

Frankfurter
Museums-Gesellschaft e.V.

Spielzeit 2001/2002

Alte Oper Großer Saal

4. Sonntags-Konzert

9. Dezember 2001, 11 Uhr

4. Montags-Konzert

10. Dezember 2001, 20 Uhr

Frankfurter
Museums-
orchester

Alexandra Coku
Sopran

Alexandra Petersamer
Alt

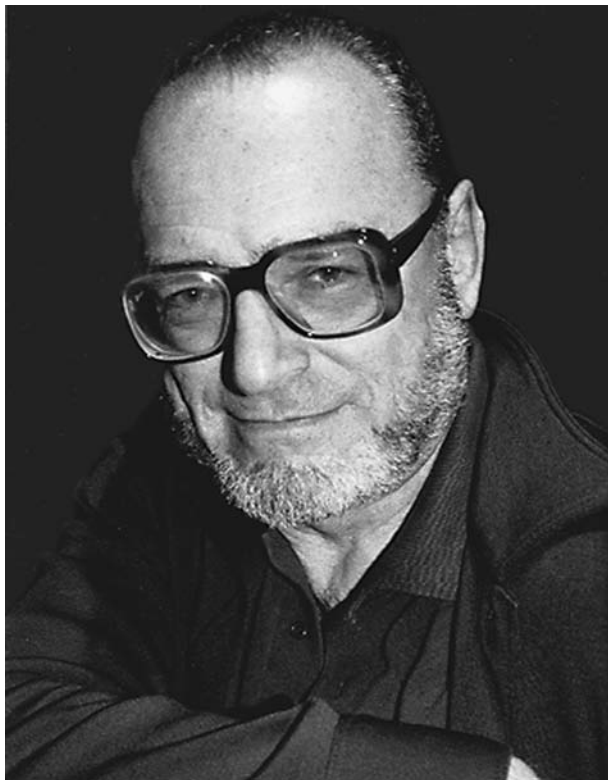
Stefan Vinke
Tenor

Allan Evans
Bariton

Andreas Macco
Baß

Mitglieder des Cäcilienchors,
des Figuralchors Frankfurt,
der Frankfurter Kantorei,
der Frankfurter Singakademie

Michael Gielen
Dirigent



Michael Gielen

Michael Gielen wurde 1927 in Dresden geboren und emigrierte 1940 mit seiner Familie nach Argentinien. Er studierte in Buenos Aires (Philosophie, Klavier, Theorie, Komposition). Während seiner Wirkungszeit am Teatro Colón brachte er dort das gesamte Klavierwerk Arnold Schönbergs zur Aufführung. Nach Europa zurückgekehrt, wurde er 1950 Korrepetitor und Dirigent an der Wiener Staatsoper. Nach Chefpositionen in Schweden und Belgien war er von 1977 bis 1987 Direktor der Frankfurter Oper und Generalmusikdirektor der Stadt Frankfurt. Am Salzburger Mozarteum leitete er von 1987 bis 1995 die Dirigierklasse. 1986/87 übernahm er die Stelle des Chefdirigenten des SWR-Sinfonieorchesters. Innerhalb eines breiten Repertoires, das

sich von Bach bis zur zeitgenössischen Avantgarde erstreckt, setzte er Schwerpunkte bei zyklischen Aufführungen der Sinfonien von Mahler und Beethoven. Seit Beginn der Spielzeit 1999/2000 ist er ständiger Gastdirigent des SWR.

CD-Empfehlungen

Arnold Schönberg: *Ein Überlebender aus Warschau*

Boulez / Reich / BBC Singers / BBC Symphony Orchestra

Sony CD 62022

Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125

Gielen / Orsanic / Minutillo / Winslade / Titus / Rundfunkchor Berlin / Sinfonieorchester des SWR Baden-Baden

EMI 527-471685-2

Arnold Schönberg
(1874–1951)

Ein Überlebender aus Warschau

Allan Evans *Bariton*

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)

Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125

Allegro ma non troppo, un poco maestoso
Molto vivace – Presto
Adagio molto e cantabile
Presto – Allegro assai – Rezitativo – Allegro assai

Dieses Werk wurde am 6. Dezember 2001 von der UNESCO in die Liste „Gedächtnis der Menschheit“ („Memory of the World“) aufgenommen.

Alexandra Coku *Sopran*

Alexandra Petersamer *Alt*

Stefan Vinke *Tenor*

Andreas Macco *Baß*

Mitglieder des Cäcilienchors

Leitung: Christian Kabitz,

des Figuralchors Frankfurt

Leitung: Alois Ickstadt,

der Frankfurter Kantorei

Leitung: Winfried Toll,

der Frankfurter Singakademie

Leitung: Linda Horowitz

Frankfurter Museumsorchester

Michael Gielen *Dirigent*

Bitte beachten Sie:

Bei diesem Konzert ist keine Pause vorgesehen.

Einführungsvorträge:
Paul Bartholomäi

Sonntag, 9. Dezember 2001, 10.15 Uhr

Mozart-Saal, **begrenzte Platzanzahl**

Montag, 10. Dezember 2001, 19.15 Uhr

Mozart-Saal, **begrenzte Platzanzahl**

Aus rechtlichen Gründen ist es untersagt, während des Konzerts Bild- und Tonträgeraufnahmen zu machen. Das Bild- oder Tonmaterial kann von Beauftragten des Vorstands der Frankfurter Museums-Gesellschaft eingezogen werden.

Arnold Schönberg: Ein Überlebender aus Warschau

Bis zu seinem Tod im Jahre 1951 schrieb und dachte Arnold Schönberg auf deutsch. Doch scheint das allmähliche Bekanntwerden des nationalsozialistischen Völkermordes der Selbstverständlichkeit, mit der sich der Komponist bis 1945 seiner Muttersprache bedient hatte, einen Stoß versetzt zu haben. Zumindest ist auffallend, daß sich der „Sprecher“ des 1947 entstandenen „Überlebenden aus Warschau“ in englischer Sprache an seine entsetzlichen Erlebnisse erinnert – so, als „sei die deutsche Sprache durch die geschilderten Ungeheuerlichkeiten selbst befleckt worden“ (Clytus Gottwald). Auch in der Transliteration des hebräischen Gebetes folgt Schönberg der Aussprache des Englischen. Nur ganz wenige Sätze in diesem achtminütigen Stück erscheinen in deutscher Sprache – und der plötzliche Sprachwechsel verstärkt die Sprachlosigkeit, die man empfindet, wenn man den Feldwebel auf berlinerisch fluchen hört: „Achtung! Stilljestanden! Na wird's mal? Oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen?“

Auf der Titelseite des Autographs notierte Schönberg: „This text is based partly upon reports which I have received directly or indirectly.“ Durch die Anonymität des Zeugen sowie durch die sachliche, fast emotionslose Darstellung des Geschehenen bezeugt Schönbergs Komposition das Traumatische der Szenerie: Die Grauenhaftigkeit des Erlebten läßt weder Schmerz noch Trauer als kompositorische Antwort zu – jene Affekte also, deren Schilderung seit dem 17. Jahrhundert zu den ureigensten Aufgabenbereichen der Musik

zählten. Schönberg beantwortet die Geschehnisse in Warschau nicht durch emphatisches Einswerden mit der Situation, sondern durch kompositorische Verfahrensweisen, deren immanente Logik und Rationalität auf das Merkwürdigste mit der der „entfesselten“ Rationalität der Massenvernichtung konvergieren. Im Mittelpunkt des Werkes steht jene Szene, in der der Feldwebel eine Gruppe jüdischer Gefangener zum Abzählen auffordert: „In einer Minute will ich wissen, wie viele ich zur Gaskammer abliefern. Abzählen!“ „Abzählen“, jenes kalt rationale Quantifizieren von Gegenständen (und zweifellos als solche nimmt der Feldwebel die Gefangenen wahr), ist ein Element, das der von Schönberg entwickelten Zwölftontechnik immer wieder zum Vorwurf gemacht worden ist. Betrachtet man Schönbergs Vertonung genauer, so registriert man, daß eben dieses Abzählen von Reihentönen gegen Ende der Komposition immer greller in den Vordergrund tritt. Taucht die 12-Tonreihe des Werkes in den ersten 80 (von insgesamt 99) Takten mit einer einzigen Ausnahme (Horn T. 19ff.) niemals in ihrer vollständigen Grundgestalt auf, so tritt sie nun – im einstimmigen, von einer Posaune unterstützten Männerchor – in ihrer ganzen „Nacktheit“ zutage. Doch zugleich scheint Schönberg die mathematische Rationalität dieses Schlußabschnittes in einer Weise aufgebrochen zu haben, daß am Ende des Werkes etwas aufscheint, was den bloßen Vollstreckungszwang des musikalischen Materials aufbricht. Damit scheint ein Stück jener unverfügbaren Freiheit auf, die die Gefangenen empfunden haben mögen, als sich ihr Zählen für einen kurzen, großen Moment zu

einem Aufbegehren gegen die Vernichtungsmaschinerie verwandelte: „Sie fingen wieder an, zuerst langsam, [...] wurden schneller und schneller, so schnell, daß es schließlich wie eine Horde wilder Pferde klang, und ganz plötzlich, mitten drin, begannen sie das Sch'ma Jisroel zu singen.“

Schönberg gestaltet den Schluß des Werkes im Oktavkanon. Die Töne dieses Kanons (fis, g, c, as, e) entsprechen der Melodie des letzten, vom Chor gesungenen Wortes: „oo-vekoomeho“ (unterwegs, wenn du dich hinlegst, wenn du aufstehst). Gerd Zacher sieht in diesem „Aufstehen“ durchaus einen versteckten Hinweis auf eine „Totenauferstehung“ und zwar nicht in einem christlichen Sinne, sondern im Sinne einer Verpflichtung, die Geschehnisse in Erinnerung zu behalten: Der Kanon (lat. Gesetz) symbolisiert das Gebot der Erinnerung. Gestützt wird Zachers Deutung durch die Tatsache, daß Schönberg das Sch'ma Jisroel unvermittelt abbricht. In der Offenheit und Unabgeschlossenheit der Worte liegt ein Impuls, das Vergangene gegenwärtig zu halten.

Ludwig van Beethoven: Sinfonie Nr. 9 d-Moll op. 125

„Man hat die Neunte Sinfonie in einen Nebel von hohen Worten und schmückenden Beiworten gehüllt. Sie ist – neben dem berühmten „Lächeln der Mona Lisa“, dem mit seltsamer Beharrlichkeit das Etikett „geheimnisvoll“ anhaftet – das Meisterwerk, über das am meisten Unsinn verbreitet wurde. Man muß sich nur wundern, daß es

unter dem Wust von Geschreibe, den es hervorgerufen hat, nicht schon längst begraben ist.“

Mit dieser harschen Kritik am bürgerlichen Beethovenkult richtete sich Claude Debussy im Jahre 1901 keineswegs nur gegen jene Plattitüden offizieller Feierstunden, die – und das keineswegs nur in Deutschland – in Beethovens letzter Sinfonie die klingende Verkörperung bürgerlich-humanistischer Ideale sehen wollten. Sein Bestreben zielte mindestens ebenso sehr darauf ab, Beethovens monumentalstes Werk aus dem Dunstkreis jener geschichtsphilosophischen Spekulationen zu entreißen, die die geschichtliche Notwendigkeit dieses Werkes zu erweisen versucht hatten – und es damit zur Legitimation späterer Entwicklungen in Anspruch nahmen. Den Grundstein zu dieser „hegelianischen“ Vereinnahmung hatte Richard Wagner in seiner 1849 verfaßten Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ gelegt: Für Wagner markierte Beethovens Einbeziehung der Schillerschen Verse im Finale der Neunten einen „Durchbruch zum Wort“ und damit den entscheidenden Schritt in Richtung jenes Gesamtkunstwerks, das er selbst mit seiner Konzeption des Musikdramas geschaffen zu haben glaubte. „So drang der Meister [Beethoven] durch die unerhörtesten Möglichkeiten der absoluten Tonsprache [...] bis dahin vor, wo der Seefahrer mit dem Senkblei die Meerestiefe zu messen beginnt. [...] Rüstig warf er den Anker aus, und dieser Anker war das Wort. Dieses Wort war aber nicht jenes willkürliche, bedeutungslose, wie es im Munde des Modesängers [...] hin- und hergekaut



GRABMALGESTALTUNG · RESTAURATION · NATURSTEINARBEITEN

F. HOFMEISTER GMBH · ORBER STR. 38 · 60386 FRANKFURT A. M. · TELEFON (069) 41 10 35
GRABMALAUSSTELLUNG · ECKENHEIMER LANDSTR. 199-201 · TELEFAX (069) 41 60 52

BAUER & KOWALLIK

„Wohl geheiratet?!“

von Mutter



von der Schwester



vom Onkel



von Freunden



von der Firma



vom Schwiegervater



von den Nachbarn



Wir beraten Sie gerne über unsere Hochzeitslisten, den umfassenden Hochzeitservice und unser praktisches Wunschbüchlein.

LOREY

seit 1796

Große Eschersheimer Straße 11, 60313 Frankfurt

Telefon: 069/29 99 585, www.lorey.de

wird; sondern das notwendige, allmächtige, allvereinende, in das der ganze Strom der vollsten Herzensempfindung sich zu ergießen vermag. [...] Dieses Wort war ‚Freude!‘ – Und dieses Wort wird die Sprache des Kunstwerkes der Zukunft sein. – Die letzte Symphonie Beethovens ist die Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinen Kunst. Sie ist das menschliche Evangelium der Kunst der Zukunft. Auf sie ist kein Fortschritt möglich, denn auf sie unmittelbar kann nur das vollendete Kunstwerk der Zukunft, das allgemeine Drama folgen, zu dem Beethoven uns den künstlerischen Schlüssel geschmiedet hat.“

Debussy hatte für derartige Konstruktionen eine nur kaum verhohlene Verachtung übrig. „Beethoven“, so schrieb er weiter, „war nicht für zwei Sous literarisch, zumindest nicht in dem Sinn, den das Wort heute hat. Er liebte die Musik mit hochgemutem Stolz; sie war für ihn jene Leidenschaft und Freude, die er in seinem persönlichen Leben so bitter entbehren mußte. Vielleicht hat man in der Neunten Sinfonie einfach den zur Übersteigerung getriebenen Ausdruck eines musikalischen Stolzes zu sehen – und weiter nichts.“ Debussy, das macht der folgende Textverlauf deutlich, wollte sich von jeglichem ideellen und weltanschaulichen Überbau befreien und das Werk gewissermaßen als „rein musikalisches“ Gebilde betrachtet wissen. Deswegen ging er mit kaum einem Wort auf das Schillersche Gedicht (dem er lediglich eine „rein klangliche“ Bedeutung zumaß) ein und konzentrierte sich ausschließlich auf die musikalische Architektur der Sinfonie.

Verfolgen wir Debussys Text weiter, so müssen wir jedoch registrieren, daß der Versuch einer ausschließlichen Konzentration auf die musikalische Substanz von ihm nicht durchgehalten wird. Gegen Ende seines Textes reiht auch er sich in die Gemeinschaft jener ein, die die grenzensprengende Humanität der Sinfonie feiern und ihr damit jene explizit moralische Relevanz zusprechen, die für die Beethoven-Rezeption des späten 19. Jahrhunderts so charakteristisch ist.

An dieser offenkundigen Widersprüchlichkeit läßt sich ex negativo Hans Georg Gadamer's These, nach der das Verständnis eines Kunstwerkes von seiner Wirkungsgeschichte nicht zu trennen sei, demonstrieren. Es gibt, so Gadamer, kein unmittelbares und voraussetzungsloses Verstehen von Kunstwerken. Als letztes Glied einer Rezeptionsgeschichte empfangen wir mit dem Kunstwerk zugleich immer auch das, was über das Werk geschrieben und gedacht wurde. So sehr Debussy sich auch bemüht, zum Werk und seinen immanenten Strukturen selbst vorzudringen, so wenig kann doch auch er sich von bestimmten, „eingeschliffenen“ Topoi der Beethovenrezeption, wie etwa der Beschwörung des aus der Sinfonie sprechenden „Humanen“, befreien.

Denn gerade der Begriff des „Humanen“ ist – so häufig er im 19. und 20. Jahrhundert auch auf die Neunte Sinfonie angewendet wurde – keineswegs selbstverständlich. Beim Studium der frühen Rezeption dieses Werkes muß man die merkwürdige Feststellung machen, daß das Werk zunächst unter vollständig anderen Vorzeichen aufgenommen worden ist. So außergewöhnlich und singular die

4. Museumskonzert

Neunte schon bei ihrer Uraufführung empfunden wurde, so auffallend ist doch, wie wenig „weltanschaulich“ die Berichterstattung über sie war. Die Uraufführungs-Rezension in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ ist in ihrer handwerklich-kompositionstechnisch orientierten Grundhaltung ein durchaus charakteristisches Zeugnis. Hier heißt es unter anderem über den Schlußsatz: „Einem niederschmetternden Donnerstreich vergleichbar kündigt sich das Finale (d-Moll) mit der grell durchschneidenden kleinen None über den Dominantakkord an; Potpourriartig werden in kurzen Perioden alle bisher gehörten Hauptthematika, wie aus einem Spiegel reflectirt [...]; da brummen die Contrabässe ein Recitativ, das gleichnissweise wie die Frage klingt: ‚Was soll nun geschehen?‘ und beantworten sich selbst mit einem leise wogenden Motiv in der dur Tonart, woraus durch den allmählichen Beitritt sämtlicher Instrumente [...] ein allgewaltiges crescendo sich entwickelt.“

Daß wir uns heute diesem Werk durch eine derart immanente Beschreibung nicht mehr angemessen zu nähern vermögen, dürfte außer Frage stehen. Zu viel ist mit Beethovens Neunter geschehen, für zu vieles ist sie in Anspruch genommen worden, als daß der unbefangene Rückgriff auf die Rezeptionsperspektive der Uraufführungsbesucher legitim, geschweige denn möglich wäre. Was schwingt beim Hören dieses Werkes nicht alles mit? Sind es nicht sowohl die Ideale der Französischen Revolution wie auch deren Domestizierung in der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts? Kann man den Choreinsatz des Finales hören, ohne sich zu

vergegenwärtigen, daß er einerseits Feiertunden der Nationalsozialisten oder des SED-Regimes „verschönerte“, andererseits aber für trivialste Werbezwecke mißbraucht wurde (und wird)? Und muß man nicht konstatieren, daß der Freudentaumel des Schlußsatzes in einer utopielosen und darum „event“-orientierten Gesellschaft wie der unsrigen seine visionäre Kraft verloren hat?

Es ist nicht das erste Mal, daß an Beethovens Neunte derartige Fragen gestellt werden. Die Wirkungsgeschichte dieses Werkes ist immer wieder durch Zurückweisungen geprägt worden, die umso kategorischer waren, je fragwürdiger das Aufklärungspathos des Finalsatzes empfunden wurde. In seinem Roman „Dr. Faustus“ hat Thomas Mann das berühmte Wort von der „Zurücknahme“ der Neunten Sinfonie geprägt: Die sowohl künstlerisch wie auch geschichtlich gewonnene Erfahrung der „Dialektik der Aufklärung“, jenes Umschlages von Freiheit in totalitäre Strukturen, erzwingt für den fiktiven Komponisten Adrian Leverkühn die Negation eben jenes Werkes, das den Gedanken der Freiheit am nachhaltigsten artikuliert hatte:

„Ich wollte gehen, aber er [Leverkühn] hielt mich auf, indem er mich bei meinem Nachnamen rief [...]. ‚Ich habe gefunden‘, sagte er, ‚es soll nicht sein.‘ ‚Was, Adrian, soll nicht sein?‘ ‚Das Gute und Edle‘, antwortete er mir, ‚was man das Menschliche nennt, obwohl es gut ist und edel. Um was die Menschen gekämpft, wofür sie Zwingburgen gestürmt, und was die Erfüllten jubelnd verkündigt haben, das soll nicht sein. Es wird zurückgenommen. Ich will es zurücknehmen.‘ ‚Ich verstehe dich, Lieber; nicht ganz. Was

Fliesen und Bäder in jeder Tonart

Hildebrand'''

Fliesen, Fliesenverlegung
Exklusive Bäder

Mainzer Landstraße 229 • 60326 Frankfurt • Tel. (0 69) 75 80 07-0 • Internet: www.hildebrand.de

Trinklein

Bei uns sind Ihre
guten Stücke
in besten Händen

UMZÜGE ·
TRANSPORTE
VON KLAVIEREN
FLÜGELN UND
ANTIQUITÄTEN

Ginnheimer Landstr. 192
60341 Frankfurt/Main
☎ 069-5320 97

4. Museumskonzert

willst du zurücknehmen?’ ‚Die Neunte Sinfonie‘, erwiderte er. Und dann kam nichts mehr, wie ich auch wartete.“

Im heutigen Sinfoniekonzert wird Beethovens Neunte nicht zurückgenommen, wohl aber mit einem Werk konfrontiert, das eine äußerste Antithese zu den Verheißungen des Finalsatzes bildet und eben damit unabdingbar zur Wirkungsgeschichte der Neunten dazugehört. Arnold Schönbergs „Ein Überlebender aus Warschau“ soll nicht an die Stelle des Finalsatzes treten, aber einen Erfahrungshorizont benennen, dem sich dieser zu stellen hat.

Vor dem Hintergrund des Schönbergischen Werkes eröffnet sich möglicherweise die Chance, die Gesamtkonzeption Beethovens nicht nur in ihrer unbezweifelbaren Größe sondern auch in ihrer Problematik wahrzunehmen. Vielleicht kann man unter dem Eindruck des „Überlebenden aus Warschau“ erkennen, daß die menscheitsgeschichtliche Bedeutung der Neunten Sinfonie weniger in ihren äußerlichen, humanitären Gehalten liegt, sondern sich vielmehr einer künstlerischen Redlichkeit verdankt, die die Brüchigkeit der menscheitsbeglückenden Ideale nicht übertüncht, sondern gewissenhaft registriert.

Zum Beispiel die Rückkehr zur Reprise im ersten Satz: Beethoven gestaltet diese Wiederkehr des Anfanges als überwältigenden klanglichen Höhepunkt des Satzes. Was zu Beginn des Werkes in fahlen Pianissimoklängen erklang, ertönt nun als gewaltige d-Moll-Klangfläche über rollenden Paukenwirbeln. Die gewaltige, ja niederschmetternde Wirkung dieser Passage ist zum einen das Resultat der

unablässig auf diesen Punkt zusteuernden Entwicklung der Durchführung. Zum anderen enthält sie aber auch ein vornehmlich „suggestives“, eben nicht nur aus der zwingenden motivisch-thematischen Entfaltung abzuleitendes Moment. Die Macht der Wiederkehr, die Unentrinnbarkeit aus den Zwängen der ursprünglichen thematischen Setzung wird nicht nur dargestellt, sondern im wahrsten Sinne des Wortes „inszeniert“. Th. W. Adorno hatte ein sehr genaues Gespür für diese theatralische Dimension, als er schrieb: „Bei Beethoven sind manche Situationen die *scène à faire*, vielleicht sogar mit dem Makel des Inszenierten. Der Eintritt der Reprise der Neunten Sinfonie feiert als Resultat des symphonischen Prozesses dessen ursprüngliche Setzung. Sie erdröhnt als ein überwältigendes *So ist es*. Darauf mag Erschütterung antworten, getönt von der Furcht der Überwältigung; indem die Musik affirmiert, sagt sie auch die Wahrheit über die Unwahrheit.“ Die theatralische Dimension dieser Passage ist somit durch und durch dialektischer Natur: Die „Angst“ vor der überwältigenden Wucht der Wiederkehr des Anfanges versteckt sich hinter der triumphalen Gebärde, mit der diese Wiederkehr gefeiert wird. Damit wird eben diese Wucht nochmals gesteigert und nimmt eine Dimension an, in der der Gestus des Monumentalen in seiner ganzen Fragwürdigkeit und Brüchigkeit offenbar wird. Die Fähigkeit, dies erkannt und mit rein musikalischen Mitteln benannt zu haben, zeigt sicherlich weitaus mehr kompositorische Größe als alle Klischees vom „Titanen“ Beethoven, die die Rezeption der Neunten Sinfonie in den vergangenen 150 Jahren begleitet haben.

Eine ähnliche Brüchigkeit zeigt auch die Gesamtdramaturgie des Werkes: Während Beethoven etwa in seiner 5. Sinfonie durch die Verklammerung des 3. und 4. Satzes bzw. durch Rückgriffe auf Vorangegangenes (im Finale) oder die Omnipräsenz bestimmter Motive einen „logischen“ Entwicklungsgang zu schaffen bestrebt war, durch den der Jubel des Finales als zwingende Konsequenz des sinfonischen Verlaufs erschien, arbeitet er in der Neunten weit eher mit extremen Kontrastbildungen. Das zeigt sich allein schon durch die Stellung der Sätze: Indem der langsame Satz an dritter Stelle steht, nimmt er eine Kontrastfunktion nicht nur zum kommenden Finale, sondern auch zu den beiden vorangegangenen Sätzen ein. Derart scharfe Kontrastbildungen sind aber eher dramaturgisch als durch die Begriffe musikalischer Logik motiviert. Die stringente Hinführung zum Finale ist in der Neunten zugunsten einer Konzeption, die den Eindruck erweckt, „als würden ‚Ansichten‘ verschiedener Sphären und Wirklichkeiten gegeben“ (Dieter Rexroth), verlassen worden. Dadurch wird aber die von Wagner so gefeierte „Überwindung“ des Bestehenden im Choreinsatz des Finales im Grunde zu einer Täuschung. So bewundernswert sich Beethoven zu Beginn des Finales um eine Rekapitulation der vorangegangenen Sätze, sowie um deren stringente „Aufhebung“ (im Hegelschen Sinne) in das „Freude“-Thema müht, so wenig kann er doch den Eindruck vermeiden, daß das Vorangegangene hier eher „handstreichartig“ beiseite geschoben wird. Groß in einem emphatischen Sinne ist dieser Beginn des Finales nicht, weil die künstlerische Absicht

schlackenfrei gelänge, sondern weil hier keine billige Ersatzlösung präsentiert wird und das eigentliche Problem in schonungsloser Radikalität Gestalt gewinnt. Gerade weil Beethoven keine plötzliche „Erlösung“ aus dem Ärmel zaubert, sondern den hymnischen Einsatz der Schillerschen Verse als notwendiges Resultat des Vorangegangenen auszuweisen bestrebt ist, schafft er ein Bewußtsein für die Problematik einer im Kunstwerk Realität gewinnenden Utopie. Die „Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente“ (Wagner) erweist sich gerade deshalb als brüchig, weil sie einen Resultatcharakter beansprucht, der ihr notwendigerweise versagt bleiben muß. Zudem zeigt der weitere Verlauf des Finalsatzes – trotz seiner zahlreichen triumphalen Steigerungen – eine deutliche Scheu vor einem allzu plakativen Benennen des Transzendenten. Die vom Chor intonierten Worte „Über Sternen muß [ein lieber Vater] wohnen“ klingen auf einem sukzessiv aufgeschichteten Dominantseptnonakkord im Pianissimo aus. Durch die Offenheit dieses Abschnittes erscheint das Bild des Himmels als ungreifbar und unbenennbar – und wer mit Dieter Rexroth an dieser Stelle das „Gottespostulat von Zweifeln und Skepsis befallen“ sieht, der kann durchaus eine Parallele zu Arnold Schönbergs „Überlebenden aus Warschau“ ziehen.

Dr. Wolfgang Lessing

4. Museumskonzert



Der Baßbariton **Allan Evans** erhielt seine musikalische Ausbildung an der Juilliard School in New York. Auf Studien an der Münchener Musikhochschule und am Salzburger Mozarteum folgte eine private Ausbildung bei Kammersängerin Hilde Zadek in Wien. Er war der erste Träger des Musikförderpreises der Stadt Salzburg. Zahlreiche Engagements führten ihn in die wichtigsten europäischen Musikzentren. Hier entstand eine enge Zusammenarbeit mit u.a. Luciano Berio, Götz Friedrich, Hans Werner Henze und Gian Carlo Menotti. Seit Frühjahr 1996 führt er den Titel eines Kammersängers des Landes Baden-Württemberg.

Die amerikanische Sopranistin **Alexandra Coku** studierte zunächst an der Stanford University, danach bei Margret Harshaw an der Indiana University. Von 1994–98 studierte sie bei Kammersängerin Erna Westenberger in

Frankfurt. Sie wurde mehrfach als Preisträgerin ausgezeichnet (so u.a. beim Internationalen Mozart-Wettbewerb in Salzburg).

Ihrritisches Debüt hatte die junge Sängerin 1988 am Königlichen Opernhaus Covent Garden. Seither gastiert sie regelmäßig an den bedeutendsten Bühnen Europas und tritt auch in Oratorien und Orchesterkonzerten in ganz Europa auf.



Alexandra Petersamer studierte von 1988 bis 1995 bei Prof. Hanno Blaschke in München und schloß ihr Studium als Opern- und Konzertsängerin mit dem Meisterklassendiplom ab. 1992 gewann sie den 1. Preis beim Bundeswettbewerb Gesang VDMK in Berlin im Fach Oper, 1994 den 1. Preis beim



Mit Freunden ins Museumskonzert

Möchten Sie unsere Sinfonie- und Kammermusikkonzerte gemeinsam mit Freunden und Verwandten genießen? Wir bieten Ihnen die Möglichkeit dazu. Sie erhalten für jeden durch Ihre Empfehlung erworbenen Abonnementsplatz eine **Gutschrift in Höhe von 10%** des erzielten Abonnementspreises und für jeden weiteren Abonnementsplatz zusätzlich eine CD oder LP nach Ihrer Wahl. (Bitte beachten Sie, daß für die Sonntagskonzerte nur noch wenige Plätze zur Auswahl stehen.) Diese Freundschaftsaktion gilt bis 31. Januar 2002.

Internationalen Pfizner-Wettbewerb in München. 1994 bis 2000 war sie festes Mitglied im Anhaltischen Theater Dessau. Seit dem Herbst 2000 ist sie Ensemblemitglied am Staatstheater am Gärtnerplatz in München. Ihre rege Konzerttätigkeit führte sie u.a. nach Dresden, Köln, Mainz, Paris, Marseille, Riga und Brüssel.



Stefan Vinke studierte zunächst Kirchenmusik an der Musikhochschule in Köln und betätigte sich bei vielen Chören als Dirigent. Sein Gesangstudium absolvierte er, ebenfalls in Köln, bei Kammersängerin Prof. Edda Moser. Feste Opernengagements führten ihn an das Badische Staatstheater Karlsruhe, von 1996–1999 an die Vereinigten Städtischen Bühnen Krefeld/Mönchengladbach sowie – seit 1999 – an das Nationaltheater Mannheim. Sein Repertoire erstreckt sich vom Frühbarock bis zur Gegenwart, vom Lied über

das Oratorium bis zur Oper. Er nahm an Festspielen im In- und Ausland teil.



Andreas Macco studierte zunächst Schulmusik an der Stuttgarter Musikhochschule, später Gesang an den Hochschulen in Frankfurt und Wien. Sein erstes

Engagement führte ihn an das Stadttheater Bremerhaven, zwei Jahre später wechselte er an die Vereinigten Bühnen Krefeld/Mönchengladbach. Seit 1999 ist er Mitglied der Frankfurter Oper. Er war Gast mehrerer großer europäischer Opernhäuser. 1997 sang er den 1. Handwerksburschen in Alban Bergs

„Wozzek“ unter der Leitung von Claudio Abbado. Neben seiner Opernlaufbahn verfolgt Andreas Macco eine rege Konzerttätigkeit.

Vorverkauf von Einzelkarten:

jeweils 1 Monat vor Konzertbeginn
Frankfurt Ticket GmbH – Alte Oper Frankfurt,
Opernplatz 1, 60313 Frankfurt am Main
Telefon: 0 69/1 34 04 00, Fax: 0 69/1 34 04 44
sowie bei weiteren angeschlossenen Vorverkaufsstellen.

Vor Konzertbeginn und gegen Vorlage des Ausweises erhalten Schwerbeschädigte Karten mit 50 % Ermäßigung, Schüler und Studenten die Karten zu einem Einheitspreis von DM 20,-.

An unsere Abonnenten:

Sollten Sie ein Konzert nicht besuchen können, werden wir Ihre Plätze gern den Vorverkaufsstellen

aufgeben. Wir bitten in diesem Fall um Ihren Anruf mit Angabe Ihrer Abonnementsnummer und Ihres Platzes. Letzter Termin für das Sonntags-Konzert am Freitag davor bis **11.00 Uhr**, für das Montags-Konzert und den Kammermusik-Abend am Konzerttag bis **11.00 Uhr**.

Bitte beachten Sie, daß zurückgegebene Plätze nicht mehr storniert werden können. Die Plätze werden dem allgemeinen Vorverkauf gemeldet, zu dem auch überregionale Stellen gehören. Eine Verkaufsgarantie kann nicht gegeben werden.

FRANKFURTER MUSEUMS-GESELLSCHAFT E.V.

Telefon 0 69/28 14 65, Fax 069/28 94 43

e-mail: info@museumskonzerte.de

Echte Orient-Teppiche
Direkt-Importe

aus

Iran, Afghanistan, Türkei, Rußland, Pakistan, Indien, China,
Nepal, Marokko

Riesenauswahl, auch alte Stücke

SCHWINN & STARCK

SEIT 1750

Schlitzer Straße 9 60386 Frankfurt-Riederwald Telefon (0 69) 28 76 44
(Kundenparkplätze vorhanden)

Ihr Fachgeschäft für Orient-Teppiche, Gardinen,
Tapeten und Bodenbeläge

IRENE
OLLINGER



Lingerie. Betten. Wäsche. Wohntextil.

Wir führen Spitzenmarken.

Schönes in Ruhe wählen . . . Dessous, Nachtwäsche, Bademäntel, Homewear.
Tischwäsche, Bettwäsche, Kissen, Bettdecken.
Und vieles von marimekko.
Anfertigung von Sondergrößen, Federn-Füllservice.

Frankfurt am Main, Oederweg 29, Parkhaus Querstraße, Telefon: 069/551010

**5. Sonntagskonzert
5. Montagskonzert
Alte Oper, Großer Saal**

**27. Januar 2002, 11.00 Uhr
28. Januar 2002, 20.00 Uhr**

George Gershwin
(1898–1937)

Cuban Overture

Igor Strawinsky
(1882–1971)

Ebony Concerto für Klarinette und Orchester

George Gershwin
(1898–1937)

Rhapsody in Blue

Leonard Bernstein
(1918–1990)

Three Dance Episodes aus *On The Town*

Duke Ellington
(1899–1974)

Night Creature

Johannes Gmeinder *Klarinette*
Rudolf Buchbinder *Klavier*
Frankfurter Museumsorchester
Paolo Carignani *Dirigent*

Duke Ellington auf einem Programm der Museums-Gesellschaft? Der Name dieser Jazz-Legende steht am Ende eines Konzerts, das sich ganz dem Sog des American Way of Life hingibt. Als Herzstück erklingt Gershwins mitreißende „Rhapsody in Blue“. Keine zweite Komposition eines Amerikaners habe die Welt so restlos erobert wie diese Rhapsodie, schwärmte Leonard Bernstein, der ja selbst ein großer Eroberer war, nicht zuletzt durch Musicals wie „On the Town“. Für die Band des Klarinettenisten Woody Herman schrieb Igor Strawinsky sein „Ebony Concerto“, das Werk eines russischen Weltbürgers im amerikanischen Exil.

**3. Kammermusik-Abend
Alte Oper, Mozart-Saal**

10. Januar 2002, 20.00 Uhr

Dmitrij Schostakowitsch
(1906–1975)

Streichquartett Nr. 13 b-Moll op. 138

Alexander Borodin
(1833–1887)

Streichquartett Nr. 2 D-Dur

Johannes Brahms
(1833–1897)

Streichquartett c-Moll op. 51 Nr. 1

St. Petersburg Streichquartett

**3. Familienkonzert
Alte Oper, Mozart-Saal**

27. Januar 2002, 16.00 Uhr

Von Boogie-Woogie bis Breakdance

Schülerinnen des Ballettstudios Dédé Dorée und Showformationen des Rock'n-Roll-Club Jeunesse Offenbach e.V.

Christian Kabitz *Moderation*



Was einen Allianz Fachmann von anderen unterscheidet.

Ihr Allianz Fachmann ist immer für Sie da. Ob Sie eine Versicherung brauchen oder einfach nur eine Frage zu Themen wie Altersvorsorge oder Geldanlage haben. Schauen Sie doch einfach mal unverbindlich vorbei, holen Sie sich den Rat eines Experten – und erleben Sie, wie ein Allianz Fachmann sich für seine Kunden ins Zeug legt. Sie werden gleich merken: Er tut das nicht, weil es sein Beruf ist. Sondern das ist sein Beruf, weil er es gerne tut. Lassen Sie es sich von ihm beweisen. Hoffentlich Allianz versichert.

Frankfurter Allianz, Taunusanlage 18, 60325 Frankfurt am Main