

Münchner Philharmoniker

Konzertprogramme 1988/89

Programmhefte der
Münchener Philharmoniker

Herausgegeben von der
Direktion der Münchener Philharmoniker
Redaktion und für den Inhalt verantwortlich:
Dietmar Holland
Umschlagentwurf: Helmut und Regina Rohrer
Gesamtherstellung: Druckhaus Fritz König GmbH, München

Mittwoch, 15. März 1989
20.00 Uhr

6. Abonnementkonzert A

Donnerstag, 16. März 1989
20.00 Uhr

6. Abonnementkonzert B

Freitag, 17. März 1989
20.00 Uhr

2. Sonderkonzert

Sonntag, 19. März 1989
11.00 Uhr

7. Abonnementkonzert M

Leitung Sergiu Celibidache

Solisten Helen Donath
Doris Soffel
Siegfried Jerusalem
Peter Lika

Mitwirkend der Philharmonische Chor
Einstudierung: Josef Schmidhuber

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

Symphonie Nr. 9 d-moll op. 125

1. Allegro ma non troppo, un poco maestoso
2. Molto vivace
3. Adagio molto e cantabile
4. Finale (Presto) mit Soli und Chören
nach Schillers Ode „An die Freude“



Beethoven
Nach einer Zeichnung von Peter Th. Lyser

Zur Wirkungslosigkeit von Musik

Unrühmliches zur Rezeptionsgeschichte
von Beethovens „Neunter“

„Nachdem Herr Lampert Victor B. zum ersten Mal die neunte Symphonie von Beethoven gehört hatte, war er dermaßen erschüttert, daß er umgehend beschloß, hinfort seinen Dackel Leporello nicht mehr zu prügeln.“

In der Tat, Musik hat Wirkung psychischer, ja sogar physischer Natur. Es scheint umso mehr der Fall, je weiter man in die Vergangenheit zurückblickt. In entlegener Vorzeit waren Blaswerkzeuge imstande, Mauern einzureißen, der Reiz einer Stimme konnte die Pforten der Hölle öffnen. Platon verbannte die Musik wegen ihrer unberechenbaren Folgen aus den Mauern seines idealen Staatskonstrukts, Augustinus wollte in der Kirche keine weiblichen Stimmen hören, das Konzil zu Trient debattierte über verwerfliche Auswirkungen der Mehrstimmigkeit. Noch im 19. Jahrhundert, genauer im Jahr 1830, hatte eine Opernaufführung (Aubers „Die Stumme von Portici“) in Brüssel einen Massenaufstand zur Folge, der zur Abtrennung Belgiens von Holland führte.

Freilich existierte zu dieser Zeit schon ein anderes Musikwerk, das als umfassenderer Auftrag zu interpretieren war: Beethovens „Neunte“ (nebenbei – Beethoven verstand das „alle Menschen werden Brüder“ wohl weniger als Auftrag, vielmehr gab der Satz unumwunden die eigene Überzeugung wieder, daß der Mensch die Vernunft besäße, diesen alle erfreuenden Zustand zu verwirklichen). Die „Neunte“ saß dem ganzen 19. Jahrhundert wie ein Dorn im Fuße, sie verfolgte die Komponisten bis in ihre Träume. „Neun“ wurde zur magischen Zahl, der Symphonie Nr. 9 wurden letzte Vermächtnisse überantwortet (übrigens: sowohl die „Neunte“ Haydns als auch die Mozarts stehen in jungfräulichem C-dur). Schubert war sich dessen freilich noch nicht umfassend bewußt, auch die Zählung seiner Symphonien ist in letzter Zeit in Unordnung geraten. Bruckner aber rang jahrelang mit dem Finale seiner letzten Symphonie, konnte es aber nicht zu einem Ende führen. Daß er 25 Jahre früher einer Symphonie die Ziffer „eins“ gab, nachdem schon zwei Werke davor entstanden waren, wirkt heute wie eine Vorahnung der Entwicklung. Mahler hingegen hatte einen solchen Respekt vor der Zahl „neun“, daß er die Komposition, die dafür in Frage kam

(„Das Lied von der Erde“) nicht zählte. So kam schließlich auch er allein auf neun abgeschlossene Symphonien. Dvořák ist nicht zu vergessen, er erzählte von „neuer Welt“; Tschaikowsky hingegen kehrte nobel die Ziffer um, wandelte sie zur „Sechs“, Brahms und Schumann blieben in ehrfürchtig seriösem Abstand bei der darunter liegenden Quadratzahl „vier“.

Dies alles kündet – cum grano salis – von respektvollem Abstand, von schlechtem Gewissen. Hätte Beethoven diese „Neunte“ nicht geschrieben, alles wäre leichter gegangen. Die späten Quartette wären stillschweigend einem späteren Jahrhundert überantwortet worden, seine andere Musik hätte unbefangener gespielt werden können. Nun aber war es da, dieses Vermächtnis, an dessen moralischem Auftrag die Erben besonders zu schleppen hatten. Man behalf sich mit idealisierenden Verherrlichungen. So notierte Robert Schumann: „Beethoven ging mit gesenktem Kopf und untergeschlagenen Armen einher, da wach der Plebs schon auseinander.“ Wagner konnte da nicht zurückbleiben: „Aber nie und zu nichts hatte er Lust, als was ihn nun immer und einzig einnahm: das Spiel des Zaubers mit den Gestaltungen seiner inneren Welt.“

Das 20. Jahrhundert erkannte schon bald, daß vom moralischen Appell der „Neunten“ besser abzulenken sei, wenn man ihn nicht ins Magische wegschob, sondern wenn er gleichsam käuflich wurde für verschiedenste Interessen. Die zweite Hälfte des Satzes von Grillparzer „Er steht von nun an unter den Großen aller Zeit, unantastbar für immer“ konnte mit dem Lauf der Zeit nicht mehr Schritt halten. 1888 wurde Beethoven zum zweiten Mal exhumiert und im Zentralfriedhof wiederbestattet – nicht ohne den werbewirksam annoncierten Vermerk der Metallsärge-Fabrik Bschorner, daß es ihr oblag, den Sarkophag anzufertigen. Der Dirigent Weingartner befand in kühnem Vorausblick auf digitale Klangtechniken, daß die Symphonien glänzender zu instrumentieren seien – vor allem die neunte Symphonie bot ihm hierfür viele Angriffsflächen. 1902 dann fand die berühmte Ausstellung der Wiener „Secession“ statt – alles rankte sich um Klingers „Beethoven“, ein Heroe, der offenbar entschlossen die künftigen großen Aufgaben der deutschen Kultur anzupacken bereit war. Wesentliches Ausstellungsstück war auch Klimts „Beethoven-Fries“: ein Bild trug den Titel „Diesen Kuß der ganzen Welt“, später, bei einer Ausstellung des Frieses in München benannte Klimt dieses Bild bezeichnend um in „Mein Reich ist nicht von dieser Welt“. Beethoven wurde vor allem in der Wiener Ausstellung umgewertet zum Mythos des Erneuerers, zum „wohlgerüsteten Starken“ (so ebenfalls der Titel eines Teils des Frieses).

Bei der Feier zum 100. Todestag Beethovens 1927 fand der deutsche „Reichsminister des Innern“, von Keudell, noch konkretere Worte: „Von Österreich aus ward Beethoven dem gesamten deutschen Volke bleibender innerer Besitz, der ganzen Welt Erlebnis des deutschen Idealismus ... Wir aber neigen unsin dem Bewußtsein, daß seine Stimme Ausdruck und Widerhall unseres Erlebens bedeutet, vor den Klängen der 9. Symphonie als dem Symbol des Trostes unserer Sehnsucht, dem Symbol des erlösenden und erlösten Geistes.“

Die Musikwissenschaftler dieser Zeit, vielleicht verschreckt von allzu direkter Umdeutung, begannen eine Diskussion darüber, warum das Finale der „Neunten“ ein schlechtes Stück sei. Im Beethovenhandbuch 1926 schreibt etwa der damals weithin anerkannte Beethovenforscher Theodor von Frimmel: „Die in unseren Tagen zu beobachtende großartige Wirkung des erhabenen Werkes ist gewöhnlich nur durch den Schluß gestört, den man rundweg als lärmend bezeichnen darf.“ Andere bezeichneten das Finale als großen Torso einer „Mißgestalt“, Alfred Einstein sprach von einer „textlich vergewaltigten Schillerschen Ode“.

Die Nachkriegszeit endlich bekam Beethoven vollends „in den Griff“. Als 1952 bei den olympischen Winterspielen Deutschland (Sektion West) und Deutschland (Sektion Ost) gemeinsam um Medaillen kämpften, wurde als Hymne bei Siegesfeiern die Freudenode gewählt – freilich erst, als man das Vaterlandslied „Ich hab mich ergeben mit Herz und mit Hand“ für unpassend befunden hatte. Später bemühten sich unter anderem noch die NATO und das „Ministerkomitee des Europarats“ (Bearbeitung: Herbert von Karajan) um die Freudenode. Der Popbereich wollte nicht beiseite stehen und steuerte einen „Song of Joy“ bei (Joy = Freude, Vergnügen, Fröhlichkeit). Und aus Japan (in vielem der Vorreiter) hört man von Aufführungen, bei denen Zig-Tausende von Chorsängern beteiligt sind. Um weltweite Übertragungsrechte wird sich derzeit bemüht.

Freilich hat die „Neunte“ heute im Repertoire einen festen Platz; sie dient als festliche Eröffnungsmusik – jüngst zum Beispiel bei einer Feier des Südwestfunks, wo mit Berufung auf die Erhabenheit dieses Werks kurzerhand eine zunächst vorgesehene Uraufführung gestrichen wurde. Beethoven als Vertreiber der bösen Geister! – Ein zweiter Stammpplatz sind die Silvesterkonzerte, da dies der Termin für gute Wünsche ist (mit dem Rauchen aufzuhören etc.). Und beim Bleigießen ergibt sich vielleicht die Aussicht, andere „Millionen“ zu umschließen, als dies bei Beethoven gemeint ist. Tritsch-Tratsch-Polka und Radetzky-Marsch rücken im Neujahrskonzert dann alles wieder ins Lot.

Fast möchte man hier auf die unsägliche, und in ihrer Unsäglichkeit schon wieder grandiose, Gedichtreimerin Julie Schrader zurückgreifen, die sich in ihren „Neunzehn Miscellen über die Kunst“ von der neunten Symphonie zu folgenden Zeilen inspirieren ließ:

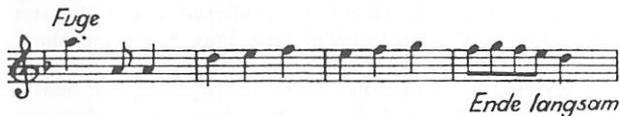
„Köstliche Neunte Symphonie,
Oh, Chor der schmetternden Trompeten!
Oh, Urgebild der Phantasie ...
Es kracht dein Klang aus allen Nähten!“

Es wäre wohl an der Zeit, sich darauf zurückzubedenken, daß einmal jemand emphatisch die Überzeugung äußerte (und dabei Schillers Ode grundlegend umgewichtet!), daß alle Menschen Brüder würden. Wenn auch solches, heute formuliert, nicht selten als moralinsauerer Geschwätz abgekanzelt wird, bleibt dennoch die um 1820 geäußerte Überzeugung in der Geschichte der Menschheit festgeschrieben. – Oder sollten wir uns mit dem – vermutlich kurzfristigen – Glück des Dackels Leporello von Herrn B. zufriedengeben?

Textanregungen erhielt ich unter anderem durch die Ausstellung „Mythos Beethoven“, Bonn 1986 (R. S.)

Beethovens „Neunte“ und ihre politische Konzeption

Zehn Jahre lagen zwischen Beethovens achter und neunter Sinfonie! Dabei reicht deren Vorgeschichte bis in das Jahr 1812 zurück. Schon unter den Arbeiten zur siebenten und achten Sinfonie begegnet man dem Plan zu einer „3ten Sinfonie in d-Moll“. (Ursprünglich war sogar, möglicherweise nach Mozarts berühmtem Vorbild, der zweite Platz für die Moll-Sinfonie vorgesehen.) Dann stößt man unter den Skizzen zu einer Oper „Bacchus“ im Jahr 1817 auf den ersten musikalischen Gedanken der Sinfonie:



nicht die Schillersche Konfrontation von Ideal und Wirklichkeit, sondern die *Kontestation* des neuen reaktionären „Zeitgeistes“, mit dem sich sogar ein Goethe und ein Hegel ausgesöhnt hatten. In unverträglichem Gegensatz zu Beethoven stand nicht mehr die geschichtliche Bewegung auf der Tagesordnung, sondern die Stabilisierung der gesellschaftlichen Ordnung. Für ihn dagegen wie für die alten Republikaner am Rhein war die Freudenode eine Ode auf die *Freiheit* geblieben. Ihr Gedanke der Gleichheit und Verbrüderung, treu den Devisen der Französischen Revolution, war von *ihm* nicht ausgeträumt. Mit der Neunten wurde ein ganzes Zeitalter in die Schranken gefordert.

Aus dieser im tiefsten Sinne *politischen* Konzeption mußte schließlich auch die Idee für den immer noch fehlenden ersten Satz hervorgehen. Beethoven selbst hat sie mit den Worten fixiert, als er dafür den „freudlosen Zustand“ verantwortlich machte. Man bemerkt die schroffe Antithese: Der Ode auf die Freude sollte der Zustand der *Freudlosigkeit* vorausgehen. Dazwischen der bacchantische Taumel der „wüsten Zeiten“, wo dem falschen Zeitgeist geopfert wurde.

So sehen wir denn etwa vom Herbst 1822 gleichzeitig mit dem Finden der *Freudenmelodie* auch die Entwürfe zu allen Sätzen, einschließlich des ersten, in immer rascherer Folge sich häufen. Ein jahrelanger Reifeprozess, geschmiedet und gehärtet in immer riesenhafteren Auseinandersetzungen und Dimensionen, immer wieder von sich und vor sich her geschoben und durch andere Werke, darunter die überdimensionale *Missa solemnis*, verdrängt, war endlich zum Abschluß gekommen. Selbst die Aussicht auf Honorierung durch die Londoner Philharmonische Gesellschaft hatte ihn nicht zu beschleunigen vermocht.

Schon einmal hatte Beethoven den mühevollen Weg von Bedrängnis zu Befreiung in einer Sinfonie zurückgelegt. Es ist neben der neunten seine einzige Moll-Sinfonie, die fünfte. Er brauchte also nur bei sich selbst anzuknüpfen. Allein inzwischen war der Weg unendlich viel beschwerlicher geworden, mit riesigen Hindernissen verstellt, in denen persönliche Verstrickung und gesellschaftlicher Konflikt immer schwieriger auseinanderzuhalten waren. Von der Geradlinigkeit der Fünften daher – auch im ersten Satz – keine Spur mehr. Die ganze Traumatik des späten Beethovenstils ist darin eingezeichnet.

Immer wieder hat sich die Versuchung eingestellt, Beethovens Neunte mit Goethes „Faust“ in Verbindung zu bringen. Richard Wagner ist sogar so weit gegangen, ihr das Faustdrama als Programm zu unterlegen. Die Parallele drängt sich schwer abweisbar auf. Auch in der Neunten

wird vom suchenden, ringenden Menschen gehandelt. Das Anliegen ist hier aber weniger philosophisch als leidenschaftlich sozial artikuliert, nämlich als Glück, Freude, Freiheit, Gleichheit, Verbrüderung. Das große unverrückbare historische Ziel war nur viel ungreifbarer, das Ringen unendlich schwieriger als früher geworden. Die beiden großen politischen Enttäuschungen im Leben Beethovens – Napoleon, die Restauration – hatten sie in unerreichbarer Ferne gerückt.

Von diesem „verzweiflungsvollen Zustand“ handelt der erste Satz, ein gemessenes Allegro, un poco maestoso. Es ist ein „Weltzustand“, anhebend als prometheische Kosmogonie. Schon das Herausschlagen des Themas aus der unbelebten Materie ist mit übermenschlichen Anstrengungen verbunden. Bis zum äußersten wird der Musik ihre metaphorische Sprachgewalt abgerungen. Wo sie steigt, erscheint die Zuversicht, der Sieg; wo sie fällt, zeigt sie Zurückweichen und Unterliegen an. Noch nie hat man in Beethovens Tonsprache so viele gekreuzte Läufe in Gegenbewegung gehört. In der Siebenten wurde damit der Feind „zu Paaren getrieben“. In der Neunten richten sie immer neue Widerstände auf, ein Sinnbild durchkreuzter Zielstrebigkeit. Eine Welt von Enttäuschungen hat sich in den Weg gestellt. Endlich scheint sich „der Mensch“ am Ausgang der Exposition zu seiner ganzen Größe aufgerichtet zu haben, da wird er mit dem Übertritt in die Durchführung in die Tiefe zurückgeschleudert. Niederlage über Niederlage. Jeder neue Anlauf endet mit rezitativisch abbrechender Klage und Verstummen. Auch die potenzierte Sammlung aller Kräfte in der Doppelfuge vermag keine Wendung zu erzwingen. Die größte Niederlage steht erst noch bevor. Man erinnere sich der Ereignishaftigkeit aller Repriseneintritte in Beethovens Sinfonien. An diesem Wendepunkt wurde in den früheren Werken regelmäßig der glückliche Ausgang, die „Rettung“ herbeigeführt; hier dient sie der Zerschmetterung. – So ist der Schluß, die Coda, ein Stück der Trauer. Aus den verhängten Klängen eines Trauermarsches windet sich ein letzter Versuch, sich von den Bleigewichten der niederhaltenden ostinaten Baßfiguren zu lösen, um sich zu voller Höhe aufzurichten und zu behaupten. Vergeblich. Am Ende steht das niederfahrende, niederstreckende, niederschmetternde Hauptthema. An dem „verzweiflungsvollen Weltzustand“ hat sich nichts geändert.

Auch die wüste Feier des Bacchus im *zweiten Satz*, Molto vivace, gewährt keinen Lichtblick der Freude. Vermutlich bleibt ihm deshalb der Name Scherzo vorenthalten, obschon der Typus eine nie gekannte Steigerungsform erfährt. Der infernalische Satz von annähernd tausend Takten hat die Ausdehnung und sogar die Durchführungsteile

eines ausgereiften Sonatensatzes. Es sind die falschen Freuden „dieser wüsten Zeiten“, denen hier bald im faunischen Fugato, bald im dionysischen Tuttitaumel orgiastisch geopfert wird. Ohne die klanglichen Exzesse der „Phantastischen Sinfonie“ ist Beethoven dem tragischen Satanismus Berlioz' nirgends so nahe gekommen wie in diesem ruhelosen, gehetzten Stück mit seinen metrischen Verschiebungen, zerschneidenden Generalpausen und nicht zuletzt dem kultisch-antiken Sologebrauch der Pauken. Es ist ein durchaus fragwürdiges Heiligtum, das da im Korybantenzug betreten wird. Man muß sich sogar fragen, ob nicht geradezu „Ertheiligung“ gemeint ist, womit in der Entstellung, „Entfremdung“ der Freude die Satzidee zu fassen wäre. Mit sich überschlagenden Bocksprüngen – immer in der thematischen Grundgestalt des Satzes und der Sinfonie – wird die Schwelle unter einem langgezogenen Posaunenstoß genommen.

Hier allerdings schlägt die Entheiligung in ihr Gegenteil um. Eine arkadische Hirtenweise im Alla-breve-Takt nimmt die Stellung des Trios ein. Der reine Holzbläusersatz breitet sich bald unter chorischer Beteiligung der Saiteninstrumente, gefolgt von sanftem Hörnerklang, friedlich durch die Stimmenregister aus. Noch antithetischer ist, was man aus den syllabischen Melodietönen dieser Pastorale vernimmt. Denn es sind die nur geringfügig veränderten Töne der Freudenmelodie! Statt dem Elysium wird Arkadien der Denaturierung der Freude entgegengesetzt.

Schon bei der Pastoralsinfonie war über das Schillersche Verhältnis zwischen Arkadien und Elysium die Rede. Der Blick zurück auf das Menschengeschlecht im Zustand der Hirtenunschuld und Natur kann den Weg vorwärts zum Elysium nicht ersetzen. Hier aber dient er dem positiven Antagonismus wider die „falsche“ und „verdorbene“ Freude des kontestierten Zeitgeistes. So hört man das Trio zweimal mit dem Scherzo alternieren, das zweite Mal auf den verknappenden Coda-Nenner gebracht.

Nach der „Feier des Bacchus“ das „Adagio Cantique“, nach dem Orgiastischen das Erhabene. (An anderer Stelle der Skizzen werden den ersten drei Sätzen die Kennworte „Entschlossenheit, Leichtsin, Erhabenheit“ zugeordnet.) Nun bemerkt man auch den Schritt von „Arkadien“ zu dem „Elysium“. Es ist der Traum eines Endzustandes, „der Inbegriff eines völlig aufgelösten Kampfes sowohl in dem einzelnen Menschen als in der Gesellschaft, einer zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur“ (Schiller). In den klassischen Mythos des „Elysiums“, dessen Tochter – die Freude – im Finale dithyrambisch besungen wird, ist der uralte Traum vom Goldenen Zeitalter gekleidet.

Doch fehlen auch der weitgezogenen Adagio-Kantilene, der erhabenen Vision die odischen Worte nicht. Die Repliken des Bläserchores lassen deutlich die Zeilenausgänge der Strophe bzw. Halbstrophe erkennen, die da angestimmt wird. Es sind wiederum die vier eingangs wiedergegebenen Hauptzeilen des Gedichtes. Das wahre Heiligtum der Freude wird im Adagio betreten. –

Auch das „Adagio Cantique“ hat sein Alternativo, mit dem es sich in regelmäßigem Wechsel ablöst: ein ebenso gesangliches wie tänzerisches Andante moderato im Dreivierteltakt, in den Skizzen als „Grazioso alla Menuetto“ gekennzeichnet. Wie einst die Geschöpfe des Prometheus in der „Eroica“ bewegen sich die Menschen des Goldenen Zeitalters im Tanz! – Mit jeder Wiederkehr lösen sich die beiden Teile in immer zartere und weitergesponnene Konfigurationen auf. Immer schwebender gleiten die Reigengestalten dahin, immer transfigurierender dehnt sich die Hymnodik des Hauptteiles aus. Da erscheint eine unerwartete Unterbrechung in Gestalt einer gebieterischen Fanfare. Das ganze Universum scheint von ihren Signalstößen widerzuhallen. In der Anlage erinnert die zweimal wiederkehrende heraldische Episode an die großen „Leonoren“-Overtüren. In ihrem Charakter weist sie dagegen viel eher auf das folgende Chorfinale hin: „Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt?“ – Nach dieser kosmologischen Vision wird der elysische Reigengesang in immer entrücktere Sphären gehoben.

Man weiß, welches Kopfzerbrechen Beethoven die Fortsetzung des Werkfadens gekostet hat. Bei dem Anschluß an das längst geplante „Lied des unsterblichen Schillers“ (so die Worte im Entwurf) ging es gewiß nicht allein um das Zustandekommen eines bruchlosen Übergangs von einer Instrumentalsinfonie zu einer Chorkantate. Dazu würde, wie etwa die Chorfantasia op. 80 beweist, auch ein einfacherer Kunstgriff ausgereicht haben. Die Schwierigkeit lag im Gedanklichen: Sollte der Dithyrambus mechanisch an den Hymnus gesetzt werden, war der dramaturgische Anschluß vergeblich. Die Dialektik erforderte einen ganz anderen, widerspruchsvolleren Gang. Nur wenn man den streng prosodischen Ausklang des Adagios beachtet („... Himmlische, dein Heiligtum“), wird man den Sinn der niederfahrenden „Schreckensfanfare“ (Wagner) mit ihrer schneidenden Dissonanz erfassen, mit der das Presto einsetzende Finale die Adagio-Ruhe zerreißt. Dieser „Schreckensfanfare“ fiel nach Beethovens eigener Notiz die Bestimmung zu, den „verzweiflungsvollen Zustand“ wiederherzustellen. Man braucht nicht an die Vertreibung aus dem Paradies zu denken. Das melodisch-prosodische Gefälle dieser d-Moll-Fanfare zeigt an, daß wir uns nach wie vor längst mitten in der Freuden-Ode befinden: „Ihr

stürzt nieder, Millionen", freilich ohne Fragezeichen! Der beschwerliche Weg zum Heiligtum der Freude muß von neuem gesucht werden. Ihm dient das große Instrumentalrezitativ der Celli und Kontrabässe. „Worte denkend“ wird ausdrücklich in den Skizzen hinzugefügt. Noch einmal muß der Gang durch alle drei Sätze im verkürzten Rekapitulationsverfahren zurückgelegt werden. Ein „Zustand“ nach dem anderen, selbst der hymnische, wird verworfen, ehe die wahre Freudenmelodie endlich gefunden ist – „fröhlicher“, „aufgeweckter“, dazu geschaffen, die Menschheit in einer Sternstunde ihrer Geschichte zu verbrüdern.

Doch auch jetzt wird die Melodie noch nicht realen Menschenstimmen überlassen. Statt der vokalen Bässe stimmen sie, nach wie vor im Instrumentalbereich, Celli und Kontrabässe an. Strophenmäßig schließen sich die übrigen Stimmen des Streichquartetts an, bis die Melodie endlich zum großen Massengesang zusammengefaßt erscheint. Diese breit angelegte instrumentale Vorausnahme der Odenstrophen – Beethoven spricht sogar von „Ouverture“ – mit der Wiederholung der „Schreckensfanfare“ kann dem Komponisten nur so lange als ein „ideologischer Lapsus“ angekreidet werden, als man den doppelten Stellenwert der zerstörerischen Episode nicht zu bemerken vermag. Das erste Mal, nach dem Adagio, diene sie dem Zurückstoßen aus dem Elysium, das zweite Mal unterbricht sie den himmelstürmenden Lauf zur Freiheit („Ihr stürzt nieder . . .“). Jetzt erst kommen die Beethoven-Worte im Baritonsolo zu ihrem vollen Gewicht: „O Freunde, nicht diese Töne, sondern laßt uns angenehmere anstimmen und freudenvollere.“

Bei aller Auswahl der Odenstrophen hat Beethoven den Schillerschen Wechselgang zwischen Vorsänger und Chorus selbstverständlich beibehalten; er gliedert aber anders. Bei Schiller richtet der Vorsänger den Blick auf die Erde, der Chor gen Himmel. Diesen Dualismus hat Beethoven beseitigt. Abgesehen von der „Ouverture“ weist sein Chorfinale nach Kantatenart mehrere deutlich voneinander abgehobene Großteile auf. Der erste enthält fast ausnahmslos die Schillerschen Vorsängerstrophen, an denen er auch den Chor teilnehmen läßt. Dieser Teil gehört fast ausschließlich der Erde. Im zweiten Teil wendet er sich Schillers Chorstrophen zu („Seid umschlungen . . .“ und „Ihr stürzt nieder . . .“). Die Erde weitet sich zum Kosmos. Der letzte Teil – das eigentliche Finale der Kantate – wiederholt und vereinigt Strophen beiderlei Blickrichtung. Erde und Kosmos wachsen zusammen. Die Welt wird bis zum Himmel ausgespannt.

Bestimmend für die Gesamtanlage bleibt die Freudenmelodie. Das Mittel: die figurierende Ausgestaltung bzw. variative Umgestaltung. Die dominierende Haupttonart ist jetzt D-Dur geworden, im befreienden Maggiore-Kontrast zum d-Moll des „verzweiflungsvollen Zustandes“ des ersten Satzes oder des Zwielflichts des bacchantisch-satirischen Scherzos. Selbst die nach B-Dur versetzte „Heldendrophe“ im Sechachteltakt alla marcia, ähnlich dem ersten Satz und dem Trio der A-Dur-Sinfonie, ist – weniger greifbar in den Männerstimmen als im klingenden Spiel – eine echte Variationsstrophe. „Es ist ein Sturm-marsch, eine Marseillaise“ (Rolland). Folgerichtig hört man in dem einsetzenden instrumentalen Zwischenspiel, einem reißenden Fugato im doppelten Kontrapunkt, die Brüder sich wie „zum letzten Gefecht“ in den Kampf stürzen. Im Triumphchor zum Vollgesang vereinigt, kehrt die unveränderte Freudenmelodie zurück. Jetzt erst folgen, mit neuen harmonischen Versetzungen, die feierlichen Chorstrophen, in denen Beethovens Deismus sich nicht nur mit Schiller, sondern ebenso mit Rousseau und Robespierre berührt. Dem höchsten Wesen wird mit Erschauern geopfert.

Nun beginnen sich die Strophen zu vermengen. Die beiden Hauptgedanken „Freude, schöner Götterfunken“ und „Seid umschlungen, Millionen“ werden nach Art der „Missa solemnis“ zu einer machtvollen Chorfüge zusammengeschlossen. Im aufgelösten Stimmeneinsatz folgt ihnen die stockende Suche nach dem höchsten Wesen, Schöpfer überm Himmelszelt. – Die Verbrüderung der Menschen, das Kernstück des letzten Teiles, vollzieht sich im Kanon. In diesem Finale des Finales wird sogar der zweite Hauptgedanke („Seid umschlungen . . .“) in den Bahnen der Freudenmelodie gesungen. In atemlosem Prestissimo schleudern die vom Freudentaumel ergriffenen Massen, vom blühenden Soloquartett unterbrochen, aber nicht aufgehalten, der ganzen Welt ihren Kuß entgegen. Alle Klassenschraken der „zerteilenden Mode“ werden niedergerissen. Mit Triangel, Becken und großer Trommel hält die Straße ihren Einzug in den Konzertsaal. Dieser plebejische Ausklang, abermals Berlioz vorwegnehmend, ist Beethoven bis heute vom sogenannten „guten Publikum“ nicht nachgesehen worden. Der Humboldtische Universalgedanke von den gemeinsamen Elementarinteressen der Menschheit, die es gebieten, sie „ohne Rücksicht auf Religion, Nation und Farbe als einen großen, nahe verbrüdernten Stamm zu behandeln“, gibt sich als die Grundidee auch der Neunten zu erkennen. Der uralte, von allen unterdrückten Völkern und ausgebeuteten Klassen gehegte Traum vom Goldenen Zeitalter und ewigen Weltfrieden haben darin tönende Gestalt angenommen.

Sergiu Celibidache zur Aufführung des Scherzos der 9. Symphonie

Beethoven hat von seinen großen Vorfahren Haydn und Mozart die unfehlbare Meisterschaft, durch sprachliche Bezeichnung die spezifische Charakteristik einer Klangbewegung so trefflich wiederzugeben, nicht geerbt und von seinen Vorbildern wenig übernommen. Die unsagbare Grazie, die in Form einer großzügigen Empfehlung den Ausleger führt und begleitet und unveränderlich zu dem Erlebnis des Nicht-anders-Könnens führt, war ihm zumindest fremd. Eine gewisse Instabilität (er hat seine Tempo- bezeichnungen oft geändert), ein Mangel an realistischer Vorstellung der dynamisch-kinetischen Relationen, die erst nach der Feuerprobe der ersten Aufführung sich materialisierten, Anweisungen, die die Grenze der Ausführbarkeit überschreiten (Finale der 8. Symphonie), eine nicht selten wiederkehrende Unentschlossenheit bei der Übersetzung der Polyvalenz der Sprache in die Einmaligkeit der musikalischen Entsprechung, all dies sind Hindernisse für die eindeutige Auslegung seiner musikalischen Ideenwelt.

Nicht alles aber, was er im Sturm seiner großen Impulsivität notiert hat, ist undeutlich oder nicht aufschlußreich; er wußte womöglich schon längst von der Relativität der Korrespondenz zwischen musikalischem Sinn und Sprache, sonst hätte er nicht das Metronom zur Hilfe genommen. Es gibt also Sätze, Eingebungen, Situationen, die eindeutig und in der Realisation seiner Absichten vollkommen notiert sind. Einer von diesen Glücksfällen ist das Scherzo seiner 9. Symphonie.

Es ist eine böse, tragische Ironie des Schicksals, daß gerade dieses Beispiel an absolut gehörten und unzweideutig festgelegten Bezeichnungen von seinen sogenannten Interpreten nicht verwirklicht, sondern im Gegenteil durch eine sinnlose Nacheinanderreihung von Teilen ersetzt und abserviert wurde, ein blamabler Beweis ihrer Unfähigkeit, die Form als unantastbaren Rahmen des musikalischen Geschehens zu erleben.

Beethoven hat für sein Scherzo eine einfache A-B-A-Grundform ausgedacht; nach einem Allegro vivace notierten A-Teil, den er mit der Metronombezeichnung: punktierte halbe Note, also drei Viertel = 116 festlegt, folgt ein B-Teil, den er mit der Bezeichnung Presto versieht, ganze Note, also vier Viertel = 116. Nach diesem in jeder Hinsicht (thematisch, harmonisch, symphonisch, durch tempomä-

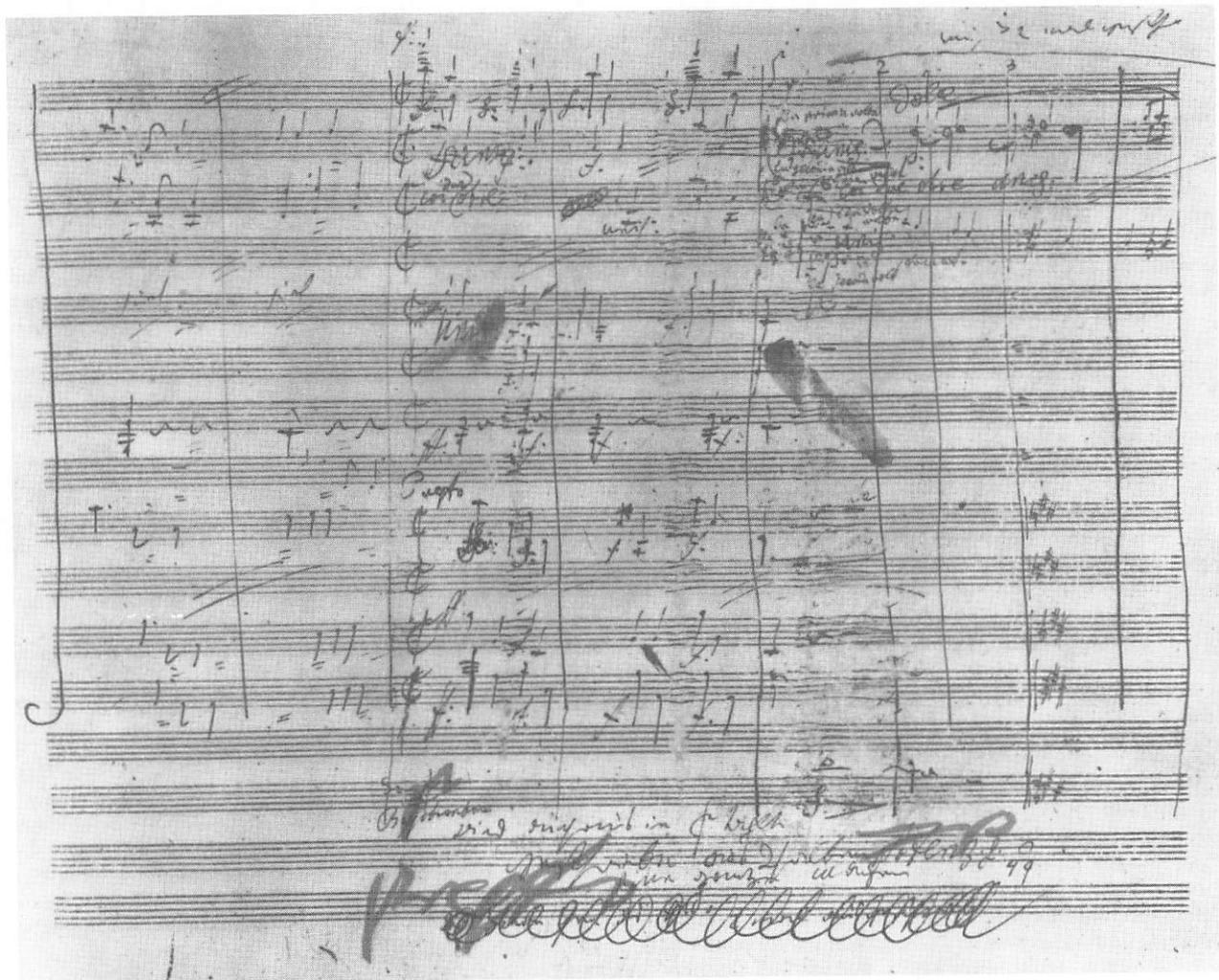
ßigen Kontrast formbildend) neuen B-Teil folgt die wortwörtliche Wiederholung des A-Teils. Unter den neuen Charakteristiken des B-Teils ist die Zunahme der Geschwindigkeit von schnell auf schneller (Allegro vivace – Presto) der wesentliche Aspekt des B-Teils. Damit aber alles im Rahmen einer wahrnehmbaren Kontinuität bleibt, gibt er mit mathematischer Sorgfalt die Metronomzahlen an, die eine zuverlässigere, der menschlichen Schwäche nähere Modalität der direkten Erfahrung der musikalischen Beziehungen zwischen zwei Tempi gewährleisten. Und diese Metronomzahlen sind für das Allegro vivace (drei Viertel) und für das Presto (vier Viertel) die gleichen, d. h. 116. Das Presto ist also – was für den Zusammenhang wesentlich ist – um eine Viertelnote schneller. Dabei bleiben die Pulsschläge, d. h. das, was der Ausführende vermittelt, gleich. Die Opposition zwischen diesen zwei Bewegungen, deren Qualität und Hauptrolle die Schaffung des formtragenden Kontrastes ist, bleibt maßgebend.

Statt den Kontrast durch schnellere Tempobewegung zur gezielten Auswirkung kommen zu lassen, wie es der Komponist ein für allemal bestimmt hat, hat man eine allgemein gültige, leicht faßbare Karikatur des Mittelsatzes hineingehäht, die viel langsamer geht und auf diese Weise charakter- und beziehungslos zu dem anfänglichen A-Teil steht, den sie in der Sphäre des äußerst schnellen Presto ergänzen sollte. Mit diesem Andante buffo ma non troppo, welches das Presto ersetzen soll, hat man diese arme 9. Symphonie ohne weitere Verluste eineinhalb Jahrhunderte lang bereichert.

Die Theorie, daß Beethovens Metronom nicht gestimmt habe (A. Schering), ist ohne jede Bedeutung; wesentlich ist die Tatsache, daß neben einwandfrei notierter Steigerung zum Schnellen hin die Metronomzahl, mit der er die beiden korrespondierenden Bewegungen definiert, identisch, auf intakten oder defekten Metronomen die gleiche ist.

Daß die Musikwissenschaftler diese simpelste, in solch schwachsinniger Weise eingespielte Version durch verschiedene undichte Vorschläge rechtfertigen wollten (Beethoven habe halbe statt ganze Noten im Presto gemeint; es gibt heute keine einzige Ausgabe, die noch seine Originalbezeichnungen trägt) ist ein lebendiges, in fließenden Harzermarmor gegossenes Monument der reinsten Dummheit, welches einen redseligen Epilog dieses stummen Dramas darstellt.

Es kann sein, daß Musikliebhaber, die etwas zahlscheu geboren sind und mit einer gewissen Sympathie den



Der Übergang vom Scherzo zum Trio in Beethovens Autograph (S. 155)

klanglichen Unterschied zwischen den sprachlichen Bezeichnungen Allegro vivace und Presto wahrnehmen, diesen Unterschied ohne große semantische Anstrengung im Sinne einer Steigerung verstehen: von schnell (Allegro vivace) auf noch schneller (Presto). Dieser Übergang von schnell auf noch schneller geschieht innerhalb einer Periode von acht Takten. Der Ausleger hat also acht Takte Zeit, um eine Viertelnote zu gewinnen. Das ist das Beschleunigungsmaß des zwischen Allegro vivace und Presto stehenden stringendo. Kann es eine eindeutige Form der Formulierung der testamentarischen Absichten geben?

Die endlose Reihe von Interpretationen hat bis zu diesem Punkt scheinbar alles verstanden – sogar zwei Takte des Presto lassen sie noch gnädigst im gewollten Zusammenhang also im Prestotempo spielen. Im dritten Takt des verdamnten Presto aber entdeckte eine damals sicherlich starke Persönlichkeit, daß der Komponist sich schrecklich geirrt haben mußte, und um in dieser Notsituation dem geliebten, in der Krise steckenden Meister zu helfen, hat man mit denselben Noten und demselben Tonsatz des Scherzo einen langsamen, gemütlichen, idyllischen Promenadengang durch den elysischen Garten der angenehmen Empfindungen komponiert mit der Hoffnung, daß die Menschen, nachdem sie Menschen sind, bald auch noch Brüder werden. Bei diesen starken Persönlichkeiten, die mächtiger als die Grundidee waren, handelte es sich durchaus um gute Architekten, die stolz und zukunftsicher das erste Haus mit dem Giebel im Keller bauen.

Wir sind selig, in dieser Zukunft leben zu dürfen; und daß dieses einmalige Modell sich ohne Probleme bis heute behauptet hat, stärkt uns in unsrer Gewißheit, daß alles so ist, wie es sein soll. Die Form A-B-A mit dem viel langsameren B-Teil hat etwas Bombenfestes; es kommt immer und überall phantastisch gut an. Schade, daß diese populäre, bürgerliche, leicht verdauliche Idee dem eigensinnigen Meister selbst nicht eingefallen ist. Bei robusten Motoren ist es möglich, daß Sie, nachdem Sie im dritten Gang Gas gegeben haben, im ersten Gang landen. Dieser nicht unbedingt musikalische Parallelfall kann sehr gesunde Einsichten hervorbringen – schade nur, daß der Klang keine Robustheit hat; er verschwindet, bevor die Hand merkt, daß das Hirn nicht mehr in der Lage ist, sich noch etwas zu merken.

Es ist normal, daß Ihnen als geduldigen, lieben Freunden dies alles entgangen ist; ein musikalisches Gebäude ist nicht zum Wohnen da, und solange Ihr Sitzplatz trocken bleibt, brauchen Sie nicht zu wissen, wo das Dach ist.

Daß die Fachpresse von der betäubenden Dynamik des Selbstgesprächs so besessen ist, ist auch normal, und es wäre zumindest unhöflich, sie auf Tatsachen aufmerksam zu machen, die ihr Wohlwollen noch nicht weiter gereizt haben.

Ein Kritiker, ein einziger, ein Österreicher hat am Ende des letzten Jahrhunderts die Frage gestellt, warum die Dirigenten nicht das machen, was da geschrieben steht. (Aus demokratischen Gründen – er kommt in keiner einzigen Statistik vor – nennen wir seinen Namen nicht).

Wie Frieden fördernd und gerecht das Fehlen eines Strafgesetzbuches für musikalische Delikte sich auswirkt! Man kann doch nicht alle, die an einem solchen Kulturmord direkt oder ahnungslos beteiligt sind, bestrafen. Das wäre unsozial.

Sozial ist das, was für viele, so viele wie möglich, Gültigkeit besitzt.

Mit den anderen kann man weiter nichts anfangen.

Beethovens Textfassung der Schillerschen Ode „An die Freude“

Rezitativ (Baß-Solo):

O Freunde, nicht diese Töne!
Sondern laßt uns angenehmere anstimmen
und freudenvollere.

(Beethoven)

Soli und Chor:

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.

Deine Zauber binden wieder,
was die Mode streng geteilt;
alle Menschen werden Brüder,
wo dein sanfter Flügel weilt.

Wem der große Wurf gelungen,
eines Freundes Freund zu sein
wer ein holdes Weib errungen,
mische seinen Jubel ein.

Ja, wer auch nur eine Seele
sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wer's nie gekonnt, der stehle
weinend sich aus diesem Bund.

Freude trinken alle Wesen
an den Brüsten der Natur,
alle Guten, alle Bösen
folgen ihrer Rosenspur.

Küsse gab sie uns und Reben,
einen Freund, geprüft im Tod.
Wollust ward dem Wurm gegeben,
und der Cherub steht vor Gott.

Froh, wie seine Sonnen fliegen
durch des Himmels prächt'gen Plan,
wandelt, Brüder, eure Bahn,
freudig wie ein Held zum Siegen.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuß der ganzen Welt!
Brüder, überm Sternenzelt
muß ein lieber Vater wohnen.

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such ihn überm Sternenzelt,
über Sternen muß er wohnen.

(Friedrich Schiller)

Irmelin Bürgers

Beethoven und Schiller – Verfechter des „Prinzips Hoffnung“

Beethovens 9. Symphonie, insbesondere ihr letzter Satz mit dem befremdlich populären Schiller-Text muß seit ihrer Uraufführung 1824 wie kaum ein anderes Werk der Musikgeschichte einer Flut unterschiedlichster Interpretationen und einer Woge ungebrochener, aber unreflektierter Popularität standhalten. Dabei wird die Komposition von beiden Seiten jeweils völlig vereinnahmt und in Besitz genommen. Die Popularität würdigt die Symphonie zu einer gesichtslosen Feierlichkeit herab, die jederzeit und überall einsetzbar und verfügbar zu sein scheint, deren ästhetischer Wert auf das Niveau eines „Song of Joy“ gesunken ist. Die Interpreten auf der anderen Seite zwingen das Werk zumeist in ihr eigenes subjektiv-verabsolutiertes Deutungssystem und rauben ihm so gleichfalls jeglichen eigenständigen Gehalt.

Ein ähnliches Schicksal haben – vielleicht nicht ganz mit vergleichbarer Intensität – vor allem Goethes „Faust“ und Mozarts „Kleine Nachtmusik“ zu ertragen. Die Liste ließe sich um ein Leichtes verlängern.

Die Größe und die Integrität all dieser Werke, gleich ob in Literatur oder in der Musik, beweist sich aber, allen derartigen Belastungen zum Trotz, in ihrer unausgesetzten, immer noch unmittelbaren Wirkung und Bedeutung in jedem Moment ihrer Wirkungsgeschichte.

Schillers Gedicht „An die Freude“, im Herbst 1785 in Dresden entstanden und 1787 in der „Thalia“ erschienen, wird von den meisten Interpreten der 9. Symphonie nur peripher gestreift, so auch in Harry Goldschmidts ansonsten prägnanter Deutung. Gemeinhin sind nur die ersten Strophen und einzelne Zeilen überhaupt bekannt, und als Ganzes wird die Ode als Ausdruck des beglückenden Gefühls der Freundschaft mit Christian Gottfried Körner und der harmonischen Zeit des Dresdener Kreises gewertet. Darüberhinaus aber gibt Schiller hier seiner glühenden Hoffnung auf die Verwirklichung der Ideale Ausdruck, die sich die anbahnende französische Revolution auf die Fahnen geschrieben hatte.

„Deine Zauber binden wieder,
was der Mode Schwert geteilt;
Bettler werden Fürstenbrüder,
wo dein sanfter Flügel weilt.“

So lauteten ursprünglich die letzten vier Verse der ersten

Strophe. Einigkeit und Brüderlichkeit in einer gerechteren Gesellschaft werden thematisiert, eine Hoffnung ausgesprochen, die ihre Zuversicht aus der Existenz eines „lieben Schöpfergottes über'm Sternenzelt“ gewinnt. Einigkeit aber auch des Menschen mit der Natur, die beide ja diesem Schöpfer entstammen, und der somit diese Harmonie eigentlich garantiert. Und über die Einigkeit und Vereinigung mit der Natur hinaus wird die Erlösung im jenseitigen Leben angedeutet.

Schiller wie Beethoven setzten die größten Erwartungen in die französische Revolution, beide waren über alle Maßen von ihrem Verlauf und Ausgang enttäuscht: Schiller war angewidert vom Terror der Massen; Beethoven vom „Meineid eines Usurpators“: er vernichtete die Widmung der 5. Symphonie an Napoleon.

„An die Freude“ jedoch blieb und wurde immer intensiver für Beethoven wie für Schiller ein zu erstrebendes, verwirklichbares Hoffnungsziel.

Schiller arbeitete in den 90er Jahren an seinen beiden bedeutendsten ästhetisch-philosophischen Schriften, an den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen“ und an der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“. In den „Briefen“ verarbeitet er seine Enttäuschung über die politisch-gesellschaftliche Entwicklung seit dem Absolutismus und stellt einen „ästhetischen Staat“ in Aussicht, in dem eine ähnliche Harmonie herrschen soll, wie sie in der Freuden-Ode projiziert ist. Schiller verbindet also ausdrücklich das Politisch-Gesellschaftliche unmittelbar mit Kunst und Ästhetik, die als Medium für Humanität und moralisch-ethisches Verantwortungsbewußtsein dienen sollen. Am Ende dieses großen Essays kommt Schiller jedoch zu der fast resignativen Feststellung, daß die Erziehung des Menschen zur Humanität durch Ästhetik letztlich äußerst schwierig, wenn nicht gar unmöglich ist. Das Elysium, das im Traktat „Über die naive und sentimentalische Dichtung“ wieder aufgegriffen wird, gerät damit zu einer konkreten Utopie, nach der zu streben, und die zu fordern, unbedingte Pflicht der Menschen, im Besonderen des Künstlers, ist. In diesem Sinne bearbeitet er für seine Gedichtausgabe im Jahre 1800 auch „An die Freude“. Das letzte Strophenpaar:

„Rettung von Tyrannenketten,
Großmut auch dem Bösewicht,
Hoffnung auf den Sterbebetten,
Gnade auf dem Hochgericht,
Auch die Toten sollen leben!
Brüder trinkt und stimmt ein,
Allen Sündern wird vergeben,
und die Hölle nicht mehr seyn.

Chor:

Eine heitre Abschiedsstunde!
Süßen Schlaf im Leichentuch!
Brüder – eine sanften Spruch
aus des Todtenrichters Munde!“

wird gestrichen, und damit der hoffnungsvolle Ausgang mit einer gleichzeitigen Forderung an eine Verwirklichung unterstrichen:

„Dem Gelübde treu zu sein,
schwört es bei den Sternennichtern!“

Außerdem ändert Schiller in der ersten Strophe die Zeile „Bettler werden Fürstenbrüder“ in „Alle Menschen werden Brüder“: Die soziale Forderung wird in eine Forderung nach allgemeiner Humanität auf einer höheren Ebene umgewandelt.

Beethovens 9. Symphonie wird vielfach als Reaktion auf die ihn deprimierende Wiederherstellung der „alten Ordnung“ durch den Wiener Kongreß und auf die beginnende Restauration gesehen. „Was mich anbelangt, so ist geraume Zeit meine Gesundheit erschüttert, wozu ihnen auch unser Staats Zustand nicht wenig beiträgt, wovon bis hieher noch keine Verbeßerung zu erwarten, wohl aber sich täglich Verschlimmerung desselben ereignet,“ schreibt er im Frühjahr 1817 an Franz Brentano. In dieser Situation erinnert er sich, der ebenso wie Schiller Zeit seines Lebens zutiefst davon überzeugt war, Kunst und Künstler besäßen die Pflicht, ethische Ziele zu verfolgen und der moralischen Verantwortung der Gesellschaft mitzutragen, an die Ode an die Freude. 1805 hatte er bereits eine Zeile „Wer ein holdes Weib errungen“ im Finale des „Fidelio“ eingearbeitet und sich einige Jahre später auch mit Gedanken an eine Schiller-Ouvertüre mit Text aus dem Freuden-Hymnus beschäftigt. In dieser Zeitsituation beinhaltete das Schillerische Gedicht all jene Elemente, die Beethoven so wichtig waren: Eine konkrete Hoffnung auf Brüderlichkeit, Harmonie und Humanität in der Gewißheit eines „liebenden Vaters“. „Das Moralische Gesez in unß, u. der gestirnte Himmel über unß Kant!!!“: diese Eintragung in ein Konversationsheft von 1820 faßt die Momente gewissermaßen in Beethovens eigensten Worten zusammen.

Der Appell an Menschlichkeit und eine ethisch verantwortungsvolle Gesellschaftsordnung und nicht zuletzt die wichtige Rolle von Kunst und den Kunstschaffenden bei der Vermittlung dieser Forderungen führte die zwei Künstler zusammen und verbindet Beethoven und Schiller aufs Engste. Ein strenger moralischer Impetus, vorgetragen von großer forensischer Kraft, und unerschütterlicher Glaube, Hoffnung und Gewißheit in die Realisierungsmöglichkeiten ihrer Ziele dominiert im Schaffen beider.

Die Solisten des Konzerts

Am 14. Januar 1988 wurde die Sopranistin Helen Donath von der bayerischen Landesregierung zur Kammersängerin ernannt. Dieser Titel ist die Auszeichnung für eine hochgeschätzte und gefragte Sängerin auf dem Gebiet der Oper und des Konzerts, des Liedgesangs und der Schallplatte.

Im Laufe ihrer Karriere hat Frau Donath an den größten Opernhäusern gesungen und mit bedeutenden Sinfonieorchestern gearbeitet. Sie hat zahlreiche Liederabende gegeben und ist bei den bedeutendsten Festspielen aufgetreten. Sie arbeitete mit weltbekannten Dirigenten wie Leonard Bernstein, Sir Colin Davis, Christoph von Dohnányi, Carlo Maria Giulini, Bernard Haitink, Eliahu Inbal, Lorin Maazel, Zubin Mehta, Riccardo Muti, André Previn, Wolfgang Sawallisch und Sir Georg Solti.

Helen Donath wurde in Corpus Christi, Texas, geboren und begann im Alter von 14 Jahren ihre Gesangsausbildung am dortigen College, später wurde sie Schülerin der berühmten Paola Novikova. Im Jahr 1962 kam sie nach Europa und begann ihre Operntätigkeit am Kölner Opernstudio, wo sie bereits in Hauptrollen wie etwa als Liù in Puccinis „Turandot“ und als Micaëla in Bizets „Carmen“ auftrat. Zwei Jahre später gab sie ihr Debüt an der Oper in Hannover, wo sie zum ersten Mal ihre weltberühmte Pamina in Mozarts „Zauberflöte“ sang. Durch die Partie der Jeanne in Werner Egks „Verlobung in San Domingo“ in der Fernsehaufzeichnung wurde sie weltweit bekannt. 1966 gab Helen Donath ihr Debüt an der Bayerischen Staatsoper in München, 1967 sang sie im Vatikan vor Papst Paul VI. unter Herbert von Karajan in der „Krönungsmesse“ von Mozart.

Im selben Jahr gelangte Helen Donath an die Weltspitze, nachdem sie die Pamina unter Wolfgang Sawallisch bei den Salzburger Festspielen gesungen hatte. Seit dieser Zeit ist sie ständiger Gast bei der Mailänder Scala, der Wiener Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin, der Bayerischen Staatsoper, der Dresdner Staatsoper und Covent Garden, um nur einige Häuser zu nennen. Auch auf dem Gebiet des Kunstgesangs wurde der Name Helen Donath ein Zeichen für Qualität. Bei ihrer außerordentlichen Karriere als Liedsängerin wird sie von ihrem Ehemann, dem Dirigenten und Pianisten Klaus Donath, begleitet.



Helen Donath

Bis jetzt hat Frau Donath mehr als hundert Schallplatten eingespielt. Ihre derzeitigen Projekte beinhalten ein Solo-Arien-Album und Bachs „Weihnachtsoratorium“ mit Peter Schreier als Dirigent und Solist. Für Ende dieses Jahres sind zwei Mozart-Messen für „Philips“ geplant.

Im Fernsehen ist sie als Gouvernante in Benjamin Brittens „The Turn of the Screw“ aufgetreten, eine Produktion unter Sir Colin Davis, die derzeit über Rundfunk und Fernsehen in den USA ausgestrahlt wird.



Doris Soffel

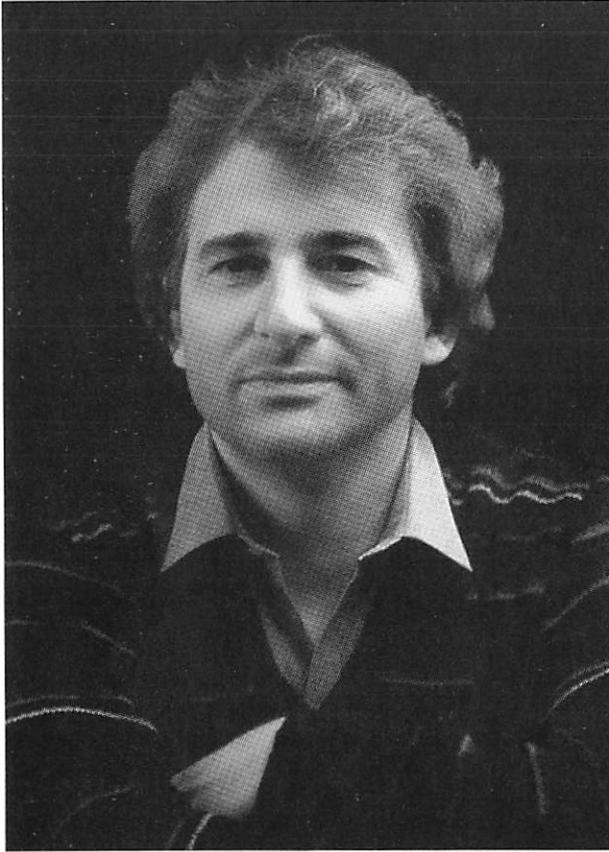
Doris Soffel, die in Deutschland geborene Mezzosopranistin, studierte an der Staatlichen Hochschule für Musik in München zunächst Violine und anschließend Gesang bei Marianne Schech. 1972 wurde sie Preisträgerin beim Bundeswettbewerb in Berlin. Wolfgang Windgassen, der in der Jury war, offerierte der Künstlerin einen Festvertrag am Württembergischen Staatstheater Stuttgart, wo sie 1973 bis 1982 dem Ensemble angehörte und Gelegenheit hatte, ein weitgefächertes Repertoire einzustudieren, u. a. Rosina, Cenerentola, Dorabella, Preziosilla, Eboli, Carmen etc.

1976 gab sie ihr Debüt bei den Bayreuther Festspielen als Waltraute. Es folgten Bregenzer und Salzburger Festspiele, sowie die Osterfestspiele Salzburg unter Herbert von Karajan.

1982 wurde Doris Soffel als einzige Sängerkollegin zu Joan Sutherlands Jubiläumsgala an Covent Garden eingeladen. Die künstlerische Zusammenarbeit mit Sutherland/Bonyngue umfaßt auch konzertante Operaufführungen, z. B. „Lucrezia Borgia“ und „Norma“. Obwohl Doris Soffel 1983 als Fricka unter Georg Solti nach Bayreuth zurückkehrte, widmet sie sich hauptsächlich den Partien des „Belcanto“-Repertoires. Sie ist auch Gast an den wichtigsten internationalen Opernhäusern und auf den großen internationalen Konzertpodien.

Neben Konzert und Oper spielt der Liedgesang bei ihr eine große Rolle. Doris Soffel gab Liederabende bei den Ludwigsburger Festspielen, den Schwetzingen Festspielen, den Berliner Festwochen, in der Alten Oper Frankfurt, in Barcelona, Düsseldorf u.v.a. Seit 1981 ist Aribert Reimann ihr ständiger Klavier-Begleiter.

Bisher hat Doris Soffel bei über zwanzig Schallplattenaufnahmen mitgewirkt.



Siegfried Jerusalem

Siegfried Jerusalem, geboren in Oberhausen, begann seine musikalische Laufbahn im Alter von zehn Jahren als Instrumentalist (Klavier und Violine, später Fagott). Er studierte an der Folkwangschule in Essen und wirkte von 1961 bis 1977 als Fagottist in verschiedenen Orchestern, zuletzt im Rundfunk-Symphonieorchester Stuttgart.

Ab 1971 nahm Siegfried Jerusalem Gesangsunterricht bei Hertha Kalcher in Stuttgart und sprang vier Jahre später bei einer Fernseh-Produktion des „Zigeunerbaron“ für den erkrankten Franco Bonisolli ein. Daraufhin erhielt er kleinere Rollen an der Stuttgarter Oper. In den folgenden beiden Jahren sang er bereits den Lohengrin in Darmstadt, Aachen, Hamburg, Zürich und Stuttgart. Im Jahre 1977 debütierte er erfolgreich bei den Bayreuther Festspielen mit der Partie des Froh in „Rheingold“ und des Jungen Seemanns in „Tristan und Isolde“.

1978 sang er den Tamino in Mozarts „Zauberflöte“ an der Deutschen Oper Berlin und den Lohengrin an der Bayerischen Staatsoper. Ein Jahr darauf trat er in Wien in der Rolle des Parsifal auf und gab bei den Bayreuther Festspielen die Titelpartien in „Parsifal“ und „Lohengrin“.

In den folgenden Jahren baute Siegfried Jerusalem seine internationale Karriere als Heldentenor systematisch aus und wandte sich auch verstärkt dem Lied- und Konzertgesang zu.



Peter Lika

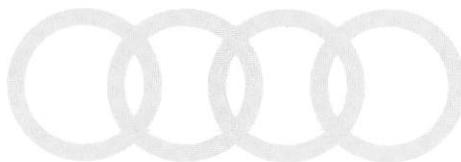
Peter Lika wurde in Augsburg geboren. Seine ersten musikalischen Erfahrungen sammelte er bei den „Regensburger Domspatzen“. Mit 18 Jahren legte er bereits die Konzert- und Bühnenreifepfung ab und sang ein Jahr später seine ersten Oratorienpartien.

Im Alter von 24 Jahren folgten Engagements ans Theater, wobei er sich innerhalb von fünf Jahren rund 40 Partien des Baß-Faches erarbeitete.

Heute liegt seine sängerische Tätigkeit vornehmlich im Oratorienbereich, dem Theater ist Peter Lika nur noch gastweise verbunden.

Peter Lika war Preisträger verschiedener Wettbewerbe, von denen Berlin, München und Genf besonders genannt seien. Er wirkte bei verschiedenen Fernsehaufzeichnungen mit („Peer Gynt“, „Acis und Galatea“, Bachs „Kaffee-kantate“), und er arbeitete unter der Regie von Oscar Fritz Schuh, Kurt Pscherer, Klaus Kirschner, Peter Windgassen, Filippo Sanjust, Menotti und Peter Mußbach. Konzerte sang er unter Helmuth Rilling, Sergiu Celibidache, Rafael Kubelik, Heinz Wallberg und Serge Baudo. Daneben wirkte er bei Schallplatten unter Herreweghe, Rilling, Kuijken und Corboz mit.

**Kulturelles
Engagement
braucht Partner**



**Audi –
Weggefährte
der Münchner
Philharmoniker**



6. Abonnementkonzert A
6. Abonnementkonzert B
2. Sonderkonzert
7. Abonnementkonzert M