

KARL-FORSTER-CHOR

B E R L I N

Johannes Brahms

EIN DEUTSCHES REQUIEM

Sonntag, 28. Oktober 2001
Erstes Abonnementkonzert
in der Philharmonie

Der Karl-Forster-Chor Berlin

wurde am 1. Oktober 1998 von der überwältigenden Mehrheit der Sängerinnen und Sänger gegründet, die bis zum 31. August 1998 den „Chor der St. Hedwigs-Kathedrale“ Berlin bildeten. Künstlerische Differenzen hatten sie bewogen, fortan ihren eigenen Weg zu gehen.

Den Namen **Karl-Forster-Chor** wählten sie, um deutlich zu machen, in welcher musikalischen Tradition sie stehen. Domkapellmeister Karl Forster bildete zwischen 1934 und 1963 den „Chor der St. Hedwigs-Kathedrale“ zum namhaftesten Kathedralchor im deutschsprachigen Raum heran, der gleichzeitig auf den Konzertpodien der Welt hohes Ansehen genoss. Die durch Karl Forster begründeten Traditionen wurden bis 1998 von seinen Nachfolgern Anton Lippe, Roland Bader und Alois Koch fortgesetzt.

Ganz im Sinne seines Namensgebers sieht der **Karl-Forster-Chor** seine vorrangige Aufgabe darin, sakrale Musik nicht nur in der Kirche, sondern auch in profanen Räumen und Konzertsälen auf hohem Niveau zu gestalten. Der Chor ist regelmäßiger Gast in den Kirchen Berlins und der näheren Umgebung. Er unterstützt den Gottesdienst musikalisch und bringt diese Musik auch außerhalb der Liturgie mit geistlichen A-cappella-Konzerten den Menschen nahe.

Der **Karl-Forster-Chor** hat seit 1999 eine eigene Abonnementkonzertreihe. In der Berliner Philharmonie und im Konzerthaus musiziert er mit den großen Berliner Orchestern und weiteren namhaften Ensembles.

Seit der Neugründung ist die Zahl der Mitglieder auf über 80 Sängerinnen und Sänger angewachsen, die in ihrer Freizeit gemeinsam musizieren. Unter der professionellen Leitung seiner Dirigentin Barbara Rucha erweitert der Chor ständig sein umfangreiches Repertoire mit Werken bekannter Komponisten wie Bach, Beethoven, Bruckner, Dvorák, Haydn, Mozart, Mendelssohn Bartholdy, Palestrina, Schütz, Verdi, Rossini und anderen. Besonderes Augenmerk gilt Komponisten moderner sakraler Musik wie Max Baumann, Zoltán Kodaly, Matthias Liebich, Arvo Pärt, Ludger Vollmer und natürlich Karl Forster. Im April 2001 kam das Requiem von Max Baumann zur Uraufführung.

Während der noch kurzen Zeit seines Bestehens führten Gastverpflichtungen den **Karl-Forster-Chor** bereits mehrfach zum Choriner Musiksommer und zu den Festspielen der Kammeroper Rheinsberg. Zuletzt reiste der Chor mit großem Erfolg im Jahr 2000 nach Griechenland und im Januar 2001 zu einer Konzertreise in die Schweiz.

Der Karl-Forster-Chor freut sich über neuen Mitglieder.

Interessierte und engagierte Sängerinnen und Sänger sind uns herzlich willkommen.

Kontakte und Informationen bitte über unsere neue Geschäftsstelle:

Karin Tharow-Hartwig, Miquelstraße 27, 14199 Berlin, Tel.: 82 71 83 13,
Fax: 823 92 43 oder E-Mail: k-f-c@gmx.de.

PHILHARMONIE

Sonntag, 28. Oktober 2001 · 20 Uhr

Erstes Abonnementkonzert

Wir widmen dieses Konzert
den Opfern der Terroranschläge

Johannes Brahms
EIN DEUTSCHES REQUIEM

Solisten:

MAACHA DEUBNER, Sopran

ERIK WERNER, Bariton

KARL-FORSTER-CHOR BERLIN

Leitung:

BARBARA RUCHA



KONZERT-DIREKTION HANS ADLER-BERLIN



Barbara Rucha

wurde 1972 in München geboren. Von 1991-94 studierte sie an der Universität London und der Pariser Sorbonne Musikwissenschaft und Orchesterleitung. Anschließend lernte sie zwei Jahre am Rimsky-Korsakoff-Konservatorium in St. Petersburg in der Dirigierklasse von Prof. Musin, wo sie 1996 ihr Dirigierdiplom mit Auszeichnung absolvierte. 1997 folgte der "Master of Philosophy" im Fach Musikethnologie an der Universität Cambridge und 1999 das Konzertexamen für Orchesterleitung an der Hochschule für Musik in Dresden. Vor kurzem reichte sie ihre Doktorarbeit in Musikethnologie an der Freien Universität Berlin ein.

Schon seit Beginn ihrer Studienzeit hat sie praktische Erfahrung mit Chören und Orchestern sowie erste öffentliche Auftritte. Sie leitete mehrere Studentenensembles an der Universität London, arbeitete als Gesangsrepetitorin am Théâtre National de Chaillot und als Tutorin für Musik und Kultur am Heinrich-Heine-Haus in Paris. Während ihres Studienaufenthaltes in St. Petersburg dirigierte sie regelmäßig das Rimsky-Korsakoff-Orchester und war 1996-97 Assistentin des Karelischen Staatssymphonieorchesters. 1997 und 1998 dirigierte sie beim Dartington Summer Festival of Music in England mehrere Vorstellungen von Mozarts "Don Giovanni" und Verdis "Falstaff". 1999 leitete sie die Operettenproduktion "Lysistrata" von Paul Linke am Theater in Meißen und 2000 die Produktion "Pelléas et Mélisande" von Claude Debussy am Theater am Halleschen Ufer in Berlin.

1996 gewann Barbara Rucha den Preis für Dirigieren vom Bayerischen Musikfonds. Von 1998 bis 2001 war sie Stipendiatin des Cusanuswerkes. Im Oktober 1998 wurde sie von den Mitgliedern des Karl-Forster-Chores Berlin zur künstlerischen Leiterin gewählt. Seither widmet sie sich vor allem der Chorsymphonik, konzertiert regelmäßig in den großen Konzertsälen Berlins und hat Konzertreisen nach Griechenland und in die Schweiz unternommen.



Maacha Deubner wurde in Freiburg/Breisgau geboren. Sie studierte Gesang in Essen und Hamburg, zuletzt bei Judith Beckmann, und besuchte Meisterkurse bei Ralph Gothoni, Dalton Baldwin und Elisabeth Schwarzkopf. Mehrfach wurde sie mit Preisen und Stipendien ausgezeichnet.

Seither führt sie eine rege Konzerttätigkeit durch ganz Europa und in die USA, wo sie bei renommierten Orchestern wie dem Gewandhausorchester Leipzig (Mazur), der Staatskapelle Dresden, dem Deutschen Sinfonie-Orchester Berlin, dem MDR-Sinfonieorchester, dem Detroit Symphony Orchestra, dem Philadelphia Orchestra gastierte. Mit letzterem auch in der New Yorker Carnegie Hall.

Daneben gastierte sie am Theater (Oper Bonn, Staatstheater Cottbus, Städt. Bühnen Osnabrück, Kammeroper Schloss Rheinsberg) und erhielt Einladungen zu internationalen Festivals wie der Musik-Biennale Berlin, den Göttinger Händel-Festspielen 1998, dem Kammermusikfest Lockenhaus, dem Schleswig-Holstein Musik Festival 1995 (Uraufführung von Giya Kanchelis "Lament" mit Gidon Kremer) und den Internationalen Musikfestwochen in Luzern 1999 (Rotterdam Orkest unter Gergiev). Im Oktober 2000 sang sie im Wiener Konzerthaus im Eröffnungskonzert von Wien Modern (L. Nono "Prometeo" mit dem Ensemble Modern). Maacha Deubners Repertoire reicht von Werken Bachs und Händels, Haydns "Schöpfung" und Mozart bis zur klassischen Moderne und Schönbergs "Pierrot lunaire". Intensiv widmet sie sich auch der Kammermusik und dem Lied sowie der zeitgenössischen Musik. Sie wirkte in zahlreichen Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen mit. Für ECM Records (München) nahm sie mehrere CDs mit Werken von Giya Kancheli und V. Silvestrov auf (u.a. zusammen mit Kim Kashkashian, dem Rosamunde Quartett, Wladimir Jurowski und Gidon Kremer).



Erik Werner wurde in Denver/USA geboren und wuchs in Belgien, Italien, Deutschland und den Vereinigten Staaten auf. Er studierte in Mainz, Wiesbaden und in Berlin an der Hochschule für Musik „Hans Eisler“ und an der Hochschule der Künste bei Dr. Herbert Brauer. Viele Meisterkurse für Lied, Oper und Oratorium besuchte er, u.a. bei Dietrich Fischer-Dieskau, Thomas Quasthoff, Sergei Leiferkus und Norman Sheller. Zur Zeit studiert er an der Hochschule für Musik und Theater München in der Meisterklasse von Prof. Josef Loibl. Seine Opernrollen umfassen Zeitgenössisches (Darius Milhaud, Benjamin Britten, Claude Debussy) wie auch Standardrepertoire (Mozart, Puccini, Pergolesi, Purcell). In Liederabenden widmet er sich besonders dem modernen Lied wie von Samuel Barber, Wolfgang Fortner, Charles Ives oder Frank Martin. Erik Werner ist Mitglied des Jungen Ensembles an der Bayerischen Staatsoper München. Er gewann den ersten Preis beim 55. Geneva International Music Competition im Dezember 2000 sowie einen Preis beim 3. Wigmore Hall International Song Competition in London im September 2001. Außerdem gab er Konzerte mit der Internationalen Jungen Orchester Akademie im Rahmen des Osterfestivals Bayreuth 2001 (Mahler: Knaben-Wunderhorn Lieder) sowie in Siena Rossini's Petite Messe Solennelle und in Lissabon mit Orff's Carmina Burana.

Anzeige Berliner Sparkasse

Die Neue Elbland Philharmonie

entstand im Jahr 2000 als Zusammenschluss des „Sinfonieorchester Pima“ und der Riesaischen „Elbland Philharmonie Sachsen“, die bereits seit 1998 in attraktiven Projekten musikalisch und unter einem gemeinsamen Träger zusammenarbeiteten.

Über 50 Jahre reicht die Geschichte jedes der beiden traditionsreichen Klangkörper zurück. Namensgeber und Symbol für den gemeinsamen Neubeginn ist die Elbe, die die Städte Pirna und Riesa miteinander verbindet. Vier um die Landeshauptstadt Dresden gelegene Landkreise wollen mit diesem Ensemble, dem 60 Musiker unter der Leitung von GMD Peter Fanger angehören, die berühmte und über Jahrhunderte nicht nur in den Metropolen gewachsene sächsische Musik- und Orchestertradition bewahren und weiterentwickeln.

Die Neue Elbland Philharmonie gestaltet zwei Anrechtsreihen mit anspruchsvoller und mit unterhaltender Sinfonik. Dazu kommen viele Aufführungen für Schüler und Familien. Auch innovative Veranstaltungen, die gleichzeitig Publikumsmagnete sind, gehören zum Programm. Gemeinsam mit Trägern aus der Wirtschaft finden u.a. Konzerte in großen Werkhallen statt, deren räumliche Dimensionen ungewöhnliche, künstlerische Möglichkeiten bieten. Stellvertretend seien hier Aufführungen der „Planeten“ von Gustav Holst und der „Camina Burana“ von Carl Orff mit effektvollen Lasershows, ein viel beachtetes „Konzert der Versöhnung“, eine „Gershwin-Gala“ oder die Verbindung von „Rock & Klassik“ genannt. Insgesamt sind das jährlich bis zu 160 Konzerte.

Das Publikum der Region ist mit Recht stolz auf ‚sein‘ hervorragendes Orchester.

Insbesondere wegen ihrer engagierten Arbeit im Bereich zeitgenössischer Musik wurde die Neue Elbland Philharmonie zur „Expo 2000“ nach Hannover eingeladen und konzertierte dort mit großem Erfolg mit Werken zeitgenössischer, sächsischer Komponisten.

Längere Gastspiele führten das Orchester bereits durch Deutschland, nach Belgien, nach Polen und nach Österreich. Höhepunkte der Saison 2001/2002 werden Auftritte und Gastspiele in der Berliner Philharmonie, in der Semperoper Dresden und in der Tonhalle Zürich sein.



MEHRINGDAMM 60
10961 BERLIN - KREUZBERG ☎ **785 79 77**

Anzeige Feuersozietät Berlin

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

Matthäus 5, 4

Das Deutsche Requiem von Johannes Brahms ist ein Werk von ungewöhnlicher Tiefe und großer Meisterschaft. Seit Komponisten mit Totenmessen und Trauerkantaten den Schatten des Todes und die Schwere eines Verlustes gestalten, geschah dies selten mit solch einer Kraft. Was bewog den erst 36-Jährigen, dieses Requiem mit an den Beginn seines chorsinfonischen Oeuvres zu stellen?

Robert Schumann stellte in seinem Aufsatz „Neue Bahnen“ Brahms, den er 1853 in Düsseldorf kennen lernte, im pathetischen Stil der Zeit als kommenden Messias der Musik vor. „Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geisterwelt bevor.“ Brahms fand in dem 23 Jahre Älteren einen Mentor und engen Freund.

Die Begleitumstände der Entstehung des Requiems sind etwas verworren. Frühester Ansatzpunkt ist der Trauermarsch aus dem zweiten Satz. Um 1854 herum, da Brahms Clara Schumann durch die traumatische Zeit nach einem Selbstmordversuch ihres Mannes Robert und dessen Einweisung in eine Anstalt half, entstand er wohl als mittlerer Satz für eine Sinfonie. Robert Schumann starb 1856 nach schrecklicher Krankheit. Im Jahre 1864, nach Aufgabe seiner Position an der Wiener Singakademie kehrte Brahms mit der erfolglosen Absicht, die scheiternde Ehe seiner Eltern zu retten, in seine Heimatstadt Hamburg zurück. Seine Mutter starb im Januar 1865. Beiden Todesfällen darf sicher auch die außerordentlich schmerzliche Erfahrung mit Clara Schumann zur Seite gestellt werden, die, wie Stefan Zweig es nannte, eine „tiefe Verwirrung der Gefühle“ in der Seele des jungen Mannes erzeugte.

Es scheint, als sei schon im April 1865, als Brahms seine Pläne in mehreren Briefen an Clara Schumann berichtet, die Idee für ein Requiem weit gediehen gewesen. Er beschrieb sie zwar nicht im Einzelnen,

hatte jedoch eine grundlegende Struktur bereits klar konzipiert und hatte auch die Texte ausgewählt. Die intensive Arbeit am Requiem begann im Februar 1866 und war im August des gleichen Jahres abgeschlossen. In den folgenden Monaten bis zum Dezember 1866 brachte Brahms noch kleinere Änderungen ein, die er auch in seiner Korrespondenz u.a. mit Clara Schumann und Joseph Joachim diskutierte.

Rund zwanzig Jahre nach Robert Schumanns Tod wurde Brahms um eine spezielle Komposition für eine Gedenkfeier in Bonn gebeten. Seine Ablehnung begründet er in einem Brief an Joseph Joachim: „Dächtest du der Sache und mir gegenüber einfach, so wüsstest du, wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehört. Wie es mir also im geheimen Grunde ganz selbstverständlich erscheinen musste, dass es ihm auch gesungen würde.“ Ohne eine persönliche Hommage zu sein, zeigt diese Bemerkung deutlich, welchem Erleben das Requiem seine Entstehung verdankt.

Im Dezember 1867 wurden im Wiener Redoutensaal Teile des Requiems aufgeführt. Die Wiener Öffentlichkeit kannte Brahms bis dato nur aus einer Saison als Dirigent der Singakademie. Er hatte dieses A-cappella-Ensemble 1863-64 durch das für sie ungewohnte Gebiet barocker Chormusik geführt. Das Publikum konnte sich nicht für die Werke von Komponisten wie Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach, die Brahms ihnen nahe bringen wollte, erwärmen. Neben dem Musikstil lag das sicher auch daran, dass die Verlagerung von Kirchenmusik, auch wenn sie für die protestantische Liturgie geschrieben wurde, in die Konzertsäle das katholische Wien verwirrte. Tatsächlich hörte das erste Publikum weder das gesamte Requiem, wie es uns heute vertraut ist, noch die sechs Sätze, die Brahms bis zu diesem Zeitpunkt bereits komponiert hatte. Der Dirigent Johann Herbeck überzeugte Brahms, dass das an leichtere oder mindestens geläufigere Kost gewöhnte Wiener

Publikum für so schwere und herausfordernde Musik nicht geduldig genug sein würde. Selbst unter der verringerten Last von drei Sätzen schien das Orchester schlecht vorbereitet zu sein. Ein übereifriger Paukist hämmerte gar in der großen Orgelpunktfuge das Stück in Grund und Boden. So sind Kritiker und Publikum wohl nicht allein dafür verantwortlich zu machen, dass ein Meisterwerk nicht erkannt wurde.

Die eigentliche Uraufführung am Karfreitag 1868 im Bremer Dom und mit sechs Sätzen leitete Brahms selbst. Nicht nur aus Gründen der Länge des Konzertes, sondern auch um die religiöse Natur des Requiems zu bekräftigen, wurde die Sopranarie „Ich weiß, dass mein Erlöser lebet“ aus dem Messias von Georg Friedrich Händel als fünfter Satz eingefügt. Musiker und Publikum in Brahms' heimatlichem Norddeutschland waren wesentlich aufgeschlossener. Nach der enthusiastisch aufgenommenen Aufführung vervollständigte Brahms das Werk im Mai 1868 durch einen Satz, der jetzt der fünfte ist. Schließlich wurde nach einer eher privaten Voraufführung am 16. Februar 1869 in Köln unter der Leitung von Ferdinand Hiller die endgültige Fassung mit sieben Sätzen zwei Tage später unter Karl Rejncke im Leipziger Gewandhaus der Öffentlichkeit vorgestellt.

Diese zwei grundverschiedenen Reaktionen scheinen auch die zwei wesentlichen Wege der zeitgenössischen Rezeption des Requiems zu markieren. In protestantischen und nördlichen Städten wurde das Werk eher positiv aufgenommen. Im katholischen Süden dagegen begegnete man den ersten Aufführungen mit kritischer Verachtung. Einwände galten sowohl textlichen als auch gefühlsmäßigen Punkten. Entweder war die fremde, protestantische Inbrunst unhaltbar oder der Widerstand richtete sich vage gegen die akademische Kühle der Komposition. Generell vermerkten die Kritiker das handwerkliche Können, das zum Schreiben eines solch monumentalen, in sich geschlossenen Werkes nötig ist. Was sie ihm vorwarfen war die konstruierte Natur der kontrapunktischen Phrasen und Fugen,

die mit ihrer Auffassung „moderner“ Musik nicht vereinbar war. Freund wie Feind referierten ausgiebig die Verwendung musikalischer Traditionen. Fast jeder war jedoch im Stande, die Bedeutung des Requiems als neues oder erneuertes Modell für religiöse Orchestermusik zu erkennen. Die „modernen“ Qualitäten des Werkes, die harmonische Mehrdeutigkeit und bestimmte, nahezu atonale Passagen wurden in Abhängigkeit vom Standpunkt des Kritikers entweder Ziel von Lob oder von Kritik. Einer von ihnen, Adolf Schubring, pries in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, die „organische Melodie“ und strukturelle Feinheiten des Requiems, während er zur gleichen Zeit über die „asketisch moderne Färbung“ der Instrumentierung zu verzweifeln schien.

Mit der Komposition des Deutschen Requiems befreite Brahms sich selbst vom unerträglichen Druck der vorausgegangen Ereignisse und von seinen schmerzlichen Gefühlen. Brahms Textauswahl widerspiegelt seine lebenslange Vertrautheit mit der Heiligen Schrift und seine Fähigkeit, ihren Gehalt mit seinen eigenen Bedürfnissen zu verschmelzen. Die ersten Verse für sein Werk sammelte er möglicherweise schon um 1861. Aus Luthers deutscher Übertragung des Alten und Neuen Testaments und der Apokryphen wählte sein unabhängiger, poetischer Geist Stellen, die von der Trauer der Hinterbliebenen bis zur Tröstung aus dem Versprechen der Wiederauferstehung führen. Ohne Hinweis auf Christus selbst oder auf Gottes Zorn am Tag des Jüngsten Gerichtes interpretierte er für sich die christliche Lehre. Er sah die Wiederauferstehung eher als eine vollständige, aber unbegreifliche Veränderung des Seins, denn als die wörtliche körperliche Wiederverkehr.

„Es fehlt aber für das christliche Bewusstsein der Punkt, um den sich alles dreht, nämlich der Erlösungstod des Herrn (...). 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 die Bildung eines neuen Satzes. Ohnehin sagen Sie im letzten Satz: Selig sind die Toten, die in

dem Herren sterben von nun an, das heißt doch nur, nachdem Christus das Erlösungswerk vollbracht hat.“ So wurde Brahms von dem Dirigenten Karl Rheintaler heftig zurechtgewiesen. Dessen Antwort ist aufschlussreich: „Was den Text betrifft, will ich bekennen, dass ich (...) mit allem Wissen und Willen (dieser) Stellen (...) entbehrte. Hinwieder habe ich nun wohl manches genommen, weil ich Musiker bin, weil ich es brauchte, weil ich meinen ehrwürdigen Dichtern auch ein ‚von nun an‘ nicht abdisputieren oder streichen kann.“ Brahms hat offensichtlich bewusst auch Textstellen wie „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rührt sie an“ oder „Denn ihre Werke folgen ihnen nach“ gewählt. Sie widersprechen dem Lutherischen Grundgedanken einer Rechtfertigung aus Gnade allein, die durch den Opfertod Christi symbolisiert wird. Noch in seinem Todesjahr 1897 bekannte Brahms seinem Biographen Max Kalbeck, dass er an die Unsterblichkeit der Seele nie, auch nicht zur Zeit der Arbeit am Deutschen Requiem, geglaubt habe. Damit ist dieses Requiem kein liturgisches Werk, sondern eine frei gestaltete, künstlerische Annäherung an den Tod, der jeden Menschen trifft und betrifft.

Die die biblischen Texte begleitende Musik nähert sich ähnlich frei überlieferten Materialien und Stilen an. Einen authentischen Anhaltspunkt für die thematische Herkunft liefert uns Siegfried Ochs: „Er (Brahms) machte mich auch darauf aufmerksam, dass dem ganzen Werk eigentlich der Choral ‚Wer nur den lieben Gott lässt walten‘ zu Grunde liegt. Zwar kommt dieser nirgends in der Partitur vor, aber mehrere Themen des Werks sind aus ihm abgeleitet.“ Die zentrale Bedeutung eines Lutherischen Chorals stellt das Werk unmittelbar in die Tradition Johann Sebastian Bachs, dessen Musik Brahms besser als jeder andere Komponist seiner Zeit kannte. Tatsächlich erscheint die Melodie in mehr als nur einer Bachschen Kantate und auch in Kompositionen von Mendelssohn und Schumann. In jedem Fall steht sie im Zusammenhang mit Leiden, Trauer und Trost. Nie ist aber Brahms Sklave der von ihm beliebten Quellen. Die Choral-

Melodie durchzieht das Requiem von der sich sanft wölbenden Kontur der ersten Phrase, erscheint mit der eröffnenden melodischen Gebärde in den Streichern des ersten Satzes und, fast vollständig, in der choral-ähnlichen Melodie des Chores im zweiten Satz. Noch stärkere Bezüge zur musikalischen Tradition findet man im Stil der einzelnen Sätze und in der grundlegenden Struktur des gesamten Requiems.

Der erste Satz mit seinem Choral-Motiv lässt an ein Chorvorspiel denken. Dieser Gedanke setzt sich im zweiten Satz mit dem erneuten Erscheinen dieser Melodie zum Text „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras“ fort. Der Trauermarsch aus dem zweiten Satz erinnert an die langsamen Sätze aus Ludwig van Beethovens 3. und 7. Sinfonie. Allerdings ist er hier mit einer für die Romantik charakteristischen Intensität behandelt, die durch zögerliche, kummervolle Tripeltakte betont wird. Den Text des zweiten Satzes stellte Brahms aus vier voneinander getrennten biblischen Quellen zusammen und schuf damit den am klarsten definierten Teil des Werkes. Die Verschiebung von der strengen Mahnung des Chores „Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit“ an die Vergänglichkeit des Fleisches hin zur Fuge, die die Beständigkeit von Gottes Wort feiert, gehört zu den am dramatischsten artikulierten scheinbaren Unvereinbarkeiten in der westlichen Musik.

Im dritten Satz wird der erste Vokalsolist, ein Bariton, eingeführt. Entsprechend ändert sich auch textlich der Blickwinkel vom Kosmischen zum Individuellen. Wie schon im zweiten Satz führt der Bogen des dritten Satzes vom Düsteren zum Frohlockenden, von gramvoller Reflexion über die Unabwendbarkeit des eigenen Todes mit opernhafte, rezitativartigen Zügen zur Hoffnung und zum Glauben an die Gnade Gottes. Wieder ist es eine Verschiebung, die durch eine überschwängliche, ausgedehnte Fuge angezeigt wird. Unmittelbar auf diese strenge Übung im Kontrapunkt des 18. Jahrhunderts folgend erscheint die volksliedhafte Einfachheit des vierten Satzes, Brahms ätherische Vision von der Ewigkeit, wie ein heftiger Schlag.

Beim fünften Satz, mit einem Sopran-Solo, rührt bei aller musikalischer Kunstfertigkeit die einfache Menschlichkeit an. Der stille Nachdruck des chorischen „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet“ zeichnet die Verbindung zu Brahms' persönlichen Verlusten nach. Anders als der Bariton im dritten Satz, der die Stimme des Leidenden, des zu Tröstenden ist, ist der Sopran hier die Stimme der Mächtigen, der Trostspendenden. Der im sechsten Satz wieder erscheinende Bariton ist nun der Gestärkte, der nicht mehr länger durch Trauer und Angst Belastete. Die vertraute Passage aus dem Brief des Paulus an die Korinther, die die Überwindung des Todes feiert, leitet zu einer dritten Fuge über. Dieses Mal um Gott, den Schöpfer aller Dinge, zu preisen.

Der letzte Satz zieht eine unmittelbare, auch textliche Parallele zur Eröffnung aus Matthäus' „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“ und stellt den Kontext für die Entwicklung im vierten Satz, fort von der Trauer, her. Mit dem Text des siebenten Satzes aus den Offenbarungen „Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben von nun an“ schließt sich der Kreis vom Leben bis zum Tod, von der Trauer bis zum Trost. Eine Gewissheit, die durch die wiederkehrenden musikalischen Formen in den Worten „Selig sind“ vervollständigt wird.

Mit der Vision der Ewigkeit aus dem vierten Satz als Schlussstein zeichnet das gesamte Werk selbst einen großen Bogen. Die Tonalität von Satz zu Satz und innerhalb der einzelnen Sätze ändert sich von Moll zu Dur, von der schmeichelnderen, dunkleren Tonart zur helleren. Damit zeigt Brahms, wie er das künstlerische Erbe, auch hier

eine Bachsche Hinterlassenschaft, beherrscht. In den großartigen Zyklen der Leipziger Kantaten schuf Bach etwas, das der Gelehrte Eric Chafe „tonale Allegorien“ nannte und das Brahms im Requiem übernimmt.

Auf musikalischer Ebene wurde Brahms' Deutsches Requiem in immer wiederkehrender Folge gepriesen, angegriffen, angenommen und neu bewertet. Die wohl kurioseste Wiederentdeckung des Requiems und des Brahms'schen Gesamtwerkes erfolgte 1950 nach der Veröffentlichung eines Essays von Arnold Schönberg. Hier wird dessen Image als unfruchtbarer Konservativer, „als Anhänger der Klassik, als Akademiker“ widerlegt. Schönberg hebt die fortschrittlichen musikalischen Momente in Brahms' Werk hervor und preist seine innovativen Qualitäten.

Das einzige konstante Element in der Rezeption dieses Deutschen Requiems, mit dem Brahms seine eigene Weltansicht und Lebenserfahrung umsetzte, ist die Popularität in den Konzertsälen. Text und Musik liefern keine einfache und schnelle Antwort auf die Frage nach der ewigen Ruhe. Nur gemeinsame Trauer und gegenseitiger Trost können in der Erfahrung des Todes helfen.

Apothek am Halleschen Tor

Margrit Feder

10961 Berlin-Kreuzberg

Blücherstr. 28 · Tel. 6 91 96 40



Unsere Ideen...

**damit der Applaus
Ihnen gehört**



Gesellschaft für Werbung und
konzeptionelle Gestaltung mbH

Wilhelmsäue 132
10715 Berlin-Wilmersdorf
Telefon 030 / 860 996-0
Telefax 030 / 873 54 66

Wir zeigen, was Sie können.

Johannes Brahms

EIN DEUTSCHES REQUIEM

1. 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 ihre Garben. *Psalms 126, 5 und 6*

2. 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, liebe Brüder, bis auf die Zukunft des Herrn. Siehe, ein Ackermann wartet auf köstliche Frucht der Erde und ist geduldig darüber, bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen. *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 und 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 wegmüssen. *Jesaja 35, 10*

3. 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 Salomos 3, 1

4. 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 und 5

5. SOPRAN UND CHOR

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 gefunden. *Jesus Sirach 51, 35*

6. 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 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 und 55

Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre und Kraft, denn du hast alle Dinge geschaffen und durch deinen Willen haben sie das Wesen und sind geschaffen.

Offenbarung 4, 11

7. 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 14, 13

KARL-FORSTER-CHOR

E E R L I N

Sopran

Ute Antweiler
Sandra Barenthin
Comelia Bühler
Margrit Bühler
Helga Cieslik
Katharina Dammasch
Susanne Fiedler
Magdalena Fleischer
Ursula Fritsch
Michèle Gericke
Felicitas Grolms
Dr. Nicola Iwanowski
Dr. Patricia Iwanowski
Dr. Gertraud Koellner
Sophia Molter
Sabine Porawski
Henrike Röse
Rosalia Sánchez
Angelika Saß-Pfaffenzeller
Maria Schaffrath
Anne-Rosa Schielein
Mirjam Schiewe
Gudrun Schütz-Modlich
Marianne Stachurski-
Schmalor
Isabell Steinig
Rosita Strehlow
Gabriele Tapphorn
Caley Vickerman
Theresa Wahlicht
Anja Wetzki

Alt

Yolanda Alonso
Dr. Lucy Beyer
Christine Bernhard
Anita Biesek
Susanne Bisson
Gerlinde Blank
Emily Brinks
Kathrin Ernst
Margrit Feder
Marianne Funke
Magda Giese
Barbara Hämmerling
Karin Hartwig
Annelies Heine
Karin Jäger
Maria Menzenbach
Regina Pegler
Regina Puga
Christina Püschel
Vincianne Rey
Silke H. Riemann
Barbara Stahl
Monika Voll

Tenor

Gundolf Barenthin
Hans-Herrmann Brinks
Javier Castro
Sebastian Eichhorn
Wolfgang Feder
Joseph Harmon
Anton Keckeis

Fritjof Lützen
Edgar Nowacki
Klaus-Dieter Plappert
Dr. Dieter Schippan
Walter Schütz
Joachim Stampa
Wilhelm Tapphorn
Jürgen Voll

Bass

Detlef Bittroff
Stephanus Fränzel
Franz-Stephan Fritsch
Hans Giese
Dr. Rudolf Heinisch
Peter Hoffmann
Peter Iwanowski
Andreas Jaster
Nils H. Jensen
Dr. Norbert Klaar
Manfred Kleber
Joachim Lund
Jean-Luc Savary
Dr. Peter Spich
Bernd Szyszka
Dr. Achim Zinke

Stimmbildung:
Wiltrud Weber
Korrepetition:
Martin Kondziella

VORSCHAU AUF GOTTESDIENSTE UND KIRCHENKONZERTE
des Karl-Forster-Chores
in den Kirchen des Bistums Berlin
(Änderungen vorbehalten)

Zu den zwölf Aposteln, Tewsstr. 20, 14129 Berlin-Zehlendorf
Dienstag, 6. November 2001 · 19.30 Uhr

A-Cappella-Konzert
Max Baumann: Schutzengelmesse, Ave Maria, Ave
verum, aus dem Requiem: Dies irae und Libera me

St. Hildegard, Sennheimer Str. 35/37, 13465 Berlin-Frohnau
Samstag, 10. November 2001 · 18 Uhr

Vorabendmesse
Max Baumann: Schutzengelmesse

St. Markus, Am Kiesteich 50, 13589 Berlin-Spandau
Sonntag, 25. November 2001 · 10.30 Uhr

Messe
Max Baumann: Schutzengelmesse

St. Johannes-Basilika, Lilienthalstr. 5, 10965 Berlin-Kreuzberg
Sonntag, 9. Dezember 2001 · 10 Uhr

Messe
4. Choralmesse in adventis
sowie weihnachtliche Stücke und Motetten
von Reeger, Nössler, Gabrieli u.a.

St. Laurentius, Bandelstr. 42/43, 10559 Berlin-Moabit
Sonntag, 6. Januar 2002 · 10 Uhr

Messe
Karl Kempfer: Pastoral-Messe op. 24
für vier Soli, Chor und Orchester

|
KARL-FORSTER-CHOR

B E R L I N
|

KONZERT-VORSCHAU
des Karl-Forster-Chores
in der Philharmonie
(Änderungen vorbehalten)

Philharmonie
Montag, 17. Dezember 2001 · 20 Uhr
2. Abonnementkonzert

WEIHNACHT IM WANDEL DER ZEIT
– Weihnachtliches Konzert –

Blechbläserensemble der Berliner Philharmoniker
Dresdner Kappelknaben

Philharmonie
Mittwoch, 10. April 2002 · 20 Uhr
3. Abonnementkonzert

Karol Szymanowski
STABAT MATER

Guiseppe Verdi
QUATTRO PEZZI SACRI

Staatsorchester Frankfurt/Oder

Herausgeber: **KARL-FORSTER-CHOR BERLIN** e.V.
Geschäftsstelle: Miquelstraße 27, 14199 Berlin, Tel.: 82 71 83 13, Fax: 823 92 43
E-Mail: k-f-c@gmx.de, Internet: www.datenautobahn.de/musik/kfc/
Herstellung: Enka-Druck GmbH, 12107 Berlin, Tel.: 825 40 08
