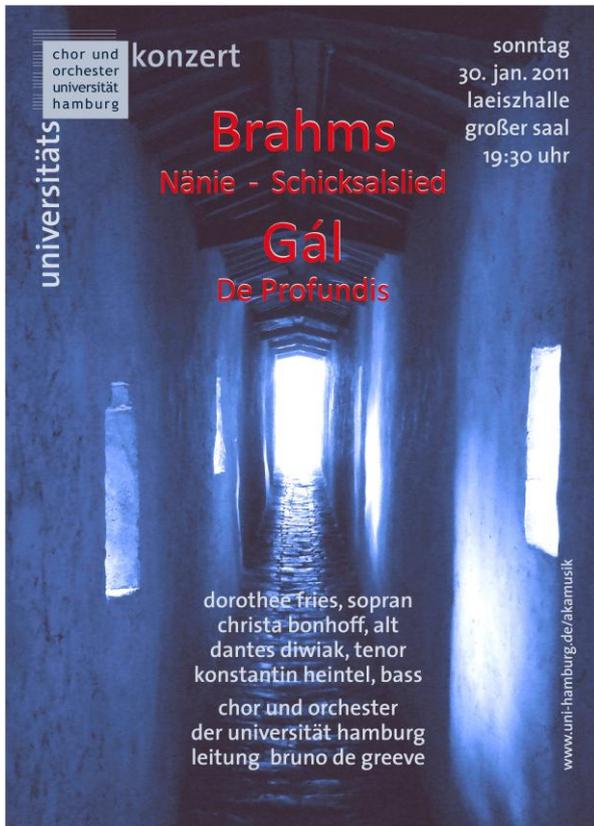


Programmheft zum Universitätskonzert am 30.01.2011

Version für das Internet



Inhalt

Einführung in das Programm	1
Johannes Brahms	
Biographie	3
<i>Nänie</i> op. 82	5
Friedrich Schillers <i>Nänie</i>	8
<i>Schicksalslied</i> op. 54	10
Hans Gál	
Aus seinem Leben	11
Die Bedeutung von <i>De Profundis</i> im Leben und Schaffen Gáls	14
<i>De Profundis</i> – das Werk	19
<i>De Profundis</i>	22
Leben und Wirken der vertonten Lyriker	
Friedrich Schiller	27
Friedrich Hölderlin	27
Die Lyriker des 17. Jahrhunderts	30
Mitwirkende	32
Quellen	36

Einführung in das Programm

Bruno de Greeve

Vor drei Jahren bin ich ‚unserem‘ Komponisten Hans Gál und seinen beiden Kantaten, die er selbst als Kernstücke seines Schaffens bezeichnete, auf die Spur gekommen. Damals befand ich mich in einem Zwiespalt, welches der beiden herrlichen Werke wir ins Programm nehmen sollten. Die „Qual der Wahl“ war dabei keine unangenehme!

Als wir dann zunächst die *Lebenskreise* probten und 2009 zur Aufführung brachten, ließ mich der Gedanke nicht mehr los, auch das andere große Werk *De Profundis* in Hamburg vorzuführen.

Die Wirkung, die das Werk *Lebenskreise* bei den Mitwirkenden und beim Publikum hinterlassen hat, bestärkte mich in meiner Überzeugung, dass auch *De Profundis* gut ankommen wird, zumal unsere Konzerte immer mehr Interessierte besuchen, die unsere Abenteuer ohne Hemmungen verfolgen.

Gál selbst hat den Gesangstext kunstvoll aus deutschen Gedichten des 17. Jahrhunderts, die vom Dreißigjährigen Krieg handeln, zusammengestellt. Der entstandene Text ist ergreifend, auch erschütternd, wenn man bedenkt, dass der Komponist ihn in den bedrängenden Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg geschaffen hat. In seiner Musik macht er glaubhaft, dass man in der

Trauer auch Trost finden kann, in Resignation neue Hoffnung entsteht und der Mensch in Ergebenheit Frieden erlangt. Hans Gál gliedert *De Profundis* in fünf unterschiedliche Sätze:

- I. Von der Vergänglichkeit
- II. Auf grüner Erde
- III. Nachtgesänge
- IV. Der Totentanz
- V. Zum Frieden

Das Werk wurde in den Jahren 1936/1937 in Wien komponiert, nachdem man Gál im Zuge der nationalsozialistischen Machtergreifung bereits 1933 als Direktor der Mainzer Musikhochschule entlassen hatte und er in seine Heimatstadt zurückgekehrt war „kaum zwei Jahre, ehe es Nacht wurde über der Welt“, wie sein Biograf Waldstein anmerkt. Anlässlich der Veröffentlichung und der Uraufführung des Werkes, die erst 1948 stattfand, widmete Gál diese Kantate dann „Dem Andenken dieser Zeit, ihres Elends und ihrer Opfer“.

Doch auch zu diesem Zeitpunkt war *De Profundis* von beklemmender Aktualität und zeigte ihre eigentümliche Wirkung:

„Die Sätze dieser Kantate sind nicht wie Akte eines Dramas, die einander fortzuführen hätten, erst in der Folge ein Ganzes ergäben. Sie sind wie Variationen über dasselbe Thema, jeder gelangt zu dem gleichen Ergebnis des Jasagens zu dieser Welt und diesem Leben mit allen seinen Bitternissen, des letzten Einverständnisses mit Schöpfer und Schöpfung durch demütige Hingabe; verschieden sind nur die Wege, sind Licht, Farbe, Landschaft, verschieden die bedrängenden Gefahren und deren Überwindung.“ [Wilhelm Waldstein 1965:62]

Weil *De Profundis* nicht ganz abendfüllend ist, ergab sich die schöne Möglichkeit, den Konzertabend mit einer Art Vorprogramm zu eröffnen.

Die Verknüpfung mit zwei kürzeren Chorwerken von Johannes Brahms lag da sehr nahe, weil Hans Gál sich ihm auf doppelte Weise verwandt fühlte – Brahms' Musik hatte Gál stark berührt, den Komponisten in ihm „geweckt“, beide waren überdies wesensverwandt; zusammen mit seinem ehemaligen Lehrer, späteren Freund und engen Kollegen Eusebius Mandyczewski, der wiederum ein Freund von Brahms war, wurde er Herausgeber der Brahms-Gesamtausgabe.

Außerdem fügen sich Brahms' musikalische Aussagen wie auch die Texte von *Nänie* (Schiller) und *Schicksalslied* (Hölderlin) sehr gut in das gesamte Programm:

„Auch das Schöne muß sterben!“
“Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.“ (Nänie)

⋮

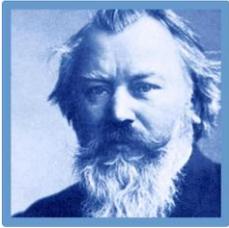
„Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen ...“ (Schicksalslied)

⋮

„Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden.
Was dieser heute baut, reißt jener morgen ein;

Das, was uns kann ergötzen,
was wir am höchsten schätzen,
wird als ein leichter Traum vergehn.

Hoffnung ist ein fester Stab und Geduld ein Reisekleid,
da man mit durch Welt und Grab wandert in die Ewigkeit.“ (De Profundis)



Johannes Brahms (1833 - 1897)

Sein Leben

Johannes Brahms war ein echter Hamburger. Geboren wurde er am 7. Mai 1833 im Hamburger Gängeviertel, Specksgang 24, getauft am 26. Mai 1833 in der Michaeliskirche, besser bekannt als der „Michel“. Johannes war das mittlere von drei Kindern. Sein Vater Johann Jacob Brahms hatte durchsetzen können, ein künstlerisches Handwerk, nämlich „*Instrumental-Music zu erlernen*“. Nach fünfjähriger Lehre ging er von Schleswig-Holstein nach Hamburg, um Geld zu verdienen durch Auftritte in Tanzlokalen des Hamburger Berges, dem heutigen St. Pauli. Er spielte Flügelhorn und brachte sich das Kontrabassspielen selbst bei.

Es war von Anfang an klar, dass der Sohn Johannes Musiker werden würde; weil es üblich war, dass der älteste Sohn das Handwerk des Vaters erlernte, und Musikmachen galt damals als Handwerk. Johannes, der über das absolute Gehör verfügte und sich als Kind ein eigenes Notensystem ausgedacht hatte, bekam als Siebenjähriger Klavierunterricht bei dem hervorragenden Klavierlehrer Willibald Cossel. Johannes wurde ein vorzüglicher Klavierspieler und da lag es - aus damaliger Sicht - nahe, schon nach wenigen Jahren gemeinsam mit dem Vater in Lokalen aufzutreten, um zum Familienunterhalt beizutragen.

Die musikalische Begabung des Jungen wurde schnell offensichtlich, es gab sogar ein Angebot einer „Wunderkind-Tournee“ durch Amerika. Cossel wusste das zu verhindern. Er erreichte stattdessen, dass Johannes Brahms ab 1843 bei Hamburgs erster Adresse für Klavierunterricht und Komposition, dem noch berühmteren Lehrer Eduard Marxsen Unterricht bekam. Unter Marxsens Obhut gab der 15-jährige Johannes im September 1848 sein erstes eigenes Konzert. In einer Soiree im April 1849 im Jenisch'schen Haus in der Catharinenstraße kam seine erste eigene - heute verschollene - Komposition, eine „*Phantasie über einen beliebten Walzer für Piano*“, zur Aufführung. Über die Qualität der damaligen Kompositionen lässt sich nicht viel sagen, Brahms selbst hat sie vernichtet. Das Bearbeiten von Musikstücken jedoch blieb für Johannes Brahms bis ins hohe Alter ein wichtiger Teil seiner künstlerischen Arbeit.

Auch wenn Brahms' Leidenschaft dem Komponieren galt, so musste er doch sein Hauptaugenmerk aufs Geldverdienen richten. Er gab Klavierunterricht, verdingte sich in Theatern als Liedbegleiter und änderte fremde Musikstücke so um, dass sie für den Hausgebrauch einsetzbar wurden.

Das Jahr 1853 wurde für Johannes Brahms zum Beginn einer neuen Ära. Aus diesem Jahr stammen die ersten, mit Opus-Zahlen versehenen Kompositionen, u. a. verschiedene Sonaten und Gesänge für Solostimmen und Klavierbegleitung. Zusammen mit dem ungarischen Geiger Eduard Reményi begann er am 19. April 1853 eine Konzerttournee durch Deutschland, die im Dezember 1853 endete - eine Konzertreise, die ihn mit wichtigen Personen zusammenführte.

Er lernte in Hannover den bedeutenden Geiger, Dirigenten und Komponisten Joseph Joachim kennen. Zwischen den beiden entwickelt sich eine lebenslange, wenn auch nicht immer unproblematische Freundschaft. Es war Joachim, der das Kompositionstalent von Brahms erkannte und ihn förderte. Und es war Joachim, der Johannes Brahms mit Robert und Clara Schumann bekannt machte. Eine Begegnung, die sein ganzes weiteres Leben prägte. So setzte sich Robert Schumann dafür ein, dass der Verlag Breitkopf & Härtel einige seiner Werke publizierte. Durch seine Fürsprache wurde Brahms berühmt, alle wollten ihn hören, seine Noten sehen, mehr über ihn erfahren. Diese Entwicklung machte Brahms Angst. Er befürchtete, den Erwartungen nicht zu genügen, er hat deshalb sogar einige seiner Werke verbrannt. Eine aus dieser unerwarteten Berühmtheit resultierende Schreibhemmung lässt sich an seinem jahrelangen Ringen mit der Fertigstellung seiner *1. Sinfonie* ablesen. Derartige Unsicherheiten lassen sich bei Brahms immer wieder beobachten. Brahms war ein eher introvertierter Mensch, der Selbstzweifel und - norddeutsche - Zurückhaltung hinter einer Maske aus Griesgrämigkeit zu verbergen suchte.

Aus der Bekanntschaft mit Clara Schumann - 14 Jahre älter als Brahms, Mutter von sechs Kindern und eine in ganz Europa berühmte Pianistin - wurde schnell eine enge Beziehung. Der 20-jährige Brahms war von ihr fasziniert, auch sie fühlte sich zu dem jungen Mann hingezogen. Es ergab sich eine für Außenstehende merkwürdig anmutende Dreierkonstellation. Der Kontakt zwischen Clara und Johannes wurde noch intensiver, als Robert Schumann im Februar 1854 nach einem Suizidver-

such in die Heilanstalt Eendenich bei Bonn kam. Brahms unterstützte Clara Schumann, wo es möglich war, zeitweise lebte er sogar mit ihr und ihren Kindern im Schumann'schen Haus. Nach dem Tod von Schumann am 29. Juli 1856 zog Brahms sich jedoch zurück. Clara Schumann reagierte zunehmend distanziert und Brahms musste erkennen, dass diese Beziehung keine Zukunft haben konnte. Ihre Freundschaft hielt jedoch bis zu Claras Lebensende. Ein musikalisches Zeugnis seiner intensiven Beziehung zu Clara und Robert Schumann und der damit für ihn verbundenen Verwirrungen findet sich z. B. in seinen Klaviervariationen op. 9 über ein Thema von Robert Schumann. Ein intensiver Briefwechsel zwischen Clara und Johannes wurde in gegenseitigem Einvernehmen fast vollständig vernichtet. Jedoch zeigen auch die wenigen verbliebenen Briefe seine Leidenschaft und innere Zerrissenheit.

Auch auf künstlerischer Ebene gab es zwischen Johannes Brahms und Clara Schumann eine sehr enge Beziehung. Mit Clara Schumann und Joseph Joachim unternahm Brahms 1855 eine Konzertreise nach Danzig. Die Reise markiert den Beginn einer ausgeprägten Konzerttätigkeit als Pianist und Dirigent. 1857 erhielt Brahms seine erste feste Stelle in Detmold. Am dortigen Fürstenhof war er bis 1859 jeweils für die Monate September bis Dezember engagiert, um den dortigen Hofchor zu leiten, Klavierunterricht zu geben, aber auch selbst als Pianist oder Dirigent, unter Beteiligung des Hofchores, aufzutreten. Sein Honorar war so gut bemessen, dass es auch für die übrigen Monate ausreichte.

Während seine Auftritte als Pianist und Dirigent meistens erfolgreich waren, musste Brahms als Komponist auch Rückschläge hinnehmen: Sein 1. Klavierkonzert op. 15 erlebt bei seiner zweiten Aufführung im Januar 1859 einen deutlichen Misserfolg, was seine Selbstkritik weiter verschärfte. Kritik übte Brahms aber auch an der sog. Neudeutschen Schule um Liszt und Wagner: Gemeinsam mit Joseph Joachim, Julius Otto Grimm und Bernhard Scholz verfasst er 1860 ein Manifest, das sich gegen die, aus ihrer Sicht, Bevorzugung der Neudeutschen in der Brendelschen Zeitschrift für Musik richtet und diese Musikrichtung überhaupt in Frage stellt. Bevor weitere Gleichgesinnte zur Unterschrift gefunden werden können, wird das Manifest vorab veröffentlicht und der Lächerlichkeit preisgegeben. Brahms wurde durch dieses Manifest bereits frühzeitig der eher traditionell orientierten Richtung zugerechnet, und zwar noch bevor seine Kompositionen überhaupt einem breiteren Kreis bekannt wurden. Der Musikstreit zwischen den eher traditionalistisch orientierten Musikern wie Brahms oder Joachim und den Neudeutschen beherrschte die gesamte zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts.

1858 hatte sich Johannes Brahms in Göttingen mit der Professorentochter Agathe von Siebold, in die er sich während eines Sommeraufenthaltes verliebt hatte, verlobt. Er löste die Verlobung aber bereits nach kurzer Zeit wieder. Er blieb zeitlebens ledig.

1859 kehrte Brahms in seine Heimatstadt Hamburg, die er zwischendurch immer wieder besucht hatte, zurück. Er gründete dort einen Frauenchor und wurde durch diese Arbeit zu zahlreichen Chorkompositionen angeregt. Er verließ Hamburg endgültig im Jahre 1863, insbesondere, weil er die erhoffte Stelle als Leiter der Hamburger Philharmonischen Konzerte nicht erhalten hatte. Der Sänger Julius Stockhausen, dem Brahms seine *Magalone-Romanzen* op. 33 gewidmet hatte, bekam sie statt seiner, nicht zuletzt deshalb, weil man befürchtete, Brahms' schroffe Art könnte dem Amt schaden.

In Wien trat Johannes Brahms seine zweite feste Anstellung an, als Chormeister der Wiener Singakademie, gab sie im April 1864 jedoch wieder auf, da ihn der administrative Teil zu sehr belastete. Im Februar desselben Jahres hatte er Richard Wagner in Wien getroffen und für ihn Kopistenarbeiten übernommen. Soweit bekannt, war es ihre einzige persönliche Begegnung, es gab jedoch einen Briefwechsel zwischen beiden.

1865 starb Brahms' Mutter Christiana Brahms, zu der Johannes ein sehr inniges Verhältnis hatte. Im Jahr darauf heiratete sein Vater die 19 Jahre jüngere Caroline Louise, geb. Paasch. Johannes hatte auch zu seiner Stiefmutter ein herzliches Verhältnis, wie er sich überhaupt mit seiner ganzen Familie eng verbunden fühlte.

In der zweiten Hälfte der 60er Jahre unternahm Brahms zahlreiche und ausgedehnte Konzertreisen in Deutschland, der Schweiz, Holland und Österreich. Eine spätere Einladung nach England, wo ihm die Ehrendoktorwürde verliehen werden sollte, lehnte er ab. In den Jahren 1868/69 erlebte Brahms mit den Aufführungen seines *Deutschen Requiems* op. 45 erstmalig einen richtig großen Erfolg. 1869 ließ Brahms sich endgültig in Wien nieder. Dort übernahm er 1873 die Leitung des *Wiener Singvereins*, die er aber 1875 bereits wieder abgab. Er konnte es sich leisten, ohne feste Anstellung zu

sein, er verdiente mit seiner Pianistentätigkeit ausreichend, um seinen Unterhalt zu bestreiten. Außerdem verdienten er und sein - inzwischen alleiniger - Verleger und späterer Finanzverwalter Simrock mit den bereits erschienenen Kompositionen so viel Geld, dass Simrock ihn drängte, doch weitere Kompositionen zu liefern.

Die Jahre 1870/71 waren durch den deutsch-französischen Krieg geprägt, den Frankreich verlor. Durch diese politischen Ereignisse wurde auch Johannes Brahms beeinflusst. Er schrieb das *Triumphlied op. 55* und widmete es dem deutschen Kaiser. 1871 bezog er die Wohnung in der Karlsgasse 4 in Wien, die er bis zu seinem Lebensende behielt. 1872 übernahm er auch seine dritte - und letzte - feste Anstellung, die er bis 1875 beibehielt. Er wurde artistischer Direktor der *Gesellschaft der Musikfreunde Wien*.

In den 70er Jahren und der ersten Hälfte der 80er war Brahms sehr produktiv. Er vollendete 1876 endlich seine 1. *Sinfonie op. 68*, kurz darauf die 2. *Sinfonie op. 73*. Als Dank für die Breslauer Ehrendoktorwürde (1878) schrieb er die *Akademische Festouvertüre op. 80*. Ihr folgten die *Tragische Ouvertüre op. 81* sowie die Sinfonien drei und vier, die er jeweils während seiner Sommeraufenthalte außerhalb Wiens schrieb. Die Uraufführung der 4. *Sinfonie op. 98* fand im Oktober 1885 in Meiningen statt. Sie bildete den Auftakt zu einer Rheinland-Holland-Tournee, die er gemeinsam mit Hans von Bülow durchführte. Brahms war inzwischen so gefragt, dass er bei seinen Konzerten fast nur noch eigene Kompositionen aufführte. Angebote für Festanstellungen lehnte er stets ab.

Seine Kompositionen widmete Johannes Brahms oft Personen, die ihm nahe standen. So widmete er das *Schicksalslied op. 54* seinem Freund Hermann Levi, der 1871 auch die Uraufführung dirigierte. 1881 machte er seine *Nänie op. 82*, im Andenken an den von ihm hoch geschätzten Anselm Feuerbach, dessen Stiefmutter Henriette Feuerbach zum Geschenk. In der zweiten Hälfte der 80er Jahre komponierte Brahms viel (op. 99 bis op. 108), und zwar überwiegend Kammermusikstücke. Seine Konzerttätigkeit nahm deutlich ab. 1886 wurde Johannes Brahms zum Ehrenpräsidenten des *Wiener Tonkünstlervereins* ernannt. Weitere Ehrenämter und Auszeichnungen folgten. Überhaupt war er inzwischen eine angesehene Persönlichkeit in der internationalen Musikwelt, geschätzt als Pianist, Dirigent und als Komponist. Verdient gemacht hat er sich darüber hinaus durch seine Mitarbeit an der Händel-Gesamtausgabe und durch weitere musikwissenschaftliche Arbeiten.

Auch wenn Johannes Brahms viele Jahre seines Lebens außerhalb Hamburgs gelebt hatte, so blieb er im Herzen doch immer Hamburger. Das Heimatgefühl wog schwerer als die Schmach, die er verspürte, als er auch im Jahre 1867 nicht die Leitung der Philharmonischen Konzerte erhielt. So musste er erst überredet werden, seine Sinfonien bei eben diesen Philharmonischen Konzerten im *Hamburger Conventgarten* (1943 zerstört) aufzuführen. Die Erfolge seiner Aufführungen waren überwältigend. Quasi als Versöhnungsangebot wurde Johannes Brahms im Mai 1889 die Ehrenbürgerwürde seiner Heimatstadt Hamburg verliehen, als erstem Künstler überhaupt. Brahms nannte sie „*mein Heimatschein*“. 1894 trug man ihm - endlich - die Leitung der Philharmonischen Konzerte an, zu spät, er lehnte ab: „*Es ist nicht Vieles, was ich mir so lange und lebhaft gewünscht hätte s. Zt. - d. h. eben zur rechten Zeit.*“

In Brahms' letzten Lebensjahren fanden viele Musikfeste zu seinen Ehren statt, so z. B. 1895 in Meiningen, den drei „großen B's“, Bach, Beethoven und Brahms, gewidmet. Er hatte sich zu einem geschätzten und angesehenen Komponisten entwickelt. 1896 starb Clara Schumann, nach wie vor eine seiner engsten Freundinnen. Brahms vereinsamte immer mehr. Sein Gesundheitszustand verschlechterte sich so sehr, dass er einen Arzt aufsuchte. Die Diagnose war Leberkrebs. Am 7. März 1897 besuchte er, schon sehr geschwächt, sein letztes Konzert. Unter der Leitung von Hans Richter wurden seine 4. und letzte *Sinfonie in e-Moll* aufgeführt. Als das Publikum wahrnahm, dass Johannes Brahms in einer der Logen saß, wollten die Ovationen kein Ende nehmen. Am 3. April 1897 starb Johannes Brahms in Wien. Er wurde in einem Ehrengrab auf dem Wiener Zentralfriedhof beigesetzt.

Angelika Rudolph (Chor)



Nänie op. 82 von Brahms

Nach einer Italienreise verbrachte Brahms den Sommer 1881 in Preßbaum, einem ruhigen Ort im Wienerwald. Besuch empfing er hier nur selten. Freunde oder andere Künstler traf er lieber im nahe gelegenen Wien, um in Preßbaum ungestört zu bleiben. Während dieses Aufenthalts entstand das Chorwerk

Nänie, das am 6. Dezember 1881 in Zürich unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt wurde und beim Publikum große Begeisterung hervorrief.

Bereits 1874 war das Gedicht Schillers von Hermann Goetz (1840-1876) vertont worden, erlangte jedoch nicht den Bekanntheitsgrad der später entstandenen Komposition von Brahms.

Nänie (lat. *nenia* oder *naenia*) bezeichnet den Ritus der Totenklage, mit dem Leichenzüge im antiken Rom begleitet wurden (vgl. den folgenden Beitrag *Schillers Nänie*).

Brahms komponierte das Werk für den 1880 verstorbenen Maler und Freund Anselm Feuerbach. Dieser favorisierte die Antike, auf die Brahms durch die Wahl des Textes von Schiller Bezug nahm. Auch der klar strukturierte Aufbau der Komposition spiegelt die formstrenge Kunst Feuerbachs wider. Brahms wollte mit seinem Werk dem Freund und Künstler die Anerkennung entgegenbringen, die ihm zu Lebzeiten oft verwehrt worden war.

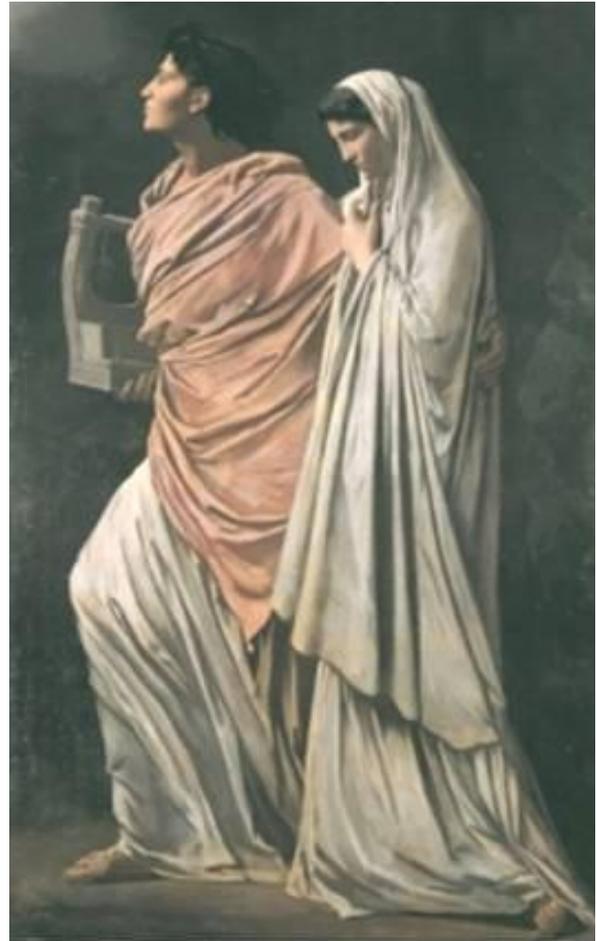
Auf den ersten Blick ist verwunderlich, dass Brahms seine Totenklage nicht dem Verstorbenen persönlich widmete, sondern dessen Stiefmutter Henriette Feuerbach. In einem Brief schrieb der Komponist an seinen Verleger Dr. Abraham: „... Ich wollte das Stück eigentlich dem Andenken Anselm Feuerbachs widmen; verschleierte das, indem ich seine Mutter nenne ...“ Es scheint, als bedeutete die Veröffentlichung für Brahms die Preisgabe seiner sehr persönlichen Totenklage. Erst nach beinahe zwei Jahren gelang es ihm, sich mit einem Brief an Henriette Feuerbach zu wenden.

„Hochverehrte Frau!

Erlauben Sie, daß ich ohne weitere Vorrede Ihnen eine Bitte vortrage. Ich habe in der letzten Zeit das Gedicht „Nänie“ von Schiller für Chor und Orchester komponiert. Gar oft mußte ich, wenn mir die schönen Worte durch den Sinn gingen, Ihrer und Ihres Sohnes gedenken, und ich empfand unwillkürlich den Wunsch, meine Musik seinem Gedächtnis zu widmen. Damit dies ein äußeres Zeichen habe, erlaube ich mir die Frage, ob ich das Stück, falls ich es veröffentliche, Ihnen zueignen darf. Es ist möglich, daß Sie dies nicht wünschen, ja daß Sie nicht gerade gerne an mich erinnert sind? Denn u. a. haben Sie zu einer Zeit, in der Ihnen gewiß viele Zeichen der Teilnahme wurden, von mir kein Wort gehört. Und doch werden wenige herzlicher Ihrer gedacht haben, und gewiß wenige Ihren herrlichen Sohn ernstlicher verehren als ich. Falls mir Ihr Wohlwollen ein wenig erhalten blieb, und falls es Ihnen kein unangenehmer Gedanke ist, Ihren und den Namen Ihres Sohnes in der angedeuteten Weise mit dem meinen verbunden zu sehen, bitte ich um ein Wort der Einwilligung.

In hoher Verehrung

Ihr ergebener Johs. Brahms“



Anselm Feuerbach: *Orpheus und Eurydike* (1869)

Auffällig ist die Ähnlichkeit der Exposition der *Nänie* mit der des 1871 uraufgeführten *Schicksalslied* op. 54. So beginnen beide Chorwerke mit einer ruhigen Bläser-Einleitung und eine Vokalstimme (Sopran bzw. Alt) geht zunächst dem ganzen Chor voraus. Dennoch sind beide Stücke sehr unterschiedlich aufgebaut. So ist die Einleitung der *Nänie* im Gegensatz zu der des *Schicksalslieds* thematisch kleiner gegliedert, und in der *Nänie* entwickelt sich eine fugenartige Führung der Chorstimmen.

Brahms hat in seiner Vertonung des Gedichts von Schiller die dreiteilige Form beibehalten. Mit einem Wechsel von Tonart (D-Dur nach Fis-Dur), Taktart und Tempo beginnt der Mittelteil des Stücks. An dieser Stelle ist vor allem das Ende des zweiten Teils zu beachten. Durch das Ausklingen der unbegleiteten Chorstimmen mit den Worten „... daß das Schöne vergeht“, entsteht ein weicher Klang, der den Ausdruck der tiefen Trauer verstärkt.

Nach einer etwas abgeänderten und verkürzten Fassung der Exposition kehrt Brahms in der Reprise zur Grundtonart und zur fugenartigen Führung der Gesangsstimmen zurück. Im letzten Teil der *Nänie* dominiert die Klage über die Vergänglichkeit des Schönen, die jedoch nicht wie bei Schiller in der Trauer endet.

Anstatt den Schlussvers „Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab“ zu verwenden, beschließt Brahms sein Werk jedoch mit der Wiederholung der versöhnlichen vorletzten Zeile des Originaltextes: „Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich“.

Ungewöhnlich für einen Klagegesang ist die durchgängige Verwendung von Dur-Tonarten. Doch bei genauerer Betrachtung der Hintergründe wird deutlich, dass Brahms die Verarbeitung des Verlusts beabsichtigte, um schließlich in Erinnerungen Trost finden zu können. Somit gewinnt Schillers Text durch Brahms' Vertonung eine über die Trauer hinausgehende Perspektive hinzu.

Johanna Wild (Chor)

Nänie

Friedrich Schiller

*Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus.
Einmal nur erweichte die Liebe den Schattenbeherrscher,
Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück sein Geschenk.
Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die Wunde,
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber geritzt.
Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche Mutter,
Wann er, am skäischen Tor fallend, sein Schicksal erfüllt.
Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern des Nereus,
Und die Klage hebt an um den verherrlichten Sohn.
Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt.
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten, ist herrlich
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.*



Friedrich Schillers *Nänie*

Die genauen Hintergründe zur Entstehung Schillers *Nänie*, des Trauerlieds, sind nicht bekannt. Weder von Schiller selbst, noch von seinen Freunden oder Bekannten sind Bemerkungen zu dem Text überliefert. Auch der genaue Entstehungszeitpunkt ist unklar; es wird jedoch

angenommen, dass Schiller die *Nänie* im Herbst des Jahres 1799 verfasst hat. Zu dieser Zeit hatte sich Schiller bereits seit etwa zehn Jahren mit der *Schönheit* beschäftigt. Eine Leitidee der damaligen Zeit – der Weimarer Klassik – war, dass das Schöne in seiner vollkommensten Form in der menschlichen Gestalt erscheint – und diese ist sterblich.

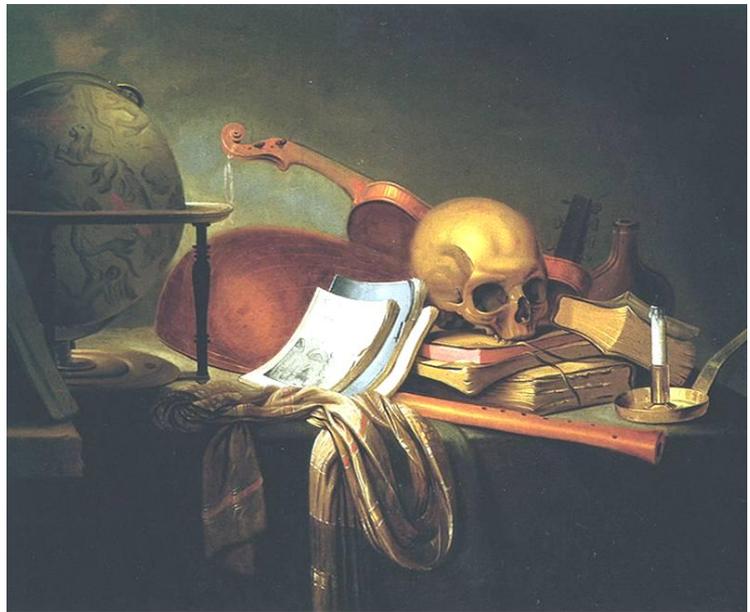
Bei der *Nänie* handelt es sich um ein *Klaglied* über die Vergänglichkeit des Schönen einerseits und die Möglichkeit dessen Fortbestehens in der *Kunst* andererseits. Als *Klaglied* ist sie Ausdruck einer tiefen Empfindung, deren Gegenstand aber nicht etwas Konkretes, sondern das Schöne als Abstraktum ist.

Damals war die Kenntnis der griechischen Epen und Mythen Homers und Ovids in entsprechenden Kreisen selbstverständlich, die Literatur setzte sich mit ihnen auseinander und übernahm Formen antiker Dichtkunst. Schiller verdeutlicht daher seine Überlegungen anhand von drei Beispielen der griechischen Mythologie und benutzt dafür ein antikes Versmaß, das *Distichon*, welches aus je einem aufeinanderfolgenden *Hexameter* und *Pentameter* besteht.

Die ersten acht Verse erläutern die Sterblichkeit des Schönen. Dass Schiller wenig Namen zitiert und auf Personalpronomen wie „ich“, „du“ oder „wir“ verzichtet, lenkt die Aufmerksamkeit von den Individuen auf das Abstrakte, das Schöne allgemein.

In Vers 2 bis 4 geht es um die schöne Eurydike, Gattin des Sängers Orpheus. Als sie durch einen Schlangengift starb, stieg Orpheus in die Unterwelt hinab und rührte durch seinen Gesang und sein Saitenspiel den Herrscher der Unterwelt (Styx = Fluss der Unterwelt) so sehr, dass ihm gestattet wurde, die Geliebte zur Oberwelt zurückzuführen, wenn er sich bis dahin nicht nach ihr umblickte – eine unerfüllbare Bedingung, weil sie gegen das Gesetz der Liebe verstieß, dass Orpheus in die Unterwelt geführt hatte. So gelingt es nicht, das Schöne „wiederzubeleben“. Was der „Liebe“ des Menschen versagt bleibt – das ist Gegenstand von Vers 5 und 6 - gelingt auch der Göttin der Liebe, Aphrodite, nicht. Sie warnte ihren Geliebten, den schönen Jüngling Adonis, vergeblich vor den Gefahren der Jagd. Ein Eber trieb ihm die Hauer in den „zierlichen Leib“ – und so stirbt auch Adonis als Sinnbild der Schönheit.

Das letzte und markanteste Beispiel für die Gewalt des Todes über das Schöne findet sich in der Gestalt des Achill, des „göttlichen Helden“, Urenkel des Zeus und Sohn der Meeressäugerin Thetis in Vers 7 und 8. Erfolglos hatte die „unsterbliche Mutter“ ihren Sohn von der Teilnahme am Kampf um Troja abzuhalten versucht. Thetis hatte seinen Tod vorausgesehen. Achill aber hatte sich „sein Schicksal“, lieber ein kurzes ruhmreiches als ein langes ruhmloses Leben zu führen, selbst gewählt, und so traf ihn „am skäischen Tor“ (an einem der Tore Trojas) der tödliche Pfeil in die allein verwundbare Ferse.



Pieter van Steenwijck (ca.1615 – ca.1654):
Ars longa, vita brevis

Hier soll die freie Entscheidung Achills, „sein Schicksal“ zu erfüllen, Schillers Begriff von Schönheit symbolisieren.

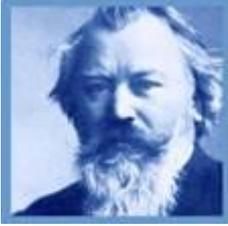
Den drei Beispielen der Vernichtung des Schönen, die allesamt mit dem Versbeginn „Nicht“ eingeleitet werden, setzt Schiller im zweiten Teil des Gedichtes mit einem „Aber“ beginnend die Klage, den Klagegesang, die Kunst entgegen.

Er führt den Mythos von Achill und Thetis fort, in dem Thetis mit Hilfe ihrer Schwestern, der Nereiden, („allen Töchtern des Nereus“) und der Musen eine ergreifende Totenklage um ihren Sohn anstimmt. Man hat sich einen Akt künstlerischer Verherrlichung vorzustellen, der, von dessen Gegenstand abgesehen, seinerseits Menschen und Götter zu Tränen rührt („Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle“). Der Mythos erzählt, dass Unsterbliche wie Sterbliche 17 Tage lang weinten, bis der Leib des Achill verbrannt wurde.

Damit schlägt die *Nänie*, das *Klaglied* über den Untergang des Schönen, in ein Loblied auf die Kunst um. Denn was die olympische Tränenflut auslöst, ist nicht mehr der Tod des Achill selbst, sondern der Klagegesang, die Kunst.

So muss das uns umgebende Schöne zwar vergehen, doch nicht „klanglos zum Orkus hinab“ (Orkus = Unterwelt) wie das Alltägliche, sondern es wird, z. B. mit Hilfe der Musik, in die Kunst erhoben und dadurch fortbestehen!

Sandra Boxhammer (Chor)



Schicksalslied op. 54 von Brahms

Das *Schicksalslied* von Johannes Brahms beruht auf dem Gedicht *Hyperions Schicksalslied* von Friedrich Hölderlin aus dessen Briefroman *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland* (Bd. 2, 1797/99), in dem er das Schicksal eines griechischen Jünglings schildert, der den Namen des Titanen *Hyperion* („Droben-Gehender“) trägt; der Roman war ein Medium, um sich mit dem eigenen Los, dem Gefühl des Verlorenseins, der Ungewissheit, der tiefen Beunruhigung in einer Zeit gesellschaftlichen Umbruchs auseinanderzusetzen und Sehnsucht nach einem besseren Leben zum Ausdruck zu bringen:

*Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.*

*Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, atmen die Himmlischen;
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.*

*Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.*

Hölderlin gliedert sein Gedicht in drei „Strophen“; zwei davon überhöhen die vermeintlich ideale Welt der Götter. In Kontrast dazu - vielleicht auch, um die Kluft zwischen droben und unten, zwischen Himmel und Erde, zwischen Ideal und den irdischen Tatsachen zu verdeutlichen - kennzeichnet die dritte knapp und krass das trostlos anmutende Leben der Menschen - und zugleich das Lebensgefühl Hölderlins.

Brahms war 1868 während eines Besuches bei Carl Martin Rheintaler in Bremen (erneut?) auf das Gedicht gestoßen, und er sei „auf das Tiefste ergriffen“ gewesen, so berichtet Brahms' Freund Albert Dietrich. Die ersten Skizzen für eine Vertonung soll Brahms noch während eines Ausflugs mit seinen Gastgebern angefertigt haben. So stark Brahms sich anfänglich von dem Gedicht angezogen fühlte, so schwer tat er sich mit der Durchführung seines Vorhabens: Lange zögerte er die Vollendung des Schicksalsliedes hinaus. Die Gründe dafür kann man Briefen von Brahms entnehmen: Es widerstrebt ihm völlig, sein Schicksalslied - wie in Hölderlins Dichtung - mit einer düsteren Botschaft und ohne

tröstliche Perspektive enden zu lassen. Brahms wäre es lieber gewesen, wenn Hölderlin dieses „*Fehlende die Hauptsache*“ gewesen wäre. Lange rang er um eine musikalische Lösung, die vermittelt „*was der Dichter nicht sagt*“, ohne Gefahr zu laufen, mit Hölderlins Gedicht in Widerspruch zu geraten: Es sei doch keines, „*dem man was anflücken kann.*“

Ein instrumentales Vorspiel in Es-Dur, das Brahms „*Langsam und sehnsuchtsvoll*“ vorge-tragen wissen will, entführt mit seinen Klängen sogleich in die himmlischen Sphären der Götter: Erst dann stimmt der Chor, zunächst nur im Alt, „*sempre dolce*“ eine Melodie an - „*eine der schönsten, die Brahms jemals eingefallen*“ - und besingt, von Flöten und Klarinetten umspielt, was man schon zu hören glaubte:



Max Klinger: Opus XII, „Brahmsphantasie“, Accorde (1890-94)

Die Genien wandeln „*auf weichem Boden*“ in „*ewiger Klarheit*“ und „*seliger Ruhe*“. Zweimal tritt Chor durch zwei kurze a-capella-Stellen hervor, „*um die reinere Natur der Seligen möglichst eindringlich hervorzukehren, beide Male ihre geistige Überlegenheit ... betonend*“, wie Kalbeck meint; ein kurzes instrumentales Zwischenspiel verbindet die ersten beiden Strophen.

Am Ende der zweiten Strophe erinnert das Orchester kurz an den Ausklang des Vorspiels, verklingt ganz zart im Pianissimo, um dann in ein erregtes Allegro in c-Moll auszubrechen. Zusammen mit dem Chor wird das leidvolle Dasein auf Erden und dessen Ende klanglich ausgemalt; die Abgründe, das Geworfensein „*wie Wasser von Klippe zu Klippe*“, das „*Hinab*“: Alles ist musikalisch zu hören. Als sei damit Hölderlins - vielleicht nicht unbegründeter, aber doch pessimistischer - Weltsicht noch nicht genügend Geltung verschafft, lässt Brahms diese Schilderung in ausdifferenzierterer Form wiederholen. Leise, stockend und in resignierter Stimmung klingt der zweite Teil aus. Doch der Komponist lässt sein Werk nicht mit dem „*Hinab*“ in dunkle Grüfte enden. Der Chor schweigt, doch Brahms lässt das Orchester zum Vorspiel zurückkehren:

„*... er bringt das kostbarste Erfindungsmaterial des ganzen Werks, die Orchestereinleitung des Götterbildes, noch einmal, aber mit veränderter Farbe, die den Gegenstand merkwürdig entmaterialisiert. Auf das Es-Dur der Götterwelt, auf das c-Moll des finsternen irdischen Getümmels folgt ein C-Dur des Transzendentalen. Es ist, als ob das Göttliche nun, jeder Realität entrückt, uns als reine Idee vor die Seele träte. Kein Gedicht, kein Bild könnte geben, was die Musik hier vermag, und der Eindruck ist so bezwingend, dass man gar nicht merkt, wie der Komponist hier ohne Worte das Gedicht fortgesetzt und ergänzt hat.*“

(vgl. Hans Gál in: Johannes Brahms - Werk und Persönlichkeit, 1961:126ff.)

Es heißt, Johannes Brahms habe als Dirigent der Uraufführung des Werkes am 18. Oktober 1871 in Karlsruhe gerade diesem 3. Satz „*die seltensten und erlesensten Wirkungen ätherischer Zartheit entlockt.*“

Wiebke Preuß (Chor)



HANS GÁL – aus seinem Leben

Hans Gál, österreichischer Komponist, Musikwissenschaftler und Musikpädagoge, wurde 1890 in Brunn am Gebirge, damals noch ein Dorf nahe Wien, geboren. Beide Eltern - Josef Gál und seine Frau Ilka - kamen ursprünglich aus dem ungarischen Teil des österreichisch-ungarischen Reiches, darauf weist auch der Name hin. Hans Gál wuchs zusammen mit einer älteren und zwei jüngeren Schwestern auf.

Im Alter von zehn Jahren kam Hans Gál auf das Gymnasium. Mit dieser Schullaufbahn verband Hans eher Verdruss und Langeweile; allerdings gewann er dort einen Klassenkameraden Erich Kleiber, den späteren herausragenden Dirigenten, als engen Freund. Jahrzehnte später räumte Gál ein, dass in dieser Schule eine solide Grundlage für die Allgemeinbildung gelegt worden war. Musikunterricht und Musizieren dagegen waren „praktisch inexistent“ gewesen (Gál in einem Brief an Kleibers Biographen John Russell, 14.09.1956).

So war es ein Glück, dass Hans' Tante Jenny Alt, die Opernsängerin unter Richard Strauß am Wiemarmer Theater gewesen war, seine musikalischen Gaben Jahre zuvor erkannt und darauf gedrungen hatte, dass Hans Klavierunterricht bekam. Doch erst ein Schulkonzert, auf dem die Ouvertüre von Wagners *Meistersinger* und Beethovens *Neunte Sinfonie* gegeben wurden, hatte ein Tor aufgestoßen und seine auf Musik gerichtete Neugier erweckt. In den folgenden Jahren entwickelte er eine leidenschaftliche Beziehung zur Musik. Hans Gál selbst erinnerte sich: „Ich hatte nie die Absicht, irgendetwas anderes zu werden [als Musiker]. Mit elf oder zwölf Jahren begann ich zu komponieren und schon während meiner Schulzeit schrieb ich ununterbrochen Musik“ (zit. nach M. Anderson 2004: 17).

1905 bekam Gál Unterricht bei dem hoch angesehenen Klavierprofessor Richard Robert, der Rudolf Serkin, Clara Haskil und George Szell zu seinen Schülern zählte. Bereits 1908, zur Zeit seines Abgangs von der Schule, war Hans Gál ein voll ausgebildeter Pianist. 1909 erhielt er sein Staatslehrerdiplom, das ihn als Lehrer für Musikgeschichte, Klavierspiel und Harmonielehre auswies. Er konnte eine Stelle am *Neuen Wiener Konservatorium* annehmen. Doch Gál schrieb sich in das *Musikhistorische Institut* der Universität ein, studierte und promovierte bei Guido Adler, der die Doktorarbeit in seinen *Studien zur Musikwissenschaft* publizieren ließ. Gál widerfuhr zudem das Glück, dass Robert ihn mit Eusebius Mandyczewski (1857-1929), einem engen Freund von Brahms, bekannt machte. Bei ihm studierte Gál mit Hilfe eines Rothschild-Stipendiums in zwei intensiven Jahren Privatunterrichts bis 1911. Mit „Mandy“, wie er liebevoll genannt wurde, fand er einen Berater, geistigen Vater und hochgeschätzten Kollegen in einer Person. Gál blieb ihm eng verbunden, so lange Mandyczewski lebte.

Der erste Weltkrieg unterbrach die Beschäftigung mit der Musik weitgehend, denn Gál musste in der österreichischen Armee dienen. Doch auch als Soldat gelang es Gál einige Werke zu komponieren, die er veröffentlichen ließ. Ende des Krieges stand Gál - auch wegen der wirtschaftlichen Krise und des völligen Zusammenbruchs des alten Österreichs - vor dem Problem, an die viel versprechende Zeit vor dem Krieg anzuknüpfen, bezahlte Arbeit zu finden und seiner musikalischen Karriere in Wien neuen Auftrieb zu geben. Er wurde zunächst zum Lektor für Musiktheorie ernannt - ein Ehrenamt, auf das eine mäßig bezahlte Anstellung als Lehrer für Harmonie, Kontrapunkt und Instrumentation folgte. In dieser Zeit trat er auch selbst auf, speziell mit Kammermusik. Er fertigte Kontinuoarbeiten an, gab an die 100 Miniaturpartituren in der damals neu gegründeten *Philharmonia-Reihe* heraus und unterrichtete viel.

In Wien lernte Hans Gál Hanna Schick kennen; 1922 auf dem Höhepunkt der Inflation und größter finanzieller Schwierigkeiten heirateten sie. Nur allmählich besserte sich die finanzielle Situation der Familie. 1923 wurde Sohn Franz geboren. Ein Jahr darauf kam Peter Gál zur Welt.

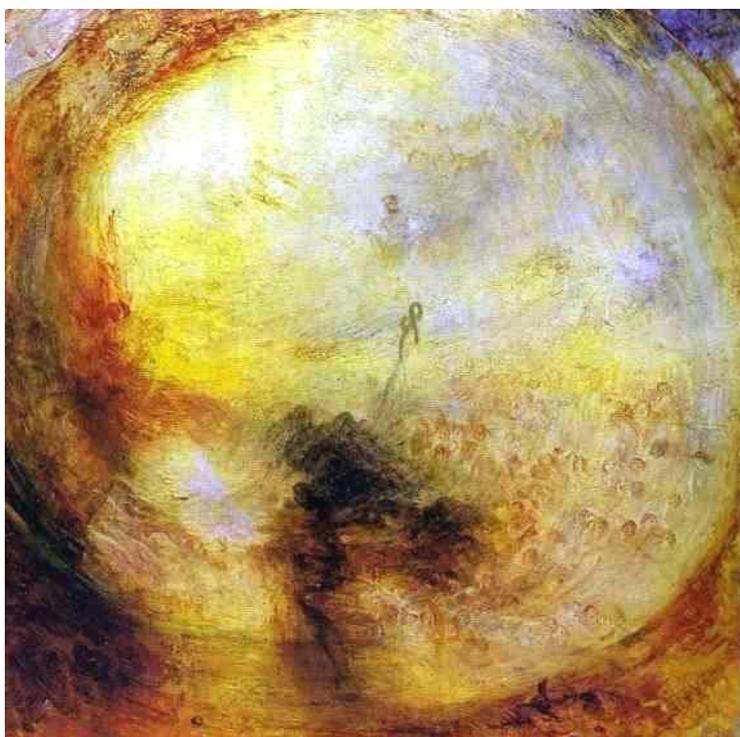
1923 hatte Gál mit der Uraufführung seiner zweiten Oper *Die heilige Ente* unter Georg Szell großen Erfolg, das Werk, das ihm schließlich zum Durchbruch verhalf. Die *Neue Wiener Bühne* nahm Hans Gál unter Vertrag, damit er Bühnenmusik schrieb. Ein Exklusivvertrag mit Simrock sicherte ihm ein regelmäßiges Einkommen. Auch Gáls dritte Oper *Das Lied der Nacht op. 23* wurde zum Erfolg und festigte Gáls guten Ruf als Opernkompontisten.

Die zweite Hälfte der 20er Jahre war eine Phase wachsender Beachtung und zunehmender Erfolge; auch viele andere seiner Werke erlebten häufiger Aufführungen und wurden im Radio übertragen. Die Ouvertüre zu einem *Puppenspiel op. 20* für Orchester übertraf jedoch schnell die Popularität anderer Werke. Sie wurde in kurzer Zeit über hundert Mal und unter Leitung so bedeutender Dirigenten wie Furtwängler, Keilberth, Szell, Weingartner und Busch gespielt. 1926 wurde ihm der Kunstpreis der Stadt Wien zuerkannt. 1927 gründete er eine Madrigalvereinigung; mit dieser trug er zu einer Renaissance der A-cappella-Musik bei, unter anderem durch die Aufführung eigener Madrigale, die bei Musikkritikern hohe Anerkennung genossen. Daneben arbeitete Gál zusammen mit Mandyczewski an einer Gesamtausgabe der Werke von Brahms. Gál besorgte die Instrumentalwerke, Mandyczewski die Vokalmusik. 1926/27 konnte die 26-bändige Ausgabe bei Breitkopf und Härtel erscheinen.

Als im Juli 1929 der verehrte Freund und Kollege Mandyczewski starb, ging Gál ein wesentlicher Halt in Wien verloren. Gál bewarb sich auf den vakanten Direktorenposten des Mainzer Konservatoriums, wo er sich gegen 120 Mitbewerber durchsetzen konnte. Noch im Dezember 1929 wurde er als Direktor verpflichtet. 1930 folgte ihm die Familie nach Mainz.

Für Hans Gál begann eine Zeit mit enormem Arbeitspensum und ganz unterschiedlichen Anforderungen: Er trug die Verantwortung für die Verwaltung, gründete einen Frauenchor, leitete die Chöre und Orchester selber, dazu die Dirigentenklasse, gab verschiedene Kurse und hatte immer noch ein paar Klavierschüler. Auch in Mainz bildete er ein Madrigal-Ensemble - was ihm den Spitznamen *Madri-Gál* eintrug. Er vermochte es, herausragende Künstler an das Konservatorium zu verpflichten. Daneben gehörte er zum Direktorium des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins*, der regelmäßig Festivals zeitgenössischer Musik organisierte.

1933 unterbrachen die Nazi-Machthaber seine Karriere durch seine sofortige Entlassung und das Verbot, Werke zu veröffentlichen oder aufzuführen, schlagartig - es wurde „*der verhängnisvollste Wendepunkt im Leben Gáls*“, wie Eva Fox-Gál, die Tochter Hans Gáls, in dem noch folgenden Beitrag schreibt. 1938 musste die Familie nach nur kurzer Bleibe in Wien ein weiteres Mal ihr Zuhause verlassen und floh nach England; Hans und Hanna Gál erlitten in den folgenden sechs Jahren weitere schwere Schicksalsschläge, bevor sie ihr Leben in Schottland in ruhigere Bahnen lenken konnten.



William Turner:

Licht und Farbe - Goethes Theorie - Der Morgen nach der Sintflut
(1843)

Erst mit der Geburt der Tochter Eva 1944 und nachdem Hans Gál 1945 eine Dozentenstelle an der Universität von Edinburgh angenommen hatte, „hellte sich der Himmel dauernd auf“ (Waldstein 1965:29). Und Waldstein weiter: Wie nach einem „*Dammbruch .. strömte nun die Musik aus der befreiten Seele.*“ Mindestens 70 seiner 175 Schöpfungen sind nach 1945 entstanden; ab 1947 wirkte Gál über viele Jahre beim *Edinburgh Festival* mit. Und als seine Lehramtszeit 1956 regulär zu Ende ging, ließ er sich nicht zweimal bitten, sondern blieb noch weitere zehn Jahre als Dozent aktiv.

Gál ist überdies als Wissenschaftler und Autor von Büchern und Artikeln hervorgetreten, vielleicht ist er als solcher sogar bekannter und anerkannter geworden als durch seine Musik. Sein erstes Buch nach dem Zweiten Weltkrieg, *The Golden Age of Vienna*, erschien 1948 in London, eine eher populäre,

doch gehaltvolle Geschichte der Musik und der Musiker Wiens von Gluck bis Schubert. In den 60er und 70er Jahren folgten Monographien über Brahms, Wagner, Schubert und Verdi, ferner *The Musician's World: Great Composers in their Letters* (1965), eine Sammlung von Briefen Brahms' (1979) und ein Handbuch über Orchesterwerke von Schumann (1979).

Viele Ehrungen folgten - Ausdruck der hohen Wertschätzung, die Hans Gál innerhalb und außerhalb Schottlands genoss - doch wurzelte Gáls Musik wohl so tief in der österreichisch-deutschen Tradition, dass er nie Teil des kulturellen Establishments seiner neuen Heimat geworden ist. In Deutschland und Österreich hingegen wurden seine Werke wieder aufgegriffen. Otto Schmidtgen trug in Wiesbaden wesentlich dazu bei; auch *De Profundis op. 50* wurde 1948 von ihm uraufgeführt.

Später im Leben wandte Gál sich Orchesterwerken und Kammermusik zu und blieb bis ins hohe Alter produktiv - noch als 92-Jähriger veröffentlichte er mehrere Werke. Am 3. Oktober 1987 ist Hans Gál gestorben.

Wiebke Preuß (Chor)



Die Bedeutung von *De Profundis* im Leben und Schaffen Gáls

1933 war ohne Zweifel der verhängnisvollste Wendepunkt im Leben Gáls. Seine Berufung im Jahre 1929 nach Mainz zum Direktor der Musikhochschule hatte eine höchst anregende Periode eingeleitet: vier glückliche Jahre intensivster Tätigkeit und weitverbreiteter Anerkennung. Im Jahr 1933 war er mit Alban Berg und Ernst Toch im Ausschuss des *Allgemeinen Deutschen Musikvereins*, zuständig für die Auswahl der Werke, die in den jährlichen Tonkünstlerfesten zur Aufführung kamen; im Februar desselben Jahres wurde in Dresden unter Fritz Busch, mit dem namhaften Solisten Georg Kulenkampff, sein neues Violinkonzert uraufgeführt. Eine neue (vierte) Oper, *Die beiden Klaas*, sollte ebenfalls noch in demselben Jahr in Dresden zur Uraufführung gebracht werden; darüber hinaus wurde im Februar 1933 sein Vertrag als Direktor in Mainz um weitere drei Jahre offiziell verlängert.

Aber mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten wurde Gál Ende März 1933 mit einem Schlag von seiner Direktorenstelle „beurlaubt“. In den folgenden Monaten verfasste das Nazi-Regime eine Reihe von Gesetzen, die „Nicht-Arier“ aus jedem Bereich des politischen, zivilen und kulturellen Lebens systematisch ausschlossen. Zunächst suchten die Gáls in einem Dorf im Schwarzwald vorläufige Zuflucht, aber bis August 1933 wurde es offenkundig, dass es in Deutschland keine weitere Existenzmöglichkeit gäbe. Gál zog es vor, trotz schwerer Bedenken über die politischen Verhältnisse in Österreich, nach Wien zurückzukehren, lieber als nach Amerika zu emigrieren, was damals möglich gewesen wäre. Österreich lag aber schon weitgehend unter dem Schatten des Dritten Reichs, und er konnte keinen offiziellen Posten bekommen, sondern war auf Privatunterricht und Gelegenheitsarbeit angewiesen. Diese Periode zwischen 1933 und 1938 bezeichnete er als einen „Alptraum“, eine Ansicht, die andere Landsmänner wie Berg und Zemlinsky teilten, die ähnlich wie Gál während der Blütezeit der Weimarer Republik in Deutschland Karriere gemacht hatten. Nun aus Deutschland vertrieben, versuchten sie, in ihrer früheren Heimat wieder Fuß zu fassen, befanden sich aber stattdessen in einer Art „Vor-Exil“, wo sie sich nicht mehr „heimisch“ fühlten und erst recht „heimatlos“ waren.

Gál hat sich selten, wenn überhaupt, direkt über seine Gefühle ausgesprochen, und über persönlichen Verlust höchstens indirekt und dann meistens durch Witz oder Understatement. Es ist interessant, dass Barocklyrik, die schon seinem 1912 komponierten *Opus 1*, dem Chorwerk *Von Ewiger Freude*, zugrunde liegt, ihm anscheinend im Trauma von 1933 eine objektive Stimme verleiht, die ihm erlaubt, seinen Kummer einerseits zu distanzieren, ins Allgemeine zu übersetzen, andererseits in

Musik direkt umzusetzen und auszudrücken. Noch im Schwarzwald, vor der endgültigen Rückkehr nach Wien, komponierte er *Nachtmusik*, ein Werk für Solo-Sopran, Flöte, Cello, Klavier und Männerchor nach einem Text von Grimmelshausen:

„Komm Trost der Nacht, o Nachtigall,
lass' deine Stimm' mit Freudenschall
Auf's Lieblichste erklingen ...

Obschon ist hin der Sonnenschein
Und wir im Finstern müssen sein,
So können wir doch singen
Von Gottes Güt' und seiner Macht,
Weil uns kann hindern keine Nacht,
Sein Lob zu vollenbringen ...”

Dieses Werk wurde sogar 1936 bei einem Wiener Verleger herausgebracht, während fast alles, was er sonst in diesen Jahren komponierte, erst lange nach dem Krieg, manches erst posthum verlegt wurde. Der naiv-religiöse Text diente offenbar als Hülle, als Tarnung für sein unmittelbares Leid als schöpferischer Mensch, dessen Stimme zwangsläufig stillgelegt worden und verstummt war. Religiös war er zu keiner Zeit seines Lebens, aber Musik und Natur hatten für ihn eine quasi-transzendente Gültigkeit und Bedeutung.

Das bei weitem wichtigste Werk aus dieser Zeit zwischen 1933 und 1938 ist die Kantate *De Profundis*. Seine Witwe Hanna schrieb wenige Wochen nach Gáls Tod (im Herbst 1987):

„Kein anderes Werk von H.G. hat die gleiche tiefe Bedeutung im Leben des Komponisten. Mit dieser Komposition hat sich H.G. als schaffender Künstler von dem Trauma von 1933 befreit, als mit der Machtergreifung Hitlers in Deutschland er gleichzeitig seine angesehene Stellung als Direktor der städtischen Musikhochschule Mainz, sowie jede Möglichkeit von Aufführungen oder Veröffentlichungen seiner Musik verloren hatte. Er war auch nicht mehr in der Lage, seine Kinder vor bössartigen Angriffen von Mitschülern wie auch von manchen Lehrern zu verteidigen.

1936, in Wien, begann er die Arbeit an dieser Kantate nach deutschen Gedichten des 17. Jahrhunderts, der Zeit des Dreißigjährigen Kriegs. Er hatte nicht die geringste Aussicht auf eine Aufführung dieses Werks, dessen Vollendung fast ein Jahr beanspruchte. Aber er hatte damit die Gewissheit seiner Schaffenskraft wiedergewonnen.“

Gál erzählte seinem ehemaligen Mainzer Studenten Otto Schmidtgen schon in seinem ersten Brief von dieser Kantate, als deren Briefverbindung endlich wieder (und auf ganz sonderbare Weise) nach dem Krieg hergestellt worden war. Dies geschah nämlich durch einen jungen amerikanischen Soldaten, der bei einem Konzert in Wiesbaden, in dem Schmidtgen Gáls *Ballettsuite* für die amerikanischen Besatzungstruppen dirigiert hatte, anwesend war. Es war der nach Amerika emigrierte Sohn einer Wiener Familie, bei denen Gál als junger Mann Haustutor gewesen war, und er wusste bereits Bescheid über Gáls Adresse in Edinburgh, Schottland, und konnte sie an Schmidtgen weitergeben!

Schmidtgen war Student der *Mainzer Städtischen Musikhochschule* (des heutigen *Peter Cornelius Konservatoriums*), als Gál dort Direktor war. Schmidtgen, der selber später ebenfalls Leiter des Konservatoriums wurde, schreibt über seine Beziehung zu Gál:

„Ich war damals in allen Hauptfächern sein Schüler: in Dirigieren, Klavier, Kontrapunkt und Komposition. Meine Ausbildung hatte das Ziel des Opern- und Konzertdirigenten [...] Mir selbst hat er erst Einblick in sein Schaffen gewährt, als ich die Schule bereits verlassen hatte und von Mainz nach Dresden kam. Damals spielte er mir Teile aus seiner in Mainz entstandenen Oper *Die beiden Klaas* vor, die er dann nach ihrer Vollendung in Dresden den Verantwortlichen am Klavier vorführte. Ich war Zeuge des großen Eindrucks, den das Werk machte ...“ (zitiert nach Wilhelm Waldstein: Hans Gál. Eine Studie (Wien 1965), S. 91 f.)

Gál und Schmidtgen hatten sich im Februar 1933 das letzte Mal gesehen, als Gál zur Uraufführung seines Violinkonzerts unter Leitung von Fritz Busch nach Dresden kam (Schmidtgen hatte dort seine erste Korrepetitor-Stelle), einen knappen Monat vor dem Nazi-Verhängnis über seinem weiteren Wirken in Deutschland.

Schmidtgen hat sich in seinem Brief an Gál gleich nach neueren Kompositionen erkundigt. Gál antwortet:

„Ich würde Sie gern allerhand Neueres von mir sehen lassen, aber damit müssen wir schon warten, bis man gewichtigere Postsendungen befördern kann. Eine Serenade für Streichinstrumente (nicht schwer für ein gutes Orchester) ist bei Novello, London, erschienen, und neuerdings eine Ouvertüre, von der aber die Stimmen noch Manuskript sind ...“

Was er aber beilegt, ist der Text zu seiner 1936/1937 komponierten Kantate *De Profundis*, eine Zusammenstellung von zum Teil apokalyptischen Gedichten aus der Barockzeit. Gál fährt fort:

„Der beiliegende Text meiner Kantate dürfte Ihnen aus einem besonderen Grund merkwürdig erscheinen: dieses Werk war fertig als ich Wien verließ, Anfang 1938, und manches darin wird Ihnen prophetisch vorkommen, namentlich im 4. Teil. Die zeitgemäße Tendenz darin war mir damals natürlich vollkommen bewußt, d. h. ich hatte die unabweisbare Erkenntnis des herankommenden Unheils; das war nicht, was man eine ‘Ahnung’ nennt (von solchen Regungen bin ich mein Lebtag frei gewesen), sondern eine unentrinnbare Schlußfolgerung aus dem, was schon Jahre vorher im Rollen und nicht aufzuhalten war. Dennoch habe ich ein seltsames Gefühl, wenn ich das heute wieder lese, nach einer Katastrophe, die der des 30jährigen Krieges kaum nachgibt. Es ist freilich kein Wunder, daß die Dichter jener Zeit uns heute so nahe vorkommen, d.h. mir geht’s so, - oder ging es so als ich das vor nun 10 Jahren begann. Damals dachte ich gar nicht an eine unmittelbare Aufführungsmöglichkeit, aber ich mußte mir das von der Seele schreiben, und es hat mir geholfen. Ich glaube heute noch, daß es das Beste ist, das ich je gemacht habe, vielleicht wirklich, weil ich es bloß für mich geschrieben habe. Nun mag es ruhig warten, bis die richtige Gelegenheit dafür kommt; in der derzeitigen Unruhe und Unordnung wäre es kaum am Platze.“ (Brief an Schmidtgen vom 6.07.1946)

Besonders aufschlussreich ist Gáls Betonung, dass er dieses Stück bloß für sich geschrieben habe, womit er ihm eine besondere Reinheit und innere Wahrheit zuschreibt, und dass es lange vor der eigentlichen Materialisierung der Kriegskatastrophe fertig komponiert war. Ebenfalls, dass er sich damit etwas „von der Seele“ geschrieben habe, womit er wiederum die existentielle Bedeutung des Schaffensprozesses als persönliche Katharsis hervorhebt. Er äußert sich teilnahmsvoll über Schmidtgens noch verschollenen Bruder, fragt nach dem Wiesbadener Kurhaus, wie nach dem *Verlagshaus Breitkopf und Härtel* und der etwaigen Vernichtung seines dort verlegten Violinkonzerts, erzählt von einem bevorstehenden Urlaub an der schottischen See; aber genauso bedeutsam ist alles, was er nicht erzählt, wie zum Beispiel von seinem persönlichen und Familienleid, darunter das Schicksal seiner in Weimar zurückgebliebenen Familie. Seine Mutter war noch im März 1942 nach einem Unfall „rechtzeitig“ gestorben, seine Schwester Ditta und seine Tante Jenny hatten sich aber im April 1942 direkt vor der bevorstehenden Deportierung ins Konzentrationslager das Leben genommen, und sein jüngerer Sohn Peter, damals Student in Edinburgh, hatte im Dezember desselben Jahres sich ebenfalls vom Leben verabschiedet. Vom gewichtigsten Werk aus der Kriegszeit hat er auch nicht berichtet: seiner 2. Symphonie, die er 1942-43 komponiert hatte, wiederum ohne die geringste unmittelbare Möglichkeit einer Aufführung, und sein Cello-Konzert von 1944, wie auch ein Violin-Concertino von 1939 bleiben auch einstweilen unerwähnt. Offenbar geben ihm die Texte zu *De Profundis* eine objektive Stimme, die es ihm ermöglicht, über das innere Leid auf überpersönliche Art zu sprechen und es gleichzeitig ins Allgemeine umsetzen zu können.

Über die beigelegten Texte zu *De Profundis* kommt er im nächsten Brief wieder zu sprechen:

„Ich freute mich sehr, daß Sie ein Herz für diese Barockdichtung haben, die so merkwürdig zeit- und unzeitgemäß ist. Eines konnten Sie freilich nicht merken: dass die Idee das Primäre war und die

Dichtung, so großartig sie ist, das sekundäre Faktum war; denn obwohl ich nicht eine Silbe geändert oder hinzugefügt habe, ist Plan und Anlage davon unabhängig gewesen, d.h. ich habe frei zusammengetragen, was mir gepasst hat. Nun ist freilich Barockdichtung seit meiner Jugend ein Gebiet gewesen, das mich unwiderstehlich angezogen hat, und ich kannte mehr davon als die meisten Literaturprofessoren. No. 1 z. B. („von der Vergänglichkeit“) ist aus drei verschiedenen Gedichten von Gryphius zusammengestellt, ebenso No. 3, und in No. 4 („Totentanz“) ist eine ganz bunte Folge verschiedener Dinge. Eine dieser Episoden („Der Monden steht im Blut“ etc.) ist z. B. aus einem Gedicht über das jüngste Gericht. Aber haben wir denn nicht wirklich das jüngste Gericht erlebt? Oder etwas Schlimmeres?“ (Brief an Schmidtgen vom 20. 10.1946)

Damit deutet er an, dass die musikalische Form bei ihm immer das Primäre sei und dass das Werk eher nach dem zyklischen Prinzip einer Vokal-Sinfonie als nach dramatischen Forderungen gestaltet sei.

Am 16.04.1947 berichtet er, dass er bereits die Kompositionsskizze vom Klavierauszug in drei Paketen abgeschickt habe (der eigentliche Klavierauszug sei bereits beim Kopisten in Wien). Das gibt erneut Anlass, sich über seine Situation anlässlich der Komposition dieses Werks auszusprechen:

„Sie werden jetzt, nach näherer Bekanntschaft mit „De Profundis“, verstanden haben, daß ich damals als ich es schrieb – 1936/37 – von einer Aufführung nicht einmal träumte; nicht bloß der bekannten Gründe halber, die es vom deutschen Reich in jedem Falle ausschließen mussten, sondern auch aus allgemeinen Gründen. Ich war mir im voraus klar darüber, dass so ein Text höchstens Befremden erweckt hätte, und unbehagliche Ablehnung. Zu jener Zeit konnte man in meiner Lage bloß schweigen, oder sich mit sich selber aussprechen, um sich Luft zu machen, und dass mir das letztere möglich war, für Jahre und Jahre, erscheint mir jetzt viel verwunderlicher als es mir damals schien. Was man ohne Worte sagt, ist freilich immer genügend vieldeutig, nicht anzustoßen. Wo Worte sind, ist die Situation eindeutig, und darum habe ich mit „De Profundis“ niemals mehr angefangen, als es einen oder den anderen meiner Freunde zu zeigen. Nun wollen wir sehen, wie es damit gehen wird! Niemand kann gespannter darauf sein, als der Komponist.“ (Brief an Schmidtgen vom 7.06.47)

Nachdem Gál und Schmidtgen wieder miteinander in Kontakt treten konnten, hat Schmidtgen in jeder Konzertsaison neue Werke von Gál zur deutschen Erstaufführung gebracht. Endlich, am Karfreitag 26. März 1948, konnte er auch De Profundis in Wiesbaden zur Uraufführung bringen. Als die Aufführung näher rückt, schreibt Gál:

„Haben Sie eine Ahnung, wie seltsam das ist, wenn so etwas, das zehn Jahre hinter einem zurückliegt und sich schon irgendwie im Hintergrund der Seele eingekapselt hat, sich nun plötzlich in Bewegung setzt! Es gibt nichts unheimlicheres! Das ist, wie wenn sich etwas ereignen würde, von dem man einmal vor Jahren geträumt hat. Nie im Leben war ich auf etwas so gespannt!“ (Brief an Schmidtgen vom 24.01.48)

Unmittelbar vor der Aufführung kam Gál noch einmal über die Entstehung dieses Werkes zu sprechen, vor allem in Hinsicht darauf, was er für das Programm wichtig fände:

“Ich würde übrigens auf eine Notiz im Programm Wert legen, daß dieses Werk im Jahre 1937 in Partitur vollendet war, schon um einer naheliegenden Mißdeutung zu begegnen. Was später hinzugefügt worden ist, ist bloß die Widmung auf dem Klavierauszug (Dem Andenken dieser Zeit, ihres Elends und ihrer Opfer), die gleichfalls ins Programm kommen sollte. Damals, 1936-1937, als mich die Arbeit daran völlig absorbierte, habe ich tatsächlich kein anderes Ziel gehabt, als mir etwas von der Seele zu schreiben, das mir keine Ruhe gelassen hat, ohne irgendeinen praktischen Gedanken dahinter, ohne die entfernteste Möglichkeit einer Aufführung, wie die Verhältnisse damals lagen. Ich habe in diesen Jahren hauptsächlich für meine Schreibtischlade gearbeitet. Daß die Katastrophe, deren unaufhaltsames Nahen mir damals bewußt war, sich nachher tatsächlich ereignet hat, zeigt bloß, daß unsere Phantasie den Tatsachen vorausgehen kann. Ich würde sogar annehmen, daß wir solche Gefühle überhaupt bloß aus der Phantasie rein und künstlerisch gestalten können. Nachher wäre es mir nie möglich gewesen! Ein Zurechnungsfähiger hätte allerdings, in der Voraussicht der

kommenden schrecklichen Dinge, rechtzeitig einen sicheren Weltteil aufgesucht, statt wie hypnotisiert im Zentrum der Gefahr sitzen zu bleiben und Musik zu machen. Aber darum ist man eben ein Musikant!“ (Brief vom 20.02.48)

Wiederum betont Gál, dass er nur ganz „rein und künstlerisch“ aus der Phantasie, aus dem inneren Bewusstsein, schaffen könne, nicht aus dem realen Geschehen.

Gál konnte zum Anlass dieser Uraufführung zum ersten Mal wieder deutschen Boden betreten. Unter den damaligen Nachkriegsverhältnissen konnte man nur mit äußerster Mühe und vielem Umstand die Einreiseerlaubnis für die verschiedenen Besatzungszonen bekommen - Wiesbaden gehörte zur amerikanischen Zone, Mainz zur französischen, Köln zur britischen. Seiner Frau Hanna wurde das Visum versagt, und sie musste also zu Hause bleiben. Er schreibt ihr in einem Brief vom 30. März:

„Ja, die ganze Angelegenheit war die innerlich aufwühlendste, die ich je erlebt habe. Dieses Stück hat ja so viele Jahre an mir gedrückt, mehr als Du je geahnt hast. Und das wird nun auf einmal lebendig und klingt, wie man es einmal geträumt hat, haar- haar- haargenau so, bloß dass es eben Tatsache ist. Und nun hat das sozusagen ideale Verhältnisse und Dimensionen und alles wirkt unbeschreiblich, von der ersten Solo-Oboe bis zu dem Schluss, der so leise ist, dass wir alle gepuzzled waren, ob die Leute nicht einfach still und belämmert nachhause gehen würden. Es hat auch eine Minute gedauert, bis sie begonnen haben sich zu rühren, aber dann war es ein Mordslärm, das ganze bis zum letzten Platz gefüllte Haus blieb stehen und es gab eine gute Viertelstunde Ovationen ...“

Eine zweite Aufführung durch Schmidtgen, der nun Leiter der Mainzer Liedertafel geworden war, fand am 27. Oktober 1954 in Mainz statt. Schon vor dem Konzert hatte die Mainzer Allgemeine Zeitung einen „Vorbericht“ gebracht, in dem Albert Rodemann von einem Treffen mit Gál berichtet:

Er (Gál) erzählte von seinem *De Profundis*, das er als das Herzstück seines Schaffens bezeichnet, weil jedes Wort der ihm zugrunde liegenden Barockdichtungen in gleicher Weise gedacht und gefühlt worden sei.

Er bezeichnet sein Werk als eine Vokalsinfonie in fünf Sätzen, geformt nach den chorischen Gestaltungsmitteln aus dem Sinn der Texte heraus.

Über das Konzert selbst schreibt Rodemann:

„[...] wenn auch dem ersten und äusserlichen Eindruck nach das „De Profundis“ von Hans Gál sich als ein Nachhall des großen klassisch-romantischen Kunstideals präsentiert: ihrem Sinn, ihrem Ziele und ihrer Ausführung nach muss die edle und ausdrucksstarke Komposition als durchaus zeitgenössisch bezeichnet werden. Die ihr zugrunde liegenden Dichtungen von Gryphius, Fleming, Logau und Herzog Anton Julius von Braunschweig sind in der hochexpressiven Art des Barocks leidenschaftliche Auseinandersetzungen mit der Zeit. Sie haben ihre Allgemeingültigkeit erlangt, seitdem sie im Vergleich mit der Gegenwart die vielen Gemeinsamkeiten zwischen gestern und heute aufdecken konnten. Ihre bestürzende Aktualität musste notgedrungen einen Komponisten auf den Plan rufen, der sich nicht mit der Rolle eines esoterischen Tonperlenpielers begnügt, sondern die ihm verliehenen Gaben als Auftrag ansieht, mit ihnen seine Zeit mittels der Kunst zu deuten.

Hans Gál hat die Texte so zusammengestellt, daß sie in der Rückschau eine prophetisch anmutende Vorahnung darstellen von dem, was den Komponisten in der Folge erwarten sollte und mit ihm eine ganze Welt von Mitleidenden und Mitbetroffenen. Der Schlußsatz „Zum Frieden“ aber führt schließlich einen durch die Versenkung gewonnenen Zustand herbei, der ehemals wie damals und heute das Korrelat zur Lebensangst der Zeit ist.

Die musikalische Form des Werkes ist weder mit dem Begriff des Oratoriums noch der Kantate zu umreißen. Sie manifestiert sich als eine Art von Vokalsymphonie. [...] Die Verarbeitung des Materials erfolgt so, daß die von der Dichtung, ihrer Form und ihrem Sinngehalt geprägten musikalischen Motive in einer von musikalischen Gesetzen bestimmten Ordnung gebracht werden. [...] Ihr Wesensgehalt ist die völlige Ausgewogenheit im Wechsel von Spannung und Entspannung, von Dichte und Auflockerung, von Verhalten und Gegensatz. Diese Merkmale jedes wirklichen Könnens werden im Zusammenwirken in Gáls Komposition zu dem Siegel einer Wahrheit, die in klassischem Maß und

edlem Ausdruck zum Merkmal der persönlichen Sprache des Komponisten wird ...“ (Albert Rodemann, Allgemeine Zeitung, Mainz, 29.10.1954)

Gál schreibt nach dem Empfang dieser und anderer höchst anerkennenden Zeitungsberichte:

„Nun, die ganze Sache stand unter einem glücklichen Stern, in jeder Hinsicht ... Ich bin sehr glücklich darüber, ganz besonders auch weil es so ein Erfolg für Dich und die Liedertafel gewesen ist, weil dieser Erfolg bei Deiner grossen Verantwortung für die ganze kostspielige und mühsame Unternehmung gewiß entscheidend für Dein Verhältnis zur Liedertafel gewesen ist, und weil alles entscheidend Erfolgreiche, was man in der Öffentlichkeit tut, seine Auswirkungen hat. Und mir persönlich hat es geholfen, an dieses Stück zu glauben, für das ich immer eine gewisse Schwäche gehabt habe und das, ohne Dich, wahrscheinlich in einem ebenso verschlossenen und ungern geöffneten Winkel meines Gedächtnisses ruhen würde, wie die „Klaase“.*

Musik lebt nun einmal erst, wenn sie klingt.“ (Brief an Schmidtgen vom 10.11.1954)

*(Die beiden Klaas, das Hauptopfer des Nazi-Verhängnisses, ist das einzige bedeutende Werk Gáls, das zu seinen Lebzeiten unaufgeführt blieb.)

Gáls Situation würden wir heute als eine Art „innerer Emigration“ bezeichnen. Seine Kapazität, den äußeren Umständen zum Trotz schöpferisch kreativ zu bleiben, hatte sich schon im Ersten Weltkrieg bewährt und rettete ihn ebenfalls durch die Nazi-, Kriegs- und Exilzeit, wie auch während der Internierung als „feindlichen Ausländer“ im Jahre 1940 im britischen Internierungslager auf der Isle of Man.

Fast entmutigender noch müssen wohl die trostlosen Nachkriegsjahrzehnte, in denen Musik seines Schlags exponentiell in Verachtung und Vergessenheit geriet, gewesen sein.

Der allzu frühe Tod Schmidtgens im Jahre 1964 machte den vielen deutschen Erst- und Uraufführungen von Gáls größeren Chor- und Orchesterwerken ein Ende, und auch in Großbritannien wurden Aufführungen und Radiosendungen ab den 60er-Jahren immer seltener.

De Profundis wurde seitdem erst im Jahre 1987 von der BBC für eine Radioproduktion aufgenommen, die dann zum ersten und einzigen Male anlässlich des Todes des Komponisten gesendet wurde. In Wien wurde es am 9. März 1988 in einem Gedenkkonzert „50 Jahre nach dem Anschluss“ ebenfalls für eine Radiosendung aufgeführt, und nun wird es in Hamburg zum ersten Mal seit über einem halben Jahrhundert wieder in Deutschland erklingen, etwa 75 Jahre nach seiner Entstehung.

Der entscheidende Erfolg von *De Profundis* in der Mainzer Aufführung von 1954 führte direkt oder indirekt zum Auftrag an Hans Gál, für das 125-jährige Jubiläum der Liedertafel ein neues Werk zu komponieren. Das neue Werk, die *Lebenskreise*, wurde von Anfang an als Gegen- und Partnerstück zu *De Profundis* konzipiert, und so schließt sich der Kreis.

© Eva Fox-Gál



De Profundis – das Werk

Der lateinische Titel *De Profundis* verweist auf den Psalm 130 „Aus der Tiefe (rufe ich zu dir)“. Dies dient nicht nur als Überschrift, sondern gibt dem ganzen Textbuch, das Hans Gál aus deutschen Gedichten zusammengestellt hat, seinen Rahmen.

Das Werk beginnt textlos, mit einem instrumentalen Oboensolo, das wir nur als eine zum Klang gewordene Klage einer bedrückten Seele verstehen und deuten können. Im letzten Satz wird dieses Thema wieder zurückkehren, dann als Überleitung zum Epilog.

Da weder der Psalmtext noch dieses musikalische Motiv von Solisten oder dem Chor aufgegriffen wird, liegt die Vermutung nahe, dass es die Gesinnung zum Ausdruck bringt, das geistige Band, das die fünf unterschiedlichen Sätze umschließt.

I Von der Vergänglichkeit

In dieser Einleitung mit ihrem instrumentalen „Aus der Tiefe“-Thema erscheint ein zweites (Gesangs-)Thema, das ebenfalls nur sinfonisch und nie in den Gesangsstimmen verarbeitet wird - eine Cantilene in der Cis-Dur-Parallele als „Erlösungs“-Motiv. Dann mahnt einleitend der Bass in Form eines rezitativartigen Monologs, wie vergänglich alles sei.

Der Chor nimmt den Gedanken auf in einem Allegro, wobei ein eigenartig „kantiges“ Motiv markiert, dass alles Irdische der Vernichtung ausgesetzt ist; ein anderes, aufsteigendes Motiv deutet an, wie sich geistig Geschautes verflüchtigt. In einem Seitensatz vergleicht das Solistenquartett die Vergänglichkeit einer Rose mit dem Werdegang der Menschen. Dies führt zu einer Reprise des Allegros vom Chor mit der abschließenden Frage: „Was künftig ... wessen wird es sein?“ die der Bass beantwortet, „der Augenblick“.

Der Satz schließt dann wie in der Einleitung mit der Cantilene, jetzt in der gleichen Tonart H-Dur.

II Auf grüner Erde

In einer Rondoform tanzen hier alle - Solisten wie Chor, der Reihe nach - in einem fast anstößig lebensfrohen, anmutigen Lied, wobei der Komponist uns in einem virtuoson Spiel mit Harmonien durch alle möglichen wie auch „unmöglichen“ Tonarten und Wechsel führt, was uns „eine Kunst von schönen Dingen“ lehrt.

III Nachtgesänge

Dieser Satz hat anfangs wieder eine rein sinfonische Gestalt. In der Intimität einer Sextettbesetzung verkörpert das Violin-Solo die einsam wachende Seele, woraus sich (mehr als 18 Takte lang) eine rührende Melodie fortspinnt.

Dem Titel entsprechend, folgt eine Reihe von (fünf) einzelnen Gedichten, die sich alle auf die „Nacht“ beziehen und was sie uns bedeutet: das Dunkel, aus dem wir geboren werden, den Sternenhimmel sehen, Schlaf und Ruhe, gewollte oder ungewollte Einsamkeit; das Schwinden des Lichts als Sinnbild für den nahenden Tod, der nicht in ewige Finsternis führen soll.

Eine Liebesarie vom Sopran, als meditativer Kommentar der Chor in zwei kurzen wunderschönen Liedern, dann ein Wiegenlied mit dem Bass voran, der Frauenchor folgt mit wortlosen, traumhaften Refrains; darauf ein drängendes Abendgebet vom ganzen Chor - eine ganz knapp gefasste Doppelfuge, die in kürzester Zeit Umkehrung, Vergrößerung und alle kontrapunktische Meisterschaft vorführt - („Laß, höchster Gott“), und eine zweite Doppelfuge („Laß, wenn der müde Leib“), die mit einer sich fast selbst bestätigenden Hoffnung in einen Triumph mündet („reiß mich aus dem Tal der Finsternis zu dir“); in einem Nachspiel kommt diese Ekstase wieder zur Ruhe und kehrt in die nächtliche Stimmung vom Anfang des Satzes zurück.

IV Der Totentanz

Plötzliche Szenenwechsel: Innerhalb einer Einleitung, die Wolken und Stürme ankündigt, trägt die Altstimme ein Bibelzitat vor. Daraus entwickelt sich ein trauriges Siciliano (12/8-Takt) als Ritornell für eine Alt-Arie („Zeuch hin, betrübtes Jahr“).

Danach steigert sich böenartig die Unruhe, bis daraus ein sinfonischer, diabolischer Tanz hervorbricht, (Hauptmotive: übermäßige Quart = *diabolus in musica*, Chromatik); später kommt der Chor mit einem choralartigen Gesang hinzu, der in seiner skandierenden Gestalt die Unerbittlichkeit des Todes versinnbildlicht. Die Altstimme tut weitere Schreckensbilder kund - Hochwasser, Erdbeben, Gewitter - begleitet von apokalyptischen Blechfanfaren hebt man gemeinsam einen Hymnus an („O Herr der Herrlichkeit“), der bald in eine Fuge übergeht („Der du im Feuer die Welt...“). Noch einmal bricht sich kurz der Todestanz Bahn, um bald mit letzter Energie in einem Taumel zusammenzubrechen.

Dann steigt ein leiser Klagegesang von Männerstimmen auf, der bald - als Ostinato - zur Begleitung für eine Trauerarie der Altistin wird; später stimmt der Frauenchor das klagende Ostinato an und die Männerstimmen übernehmen die Trauermelodie der Solistin, bevor diese von allen Stimmen

aufgegriffen und polyphon erweitert wird: Das ruft eine so rührende und ergreifende Stimmung hervor, dass die Stimmen im kurzen Nachspiel förmlich „versagen“.

V Zum Frieden

Fanfaren umrahmen ein neues Bibelzitat, vom Bass vorgetragen: „Trübsal bringt Geduld, Geduld bringt Erfahrung, Erfahrung Hoffnung“.

Bevor man es aus dem Text erfährt, spürt man, dass die Musik sich schon auf den Weg begibt: „Hoffnung ist ein fester Stab und Geduld ein Reisekleid“. Kanon und Fugato sind ein Spiel, das sich selbst entwickelt und immer mehr Freude bringt.

In dem orchestralen Nachspiel tauchen dann Reminiszenzen an den ersten Satz (*De Profundis*) auf - und ein neues Gesangsthema, eine „Trostmelodie“, die sich weiterentwickelt und womit der Komponist ausspricht, was nicht mit Worten gesagt werden konnte.

Dann stellt sich heraus, dass das Ganze die Umrahmung werden sollte für das letzte Gedicht: „Es ist genug!“ – eine Arie für den Bass, danach für den Alt; anschließend ein Zwischensatz mit Solistenquartett („Nun gute Nacht“) und der Schlussstrophe: „So nimm nun, Herr“ die erst vom Tenor und dann von allen Solisten und Chor vorgetragen wird, wobei die vorigen Motive organisch und polyphon eingeflochten werden.

Der gesamte Zyklus *De Profundis*

Er weist in seiner Gestalt – hinsichtlich Form, Tempo- und Tonartenfolge - mehrere Merkmale einer klassischen Sinfonie auf. Doch auch die kunstvolle Textauswahl und deren thematische Zusammenstellung leben von vielen Kontrasten innerhalb und zwischen allen Sätzen, die - ohne Text sogar - musikalisch deutlich werden.

	Sinfonische Merkmale	Thematische Gliederung
I	langsame Einleitung in e-Moll und Cis-dur, Hauptsatz in H-Dur (inkl. Exposition und Reprise)	Vergänglichkeit und Ewigkeit
II	in Rondoform einer Gavotte (Tanz) in G-Dur	Tag und tanzen / Leben
III	langsamer Satz in B-Dur (mit Parallele Ges-Dur)	Nacht und Schlaf / Tod/ Frieden
IV	in a-Moll (mit Parallele fis-Moll) ein sinfonisches Scherzo (Totentanz)	Krieg und Tod („Totentanz“)
V	Finale aus C-Dur über G-Dur („Hoffnung“) nach einer Überleitung (mit <i>De Profundis</i> -Motiv) zur Coda in die Haupttonart E-Dur bis zum Ende.	Hoffnung, Reise, wandern (im Allegro) und matter Sinn, ermüdet, schlafen (Adagio)

bruno de greeve

DE PROFUNDIS

I.

Von der Vergänglichkeit
(Andreas Gryphius, 1616 — 1664)

Moderato

Bass

*Du siehst, wohin du siehst, nur Eitelkeit auf Erden.
Was dieser heute baut, reißt jener morgen ein;
wo jetzund Städte stehn, wird eine Wüste sein,
auf der ein Schäferskind wird spielen mit den Herden;
was jetzund prächtig blüht, soll bald zertreten werden,
was jetzt so pocht und trotzt, ist morgen Asch und Bein;
nichts ist, das ewig sei, kein Erz, kein Marmorstein.*

Allegro impetuoso

Chor

*Die Herrlichkeit der Erden
muß Rauch und Asche werden;
kein Fels, kein Erz kann stehn.
Das, was uns kann ergötzen,
was wir am höchsten schätzen,
wird als ein leichter Traum vergehn.*

*Es hilft kein weises Wissen,
wir werden hungerissen
ohn einen Unterscheid.
Was nützt der Schlösser Menge?
Dem hier die Welt zu enge,
dem wird ein enges Grab zu weit.*

Adagio e dolcissimo

Quartett

*Wie eine Rose blühet,
wenn man die Sonne siehet
begrüßen diese Welt,
die, eh der Tag sich neiget,
eh sich der Abend zeigtet,
verwelkt und unversehns abfällt:
so wachsen wir auf Erden
und hoffen groß zu werden
und schmerz- und sorgenfrei;*

Chor

*doch eh wir zugenommen
und recht zur Blüte kommen,
reißt uns des Todes Sturm entzwei.*

Allegro I

*Auf Herz! Wach und bedenke,
daß dieser Zeit Geschenke
den Augenblick nur dein!
Was du zuvor genossen,
ist als ein Strom verschossen.
Was künftig, - wessen wird es sein?*

Un poco maestoso

Bass/Chor

*Mein sind die Jahre nicht, die mir die Zeit genommen;
mein sind die Jahre nicht, die etwa möchten kommen;
der Augenblick ist mein, und nehm ich den in acht,
so ist der mein, der Jahr und Ewigkeit gemacht.*

II.

Auf grüner Erde

(Paul Fleming, 1609 - 1640)

Allegretto grazioso

Tenor

*Laßt uns tanzen, laßt uns springen!
Denn die wollustvolle Herde
tanzt zum Klange der Schalmeyen;
Hirt und Herde muß sich freuen,
wenn im Tanz auf grüner Erde
Böck und Lämmer lieblich ringen.*

Sopran

*Laßt uns tanzen, laßt uns springen!
Denn die Sternen, gleich den Freiern,
prangen in den lichten Schleiern;
was die lauten Zirkel klingen,
nach dem tanzen sie am Himmel
mit unsäglichem Getümmel.*

Quartett

*Laßt uns tanzen, laßt uns springen!
Denn der Wolken schneller Lauf
steht mit dunklem Morgen auf.
Ob sie gleich sind schwer und trübe,
dennoch tanzen sie mit Liebe
nach der Regenwinde Singen.*

Chor

*Laßt uns tanzen, laßt uns springen!
Denn die Wellen, so die Winde
lieblich ineinander schlingen,
die verwirren sich geschwinde;
wenn die buhlerische Luft
sie verschläget an die Kluft,
tanzt der Fluten Fuß zum Sprunge,
wie der Nymphen glatte Zunge.*

Alt,

Tenor/Sopran

*Laßt uns tanzen, laßt uns springen!
Denn der bunten Blumen Schar,
wenn auf ihr betautes Haar
die verliebten Weste dringen,
geben einen lieben Schein,
gleich als sollten's Tänze sein.*

Quartett

*Laßt uns tanzen, laßt uns springen,
laßt uns laufen für und für!
Denn durch Tanzen lernen wir
eine Kunst von schönen Dingen.*

III.
Nachtgesänge
(Andreas Gryphius)

- Adagio
Sopran *Die Erden lag verhüllt mit Finsternis und Nacht,
als mich die Welt empfing; der hellen Lichter Pracht,
der Sterne güldne Zier umgab des Himmels Auen.
Warum? Um daß ich soll nur nach dem Himmel schauen.*
- Sempre molto lento
Chor *Der du uns unsterblich machest,
der du ewig für uns wachest
und, was ewig, uns gewiesen,
Gott, sei ewig hoch gepriesen!*
- Sopran *Ihr Lichter, die ich nicht auf Erden satt kann schauen,
ihr Fackeln, die ihr Nacht und schwarze Wolken trennt,
als Diamante spielt und ohn Aufhören brennt,
ihr Blumen, die ihr schmückt des Himmels Auen,
ihr Bürgen meiner Lust, wie manche schöne Nacht
hab ich, indem ich euch betrachtete, gewacht?
Herolden dieser Zeit! Wann wird es doch geschehn,
daß ich, der eurer nicht allhier vergessen kann,
euch, deren Liebe mir steckt Herz und Geister an,
von andern Sorgen frei werd unter mir besehn?*
- Chor *Laß mich rechte Wege gehen,
führe mich auf deinen Pfad!
Laß, was zeitlich, mich verschmähen,
mich auf das, was ewig, sehen,
leite mich nach deinem Rat!*
- Andante sostenuto
Bass
+ Frauenchor *Der schnelle Tag ist hin; die Nacht schwingt ihre Fahn
und führt die Sterne auf. Der Menschen müde Scharen
verlassen Feld und Werk. Wo Tier und Vögel waren,
trauert die Einsamkeit. Wie ist die Zeit vertan!*
- Un poco agitato
*Dem Port naht mehr und mehr der wildbewegte Kahn.
Gleich wie das Licht verfiel, so wird nach wenig Jahren
ich, du, und was man hat, und was man sieht, hinfahren.
Dies Leben kömmt mir vor als eine Rennebahn.*
- Moderato ma con agitazione
Chor *Laß, höchster Gott, mich doch nicht auf dem Laufplatz gleiten!
Laß mich nicht Schmerz, nicht Pracht, nicht Lust, nicht Angst verleiten!
Dein ewig heller Glanz sei vor und neben mir!
Laß, wenn der müde Leib entschläft, die Seele wachen.
Lind wenn der letzte Tag wird mit mir Abend machen,
so reiß mich aus dem Tal der Finsternis zu dir!*

IV.

Der Totentanz

Agitato - Quasi recitativo

Alt „Derhalben, wie durch einen Menschen die Sünde ist kommen
in die Welt, und der Tod durch die Sünde,
und ist also der Tod zu den Menschen durchgedrungen,
dieweil sie alle gesündigt haben.“

(Pauli Römer, V.)

Andantino

Zeuch hin, betrübtes Jahr, zeuch hin mit meinen Schmerzen,
zeuch hin mit meiner Angst und überhäuftem Weh,
zeuch so viel Leichen nach! Bedrängte Zeit, vergeh,
und führe mit dir weg die Last von meinem Herzen!
Fällt meine Zeit nicht hin wie ein verschmelzter Schnee?
Laß doch, weil mir die Sonn gleich in der Mittagshöh,
mich noch nicht untergehn gleich ausgebrennten Kerzen!

(Andreas Gryphius)

Animato

Chor

Wie das Gras auf grünen Auen
wird vom Mäher abgehauen,
keine Blume bleibt verschont:
also heißt der Tod uns wandern,
reißt den einen nach dem andern
nieder, als er ist gewohnt.

Helfen kann kein Schwert noch Degen,
Todes Macht ist überlegen
auch des stärksten Helden Kraft:
Kronen, Zepter, Waffen, Lanzen
müssen alle mit ihm tanzen,
alles Fleisch wird fortgerafft.

(Heinrich Albert, 1604 - 1651)

Alt

Der Monden steht im Blut; es schwindt der Sterne Licht;
die aufgeschwellte See will über Berge reichen.
Wer hört der Winde Grimm, der Lüfte Rasen nicht?
Ein jeder Mensch verschmacht' und weiß nicht was er spricht
vor großer Herzensangst. Die rauhen Felsen weichen;
auch zittert Berg und Tal. - O Herr der Herrlichkeit!

+ Chor

Allegro energico

Chor

Der du im Feur' die Welt zu richten dich bereit',
hilf, daß ich ja mein Herz mit Sünden nicht beschwere!
Mich nicht der Donnerstrahl des letzten Tags verzehre!

Quasi lento

Alt

+ Männerchor

/ChorSATB

Herr, es ist genung geschlagen,
Angst und Ach genung getragen:
gib, daß ich der Handvoll Jahre
froh werd eins vor meiner Bahre!

(Andreas Gryphius)

V.
Zum Frieden

Bass *„Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben!
Wir rühmen uns auch der Trübsale, dieweil wir wissen,
daß Trübsal Geduld bringet.
Geduld aber bringet Erfahrung, Erfahrung aber bringet Hoffnung.
Hoffnung aber lässet nicht zu Schanden werde.“*
(Pauli Römer, V.)

Allegro moderato
Chor *Hoffnung ist ein fester Stab
und Geduld ein Reisekleid,
da man mit durch Welt und Grab
wandert in die Ewigkeit.*
(Friedrich v. Logau 1604 - 1655)

Adagio
Bass *Es ist genug! Mein matter Sinn
sehnt sich dahin,
wo meine Väter schlafen.
Ich hab es endlich guten Fug,
es ist genug!
Ich muß mir Rast verschaffen.*

Alt *Ich bin ermüdt, ich hab geführt
des Tages Bürd,
es muß eins Abend werden.
Erlös mich, Herr, spann aus den Pflug,
es ist genug!
Nimm von mir die Beschwerden!*

Quartett *Nun gute Nacht, ihr meine Freund,
ihr meine Feind,
ihr Guten und ihr Bösen!
Euch folg die Treu, euch folg der Trug,
es ist genug,
Mein Gott will mich auflösen.*

+ Chor *So nimm nun, Herr, hin meine Seel,
die ich befehl
in deine Hand und Pflege.
Schreib ein sie in dein Lebensbuch,
es ist genug!
Daß ich mich schlafen lege.*
(Herzog Anton Ulrich von Braunschweig, 1633 - 1714)

Leben und Wirken der Dichter von *Nänie*, *Schicksalslied* und *De Profundis*



Friedrich Schiller (10.11.1759 - 09.05.1805)

Johann Christoph Friedrich Schiller wurde 1759 im schwäbischen Marbach am Neckar geboren. Seine Kindheit verbrachte er mit seinen Schwestern und seiner Mutter, Elisabeth Dorothea, geb. Kodweis, der Tochter eines Bäckermeisters und Gastwirts, in verschiedenen Orten. Friedrichs Vater Johann Kaspar Schiller war als Hauptmann der Württembergischen Armee meist abwesend.

Auf Befehl des Herzogs Karl Eugen von Württemberg trat der junge Friedrich im Alter von 14 Jahren in die „*Militärische Pflanzschule*“, eine Bildungsanstalt für Landeskinder (ab 1775 *Hohe Karlsschule*) in Stuttgart ein. Er begann dort zunächst ein Rechtsstudium, wechselte aber später zur Medizin. Die auferlegten Zwänge und der militärische Drill der Kadettenanstalt trieben Friedrich früh in eine innere Oppositionshaltung. Seine schulischen Leistungen ließen zu wünschen übrig, denn statt fürs Lernen, Strammstehen und Paradieren begeisterte er sich für die Werke der Klassiker und Aufklärer wie Rousseau, Shakespeare, Kleist, Wieland, Lessing oder Herder. Da jegliche Beschäftigung mit schöngestiger Literatur und Kunst an der Militärschule verboten war, verfasste Schiller sein erstes großes Drama *Die Räuber* (1782) heimlich. Die Uraufführung dieses gegen den fürstlichen Absolutismus („*in tyrannos*“) gerichteten Werks war ein überwältigender Erfolg und machte Schiller schlagartig berühmt. Da er der Vorstellung ohne Genehmigung des Herzogs beigewohnt hatte, folgten darauf Schreibverbot und Arrest. Zusammen mit seinem Freund J. A. Streicher gelang ihm die Flucht nach Frankfurt a. M.

Die folgende Zeit war von häufigen Ortswechseln, Krankheit und materieller Unsicherheit geprägt; nach der aufregenden Flucht trat er 1783 eine Stelle als Theaterdichter am Mannheimer Hoftheater an, doch bald musste Schiller, hochverschuldet, die Stadt wieder verlassen. Ab 1785 konnte er sich bei seinem Förderer und Freund Christian Gottfried Körner in der Nähe von Dresden in Sicherheit bringen. 1787 zog es ihn nach Weimar, die als „*Stadt der Künstler, aber auch der Schönen und Reichen*“, als „*Museum des Geistes*“ galt. Goethe, Herder und Wieland, berühmte Schauspieler und andere Künstler lebten dort; nicht zuletzt die damals regierende Herzogin Anna Amalia, die in Weimar Hof hielt und die Prominenz zu sog. Tafelrunden um sich scharte. Doch erst im Sommer 1788 kam es zu der ersehnten persönlichen Begegnung mit Johann Wolfgang von Goethe, der gerade von seiner Italienreise zurückgekehrt war.

Eine Professur in Philosophie an der Universität Jena, die Schiller - von Goethe erwirkt - 1789 antrat und die er vornehmlich mit historischen und geschichtstheoretischen Inhalten füllte, brachte eine gewisse wirtschaftliche Stabilität in sein Leben. Die Antrittsvorlesung „*Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?*“ erregte großes Aufsehen und ist bis heute ein Klassiker der Geschichtsphilosophie. Schiller konnte Goethe später, neben anderen Größen wie Johann Gottlieb Fichte und Wilhelm von Humboldt als Autor seiner Zeitschrift *Die Horen* gewinnen. Dadurch kamen Schiller und Goethe sich, nach anfänglich eher distanzierterem Verhältnis vonseiten Goethes, auch menschlich näher.

Ende 1799 zog Schiller mit seiner Familie (er hatte 1790 Charlotte von Lengefeld geheiratet und mittlerweile drei Kinder) nach Weimar. Schon seit vielen Jahren gesundheitlich angeschlagen, erlag Friedrich von Schiller am 9. Mai 1805 einer Tuberkuloseerkrankung.

Heute sind vornehmlich Schillers Dramen und Balladen vertraut, doch er war auch Gedankenlyriker, philosophisch-ästhetischer Schriftsteller, Historiker, Übersetzer, Theaterdichter, Arzt, Aufklärer, Stürmer und Dränger, Klassiker und Romantiker. Schiller sah sich überdies als kosmopolitischer Autor. Seine Vorlieben galten den historischen Prozessen der europäischen Kulturen und weniger nationalen Einzelinteressen. Dem Anspruch, die Grenzen von Nation und Epoche zu sprengen, wurden er und sein Werk durchaus gerecht.

Schiller zählt bis heute zu den bedeutendsten Dichtern seiner Zeit. Er gilt jedoch nicht so sehr als Spezialist für die Emotionalität der Inhalte, wie sie in Lyrik der späteren Romantik im Vordergrund stand. Vielmehr wirkte er prägend in Bezug auf klassische lyrische Stil- und Kompositionselemente wie Form, Struktur, Bild und Allegorie; er orientierte sich dabei an der Liederkomposition, fasste Rätsel in poetisch-spannende Strophen. Obwohl Schiller der Musik selbst wenig Interesse entgegenbrachte, legte er Wert auf die Vertonbarkeit und Vertonung seiner Gedichte. Ganz Sturm und Drang, zeugen seine Gedichte von überwältigendem Pathos, und sie überfordern Leser gelegentlich, denn er überfrachtete sie gern mit Bezügen auf antike Geschehnisse und Mythen.

Nänie – Schillers *Klagegesang*, der Brahms zu seinem Werk für Chor und Orchester inspirierte – illustriert dies auf das Beste.

Victoria Keller-Herder (Chor)



Friedrich Hölderlin (20.03.1770 - 07.06.1843)

Johann Christian Friedrich Hölderlin wurde am 20. März 1770 in Lauffen in Schwaben als ältester Sohn des Ehepaares Heinrich Friedrich und Johanna Christiana (geb. Heyn) geboren.

Die Eltern gehörten zur so genannten Schicht der „Ehrbarkeit“, die einen wichtigen Stellenwert in der Geschichte Württembergs einnahm. Die Mutter stammte aus einer pietistischen Pfarrersfamilie, was auch das Familienleben in religiöser Hinsicht entscheidend prägte. Zwei Jahre nach der Geburt Hölderlins verstarb der Vater. Die Mutter heiratete erneut, doch bereits 1779 verstarb auch der Stiefvater Hölderlins; fortan zog die Mutter Friedrich und zwei Geschwister allein auf.

Ab dem Alter von sechs Jahren besuchte Hölderlin die Lateinschule in Nürtingen und im Anschluss die niedere Klosterschule in Denkendorf und die höhere Klosterschule in Maulbronn, um eine Ausbildung als Pfarrer anzutreten. Die Erziehungs- und Lehrmethoden waren in der theologischen Ausbildung besonders streng und beinhalteten neben körperlichen Qualen auch eine rigorose ideologische Überwachung der Klosterschüler. Bereits aus seiner Schulzeit sind deshalb Klagebriefe Hölderlins an seine Mutter erhalten, in denen er sich bitter über die Umstände im Kloster beschwerte. Trotz der überaus widrigen Umstände wurden Hölderlins literarische und poetische Fähigkeiten zusammen mit einer besonderen Begeisterung für die lateinische und griechische Sprache schon in der Schule entdeckt. Sein Interesse für die zeitgenössische Literatur wie Klopstock, Schiller oder Ossian war geweckt.

1788, im Alter von 18 Jahren, wechselte Hölderlin von Maulbronn an das so genannte *Tübinger Stift*, das zur Universität Tübingen gehörte. Dort sollte er sein Theologiestudium abschließen. Wenn er auch als sehr guter und fleißiger Schüler auffiel, entfremdete ihn seine tiefgreifende Beschäftigung mit der klassischen und modernen Philosophie immer mehr vom eigentlichen theologischen Studium. Besonders die Ideen der französischen Revolution und die Philosophie Kants trugen dazu bei, dass sich unter den Studenten des *Tübinger Stifts* revolutionäres Gedankengut ausbreitete. Hölderlin legte in dieser Zeit sehr viel Wert auf seine Freundschaften, unter anderem auch mit Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). Diese Verbindung erwies sich für beide jungen Männer intellektuell als außerordentlich fruchtbar. Hölderlins erste Veröffentlichung, die einen größeren Leserkreis erreichte, waren vier Hymnen im *Schwäbischen Musenalmanach* von 1792; dieser wurde von Gotthold Friedrich Stäudlin herausgegeben, einem engagierten Förderer junger Talente in Württemberg.

Und auch nach seinem Abschluss am Tübinger Stift 1793, der ihn für die Laufbahn eines Geistlichen qualifizierte, wandte sich Hölderlin eher der Poesie und dem Leben als Schriftsteller und weniger dem Pfarrberuf zu. Über seine Beziehungen zu Hegel und Stäudlin erhielt Hölderlin Ende 1793 eine Stelle als Hauslehrer bei Charlotte von Kalb, einer Freundin Schillers und Goethes, die in der Nähe von Jena lebte. Die Abgeschiedenheit des Landgutes der Familie Kalb und Schwierigkeiten bei der

Erziehung ihres Sohnes bewogen Hölderlin, bereits nach einem Jahr die Stelle aufzugeben und nach Jena zu ziehen. Über Charlotte von Kalb gelang es ihm, Zugang zu den intellektuellen Kreisen zu finden und mit Schiller und Goethe bekannt zu werden. Doch die Unzufriedenheit und Traurigkeit, die Hölderlin bereits zu Schulzeiten geplagt hatten, ließen ihn auch in Jena nicht los; so beschreiben ihn seine Zeitgenossen zwar als überaus klug, begabt und freundlich, jedoch auch als ängstlich und traurig.

Schiller wurde in der folgenden Zeit eine Art Mentor für Hölderlin und vermittelte ihn an den Cotta-Verlag, der 1795 zusagte, seinen Roman *Hyperion* zu veröffentlichen. Eine weitere wichtige Person für Hölderlin in Jena war auch der Philosoph und Professor Johann Gottlieb Fichte, der ihn in philosophischer Hinsicht stark prägte. Mitte des Jahres 1795 verließ Hölderlin dann jedoch fluchtartig die Stadt und zog – wiederum als Hauslehrer – zur Familie Gontard nach Frankfurt. Jakob Friedrich „Cobus“ und Susette Gontard gehörten zu den wirtschaftlich führenden Familien der Stadt. Hölderlin wurde mit der Erziehung des ältesten der vier Kinder betraut und entwickelte bald eine tiefe Zuneigung und Liebe für die Hausherrin Susette. Während langer Abwesenheiten des Ehemannes führten Susette und Hölderlin eine innige Beziehung und Hölderlin schrieb für Susette das Liebesgedicht *Diotima*. 1798 kam es jedoch zum Streit zwischen den Gontards und Hölderlin, so dass Hölderlin Frankfurt wieder verlassen musste.

Während kürzerer Aufenthalte in Homburg, Hauptwil (Schweiz) und Bordeaux arbeitete Hölderlin weiter an der Tragödie *Der Tod des Empedokles*, die er 1800 jedoch aufgab. Mehrere kurzzeitige Arbeitsverhältnisse, das Freiheitsgefühl der Reisen und lange Wanderungen hoben seine Stimmung an, obwohl die geheime Beziehung zu Susette Gontard, die sie auch über die Entfernung einige Zeit weiterführten, Hölderlin stark belastete. Als Susette 1802 an Röteln starb, verarbeitete er ihren Tod in etlichen Gedichten über Verlust und Leid. Auch fertigte er Übersetzungen der Trauerspiele des Sophokles an (*Oedipus der Tyrann* und *Antigona*). Sein psychischer Zustand verschlechterte sich in der Folgezeit jedoch erheblich. Ein guter Freund und ehemaliger Studienkollege, Isaak von Sinclair, kümmerte sich um Hölderlin, als dieser aus Bordeaux zurückkehrte, und lud ihn zu sich nach Regensburg ein. Hier vollendete Hölderlin 1803 die Hymne *Patmos*, die er dem Landgrafen von Homburg widmete.



Der Hölderlin-Turm in Tübingen am Neckar

Sinclair war es im Übrigen auch, der Hölderlin 1804 in Homburg eine Stelle als Hofbibliothekar verschaffte. Hölderlin isolierte sich jedoch zunehmend, litt unter Wutausbrüchen und Verwirrtheit. 1806 wurde er deshalb aus seiner Beschäftigung entlassen und später im Jahr gegen seinen Willen nach Tübingen in das *Autenrieth'sche Klinikum* gebracht. Bei seiner Entlassung 1807 stellte man ihm die Diagnose einer „unheilbaren, jedoch nicht gemeingefährlichen Geisteskrankheit“ (Martens 1996: 129).

Er wurde von dem Schreinermeister Ernst Zimmer aus Tübingen aufgenommen, der ihm ein Zimmer seines Hauses überließ – heute bekannt als *Hölderlin-Turm*.

Hier konnte Hölderlin schreiben, musizieren und seine Unruhen im Garten am Neckar ausleben. Die Dichtungen dieser Zeit vermitteln eine zutiefst hoffnungslose Stimmung, die sich mit Tod und Sterben beschäftigen, wie zum Beispiel die *Nachtgesänge*.

Den Rest seines Lebens verbrachte Hölderlin verhältnismäßig isoliert bei der Familie Zimmer. Der Kontakt zu seiner Mutter war seit der Einlieferung ins Klinikum abgebrochen. Besuch bekam er

hauptsächlich von Neugierigen und Schaulustigen, die den Dichter persönlich sehen wollten. Hölderlin distanzierte sich von diesen Belästigungen durch einen gespielt förmlichen Umgang und Phantasienamen, mit denen er sich den Besuchern vorstellte.

1826 erschien zum ersten Mal eine Sammelausgabe seiner Gedichte im Cotta-Verlag. Hölderlin verstarb im Alter von 73 Jahren an Schwäche in Folge einer Erkältung. Viele der späten Werke Hölderlins wurden lange Zeit nur als Ausdruck seiner „Geisteskrankheit“ wahrgenommen und erfahren als Dichtung wenig Anerkennung. In neuerer Zeit jedoch wächst das Interesse gerade am Spätwerk Hölderlins. Man kann sagen, dass das Werk eine eigenständige Stellung einnimmt, die sich weder der Romantik noch der Weimarer Klassik zuordnen lässt.

Clara Doose-Grünefeld (Chor)



Andreas Gryphius (02.10.1616 - 16.07.1664)

Gryphius wurde in Glogau, Schlesien, als Sohn eines evangelischen Archidiakons (Stellvertreter eines Bischofs) geboren. Sein eigentlicher Name war Greif. Vater und Mutter verstarben, als er noch ein Kind war. Er besuchte an verschiedenen Orten das Gymnasium, studierte in Danzig, arbeitete anschließend als Hauslehrer der Familie von Georg Schönborner, des Ritters von Schönborn; bereits in dieser Zeit entstanden bedeutende Werke. Schönborner wurde sein Mäzen. 1638 begleitete Gryphius zwei Söhne seines Mäzens durch die Niederlande. Er selbst studierte im Anschluss an der Universität Leiden. Gryphius soll ca. zehn Sprachen beherrscht haben. 1644 führten ihn Reisen nach Den Haag, Paris, Marseille, Florenz, Rom, Venedig und Straßburg. 1649 heiratete Gryphius in Fraustadt *Rosina Deutschländer*, mit der er vier Söhne und drei Töchter hatte. 1662 wurde Gryphius in die *Fruchtbringende Gesellschaft*, den größten literarischen Bund der Barockzeit, aufgenommen. 1664 erlag Andreas Gryphius einem Schlaganfall.

Gryphius' Leben war durch frühes Leid während des Dreißigjährigen Krieges geprägt: Der frühe Tod seiner Eltern, die Zerstörung seiner Geburtsstadt, Religionsverfolgungen hatten zu einer pessimistischen Lebenseinstellung, aber auch zu ausgeprägter Friedenssehnsucht, geführt. Immer wieder thematisiert er in seinen Tragödien, Gedichten und Sonetten den Krieg und seine verheerenden Auswirkungen auf die Menschen - ihn beschäftigte die Vergänglichkeit, die zu einem der Hauptthemen der Barocklyrik wurde.



Paul Fleming (05.10.1609 - 02.04.1640)

Fleming wurde in Hartenstein (Sachsen) als Sohn eines Pfarrers geboren. Nach dem Besuch Thomasschule in Leipzig studierte er Medizin, befasste sich jedoch ausgiebig mit philosophischen und literarischen Studien und begann - zunächst lateinisch, dann auf deutsch - zu dichten. Schon Ende 1631 krönte man ihn zum *Kaiserlichen Poeten*. 1633 konnte Fleming in den Dienst des Herzogs Friedrich III. von Holstein-Gottorp treten, um gemeinsam mit seinem Freund Adam Olearius den ostindischen Seidenhandel auf dem Landweg via Persien über Russland nach Holstein zu leiten. Im Sommer 1639 kehrte er von dieser gefährvollen, anstrengenden Handelsreise zurück. Er ging nach Leiden, um sein Medizinstudium fortzusetzen. Anfang 1640 erwarb er den Doktorgrad. Er wollte nun über Hamburg nach Reval, um sich dort als Arzt niederzulassen. Er erkrankte aber in Hamburg und starb, vermutlich an einer Lungenentzündung. In der Hauptkirche St. Katharinen wurde er bestattet, wo sich sein Grabstein bis heute erhalten hat.

Fleming hat Sonette, Liebes-, Trink- und Vaterlandslieder, auch geistliche Gesänge (Klagegedichte über Leiden und Tod Jesu, 1632) und Gelegenheitsgedichte (Teutsche Poemata, 1646) verfasst. Er gilt als einer der bedeutendsten und als sehr persönlicher Barockdichter.



Paulus von Tarsus (um 5 n. Chr. - ca. 67 n. Chr.)

Paulus war nach eigener Aussage ursprünglich ein Verfolger jener Urchristen, die die Tora nicht einhielten. Auf dem Weg nach Damaskus, um nach Anhängern Jesu zu suchen und sie zu verhaften, soll er eine Vision gehabt haben und dem auf-erstandenen Jesus begegnet sein. Dieser habe ihn mit seinem hebräischen Namen angerufen: „Saul, Saul! Warum verfolgst du mich?“ Auf die Frage: „Wer bist du, Herr?“ habe die Stimme geantwortet: „Ich bin Jesus, den du verfolgst!“ Paulus erkannte sein Unrecht, wirkte fortan als „Apostel für die Völker“.

Der *Brief des Paulus an die Römer* ist ein Buch des Neuen Testaments. Er gehört zu sieben Briefen, deren Authentizität nicht umstritten ist. In den Kapiteln fünf bis acht versucht Paulus seine Leser unter anderem davon zu überzeugen, dass sie ihrer Hoffnung auf Erlösung versichert sein können, und dass die Gläubigen von der Knechtschaft der Sünde befreit sind.



Heinrich Albert (28.06.1604 - 06.10.1651)

Heinrich Albert wurde in Lobenstein (Thüringen) geboren. Von 1619-1621 besuchte er eine Lateinschule in Gera. Ab 1622 studierte er in Dresden Musik bei seinem Vetter Heinrich Schütz. 1623 musste er sich dem Wunsch seiner Eltern beugen und in Leipzig Jura studieren; man vermutet jedoch, dass er bei Johann Hermann Schein seine Musikstudien fortgesetzt hat. 1626 machte er sich auf nach Königsberg, um dem nahenden Kriegsgeschehen auszuweichen. Ein Jahr darauf geriet er jedoch für ein Jahr in schwedische Gefangenschaft. Erst später wandte er sich ganz der Musik zu: Von 1631 bis zu seinem frühen Tod arbeitete er als Organist in der Domkirche zu Königsberg.

Albert komponierte auch, in der Tradition der sog. *Königsberger Tonschule*, wobei er vielfach eigene Gedichte vertonte - er gehörte dem *Königsberger Dichterkreis* an. Sein berühmtestes Lied dürfte *Ännchen von Tharau* sein, der Text wird heute Albert zugeschrieben, gesungen wird das Lied jedoch gewöhnlich nach der Melodie von Friedrich Silcher.



Friedrich von Logau (Jan. 1605 - 24. od. 25. 07.1655)

Logau stammte aus altem schlesischem Adelsgeschlecht und war der Sohn eines Gutsbesitzers. Seinen Vater verlor er bereits im Jahr seiner Geburt, die Mutter heiratete jedoch erneut. Logau besuchte von 1614 bis 1625 das Gymnasium - so lange, wegen kriegsbedingter Unterbrechungen. Anschließend studierte er Jura. 1633 übernahm er das vom Krieg verwüstete, verschuldete und wenig ertragreiche Familiengut; er behielt es auch dann noch, als er 1644 in die Hofdienste Herzog Ludwig IV. an den Hof in Brieg berufen wurde. 1653 folgte er dem Herzog nach Liegnitz. Im Sommer 1654 wurde er zum Regierungsrat und Hofmarschall befördert. Dort starb er im Sommer 1655.

Moralist Logau ist Verfasser von mehr als zweihundert Epigrammen und dreitausend Sinngedichten, worin er Untugenden (Putzsucht, Heuchelei und Habsucht sowie die „Ausländerei“ mit ihrer

„Sprachverwilderung“) tadelte, was ihn für die ehrenvolle Aufnahme in die *Fruchtbringende Gesellschaft* prädestinierte. Logau setzte sich zudem oft mit den Kriegereignissen auseinander. Er veröffentlichte auch unter dem Pseudonym Salomon von Golaw.



Herzog Anton Ulrich von Braunschweig (04.10. 1633 - 27.03.1714)

Herzog Anton Ulrich (1633-1714) war der zweite Sohn von Herzog August. Zunächst nicht zum Regieren in Wolfenbüttel bestimmt, wurde er 1785 von seinem Bruder zum Mitregenten ernannt. Herzog Anton Ulrich vereinte auf sich alle typischen Qualitäten eines absoluten Herrschers der Barockzeit, er war „aufgeklärt-absolutistisch“, äußerst machtbewusst, hatte jedoch einen starken Hang zu Bildung und Forschung – und eine große Neigung zur Musik und dem Theater.

Schon als Schüler und später als Student verfasste der Fürst erste eigene Lieder. Er studierte und promovierte in Theologie. Herzog Anton Ulrich dichtete geistliche Lieder und verfasste Texte und Bühnenstücke, die auch bei höfischen Familienfesten aufgeführt wurden.

(aus Wikipedia, stark gekürzt und für das Programmheft bearbeitet; Wiebke Preuß)

Mitwirkende

Dorothee Fries, Sopran

Aufgewachsen in Südwestfalen, studierte Dorothee Fries zunächst Schulmusik, später Gesang an der *Musikhochschule Köln*. Es folgte ein Aufbaustudium an der *Hochschule für Musik und Theater Hamburg*, wo sie in der Meisterklasse von Prof. Judith Beckmann ihr Konzertexamen mit Auszeichnung absolvierte. Schon während ihres Studiums wurde sie als erste Sopranistin beim *Norddeutschen Rundfunk* engagiert. In frühen Jahren erhielt sie mehrfache Auszeichnungen und Stipendien, u. a. der *Nordrhein-Westfälischen Wirtschaft*, des *Richard-Wagner-Verbandes*, der *Alfred-Töpfer-Stiftung Hamburg*; zuletzt war sie *Bach-Förderpreisträgerin* der *Musikhochschule Hamburg*. Es folgten Meisterkurse u. a. bei Sylvia Geszty, Luisa Bosabalian, Mitsuko Shirai und Hartmut Höll.

Mittlerweile ist Dorothee Fries eine international gefragte Sopranistin (Solistin beim internationalen Chorfestival in Tokio). Ihr breit gefächertes Repertoire, angelegt in der Alten Musik bis hin zu Uraufführungen zeitgenössischer Werke, dokumentiert sich in regelmäßigen Rundfunk- und Fernsehaufnahmen (NDR, HR, MDR, WDR, Deutschlandradio Berlin) sowie CD-Produktionen.

Neben vielen Konzertverpflichtungen im In- und Ausland ist sie Gast bei renommierten Musikfestivals (*Schleswig-Holstein Musik Festival*, *Rheingau Musik Festival*, *Flandern-Festival*, *Thüringer Bachwochen*, *MusikSommer Mecklenburg-Vorpommern*), wo sie mit vielen namhaften Dirigenten wie Herbert Blomstedt, Sir Neville Marriner, John Nelson, Peter Schreier und Helmuth Rilling zusammengearbeitet hat.



Christa Bonhoff, Alt

In Westfalen geboren, erhielt Christa Bonhoff mit elf Jahren den ersten Klavierunterricht, weitere musikalische Grundsteine wurden später mit der C-Ausbildung für Kirchenmusiker gelegt. Mit 18 Jahren nahm Bonhoff den ersten Gesangsunterricht bei Frau U. Vosskamp in Duisburg. Nach dem Abitur schloss sich ein Gesangsstudium an der *Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Hamburg* bei Prof. Annie Schoonus an. Christa Bonhoff belegte dort die Studiengänge ‚Lied und Oratorium‘ und Gesangspädagogik, die sie beide mit einem Diplom abschloss.

Außerdem studierte sie in der Opernklassik und nahm hier an zahlreichen Opernproduktionen teil. Ein Schwerpunkt lag dort neben dem „klassischen Repertoire“ vor allem in der zeitgenössischen Musik. Bereits in ihrer Studienzeit wurde Bonhoff Mit-



glied des NDR-Chors und sie nahm Gastverträge an der *Hamburgischen Staatsoper* wahr, später auch in Kooperation mit der *Münchener Biennale*. Doch das Konzertfach bildete schon während ihres Studiums den Schwerpunkt. Zahlreiche Rundfunk- und Fernsehaufnahmen und CDs entstanden (u. a. *Paulus, Elias, Messias*). Konzertengagements führen sie durch ganz Deutschland.

Christa Bonhoff ist mit Monika Frimmer, Dantes Diwiak und Peter Kooij Mitglied des Ensembles *Tanto Canto*. Seit Bruno de Greeves Amtsantritt gestaltet Christa Bonhoff in den Universitätskonzerten regelmäßig Solopartien.

Dantes Diwiak, Tenor

Als gebürtiger Slowene wuchs Dantes Diwiak in Deutschland auf und studierte zunächst Schulmusik und Germanistik an der *Hochschule des Saarlandes* mit Hauptfach Klavier, wechselte aber noch während der Ausbildung zum Gesangstudium bei Prof. Klaus Kirchner. Nach dem Staatsexamen schloss sich ein Opernstudium an der *Hochschule für Musik und Theater* bei Prof. Theo Altmeyer an. Schon vor seinem Studienabschluss bewährte sich Dantes Diwiak auf der Opern- und auf der Konzertbühne.

Er belegte Meisterkurse bei Prof. Cameron, H. Reutter, B. Nilsson, H. Rilling und S. Weir. Anschließend folgten Engagements an die Opern der Hansestadt Bremen und Oldenburg. Auch im außereuropäischen Ausland kann er zahlreiche Erfolge vorweisen, vor allem als Evangelist in den Bach'schen Passionen und Oratorien.

Auf dem Gebiet der zeitgenössischen Musik bringt Dantes Diwiak viel Interpretationsgeist und Verständnis mit. So sang er zum 125-jährigen Jubiläum des *Staatstheaters Oldenburg* in der Oper *Itzo-Hux* von Hespos eine der Hauptpartien. Ein weiterer Höhepunkt war die Aufführung des *Requiem* von Andrew Lloyd-Webber unter der Leitung von Klaus Arp mit Deborah Sasson als Partnerin. Sein musikalischer Lebensweg brachte ihn mit namhaften Dirigenten wie Klaus Arp, Matthias Bamert, Frieder Bernius, Philippe Herrweghe und Hans-Christoph Rademann zusammen.



Konstantin Heintel, Bass-Bariton

In Bremerhaven geboren, wurde er 1991 Mitglied im dortigen Bach-Chor und im Extrachor des Stadttheaters. Er erhielt seinen ersten Gesangsunterricht bei Kammer-sänger Mihai Zamfir in Bremen. Zwischen 1993 und 1995 war er mehrfacher Preisträger bei Jugend musiziert.

Ab 1995 nahm er das Studium für Gesang an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg auf und beendete es 2003 mit den Diplomen in Lied und Oratorium, Oper (Hauptrollen Guglielmo und Figaro) und Gesangspädagogik. Zu seinen wegweisenden Lehrern zählen Tom Krause, Elisabeth Bengtson-Opitz, Ronald Balg und Nicole Dellabona. Heintel nahm an Meisterkursen bei Kammersängerin Julie Kaufmann, Irmgard Hartmann-Dressler und Franz Grundheber teil. Im Jahr 2000 gewann er den ersten Preis im Mozartwettbewerb der Hochschule.

Heintel ist ein gefragter Konzertsänger. Auslandsreisen führten ihn in die Niederlande und die Schweiz, nach Frankreich, Dänemark und China. Als Opernsänger gastierte er in Berlin (Rossini, *Gelegenheit macht Diebe*), an der Hamburgischen Staatsoper (Lehar, *Die lustige Witwe*), am Landestheater Kiel (Schreker, *Das Spielwerk* und die *Prinzessin* sowie Alfano, *Cyrano de Bergerac*) und am Stadttheater Lüneburg (*Viva la mamma*). Als freier Mitarbeiter singt er im SWR-Vokalensemble Stuttgart. An der Seite von Peter Schreier und Gerd Albrecht wirkte er bei der NDR-Fernsehproduktion *Musikkontakte* mit.

Konstantin Heintel verfügt über ein großes Lied- und Konzertrepertoire, darunter zahlreiche geistliche Werke aller Epochen.

Er arbeitet ebenfalls als diplomierter Gesangspädagoge mit dem Schwerpunkt Atemschulung. Bis 2009 war er als Stimmbildner beim Hamburger Knabenchor St.-Nikolai tätig.



Chor und Orchester der Universität Hamburg

Chor und Orchester der Universität Hamburg sind zwei Ensembles der Akademischen Musikpflege der Universität. Seit 1993 hat Universitätsmusikdirektor Prof. Bruno de Greeve die Leitung von Chor und Orchester der Universität. Seither finden jährlich zwei Universitätskonzerte statt, und zwar im Sommer und im Winter.

In jedem Semester wird ein neues Programm einstudiert und im großen Saal der Laeishalle Hamburg aufgeführt, mit dem Ziel, dem Publikum außergewöhnliche, selten aufgeführte Werke nahe zu bringen. In den vergangenen Jahren kam es daher wiederholt zu Erstaufführungen; im Sommer-Universitätskonzert 2004 gab es sogar die Uraufführung eines Werkes, das der Komponist „Bruno de Greeve und seinem Chor und Orchester“ gewidmet hat: „Blanco“ von Wim Dirriwachter. Jedes Semester treten neue Entdeckungen und illustre Namen hinzu. Aufgrund dieser Programmausrichtung und auch wegen der gemeinsamen Auftritte von Chor und Orchester sind Universitätskonzerte eine Besonderheit in der Hamburger Musiklandschaft.

Chor und Orchester stehen Studierenden aller Fachbereiche offen, aber auch andere Musikinteressierte können als Instrumentalisten oder als Sänger und Sängerinnen mitwirken. Wer in Chor oder Orchester Mitglied werden möchte, kann an den ersten beiden „offenen“ Proben teilnehmen. Danach entscheidet eine Stimmberatung bzw. ein Vorspiel bei Prof. Bruno de Greeve, ob eine weitere Mitwirkung möglich ist.

Orchester der Universität Hamburg – Besetzung am 30.01.2011

Flöte/Piccolo	Gabriela Hesemann, Misao Taguchi, Stefanie Dehmel (Fl./Picc.)
Oboe	Dagmar Müller, Judith Schacht (Oboe /Engl. Horn)
Klarinette	Sarah Weiler, Christian Elsässer
Fagott	Christin Manske, Kerstin Pawlak
Horn	Uwe Heine, Nick Bishop, Till Mettig, Gabriel Brooks
Trompete	Lennart Mou, Kerstin Erben, Malte Ehrich
Posaune	Cian Finnerty, Sebastian Essink, Holger Nieland
Tube	Stefan Kaundinya (a.G.)
Pauke	Nils Grammerstorf (a.G.)
Schlagzeug	Siegfried Schreiber (a.G.), Dirk Iwen (a.G.)
Harfe	Elena Lavrentev (a.G.)
Violine I	Damienne Cellier, Timm Albes, Lea Borchert, Lisa Hamacher, Ulla Harloff, Katharina Hermann, Hyeyun Kim, Matthias Lampe, Wan-Jing Lan, Sumi Lee, Carolin Rist, Inga Schuchmann
Violine II	Andrea Ehrenfeld, Ulrike Eismann, Felix Fischer, Borbála Gálos, Karolin Hammer, Gesa Ihmels, Birgit Lindenmeyer, Frauke Mester, Hanna Röß, Clemens Runge, Azumi Tsushima
Viola	Anke Beckmann, Katharina Balmes, Ariane Frenzel, Sandra Martin, Andreas Tomczak, Hung Ming Tsoi, Tomas Lukasiewicz (a.G.)
Violoncello	Malte Scheuer, Andreas Dieg, Theresa Elsner, Sabrina Grewe, Daniela Hölker, Jan Kruse, Swantje Preuschmann, Steffen Sondermann, Johannes Turkat
Kontrabass	Hendrik Müller, René Dase (a.G.), Josef Hlinka (a.G.)

Leitung der Holzbläserproben: Christian Seibold

Chor der Universität Hamburg - Besetzung am 30.01.2011

Sopran	Brita Ambrosi, Carolina Bink, Christine Bischoff, Yvonne Blechert, Sandra Boxhammer, Julia Breckwoldt, Clara Doose-Grünefeld, Lea-Annina Förchler, Christine Friedrich, Sophie Geipel, Josine Greenblatt, Ann-Katrin Hansen, Claudia Hillebrecht, Ilka Hindrichs, Svenja Hüser, Elvira Katerla, Geesche Kieckbusch, Karolina Kniest, Marie Kuhlendahl, Eva Landmann, Ruth Lichtenberg, Kristiane Lüpkes, Wiebke Preuß, Sünje Prühlen, Fanny Rosenberg, Martina Rühmann, Friederike Ruppelt, Jana Salomon, Martina Schacht, Julia Schleifenbaum, Tatiana Steffan, Frederike Sturm, Birgit Troge, Sigrid de Villafrade, MingChu Yu
Alt	Sibylle Adersberger, Martina Arndt, Viviane Bolin, Katharina Bünger, Marta Denker, Frauke Dünnhaupt, Carolin Eller, Yvonne Henschel, Cordula Hohlbein, Gisela Jaekel, Juliane Johannsen, Olga Kamalova, Cornelia Kampmann, Nicola Kaupert, Imke Klattenhoff, Jutta Kühn, Laura Leonhardt, Josephine Linderoth, Almut List, Inken Meents, Heike Menger, Sophia Neumann, Martina Nommel, Esther Rabofski, Helene Richter, Angelika Rudolph, Anneke Salinger, Claudia Schomburg, Tibi Thomann, Angelika Unger, Alexandra Voitel, Katrin Weibezahn, Johanna Weinreich, Johanna Wild, Franca Zimmermann
Tenor	Phillip Beck, David Börn, Clément Caseau, Alexander Ebert, Florian Fölsch, Ulrich Huber, Martin Keil, Marcus Lange, Daniel Morhöfer, Andreas Müller, Rasmus Pianowski, Dimitri Popov
Bass	Nikolaus Böttcher, Jonas Demelt, Klaas Ehmen, Reinhard Freese, Reinhard Freitag, Nils Gerken, Sven Großkopf, Michael Gründler, Axel Isensee, Christian Keller, Thade Klinzing, Ralf Kohler, Hannes Namgalies, Jens Nommel, Johannes Scharrer, Frank Schüler, Kai Schumacher, Peter van Steenacker, Chiaffredo Turina, Martin Wannske, Matthias Wehnert

Quellen

Texte

Brahms:

Martens, Gunter: Friedrich Hölderlin. Hamburg 1996

Wikipedia: Johannes Brahms, http://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms

Joachim Mischke: Hamburg Musik! „Der blonde Hans, der kann´s: Johannes Brahms“, Hoffmann und Campe, Hamburg 2008

Christian Martin Schmidt: Johannes Brahms und seine Zeit, Laaber-Verlag, 1998

Hans A. Neunzig: Johannes Brahms, Monographie, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2008

Ernst Osterkamp, Das Schöne in Mnemosynes Schoß ,in: Norbert Oellers (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller. Reclam, Stuttgart 1996, S. 282–297.

Süddeutsche Monatshefte, März 1907, Brief von Brahms

Albert Dietrich: „Erinnerungen an Brahms“, Leipzig 1898

Max Kalbeck: *Johannes Brahms*. Biographie in 4 Bänden. 1904–1914. Faksimile-Nachdruck Schneider/Tutzing 1976 (Bd. 2, Kalbeck, S. 361)

Wikipedia: Johannes Brahms, http://de.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms

Schiller:

(in der Reihenfolge direkter oder indirekter Zitate:)

www.friedrich-von-schiller.de/index.htm

Hinderer, Walter; Von der Idee des Menschen: über Friedrich Schiller, S. 12

Pilling, Claudia; Schilling, Diana; Springer, Mirjam: Friedrich Schiller, S. 67, sowie Damm, Sigrid: Das Leben Friedrich Schillers. Eine Wanderung, S. 78

Alt, Peter-André; Friedrich Schiller, S. 27 ff.

Wilpert, Gero von; Die 101 wichtigsten Fragen, S. 104

Matten-Gohdes, Dagmar: Schiller ist gut: Ein Schiller-Lesebuch, S. 183, 190 ff., iVm. Wilpert, Gero von; Die 101 wichtigsten Fragen, S. 33

Wilpert, Gero von; Die 101 wichtigsten Fragen, S. 92

www.schiller-institut.de/seiten/schill98.htm

Wilpert, Gero von; Die 101 wichtigsten Fragen, S. 120

Nänie - Klagegesang an der Leiche. Erstdruck: Gedichte I, 1800.

Auf dieses Gedicht folgte in der Ausgabe von 1800 der Schlusschor des 4. Aktes aus Schillers Übersetzung der "Iphigenie in Aulis": „Die Hochzeit der Thetis“ (s. Band 3 dieser Ausgabe).“

Friedrich Schiller. Sämtliche Werke. Erster Band, München 1958, S. 242 und zu dem Gedicht, S. 886

Friedrich Schiller: Gedichte (1789-1805), S. 308 ff. Die digitale Bibliothek der deutschen Lyrik, S. 63983 (vgl. Schiller-SW Bd. 1, S. 242 ff.

Gál

Michael Fend: Hans Gál. „Immer wieder anfangen müssen“, in: Musik im Exil. Folgen des Nazismus für die internationale Musikkultur, Hg. H.-W. Heister, C. Maurer Zenck und P. Petersen, Frankfurt am Main 1993, S. 172-186.

Eva Fox-Gál, Hans Gál, in: ÖMZ 43, 1988, S. 174-176

Hans Gál, Musik hinter Stacheldraht. Tagebuchblätter aus dem Sommer 1940, Hg. Eva Fox-Gál, mit Beiträgen von Eva Fox-Gál und Richard Dove, Frankfurt am Main 2003

Jutta Raab Hansen, Musiktheater in Internierungslagern auf der Isle of Man, in: Musiktheater im Exil der NS-Zeit. Bericht über die Internationale Konferenz am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg 3. bis 5. Februar 2005, Hg. Peter Petersen / Claudia Maurer Zenck (= Musik im "Dritten Reich" und im Exil Bd. 12), Hamburg: von Bockel 2007, S. 169-190

musik des aufbruchs – hans gál und egon wellesz, continental britons, hg. v. Michael Haas, Marcus G. Patka, im Auftrag des Jüdischen Museums Wien, Mandelbaum Verlag, Wien 2004

Wilhelm Waldstein: Hans Gál, Österreichische Komponisten des XX Jahrhunderts, Band 5, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1965.

Bilder und Fotos

Foto für den Programmheft-Titel (das Plakat, den Flyer): Wiebke Preuß;

S. 6: mit freundlicher Erlaubnis des Belvedere, Wien;

Foto von Hans Gál, mit freundlicher Erlaubnis der Familie Fox-Gál; vgl. www.hans.gal.com, ferner Fotos von privat;

S. 29 mit freundlicher Erlaubnis des Bürger- und Verkehrsvereins Tübingen

Die übrigen Abbildungen, siehe: <http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Art>

The Yorck Project: *40.000 Meisterwerke der Malerei*, DVD-ROM, Berlin 2007

Akademische Musikpflege
Neue Rabenstraße 13, 20354 Hamburg
Office Management:
Fon und Fax: +49 (0) 40 42838 5773
E-Mail: akamusik@uni-hamburg.de
Internet: www.uni-hamburg.de/Akamusik

Redaktion, Layout und Gestaltung: Wiebke Preuß