

junge kantorei

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
ISRAEL IN EGYPT

AUF DER SUCHE

Konzert/Projektion/Installation

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL **ISRAEL IN EGYPT**

Junge Kantorei
Barockorchester der Jungen Kantorei
Chi-han Feng **INSTALLATION UND PROJEKTION**
Heike Heilmann **SOPRAN** Julia Diefenbach **ALT**
Christian Rathgeber **TENOR** Florian Küppers **BASS**
Jonathan Hofmann **LEITUNG**

Dauer ca. 120 Minuten

- 10. Mai 2024, 18 Uhr, Wartburgkirche Frankfurt am Main,
- 11. Mai 2024, 18 Uhr, Stadthalle Hofheim
- 12. Mai 2024, 18 Uhr, Aula der Neuen Universität Heidelberg

IMPRESSUM

Dies ist ein Konzertprogrammheft der Jungen Kantorei e. V. aus dem Jahr 2024.
Geschäftsstelle: Michael Weise, Handschuhsheimer Landstraße 100/3, 69121 Heidelberg
Redaktion: Susanne Lehmann, Barbara Mittler
Titeldesign: Christine Bareiss (www.christine-bareiss.de)
Layout: Tobias Stier

© Eine Produktion der Jungen Kantorei e.V. 2024

Sehr verehrte Hörer*innen und Hörer, liebes Publikum,

wir freuen uns, Sie heute begrüßen zu dürfen. Wie schön, dass Sie unsere Aufführung besuchen!

In zahlreichen Chorproben musizieren wir Sänger*innen in Frankfurt und Heidelberg, wir gehen in Resonanz mit der Musik und konfrontieren uns mit den Texten, wir laden zu unseren Konzepttagen Wissenschaftler*innen und Künstler*innen ein, die die Hintergründe zur Komposition, ihrer und Entstehungsgeschichte und die dramaturgische Umsetzung beleuchten, wir diskutieren über all diese Aspekte und wir können sagen: Diese Komposition versetzt uns in eine bislang nie gespürte Ambivalenz einem musikalischen Werk gegenüber. Singen wir einerseits wunderschöne oder auch überraschende Klänge, sind wir andererseits bestürzt über den unverhohlenen Ausdruck von Gewalt in den Texten.

Wie können wir solch eine Musik aufführen? Indem wir versuchen zu verstehen, in welchem Kontext die Musik komponiert wurde, welche Bedeutung dieser Text für Vertriebene in aller Welt haben kann, die nach Stärkung suchen, und welche Ebenen der Suche nach Heimat auch wir persönlich und gesellschaftlich streifen.

Wer die Junge Kantorei schon länger kennt, weiß, dass Händel ein Stück Heimat für den Chor ist. *Israel in Egypt* ist zudem eines der abwechslungsreichsten und musikalisch eindrucksvollsten Oratorien Händels. Somit bedeutet diese Aufführung für einige von uns ein musikalisches Heimkommen – bei gleichzeitigem Auf-der-Suche-Sein nach einem möglichen Umgang mit diesen Texten.

Wir freuen uns, dass wir bei dieser Suche neben den Solist*innen und dem Barockorchester die taiwanesischen Künstlerin Chi-han Feng gefunden haben, die die erschütternde Gewalt der Texte im wahrsten Sinne anschaulich in ein neues Licht rücken wird.

Die Junge Kantorei bietet in ihrer Reihe *NeuHören* den Rahmen für eine intensive Beschäftigung mit der musikalischen Heimat vermeintlich altbekannter Stücke, indem wir immer wieder inhaltliche und/oder musikalische Facetten in einen neuen – für uns heute gesellschaftlich relevanten – Fokus rücken. Nicht etwa weil wir eine ‚bessere‘, ‚heutigere‘ Fassung vorschlagen wollen, sondern um zu zeigen, dass mit geweckten Ohren altbekannte Klänge uns zu neuen Erkenntnissen und Emotionen führen können.

Wir sind über die Maßen dankbar, für unsere Konzeptkonzerte Förderer an der Seite zu haben, die nicht nur unsere Arbeit wertschätzen, sondern mit uns gemeinsam einen Beitrag für die freie Kunstszene leisten, indem wir freischaffende Künstler*innen angemessen honorieren können.

Unser großer Dank gilt im Besonderen dem Kulturfonds Frankfurt RheinMain, dem Taiwan Studies Project am Centrum für Asienwissenschaften und Transkulturelle Studien, der Sparkassen-Kulturstiftung, der Stadt Frankfurt, der EKHN-Stiftung, der Berthold Leibinger Stiftung, der Baden-Württemberg Stiftung und last but not least den individuellen Förderern und Förderinnen sowie dem Freundeskreis der Jungen Kantorei.

Wir würden uns sehr freuen, auch Sie als Förderer unserer Arbeit begrüßen zu dürfen.

Für heute wünschen wir Ihnen allen ein anregendes Konzert und freuen uns auf Ihre Rückmeldungen!



Liselotte Kühn
Vorsitzende der Jungen Kantorei e.V.

Heimat?
Wo bin ich?
Was bin ich?
Wie bin ich?

Die Suche nach Heimat und damit verbunden brutal durchgesetzte territoriale Besitzansprüche, die dieser Tage so viele Menschen an unterschiedlichsten Orten dieser Welt erleben (müssen), lassen sich bereits in den ersten Kapiteln der Bibel in einer großen Erzählung wiederfinden, die vielseitig in Musik und Bild aufgegriffen und weiterverarbeitet wird: Den im ägyptischen Exil unterdrückten Israeliten gelingt – mit Gottes Hilfe und mit brutaler Gewalt gegen die Ägypter – der Aufbruch in die Freiheit. Es beginnt eine aufreibende Suche nach dem Sehnsuchtsort Heimat, die scheinbar nie endet und an so vielen Orten der Welt immer wieder aufs Neue anbricht.

Eine lange und intensive Diskussion führte zu der Entscheidung, Händels Oratorium *Israel in Egypt*, das diese Geschichte erzählt, auch und gerade in dieser Zeit bewusst aufzuführen und nicht vorüberge-

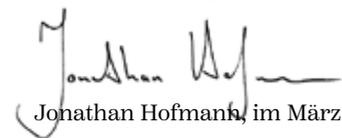
hend aus dem Kanon verschwinden zu lassen, um es dann in hoffentlich besseren Zeiten wieder aus dem Regal zu holen. Der Vergleich der biblischen Exodus-Erzählung mit heutigen Ereignissen zeigt erschreckend, wie sich Begebenheiten auch nach Jahrhunderten wiederholen können, ohne dass der Mensch, trotz aller Fortschritte, aus den Folgen früheren Leids gelernt zu haben scheint. Völlig klar war für uns deshalb, dass eine Auseinandersetzung mit genau diesem Werk im Rahmen unseres Konzepts *NeuHören* sinnvoll sei: Indem wir ungewöhnliche künstlerische Konstellationen wagen, können wir alte Hör- und damit Denkgewohnheiten durchbrechen.

Musikalisch ist das Oratorium in vielerlei Hinsicht begeisternd. Der Chor als Volk Israel ist als Hauptrolle angelegt, der Anteil an Chören für ein Oratorium auffällig hoch. Das Frühwerk Händels weist aber musikalisch noch weitere ungewöhnliche Neuerungen in der Instrumentierung, der Modulation- und Harmonieführung und der Kombination von Vokal- und Instrumentalpartien aus, die die Dramatik der biblischen Handlung unterstreichen.

Israel in Egypt behandelt ein zeitloses Thema, es erzählt von einer (verzweifelten) Suche, dem (glücklichen) Finden, aber auch vom immer wieder (brutalen) Umkämpfen, der Zerstörung von Heimat. Das wohlbekannte Repertoire-Stück von aktueller Brisanz wird in unserer Aufführung im globalen Kontext neu gedacht werden. In Zusammenarbeit mit der taiwanesischen Multimedia-Künstlerin Chi-han Feng fragt die Junge Kantorei so, was Fluchterfahrung, die gewaltvolle Teilung eines Landes, und, damit verbunden, die immer wieder neue Suche nach Heimat für den einzelnen und ganze Völker bedeuten kann – welche Gefühle von Angst, Hilflosigkeit, aber auch Wut und Rache so produziert werden.

In unserer Installation kommt auch das Publikum in Bewegung: Immer wieder gewaltsam neu aufbrechen müssen, nicht zur Ruhe kommen, von einem Moment an wieder in der Fremde sein ... Was können wir aus diesem Oratorium mitnehmen? Genau das Nicht-Wissen, das Nicht-Kennen machen die Suche und auch die Erfahrung aus, die wir in diesem Konzert anbieten wollen.

Ich wünsche Ihnen und uns einen Konzertabend voller Erfahrungen mit einer oft gehörten und beeindruckenden Musik und gleichwohl einen Diskurs und eine Auseinandersetzung zu Inhalt und Umsetzung, denn so stelle ich mir in diesen Zeiten Kultur und Kunst vor. Ich bin mit jedem Konzert wieder berührt, mit der Jungen Kantorei Menschen gefunden zu haben, die mit mir diese Idee und diesen Weg teilen und daran arbeiten. Das macht Mut und lässt mich, ohne den Blick vor all dem Leid der Gegenwart zu verschließen, weiter voller Hoffnung sein.



Jonathan Hofmann, im März 2024



vertraut
verloren
vertrieben
verfremdet
meine Kultur
mein Glaube
meine Sprache
meine Bilder
auf der Suche
unterwegs sein

Inhalt

DAS KONZERT 8

Israel in Egypt: Konzert/Projektion/Installation
Heimat? Auf der Suche

Barbara Mittler, Hannah Schassner, Jonathan Hofmann

DAS WERK 11

Christian England, Unchristian Popery
Wie politisch ist Händels Israel in Egypt?

Silke Leopold

DER HISTORISCH-LITURGISCHE HINTERGRUND 16

Israel in Ägypten? Warum sich Israel
außerhalb der Heimat erfinden musste

Jan Christian Gertz

DIE PROJEKTION/INSTALLATION 21

Israel in Egypt: _____ in _____

Chi-han Feng

DAS LIBRETTO 30

Georg Friedrich Händel: Israel in Egypt. Oratorio in three parts
Libretto, englischer Text und deutsche Übersetzung

DER KOMPONIST 37

Georg Friedrich Händel (1685–1759): Von der Oper zum Oratorium
Frauke Zbikowski

DAS JAHRESKONZEPT 38

Umkämpft, Gesucht, Erfunden: Heimat?

Die Idee: Warum Heimat?

Die Konzerte: 3 Projekte im Überblick

Barbara Mittler, Hannah Schassner, Jonathan Hofmann

ÜBER UNS/DIE AUSFÜHRENDEN

Jonathan Hofmann, Künstlerische Leitung 44

Die Junge Kantorei 45

Solistinnen und Solisten 46

Orchester, Installation 48

NeuHören 49

Drei Wege zur Jungen Kantorei 50

Israel in Egypt: Konzert/Projektion/Installation

HEIMAT? AUF DER SUCHE

KONZEPT: Geschichten von Heimatsuchenden, von denen die Heimat finden und von den Ängsten, die beides auslöst, den Kämpfen, die es nötig zu machen scheint, bestimmen unsere Reflexionen in diesem Konzert. Dabei können wir keine einfachen Antworten geben – ist Gewalt wie die eines Gottes, der seine verfolgten Anhänger rettet, auf dass sie wieder Heimat finden, gerechtfertigt? Es sind Glaubensbekenntnisse: an den *einen* Gott, die *eine* Politik, den *einen* Lebensstil, die bestimmte Be- und Entheimatungsprozesse und die sich daraus oft ergebenden Gewaltakte bedingen – solche gibt es überall auf der Welt, so etwa in der Volksrepublik China, wo Uiguren, Taiwanesen, Rechtsabweichler, Katholiken, Avantgarde-Künstler und Nicht-Heterosexuelle gleichermaßen ausgegrenzt, kriminalisiert und entheimatet oder mit gleichschalterischen Parolen und militärischen Mitteln beheimatet werden.

Im Kern sind die Geschichten, die diese Schicksale erzählen, auch in *Israel in Egypt* schon zu entdecken: Hier beobachten wir eine Gruppe von Menschen, die, weil sie Hunger leidet, die Heimat verlassen muss. Die Menschen sind verbunden durch den einen gemeinsamen Glauben. Auf der Suche nach einer neuen Heimat finden die Flüchtigen Hilfe im Nachbarland. Auch wenn dort ein anderer Glaube herrscht, sind sie zunächst in der Lage, sich dort eine neue Heimat aufzubauen. Durch einen Regierungswechsel werden sie nun selbst zu einer politisch unterdrückten Gruppe – nicht alle wollen in der neuen Heimat ihrem (fremden) Glauben folgen. Sie erleiden, ob dieses Glaubens, Diskriminierung, Gewalt, werden versklavt. Ihr Glaube wird nicht schwächer dadurch, im Gegenteil: Als sie sich erheben, ist es eben der Glaube an die Macht ihres Gottes, der ihnen hilft. Angeführt von Mose, können sie sich befreien, denn Gott rächt sich grausam an denen, die anders denken – „There was not one of them left ... they sank into the bottom as a stone“ (Teil II, 12 und Teil III, 18; Psalm 106,11 und Exodus 15,5). Und während sie so die Hoffnung wiederfinden, die sie trägt, auf ihrer beschwerlichen Reise durch die Wüste, während sie im Glauben an Gott eine für sie schlüssige Narration, unter der all ihre furchtbaren Erfahrungen gebündelt werden können, finden, müssen wir uns fragen, ob diese Art des einen einzigen Glaubens und der damit verbundenen einseitigen Narration, die blutige Spuren hinterlässt und auf der anderen Seite Dunkelheit und Tod verbreitet, noch tragen kann in einer Welt, die vielleicht nichts mehr braucht als Frieden und Verständnis: „He sent thick darkness over all

the land, even darkness which might be felt ... He smote all the first born of Egypt“ (Teil II, 8; Exodus 10,21; Psalm 105,36)?

Israel in Egypt, die Geschichte der Israeliten in Ägypten ist also eine gewaltvolle Geschichte der immer neu wiederholten Suche nach Heimat. Basierend auf der Tora (Fünf Bücher Mose) und dem Alten Testament (Mose & Exodus), erzählt *Israel in Egypt* eine Geschichte von zweimaliger Flucht und Rettung – vor dem Hunger und vor der Sklaverei. Händel vertont die Geschichte in drei Akten. Auffallend ist der große Choranteil: Wichtigster Protagonist der Geschichte ist das immer wieder neu suchende und von Gott ausgewählte Volk Israel, keine Einzelperson. Die bildgewaltigen Texte sollen in dieser Aufführung musikalisch erlebbar und spürbar werden – im Dialog mit Bildern ganz anderer Heimatsuchender, hier einer Künstlerin aus Taiwan. Wir haben es mit einer figuraleren Setzung zu tun, in der das Publikum noch einführender, bewusster der Geschichte folgen und sie auf andere Situationen übertragen können soll.

SYNOPSIS: Eine Hungersnot lässt die Israeliten fliehen aus dem gelobten Land (Kanaa) nach Ägypten, wo sie Hilfe suchen und finden – Ägypten wird zur zweiten Heimat, wo Josef gemeinsam mit dem Pharao regiert und also den Israelis Geborgenheit bringt (Teil 1 des Oratoriums: „He deliver'd the poor that cried, the fatherless, and him that had none to help him. Kindness, meekness and comfort were in his tongue“ (Teil I, 4 *Lamentation of the Israelites for the Death of Joseph*; Hiob 29,12). Mit im Gepäck haben sie die Idee eines einzigen Gottes. Dass dieser Gott den Israeliten ein Land versprochen hat, macht den anderen, Alteingesessenen, in der neuen Heimat der Israeliten, den Ägyptern, auch Angst. Und so werden sie nach dem Tode Josefs unterdrückt, versklavt: Erst Mose gelingt es, sein Volk aus der Knebelung zu führen – Gott befreit es mit seiner Hilfe: Durch Wunder und furchtbare Plagen, die Gott den Ägyptern auferlegt, welche voller Angst und Schrecken reagieren, ist den Israeliten – nun erneut auf der Flucht – der Auszug aus Ägypten möglich (Teil 2 des Oratoriums: „Egypt was glad when they departed, for the fear of them fell upon them.“ Teil II, 11). Noch viele Jahre wird das Volk Gottes dann durch die Wüste ziehen und erneut nach Heimat suchen, bevor es auf den Berg Sinai gelangen wird, wo ihm Gott die Tora und die Heimkehr offenbart. Freude und Dank für die Möglichkeit und die Gewissheit, eine neue Heimat nicht nur suchen, sondern diese auch finden zu dürfen, ist Inhalt des 3. Teils des Oratoriums: „The Lord is my strength and my song, he is become my salvation... He is my God, and I will prepare him an habitation“, Teil III, 15–16.

SCENE: Das Orchester ist fester Bestandteil im Raum, alle anderen ‚Figuren‘ (Chor, Solist:innen, Publikum, Kunstinstallation) bewegen sich, der Architektur des Oratoriums folgend, um dieses herum und verändern dabei jeweils ihre Position/Perspektive – auf der Suche. In der Gesamtschau ergibt sich eine Art zeitliche und räumliche Landkarte zum Thema Heimat, Heimatverlust, migrierender Bewegung, Flucht, Exil und Fremderfahrung.

Der Dialog mit dem Werk einer bildenden Multi-Media Künstlerin aus Taiwan wird dabei den Raum, in dem wir agieren, mit Erfahrungen füllen, die konkret und zeitgenössisch sind, und die so die im Oratorium erzählte Geschichte der Israeliten aufgreift, ergänzt, überschreibt, aktualisiert, mit Blick auf zeitgenössische Phänomene von Heimat, Heimatverlust

und Fremdheitserfahrung. Die Summe aller gebündelten Erfahrungen und Eindrücke, die gezeigt und verhandelt werden, wird zu einem Geflecht, das zumindest ansatzweise abbilden kann, wie komplex die Suche nach Heimat ist und dass Heimat nicht zwangsläufig nur etwas mit Orten, sondern auch mit Menschen oder dem eigenen Ich und seiner Beziehung zu einer bestimmten Umgebung zu tun haben kann. Es entsteht eine inhaltliche Dramaturgie, die darauf basiert, Geschichten zu erzählen und zu erleben und den Raum in seiner Gesamtheit mit Chor, Orchester und bildender Kunst zu einem Ort des suchenden Erfahrens – Erlebens – Verstehens – Handelns – und Fragens zu machen. Omnisensorisch und performativ wird der Aufführungsraum selbst zu einer Landkarte des Suchens von Heimat, in der die Geschichte auch losgelöst vom konkreten christlichen Kontext erfahrbar werden kann. Das Publikum wird dabei in der Begegnung mit und Erfahrung von Musik und Bild in Raum und Zeit als Figur in der Geschichte mitgedacht.

RAUM: Das Orchester ist als nicht beweglicher Erzähler in der Mitte des Raumes verortet. Es steht dort, monolithisch fast, wie eine Gruppe, die Heimat gefunden hat und deren Definition von Heimat sich dadurch mit dem Ist-Zustand einer Heimatdefinition im Raum deckt: Heimat ist da, wo ich bin, wo ich bleibe.

Um das Orchester gruppiert sind das Publikum und die beiden Chöre. Die Chöre erzählen die gewaltige und gewaltsame Geschichte von der mehrfachen Ent- und Be-Heimatum Israels – seiner immer wieder neuen Suche nach Heimat. Publikum und Chor gleichen damit vier (Möglichkeits-) Räumen oder Landabschnitten, Heimatangeboten, die um das statische Heimat-Orchester positioniert sind. Zwischen diesen vier Raumangeboten gibt es Lücken, räumliche und inhaltliche Leerstellen.

ZEIT: Händels *Israel in Egypt* besteht aus drei die jeweilige Vergangenheit oder Zukunft reflektierenden Akten. Nach jedem Akt gibt es eine Pause. Daraus ergibt sich folgende dramaturgische Bauart von fünf Zeitabschnitten im Konzert: Erster Akt / Zwischen Akt Eins und Akt Zwei / Zweiter Akt / Zwischen Akt Zwei und Akt Drei / Dritter Akt. Die jeweiligen Dazwischen sind narrative Stränge, die das Suchmoment verdeutlichen sollen. So ergeben sich zwei zu den Akten hinzukommende Zeitabschnitte in der Erzählung: Dramaturgisch wird so die doppelte Such- und Migrationsbewegung abgebildet, die sich auf Flucht vor dem Hunger und drohende Exilierung gründet. Das Orchester bleibt sesshaft, doch Publikum und Chor migrieren, sie müssen sich – zwangsläufig – immer wieder einen neuen Ort, eine neue Bleibe, eine neue Heimat suchen. Es ist nicht möglich, an den altbekannten Ort, dort wo man vorher war – Heimat?! – zurückzukehren, weil es diesen so nicht mehr gibt. Nur das Orchester bleibt. Publikum und die beiden Chöre andererseits erleben so, von diesen Leerstellen zu ständiger Bewegung getrieben, immer wieder neue Perspektiven auf das Suchen und die Erzählungen von Heimat, Flucht und Migration – und die damit verbundene Gewalt, auf allen Seiten. Am Ende dieses letzten Aktes führen wir deswegen in unserer Neukonzeption zum Anfang zurück – dem Trauergesang der Israeliten, der so zum Trauergesang für das zerstörte Ägypten wird – wir beenden das Stück, unaufgelöst, auf der Dominante, und rufen damit jede:n dazu auf, den scheinbar undurchbrechbaren Zyklus von Heimat-Kämpfen neu zu überdenken.

Barbara Mittler, Hannah Schassner, Jonathan Hofmann

Christian England, Unchristian Popery

WIE POLITISCH IST HÄNDELS ISRAEL IN EGYPT?

Aus heutiger Sicht, da *Israel in Egypt* zu den meistgespielten Oratorien Georg Friedrich Händels gehört, mutet es kaum vorstellbar an, dass dieses Werk einst einen schweren Start hatte. Wir wissen nicht, was Händel dazu bewog, sich musikalisch, zum ersten Mal in seiner Laufbahn, mit Bibelprosa jenseits der Psalmen zu beschäftigen, ob *Israel in Egypt* ursprünglich überhaupt als Oratorium geplant war, an welches Publikum, welchen Aufführungsort und welchen Anlass er dachte. Händel komponierte das Werk gleichsam von hinten her, begann mit dem letzten Teil, Moses Lobgesang nach der Durchquerung des Roten Meeres, in dem mit immer neuen Bildern und Worten die Hilfe Gottes bei der Vernichtung der ägyptischen Verfolger gepriesen wird. Sodann stellte sich Händel (oder wer immer ihm dabei half) aus dem 2. Buch Mose und den Psalmen eine Art Reportage über die Geschehnisse rund um den Auszug der Israeliten aus Ägypten zusammen – die Plagen, den Aufbruch, den Durchzug durch das trockene Meer, die ertrinkenden Ägypter. Schließlich fügte er noch die bereits 1737 komponierte Begräbnismusik für Queen Caroline, umtextiert zu einer Klage der Israeliten über den Tod Josephs, als ersten Teil hinzu. Es war nicht nur das erste Mal, dass Händel Bibelprosa vertonte, sondern auch das erste Mal, dass Bibeltexte nicht in der Kirche, sondern im Theater aufgeführt werden sollten. Das Publikum konnte damit nichts anfangen – bei der Uraufführung am 4. April 1739 herrschte gähnende Leere im Haymarket Theatre, und selbst als Händel einige Chöre strich und stattdessen italienische Arien aus anderen Werken hinzufügte, wollte sich kein wirklicher Erfolg einstellen.

Kein anderes Oratorium Händels enthält so viele Chöre bei gleichzeitig so wenigen Arien oder Duetten. Viele dieser Chöre sind achttimmig, massiv homophon, aber auch kontrapunktisch komplex komponiert, und es scheint, als habe Händel sich wie in einen Rausch komponiert, als er die epischen Möglichkeiten erkannte, die diese Erzählweise ihm bot. Denn der Chor fungierte hier nicht nur als subjektiv handelnde Personengruppe, sondern auch als objektiver Berichterstatte. Bei der Schilderung der Plagen (Teil II, 3–9) etwa konnte Händel nicht genug von all jenen Verfahren musikalischer Textausdeutung bekommen, die die biblischen Bilder vor dem geistigen Auge des Zuhörers erstehen ließen, etwa die Zweiunddreißigstel-Figurationen in den Violinen, mit denen die Fliegen, Läuse und Heuschrecken sich zu erkennen geben (Teil II, 6), oder die gehämmerten Hagelschlag-Passagen (Teil II, 7) oder auch die Finsternis, die so dick ist, dass sich die Stimmen des Chores in einem harmonisch verschlungenen Satz gleichsam verirren und nicht mehr zueinander finden (Teil II, 8).

Von welchem Volk aber ist da in diesem Oratorium die Rede? Und wie kam Händel überhaupt auf die Idee, etwas musikalisch so revolutionär

Neues wie *Israel in Egypt* zu konzipieren? Mutmaßungen hierüber gab und gibt es viele. Ob Charles Jennens, dessen Saul-Libretto Händel kurz zuvor vertont hatte, ihm diese Idee eingab und auch den Text zusammenstellte, ob es Händel selbst war, dem dieses Thema ein „Herzensbedürfnis“ war, wie Jan Assmann es gerne gehabt hätte, ob Händel nach überstandener schwerer Krankheit das Komponieren anhand dieses Werkes wieder hat lernen wollen und sich deshalb so vieler „Borrowings“, d. h. Bearbeitungen bereits komponierter Stücke bedient hat – wir wissen es nicht. Tatsache ist aber, dass *Israel in Egypt* in einer Zeit entstand, in der der alte konfessionelle Konflikt zwischen der anglikanischen und der katholischen Kirche, verbunden mit der Frage nach der rechtmäßigen Thronfolge in England, darüber hinaus auch die Feindschaft zwischen England und Spanien einmal mehr hochkochte. Dieser Konflikt war 1738, als Händel begann, sich mit *Israel in Egypt* auseinanderzusetzen, bereits gut zweihundert Jahre alt, und hatte sich ursprünglich am Wunsch König Heinrichs VIII. entzündet, die Ehe mit seiner Gemahlin annullieren zu lassen, um mit einer anderen endlich einen Thronfolger zu zeugen. Als der Papst dies verweigerte, sagte sich Heinrich von der katholischen Kirche los. Im „Act of Supremacy“ erklärte das englische Parlament 1534 den König selbst zum Oberhaupt der Kirche von England und legte damit ungewollt den Grundstein für jahrhundertelange dynastische und politische Auseinandersetzungen. 1553 hob seine Tochter Maria („Bloody Mary“) als Königin von England den „Act of Supremacy“ wieder auf, unterwarf sich erneut dem Papst und heiratete den spanischen König Philipp II. Nach ihrem Tod bestieg ihre Halbschwester als Elizabeth 1558 den englischen Thron und führte den „Act of Supremacy“ wieder ein, durfte aber als Frau nicht Oberhaupt der Kirche werden. 1588 gelang es der englischen Flotte, die spanische Armada zu zerstören und den Anspruch des spanischen Königs auf den englischen Thron zurückzuweisen. Mit dem Tod der Königin 1603 starb die Linie der Tudors aus, und die schottischen Stuarts erben den englischen Thron. Dies führte zu mehr als einem Jahrhundert konfessioneller Auseinandersetzungen, denn die Stuarts waren katholisch. 1642 begann ein Bürgerkrieg, in dem die Gegensätze zwischen Anglikanern, Puritanern und Katholiken eine Hauptrolle spielten. Er mündete in eine von Oliver Cromwell beherrschte Republik, die mit der Rückkehr der Stuarts aus dem französischen Exil im Jahre 1660 endete. Charles II. wurde König und Oberhaupt der Anglikanischen Kirche, blieb insgeheim aber katholisch und ließ sich auf dem Totenbett nach der Beichte die Absolution erteilen. Sein offen katholischer Sohn, König James II., wurde 1688 ins Exil geschickt und der protestantische Niederländer Wilhelm von Oranien zum englischen König gekrönt. Im „Act of Settlement“ legte 1701 das englische Parlament schließlich fest, dass kein Katholik jemals wieder englischer König werden dürfe. Aus diesem Grund erbten 1714 die hannoverschen Welfen die englische Königskrone.

Wer nun aber auf konfessionellen Frieden gehofft hatte, sah sich alsbald enttäuscht. Denn die Stuarts gaben ihre Hoffnung auf den englischen Thron keineswegs auf und wussten den Papst in Rom hinter sich. Und die Feindseligkeiten zwischen England und Spanien verlagerten sich mehr und mehr in die Neue Welt. Sie verdichteten sich in den späten 1730er Jahren zu einem absurden Krieg in der Karibik, in dem es um Sklavenhandel und Schmuggel ging und in dem es am Ende nur Verlierer gab. Auslöser war ein Ohr, das spanische Seeleute dem englischen Kapitän Robert Jenkins abschnitten, nachdem sie dessen Schiff geentert



Englische Karikatur von 1738 zum War of Jenkins' Ear (Quelle: Wikipedia)

hatten. Mit seinem in Alkohol konservierten Ohr machte Jenkins in England Stimmung gegen die Spanier, drang bis ins englische Parlament vor und erreichte schließlich, dass sich die aufgeheizte Stimmung in realen Kriegshandlungen entlud. Von 1739 bis 1742 dauerte der „War of Jenkins' Ear“, und der einzige Erfolg, den die Engländer dabei verbuchen konnten, war die Einnahme von Portobelo, einer spanischen Festung an der Nordküste des heutigen Panama. An diesen Sieg erinnert heute noch der Name der Portobello Road in London. Der dem realen vorausgehende mediale Krieg lässt sich etwa anhand der 1738 veröffentlichten Karikatur mit dem Titel „Slavery“ ablesen: Im Vordergrund sind versklavte Engländer vor den spanischen Pflug gespannt, im Hintergrund schneidet ein Spanier einem Engländer ein Ohr ab, und ein britisches Schiff wird von einem spanischen beschossen.

Die mediale Propaganda erschöpfte sich freilich nicht in Karikaturen. Gerade die anglikanische Geistlichkeit, die nicht nur in den religiösen, sondern auch in vielen literarischen Debatten den Ton angab, sparte nicht mit Tinte, um das Volk von England zu Nachfahren im Geiste und zu den wahren Erben des Volkes Israel zu stilisieren. Es ist dies nun just die Zeit, in der Händel *Israel in Egypt* zu konzipieren begann, und auch die Zeitgenossen verstanden das Oratorium als einen Beitrag zu dieser Debatte. Am 18. April 1739, zwei Wochen nach der Uraufführung, erschien in *The London Daily Post* eine durchaus hymnische Besprechung, die auch auf die politische Dimension anspielte:

„Did such a Taste prevail universally in a People, that People might expect on a like Occasion, if such Occasion should ever happen to them, the same Deliverance as those Praises celebrate; and Protestant, free, virtuous, united, Christian England, need little fear, at any time hereafter, the whole Force of slavish, begotted, united, unchristian Popery, risen up against her, should such a Conjunction ever hereafter happen.“

Und als *Israel in Egypt* ein Jahr später noch einmal aufgeführt wurde, erschien dieser Artikel am 1. April 1740 noch einmal mit einer Vorrede, die direkt auf den inzwischen ausgebrochenen Krieg Bezug nahm:

„And, if the effects of our late Humiliation did not go off with the weather, it may be hoped, that what is herein said, on the supposal of a General Popish Alliance against us, may, if attended to, help us forward, in the right Way, to stand our Ground against those that have already; and as many more as shall hereafter, think fit to declare against us.“

Aber ungeachtet der politischen Implikationen brachte das neue chorische Erzählen den Komponisten auch auf außergewöhnliche musikalische Ideen. Die Gewalt des Wassers etwa, in dem die Verfolger zugrunde gehen, machte er in dem Chorsatz „But the waters overwhelmed their enemies“ (Teil II, 12) mit einer Instrumentierung hörbar, die es bis zu diesem Zeitpunkt in der Kunstmusik noch nicht gegeben hatte. Pauken nämlich waren zuvor immer nur in der Kombination mit Trompeten erklungen, als eine Übernahme aus der Militärmusik und zum musikalischen Ausdruck himmlischer oder fürstlicher Herrlichkeit. Sie galten keineswegs als ernstzunehmende Instrumente eigenen Rechts. Händel setzte die Pauken in diesem Chorsatz nun ohne Trompeten als Klangkolorit zur Schilderung des schäumenden Roten Meeres ein. Die Wellen trommelten buchstäblich auf die vergeblich ums Überleben kämpfenden Ägypter ein. Auf die Zuhörer muss dies gewirkt haben, als würden sie in das erzählte Geschehen hineingezogen, als seien sie Teil des imaginierten Ereignisses. Diese Instrumentierung machte die Gewalt hörbar, die da im Text beschrieben wurde. Es sollte einige Zeit dauern, bis ein anderer Komponist auf eine ähnliche Idee kam: 1756 wählte Georg Philipp Telemann eine vergleichbare Besetzung für das Bass-Duett „Er donnert, dass er verherrlicht werde“ in seiner anlässlich des Erdbebens von Lissabon komponierten, später Donner-Ode genannten Kirchenkantate, als musikalischen Verweis auf die Gewalt Gottes.

Nicht nur der Bericht über den Auszug aus Ägypten, der den Mittelteil des Oratoriums prägt, wird chorisch in den unterschiedlichsten Besetzungen und Satzarten dargeboten, sondern auch Moses Lobgesang im dritten Teil. Mose ist in der Vertonung keine „Rolle“, sein Text ist Anlass für alle Arten von musikalischen Besetzungen. Einzig Miriam gab Händel so etwas wie eine dramatische Identität. Ihre Sätze „Sing ye to the Lord, for he hath triumphed gloriously“ und „The horse and his rider hath he thrown into the sea“ (Teil III, 31) sind für Solo-Sopran ohne jede Begleitung gesetzt, jeweils beantwortet von achtstimmigen Jubelchören, die dann das Oratorium beschließen.

Die Vorstellung von der Gewalt Gottes steht auch im Anfangsteil von „The people shall hear, and be afraid“ (Teil III, 25) musikalisch im Zentrum, einem der bedeutendsten Chorsätze in *Israel in Egypt*, in dem Mose Gottes Hilfe beim Durchzug durch das Land Kanaan preist. Wo schon Mose nicht „spricht“, lässt sich Gott bei Händel durch einen markanten Klangteppich aus punktierten Achtelnoten vernehmen, die wie nicht enden wollende Peitschenschläge daherkommen. Dass Händel dabei durchaus an die Gewalt Gottes dachte, wird deutlich, wenn man auf die Quelle dieser musikalischen Idee stößt. Denn es war nicht das erste Mal, dass Händel diesen außergewöhnlichen Klangteppich ausbreitete. Die Idee stammte aus seinem Anthem „O sing unto the Lord a new song“ von 1717, wo sich der Weltenrichter in der Tenorarie „For he cometh to judge the

earth“ musikalisch in dieser Weise zu erkennen gab. Ein ähnliches Konzept manifestiert sich in „The people shall hear, and be afraid“: Auch hier ist vom Walten des Allmächtigen die Rede, der sein Volk sicher durch die Reihen der Feinde führt. 60 lange Takte hindurch erklingen die scharfen Punktierungen, unterbrochen nur an einer Stelle, wo die Bewohner Kanaans, die Feinde der Israeliten, sich gleichsam unsichtbar machen („shall melt away“ Takt 25 ff.) – aber nur kurz: Schon bei der Wiederholung dieser Textstelle (Takt 43 ff.) kehrt die mächtige Weltenherrscherkulisse hörbar zurück.

Mit seiner Musik bezog Händel deutlich Stellung bei der Ausdeutung des Bibeltexts, gab den Ägyptern keine Chance zum Überleben, marginalisierte die Kanaaniter, pries die Israeliten als das auserwählte Volk. Er reihte sich damit ein in die Reihe jener Politiker und Publizisten, die in dem englischen Volk die wahren Erben des Volkes Israel erblickten. In Zeiten konfessioneller Auseinandersetzungen, die in England seit zwei Jahrhunderten nicht zur Ruhe kamen, war *Israel in Egypt* nicht nur eine musikalische Revolution, sondern auch ein eminent politisches Oratorium – nicht das letzte übrigens. Als Bonnie Prince Charlie, der letzte Thronprätendent der Stuarts, den „Act of Settlement“ für ungültig erklärte und 1746, mit einem großen Heer von Schottland kommend, die Engländer in Angst und Schrecken versetzte, bis der Duke of Cumberland ihn in der Schlacht bei Culloden vernichtend schlug, setzte Händel diesem Kriegshelden in *Judas Maccabaeus* ein musikalisches Denkmal, das vor Patriotismus und Gewaltverherrlichung nur so troff und ein großer Publikumserfolg wurde. Mit *Israel in Egypt* konnte das Publikum auch in späteren Jahren, wann immer dieses Werk noch einmal aufgeführt wurde, weit weniger anfangen. „Zu feierlich für gewöhnliche Ohren“ befand Händels Freundin Mary Delany, als sie 1756 einer der seltenen Aufführungen von *Israel in Egypt* beiwohnte. Nun hätte das zu diesem Zeitpunkt für *The Messiah* nicht weniger gegolten. Aber Mrs. Delany hatte mit ihrer Bemerkung vielleicht das Wichtigste erfasst, das *Israel in Egypt* vor allen anderen Oratorien Händels auszeichnete. *Israel in Egypt* war nicht musikalische Hommage an eine Person, sondern an ein ganzes Volk.

Silke Leopold

Israel in Ägypten?

WARUM SICH ISRAEL AUSSERHALB DER HEIMAT ERFINDEN MUSSTE

Die Überzeugung, von Gott aus Ägypten herausgeführt worden zu sein, bildet das ‚Urbekenntnis Israels‘. In den Schriften des Alten Testaments ist das Exodus-Credo nahezu allgegenwärtig. Im Judentum aller Richtungen ist der Auszug aus Ägypten der zentrale Inhalt des kollektiven Gedächtnisses, die Erinnerung an ihn wird mit dem jährlich wiederkehrenden Pessachfest feierlich begangen.

Israel in Ägypten?

Über den Auszug Israels aus Ägypten berichten ausschließlich biblische Texte und davon abhängige Überlieferungen. Archäologische Spuren gibt es keine. Gerade die sollte man aber erwarten, wenn eine Menschenmenge von der Größe, wie sie die Bibel angibt (600.000 Mann plus Frauen und Kinder nach Exodus 12,37, bei einer geschätzten Gesamtbevölkerung von ca. 4 Millionen Menschen im Neuen Reich), 40 Jahre durch die Wüste wandert. Die ältesten noch greifbaren Anfänge der uns überlieferten Erzählung vom Auszug unter Moses Führung stammen sehr wahrscheinlich aus dem ausgehenden 8. Jahrhundert v. Chr. Das sind – setzt man den Pharao der Unterdrückung mit Ramses II. (1279–1213 v. Chr.) gleich – knapp 600 Jahre nach dem Auszug.

Ein Blick auf Mose kann das historiographische Problem verdeutlichen. Für das Alte Testament ist Mose untrennbar mit Exodus, Wüstenwanderung und der Offenbarung des göttlichen Willens am Gottesberg verbunden. Die biblische Darstellung fort- und weiterführend, entwerfen die jüdische wie die christliche Tradition zahlreiche Bilder von Mose, wobei er in dieser Tradition vor allem eines ist: der Gesetzgeber, der Israel den Willen des einen Gottes JHWH verkündet und in der Tora niedergelegt hat. Dieses traditionelle Bild hat der historischen Rückfrage nicht standhalten können. Wie sehr Mose im historisch Ungewissen verschwindet und dafür das Legendarische hervortritt, zeigen exemplarisch die Notiz über seinen Grabplatz und die Geburtserzählung, die beide im Libretto von Handels *Israel in Ägypten* nicht erwähnt werden. In der Regel sind Begräbnisplätze feste Orte der Traditionsbildung. Zu Moses Grab heißt es dagegen, dass sein Ort „bis auf diesen Tag unbekannt ist“ (Deuteronomium 34,6). Die Geburtserzählung ist eine Adaption der weit verbreiteten Geburtslegende des Sargon von Akkad (2235–2180 v. Chr.). Mit ihr kamen die biblischen Autoren sehr wahrscheinlich zur Zeit des massiven neuassyrischen Einflusses auf Juda und Israel im 8. Jahrhundert v. Chr. in Kontakt.

Historische Informationen über Mose lassen sich den alttestamentlichen Erzählungen nur in sehr eingeschränktem Umfang und nur auf indirekte Weise entnehmen. Es sind dies Moses ägyptischer Name, seine verwandtschaftlichen Beziehungen zu Midian sowie ein in der Königszeit mit Mose in Verbindung gebrachter Kultgegenstand am Jerusalemer Tempel. Spätere Erfindung dürfte in diesen Fällen aus ten-

denzkritischen Gründen ausgeschlossen sein: Der Name Mose (hebr. מֹשֶׁה) leitet sich von dem ägyptischen Verb *mś/mśj* „gebären“ ab. Es handelt sich um die Kurzform einer ägyptischen Namensform wie Thutmosis „der Gott Thut hat geboren“. Bei „Mose“ ist das theophore Element, die Nennung des Gottes, weggefallen: „[der Gott N.N.] ist oder hat geboren“. Warum ist der Name sehr wahrscheinlich historisch? Es ist einfach nicht erklärlich, dass die Tradition dem Mann, den sie als Begründer des genuin Israelitischen ansah, ausgerechnet einen ägyptischen Namen beilegte. Zudem spricht die Schreibweise für ein hohes Alter des Namens, da sich in der hebräischen Wiedergabe des ägyptischen S-Lautes die Phonetik des 2. Jahrtausends v. Chr. spiegelt. Freilich ist der Name angesichts der politischen und kulturellen Dominanz Ägyptens im 2. Jahrtausend kein zwingender Beleg für eine ägyptische Herkunft Moses oder seine Beteiligung am Exodus. Ägyptische Namen sind in dieser Zeit in der südlichen Levante keine Ausnahme. Ähnlich wie der Name verstößt aber auch die Heirat mit der ausländischen Priestertochter gegen späteren religiösen Anstand. Die Verbindung mit den Midianitern weist zudem geographisch in die Region zwischen Totem Meer und dem Golf von Aqaba. Damit ist eine Verbindung mit den Ereignissen eines Auszugs aus Ägypten zumindest nicht ausgeschlossen, zumal eine Flucht aus Ägypten jenseits der bewachten Küstenstraße durch das Gebiet der Midianiter führen musste.

In der Konkretisierung jedoch erweisen sich die biblische Darstellung des Mose ebenso wie die des Auszugsgeschehens als unhistorisch. Allenfalls die in ihnen geschilderten allgemeinen Umstände sind dem historisch Möglichen zuzurechnen. Hierzu gehört neben dem vorausgesetzten halbnomadischen Milieu insbesondere die auch in ägyptischen Quellen des Neuen Reiches belegte Auf- und Indienstnahme semitischer Stämme in Ägypten. Historisch identifizierbar sind außerdem die Ortsnamen der beiden erwähnten „Vorratsstädte“ Pitom und Ramses (Exodus 1,11). Beide Ortsnamen werden sogar im Zusammenhang mit ägyptischen Herrschern genannt, die nach allgemeinen chronologischen Erwägungen für die Erzählung vom Auszug aus Ägypten als historische Protagonisten in Frage kommen. Nichtsdestotrotz handelt es sich bei den biblischen Quellen nicht um Zeitzeugen der Unterdrückung in Ägypten. Anders als bei Mose wird der S-Laut des Ortsnamens Ramses im Hebräischen nicht mit š, sondern mit s wiedergegeben. Im Unterschied zu dem in phonetischer Hinsicht alten Mosenamen entspricht dies der Phonetik des 1. Jahrtausends v. Chr. Ähnlich ist der Befund für den hebräischen Ausdruck für die Vorratshäuser. Es handelt sich um ein akkadisches Lehnwort im Hebräischen. Die Autoren der Texte dürften daher im 8. Jahrhundert v. Chr. oder in noch jüngerer Zeit zu suchen sein.

Was können wir also nun über die historischen Ereignisse sagen, wenn wir all das kritisch in Rechnung stellen? Historisch plausibel ist folgendes Szenario: Gegen Ende der 19. Dynastie, d. h. um 1200 v. Chr., ist es einer kleinen (oder mehreren kleineren) Gruppen von Semiten, die im nachmaligen Israel aufgegangen sind, gelungen, aus ägyptischer Zwangsarbeit zu fliehen. Vielleicht wurde(n) sie von einer semitischen Führergestalt mit ägyptischem Namen, Mose, angeführt. Die Flucht über das Ostdelta glückte, obwohl die Ostgrenze Ägyptens durch die sog. Fürstenmauer und massive militärische Präsenz sehr gut gesichert war. Womöglich konnte – gegen alle Erwartung – ein bedrohlicher ägyptischer Verfolgertrupp in schwierigem, vielleicht sumpfigem Gelände abgeschüttelt werden, eine Tat, die als rettendes Eingreifen des Gottes JHWH verstanden

wurde. Vage Erinnerungen an derartige Geschehnisse könnten so etwas wie der ‚historische Kern‘ der Auszugserzählung sein.

Warum musste sich Israel außerhalb der Heimat erfinden?

Der historische Befund ist also mager. Und doch ist das Wenige als Erzählung von den Ursprüngen Israels rezipiert worden und hat darin eine ungeheure Wirkungsgeschichte entfaltet. Ich möchte im Folgenden nach den Bedingungen und den Gründen der Rezeption fragen: Die Exoduserzählung konstruiert eine kollektive Erinnerung, in der sich Israel als Israel bestimmt. Dieser bei der Ausbildung kollektiver Identitäten durchaus konventionelle Vorgang ist allerdings in seiner Durchführung recht ungewöhnlich. Und auch der Zeitpunkt dieser Identitätsbildung ist bemerkenswert. Wie also wird in der Auszugserzählung die Identität Israels bestimmt?

1. In der Auszugserzählung wird Migration selbst zum Gegenstand religiöser Überlieferung und gewinnt dabei geradezu religionsstiftenden Charakter. Das Volk Israel kommt von außen ins Land. Es kommt aus dem Nichts der Wüste. Die Wüste markiert das krasse Gegenteil zum Kulturland, dem geographischen Ort der tatsächlichen Geschichte Israels. Das ist mit Sicherheit unhistorisch, dafür ist es aber Programm: Das geschilderte Israel ist allochthon (allo gr. anders, chthon gr. Erde), es kommt von außen ins Land. Seine ethnische und kulturelle Identität gewinnt das „Volk Israel“ nicht auf dem Boden seiner Heimat, sondern allein dadurch, dass sich JHWH seiner in der Befreiung aus Ägypten erfolgreich angenommen hat. Die Auszugserzählung setzt also an die Stelle eines vorfindlichen Gemeinbewusstseins, wie es sich aufgrund einer Reihe sozialer, kultureller, geographischer und ökonomischer Faktoren herausgebildet hat, den Anfang einer konstruierten Volksgeschichte, die allein im ‚Stiftungserlebnis des Exodus‘ begründet ist.

2. Das auf diese Weise religiös bestimmte Urdatum der Volksgeschichte hat nun eine besondere Gotteskonzeption: Dass ein Stammesgott oder der Gott eines Königs als machtvoller Verbündeter gegen Feinde auftritt, ist an sich nicht außergewöhnlich. Ein schönes Beispiel für diese im gesamten alten Vorderen Orient verbreitete Vorstellung liefert das Lied der Miriam „Singet JHWH – eine herrliche Tat – Ross und Mann – hat er ins Meer gestürzt“ (Exodus 15,21 f.) – das bei Händel im Teil III, erst im Chor Nr. 14 und dann vom Sopran Solo Nr. 31 aufgenommen wird: „Singet unserm Gott, denn er hat geholfen wunderbar! – Das Ross und den Reiter hat er in das Meer gestürzt!“ Bei dem Lied handelt es sich um Material, das dem biblischen Erzähler vom Auszug aus Ägypten zur Verfügung stand und das er in seine Erzählung eingebaut hat (antikes ‚copy and paste‘). Das Lied ist aber alles andere als der spontane Ausdruck einer Augenzeugin des Meerwunders. Das zeigen die anachronistische Einführung als Reigenlied, wie es Frauen und Mädchen heimkehrenden Siegern zusangen (vgl. Richter 11,34), und seine hymnische Form, die in den Tempelkult gehört. Der auf die göttliche Hoheit konzentrierte Wortlaut des Liedes setzt bei seinen Hörern natürlich die Vertrautheit mit einer breiteren Überlieferung über einen Sieg JHWHs über Rosse und Reiter voraus – ob ursprünglich diejenigen des Pharaos, wissen wir freilich nicht. Wenn wir das Lied aus dem Kontext der Erzählung vom Auszug aus Ägypten herauslösen, dann feiert es nämlich nichts anderes

als die ruhmreichen Kriegstaten des Dynastie- und Staatsgottes Israels. In der biblischen Auszugserzählung wird die konventionelle Vorstellung nun aber den Kopf gestellt. Es ist gerade kein Dynastie- und Staatsgott, der Israel hier hilfreich beisteht. JHWH, Mose und Israel in Ägypten haben ja bis zur Rettung am Schilfmeer keine gemeinsame Vorgeschichte, deren Erinnerung Identität stiften und Hilfe begründen könnte. Auch wird das Gottesverhältnis nicht durch das gottgegebene Königtum symbolisiert. Das Gottesverhältnis gründet vielmehr allein in der anfänglichen Rettungstat des Exodus selbst, die einer Gottheit zugeschrieben wird, die Mose und dem Volk Israel bis dahin unbekannt gewesen ist.

Was sind nun die religionsgeschichtlichen Umstände, die zu dieser in zweifacher Hinsicht eigenwilligen Vorstellung – Israel kommt von außen ins Land und sein Gottesverhältnis gründet auf einem Stiftungserlebnis, in dem sich der Gott JHWH Israel zu seinem Volk ausgewählt hat – geführt haben?

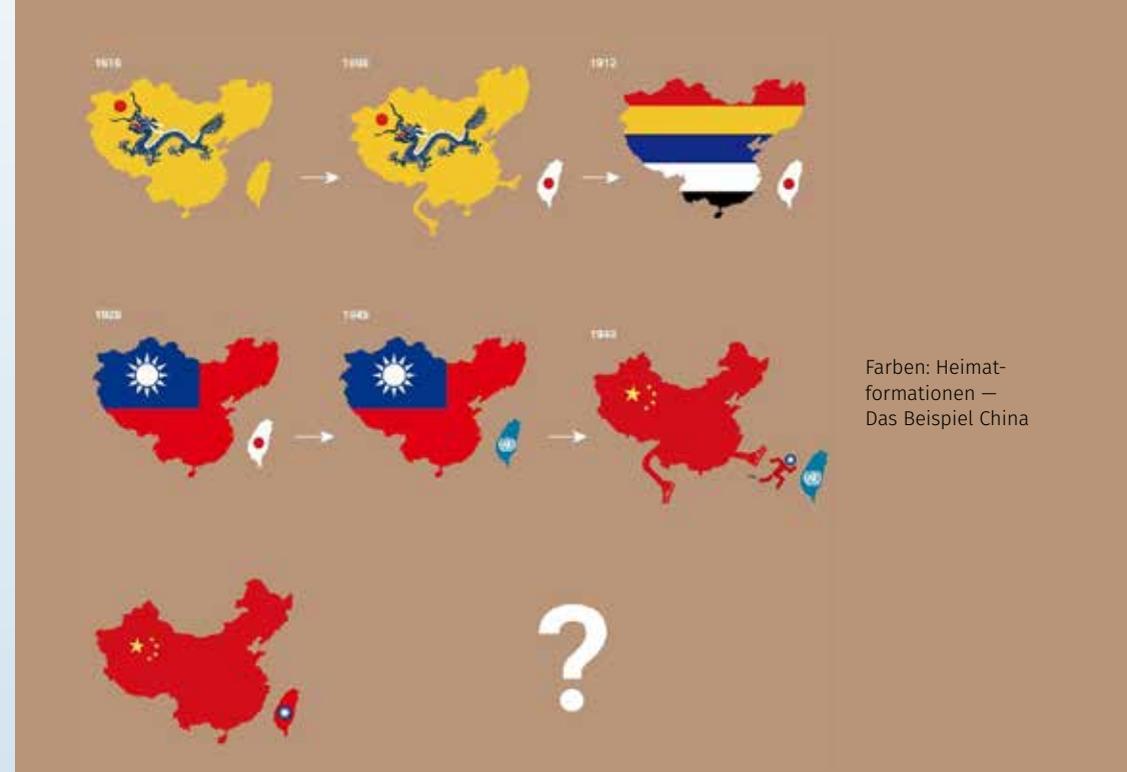
Zur Beantwortung hilft ein Blick auf die Umwelt des antiken Israel, genauer nach Nordosten in das neuassyrische Reich. Die Adaption der Sargonlegende (hier macht eine Göttin Sargon zum auserwählten König) weist nach Assur, das im 8. und 7. Jahrhundert die Oberhoheit über Israel und Juda hatte. Nach Assur weisen auch die berühmten Vorratsstädte Pitom und Ramses, insofern der genutzte Ausdruck für die Vorratshäuser ein akkadisches Lehnwort im Hebräischen ist.

Wie aber ist dieser Befund auszuwerten? Wenn wir in den alten Vorderen Orient blicken, dann fällt eine Tatsache sofort auf, auch wenn sie uns heute vermutlich weniger irritiert. Das Königtum spielt in dieser Geschichte von den Anfängen Israels keine Rolle, und zwar programmatisch. Ägypten und der Pharao bilden die Gegenfolie zu Israel. Ägypten und Pharao sind eins. Dagegen wird das Volk Israel nicht durch Staatsorgane konstituiert, die durch den König und seine religiösen Funktionen legitimiert sind. Vielmehr hat sich JHWH Israel – und nicht etwa seinen König – zum Gegenüber erwählt. Der Verzicht auf die Königsideologie hat seinen historischen Ort in nicht-monarchischen Verhältnissen. Konkret geht es um die Zeit, nachdem die Assyrer im Jahr 720 v. Chr. das ehemalige Nordreich Israel in ihr Großreich einverleibt haben: Bis zur Eroberung Samarias und der Annexion des Nordreichs als assyrische Provinz ist JHWH in Israel/Samaria Dynastie- und Staatsgott, genauso wie in Juda/Jerusalem und genauso wie die Götter Kemoš in Moab, Qaus in Edom oder Hadad in Damaskus. Wie überall in der Welt der syrischen Kleinstaaten gehört es auch in Israel und Juda zum ideologischen Grundbestand, dass Wohl und Wehe des Gemeinwesens vom heilvollen Gegenüber von gottgegebenem Königtum und dem Dynastie- und Staatsgott abhängen. Ebenso verbreitet ist natürlich auch die Überzeugung der militärischen Überlegenheit des jeweils eigenen Gottes über die anderen Götter: „Singet JHWH – eine herrliche Tat – Ross und Mann – hat er ins Meer gestürzt“ dichtete man in Israel. Und der König von Moab, fromm wie alle Herrscher im Alten Orient, berief sich für militärische Erfolge nicht auf seine eigenen Qualitäten als überlegener Kriegsherr oder auf soldatische Fortune, sondern bekannte, dass sein Gott Kemoš den König von Israel aus Moab vertrieben habe. Diesen Zahn haben die Assyrer nahezu allen syrischen Kleinstaaten gezogen.

Die offenkundige Entmachtung der Götter und die Zerreibung der staatlichen Individualitäten durch das unaufhaltsame Vordringen des Gottes

Assur und seines großköniglichen Stellvertreters werden unterschiedliche Reaktionen hervorgerufen haben. Mit Sicherheit haben sie auch zur Reflexion über das bis dahin gleichsam naturgegebene Gottesverhältnis geführt. Die Formulierung der biblischen Erzählung vom Auszug aus Ägypten dürfte ein Ergebnis derartiger Reflexion in Israel gewesen sein. Zum Teil wird auf ältere Traditionen zurückgegriffen, etwa beim Miriam-Lied oder ganz allgemein bei der vagen Erinnerung an eine Fluchtgeschichte. Diese Traditionen werden aber in den Dienst eines geschichtstheologischen Entwurfs gestellt, der die kontrafaktische Alternative zum historischen Ergehen behauptet. An die Stelle der stets notwendigen militärischen Präsenz JHWHs tritt der eine vorgeschichtliche Sieg am Schilfmeer, in dem sich JHWH sein Volk erwählt, und zwar ohne Vermittlung des Königtums. Israel ist nicht in der militärisch-politischen Niederlage des Königtums untergegangen, sondern Israel ist seit Beginn, d. h. zeitlich vor und sachlich unabhängig von der Etablierung eines Staatswesens das Volk JHWHs. Und JHWH, der ehemalige Dynastie- und Staatsgott des Nordreichs, ist seit dem Schilfmeer der Gott des Volkes Israel, und das in freier Wahl und damit unabhängig vom politischen Ergehen Israels. Die Beziehung von JHWH und Israel hängt weder am Königtum noch hängt sie an der Existenz Israels im Land – beides Faktoren, die gemeinhin die zu den Identitätsmarkern eines organisierten Gemeinwesens im alten Vorderen Orient gehören. Israel wandelt sich in der biblischen Auszugserzählung also von einem sprachlich wie religiös heterogenen Staatsvolk zur Kultgemeinschaft derer, die den Gott JHWH verehren. Israel wird zum Volk JHWHs, der ein Gott jenseits natürlicher Zuordnungen ist. Aus diesem Grund musste sich Israel außerhalb der Heimat als „Volk“ erfinden.

Jan Christian Gertz



Israel in Egypt: ____ in ____

PROJEKTION/INSTALLATION

Heimat ist eine Sammlung von Fragmenten, verwobenen Erinnerungen, sich überlagernden Erfahrungen in Raum und Zeit, die Verzögerungen und Wiederholungen mit sich bringen, die im Rhythmus unseres Lebens widerhallen. Heimat ist bemerkenswert, fesselnd und bedeutungsvoll.

Heimat umfasst die emotionale Verbindung einer Person zu einem bestimmten Ort, Gefühle von Identität und Zugehörigkeit zu einer Heimatstadt, dem Heimatland. Heimat ist Knotenpunkt für unsere Selbstidentifikation, die sich sowohl in greifbaren Personen und Orten als auch in mitschwingenden Erinnerungen manifestieren kann. Bewegung und Zeit kann solche Orte/Personen und Erinnerungen verändern: man wacht auf (in einer anderen Zeitzone) und die Welt/Heimat ist eine andere geworden.

Im dynamischen Zusammenspiel von Zeit und Raum soll in unserer Aufführung auch das Publikum in das Suchen nach und das Ringen um Heimat integriert werden. Indem es selbst kontinuierlich Bewegung und Fragmentierung erfährt, wird es dazu angeregt, verschiedene Perspekti-

ven und Emotionen im Zusammenhang mit Be- und Entheimatung, mit Vertreibung und Migration zu erkunden. Die partizipative Erfahrung soll eine tiefere Betrachtung der vielschichtigen Emotionen und Botschaften, die in der Geschichte von *Israel in Egypt* enthalten sind, ermöglichen.

Der Titel *Israel in Egypt* reflektiert eine Gruppe von Menschen (jemand: Israel) an einem bestimmten Ort (irgendwo: Egypt). Die Frage ist, in welcher Kombination ein solcher ‚jemand‘ an/in einem wie immer gearteten ‚irgendwo‘ auch Heimat finden kann: _____ in _____. Was/wo/wann ist Heimat? Ist Staatsangehörigkeit einzig wichtig? Sie verkörpert das kollektive Bewusstsein einer Gruppe und die tiefe Verbindung zu einem Territorium. Doch was, wenn die Existenz eines Landes in bestimmten Teilen der Welt nicht anerkannt wird (wie etwa Taiwan)? Verschwindet dann Heimat?

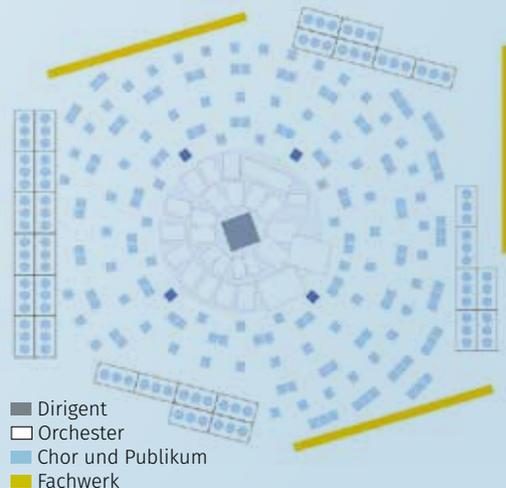
Heimat ist schwer fassbar. Für manche ist Heimat dort, wo die Familie lebt; für andere ist es jeder Ort, an dem sie Zugehörigkeit finden. Kindheitserfahrungen spielen eine entscheidende Rolle bei der Gestaltung unseres Verständnisses dessen, was Heimat bedeutet, und Heimat umfasst dabei nicht nur die Räume, die wir bewohnen, sondern auch das komplexe Netz familiärer Bindungen und geteilter Erfahrungen, das zu einem nuancierten Gefühl von Zugehörigkeit beiträgt.

Individuen verlassen ihre Heimat auf der Suche nach Zuflucht vor Hunger und Exil. Sie begeben sich auf Reisen, ziehen in ferne Länder, bevor sie sich schließlich niederlassen, nur um erneut aufzubrechen, wieder nach Heimat zu suchen und den Zyklus zu wiederholen. Im Exil existieren Vorfremde, Vorstellungskraft und Sehnsucht nach einer zukünftigen Heimat, neben Nostalgie und Erinnerung an die einstige, ‚ursprüngliche‘ Heimat. Aber auch diese Heimat als Erinnerungsort ist ständig im Wandel, geprägt von immer neuen Erfahrungen. Was, wo, wann ist also Heimat? Und (warum) ist das so wichtig?

Installation – Heimat NeuHören

Unsere Aufführung von *Israel in Egypt* stellt diese Fragen in den Mittelpunkt. Sie sucht zu zeigen, wie Individuen sich selbst identifizieren und ihre Heimat darstellen (und gegen wen). Das Moment der Bewegung und damit verbunden die Fragmentierung von Erfahrungen und Erinnerungen an Heimat stellen wir in den Vordergrund, um so auch die Gewalt und die Vergeltungsakte, die aus der Angst entstehen, Heimat zu verlieren und immer wieder neu suchen zu müssen, erlebbar zu machen. Dazu tritt neben die musikalisch-textliche Narration eine visuelle, in der Rauminstallation integrierte Erzählung.

Zentrales Element dieser Installation ist ein Kreis mit dem Dirigenten in der Mitte, umgeben vom Orchester. Das Orchester, das als unverrückbarer Erzähler dient, behält während des gesamten Konzerts seine Position in der Mitte des Raums, wie eine standhafte Gemeinschaft, die ihre



Heimat gefunden hat. Die vier Solisten sind Wächter dieser Heimat. Diese Protagonisten bleiben während des gesamten Stücks an derselben Stelle, die einzigen, die diesen festen Ort nie verlassen.

Der Chor und das Publikum werden um sie herum angeordnet, aber ihre Positionen, auch die Anordnung der Stühle, verändern sich mit jedem der drei Akte. Diese Bewegung macht den Aufführungsort zur sensorisch-performativen polyphonen Landkarte für die Suche nach einer Heimat und ermöglicht es, die Geschichte des Volkes Israel ganz unabhängig von spezifischen christlichen Hintergründen mitzuerleben. Die Zuschauer werden zum integralen Bestandteil der Erzählung, durchlaufen und erfahren Verlust, Migration, Exil, Flucht und Vertreibung. Ob Teil des Chors oder des Publikums, werden sie aktive Teilnehmer an der immer wieder neu sich formierenden Suche nach Heimat.

Der gesamte Aufführungsraum ist von erhöhten Podesten und einem Traversensystem umgeben, an dem drei Projektionsschirme aus Reispapierrollen aufgehängt sind. Sie schaffen Grenzen zwischen Aufführungsort und Publikum. Ihre asymmetrische Platzierung im Raum bewirkt jedoch ein Gefühl der Instabilität. Anders als bei einer traditio-

TEIL I aus der Perspektive des Volkes Israel

Angst vor dem Verlust der Zweit-Heimat in Ägypten: Aus einzelnen unklaren, verschwommenen Schatten (noch mit erkennbarer Form) entstehen Gruppierungen von Schatten: Menschen finden Heimat, aber deren ultimative Form und Gestalt ist unklar – sie suchen weiter, sie gehen von einer Gruppe zur nächsten.

TEIL II aus der Perspektive der Ägypter

Zerstörung der ägyptischen Heimat: Die Schatten suchen, changieren, von einer Gruppe zur anderen, aber ihre Form und Gestalt wird immer unklarer. Alles bewegt sich, wird durcheinandergewirbelt, alles geht verloren, Verbindungen und Zusammenhänge sind kaum noch zu erkennen.

TEIL III aus der Perspektive des Volkes Israel

Freude der Israeliten über die verheißene Heimat der Zukunft. Die Schatten lichten sich, aber die Umgebung ist noch nicht klar zu erkennen, die Szene wird heller. Die Menschen haben Hoffnung auf ihre neue Heimat, auch wenn die Zweit-Heimat von früher (Ägypten) nicht mehr existiert. Auf der anderen Seite wünschen sie sich, in diese Heimat zurückkehren zu können.... Menschliche Schatten und Heimat-Ort-Szenen beginnen sich zu überschneiden, einige der Schatten kombinieren sich mit den bunten Punkten aus den Orts-Szenen. Die Projektion gerät außer Kontrolle: Nicht nur auf das Reispapier, sondern auch auf die Wand wird nun projiziert.

SCHLUSS (im Rückgriff auf Teil I) aus einer gemeinsamen Perspektive

Die alte (jetzt zerstörte Zweit-)Heimat (Ägypten) existiert (nur) noch in der Vorstellung. Beide, Israeliter und Ägypter, teilen die Traurigkeit um den Verlust dieser Heimat, behalten aber auch ihre Hoffnung auf die Zukunft aufgrund eben dieser Erinnerung. Gleichzeitig haben sie Angst, ihr Zuhause wieder zu verlieren... Einzelne Schatten werden zur Gruppe, dann in sehr kurzem Wechsel wieder zu einzelnen, es ist sehr hell – und plötzlich ganz dunkel.

nellen Frontal-Perspektive im Konzertraum soll die asymmetrisch angeordnete 360-Grad-Installation außerdem einzigartige und individualisierte Arten des schauenden Zuhörens, basierend auf der jeweiligen Position des Einzelnen im Publikum ermöglichen. Der Ort des Geschehens wechselt – der Kreis in der Mitte, aber auch die Reispapier-Projektionsschirme und die Podeste am Rande können dieser Ort sein –, das Wahrzunehmende verschiebt sich entsprechend in immer neuen Fragmentierungen und Gruppierungen.

Händels *Israel in Egypt* mit seinen drei Akten Musik bildet das strukturelle Rahmenwerk für den narrativen Bogen, den wir spannen. Zusätzlich zu den musikalischen Segmenten dienen die beiden Pausen als symbolische Leerstellen im Raum und in der Zeit. Sie laden das Publikum zu aktiver Beteiligung und Reflexion ein, indem sie Emotionen hervorrufen, die mit der biblischen Geschichte, der Suche nach Heimat, mit Entfremdung und der Angst vor dem Verlust von Heimat sowie dem Kampf um dieselbe verbunden sind. Die Bewegung innerhalb der Aufführung geht so über den historischen und religiösen Kontext des Musikstücks selbst hinaus und führt zur Hinterfragung und Neudeutung eines jeden Selbst und seiner/ihrer Heimat.

Projektion: Heimat NeuSehen

Dieses selbstreflexive Moment wird durch Bild-Projektionen und Licht-Effekte, die Teil der visuellen Narration sind, unterstützt. Inspiriert von fragmentierten Reflektionen aus farbenfrohen vom Sonnenlicht durchfluteten Kirchenglasfenstern und unterstützt durch Methoden der Chronophotographie werden flüchtige Momente, (Erinnerungs-) Bilder eingefangen – Menschen, ‚jemand‘, Schatten – einerseits und – Orte, ‚irgendwo‘, Szenen – andererseits, denn Heimat ist untrennbar mit Menschen und Orten verbunden.

Zwei feste Projektoren und ein beweglicher Projektor projizieren die Bilder auf die Reispapierrollen. Der dritte, bewegliche Projektor ändert seine Richtung mit jeder Projektion, wobei die hier projizierten Bilder von denen der anderen beiden Projektoren und dem Aufführungsort überlagert werden. Je nach Blickwinkel verformen sich so die wahrnehmbaren (Erinnerungs-) Bilder: Heimat ist kontinuierlich in Bewegung. Der bewegliche Projektor symbolisiert dabei die Zeitzonenerfahrung und dynamisiert so die visuelle Erzählung.

Durch die Nutzung der Reispapierrollen fragmentiert sich die Projektionsfläche und spiegelt so die fragmentierte Natur der dargestellten Menschen und (Heimat-)Orte wider. Die Orte werden selbst wiederum aus farbigen Punkten oder Graustufenbildern konstruiert, die sich zu lebendigen und vielfältig veränderbaren Kompositionen vereinen. Die ephemeren, dynamischen Projektionen auf das Reispapier sollen visuell fesseln und das Publikum fordern, sich in die multidimensionale Erkundung des Konzepts von Heimat einzubringen – auf der Suche.

Das Lichtdesign nutzt Farbtemperaturen, die von warmweißem Licht bis zu kühleren Tönen reichen, um so die wechselnden Farben zu suggerieren, die entstehen, wenn mehr oder weniger starkes Sonnenlicht auf die Glasfenster einer Kirche fallen, die seit vielen Jahrhunderten schon als Erzählmedien dienen. Die Bilder der Kirchenfenster sind – wie Erinnerungen an Heimat – nur unter bestimmten Umständen sichtbar und

Reispapier ist ein dünnes, transparentes Papier, das aus Reisstroh oder dem Mark des Reisstängels hergestellt wird. Es wird seit Jahrhunderten in den ostasiatischen Kulturen, insbesondere in China, Japan und Korea, für Kalligrafie, Malerei und andere künstlerische Formen verwendet. Es spiegelt nicht nur künstlerischen Ausdruck wider, sondern auch das tief verwurzelte kulturelle Erbe und das traditionelle Handwerk dieser Gesellschaften, das von Generation zu Generation weitergegeben wird.

Charakteristisch für Reispapier ist eine sichtbare Sedimentation oder Faserschichtung. Gleichzeitig ist es wunderbar weich, sanft und leicht. Beim Zeichnen oder Schreiben darauf neigen Farben zum Verwischen. Jeder Strich erscheint zwar getrennt, beeinflusst jedoch die anderen um ihn herum. Es entsteht ein einzigartiges Zusammenspiel von Farbtönen und Texturen.

Die für die Projektion aufgehängten Streifen aus Reispapier bilden einen Bildschirm mit Lücken. Dieser demontiert und fragmentiert jedes projizierte Bild und verschmilzt den Vordergrund (das Publikum und die Bühne) mit dem Hintergrund (dem Raum selbst). Er trägt immer Teile der Bilder und des projizierten Lichts mit sich, sie überlagern sich immer wieder oder ordnen sich neu an.

Jeder Streifen Reispapier zeigt Bruchteile der Bilder, die (menschlichen) Schatten, (Orts-)Szenen oder eine Kombination aus allem enthalten können. Jeder Streifen Reispapier erzählt so eine Geschichte, konstituiert ein Narrativ, wobei fehlende Bildelemente aus den Lücken zwischen den Streifen an die Wand dahinter projiziert werden oder einfach verschwinden können. Wenn sich die Menschen bewegen, verschieben sich die ‚Handlungsstränge‘, eine neue narrative Komposition entsteht, eine neue Erzählung, aus einer frischen Perspektive. Wenn die Zuschauer an den Reispapierbannern entlanggehen, beobachten sie die Bilder aus verschiedenen Blickwinkeln und ändern ihre Position, ihre Wahrnehmung – ihr Urteil.

können sprechen, nämlich dann, wenn sie durch Sonnenlicht beleuchtet werden, das sich aber im Laufe des Tages bewegt und so den Erzähwinkel verschiebt. Diese Licht-Dynamik verändert die Form der Bilder. Die verwendeten Licht-Farben sind analog zu Erinnerung und Reflexion von Heimat zu sehen.

Gemeinsam mit der Musik eröffnen Licht und bewegte Bilder auf verschiedenen Projektionsflächen so immer wieder neue Blickwinkel, immer wieder neue Ansichten und Aussichten auf Heimat.

Mensch und Ort – Schatten und Szenen

Menschen (‚jemand‘) und Orte (‚irgendwo‘) als persönliche Erinnerungsstücke von Heimat dienen als Materialien für die Projektion. Sie wurden während der Probenarbeiten für die Aufführung eingefangen und werden so projiziert, dass sie im Dialog mit der Musik immer wieder neue Fragen nach der Beweglichkeit und Fragmentierung von Heimat aufheben können. Während der Aufführung wechselt die Projektion zwischen Schatten und Szenen – sie können ständig ausgetauscht und verschoben werden, wie Jemand in Irgendwo.

SCHATTEN: Heimat existiert wegen der partikularen Menschen, die dort wohnen – beheimatet sind. Unabhängig von ihrer Zugehörigkeit, ihrer

Rasse oder ihrem sozialen Hintergrund sind menschliche Schatten aber gleich – sie repräsentieren Individuen, aber ohne klare Abgrenzung, ohne dass einzelne Gesichtszüge, die Rasse, die Religion aufscheinen, sie erzählen so universal-menschliche Geschichten – ohne die absolute Notwendigkeit eindeutig heimatlicher Verortung. Wenn die Schatten der Figuren länger werden, verschmelzen sie allmählich mit dem Hintergrund oder mit nahe gelegenen Formen und Gestalten und werden zu einem einheitlichen, entgrenzten Bild. In dieser verschmelzenden Bewegung geht die klare Abgrenzung von Einzelnen verloren, sie gehen ein in kleine Gruppen und formen schließlich größere Gruppen, Gemeinschaft.



Zur Herstellung des visuellen Materials nutze ich die Schatten von Mitgliedern der Jungen Kantorei bei den Proben für *Israel in Egypt*. Sie erscheinen als bewegliche Formen ohne klare Fokussierung. Der einzelne Schatten kann klar erkenntlich oder verschwommen sein, er verschmilzt mit anderen Schatten. Narrative Effekte werden auf unterschiedliche Weise erzeugt: inverse Graustufenbilder erzeugen solide Schatten, Hintergrund- und Sonnenlicht können als Gegenlicht genutzt werden, um menschliche Formen zu verwischen, Über- und Unterbelichtungen und unterschiedlich lange Takes verändern immer wieder neu die (An-)Sicht.

SZENEN: Heimat existiert als (Erinnerungs-)Ort. Zur Herstellung des visuellen Materials nutze ich Orte, die die Mitglieder der Jungen Kantorei und ich selbst als Heimat-Orte identifizieren: etwa Frankfurt, Heidelberg, Taipei, Hongkong. Die Zusammensetzung der Bilder soll unterschiedliche Wege zeigen, die Menschen nehmen, um in die Heimat zu gelangen. Diese können im Laufe der Zeit überlappen, und so sind die (Orts-)Szenen – wieder inspiriert von Kirchenglasfenstern – Mosaik aus Fragmenten, die kontinuierlich neu zusammengesetzt werden, um immer wieder neue Bilder zu formen und sich zu immer wieder neuen Szenen zusammensetzen.

Die Orts-Szenen wirken so gleichzeitig fremd und behalten dennoch eine ‚Essenz‘ der Heimat-Erinnerungen in sich: bestimmte architektonische Stile (Wolkenkratzer, Fachwerkhäuser), partikulare Landschaftselemente, Baumaterialien, eine bestimmte Straßenbeleuchtung, vielleicht sogar kurze Blicke auf das eigene Selbst – all diese Elemente werden zu Referenzpunkten für Heimat. Entlang der Zeitachse des Stückes werden sie immer wieder neu angeordnet und entfaltet.

Die Szenen erscheinen in ihrer Fragmentierung wie Ruinen und gleichzeitig sind sie doch immer auch ganz und vollständig. Sie können so an die Zerstörung und den Wiederaufbau von Heimat(en) erinnern. Die hier verwandte Technik ähnelt einer Puzzlebox, die je nach Erinnerung unterschiedliche Inhalte enthält. Während des Konzerts wird das gesamte Puzzle ausgeschüttet und immer wieder neu geordnet. Menschen verteilen ihre Puzzleteilchen, indem sie Erinnerungen weitergeben, sie finden passende (Erinnerungs-Puzzle-)Teilchen bei anderen, sie versuchen (gemeinsam?!), diese zusammensetzen und so Heimat immer wieder neu zu bauen: Die Installation wird Heimat.

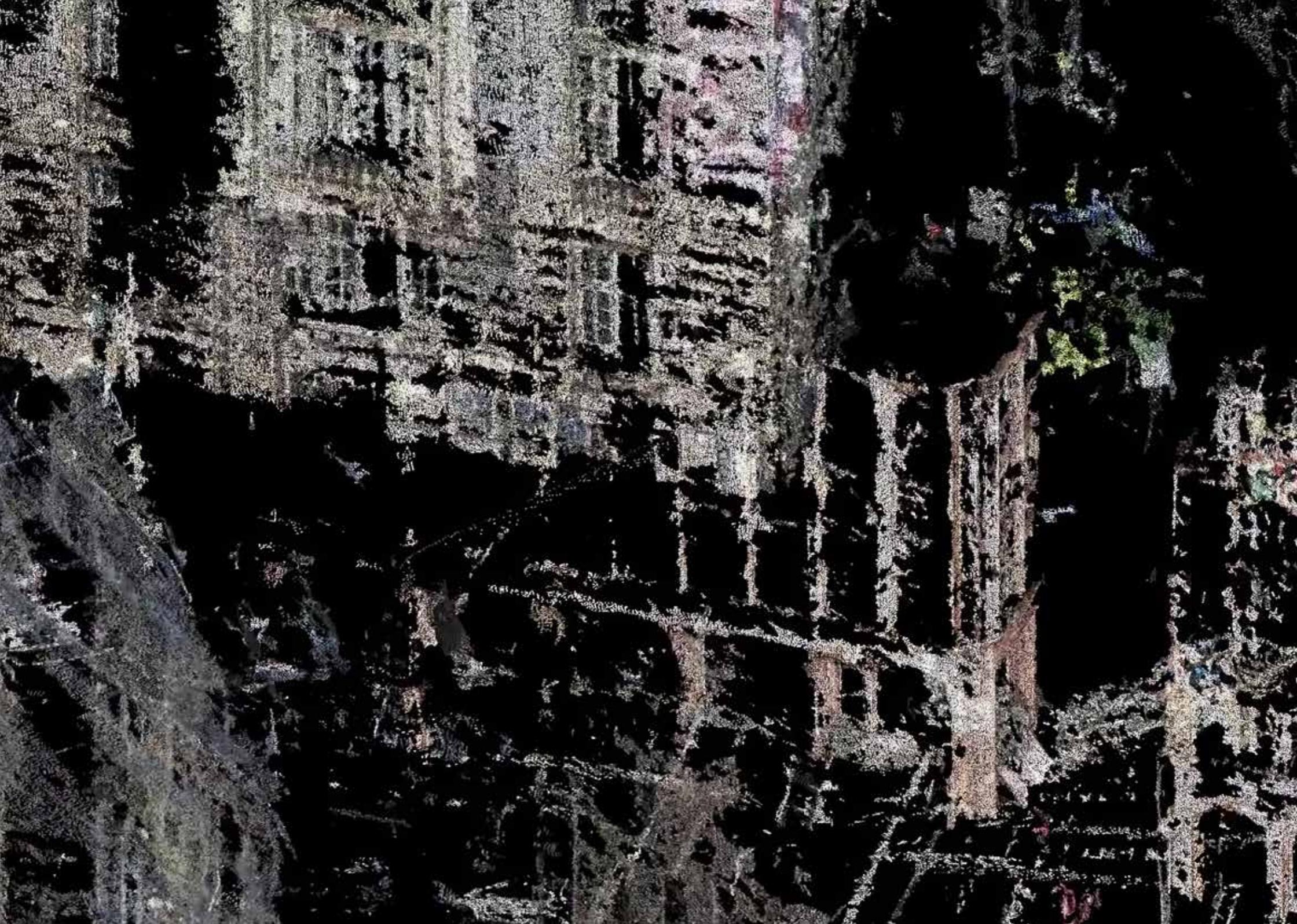
Chi-han Feng

Auf der Suche nach Heimat: Orts-Szenen-Projektionen von Chi-han Feng



(ORTS-)SZENEN:

- Frankfurt am Main, Deutschland: Alte Brücke, Römerberg, Berliner Straße, Biebergasse, Zeil, Kurt-Schumacher-Straße, Wartburgkirche
- Heidelberg, Deutschland: Alte Brücke, Steingasse, Untere Straße, Hauptstraße, Neckarstaden, Theodor-Heuss-Brücke, Schloss, Stückgarten, Karlsplatz, Neue Aula
- Hofheim am Taunus, Deutschland: Stadthalle
- Taipei, Taiwan: Xingtian Temple, Taipei 101, Zhongxiao East Road, Daonan Bridge, Zhinan Road, Wanshou Bridge, Muzha Road
- Tainan, Taiwan: Confucius Temple Cultural Park, Dongmen Road
- Hongkong, Hongkong: Central, Sheung Wan, Admiralty, Wan Chai
- Kowloon, Hongkong: Mong Kok, Lok Fu, Wong Tai Sin



Georg Friedrich Händel **Israel in Egypt**

ORATORIO IN THREE PARTS / HWV 54 VERSION 1739

PART I

The Lamentation of the Israelites for the Death of Joseph

1. Symphony

2. Chorus

The sons of Israel do mourn,
and they are in bitterness;
all the people sigh
and hang down their heads to the ground.

How is the mighty fall'n!
He that was great among the princes,
and ruler of the provinces!
How is the mighty fall'n!

He put on righteousness,
and it clothed him;
his judgement was a robe and a diadem.

3. Quartet (Soprano, Alto, Tenore, Basso)

When the ear heard him,
then it blessed him,
and when the eye saw him,
it gave witness to him.

4. Chorus

How is the mighty fall'n!
He that was great among the princes,
and ruler of the provinces!

He deliver'd the poor that cried,
the fatherless, and him
that had none to help him.
Kindness, meekness and comfort
were in his tongue;
if there was any virtue,
and if there was any praise,
he thought on those things.

How is the mighty fall'n!
He that was great among the princes
and ruler of the provinces!

TEIL I

Die Klage der Israeliten
über den Tod Josephs

1. Sinfonia

2. Chor

Die Kinder Israels klagen,
und sie sind voll Bitternis;
alles Volk, es klagt, seufzet, klagt,
und beugt tief das Haupt auf den Grund.

Wie sank der Held dahin!
Er, der so groß bei allen Fürsten
und Herrscher der Provinzen war!
Wie sank der Held dahin!

Er legte an Gerechtigkeit,
und sie stand ihm wohl;
sein Urteil war ein Mantel und ein Diadem.

3. Quartett (Sopran, Alt, Tenor, Bass)

Wessen Ohr ihn hörte,
der pries selig ihn,
und wessen Aug' ihn schaute,
war voll Freude.

4. Chor

Wie sank der Held dahin!
Er, der so groß bei allen Fürsten
und Herrscher der Provinzen war!

Er erhört' der Armen Ruf,
wer vaterlos, und der,
dem niemand half, der fand Hilfe.
Großmut, Güte und Trost
war'n in seinem Mund;
denn nach Tugend und Ehre,
denn nach Tugend und Ehr'
stand ihm der Sinn.

Wie sank der Held dahin!
Er, der so groß bei allen Fürsten
und Herrscher der Provinzen war!

5. Soli (Soprano, Alto, Tenore, Basso)

The righteous shall be had
in everlasting remembrance,
and the wise will shine
as the brightness of the firmament.

6. Chorus

Their bodies are buried in peace,
but their name liveth evermore.

7. Chorus

The people will tell of their wisdom,
and the congregation
will shew forth their praise;
their reward also is with the Lord,
and the care of them is with the Most High.

8. Quartet (Soprano, Alto, Tenore, Basso)

They shall receive
a glorious kingdom
and a beautiful crown
from the Lord's hand.

9. Chorus

The merciful goodness of the Lord
endureth for ever on them
that fear him,
and his righteousness
on children's children.

PART II

Exodus

1. Recitative (Tenore)

Now there arose a new king over Egypt,
which knew not Joseph;
and he set over Israel taskmasters
to afflict them with burdens;
and they made them serve with rigour.

2. Solo (Alto) and Chorus

And the children of Israel sigh'd
by reason of the bondage,
and their cry came up unto God.
They oppress'd them with burdens
and made them serve with rigour;
and their cry came up unto God.

3. Recitative (Tenore)

Then sent he Moses, his servant,
and Aaron, whom he had chosen.
These shew'd his signs among them,
and wonders in the land of Ham.
He turned their waters into blood.

5. Soli (Sopran, Alt, Tenor, Bass) und Chor

Der Fromme wird bewahrt
in ew'gem Gedächtnis
und der Weise erstrahlt
wie ein helles Licht am Firmament.

6. Chor

Ihr Leib kam im Grabe zur Ruh',
doch ihr Ruhm lebet ewiglich.

7. Chor

Und von ihrer Weisheit spricht
die Gemeinde, und die Versammlung
kündet ihr Lob;
ihren Lohn erhalten sie vom Herrn,
und der Allerhöchste sorget für sie.

8. Quartett (Sopran, Alt, Tenor, Bass)

Empfangen werden sie
von der Hand des Herrn
ein Königreich so herrlich
und eine schöne Kron'.

9. Chor

Die gnädige Güte unsers Herrn
bleibt immer und ewig bei denen,
die ihn fürchten,
seine Treue bleibt
bei unsern Kindern und Kindeskindern.

TEIL II

Der Auszug

1. Rezitativ (Tenor)

Nun aber kam ein neuer König
nach Ägypten, dem Joseph fremd war,
der setzte über Israel Fronvögte,
sie zu drücken mit Arbeit
und mit Diensten unbarmherzig.

2. Solo (Alt) und Chor

Und die Kinder Israels schrien
in ihrer harten Knechtschaft.
Und ihr Schrei'n stieg auf zu dem Herrn.
Sie zwangen zu Arbeit
und Dienst sie, ohn' Erbarmen,
und ihr Schrei'n stieg auf zu dem Herrn.

3. Rezitativ (Tenor)

Da sandt' er Moses, seinen Diener,
und Aaron, den er erwählet,
um Zeichen und Wunder zu wirken
in dem Lande Ham.
Ihr Wasser verwandelte er in Blut.

4. Chorus

They loathed to drink of the river:
he turned their waters into blood.

5. Air (Alto)

Their land brought forth frogs,
yea even in their king's chambers.
He gave their cattle over to the pestilence;
blotches and blains broke forth
on man and beast.

6. Chorus

He spake the word,
and there came all manner of flies,
he spake the word,
and there came lice in all their quarters,
he spake,
and the locusts came without number
and devour'd the fruit of their ground.

7. Chorus

He gave them hailstones for rain;
fire, mingled with the hail,
ran along upon the ground.

8. Chorus and Soli

He sent a thick darkness
over all the land,
even darkness, which might be felt.

9. Chorus

He smote all the firstborn of Egypt,
the chief of all their strength.

10. Chorus and Soli

But as for his people,
he led them forth like sheep;
he brought them out
with silver and gold;
there was not one feeble person
among their tribes.

11. Chorus

Egypt was glad when they departed,
for the fear of them fell upon them.

12. Chorus

He rebuked the Red Sea,
and it was dried up.
He led them through the deep
as through a wilderness.
But the waters overwhelmed their enemies,
there was not one of them left.

4. Chor

Sie ekelten sich vor dem Wasser,
er hat es verwandelt in Blut.

5. Arie (Alt)

Und Tausende Frösche bedeckten das Land,
ja, auch in des Königs Kammern.
Er ließ mit Seuchen schlagen
alles Herdenvieh, schwarzes Geschwür
brach aus bei Mensch und Tier.

6. Chor

Er sprach das Wort,
und es kam der Fliegen Gewühl;
er sprach das Wort,
und Stechmücken in ihre Häuser.
Er sprach,
und das Heer der Heuschrecken ohne Zahl
fraß die Frucht auf dem Feld.

7. Chor

Er sandte Hagel herab,
Feuer im Hagelsturm
fraß sich weiter auf dem Grund.

8. Chor

Und dichte Finsternis schiekt' er
über alles Land,
tiefes Dunkel zum Greifen dicht.

9. Chor

Er schlug alle Erstgeburt Ägyptens,
den Kern von ihrer Macht.

10. Chor

Doch mit dem Volk Israel
zog er dahin wie ein Hirt;
er führt' sie hinaus
mit Silber und Gold,
und es war kein Gebrechlicher
unter ihren Stämmen.

11. Chor

Froh sah Ägypten ihren Auszug,
denn es fürchtete sich vor ihnen.

12. Chor

Er gebot es dem Schilfmeer:
und es trocknete aus.
Er führte durch die Tiefe trocken sie
wie über festes Land.
Doch die Fluten überströmten der Feinde
Schar, dass auch nicht einer entkam.

13. Chorus

And Israel saw that great work
that the Lord did upon the Egyptians,
and the people feared the Lord.
And believed the Lord
and his servant Moses.

PART III

Moses' Song

14. Introitus (Chorus)

Moses and the children of Israel
sang this song unto the Lord,
and spake saying:
I will sing unto the Lord,
for he hath triumphed gloriously,
the horse and his rider
hath he thrown into the sea.

15. Duet (Soprano I, II)

The Lord is my strength and my song,
he is become my salvation.

16. Chorus

He is my God,
and I will prepare him an habitation,
my father's God.
And I will exalt him.
He is my father's God,
And I will exalt him.

17. Duet (Basso I, II)

The Lord is a man of war,
Lord is his name;
Pharaoh's chariots and his host
hath he cast into the sea.
His chosen captains
also are drowned in the Red Sea.

18. Chorus

The depths have cover'd them,
they sank into the bottom as a stone.

19. Chorus

Thy right hand, O Lord,
is become glorious in power,
thy right hand, O Lord,
hath dashed in pieces the enemy.
And in the greatness of thine excellency,
thou hast overthrown them
that rose up against thee.
Thou sentest forth thy wrath,
which consumed them as stubble.

13. Chor

Und Israel sah dieses Werk,
das der Herr tat am Land Ägypten,
und das Volk, es fürchtete ihn.
Und es glaubte dem Herrn
und seinem Diener Moses.

TEIL III

Moses' Lied

14. Introitus (Chor)

Moses und die Kinder Israels
sangen dieses Lied dem Herrn
mit den Worten:
Ich will singen meinem Gott,
denn er hat geholfen wunderbar;
das Ross und den Reiter
hat gestürzt er in das Meer.

15. Duett (Sopran I, II)

Der Herr ist mein Heil und mein Lied,
er ist allein meine Rettung,

16. Chor

Er ist mein Gott,
und ich will bereiten ihm eine Wohnung,
meines Vaters Gott.
Ich will ihn erheben,
er ist meines Vaters Gott,
und ich will ihn erheben.

17. Duett (Bass I, II)

Der Herr ist der starke Held,
Herr ist sein Name,
Pharaohs Wagen und sein Heer
hat gestürzt er in das Meer.
Die besten Streiter,
sie sind versunken in dem Schilfmeer.

18. Chor

Die Tiefe deckte sie,
sie sanken tief in den Abgrund wie Steine hinab.

19. Chor

O Herr, deine Hand
tut große, herrliche Wunder,
o Herr, deine Hand
zerschlug in Stücke den Feind.
Und in der Größe deiner Herrlichkeit
hast du hinabgestürzt und niedergeworfen,
die gegen dich stritten.
Du sandtest deinen Grimm,
der verzehrte sie wie Stoppeln.

20. Chorus

And with the blast of thy nostrils
the waters were gathered together,
the floods stood upright as an heap,
and the depths were congealed
in the heart of the sea.

21. Air (Tenore)

The enemy said,
I will pursue, I will overtake,
I will divide the spoil,
my lust shall be satisfied upon them,
I will draw my sword,
my hand shall destroy them.

22. Air (Soprano)

Thou didst blow with the wind;
the sea cover'd them,
they sank as lead in the mighty waters.

23. Chorus

Who is like unto thee, O Lord,
among the gods;
who is like thee,
glorious in holiness,
fearful in praises, doing wonders,
thou stretchest out thy right hand.
The earth swallow'd them.

24. Duet (Alto, Tenore)

Thou in thy mercy hast led forth
thy people which thou hast redeemed.
Thou hast guided them in thy strength
unto thy holy habitation.

25. Chorus

The people shall hear, and be afraid;
sorrow shall take hold on them,
all th'inhabitants of Canaan
shall melt away;
by the greatness of thy arm,
they shall be as still as a stone,
'till thy people pass over, O Lord,
which thou hast purchased.

26. Air (Alto)

Thou shalt bring them in,
and plant them in the mountain of thine
inheritance, in the place, O Lord,
which thou hast made for thee to dwell in,
in the sanctuary, O Lord,
which thy hands have established.

20. Chor

Und vor dem Zorneshauch deines Mundes
versammelten und türmten sich die Wasser,
die Flut stand aufrecht wie ein Wall,
und die Tiefen erstarren
in der Mitte der See.

21. Arie (Tenor)

Da sagte der Feind:
ich jage sie, ich hole sie ein
und will verteilen den Raub,
die Gier zu stillen an ihnen,
ich will zieh'n mein Schwert,
um sie zu verderben.

22. Arie (Sopran)

Aber du ließest weh'n deinen Wind:
Das Meer deckte sie,
sie sanken wie Blei in den wilden Fluten.

23. Chor

Wer, wer ist dir gleich, o Herr!
unter den Göttern?
Wer ist dir gleich
herrlich in Heiligkeit,
furchtbar, gepriesen, wundertätig!
Du strecktest aus die Rechte:
Da verschlang sie das Grab.

24. Duett (Alt, Tenor)

Du, in deiner Güte, hast dein Volk geleitet,
das du hast erlöset,
hast geleitet sie mit Macht
zu deiner heiligen Wohnung.

25. Chor

Das hören die Völker und sind voll Angst:
Schrecken lässt erbeben sie,
ja, all' die Bewohner Kanaans,
sie schwinden dahin,
durch die Stärke deines Arms.
Sie werden erstarren zu Stein,
bis vorüberzieht dein Volk, o Herr,
das du erworben hast.

26. Arie (Alto)

Bringe sie dahin
und pflanze sie ein auf dem Berge von
deinem Erbteil an den Ort, o Herr!
den du gemacht zu deiner Wohnung
und zu deinem Heiligtum, o Herr!
das bereitet hat deine Hand.

27. Chorus

The Lord shall reign for ever and ever.

28. Recitative (Tenore)

For the horse of Pharaoh went in
with his chariots,
and with his horsemen into the sea,
and the Lord brought again
the waters of the sea upon them;
but the children of Israel went on dry land
in the midst of the sea.

29. Chorus

The Lord shall reign for ever and ever.

30. Recitative (Tenore)

And Miriam the prophetess,
the sister of Aaron,
took a timbrel in her hand,
and all the women went out
after her with timbrels and with dances,
and Miriam answered them:

31. Solo (Soprano) and Chorus

Soprano Sing ye to the Lord,
for he hath triumphed gloriously!

Coro The Lord shall reign
for ever and ever.

Soprano The horse and his rider
hath he thrown into the sea.

Coro The Lord shall reign
for ever and ever:

for he hath triumphed gloriously,
the horse and his rider

hath he thrown into the sea;

I will sing unto the Lord,

for he hath triumphed gloriously,

the horse and his rider

hath he thrown into the sea.

PART I

The Lamentation of the Israelites

1. Symphony

2. Chorus

The sons of Israel do mourn,
and they are in bitterness;
all the people sigh
and hang down their heads to the ground.

27. Chor

Der Herr regiert auf immer und ewig!

28. Rezitativ (Tenor)

Denn die Reiter Pharaos
mit all' ihren Wagen
und ihren Rossen sanken ins Meer,
und der Herr ließ die Fluten
wieder über sie fallen:
Doch die Kinder Israels gingen hindurch
wie über trocknes Land.

29. Chor

Der Herr regiert auf immer und ewig!

30. Rezitativ (Tenor)

Und Mirjam, die Seherin,
die Schwester Aarons,
nahm die Pauke in die Hand
und alle Frauen folgten ihr nach
mit Pauken zu dem Reigen
und Mirjam sang ihnen vor:

31. Solo (Sopran) und Chor

Sopran Singet unserm Gott,
denn er hat geholfen wunderbar!

Chor Der Herr regiert
auf immer und ewig!

Sopran Das Ross und den Reiter
hat er in das Meer gestürzt!

Chor Der Herr regiert
auf immer und ewig:

Denn er hat geholfen wunderbar!
Das Ross und den Reiter

hat er gestürzt in das Meer.

Ich will singen meinem Gott,

denn er hat geholfen wunderbar;

das Ross und den Reiter

hat er gestürzt in das Meer.

TEIL I

Die Klage der Israeliten

1. Sinfonia

2. Chor

Die Kinder Israels klagen,
und sie sind voll Bitternis;
alles Volk, es klagt, seufzet, klagt,
und beugt tief das Haupt auf den Grund.

Deutsche Fassung von Georg Gottfried Gervinus
(1805–1871) und Magda Marx-Weber (1941–2017),
Abdruck mit Genehmigung des Carus-Verlags



Georg Friedrich Händel (1685-1759)

VON DER OPER ZUM ORATORIUM

Als Georg Friedrich Händel im Jahr 1738 das Oratorium *Israel in Egypt* komponierte, hatte er in London eine fast 20-jährige Karriere als Opernkomponist hinter sich. Als Opernunternehmer war er gescheitert, eine gesundheitliche Krise hatte er gerade überwunden.

Ursprünglich stammte Händel aus Halle. Dort kam er im Jahr 1685 als eines von drei überlebenden Kindern des Chirurgen und Leibarztes Georg Händel und dessen zweiter Ehefrau Dorothea Taust zur Welt. Über Georg Friedrich Händels Kindheit und seine musikalische Bildung ist wenig bekannt. Als er etwa neun Jahre alt war, erhielt er den ersten Instrumental- und Kompositionsunterricht. Im Jahr 1702 nahm er auf Wunsch seines verstorbenen Vaters ein Jurastudium auf. Parallel dazu trat Händel eine Stelle als Organist an der reformierten Dom- und Schlosskirche in Halle an – für ein Jahr zur Probe. Nach diesem Jahr verließ Händel seine Heimatstadt und ging nach Hamburg. An der bürgerlichen Oper am Gänsemarkt fand er eine Anstellung, erst als Violinist, später als Cembalist.

Von 1705 oder 1706 bis 1710 hielt sich Händel zu Studienzwecken in Italien auf und kam im Juni 1710 als kurfürstlicher Kapellmeister nach Hannover. Ende desselben Jahres ließ er sich beurlauben, um nach England zu reisen. Im Frühjahr 1712 kehrte er noch einmal nach Deutschland zurück, blieb aber nicht allzu lange: Im Herbst 1712 zog er endgültig nach London um und nahm im Jahr 1727 die englische Staatsbürgerschaft an.

In England wurden die italienischen Opern, die Händel schrieb, trotz der Sprache Publikumserfolge. Im Jahr 1719 übernahm er in London die Leitung des Opernhauses der Royal Academy und arbeitete ab 1729 als Opernunternehmer. Das Unternehmen litt aber unter zunehmender Konkurrenz und abnehmendem Erfolg. Im Jahr 1737 verschlechterte sich Händels Gesundheitszustand; im Frühjahr konnte er seinen rechten Arm nicht mehr bewegen, und im Herbst hieß es, er werde nie wieder komponieren. Während einer Kur in Aachen erholte er sich jedoch vollständig.

Wieder in London, wandte sich Händel von der italienischen Oper ab und mit Charles Jennes (1700–1773) als neuem Textdichter dem englischen Oratorium zu. Zunächst schrieb er 1738 *Saul*. Kurz danach entstand *Israel in Egypt*, das beim Publikum allerdings durchfiel: Die vielen Chöre und wenigen Arien waren ungewohnt für die Zuhörer, die Händels Opern kannten. Bis 1740 komponierte Händel noch zwei Opern, die aber kaum mehr auf Interesse stießen. Erfolg brachte im Jahr 1742 der *Messiah*. Bis 1757 folgen mehr als zehn weitere Oratorien, sowohl mit biblischen als auch mit weltlichen Inhalten; *The Triumph of Time and Truth* war sein letztes.

Am Karsamstag des Jahres 1759 starb Georg-Friedrich Händel in London und wurde sechs Tage später, am 20. April, in der Westminster Abbey beigesetzt.



Frauke Zbikowski

Umkämpft, Gesucht, Erfunden: Heimat?

JAHRESKONZEPT DER JUNGEN KANTOREI 2024/25

Grenzen, ihre Überschreitungen und deren Folgen sind gegenwärtig in aller Munde. Dabei werden einerseits Ängste geweckt, andererseits der Schmerz und die Schwierigkeiten heruntergespielt, die solche Grenzüberschreitungen für den Einzelnen darstellen, aber drittens auch ihr Nutzen vergessen: Die Entgrenzungen und Horizonterweiterungen, die sie nicht nur für den Einzelnen, sondern für viele, auch diejenigen, die sesshaft an einem Ort bleiben, bedeuten können. Obwohl nun aber Grenzüberschreitungen eigentlich nicht die Ausnahme, sondern eher die Regel sind im menschlichen Erleben – und das nicht erst in unserer Gegenwart – bleiben sie eine Herausforderung. Seit Anbeginn der Menschheit ist der Mensch global betrachtet in Bewegung. Migration – Flucht – Exodus – Vertreibung – Verbannung – Exil sind Erfahrungen, die die Biografien ganzer Nationen, Kulturen oder Familien prägen. Ziel unserer musikalischen Reise in diesem Jahr ist es, das Erleben der Exilanten, der Vertriebenen, ihre Zerrissenheit und ihre Suche nach Heimat, die immer gleichzeitig fern und nah erscheint, aber auch das Erleben der Geblienen, der Okkupierten, die ihre Heimaten ‚verteidigen‘, unmittelbar erfahrbar zu machen. Durch ein dichtes Netz von Anknüpfungspunkten werden in unseren Aufführungen dem Publikum immer wieder neue Echoräume eröffnet, um nachzudenken, nachzufühlen, nachzuhören, wie Heimaten gesucht, umkämpft und gefunden und dabei immer wieder neu versucht und erlebt werden. So lässt sich ein Bogen spannen, über die Jahrhunderte und die Weiten – vom Jerusalem des 1. Jahrtausends vor Christus zum Deutschland nach der Wiedervereinigung, vom Hong Kong nach den Unruhen 2019 zum Jamaica der 60er Jahre, von den Wassern Babylons zur Taiwanstraße. Wir öffnen den Weg für eine tiefgründige Auseinandersetzung mit dem Verloren-Sein in einer (fremden) Welt, mit der Zerrissenheit, die dieses nach sich zieht und andererseits mit dem Halt, den Dichtung, Kunst und Musik hier geben können: *Schreiben ist Leben – Überleben*, in den Worten Rose Ausländers (1901–1988), verfolgt durch die Nationalsozialisten. Die Geschichte der aufgewühlt-zerrissenen Vertriebenen in Ägypten, an den Flüssen Babylons oder auch in Jerusalem, dem Todesort Jesu, in der Provinz Judäa, unter römischer Kolonial-Verwaltung, wird so immer wieder neu kontextualisiert, und auf verschiedenen Ebenen reflektiert: semantisch, metaphorisch-bildlich, musikalisch, in der Gegenüberstellung, auch Konfrontation, von historischen Bildern und aktuellen Bild- und Tonaufnahmen von Zeitzeugen zu Entwurzelungserfahrungen.

Heimat III

Heimatlosigkeit
dir fremde Heimat
bleibe ich treu
Stimmen
kommen geschrieben
umarmen die Erde
halten den Himmel
schenken mir
Frühling und Schnee
Aus meiner Heimatlosigkeit
komme ich
mit meinen Worten
zu dir
fremder Freund
streue Glanzlichter
über das Dunkel
unsrer gemeinsamen Heimat

ROSE AUSLÄNDER

2023 beschäftigte sich die Junge Kantorei mit dem *UnSilencing* – wollte gewaltsames Schweigen beenden. Mit unseren Aufführungen stellten wir die Frage nach Macht und Autorität und thematisierten das ubiquitäre Stillstellen von Menschen, die eigentlich Wichtiges zu sagen hätten. Indem wir dies taten, fragten wir nach Möglichkeiten radikaler Veränderung – auf friedlichem Wege. Dem Prinzip *NeuHören* folgend, präsentierten wir zu diesem Zweck Inszenierungen von zwei Werken Johann Sebastian Bachs: *Matthäuspassion* und *Magnificat*. Die zentralen Figuren der beiden Stücke leben inmitten von Gewalt, sie werden diskriminiert und unterdrückt, sie zählen nicht – weil sie fremd, ‚anders‘, nicht ‚von hier‘ sind: Maria, als ‚gefallene Frau‘, aufgrund ihres Geschlechts, und Jesus, als ‚Judenkönig‘, aufgrund seiner Religion. Diese beiden Figuren zeigen uns unterschiedliche Mechanismen von Ausgrenzung, von Unterdrückung und Gewalt – Ent-Heimattung.

Einwanderung

Irgendwohin
Nichts wie gewohnt
Ich bin nicht ich
Woanders

ROWAN, 17 JAHRE

In der nun beginnenden Konzert-Saison möchten wir – im Angesicht von kriegerischer Verwüstung, diktatorischem Machtmissbrauch, Umweltkatastrophen und den dadurch bedingten Flüchtlingsströmen, die unser aller Gegenwart bestimmen – weiter fragen: Was passiert mit (uns) Menschen, die ihre Stimme verlieren, weil sie ihre Heimat verlassen (müssen)? Wie meldet sich die Vertriebene, der Exilant, eine Diaspora zu Wort, die die Sprache einer neuen ‚Heimat‘ nicht sprechen oder – weil als Bedrohung empfunden – nicht als Teil einer (alten) Heimat anerkannt werden – *Fremd im eigenen Land*? Wie geht man mit Ausgrenzung und Wut, mit Trauer, Angst und Heimweh auf beiden Seiten um? Was ist überhaupt ‚Heimat‘, kann man sie neu denken, neu (ver)suchen? Hilft es, denen zuzuhören, die durch Migrations- und Fremdheitserfahrungen Heimat(en) anders erzählen, erleben, erfinden können? Lässt sich die Gewalt vermeiden, die mit Heimatverlust verbunden ist oder aus ihm, im Akt der Be-Heimattung (und damit der Ent-Heimattung anderer), fast unweigerlich entsteht?

„We are here, because you were there“, dieser Satz des Srilankisch-Tamilisch-Britischen Schriftstellers und Aktivisten Ambalavaner Sivanandan (1923–2018) beschreibt sehr treffend der Menschen historisch bedingte Verantwortung im Umgang auch mit zeitgenössischen Migrationsbewegungen und verweist doch gleichzeitig auf die Prekarität und Unsicherheit dieses Umgangs. In kritisch-reflektierten Neulesungen von Flucht- und Vertreibungs-Erfahrungen, Ent- und Be-Heimattungen wie sie in Händels *Israel in Egypt* (1738) oder in den unzähligen musikalischen Neufassungen des Psalms 137 *An den Wassern Babylons* vom 16. bis in das 21. Jahrhundert, vom Kirchenlied über den Opernchor und den Rastafarian Reggae bis zum HipHop und auch in Bachs *Matthäuspassion* vorgeschlagen werden, wollen wir dieses menschenalte, aber immer gegenwärtige Thema – und Wege aus der damit verbundenen Gewalt – reflektieren: indem wir im Dialog mit der Musik Heimat (ver)suchen, Heimat neu (er)finden, und umkämpfte Heimat bewusst(er) erleben und reflektieren

Heimat steht für Geborgenheit, Vertrautheit, Angekommen-Sein und Zugehörigkeit. Genau deswegen aber treten meine Heimat, meine Geborgenheit, meine Vertrautheit, mein Ankommen und meine Zugehörigkeit in Konkurrenz mit anderen: Heimat wird gewaltsam umkämpft.

Migrationsbewegungen entstehen aus Gewalt und sie erzeugen Angst, Unsicherheit, sowohl bei denen, die ihr Herkunftsland verlassen und sich auf neue Wege begeben (müssen), als auch bei denen, die sie will-

kommen heißen (müssen). Sivanandans „We are here, because you were there“ beschreibt in einem Satz eine historisch bedingte Verantwortung, mit zeitgenössischen Flucht- und Migrationsbewegungen umzugehen und empathisch hinzuschauen, und gleichzeitig verweist dieser Satz auch auf das Eindringen, Einschränken, das Be- und Verdrängende, das Migrationsbewegungen auslösen.

Um migrieren zu können und um ein Überleben zu gewährleisten, ist der Mensch immer dazu genötigt gewesen, Hilfe dort zu ersuchen, wo er möglicherweise von den Ansässigen nicht zwangsläufig willkommen geheißen wird, selbst wenn es eine politisch-historische Verpflichtung gibt, den Menschen Asyl und Heimat zu gewähren. Der Wunsch und damit verbunden die Suche nach Heimat ist eine Herausforderung. Heimat ist ein Geflecht aus widerstreitenden Interpretationen. Heimat ist mehr als das Gegenteil von Fremde. Heimat ist gleichzeitig Rückzugsort und Gefahr, (ge)sicher(t) und prekär, umkämpft.

Deswegen beginnt das Jahr 2024/25 der Jungen Kantorei – auf der Suche – mit einer fragenden Setzung: Was meinen wir, wenn wir über Heimat und Herkunft sprechen? Was verteidigen wir so gewaltsam? Und was können wir gemeinsam neu (er)finden und (er)leben, wenn wir mit anderen – und seien sie noch so fremd – zu (ver)suchen beginnen? Welche Geschichten müssen wir erzählen, um uns empathisch ‚heimatlich‘ zu begegnen? Welche Emotionen hängen an den Begriffen Heimat, Verlust, am Suchen und Finden? Warum produzieren Heimatgefühle auch „Schmach und Schand“ (Wolfgang Dachstein) und Feindlichkeit? Müssen wir um Heimat kämpfen, „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ (*Fremd im eigenen Land*), müssen wir dafür „schreien“ (*Rivers of Babylon*), brauchen wir einen Herrn, der als „man of war“ regiert (*Israel in Egypt*)?

Mit unseren Projekten – zu Händels *Israel in Egypt: Auf der Suche (nach Heimat)*, den Vertonungen des Psalms 137 *HipHop: An den Wassern – Heimat finden* und mit der Wiederaufnahme der *Matthäuspassion: Inmitten von Gewalt: Umkämpfte Heimat* – hinterfragen wir gewaltsame Gesten des Be- und Ent-Heimatens: Wer bestimmt, wer gut und schlecht, wer frei, wer gebunden sein muss, wer für seine Auffassung von Heimat und Zugehörigkeit sterben muss (der Juden König!?) und wer darüber richten darf (der ‚koloniale‘ römische

Wir hingen auf mit schwerem Mut
Die Orgeln und die Harfen gut
An ihre Bäum der Weiden,
Die drinnen sind in ihrem Land,
Da mussten wir viel Schmach und Schand
Täglich von ihnen leiden.
Die uns gefangen hielten lang

**WOLFGANG DACHSTEIN:
AN DEN WASSERFLÜSSEN BABYLON, 1525**

Ausländerfeindlichkeit,
Komplex der Minderwertigkeit
Ich will schockier'n und provozier'n
Meine Brüder und Schwestern
wieder neu motivier'n
Ich hab' schon 'nen Plan
und wenn es drauf ankommt
Kämpfe ich Auge um Auge,
Zahn um Zahn

**FREMD IM EIGENEN LAND,
ADVANCED CHEMISTRY, 1992**

How can we sing King Alpha song
In a strange land?
Sing it out loud!
Sing a song of freedom sister!
Sing a song of freedom brother!
We gotta sing and shout it!
We gotta jump and shout it!
Shout the song of freedom now ...
Sing it again!
We've got to sing it together!
We've got to shout it together!

RIVERS OF BABYLON, THE MELODIANS, 1970

The Lord is a man of war:
Lord is his name.
Pharaoh's chariots and his host
hath he cast into the sea;
his chosen captains also
are drowned in the Red Sea.

ISRAEL IN EGYPT, TEIL III; 17, EXODUS 15,3, 4

Stadthalter Pontius Pilatus?), wer fliehen muss und wer singen darf (und will)? Indem wir die Frage von Heimat in vertonten liturgischen/Bibel-Texten wie dem Psalm 137 oder *Israel in Egypt*, das auch auf Bibeltexten basiert, mit zeitgenössischen und nicht zwangsläufig christlich oder religiös geprägten Perspektiven aus anderen Teilen der Welt konfrontieren, machen wir diese alten (musikalischen) Texte zu einem integralen Dialogbestandteil in unserer globalisierten Gegenwart. Das Kunstwerk wandelt sich so und „wächst mit den Zeiten weiter“ und wird so Teil des ganz aktuellen gesellschaftlichen Diskurses.

Nach dem Motto *NeuHören* (ver)sucht und (er)findet die Junge Kantorei 2024/25 in drei Projekten also umkämpfte Heimat. Im Zentrum steht die Erfahrung des Publikums. Jeder Einzelne im Publikum wird als Figur mitgedacht, eine Figur, die nicht nur sitzt und hört, sondern die durch Perspektivwechsel und Bewegung, als Figur mit bestimmten Erfahrungen und Erwartungshaltungen an einen Konzertabend befragt wird. Die Inhalte lösen sich so aus ihrem altbekannten Kontext und den damit zusammenhängenden Hör- und Rezeptionsgewohnheiten von schon so oft und immer wieder erzählten Geschichten. Wir schaffen neue Impulse und neues Wissen, indem wir diese Erzählungen mit weiteren künstlerischen Formen und Zugriffen ergänzen und so mit noch mehr Sinnen neu erfahrbar machen.

Die Idee: Warum Heimat?

Die Erkenntnis, dass Heimat nicht nur gesucht und gefunden, sondern eben deswegen auch umkämpft ist, wird uns derzeit jeden Tag auf unumgängliche Art und Weise vor Augen geführt: Stündlich häufen sich Nachrichten über das Kriegsgeschehen in Gaza und in der Ukraine, in der Taiwan-Straße wird derweil der Ernstfall geprobt ... Wir können diesen aktuellen Realitäten nicht aus dem Weg gehen, wir können nicht einfach zur Seite treten, wir können, dürfen und wollen uns einer Auseinandersetzung mit dem Zeitgeschehen nicht verschließen. Die scheinbare Unlösbarkeit all dieser Konflikte darf nicht lähmen: Die Kultur unserer Gegenwart muss sich dieser komplexen Themen annehmen. Sie darf nicht ohnmächtig schweigen, sie muss suchen und finden.

Im diesjährigen Jahresprogramm laden wir deswegen Künstler:innen ein, die selbst Migration, Flucht und Exil, Ausgrenzung und Diskriminierung, Be- und Entheimatung erfahren haben, die von uns aufgeführten Werke mit biblischen Stoffen zu Heimat, Vertreibung, Flucht und Diaspora, in Händels Oratorium *Israel in Egypt*, in den a-cappella-Vertonungen des Psalms 137 *An den Wassern von Babylon* und in Bachs *Matthäuspassion*, neu zu bedenken, zu ergänzen, zu überschreiben, und so zu aktualisieren.

Israel in Egypt, aber auch der Psalm 137 sind im derzeitigen Kontext von höchster Aktualität und Anlass für Diskurs und Diskussion. Beide Musiken erzählen vom Exil Israels. Beide Musiken erzählen Geschichten vom (verzweifelten) Suchen und (glücklichen) Finden, aber auch vom (brutalen) Umkämpfen von Heimat. Beide sind unzählige Male aufgeführte und wohlbekannte Musiken mit bestimmten liturgischen Traditionen, die als Teil des Repertoires immer und immer wieder gespielt werden, auch ohne auf ihren partikularen Inhalt und die zum Teil schockierend brutalen Bibel-Texte näher einzugehen. Diese Musiken nun aufgrund ihrer aktuellen Brisanz und auch ihrer Streitbarkeit aus dem Kanon zu entfernen, erscheint uns nicht schlüssig; im Gegenteil glauben wir daran, dass

es notwendig ist, durch die Musik und ihre heute nicht immer einfach zu (er)tragenden Libretti zum Sprechen mit und Sprechen über schmerzhafte, persönliche, politische Themen anzustiften. Kurzum: Durch *NeuHören* wird auch *NeuSehen* möglich.

In *Israel in Egypt* und *HipHop: An den Wassern* dissoziieren wir die künstlerischen und inhaltlichen Konzepte der Stücke und entfremden sie zunächst von ihrem historischen Kontext und Narrativ rund um Israel und Babylon/Ägypten. Beide Werke werden von uns als aktueller Anlass und nicht als längst vergangene Geschichte verstanden, als ein Impuls, sich mit Heimat und Heimatverlust als Menschheitserfahrung auseinanderzusetzen und damit die biblische Perspektive auf Krieg, Flucht und Heimat durch eine globale Weitwinkelperspektive in den Blick zu nehmen.

In Zusammenarbeit mit der taiwanesischen Künstlerin FENG Chi-han 馮紀涵 (Chi-han Feng) verfolgen wir mit *Israel in Egypt: Auf der Suche (nach Heimat)*, was Fluchterfahrung, die gewaltvolle Teilung eines Landes, und damit verbunden, die immer wieder neue Suche nach Heimat für den einzelnen Menschen bedeuten kann – welche Gefühle von Angst, Hilflosigkeit, aber auch Wut und Rache so produziert werden. In Zusammenarbeit mit einer deutsch-chinesischen HipHop-Gruppe, die mit dem HipHop eine „Kunstform der Diaspora“ praktizieren, reflektieren und bewegen wir in *HipHop: An den Wassern – Heimat finden* Heimatgedanken als schmerzhaftes Heimweh und glühende Sehnsucht, die auch auf Rache- und Ohnmachtsgefühle verweisen, und folgen der Spur des Wassers, das trennt ebenso wie es trägt und verbindet, und reflektieren so den Menschen in aller Welt innewohnenden Wunsch, Heimat zu finden, zu wissen, wo man hingehört.

Die Konzerte: 3 Projekte im Überblick

SUCHEN: Das *Suchen nach Heimat* spielt vor allem im ersten Projekt *Israel in Egypt*: Auf der Suche eine zentrale Rolle. Der sehr alte tradierte Text hadert mit der Vertreibung aus Kanaa und kombiniert die Sehnsucht nach Heimat mit dem menschlichen Zorn über ihren (mehrfachen) Verlust. Immer wieder muss das Volk Israel im Laufe der Erzählung aus dem Alten Testament eine Heimat suchen, finden, neu definieren und dann doch wieder verlassen. *Israel in Egypt* ist eine Geschichte von zweimaliger Flucht und Rettung – vor dem Hunger und vor der Sklaverei. Es ist die Geschichte immer wieder neugesuchter Heimat, die nicht nur für einen Ort, sondern auch für eine Glaubensgemeinschaft steht. Aber es ist auch die Geschichte eines gewaltsamen Gottes, der sich brutal durchsetzt, um seinem Volk eine Heimat zu schaffen: „Thy right hand, O Lord, hath dashed in pieces the enemy. ... Thou sentest forth thy wrath, which consumed them as stubble“ (Teil III, 19; Exodus 15,7). Die Aufführung hinterfragt, nach dem Prinzip des *NeuHörens*, und in einem Dialog mit einer Multi-Media-Künstlerin aus

Taiwan, die den Leerstellen und Stolpersteinen des vertonten Bibeltex-tes nachgeht, die Selbstverständlichkeit solcher Gewalt-, auch Rache-Akte, die aus dem Schmerz des Heimatverlustes oder der Angst um Heimat überall auf der Welt entstehen können.

(ER)FINDEN: Das zweite Projekt *HipHop: An den Wassern* legt den Fokus auf unterschiedliche Wege und Möglichkeiten, *Heimat zu finden*. Es kombiniert Vertonungen des Psalms 137 für Chor a cappella mit der multi-medialen Kunst des HipHop. Es stellt die sehr unterschiedlichen performativen Stile von Renaissance-Musik einerseits den ausdrucksstarken Bewegungen des in und aus der Aus- und Abgrenzung lebenden HipHop andererseits gegenüber. So wollen wir immer wieder neu die exklusiven und damit bestimmte Menschen diskriminierenden Regeln von Gruppen-Identifikationen und also verhärteten Heimatvorstellungen hinterfragen, die zu Ausgrenzungen und Ent-heimatungen – Kämpfen um Heimat und umkämpfter Heimat – führen. Wir wollen so lernen, einander wieder zuzuhören, auch wenn wir offen unbequeme Wahrheiten benennen, wenn wir Realitäten laut aussprechen, und erfahren, ob und wie wir ganz Unterschiedliches nebeneinanderstehen lassen und dennoch be-heimaten können – anerkennen als Teil von Heimat.

UMKÄMPFEN: Mit der Wiederaufnahme unserer *Matthäuspassion: Inmitten der Gewalt*, die im römisch kolonisierten Judäa spielt und von Fragen um (Nicht-)Zugehörigkeit geprägt ist, machen wir die Geschichte *umkämpfter Heimaten* und die damit verbundene Gewalt erneut hör- und erlebbar: Warum verlässt der Vater den Sohn, die Jünger den Meister? Warum will Jesus keiner mehr gekannt haben, keiner zu ihm gehören („Ich kenne des Menschen nicht“...)? Die Aufführung ist begehbar im Raum installiert: Inmitten der Gewalt befindet sich das Publikum, von vier Seiten bespielt, von der Geschichte umzingelt. Der Blick der Zuhörer:innen wird in unterschiedlichen Arrangements auf das Selbst und die Anderen ausgerichtet. Sie sehen (nicht nur), wen sie sehen wollen; sie hören (nicht nur), wem sie nahe sind. (Wo) finden/suchen sie Vertrautes, Geborgenheit, Heimat? Die Solist:innen und die Schauspieler:innen, die mit den wütenden Texten Elfriede Jelineks den Sinn von Ein- und Ausgrenzungen, die Gewalt von Identitäts- und Zugehörigkeitsdiskursen hinterfragt – wer gehört dazu, wer ist Jude, wer ist Christ, warum macht das einen Unterschied, wer wäscht seine Hände in Unschuld, wer ist schuld an solchen (Ent)Scheidungen? – erscheinen als mutig wandelnde Wesen im Raum, die immer wieder (auf)dringliche Nähe zum Publikum suchen. So wird die Passions-Erzählung auch für das Publikum als Heimat-Verlust- und Kampf-Erzählung greifbar und erlebbar.

Barbara Mittler, Hannah Schassner, Jonathan Hofmann



Jonathan Hofmann

KÜNSTLERISCHE LEITUNG

Jonathan Hofmann wurde 1985 in Mainz geboren. Er begann 2005 sein Studium in Schulmusik und Evangelischer Theologie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz. Im Rahmen des Musikstudiums erhielt er Klavierunterricht bei Heinz Zarbock, Gesangsunterricht bei Barbara Arnecke und Chorleitungsunterricht bei Ralf Otto.

Durch die enge Zusammenarbeit mit Ralf Otto und die Assistenz im Bachchor Mainz konnte Jonathan Hofmann nach kurzer Zeit auf ein großes Repertoire zurückgreifen. Ralf Ottos Arbeit, speziell seine Auffassung der historischen Aufführungspraxis, prägt Jonathan Hofmanns Arbeit bis heute und hat sein Verständnis für die zeitgemäße Interpretation und Aufführung alter Musik wesentlich ausgebildet.

Von 2010 bis 2014 studierte Jonathan Hofmann an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main im Masterstudiengang Dirigat bei Winfried Toll. Er wurde von Winfried Toll, Bernhard Possemeyer, Hermia Schlichtmann und Jan Polivka unterrichtet. Winfried Tolls Sichtweise auf a-cappella- und oratorische Musik prägte ihn nachhaltig. Der präzise Umgang mit dem Klang der Stimme bildet die Grundlage seiner künstlerischen Arbeit.

Ende 2011 gründete Jonathan Hofmann gemeinsam mit Studierenden aus Frankfurt und Mainz das Rhein-Main-Ensemble. Seit Oktober 2013 ist er künstlerischer Leiter der Jungen Kantorei in Frankfurt, Marburg und Heidelberg.

Neben Professionalität, Zielstrebigkeit, eigener Freude an und Liebe zur Musik ist Singen für ihn vor allem ein intensiver Ausdruck von Wort und Gefühl. Sein Ansatz zu musizieren besteht in der authentischen Darstellung der inneren und äußeren Aussage von Musik. Wenn ein Chor gemeinsam Musik in dieser Weise präsentieren möchte, bedarf es einer kollektiven und dennoch individuellen Auseinandersetzung. Wenn dieser Spagat gelingt, begeistert Musik.

www.jonathanhofmann.de

Die Junge Kantorei

Die Junge Kantorei besteht aus zwei Teilchören mit insgesamt etwa 120 Sängerinnen und Sängern, die in Frankfurt und Heidelberg proben, sich einmal monatlich zu Wochenendproben treffen und gemeinsam konzertieren. Jedes Jahr kommen zwei bis drei Projekte, immer wieder große und komplexe Produktionen, zur Aufführung. Als gemeinnütziger Verein der freien Kulturarbeit bestreitet der Chor seinen Basishaushalt (Kosten für Räume, Administration, Chorleitung, Noten) ausschließlich aus freiwilligen Spenden der Mitglieder und ihres Umfelds.

Die Chorarbeit baut auf Freiwilligkeit, Engagement und das profunde Interesse der Mitglieder an ‚ihrer Kantorei‘. Die Konzerte werden maßgeblich von einem über Jahrzehnte gewachsenen Kreis renommierter Musik- und Kulturstiftungen, öffentlichen Institutionen und dem Freundeskreis Junge Kantorei e.V. getragen. Die Kultur der Jungen Kantorei sowie ihr unverwechselbares Profil unter den Oratorienchören der Rhein-Main-Region erleichtern die projektorientierte Akquisition der notwendigen finanziellen Mittel.

Unter der Leitung von Joachim Carlos Martini entstand die Junge Kantorei in den 1960er Jahren aus dem Zusammenschluss verschiedener Chöre und entwickelte sich mit zahlreichen Aufführungen barocker, klassischer, romantischer und zeitgenössischer A-cappella-Werke und Oratorien bald zu einem Vokalensemble von internationalem Ansehen. Besondere Beachtung fanden die regelmäßig über einen Zeitraum von 35 Jahren stattfindenden Pfingstkonzerte im Kloster Eberbach im Rheingau, die in den letzten 15 Jahren vorrangig den Oratorien Georg Friedrich Händels gewidmet waren. Martini leitete den Chor mit zuletzt vier Teilchören (in Frankfurt, Bonn, Heidelberg und Marburg) über 50 Jahre lang und prägte ihn maßgeblich durch sein Charisma, sein unvergleichliches Verständnis für alte und neue Musik, aber auch durch sein besonderes Augenmerk auf das soziale Miteinander. Mit den Pfingstkonzerten 2013 legte er im Alter von 82 Jahren sein Amt als Chorleiter nieder. 2015 wurde ihm die Ehrenplakette der Stadt Frankfurt verliehen.

Mit dem Chorleiter Jonathan Hofmann schlug die Junge Kantorei 2013 ein neues Kapitel auf und blieb zugleich ihrem Anspruch treu: Mitreißende musikalische Darbietungen nehmen Bezug auf gesellschaftliche und politische Themen der Gegenwart. Neben der Freude am Musizieren will die Junge Kantorei so immer auch aufrütteln, lieb – heimatlich gemütlich – gewordene Hörgewohnheiten aufbrechen, aufhorchen lassen. Das ist und bleibt ihr wichtigstes Anliegen.

Kontakt: Liselotte Kühn
Vorsitzende Junge Kantorei e.V.
liselotte.kuehn@junge-kantorei.de



Heike Heilmann **SOPRAN**



Die aus Wangen im Allgäu stammende Sopranistin Heike Heilmann studierte zunächst Gesang an der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg im Breisgau bei Markus Goritzki und anschließend Lied/Oratorium bei Heidrun Kordes an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Seit Herbst 2008 wird sie von Carol Meyer-Bruetting betreut.

Heike Heilmann war als Gast an der Oper Frankfurt und im Opernstudio des Theater Basel.

Zahlreiche Konzerte und CD-Einspielungen mit namhaften Dirigenten wie Thomas Hengelbrock, Ton Koopman, Ivor Bolton, Konrad Jung-hänel und Winfried Toll führten sie nach China, Brasilien, Österreich, Belgien, Italien, Tschechien, Frankreich, in die Niederlande und in die Schweiz. Die CD *Bach, Lotti, Zelenka* (Thomas Hengelbrock), bei der sie als Solistin mitwirkt, erhielt den Gramophone Award 2010.

Am Teatro Real Madrid debütierte sie als Blumenmädchen in Wagners *Parsifal*; bei den Osterfestspielen in Baden-Baden sang sie mit dem Barockensemble der Berliner Philharmoniker, dem Concerto Melante.

Julia Diefenbach **ALT**



Die aus Limburg stammende Mezzosopranistin Julia Diefenbach studierte an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main Gesang bei Melinda Paulsen und Thomas Heyer. Davor studierte sie Schulmusik und Französisch. Sie besuchte Meisterkurse bei Ulf Bästlein, Kurt Widmer, Ingeborg Danz und Noelle Turner und arbeitet zurzeit mit Carol Meyer-Bruetting.

Julia Diefenbach ist regelmäßiger Gast in Ensembles wie dem Vocalensemble Rastatt und dem Solistenensemble Stimmkunst und arbeitete mit Dirigenten wie Michael Hofstetter, Frieder Bernius, Holger Speck und Kay Johannsen. Sie trat u. a. bei den Händel-Festspielen in Karlsruhe, beim Rheingau-Musikfestival, beim Beethovenfest Bonn sowie bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern auf und gastierte an der Oper Frankfurt, am Festspielhaus Baden-Baden und im Staatstheater Mainz. Zuletzt war sie in der Kölner Philharmonie unter der Leitung von Mahan Esfahani zu hören. Zahlreiche CD-Produktionen und Rundfunkaufnahmen dokumentieren ihre künstlerische Tätigkeit.

Christian Rathgeber **TENOR**

Christian Rathgeber erhielt seine erste musikalische Ausbildung im Windsbacher Knabenchor. Er absolvierte ein Diplom-Gesangsstudium an der Musikhochschule Mainz bei Andreas Karasiak. Derzeit betreut ihn Nadine Secunde aus Wiesbaden.

Sein Schwerpunkt liegt auf Tenorpartien der Alten Musik und der frühen Romantik von Monteverdi, Bach, Händel bis Mendelssohn, die ihm eine rege Konzerttätigkeit deutschlandweit ermöglichen. Konzerte führten ihn u. a. als Evangelist nach Israel mit J. S. Bachs *Johannespassion*, nach Südafrika mit Bachs *Messe in h-Moll* und der *Marienvesper* von Monteverdi, mit Bachkantaten nach Paris (Theater des Champs-Élysées) und in die Schweiz sowie nach Russland mit Bachs *Weihnachtsoratorium*. Einladungen erhielt er vom Rheingau Musik Festival und der Bachwoche Ansbach.

Christian Rathgeber ist regelmäßiger Solist der Bachkantaten-Reihe Mainz unter Ralf Otto. Auf der Opernbühne war er in zahlreichen Produktionen im Staatstheater Mainz und im Landestheater Rudolstadt zu sehen. In der Spielzeit 2019/20 gastierte er am Staatstheater Wiesbaden in *Salome* von Richard Strauss. Eine intensive Arbeit in Ensembles wie dem Collegium Vocale Gent, dem Balthasar-Neumann-Chor, dem Rundfunkchor Berlin und der Bach-Stiftung St. Gallen runden sein musikalisches Schaffen ab.



www.christian-rathgeber.de

Florian Küppers **BASS**

Florian Küppers wurde 1983 in Paris geboren. Im Jahr 2015 absolvierte der Bass-Bariton sein Diplom an der Hochschule für Musik Mainz in der Gesangsklasse von Andreas Karasiak und bald darauf ein Ergänzungsstudium an der Schola Cantorum Basel bei Ulrich Messthaler.

Für die Spielzeiten 2012–2015 war er Mitglied im Jungen Ensemble und daraufhin regelmäßig Gast beim Staatstheater Mainz und übernahm dort zuletzt die Partien des Mago in Händels *Rinaldo*, des Marquis d'Obigny in Verdis *La Traviata* und des Cesare Angelotti in Puccinis *Tosca*. Im Staatstheater Wiesbaden ist er als Omid in der Oper *Schönerland* von Sören Nils Eichberg, als Melisso in Händels *Alcina* und als die Mutter in Kurt Weills *Die sieben Todsünden* aufgetreten. In der Spielzeit 2021/22 sang er den Basso II in Nonos *Al gran sole carico d'amore* in Mainz und den Schreiber in *Babylon* von Jörg Widmann bei den Maifestspielen Wiesbaden. Zuletzt war er im Frühjahr 2023 an der Neuköllner Oper Berlin in der Uraufführung *Wüstinnen* zu hören.

Im Rahmen seiner passionierten Beschäftigung mit Alter Musik arbeitete er unter namhaften Musikern wie Masaaki Suzuki, Ton Koopman, Reinhard Goebel, Wolfgang Katschner, Andreas Scholl, Andrea Marcon, Alessandro De Marchi und Alfredo Bernadini.



www.floriankueppers.de

Das Barockorchester der Jungen Kantorei

Leevke Hinrichs, Delphine Roche **FLÖTE**, Alexandru Nicolescu,
Antonello Cola **OBOE**, Viktor Gutu, Feyzi Cokgez **FAGOTT**, Michael
Maisch, Keiko Heinz **TROMPETE**, Bence Tarlós, Ting-Hsuan Huang,
Benedikt Huhn **POSAUNE**, Heidi Merz **PAUKE**, Alexandra Wiedner
KONZERTMEISTERIN, Katharina Sommer, Liuba Petrova,
Daria Spiridonova, Nikolaus Norz, Cornelius Jensen, Somang Park,
Tommaso Toni **VIOLINE**, Johannes Warnat, Wei Xin, Francesca Venturi
Ferriolo **VIOLA**, Isabel Müller-Hornbach, Maier Leonie **CELLO**,
Christian Undisz **KONTRABASS**, Torsten Mann **TASTEN**



Chi-han Feng **INSTALLATION/PROJEKTION**

Chi-han Feng (*1991 Taipei, Taiwan) ist eine Multimedia-Künstlerin, Architektur-Designerin und freie Schriftstellerin. Sie lebt und arbeitet in Taipei, Taiwan und hat einen taiwanesisch-hongkongesischen Hintergrund. 2020 beendete sie ihr Studium an der Hochschule für Bildende Künste Städelschule in Frankfurt am Main mit einem Master in Architektur. Ihre Masterarbeit „Sensory Overload of Sounds“ wurde mit dem AIV-Preis (Architekten- und Ingenieur-Verein) ausgezeichnet.

Von 2021 bis 2022 arbeitete sie als Architektur-Designerin bei JJP Architects & Planners. Seit 2022 arbeitet sie als freie Künstlerin, u. a. unterstützt vom Ministerium für Kultur (MOC) von Taiwan, der Nationalen Stiftung für Kultur und Kunst, Taiwan (NCAF) und des Kulturamtes der Stadtregierung von Taipei (DOCA). Zu den Projekten, an denen sie gearbeitet hat, gehören *Reality of Deformation*, *The Moving Scenes*, *The State of Sounds*, und der Kurzdokumentarfilm *Bridging Our Times*, unterstützt vom Taiwan Nonfiction Shorts. *The Moving Scenes* war auf Tournee in Deutschland, Kanada und Taiwan.

Chi-han Feng kooperiert in ihren Arbeiten mit Regisseuren, Musikern, Darstellern, Tänzern, Kuratoren und Designern, um diese aus vielfältigen Perspektiven zu bereichern. Aktuell liegt ihr Schwerpunkt auf digitaler Kunst, sie nutzt Ideen zur komplexen Verkörperung und die Transformationsmethode. Ihr Ziel ist es, einen Weg zu finden, die Vielfalt und Möglichkeit von Sinnes-Wahrnehmungen sichtbarer und bewusster zu machen.

NeuHören

Das zentrale Anliegen der Jungen Kantorei lässt sich mit dem Begriff *NeuHören* zusammenfassen. Wir möchten unsere Zuhörer mit begeisternden musikalischen Darbietungen verwöhnen, ohne sie als rein passive ‚Klangempfänger‘ zu verstehen. Wir wollen unser Publikum aufhorchen lassen, indem wir alte Hörgewohnheiten durchbrechen, neue Medien einsetzen, ungewöhnliche künstlerische Konstellationen wagen oder gesellschaftspolitische Themen der Gegenwart mit den dramatischen und musikalischen Inhalten der Werke verflechten. Auf diese Weise öffnen wir die Grenze zwischen Mitwirkenden und Publikum und machen Musik auf eine bisher ‚unerhörte‘ Weise erlebbar. Ausgang unseres Konzeptes ist die Erfahrung, dass Repertoirestücke, aufgeführt mit hoher künstlerischer und musikalischer Qualität, zwar immer wieder ein tiefgreifendes Erlebnis sind, dass aber andererseits — nicht selten sogar aufgrund der häufigen Aufführungen und unzähligen Einspielungen — das Bewusstsein für die Einmaligkeit, die Brisanz oder auch die elementare und erschütternde Botschaft dieser Werke in ihrem historischen Kontext verloren gegangen ist. Wir fügen daher in den Aufführungen Elemente hinzu oder kombinieren Teile der Musik mit anderen (musikalischen, visuellen, tänzerischen) Textwelten oder szenischen Elementen, die es ermöglichen, die Botschaft der Originalkomposition neu zu reflektieren und zu fokussieren und so neu zu hören.

Mit *NeuHören* will die Junge Kantorei einerseits das ‚klassische‘ Konzertpublikum ansprechen und ihm die Chance eröffnen, Hörgewohnheiten für überlieferte Werke des Konzertrepertoires zu reflektieren. Es ist ein Angebot, eben diese Hör-, Seh und Denkgewohnheiten aufzubrechen. Andererseits ist es die dezidierte Absicht dieser Idee, unsere Konzerte für ein neues, auch ein jüngerer, Publikum attraktiv zu machen, das durch die erweiterten Sichtweisen, durch die neuen ästhetischen Verknüpfungen, die wir in unsere Konzertprojekte einbauen, und durch die aktive Beteiligung von Jugendlichen, verstärkt und intensiver angesprochen werden soll.

Drei Wege zur Jungen Kantorei

Wenn Sie die Musik der Jungen Kantorei schätzen und ihre weitere Arbeit unterstützen möchten, freuen wir uns sehr, Sie in unserem Freundeskreis begrüßen zu dürfen. Der 2014 gegründete Freundeskreis Junge Kantorei e.V. unterstützt die Arbeit des Chores finanziell. Er wird maßgeblich von den langjährigen ehemaligen Vorstandsmitgliedern der Jungen Kantorei, Dr. Armin Krauter und Günther Solle, betreut und weiter entwickelt.

Als Mitglied des Freundeskreises helfen Sie durch Spenden in selbst gewählter Höhe, den Ausbau der künstlerischen Arbeit mitzufinanzieren. Sie erhalten regelmäßig Informationen über die Konzerte und können vorzeitig Karten reservieren. Wir laden Sie zu besonderen Veranstaltungen ein, und Sie erhalten alle unsere CDs zum Subskriptionspreis. Kontaktieren Sie uns: freundeskreis@junge-kantorei.de. Weitere Informationen finden Sie unter www.junge-kantorei.de/unterstuetzen/ freundeskreis.

Wenn Ihnen unsere Konzerte am Herzen liegen und Sie uns als Privatperson oder als Unternehmen fördern möchten, können Sie Sponsor unserer Konzerte oder Konzertpate werden. Gerne treffen wir mit Ihnen individuelle Vereinbarungen für Ihre Unterstützung der Jungen Kantorei. Senden Sie eine E-Mail an Dr. Michael Weise unter kulturfoerderung@junge-kantorei.de – wir setzen uns mit Ihnen in Verbindung – oder kontaktieren Sie uns telefonisch. Weitere Informationen finden Sie unter www.junge-kantorei.de/unterstuetzen/sponsor-werden.

Sie sind herzlich willkommen, bei uns mitzusingen. Die Junge Kantorei probt in selbstständigen Gruppen in zwei Städten ein allen gemeinsames Programm, das zusammen aufgeführt wird. Wir führen keine Aufnahmeprüfung durch, wünschen uns jedoch Chorerfahrung und vor allem eine hohe Bereitschaft, Zeit und Energie in die detaillierte Erarbeitung und Auseinandersetzung mit dem jeweiligen Chorwerk zu investieren.

Unsere Proben in Heidelberg und Frankfurt finden an folgenden Terminen und Orten statt:

Heidelberg: Mittwoch, 20-22 Uhr, CATS Centrum für Asienwissenschaften und Transkulturelle Studien, Voßstraße 2, Heidelberg

Frankfurt: Freitag, 20-22 Uhr, Wartburgkirche, Hartmann-Ibach-Straße/Hallgartenstraße, Frankfurt-Nordend

Wir freuen uns, Sie kennenzulernen.

Wir danken unseren Unterstützern:



Freundeskreis

Ihre finanzielle Unterstützung können Sie dem Chor durch eine einmalige oder regelmäßige Spende zukommen lassen. Unser Spendenkonto bei der Stadt- und Kreissparkasse Darmstadt: IBAN DE50 5085 0150 0008 0022 31 BIC HELADEF1DAS

Rolläden + Jalousien

**Zum Abholen und Selbsteinbau
oder mit fix und fertiger Montage**

Rollladenzubehör + Ersatzteile

Schalter + Schaltuhren

Rolladenmotore

Aluminiumrollladen

Kunststoffrollladen

Holzrollladen

Vorbaurollladen

Plisseestores

Vertikaljalousien

Innenjalousien

Außenjalousien + Raffstores



Weitere Informationen:

www.Rolladen-Mook.de



Rolladenbau Mook GmbH

Kappusstraße 11 - 13

65936 Frankfurt (Sossenheim)

Telefon: 069 / 34 50 55

E-Mail: SGS@rolladen-mook.de

(2 Min. von A 66) – großer Parkplatz am Haus
Geöffnet: Mo.-Fr. 9.15 –12.45, 14.15 –17.00 Uhr