



MITTEILUNGSBLATT DES BERNER KAMMERCHORS

2004 / 1

Werkeinführung

- 4 Johann Sebastian Bach:
Johannes Passion
- 16 Unsere Solistinnen und Solisten
23 Unser Orchester
- 24 In eigener Sache

Presseecho

- 25 Der Bund: „Lyrisch und
beschaulich“
- 27 Berner Zeitung: „Stehen für das
Halleluja“

Marktplatz

- 28 Eintritte
- 30 Musikrätsel
- 32 Singen ist gesünder als Musik
hören



Das Mitteilungsblatt des Berner
Kammerchors erscheint dreimal jährlich.

Redaktionsteam:
Folco Galli
Caroline Affolter-Dähler
Claudia Willi

Redaktionsadresse:
Folco Galli
Mühlemattstr. 55
3007 Bern
folco.galli@bluewin.ch

Druck: Print Shop Flückiger, Bern

Website: www.bernerkammerchor.ch

Berner Münster

Mittwoch, 7. April 2004, 19.30 Uhr

Freitag, 9. April 2004, 16.00 Uhr

Johann Sebastian Bach

(1685 – 1750)

JOHANNES PASSION

Iris Egger, Sopran
Renate Kaschmieder, Alt
Clemens Löschmann, Tenor
Marc-Oliver Oetterli, Bass
Samuel Zünd, Bass

Berner Kammerchor
Cappella Istropolitana

JÖRG EWALD DÄHLER
Leitung

Johann Sebastian Bach

Johannes Passion

1723 gab Johann Sebastian Bach seine Stelle als Hofkapellmeister in Köthen auf und wurde in Leipzig Kantor an der Thomasschule. Ein Grund für diese berufliche Veränderung war, dass sich der tief gläubige Musiker wieder nach kirchenmusikalischen Aufgaben sehnte, nach seinem „Endzweck, nemlich eine regulierte kirchen music zu Gottes Ehren“. Im calvinistischen Köthen hatte nämlich die Musik in der Kirche keinen Platz, die Orgel musste schweigen.

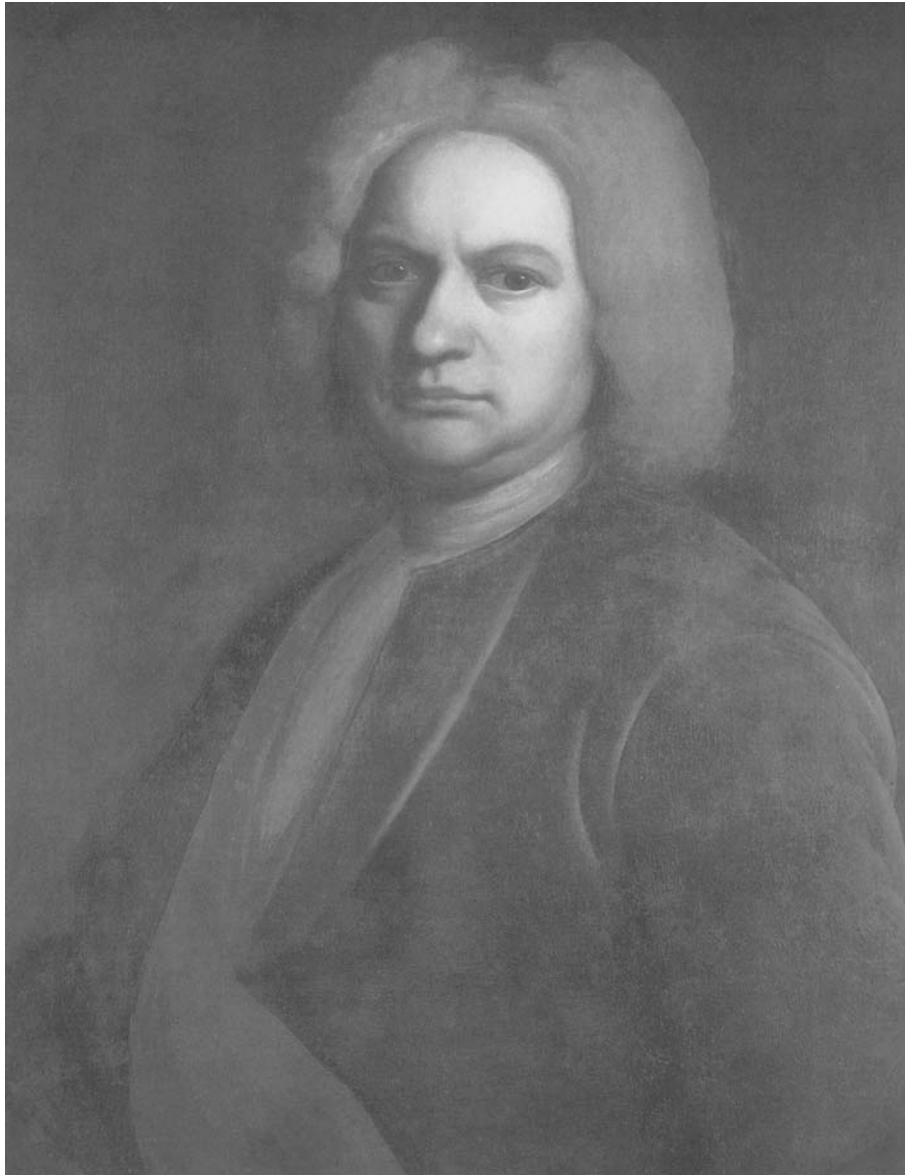
Nach seinem Umzug machte sich Bach in Leipzig mit Eifer an die Komposition von Werken, deren Aufführung ihm aufgrund seines neuen Amtes oblag. Er schrieb Kantaten für die einzelnen Sonntage des Kirchenjahres, Messen-Sätze und ein Magnificat für Festgottesdienste sowie Motetten für besondere Gelegenheiten. Darüber hinaus fesselte ihn die Gattung der Passion (siehe Kästchen Seite 7).

Zu einer kontinuierlichen und planvollen Komposition der Passionsmusik dürfte Bach jedoch erst in der kantatenlosen Fastenzeit nach dem 20. Februar 1724 gekommen sein. Am 7. April 1724 wurde die Johannes Passion – das erste umfassende Werk, das Bach für seine neue Wir-

kungsstätte schuf – in der Nikolai-Kirche erstmals aufgeführt.

Kirchliche Kontrolle

Später arbeitete Bach die Johannes Passion noch dreimal um – in den Jahren 1725, 1730 und 1739. Diese Eingriffe sind unter anderem auf den Einfluss der kirchlichen Obrigkeit bzw. deren „Ungehaltenheit ... über ein Zu-Wenig an liturgischer Bindung und ein Zu-Viel an freigeachteten, möglicherweise gar theologisch bedenklichen Texten“ zurückzuführen. So tritt zum Beispiel in der zweiten Fassung an die Stelle des auf freie Dichtung kühn komponierten Eingangschors *Herr, unser Herrscher* die Choralbearbeitung *O Mensch, beweine deine Sünde groß*. Aus der dritten Fassung verschwinden etwa die beiden Einschübe aus dem Matthäus-Evangelium, wahrscheinlich aufgrund der Aufforderung der Obrigkeit, den Wortlaut der Evangelien nicht zu vermischen. „Augenscheinlich änderte Bach, was er jeweils ändern musste, um beharrlich zu ‚seiner‘ Version zurückzukehren, sobald der Änderungsgrund entfallen oder der ganze Vorgang in Vergessenheit geraten war.“ (Geck) Für die heutigen, dem liturgischen Kontext entwichenen Aufführungen dient die Erstfassung



Johann Sebastian Bach komponierte Johannes Passion grösstenteils während der kantatenlosen Fastenzeit des Jahres 1724. Die Authentizität des um 1720 entstandenen Ölgemäldes ist umstritten.



Superintendent Salomon Deyling, der geistliche Vorgesetzte: Thomaskantor Bach musste seine Texte vom gestrengen Herrn genehmigen lassen.

mit geringen Änderungen als Grundlage.

Rückgrat des Werkes

Der Part des Evangelisten bildet das Rückgrat des Werkes. Der Wortlaut ist dem 18. und 19. Kapitel des Johannes-Evangeliums entnommen, zwei Episoden – die Reue des Petrus und das Erdbeben nach Jesu Tod – fügte Bach aus dem Matthäus-Evangelium ein. Diese Bibelworte kombinierte Bach mit Zitaten aus der Dichtung „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus“ von Barthold Heinrich Brockes sowie mit freier Dichtung. Für die Choräle arbeitete er Kirchenlieder ein.

Der Chor hat eine doppelte Aufgabe:

Lyrische oder kontemplative Choräle sowie freie Chorsätze repräsentieren die Gemeinde der Gläubigen, die das Geschehen kommentiert. In den Turba-Chören kommen dagegen die verschiedenen Personengruppen (Kriegsknechte, Priester, Volk) zu Wort. Auch die Arien und ariosen Solosätze verkörpern das lyrisch-meditative Element. Sie stehen an Stellen, die zur Betrachtung herausfordern, und haben auslegenden Charakter.

Monumentale Umrahmung

Der Eingangschor *Herr, unser Herrscher* verbindet Lobpreis Gottes mit der Bitte um rechtes Erkennen der Passion und bettet beides auf eine Art wogendes Urmeer. Der Eingangschor kündigt an, was Bach aus der Leidensgeschichte machen will: Das gewaltige Stück ragt weit über die schlichteren Anrufungen älterer Passionsmeister hinaus. Mit dem dreimaligen Ruf „Herr“ wendet sich der Chor an den Herrscher, der auch in der Erniedrigung des Leidens verherrlicht worden ist. Franz Liszt schrieb über diesen mitreisenden Chor: „Wahrlich, diese Musik des Eingangschors der Johannes-Passion ist von Gottes Gnaden, und ihre Musiksprache geht an der Welt Ende!“

Von ähnlich elementarer Gewalt, aber einfacher im Aufbau ist der Schlusschor *Ruht wohl, ihr heiligen Gebeine*. Diesem trauervollen Grab-

Nicht zu opernhaft!

Schon in der alten Kirche war es Brauch, während der Karwoche den Passionsbericht mit verteilten Rollen vorzutragen. Dies geschah mit den Formeln des gregorianischen Chorals, weshalb man von der *Choralpassion* spricht. Im Hochmittelalter ging man dazu über, die Turbae (von lat. turba: Schar, Volk) – also die Textworte des Passionsberichtes, die von mehreren Personen gesprochen wurden – mehrstimmig aufzuführen. Die protestantische Kirche übernahm die Choralpassion zunächst zögerlich, dann zunehmend problemlos. Dabei wurde der lateinische Text eingedeutscht.

Im 17. Jahrhundert bildete sich die *oratorische Passion* heraus: Sie wurde instrumental begleitet und enthielt neue Textelemente: Kirchenliedstrophen und zunehmend freie Dichtung. Nach 1700 übernahm die oratorische Passion aus der italienischen Oper Rezitativ und Da-capo-Arie bzw. Chor-Ritornell für die freigedichteten Teile.

Im konservativen Leipzig wurde die oratorische Passion erst 1717 eingeführt. Diese Neuerung wurde von der kirchlichen Obrigkeit

weniger begrüßt als lediglich erlaubt. Die Geistlichkeit stand dem künstlerischen Genuss von Kirchenmusik skeptisch gegenüber. Sinnlichkeit, Empfindung und Erschütterung waren keine erstrebenswerten Ziele. Bach wurde bei seiner Anstellung als Thomaskantor ausdrücklich ermahnt, seine Kirchenmusik weder zu lang noch zu opernhaft zu gestalten.

Bach hielt – im Gegensatz zu anderen Komponisten seiner Zeit – in seinen Passionen am Bibelwort der Evangelienerzählungen fest. Er bereicherte aber den Bericht durch lyrisch-meditative Einschübe, Chorsätze und Arien, deren Texte er zeitgenössischen geistlichen Dichtern entnahm. Er kombinierte die Formen der Oper mit jenen der kirchlichen Tradition. Der Arie wurde ein breiter Raum gewährt, das Rezitativ entwickelte eine starke Ausdruckskraft und befreite sich ganz vom Vorbild des alten gregorianischen Lektionstons. Auch der instrumentale Teil gewann an Bedeutung. Den liturgischen Geist der Komposition verbürgten der Chorsatz und das protestantische Kirchenlied.

gesang, der das Unausweichliche des Leidens bekundet, schliesst sich der Choral *Ach Herr, lass dein lieb' Engelein* an, der dem Werk einen tröstenden Ausklang gibt. Mit der direkten Anrufung Gottes und dem Rückgriff auf ein bekanntes Kirchenlied verdeutlicht der Schlusschoral die gottesdienstliche Verankerung der Passion.

Beruhigung vor der Predigt

Die feierlichen, monumentalen Umrahmungschöre kontrastieren mit den einfachen Chorälen, welche die beiden Teile der Passion voneinander trennen und welche einst unmittelbar die Predigt umgaben. Mit dem Choral *Petrus, der nicht denkt zurück* tritt eine Beruhigung ein, eine Versachlichung der aufgewühlten Stimmung. Damit sollte die Aufnahme-fähigkeit der Gemeinde für die Passionspredigt gewährleistet werden.

Dramatische Akzente

In den gewaltigen Rahmen des Eingangs- und Schlusschors stellt Bach das Geschehen von der Gefangennahme Jesu durch den Verrat des Judas bis zum packenden Bericht vom Erdbeben nach seinem Tod am Kreuz. Dramatische Akzente setzen die Turba-Chöre mit ihren meist kurzen, bedrohlich wirkenden Einwüfen. Gleich zu Beginn hat der Chor zweimal auf Jesu Frage „Wen suchet ihr?“ zu antworten – als Gruppe der Häscher, die ihn aufgrund seines

eigenen Geständnisses festnehmen.

Die Gefangennahme Jesu gibt Anlass zu zwei Sologesängen: *Von den Stricken meiner Sünden*, wo das Gebunden-Sein nicht nur durch den musikalischen Satz versinnbildlicht wird. Das Bild der Sündenverstrickung ist zusätzlich durch den Kontrast mit dem Bild der Sündenbefreiung hervorgehoben. Bei den Worten „von den Stricken meiner Sünden“ bewegt sich die Alt-Stimme tendenziell nach unten (Hölle), bei den Worten „mich zu entbinden“ nach oben (Himmel). In der Sopran-Arie *Ich folge dir gleichfalls* verkörpert der Bass mit seinen Achteln die Schritte, während in den Sechzehnteln der Flöten der freudige Affekt zum Ausdruck kommt, der diesen Schritten vorausseilt. Kurz vor Ende des ersten Teils verführt die lauernde, durch fugierte Einsätze dringlich, fast inquisitorisch wirkende Nachfrage des Wachpersonals *Bist du nicht seiner Jünger einer?* Petrus zum dreimaligen Verleugnen. Die wehmütige Tenor-Arie *Ach, mein Sinn* betrauert dessen Untreue.

Wildes Rufen der Menge

Der Passionsbericht des Johannes ist hauptsächlich eine Schilderung der grossen Gerichtsszenen vor dem Hohenpriester und Pilatus. Er hat etwas Aufgeregtes und Leidenschaftliches an sich. Diese Eigenart hat Bach erfasst und in seiner Musik wiedergegeben, wie Albert Schweit-

zer in seinem erstmals 1908 erschienenen, nach wie vor grundlegenden Werk über Bach und seine Musik festhält. Die Priester- und Volkschöre werden bei ihm Träger der Handlung. Auffällig ist, dass Bach drei Chormusiken je zweimal (*Wäre dieser nicht ein Übeltäter - Wir dürfen niemand töten / Sei gegrüßet, lieber Judenkönig - Schreibe nicht der Juden König / Wir haben ein Gesetz - Lässest du diesen los*) und eine dreimal (*Jesum von Nazareth - Nicht diesen, diesen nicht - Wir haben keinen König*) verwendet hat. Schweitzer nimmt an, „dass er das wilde Rufen der Menge eindrucksvoller wiederzugeben glaubte, indem er es in etlichen wenigen Themen darstellte und diese immer wiederkehren liess“.

Stimmung auf dem Siedepunkt

Die Handlung des längeren und dramatischeren zweiten Teils beginnt mit einem imposanten Aufmarsch des fanatisierten Volkes vor dem Richthaus. Gleich zu Anfang, wenn Pilatus hinaustritt und fragt: „Was bringt ihr für Klage wider diesen Menschen?“, tönt ihm vielstimmiges, lang anhaltendes Geschrei entgegen. Die Stimmung ist von Anfang an auf dem Siedepunkt. Die Texte *Wäre dieser nicht ein Übeltäter* und *Wir dürfen niemand töten* drückt Bach durch ein Thema aus, dessen „grausige, durch gedehnte Chromatik hervorgebrachte Wirkung nicht mehr übertroffen werden kann“.

In ein herrliches Gefilde entrückt

Als Pilatus nach seinem Verhör wie zum Passahfest üblich einen Gefangenen freigeben will und Jesus zur Wahl stellt, schreit das Volk – durch die hektischen Sechzehntel der Flöten aufgehetzt – nach *Barrabas*. Nun hofft Pilatus, mit der Geißelung des Opfers die Masse zu besänftigen. Die Geißelung wird Anlass der Klage: *Betrachte, meine Seel' und Erwäge*. Unbeschreibliche Seligkeit liegt nach Schweitzer in diesem Bass-Arioso und der darauf folgenden Tenor-Arie. „Es ist, als ob man in ein Gefilde entrückt würde, wo die Himmelsschlüsselblumen blühen. In den herrlichen Wölbungen der instrumentalen Linien der Arie meint man den Regenbogen, von dem der Text redet, sich über der erlösten Welt ausspannen zu sehen.“

Als recke das wütende Volk tausend Arme gen Himmel

Die Verhöhnung des dornengekrönten Christus durch die Kriegsknechte *Sei gegrüßet, lieber Judenkönig* ist ein zeremonieller Satz über würdevoll schreitenden Bässen. Sie werden begleitet von Flöten und Oboen, die als spöttisches Gelächter oder als höhnische Verbeugungen der Kriegsknechte interpretiert werden können. Anschliessend führt Pilatus den still Duldenden hinaus: „Sehet, welch ein Mensch!“. Doch durch diese Geste entfesselt er Wutausbrüche: *Kreuzige, kreuzige*.

Auch hier wirkt die Vorstellung langgezogener, heulender Rufe, wie sie eine erregte Menge ertönen lässt, bestimmend auf die Fassung des Themas ein. Dazwischen wird das Kreuzige in wilden Sechzehnteln wiederholt und in aufsteigender Bewegung hinaufgetrieben, „als recke das wütende Volk tausend Arme gen Himmel“ (Schweitzer).

Juristische Argumente

Nach diesem Ausbruch folgt eine Beruhigung. Das Volk besinnt sich auf ein Gesetz, das Gotteslästerer zum Tode verurteilt: *Wir haben ein Gesetz*. Die strenge Fuge unterstreicht die Gesetzhaftigkeit.

Bach unterbricht die Gerichtszene und fügt den Choral *Durch dein Gefängnis* ein. Gerade an dieser Stelle des dramatischen Geschehens, als Pilatus Jesus freigeben will, wird im Sinne der Erlösungslehre die Bedeutung des gefangenen Gottessohnes als Vorbedingung für die Befreiung der Christenheit ausgedrückt. Um den Choral gruppieren sich symmetrisch die einander musikalisch und thematisch (staatliche Ordnung / Kreuzige / König) entsprechenden Chöre.

Politische Argumente

Aus politischen Gründen wagt es Pilatus nicht, Jesus zu retten. Denn die Juden drohen ihm: Er erweist sich

als Gegner des Kaisers, wenn er diesen selbst ernannten König nicht verurteilt (*Lässest du diesen los*). Pilatus führt den Gefangenen hinaus und appelliert an das Mitleid des Volkes: *Sehet, das ist euer König*. Doch der letzte Versuch, den Justizmord zu vermeiden, bewirkt das Gegenteil: Das zweite *Kreuzige, Kreuzige* wird zusätzlich angefacht durch das vorangestellte, verächtliche „Weg, weg mit dem“. Auch die Hohenpriester melden sich zu Wort: *Wir haben keinen König, denn den Kaiser*, überspielt von hohnlachenden Flöten. Nach letztem Zögern überantwortet Pilatus den Gefangenen zur Kreuzigung.

Rüpelszene vor dem Kreuz

Die Bass-Arie *Eilt, ihr angefochtenen Seelen* lädt die Gemeinde dazu ein, den Kreuz tragenden Jesu in Gedanken auf den Hügel Golgatha zu begleiten. Der lange Chor *Lasset uns den nicht zerteilen*, dessen Sechzehntel die rollenden Würfel der emotional unbeteiligten Kriegsknechte darstellen, ist inhaltlich kaum mit dem tragischen Geschehen in Einklang zu bringen. „Bach dürfte diesen inneren Widerspruch absichtlich als Mittel stärksten Kontrasts gewählt haben, doch erscheint aus späterer Ästhetik die grobe Stimmungsschilderung der Kriegsknechte wie eine Shakespearesche Rüpelszene, die sich vor dem sterbenden Jesus abspielt.“ (Scholz)

Totenklage

Die Alt-Arie *Es ist vollbracht* nimmt die letzten Worte Jesu auf, wobei Instrument und Gesang in ihrer spezifischen Klangrede bzw. Ton-sprache eine Totenklage darstellen. „So gesehen, ist es auch plausibel, dass Gambe und Alt zwar nicht aus-

schliesslich, aber über grosse Strecken nebeneinander her musizieren, als wären sie jeweils ganz in ihren Schmerz versunken.“ (Geck) Nur ein Satz des Evangelisten „Und neigete das Haupt und verschied“ trennt die Arie von der nächsten lyrischen Einlage *Mein teurer Heiland*. Der Solobass stellt die Frage nach der Erlö-



In der Nikolai-Kirche in Leipzig wurde am 4. April 1724 die Johannes Passion uraufgeführt.

sung und der Chor singt wie von ferne „Jesu, der du warest tot, lebest nun ohn' End“ hinein.

Lustvolle Trauer

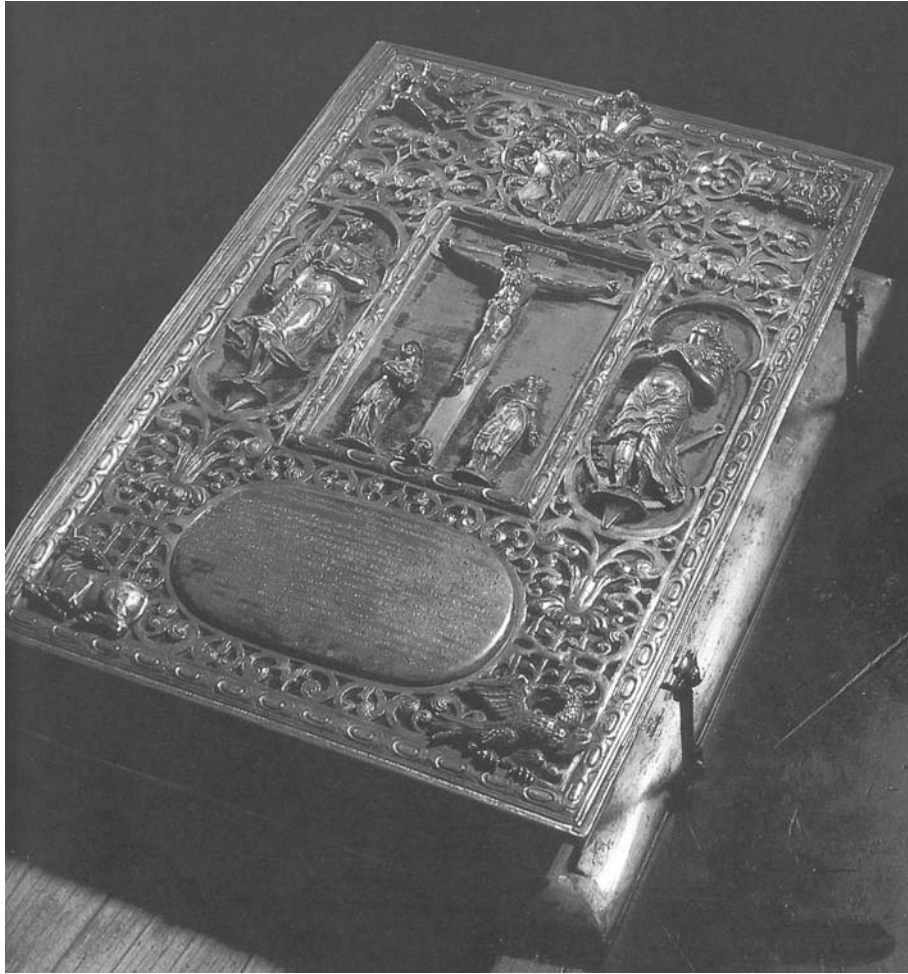
An die Erzählung vom Reißen des Tempelvorhangs, Erdbeben und Öffnen der Gräber schliesst sich das Arioso des Tenors *Mein Herz, in dem die ganze Welt* an. „Damit die Geschehnisse gebührend demonstriert werden können, gerät der stehende Bläserakkord in Fluss, und aus dem Streichertremolo wird eine zunehmend heftigere Bewegung. Die Singstimme schildert die Ereignisse mit einer Fülle übermächtiger und verminderter Schritte und Sprünge.“ (Geck) Gegen Schluss kommt die erregte Bewegung zum Stillstand. Der Blick wendet sich nach innen und das anfangs angesprochene Herz wird gefragt, wie es auf den Tod Jesu reagieren will. Diese Frage leitet zu der in hohem Masse opernhafte Sopran-Arie *Zerfließe, mein Herze* über, die von lustvoller Trauer beherrscht ist. Zwar ist die Mischung von tiefer Trauer und sinnlichem Wohlbehagen für Bach nicht ungewöhnlich und für die pietistische Frömmigkeit sogar charakteristisch. „Aber es ist doch bemerkenswert, wie selbstverständlich Bach in einem Stück, dessen Tonart f-Moll laut Johann Mattheson ‚Verzweiflung, tödliche Herzensangst, Melancholie, Grauen‘ signalisiert, die Flöten und

Oboen immer wieder in lieblichen Terzen und Sexten gehen lässt und auf dem Wort ‚Jesus‘ (Takt 64) einen geradezu koketten Vorschlag anbringt.“ (Geck)

Folco Galli

Literatur

- Hans Conrad Fischer: Johann Sebastian Bach. Sein Leben in Bildern und Dokumenten. Holzgerlingen 2000.
 Hans Gebhard (Hrg.): Harenberg Chormusikführer. Dortmund 2001.
 Martin Geck: Bach. Johannespassion. München 1991.
 Werner Oehlmann und Alexander Wagner: Reclams Chormusik- und Oratorienführer. Stuttgart 1999.
 Franz Rueb: 48 Variationen über Bach. Leipzig 2000.
 Gottfried Scholz: Bachs Passionen. München 2000.
 Albert Schweitzer: Johann Sebastian Bach. Wiesbaden 1990.



Bach hielt im Gegensatz zu anderen Komponisten seiner Zeit in seinen Passionen am Bibelwort der Evangelienerzählungen fest. Bild: Bibel der Stadt Leipzig, auf die Bach vermutlich den Amtseid geschworen hat.

Das jüdische Volk sind wir

In einem Essay über den Hass in der Musik spricht Peter Schleuning im Zusammenhang mit dem Kreuzige-Chor von den „wunderbaren und wüst verzerrten Chören unversöhnlichen Hasses“, von „extremen rhythmischen Zusammenballungen und schneidenden Dissonanzen“ und von „stechenden Instrumentalstimmen“. Er sieht darin den frühen musikalischen Ausdruck einer Judenfeindlichkeit, wie sie zur Zeit Bachs auch in der lutherischen Kirche zur Tradition gehörte. Tatsächlich heisst es etwa in einem zeitgenössischen Lexikon über die Juden: „Sie sind unsere geschworenen Feinde..., denn sie haben den Sohn Gottes getödet, und den Herrn der Herrlichkeit gecreuzigt.“

Bachs Johannes Passion hat in neuerer Zeit verschiedentlich Entrüstung ausgelöst. Der Text sei antijüdisch, die Passion stelle die Juden als die treibende Kraft zur Verfolgung und Verurteilung von Jesus dar. Die Juden seien Verbündete des Bösen, sogar gegen den Willen des römischen Statthalters forderten sie den Kopf Jesu. Bach wurde zum Antisemiten gestempelt, der Antijüdisches in die Seelen der Hörer transportiere.

Die Musikwissenschaft hat indessen

nachgewiesen, dass Bach die auch von anderen Musikern vertonte Johannes Passion von Barthold Heinrich Brockes zwar in Teilen übernommen, jedoch gerade die Partien über die Juden als Mörder stark geändert hat. Zudem „stellen die aggressiven, dramatischen Turba-Chöre in der Johannes Passion nicht Juden, sondern Menschen schlechthin dar. Das jüdische Volk – das sind wir! Bach meint die Schuld aller Menschen am Tod Jesu. Das sagt deutlich der Chorus *Ich, ich und meine Sünden*.“ (Rueb)

Auch Bachs Bibliothek musste immer wieder als Argument für seinen Antisemitismus herhalten. Wohl standen in seiner Bibliothek die üblen antijüdischen Schriften der orthodoxen Lutheraner. Dies lässt jedoch nicht darauf schliessen, dass er diese Theologie oder Ideologie zu seiner eigenen gemacht hat. Antijüdisches Denken und Handeln war über viele Jahrhunderte in allen Bereichen so allgegenwärtig, dass von eingefleischten Antisemiten wie Paracelsus, Luther oder Erasmus von Rotterdam keine Gelegenheit ausgelassen wurde, in Briefen, Werken und Alltagsäusserungen ihren Judenhass immer wieder zu dokumentieren. Von Bach ist aber keine einzige antijüdische Äusserung überliefert.



Musiker der Bach-Zeit: Der Dirigent und das Orchester. Stich aus dem „Musikalischen Theatrum“ von Johann Christian Weigel, 1722.

**Iris Egger**

Sopran

Geboren 1980 und aufgewachsen in Niederhelfenschwil (SG), erhielt Iris Egger ihren ersten Gesangsunterricht bei C. van de Laak. 1997 begann sie das Musikstudium mit Hauptfach Gesang bei Prof. Ingrid Frauchiger an der Hochschule für Musik und Theater in Bern und schloss dieses 2001 mit dem Lehrdiplom und 2003 mit dem Solistendiplom ab. Sie ist zudem zweimalige Preisträgerin des Migros Stipendienwettbewerbes der Ernst-Göhner-Stiftung, der Elvira-Lüthi-Stiftung, der Friedl-Wald-Stiftung, Basel und 2003 des Stipendienpreises der Kiefer-Hablitzel-Stiftung. Ferner: 1. Preis am Concours International Fdminin de Musique des Lyceum Club International de Suisse.

Sie absolvierte diverse Meisterkurse, u.a. bei Irwin Gage und Esther de Bros, Barbara Schlick, Krisztina Läki, Malcom Bilson, Daniel Ferro und Hans-Joachim Beyer. Ihre breite solistische Tätigkeit führte sie mit Dirigenten wie Jörg Ewald Dähler, Marcus R. Bosch, Jost Meier und Olivier Cuendet zusammen. Viel Gewicht misst Iris Egger aber auch den Liederabenden bei, wo sie bereits ein ansehnliches Repertoire aufweisen kann. In Chur gab sie 2001 ihr Operndebut als Zerlina (Mozart, „Don Giovanni“), am Stadttheater Bern war sie als Papagena (Mozart, „Zauberflöte“) zu hören. Unter der Leitung von H. Kempfen sang sie in „King Arthur“ von Purcell in Brig.



Renate Kaschmieder

Alt

Renate Kaschmieder absolvierte nach ihrer Ausbildung zur Lehrerin ihr Musikstudium in Klavier und Gesang am Nürnberger Meistersingerkonservatorium. Sie gewann den ersten Preis des Dr. Drexel-Wettbewerbs Nürnberg, nahm an Meisterkursen bei Julia Hamari, Hans Hotter, Brigitte Fassbaender und Anna Reynolds teil und entwickelte sich zu einer gefragten Sängerin im In- und Ausland.

Festspielengagements führten sie nach Eutin und Bad Hersfeld, Gastverträge an die Stadttheater von Passau (1996) und Würzburg (1999). In szenisch-konzertanten Opernproduktionen und Konzerten arbeitete sie mit Dirigenten wie Ulrich Windfuhr, Vladimir Valek (2. Mahler-Symphonie), Peter Falk, Roderich

Kreile und anderen zusammen. Konzertreisen führen sie immer wieder nach Belgien, Polen und in die Tschechei.

Ihr Repertoire beginnt bei Hildegard von Bingen und reicht über Monteverdi, Bach und Verdi bis Frank Martin und Alfred Schnittke. Das besondere Timbre ihrer Stimme, gepaart mit starker Ausdruckskraft liessen sie bald über Bayerns Grenzen hinaus grosse Aufgaben im Oratorienfach übernehmen. So hatte sie 2001 grossen Erfolg mit Verdis Requiem in Belgien. Immer kehrt sie aber wieder zu Bach zurück: dem Berner Publikum ist sie bekannt aus eindringlichen Aufführungen mit dem Berner Kammerchor im Berner Münster.



Clemens Löschmann

Tenor

Clemens Löschmann wurde in Berlin an der Hochschule der Künste von Prof. Johannes Hoefflin ausgebildet und hat in den Meisterklassen der Professoren Aribert Reimann und Dietrich Fischer-Dieskau studiert. Er war Stipendiat der Gotthard-Schierse-Stiftung, der Komischen Oper Berlin und der Richard-Wagner-Stipendien Stiftung.

Im Opernbereich war er an zahlreichen Produktionen verschiedener Opernhäuser und freier Gruppen u.a. in Berlin, Hamburg und Zürich beteiligt. Clemens Löschmann war festes Ensemblemitglied am Opernhaus Bremen und dort - wie auch an internationalen Opernhäusern - als Gast engagiert. So z.B. an der Komischen Oper Berlin, der Oper Frankfurt, dem Royal Opera House Covent Garden und dem Opernhaus Genua.

Zu seinem umfangreichen Repertoire zählen neben den Tenorpartien Tamino, Fernando und Don Ottavio der Mozart-Opern auch grosse lyrische Rollen des 20. Jahrhunderts. Clemens Löschmann hat mittlerweile 7 Opern uraufgeführt, deren höchst anspruchsvolle Tenorpartien zum Teil für ihn komponiert worden sind: „Noach“ von Sidney Corbett in Bremen und „Bringt sie um, soll Gott sie doch richten“ von Wolfgang Knuth in Hamburg. Zuletzt „Die Welt der Zwischenfälle“ von Haflidi Hallgrímsson am Theater Lübeck. Als international gefragter Solist liegt sein besonderer Schwerpunkt in den Evangelistenpartien der Bach'schen Oratorien und Tenorarien der Kantaten. Der Sänger hat an der Hochschule für Künste in Bremen einen Lehrauftrag für das Fach Gesang inne. Seit 2000 ist er dem Berner Kammerchor als Solist verbunden; er führte mit Jörg Ewald Dähler (Hammerflügel) zudem auch Schubert Zyklen auf.



Samuel Zünd

Bass

aufgewachsen in der Ostschweiz; Gesangsstudium bei Margreet Honig am Sweelinck Conservatorium Amsterdam, Konzert- und Operndiplom; zurzeit Weiterstudium an der Konzertklasse von Christoph Prégardien an der Musikhochschule Zürich.

Liedinterpretation bei Rudolf Jansen (Amsterdam), Irwin Gage (Zürich) und Konrad Richter (Stuttgart); Studien in Barockgesang bei Rens Jacobs in Basel und im Fach „Oratorium“ bei Max von Egmont (Amsterdam); Meisterkurse u.a. bei Felicity Palmer, Robert Holl, Hans Hotter und Udo Reinemann. Preisträger diverser Gesangswettbewerbe (u.a. Paula-Lindberg-Salomon, 1995, Ber

lin) und Gewinner mehrerer Förderpreise. Mitbegründer des Vokalensembles Zürich.

Seit 1993 rege solistische Tätigkeit in Oper, Konzert- und Oratorienfach. Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Räto Tschupp, Alois Koch, Marc Kiscozky, Kurt Equiluz, Michael Radulescu.

Neben seiner grossen Affinität zur abendländischen Kirchenmusik widmet sich Samuel Zünd mit besonderer Hingabe der Liedkunst. Liederabende in Europa und den USA, Radio- und TV-Aufnahmen (DRS2, Espace2, NOS3, Arte, SF DRS 1) belegen sein Können.



Marc Olivier Oetterli

Bass

Marc-Olivier Oetterli wurde in Genf geboren, war Mitglied der Singknaben der St. Ursen-Kathedrale Solothurn und erhielt den ersten Gesangsunterricht bei Markus Oberholzer. Er schloss seine Gesangsstudien am Konservatorium für Musik und Theater Bern bei Prof. Jakob Stämpfli ab. Es folgten Meisterkurse und Unterricht bei Elisabeth Glauser, Horst Günter, Margreet Honig, Jan-Hendrik Rootering und Elisabeth Schwarzkopf.

Bisher sang Marc-Olivier Oetterli u.a. folgende Opernpartien: Conte di Almaviva (Mozart „Figaro“), Papageno (Mozart „Zauberflöte“), Steffano (Donizetti „Liebestrank“), der Mensch (Monteverdi „Heimkehr des Odysseus“, Leitung Götz Friedrich), die Titelpartie in der

Oper „Massaniello furioso“ (Reinhard Keiser) und Heilmann (E.T.A. Hoffmann „Undine“). Im Sommer 1998 sang er am Carl Orff-Festival in Andechs (D) in der Oper „Der Mond“ und im Sommer 1999 am Festival „La fête des vigneronns“ in Vevey unter François Rochaix mit Musik von Jost Meier.

Er wirkte an zahlreichen Uraufführungen mit und sang an internationalen Festivals wie Schubertiade, London; Festival Bach, Lausanne; Open Opera, St. Gallen; Kammeroper Schloss Rheinsberg und Interlakner Musikfestspiele.

Marc-Olivier Oetterli trat u.a. mit folgenden Dirigenten auf: Michel Corboz, Dimitij Kitajenko, Fabio Luisi, Wolfgang Gönnenwein, Rolf Reuter.

Cappella Istropolitana

1983 schloss sich in Bratislava eine Gruppe Musiker, welche die Freude am Musizieren und am Zusammenspiel in einer kleinen Orchesterformation verband, zur Cappella Istropolitana zusammen. Die Mitglieder - von denen mehrere namhafte Solisten sind - verbindet nicht nur grosse instrumentale Virtuosität und Bereitschaft zur Pflege der Klangkultur, sondern auch eine enorme Interpretationsdisziplin und ein aussergewöhnliches Mass an Stiltreue.

Sowohl in der Slowakei als auch im Ausland - die Cappella Istropolitana spielt inzwischen auf der ganzen Welt - hat sich das Orchester einen hervorragenden Ruf erspielt.

Bereits sind über 80 CD's erhältlich, die das aussergewöhnlich hohe Niveau belegen. Auszeichnungen wie z.B. zweimal „CD in Platin“ und „Kammerorchester der Stadt Bratislava“ liessen denn auch nicht auf sich warten.



Ende letzten Jahres habe ich von Ursula Roth die Redaktionsleitung der *Fermate* übernommen. Sie hat während Jahren namentlich mit ihren fundierten Werkeinführungen das Mitteilungsblatt des Berner Kammerchors geprägt und einen hohen Qualitätsstandard gesetzt, der für mich Herausforderung und Verpflichtung ist.

Um die Lesefreundlichkeit zu erhöhen, habe ich die Gestaltung der *Fermate* sanft – unter Wahrung des vertrauten Erscheinungsbildes – renoviert. Beim Inhalt ist hingegen Kontinuität angesagt. Die Grundsätze, welche die redaktionelle Arbeit seit den Anfängen bestimmen, sind unverändert aktuell und das Erfolgsrezept unseres Mitteilungsblattes.

So heisst es in der ersten Ausgabe von 1985, dass die Chorzeitung über alles informieren soll, was für das Chorleben bedeutsam ist. Dazu gehören organisatorische Mitteilungen,

persönliche Ereignisse und Informationen des Vorstandes. Zudem soll sich die Chorzeitung mit den Werken auseinandersetzen, die der Chor aufführt. Ferner sollen auch die Solistinnen und Solisten vorgestellt werden, damit eine geistige Verbindung zwischen ihnen und dem Chor entstehen kann, die mehr Gemeinsamkeit beim Musizieren ermöglicht.

Auf diese Weise schlägt die *Fermate* Brücken innerhalb des Chores sowie zu jenen, die den Chor begleiten und unterstützen. Sie trägt zu einem Wir-Gefühl bei, aus dem heraus sich jeder für die Sache des Chores verantwortlich fühlt. Und ihr programmatischer Name (von it. *fermata* = Halt, Haltepunkt) ist in unserer hektischen Zeit von heilsamer Bedeutung.

Ich wünsche allen Mitgliedern und Freunden des Chores die Musse zum Innehalten und eine gute Lektüre.

Folco Galli

MONTAG, 15. DEZEMBER 2003

Der Bund

Lyrisch und beschaulich

Der Berner Kammerchor interpretiert Händels «Messiah» in der englischen Originalfassung auf hohem Niveau.

Kaum ein geistliches Werk hat als Ganzes wie in seinen Einzelteilen eine derart hohe Popularität erreicht wie Georg Friedrich Händels Oratorium «The Messiah» («Der Messias»). Das erleichtert und erschwert eine Aufführung zugleich: Interpretationsbeispiele sind zahlreich.

Der Berner Kammerchor unter der Leitung von Jörg Ewald Dähler erlag nicht der Versuchung zum Populismus und demonstrierte die Fähigkeit eines Laienchors, dieses zweieinhalbstündige Werk in seinem bunten Wechsel der musikalischen Charaktere konzentriert und eindrücklich aufzuführen.

Meisterwerk im rechten Moment

Von Händel hatte 1740 in London kaum jemand mehr ein solch herausragendes Meisterstück erwartet. Nach zwanzig höchst erfolgreichen Jahren an der Royal Academy of Music schien das Des-

interesse des Londoner Publikums gegenüber Händel in Abneigung umzuschlagen. Nach über dreissig Opern und sieben Oratorien schien es, als ob der Komponist zwischen der Konkurrenz und der Eitelkeit der italienischen Kastraten aufgerieben werde.

Da erhielt er eine Einladung des irischen Vizekönigs William Cavendish, im Winter 1742 in Dublin eine Reihe von Konzerten zu geben, die Händel mit der Erstaufführung des «Messiah» krönte. Händels «Messiah» übertraf alle bisherigen Erfolge und blieb der Inbegriff des grossen Oratoriums. Gerade auch darum wurde allenthalben Übersetzungen und wilden Bearbeitungen Tür und Tor geöffnet. Der Entscheid für die englische Originalfassung ist sehr zu begrüssen.

Präzision und Ausdruck

Dählers Dirigieren gilt mit jeder Faser und in jeder Geste dem musikalischen Augenblick. Seine Zeichengebung ist wirkungsorientiert, einfach und lesbar – unter Chorleitern eine Seltenheit! Dabei

hält er den Chor zurück, schafft dadurch für die Sängerinnen und Sänger eine Selbstkontrolle und hält zugleich die Möglichkeit zu variantenreichen Steigerungen offen. Schnelle Figuren und Bewegungen bleiben auf diese Weise deutlich.

Keine Selbstdarstellung

Bemerkenswert und eindrucklich zudem der interpretatorische Variantenreichtum der Solisten (Barbara Locher, Catherine King, Clemens Löschmann, Michel Brodard). Die Arien und Accompagnati (affektive, erzählende, orchesterbegleitete Soli) im «Messiah» sind – im Gegensatz zu «Esther» oder «Saul» – selten dramatisch, sondern meistens lyrisch und beschaulich. Diesen Charakter lösten die vier Solisten ein, dem Werk und nicht der Selbstdarstellung dienend.

Stehende Beifallsbezeugungen

Einen hohen Anteil an der Deutlichkeit und der Präzision der Aussage sowie am hohen Niveau der Aufführung insgesamt trug das Engagement der (klugerweise) sehr klein besetzten Russischen Kammerphilharmonie St. Petersburg ebenso bei wie die drei einheimischen Musiker der Continuo-Gruppe (Marie-Louise Dähler und Andreas Erismann, Cembalo; Emmanuel Le Divillec, Truhenorgel).

Das Publikum dankte es allen Ausführenden im Münster mit stehenden Beifallsbezeugungen.

Hanspeter Renggli

MONTAG, 15. DEZEMBER 2003 / ZEITUNG IM ESPACE MITTELLAND

KAMMERCHOR

Stehen für das Halleluja

Frisch führte der Berner Kammerchor Händels Messias im Münster auf. Das Publikum dankte mit Standing Ovations.

◆ **Sonja Koller**

Der König von England erhob sich von seinem Sitz, als er den gewaltigen Hallelujah-Chor aus dem Messias von Georg Friedrich Händel hörte. Dies geschah vor 260 Jahren in London. Das englische Publikum folgte seinem König, und das Aufstehen zum Hallelujah wurde in England zur Tradition, die bis heute gepflegt wird. In Bern ist dieser Brauch unbekannt. Schade, denn eine Aufführung des Messias dauert zwischen zwei und drei Stunden – wer würde sich da nicht gerne kurz aus der Kirchenbank erheben um Beine und Rücken zu strecken!

Die Leistung

Dennoch nahm das lange Sitzen gerne hin, wer am Samstag Abend die Messias-Aufführung des Berner Kammerchors unter der Leitung von Jörg Ewald Dähler hörte. Die 75 Sängerinnen und Sänger brachten einen

beeindruckenden Klang zu Stande, der auch in den höchsten Regionen noch ganz leicht und klar durch den Münsterraum schwebte.

Wer das Glück hatte, den Chor von seinem Platz aus nicht nur zu hören, sondern auch zu sehen, konnte Engagement und Singfreude in den Gesichtern der Sängerinnen und Sänger entdecken. Brillant begleitet wurden sie von der Russischen Kammerphilharmonie St. Petersburg. Die Solopartien übernahmen die Sopranistin Barbara Locher, Catherine King im Alt, der Tenor Clemens Löschmann und der Bassist Michel Brodard. Sie überzeugten durch klare und tragende Stimmen, hohe Professionalität und beseelte Gestaltung.

Der Beifall

Das Publikum im Berner Münster erhob sich zum abschliessenden Applaus von den Sitzen. Die Musizierenden wiederum revanchierten sich für den Beifall mit einer Zugabe des Hallelujah, bei dem nun auch die Solistinnen und Solisten mitsangen. So geschah es, dass das Hallelujah auch im Berner Münster zu seinen Ovationen kam. ◆



Marianne Rutschmann, Sopran

Im Säuliamt (ZH) bin ich als Älteste in einer musikliebenden Sekundarlehrerfamilie aufgewachsen und besuchte während vielen Jahren Querflötenstunden. Nach dem Kindergarten-Seminar in Zürich suchte ich den Weg zum Ursprung des Lebens, zur Natur, und landete 1977 auf einer Alp mit 90 Kühen, dann – nach vielen Praktika (Selbstversorgung, Ernährung, Wollverarbeitung, Handweben usw.) – via WG im Appenzellerland auf dem ersten Bauernhof im Toggenburg, den wir als Hofgemeinschaft biologisch-dynamisch bewirtschafteten (Vieh, Milchverarbeitung, Garten).

Da die Wohnsituation bald zu eng wurde mit Kindern und Mitarbeitern, trennten wir uns 1984 und bauten auf dem Siblinger Randen (SH) den zweiten Hof auf mit Vieh, Milchverarbeitung, Ackerbau, Garten und Selbstvermarktung. Viele Praktikanten, Lehrlinge und Schüler haben mit uns die Freuden und Leiden des bäuerlichen Lebens geteilt.

Über all die Jahre pflegten wir trotz Arbeitsdruck stets vor der Tagesbesprechung gemeinsam ein Lied zu singen. Immer versuchte ich das Musikalische zu pflegen, sei es mit meinen vier Kindern oder in der „Münsterkantorei“ Schaffhausen.

Nach persönlichen Krisen verliess ich 1997 den Hof und arbeitete als Gartenbau- und Kochlehrerin an der Steiner-Schule in Baar (ZG) und ab 2000 als Hauswirtschafterin in einer Therapiestation für Kinder- und Jugendpsychiatrie im Kanton Aargau. Zur persönlichen Bereicherung des Alltags widmete ich mich wieder dem Querflötenspiel.

Da nun alle vier Kinder selbständig sind, entschloss ich mich vor einem Jahr, die Musik für den Rest meiner Berufstätigkeit mehr ins Zentrum zu setzen (Ausbildung Musiktherapie im Humannshaus, Beitenwil) und neue Herausforderungen nochmals anzupacken. Seit Juli 2003 arbeite ich in der Sozialtherapeutischen Gemeinschaft Rüttihubelbad in der Kräuterwerkstatt mit Betreuten und erteile einfachen Musikunterricht in Gruppen. Dabei lernte ich Elisabeth Gilgen kennen und mein langer und stiller Wunsch, wieder in einem guten Chor mitsingen zu dürfen, wurde innert Kürze erfüllt! Ich freue mich, im Berner Kammerchor die anspruchsvolle, aber erfrischende Herausforderung gefunden zu haben und viele spannende und neue Menschen kennen zu lernen.



Anne Stuhler, Sopran

Geboren bin ich in Heidelberg, aufgewachsen in Konstanz am Bodensee und 1993 bin ich durch die Arbeit meiner Eltern ins Wallis gelangt.

Nach anfänglichen Schwierigkeiten, mich einzuleben, lernte ich schliesslich den reizvollen Dialekt und auch andere Geheimnisse der Region kennen. Nach Beendigung der Schule in Brig, führte mich mein Medizinstudium nach Bern. Mein Zugang zur Musik kam durch mein Zuhause.

Ich bin glücklich, dass es im zweiten Anlauf geklappt hat und ich jetzt dabei bin. Meine erste Aufführung (Der Messias) was für mich ein sehr tiefes Erlebnis und ich freue mich auf sehr viel mehr.



Regula Lüthi-Meier, Sopran

Ich bin verheiratet und Mutter von drei kleineren, quirligen Mädchen. Diese Aufgabe fordert und erfüllt mich. Wir wohnen in Thun.

Aufgewachsen bin ich in Bern, wo ich jede Woche nun auch gerne hinkomme. Nach der obligaten Schulzeit besuchte ich das Lehrerinnenseminar. Das Unterrichten und Unterwegs sein mit den Schülern fasziniert mich nach wie vor und macht mir Freude. An einer Kleinklasse A durfte ich kürzlich ein kleines Teilpensum übernehmen.

Der Chor bedeutet mir viel. Es ist der Abend, der nur mir gehört. Das Singen dieser grossen Werke, der gehaltvolle Text, begleitet mich oft durch den Alltag und gibt mir Anstoss und Kraft. Ich freue mich, zu Euch zu gehören.

Musikrätsel

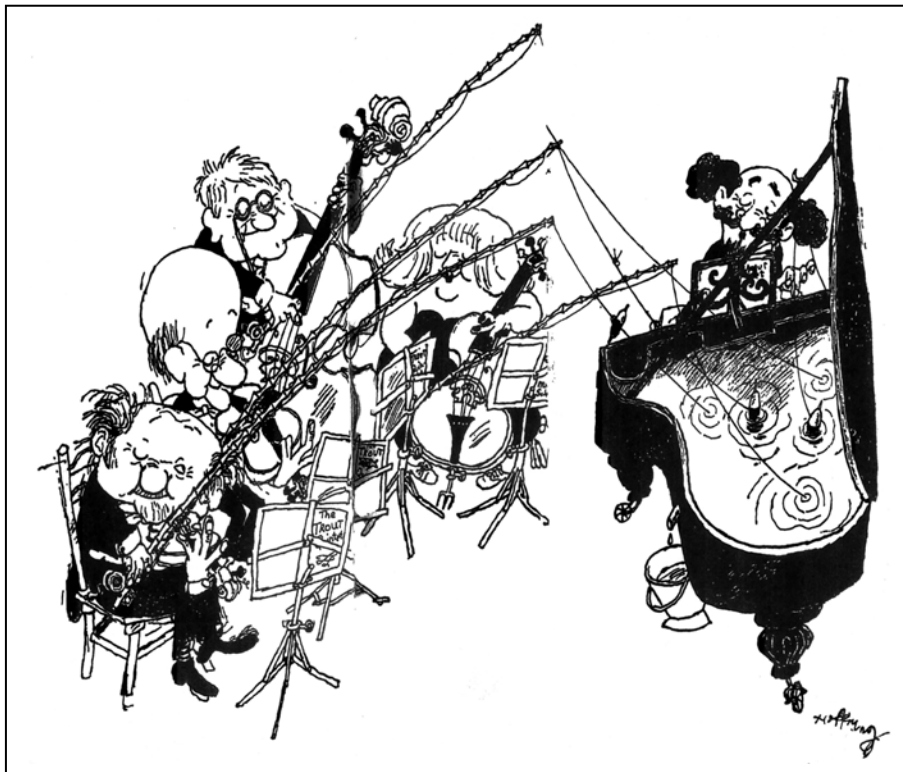
Aus den sechs richtigen Einsendungen hat das Los Marianne Lüpold als Gewinnerin bestimmt. Herzliche Gratulation!

Die richtigen Antworten lauteten:

1. Stefan Zweig beschrieb Händels Auferstehung in den „Sternstunden der Menschheit“.
2. Händel brauchte 24 Tage für die Komposition „Der Messias“.

Beim neuen Rätsel ist das Beobachtungsvermögen gefordert: In der zweiten Karikatur des Forellen-Quintetts auf der gegenüberliegenden Seite haben sich zehn Fehler eingeschlichen.

Die markierten Fehler bis spätestens am 7. April 2004 einsenden an:
Caroline Affolter-Dähler, Fluh 75,
3204 Rosshäusern.





Geburt

15. Oktober 2003

Jan-Lukas Feist

Sohn der Petra Heinisch (Alt) und
deren Ehemann Dietrich Feist.
Die *Fermate* gratuliert den glück-
lichen Eltern.

Singen ist gesünder als Musik hören

Singen kann offenbar das Immunsystem stärken, das Anhören der Musik hat hingegen nicht die gleiche Wirkung. Das haben Forscher der Frankfurter Universität herausgefunden, die Sängerinnen und Sänger eines Laienchors untersucht haben.

Das Institut für Musikpädagogik untersuchte zusammen mit dem Institut für Psychologie der Universität Frankfurt und dem Deutschen Sängerbund die Frage, ob Singen nicht nur die Stimmung verbessern, sondern sogar die Immunkompetenz erhöhen kann. Nach dem Stand der Forschung können musikalische Tätigkeiten subjektive Stimmungen aber auch physiologische Vorgänge im autonomen Nervensystem beeinflussen. So ist zu vermuten, dass sich das Anhören von Musik anders auswirkt als eigene musikalische Aktivität.

Zur Überprüfung dieser Hypothese wurde der Laienchor einer Frankfurter Kirchengemeinde ausgewählt, der Mozarts Requiem für eine Aufführung probte. In zwei aufeinander folgenden Chorproben wurden subjektive und physiologische Veränderungen zunächst beim Singen und in einer weiteren Probe eine Woche später beim Anhören von Mozarts Requiem erfasst.

Die Forscher fragten die Sängerinnen und Sänger nach positiven und negativen Stimmungen und nahmen Blutproben, um die Konzentration von Immunoglobulin A und Cortisol zu messen. „Die Ergebnisse zeigen statistisch signifikante positive Veränderungen der Immunkompetenz unter der Bedingung Singen, nicht aber unter der Bedingung Hören von Chormusik“, teilte das Institut für Musikpädagogik im Januar mit. Nach dem Singen sei die Stimmung der Sängerinnen und Sänger besser geworden als nach dem Hören von Musik. Zugleich waren die subjektiven Stimmungen nach dem Singen statistisch bedeutsam verbessert. Diese Ergebnisse, die in einer der kommenden Ausgaben des „Journal of Behavioral Medicine“ publiziert werden, unterstützen die Vermutung, dass aktives Singen deutlich stärkere Wirkungen aufweist als das bloße Anhören von Musik.

In weiteren Studien soll unter anderem untersucht werden, ob die Effekte nur kurzfristig oder aber nachhaltig sind. Sollten sich Einflüsse des Singens auf Immunsystem und Gesundheit nachweisen lassen, müssten sängerische Aktivitäten in Laienchören im Zuge von künftigen Gesundheitsreformen eines Tages neu bewertet werden, meinten die Universitätsexperten.



Singen verbessert nicht nur die Stimmung, sondern stärkt auch die Abwehrkräfte, haben Experten der Universität Frankfurt herausgefunden.

