

Titelseite Plakat

Astrid Kessler – Sopran
Thomas Berau – Bass

Johanna Keune – Harfe
Thorsten Gellings – Pauken
Jan Wilke – Orgel

Klavierduo: Tatjana Kontorovich &
Otmar Wiedenmann-Montgomery

Heidelberger Studentenkantorei
Leitung: Christoph Andreas Schäfer

Die Konzerte werden gefördert vom Regierungspräsidium Karlsruhe
und dem Kulturamt der Stadt Heidelberg

Hygienekonzept für dieses Konzert:
Bitte tragen Sie während des Aufenthalts in der Kirche
eine FFP2-Maske. Vielen Dank!
(Dauer des Konzerts etwa 75 Minuten)

www.studentenkantorei.de
www.kirchenmusik-heidelberg.de

Johannes Brahms (1833-1897)

„Ein deutsches Requiem“ (op. 45)

- I. „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.“
- II. „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen.“
- III. „Herr, lehre doch mich, daß ein Ende mit mir haben muß.“
- IV. „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth!“
- V. „Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder sehen und euer Herz soll sich freuen, und eure Freude soll niemand von euch nehmen.“
- VI. „Denn wir haben hie keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir.“
- VII. „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben“

+ + +

Wir denken mit dieser Aufführung besonders an unseren überraschend verstorbenen Chorfreund Bernd Rabenhorst (9. 6. 1956 † 19. 2. 2022)*

Dankbar sind wir für all die schönen Momente, die wir seit 2014 mit Bernd im Chor erleben durften.

Texte:

I. 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 ihre Garben.
(*Psalm 126,5.6*)

II. 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.
(*Jakobus 5,7*)

Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit. (*1. Petrus 1,25*)

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

III. 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.

(Psalm 39,5-8)

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand

und keine Qual rühret sie an.

(Weisheit 3,1)

IV. 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!

(Psalm 84,2-3;5)

V. *Chor mit Sopransolo*

Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder sehen
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 gefunden.

(Jesus Sirach 51,35)

VI. 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 15,51-52;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 4, 11)

VII. 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 14,13)

+ + +

Zur Einführung in „Ein deutsches Requiem“ geben wir hier einen Vortrag wieder, wie ihn 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 hielt 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 amtete 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 Eendenich 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, Ber-

lin 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 „Wortkatenen“ 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 Schriftkatenen 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 Ketzer“ (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 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

(die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die Fassung für großes Orchester, siehe dazu die Nachbemerkung zur Fassung für Klavier, Pauken, Harfe und Orgel)

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 lichte 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 Vorgeschmack 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.

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 bleibet in Ewigkeit“ zerreißt ein strahlender B-Dur-Dreiklang der Posaunen und der Holzbläer die Trauerstimmung, der Chor verkündigt die Freuden der Ewigkeit in einem teils fugierten harmonisch sehr verdichteten Satz, der in zarte Ent-rückung 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 banger Frage des Chors „Nun, Herr, wes soll ich mich trösten?“, wobei das Angstmotiv sich bis zum a² 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 auf-ruht.

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 Re-

quiem 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 hier keine bleibende Statt, sondern die zukünftige suchen wir.“

In die Ungewissheit des Suchens hinein klingt die Stimme des Solobari- tons, der den Zweifelnden die Trostworte 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 Chor sopran singt eine ruhevollere, 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 umspieltem 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“ abgleitet. 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.

Bemerkung zur Aufführung am Karfreitag 2022

Wir leben in schwierigen Zeiten – auch für Chöre. Dennoch gilt es, die Hoffnung nicht zu verlieren. Eine Möglichkeit für uns weiterhin Konzerte zu singen, bieten reduzierte Fassungen von Meisterwerken, die sowohl die manchmal problematische Balance zwischen Chor und Orchester im Blick haben und gleichzeitig den Chor ins Zentrum stellen.

„**Ein deutsches Requiem**“ von Johannes Brahms nimmt unter der großen Chorliteratur zusammen mit Bachs Passionen, Händels und Mendelssohns Oratorien und dem „Requiem“ von Wolfgang Amadeus Mozart einen Spitzenplatz ein. (Für den Karfreitag 2022 war in der Heiliggeistkirche Beethovens Oratorium „Christus am Ölberg“ geplant.)

Die Orchesterfassung rechnet mit einem sehr großen und starken Chor. Häufig kommt es in den Aufführungen zu einem Ungleichgewicht zwischen dem großen Orchester und der Chorbesetzung. So entstanden in den letzten Jahren einige Bearbeitungen für Kammerensembles (z. B. Ian Farringtons Fassung für 7 Instrumente und Chor bei Aria Editions oder Joachim Linckelmanns Fassung für reduziertes Orchester).

Interessant ist aber auch die sogenannte historische «Londoner Fassung», die 1871 als britische Erstaufführung mit Soli, Chor und Klavier zu 4 Händen erklang.

Johannes Brahms selbst hatte einen durchaus pragmatischen Bezug zu Aufführungen seiner Werke: Eigenhändig arrangierte er (nicht ohne Druck von Seiten seines Verlegers) eine vierhändige Klavierfassung des Requiems – Brahms scheint sich dabei der Kompromisshaftigkeit der Klavierversion durchaus bewusst gewesen zu sein. In einem Brief heißt es: *„Ich habe mich der edlen Beschäftigung hingegeben, mein unsterbliches Werk auch für die vierhändige Seele genießbar zu machen. Jetzt kann's nicht untergehen.“* Ging er wirklich davon aus, dass sein Werk trotz des grandiosen Erfolges der Uraufführung von den Chören nach seinem Tode vergessen würde?

In unserer derzeitigen Situation, in der sowohl die Probenarbeit der Chöre wie auch die Konzertpraxis von Einschränkungen durch die Pandemie geprägt ist und wir von Ausfällen durch hohe Infektionszahlen belastet sind, ist Brahms' vierhändige Klavierfassung eine wunderbare Möglichkeit, am Karfreitag doch ein „großes“ Werk zu musizieren.

Brahms wollte das „Requiem“ ja „für die vierhändige Seele“ unsterblich machen und hat somit jeden Ton, auch die Chor- Solistenstimmen (!) aufs Klavier übertragen. Für diese Aufführung verwenden wir den Erstdruck der Brahmsschen Klavierfassung (1869), haben aber die Singstimmen weitgehend aus dem Klavierpart gestrichen. Dazugenommen werden die originalen Orchesterstimmen von Harfe, Pauken und Orgel, was dem Klavierklang Farbe und Tiefe verleiht.

Heiliggeistkantor Christoph Andreas Schäfer

Astrid Kessler begann ihre Gesangsausbildung mit 16 Jahren an der Internationalen Schule Seoul, in Süd-Korea. Nach einem Schauspielkurs an der Oswego State University in New York, USA, studierte sie klassischen Gesang an der Hochschule für Musik Nürnberg bei Prof. Elisabeth Kovacs und setzte ihre Studien bei Prof. Reiner Goldberg in Berlin und Prof. Peter Anton Ling in Hannover fort. Zu den Zukunftsprojekten der Sopranistin gehören Sieglinde in Wagners „Die Walküre“ in der Neuinszenierung von Peter Konwitschny am Theater Dortmund, „Agathe“ in Webers „Der Freischütz“ am Nationaltheater Mannheim und ihr Rollendebüt als Elsa in Wagners „Lohengrin“ im Forum Ludwigsburg, an der Seite von Klaus Flori-

an Vogt.

2020/2021 debütierte Astrid Kessler als Titelheldin in Strauss' „Arabella“ an der Oper Leipzig und am Opernhaus Zürich unter der Leitung von Fabio Luisi. Am Nationaltheater Mannheim sang sie Ellen Orford in Britten's „Peter Grimes“, sowie Ciociosan in Puccinis „Madama Butterfly“. Als Rosalinde in Strauß' „Die Fledermaus“ debütierte sie in Japan am New National Theatre Tokyo und an der Staatsoper Stuttgart unter Cornelius Meister.

Zum Jahreswechsel 2018/19 übernahm sie kurzfristig die Rosalinde in drei halbszenischen Aufführungen von „Die Fledermaus“ in der Hamburger Elbphilharmonie unter Manfred Honeck.

Als Preisträgerin des internationalen Meistersinger-Wettbewerbs Nürnberg 2018 im deutschen Fach überzeugte Astrid Kessler an ihrem Stammhaus Mannheim u.a. als Eva in Wagners „Die Meistersinger von Nürnberg“, als Elisabeth im „Tannhäuser“, als Feldmarschallin in Richard Strauss' „Der Rosenkavalier“, sowie am Staatstheater Saarbrücken als Abigaille in Verdis „Nabucco“.

2017 gastierte Astrid Kessler an der Deutschen Oper am Rhein in Franz Lehars Operette „Der Graf von Luxemburg“ als Angèle Didier und als Titelheldin in Alfredo Catalanis „La Wally“ unter der Leitung von Marc Piollet an der Wiener Volksoper. Dort gab sie 2014 ein umjubeltes Debüt als Emmerich Kálmáns „Gräfin Mariza“ und gastierte im gleichen Jahr als Donna Elvira in Mozarts „Don Giovanni“ an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf und Duisburg.

Seit 2012 gehört sie zum Ensemble am Nationaltheater Mannheim, wo sie inzwischen fast alle wichtigen Partien ihres Fachs gesungen und gefeierte Debüts gegeben hat.

Ihre Opernlaufbahn begann Astrid Kessler 2011 am Theater Osnabrück.

Thomas Berau wurde in Ingolstadt/Donau geboren. Seine vokale Ausbildung erfuhr er bei Frau Prof. Charlotte Lehmann an der Hochschule für Musik in Würzburg; interpretatorische Studien führten ihn zu Dr. Ernst Huber-Contwig, Hannover und in die Liedklasse von Irwin Gage an der Hochschule für Musik in Zürich. Der Sänger war u.a. Preisträger beim Mozartfestwettbewerb in Würzburg, dem Wiener Int. Wettbewerb sowie beim Int. Wettbewerb "Franz Schubert und die Musik des 20. Jahrhunderts" in Graz.

Nach der Kammeroper Schloss Rheinsberg und dem Stadttheater Würzburg folgte 1997 das Engagement an das Nationaltheater Mannheim, wo er ein vielfältiges Spektrum von Rollen wie Don Giovanni und Conte Almaviva über Jeljetzkij (Pique Dame), Marcello (La Bohème), Escamillo (Carmen), Germont (Traviata), Posa (Don Carlo), bis hin zu Wolfram (Tannhäuser), Beckmesser (Meistersinger), Amfortas (Parsifal) und Jochanaan (Salome) verkörpert. Liederabende und Konzerte gab er u.a. in Berlin, München, Hamburg, London, Paris, Tokyo, Zürich und Wien.

Er sang an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf und an der Bayerischen Staatsoper München den Dr. Falke in der „Fledermaus“, an der Staatsoper Wiesbaden den Jeljetkij in „Pique Dame“ und den Papageno, an der Stuttgarter Staatsoper den Ping in „Turandot“, den Nardo in „La Finta Giardiniera“ und in 2006 den Narbal in Joseph Martin Kraus' "Äneas in Karthago"; an der Staatsoper Hannover den "Marcello" in "La Bohème" und den Wolfram in "Tannhäuser", den er auch am Opernhaus Basel gab. In der Düsseldorfer Mussbach - Inszenierung von Trojahn's „Was ihr wollt“ war er der „Narr“.

In der 2002 uraufgeführten Oper „Auf den Marmorklippen“ von Giorgio Battistelli hob er die Hauptpartie des Bruder Minor in der Regie von La Fura dels Baus aus der Taufe; in 2004 kreierte er den „Edgar“ in Moritz Eggerts „Schnecke“ in der Regie von Hans Neuenfels. 2015 war er in Dorian Dreher's szenischer Umsetzung des Schubert'schen Schwanengesangs für einen Sänger der Solist. Dreher erhielt für die Regie den Studiopreis der Götz-Friedrich-Stiftung. 2016 gab er sein Debüt als Scarpia (Tosca) in der Neuproduktion des Musiktheaters im Revier Gelsenkirchen (ML Rasmus Baumann, Regie Tobias Heyder).

Seit 1998 ist Thomas Berau in der Heiliggeistkirche besonders an der Karfreitagen mit großen Oratorienpartien zu Gast.

Die Harfenistin **Johanna Keune** erhielt im Alter von sechs Jahren ihren ersten Harfenunterricht. Nach einem Jahr als Jungstudentin in der Harfenklasse von Prof. Maria Stange an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart, begann sie ihr Studium mit künstlerischem sowie pädagogischem Schwerpunkt an der Hochschule für Musik Karlsruhe, welches sie 2012 mit Auszeichnung abschloss. Der anschließende Masterstudiengang, den sie ebenfalls mit Auszeichnung beendete, rundet ihre Ausbildung ab.

Weitere Impulse sammelte sie bei internationalen Meisterkursen mit Nancy Allen, Prof. Godelieve Schrama, Mirjam Schröder, Frédérique Cambreling und Isabelle Perrin. Johanna Keune spielt regelmäßig Auftritte mit verschiedenen Orchestern. Des Weiteren tritt sie bei Kammer- und Kirchenkonzerten im In- und Ausland auf. Neben ersten Preisen bei Jugend Musiziert wurde sie in Mosbach mit dem Gisela-Kwasny-Preis ausgezeichnet, und sie war viele Jahre Stendiatin des Yehudi-Menuhin-Vereins „Live Music Now“. Mit ihrem Harfenduo „Harparlando“ trat sie 2011 als Solistin bei den Donaueschinger Musiktagen auf, 2014 war sie Finalistin des internationalen WeAbewerbs „Concurso Iberico Isolda“ für Kammermusik mit Harfe in Madrid.

Thorsten Gellings begann mit 6 Jahren das Schlagzeugspielen bei Christian Dobirr. 2011 schloss er sein Diplom mit Auszeichnung bei Prof. Dennis Kuhn an der Musikhochschule Mannheim ab. Den ersten "Jugend musiziert" Erfolge schlossen sich Stipendien und internationale Auszeichnungen an. Neben intensiver Be-

schäftigung mit Neuer Musik, insbesondere mit Performancekunst und Musiktheater., stand er jahrelang am Nationaltheater Mannheim in Musiktheatern als Darsteller/Musiker auf der Bühne. Daraus ergaben sich deutschlandweit zahlreiche Bühnenengagements. Als Orchestermusiker und Solist ist er auf renommierten Festivals im In- und Ausland zu Gast. Seit einigen Jahren arbeitet er verstärkt mit dem musikalischen Nachwuchs. Neben Schlagzeugunterricht veranstaltet er Konzerte mit und für Kinder um die Freude am Musizieren zu vermitteln.

Jan Wilke studierte Schulmusik und Musiktheorie an der Musikhochschule Mannheim sowie Kirchenmusik (A-Examen) und Chorleitung an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg. Zusätzlich absolvierte er ein Aufbaustudium (Master of Arts) in Chorleitung an der University of Birmingham bei Simon Halsey, welches er mit Auszeichnung abschloss. Er absolvierte Meisterkurse bei Simon Carrington, Peter Hanke, Morten Schuldt- Jensen und Daniel Reuss.

2014 war er aktiver Teilnehmer an der Internationalen Meisterklasse beim Rundfunkchor Berlin. 2009–2013 war er Chorleiter des Kammerchors Altrip. Im November 2014 wurde er zum Künstlerischen Leiter des Friedrich-Spee-Chors Trier ernannt. Seit 2016 leitet er zusätzlich den Anglistenchor Heidelberg. Seit Herbst 2017 ist er Lehrbeauftragter für Chorleitung an der Hochschule für Kirchenmusik Heidelberg.

Jan Wilke komponiert hauptsächlich Chormusik. Seine Werke wurden mehrfach ausgezeichnet und werden von renommierten Ensembles aufgeführt, wie z. B. dem Osnabrücker Jugendchor, der Kölner Kantorei, dem Sonux Ensemble, den Little Singers of Armenia und dem Jungen Kammerchor Rhein-Neckar.

Mit Schubert fing es an

Seit 17 Jahren spielt das **Klavierduo Tatjana Kontorovich** und **Otmar Wiedemann-Montgomery** zusammen. Erster gemeinsamer Auftritt war eine Schubertiadde, bei der außer vierhändigen Werken auch Chorsätze des Romantikers zu hören waren. Das gemeinsame Musizieren machte Spaß, und das positive Feedback der Zuhörer motivierte die beiden Pädagogen, weiter zusammen zu arbeiten.

Das Repertoire erweitert sich seitdem in alle Richtungen. Einen Schwerpunkt bildet die Moderne mit Hindemith, Kurtág, Britten, Desjatnikov, Kobekin und Arvo Pärt. Auch szenische Aufführungen von Mendelssohns Sommernachtstraum, Britten's „The Little Sweep“ und Carl Reineckes Märchenopern begleitete das Paar. Mit Gustav Holsts Planeten in der Fassung für zwei Klaviere konnte man sie auch schon in einigen Konzerten hören.

In den letzten Jahren begleitete das Klavierduo vermehrt größere Chorwerke in vierhändigen Bearbeitungen, wie z.B. den „Elias“ und den „Lobgesang“ von Mendelssohn Bartholdy, Mozarts „Requiem“ und die „Petite Messe solennelle“ von

Rossini.

Mit der Studentenkantorei Heidelberg zusammen musizierten sie u.a. Carl Orffs Carmina Burana und die Nikolauskantate von Benjamin Britten.

Tatjana Kontorovich erhielt zunächst bei Irina Renova am Musikgymnasium in Sverdlovsk (heute: Jekaterinburg) Klavierunterricht. Dann studierte sie am Mus-sorgskij-Konservatorium in Sverdlovsk bei Prof. Ludmila Gorbovec Klavier. Mit ihr trat sie auch mit den vierhändigen Paganini-Variationen von Lutoslawski im Fernsehen auf. Sie ist als Pianistin und Korrepetitorin von Sängern und Instrumentalisten tätig. An der Musikschule Rauenberg unterrichtet sie Klavier.

Otmar Wiedenmann-Montgomery erhielt seinen ersten Klavierunterricht bei Regina-Maria Pühn, Heidenheim. An der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart studierte er Schulmusik mit dem Schwerpunkt Klavier (bei Prof. Patrick O'Byrne).

Er unterrichtet Musik an der Internationalen Gesamtschule in Heidelberg. Darüber hinaus ist er als Chorleiter, Pianist und Sänger vielfältig aktiv.

Die **Heidelberger Studentenkantorei**, einer der großen Konzertchöre unserer Stadt, beheimatet in der Heiliggeistgemeinde, beging im Jahr 2010 ihr 60-jähriges Jubiläum. 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 große 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 Chorwerke (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 2010, oder Aufführung von Arvo Pärts „Passio“ ablesen lässt. Einen weiteren Schwerpunkt hat Schäfer auf die Präsentation romantischer a-cappella-Musik gelegt.

Die Heidelberger Studentenkantorei ist ein lebendiger Teil des musikalischen, aber auch des kirchlichen Lebens in Heidelberg. „Die Bezeichnung 'Studentenkantorei' ist ein traditionsreicher 'Markenname' und bedeutet keineswegs eine Beschränkung auf Studierende.“ (aus dem Kulturbericht der Stadt Heidelberg)

Besondere Höhepunkte in den letzten Jahren waren die Aufführungen
**Chronologie der Konzerte der Heidelberger Studentenkantorei
an den Karfreitagen von 1999 bis 2022** (in Klammern: Eine Auswahl von Aufführungen von Passionen zu anderen Terminen)

1999	Blarr „Jesus Passion“
Bachjahr 2000	Bach „Matthäuspassion“ (Bach „Johannespassion“, Bachs Geburtstag, Vokalens.) (Bach/Büsing „Markuspassion“, Fragment und Ergänzung, Bachs Todestag)
2001	Brahms „Ein deutsches Requiem“, Schönberg „Ein Überlebender aus Warschau“
2002	Bach „Johannespassion“ (Fassung von Robert Schumann)
2003	Graun „Der Tod Jesu“, Bach „Ich will den Kreuzstab gerne tragen“
2004	Bach „Messe H-Moll“
2005	Blarr „Jesus Passion“ (Bach „Johannespassion“ Bachs Geburtst., Buxtehude „Membra“)
2006	Bach „Matthäuspassion“
2007	Martin „Golgotha“
2008	Bach „Johannespassion“, Schmid „Cross section“ (UA)
2009	Bach/Mendelssohn „Matthäuspassion“ (Fassung von 1829)
2010	Brahms „Ein deutsches Requiem“
2011	(Bach „Johannespassion“, II. Fassung 1725, Bachs Geburtstag) Pärt „Passio“, Schütz „Sieben Worte“
2012	Bach „Matthäuspassion“
2013	Blarr „Jesus Passion“

- 2014 Bach „Johannespassion“ (Fassung von Robert Schumann)
 2015 (Schütz „Matthäuspassion“
 Bach „Matthäuspassion“
 2016 Martin „Golgotha“
 2017 Bach „Johannespassion“, Schmid „Cross section“
 2018 Brahms „Ein deutsches Requiem“
 (Rekonstruktion der Uraufführung im Bremer Dom, 1868)
 2019 Sjöberg/Bach „Markuspassion“ (UA)
 2020 Bach „Matthäuspassion“ (abgesagt wegen Pandemie)
 2021 Arvo Pärt „Passio“ (Johannespassion 1982)
 2022 Brahms „Ein deutsches Requiem“

Unsere nächsten Projekte:

**Bach „Motette „Singet dem Herrn“ und
 Duke Ellington „Sacred Concert“** (für Chor und Bigband)

Konzert am Samstag 9.7.22

(Probe ab Dienstag 26.4.)

Schütz „Der Schwanengesang“ Konzert am 20.11.22 (Kammerchor)

Bach „Messe h-Moll“ Konzerte am 4. Advent 22

Proben immer dienstags, 20:00-22:15 Uhr

Schmitthennerhaus, Heiliggeiststr. 17

Einzel- und Gruppenstimmübung jeweils vor der Probe

* * *

Bitte werden Sie Mitglied im FREUNDESKREIS der Musik an der Heiliggeistkirche und der Heidelberger Studentenkantorei, gegründet im März 2001.

Durch Ihre Mitgliedschaft leisten Sie einen wichtigen Beitrag für die musikalischen Aktivitäten an der Heiliggeistkirche Heidelberg.

Der Freundeskreis der Musik an der Heiliggeistkirche und der Heidelberger Studentenkantorei ist selbstlos tätig und verfolgt keine eigenwirtschaftlichen Zwecke. Die Buchhaltung und Kassenprüfung obliegt der Heiliggeistgemeinde Heidelberg. Der Freundeskreis ist ein Arbeitskreis der Heiliggeistgemeinde Heidelberg, somit gelten für ihn die Regelungen der Grundordnung der Badischen Landeskirche. Zweck ist die Pflege kirchenmusikalischer Darbietungen an der Heiliggeistkirche und die Förderung aller damit verbundener Aktivitäten.

Der Jahresbeitrag beträgt für Einzelmitglieder € 30, für Familien und juristische Personen € 50. Für den Mitgliedsbeitrag wie auch für Einzelspenden ergeht eine Spendenbescheinigung.

Mitglieder des Freundeskreises erhalten ermäßigten Eintritt zu den Stunden der Kirchenmusik und freien Eintritt bei allen Orgelkonzerten.

Weitere Informationen im Internet unter www.studentenkantorei.de

Die Gottesdienste der Altstadtgemeinde zu Ostern:

Karsamstag 16.04.2022, 21 Uhr

(Beginn in der Heiliggeistkirche, Abschluss in der Jesuitenkirche)

Ökumenische Osternachtsfeier in der Altstadt

Ostersonntag 17.04.2022

6 Uhr liturgische Auferstehungsfeier in der Heiliggeistkirche

Liturgische Gestaltung Pfarrer Mirko Diepen

Musik Kantor Christoph A. Schäfer und Schola

11 Uhr Festgottesdienst in der Heiliggeistkirche

Predigt und Liturgie Dekan Christof Ellsiepen

Bach Kantate 4 „Christ lag in Todesbanden“

17 Uhr Johann Sebastian Bach – Ostermusik

„Christ lag in Todesbanden“ (BWV 4), 2. Brandenburgisches Konzert (BWV 1047)

„Erfreut euch, ihr Herzen“ (BWV 66)

Cornelia Winter – Sopran, Thomas Nauwartat-Schultze – Altus,

Christian Rathgeber – Tenor, Markus Lemke – Bass

Barockorchester l'arpa festante, Kleiner Chor der Heidelberger Studentenkantorei, Leitung: Christoph Andreas Schäfer

Ostermontag 18.04.2022, Osterspaziergang (9:00 Uhr: Treffpunkt an der Heiliggeistkirche) für Familien und alle Anderen - Pfarrer*in Imke und Mirko Diepen mitgestaltet durch die Konfirmanden - Stationen mit Liedern, Lesungen, Gebeten
Abschluss ca. 11 Uhr an der Providenzkirche mit Ostereiersuche im Providenzgarten.

Ostermontag 18.04.2022, 17.15 Uhr

Orgelkonzert zu Ostern

Jannik Hüffner – Orgel

Spendenkonto: Musik an der Heiliggeistkirche, Volksbank Kurpfalz Kto-Nr.: DE 7567 2901 0000 6184 5607, „Spende für Kirchenmusik“

Der Überweisungsbeleg wird vom Finanzamt als Spendenquittung anerkannt.

Wünschen Sie regelmäßige Informationen zu unseren Konzerten?

Dann abonnieren Sie unseren Newsletter!



Rückseite Handzettel Ostern