

Vorschau

Minden | Do, 4. Dezember 2003 | 20.00 Uhr
Konzerteinführung 19.30 Uhr
Stadthalle

Herford | Fr, 5. Dezember 2003 | 20.00 Uhr
Konzerteinführung 19.00 Uhr
Stadtpark Schützenhof

Bad Salzuflen | Sa, 6. Dezember 2003 | 19.30 Uhr
Konzerteinführung 18.45 Uhr
Konzerthalle

Detmold | Di, 9. Dezember 2003 | 19.30 Uhr
Neue Aula der Hochschule für Musik

Paderborn | Mi, 10. Dezember 2003 | 19.30 Uhr
Konzerteinführung 18.30 Uhr
PaderHalle

Richard Wagner
Siegfried-Idyll

Louis Spohr
Concertante A-Dur op. 48 für zwei Violinen und Orchester

Engelbert Humperdinck
Ouvertüre „Hänsel und Gretel“

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonie Nr. 34 C-Dur KV 338

Heike und Torsten Janicke, Violine
Toshiyuki Kamioka, Leitung

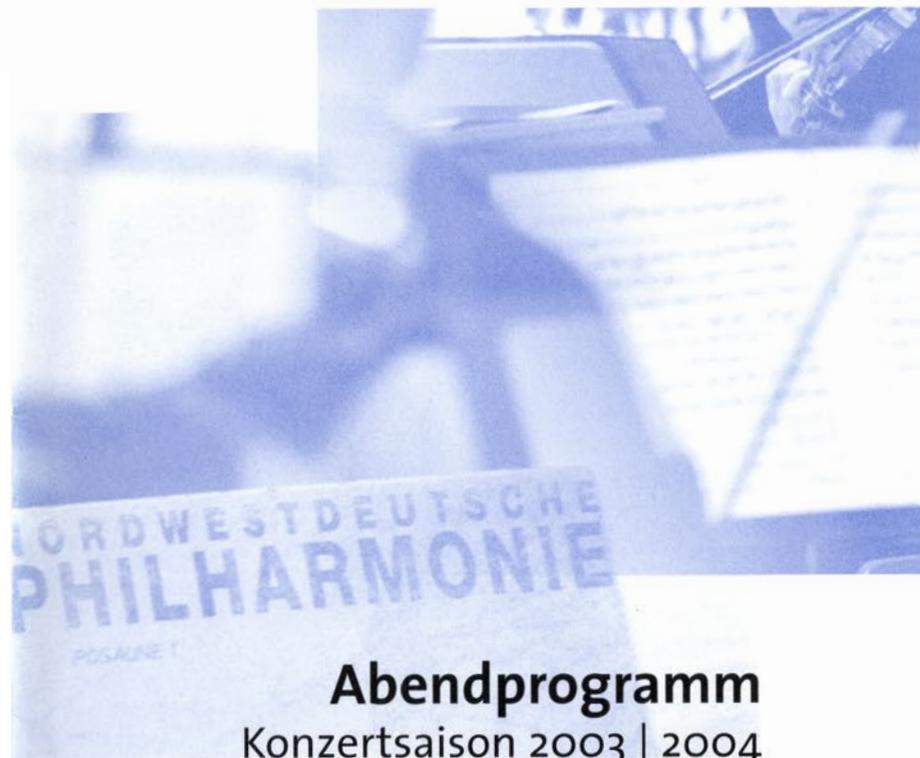


Toshiyuki Kamioka

Heike Janicke

Torsten Janicke

Herford
Stadtpark Schützenhof
Fr, 21. November 2003 | 20.00 Uhr



Abendprogramm
Konzertsaison 2003 | 2004

NORDWESTDEUTSCHE
PHILHARMONIE



Johannes Brahms

Ein Deutsches Requiem op. 45
für zwei Solostimmen, Chor und Orchester
nach Worten der Heiligen Schrift

- I. Selig sind, die da Leid tragen
- II. Denn alles Fleisch, es ist wie Gras
- III. Herr, lehre doch mich (mit Bariton-Solo)
- IV. Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth
- V. Ihr habt nun Traurigkeit (mit Sopran-Solo)
- VI. Denn wir haben hier keine bleibende Statt (mit Bariton-Solo)
- VII. Selig sind die Toten, die in dem Herrn sterben

Susanne Winter, Sopran
Lars Woldt, Bassbariton
Städtischer Musikverein Gütersloh
Karl-Heinz Bloemeke, Leitung

Veranstalter Nordwestdeutsche Philharmonie e. V. | Herausgeber Nordwestdeutsche Philharmonie e. V. · Stiftbergstraße 2 · 32049 Herford | Text Prof. Hermann Große-Jäger
Redaktion Christian Becker | Produktion HB-Drucke Löhne | Bildnachweis Archiv für Kunst und Geschichte Berlin, Archiv der NWD

Johannes Brahms

geb. 07. 05 1833 Hamburg | gest. 03. 04. 1897 Wien

Ein Deutsches Requiem op. 45

Seit dem 14. Jahrhundert wird in der römisch-lateinischen Liturgie der Gottesdienst zum Gedächtnis der Toten Requiem genannt. Der Eingangsgesang (Introitus) beginnt: „Requiem aeternam dona eis, Domine / Die ewige Ruhe gib ihnen, Herr“. Das erste Wort dient sowohl als Bezeichnung der Messfeier als auch der Folge ihrer Gesänge. Im 18./19. Jahrhundert wurden die Gesänge – z. B. Introitus, Dies irae, Sanctus – aus dem Zusammenhang der gottesdienstlichen Feier gelöst und für konzertante Aufführungen komponiert. Bekannte Beispiele sind das Requiem von Mozart und jenes von Verdi, das fünf Jahre nach dem *Deutschen Requiem* von Brahms vollendet wurde.

Das *Deutsche Requiem* von Brahms steht außerhalb dieser Tradition. Die Texte aus der Bibel in der Übersetzung von Martin Luther stellte Brahms selbst zusammen. Die Musik war in keiner Weise für eine liturgische Verwendung vorgesehen. Die Erstaufführung des Werkes im Dom zu Bremen und alle folgenden Aufführungen sind Konzertveranstaltungen. In ihnen drückt Brahms sein individuelles Verhältnis zum Phänomen des Todes aus.

Wer sich dem Verstehen dieses Musikwerkes nähert, muss auf die Beziehungen zwischen Musik und Text hören. Sowohl die Auswahl der Textabschnitte aus der Heiligen Schrift wie deren Setzung in Musik sind in gleicher Weise bestimmend für die Komposition von Johannes Brahms. Das eine bekommt seine Deutung durch das andere.

Teil I

Leid drückt das Leben nieder. Jesus sagt in der Bergpredigt: „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden“. Die Begründung des Trostes findet Brahms beim alttestamentlichen Psalmisten, der die Versicherung der Tröstung in Bildwörtern ausdrückt. Die Tränen derer, die Leid „tragen“ (!), sind wie eine Saat, die aufgehen wird. Zwar gehen sie weinend durch das Leben. Aber verborgen tragen sie mit sich die Garben der freudigen Ernte. Die Verheißung Jesu und die Prophetie des Psalmisten sagen dasselbe: Leid, das wir tragen, ist nicht endgültig. Der Trost liegt in der Zukunft.

Die Musik klingt wie eine verhaltene Tröstung. Die Violinen schweigen. Celli und Bratschen beginnen wie aus der Stille. Sie entwickeln ein musikalisches Motiv, an das sich der Hörer später erinnern wird; wenn der Chor singen wird „Sie gehen hin und weinen“. Leise beginnt auch der Chor: „Selig sind ...“ Dann gibt die Oboe wie in einem Aufschwung dem Chor die Melodie vor zu „... denn sie sollen getröstet werden“.

Zur musikalischen Symbolisierung von Schmerz und Tränen werden seit der Barockzeit chromatische Tonstufen bevorzugt, eine Führung der Melodie in engen Tonschritten. Mit solchen beginnt auch Brahms den Mittelteil „Die mit Tränen säen ...“. Die Chromatik verschwindet aber bei der Textzeile „Sie gehen hin und weinen“. Jetzt erklingt die Dur-Melodie des Orchesters vom Anfang. Warum eine lichte Melodie, obwohl sie doch vom Weinen singt? Weil der Psalmist sagt: Die Weinenden tragen verborgen die Freuden der Zukunft. Dieser Musikabschnitt belegt, wie sensibel Brahms in die Sinndimensionen der Texte hineingehört hat, die er auswählte. Deshalb ist es nicht nur musikalisch konsequent, wenn in den Ausklang des Wortes „Garben“ hinein das Orchester sein Anfangsmotiv wiederholt und der Chor folgt mit dem tröstlichen Klang „Selig sind ...“.

Teil II

Im Frühling gedeihen die Gräser auf weiter Fläche. Im Sommer wachsen sie stolz nach oben, und zwischen ihnen blühen unzählige Blumen. Im Herbst vertrocknet das Gras. Im Winter fallen die Blumenblüten ab. Dieses Bild gebraucht Petrus, um die Vergänglichkeit des Lebens vor Augen zu führen. – Die Unerbittlichkeit dieses Weges, den „alles Fleisch“ geht, charakterisiert Brahms mit drei Mitteln einer Musik, die er mit „Langsam, marschmäßig“ überschreibt. Sie steht im 3/4-Takt und kann sowohl an einen Trauermarsch als auch an einen Totentanz erinnern. Das Orchester beginnt mit gedämpften Streichern und Bläsern. Der Paukenrhythmus  hebt sich deutlich dagegen ab. Er wird den ganzen Satzteil hartnäckig bestimmen. Der Chor singt unisono



Denn al - les Fleisch es ist wie Gras und al - le

Herr - lich - keit des Men - schen wie des Gra - ses Blu - men

zunächst piano und ein zweites Mal forte. Dieses Forte wirkt besonders eindringlich, weil das Orchester gegen die unvergessliche Chormelodie sein Anfangsmotiv setzt.

In seiner Textauswahl lässt Brahms jetzt einen Vers aus dem Jakobusbrief folgen: „So seid nun geduldig, lieben Brüder, bis auf die Zukunft des Herrn“. Der Dreiertakt wird „etwas bewegter“, die Orchestergruppen werden mehrmals aufgefördert, „dolce espressivo“ zu spielen, der Chor singt freundliche Melodien, und zum Text „Der Ackermann ist geduldig ...“ erklingt ein helles Flötensolo. Der zarten Beruhigung dieser Musik kann man sich nicht entziehen. Jedoch: Das Schicksal der Vergänglichkeit bleibt. Der Trauermarsch-Totentanz wird wiederholt und ist – auch durch die Hinzunahme der Orgel – erschütternder als zuvor.

Plötzlich wechseln Tempo, Tonart, Chorsatz und Orchesterstimmen: „Aber des Herrn Wort bleibet in Ewigkeit!“ Man meint, in den Akkorden die Glaubensgewissheit Johann Sebastian Bachs zu hören. Auch die folgende Chorfüge über den Jesajatext „Die Erlöseten des Herrn werden wiederkommen ...“ greift auf ein symbolisches Mittel der Barockmusik zurück. Wie die Stimmen nacheinander einsetzen, sich gegenseitig stützen und ergänzen, so kommen die Erlösten „gen Zion mit Jauchzen“. Und auch mit sinnfälligen Figuren, die auf Johann Sebastian Bach verweisen, wird ohrenfällig, dass Schmerz und Seufzen „weg müssen“. Der Ausklang „... ewige Freude“ benötigt nur wenige sparsame Klänge.

Teil III

Die Textvorgabe dieser Musik ist der Gebetsruf eines Psalmisten. Er bittet um Hilfe, zu erkennen, dass das Leben ein Ziel hat „und ich davon muss“. Der Baritonsolist beginnt so einfach wie eine Formel des psalmodierenden Singens. Ihn begleiten nur zwei Hörner, Pauken und tiefe Streicher. Der Chor wiederholt den Gesang des Solisten, der jetzt wie ein Vorsänger als Vorbeter erscheint. Orchesterinstrumente kommen hinzu, jedoch so leise, dass die verhaltene Eindringlichkeit der Bitte bleibt.

In derselben Folge Solist – Chor wird auch der nächste Psalmvers gesungen.



Sie-he, mei-ne Ta-ge sind ei-ner Hand-breit vor dir

Das Motiv „meine Tage“ (siehe Markierung) ist bemerkenswert. Es erklingt ebenso zur Textstelle „mein Leben“. Und auch das Orchester wiederholt es als Kontrastmotiv, während der Chor singt „... zu dir“. In der Praxis des Psalmmodierens wird ein zentraler Vers respondiert. Auch Brahms wiederholt jetzt den ersten Psalmvers „Herr, lehre doch mich ...“. Der Abschnitt verlingt mit dem Orchestermotiv zu „... mein Leben“.

Ganz anders der Ausruf „Ach, wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben“. Zur abwärts geführten Melodie des Sängers spielen die Bläser eine aufwärts geführte Melodie, die in dem Motiv „... mein Leben“ des ersten Abschnitts gipfelt. Dieses musikalische Motiv ist in dem dichten Orchestersatz dann zu hören, wenn der Sänger von der vergeblichen Unruhe des Lebens singt. Auch hier wiederholt der Chor den Kern der Melodien des Solisten.

Der folgende Psalmvers „Nun, Herr, was soll ich mich trösten?“ ist wieder ein Gebetsruf. Tatsächlich singt ihn der Solist mit der psalmmodierenden Formel des Anfangs. Der Chor aber folgt dem nicht. In drängenden Einsätzen der Stimmen hintereinander ruft er bis zur Fortissimo-Steigerung „Herr, was soll ich mich trösten?“ Die Frage endet in einer Fermate. Jetzt wechselt die Tonart zum hellen D-Dur. Der Chor braucht offensichtlich den Solisten-Vorsänger nicht mehr. Über einen Liegeton des Orchesters, den die Orgel verstärkt, singt er „Ich hoffe auf dich“.

Mit der Verlässlichkeit eines Bibellesers greift Brahms auf den Glauben Israels zurück im Buch der Weisheit: „Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand“. Diese Zuversicht singt der Chor in einer Fuge von Händelschen Ausmaßen.

Teil IV

Wenn der Psalmist singt „Wohl denen, die in deinem Hause wohnen“, meint er zunächst den Tempel, insbesondere den Tempel des irdischen Jerusalem. Zu seinen „Vorhöfen“ pilgerten und pilgern „die Gerechten“. Der Tempel als das Haus Gottes unter den Menschen ist Bild und Ahnung zukünftiger Geborgenheit „in dem lebendigen Gott“. Brahms setzt dieses Verlangen nach den zukünftigen Wohnungen in die Mitte der sieben Teile seiner Komposition. Leid, Vergänglichkeit, das Garnichts des Menschenlebens finden Ziel und Trost in der endgültigen Geborgenheit. Die musikalischen Mittel sind davon bestimmt.

Der musikalische Kern ist:



Er ist so wichtig, dass Flöte und Oboe die Melodie gleich nach dem ersten Choreinsatz wiederholen. Auch später ist die Kernmelodie mehrmals zu hören, stets mit einem Echo der Bläser. Der Satz beginnt aber nicht damit. Vielmehr spielen Flöte und Klarinette die Kernmelodie wie einem Spiegel, also von oben nach unten. Dieses Kompositionsmittel wird man den Satz hindurch öfter wieder erkennen. Den Kern der Musik bildet also die Kernmelodie und ihre Spiegelung, selbstverständlich in stets wechselnden Wendungen.

Am Anfang klingen zwei weitere Mittel an, die den ganzen Satz durchziehen. Das eine ist der synkopische Rhythmus der Bratschen, der später in anderen Orchestergruppen auftaucht. Das andere ist die Achtel-Begleitung der Violinen. Die Klarinette und die tiefen Streicher – diese auch im Pizzicato – werden sie aufnehmen.

Wie es für die Kompositionskunst von Johannes Brahms üblich ist, werden die genannten melodischen Mittel ständig verändert und erscheinen in den Orchestergruppen in neuen Farben. So verdichtet sich die Musik und mündet in den fugierten Chorsatz „die loben dich immerdar“. Bezeichnenderweise schließt er mit der Kernmelodie „Wie lieblich ...“, jedoch nicht in der Anfangsgestalt, sondern verwandelt wie im Spiegel.

Teil V

Nach jüdischem und christlichem Glauben spricht Jahwe / Gott durch Propheten zu seinem Volk. In der Bedrängnis durch Feinde und Gefangenschaft versichert der Prophet Jesajas: „Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet.“ Johannes Brahms bezieht diesen Zuspruch auf seine eigene Mutter nach ihrem Tod. Noch mehr; er legt ihr auch die Worte Jesu in den Mund: „Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wiedersehen“. Sie werden vom Solo-Sopran gesungen. Es ist das einzige Mal im *Deutschen Requiem*, dass eine Frauenstimme solo singt.

Drei musikalische Mittel drücken den Trost der biblischen Worte aus, die Brahms auf sein Leben bezieht. Die Streicher beginnen mit einem freundlichen Thema in Achtelbewegungen, gestützt

durch sichere Schritte der tiefen Streicher, auch pizzicato. Dieses wird immer wieder aufgegriffen und bildet den Kern der Orchesterbegleitung das Stück hindurch.

Die Gesangslinien des Solo-Soprans sind zunächst ähnlich ruhig. Im Mittelteil jedoch („Sehet mich an“) modulieren die Intervalle zu intensivem Ausdruck und mit ihnen die Akkorde. Kann es ein Hinweis sein, dass das Leben der Mutter wahrhaftig voll Mühen und Beschwernissen war?

Das dritte Mittel ist der homophone vierstimmige Chorsatz. Er wird mehr und mehr zu einem Antwortklang zum Sologesang. Wenn man ihn als Zuspruch Jahwes denkt, dann drückt der V. Teil des Requiems einen doppelten Trost aus, nämlich den Hinweis des Sohnes auf das entbehrensreiche Leben seiner Mutter und den Zuspruch durch den Propheten, der den Trost durch Gott mit dem einer Mutter gleichsetzt. Am Schluss des Satzes erklingen die Worte „trösten“ (Chor) und „wiedersehen“ (Sopran-Solo) zusammen.

Teil VI

Der vorletzte Teil erhält nicht nur wegen seiner Länge ein besonderes Gewicht. Die bisherigen Teile wollten durch die Substanz ihrer Texte und durch die Dichte ihrer musikalischen Stimmungen Trost spenden. Der VI. Teil wandelt den Trost in christliche Hoffnung. Brahms greift auf Abschnitte aus Briefen des Apostels Paulus zurück, die vom Geheimnis zukünftiger Auferstehung sprechen. Er fügt aus der Geheimen Offenbarung des Johannes den Grund der Hoffnung an: Denn du, Herr, hast alle Dinge erschaffen.

Nach nur zwei Orchesterakkorden singt der Chor im homophonen Satz, dessen Stimmen auch die Streicher spielen, von der Suche nach der „zukünftigen Statt“. Der Chorsatz wird wiederholt und dabei – wie bei Johannes Brahms üblich – charakteristisch verändert.

Der Solo-Bariton setzt ein und ruft: „Siehe, ich sage euch ein Geheimnis“ mit einem überraschenden Wechsel der Tonart beim Wort „Geheimnis“. Der Chor wiederholt (ungläubig?): „Wir werden nicht alle entschlafen“. Als Kommentar dazu hört man im Orchester Auf- und Abwärtsbewegungen in übermäßigen Tonstufen.

Die Verwandlung wird sein „zu der Zeit der letzten Posaune“. Beim Wort „Zeit“ setzen drei Posaunen und Tuba ein und klingen dann parallel zu den Stimmen des Chores. Das Tempo beschleunigt sich zu einem bewegten $3/4$ -Takt, in dem – wie auch bei Heinrich Schütz – von der Auferstehung der Toten gesungen wird. Sinnvollerweise ist die Melodie zu „Denn es wird die Posaune schallen“ und zu „Der Tod ist verschlungen in den Sieg“ dieselbe. Die glaubend-selbstbewusste Deklamation von „Tod, wo ist dein Stachel?“ steht in der Tradition von Johann Sebastian Bach mit dem herausfordernden, extrem hohen und gedehnten Klang zu „Hölle, wo ist dein Sieg?“ In den C-Dur-Akkord bei „Sieg“ hinein beginnt der Chor-Alt mit dem Thema einer gewaltigen Fuge.



Teil VII

Das *Deutsche Requiem* beginnt mit der Seligpreisung der Trauernden. Es endet mit der Seligpreisung der Toten, „die in dem Herrn sterben“. Es ist auffallend, dass Brahms zu beiden Teilen keine verbindliche Tempoangabe macht. Über Teil I schreibt er „Ziemlich langsam und mit Ausdruck“; über Teil VII steht „Feierlich“. Johannes Brahms überlässt es also den Ausführenden, in welcher Weise sie Text und Musik wie in einer Feier gestalten.

Der VII. Teil artikuliert zwei Aussagen der Geheimen Offenbarung: „Selig sind die Toten“ und „... ihre Werke folgen ihnen nach“. In der musikalischen Gestaltung werden daraus drei Abschnitte, da die erste Aussage wiederholt wird und sowohl den VII. Teil wie die gesamte Komposition abschließt. Das textliche wie musikalische Thema stimmt der Chor-Sopran an. Er singt, von der Oboe unterstützt:



Der Chor-Bass wiederholt es mit ausdrucksstarken Veränderungen der melodischen Linie. Der Chor nimmt das Thema auf und verändert es in einem verdichteten vierstimmigen Satz so, dass oft die Wörter „selig“ und „Toten“ zugleich

erklingen. Das Orchester spielt dazu eine auftaktige Achtel-Gegenbewegung. Sie bleibt für den Orchesterpart dieses Abschnittes bestimmend. Der zweite Abschnitt wird eingeleitet, wenn Alt, Tenor und Bass unisono singen „Ja, der Geist spricht“. Sie werden von Posaunen und Hörnern begleitet, ebenso bei der späteren Wiederholung dieses Satzes. Nun wechselt die Tonart von F-Dur zum hellen A-Dur „... daß sie ruhen von ihrer Arbeit“. Die Bläserstimmen des Orchesters unterstützen die ruhige Bewegung der Chormelodien. Die Streicher aber spielen Achtel und Achtel-Sechstolen gegeneinander. Es entsteht der Eindruck einer fast wiegenden Bewegung.

Der mittlere Abschnitt klingt verhallend aus: „... folgen ihnen nach“. Mit einer sicheren musikalischen Geste führt das Orchester zurück zum zentralen Thema „Selig sind die Toten“. Jetzt singt es der Tenor. Es wird in zahlreichen melodischen Varianten vom Chor weitergeführt. Wie im ersten Abschnitt, so erklingt auch hier wieder die auftaktige Gegenbewegung im Orchester. Die korrespondierenden Chor- und Orchesterklänge werden leiser und stiller. Sie klingen mit Harfenklängen aus mit dem Wort „selig“.

Zur Entstehungsgeschichte des Werkes

Oft wird gesagt, Brahms habe das *Deutsche Requiem* in Erinnerung an seine Mutter geschrieben. Das trifft nur für einige Teile zu. Die Komposition des Werkes beschäftigte Brahms länger als ein Jahrzehnt. Die Teile entstanden zunächst unabhängig voneinander. An Clara Schumann schrieb Brahms 1865: „Ich hoffe sehr, eine Art Ganzes zusammenzubringen“. Die Komposition des II. Satzes reicht bis in das Jahr 1855 zurück. Der berühmte Moll-Satz wird mit der jahrelangen Arbeit an der 1. Sinfonie und mit dem d-Moll-Klavierkonzert in Verbindung gebracht.

Im Alter von 28 Jahren schrieb Johannes Brahms 1861 ausgewählte Texte des Alten und Neuen Testaments in Hamburg in eines der Hefte, in denen er Gedichte und Romanzen sammelte. Er wird des öfteren in ähnlicher Weise Bibeltexthe aufgeschrieben haben. Es ist möglich, dass die Anregung dazu aus dem „Projektbuch“ von Robert Schumann stammte. In diesem hatte Schumann seine Absicht vermerkt, ein „Deutsches Requiem“ zu schaffen. Schumann war 1856 gestorben. Dies ist der Anlass für die Vermutung, Brahms habe sein Requiem in Verehrung für Robert Schumann geschaffen.



Johannes Brahms,
Fotografie 1855

Bisher ist noch kaum erforscht, wann und wo Brahms die Teile des Requiems komponierte. Sein Zeitgenosse Max Kalbeck behauptet, die Teile I und II seien vor 1865, dem Todesjahr der Mutter, konzipiert worden. Die Uraufführung der Teile I bis III erfolgte am 1. Dezember 1867 in Wien. Sie fanden keine Zustimmung. Dagegen war die Erstaufführung der Teile I bis IV und VI bis VII am Karfreitag, dem 10. April 1868 im Dom zu Bremen ein Ereignis besonderer Art. Brahms dirigierte selbst aus dem Manuskript. Anschließend gab es eine große Premierenfeier im Bremer Ratskeller. „Alles, was es an bedeutenden Musikern in Deutschland und im Auslande gab, war herbeigeströmt, um das Wunder zu erleben, das Robert Schumann in seinem Aufsatz ‚Neue Bahnen‘ weissagend angekündigt hatte“ (Richard Barth). Zu der Aufführung war der Vater Brahms' mit Hamburger Freunden und Bekannten nach Bremen gereist. Johannes Brahms kehrte anschließend mit dem Vater nach Hamburg zurück und komponierte jetzt den V. Teil „Ihr habt nun Traurigkeit“, der im Mai 1868 fertig gestellt wurde. Gegenüber Joachim äußerte er, er habe diesen Satz in Gedanken an seine Mutter geschaffen, die am 2. Februar 1865 – also drei Jahre vorher – verstorben war.

Die Erstaufführung des vollständigen Werkes erfolgte am 10. Februar 1869 in Leipzig.

Warum ein deutsches Requiem?

Die Frage wurde schon zu Brahms' Lebenszeit gestellt. Einige Theologen seiner Zeit waren der Ansicht, das Werk könne nicht „religiös“ sein, da an keiner Stelle die Wörter „Jesus“ oder „Christus“ vorkommen.

Richard Barth – siebzehn Jahre jünger als Brahms und von diesem als Solist seines Violinkonzertes sehr geschätzt – schrieb um 1904 als Musikdirektor in Hamburg: „Es ist ein deutsches Requiem! Es eint mit sanfter, unbezwinglicher Gewalt unser ganzes großes Volk, durch Unterschiede des Glaubens oder der Anschauung nicht mehr getrennt, in seinem innersten Empfinden gegenüber den Schrecken des Todes und dem ewigen Geheimnis, was folgen wird, wenn der Mensch die dunkle Pforte durchschritten hat. Ja, die ganze Menschheit kann inbrünstig teilnehmen an dem Gnadengeschenk von Trost und Versöhnung“.

Andere Zeitgenossen wollten das *Deutsche Requiem* als Ausdruck des Nationalen insbesondere gegenüber Frankreich und England sehen. Der Missbrauch der Komposition zu natio-

nalen und gesellschaftskritischen Zwecken findet sich ausdrücklich oder latent noch in musikwissenschaftlichen Publikationen zur Zeit des Nationalsozialismus und der Deutschen Demokratischen Republik.

Immer wieder gibt es schließlich Äußerungen, das Brahms-Requiem sei ein trotziger Gegensatz des norddeutschen, reformatorischen Luthertums gegen das lateinische, „römische“ Requiem. Von solchen Konfrontationen war Brahms, wie seine Lebenszeit in Wien zeigt, weit entfernt.

Alle Deutungen, die das Brahms-Requiem für eigene Weltanschauungen in Anspruch nehmen, werden dem Werk und seinem Schöpfer nicht gerecht. Brahms muss die Bibel intensiv und fragend – betrachtend gelesen haben. „Der Komponist hat sich den Text aus Worten der Bibel selbst zusammengestellt und damit nicht nur gezeigt, wie belesen er war in dem Buche der Bücher, – sie stehen nicht bequem nebeneinander, vielmehr im Alten und Neuen Testamente zerstreut – sondern mit welch sicherem Griff, Verständnis und zartem Empfinden er zusammenfasste, was dem Menschen not- und wohlzut, wenn ihm der Tod tiefe, unheilbare Wunden geschlagen hat“ (Richard Barth). Wie anders wäre es zu erklären, dass Brahms Texte aus Büchern der Schrift zueinander fügt, die weit auseinander liegen, vom Buch der Weisheit und dem Propheten Jesaja bis zu Johannes und Paulus. Der verschlossene und wortkarge Brahms scheute sich zeitlebens, Fragen nach den Intentionen seiner Werke zu beantworten. In der ihm eigenen behäbigen und ein wenig sarkastischen Art pflegte er höchstens einen Hinweis zu geben und dann hinzuzufügen: „Tja, wenn's keiner hört, schadet's nicht viel“. Ebenso verbarg er seine inneren Beziehungen zu geliebten Menschen, was an seinem Verhältnis zu Clara Schumann in besonderer Weise zu sehen ist. Warum sollte er über sein Verhältnis zu Tod und Ewigkeit sprechen? In einem Brief an den Domorganisten Karl Martin Reinthaler, der Brahms gegen Vorwürfe verteidigen wollte, das Requiem sei „areligiös“, schreibt er, man könne das Wort „deutsch“ aus dem Titel herausnehmen, um Missverständnisse zu vermeiden. Er habe auch absichtlich auf die Stelle aus dem Johannesevangelium verzichtet „So sehr hat Gott die Welt geliebt, daß er seinen einzigen Sohn gab“. In der ihm eigenen Art schreibt Brahms: „Aber ich will schweigen, bevor ich zuviel sage.“



Die Sopranistin **Susanne Winter** studierte Gesang bei Jeanne Garson an der San José University Kalifornien und bei Rita Loving in München (Bayerische Staatsoper). 1993 war sie 1. Preisträgerin beim Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ im Fach Sologesang. Sie studierte im Rahmen eines Gaststudiums am Richard-Strauss-Konservatorium in München bei Julie Kaufmann und wirkte dort u. a. als Königin der Nacht in Mozarts Oper *Die Zauberflöte* und als Madame Herz in *Der Schauspieldirektor* mit. In den vergangenen Jahren wurde sie für zahlreiche Konzerte und Liederabende engagiert. Konzertreisen führten sie nach Belgien, Frankreich und ins Teatro Colon Buenos Aires. Im Opernfach trat sie als Gilda in Verdis *Rigoletto* und als Serpina in Pergolesis *Die Magd als Herrin auf*.

Der Bassist **Lars Woldt** wurde 1972 in Herford geboren. Er studierte in Detmold Gesang bei Prof. Martin Christian Vogel und Komposition bei Prof. Giselher Klebe. Weitere Studien führten ihn zu Walter Berry und vor allem Franz Crass. 1997 erhielt er ein Stipendium des Richard-Wagner-Verbandes.

Nach einem ersten Engagement am Landestheater Detmold verpflichtete ihn Brigitte Fassbaender mit Beginn der Saison 2000/2001 an das Tiroler Landestheater zu seinen Aufgaben in den vergangenen Jahren zählten Partien wie Falstaff in *Die lustigen Weiber von Windsor*, König Marke in *Tristan und Isolde*, Timur in *Turandot*, Rocco in *Fidelio*, Publio in *La clemenza di Tito* sowie Bottom in *A Midsummer Night's Dream*.

Im Konzertbereich führten ihn Verpflichtungen u. a. zur Deutschen Kammerphilharmonie, zum Radiosinfonieorchester Stuttgart, zum Gürzenich Orchester, zu den Stuttgarter Philharmonikern, zum Schleswig-Holstein Musikfestival, in die Kölner Philharmonie, an das Leipziger Gewandhaus und in das Auditorio Nacional de Musica in Madrid. In Konzerten der Nordwestdeutschen Philharmonie war er bereits häufiger zu Gast.

Mehrere Komponisten widmeten Lars Woldt Werke; zuletzt schrieb Giselher Klebe für ihn die *Michelangelo-Gesänge*.



Mit seiner 140-jährigen Tradition ist der Städtische Musikverein Gütersloh ein auch weit über die Grenzen seiner engeren Heimat hinaus wirkender und anerkannter Chor, der neben den immer wieder gern aufzuführenden Standardwerken der musikalischen Weltliteratur auch solche aus jüngerer Zeit oder ältere, die selten aufgeführt werden, zu Gehör bringt. Er begeistert seine Zuhörer in der Heimat ebenso wie in Salzburg, wo er schon mehrfach konzertierte und im Mai des kommenden Jahres gemeinsam mit der Nordwestdeutschen Philharmonie erneut gastieren wird.

Das Repertoire des Chores umfasst die großen Chorwerke des Spätbarock, der Klassik, der Romantik und der gemäßigten Moderne.

Karl-Heinz Bloemeke studierte an der Musikhochschule Detmold bei Prof. Martin Stephani und Prof. Gustav König und erweiterte seine Ausbildung durch Studien bei Hans Swarowsky (Wien) und Franco Ferrara (Rom)

Erste Engagements als Kapellmeister erhielt er an den Städtischen Bühnen Bielefeld (1974-77) und am Landestheater Coburg (1977/78). Bereits mit 29 Jahren wurde er 1978 zum stellvertretenden Generalmusikdirektor an das Staatstheater Darmstadt berufen und war von 1981 bis 1985 in gleicher Funktion am Nationaltheater Mannheim tätig. 1985 erfolgte die Berufung zum Professor für das Fach „Dirigieren“ an die Hochschule für Musik Detmold.

1987 wählte der Chor des städtischen Musikvereins Gütersloh Karl-Heinz Bloemeke zu seinem künstlerischen Leiter.

Als Gastdirigent wirkte er an großen deutschen Opernhäusern wie der Staatsoper Hannover, der Oper Frankfurt und dem Staatstheater Karlsruhe. Konzertreisen führten ihn in das gesamte europäische Ausland sowie in die USA. Von 1990 bis 1997 war er ständiger Dirigent an der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg.

Seit 1991 ist Bloemeke Chefdirigent des Folkwang Kammerorchester Essen und gleichzeitig ständiger Dirigent des Sinfonie Orchester Berlin.

Eine regelmäßige Zusammenarbeit verbindet ihn überdies mit der Nordwestdeutschen Philharmonie und dem Orchester des Nationaltheater Mannheim.

