



Universität Hamburg



chor und
orchester
universität
hamburg

konzert

montag
1. feb. 2010
laeishalle
großer saal
20:00 uhr

universitäts

Max Bruch
**Das
Lied
von der
Glocke**
Friedrich Schiller

dorothee fries, sopran
christa bonhoff, alt
dantes diwiak, tenor
konstantin heintel, bass

chor und orchester
der universität hamburg
leitung bruno de greeve

www.uni-hamburg.de/akamusik

karten: 8,- bis 18,- Euro zzgl. gebühr im vorverkauf
online bei www.ticketonline.com, tel. unter 01805-4470111, an bekannten
vorverkaufsstellen und an der abendkasse (schüler und studenten ermäßigt)



Einführung in das Programm am 1.02.2010

Bruno de Greeve

Ja, es war wieder eine große Herausforderung, ein stimmiges Programm auszudenken für dieses Winterkonzert: Nach all dem, was wir in den letzten Jahren aufgefunden und aufgeführt haben, wird es nicht leichter, unseren eigenen Ansprüchen zu genügen - geschweige denn, den Erwartungen unseres Publikums zu entsprechen!

Nach verschiedenen Überlegungen kam ich zu der Überzeugung, es wäre doch wieder an der Zeit, ein wenig weiter zurückzugehen als 1900 und unserem Publikum etwas anzubieten, das sich leichter anhören lässt und damit auch für ungeübte Konzertbesucher eingängig wirkt.

Als ich dann den Haufen von Archiven, Katalogen, Partituren und Klavierauszügen, der sich in den Jahren angesammelt hat, durchwühlte, fand ich ein ganz altes, gebrauchtes Exemplar eines Werks von Max Bruch - Das Lied von der Glocke (laut einer Eintragung von mir als 24-jähriger Student antiquarisch erworben: Ich kaufte mir immer nur Noten, Schallplatten waren zu teuer...).

Der Komponist ist zwar in unseren Tagen nicht unbekannt und wird immer noch gespielt (zum Beispiel sein Violinkonzert und Kol Nidrei), aber von diesem Werk hatte ich nie eine Ausführung gehört oder eine erwähnt gesehen. Also, da fing die Neugier schon an!

Die Musik hat mich sofort überzeugt, klassisch-romantisch, und das wird gerne gespielt, gesungen und gehört. An manchen Stellen ist sie zudem auch überraschend energisch.

Ein Oratorium im strengen Sinne ist das Werk nicht - bei dem Text handelt es sich um das gleichnamige Gedicht Schillers; der Form nach wohl, mit Rezitativen, Arien, Ensembles und Chören. Aber wegen der durch den Text nahe gelegten Verbindung von zehn Arbeitsphasen des Glockengießens mit den jeweils folgenden ausführlicheren philosophierenden Betrachtungen über das menschliche Leben hat es meiner Meinung nach mehr die Wirkung einer dramatischen Kantate.

Das Gedicht hat mich dann doch wieder nachdenklich gemacht: Es erscheint so unzeitgemäß für unsere Zeit, wie muss man damit zurechtkommen? Auch kann man lesen, dass trotz allgemeiner Begeisterung für Schillers längstes Gedicht die Anzahl der negativen Stimmen schon beim Erscheinen nicht gering war.

Doch als ich in verschiedenen Kritiken und Kommentaren gelesen hatte, dass es bis weit in das zwanzigste Jahrhundert hinein eines der meist bekannten (und - auswendig - gekannten) Gedichte in der deutschen Sprache gewesen ist (sogar als Prüfstein jedes Bildungsbürgers galt), habe ich mich über meine anfänglichen Bedenken hinweggesetzt.

Schließlich ist auch die Musik aus einer Ära, die wir heute als ‚abgeschlossen und vorbei‘ betrachten, aber trotzdem genießen. Und beim Vorführen empfinden wir sie mit ihrer Lyrik und dem Pathos, mit ihrer Rhythmik und Dynamik als zeitlos ausdrucksstark und sehr lebensfähig.

Warum sollten wir dann nicht auch an der Dichtung Spaß finden, die damals viele Menschen - und das fast hundertfünfzig Jahre hindurch - begeistert hat? Bereits zum Probenbeginn hatte ich meinen Musikern geschrieben: Das Lied von der Glocke kann man „heute noch immer lesen als ‚Bestandsaufnahme‘ des (damaligen und nicht nur deutschen) Bürgertums; dessen Beliebtheit war vielleicht deshalb so groß, weil es so schön beschrieben hat, wie die Verhältnisse hätten sein sollen!“

Wie dem auch sei: Die Musik Bruchs ist hinreißend und überstimmt alle Bedenken.

Die Hauptrolle des Glockengießermeisters hat der Komponist einem Bass-Solisten übertragen, der mit knappen Achtzeilern die zehn Phasen der Gussarbeit vorträgt. Jeweils anschließend entspinnen sich längere Reflexionen über typische Lebensphasen der Menschen, die wiederum mit den verschiedenen Funktionen der entstehenden Glocke in Verbindung gebracht werden: Taufglocke, Hochzeitsglocke, Feuerglocke, Totenglocke, Sturmglocke und Feierglocke.

Dabei treten drei weitere Solisten auf, in unterschiedlichen Rollen: als Liebhaber, als die Geliebte, die Trauernde, die Mahnende und Warnende, die Hoffende, als Lebemann oder Philosoph usw.

Der Chor ist daran auch oft beteiligt, erzählend wie auch kommentierend. Also: Arien und Chöre, Lieder und Tänze, verschiedenartige Szenen und Ensembles bringen eine Vielfalt von Tempi und Stimmungen, wobei man sich weder als Musiker noch als Hörer langweilen wird.

Mit diesem Programm erhoffen wir uns, ein Publikum mit einem vielleicht ungewöhnlich un-akademischen musikalischen Genuss zu überraschen - nichts als Klängen und Singen!

Daneben kann man es dann noch als einen letzten Beitrag zum Abschluss des ‚Schiller-Jahres 2009‘ betrachten.

Friedrich Schiller (10.11.1759-9.05.1805)

Biographie

Victoria Keller-Herder (Chor)



Johann Christoph Friedrich Schiller wurde am 10. November 1759 in der elterlichen Wohnung im schwäbischen Marbach am Neckar geboren. Seine Kindheit verbrachte er mit seinen Schwestern und seiner Mutter, Elisabeth Dorothea, geb. Kodweis, der Tochter eines Bäckermeisters und Gastwirts, in verschiedenen Orten, wie Ludwigsburg, Schwäbisch Gmünd oder Lorch. Friedrichs Vater Johann Kaspar Schiller (1723 - 1796) war als Hauptmann der Württembergischen Armee meist abwesend.

Auf Befehl des Herzogs Karl Eugen von Württemberg trat der junge Friedrich im Alter von 14 Jahren in die *Militairische Pflanzschule*, eine Bildungsanstalt für Landeskinder (ab 1775 *Hohe Karlsschule*) in Stuttgart ein. Die dadurch bedingte Trennung von der Familie fiel ihm schwer; auch durfte er sein Studium nicht frei wählen, begann daher zunächst an der juristischen Fakultät und wechselte später zur Medizin (1, Quellenangaben siehe S. 25, Anm. d. Red.). Die auferlegten Zwänge und der militärische Drill der Kadettenanstalt trieben Friedrich früh in eine innere Oppositionshaltung. Seine schulischen Leistungen ließen zu wünschen übrig, denn statt fürs Lernen, Strammstehen und Paradieren begeisterte er sich für die Werke der Klassiker und Aufklärer wie Rousseau, Shakespeare, Kleist, Wieland, Lessing oder Herder. Da jegliche Beschäftigung mit schöngeistiger Literatur und Kunst an der Militärschule verboten war, verfasste Schiller sein erstes großes Drama *Die Räuber* (1782) heimlich (2). Die Uraufführung dieses gegen den fürstlichen Absolutismus („in tyrannos“) gerichteten Werks war ein überwältigender Erfolg und machte Schiller schlagartig berühmt. Da er der Vorstellung ohne Genehmigung des Herzogs beigewohnt hatte, folgten darauf in Württemberg Schreibverbot und Arrest. Zusammen mit seinem Freund J. A. Streicher gelang ihm die Flucht nach Frankfurt a. M.

Die folgende Zeit war von häufigen Ortswechseln, Krankheit und materieller Unsicherheit geprägt; nach der aufregenden Flucht trat er 1783 eine Stelle als Theaterdichter am Mannheimer Hoftheater an, welche allerdings keine langfristige Perspektive bot. Hochverschuldet, musste Schiller die Stadt schon im folgenden Jahr wieder verlassen. Ab 1785 konnte er sich bei seinem Förderer und Freund Christian Gottfried Körner in der Nähe von Dresden in Sicherheit. 1787 zog es ihn nach Weimar, die als „Stadt der Künstler, aber auch der Schönen und Reichen“, als „Museum des Geistes“ galt (3). Goethe, Herder und Wieland, berühmte Schauspieler und andere Künstler lebten dort; nicht zuletzt



Schiller bei seinem Winterritt von Weimar nach Südthüringen 1787; er war zu Pferd unterwegs, ein exzellenter Reiter war er wohl nicht. Zeigt der Maler und Radierer Johann Christian Reinhard aus Meiningen ihn deshalb auf einem Esel?

hielt die damals regierende Herzogin Anna Amalia in Weimar Hof und scharte die Prominenten zu sog. Tafelrunden um sich.

Doch erst im Sommer 1788 kam es zu der ersehnten persönlichen Begegnung mit Johann Wolfgang von Goethe, der gerade von seiner Italienreise zurückgekehrt war.

Eine Professur in Philosophie an der Universität Jena, die Schiller - von Goethe erwirkt - 1789 antrat und die er vornehmlich mit historischen und geschichtstheoretischen Inhalten füllte, brachte eine gewisse wirtschaftliche Stabilität in sein Leben.

Die Antrittsvorlesung „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“ erregte großes Aufsehen und ist bis heute ein Klassiker der Geschichtsphilosophie. Schiller konnte Goethe später, neben anderen Größen wie Johann Gottlieb Fichte, Wilhelm von Humboldt und Karl Ludwig Woltmann, als Autor seiner Zeitschrift *Die Horen* gewinnen. Durch Gespräche, Austausch von Texten und gemeinsame Arbeit kamen Schiller und Goethe sich, nach anfänglich eher distanzierterem Verhältnis vonseiten Goethes auch menschlich näher.

Friedrich Schiller nahm am politischen Leben seiner Zeit regen Anteil. Anfang der 1790er Jahre verfolgte er begeistert und fieberhaft in französischen Zeitungen die Geschehnisse der französischen Revolution mit. Die Forderungen nach Religions- und Gedankenfreiheit oder der Enteignung der Kirche unterstützte er von ganzem Herzen, hielt jedoch gleichzeitig Distanz zu den Revolutionären und plante sogar eine literarische Verteidigungsrede für den später hingerichteten französischen König Ludwig XVI. Die kritische Distanz gegenüber der Revolution entwickelte sich zu Abscheu gegenüber ihren Auswüchsen. Im Jahre 1793 schrieb er seinem Freund Christian Gottfried Körner: „Ich kann seit 14 Tagen keine französische Zeitung mehr lesen, so ekeln diese elenden Schinderknechte mich an“. Zeitgeschichtliche Fragen fanden weiterhin sein Interesse, mit Freunden diskutierte über die französische Verfassung, aber schließlich lehnte er doch eine „schriftstellerische Auseinandersetzung mit Fragen der Tagespolitik“ ab, weil politische Themen nicht das öffentliche Geschäft der Kunst bestimmen sollten (4).

Ende 1799 zog Schiller mit seiner Familie (er hatte 1790 Charlotte von Lengefeld geheiratet und mittlerweile drei Kinder) nach Weimar, wo er am Hoftheater tätig wurde und 1802 das Adelsdiplom erhielt. Schon seit vielen Jahren gesundheitlich angeschlagen, erlag Friedrich von Schiller am 9. Mai 1805 einer Tuberkuloseerkrankung.

Heute sind vornehmlich Schillers Dramen und Balladen vertraut, doch er war auch Gedankenlyriker, philosophisch-ästhetischer Schriftsteller, Historiker, Übersetzer, Theaterdichter, Arzt, Aufklärer, Stürmer und Dränger, Klassiker und Romantiker. Ein deutscher Dichter zu Lebzeiten Schillers hatte vieles zu sein und musste viele Stilrichtungen durchlaufen (5).

Schiller selbst sah sich nicht ausschließlich als deutscher Schriftsteller, sondern vielmehr als kosmopolitischer Autor. Seine Vorlieben galten den historischen Prozessen der europäischen Kulturen und weniger nationalen Einzelinteressen. Diesem Anspruch, die Grenzen von Nation und Epoche zu sprengen, wurden er und sein Werk durchaus gerecht, so dass man Letzteres heute als ein erfolgreiches kosmopolitisches Projekt der europäischen Aufklärung bezeichnen kann.



Der Tod des Marat
Jacques-Louis David, 1793

Schiller zählt bis heute zu den bedeutendsten Dichtern seiner Zeit, auch wenn er nur oberflächlich „einge-deutsch“ war und zeitlebens eine schwäbische Dialektfärbung beibehielt. Der literarische Wert seiner Werke erschloss sich den Zeitgenossen deshalb primär anhand der eigenen Lektüre - und nicht etwa auf öffentlichen Lesungen. Heute gilt Schiller nicht so sehr als Spezialist für die Emotionalität der Inhalte, wie sie in der Gefühls-, Natur- und Liebeslyrik der späteren Romantik im Vordergrund stand. Vielmehr wirkte er prägend in Bezug auf klassische lyrische Stil- und Kompositionselemente wie Form, Struktur, Bild und Allegorie. Beim Dichten orientierte er sich an der Liederkomposition, fasste Rätsel in poetisch-spannende Strophen. Ganz Sturm und Drang, zeugen seine Gedichte von überwältigendem Pathos und großer Theatralik und überfordern den Leser gelegentlich mit ihrer engen Bezugnahme auf antike Geschehnisse und klassische Mythen und Begriffe - zumal er sich gelegentlich durch alle Arten von Stimulanzien wie Tabak, Opiate, Wein und Spirituosen zu inspirieren suchte (6). So sind seine langen, mitunter ausufernden Balladen, wie auch *Das Lied von der Glocke*, vielen Schülern zur Qual geworden. Dennoch ist Schiller bis heute ein maßgeblicher Meister der Balladendichtung.

Obwohl Schiller der Musik selbst wenig Interesse entgegenbrachte, legte er Wert auf die Vertonbarkeit und Vertonung seiner Gedichte. Doch erst unter dem Historismus und Nationalismus des 19. Jahrhunderts wurden seine Gedichte dazu vermehrt herangezogen. Mit über 40 Liedern führt Franz Schubert die Liste derjenigen an, die besonders viele Gedichte Schillers vertont haben. Die wohl bekannteste Komposition dürfte jedoch die Ode *An die Freude* geworden sein, die Ludwig van Beethoven Jahr 1832 als Chorgesang für den Schluss seiner *Neunten Symphonie* komponierte (7).

Wo Schillers Glocke schlägt

Schiller hat sich schon früh mit dem Glockengießen vertraut gemacht. Zum einen hatte die Familie eines Schulkameraden in Ludwigsburg eine Glockengießerei, die er oft besuchte, und zum anderen besuchte er von Jena und von Weimar aus in Rudolstadt, wo die Familie seiner Frau lebte, die dortige Glockengießerei „um von diesem Geschäft eine Anschauung zu gewinnen“ (8).

Das Motto, das Schiller seinem Gedicht *Das Lied von der Glocke* widmete, fand er auf der größten Glocke des Schaffhauser Münsters, die die Inschrift „vivos voco, mortuos plango, fulgura frango“ („Ich rufe die Lebenden, beklage die Toten, breche die Blitze“) trägt. Obwohl Schiller diese Glocke wohl tatsächlich nie gesehen hat - er fand den Hinweis auf diese Inschrift in einer Enzyklopädie von J.G. Krünitz - kann sie dennoch als reales Vorbild seines Gedichts angesehen werden (9).



„Schillerglocke“
des Münsters in Schaffhausen

Festgemauert in den Köpfen Schillers „Lied von der Glocke“

Kerstin Klaholz

Die Autorin ist Musiktheater- und Konzertdramaturgin, seit 2007
auch Konzertpädagogin am Deutschen Nationaltheater Weimar



Als „der Deutschen liebstes Lied“ hat Klaus L. Berghahn in seiner klugen Analyse Schillers „Lied von der Glocke“ bezeichnet, jenes ausladende Epos, das den Prozess des Glockengießens mit Stationen des menschlichen Lebens synchronisiert und es sich zudem nicht nehmen lässt, in wortreicher schillerscher Manier über die Normen und Werte der bürgerlichen Gesellschaft zu philosophieren und die Bedeutung des Einzelnen in diesem Kosmos zu definieren.

Entstanden ist Schillers *Glocke* 1799, im Jahr seiner Übersiedlung nach Weimar, das später, ihm, Goethe und einer Vielzahl weiterer Dichter und Musiker zur Ehre, zur „Klassikerstadt“ avancieren sollte. Generationen von Schülern haben seither Schillers gereimte Lebensphilosophie in ihre Köpfe gepaukt, allzu oft sicher ohne sich dabei Gedanken zu machen, was uns der Dichter denn hier eigentlich sagen wolle und vor allem, was uns dieses Lied aus der Epoche der literarischen „Klassik“ heute noch zu sagen habe. Seit etwa Mitte des 20. Jahrhunderts allerdings ist es merklich stiller geworden um das einst als so zentral angesehene Werk aus Schillers Dichtfeder. Nach den Schrecken des zweiten Weltkriegs ist es ganz offensichtlich kaum noch möglich, Schillers bürgerlich-idealistischen Lebensentwurf mit den Zeichen der eigenen Zeit zu vereinen. Beim Lesen der Verse kann selbst der wohlwollende Literaturfreund sich das eine oder andere amüsierte Lächeln nicht verkneifen, die zahllosen Verballhornungen sprechen für sich, und wenn Heiner Müller das *Lied von der Glocke* als die „Bibel des Kleinbürgers“ apostrophiert, so verweist er damit zweifellos zurecht darauf, dass Schillers geradlinig und mit klar verteilten Rollen skizzierter Daseinsbericht angesichts komplexer und vielschichtiger gewordener Gesellschaftsformen inzwischen reichlich naiv und fragwürdig wirken muss. Von den ohnehin schwer definierbaren Kategorien literarischer „Qualität“ einmal ganz zu schweigen.

Es hat sich dann auch tatsächlich im Jahr 1966 ein kleiner, aber bezeichnender Kritikerstreit um das *Lied von der Glocke* entsponnen: Marcel Reich-Ranicki kritisierte damals heftig, dass Hans Magnus Enzensberger für seine Auswahl der Gedichte Schillers (erschieden als Band 3 der Insel-Ausgabe) diverse populär gewordene Balladen des Dichters, darunter auch das *Lied von der Glocke*, schlicht und ergreifend unter den Tisch hatte fallen lassen. Ein Skandal? Die deutsche Schiller-Rezeption der vergangenen Zeit bleibe, so der wütende Literaturkritiker, ohne die Kenntnis von Schillers *Glocke* unvollständig, ja unverständlich. Sicher gelte es, das Gedicht im angemessenen Rahmen kritisch zu betrachten und aus heutiger Perspektive neu zu bewerten. Es aber kurzerhand auszusortieren, stelle eine dem Literaten nicht angemessene Ignoranz dar.

Enzensberger, selten um eine Replik verlegen, nahm daraufhin das „Corpus delicti“ auseinander und erklärte, warum es sich um ein schlechtes Gedicht handle. Fazit: Das in sich so runde und schlüssige Glockengießerberlied werde durch die ausschweifenden und moralinsauren Assoziationen und Ratschläge zerredet und mit so viel „Sinn“ überfrachtet, dass nichts übrig bleibe als eine „schlechte Universalität“. Dass die *Glocke* dennoch zum zentralen Bildungsgut der Deutschen aufgestiegen sei, habe vielmehr mit deren geistig-moralischem Horizont zu tun, der sich allzu gern gewisser Platitüden bediene, um das komplizierte menschliche Dasein in klar vorgegebene Bahnen zu lenken. Beurteile man die Bedeutung eines Gedichts an der Zahl der zitattauglichen Stellen, so Enzensberger weiter, dann werde die *Glocke* in der Tat zum kaum schlagbaren „Klassiker“, aber leider eben auch zum unantastbaren Museumsstück.

Was doch wohl nicht die Messlatte ernst zu nehmender Literatur sein sollte! Tatsächlich liegt die Bedeutung von Schillers klingender Lebensphilosophie gar nicht so sehr in sich selbst als vielmehr gerade in der Tatsache begründet, dass man sie allgemein als Lebens-Leitfaden aufgriff und auswendig lernte. Die Resonanz auf Schillers *Glocke*, die zukünftig weit tönen sollte, förderte schon Goethe, als er 1805 in seiner Grabrede auf Schiller Bezug auf das Gedicht nahm und es gleichzeitig historisch positionierte. Im Rahmen einer szenischen Aufführung des *Lieds von der Glocke* durch das Weimarer Hoftheater dichtete Goethe einen Epilog, der auf drei der Gedichtzeilen anspielt:

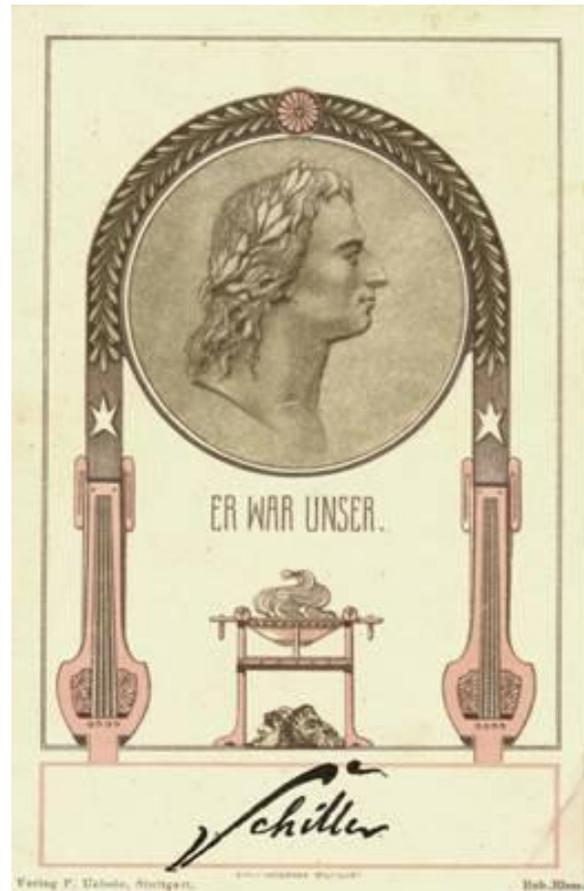
*Concordia soll ihr Name sein!
Freude dieser Stadt bedeute,
Friede sei ihr erst Geläute!*

Damit bestimmte er Eintracht, Freude und Frieden zu den zentralen Säulen Schillerscher Weltanschauung, die zu einer Art Vermächtnis an die Deutschen erwachsen: Gebt Acht auf das Wohl Eures Vaterlandes! Was man sich allseits zu Herzen nahm, denn schon 1830 berichtet beispielsweise Caroline von Wolzogen, das *Lied von der Glocke* sei zu einem der Lieblingsgedichte der Deutschen geworden, denn „jeder findet rührende Lebenstöne darin, und das allgemeine Schicksal der Menschen geht innig ans Herz“ - eine höchst verbindliche Unverbindlichkeit also, die genau das Erfolgsrezept des Gedichts ausmacht. Natürlich wurde es auch zur

politischen Parole, zunächst der bürgerlich liberalen Opposition bei deutschlandweit abgehaltenen Schiller-Festlichkeiten vor allem rund um die Revolution von 1848, später dann im Rahmen einer national zelebrierten Schiller-Euphorie. Schiller wurde zum gedanklichen Repräsentanten deutschen Einheitsjubels, man schob ihn vor, wo oft auch eigene Ideen fehlten. Pathos war gefragt. In den folgenden Jahrzehnten konnten sich auch Bürgertum und Arbeiter zunehmend selbstzufrieden Schillers Sammlung von Tugenden als Spiegel vorhalten.

Sachlichkeit stellte sich erst nach dem 1. Weltkrieg zögernd ein. Vor allem Brecht heizte die Diskussion an, was die Klassiker dem 20. Jahrhundert bedeuten könnten und sollten, forderte „echten Respekt“, indem man sie hinterfrage anstatt sie schwanzwedelnd und gedankenlos bloß zu zitieren. Nach dem 2. Weltkrieg dann berief man sich zwar erneut auf Schillers Toleranz- und Humanitätsbegriff, pathetische Gesänge jedoch waren endgültig fehl am Platze, wodurch auch das *Lied von der Glocke* seinen angestammten Platz im Bücherschrank des Bildungsbürgers allmählich einbüßte.

Ist es aber tatsächlich entbehrlich geworden? Das Gedicht hat durch seine zentrale Rolle in der Geschichte des deutschen Geisteslebens eine Bedeutung gewonnen, die sich nicht so einfach wegwischen lässt. Es ist selbst Geschichte geworden. Ob es literarisch oder moralisch wertvoll sei, ist eine Frage, die in diesem Zusammenhang längst ausgedient hat. Als Zeugnis deutscher Mentalität jedoch gilt es, das *Lied von der Glocke* vor Vergessen zu bewahren.



*Feiern zu Schillers 100. Todestag 1905
waren ein nationales Ereignis.
Dokumentationen des Goethezeitportals im
Internet zeigen, dass auch die damals
blühende Postkartenindustrie im Schiller-Kult
schwelgte und Serien von Jubiläumskarten
herausgab.*

Max Bruch (6.01.1838-21.01.1920)

Leben und Werk

Clara Doose-Grünefeld (Chor)



Max Christian Friedrich Bruch wurde am 6. Januar 1838 in Köln als Sohn des Polizeirats August Karl Friedrich Bruch und seiner Frau Wilhelmine (geb. Almenräder) geboren. Von der Mutter, die Sopranistin und Gesangslehrerin war, erhielten er und seine Schwester Mathilde früh Klavier- und Kompositionsunterricht. Zunächst jedoch zeigte Max Bruch etwa im Alter von sieben bis zehn Jahren ein stärkeres Interesse an der Malerei und versuchte sich darin, bekannte Bilder zu kopieren. Bald wandte er sich aber wieder verstärkt der Musik zu, was durch seine Eltern sehr gefördert wurde. Erste überlieferte Werke sind auf das Jahr 1849 datiert, zum Beispiel Motetten, Violinsonaten und sogar eine Orchesterouvertüre zu einer geplanten Oper *Jungfrau von Orléans*.

Bruch wurde mit Ferdinand Hiller, einem Komponisten und Musikpädagogen, bekannt. Der empfahl ihn für ein vierjähriges Stipendium der Mozart-Stiftung in Frankfurt, das es Max Bruch ermöglichte, ab 1853 in Köln Klavier und Komposition bei Hiller, C. Reinecke und F. Breunung zu studieren. Den Abschluss dieses Studiums bildete eine komische Oper, die Vertonung von Goethes *Scherz, List und Rache* (op. 1). In den nächsten Jahren reiste Max Bruch viel, hielt sich zunächst in Leipzig, Dresden, Berlin, Wien und München und dann in Mannheim auf, dort blieb er zwei Jahre. In dieser Zeit entstand auch die Oper *Die Loreley* (op. 16) nach dem Drama von Emanuel Geibel, um dessen Vertonung Max Bruch mit dem Autoren sehr hatte kämpfen müssen. In Mannheim entstand auch seine Kantate *Frithjof* (op. 23), die Aufsehen erregte und das Interesse an diesem Genre wiederbelebte.

Im Anschluss an Reisen nach Paris und Brüssel ging Max Bruch 1865 nach Koblenz, wo er die Stelle eines Musikdirektors antrat. Hier entstand in enger Rücksprache mit dem Violinisten Joseph Joachim das *Erste Violinkonzert* in g-Moll (op. 26), welches das bis heute wohl bekannteste Werk Max Bruchs darstellt und weltberühmt wurde. Nur zwei Jahre nach seinem Amtsantritt in Koblenz wechselte Max Bruch als Hofkapellmeister nach Sondershausen.

1870 entschloss er sich, als unabhängiger und freischaffender Musiker nach Berlin zu gehen. Das Hauptwerk dieser Zeit ist das Konzertwerk *Odyseus* (op. 41), das musikalische Parallelen zur *Loreley* aufweist. Bereits 1873 verließ Max Bruch jedoch Berlin, weil er sich durch die Berliner Musikszene missverstanden fühlte, von der ein Teil durch Wagner, der andere durch Brahms voreingenommen gewesen sei. Er zog nach Bonn, bis 1878 arbeitete er dort weiter als Komponist.

Die Bekanntschaft und Zusammenarbeit mit dem spanischen Violinisten Pablo de Sarasate erwies sich als fruchtbar: Für ihn schrieb Max Bruch 1877 sein zweites Violinkonzert (in d-Moll, op. 44) und reiste mit ihm zu gemeinsamen Konzerten nach London und Liverpool. Daraufhin wurde Max Bruch angeboten, auf dem Birmingham Triennial Festival 1879 eines seiner Oratorien zu dirigieren. Zu dieser Zeit hatte er gerade die Vertonung



„Concordia“
erstes Bild einer von Ludwig Richter (1803-1884)
illustrierten Ausgabe von Schillers ‚Glocke‘ (o.J.),
die Bruch gekannt haben könnte

von Schillers *Das Lied von der Glocke* (op. 45) fertig gestellt, das am 12. Mai 1878 unter seiner Leitung in Köln uraufgeführt wurde und mit dem er am Triennial Festival 1879 teilnahm.

1880, im Alter von 42 Jahren, verlobte sich Max Bruch mit der um 15 Jahre jüngeren Altistin Clara Tucek, der Tochter einer österreichischen Musikerfamilie, die er am 3. Januar 1881 heiratete. Da Max Bruch kurz zuvor die Stelle als Direktor der Philharmonic Society in Liverpool angenommen hatte, folgte ihm seine Ehefrau bald darauf nach England, um in den kommenden drei Jahren als Altistin sowohl in seinen als auch in anderen Aufführungen mitzuwirken; auch sie war als aktive Musikerin ausgesprochen erfolgreich. 1883 trat Max Bruch jedoch von der Direktorenstelle in Liverpool zurück und zog, nach einer Konzertreise durch die USA, nach Breslau, um die Direktion des Orchestervereins zu übernehmen. In Breslau wurden auch die Kinder von Max und Clara Bruch geboren: eine Tochter und drei Söhne. Nur der älteste Sohn der Bruchs sollte eine musikalische Laufbahn einschlagen; er wurde Klarinetttist und Dirigent. Max Bruch beschäftigte sich in dieser Zeit hauptsächlich mit der Komposition des weltlichen Oratoriums *Achilleus* und der dramatischen Kantate *Das Feuerkreuz*.

Die Familie zog 1890 in eine Wohnung in Berlin, die Max Bruch bis zum Ende seines Lebens als Hauptwohnsitz dienen sollte. 1891 vollendete er (wiederum in Absprache mit dem Violinisten Joachim) sein drittes Violinkonzert in d-Moll (op. 58), welches im Gegensatz zu seinen beiden ersten Violinkonzerten in klassischer Konzertform gehalten ist, an den Ruhm des ersten Violinkonzertes jedoch nicht heranreichen konnte.

1892 übernahm Max Bruch eine Stelle als Professor für Komposition an der Königlichen Akademie der Künste in Berlin. Auch während dieser Zeit ruhte sein kompositorisches Schaffen nicht, und er führte mit seiner Frau als Altistin seine Werke auf. Ebenfalls in diesem Jahr erhielt Max Bruch die Ehrendoktorwürde der Universität Cambridge im Fach Musik. Trotz gesundheitlicher Schwierigkeiten reisten Max und Clara Bruch nach England und Österreich, wo in Wien die Uraufführung des Oratoriums *Leonidas* (op. 66) im Beisein des österreichischen Kaisers stattfand.

Das geistliche Oratorium *Moses* (op. 67) brachte Max Bruch jedoch den erwarteten Ruhm nicht mehr ein. Vielfach wurde seine Abneigung der modernen Strömung der Komposition gegenüber kritisiert und sein Werk nun vermehrt angegriffen. In den nächsten Jahren hatte er auch mit Gesundheitsproblemen zu kämpfen; dennoch unterrichtete er unter anderem Ralph Vaughan Williams und komponierte kleinere Chor- und Instrumentalstücke. Der Tod Johannes Brahms' 1897 erschütterte Max Bruch, vor allem in künstlerischer Hinsicht, da beide als Vertreter der Romantik der Neudeutschen Schule um Liszt und Wagner entgegenstanden. Max Bruchs letztes großes Chorwerk *Gustav Adolf* (op. 73) ist zugleich Ausdruck eines ‚protestantischen Nationalismus‘, der auch in seinen folgenden Werken erhalten bleiben würde.

Ab 1901 verschlechterte sich der gesundheitliche Zustand von Max und Clara Bruch, so dass beide in den folgenden Jahren häufig Kurorte zur Genesung aufsuchten. Seine Tätigkeit als Dozent konnte Max Bruch während dieser Zeit nicht ausüben, und auch seine Kompositionstätigkeit geriet ins Stocken.

Nach dem Tod des Violinisten und Vorsitzenden der Akademie der Künste Joseph Joachim 1907 trat Max Bruch dessen Nachfolge an. Und obwohl er 1908 im Alter von 70 Jahren davon sprach, nichts mehr schreiben zu wollen, da „der Quell meiner Inspiration [...] versiegt“ sei, schuf er auch in den folgenden Jahren noch einige Werke, besonders seit er 1911 im Ruhestand lebte. 1913 wurden die Bruchs sehr erschüttert, als ihr jüngster Sohn im Alter von nur 26 Jahren verstarb, und auch der Ausbruch des Krieges 1914 beunruhigte sie. In den darauf folgenden Jahren verschlechterte sich die allgemeine wirtschaftliche Situation durch den Krieg und Max und Clara Bruch hatten große Sorgen. Clara erkrankte und musste das Bett hüten, ab 1918 wurde auch Max Bruch zunehmend kränker. Clara Bruch starb im August 1919 im Alter von 65 Jahren.



Das Leben ein Kampf (Der goldene Ritter)
Gustav Klimt 1903

Bereits im folgenden Jahr am 2. Oktober verstarb auch Max Bruch; er wurde 82 Jahre alt. Seine letzten veröffentlichten Kompositionen waren *Fünf Lieder für Gesang und Klavier* (op. 97), die Anfang des Jahres 1920 entstanden.

Einen großen Teil von Max Bruchs Gesamtwerk machen neben seinen Oratorien, seinen Orchester- und Solowerken auch Bearbeitungen von Volksliedern und -melodien aus, worin seine lebenslange Neigung zur Volksmusik besonders zum Ausdruck kommt.

Im Gegensatz zu Mendelssohn Bartholdy und Brahms, die er sehr schätzte, hegte er jedoch eine Abneigung gegen das Klavier als Konzertinstrument, so dass er nur wenig für Klavier veröffentlichte. Sein Hang zur romantischen Kompositionsweise brachten ihm Zeit seines Lebens den Ruf als Anachronist ein, der sich der modernen Musik und dem Zeitgeist verschloss. Zwar erfuhr Bruch zahlreiche Ehrungen, die bezeugen, dass er als Komponist und Lehrer durchaus hohe Anerkennung genoss - er wurde zum Ehrendoktor und Ehrenbürger ernannt und ihm wurden Orden verliehen, doch dass bis zu seinem Tod kaum ein anderes Werk die Wertschätzung seines „Ersten Violinkonzerts“ erlangte, verbitterte Max Bruch sein Leben lang sehr.



Das Epos in Musik gegossen Bruchs dramatische Verdichtung des Glockenlieds

Kerstin Klaholz



Max Bruch hat in seiner Vertonung von Schillers *Glocke* das menschliche Bedürfnis nach Halt und Harmonie im Leben in wohlige Klänge gegossen; er changiert behutsam und textgetreu zwischen lyrischer Besinnlichkeit und kraftstrotzender Emphase und erweist sich als besonderer Könnler der unmittelbar bezwingen den gesanglichen Linie, großer melodischer Bögen und prachtvoller Entfaltung hochromantischen Orchesterklangs. Dabei sucht er mit ausschweifender Melodik, reicher Chromatik und immer wieder genüsslich ausgekosteten Vorhaltsakkorden unverkennbar (wenn auch vielleicht unbewusst) Anknüpfung an Wagner, beruft sich aber zugleich auch auf das Vorbild der großen Oratorien-Komponisten von Bach und Händel bis zu Mendelssohn-Bartholdy, wenn er mit Hilfe polyphoner Strukturen wogende Klangmassen übereinander schichtet und so zu grandiosen Übersteigerungen gelangt.

Die großformatige Kirchenmusik war Bruchs eigentliche Passion; hier sah er seine überquellende Musikalität und seinen enormen romantischen Gefühlsrausch am wirkungsvollsten in Szene gesetzt. In Szene - wahrhaftig -, denn das Orchester übernimmt immer wieder auch die Funktion, mit fein abgestufter Klangfarbenfülle die unzähligen im Text beschriebenen Bilder musikalisch hörbar zu machen, sie weiterzuerzählen, wobei emotionale Momente - von scheu verliebtem Herzklopfen über die Unrast des Aufbruchs, emphatische Liebessehnsucht oder Verzweiflung bis zu abgrundtiefer Trauer - ein viel intensiveres Gewicht erhalten als dramatische Schärfe oder vordergründige Tonmalerei. Einen Stilbruch bedeutet die Zusammenführung von klassischem Versmaß, romantischem Bilderreichtum und breit ausgegossenem Klangbalsam aber keineswegs. Vielmehr erlebt man Schillers vielzitiertes, einst ebenso häufig wie lauthals gefeiertes Gedicht in genau jenem pathetischen Rausch, der ihm zu Bruchs Zeit als Symbol nationaler Kraftentfaltung beigemessen wurde.

Die Gattung Oratorium war, als Bruch sie für sich entdeckte, als solche eigentlich längst abgeschrieben als Relikt einer vergangenen Epoche. Schon Schumanns Mitarbeiter Carl Banks hatte 1836 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* das Genre Oratorium für tot erklärt, doch bekanntlich leben Totgeglaubte länger, und von wem noch geredet wird, der ist noch nicht ganz verloren. Die Kontroverse um die Existenzberechtigung dauerte jedenfalls an: Ihre Verfechter beharrten auf der aktuellen Bedeutung der Gattung Oratorium, während Skeptiker zum einen die weitgehend noch verbindlichen biblischen Sujets in Frage stellten, zum anderen die Kombination von epischen, lyrischen und dramatischen Elementen, jedoch ohne die Ebene szenischer Darstellung. Richard Wagner hielt die Form schlicht für eine „naturwidrige Ausgeburt“, die auch die Reformbestrebungen einiger Zeitgenossen nicht würden retten können.

Eine typische Eigenart Bruchs war der Trotz, und tatsächlich scheint er sich ganz bewusst - mit der Attitüde des „Jetzt erst recht!“ - von den seinerzeit im Mittelpunkt des Interesses stehenden Formen, der Oper und der

Sinfonischen Dichtung, ab- und dafür den scheinbar ausrangierten zugewendet zu haben - vor allem dem Oratorium, das er mit großer Geste in die romantische Gefühlswelt hinüberhievt und damit zu einem ebenso prononcierten wie bombastischen Gegenentwurf zum Wagnerschen Musikdrama ausbaute. In der Geschichte der Gattung hat er damit tatsächlich Gewaltiges bewegt, vor allem indem er biblische Stoffe fast völlig außer Acht ließ und stattdessen mit antiken, mythologischen und historischen Themen endgültig den Schritt zum weltlichen Oratorium setzte - auch in der Wahl der Sujets also eine bewusste Konfrontation mit Wagnerschen Vorlieben. Behandelt werden ganz konkrete politische und gesellschaftliche Konflikte, für die Historie und Mythologie nur als Folie dienen. Tatsächlich geht es um die Ideen und Ideale des bürgerlichen Zeitalters, um das Denken und Fühlen des Individuums in einer sich wandelnden Gesellschaft. Kein Wunder, dass Bruch eine „unbegrenzte Verehrung“ für Friedrich Schiller empfand, der diverse Vertonungen von Texten des Klassikers entsprangen. Sein im Jahr 1878 vollendetes opus 45, *das Lied von der Glocke*, hat er sogar dem Dichter selbst gewidmet - Zeichen nicht zuletzt auch seiner eigenen Überzeugung, dass die klanggewaltige Vertonung den Schillerschen Intentionen gerecht werde.

Dass Bruch sich mit der Textvorlage tatsächlich vollkommen identifizierte, belegt das überwältigende Maß an klanglicher und melodischer Schönheit, die diese Musik ausstrahlt. Aus heutiger Sicht lässt sich solche Ekstase zeitweise kaum anders als mit dem zwiespältigen Begriff „Kitsch“ beschreiben, der jedoch hier einmal ganz positiv verstanden werden möge als Einladung zum bedenkenlosen Bad im Rausch der Klänge - eine genussvolle Orgie, die sich ja schließlich auch ein Wagner immer wieder exzessiv gönnte. Der Wagner-Vergleich kann natürlich hier nur oberflächlich und keineswegs im Detail bestehen, ebenso wenig wie der mit Brahms. Die Verdichtung motivisch-thematischer Arbeit sucht Bruch kaum; Strenge der formalen Gestaltung mildert er vielmehr zugunsten unproblematischer, leicht zugänglicher Stimmungsbilder, motivische Durchdringung durch die Dominanz der unmittelbar in ihren Bann ziehenden musikalischen Linie. Pathetische Hochstimmung und Leidenschaft finden dabei immer wieder ein Ventil in plastischer, theatralisch präsenter Klangsprache.

Ob Schillers *Lied von der Glocke* sich eigentlich zur Vertonung eigne, ist vielfach angezweifelt worden, doch Bruch wählt den hier vielleicht einzig gangbaren Weg einer klanglichen Überhöhung, die vor allem große Linien nachzeichnet, das eine oder andere Detail zwar hervorhebt, aber eben eindringlich, nie aufdringlich.

Zusätzlich gelingt ihm eine Form der Gestaltung, die die Vielschichtigkeit des scheinbar so problematischen Schiller-Textes sogar plastischer erscheinen lässt, indem sie die Erzählung vom Glockenguss, den parallel gestellten Lebensverlauf sowie sinnende Reflexionen über Gott, Mensch und



Die Lebensstufen
Caspar David Friedrich (1835)

Welt klar voneinander abgrenzt: durch bewusst gesetzte Entscheidungen für Rezitativ, Sologesang oder Ensemble, für Deklamation oder Arioso, vor allem aber auch für den Einsatz der einzelnen Stimmen des Solistenquartetts. Jeder von ihnen wird eine eigene Charakteristik und damit auch eine ganz konkrete Rolle in dieser gigantischen Erzählung zugewiesen. Der Bass ist die zentrale Figur. Er ist der Meister, der - nachdem im klangprächtigen Eingangschor auf Schillers lateinisches Motto die Größe des Ganzen unwiederbringlich manifestiert worden ist - mit schlichter, eingängiger Melodik, klar strukturiert und gleichmäßig periodisiert, den Vorgang des Glockengusses regelrecht zelebriert. Deklamation ist dies zunächst, doch durch weich punktierte Rhythmen belebt, dann immer mehr arios aufblühend bis zu Momenten fast schon religiöser Verklärung. Dieser charakteristische

Gesang soll sich im Laufe des Gesamtwerks mehrfach wiederholen: ein roter Faden, der dem »Monstrum« eine klare Struktur verleiht, der nach überwältigendem Klangrausch immer wieder zurückführt auf den Boden der Tatsachen und der schließlich auch den dramatischen Bogen spannt vom „Festgemauert in der Erden“ bis zum Schlussgesang. Im Ensemble steht der Bass zudem für Vernunft und Reflexion, vor allem in Gegenüberstellung zum Tenor, der die kraftstrotzende, stürmische und oft wenig bedächtige Jugend verkörpert und dessen ungestüm-heldenhafte Aufschwünge den dramatischen Momenten des Gedichts vorbehalten sind. Ebenso deutlich ist die gegenseitige Abgrenzung der beiden Frauenstimmen.

Der Sopran wird mit hell strahlendem Glanz und schlichter Melodik zum Inbegriff jungfräulicher Unschuld. Seine liedhaften Gesänge scheinen in Kombination mit hohen schmelzenden Streicherklängen und choralartigen Posaunen religiös verklärt, an anderer Stelle, untermalt von dezenten Holzbläsersätzen, von pastoraler Naivität. Die dunkle Altstimme dagegen steht für Nachdenklichkeit und für Tugend, im zweiten Teil zunehmend auch für dramatischen Schmerz und abgrundtiefe Trauer angesichts des hereinbrechenden Unglücks. Der Chor schließlich ist „Gesellschaft“, verstanden sowohl als bedrohliche, da unberechenbare Masse wie auch als jubelnde Verkörperung des Gemeinschaftsgedankens. Vor allem aber ist er Klang - Klang - Klang.

So individuell Bruch auch die Einzelstimmen charakterisiert, so betörend versteht er es, sie im Ensemble zu verschmelzen, in ganz dezent zurückgenommenen fast a capella gehaltenen Sätzen einander umschlingen zu lassen und dann gemeinsam sich in hymnischen Rausch aufzuschwingen. Eine Hymne ist dieses ganze überwältigende Tongedicht - eine Hymne auf den Glockenguss, auf Schiller, auf eine Zeit, die Pathos suchte und genoss. Das Orchester wird dabei zum in unzähligen Klangfarben schillernden, lebendig wogenden und effektiv in die Dramatik des Geschehens einbezogenen Klangquell, mit einem Steigerungspotential, das bis zum Halleluja-artigen Schlussgesang schier unerschöpflich scheint. An dramatischer Schlagkraft jedenfalls hat Bruch es selbst mit seiner Hassliebe Wagner mühelos aufnehmen können.

Max Bruch

Das Lied von der Glocke

Einleitung - Chor

Vivos voco
Mortuos plango
Fulgura frango

1 - Bass

Fest gemauert in der Erden
Steht die Form, aus Lehm gebrannt.
Heute muß die Glocke werden,
Frisch, Gesellen, seid zur Hand.
Von der Stirne heiß
Rinnen muß der Schweiß,
Soll das Werk den Meister loben,
Doch der Segen kommt von oben.

- Bass

Zum Werke, das wir ernst bereiten,
Geziemt sich wohl ein ernstes Wort;
Wenn gute Reden sie begleiten,
Dann fließt die Arbeit munter fort.
So laßt uns jetzt mit Fleiß betrachten,
Was durch die schwache Kraft entspringt,
Den schlechten Mann muß man verachten,
Der nie bedacht, was er vollbringt.
Das ists ja, was den Menschen zieret,
Und dazu ward ihm der Verstand,
Daß er im innern Herzen spüret,
Was er erschafft mit seiner Hand.

Nehmet Holz vom Fichtenstamme,
Doch recht trocken laßt es sein,
Daß die eingepreßte Flamme
Schlage zu dem Schwalch hinein.
Kocht des Kupfers Brei,
Schnell das Zinn herbei,
Daß die zähe Glockenspeise
Fließe nach der rechten Weise.

mit Männerchor

Was in des Dammes tiefer Grube
Die Hand mit Feuers Hülfe baut,
Hoch auf des Turmes Glockenstube
Da wird es von uns zeugen laut.
Noch dauern wirs in späten Tagen
Und rühren vieler Menschen Ohr
Und wird mit dem Betrübten klagen
Und stimmen zu der Andacht Chor.
Was unten tief dem Erdensohne
Das wechselnde Verhängnis bringt,
Das schlägt an die metallne Krone,
Die es erbaulich weiterklingt.

Weißer Blasen seh ich springen,
Wohl! die Massen sind im Fluß.
Laßt mit Aschensalz durchdringen,
Das befördert schnell den Guß.
Auch von Schaume rein
Muß die Mischung sein,
Daß vom reinlichen Metalle
Rein und voll die Stimme schalle.

2 - Praeludium

3 - Chor

Denn mit der Freude Feierklänge
Begrüßt sie das geliebte Kind
Auf seines Lebens erstem Gange,
Den es in Schlafes Arm beginnt;
Ihm ruhen noch im Zeitenschoße
Die schwarzen und die heitern Lose,
Der Mutterliebe zarte Sorgen
Bewachen seinen goldnen Morgen. -

4 - Tenor

Die Jahre fliehen pfeilgeschwind.
Vom Mädchen reißt sich stolz der Knabe,
Er stürmt ins Leben wild hinaus,
Durchmißt die Welt am Wanderstabe.

Fremd kehrt er heim ins Vaterhaus,
Und herrlich, in der Jugend Prangen,
Wie ein Gebild aus Himmelshöhn,
Mit züchtigen, verschämten Wangen
Sieht er die Jungfrau vor sich stehn.
Da faßt ein namenloses Sehnen
Des Jünglings Herz, er irrt allein,
Aus seinen Augen brechen Tränen,
Er flieht der Brüder wilden Reihn.
Errötend folgt er ihren Spuren

Und ist von ihrem Gruß beglückt,
Das Schönste sucht er auf den Fluren,
Womit er seine Liebe schmückt.

5 - *Tenor, Quartett mit Chor*

O! zarte Sehnsucht, süßes Hoffen,
Der ersten Liebe goldne Zeit,
Das Auge sieht den Himmel offen,
Es schwelgt das Herz in Seligkeit.
O! daß sie ewig grünen bliebe,
Die schöne Zeit der jungen Liebe!

6 - *Bass*

Wie sich schon die Pfeifen bräunen!
Dieses Stäbchen tauch ich ein,
Sehn wirs überglast erscheinen,
Wirds zum Gusse zeitig sein.
Jetzt, Gesellen, frisch!
Prüft mir das Gemisch,
Ob das Spröde mit dem Weichen
Sich vereint zum guten Zeichen.

7 - *Alt*

Denn wo das Strenge mit dem Zarten,
Wo Starkes sich und Mildes paarten,
Da gibt es einen guten Klang.

- *Bass*

Drum prüfe, wer sich ewig bindet,
Ob sich das Herz zum Herzen findet!
Der Wahn ist kurz, die Reu ist lang.

- *Sopran*

Lieblich in der Bräute Locken
Spielt der jungfräuliche Kranz,
Wenn die hellen Kirchenglocken
Laden zu des Festes Glanz.

- *Tenor*

Ach! des Lebens schönste Feier
Endigt auch den Lebensmai,
Mit dem Gürtel, mit dem Schleier
Reißt der schöne Wahn entzwei.
Die Leidenschaft flieht!
Die Liebe muß bleiben,
Die Blume verblüht,
Die Frucht muß treiben.

8 - *Chor [Männer, Frauen, Alle]*

Der Mann muß hinaus
Ins feindliche Leben,
Muß wirken und streben
Und pflanzen und schaffen,
Erlisten, erraffen,
Muß wetten und wagen,
Das Glück zu erjagen.
Da strömet herbei die unendliche Gabe,
Es füllt sich der Speicher mit köstlicher Habe,
Die Räume wachsen, es dehnt sich das Haus.
Und drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau,
Die Mutter der Kinder,

Und herrschet weise
Im häuslichen Kreise,
Und lehret die Mädchen
Und wehret den Knaben,
Und reget ohn Ende
Die fleißigen Hände,
Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn.
Und füllet mit Schätzen die duftenden Laden,
Und dreht um die schnurrende Spindel den Faden,

Und sammelt im reinlich gebläteten Schrein
Die schimmernde Wolle, den schneeigten Lein,
Und füget zum Guten den Glanz und den Schimmer,
Und ruhet nimmer.

9 - Tenor

Und der Vater mit frohem Blick
Von des Hauses weitschauendem Giebel
Überzählet sein blühend Glück,
Siehet der Pfosten ragende Bäume
Und der Scheunen gefüllte Räume
Und die Speicher, vom Segen gebogen,
Und des Kornes bewegte Wogen,
Rühmt sich mit stolzem Mund:
Fest, wie der Erde Grund,
Gegen des Unglücks Macht
Steht mir des Hauses Pracht!

- Chor

Doch mit des Geschickes Mächten
Ist kein ewger Bund zu flechten,
Und das Unglück schreitet schnell.

10 - Bass

Wohl! Nun kann der Guß beginnen,
Schön gezacket ist der Bruch.
Doch, bevor wirs lassen rinnen,
Betet einen frommen Spruch!
Stoßt den Zapfen aus!
Gott bewahr das Haus.
Rauchend in des Henkels Bogen
Schießts mit feuerbraunen Wogen.

11 - Alt

Wohltätig ist des Feuers Macht,
Wenn sie der Mensch bezähmt, bewacht,
Und was er bildet, was er schafft,
Das dankt er dieser Himmelskraft,
Doch furchtbar wird die Himmelskraft,
Wenn sie der Fessel sich entrafft,
Einhertritt auf der eignen Spur
Die freie Tochter der Natur.
Wehe, wenn sie losgelassen
Wachsend ohne Widerstand
Durch die volkbelebten Gassen
Wälzt den ungeheuren Brand!
Denn die Elemente hassen
Das Gebild der Menschenhand.

- *Sopran*

Aus der Wolke
Quillt der Segen,
Strömt der Regen,
Aus der Wolke, ohne Wahl,
Zuckt der Strahl!

12 - *Chor*

Hört ihrs wimmern hoch vom Turm?
Das ist Sturm!
Rot wie Blut
Ist der Himmel,
Das ist nicht des Tages Glut!
Welch Getümmel
Straßen auf!
Dampf wallt auf!
Flackernd steigt die Feuersäule,
Durch der Straße lange Zeile
Wächst es fort mit Windeseile,
Kochend wie aus Ofens Rachen
Glühn die Lüfte, Balken krachen,
Pfofen stürzen, Fenster klirren,
Kinder jammern, Mütter irren,
Tiere wimmern
Unter Trümmern,
Alles rennet, rettet, flüchtet,
Taghell ist die Nacht gelichtet,
Durch der Hände lange Kette
Um die Wette
Fliegt der Eimer, hoch im Bogen
Sprützen Quellen, Wasserwogen.
Heulend kommt der Sturm geflogen,
Der die Flamme brausend sucht.
Prasselnd in die dürre Frucht
Fällt sie, in des Speichers Räume,
In der Sparren dürre Bäume,
Und als wollte sie im Wehen
Mit sich fort der Erde Wucht
Reißen, in gewaltger Flucht,
Wächst sie in des Himmels Höhen
Rießengroß!
Hoffnungslos
Weicht der Mensch der Götterstärke,
Müßig sieht er seine Werke
Und bewundernd untergehen.

- *Alt*

Leergebrannt
Ist die Stätte,
Wilder Stürme rauhes Bette,
In den öden Fensterhöhlen
Wohnt das Grauen,
Und des Himmels Wolken schauen
Hoch hinein.

13 - *Sopran*

Einen Blick
Nach dem Grabe
Seiner Habe
Sendet noch der Mensch zurück -

Greift fröhlich dann zum Wanderstabe,
Was Feuers Wut ihm auch geraubt,

- *Quartett mit Chor*

Ein süßer Trost ist ihm geblieben,
Er zählt die Häupter seiner Lieben,
Und sieh! ihm fehlt kein teures Haupt.

14 - *Bass*

In die Erd ists aufgenommen,
Glücklich ist die Form gefüllt,
Wirds auch schön zutage kommen,
Daß es Fleiß und Kunst vergilt?

Wenn der Guß mißlang?
Wenn die Form zersprang?
Ach! vielleicht, indem wir hoffen,
Hat uns Unheil schon getroffen.

15 - *Bass*

Dem dunkeln Schoß der heiligen Erde
Vertrauen wir der Hände Tat,
Vertraut der Sämann seine Saat
Und hofft, daß sie entkeimen werde
Zum Segen, nach des Himmels Rat.
Noch köstlicheren Samen bergen
Wir traurend in der Erde Schoß
Und hoffen, daß er aus den Särgen
Erbühen soll zu schönern Los.

16 - *Chor*

Von dem Dome,
Schwer und bang,
Tönt die Glocke
Grabgesang.
Ernst begleiten ihre Trauerschläge
Einen Wandrer auf dem letzten Wege.

17 - *Alt*

Ach! die Gattin ists, die teure,
Ach! es ist die treue Mutter,
Die der schwarze Fürst der Schatten
Wegführt aus dem Arm des Gatten,
Aus der zarten Kinder Schar,
Die sie blühend ihm gebar,
Die sie an der treuen Brust
Wachsen sah mit Mutterlust -
Ach! des Hauses zarte Bande
Sind gelöst auf immerdar,
Denn sie wohnt im Schattenlande,
Die des Hauses Mutter war,
Denn es fehlt ihr treues Walten,
Ihre Sorge wacht nicht mehr,
An verwaister Stätte schalten
Wird die Fremde, liebeleer.

18- *Bass*

Bis die Glocke sich verkühlet,
Laßt die strenge Arbeit ruhn,
Wie im Laub der Vogel spielt,
Mag sich jeder gütlich tun.

Winkt der Sterne Licht,
Ledig aller Pflicht
Hört der Pusch die Vesper schlagen,
Meister muß sich immer plagen.

19 - Tenor, Bass

Munter fördert seine Schritte
Fern im wilden Forst der Wanderer
Nach der lieben Heimathütte.
Blökend ziehen
Heim die Schafe,
Und der Rinder
Breitgestirnte, glatte Scharen
Kommen brüllend,
Die gewohnten Ställe füllend.
Schwer herein
Schwankt der Wagen,
Kornbeladen,
Bunt von Farben
Auf den Garben
Liegt der Kranz,
Und das junge Volk der Schnitter
Fliegt zum Tanz.
Markt und Straße werden stiller,
Um des Lichts gesellige Flamme
Sammeln sich die Hausbewohner,
Und das Stadttor schließt sich knarrend.

- Terzett [ATB]

Schwarz bedeckt
Sich die Erde,
Doch den sichern Bürger schreckt
Nicht die Nacht,
Die den Bösen gräßlich wecket,
Denn das Auge des Gesetzes wacht.

20 - Sopran, 21 - Chor

Heilige Ordnung, segensreiche
Himmelstochter, die das Gleiche
Frei und leicht und freudig bindet,
Die der Städte Bau gegründet,
Die herein von den Gefilden
Rief den ungeselligen Wilden,
Eintrat in der Menschen Hütten,
Sie gewöhnt zu sanften Sitten
Und das teuerste der Bande
Wob, den Trieb zum Vaterlande!

- Chor

Tausend fleißige Hände regen,
Helfen sich in munterm Bund,
Und in feurigem Bewegen
Werden alle Kräfte kund.
Meister rührt sich und Geselle
In der Freiheit heiligem Schutz.
Jeder freut sich seiner Stelle,
Bietet dem Verächter Trutz.
Arbeit ist des Bürgers Zierde,
Segen ist der Mühe Preis,
Ehrt den König seine Würde,
Ehret uns der Hände Fleiß.

22 - *Terzett [SAT]*

Holder Friede,
Süße Eintracht,
Weilet, weilet
Freundlich über dieser Stadt!
Möge nie der Tag erscheinen,
Wo des rauhen Krieges Horden
Dieses stille Tal durchtoben,
Wo der Himmel,
Den des Abends sanfte Röte
Lieblich malt,
Von der Dörfer, von der Städte
Wildem Brande schrecklich strahlt!

23 - *Bass*

Nun zerbrecht mir das Gebäude,
Seine Absicht hats erfüllt,
Daß sich Herz und Auge weide
An dem wohlgelungnen Bild.
Schwingt den Hammer, schwingt,
Bis der Mantel springt,
Wenn die Glock soll auferstehen,
Muß die Form in Stücken gehen.

24 - *Bass*

Der Meister kann die Form zerbrechen
Mit weiser Hand, zur rechten Zeit,
Doch wehe, wenn in Flammenbächen
Das glühnde Erz sich selbst befreit!

- *Tenor*

Blindwütend mit des Donners Krachen
Zersprengt es das geborstne Haus,
Und wie aus offnem Höllenrachen
Speit es Verderben zündend aus;

- *Bass*

Wo rohe Kräfte sinnlos walten,
Da kann sich kein Gebild gestalten,
Wenn sich die Völker selbst befrein,
Da kann die Wohlfahrt nicht gedeihn.

- *Alt*

Weh, wenn sich in dem Schoß der Städte
Der Feuerzunder still gehäuft,
Das Volk, zerreißend seine Kette,
Zur Eigenhilfe schrecklich greift!
Da zerret an der Glocke Strängen
Der Aufruhr, daß sie heulend schallt
Und, nur geweiht zu Friedensklängen,
Die Losung anstimmt zur Gewalt.

- *Tenor*

Freiheit und Gleichheit! hört man schallen,
Der ruhge Bürger greift zur Wehr,
Die Straßen füllen sich, die Hallen,
Und Würgerbanden ziehn umher,
Da werden Weiber zu Hyänen
Und treiben mit Entsetzen Scherz,
Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen,
Zerreißen sie des Feindes Herz.
Nichts Heiliges ist mehr, es lösen

Sich alle Bande frommer Scheu,
Der Gute räumt den Platz dem Bösen,
Und alle Laster walten frei.

- Chor

Gefährlich ists, den Leu zu wecken,
Verderblich ist des Tigers Zahn,
Jedoch der schrecklichste der Schrecken,
Das ist der Mensch in seinem Wahn.
Weh denen, die dem Ewigblinden
Des Lichtes Himmelsfackel leihn!
Sie strahlt ihm nicht, sie kann nur zünden
Und äschert Städt und Länder ein.

25 - Bass

Freude hat mir Gott gegeben!
Sehet! wie ein goldner Stern
Aus der Hülse, blank und eben,
Schält sich der metallne Kern.
Von dem Helm zum Kranz
Spielt wie Sonnenglanz,
Auch des Wappens nette Schilder
Loben den erfahrenen Bilder.

Herein! herein!
Gesellen alle, schließt den Reihen,
Daß wir die Glocke taufend weihen,
Concordia soll ihr Name sein,
Zur Eintracht, zu herzinnigem Vereine
Versammle sie die liebende Gemeine.

26 - Quartett mit Chor

Und dies sei fortan ihr Beruf,
Wozu der Meister sie erschuf!
Hoch überm niedern Erdenleben
Soll sie in blauem Himmelszelt

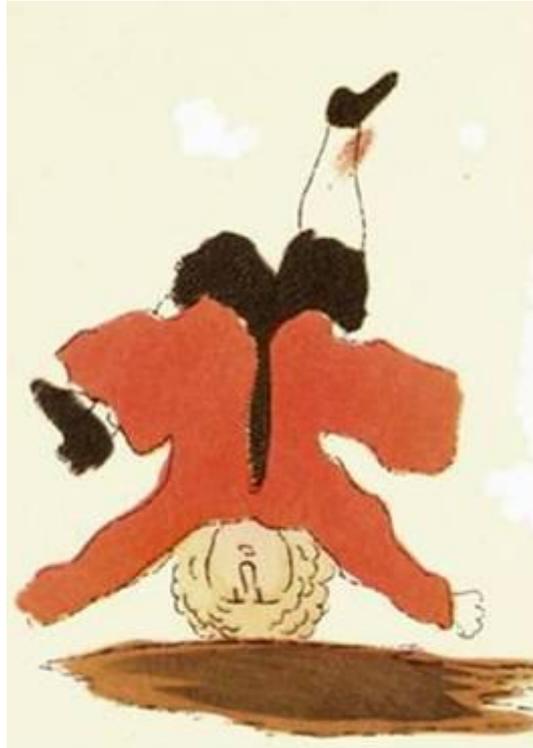
Die Nachbarin des Donners schweben
Und grenzen an die Sternenwelt,
Soll eine Stimme sein von oben,
Wie der Gestirne helle Schar,
Die ihren Schöpfer wandelnd loben
Und führen das bekränzte Jahr.
Nur ewigen und ernsten Dingen
Sei ihr metallner Mund geweiht,
Und stündlich mit den schnellen Schwingen
Berühr im Fluge sie die Zeit,
Dem Schicksal leihe sie die Zunge,
Selbst herzlos, ohne Mitgefühl,
Begleite sie mit ihrem Schwunge
Des Lebens wechselvolles Spiel.
Und wie der Klang im Ohr vergehet,
Der mächtig tönend ihr entschallt,
So lehre sie, daß nichts besteht,
Das alles Irdische verhallt.

27 - Bass

Jetzt mit der Kraft des Stranges
Wiegt die Glock mir aus der Gruft,
Daß sie in das Reich des Klanges
Steige, in die Himmelsluft.

- *Chor und Quartett*

Ziehet, ziehet, hebt!
Sie bewegt sich, schwebt,
Freude dieser Stadt bedeute,
Friede sei ihr erst Geläute.



Ein humoristisches Selbstportrait Schillers, das einen zu Witz und ironischer Selbstdistanz fähigen Aufklärer und Idealisten verrät - und vermuten lässt, dass der Dichter zum Parodieren seiner ‚Glocke‘ wohl auch selbst in der Lage gewesen wäre.

Das Selbstportrait stammt aus einem von Schiller handgeschrieben und mit ausgemalten Federzeichnungen illustrierten Buch zum 30-jährigen Geburtstag seines größten Gönners und Förderers Gottfried Körner (1786), bei dem er zu dieser Zeit lebte.

Er karikiert sich dort als „der berühmte Dichter, Körners adoptiver Sohn, welcher hier abgezeichnet ist, wie ihn verschiedene vernünftige Leute gesehen haben.“

Mitwirkende

Dorothee Fries, Sopran

Aufgewachsen in Südwestfalen, studierte Dorothee Fries zunächst Schumusik, später Gesang an der Musikhochschule Köln. Es folgte ein Aufbaustudium an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, wo sie in der Meisterklasse von Prof. Judith Beckmann ihr Konzertexamen mit Auszeichnung absolvierte. Schon während ihres Studiums wurde sie als erste Sopranistin beim Norddeutschen Rundfunk engagiert.

In frühen Jahren erhielt sie mehrfache Auszeichnungen und Stipendien, u. a. der Nordrhein-Westfälischen Wirtschaft, des Richard-Wagner-Verbandes, der Alfred-Töpfer-Stiftung Hamburg; zuletzt war sie Bach-Förderpreisträgerin der Musikhochschule Hamburg. Es folgten Meisterkurse, u. a. bei Sylvia Geszty, Luisa Bosabalain, Mitsuko Shirai und Hartmut Höll.

Mittlerweile ist Dorothee Fries eine international gefragte Sopranistin (Solistin beim internationalen Chorfestival in Tokio). Ihr breit gefächertes Repertoire, angelegt in der Alten Musik bis hin zu Uraufführungen zeitgenössischer Werke, dokumentiert sich in regelmäßigen Rundfunk- und Fernsehaufnahmen (NDR, HR, MDR, WDR, Deutschlandradio Berlin) sowie CD-Produktionen.

Neben vielen Konzertverpflichtungen im In- und Ausland ist sie Gast bei renommierten Musikfestivals (Schleswig-Holstein Musik Festival, Rheingau Musik Festival, Flandern-Festival, Thüringer Bachwochen, MusikSommer Mecklenburg-Vorpommern), wo sie mit vielen namhaften Dirigenten wie Herbert Blomstedt, Sir Neville Marriner, John Nelson, Peter Schreier und Helmuth Rilling zusammengearbeitet hat.



Christa Bonhoff, Alt

In Westfalen geboren, erhielt Christa Bonhoff mit elf Jahren den ersten Klavierunterricht, weitere musikalische Grundsteine wurden später mit der C-Ausbildung für Kirchenmusiker gelegt. Mit 18 Jahren folgte der erste Gesangsunterricht bei Frau U. Vosskamp in Duisburg. Nach dem Abitur schloss sich ein Gesangsstudium an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg bei Prof. Annie Schoonus an. Christa Bonhoff belegte dort die Studiengänge ‚Lied und Oratorium‘ und Gesangspädagogik, die sie beide mit einem Diplom abschloss.

Außerdem studierte sie in der Opernklasse und nahm hier an zahlreichen Opernproduktionen teil. Ein Schwerpunkt lag dort neben dem „klassischen Repertoire“ vor allem in der zeitgenössischen Musik. Bereits in ihrer Studienzeit wurde Christa Bonhoff Mitglied des NDR-Chors und sie nahm Gastverträge an der Hamburgischen Staatsoper wahr, später auch in Kooperation mit der Münchener Biennale. Doch das Konzertfach bildete schon während ihres Studiums den Schwerpunkt. Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen und CDs entstanden (u. a. „Paulus“, „Elias“, „Messias“). Konzertengagements führen sie durch ganz Deutschland.

Christa Bonhoff ist mit Monika Frimmer, Dantes Diwiak und Peter Kooij Mitglied des Ensembles „Tanto Canto“. Seit Bruno de Greeves Amtsantritt gestaltet Christa Bonhoff in den Universitätskonzerten regelmäßig Solopartien.



Dantes Diwiak, Tenor

Als gebürtiger Slowene wuchs Dantes Diwiak in Deutschland auf und studierte zunächst Schulmusik und Germanistik an der Hochschule des Saarlandes mit Hauptfach Klavier, wechselte aber noch während der Ausbildung zum Gesangstudium bei Prof. Klaus Kirchner. Nach dem Staatsexamen schloss sich ein Opernstudium an der Hochschule für Musik und Theater bei Prof. Theo Altmeyer an. Schon vor seinem Studienabschluss bewährte Diwiak sich auf der Opern- und auf der Konzertbühne.

Er belegte Meisterkurse bei Prof. Cameron, H. Reutter, B. Nilsson, H. Rilling und S. Weir. Anschließend folgten Engagements an die Opern der Hansestadt Bremen und Oldenburg. Auch im außer-europäischen Ausland kann er zahlreiche Erfolge vorweisen, vor allem als Evangelist in den Bach'schen Passionen und Oratorien.

Auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik bringt Dantes Diwiak viel Interpretationsgeist und Verständnis mit. So sang er zum 125-jährigen Jubiläum des Staatstheaters Oldenburg in der Oper „Itzo-Hux“ von Hespos eine der Hauptpartien. Ein weiterer Höhepunkt war die Aufführung des „Requiem“ von Andrew Lloyd-Webber unter der Leitung von Klaus Arp mit Deborah Sasson als Partnerin. Sein musikalischer Lebensweg brachte ihn mit namhaften Dirigenten wie Klaus Arp, Matthias Bamert, Frieder Bernius, Philippe Herrweghe und Hans-Christoph Rademann zusammen.



Konstantin Heintel, Bass-Bariton

In Bremerhaven geboren, wurde er 1991 Mitglied im dortigen Bach-Chor und im Extrachor des Stadttheaters. Er erhielt seinen ersten Gesangsunterricht bei Kammersänger Mihai Zamfir in Bremen. Zwischen 1993 und 1995 war er mehrfacher Preisträger bei *Jugend musiziert*.

Ab 1995 nahm er das Studium für Gesang an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg auf und beendete es 2003 mit den Diplomen in ‚Lied und Oratorium‘, Oper (Hauptrollen Guglielmo und Figaro) und Gesangspädagogik. Zu seinen wegweisenden Lehrern zählen Tom Krause, Elisabeth Bengtson-Opitz, Ronald Balg und Nicole Dellabona. Er nahm an Meisterkursen bei Kammersängerin Julie Kaufmann, Irmgard Hartmann-Dressler und Franz Grundheber teil. Im Jahr 2000 gewann er den ersten Preis im Mozartwettbewerb der Hochschule.

Konstantin Heintel ist ein gefragter Konzertsänger. Auslandsreisen führten ihn in die Niederlande und die Schweiz, nach Frankreich, Dänemark und China. Als Opernsänger gastierte er in Berlin (Rossini, *Gelegenheit macht Diebe*), an der Hamburgischen Staatsoper (Lehar, *Die lustige Witwe*), am Landestheater Kiel (Schreker, *Das Spielwerk und die Prinzessin* sowie Alfano, *Cyrano de Bergerac*) und am Stadttheater Lüneburg (*Viva la mamma*). Als freier Mitarbeiter singt er im SWR-Vokalensemble Stuttgart. An der Seite von Peter Schreier und Gerd Albrecht wirkte er bei der NDR-Fernsehproduktion *Musikkontakte* mit.

Konstantin Heintel verfügt über ein großes Lied- und Konzertrepertoire, darunter zahlreiche geistliche Werke aller Epochen.

Er arbeitet ebenfalls als diplomierter Gesangspädagoge mit dem Schwerpunkt Atemschulung. Bis 2009 war er als Stimmbildner beim Hamburger Knabenchor St.-Nikolai tätig.



Chor der Universität Hamburg

- Sopran:** Brita Ambrosi, Christine Bischoff, Yvonne Blechert, Sandra Boxhammer, Elisabeth Brand, Julia Breckwolddt, Clara Doose-Grünefeld, Ruth Fend, Alisa Göhler, Martina Griebenow, Anne Großjean, Tanja Guizetti, Wiebke Heider, Leonie Hildebrand, Claudia Hillebrecht, Ilka Hindrichs, Svenja Hüser, Victoria Keller-Herder, Marie Kuhlendahl, Kristiane Lüpkes, Maria Park, Wiebke Preuß, Sünje Prühlen, Inga Reuters, Fanny Rosenberg, Martina Rühmann, Friederike Ruppelt, Jana Salomon, Martina Schacht, Julia Schleifenbaum, Claudia Schlesiger, Julia Sieverding, Frederike Sturm, Birgit Troge, Sigrid de Villafrade, Ming-Chu Yu, Anne Wolf
- Alt:** Sibylle Adersberger, Martina Arndt, Susanne Austen, Judith Bartelt, Eva Bollen, Anna Burghartswieser, Andrea Clausen, Frauke Dünnhaupt, Carolin Eller, Hannelore Hanert, Vera Haustein, Anne Heisig, Gisela Jaekel, Laura Leonhardt, Almut List, Juliane Mahro, Inken Meents, Heike Menger, Julika Naundorf, Lydia Neugebauer, Sophia Neumann, Martina Nommel, Lotte Palm, Antonia Reimer, Angelika Rudolph, Anna-Lena Saß, Hanna Schirm, Astrid Springindschmitt, Cosima Stermann, Angelika Unger, Alexandra Voitell, Ulrike Wagner, Anna Zickert, Anna Zielasko, Friederike Zimmer
- Tenor:** Alexander Ebert, Florian Fölsch, Karl Grieser, Oliver Gries, Ulrich Huber, Thilo Krüger, Bernhard Kästner, Jakob Rösch, Frank Schüler, Sebastian Steinmetz, Simon Steinwachs
- Bass:** David Albus, Nikolaus Böttcher, Bastian Cheng, Pascal Dolezalek, Klaas Ehmen, Hanno Folkerts, Reinhard Freese, Reinhard Freitag, Nils Gerken, Sven Großkopf, Michael Gründler, Rainer Hödtke, Christian Keller, Thade Klinzing, (Ralf Kohler), Veit Lehmann, Jens Nommel, Felix Rasch, Johannes Scharrer, Simon Schmidt, Jan van der Smissen, Peter van Steenacker, Jonathan Stübler, Martin Ziegenbalg

Orchester der Universität Hamburg

- Violine I:** Damienne Cellier, Timm Albes, Lea Borchert, Lisa Hamacher, Katharina Hermann, Cornelia Kronenwerth, Matthias Lampe, Carolin Rist, Inga Schuchmann, Benedikt Walker
- Violine II:** Andrea Ehrenfeld, Ulrike Eismann, Felix Fischer, Karolin Hammer, Emily Marcel, Frauke Mester, Niklas Pätzold, Johannes Rauwald, Annika Sattler
- Viola:** Anke Beckmann, Katharina Balmes, Andreas Tomczak, Hung Ming Tsoi, Tomasz Lukasiewicz (a. G.)
- Violoncello:** Malte Scheuer, Andreas Dieg, Mara Hildebrandt, (Mareike Koal), Jan Kruse, Swantje Preuschmann, Steffen Sondermann, Sabrina Grewe
- Kontrabass:** Hendrik Müller, Marthe Haug, René Dase (a. G.), Josef Hlinka (a. G.)
- Flöte/Piccolo:** Gabriela Hesemann, Stefanie Dehmel
- Oboe /
Englisch Horn:** Dagmar Müller, Sina Reissmann
- Klarinette:** Amelie Gundlach, Lukas Mezger
- Fagott:** Christin Manske, Sebastian Lüsebrink
- Horn:** Uwe Heine, Nick Bishop, Till Mettig, Gabriel Broocks
- Trompete:** Lennart Mou, Volker Wallrabenstein
- Posaune:** Cian Finnerty, Sebastian Essink, Holger Nieland
- Tube:** Stefan Kaundinya (a. G.)
- Pauke:** Nils Grammerstorf (a. G.)
- Schlagzeug:** Siegfried Schreiber (a.G.)

Leitung der Holzbläserproben: Christian Seibold

Chor und Orchester der Universität Hamburg sind zwei Ensembles der Akademischen Musikpflege der Universität. Diese wurde 1961 von Prof. Jürgen Jürgens ins Leben gerufen. Unter dessen Leitung wurde 1962 das erste Universitätskonzert gegeben. 1993 übernahm Universitätsmusikdirektor Prof. Bruno de Greeve die Leitung von Chor und Orchester der Universität. Seither finden jährlich zwei Universitätskonzerte statt, und zwar im Sommer und im Winter.

In jedem Semester wird ein neues Programm einstudiert und im großen Saal der Laeishalle Hamburg aufgeführt, mit dem Ziel, dem Publikum außergewöhnliche, selten aufgeführte Werke nahe zu bringen. In den vergangenen Jahren kam es daher wiederholt zu Erstaufführungen; im Sommer-Universitätskonzert 2004 gab es sogar die Uraufführung eines Werkes, das der Komponist „Bruno de Greeve und seinem Chor und Orchester“ gewidmet hat: „Blanco“ von Wim Dirriwachter. Jedes Semester treten neue Entdeckungen und illustre Namen hinzu. Aufgrund dieser Programmausrichtung und auch wegen der gemeinsamen Auftritte von Chor und Orchester sind Universitätskonzerte eine Besonderheit in der Hamburger Musiklandschaft.

Chor und Orchester stehen Studierenden aller Fachbereiche offen, aber auch andere Musikinteressierte können als Instrumentalisten oder als Sänger und Sängerinnen mitwirken. Wer in Chor oder Orchester Mitglied werden möchte, kann an den ersten beiden „offenen“ Proben teilnehmen, und zwar an den

- Chorproben: jeweils dienstags, 19.30-22.00 Uhr im Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Institutes, Neue Rabenstraße 13; die erste Probe ist diesmal bereits am 30. März 2010
- Orchesterproben: jeweils mittwochs, 19.30-22.00 Uhr im Auditorium maximum, Von-Melle-Park 4; die erste Probe ist diesmal bereits am 31. März 2010

Danach entscheidet eine Stimmberatung bzw. ein Vorspiel bei Prof. Bruno de Greeve, ob eine weitere Mitwirkung möglich ist.

Wer sich früher und gründlicher informieren möchte, kann das „ChOrchester“ der Universität im Internet besuchen oder per E-Mail nachfragen (Adressen, vgl. unten). Telefonische Auskunft geben: Prof. Bruno de Greeve (040-428 38 5773); Wiebke Preuß, Chor (Tel. 040-947 96 111); Damienne Cellier, Orchester (Tel. 04101-37 74 56).

Akademische Musikpflege
Neue Rabenstraße 13, 20354 Hamburg
Fon und Fax: +49 (0) 40-428 38 57 73
Office Management: Nikola Anne Mehlhorn
E-Mail: akamusik@uni-hamburg.de
Internet: www.uni-hamburg.de/Akamusik

Quellenangaben

Texte:

Victoria Keller-Herder: (1) www.friedrich-von-schiller.de/index.htm

(2) Vgl. Hinderer, Walter; Von der Idee des Menschen: über Friedrich Schiller, S. 12 (3) Vgl. Pilling, Claudia; Schilling, Diana; Springer, Mirjam: Friedrich Schiller,

S. 67, sowie Damm, Sigrid: Das Leben Friedrich Schillers. Eine Wanderung, S. 78

(4) Vgl. Alt, Peter-André; Friedrich Schiller, S. 27 ff.

(5) Vgl. Wilpert, Gero von; Die 101 wichtigsten Fragen, S. 104

(6) Vgl. Matten-Gohdes, Dagmar: Schiller ist gut: Ein Schiller-Lesebuch, S. 183,

190 ff. iVm. Wilpert, Gero von; Die 101 wichtigsten Fragen, S. 33

(7) Vgl. Wilpert, Gero von; Die 101 wichtigsten Fragen, S. 92

(8) Vgl. www.schiller-institut.de/seiten/schill98.htm

(9) Vgl. Wilpert, Gero von; Die 101 wichtigsten Fragen, S. 120

Kerstin Klaholz: Klaus L. Berghahn: *Der Deutschen liebstes Lied*. In: Gedichte von Friedrich Schiller. Hrsg. v. Norbert Oellers. Stuttgart 1996

Clara Doose-Grünefeld: Fifield, Christopher: Max Bruch. Biographie eines Komponisten. Zürich 1990

Das Lied von der Glocke: aus Friedrich Schiller: Gedichte (1789-1805), S. 281ff. Die digitale Bibliothek der deutschen Lyrik, S. 63956 (vgl. Schiller-SW Bd. 1, S. 435 ff.)

Bilder und Fotos:

- Schiller-Portrait (Graff 1786): www.goethezeitportal.de/index.php?id=3964
- Bruch-Portrait: /images/artists/bruch.jpg): www.8notes.com/pictures/bruch/
- Reinhart, David, Klimt, Friedrich, in: 40.000 Meisterwerke. Malerei,
- Zeichnung, Grafik, The Yorck Project Berlin 2007
- Schillerglocke: Stadtarchiv Schaffhausen, de.wikipedia.org/wiki/Datei:Schaffhausen_Glocke.jpg
- Schiller-Jubiläumspostkarte: www.goethezeitportal.de/index.php?id=3568
- Schillers Selbstportrait: <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=3589>
- Wolkenhimmel (Foto als Grundlage für die Poster u. a.): Friedemann Brenne

Redaktion, Layout und Gestaltung des Programmheftes: Wiebke Preuß