

WILLKOMMEN

Konzertsaison 2007/08 der Internationalen Bachakademie Stuttgart

Konzert 4 – Samstag, 15. März 2008 (Abo A), Sonntag, 16. März 2008 (Abo B)

jeweils 19.00 Uhr Liederhalle Stuttgart, Beethoven-Saal

Robin Johannsen Sopran

Anne-Carolyn Schlüter Mezzosopran

Ingeborg Danz Alt

Jussi Myllys Tenor

Bernd Valentin Bariton

Gächinger Kantorei Stuttgart

Bach-Collegium Stuttgart

Helmuth Rilling Leitung

Wolfgang Rihm (* 1952)

DEUS PASSUS

Passions-Stücke nach Lukas

für Soli, Chor und Orchester (1999/2000)

18.15 Uhr Liederhalle Stuttgart, Beethoven-Saal

Jürgen Hartmann M.A. Einführung

Gesangstexte ab Seite 11.

Konzertdauer etwa 1 ½ Stunden. Keine Pause.

Audio- und Videomitschnitte sowie das Fotografieren
sind nicht gestattet.

CD-Tipp

DEUS PASSUS unter der Leitung von Helmuth Rilling

Juliane Banse, Iris Vermillion, Cornelia Kallisch, Christoph Prégardien, Andreas Schmidt

Gächinger Kantorei und Bach-Collegium Stuttgart

Leitung: Helmuth Rilling

hänssler CLASSIC 98.397 (2 CD), Aufnahme der Uraufführung 2000

DATEN UND FAKTEN

Wolfgang Rihm (*1952): DEUS PASSUS

Texte (Zusammenstellung vom Komponisten):

Passionsbericht nach dem Evangelisten Lukas in der Übersetzung Martin Luthers [Ausgabe 1912], Kapitel 22,19–24,3 (mit Auslassungen);
Buch Jesaja (Luther-Übersetzung): Kapitel 53,4 (Satz 25b);
Abschnitte der Karfreitagsliturgie aus dem Graduale Romanum (1909) in lateinischer Sprache (Sätze 2, 5, 7, 10, 15, 18, 20, 23, 24). Übersetzung nach: *Das vollständige Römische Meßbuch*. Hrsg. v. Anselm Schott OSB. Freiburg-Basel-Wien (1963);
Paul Celan: *Tenebrae* (aus: *Sprachgitter*, Frankfurt/Main, 1959)

Besetzung

Soli: Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bass;
vierstimmig gemischter Chor;
2 Flöten (auch Altflöte), 2 Oboen, 1 Englischhorn, 1 Baritonoboe (oder Heckelphon), 1 Fagott, 1 Kontrafagott, 4 Tenorbassposaunen;
Schlagzeug (2 Spieler): 1 gr. Trommel, 1 gr. Tamtam, 1 Hyoshigi, 1 kl. Trommel; 3 Woodblocks, 1 gr. Hammer, 1 kl. Trommel, 4 Röhrenglocken, 2 Buckelgongs;
Harfe, Orgel;
Violine I (6), Violine II (6), Viola (6), Violoncello (4), Kontrabass (2)

Aufteilung

27 Sätze für Soli, Chor und Orchester,
davon ein Instrumentalsatz (Nr. 3)

Dauer

ca. 90 Minuten

Entstehung und erste Aufführungen

Kompositionsauftrag der Internationalen Bachakademie Stuttgart an Wolfgang Rihm im Frühjahr 1996. Eigentliche Komposition des Werkes zwischen dem 15. März und dem 29. April 2000 (Ostermontag). Uraufführung am 29. August 2000 unter der Leitung von Helmuth Rilling im Rahmen des Projekts ›PASSION 2000‹ zum Europäischen Musikfest Stuttgart. Weitere Aufführungen seitdem: 2000 Salzburger Festspiele; 2001 Lucerne Festival; 2002 Stuttgart, München, Bamberg; 2003 Rotterdam, Köln, Berlin, Brüssel, Hamburg; 2004 Karlsruhe; 2005 Hamburg; 2006 Leipzig; 2007 Hamburg.

IN KÜRZE

Das Wesentliche an der Passion ist für Wolfgang Rihm der ›Deus Passus‹, der ›leidende Gott‹. Ein erstes Zeichen hierfür ist der Untertitel *Passions-Stücke nach Lukas*. Rihm hat nicht den ganzen Passionstext vertont, sondern sich auf die für ihn wesentlichen Stationen der Leidensgeschichte Christi beschränkt. Ihm kommt es hier auf die entscheidenden, allein Christus betreffenden, Momente des Passionsgeschehens an. So ist die Abendmahlsszene, mit der das Werk beginnt, lediglich auf die Einsetzungsformel, die Konsekration, reduziert. Die Texte des Graduale Romanum sowie die abschließende Dichtung *Tenebrae* von Paul Celan fungieren als betrachtende Einblicke, ähnlich den Chorälen und Arien in den Passionen Bachs. Es sei auf den Titel DEUS PASSUS verwiesen: Das Wort ›passus‹ steht im Deutschen nicht nur für Leiden, sondern auch für ›Schritt‹. Rihm thematisiert somit nicht nur einen ›leidenden Gott‹, sondern auch einen Gott, der Schritte tut, also auf dem Weg ist, einem Weg, der von der Abendmahlsszene zu *Tenebrae*, von Golgatha nach Auschwitz führt.

Hinsichtlich der musikalischen Gestaltung ist das wohl prägnanteste Element die Verteilung des Textes auf das Vokalensemble. Von einer klassischen Rollenverteilung, wie wir sie bei Bach, aber auch noch in Krzysztof Pendereckis *Lukaspassion* (1966) finden, hat sich Rihm grundsätzlich distanziert. DEUS PASSUS werde, so Rihm, »in einer Stimme« gesungen, die aus den fünf Solisten und dem Chor besteht. Die einzige Person im eigentlichen Sinne ist die »ungenannte« (Rihm) der Mutter: Die meisten Passagen, die traditionell dem Evangelisten zukommen, überträgt der Komponist der Alt-Solistin und überträgt den Passions-Bericht somit in die Perspektive der (mit)leidenden Mutter.

Die Reaktionen auf die Uraufführung waren überwiegend positiv, teils überwältigt. So schrieb die Berliner Zeitung: »Der Komponist hat einen Ton gefunden. Denn vor allem ist es der Ton von DEUS PASSUS, der im Hörer etwas anklingen lässt. Es ist ein alter Ton, er kommt aus einer alten Geschichte. Ist schon gebeugt: besitzt Würde und Gewicht. Der Gott, dessen Leiden hier zum Gegenstand der Kunst wird, ist sehr alt, so alt wie Bach, dessen Musik Rihm zum Referenzpunkt seines Komponierens macht.«

Lutz Riehl

Wolfgang Rihm in
Salzburg 2006
(Fotos:
akg-images/
Marion Kalter)



Am Ende des Detailwissens sollte ein produktives Nichtwissen stehen. Das heißt aber nicht, dass man das Detailwissen umgehen kann. Man kann erst dann richtig nichtwissen, wenn man vorher alles Erreichbare, das wissbar ist, zumindest erwogen hat. Der schlicht Nichtwissende weiß nicht einmal das. Aber ich bin in dem Fall für gelehrtes Nichtwissen, um mit Nikolaus von Kues zu sprechen: ›docta ignorantia‹, für eine belehrte Nichtwissenheit. Durch immer weiteres Wissen kann die gerade auf Musik bezogene Erkenntnis entstehen, dass dieses Wissen nur dazu beiträgt, die Nichtbenennbarkeit dessen, was da geschieht, um so krasser vor die Sinne zu stellen.

Mein Kopf, meine Imagination, meine Ideen – das sind meine Hilfsmittel. Ich schreibe meine Partituren mit der Hand, mit dem Füller. Das geht viel schneller als über Taste und Computer. Das fliegende Vorankriechen darf ich mir nicht verlangsamen lassen. Das ist meine Vorgehensweise: kriechender Flug.

Ich bin in einer katholischen Kultur aufgewachsen und habe ein altsprachliches Gymnasium besucht. Das ist mein kultureller Fond. Ich bin kein Beter, aber ich rede mit Gott.



Was heißt verstehen? Wer versteht Mozart oder Beethoven? Im Grunde müsste man eher die ältere Musik als die heutige erklären. Denn für uns ist doch der ganze geistig-menschliche Hintergrund nicht mehr präsent.

Die Musik braucht Beschäftigungszeit. Sie kann nicht peripher wahrgenommen werden. Aber trotzdem bin ich nicht der Meinung, dass das Publikum so dumm ist, wie man es oft nennt. Das Publikum ist nicht desinteressiert. Da sitzen zweitausend Menschen im Saal, und drei davon rülpeln herum, und schon heißt es pauschal: Es gab Proteste. Das Publikum ist eine nicht fassbare Größe. Unterhält man sich mit jemandem von Angesicht zu Angesicht, dann treten ohnehin differenziertere Positionen zutage. Ich glaube nach wie vor, dass ein Publikum fähig ist, über das, was man ihm zutraut, zu neuen Erkenntnissen und Gefühlen und auch zu Genuss zu gelangen. Vieles hängt von der Chemie des Augenblicks ab.

Wolfgang Rihm (2006)

Anzeige Hänssler-
Verlag bitte noch
einfügen!

Zwischen Impulsivität und Disziplin

Hausbesuch bei einem der bedeutendsten Komponisten der Gegenwart
Von Peter Heilker

Eigentlich könne er sich überall einen Ort zum Arbeiten und Leben einrichten, meint Wolfgang Rihm – sicherlich eine sympathische Aussicht, dem unablässig Arbeitenden etwa in einem Rauchercoupé im Zug zu begegnen, umgeben von all den ausgebreiteten Büchern, Kunstbänden, Notizen und Skizzen, die auf Reisen seinen Koffer füllen, und eingehüllt vom Dunst der obligatorischen Zigarre. Und doch möchte man Rihm nicht ganz Glauben schenken, wenn man von ihm durch seine Karlsruher Arbeitswohnung geführt wird, so ganz und gar sind diese Räume auf ihn und seine Bedürfnisse als Künstler eingerichtet. »Meine Familie lebt ein paar Straßen weiter – hier ist das Institut Wolfgang Rihm«, scherzt er. »Ich muss zuerst einen Stuhl frei räumen, wenn jemand kommt, aber ich weiß auch, wo ich alles finde ...« Wohin man durch die stets geöffneten Türen der Räume blickt, erstrecken sich deckenhohe Bücherregale, überquellend von Literatur und Partituren, reihen sich Monographien an deutsche Gegenwartsbellesistik, französische Klassiker an Ausstellungskataloge. Dies alles auf dem Fundament einer umfangreichen Schallplattensammlung, die wie ein graubunter Sockel mit ihrem Klangarchiv diese Privatbibliothek stützt.

An den Wänden die Bilder befreundeter Maler, neben dem Bett ein Stapel der aktuellen Lektüre, der neueste Band seines Freundes Peter Sloterdijk liegt oben auf. Auf dem Fauteuil neben der Hausbar Hubert Fichtes *Die zweite Schuld*, auf der hölzernen Veranda zum Garten neben dem Lieblings-Kompositionsplatz Einar Schleefts *Droge Faust Parsifal*. Beim Flügel das Stehpult, nebenan auf dem großen Arbeitstisch Notenpapier, Bleistifte, Anspitzer, Radiergummi, Füllfederhalter, Skizzenbücher und Korrekturfahnen – und immer wieder Gelegenheiten zum Lesen und Denken, Sitzen und Schreiben auf den vielen Sesseln, Stühlen und Tischchen, sofern sie nicht mit Büchern und CDs randvoll gestapelt sind.

Rihms Œuvre, das inzwischen – fast beispiellos in der zeitgenössischen Musik – über vierhundert Werke umfasst, lebt von der genuin neuen Erfindung genauso wie der von Werk zu Werk weiter ausgeführten Entwicklung des eigenen musikalischen Materials. »Übermalungen« nennt der Komponist diese Technik, und nicht von ungefähr ist dieser Begriff aus der Malerei entlehnt, die Rihm wie die Literatur als Schwesterkunst der Musik so viel bedeutet. Wie organisiert hier der Komponist seine Arbeit, wie nimmt er sich die Zeit für die Niederschrift eines Werkes, das unablässig in ihm entsteht? Gibt es einen geregelten Tagesablauf, ein Gerüst, in das sich der Schaffensprozess einpassen lässt? Rihm antwortet

SCHRIFTENREIHE

DER
INTERNATIONALEN
BACHAKADEMIE
STUTT GART

HERAUSGEGEBEN
VON
NORBERT BOLIN

BAND 14.2

*fadengeheftete Leinenbroschur
19 x 27 cm, 1104 Seiten
Band 14.2 der Schriftenreihe
der Internationalen
Bachakademie Stuttgart,
erschienen im
Bärenreiter-Verlag Kassel*

ISBN 3-7618-1742-X
Preis: 59,- €



INTERNATIONALE
BACHAKADEMIE
STUTT GART



BÄRENREITER
KASSEL · BASEL · LONDON
NEW YORK · PRAG

MARTIN PETZOLDT

THEOLOGISCH-
MUSIKWISSENSCHAFTLICHE
KOMMENTIERUNG
DER GEISTLICHEN VOKALWERKE
JOHANN SEBASTIAN BACHS

BACH-KOMMENTAR

BAND II DIE GEISTLICHEN KANTATEN
VOM 1. ADVENT
BIS ZUM TRINITATISFEST

THEOLOGISCH-MUSIKWISSENSCHAFTLICHE
KOMMENTIERUNG DER GEISTLICHEN
VOKALWERKE JOHANN SEBASTIAN BACHS
VON MARTIN PETZOLDT

Der Bach-Kommentar bedenkt in drei umfangreichen Bänden das gesamte geistliche Vokalwerk Johann Sebastian Bachs aus theologischer Sicht. Ein theologisches Pendant zu den grundlegenden musikwissenschaftlichen Bach-Forschungen, das vor allem aus der zeitgemäßen Theologie der von Bach vertonten Texte schöpft, fehlte bisher. Diese Lücke ist nun geschlossen.

Auf der Grundlage umfangreicher theologischer Forschungen bietet der Bach-Kommentar dem Leser einen nachvollziehbaren Zugang zu der für Johann Sebastian Bach bedeutsamen Bibelauslegung seiner geistlichen Vokalmusik.



Wolfgang Rihm
und
Helmut Rilling
bei den Proben
zu DEUS PASSUS
während des
Europäischen
Musikfestes
Stuttgart 2000
(Foto Bachakade-
mie / Sabine Braun).

darauf sehr entschieden: »Auf jeden Fall brauche ich unbegrenzte Arbeitszeiten. Dann ordnet sich der Tag von selbst. Ich stehe morgens auf, und wenn kein Besuch kommt, gehe ich gleich an den Arbeitstisch und schreibe. Irgendwann merke ich dann, dass ich Hunger habe. Dann mache ich mich ausgefein und betrete ein Etablissement, um etwas zu mir zu nehmen. Aber selbst dort bin ich umlegt von Zeitungen und Post, lese und öffne Briefe, beantworte sie bereits und dann gehe ich wieder nach Hause und arbeite. Irgendwann muss ich mich dann, weil mir die Füße einschlafen, aus dem Stuhl befördern und mir Bewegung verschaffen ... Es gibt aber auch Tage, an denen nichts entsteht, nicht das Geringste, trotz Mühewaltung, oder vielleicht gerade wegen Mühewaltung. Und dann beginnt die Einkehr damit, dass ich mir sage: So, jetzt musst du dich in irgendeiner Weise wieder dem Leben entgegen werfen.«

Das Schwierigste und zugleich Wichtigste ist, dabei die Balance zwischen eigenem Anspruch und den Erwartungen von außen zu halten und Impulsivität und Disziplin zu einem sinnvollen Miteinander zu verbinden. »Ohne Arbeitsdisziplin entsteht nichts. Auch nicht ohne den ständigen Triebverzicht, sich sozusagen aus der physischen Bewegung herausnehmen zu müssen. Ich bin gerne unterwegs, gehe gerne Spazieren und Schwimmen, ich bin gern im Leben. Aber es bedeutet ja immer einen Verzicht, sich wochenlang am Schreibtisch aufzuhalten. Allerdings, wenn ich den Kalender mit seiner Terminflut so durchschaue, frage ich mich, wann die Werke alle entstehen. Denn ich arbeite eigentlich nicht schnell, aber ich arbeite kontinuierlich und sehr diszipliniert. Es braucht vielleicht auch eine Begabung zur Disziplin und dafür, dass man sie nicht nur als eine Art militärischer Tugend empfindet, sondern sie für sich selbst in eine Lust umwerten kann. Der Schaffensprozess, dieses gedehnte Ausbacken eines Werkes, muss aus einem selbst gewollt sein.«

*Auszug aus TAKT,
Magazin der Bayerischen Staatsoper, 01.2006/07.
Der Autor ist Leitender Dramaturg der Staatsoper.*

wolfgang rihm vita

1952 geboren am 13. März in Karlsruhe
1963 erste Kompositionsversuche **1968–72** Kompositionsstudium bei Eugen Werner Velte an der Hochschule für Musik in Karlsruhe noch während seiner Studienzeit am Humanistischen Gymnasium, weitere Kompositionsstudien bei Wolfgang Fortner und Humphrey Searle **1970** erstmals bei den Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik **1972** Abitur am Gymnasium und Staatsexamen in Komposition und Musiktheorie an der Musikhochschule Karlsruhe **1972/73** Kompositionsstudium bei Karlheinz Stockhausen in Köln **1973–76** Kompositionsstudium bei Klaus Huber und musikwissenschaftliche Studien bei Hans Heinrich Eggebrecht in Freiburg im Breisgau **1977/78** *Jakob Lenz* – Kammeroper Nr. 2 (Georg Büchner/Michael Fröhling) **1978** Berliner Kunstpreis-Stipendium, Kranichsteiner Musikpreis Darmstadt, Reinhold Schneider-Preis der Stadt Freiburg **seit 1978** Dozent bei den Darmstädter Ferienkursen **1979/80** Stipendium an der deutschen Künstlerakademie, Villa Massimo in Rom (Rom-Preis) **1981** Beethoven-Preis der Stadt Bonn, Lehrtätigkeit in München **1983** Stipendium der Cité des Arts in Paris **1983/86** *Die Hamletmaschine* (Heiner Müller/Rihm)

1984/85 Mitherausgeber der Musikzeitschrift *Melos* (bis 1989), Präsidiumsmitglied des Deutschen Musikrates **seit 1985** Professor für Komposition an der Karlsruher Musikhochschule als Nachfolger seines Lehrers Velte **1986** Rolf-Liebermann-Preis für die *Hamletmaschine* **1986/87** *Oedipus* (Textzusammenstellung von Rihm nach Sophokles, Hölderlin, Nietzsche, Heiner Müller) **1987/91** *Die Eroberung von Mexico* (Antonin Artaud/Rihm) **1989** Bundesverdienstkreuz **1994** *Séraphin* – Musiktheater ohne Text, Uraufführung in Frankfurt am Main, Februar: Rihm-Portrait (35 Werke) im Rahmen von *Éclat* – Tage für Neue Musik Stuttgart **1997** Prix de Composition Musical de la Fondation Prince Pierre de Monaco, Composer in residence bei den Internationalen Musikfestwochen Luzern **2000** Composer in residence bei den Salzburger Festspielen und beim Festival Musica in Straßburg, Uraufführung von DEUS PASSUS beim Europäischen Musikfest Stuttgart unter der Leitung von Helmuth Rilling, Bach-Preis der Stadt Hamburg **2001** Royal Philharmonic Society Award für *Jagden und Formen*, ›Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres‹ **2003** Ernst von Siemens Musikpreis | Wolfgang Rihm lebt in Karlsruhe und Berlin.

STÜCK | TEXT

Wolfgang Rihm (* 1952): DEUS PASSUS

Passions-Stücke nach Lukas

für Soli, Chor und Orchester (1999/2000)

1.

Langsam

Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird ...

Das ist der Kelch, das neue Testament in meinem Blut, das für euch vergossen wird.

Lk 22, 19–20

2.

Ruhig fließend

Potum meum

cum fletu temperabam:

quia elevans

allisisti me:

et ego sicut faenum arui:

tu autem, Domine,

in aeternum permanes: ...

Mit Tränen

mische ich meinen Trank;

Du hast mich erhöht,

nun aber wirfst Du mich nieder.

Ich verdorre wie Gras,

Du aber, Herr,

bleibst in Ewigkeit.

Antiphon zur Communion, Mittwoch der Karwoche

3.

Langsam und schwer

(Instrumentalsatz)

4.

Ruhig

Und er ging hinaus ... an den Ölberg ... und kniete nieder, betete und sprach: Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir; doch nicht mein, sondern dein Wille geschehe! Es erschien ihm aber ein Engel ... und stärkte ihn. Und es kam, daß er mit dem Tode rang und betete heftiger. Es ward aber sein Schweiß wie Blutstropfen, die fielen auf die Erde.

Lk 22, 39–44

5.

Mäßig bewegt

Domine, audivi auditum tuum,

et timui:

consideravi opera tua,

et expavi.

In medio duorum animalium

innotesceris:

dum appropinquaverint anni,

cognosceris:

Herr, ich höre Deine Botschaft,

und ich erschrecke;

ich betrachte deine Taten,

und erbebe:

Inmitten zweier Geschöpfe

machst Du Dich offenbar;

wenn die Jahre gekommen sind,

wirst Du erkannt;

Von den vier Komponisten, die die Bachakademie im Rahmen des Projekts ›PASSION 2000‹ beauftragte, stand Wolfgang Rihm der Passion mit der größten Skepsis gegenüber. Er nahm den Auftrag Helmuth Rillings erst nach einigem Zögern an, lehnte ihn gar zunächst ab; und er benötigte vier Jahre Vorbereitung, bis er die Partitur niederschrieb.

Das Besondere an Rihms *Passions-Stücken* ist nicht alleine die Distanz zu der Thematik selbst, sondern deren Verknüpfung mit ihrer ›Bestätigung‹. Diese Aspekte werden indes nicht gegensätzlich gestaltet, sondern sie ergänzen einander. Als Beispiel für die Distanz sei der Umgang mit den Texten erwähnt. Rihm reduziert den Passionsbericht nicht nur auf die für ihn bezeichnenden Stationen, sondern er entfernt auch jene Textpassagen, die als antijudaistisch gedeutet werden könnten. Bei Rihm gibt es keinen Dialog zwischen dem Statthalter und der aufgebrauchten Volksmenge, die den Tod Jesu fordert; es kommt zu einem inneren Dialog des Pilatus, an dessen Ende das Todesurteil steht.

Der Antisemitismus und seine schrecklichen Folgen waren für den Komponisten nicht nur bei der Einrichtung des Textes von Bedeutung. Viel wichtiger war ihm die Verbindung des Leidens Christi mit dem Leiden der Massen im Holocaust, die er durch die Verwendung von Paul Celans Gedicht *Tenebrae* herstellte. Die biblisch geprägte Sprache dieses Gedichtes ermöglichte Rihm eine enge Verknüpfung mit den Szenen des Lukas-Textes: Dem Blut Christi (Satz 1) ›antwortet‹ das Blut der Opfer in den Konzentrationslagern.

Das Element der Bestätigung finden wir vor allem in der Musik von *DEUS PASSUS*; so fällt das Werk durch seine Nähe zur Tonalität auf. Diese Annäherung geht so weit, dass man bei einigen Stellen von Tonarten sprechen kann: So zeigen die Sätze 3, 7 und 25b eine starke Tendenz zu c-Moll, und im

Schlusssatz erscheint ein a-Moll-Feld. Besonders die intensive Auseinandersetzung mit traditionellen Musikstilen fällt auf – vieles in Rihms Passion ist auf die Musik von Johann Sebastian Bach zurückzuführen. Wenn Rihm bei seiner Vertonung der letzten Worte Jesu (Satz 22b) das *Et incarnatus est* aus Bachs *h-Moll-Messe* verschlüsselt zitiert, schafft er die Verbindung von Krippe und Kreuz: Jesus wurde geboren, damit er dies erleidet.

Rihm greift aber auch auf ältere Traditionen zurück; so weist die Musik zu *Tenebrae* antiphonische Strukturen auf. Die Partien von Jesus und Pilatus sind mehrstimmig gestaltet, was an die Chorpationen des 15. Jahrhunderts erinnert; auch verwendet Rihm gerade hier häufig kanonische Techniken.

Aber auch die Distanz zur Passionsthematik spiegelt sich musikalisch wider. Rihm verwendet zwar traditionelle Stilmittel, aber er kombiniert sie neu. Im Großen und Ganzen orientiert sich der Komponist an der Dramaturgie der Bach-Passionen. Chor und solistische Passagen sind jedoch in sich aufgelöst und überschneiden sich; einzelne Figuren gibt es nicht mehr. Dass Jesus durch mehrere Solisten repräsentiert wird, ist ein Spiegelbild von Rihms Auffassung des christlichen Glaubens, an dem ihn vor allem der stellvertretend für alle Menschen leidende Gott fasziniert. Diese Idee gestaltet Rihm, indem er den ›Stellvertreter‹ von mehreren Menschen sängerisch darstellen lässt.

Wolfgang Rihm entfaltet in diesem Werk ein Zeugnis der eigenen Interpretation der christlichen Religion, an deren Ende die Skepsis überwiegt. Sein Werk schließt nicht mit dem Grab – wie bei Bach, und schon gar nicht mit der Auferstehung – wie bei Penderecki. Rihm schließt mit den Gräbern von Millionen schuldlos leidender Menschen: ein schmerzlicher, ewiger Karfreitag.

Lutz Riehl

dum advenerit tempus,
ostenderis.
In eo, dum conturbata fuerit
anima mea:
in ira, misericordiae memor eris.

wenn es an der Zeit ist,
willst Du Dich zeigen.
Vor Deinem Zorn
muß meine Seele erbeben,
aber gedenke Deiner Barmherzigkeit.

Responsorium 1, Karfreitag

6.

Gehend

Siehe, da kam die Schar; und ... Judas ging vor ihnen her und nahte sich zu Jesu, ihn zu küssen ...

Judas, verrätst du des Menschen Sohn mit einem Kuß? Ihr seid, wie zu einem Mörder, mit Schwertern und mit Stangen ausgegangen ... Dies ist eure Stunde und die Macht der Finsternis.

Lk 22, 47–53

7.

Schwer

Eripe me, Domine,
ab homine malo:
a viro iniquo libera me.

Rette mich, Herr,
vor dem bösen Menschen,
vom gottlosen Menschen befreie mich.

Responsorium 2, Karfreitag

8.

Ruhig

Sie griffen ihn aber und führten ihn hin ... Petrus aber folgte von ferne ...

Da sah ihn eine Magd ...:

Dieser war auch mit ihm. ...

Weiß ich kenne ihn nicht.

Du bist auch deren einer. ...

Mensch, ich bin's nicht ...

Wahrlich, dieser war auch mit ihm.

Mensch, ich weiß nicht was du sagst.

Und alsbald ... krächte der Hahn. Und der Herr wandte sich und sah Petrus an. ...

Und Petrus ging hinaus und weinte bitterlich. *Lk 22, 54–62*

9a.

Bewegt

Die Männer aber, die Jesum hielten, verspotteten ihn und schlugen ihn, verdeckten ihn und schlugen ihn ins Angesicht...:

9b.

Bewegt

... Weissage, wer ist's, der dich schlug?

Lk 22, 63–64

qui cogitaverunt

Ich habe bewusst diese Texte genommen, die zumeist aus dem Graduale Romanum stammen, um der Lutherschen Sprachgewalt eine in ihrer dichterischen Qualität nicht unterlegene Sprachkraft zuzugesellen, die auch noch, im konfessionellen Sinne, ökumenisch wirkt.

Wolfgang Rihm

Ich muss dem Übergewicht des Klanges bei der Verbindung von Wort und Musik Rechnung tragen. Das heißt: Ich kämpfe gegen Windmühlen, wenn ich versuche, einen Text mit Musik zu verbinden in der Überzeugung, dass es primär auf seinen Informationsgehalt ankommt. Dann wäre es besser, ihn unangetastet zu lassen, denn beim musikalischen Arbeiten mit Texten werden diese sehr wohl angetastet, oft zerstört – auf einer neuen Ebene des Verstehens. Der fragmentarische Text bringt deshalb eine besondere Eignung mit, mit Musik konfrontiert zu werden; ist er doch durchlässig und offen, von sich aus beziehungsreich, weil seine Anschlüsse nicht, wie beim »vollendeten« Text, bereits definiert sind. Seine »offen gelassene Hermetik« schließt Musik – als fragmentarische und emotionalste Kunst – bereits ein.

Wolfgang Rihm

Überhaupt ist das ganze Stück für mich ein Abenteuer gewesen – in Randbereiche des gerade noch Darstellbaren zu gelangen, mit Mitteln, die ich erfinden, mir erst erarbeiten musste. Ich habe in diesem Stück wirklich etwas gemacht, was ich so vorher noch nie gemacht hatte.

Wolfgang Rihm

Rihm hat die lateinischen Texte fast ausnahmslos dem Bereich des Individuellen entzogen, und zwar durch ihre »abgehobene« Sprache, das Latein; sodann durch ihre Herkunft: Sie entstammen mit wenigen Ausnahmen der katholischen Karwochen-Liturgie, mit Bevorzugung des Karfreitags; schließlich durch ihre überpersönliche Haltung, denn wo das Wort »ich« vorkommt, handelt es sich um Christus in den Mund gelegte Äußerungen.

Josef Häusler

10.*Unruhig, bewegt*

Qui cogitaverunt malitias in corde:
 tota die constituebant praelia.
 Acuerunt linguas suas
 sicut serpentes:
 venenum aspidum
 sub labiis eorum.

Sie sinnen Böses in ihrem Herzen,
 den ganzen Tag erregen sie Streit.
 Wie die Schlangen
 machen sie scharf ihre Zunge,
 unter den Lippen
 haben sie Natterngift.

*Responsorium 2, Karfreitag***11.***Langsam*

Und als es Tag ward, sammelten sich die Ältesten des Volks, die Hohenpriester und Schriftgelehrten und führten ihn hinauf vor ihren Rat...:

Bist du Christus, sage es uns!

Sage ich's euch, so glaubt ihr's nicht; frage ich aber, so antwortet ihr nicht und laßt mich doch nicht los. Darum von nun an wird des Menschen Sohn sitzen zur rechten Hand der Kraft Gottes.

Bist du denn Gottes Sohn?

Ihr sagt es, denn ich bin's.

Was bedürfen wir weiteres Zeugnis? Wir haben's ... aus seinem Munde.

*Lk 22, 66–71***12.***Etwas langsam*

... und sie führten ihn vor Pilatus und fingen an ihn zu verklagen.

Pilatus aber fragte...:

Bist du der Juden König?

Du sagst es.

Ich finde keine Ursache an diesem Menschen.

Er hat das Volk erregt damit, daß er gelehrt hat hin und her ...

... und er übersandte ihn Herodes ...

*Lk 23, 1–7***13.**

Da aber Herodes Jesum sah war er sehr froh; ... – denn er hatte viel von ihm gehört – und hoffte er würde ein Zeichen von ihm sehen. Und ... fragte ihn mancherlei; er antwortete ihm aber nichts. Die Hohenpriester aber und Schriftgelehrten standen und verklagten ihn hart. ... Herodes verachtete ihn ... und legte ihm ein weißes Kleid an und sandte ihn wieder zu Pilatus.

*Lk 23, 8–11***14.***Gehend*

Pilatus aber sprach:

Ihr habt diesen Menschen zu mir gebracht ... und siehe, ich ... finde an dem Menschen der Sachen keine, deren ihr ihn beschuldig[et]; Herodes auch nicht ... Man hat nichts auf ihn gebracht, das des Todes wert sei. Darum will ich ihn züchtigen und loslassen.

... Bar-Abbas ...

bar abbas bar kreuzige

Rihm schreibt den Namen »Bar-Abbas« und beruft sich dabei auf den Philosophen Hans Blumenberg, der in seiner 1988 in Frankfurt erschienenen Schrift *Matthäuspassion* die These aufstellt, es handele sich bei diesem Gewaltverbrecher um eine in die Evangelien eingegangene Fiktion. Blumenberg stützt sich auf die Tatsache, dass die Evangelien in toto nur vier Redewendungen in West-Aramäisch, der Sprache Jesu, enthalten. Eine davon ist das Wort »Bar-Abbas«. Ich zitiere eine Schlüsselpassage aus Blumenbergs Buch: »»Barabbas« ist überhaupt kein Name, sondern die authentische Selbstbezeichnung Jesu als ›Sohn des Vaters‹ (was mit der bei uns gebräuchlichen Bezeichnung »Gottessohn« in etwa übereinstimmen dürfte, Anm. des Autors), ›lingua aramaica‹: Barabbas. Das passt zur Geschichte des Einzugs in Jerusalem und der Huldigung für den Sohn Davids als den König der Juden.

Diesen ›Sohn des Vaters‹ hatte die erregte Volksmenge gegen den Willen des Hohen Rates freigegeben sehen wollen. Dafür hatte sie vor dem Vertreter der Besatzungsmacht demonstriert, der es nicht wagte, dem Druck des Volkes nachzugeben und sich die zu Feinden zu machen, die er zur Machtausübung brauchte. Das Volk, die ›Turba‹, war bei dem geblieben, was sie beim Einzug in Jerusalem

gezeigt und was die Priesterschaft zum Handeln getrieben hatte«.

Wie geht Wolfgang Rihm mit diesem Dilemma um? Zunächst einmal lässt er die ›Turba‹-Einwürfe, als einzige Interjektion im Werk, vom Chor ausschließlich sprechen. Sodann hält er die gesamte im Pianissimo verlaufende Sprechchor-Partie – wenn man von einem einzigen Fortissimo-Akzent absehen will – von aller nach außen wirkenden Dramatik fern (Bemerkung in der Partitur: »Wichtig: Der Chor wird in seiner Artikulation nie ›dramatisch‹«). Und zum dritten zeichnet er den von den Pharisäern und dem Hohen Rat beim Volk erreichten Stimmungsumschwung nach: Anfänglich sagen alle »Bar-Abbas«, dann mischt sich immer mehr das Wort »Kreuzige« hinein, bis alle »Kreuzige« sagen, nein: im höchsten Erregungs-Affekt fortissimo flüstern; danach wogen die beiden Worte noch einmal kurz nebeneinander her, bis die ganze Episode in leisem »Bar-Abbas« erlischt.

Man versteht die Ausnahme-Behandlung, die Rihm dieser Episode zuteil werden lässt: Sie entscheidet buchstäblich über Leben und Tod und schildert, wenn man Blumenbergs These folgt, das Walten der ›Realpolitik‹.

Josef Häusler

Da rief Pilatus abermals ihnen zu und wollte Jesum loslassen.

Kreuzige ...

Und er sprach zum drittenmal zu ihnen: Was hat denn dieser Übles getan? Ich finde keine Ursache des Todes an ihm; darum will ich ihn züchtigen und loslassen. ... Und ihr ... Geschrei nahm überhand. Pilatus aber urteilte, daß ihre Bitte geschähe.

Lk 23, 13–24

15.

Mäßig bewegt

Popule meus, quid feci tibi?
aut in quo contristavite?
responde mihi.

Mein Volk, was habe ich dir getan?
Womit nur habe ich dich betrübt?
Antworte mir!

Improperium 1, Karfreitag

16a.

Rezitativisch, fließend, frei

Und als sie ihn hinführten ... folgte ihm aber nach ein großer Haufe Volks und Weiber, die beklagten und beweinten ihn.

Lk 23, 26–27

16b.

Langsam beginnen

Ihr Töchter von Jerusalem, weinet nicht über mich, sondern weinet über euch selbst und über eure Kinder. Denn siehe, es wird die Zeit kommen, in welcher man sagen wird: Selig sind die Unfruchtbaren und die Leiber, die nicht geboren haben und die Brüste, die nicht gesäugt haben! Dann werden sie anfangen, zu sagen zu den Bergen: Fallet über uns! und zu den Hügeln: Decket uns! Denn so man das tut am grünen Holz, was will man am dürren werden?

Lk 23, 28–31

16c.

Es wurden aber auch hingeführt zwei andere, Übeltäter, daß sie mit ihm abgetan werden.

Lk 23, 32

17.

Langsam

Und als sie kamen an die Stätte, die da heißt Schädelstätte, kreuzigten sie ihn daselbst ... Vater, vergib ihnen; denn sie wissen nicht, was sie tun!
Und sie teilten seine Kleider und warfen das Los darum. Und das Volk stand und sah zu.

Lk 23, 33–35

18.

Sehr ruhig fließend

Crux fidelis inter omnes
Arbor una nobilis:
Nulla silva talem profert,
Fronde, flore, germine:
Dulce lignum, dulces clavos
Dulce pondus sustinet.

Treues Holz, vor allen Bäumen
Einzig du an Ehren reich;
Denn an Zweigen, Blüten, Früchten
Ist im Wald kein Baum dir gleich.
Süßes Holz, o süße Nägel!
Süße Last beschweret Euch.

Hymnus zur Kreuzerhöhung, Karfreitag

u n d v e r s c h i e d

Welch eine Gelegenheit für Herodes, aller Welt zu zeigen, dass Jesus von Nazareth ein Hansnarr ist, von dem keine Gefahr droht, ein lächerlicher, allenfalls wunderlicher Gesell!

Und Welch eine Chance für die römischen Soldaten, die Legionäre und Folterknechte, eine Harlekinade zu inszenieren: »Ans Werk, Kameraden! Auf! Wir schenken diesem König jene drei Insignien, die den Herrschern gebühren: ein Purpurornat, ein Zepter und einen Blätterkranz. Kommt! In der Truhe des Büttels sind schließlich abgetragene Mäntel genug. Schaut nach! Und einen Prügelknüppel haben wir auch, der Mann wird's gleich sehen, wozu der gut ist; und dann noch die Spötterkrone mit den Dornen, ein Requisit bei den großen Saturnalien, die wir im Frühjahr inszenieren. Und dann, das gehört nun einmal dazu, der Kniefall, die Proskynese, wie sie einem König zusteht, und schließlich der Kuss! Auf, Jungs, wir speien ihn an!« (Es ist anzunehmen, dass Jesus während des Mummenschanzes auf einer Thron-Nachbildung saß: die Karikatur eines Herrschers, der, von Knüppeln ringsum bedroht, sich eine makabre Devotion gefallen lassen musste.)

Kein Zweifel, die Nationalsozialisten, die mit den Juden ihren Spott trieben, sind bei den Passionsszenen des November 1938 in die Schule jener Folterknechte gegangen, von denen die Evangelien berichten: in Berlin, Wien oder Dresden – überall, wo die Synagogen brannten, standen Menschen, der Belustigung preisgegeben, am Pranger, deren Einer ihre erbarmungslose Passion, das Elend der Millionen vorwegnehmend, in Jerusalem geteilt hat: Jesus, der, man kann es, Lessings Worten folgend, nicht oft genug sagen, auch ein Jude war.

Gezwungen, sich unter die Männer zu reihen, die am 10. November durch die nach Auschwitz führende via dolorosa getrieben wurden, hätte er, Jahre später mit dem gelben Stern schimpfiert, ihren Todesweg mitgehen müssen: jetzt nicht ans Kreuz, sondern ins Gas. Eine Zyklon-B-Kapsel hätte – nicht anders als auf der Schädelstätte, wo der Pfahl, von weither sichtbar, eingerammt war –, seinen letzten Schrei, den grauenhaftesten, unhörbar gemacht.

Jesus von Nazareth, ein Bruder der Verhöhten und Gefolterten in aller Welt.

Walter Jens

19.*Bewegt (nicht schnell)*

Er hat anderen geholfen; er helfe sich selber.

Es verspotteten ihn auch die Kriegsknechte und brachten ihm Essig.

*Lk 23, 35–36***20.***Unruhig*

Hic acetum, fel, arundo,

Sputa, clavi, lancea:

Mite corpus perforatur:

Sanguis, unda profluit:

Terra, pontus, astra, mundus,

Quo Lavantur flumine!

Hier Essig, Galle, Stock,

Speichel, Nägel, Speer:

Der sanfte Körper wird durchbohrt:

Blut, Wasser ist geflossen.

Erde, Meer, Sterne, Welt,

die sich in den Fluten waschen!

*Hymnus zur Kreuzerhöhung, Karfreitag***21a.***Mäßig*

Es war aber auch über ihm geschrieben ...

Dies ist der Juden König.

*Lk 23, 38***21b.***In ruhiger Bewegung*

Und es ward eine Finsternis über das ganze Land. Und die Sonne verlor ihren Schein, und der Vorhang des Tempels zerriß ...

*Lk 23, 44–45***22a.***Sehr langsam*

Und Jesus rief laut ...

22b.*Ruhig*

Vater, ich befehle meinen Geist in deine Hände!

22c.*Sehr langsam*

Und ... verschied ...

*Lk 23, 46***23.***Etwas bewegter*

Flecte ramos, arbor alta,

Tensa laxa viscera,

Et rigor lentescat ille,

Quem dedit nativitas:

Ut superni membra Regis

Miti tendas stipite.

Neige, hoher Baum, die Äste,

Deine Fasern beug erschlaft;

Deine Härte soll verschwinden,

die der Ursprung dir verschafft;

deines hohen Königs Glieder

spanne aus auf zartem Schaft.

Hymnus zur Kreuzerhöhung, Karfreitag

Der Satz des *Stabat Mater* stammt bereits aus dem Jahr 1994. Wolfgang Rihm hat ihn unter geringfügigen Erweiterungen zum Gegenstand einer Kontrafaktur, einer inhaltlichen Verpflanzung vom Weltlichen ins Geistliche gemacht. Ursprung war ein Lied für die gleiche Besetzung nach einem Gedicht von Else Lasker-Schüler, *O meine Seele, was ein Wald*.

Josef Häusler

**stabat mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa**

Das *Stabat Mater* verfügt über den intimsten Orchesterpart in den Passions-Stücken; die beiden Sängerinnen (Mezzosopran und Alt) werden lediglich von der Harfe, einer Viola, einem Violoncello und einem Kontrabass begleitet. Rihm hat den Text durchkomponiert und nicht strophisch behandelt. Die beiden Gesangsstimmen werden meist in engem, kanonischen Stil, an manchen Stellen sogar homophon geführt. An den Eintragungen in der Partitur ist zu erkennen, dass die letzten 19 Takte eine Erweiterung der Vorlage von 1994 darstellen. Die beiden Frauenstimmen werden von Rihm durchweg in tiefer Lage geführt; außerdem ist dies das einzige Solisten-Stück, in dem die Altistin, der ansonsten zumeist die Evangelistenworte übertragen sind, zu Wort kommt.

Lutz Riehl

Vermutlich wird es evangelischen und katholischen Lesern ähnlich ergehen: Würde man nach Kompositionen des *Stabat Mater* gefragt, könnte man mühelos eine ganze Reihe bekannter Vertonungen aufzählen, über den Text aber wüsste man wenig oder fast nichts zu sagen, außer vielleicht, dass er im Umkreis der Passion anzusiedeln ist. Der subjektiven Erfahrung entspricht ein objektiver wissenschaftlicher Sachverhalt: Nicht nur die Autorschaft, sondern auch die genaue Entstehungszeit dieses Textes ist ungewiss, aber außer Frage steht, dass er sich seit alters höchster Beliebtheit erfreut.

Das *Stabat Mater* ist von Haus aus als Reimgebet bzw. ein Leselied zur stillen Privatandacht, dennoch wurde es als Sequenz in das gleichsam öffentliche und offizielle Missale aufgenommen. Damit kam man der großen Beliebtheit dieses Liedes sozusagen liturgisch entgegen. Thematisch steht das *Stabat Mater* keineswegs allein. Es gehört zur

Gruppe der Marienklagen, die im Mittelalter in Deutschland und Italien den Höhepunkt aller Passionsdarstellungen, der lateinischen wie der volkssprachlichen, bildeten. Seit dem frühen 14. Jahrhundert findet man das *Stabat Mater* in Gebetbüchern. Wie und wann dieses Lied dann in das Missale gelangte, ist unklar.

Sprachstil und poetische Formung jedenfalls deuten darauf hin, dass das *Stabat Mater* lange vor der Wende vom 13. zum 14. Jahrhundert verfasst wurde. Von den Quellen her ist am ehesten zu vermuten, dass die Dichtung in Italien oder Frankreich entstand. Als Autoren wurden Jacopone da Todi (gest. 1306) und Bonaventura (gest. 1274) favorisiert, da Stil und Technik der *Stabat Mater*-Dichtung auf die italienischen Laudi und die franziskanische Passions- und Marienfrömmigkeit verweisen.

Paul-Gerhard Nohl

24.*Sehr ruhig fließend*

Stabat mater dolorosa
 Juxta crucem lacrimosa,
 Dum pendebat Filius.
 Cujus animam gementem,
 Contristatam et dolentem,
 Pertransiit gladius.
 O quam tristis et afflicta ...

Christi Mutter stand mit Schmerzen
 Bei dem Kreuz und weint von Herzen,
 Als ihr lieber Sohn da hing.
 Durch die Seele voller Trauer,
 Seufzend unter Todesschauer,
 Jetzt das Schwert des Leidens ging.
 Welch ein Weh der Auserkornen ...

Pro peccatis suae gentis
 Vidit Jesum in tormentis,
 Et flagellis subditum.
 Vidit suum dulcem natum
 Moriendo desolatum,
 Dum emisit spiritum....

Ach, für seiner Brüder Schulden
 Sah sie Jesu Marter dulden,
 Geißeln, Dornen, Spott und Hohn.
 Sah ihn trostlos und verlassen
 An dem blutgen Kreuz erblassen
 Ihren lieben einzgen Sohn....

*Marienklage, 13. Jh. (?)***25a.***Mäßig bewegt*

Und alles Volk, das dabei war und zusah, die da sahen, was da geschah, schlugen sich an ihre Brust und wandten wieder um.

*Lk 23, 48***25b.***Schwer*

Fürwahr, er trug unsre Krankheit und lud auf sich unsre Schmerzen. Wir aber hielten ihn für den, der geplagt und von Gott geschlagen und gemartert wäre. Aber er ist um unsrer Missetat Willen verwundet und ... zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf daß wir Frieden hätten, und durch seine Wunden sind wir geheilt.

*Jes 53, 4–5***26a.***Ruhig*

Joseph ... von Arimathia ... ging zu Pilatus und bat um den Leib Jesu; und nahm ihn ab und legte ihn in ein gehauenes Grab.

*Lk 23, 50–53***26b.***Wieder in ruhiger Bewegung*

Aber am ersten Tage der Woche sehr früh kamen sie zum Grabe ... und gingen hinein und fanden den Leib des Herrn Jesu nicht.

Lk 24, 1–3

a sexta autem hora tenebrae factae sunt super universum

matthäus 27,45

et facta hora sexta tenebrae factae sunt per totam terram

markus 15,33

erat autem fere hora sexta et tenebrae factae sunt in universa

lukas 23,44

Paul Celan, geboren 1920 in Czernowitz (damals Rumänien, heute Ukraine) und 1970 durch Freitod in Paris gestorben, zählt zu den großen Unbekannten der Literatur. Zwar gehört seine *Todesfuge* (1952), die wie *Tenebrae*, das 1957/58 entstand, die Ermordung der Juden durch die Nationalsozialisten zum Thema hat, zu den zentralen Werken der Lyrik im 20. Jahrhundert – allerdings hat der Dichter selbst die *Todesfuge* später skeptisch betrachtet.

Celans in deutscher Sprache verfasste Lyrik ist auch eine Antwort auf das Verdikt Theodor W. Adornos von 1951: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei »barbarisch«: »Adornos Satz und Celans Gedichte, vor allem die *Todesfuge*, für uns gehören sie heute wie These und Antithese zusammen. Wer von Adornos Diktum spricht, denkt auch an Celans Lyrik. Und – auch dies gehört zum Kontext dieser Texte: Sie nahmen Einfluss auf die Sichtweise des Gegenübers. Dass Celan mit den Gedichten des Bandes *Sprachgitter*,

die zwischen 1955 und 1958 entstanden waren, ein anderes, ein verändertes dichterisches Sprechen wagt, daran hat auch der kritische Dialog mit Adorno seinen Anteil« (Joachim Seng).

In dem Band *Sprachgitter* findet sich auch *Tenebrae*, das Wolfgang Rihm schon lange vertraut war, als er mit der Komposition von *DEUS PASSUS* begann. Paul Celans Gegen-Gebet, das sich sowohl theologischen als auch nüchtern-analytischen Deutungen verweigert, verbindet Jüdisches und Christliches in gewollter Blasphemie: »Er war der gläubigste Ketzler«, sagt die Jugendfreundin Ilana Shmueli über Celan, dessen Eltern in Konzentrationslagern ums Leben kamen.

Dass Rihm in seiner Vertonung von *Tenebrae* das Gedicht ungekürzt übernimmt, ist gewiss ein Zeichen von Respekt, aber auch werkimmanent folgerichtig: Celans Dichtung kam Rihms Absichten nicht nur inhaltlich, sondern auch mit ihrer verknüpften Sprache entgegen.

jh

»Ich konnte nicht schließen mit dem Grab. Ein Passionsgeschehen ist heute nicht mehr ein nur religiös abgesichertes, ein in sich geschlossenes, kulturelles Textgeschehen, sondern ein Vorgang, der gerade mich als deutschen Komponisten, der nach dem Krieg geboren ist, in ungeheurer Weise an die eigene Geschichte, in der ich stehe, erinnert.« *Wolfgang Rihm*

27.

Sehr langsam

Tenebrae (Paul Celan)

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.

Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah.

© Copyright 2000 by Universal Edition A.G., Wien

Tenebrae von Paul Celan aus *Sprachgitter*:

© Copyright S. Fischer Verlag, Frankfurt/Main, 1959



Robin Johannsen Sopran

Die amerikanische Sopranistin absolvierte ihr Gesangsstudium an der University of Cincinnati. Sie erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen. 2002 kam sie als Stipendiatin der American Berlin Opera Foundation an die Deutsche Oper Berlin, wo sie ein Jahr später Ensemblemitglied wurde und zahlreiche Fachpartien gesungen hat. Im Sommer 2003 debütierte Robin Johannsen als Hirte in *Tannhäuser* bei den Bayreuther Festspielen, sang im Jahr darauf sowie erneut 2007 dort auch den Waldvogel in *Siegfried*. 2005–07 war Robin Johannsen an der Oper Leipzig engagiert und sang dort Partien wie Pamina, Susanna, Gretel, Marzelline und Blonde. Sie gastierte u. a. beim NDR, am Nationaltheater Mannheim und beim Festival Musica Mallorca. Robin Johannsen arbeitet erstmals mit Helmuth Rilling zusammen.



Anne-Carolyn Schlüter Mezzosopran

Anne-Carolyn Schlüter studierte Gesang an der Musikhochschule Köln sowie parallel dazu Musikwissenschaft, Anglistik und Germanistik. Erste Opernengagements führten die Mezzosopranistin nach Görlitz und Kiel. Anne-Carolyn Schlüter ist auch als Konzertsängerin mit einem breitgefächerten Repertoire vom Barock bis zur Moderne zu hören. Auf der Münchner Biennale sang Anne-Carolyn Schlüter Uraufführungen von Manfred Stahnke und Johannes Staud. Gastverträge führten sie an die Opernhäuser Köln, Mannheim, Darmstadt, Wiesbaden, Berlin (Staatsoper) sowie nach Italien und Schweden. Anne-Carolyn Schlüter ist regelmäßiger Gast der Bachakademie.



Ingeborg Danz Alt

Geboren in Witten an der Ruhr, zunächst Schulmusik-, dann Gesangsstudium in Detmold. Bereits während des Studiums gewann sie zahlreiche Wettbewerbe und mehrere Stipendien. Der Schwerpunkt ihrer Arbeit liegt im Konzert- und Liedgesang; eine enge Zusammenarbeit verbindet sie sowohl mit Helmuth Rilling als auch mit Philippe Herreweghe, wobei zu ihrem Repertoire spätromantische Chorsymphonik ebenso gehört wie Werke von Bach, zu deren führenden Interpreten sie zählt. Auch als Liedsängerin tritt Ingeborg Danz bei vielen internationalen Festivals auf. Aufnahmen für Rundfunk und CD, darunter mehrere Einspielungen für die EDITION BACH-AKADEMIE.



Jussi Myllys Tenor

2005 debütierte der finnische Tenor mit Mozarts *Don Ottavio*. Auf diese *Don Giovanni*-Produktion in Turku und eine weitere an der Komischen Oper Berlin folgten Konzerte mit Peter Schreier, eine Japan-Reise mit dem RIAS-Kammerchor, Schumanns *Faust-Szenen* in Turku und Aufnahmen mit dem Helsinki Philharmonic Orchestra. Der Absolvent der Sibelius-Akademie mit Bühnenerfahrung als Sänger und Tänzer arbeitet heute mit Elisabeth Werres. Im Ensemble der Oper Frankfurt singt er seit 2006, mit Partien wie Vašek, Tamino, Pedrillo und Jaquino. Verschiedene Konzerte ergänzen seinen Kalender. Gastspiele seit 2006: *La Traviata* an der Komischen Oper, *Zauberflöte* in Dresden, *Der Fliegende Holländer* in Savonlinna, *Salome* in Genf (2009). Jussi Myllys gastiert erstmals in einem Konzert der Bachakademie.

Bernd Valentin Bariton

Bernd Valentin studierte in Freiburg zunächst Medizin, bevor er an der Musikhochschule Köln sein Gesangsstudium absolvierte. Der Preisträger zahlreicher Gesangswettbewerbe ist auch in Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen zu hören. 1995 wurde er ans Theater der Landeshauptstadt Kiel engagiert, von wo er 1999 an die Staatsoper Hannover wechselte. Weitere Verpflichtungen führten ihn u. a. an die Theater in Basel, Bern, Bremen, Dortmund, Freiburg, Hagen, Kaiserslautern und zu zahlreichen Festspielen. Seit 2004 gehört Bernd Valentin zum Ensemble der Deutschen Oper Berlin, wo er u. a. als Papageno, Marcello und Silvio zu hören war. Mit umfangreichem Repertoire ist er regelmäßiger Gast auf vielen Konzertbühnen. Mit Helmuth Rilling hat er mehrere CDs aufgenommen, zuletzt Sofia Gubaidulinas *Passion und Auferstehung Jesu Christi nach Johannes*.



Helmuth Rilling

Geboren 1933, künstlerischer Leiter der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Dirigent und Pädagoge. Er gründete die Gächinger Kantorei, das Bach-Collegium Stuttgart, 1981 die Internationale Bachakademie und 2001 das Festivalensemble Stuttgart. Er spielte als einziger Dirigent das komplette Vokalwerk Bachs ein und ist künstlerischer Leiter der EDITION BACHAKADEMIE, der Gesamtaufnahme der Musik Bachs. Der Dirigent wurde u. a. mit dem Internationalen UNESCO Musikpreis (1994) ausgezeichnet und 2003 zum Ehrenmitglied der American Academy of Arts and Sciences gewählt. Mit der Einspielung von Krzysztof Pendereckis *Credo* gewann er den Grammy für die beste Chor-Darbietung und wurde erneut 2001 für die Einspielung von *Deus Passus* von Wolfgang Rihm nominiert. 2007 dirigierte Rilling u. a. in New York Bachs *Matthäus-Passion*, in Stuttgart und Dresden die Erstaufführung der deutschen Fassung von Sofia Gubaidulinas *Passion und Auferstehung Jesu Christi nach Johannes* sowie – nach Gastdirigaten in Italien, Spanien, Dänemark, der Schweiz und der Slowakei – beim Europäischen Musikfest Stuttgart 2007 das *War Requiem* von Benjamin Britten. Auf CD sind zuletzt Werke von Haydn, Händel (*Saul*) und Gubaidulina erschienen.



Gächinger Kantorei Stuttgart

1954 von Helmuth Rilling gegründet, benannt nach dem Gründungsort, einem kleinen Dorf auf der Schwäbischen Alb. Schwerpunkt war zunächst die A-cappella-Literatur des 16., 17. und 20. Jahrhunderts, nach der Gründung des Bach-Collegiums 1965 auch die oratorische Literatur des 18., 19. und 20. Jahrhunderts – darunter viele Uraufführungen. Heute zählt das Ensemble zur internationalen Spitze und tritt bei vielen wichtigen Musikfestivals in aller Welt auf. Zahlreiche Aufnahmen, darunter die Einspielung des gesamten Vokalwerks von Johann Sebastian Bach.

Bach-Collegium Stuttgart

Das Bach-Collegium Stuttgart ist seit seiner Gründung durch Helmuth Rilling im Jahr 1965 ständiger instrumentaler Partner der Gächinger Kantorei. Neben seiner tragenden Rolle bei der Gesamtaufnahme Bachscher Oratorien und Kirchenkantaten begleitet das Orchester die Tourneen des Chores im In- und Ausland. Auch für die Kursarbeit steht es zur Verfügung. Von der großen künstlerischen Vielfalt beider Ensembles und ihres Leiters zeugen die zahlreichen CD-Aufnahmen für das Label ›hänssler CLASSIC‹. Neben der Gesamteinspielung der Werke von Johann Sebastian Bach, veröffentlicht auf den 172 CDs der EDITION BACHAKADEMIE, liegt der Schwerpunkt dort auf dem vokalsinfonischem Repertoire des 18., 19. und 20. Jahrhunderts.

Gächinger Kantorei Stuttgart

Sopran

Sabine Claußnitzer
Christine Eisenschmid
Beate Heitzmann
Gesine Nowakowski
Christiane Opfermann
Alevtina Prokhorenko
Birgit Quellmelz
Christina Reges-Manz
Martina Rilling
Uta Scheirle
Konstanze Schlaud
Susanne Vogelmann
Ingrid Waldvogel
Friederike Webel

Alt

Susanne Bandlow
Ursula Bauer
Tanja Conrad
Angela Dehmel
Katrin Frühauf
Dagmar Klug
Wiebke Kretzschmar
Bärbel Schmid-Krempel
Ulrike Schwabe
Claudia van Hasselt
Patricia Wagner
Susanne Wehse

Tenor

Christian Aretz
Steffen Barkawitz
Michael Bootz
Martin Frobeen
Manfred Gnädig
Robert Heimann
Holger Martin
Martin Möller
Matthias S. Otto
Christof Sommer
Vladimir Tarasov

Bass

Fabian Hemmelmann
Stefan Müller-Ruppert
Will Nichols
Frank Schlichter
Florian Schmitt-Bohn
Holger Schneider
Gerold Spingler
Stefan Weiler*
Bernhard Weindorf
Claus Wild
Igor Zeller

** mit Chorassistenz*

Bach-Collegium Stuttgart

Flöte

András Adorján
Marianne Henkel

Oboe

Julia Ströbel-Bänsch
Sarah Weinbeer

Englisch Horn

Mirjam Budday

Heckelphon

Wolfgang Schottstädt

Fagott

Günter Pfitzenmaier

Kontrafagott

Gernot Friedrich

Posaune

Steffen Schwartz
Johannes Kronfeld
Frank van Nooy
Fernando Günther

Schlagzeug

Martin Homann
Gerald Köck-Kriegshaber

Harfe

Irmgard Gorzawski

Orgel

Klaus Rothaupt

Violine 1

Wolf-Dieter Streicher
Anna Rokicka
Rahel Rilling
Bertram Schade
Martina Bartsch
Christina Eychmüller

Violine 2

Thomas Gehring
Henri Gouton
Gotelind Himmler
Tilbert Weigel
Anne Roser
Friederike Hess

Viola

Erich Krüger
Tim-Erik Winzer
Carolin Kriegbaum
Isolde Jonas
Sara Rilling
Ildikó Ludwig

Violoncello

Zoltan Paulich
Thomas Bruder
Matthias Wagner
Joachim Hess

Kontrabass

Frithjof Martin Grabner
Albert Michael Locher

Dr. Claus-Peter Fabian

Stuttgart

Mitglied im Förderkreis seit 2006

Ein Förderverein hat enorme Bedeutung vor dem Hintergrund des Rückgangs der öffentlichen Kulturfinanzierung. Denn man muss sich Gedanken darüber machen, wie man wichtige Dinge in Zukunft sichern kann. Die Konzerte der Bachakademie besuche ich seit vielen Jahren, so dass ich mir keinen besseren Ort als deren Förderkreis für mein Engagement vorstellen kann.

Förderkreis Internationale Bachakademie
Stuttgart e. V.

0711.619 21 29

www.bachakademie.de

Empfohlene Jahresspende
100 Euro, steuerlich anerkannt.



Nachweise

Josef Häusler: *Verwesentlichung. DEUS PASSUS* von Wolfgang Rihm, in: Programmbuch PASSION 2000. Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Band 11 (Auszüge). – Peter Heilker: Auszug aus TAKT, Magazin der Bayerischen Staatsoper, Ausgabe 01.2006/07. – Walter Jens: *Passion der Juden*, in: *Passion*. Internationale Bachakademie Stuttgart/A.T. Schaefer. Mönchengladbach 2000. – Paul-Gerhard Nohl: *Lateinische Kirchenmusiktexte. Geschichte, Übersetzung, Kommentar*. Kassel 1996. – Lutz Riehl: *Von Golgatha nach Auschwitz*. Magisterarbeit Johann-Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main 2004 (Auszüge redaktionell bearbeitet). – Vita Wolfgang Rihm zusammengestellt von Jürgen Hartmann. Wolfgang Rihm zitiert nach den genannten Quellen (teils aus einem Gespräch vor der Uraufführung von DEUS PASSUS in einer öffentlichen Probe) sowie nach einem Interview im Opernglas (10/2006). Fotonachweise siehe Bildunterschriften; Anne Hoffmann (Danz), Bachakademie, Künstleragenturen.

Impressum

Programmheft 4. Abo-Konzert der Saison 2007/08

© 2008 Internationale Bachakademie Stuttgart

Hrsg. durch die Internationale Bachakademie Stuttgart, Johann-Sebastian-Bach-Platz,

D-70178 Stuttgart, Telefon 0711.619 21 0, Telefax 0711.619 21 23

Internet www.bachakademie.de | E-Mail office@bachakademie.de

Künstlerische Leitung: KMD Prof. D. Drs. h. c. Helmuth Rilling, Intendant: Christian Lorenz

Redaktion und Satz: Jürgen Hartmann

Umschlaggestaltung: Grafic Design Felicitas Brodbeck, Sindelfingen

Layout und Druck: Werner Böttler GrafikSatzBildDruck, Walddorfhäslach

Redaktionsschluss 10. März 2008, Auflage 2.000

Auf Wiedersehen!

5. Abo-Konzert: 19./20. April 2008, Liederhalle (Musikalischer Salon: 17. April, Bachakademie)
Felix Mendelssohn Bartholdy: *Elias* op. 70 (mit Thomas Quasthoff in der Titelrolle)

Europäisches Musikfest Stuttgart 2008 – vollendet unvollendet (24. August bis 7. September)

Bitte beachten Sie den im Foyer ausliegenden Prospekt!