



junge

kantorei

GOMBERT
SCHÜTZ
MARENZIO
VICTORIA
PALESTRINA
AN DEN WASSERN ...
RENAISSANCE ÜBER
SCHUTZ ZU HIPHOP
DAX
JAY-Z
FRANK OCEAN
GAI
X AMBASSADORS
C-BLOCK
IBEYI
MACHINE GUN KELLY
BEBE REXHA

UNTEREM SCHIRM

Chor/Tanz/Performance

CHOR / TANZ / PERFORMANCE

AN DEN WASSERN ... RENAISSANCE ÜBER SCHÜTZ ZU HIPHOP

Junge Kantorei

Jonathan Hofmann

Torsten Mann **ORGEL**

Isabel Müller-Hornbach **CELLO**

Dany Dance Center - Home of HipHop **TANZ**

Hannah Schassner **REGIE & PERFORMANCE**

Mara Haußler **PERFORMANCE**

Dauer ca. 120 Minuten

15. November 2024, 19 Uhr, Wartburgkirche Frankfurt am Main

16. November 2024, 19 Uhr, Casals Forum Kronberg

17. November 2024, 19 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

An den Wassern: Rache und ein Schirm – (wie) Heimat finden?

„Wie könnten wir des HERRN Lied singen in fremdem Lande?
[...] Tochter Babel, du Verwüsterin, wohl dem, der dir vergilt,
was du uns getan hast! Wohl dem, der deine jungen Kinder
nimmt und sie am Felsen zerschmettert!“

(Psalm 137)

Die Junge Kantorei stellt in diesem Jahr die Konzerte unter das Motto **Heimat: Gesucht, umkämpft, erfunden**. Mit Händels Oratorium *Israel in Egypt* wurde in einer Multi-Media-Installation mit einer taiwanesischen Künstlerin die Suche nach Heimat thematisiert. In diesem Konzert wird nun unter der Überschrift „Heimat finden?“ Chormusik zum Psalm 137 „An den Wassern Babylons“ in unterschiedlichen Vertonungen von der Renaissance über Schütz dialogisch-kontrastiv mit aktueller HipHop-Musik verbunden.

In unseren Konzerten treffen sich Welten. Über bestimmte Themen schaffen wir Verbindungen zwischen diesen Welten, über scheinbar unüberwindbare Grenzen hinweg. So gelingt es, dass sich ganz unterschiedliche Kulturformen näherkommen können, auch wenn man sich das zuvor nicht vorstellen konnte. Das Aufeinandertreffen der jungen Tänzer*innen von Danys Tanzschule auf die Sänger*innen der Jungen Kantorei zeigt, was uns auf dem Herzen liegt: sich gegenseitig begegnen und kennenlernen. Sich aus unterschiedlichen Hintergründen und Kulturformen zu treffen, sich zu motivieren und neues zu hören und zu sehen. Wir bieten uns gegenseitig einen völlig neuen Kontext an, in dem die eigene Musik völlig neu klingt und sich so in unseren eigenen und so bekannten und vertrauten Welten ganz neue Perspektiven des Wahrnehmens eröffnen. Sowohl im HipHop, als auch in unserer klassischen Chormusik – NeuHören!

Dieses Konzert mit seinem Fokus auf den unterschiedlichen Wegen und Möglichkeiten, Heimat zu finden, kombiniert Vertonungen des Psalms 137 für Chor a cappella mit der multi-medialen Kunst des HipHop. Renaissance-Musik und die ausdrucksstarken Bewegungen des in und aus der Aus- und Abgrenzung lebenden HipHop werden gegenübergestellt. Durch

die Konfrontation musikalischer und performativer Stile wollen wir immer wieder neu die exklusiven und bestimmte Menschen diskriminierenden Regeln von Gruppen-Identifikationen und verhärteten Heimatvorstellungen hinterfragen, die zu Ausgrenzungen und Ent-Heimatungen – zu Kämpfen um Heimat – führen. Wir wollen zeigen, wie wichtig es ist, einander wieder zuzuhören.

Wir finden in den Psalmen des Alten Testaments Texte, die sich ohne Vorbehalte und unmittelbar mit den Gefühlen, Ängsten, Freuden und Bedürfnissen der Menschen beschäftigen und diese seit Jahrhunderten begleiten. Und ich komme direkt zum kritischen Punkt: dem letzten Vers des Psalms 137. Der Psalm spricht von großer Trauer und Verzweiflung, und diese endet in furchtbarer Rache. Und ob diese nun nur Vorstellung oder schon reale Tat ist, macht es nicht besser. Anders als viele andere Komponisten vor ihm, bindet Schütz diesen Vers in seine Komposition ein, er lässt ihn nicht weg. Damit nicht genug, es folgt im Anschluss das liturgische „Ehre sei dem Vater und dem Sohn“.

Wir können uns diesen Rachedgedanken nicht entziehen, sie sind menschlich, und wir müssen uns fragen, was wir aus einer (noch) behüteten und sicheren Perspektive glaubhaft bewerten dürfen. Zugespitzt muss sich jeder von uns die Frage stellen: Wie würden wir uns verhalten, wenn unser Haus, unser Partner und unsere Kinder, unsere Heimat vor unseren Augen vernichtet würden? Wenn in unserer Welt Bomben auf Krankenhäuser fallen oder Kinder entführt werden, müssen wir feststellen, dass nicht allein das Alte Testament grausam ist. Es ist unsere Welt, die schwer aushaltbar ist. Und nichts anderes schildert dieser Psalm. Das ist nun keinesfalls ein Plädoyer für die Duldung von Rache und Gewalt, sondern ein Plädoyer gegen Verurteilung und Beurteilung, ein Plädoyer für den kritischen, durchaus konfrontativen, aber eben immer offenen, vielschichtigen Dialog – *deswegen HipHop nicht ‚gegen‘ sondern ‚mit‘ Renaissance und Schütz.*

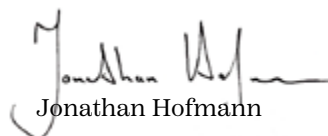
Und dann der Schirm: Wir stellen den verschiedenen Psalmversionen weitere Psalmversionen von Schütz an die Seite. Wir schaffen so ein Angebot, zeigen mögliche andere Perspektiven auf, machen den Versuch, einen Umgang zu finden, mit der Gegenwart zurechtzukommen. Der Schirm ist einerseits Zeichen für Schutz, für das Tröstende, das Beschützende. Aber natürlich: Zugleich kann er abgrenzen und abschirmen. Wie immer bleibt jedes Symbol vielfältig. Was unser Schirm ist, lässt sich schwer sagen, ist es meine Familie, meine Freude, mein Glaube. Eines ist mir wichtig: Ohne die Hoffnung auf einen Schirm lässt es sich nur schlecht leben.

Oder ist der Schirm ‚das Singen in meinem Chor‘, zu dessen Chorprobe ich jede Woche mich auf den Weg mache? Wir könnten uns in den Chorproben mit schöner Musik in ‚heile‘ Welten beamen, ein Stück weit tun wir das bestimmt auch. Und dann

doch... bewusst schaffen wir in den Proben Räume, die wir mit gesellschaftlichen, als für uns relevant empfundenen Themen füllen, um uns darüber auszutauschen, ganz verschiedene Standpunkte zu hören und auch selbst bspw. die Befremdung und gleichzeitige Faszination des (schimpfenden, kämpfenden, hässliche Bilder vor Augen führenden) HipHop zu spüren. Dann die Frage: Müssen wir uns mehr positionieren? Müssen wir verurteilen und beurteilen, um Klarheit zu schaffen, um zu sagen, hier wird eine Grenze überschritten, meine Grenze überschritten, eine humanitäre Grenze überschritten? Können wir uns mit unserer Musik noch mehr positionieren, um in der Welt wieder einen Impuls für ein neues Miteinander zu geben?

HipHop, Performance und Chormusik der Renaissance und des Barock können sich begegnen, wenn wir uns alle auf diese Gefühle des Be- und Entheimatens beziehen und sie zu unserem gemeinsamen Inhalt des Abends machen, hinterfragen. Dann schauen wir uns nicht zu, beobachten uns nicht, sondern es wird möglich, dass wir einander teilhaben lassen, in unseren Unterschieden, in unseren Ideen und auch in unseren vielleicht ganz unterschiedlichen Meinungen. Unsere Konzerte sollen ein Impuls sein, sich einerseits auf neue spannende Begegnungen einzulassen, andererseits ebenso diese im Nachgang weiterzudenken. Auf offene Fragen Antworten zu suchen, Gefühle und Emotionen zu hinterfragen und ins Gespräch zu kommen. Mit dem vorliegenden Programmheft und den darin verfassten Texten, bieten wir Ihnen die Möglichkeit an, sich mit Inhalten und Themen, die rund um das Konzert zu finden sind, zu beschäftigen und Ihre eigenen Gedanken und Ideen weiterzudenken. Ich hoffe, es ist eine Chance, eine Anregung und ein Austausch. Begegnungen über geglaubte Grenzen hinweg ist in meinen Konzepten innerlichstes Bedürfnis. Frei von Vorurteilen, offen und voller Neugier sich begegnen und miteinander Kunst zu machen, ist für mich Zeichen der Hoffnung an den oft so traurigen Wassern der Gegenwart.

In diesem Sinne wünschen wir uns und Ihnen allen einen nachdenklichen und beschirmenden Abend.


Jonathan Hofmann


Liselotte Kühn



Inhalt

ZUM JAHRESKONZEPT	8
An den Wassern ...: HEIMAT (er)FINDEN, (ver)SUCHEN, (um)KÄMPFEN <i>Barbara Mittler, Hannah Schassner, Jonathan Hofmann</i>	
ZU DEN PSALMTEXTEN	19
Wie könnten wir des Herrn Lied singen in fremdem Land? – Identitätssuche im Psalm <i>Cristina Blazquez</i>	
ZUR CHORMUSIK	24
„wegen menge der Wort“ – Musik für Psalmen und anderes <i>Silke Leopold</i>	
ZUM HIPHOP	28
Wasser in den Genen – Rap, HipHop und soziale Ungerechtigkeit <i>Lennart Riedel</i>	
ZUM DRAMATURGISCHEN KONZEPT	34
Es singt. Es tanzt. Es flüstert. <i>Hannah Schassner</i>	
TEXTE/LIBRETTO	40
KURZBIOGRAPHIEN	53
Renaissance <i>Frauke Zbikowski</i>	
HipHop 55 <i>Lennart Riedel</i>	
MITWIRKENDE	60
ÜBER UNS	64

An den Wassern ...

HEIMAT (ER)FINDEN, (VER)SUCHEN, (UM)KÄMPFEN

Wir hingen auf mit schwerem Mut / Die Orgeln und die
Harfen gut / An ihre Bäume der Weide / 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

Die Idee: Im Angesicht von kriegerischer Verwüstung, diktatorischem Machtmissbrauch, Umweltkatastrophen und den dadurch bedingten Flüchtlingsströmen, die unser aller Gegenwart bestimmen, laden wir 2024/25 Künstler*innen ein, die selbst Migration, Flucht und Exil, Ausgrenzung und Diskriminierung, Be- und Entheimung erfahren haben, die von uns ausgewählten Werke mit biblischen Stoffen zu Heimat, Vertreibung, Flucht und Diaspora aufzuführen. In der Auseinandersetzung mit Händels Oratorium *Israel in Egypt*, mit den A-cappella-Vertonungen des Psalms 137 *An den Wassern von Babylon* und mit Bachs *Matthäuspassion* werden diese Erfahrungen neu zu bedenken, zu ergänzen, zu überschreiben und zu aktualisieren sein.

Drei Konzerte: In Zusammenarbeit mit der taiwanesischen Künstlerin FENG Chi-han 馮紀涵 haben wir mit dem Oratorium *Israel in Egypt: Heimat suchen* erlebbar gemacht, 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 unserer Wiederaufnahme der *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 hör- und erlebbar: Warum verlässt der Vater den Sohn, der Jünger den Meister? Warum will keiner mehr Jesus gekannt haben, keiner zu ihm gehören („Ich kenne des Menschen nicht“...)? Die Aufführung ist ‚begebar‘ 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?

Im heutigen Konzert *An den Wassern zu Babel: Chor, Tanz, Performance – Unterm Schirm*, aufgeführt in Zusammenarbeit mit Dany-DanceCenter: Home of HipHop Neuhofen, die damit eine „Kunstform der Diaspora“ praktizieren, reflektieren und bewegen wir mit Chor, Tanz und Performance Heimat-Gefühle als schmerzhaftes Heimweh und glühende Sehnsucht, die auch auf Rache- und Ohnmachtsgefühle verweisen. Wir folgen der Spur des im Psalm 137 besungenen Wassers, das trennt ebenso wie es trägt und verbindet. Wir reflektieren so den Menschen in aller Welt innewohnenden Wunsch, immer wieder neu Heimat zu (er)finden, zu meinen zu wissen, wo man hingehört – abgeschirmt, beschirmt, beschützt von allem, was da kommen und hereinbrechen mag.

Heimat steht für Geborgenheit, Vertrautheit, Angekommen-Sein und Zugehörigkeit. Heimat ist Schutz, Heimat schirmt ab! Genau deswegen aber treten meine Heimat, meine Geborgenheit, meine Vertrautheit, mein Ankommen und meine Zugehörigkeit in Konkurrenz mit anderen: Heimat wird (nicht nur zum Schutz) gesucht, gefunden, sondern eben auch gewaltsam umkämpft.

Heimat – Diaspora – Gewalt

Geschichten von Heimatsuchenden, von denen, die Schutz finden an einem Zufluchtsort, und von den Ängsten, die beides auslöst, ist unser Jahresprogramm gewidmet. Seit Anbeginn der Menschheit ist der Mensch global betrachtet in Bewegung, auf der Suche, und (er)findet immer wieder neu Heimat: 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, ihre Suche nach und ihr Finden von Heimat, die immer gleichzeitig fern und nah erscheint, aber auch das Erleben der Geblienen, der Okkupierten, die ihre Heimaten ‚verteidigen‘, unmittlbar 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 Protesten 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 in unserem Jahreslauf 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. Mit *Israel in Egypt* haben wir im letzten Konzert bereits gefragt, ob Gewalt, wie die eines Gottes, der seine verfolgten Anhänger rettet, auf dass sie wieder Heimat finden, gerechtfertigt ist? Dort waren es die Wasser des Roten Meeres, die die Ägypter grausam zu Tode kommen ließen „... but the waters overwhelmed their enemies, there was not one of them left“, hieß es am Ende. Es sind oft Glaubensbekenntnisse, an den *einen* Gott, die *eine* Politik, den *einen* Lebensstil, die bestimmte Be- und Entheimatungsprozesse und die sich daraus oft ergebenden Gewaltakte bedingen: Und solche gibt es überall auf der Welt.

Empty your mind: be formless, shapeless, like WATER.
Now you put WATER into a cup, it becomes the cup.
You put WATER into a bottle, it becomes the bottle.
You put WATER in a teapot, it becomes the teapot.
Now WATER can flow or it can crash.
Be WATER my friend.

BRUCE LEE

An den Wassern ...: Umkämpfte Heimat

Bedeutet Heimat finden aber notwendigerweise, dass man anderen die Heimat zerstören muss? Warum Gewalt? Mit unseren Projekten 2024/25 hinterfragen wir solche Gesten des Be- und Entheimatens, die in allen drei Konzerten eine wichtige Rolle spielen. Aber wie Heimat (anders) (er)finden? Wir schlagen für dieses Konzert das Wasser als Lehrer vor: Geschmeidig werden, anpassungsfähig, wie Wasser?

Das Wasser kann, was der Mensch nicht kann – fließen und Grenzen überwinden, tragen und bewegen. Das Wasser hat dafür nur eine Richtung: Es scheint damit immer zu wissen, wo sein Ziel ist. Andererseits hat es keine andere Wahl: Abhängig von planetarischen Bewegungen und davon abgeleiteten Schwerkraften fließt es dort, wo es Platz hat. Wasser fragt nicht nach Erlaubnis, Wasser diskriminiert nicht, es hält nicht inne, bleibt nicht stehen, Wasser fließt einfach weiter, Wasser ist mächtig und ohnmächtig zugleich – heimatlos oder überall zu Hause? Und so erzählt es viele, ganz unterschiedliche Geschichten über Heimat. In einem 2009 er-

schiene Dokumentar-Roman der taiwanesischen Schriftstellerin LUNG Ying-tai 龍應台 (1952), der auch deshalb die großen Wasser evoziert, *Großer Fluss, großes Meer* 大江大海, wird die Geschichte des Bürgerkriegs in China erzählt. Es ist dies ein Kampf um Heimat in China, ein Krieg, der 10 Millionen Menschen tötete, einen Massensexodus erzwang und viele Familien über die Taiwan-Straße hinweg entzweite. LUNGs älterer Bruder (den sie 1985 zum ersten Mal in ihrem Leben trifft) bleibt auf dem kommunistischen Festland, während ihre Eltern mit CHIANG Kai-shek 蔣介石 (1887-1975) und der Nationalistischen Partei nach Taiwan fliehen, wo sie geboren wird. Über Jahrzehnte wird CHIANG in Taiwan als Diktator herrschen, der in der neuen Heimat viele Gruppen ‚entheimaten‘ wird (solche, die als Kommunisten diffamiert werden, aber auch indigene Völker und jene, die vor der Übernahme der ‚Festländer‘ bereits lange Jahrzehnte, Jahrhunderte, Jahrtausende auf der Insel lebten), immer darauf bedacht, die alte Heimat, das Festland China doch noch wiederzufinden oder, in anderen Worten, zurückzuerobern. Aber dieser Dokumentar-Roman ist nicht die Geschichte eines partikularen Bürger-Krieges, eines bestimmten Kampfes um Heimat allein, er erzählt die Geschichte eines jeden solchen Krieges – und der brutalen Folgen. Es ist die Geschichte, die wir auch in *Israel in Egypt* finden, eine Geschichte, die wir an den Flüssen Babylons erleben, im Psalm 137, der in diesem Konzert zentral steht, eine Geschichte, die heute wieder besonders relevant ist, da wir solche Kriege um Heimat erleben, in Europa, der Ukraine, und auch weiter weg: und immer damit verbunden – die Rache, grausam, dafür, dass der andere dem einen die ‚Heimat‘ nimmt und nahm.

In ihrem Dokumentar-Roman beschreibt Lung das mit solchen Kriegen um alte und neue Heimaten verbundene Leid aus der Perspektive des Einzelnen, des einfachen Menschen, der Familien. Sie konterkariert damit einseitige Erzählungen, die Propaganda beider Seiten: „Wenn wir weiterhin die gedankenlosen Rädchen in einer Maschine sind“, sagt sie, „wie sollen wir dann sichergehen, dass sich solche tragischen Momente nicht wiederholen?“ Sie ruft auf dazu, einseitige Geschichten nicht zu glauben und andere Geschichten, ja, einander, wieder besser zuzuhören – ihr hell- und weitsichtiger Ruf nach verzeihender Multiperspektivität, nach Ambiguitätstoleranz, ist ein Ruf, der Rache ablehnt und stattdessen für Vergebung plädiert, für die Offenheit, neue Sichtweisen zuzulassen, und zu reflektieren. Das ist auch Teil der Botschaft, die sie in ihrem neuen Roman *Am Fuße des Kavulungan* vermittelt, der mit einem Aufruf an uns alle, an die Kinder (dieser Welt), beginnt: „Diese Welt (und damit, das Recht auf Heimat) kann (und muss) man nicht nur auf eine Art sehen: „這個世界, 不是只有一種看見“.

Es sind diese Offenheiten, die Formlosigkeit und damit die Formbarkeit des Wassers, das sich, immer wieder neu, anpassen kann – im Glas, in der Flasche, im engen Tal, im breiten Flussbett – die wir in diesem Konzert auf der Suche nach Heimat fin-

den wollen – im bewegten Dialog mit der HipHop-Gruppe Dany-DanceCenter. Begleitend werden Texte, die die Macht des Wassers, die Migration, Flucht und Exil und die Gewalt beim Suchen und (Nicht-)Finden von Heimat beschreiben, in Interaktionen mit dem Publikum aus verschiedenen Blickwinkeln und Perspektiven rezipiert, getanzi, gelesen, neu erfunden, weitergeschrieben ...

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 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!

THE MELODIANS: RIVERS OF BABYLON, 1970

An den Wassern ...: Vom Psalm 137

In zahlreichen Variationen vom 16. bis zum 21. Jahrhundert liegen uns Vertonungen des Psalms 137 vor, zu nennen sind etwa Thomas Tallis, Heinrich Schütz und Arvo Pärt. Die hadernden, verschleppten, ‚ent-heimateten‘ Juden trauern in diesem Vers ihrer Heimat Jerusalem nach, sie sind verzweifelt, denn sie werden gezwungen zu singen, glücklich zu sein, von ihren Peinigern: „Wie könnten wir des HERRN Lied singen in fremdem Lande?“ (Psalm 137, Vers 4). Am Ende des Psalms sind ihr Hass und ihre Wut, ja Rachegefühle, zu hören: „Tochter Babel, du Verwüsterin, wohl dem, der dir vergilt, was du uns getan hast! Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und sie am Felsen zerschmettert!“ (Psalm 137, Vers 8+9).

In einem musikalisch durch die Zeiten wandernden Konzert, das sich zwischen verschiedenen Stilen der A-cappella-Chormusik bewegt und den Psalm 137 in ganz unterschiedlichen Vertonungen hörbar macht, illustrieren wir konkurrierende Wege, Heimat zu finden, und reflektieren dabei auch die Einseitigkeit solcher Heimatgefühle – Heimatgelüste!? Wir schaffen eine musikalische Collage aus alter und neuer Musik und hinterfragen dabei immer wieder neu die Regeln von Exklusivität und Ausgrenzung, von Be- und Entheimatung.

Synopsis: Der Psalm 137 erzählt wie nach der Vertreibung der Juden aus Jerusalem, ihrer heiligen Stadt, sie sich im babylonischen Exil befinden. Der Psalm ist ein Hymnus, der die Sehnsucht des jüdischen Volkes nach seiner Heimat beschreibt, nachdem Je-

rusalem im Jahr 586 v. Christus von den Babyloniern unter Nebukadnezar erobert und weitestgehend zerstört worden war. Die Wasser, von denen im Psalm gesungen wird, sind der Euphrat mit seinen Nebenflüssen und der Chabur. Das babylonische Exil währt bis zu einer neuerlichen Ent-Heimatung – diesmal der Babylonier – bei der Eroberung Babylons 539 v. Christus durch den Perserkönig Kyros II. und verweist so – wie schon in *Israel in Egypt* – auf mögliche Macht- und Perspektivenwechsel, die den Blick einer bestimmten Gruppe auf ‚ihre‘ (alte/neue/wieder-ge/erfundene/verlorene) Heimat radikal verändern können.

Der Text drückt Sehnsucht und Verlust aus, ist aber genauso Ausdruck des Wunsches nach Gerechtigkeit und damit verbunden, nach Rache und Vergeltung (für die erlittenen Verwüstungen Jerusalems). Hierfür bedient er sich einer plastischen Sprache, die ein Gefühl von Zerrissenheit und Wut vermittelt: die Harfen an den Weiden etwa und das erzwungene Singen, bei dem die Zunge am Gaumen klebt, sowie die Felsen, an denen die Kinder Babylons zerschmettert werden sollen, sind krasse Bilder für aber typische Situationen der Ent-Heimatung.

Zeit: Der Text ist sowohl räumlich als auch zeitlich stets in verschiedene Richtungen orientiert. Er geht von einem Früher, einem Jetzt und einem Später aus, von einem Ort der Herkunft und einem Ort des Exils. Inmitten dieser Erzählung findet die Ver-räumlichung von Heimweh statt: in Form des Wassers, das sich bewegt und das Früher, das Jetzt und das Später sowie die Orte der Herkunft und des Exils miteinander verbindet. Im Wasser, das fließt, kann das kaum beschreibbare Gefühl der Sehnsucht verortet werden und eine Sprache finden.

In vielen Vertonungen des Psalms (allerdings nicht bei Schütz) wird der letzte Vers weggelassen, der von der konkreten Rachevision für die Vertreibung aus Jerusalem handelt. So kann das Gefühl des Schmerzes und der Sehnsucht nach Heimat im Allgemeinen Ausdruck verliehen werden. Der Psalm 137 wurde und wird nicht zuletzt wohl genau deswegen so oft vertont, weil er gleich einer Parabel verschiedenen Gruppen dienen kann, dieses sehr menschliche Gefühl auszudrücken, ohne auf den genauen historischen Kontext der eigentlich erzählten Geschichte einzugehen. Die Narration des Psalms von den Wassern funktioniert in der Geschichte des Heimwehs wie eine Metapher und ist schon so oft überschrieben und mit neuen Kontexten belegt worden, dass er in dieser langen Wirkungsgeschichte der Aufführungspraxis selbst ein Geflecht aus Erfahrungen und Geschichten mitbringt – bei denen der Gedanke an Rache und Gewalt, an genaue Abgrenzung, Identifizierung von Heimat, an Partikularität, Exklusivität durchaus mitschwingt, selbst wenn der letzte und brutalste Vers ausgespart bleibt: „Wie könnten wir des HERRN Lied singen in fremdem Lande?“ (Psalm 137, 4)

An den Wassern ...: NeuHören – HipHop

Szene/Konzeption: Dieser Konflikt – Wut, und Ausdruck derselben („Wo ist das Problem“?) und damit verbunden, Rachegefühle („wenn es darauf ankommt, kämpfe ich Auge um Auge, Zahn um Zahn“) – wird in der Gegenüberstellung der chorischen A-cappella-Klänge mit der zeitgenössischen musikalisch-künstlerischen Sprache einer Diaspora durchgedacht – HipHop. Der HipHop setzt sich auf seine ganz partikuläre Art und Weise genau mit Fragen nach Heimat und Heimweh auseinander, ja kann als musikalische Form-Sprache

Wo ist das Problem? Jeder soll geh'n, wohin er mag
Zum Skifahr'n in die Schweiz, als Tourist nach Prag
Zum Studier'n nach Wien, als Au-Pair nach Paris
Denn andere woll'n ihr Land gar nicht verlassen,
doch sie müssen flieh'n (Müssen flieh'n)
Ausländerfeindlichkeit, Komplex der Minderwertigkeit
Ich will schoekier'n und provozier'n
Meine Brüder und Schwestern wieder neu motivier'n
Ich hab' schon nen Plan und wenn es darauf ankommt
Kämpfe ich Auge um Auge, Zahn um Zahn.

ADVANCED CHEMISTRY: FREMD IM EIGENEN LAND, 1992

der Heimat-Suche-und-Erfindung verstanden werden. In unserer Version von *An den Wassern* ist deswegen HipHop als Musik- und als Tanzrichtung zweiter Hauptbestandteil des künstlerischen Gesamtkonzepts, wir hören und sehen ganz unterschiedliche Wasser-, Klage- und Protestmusiken, in denen immer wieder die Wut über das Leben in einer repressiven, ausgrenzenden, ent-heimatenden Gesellschaft, die Sehnsucht nach Freiheit, nach Schutz und Verbundenheit – Be-Heimatung – zum Ausdruck kommen, die so mit musikalischen und tänzerischen Elementen einen Dialog mit den Psalm-Vertonungen suchen.

Das Wasser, der Fluss oder der Strom und die fließenden Tränen, das Blut sind dabei Metaphern für eben diese Sehnsucht, Trauer und Wut und Rache. Wie in *Israel in Egypt* und im Psalm 137 das Wasser als wichtige Scheidelinie und Grenze, als Markierung, auftaucht, so ist auch im zeitgenössischen HipHop das Wasser eine mächtige Metapher. In *Oceans* von Jay-Z und Frank Ocean, etwa, wird eine lange Geschichte von Rassismus und Unterdrückung erzählt: „This water tells my story“, singt Jay-Z. Das Wasser wird hier gleich einem Geschichtsbuch beschrieben: ein Geschichtsbuch, das eben auch all die Geschichten kennt, die nicht in den Büchern in den Bibliotheken stehen, die Geschichten derer, die ihrer Heimat entrissen und versklavt wurden. Dieses immer mobile, dynamische Geschichtsbuch, das Wasser verweist

dabei auch zurück auf das blutige Wasser vor Ägypten, das Gott den Israeliten zur Rettung, den Ägyptern zum Fluche schickt: „Then sent he Moses, his servant, and Aaron whom he had chosen; these shewed his signs among them, and wonders in the land of Ham. He turned their waters into blood.“ (*Israel in Egypt*, Part II Exodus, Psalm 105:26,27,29). „This water tells my story“, singt Jay-Z und erzählt davon, wie Champagner ins Wasser zu den toten Ahnen gegossen wird: „This water drowns my family. This water knows my blood. This water knows it all.“

Wasser und Blut sind also verbindende Elemente der zeitgenössischen Sprache des HipHop und der Psalme – Wasser ist also nicht nur Symbol für Heimweh, Trauer, Schmerz, Verbindung, sondern auch für Trennung, Kampf, Gewalt. Kaum etwas ist so ambivalent wie die menschliche Beziehung zum Wasser: Wir brauchen Wasser, um zu überleben und gleichzeitig kann uns das Wasser unsere Heimat nehmen. Wasser ist Glücks- und Gefahrenquelle zugleich, ist Oase, lebensnotwendig, ist Gewalt, ungestüm und mächtig, ist domestizierbar, herrscht und kann beherrscht werden. Wasser ist einerseits eine fruchtbare Quelle menschlichen Lebens, ist Ressource wie Land oder Wald; und es ist, so wie Heimat, ein stark umkämpftes Gut menschlicher Existenz. Denn Wasser ist endlich: Wasserknappheit wird irgendwann all unsere Heimat(en) verändern, wird neue Bewegungen erzeugen, und tut es schon. Und doch: Wasser ist auch immer auf der Suche nach einem Weg, so wie der Mensch immer auf der Suche ist. Es zieht Furchen dabei, es zerstört, es versorgt mit Nährstoffen, es trocknet, es bringt zum Blühen, es kommt, es geht, es bleibt, es ist salzig, es ist süß, es ist bitter, es ist Lebensraum, es ist Todesort. Es ist ein Ort der Erinnerung, es ist ein Verkehrsweg, es ist Nahrungsmittel: Wasser ist eine ganze Welt, wie Heimat, es verbindet und trennt zugleich, was nebeneinanderliegt, was vielleicht (nicht) zusammengehört, aber gemeinsam Heimat finden will – auch HipHop und A-cappella-Gesang.

Gleich einer räumlichen Parallelität verschränken sich in dieser Aufführung also zwei künstlerische Formsprachen (HipHop-Tanz und A-cappella-Gesang) miteinander; mal passt etwas zusammen, mal bewusst nicht. Sind die beiden Sprachen miteinander in Einklang zu bringen? Können wir einen Raum schaffen, in dem sich sogenannte ‚Alte Musik‘ und ‚zeitgenössischer Tanz‘ so verbinden, dass beide zugehörig, beheimatet sein können? Ist es möglich, in einem Raum zwei Sprachen gleichzeitig zu sprechen und beiden zuzuhören? Andererseits: Muss denn immer alles in Einklang miteinander gebracht werden? Müssen wir uns immer verstehen, um uns zu verstehen? Wie verhält sich ein Raum, in dem wir miteinander agieren, ohne unsere jeweilige (künstlerische) Herkunft zu negieren? Oder anders gefragt: Sprechen wir wirklich von Parallelwelten, wenn wir über Herkunft und Heimat sprechen, oder erzeugen wir nicht diese Parallelwelten durch den Anspruch, dass Lebensumstände und -konzepte gleich sein müssen, um in einer Welt beheimatet zu leben? Ist es nur mög-

lich, Heimat und Identität in Begriffen der ‚Differenz‘ eines ‚entweder/oder‘ des ‚mit mir oder gegen mich‘ zu denken, oder geht es auch anders? „Unterschiede können dich auslöschen – Unterschiede können dich umarmen“, so heißt es im Libretto zu einem Chamber Operatic Poem der taiwanesisch-amerikanischen Komponistin CHEN Shih-hui 陳士惠 – wir können (ein verbindendes) UND statt (ein ausschließendes) ODER wählen: „Der Zweck von UND ist es, zu verbinden; UND ergreift keine Partei!“ Unterschiede sind gleichzeitig bedeutungslos und sinnvoll. UND kann neutral, es muss nicht wertend sei. UND überwindet Spaltungen, Gewalt und Krieg, basierend auf, dem grausamen ODER. UND erlaubt, im Nebeneinanderstehen, Unterschiede zu tolerieren. Unsere im NeuHören hier vorgestellte Neu-Komposition (von cum = lat. zusammen & ponere = lat. stellen) macht den Versuch hier im UND zusammen-zu-stellen. In diesem künstlerischen Vorhaben geht es also explizit nicht darum, zwei sehr unterschiedliche musikalische und künstlerische Stile miteinander zu verschmelzen, sondern lediglich, sie thematisch miteinander zu verknüpfen, sie dabei aber als Sprachen und Ausdruck für sich in ihrer jeweiligen politischen und historischen Sprengkraft bestehen zu lassen. Die Parallelität der beiden besteht zum einen durch das verbindende Thema Wasser, aber noch viel mehr, im konkreten Machen und Sein. Beide Kunstformen werden in ihrer Schönheit und Unterschiedlichkeit erfahrbar gemacht: Das Publikum kann im Erleben dieser musikalischen Gegensätzlichkeit und Vielfalt immer wieder neue und vielleicht (noch) ungewohnte Heimat (er)finden.

An den Wassern ...: Unterm Schirm?!

Dramaturgie: Klar getrennt im Raum sind zwei verschiedene „Heimaten“ aufgebaut: die Welt der A-cappella-Chor-Musik und die des HipHop. Muss man die eine von der anderen klar abgrenzen, abschirmen – entweder/oder – oder lassen sie sich zusammenstellen – UND/oder? Können Sie gar gemeinsam zum Schirm werden? Kann der eine im anderen Klang, der anderen Bewegung Heimat finden?

Wir schaffen einen Raum, in dem alte und neue Musik und zeitgenössischer Tanz einander nicht mehr nur von Ferne begegnen, sich gegenüberstehen, sondern auch aufeinander zukommen. Inwieweit können sie einander zuhören, aufeinander eingehen? Wie kommen sie zusammen? Finden sie eine gemeinsame Heimat?

Zwischen den beiden Bühnen: ein Graben. Wasser – Blut – Wein/Champagner? Beide Elemente werden im Laufe des Abends unterschiedlich bespielt, sind Grenze und Verbindung, Requisit und Nahrungsmittel zugleich.

Das Publikum sitzt, wie in einem Tennisfeld, an den Längsseiten zwischen den beiden Bühnen und betrachtet von dort das Geschehen. Je nach Aktion und Fokus blickt es wie bei einem Match mal nach links, mal nach rechts: entweder/oder. Es wird hin- und hergerissen, im Wettstreit zwischen den beiden polarisierten und

polarisierenden Heimat-Orten, zwischen den unterschiedlichen Perspektiven, Sichtweisen, musikalischen Sprachen. Konkurrenz – oder Konfluenz – und/oder? Die Tänzer:innen tanzen, der Chor schweigt. Oder der Chor singt, und die Tänzer*innen sind bewegungslos. Oder der Chor singt, und die Tänzer*innen tanzen.

Heimat steht für Geborgenheit, Vertrautheit, Angekommen-Sein und Zugehörigkeit. Heimat ist Schutz, Heimat beSCHIRMT! Um so Heimat zu finden, braucht es Vertrauen. Wohin also mit dem Blick? Wohin mit dem Fokus? Wem vertrauen? Wer bin ich, wenn ich diesen Raum betrete, der viele Welten – viele Heimat-Orte beherbergt, parallele Welten? Schließen sie sich gegenseitig aus (Entweder/Oder)? Finden sich Gemeinsamkeiten, Überschneidungen oder nur Kontraste (Und/Oder)? Wende ich mich dem Neuen, Unbekannten zu, oder dem Vertrauten? Was ist für mich eigentlich neu, was altbekannt? Wo fühle ich mich angenommen, wo bekomme ich heimatliche Gefühle? Welchem Heimat-Ort schließe ich mich an? Und warum? Wo suche, wo finde ich Heimat? Was suche ich in Heimat? Wer gehört wohin und warum und wie lange?

Barbara Mittler, Hannah Schassner, Jonathan Hofmann



Wie könnten wir des Herrn Lied singen in fremdem Land? – Identitätssuche im Psalm

DIE BIBLISCHEN TEXTVORLAGEN DES KONZERTPROGRAMMS

Ein Psalm ist ein biblisches Lied, dessen Text uns überliefert ist. Die meisten dieser Lieder finden sich im sog. Psalter, der großen Sammlung der Psalmen in der Bibel, einige – z. B. das Magnificat Lk 1,46-55 – auch außerhalb. Der Begriff ‚Psalmen‘ ist die deutsche Übertragung des griechischen Wortes ‚psalmoi‘, mit dem die hebräische Liedüberschrift ‚mizmor‘ wiedergegeben ist: ein Lied, das mit einem Saiteninstrument begleitet wird. Von Harfen ist da die Rede oder von Leiern. Psalmen sind ‚liturgische Texte für alle Lebenslagen‘, manche individuell, als Zwiegespräch mit Gott –, manche kollektiv formuliert. Vornehmlich dienten (und dienen) sie zum gottesdienstlichen Gebrauch, aber auch zur individuellen Meditation. Sie können als Hymnen, Wechselgesänge, Klage- oder Bußpsalmen komponiert sein.

Psalm 137 spricht einen konkreten historischen Kontext an: das Babylonische Exil. Während der Regentschaft des babylonischen Königs Nebukadnezar im 6. Jh. v. Chr. fiel auch Israel dessen Expansionspolitik zum Opfer: Der jüdische König wurde abgesetzt, Jerusalem mitsamt dem Tempel zerstört und die Verantwortungstragenden der jüdischen Gesellschaft deportiert. Die daraus folgende Heimatlosigkeit, der Verlust der Autonomie und vor allem die Zerstörung des kultischen Zentrums (Jerusalem und Tempel) waren eine zutiefst traumatische Erfahrung und führten zu einer entsprechenden Identitätskrise. Psalm 137 ist aus dieser Perspektive – aus einer Opferperspektive – formuliert. ‚Erinnern und Vergessen‘ wird dabei zum ausdrücklichen Leitmotiv.

Der vollständige Psalm-Text in einer modernen Übersetzung nach Martin Luther findet sich unten S. 41. Für die folgenden Psalm-Zitate wird hier allerdings zum Teil auch auf die Übersetzungen von M. Oeming / J. Vette: *Neuer Stuttgarter Kommentar. Altes Testament*. Bd. 13/2+3, zurückgegriffen, die sich am Sprachduktus des hebräischen Textes orientieren, wodurch z. B. Schlüsselbegriffe deutlicher erkennbar werden.

(v1) „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten.“

Psalm 137 in
hebräischer
Sprache

Mit der Ortsangabe „an den Wassern zu Babel“ kann die Stadt mit ihren Kanälen oder das Umland mit seinen Flussläufen gemeint sein. Dort saßen die Exilierten und (so wörtlich) „weinten in unserm Erinnern an Zion“. Eine extrem verdichtete und gebündelte Klage über das Exil, die die o. g. Verlusterfahrung auf den Punkt bringt.

(v2) „Unsere Harfen hängten wir an die Weiden im Lande.“

Die „in die Bäume (Weiden/Pappeln) gehängten Instrumente (Harfen/Leiern) zeugen eindrücklich davon, dass das (kultische) Singen und Musizieren des Volkes verstummt ist. Mit den Leiern hängt quasi eine ganze kultische Tradition ‚am Nagel‘.

(v3) „Denn dort hießen uns singen, die uns gefangen hielten, und in unserm Heulen fröhlich sein: ‚Singet uns ein Lied von Zion!‘“

Auf die Resignation trifft die „Forderung, die Relikte einer zerstörten Tradition denen als Folklore vorzuführen, die zur Zerstörung dieser Tradition maßgeblich beigetragen haben“ (Oeming/Vette, S. 215): „Singt für uns vom Lied Zions!“

Aktuell dazu: Der Jazzmusiker Coco Schumann, ein Auschwitzüberlebender, der in diesem Jahr 100 geworden wäre, erzählt in autobiografischen Zeugnissen von der Unmöglichkeit und zugleich Überlebens-Notwendigkeit, in Auschwitz aufzuspielen, während die Aussortierten über die Todesrampe ins Gas liefen.

(v4) Und es folgt die zentrale Frage: „Wie könnten wir singen das Lied des Herrn auf fremder Erde?“

Hier entsteht ein paradoxes Dilemma. Auf der einen Seite steht die Unzumutbarkeit der Forderung zu singen, auf der anderen Seite die Notwendigkeit, es dennoch zu tun, denn es heißt:

(v5-6) „Wenn ich vergäße Jerusalem, soll mich vergessen meine Rechte. Kleben soll meine Zunge an meinem Gaumen, wenn ich mich nicht erinnere, wenn ich Jerusalem nicht erhebe zu meiner höchsten Freude.“

Die Erzählperspektive hat sich von der ‚Klage des Volkes‘ zum ‚Ich‘ des Betenden geändert und verdichtet, und der betende Mensch im Exil verflucht sich selbst für den Fall, dass er Jerusalem unterwegs vergessen sollte. Keine einfache Haltung im ‚fremden Land‘. Die Erinnerung muss lebendig gehalten werden, es muss also gesungen werden (dazu braucht es die Zunge), die Leier muss gezupft werden (dazu braucht es die Hände): Jerusalem muss zur höchsten Freude erhoben werden. Die Lieder müssen erklingen. Aber es kann nicht das Freudenlied sein, dass die ‚Zwingherren‘ fordern. Vielleicht muss – so die These von J. Vette – ein Zionslied in der Fremde anders klingen:

(v7-9) „Erinnere dich, Herr, was die Edomiter taten, an dem Tag, als Jerusalem erobert wurde! Tochter Babylon, du Zerstörerin! ... Glückliche sei, wer deine Kinder packt und sie am Felsen zerschmettert.“

Vielleicht kann das Lied in der Fremde nur eines sein, das auf Rache sinnt? Ein Lied, das die Edomiter verwünscht, die laut biblischen Quellen zur Zeit der Eroberung Jerusalems mit dem Feind kollaboriert haben. Ein Lied, das in eine „eigentümliche Seligpreisung“ (J. Vette, a.a.O.) mündet.

Die Vorstellung, dass in Klöstern beim gemeinsamen Stundengebet zu gregorianisch getragenen Klängen gesungen wird „Glücklich sei, wer deine Kinder packt und sie am Felsen zerschmettert“ (Ps 137,9) ist schier unerträglich: „Was hat ein solcher Text – auch als Gebet – in der Bibel zu suchen? Im Psalmenbuch, dem Gebetbuch der jüdischen und christlichen Tradition? Wer soll so etwas beten?“ – fragt die kath. Theologin Ulrike Bechmann und auch in der Vorbereitung dieses Projekts hat sich diese Frage immer wieder gestellt.

Tatsächlich wird so zumeist nicht gebetet: im aktuellen Evangelischen Gesangbuch ist Psalm 137 nicht enthalten – kommt also im liturgischen Vollzug nicht (mehr) vor. Im katholischen Gotteslob ist er in verkürzter Form unter der Nr. 74 zu finden.

Alle lateinischen Vertonungen von Psalm 137, die in unserem Konzertprogramm vorkommen, lassen die Schlussverse weg!

Allein Schütz vertont den gesamten Psalm und schließt das in der christlichen Liturgie übliche ‚Gloria Patri‘ an, womit er die Psalmvertonung deutlich zum gottesdienstlichen Gebrauch kennzeichnet. – Also doch! Und somit sind wir geradezu zur Auseinandersetzung gezwungen. Die schon zitierte Ulrike Bechmann sagt: „Ein solcher Rachttext zwingt dazu, über Gewalt und Gewaltlosigkeit sowie das Verhältnis zu Gott nachzudenken“. Die Ausgangslage der Betenden haben wir schon beschrieben: sie stehen vor den Ruinen ihres Lebens. Die hier vor Gott ihre Feinde verfluchen, haben zuvor selbst alles verloren. Die Lieder, die sie singen sollen, sind zuhause eingebunden in den gottesdienstlichen Vollzug. Ohne Liturgie ergeben sie keinen Sinn. Demütigungen und Verzweiflung lassen auf Rache sinnen. Allerdings, und das ist entscheidend: ohne dass auch nur im Entferntesten eine realistische Möglichkeit zur Rache besteht. Ihnen bleibt als Unterlegenen nur der Fluch – die Waffe der Machtlosen –, und als solcher hat er entlastende Funktion: Denn hier ersetzt das Wort die Tat! Alles, was bedrückt, wird ausgesprochen. Wer wüsste nicht, wie gut es tun kann, dem eigenen Ärger Luft zu machen. Hier machen sich Betende Luft, die vor Wut oder Trauer dem Feind alles Böse an den Hals wünschen, mit aller Vernichtungs- und Rachemacht, die sogar dessen Kinder trifft.

Schlimm genug, solche Gedanken Worte werden zu lassen. Doch ist es immerhin besser zu fluchen als selbst die Rache in die Hand zu nehmen und zu töten. Rache ist immer unmäßig und trifft viel zu oft Unschuldige. Davon könnte in diesen Tagen so manches Lied gesungen werden. Ein ‚Rache-Gebet‘ hingegen kann wie ein Blitzableiter wirken. Nicht umsonst bekommen Klage und Zorn viel Platz in den Psalmen, Raum, sich betend auszutoben. So wird die Rache Gott überlassen. „Mein ist die Rache“ sagt Gott bereits

im 5. Buch Mose und dies wird später in den Briefen des Neuen Testaments aufgegriffen. Und damit mag die Hoffnung einhergehen, dass eben nicht die brutalen Rachefantasien der Menschen umgesetzt werden. Kein biblischer Text, auch nicht im Alten Testament, kann sich vorstellen, dass Gott tatsächlich Kinder packt und sie am Felsen zerschmettert.

Biblisch-musikalische ‚Antworten‘ auf die Klage der Exilierten

Ist es möglich, mit Musik – und den biblischen Texten –, die wir in unseren Konzerten singen, der Klage etwas zur Seite zu stellen?

Wir versuchen es mit weiteren Schütz-Motetten und sind gespannt ...

Da ist zum einen Psalm 71, der einzige, der ausdrücklich aus der Perspektive eines alten Menschen formuliert ist („verwirf mich nicht in meinem Alter“ Ps 71,9), der um Gehör, Rettung und Zuflucht bittet:

„HERR, auf dich traue ich, lass mich nimmermehr zu Schanden werden. Errette mich nach Deiner Barmherzigkeit und hilf mir aus. Neige deine Ohren zu mir und hilf mir. Sei mir ein starker Hort, ein Hort, dahin ich immer fliehen möge, der du hast zugesaget mir zu helfen.“ (Ps 71,1-3)

Der Betende beruft sich auf die Hilfszusage Gottes, will Gott nun in der Not des Alters ‚beim Wort nehmen‘. Der Text kann auch als Bild für die Drangsal des Volkes Israel in seiner Geschichte gelesen werden. Im weiteren Verlauf des Psalms erinnert sich der Betende an seine guten Erfahrungen mit Gott als verlässlichem und sicherem Zufluchtsort von Jugend an. So wird der Psalm zu einem Vertrauenslied, fern der Heimat. Die Verlässlichkeit, Treue, Fürsorge Gottes lässt den Betenden hoffen, nicht „zu Schanden“ zu werden ... keine Schande zu erleben, sich selbst nicht schändlich zu verhalten, keine Rache zu üben ...

Der Beginn des zweiten Teils der biblischen Jesajabücher (Jes 40,1-5) bildet die textliche Grundlage zur Schütz-Motette *Tröstet, tröstet mein Volk* (SWV 382). Es handelt sich um einen prophetischen Text aus der späten Exilzeit, in dem Trost, Ermutigung, Vergebung und eine umwälzende ‚Zeitenwende‘ gepredigt werden: Täler sollen erhöht, Berge und Hügel erniedrigt werden. In der tiefen Krise des Exils wird auch die Schuldfrage an dem erlittenen Zustand laut. Die komplexe Theologie von Schuld, Leid und Vergebung spiegelt sich hier in wenigen Sätzen „Redet mit Jerusalem freundlich und predigt ihr, dass ihre Knechtschaft ein Ende hat, dass ihre Schuld vergeben ist; denn sie hat die volle Strafe empfangen von der Hand des HERRN für alle ihre Sünden.“ Doch (nicht erst im Neuen Testament!) gilt:



Jesaja-Rolle –
Text aus der späten Exilzeit

Gottes Gnade ist größer als sein Zorn und irgendwann ‚ist es mal gut‘. Gottes Barmherzigkeit überwindet die Berge der Unmöglichkeit: Es gibt einen Weg durch die Wüste – wie schon einmal, als Gott sein Volk aus Ägypten befreit hat.

Es sind große Worte messianischer Hoffnung auf einen Gott, der ‚sich offenbart‘ und spürbar nah sein wird, die sich hier Bahn brechen. In christlicher Tradition haben sie nicht umsonst ihren Platz in der Liturgie der Christustage und am Johannistag (dem Tag des ‚Predigers in der Wüste‘).

Aus der ‚Zeit danach‘ stammen die Worte der Motette *Die mit Tränen säen* (SWV 378), in der Verse aus Psalm 126 vertont werden. Der liberale Perserkönig Kyros II. förderte die Religionsfreiheit und erlaubte 539 v. Chr. die Rückkehr der Israeliten nach Jerusalem. Diese Befreiung wird im Psalm als ein poetischer Glückstaumel beschrieben: „wir werden sein wie die Träumenden“ (V1). „Voll Lachen und Rühmen werden die Münder sein.“ Nach dem Glücksrausch der Befreiung folgt bald die Konfrontation mit der Realität. Sie wird mit einem ‚trockenen Bach‘ (Gefühl der Gottesferne) verglichen und Gott wird um sein segnendes Eingreifen mit ‚Wasser in der Wüste‘ gebeten. Ernüchternd ist die Erkenntnis, dass auch in der Freiheit nicht alles einfach ist. Bevor die Ernte eingeholt werden kann, muss mit Tränen gesät werden: Das Begraben der Saat wird rituell betrauert, denn ‚das Weizenkorn muss sterben, bevor es Frucht bringt‘, wie Jesus um die 500 Jahre später seinen Tod erklären wird (Joh 12,24). Der Aussaat folgt die Zeit der Ungewissheit und des Wartens. Doch die Zukunft ist verheißungsvoll: „Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weinen und tragen edlen Samen und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben.“ (Ps 126,5+6)

Die biblischen Texte erzählen vom Leben, das immer wieder Suche ist. Dabei ist Jerusalem immer wieder konkreter und himmlischer Sehnsuchtsort. Die Sehnsucht im Leben führt uns durch äußere und innere Wüsten, durch Tränenfluten zum Lachen, durch Depression zur Freude – immer wieder.

Cristina Blázquez



Psalm 137 in
lateinischer
Sprache

„wegen menge der Wort“

MUSIK FÜR PSALMEN UND ANDERES

Psalmen sind die ältesten Gesangsformen im jüdischen wie auch im christlichen Gottesdienst. Ihre Musik entstand aus einer gehobenen Sprechmodulation und entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte zu einer Art Singsang mit festen Regeln, Rezitationstönen und Zäsuren. Psalmen sind darüber hinaus die einzigen Texte, die in allen Konfessionen gesungen werden durften, selbst im reformierten Gottesdienst, wo Musik ansonsten nicht geduldet wurde. Seit dem Mittelalter hatte sich der Psalmengesang im Stundengebet fest etabliert – einstimmig, aber chorisches gesungen, nach bestimmten melodischen Modellen, die aus einer Intonation, einem Rezitationston, einer Mittelkadenz, einer weiteren Rezitation des Textes auf einem Ton und einer Schlusskadenz bestanden. Psalmtexte waren verhältnismäßig lang und wortreich. Im Gottesdienst ging es darum, sie für die Zuhörer verständlich und ohne großen Zeitverlust durch Ausschmückungen darzubieten. Psalmengesang war liturgische Gebrauchsmusik ohne weiteren Kunstanspruch. Im Verlauf des 15. Jahrhunderts begann man, die einstimmigen Melodien mit parallelen Quarten und Sexten zu mehrstimmigen Gesängen auszubauen, ohne sie selbst jedoch anzutasten. Diese parallele Deklamationsweise nannte man Falsobordone. Die Psalmodie, das melodische, rhythmisch dem Sprechduktus folgende Rezitieren der Psalmtexte stand weiterhin im Vordergrund.

Als sich um 1500 das polyphone Imitieren eines „Soggetto“, eines melodischen Textabschnitts, gegenüber anderen mehrstimmigen Kompositionsweisen durchsetzte, gerieten auch die Psalmtexte in den Fokus der Komponisten. Da aber dieses Imitieren, die mehrfache Wiederholung desselben Textabschnitts in allen Stimmen, die Darbietung eines vollständigen Psalms um ein Vielfaches verlängert hätte, wurden einzelne Psalmverse aus dem Gesamtablauf herausgelöst und zu Motetten vertont, die nun zwar nicht mehr im Stundengebet Verwendung finden konnten, dafür aber wie andere Texte auch geeignet waren, jeden Gottesdienst musikalisch auszuschnücken. Um 1530, zur selben Zeit, da das weltliche polyphone Madrigal mit seinen musikalischen Wortausdeutungen und seiner Emotionalisierung des Klangs – u. a. durch dissonante Schmerzenslaute – entstand, wurde auch die geistliche Motette imitierend, und der Kunstanspruch an diese neue Form geistlichen Musizierens wuchs enorm an.

„Super flumina Babylonis“, der 137. Psalm, böte für derartige musikalische Wortausdeutungen eine Menge Raum. Die Darstellung fließenden Wassers hat viele Komponisten zu höchst

individuellen melodischen Verläufen angeregt. Auch das Singen, von dem im Psalm die Rede ist, oder die Instrumente, die in den Weiden hängen – all dies hätte die musikalische Phantasie beflügeln können. Umso erstaunlicher ist es, dass sich in den frühen Vertonungen dieses Psalmtextes als Motette kaum solche „Madrigalisten“ finden. Offenbar wirkte die alte Psalmodie auch in den polyphonen Motetten nach. In dem von Pietro Pontio 1588 veröffentlichten Lehrbuch über die Musik mit dem Titel *Ragionamento di Musica* beschrieb der Autor, wie man Psalmen vertonen solle. Zuerst empfahl er, die Imitation nicht in allen, sondern nur in einer oder maximal zwei Stimmen durchzuführen, weil sonst aus einem kurzen Psalmvers ein langer würde. Sodann empfahl er, die Komposition mit einem homophon deklamierten Abschnitt zu beginnen. Außerdem sollte der Komponist darauf achten, dass die Worte gemeinsam wie im Falsobordone verdeutlicht und deklamiert würden, damit die Worte von den Zuhörern verstanden würden. Lediglich der letzte Psalmvers dürfe in einem gelehrteren Stil komponiert werden, zum Beispiel mit Imitation in allen fünf Stimmen.

Tatsächlich enthalten die frühen motettischen Vertonungen des 137. Psalms so gut wie keine direkte Bezugnahme der Musik auf den Text – weder bei Nicolas Gomberts 1539 gedruckter Motette, noch bei Palestrina oder Thomas Luis de Victoria. Und selbst Luca Marenzio, dessen Dissonanz-getränkte, hochemotionale Madrigale Bestseller in ganz Europa waren, verzichtete in seiner Psalmmotette auf eine enge Verbindung von Text und Musik. Dazu trug möglicherweise der Psalmtext selbst nicht unwesentlich bei, in dem die exilierten Juden Rache schwören und den Babyloniern mit dem Zerschmettern ihrer Kinder am Felsen drohen. Wie hätte man so etwas in Töne fassen können? Die große Mehrzahl der Komponisten machten sich darauf ihren eigenen Reim: sie ließen die letzten drei Verse, in denen es um Vergeltung an den Söhnen Edoms und an Babylon geht, einfach weg und vertonten nur eine unterschiedliche Zahl der ersten Verse, oft nur Vers 1–4.

Unter den Komponisten dieses Programms ist Heinrich Schütz der einzige, der den ganzen Psalm vertont hat, sogar noch mit anschließender Doxologie. Schütz hatte in den Jahren 1609 bis 1613 in Venedig studiert und seinen Unterricht bei Giovanni Gabrieli mit einer Serie von Madrigalen abgeschlossen. Seine erste große Veröffentlichung in Deutschland waren dann 1619 die *Psalmen Davids*, die er seinem Dienstherrn, dem Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen widmete. In der Vorrede dieser Publikation findet sich ein spätes Echo jener Regeln, die Pietro Pontio 1588 formuliert hatte:

„Weil ich auch gegenwertige meine Psalmen in stylo recitativo, (welcher bis Dato in Teutschland fast vnbekandt) gestellet / wie sich dann zu composition der Psalmen / meines erachtens fast keine bessere art schicket / dann daß man wegen menge der Wort ohne vielfältige repetitiones immer fort recitare, als gelanget an die jeni-gen / welche dieses modi keine Wissenschaft haben / mein freund-

lich bitten / sie wollen in Anstellung berührter meiner Psalmen sich im Tact ja nicht vbereylen / sondern der gestalt das mittel halten / damit die wort von den Sängern verständlich recitirt vnd vernommen werden mögen. Im widrigen fall wird eine sehr vnangenehme Harmony vnd anders nicht als eine Battaglia di Mosche, oder Fliegenkrieg darauß entstehen / der intention deß Authoris zu wider.“

Auch Schütz achtete also mehr darauf, die „menge der Wort“ musikalisch unterzubringen, als auf allzu viel Wortausdeutung. An zwei Stellen allerdings konnte er sich des musikalischen Kommentars nicht enthalten – bei dem verminderten Akkord zu dem Wort „Heulen“ und bei der durch Vorhalte ineinandergeschobenen, Falsobordone-artig parallel geführten Passage mit ihren Akzentparallelen in der zweiten Stimme zu den Worten „Meine Zunge muss an meinem Gaumen kleben“. Hier ‚klebt‘ der Tonsatz gewissermaßen fest und kommt nicht vom Fleck. Was aber dachte sich Schütz für die brutalen Verse am Schluss des Psalms aus? Auch hier nahm er Stellung, indem er diesen Text von der vorherigen Klage abtrennt. Mehr als psalmodierendes Gemurmel gönnt er den Söhnen Edoms aber nicht, und auch wenn die Polyphonie bei dem Racheschwur zurückkehrt, so ist sie doch durch die vorherige musikalische Zäsur deutlich abgetrennt. Erst mit der Doxologie kehrt die Polyphonie wieder wirklich zurück.

Schütz ist immer ein politischer Komponist gewesen, mit seiner Musik (und auch seinen Äußerungen über die Weltlage) hat er stets Stellung bezogen. Das wird gerade an seiner *Geistlichen Chormusik* deutlich, die 1648, im Jahr des Westfälischen Friedens, im Druck erschien. Die Motette *Verleih uns Frieden* ist zwar kein Psalmtext, sondern eine von Martin Luther ins Deutsche übertragene mittelalterliche Antiphon, aber die Art, wie Schütz diesen Text vertonte, bezog sich deutlich hörbar auf die Zeitläufte. Besonders die ersten beiden Textabschnitte hat er musikalisch buchstäblich ‚vielsagend‘ kommentiert. Dabei wich er vom gängigen motettischen Kompositionsprinzip ab, jedem Textabschnitt einen eigenen musikalischen Gedanken zuzuordnen und den zweiten erst zu beginnen, wenn der erste mit einer Kadenz abgeschlossen war. Der Beginn „Verleih uns Frieden genädiglich“ evoziert mit seinem ruhigen, liegenden, nahezu homophonen Duktus den Frieden als eine Form von Ereignislosigkeit. Wenn dann der Sopran mit einer Wiederholung dieses Textabschnitts beginnt, mischt sich freilich der zweite Textabschnitt in diese friedliche Ruhe ein: „Herr Gott, zu unsern Zeiten“ trampelt fast marschmäßig dazwischen und (zer)stört die Ruhe des Beginns. Das dürfte im Jahre 1648 jeder verstanden haben.

Psalmen sind biblische Texte, sie gehören seit Jahrtausenden in den Gottesdienst. Aber sie sind auch immer als politische, gesellschaftliche Bekenntnisse verstanden und so auch außerhalb der Kirche rezipiert und in Musik gesetzt worden. Die beiden bekanntesten Beispiele sind vermutlich der Gefangenenchor aus Giuseppe Verdis *Nabucco*, der eine Paraphrase des 137. Psalms darstellt und zur mehr oder weniger verborgenen Hymne des italienischen Ri-

sorgimento wurde, sowie der Popsong *By the rivers of Babylon*, bekannt durch die in den 1970er Jahren weltweit erfolgreiche Band Boney M., der ursprünglich ein religiöses Lied der jamaikanischen Rastafari-Bewegung war und auf die Verwendung des Begriffs Babylon für alles, was falsch lief in diesem Land, für die Unterdrückung und die Verwahrlosung der staatlichen Institutionen, abzielte. Auch Schütz hat mit seiner Musik Politik gemacht. Sie agiert, vierhundert Jahre vor unserer Zeit, mit anderen musikalischen Botschaften, mit anderen klanglichen Chiffren. Wir müssen nur hinhören.

Silke Leopold

Wasser in den Genen

RAP, HIPHOP UND SOZIALE UNGERECHTIGKEIT

Wasser in den Genen

Sehnsucht nach dem, was nicht (mehr) Heimat ist, begleitet den HipHop seit seiner Entstehung. So werden die Ursprünge des Rap gemeinhin zur afrikanischen Tradition der mündlichen Vorführung und des Geschichtenerzählens der wandernden Griots – Stammeserzähler und Musiker in Westafrika – zurückverfolgt, die gemeinsam mit den Sklaven nach Amerika kam und bis heute eine wichtige Rolle für die afroamerikanische Gemeinschaft spielt. Wie Poet Amiri Baraka schreibt:

*„Afro-American culture is strong, that's why it still exists [...].
You can remove people from a place, but they carry
their culture with them.“*

Alice Price-Styles 2015, „MC Origins: Rap and Spoken Word Poetry“,
The Cambridge Companion to Hip-Hop

Eine frühe Form gesprochener Poesie war die Jazz-Poesie der 1920er, welche wie der Rap heute von Freestyle-Elementen gekennzeichnet war. In den 1960ern wurde diese mündliche Tradition schließlich politischer, als sich die Musiker der Bürgerrechtsbewegung annäherten. Von besonderer Bedeutung war das Black Arts Movement, das Mitte der 1960er entstand und ähnlich wie die Black Panther Bewegung Selbstbestimmungsrechte und Gleichberechtigung für die afro-amerikanische Gemeinschaft einforderte, häufig mittels martialisch klingender Poesie, die Schüsse simulieren sollte. Thema, aggressive Vortragsweise und Rhythmus dieser speziellen Dichtform beeinflussten den Klang des Rap nachhaltig, der in den frühen 70ern Wurzeln fasste. Zunächst ein Unterhaltungsprodukt, näherten sich die Texte in den 80ern immer mehr der afrikanischen mündlichen Literatur an und verbreiteten Herkunftsnarrative gepaart mit dem Anspruch, ‚authentisch‘ zu bleiben und sich einen eigenen Pfad in der Welt zu suchen, was häufig auch Widerstand gegen die Obrigkeit bedeutete. So finden sich in Texten wie *Fuck Tha Police* von N.W.A (1988) klare Anlehnungen an die Bürgerrechtsbewegung, die auch heute noch erschreckend aktuell sind, wie nicht zuletzt die Black Lives Matter Bewegung gezeigt hat.

*“Fuck the police comin’ straight from the underground
A young nigga got it bad ‘cause I’m brown
And not the other color, so police think
They have the authority to kill a minority”*

Diese soziopolitischen Untertöne wurden in den 1990ern kurzzeitig durch Kommerzialisierung der ‚Gangsta‘-Persönlichkeit beiseitegedrängt. Gewalt- und drogenverherrlichende Texte, die das Reichwerden durch Kriminalität priesen und eine Mentalität des ‚survival-of-the-strongest‘ verbreiteten, bestimmten den Stil des sogenannten ‚Gangsta Rap‘ mit Vertretern wie Snoop Dogg und 50 Cent, die ihre realen kriminellen Erfahrungen und Gerichtsverfahren nutzten, um für ihre Musik zu werben. Doch auch sie verloren ihre Herkunft nicht aus den Augen. So präsentierte sich zum Beispiel Snoop Dogg 2012 als „neugeboren“ nach einem dreiwöchigen Trip nach Jamaika, wo er von Priestern die „Wahrheit“ lernte, die in amerikanischen Schulen verschwiegen werde, wozu auch die „verlorene Geschichte“ der Königreiche Afrikas gehört. So „erleuchtet“ widmete sich Snoop Doggs nächstes Album der Verbreitung von Liebe und Gewaltlosigkeit und beinhaltete Entschuldigungen für seine vergangene Musik, die Kindern „Tod verkauft“ habe. Derartige Erleuchtungsnarrative sind im HipHop häufig anzufinden und verweisen auf das wichtige Element der Vermittlung von authentischem ‚knowledge‘, die Rapper anstreben. Hiermit ist Wissen über das Selbst gemeint, wozu ein spirituelles und politisches Bewusstsein gehört, welches unterdrückte Gesellschaftsschichten ermächtigen soll, der Unterdrückung zu entkommen.

In Jay-Zs und Frank Oceans Lied *Oceans* (2013), das im Konzert aufgeführt wird, werden all die hier angesprochenen Elemente des Hip Hop vereint. Jay-Z selbst beschreibt die Bedeutung des Liedes wie folgt: “It sounds like a celebration of where we are now on some big yacht, throwing champagne in the water. But the undertow of the thing is that this is the same water that brought us here originally as slaves, so it has this whole duality and even how we re-write history, the stories we were told about the history of America”.

Wissen über das Selbst bedeutet im HipHop Wissen über verlorene Wurzeln. Und es ist eben diese Idee einer zweiten, quasi biologisch bedingten, ererbten ‚Alternativ-Heimat‘, die im Rap zum gemeinschaftsbildenden und dadurch schützenden Schirm wird. Das Wasser, das die Vorfahren der Rapper einst überquert haben, sitzt ihnen noch in den Genen und verbindet sie mit dieser anderen ‚Ur-Heimat‘. So gestärkt, ist es weniger Vertrauen in eine höhere Entität, sondern vielmehr der eigene Einsatz für die Gemeinschaft, der zur Antwort auf die Existenzfrage wird. Nicht umsonst erwähnt Jay-Z den Graffiti-Künstler Shepard Fairey in seinen Lyrics, der das bekannte Wahlplakat *Hope* für Obama angefertigt hat, welches vor der Wahl in 2008 benutzt wurde, um Gemeinschaft zu schaffen und die afroamerikanische Bevölkerung zum Wählen zu animieren. Der Rapper selbst trat gemeinsam mit seiner Frau Beyoncé mehrfach auf Wahlveranstaltungen für Obama auf.

Heiliges Wasser und die Taufe des Rap

Es gab jedoch auch immer wieder Versuche, die sozialpolitische Kritik des HipHop mit Religion zu verbinden. Während Ende des

20. Jahrhunderts besonders der Islam eine besondere Rolle spielte, ist es mittlerweile vor allem das Christentum, das Rappern Ikonografie, Motive und ein Glaubenssystem schenkt. Die Beziehung zwischen christlichem Rap und der institutionellen Black Church in Amerika ist jedoch von Konflikten gekennzeichnet. So rappte 2PAC 1999: „Went to church but don't understand it“ (*Black Jesus*). Während manche Kirchen und Pfarrer als Reaktion darauf versuchen, Rap in ihre Gottesdienste und sonstigen Veranstaltungen zu integrieren, wettern andere wie G. Craig Lewis gegen die Musikrichtung und zerstören während des Gottesdienstes HipHop CDs mit einem Vorschlaghammer. In der Lebensrealität vieler Rapper ist es durchaus so, dass sie sowohl mit Kirche als auch mit HipHop aufwachsen, und daher versuchen, zwischen beidem einen Kompromiss zu finden.

DAX, dessen Lied *Dear God* in diesem Konzert ebenso vertantzt wird, verkörpert viele der religiösen sowie poetischen Elemente und Ursprünge des Rap. Geboren in Kanada als Sohn nigerianischer Einwanderer, schrieb er Poesie und arbeitete als Motivationsredner, bevor er sich dem Rap widmete. *Dear God* ist ein Gebet voller Zweifel; weniger Zweifel an seinem Glauben oder an Gott, sondern daran, was Menschen und institutionelle Religionen daraus machen. Das Lied verlangt nach Antwort, wie man die so entstehenden Probleme lösen kann.

Anders als der Psalm 137 „An den Wassern“, der Sehnsucht in Rachegefühle verwandelt: „Tochter Babel, du Verwüsterin, wohl dem, der dir vergilt, was du uns getan hast! Wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und sie am Felsen zerschmettert!“ Solche Narrative von Rache und Rückeroberung (Heimat-Kämpfe, um Abgrenzungen und Ausgrenzungen) sind es, die er als negative Aspekte von Religion beschreibt: „How do I know that religion wasn't made just to separate to world and create a whole disguise just to keep us in these chains while the rich get richer and the poor pray to you and perpetuate a lie?“ Stattdessen fragt er: „How do I take this darkness and turn it into light?“ So verkörpert sein Lied, was gemeinhin als ‚soul of HipHop‘ bekannt ist: eine Botschaft aus unity, peace and love – Einigkeit, Frieden und Liebe.

Jianghu 江湖 – Hip Hop aus den Flüssen und Seen

In den 1990ern erreichte Hip Hop auch das chinesische Festland, und in den frühen 2000ern fanden schließlich die ersten Rap Battles in Bars in Shanghai und Peking statt, die besonders nach dem Erfolg des amerikanischen Films *8 Mile* mit Eminem in der Hauptrolle an Beliebtheit gewannen und eine Generation an Rappern in der Volksrepublik China hervorbrachten, die in ihren Texten vor allem soziale Probleme ansprachen und ihrer Frustration mit den Autoritäten Ausdruck verliehen. So rappte zum Beispiel das Rapkollektiv In3 in seinem Lied *Peking Abendsnachrichten* (2008): „Manche schlafen in Unterführungen, während sich ande-

re auf Kosten des Staates den Bauch vollschlagen.“

Wenig verwunderlich, dass das Kultusministerium am 10. August 2015 120 Lieder auf die schwarze Liste setzte, darunter auch *Peking Abendsnachrichten*, und dass es kurzzeitig die Mitglieder von In3 in polizeilichen Gewahrsam nahm. Die offizielle Begründung lautete, dass diese HipHop-Lieder „Obszönität, Gewalt und Kriminalität verherrlichen und so die Moral gefährden“ und damit Artikel 16 der *Vorläufigen Bestimmungen über die Verwaltung der Internetkultur* verletzen („Kultusliste veröffentlicht schwarze Liste mit 120 Online-Songs 文化部公布 120 首网络歌曲黑名单“, *Renmin Ribao* 11.08.2015). Zensur hatte jedoch den unerwünschten Effekt, dass mehr Internetnutzer auf die Lieder aufmerksam wurden und sich eben jene herunterluden.

Die unbeabsichtigte neue Beliebtheit von Rap schoss gewaltig in die Höhe, als die erste Staffel von *The Rap of China* 2017 ausgestrahlt wurde. Mit mehr als 1,3 Milliarden Aufrufen bewies die Talentshow ein für alle Mal, dass HipHop im sogenannten ‚Mainstream‘ angekommen war. Gleichzeitig führte diese Show auch dazu, dass die Regierung die für sie unliebsamen Aspekte des Rap (scheinbar) endgültig ‚korrigieren‘ konnte. So wurden beide Gewinner der Show – PG One und GAI – im Januar 2018 aus dem Fernsehen verbannt, und die Lieder von PG One von jeder Musikplattform in China gelöscht, weil er angeblich Drogenkonsum verherrlichte. Ein weiterer Kritikpunkt lautete, dass Themen der afroamerikanischen Musikszene wohl nicht benutzt werden könnten, um chinesische Zustände zu beschreiben, da es in China keinen Rassismus und keine soziale Diskriminierung gäbe (vgl. z. B. Ai Jun: „Scandal Shows Hip-Hop Cannot Thrive in China“, *Global Times*, 08.01.2018). Stattdessen solle ‚echter‘ chinesischer Rap über die ‚realen‘ Zustände Chinas und des chinesischen Volkes sprechen. Hierzu gehört auch das Einbinden von dem, was die Regierung und Musiker*innen als ‚traditionelle chinesische Kultur‘ bezeichnen, besonders im Hinblick auf patriotische Inhalte.

Von den 1990ern an hatte sich jedoch bereits ohne staatliches Zutun eine Lokalisierung der Musikrichtung abgezeichnet: so wurde in lokalen Dialekten zur Begleitung durch chinesische Instrumente wie *die erhu* (eine zwei-saitige Kniegeige) gerappt, stets mit Anspielungen auf chinesische Geschichte und Literatur. Auch der eben erwähnte Gewinner von Rap of China, GAI, rappte Gedichte aus der Tang Dynastie in seinem Heimatdialekt zu einer Melodie gespielt auf der *pipa*, einer Lautenart, die über Zentralasien nach China kam. Bedeckt mit Tattoos, sprach er in seinen frühen Liedern vor allem aber über seine Erlebnisse mit der chinesischen organisierten Kriminalität, wobei er dem Thema einen sozialen Unterton gab. In einem Interview erklärt er: „Die Schere zwischen Arm und Reich in China wird größer und größer. In dieser Gesellschaft gibt es Menschen, die nichts zu essen haben. Das ist der Grund dafür, dass es Gangster gibt“ (zitiert in Nathanel Amar: „Do You Freestyle? The Roots of Censorship in Chinese Hip Hop“, *China Perspectives* 2018, No. 2, S. 109).

Dies erklärt, warum dem chinesischen Staat speziell Vertreter dieser Subkultur ein Dorn im Auge sind. So sind seit 2018 Tattoos im chinesischen Fernsehen nicht mehr erlaubt, besonders weil sie auf ein altes Konzept, die *Jianghu* 江湖 verweisen. *Jianghu*, wörtlich ‚Flüsse und Seen‘ beschreibt die Sphäre, in die sich ehrenhafte Helden und desillusionierte Gelehrte zurückzogen, um, einem eigenen moralischen Kodex folgend (auch als ‚Räuber‘ etwa wie Robin Hood), für Gerechtigkeit zu kämpfen, besonders, wenn die Regierung dies wegen Korruption oder anderer Probleme versäumte.

Im chinesischen HipHop impliziert die Zugehörigkeit zu den ‚Flüssen und Seen‘, zum Wasser also, deswegen zugleich eine Ablehnung elitärer Obrigkeit und eine Verbundenheit mit den unteren sozialen Schichten, weswegen einige chinesische Rapper zum Beispiel betonen, dass man tagsüber in einem ‚richtigen‘ Job arbeiten solle, um den Bezug zum realen Leben nicht zu verlieren. Ebenso verweisen die Künstler häufig auf die Bruderschaft mit anderen ehrenhaften ‚Gangstern‘, die an die Bruderschaften in Martial-Arts-Filmen oder Gongfu-(Kungfu-)Romanen erinnert.

Im Lied *Jianghu Flow* 江湖流 von 2017, das Teil des Konzertprogramms ist, stilisiert sich GAI zusammen mit den Künstlern C-Block zu einem der Anführer des *Jianghu*. Gedreht auf dem Xiang Jiang (Fluss Xiang), dem größten Fluss der Provinz Hunan, aus der C-Block stammen, zeigt das Musikvideo nicht etwa Rapper in reichen Klamotten auf Yachten, sondern eine Gruppe von Männern in unauffälliger Kleidung, die auf typischen, teilweise verrosteten Fischerbooten auf ihre Bruderschaft zu Trommelschlägen trinken und mal Drachen, mal Fahnen mit sich tragen. Zudem beginnt das Video damit, dass sich die Männer auf das Boot mit Schraubenschlüsseln begeben, was impliziert, dass es sich hier um ‚ehrliche‘ Arbeiter handelt. Mehrfach werden auch Nahaufnahmen des Wassers gezeigt. Die Botschaft ist klar: Das Wasser des Xiang-Flusses, und damit auch der *Jianghu*, fließt den Rappern durch die Adern; er ist ihre Heimat. Während der Psalm also beschreibt, wie aus der Heimat Vertriebene am Fluss ob ihrer Sehnsucht nach ihrem Herkunftsort weinen, so ist für die chinesischen Rapper der *Jianghu* abseits von Staat und Gesetz, der Fluss und die Seen selbst, das Zuhause. Schicksalhaft in die machtlose und ärmere Gesellschaftsschicht geboren, transformieren sie ebenjene Nachteile in identitätsdefinierende Vorteile; sie verwandeln das Wasser selbst zu ihrem Schirm. In den Lyrics des Liedes kommen mehrfach die erwähnten typischen Themen des chinesischen HipHop vor: Bruderschaft, Authentizität, Herkunft, Anspielungen auf chinesische Kultur und Literatur, eine unbestechliche Moral sowie der starke Lokalbezug auf die Heimatprovinz der Rapper. Das zeigt auch der Titel des Liedes 江湖流, der sowohl als *Das Fließen der Flüsse und Seen* als auch als *Der Flow des Jianghu* (also der ‚typische/authentische/eigene/heimische Rhythmus und Klang‘ des *Jianghu*) übersetzt werden kann, was erneut Wasser mit Identität verbindet und zudem darauf anspielt, dass die Musik aus den ‚Genen‘ der Rapper sprudelt.

Da solche Narrative aber schnell als Verweis auf Widerstand bzw. Unabhängigkeit verstanden werden können und der eigene Kodex über die Werte des Staates und der Partei gestellt wird, unterliegen sie häufig der Zensur. Mittlerweile sind GAIs Texte weniger kritisch geworden und immer öfter rappt er über Patriotismus und die „großartige chinesische Zivilisation“, was auch dazu beigetragen hat, dass er im chinesischen Fernsehen erneut allgegenwärtig ist. Trotz der ideologischen Kontrolle bleibt chinesischer HipHop beliebt, besonders, da er weiterhin – innerhalb der erlaubten Grenzen und häufig auch mit Hilfe von Anspielungen außerhalb der erlaubten Kritik – Probleme anspricht, die die Menschen bewegen. Ein chinesischer HipHop-Enthusiast erklärt in einem Interview, wie uns das auch nach Afrika und zu den Anfängen des Rap zurückführt: „So wie ich Afroamerikanische HipHop Kultur verstehe, streben Afroamerikaner nach einem besseren Leben und kämpfen darum, ihrer Existenz in Armut und ihrer dunklen Realität zu entfliehen. Ich denke, chinesischer HipHop kämpft ebenso gegen die Dunkelheit der Realität und setzt sich für eine bessere Welt ein“ (zitiert in Yehan Wang: „Rejecting Resistance: Everyday Resistance and Harmony in Chinese Hip-Hop“, *The Sociological Review* 72, No. 5, S. 1149).

Lennart Riedel

Es singt. Es tanzt. Es flüstert

AN DEN WASSERN ...: DAS KÜNSTLERISCHE GESAMTKONZEPT

Die Idee

Wieso sollte man polyphonen Chorgesang der Renaissance und des Frühbarock mit zeitgenössischem HipHop kombinieren – oder vielleicht besser: konfrontieren? Was haben wir uns denn dabei gedacht? Ich darf es Ihnen erzählen: Entstanden ist die Idee aus einer Witzelei, als es bei einem Telefonat mit Dirigent Jona Hofmann um die politischen Implikationen solcher Musik ging. Eher scherzhaft schlug ich vor, man müsse diese zusammenbringen mit der politischen Sprache des HipHop, der – so meinte ich – quasi die Motette der heutigen Musik sei. Was als kleiner Schalk begann, entwickelte sich nach und nach weiter: Aus der Begeisterung, a cappella gesungene Psalme auf die schnellen Beats des HipHop treffen zu lassen, entstand die Idee: *An den Wassern ... Chor / Tanz / Performance*. Ausgangspunkt für ein gemeinsames Denken war dabei der Psalm 137, der nahtlos an das vorherige Projekt *Israel in Egypt* von Händel anschließt und das babylonische Exil poetisch verarbeitet. Der Psalm 137 drückt Geschichte in verschiedenen Gefühlsstationen von Sehnsucht bis zu Verzweiflung und gar Rachegehlüsten aus und beschreibt damit sehr treffend den Zustand der Heimatlosigkeit, den wir in unserer Konzertreihe in diesem Jahr in den Mittelpunkt stellen:

„Wie könnten wir des HERRN Lied singen in fremdem Lande? [...] Tochter Babel, du Verwüsterin, wohl dem, der dir vergilt, was du uns getan hast!“

(Psalm 137, An den Wassern / Super flumina)

Heute fungiert der Psalm 137 – in zahlreichen Vertonungen aus allen musikalischen Genres und Epochen vorliegend – oft als eine Art Metapher: Babylon ist – überspitzt formuliert – vielleicht überall dort, wo nicht Heimat ist. Babylon ist Anti-Heimat. Oder anders gedeutet: Die Wasser von Babylon sind der Ort der Sehnsucht und des Rechts auf das, was man Heimat nennt. Der Psalm 137 ist damit fast universell geworden, löst sich aus seinem konkreten historischen und liturgischen Kontext und ist dann als Bild dazu in der Lage, allgemeingültig vom Schmerz derer zu erzählen, die vertrieben, verfolgt und heimatlos sind – oder die Heimat haben, aber trotzdem nicht Heimat fühlen. Oft wird dabei der letzte Vers des Psalms, jener, der explizit die Rachegehlüste der Vertriebenen abbildet, weggelassen. Wenig eignet sich wohl diese Gewaltfantasie

für den fast romantischen Gestus, den der Psalm in seiner wiederholten Nutzung ausdrückt, findet er doch poetische Bilder für das Gefühl, bis aufs Grausamste den Wurzeln entrissen worden zu sein. Und ist damit, leider, auch immer aktuell.

Heinrich Schütz und mit ihm die Junge Kantorei kürzt diesen letzten Vers nicht weg; im Gesang lässt der Chor die Ambivalenz zwischen Gewalt und Gottesanbetung zu, die sich inhaltlich in dieser von uns gewählten Reihenfolge ergibt. Harte Brüche, raue inhaltliche Übergänge, unkommentierte Widersprüche sind Teil dieses Abends, weil sie Teil auch der Realität im Gestern und Heute sind.

Auch im HipHop sind die Fragen zu und nach Gewalt, Gott und Heimat wesentlich. Gleich einem roten Faden ziehen sie sich, u. a. aufgrund der Entstehungsgeschichte dieser Kunstform in der afroamerikanischen Community im New York der 1970er, durch seine Geschichte. Viele HipHop-Künstler*innen nutzen ihre Musik, um sich mit gesellschaftspolitischen Themen und existentiellen Fragen auseinanderzusetzen. HipHop-Texte sind oft ein Finger auf der Wunde beispielsweise des Rassismus, des Sexismus oder des Patriarchats und brandaktuell.

So lässt sich auch *An den Wassern ...* nicht von seinem Platz im Kontinuum der Zeitgeschichte abspalten: Dieser Genre-Grenzen überschreitende Abend findet, das sei hier deutlich gemacht, in einer Zeit statt, in der auch ein romantischer Gebirgsbach an Unwetter, Hochwasser und Tod denken lässt, in der wir nicht das Gefühl haben, zu Frieden fähig zu sein und in der das Wasser Familien verschluckt, Häuser und Menschen entwurzelt oder knapp wird. Kurzum: Wir leben in einer Zeit, in der das Wasser sich all seine Macht nimmt und den Menschen seine Abhängigkeit von diesem Planeten spüren lässt. Das Wasser ist heute, metaphorisch betrachtet, auf Rachefeldzug für eine schon jahrzehntelang währende Ausbeutung des Planeten. Dieser Gedanke war der Ausgangspunkt für die künstlerische Konzeption von *An den Wassern ...* Wir fragten uns: Welche Dimensionen nimmt Wasser für den Menschen ein? Wo überall findet Wasser statt, wenn wir über Heimat nachdenken? Und wie lässt sich das sinnlich erfahrbar machen, ohne nach Demagogie oder Demonstration zu klingen?

Wir werden es hören, denn es singt; sehen, denn es tanzt; und spüren, denn es flüstert: Der Abend *An den Wassern ...* speist sich aus drei verschiedenen künstlerischen Sprachen, die miteinander in Ein-, Zwei- oder Ungleichklang gebracht werden und aus unterschiedlichen Perspektiven auf die Fragen nach dem Sturm im Wasserglas schauen.

Es singt: Der Chor

Der Chor der Jungen Kantorei beschäftigt sich mit verschiedenen Vertonungen des Psalms 137 aus der Renaissance, formiert zu einem, zu zwei, zu drei Chören. In den Vertonungen von Gombert, Palestrina und Marenzio klingen die immer wieder gleichen Worte des Psalms auf ganz unterschiedliche Weise berührend:

„*Super flumina Babylonis,
illic sedimus et flevimus:
dum recordaremur tui, Sion.*“
(Psalm 137, Super flumina)

Aus der Wir-Perspektive berichtet so der Chor empathisch und immer wieder neu gefasst vom Exil in Babylon, ohne sich die Perspektive einzuverleiben. Das Wir ist ein kollektives, erzählendes Wir, kein figurales.

Dieses vokal umgesetzte Text-Repertoire wird erweitert in Vertonungen von Heinrich Schütz aus dem Frühbarock, die sich mit der Suche nach Frieden auseinandersetzen, die Hoffnung haben, auch wenn da vielleicht keine Hoffnung ist.

„*Bereitet dem HERRN den Weg, machet auf dem Gefilde
ebene Bahn unserm Gott!*“

(Jesaja 40,1–5, Tröstet, tröstet mein Volk – SWV 382)

„*HERR, Herr, auf dich traue ich, lass mich nimmermehr
zu Schanden werden.*“

(Psalm 71,1–3, Herr, auf dich traue ich – SWV 377)

Der Gestus dieser Texte ist rufend. Die Zeilen beschwören die Gemeinschaft, auch in Zeiten der Einsamkeit und Heimatlosigkeit, und versichern sich der Hilfe Gottes. Sie suchen und spenden Trost. Sie sind Ausdruck eines Schutzbedürfnisses, sie bitten um Sicherheit – sie finden in Gott den Schirm, der sie (be)schützt.

Es tanzt: Der HipHop

Die musikalisch verarbeiteten Themen der Chorwerke, zwischen Sehnsucht, Heimat und Schutzbedürfnis, greifen auch die ausgewählten Musikstücke aus dem HipHop auf. Die existentielle Suche nach dem Gefühl Heimat, Gottesvertrauen und -verlust und dabei das Wasser als Metapher für das Be- und Entheimaten und damit verbunden die Gewalt der Geschichte und der Gezeiten spielen hier eine Rolle. Im Lied *Oceans* von Frank Ocean und Jay-Z hören wir im Refrain:

„*Because this water drown my family
This water mixed my blood
This water tells my story
This water knows it all*“

(*Oceans* von Frank Ocean und Jay-Z, 2013)

„Denn dieses Wasser hat meine Familie ertränkt
Dieses Wasser hat mein Blut vermischt
Dieses Wasser erzählt meine Geschichte
Dieses Wasser weiß alles.“

Im Lied *Dear God* von Dax wird Gott angerufen, mit der uns bekannten Gebetszeile „Dear God“ / „Lieber Gott“, doch in diesem Gespräch mit Gott hinterfragt die Singstimme wirklich mehr den

Menschen und dessen Verhalten:

„*Dear God, there's a lot of questions that I have about the past
And I don't want hear it from a human you made
So, you're the last Person that I'm ever gonna ask*“

(*Dear God* von Dax, 2019)

„Lieber Gott, ich habe viele Fragen zur Vergangenheit
Und ich möchte keine Erklärungen von einem Menschen, den du gemacht hast
Also bist du die letzte Person, die ich jemals fragen werde“

Der HipHop-Tanz entstand im New York der 1970er Jahre. Er umfasst viele verschiedene Tanzstile, darunter Breakdance, Popping und Locking. HipHop wird sehr schnell, rhythmisch und akrobatisch getanzt. Der gesamte Körper wird eingesetzt. In dem mit dem Körper spielenden und damit erzählerischen Tanz des HipHop werden die Texte der Musiker*innen greifbar, verlebendigt, spürbar. Formationen allein, zu zweit oder als Gruppe berühren die Sinne und die Gefühle des Publikums unterschiedlich. Es geht um eben jene Gefühle von Be- und Entheimatung, die auch in den Texten eine so wichtige Rolle spielen: Tanzt da jemand isoliert in der großen weiten Welt oder geschützt im Pulk? Setzt sich eine Person allein dem Blick der Masse aus oder tritt die Gruppe als Kollektiv auf? Tanz erzählt also seine Geschichten nicht nur in einer konkreten Choreografie, sondern auch in seiner Entscheidung, wie mit dem Bild von Gemeinschaft umgegangen wird. Diese Bilder sind es, die den Tanz so emotional machen, auch wenn wir manchmal gar nicht genau benennen können, woran das liegt. Sie haben eine intuitive Unmittelbarkeit, wie auch die Musik in unseren Ohren. Der Chor und der Tanz also, sie wollen uns berühren an diesem Abend, sie wollen uns nah ans Wasser bauen.

Es flüstert: Die Performance

Rahmend, unterbrechend und kommentierend fungiert dann die Position der beiden Performerinnen, gleichzeitig halten sie mit ihrem Spiel und ihren Unterbrechungen die beiden Elemente Chor und Tanz zusammen. Denn die Tänzer*innen und Chorist*innen treffen sich – zumindest räumlich – nie. Ihre beiden Stile bleiben getrennt, ihre Bühnen liegen sich gegenüber (in Kronberg: übereinander), auch wenn die Inhalte sich möglicherweise überschneiden; denn die Schönheit dieser beiden Musik- und Kunst-richtungen darf in ihrer Differenz sein, muss nicht zwangsläufig miteinander vermischt werden.

Wer aber immer überall und das gleichzeitig ist, ist Mara Haußler. Sie ist ständig in Bewegung. Sie verkörpert das Wasser in seinen unterschiedlichen Seins-Zuständen vom Meer über den Bach bis zu dem Schweiß auf der Haut der Tänzer*innen. Die Performerin ist mit ihrem Regenschirm immer unterwegs, sucht und findet nicht: „Hab' noch einen verdammten weiten Weg, so ganz ohne Ziel, verstehst du?“, fragt sie irgendwann das Publikum, während ich, die ich dieses Mal auch auf der Bühne sein werde, stets sitze. Mit verschiedenen

Formen und sehr viel Flüssigem erzeuge ich eine kontinuierliche, subtile Geräuschkulisse, ein Flüstern im Raum. „Wie heilen Wunden, über die schon viel Zeit und Wasser, aber kein Frieden geflossen ist?“, möchte ich irgendwann wissen und erhalte keine zufriedenstellende Antwort. Meine Rolle gleicht der einer philosophischen Denkfigur, ich verkörpere mal den Zweifel, mal den Glauben, mal das Suchen, mal die Verzweiflung, mal die Akzeptanz.

Unsere Texte speisen sich aus Eindrücken von Fotos, die sich mit Wasser beschäftigen, sowie aus Weiterschreibungen von Texten der Lieder aus dem Konzert. Die Sprache ist bildlich, gleicht mehr einer lyrischen Erzählung als prosaischer Narration, auch wenn sie streng genommen einer Spur folgt, nämlich der des Wassers von seiner Geburt an bis zu der Erkenntnis, (k)eine Heimat zu haben. Unsere beiden Figuren führen keinen Dialog miteinander, Mara spricht zumeist mit dem Publikum, ich mit mir selbst. Denn das Wasser ist immer unterwegs, hat nur wenig Zeit zu verweilen: Mara Haußler hat – im wahrsten Sinne des Wortes – die Schirmherrschaft über den Sog, der sich an diesem Abend durch den Raum zieht.

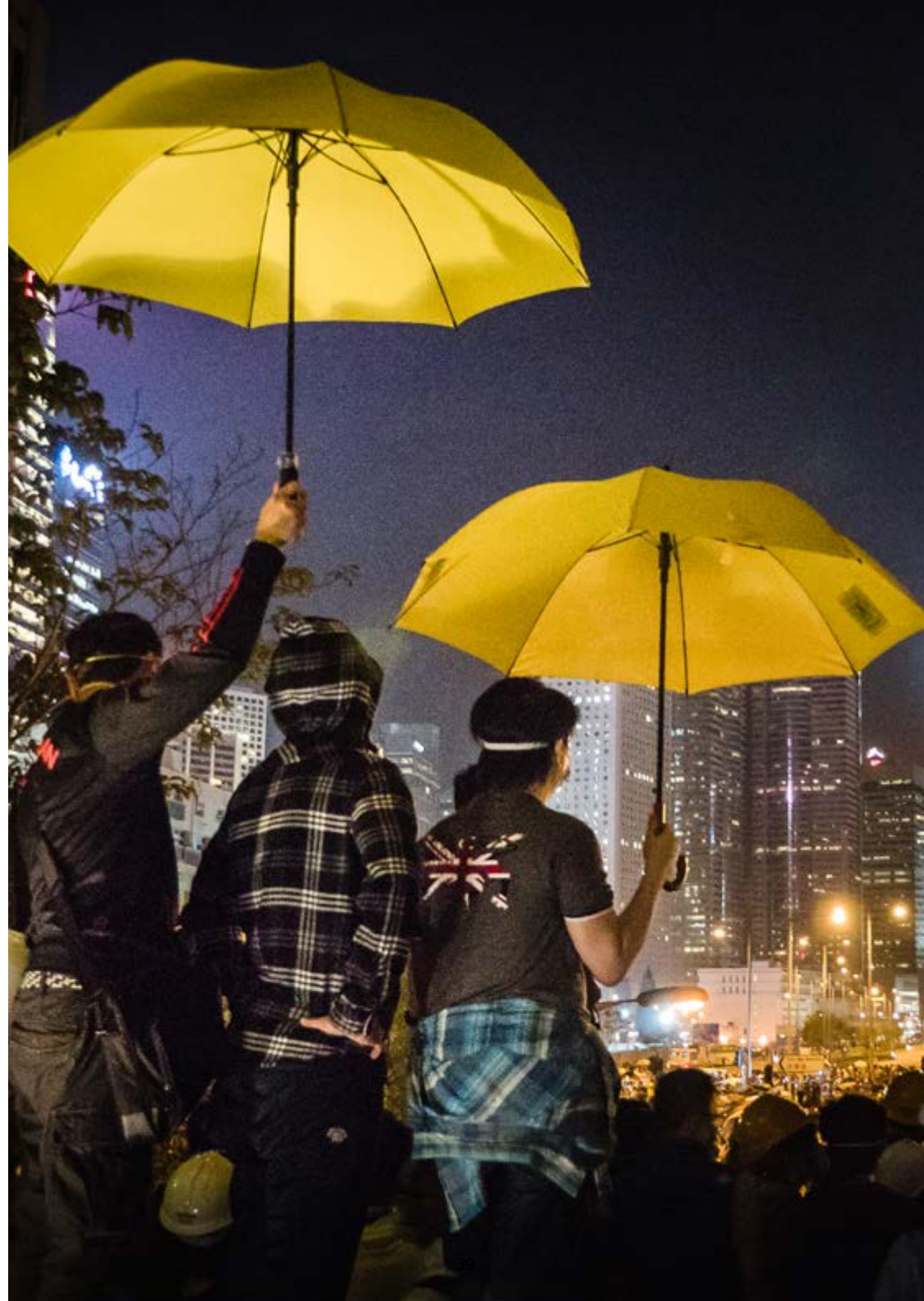
„Unterm Schirm“ ist hier aber zunächst nichts, schutzlos ausgesetzt ist sie und ist auch das Publikum dieser Reise ohne Ziel. Der Schirm also ist auch an diesem Abend nicht weniger als das Symbol für ein grundsätzliches Bedürfnis, sich geschützt und sicher zu fühlen – vielleicht irgendwann irgendwo ankommen zu dürfen. Er ist aber auch, und so doppeldeutig muss das Motto „Unterm Schirm“ bleiben, um nicht zu banalisieren, Waffe, Werkzeug, Grenze, Zeigestock und beschützt nicht nur, sondern schirmt auch ab. Der geöffnete Schirm macht eine Grenze dort, wo er eine Gruppe Menschen schafft, die geschützt wird und eine Gruppe derer schafft, die es nicht sind, die schutzlos bleiben. Denn obwohl jeder Mensch das Recht darauf haben sollte, sich geschützt zu fühlen, zeigt unsere Realität, dass dem nicht so ist.

„Der Schirm hilft nicht gegen Bomben, die fallen, erst Recht nicht, wenn er nur eine Metapher ist...“, sagt die eine irgendwann in den leeren Raum und pustet in ein Wasserglas, wo der Sturm entsteht.

Und jetzt?

An den Wassern ... ist gemeinsames Denken und vielleicht auch Erleben der Frage nach der Heimat und dem Schutzbedürfnis des Menschen. *An den Wassern ...* sitzen Sie, liebes Publikum, und lauschen und schauen, und sinnieren. Und an den Wassern, da singt es, da tanzt es, da flüstert es. Und vielleicht findet irgendjemand eine Antwort auf die Frage: Was ist Heimat? Ich suche noch. Und manchmal frage ich mich, ob ich nicht fragen sollte: Wie schaffen wir Heimat? Ich weiß nur eines: Jeder Mensch hat das Recht, sich sicher zu fühlen – „unterm Schirm“ zu sein, der beschützt. Manchmal, nein immer, wünsche ich mir, die Welt wäre eine Bühne: Denn hier im ‚geschützten Raum‘ der Kunst, in dieser Kirche, in dieser Aula, in diesem Konzertsaal, kann auch eine Metapher wirklich etwas bedeuten, wenn sie zeitgleich da draußen – in der realen Welt – nur eine leere Worthülse ist.

Demonstrierende in Hong Kong bei den „Gelber-Schirm- Protesten“ 2014



CHOR / TANZ / PERFORMANCE

AN DEN WASSERN ...

Heinrich Schütz

An den Wassern zu Babel (SWV 37)

An den Wassern zu Babel
saßen wir und weineten,
wenn wir an Zion gedachten.
Unsere Harfen hingen wir
an die Weiden,
die drinnen sind.
Denn da selbst hießen uns singen,
die uns gefangen hielten,
und in unserm Heulen fröhlich sein:
»Lieber singet uns ein Lied von Zion!«
Wie sollten wir des Herren Lied singen
in fremden Landen?
Vergess ich dein, Jerusalem,
so werde meiner Rechten vergessen.
Meine Zunge soll an meinem Gaumen kleben,
wo ich dein nicht gedenke,
wo ich nicht lass Jerusalem
mein höchste Freude sein.
Herr, gedenke der Kinder Edom
am Tage Jerusalem, die da sagten:
»Rein ab, rein ab bis auf ihren Boden.«
Du verstörete Tochter Babel,
wohl dem, der dir vergelte, wie du uns getan hast.
Wohl dem, der deine jungen Kinder
nimmet und zerschmettert sie an dem Stein.
Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und auch dem Heiligen Geiste,
wie es war am Anfang, jetzt und immerdar
und von Ewigkeit zu Ewigkeit. Amen

Giovanni P. da Palestrina

Super flumina Babylonis

Super flumina Babylonis, illic sedimus et flevimus,
dum recordaremur tui Sion.
In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra.

DAX

Dear God (2019)

AN DEN WASSERN ZU BABEL

An den Wassern zu Babel
saßen wir und weineten,
wenn wir an Zion gedachten.

Unsere Harfen hingen wir
an die Weiden, die drinnen sind.

Denn da selbst hießen uns
singen, die uns gefangen hielten,
und in unserm Heulen fröhlich
sein: »Lieber singet uns ein Lied
von Zion!«

Wie sollten wir des Herren Lied
singen in fremden Landen?

Vergess ich dein, Jerusalem,
so werde meiner Rechten
vergessen.

Meine Zunge soll an meinem
Gaumen kleben, wo ich dein nicht
gedenke, wo ich nicht lass Jeru-
salem mein höchste Freude sein.

Herr, gedenke der Kinder Edom
am Tage Jerusalem,

die da sagten: »Rein ab, rein ab
bis auf ihren Boden.«

Du verstörete Tochter Babel,
wohl dem, der dir vergelte, wie du
uns getan hast. Wohl dem,
der deine jungen Kinder nimmet
und zerschmettert sie
an dem Stein.

Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und auch dem Heiligen Geiste,
wie es war am Anfang,
jetzt und immerdar
und von Ewigkeit
zu Ewigkeit.
Amen

SUPER FLUMINA BABYLONIS

Super flumina Babylonis,
illic sedimus et flevimus,
dum recordaremur tui, Sion.

In salicibus in medio eius
suspendimus organa nostra.

Quia illic interrogaverunt nos,
qui captivos duxerunt nos,
verba cantionum et qui abdu-
xerunt nos: hymnum cantate
nobis de canticis Sion.

Quomodo cantabimus canti-
cum Domini in terra aliena?

Si oblitus fuero tui, Jerusalem,
oblivioni detur dextera mea,

adhaereat lingua mea faucibus
meis, si tui non meminero tui,
si non praeposuero Jerusalem
in principio laetitiae meae.

Memor esto Domine, filiorum
(terrae) Edom in die Jerusalem

DEAR GOD I just want to make this clear (Listen) /
I am a believer / But sometimes it gets
hard (Listen) / My name is Dax (Dear God)

Dear God / There's a lot of questions that I have
about the past (Can you hear me?) / And I don't want
hear it from a human, you made it / So you're the
last person that I'm ever gonna ask / Tell me what's
real, tell me what's fake / Why is everything about
you a debate? (Why?) / What's the point of love? /
Every time I've showed it I was broken and it's forced
me just to only wanna hate / Why's there only one
you but multiple religions? (Why?) / Why does every
conversation end in a division? (Why?) / Why does
everybody want to tell us how to live / But they won't
listen to the same damn message that they givin'?
(Fuck them) / Tell me how to feel, tell me what's
wrong / I tried to call, pick up the phone (Pick up) /
I'm on my own / Everybody said you comin' back,
then man why the hell's it takin' so long?

Why do I hurt? (Why?) Why is there pain? / Why
does everything good always have to change? (Why)
/ Why does everybody try to profit off another man's
work / Then destroy it just for monetary gain? / Tell
me are you black or are you white? / I don't even
really care I just really want to know what's right
(I don't care) / They been sayin' one thing but I've
been lookin' in the book / And it seems like they've
been lyin' for my whole damn life / Tell me where I'm
goin' (Where?) Is it heaven or hell? / I just hope this
message greets you well / Had a dream that I was
walkin' with the devil, don't remember how it feels /
But I swear that I remember the smell / Looked me
right into my eye and told me everything I wanted
could be mine / If I gave up and decided to sell /
But I said I'd rather die than get mine, now I'm here /
No fear, one man with a story to tell

Dear God, where were you when I needed it? When
I fucked up and repeated it? / When they set the bar
and I exceeded it? (Where were you?) / My life is like
a book that they've been judgin' by a cover / But have
never took the time to fuckin' read the shit (Fuck) /
I remember tellin' you my goals and my dreams /

But you didn't even answer, so I guess you didn't
believe in it / I remember sittin' with a gun to my
head tryna ask you for some help / But I guess you
didn't believe in it / I don't want religion, I need that
spirituality / I don't want a church, I need people to
call a family / I don't wanna tell my sins to another
sinner / Just because he's got a robe and he went to
some academy / I don't wanna read it in a book, I
wanna hear it from you / Don't wanna learn it in my
school because they hidin' the truth (Swear) / Don't
wanna talk about it to another fuckin' human being /
And that's the only reason that I even stepped in
this booth

Dear God / How do I take this darkness and turn it
into light? (Talk to me) / How do I believe in a con-
cept where I speak to a man / I've never seen with
my own two eyes? (How?) / How do I know that
religion wasn't made / Just to separate the world
and create a whole disguise / Just to keep us in
these chains while the rich get richer / And the poor
pray to you and perpetuate a lie? / How do I know
this ain't some big joke? (How?) / How can I have
faith when there is no hope? (How?) / How the hell
does one man have 100 billion dollars / And we still
have people on the street that are broke? / There's a
lot of things I wanna talk about and get off my chest /
I can't sleep 'cause the devil won't let me rest / I used
to know a fuckin' pastor in a church / And I can still
hear the screams of the kids he would fuckin'
molest

Dear God / Do you hear me? (Do you hear me?) /
I'm supposed to fear you but you ain't said shit / So
maybe it's you who actually fears me? / I don't know
the answer, I just want to see it clearly / So many lies
there's a 1000 different theories / All I want to know
is who really made religion / ,Cause I know it wasn't
you but don't nobody believe me / No more lies, no
more death / Bring back King, bring back X / Please
dear God let their souls rest / Protect who's left and
watch their steps / Dear God (Dear God) / I don't
want to have to ask you again / I just hope that you
know that I'm still a believer / So I'll end this all by
sayin' AMEN / (It's Dax)

Heinrich Schütz

Herr, auf dich traue ich (SWV 377)

Herr, auf dich traue ich,
laß mich nimmermehr zu Schanden werden.
Errette mich nach Deiner Barmherzigkeit,
und hilf mir aus.
Neige deine Ohren zu mir und hilf mir.
Sei mir ein starker Hort,
ein Hort, dahin ich immer fliehen möge,
der du hast zugesaget mir zu helfen.

Nicolas Gombert

Super flumina Babylonis

Super flumina Babylonis, illic sedimus et flevimus,
dum recordaremur tui, Sion.
In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra.
Quia illic interrogaverunt nos, qui captivos duxerunt nos,
verba cantionum et qui abduxerunt nos:
hymnum cantate nobis de canticis Sion.
Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?

Jay-Z feat. Frank Ocean

Oceans (2013)

Heinrich Schütz

Tröstet, tröstet mein Volk (SWV 382)

Tröstet, tröstet mein Volk,
redet mit Jerusalem freundlich,
prediget ihr, daß ihre Ritterschaft ein Ende hat,
denn ihre Missetat ist vergeben,
denn sie hat zwiefältiges empfangen
von der Hand des Herren um alle ihre Sünde.
Es ist eine Stimme eines Predigers in der Wüste:
Bereitet dem Herren den Weg,
machtet auf dem Gefilde ebene Bahn unserm Gott.
Alle Tal soll erhöht werden
und alle Berge und Hügel sollen erniedriget werden,
und was ungleich ist, soll eben werden,
und was höckerig ist, soll schlecht werden,
denn die Herrlichkeit des Herren soll offenbar werden.
Und alles Fleisch miteinander wird sehen,
daß des Herren Mund redet.

OCEANS

 (You see this motherfucking face) / Blessings,
blessings, yeah, I see...

Elephant tusk on the bow of a sailing lady, docked on the Ivory Coast /
Mercedes in a row winding down the road / I hope my black skin
don't dirt this white tuxedo before the Basquiat show / And if so, well
fuck it, fuck it / Because this water drown my family, this water mixed
my blood / This water tells my story, this water knows it all / Go ahead
and spill some champagne in the water / Go ahead and watch the sun
blaze on the waves of the ocean

Dope boy still smelling like cocaina / White boat, white robe, can he be
more cleaner? / The oil spill that BP ain't clean up / I'm anti-Santa
Maria / Only Christopher we acknowledge is Wallace / I don't even like
Washingtons in my pocket / Black card go hard when I'm shopping
Boat docked in front of Hermès picking cotton / Silk and fleeces, lay
on my Jesus / Oh my God, I hope y'all don't get seasick / See me in
shit you never saw / If it wasn't for these pictures they wouldn't see me
at all / Aww, whole world's in awe / I crash through glass ceilings,
I break through closed doors / I'm on the ocean, I'm in heaven /
Yachting, Ocean II

Elephant tusk on the bow of a sailing lady, docked on the Ivory Coast /
Mercedes in a row winding down the road / I hope my black skin
don't dirt this white tuxedo before the Basquiat show / And if so, well
fuck it, fuck it / Because this water drown my family, this water mixed
my blood / This water tells my story, this water knows it all / Go ahead
and spill some champagne in the water / Go ahead and watch the sun
blaze on the waves of the ocean

Me and Ty Ty is like Pablo and Popeye / Winding dirt roads on
mopeds spilling Opus / Welcome to the magnum opus, the Magna
Carta / The best-selling author Decoded / On the holiday playin'
"Strange Fruit" / If I'ma make it to a billi, I can't take the same route /
Swoosh, that's the sound of the border / Swoosh, and that's the sound
of a baller / Muhammad Hovi my back against the rope / The black
Maybach, I'm back inside the boat / Shepard Fairey they finally gave
me some hope / Can't believe they got a nigga to vote / Democrat?
Nope, I sold dope / In trouble waters I had to learn how to float / On
the ocean, I'm in heaven / Yachting, Ocean II

Elephant tusk on the bow of a sailing lady, docked on the Ivory Coast /
Mercedes in a row winding down the road / I hope my black skin
don't dirt this white tuxedo before the Basquiat show / And if so, well
fuck it, fuck it / Because this water drown my family, this water mixed
my blood / This water tells my story, this water knows it all / Go ahead
and spill some champagne in the water / Go ahead and watch the sun
blaze on the waves of the ocean

DER FLOW DES JIANGHU 江湖流

Kommando, / Mein Leben ist wie ein Lied, / Ins Grab kann man ohnehin nichts mitnehmen, / Also fließe plitsch plitsch im Einklang mit dem Fluss Xiang.¹

Vom Süden bis in den Norden gibt es Nachrichten von unterschiedlichem Geschmack, / Vom Süden bis zum Norden eint uns das Grün. / Sobald sich die Helden von jedem Ort in der Zentralehinesischen Ebene versammeln / Zeigen wir's der Gesellschaft, wie die Fortsetzung von Halbgötter und Halbteufel.² / Fuck jene, die ohne Grund stöhnen; ich halte auch nichts von aufgesetzter Grimmigkeit. / Erst, wenn sich alle in Bewegung setzen, klappt es, dass hundert Schulen miteinander wetteifern.³ / Echte Liebe gilt dem MC, der das Mikrofon haltend fleißig arbeitet, ohne sich zu beschweren. / Es ist mir also wirklich egal, wer von euch gewinnt. / Diejenigen, die aussehen, als wären sie Meister; sind bereits vom Weg abgekommen,⁴ / Weswegen sie ohne Trap nicht mehr leben können, während andere ohne zu Rappen die Buddhaschaft erlangen, / Daher erhebt der Drache des Flusses Xiang seinen Kopf; er will sich nicht länger verstecken, / Spuckt dir Baisha-Schnaps⁵ ins Gesicht und sagt: „Verdammte Scheiße, der Jianghu gehört mir!“ / Motherfucker, ich gebe niemals auf, erzähl' keinen Scheiß, / Im Flow sind all diese Sorgen und Negativität vergessen. / Schau, die Gedenktafel an der Yuelu-Akademie⁶ erinnert dich daran: / „Nur in Chu⁷ gibt es Talente.“ Ich will, dass mir die Welt gehört, nur deswegen bin ich höflich zu euch. / Sieh dir das „Himmelsnetz“⁸ über deinem Kopf an, dass dich immer noch bedeckt, / Im fernen Osten gilt das als überaus vernünftig. / Das Flusswasser der Revolution strömt bald hierher, / Sobald sich die Flüsse vereinen, wird der hiesige Damm brechen. / Nicht einmal Gold kann mir meine Rechtschaffenheit abkaufen, / Die Zeit wird mir meine Brüder nicht wegnehmen. / Der Sturm ist wie eine Taufe für mich, / Ich führe meine Hunaner Armee zum Hissen unserer Siegesfahnen.

Ich merze all jene Feinde aus und wandere in die Ferne, um meine Träume zu verwirklichen, / In chaotischen Kreisen sieh deine Umgebung klar und deutlich, / Wo immer es Menschen gibt, gibt es auch den Jianghu, wir halten zusammen, / Und zünden Räucherstäbchen für unsere Vorfahren an. / Keep it real – das ist meine Waffe, / Ich bin aus 0734⁸, aber bahn' mir meinen Weg in 0731.⁹ / In meinem Flow schwingt mein Heimataktzent mit und ich liebe Gras und Alkohol, / Treibe es mit Bitches und liebe meine Homies, / Wie ein Hurrikan fegen wir durch diese kulturelle Wüste, / Tragen das Feuer in ihre Herzen, Shot. / Es gibt keinen Raum für Fehler, und ehe wir uns versehen, ist ein weiteres Jahr vergangen. / Wie komme ich aus meinen 8 Miles¹¹ heraus? / Riech den Duft des August-Lorbeers in der Ferne, / Mama sagt, Gold wird schlussendlich glänzen. / Es ist unser Schicksal, eine Legende zu werden, / Und auch, von der untersten Stufe der Leiter Schritt für Schritt

1 Größter Fluss in der Provinz Hunan.

2 Kungfu-Roman von Jin Yong (1924–2018).

3 Anspielung auf Mao Zedongs Parole von 1956, die auf die verschiedenen intellektuellen Schulen und Stimmen zur Zeit der Streitenden Reiche (5.-3. Jh. v. Chr.) verweist und ausdrücken sollte, dass die Kommunistische Partei ihr Meinungsmonopol aufgibt und kritische Stimmen willkommen heißt. Seither wurde sie von mehreren Parteifunktionären, inklusive Xi Jinping, wiederholt.

4 Kungfu-Pen spielt hier mit einem Konzept der traditionellen chinesischen Medizin, welches später als Qigong-Dissoziation bekannt wurde. Demnach verlieren Individuen während exzessiver Selbstkultivierungspraktiken ihren Verstand, wenn sie keine starke moralische Basis, keinen Lehrer haben, oder keine Disziplin mitbringen (wenn man zum Beispiel den Kultivierungsprozess beschleunigen möchte, da man nach Ruhm und Geld strebt etc.).

5 Lokaler Schnaps aus Changsha, Provinzhauptstadt von Hunan.

6 Eine der ältesten und wichtigsten Lehranstalten (gegründet 976), steht in Changsha.

7 Ehemaliges Königreich Chu, zu dessen Gebiet die heutige Provinz Hunan gehörte.

8 Bezeichnung für das Überwachungssystem der Regierung, ähnlich wie „Big Brother“ im Roman 1984.

9 Stadt Hengyang in Hunan.

aufzusteigen. / Ein richtiger MC vergisst nie, woher er kommt.

Der ganze Jianghu stürmt los auf mein Kommando, / Mein Leben ist wie ein Lied, / Ins Grab kann man ohnehin nichts mitnehmen, / Denn im Fluss des Dao verbirgt sich ein karmischer Zyklus. / Der ganze Jianghu stürmt los auf mein Kommando, / Mein Leben ist wie ein Lied, / Ins Grab kann man ohnehin nichts mitnehmen, / Also fließe plitsch plitsch im Einklang mit dem Fluss Xiang.

Alle können es kaum erwarten, sich im Kampf zu beweisen und sich einen Namen zu machen, / Aber können sie auf der Stelle entscheiden, was richtig oder falsch, schwarz oder weiß, wichtig oder nebensächlich, und dringlich oder aufschiebbar ist? / Mir meinen Weg in der Gegend um den Fluss Xiang zu bahnen, darauf war ich von klein auf stolz, Bruder, / Formte mir im Jianghu meine eigene Schule, und kümmerte mich danach nicht mehr darum, ob ich beliebt bin oder nicht. / Wenn Chancen und Gefahren auf dich lauern, die ganze Nacht hindurch, / Beherrsche dich, sei unerschütterlich, nur so zahlt es sich aus, / Wir alle wollen davon profitieren, aber es lässt sich nicht vermeiden, auf dem Weg einiges erliden zu müssen, / Dennoch sind hier weiterhin unzählige Brüder, die Welle um Welle vorwärtsstürmen. / Egal wie oft ich scheiter', ich versuche es immer wieder, / Wahre Helden werden nicht von plötzlichen Wellen begraben. / Hut ab vor den Mädchen, die wir geliebt und mit denen wir unsere Chance verpasst haben, / Wie können wir Emotionalität und Ungebundenheit der Söhne und Töchter des Jianghu aufgeben? / Jage bloß nicht schnellen Erfolgen hinterher, pass auf, sonst war alles für die Katz, / Um die Person zu sein, die du sein willst, kannst du dich nicht rein aufs Glück verlassen. / Ich will mich auf meine Stärken konzentrieren und mich von all der Negativität verabschieden, / Nicht nur für meinen Besitz, sondern auch um des goodshits Willen, den ihr euch anhört.

Die Wege im Jianghu sind weit, aber für mich gibt es keine dunklen und stürmischen Nächte, / Man lernt nie aus, ich möchte nur den Sinn des Ganzen verstehen. / Himmel, Erde, Gebirge und Gewässer, der Mond und der Himmel sind mein Zeuge für meine Aufrichtigkeit, / Paare Betelnuss¹² mit Zigaretten, deshalb besitze ich unbegrenzte übernatürliche Kräfte.

Der ganze Jianghu stürmt los auf mein Kommando, / Mein Leben ist wie ein Lied, / Ins Grab kann man ohnehin nichts mitnehmen, / Denn im Fluss des Dao verbirgt sich ein karmischer Zyklus. / Der ganze Jianghu stürmt los auf mein Kommando, / Mein Leben ist wie ein Lied, / Ins Grab kann man ohnehin nichts mitnehmen, / Also fließe plitsch plitsch im Einklang mit dem Fluss Xiang.

Der ganze Jianghu stürmt los auf mein Kommando, / Mein Leben ist wie ein Lied, / Ins Grab kann man ohnehin nichts mitnehmen, / Denn im Fluss des Dao verbirgt sich ein karmischer Zyklus. / Der ganze Jianghu stürmt los auf mein Kommando, / Mein Leben ist wie ein Lied, / Ins Grab kann man ohnehin nichts mitnehmen, / Also fließe plitsch plitsch im Einklang mit dem Fluss Xiang.

10 Provinzhauptstadt Changsha, sowie die bezirkfreien Städte Zhuzhou und Xiangtan. Durch alle schlingelt sich der Fluss Xiang und verbindet sie so miteinander.

11 Film mit Eminem in der Hauptrolle (2002).

12 Das Kauen von Betelnüssen wirkt stimulierend und ist seit 200 v. Chr. (Han-Dynastie) belegt. Größter Konsument ist heute die Provinz Hunan, in welcher die Nüsse so einflussreich sind, dass sie 2016 zum offiziellen Kulturerbe der Provinz erklärt wurden. Gemeinhin gelten sie als Symbol für die Arbeiterklasse (im chinesischen Kontext, d. h. Landarbeiter inklusive).

Heinrich Schütz

Verleih uns Frieden genädiglich (SWV 372)

Verleih uns Frieden genädiglich,
Herr Gott, zu unsern Zeiten,
es ist doch ja kein ander nicht,
der für uns könnte streiten,
denn du, unser Gott alleine.

C-Block x Gai

Der Flow des Jianghu (2017)

Luca Marenzio

Super flumina Babylonis

Super flumina Babylonis, illic sedimus et flevimus,
dum recordaremur tui, Sion.

In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra.

Quia illic interrogaverunt nos, qui captivos duxerunt nos,

verba cantionum et qui abduxerunt nos:

hymnum cantate nobis de canticis Sion.

Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?

Si oblitus fuero tui, Jerusalem, oblivioni detur dextera mea,

adhaereat lingua mea faucibus meis, si tui non meminero tui,

si non praeponero Jerusalem in principio laetitiae meae.

Memor esto Domine, filiorum (terrae) Edom in die Jerusalem

Heinrich Schütz

Die mit Tränen säen (SWV 378)

Die mit Tränen säen,
werden mit Freuden ernten.
Sie gehen hin und weinen
und tragen edlen Samen
und kommen mit Freuden
und bringen ihre Garben.

Ibeyi

River (2014)

Tomas Luis de Victoria

Super flumina Babylonis

Super flumina Babylonis, illic sedimus et flevimus,
dum recordaremur tui, Sion.

In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra.

Quia illic interrogaverunt nos, qui captivos duxerunt nos,

verba cantionum et qui abduxerunt nos:

hymnum cantate nobis de canticis Sion.

Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena?

RIVER Come to you river / I will come to
your river / I will come to you river /
Come to you river / (Wash my soul) / I will come to
your river / (Wash my soul) / I will come to your
river / (Wash my soul again)

Carry away my dead leaves / Let me baptize my
soul with the help of your waters / Sink my pains
and complains / Let the river take them, river drown
them / My ego and my blame / Let me baptize my
soul with the help of your waters / Those old mes,
so ashamed / Let the river take them, river drown
them

Come to you river / I will come to your river / I will
come to you river / Come to you river / (Wash my
soul) / I will come to your river / (Wash my soul) /
I will come to your river / (Wash my soul again)

Carry away my old leaves / Let me baptize my soul
with the help of your waters / Sink my pains and
complains / Let the river take them, river drown
them / My ego and my blame / Let me baptize my
soul with the help of your waters / Those old mes, so
ashamed / Let the river take them, river drown
them

Come to you river / I will come to your river
I will come to you river / Come to you river / (Wash
my soul) / I will come to your river / (Wash my soul)
/ I will come to your river / (Wash my soul again)

Wemile Oshun / Oshun dede / Alawede Wemile
Oshun / Moolowo beleru yalode moyewede / Wemile
Oshun / Oshun dede / Alawede Wemile Oshun /
Moolowo beleru yalode moyewede / Wemile Oshun /
Oshun dede / Alawede Wemile Oshun / Moolowo
beleru yalode moyewede / Wemile Oshun / Oshun
dede / Alawede Wemile Oshun / Moolowo beleru
yalode moyewede

**Machine Gun Kelly feat. Ambassadors & Bebe Rexha
Home (2017)**

Heinrich Schütz

An den Wassern zu Babel (SWV 37)

An den Wassern zu Babel
saßen wir und weineten,
wenn wir an Zion gedachten.
Unsere Harfen hingen wir
an die Weiden, die drinnen sind.
Denn da selbst hießen uns singen,
die uns gefangen hielten,
und in unserm Heulen fröhlich sein:
»Lieber singet uns ein Lied von Zion!«
Wie sollten wir des Herren Lied singen
in fremden Landen?
Vergess ich dein, Jerusalem,
so werde meiner Rechten vergessen.
Meine Zunge soll an meinem Gaumen kleben,
wo ich dein nicht gedenke,
wo ich nicht lass Jerusalem
mein höchste Freude sein.
Herr, gedenke der Kinder Edom
am Tage Jerusalem, die da sagten:
»Rein ab, rein ab bis auf ihren Boden.«
Du verstörete Tochter Babel,
wohl dem, der dir vergelte, wie du uns getan hast.
Wohl dem, der deine jungen Kinder
nimmet und zerschmettert sie an dem Stein.
Ehre sei dem Vater und dem Sohn
und auch dem Heiligen Geiste,
wie es war am Anfang, jetzt und immerdar
und von Ewigkeit zu Ewigkeit.
Amen

HOME Home / A place where I can go / To take this off my
shoulders / Someone take me home / Home / A
place where I can go / To take this off my shoulders / Someone take
me home (Let's go) / Someone take me

Look, I didn't power through the struggle / Just to let a little trouble,
knock me out of my position / And interrupt the vision / After every-
thing I witnessed, after all of these decisions / All these miles, feet,
inches / They can't add up to the distance / That I have been through,
just to get to / A place where even if there's no closure, I'm still safe
/ I still ache from tryin' to keep pace / Somebody give me a sign, I'm
startin' to lose faith

Now tell me, how did all my dreams turn to nightmares? / How did I
lose it when I was right there? / Now I'm so far that it feels like it's all
gone to pieces / Tell me why the world never fights fair / I'm tryna find

Home / A place where I can go / To take this off my shoulders / Some-
one take me home / Home / A place where I can go / To take this off
my shoulders / Someone take me home (It's been a long time coming)
/ Someone take me (Oh)

Home, oh, oh, oh, oh, oh / Home, home / Someone take me / Home,
oh, oh, oh, oh, oh / Home, home

Look, I've been through so much pain / And it's hard to maintain any
smile on my face / 'Cause there's madness on my brain / So I gotta
make it back, but my home ain't on the map / Gotta follow what I'm
feelin' to discover where it's at / I need the (Memory) / In case this fate
is forever, just to be sure these last days are better / And if I have any
(Enemies) / To give me the strength to look the devil in the face and
make it home safe

Now tell me, how did all my dreams turn to nightmares? / How did I
lose it when I was right there? / Now I'm so far that it feels like it's all
gone to pieces / Tell me why the world never fights fair / I'm tryna find

Home / A place where I can go / To take this off my shoulders / Some-
one take me home / Someone take me

I found no cure for the loneliness / I found no cure for the sickness
/ Nothing here feels like home / Crowded streets, but I'm all alone /
I found no cure for the loneliness (Oh-oh) / I found no cure for the
sickness / Nothing here feels like home / Crowded streets, but I'm all
alone / Someone take me

Home, oh, oh, oh, oh, oh / Take me home (Take me home), home /
Someone take me / Home, oh, oh, oh, oh, oh / Take me home (Take
me home), home / Someone take me / Home (Baby, I need it; some-
body, somebody), oh, oh, oh, oh, oh (Ain't no place like home) / Home
(Take me home), home / Someone take me



Kurzbiographien

RENAISSANCE

Heinrich Schütz (1585–1672)

Heinrich Schütz stammte aus Köstritz in Ostthüringen, wo sein Vater ein Gasthaus betrieb. Im Jahr 1599 entdeckte Landgraf Moritz von Hessen-Kassel das Gesangstalent des damals dreizehnjährigen Jungen und finanzierte dessen musikalische Ausbildung. Später, im Jahr 1609, ging Schütz mit einem Stipendium des Landgrafen nach Venedig, um drei Jahre beim Organisten des Markusdoms, Giovanni Gabrieli, zu studieren. In dieser Zeit veröffentlichte er seine ersten Kompositionen.

Nach seiner Rückkehr 1613 blieb Heinrich Schütz zunächst als Musiker beim Landgrafen in Kassel. Ein Jahr später holte ihn der sächsische Kurfürst Johann Georg I. an seinen Hof in Dresden, wo Schütz zunächst als Organist arbeitete. 1619 wurde er dann Kapellmeister des Fürsten, welches Amt er bis zu seinem Tod im Jahr 1672 ausübte. Am Hofe war Schütz für die geistliche wie für die weltliche Musik zuständig.

Trotz des 30-jährigen Krieges reiste Heinrich Schütz 1628 nach Italien, nahm 1633 und 1643 Aufträge des dänischen Königs in Kopenhagen an und beriet Fürstenhöfe, etwa in Hannover und Wolfenbüttel, in musikalischen Angelegenheiten.

Ab 1645 bat Schütz seinen Dienstherrn immer wieder um Entlastung von den Amtspflichten, was dieser stets ablehnte. Erst als Johann Georg I. im Jahr 1657 starb, entband dessen Nachfolger Johann Georg II. den Kapellmeister von einem Teil seiner Aufgaben.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (vmtl. 1525–1594)

Giovanni Pierluigi kam Ende 1525 oder Anfang 1526 in Palestrina in der Nähe von Rom zur Welt und wurde als Komponist bereits zu Lebzeiten nach seinem Geburtsort benannt. Als Junge ging er als Chorknabe an die Kirche Santa Maria della Maggiore in Rom, und ab 1544 spielte er in seiner Heimatstadt an der Kathedrale San Agapito die Orgel.

Der Bischof des Bistums Palestrina, Giovanni Maria Ciocchi del Monte, wurde 1550 zum Papst gewählt. Als Julius III. holte er Giovanni Pierluigi im Jahr 1551 nach Rom, ernannte ihn zum Kapellmeister der Capella Giulia am Petersdom und förderte seine Karriere. Allerdings starb der Papst vier Jahre später, und nach dem 22-tägigen Pontifikat Marcellus II. entließ dessen Nachfolger, Papst Paul IV., mehrere Musiker, darunter auch Palestrina.

Heinrich Schütz
1627, im Jahr der
Entstehung der *Dafne*
(Universitätsbibliothek
Leipzig, Porträtstichsammlung,
Inventar-Nr. 46/161)

In den Jahren zwischen 1555 und 1571 bekleidete Palestrina Stellen an mehreren römischen Institutionen. Zwei Jahre lang, von 1565 bis 1567, leitete er die musikalische Ausbildung des neu gegründeten Priesterseminars in Rom. Für den Herzog von Mantua komponierte er Messen, Motetten und eine Kanzone, einen weltlichen Gesang.

Erst im Jahr 1571 bekam der Komponist wieder die Stelle am Petersdom, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1594 blieb. Insgesamt schrieb Palestrina, der als stilbildend gilt, um die 950 Werke, fast alle für die römisch-katholische Liturgie.

Nicolas Gombert (ca. 1495 – ca. 1560)

Nicolas Gombert wurde um das Jahr 1495 im südlichen Flandern geboren. Sein Geburtsort ist ebenso wenig bekannt wie das Geburtsdatum, auch über seine Herkunft und seine Ausbildung ist wenig überliefert. Vermutlich war er Schüler des flämischen Komponisten Josquin Desprez.

Ab 1526 war Gombert als Sänger in der Hofkapelle König Karls I. von Spanien angestellt und folgte diesem bis 1529 nach Toledo, Sevilla, Granada, Valladolid, Valencia und Madrid. Anfang der 1530er Jahre reiste er mit dem Gefolge seines Dienstherrn, der 1530 als Karl V. zum Kaiser des Heiligen Römischen Reichs gekrönt worden war, weiter durch Europa, unter anderem nach Bologna, Mantua, Innsbruck, München und Köln. Ab 1529 war er am Hof auch für die Ausbildung der Chorsänger zuständig, und in den 1530er Jahren wirkte er vermutlich als Priester. Neben all dem komponierte Gombert geistliche Chormusik, vor allem Motetten und einige Messen.

Wegen sexuellen Missbrauchs eines Chorknaben wurde Gombert um das Jahr 1540 vom Hof verbannt. Er entging vermutlich nur deswegen der Todesstrafe oder der Zwangsarbeit auf einer Galeere, weil der Kaiser seine Kompositionen so schätzte. Ab 1547 lebte Gombert in Tournai, dann verliert sich seine Spur – erste Hinweise auf sein Ableben stammen aus dem Jahr 1561.

Luca Marenzio (1553/54–1599)

Der italienische Komponist Luca Marenzio kam im Jahr 1553 oder 1554 in Coccaglio nahe Brescia in der Lombardei zur Welt. Aus einfachen Verhältnissen stammend, erhielt er von 1565 bis 1567 eine musikalische Ausbildung an der Kathedrale von Brescia.

Als Sänger und Lautenist arbeitete er vor allem für römische Geistliche, unter anderem von 1578 bis zu dessen Tod im Jahr 1586 für Kardinal Luigi D'Este. In dieser Zeit veröffentlichte Marenzio seine ersten Madrigalsammlungen. Mit seiner mehrheitlich weltlichen Musik – nachweisbar sind um die 500 Madrigale –, Messen, Motetten und geistlichen Madrigalen hatte Marenzio großen Einfluss auf zeitgenössische Komponisten.

Die meiste Zeit seines Lebens verbrachte er in Rom, hielt sich zwischenzeitlich auch in Verona und Florenz auf. Das Jahr 1596 verbrachte Marenzio in Warschau als Kapellmeister am Hof des polnischen Königs Sigismund III. Über eine Station in Venedig kehrte er nach Rom zurück, wo er im August 1599 starb.

Tomás Luis de Victoria (ca. 1548–1611)

Der Spanier Tomás Luis de Victoria war katholischer Priester und Komponist, als welcher er ausschließlich geistliche Musik verfasste.

Geboren um das Jahr 1548, war er das siebte von neun Kindern einer Tuchhändlerfamilie. Als sein Geburtsort wird das spanische Avila angenommen. Nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1557 sorgten sein ältester Bruder sowie sein Onkel und Vormund Juan Luis für seine musikalische Ausbildung an der Kathedrale von Avila. Mit einem Stipendium des spanischen Königs Phillip II. ging Victoria im Jahr 1565 nach Rom ans Priesterseminar der Jesuiten, das Collegium Germanicum. Ab 1571 unterrichtete er dort und übernahm als Nachfolger Palestrinas die Leitung der Kapelle. Ein Jahr später erschien vom ihm ein erstes Buch mit Motetten. Im Jahr 1574 empfing Victoria in Rom die Priesterweihe.

Obwohl er in Rom erfolgreich war, bemühte Victoria sich um eine Rückkehr nach Spanien. Dies gelang im Jahr 1587, als ihn die Schwester des spanischen Königs, die verwitwete Kaiserin Maria, als ihren persönlichen Kaplan sowie Kapellmeister im Kloster Monasterio de las Descalzas Reales in Madrid einstellte. Ab dem Jahr 1593 verbrachte er zwei Jahre erneut in Rom, blieb aber dann bis zu seinem Tod im Jahr 1611 im kaiserlichen Kloster.

Frauke Zbikowski

HIPHOP

Dax (geboren 1994)

Daniel Nwosu Junior wuchs als Sohn nigerianischer Immigranten in Ottawa, Kanada, auf. Während seiner Studienzeit an der Newman University in den USA spielte er als Verteidiger bei den Newman Jets, dem Basketballteam seiner Universität, bei der er zeitgleich als Hausmeister jobbte, um sich das Studium zu finanzieren. Die Hausmeistertätigkeit nutzte er dazu, zunächst Gedichte und später Rap-Texte zu schreiben. Nachdem sich 2016 ein Teamkollege aus seiner Basketballmannschaft positiv über seine Poesie geäußert hatte, beschloss er, online über die Plattform SoundCloud unter dem Künstlernamen „Dax“ seine Musik zu ver-

öffentlichen. Den Durchbruch erlangte er 2017 mit dem Lied *Cash Me Outside*, einem Feature mit Danielle Bregoli (Bhad Bhabie). Sein erstes Album folgte ein Jahr später. Für seinen Song *Dear Alcohol*, der vom Alkoholismus handelt, gewann er 2022 Platin, und im Jahr 2023 wurde er als „Breakthrough Artist of the Year“ im Zuge der Canadian Country Music Awards nominiert.

Jay-Z (geboren 1969)

Jay-Z wurde als Shawn Corey Carter in New York City geboren. Vom Vater verlassen, wuchs er mit seiner Mutter und drei Geschwistern in einer Sozialwohnung in Brooklyn auf. Nachdem er die Schule ohne Abschluss verlassen hatte, dealte er zunächst Kokain, bis er von Rapper Jaz-O unter die Fittiche genommen wurde und seine Musikkarriere begann. So war er zunächst Ende der 1980er und Anfang der 1990er auf dessen Platten zu hören, bevor er 1995 seine erste Single *In My Lifetime* veröffentlichte. Da kommerzieller Erfolg jedoch ausblieb und kein Label ihm einen Plattenvertrag anbieten wollte, gründete er im selben Jahr sein eigenes Label Roc-A-Fella Records und produzierte sein Debütalbum selbst, das 1996 auf Platz 23 der Billboard Charts landete und schließlich Platin gewann. Sein zweites Album, *Vol. 2 ... Hard Knock Life*, gewann fünffaches Platin und einen Grammy und ist bis heute fünf Millionen Mal verkauft worden. Neben weiteren Alben ist Jay-Z auch durch seine Ehe mit Beyoncé, seine Business-Unternehmungen, seine politische Unterstützung der Demokratischen Partei sowie sein philanthropisches Engagement bekannt.

Frank Ocean (geboren 1987)

Frank Ocean, geboren als Christopher Edwin Breaux in Long Beach, Kalifornien, studierte zunächst Anglistik, bevor er 2006 sein Studium abbrach, um nach Los Angeles zu ziehen, wo er eine Musikerkarriere anstrebte. Dort arbeitete er zunächst als Songwriter unter dem Namen Lonny Breaux, als welcher er unter anderem Texte für Justin Bieber, Beyoncé und John Legend schrieb. 2009 schloss er sich dann dem HipHop-Kollektiv Odd Future an und änderte seinen Künstlernamen zu Frank Ocean, einer Kombination aus Frank Sinatra und dem Film *Ocean's 11* (1960), in dem Sinatra eine der Hauptrollen spielte. Weil er sich durch sein Record Label vernachlässigt fühlte, arbeitete er eigenständig an einem Mixtape, das er 2011 online kostenlos veröffentlichte. Sein daraus resultierender Ruhm ermöglichte die Zusammenarbeit mit Jay-Z und Kanye West. 2012 veröffentlichte er sein erstes Studioalbum, das sechs Grammy-Nominierungen erhielt und aufgrund der Mischung aus Jazz, Soul, Funk, Elektro und R&B als wegweisend für die künftige Entwicklung der Musikrichtung R&B bezeichnet wurde. Das Album erhielt zusätzliche Aufmerksamkeit, als Frank Ocean verkündete, dass seine erste

Liebe ein Mann gewesen sei. 2013 schaffte er es auf die *Times Liste der 100 weltweit einflussreichsten Persönlichkeiten* und 2017 auf die *Forbes 30 Under 30* Liste. Laut *Insider* und dem *Wall Street Journal* ist er der tonangebende Künstler der 2010er Jahre.

GAI (geboren 1987)

Als Zhou Yan im Kreis Weiyuan in Sichuan geboren, studierte GAI zunächst Elektrotechnik, bevor er nach erfolgreichem Universitätsabschluss an lokalen Gesangswettbewerben teilnahm, was ihm eine Anstellung als Residenzkünstler in mehreren Bars in Sichuan verschaffte. Später arbeitete er als MC in Nachtclubs in der Stadt Chongqing, wo er schließlich dem Rap-Kollektiv GO\$H beitrug. 2015 erschien sein Debütalbum *Tagträumer*, das ihn innerhalb der Szene bekannt machte. Landesweite Berühmtheit erlangte er 2017 durch seine Teilnahme an der Fernseh-Show *The Rap of China*, die er gemeinsam mit Rapper PG ONE gewann. Aufgrund der staatlichen Kampagne gegen HipHop wurde er 2018 kurzzeitig aus mehreren Fernsehshows herausgeschnitten oder ausgeladen, jedoch konnte er wenig später durch eine Neuausrichtung hin zu patriotischen Texten in die Öffentlichkeit zurückkehren und ist seitdem in mehreren Shows zu sehen, unter anderem in der vierten Staffel von *The Rap of China*, bei der er die Teilnehmenden als Mentor begleitete. Ebenso fällt er immer wieder durch hohe Spenden und andere philanthropische Aktionen auf. Sein Künstlernamen leitet sich von seinem Spitznamen aus Kindheitstagen ab, als er aufgrund seines Haarschnitts (im Chinesischen „Topfdeckelschnitt“) „guo gai (Topfdeckel)“ genannt wurde.

C-Block

2007 schlossen sich sieben junge Rapper in der Provinzhauptstadt von Hunan, Changsha, unter der Leitung von Damnshine (geboren 1988) zur Gruppe C-Block zusammen. Nach Veröffentlichung des ersten gemeinsamen Albums verließen nach und nach vier Rapper das Kollektiv, bis nur noch die heutige Besetzung übrigblieb: Damnshine, Key.L (geboren 1988) und Kungfu-Pen (geboren 1991). Diese erlangten 2009 durch ihre Musik, vor allem aber durch Auftritte in den beliebten Fernsehshows *Happy Camp* und *Day Day Up* nationale Berühmtheit. Ein wesentlicher Beliebtheitsfaktor war der Humor, der sich durch all ihre Lieder zog. 2012 gründete das Kollektiv dann sein eigenes Musiklabel Sup Music, wobei sich seine Musik in den kommenden Jahren immer mehr dem **jianghu**-Stil annäherte, was düsterere Texte nach sich zog, wie zum Beispiel das Lied *Power to the People* von 2017. 2018 reiste die Gruppe mit dem Bruder-Label Gosh Music (gegründet durch das Kollektiv GO\$H, dem GAI angehörte) in die USA, wo sie gemeinsam mit Snoop Dogg in Chicago auftrat. Im Zeitraum von 2013 bis 2022 gewann C-Block zudem in China vier Mal den Titel „beliebteste Rap-Gruppe“.

Ibeyi (geboren 1994)

Als Töchter des kubanischen Schlagzeugers Anga Díaz, einem Mitglied des Buena Vista Social Clubs, und der französisch-venezolanischen Sängerin Maya Dagnino verbrachten die zwei-eiigen Zwillinge Lisa-Kaindé und Naomi Diaz ihre ersten zwei Lebensjahre in Kuba, bevor sie nach Paris zogen und dort aufwuchsen. Ihren ersten Plattenvertrag unterschrieben sie 2013 bei dem Label XL Recordings, unter dem sie zwei Jahre später im Alter von 19 Jahren ihr Debütalbum veröffentlichten. Dieses war sowohl ihrem Vater, der 2006 gestorben war, als auch ihrer 2013 verstorbenen älteren Schwester gewidmet. Bekanntheit erlangen sie auch durch das Musikvideo zu ihrem Lied *River*, in dem die jeweils nicht singende Schwester mit Gewalt unter Wasser gedrückt wird. Ihre Musik zeichnet sich vor allem durch die Verwendung der Sprache Yoruba des gleichnamigen west-afrikanischen Volkes aus, zu dem sie ihre Wurzeln zurückverfolgen. Yoruba kam durch den Sklavenhandel im 18. Jahrhundert nach Kuba und ist heute ein wichtiges Element afro-kubanischer Kultur. Der Künstlernamen der Schwestern, „Ibeyi“, bedeutet in dieser Sprache „Zwillinge“. 2017 nominierte die Independent Music Companies Association Ibeyis Album *Ash* für den „European Album of the Year Award“.

Machine Gun Kelly (geboren 1990)

Als Sohn christlicher Missionare geboren, wuchs Colson Baker in mehreren Ländern auf, unter anderem in Ägypten, Kenia, Deutschland und schließlich den USA. Nach seinem neunten Geburtstag verließ seine Mutter die Familie, worauf er mit seinem depressiven, arbeitslosen Vater zu seiner Tante nach Denver zog, wo er seine Jugend in Armut verbrachte. Nach dem Schulabschluss von seinem Vater hinausgeworfen, arbeitete er zunächst bei Chipotle, während er gleichzeitig seine Musikkarriere begann. Seine erste Single *Alice in Wonderland* wurde mit dem Gewinn des Titels „Best Midwest Artist“ bei den Underground Music Awards 2010 belohnt. Im September des darauffolgenden Jahres veröffentlichte er die Lead-Single *Wild Boy* für sein für 2012 geplantes erstes Album, das bald Gold gewann und ihm den Titel „Hottest Breakthrough MC of 2011“ einbrachte, verliehen von MTV. 2012 begann die WWE (World Wrestling Entertainment LLC), seine Lieder bei professionellen Wrestling-Matches zu benutzen und lud ihn ein, vor dem Kampf zwischen John Cena und The Rock aufzutreten, was ihm zu weiterer Berühmtheit verhalf. Seither ist er außer für seine Musik auch für seine Rivalität mit Eminem und seine Schauspielkarriere bekannt, die er 2014 begann.

X Ambassadors

Die Band X Ambassadors besteht aus drei Mitgliedern, den Brüdern Sam und Casey Harris sowie Adam Levin. Sie formierte sich im Jahr 2009 mit ursprünglich vier Mitgliedern und veröffentlichte ihre erste von einem großen Musiklabel produzierte Platte 2013 mit Hilfe von Dan Reynolds, dem Frontman der Imagine Dragons, als deren Vorgruppe sie in den kommenden Jahren auf Touren mehrfach auftrat. Immer wieder engagierten sich die Bandmitglieder politisch, sei es durch ihre Musik mit Liedern wie *Optimistic*, das Schusswaffengewalt behandelt und Zeilen enthält wie „Our President’s [Donald Trump] a racist prick, his daddy treated him like shit, he cakes his makeup on so thick, there’s nothing underneath it [...] Down at the border, a mother’s in labor, inside of a cage, and she says, she don’t wanna bring a baby into this world, so goddamn tired of tryna be optimistic [...]“, oder sei es durch philanthropisches Engagement, zum Beispiel durch Spenden für Planned Parenthood und LGBT Organisationen. 2021 veröffentlichte die Band ihr bisher experimentellstes Album, *The Beautiful Liar*, das in 16 Liedern die Geschichte eines blinden Mädchens erzählt, dessen Schatten lebendig wird. Im Zuge der Geschichte sprechen die Musiker Machtlosigkeit, Selbstzweifel, Verrücktheit sowie die Blindheit ihres Bandmitglieds Casey Harris an.

Bebe Rexha (geboren 1989)

Als Jugendliche gewann die New Yorkerin Bleta Rexha den Preis für „Best Teen Songwriter“ beim „Grammy Career Day“ der National Academy of Recording Arts & Sciences, woraufhin sie unter Vertrag bei einer Talentagentur kam, die sie zu Songwriting-Kursen in Manhattan motivierte. In den folgenden Jahren schrieb sie unter anderem *Like a Champion* für Selena Gomez, *Lucifer* für die K-Pop Band Shinee und *The Monster* für Eminem und Rihanna, bevor sie 2014 unter Vertrag bei Warner Bros. Records ihre erste Single *I Can’t Stop Drinking About You* veröffentlichte, die auf Platz 22 der US Top Heatseekers Chartliste landete. Seither schrieb sie Lieder für und arbeitete mit David Guetta (*Hey Mama*), G-Eazy (*Me, Myself & I*), Nicki Minaj (*No Broken Hearts*), Martin Garrix (*In the Name of Love*), The Chainsmokers (*Call You Mine*) und vielen anderen zusammen. Zudem setzt sie sich vehement für die LGBTQ+-Community ein, zu der sie sich selbst zählt, und spricht offen über ihre Bipolare Störung sowie das Polyzystische Ovar-Syndrom, unter dem sie leidet.



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, Berthold 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. Martini leitete den Chor mit zuletzt vier Teilchören (in Frankfurt, Bonn, Heidelberg und Marburg) über 50 Jahre lang. Mit den Pfingstkonzerten 2013 legte er im Alter von 82 Jahren sein Amt nieder.

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



Torsten Mann **ORGEL**

Nach seinem Klavierstudium bei Steven Zehr an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main schloss Torsten Mann ebenda ein Studium Historischer Interpretationspraxis auf Cembalo und Hammerklavier bei Michael Schneider, Sabine Bauer und Harald Hoeren an. Seine musikalische Tätigkeit als Cembalist und Pianist führte ihn als Korrepetitor und musikalischer Assistent zu den Schwetzingen Festspielen, den Wiener Festwochen, den Rheinsberger und den Bad Hersfelder Opernfestspielen und beinhaltet einen Korrepetitionsauftrag an der Frankfurter Musikhochschule. Sein Repertoire reicht von der Musik des 16. Jahrhunderts bis in die Gegenwart, so wurde er als Mitglied des auf barocken Instrumenten spielenden Ensembles „Tides“ beim Lenzewski-Wettbewerb in der Kategorie „Ensemble für Neue Musik“ mit dem ersten Preis ausgezeichnet.

Isabel Müller-Hornbach **CELLO**

Isabel Müller-Hornbach begann im Alter von 6 Jahren ihren Cellounterricht. Nach ihrem Abitur am Landesmusikgymnasium Montabaur studierte sie an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, Standort Wuppertal, Bachelor of Music mit dem Profil Orchester sowie Bachelor of Music mit den Profilen Instrumentalpädagogik und Elementare Musikpädagogik mit dem Hauptfach Violoncello bei Prof. Susanne Müller-Hornbach.

Zurzeit studiert sie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main Historische Interpretationspraxis mit den Hauptfächern Barockcello und Viola da gamba bei Prof. Kristin von der Goltz und Heidi Gröger.

Sie spielt in verschiedenen Barockensembles Barockcello und Viola da gamba, unter anderem dem Barockorchester Concerto con Anima und dem Barockensemble Il Quadro Animato. Mit Letzterem gewann sie erste Preise bei dem Alte-Musik-Wettbewerb Selifa 2015 in San Ginesio sowie dem Wettbewerb für Alte Musik in Neuburg/Donau 2016.

Hannah Schassner **REGIE, TEXT UND PERFORMANCE**

Hannah Schassner, Jahrgang 1988, ist freischaffende Theatermacherin mit Sitz in Frankfurt am Main. Sie arbeitet als Regisseurin, Autorin, Dramaturgin, Kuratorin und in der Theatervermittlung und ist dabei mit verschiedenen Häusern und Ensembles assoziiert, u. a. mit den Landungsbrücken Frankfurt, theaterperipherie und dem Theaterhaus Frankfurt. Sie ist sowohl im Sprech- als auch im Musiktheater zu Hause und inszeniert u. a. mit Hirsch & Co auch für junges Publikum. Hannah ist zum zweiten Mal Regisseurin bei einem Projekt der Jungen Kantorei und agiert in *An den Wassern ...* auch selbst als Performerin.

Mara Haußler **PERFORMANCE**

Mara Haußler, Jahrgang 2005, ist freischaffender Theaternachwuchs und arbeitet außerdem in den Bereichen Malerei, Gestaltung und Kunstvermittlung. Im Jahr 2024 hatte sie ihre zweite Ausstellung im Kulturpavillon in Alt-Fechenheim. Nach einem einjährigen Praktikum an den Landungsbrücken Frankfurt arbeitet sie nun dort und in anderen freien Gruppen als Schauspielerin und Regieassistentin. Beim Performance-Wettbewerb „Unart“ am schauspielFrankfurt gewann ihr Team mit der selbst erdachten und umgesetzten „Wegwerf-Performance“. Außerdem moderierte Mara 2024 den Nachwuchs-Wettbewerb vom Grüne Soße Festival. Neben ihrer künstlerischen Arbeit ist sie aktiv im Frankfurter Fußball. *An den Wassern ...* ist Maras erstes Projekt mit der Jungen Kantorei.

Lennart Riedel **KÜNSTLERISCHER SUPPORT**

Lennart Riedel promoviert und lehrt am Institut für Sinologie der Universität Heidelberg im Fachbereich Chinesische Kulturwissenschaft. Er tanzte und unterrichtete früher selbst HipHop. 2015 wurde er Vizesüddeutscher Meister im Solo Freestyle. Im Projekt *An den Wassern ...* ist er mitverantwortlich für die Auswahl und Kuration der Musikstücke und des Tanz-Ensembles.

DanyDanceCenter **HOME OF HIPHOP NEUHOFEN / COACHING: DANY DANCE**

Dany Dance, Jahrgang 1988, tanzt seit dem dritten Lebensjahr, zunächst Ballett, dann kam sie – nach einigen Umwegen – zu ihrer heutigen Leidenschaft: dem HipHop. Schon während der Schulzeit war Dany erfolgreich in vielen Formationen und Wettbewerben, sodass sie entschied, nach dem Abitur selbst zu unterrichten. Das Dany Dance Center – Home of HipHop in Neuhoften gibt es seit 2015. Es ist sowohl national als auch international erfolgreich auf Wettbewerben vertreten. Für *An den Wassern ...* haben sich die jungen Tänzer*innen und Coach Dany Dance mit HipHop beschäftigt, der sich im weitesten Sinne mit Wasser, Heimat und Fragen des Glaubens auseinandersetzt.

Tänzerinnen und Tänzer

Samuel Marczewski, 9 Jahre / Amélie Wagner, 10 Jahre / Valentina Kasper, 10 Jahre / Amelia Kida, 8 Jahre / Milena Kida, 13 Jahre / Leonie Scherer, 14 Jahre / Zoe Hagenlocher, 14 Jahre / Laura Gallo, 14 Jahre / Natalia Kraft, 13 Jahre / Leonie Tomasic, 13 Jahre / Kimberly Engel, 20 Jahre / Dany Lahdo, 35 Jahre

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 jüngeres 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:



KULTURFONDS
Frankfurt RheinMain



**Berthold Leibinger
Stiftung**



**Sparkassen-Kulturstiftung
Hessen-Thüringen**



ekhn
STIFTUNG

STADT  KULTURAMT
FRANKFURT AM MAIN

**Baden-
Württemberg
Stiftung** 
WIR STIFTEN ZUKUNFT



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



**CENTRUM FÜR ASIEN-
WISSENSCHAFTEN UND
TRANSKULTURELLE STUDIEN**

**aventis
foundation**



Baden-Württemberg

MINISTERIUM FÜR WISSENSCHAFT, FORSCHUNG UND KUNST

HESSEN



Hessisches Ministerium für
Wissenschaft und Forschung,
Kunst und Kultur



Heidelberg