

# Johannes Brahms

## „Ein deutsches Requiem“

**Robert Schumann**

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur („Rheinische Sinfonie“)



*Grabstein Johannes Brahms auf dem Wiener Zentralfriedhof*

Heiliggeistkirche Heidelberg

**Karfreitag, 2. April 2010, 15 Uhr**

*Konzert zur Sterbestunde Jesu*

Martinskirche Grünstadt

**Gründonnerstag, 1. April 2010, 20 Uhr**

## **Johannes Brahms (1833-1897)**

„Ein deutsches Requiem“ op. 45 (komponiert 1867/1868/1869)

## **Robert Schumann (1810-1856)**

Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97 („Rheinische Sinfonie“)

(komponiert zwischen 7. November und 9. Dezember 1850)

„Lebhaft“ - „Scherzo: Sehr mäßig“ - „Nicht schnell“ - „Feierlich“ - „Lebhaft“

## **Krzysztof Penderecki (\*1933)**

„Agnus Dei“ (komponiert 1981 für achtstimmigen gemischten Chor)

Orgelfassung von Oskar Gottlieb Blarr (1998)

*(Die Reihenfolge der Werke und Sätze entnehmen Sie bitte dem Textteil dieses Programmheftes)*

Julia Borchert – Sopran (Heidelberg)

Cornelia Winter – Sopran (Grünstadt)

Thomas Jesatko – Bass

Heidelberger Studentenkantorei

Sinfonieorchester l`arpa festante (auf historischen Instrumenten)

Leitung: Christoph Andreas Schäfer

### Orchesterbesetzung:

Violine 1:	Christoph Hesse, Angelika Balzer, Ruth Ellner, Peter Haarmann-Thiemann, Miriam Rudolph, Christine Rox, Christine Trinks, Cynthia Romeo-Laschet
Violine 2:	Michael Gusenbauer, Margarethe Härtl, Ursula Pachlatko, Regine Killian, Georgia Höpfner, Franka Palowski, Sylvia Franke
Viola:	Johanna Weber, Max Bock, Franz Rauch, Richard Weitz, Claudia Hofer, Christine Sauer-Lieb
Cello:	Klaus-Dieter Brandt, Anja Enderle, Susanne Hartig, Gregor Herrmann, Ulrike Mix
Kontrabass:	Haralt Martens, Ann Fahrni, Laszlo Francu-Tamas
Flöte:	Monika Kleinle, Christine Brandauer, Claire Genewein
Oboe:	Rodrigo Gutierrez, Thomas Meraner
Fagott:	Eckhard Lenzing, Uschi Bruckdorfer
Klarinette:	Lisa Klevitt-Ziegler, Peter Rabl
Horn:	Raphael Vosseler, Christiane Vosseler, Jakob Meier, Mario Hartmuth
Posaune:	Norbert Salvenmoser, Gerhard Schneider, Bernhard Rainer
Tuba:	Hannes Giesinger
Trompete:	Guy Ferber, Jens Jourdan
Pauke:	Harald Buchta
Orgel:	Jan David Smjekal

## **Robert Schumann (1810-1856)**

### **Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97**

1. Satz: „Lebhaft“

2. Satz: „Scherzo: Sehr mäßig“

3. Satz: „Nicht schnell“

## **Krzysztof Penderecki (\*1933)**

### **„Agnus Dei“ (Orgelfassung von Oskar Gottlieb Blarr, 1998)**

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem.*

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem.*

*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam.*

*Christe, Du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser.*

*Christe, Du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, erbarm dich unser.*

*Christe, Du Lamm Gottes, der du trägst die Sünd der Welt, gib ihnen ewige Ruhe.*

## **Robert Schumann (1810-1856)**

### **Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97**

4. Satz: „Feierlich“

## **Johannes Brahms**

### **„Ein deutsches Requiem“ op. 45**

#### **I. Chor**

Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden. (*Matth. 5,4*)

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.

Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen

und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben. (*Psalms 125,5-6*)

#### **II. Chor**

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras, und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen.

Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen. (*1. Petrus 1,24*)

So seid nun geduldig, lieben Brüder, bis auf die Zukunft des Herrn.

Siehe ein Ackermann wartet auf die köstliche Frucht der Erde

und ist geduldig darüber, bis er empfahe

den Morgenregen und Abendregen. So seid geduldig. (*Jakobus 5,7*)

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras, und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen.

Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen.

Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit. (*1. Petrus 1,24.25*)

Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen,  
und gen Zion kommen mit Jauchzen;  
Freude, ewige Freude wird über ihrem Haupte sein;  
Freude und Wonne werden sie ergreifen,  
und Schmerz und Seufzen wird weg müssen. (*Jesaja 35,10*)

### **III. Chor mit Baritonsolo**

Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss  
und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muss.  
Siehe, meine Tage sind einer Hand breit vor dir,  
und mein Leben ist wie nichts vor dir.  
Ach, wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben.  
Sie gehen daher wie ein Schemen,  
und machen ihnen viel vergebliche Unruhe;  
sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen wird.  
Nun, Herr, wes soll ich mich trösten?  
Ich hoffe auf dich. (*Psalms 39,5-8*)  
Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand,  
und keine Qual rühret sie an. (*Sprüche Salomo 3,1*)

### **IV. Chor**

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!  
Meine Seele verlangt und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn;  
mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott.  
Wohl denen, die in deinem Hause wohnen,  
die loben dich immerdar! (*Psalms 84,2-3, 5*)

## **Robert Schumann**

### **Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97**

5. Satz: „Lebhaft“

## **Johannes Brahms**

### **„Ein deutsches Requiem“ op. 45**

### **V. Chor mit Sopransolo**

Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wiedersehen und euer Herz soll sich  
freuen, und eure Freude soll niemand von euch nehmen. (*Johannes 16,22*)  
Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet. (*Jesaja 66,13*)  
Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit  
Mühe und Arbeit gehabt und habe großen Trost funden. (*Jesus Sirach 51,35*)

## **VI. Chor mit Baritonsolo**

Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir.  
(*Hebräer 13,14*)

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:

Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden;  
und dasselbige plötzlich, in einem Augenblick, zu der Zeit der letzten Posaune.  
Denn es wird die Posaune schallen, und die Toten werden auferstehen  
unverweslich, und wir werden verwandelt werden.

Dann wird erfüllet werden das Wort, das geschrieben steht:

Der Tod ist verschlungen in den Sieg.

Tod, wo ist dein Stachel! Hölle, wo ist dein Sieg! (*1. Korinther 15,51-55*)

Herr, du bist würdig, zu nehmen Preis und Ehre und Kraft,  
denn du hast alle Dinge erschaffen, und durch deinen Willen  
haben sie das Wesen und sind geschaffen. (*Offenbarung 4,11*)

## **VII. Chorus**

Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben von nun an.

Ja, der Geist spricht, dass sie ruhen von ihrer Arbeit;  
denn ihre Werke folgen ihnen nach. (*Offenbarung 14,13*)

+ + +

## **Zur Programmzusammenstellung**

**Johannes Brahms „Ein deutsches Requiem“ und  
Robert Schumann 3. Sinfonie Es-Dur, („Rheinische“)**

von Heiliggeistkantor Christoph Andreas Schäfer

### **Schlußstück**

Der Tod ist groß.

Wir sind die Seinen

lachenden Munds.

Wenn wir uns mitten im Leben meinen,

wagt er zu weinen

mitten in uns.

*Rainer Maria Rilke (1900/01?)*

Die Vorüberlegungen für dieses Karfreitagskonzert begannen im Herbst 2006, als nach einer bewegenden Aufführung des „Brahms-Requiems“ mit modernen Instrumenten die Idee entstand, bei der nächsten Einstudierung eine Aufführung mit historischen Instrumenten zu wagen.

Nachdem mit I´arpa festante die nötigen Absprachen über die Orchestergröße, das zu verwendende Instrumentarium und die Stimmtonhöhe getroffen waren, galt es, ein passendes Werk als „zweites“ Stück zu finden.

Dabei war unter anderem zu berücksichtigen, dass diese Aufführung des „Deutschen

Requiem“ wie die Uraufführung an einem Karfreitag stattfinden würde. Das zweite Werk sollte anspruchsvoll sein und dem großen Aufwand der Produktion mit historischem Instrumentarium in sinfonischer Besetzung gerecht werden.

Der erste Impuls, zu Beginn des Konzertes eine der vier Sinfonien von Brahms zu spielen, wurde nach reiflicher Überlegung verworfen. Die Gefahr, eine Kombination von Brahms mit Brahms könnte zu einer Neutralisierung führen, schien zu groß. Es gäbe viele sinnvolle Kombinationsmöglichkeiten mit Werken der Alten Musik oder der Wiener Klassik – diese wurden nicht verfolgt, weil es zu schade gewesen wäre, einen Großteil der sinfonischen Orchesterbesetzung für das zweite Stück nicht nutzen zu können. Überlegungen, die in Richtung des 20. Jahrhunderts führen, ließ das historische Instrumentarium nicht zu.

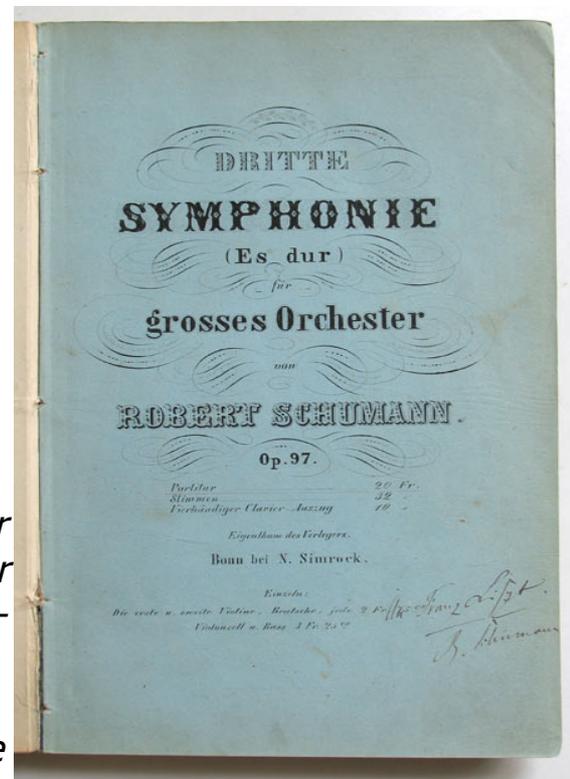
Aus dem Kreis der Zeitgenossen von Johannes Brahms blieb letztlich Robert Schumann übrig. Ein wichtiger Anstoß kam vom Kulturamt der Stadt Heidelberg, das sich einen Beitrag zum Schumann-Jahr auch von der Musik an der Heiliggeistkirche wünschte.

Brahms und Schumann waren Freunde. Brahms hat das tragische Ende von Robert Schumann miterlebt. Mit Clara Schumann war er zeitlebens eng verbunden, und sie war bei der Uraufführung des Requiem im Bremer Dom anwesend. Damals wurde als Zeichen der Ehrerbietung Schumanns „Mondnacht“ zum Ende des Programmenschubes zwischen Teil IV und dem heutigen Teil VI gespielt.

Nach der Uraufführung des Brahms-Requiem war im Courier Bremen vom 12. April 1868 dazu zu lesen: *„Uns verließ während des ganzen Abends nicht die Vorstellung des geistigen Connexes, welchen die Träger der genannten Namen (Brahms und Schumann) zu einander haben. Die glänzende Aufführung des Brahms'schen Requiems war zugleich eine Feier Schumanns: Brahms ist Schüler Schumanns schon im Sinne seiner geistigen Richtung. Frau Dr. Schumann vertrat am Concertabende den Genius des leider zu frühe dahingeshiedenen großen Tondichters. Wem wäre diese Auffassung bei dem reizenden Vortrage des >Schumann'schen Abendliedes< ... nicht besonders nahe vor die Seele getreten?“*

Eine sehr spannende Gegenüberstellung wäre durch die Aufführung von Schumanns 1. Sinfonie, der „Frühlingssinfonie“ mit dem „Deutschen Requiem“ entstanden. Frühling und Herbst („das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen“) - aber das erschien selbst mir als jemandem, der gern an die Grenzen des Möglichen geht, zu gewagt. Die überschäumende Lebensfreude der 1. Sinfonie mit Tanzsätzen und Triangel passt nicht zum Karfreitag.

Anders seine zuletzt komponierte 3. Sinfonie (die „Rheinische“): Trotz der heiteren Grundstimmung, die Zeitgenossen als Ausdruck rheinischer Lebensfreude deuteten (die Familie Schumann war kurz vor Entstehung der Sinfonie von Dresden nach Düsseldorf übergesiedelt), hat das Werk ernste, fast tragische Momente. Schumann selbst war ein Gegner programmatischer Ausdeutung seiner Musik. Die deutschen Über-



schriften, die bei der Uraufführung über den Sätzen gestanden hatten, hat er später selbst wieder gestrichen. Die Vermutung liegt nahe, dass Schumann während der Kompositionsphase des Werkes unter dem Eindruck des (damals noch im Bau befindlichen) Kölner Doms stand. Die ursprüngliche Bezeichnung des berühmten vierten Satzes „Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Ceremonie“ wurde häufig mit der Weihe eines Kardinals in Verbindung gebracht, die am 12. November 1850 im Kölner Dom stattfand. Aus Schumanns Tagebüchern ist jedoch bekannt, dass er sich an diesem Tag nicht in Köln aufhielt.

Vor diesen berühmten vierten Satz „Feierlich“ haben wir eine Orgelfassung des „Agnus Dei“ aus dem „Polnischen Requiem“ von Krzysztof Penderecki (komp. 1981) gestellt. Mögliche Assoziation dazu: der katholische Requiemtext vor dem „katholischen“ Satz der „Rheinischen Sinfonie“, dem dann das evangelische Requiem folgt. Durch den Klangcharakter der Avantgarde des 20. Jahrhunderts und die Klangfarbe der Besetzung (Orgel solo) kommt ein neuer Aspekt in das Programm.

In unserer Aufführung wird der Vierte Satz „Feierlich“ zur Ouvertüre für das „Deutsche Requiem“. Der Posaunenchoral, vielfach kontrapunktisch durchgeführt, weist wie das „Deutsche Requiem“ auf Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel hin. Schumann hat ein halbes Jahr nach der 3. Sinfonie in Düsseldorf die Erstaufführung von Bachs „Johannespassion“ geleitet, die er schon von Dresden aus vorbereitet hatte. Ob hierzu Verbindungen zum vierten Satz „Feierlich“ zu finden sind?

Noch einmal der „Courier Bremen“:

*Das Requiem von Brahms ist eine Kunstleistung von großem Werthe. Um sie genügend taxieren zu können, muss man den Geist Schumann'scher Compositionen bereits verstanden haben. Unsrer Meinung nach ist Brahms berufen, den Geist und die specielle Richtung seines Meisters weiter zu entwickeln. Nicht, dass er schon auf der Höhe desselben stände, aber wir haben Viel von ihm zu erwarten. Keineswegs haben wir in seinem Requiem mit äußern Imitationen zu thun. Brahms ist durchaus selbständig geblieben, wenn auch Modulation, Accente, Rhythmik, ja selbst in gewissem Grade die Combination und Durchführung an den Vorgänger erinnern. Es liegt eine Elasticität in der Gestaltung, die der Frische seiner Gedanken mindestens gleich kommt. In Beherrschung der Form hat Brahms bereits eine Höhe erreicht, die keine Schwierigkeiten mehr kennt."*

Es ist mehrfach angeklungen: Als das „deutsche Requiem“ 1868 in Bremen uraufgeführt wurde, erklang in der damaligen Mitte des Werkes zwischen den Chören „Wie lieblich sind deine Wohnungen“ und „Denn wir haben hie keine bleibende Statt“ (Teil V kam erst später hinzu) eine bunte Mischung damals populärer Musik: Geigensoli von Bach und Tartini, Arien aus Bachs „Matthäuspasion“ und Händels „Messias“, „Abendlied“ von Robert Schumann und als Abschluss das „Halleluja“ aus dem „Messias“ – diese Einschübe dauerten etwa eine Stunde. Wir haben den 5. Satz „Lebhaft“ aus Schumanns dritter Sinfonie an diese Stelle gesetzt. Er kann hier verstanden werden wie eine instrumentale Weiterführung des Psalmverses: *Wohl denen, die in deinem Hause wohnen, die loben dich immerdar! (Psalm 84, 2-3, 5)*

Für die nächste geplante Aufführung am Karfreitag 2018 sind keine aufwendigen Programmüberlegungen notwendig. In acht Jahren, zum 150jährigen Jubiläum des „deutschen Requiems“ werden wir – so Gott will und wir leben – das Werk mit allen Einschüben spielen, die bei der Uraufführung am Karfreitag 1869 erklingen sind.

*Zur Einführung in „Ein deutsches Requiem“ geben wir den Vortrag wieder, den Pfarrer Dr. Martin-Christian Mautner am 28.3.2010 im Schmitthennerhaus gehalten hat:*

## **„Ein deutsches Requiem“ nach Worten der Heiligen Schrift für Soli, Chor und Orchester (Orgel ad libitum) op. 45 von Johannes Brahms.**

### **1. Biographische Skizze; Schwerpunkt: Umfeld der Entstehung des Werks**

Johannes Brahms wurde am 7. Mai 1833 in Hamburg geboren. Als Sohn eines Hornisten und Kontrabassisten entstammte er eher kleinbürgerlich-ärmlichen Verhältnissen, wobei allerdings der Bildung allgemein, in Sonderheit der musikalischen, besonderer Wert beigemessen wurde.

So genoss der junge Brahms eine gute Schulbildung und eine hervorragende musikalische Ausbildung zum Pianisten und Komponisten in seiner Vaterstadt. Daneben war er umfassend literarisch interessiert und besaß den Ehrgeiz, sich auf dem Wege des Lesens vieles von dem anzueignen, was ihm noch fehlte. Aus dem Jahre 1849 haben sich erste virtuose Klavierkompositionen erhalten, die – wie noch manche andere – unter einem Pseudonym erschienen.

Mit zwanzig Jahren unternahm er mit dem ungarischen Geiger Eduard Reményi eine erfolgreiche Konzertreise durch Norddeutschland. In der königlichen Residenzstadt Hannover lernte er Joseph Joachim kennen – eine Begegnung mit Folgen für sein gesamtes weiteres Leben. Joachim nutzte seine Kontakte und empfahl Brahms nach Weimar, wo er bei Franz Liszt sein Klavierspiel perfektionieren konnte, und nach Düsseldorf, wo Clara und Robert Schumann mit ihm Freundschaft schlossen.

Schumann erkannte sogleich die Bedeutung des jungen Brahms. Sein berühmter Artikel „Neue Bahnen“ vom 25. Oktober 1853 machte die Musikwelt auf den kommenden Pianisten und Komponisten aufmerksam und ebnete ihm den Weg zum Verlagshaus Breitkopf & Härtel, bei dem im Folgenden einige Brahms'sche Werke erschienen. Mit Clara Schumann verband Brahms eine innige freundschaftliche Beziehung über Jahrzehnte bis zu ihrem Tod im Jahre 1896.

Aus den erhaltenen sehr lesenswerten und aufschlussreichen Briefen wissen wir, wie viel Brahms auf das Urteil der großen Pianistin gab. Dass das Verhältnis nicht immer ungetrübt blieb, lag gewiss an Brahms' Introvertiertheit, die bisweilen in eine gewisse Schroffheit umschlagen konnte – diese Art belastete oft Brahms' Kontakte zu anderen Menschen, wenn auch zumeist nur vorübergehend.

Nach dem tragischen Tod Robert Schumanns, der Brahms sehr nahe ging, übersiedelte er 1857 nach Detmold, wo er als Chorleiter und Klavierlehrer tätig war. Nach einem kurzen Intermezzo in Hamburg, das ihm die Bekanntschaft des Verlegers Fritz Simrock einbrachte, der fortan die Betreuung des Brahms'schen Oeuvres übernahm, kam Brahms im September 1862 zum ersten Mal in die Kaiserstadt Wien und durfte sich an spontanem Erfolg erfreuen – keine Selbstverständlichkeit angesichts des anspruchsvollen und verwöhnten dortigen Publikums.

Spannend finde ich die Frage, ob Brahms' Streben in die Donaustadt etwa durch Pläne Robert Schumanns zur Übersiedelung dorthin während dessen Düsseldorfer Zeit motiviert ist. Meiner Kenntnis nach ist darüber noch nicht geforscht worden – ich halte einen Zusammenhang jedoch für aufschlussreich. 1872 ließ sich Brahms endgültig in

Wien nieder.

Der Absatz seiner Werke und seine Konzerte bescherten ihm die finanzielle Unabhängigkeit, die er sich wünschte. Die Sommermonate verbrachte er allerdings gerne außerhalb der Großstadt – stets auf der Suche nach neuen Eindrücken, die sich musikalisch verarbeiten ließen. So weilte er öfter in Baden-Baden, je einmal in Tutzing, auf Rügen, in Wiesbaden – und hier in Heidelberg. In späteren Jahren bevorzugte er die Bergwelt Österreichs und der Schweiz.

Durch seine Sinfonien, Instrumentalkompositionen, seine Kammer- und Klaviermusik und seine zahlreichen Vokalkompositionen wurde Brahms zu einer weitbekannten und -geachteten Größe des Musiklebens nicht nur in Wien. Fast jede musikalische Gattung bereicherte er mit Kompositionen. Durch den einflussreichen Kritiker Eduard Hanslick gewissermaßen zum Antipoden Richard Wagners stilisiert, hat Brahms allerdings nie eine Oper geschrieben. Vielleicht warf auch hier Robert Schumann seinen Schatten – mit dem Misserfolg seines Opernprojekts „Genoveva“.

Zu den Ehrungen, die Brahms während seiner letzten Lebensjahre zahlreich zuteil wurden, gehörten die Ehrendoktorwürde der Universität Breslau – der Festakt war der Anlass für die Komposition der „Akademischen Festouvertüre“ – und die Ehrenbürgerschaft seiner Geburtsstadt Hamburg.

Verheiratet war er nie, eine Verlobung wurde wieder gelöst. Am 3. April 1897 starb er nach längerer Krankheit in Wien; als Todesursache nahm man lange Zeit ein Leberkarzinom an, jedoch vermutet man heute eine Krebserkrankung der Bauchspeicheldrüse. Die Stadt Wien gewährte ihm ein Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof, das bis heute aufgesucht werden kann.

## **2. Werkgeschichte Skizze**

Das Chorschaffen Johannes Brahms' umfasst vielerlei Formen, vom einfachen Lied über die Motette bis zur orchesterbegleiteten Kantate. Gerade der Chor der Menschenstimmen als ursprünglichstes aller Instrumente musste Brahms als Komponisten, der stets nach alten klaren und einfachen Formen des Musizierens suchte, besonders ansprechen. In Detmold und Wien amtierte er auch jeweils einige Zeit als Chorleiter. So ausgeprägt sein romantisch geprägter Personalstil auch bei all diesen Werken sein mag, ihm ist es doch in besonderer Weise um Sangbarkeit und Natürlichkeit der Melodik und Harmonik zu tun.

Kein anderes Chorwerk Brahms' kann sich aber so anhaltender Rezeption und Aufmerksamkeit rühmen wie eben „Ein deutsches Requiem“. Die sehr eindrückliche Uraufführung im Bremer Dom am Karfreitag 1868 war nicht nur sein größter Konzerterfolg, sondern bereitete ihm auch den Weg zu seinen Sinfonien, seinen Ouvertüren und großen Konzertwerken.

Eine Reihe von Verlusterfahrungen führten Brahms zur Auseinandersetzung mit Tod und Sterben, die schließlich zu seinem „Trostgesang“ führten. 1854 hatte er den Selbstmordversuch seines Freundes Robert Schumann miterleben müssen, dem zweijähriges Siechtum in der Anstalt Ethenich und endlich der Tod folgten. Der Bruch seiner Verlobung mit Agathe Siebold und eine Phase der Entfremdung von Clara Schumann kamen hinzu, außerdem der Tod der Mutter Brahms' 1865. Auch der deutsche Bruderkrieg 1866, der Kampf Preußens und Österreichs um die Vormacht in einem

künftigen Deutschen Reich, bekümmerte Brahms wie viele seiner Zeitgenossen sehr. Die Textzusammenstellung aus Worten der Heiligen Schrift nahm Brahms bereits 1861 vor – wir finden den Katalog der Stellen auf der Rückseite eines Liedautographs aus jenem Jahr.

Im April 1865 übersandte Brahms den vierten der insgesamt sieben Sätze zur Begutachtung an Clara Schumann; die Sätze I und II scheinen zu jenem Zeitpunkt bereits fertig gewesen zu sein.

Satz III mag bei einem Aufenthalt in Karlsruhe entstanden sein; die Sätze VI und VII sind wohl der Ertrag des Sommers 1866, den Brahms in Baden-Baden und in der Schweiz verbrachte.

Der heutige Satz V wurde erst im Mai 1868 komponiert und nach den ersten Aufführungen in das Gesamtwerk eingefügt; er ist nach Brahms' Worten „dem Gedanken an die Mutter“ gewidmet.

Es gab eine Voraufführung der ersten drei Sätze Anfang Dezember 1867 im Wiener Singverein.

Offenbar geriet dieser Versuch zu einem eklatanten Misserfolg – und man fragt sich: warum?

Ich vermute, das Werk befremdete das mit dem lateinischen Requiem selbstverständlich sehr vertraute Wiener Publikum auf zweierlei Weise:

Erstens musste es als sehr protestantisches Vorgehen erscheinen, Bibeltexte in deutscher Sprache zu wählen, die selbständig und ohne Absegnung durch kirchliche Autoritäten zusammengefügt waren; das entsprach gewiss nicht den Hörgewohnheiten und Erwartungen der Wiener.

Zweitens fügt Brahms biblische Trostworte aneinander – jedoch ohne ausdrücklichen textlichen Bezug auf die zentrale christliche Auferstehungshoffnung – obschon die implizit freilich den Trostgrund darstellt.

Das war für ihn und viele seiner Zeitgenossen so stimmig, wie es uns auch heute erscheint; nicht aber für ein in der liturgischen Tradition der Römischen Kirche beheimatetes Publikum; so wendet sich Brahms mit seiner von einiger Bibelkenntnis zeugenden Textauswahl an diejenige, „die da Leid tragen“, an die Lebenden also – eine Fürbitte für die Verstorbenen, wie im katholischen Seelenamt üblich, beinhaltet sein Werk gerade nicht, weil nach evangelischem Verständnis die Verstorbenen ja der Fürsprache nicht bedürfen, wohl aber die Hinterbleibenden des Trostes.

Die Aufführung des sechssätzigen Werks am 10. April 1868 im Bremer Dom – vor einem ganz anderen Auditorium also – geriet zu einem bewegenden Ereignis.

Fremde Menschen sollen sich nach der Aufführung mit Tränen der Rührung in den Augen umarmt haben. Der noch fehlende fünfte Satz schließlich wurde auf Anregung des Bremer Domkapellmeisters nachträglich eingefügt. Bei der Uraufführung war übrigens an jener Stelle Georg Friedrich Händels Arie „Ich weiß, dass mein Erlöser lebt“ aus dem „Messias“ eingefügt worden; Brahms war sich also offensichtlich der noch nicht gefüllten Lücke bewusst.

Die erste vollständige Aufführung – mit dem ergänzten fünften Satz – fand am 18. Februar 1869 im Leipziger Gewandhaus statt und wurde als ein zentrales musikalisches Ereignis des gesamten Jahrhunderts gewertet, ja man hat in ihr den „großen Grabgesang des enttäuschten Bürgertums nach 1848“ sehen wollen (so Walther Sigmund-

Schultze in einem Kommentar zu einer Edition des VEB Deutsche Schallplatten, Berlin DDR, 1973). Ob man es so interpretieren darf oder gar muss, lasse ich dahingestellt. Ebenso darf m.E. der fehlende explizite Textbezug auf Christus als den Herrn über Leben und Tod dahingehend interpretiert werden, Brahms hätte absichtlich darauf verzichtet und hätte sich – wie in der offiziellen musikgeschichtlichen Deutung etwa der DDR – in der Rolle eines „bibelfesten Ketzers“ gefallen. Ich unterstelle solcher Deutung bewusstes Absehen von Traditionen, die Brahms bekannt waren.

Jedenfalls ist das Interesse an Brahms' zentralem Werk seither nie erlahmt, wie ja auch die jetzt anstehende Aufführung erneut beweist. Gerade die Terminwahl – Karfreitag zur Todesstunde Jesu um 15 Uhr – unterstreicht, denke ich, die Zugehörigkeit des Brahms'schen Werks zu denjenigen, die von der Erlösung des Menschen durch das Heilshandeln Jesu bestimmt sind.

Eine deutliche Wahl des Zeitpunkts, finde ich.

### **3. Textauswahl**

Die Aneinanderreihung biblischer Trostworte in der Volkssprache ist beileibe keine Erfindung von Brahms, sondern hat in den „Wortkatzen“ der lutherischen Ars Moriendi- (Sterbekunst-)Literatur eine lange Tradition. In den Andachts- und Erbauungsschriften zur Sterbekunst, die leider mit dem Aufkommen der Aufklärung um 1750 recht rasch versiegen, sind solche Schriftkatzen wesentlicher Bestandteil und von daher geläufig. Musikalisch wurden sie etwa fruchtbar in Heinrich Schütz' „Musikalischen Exequien“ („Teutsche Begräbnis-Missa“ 1636) oder in Johann Sebastian Bachs „Actus Tragicus“, der Kantate Nr. 106 „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ (wohl 1707).

Insofern können wir sagen: Die Textzusammenstellung, die Brahms vornimmt, trägt nicht geniale Züge, wie sie das 19. Jahrhundert gerne wahrnehmen wollte, sondern zeugt von einer intimen und durchdrungenen Kenntnis einer seinerzeit in den Hintergrund gedrängten Tradition.

Ja, ich wage zu sagen: Gerade in der Wiederentdeckung wertvollen Erbes und in der Neu-Präsentation dessen in der Sprache seiner Zeit liegt ein Brahms'scher Wesenszug und sein besonderes Verdienst.

#### **Satz I**

Der von Brahms – nicht etwa, wie nach den sehr spitzen Worten eines DDR-Biographen einem „bibelfesten Ketzler“ (Knepler), sondern eher einem in protestantischer Tradition sich wissenden freien Geist – gewählte Text, beginnt für den ersten Satz mit einem Zitat aus der Bergpredigt Jesu, den so genannten „Seligpreisungen“ (Mt. 5,4 – und nicht Mt. 4,5, wie Brahms mit einem Zahlendreher schreibt): „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.“

Brahms führt diese Seligpreisung mit einem Psalmzitat fort (Ps. 126, 5f.):

„Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten.“

Diese Aussage ist aus dem agrarischen Kontext der Entstehung verständlich: Diejenigen, die trotz dann drohenden Hungers im Frühjahr ihr letztes Getreide als Saatgut hingeben, dürfen mit einer Ernte rechnen.

#### **Satz II**

Zu Beginn des zweiten Satzes folgt 1. Petr. 1,24: „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras.“

Brahms ergänzt es mit Jak. 5,7: „So seid nun geduldig, liebe Brüder, bis zum Kommen des Herrn.“

Sowie 1. Petr. 1,25: „Aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit.“

Und Jes. 35,10: „Die Erlösten des Herrn werden wiederkommen...“

### **Satz III**

Zu Beginn des dritten Satzes schließt sich das für die Ars Moriendi zentrale Gebet „Herr, lehre mich doch, dass es ein Ende mit mir haben muss und mein Leben ein Ziel hat und ich davon muss“ aus Ps. 39,5ff. an. Brahms ergänzt aus dem apokryphen, also nur in der griechischen Sammlung des Alten Testaments vorkommenden Buch Weish. Sal. 3,1:

„Die Seelen der Gerechten sind in Gottes Hand.“

### **Satz IV**

Psalm 84,2f. bildet die Grundlage für den Text des vierten Satzes:

„Wie lieb sind mir deine Wohnungen, Herr Zebaoth! Meine Seele verlangt und sehnt sich nach den Vorhöfen des Herrn.“

### **Satz V**

Der fünfte Satz beginnt mit einem Zitat aus den Abschiedsreden Jesu an seine Jünger (Joh. 16,22): „Ihr habt nun Traurigkeit...“. Wollte man, so könnte man am deutlichsten hier eine christologische Grundlage des Trostes erkennen. Wiederum eine Stelle aus den Apokryphen (Sir. 51,35) schließt sich an: „Seht mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt...“, schließlich Jes. 66,13: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.“

### **Satz VI**

In Satz VI folgt ein Zitat aus dem Hebräerbrief (Hebr. 13,14): „Wir haben hier keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir“, ergänzt durch 1. Kor. 15,51: „Siehe, ich sage euch ein Geheimnis...“. Hier entschließt sich Brahms zur Übernahme der paulinischen Ankündigung der Auferstehung – allerdings mit dem Schriftzitat, das ihm den weitesten Deutungsspielraum lässt.

Apk. 4,11 bildet den doxologischen Schluss des Satzes: „Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft...“

### **Satz VII**

Für den letzten, siebten Satz wählt Brahms ein Wort aus der Offenbarung des Johannes (Apk. 14,13): „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben.“

Es ist zu Recht angemerkt worden, dass die Textzitate der einzelnen Sätze eine gedankliche Fortschreitung markieren: von der Erschütterung über den Tod hin zu tröstlicher Erhebung. Insofern von einer musikalischen Predigt zu sprechen, halte ich für zutreffend. Hier wird Brahms' protestantische Grundhaltung formal und inhaltlich sichtbar. Sie erinnert mich an die Totentänze der Reformationszeit, die sich von früheren dadurch unterscheiden, dass am Ende jeweils ein Prediger dargestellt ist. Denken wir auch an manche Kanzel, die sich auf Friedhöfen aus jener Zeit unter freiem Himmel erhalten hat.

Inhaltlich weist die Predigt eine beachtliche Bogenform auf, die sich durch den Textbeginn im ersten und letzten Satz ergibt: „Selig sind...“.

Mit diesem Kunstgriff wendet Brahms den Blick vom eigenen Leid auf das Geborgensein in Gott.

## 4. Musikalische Faktur

Wie setzt nun Brahms dies Textmaterial in Musik um? Ich möchte Satz für Satz vorgehen mit einigen knappen Worten. Eine Werkanalyse kann und will ich nicht bieten. Wohl aber mit ein paar Beobachtungen und Anmerkungen dienen. Brahms wählt außer dem Chor und dem Orchester noch zwei Solostimmen (Sopran und Bariton) für sein Werk.

### Satz I

Nach Brahms' Worten war ihm bei der Komposition der ersten beiden Sätze der Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ im Ohr – allerdings in lichtet Dur gewendet. Das Werk beginnt zögerlich: Der Grundton f wird von den Kontrabässen eingeführt, erst allmählich vervollständigt sich das Klangbild von unten her über die Celli zu den Oberstimmen. Bezeichnenderweise fehlen die Violinen. Vermutlich stammt diese Anregung aus der 1816 geschriebenen Messe Luigi Cherubinis, die Brahms wohlvertraut war. Auch in der Streicherserenade op. 16 entscheidet Brahms die Besetzung so. Erst im vierten Takt ist die Tonart auf F-Dur festgelegt.

Der Chorsatz erhält durch Bevorzugung der Mollmedianten ein ernstes und altertümliches Kolorit.

Im Seitensatz in Des-Dur fällt das in Sexten gehaltene Seufzermotiv auf: „Die mit Tränen säen...“. Die Reprise schließt mit tröstlich silbrigen Harfenakkorden – ein Vorgesmack vielleicht auf die Himmelsharmonie, wie sie Brahms sich vorstellte. Überhaupt bestimmt die musikalische Proportion des A-B-B-A gegliederten Satzes die Textbehandlung; obschon die Textteile unterschiedlich lang sind, erhalten sie in der Länge einander entsprechenden Raum.

### Satz II

Der zweite Satz, der mich persönlich stets am meisten bewegt hat, stellt einen Pompus, einen Leichenzug, vor – ein langsamer Trauermarsch in b-moll erklingt, bezeichnenderweise in einem starren Dreiertakt, der zunächst im Widerspruch zum Genre des Marsches stehen will. Brahms erinnert aber daran, dass Märsche Robert Schumanns gerne im Dreiertakt stehen. Der Satz ist eine Hommage an Brahms Freund und Förderer und malt die grausige Situation des 27. Februar 1854, da der nach seinem Selbstmordversuch aus dem eisigen Wasser des Rheins Gerettete von einer Menschenmenge in Faschingskostümen heimgeleitet wurde. Bei der anstehenden Aufführung wird die Verbindung zwischen dem Ereignis des versuchten Suizids und der Brahms'schen Komposition durch die beigelegte 3. Symphonie Robert Schumanns, der sogenannten „Rheinischen“ hergestellt – eine mutige und spannende Kombination, finde ich, die jedenfalls einen für die Entstehungsgeschichte des „Deutschen Requiems“ sehr wichtigen Bogen schlägt.

Makabererweise stand der erste Abschnitt des zweiten Satzes „Denn alles Fleisch...“ bereits als langsames Scherzo in einer früheren Fassung des damals noch als Symphonie konzipierten Klavierkonzerts op. 15. Der feierliche Totentanz, der so entsteht, schwillt zum gewaltigen Fortissimo an – an die Stelle des Trios tritt ein lieblicher Ges-Dur-Teil: „So seid nun geduldig, lieben Brüder, bis auf die Zukunft des Herrn.“ Bei der Textstelle „Aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit“ zerreißt ein strahlender B-Dur-Dreiklang der Posaunen und der Holzbläser die Trauerstimmung, der Chor verkündigt

die Freuden der Ewigkeit in einem teils fugierten harmonisch sehr verdichteten Satz, der in zarte Entrückung ausklingt. Dieser Stimmungswechsel auf das Wort „aber“ erinnert mich an den ersten Chor der Kantate Nr. 21 von Johann Sebastian Bach: „Ich hatte viel Bekümmernis in meinem Herzen; aber deine Tröstungen erquicken meine Seele.“

### **Satz III**

„Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss...“ Mit den Worten des 39. Psalms eröffnet der Solobariton den dritten Satz des Requiems. Damit ist der Moment markiert, an dem die Betrachtung vom Allgemeinen zum Persönlichen umschlägt. Was bisher Bild, Anschauung, allgemeine Meditation war, tritt nun als Erlebnis des einzelnen Menschen an. Trübes d-moll beherrscht die Stimmung – ein durch eine punktierte Viertel und ein folgendes Sechzehntelpaar gekennzeichnetes Angst-Motiv kehrt immer wieder. Zwar hellt sich beim zweiten Bariton-Einsatz die Stimmung vorübergehend nach D-Dur auf, jedoch gewinnen die Töne der Todesangst bald wieder die Oberhand – kulminierend in der bangen Frage des Chors „Nun, Herr, wes soll ich mich trösten?“, wobei das Angstmotiv sich bis zum a“ der Soprane erhebt. Brahms lässt die Frage nicht ohne Antwort: Endgültig in festlichem D-Dur angelangt, erklingt die Antwort: „Ich hoffe auf dich.“ Eine kraftvolle und reich figurierte Fuge malt die gewonnene Zuversicht: „Der gerechten Seelen sind in Gottes Hand, und keine Qual rührt sie an.“ Der durchgehende Orgelpunkt auf D und die Achtelschläge der Pauke gemahnen an die Weise, wie Johann Sebastian Bach, der Brahms ja ein großes Vorbild war, den festen Glaubensgrund malt: mit einem deutlichen Fundament, dem Generalbass, auf dem gleichsam alles aufrucht.

### **Satz IV**

Jetzt, da die Todesangst überwunden ist, lässt Brahms Raum für ruhigere, freundlichere Stimmungen. Die Sätze IV und V sind als liebliche Idyllen bezeichnet worden, die von den Freuden des Himmels sprechen. Der vierte Satz – ein fließender, schlichter Chorgesang in klarem Es-Dur – steigert sich in der Mitte zu begeisterter Lobpreisung: „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth.“

### **Satz V**

Noch schöner und ergreifender ist der fünfte Satz, den Brahms dem Gedächtnis seiner Mutter widmet. Nach der von gedämpften Streichinstrumenten gespielten Einleitung, deren Anfangsfigur späterhin oft wiederkehrt, singt der Solosopran, gleichsam eine selige Stimme vom Himmel, von den ewigen Freuden, die niemand nehmen kann: „Ihr habt nun Traurigkeit, aber ich will euch wiedersehen und euer Herz soll sich freuen.“

Der Chor begleitet diese Botschaft mit leisem, fast nur gehauchtem Gesang, der wie ein weicher Klangteppich unter der Solostimme liegt: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.“

Bei aller lyrischen Stimmungseinheit ist das Stück doch voll feiner und fesselnder Wendungen.

Der Mittelteil weicht von der Grundtonart G-Dur nach B-Dur aus und schweift durch

entfernte Tonarten – gleichsam wie in seliger Entrückung. Dreimal immer leiser wie von ferne gerufen erklingt das Wort „wiedersehen“, mit dem die lichte Vision dieses Satzes entschwebt.

Hier haben wir die Auferstehungshoffnung, von der sich Brahms getragen weiß, klar greifbar, auch wenn sie – wie schon angedeutet – nicht expressis verbis erscheint.

## **Satz VI**

Der sechste Satz ist der dramatische Höhepunkt des gesamten Werks. Vielleicht kommt er mit seinen Dies-irae-Klängen dem liturgischen Requiem am nächsten. Noch einmal schlägt die Stimmung um, noch einmal bewegt die Furcht vor dem dunklen Geheimnis des Todes.

Wie Brahms diesen Stimmungsumschlag in nur zwei Takten deutlich macht, das ist einer der Geniezüge seiner Partitur: Die tiefen Streicher halten den G-Dur-Schlussakkord des vorigen Stückes fest, die Bläser setzen ein dunkles d-moll dagegen, beide Akkorde schwellen wie Seufzer langsam auf und ab – Himmelseligkeit und Erdentrauer in sich fassend. Die Wirkung verstärkt Brahms, indem er dieses Changieren als harmonisches Prinzip für das ganze Stück beibehält.

Der Chor singt dazu zaghaft leise: „Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir.“

In die Ungewissheit des Suchens hinein klingt die Stimme des Solobaritons, der den Zweifelnden die Trost Worte des Apostels Paulus entgegenhält: „Siehe, ich sage euch ein Geheimnis. Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden, und dasselbige plötzlich zur Zeit der letzten Posaune.“

Mit einer Wendung nach fis-moll verfärbt sich der Klang vollends ins Mystische. Der Chor wiederholt leise, ja ehrfürchtig die Worte des Vorsängers. Bei der Erwähnung der Posaune des Jüngsten Gerichts, brechen mit einer gewaltsamen Modulation nach c-moll die Schrecken des Dies irae los.

Aber ungleich stärker ist die Zuversicht des Paulus-Wortes: „Der Tod ist verschlungen in den Sieg.“ Der stürmisch bewegte Satz steigert sich bis zu der triumphierenden, vom Chor in gewaltigen Akkorden hinausgeschleuderten Frage: „Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?“ Bei dem Wort „Sieg“ ist C-Dur erreicht, die Tonart des Lichtes und der Klarheit – man denke an Joseph Haydns „Schöpfung“, wo das Sonnenlicht in derselben Tonart erscheint; oder späterhin – in anderer Weise, aber doch vergleichbar – an den Anfang der Tondichtung „Also sprach Zarathustra“ von Richard Strauß. Hier ist das Werk auf seinem Höhepunkt angekommen – das Drama um das menschliche Ringen mit den Mächten der Finsternis erreicht seine Peripetie.

Die sich anschließende Fuge „Herr, du bist würdig...“ wirkt wie ein Dankgesang von archaischer Feierlichkeit. Der Tod ist überwunden durch den Glauben – Gott sei Dank!

## **Satz VII**

Der Schluss-Satz kann nur noch Epilog sein, Ausgleich und Zusammenfassung: „Selig sind die Toten, die in dem Herren sterben.“ Der Chorsopran singt eine ruhevolle, von gleichmäßiger Achtelbewegung der Instrumente begleitete Melodie, die der Bass aufnimmt und in einen vierstimmigen Satz hinüberleitet. Eine lichte A-Dur-Episode spricht von der Ruhe der Toten.

Die Musik des ersten Satzes kehrt wieder und rundet das Werk in der bereits konstatierten Bogenform in lauterem, von Harfenklang umspielttem F-Dur.

Das letzte Wort, das lange und leise nachhallend verklingt, lautet: „Selig“.

## **5. Schluss**

Dass sich Brahms' „Ein deutsches Requiem“ seit nunmehr anderthalb Jahrhunderten so konsequent im Konzertbetrieb halten konnte, liegt meines Erachtens an mehreren: Zum einen ist es die Thematik, die ja Menschen zu allen Zeiten bewegt hat und bewegen wird – macht doch nach Ansicht nicht weniger die Auseinandersetzung mit dem eigenen Tod gerade das Menschsein aus. Zum andern ist es die allezeit gültige Trostbotschaft vom Sieg des Glaubens über den Tod, der Überwindung aller Todesfurcht, die Brahms verkündet – eben nicht in einer überkommenen liturgischen Form, sondern indem er das Individuelle der Frage nach dem Bleibenden und der Antwort des Glaubens durch seine sehr persönliche Wahl der Texte und der musikalischen Gestaltung unterstreicht. Das scheint mir im besten Sinne „modern“ zu sein, ohne dass es ins „Modische“ abgeleitet. Zum dritten bezwingt die Musiksprache des Brahms'schen Individualstils. Wilhelm Furtwängler hat einmal – sehr treffend, wie ich finde – diesen Stil so charakterisiert: „Brahms Werke werden mit höherem Alter immer knapper, dichter, gedrängter, in der Empfindung dabei immer schlichter. Und es zeigt sich gerade an ihm, dass es eine Entwicklung und Entfaltung nicht nur nach der Seite der Vielfältigkeit hin gibt, sondern auch nach der Einfachheit.“ Diese Einfachheit besticht aber durch ihre unerhörte Qualität.

Um es mit Worten von Arnold Schönberg zu sagen: „Von Brahms habe ich gelernt: Vieles von dem, was mir durch Mozart unbewusst zugeflogen war, insbesondere Ungradtaktigkeit, Erweiterung und Verkürzung der Phrasen, Plastik der Gestaltung: Nicht sparen, nicht knausern, wenn die Deutlichkeit größeren Raum verlangt; jede Gestalt zu Ende führen, Systematik des Satzbildes, Ökonomie und dennoch: Reichtum...“

An diesem Reichtum, so spüre ich bei Brahms immer wieder – in seinen Klavierwerken, in seinen Symphonien, deren Vierte ich besonders schätze, besonders aber eben in seinem „Deutschen Requiem“ –, lässt er mich teilhaben.

Und wo wäre dieser Reichtum eher angebracht als bei der zentralen Frage unseres Lebens, wie wir nämlich getrost leben und sterben können?

Dr. Martin-Christian Mautner, Pfr.



## **Julia Borchert**

wurde in Bad Pyrmont geboren und erhielt ihre Gesangsausbildung bei Ingeborg Most in Köln und Freiburg, sowie bei Sena Jurinac in Augsburg.

Nach ersten Festengagements in Mannheim und Hannover startete sie 2002 ihre freiberufliche Karriere. Sie gastierte an den großen deutschen Opernhäusern München, Hamburg, Stuttgart, Köln, Düsseldorf und Leipzig, und sie kehrte auch nach Mannheim und Hannover in den letzten Jahren immer wieder gerne als Gast zurück. Im Ausland sang sie in Großbritannien, Spanien, Russland, Polen, den Niederlanden, in der Schweiz und zuletzt im Januar 2008 in Rom. Sie arbeitete

mit Dirigenten wie Daniele Gatti, Christian Thielemann, Michael Gielen, Daniel Harding, Jun Märkl, Adam Fischer und Pierre Boulez.

Einen Schwerpunkt ihrer Arbeit bildet die zeitgenössische Musik: Sie sang in mehreren Uraufführungen und deutschen Erstaufführungen.

2004 debütierte sie in Bayreuth in Christoph Schlingensiefs *Parsifal*-Inszenierung als 1. Blumenmädchen. In der gleichen Partie war sie auch 2008 bei den Festspielen zu erleben, diesmal in der Neuinszenierung von Stefan Herheim und unter der musikalischen Leitung von Daniele Gatti.

Sie ist eine gefragte und passionierte Liedinterpretin; die gerade bei Naxos neu erschienene CD „Schubert-Lieder der Romantik“ gibt eine Kostprobe ihres Könnens.



## **Cornelia Winter**

Die Sopranistin **Cornelia Winter**, mehrfache Preisträgerin im Musikwettbewerb „Jugend singt“, studierte an den Musikhochschulen Frankfurt bei Elsa Cavelti und in Berlin an der Hochschule der Künste (HdK) bei Ingrid Figur. Sie besuchte Meisterkurse bei Laura Sarti, Barbara Schlick und Paul Esswood. Während des Studiums hatte sie erste Gastverträge am Nationaltheater Mannheim, dem Stadttheater Heidelberg und den Schlossfestspielen Zwingenberg und Heidelberg, konzentrierte sich aber schon bald auf das Konzertfach und die Alte Musik.

In den vergangenen Jahren konzertierte sie unter Dirigenten wie Holger Speck, Michael Schneider und Frieder Bernius und mit Orchestern wie „Concerto Köln“, dem Karlsruher Barockorchester und l'srpa festante. Im Sommer 2008 gastierte sie mit Buxtehudes „Jüngstem Gericht“ beim Kultursommer Rheinland-Pfalz. Jüngst erschien eine CD mit einem Stück von Heiner Goebbels „Landschaft mit entfernten Bekannten“ und dem Ensemble Modern. Anfang 2009 erschien eine Aufnahme bei Carus mit dem Rastatter Vokalensemble von „Israel in Egypt“ von Georg Friedrich Händel.



## **Thomas Jesatko**

stammt aus Nürnberg und belegte zunächst Geschichte, Deutsch und Sozialkunde in Erlangen, bevor er Gesang u.a. am Meistersinger-Konservatorium seiner Heimatstadt und in München bei Charlotte Kaminsky und Adalbert Kraus studierte. Meisterkurse besuchte er u.a. bei Barbara Schlick und Kurt Widmer.

1986 wurde er ans Staatstheater Darmstadt engagiert, 1991 an die Städtischen Bühnen Osnabrück und 1997 schließlich ans Nationaltheater Mannheim. Gastverträge u.a. in Leipzig, Hannover, Paris, Köln, Straßburg und Schwetzingen. Sein Repertoire umfasst Partien wie Escamillo (Carmen), Kaspar (Der Freischütz), Alberich (Der Ring des Nibelungen) und Sarastro (Die Zauberflöte), Marquis d'Obigny (La traviata).

## **Das Barockorchester l`arpa festante in sinfonischer Besetzung**

wurde als Barockorchester bereits 1983 gegründet und ist eines der traditionsreichsten deutschen Orchester für Alte Musik. Die große musikalische Erfahrung der einzelnen Musiker und die Virtuosität ihres musikalischen Könnens führen zum unverkennbaren Klangcharakter des Ensembles: farbig, nuancenreich, sensibel, expressiv. Mit der klanglichen Vielfalt historischer Instrumente wird das dramatische Moment in der Musik von Monteverdi über Bach und Händel bis zu Werken der Wiener Klassik und der frühen Romantik dargestellt.

Zahlreiche von Kritik und Publikum begeistert aufgenommene CD-Einspielungen haben L'arpa festante weithin bekannt gemacht.

**Die Heidelberger Studentenkantorei**, einer der großen Konzertchöre unserer Stadt, beheimatet in der Heiliggeistgemeinde, begeht in diesem Jahr ihr 60-jähriges Jubiläum. Manch einem ist noch der Festtag „100 Semester Studentenkantorei“ im Gedächtnis. 10 Jahre sind seitdem vergangen.

Anders als der Name vermuten lässt, besteht sie seit ihrer Gründung nicht nur aus Studenten und Studentinnen der Heidelberger Hochschulen, sondern es sind auch Gemeindemitglieder sowie Mitsingende aus dem gesamten Stadtgebiet und der Region in ihren Reihen zu finden.

Die Heidelberger Studentenkantorei gibt im Jahr etwa vier große Chorkonzerte in der Heiliggeistkirche. Dabei haben weithin bekannte Chorwerke genauso ihren Platz wie selten Gehörtes und Uraufführungen. Konzertreisen im In- und Ausland sind fester Bestandteil der Arbeit des Chores.

In kleinerer Besetzung spielt die Heidelberger Studentenkantorei eine wichtige Rolle in den Gottesdiensten der Heiliggeistkirche, in den wöchentlich stattfindenden „Stunden der Kirchenmusik“ und an den Festtagen zu Ehren Johann Sebastian Bachs.

Die Heidelberger Studentenkantorei wurde im Jahre 1950 von Heiliggeistkantor Bruno Penzien gegründet; das erste Konzert des Chores fand als geistliche Abendmusik zum Advent am 10. Dezember 1950 statt. Nachdem zunächst kleinere Werke auf dem Programm der Kantorei standen, kamen seit Mitte der fünfziger Jahre auch große Chor-

werke (u.a. Bachs Passionen, Haydns "Schöpfung" und Verdis „Requiem“) zur Aufführung. 1969 unternahm der Chor seine erste Reise ins Ausland – in Nizza, Marseille und Montpellier wurde Bachs h-Moll-Messe gegeben.

Nach dem Tode Penziens 1970 übernahm Christoph Kühlewein kommissarisch die Leitung des Chores, bis am Ende des Jahres der neue Kantor feststand: Peter Schumann. Dieser leitete die Heidelberger Studentenkantorei bis 1998.

Seit 1998 ist Christoph Andreas Schäfer Kantor an Heiliggeist. Unter seiner Leitung waren im Bach-Jahr 2000 alle drei Passionen des Thomaskantors zu hören, aber auch die moderne Chormusik spielt für ihn eine wichtige Rolle, wie sich u.a. an der Aufführung von Oskar Gottlieb Blarrs Jesus-Passion im Jahr 1999 und 2005 oder dem Konzert mit Psalmenvertonungen von Komponisten des 20. Jhs. im Jahr 2001 ablesen lässt. Einen weiteren Schwerpunkt hat Schäfer auf die Präsentation romantischer a-cappella-Musik gelegt.

Im Dezember 2000 beging die Heidelberger Studentenkantorei ihr einhundertsemestriges Jubiläum mit einem festlichen Konzert. In den 10 Jahren, die seitdem vergangen sind, wurden sowohl alte Traditionen fortgesetzt wie auch Neues begonnen.

Die Heidelberger Studentenkantorei ist ein lebendiger Teil des Musik-, aber auch des kirchlichen Lebens in Heidelberg.

#### Proben:

mittwochs, 20-22.15 Uhr Schmitthennerhaus (Vorsingen nach einigen Proben)  
Einzelstimmführung n.V.

[www.studentenkantorei.de](http://www.studentenkantorei.de)

#### **Unsere nächsten Projekte:**

##### **Samstag, 5.6. 19 Uhr (!) Stunde der Kirchenmusik**

##### **Oratorienkonzert 60 Jahre Heidelberger Studentenkantorei**

##### **Joseph Haydn – Die Schöpfung**

Eva Leberherz-Valentin – Sopran, Martin Koch – Tenor, N.N. – Bass

Kammerphilharmonie Mannheim,

Leitung: Christoph Andreas Schäfer

*(Heidelberger Studentenkantorei und viele ehemalige Sängerinnen und Sänger,*

*Proben: Mi 2.6. 19-22.30 Uhr, Do 3.6. ganztägig, Fr 4.6. 19-22.30 Uhr*

*Sa 5.6. 14 Uhr Generalprobe)*

##### **Sonntag 24.10. 17 Uhr**

##### **Moderne Psalmkompositionen für Chor und Orchester im Rahmen der „Heidelberger Kirchenmusiktage“**

Igor Strawinski „Psalmensinfonie“, Zsoltán Kodály „Psalmus Hungaricus“,

Leonard Bernstein „Chichester Psalms“, Martin Bärenz „Psalmkonzert“ (Uraufführung)

Wolfram Wittekind – Tenor, Heidelberger Studentenkantorei,

Akademischer Chor Gomel/Belarus

Kammerphilharmonie Mannheim

Leitung: Christoph Andreas Schäfer

## **Die nächsten Konzerte in der Heiliggeistkirche:**

### **Samstag 10.4. 18.15 Uhr Stunde der Kirchenmusik**

**"Victimae paschali laudes"** – Festliche Orgelmusik zu vier Händen und vier Füßen

Bach, Beethoven, Litaize, Rutter

Ekaterina Kofanova und Tatjana Ryabova – Orgel

### **Samstag 17.4. 18.15 Uhr Stunde der Kirchenmusik**

**„Fiori Musicali“ – Bunte musikalische Frühlingsgrüße aus Europa**

Mozart "Konzertante Kirchensonate C–Dur KV 336", Frescobaldi,

Dvorak "Largo aus Symphonie Nr. 9", Johann Sebastian Bach „Concerto C-Dur“ nach A. Vivaldi, Toccata und Fuge F-Dur BWV 540

**Michael Müller (Leimen) – Orgel**

### **Dienstag, 20.4. 20.00 Uhr – "Ach Europa" – Konzert im Rahmen des Heidelberger Frühlings**

Ensemble „Beetween the Times“:

Johannes Vogt – Laute, Knut Rössler – Saxophon, Stefan Siegmund – Trompete/Flügelhorn, Jens Uhlenhoff – Vibraphon (als Gast),

Christoph Andreas Schäfer – Orgel und Klavier

*Das Ensemble „Between the Times“ setzt das Festivalmotto des Heidelberger Frühlings „Ach Europa“ in Musik um. Die orientalisches beeinflusste Musik der Türkei, Siziliens und Spaniens, die melancholischen Klänge der skandinavischen Länder, die keltische Musik Britanniens und der Bretagne, osteuropäische und jüdische Melodien, uralte gregorianische Gesänge – dies alles hat seine Spuren in der europäischen Musik hinterlassen. Das Ensemble begibt sich auf Spurensuche und nähert sich spielerisch und improvisatorisch diesen Klängen.*

**Bereits im Vorverkauf:** (<bestellung@kantorat-heiliggeist.de>)

### **Samstag am 24.Juli, 19 Uhr**

#### **German Brass – "Faszination Bach"**

*Im Rahmen der Heidelberger Bachwoche „Bach und das 20. Jahrhundert“*

---

Der **Freundeskreis der Musik an der Heiliggeistkirche und der Heidelberger Studentenkantorei** unterstützt unsere musikalische Arbeit. Beitrittsformulare erhalten Sie an der Kasse. Freundeskreismitglieder können vor dem offiziellen Vorverkauf vergünstigte Karten für die großen Konzerte erhalten.

Wir würden uns freuen, Sie bald als Mitglied begrüßen zu dürfen!

Für den Jahresbeitrag und Einzelspenden ergeht eine Spendenbescheinigung (bis 100 Euro gilt der Zahlungsbeleg)

#### **Anmeldungen bitte an:**

**Freundeskreis der Musik an der Heiliggeistkirche  
und der Heidelberger Studentenkantorei**

z.Hd. Herrn Karl-Friedrich Freitag, Heiliggeiststraße 17, 69117 Heidelberg

---

#### **Wir schneiden dieses Konzert auf CD mit.**

Die Doppel-CD ist zum Preis von ca. € 18 erhältlich:

Bestellung bitte an: [bestellung@kantorat-heiliggeist.de](mailto:bestellung@kantorat-heiliggeist.de)