

Sinfonie der Tausend

Festkonzert anlässlich des Goethejahres 1999

Sonntag, 25. April 1999, 19.30 Uhr, Alte Oper Frankfurt, Großer Saal

Eine Veranstaltung der Frankfurter Museums-Gesellschaft e.V.

in Kooperation mit Oper Frankfurt und Arbeitsgemeinschaft Frankfurter Chöre

G u s t a v

Mahler

Sinfonie Nr. 8 Es-Dur



Weltbürger Goethe
Weltoffenes Frankfurt



Klauspeter Seibel

Klauspeter Seibel erarbeitete sich ein umfangreiches Repertoire an den Opernhäusern Freiburg, Lübeck, Kassel und Frankfurt am Main, wo er die Position des ersten Kapellmeisters innehatte. 1975 kehrte er nach Freiburg als Generalmusikdirektor zurück. Nach drei erfolgreichen Jahren erfolgte ein Ruf an die Hamburgische Staatsoper, wo er die Position des Ersten Kapellmeisters und stellvertretenden Generalmusikdirektors übernahm.

Seit September 1995 ist Klauspeter Seibel Music Director des Louisiana Philharmonic Orchestra in New Orleans, USA. Im Frühjahr 1997 wurde er als Nachfolger von Sylvain Cambreling zum Chefdirigenten des Frankfurter Opernhauses ernannt.

Gustav Mahler
1860–1911

Sinfonie Nr. 8 Es-Dur
für Solostimmen, Chor und Orchester

I. Hymnus: Veni, creator spiritus
II. Schluß-Szene aus Goethes „Faust II“

Ausführende

Sopran I
Sopran II
Sopran III
Alt I
Alt II
Tenor
Bariton
Baß

Brigitte Hahn
Clarry Bartha
Barbara Zechmeister
Cornelia Kallisch
Elzbieta Ardam
Herbert Lippert
Thomas Mohr
Harald Stamm

Knabenchor

Limburger Domsingknaben
Einstudierung: Klaus Knubben

Chor I

Figuralchor Frankfurt
Einstudierung Alois Ickstadt
Frankfurter Singakademie
Einstudierung: Karl Rarichs

Chor II

Cäcilienchor Frankfurt
Einstudierung: Christian Kabitz
Frankfurter Kantorei
Einstudierung: Winfried Toll
Konzertchor Frankfurt
Einstudierung: Siegfried Heinrich

Orchester

Frankfurter Museumsorchester

Dirigent

Klauspeter Seibel

**Eine „symbolische Riesenschwarte“? –
Anmerkungen zur 8. Sinfonie
Gustav Mahlers**

Ich habe eben meine 8. vollendet. – Es ist das Größte, was ich bis jetzt gemacht! Und so eigenartig in Inhalt und Form, daß sich darüber gar nicht schreiben läßt. – Denken Sie sich, daß das Universum zu tönen und zu klingen beginnt. Es sind nicht mehr menschliche Stimmen, sondern Planeten und Sonnen, welche kreisen.

Keine Äußerung Gustav Mahlers über seine Musik ist – zumindest in jüngerer Zeit – mit einer ähnlichen Skepsis bewertet worden wie jene enthusiastischen Zeilen, in denen der Komponist dem holländischen Dirigenten Willem Mengelberg im Sommer 1906 von der Fertigstellung seiner 8. Sinfonie berichtete. Galt die euphorische Selbsteinschätzung doch einem Werk, dessen Grundhaltung sich scheinbar so gänzlich unbeeindruckt von jenen Kategorien zeigt, die spätestens seit den sechziger Jahren immer wieder als wesentlich für ein Verständnis Mahlerscher Musik erkannt und benannt worden sind. In der Tat: Wer an Mahlers Sinfonik primär das Moment des Brüchigen, des noch im Jubel Verzweifelten und noch im Lachen Weinenden wahrnimmt, wer sein Werk ausschließlich als radikales in Frage stellen der Tradition und als visionäre Beschwörung einer emphatisch verstandenen künstlerischen Moderne

betrachtet, der wird über die „Sinfonie der Tausend“ (Paul Stefan) kaum anders urteilen können, als es der wohl noch immer bedeutendste Exeget seines Oeuvres, Theodor W. Adorno, tat: „Mahler war wie kein anderer Komponist seiner Zeit empfindlich für kollektive Erschütterungen. Die Versuchung, die daraus aufstieg: das Kollektiv, das er durch sich hindurch tönen fühlte, unmittelbar zum Absoluten zu erhöhen und zu glorifizieren, war fast übermächtig. Daß er ihr nicht widerstand, war sein Frevel. In der Achten hat er die eigene Idee der radikalen Säkularisierung der metaphysischen Worte verleugnet und sie im Munde geführt. Wollte man, dies eine Mal, von Mahler in Begriffen der Psychologie reden, so wäre die Achte, wie schon das Finale der Siebenten, Identifikation mit dem Angreifer. Sie flüchtet zur Macht und Herrlichkeit dessen, wovor sie sich fürchtet; die zur Affirmation verborgene Angst ist das Offizielle.“

Die Achte also ein Dokument der Kapitulation? Eine hypertrophe Anpassungsleistung an die hohle Megalomanie der wilhelminischen Epoche, die sich überdies, gleichsam als Bestätigung ihres Anspruches, eines Textes bemächtigt, der wie kein zweiter dem Niveaubedürfnis des bildungsbürgerlichen Konzertbesuchers entsprochen haben dürfte: die Schlussszene aus Goethes „Faust“? Wer in dieser oder ähnlicher Weise über Mahlers

monumentalste Sinfonie urteilt, wer – wie Hans Heinrich Eggebrecht – lediglich „kulturemphatische“ Motive hinter der Textwahl erkennt, müßte sich freilich mit der Tatsache auseinandersetzen, daß es weniger ein wie immer geartetes „Kollektiv“ war, das die Münchner Uraufführung der „symbolischen Riesenschwarte“ (Adorno) am 12. September 1910 frenetisch bejubelte, als vielmehr die unbestrittene Elite des deutschen und europäischen Geisteslebens. Neben Thomas Mann, der im Schöpfer der achten Sinfonie den „ernstesten und heiligsten künstlerischen Willen unserer Zeit“ verkörpert sah, fanden sich Stefan Zweig, Arnold Schönberg, Anton Webern, Alfredo Casella, Max Reinhardt, Willem Mengelberg, Siegfried Wagner und Otto Klemperer unter den Zuhörern. Ob sie alle Marcel Reich-Ranickis Diagnose eines „unübersehbaren[!] ... Mißverhältnis[s] zwischen Intention und Resultat“ geteilt hätten oder nicht vielleicht doch eher Mahlers euphorischer Selbsteinschätzung gefolgt wären, mag zumindest dahingestellt bleiben. So verständlich angesichts des „Bedrohungspotentials“ Mahlerscher Sinfonik eine Haltung sein mag, die den in der achten Sinfonie unternommenen Versuch einer – angeblich – ungebrochenen Beschwörung metaphysischer Wahrheit als bereits im Ansatz verfehlt zu kritisieren sucht, so befremdend ist doch die Leichtigkeit, mit der

dieser Versuch häufig als gigantische Entgleisung abgetan wird.

Gerade die begeisterte Zustimmung Thomas Manns müßte Interpreteten, die die offizielle Monumentalität, das angeblich widerstandslose Jasagertum der achten Sinfonie bemängeln, zu denken geben. Ist es vorstellbar, daß sich der Autor der Novelle „Tonio Kröger“ – die doch gerade den kunstfremden Bürger, der zwischen künstlerischer Intention und künstlerischem Resultat nicht zu unterscheiden weiß, liebevoll karikierend aufs Korn nimmt – daß ausgerechnet dieser Autor durch die bombastische Klang- und Prachtentfaltung der Mahlerschen Sinfonie benebelt wurde? Spricht nicht vielmehr aus Manns Stellungnahme, die – es muß noch einmal wiederholt werden – ja an erster Stelle den „Ernst“ des Mahlerschen Zugriffs würdigte, ein anderes – möglicherweise genaueres – Verständnis für Mahlers Intentionen, als es jene Interpretationen erkennen lassen, die die achte Sinfonie umstandslos der Ideologiekritik überantworten?

Um einer Antwort näher zu kommen, müssen wir sowohl Mahlers Absichten als auch deren kompositorische Umsetzung etwas genauer betrachten. Ausgangspunkt unserer Überlegungen ist ein Brief Mahlers an seine Frau Alma aus dem Jahre 1909, in dem sich der Komponist eingehend mit den Schlußversen des „Faust“ auseinandersetzt:

„Alles ist nur ein ‚Gleichnis‘, für Etwas, dessen Gestaltung nur ein ‚unzulänglicher‘ Ausdruck für das sein kann, was hier gefordert ist. Es läßt sich eben Vergängliches wohl beschreiben; aber, was wir fühlen, ahnen, aber nie ‚erreichen‘ werden (also was hier ein ‚Ereignis‘ werden kann) eben das hinter allen Erscheinungen dauernd Unvergängliche ist ‚unbeschreiblich‘. [...] Es gibt unendlich viele Vorstellungen, Namen dafür. [...] Goethe selbst bringt hier, je weiter gegen den Schluß, immer deutlicher eine unendliche Stufenleiter dieser Gleichnisse zur Darstellung.“

Mit dieser Charakterisierung benennt Mahler ein zentrales Moment der Schlußszene des „Faust“. Die üppige Bilderwelt dieses letzten Abschnittes der Tragödie beschreibt ja in der Tat ein langsam stetiges Emporsteigen der Seele Fausts, ausgehend vom Irdisch-Bedingten bis hin zu jener göttlichen Sphäre, die durch die abschließenden Worte des „Chorus mysticus“ („Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis...“) den Blick auf das „Unbeschreibliche“ eröffnet. „Mystik“, so der Goetheforscher Erich Trunz, „richtet sich auf das *Unbeschreibliche*. Sie deutet es an. Aussagen kann sie es nicht. Sie weist hin im Symbol, und ihre Sprache hält die Sicht ins Unendliche offen.“

Die Aspekte des „Unbeschreiblichen“ (also des nicht mehr in Worte oder Töne Aussagbaren) und des Gleichnishaften

besaßen für Mahler – folgt man der zitierten Briefstelle – eine Wichtigkeit, die scheinbar in einem merkwürdigen Widerspruch zur Konzeption des gewaltigen zweiten Satzes steht. Ist das weihevollende Es-Dur der Schlußtakete, die Anhäufung von Harfenarpeggien, von Orgel- und Harmoniumklängen sowie das choralartige Idiom der Vokalstimmen nicht geradezu ein Beweis des Gegenteils? Wird hier nicht in einer gewaltigen Kraftanstrengung das „Unbeschreibliche“ beschreibbar gemacht, auf die Ebene des Vorstellbaren gezerrt und eben dadurch banal und nichtssagend?

Wer so urteilt, müßte freilich auch Goethes Text einer eingehenden Kritik unterziehen. Wird doch die Entelechie der Seele, der Eintritt in die unbedingte, göttliche Sphäre, das Ineinandergreifen von menschlichem Streben und göttlicher Liebe immer wieder mit Mitteln dargestellt, die den „Eindruck des Heiligen, Gottesdienstähnlichen“ (Trunz) heraufbeschwören, die das „Unbeschreibliche“ also direkt in Worte zu bannen versuchen. Es ist vielleicht gerade das Skandalon dieser Schlußszene, daß sich im Ringen um die letzte göttliche Wahrheit immer wieder dichterischer Tiefsinn mit einer fast kindlich zu nennenden Lust an farbiger Ausmalung verbindet. Goethe selbst war sich dieser eigentümlichen Spannung, die über die Schlußszene hinaus den gesamten zweiten Teil des Faust

durchzieht, in hohem Maße bewußt. „Wenn es nur so ist“, so bemerkte er einmal gegenüber Eckermann, „daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen“, und er fuhr fort: „[...] wie es ja auch bei der ‚Zauberflöte‘ und anderen Dingen der Fall ist.“ In dieser Anmerkung manifestiert sich deutlich Goethes zentrale Einsicht in den Gleichnischarakter der Welt: Der „Abglanz“ des Göttlich-Unbedingten läßt das Irdisch-Bedingte zum Spiegel der Unendlichkeit werden. Gerade aber deswegen ist für den Dichter die Genauigkeit der Ausmalung von besonderer Bedeutung, gerade deswegen betonte er wohl auch an anderer Stelle gegenüber Eckermann, wie wichtig ihm die „scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen“ für die Gestaltung der Schlußszene waren, um sich nicht „im Vagen“ zu verlieren.

Wer dem zweiten Satz der achten Sinfonie unvoreingenommen zu folgen sucht, der wird vielleicht spüren, daß sich Mahlers Beschwörungen der Sphäre der Engel, der Büßerin (Gretchen) und der „Mater gloriosa“ in einer fast aufdringlich zu nennenden Weise der Bilderwelt der Textvorlage bemächtigen. Mahlers Zugang zur Schlußszene des „Faust“ läßt gerade jene verschämt-geduckte Zurückhaltung vor einem „offiziellen“ Bildungsgut vermissen, die charakteristisch für den

willhelminischen Bildungsbürger gewesen sein mag. Der Komponist rückt der Faustszene buchstäblich *zu nahe*; die Schamgrenze eines – nur vermeintlich „guten“ – Geschmacks wird von ihm immer wieder schroff unterlaufen (die zeitgenössischen Rezensionen, die die zahlreichen „Banalitäten“ der Partitur beklagten, haben das vielleicht genauer erkannt als die Apologeten des Werkes). Am deutlichsten zeigt sich dies in jenen Partien, bei denen sich in den Tonfall des Erhabenen zugleich Elemente einer fast provozierenden Naivität einnisten (so etwa im Chor der „jüngeren Engel“ [„Jene Rosen aus den Händen...“] oder im Chor der „seligen Knaben“ [„Freudig empfangen wir...“]).

Gerade diese so unbekümmert und unmittelbar scheinenden Passagen sind nun aber von einer eigentümlichen Ambivalenz durchdrungen: Gewiß; zum einen „frevelt“ der Komponist, indem er die „metaphysischen Worte“ scheinbar frei und unbefangen „im Munde“ führt (Adorno). Zum anderen aber benennt die unüberhörbare Nähe zum Trivialen exakt jene Differenz, die zwischen dem „Unbeschreiblichen“ und seiner konkreten Ausformung liegt. Hier manifestiert sich eben jener „Humor“, über den Mahler an anderer Stelle, im Zusammenhang mit dem Engelschor im fünften Satz der 3. Sinfonie, schrieb: „Wie gerade der Humor am allerwenigsten verstanden wer-

Gustav Mahler. Sinfonie Nr. 8 Es-Dur

I. Teil

HYMNUS: VENI, CREATOR SPIRITUS

Solisten, I./II. Chor, Knabenchor:

VENI, CREATOR SPIRITUS

Veni, creator Spiritus,
Mentes tuorum visita.
Imple superna gratia,
Quae tu creasti pectora.

Qui diceris Paraclitus,
Altissimi donum Dei,
Fons vivus, ignis, caritas
Et spiritalis unctio.

Infirmi nostri corporis
Virtute firmans perpeti,
Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus.

Hostem repellas longius
Pacemque dones protinus.
Ductore sic te praevo
Vitemus omne pessimum.

Tu septiformis munere
Digitus paternae dexteræ.
(Tu rite promissum Patris,
Sermone ditans guttura.)*

Per te sciamus de Patrem,
Noscamus (atque)* Filium,
(Te utriusque)* Spiritum
Credamus omni tempore.

Da guadorum praemia.
Da gratiarum munera.
Dissolve litis vincula,
Adstringe pacis foedera.

Gloria Patri Domino,
Natoque, qui a mortuis
Surrexit, ac Paraclito
In saeculorum saecula.

VENI, CREATOR SPIRITUS

Komm, Schöpfer Geist,
Nimm Wohnung in den Herzen der Deinen!
Fülle Gnade von oben
In die Seelen deiner Geschöpfe!

Tröster heißest du,
Geschenk des höchsten Gottes,
Lebendiger Quell, Feuer und Liebe,
Geistliche Salbung.

Darum stärke mit göttlicher Kraft
Unseren schwachen Leib!
Mach hell unsere Sinne,
Gieße unseren Herzen Liebe ein!

Den Feind vertreibe weit von uns
Und gib uns immerwährenden Frieden!
Führe uns auf unserem Weg,
Damit wir nicht in Gefahr geraten!

Du bist die siebenfache Gabe des Vaters,
Der Finger an seiner Hand,
(Seine Verheißung.
Du machst die Zungen beredt.)*

Offenbare uns
Den Vater und den Sohn!
Alle Zeit laßt uns (an dich)* glauben,
Den Geist, der von beiden ausgeht!

Schenk uns die Freuden des Himmels,
Schenk uns deine Gnadengaben!
Schlichte, wo Streit herrscht,
Und stifte Frieden!

Ehre sei Gott dem Vater
Und seinem auferstandenen Sohn
Und dem Tröster Geist
In alle Ewigkeit!

* Von Mahler ausgelassen

den wird, das konnte ich aus dem Verhalten eines Freundes, dem ich's vorspielte, entnehmen, auf den die „Nacht“ [der 4. Satz] einen ungeheuren Eindruck machte, während er das darauffolgende Stück der „Engel“ als zu leicht nach solcher Schwere nicht gelten lassen wollte und dabei nicht begriff (was übrigens die wenigsten begreifen), daß der Humor hier nur für das Höchste einsetzen muß, das anders nicht mehr auszudrücken ist.“

Humor bezeichnet für Mahler also exakt jenes „umgekehrt Erhabene“, das „das Endliche durch den Kontrast mit der Idee vernichtet“, von dem Jean Paul in seiner „Vorschule der Ästhetik“ spricht. Nicht das besorgte Ausweichen vor dem Naiven und Trivialen schützt demnach die achte Sinfonie vor der Gefahr des Scheiterns, sondern – im Gegenteil – eine bewußt gesuchte Nähe, die sich freilich immer wieder der Gefahr des „Umkippens“ aussetzt.

Über die Frage, ob Mahler diese heikle Gratwanderung durchgängig gelungen ist, kann freilich diskutiert werden. Adornos Kritik benennt zweifellos auch etwas richtiges, denn es finden sich – vor allem im zweiten Satz – immer wieder Passagen, in denen der rein weltanschauliche Gehalt (die Beschwörung der allmächtigen Kraft der Liebe) zu überwiegen scheint. Das (etwa in der Schlußpassage der Sinfonie zu beobachtende) Bestreben, die Erlösungskraft der Liebe für

einen Moment lang Realität werden zu lassen, ist im Mahlerschen Schaffen aber keinesfalls ein singuläres Phänomen, sondern findet sich auch in den Konzeptionen der zweiten und dritten Sinfonie. Gerade bei dem letztgenannten Werk schwebte dem Komponisten – folgt man den im Nachhinein verworfenen programmatischen Äußerungen – eine gewaltige Entelechie vor, die bei der unbelebten, anorganischen Natur beginnt und sich im Schlußsatz bis zur allumfassenden göttlichen Liebe aufschwingt, um sich auch hier der Gefahr des Scheiterns, des Auseinandertretens von Intention und Resultat bewußt auszusetzen. Aus dieser Perspektive betrachtet, ist die Vertonung der Faustszene keineswegs ein problematischer Einzelfall, sondern greift ein zentrales Motiv des Mahlerschen Kunstverständnisses auf, das man – wenn man möchte – vielleicht als allzu zeitbedingt kritisieren kann, das aber keinesfalls nur in der achten Sinfonie seine Spuren hinterläßt.

Die „distanzlose“ Aneignung der Dichtung bezeichnet nur einen Aspekt des Wort-Ton-Verhältnisses. Mahler ist weit davon entfernt, Goethes Gedicht aus einer respektvollen, womöglich noch gar philologisch abgesicherten Entfernung zu vertonen, sondern behandelt die Schlußszene des „Faust“ so, als ob es sein eigener Text wäre. Rudolf Stephan hat in dieser „Rücksichtslosigkeit“ der Textbe-

II. Teil

SCHLUSS-SZENE AUS GOETHES „FAUST II“

I./II. Chor:

*(Bergschluchten, Wald, Fels, Einöde,
Heilige Anachoreten, gebirgauf verteilt,
gelagert zwischen Klüften)*

CHOR UND ECHO

Waldung, sie schwankt heran,
Felsen, sie lasten dran,
Wurzeln, sie klammern an,
Stamm dicht an Stamm hinan.
Woge nach Woge spritzt,
Höhle, die tiefste, schützt.
Löwen, sie schleichen stumm,
Freundlich um uns herum.
Ehren geweihten Ort,
Heiligen Liebeshort.

Bariton-Solo:

PATER ECSTATICUS

(auf- und abschwebend)

Ewiger Wonnebrand,
Glühendes Liebesband,
Siedender Schmerz der Brust,
Schäumende Gotteslust.
Pfeile, durchdringt mich,
Lanzen, bezwinget mich,
Keulen, zerschmettert mich;
Blitze, durchwettert mich!
Daß ja das Nichtige
Alles verflüchtige,
Glänze der Dauerstern,
Ewiger Liebe Kern!

Baß-Solo:

PATER PROFUNDUS

(tiefe Region)

Wie Felsenabgrund mir zu Füßen
Auf tiefem Abgrund lastend ruht,
Wie tausend Bäche strahlend fließen
Zum grausen Sturz des Schaums der Flut,
Wie strack mit eigner kräft'gem Triebe,
Der Stamm sich in die Lüfte trägt:
So ist es die allmächt'ge Liebe,
Die alles bildet, alles hegt.
Ist um mich her ein wildes Brausen,
Als wogte Wald und Felsenrund!
Und doch stürzt, liebevoll im Sausen,
Die Wasserfülle sich zum Schlund,
Berufen gleich das Tal zu wässern;
Der Blitz, der flammend niederschlug,

Die Atmosphäre zu verbessern,
Die Gift und Dunst im Busen trug:
Sind Liebesboten, sie verkünden
Was ewig schaffend uns umwallt.
Mein Innres mög' es auch entzünden,
Wo sich der Geist, verworren, kalt,
Verquält in stumpfer Sinne Schranken,
Scharf angeschlossen'nem Kettenschmerz.
O Gott! beschwichtige die Gedanken,
Erleuchte mein bedürftig Herz!

I./II. Chor:

ENGEL

*(schwebend in der böhern Atmosphäre,
Faustens Unsterbliches tragend)*

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
Und hat an ihm die Liebe gar
Von oben teilgenommen,
Begegnet ihm die sel'ge Schar
Mit herzlichem Willkommen.

Knabenchor:

CHOR SELIGER KNABEN

(um die höchsten Gipfel kreisend)

Hände verschlinget euch
Freudig zum Ringverein,
Regt euch und singet
Heil'ge Gefühle drein;
Göttlich belehret,
Dürft ihr vertraun;
Den ihr verehret,
Werdet ihr schaun.

I. Chor (Sopran/Alt):

DIE JÜNGEREN ENGEL

Jene Rosen, aus den Händen
Liebend heil'ger Büsserinnen
Halfen uns den Sieg gewinnen,
Und das hohe Werk vollenden,
Diesen Seelenschatz erbeuten,
Böse wichen, als wir streuten,
Teufel flohen, als wir trafen.
Statt gewohnter Höllenstrafen
Fühlten Liebesqual die Geister;
Selbst der alte Satans-Meister
War von spitzer Pein durchdrungen,
Jauchzet auf! es ist gelungen.

II. Chor mit A. Solo

DIE VOLLENDETEREN ENGEL

Uns bleibt ein Erdenrest
Zu tragen peinlich,
und wär' er von Asbest,
Er ist nicht reinlich.
Wenn starke Geisteskraft
Die Elemente
An sich herangerafft,
Kein Engel trennte
Geeinte Zwiennatur
Der innigen beiden,
Die ewige Liebe nur
Vermag's zu scheiden.

I. Chor (Sopran/Alt):

DIE JÜNGEREN ENGEL

Ich spür' soeben,
Nebelnd um Felsenhöh',
Ein Geisterleben,
Regend sich in der Näh'.
Die Wölkchen werden klar,
Seh' ich bewegte Schar
Seliger Knaben,
Los von der Erde Druck.
Im Kreis gesellt,
Die sich erlaben
Am neuen Lenz und Schmuck
Der obren Welt.
Sei er zum Anbeginn,
Steigendem Vollgewinn
Diesen gesellt!

Knabenchor:

CHOR SELIGER KNABEN

Freudig empfangen wir
Diesen im Puppenstand;
Also erlangen wir
Englisches Unterpand.
Löset die Flocken los,
Die ihn umgeben,
Schon ist er schön und groß
Von heiligem Leben.

Tenor-Solo:

DOCTOR MARIANUS

(in der höchsten, reinlichsten Zelle)

Hier ist die Aussicht frei,
Der Geist erhoben.
Dort ziehen Frauen vorbei,
Schwebend nach oben,
Die Herrliche mittenin,
Im Sternenkranze,

Die Himmelskönigin,
Ich seh's am Glanze.
Höchste Herrscherin der Welt!
Lasse mich im blauen,
Ausgespannten Himmelszelt
Dein Geheimnis schauen!
Bill'ge, was des Mannes Brust
Ernst und zart bewegt
Und mit heil'ger Liebeslust
Dir entgegen trägt.
Unbezwänglich unser Mut,
Wenn du hehr gebietest;
Plötzlich mildert sich die Glut,
Wenn du uns befriedest.

Tenor-Solo, I./II. Chor:

DOCTOR MARIANUS UND CHOR

Jungfrau, rein im schönsten Sinn,
Mutter, Ehren würdig,
Uns erwählte Königin,
Göttern ebenbürtig.
(Mater Gloriosa schwebt einher)

I./II. Chor:

CHOR

Dir, der Unberührbaren,
Ist es nicht benommen,
Daß die leicht Verführbaren
Traulich zu dir kommen.
In die Schwachheit hingerafft,
Sind sie schwer zu retten;
Wer zerreißt aus eig'ner Kraft
Der Gelüste Ketten?
Wie entgleitet schnell der Fuß
Schiefem, glatten Boden?

II. Chor (Sopran), 2. Sopran-Solo:

CHOR DER BÜSSERINNEN

(und Una poenitentium)

Du schwebst zu Höhen
Der ewigen Reiche,
Vernimm das Flehen,
Du Ohnnegleiche,
Du Gnadenreiche!

1. Sopran-Solo:

MAGNA PECCATRIX

Bei der Liebe, die den Füßen
Deines gottesverklärten Sohnes
Tränen ließ zum Balsam fließen.
Trotz des Pharisäer-Hohnes:
Beim Gefäße, das so reichlich
Tropfte Wohlgeruch hernieder,
Bei den Locken, die so weichlich
Trockneten die heiligen Glieder –

1. Alt-Solo:

MULIER SAMARITANA

Bei dem Bronn, zu dem schon weiland
Abram ließ die Herde führen;
Bei dem Eimer, der dem Heiland
Kühl die Lippen durft' berühren;
Bei der reinen, reichen Quelle,
Die von dorthier sich ergießet,
Überflüssig, ewig helle
Rings durch alle Welten fließet –

2. Alt-Solo:

MARIA AEGYPTIACA

Bei dem hochgeweihten Orte,
Wo den Herrn man niedruliess.
Bei dem Arm, der von der Pforte,
Warnend mich zurückstieß;
Bei der vierzigjäh'gen Buße,
Der ich treu in Wüsten blieb,
Bei dem sel'gen Scheidegruße,
Den im Sand ich niederschrieb –

1. Sopran, 1./2. Alt:

ZU DREI

Die du großen Sünderinnen
Deine Nähe nicht verweigerst
Und ein büßendes Gewinnen
In die Ewigkeiten steigerst,
Gönn' auch dieser guten Seele,
Die sich einmal nur vergessen
Die nicht ahnte, daß sie fehle,
Dein Verzeihen angemessen!

2. Sopran-Solo:

UNA POENITENTUM

(sonst Gretchen genannt, sich anschmiegend)

Neige, neige,
Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück.
Der früh Geliebte,
Nicht mehr Getrübte,
Er kommt zurück.

Knabenchor:

SELIGE KNABEN

(in Kreisbewegung sich nähernd)

Er überwächst uns schon
An mächt'gen Gliedern,

Wird treuer Pflege Lol
Reichlich erwidern.
Wir wurden früh entfernt
Von Lebechören;
Doch dieser hat gelernt,
Er wird uns lehren.

2. Sopran-Solo:

UNA POENITENTUM

Vom edlen Geisterchor umgeben,
Wird sich der Neue kaum gewahr,
Er ahnet kaum das frische Leben,
So gleicht er schon der heiligen Schar.
Sieh, wie er jedem Erdenbunde
Der alten Hülle sich entrafft,
Und aus ätherischem Gewande
Hervortritt erste Jugendkraft!
Vergönne mir, ihn zu belehren.
Noch blendet ihn der neue Tag.

3. Sopran-Solo:

MATER GLORIOSA

Komm! Hebe dich zu höheren Sphären,
Wenn er dich ahnet, folgt er nach.

Tenor-Solo:

DOCTOR MARIANUS

(aus dem Angesicht anbetend)

Blicket auf zum Retterblick,
Alle reuig Zarten,
Euch zu seligem Geschick
Dankend umzuarten.
Werde jeder bess're Sinn
Dir zum Dienst erbötig:
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!

I./II. Chor:

CHORUS MYSTICUS

Alles Vergängliche
ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis;
Das Unbeschreibliche,
Hier ist's getan;

Solisten, I./II. Chor, Knabenchor:

Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

handlung ein wesentliches Charakteristikum des reifen Mahler erkannt:

„Mahler hat, wenigstens in seiner späteren Zeit, nicht mehr – wie andere Komponisten – Gedichte oder andere Dichtungen vertont, er hat vielmehr Sätze konzipiert und dann vielfach geeignete Dichtungen, die das auch musikalisch Gemeinte verdeutlichen, d.h. in einem anderen Medium zum Ausdruck bringen, gesucht. [...] zur Verwendung der Schlußszene der Goetheschen Faustdichtung hat er sich erst entschlossen, nachdem für den ersten Teil der Symphonie der Pfingsthymnus ‚Veni creator spiritus‘ festgelegt und dieser auch weitgehend komponiert war. Die Faustszene zu komponieren war also nicht ein primärer Schaffensimpuls, sondern vergleichbar der Festlegung des Klopstockschen Chorals für das Finale der zweiten Symphonie. Die musikalischen Vorstellungen waren also schon weitgehend differenziert und vollständig, als der Text als zusätzlicher Stoff gewählt wurde. Die Dichtung mußte also in ein Gefüge, das in gewisser Weise schon vorhanden war, eingepaßt werden. Es versteht sich von selbst, daß bei diesem Vorgang dieses Gefüge selbst erheblichen Veränderungen unterworfen werden mußte.“

Welche Funktion kann der Fauststoff aus der Perspektive des ersten Satzes heraus für den Komponisten gehabt haben? Was ist das Band, das einen inneren Zu-

sammenhang zwischen dem gregorianischen Pfingsthymnus „Veni creator spiritus“ des Mainzer Erzbischofs Hrabanus Maurus und der Goetheschen Dichtung herstellt? Es dürfte angesichts der bisherigen Ausführungen klar sein, daß Hans Heinrich Eggebrechts Vermutung einer lediglich „kulturempathisch“ begründeten Motivation dem Sachverhalt nicht wirklich gerecht wird. Weit aus zwingender dürfte die Vermutung sein, daß die emphatischen Akklamationen des Kopfsatzes („veni creator spiritus“, „fons vivus, ignis, caritas“ und „infunde amorem cordibus“) nach einem Text verlangten, der in vergleichbarer Weise das allumfassende Prinzip der göttlichen Liebe in den Mittelpunkt rückte. Mahler unterschlägt die absolute Inkommensurabilität beider Texte und behandelt sie als symbolhaften Ausdruck seiner eigenen pankosmischen „Liebesphilosophie“.

Dennoch sagen beide Sätze nicht „das Gleiche“ aus, sondern akzentuieren denselben Sachverhalt aus jeweils verschiedenen Perspektiven. Während der erste Satz oratorienhaft und zumindest tendenziell entwicklungslos die Herrlichkeit der „Freuden des Himmels“ preist, durchläuft die Faust-Vertonung einen unaufhörlichen Prozeß, der sich von der lastenden, statischen Schwere des Beginns (sicherlich eine der großartigsten Passagen der gesamten Sinfonie) über die leidenschaftliche Inbrunst des „Pater ecstati-

cus“, die burleske Episode der jüngeren Engel bis hin zur Entrückung des „Chorus mysticus“ steigert. So verschieben beide Sätze aber in ihrem musikalischen Grundansatz zweifellos sind (bezeichnenderweise verzichtet Mahler im zweiten Satz weitestgehend auf jene kunstvollen kontrapunktischen Gestaltungsmöglichkeiten, die die „sakrale“ Aura des ersten Satzes bestimmen), so deutlich zeigt sich doch das Bemühen um eine innere Verklammerung beider Sätze. So drängen sich in der zweiten Hälfte des Faust-Satzes zunehmend Motive des Kopfsatzes in den Vordergrund. „In Beethovens Werk“, so notiert Rudolf Ste-

phan, „wird ein Ziel erreicht, ein Entwicklungsziel, in Wagners Ring wird ebenfalls ein Entwicklungsziel erreicht, zugleich aber wird ein Bild vom ewigen Kreislauf des Weltgeschehens entworfen. Insofern dieser Kreislauf etwas Natürliches ist, etwas, dem man sich nicht entziehen kann, nimmt er alle zielgerichteten Ereignisse in sich auf. Der Ausgangspunkt wird, wie gesagt, auf einem höheren Niveau erreicht. Mahlers Werk ist denn auch in der Tat eine Elevationssymphonie.“

Dr. Wolfgang Lessing

FRANKFURTER MUSEUMSORCHESTER

Mit seiner fast zweihundertjährigen Geschichte zählt das Frankfurter Museumsorchester zu den traditionreichsten deutschen Klangkörpern. Als Orchester der bürgerlichen Frankfurter Oper gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde es bereits kurze Zeit danach das Orchester des im Jahre 1808 gegründeten „Frankfurter Museums“, eines Zusammenschlusses kultur- und kunstinteressierter Frankfurter Bürger. Noch heute ist die Frankfurter Museums-Gesellschaft Träger der „Museumskonzerte“.

Sowohl in der Oper als auch in „Museumskonzerten“ wurden zahlreiche und bedeutende Kompositionen uraufgeführt, u.a. „Ein Heldenleben op. 40“ und „Also sprach Zarathustra op. 30“ von Richard Strauss unter dessen Leitung.

Weitere Namen wie Johannes Brahms, Gustav Mahler, Hans Pfitzner, Arthur Nikisch prägten die Konzerte Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts sowohl als Komponisten als auch als Dirigenten eigener Werke. Die Reihe berühmter Dirigenten setzt sich im 20. Jahrhundert fort: Wilhelm Furtwängler, Hans Knappertsbusch, Hermann Abendroth, Erich Kleiber, Bruno Walter und Georges Szell dirigierte das „Opernhaus- und Museumsorchester“ in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts.

In den Jahren zwischen 1907 und 1929 waren Willem Mengelberg, Hermann Scherchen und Clemens Krauss, Hans Rosbaud und Franz Konwitschny musikalische Leiter. Als berühmtestes Mitglied des „Opernhaus- und Museumsorchesters“ kann in dieser Zeit Paul Hindemith gelten, der zwischen 1915 und 1923 als Konzertmeister wirkte.

Nach dem Zweiten Weltkrieg bestimmten vier Generalmusikdirektoren das Frankfurter Musikleben: Sir Georg Solti, Christoph von Dohnányi, Michael Gielen und Sylvain Cambreling.

Im September 1999 wird Paolo Carignani als Generalmusikdirektor der Oper Frankfurt die Nachfolge des jetzigen Chefdirigenten Klaus Peter Seibel antreten.



Die Sopranistin **Brigitte Hahn** absolvierte ihr Musikstudium in Dortmund und an der Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf. Nach zahlreichen Gastverpflichtungen an renommierten nationalen und internationalen Opernhäusern (u.a. Semperoper Dresden, Mailänder Scala, Opéra National de Paris) wurde die Sopranistin von 1994 bis 1997 festes Ensemblemitglied am Nationaltheater Mannheim. Seit der Saison 1997/98 ist Brigitte Hahn ständiger Gast an der Hamburgischen Staatsoper.



Die schwedische Sopranistin **Clarry Bartha** studierte an der „Academia di Santa Cecilia“ in Rom. Sie war erste Preisträgerin bei den Gesangswettbewerben „Beniamino Gigli“ und „Vincenzo Bellini“ in Italien. Ihr Debüt gab sie in der Partie der „Donna Anna“ in Drottningholm/Schweden. Von 1987 bis 1994 gehörte sie dem Ensemble der Frankfurter Oper an. In vielen namhaften Opernhäusern (Leipzig, Düsseldorf, Berlin, Paris und Rom) war sie u.a. in der Titelpartie der „Katja Kabanowa“, der „Chrysothemis“ in *Elektra* sowie der „Elsa“ in Wagners *Lohengrin* zu hören.



Nach ihrem Studium an der Hochschule für Musik Heidelberg/Mannheim hatte die aus Bad Mergentheim stammende Sopranistin **Barbara Zechmeister** Gastengagements an den Städtischen Bühnen in Hagen und Mainz. Seit 1996 gehört sie dem Ensemble der Frankfurter Oper an, wo sie bisher u.a. als „Ännchen“ in Webers *Freischütz*, als „Musetta“ in Puccinis *La Bohème* sowie als „Zerlina“ in Mozarts *Don Giovanni* zu hören war.

Die Mezzosopranistin **Cornelia Kallisch** studierte u.a. am Opernstudio der Bayerischen Staatsoper. Als freischaffende Künstlerin verfügt sie über ein weitgespanntes Repertoire, das sich von den Opern Monteverdis bis hin zu zeitgenössischen Produktionen erstreckt. Cornelia Kallisch hat u.a. mit den Münchner Philharmonikern, den Bamberger Symphonikern und dem New York Philharmonic Orchestra konzertiert. Sie widmet sich neben ihrer Opernkarriere mit besonderer Hingabe dem Liedgesang.



Die Altistin **Elzbieta Ardam** absolvierte ihr Gesangstudium an der Musikakademie Posen/Polen. Sie ist Preisträgerin internationaler Wettbewerbe in Genf, Barcelona und Moskau (Tschaikowsky-Wettbewerb). Sie sang die Titelrollen bei so wichtigen Produktionen wie dem „Orfeo“ an der Mailänder Scala unter Ricardo Muti im Jahre 1989 oder der „Elektra“ bei den Salzburger Festspielen 1992, 1994 und 1996 unter der Leitung von Lorin Maazel.



Seit seinem Debüt als Tamino an der Wiener Staatsoper im März 1990 gehört **Herbert Lippert** zu den international gefragten lyrischen Tenören. Der österreichische Tenor singt regelmäßig an großen Bühnen; so gastierte er am Royal Opera House Covent Garden und an der Mailänder Scala. Eine enge Zusammenarbeit verband den Künstler mit Sir Georg Solti, mit dem er mehrere CDs einspielte. Konzerte mit Wolfgang Sawallisch, Nikolaus Harnoncourt und Giuseppe Sinopoli gehören zu den Höhepunkten der nächsten Saison.





Seit seinem 1. Preis beim Wettbewerb in S'-Hertogenbosch hat der Bariton **Thomas Mohr** eine vielbeachtete Karriere als Opern-, Konzert-, und Liedinterpret vorzuweisen. Seit dieser Zeit hat er mit so namhaften Dirigenten wie etwa Gerd Albrecht, Sylvain Cambreling, Christoph von Dohnanyi und Sir Georg Solti zusammengearbeitet. Engagements führten ihn u.a. nach Frankfurt, Hamburg, Köln, Mannheim, München und Lyon.



Der aus Frankfurt stammende Bassist **Harald Stamm** wandte sich zunächst dem Beruf des Gymnasiallehrers zu. Preise beim Schubertwettbewerb in Wien 1967 und beim VDMK-Wettbewerb in Berlin 1968 ermutigten ihn zum Berufswechsel. Über Gelsenkirchen, Kassel und Köln führte ihn sein Weg schnell an die Hamburgische Staatsoper, der er seit 1973 angehört. Zahlreiche Gastspiele führten den Bassisten an führende Bühnen im In- und Ausland. Dem Frankfurter Publikum ist Harald Stamm durch zahlreiche Auftritte wohlbekannt.

LIMBURGER DOMSINGKNABEN

Die Hauptaufgabe des im Jahre 1967 gegründeten Chores liegt in der musikalischen Gestaltung der Gottesdienste im Limburger Dom. Hieraus resultiert auch – ganz anders als bei anderen Knabenchören – der zentrale Akzent der Chorarbeit, der seine Wurzeln in der Religion hat. Mit einer Unterteilung der 140 Knabenstimmen in Vor-, B- und A-Chor – die letztgenannte Gruppe stellt auch den Konzertchor – kann der Domkantor Klaus Knubben differenziert und entsprechend den Altersstufen musikalisch arbeiten. Darüber hinaus erweitern zahlreiche internationale Konzertreisen das künstlerische Arbeiten.

Beginnend mit Kompositionen aus der Renaissance über Werke aus Romantik und Klassik bis hin zur Modernen ist das chorische Repertoire der Limburger Domsingknaben breit gefächert.

DIE ARBEITSGEMEINSCHAFT FRANKFURTER CHÖRE

- Cäcilienchor Frankfurt – Figuralchor Frankfurt – Frankfurter Kantorei –
- Frankfurter Singakademie – Konzertchor Frankfurt –

Die großen Frankfurter Oratorienchöre sind seit vielen Jahrzehnten – der Cäcilienchor bereits seit 180 Jahren – im Musikleben Frankfurts fest verankert. Jeder Chor zeichnet sich durch eine hohe Qualität aus, die ihn auch über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannt gemacht und zu zahlreichen Einladungen geführt hat. Die Präsenz bei Veranstaltungen in Frankfurt ist erstaunlich.

In seiner Eigenschaft als Chorleiter der Frankfurter Singakademie ist es Karl Rarichs vor einigen Jahren gelungen, die fünf großen Chöre Frankfurts in eine Arbeitsgemeinschaft zusammenzuführen. Die Anerkennung der Stadt Frankfurt am Main für diese Initiative drückt sich auch in der Unterstützung für die Chöre aus. Die enge Zusammenarbeit mit der Alten Oper und mit der Frankfurter Museums-Gesellschaft sind eindrucksvolle Belege.

Die Vorteile einer solchen Arbeitsgemeinschaft bestehen vor allem in der Möglichkeit, Werke aufzuführen, die ein einziger Chor allein nicht bewältigen kann. Hier seien besonders Carl Orffs „Trionfi“, das 72. Bachfest im Herbst 1997 und nicht zuletzt Gustav Mahlers 8. Sinfonie erwähnt. In sehr viel größeren Städten als Frankfurt können derartige Projekte oft nicht verwirklicht werden, da Berufschöre zu teuer sind und hochqualifizierte Oratorien-(Laien-)Chöre sich einer Zusammenarbeit verweigern.

Die gemeinsame Probenarbeit, das Aushelfen bei Unterbesetzung von Stimmengruppen – hiervon sind insbesondere die Männerstimmen betroffen – sind Selbstverständlichkeiten geworden. Konkurrenzdenken wird zurückgestellt, wenn es heißt, eine künstlerische Aufgabe gemeinsam zu bewältigen.

Mit dieser Arbeitsgemeinschaft wollen die Frankfurter Chöre den Institutionen anderer Städte aber auch ein Beispiel geben. Sie wollen zeigen, welche Ziele erreicht werden können, wenn man nicht dem Egoismus sondern der Gemeinsamkeit den Vortritt lässt, wie es gerade in der heutigen Zeit geboten erscheint.

