Goethe und die Musik

„Goethes Gedichte [sind] … die bei weitem am häufigsten komponierten Texte der Weltliteratur." – Friedrich Blume

Kaum ein Dichter hatte einen so großen Einfluss auf die deutsche Musikgeschichte wie Johann Wolfgang von Goethe, dessen Werke bis heute von über 2000 Komponist*innen vertont wurden. Gerade im 19. und 20. Jahrhundert war der Dichter musikalisch geradezu omnipräsent. Kaum ein*e Komponist*in kam umhin, eines seiner Werke zu vertonen. So vertonte Franz Schubert über 50 seiner Gedichte, Gustav Mahler widmete sich in seiner 8. Sinfonie der Bergschlucht-Szene aus Faust II, Mozart beschäftigte sich mit dem Gedicht „Das Veilchen" und auch Richard Wagner griff wiederholt zu Werken Goethes. So etwa zum Jahreswechsel 1839/1840, als er die **„Faust-Ouvertüre"** in d-Moll schrieb. Ursprünglich als Sinfonie über den Faststoff konzipiert, ging die Komposition nie über den ersten Satz hinaus, der Fausts Einsamkeit und Seelenqualen in seinem Studierzimmer schildert.
Auch Richard Strauss widmete sich zeitlebens immer wieder den Werken Goethes, was überraschen mag, verbindet man ihn heute doch vor allem mit dem Dichter Hugo von Hofmannsthal. Doch Strauss war ein großer Verehrer Goethes und kannte und liebte dessen Werk, wie seine frühe Komposition **„Wandrers Sturmlied"** (1887) deutlich macht. Erwähnenswert ist, dass der besungene Wanderer Goethe höchstpersönlich ist. Der Dichter war dafür bekannt, weite Strecken im Umland Frankfurts und Darmstadts zu Fuß zurückzulegen, vor allem in Zeiten von emotionaler Aufruhe. Zur Entstehungszeit des Textes verarbeitete Goethe eine Trennung. Während seiner Märsche sang er oft ausgedachte Lieder. Das einzige überlieferte ist „Wandrers Sturmlied", welches Goethe im Angesicht eines nahenden Sturms konzipierte. Er selbst bezeichnete es später als „Halbunsinn", „eine Ode, zu der Melodie und Commentar nur der Wandrer in der Noth erfindet". Für Strauss dürfte die Vertonung zugleich eine Ode an Goethe gewesen sein.
Wie aus dieser Anekdote hervorgeht, beschäftigte sich Goethe selbst ebenfalls immer wieder mit Musik. Er wuchs in einem musikalischen Haushalt auf, schrieb Singspiele, Kantatentexte und Libretti für Bühnenwerke, erforschte Grundfragen der Akustik und Musiktheorie, sammelte Volkslieder und betreute als Leiter des Weimarer Theaters zahlreiche Opernaufführungen. Zudem unterhielt er regen Kontakt mit Komponist*innen seiner Zeit. Nicht zuletzt ließ er sich immer wieder von der Musik inspirieren und bezeichnete sie sogar als unentbehrlich für sein Leben.

Der Vorfall von Teplitz

Goethes Omnipräsenz in der Musikwelt mag auch an der Formbarkeit und Eingängigkeit seiner Rhythmen gelegen haben. So soll Beethoven gesagt haben, dass „keiner sich so gut komponieren lasse wie Goethe". Obwohl er selbst nie zur See fuhr, widmete Beethoven sich 1814/15 Goethes Gedichten **„Meeresstille"** und **„Glückliche Fahrt"**. Der erste Teil, „Meeresstille", ist ruhig und bedächtig. Er beschreibt ein Meer von tiefer Stille und Ruhe. Diese Ruhe ist allerdings keineswegs positiv zu verstehen: Für Seeleute bedeutete eine anhaltende Flaute oft den Tod – die textlich b „Todesstille". Die Stille und das Grauen, das von ihr ausgeht, übersetzte der schon fast gehörlose Beethoven in Musik. Er mag also, trotz fehlender Seefahrtexpertise, in der Thematik der bedrohlichen Stille einen persönlichen Anknüpfungspunkt gehabt haben. In durchweg tiefer Lage trägt der Chor das Gedicht zu großflächigen Pianissimo-Klängen der Streicher vor. Es entsteht ein Klangteppich so klar und doch undurchdringlich wie das spiegelglatte Meer, der nur durch den Überraschungsmoment der „ungeheuren Weite" unterbrochen wird. In „Glückliche Fahrt" verändert sich die Stimmung. Die Musik wird aufbrausender und stürmischer. Unruhige, zusammengesetzte Metren und diatonische Skalenläufe prägen diesen Abschnitt, bis schließlich die „Ferne naht" und euphorische Freude und hoffnungsvolle Zuversicht auf eine baldige, lebensrettende Weiterfahrt aufblühen.
Über die Beziehung zwischen Goethe und Beethoven ranken sich bis heute Mythen und Spekulationen. Die beiden bewunderten sich gegenseitig, blieben einander aber zeitlebens rätselhaft. So ist Beethovens Vertonung „Meeresstille und glückliche Fahrt" dem Dichter höchstpersönlich gewidmet. Die Briefe Beethovens an Goethe, in denen er ihn einige Jahre nach der Uraufführung über die Komposition unterrichtete, blieben jedoch unbeantwortet. 1812 hatten sich die beiden Giganten im nordböhmischen Teplitz kennengelernt. Während eines gemeinsamen Spaziergangs soll es zum Eklat gekommen sein: Als ihnen die Kaiserin mit ihrem Gefolge entgegenkam, trat Goethe brav zur Seite, während Beethoven mitten durch das Gefolge hindurchmarschiert sein soll. Dieses Erlebnis hinterließ Eindruck – Goethe befand Beethoven für wunderlich, Beethoven wiederum hielt Goethe für zu angepasst. Oft wird diese Begegnung als das einzige Treffen der beiden beschrieben. Quellen belegen jedoch, dass sie sich noch drei weitere Male begegneten, zuletzt am 8. September 1812 in Karlsbad. Denn trotz aller Wunderlichkeiten behielten beide den größtmöglichen Respekt voreinander. Am wahrscheinlichsten ist es daher, dass Beethovens Briefe unbeantwortet blieben, weil Goethe sie nie las. Denn der über 70-Jährige hatte zum Zeitpunkt ihres Eintreffens mit gesundheitlichen Problemen zu kämpfen. Beethovens Werk hörte er wohl nie.



„Der Vorfall von Teplitz 1812" von Carl Röhling, 1887

Die letzte Sonntagsmusik

Wenngleich die Geschichtsbücher hier lückenhafter werden, beschäftigten sich auch Komponistinnen mit Goethes Werken, unter ihnen die vermutlich bedeutendste deutsche Komponistin des 19. Jahrhunderts, Fanny Mendelssohn. Zu Lebzeiten agierte sie allerdings vor allem im halböffentlichen Raum, weshalb sich viele dieser Werke erst in den letzten Jahrzehnten größerer Bekanntheit erfreuen. Obwohl Fanny bereits als Kind als musikalisches Ausnahmetalent auffiel und dieselbe musikalische Ausbildung wie ihr jüngerer Bruder Felix genoss, untersagten ihr Vater und Bruder eine Karriere als professionelle Musikerin. Im privaten Raum war es ihr allerdings erlaubt, sich künstlerisch zu präsentieren, so zum Beispiel in den Sonntagsmusiken der Familie Mendelssohn, die der Vater ins Leben gerufen hatte, um seinen hochbegabten Kindern ein Podium zu bieten. Im Laufe der Jahre entwickelten sich diese Hauskonzerte zu einem zentralen Treffpunkt des künstlerischen Lebens in Berlin, an denen zeitweise bis zu 300 Gäste teilnahmen.
Ab 1830 war es Fanny, die diese Konzerte leitete und maßgeblich prägte. Dabei stellte sie nicht nur innovative und anspruchsvolle Programme zusammen, sondern konnte sich auch als Komponistin und Dirigentin präsentieren und künstlerisch ausleben. Während einer Italienreise 1839/40 fand sie dann endlich in den dortigen Künstler*innenkreisen die lang ersehnte öffentliche Anerkennung. Diese Reise wurde zum Wende- und Höhepunkt ihres Lebens. Beflügelt von ihren Erlebnissen komponierte sie unter anderem eine Szene aus Goethes „Faust. Der Tragödie zweiter Teil". Dass sie in einem Moment des künstlerischen Höhenfluges auf Goethe zurückgriff, ist wenig verwunderlich. Bereits als Kinder wurden die Geschwister Mendelssohn durch Goethe geprägt; der Dichter wurde in der Familie Mendelssohn geradezu vergöttert. Außerdem erhielten sie Kompositionsunterricht von Carl Friedrich Zelter, einem Vertrauten Goethes. „Musik", so predigte er, „ist eine Sprache der Empfindungen … [die] gemäß Goethe, von Herz zu Herz gehen [muss]".
Bei **„Faust II"** handelt es sich um eine weltliche Kantate, die im Oktober 1843 im Rahmen der Sonntagsmusiken uraufgeführt wurde. Fanny wollte zunächst eine Orchesterfassung schreiben, entschied sich schließlich aber aus praktikablen Gründen für eine Klavierversion. Diese wurde später für Orchester aufgestockt. Als Textgrundlage dienen die ersten Zeilen von Goethes „Faust. Der Tragödie zweiter Teil", in denen Faust sich nächtens in einer Naturlandschaft wiederfindet. Der Luftgeist Ariel erscheint und ruft die Elfen dazu auf, ihm unvoreingenommen – „ob er heilig, ob er böse" – neuen Lebensmut zu schenken. Sie reinigen ihn im symbolischen Wasser des Vergessens, der Lethe, und bereiten ihn auf den neuen Tag vor. Der Chor nimmt dabei die Position der Elfen ein, während die Solistin die Stimme Ariels singt. Die Kantate endet, noch bevor der neue Tag hereinbricht und Faust selbst zu Wort kommen kann.
Musikalisch zeichnet sich die Komposition durch ihren großen emotionalen Ausdruck und eine ausgesprochen malerisch-tänzerische Klangsprache aus. Der Auftakt ist zunächst träumerisch und entfaltet sich zu einer spielerischen, lebendigen Musik. Mit feinem Gespür für atmosphärische Stimmungen lässt Fanny Mendelssohn das Rascheln der Blätter, das Fließen der Quellen und das Erwachen des Morgens hörbar werden. Dabei spannt die Komposition einen weiten musikalischen Bogen: Sie ist höchst dramatisch, facettenreich und groß angelegt, zugleich aber von einer lebensbejahenden Leichtigkeit und Liebsamkeit. Eine Hommage an das Werk Goethes, die dieser sicherlich zu schätzen gewusst hätte. Nicht umsonst widmete er ihr 1827 das Gedicht „Wenn ich mir in stiller Seele", nachdem er sie musizieren hörte.
Auch in ihren letzten Stunden wurde Fanny Mendelssohn stets von Goethe begleitet: 1847 starb sie an einem Schlaganfall, den sie während der Generalprobe für eine Sonntagsmusik erlitt. Nach verbreiteter Überlieferung war sie gerade dabei, ihres Bruders „Die erste Walpurgisnacht" vom Klavier aus zu dirigieren. Am nächsten Tag erklang das Werk dann ohne Dirigentin.

Transzendenz

1. Chorsinfonisches Konzert

Mit Werken von Messiaen, Boulanger, Wagner, Beethoven, Mendelssohn und Strauss

PREVIEW-KONZERT 25. NOVEMBER 2026
SINFONIEKONZERT 26. NOVEMBER 2026
GROßES HAUS

Programm

Olivier Messiaen (1908–1992)
„L'Ascension" (Die Himmelfahrt) (1935)

I. Majesté du Christ demandant sa gloire à son Père (Majestät Christi, der seine Verherrlichung vom Vater erbittet)
II. Alléluias sereins d'une âme qui désire le ciel (Fröhliches Halleluja einer Seele, die nach dem Himmel verlangt)

Lili Boulanger (1893–1918)
„Psaume CXXIX" (Psalm 129) (1921)

Olivier Messiaen (1908–1992)
„L'Ascension" (Die Himmelfahrt) (1935)

III. Alléluia sur la trompette, alléluia sur la cymbale (Halleluja der Trompeten und Zimbeln)
IV. Prière du Christ montant vers son Père (Gebet des zu seinem Vater auffahrenden Christus)

Lili Boulanger (1893–1918)
„Vieille prière bouddhique"
(Altes buddhistisches Gebet) (1921)

Pause

Richard Wagner (1813–1883)
„Eine Faust-Ouvertüre"
(1840, revidierte Fassung 1855)
Sehr gehalten – sehr bewegt

Fanny Mendelssohn (Hensel) (1805–1847)
„Faust II" (1843)

Ludwig van Beethoven
(1770–1827)
„Meeresstille und glückliche Fahrt"
(1815)

I. Meeresstille: Sostenuto
II. Glückliche Fahrt: Allegro vivace

Richard Strauss (1864–1949)
„Wandrers Sturmlied" (1887)

Musikalische Leitung Moritz Laurer
Sopran Annika Gerhards
Tenor Ferdinand Keller

OPERNCHOR DES STADTTHEATERS GIEßEN
GIEßENER KONZERTVEREIN
PHILHARMONISCHES ORCHESTER GIEßEN

Farbenreiche Spiritualität



Olivier Messiaen, 1937

Ekstatisch, farbenreich, schillernd und rauschhaft – so klingt die Musik des französischen Komponisten Olivier Messiaen. Vor allem ist sie geprägt von einer tiefen religiösen Spiritualität, denn Messiaen war überzeugter Katholik. Sein Jugendwerk „**L'Ascension**" (Die Himmelfahrt) schrieb er 1932/33, im Alter von 23 Jahren, damals noch als komponierender Berufsorganist. Die Uraufführung fand 1935 in Paris statt.
Inhaltlich widmet sich die Komposition der Himmelfahrt Christi. Die vier Sätze weisen dabei eine eher ungewöhnliche Anordnung auf: Das Werk beginnt und endet jeweils mit einem ruhigen, choralartigen Satz, der das Geschehen aus der Perspektive Christi schildert und einem Gebet ähnelt. Die beiden Mittelsätze wiederum schildern lebhaft die Sicht der gläubigen Seele. Jedem der vier Sätze ist dabei ein Titel aus der Bibel oder der Liturgie des Festes Christi Himmelfahrt zugeordnet (siehe Programmübersicht).
Neben dieser inhaltlichen Zuordnung wird die Himmelfahrt auch musikalisch dargestellt: Die Tonarten der vier Sätze (E-Dur, F-Dur, fis-Moll, G-Dur) bilden eine aufsteigende Folge. Zudem dominieren in allen Sätzen aufsteigende melodische Linien, die eine zugleich ätherische wie freudige Klangwelt schaffen. Eine Besonderheit der Orchestrierung besteht darin, dass nur im bewegten dritten Satz das volle Orchester zum Einsatz kommt. In den übrigen Sätzen werden unterschiedliche klangliche Akzente gesetzt: Im ersten Satz erklingen ausschließlich Blasinstrumente, vor allem die Blechbläser, im zweiten Holzbläser und Streicher und im vierten ausschließlich die Streichinstrumente. Messiaens besondere Wahrnehmung von Klangfarben eröffnet eine weitere Perspektive auf die Instrumentation: Er sah Farben, wenn er Musik hörte, und hörte Musik, wenn er Farben sah. In seinen Werken strebte er danach, diese Farben musikalisch einzufangen. Welche Farben sich allerdings aus diesen Klangkombinationen ergeben, ist wohl nur noch subjektiv zu beantworten.

Ein persönliches Gebet

Unterbrochen wird Messiaen von einer Komponistin, die ihm in Spiritualität und Klangfarbigkeit um nichts nachsteht: Lili Boulanger, die aus einer Musiker*innenfamilie stammte und als musikalisches Ausnahmetalent galt. Schon früh erhielt sie Unterricht in Orgel, Klavier, Cello, Harfe und Violine; gelegentlich begleitete sie auch ihre ältere Schwester, die Komponistin Nadia Boulanger, ans Pariser Konservatorium, eignete sich aber auch vieles autodidaktisch an. Mit 16 Jahren fasste sie den Entschluss, Komponistin zu werden und den Prix de Rome – einen renommierten Künstlerwettbewerb – zu gewinnen. 1913, im Alter von 19 Jahren, gelang ihr Historisches: Als erste Frau in der 110-jährigen Geschichte des Musikwettbewerbs errang sie mit ihrer Kantate „Faust et Hélène" die höchste Auszeichnung. Mit der Auszeichnung gewann sie auch ein Stipendium und einen Studienaufenthalt in der Villa Medici in Rom. Darüber hinaus schloss sie einen Vertrag mit dem Musikverlag Ricordi ab, der ihr künftig ein jährliches Gehalt sicherte – eine absolute Ausnahmeerscheinung unter Komponistinnen ihrer Zeit.
Diese großen Erfolge konnte sie allerdings nur eingeschränkt ausleben. Ihre seit der Kindheit bestehende chronische Erkrankung belastete sie immer wieder. Da sie das Gefühl beschlich, nicht alt zu werden, begann sie ab Ende 1913 fieberhaft zu komponieren. Mit ihrer düsteren Vorahnung sollte sie recht behalten: Lili Boulanger starb 1918 im Alter von nur 24 Jahren. Nach ihrem Tod setzte sich ihre Schwester Nadia jahrzehntelang dafür ein, dass Lili Boulangers Werke aufgeführt wurden.



Nadia und Lili Boulanger, 1913

In die ertragreiche Kompositionsphase ab 1913 fallen auch die Werke „**Psaume CXXIX**" (Psalm 129) und „**Vieille prière bouddhique**" (Altes buddhistisches Gebet), die posthum 1921 zur gemeinsamen Uraufführung kamen. Beide Werke zeichnen sich durch eine eigenwillige, fantasievolle und besonders klangfarbenreiche Tonsprache aus. Zunächst arbeitete Boulanger an „Vieille prière bouddhique", mit dessen Komposition sie bereits 1914 begann.
Bei dem Text handelt es sich um ein buddhistisches Gebet für das Universum aus dem Pali-Kanon. Boulanger, selbst Katholikin, lernte dieses über ihre Freundin Suzanne Karpelès kennen. Das Gebet ist eine Meditation über universelle Liebe, Glück und Toleranz und ruft dazu auf, Frieden und Freude für alle zu erlangen – ein Wunsch, der zugleich auch als Ermahnung zu verstehen ist, diese Werte nicht nur zu ersehnen, sondern auch zu leben. Der im Text genutzte Begriff „Arier" ist dabei in einem buddhistischen Kontext zu lesen und keinesfalls mit dem rassenideologischen Begriff gleichzusetzen.
Musikalisch ist die Komposition reich an Eindrücken und entwickelt eine beinahe hypnotische Wirkung. Ein Flötensolo sticht hervor, während sich ein wiederkehrendes Thema wie ein roter Faden durch das Werk zieht. Es entsteht ein musikalischer Raum, in dem sich die Gedanken des Gebets entfalten können: eine eindringliche, aber auch zarte Auseinandersetzung mit der Möglichkeit einer universellen Verbundenheit. Für Lili Boulanger war sie wohl mehr als nur eine theoretische Kontemplation: Aus ihrem Tagebuch geht hervor, dass die Komponistin einst ihre eigene, auf Noten basierende Sprache erschuf. Die in „Vieille prière bouddhique" prominente Notenabfolge C–G–C–G repräsentierte hierbei den Namen „Lili" – eine Tatsache, die vermuten lässt, dass dieses Werk für sie ein zutiefst persönliches war.
Als ebenso persönlich wird ihre Vertonung des Psalms 129 angesehen. Boulanger komponierte das Werk 1916 in Rom während eines erneuten Aufenthalts in der Villa Medici. Insgesamt vertonte sie drei Psalmen; der 129. ist der vermutlich unbekannteste von ihnen. Er beginnt mit einer Orchestereinleitung, die von großer Gravitas geprägt ist. Zunächst eröffnen die Holzbläser, bevor die tiefen Streicher dazutoßen. Ihr dunkler, warmer Klang zieht sich durch das gesamte Stück. Überhaupt arbeitet Boulanger hier mit starken Kontrasten zwischen den einzelnen Orchestergruppen, die eine dramatische Wirkung entfalten. Hinzu kommen Dissonanzen, die nicht aufgelöst werden, sondern eindrücklich nachhallen. Zwischen mythisch anmutenden und harschen Tönen entstehen dabei eindrucksvolle Klanglandschaften. Bei Psalm 129 handelt es sich um ein biblisches Klage- und Vertrauenslied des Volkes Israel. Es blickt auf eine Geschichte der Unterdrückung zurück und preist zugleich Gottes Treue und Unterstützung. Vielleicht lag gerade in diesem Urvertrauen eine persönliche Nähe Boulangers zu diesem Psalm: Als Frau stieß sie in der damals männlich dominierten Musikwelt zeitlebens auf Hürden, die es zu überwinden galt. Auch ihre Erkrankung forderte immer wieder Ruhephasen ein, die der produktiven Komponistin missfielen. Ihre Spiritualität, Musikalität und Leidenschaft verlor sie jedoch nie.

Der Opernchor

Der Opernchor des Stadttheaters Gießen wurde 1936 gegründet, um an dem seit 1907 bestehenden Stadttheater auch Musiktheaterproduktionen mit hauseigenen Kräften realisieren zu können. Langjährige und prägende Chordirektoren waren Walter E. Hamel (1978–1997) und Jan Hoffmann (1998–2023), der die Qualität des Chors durch kontinuierliche Arbeit am Klangbild erheblich zu steigern vermochte. Seit 2023 ist Moritz Laurer Chordirektor des Opernchors. Die 17 Sänger*innen bilden gemeinsam einen harmonischen Klangkörper, der der stilistischen Vielfalt seiner Aufgaben in Perfektion gerecht wird. Neben den Chorpartien der Opern des 17. bis 21. Jahrhunderts bringt der Chor auch große sinfonische Chorwerke gemeinsam mit traditionsreichen Chorgemeinschaften zur Aufführung, wirkt in Sinfoniekonzerten mit und erarbeitet A cappella-Konzerte auf höchstem Niveau. In jeder Spielzeit gestaltet der Opernchor gemeinsam mit dem Philharmonischen Orchester Gießen und dem Gießener Konzertverein zwei Konzerte mit Chorsinfonik. Das nächste Chorsinfonische Konzert findet am 24. Juni 2027 im Stadttheater Gießen statt. Auf dem Programm steht **Felix Mendelssohn Bartholdys** Oratorium „**Elias**". Sie haben Lust, beim Gießener Konzertverein mitzusingen? Dann bietet der Beginn der neuen Spielzeit im September eine gute Gelegenheit zum Einstieg. Der Kontakt hierfür lautet: extrachor@stadttheater-giessen.de

IMPRESSUM

Herausgeber: Stadttheater Gießen GmbH
Spielzeit 2026/2027
Intendantin: Simone Sterr
Geschäftsführender Direktor: Dr. Martin Reulecke
Redaktion: Julia van der Horst | Gestaltung: Marie Kazandjian
Corporate Design: YOOL GmbH & Co. KG | www.yool.de
Druck: Druckerei Bender GmbH
Textnachweise: Alle Texte sind Originalbeiträge von Julia van der Horst.
Zitatnachweise: „Goethe". MGG, 1956. | Goethe. Aus meinem Leben, 1814. | Brief an Friedrich Heinrich Jacobi, 1774. Goethe und die Meister der Musik, 1969. | „Zelter ist der Lehrer", BR-Klassik, 2025. | Bildnachweise: gemeinfrei
www.stadttheater-giessen.de | stadttheatergiessen

Das Fotografieren sowie Ton- und Videoaufzeichnungen sind nicht gestattet.
Wir bitten Sie, Ihre Mobiltelefone vor Beginn der Vorstellung auszuschalten.