

KUMI ORI

Wie in jeder Dekade seines Lebens ließ Reimann sich auch in den 90er Jahren wiederholt von der Lyrik Paul Celans zu Kompositionen anregen. 1994 vertonte er zum 60. Geburtstag von Ulrich Eckhardt, dem Leiter der Berliner Festwochen, in deren Rahmen so viele seiner Werke uraufgeführt worden waren, das Gedicht "Wir, die wie der Strandhafer Wahren" für Mezzosopran und Klavier; sieben Jahre später ergänzte er es mit vier weiteren Celan-Liedern zum Zyklus *Fünf Lieder nach Gedichten von Paul Celan* – nun mit der Besetzungsangabe "für Countertenor oder Mezzosopran und Klavier". 1995 komponierte er als Auftragswerk der Städtischen Bühnen Augsburg das Celan-Lied "Die Pole sind in uns" für Bariton und Klavier, und 1999 folgte schließlich der Zyklus für Bariton und Orchester, dem er nach den Abschlussworten den hebräischen Titel *KUMI ORI* gab. Diese Komposition entstand als Auftragswerk des Norddeutschen Rundfunks Hamburg für das Konzertereignis "Sieben Horizonte", mit dem das NDR-Sinfonieorchester und sein Chefdirigent Christoph Eschenbach mit dem Bariton Yaron Windmüller am 2. Januar 2000 im Großen Saal der Hamburger Musikhalle das neue Jahrtausend begrüßten.²⁹

Die durchkomponierte Musik hat eine Spieldauer von 25 Minuten und umfasst drei Celan-Gedichte, Verse aus drei Psalmen, und drei Sprachen: modernes Deutsch, Mittelhochdeutsch und Hebräisch. Den Ausgangspunkt bildete das Gedicht "Du sei wie Du, immer" aus Celans Band *Lichtzwang*, das anfangs zwischen Zeilen in Deutsch und Zitaten aus den mittelhochdeutschen Predigten Meister Eckharts wechselt und mit dem hebräischen Wortlaut aus Jesaja 60:1, "kumi ori" ("Steh auf und leuchte"), endet. Die Verbindung von Deutsch und Hebräisch bot sich Reimann nicht nur wegen der zwei Muttersprachen des für das Konzert gewählten israelischen Gesangssolisten an, sondern zugleich als Versöhnungssymbol angesichts des schrecklichsten Kapitels der deutschen Geschichte im gerade zu Ende gegangenen Jahrhundert. Ähnliches gilt für die Verknüpfung der Gedanken eines christlichen Mystikers mit denen eines jüdischen Propheten: Die zwei zwischen deutsche Zeilen geschobenen Zitate von Meister Eckhart, "Stant vp Jherosalem inde erheyff dich" und "inde wirt erluchtet" (Steh auf, Jerusalem, und erhebe dich / und werde erleuchtet) entsprechen der Bedeutung des hebräischen "kumi ori". Nicht zuletzt empfindet Reimann,

²⁹Das Orchester umfasst 20 Bläser aller Farben und Tonlagen (3 verschiedene Flöten, 3 verschiedene Oboen, 1 Fagott + 2 Kontrafagotte, 4 verschiedene Trompeten, 2 Posaunen + Bassposaune + Tuba) sowie 9 Gongs, 2 Tamtams, 1 Harfe und 42 Streicher.

wie er in seinem Werkkommentar schreibt, den ausdrücklichen, zweifachen und zweisprachigen Aufruf zu Lichtwerden und Leuchten in den eingebetteten Zeilen und erneut am Schluss des Gedichtes als Hoffnungszeichen für das neue Jahrtausend.

Diesem in Celans Original dreisprachigen Text gehen zwei weitere Gedichte und Verse aus drei Psalmen voraus, in denen sich Deutsch und Hebräisch die Waage halten. Dies erreicht Reimann, indem er sowohl das für die Eröffnung seiner Komposition gewählte späte Celan-Gedicht aus dem posthumen Band *Zeitgehöft* als auch den in diesem Zusammenhang relevanten Psalmvers 122:2 zuerst in Hebräisch erklingen lässt.³⁰ Erst dann folgen beide Texte in deutscher Sprache.

Der Mittelteil der Komposition beginnt gleichfalls in Hebräisch, und zwar mit Ausschnitten aus drei Psalmversen. Erst der letzte Halbsatz des letzten Psalmverses und das zweite Celan-Gedicht – “Denk dir” aus der Sammlung *Fadensonnen* – werden in Deutsch gesungen. Den Übergang zum dreisprachigen dritten Gedicht bildet erneut die hebräische Sprache: die Tanachversion des Halbsatzes aus dem Psalmvers, der am Schluss des vorangegangenen Abschnitts plötzlich ins Deutsche übergegangen war.

Die folgende Tabelle möchte die Verschränkung der unterschiedlichen Sprachen einerseits und der Gedichte mit den Psalmversen andererseits verdeutlichen:

Text	Sprache	vokal Takt	instrumental Takt	Partitur- abschnitt
Gedicht 1 “Es stand”	Hebräisch	1	2-12	I (1-21)
Psalm 122:2 ³¹	Hebräisch	13-21	22-31	II (22-
Gedicht 1 “Es stand”	Deutsch	32-55	56-62	-71)
Psalm 122:2	Deutsch	63-71	72-85	III (72-
Psalm 79:1 ³²	Hebräisch	86-103	104-113	-160)
Psalm 74:8 ³³	Hebräisch	114-121	122-129	
Psalm 79:3 ³⁴	Hebräisch/Deutsch	130-140	140-163	IV (160-
Gedicht 2 “Denk dir”	Deutsch	164-216 mit	Zwischenspielen	-218)
Psalm 79:3 Ende	Hebräisch	216-218	219-229	V (219-
Gedicht 3 “Du sei wie du”	dreisprachig	229-264	264-272	-272)

³⁰Die hebräische Übersetzung des Celan-Gedichtes “Es stand der Feigensplitter auf deiner Lippe” stammt von Shimon Sandbank.

³¹“Unsere Füße stehen in deinen Toren, Jerusalem.”

³²“Gott, es sind Heiden in dein Erbe gefallen; die haben deinen Tempel verunreinigt und aus Jerusalem Steinhaufen gemacht.”

³³“Sie verbrennen alle Häuser Gottes im Lande.”

³⁴“Sie haben Blut vergossen um Jerusalem her wie Wasser; /und war niemand, der begrub.”

Alle drei Gedichte und drei der Psalmverse verweisen wörtlich auf die Stadt Jerusalem. Wie Wolfgang Burde erläutert, hatte die Lektüre von John Felstiners Celan-Monografie Reimann auf alttestamentliche Bezüge einiger Gedichte und auf deren Beziehung zu Psalmtexten aufmerksam gemacht.

Trotz der Tatsache, dass die drei Gedichte aus verschiedenen Jahren stammen und in unterschiedlichen Bänden veröffentlicht wurden, stehen sie in engem Zusammenhang zueinander. 1965 hatte Celan in Paris eine alte Jugendfreundin aus Czernowitz wiedergetroffen. Ilana Shmueli, die seit 1944 in Israel lebte, machte mit ihm einige lange Spaziergänge und versprach zum Abschied, ihm eines Tages Jerusalem zu zeigen. Sie wiederholte dieses Versprechen, als Celan ihr 1967 nach dem Sechstagekrieg das Gedicht "Denk dir" schickte, und setzte es während Celans zweiwöchigem Israelaufenthalt 1969, in dessen Folge er das Gedicht "Es stand" schrieb, in die Tat um. "Der dann begonnene intensive Briefwechsel der beiden lässt erkennen, welche tiefgehende Bedeutung der Israelbesuch für Celan gehabt hat: Es handelte sich um nicht weniger als eine Heimatsuche, und um Celans letzte große Liebesbeziehung."³⁵

Celan schrieb das an erotischen Untertönen reiche Gedicht "Es stand" ein halbes Jahr vor seinem Freitod im April 1970. "Hellkiefernduft" und "Dänenschiff" beziehen sich auf die Gedenkstätte Yad Vashem, die im Norden Jerusalems auf einem mit Kiefern bepflanzten Berg liegt. Auf dem sogenannten Dänenplatz steht seit 1968 das steinerne Dänenschiff-Monument, mit dem Israel der Bevölkerung des nordeuropäischen Landes für die erfolgreiche Rettung der dänischen Juden im Jahr 1943 dankt.

In dem in *space notation* ohne Taktstriche gehaltenen, 3¼-zeiligen Takt 1 singt der Bariton die hebräische Version dieses Gedichtes als unbegleitetes Solo. Von den 54 Silben sind 37 über Tonpaare oder längere Melismen gedehnt. Zur Übersetzung des eröffnenden "es stand" in den ersten drei Tönen und zum Beginn der Zeile "es stand Jerusalem um uns" – den Worten unmittelbar nach der ersten Fermate – führt der Sänger das Thema ein, das sich in vielfachen Varianten durch das Werk zieht. Es ist

ES STAND
der Feigensplitter auf deiner Lippe,
es stand
Jerusalem um uns,
es stand
der Hellkiefernduft
überm Dänenschiff, dem wir dankten,
ich stand
in dir.

³⁵Sabine Franke: "Der bewegende Briefwechsel zwischen Paul Celan und Ilana Shmueli, 1967 bis 1970, in *Frankfurter Rundschau / Literatur*, 28. April 2004, zu Ilana Shmueli und Thomas Sparr: *Paul Celan / Ilana Shmueli: Briefwechsel* (Frankfurt: Suhrkamp, 2004).

dies die dreitönige Zelle *cis—b-c'*, die sich zunächst durch Einschub zu *cis—H—b-c'* weitet, um dann mittels Verlängerung zu *cis—H—b-c'-d'-es'* anzuwachsen. Nach einem zehntaktigen Duett von Oboe d'amore und Heckelphon etablieren Gongs und Tamtam eine neue Farbe, die den Wechsel zum Gesang des Psalmisten ankündigt und dessen Pausen füllt. Den Psalmvers selbst singt der Bariton zu einer Wiederholung des Themas und seiner Erweiterung um einen zusätzlichen Halbtonschritt:

ÖM - DÖT HA - YU RAG - LEY - NU
cis b-c', cis-H-b b-c', cis-H-b, b-c-b-c c'-d'—
 BISH - Ä - RA - YH YE - RU - SHA - LA - YM
—d'-cis cis-H b-c'-d' es' cis-H-b b-cis cis H-b-c'-d' es'-e'

Nachdem die Kontrabässe mit einem Tonpaar aus Flageoletttönen, die später von Flöten verdoppelt werden, die Vorgabe von Tamtam und Gongs aufgegriffen haben, leitet eine Fortsetzung des Oboenduetts zur deutschen Version des Gedichtes über. Hierfür verwendet Reimann die Umkehrung des sich allmählich aus dem Dreitonkern herauschälenden Themas,

Es stand . . . , es stand Je - ru - sa - lem
c' c'-es-cis c'-d' d'-es-cis c'-d' d' d' es-cis-H-b

kehrt aber für die deutsche Form des Psalmverses zur Originalform zurück:

Un-se-re Fü - ße ste-hen in dei-nen To - ren, Je - ru - sa-lem
cis H b b-c' c'-d cis H b b-c' b-H b-c'-d' d'-es' e'-es' cis cis H-b-c'-d'

In den hier vorwiegend homophonen Zwischenspielen wechseln sich Streicherflageolets mit kurzen Gesten der vereinten Holzbläser ab, zum Schluss des Abschnitts wieder unterstrichen von der Kombination aus Gongs und Tamtam.

Für den dritten Partiturabschnitt mit seinen Psalmversen ändert sich die Orchesterfarbe sehr deutlich: Paare aus je einem Blechblas- und mehreren Streichinstrumenten spielen als neue motivische Geste eine Sekundauffaltung, die durch Liegenbleiben oder Wiederholung mit den Imitationen auf anderen Tönen zu mächtigen Klangwolken kumuliert.³⁶ Während die Orchesterinstrumente somit enge Intervalle übereinander schichten, weitet sich der Ambitus des Gesangssolisten für die hebräischen Psalmverse über die grausam in die Heiligtümer einfallenden Heiden zu Sprüngen, die von Nonen zu Duodezimen reichen.

³⁶Diese Auffaltungen gehen aus der seit T. 55 im Hintergrund klingenden Orgelpunkt-Sekunde *g'/a'* der Flageolett spielenden Kontrabässe hervor. Vgl. T. 71-72: *g' + g'-a'*, T. 72-73 *fis'' + fis''-gis''*, T. 73-74 *b' + b'-c''*, T. 74-75 *h'' + h''-cis'''* etc.

Das Ende des längeren ersten Psalmverses (79:1) markieren die Geigen mit einer zweifachen Erinnerung an das Thema;³⁷ das Ende des zweiten Psalmverses (74:8) fordert die Kontrabässe zu einem eigenen, mehrfach wiederholten Fünftonmotiv heraus. Dazu erklingt in der ungewöhnlichen Paarung von zwei Piccoloflöten mit zwei Kontrafagotten eine vertikale Spiegelung.³⁸ Nach dem dritten, zuletzt vom Hebräischen ins Deutsche wechselnden Psalmvers (79:3) und einer die Gefühlintensität wortlos weiterspinnenden solistischen Bratschenkantilene wird das Fünftonmotiv der Kontrabässe von den Violinen aufgegriffen.³⁹

Der vierte Partiturabschnitt setzt erneut mit einer noch nicht gehörten Instrumentalfarbe ein: die Oboe und die hohe F-Trompete spielen heterophon zu sechsstimmigen Akkorden der Harfe. Diese Kombination wird, sobald der Bariton mit dem zweiten Celan-Gedicht einsetzt, durch eine von zwei Kontrafagotten begleitete Oboe d'amore abgelöst.

Celan schrieb das Gedicht "Denk dir" im Juni 1967, in den Tagen des Sechstagekrieges, den er als Teilnehmer der Straßendemonstrationen in Paris erlebte. Das aufrüttelnde Bild vom "Moorsoldaten von Masada" beschwört in einem einzigen Atemzug zugleich die Konzentrationslager der 30er Jahre, die auch in den Zäunen aus "Dorn im Draht" präsent sind, und die Tafelbergfestung am Toten Meer mit ihren altjüdischen Verteidigern, die, als ihre Lage aussichtslos wurde, beschlossen, lieber als freie Menschen zu sterben, als den Römern in die

Denk dir

Denk dir:
der Moorsoldat von Massada
bringt sich Heimat bei, aufs
unauslöschlichste,
wider
allen Dorn im Draht.

Denk dir:
die Augenlosen ohne Gestalt
führen dich frei durchs Gewühl, du
erstarkst und erstarkst.

Denk dir: deine
eigene Hand
hat dies wieder
ins Leben empor-
gelittene
Stück
bewohnbarer Erde
gehalten.

Denk dir:
das kam auf mich zu,
namenwach, handwach
für immer,
vom Unbestattbaren her.

³⁷Vgl. T. 104-109: ||: cis'''-h"-, h"-b'''-c''''-d''''-es''''-es''''-es'''' :||

³⁸Vgl. T. 126-130: Piccolo 1 mit Kontrafagott 2 und Piccolo 2 mit Kontrafagott 1.

³⁹Für das Fünftonmotiv vgl. T. 123-130: Kontrabässe ||: h-ais-fis-f-g :||; Solokantilene der Bratschen T. 139-152; Motivumkehrung T. 152-155: Violine II ||: gis"-a"-cis'''-d'''-c''' :||, Motiv in Originalrichtung T. 155-159: Violine I ||: h'''-ais'''-fis'''-f'''-g''' :||.

Hände zu fallen. Damit wiederum spielt Celan auf die Bemühungen des modernen Israel an, seine biblische Heimat – “dies wieder ins Leben emporgelittene Stück bewohnbarer Erde” – zurückzuerobern. Dieses Stück Erde soll zugleich ein Ort werden für das “Unbestattbare”, die dauerhafte, niemals zu unterdrückende Erinnerung. Das Wort verschmilzt, wie John Felstiner überzeugend darlegt, zwei Aspekte einer Idee: jüdische Opfer, die nicht bestattet werden *konnten*, und ihr Geist, der niemals bestattet werden *darf*.⁴⁰ Die ungewöhnlichen Ausdrücke “namenwach” und “handwach” schließlich enthalten eine Anspielung auf Yad Vashem – Hebräisch für “Hand und Name” oder, im übertragenen Sinne, für das “Monument und Mahnmal”, das Gott dem Volk Israel in Jesaja 56:5 in Aussicht stellt.

Die Instrumente, die den Vortrag dieses Gedichtes begleiten, reagieren in besonderer Weise auf die Wendung “aufs unauslöschlichste”: Zum frei heterophonen Duett von Oboe und Trompete, dem sich die Oboe d’amore imitierend anschließt, erklingt in der extremen Klangkombination von zwei Piccoloflöten und zwei Kontrafagotten eine Fortsetzung der zuvor gehörten vertikalen Spiegelung,⁴¹ die sowohl melodisch als auch rhythmisch ein “wie oben, so unten” darstellt: musikgeschichtlich betrachtet ein Anklang an Olivier Messiaens Verwendung derartiger vertikaler Spiegelungen für die Gottebenbildlichkeit des Menschen.⁴² Alle Holzbläserstimmen in dieser Passage bestechen durch die ‘rhetorische’ Anlage ihrer Phrasen, die meist zu Beginn eines Segmentes das Ende des vorangehenden aufgreifen.

Mit der Wendung des Textes zu den “Augenlosen ohne Gestalt” ändert sich die Klangkulisse erneut: Ein dreifaches Unisono der mittellagigen Instrumente (Altflöte, Heckelphon und Fagott) wird von weichen Schlägen des tiefen Tamtam unterstrichen. Wenn der Bariton dann vom Erstarren singt, alterniert diese Instrumentalschicht mit einer homophon gesetzten Umkehrung des Fünffonmotivs aus dem Ende des vorangegangenen Abschnitts in den Violinen, ergänzt durch neue Versionen der Sekundaufspaltung in Bläsern und Harfe. Im Übergang zur vierten Gedichtstrophe, zu deren Eröffnung Reimann das “Denk dir” zweimal auf Hebräisch singen lässt, finden Oboe, die heterophon zu ihr spielende hohe F-Trompete und die Harfe mit ihren sechsstimmigen Akkorden zu den Komponenten zurück,

⁴⁰Vgl. John Felstiner: *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew* (New Haven, CT: Yale University Press, 1995), S. 242.

⁴¹Wie Reimann bestätigt, muss in T. 169 der 2. Ton im Kontrafagott 1 *ais* statt *gis* lauten.

⁴²Vgl. dazu Siglind Bruhn, *Messiaens musikalische Sprache des Glaubens: Theologische Symbolik in den Klavierzyklen Visions de l’Amen und Vingt Regards sur l’Enfant-Jésus* (Waldkirch: Gorz, 2006), S. 51-53.

mit denen dieser Partiturabschnitt begonnen hat.⁴³ Den Abschluss bildet eine neuerliche Kantilene der Bratschen.

Den Übergang zum dritten Celan-Gedicht in Partiturabschnitt V, den der Bariton mit der hebräischen Fassung des zuletzt auf Deutsch zitierten Psalm-Halbsatzes vorbereitet,⁴⁴ gestaltet Reimann mit Zitaten: die Bässe rekapitulieren das Thema, während Oboe d'amore und Heckelphon mit einem Unisono zu kratzenden Geräuschen des tiefen Tamtams an das dreistimmige Holzbläserunisono zu weichen Tamtamschlägen erinnern.⁴⁵

Das "Du" im Titel des dritten Gedichtes bezieht sich auf Israel oder auf Jerusalem, Adressat des Einschubs aus Meister Eckharts Feder. Dieser Mystiker eröffnet seine Predigten stets mit Bibelversen aus der Vulgata und deren Übersetzung in die Sprache seiner Hörer. Hier meditiert er über Jesaja 60 + 57:17: "Surge, illumina, Jerusalem, quia venit lumen tuum, et gloria Domini super te orta est". In der englischen Über-

DU SEI WIE DU, immer⁴⁶

*Stant vp Jherosalem
inde erheyff dich*

Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin,

*inde wird
erluchtet*

knüpft es neu, in der Gehugnis,

Schlammbrocken schluckt ich, im Turm,

Sprache, Finster-Lisene,

*Kumi
ori*

setzung ist der Vers aus Händels *Messiah* bekannt: "Arise, shine, for thy light is come, and the glory of the Lord is risen upon thee." Der durch die Einschübe zerschnittene hochdeutsche Satz enthält ein tröstliches Versprechen für Israel: Wer immer es war, der das Band zwischen dem Volk und Gott zerschnitten hat, der knüpft es auch wieder neu. Und zwar "in der Gehugnis", einem mittelhochdeutschen Wort, das "Erinnerung, Andenken, Gedächtnis" bedeutet. Die "Schlammbrocken" verweisen auf das bittere Elend des Exils. Doch auch die Sprache schluckt der Sprecher und damit das, was als "Finster-Lisene" fungiert, als Mauerblende gegen das Dunkle. Der abschließende hebräische Imperativ, "erhebe dich, leuchte", fasst die Nuancen des zeitlich, sprachlich und religiös verwobenen Textes zusammen und bietet sich damit an als Titel der ganzen Komposition.

⁴³Vgl. T. 196-201 mit 160-168.

⁴⁴Vgl. die Gesangskontur über dem Kontrabass-Orgelpunkt in T. 213-215 und T. 137-140.

⁴⁵Vgl. T. 223-234 mit T. 177-188.

⁴⁶Für eine ausführliche Interpretation des Gedichtes vgl. John Felstiner, "Paul Celan in Translation: 'Du sei wie du'." In: *Studies in 20th Century Literature* 8/1 (1983), S. 91-100.

In der Musik greift der Bariton im Kontext der Zitateilen aus Meister Eckharts Predigt das Thema wieder auf.⁴⁷ Zum geheimnisvoll klingenden gemischt-deutschen Satz über das Band, das in der *Gehugnis* neu geknüpft wird, setzen Gongs + Tamtam sowie Streicherflageolets den Rückbezug auf einen früheren Partiturabschnitt fort.⁴⁸ Das abschließende 15-taktige Segment, das gänzlich der Unterstreichung der Worte *kumi ori* dient, erinnert an die Sekundaufspaltungen, die Reimann im instrumentalen Vorspiel zu dem Psalmvers über die Gottes Tempel verunreinigenden Heiden eingeführt und im Kontext des zweiten Gedichtes zur Zeile vom “wieder ins Leben emporgelittenen Stück Erde” erstmals aufgegriffen hatte.⁴⁹ Diese *Spaltung* – ein Ton bleibt in einem Instrument liegen, bewegt sich in einem anderen jedoch sofort zum Ganztonnachbarn – erscheint damit als eine Art musikalisches Abbild des Schicksals der Juden, die ihre Heimat auch in der Diaspora immer mit sich führen und insofern zwischen neuer und alter Heimat gespalten sind. Dabei ändert Reimann allerdings zwei Aspekte ganz entscheidend: die Klangfarbe und die chromatische Vollständigkeit. Während zu Beginn des Mittelteiles unter der Führung *ff* spielender Trompeten vier Ganztonpaare erklingen, die sich zu zwei chromatischen Clustern verdichten (*g'-a' + fis''-gis''* sowie *b'-c'' + h''-cis'''*) und während die Anzahl der beteiligten Töne in der dritten Strophe von “Denk dir” unter Führung der jetzt leiseren Blechbläser immerhin zehn erreicht, beschließt Reimann seinen Zyklus mit einer Transposition der Ganztonspaltungen ins zwei Oktaven höhere Streicherflageolett, wobei er sie durch Tonwiederholungen des Baritons und des ganz zum Schluss hinzutretenden Kontrabasses zum 12-Ton-Cluster ergänzt.

In der Durchdringung der vierteiligen Komposition mit einem einzigen melodischen Thema sowie den vielfachen Rückgriffen auf das Motiv der ‘Spaltung’, der vertikalen (Gottebenbildlichkeits-)Spiegelung und den Klang tiefer Gongschläge erreicht Reimann, dass eine Atmosphäre tiefer Spiritualität die unterschiedlichen Teile des Werkes zu einer Einheit verbindet.

⁴⁷Vgl. T. 235-239: Thema *cis b-c'*, *cis-H-b b-cis cis H-b-c'-d'* zu “Stant vp Jherosalem” und Variante *c' es-cis-b-c' c' c'-es-cis-b-c'-es-cis-b-c'-d' d'-es'* zu “inde erheyff dich”; T. 242-244: *cis-H H-b c'* zu “zu dir hin”; *cis-H b b-c'-d'-cis cis-H-b b-c'-b-c'-d' es'-e'* zu “inde wird erluchtet”.

⁴⁸Vgl. T. 245-257 mit T. 63-72 und T. 188-195.

⁴⁹Vgl. Streicher T. 258-272 mit Streicher + Bläser T. 71-76.