



JESUITENKIRCHE HEIDELBERG

beim Universitätsplatz

Sonntag, 1. November 2026 | 19 Uhr

»Denn sie sollen getröstet werden«

Oratorienkonzert zu Allerheiligen

Johannes Brahms: Ein deutsches Requiem, op. 45

Franz Schmidt: Adagio aus der 4. Sinfonie C-Dur

Elena Harsányi | Sopran

Matthias Horn | Bariton

CONCERTO CAMERATA
CAPPELLA PALATINA HEIDELBERG

Leitung: Markus Eichenlaub

CAPPELLA PALATINA

Franz Schmidt (1874–1939)

4. Sinfonie C-Dur

■ Adagio

Johannes Brahms (1833–1897)

Ein deutsches Requiem op. 45

nach Worten der Heiligen Schrift

I.

Ziemlich langsam und mit Ausdruck
Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden. (Mt 5,4)

Die mit Tränen säen, werden mit Freuden ernten. Sie gehen hin und weihen und tragen edlen Samen, und kommen mit Freuden und bringen ihre Garben. (Ps 126,5–6)

II.

Langsam, marschmäßig
Denn alles Fleisch, es ist wie Gras und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blumen. Das Gras ist verdorret und die Blume abgefallen. (1 Ptr 1,24)

So seid nun geduldig, lieben Brüder, bis auf die Zukunft des Herrn.

Siehe, ein Ackermann wartet auf die köstliche Frucht der Erde und ist geduldig darüber, bis er empfahe den Morgenregen und Abendregen. (Jak 5,7)

Die Erlöseten des Herrn werden wieder kommen und gen Zion kommen mit Jauchzen; ewige Freude wird über ihrem Haupte sein; Freude und Wonne werden sie ergreifen und Schmerz und Seufzen wird weg müssen. (Jes 35,10)

III.

Andante moderato

Herr, lehre doch mich, dass ein Ende mit mir haben muss, und mein Leben ein Ziel hat, und ich davon muss. Siehe, meine Tage sind eine Hand breit vor dir, und mein Leben ist wie nichts vor dir. Ach, wie gar nichts sind alle Menschen, die doch so sicher leben. Sie gehen daher wie ein Schemen und machen ihnen viel vergebliche Unruhe; sie sammeln und wissen nicht, wer es kriegen wird. Nun Herr, wes soll ich mich trösten? Ich hoffe auf dich.

(Ps 39,5–8)

Der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand und keine Qual rühret sie an. (Weish 3,1)

IV.

Mäßig bewegt

Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth! Meine Seele verlangt und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn; mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott. Wohl denen, die in deinem Hause wohnen, die loben dich immerdar. (Ps 84,2.3.5)

V.

Langsam

Ihr habt nun Traurigkeit; aber ich will euch wieder sehen, und euer Herz soll sich freuen und eure Freude soll niemand von euch nehmen. (Joh 16,22)

Ich will euch trösten, wie einen seine Mutter tröstet. (Jes 66,13)

Sehet mich an: Ich habe eine kleine Zeit Mühe und Arbeit gehabt und habe großen Trost funden. (Sir 51,35)

VI.*Andante*

Denn wir haben hie keine bleibende
Statt, sondern die zukünftige suchen
wir. (*Hebr 13,14*)

Siehe, ich sage euch ein Geheimnis:
Wir werden nicht alle entschlafen,
wir werden aber alle verwandelt
werden; und dasselbige plötzlich, in
einem Augenblick, zu der Zeit der
letzten Posaune. Denn es wird die
Posaune schallen, und die Toten
werden auferstehen unverweslich,
und wir werden verwandelt werden.
Dann wird erfüllet werden das Wort,
das geschrieben steht: Der Tod ist
verschlungen in den Sieg. Tod, wo ist
dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?
(*1 Kor 15,51–55*)

Herr, du bist würdig zu nehmen
Preis und Ehre und Kraft, denn du
hast alle Dinge erschaffen, und durch
deinen Willen haben sie das Wesen
und sind geschaffen. (*Offb 4,11*)

VII.*Feierlich*

Selig sind die Toten, die in dem
Herrn sterben, von nun an. Ja, der
Geist spricht, dass sie ruhen von
ihrer Arbeit, denn ihre Werke folgen
ihnen nach. (*Offb 14,13*)

ZUM PROGRAMM

Ehe *Ein deutsches Requiem* als erstes großes Werk für Chor und Orchester von Johannes Brahms im Februar 1869 in seiner endgültigen Form im Leipziger Gewandhaus uraufgeführt wurde, hatte es eine mehrjährige Entstehungsgeschichte hinter sich. Mag der schöpferische Grundstein des Werkes bereits in dem künstlerischen Umgang mit der Verarbeitung des tragischen Todes des für den jungen Komponisten eng vertrauten Robert Schumann (1810–1856) gelegt worden sein, begann Brahms ab dem Jahr 1861 mit der Zusammenstellung der Bibeltexte in deutscher Sprache sowie der Vertonung erster Sätze. Erste konkrete Hinweise zum Requiem lassen sich in Briefen an Clara Schumann aus dem April 1865 finden, als bereits mehrere Sätze fertiggestellt waren. Die Niederschrift der zu diesem Zeitpunkt noch sechs Sätze umfassenden Komposition erfolgte im Spätsommer des darauffolgenden Jahres. Am 1. Dezember 1867 fand eine Teilaufführung der ersten drei Sätze in Wien statt, am Karfreitag (10. April) des Jahres 1868 schließlich die Uraufführung der sechssätzigen Fassung in Bremen. Kurz darauf fügte Brahms der Komposition einen weiteren Satz hinzu, den er – wohl im Gedenken an seine 1865 während der Hochphase des kompositorischen Prozesses am Requiem verstorbene Mutter – als fünften Satz an eine recht zentrale Stelle innerhalb des Werkes setzte.

Wenngleich die persönliche Verarbeitung des Todes zweier geliebter Menschen eine prägende Rolle für die Entstehung des Werkes gespielt haben mag, ist *Ein deutsches Requiem* keine Totenmesse im herkömmlichen Sinne. Zunächst einmal fehlt die liturgische Funktion, ferner die festen Messabschnitte in lateinischer Sprache. Äußerungen des Komponisten sowie die in der Art eines Mottos eingeführten Worte aus dem Matthäus-Evangelium „Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden.“ (Mt 5,4) machen deutlich, dass der Fokus in der Textzusammenstellung vielmehr darauf zielt, den trauernden Menschen Trost zu spenden, als die Toten zu beklagen. Dennoch dient der Ablauf einer klassischen Totenmesse strukturell durchaus als verbindendes Element – darüber hinaus gehende Deutungen zum symbolischen Gehalt der Werkstruktur erweisen sich mitunter als schwierig, zumal die Vertonung über einen so großen Zeitraum entstand und zumindest symmetrische Verhältnisse sich erst durch den im Nachhinein hinzugefügten Satz bilden konnten.

Dieser Hintergrundbezug mag ein Grund dafür sein, dass das Requiem trotz der unterschiedlichen Arbeitsphasen als homogenes Ganzes wahrgenommen wird, in dem nicht nur verschiedene Kompositionsprinzipien nebeneinanderstehen, oratorisch anmutende Passagen sich mit motettischen Prinzipien abwechseln oder die Instrumentalbehandlung teils symphonischen Charakter trägt, sondern auch der kontrapunktischen Themenverarbeitung eine bedeutende Rolle zukommt. Nicht zuletzt klingen hierbei Bezüge zu Heinrich Schütz oder Johann Sebastian Bach an, wodurch ein weiter zeitlicher wie stilistischer Rahmen geschaffen wird. Weiteren Zusammenhalt gibt hierbei die formale Klammer zwischen erstem und letztem Satz sowie inhaltliche Bezüge in den übrigen Sätzen, die durch satzübergreifende motivische Verknüpfungen und Choralbezüge noch verstärkt werden.

Über einem festen Fundament und einem chromatisch absteigenden Quartgang in den Celli erhebt sich in der kurzen instrumentalen Einleitung des Kopfsatzes ein Melodiebruchstück in den tiefen Streichern, das nach weiterer Entwicklung zu streben scheint, doch lediglich unterschiedlich beleuchtet wird und mit dem Bläserinsatz weitere Schattierungen erhält. Zusammengefasst zeigt sich hier bereits der Grundgedanke, wie dicht das Empfinden von Trauer und die Suche nach Trost oftmals ineinander verwoben sind, was auch auf textlicher Ebene widerspiegelt wird, wobei durch motivische Wiederaufnahme stetig neue Verbindungen geschaffen werden.

Der Trauermarsch des zweiten Satzes, der ungewohnter Weise in einem Dreiertakt steht, schlägt um in ein düsteres b-Moll in einem tiefen Register. Doch bereits in dieser dunklen Färbung treten immer wieder kurze Lichtblicke des Trostes hindurch, ehe der Satz aus mehreren kontrastierenden Abschnitten in einem fulminanten, differenziert ausgearbeitetem *Allegro non troppo* mündet, in dem die göttliche Erlösung besungen wird und Brahms eindrucksvoll seine große kontrapunktische Kunstfertigkeit andeuten kann.

In dem responsorial gestalteten A-Teil des dritten Abschnitts findet mit dem erstmaligen Einsatz eines Vokalsolisten gleichsam ein Perspektivwechsel mit Blick auf den Einzelnen statt, der gleichzeitig durch die häufige Verwendung von Personalpronomina in den ausgewählten Versen aus Psalm 39 getragen wird. Aufführungstechnisch nicht ohne jede Herausforderung ist die große Orgelpunkt-Fuge, mit der das Stück schließt, wobei der strenge Satz den Worten aus dem Buch der Weisheit weiteres Gewicht verleiht.

Beinahe entlastend, der irdischen Schwere entrückt, wirken demgegenüber die zarten Melodiebögen des vierten Satzes zu den Worten „Wie lieblich sind deine Wohnungen“, die zwar als Variante des vorherigen Fugenthemas geformt sind, doch im Dreiertakt einen gänzlich anderen Charakter erhalten und durch die refrainartige Wiederkehr die Gestalt des Satzes bestimmen.

Erstmals tritt die Solo-Sopranstimme im nachkomponierten fünften Satz auf, der den Trost aus dem Jenseits für die trauernden Hinterbliebenen umfasst. Wie sich im zweiten Satz ein persönlicher Bezug des Komponisten zu Schumann herleiten lässt, so ist hier durch die angesprochene Rolle der Mutter, zu der bildhafte Wiegenmotive in den Streichern und Holzbläsern treten, eine Verbindung zum Tod von Brahms' Mutter während der Arbeit am Requiem zu sehen. Durch den teils simultanen Vortrag von Chor und Solostimme entsteht eine enge Verzahnung der beiden Gedanken „Ihr habt nun Traurigkeit“ und „Ich will euch trösten“.

Die im Bibeltext des sechsten Teils angesprochene Suche wird musikalisch auf harmonischer Ebene nachgezeichnet, indem die vorgezeichnete Grundtonart c-Moll weitestgehend im Vagen gehalten und auf eine klare Kadenz über einen langen Zeitraum hinweg verzichtet wird. Mit den prophetischen Worten des Solo-Baritons, die beinahe szenisch dargestellt sind, wird mit der vermeintlichen Darstellung des Jüngsten Gerichts der dynamische Höhepunkt des gesamten Werkes angesteuert, ehe der Satz in einer Art Doxologie endet. Der auf einen *stile antico* rekurrierende, als fünfteilige Fuge gestaltete Schlussabschnitt fällt zunächst durch ein prägnant gestaltetes Kontrasubjekt auf, das den Beginn gar wie eine Doppelfuge erscheinen lässt.

Im Finale schließt sich die inhaltliche und tonale Klammer in Bezug auf den ersten Satz, wobei musikalisch im Laufe des Werkes eingeführte und entwickelte Motive wieder aufgegriffen und in einen gemeinsamen Zusammenhang gesetzt werden. Wiederum wird die enge Verbindung von Leben und Tod sowie von Leid und Trost deutlich, indem Brahms für die Coda auf die Worte „Selig sind die Toten“ dieselbe Musik wie zum Ende des Kopfsatzes auf die Worte „denn sie sollen getröstet werden“ verwendet.

Rein instrumental setzte der österreichische Komponist Franz Schmidt die Trauer um den Tod seiner Tochter in der **4. Sinfonie in C-Dur** um. Das von Schmidt selbst als „Requiem für meine Tochter“ bezeichnete Werk entstand in den Jahren 1932 bis 1933 und wurde am 10. Januar 1934 im Großen Saal des Wiener Musikvereins unter der Leitung von Oswald Kabasta uraufgeführt.

Ab 1896 zunächst als Cellist der Wiener Philharmoniker tätig – noch Johannes Brahms soll in den letzten Jahren seines Lebens sehr angetan vom Spiel des jungen Musikers gewesen sein –, war Schmidt Zeit seines Lebens hoch angesehen in verschiedenen Posten des facettenreichen Wiener Musiklebens nach der Jahrhundertwende. In seinen Kompositionen, die oftmals mit Preisen bedacht wurden, blieb Schmidt als „Spätromantiker“ weitestgehend der Tonalität verbunden. So auch in der 4. Sinfonie, deren Gerüst auf C-Dur basiert, darüber jedoch einen weiten tonalen Rahmen spannt. Formal gesehen verfolgt Schmidt hier die Idee einer letztendlich auf Franz Liszt zurückgehenden „Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit“, in der das gesamte an sich vierteilige Werk unter den Bogen eines großen Sonatensatzes gespannt ist. Ein einleitendes Trompetensolo des ersten Satzes als „letzte Musik, die man ins Jenseits mitnimmt“ (Schmidt) kehrt somit zu Beginn des letzten Satzes wieder, wo es gleichsam auf formaler Ebene die Reprise markiert. Das Adagio beschreibt als langsamer Satz einen zweiten Themenbereich, der als „Trauermarsch“ gestaltet ist, während das Scherzo – in weitestem Sinne ein „Totentanz“ – durchführungsartigen Charakter trägt.

Kontrastierend zum Trompeteneinsatz des Kopfsatzes beginnt das Adagio in B-Dur mit der klagenden Melodie einer Nanie im Solocello, das sich aus einem Gerüst aus tiefen Streichern erhebt. Da Schmidt selbst Cellist war, ist diese Rolle durchaus programmatisch als Klage des trauernden Vaters zu verstehen. Das vom Cello vorgetragene Thema wird schließlich vom Orchester aufgegriffen, während die darin enthaltenen Motive immer mehr Raum einnehmen und sich zu immer weiter werdenden melodischen Bögen spannen.

Durchbrochen werden diese Bögen von den beinahe bedrohlich wirkenden durch Pauken untermauerten Tremoloschlägen des B-Teils, der den Charakter eines Trauermarsches trägt. In der Reprise des A-Teils sind schließlich Elemente beider Abschnitte ineinander vereint.

Arno Breitenbach

ELENA HARSÁNYI | SOPRAN

Elena Harsányi wurde in eine Familie hinein geboren, in der das gemeinsame Singen immer fester Bestandteil des alltäglichen Lebens war – nicht professionell, sondern als verbindendes soziales Element. Dieser intuitiv-emotionale Zugang zur Musik ist bis heute Ursprung und Motor ihrer musikalischen und kreativen Arbeit.

Sie studierte an den Musikhochschulen München und Saarbrücken bei Christiane Iven und Ruth Ziesak und verzeichnete schon früh erste Erfolge im Bereich Oper und Lied.

So führte sie ein erstes Engagement an das Saarländische Staatstheater, wo sie mit Rollen wie Maria in Bernsteins *West Side Story* oder Papagena auf der Bühne stand.

Von 2019–2024 war sie als Ensemblemitglied des Oldenburgischen Staatstheaters regelmäßig mit einem breit gefächerten Repertoire zu erleben, das Rollen wie Gretel in Humperdincks *Märchenoper*, Lauretta in Puccinis *Gianni Schicchi* oder Alphonse in *Les Boréades* von Rameau umfasst.

Im Sommer 2022 debütierte sie als Galatée in Lullys *Acis et Galatée* beim Maggio Musicale Fiorentino unter der musikalischen Leitung von Federico Maria Sardelli.



Foto: © Mario Dirks

Daneben widmet sie sich intensiv dem Konzert- und Liedrepertoire und wurde mehrfach für ihr musikalisches Schaffen ausgezeichnet. Ihre Konzerttätigkeit führte sie u. a. in die Berliner Philharmonie, die Elbphilharmonie, in das Théâtre des Champs Élysée, zum hr-Sinfonieorchester, der Staatsphilharmonie Ludwigshafen oder der Hofkapelle München.

Mit der aktuellen Saison 2026/27 schlägt sie als Mitglied des WDR Rundfunkchores ein neues musikalisches Kapitel auf und beweist einmal mehr ihren Facettenreichtum sowie ihre Liebe zum Ensembleklang.

www.elena-harsanyi.de

MATTHIAS HORN | BARITON

Der Bariton Matthias Horn liebt Vielseitigkeit und Abwechslung. Werke der zeitgenössischen Avantgarde, ein umfangreiches Oratorienrepertoire, Liederabende sowie historisch informiertes Musizieren von Werken des 15.–17. Jahrhunderts wechseln einander ab. Er sang u. a. im Orlando-di-Lasso-Ensemble, dem Rosenmüller-Ensemble und bei Cantus Cölln, aber auch in der Schola Heidelberg und bei den Neuen Vokalsolisten Stuttgart. Er arbeitete sowohl mit Hermann Max, Thomas Hengelbrock, Roland Wilson und Paul van Nevel zusammen, allesamt bekannte Vertreter historischer Aufführungspraxis, als auch mit Lukas Vis, Peter Hirsch, Luciano Berio, Tito Ciccierini und Peter Eötvös., engagierte Dirigenten und Komponisten für Musik unserer Tage. An Uraufführungen der Werke von Wolfgang Rihm, Peter Eötvös, Brian Ferneyhough, Carola Bauckholt u. a. war er beteiligt.



Foto: © Thilo Ross

Tourneen führten ihn wiederholt in alle wichtigen Konzertsäle Europas, aber auch nach Asien, Afrika, Nord- und Südamerika.

Als Liedsänger war Matthias Horn u. a. bei den Ludwigsburger Festspielen, dem Mozartfest Würzburg und den Niedersächsischen Musiktagen zu erleben.

Darüber hinaus singt Matthias Horn gerne in den Konzerten von »Laterna Musica«, einem mehrfach ausgezeichneten und erfolgreichen Educationprojekt aus Frankfurt a. M., um Grundschulkindern die großartige Welt der klassischen Musik vertrauter zu machen.

Seit sechs Jahren unterrichtet er Gesang an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg.

www.matthias-horn.info

CONCERTO CAMERATA

Concerto Camerata wurde gegründet, um künstlerische Exzellenz und stilistische Vielseitigkeit in einem flexiblen Orchesterformat zu verbinden. Das international besetzte Ensemble vereint musikalische Neugier mit kammermusikalischer Sensibilität und prägt so seinen besonderen Klang.

Das Orchester spielt ein breites Repertoire von barocker bis zeitgenössischer Kirchenmusik. Dabei kommen sowohl historische Spielweisen auf modernen Instrumenten als auch klassische und sinfonische Programme zum Einsatz. Diese Offenheit erlaubt vielfältige Konzertformate und eine lebendige Auseinandersetzung mit verschiedenen Musikrichtungen.



Foto: © Joachim Heitel

Neben traditionellen Konzerten gestaltet Concerto Camerata auch Crossover-Programme, bei denen unterschiedliche Musikstile aufeinandertreffen.

Das Ensemble tritt regelmäßig in bedeutenden Kirchen und renommierten Konzertsälen auf, wo auch groß besetzte sinfonische Werke zur Aufführung kommen. Zu den festen Stationen gehört auch die Heidelberger Jesuitenkirche, in der das Ensemble regelmäßig in Gottesdienst und Konzert musiziert.

Mit seiner internationalen Besetzung und stilistischen Vielfalt bietet Concerto Camerata Konzertabende, die musikalische Traditionen lebendig und zeitgemäß vermitteln und das Publikum berühren.

CAPPELLA PALATINA HEIDELBERG



Foto: © Lucas-Raphael Müller

Mit der Aufführung des Oratoriums „Die Schöpfung“ von Joseph Haydn am 16. Mai 1971 unter der Leitung von KMD Prof. Dr. Rudolf Walter beginnt die Geschichte der Cappella Palatina Heidelberg als Konzertchor an der Jesuitenkirche Heidelberg. Der Chor wird vom jeweiligen Kantor an der Jesuitenkirche geleitet, der zugleich Bezirkskantor der Erzdiözese Freiburg in der Region ist. Nach der Pensionierung von KMD Prof. Dr. Walter übernahm 1982 Karl-Ludwig Nies den Chor, bevor er 1990 als Domkapellmeister an den Liebfrauenturm in München berufen wurde. Auf ihn folgte Jürgen Maag, der 1995 nach Los Angeles wechselte. Thomas Berning übernahm den Chor bis 2006 und wirkt heute als Domkapellmeister in Paderborn. Von 2007 bis 2026 leitete KMD Prof. Dr. Markus Uhl die Cappella Palatina Heidelberg, ehe er als Professor an die Hochschule für Musik und Tanz in Köln wechselte. Im Anschluss übernahm Markus Eichenlaub die Leitung des Chores.

Markenzeichen der Cappella Palatina Heidelberg sind neben der Pflege der klassischen Oratorienliteratur, der Mitgestaltung von Gottesdiensten in der Jesuitenkirche, insbesondere an den Hochfesten, und Auftritten im In- und Ausland von Anfang an konzertante Aufführungen von selten musizierten Werken aus dem reichen Schatz der Kirchenmusik. Das Ensemble zeichnet sich durch Oratorieninterpretationen abseits der konventionellen Pfade aus und ist für seinen homogenen, durchsichtigen und rhetorischen Chorklang überregional bekannt.

MARKUS EICHENLAUB



Foto: © Gülay Keskin

Markus Eichenlaub ist seit Juni 2026 als Kirchenmusiker und Bezirkskantor an der Jesuitenkirche in Heidelberg tätig. In dieser Funktion trägt er die künstlerische Gesamtverantwortung für die traditionsreiche Cappella Palatina sowie für weitere Vokal- und Instrumentalensembles und die beiden prachtvollen Kuhn-Orgeln.

Die Berufung nach Heidelberg bildet die konsequente Weiterführung einer lebenslangen musikalischen Leidenschaft, deren Wurzeln in der Kindheit liegen: Geprägt durch die frühe Mitwirkung im Kinderchor seines Vaters, entwickelte er schon früh ein tiefes Bewusstsein für die Ausdruckskraft und existentielle Bedeutung der menschlichen Stimme.

Diese frühe chormusikalische Prägung blieb stets das emotionale Fundament seines Schaffens. Sie führte schließlich zu dem Entschluss, neben der Orgelmusik insbesondere der Vokalmusik wieder eine zentrale Rolle in seinem Künstlerleben einzuräumen, was folgerichtig den Impuls für seine Bewerbung in Heidelberg gab.

Neben seiner Funktion als Domorganist am Kaiser- und Mariendom (2010–2026) lag ein wichtiger Baustein seines dortigen Wirkens in der Gründung und Leitung des Kammerchors der Diözese Speyer, den er in seiner Funktion als Diözesankirchenmusikdirektor (2010–2018) ins Leben rief. Unter seiner Führung erarbeitete das renommierte Vokalensemble in bis zu drei Projekten pro Jahr anspruchsvolle Chorliteratur und setzte glanzvolle Akzente im überregionalen Kulturleben. Zudem zeichnete er in Speyer als Projektleiter für die „Kathedralklänge“ (2024) verantwortlich, bei denen sämtliche Bruckner-Sinfonien in den Domen von Speyer, Trier und Mainz erklangen.

Zuvor bündelte er seine dirigentischen und pädagogischen Fähigkeiten bereits parallel zu seiner Tätigkeit als Limburger Domorganist (1998–2010) sowie während seiner zehnjährigen Professur für Orgelliteratur und Liturgisches Orgelspiel an der Essener Folkwang Universität der Künste (2000–2010). Fundiert ausgebildet von den Professoren Jon Laukvik und Pieter van Dijk an den Musikhochschulen in Karlsruhe, Hamburg und Stuttgart, schloss er sein Studium der Kirchenmusik und Orgel (Konzertexamen) mit mehreren Auszeichnungen ab.

Neben wegweisenden zyklischen Aufführungen der Orgelgesamtwerte von Bach (2000), Widor (2012) und Franck (2022) bildet die Symbiose aus Instrumentalspiel und Gesang den roten Faden seiner Arbeit. Dies zeigt sich sowohl in seiner Liebe zur Chorleitung als auch in der regelmäßigen kammermusikalischen Zusammenarbeit mit profilierten Gesangssolisten wie Klaus Mertens (Bariton) und Julia Kleiter (Sopran).

Als Gewinner des renommierten 1. Preises beim „Internationalen Schnitger-Wettbewerb“ in Alkmaar (Niederlande) sowie als gefragter Juror und Kommissionsmitglied genießt Markus Eichenlaub international hohes Ansehen. Eine umfangreiche Diskographie dokumentiert sein vielseitiges künstlerisches Schaffen, das in der Heidelberger Jesuitenkirche nun eine neue Heimat gefunden hat.

*Regelmäßige Informationen
zu unserem kirchenmusikalischen Programm
erhalten Sie über unseren digitalen **Newsletter**:*

www.kirchenmusik-jesuitenkirche.de.

