



MITTEILUNGSBLATT DES BERNER KAMMERCHORS

2010 / 2

Werkeinführung

- 4 Felix Mendelssohn Bartholdy:
Elias
- 18 Unsere Solistinnen und Solisten
22 Unser Partnerchor
23 Unser Orchester

Marktplatz

- 24 bkc-Hauptversammlung vom
13. März 2010
28 Eintritte

**Fermate!**

Das Mitteilungsblatt des Berner
Kammerchors erscheint dreimal jährlich.

Redaktion:
Folco Galli

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

Druck: Print Shop Flückiger, Bern

Berner Münster

Dienstag, 29. Juni 2010, 19.30 Uhr

Mittwoch, 30. Juni 2010, 19.30 Uhr

Felix Mendelssohn Bartholdy

(1809 – 1847)

Elias

Barbara Locher, Sopran
Léonie Renaud, Sopran (Knabe)
Judith Lüpold, Mezzosopran
Clemens Löschmann, Tenor
Wolfgang Holzmaier, Bariton

Berner Kammerchor
Ritsuyu-kai-Chor, Tokio
Berner Symphonie-Orchester

JÖRG EWALD DÄHLER
Leitung

Felix Mendelssohn Bartholdy

Elias

Sein Leben lang schrieb Felix Mendelssohn Bartholdy geistliche Musik. Meistens entstanden seine kirchenmusikalischen Werke aus eigenem innerem Impuls. Aber auch mit den seltenen Auftragswerken – wie dem für das Birmingham Music Festival komponierten Oratorium *Elias* – wollte der protestantische Christ jüdischer Abstammung seinem persönlichen Glauben Ausdruck verleihen. Mendelssohn nahm seine Aufgabe sehr ernst: „Ich halte es für unerlaubt, etwas zu komponieren, was ich eben nicht durch und durch fühle. Es ist, als sollte ich eine Lüge sagen; denn die Noten haben doch einen ebenso bestimmten Sinn wie die Worte, vielleicht einen noch bestimmteren.“ Und in einem anderen Brief hielt er fest: „Nur das gilt, was in tiefstem Ernst, aus der innersten Seele geflossen ist.“

Mit wohl keinem anderen Werk hat Mendelssohn so gerungen wie mit dem *Elias*. Zehn Jahre beschäftigte er sich – zumindest in Gedanken – damit. Bereits kurz nach der Fertigstellung des *Paulus* im Jahr 1836 reifte in Mendelssohn der Plan für ein weiteres Oratorium. Zunächst überliess er seinem Freund Karl Klingemann die Wahl der Hauptperson. Der Komponist wollte an

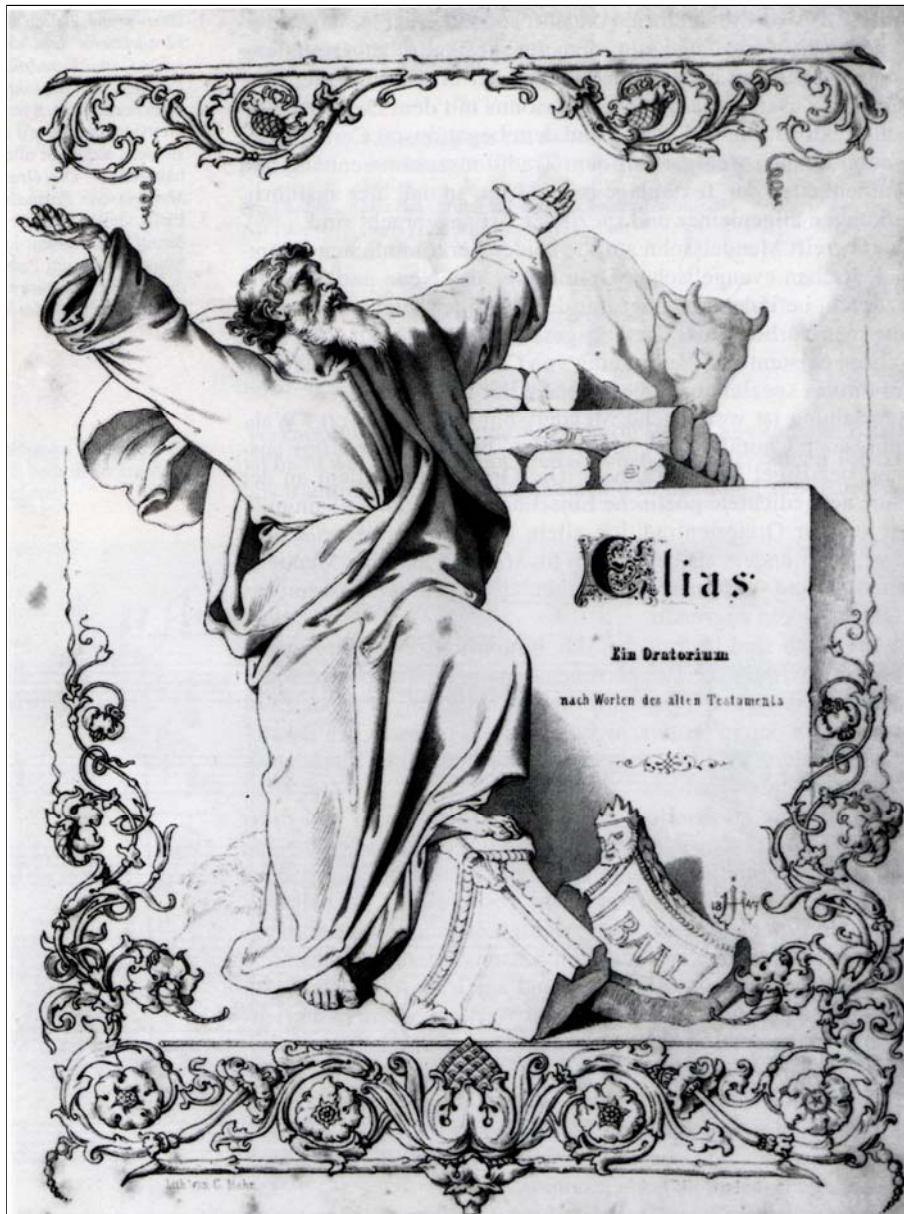
den grossen Erfolg des *Paulus* anknüpfen und scherzte, es sei ihm gleich, ob sein Freund Elias, Petrus oder gar den Amoriterkönig Og von Baschan zur Hauptfigur des neuen Werkes mache. Später war auch noch König Saul im Gespräch. Dann aber bestand der Komponist auf dem Elias, und da Klingemann sich nicht darauf einlassen wollte, scheiterte die Zusammenarbeit der alten Freunde. Schliesslich war es Pfarrer Julius Schubring, der Jugendfreund aus Berliner Tagen, der Mendelssohns Wünschen nachkam und das Libretto des Oratoriums zusammenstellte. Mit der Komposition begann Mendelssohn jedoch erst, als ihm 1845 angeboten wurde, ein grösseres Werk für das Musikfestival in Birmingham zu komponieren.

Eine grosse Persönlichkeit

Das Libretto setzt sich aus verschiedenen Episoden aus der im ersten und zweiten Buch der Könige überlieferten Elias-Erzählung und betrachtenden Bibelworten zusammen. Mendelssohn hatte klare Vorstellungen vom Charakter des Elias: Er wollte seinen biederen Zeitgenossen eine Persönlichkeit grossen Formats vorführen. In einem Brief an seinen Librettisten hielt er fest: „Ich hatte mir eigentlich beim Elias einen rechten Propheten gedacht,



Trotz der erfolgreichen Uraufführung des Elias in Birmingham arbeitete Felix Mendelssohn Bartholdy unermüdlich an seinem Werk weiter. Die erste deutsche Aufführung fand ein Jahr später am 9. Oktober 1847 in Hamburg statt. Der schwer kranke Komponist, der kurz darauf einem Schlaganfall erlag, hatte sein Werk nur in der englischen Fassung gehört.



„Ich hatte mir eigentlich beim Elias einen rechten Propheten gedacht, wie wir ihn etwa heut' zu Tage wieder brauchen könnten, stark, eifrig, auch wohl böse und zornig und finster.“ Bild: Titelblatt der gedruckten Partitur (Erstausgabe von 1847)

wie wir ihn etwa heut' zu Tage wieder brauchen könnten, stark, eifrig, auch wohl böse und zornig und finster, im Gegensatz zum Hofgesindel und Volksgesindel, und fast zu der ganzen Welt im Gegensatz, und doch getragen wie von Engelsflügeln.“

Ein organisches Ganzes

Die biblische Vorlage ist alles andere als abgeschlossen. Die einzelnen Erzählungen sind sehr unterschiedlich und lassen sich deshalb nicht leicht zusammenfügen. Manche reflektieren historische Ereignisse und Tatsachen, wie etwa die Konfrontationen des Propheten mit dem Königshaus. Manche Stücke sind märchenhaft, so die Geschichte von den Raben und der Witwe, die den Propheten während der Dürre nähren. Manche eher legendenartig, so die Erzählung über die Entrückung des Propheten im Feuerwagen. Manche sind wunderbar, wie die Geschichte über die Erweckung eines toten Knaben. „Und ein Moment ist mehr als das, ist gänzlich unerhört: Es ist der Umstand, dass der Prophet von Engeln umgeben ist“, schreibt Wilhelm Seidel in seinem Aufsatz über die religiöse und musikalische Konzeption des Oratoriums. „Historisches, Märchenhaftes, Legendenhaftes, Wunderbares und schlechthin Unerhörtes sind demnach mit dem Namen des Propheten verbunden und mussten von Schubring und Mendelssohn derart miteinander verknüpft werden, dass ein schlüssiges, organisches Ganzes entstand.“

Gegenüber Schubring setzte sich Mendelssohn für eine möglichst dramatische Verlebendigung der Elias-Erzählung ein. Deshalb verzichtet das Libretto auf erzählende Einschübe. Während im *Paulus* der traditionelle Erzähler die Handlung vorantreibt, übernehmen diese Aufgabe im *Elias* die Hauptcharaktere. Häufig wird der Originaltext in die direkte Rede umformuliert. So wird etwa der originale Wortlaut des Berichts über die Wiedererweckung des Sohnes („Und der Herr erhörte die Stimme Elias', und das Leben kehrte in das Kind zurück, und es wurde wieder lebendig.“) im Libretto in eine direkte, an Elias gewandte Rede der Mutter umgeschrieben: „Der Herr erhört deine Stimme, die Seele des Kindes kommt wieder! Es wird lebendig! Es wird lebendig!“ Durch diesen Kunstgriff wird aus dem bloßen Tatsachenbericht ein emotional aufgeladenes, vergegenwärtigtes Ereignis, das dem Oratorium die dramatische Unmittelbarkeit einer Oper verleiht.

Ungewöhnlicher Beginn

Das Oratorium beginnt höchst ungewöhnlich. Der Komponist führt seine Hörer mitten in das Geschehen: Vor die Ouvertüre setzt er ein kurzes, eindrucksvolles Rezitativ des Propheten, worin er eine Dürrezeit ankündigt. Damit unterstreicht der Komponist die einzigartige Stellung Elias' im Alten Testament und verdeutlicht zugleich, dass für ihn die biblische Tradition wichtiger ist als

die musikalische Konvention. Ihr erweist er erst mit der „nachgereichten“ Overtüre die nötige Ehrerbietung. Ungewöhnlich sind auch die Tritonus-Intervalle, die zweimal in der Singstimme und einmal in den Instrumenten auftauchen. Der Tritonus ist nach alter Tradition der „diabolus in musica“, und als „Widersacher“, als irdischer Vertreter des Israel zürnenden Gottes Jahwe agiert Elias an dieser Stelle. Damit ist klar gestellt, dass Elias nur ein Werkzeug Gottes ist – und nicht jener, der Israel verwirrt, wie ihm König Ahab vorwirft (Rainer Bartelmus).

Die Overtüre ist nicht Vorspann zum Oratorium, sondern als Überleitung zum nachfolgenden Chor eingebunden. Der fugierte Satz stellt die Dürre, Not und Verzweiflung des Volkes dar und kulminiert schliesslich im ersten Choreinsatz: *Hilf Herr!* fleht das Volk der Israeliten. Die Klage um die verlorene Ernte und die eindringliche Bitte um Hilfe veranschaulichen die Notlage des Volkes Israel. Die Bitte des Chores wird in intimerer Form als Duett zweier Soprane wiederholt. Dem wohlklingenden, liedhaften Duettieren ist der Chor gegenübergestellt,



Am 26. August 1846 fand in der überfüllten Town Hall in Birmingham die erfolgreiche Uraufführung des *Elias* statt: Alle Zeitungen berichteten von einem ungeheuren Beifall, der nach den letzten Takten des Oratoriums losbrach. Acht Stücke (vier Arien und vier Chöre) mussten auf Verlangen des Publikums wiederholt werden!

der mit einem kurzen, archaisch wirkenden Motiv (*Herr, höre unser Gebet*) am Geschehen beteiligt ist.

Nach den kollektiven Äusserungen der Verzweiflung tritt ein Einzelner auf: Obadja führt dem Volk die eigene Schuld vor Augen und mahnt zugleich zur Rückkehr zu Gott. Diese Rolle des Obadja, der ein Gefährte des Elias ist und sich zum Monotheismus bekennt, hat mit der biblischen Überlieferung nichts zu tun und ist im Oratorium frei erfunden. Die Tenor-Arie *So ihr mich von ganzem Herzen suchet* gibt der Gottessehnsucht Obadjas Ausdruck. Die emphatisch geschwungene Melodie wird von einer wiegenden Begleitung getragen, aus der die Holzblasinstrumente solistisch hervortreten.

Das Volk antwortet mit dem verzweifelt erregten Chorsatz *Aber der Herr sieht es nicht, er spottet unser*, der die musikalische Ausgestaltung der Dürre abschliesst. „Seine auffällige formale Zweiteilung in ein polyphones Allegro vivace und in ein homophon-choralartiges Grave, das sich gegen Ende hymnisch nach C-Dur aufhellt, stellt noch einmal die beiden Seiten Gottes gegenüber: den zürnenden und den barmherzigen Gott.“ (Andreas Eichhorn)

Intermezzo am Bach ...

Ein Intermezzo berichtet, wie Elias durch einen Engel an den Bach Crith geführt wird, wo Raben ihm Brot bringen. Ein Doppelquartett der En-

gel (*Denn er hat seinen Engeln befohlen*) begleitet seinen Weg. Das Doppelquartett, das zu den schönsten Sätzen des *Elias* gehört, ist eine Neubearbeitung einer A-cappella-Motette, die Mendelssohn 1844 unter dem Eindruck eines fehlgeschlagenen Attentats auf den Preussenkönig Friedrich Wilhelm IV. komponiert hatte. Die Disposition steht in der Tradition barocker Doppelchörigkeit: Frauen- und Männerchor tragen ihre liedhaften Phrasen im Wechsel vor, um sich anschliessend zur Achttimmigkeit oder zu anderen doppelchörigen Kombinationen zu vereinen.

... und bei der Witwe

Nachdem der Bach vertrocknet ist, weist der Engel Elias weiter nach Zarpath. Dort nimmt ihn eine Witwe auf, deren verstorbenen Sohn der Prophet durch sein Gebet ins Leben zurückruft. Die Szene ist in einem dramatischen Duett (*Was hast du an mir getan*) geschildert, das die Klagen der Trauernden, das Gebet des Elias' und den jubelnden Dank der Mutter in einer grossartigen Steigerung zusammenfasst. Der Chor fällt ein mit einem von fliessenden Sechzehntelfiguren der tieferen Streicher begleiteten Danklied: *Wohl dem, der den Herrn fürchtet* – „ein lyrisch-heiteres, im Mittelteil mit einem fanfarenartig aufsteigenden Dreiklangsthema zu fester Zuversicht gesteigertes Stück, ein bewegendes Dokument romantischer Religiosität“. (Reclam)

Nach dem Intermezzo folgt die dramatische Hauptszene des Oratoriums. Elias geht im dritten Jahr der Dürre zu König Ahab und verkündet, dass Gott es wieder regnen lassen werde. Sein Rezitativ nimmt die schweren Bläserakkorde und den Tritonus – die musikalischen Symbole seiner prophetischen Sendung am Anfang des Werks – wieder auf. Elias ruft die Priester des heidnischen Baals zu einem Wettstreit auf: Ein Brandopfer soll bereitet werden, und die Baals-Priester sowie Elias sollen den Namen ihres Gottes anrufen. Wer eine Flamme auf den Altar sendet, soll als wahrer Gott verehrt werden.

In einem Meisterwerk musikalischer Steigerung setzen die Priester dreimal an, Baal zu einer Antwort zu bewegen. In der ersten Anrufung *Baal, erhöre uns* wechseln Männerstimmen, von Hörnern und Posaunen begleitet, und Frauenstimmen, von Holzblasinstrumenten getragen, einander ab und vereinigen sich zu einem auftrumpfenden Tutti-Satz. Das rituelle Pathos schlägt um in drängende Erregung: Ein Allegro-Satz mit Chor-Unisono scheint schon die innere Unsicherheit der Betenden anzudeuten. Die Anrufung endet mit einer plötzlich leise zurückgenommenen Note, welche die sich ausbreitende Mutlosigkeit andeutet.

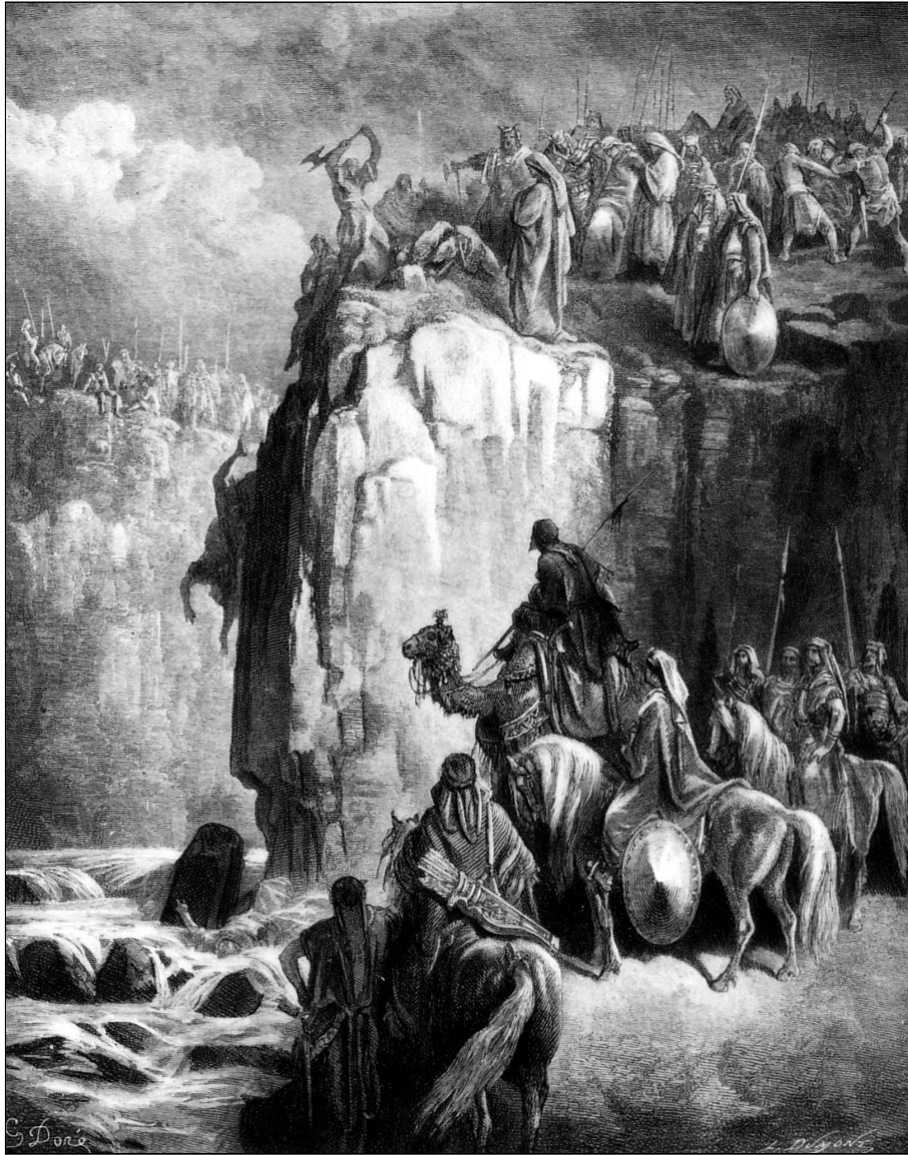
Höhnisch ermuntert Elias die Priester, lauter zu rufen. Auch die zweite Anrufung beginnt eindringlich, hört aber mit der unsicheren Frage: „Wa-

rum schläfst du?“ auf. Immer siegesicherer spottet Elias: „Rufet lauter“! Ein letztes Mal wenden sich die Priester an Baal, doch auf die beiden letzten Anrufungen folgen beklemmende Pausen. Jetzt herrscht Gewissheit, dass Baal nicht antworten wird. Nun lenkt Elias die Aufmerksamkeit auf sich: „Kommt her, alles Volk, kommt her zu mir!“. In der anschließenden Arie *Herr Gott Abrahams, Isaaks und Israels* vollzieht sich ein Stimmungswandel: Elias ist nicht mehr der selbstsichere, spöttische Herausforderer, sondern betet demütig zu Gott – eine Haltung, die Mendelssohn durch den fallenden Melodieverlauf ausdrückt. Auf dem Spannungshöhepunkt fügt er als retardierendes Moment das Kirchenlied *Wirf dein Anliegen auf den Herrn* ein.

Nach diesem „vorübergehenden Stillstand der dramatischen Zeit“ setzt die äussere Handlung wieder ein. Elias' Gebet wird erhört, eine Flamme stürzt vom Himmel auf den Opferaltar herab. Schwirrende Streicherfiguren veranschaulichen den Brand. Schliesslich mündet der Feuerzauber in einen choralartigen Gesang des Volkes, das dem Eindruck des Wunders erliegt: *Der Herr ist Gott, es sind keine anderen Götter neben ihm*.

Gewalterfahrungen verarbeitet

Nun fordert Elias das Volk auf, die Baals-Priester zu greifen, „dass ihrer keiner entrinne“ und offenbart sich in der Arie *Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer?* emotional von einer



„Elias aber befahl ihnen: Ergreift die Propheten des Baal! Keiner von ihnen soll entkommen. Man ergriff sie und Elias liess sie zum Bach Kischon hinabführen und dort töten.“ (1 Kön, 18,4). Diese Szene ist keine verbindliche Anweisung für das spätere Israel, sondern stellt die Verarbeitung von massiven Gewalterfahrungen dar (Nohl). Bilder: Bibelgrafiken von Gustave Doré

bisher unbekanntem Seite: Zornig sich ereifernd rechtfertigt er die Ermordung der falschen Propheten. Offenbart seine wilde Arie die schreckliche, furchterregende Seite alttestamentlicher Gottesschau? Ist Israels Gott ein Gott der Rache? Die Elias-Geschichten enthalten keine Anweisungen, die für das spätere Israel verbindlich sein wollen; sie stellen vielmehr die Verarbeitung von massiven Gewalterfahrungen dar, urteilt Paul-Gerhard Nohl. Was im 9. Jh. v. Chr. in einer einmaligen historischen Situation beim Zusammenstoß der Israeliten und Kanaanäer mit ihren ethnischen, sozialen und religiösen Gegensätzen geschah, fand wegen dieser Verarbeitung keine Fortsetzung. „Die alttestamentlichen Texte sind Zeugen für einen kritischen Umgang mit den einschlägigen Traditionen und damit zugleich für das langsame Finden neuer Formen religiöser Konfliktbewältigung.“

Auch nach Ansicht von Wilhelm Seidel haben Mendelssohn und Schubring die Taten und Untaten des Propheten vermutlich „als Zeichen einer historischen Größe angesehen, die so fern und unwirklich ist, dass der, der daran erinnert, nicht in den Verdacht kommt, er rede der Wiederholung ihrer Grausamkeiten das Wort“. Das Oratorium macht im Übrigen deutlich: Nicht seine Taten machen Elias zum Vorbild, sondern seine Seelenstärke. „Diese Stärke besteht in unbedingtem Gottvertrauen

und bekundet sich in der Kraft, mit der der Prophet in dunkler Zeit die Offenbarung seines Gottes ersehnt und auf die Erlösung des Menschen gehofft hat.“

Versöhnlichere Töne

Mit der Alt-Arie *Weh ihnen, dass sie von mir weichen* wechselt die Perspektive. Aus göttlicher Sicht wird die Opferszene rückblickend kommentiert und abgeschlossen. Im Gegensatz zur Rachearie des Elias schlägt die schlichte Arie nun versöhnlichere Töne an. Die Vernichtung der Baals-Priester wird zwar gerechtfertigt, aber nicht in einem zornigen, sondern in einem wehmütig-schmerzhaften Ton. Auf dem Höhepunkt des Konflikts dringt Mendelssohn in die Tiefe des biblischen Gottesbildes vor: Gott ist den Menschen liebend zugewandt und leidet daran, wenn sie ihn ablehnen. Er straft die Abtrünnigen nicht leichtem Herzens, sondern trauert um alle, die er strafen muss. „Es ist bemerkenswert, dass Mendelssohn lange vor aller feministischen Diskussion um das christliche Gottesbild eine Frau dem trauernden Gott ihre Stimme leihen lässt.“ (Rainer Albertz)

Das zweite Wunder beschliesst den ersten Teil des Oratoriums. Elias fleht zu Gott, die Not des Volkes zu beenden und Regen zu spenden. Dreimal wiederholt er immer dringender seine Bitte, die der Chor des Volkes wie in einem Responsorium

bekräftigt. Dann klingen das Raunen und Rauschen des Windes und des Regens in den Sechzehntelfiguren der Violen leise auf und schliesslich verkündet die Stimme des Knaben, vom rasch anwachsenden Tremolo des Orchesters begleitet, das Nahen einer Wolke vom Meere her. Der ersehnte Regen stürzt herab, durch „tropfende“ Triolenfiguren der Violinen symbolisiert; im anschliessenden Lobgesang *Dank sei dir Gott* äussert das Volk seine Erleichterung und Freude über den fallenden Regen.

Der Mensch Elias im Mittelpunkt

In der schlichten Sopran-Arie *Höre, Israel, höre des Herrn Stimme* und im anschliessenden gravitätischen Chor *Fürchte dich nicht, spricht unser Gott* scheint das Thema des zweiten Teils auf: Gott wird jenen schützen, der auf ihn vertraut. Nach diesem meditativen Beginn geht die Handlung weiter. Elias bezichtigt Ahab erneut, von Gott abgefallen zu sein. Darauf kommt Königin Isebel zu Wort, die das Volk aufhetzt, den unbequemen Mahner zu töten. Der Volkschor *Wehe ihm, er muss sterben* ähnelt in seinem dissonanzreichen, mit schnellen Orchesterfiguren untermalten Realismus den Turba-Chören der Bachschen Passionen. Von nun an treten die äusseren Handlungsmomente zurück und das Oratorium erhält einen kontemplativ-reflektierenden Charakter. Im Mittelpunkt steht nun Elias mit seinem Denken, Fühlen, wechseln-

den Gemütszuständen und Erinnerungen. Nach dem wilden Ausbruch des Volkschors redet Obadja dem Propheten in einem beruhigenden ariosen Rezitativ zu, in die Wüste zu fliehen. Elias folgt seinem Rat. Er muss enttäuscht feststellen, dass sein Wirken vergeblich, dass Israel erneut vom Gott der Väter abgefallen ist.

Die Wüste ist in der Bibel nicht nur ein geographischer Ort, sondern ein vielschichtiges Symbol. Als Ort der Ferne, Distanz und Isolation von der äusseren Welt steht die Wüste für Glaubensanfechtung und erneuernde Glaubenserfahrung zugleich. In seiner Arie *Es ist genug! So nimm nun, Herr* bringt Elias seine Resignation und Verzweiflung über die Vergeblichkeit seines Tuns zum Ausdruck. Elias befindet sich auf dem höchsten Punkt seiner Krise und bittet um Erlösung. Die Arie ist oft autobiographisch gedeutet worden. Mendelssohn hat gegen Ende seines kurzen Lebens immer wieder an sich und dem Sinn seiner Arbeit gezweifelt. Das enorme Arbeitspensum hatte seinen Körper ohnehin schon seit Jahren überfordert, so dass die Depression den Komponisten umso härter traf.

Im anschliessenden Rezitativ tritt zum einzigen Mal im Oratorium ein Erzähler auf, der vom Schlaf des Elias' und der Erscheinung der Engel berichtet. Darauf spricht ein Engel-Terzett von Trost und Hoffnung (*Hebe deine Augen auf zu den Ber-*



„Doch der Engel des Herrn kam zum zweiten Mal, rührte ihn an und sprach: Steh auf und iss! Sonst ist der Weg zu weit für dich.“ (1 Kön 19,7)

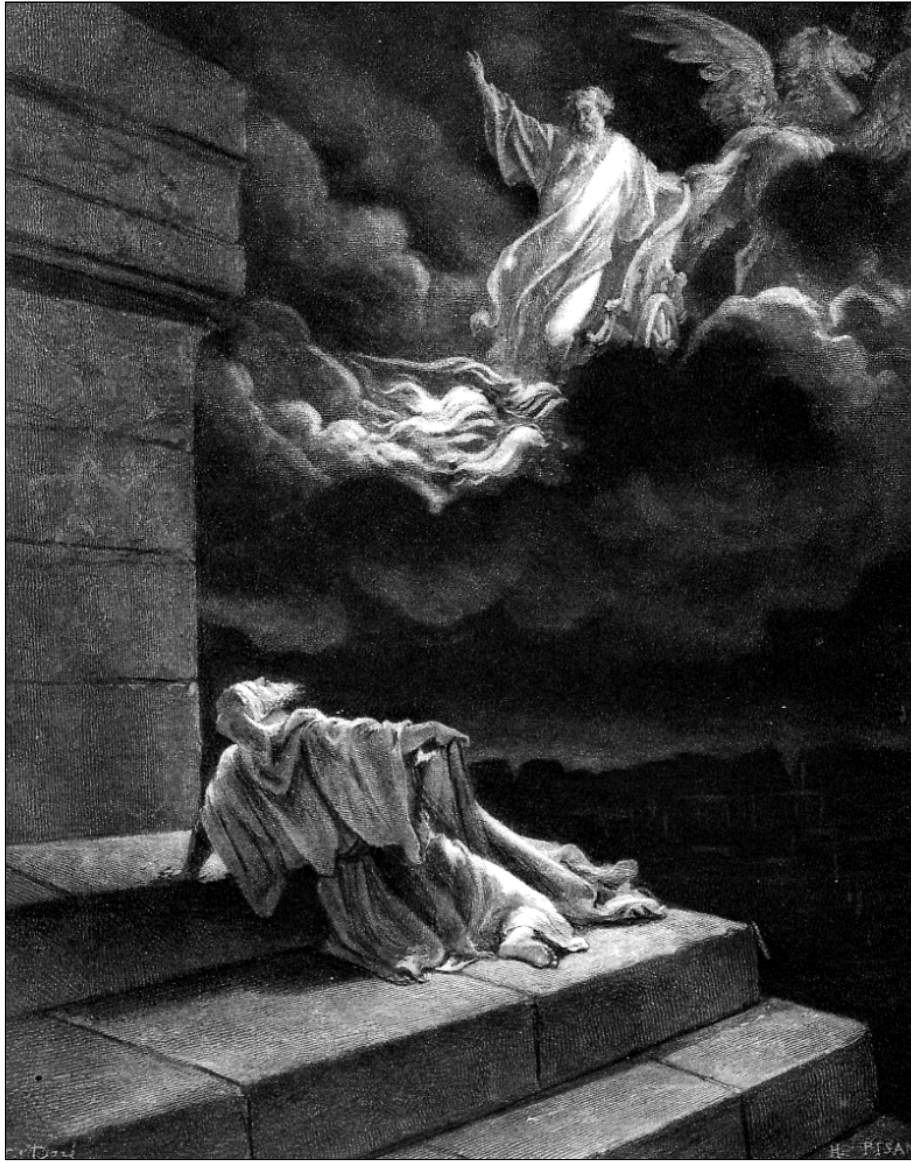
gen). Damit schuf Mendelssohn ein musikalisches Kleinod, das zu seinen populärsten Stücken werden sollte. „Die Schwere- und Körperlosigkeit der Engel durch unbegleitete Frauenstimmen darzustellen, war in der Oratorienmusik ein geläufiger Topos, auf den Mendelssohn hier zurückgriff und seinerseits modellhaft umformte.“ (Eichhorn) Der kontemplative Chor *Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht* beschliesst diese Szene.

Der biblische Bericht über die vierzig tägige Wanderung des Elias zum Berg Horeb wird als Aufforderung durch einen Engel ausgesprochen. Die wiederholte Klage des Propheten über sein vergebliches Wirken („O Herr, ich arbeite vergeblich“) zeigt, dass er seine Krise noch nicht überwunden hat. Doch seine Klage wird abrupt durch die liedhafte, von Soloflöte und Streichern begleitete Alt-Arie *Sei stille dem Herrn und warte auf ihn* unterbrochen. Die Ruhe und Zuversicht verbreitende Musik fällt ihm gleichsam ins Wort, um ihn aus seiner Resignation herauszureissen. Der schlichte Chor *Wer bis an das Ende beharrt* beschliesst die Wüstenszene.

Im folgenden Rezitativ setzt Elias seinen Dialog mit Gott fort. Nach seinem Verzweiflungsruf (*Herr, es wird Nacht um mich*) kündigt ihm ein Engel die Erscheinung Gottes an (*Verhülle dein Antlitz, denn es naht der Herr*). Die Begegnung mit dem

unsichtbaren, unvorstellbaren Gott am Horeb, die Mendelssohn besonders zur Elias-Vertonung gereizt hatte, wird im mystischen Chorsatz *Der Herr ging vorüber* geschildert. „Aus leisen, rasch anschwellenden e-Moll-Harmonien des mit Hörnern, Trompeten und Posaunen besetzten Orchesters steigt, mit einem vom Grundton zur Quinte und Sexte fortschreitenden Motiv, der Ruf des Frauenchores auf: *Der Herr ging vorüber*. In drei Ansätzen wird die Erscheinung Gottes vorbereitet. Ein Sturmwind, ein Erdbeben, ein Feuer gehen ihm voraus, aber der Herr ist nicht in ihnen. Dann, mit einer zarten Wendung nach E-Dur, wird das Wunder Ereignis: *Und nach dem Feuer kam ein stilles, sanftes Säuseln, und in dem Säuseln nahte sich der Herr*.“ (Reclam) Die Gotteserscheinung wird für einen Augenblick festgehalten und zelebriert mit dem hymnischen Gesang der Seraphim *Heilig ist Gott der Herr Zebaoth*, der aus dem Buch Jesaja (6,1-4) entnommen ist und als *Sanctus* des Messordinariums zu den zentralen Texten geistlicher Musik gehört.

Ein einstimmiger Männerchor, in den die Frauenstimmen mit vollen Akkorden einfallen, befiehlt dem Propheten, wieder hinabzugehen in das Land Israels und seinen Kampf gegen den Götzendienst zu Ende zu führen (*Gehe wiederum hinab*). Elias ist nach der Gotteserscheinung von allen Zweifeln befreit und nimmt den Auftrag an (*Ich gehe hinab in*



Während Elias und sein Schüler Elischa „miteinander gingen und redeten, erschien ein feuriger Wagen mit feurigen Pferden und trennte beide voneinander. Elias fuhr im Wirbelsturm zum Himmel empor.“ (2 Kön 2,11)

der Kraft des Herrn). Er bekräftigt seine neue Haltung im anschliessenden Arioso *Ja, es sollen wohl Berge weichen*. Mit diesem ruhigen, weich schwingenden Gesang verabschiedet sich Elias als handelnde Person.

Sein Lebensende ist in einer grossen, balladesken Chor erzählung (*Und der Prophet Elias brach hervor*) zusammengefasst. „Ein stürmischer f-Moll-Satz erzählt von dem letzten, eifernden Wirken des Propheten; eine C-Dur-Fanfare des Orchesters, die der Chor aufnimmt, leitet den Bericht seiner Himmelfahrt ein. Mit einem plötzlichen, ohne Modulation erreichten A-Dur-Klang kündigt sich dieses letzte Wunder an: *Siehe, da kam ein feuriger Wagen mit feurigen Rossen*. Der Satz wendet sich von d-Moll über C-Dur nach Es-Dur; in Terzen aufsteigende Tonleitern der Singstimmen symbolisieren die Auffahrt zum Himmel, lapidares Unisono des Chores bildet den Schluss.“ (Reclam)

Mit diesem Chor endet die eigentliche Handlung des Oratoriums. Ursprünglich wollte Mendelssohn das Oratorium mit der Himmelfahrt des Elias beschliessen. Julius Schubring dagegen hielt eine abschliessende Interpretation der Elias-Figur für unverzichtbar. Der Schluss des Oratoriums sollte einen Ausblick auf das Neue Testament eröffnen und die geschichtliche-theologische Bedeutung des Propheten als Vorläufer Christi verdeutlichen. Schubring schrieb an Mendelssohn: „Elias muss den alten Bund zum neuen verklären helfen, das ist seine grosse geschichtliche Bedeutung.“ Mendelssohn jedoch konnte sich nicht zu einem ausdrücklichen Verweis auf Jesus Christus als den Vollender der Heilsgeschichte entschliessen. Er schuf stattdessen einen Schluss, der sich im Kontext messianischer Vorstellungen des Alten Testaments bewegt und zugleich offen für eine Interpretation im jüdischen oder christlichen Sinne ist. *Folco Galli*



Barbara Locher
Sopran

Barbara Locher ist in Bern geboren und aufgewachsen. Gesangsstudium bei Prof. Jakob Stämpfli, Bern, und bei Prof. Elsa Cavelti, Basel. Teilnahme an der „Internationalen Sommerakademie Johann Sebastian Bach“ in Stuttgart unter der künstlerischen Leitung von Prof. Hellmuth Rilling in den Jahren 1979, 1980 und 1982. Seit dieser Zeit freischaffende Konzert- und Opernsängerin. Rege Konzerttätigkeit in Deutschland, Frankreich, Italien, Spanien und der Schweiz. Solistin an den Internationalen Musikfestwochen Luzern. Verschiedene Opern-,

Rundfunk- und Schallplattenproduktionen.

Mitwirkung in verschiedenen musikalischen Meditationen des Fernsehens DRS unter der Leitung von Armin Brunner. Regelmässige Zusammenarbeit mit Michel Corboz und dem Ensemble Vocal de Lausanne.

Seit 1984 Professur für Sologesang an der Akademie für Schul- und Kirchenmusik in Luzern. 1998 Auszeichnungpreis für Musik des Kantons Solothurn.



Judith Lüpold

Mezzosopran

Judith Lüpold ist in Interlaken aufgewachsen und lebt heute mit ihrer Familie in der Stadt Bern. Neben dem Besuch des Staatlichen Seminars Bern widmete sie sich dem Gesangs- und Tanzstudium in Bern und Zürich. Sie erwarb das Lehrdiplom in Gesang an der Hochschule für Musik und Theater Bern bei Ingrid Frauchiger. Ab 1999 beendete sie ihre Studien an der Konzertklasse von Jane Thorner-Mengedoht. Es folgten Meisterkurse und Coaching, u.a. bei Prof. Kurt Widmer, Karin Ott, Carol Smith, Antoinette Faës, Prof. Siegfried Palm, Carsten Eckert und Ewald Körner.

Rege Konzerttätigkeit in der Schweiz und im angrenzenden Ausland als Oratoriensängerin. Judith Lüpold ver-

fügt über ein breites Repertoire, das von Monteverdi über Bachs Passionen zu weiteren geistlichen Werken von Mozart, Händel, Mendelssohn, Dvořak und Rossini bis hin zu zeitgenössischen Werken und Uraufführungen reicht. Sie singt alle grossen Standardwerke ihres Fachs und tritt in allen grossen Konzerthäusern der Schweiz auf. Sie widmet sich auch dem Liedgesang.

Auftritte als Solistin am Vivaldifestival in Venedig, Barockfestival Melk und Murten Classics. Im Opern- und Operettenfach verkörperte Judith Lüpold folgende Rollen: Cherubino, Marcellina (*Nozze di Figaro*), Czipra (*Der Zigeunerbaron*), dritte Dame (*Zauberflöte*), Ruth (*Pirates of Penzance*) und Königin Clémentine (*Barbe-Bleue*).



Clemens Löschmann

Tenor

In Berlin geboren und dort an der Hochschule der Künste von Johannes Hoefflin ausgebildet, hat er in den Meisterklassen von 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 in Berlin, Hamburg und Zürich beteiligt. Clemens Löschmann war festes Ensemblemitglied am Opernhaus Bremen und dort - sowie an internationalen Opernhäusern - als Gast engagiert, so an der Komischen Oper Berlin, der Oper Frankfurt und dem Royal Opera House Covent Garden. Zu seinem umfangreichen Repertoire

zählen neben den Tenorpartien der Mozart-Opern auch grosse lyrische Rollen des 20. Jahrhunderts. Löschmann hat sieben Opern uraufgeführt, deren anspruchsvolle Tenorpartien zum Teil für ihn komponiert worden sind, so *Noach* von Sidney Corbett in Bremen, *Bringt sie um, soll Gott sie doch richten* von Wolfgang Knuth in Hamburg und *Die Welt der Zwischenfälle* von Haflidi Hallgrímsson am Theater Lübeck.

Sein Schwerpunkt im Konzertbereich liegt in den Evangelistenpartien der Bachschen Oratorien und Tenorarien der Kantaten. Im Liedbereich widmet er sich neben der Pflege des klassischen Kunstliedes der zeitgenössischen Literatur. Mit Jörg Ewald Dähler (Hammerflügel) führt er die grossen Schubert-Zyklen auf.



Wolfgang Holzmaier

Bariton

Wolfgang Holzmaier wurde in Vöcklabruck geboren und studierte an der Musikhochschule Wien bei Hilde Rössel-Majdan (Gesang) und Erik Werba (Lied). Als Liedsänger tritt er regelmäßig in den führenden Musikzentren der Welt auf, wie etwa in London, Lissabon, New York, Washington, Wien, beim Risör Festival, Bath Festival, Menuhin Festival Gstaad, den Bregenzer Festspielen sowie beim Carinthischen Sommer. Wolfgang Holzmaier schätzt als Partner am Klavier Imogen Cooper, Till Fellner, Russell Ryan, Roger Vignoles und Gérard Wyss.

Auf der Opernbühne sang er 2006 Papageno (*Zauberflöte*) in Dallas unter Graeme Jenkins, Don Alfonso (*Cosi*) in Lyon unter William Christie und in Toronto unter Richard Bradshaw und Faninal (*Rosenkavalier*) in

Seattle unter Asher Fish. Für die Zukunft sind Eisenstein (*Fledermaus*) in Dallas, Don Alfonso (*Cosi*) in Lyon, Demetrius (*Midsummer Night's Dream* von Britten) in Toronto und Faninal (*Rosenkavalier*) in Hong Kong geplant.

Wolfgang Holzmaier arbeitet mit führenden europäischen und amerikanischen Orchestern zusammen, wie dem Israel Philharmonic Orchestra, den Berliner Philharmonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Cleveland Orchestra, den Wiener Symphonikern oder dem Concertgebouw unter Dirigenten wie Blomstedt, Boulez, Chailly, v. Dohnany, Frühbeck de Burgos, Haitink, Harnoncourt. Seit 1998 leitet er eine Lied- und Oratorienklasse am Mozarteum in Salzburg und gibt Meisterkurse in Europa und Nordamerika.

Ritsuyu-kai-Chor

Der Ritsuyu-kai-Chor umfasst sechs gemischte Chöre, sieben Frauenchöre sowie einen Männerchor und wird von Musikdirektor Fumiaki Kuriyama geleitet. Die Chöre sind prinzipiell voneinander unabhängig und organisieren eigene Konzerte, Tourneen sowie CD-Aufnahmen. Gleichzeitig sind die Chorsänger an den Aufführungen des Ritsuyu-kai-Chors beteiligt. Im Mittelpunkt seiner Aktivität stehen die Zusammenarbeit mit verschiedenen Orchestern und Aufführungen in grossem Umfang.

Der Chor hat bisher mit folgenden Dirigenten zusammengearbeitet: Ta-

kashi Asahina, Ono Kazushi, Kent Ngano, Gary Bertini, Michael Tilson Thomsa, Christian Arming, Gerhard Bosse, Stéphane Denève, Yan Pascal Tortelier, Yuri Temirkanov, Ennio Morricone, Seikyo Kim, Valery Gergiev, Philippe Herreweghe und Jörg Ewald Dähler.

Der Chor organisierte viermal das grosse Konzert, eine Chorkonzertreihe zum Thema „zeitgenössische Komponisten Japans“. Bisher führte er die Werke folgender Komponisten auf: Shinichiro Ikebe, Tokuhide Niimi, Akira Nishimura, Akira Miyoshi, Hikaru Hayashi und Rikuya Terashima.



Berner Symphonie-Orchester

Das traditionsreiche Berner Symphonie-Orchester wurde 1877 gegründet und kann damit auf eine über 130-jährige Tätigkeit als Stadtorchester der Schweizer Bundesstadt zurückblicken. Zum Berner Symphonie-Orchester gehören rund 100 Musikerinnen und Musiker. Seit der Saison 2005/2006 ist Andrey Boreyko Chefdirigent. Zu seinen Vorgängern gehören Dimitrij Kitajenko, Charles Dutoit, Gustav Kuhn und Peter Maag. International bekannte Gastdirigenten sowie namhafte Solisten tragen dazu bei, den guten Ruf des Berner Symphonie-Orchesters weit über die Landesgrenzen hinauszutragen.

Das Berner Symphonie-Orchester, eines der grössten Schweizer Orchester, spielt pro Saison rund 40 Symphoniekonzerte. Es ist gleichzeitig das Opernorchester des Stadttheaters Bern. Vielseitige Programme mit Werken verschiedener Stilepochen und unterschiedlicher Kulturkreise (darunter zahlreiche Ur- und Schweizer bzw. Berner Erstaufführungen) gehören ebenso zur umfangreichen Tätigkeit des Orchesters wie Chor- und Sonderkonzerte. Zu den weiteren Aktivitäten zählen Gastspiele im In- und Ausland sowie Radiomitschnitte und CD-Einspielungen.



Konzerte sind nicht profitabel

69. Hauptversammlung des bkc

Trotz gelungener Aufführungen und beglückender musikalischer Erlebnisse standen auch dieses Jahr die finanziellen Probleme im Mittelpunkt der Hauptversammlung des bkc vom 13. März 2010. Da die defizitäre Tradition zwangsläufig immer mehr Existenz bedrohende Züge annimmt, wird eine ausserordentliche Hauptversammlung nach Wegen suchen, um die finanzielle Zukunft des Chors zu sichern.

Seine *raison d'être* verliert der Chor allerdings trotz der düsteren finanziellen Aussichten nicht aus den Augen. „Musik ist eine Wissenschaft und Kunst, geschickte und angenehme Klänge klüglich zu stellen, richtig aneinander zu fügen, und lieblich herauszubringen, damit durch ihren Wohlklang Gottes Ehre und alle Tugenden befördert werden.“ Der bkc liess sich auch im vergangenen Jahr ganz im Sinne des Zitats von Johann Mattheson (*Der vollkommene Capellmeister*, 1739) leiten, betonte Präsidentin Vreni Sutter in ihrem Jahresbericht. „Unser Bestreben war es, die von Komponisten geistlicher Musik klüglich gestellten Werke lieblich herauszubringen und im Berner Münster zusammen mit Solisten und Orchestern zu einem musikalischen Erlebnis werden zu lassen.“ Und diesen Anforderungen sei

der Chor unter der Leitung seines Dirigenten Jörg Ewald Dähler auch gerecht geworden. Dass allerdings Musikkritiker bisweilen eine spezielle Wahrnehmung von Konzerten haben, sei Georg Kreisler schon vor 40 Jahren aufgefallen, führte die Präsidentin weiter aus und spielte dessen bissige Satire *Der Musikkritiker* vor (Text siehe Seite 26; zu hören auf: <http://www.youtube.com/watch?v=6ozEA0JJiCY>).

Musikalisches Neuland

Die Annäherung an Bachs *Markus-Passion*, von der nur das Textbuch erhalten ist, war nicht leicht, schliesslich begeisterten aber zwei gelungene Aufführungen die Zuhörer. Das Interesse des Publikums hätte allerdings grösser sein können, bedauerte die Präsidentin, insbesondere weil Jörg Ewald Dähler das Werk in einem ganzseitigen Interview in der Zeitung vorstellen konnte. Rossinis Werk mit dem trügerischen Titel *Petite messe solennelle* erforderte besondere Anstrengungen, da es eben weder kurz noch anspruchslos ist. Der Dirigent fertigte eigens eine Übungs-CD an und entliess nach den ersten Gehversuchen den Chor mit der Bitte: „Und jetzt chlemmet nech drhinder“! Die kompakte Aufstellung im Halbkreis um die zwei Instrumente und fast in Tuchfühlung mit den Solisten vermittelte

ein von allen geschätztes gemeinsames Musizieren.

Bei Händels *Messias* galt es ein bekanntes Werk mit namhaften Solisten zu realisieren, hielt die Präsidentin fest. Auf den guten Einstieg folgte die Knochenarbeit an den Details; alle spürten den hohen Anspruch des Dirigenten. Sein Hinweis, sich bei den einzelnen Chören Bilder vorzustellen, gab neue Impulse für die Gestaltung. Zum Schluss-Amen meinte er etwa: „Ds Amen isch wine Lavastrom, wo fliesst und hie und da sprätzlets und glüets – und das muess me ghöre!“ Während der Intensivphase der letzten Proben erkrankte der Dirigent und Martin Pensa musste kurzfristig einspringen. Unter Mobilisierung all seiner Kräfte konnte der Dirigent schliesslich doch noch den *Messias* im ausverkauften Münster aufführen und dem Publikum ein wunderbares musikalisches Erlebnis bieten.

Jedes Konzert ein Wagnis

Jörg Ewald Dähler stellte befriedigt fest, dass trotz teurer Solisten mit dem *Messias* schwarze Zahlen geschrieben werden konnten. Es sei aber schwierig, Geld zu finden, da in Bern die Sponsoren nicht breit gestreut seien. Konzerte seien nicht profitabel, jedes Konzert werde zu einem Wagnis. Er hoffe aber, mit dem bkc noch manches Konzert aufzuführen.

In Bezug auf die *Johannes-Passion* zeigte sich Dähler zufrieden, nicht kurzfristig durch eine Passionsauffüh-

rung eines anderen Chores konkurrenziert zu werden. Er unterstrich, dass die Solisten und das Orchester gut seien, und attestierte dem Chor, der während seiner Abwesenheit das Werk mit Martin Pensa einstudiert hatte, gut vorbereitet zu sein. Schliesslich erwähnte er in seinem Ausblick die Sommerabendmusik, wo mit dem *Elias* erneut eine gemeinsame Aufführung mit dem Ritsuyu-kai-Chor auf dem Programm steht, sowie das Weihnachtskonzert: „Zu Weihnachten gehört einfach ein Weihnachtsoratorium“.

Budgetierung ist eine Spekulation

Finanzchef Martin Meier präsentierte die Rechnung, die für das Jahr 2009 mit einem Defizit von 54 000 Franken schliesst. Nur der *Messias* warf dank eines Beitrags der Burgergemeinde einen kleinen Ertrag von 5000 Franken ab. Hingegen wurde der Abstecher in musikalisches Neuland finanziell nicht honoriert: Die *Markus-Passion* schloss mit einem hohen Defizit von 46 000 Franken und die *Petite messe solennelle* trotz fehlendem Orchester mit einem Defizit von 16 000 Franken.

Die Budgetierung ist eine Spekulation, führte Martin Meier bei der Präsentation des Budgets 2010 aus. Fest steht aber, dass sich die defizitäre Tradition fortsetzt. Trotz aller Unwägbarkeiten ist (vorerst?) von einem Defizit von über 100 000 Franken auszugehen. Diese Entwicklung sei bedenklich und werfe die Frage auf, wie es mit dem bkc weiter gehen solle. Es sei für den



Come back als bkc-Finanzchefin: Doris Schläppi

bkc kein gangbarer Weg, günstigere Orchester und Solisten zu engagieren, da es dem Publikum verpflichtet sei, das ein bestimmtes Niveau erwarte. Der Abstieg in eine musikalisch tiefere Liga würde sich finanziell wahrschein-

lich kaum auszahlen, weil das Publikum dem Chor wohl nicht die Treue halten würde. Andererseits lasse sich anhand des verbleibenden Vermögens von rund 230 000 Franken und der anhaltenden Defizite ausrechnen, wie lange der bkc noch bestehen bleibe. Zu seiner Nachfolgerin wählte die Hauptversammlung anschliessend mit Applaus Doris Schläppi, die ab Juli 2010 wieder die Buchhaltung des bkc führen wird.

In der anschliessenden Diskussion stellte die Präsidentin klar, dass der Vorstand nicht so schnell klein beigeben wolle, sondern auf der Seite der Einnahmen Verbesserungen zu erzielen versuche. Der Vorstand allein könne es allerdings nicht richten. Deshalb sollen eine Fundraising-Gruppe gebildet und an einer ausserordentlichen Hauptversammlung die Zukunft des bkc erörtert werden. (fg)

Der Musikkritiker

Heute findet jede Zeitung
Grössere Verbreitung durch Musikkritiker,
Und so hab auch ich die Ehre
Und mach jetzt Karriere als Musikkritiker.
Ich hab zwar ka Ahnung, was Musik ist,
Denn ich bin beruflich Pharmazeut,
Aber ich weiss sehr gut, was Kritik ist:
Je schlechter, um so mehr freun sich die Leut.
Es gehört zu meinen Pflichten,
Schönes zu vernichten als Musikkritiker,
Sollt ich etwas Schönes finden,
Muss ich's unterbinden als Musikkritiker.
Mich kann auch kein Künstler überlisten,

Da ich ja nicht verstehe, was er tut.
Drum sag ich von jedem Komponisten:
Erst nachdem er tot ist, ist er gut!
Ja, endlich hab ich einen Posten,
Und die Zeitung lässt es sich was kosten.
Ich sitz auf dem ersten Platze,
Und die Sänger sehen meine Fratze.
Orff und Eck und Boris Blacher
Fürchten meine hohnerfüllten Lacher.
Hindemith, Strawinsky und Varese
Sind zwar gut, doch ich bin bese.
Ja, ich könnt zufrieden sein,
Das Schicksal hat mich reich beschert,
Aber oh, mich belastet nur eine Verricktheit,
Ich merk es in jedem Konzert:

Ich seh, wie das Publikum weich wird wie
Wachs,
Wenn Musik alle Sinne bewegt,
Ich seh, wie beim Zuhören manch trutzigem
Manne
Ein Tränchen die Brille beschlägt.
Nur für mich hat das Zuhören keinen Sinn,
Weil ich unmusikalisch bin.
Ich seh, wie ein liebliches Mädchen die Hand
Ihres Jünglings ergreift und sie drückt,
Wie ein Grossmütterl zitternd die Halskette
auszieht,
Weil sie sonst vor Rührung erstickt,
Nur ich sitz' da und hör nicht einmal hin,
Weil ich unmusikalisch bin.
Zu Weihnachten schenkt man mir immer Platten,
Ich brauch Krawatten und neue Schuh,
Wo ich auf Besuch bin, spielt man Platten,
Ich sitz im Schatten und hör nicht zu.
Aber andre hörn zu und der Zauber der holden
Musik macht die ganze Welt schwach,
Die Bösen wer'n gut und die Kranken gesunden,
Besonders bei Mozart und Bach,
Nur ich sitz da und kratz mich stur am Kinn,
Weil ich unmusikalisch bin.
Tja, als Kind hab ich zwar Klavier gelernt und
übte brav zu Haus,
Doch über gewisse Stücke kam ich nie hinaus.
Dann hab ich auch noch Geige gelernt und übte
brav und viel.
Und dann ist mein Geigenlehrer g'storben und
hat mir sein Geld vermacht -
Unter der Bedingung, dass ich nie mehr spiel.
Aber etwas musst ich schliesslich tun und
versuchte es als Autor,
Und ein Verleger, zu dem ich kam, flüsterte mir
ins Ohr:
Schreiben Sie doch ein Buch über Schubert,
schreiben Sie doch ein Buch über Schubert,
Also ging ich froh nach Hause, setzte mich
nieder und ich schrieb:
Schubert war ein Stierer, grosser Komponierer,
Er hat nie ein Geld gehabt, also ist er heute der
Verlierer.
Er schrieb gar viele Töne, sicher auch
wunderschöne,
Für mich sind sie leider bestialisch, denn ich bin

ganz unmusikalisch,
Ob es jetzt Schubert oder Tschaikowsky, Brahms
oder Liszt oder Dnjeproretrowsky,
Ob Sinfonie oder Ouvertüre, Rock'n'Roll oder
die Walküre, Zauberflöte, Verkaufte Braut:
Für mich ist das alles nur laut!
Das Buch war sofort ein Riesenerfolg und es
sagten mir viele Herren:
Genial, grossartig! Sie müssen Kritiker werden!
Ich sagte ja und es geschah!
Ich geh in Konzerte und Opern hinein
Und ich hör mir den Unsinn dort an,
Den Leuten gefällt's und ich komm zu dem
Schluss:
An Musik ist vielleicht etwas dran,
Nur was dran ist, will mir nicht in den Sinn,
Weil ich unmusikalisch bin.
Die Orgel erklingt und ein Knaberchor singt
Und der Kontrapunkt tut sich verzweigen,
Die Pauke zersplittert, der Kapellmeister zittert
Und angeblich schluchzen die Geigen,
Am Schluss erdröhnt ein donnernder Applaus,
Ich bin der einzige unmusikalische Mensch in
Haus.
Aber heute findet jede Zeitung
Grössere Verbreitung durch Musikkritiker.
Und so hab auch ich die Ehre
Und mach jetzt Karriere als Musikkritiker.
Ich hab diesen Posten schlau erbeutet
Und ich hasse nichts so wie Musik.
Und dass mir Musik so nichts bedeutet
Zahl ich jetzt den Musikern zurück.
Ah - wartet nur, ihr sollt es büssen,
Lebet zu den Füessen des Musikkritikers!
Dass die Welt es wisse, lest die
Lustigen Verrisse des Musikkritikers!
Ich bin konsequent, und ich erkenne kein Talent,
Und da ich weiss, dass ich nichts kann,
Lass ich auch niemand andern ran!
Und der Redakteur schätzt meine schlechte
Meinung sehr,
Und schreit das Publikum „Hurra!“,
Das nützt euch nichts, dann ich bin da!
Und eure Kollegen geben immer ihren Segen,
Denn jedem Künstler ist es recht,
Spricht man von andern Künstlern schlecht!
Nieder mit Musik!



Helen Duhm, Alt

Schon seit meiner Kindheit gehört Singen zu einem meiner liebsten Hobbies und ich habe wunderschöne Momente mit Chören erlebt. In der Schulzeit waren es Teilnahmen bei Chorwettbewerben, Chorfreizeiten und die ersten grossen oratorischen Werke wie das *Deutsche Requiem* von Brahms, später dann Konzerte und Reisen an vielen verschiedenen Orten. Zuletzt sang ich in Leipzig, an Bachs Wirkungsorten, viele seiner Kantaten, Motetten, Oratorien und Passionen. Umso schöner, dass mein erstes Konzert mit dem Berner Kammerchor nun die *Johannes-Passion* war, die mich immer wieder sehr bewegt. Seit Herbst 2009 studiere ich hier in Bern Theologie und freue mich, wieder einen so schönen Chor gefunden zu haben, in dem das Singen so viel Freude macht. Vielen Dank!



Gerhard Stettler, Bass

Die Aufführung des *Messias* im Münster 2009 war für mich als Zuhörer ein Genuss. Als ich das Programm 2010 des Berner Kammerchors sah, war der Entschluss gereift: Ich will wieder singen.

Während der Ausbildung zum Lehrer begann ich intensiv zu singen. Neben den Gesangsstunden sang ich in kleinen Ensembles mit. Die Ausbildung zum Werklehrer unterbrach meine musikalische Tätigkeit. In den folgenden Jahrzehnten war meine Zeit ausgefüllt durch Beruf, die Familie und das Interesse an der Imkerei.

Seit Januar 2010 bin ich im Berner Kammerchor. Die *Johannes-Passion* sang ich zum ersten Mal. Es tut mir gut, Neues zu lernen. Das Singen im Chor schafft mir Abwechslung und Distanz zu meiner täglichen Arbeit als Atelierleiter in der Jugendpsychiatrie. Ich freue mich auf das Werden und Aufführen weiterer Chorwerke.

