



singakademie



EIN DEUTSCHES REQUIEM

30. Oktober 2008
Konzerthaus Berlin

Johannes Brahms



Konzerthaus Berlin

Donnerstag, 30. Oktober 2008, 20 Uhr

Berliner Singakademie

1. Abonnementkonzert

Johannes Brahms (1833–1897)

Ein deutsches Requiem op. 45

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 hie keine bleibende Statt

VII. Selig sind die Toten

Jutta Böhnert, Sopran

Klaus Häger, Bariton

Berliner Singakademie

Kammersymphonie Berlin

Leitung: Achim Zimmermann

Das Deutsche Requiem von Johannes Brahms: Musik zwischen Kirche und Konzertsaal

Große Gesten und große Formen waren kaum die Sache des Johannes Brahms. Eher im äußerlich bescheideneren Rahmen der Kammer- und Klaviermusik sowie im Lied zu Hause, tat sich der Komponist zeitlebens schwer, in den als besonders repräsentativ geltenden musikalischen Genres Fuß zu fassen. Während sich seine Opernpläne gänzlich zerschlugen, sollte es Brahms erst jenseits seines 40. Lebensjahres wagen, nach langem Ringen dem geradezu übermächtigen Vorbild Beethoven eine eigene Sinfonie an die Seite zu stellen. Dabei startete Brahms beizweilen Versuche, auch mit größeren Besetzungen zu überzeugenden künstlerischen Resultaten zu gelangen. So erprobte er in einer Reihe von Werken – für Orchester wie für Chor gleichermaßen – die vielfältigen Möglichkeiten von instrumentalen und vokalen Klangfarben und ihren Wirkungen. Alle diese Erfahrungen sollten schließlich in einem ausgedehnten chorsinfonischen Werk gebündelt werden, das Brahms zwar planvoll vorbereitete, das im Prozess seiner Entstehung aber auch eine spürbare Eigendynamik entwickelte: dem *Deutschen Requiem*.

Charakteristisch erscheint hierbei die Verquickung von biographischen mit religiösen und ästhetischen Motivationen. Die gängige Vorstellung, dass die Komposition eines Requiems, zumal im 19. Jahrhundert, von persönlichen Erfahrungen und eigener Betroffenheit ausgelöst sein müsse, wirkte auch im Fall von Johannes Brahms. Und in der Tat kann kaum bezweifelt werden, dass der Tod zweier Brahms besonders nahe stehender Menschen – seines »Entdeckers« Robert Schumann sowie seiner Mutter – einen maßgeblichen Einfluss auf die endgültige Gestalt besaß, wenngleich auch die Entscheidung, sich einer Trauermusik dieser Form und dieses Charakters zuzuwenden, unabhängig davon gefällt wurde.



Johannes Brahms, 1853

Von den Personen, die zumindest mittelbar die Entstehung des *Deutschen Requiems* bestimmten, steht Robert Schumann gewiss an erster Stelle. Die Bedeutung des Ehepaars Schumann – neben Robert bildete bekanntlich auch Clara einen überaus wichtigen Bezugspunkt – für den künstlerischen wie persönlichen Werdegang Brahms' ist kaum zu überschätzen, können sie doch beide als seine eigentlichen Wegbereiter gelten. Nachdem sich Brahms im Herbst 1853 bei den Schumanns in Düsseldorf als Pianist und Komponist vorgestellt hatte, folgte in der viel gelesenen *Neuen Zeitschrift für Musik* – die von Robert einst begründet worden war, in der er aber seit längerem nicht mehr publiziert hatte – ein denkwürdiger Artikel, in dem Schumann dem jungen Brahms eine glänzende Zukunft verhieß, ihm zugleich aber auch eine kaum zu bewältigende Bürde auflud. In jenem programmatisch mit »Neue Bahnen«

überschriebenen Beitrag wird Brahms von Schumann enthusiastisch als kein Geringerer als der Retter der Musik begrüßt: »Ich dachte [...] es würde und müsse [...] einmal plötzlich einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenhafter Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion entspränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heißt Johannes Brahms. [...] Er trug, auch im Äußerlichen, alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener! Am Klavier sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen [...], ein ganz geniales Spiel, das aus dem Klavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen machte. [...] Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen, im Chor und Orchester, ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbare Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor [...].« Diese vielfach von romantischem Vokabular durchzogene Eloge auf Brahms sicherte dem kaum bekannten, erst 20-jährigen Komponisten zwar die Aufmerksamkeit der Musikwelt und vermochte seine musikalische Karriere wesentlich zu befördern, führte auf Seiten Brahms' aber auch zu einer tiefen Verunsicherung, derartig hochgesteckte Erwartungen überhaupt jemals erfüllen zu können. Die ihm von Schumann zugedachte Messias-Rolle lag Brahms ganz sicher nicht, obgleich er gerade im *Deutschen Requiem* den Vorstellungen seines Mentors besonders nahe gekommen sein dürfte. Denn zweifellos handelt es sich um ein in jeder Hinsicht gewichtiges Werk: Nach seinen ersten Erfahrungen auf dem Feld der Orchester- und Chormusik konnte sich Brahms hiermit als Komponist einer äußerst ambitionierten chorsinfonischen Arbeit profilieren, die in der Tat jene von Schumann prognostizierten »Neuen Bahnen« beschreitet.

Schumann selbst hatte sich in seinen letzten Lebensjahren mit dem Gedanken getragen, eine Requiem-Komposition in deutscher Sprache zu beginnen (eine Vertonung des lateinischen Textes hat er bereits realisiert) – zur Ausführung dieses Vorhabens sollte es, bedingt durch den labilen Gesundheitszustand und dessen krisenhafte Zuspitzung, jedoch nicht kommen. Soweit bekannt ist, scheint Brahms jedoch von derartigen Plänen nichts gewusst zu haben, wenn auch der Gedanke verlockend ist, dass er mit seinem Werk gleichsam das Vermächtnis seines Freundes und Förderers erfüllt haben könnte. Offenbar entwickelte Brahms wesentlich aus sich selbst heraus die Idee



Clara Schumann, 1853

Schumann selbst hatte sich in seinen letzten Lebensjahren mit dem Gedanken getragen, eine Requiem-Komposition in deutscher Sprache zu beginnen (eine Vertonung des lateinischen Textes hat er bereits realisiert) – zur Ausführung dieses Vorhabens sollte es, bedingt durch den labilen Gesundheitszustand und dessen krisenhafte Zuspitzung, jedoch nicht kommen. Soweit bekannt ist, scheint Brahms jedoch von derartigen Plänen nichts gewusst zu haben, wenn auch der Gedanke verlockend ist, dass er mit seinem Werk gleichsam das Vermächtnis seines Freundes und Förderers erfüllt haben könnte. Offenbar entwickelte Brahms wesentlich aus sich selbst heraus die Idee

Schumann selbst hatte sich in seinen letzten Lebensjahren mit dem Gedanken getragen, eine Requiem-Komposition in deutscher Sprache zu beginnen (eine Vertonung des lateinischen Textes hat er bereits realisiert) – zur Ausführung dieses Vorhabens sollte es, bedingt durch den labilen Gesundheitszustand und dessen krisenhafte Zuspitzung, jedoch nicht kommen. Soweit bekannt ist, scheint Brahms jedoch von derartigen Plänen nichts gewusst zu haben, wenn auch der Gedanke verlockend ist, dass er mit seinem Werk gleichsam das Vermächtnis seines Freundes und Förderers erfüllt haben könnte. Offenbar entwickelte Brahms wesentlich aus sich selbst heraus die Idee



Robert Schumann, 1839

einer groß dimensionierten Trauer- und Trostmusik, die in mehreren Entwicklungsschüben schließlich als *Ein Deutsches Requiem* Gestalt annahm und seine Wertschätzung als führender Komponist seiner Generation zu begründen half.

Außer Frage steht, dass der frühe Tod Schumanns 1856 in der Nervenheilanstalt Enderich bei Bonn den Entschluss verstärkt haben dürfte, sich einer Requiem-Komposition zuzuwenden. Den engen Bezug zu Schumann hat Brahms in eigener Aussage bekräftigt, als er Jahre später seinem Freund, dem berühmten Violinisten Joseph Joachim gegenüber bekundet, »wie sehr und innig ein Stück wie das Requiem überhaupt Schumann gehört«. Mit dem Gedanken, ein solches Werk zu entwerfen und auszuführen, wurde Brahms nochmals konfrontiert, als Anfang 1865 seine Mutter einem plötzlichen Schlaganfall erlag. Dieses Ereignis berührte ihn umso mehr, da er seit längerem Zeuge der Entfremdung seiner Eltern geworden war, die letztlich ohne Versöhnung endete. Brahms legte sich endgültig auf den Plan eines *Deutschen Requiems* fest – nunmehr taucht auch dieser Titel auf –, wobei er in seiner Konzeption auf frühere Entwürfe zurückgriff.

Dies beweist ein Dokument aus dem Jahr 1861, das die Textgestalt des Werkes zumindest in Grundzügen vorzeichnet.

Auf diesem Blatt hatte Brahms eine Reihe von Bibelversen notiert, die zu größeren Einheiten – den späteren Sätzen I bis IV – zusammengefasst worden waren. Es ist anzunehmen, dass Brahms bereits zu diesem Zeitpunkt an die Komposition eines größeren chorsinfonischen Werkes dachte, das Projekt aber vorerst noch zurückstellte. Erst in den Jahren 1865 und 1866 widmete er sich konzentriert der Arbeit am Requiem, die verhältnismäßig zügig voranschritt. Der regelmäßige Austausch mit Clara Schumann, die trotz aller kritischen Einwände im Detail Brahms wiederholt bestärkte, das Werk in der geplanten Form zu vollenden, erwies sich in diesem Zusammenhang als besonders motivierend.

Die Auswahl der Bibeltexte lag dabei allem Anschein nach in Brahms' eigenen Händen. Seit früher Kindheit mit der Heiligen Schrift bestens vertraut, auch in fortgeschrittenen Jahren ein eifriger Bibelleser, vermochte er sich ohne fremde Hilfe eine in sich stimmige Textvorlage zusammenzustellen. Verweise auf verwandte Bibelstellen, die in seinem Handexemplar eingetragen waren, gaben ihm zwar manche Hinweise, es kann jedoch mit Recht davon ausgegangen werden, dass die inhaltlichen Bezüge zwischen den einzelnen Versen aus dem Alten wie dem Neuen Testament auf Brahms selbst zurückgehen. Die deutlichen Parallelen zwischen dem ersten und letzten Satz – »Selig sind, die da Leid tragen« sowie »Selig sind die Toten« – sind ebenso genau kalkuliert wie



Johanna Henrike Christiane
Brahms (geb. Nissen), ca. 1862



Johann Jakob Brahms, ca. 1862

der Einsatz charakteristischer Instrumentalfarben und der besonders klangintensiven A-cappella-Partien. Nicht zuletzt trägt auch die Formgebung der Sätze (u. a. mit den großangelegten Chorffugen der Sätze III und VI) sowie der sparsame Einsatz der Solostimmen dazu bei, den Chor als den zentralen Träger des Werkes herauszuheben.

Diese Verfahrensweisen werfen ein bezeichnendes Licht auf Brahms' theologisches wie musikalisches Verständnis. Obgleich die gesamte Disposition durchaus den traditionellen Requiem-Vertonungen folgt (Brahms stellte durch seine Textauswahl bewusst Analogien zu der lateinischen Vorlage her), fügt sich das Werk doch keineswegs bruchlos in die Gattungsgeschichte ein. Es bildet vielmehr einen Sonderfall: zunächst rein äußerlich durch die Verwendung der deutschen Sprache, sodann

aber auch durch den Verzicht auf den eigentlich unbedingt notwendigen Verweis auf Christus als den Erlöser.

Offenbar lag es nicht im Sinne Brahms', ein Werk zu schaffen, das auch innerhalb der Liturgie seinen Platz finden konnte. Wahrscheinlicher ist, dass Brahms mit seinem *Deutschen Requiem* eine überkonfessionell einsetzbare Trauer- und Trostmusik vorschwebte, die eher auf einen universalen Humanismus zielte denn auf eine Vermittlung christlicher Glaubensinhalte und Lehren. Eine derart undogmatische Haltung kann als gleichsam typisch für die religiös geprägte Musik des 19. Jahrhunderts angesehen werden.

Die verbreitete Überzeugung, dass geistliche Musik prinzipiell sowohl in der Kirche als auch im Konzertsaal aufgeführt werden könne, wirkte auch im Falle des *Deutschen Requiems*. Durch die Vermeidung des strengen liturgischen Rahmens, dessen Normen er sich nicht unterwerfen wollte, schöpfte Brahms zugleich die Freiheit, eindringlich wirksame Ausdrucksformen allgemein menschlicher Religiosität zu finden.

Aus heutiger Sicht mutet es unverständlich an, dass dem *Deutschen Requiem* aufgrund von theologischen Bedenken – dem fehlenden Christus-Bezug – zunächst ein spezifisch geistlicher Charakter abgesprochen wurde. Die frühe Aufführungsgeschichte des Werkes zeigt indes ganz offensichtlich diese Tendenz. Nachdem – allerdings ohne größere Resonanz – Ende 1867 in einem Konzert der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde lediglich die ersten drei Sätze, zudem in einer eigentümlichen Kopplung mit Schuberts Schauspielmusik zu *Rosamunde*, der musikalischen Öffentlichkeit präsentiert worden waren, plante Brahms für das darauf folgende Jahr eine Darbietung der gesamten Komposition. Dazu gewann er den Dirigenten Karl Reinthaler, der mit seiner Bremer Singakademie und dem Orchester der Stadt Bremen das anspruchsvolle Werk einstudierte, die Leitung des Konzertes jedoch dem Komponisten überließ. In Presseberichten als Ereignis von Bedeutung angekündigt,

zog die Aufführung des Requiems (das in seiner damaligen Gestalt noch nicht über den 5. Satz verfügte und somit ein Chorwerk mit zwei Soloeinschüben für Bariton darstellte) am Karfreitag 1868 im Dom zu Bremen viel Prominenz an, u. a. Clara Schumann, Joseph Joachim und Max Bruch.



Clara Schumann, Gemälde von Franz von Lenbach, 1878/79

Von Bedeutung ist auch hierbei die Tatsache, dass Brahms' Werk nicht allein für sich, sondern wiederum in Kombination mit anderen Stücken zu Gehör gebracht wurde. Da Reinthaler und die Bremer Verantwortlichen auf eindeutige christologische Aussagen nicht verzichten wollten, um eine Aufführung in sakralen Räumlichkeiten überhaupt legitimieren zu können, konzipierte man einen zusätzlichen Programmteil, in welchem die Arie »Erbarme dich« aus Bachs *Matthäuspassion* sowie aus Händels *Messias* der Chor »Seht, das ist Gottes Lamm«, die Arie »Ich weiß, dass mein Erlöser lebt« sowie das »Halleluja« erklangen.

Trotz dieser ungewöhnlichen Zusammenstellung wurde die Aufführung vor ca. 2 500 Zuhörern im Bremer Dom geradezu euphorisch aufgenommen – die Initialzündung für weitere Darbietungen und den anhaltenden Erfolg des *Deutschen Requiems*. Brahms war es offensichtlich gelungen, mit seinem Werk den Nerv seines Publikums und seiner Zeit zu treffen. Die, bei allen hoch gesteckten kompositionstechnischen Zielsetzungen, leicht fassbare, zudem ausgesprochen expressive Musik mit ihrem besonderen Charakter der Trauer und zugleich des Trostes trug sicherlich ihren Teil dazu bei, dass sich das Werk rasch verbreitete. Nicht zuletzt durch den nachkomponierten 5. Satz, dem Sopransolo mit Chor, in welchem Brahms dem Andenken an seine verstorbene Mutter besonders

eindrucksvoll Gestalt verleiht, wurde der Grundzug des Werkes noch verstärkt. Die erste siebenstimmige Aufführung des *Deutschen Requiems* im Rahmen eines Abonnementkonzerts im Leipziger Gewandhaus unter der Leitung von Carl Reinecke im Februar 1869 markiert denn auch die



Johannes Brahms, 1874

vollgültige Durchsetzung des Werkes in der Sphäre des bürgerlichen Konzertbetriebes. In der Folgezeit etablierte sich die Komposition neben den Oratorienwerken Bachs, Händels und Mendelssohns zu einem der Stützpfiler im Repertoire der Chorvereinigungen – und zwar sowohl im kirchlichen wie im säkularen Bereich.

Darüber hinaus taugte ein derart groß angelegtes Requiem-Werk in deutscher Sprache, in welchem sich Chor, Soli und Orchester zu einem klangintensiven, vielstimmigen Ensemble vereinigen, durchaus als Mittel zur nationalen Identifikation. Stellt man in Rechnung, dass nahezu zeitgleich Wagners *Meistersinger von Nürnberg* die Leistungen der deutschen Kunst und Kultur feierte, konnte ein Werk, das ganz bewusst auf Worten der Heiligen Schrift im Deutsch Martin Luthers basierte, in vergleichbarer Weise wirksam werden. Der norddeutsche Protestant Brahms, der seine Begeisterung für Bismarck und dessen Streben nach nationaler Einheit nie verbarg, vermochte mit seinem Requiem, wenngleich auf eine völlig andere Weise als Wagner, dem Zeitgeist am Vorabend der Reichsgründung zu entsprechen. Das *Deutsche Requiem* gewann somit den Rang eines Epochenwerkes – und verhalf zugleich einem der zentralen Komponisten des 19. Jahrhunderts zum Durchbruch und zu nachhaltiger Anerkennung.

Johannes Brahms: *Ein deutsches Requiem*

NACH WORTEN DER HEILIGEN SCHRIFT OP. 45

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 ihre Garben.

(PSALM 125, 5.6)

II. Chor

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.

(1. PETRUS 1, 24)

So seid nun geduldig, lieben Brüder,
Bis auf die Zukunft des Herrn.
Siehe, ein Ackermann wartet
auf die köstliche Frucht der Erde
und ist geduldig darüber,
bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen.
So seid geduldig.

(JAKOBUS 5, 7)

Denn alles Fleisch, es ist wie Gras
und alle Herrlichkeit des Menschen
wie des Grases Blumen.
Das Gras ist verdorret
und die Blume abgefallen.
Aber des Herrn Wort bleibt in Ewigkeit.

(1. 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-Solo mit 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.

(PSALM 39, 5-8)

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand
und keine Qual rühret sie an.

(WEISHEIT SALOMOS 3, 1)

IV. Chor

Wie lieblich sind Deine Wohnungen,
Herr Zebaoth!
Meine Seele verlanget 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. Sopran-Solo mit 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)

VI. Bariton-Solo mit Chor

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 JOHANNIS 4, 11)

VII. Chor

Selig sind die Toten,
die in dem Herren sterben,
von nun an.
Ja, der Geist spricht,
dass sie ruhen von ihrer Arbeit;
denn ihre Werke folgen ihnen nach

(OFFENBARUNG JOHANNIS 14, 13)

JUTTA BÖHNERT

wurde in Baden-Baden geboren. Sie studierte an der Musikhochschule Stuttgart bei Kammersängerin Prof. Sylvia Geszty. Ihr erstes Engagement führte sie an die Staatsoper Stuttgart/Junge Oper. Gleich darauf folgte ein Engagement an das Staatstheater Nürnberg, wo sie als festes Ensemblemitglied Partien wie Gretel, Olympia, Susanna und Gilda übernahm. Während dieser Zeit gastierte sie an Häusern wie der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf, dem Niedersächsischen Staatstheater Hannover, dem Staatstheater am Gärtnerplatz München und der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Es folgte ein Festengagement an das Staatstheater Kassel, wo sie Partien ihres Fachs wie Gilda und Pamina sang. Ebenfalls als Gilda gastierte sie am Theater Luzern unter der musikalischen Leitung von John Axelrod in einer Inszenierung von Vera Nemirova, für die sie von der schweizerischen Presse als Nachwuchssängerin des Jahres 2005 nominiert wurde. Dort übernahm sie auch die Partie der Belinda in Purcells *Dido und Aeneas*. Danach folgte ein Engagement an das Salzburger Landestheater, wo sie als Juliette in Gounods *Roméo et Juliette* zu erleben war. Bei den Händel-Festspielen in Halle gab sie die Partie der Ginevra in *Ariodante* und sang auch bei den Göttinger Händel-Festspielen mit großem Erfolg die weibliche Hauptrolle in Händels *Porro*, Cleofide, unter der musikalischen Leitung von Konrad Junghänel, sowie die Partie der Nitocris in *Belshazzar*. Ebenfalls unter der Leitung von Konrad Junghänel und in einer Inszenierung von Uwe Eric Laufenberg erlebte man sie als Fiordiligi am Schlosstheater in Potsdam.

Im Konzertfach singt Jutta Böhnert regelmäßig als Solistin mit Ensembles wie dem Accentus Chor, der Cappella Amsterdam, dem Dresdner Kreuzchor, dem RIAS-Kammerchor, dem Windsbacher Knabenchor, Orchestern wie der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Konzerthausorchester Berlin, dem Sinfonieorchester des MDR und dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Hierbei arbeitet sie mit Dirigenten wie Howard Arman, Pierre Boulez, Laurence Equilbey, Adam Fischer, Daniele Gatti, Konrad Junghänel, Helmuth Rilling, Christian Thielemann und Lothar Zagrosek zusammen.



Als Liedinterpretin machte sie sich beim Nürnberger Kammermusikfestival einen Namen und gab u. a. Liederabende in der Londoner Wigmore Hall, beim Brandenburgischen Musiksommer und im Schlosstheater Potsdam. Seit 2004 ist sie ständiger Gast bei den Bayreuther Festspielen.

Mit Konrad Junghänel und Uwe Eric Laufenberg wird sie auch in der kommenden Spielzeit zusammenarbeiten und die Konstanze in Mozarts *Entführung aus dem Serail* am Schlosstheater Potsdam interpretieren. Ein Gastengagement führt Jutta Böhnert an die Staatsoper Stuttgart, wo sie als Agilea in Händels Oper *Teseo* zu hören ist. Am Opernhaus Köln übernimmt sie in der Spielzeit 2009/2010 Partien wie Micaëla (*Carmen*), Sophie (*Der Rosenkavalier*), Pamina (*Die Zauberflöte*) und ist dort in einer Neuinszenierung von Glucks *Orfeo ed Euridice* als Euridice zu erleben.

Bisher auf CD erschienen sind Frank Martins *Le Vin Herbé* mit dem RIAS-Kammerchor und dem Scharoun Ensemble unter der Leitung von Daniel Reuss (Harmonia Mundi), sowie das Requiem von Wolfgang Amadeus Mozart mit dem Thomanerchor Leipzig und dem Gewandhausorchester unter der Leitung von Georg Christoph Biller (Rondeau).

Jutta Böhnert ist als freischaffende Sängerin tätig und lebt in Berlin.



KLAUS HÄGER

Geboren 1965 in Wuppertal, dort erste Ausbildung in den Fächern Violoncello, Klavier und Orgel. Bereits während der Schulzeit Tätigkeit als Organist, Chor- und Orchesterleiter. Nach dem Abitur zunächst Studium der Schulmusik, später Gesangsstudium bei den Professoren Dr. Franz Müller-Heuser, Ingeborg Most und Jürgen Glauß (Lied) in Köln und

Freiburg. Meisterkurse bei Sena Jurinac, Ernst Haefliger und Dietrich Fischer-Dieskau.

Bereits während des Studiums Liederabende, Orchesterkonzerte und zahlreiche Oratorienaufführungen im In- und Ausland. Rundfunkaufnahmen für fast alle deutschen Rundfunkanstalten, ferner Mitwirkung bei zahlreichen Schallplatten- und Fernsehaufnahmen.

Stipendiat des Bundespräsidenten Richard von Weizsäcker sowie der Walter-Kaminsky-Gedächtnisstiftung. Preisträger u. a. des Internatio-

nenal Mirjam-Helin-Gesangswettbewerb in Helsinki 1989, des Internationalen Mozart-Wettbewerb der Städte Venedig-Prag-Wien 1990 und des Bundeswettbewerb Gesang in Berlin 1990 (1. Preis und zwei Sonderpreise), Oberdörffer-Preis in Hamburg 1992.

Mitwirkung bei den Bayreuther und Salzburger Festspielen, den Schwetzingen Opernfestspielen, den Ludwigsburger Schlossfestspielen, dem Schleswig-Holstein Musik Festival, dem Oregon Bach Festival sowie der Bachwoche Ansbach.

Zusammenarbeit mit Dirigenten wie z. B. Daniel Barenboim, Pierre Boulez, Zubin Mehta, Christian Thielemann, Riccardo Chailly, Kent Nagano, Gerd Albrecht, Michael Gielen, Gary Bertini, Helmuth Rilling, Fabio Luisi, René Jacobs, Howard Arman oder Philippe Herreweghe. Seit 1991 Mitglied der Hamburgischen Staatsoper, ab der Spielzeit 1997/98 Festengagement an der Deutschen Staatsoper Unter den Linden Berlin. Seit 2004 Professor an der Hochschule für Musik und Theater Rostock.

KAMMERSYMPHONIE BERLIN



Die KammerSymphonie Berlin wurde 1990 in Berlin von Mitgliedern des Berliner Sinfonie-Orchesters, der Staatskapelle Berlin und Musikern der Orchester der Komischen und der Deutschen Oper gegründet. Im Januar 1991 gaben sie ihr erstes Konzert und schufen sich innerhalb kurzer Zeit einen Namen im Berliner Konzertleben und darüber hinaus. Das junge Orchester unter seinem Künstlerischen Leiter Jürgen Bruns machte sich neben dem klassischen Repertoire hochrangige, aber wenig gespielte Orchestermusik zum Anliegen. Im Mittelpunkt stehen Werke der Klassischen Moderne und die verfeimte Musik des

frühen 20. Jahrhunderts. Zu dieser Zeit gab es in Berlin eine faszinierende, vielschichtige Musikszene, die bis heute wichtige Impulse für die Musikentwicklung gibt. Die Kammersymphonie Berlin steht als Berliner Ensemble für diese Tradition.

Die Kammersymphonie Berlin hat mit namhaften Komponisten wie Alfred Schnittke und Jean Françaix zusammengearbeitet und brachte u. a. Werke von Schreker, Glasunow und Milhaud zur deutschen Erstaufführung. Ausgehend vom programmatischen Schwerpunkt der Musik des frühen 20. Jahrhunderts zeigen die thematisch gestalteten Konzerte auch Querverbindungen zu anderen Musikepochen auf: Neben Uraufführungen zeitgenössischer Musik (u. a. von Detlev Glanert, Victor Bruns, Anatol Vieru und Carlo Domeniconi) hat das Orchester bedeutende Werke der Klassik und Romantik im Repertoire.

Die Vernetzung mit anderen Künsten ist charakteristisch für die Kammersymphonie Berlin. Neben der musikalischen Gestaltung von Theaterproduktionen (u. a. von Peter Zadek) erarbeitete das Orchester auch Produktionen mit Tanz (mit Gregor Seyffert) und Literatur (mit Corinna Harfouch, Dieter Mann und Eberhard Esche).

Die Kammersymphonie Berlin ist regelmäßig Gast im Konzerthaus Berlin und in der Berliner Philharmonie und gastiert deutschlandweit. Unter ihrem künstlerischen Leiter Jürgen Bruns folgte sie Einladungen zu den Musikfestspielen in Ravello (Italien), zu den Dresdener Musikfestspielen, dem Kurt-Weill-Fest Dessau (hier mit verschiedenen Musical- und Opernproduktionen von Kurt Weill) und dem Festival International de Musique de Sion-Valais (Schweiz). Für das Musikfestival »Polen im Exil« Oktober 2004 in Berlin, das polnische Exilkomponisten von Chopin bis Tansman vorstellte, zeichnete die Kammersymphonie mit verantwortlich. Ein CD-Mitschnitt hierzu ist im Sommer 2006 erschienen.

Die Kammersymphonie Berlin produziert Filmmusik sowie Konzertaufnahmen in Zusammenarbeit mit Rundfunkanstalten. Mit der Ersteinspielung von Franz Schreker und Ernst Toch legte die Kammersymphonie Berlin 1998 ihr viel gelobtes CD-Debüt vor. 2002 erschien mit Ersteinspielungen von Berthold Goldschmidt und Roberto Gerhard sowie mit einer Sinfonie von Kurt Weill eine weitere Aufnahme von Musik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Mit einer Dokumentation von Komponistinnen aus der Beethovenzeit setzte die Kammersymphonie ihre Einspielungen 2003 fort. 2004 engagierte Sony Norway die Kammersymphonie Berlin für eine Zusammenarbeit mit dem Bariton Rein Alexander. Die CD wurde in Norwegen mit Platin geehrt. Im Herbst 2006 veröffentlichte die Kammersymphonie Berlin Werke von Gerhard Frommel bei der Deutschen Grammophon. Anfang 2007 erschien bei Capriccio eine CD mit zwei Märchenmusiken von Andreas Pflüger mit Corinna Harfouch als Sprecherin.

2001 erhielt die Kammersymphonie Berlin den Förderpreis der Ernst-von-Siemens-Musikstiftung und 2002 gemeinsam mit dem künstlerischen Leiter Jürgens Bruns den »Förderpreis Musik« der Musikakademie Rheinsberg und des Landes Brandenburg.

ACHIM ZIMMERMANN

1958 in Dippoldiswalde bei Dresden geboren, war er von 1969 bis 1977 Mitglied des Dresdner Kreuzchores und studierte an der Musikhochschule »Franz Liszt« in Weimar Chor- und Orchesterdirigieren. Darüber hinaus absolvierte er internationale Dirigierseminare bei Helmuth Rilling in Deutschland und in den USA. 1984 wurde Achim Zimmermann Chordirektor der Suhler Philharmonie sowie Leiter der Singakademie Suhl. 1989 wählte ihn die Berliner Singakademie als Nachfolger von Dietrich Knothe zu ihrem Direktor. Mit diesem in variablen Besetzungen auftretenden Chor gilt seine Aufmerksamkeit der ganzen Breite und Vielfalt des Repertoires. Die Werke Bachs und Mendelssohns sowie Chorsinfonik und A-cappella-Literatur der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts stehen dabei im Zentrum seiner Arbeit. Seit August 2006 leitet er den neu gegründeten Kinder- und Jugendchor der Berliner Singakademie. Von 1991 bis 2001 unterrichtete Achim Zimmermann an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler«, von 1993 bis 1998 hatte er eine Professur für Chorleitung inne. Ab Januar 2002 hat er zusätzlich zu seiner Arbeit mit der Berliner Singakademie die Leitung des Bach-Chores und des Bach-Collegiums an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und damit die regelmäßigen Aufführungen der Bach'schen Kirchenkantaten übernommen.



DIE BERLINER SINGAKADEMIE

zählt zu den großen Oratorienhören Berlins. Mit Aufführungen chorsinfonischer Werke und A-cappella-Konzerten hat sie regen Anteil am Musikleben der deutschen Hauptstadt. Konzeptionell und künstlerisch steht der Chor in der Tradition der 1791 von Carl Friedrich Fasch gegründeten Sing-Akademie zu Berlin.

Die Spaltung der Stadt Berlin im Jahre 1961 führte auch zu einer erheblichen Beeinträchtigung der Arbeit der Sing-Akademie, die nur noch im Westteil Berlins künstlerisch aktiv sein konnte. Um auch im Ostteil der Stadt diese Tradition fortsetzen zu können, entstand 1963 unter der Leitung von Helmut Koch die Berliner Singakademie. Wie zuvor



bildeten die Werke Johann Sebastian Bachs, Georg Friedrich Händels und Felix Mendelssohn Bartholdys den Kern der chorischen Arbeit. Künstlerisch stark geprägt wurde der Chor bis 1989 von Dietrich Knothe. Er schuf stets Raum für vergessene Werke der Chormusik, etwa für Mendelssohns *Magnificat*, Schuberts *Lazarus* oder für E. T. A. Hoffmanns *Miserere*. Er nahm sich auch der bedeutenden Werke Hanns Eislers an. Seit 1984 finden die meisten Konzerte der Berliner Singakademie im Konzerthaus Berlin, dem früheren Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, statt. Aufführungsorte sind aber auch die Berliner Philharmonie und das Maxim-Gorki-Theater, das ehemalige Haus der Sing-Akademie. 1989 wurde Achim Zimmermann zum Direktor der Berliner Singakademie berufen. Was schon vor seiner Zeit begonnen wurde, nämlich die Pflege der zeitgenössischen Chormusik, setzt er mit großem Engagement fort. Komponisten wie Honegger, Martinů, Martin, Britten fanden in der Proben- und Konzertarbeit ihren festen Platz. Ein Höhepunkt war im September 2002 die Uraufführung des Oratoriums *Medea in Korinth* von Georg Katzer nach einem Text von Christa und Gerhard Wolf, einem Auftragswerk der Berliner Singakademie. Die Berliner Singakademie gastierte bereits in vielen Ländern der Erde. Gastspielen in der früheren Sowjetunion, in Polen und der ehemaligen Tschechoslowakei folgten nach 1989 Konzertreisen nach Spanien, Frankreich, Israel und Schottland. 1999 sang der Chor erstmals in Japan, im Jahre 2001 in Brasilien und 2007 in Italien. In Berlin arbeitet der Chor mit herausragenden Gesangssolistinnen und -solisten sowie nahezu allen großen Orchestern zusammen. Ständige Partner sind das Berliner Konzerthausorchester, das Orchester der Komischen Oper und die Berliner Symphoniker. Engagements erfolgten aber auch durch das Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin und durch das Berliner Philharmonische Orchester.

VORANKÜNDIGUNG

2. Abonnementkonzert der Berliner Singakademie
Dienstag, 23. Dezember 2008 · Konzerthaus Berlin, 20 Uhr

Claudio Monteverdi

Marienvesper

- Cécile Kempnaers, Sopran
- Olivia Stahn, Sopran
- Markus Brutscher, Tenor
- Thomas Volle, Tenor
- Tobias Berndt, Bass
- Jonathan de la Paz Zaens, Bass

Ensemble Sans Souci Berlin

Leitung: Achim Zimmermann

Erleben Sie die Konzerte der Berliner Singakademie aus der Sicht des Chores!

Wenn Sie Freude an klassischem Gesang haben und auch ein wenig Know-how mitbringen, besuchen Sie doch eine unserer Proben und vereinbaren Sie einen Termin zum Vorsingen bei unserem künstlerischen Leiter Achim Zimmermann!

Unser Chor ist eine Gemeinschaft, die auf hohem musikalischen Niveau bis zu acht Konzertprogramme pro Jahr erarbeitet und aufführt.

Namhafte Orchester und Solisten unterstützen uns auf den Bühnen des Konzerthauses Berlin oder der Berliner Philharmonie.

Individuelle Stimmbildung durch erfahrene Gesangspädagogen steht jedem Mitglied zu.

Werden Sie ein Teil davon, wir proben jeden

Dienstag und Donnerstag von 18:45 bis 21:15 Uhr

Carl-von-Ossietzky-Oberschule
Blücherstraße 46/47
10961 Berlin-Kreuzberg

Wechseln Sie die Perspektive!



Herausgeber:

Berliner Singakademie e.V. • Direktor: Achim Zimmermann

c/o Konzerthaus Berlin

Charlottenstraße 56

D -10117 Berlin

Telefon +49 30 – 2030 923 27 • Telefax +49 30 – 2030 922 28

V.i.S.d.P.: Liane Kaven • Redaktion: Detlef Giese • Layout: Stephan Navár

Bildnachweis:

- Brahms Institut, Musikhochschule Lübeck
- Wikimedia Commons
- Matthias Krüger
- Charlotte Schreiber

Druck: Saxoprint GmbH, 01277 Dresden



meindruckportal.de

... einfach.günstig.drucken!

Schutzgebühr: 2,00 €