

chor und
orchester
universität
hamburg

universitäts

konzert

sonntag
1. feb. 2009
laeiszhalle
großer saal
20:00 uhr

hans gál



lebenskreise

opus 70

dorothee fries, sopran
christa bonhoff, alt
dantes diwiak, tenor
konstantin heintel, bass

chor und orchester
der universität hamburg
leitung bruno de greeve

karten: 5,- bis 15,- euro bei der CCH-kasse im dammtorbahnhof, tel. 41 30 99 94,
und an der abendkasse (schüler und studenten erhalten ermäßigung)

Vokal-Symphonie

nach Gedichten von Hölderlin und Goethe, Fontane
und Maurus

- I ,Der Morgen' (Hölderlin)
- II ,Das Werk' (Goethe)
- III ,Sinnen und Suchen' (Hölderlin, Goethe)
- IV ,Natur' (Goethe)
- V ,Dämmerung' (Hölderlin, Goethe, Fontane)
- VI ,Das ewige Licht' (Maurus, übertragen von Goethe)

Inhalt

Einführung in das Programm vom 1.2.2009
Bruno de Greeve

Seite 2

Hans Gál – Aus seinem Leben
Wiebke Preuß

Seite 3

Der Komponist über die Entstehung seines Werkes
Eva Fox-Gál

Seite 7

Lebenskreise, Teil I bis Teil VI
Texte von Hölderlin, Goethe, Fontane, Maurus, zusammengestellt von Hans Gál

Seite 13

Hans Gál – Lebenskreise
Vollständiger Text mit Erläuterungen und Notenbeispielen
Otto Schmidtgen
(Abschrift des Programmhefts zur Uraufführung am 26. 10 1956 in Mainz)

Seite 19

Hans Gál – ein Remigrant im Geiste
Peter Petersen

Seite 37

Redaktion und Gestaltung: Wiebke Preuß
Internet: www.uni-hamburg.de/akamusik

Einführung in das Programm vom 1. 02. 2009

von Bruno de Greeve

Welch eine unvorstellbare Überraschung, wenn man eines Tages eine Partitur in Händen hat, in der man vom ersten Moment an eine Meisterhand erkennt!

Der Name Hans Gál war mir nur als Schriftsteller und Musikwissenschaftler bekannt, der u. a. die große Ausgabe des Gesamtwerks von Johannes Brahms mit ediert hat.

Jedoch erkennt man in der Orchestrierung sowie in der Chorbehandlung sofort, mit wie viel Kenntnis und Erfahrung als Orchesterdirigent und auch Chorleiter dieser Komponist ein Werk schreibt, das in jeder Hinsicht spielbar und singbar ist, ja mehr noch: zum Singen einlädt und zum Spielen herausfordert.

Welche Tonsprache er dafür einsetzt, lässt sich nur annähernd andeuten: Alle Melodien entstehen fast wie organisch aus Rhythmus und Hebungen des natürlichen Sprachduktus der ausgewählten Gedichte. Eingegeben von dem Inhalt des Textes, kommt es zu unterschiedlichsten Gattungen des Chorgesangs: vom Madrigal (Teil I der „Lebenskreise“) zur Motette (V), vom Chorlied (III) bis zum Tanzlied (II); mal tritt ein Frauenchor auf (III), dann ein Männergesangsverein (II), jeder in seinem eigenen Klangidiom und Charakter. Hie und da entwickelt sich eine Chorfuge in zarter Gestalt, die solches nicht sofort erahnen lässt (I, IV, VI); eine lebendige, fast theatralisch wirkende Operszene entsteht, wenn es sich im Text um Spuk und Gespenster handelt (IV). Ein Gebet wird zum Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor (V). Wenn ein einem lateinischen Gesangsbuch entlehnter Hymnus auftritt (VI), dann in Form einer Choralbehandlung - mit refrainartigem Ritornell, mit entsprechenden Variationen in den aufeinanderfolgenden Versen und immer veränderten Harmonien, zahlreichen Zwischenspielen und Überleitungen (wie es ein Organist in der Kirche auch zu tun pflegt).

Die klassische Orchesterbesetzung wird sehr effektiv eingesetzt, doch ebenso oft wirkungsvoll reduziert. Genauso gut dosiert und proportioniert ist der Einsatz von Gesangssolisten: jede(r) nach seinem Charakter und Menschentypus, dem Textinhalt entsprechend. Ein rührender Moment, wenn sich alle vier Stimmen zum ersten Mal gemeinsam zusammenfügen (III) mit dem Text: „*Wohl ist sie schön, die Welt ...*“ und dann beschließen: „*Es gibt ein Glück ...*“, das dann vom Chor fortgesetzt wird: „*... nur wir kennen's nicht: wir kennen's wohl und wissen's nicht zu schätzen*“. Wie darauf dieses kollektive Gefühl umgesetzt wird von drei Soloinstrumenten im Orchester (Flöte, Geige, Bratsche) und zu dem Text führt: „*Einig, unverrückt, zusammenwandernd ...*“, scheint mir ebenso genial wie gewagt.

An vielen Stellen wähnt man sich in einem Liederabend oder glaubt, ein Bläserquintett habe jetzt das Sagen und muss allein das Ganze weiter tragen. Jeder folgende Tutti-Einsatz wirkt dann fast befreiend, und auch darin ist der Komponist ein Meister der Inszenierung und Beleuchtung, wie im Theater.

Der fast impressionistische Prolog ist eine Art Vorspiel zu einem Werk, das als Motto haben könnte: „Natur und Mensch“.

Der große Sinfoniesatz mit Durchführung - da könnte man in Bezug auf den Titel „Das Werk“ schon von ‚Durcharbeitung‘ sprechen - ist geprägt von markanten Motiven und wuchtvoller Kraft: sehr ‚körperlich‘ also.

In dem folgenden Adagio-Satz mit seinen großen langen lyrischen Linien entfaltet sich ‚die Seele‘.

Der Satz, der dann Leichtigkeit bringen soll, erscheint zunächst als im ‚Gavotte‘-Stil verkleidetes Tenorlied, führt jedoch später zu einem richtigen Scherzo, woran sich der ganze Apparat beteiligt und wo sich ‚die Natur‘ von ihrer anderen Seite sehen lässt.

Der folgende Satz könnte als Wiegenlied und abschließender Nachtgesang empfunden werden, bis zum Text: „*nichts ... als der letzte dunkle Punkt*“; dann aber stellt sich plötzlich bei Auftreten eines Hornrufs heraus, dass dieser Satz nur eine Vorbereitung war auf das darauffolgende richtige Finale: ein Aufruf zum (heiligen) ‚Geist‘, der über alles waltet. Das Motiv wird zum Ostinato und wird begleitet von Kirchenglockenklängen und carillonartigen Tonleiterfiguren, die wie aus dem Himmel fallen. Die ganze Gemeinde hebt einstimmig einen Gesang an, der sich allmählich zu volleren Harmonien ausbreitet. Danach schließen sich die vier Solisten an mit „*... Stimm' und Rede ...*“ und nach zwei weiteren Versen und Steigerungen finden sich endlich Soli, Chor und Orchester zusammen in der Bitte: „*... Ewigkeit!*“

Alles in allem eine große Form, die sich über eine Zeitdauer von eineinhalb Stunden doch als einheitliche und nachvollziehbare Struktur verfolgen lässt, wie ich hoffe und wünsche. So zeigen die Reihenfolge der Tonarten und deren Verkettung über Terzverwandtschaft zwischen den Sätzen und innerhalb der Sätze (A-Dur/E-Dur; C-Dur/Es-Dur; As-Dur/E-Dur; F-Dur/c-Moll; D-Dur/h-Moll/a-Moll/d-Moll; A-Dur/D-Dur/F-Dur/A-Dur) das klassische tonale Formbewusstsein. Ebenso entspricht dies einer gewissen Tonartcharakteristik, die man in Bezug auf den Textinhalt als Tonartsymbolik sehen dürfte.

Unser Komponist ist ein beflügelter Meloman - alle Sprache wird bei ihm sofort zur Melodie. Jede dieser Melodien lässt sich in seinen Händen überdies kunstvoll und zugleich mühelos zu einem kontrapunktischen Geflecht verarbeiten. Dabei verfährt er wie ein gewandter Moderator einer Gesprächsrunde: Alle Themen bekommen ihre Gegenstimme, manche werden wiederholt oder umgekehrt, manchen wird widersprochen oder zugestimmt. Währenddessen äußert jemand einen neuen Gedanken, der wird auch von ihm gehört und ebenfalls in den Diskurs einbezogen. So gelingt es Hans Gál mit der alten handwerklichen Kunst des musikalischen Kontrapunkts, alte Texte zu neuem Leben zu erwecken und uns mit seiner Textauswahl zu vermitteln, dass auch im Menschenleben alles seinen Kontrapunkt hat: Tag und Nacht, Körper und Seele, Natur und Mensch, Erde und Himmel. Und Polyphonie ist nicht nur ein musikalischer Begriff - auch der Mensch ist polyphon: All unser Tun und Denken ist vielschichtig und mehrstimmig. Alles ist Polyphonie!!

HANS GÁL – aus seinem Leben

von Wiebke Preuß

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, geborene Alt - 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 als engen Freund, Erich Kleiber, den späteren herausragenden Dirigenten - man nannte Gál und Kleiber „Zwillinge“, weil sie am gleichen Tag Geburtstag hatten und die „kleinsten“ Schüler der Klasse waren. Jahrzehnte später räumte Gál jedoch 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 Weimarer Theater gewesen war, seine musikalischen Gaben Jahre zuvor erkannt und darauf gedrungen hatte, dass Hans Klavierunterricht bekam. Dem schien er zunächst, vielleicht altersgemäß, wenig abgewonnen zu haben, Gál gab später spitzbübische Tricks preis, mit denen er es verstanden hatte, die Unterrichtsstunden abzukürzen - kaum zu glauben, wenn man sich die anschließende musikalische Entwicklung Gáls vergegenwärtigt.

Ein Schulkonzert, auf dem die Ouvertüre von Wagners Meistersingern und Beethovens Neunte Symphonie gegeben wurden, hatte ein Tor aufgestoßen und seine auf Musik gerichtete Neugier erweckt - mit einer seiner Schwestern spielte er Beethoven unablässig vierhändig durch. 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. Dieser bahnte ihm den „Weg zur großen Musik“ Mozarts, Beethovens, Schuberts und Schumanns (Waldstein 1965:16). Bereits 1908, zur Zeit seines Abgangs von der Schule, war Hans Gál ein voll ausgebildeter Pianist. Und ohne eine entsprechende Schulung hatte er etwa 100 Lieder, Entwürfe für vier Opern und unzählige Klavierstücke geschrieben - Gál vernichtete alle Kompositionen später, weil er sie für unausgereifte „Lehrstücke“ hielt.

1909 erhielt er sein Staatslehrerdiplom, das ihn als Lehrer für Musikgeschichte, Klavierspiel und Harmonielehre auswies, und er konnte eine Stelle am Neuen Wiener Konservatorium annehmen, dessen Leiter Robert war. Dies und Privatunterricht verschaffte Gál die finanziellen Ressourcen, um sein Studium fortsetzen zu können - er schrieb sich in das Musikhistorische Institut der Universität ein, studierte und promovierte bei Guido Adler, der ihm die Ehre erwies, die Doktorarbeit in seinen Studien zur Musikwissenschaft zu publizieren. Gál hatte zudem das große 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 jäh die Beschäftigung mit der Musik, denn Gál musste - zunächst in Serbien, dann in den Karpaten und in Italien stationiert - in der österreichischen Armee dienen. Doch irgendwie gelang es Gál auch als Soldat zu komponieren. Einige dieser Werke wurden veröffentlicht - „Serbische Weisen“ (op.3), die Oper „Der Arzt der Sobeide“ (op.4) und ein Streichquartett (als op.16) wie auch die Kantate für Frauenstimmen und Orchester „Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt“ - sie hatten die Gnade des mit sich selbst stets sehr strengen Zensors Gál gefunden. Bereits 1915 wurde er mit dem österreichischen Staatspreis für Komposition ausgezeichnet, der ihm später noch ein zweites Mal verliehen werden sollte.



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, eher zufällig, Hanna Schick im Haus ihrer Eltern, einer angesehenen, kulturbeflissenen Wiener Familie, kennen. 1922 auf dem Höhepunkt der Inflation und größter finanzieller Schwierigkeiten heirateten Hans Gál und die knapp 20-jährige Hanna Schick, die sich als Sozialarbeiterin ausbilden ließ. Doch schon bald kamen die beiden Jungen auf die Welt: 1923 wurde Sohn Franz geboren und ein Jahr später Peter Gál.

Nur allmählich besserte sich die finanzielle Situation der Familie. Die Neue Wiener Bühne nahm Hans Gál unter Vertrag, damit er Bühnenmusik schrieb. 1923 hatte Gál mit der Uraufführung seiner zweiten Oper „Die heilige Ente“ unter Georg Szell großen Erfolg und als sechs weitere Bühnen die Oper in ihr Programm nahmen, verhalf ihm dies zum Durchbruch. Ein Exklusivvertrag mit Simrock sicherte ihm ein regelmäßiges Einkommen.

„Die Heilige Ente“ war übrigens die erste Zusammenarbeit Gáls mit Karl Michael von Levetzow, von dem Richard Strauss gesagt haben soll, „*hätte ich nicht Hofmannsthal gefunden, so hätte ich gerne mit Levetzow gearbeitet*“ (Waldstein 1965:40). Auch die zweite Oper in Zusammenarbeit mit Levetzow, Gáls dritte Oper „Das Lied der Nacht“ (op. 23) wurde zum Erfolg und festigte Gáls guten Ruf als Opernkomponisten.

Die zweite Hälfte der 20er Jahre war eine Phase wachsender Beachtung und zunehmender Erfolge; „Die heilige Ente“ wurde von vielen Opernhäuser gespielt, auch seine Klavier-, Kammer-, Orchester- und Chormusik erlebte häufiger Aufführungen und wurde im Radio übertragen. Die Ouvertüre zu einem Puppenspiel für Orchester (op. 20) 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 diesem damals einzigen gemischten a-cappella-Chor trug er zu einer Renaissance der a-cappella-Musik bei, unter anderem durch die Aufführung eigener Werke. Seine Madrigale genossen hohe Anerkennung bei Musikkritikern, die sie mit Madrigalen aus der Hochzeit dieser Musikform, des 16. Jahrhunderts, verglichen.

Neben dem Komponieren und seinen Lehrverpflichtungen in dieser Zeit arbeitete Gál zusammen mit Mandyczewski an einer Gesamtausgabe der Werke von Brahms. Gál war für die ersten zehn und Mandyczewski für die restlichen 16 Bände verantwortlich. Gál besorgte die Instrumentalwerke, Mandyczewski die Vokalmusik. 1926/27 konnte die Ausgabe bei Breitkopf und Härtel erscheinen.

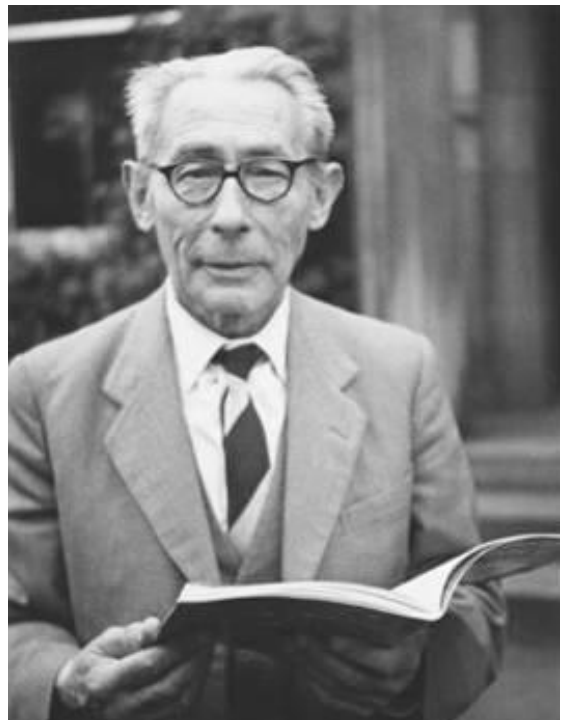
1928 wurde Gál für seine Symphonie in D (op. 30) von der Columbia Broadcasting Corporation anlässlich des 100. Todesjahres Schuberts ausgezeichnet.

Im Juli 1929 starb Gáls verehrter Freund und Kollege Mandyczewski, ein wichtiger Halt in Wien ging ihm damit verloren. Möglicherweise trug der Umstand, dass Gáls Kompositionen vor allem in Deutschland bekannt waren und sehr geschätzt wurden, dazu bei, einen Ortswechsel zu erwägen. Gál bewarb sich auf den vakanten Direktorenposten des Mainzer Konservatoriums. Er konnte sich in einem rigorosen Auswahlverfahren gegen 120 Mitbewerber durchsetzen. Noch im Dezember 1929 wurde er als Direktor verpflichtet. 1930 folgte ihm die Familie nach Mainz.

Für Hans Gál begann eine Zeit mit einem enormen Arbeitspensum und ganz unterschiedliche Anforderungen: Verwaltung (der Lehrkörper in Mainz umfasste 70 Personen), Forschung und Lehre (800 Studenten - andere Quellen sprechen von fast 1000 Studenten - waren zu betreuen). Er vermochte es, herausragende Künstler an das Konservatorium zu verpflichten, gab selbst Klavierunterricht, gründete einen Frauenchor, er leitete die Chöre und Orchester selber, dazu die Dirigentenklasse, die Kontrapunkt-, Harmonie- und Kompositionskurse; und er hatte immer noch ein paar Klavierschüler. Auch in Mainz bildete er ein Madrigal-Ensemble - was ihm den Spitznamen Madri-Gál eintrug. Mit Ernst Toch und Alban Berg gehörte er zum Direktorium des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, der regelmäßig Festivals zeitgenössischer Musik in verschiedenen Städten organisierte.

Darüber hinaus gelang es ihm, das anregende Umfeld für eigene Produktionen zu nutzen, die ihn innerhalb und außerhalb Deutschlands noch prominenter machten. Dieser Aufschwung wurde 1933 durch seine umgehende Entlassung durch die Nazi-Machthaber und das Verbot, Werke zu veröffentlichen oder aufzuführen, schlagartig unterbrochen. Unmittelbar betroffen war Gáls vierte Oper „Die beiden Klaas“ (op. 42), für die 1933 eine Doppeluraufführung in Hamburg und Dresden vorgesehen gewesen war.

Die Familie floh nach Wien. Gál wurde ein weiterer - tragischerweise nicht einmal letzter Neuanfang aufgezwungen - zwar konnte Gál zum Teil an seine Wiener Vergangenheit anknüpfen, Konzerte veranstalten und komponieren, war jedoch darauf angewiesen, durch Privatunterricht den Lebensunterhalt zu bestreiten - aber auch in Wien gab es keine Zukunft für die Familie. Zwar gelang 1938 die Flucht nach England, doch Hans und Hanna Gál erlitten in den folgenden sechs Jahren weitere schwere Schicksalsschläge, bevor ihr Leben in Schottland in ruhigere Bahnen geriet.



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 Dammbbruch „strömte nun die Musik aus der befreiten Seele.“ Mindestens 70 seiner 175 Schöpfungen sind nach 1945 entstanden (vgl. www.hansgal.com). Nachdem 1947 Rudolf Bing, damals Leiter des Glyndebourne Festivals, späterer Direktor der Metropolitan Opera in New York und ebenfalls ein Wiener, das Edinburgh Festival gegründet hatte, wirkte Gál dort über viele Jahre lang mit.

Und als er 1956 sein Lehramt regulär beenden musste, ließ er sich nicht zweimal bitten, sondern blieb noch weitere zehn Jahre als Dozent aktiv.

Gál ist auch als Wissenschaftler und Autor von Büchern und Artikeln hervorgetreten, vielleicht 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; es ist eine Hommage an sein Heimatland und „*allen österreichischen Freunden in der ganzen Welt*“ gewidmet, eine eher populäre, doch gehaltvolle Geschichte der Musik und der Musiker Wiens von Gluck bis Schubert, die Gál in einen weiten historischen und kulturellen Kontext einbettet. 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, die ein Ausdruck der hohen Wertschätzung sind, die Hans Gál innerhalb und außerhalb Schottlands genoss: Er wurde zum Doktor in Edinburgh (1948) und Mainz (1977) ernannt, 1957 wurde ihm zum zweiten Mal der Österreichische Staatspreis zuerkannt, ihm wurden Orden in Großbritannien (1964 der Order of the British Empire) und in Österreich (1981 der „Litteris et Artibus“) verliehen.

Doch Gáls Musik wurzelte wohl so tief in der österreichisch-deutschen Tradition, dass er nie Teil des kulturellen Establishments seiner neuen Heimat geworden ist. Allein sein ehemaliger Schüler aus Wien, Rudolf Schwarz (er war als junger Dirigent Assistent Szells, als „Die Heilige Ente“ uraufgeführt wurde), hat in den Nachkriegsjahren mehr oder weniger alle neuen Orchesterwerke Gáls aufgeführt; kein britischer Dirigent hat sich wesentlich für Gáls Werke eingesetzt.

In Deutschland und Österreich hingegen wurden seine Werke wieder aufgegriffen, wenngleich Gál auch hier nicht an die Erfolge und seine Bekanntheit bis zum Ausbruch des Krieges anschließen konnte. Seine in Wien entstandene Kantate „De Profundis“ (op. 50) wurde 1948 in Wiesbaden von Otto Schmidtgen uraufgeführt. Auf Schmidtgens Initiative gehen weitere orchestrale Erstaufführungen zurück. Nicht zuletzt war es Schmidtgen, der Gál dafür gewann, die „Lebenskreise“ zu komponieren und der die „*symphonische Kantate*“, die Gál selbst als eines seiner zentralen Werke bezeichnete, 1956 aus der Taufe hob. Später im Leben wandte er sich Orchesterwerken und Kammermusik zu.



Schon ein Greis, konnte Gál von sich sagen:

„Ich schrieb immer Musik, bis ich 86 oder 88 war. Ich schloss meine Werkstatt und entschied: ‚Nun ist es genug‘. Man muss nach dem Erreichen eines bestimmten Alters nicht weiter machen ... Wenn man zu alt ist, gibt es Grenzen. Mein letztes veröffentlichtes Werk war eine Folge von 24 Fugen für Klavier.“

Diese Fugen schrieb Gál im Alter von 90 Jahren, was zeigt, dass der lebenslang überaus produktive Mann die Tür seiner Werkstatt doch einen kleinen Spalt weit offen gelassen hatte. Sogar als 92-Jähriger veröffentlichte er noch mehrere Werke. Am 3. Oktober 1987 starb Hans Gál.

Seine Frau Hanna, mit der er 65 Jahre zusammengelebt hatte und ohne die Hans Gál gewiss nicht so lange gelebt hätte und vor allem nicht so lange hätte kreativ bleiben können - so Tochter Eva Fox-Gál und Schwiegersohn Anthony Fox - folgte ihm 1989 nach.

Der Komponist über die Entstehung seines Werkes

von Eva Fox-Gál

Über die Entstehung der Lebenskreise haben wir eine einmalige Quelle in dem Briefwechsel zwischen Hans Gál und Otto Schmidtgen. Gáls Briefe geben vor allem tiefen Einblick in den Schaffensprozess.

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:

„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 [...]“ (Waldstein 1965: 91f.).

Gál und Schmidtgen hatten sich zuletzt im Februar 1933 gesehen, als Gál zur Uraufführung seines Violinkonzerts unter Leitung von Fritz Busch nach Dresden kam, einen knappen Monat vor dem Nazi-Verhängnis über seinem weiteren Wirken in Deutschland.

Erst nach dem Krieg fanden sich die beiden wieder, und das eigentlich durch einen ‚Zufall‘. Nach seiner Rückkehr aus der Kriegsgefangenschaft wurde Schmidtgen mit dem Wiederaufbau des Wiesbadener Orchesters beauftragt. Bei einem Konzert am 14. Juni 1946 für die amerikanische Besatzung dirigierte er Gáls Ballettsuite. Einer der anwesenden Soldaten, nämlich ein in die USA emigrierter Sohn von guten Freunden aus Wien, berichtete Gál davon und konnte Schmidtgen Gáls Edinburgher Adresse mitteilen. Somit fing ein Briefwechsel an, der bis zum allzu frühen Tode Schmidtgens im Jahre 1964 anhielt. Er ist der einzige vollständige und so umfangreiche Briefverkehr Gáls, der uns erhalten ist, und zwar mit einem Menschen, mit dem er sich als Freund und Kollege so offen aussprechen konnte.

Gáls erster Brief vom 6. Juli 1946 fängt an:

„Allerherzlichsten Dank für Aufführung, Brief und Programm, - nach 13 Jahren Verbannung das erste aus dem Deutschen Reich, in dem ich wieder meinen Namen sehe, und insofern ein historisches Dokument für mich. Ich bin sicher, Sie haben es prächtig gemacht! Wissen Sie, daß ich an der gleichen Stelle, im Stadttheater, eine der ersten Aufführungen dieses Stücks dirigiert habe, Anfang 1931? Viel Wasser ist seitdem den Rhein hinabgeflossen, und nicht bloß Wasser [...]“

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

„Ich würde Sie gern allerhand Neuere von mir sehen lassen, aber damit müssen wir schon warten, bis man gewichtigere Postsendungen befördern kann.“

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. Gleich das Anfangsgedicht von Andreas Gryphius lautet:

*„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...“*

Und Ende des vierten Teils, wieder von Gryphius, heißt es:

*„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.“*

Herr, es ist genug geschlagen,
Angst und Ach genug getragen;
Gib, daß ich der Handvoll Jahre
Froh werd eins vor meiner Bahre!“

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 unabwiesbare 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.“

In den folgenden Jahren hat Schmidtgen in jeder Konzertsaison neue Werke von Gál zur deutschen Erstaufführung gebracht und endlich, am Karfreitag, dem 26. März 1948, konnte er auch „De Profundis“ in Wiesbaden zur Uraufführung bringen. Vor dieser Aufführung kam Gál noch einmal über die Entstehung dieses Werkes zu sprechen:

„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 13.02.1948)

Gál konnte aus Anlass dieser Uraufführung zum ersten Mal wieder deutschen Boden betreten und damit erneut engere Beziehungen zu Mainz bzw. Wiesbaden anknüpfen: zu ehemaligen Freunden, Verlegern, Bürgermeistern, wegbereitend für weitere Verbreitung seiner Musik im Rheingebiet und darüber hinaus. Noch im gleichen Jahr wurde in Wiesbaden Gáls 2. Symphonie uraufgeführt und im folgenden Jahr sein Klavierkonzert. 1954 wurde „De Profundis“ zum zweiten Mal aufgeführt, diesmal in Mainz mit dem Chor der Mainzer Liedertafel, dessen Dirigent Schmidtgen indessen geworden war.

Ganz beiläufig spricht Schmidtgen in einem Brief vom 5.02.1955 behutsam das Thema einer großen Chorfeier an:

„Da wir gerade bei der Liedertafel sind, entledige ich mich noch eines Auftrages, den mir gestern [Bürgermeister] Oppenheim überbrachte. Die Liedertafel feiert in der übernächsten Saison, also 1956/57 ihr 125jähriges Jubiläum, das ganz groß gefeiert werden soll und für das bereits jetzt die Pläne aufgearbeitet werden. Man will dabei das Augenmerk der Musikwelt auf den Verein und seine große Tradition lenken und beabsichtigt deshalb dafür entsprechend Aufsehen erregende Dinge. Dabei ist an die Uraufführung eines zeitgenössischen Chorwerkes gedacht, das im Rahmen der eigentlichen Jubiläumsfeier erklingen soll. Nun bat man mich, einmal nachzuforschen, ob der Komponist dieses Werkes nicht Hans Gál sein könnte, d. h. ob ein solches für diesen Anlass geeignetes Werk vorliegt, oder bis dahin ein solches vorliegen könnte. Dem Fühler, den ich hiermit

ausstrecke, würde natürlich ein offizieller des Vorstandes folgen, sofern von Deiner Seite Interesse an dem Vorhaben bestünde. Für diese Feier wäre etwa die Dauer von 15 Minuten (unter Umständen auch etwas länger) gedacht, aber bitte, ich finde es schon schrecklich in Zusammenhang mit einem vielleicht noch zu schaffenden Werk über die Dauer desselben zu sprechen. Läge von Dir ein abendfüllendes Werk vor, so könnte man auch die Dinge vertauschen, dergestalt, daß als Festkonzert statt eines (von mir vorgeschlagenen) Händel Oratoriums das moderne Werk käme und zur ‚akademischen Feier‘ etwas älteres [...]“

Gáls sofortige Antwort (Brief vom 10.02.1954) lautet:

„Es bedarf wohl keiner Beteuerungen, Dir zu sagen, wieviel Freude mir Deine bezw. der Liedertafel Einladung gemacht hat; offenere Arme kann man nicht haben als ich, was die angeregte Sache anbelangt. Das einzige Problem dabei ist der dazu nötige, würdige, große Stoff, denn ohne einen solchen kann ich einfach nicht, und der liegt nicht auf der Straße. „Nur ein Viertelstündchen“ wäre natürlich ein geringeres Problem in dieser Hinsicht. Was ich mit aller Gründlichkeit tun will, ist zunächst dieses Problem zu lösen. Es ist ja gut, daß Ihr Euch so bald zu konkreten Ideen entschlossen habt, denn so jung, daß ich dergleichen aus dem Handgelenk mache, bin ich auch nicht mehr. Wenn es mir gelänge, auf diese Anregung hin ein Gegenstück zu De Profundis zustandezubringen, wäre ich glücklich und würde mir von diesem Leben nichts Besseres mehr erwarten. Ich habe glücklicherweise eine neue Arbeit just so ziemlich unter Dach gebracht, habe also meinen Kopf frei für die neue Aufgabe und will ihn ... voll und ganz dafür einsetzen, damit etwas Würdiges daraus wird. Was das aber sein wird, davon habe ich noch keine blasse Ahnung; ich denke an das und jenes und muß mich zunächst lesen setzen...

Nun, wie oben gesagt, ich freue mich ungeheuer darüber und darauf, - wenn es bloß gelingt, und das ist nun bloß zum Teil meine Sache, zum andern und größeren die Sache eines Geschenks, das einem vom Himmel fällt.“

Sechs Tage später wusste Gál aber schon, dass er das Richtige gefunden habe. Am 16.02.1954 schreibt er:

„Sag nicht, wenn man ihm einen Finger reicht, nimmt er die ganze Hand‘, denn Du hast mir ja wirklich in Deiner gewohnten herzhaften Weise die ganze Hand gereicht. Aber was soll ich machen? Es wird nun einmal das große, abendfüllende Stück: ich habe den großen, herrlichen Stoff, den ich brauche und der mir ja gleich, mehr oder minder unbestimmt, vorgeschwebt hatte. Es gab eine Menge Arbeit damit, zumal das Material hier nicht leicht zu beschaffen war. Aber ich bin bereits im Reinen damit. Es wird etwas im Umfang von De Profundis, aber ganz, ganz anders im Charakter, ganz auf der kräftigen, positiven Seite des Daseins [s. u. Bemerkungen zum Text]; und Gedichte! Gedichte, bei denen einem die Augen übergehen! Es wäre lächerlich zu sagen ‚Unbekanntes‘, wenn die Dichter Goethe und Hölderlin sind, aber ich würde mich wundern, wenn Du etwas davon kennen solltest, es sind tatsächlich entlegene Dinge, die da wunderbar zusammengeraten sind. Aber genug davon... mehr will ich Dir jetzt davon nicht sagen, als daß ich namenlos glücklich damit bin. Jetzt heißt es bloß beten ‚Veni creator spiritus!‘“

Erst ein Jahr später ist wieder von dem neuen Werk die Rede, als Gál 13.03.1955 die Textvorlage einem Brief an Schmidtgen beilegt:

„Hier hast Du die ganze Herrlichkeit. Ob das endgültig ist, weiß ich noch nicht, das wird sich bei der Arbeit zeigen. Aber Du siehst doch wenigstens, was gemeint ist, und sehr viel mehr weiß ich selbst noch nicht: ich bin noch an meiner Partitur, hoffe aber in einer Woche damit fertig zu sein.“

Dann aber gestaltet sich das Werk immer klarer und Gál, der niemals gerne über ‚ungelegte Eier‘ sprach, weiß wohl schon genau, wo das Ganze hinführen wird, und nennt auch sein Werk zum ersten Mal beim Namen. Am 4.04.1955 schreibt er:

„Die Lebenskreise haben sich bereits so eng um mich gezogen, daß ich nichts anderes mehr im Kopf habe. Das erste Stück ist fertig, beim zweiten halte ich beim Feuer, und das ganze hat sich bereits ziemlich disponiert, so daß ich mir so ungefähr über das Wesentliche im Klaren bin... Deine Frage, wie das so ist mit einer Idee, und wieviel davon von Anfang an vorhanden ist, ist nicht leicht zu beantworten, am Besten noch mit einem weiteren Vers von Goethe, ‚das Maultier sucht im Nebel seinen Weg‘. Es ist so eine Art Urnebel, in dem die Konturen undeutlich sichtbar sind, deren man nun nach und nach habhaft zu werden sucht. Wenn man dieses Geschäft so etwa fünfzig Jahre lang betrieben hat, hat man gelernt, sich ganz und gar auf seinen Instinkt zu verlassen, nämlich auf das Gefühl, ‚Jetzt ist’s richtig‘, oder auf das umgekehrte Gefühl, daß das Maultier einen falschen Weg gegangen ist. Und je älter man wird, desto mehr fühlt man sich als Maultier, nämlich ganz und

gar hilflos ohne den Segen des ‚Creator spiritus‘. Nun, der kriegt seinen Teil zum Schluß, es ist also an ihm.

Wo die Dinge her sind? Die von Hölderlin stehen in jeder Ausgabe seiner Gedichte, und wer Hölderlin überhaupt kennt, dürfte sie kennen. Die wesentlichsten von Goethe sind aus Pandora und Des Epimenides Erwachen, und die meisten hatte ich seit Jahren irgendwo angemerkt, wie ich es immer die Gewohnheit hatte zu tun, wenn mich etwas musikalisch interessierte. Es ist seltsam, wie man genau weiß, worauf man musikalisch reagiert, - je mehr davon in einem Stück ist, desto leichter tut man sich, aber eine Riesenarbeit bleibt's auf jeden Fall ...“

Im folgenden Monat kommt Gál schon mit ganz spezifischen praktischen Fragen über die Chorverhältnisse, für die er seinen Stoff zuschneiden müsse, und eine Woche später (22.05.1955) meldet Gál, dass auch das Schlusstück bereits fertig sei:

„Die große Angelegenheit aber wächst und gedeiht. Ich habe eben der Hanna zum erstenmal das große ‚Veni Creator‘ vorgespielt, das ist nun auch fix und fertig, und wird gehörig krachen.“

Er fährt fort:

„Ja, mein Lieber: so gut ist es mir lange, lange, lange nicht mehr gegangen. Als Junger nimmt man das so selbstverständlich hin, daß einem immer was einfällt; als Alter ist man unbeschreiblich dankbar dafür, wenn man sich täglich morgens an die Arbeit begibt, sein Gehirn aufschlägt, und es steht richtig alles dort schon sozusagen aufgeschrieben, was man braucht. Meine einzige Erklärung dafür ist, daß das vermutlich schon irgendwo innerlich in mir vorbereitet war. Die Vokalkomposition hat mich doch zeitlebens immer ungeheuer interessiert, neben der instrumentalen, und seit ich hier lebe, habe ich wenig Vokales machen können, wohl weil ich mich im Englischen niemals so richtig wohl in meiner Haut fühle. Und nun bin ich, mit dem Goethe und Hölderlin, so richtig inwendig um-und-um und aufgeschüttelt, und das macht's eben.“

Natürlich wird immer noch überall nachgefeilt, ich schreibe auch noch keine Partitur auf, bevor ich nicht mit der Skizze fix und fertig bin. Aber ich fühle, daß ich, mit zwei Dritteln der ganzen großen Arbeit in der Skizze fertig, über dem Berg gekommen bin, und bin vor allem froh, den über alles wichtigen Schlußteil genau so bekommen zu haben, wie er mir vorgeschwebt hat. Natürlich hat mir die Erfahrung und der noch sehr unmittelbare Eindruck von De Profundis dabei sehr geholfen; wobei mich besonders freut, daß das, dem Stoff entsprechend, so ganz und gar anders geworden ist.“

Drei Wochen später (am 17. Juli 1955) schreibt Gál:

„Die große Angelegenheit aber geht weiter wie nach Diktat. Ich möchte jetzt schon beinahe gern bremsen, damit ich bloß nicht zu bald fertig werde, weil der Zustand gar zu vergnüglich ist. Trotzdem wird's nicht lang mehr dauern, ich halte beim letzten Stück (d. h. beim vorletzten, das das letzte ist, denn das letzte ist längst fertig).“

Und vier Tage später ist die Arbeit bereits vollendet:

„Warum soll ich Dir das nicht sofort mitteilen, als dem Hauptbeteiligten? Ich glaube mir's noch selber nicht so recht, aber ich bin fertig! Wirklich fertig!“

Jetzt bleibt das ein paar Wochen liegen, dann gehe ich noch einmal mit der scharfen Bürste drüber. Und dann geht's ans Partiturschreiben. Da ich jetzt so gut in Goethe zuhause bin, fällt mir ein Gedichtchen ein, das er einem Exemplar des Götz beilegt, an seinen Freund Gotter adressiert, und wo er sich darüber beklagt, daß das Vergnügen schon vorbei ist, wenn dergleichen veröffentlicht ist. Da stehen die folgenden Verse:

‚Find‘, daß es wie mit den Kindern ist,
Bei denen doch immer die schönste Frist
Bleibt, wenn man in der schönen Nacht
Sie hat der lieben Frau gemacht‘.

Freilich war Goethe damals noch nicht Vater und wußte noch nicht, daß man mit Kindern doch auch nachher noch allerhand Spaß hat. Hoffen wir also dasselbe mit Lebenskreise.“

Gerade als er die endgültige Reinschrift seiner Partitur fast beendet hatte, entdeckte Gál noch eine weitere innere Verwandtschaft seines Stoffs mit der Stadt Mainz, nämlich mit dem ‚Veni Creator‘, das in der goethe'schen Übertragung ins Deutsche den letzten Satz des Werkes bildet:

„Übrigens kannst Du Dir mein Entzücken denken... als ich las, daß Hrabanus Maurus, ein Heiliger aus dem 8. Jahrhundert, dem ‚Veni Creator Spiritus‘ zugeschrieben wird, Erzbischof von Mainz gewesen ist. Ist das nicht ein interessantes Zusammentreffen, nach 1200 Jahren?“ [Brief vom 24.10.1955]



Hrabanus Maurus,
(geführt von seinem Lehrer
Alkuin von York) überreicht seinem Vorgänger Bischof Otgar
von Mainz sein Werk "De laudibus sanctae crucis",
Codex Wien, ca. 831/40
Österreichische Nationalbibliothek

Die Uraufführung fand am 26. Oktober 1956 unter Mitwirkung der Mainzer Liedertafel, des Männergesangsvereins Concordia (Lörzweiler), der Knaben des Mainzer Domchors und des städtischen Orchesters Mainz im großen Saal des Kurfürstlichen Schlosses statt. Gál schrieb gleich nach seiner Rückkehr nach Edinburgh:

„Noch immer kreist mein geistiges Leben um die Lebenskreise und kommt garnicht los davon. Ich glaube noch niemals hat mich ein Werk, von der ersten Konzeption bis zur Aufführung, so gewaltig durcheinandergeschüttelt wie dieses. Und diese Uraufführung war eine Traumerfüllung wie man sie selten erlebt. Du weißt ja, wie exakt in jedem Detail meine Tonträume sind, wie schwer erfüllbar darum: es war Dein unermüdlicher Enthusiasmus, Deine nie versagende Arbeitsintensität, vom geduldigen Studium bis zum herrlichen Elan der Aufführung, die das ermöglicht hat. Den Damen und Herrn der Liedertafel aber, und den Herrn aus Lörzweiler, fühle ich mich unendlich verpflichtet für die phantastische Arbeit, die sie diesem Unternehmen gewidmet haben und für die prachtvolle Bereitschaft, mit der sie Deiner Führung gefolgt sind.“

Wilhelm Waldstein endet seine Gál-Monographie mit einer Anspielung auf die Lebenskreise, in dem er Gál - wiederum in einem Privatbrief - zitiert:

“Sie haben mich auf allerhand aufmerksam gemacht, das mir niemals bewußt war: z. B. darauf, daß mir wirklich das ‚Alles ist am Ende gut‘ [s. Nachwort] aus der Seele gesungen ist. Das Merkwürdige ist, daß ein solcher Gedanke nicht aus dem Verstand kommt - denn wer kann der Welt zusehen, ohne sich das Gegenteil zu denken? -, sondern aus dem Gefühl, mit dem man offenbar geboren ist und das einen zum Optimisten macht, was immer geschieht... Oder war es einfach das Glück, das man nie hoch genug preisen kann, das einem vergönnt hat, Musik zu machen?“ [Waldstein 1965: 93ff.]

Bemerkungen zum Text des Werkes

Gál hat sich selten - wenn überhaupt - direkt über sich persönlich oder über das Wesen seiner Musik geäußert, außer in einem rein formalen Sinn. Ebenso wenig sprach er aus, was ihn an diesen Texten so ungeheuer berührt hat, worin ihre ‚Größe‘ besteht. Das kann hier nur ganz kurz angedeutet werden und anhand der Texte selbst - über die Musik wird an anderer Stelle geschrieben.

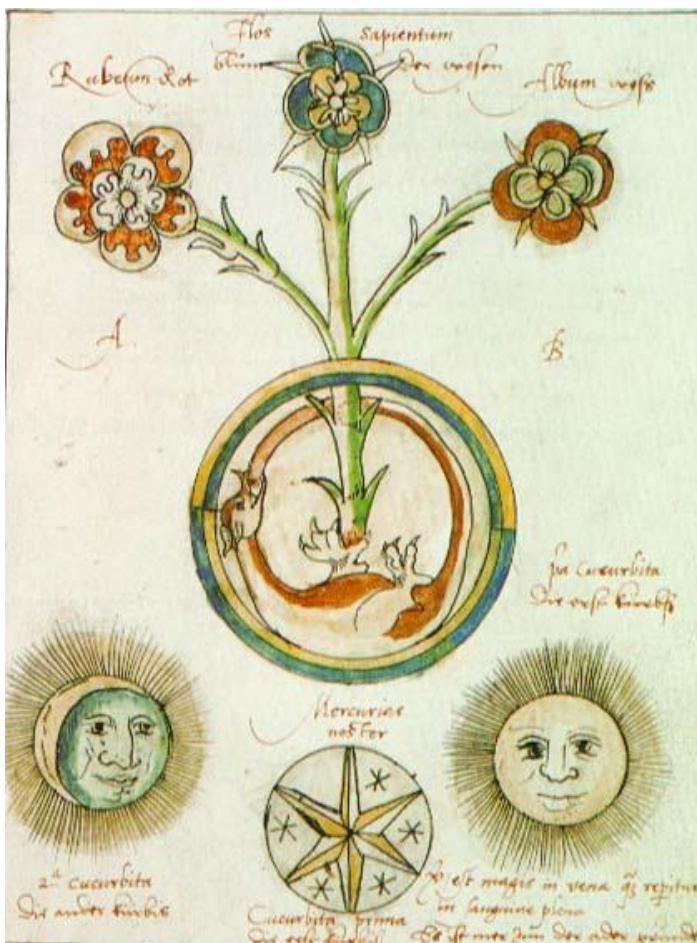
Wichtig wäre zu unterstreichen, dass jene „kräftige, positive Seite des Daseins“, mit der Gál von vornherein die Grundstimmung dieses Werkes charakterisiert (siehe oben, im Brief vom 16.02.1954), eben auch das Destruktive, Schmerzhaftes, Zerrissene und Furchterregende mit einschließt.

Sowohl dem II. wie dem IV. Teil, beide von Goethe, liegt das Feuerelement - Inbegriff des Ineinandergreifens von Zerstörung und neuem Schaffen - zugrunde. Es ist das von Prometheus gestohlene Feuer, das den Menschen die göttliche Schöpferkraft verleiht [„Das Werk“]; es manifestiert sich ebenfalls in dem Wirken gewaltiger Naturkräfte, der Verwüstung durch Flammen, im Blitz und in der Macht des Vulkans:

„Erdschlünde tun sich auf, ein Feuerqualm
Zuckt flammend übers Feld, versengt den Halm,
Versengt der Bäume lieblich Blütenreich.“ [„Natur“]

Nur die bedingungslose Einwilligung in das scheinbar Furchtbare gibt der letztendlichen ‚Lebensbejahung‘ ihre affirmative Kraft:

„Alles ist dem Gott geraten,
Alles ist am Ende gut!“ [„Natur“]



„Aus dem Orobous, dem sich ewig selbst verschlingenden Drachen, dem Symbol des Werdens und Vergehens, erblühen die Blumen der Weisheit, die Symbole des Steins der Weisen.“
(Alchemistische Handschrift, 1550)

Das sinträchtige Symbol ‚Lebenskreise‘, das dem Werk seinen Titel verleiht, erscheint erst im V. Teil [„Dämmerung“], in einem Gedicht von Fontane. In dieser Endphase des Lebens ziehen sich die Kreise nach innen - „immer enger“. Hier geht es, ohne jegliches Pathos oder sonstige Emotion, um die schlichte, ruhige Feststellung des ‚Hinschwindens‘ aller Dinge; so stehen auch ‚Hoffen‘, ‚Hassen‘, ‚Lieben‘ - ohne moralisch-wertende Unterscheidung - in der gleichen Reihe nebeneinander:

„Immer enger, leise, leise
ziehen sich die Lebenskreise,
Schwindet hin, was prahlt und prunkt,
Schwindet Hoffen, Hassen, Lieben,
Und ist nichts in Sicht geblieben
Als der letzte dunkle Punkt.“

Doch der ‚letzte dunkle Punkt‘ ist in Gáls zyklischer Gedichtfolge kein Endpunkt, sondern unmittelbar danach kommt der VI. Teil, ‚Das ewige Licht‘. Aus „Veni creator spiritus“ wird in Goethes Übertragung ins Deutsche „Komm, Heiliger Geist, du Schaffender“: Gott, Natur und Mensch sind im Schaffenden, im „wirkenden von Ewigkeit zu Ewigkeit“ vereint. Davon zeugen die Lebenskreise.

Eva Fox-Gál

Lebenskreise

Teil I – Teil VI
ausgewählt von Hans Gál

I.

Der Morgen

(Hölderlin)

*Quasi allegretto, tranquillo ma
con moto - 4/4*

Vom Taue glänzt der Rasen; beweglicher
Eilt schon die wache Quelle; die Birke neigt
Ihr schwankes Haupt, und im Geblättern
Rauscht es und schimmert;

Con moto tranquillo – 9/4

und um die grauen

Gewölke streifen rötliche Flammen dort,
Verkündende, sie wallen geräuschlos auf;

6/4

Wie Fluten am Gestade wogen

Höher und höher die wandelbaren.

Komm nun, o komm, und eile mir nicht zu schnell,
Du goldner Tag, zum Gipfel des Himmels fort!

Tempo I – 4/4

Denn offner fliegt, vertrauter dir mein
Auge, du Freudiger! zu, solange du
In deiner Schöne jugendlich blickst und noch
Zu herrlich nicht, zu stolz mir geworden bist;

Du möchtest immer eilen, könnt' ich,

Göttlicher Wand'rer, mit dir! - doch lächelst

Des frohen Übermütigen du, daß er

Dir gleichen möchte;

Allegretto – 6/4

segne mir lieber denn

Mein sterblich Tun und heit're wieder,

Gütiger! heute den stillen Pfad mir!

II.

Das Werk

(Goethe)

Allegro vigoroso – 3/4

Allegro un poco sostenuto – 4/4

Hat Natur, nach ihrem dunklen Walten,

Hier sich Bergreih'n hingezogen, droben

Felsen aufgezackt und gleich daneben

Über Talgestein und Höh'n und Höhlen

Heilig ruhend alten Wald gepfleget,

Daß den unwirtbaren Labyrinthen

Sich der Wand'rer grausend gern entzöge:

Sieh ! da dringt heran des edlen Menschen

Meisterhand; sie darf es unternehmen,

Darf zerstören tausendjäh'rige Schöpfung.

Allegro come sopra – 3/4, 2/2

Schallet nun das Beil im tiefsten Walde,

Klingt das Eisen an dem schroffen Felsen,

Und in Stämmen, Splintern, Massen, Trümmern

Liegt zu unbegreiflich neuem Schaffen

Ein Zerstörtes gräßlich durcheinander.

Aber bald dem Winkelmaß, der Schnur nach

Reihen sich die Steine, wachsen höher;

Neue Form entspringt an ihnen, herrlich

Bildet mit der Ordnung sich die Zierde,

Und der alte Stamm, gekantet, fügt sich,

Ruhend bald und bald emporgerichtet,

Einer in den andern. Hohen Giebels

Poco maestoso – 3/4

Neuer Kunstwald hebt sich in die Lüfte.
Sieh! Des Meisters Kränze wehen droben,
Jubel schallt ihm, und den Weitbaumeister
Hört man wohl dem irdischen vergleichen.

*Allegro deciso ma molto
moderato – 6/4*

Zündet das Feuer an!
Feuer ist obenan.
Höchstes, er hat's getan,
Der es geraubt.
Wer es entzündete,
Sich es verbündete,
Schmiedete, ründete
Kronen dem Haupt.

Wasser, es fließe nur!
Fließet es von Natur
Felsenab durch die Flur,
Zieht es auf seine Spur
Menschen und Vieh.
Fische, sie wimmeln da,
Vögel, sie himmeln da,
Ihr' ist die Flut.
Die unbeständige,
Stürmisch lebendige,
Daß der Verständige
Manchmal sie bändige,
Finden wir gut.

(Ritmo di tre battute) – 2/2

Erde, sie steht so fest.
Wie sie sich quälen läßt!
Wie man sie scharrt und plackt!
Wie man sie ritzt und hackt!
Da soll's heraus.

Furchen und Striemen zieh'n
Ihr auf den Rücken hin
Knechte mit Schweißbemüh'n;
Und wo nicht Blumen blüh'n,
Schilt man sie aus.

Come sopra – 6/4

Ströme du, Luft und Licht,
Weg mir vom Angesicht!
Schürst du das Feuer nicht,
Bist du nichts wert.
Strömst du zum Herd herein,
Sollst du willkommen sein,
Wie sich's gehört.
Dring nur herein ins Haus;
Willst du hernach hinaus,
Bist du verzehrt.

Rasch nur das Werk getan!
Feuer nun flammt's heran,
Feuer schlägt obenan;
Sieht's doch der Vater an,
Der es geraubt.
Der es entzündete,
Sich es verbündete,
Schmiedete, ründete
Kronen dem Haupt.

III.

Sinnen und Suchen

(Hölderlin)

Echo des Himmels, heiliges Herz! warum,
Warum verstummst du unter den Lebenden,
Schläfst, freies! von den Götterlosen
Ewig hinab in die Nacht verwiesen?
Wacht denn, wie vormals, nimmer des Äthers Licht?
Und blüht die alte Mutter, die Erde, nicht?

Und übt der Geist nicht da und dort, nicht
Lächelnd die Liebe das Recht noch immer?

Nur du nicht mehr ! doch mahnen die Himmlischen,
Und stillebildend weht, wie ein kahl Gefild,
Der Atem der Natur dich an, der
Alleserheiternde, seelenvolle!
O Hoffnung ! bald, bald singen die Haine nicht
Des Lebens Lob allein, denn es ist die Zeit,
Daß aus der Menschen Munde sie, die
Schönere Seele, sich neu verkündet.

Und er, der sprachlos waltet und unbekannt
Zukünftiges bereitet, der Gott, der Geist
Im Menschenwort, am schönen Tage
Kommenden Jahren, wie einst, sich ausspricht.

Sempre adagio – 4/4

(Goethe)

Wohl ist sie schön, die Welt! In ihrer Weite
Bewegt sich so viel Gutes hin und her.
Ach, daß es immer nur um einen Schritt
Von uns sich zu entfernen scheint
Und uns're bange Sehnsucht durch das Leben
Auch Schritt vor Schritt bis nach dem Grabe lockt!

Poco animato

So selten ist es, daß die Menschen finden,
Was ihnen doch bestimmt gewesen schien;
So selten, daß sie das erhalten, was
Auch einmal die beglückte Hand ergriff!
Es reißt sich los, was erst sich uns ergab,
Wir lassen los, was wir begierig faßten.

A tempo molto adagio

Es gibt ein Glück, allein wir kennen's nicht:
Wir kennen's wohl und wissen's nicht zu schätzen.

Tranquillo con moto – 3/2

Einig, unverrückt, zusammenwandernd
Leuchten ewig sie herab, die Sterne;
Mondlicht überglänzet alle Höhen,
Und im Laube rauschet Windesfächeln,
Und im Fächeln atmet Philomele,
Atmet froh mit ihr der junge Busen,
Aufgeweckt vom holden Frühlingstraume.

Un poco lento – 4/4

Ach ! warum, ihr Götter, ist unendlich
Alles, alles, endlich unser Glück nur?
Sternenglanz und Mondes Überschimner,
Schattentiefe, Wassersturz und Rauschen
Sind unendlich, endlich unser Glück nur.

Come sopra – 3/2

Sternenglanz, ein liebe reich Beteuern,
Mondenschimmer, liebevoll Vertrauen,

Schattentiefe, Sehnsucht wahrer Liebe
Sind unendlich, endlich unser Glück nur.

IV.

Natur

(Goethe)

Leichte Silberwolken schweben
Durch die erst erwärmten Lüfte,
Mild, vom Schimmer sanft umgeben,
Blickt die Sonne durch die Düfte.

Leise wallt und drängt die Welle
Sich am reichen Ufer hin,
Und wie reingewaschen helle,
Schwankend hin und her und hin,
Spiegelt sich das junge Grün.

Tausend, abertausend Stimmen
Hör ich durch die Lüfte schwimmen -
Wie sie wogen, wie sie schwellen!
Mich umgeben ihre Wellen,
Die sich sondern, die sich einen,
Sie, die ewig schönen, reinen.

Wie sie mir ins Ohr gedungen,
Wie sie sich ins Herz geschlungen,
Stürmen sie nach allen Seiten,
Von der Nähe zu den Weiten,
Berghin an und talhernieder,
Und das Echo schickt sie wieder.

Welche Stille, welches Grausen
Liegt auf einmal um uns her!
Welch ein dumpfes, fernes Sausen,
Welch ein tiefbewegtes Brausen,
Wie der Sturm im fernen Meer!
Immer lauter aus der Ferne
Hör ich alle Wetter drohen.
Welche Nacht bedeckt den goldnen,
Heiter'n Himmel,
Und die Sterne
Schwinden schon vor meinem Blick.

Animato

Allegro energico – 3/2

Und von den niedern zu den höchsten Stufen
Sind Kräfte der Natur hervorgerufen.
Die Atmosphäre trübt sich, ist erregt,
Der Donner rollt, ein Blitz, der prasselnd schlägt,
Zersplittert Wald und Fels, die moosigen Alten,
Die Rinde gar des Bodens wird gespalten.
Erdschlünde tun sich auf, ein Feuerqualm
Zuckt flammend übers Feld, versengt den Halm,
Versengt der Bäume lieblich Blütenreich.
Nun herrscht die Nacht, das Leben stockt sogleich,
(Scherzo notturno)

Vivace ma non troppo – 3/8

Und aus den Grüften hebt sich leis heran
Das Gnomenvolk und wittert alles an,
Und wittert alles aus und spürt den Platz
Und forscht und gräbt: da glitzert mancher Schatz.
Das altverborg'ne Gold bringt keinem Heil,
Der Finsternis Genosse will sein Teil.

Schon hüben und drüben sind Berge versunken,
Schon gähnet der Abgrund, schon sprühen die Funken.
Der Schrecken ergreift mich, wo rett' ich mich hin?

Noch kracht es entsetzlicher, Felsen erglüh'n,
Sie bersten, sie stürzen, sie öffnen mir schon
Der grauesten Tiefe plutonischen Thron!

- - - - -

Allegretto tranquillo – 4/4

Kehrst du wieder, Himmelshelle?
Iris mit gewohnter Schnelle
Trennt die grausen Wolken schon,
Augenfunkelnd für Entzücken,
Den Geliebten zu erblicken
Auf dem goldnen Wagenthron.

Phöbus glänzt ihr hold entgegen;
Himmlischer Vermählung Segen
Fühlt der Erde weiter Kranz.
Um des Bogens bunten Frieden

Schlingen lieblichste Sylphiden,
Schillernd zierlich, Kettentanz.

Und, da unten, Silberwellen
Grünlich-purpurn, wogen, schwellen
Auch empor in Liebesglut,
Schalkisch locken gleich Undinen,
Blauen Aug's, verschämter Mienen,
Sich den Himmel in die Flut.
Blüht's am Ufer, wogt's in Saaten,
Alles ist dem Gott geraten,
Alles ist am Ende gut!

V.

Dämmerung

(Hölderlin)

Adagio – 4/4

(moderato)

Wo bist du? Trunken dämmert die Seele mir
Von aller deiner Wonne; denn eben ist's,
Daß ich gelauscht, wie, goldner Töne
Voll, der entzückende Sonnenjüngling
Beim Abschied auf der himmlischen Leier spielt';
Es tönten rings die Wälder und Hügel nach,
Doch fern ist er zu frommen Völkern,
Die ihn noch ehren, hinweggegangen.

(un poco animato)

(Goethe)

*L'istesso tempo (molto
tranquillo, ma con moto) – 9/8*

Sei gesegnet, o Mond! Führer du des Gestirns,
Sei mein Herr du, mein Gott! Du beleuchtest den Weg.
Laß!, laß nicht in der Finsternis
Mich irren mit irrendem Volk.
Sonn', dir gluhenden, weiht sich das glühende Herz.
Sei mein Herr du, mein Gott! Leit', allsehende, mich.
Steigst auch du hinab, Herrliche?
Tief hüllt mich Finsternis ein.
Hebe, liebendes Herz, dem Erschaffenden dich!
Sei mein Herr du, mein Gott! du alliebender, du,
Der die Sonne, den Mond und die Stern
Schuf, Erde und Himmel und mich.

*Molto tranquillo e semplice –
3/2*

(Hölderlin)

Einen vergänglichen Tag lebt' ich und wuchs mit den Meinen,
Eins ums andere schon schläft mir und fliehet dahin.

Doch, ihr Schlafenden, wacht am Herzen mir, in verwandter
Seele ruhet von euch mir das entfliehende Bild.
Und lebendiger lebt ihr dort, wo des göttlichen Geistes
Freude die Alternden all, alle die Toten verjüngt.

*Tranquillo, ma non troppo
lento – 4/4*

(Fontane)

Immer enger, leise, leise
Ziehen sich die Lebenskreise,
Schwindet hin, was prahlt und prunkt,
Schwindet Hoffen, Hassen, Lieben,
Und ist nichts in Sicht geblieben
Als der letzte dunkle Punkt.

Maestoso ma con moto – 3/2

VI.

Das ewige Licht

(Hrabanus Maurus, übertragen von Goethe)

Komm, Heiliger Geist, du Schaffender,
Komm, Deine Seelen suche heim;
Mit Gnadenfülle segne sie,
Die Brust, die du geschaffen hast!

Du heißest Tröster, Paraklet,
Des höchsten Gottes Hochgeschenk,
Lebend'ger Quell und Liebesglut
Und Salbung heiliger Geisteskraft.

(tranquillo)

Du siebenfaltiger Gabenschatz,
Du Finger Gottes rechter Hand,
Von ihm versprochen und geschickt,
Der Kehle Stimm' und Rede gibst.

Allegro con spirito

Den Sinnen zünde Lichter an,
Dem Herzen frohe Mutigkeit,
Daß wir im Körper Wandelnden
Bereit zum Handeln sei'n, zum Kampf!

Poco meno allegro

Un pochino più sostenuto

Den Feind bedränge, treib ihn fort,
Daß uns des Friedens wir erfreu'n,
Und so an deiner Führerhand
Dem Schaden überall entgeh'n!

Come sopra

Tempo I

Vom Vater uns Erkenntnis gib,
Erkenntnis auch vom Sohn zugleich,
Uns, die dem beiderseit'gen Geist
Zu allen Zeiten gläubig fleh'n!

Assai sostenuto

Darum sei Gott dem Vater Preis,
Dem Sohne, der vom Tod erstand,
Dem Paraklet, dem wirkenden,
Von Ewigkeit zu Ewigkeit.

„Lebenskreise“

(Abschrift des zur Uraufführung herausgegebenen Programmhefts; die Red.)

Vollständiger Text mit Erläuterungen und Notenbeispielen

von Otto Schmidtgen

Der Komponist sagt über sein Werk: „Das Leben geht in Phasen vor sich, in denen sich ein steter Wandel, eine unablässige Entwicklung erkennen lässt. Diese Phasen sind in sechs Episoden gespiegelt, deren jede einen bestimmten Aspekt des Lebens und seiner Anschauung zum Gegenstand hat. Das Werk hat insofern eine symphonische Struktur, als jeder der sechs Teile wie ein Symphoniesatz selbständig durchgeführt ist und die Sätze zueinander in einem Verhältnis stehen, das dem zyklischen Prinzip einer Symphonie entspricht. Davon abgesehen, ist die Gestaltung freilich durchaus vokal, nämlich von zwei symphonischen Zwischenspielen abgesehen, ganz und gar erfindungsmäßig auf dem vokalen Apparat aufgebaut.“

Erster Satz: „Morgen“

Dieser Anfangssatz, dem eine Dichtung Hölderlins zugrunde liegt, beschäftigt Chor und Orchester und entspricht der langsamen Einleitung einer Symphonie, ist freilich formal völlig selbständig ausgeführt. Die fünf Strophen der Dichtung werden in der musikalischen Verarbeitung aufgeteilt in eine dreiteilige Form mit abschließendem Fugato. Ein ruhiges Allegretto-Tempo bestimmt – mit etlichen Modifikationen – den Grundcharakter des Satzes.

Die Orchester-Einleitung ist ein Hinführen, eine Entwicklung zum Hauptthema. Durch mehrere obere Oktaven erklingt ein E, seufzerartige Sekundenschritte entwickeln sich zu melodischen Gebilden einleitenden Charakters, bis die Tenöre – ohne harmonische Stütze – das Thema bringen:

Vom Tau - e glänzt der Ra - sen, be-weg-li-cher eilt schon die wa - - che Quel - le

Wieder erklingen die Sekund-Motive der Einleitung, und nun führen alle vier Chorstimmen in sanfter Bewegung das Thema durch.

Die Birke neigt ihr schwankes Haupt.

Als Abschluss des ersten Abschnittes folgt ein, den Text verdeutlichendes Achtelmotiv.

und im Ge-blät - ter rauscht es und schimmert.

Der Mittelsatz in der Dominanttonart E-Dur beginnt nun; die Taktart ändert sich; ein dreiteiliger Rhythmus:

und um die grau - en Ge - wöl - ke strei - fen röt - li - che Flam - men dort

Verkündende, sie wallen geräuschlos auf;
Wie Fluten am Gestade

Dann in charakteristischer Aufwärtsbewegung und dem Text entsprechender Steigerung bis zum Forte

hö - her

wo - gen hö - her und hö - her und hö - her die wan - - del - ba - ren.

und plötzlichem Zurückgleiten ins Piano. Dann ein erster zaghafter, dann dringlicher Anruf:

Komm nun, o komm, und eile mir nicht zu schnell,
Du goldner Tag, zum Gipfel des Himmels fort!

Der Vorklang löst sich im Pianissimo auf, im Orchester erklingen wieder die Sekund-Motive der Einleitung, das hohe E, die in die Haupttonart A-Dur und den 4/4-Takt der ersten Abschnitte zurückführen. Wir erleben eine freie Reprise des ersten Themenkomplexes zu den Worten:

Denn offner fliegt, vertrauter, dir mein
Auge, du Freudiger! zu, solange du
In deiner Schöne jugendlich blickst und noch
Zu herrlich nicht, zu stolz mir geworden bist

Bis zum Fortissimo hat die Steigerung geführt:

Du möchtest immer eilen, könnt' ich,
Göttlicher Wand'rer, mit dir! - doch lächelst
Des frohen Übermütigen du, dass er
Dir gleichen möchte,

Über die letzten Wort gleiten wir ins pianissimo zurück, haben damit das Ende der Reprise erreicht, und nun bringt der Alt im 6/4-Takt Allegretto weich und legato das Fugenthema:

pp dolce e legato

Seg - ne mir lie - ber denn mein sterb - lich Tun, mein sterb - lich Tun

Es wird durch alle Stimmen geführt. Dann folgt als Zwischensatz das durch einen charakteristischen Septimsprung anhebende Motiv.

und heit - re wie - der

Gütiger! heute den stillen Pfad mir!

Ein zweites Mal wird das Fugenthema durchgeführt, ein zweites Mal klingt das Septimenmotiv auf, diesmal nach der Haupttonart zurückführend. Sehr ruhig, quasi andante, erklingt im Tenor noch einmal das Thema der Fuge, dann führen die Soprane Adagio aufwärts ins pianissimo steigend den Satz zu Ende, derweil im Orchester die Sekund-Motive des Anfangs erklingen, zum Schluss in Oktaven das hohe E.

Der Tag des Lebens ist angebrochen, ihm folgt – ohne Pause – sogleich „das Werk“, das eigentliche Allegro der Symphonie.

Zweiter Satz: „Das Werk“

Dem Satz liegen zwei Dichtungen Goethes zugrunde, dadurch ergibt sich eine Gliederung in zwei Teile, die sich in Tonart und Vokalbesetzung voneinander abheben: 1. Teil: C-Dur, Bass-Solo und Männerchor; 2.

Teil: Es-Dur, gemischter Chor. Den Satz leitet ein symphonisches Orchestervorspiel ein, dessen einzelne Themenkomplexe später als Zwischen- und Nachspiele wieder erscheinen. Dies die Gliederung des ganzen Satzes; die beiden Teile sind – obwohl ineinander übergehend – in sich selbständig gegliedert.

In kraftvollem C-Dur (Allegro vigoroso) hebt das Orchestervorspiel an, energisch, voll pulsierenden Lebens. Hier das Thema:

Allegro vigoroso



Ihm folgt als Mittelsatz ein nicht minder kraftvolles Thema, markant in seinem punktierten Rhythmus, das fugenartig durchgeführt wird:



Bald kehrt aber das strahlende C-Dur-Thema 1 wieder, das dem Vorspiel die formale Abrundung und den energievollen Schluss verleiht.

Die Dichtung des ersten Satz-Abschnittes entstammt dem „Vorspiel zur Eröffnung des Weimar’schen Theater“. Der Bassist beginnt, zunächst nur von einer Orchesterstimme (Celli und Bässe staccato) begleitet:



Hat Na - tur — nach ih-rem dunk - len Wal - ten hier sich Berg-reih'n hin - ge-zo - gen

Droben Felsen aufgezackt und gleich daneben
Über Talgestein und Höh'n und Höhlen

Heilig ruhend alten Wald gepfleget,

Inzwischen ist die Harmonisierung immer reicher geworden. Der Solist fährt fort:

Dass den unwirtbaren Labyrinthen
Sich der Wand'rer grausend gern entzöge:
Sieh! da dringt heran des edlen Menschen
Meisterhand; sie darf es unternehmen
Darf zerstören tausendjäh'rge Schöpfung.

Nun folgen, jeweils durch ein kurzes Orchesterspiel eingeleitet, drei Strophen, zuerst vom Solisten gesungen, dann – gesteigert – vom Männerchor aufgenommen.

Der ersten Strophe geht der erste Abschnitt der Orchestereinleitung (Thema 1) voraus; dann beginnt der Solist:



Schal - let nun das Beil — im — tief - sten Wal - de, klingt — das — Ei - sen an der schrof - fen Fel - sen

Und in Stämmen, Splintern, Massen, Trümmern
Liegt zu unbegreiflich neuem Schaffen
Ein Zerstörtes grässlich durcheinander.

Der Männerchor nimmt die Strophe auf und beschließt sie. Nun bringt das Orchester den Mittelsatz (Thema 2) der Einleitung als Vorspiel zur zweiten Strophe. Der Solist beginnt:

Aber bald dem Winkelmaß, der Schnur nach
Reihen sich die Steine, wachsen höher;
Neue Form entspringt an ihnen, herrlich
Bildet mit der Ordnung sich die Zierde,

5. 

und der al - te Stamm, ge - kan - tet, fügt sich ru - hend bald und bald em - por ge - rich - tet.

Einer in den andern. Hohen Giebels
Neuer Kunstwald hebt sich in die Lüfte.

Wieder nimmt der Männerchor die Strophe auf. Die dritte Strophe wird wieder vom Thema 2, allerdings in sehr gedrängter Form, eingeleitet; dann *maestoso* der Solist:

6. 

Sieh! — Des Mei - sters Krän - ze we - hen dro - ben

Jubel schallt ihm, und den Weitbaumeister
Hört man wohl dem irdischen vergleichen.

Der Männerchor nimmt die gesamte Strophe auf und führt in machtvoller Steigerung den ersten Abschnitt des Satzes zu Ende. Fortissimo fällt das Orchester ein mit den Themen der Einleitung, die aber bald verklingen. In wenigen Takten wird nach Es-Dur, der Tonart des zweiten Abschnittes übergeleitet. Wir hören nun die „Worte der Schmiede“ aus „Pandora“. Es ist ein gemischter Chor in dreiteiliger Form, wobei jeder Teil als Unterabteilungen die Strophen der Dichtung hat.

Die sechs Einleitungstakte des Orchesters lassen gleichsam das unablässige Hämmern der Schmiede vernehmen, mit diesen scharf akzentuierten Schlägen das Tempo markierend. Die Männerstimmen bringen das Thema, das dann vom ganzen Chor energisch aufgenommen wird.

7. 

Zün - det das Feu - er an! Feu - er ist o - ben-an. Höch - stes, er hat's ge - tan



der es ge - raubt, der — es ge - raubt

Wer es entzündete,
Sich es verbündete,
Schmiedete, ründete
Kronen dem Haupt.

Und wieder nimmt es der gesamte Chor auf. Das Motiv der Schmiede leitet nun nach c-Moll, über eine Achtelbewegung erklingt, das Fließen des Wassers charakterisierend:



Dazu der Chor:



Felsenab durch die Flur,
Zieht es auf seine Spur
Menschen und Vieh.
Fische, sie wimmeln da,
Vögel, sie himmeln da,
Ihr' ist die Flut.
Die unbeständige,
Stürmisch lebendige,
Dass der Verständige
Manchmal sie bändige,
Finden wir gut.

Im Orchester erklingen zur Achtelbewegung die scharfen Akzente der Schmiedesäge, forte klingt das Hauptthema 7 in den Trompeten auf; es folgt der Mittelteil. Aus dem lebendigen 6/4-Takt wird ein 2/2; die Bewegung scheint zu stocken, festzustehen: der Text bedingt die Änderung der Taktart. Marcato piano erklingt ein neues Motiv, mit dem der ganze Mittelsatz gebaut ist.



Er - de, sie steht so fest!
Wie sie sich quälen lässt!
Wie man sie scharrt und plackt!
Wie man sie ritzt und hackt!
Da soll's heraus.
Furchen und Striemen zieh'n
Ihr auf den Rücken hin
Knechte mit Schweißbemüh'n;
Und wo nicht Blumen blüh'n,
Schilt man sie aus.

Das Motiv 10 leitet im Orchester in sechs Takten wieder zu Ton- und Taktart (Es-Dur 6/4-Takt) des ersten Teil dieses Chors, den Schmiedemotiven zurück, und wir erleben nun, als Abrundung der dreiteiligen Form, die gedrängte freie Reprise der Themen der ersten Strophen (7), die der Chor aufnimmt zu den Worten:

Ströme du, Luft und Licht,
Weg mir vom Angesicht!
Schürst du das Feuer nicht,
Bist du nichts wert.
Strömst du zum Herd herein,
Sollst du willkommen sein,
Wie sich's gehört.
Dring nur herein ins Haus;
Willst du hernach hinaus,
Bist du verzehrt.

Rasch nur das Werk getan!
 Feuer nun flammt's heran,
 Feuer schlägt obenan;
 Sieht's doch der Vater an,
 Der es geraubt.
 Der es entzündete,
 Sich es verbündete,
 Schmiedete, ründete
 Kronen dem Haupt.

Die letzte Strophe („der es entzündete“) wird unter mehrfacher Wiederholung der Textworte machtvoll gesteigert. Das Orchester nimmt – den Bogen auf den Beginn des ganzen Satzes zurückspannend – die Schlusstakte seiner symphonischen Einleitung auf und beschließt kraft- und schwungvoll das „Allegro“ der Vokalsymphonie.

Dritter Satz: „Sinnen und Suchen“

Dieser Satz ist das Adagio der Vokalsymphonie. Er gliedert sich in drei Abschnitte, entsprechend den drei ihm zugrunde liegenden Dichtungen. As-Dur ist die Tonart des ersten und dritten, E-Dur die des Mittelabschnitts. Der Orchesterklang ist besonders fein und durchsichtig, Posaunen und Trompeten schweigen vollends, nur zwei von vier Hörner sind beschäftigt, die solistisch behandelten Holzbläser geben eine Klangfarbe von kammermusikalischen Reiz.

Ein stimmungsvolles Orchestervorspiel leitet ein, die Oboe beginnt eine weit ausschwingende Melodie, von gedämpften Streichertrios begleitet:

Adagio

1. *p* *mf* *p* *pp*

Die Geigen führen vier Takte lang die Melodie fort, dann beteiligt sich die Flöte, später Klarinette und Fagott in reizvollen melodischen Verschlingungen am Geschehen, hierdurch eine sanfte Steigerung herbeiführend, die aber bald wieder verebbt, so dass das Ganze pianissimo verklingt.

Die nun folgende Hölderlin'sche Dichtung ist frei durchkomponiert. Die Solo-Sopranstimme beginnt:

2. *p*

E - - - cho des Him - mels hei - li - ges Herz! Wa - rum

wa - rum ver - stummst du un - ter den Le - ben - den

Schläfst, freies! von den Götterlosen
Ewig hinab in die Nacht verwiesen?

Nur zwei Überleitungstakte folgen, dann die zweite Strophe:

Wacht denn, wie vormals, nimmer des Äthers Licht?
Und blüht die alte Mutter, die Erde, nicht?
Und übt der Geist nicht da und dort, nicht
Lächelnd die Liebe das Recht noch immer?

Die nämlichen beiden Überleitungstakte wie nach der ersten Strophe erklingen, doch beginnt die Singstimme schon während derselben mit der dritten Strophe, so dass hier kaum ein Einschnitt wahrnehmbar wird. Die Orchesterinstrumente beteiligen sich mit ausdrucksvollen Nebenstimmen an der Steigerung, die weit ausholend bis zum Forte führt, jedoch rasch wieder ausklingt.

Nur du nicht mehr ! doch mahnen die Himmlischen,
Und stillebildend weht, wie ein kahl' Gefild,
Der Atem der Natur dich an, der
Alles Erheiternde, Seelenvolle!

In sechs Takten lässt das Orchester die Stimmen nachklingen, dann wird die erste Strophe der Dichtung wiederholt, diesmal vom Frauenchor vorgetragen, während der Solo-Sopran eine freie Stimme darüber erklingen lässt. Ein kurzes Zwischenspiel, Zwiesgesang von Oboe und Englischhorn, leitet zur nächsten Strophe über, die der dreistimmige Frauenchor singt.

O Hoffnung ! Bald, bald singen die Haine nicht
Des Lebens Lob allein, denn es ist die Zeit,
Dass aus der Menschen Munde sie, die
Schönere Seele, sich neu verkündet.

Wir hatten uns von der Haupttonart entfernt; die folgende Strophe führt über F-Dur wieder nach As-Dur zurück. Der Solo-Sopran beginnt sie mit einer ausdrucksvollen Triolen-Koloratur:

3. Und er _____

er, _____ dersprach-los wal-tet und ___ un - be-kannt Zu - künf-ti_ges be - rei - tet

Bald gesellt sich der Frauenchor der Solostimme bei, es werden Melodieteile der vorigen Strophe verwertet und pianissimo klingt das Gedicht aus:

Der Gott, der Geist
Im Menschenwort, am schönen Tage
Kommenden Jahren, wie einst, sich ausspricht.

Das Orchester greift die Motive der Einleitung auf und schließt in ähnlicher Form wie diese auch den ersten Abschnitt des Satzes.

Nur eine kurze Luftpause, dann setzt der Mittelteil des Satzes ein, dem eine Stelle aus Goethes „Tasso“ zugrunde liegt. Die vier Solostimmen erklingen in kunstvoll-polyphonem, vierstimmigen Satz.

sempre adagio

4. *p* Wohl ist sie schön, _____ die _ Welt! In ih - rer Wei - te be - wegt sich so viel Gu - tes

mf

p so viel Gu - tes _ hin und _ her

Ach, dass es immer nur um einen Schritt
 Von uns sich zu entfernen scheint
 Und uns're bange Sehnsucht durch das Leben
 Auch Schritt vor Schritt bis nach dem Grabe lockt!

Das Tempo hebt sich leicht, ein neues thematisches Gebilde tritt auf, das gleichfalls polyphon durchgeführt wird.

5. *p* so sel - ten ist es, dass die Men - schen fin - den was ih - nen doch be - stimmt ge - we - sen _ schien

So selten, dass sie das erhalten, was
 Auch einmal die beglückte Hand ergriff!
 Es reißt sich los, was erst sich uns ergab,
 Wir lassen los, was wir begierig fassten.

Das Tempo verlangsamt sich wieder, die Tonart E-Dur wird wieder erreicht und nun erklingt das Hauptthema des Abschnitts (Nr. 4), vom gesamten Chor pianissimo gesungen:

Es gibt ein Glück, allein wir kennen's nicht:
 Wir kennen's wohl und wissen's nicht zu schätzen.

Der Abschnitt schließt ohne Nachspiel mit dem letzten Chorakkord.

Nur eine kurze Luftpause trennt ihn vom dritten, die Tonart As-Dur wieder aufnehmenden Abschnitt, der die Worte der Epimeleia aus Goethes „Pandora“ zum Gegenstand hat. Violin- und Violoncell-Solo, dazu eine Flöte schaffen die duftige instrumentale Klangfarbe. Dann beginnt die Solo-Altstimme:

tranquillo con moto

6. *p* Ei - nig, un - ver - rückt, zu - sam - men wan - dernd leuch - ten _ e - wig sie her - ab, die Ster - ne,

Die Zahl der begleitenden Instrumente vermehrt sich, und die Solostimme fährt fort:

Mondlicht überglänzet alle Höhen,
 Und im Laube rauschet Windesfächeln,
 Und im Fächeln atmet Philomele,
 Atmet froh mit ihr der junge Busen,
 Aufgeweckt vom holden Frühlingstraume.

Nun bringt der Solo-Tenor zwei Verse, die, vom Chor wiederholt, gleichsam refrainartig später noch zweimal wiederkehren und dadurch diesen Abschnitt des Satzes in drei Unterabschnitte aufteilen.

7. *ppp*

Ach! Wa-rum, ihr Göt-ter ist un - end-lich al - les

end - lich un - ser Glück nur

Es folgt nun der zweite Unterabschnitt, den wieder die Solo-Altistin bringt:

Sternenglanz und Mondes Überschimmer,
Schattentiefe, Wassersturz und Rauschen
Sind unendlich, endlich unser Glück nur.

Wieder erklingen die beiden Refrain-Verse (7), wie beim ersten Mal zuerst vom Solo-Tenor, dann vom Chor gesungen.

Bei dem nun folgenden dritten Unterabschnitt vereinen sich Solo-Alt und Solo-Tenor zum Duett in breiter cantabler Stimmführung:

Sternenglanz, ein liebereich Beteuern,
Mondenschimmer, liebevoll Vertrauen,
Schattentiefe, Sehnsucht wahrer Liebe
Sind unendlich, endlich unser Glück nur.

Diesmal nimmt sogleich der Chor pianissimo die Refrain-Verse auf, das Streichorchester wiederholt das Thema sehr ausdrucksvoll, und verhalten klingt der Satz aus.

Vierter Satz: „Natur“

Die Reihenfolge der Symphoniesätze bringt nach dem Adagio gewöhnlich das Scherzo. Im vierten Satz unserer Kantate, der wohl der vielgestaltigste des ganzen Werks ist, trägt nur ein Unterabschnitt die Bezeichnung „Scherzo“ und steht in der dieser zumeist eigentümlichen dreiteiligen Taktart. Fassen wir aber den Begriff Scherzo in weiterem Sinne als Belebung nach der Ruhe des Adagios, so können wir ihn auch auf den vierten Satz in seiner Gesamtheit anwenden. Er gliedert sich in drei Abschnitte: Zwischen zwei F-Dur-Teilen steht ein – in sich wieder zweigeteilter – c-Moll-Teil. Dieser ist aber so ausgedehnt und gewichtig, dass ihm fast wieder der Charakter zweier selbständiger Sätze zukommt. Anfang- und Schlussabschnitt tragen den leichten lockeren Scherzocharakter, während jener Mittelsatz sich zu einer gewaltigen Gewitter-Fuge mit anschließendem „Scherzo notturno“ ausweitet. Dem ganzen Satz liegen Dichtungen Goethes zugrunde („Mai“, Prolog zur Eröffnung der Berliner Theaters, „Der Zauberflöte zweiter Teil“).

Der erste Abschnitt hebt an mit einem duftigen, tänzerischen Orchestervorspiel:

Allegro comodo

1. *mf*

Die Motive a und b, die hier in reizvollem Spiel auftreten (solistische Holzbläser und Streicher), verbinden im folgenden Lied als Zwischenspiel die einzelnen Strophen.

Ein schlichtes Liedchen, vom Tenor gesungen:

dolce e cant.

2. Leich - te Sil - ber - wol - ken schwe - ben durch die — erst er - wärm - ten Lüf - te, mild, von
 Schim - mer sanft um - ge - ben, blickt die Son - ne durch die Duf - - - te.

Die Motive 1 a und b leiten kurz zur zweiten Strophe über:

Leise wallt und drängt die Welle
 Sich am reichen Ufer hin,
 Und wie reingewaschen helle,
 Schwankend hin und her und hin,
 Spiegelt sich das junge Grün.

Wieder die Motive 1 a und b, dazu Bratschen und Celli „am Steg“ mit einer schwirrenden Nebenstimme.

Tausend, abertausend Stimmen
 Hör ich durch die Lüfte schwimmen -
 Wie sie wogen, wie sie schwellen!
 Mich umgeben ihre Wellen,
 Die sich sondern, die sich einen,
 Sie, die ewig schönen, reinen.
 Wie sie mir ins Ohr gedungen,
 Wie sie sich ins Herz geschlungen,
 Stürmen sie nach allen Seiten,
 Von der Nähe zu den Weiten,
 Berghinan und talhernieder,
 Und das Echo schickt sie wieder.

Die Motive 1 a und b bilden auch das kurze Nachspiel des Liedes.

Wir stehen nun bei der Überleitung zum gewichtigen Mittelabschnitt, der eine gewaltige Naturkatastrophe zum Gegenstand hat. Nur wenige Takte des Orchesters genügen, um die gewittrige Schwüle, die Stille vor dem Sturm, zu machen. Die Bassstimmen des Chores beginnen:

3. *ppp* Wel - che Stil - le, wel - ches Grau - sen liegt auf ein - mal um uns her! *pp*

Ängstlich die Frauenstimmen:

4. *ppp* Wel - che Stil - le, welch ein Grau - sen!

Welch ein dumpfes, fernes Sausen,
 Welch ein tiefbewegtes Brausen,
 Wie der Sturm im fernen Meer!

Immer mehr steigert sich die Furcht vor dem Kommenden, mit der Tonstärke auch das Tempo,

Immer lauter aus der Ferne
 Hör ich alle Wetter drohen.

Welche Nacht bedeckt den goldnen,
Heiter'n Himmel,
Und die Sterne
Schwinden schon vor meinem Blick.

Wir haben nun die Tonart c-Moll und damit den eigentlichen Beginn des Mittelsatzes erreicht, dessen erster Abschnitt das Gewitter zum Gegenstand hat. Die Schilderung erfolgt in der Form einer freien Fuge, deren Thema zuerst die Bässe bringen:

Allegro energico f

5. 

Und von den nie - dern zu den höch - sten Stu - fen sind
Kräf - te der Na - tur her - vor - ge - ru - - - fen

Die Atmosphäre trübt sich, ist erregt, der Donner rollt,

Eine abwärts stürzende Triolenfigur, dazu Becken und Tamtam:

6. 

Sie begleitet charakteristisch den Text:

Ein Blitz, der prasselnd schlägt,
Zersplittert Wald und Fels, die moosigen Alten,
Die Rinde gar des Bodens wird gespalten.

7. 

Erd - schlünd - de tun sich auf

Der große Abwärtssprung der Soprane – man glaubt in den Erdschlund zu blicken -, dazu wieder die Triolenfigur 6.

Ein Feuerqualm
Zuckt flammend übers Feld, versengt den Halm,
Versengt der Bäume lieblich Blütenreich.

Bald haben sich die Naturgewalten beruhigt, immer mehr hält das Tempo zurück.

Nun herrscht die Nacht, das Leben stockt sogleich.

An dieser Stelle wird die Dichtung durch ein ausgedehntes symphonisches Zwischenspiel unterbrochen; es beginnt der zweite Unterabschnitt des Mittelteils. „Scherzo notturno“ steht hier in der Partitur. Teufliche Spukgestalten entsteigen dem Erdinneren und vollführen einen dämonischen Tanz. Fagott und Celli bringen – zunächst pianissimo – das Thema.

Vivace ma non troppo

8.



Fugenartig erfolgt die Weiterführung, gleichsam als ob die Zahl der Zwerge sich immer mehr vergrößere. Ein zweites, ausdrucksvolles Thema erscheint in den Geigen, später im Englisch-Horn:

9.



Immer wilder wird der gespenstische Tanz. Ein neues Anheben aus dem Piano, eine neue rhythmisch geballte Steigerung, bis das Thema in Posaunen und Hörnern (in Engführung) erscheint, von markanten Paukenschlägen unterstützt. Nun ist das Bild musikalisch geschaffen und der Chor kann mit der Schilderung des gespenstischen Gnomen-Treibens die Dichtung fortsetzen.

10.



Und aus den Grüf - ten hebt sich leis her - an das Gno - men - volk
und wittert al - les an.
Und wittert alles aus und spürt den Platz
Und forscht und gräbt: da glitzert mancher Schatz.

Im Unisono aller Stimmen erklingt eindringlich die Warnung:

11.



Das all - ver - bor - ne Gold bringt kei - nem Heil der
Fin - ster - nis Ge - nos - se will sein Teil.

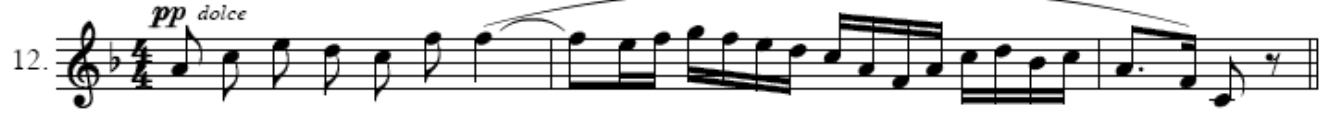
Fortissimo nimmt das gesamte Orchester das Thema 8 auf. Die Menschen ergreift Furcht und Entsetzen ob des nächtlichen Zaubers.

Schon hüben und drüben sind Berge versunken,
Schon gähnet der Abgrund, schon sprühen die Funken.
Der Schrecken ergreift mich, wo rett' ich mich hin?
Noch kracht es entsetzlicher, Felsen erglüh'n,
Sie bersten, sie stürzen, sie öffnen mir schon
Der grauesten Tiefe plutonischen Thron!

Noch einmal fällt das gesamte Orchester mit aller rhythmischen Kraft und Schärfe ein, der teuflische Tanz klingt nochmals auf, aber rasch ist die Macht der Naturgewalten gebrochen, die Zwerge verschwinden, piano erklingen nurmehr Motivteile von 8 und auf einem pianissimo ausgehaltenen c der Celli er stirbt das Ganze.

Ein anderes Bild erscheint im Schlussteil des Satzes: In den gedämpften Streichern und Holzbläsern lichte Pianissimo-Akkorde, zarte Motive treten auf, wolkenloser Himmel, reine, klare Luft. Sopran und Tenor vereinigen sich zum Duett begleitet von gedämpften Streichern unter gelegentlicher Mitwirkung solistischer Holzbläser. Die Stimmen beginnen ihren reich mit Koloraturen ausgestatteten Zwiesengesang:

Allegretto tranquillo
pp dolce



12. Kehrst du wie-der Him-mels-hel - - - - - le?

Iris mit gewohnter Schnelle
 Trennt die grausen Wolken schon,
 Augenfunkelnd für Entzücken,
 Den Geliebten zu erblicken
 Auf dem goldnen Wagenthron.

Ein kurzes Zwischenspiel von Oboe und Fagott, dann weiter in anmutiger Kombination der Stimmen:

Phöbus glänzt ihr hold entgegen;
 Himmlischer Vermählung Segen
 Fühlt der Erde weiter Kranz.
 Um des Bogens bunten Frieden
 Schlingen lieblichste Sylphiden,
 Schillernd zierlich, Kettentanz.
 Und, da unten, Silberwellen
 Grünlich-purpurn, wogen, schwellen
 Auch empor in Liebesglut,
 Schalkisch locken gleich Undinen,
 Blauen Aug's, verschämter Mienen,
 Sich den Himmel in die Flut.

Und nun in sanfter Steigerung der Singstimmen bis zu weitem Ausschwingen im Forte und dann wieder zartem Ausklingen:

Blüht's am Ufer, wogt's in Saaten,
 Alles ist dem Gott geraten,
 Alles ist am Ende gut!

Oboe und Flöte setzen zart den Gesang fort, ein leises Nachsingen im Fagott, und mit einem F-Dur-Akkord im dreifachen Pianissimo klingt der Satz aus.

Fünfter Satz: „Dämmerung“

Die beiden folgenden Sätze. Die pausenlos ineinander übergehen, bilden – obschon im Charakter völlig verschieden – das Finale des Werkes. Der fünfte Satz („Dämmerung“) ist das Ende des Tages und – übertragen auf die „Lebenskreise“ – das Ende des Lebens: ein verhaltenes Adagio. Im folgt als Gegensatz und Verheißung „Das ewige Licht“, des Mainzer Erzbischofs Hrabanus Maurus Hymne „veni creator spiritus“ in Goethes Nachdichtung, ein bewegtes Maestoso von üppigster Klangpracht. Die scharfe Gegenüberstellung: Dämmerung und ewiges Licht, Tod und Anrufung des Heiligen Geistes, verleiht dem Finale eine besondere Bedeutung innerhalb des ganzen Werkes: Es bildet schon inhaltlich seinen Ziel- und Höhepunkt. In dieser Gegensätzlichkeit ist auch das durch den pausenlosen Übergang unterstrichene Zusammengehören der beiden Sätze begründet.

Die Gliederung des fünften Satzes ist eine zweiteilige: Abschied vom Tag – Abschied vom Leben. Die Anfangstonart D-Dur verdüstert sich am Ende nach d-Moll. Jeder der beiden Abschnitte umfasst zwei verschiedene Dichtungen.

Ein zartes, ausdrucksvolles Orchestervorspiel leitet ein; die gedämpften Violinen mit einer Oboe als Mittelstimme über einem ausgehaltenen D als Bass bringen das Thema.

Adagio

Ihm schließt die Klarinette ein ausdrucksvolles Motiv an:

Sie weitet es zur Kantilene aus; dann setzt die Solo-Altstimme mit Versen Hölderlins ein.

Wo bist du? Trun - ken däm - mert die See - le mir von al - ler dei - ner Won - ne.

Sehr zart begleiten die Streicher; eine Flöte, später eine Oboe schwingen sich darüber

Denn eben ist's,
Dass ich gelauscht, wie, goldner Töne
Voll, der entzückende Sonnenjüngling
Beim Abschied auf der himmlischen Leier spielt';

Die Violinen beginnen mit einer zart dahinfließenden Achtelbewegung

Es tönten rings die Wälder und Hügel nach,
Doch fern ist er zu frommen Völkern,
Die ihn noch ehren, hinweggegangen.

Die Achtel der Violinen hatten sich zuletzt zu Vierteltriolen verlangsamt. Zwei ausdrucksvolle Quintolen-Takte der Flöte führen zurück zu den Themen 1 und 2, die das Nachspiel bilden.

Es folgt nun – nach Versen Goethes aus dem dramatischen Fragment „Mahomet“ – ein Wechselgesang zwischen Solo-Bass und Chor in h-Moll. Ein ausdrucksvoll vorwärtsdrängendes Begleitmotiv taucht zuerst in den Bratschen auf und bleibt dann – in entsprechender Umbildung auch in den anderen – Streichinstrumenten – fast immer gegenwärtig.

L'istesso tempo

In breiter Kantilene bringt dazu der Solist das Thema, dessen aufwärtsgerichteter Quartschritt später auch nach unten umgekehrt wird:

5.  Sei ge - seg - net, o Mond!

Führer du des Gestirns,

Der Chor nimmt das Thema, den Sologesang immer wieder unterbrechend, in der Intensität des Ausdrucks steigernd, auf.

Sei mein Herr du, mein Gott! Du beleuchtest den Weg.
Lass!, lass nicht in der Finsternis
Mich irren mit irrendem Volk.
Sonn', dir glühenden, weicht sich das glühende Herz.
Sei mein Herr du, mein Gott! Leit', allsehende, mich.
Steigst auch du hinab, Herrliche?
Tief hüllt mich Finsternis ein.
Hebe, liebendes Herz, dem Erschaffenden dich!
Sei mein Herr du, mein Gott! du Allliebender, du,
Der die Sonne, den Mond und die Stern
Schuf, Erde und Himmel und mich.

Nach weit ausladender Steigerung verklingt das Ganze.

Nur ein d-Moll-Dreiklang der Holzbläser leitet pianissimo zum zweiten Teil des Satzes über. Verse Hölderlins, die eine Parallele ziehen vom vergänglichen Tag zur Vergänglichkeit alles Irdischen, liegen dem polyphonen Chorsatz in a-Moll zugrunde. Die Altstimmen bringen das Thema, das dann als Fuge durchgeführt wird:

6. *Molto tranquillo*  Ei - nen ver gäng - li - chen Tag lebt ich und wuchs mit den Mei - nen
 eins ums an - de - re schon schläft _____ mir und flie - het da - hin

Wie einen Trost empfindet man die Wendung nach A-Dur mit einem zweiten Thema, das gleichfalls in allen Stimmen durchgeführt wird:

7.  Doch ihr Schla - fen - den, wacht am Her - zen mir

Nach a-Moll zurückgeführt, heben alle Stimmen unisono in zartester Tongebung an:

Und lebendiger lebt ihr dort, wo des göttlichen Geistes
Freude die Alternden all, alle die Toten verjüngt.

Die letzten Worte werden vierstimmig pianissimo wiederholt. Das Orchesternachspiel vereinigt die Motive 1, 2 und 4; auch das Thema 5 klingt in seinem Anfang nochmals leise an. Überleitung nach d-Moll.

In der Solo-Altstimme erklingen nun jene Verse von Theodor Fontane, denen der Name der ganzen Kantate entnommen ist und die – gleichsam den Inhalt des Werkes nochmals zusammenfassend – nunmehr den Schlusspunkt setzen:

8. 

Der Chor wiederholt die Verse, dann fährt die Solostimme fort:

Schwindet Hoffen, Hassen, Lieben,
Und ist nichts in Sicht geblieben
Als der letzte dunkle Punkt.

Abermals wiederholt der Chor, immer langsamer und leiser erklingen die letzten Worte, ein völliges Verlöschen ...

Sechster Satz: „Das ewige Licht“

Da plötzlich lassen die Hörner einen markanten Ruf erklingen, der sich, auch auf andere Instrumente übergreifend, als zweitaktiges Ostinato dauernd wiederholt wie das Schwingen einer großen Glocke.

a) *Maestoso, ma con moto*
9. 

Weitere Glocken scheinen sich an dem Geläute zu beteiligen.

b) 

c) 


Eine Vierteltbewegung tritt hinzu, gleichsam kleine Glocken darstellend

d) 

später noch eine andere.



Das durch Kombination der zitierten Motive scheinbar immer stärker anwachsende Geläute – ohne dass wirkliche Glocken erklingen – erfüllt den Beginn des Satzes und führt hin zum Einsatz des Chores, der verstärkt, machtvoll die alte Hymne (in Goethes Übertragung) anstimmt.

10. 

(1) Komm Hei - li - ger Geist, _____ du Schaf - fen - der, komm ____

_____ dei - ne See - len su - - che heim

Mit Gnadenfülle segne sie,
Die Brust, die du geschaffen hast!

Die sieben Strophen der Dichtung sind nun dergestalt gegliedert, dass 1 und 2 sowie 6 und 7 sich auf das soeben zitierte Thema 10 stützen, die Strophen 3, 4 und 5 aber einen kontrapunktischen Mittelsatz mit einer Fuge als Kern bilden. Die Motive 9 in verschiedenen Kombinationen mit dem Motiv 9 a als Ostinato, das dabei in allen Tonlagen erscheint, bilden die Zwischenspiele. Die zweite Strophe gleicht musikalisch genau der ersten.

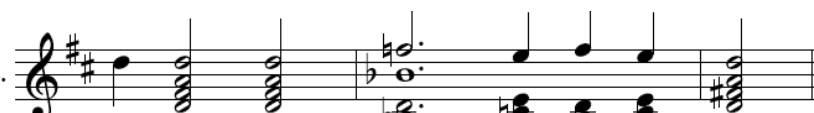
(2) Du heißest Tröster, Paraklet,
Des höchsten Gottes Hochgeschenk,
Lebend'ger Quell und Liebesglut
Und Salbung heiliger Geisteskraft.

Die Motive 9 leiten nach D-Dur über; die nächste Strophe (Beginn des Mittelabschnitts) ist den vier Solisten vorbehalten. Der Bass beginnt:

11. 

(3) Du _____ sie - ben - fal - - ti - ger _____ Ga - ben - schatz

Du Finger Gottes rechter Hand,

12. 

- von ihm ver - spro - chen und ge - schickt.

Der Kehle Stimm' und Rede gibst.

Nun erfolgt eine plötzliche Wendung nach F-Dur; das Tempo wird merklich beschleunigt (*Allegro con spirito*). Machtvoll erklingt der Ruf des Chors:

13. 

(4) Den Sin - nen zün - de Lich - - ter an

Dem Herzen frohe Mutigkeit,

Nochmals der Ruf (13), noch intensiver im Ausdruck, sowie die folgenden Pianotakte. Nun hebt die Fuge an, zu deren Thema, das erstmalig die Bässe bringen, stets im Orchester gleichzeitig das Thema 13 erklingt.

14. 

dass wir im Körper wandeln - den bereit zum Handeln sein
Zum Kampf!

Beide Themen werden bei der Durchführung sogleich in der Stimmlage miteinander vertauscht (doppelter Kontrapunkt). Im Unisono des Chores erklingt ein neuer Ruf:

(5) Den Feind bedränge, treib ihn fort,
und zu Thema 12 piano:

Dass uns des Friedens wir erfreu'n

Die soeben in c-Moll gebrachte Stelle wird in f-Moll wiederholt, die Bitte um Frieden diesmal freilich mit einer ausdrucksvollen Triolenfigur. Nun erreicht die Fuge ihren Höhepunkt: Beide Themen erscheinen gleichzeitig im Chor.



und so am deiner Führerhand dem Schaden überall entgeh'n
und so an deiner Führerhand

Auch hier werden sie bei der Durchführung sogleich im doppelten Kontrapunkt vertauscht. Dann, wieder zum Thema 12, piano beginnend und ausdrucksvoll bis zum Forte gesteigert.

Damit ist die Reprise des Satzanfangs erreicht. Sie setzt wieder mit den Glockenmotiven ein, die mächtig gesteigert zur nächsten Strophe führen, einer Wiederaufnahme von 10 unter Einschaltung des Soloquartetts nach jedem Chorvers.

(6) Vom Vater uns Erkenntnis gib,
Erkenntnis auch vom Sohn zugleich,
Uns, die dem beiderseit'gen Geist
Zu allen Zeiten gläubig fleh'n!

Wieder sind es die Glockenmotive, die zur letzten Strophe überleiten, in der das Thema 10 noch einmal in seiner ursprünglichen Gestalt machtvoll erklingt.

(7) Darum sei Gott dem Vater Preis,
Dem Sohne, der vom Tod erstand,
Dem Paraklet, dem wirkenden,
Von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Die Coda bringt zunächst die Glockenmotive, das Motiv 9 a von den Solisten gesungen, und dann noch ein neues Motiv, das piano beginnend als Steigerung zu dem machtvollen Höhepunkt benutzt wird, bei dem der Chor sinnvoll auf das Motiv 13 („Den Sinnen zünde Lichter an“) zurückgreift zu den Worten

Von Ewigkeit zu Ewigkeit.

Die Solostimmen gesellen sich hinzu, noch mehr schwillt der Klang an und entlädt sich endlich in den Motiven 9, die das Orchester noch einmal mannigfach kombiniert, bis das Motiv 9 a auf drei Takte vergrößert über crescendo abwärts geführter A-Dur-Skala das Werk machtvoll beschließt.

*

Ich habe versucht, den geschlossenen Eindruck des Werkes an seinem Aufbau zu zeigen. Inhaltlich liegt die geschlossene Entwicklung trotz verschiedenartiger Herkunft der Dichtungen auf der Hand. „Das Leben geht in Phasen vor sich, in denen sich ein stetiger Wandel, eine unablässige Entwicklung erkennen lässt“ (Gál). Diese Phasen führen folgerichtig vom „Morgen“ zur „Dämmerung“, vom Erwachen zum Tod. Die musikalisch geschlossene Entwicklung wird durch den symphonischen Aufbau gewährleistet, der mit dem inhaltlich parallel läuft und nicht nur in der Satzfolge, sondern auch in der Form der einzelnen Sätze bis in die letzte Konsequenz durchgeführt ist. Dabei spielt es keine Rolle, dass wir der klassischen Sonatenform nirgends begegnen, sondern fast immer großen dreiteiligen Liedformen, die sowohl den ganzen Sätzen, wie auch deren Unterabteilungen zugrunde liegen. Wie wir gesehen haben, sind ja auch die Fugen nur Teile derselben.

Wer Gáls Werke kennt, weiß, dass diese meisterhafte formale Gestaltung für sein ganzes Schaffen charakteristisch ist. In der Klarheit des Aufbaus und der musikalischen Sprache liegt mit ein Grund, weshalb wir diese Musik, die sich von Extravaganzen bewusst distanziert, so durchaus zeitnah empfinden. Ein anderer, noch wesentlicherer Grund aber ist der, dass, wer unserer Zeit wirklich künstlerisch etwas zu sagen berufen ist, durchaus nicht ein Revolutionär der Tonsprache zu sein braucht, sondern durch eines ausgezeichnet sein muss, das allein den schaffenden Künstler ausmacht: den schöpferischen Geist.

Hans Gál – ein Remigrant im Geiste

von Peter Petersen

Wer ein Werk wie die „Lebenskreise“ von Hans Gál hört, wird nicht auf die Idee kommen, dass sein Verfasser Feinde hätte haben können. Diese „*Symphonische Kantate*“ ist vom ersten bis zum letzten Satz vom Geist des Friedens und der Freundlichkeit bestimmt. Sie ist ein Hymnus an die Schönheit der Natur, und sie besingt die Möglichkeit, dass Mensch und Natur in Harmonie miteinander auskommen. Text und Musik vermitteln ein Bekenntnis und eine Liebe zur deutschen Kultur, wie sie kaum reiner und unschuldiger auszusprechen ist.

Und doch wurde dem Komponisten Hans Gál, dessen Eltern jüdischer Herkunft waren, „undeutsches“ und „artfremdes“ Wesen unterstellt. Mehr noch: Er wurde bepöbelt, beraubt und vertrieben und musste mehr als die Hälfte seines Lebens im Exil leben. Ignoranz, Neid und Hass waren in Deutschland an die Macht gekommen, große Menschheitsideen, an denen Deutsche in Jahrhunderten mitgewirkt hatten, wurden in ihr Gegenteil verkehrt: Humanität, Gleichheit vor dem Recht. Die Umkehrung der Werte hatte begonnen, Unrecht wurde als Recht ausgegeben, Kunst wurde zur Lüge missbraucht, Geistiges verschwand im Bilde eines „*arischen Herrengeschlechts*“.

Hölderlin, Goethe, Fontane sind die Dichter, von denen Gál sich die Texte für seine Kantate „Lebenskreise“ entlieh, und Beethoven, Mendelssohn, Brahms sind die Komponisten, die er sich zum Vorbild für sein Komponieren wählte. Die deutsch-österreichische Musik und Literatur bedeutet für ihn Leben und blieb seine geistige Heimat bis zu seinem Tod in Schottland. Aus dieser Heimat konnte Hans Gál nicht vertrieben werden, insofern ist er nur zu Teilen emigriert. Indem er als Fünfundsechzigjähriger in Edinburgh das Chorwerk „Lebenskreise“ schrieb, ist er indes - so kann man es vielleicht sehen - symbolisch und öffentlich in den deutschen Sprach-, Musik- und Kulturraum remigriert. Dafür spricht auch die Widmung der Komposition an die „Mainzer Liedertafel“, also an eine Institution in jener Stadt, wo er bis zum Machtantritt der Nazis gewirkt hatte und großes Ansehen genoss.

Gál wurde 1890 in Niederösterreich in einer Ärztfamilie geboren und wuchs in Wien auf. Er wurde Kompositionsschüler von Eusebius Mandyczewski, eines Freundes von Johannes Brahms, und schrieb bei Guido Adler seine Doktorarbeit über „Die Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven“. Seit 1909 in Wien als Dozent und Lektor für Musiktheorie tätig und mit der Herausgabe der Werke von Brahms befasst, wurde Gál 1929 Direktor des Konservatoriums in Mainz. Als Leiter einer Hochschule und als Lehrer für Komposition und Dirigieren gut ausgelastet, war es Gál darüber hinaus ein Anliegen, das Mainzer Musikleben zu bereichern. Pro Saison veranstaltete er vier große Konzerte und vier Kammermusikabende und leitete sie selbst. Sein erklärtes Ziel war „*Freude an guter Musik in weiteste*

Kreise des Volkes zu tragen“. Der Stadtrat von Mainz dankte es ihm, indem er noch am 2. Februar 1933, also drei Tage nach dem Machtantritt Hitlers, seinen Vertrag für weitere drei Jahre verlängerte.

Vier Wochen später war in der Mainzer Tageszeitung zu lesen: „*Mit dem Einzug des ungarischen Juden Gál als Direktor der Musikhochschule ist hier ein Geist eingezogen, der durchaus dem entspricht, was der Nationalsozialismus unter ‚jüdischer Kulturzersetzung‘ versteht.*“ Am Schluss des Artikels wurde man deutlich: „*Weg mit dem Juden Gál, die Mainzer Musikhochschule der Deutschen Kunst!*“ Ende März 1933 wurde Hans Gál als Direktor entlassen - ohne Angabe von Gründen.

Gál kehrte mit seiner inzwischen vierköpfigen Familie nach Wien zurück. Die Jahre bis zur förmlichen Nazifizierung Österreichs erlebte Gál als eine Art Vor-Exil. In seine alten Beschäftigungsverhältnisse konnte er nicht zurück, und der Aufstieg der Nazis in Österreich schien unaufhaltsam. Als „*Albtraum*“ hat er später diese Wiener Jahre bezeichnet, und Ausdruck dieser Pein ist die symphonische Kantate „*De Profundis*“ von 1936/37, die, nach dem Muster von Brahms’ „*Ein deutsches Requiem*“, auf selbst ausgewählte Bibelzitate sowie deutsche Gedichte aus dem 17. Jahrhundert (Gryphius) geschrieben ist.

Am 12. März 1938 marschierten deutsche Truppen unter dem Jubel der Bevölkerung in Österreich ein. Unmittelbar danach floh die Familie auf getrennten Wegen nach England, erst Gáls Frau Hanna, dann er selbst, schließlich die Söhne Franz (15) und Peter (14). Auch zwei Schwestern Gáls gelang die Flucht. Eine dritte Schwester, die zu einer Tante nach Weimar gezogen war, nahm sich 1942 in Erwartung der Deportation das Leben. Die Söhne begingen später ebenfalls Selbstmord, Peter am 7. Dezember 1942 in Edinburgh, Franz am 2. Juni 1967 in London.

Für die Gáls bedeutete das Exil in England zunächst Befreiung nach gelungener Flucht. Die Familie hatte 1938 überlegt, in die USA weiterzuemigrieren, und sie waren sogar schon im Besitz entsprechender Visa. Doch sie beschlossen, in England zu bleiben, denn sie konnten sich nicht „*von diesem wunderbaren, einem gepflegten Garten gleichen Lande, von vielen lieben, edlen, gutgesinnten Menschen, von dem bisschen Arbeits- und Existenzmöglichkeit, die [sie] hier gefunden hatten*“, trennen.

Es musste die Familie deshalb wie ein Schock treffen, dass Hans Gál im Mai 1940 als „*feindlicher Ausländer*“ („*enemy alien*“) festgenommen und vier Monate lang in Camps - meist auf der Isle of Man - gefangen gehalten wurde.

Die britischen Behörden hatten diese Maßnahme, die Tausende männlicher Flüchtlinge aus Österreich und Deutschland betraf, Anfang des Kriegs ergriffen, weil sie mögliche Spione ausschalten wollten. Verfolgte Juden, Kriegsgefangene und echte Nazis fanden sich nun in den mit Stacheldraht eingefassten Arealen wie in einer surrealen Szenerie zusammen. Gál hat während der Haftzeit ein detailliertes Tagebuch geschrieben, in dem die teils schrecklichen Haftumstände, aber auch die erhebenden Momente des Lagerlebens - darunter Begegnungen mit Persönlichkeiten aus Wissenschaft und Kultur (z. B. Norbert Elias) und Entstehung und Aufführung einer Lager-Revue „*What a life!*“ mit Musik von Hans Gál festgehalten sind. Gemessen an einem deutschen Konzentrationslager war das Gefangenleben auf der Isle of Man trotz Beengtheit, Dreck und Krankheiten relativ sorgenfrei, denn die inhaftierten Flüchtlinge waren frei von existentieller Bedrohung. Auch als Gefangene standen sie selbstverständlich auf Seiten der alliierten Hitler-Gegner. Gál im Tagebuch: „*Jeder von uns bangt mit jeder Faser seines Herzens um den Ausgang dieses Krieges, der unser Krieg ist, der Krieg gegen unsere Unterdrücker, gegen diejenigen, die unsere*

Performance of Central Promenade Camp - Palace Theatre, Douglas, I. O. M.

What a life!

A bi-lingual Camp Revue in two acts by G. M. HULLERBERG

Music	HANS GAL
Lyrics	RICHARD HUTTER, and others
Scene	MARCEL KALLISON, architect
Stage Painter	PAUL HUNGULETZY, MRS. BISCHOP
Cast:	
Producer	G. M. HULLERBERG
The Camp Orchestra, Conductor	HANS GÁL
Curt Wolf and his Band	CURT WOLF
Pianist	HERTHOLD SCHMIDT
Singers and Actors:	
Franz Adler, Eudl Antel, Max Baum, Dr. Elias, Dr. Ernst, Otto Kopan, Fritz Levy, Paul Levy, Dr. Lisbachwitz, Dr. Necker, Dr. Pick, Dr. Pringsheim, Hans Probst, Max Rosen, Max Sander, n. r. e.	
Compères	ROBERT GOLDBLATT/RICHARD HORN
Housefathers, card and chess players, streetweepers, Youth chorus, bathers, and other intercessors	
Revue Songs:	
"In kleinen Cafe...."	CURT WOLF, music; R. HUTTER, words
"HOMELAND"	CURT WOLF
"Put that light out...."	HANS GAL
and all other songs	

Put that light out, put that light out! Hurry up, hurry up, put it right out!
 in the window at the right I see still a little light, what a nuisance, what
 a nuisance ev'ry night! What a nuisance, what a nuisance ev'ry night!

Presented by the Arts Committee, Central Camp, Prof. O. E. Deutsch September 10
 Copyright reserved printed by Camp Office

Das Programm der Lager-Revue

Existenz ruiniert, unser Eigentum geplündert, uns schutz- und heimatlos gemacht haben!“ Im September 1940 kam Gál frei und konnte zu seiner Frau Hanna zurückkehren. 1944 wurde ihr drittes Kind Eva geboren.

Gleich nach dem Krieg bekam Hans Gál eine Dozentenstelle an der Universität von Edinburgh, wo er bis 1965 Musiktheorie, Kontrapunkt und Komposition lehrte. Er beteiligte sich aktiv am Musikleben von Edinburgh (International Festival Edinburgh) und schrieb gut fundierte, allgemein verständliche Bücher zur Musikgeschichte (u. a. Monographien über Schubert, Wagner und Brahms). Die Musik, die er nach dem Krieg komponierte, stieß allerdings kaum auf Interesse, sie galt vor dem Hintergrund der radikalen Avantgarde, die in Darmstadt zu hören war und von der Musikkritik dogmatisch beworben wurde, als „out of fashion“. Ähnlich erging es seinem ebenfalls nach England emigrierten Komponistenkollegen Berthold Goldschmidt, dessen Musiksprache sogar um einiges „moderner“ als die von Gál war. Der Trend wurde durch die Vorstellung bestimmt, dass es einen historisch unausweichlichen Fortschritt des musikalischen „Materials“ gebe, hinter den niemand zurückfallen dürfe, wollte er „dazugehören“. Wegen des Dogmas etwa, dass harmonische Terzen oder Dreiklänge anachronistisch wären, fielen in den 1950er Jahren sogar die Werke von Großmeistern wie Gustav Mahler, Alban Berg und Hans Werner Henze in Ungnade. Doch schon der „Vater der musikalischen Moderne“, Arnold Schönberg, hatte in seinem US-amerikanischen Exil dagegeengehalten, dass die Authentizität einer musikalischen Aussage wichtiger sei als die Angepasstheit an den (angeblich) historischen Stand des Materials - so in seiner Einschätzung George Gershwins, den er 1938 als einen „Künstler“ bezeichnete, der wirkliche „*musikalische Gedanken*“ ausdrücke.

Dass Hans Gál in seinem letzten großen Chorwerk „Lebenskreise“ an der Dreiklangsharmonik festhielt, erschüttert heute niemand mehr. Viel verwunderlicher ist die großmütige Haltung, die aus dem Werk spricht. Als hätte es kein „Drittes Reich“ unter dem Namen Deutschlands gegeben, wandte sich Gál den deutschen Dichtern Hölderlin, Goethe und Fontane zu, weil er ihre Sprache für unberührt und unbeschmutzt hielt. Andere Exilanten konnten dies nicht. Viele weigerten sich nach dem erlittenen Unrecht ihr Leben lang, deutsch zu sprechen. Manche schworen sich, nie wieder deutschen Boden zu betreten. Und Überlebende aus den Lagern sahen sich nicht in der Lage, in ihre Städte und Wohnungen zurückzukehren, sondern emigrierten noch, als sie schon in Freiheit waren.

Dass die deutsche Sprache auch künstlerisch ein Problem sein konnte, ist an Schönbergs Kantate „A Survivor from Warsaw“ zu erkennen. In ihr gibt es drei Sprach-ebenen: Englisch für die Berichterstatter, Deutsch für die SS-Chargen und Hebräisch für den Chor der Opfer. Der Komponist verfuhr bei dieser Sprachendisposition so konsequent, dass er nicht nur den Werktitel ausschließlich in Englisch verwendete, sondern in der autographen Partitur auch die Instrumentennamen englisch und die Ausdrucks- und Tempoangaben italienisch schrieb; so kommt Deutsch in diesem Werk nur als Sprache der Täter vor.

Auch Ingeborg Bachmann, die als Kind in Klagenfurt den Einmarsch der Nazis erlebte und ihr Leben lang davon traumatisiert war, war nicht frei von Sprachskepsis. Mit Bezug auf Kleist schrieb sie einmal, dass sie „nicht nur dem Volk misstraute, das seine Klassiker politisch missbraucht hatte, sondern auch den Dichtern misstraute, deren Werke sich so hatten missbrauchen lassen“. An anderer Stelle hatte die Dichterin direkt von einer „verschuldeten Sprache“ gesprochen.

Ganz anders Hans Gál. Für ihn war und blieb deutsche Dichtung ein reiner Quell des Geistes. Gedichte von Hölderlin und Goethe sind ihm „ewig“ schön. Und so konzipierte er sein Werk nach dem Bilde des Zyklus, das selbst Symbol des Ewigen ist: „*Lebenskreise*“. Vom „*Morgen*“ bis zur „*Dämmerung*“ zeichnet er den Gang eines Tages nach, der zugleich für das Ganze von Natur und Mensch steht. Der letzte Satz von *Lebenskreise* ist mit „*Das ewige Licht*“ überschrieben.



*Die Genien auf der Lichtlilie
Philipp Otto Runge (1777 - 1810)*

Es ist bezeichnend, dass Gál diesem Satz den Pfingsthymnus „*Veni Creator spiritus*“ zu Grunde legte, allerdings nicht in der lateinischen Fassung, wie sie von Hrabanus Maurus überliefert (nicht gedichtet) wurde und in welcher Form sie ihren Platz im katholischen Messformular hatte, und auch nicht in der Übersetzung Martin Luthers („*Komm, Schöpfer, Heiliger Geist*“). Gál wählte vielmehr die Nachdichtung Goethes („*Komm, Heiliger Geist, du Schaffender*“), der über diesen „*herrlichen Kirchengesang*“ geschrieben hatte: „*Veni creator Spiritus ist ganz eigentlich ein Appell ans Genie; deswegen er auch geist- und kraftreiche Menschen gewaltig anspricht*“ (Maximen und Reflexionen).

Gál geht es hier wie in der Kantate *Lebenskreise* insgesamt um die Formulierung einer idealen Weltsicht, um die Beschwörung eines harmonischen Lebens im Einklang mit der Natur. Der einzige Konflikt, der in diesem Werk durchgeführt wird, ist der zwischen naturgegebenen Elementarkräften: Gewitter und Vulkan. Doch auch dieser mit „*Natur*“ überschriebene Satz endet mit versöhnlichen Goethe-Versen: „*Alles ist dem Gott geraten, / Alles ist am Ende gut!*“

Wir können Gáls „*Lebenskreise*“ als das Geschenk eines aus seiner Heimat Verstoßenen annehmen. Zehn Jahre nach dem Ende der Nazi-Barbarei reichte uns ein Verfolgter mit diesem zutiefst deutsch gefühlten Werk die Hand zur Versöhnung. Sorgen wir dafür, dass der Schrecken, den Hans Gál vergessen machen wollte, niemals wiederkehrt.

Die Mitwirkenden

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 Sti-

pendien, 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 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 folgte der erste 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 Oratorien und Gesangspädagogik, die sie beide mit einem Diplom abschloss. Außerdem studierte sie in der Operklasse und nahm hier an zahlreichen Opernproduktionen teil. Ein Schwerpunkt

lag dort neben dem „klassischen Repertoire“ vor allem in der zeitgenössischen Musik. Schon in ihrer Studienzeit nahm sie Gastverträge an der Hamburgischen Staatsoper wahr, später auch in Kooperation mit der Münchener Biennale. Aber das Konzertfach bildete schon während ihres Studiums den Hauptschwerpunkt. 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“.

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 Gesangsstudium 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 Diwiak sich 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, Bariton

wurde 1975 in Bremerhaven geboren. 1991 wurde er Mitglied im Bach-Chor Bremerhaven und im Extrachor des Stadttheaters. Er erhielt seinen ersten Gesangunterricht bei Kammersänger 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 u. Oratorium, Oper und Gesangspädagogik. Er studierte dort bei Prof. Tom Krause, Prof. Ingrid Kremling und Prof. Elisabeth Bengtson-Opitz. Er nahm an Meisterkursen

bei Kammersängerin Julie Kaufmann, Prof. Irmgard Hartmann-Dressler und Kammersänger Franz Grundheber teil. Im Jahr 2000 gewann er den ersten Preis im Mozartwettbewerb der Hochschule.

Ferner trat er bei Festivals und auf Bühnen in Hamburg, Hannover, Berlin, Utrecht (Alte-Musik-Festival), Zürich (Osteroratorium), Solothurn u. a. auf, mit Partien von Mozart (Figaro, Guglielmo), Händel (Alcina), J. Strauß (Die lustige Witwe), F. Alfano (Cyrano de Bergerac), F. Schreker (Das Spielwerk und die Prinzessin), G. Rossini (Gelegenheit macht Diebe). 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 ist vor allem im Konzertfach tätig und verfügt über ein großes Lied- und Konzertrepertoire, darunter zahlreiche geistliche Werke aller Epochen.

Chor und Orchester der Universität Hamburg

gehören zur Akademischen Musikpflege der Universität Hamburg, die von Prof. Jürgen Jürgens 1961 ins Leben gerufen wurde. Seit 1993 leitet Universitätsmusikdirektor Prof. Bruno de Greeve beide Ensembles. In jedem Semester wird ein neues Programm einstudiert und im Großen Saal der Laeiszhalle Hamburg aufgeführt.

Ziel ist es, dem Publikum außergewöhnliche, kaum gespielte Werke - nicht selten auch Erstaufführungen - nahezubringen. In den vergangenen Jahren kam es daher wiederholt zu deutschen oder kontinentaleuropäischen Erstaufführungen; im Sommer-Universitätskonzert 2004 gab es sogar eine Uraufführung: „Blanco“, ein Werk von Wim Dirriwachter, das der Komponist „Bruno de Greeve und seinem Chor und Orchester“ gewidmet hat. Jedes Semester treten neue Entdeckungen und illustre Namen hinzu. Aufgrund der Programmausrichtung und wegen der gemeinsamen Auftritte von Chor und Orchester sind Universitätskonzerte durchaus eine Besonderheit in der Hamburger Musiklandschaft.

In Universitätsensembles herrscht naturgemäß ein Kommen und Gehen, was teils begrüßenswert, teils betrüblich ist. Deshalb sind zu Semesterbeginn neue Mitglieder, die „frischen Wind“ in die musikalische Arbeit bringen, immer gern gesehen. Die ersten beiden Proben sind „offen“. Jeder ist eingeladen, mitzuspielen oder mitzusingen. Jeweils zu Semesterbeginn werden neue Mitglieder aufgenommen.

Chorproben: dienstags, 19.30-22.00 Uhr,

im Hörsaal des Musikwissenschaftlichen Instituts, Neue Rabenstraße 13,
ab Vorlesungsbeginn, am 7.04.2009

Orchesterproben: mittwochs, 19.30-22.00 Uhr

im Auditorium maximum, Von-Melle-Park 4,
ab Vorlesungsbeginn, am 8.04.2009

Chor und Orchester der Universität Hamburg stehen Studierenden aller Fachbereiche offen, aber auch andere Musikinteressierte können als Sänger, Sängerinnen oder Instrumentalisten mitwirken.