und das gelingt ihr. Ich danke ihr dafür.

Anstatt als Organistenzunft über die schillernden Figuren der Orgelwelt zu schimpfen, sollten Sie sich Gedanken machen, wie die Orgel aus dem Antiquariat heraustritt. Im normalen Gottesdienst wird Orgelmusik immer weniger verlangt, moderne Lieder sind auch an der Orgel zu begleiten und auch die Gottesdienstbesucher feiern gute moderne „Film“-Musik oder filmmusikähnliche Stücke. Vielleicht betrachten Sie mal die vielen Ausschreibungen von Kirchenmusikern. Bis auf wenige Stellen ist doch Pop, Gospel oder moderne „contemporary“ Musik dabei mit gefragt.

Ich erinnere mich an ein Beispiel aus der Organistenszene: Eine berühmte Konzertorganistin einer sehr berühmten norddeutschen Philharmonie mit einer tollen Orgel hat die erste CD davon veröffentlicht. Da ich nicht zu einer Führung oder einem Orgelkonzert in die Philharmonie gehen konnte, habe ich mir voll Vorfreude die CD erworben und wurde bitterlich enttäuscht.

Sicherlich auf höchstem Niveau gespielt, wurde eine Musik präsentiert, die ich mir unter Qualen einmal angehört habe und nie wieder anhören werde. Und das als „Fach“-Musiker. Was sollen denn die ganzen Käufer denken, die die CD wegen der Philharmonie-Orgel kaufen und denken, was Tolles zu hören? Wenn sie in die CD reinhören, werden sie nie in ein Orgelkonzert gehen. Da ist mit Fachexpertise am Publikum vorbei eine professionelle CD produziert worden, die meiner Meinung nach einen Bärendienst der Orgelwelt leistet. Interessanterweise habe ich bei meiner Internetrecherche eine CD derselben Organistin an einer baugleichen Philharmonie in Asien mit einer baugleichen Orgel vom gleichen Orgelbauer gefunden. Was glauben Sie, welche Musik dort eingespielt wurde? Das Who-is-who der orgelsinfonischen Werke, ein Feuerwerk der Orgelkunst. Das hätte in Norddeutschland der Philharmonie auch gutgetan. Dann wäre ich begeistert und andere sicherlich auch. Schade, dass wir in Deutschland das Publikum abhängen oder erwarten, dass es viel „gebildeter“ in der Orgelmusik sein muss, als es tatsächlich ist.

Ich gestehe, ich bin auf Social Media viel passiv unterwegs. Aber ich bin begeistert, was andere Künstler dort präsentieren. Und das ist mein Appell an Sie: Gehen Sie ins Internet, gehen Sie auf Social Media, präsentieren Sie sich. Es ist ein Gewinn für Sie, für die Orgelwelt und für alle Anderen. Ich folge seit vielen Jahren unterschiedlichen Organisten, von Hobbymusikern bis Profis, in der Orgelszene wie auch im Chorbereich. Dort finde ich neue Ideen, Inspiration, gleiche Probleme, Begeisterung oder auch manchmal nur Unterhaltung. Dort holen wir junge Menschen ab, den Nachwuchs. Und es darf menschlich sein und Emotionen zeigen. Und auch die Schattenseiten wie kalte Kirchen, Heuler, nächtliches Üben und vieles mehr. Und dort machen die

Organisten auch Werbung für ihre Konzerte, bringen über ihren Internetauftritt interessiertes Publikum mit zu ihren Konzerten, weltweit. Dort werden Organisten über ihre Kirche hinaus bekannt. Das ist doch die Chance für Sie, eine Fanggemeinde aufzubauen, die Ihre Art der Orgelmusik feiert und zu Ihnen kommt. Auch wenn Sie nicht in „Ihrer“ Kirche spielen.

Einige Beispiele neben Anna Lapwood: Wesley Hall (TikTok) - Organist in USA, Vidas Pinkevicius (YouTube - Secrets of Organ Playing) - Organist in Vilnius, Lingualpfeife (alias Ludwig Martin Jetschke), Christiane Michel-Ostertun, Kay Johannsen, Fraser Gartshore und viele mehr. Das wunderbare Format: Einsingen um 9 – seit mehreren Jahren tägliche Einsingübungen.

Lassen Sie sich inspirieren, nehmen Sie daran teil und freuen Sie sich, wenn zu einem Orgelkonzert 13.000 Menschen brav in einer Schlange anstehen. Das ist genial und bewundernswert und kein Grund, die Organistin, die Musik oder das Publikum schlecht zu reden.

Andreas Spahn, Leutenbach

Berichte



Bibliothekstag mit Chornotenvorstellung

Am 31. Januar fand die Vorstellung von Chornoten in den Räumen des Verbandes statt. 15 Chorleiter von fern und nah bekamen einen kleinen Einblick in die ungeheure Fülle der Bibliothek. KMD Michael Bender führte schwungvoll durch den Tag, angefangen mit einem kurzen Einsingen.

Es ging nicht darum, Stücke zu proben, sondern möglichst viele kennenzulernen. Da viele Chorleiter mit der Überalterung der Chöre und damit der zurückgehenden Zahl an Sängern zu kämpfen haben, wurden uns vierstimmige und genauso dreistimmige Sätze gezeigt.

In der ersten Tageshälfte stellte Herr Bender uns Werke aus acht Chorbüchern

vor. Einige der Bücher, wie z.B. „Open up wide“ oder das „Chorbuch a tre“ waren bekannt, aber doch entdeckten wir auch darin viele neue Schätze. Nach einer Mittagspause bei Pizza und Kennenlernen der Chorleitungskollegen ging es am Nachmittag weiter mit den Einzelwerken, von Gallus Dressler über Charles Gounod bis Ola Gjeilo.

Ich glaube, ich kann für alle Teilnehmenden sprechen, dass wir nach diesem Tag voller gemeinsamem Singen und Kennenlernen von Stücken erfüllt und mit vielen neuen Ideen für unsere Chöre nach Hause gefahren sind. Auch hier nochmals ein herzliches Dankeschön an Herrn Bender für das Vorstellen der Noten und an Antonia Kämmerer für die Organisation des Tages.

Lioba Köck

Jubiläum



Landeschorfest Jugendchorfestival Landeskinderchorfest

Samstag, 5. Juni 2027 in Tübingen
Samstag, 12. Juni 2027 in Schorndorf

Uraufführung, Workshops, Konzerte, Chorsingen, Feiern

Aus dem Verband

DANKE



Wir sagen ein herzliches Dankeschön für alle Spenden, die bei uns für die Aktionen: „Chöre helfen Chören“, „Jahresspende“ und die „Notstandskasse“ im vergangenen Jahr eingegangen sind. Dies waren:

- Für „Chöre helfen Chören“: 6.280 € und
- für die „Jahresspende“: 2.740 €.

Wie angekündigt haben wir aus Verbandsmitteln jeweils den Betrag um 1.000 Euro erhöht, den wir dann an den Evangelischen Chorverband (CEK) und den Verband Evangelischer Kirchenmusiker*innen (VEM) in der EKD überwiesen haben. Durch diese „Aufstockung“ unsererseits, die uns aufgrund des eingesparten Portos möglich war, weil wir den Spendenaufruf erstmalig nur digital verschickt hatten, erreichten wir in Württemberg annähernd eine Spendengesamtsumme wie in den Vorjahren. Für die Notstandskasse gingen von Ihnen, liebe Verbandsmitglieder, 1.964,48 € ein. Danke, dass wir so weiter dazu beitragen können, dass die kirchenmusikalische Arbeit vor allem in den Partnerkirchen Osteuropas ermöglicht und unterstützt wird und wir in Not geratenen Kirchenmusiker*innen in unserer Landeskirche und in Thüringen finanziell durch die Notstandskasse unter die Arme greifen können.

Mitteilungen der Geschäftsstelle

Liebe Mitglieder unseres Verbands, es ist Ihnen sicherlich aufgefallen - wir haben den Termin für die Berechnung des Mitgliedsbeitrags innerhalb des Jahres verschoben. Bis 2024 waren Sie gewohnt, dass der Beitrag im Januar/Februar berechnet wurde. 2025 fand die Berechnung im November statt, 2026 wird sie Mitte Juni stattfinden, ab 2027 dann regelmäßig im März.

Für den Mitgliedsbeitragslauf 2026 teilen Sie uns bitte **bis 31.5.2026** mit, falls sich Ihre Bankverbindung oder Ihre Adresse geändert haben.

Unsere korporativen Mitglieder bitten wir, uns bis dahin mitzuteilen, wenn sich die Bankverbindung oder die Struktur der Kirchengemeinde geändert hat.

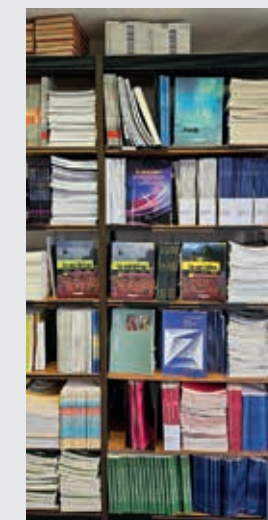
Bitte überweisen Sie uns den Mitgliedsbeitrag erst, wenn Sie eine Rechnung erhalten haben. Und bitte geben Sie bei der Überweisung immer die Rechnungs- und Ihre Mitgliedsnummer an. Dann können wir die Zahlungen richtig zuordnen und es werden Fehler vermieden.

Seit diesem Jahr erhalten Sie auch immer eine Rechnung, wenn Sie an unseren Veranstaltungen und Fortbildungen teilnehmen. Auch hier gilt die Bitte: Überweisen Sie uns den Teilnahmebetrag erst, wenn Sie Ihre Rechnung erhalten haben. Und bitte geben Sie auch bei dieser Überweisung stets Ihre Mitglieds- und die Rechnungsnummer an.

Bei Rückfragen zu Rechnungen und Lastschrifteinzügen geben Sie bitte immer zumindest die Rechnungsnummer an. Nur so lassen sich Ihre Fragen schnell und eindeutig beantworten.

Einige Informationen zu unserer Bibliothek

Unsere Bibliothek ist Mo., Di. und Do. in der Regel von 9.30 Uhr bis 16 Uhr geöffnet. Dann ist auch unsere Mitarbeiterin Antonia Kämmerer, die die Bibliothek betreut, vor Ort. Sie ist unter der Telefonnummer (07 11) 2 37 19 34 12 und der Mailadresse bibliothek@kirchenmusik-wuerttemberg.de erreichbar.



Wenn Sie gerne wissen möchten, welche Werke wir in unserer Bibliothek führen, finden Sie im internen Bereich unserer Homepage eine Auflistung aller Werke. Sie können sich jederzeit dort einloggen, Ihre Zugangsdaten sind:

Benutzername: Ihre Mitgliedsnummer, Passwort: Ihre Postleitzahl.

Wenn Sie Urkunden bestellen möchten, können Sie sich ebenfalls direkt

an Frau Kämmerer unter urkunden@kirchenmusik-wuerttemberg.de wenden.

Wir freuen uns, von Ihnen zu hören!

Es grüßt herzlich das Team der Geschäftsstelle

Daniela Zimmer und Antonia Kämmerer

Wir gratulieren zu ihren Jubiläen

Chören, Chorsängerinnen und Chorsängern, Chorleiterinnen und Chorleitern

Chor der Ev. Johanneskirche Sindelfingen, Dekanat Böblingen | Ingrid Schweiker (45) · Karl-Heinz Minuth (60)

Ev. Bezirkskantorei Neuenbürg, Dekanat Neuenbürg | Angelika Fischer (25) · Rudolf Schwarz (60)

Ev. Kirchenchor Althengstett, Dekanat Calw-Nagold | Chorleiterin Christina Katz (29)

Ev. Kirchenchor Aulendorf, Dekanat Biberach/Riß | Joachim Kuckuck (40) · Brigitte Braun (60) Ev. Kirchenchor

Deißlingen, Dekanat Tuttlingen Nord | Gretel Blust (60)

Ev. Kirchenchor Dürrenzimmern/ Nordhausen, Dekanat Brackenheim | Erich Hennige (64)

Ev. Kirchenchor Erpfingen, Dekanat Reutlingen | Rose Kaschowitz (50) · Rose Kögel (55) · Ruth Schweikardt (65)

Ev. Kirchenchor Grunbach, Dekanat Schorndorf | Doris Schmid (70)

Ev. Kirchenchor Loffenau, Dekanat Neuenbürg | Ulrike Möhrmann (25) · Isolde Zeltmann (50) · Günther Mungenast (65)

Ev. Kirchenchor Neckartailfingen, Dekanat Nürtingen | Edelgard Oehler (35) · Ingeborg Spindler (50)

Ev. Kirchenchor Niederstotzingen, Dekanat Heidenheim | Edith Eberhardt (50)

Ev. Kirchenchor Onolzheim, Dekanat Crailsheim | Walter Kühnle (25)

Ev. Kirchenchor Sontheim/Brenz, Dekanat Heidenheim | Ingeburg Ehrhardt, Helga Oszfolk (40)

Ev. Kirchenchor Stammheim, Dekanat Calw-Nagold | Roswitha Zowalla (25) · Heinrich Meyer (30) · Leni Riedrich (35)

Ev. Kirchenchor Talheim, Dekanat Tübingen Land | Erna Schneider (54)

Ev. Kirchenchor Trailfingen, Dekanat Bad Urach-Münsingen | Martina Ott (40)



Ev. Kirchenchor Wittershausen, Dekanat Sulz | Johanna Schwarz (65)

Frauenchor und Gemeindechor Hausen/Fils, Dekanat Geislingen | Chorleiterin Leonore Dangelmaier (40)

Johanneskantorei Leonberg, Dekanat Leonberg | Stefan Kramer (25) · Magdalena Ludwig-Menold, Cornelia Schlegel, Hans-Jürgen Wink (40) · Eckhard Schlegel (50) · Paul Wahl, Regina Weber (55)

Kantorei der Martin-Luther-Kirche Trossingen, Dekanat Tuttlingen Nord | Dina Trujillo-Merkel (25)

Magdalenenchor der Ev. Kirchengemeinde Pfullingen, Dekanat Reutlingen | 40 Jahre Magdalenenchor der Ev. Kirchengemeinde Pfullingen

Martinskantorei Stuttgart-Möhringen, Dekanat Degerloch | Brigitte Argauer-Grein, Friederike Grill, Christiane Wiedmaier (25) · Maria-Elisabeth Haist (40)

Nordraum-Kantorei der Ev. KG Reutlingen-Nord, Dekanat Reutlingen | Edelgard Erdmann (30)

Ökumenischer Kirchenchor einKlang Fichtenau, Dekanat Crailsheim | Hanne Walter (40) · Irmgard Keller (60)

Ökumenische Kantorei Balingen, Dekanat Balingen | Anneliese Majer (50)

Sängerinnen und Sängern, Chorleiterinnen und Chorleitern von Kinder- und Jugendchören

Ev. Kinderchor Ebersbach/Fils, Dekanat Göppingen | Lara Staib (5)

Kinderkantorei Brackenheim, Dekanat Brackenheim | Lena Koch, Susanna Mendel, Jasmin Preyl (5)

Organistinnen und Organisten

Ev. Kirchengemeinde Aistaig, Dekanat Sulz | Waltraud Schmalz (50)

Ev. Kirchengemeinde Lorch und Weitmars, Dekanat Schwäbisch Gmünd | Florian Schäfer (30) · Helga Knauß (60)

Ev. Kirchengemeinde Meimsheim, Dekanat Brackenheim | Bernhard Löw (52)

Ev. Kirchengemeinde Mergelstetten, Dekanat Heidenheim | Christel Kölle (70)

Ev. Kirchengemeinde Wittershausen, Dekanat Sulz | Silke Bouikidou (30)

Seminare, Kurse, Freizeiten

18. April 2026

Wellness für die Stimme für Chorleiter:innen und Chorsänger:innen (siehe Heft 1/2026, S. 26)
Anmelden bis 4.4.2026

4.–6. Juni 2026

Chorleitungswerkstatt für aktive und angehende Chorleiter:innen (siehe Heft 1/2026, S. 26)
Anmelden bis 4.4.2026

Dienstag, 30. Juni 2026

Audition Professionelle Sängerinnen und Sänger stellen sich vor

Wenn Sie auf der Suche nach passenden Solistinnen und Solisten für die kommende Konzertsaison sind, bietet sich in Herrenberg eine hervorragende Möglichkeit, sich

umzuhören: Professionelle Sängerinnen und Sänger mit umfangreichen Erfahrungen und großer Belastbarkeit präsentieren sich mit einem Vortrag entlang der wesentlichen Epochen und sängerischen Literatur. – Herausragende Sängerinnen und Sänger können sich ab Januar 2026 verbindlich anmelden und bekommen bis Mitte des 2. Quartals eine Rückmeldung zu ihrer tatsächlichen Teilnahme sowie detaillierte Angaben zum inhaltlichen Rahmen ihres Vortragsprogramms. Vor Ort steht ein Raum zum Einsingen zur Verfügung. – Leitung: Dr. Steffen Mark Schwarz und Johannes Fiedler – Ort: Stiftskirche Herrenberg – Beginn 9.30 Uhr, Ende 13 Uhr – Information & Anmeldung interessierter Sänger:innen bei Kantor Dr. Steffen Mark Schwarz, steffen.schwarz@elkw.de | Anmeldung der Zuhörenden bei Bezirkskantor Johannes Fiedler, bezirkskantorat.herrenberg@elkw.de. Die Teilnahme ist kostenlos.

Mo/Di, 27./28. Juli 2026

Improvisation im Orgelunterricht Methodik des Liturgischen Orgelspiels
Vorgestellt werden Ideen und Methoden für den Unterricht im Liturgischen Orgelspiel, mit Anfängern bis zur C-Prüfung bis hin zur Aufnahmeprüfung Kirchenmusik: Systematische Wege zum Harmonisieren von Chorälen, Techniken für kurze Intonationen, Ideen für Improvisations-„Spiele“, Hinweise zur Unterrichts-Didaktik. Im Preis inbegriffen sind Übernachtung und Frühstück im Gasthof zum Hirsch in Auingen. – Leitung: Prof. Christiane Michel-Ostertun (www.michel-ostertun.de) – Ort: Martinskirche Münsingen – Beginn 10 Uhr, Ende 15 Uhr – Kosten (1 Ü/F im EZ, Kursgebühr): 200 € Mitglieder, 230 € Nichtmitglieder, 30 € Ermäßigung – Anmelden bis 26.5.2026

Wettbewerbe

18.-20. September 2026

8. Wettbewerb für gottesdienstliches Orgelspiel
Der Verband Evangelische Kirchenmusik in Württemberg schreibt im Jahr 2026 den 8. Wettbewerb für gottesdienstliches Orgelspiel aus.

- Der Wettbewerb findet in öffentlicher Form an der Orgel der Stadtkirche Geislingen (65/III+P) statt.
- Teilnahmeberechtigt sind Organistinnen und Organisten, die ihren Wohnsitz im Bereich der Ev. Landeskirche Württemberg haben.
- Von der Teilnahme ausgeschlossen sind Studierende der Kirchen- und Schulmusik oder mit Haupt- oder Nebenfach Orgel und Musiker:innen, die ihr Studium bereits abgeschlossen haben.

- Von allen Teilnehmenden wird Literraturspiel und liturgisches Orgelspiel gefordert.
 - Es besteht keine Altersbeschränkung und es wird keine Teilnahmegebühr erhoben.
 - Als Preise winken Auftrittsmöglichkeiten in Orgelkonzertreihen, die kostenlose Teilnahme an Kursen des Verbandes sowie Sachpreise.
 - Die Preisverleihung findet am Sonntag, 20. September, um 18 Uhr in der Stadtkirche Geislingen/Steige statt.
- Die ausführliche Ausschreibung, detaillierte Informationen sowie das Anmeldeformular stehen auf unserer Internetseite bereit (www.kirchenmusik-wuerttemberg.de). Wir freuen uns über zahlreiche Anmeldungen und wünschen den Teilnehmer:innen schon jetzt viel Erfolg! Anmelden bis 1.5.2026

10. bis 12. September 2026

KONTRAPUNKTE! Orgelwettbewerb der Ernst Pepping-Gesellschaft
Anlässlich des 125. Geburtstags des Komponisten Ernst Pepping richtet die Ernst Pepping-Gesellschaft e. V. vom 10. bis 12. September 2026 in Heidelberg den Orgelwettbewerb KONTRAPUNKTE! aus. Die Ausschreibung sieht neben einer Kategorie für professionelle Musiker:innen auch eine Sonderkategorie für Amateure vor. – Preise: 2000 € / 1500 € / 1000 € bzw. 500 € / 300 € / 100 € zzgl. diverser Notengutscheine. – Jury: Christoph Bornheimer, Henry Fairs, Gerhard Luchterhandt, Martin Sander, Bernd Stegmann. – Nähere Infos unter www.pepping-gesellschaft.de/orgelwettbewerb

Nachrichten

Gefährdet der Ganztags-
die musikalische Bildung?

**Gemeinsam fordern die Verbände aus
Schule, Musikschule und Amateurmu-
sik, musikalische Bildung im Ganztags zu
sichern**



Im August 2026 tritt der bundesweite Anspruch auf Ganztagsförderung in Kraft – aber der verlängerte Aufenthalt der Kinder und Jugendlichen in der Betreuung darf perspektivisch nicht deren musikalische Bildung austrocknen. Hierauf weisen die drei Bundesverbände aus den Bereichen Schule, Musikschule und Amateurmusik in einem Positionspapier hin. Sie fordern eindringlich, dass sich die Akteur*innen vor Ort vernetzen, um die musikalische Bildung von Kindern und Jugendlichen zu erhalten.

Musikalische Bildung von Kindern und Jugendlichen fördert nicht nur Kreativität, Konzentration und soziale Kompetenzen, sondern legt auch den Grundstein sowohl für eine berufliche Perspektive als Musiker*in als auch für ein Hobby, das viele Menschen ihr Leben lang begleitet und stärkt. Die Möglichkeit zu musizieren muss daher sowohl im Unterricht als auch im außerschulischen Bereich qualitativ erhalten bleiben und gemeinsam geplant und gedacht werden – dies fordern der Bundesverband Musikunterricht (BMU), der Verband deutscher Musikschulen

(VdM) und der Bundesmusikverband Chor & Orchester (BMCO) in einem gemeinsamen Positionspapier für eine umfassende Bildungsstrategie.

Die wichtigsten Zugangswege zur Musik sind die Schule (38 %), gefolgt von Chören, Orchestern und Musikvereinen (31 %) und den öffentlichen Musikschulen (24 %) sowie der Privatinstrumentalunterricht. Wenn aber in den Schulen immer seltener überhaupt noch Musikunterricht stattfindet und Kinder und Jugendliche nachmittags keine Zeit mehr haben, in den Musikschulunterricht oder in die Chor- und Orchesterproben des Vereins zu gehen, leidet die musikalische Bildung erheblich.

Damit musikalische Bildung im Ganztags gelingt, braucht es eine verlässliche und strukturelle Zusammenarbeit zwischen den drei musikalischen Bildungsakteuren Schule, Musikschule und Verein. Diese drei Partner bringen Expertise, Kontinuität, Professionalität, qualifizierte Fachkräfte, Räume und die Möglichkeit zu Teilhabe und sozialen Netzwerken mit – jetzt müssen die Akteur*innen vor Ort diese Stärken zusammenführen.

Die Verbände fordern daher:

- Verbindliche strukturelle Zusammenarbeit zwischen Schulen, Musikschulen und Amateurmusik im Ganztags
- Anerkennung und Einbindung qualifizierter Fachkräfte aus allen drei Bereichen
- Nachhaltige Rahmenbedingungen, die Kooperationen langfristig ermöglichen
- Verlässliche Finanzierung für qualitativ hochwertige musikalische Angebote

Preis der Europäischen Kirchenmusik 2026 für Thomas Jennefelt

Der Preis der Europäischen Kirchenmusik 2026 geht an Thomas Jennefelt. Die Stadt Schwäbisch Gmünd zeichnet den schwedischen Komponisten damit für seine künstlerische Arbeit aus, in der er aktuelle, gesellschaftspolitische Themen mit traditionell geistlichen Texten und Genres in

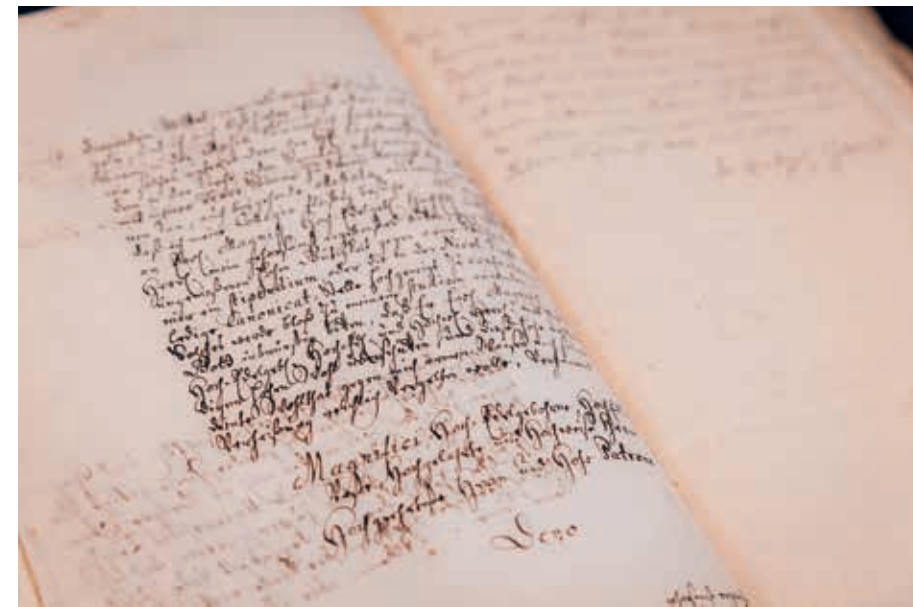


Thomas Jennefelt

einer eigenen Tonsprache verbindet und umsetzt. Sein vielfältiges Werk zeigt ein vokales Profil, bei dem Wort und Ton eng miteinander in Beziehung stehen. Dabei sind spirituelle Bezüge auf die kirchenmusikalische Tradition maßgeblich, wie beispielsweise in Jennefelts „Dixit Dominus“ und seinem Musiktheater „Paulus“. Oberbürgermeister Richard Arnold wird Jennefelt den mit 5000 Euro dotierten Preis am Donnerstag, 23. Juli, im Anschluss an das Preisträgerkonzert, das auch eine Uraufführung beinhaltet, überreichen. Das Festival Europäische Kirchenmusik steht vom 17. Juli bis 9. August unter dem Motto „Balance“. www.kirchenmusik-festival.de

Handschriften von J. S. Bach, J. C. Gottsched und G. P. Telemann im Stadtarchiv Leipzig entdeckt

Bislang unbekannte Akten zur Leipziger Kirchenmusik wurden im Stadtarchiv Leipzig entdeckt, darunter Handschriften von Johann Sebastian Bach, Johann Christoph Gottsched und Georg Philipp Telemann. Sie machen deutlich: Leipziger Kirchenmu-



Handschriftenfund in Leipzig

sik unter Johann Sebastian Bach wurde gezielt kommunal gefördert.

Die Funde gelangen Projektmitarbeiter Dr. Bernd Koska im Rahmen des Forschungsprojekts »Forschungsportal BACH« der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig mit Sitz am Bach-Archiv Leipzig. Die Akten enthalten Briefe und Bewerbungsschreiben Leipziger Studenten und liefern neue Erkenntnisse zur Organisation von Johann Sebastian Bachs Kantatenaufführungen. Erstmals belegen die Quellen, dass der Leipziger Rat studentische Sänger und Instrumentalisten gezielt durch Stipendien förderte: „Die Leipziger Kirchenmusik beruhte nicht allein auf künstlerischer Exzellenz, sondern auf einer funktionierenden kommunalen Förderstruktur“, so Musikwissenschaftler Dr. Bernd Koska.

Prof. Dr. Dr. h. c. Peter Wollny, Direktor des Bach-Archivs Leipzig: „Diese Dokumente verändern unser Bild von den institutionellen Voraussetzungen der Kirchenmusik unter Bach grundlegend: Was sich hier zeigt, ist Kulturförderung mit langfristiger Wirkung – ein Prinzip, das Leipzig seit Jahrhunderten prägt.“

100 Jahre Chor- oder Orchester-
tätigkeit: Bis Ende Juni 2026 für
Auszeichnung bewerben

Ab sofort können sich Amateurmusikensembles, die seit mindestens 100 Jahren aktiv sind, für eine Auszeichnung im Jahr 2027 bewerben. Diese Würdigungen langjährigen Engagements für Chöre (Zelter-Plakette) und Musikvereinigungen (Pro-Musica-Plakette) werden vom Bundespräsidenten verliehen und sind die höchste Ehrung der Amateurmusik in Deutschland.

Jedes Jahr zeichnet der Bundespräsident Chöre und Musikvereinigungen für mindestens 100 Jahre nachgewiesene Tätigkeit

mit der Zelter- bzw. Pro-Musica-Plakette aus. Die Bewerbung für eine Auszeichnung im Jahr 2027 ist ab sofort und noch bis zum 30. Juni 2026 über das Antragsformular auf der Webseite des Bundesmusikverbands Chor & Orchester <https://bundesmusikverband.de/auszeichnungen/> (BMCO) möglich. Die Plaketten würdigen generationenübergreifendes musikalisches Engagement und heben dabei die Bedeutung des amateurgetragenen Musizierens und Singens für gesellschaftlichen Zusammenhalt, kulturelle Vielfalt und musikalische Bildung hervor.

Im Jahr 1956 hat der damalige Bundespräsident Theodor Heuss die Zelter-Plakette gestiftet, 1968 rief dann sein Amtsnachfolger Heinrich Lübke die Pro-Musica-Plakette ins Leben. Seitdem wurden insgesamt über 10.000 Chöre und über 2.000 Musikvereinigungen ausgezeichnet.

Beide Plaketten sind eine nicht tragbare Auszeichnung und werden durch eine Urkunde des Bundespräsidenten mit Nennung des Chors oder Instrumentalensembles sowie des Gründungsprädikats ergänzt.

Der Bundesmusikverband Chor & Orchester ist die Geschäftsstelle des Empfehlungsausschusses und koordiniert damit das Antragsverfahren zur Verleihung der Zelter- und Pro-Musica-Plakette. Alle Informationen für die Antragstellung sowie eine Übersicht bisheriger Plaketenträger finden Sie auf der bereits genannten Webseite des Verbands. Bei Fragen rund um die Antragstellung wenden Sie sich gern jederzeit an plaketten@bundesmusikverband.de



Zelter-Plakette

Aus der Praxis, für die Praxis

Steven J. Heelein: In vobis ... spes IV (Triptychon)

Die Stiftsmusik Stuttgart führt seit 2023 das komplette geistliche Vokalwerk von Felix Mendelssohn Bartholdy in der Stuttgarter Stiftskirche auf. In diesem Rahmen hat sie 2024 den Kompositionswettbewerb „Werkstatt Mendelssohn“ ausgeschrieben: Die Teilnehmenden sollten eine Neukomposition einreichen, die sich am Fragment des Oratoriums Christus orientiert. Dieses Oratorium, sein drittes nach Paulus und Elias, konnte Felix Mendelssohn durch seinen frühen Tod nicht fertigstellen, und es ist nur ein rund 20-minütiger Korpus überliefert. Darauf sollten die Teilnehmenden mit einer Neukomposition von 10 bis 15 Minuten Bezug nehmen. Die Textauswahl war freigestellt und die Besetzung durfte aus einer beliebigen Auswahl der Vokal- und Instrumentalstimmen im Christus-Fragment gewählt werden.

Die Jury mit Prof. Jürgen Essl, Prof. em. Jon Laukvik, Stiftskantor Prof. KMD Kay Johannsen sowie Prof. KMD Johannes Matthias Michel hat dem Werk in vobis ... spes IV (Triptychon) für Stimmen und Instrumente von Steven J. Heelein den mit 2.500 Euro dotierten 1. Preis zuerkannt. Diese Komposition wurde nun im November 2025 beim Konzert der Stuttgarter Kantorei und der Stiftsphilharmonie Stuttgart unter der Leitung von Kay Johannsen uraufgeführt. Die Jury überzeugte vor allem die hochprofessionelle und differenzierte Behandlung der Orchesterinstrumente, die im Ergebnis gut beschrieben wird durch eine Vorbemerkung des Komponisten selbst: Das Geheimnis der christlichen Hoffnung wird übersetzt in ein „Hintergrundleuchten des Klangs, sein fahles Glänzen“, verbunden mit einem „schwebenden, sanft pulsierenden Rhythmus“.

»in vobis ...« ist vor allem ein Orchesterstück für alle Instrumente des klassischen Symphonieorchesters Mendelssohns, zu dem im zweiten Satz ein vokales Solisten-

Steckbrief des Stückes

Titel: in vobis ... spes IV (Triptychon) für Stimmen und Orchester

Besetzung: 4 Soli, 3-stimmiger Frauenchor und klassisches Sinfonieorchester

Dauer: ca. 15 Minuten

Schwierigkeit Chor: leicht bis mittelschwer

Schwierigkeit Soli: mittelschwer

Schwierigkeit Orchester: mittelschwer

Probenaufwand Chor: 4 bis maximal 5 Probeneinheiten

Probenaufwand Soli + Orchester: eine Haupt-, eine Generalprobe

Notenmaterial: zu beziehen beim Komponisten (www.sheelein.de)

quartett sowie im dritten ein dreistimmiger Frauenchor hinzutreten, wobei dieser lediglich Haltetöne auf »n« beiträgt, so dass sich eine klangliche Verschmelzung mit dem Orchester ergibt.

Wir befragten den Komponisten zu seinem Werk:

Die Komposition in vobis ... spes IV steht im Zusammenhang mit dem Fragment des Oratoriums Christus von Felix Mendelssohn Bartholdy. Wie kam es dazu und wie passen die beiden Werke zusammen?

Ausgangspunkt war die Ausschreibung des Kompositionswettbewerbs der Stiftsmusik Stuttgart, die eine Verbindung zwischen Mendelssohns „Christus“ und einem neuen Werk wünschte. Neben der

Besetzung, die bis auf wenige Ausnahmen mit der von Mendelssohns Fragment identisch ist, habe ich mit meinem Stück die inhaltlich fehlenden Teile des „Christus“ ergänzt. Mendelssohn schrieb Fragmente zu den Abschnitten „Geburt Christi“ und „Leiden Christi“, ich beziehe mich mit meinem Triptychon auf die Sehnsucht nach dem Erlöser (Advent), die Botschaft Christi (Seligpreisungen) und die Auferstehung. Somit ergibt sich in der Verknüpfung beider Werke eine abgeschlossene Form:

- **Triptychon I** (O Oriens) Christus, Kind in der Krippe (instrumental)
- **Mendelssohn** „Geburt Christi“
- **Triptychon II** (Beati) Christus, Wort des Vaters (Soli und Orchester)
- **Mendelssohn** „Leiden Christi“
- **Triptychon III** (Resurrexi) Christus, Auferstandener (3-st. Frauenchor-Vokalise und Orchester)

Wie würden Sie die Stilistik und den Klang Ihres Werkes beschreiben? Geht es Ihnen um eine Synthese mit Mendelssohns Musik oder um eine Abgrenzung?

Es ist niemandem möglich, wie Mendelssohn zu komponieren. Außerdem halte ich Stilkopien in künstlerischer Hinsicht für mehr als irrelevant. Meine Lösung in diesem Fall war, dass ich versucht habe, neben einem so großen Meister wie Mendelssohn möglichst authentisch und „ich selbst“ zu bleiben.

Es fällt mir sehr schwer, meine Stilistik zu beschreiben. Muss ich ja auch eigentlich nicht. Das, was ich sagen möchte, sage ich mit meiner Musik, nicht mit Worten. („Ich bin ja nicht mein eigener Musikologe“ hat Wolfgang Rihm einmal gesagt). Aber den von Hans Zender verwendeten Begriff „Christlich-mystischer Lyrismus“ mag ich sehr. Vielleicht kann ich meine Kompositi-



Steven J. Heelein (r.) erhält aus den Händen von Prof. Jürgen Essl den mit 2.500 Euro dotierten 1. Preis

onen damit erklären, indem ich beschreibe, was ich ersehe ... ich suche eine Musik,

- die trauert über die Tragödie Mensch
- die laut und stumm zum Himmel schreit: Kyrie eleison!
- die den Firnis göttlichen Glanzes evoziert
- die unablässig singt im Ton licht-klarer Gotik
- die in den Strömen und Abbrüchen vertraut
- deren Kern der Ewigkeit entgegenpult
- die nichts will, alles sagt und den Einen meint

- die durch ihr demütiges Etwas und Wenig Gottes ubiquitärem Nichts entgegenschwebt
- die milde Poetik atmet und spricht,
- innig der würdevollen Entität des Menschen zugewandt.

Kann Ihr Werk auch unabhängig vom Christus-Fragment aufgeführt werden oder ist es für Sie untrennbar verbunden?

Mein Triptychon kann als geschlossenes Werk betrachtet werden und damit auch separiert von Mendelssohns Christus-Fragment gespielt werden.

Kannten Sie das Christus-Fragment schon vor der Komposition?

Es war mir geläufig, aber im Detail habe ich mich damit erst während dieser Arbeit damit beschäftigt.

Wie haben Sie sich beim Komponieren dem Christus genähert und daraus eigenes Material entwickelt?

Wie oben beschrieben. Ich habe Mendelssohns Meisterschaft (wieder einmal) erkannt, formal die fehlenden Teile festgelegt und dann nach Musik in mir gesucht, um dadurch hoffentlich neben Mendelssohn zu bestehen.

Zeitschriftenschau

Forum Kirchenmusik 1/2026



Ein Hauptbeitrag des Heftes ist der Zwischenbericht aus der Arbeit am künftigen evangelischen Gesangbuch von Pfr. Frieder Dehlinger, der in den WBL 6/2025 abgedruckt war. – Hermann

Feist berichtet über seine Erfahrungen mit der Kooperation zwischen Kirchenmusik und Schulen im Aufbau einer vernetzten kirchenmusikalischen Arbeit in säkularer Zeit und gibt darin wertvolle Hinweise für alle, die über eine ähnliche Zusammenarbeit zwischen Schule und Kirche nachdenken (müssen). – Das Forum widmet sich in einer Artikelreihe des laufenden Jahres dem chorischen Einsingen. Der erste Beitrag stammt von Dekanatskantor Carsten Wiedemann-Hohl aus Deggendorf.

Musik & Kirche 1/2026



ist ein Themenheft zu den beiden biblischen Figuren „Petrus und Paulus“, die zugleich auch zwei bedeutsame historische Figuren in der Konstitutionsphase des frühen Christentums und

als solche in der Kirchenmusik über Jahrhunderte Quelle der Inspiration waren. Markus Zehetbauer fasst die wichtigsten wissenschaftlichen Erkenntnisse über diese beiden frühen Leitfiguren des Chris-

tentums zusammen und formuliert eine Leitlinie für unseren heutigen Umgang mit ihnen. – Ulrich Moormann gibt einen Überblick über verschiedene Vertonungen des „Tu es Petrus“ aus dem Matthäus-Evangelium „von Palestrina bis Coldplay“, also von der frühen Mehrstimmigkeit bis hin zum modernen Popsong. Markus Karas ergänzt mit der Vorstellung dreier Werke von Theodore Dubois, Charles-Marie Widor und Franz Liszt. – Sven Hiemke geht der Frage autobiografischer Aspekte in Mendelssohns Paulus-Oratorium nach.

– Carl Loewe war einer der bekanntesten Komponisten von umfangreichen Vokalwerken mit oder ohne Orchester. Mit „Die Apostel von Philippi“ schuf er ein Werk für Männerchor a-cappella, das seinerzeit sehr beliebt war, heute aber nahezu vergessen ist. Franz-Josef Ratte stellt es vor. – Dass ein Roman Vorlage zu einem erfolgreichen Oratorium sein kann, ist ein seltener Fall. Feliks Nowowiejskis „Quo vadis?“ basiert auf dem gleichnamigen Roman von Henryk Sienkiewicz. Das chorsinfonische Werk verbindet spätoromantische Pracht und Farbreichtum mit archaischem Kolorit, wie Ulrich Moormann in seinem Beitrag erläutert. – In schwerer persönlicher Not komponierte der Schweizer Komponist Walter Müller von Kulm (1899-1967) 1959 sein Oratorium „Petrus“ und identifizierte sich darin erkennbar mit dem Apostel. Das Werk ist in einem späten Klassizismus gehalten, wie Dominik Sackmann erläutert. – Und noch eine weitere Komposition zum Thema wird vorgestellt: Christoph Kuhlmann widmet sich in seinem Beitrag um „Saul de Tarse“ von Naji Hakim. Das 1991 entstandene Werk steht auf dem Boden der Tonalität, folgt erkennbaren Vorbildern und ist doch von einer durchaus eigenständigen Klangsprache. – Majka Wiechelt stellt „Petrus“-Werke für Kinder- und Ju-

gendchor vor. – Johannes Adam erinnert an den vor 50 Jahren verstorbenen Kurt Boßler und regt Wiederentdeckungen seiner Werke an.

Musica sacra 1/2026



hat den Themenschwerpunkt „Musik zur Wallfahrt“: Roland H. Dippel fragt: „Welche Wallfahrtsmusik öffnet Herz und Sinn?“, worin er die unterschiedlichen Arten von

Wallfahrten und ihre Anforderungen an die Musik zwischen ästhetischem und geistlich-spirituelltem Qualitätsanspruch beleuchtet. – Damien Sagrillo stellt die Echternacher Springprozession vor, die als feierliche Dankprozession für zuteil gewordene Heilung eine vielschichtige Synthese aus christlicher Andacht, musikalischer Tradition und volkstümlicher Hoffnung nach Heilung darstellt. – Heidi Christ erläutert ihre Recherchen zum „Großen Lourdes-Lied“. – Theodor Seidl führt in die Wallfahrt-Psalmen ein und legt auch einige Beispiele aus wie die Psalmen 121, 122 und 126, zu denen er auch zahlreiche Kompositionen aus allen Epochen empfiehlt. – Eine besondere Form der Orgel ist die sogenannte Prozessions-Orgel, die im Gehen zu spielen ist. Orgelbauerin Ricarda Müller stellt diese besonderen Instrumente vor. – In der Reihe „Singschulen in Deutschland“ stellen sich der Mädchen- und der Knabenchor an St. Marien in Kevelaer vor. – Seine Reihe „Komponierte Gebete“ widmet Meinrad Walter unter dem Titel „Erlebte Trauer und komponierter Trost“ dem Requiem op. 89 von Antonin Dvořák.

Neue Noten

Engelbrecht, André: Die Erde ist des Herrn. Kantate für den Advent und andere Jahreszeiten für Solo-Tenor, Chor (SATB), Trompete, Holzbläser, Streicher und Band, Text: Christian Kollmar – München: Strube, 2023 – Part. 164 S. – € 32,00 – VS 4324 (mwh) André



Engelbrecht, jahrelang für Tonsatz, Populärmusik und schulpraktisches Klavierspiel an der Hochschule für Musik, Hochschule für Kirchenmusik (beide in Dresden) und der Musik-

schule Mittelsachsen tätig, hat sich mit Christian Kollmar, u. a. Dozent für Theologie, Hymnologie und Liturgik an der Hochschule für Kirchenmusik in Dresden und Landesposaunenpfarrer der Sächsischen Posaunenmission zusammengetan, und aus dieser Zusammenarbeit ist das vorliegende Werk entstanden, das im Untertitel als „Kantate für den Advent und andere Jahreszeiten“ bezeichnet wird. Ich bin mir nicht sicher, ob hier der Begriff „Oratorium“ nicht angemessener wäre, denn immerhin dauert eine Aufführung gut eine Stunde, beruht textlich auf der Bibel und freier Dichtung und hat einen beträchtlichen Stab an Mitwirkenden. Aufgezählt werden ein Solotenor, vierstimmiger Chor, Orchester und Band, wobei das Schlagwerk ziemlich umfangreich ist.

Die Komposition gliedert sich in sechzehn Sätze zu fünf Abschnitten. Im Vorwort wird der Ansatz des adventlichen Bezugs kurz (!) dargestellt, um schließlich darauf zu verweisen, dass man die Kantate auch in Auszügen aufführen könne. Naja, was man halt so schreibt, um möglichst viele Anknüpfungspunkte zu bieten. Ich bin nun mal kein Freund von Ausschnittsdarbietungen aus zyklischen Werken. Meistens leidet das Werk darunter.

Inhaltlich wird die Titelaussage durch verschiedene weitere Aussagen aus der Fe-

der Christian Kollmars sowie Zitaten aus der Bibel, den Schriften Martin Luthers etc. beleuchtet, das reicht von Bestätigung bis zur Verneinung. Klingt wieder wie „Alles ist möglich“, ist aber nicht so, denn schon allein beim Lesen kommt man ins Grübeln.

Die Musik vereinigt verschiedene Stile aus Jazz, Rock-Pop, Avantgarde, Weltmusik und klassischen Elementen aus Barock und Romantik, wobei meiner Meinung nach Jazz/Rock-Pop klanglich bestimmend sind. Hier zeigt sich André Engelbrechts ganze Erfahrung, die Sätze sind ausgeprägt entsprechend der Stimmung der Texte, wobei die technischen Schwierigkeiten von „relativ leicht“ bis „aber hallo“ reichen. Manchmal könnte man die Sachen vom Blatt singen (oder bei der dritten Probe schon ganz ordentlich rüberbringen), und manchmal kostet die Beherrschung der Partien Blut, Schweiß und Tränen; und das nicht nur bei Intervallen und Zusammenklängen, sondern vor allem in der Rhythmik. Chöre, Instrumentalisten und Dirigenten, die noch keine oder zu wenig Erfahrung mit Rock-Pop-Idiomen haben, sollten dieses Werk nicht als Einstieg in diese Welt nehmen, sie könnten sonst schnell ihre Grenzen erleben. Allen anderen aber, einschließlich den Zuhörern, könnte diese Kantate – oder besser dieses Oratorium – einen sehr anregenden Konzertabend beschern. Und das nicht nur zur Weihnachtszeit.

Franck, César: L'Organiste. 63 Stücke, für Orgel bearbeitet von Carsten Wiebusch – Mainz: Schott, 2025 – 140 S. – € 21,99 – ED 23795

(mwh) Carsten Wiebusch hat hier eine Bearbeitung für Orgel der Sammlung „L'Organiste“ César Francks vorgelegt, die ursprünglich für Harmonium geschrieben wurde. Im Frankreich des 19. Jahrhunderts waren Harmonien in großen Kirchen Zweit- oder Drittinstrumente bzw. in kleineren Kirchen manchmal auch das einzige Tasteninstrument. Dabei waren diese In-



strumente nicht so schwachbrüstig wie die, die hierzulande manchmal noch in Kirchen oder Wohnzimmern ein klägliches Dasein fristen, sondern durchaus klangvoll und leistungsfähig.

Es gibt von etlichen Organisten solche Sammlungen für Harmonium, denn der Bedarf, besonders bei kleineren Gemeinden mit gering ausgebildeten Organisten, war groß.

Francks „L'Organiste“ ist dabei die bekannteste. Die spieltechnischen Ansprüche sind nicht so hoch wie bei Francks Orgelkompositionen, und die Dimensionen sind auch nicht so ausgreifend, dennoch sind sie nicht banal, sondern häufig kleine Pretiosen und lassen sich hervorragend auch in heutige Gottesdienste integrieren. Die Stücke sind zyklisch in Tonarten geordnet, die chromatisch von C-Dur/c-Moll bis As-Dur/gis-Moll reichen. Lediglich die Schluss-Amen, die zugegebenermaßen nun wirklich nur liturgische Funktion haben und äußerst kurzgehalten sind, wurden in dieser Ausgabe ausgegliedert und am Ende des Bandes versammelt.

Nun ist Carsten Wiebusch nicht der Erste, der die Stücke für die Orgel bearbeitet hat, und er wird bestimmt auch nicht der Letzte sein. Während manche Bearbeiter (wie z. B. Martin Böcker für den Butz Musikverlag) sich strenger an die Vorlage halten, geht Carsten Wiebusch einen anderen Weg und greift stärker in die Vorlage ein mit dem beachtenswerten Argument, dass die Orgel ein anderes Instrument ist als das Harmonium und dass deswegen aus klanglichen Gründen eine Transkription nötig ist. Hier wird nicht nur hin und wieder die tiefste Stimme ins Pedal verlegt, sondern es werden auch Akkorde verdoppelt, Strukturen verändert und manchmal auch Füllstimmen hinzukomponiert. Außerdem wird nicht nur die Dynamik wiedergege-

ben, sondern eine Registrierung für eine Orgel in französisch-romantischer Bauart angegeben.

Wiebusch hat durchaus Kenntnis und Erfahrung mit französischer Orgelmusik. Das Ergebnis ist stichhaltig. Einziges Aber dieser Ausgabe: Wiebusch legt im Vorwort die Grundsätze seiner Bearbeitung auch anhand von Beispielen dar, aber die Noten selber geben sich dann doch so, als wären sie Originalkompositionen, angefangen von der vor jedem Stück angegebenen Registrierungsliste und den im Verlauf aufkommenden Registerwechsel in französischer Sprache, den französischen Abkürzungen der zu benutzenden Manuale und Koppeln bis hin zum etwas altertümlichen Notendruck – alles ohne Anmerkungen, kleineren Notenstich etc. Kann man so machen. Verkauft sich vielleicht auch besser, wenn's wie echte Orgelmusik aussieht. Ich bin dennoch der Meinung, dass man

auch diese neue Bearbeitung nicht ohne die Harmoniumausgabe benutzen sollte, wenn man zu den wissenden Organisten gehören und den Überblick bei den Eingriffen behalten möchte. Übrigens: „L'Organiste“ macht (wie auch die anderen Sammlungen, beispielsweise von Boëllmann, Vierne etc.) auch auf dem Klavier „bella figura“.

Chilla, Karl-Peter: Trinitatis. Choralvorspiele für die „festlose“ Zeit – München: Strube, 2024 – 48 S. – € 9,00 – VS 3704

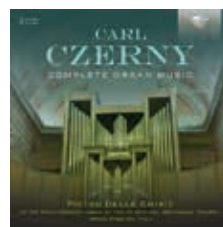


(wb) Der unermüdliche Karl-Peter Chilla legt den inzwischen 6. Band seiner Choralarbeiten für die Trinitatiszeit vor. Die Prinzipien sind die gleichen wie bei seinen inzwischen

zahllosen anderen Veröffentlichungen: Praxistauglichkeit, leichte Spielbarkeit, auch auf dem Klavier darstellbar, Verzicht auf solistisch geführte Chormelodien, Pedal gelegentlich ad libitum. Auch kompositorisch wird an Bewährtem festgehalten. Ein meist aus dem Themenkopf der Melodie entwickeltes Ritornell geht in den cantus firmus über, der häufig als Continuo-Satz mit drei Oberstimmen und einem bewegten Bass ausgeführt wird. Eine Spezialität Chillas sind Ritornelle mit dem Material anderer Komponisten (hier bei neun der 32 Sätze). „Aus tiefer Not“ mit einer Einleitung frei nach Chopin macht schon etwas her trotz des Risikos, dass der cantus firmus etwas zu kurz kommt. Auch einige Lieder aus den landeskirchlichen Anhängen sind bearbeitet. Ein Gesamtverzeichnis nach EG-Nummern hilft beim Auffinden von Bearbeitungen aus den fünf anderen Heften.

Neue Tonträger

Czerny, Carl: Complete Organ Music – Pietro delle Chiaie an der Inzoni-Bonizzi-Orgel von St.-Michael-Kirche Rocca Massima – Leeuwarden: brilliant classics, 2024 – 2 CDs – brilliant 96175



(sl) Carl Czerny kennt man vermutlich aus den Anfängen der eigenen Klavierlaufbahn, und er war bei den meisten ob seiner stupid anmutenden

Fingerübungen mehr verhasst denn geliebt. Aber Orgelmusik? In der Tat gibt es so viel, dass es zwei CDs benötigt, um alle Werke unterzubringen. Sie entstanden in einer Übergangszeit sowohl für den Orgelbau als auch für die Orgelmusik im Allgemeinen, als diese sich allmählich von barocken Vorbildern löste und romantische Formen

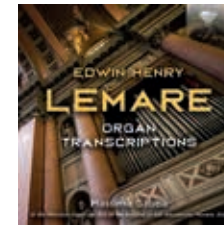
und Harmonien annahm. Insofern steht der Stil den weitaus bekannteren Orgelwerken Mendelssohns nahe.

Czerny dachte bei seinen Orgelwerken nicht an ein riesiges Instrument, sondern an die Art von ein- und zweimanualigen Instrumenten, die in Kirchen in ganz England und Nordeuropa zu finden sind. Für die vorliegende Aufnahme hat Pietro Delle Chiaie ein etwas größeres modernes Gegenstück in Italien ausgewählt: die zweimanualige Orgel der Kirche St. Michael der Erzengel in Rocca Massima. Das Booklet enthält eine ausführliche Einführung in Czernys Orgelmusik und eine vollständige Spezifikation der Orgel. Czernys Orgelmusik besteht einerseits aus Präludien und Fugen und andererseits aus Voluntaries, eher besinnlichere (und auch liturgiefreundliche) Musik. Delle Chiaies Spiel ist über jeden Zweifel

erhaben. Der Interpret, Titularorganist und Kapellmeister der Basilika San Pietro Apostolo in Frascati (Rom), hat die beiden CDs dramaturgisch geschickt zusammen- und dabei immer wieder die große der kleinen Form gegenübergestellt. Die Möglichkeiten der 24 Register des wunderbar klingenden Instruments, das auch tontechnisch perfekt in Szene gesetzt wurde, hat er dabei voll ausgereizt. Es ist eine Freude zuzuhören.

Lemare, Edwin Henry: Organ Transcriptions – Massimo Gabba an der Mascioni-Orgel der Basilika San Gaudenzio, Novara – Leeuwarden: brilliant classics, 2024 – 1 CD – brilliant 95698

(sl) Zu Beginn des 20. Jahrhunderts fasste die Orgel in Amerika in der bis dahin von Klavier und Sinfonieorchester dominierten klassischen Konzertszene



Fuß – nicht nur in ihrem eigenen traditionellen Repertoire, sondern auch mit Transkriptionen, die auf immer weiterentwickelte und perfektionierte Instrumente zugeschnitten waren. Einer der ganz Großen dieses Genres der Orgelmusik war zu seiner Zeit Edwin Lemare, damals einer der virtuosesten und einflussreichsten Musiker. Er hat das Thumbing-Down-Spiel, das Spielen zweier separater Melodielinien unterschiedlicher Klangfarbe mit dem Daumen einer Hand auf einem separaten Manual bis zur Vollendung perfektioniert. Seine Freundschaft mit Richard Wagner und eine Partnerschaft mit dem Schott-Verlag leitete eine produktive Zeit als Arrangeur ein. Für die Aufnahme der vorliegenden Anthologie, die eine Reihe von Weltersteinspielungen enthält, fiel die Wahl auf die Mascioni-Orgel in der Basilika San Gaudenzio in Novara (Italien), da sie nach Art amerikanischer Orchesterorgeln konzipiert ist. Massimo Gabba ist einer der bedeutendsten Organisten Italiens. Ihm gelingt es perfekt, den Klangfarbenreichtum und die sinfonischen Möglichkeiten der Orgel voll und ganz in Szene zu setzen und die Intentionen Lemares wiederzugeben, der in seinen Transkriptionen die Essenz und Dynamik von Orchesterkompositionen einfängt und sie in die reichen, vielschichtigen Texturen der Orgel zu übertragen in der Lage ist. Dies zeugt von einem tiefen Verständnis sowohl der Originalpartituren als auch der Möglichkeiten der Orgel. Diese neue Aufnahme präsentiert Transkriptionen von Werken von Rameau, J. Strauss („Blaue Donau“), Rachmaninow, Suppé, Bizet (Carmen), Brahms (Akademische Festouvertüre), Wagner (Pilgerchor aus Tannhäuser und Lohengrin-Vorspiel), Liszt und Di Capua („O Sole Mio“). Diese Stücke werden perfekt inszeniert und gespielt. Man fragt sich manchmal, ob man nun ein Orchester oder eine Orgel hört – fantastisch!

Die Evangelische Kirchengemeinde und der Kirchenchor Rottenacker suchen eine/n

Chorleiter/in (m/w/d)

Der Kirchenchor Rottenacker hat eine über 125jährige Tradition und wird übergangsweise von einem Laien geleitet.

Die ca. 12 - 15 Sängerinnen und Sänger (davon 7 Männerstimmen) wünschen sich zum nächstmöglichen Zeitpunkt eine Fachkraft mit musikalischer Qualifikation für die musikalische Leitung, die mit ihnen altes und neues Liedgut erlernt.

Der Chor probt (bislang) mittwochs von 20 Uhr bis 21.30 Uhr. Neben der Mitgestaltung von Gottesdiensten (etwa 6 mal pro Jahr) ist eine Abendmusik wünschenswert.

Die Abrechnung erfolgt nach dem Übungsleiterfreibetrag (§ 3 Nr. 26 EStG) nach der Richtsatztabelle.

Haben Sie Lust, mit uns zusammen zu arbeiten? Dann nehmen Sie gerne Kontakt mit Jochen Reusch auf:

Evangelisches Pfarramt Rottenacker - Jochen Reusch
Kirchstraße 33; 89616 Rottenacker; Mail: pfarramt.rottenacker@elkw.de.

Wir freuen uns auf Sie!

Anzeigenschluss Heft 3/2026



Erscheinungszeitraum

1. Juni 2026

bis 31. Juli 2026

15. April 2026



Alle aktuellen Ausschreibungen für neben- und hauptamtliche

**Organisten (m / w / d)
Chorleiter (m / w / d)**

der Dekanate Stuttgart-Mitte, Bad Cannstatt, Degerloch und Zuffenhausen finden Sie auf der Webseite des Kirchenkreiskantorats Stuttgart

<https://www.kirchenkreiskantorat-stuttgart.de>



**Die Evangelische Kirchengemeinde Murrhardt (4.100 Gemeindeglieder),
Dekanat Backnang, sucht zum nächstmöglichen Zeitpunkt**

einen Kantor / eine Kantordin (m/w/d)

als befristete Krankheitsvertretung mit einem Stellenumfang von 50%.

Die Stelle ist eine G2-Stelle und soll zunächst auf ein Jahr befristet sein, eine Verlängerung ist bei Bedarf möglich.

Murrhardt ist kultureller Mittelpunkt im Naturpark Schwäbisch-Fränkischer Wald und aus dem Großraum Stuttgart mit dem VVS sehr gut erreichbar. Die evangelische Kirchengemeinde ist die zweitgrößte Kirchengemeinde im Kirchenbezirk Backnang. Sie hat erheblichen Anteil an der reichen Geschichte der Stadt, die historischen Gebäude der Kirchengemeinde gehen auf ein Benediktiner-Kloster zurück. Die Kirchenmusik ist eine sehr wichtige Säule der Gemeindearbeit, was sich auch darin zeigt, dass die Stelle zzt. mit einem A-Kantor besetzt ist. In der historischen Stadtkirche steht die neue Mühleisen-Orgel, die 2019 eingeweiht wurde und seitdem Organisten aus aller Welt anzieht. Das Konzertprogramm mit dem Internationalen Orgelzyklus und ausgesuchten Chor- und Brass-Konzerten strahlt in die ganze Region aus. Einen Überblick über die Kirchengemeinde allgemein und die Kirchenmusik im Besonderen erhalten Sie über unsere Website www.evangelisch-in-murrhardt.de.

Der Dienstauftrag beinhaltet:

- Begleitung der Gottesdienste an den Sonn- und Feiertagen in der Stadtkirche auf der Mühleisen-Orgel
- Chorleitung für die Kantorei
- Organisation von und Mitwirkung an sechs jährlichen Konzerten

Die Vergütung erfolgt nach KAO.

Die Stelle kann evtl. durch die Chorleitung des Kammerchors Murrhardt aufgestockt werden. Der Chor ist kein Chor der Kirchengemeinde, wiewohl er eng mit der Kirchengemeinde verbunden ist. Er probt projektweise. Über die Leitung entscheidet lt. Satzung die Mitgliederversammlung. Bei Interesse stellen wir gerne den Kontakt zum Kammerchor her.

Auskünfte erteilen:

Pfarrer Dr. Hans Joachim Stein, 07192 93197 11, hans-joachim.stein@elkw.de

Bezirkskantor KMD Hans Joachim Renz, 07191 953151, hans-joachim.renz@elkw.de

Ihre Bewerbung erbitten wir bis zum 30. April 2026 schriftlich an die Evangelische Kirchengemeinde Murrhardt, Klosterhof 10, 71540 Murrhardt oder digital per Mail an pfarramt.murrhardt-klosterhof@elkw.de.



**Evangelische
Gesamtkirchengemeinde
Esslingen am Neckar**

Die Evangelische Gesamtkirchengemeinde Esslingen sucht ab 15. September 2026 eine

Chorleitung m/w/d - unbefristet / 6 Wochenstunden

für den Kinderchor „Chörle“ der Evangelischen Kirchengemeinde Esslingen-Sulzgries. Das Sulzgrieser „Chörle“ blickt seit 1970 und seinem Gründer Pfarrer Ulrich Gohl auf eine lange Tradition zurück. Zurzeit singen insgesamt ca. 50 Kinder mit. Es besteht eine Kooperation mit der Kirchengemeinde St. Bernhard zum Hohenkreuz. Eine neue Konzeption für alle Kinderchöre in der Gesamtkirchengemeinde Esslingen ist vorgesehen.

Die Aufgabe umfasst

die Leitung von zwei Kinderchorgruppen

- Kleines Chörle (Kindergartenkinder) dienstags 16:00 - 16:30 Uhr
- Großes Chörle (Grundschulkindern) dienstags 16:45 - 17:30 Uhr

Das bedeutet

- Musikalische Früherziehung
- Einstudierung und Aufführung von Musicals/Singspielen insbesondere im Familiengottesdienst an Heiligabend
- Mitgestaltung weiterer Familiengottesdienste

Erwartet werden

- eine kirchen- oder schulmusikalische Ausbildung in Chorleitung
- möglichst schon Erfahrung mit musikalischer Früherziehung und Stimmbildung
- Freude an pädagogischer Arbeit mit großen Kindergruppen
- Organisationstalent und Kooperationsbereitschaft mit Eltern, Pfarrer/in und Mitarbeitenden der Kirchengemeinde

Wir bieten

- ein hohes unterstützendes Interesse der Kirchengemeinde Sulzgries an kirchenmusikalischer Arbeit und eine engagierte Elternschaft
- eine unbefristete Anstellung bei der Evangelischen Gesamtkirchengemeinde Esslingen (C-Stelle) mit 6 Wochenstunden
- eine Vergütung nach KAO/TVöD
- eine arbeitgeberfinanzierte Zusatzrente
- einen Zuschuss zum Deutschland-Ticket

Bewerber/innen müssen evangelisch oder Mitglied einer der ACK zugehörigen Kirche sein. Weitere Informationen geben Ihnen gerne Pfarrerin Christiane Wille (0151/64059773) und Pfarrer Gerhard Forster (0711 – 37 10 28).

Wir freuen uns über Ihre Bewerbung per Post oder per Mail an Gerhard.Forster@elkw.de Evangelische Kirchengemeinde Sulzgries, Kelterstraße 19, 73733 Esslingen



COLOUR THE WORLD

EUROPEAN GOSPEL FESTIVAL

12. GOSPELKIRCHENTAG

**1.-3. MAI 2026
STUTT GART**

JETZT MITSINGEN
www.gospel.de

**POP- & GOSPELMUSIK
& WORKSHOPS**

MASS CHOIR MIT 5.000 STIMMEN



Judiths
Entscheidung
verändert alles
für ihre Familie
und unsere Welt

DAS MUSICAL
JUDITH
UND DAS WUNDER
DER SCHÖPFUNG

VON KEVIN SCHRÖEDER, MICHAEL HERBERGER,
LAURA DIEDERICH, ILJA KRUT UND JOHANNES

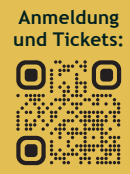
Jetzt mitmachen!
Sängerinnen und
Sänger gesucht

MEGA-MUSICAL MIT TAUSENDEN MITWIRKENDEN

20.03.27 Stuttgart Porsche-Arena

www.chormusicals.de

Anmeldung
und Tickets:



Beethoven für Chor



Agnus Dei nach dem Adagio der Klaviersonate Nr. 5 (lat)

Soli/Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Clt,
2 Fg, 2 Cor, 2 VI, Va, Vc, Cb / 7 min

Carus 28.011

Schon zu Lebzeiten wurde
Beethoven so verehrt, dass Zeit-
genossen seine Musik – zumeist die
bekannten Instrumentalwerke – für
Chor arrangierten. Nach seinem

Tod setzte dann eine regelrechte Bearbeitungswelle ein.
Aus dieser Zeit stammt das *Agnus Dei* von Gottlob Bene-
dict Bierey auf den langsamen Satz der *Klaviersonate Nr. 5*
c-Moll für Singstimmen und Orchester unterlegt mit dem
Text aus dem lateinischen Ordinarium.



Müde sank der Tag Nachtlied. Nach dem Adagio der „Pathétique“ (de)

Coro SATB (divisi) / 4 min

Carus 9.197

Ludwig Böhme, Mitbegründer des
Calmus Ensembles und künstlerischer
Leiter des Windsbacher Knabenchors,
hat in der Tradition der historischen
Chorbearbeitungen den langsamen
Satz der Klaviersonate „Pathétique“ zu einem Chorstück
transformiert. Als Textgrundlage dient das Gedicht „Nacht-
lied“, welches die abendliche Ruhe in der Natur mit subtilen
weihnachtlichen Anklängen verwebt. Ein überraschendes
Ergänzungsstück fürs Weihnachtskonzert!



Kyrie nach dem Adagio der „Mondscheinsonate“ 27,2 (lat)

Coro SATB, 2 Fl, 2 Ob, 2 Clt, 2 Fg,
2 Cor, 2 VI, Va, Vc, Cb / 5 min

Carus 28.009

Sakrileg oder Geniestreich? Gottlob Benedict
Bierey instrumentierte auch den 1. Satz der
„Mondscheinsonate“ für Orchester (transponiert
nach c-Moll) und fügte diesem einen vier-
stimmigen Chorsatz hinzu, den er mit dem Text
des „Kyrie“ aus dem lateinischen Ordinarium
unterlegte. Das Ergebnis ist ebenso verblüffend
wie stimmig!

Fassungen für Chor und Orgel (Carus 28.009/45),
für Chor und Klavier (Carus 28.009/03) (beide
cis-Moll) und – ganz neu – arrangiert für ge-
mischten Chor mit einer Männerstimme und
Klavier (Carus 14.403) sind ebenfalls erhältlich.



Evangelische Kirchenmusik
in Württemberg e. V.
Gerokstraße 19
70184 Stuttgart



■ Uraufführung von Steven J. Heeleins „In vobis ... spes IV“ (Triptychon)
in der Stiftskirche Stuttgart