

ANTONÍN DVOŘÁK
Biblische Lieder op. 99
Sonate für Orgel fis-Moll
JOSEF KLÍČKA

Klaus Mertens
Susanne Rohn



*Susanne Rohn und Klaus Mertens musizieren in der Erlöserkirche Bad Homburg.
Susanne Rohn and Klaus Mertens perform at the Erlöserkirche Bad Homburg.*

Antonín Dvořák (1841–1904)
Biblické písně op. 99 (1894)
Biblische Lieder op. 99 · Biblical Songs op. 99

1	Oblak a mrákota jest vůkol něho	Wolken und Dunkel ist um ihn her	2:13
2	Skrýše má a pavezá má ty jsi	Du bist mein Schirm und Schild	2:17
3	Slyš, ó Bože! Slyš modlitbu mou	Gott, erhöre mein Gebet	3:22
4	Hospodin jest můj pastýř	Der Herr ist mein Hirte	3:04
5	Bože! Píseň novou tobě zpívati budu	Gott, ich will dir ein neues Lied singen	2:57
6	Slyš, ó Bože, volání mé	Höre, Gott, mein Schreien	3:54
7	Při řekách Babylonských	An den Wassern zu Babel	3:22
8	Popatřiž na mne	Wende dich zu mir	3:28
9	Pozdvihují oči svých	Ich hebe meine Augen auf	2:49
10	Zpívejte Hospodinu píseň novou	Singet dem Herrn ein neues Lied	2:16

Josef Klička (1855–1937)
Sonáta pro varhany fis moll (1917)
Sonate für Orgel fis-Moll · Sonata for Organ f-sharp minor

11	Maestoso con moto	9:16
12	Andante con moto	7:51
13	Toccata	6:23
14	(Maestoso – Passacaglia)	10:54

Gesamtspielzeit / total time 64:06

Musikalische Antipoden in Dvořáks „Biblischen Liedern“

Von Hause aus war er eigentlich Organist: Antonín Dvořák, der Schöpfer der märchenhaften Oper „Rusalka“, der musikantischen „Slawischen Tänze“ und der populären Symphonie „Aus der Neuen Welt“. Noch keine achtzehn Jahre alt hatte er im Sommer 1859 als Zweitbester des Jahrgangs sein Examen an der renommierten Prager Orgelschule abgelegt. Eine Stelle als Kirchenmusiker bekam er aber nicht, so dass er sein Geld zunächst als Bratscher im bekannten Tanzorchester von Karel Komzák senior verdiente. Er kam zum Theater, als sich aus Komzáks Kapelle das Orchester eines ersten, noch provisorischen, tschechischen Opernhauses in Prag entwickelte.

Dvořáks Vaterhaus, eine Metzgerei mit Gastwirtschaft, steht in Nelahozeves, das von den deutschsprachigen Böhmen Mühlhausen genannt wurde, zu Füßen eines Schlosses derer von Lobkowitz. Der kleine Antonín konnte von dort noch direkt ans Ufer der Moldau laufen; als er neun Jahre alt wurde, trennte die Eisenbahnlinie vom dreißig Kilometer entfernten Prag nach Dresden den Ortskern vom Fluss. Seitdem faszinierten ihn nicht nur Dampfschiffe, sondern auch Lokomotiven.

Die Eltern förderten ihren musikalisch begabten Erstgeborenen und ließen ihn Deutsch lernen, was im böhmischen Kronland des österreichischen Kaisers für jedes berufliche Fortkommen nützlich war. Bei angesehenen Kantoren und Organisten bekam er theoretischen Unterricht. Er war schon 33 Jahre alt und hatte Erfolge als

Komponist und Lehrer vorzuweisen, als er Organist an Sv. Vojtěch (St. Adalbert) in der Prager Neustadt wurde, ein paar hundert Meter nur entfernt von der Baustelle eines repräsentativen Nationaltheaters der tschechischen Bürger, dem Národní divadlo. Das Wiener Unterrichtsministerium förderte Dvořák als Komponisten. So konnte er 1875 seine fünfte Symphonie schreiben, die ein erstes charakteristisches Hauptwerk wurde. Das Organistenamt versah er nur drei Jahre lang.

Johannes Brahms schätzte ihn, das neue Nationaltheater spielte 1882 Dvořáks sechste Oper „Dimitrij“, seine Streichquartette wurden hochgeschätzt, und 1892 stand es ganz außer Frage, dass er nach dem Tode Smetanas der größte tschechische Komponist war. Auch als Dirigent eigener Werke wurde er international bekannt; in Cambridge Ehrendoktor; in Birmingham hatte man sein Requiem uraufgeführt. Im Oktober 1892 erklang in New York zum ersten Mal Dvořáks „Te Deum“. Denn Jeanette Thurber, die Präsidentin des dortigen National Conservatory of Music, hatte keine Mühe und Kosten gescheut, den prominenten Tschechen in die USA zu holen; ihr Gatte Francis Beattie Thurber war ein steinreicher Lebensmittelgroßhändler.

Dvořák sollte bei der Entwicklung einer von der Alten Welt unabhängigen Kunstmusik helfen, so wie er zuhause die kulturelle Emanzipation der Tschechen von der deutschdominierten Kultur Österreich-Ungarns hatte verstärken können. Mrs. Thurbers ambitionierter Plan scheiterte, aber ihr verdankt sich nicht nur „Z Nového světa“, Dvořáks neunte und letzte Symphonie, die im Dezember 1893 in der Carnegie Hall zum ersten Mal erklang.



Antonín Dvořák (1841–1904)

Trotz der enormen künstlerischen Erfolge in ganz Amerika und der Begegnung mit vielen ausgewanderten tschechischen Landsleuten fühlte sich Dvořák fremd, vor allem in der modernen Großstadt New York. Zu Jahresbeginn 1894 hatte er zu spüren bekommen, dass in den USA nicht wie zuhause die Öffentliche Hand Bestand und

Niveau der kulturellen Institutionen gewährleistete, sondern die Kunst von privaten Sponsoren und deren Solvenz abhängig war. Die Thurbers persönlich hatten für Dvořáks Gehalt aufzukommen, so war es ausgemacht, waren aber – wie viele andere in diesen Tagen – in Schwierigkeiten geraten und im Frühjahr 1894 schließlich zahlungsunfähig. Dvořák sorgte sich sehr, denn er hatte eine Familie zu ernähren, ein Haus in Prag und einen stattlichen Landsitz in Vysoká bei Píbram zu unterhalten. Sein fast 80-jähriger Vater war schwer erkrankt, und auch dies war ein Grund, warum Dvořák nun nichts vom Temperament der erfolgreichen jüngsten Symphonie schreiben konnte und mit seinen schweren Gedanken zuhause war.

Nur einmal hatte er mit dem 149. Psalm ein geistliches Vokalwerk in tschechischer Sprache geschrieben, sieht man vom Oratorium „Sváta Ludmila“ auf einen zeitgenössischen Dichtertext ab. Alle anderen sind lateinisch komponiert. Dvořák mag an das „Deutsche Requiem“ seines Freundes Brahms gedacht haben, als er im März 1894 in New York sehr bewusst einzelne Verse mehrerer Psalmen für die „Biblické písně“ mit Klavierbegleitung auswählte. Aber er nahm nicht wie damals beim 149. („Singet dem Herrn ein neues Lied!“) die Bibelübersetzung, die die tschechischen Katholiken damals üblicherweise benutzten, sondern die protestantische „Kralitzer Bibel“ vom Ende des 16. Jahrhunderts. Sie war im Zentrum der mährischen Brüderbewegung in Kralice nad Oslavou westlich von Brünn entstanden und ist über ihre religiöse Bedeutung hinaus – ähnlich der Lutherbibel für das Deutsche – ein konstituierendes Dokument der tsche-

chischen Sprache. Ihre frühbarock-bildhafte Sprache hat überdies eine besondere Musikalität. Mit Klage, Fürbitte, Angst, Zuversicht, Lob Gottes und Vertrauen auf dessen Hilfe formuliert Dvořák in seinem Opus 99 ein persönliches Bekenntnis in beklemmender Situation weit weg von der böhmischen Heimat. Und durch den 137. Psalm von der babylonischen Gefangenschaft des jüdischen Volks kommt eine politische Konnotation hinzu, ist dieser Text doch auch derjenige des damals schon fünfzig Jahre lang beliebten Chores aus Verdis „Nabucco“, der für viele Italiener zum musikalischen Symbol nationaler Eigenständigkeit geworden war, wonach sich auch die tschechischen Böhmen und Mähren sehnten.

In den „Biblické písně“ stehen sich anders als im romantischen Klavierlied Stimme und Tasteninstrument oft wie Antipoden gegenüber. Die Stimme deklamiert quasi im Rezitativ einer melancholischen Meditation. Das begleitende Instrument trägt sie nicht kontinuierlich, sondern scheint zu antworten oder im Nachhinein das Gesagte zu bekräftigen. Nur manchmal gelangen beide in hymnische Parallelität. Die tschechische Sprache mit ihren besonderen Betonungsbedingungen ist der Ausgangspunkt der Gestaltung: Jedes Wort ist auf der ersten Silbe betont, der aber ungewöhnlich viele unbetonte folgen können, von denen aber möglicherweise einzelne durch lange Vokale hervorgehoben sind. Im letzten der „Biblichen Lieder“, wo es auch im 98. Psalm heißt „Singet dem Herrn ein neues Lied!“, bricht schließlich heimatlich optimistischer Musikantentonfall durch.

Von fünf der „Biblichen Lieder“ schuf Dvořák selbst eine Fassung mit begleitendem Orchester. Von fremder Hand kamen später weitere Instrumentationen hinzu wie auch Arrangements mit Chor statt der Solostimme. Dass an die Stelle des Klaviers eine Orgel tritt, ist nicht nur durch den religiösen Inhalt legitimiert, vielmehr legt es die kompositorische Struktur der „Biblické písně“ nahe.

Den Sommer 1894 verbrachte Dvořák in Vysoká mit der Familie und schrieb dort in ganz anderer Laune die „Humoresken“ op. 101 für Klavier, deren siebente nicht zuletzt durch unzählige Bearbeitungen für Salonorchester die populärste Melodie Dvořáks wurde. Er kam zwar noch einmal für ein paar Monate nach New York zurück, im April 1895 war das amerikanische Kapitel seiner Biografie aber endgültig abgeschlossen. Im Herbst nahm er seine Lehrtätigkeit am Prager Konservatorium wieder auf, wo ihn drei Jahre lang Josef Klička vertreten hatte.

Jan Hladík

„Durch Nacht zum Licht“ Klička und seine Sonata fis-Moll

Josef Klička wurde am 16. Dezember 1855 in Klatovy, nahe der tschechisch-deutschen Grenze und 130 Kilometer südwestlich von Prag, geboren. Schon früh erkannte der Vater das musikalische Talent des Sohnes. Nach ersten Studien am Prager Konservatorium wechselte er 1872 an die Orgelschule der Hauptstadt. Hier fand er das Instrument seines Lebens, dem er bis zu seinem Tod treu bleiben sollte: die Orgel. 13 Jahre später, 1885, wurde er selbst Dozent an dem Institut, durch welches er die entscheidenden musikalischen Impulse für seine weitere künstlerische Laufbahn erhalten hatte. 1889 kehrte er als Orgellehrer ans Prager Konservatorium zurück.

Die Kurse in Orgelimprovisation gaben seiner Lehre ein einzigartiges Profil. Möglicherweise einer der Gründe, weshalb ihm 1920 die Leitung der Meisterklasse für Orgelspiel übertragen wurde. Dieses Amt hatte er bis zu seinem Ruhestand 1924 inne. 1937 starb der mit wissenschaftlichen und politischen Ehren reich bedachte böhmische Komponist und Organist in seiner Geburtsstadt.

Zeit lebens stand Klička in der Tradition der böhmischen Musik eines Bedřich Smetana, wusste aber auch, insbesondere mit seinem Œuvre für Orgel ganz eigene und neue musikalische Akzente zu setzen. Als Anhänger des Cäcilianismus, jener kirchenmusikalischen Reform- und Restaurationsbewegung im 19. Jahrhundert, welche sich katholischerseits auf die strenge Polyphonie Palestrinas, in ihrer protestantischen Ausprägung auf die Kontra-

punktik Johann Sebastian Bachs zurückbesann, verwendete Klička in seinen Werken immer wieder traditionelle musikalische Formen.

Sie finden sich auch in seiner 1917 entstandenen „Sonata fis-Moll“ für Orgel. So zum Beispiel die virtuose Toccata im dritten oder die groß angelegte Passacaglia im vierten Satz. Der Lehrmeister aus Leipzig mit seinen Toccaten (d-Moll) und Passacaglien (c-Moll) ist nicht zu überhören. Beinahe ein Jahrhundert galt Kličkas Sonate als verschollen. Da sie nie gedruckt wurde, ist ihre einzige Quelle das Manuskript des Komponisten. Der mährische Organist Petr Rajnoha entdeckte es vor etwa zehn Jahren im Umfeld der Erben Kličkas, spielte es erstmals auf CD ein und fertigte eine erste druckfähige Fassung an. Susanne Rohn, Kantorin und Organistin an der Erlöserkirche Bad Homburg, veröffentlicht mit der vorliegenden Aufnahme kurz nach jener Ersteinpielung eine zweite Interpretation. Die Voraussetzungen hierfür waren ideal. Nicht nur, dass ihr der vom Entdecker der Sonate eigens editierte Notentext zur Verfügung stand, auch das Instrument, auf dem dieses groß angelegte romantische Orgelwerk eingespielt wurde, steht in enger Beziehung zum Umfeld des Komponisten.

Josef Kličkas Orgelmusik wurde entscheidend von der Orgel des Prager Rudolfinums, jenes traditionsreichen Konzertsaals der Hauptstadt, geprägt. Erbaut wurde sie in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts von Wilhelm Sauer, dem großen Orgelbauer der Romantik und Spätromantik. Derselbe zeichnete auch rund 25 Jahre später, 1908, für die Orgel der Erlöserkirche in Bad Homburg ver-



Josef Klička (1855–1937)

antwortlich. Insofern handelt es sich um ein Instrument ganz nach Kličkas Geschmack, bringt es doch den von ihm geforderten musikalischen Ausdruck nahezu idealtypisch zum Ausdruck. Dies zeigt sich besonders im zweiten Satz

der Sonate. Für Rohn ganz klar „eine Pastorale, welche die klanglichen Möglichkeiten einer romantischen Orgel wunderbar zur Geltung bringt. Da der Notentext kaum Aussagen zur Registrierung macht, sondern fast ausschließlich Angaben zur Dynamik enthält, musste ich die Frage nach den Klangfarben selbst beantworten. Ich entschied mich für sehr verinnerlichte, fast impressionistische Register.“ Im Ergebnis erklingen hauptsächlich Holzbläser-Register, Instrumente also, die traditionell von Hirten gespielt werden und somit der Charakteristik des Satzes, einer Pastorale oder Hirtenmusik, eminent entgegenkommen.

Die klanglichen Besonderheiten der Bad Homburger Sauer-Orgel unterstützen diesen interpretatorischen Ansatz: So zum Beispiel das Register der durchschlagenden Klarinette, einem typisch romantischen Register, welches sehr gut zum Beginn des zweiten Satzes passt. Es ist ein vom Klang her einer Mundharmonika nicht unähnliches, sehr sehnsuchtsvolles Register. In Verbindung mit den Registern Oboe, Flöte und Schalmelie entsteht somit das Tableau einer friedlichen Idylle. Mit ähnlichen musikalischen Mitteln (vier Oboen) beschreibt Johann Sebastian Bach in der pastoralen Sinfonia zu Beginn der zweiten Kantate seines Weihnachtsoratoriums die friedvolle Stimmung der Hirten auf den Feldern rund um die Krippe, in der kurz zuvor der Heiland das Licht der Welt erblickte. Möglicherweise hatte Klička bei der Komposition des zweiten Satzes seiner Orgelsonate jene weihnachtliche Szenerie vor Augen.

Ins Himmlische überhöht, beinahe entrückt, wird diese durch ein zweites Spezifikum der Homburger Orgel, das Fernwerk, welches nur in sehr wenigen Orgeln eingebaut wurde. Seine Pfeifen befinden sich oberhalb der Orgel auf dem Dachboden, die Klänge werden durch einen mannhohen Kanal über dem Kirchenschiff nach vorne geleitet und kommen durch eine Rosette oberhalb des Altarraums, also auf der gegenüber liegenden Seite der Orgel wieder in den Kirchenraum. Die Musik erklingt dadurch entrückt, von weit her, wie aus einer anderen, himmlischen Sphäre. In der Interpretation durch Susanne Rohn erklingt der zweite Satz von Kličkas Sonate somit wie der Wunsch des Komponisten nach einer besseren Welt. Eine, nicht zuletzt durch das Register der durchschlagenden Klarinette, Musik gewordene Sehnsucht nach Erlösung, Ausdruck christlicher Hoffnung.

Der existentielle Impetus in der Musik Kličkas kommt dabei aber nicht nur im zweiten Satz zur Geltung, sondern auch in der Gesamtanlage der Sonate. Ihr Grundthema könnte lauten: „Durch Nacht zum Licht“. Das ausgeprägt düstere Moll des ersten Satzes weicht am Ende der Sonate strahlendem Dur. Hierbei ist die Gesamtanlage der Komposition im Kleinen in der jeweiligen Architektur des ersten und vierten Satzes bereits angelegt. Beide Sätze von jeweils geradezu sinfonischen Ausmaßen eröffnen mit getragen-düsteren Klängen: das tiefe Pedal-fis im ersten Satz, das Kontra-cis als zentraler Orgelpunkt im Vorspann des vierten Satzes, ehe die Schlussfuge mit ihrem düsteren Passacaglien-Thema beginnt. In beiden

Fällen jedoch behält die Musik ihren Duktus nicht bei. Den Kampf zwischen Licht und Dunkel, Tag und Nacht des ersten Satzes gewinnt das Licht, die finstere Passacaglia im Schlussatz löst sich auf. Was bleibt ist in beiden Fällen strahlende Musik am Ende, die sich in den jeweils letzten fünf Takten beinahe bis auf die Note gleicht. Die Beziehungen zwischen erstem und letztem Satz der fis-Moll-Sonate gehen jedoch über die identischen Schlusstakte noch insofern hinaus, als zu Beginn der mit „Maestoso“ überschriebenen Schlussapothose des vierten Satzes das Seitensatzthema des in Form eines Sonatensatzes abgefassten Eingangssatzes der Sonate erneut erklingt. Ein klarer musikalischer und motivischer Rückbezug des vierten auf den ersten Satz.

Auf diese Weise erreicht Kličkas Orgelsonate sinfonische Dimensionen, wie sie für die Musik der Spätromantik im Allgemeinen und für die Orgelmusik im Besonderen charakteristisch ist. Die Orgelmusik dieser Zeit war sinfonische Orgelmusik. Sie sollte klingen, wie von einem Sinfonieorchester gespielt. „Meine Orgel, sie ist ein Orchester.“ Dieses Zitat von César Franck skizziert treffend die musikalische Entwicklung, die durch die technischen Möglichkeiten des Orgelbaus der Romantik vollzogen wurde. Selbige kommen an der Sauer-Orgel der Erlöserkirche Bad Homburg, auf der Susanne Rohn Kličkas Sonate eingespielt hat, exemplarisch und eindrucksvoll zur Geltung.

Holger Haushahn

Musical Antagonism in Dvořák's "Biblical Songs"

Antonín Dvořák, composer of the romantic opera "Rusalka", the folkloristic "Slavonic Dances", and the popular symphony "From the New World", felt truly at home at the organ. Even before his eighteenth birthday, he had completed his organ diploma as the second best of his year at the Prague Organ School in the summer of 1859. Yet, he was not offered a post as a church musician, and thus had to earn his living as a viola player in Karel Komzák's well-known dance-orchestra. This, in turn, led Dvořák into the world of theatre, when the orchestra of a first, provisional Czech opera house at Prague began to evolve from the members of Komzák's ensemble.

Dvořák grew up in Nelahozeves, a village called Mühlhausen by the German-speaking Bohemians, which is situated just below a palace of the von Lobkowitz family, where his father owned a butchery (including an inn). From here, the young Antonín could still run directly to the banks of the river Vltava; when he turned nine, the new railway line from Prague (only thirty kilometres from Nelahozeves) to Dresden now separated the historical village from the river. Since that time, he was fascinated not only by steamboats, but also by locomotives. The parents supported their musically talented first-born son and had him learn German: a useful skill for any career in the Bohemian crownland of the Austrian Emperor. Also, he received theory lessons from renowned cantors and organists.

When he became organist at Sv. Vojtěch (St Adalbert) in New Town, Prague, which was located only few hundred yards from the construction site of a representative national theatre of the Czech people, the Národní divadlo, Dvořák was already thirty-three and had built himself a reputation as a composer and a teacher. The Viennese ministry of education furthered Dvořák as a composer, which enabled him to complete his Symphony no. 5 in 1875: a piece that was to become his first major characteristic work. Dvořák stayed in Prague as organist for only three years.

Johannes Brahms esteemed him highly, the new national theatre performed Dvořák's sixth opera "Dimitrij" in 1882, his string quartets were much loved, and by 1892 it was clear that he had become the greatest living Czech composer after Smetana's death in 1884. He also gained international acclaim as the conductor of his own works: in Cambridge, he was awarded an honorary doctorate; in Birmingham, his requiem received its debut performance. Dvořák's "Te Deum" was first performed at New York in October 1892. Indeed, Jeanette Thurber, president of the National Conservatory of Music at New York, had done her utmost to persuade the prominent Czech to come to the USA. Her husband, Francis Beattie Thurber, was an immensely rich tradesman. Dvořák was to help establish an art music independent from the developments and traditions of the old world, just as he had bolstered the cultural emancipation of the Czechs from the German-dominated culture of Austria-Hungary. Though Mrs Thurber's plans ultimately failed, not only the master-



*Erlöserkirche Bad Homburg:
Apsismosaik mit Pantokrator
und Evangelien symbolen.
Mosaic within the apse, depicting Jesus as
pantocrator alongside symbols for the Gospels.*

piece of Dvořák's ninth (and final) symphony, "Z Nového světa", which received its debut performance at Carnegie Hall in December 1893, is a remnant of her ambitions.

Despite the tremendous musical success throughout America, and notwithstanding his friendships and encounters with many emigrated fellow Czechs, Dvořák continued to feel alien, especially to the modern metropolis New York. In the early months of 1894, he had had to realize that in USA the arts were dependent on private sponsors and their solvency, unlike in his home country where the state guaranteed the preservation and standards of all cultural institutions. It had been agreed, that the Thurbers were to provide Dvořák with his personal income; however, they were – like so many others in those days – experiencing increasing financial difficulties, and were finally bankrupt in spring 1894. Dvořák

was highly concerned as he had to pay for the expenses of his own family, as well as pay for the upkeep of a house in Prague and a large estate in Vysoká near Příbram. Also, his almost eighty year-old father was very ill: yet another reason, why Dvořák could no longer compose anything as spirited as his so successful recent symphony, and instead turned all his melancholic thoughts towards his home country.

Leaving aside his oratorio "Sváta Ludmila", which is based on contemporary lyrics, Dvořák had composed a sacred vocal work on a Czech text only once, namely in his setting of psalm 149. All others were composed in Latin. Possibly, Dvořák may have been thinking of the "Deutsches Requiem" by his friend Johannes Brahms when he, in March 1894, very consciously chose individual lines from different psalms for his ten songs with piano accompa-

niment. Unlike with his previous setting of psalm 149 ("Sing unto the Lord a new song!"), however, he did not use the Bible translation then commonly used by Czech Catholics, but employed the Protestant "Kralitz bible" from the late sixteenth century. This was created in the context of the Moravian monastic movement in Kralice nad Oslavou (just West of Brno), and represents – similarly to the Lutheran bible for the German language – an all but constitutional document of the Czech language, by far exceeding its purely religious value. Its metaphoric language typical of the early Baroque period has, moreover, an exceptional musicality of its own.

In these settings of lament, prayer, fear, hope, praise of God, and confidence in his salvation, Dvořák expresses in opus 99 his very own religious avowal in an oppressive situation far from his Bohemian home country. Furthermore, the setting of psalm 137 which tells of the Babylonian captivity adds another political dimension: after all, this is also the text of the famous chorus from Verdi's "Nabucco" which had been sung throughout the Western world for the past fifty years, and had for many Italians become the musical emblem of national independence – something the Czech Bohemians and Moravians also longed for so desperately.

In the "Biblické písně", and in opposition to the romantic tradition of songs with piano accompaniment, the voice and piano parts are often antagonistic to each other. The voice presents the text in a declamatory recitative manner, creating a melancholic meditation. The accompanying piano does not support the voice throughout, but

rather seems to answer to its thoughts, or to belatedly emphasize the previously voiced ideas. Only rarely do both share a hymn-like parallelism. The special characteristics of the Czech language regarding accentuation form the basis of the settings: all words have an initial-syllable stress which may be followed by an unusually large number of unaccented syllables, some of which, however, can be emphasized by lengthened vowels. In the final of the "Biblical songs", where psalm 98 too calls us to "sing unto the Lord a new song", a folkloristic atmosphere of spirited optimism finally breaks its way.

Antonín Dvořák himself arranged five of the "Biblical songs" in a setting for voice and orchestra. Others later created arrangements for further instrumentations as well as settings for choir rather than a soloistic voice. The replacement of the piano part by an organ is not only justified by their religious content, but also suggested by the compositional design of the "Biblické písně".

In the end Dvořák spent the summer of 1894 with his family in Vysoká, where, in an entirely different mindset, he composed the "Humoresques" op. 101 for piano, the seventh of which became – not only through its numerous arrangements for salon orchestra – Dvořák's most popular melody. Though he returned to New York for a few months, the American chapter of his biography was irrevocably closed in April 1895. In the autumn of that year, he resumed his teaching post at the Prague conservatoire, where Josef Klička had substituted for him for three years.

Jan Hladík

"Per aspera ad astra" Josef Klička and His "Sonata f-sharp minor" for Organ

Josef Klička was born in Klatovy, close to the Czech-German border and one-hundred-and-thirty kilometres south west of Prague, on 16 December 1855. His father quickly realised the musical talent of young Josef. After his initial studies at the Prague conservatoire, Josef Klička moved on to the capital's Organ school. Here, he encountered the instrument which he was to remain faithful to until his death: the organ. Thirteen years later, in 1885, he himself became a teacher at the very institution that had given him the formative musical impulses for his future career as an artist. In 1889, he returned to the Prague conservatoire as a teacher. His classes in organ improvisation made his teaching profile unique. This is possibly one of the reasons why, in 1920, he was bestowed with the direction of the masterclasses in organ playing; a position Klička kept until his retirement in 1924. The academically and politically richly decorated Bohemian composer and organist died in his home town in 1937.

During his entire lifetime, Klička remained firmly rooted in the tradition of Bohemian music as represented by its figurehead Bedřich Smetana, although he was undoubtedly capable of leaving his very own musical trace, especially in his oeuvre for the organ. As a proponent of the Cecilian movement – this is the nineteenth century movement of reform and restoration within church music which, on the Catholic side, referred back to the rigid

polyphony of Palestrina and, on the Protestant side, took up the contrapuntal models of Johann Sebastian Bach – Klička time and again made use of traditional musical forms in his compositions.

These can be found also in his Sonata f-sharp minor for organ, which he composed in 1917. Examples of this are the virtuoso toccata in the third movement, or the passacaglia in the fourth. The Leipzig ideal and his toccatas (d minor) and passacaglias (c minor) is clearly audible. Klička's Sonata was considered to be lost for almost an entire century. As it was never published in print, the composer's manuscript remains its sole source. The Moravian organist Petr Rajnoha rediscovered the piece among the possessions of Klička's heirs about ten years ago, was the first to record it on CD, and edited a version ready for print. Susanne Rohn, cantor and organist at the Erlöserkirche Bad Homburg, has published a second interpretation only briefly after aforementioned debut recording. The conditions for this recording were ideal: not only that she was able to play from the very edition the rediscoverer of the Sonata himself had created and used, but also in that the instrument on which she recorded this large-scale Romantic organ work stands in close relation to the composer's own context.

Josef Klička's music for organ was influenced strongly by the instrument at the Rudolfinum; the capital's concert hall, steeped deeply in tradition. The instrument was built in the 1880s by Wilhelm Sauer, the great organ builder of the (late) Romantic era. It was none other than Sauer who was responsible for the construction



*Hauptportal der Erlöserkirche.
Main portal of the Erlöserkirche.*

of the organ at the Erlöserkirche Bad Homburg roughly twenty-five years later, in 1908. Thus, this is an instrument exactly to Klička's liking as it expresses the musical idioms called for by him in an ideal manner.

This becomes clear especially in the Sonata's second movement. For Susanne Rohn this is unquestionably "a pastorale which displays the possibilities of a Romantic organ marvellously. Since the score gives hardly any indications regarding registration, but almost exclusively concerning dynamics, I myself had to grapple with the issues of tone colour. I have decided on very introverted, almost impressionistic registers." As a result, mainly woodwind sounds are used; instruments, which were traditionally played by shepherds and therefore immedi-

ately refer back to the movement's idea of a pastorale, a shepherds' piece. The characteristics of the Sauer organ at Bad Homburg further emphasize this notion: for example, the very clearly audible clarinet register – typical of the Romantic era, and distinctly suitable for the opening of the second movement.

In its passionately longing colouring, its sound is not unlike a harmonica. In connection with the oboe, flute, and shawm registers it creates the tableau for this setting of an idyll. At the opening of the second cantata of his Christmas Oratorio, Johann Sebastian Bach uses similar musical means (four oboes) to depict the peaceful atmosphere of the shepherds on the fields surrounding the crib in which, only few moments earlier, the Saviour

had glimpsed the light of day. Possibly, Klička had this Christmas scenery in mind when composing the second movement of his Sonata for organ. This setting is exalted, in fact all but transcended, into heavenly realms by a second characteristic feature of organ at Bad Homburg: the Fernwerk (echo organ) which was used in only very few organs. Its pipes are placed on the attic space above the organ, and their sound is transmitted through a canal (which is itself as tall as a man) all the way to the front of the nave, where it is emitted through a rosette above the sanctuary, so at the very opposite end of where the organ is placed within the church. Thus, the music sounds displaced, as if from far away, as if from another, heavenly sphere. In Susanne Rohn's interpretation, the second movement of Klička's Sonata therefore sounds like the composer's fervent wish for a better world: a longing for salvation – expressed in music not least by the distinct sound of the clarinet; an expression of Christian hope.

The existential impetus of Klička's music, however, features prominently not only in the second movement, but also in the Sonata's overall design. Its motto could be said to be: "Per aspera ad astra." The deeply oppressive minor key of the first movement recedes in the face of the shining major mode of the Sonata's finale. In this, the overall disposition of the Sonata is already present in the micro-structures of the architectures used in the first and fourth movements. Both movements of almost symphonic dimensions open with solemnly measured sounds: the low *fis* in the pedals at the beginning of the first movement, and the *contra cis* as the central pedal

point in the introduction to the fourth, before the closing fugue enters with its gloomy *passacaglia soggetto*. In both cases, however, the music does not retain this diction. In the first movement, the struggle between light and darkness, day and night is won by light, and the dismal *passacaglia* is dispersed in the final movement. What is left in both instances is a radiant music, the five last bars of which are virtually identical. However, the similarities between the first and final movements of the *f-sharp minor Sonata* extend to more than their all but identical closing bars: indeed, the opening of the final apotheosis of the fourth movement – marked as "*Maestoso*" – recalls the second theme from the Sonata's opening movement (which itself is set in sonata form). This is an immediate musical and thematic link from the fourth back to the first movement.

By these means Klička's organ Sonata expands to symphonic dimensions as they were common for music of the late Romantic period in general, and for organ music in particular. Organ music of the time was symphonic organ music. It was meant to sound as if it was played by a symphony orchestra. "My organ, it is an orchestra." This aphorism by César Franck pinpoints succinctly the musical situation which had been enabled by the technical possibilities developed by Romantic organ builders. These are demonstrated emblematically and impressively by the Sauer organ at the Erlöserkirche Bad Homburg on which Susanne Rohn has recorded Klička's Sonata.

Holger Haushahn

Antonín Dvořák (1841–1904)

Biblické písně op. 99

1 Oblak a mrákota jest vůkol něho, spravedlnost a soud základ trůnu jeho. Oheň předchází jej, a zapaluje vůkol nepřátele jeho. Zasvěcujít se po okršku světa blýskání jeho; to vidouc země, děsí se. Hory jako vosk rozplývají se před obličejem Hospodina, panovníka vši země a slávu jeho spatřují všichni národové.

2 Skryše má a pavezá má ty jsi, na slovo tvé očekávám. Odstuptež ode mne nešlechterníci, abych ostříhal prikázání Boha svého. Posiluj mne, bych zachován byl, a patřil k ustanovením tvým ustavičně. Děsí se strachem před Tebou tělo mé; nebo soudů Tvých bojím se náramně.

3 Slyš, ó Bože! Slyš modlitbu mou, a neskrývej se před prosbou mou. Pozoruj a vyslyš mne, neboť naříkám v úpění svém a kormoutím se, Srdce mé tesklí ve mně, a strachové smrti přišli na mne. a hrůza přikvačila mne. I řekl jsem: Ó bych měl křídla jako holubice, zaletěl bych a poodpočinul. Až, daleko bych se vzdálil, a přebýval bych na poušti. Pospíšil bych ujítí větru prudkému a vichřici.

Biblishe Lieder op. 99

Wolken und Dunkel ist um ihn her; Gerechtigkeit und Gericht ist seines Stuhles Festung. Feuer geht vor ihm her und zündet an umher seine Feinde. Seine Blitze leuchten auf den Erdboden; das Erdreich siehet's und erschrickt. Die Berge zerschmelzen wie Wachs vor dem Herrn, vor dem Herrscher des ganzen Erdbodens, und alle Völker sehen seine Ehre.

Psalm 97, 2–6

Du bist mein Schirm und Schild; ich hoffe auf dein Wort. Weichet von mir, ihr Boshaften! Ich will halten die Gebote meines Gottes. Stärke mich, dass ich genese, so will ich stets meine Lust haben an deinen Rechten. Ich fürchte mich vor dir, dass mir die Haut schaudert, und entsetze mich vor deinen Gerichten.

Psalm 119, 114–115, 117, 120

Gott, erhöre mein Gebet und verbirg dich nicht vor meinem Flehen. Merke auf mich und erhöre mich, wie ich so kläglich zage und heule in meiner Not. Mein Herz ängstet sich in meinem Leibe, und des Todes Furcht ist auf mich gefallen, und Grauen hat mich überfallen. Ich sprach: O hätte ich Flügel wie Tauben, da ich flöge und wo bliebe! Siehe, so wollt ich ferne wegfliehen und in der Wüste bleiben. Ich wollte eilen, dass ich entrönne vor dem Sturmwind und Wetter.

nach Psalm 55, 2–3, 5–9

4 Hospodin jest můj pastýř, nebudu míti nedostatku. Na pastvách zelených pase mne, k vodám tichým mne přivodí. Duší mou občerstvuje; vodí mne po stezkách spravedlnosti pro jméno své. Byť se mi dostalo jítí přes údolí stínu smrti, nebuduť se báti zlého, nebo ty se mnou jsi; a prut tvůj a hůl tvá, toť mne potěšuje.

Der Herr ist mein Hirte; mir wird nichts mangeln. Er weidet mich auf grüner Aue und führet mich zum frischen Wasser. Er erquicket meine Seele; er führet mich auf rechter Straße um seines Namens willen. Und ob ich schon wanderte im finstern Tal, fürchte ich kein Unglück; denn du bist bei mir, dein Stecken und dein Stab trösten mich.

Psalm 23, 1–4



*Erlöserkirche Bad Homburg:
Ein Mosaik mit prachtvollem Cherubim
schmückt den Ansatz der großen Kuppel.
A mosaic with a magnificent cherub
adorns the shoulder of the dome.*

5 Bože, bože! Píseň novou zpívati budu tobě na loutně, a žalmy tobě propěvovati.

Na každý den dobrořečiti budu tobě, a chváliti jméno tvé na věky věků. Hospodin jistě veliký jest, a vši chvály hodný, a velikost jeho nemůž vystižena býti. O slávě a kráse a velebnosti tvé, i o věcech tvých předivných mluviti budu. A moc přehrozných skutků tvých všichni rozhlášovati budou; i já důstojnost tvou budu vypravovati.

6 Slyš, ó Bože, volání mé, pozoruj modlitby mé. Nebo jsi býval útočiště mé, a pevná věže před tváří nepřitele. Buduť bydleti v stánku tvém na věky, schráním se v skrýši křídel tvých.

Bože! Bůh silný můj ty jsi, tebeť hned v jitře hledám, tebe žízní duše má, po tobě touží tělo mé, v zemi žíznivé a vyprahlé, v níž není vody; a tak abych tobě dobrořečil a s radostným rtů propěvováním chválila by tě ústa má.

7 Při řekách Babylonských tam jsme sedávali, a plakávali, rozpomínajíce se na Sion. Na vrbí v té zemi zavěšovali jsme citary své, a když se tam dotazovali nás ti, kteříž nás zajali, na slova písničky, říkajíce: Zpívejte nám některou píseň Sionskou, Odpovídali jsme: Kterakž bychom mohli zpívati píseň Hospodinovu v zemi cizozemců? Jestliže se zapomenou na tebe, ó Jeruzaléme, ó zapomení i pravice má umění svého.

Gott, Gott, ich will dir ein neues Lied singen, ich will dir spielen auf dem Psalter.

Ich will dich täglich loben und deinen Namen rühmen immer und ewiglich. Der Herr ist groß und sehr löblich, und seine Größe ist unausforschlich. Ich will reden von deiner herrlichen, schönen Pracht und von deinen Wundern, dass man soll sagen von deinen herrlichen Taten, und ich deine Herrlichkeit erzähle.

Psalm 144, 9 und Psalm 145, 2–3, 5–6

Höre, Gott, mein Schreien und merke auf mein Gebet! Denn du bist meine Zuversicht, ein starker Turm vor meinen Feinden. Lass mich wohnen in deiner Hütte ewiglich und Zuflucht haben unter deinen Fittichen. Gott, du bist mein starker Gott; frühe wache ich zu dir. Es dürstet meine Seele nach dir; mein Fleisch verlangt nach dir in einem trockenen und dünnen Land, wo kein Wasser ist. Das wäre meines Herzens Freude und Wonne, wenn ich dich mit fröhlichem Munde loben sollte.

Psalm 61, 2, 4–5 und nach Psalm 63, 2, 6

An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten. Unsere Harfen hingen wir an die Weiden. Denn dort hießen uns singen, die uns gefangen hielten: „Singet uns ein Lied von Zion!“ Antworteten wir: Wie sollten wir des Herrn Lied singen in fremden Landen? Vergesse ich dein, Jerusalem, so werde meine Rechte ihrer Kunst vergessen.

nach Psalm 137, 1–5

8 Popatříž na mne, a smiluj se nade mnou; neboť jsem opuštěný a strápený. Soužení srdce mého rozmnožují se, z úzkosti mých vyved' mne, z úzkosti mých vyved' mne. Smiluj se nade mnou! Viz trápení mé a bídu mou, a odpusť všechny hříchy mé. Ostříhej duše mé, a vytrhni mne, ať nejsem zahanben, neboť v tebe doufám, neboť v tebe doufám.

9 Pozdvihuji očí svých k horám, odkud by mi přišla pomoc. Pomoc má jest od Hospodina, kterýž učinil nebe i zemi. Nedopusť, aby se pohnouti měla noha tvá, nebo nedřímeť strážný tvůj. Aj, nedřímeť, ovšem nespí ten, kterýž ostříhá Izraele.

10 Zpívejte Hospodinu píseň novou, neboť jest divné věci učinil. Zvuk vydejte, propěvujte, a žalmy zpívejte. Zvuč moře, i to, což v něm jest; okřslek světa, i ti což na něm bydlí. Řeky rukama plésejte, spolu s nimi i hory propěvujte. Plesej, pole a vše, což na něm, plesej země, zvuč i moře i což v něm jest.

Wende dich zu mir und sei mir gnädig; denn ich bin einsam und elend. Die Angst meines Herzens ist groß; führe mich aus meinen Nöten, führe mich aus meinen Nöten! Sei mir gnädig! Siehe an meinen Jammer und mein Elend und vergib mir alle meine Sünden! Bewahre meine Seele und errette mich, lass mich nicht zu Schanden werden; denn ich traue auf dich.

nach Psalm 25, 16–18, 20

Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen von welchen mir Hilfe kommt. Meine Hilfe kommt von dem Herrn, der Himmel und Erde gemacht hat. Er wird deinen Fuß nicht gleiten lassen; und der dich behütet schläft nicht. Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht.

Psalm 121, 1–4

Singet dem Herrn ein neues Lied; denn er tut Wunder. Singet, rühmet und lobet! Das Meer brause und was darinnen ist, der Erdboden und die darauf wohnen. Die Wasserströme frohlocken, und alle Berge seien fröhlich. Das Feld sei fröhlich und alles, was darauf ist. Die Erde sei fröhlich; das Meer brause und was darinnen ist.

Psalm 98, 1, 4, 7-8 und Psalm 96, 12/11

Die deutsche Übersetzung der Lieder folgt der Bibelübersetzung nach Martin Luther.



*Die Orgelempore mit der Sauer-Organ im Hintergrund und der neuen Bach-Organ.
The new Bach organ, and the Sauer organ on the gallery in the background.*

Disposition der Sauer-Organ · *Disposition of the Sauer organ*

Die Sauer-Organ wurde 1908 von Wilhelm Sauer (Frankfurt/Oder) als Opus 1020 mit pneumatischer Traktur erbaut. Restaurierung und Erweiterung 1993: Förster & Nicolaus (Lich). *The Sauer organ was built in 1908 as opus 1020 by Wilhelm Sauer (Frankfurt/Oder) with pneumatic action. Restoration works and expansions 1993: Förster & Nicolaus.*

I. Hauptwerk (C-g³)

Prinzipal 16'
Prinzipal 8'
Flüte harm. 8'
Viola di Gamba 8'
Soloflöte 8'
Quintatön 8'
Gemshorn 8'
Bourdon 8'
Oktave 4'
Rohrflöte 4'
Salizional 4'
Oktave 2'
Rauschquinte 2 2/3'
Cornett 3-4f. 4'
Progressio 3-5f. 2' Tr.
Bombarde 16'
Trompete 8'
Clairon 4' Tr.

II. Récit (schwellbar)

Viola major 16'
Geigenprinzipal 8'
Doppelflöte 8'
Salizional 8'
Unda maris 8'
Praestant 4'
Fugara 4'
Flauto dolce 4'
Flageolett 2'
Cornett ab a 3f. 4'
Progressio 3-5f. 2'
Cor anglais 16'
Trompette harm. 8'
Hautbois 8'
Klarinette 8'
Clairon 4'

III. Schwellwerk

Bourdon 16'
Prinzipal 8'
Konzertflöte 8'
Gedackt 8'
Schalmei 8'
Aeoline 8'
Voix céleste 8'
Praestant 4'
Traversflöte 4'
Piccolo 2'
Mixture 4f. 2 2/3'
Oboe 8'

Pedalwerk (C-f¹)

Prinzipal 16'
Subbass 16'
Violon 16'
Salizetbass 16'
Quintbass 10 2/3'
Oktavbass 8'
Gedacktbass 8'

IV. Fernwerk

Prinzipal 8'
Spitzflöte 8'
Rohrflöte 8'
Piffaro ab c 2f. 8'
Lieblich Gedackt 8'
Fernflöte 4'
Flautino 2'
Vox Humana 8'
Tremolo Vox Humana
Tremulant

Cello 8'
Praestant 4' Tr.
Progressio 3-5f. 2' Tr.
Posaune 16'
Cor anglais 16' Tr.
Trompete 8'
Clairon 4' Tr.

Crescendowalze · 3 Schwelltritte

Setzer, 5120 Kombinationen · Schrittschaltwerk

Susanne Rohn

Susanne Rohn, geboren in Waldshut am Hochrhein, studierte evangelische Kirchenmusik in Freiburg im Breisgau sowie Orgel und Cembalo als Stipendiatin des Deutschen Akademischen Austauschdienstes in Toulouse. Ihr Aufbaustudium Orgel in Basel bei Guy Bovet und ihr Aufbaustudium Dirigieren in Freiburg bei Hans Michael Beuerle und Peter Gülke schloss sie jeweils mit Auszeichnung ab.

Seit 1997 ist Rohn Kantorin an der Erlösergemeinde in Bad Homburg. Mit drei wertvollen Instrumenten (historische Sauer-Orgel von 1908, Bach-Orgel von Gerald Woehl 1990, Orgelpositiv von Bernhard Fleig 2008) sowie dem Bachchor und dem Kammerchor gestaltet sie ein reichhaltiges und anspruchsvolles Musikprogramm.



Die Organistin nahm erfolgreich an nationalen und internationalen Orgelwettbewerben teil und gibt regelmäßig Orgelkonzerte. Sie unterrichtete von 2001 bis 2006 Orgel an der Hochschule für Musik der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz. Als Professorin für Chorleitung war sie von 2006 bis 2009 an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf tätig. Mit Rohn als Organistin, Dirigentin oder Sängerin entstanden zahlreiche CD-Einspielungen und Rundfunkproduktionen beim Schweizer Radio DRS, dem Südwestrundfunk und dem Hessischen Rundfunk.

Born in Waldshut am Hochrhein, Susanne Rohn studied protestant church music in Freiburg im Breisgau, as well as organ and cembalo as a scholar of the Deutscher Akademischer Austauschdienst in Toulouse. She completed her additional diplomas in organ playing with Guy Bovet and in conducting with Hans Michael Beuerle and Peter Gülke in Freiburg with distinction.

Since 1997, Susanne Rohn has been cantor at the Erlösergemeinde in Bad Homburg. The church has three valuable instruments and also the Bachchor and the Kammerchor, enabling her to put together a rich and demanding series of musical concerts which finds great acclaim far afield and outside the city's walls.

Rohn successfully competed in national and international organ competitions and she regularly gives concerts at the organ. Between 2001 and 2006 she was an organ teacher at the Hochschule für Musik Mainz (in cooperation with the Johannes-Gutenberg-Universität). She held the post as professor of choral direction at the Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf between 2006 and 2009. As an organist, conductor and singer, Rohn has recorded numerous CDs and radio productions for the Swiss radio DRS, the Südwestrundfunk and the Hessische Rundfunk.

Klaus Mertens

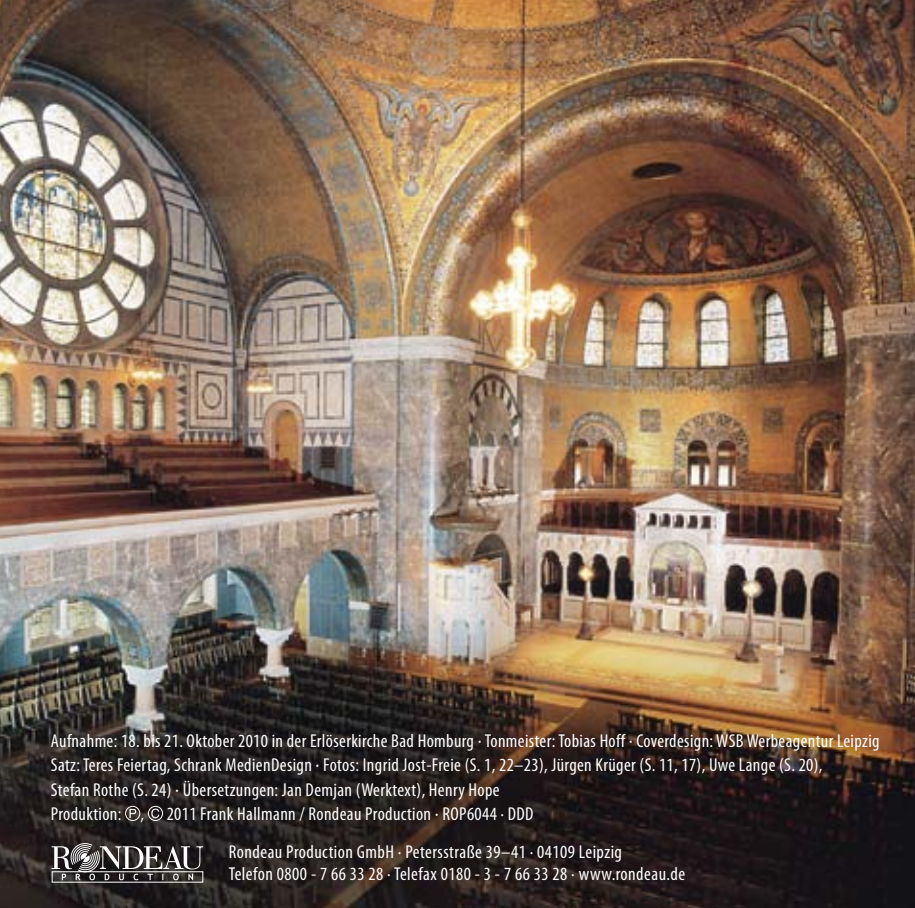
Klaus Mertens begann unmittelbar nach dem Studium seine beeindruckende Karriere als gefragter Interpret insbesondere der barocken Oratorienliteratur. Im Oktober 2003 beendete er die Gesamteinspielung des Bach'schen Kantatenwerkes mit dem Amsterdam Baroque Orchestra unter der Leitung von Ton Koopman. Dieses zehnjährige Projekt, mit dem große Tourneen in Europa, Amerika und Japan verbunden waren, markiert ein ganz besonderes Highlight in seiner sängerischen Karriere, geschah es hier zum ersten Mal überhaupt, dass ein Sänger das gesamte vokale Œuvre Bachs für CD einspielte und im Konzert sang.

Längst aber spannt das Repertoire des Sängers in den Bereichen Lied, Oratorium und Konzert einen großen Bogen von Monteverdi bis zu zeitgenössischen Komponisten, von denen ihm manche ihr Werk sogar widmen. Dabei gilt sein besonderes Interesse der Entdeckung, Hebung und Wiederbelebung bisher nicht gehörter Musik. Regelmäßig arbeitet Mertens mit renommierten Orchestern und Dirigenten, aber auch unterschiedlichsten Kammermusikformationen zusammen und ist Gast internationaler Festivals. Eine Diskografie von derzeit etwa 165 CDs und DVDs sowie zahllose Rundfunk- und Fernsehaufnahmen belegen seine Kompetenz als vielseitigen Sänger.



Immediately after Klaus Mertens completed his studies, his career as a much sought after performer, in particular of Baroque oratorio, took flight. In October 2003, he concluded the complete recording of Bach's cantatas with the Amsterdam Baroque Orchestra conducted by Ton Koopman. This ten-year project, which was combined with large-scale tours of Europe, America, and Japan, singles out an exceptional highlight in his singing career; here, for the first time ever, a singer recorded Bach's entire vocal oeuvre on CD, and performed it in concert.

Mertens' repertoire, including the Lied, Oratorio, and Concert genres, encompasses myriad works from Monteverdi through to contemporary composers, some of whom even dedicate their works to him. His particular interest is directed towards the discovery, re-discovery, and re-vival of so far unperformed music. Regularly, Mertens sings with renowned orchestras and conductors, but also with varying chamber music ensembles. He has given performances at numerous international festivals. His present discography which contains around 165 CDs and DVDs, as well as endless radio and television broadcasts underline his competence as a multi-faceted singer.



Aufnahme: 18. bis 21. Oktober 2010 in der Erlöserkirche Bad Homburg · Tonmeister: Tobias Hoff · Coverdesign: WSB Werbeagentur Leipzig
Satz: Teres Feiertag, Schrank MedienDesign · Fotos: Ingrid Jost-Freie (S. 1, 22–23), Jürgen Krüger (S. 11, 17), Uwe Lange (S. 20),
Stefan Rothe (S. 24) · Übersetzungen: Jan Demjan (Werktext), Henry Hope
Produktion: © © 2011 Frank Hallmann / Rondeau Production · ROP6044 · DDD