



**Schauspielhaus  
Berlin**

Großer Konzertsaal

Tage der Chormusik

Sonnabend, 30. Juni 1990  
20.00 Uhr

Dresdner Philharmonie  
Philharmonischer Chor Dresden

**Jörg-Peter Weigle**  
Dirigent

**Magdalena Hajossyova, Sopran**  
(CSFR)

**Bettina Denner, Alt**  
**Eberhard Büchner, Tenor**  
**Andreas Scheibner, Baß**

**Gustav Mahler**  
(1860–1911)

**„Das klagende Lied“**

Nach einem Märchen von Ludwig Bechstein

Sehr geehrte Konzertbesucher,

wir möchten Sie darauf aufmerksam machen,  
daß anstelle von Eberhard Büchner,  
der seine Mitwirkung am heutigen Abend  
kurzfristig abgesagt hat, dankenswerterweise

**Horst Laubenthal**

die Tenorpartie übernommen hat.



Sonnabend, 30. Juni 1990  
20.00 Uhr

Dresdner Philharmonie  
Philharmonischer Chor Dresden

**Jörg-Peter Weigle**  
Dirigent

**Magdalena Hajossyova, Sopran**  
(CSFR)

**Bettina Denner, Alt**  
**Eberhard Büchner, Tenor**  
**Andreas Scheibner, Baß**

**Gustav Mahler**  
(1860–1911)

**„Das klagende Lied“**

Nach einem Märchen von Ludwig Bechstein

„Waldmärchen“

„Der Spielmann“

„Hochzeitsstück“



Die **Dresdner Philharmonie**, im Jahre 1870 gegründet, entwickelte sich im Verlauf ihrer über hundertjährigen Geschichte zu einem repräsentativen Klangkörper, der heute seinen Platz neben Staatsoper, Staatskapelle und Kreuzchor erfolgreich behauptet.

1964 bis 1967 wirkten Prof. Horst Förster und GMD Prof. Kurt Masur als Leiter des Orchesters, 1972 folgte GMD Günther Herbig. Berühmte Gastdirigenten, unter ihnen Abendroth, Ferencsik, Kempe, Klemperer, Konwitschny, Ozawa und Scherchen, und namhafte Solisten musizierten mit dem Orchester. Im Jahre 1977 übernahm GMD Prof. Herbert Kegel die Leitung der Philharmonie. Es entstanden zahlreiche Schallplatten- und Rundfunkproduktionen. Seit 1986 steht Jörg-Peter Weigle an der Spitze des Orchesters.

Der **Philharmonische Chor Dresden** ist ein Laien-Ensemble, dessen Aufgabenstellung die Pflege der Chorsinfonik und die Interpretation von A-cappella-Literatur umfaßt. Neben der Konzerttätigkeit im Rahmen der Philharmonischen Konzertreihen führen weitere Verpflichtungen den Chor häufig über die Grenzen der Stadt Dresden hinaus. Mehrfach konzertierte das Ensemble im Ausland.

**Jörg-Peter Weigle**, 1953 in Greifswald geboren, erhielt seine erste musikalische Ausbildung mit sieben Jahren und war von 1963 bis 1971 Mitglied des Leipziger Thomanchores, in den letzten beiden Jahren zugleich Chorpräfekt. Von 1973 bis 1978 studierte er an der Berliner Musikhochschule Dirigieren, Chorlei-



tung und Kontrapunkt. Seine Ausbildung vervollständigte er durch Teilnahme am Weimarer Musikseminar 1976 und beim Internationalen Meisterkurs in Wien 1978. Von 1977 bis 1980 war er Dirigent des Staatlichen Sinfonieorchesters Neubrandenburg. Von 1980 bis 1987 leitete er den Rundfunkchor Leipzig. Mit Beginn der Spielzeit 1986/87 ist er Chefdirigent der Dresdner Philharmonie. Konzertreisen führen ihn häufig ins Ausland.

„Diese früheste Komposition ist auch schon völlig original, nur noch etwas schwülstig und überladen. Zuviel Zierrat. Zwar habe ich es später, als ich es wieder vornahm, sehr korrigiert. Aber zu viel konnte ich von dem Schmuck und Zierrat doch nicht entfernen, weil ich die Hauptlinien selbst dadurch verwischt hätte.“

Mit diesen einigermaßen nüchternen und trockenen Worten, aufgezeichnet von seiner vertrauten Ge-

sprächspartnerin Natalie Bauer-Lechner im Jahre 1893, gab **Gustav Mahler** eine tiefere Charakteristik der Kantate „Das klagende Lied“, als es auf den ersten Blick der Fall zu sein scheint. Daß das Stück „schon völlig original“ sei, bestätigte er nur wenig später – 1896 – durch den Hinweis, sich in diesem „Märchen“ als „Mahler“ gefunden zu haben: „Dieses Werk bezeichne ich als Op. 1.“ Andererseits leide die Komposition an „zuviel Zierrat“, wodurch sich verschiedene Überarbeitungen erforderlich machten, die jedoch darauf zu achten hatten, die „Hauptlinien“ nicht zu verwischen. Mahler war also mit der Entstehung des Jugendwerkes bewußt, sein musikalisches Lebensthema aufgespürt zu haben – nun kam es darauf an, es auszubauen, die Kräfte und Mittel freizusetzen, die eine überzeugendere Darstellung des „Themas“ ermöglichten.

In der Tat erweckt „Das klagende Lied“ den Eindruck, daß in ihm für die späteren Lieder und Sinfonien nicht nur die Keime gepflanzt sind, sondern bereits wesentliche musikalische, musiksprachliche Elemente und Vokabeln bis hin zur Ausdrucksweise, zum „Ton“ gewissermaßen vorausmusiziert werden. Es ist der „Mahler-Ton“, der hier sich sogleich vernehmen läßt, und der, ungeachtet aller technischen Mängel im einzelnen (die Mahler später zu beheben suchte), vom ersten Takt an verrät, daß sein Urheber über eine „absolute Begabung“ (P. Boulez) verfügt. Man bedenke: Die Kantate entstand in den letzten Studienjahren, zwischen 1878 und 1880, ist



Gustav Mahler als Kind

also das Werk eines 18- bis 20jährigen, der sorgsam darauf bedacht war, sämtliche früheren Kompositionsversuche (wir wissen von Kammermusik, von Sinfonie- und Opernprojekten) zu vergessen und demgemäß zu vernichten. Von der Kantate versprach sich Mahler aber nun den Durchbruch als Komponist – es war ein Wettbewerbsstück, mit dem er den jährlich ausgeschriebenen Kompositionspreis des Wiener Konservatoriums zu erringen hoffte. Und diese Absicht lenkte nicht zuletzt auch die Wahl der Form, die angesichts der künftigen Sinfonien einigermaßen befremdet: ihnen gegenüber muß eine „Kantate“ als veraltet, als akademische Gebrauchsmusik erscheinen. Aber gerade dies sollte sie auch sein! Mahler hatte – zunächst – wohl kaum anderes im Sinn, als den Anforderungen des Lehrinstituts und seiner

überwiegend konservativ gesinnten Professoren genüge zu tun. Chormusik mit und ohne Orchester stand nach wie vor in Blüte, allein schon durch die massenhaft verbreiteten Chorvereinigungen. Anerkennung als Komponist konnte nur der erlangen, der sich in den „großen Formen“ zu äußern verstand und dabei bereits vorgezeichneten Bahnen zu folgen gewillt war: etwa den voluminösen Chorstücken Mendelssohns („Erste Walpurgisnacht“) oder Schumanns („Vom Pagen und der Königstochter“), denen sich zahlreiche weitere und meist unter diesem künstlerischen Niveau bleibende Werke anschlossen (von Max Bruch, Engelbert Humperdinck bis zu Richard Strauss und Hans Pfitzner). Und dennoch und trotz dieses konservatorischen Zwanges brachte Mahler ein Stück hervor, das die – zweifellos vorhandenen und auch durchaus hörbaren – „Vorgaben“ vergessen läßt: das von einer jugendlichen Frische und Unmittelbarkeit zeugt, die es über ähnliche und inzwischen längst vergessene Elaborate der meisten Zeitgenossen hoch hinausheben. Das macht Mahlers Musik so spannend: selbst und gerade im noch Unfertigen, im Unausgegorenen den genialischen Zug zu vernehmen; im schäumenden Most bereits die Reife eines edlen Weins zu erkennen.

„Wäre mir von der Konservatoriums-Jury, in der sich auch Brahms, Goldmark, Hanslick und Richter befanden, damals der Beethoven-Preis von 600 Gulden für das ‚Klagende Lied‘ zuerkannt worden, hätte mein ganzes Leben eine andere Wendung

genommen. Ich arbeitete eben am „Rübezahl“ (einem von mehreren Opernprojekten, die nicht zustande kamen; M. H.), hätte nicht nach Laibach gehen müssen und wäre damit vielleicht vor der ganzen niederträchtigen Opern-Karriere bewahrt gewesen.“

Mahler meint hier, wiederum im Gespräch mit Bauer-Lechner, jenen Kreuzweg, an dem er – eben aufgrund des Durchfalls beim Kompositionswettbewerb – in die Kapellmeisterlaufbahn und mithin in die „Tretmühle des Theaters“ gedrängt worden sei. Doch die Klage tönt allzu übertrieben. Abgesehen davon, daß Mahler sogleich nach Studienabschluß eine Kapellmeisterstelle übernahm und 1881, zur Zeit des Wettbewerbs, bereits sein zweites Engagement in Laibach (Ljubljana) angetreten hatte, war es doch wohl undenkbar, daß er als gewissermaßen „freischaffender“ Komponist – ob mit oder ohne Preis – seine Existenz hätte sichern können. Andererseits ist nicht auszuschließen, daß sich in dieser Klage ein Körnchen Wahrheit ganz anderer Art verbirgt.

Mahler wurde niemals müde, sein Dasein im Theater, als Kapellmeister und Direktor, als eine vom „eigentlichen“, vom kompositorischen Schaffen ablenkende und abhaltende „Galeerenarbeit“ anzuprangern. Er empfand sich von Anfang an zu einem „Ferialkomponisten“ verurteilt, dem nur die wenigen Monate in den Theaterferien für die „schöpferische Phantasie“ zur Verfügung stünden. Mahler verißt oder überspielt und verdrängt



Entwurf des Spielmannliedes aus „Das klagende Lied“

zumindest, daß ihm dieses Theater, von Laibach bis zu den glanzvollen Aufführungen in der Wiener Hofoper, unendlich viele Anregungen gab, daß seine Musik ohne dieses Theater kaum vorstellbar ist, zumindest aber einen gänzlich anderen Charakter angenommen hätte. Ob allerdings einen ebenso originellen und authentischen wie jenen, den wir mit dem „Mahler-Ton“ verbinden, scheint fraglich.

„Das klagende Lied“ nun ist das früheste Dokument solcher Symbiose mit dem Theater, mit der Oper, aus der – verkürzt gesagt – die für Mahlers Musik grundlegende und fortzeugende Verschmelzung von Vokalem und Instrumentalem, von Szenischem und Orchestralem hervorgeht. Das Werk ist, formal gesehen, am ehesten eine „Kantate“

zu nennen: Ein balladenhafter Text wird, in Abschnitte gegliedert, von Sali und Chor vorgetragen; das Orchester rahmt das Dargebotene durch Vor- und Zwischenspiele, liefert aber auch eine Art „Klangkontinuum“, das sich mittels eines dichten Netzes von Leitmotiven relativ selbstständig zu entfalten vermag. D. h., die „Kantate“ ist in jedem Moment auch „Oper“ und „Sinfonie“. „Oper“ ist sie durch die Plastizität der Figuren einschließlich des „handelnden“ oder „kommentierenden“ Chores, welche die Geschichte vortragen, und opernhaft sind ebenfalls zahlreiche rein instrumentale Effekte – von der Kontrastschärfe einzelner Klangbilder, die leitmotivische Aufgaben übernehmen, bis zu den Einsätzen eines „Fernorchesters“, das die räumliche Dimension der Bühne in den Konzertsaal holt.

„Sinfonisch“ erscheint das Stück durch das genannte orchestrale Kontinuum: Der leitmotivische Beziehungsreichtum des Instrumentalparts, seine marschhafte Grundbewegung, die satzartig von lyrischen Passagen unterbrochen wird, gewähren eine Geschlossenheit des lediglich Klingenden, die sich selbst zu tragen vermag: Die „Klang-Bilder“ erzählen in ihrer Sprache die gesungene Geschichte.

Die in solcher Vermischung angelegte stilistische „Unreinheit“, die in schroffem Gegensatz zum akademischen Ideal einer sorgfältigen Trennung der Genres und mit ihr der Ausdruckstypisierung stand, brachte nicht nur die Juroren in Verlegenheit, sondern offensichtlich

auch Mahler selbst. Er scheint zumindest zum gegebenen Zeitpunkt noch gezweifelt zu haben, ob aus solcher „Unreinheit“ oder – um ein aktuelleres Wort zu benutzen – aus solchem „Stilpluralismus“ ästhetisch Wertvolles und mithin Bleibendes zu gewinnen seien. Einen Anhaltspunkt dafür geben uns die späteren Umarbeitungen, die freilich nicht mehr in jedem Falle eindeutig datiert oder auch nur klar voneinander abgehoben werden können. 1888 strich Mahler den mit „Waldmärchen“ betitelten 1. Teil und im Laufe der neunziger Jahre erfolgte die Einarbeitung des Fernorchesters aus dem ursprünglichen 2. und 3. Teil in die normale Partitur. Der Grund hierfür dürfte un schwer zu erraten sein: Das Befremden, das Mahlers musikalische Sprache durch ihre „Unreinheit“ ohnehin provozierte, sollte durch solche „Extravaganzen“ nicht noch mehr angestachelt werden. „Das, wußte ich, würden mir die Herren nie aufführen.“ Doch als er wenig später, möglicherweise im Zusammenhang mit der bevorstehenden Drucklegung (1899), die Partitur erneut hervorholte, „stellte sich sofort heraus, daß es sehr zum Schaden des Werkes geschehen war, das ich nun wieder in die frühere Gestalt zurückbringen muß – mögen sie mir's spielen oder nicht.“

Mahler entschloß sich jedoch für einen Kompromiß: Das „Waldmärchen“ fiel endgültig heraus und nur die „Fernmusik“ im jetzigen 2. Teil wurde wiederhergestellt. In dieser zweiteiligen Fassung kam die Kantate denn auch am 17. Fe-

bruar 1901 in Wien zur Uraufführung. Natalie Bauer-Lechner war anwesend und erinnerte sich später:

„Die Stimmung des verzauberten Waldes umwob uns gleich mit allem Grauen und allen Schauern; das Motiv des Spielmanns erklang so unbekümmert, daß man Mahler unfehlbar daran erkannte. Der Chor, der betrachtend und resümierend in fast griechischer Freiheit und Bedeutung zur Anwendung kommt, seine meisterhafte musikalische Behandlung, dann der ungemein dramatische Vorgang und Aufbau des ganzen, das sich wie eine Gewitterwolke immer drohender zusammenzieht, bis zum Schluß ihr zündender Blitz furchtbar niederschlägt; das alles ist von so unmittelbarer Wirkung, daß sich ihr Hörende wie Ausführende nicht entziehen können. Und so ward in zwei vollen Hauptproben und der ziemlich gut besuchten Aufführung Mahlers Werk mit stürmischem Beifall gelohnt.“

Damit war der Jugendkomposition nach über zwanzigjähriger Verborgenheit der Weg in die Öffentlichkeit gebahnt und es folgten zahlreiche weitere Aufführungen, die ihr bald einen festen Platz unter den mit den „Liedern eines fahrenden Gesellen“ (1883) und der 1. Sinfonie (1888) beginnenden „Hauptwerken“ sicherten. Doch es trat, freilich erst Jahrzehnte nach Mahlers Tod, ein Ereignis ein, das einige Aufmerksamkeit erregte und bis heute nicht verstummende Diskussionen auslöste. Mit der sogenannten „Mahler-Renaissance“ seit den sechziger Jahren erinnerte man sich wieder, ähn-



Gustav Mahler im Jahre 1892

lich wie im Fall der Fragmente zur 10. Sinfonie, an das gestrichene „Waldmärchen“, den ursprünglich 1. Teil der Kantate. Die Partitur ging in den Besitz von Mahlers Schwager Arnold Rosé über, der sie auch einmal – 1934 im Brünner Rundfunk – zur Aufführung brachte. Offensichtlich aber hatte dieses Ereignis noch keine weiteren Folgen. Der „Durchbruch“ geschah erst mit Pierre Boulez' Schallplatteneinspielung der dreiteiligen Fassung (1970), die nunmehr als „vollständige“ oder auch „Originalfassung“ ihren allgemein willkommen geheißenen Einzug in die Musikwelt hielt.

Die wohl schwerlich wieder zurückzunehmende Entscheidung, dieser Fassung den Vorzug zu geben, schließt allerdings einige Schwierigkeiten ein. Die geringste scheint dabei noch die zu sein, daß damit dem Willen des Autors, der nach der Uraufführung der gekürzten

Fassung 1901 niemals mehr auf das „Waldmärchen“ zurückkam, zuwidergehandelt wird. Bedenklich ist die Tatsache, daß zwischen dem unbearbeiteten, einzig in der Gestalt von 1880 vorliegenden „Waldmärchen“ und den mehrfach überarbeiteten Folgeteilen ein erheblicher kompositorischer Niveauunterschied entstanden ist. Es gibt auffällige Schwächen in der Formbildung durch eine stereotype Refrainstruktur, die sich erst im 2. Teil, und zwar durch offenkundige Straffungen, zu einem dynamischen Aufbau verdichtet. Mangelnde Ausdrucksintensität führt denn auch im unbearbeiteten Eröffnungsteil zu einer gewissen Redseligkeit in den Vokalpartien, die durch gelegentlich klischeehafte Instrumentationslösungen noch verstärkt wird.

Andererseits vermag das „Waldmärchen“ einige inhaltlich sonst dunkel bleibende Stellen, zumal im abschließenden Teil, verständlich zu machen – ganz abgesehen davon, daß es „viele schöne Musik (enthält), um die es schade wäre, könnte man sie nicht mehr hören“ (E. Klemm). Was also tun? Die Frage hat nur rein rhetorischen Wert, denn die Entscheidung ist eben längst für die dreiteilige Fassung gefallen. Aber man sollte sich stets bewußt bleiben, daß dies zwar die „erste“ und auch, bitte schön, die „ursprüngliche“ ist – doch keinesfalls die „Original-Fassung“. Als diese kann nur, und zwar allein schon aus Ehrfurcht vor dem Genie Mahler, die Fassung von 1901 gelten, die „Mahler-Fassung“. Alle späteren Lösungen stammen nicht

von ihm – sind da nicht Bedenken gegenüber Bearbeitern und Interpreten berechtigt, die sich, obwohl von lautersten Beweggründen geleitet, über Absicht und Vorstellungskraft des verehrten Meisters erheben und hinwegsetzen wollen?

Gleichviel: In jedem Falle, in der zwei- und in der dreiteiligen Gestalt, bildet „Das klagende Lied“ Mahlers „Op. 1“. Den Text hatte er selbst verfaßt und in Versform gebracht, wobei mehrere Quellen deutscher Märchendichtung ineinanderflossen. Die wichtigste ist die in Ludwig Bechsteins „Neuem deutschen Märchenbuch“ enthaltene Geschichte mit dem Titel, der der Komposition auch dem Namen gab. Veränderungen in Handlungsführung und Personage ergaben sich aus der Einbeziehung von Motiven weiterer Erzählungen, so der Grimmschen Märchen „Die Singende Flöte“ und „Geschichte vom Wacholderbaum“.

Wie das Sujet und die einfache, gleichsam „naturhafte“ Sprachge-

stalt die nachmals das Mahlersche Werk, die Lieder wie die Sinfonien, beherrschende „Wunderhorn“-Sphäre vorausnehmen, so finden sich in der Musik zahlreiche Wendungen und Klangbilder, die später wiederbegegnen und nun gewissermaßen ausgeführt werden: im vierten der „Gesellen-Lieder“, in der 1. und 2. Sinfonie. Darin erinnert die Kantate auf durchaus merkwürdige Weise an Erstlingswerke großer Dichter, etwa an Thomas Manns „Buddenbrooks“: Die Motive des dann in Jahrzehnten entstehenden Lebenswerkes sind hier schon vorhanden, keimhaft, doch von unwiederholbarer Frische und Eindringlichkeit. Was dann kommt, ist „nur noch“ Entfaltung, Anreicherung, Vertiefung dessen, was jugendlich-genialische Phantasie zu entdecken und zu enthüllen verstand. Daß Mahler seines „Erstlings“ allezeit geradezu wehmütig-zärtlich gedachte, hat vielleicht mit solcher Ursprünglichkeit zu tun.

Mathias Hansen

Herausgeber: Schauspielhaus Berlin  
Redaktion: Andreas Hitscher  
Abbildungen: Marion Klemp, Jörg Dudkowitz (3)  
Umschlag: Rudolf Grüttner  
Gesamtherstellung: (204) Druckkombinat Berlin  
Reinhold-Huhn-Str. 18–25, Berlin, 1086 2314/90 G 56  
EVP: 0,60 M

Die Intendanz möchte Sie darauf hinweisen,  
daß das Fotografieren sowie die Nutzung  
ton- und videoteknischer Geräte nicht zulässig sind.



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner  
Philharmonie

Konzertsaison 1989/90

