

Städtischer
Musikverein
Gütersloh

*»Der Frühling webt schon
in den Birken«*

Szenen aus Egmont und Faust

Sonntag,
9. Mai 1999
Stadthalle Gütersloh

250. Geburtstag
Joh. Wolfg. v. Goethe

* 28.8.1749 **250.** **Geburtstag** † 22.3.1832

Johann Wolfgang von Goethe

»*Der Frühling webt schon in den Birken*«

Ausführende:

Gert Westphal, Rezitationen

Kerstin Maria Wüller, Sopran

Katrin Weege, Alt

Alexander Spemann, Tenor

Christoph Erpenbeck, Baß

Chor des Städtischen Musikvereins

Philharmonisches Orchester Südwestfalen

Leitung:

Karl-Heinz Bloemeke

In Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt Gütersloh

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Ouvertüre und Melodram
aus der Schauspielmusik
zu Goethes Egmont

*

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE
Faust, Der Tragödie erster Teil
1. Szene: Nacht-Studierzimmer

*

ROBERT SCHUMANN
Szenen aus Goethes Faust
Fausts Verklärung (Nr. IV und VII)

* Pause *

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE
Faust, Der Tragödie erster Teil
Walpurgisnacht

*

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY
Die erste Walpurgisnacht – op. 60
Ballade für Soli, Chor und Orchester

Kerstin Maria Wüller

Die in Osnabrück geborene Sopranistin studierte nach ihrem Schulmusik- und Germanistikstudium Gesang an der Hochschule für Musik in Detmold und absolvierte dort 1996 die »Künstlerische Reifeprüfung«. Neben Förderpreisen und Stipendien der Deutschen Schubert-Gesellschaft und des Richard-Wagner-Verbandes wurde sie Stipendiatin des Deutschen Musikwettbewerbes in Bonn sowie 1. Preisträgerin des internationalen Gesangswettbewerbs T.I.M. in Rom. Neben zahlreichen Auftritten in ganz Deutschland vornehmlich als Lied-, Konzert- und Oratoriensängerin gastierte sie mehrfach in Italien und der Schweiz. Auch bei CD-Einspielungen sowie Rundfunkaufnahmen des NDR und HR wirkte sie mit.

Katrin Weege

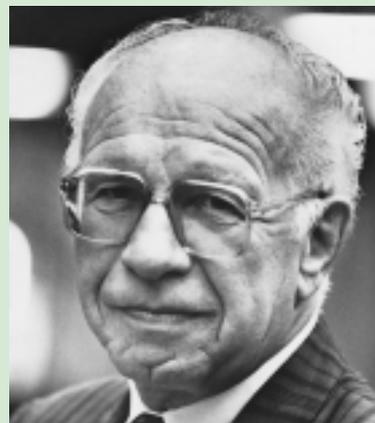
Die junge Altistin begann ihr Musikstudium unmittelbar nach Erlangung der Hochschulreife 1995 bei Ingeborg Ruß in ihrer Heimatstadt Detmold an der dortigen Hochschule. Auf dem Landeswettbewerb für Gesang 1998 erhielt sie den ersten Preis und den zweiten Preis auf dem Bundeswettbewerb 1998. Neben ihrer reichhaltigen Chorerfahrung in der Detmolder Kantorei und am Landestheater hat sie seit 1997 in zahlreichen Opern- und Oratorienproduktionen solistische Aufgaben übernommen, so u. a. in Offenbachs »Orpheus« als Juno, Humperdincks »Hänsel und Gretel« (Mutter), in Bachs Weihnachtsoratorium und auch in der heute zur Aufführung kommenden »Walpurgisnacht« von Mendelssohn.

Alexander Spemann

Schon als Siebzehnjähriger erhielt der aus Wiesbaden stammende Tenor Gesangsunterricht, um sich nach Beendigung seiner Schulzeit an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Frankfurt/Main von Prof. Martin Gründler ausbilden zu lassen. Sein Konzert- und Operndebüt gab er 1989. Als lyrischer Tenor war er an der Oper der Stadt Bonn von 1993-1997 zu hören, wie er auch neben Rundfunkaufnahmen Gastrollen an mehreren deutschen Bühnen übernahm. Jetzt ist er als jugendlicher Heldentenor in Darmstadt engagiert und wird ab der Spielzeit 99/00 am Staatstheater Mainz in Bergs »Lulu« und als Florestan in Beethovens »Fidelio« zu hören sein. 1996 gewann er den 1. Preis beim Robert-Stolz-Wettbewerb und spielte auch seine erste CD ein, der eine zweite mit der Partie des Hans in Smetanas »Verkaufter Braut« folgte.

Christoph Erpenbeck

Seit 1997 ist der aus Essen stammende Baß neben seiner Opern- und Konzerttätigkeit auch Dozent für Gesang an der Robert-Schumann-Musikhochschule in Düsseldorf, wo er früher mehrere Jahre bei Frau Prof. Ingeborg Reichelt studiert hatte. 1986 erhielt er dort bei einem Hochschulwettbewerb einen ersten Preis und wurde anschließend Stipendiat der Richard-Wagner-Stiftung. Von 1987-1996 war er Solist an der deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf und Duisburg und machte Rundfunkaufnahmen mit moderner Musik. In den letzten Jahren ist er in Gastrollen an den Bühnen der Stadt Bielefeld und an der Oper der Stadt Bonn zu hören.

**Gert Westphal**

ist gebürtiger Dresdener, wo er nach dem Abitur seine schauspielerische Ausbildung am Konservatorium bei Paul Hoffmann erhielt. Nach dem Kriegsdienst begann seine berufliche Laufbahn an den Bremer Kammerspielen und beim Radio Bremen, dessen Hörspielchef und Oberspielleiter er 1948 wurde. Als Schauspieler und Regisseur war er am Württembergischen Staatstheater Stuttgart, am Thalia-Theater Hamburg, am Schauspielhaus Zürich, in Wien und Berlin sowie an allen deutschsprachigen Rundfunkstationen

Europas tätig. Seine wesentlichste künstlerische Begegnung war die mit Max Ophüls, dem Filmregisseur, der am SWF Funkeinzahlungen inszenierte, in deren unverwechselbarem Stil W. weitere Inszenierungen folgen ließ. Neben seinen Engagements als Schauspieler machte unser Gast auch häufig Tournées, inszenierte u. a. Kafkas »Prozeß«, absolvierte das erste Gastspiel in deutscher Sprache in Israel. In Konzertsälen übernahm er Sprechrollen in Werken Igor Strawinskys, Arthur Honeggers und Schönbergs, wie er auch an vielen Opernhäusern Regie führte. Seit Jahren gilt er als »König der Vorleser« (Die Zeit 1984). Er moduliert den Geist einer Erzählung im leichten Parlando und kann Gottvater donnern lassen. Er läßt Dialekte anklängen, ohne sie zu karikieren. Seine Vortragskunst kann mit der der größten Interpreten der Musik verglichen werden. Er beherrscht jeden Rollenwechsel – und das alles mit einer sonoren, angenehmen Stimme, einer lebhaften und präzisen Artikulation. Im letzten Jahr las er in Gütersloh von und über Georg Büchner.

UNSER NÄCHSTES KONZERT:

Giuseppe Verdi
Requiem

Sonntag, 21. November 1999
Oetkerhalle Bielefeld

Egmont, op. 84

Die kurze, persönliche Bekanntschaft des »Mythos Beethoven« mit dem »Heros Goethe« – in Briefen vorbereitet – fällt in die Entstehungszeit der Theatermusik zu Goethes Trauerspiel.

Welch großes Ansehen, welch große Verehrung der Geheime Rat von Goethe bereits zu seinen Lebzeiten genoß, ist uns Heutigen durch seine bedeutenden Werke durchaus verständlich, jedoch müssen wir, die wir durch die verschiedenen Medien fast sekundenschnell informiert werden, uns immer wieder vor Augen halten, daß damals die Verbreitung von Werken, wie auch die Berichterstattung über Ereignisse öffentlicher, gesellschaftlicher und persönlicher Art viel längere Übermittlungszeiten beanspruchte. Information und Kommunikation erfolgte durch einen viel regeren Briefwechsel als wir ihn heute ausüben. Begebenheiten und Ereignisse wurden meistens in Notizen und Tagebüchern festgehalten, die uns die damalige Zeit erklären und verstehen helfen.

Zum umfangreichen Briefwechsel Goethes gehört auch der mit seinem Berliner Freund Carl Friedrich Zelter. Aus dieser freundschaftlichen Verbindung geht 1821 auch die erste Begegnung von Zelters Lieblingsschüler Felix Mendelssohn mit dem Weimarer Heros hervor: »*Ich spiele hier viel mehr als zu Hause,*« berichtete der Knabe mit kindlichem Stolz seinen Eltern nach Berlin, unter vier Stunden selten. »*Alle Nachmittage macht Goethe das Streichersche Instrument mit den Worten auf: »Ich habe dich heute noch gar nicht gehört, mache mir ein wenig Lärm vor,« dann pflegt er sich neben mich zu setzen, und wenn ich fertig bin (ich phantasie gewöhnlich) so bitte ich mir einen Kuß aus oder nehme mir einen.*«

Die Begegnung Goethes mit einem weiteren Wunderkind, nämlich W. A. Mozart, geht auf 1763 in Frankfurt zurück, als er selbst 14 Jahre alt war. Er erinnert sich später nur noch an einen konzertierenden Knaben in Galafrack und Degen, den das siebenjährige, gefeierte Salzburger Kind trug.

Beethoven hingegen traf auf den Weimarer erst bei einer Kur in Teplitz 1812 als reifer, anerkannter und ebenfalls berühmter Künstler. Aus einem Gespräch zwischen Beethoven und der den Dichter hochverehrenden Bettina von Brentano geht hervor, daß er bereits 1810 eine Begegnung mit Goethe wünschte: »*Ich möchte mit Goethe,*« sagte Beethoven, hierüber (über die Kunstfragen) sprechen; ob er mich verstehen würde? ...Sprechen Sie dem Goethe von mir, sagen Sie ihm, er soll meine Sinfonien hören, da wird er mir recht geben, daß Musik der einzige unverkörperte Eingang in eine höhere Welt des Wissens ist, die wohl den Menschen umfaßt, daß er aber sie nicht zu fassen vermag.*)

Am 6.6. 1810 schrieb Goethe an Bettina: »*Sage Beethoven das Herzlichste von mir, und daß ich gern Opfer bringen würde, um eine persönliche Bekanntschaft zu machen, wo denn ein Austausch von Gedanken und Empfindungen gewiß den schönsten Vorteil brächte.*« Bettina teilt in einem weiteren Brief Goethe mit, daß Beethoven mit Begeisterung ausgerufen habe:

*) Diese Worte legt Bettina in ihrem Briefroman »Goethes Briefwechsel mit einem Kinde« Beethoven in den Mund

»*Wenn ihm jemand mit Verstand Musik beibringen kann, so bin ich's.*«

Die Begegnung fand erst im Juli 1812 in Teplitz statt. Aber vorher, im April 1811 bedankte sich Beethoven bei Goethe mit den Worten: ...»*Wie könnte ich aber an eine solche Aufnahme denken, indem ich nur imstande bin, Ihnen mit der größten Ehrerbietung, mit einem unaussprechlichen tiefen Gefühl für Ihre herrlichen Schöpfungen zu nahen? Sie werden nächsten die Musik zu Egmont von Leipzig durch Breitkopf und Härtel erhalten... Ich wünsche sehr; Ihr Urteil darüber zu wissen; auch der Tadel wird für mich und meine Kunst ersprießlich sein und so gern wie das größte Lob aufgenommen werden.*«

Zu Goethes Trauerspiel *Egmont* schrieb Beethoven nicht nur eine Ouvertüre, sondern auch noch eine aus neun Nummern bestehende Theatermusik, deren letzte ein *Melodram* zu Egmonts Worten »Süßer Schlaf« ist. Sie entstand zwischen Herbst 1809 und März 1810 als Auftragskomposition des Wiener Burgtheaters; nach eigener Aussage aber leitete ihn seine »Liebe zum Dichter«, weshalb er auch demonstrativ auf ein Honorar verzichtete. Das Trauerspiel behandelt den Freiheitskampf der Niederlande gegen Spanien. Der Held des Stücks, Egmont, fällt zwar, aber die Idee der Freiheit siegt. Dieses Sujet, letztendlich der Sieg, die Befreiung entspricht Beethovens Vorstellung von Freiheit. So zeichnet die Ouvertüre den Weg des Dramas nach. Pianissimo-Bläserklänge am Ende der Reprise und vor allem die vorangestellte Generalpause bezeichnen nach Beethovens eigener Aussage Egmonts Tod. Das anschließende *Allegro con brio* ist die »Siegessymphonie«, die nach Goethes Text am Schluß des Trauerspiels zum Zeichen des Sieges

der Idee klingen soll. Sie kehrt in der Theaternmusik als deren letzte Nummer getreu wieder. Ähnlich wie die zu Coriolan zeichnet die *Egmont-Ouvertüre* nicht den Handlungsablauf nach, sondern beschränkt sich auf allgemeine Charakterisierungen und der aus ihrem Gegeneinander folgenden Spannungen. Charakteristisch ist der oft auf engstem Raum ausgetragene Gegensatz zwischen weichkantablen Bläsermotiven und einem martialischen Streicherrhythmus. Erstere stehen für das Leiden des Volks durch die Besatzungsmacht, letztere bezeichnen die spanischen Unterdrücker. Die schweren, »finsternen« Akkorde in Einleitung und Seitensatz stehen der Sarabande nahe, deren spanische Herkunft Beethoven zur Wahl dieser ebenso streng-unbeugsam wie starr anmutenden Motivik veranlaßt haben könnte. Die erste Aufführung erfolgte am 15. Juni 1810 in Wien. Aber bald selbstständigte sich die Ouvertüre; sie wurde ein häufig gespieltes Werk in den Konzertsälen. Vielleicht läßt sich diese Entwicklung daraus erklären, daß sie als typisches Beispiel der Musik Beethovens, wie Martin Geck (L. v. Beethoven, rororo 1996) konstatiert, »über die Faust-Idee – rastlose Suche nach Wahrheit, Selbstprüfung, Kampf mit dem Schicksal, Leid, Überwindung, Vergeistigung – ebenso hinausweist wie über Goethes Bühnenwerk: Siege. Nirgendwo – in keinem Schauspiel und keinem Gemälde – lassen sich Siege nach überwundenen Zweifeln und Widerständen so feiern wie in wortloser Instrumentalmusik. So betrachtet, läßt die *Egmont-Ouvertüre* das ganze Schauspiel vergessen: Der Sieg der Freiheit ist allgemein, jedoch nicht abstrakt, voll sinnlichen Jubels und doch nicht konkret.«

Szenen aus Goethes Faust

Von der zweiteiligen Dichtung Goethes regte der theatermäßig einfacher zu gestaltende erste Teil viele Musiker zur Komposition an. Die Bedeutung des Schumannschen Oratoriums basiert jedoch überwiegend auf der Vertonung von Teilen aus Faust II, dessen Erlösungsmystik der Gedankenwelt des romantischsten aller Komponisten nahe kommt.

Faust, der zur Zeit Luthers als vagabundierender Arzt durch Deutschland zog, wurde zu Lebzeiten der Teufelsbündelei verdächtig. Von ihm, der etwa von 1480 bis um 1540 lebte, berichten bereits zahlreiche zeitgenössische Dokumente; auch Luther selbst erwähnt Faust, mit dem er aber nichts zu tun haben wollte. Im Verlaufe des 16. Jahrhunderts ranken sich um die historische Gestalt des Doktor Faust so viele Erzählungen, die die »schwarze Kunst«, die Magie und Teufelsbündelei behandeln, daß daraus allmählich die Figur entstand, die als Bühnenfigur Jahrhunderte faszinierte. Seit dem Frühbarock haben herumziehende Truppen, Bauern- und Liebhaberbühnen, Hof-, Stadt- und Staatstheater Faustspiele inszeniert, in denen Faust zum Mythos oder Charakterhelden, zu Allegorie und Warnbild, zum Idol oder auch komischen Figur wurde.

In welcher Weise und welcher Vielfalt der Stoff von D. Faust Goethe und ihn bereits als Knaben erreichte, kann kaum rekonstruiert werden, wenn er auch selbst das Puppenspiel von D. Faust erwähnt. Blieb der in den Jahren 1772–75 verfaßte »Urf Faust« bis 1887 unbekannt, regten Faust I (1808) und Faust II (1832) bald nach Erscheinen die Phantasie zahlreicher Komponisten an. Frühe, längst vergessene Bühnenmusiken stammen vom Fürsten Anton Heinrich Radziwill und von P. Joseph Lindpainter. Eine frühe Faust-Oper von Louis Spohr (1816) war sehr erfolgreich und etwa zeitgleich mit Schumann komponierte Berlioz *La damnation de Faust*

(Fausts Verdammung), ein in der Form ähnliches Oratorium. Liszt beschäftigte sich mit dem Stoff und Wagner schrieb eine Faust-Ouvertüre. Faust-Opern verfaßten Gounod (1859), Arrigo Boito (Mefistofele) und Ferruccio Busoni. Gustav Mahler hat die Schlußszene von Faust II (»Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis«) in seine achte Symphonie eingebaut.

Auch Robert Schumann begeisterte sich für den Stoff und Goethes Dichtung. Hatte er in jungen Jahren, nicht zuletzt durch den Einfluß seines Vaters, eine literarische Vorliebe für Jean Paul (eigentlich Johann P. Friedrich Richter) entwickelt, so nutzte er für sein Schaffen erst als gereifter Musiker – anders als Schubert – die weniger subjektive und besser beherrschte Fülle Goethescher Dichtung. »*Was schulde ich nicht alles Goethen*«, schreibt Schumann. Offenbar steht das fruchtbarste Jahr seiner Existenz ganz unter diesem Zeichen. »Unter dem appolinischen Einfluß des Weimarer Meisters macht die vorwiegend malerisch-reizvolle Romantik der *Genoveva* und die fluchbeladene Romantik des *Manfred* jetzt »einer tieferen und zugleich abgeklärteren Romantik Platz« (André Boucourechliay 1958).

Schumanns bedeutendste dramatische Komposition, die Faust-Szenen, beginnt er 1844, wenige Monate nach Vollendung seines weltlichen Oratoriums *Das Paradies und die Peri*, op. 50. Hatte er zunächst daran gedacht, den Faust als Oper zu vertonen, wie es rund dreißig Jahre vorher Louis Spohr getan hatte, so ändert er sein Vorhaben, was er in einem

Brief vom Oktober 1844 an Eduard Krüger kund tat: »*Was meinen Sie zu der Idee, den ganzen Stoff als Oratorium zu behandeln? Ist sie nicht kühn und schön?...*«. Die sich über neun Jahre erstreckende Komposition begann er nicht anhand des dramatischen »Ersten Teil« von Goethes Dichtung, sondern mit der handlungslosen, von Erlösungsmystik überströmenden Anachoretenszene des Faust II, die vorläufig als eigenständiges Werk konzipiert war. 1845 erwähnt er seine »*Ergriffenheit von der sublimen Poesie*«. In Goethes Meisterwerk findet Schumann eine ihm verwandte mystische Poesie und Gedankenwelt, die geradezu nach seiner Musik verlangt. In einem Brief an Freund Mendelssohn schreibt er am 24. September 1845: »*Die Szene aus Faust ruht auch im Pult; ich scheue mich ordentlich, sie wieder anzusehen...ich weiß nicht, ob ich sie jemals veröffentlichen werde...*«. Der anfängliche Schwung wird dann durch eine Periode der Unfruchtbarkeit unterbrochen. Aber das begonnene Werk läßt ihn nicht wieder los und er vollendet in den Jahren 1847 und 1848 diesen letzten Teil, die dritte Abteilung – Fausts Verklärung. Unter dem 30. Juni 1848 schreibt Schumann an Carl Reinecke: »*Vorigen Sonntag haben wir hier zum ersten Male die Schlußszene aus Faust mit Orchester; aber nur in engerem Kreise, aufgeführt. Ich glaubte mit dem Stück nie fertig zu werden, namentlich mit dem Schlußchor – nun 'hab ich doch recht große Freude daran gehabt...*«

In diesem dritten Teil des Werkes wird der Goethesche Text selber Musik, und Schumanns Genie erreicht seine höchste Vollkommenheit. Von allen Musikern, die jemals »ihren« Faust geschrieben haben (Liszt, Berlioz usw.), ist nur er dem eigentlichen Gehalt jenes Werkes nahe gekommen.

Im Sommer 1849 wird der Faust in seiner damaligen Gestalt zur Feier von

Goethes hundertstem Geburtstag in Dresden, Leipzig und Weimar gespielt. In den Jahren 1849/50 entstehen die beiden anderen Teile. Dann bleibt die Arbeit wieder – für drei Jahre – liegen. Als letztes entstand 1853 die Ouvertüre.

Das ganze Werk ist nicht wie die etwa gleichzeitige Faust-Komposition des Hector Berlioz ein geschlossenes, durch den Faden einer durchlaufenden Handlung zusammen gehaltenes Oratorium. Es gleicht mehr einer lyrischen Kantate, die Szenen aus der als bekannt vorausgesetzten Dichtung aneinanderreißt und durch die Einheit der musikalischen Stimmung miteinander verschmilzt. Die erste Abteilung enthält die Liebesszene im Garten, Greichens Monolog vor dem Bilde der Großmutter und die Szene im Dom, die zweite den Sonnenaufgang am Anfang von Goethes zweitem Faust-Teil und die Todesszenen des fünften Aktes. Die aus sieben Nummern bestehende dritte Abteilung (aus der heute die Nummern 4 und 7 zu hören sind) ist der musikalisch gewichtigste Teil des Werkes, zugleich der Teil, in dem der Chor die bedeutendsten Aufgaben zu erfüllen hat. Die ersten Nummern (1–3) schildern die heilige, waldig-felsige, von verklärten Einsiedlern bewohnte Einöde, die Goethe zum Vorhof der höchsten himmlischen Sphäre gemacht hat. Nun setzt die Handlung ein: Engel schweben herauf, sie tragen die Seele Fausts, die sie der Hölle entrissen haben (»Gerettet ist das edle Glied«). Zu den wahrhaft großen Kompositionen gehört der Schlußchor, der Chorus Mysticus, der achtstimmig im Pianissimo und völliger Verklärung einsetzt: »Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis.« Die Solostimmen vereinigen sich mit dem Doppelchor, hier schöpft Schumann aus tiefster innerer Bewegung, aus romantischer Innigkeit, wie er sie in großen Stunden erreichte.

Aus der dritten Abteilung: »Fausts Verklärung«

IV. Engel

(schwebend in der höheren Atmosphäre, Faustens Unsterbliches tragend)

Chor und Soli

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

Die jüngeren Engel

Sopran und Chor

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

Die vollendeteren Engel

Soli und Chor

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

Die jüngeren Engel

Soli und Chor

Nebelnd um Fellsenhöh'
Spür ich soeben,
Regend sich in der Näh',
Ein Geisterleben,
Die Wölkchen werden klar;
Ich seh' bewegte Schar
Seliger Knaben,
Los von der Erde Druck,
Im Kreis gesellt,
Die sich erlaben
An Lenz und Schmuck
Der obern Welt.
Sei er zum Anbeginn
Steigendem Vollgewinn
Diesen gesellt!

Engel

Chor

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen.

Soli

Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.
Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen.

VII. Chorus Mysticus

Soli und Chor

Alles Vergängliche
Ist nur ein Gleichnis;
Das Unzulängliche,
Hier wird's Ereignis:
Das Unbeschreibliche,
Hier wird's getan;
Das Ewig-Weibliche
Zieht uns hinan.

Im umfangreichen Gesamtwerk Mendelssohn-Bartholdys nimmt die Vokalmusik einen beachtenswerten und bedeutungsvollen Anteil ein. Erschien bereits als op. 8 seine erste Liedsammlung (»Zwölf Gesänge« 1824/26), folgten weitere, wie auch geistliche und weltliche a capella-Werke, weltliche Kantaten und Festgesänge durch sein ganzes, nur 38 Jahre währendes Komponistenleben. Es überrascht, daß besonders das geistliche Vokalschaffen in unserem heutigen Musikleben kaum Beachtung findet. Hatte doch Robert Schumann dem Gebet *Verleih uns Frieden gnädiglich* geradezu »Weltberühmtheit« prophezeit und Mendelssohn selbst den einst häufig aufgeführten 42. Psalm *Wie der Hirsch schreit nach Wasser* unter seine besten Kompositionen gereiht. Hingegen erfahren seine Oratorien *Paulus* und *Elias* heutzutage – es sei an die ein Jahrzehnt lange Verfemung des Mendelssohnschen Œuvre erinnert – häufige Aufführungen, sehr zu Recht, denn sie gehören nicht nur unter seinen Werken zu den bedeutendsten, sie nehmen auch in der Musikgeschichte einen hohen Rang ein.

Neben den beiden, auf biblischen Texten und Ereignissen fußenden Werken, ist das »antichristliche« Stück *Die erste Walpurgisnacht* ein nicht geringeres Meisterwerk. Den Text hatte Goethe als Chorkantate 1799 gedichtet und Zelter zur Komposition vorgelegt. Doch der Berliner Duzfreund und bevorzugte Komponist des Weimarerers, der ja auch Mendelssohns Lehrer war (was letzteren vorerst daran hinderte, Goethe-Texte zu vertonen), glaubte, *die Luft nicht finden* zu können, *die durch das Ganze weht*. Dreizehn Jahre später blieb auch ein zweiter Versuch, dem Gedicht musikalisch beizukommen, im Anlauf stecken. Immerhin erlaubte es jene endgültige Kapitulation nun Mendelssohn, die Ballade zu vertonen. Die

Walpurgisnacht, das alte heidnische Fest der Fruchtbarkeit, war im Zeichen des Kreuzes zur sexuellen Orgie abgewertet worden. Goethe gelang es, in seiner Ballade diese Version als puren Aberglauben zu verdächtigen und den Blocksbergspuk als klug inszenierten Akt der Selbstverteidigung zu interpretieren. Die *himmlischen Worte* und sein eigenes *faible* für Hexensuk haben Mendelssohn Mitte 1830, als er während seiner großen italienischen Reise Goethe ein zweites Mal in seinem Leben besuchte, bewogen, sich mit der Vertonung der Goetheschen Verse zu beschäftigen. In einem Brief vom 22. Februar 1831 schreibt er an seine Schwester Fanny, er trage sich seit Monaten mit dem Plan, eine Kantate über die Walpurgisnacht Goethes zu komponieren. Die 1. Fassung – noch ohne Ouvertüre, die erst ein Jahr später fertig wurde – ist bald darauf fast vollendet worden. Aus Rom schrieb Mendelssohn aus diesem Anlaß am 15. Juli 1831 an Goethe: *Was mich seit einigen Wochen fast ausschließlich beschäftigt, ist die Musik zu dem Gedicht von Eur. Exzellenz, welches die Erste Walpurgisnacht heißt; ich will es mit Orchesterbegleitung als eine Art großer Kantate komponieren... Ich weiß nicht, ob mirs gelingen wird, aber ich fühle, wie groß die Aufgabe ist und mit welcher Sammlung und Ehrfurcht ich sie angreifen muß.*

Doch schon auf der Reise von Italien in die Schweiz war diese neue Art von Kantate so weit gediehen, daß er sie in Mailand Mozarts Sohn Karl vorspielen konnte. Nur die ausgedehnte Instrumentaleinleitung nahm erst in den Pariser Wochen konkretere Gestalt an.

In einem *etwas anderen Habite als dem vorigen, nicht mehr allzu warm mit Posaunen gefüttert* (Brief an die Mutter vom 11. Dez. 1842), erklang die endgültige Fassung am 2. Februar 1843 in Leipzig. Selbst Mendelssohns Antipode

Hector Berlioz, prominenter Zeuge der Generalprobe, war von der »wirbelnden Bewegung«, der »scheinbaren Unordnung« der Partitur auf Anhiel gefesselt. Die Frage, warum nun Mendelssohn, der literarisch gebildete, tiefgläubige Christ sich für Goethes »Dramatische Ballade« begeisterte, kann sicher so beantwortet werden, daß er keineswegs bigotter Natur gewesen sei, was seine liberale Erziehung verhinderte. Er war ein Mann der Aufklärung, der alle Dinge in ihrem »richtigen«, historischen Maß sah. Zudem liebte er Spuk und Gespenstergeschichten (seine *Sommernachtstraum*-Musik legt schönsten Zeugnis davon ab) und fand vielleicht auch in seinem starken Gerechtigkeitsgefühl hier eine Möglichkeit, sich ungerecht Verfehmter anzunehmen. »Goethes Poem besitzt, so Pahlen (Oratorien der Welt), wie gerade unsere heutige Zeit klar erkennen müßte, einen Hintergrund politischer Aktualität: Hier wird die Partei eines unterdrückten Volkes, eines besetzten Landes ergriffen – mit voller Sympathie, obwohl die Besetzer Christen, die Besiegten »Heiden« sind. Was diese planen und durchführen, was ihnen zum (sicher kurzlebigen) Triumph gerät, wäre heute eine Protestkundgebung oder gar eine Partisanenaktion zu nennen.« Die heidnischen Druiden wollen beim Einzug des Frühlings ihr traditionelles, von den Christen verbotenes Fest feiern. Heimlich versammeln sie sich im Walde, wobei ihre Priester zur furchtlosen Manifestation, warnende Stimmen hingegen zur höchsten Vorsicht, ja zur Aufgabe des Plans raten, um Feinde nicht zu noch schärferen Maßnahmen zu reizen. Die Befürworter mahnen: »Wer Opfer heut zu bringen scheut, verdient erst seine Bande« – ein bedeutungsvoller Satz, der heute so schwer wiegt wie anscheinend im 18. Jahrhundert und sicher in ungezählten früheren. Aber es kommt zu

keinem bewaffneten Zusammenstoß, zu keiner Tragödie, wie in ähnlichen Fällen: Goethe erfindet einen ironischen, überlegen lächelnden Ausweg. Ein »Wächter der Druiden« weist einen geradezu genialen Ausweg: »Diese dumpfen Pfaffenchristen, laßt uns keck sie überlisten! Mit dem Teufel, den sie fabeln, wollen wir sie selbst erschrecken!« Und dann beginnt der – von Mendelssohn glänzend geschilderte – Mummenschanz: »Kommt! Kommt mit Zacken und mit Gabeln...«, Kernstück der Partitur. Die wie Blitze zuckenden, irrlichternden Einwürfe der Piccoloflöte, die anheizenden Schläge von großer Trommel und Becken, das chromatische Heulen des Chores, der bei allem Wirbel transparent bleibende Höllenlärm der vermeintlichen Dämonen bezeugt Mendelssohns Meisterschaft. Bemerkenswert, daß bereits Ende der zwanziger Jahre die Vertonung von Höltys »Hexenlied« Stilmittel dieses phantastisch-grotesken g-moll-Chors antizipierte. Schon in diesem Lied von den auf Besen und Ofengabeln zum Brocken reitenden Hexen finden sich eine ausgiebig genutzte Chromatik, prononcierte Oktavsprünge und eine zeitweilig auf einem Ton insistierende Melodie. Aber zurück zum Inhalt: Der Erfolg dieses Geisteraufzugs ist durchschlagend. Die »Besatzungsmacht«, die christlichen Wächter, die ja an den Teufel glauben, suchen das Weiße, schauernde Streicher-tremoli malen ihre Furcht. Das alte Frühlingsfest, die Austreibung des Winters kann nun stattfinden. Frei strömt der Gesang der Druiden und des Heidenvolks dahin, ein Gruß an die lodernde Flamme des Opferfeuers und das Licht des alten Glaubens.

Alle Textbeiträge von Günter Waegner unter Verwendung von: Pahlen, Oratorien der Welt; rororo Bildmonographien über Mendelssohn, R. Schumann und L. v. Beethoven; Reclams Chormusik und Oratorienführer; Riemann Musiklexikon

OUVERTÜRE

- I. Das schlechte Wetter
Allegro con fuoco
- II. Der Übergang zum Frühling
Allegro vivace non troppo

1. Allegro vivace non troppo

Ein *Druide* – Tenor Solo
Es lacht der Mai!
Der Wald ist frei von Eis und Reifgehänge.

Chor des Volkes

Es lacht der Mai!
Der Wald ist frei von Eis und Reifgehänge.
Der Schnee ist fort,
am grünen Ort erschallen
Lustgesänge.

Ein *Druide* – Tenor Solo

Ein reiner Schnee liegt auf der Höh';
doch eilen wir nach oben,
begeh'n den alten heil'gen
Brauch,
Allvater dort zu loben.
Die Flamme lodre durch den
Rauch!
Hinauf! Hinauf!
Die Flamme lodre durch den
Rauch,
begeht den alten heil'gen Brauch,
Allvater dort zu loben.
So wird das Herz erhoben.

Chor der Druiden und des Volkes –

Tenor Solo
Die Flamme lodre durch den
Rauch...

2. Allegretto non troppo

Eine *alte Frau aus dem Volke* –
Alt Solo

Könnt ihr so verwegen handeln?
Wollt ihr denn zum Tode wandeln?
Kennet ihr nicht die Gesetze
unserer harten Überwinder?
Rings gestellt sind ihre Netze
auf die Heiden, auf die Sünder.

Ach, sie schlachten auf dem Walle
unsre Väter, unsre Kinder.
Und wir alle nahen uns gewissem
Falle.

Chor der *Weiber aus dem Volke* –
Alt Solo

Auf des Lagers hohem Walle...

3. Andante maestro

Der *Priester* – Bariton Solo
Wer Opfer heut' zu bringen scheut,
verdient erst seine Bande.
Der Wald ist frei!
Das Holz herbei und schichtet es
zum Brande!

Chor der *Priester* – Bariton Solo
Der Wald ist frei!

Doch bleiben wir im Buschrevier
am Tage noch im Stillen,
und Männer stellen wir zur Hut,
um eurer Sorge willen.
Dann aber laßt mit frischem Mut
uns unsre Pflicht erfüllen! – Hinauf!

Rezitativ – Bariton Solo
Verteilt euch, wackre Männer hier!

4. Allegro leggiero

Chor der *Wächter der Druiden*
Verteilt euch, wackre Männer hier!
durch dieses ganze Waldrevier,
und wachet hier im Stillen,
wenn sie die Pflicht erfüllen.

5. Rezitativ

Ein *Wächter der Druiden* –
Baß Solo

Diese dumpfen Pfaffenchristen,
laßt uns keck sie überlisten!
Mit dem Teufel, den sie fabeln,
wollen wir sie selbst erschrecken.
Allegro moderato
Kommt! Mit Zacken und mit
Gabeln,
und mit Glut und Klapperstöcken
lärmn wir bei nöcht'ger Weile
durch die leeren Felsenstrecken.

Die Wächter der Druiden –
Chor
Kommt! Mit Zacken und mit
Gabeln...
Kauz und Eule,
heul' in unser Rundgeheule!

6. Allegro molto
Chor der Wächter der Druiden
und des Heidenvolks
Kommt mit Zacken, kommt mit
Gabeln...

7. Andante maestoso
Ein Priester – Bariton Solo
So weit gebracht,
daß wir bei Nacht
Allvater heimlich singen!
Doch ist es Tag,
sobald man mag
ein reines Herz dir bringen.

Chor der Druiden und des
Heidenvolkes – Bariton Solo
Doch ist es Tag, ...
Du kannst zwar heut',
und manche Zeit,
dem Feinde viel erlauben.
Die Flamme reinigt sich vom
Rauch:
So reinig' unsern Glauben!
Und raubt man uns den alten
Brauch,
Dein Licht, wer will es rauben!

8. Allegro non troppo
Ein christlicher Wächter –
Tenor Solo
Hilf, ach hilf mir, Kriegsgeselle!
Ach, es kommt die ganze Hölle!
Sieh', wie die verhexten Leiber
durch und durch von Flammen
glühen!
Menschen, Wölf und
Drachenweiber,
die im Flug vorrüber ziehen!

Chor der christlichen Wächter –
Tenor Solo
Welch entsetzliches Getöse!
Laßt uns alle fliehen!
Oben flammt und saust der Böse,
aus dem Boden dampfet rings
ein Höllenbroden.

9. Andante maestoso
Chor der Druiden und des
Heidenvolkes
Der Priester – Bariton Solo
Die Flamme reinigt sich vom Rauch
so reinig' unsern Glauben!
Und raubt man uns den alten
Brauch;
dein Licht, wer kann es rauben.

Städtischer Musikverein Gütersloh

Kulturpflege kostet Geld, viel Geld!



Damit wir Sie auch noch im nächsten Jahrhundert mit Händels MESSIAS, Verdis REQUIEM, Dvořáks STABAT MATER und Orffs CARMINA erfreuen können, brauchen wir finanzielle Unterstützung. Auch Ihre! Deshalb werden Sie Mitglied in unserem Förderverein:

»Freunde des Städtischen Musikvereins Gütersloh e.V.«
Schon mit 30,- DM (Einzelpersonen, 50,- DM Ehepaare) helfen Sie den Fortbestand eines traditionsreichen, nach wie vor wichtigen Kulturträgers der Region sichern. Da dieser Beitrag aber nicht ausreicht, die Konzerttätigkeit, die Fortbildung und die Nachwuchsförderung zu finanzieren, werden Spenden erbeten. Diese können Sie steuerlich absetzen.

Unser Spendenkonto:

Freunde des Städtischen Musikvereins Gütersloh e.V.
Konto-Nr.: 18 bei der Sparkasse Gütersloh (BLZ 478 500 65)