

Sonderkonzert



MUSiK^{AM} 13.

Sonntag, 23. November '08, 19 Uhr

Lutherkirche Stuttgart - Bad Cannstatt
270. Konzert der Reihe MUSIK AM 13.

bachchor stuttgart



Wir sind für Sie da.



12 mal in Stuttgart und auf den Fildern

www.bestattungshaus-haller.de

Tag- und Nacht-Ruf:

0711 • 72 20 950



„Eines der besten Testergebnisse 2008“
TÜV Saarland

Dieses Konzert wird in freundlicher Weise gefördert durch:



Baden-Württemberg
MINISTERIUM FÜR KULTUS, JUGEND UND SPORT

Regierungspräsidium Stuttgart

STUTTGART 

Jörg-Wolff-Stiftung

Mit Unterstützung der

Stiftung

Landesbank Baden-Württemberg

LB BW

Aktuelle Informationen zur Musik an Stadt- und Lutherkirche erhalten Sie unter 0711/5590441 oder unter www.musik-am-13.de. Dort können Sie auch unseren Newsletter abonnieren. Gerne können Sie auch Gutscheine zum Verschenken von Konzertkarten des BACHCHORS STUTTGART bestellen. Sprechen Sie uns an.

Die Redaktion freut sich über Anregungen und Kritik:
info@musik-am-13.de

Arnold Schönberg 1874-1951

Ein Überlebender aus Warschau, op. 46 (1947)
für Sprecher, Männerchor und Orchester

Johannes Brahms 1833-1897

Ein Deutsches Requiem, op. 45 (1869)

I. „Selig sind die da Leid tragen“

II. „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“

III. „Herr, lehre doch mich“

IV. „Wie lieblich sind deine Wohnungen“

V. „Ihr habt nun Traurigkeit“

VI. „Denn wir haben nun keine bleibende Statt“

VII. „Selig sind die Toten“

Doerthe Maria Sandmann **Sopran**

Uwe Schenker-Primus **Sprecher / Bariton**

BACHCHOR STUTTGART

BACHORCHESTER STUTTGART

Jörg-Hannes Hahn **Leitung**

Konzertdauer: etwa 90 Minuten

Narrator

I cannot remember everything. I must have been unconscious most of the time. I remember only the grandiose moment when they all started to sing, as if prearranged, the old prayer they had neglected for so many years – the forgotten creed! But I have no recollection how I got underground to live in the sewers of Warsaw for so long a time.

The day began as usual: Reveille when it still was dark. Get out! Whether you slept or whether worries kept you awake the whole night. You had been separated from your children, from your wife, from your parents; you don't know what happened to them – how could you sleep? The trumpets again – Get out! The sergeant will be furious! They came out; some very slowly: the old ones, the sick ones; some with nervous agility. They fear the sergeant. They hurry as much as they can. In vain! Much too much noise, much too much commotion – and not fast enough! The Feldwebel shouts: „Achtung! Stilljstanden! Na wirts mal? Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jutt; wenn ihrs durchaus haben wollt!“ The sergeant and his subordinates hit everyone: young or old, strong or sick, guilty or innocent. It was painful to hear them groaning and moaning.

I heard it though I had been hit very hard, so hard that I could not help falling down. We all on the ground who could not stand up were then beaten over the head. I must have been unconscious. The next thing I heard was a soldier saying: „They are all dead“, whereupon the sergeant ordered to do away with us. There I lay aside – half-conscious. It had become very still – fear and pain. Then I heard the sergeant shouting: „Abzählen!“ They started slowly and irregularly: one, two, three, four – „Achtung!“, the sergeant shouted again, „Rascher! Nochmal von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wie viele ich zur Gaskammer abliefer! Abzählen!“ They began again, first slowly: one, two, three, four, became faster and faster, so fast that it finally sounded like a stampede of wild horses, and all of a sudden, in the middle of it, they began singing the Shema Yisroel.

Männerchor

Shem'a Yisroel Adonoy eloheyenu Adonoy ehod Veohavto et Adonoy eloheycho bechol levovcho uvchol nafshecho uvechol me'odecho Vehoyu hadevorim hoeleasher onochi metsavecho hayom'al levovecho Veshinontom levoneycho vedibarto bom beshivtecho beveytecho uvelechtecho baderech uvshochbecho uvekumecho.

Mose 6,4-7

Erzähler

An das meiste kann ich mich nicht mehr erinnern. Ich muss lange bewusstlos gewesen sein. Ich erinnere mich nur an den großen Moment, als alle wie auf verabredet das alte, so lange Jahre vernachlässigte Gebet anstimmten – das vergessene Glaubensbekenntnis. Aber es ist mir unbegreiflich, wie ich unter die Erde geriet und in Warschauer Abflusskanälen so lange leben konnte.

Der Tag begann wie gewöhnlich. Wecken noch vor Morgengrauen. Heraus! Gleich ob ihr schlieft oder Sorgen euch die ganze Nacht wachhielten. Ihr wurdet getrennt von euren Kindern, von eurer Frau, von euren Eltern, ihr wisst nicht, was mit ihnen geschah. Wie könntet ihr schlafen! Wieder die Fanfaren: Heraus! Der Feldwebel wird wütend! Sie kamen heraus; manche langsam: die Alten, die Kranken; manche mit nervöser Hast. Sie fürchten den Feldwebel. Sie eilen, so schnell sie können. Vergebens! Viel zu viel Lärm! Viel zu viel Aufruhr – und nicht schnell genug! Der Feldwebel brüllt: „Achtung! Stilljstanden! Na wirts mal? Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jutt; wenn ihrs durchaus haben wollt!“ Der Feldwebel und seine Soldaten schlagen jeden: Jung oder alt, stark oder krank, schuldig oder unschuldig. Es war grauenvoll, das Klagen und Stöhnen zu hören.

Ich hörte es, obgleich ich sehr geschlagen worden war, so sehr, dass ich umfiel. Wir alle, die am Boden lagen und nicht aufstehen konnten, wurden nun über den Kopf geschlagen. Ich war wohl besinnungslos. Als nächstes hörte ich einen Soldaten sagen: „Die sind alle tot!“ Danach der Befehl, uns fortzuschaffen. Ich lag abseits – halb bewusstlos. Es war sehr still geworden – Angst und Schmerz. Dann hörte ich den Feldwebel: „Abzählen!“ Sie begannen langsam und unregelmäßig: Eins, zwei, drei, vier – „Achtung!“, brüllte der Feldwebel wieder, „Rascher! Nochmal von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wie viele ich zur Gaskammer abliefer! Abzählen!“ Wieder begannen sie, erst langsam: Eins, zwei, drei, vier, immer schneller, so schnell, dass es schließlich wie das Stampfen wilder Rosse klang und dann auf einmal – unvermittelt – beginnen sie, das Shema Israel zu singen.

Männerchor

Höre, Israel, der Ewige, unser Gott, ist ein einziges Wesen! Du sollst den Ewigen, deinen Gott, lieben von ganzem Herzen, ganzer Seele und ganzem Vermögen! Die Worte, die ich dir jetzt befehle, sollen dir stets im Herzen bleiben. Du sollst sie deinen Kindern einschärfen und immer davon reden, wenn du zu Hause sitzt oder auf Reisen bist, wenn du dich niederlegst und wenn du aufstehst.

I. Chor

„Selig sind, die da Leid tragen,
denn sie sollen getröstet werden.“

Matthäus 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 Gaben.“

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.“

I. Petrus 1,24

„So seid nun geduldig, liebe Brüder,
bis auf die Zukunft des Herrn.
Siehe, ein Ackermann wartet auf die köstliche Frucht
der Erde und ist geduldig darüber,
bis er empfangen 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 Herren Wort bleibet in Ewigkeit.“

I. Petrus 1,24,25

„Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen,
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. Bariton und Chor

„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.“

Weisheit 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 Haus wohnen,
die loben Dich immerdar.“

Psalms 84, 2,3,5

V. Sopran und Chor

„Ihr habt nun die Traurigkeit;
Aber ich will euch wiedersehen,
und euer Herz soll sich freuen,
und eure Freude soll niemand 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 gefunden.“

Jesus Sirach 51,35

VI. Bariton und Chor

„Denn wir haben hier 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 erfüllt 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 15,51,52,54,55

„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 Johannis 4,11

VII. Chor

„Selig sind die Toten,
die in dem Herrn sterben,
von nun an.
Ja, der Geist spricht,
daß sie ruhen von ihrer Arbeit;
Denn ihre Werke folgen ihnen nach.“

Offenbarung Johannis 14,13

Arnold Schönberg verwendet in seinem „**Ein Überlebender aus Warschau**“ **op. 46** die deutsche Sprache. In die englische Erzählung eines Holocaust-Überlebenden mischen sich gebrüllte Befehle eines deutschen Feldwebels an seine Soldaten. Doch hierbei kommt der deutschen Sprache nicht die Eigenschaft des Brahmschen Requiems zu. Nicht Trost spendet sie, sondern verängstigt, erniedrigt und verhöhnt die, die jüdischen Glaubens sind. Die Ohnmächtigkeit sich des Genozids zu entziehen, zeigt sich in den Ohnmachten des Erzählers. Hoffnungslos der Willkür der Deutschen ausgeliefert stehen die Überlebenden dem Tod durch Vergasung gegenüber. Bewusst lässt Schönberg den Erzähler mit seiner wirklichen Stimme sprechen: Dadurch steigert er den Realitätsgehalt. Der noch bei Brahms als so natürlich dargestellte Tod wandelt sich – übertragen auf die deutschen Todesboten – zu einer verzerrten Fratze. Dieser deutschen Grausamkeit und Erniedrigung müssten die Opfer mit Wut, Verzweiflung, Angst, Hoffnungslosigkeit und Hass begegnen. Seltsamerweise gelingt es ihnen, selbst an diesem unmenschlichen Ort etwas zutiefst Tröstendes zu finden. Ihr gemeinsames Einstimmen in das Shema Israel, das Bestandteil der jüdischen Liturgie ist, tröstet und stärkt jeden einzelnen. Etwas Menschliches erklingt. Der Tod als ersehnter Abschluss nährt auch hier die Hoffnung auf das Überirdische.

Arnold Schönberg komponierte das Werk in knapp zwei Wochen im August 1947, uraufgeführt wurde es ein gutes Jahr später in New Mexico von einem Laien- und Studentenorchester. Der Dirigent Kurt Frederick ließ das Stück erneut spielen, nachdem das Publikum nach dem Schluss schweigend verharrte. Für den weiteren Erfolg des Melodrams war die erste Aufführung in Europa, die René Leibowitz in Paris im November 1949 dirigierte, von größerer Bedeutung. Schönberg erläuterte seine Absichten in einem Brief an Kurt List folgendermaßen: „Nun; was der Text des Überlebenden für mich bedeutet: er stellt zuerst eine Warnung an alle Juden dar, nie zu vergessen, was uns angetan wurde, nie zu vergessen, dass selbst Menschen, die selbst keine Täter waren, diesen zustimmten und viele von ihnen es für notwendig hielten, uns so zu behandeln. Wir sollten dies nie vergessen, selbst wenn solche Dinge nicht genau in der im Überlebenden beschriebenen Art getan wurden. Dies spielt keine Rolle. Der Hauptpunkt ist, dass ich es in meiner Vorstellung sah.“

Durch Zweifel zur Gewissheit Das deutsche Requiem von Johannes Brahms

Johannes Brahms ist in unserem Bewusstsein kaum als junger Mann verewigt – viel eher denken wir an das berühmte Bild mit dem Rauschbart. Aber Brahms ließ das Gesichtshaar erst ab dem 46. Lebensjahr sprießen. Das war Ende der 1870er-Jahre, als Brahms sich zum vollgültigen Symphoniker entfaltet, sich damit gleichsam der Königsdisziplin erfolgreich gestellt hatte und ein berühmter, wenn auch zurückhaltender Komponist geworden war. Und das war rund zehn Jahre nach den ersten Aufführungen des „deutschen Requiems“. Wie Johannes Brahms zu jener Zeit den Zeitgenossen erschien, kann man dem Zeugnis eines Zeitgenossen entnehmen, nämlich eine Beschreibung von Brahms durch den Schriftsteller Joseph Viktor Widmann aus eben jener Zeit:

„Brahms, damals im dreiunddreißigsten Lebensjahr stehend, machte mir (...) durch seine persönliche Erscheinung sofort den Eindruck einer machtvollen Individualität. Zwar die kurze, gedrungene Figur, die fast semmelblonden Haare, die vorgeschobene Unterlippe, die dem bartlosen Jünglingsgesicht einen etwas spöttischen Ausdruck gab, waren in die Augen fallende Eigentümlichkeiten, die eher missfallen konnten; aber die ganze Erscheinung war gleichsam in Kraft getaucht. Die löwenhaft breite Brust, die herkulischen Schultern, das mächtige Haupt, das der Spielende manchmal mit einem energischen Ruck zurückwarf die gedankenvolle, schöne, wie von innerer Erleuchtung glänzende Stirn und die zwischen den blonden Wimpern wie wunderbares Feuer versprühenden germanischen Augen verrieten eine Persönlichkeit, die bis in die Fingerspitzen hinein mit genialem Fluidum geladen zu sein schien. Auch lag etwas zuversichtlich Sieghaftes in diesem Antlitz.“

Dieser „hohe Ton“ ist pures 19. Jahrhundert und wirkt heute eher befremdlich, zumal die erhaltenen Bilder auch des jüngeren Brahms nicht unbedingt eine löwenhaft breite Brust und herkulische Schultern zeigen. Worauf es aber ankommt: Das deutsche Requiem ist die Komposition eines noch jungen Mannes (selbst wenn mit Mitte 30 damals weniger „jung“ war als heute), und das Werk ist nicht das abgeklärte, altersmilde Zeugnis langjähriger Erfahrung, als das es vielfach erscheint – gleichsam von Beginn an, der zum Ende des 7. Satzes wiederkehrt und somit einen Kreis schließt, den der Komponist mit ungeheurer Vielfalt der Mittel ausschreitet – Brahms erweist sich als äußerst souverän auch in einem nicht unwichtigen Detail: Was zu Beginn jenen

gewidmet ist, „die da Leid tragen“, wird in gleicher Vertonung am Schluss „den Toten“ zugesprochen.

Während der verwickelten Entstehung – von den ersten „Keimen“ um 1853 bis zur Uraufführung des schließlich siebensätzigen Werkes vergingen 16 Jahre – hat sich der Komponist mit einschneidenden Ereignissen auseinandersetzen müssen, deren Einflüsse auf die Komposition indessen nicht gültig nachweisbar sind, nicht zuletzt da Brahms mit persönlichen Äußerungen sehr zurückhaltend war. Es sind dies der Verfall und Tod seines Freundes und Förderers Robert Schumann; die Trauer von dessen durch Brahms verehrter Witwe Clara; die Tatsache, dass deren Tochter Julie, in die Brahms wohl verliebt war, einen anderen heiratete und nicht lange danach jung verstarb; der Tod von Brahms' Mutter und eine angespannte politische Situation, die 1866 und 1870 in Kriege mündete.

Am engsten dürfte das deutsche Requiem wohl mit Robert Schumann verknüpft sein. „Dächtest du der Sache und mir gegenüber einfach, so wüsstest Du, wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehört“, schreibt Brahms 1873 an Joseph Joachim und fährt fort: „Wie es mir also im geheimen Grunde ganz selbstverständlich erscheinen musste, dass es ihm auch gesungen würde.“ Brahms scheint durchaus bewusst gewesen zu sein, dass er mit dem deutschen Requiem jenen Durchbruch erzielt hatte, den ihm Schumann Jahre zuvor, es war 1853 gewesen, in dem berühmten Artikel „Neue Bahnen“ prophezeit, aber auch aufgetragen hatte. Nicht nur Clara Schumann empfand das Werk als Einlösung dieses Auftrags. Sie schrieb nach der Bremer Uraufführung des noch sechssätzigen Requiems unter der Leitung des Komponisten:

„Mich hat dieses Requiem ergriffen, wie noch nie eine Kirchenmusik ... Ich musste immer, wie ich Johannes so da stehen sah mit dem Stab in der Hand, an meines teuren Roberts Prophezeiung denken, lasst den nur mal erst den Zauberstab ergreifen, und mit Orchester und Chor wirken – welche sich heute erfüllte. Der Stab wurde wirklich zum Zauberstab und bezwang Alle, sogar seine entschiedensten Feinde. Das war eine Wonne für mich, so beglückt fühlte ich mich lange nicht.“

Vielleicht sind es solcherart menschliche Erfahrungen, die das Requiem so abgeklärt erscheinen lassen. Aber auch jenseits von Spekulationen und voreiligen Schlüssen aus der Biografie heraus gibt es auch musikalische Aspekte, die diesen Eindruck bestärken. Norbert Bolin hat in

ZUM PROGRAMM

einem Aufsatz zum deutschen Requiem unterstrichen, dass gerade Trauermusiken auffällig oft auf archaische Elemente zurückgreifen. Man muss im Hinblick auf Brahms zwar einerseits anmerken, dass ja gerade im deutschen Requiem – im Gegensatz zum „eigentlichen“, lateinischen Requiemtext der *Missa pro defunctis* – weniger von Trauer als von Trost die Rede ist, dass also die Idee, das „Erbe“ der Toten müsse gleichsam im Rekurs auf ältere musikalische Formen gewürdigt werden, eigentlich keine ganz ebene Grundlage hat. Andererseits ist gerade Brahms außerordentlich an Alter Musik interessiert gewesen. Er war, wie Georg von Dadelsen schrieb, „der erste Komponist mit wirklich historischem Bewusstsein“, wenngleich seine Geschichtsauffassung eher statisch als dynamisch war, von „großen“, deshalb „historischen“ Einzelwerken ausging und nicht von einer kontinuierlichen Entwicklung.

Jedenfalls hat Johannes Brahms sich gründlich gerade mit Bach befasst, auch mit Schütz, und es ist auch in dieser Hinsicht kein Zufall, dass die Uraufführung des noch sechssätzigen deutschen Requiems in Bremen begleitet war von der Darbietung Bachscher und Händelscher Werke (wofür es, dazu später, aber auch theologische Gründe gab). Im 2. Satz aus Brahms' deutschem Requiem gibt es Anklänge an den Eingangschor der Bachkantate BWV 27 „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende“, der den Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ verarbeitet. Diesen Choral nun hat Brahms gegenüber Siegfried Ochs erwähnt, der eine Partiturausgabe des deutschen Requiems erstellte und die Äußerung des Komponisten mehr oder weniger im Wortlaut in deren Vorwort wiedergegeben hat. Um die vermeintliche Tatsache, dass ein Großteil des Requiems auf diesen Choral zurückgehe, wurde – wie Constantin Floros es ausdrückt – „viel Aufhebens“ gemacht. In der Tat führten akribische Versuche, dies im Werk aufzuspüren, zu einer gewissen Beliebigkeit – aber nicht zu bestreiten ist, dass die Parallelen im 2. Satz sehr deutlich und, so wird man unterstellen dürfen, durchaus gewollt sind. Dass der Text „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“ im Rhythmus einer Sarabande gesetzt ist – fast möchte man also schließen: als ein Totentanz – unterstreicht diesen archaisierenden Zug, ebenso wie ein weiteres musikalisches Detail, das auf Bach verweist: Dem Abschnitt „So seid nun geduldig“ fügt Brahms eine weitere letzte Aufforderung „So seid geduldig“ an, die der bereits abgeschlossenen musikalischen Phrase und als eigentlich nicht nötige Textwiederholung angehängt ist. Dies weist auf eine Unregelmäßigkeit in der Bachkantate BWV 106 „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit“ hin, wo der Solosopran ein ganz kurzes Arioso dem Chor hinzufügt,

mit dem er sich zuvor – allerdings in ganz regelmäßigem Verlauf – abgewechselt hat. Ganz ähnlich sind dann etwas später die Worte „ewige Freude“ behandelt. Alfred Dürr hat darüber hinaus angenommen, dass Brahms aus dem „Actus tragicus“, wie die Begräbniskantate BWV 106 zusätzlich benannt ist, auch die Anregung zum nachkomponierten 5. Satz des Requiems – „Ihr habt nun Traurigkeit“ mit dem Gegenüber von Solosopran und Chor – erhielt. Archaisch-liturgisch wirkt jeweils zu Beginn auch der Einsatz des Solobaritons, im 3. Satz in der Art eines Vorsängers, dessen Worte und Noten vom Chor wiederholt werden. Im 6. Satz ist die im Prinzip ähnliche Stelle eher im Stile einer Lesung gehalten, bedeutungsvoll beginnend, ja belehrend mit dem Wort „Siehe“, ein „Geheimnis“ verkündigend. Als wohl deutlichstes Element des Einsatzes alter Techniken sind die großen Chorfügen hervorzuheben, die im zweiten, dritten und sechsten Satz machtvoll auftrumpfen. In ihnen vertont Brahms die „großen Themen“ von Auferstehung (Satz 2: Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen), Zuversicht (Satz 3: Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand) und Vertrauen in Gott (Satz 6: Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft). Zusammenfassend könnte man sagen, dass die Einbeziehung „alter Stile“ einerseits zum Thema „passt“, andererseits aber auch objektivierend wirkt, die Dimension des Überzeitlichen einbringt und – was für Brahms durchaus wahrscheinlich ist – auch ordnend wirkt, vor einer Gefahr bewahrt, die wir im drei Jahrzehnte früher entstandenen Kühnen, aber auch beinahe hemmungslos entgrenzten Requiem von Hector Berlioz an vielen Stellen geradezu schmerzhaft wahrnehmen können.

Allerdings hat man es beim deutschen Requiem nicht mit einem Werk zu tun, das sich ausschließlich aus Altem speist. Im Gegenteil: Schon die Zeitgenossen erkannten, dass es sich hier um etwas Neues, ja Bestürzendes handelte, viele der Rezensenten der ersten Aufführungen urteilten hellsichtig und übersahen dabei – wie der Theologe und Rektor der Berliner Universität, Hugo Wilhelm Paul Kleinert – gar die Bezüge auf ältere Musik:

„Wir haben moderne Musik vor uns. Modern in dem schmucklosen Aufriss gegenüber den wundersamen Schnörkeln der Bachschen Gotik und den bunten Farbenspielen der Händelschen Tonmalereien.“

Dies könnte man diskutieren, aber bedeutsam ist doch, wie sehr hier das Neue als solches unmittelbar ins Bewusstsein gedrungen ist. Modern sind aber auch viele konzeptionelle Details in der Harmonik,

bei der – wie Constantin Floros schon für den Anfang des Werks dargestellt hat, für den er von „Durmol“ spricht – immer wieder eine seltsam schwankende, pendelnde Bewegung vorherrscht, Sicherheit oft nur trügerisch ist, Ziellosigkeit zum Prinzip werden kann.

Modern ist nicht zuletzt die im Wortsinne beispiellose Konzeption des Textes. Brahms hat für sein deutsches Requiem den Text aus der Bibel selbst zusammengestellt – „als Musiker“, wie er selbst betonte, und so, dass sich – wie Peter Kreyssig schrieb – „einem Theologen die Haare sträuben“. Es ist erstaunlich, wie sich unter dramaturgischer Perspektive betrachtet die nun „von hier und dort“ geholten Einzelverse zu einem Ganzen fügen. Im 2. Satz schiebt Brahms zwischen die Verse 24 und 25 des 1. Petrus-Briefes eine fast lyrische Betrachtung ein, die er naturgemäß als ebensolchen Einschub in die Düsternis des „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“ komponiert: „So seid nun geduldig“ – im Text korrespondieren die hier erwähnte „köstliche Frucht der Erde“ mit dem verdorrten Gras der ersten Zeilen. Deren Wiederholung schließt sich an, und erst dann folgt „Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit“. Dass dies eigentlich Schlussworte sind, ignoriert Brahms mit kreativer Genialität und fügt als Grundlage für die großartige Fuge die Jesaja-Verse „Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen“ an. Der von Brahms genuin konzipierte Aufbau des Satzes unterstreicht das Prinzip des, wenn man so will, komponierenden Librettisten, seinen Text zu begrifflichen Gegensätzen zu verdichten, aus denen er musikalische Gestaltungskraft schöpfen kann.

Das hier angesprochene Thema der Auferstehung wird im Gesamtzusammenhang eher kurz abgehandelt, das Jüngste Gericht ist nur mittels Erwähnung der „letzten Posaune“ vertreten. Es fehlt aber noch etwas. Dazu gibt es einen aufschlussreichen Briefwechsel zwischen Brahms und dem Bremer Kirchenmusikdirektor Karl Reinthaler, der die Uraufführung der sechssätzigen Fassung in seinem Dom vorbereitete. Reinthaler gibt dem Komponisten recht diplomatisch zu verstehen, dass es dem Werk an etwas Entscheidendem mangle:

„Es fehlt aber für das christliche Bewusstsein der Punkt, um den sich alles dreht, nämlich der Erlösungstod des Herrn. ‚Ist Christus nicht auferstanden, so ist Euer Glaube eitel‘, sagt Paulus im Zusammenhang mit jener von Ihnen behandelten Stelle. Nun wäre aber an der Stelle ‚Tod, wo ist dein Stachel‘ etc. vielleicht der Punkt zu finden, entweder kurz im Satze selbst vor der Fuge oder durch Bildung eines neuen Satzes. [...] Sie zeigen sich durch die Zusammenstellung des

Textes so sehr als einen Bibelkundigen, dass Sie gewiss die richtigen Worte finden werden, falls Sie irgend noch eine Veränderung für zweckmäßig halten sollten. Für eine Aufführung am Allerseelentag oder für eine Aufführung an und für sich werden wohl wenige das bemerken, was ich mir anzudeuten erlaubte.“

Immerhin schränkt Reinthaler das Problem bereits auf die geplante Aufführung am Karfreitag 1868 ein, was Brahms jedoch nicht beeindruckt: „Mit allem Wissen und Willen“ habe er Stellen, die den Erlösungstod Christi thematisieren, gerade nicht für sein Requiem ausgesucht. Später sollte sich der Komponist darüber mokieren, dass die bereits genannten Werke von Bach und Händel vor allem deshalb die Aufführung des deutschen Requiems begleiten mussten, weil in ihnen von jenem „Erlöser“ die Rede war, der bei Brahms nicht in Erscheinung treten sollte.

Viele Zeitgenossen haben über das Brahms-Requiem sehr hellsichtig geurteilt. Arnold Schubring hat in der Allgemeinen Musikzeitung Anfang 1869 das Werk ausführlich dargestellt und dabei auch die theologische Seite berührt: Das Werk verkörpere „den modernen Glauben des 19. Jahrhunderts, der sich erst durch Zweifel zur um so wohlthuenderen Gewissheit hindurchringen muss“ – Zweifel, die weder Bach noch Beethoven gekannt hätten. Allein der Grundsatz, dass nicht für die Toten gefleht werden sollte (nur der letzte Satz lässt dies zu, nachdem die besagten Zweifel ausgeräumt sind!), sondern die Lebenden, die gleichsam Über-Lebenden Zuspruch und Trost benötigten, birgt einige Sprengkraft, transponiert er doch die Glaubensgrundsätze von einer eher abstrakten, in der Liturgie womöglich befangenen Ebene auf eine ganz konkrete, ja praktische. Diese, wie Carl Dahlhaus es beschreibt, „individuelle Religiosität, die sich, ohne den Glauben zu besitzen, doch an die Hoffnung klammert“ und besagte Grundsätze „in ein vages, wenn auch emphatisches Gefühl auflöst“, ist zweifellos ein Dokument der Verweltlichung. Im deutschen Requiem wird ernsthaft, aber undogmatisch Trost gespendet.

Jürgen Hartmann

ZU DEN AUSFÜHRENDEN



Die Sopranistin **Doerthe Maria Sandmann** studierte an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ Berlin bei Frau Prof. Renate Kraemer. Sowohl im Konzert- als auch im Opernfach schloss sie ihr Studium mit Auszeichnung ab. Sie absolvierte Meisterkurse u.a. bei Elisabeth Schwarzkopf, Eberhard Büchner und Barbara Schlick. Künstlerisch wird sie seit einigen Jahren von Joachim Vogt betreut. Als Sängerin hat Sandmann sich durch Auftritte bei international renommierten Festivals u.a. Schwetzingen, Salzburg, Wien, Bayreuth, Mailand, Utrecht, Singapur profiliert. Ihr Repertoire besitzt eine Spannweite von Opernpartien und geistlichen Werken des 16.-18. Jahrhunderts hin zu zeitgenössischen Kompositionen. Seit 2004 ist sie als Pädagogin an der Universität der Künste Berlin/Institut für Alte Musik tätig, an der sie u.a. auch Gesangskurse leitet.



Uwe Schenker-Primus sammelte erste musikalische Erfahrungen im Windsbacher Knabenchor unter KMD Karl-Friedrich Beringer. Später war Uwe Schenker-Primus Mitbegründer des Ensembles Concentus Cantandi, das sich vorwiegend mit Alter Musik beschäftigt. Sein Gesangsstudium (1999-2006) an der Hochschule für Musik Würzburg bei Frau Prof. Monika Bürgener schloss er mit Opern- und Konzertdiplom ab. 2008 war Schenker-Primus erster Preisträger beim Stipendiat des Wagnerverbandes und 2002 beim Stipendiat der Deutschen Bühnengesellschaft. Weitere Preise erhielt er u.a. 2003 als Finalist in Mozartwettbewerb Wiesbaden, 2004 beim Arnim-Knab Liedwettbewerb Würzburg sowie 2006 beim internationalen Mozartwettbewerb Würzburg. Seit 2005 ist er festes Ensemblemitglied am Mainfrankentheater Würzburg.

Der **BACHCHOR STUTTGART** besteht aus Sängerinnen und Sängern der Region Stuttgart, die sich in besonderem Maße der Vokalmusik Johann Sebastian Bachs verbunden fühlen. Neben A-capella-Musik für Gottesdienst und Konzert widmet sich das Ensemble einem breit gefächerten Repertoire der klassischen Oratorienliteratur und wenig bekannten Werken des 18. und 19. Jahrhunderts. Regelmäßig steht auch die Musik unserer Zeit auf den Konzertprogrammen. In der Presse werden Präsenz und Klang dieses Chores immer wieder hervorgehoben. Im Sommer 2001 gastierte der BACHCHOR STUTTGART in Prag und Brünn, im März 2002 führte er in kleiner Formation Bachs Johannespassion in der evangelischen Stadtkirche Wien auf. Im Juli 2004 wurde er zum „Festival Europäische Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd“ mit der Uraufführung eines neuen Werkes von Adriana Hölszky eingeladen und im Herbst 2004 konzertierte er mit A-cappella-Werken der Bach-Familie in London. Ende 2005 ist bei CANTATE eine CD-Einspielung mit Saint-Saëns' „Oratorio de Noël“ erschienen. Im Juni 2006 trat der Bachchor Stuttgart in Berlin und Potsdam auf, im gleichen Jahr wurde dem Chor der Förderpreis des „Forums Region Stuttgart“ verliehen. Im Jahr 2007 wurde das alljährliche Konzert am Ewigkeitssonntag vom SWR 2 mitgeschnitten, auf dem Programm stand u. a. die Uraufführung von S. Corbett „Maria Magdalena“. 2008 gastierte der Chor mit Mozarts c-moll-Messe in Rom.

Das **BACHORCHESTER STUTTGART** besteht zum überwiegenden Teil aus Instrumentalisten des SWR-Sinfonieorchesters Stuttgart und des Staatsorchesters Stuttgart, die sich durch ihre Ausbildung und ihr Interesse im besonderen Maße der historischen Aufführungspraxis Alter Musik verbunden sehen. Die Musiker verzichten jedoch nicht auf ihr „klassisches“ Instrumentarium, um auch Musik des 19. und 20. Jahrhunderts in adäquater Weise realisieren zu können.



KMD Jörg-Hannes Hahn ist Professor für künstlerisches Orgelspiel an der Stuttgarter Musikhochschule. Er studierte Kirchenmusik, Orgel, Klavier und Dirigieren, die wichtigsten künstlerischen Impulse erhielt er von seinen Hochschullehrern Werner Jacob, Ludger Lohmann und Marie-Claire Alain (Paris). Seine Liebe gilt der Alten Musik und der deutschen Romantik, sein Interesse – mit zahlreichen Ur- und Erstaufführungen – der Musik des 20./ 21. Jahrhunderts. Verpflichtungen als Solist, Gastprofessor, Wettbewerbsjuror und als Dirigent führten ihn durch Europa, nach Russland, Israel, Südamerika und mehrfach nach Japan, Korea und Singapur. Zahlreiche Produktionen für Rundfunk und CD dokumentieren seine künstlerische Tätigkeit. 2008 wurde er zum Kirchenkreiskantor für Stuttgart ernannt.

weru

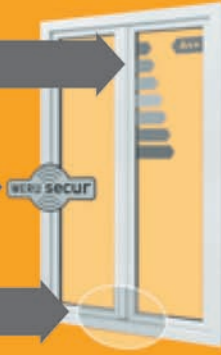
Fenster und Türen *fürs Leben*

NEU

sparsam

sicher

stabil



**Das Hochleistungsfenster
der Zukunft! Weru-Thermico**

weniger **Heizkosten**
mehr **Sicherheit**
mehr **Tageslicht**

Ausstellungsraum geöffnet:
Mo.-Fr. 8-17 u. Sa. 8-12 Uhr

**Schnelldienst – Ausführung
sämtlicher Reparaturverglasungen!**

LAUSER & GMELIN

Fensterbau GmbH

Taubenheimstraße 97 A
70372 Stuttgart (Bad Cannstatt)
Telefon 07 11- 56 73 33 (Fax 56 25 08)

Ihre Apotheke am Daimlerplatz in Bad Cannstatt



+49 711 56 77 84 – www.s-apo.de

gesund leben
... bringt Lebensqualität

Ihr Partner in Gesundheitsfragen in Bad Cannstatt

DIE NÄCHSTEN KONZERTE

> Samstag, 13. Dezember '08, 20 Uhr
Spätgotische Stadtkirche Stuttgart-Bad Cannstatt

Orgelrecital

Matthias Weckmann 1616-1674

Die Orgelwerke I

Texte von Jakob von Grimmelshausen

Jörg-Hannes Hahn **Orgel**

> Samstag, 20. Dezember '08, 19 Uhr

> Sonntag, 21. Dezember '08, 19 Uhr

Spätgotische Stadtkirche Stuttgart-Bad Cannstatt

Sonderkonzert MUSIK AM 13.

Weihnachtsoratorium

Johann Sebastian Bach 1685-1750

Weihnachtsoratorium BWV248

Samstag: Teile I-III, Sonntag: Teile IV-VI

Rita Balta, Marion Eckstein, Achim Kleinlein, Tobias Schabel

BACHCHOR & BACHORCHESTER STUTT GART

Jörg-Hannes Hahn **Leitung**

Kirchenkreiskantorat Stuttgart

KMD Prof. Jörg-Hannes Hahn

Wiesbadener Str. 76, 70372 Stuttgart

Tel. 0711 / 559 04 41, Fax 0711 / 559 43 38

info@musik-am-13.de

www.musik-am-13.de



Stadtkirche ◆ **Lutherkirche**

Stuttgart – Bad Cannstatt