

con Brio

Gert Feser

Mozart

Haffner-Sinfonie

Mahler

Lied von der Erde

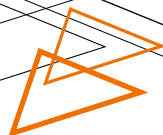
Solisten:

Rita Kapfhammer, Mezzosopran

Ray M. Wade Jr., Tenor

Winter 2024

Sinfoniekonzert



icue-medien.de

INTERNET . PRINT . FOTOGRAFIE

Wir wünschen Ihnen einen
erstklassigen Konzertbesuch!

IHRE WERBEAGENTUR IN WÜRZBURG

icue medienproduktion GmbH & Co. KG
Friedenstraße 5, 97072 Würzburg

Tel: +49 (0) 931 880 770
Fax: +49 (0) 931 880 77 10

contact@icue-medien.de

con Brio

Sinfonieorchester

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Sinfonie Nr. 35 in D-Dur KV 385 (Haffner-Sinfonie)

Allegro con spirito

Andante

Menuetto

Presto

Pause

Gustav Mahler (1860–1911)

Das Lied von der Erde (Sinfonie für Alt, Tenor und Orchester)

Das Trinklied vom Jammer der Erde (Allegro pesante)

Der Einsame im Herbst (Etwas schleichend. Ermüdet)

Von der Jugend (Behaglich heiter)

Von der Schönheit (Comodo. Dolcissimo)

Der Trunkene im Frühling (Allegro. Keck, aber nicht zu schnell)

Der Abschied (Schwer)

Solisten: Rita Kapfhammer (Alt)

Ray M. Wade Jr. (Tenor)

Leitung: Gert Feser

Mit gutem Effekt

Zu Wolfgang Amadeus Mozarts „Haffner-Sinfonie“

Im späten 18. Jahrhundert kamen im Zuge eines erstarkenden bürgerlichen Musiklebens die sogenannten „Akademien“ auf. Es handelte sich dabei um oft mehrere Stunden dauernde, gegen Eintrittsgeld jedermann offenstehende Konzerte mit in der Regel bunt gemischten Programmen, sowohl vokal als auch instrumental. Die Hauptattraktion dieser Akademien waren wohl eher solistische Auftritte – Mozart nutzte denn seine Wiener Akademien auch weidlich, um sich höchst erfolgreich als Pianist mit eigenen Klavierkonzerten zu präsentieren. Sinfonien waren zwar ein integraler Bestandteil der Akademien, aber noch lange nicht die Hauptsache wie in heutigen Sinfoniekonzerten, sie bildeten im 18. Jahrhundert in der Regel die festliche Eröffnung und häufig auch den Abschluss des Konzerts, wobei die Sinfonien häufig auch zerstückelt aufgeführt wurden und ein Teil zu Beginn und der Finalsatz

dann als „Rauschmeister“ gespielt wurde.

Sinfonie Nr. 35 in D-Dur KV 385 (Haffner-Sinfonie)

Entstehung:

Sommer 1782 anlässlich der Nobilitierung von Sigmund Haffner d. J. in Salzburg

Uraufführung:

In der Serenadenform vermutlich im August 1782 in Salzburg, in der heute gespielten Form am 23. März 1783 unter Mozarts Leitung im Wiener Burgtheater, in Anwesenheit von Kaiser Joseph II.

In den ersten Wiener Jahren hatte Mozart für seine Akademien entweder auf Sinfonien seiner Salzburger Zeit zurückgegriffen oder vormalige Serenaden unter Auslassung mehrerer Sätze in Sinfonien umgewandelt.

Prominentestes Beispiel für das letztere Verfahren bildet die in einer Akademie am 23. März 1783 zur Aufführung gelangte Haffner-Sinfonie. Im Juli 1782 übermittelte Leopold Mozart seinem Sohn den Auftrag, anlässlich der Erhebung des Salzburger Kaufmanns Sigmund Haffner d. J. in den Reichritterstand eine Serenaden-Festmusik zu komponieren (schon 1776 hatte Mozart zur Hochzeit einer Schwester Sigmund Haffners die heute sogenannte Haffner-Serenade verfasst). Mozart stand

im Sommer 1782 allerdings als nunmehr freischaffender Komponist unter enormen Zeitdruck, er war mit den Aufführungen der „Entführung aus dem Serail“ beschäftigt sowie mit der Anfertigung einer Bearbeitung von Highlights der Oper für die damals ungeheuer populäre „Harmoniemusik“, also für Bläserensemble – da durfte niemand zuvorkommen und somit den Verdienst streitig machen. So schrieb er am 20. Juli 1783 an Vater Leopold: „Nun habe ich keine geringe Arbeit. – bis Sonntag acht Tag muß meine Opera auf die Harmonie gesetzt seyn ... und soll nun eine Neue Sinfonie auch machen! – wie wird das möglich seyn! ... Je nu, ich muß die Nacht dazu nehmen, anders kann es nicht gehen“. Durch den kurzfristigen Auftrag, zusätzlich eine „Nacht Musique“ zu komponieren (wahrscheinlich die Bläuserserenade c-moll KV 388), geht der Plan, täglich Notenmaterial der gewünschten Serenade an Vater Leopold in Salzburg zu schicken, allerdings nicht auf: „Sie sehen, dass der Wille gut ist; allein wenn man nicht kann, so kann man nicht! – Ich mag nichts hinschmiren“. Erst am 7. August 1782 ging dann die letzte Postsendung an Leopold Mozart in Salzburg, es ist allerdings weder bekannt, wann die Feierlichkeiten für Sigmund Haffner genau stattgefunden haben und ob die Serenade überhaupt noch rechtzeitig eintraf. Aus einem Brief Mozarts an seinen Vater vom 24. August 1782 geht freilich hervor, dass zumindest Vater Leopold, der seinem Sohn ja nicht selten die Vernachlässigung des „Populären“ vorwarf, von der Serenade sehr angetan war.

Im Februar 1783 bat Mozart seinen Vater um Rücksendung der Partitur, um sie für die im März stattfindende Akademie in eine Sinfonie umarbeiten zu können. Mozart hatte anscheinend keine Erinnerung mehr an das Werk und war selbst von seiner Qualität überrascht. In einem Brief an seinen Vater zeigte er sich von der Serenade „ganz surprenirt – dann ich wusste kein Wort mehr davon – die muß gewis guten Effect machen“. Bei der Umarbeitung strich Mozart von der ursprünglichen sechssätzigen Serenade den eröffnenden Marsch und ein – leider verlorengegangenes – zweites Menuett (Mariss Jansons hat die Haffner-Sinfonie mit dem Sym-

phonieorchester des Bayerischen Rundfunks vor Jahren in einem nur Sinfonien der Wiener Klassiker enthaltenden Konzertprogramm als Eröffnungstück mitsamt dem Einleitungsmarsch aufgeführt). Daneben erweiterte Mozart die Instrumentation um je zwei Flöten und Klarinetten, die allerdings nur in den beiden Ecksätzen



Barbara Kraft (1764 – 1825): W. A. Mozart (ca. 1781)

zum Einsatz kommen. Die Akademie am 23. März 1783 wurde dann ein voller Erfolg, das Burgtheater war ausverkauft, auch Kaiser Joseph II. war anwesend. Mozart glänzte in dem Konzert als Solist in seinen Klavierkonzerten C-Dur KV 415 und D-Dur KV 175 sowie mit Klavierimprovisationen, daneben gab es verschiedenen Gesangsdarbietungen, die ersten drei Sätze der Haffner-Sinfonie eröffneten die Akademie, deren quirliges Finale bildete den passenden Abschluss.

Der Tonfall der Haffner-Sinfonie leugnet keineswegs ihren Ursprung als Serenade, bei genauerer Betrachtung zeigt sich allerdings, dass Mozart die Musik wahrhaftig nicht „hingeschmirt“, sondern ein beträchtliches Maß an Feinarbeit, auch kontrapunktischer Art, investiert hat – der Widmungsträger der ursprünglichen Serenade, Sigmund

Haffner d. J., war ja auch ein Musikkenner mit einem gewissen Anspruch. Zum Charakter der Ecksätze gab Mozart selbst folgende Hinweise: „Das Erste Allegro muß recht feüerig gehen. – das lezte – so geschwind als es möglich ist“. Gerade im Finale (und auch im Andante, das, wie es in Mozarts langsamen Sätzen nicht selten der Fall ist, an eine lyrische Opernszene erinnert) zeigt sich der genuine Theatermusiker Mozart: Den Satz könnte man sich gut als wirbelnde Schluss-Szene einer Buffo-Oper vorstellen, das Hauptthema erinnert wohl auch nicht von

ungefähr an die Arie des Osmin „O wie will ich triumphieren“ aus der „Entführung aus dem Serail“, manchmal meint man schon die Ouvertüre zu „Le Nozze di Figaro“ vorauszuahnen.

Zum Abschluss sei noch ein kleiner zeitgeschichtlicher Exkurs gestattet: Im Jahr 1938 emigrierte der deutsche Journalist Raimund Werner Maria Pretzel nach England und wählte dort 1940 aus seiner Liebe zur Musik Johann Sebastian Bachs und zu Mozarts Sinfonie KV 385 das Pseudonym Sebastian Haffner, als der er dann in den 1970er Jahren mit Büchern wie „Anmerkungen zu Hitler“ und „Preußen ohne Legende“ eine breite Leserschaft fand.

Thomas Müller

Leben im Untergang

Zu Gustav Mahlers „Lied von der Erde“

Am Vormittag des 30. November 1916 ereignete sich in Wien die letzte große und glanzvolle Geste der alten österreichisch-ungarischen Donaumonarchie, dieser „Versuchsstation für Weltuntergang“, wie Karl Kraus das seit einem Jahrhundert im Niedergang begriffene Habsburgerreich sarkastisch genannt hat. Der seit 68 Jahren regierende Kaiser Franz Joseph war gestorben, nun säumte „sein Volk“ zu Tausenden die Ringstraße, um Anteil zu nehmen am prunkvollen Leichenzug, und nicht wenigen war zumindest ahnungshalber bewusst, dass unter den Trauerklängen der Militärkapellen mit dem Fürsten auch das Reich zu Grabe getragen wurde. Der kaiserliche Kondukt war ein Sinnbild für den langdauernden Prozess des Untergangs einer staatlichen Welt, die weit mehr umfasst hatte als politisches

Das Lied von der Erde

Entstehung:

Nach ersten Studien im Herbst 1907 Ausarbeitung im Sommer 1908 in Toblach

Uraufführung:

Postum am 20. November 1911 in der Münchner Tonhalle, Bruno Walter leitet die Münchner Philharmoniker, die Solisten sind Sara Cahier und William Miller.

Leben, die, von vielen bekämpft, ebenso vielen selbstverständliche Heimat gewesen war.

Auch Gustav Mahler war ein Angehöriger dieser Welt, ein „Kakanier“ (Robert Musil), geboren im Kronland Böhmen, aufgestiegen zu Dirigenten-

ruhm in der ungarischen Hauptstadt Budapest, erfolgreich und schließlich doch gescheitert an der kaiserlichen Hofoper in Wien. Er war natürlich eingesponnen in das manchmal dekadente, manchmal pathetische, bisweilen sogar heitere Untergangsgefühl, mit dem die Intellektuellen im Lande auf die politische Situation reagierten und das noch den heftigsten Kaffeehausstreit einigend überwölbte. Mit seiner Musik antwortete Mahler auf diese Zeitempfindung, und gerade beim Abschiedsgesang im „Lied von der Erde“ scheint es, als sei damit das Leben im Untergang in Töne gesetzt, ja als sei – zehn Jahre vor dem Ereignis, das Mahler

gar nicht mehr erlebte – der Klagegesang zum Kondukt für den letzten regierenden Habsburger geschrieben.

Nun geht freilich Musik – und zumal diejenige Mahlers – nicht einfach nur aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit hervor. Zu den Quellen, aus denen das „Lied von der Erde“ schöpft, gehört neben dem angedeuteten speziell österreichischen Fin-de-siècle-Gefühl mindestens noch Mahlers biografische Situation des Jahres 1907. Drei „Hammerschläge“ hatten den Komponisten getroffen: familiär der Tod seiner älteren Tochter Maria Anna, beruflich die von antisemitischer Hetze erzwungene Demission als Hofoperndirektor und persönlich das Innewerden seiner schweren Herzkrankheit. An den befreundeten Dirigenten Bruno Walter schrieb er über sein damaliges Lebensgefühl, dass er „*vis-à-vis de rien* stand und nun am Ende eines Lebens als Anfänger wieder gehen und stehen lernen“ musste. In dieser persönlichen Untergangssituation stieß Mahler auf ein literarisches Werkchen, das Schönheit und Tod, Sehnsucht und Erfüllung in sehr subtilen, überdies exotisch gebrochenen Farben malt, auf Hans Bethges Lyrik-Übertragung „Die chinesische Flöte“. Daraus, aus distanzschaffender Literatur, drängender privater Lage und allgemeinem Zeitgefühl, laufen die Linien zum „Lied von der Erde“.

Dessen innere Beziehungsfäden zwischen musikalischen Fügungen und außermusikalischen Impulsen sind auch deshalb so komplex, weil nicht einfach nur ein locker zusammengefügter Liedzyklus entstanden ist, sondern, wie Mahler selbst apostrophiert, eine „*Symphonie* für eine Alt- und eine Tenorstimme und großes Orchester“ – mithin zwar „das Persönlichste“ (Brief an Bruno Walter) unter seinen bisherigen Werken, aber eben doch „absolute“ Musik fern jeder verbalisierbaren Bedeutung. Das Symphonische zeigt sich etwa an der Wichtigkeit der Orchester-



Gustav Mahler mit Tochter Maria Anna (1905)

zweischenspiele, an der Einbindung der Stimmen in den Orchestersatz oder an der motivischen Arbeit, die Verbindungen nicht nur innerhalb der Sätze, sondern auch zwischen diesen schafft – man denke nur an das Hornmotiv des Anfangs, das als „pentatonische Keimzelle“ (Reinhard Schulz) im ganzen Werk spürbar ist. Auch gibt es Reminiszenzen an die Sonatenform, und zudem ist der Bauplan der Komposition „symphonisch“, dies freilich weniger im herkömmlichen Sinn klassischer Viersätzigkeit als vielmehr im Sinne einer Satzanordnung, die Mahler als seine eigene symphonische Großform erarbeitet hatte: Die Ecksätze sind quasi als Frage (1) und Antwort (6) aufeinander bezogen und bilden dadurch einen Rahmen, in den sich vier Genrebildern einfügen, die ihrerseits paarweise zueinander in Beziehung stehen (Sätze 2-5; 3-4).



Gustav Mahler (1909)

Im ersten Lied etabliert sich mit machtvoller, herrscherhafter Geste ein Grundton von Lebenskraft, die freilich von Anfang an bedroht erscheint. Dazu treten Haltungen der schwelgerischen Weinseligkeit und schließlich des Grotesken (der „Aff“ im „Mondschein auf den Gräbern“). In einer Mischung dieser Farben spricht der Tenor die Frage der Symphonie aus: „Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?“ Das ist, seit dem „panischen Schrecken“ der Herzdiagnose, Mahlers immerwährende Frage.

– Der zweite Satz gibt der Altstimme ein klagendes Lied voller „tödlicher Resignation“ (Dietmar Holland). In zarten Naturbildern von Nebel und Blumentod ereignet sich nur eine einzige Aufwallung, als der auf ewig untergegangenen „Sonne der Liebe“ gedacht wird. – Den dramaturgisch erforderlichen Kontrast bietet der dritte Satz: Text und Musik zeigen eine fröhlich plaudernde Gesellschaft von jungen Freunden, und allenfalls die Evokation eines Spiegelbildes im Teich, das all die Fröhlichkeit auf den Kopf stellt, deutet an, dass „Jugend“ im Schatten der Frage nach der Lebensdauer etwas Verlorenes und vom Untergang Bedrohtes ist. – Dasselbe gilt für


das Thema des vierten Liedes, die „Schönheit“. Junge Mädchen geben ein fein behütetes Blumenbild, dem die sportlich-militärische Knabenwelt eines Reiterstücks „marschmäßig“ im vollen Orchester entgegentritt. Mahler benutzt ein und dasselbe Motivgut für beide Sphären, zeichnet aber in der Instrumentierung die Gegensätze scharf aus, um sie am Ende zu einem Salonstück von Sehnsucht und Entsagung zu verschmelzen. – Das fünfte Lied greift die Typenschilderung des zweiten wieder auf. Was freilich dort „tödliche Resignation“ war, wird hier dem „Trunkenen im Frühling“ zum tödlichen Fatalismus, in dem alles „tiefste Schauen“ grotesk konsequenzenlos bleibt.

Nun schließt den weiten Bogen der sechste Satz, der an Dauer die vorangehenden fünf in ihrer Gesamtheit übertrifft. Er fängt nicht einfach an, sondern bricht – wenn auch leise – „schwer“ und bedrohlich (Tamtam!) herein. Schon in den ersten Takten bis zum Einsatz der Altstimme exponiert Mahler die verschiedenen Sprechweisen, in denen

die Antwort auf die Ausgangsfrage des Werkes unternommen wird: die Sprechweisen des Rezitativen, des Gesanglichen und schließlich – als formgebendes Grundprinzip – des von absteigenden Wehe-Sekunden durchzogenen Trauermarsches. Was aber ist nun die Antwort auf die Frage nach der Dauer des Menschen? Während im ersten Lied nur die zeitliche Dimension erfasst wird („keine hundert

Und es ist ein „Ichwerk“, wie Mahler noch keines, auch nicht in seiner Ersten, geschaffen. Dort war es das natürliche Ichgefühl des jungen, leidenschaftlichen Menschen, dem sein persönliches Erlebnis die Welt verstellt. Hier aber wird, während die Welt unter ihm wegsinkt, das Ich selbst zum Erlebnis, eine Gefühlskraft ohne Grenzen entfaltet sich in dem Scheidenden; und jeder Ton, den er schreibt, spricht nur von ihm, jedes von ihm komponierte Wort, das vor tausend Jahren gedichtet wurde, drückt nur ihn aus – das Lied von der Erde ist der persönlichste Laut in Mahlers Schaffen, vielleicht in der Musik.

Bruno Walter



Jahre“), heißt es jetzt im Text: „Die liebe *Erde* allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu (...), und ewig blauen licht die Fernen“ – der kleine Mensch ist überstiegen hinein ins Kosmische und Unendliche. Die Musik jedoch fügt noch etwas hinzu: Sie tönt wie ein Kondukt, lässt dabei aber offen, ob der fahle Sexten-Schlussklang den endgültigen Untergang oder den Kreislauf eines Wiedergeborenwerdens in neuem Grün andeuten will.

Das Gefühl, ein Leben im Untergang zu führen, ist in Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ in vielfältiger Weise gespiegelt – in trotzigem Fatalismus und melancholischem Pathos, in anmutigen Kontrastbildern des Leichten und Schönen, in süßen Oboen- und Geigenmelodien, in Fanfare und Trauermarsch. Die Bezugsgrößen dieses Gefühls sind Mahlers persönliche Situation und sein stets offenes Ohr für schmerzlich-resignativ gefärbte Literatur, aber eben auch der größere Zusammenhang der politisch-gesellschaftlichen Stimmung im Lande. Der Dichter Joseph Roth, der am 30. November 1916, mitten im Ersten Weltkrieg, den kaiserlichen Kondukt in Wien als einfacher Soldat begleitete, hat dieses Lebensgefühl geteilt, als er schrieb: „Und während ich die Nähe des Todes, dem mich noch der tote Kaiser entgegenschickte, erbittert maß, ergriff mich die Zeremonie, mit der die Majestät (und das war: Österreich-Ungarn) zu Grabe getragen wurde. Die Sinnlosigkeit seiner letzten Jahre erkannte ich klar, aber nicht zu leugnen war, dass eben diese Sinnlosigkeit ein Stück meiner Kindheit bedeutete. Die kalte Sonne der Habsburger erlosch, aber es war eine Sonne gewesen“.

Gerhard Lubert

Gustav Mahler:

Lied von der Erde

I. Das Trinklied vom Jammer der Erde

Schon winkt der Wein im gold'nen Pokale,
doch trinkt noch nicht, erst sing ich euch ein Lied!
Das Lied vom Kummer soll auflachend
in die Seele euch klingen. Wenn der Kummer naht,
liegen wüst die Gärten der Seele,
welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang.
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Herr dieses Hauses!
Dein Keller birgt die Fülle des goldenen Weins!
Hier, diese Laute nenn' ich mein!
Die Laute schlagen und die Gläser leeren,
das sind die Dinge, die zusammenpassen.
Ein voller Becher Weins zur rechten Zeit
ist mehr wert als alle Reiche dieser Erde!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

Das Firmament blaut ewig, und die Erde
wird lange feststeh'n und aufblüh'n im Lenz.
Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?
Nicht hundert Jahre darfst du dich ergötzen,
an all dem morschen Tande dieser Erde!

Seht dort hinab! Im Mondschein auf den Gräbern
hockt eine wild-gespenstische Gestalt.
Ein Aff ist's! Hört ihr, wie sein Heulen
hinausgellt in den süßen Duft des Lebens!
Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!
Leert eure gold'nen Becher zu Grund!
Dunkel ist das Leben, ist der Tod.

II. Der Einsame im Herbst

Herbstnebel wallen bläulich überm See,
vom Reif bezogen stehen alle Gräser;
man meint, ein Künstler habe Staub von Jade
über die feinen Blüten ausgestreut.

Der süße Duft der Blumen ist verfliegen;
ein kalter Wind beugt ihre Stengel nieder.
Bald werden die verwelkten, gold'nen Blätter
der Lotosblüten auf dem Wasser zieh'n.

Mein Herz ist müde. Meine kleine Lampe
erlosch mit Knistern, es gemahnt mich an den Schlaf.
Ich komm' zu dir, traute Ruhestätte!
Ja, gib mir Ruh! Ich hab' Erquickung not!

Ich weine viel in meinen Einsamkeiten.
Der Herbst in meinem Herzen währt zu lange.
Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen,
um meine bitteren Tränen mild aufzutrocknen?

III. Von der Jugend

Mitten in dem kleinen Teiche
steht ein Pavillon aus grünem
und aus weißem Porzellan.

Wie der Rücken eines Tigers
wölbt die Brücke sich aus Jade
zu dem Pavillon hinüber.

In dem Häuschen sitzen Freunde,
schön gekleidet, trinken, plaudern,
manche schreiben Verse nieder.

Ihre seidnen Ärmel gleiten
rückwärts, ihre seidnen Mützen
hocken lustig tief im Nacken.

Auf des kleinen Teiches stiller
Wasserfläche zeigt sich alles
wunderlich im Spiegelbilde.

Alles auf dem Kopfe stehend
in dem Pavillon aus grünem
und aus weißem Porzellan;

wie ein Halbmond scheint die Brücke,
umgekehrt der Bogen. Freunde,
schön gekleidet, trinken, plaudern.

IV. Von der Schönheit

Junge Mädchen pflücken Blumen, pflücken
Lotosblumen

an dem Uferande. Zwischen Büschen
und Blättern sitzen sie, sammeln
Blüten, sammeln Blüten in den Schoß und
rufen sich einander Neckereien zu.

Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
spiegelt sie im blanken Wasser wider.
Sonne spiegelt ihre schlanken Glieder,
ihre süßen Augen wider, und der Zephir
hebt mit Schmeichelkosen das Gewebe
ihrer Ärmel auf, führt den Zauber
ihrer Wohlgerüche durch die Luft.

O sieh, was tummeln sich für schöne Knaben
dort an dem Uferand auf mut'gen Rossen,
weithin glänzend, wie die Sonnenstrahlen;

schon zwischen dem Geäst der grünen Weiden
trabt das jungfrische Volk einher!
Das Roß des einen wiehert fröhlich auf,
und scheut, und saust dahin, über Blumen, Gräser
wanken hin die Hufe, sie zerstampfen jäh im Sturm
die hingesunk'nen Blüten,
heil wie flattern im Taumel seine Mähnen,
dampfen heiß die Nüstern!
Gold'ne Sonne webt um die Gestalten,
spiegelt sie im blanken Wasser wider.

Und die schönste von den Jungfrau'n sendet
lange Blicke ihm der Sehnsucht nach.
Ihre stolze Haltung ist nur Verstellung.
In dem Funkeln ihrer großen Augen,
in dem Dunkel ihres heißen Blicks
schwingt klagend noch die Erregung ihres
Herzens nach.

V. Der Trunkene im Frühling

Wenn nur ein Traum das Leben ist,
warum dann Müh' und Plag'!?
Ich trinke, bis ich nicht mehr kann,
den ganzen lieben Tag.

Und wenn ich nicht mehr trinken kann,
weil Kehl' und Seele voll,
so taumel' ich bis zu meiner Tür
und schlafe wundervoll!

Was hör' ich beim Erwachen? Horch,
Ein Vogel singt im Baum.
Ich frag' ihn, ob schon Frühling sei ...
Mir ist als wie im Traum.

Der Vogel zwitschert: Ja! Der Lenz ist da,
sei kommen über Nacht!
Aus tiefstem Schauen lauscht ich auf,
der Vogel singt und lacht!

Ich fülle mir den Becher neu
und leer' ihn bis zum Grund
und singe, bis der Mond erglänzt
am schwarzen Firmament!

Und wenn ich nicht mehr singen kann,
so schlaf' ich wieder ein.
Was geht mich denn der Frühling an!?
Laßt mich betrunken sein!

VI. Der Abschied

Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge.
In alle Täler steigt der Abend nieder
mit seinen Schatten, die voll Kühlung sind.

O sieh! Wie eine Silberbarke schwebt
der Mond am blauen Himmelssee herauf.
Ich spüre eines feinen Windes Weh'n
hinter den dunklen Fichten!

Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel.
Die Blumen blassen im Dämmerchein.
Die Erde atmet voll von Ruh' und Schlaf.
Alle Sehnsucht will nun träumen,
die müden Menschen geh'n heimwärts,
um im Schlaf vergeß'nes Glück
und Jugend neu zu lernen!

Die Vögel hocken still in ihren Zweigen.
Die Welt schläft ein!

Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten.
Ich stehe hier und harre meines Freundes.
Ich harre sein zum letzten Lebewohl.

Ich sehne mich, o Freund, an deiner Seite
die Schönheit dieses Abends zu genießen.
Wo bleibst du? Du läßt mich lang allein!

Ich wandle auf und nieder mit meiner Laute
auf Wegen, die von weichem Grase schwellen.
O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens
trunk'ne Welt!

Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk
des Abschieds dar. Er fragte ihn, wohin
er führe und auch warum es müßte sein.
Er sprach, seine Stimme war umflort: Du,
mein Freund,
mir war auf dieser Welt das Glück nicht hold!

Wohin ich geh'? Ich geh', ich wandre in die Berge.
Ich suche Ruhe für mein einsam Herz.
Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!
Ich werde niemals in die Fremde schweifen.
Still ist mein Herz und harret seiner Stunde!
Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und
grünt aufs neu!
Allüberall und ewig blauen licht die Fernen,
ewig ... ewig ...

*Texte in der Umformung Gustav Mahlers nach
Hans Bethge: Die chinesische Flöte. Nach-
dichtungen chinesischer Lyrik, Leipzig 1907*

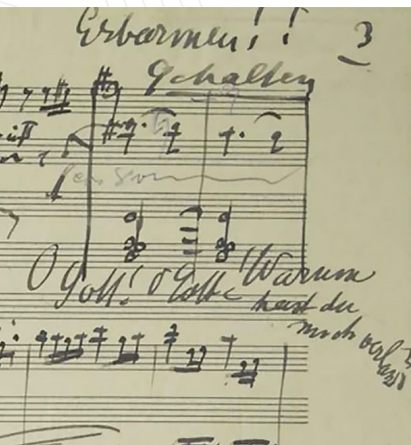
Die liebe Erde

Zum Gebrauch des Wortes in Mahlers Musik

Im Werk Gustav Mahlers spielt das Wort in mindestens zweifacher Hinsicht eine Rolle – in erster Linie natürlich als Impuls für das musikalische Schaffen, daneben aber durchaus auch als Verdeutlichung des (ohnehin schon sehr genau fixierten) Notentextes. So erläuterte der Komponist in seinen Partituren gerne wortgewaltig, wie bestimmte Passagen von den Musikern auszuführen seien. Da liest man vorsichtige Empfehlungen („Etwas täppisch und sehr derb“ in der Neunten) neben besorgten Bitten („Ja nicht eilen!“ in der Dritten Sinfonie), klare Befehle („Mit Wut!“ in der Neunten) neben kryptischen Anordnungen („schattenhaft“ in der Siebten oder „altväterisch“ in der Sechsten). Auch fand er vielsagende Vergleiche, um seinen klanglichen Intentionen den Weg in die Wirklichkeit des Konzertsaales zu bahnen: „Wie ein Naturlaut“ muss der Anfang der Ersten klingen, „wie ein schwerer Kondukt“ sollen Trompeten und Holzbläser in der Neunten zusammenspielen. Mitunter mischen sich praktischer Geist und künstlerische Intuition zu recht unerwarteten Anweisungen: „So lange das Englischhorn diesen Ton nicht besitzt, mag es h statt b blasen“ heißt es etwa im „Lied von der Erde“. Bei den verbalen Programmen zu orchestralen Werken, wie sie gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur in den

sogenannten „sinfonischen Dichtungen“ beliebt waren, zeigte der Komponist hingegen Vorsicht: Die Verständnishilfen, die er seiner Ersten Sinfonie ursprünglich angefügt hatte, zog er nach der Uraufführung wieder zurück. Weit über bloße Verständnis- oder Vortragshinweise hinaus gehen die Wort-Eintragungen in die Urschrift des ersten Satzes der Zehnten Sinfonie: Sie sind erschütternde Hilferufe eines Verzweifelten.

Von besonderem Interesse ist natürlich, wie Mahler mit Worten umging, aus denen er musikalische Substanz gewann – mit den Textvorlagen seiner Lieder und Sinfonien nämlich. Als belesener Bildungsbürger verfügte der Komponist über einen weiten literarischen Horizont. Für sein Liedschaffen stützte er



Mahlers Eintragungen in die Urschrift der X. Sinfonie

sich auf Gedichte oder Anregungen der Märchendichter Ludwig Bechstein, Richard Leander oder der Brüder Grimm, für die großen orchestralen Liedkompositionen und für die Sinfonien griff er zu Texten von Friedrich Rückert, Friedrich Nietzsche und zum „Faust“ von Johann Wolfgang Goethe, den er zu seinen „liebsten Besitztümern“ zählte und in vielen Briefen kenntnisreich besprach. Vor allem aber hatte es ihm die Volksliedsammlung „Des Knaben Wunderhorn“ von Achim von Arnim und Clemens Brentano angetan – Gedichte daraus verwendete er in den Sinfonien II, III und IV (und im Hintergrund auch in der Ersten Sinfonie), und soweit er seiner Musik eigene Texte zugrunde legte, waren diese auch im Stil der Wunderhorn-Poesie formuliert.

Mit den ausgewählten Dichtungen aus fremder Hand verfuhr Mahler übrigens keineswegs wie ein akribischer Philologe. Bedenkenlos stellte er Textteile um (etwa in der Finalszene aus Goethes „Faust“ in der Achten), eliminierte Passagen, die ihm unbrauchbar erschienen (z. B. im Hymnus „Veni creator spiritus“ in der Achten) oder fügte eigene Formulierungen hinzu (etwa zum Klopstock-Hymnus der Zweiten). Für ihn wurde Dichtung auf dem Komponisten-Schreibtisch zum vorgeformten Gebrauchsmaterial und zum Impulsträger aus einem konkreten eigenen Lebensgefühl heraus.

In besonderem Maße gilt dies für das Verhältnis von Leben, Text und Musik im „Lied von der Erde“. Im seinem Schicksalsjahr 1907 stieß Mahler auf „Die chinesische Flöte“ von Hans Bethge, ein schmales Bändchen mit Nachdichtungen von Liedgut aus mehreren Jahrhunderten chinesischer Poesie. Die daraus gewählten sieben Texte aus der Zeit der Tang-Dynastie (8. bis 10. Jahrhundert) behandelte er mitunter recht frei. Manche Veränderungen mögen aus dem Schwung des Kompositionsprozesses erklärbar sein, bei dem Mahler die Gedichte nicht immer vor Augen hatte – etwa wenn aus den „Gemächern“ der Seele „Gärten“ (Satz I) oder aus „Halmen“ feine „Blüten“ (II) werden. Im IV. Satz („Von der Schönheit“) jedoch

wird der Inhalt vertiefend verändert: Dem Ross des jugendlichen Reiters dichtet der Komponist flatternde Mähnen hinzu, und es „dampfen heiß die Nüstern“. Da verwundert es nicht, dass die „schönste von den Jungfrau'n“ sich nicht, wie bei Bethge, mit nahezu hausmütterlicher „Sorge“ für den Knaben begnügt, sondern ihm lange Blicke der „Sehnsucht“ (Mahler) nachwirft.



Vignette aus Bethges „Chinesischer Flöte“

Am stärksten greift Mahler im VI. Satz in die Textvorlage ein. Nicht nur, dass er zwei Gedichte unterschiedlicher Autoren ineinander verschränkt, er verändert die Aussage der Texte auch deutlich in die Richtung seiner eigenen Empfindung. Im ersten der verwendeten Gedichte geht es bei Bethge um das Ende eines Arbeitstages, „die arbeitsamen Menschen gehn heimwärts“, weil sie „voller Sehnsucht nach dem Schlaf“ sind – bei Mahler kehren sie heim, „um im Schlaf vergeß'nes Glück und Jugend neu zu lernen“. Zudem wartet der Protagonist in der Bethge-Fassung auf einen Freund, „der zu kommen mir versprach“ – bei Mahler jedoch geht es um viel mehr: „Ich harre sein zum letzten Lebewohl“. Im zweiten Gedicht mündet der Weltverdruss eines altersmüden Menschen („Müd ist mein Fuß, und müd ist meine Seele“) in die lapidare Feststellung: „Die Erde ist die gleiche überall“ – und auch hier greift Mahler weit darüber hinaus: „Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!“ Übrigens ist die hier spürbare Tendenz zur Anreicherung des Textes im Dienst einer melancholisch-existenziellen Aussage

auch schon bei Hans Bethges Nachdichtung gegenüber dem altchinesischen Original vorhanden: Etwa der beeindruckende Passus im I. Satz „Dunkel ist das Leben, ist der Tod“ stammt nicht von Li-tai-po (702-763) aus Sichuan, sondern aus der sächsischen Feder Bethges, dürfte aber dem Wiener Fin-de-siècle-Gemüt des Komponisten ganz besonders entsprochen haben.

Wenn Mahlers Musik tatsächlich, wie der Literaturwissenschaftler Hans Mayer meint, „in ihren tiefsten Impulsen ausschließlich Autobiographie“ ist, dann zeigt sich das wohl besonders deutlich in Wahl und Behandlung der Texte im „Lied von der Erde“. Und übrigens sogar in einer der zahlreichen Verbalanweisungen der Partitur: An einer Stelle des ersten Satzes („Wenn der Kummer naht, liegen wüst die Gärten der Seele“) fordert der Komponist vom Sänger, den Vortrag „trotz zarter Tongebung stets mit leidenschaftlichem Ausdruck“ zu gestalten. Das ist eine bemerkenswerte Selbstoffenbarung des Mannes, der zwischen den Extremen lebte und – nach seinem Biografen Richard Specht – „etwas vom Heiligen und etwas vom Kind“ hatte.

Gerhard Lubert

Die Solistin



Rita Kapfhammer studierte an der Musikhochschule München Gesang u.a. bei Reri Grist und Jan Hendrik Rootering. Von 1997 bis 2007 war Rita Kapfhammer Ensemblemitglied am Theater Ulm und erarbeitete sich dort viele wichtige Rollen, u.a. die Amneris (Aida). Von der Spielzeit 2007/2008 an war die Mezzosopranistin beim Staatstheater am Gärtnerplatz in München engagiert. Dort debütierte sie unter anderem als Carmen und Fata Morgana (Die Liebe zu den drei Orangen).

Seit der Spielzeit 2012/2013 ist Frau Kapfhammer Ensemblemitglied am Anhaltischen Theater Dessau und interpretierte seither vielfältige weitere Partien, so die Parseis in der deutschen Erstaufführung von „Esclarmonde“ und die Judith (Herzog Blaubarts

Burg). Im Ringzyklus sang sie Fricka (Rheingold, Walküre), Erda (Siegfried) sowie Waltraute (Götterdämmerung).

Gastauftritte führten Rita Kapfhammer an das Staatstheater Nürnberg, die Opera Baltica in Danzig, zum „Festival de Musica Mallorca“ und immer wieder an das Südthüringische Staatstheater Meiningen, u.a. als Annina (Rosenkavalier).

Neben dem Opernfach verfügt die Künstlerin über ein umfangreiches Konzertrepertoire und singt fast alle wichtigen Partien ihres Faches, u. a. in Werken von Bach, Beethoven, Wagner, Bruckner oder Verdi. Beim Kurt-Weill-Festival Dessau 2020 sang sie das Altsolo in der 1. Sinfonie von Leonard Bernstein, im November 2023 am Anhaltischen Theater Dessau die Altpartie in der Sinfonie Nr. 3 von Gustav Mahler.

Der Solist

Ray M. Wade Jr. erwarb seine ersten Bühnenerfahrungen 1983 bei der Fort Worth Opera in den USA. 1993 gab er sein europäisches Debut als Don Ottavio in Mozarts „Don Giovanni“ im belgischen Gent. Neben Engagements am Theater Basel (u.a. als Nadir in Bizets „Perlenfischern“) und am Staatstheater Nürnberg (als Tamino) war er von 1995 bis 1998 Ensemblemitglied beim Nationaltheater Mannheim und von 2004 bis 2009 bei der Oper Köln, wo er sein Repertoire ausweitete, u.a. als Don Alvaro in Verdis „La forza del destino“, als Rodolfo in Puccinis „Bohème“ oder als Dionysos in Henzes „Bassariden“.

Seit 2010 feierte Ray M. Wade Jr. große Erfolge an weiteren Opernhäusern, so an den Theatern in Heidelberg, Kassel, Bremerhaven und Koblenz, auch am Mainfrankentheater Würzburg wurde der Tenor bejubelt, u.a. als Otello in der gleichnamigen Oper von Verdi.

Von 2016 bis 2020 war Wade Ensemblemitglied am Anhaltischen Theater Dessau und in dieser Zeit u.a. als Erik im „Fliegenden Holländer“, als Prinz in „Die Liebe zu den drei Orangen“ und als Max im „Freischütz“ zu hören.

Neben seiner Arbeit im festen Ensemble hat Ray M. Wade Jr. mit renommierten Orchestern zusammengearbeitet, etwa mit dem Metropolitan Opera Orchestra New York, dem Orchestra del Teatro dell' Opera di Roma, dem Orchester der Deutschen Oper Berlin und den Wiener Symphonikern, unter Dirigenten wie Christian Thielemann oder Marcello Viotti und an der Seite von Dietrich Fischer-Dieskau oder Edita Gruberova.



Der Dirigent



Foto: Hubert Pflingstl

Gert Feser steht an der Spitze des Sinfonieorchesters Con brio seit der Gründung des Klangkörpers im Jahr 1988. Er ist Arzt und war Professor für Musiktherapie an der Fachhochschule Würzburg/Schweinfurt. Feser hat bei Professor Reinartz an der Hochschule für Musik in Würzburg das Kapellmeisterstudium absolviert und Meisterkurse bei Michael Gielen und Sergiu Celibidache belegt. Der Deutsche Musikrat zeichnete ihn für sein dirigentisches Wirken aus. Regelmäßig leitet er Orchesterseminare des Bundes Deutscher Liebhaberorchester (BDLO) sowie Seminare für Kammermusik im In- und Ausland. Seine Lehr- und Dirigiertätigkeit

führte ihn bereits bis nach Taiwan. Für sein berufliches und musikalisches Wirken wurde er mit dem Bundesverdienstkreuz geehrt.

Im Umgang mit dem Orchester zeichnet sich Gert Feser durch genaues Arbeiten, mitreißendes Temperament und hohe Motivationsfähigkeit aus. Er versteht es in begeisternder Art und Weise, musikalische Strukturen ebenso wie Klang- oder Phrasierungsvorstellungen in Wort und Geste zu fassen, Stimmungen zu prägen und musikalische Identitäten zu schaffen. Immer wieder reißt sein „klares, ausdrucksvolles, motivierendes Dirigat“ ebenso wie seine „stilsichere Interpretationskunst“ die Zuhörer mit. Bescheiden beschreibt er selbst seine Rolle als diejenige eines „Abgesandten des Publikums vor dem Orchester“, seine Musiker empfinden ihn freilich als die geistige, künstlerische und menschliche Mitte des Con Brio.

Die Besetzung

» **Erste Violine:** Reinhold Emmert (Konzertmeister), Agnes Binzenhöfer, Helga Eisentraut, Andreas Ellwein, Hartmut Fleig, Martin Heitmann, Susanne Hentschel, Eva Kiefer, Nataliya Kulchytska, Erdmute Kunstmann, Tassilo Müller-Graf, Eva Passas, Julia Paul, Heike Rittner, Eva Sahr, Elmar Schmid, Elena Zink

» **Zweite Violine:** Silke Eder (Stimmführerin), Julia Bedenk, Karin Bischoff, Tobias Debold, Heike Fleischmann, Dietrich Geuder, Zihan Guo, Ute Karneth, Katja Kraus, Wolfgang Link, Inga Maerker, Angelika Martin, Elisabeth Renner, Gerhard Roß, Judith Sauer, Bettina Seekatz, Rolf Wagemann

» **Viola:** Katharina Leniger (Stimmführerin), Susanne Bauer-Rösch, Mechthild Binzenhöfer, Andrea Emmert, Karen Gronemeyer, Maria Groß, Regine Heinz, Elena Kramer-Jäckle, Reinhold Loho, Barbara Moll, Ulrich Moll, Johanna Wolpold

» **Violoncello:** Alexa Roth (Stimmführerin), Eve-Marie Borggreffe, Martin Camerer, Claudia Dunkelberg, Stefan Kautzsch, Elisabeth Luber, Christoph Mansky, Johannes Oberle, Joachim Pflaum, Simon Schindler

» **Kontrabass:** Stefan Klose (Stimmführer), Helmut Berninger, Juliane Erdinger, Laura Gispert, Wolfhelm Wegmann

» **Flöte:** Katrin Brückmann, Almuth Feser, Christina Mackenrodt, Florian Oettl (Piccolo)

» **Oboe:** Markus Erdinger, Matthias Engel, Christine Meesmann (Englischhorn)

» **Klarinette:** Helmut Kennerknecht, Eva Huml, Nele Kruska, Axel Weihprecht

» **Fagott:** Friedemann Wolpold, Sandra Warnecke, Andreas Büttner (Kontrafagott)

» **Horn:** Martin Krebs, Hans-Berthold Böll, Markus Rothermel, Miriam Gieseke, Gerhard Luber

» **Trompete** Hans Molitor, Samuel Weiher, Vinzenz Wolpold

» **Posaune:** Philipp Lohmeier, Urs Hecke, Andreas Hecke

» **Tuba:** Bernhard Hofmann

» **Harfe:** Astrid Kohnen, Elisabeth Conner

» **Celesta:** Andreas Büttner

» **Mandoline:** Petra Breitenbach

» **Pauken/Schlagzeug:** Dominik Lemmerich, Sophie Lemmerich, Simon Schellhorn

Das Orchester

Das Sinfonieorchester Con Brio entstand im Herbst 1988 und besteht derzeit im Kern aus etwa siebzig gut ausgebildeten Laienmusikern aus den verschiedensten Berufssparten. In halbjährlichen Probenphasen erarbeitet das Orchester Konzertprogramme, deren abwechslungsreiche Gestaltung zu einem Markenzeichen des Klangkörpers geworden ist. Neben Werken u.a. von Berlioz, Wagner oder Strauss wurden Stücke von Schnittke, Milhaud und Pärt studiert und einige Male mit begleitenden Kunstprojekten in Szene gesetzt, so etwa wurde die Sinfonische Musik „Schattenstück“ von Wolfgang Rihm unter Begleitung des Komponisten in Bilder übertragen oder die „Altrhapsodie“ von Johannes Brahms zu einem Musikfilm gestaltet. Auch mit der Musik von Wolf-



gang Amadeus Mozart und Gustav Mahler ist das Con Brio gut vertraut – viele Werke dieser Komponisten wurden bereits mit Erfolg aufgeführt. Das Orchester arbeitet mit namhaften Solisten zusammen, beispielsweise mit dem Klarinettenisten Martin Spangenberg, dem Bratscher Hermann Menninghaus oder dem Pianisten Alfredo Perl.

Einige Konzertmitschnitte des Orchesters liegen auf CD vor, u.a. die III. Sinfonie von Gustav Mahler (Würzburger Erstaufführung) oder das Violinkonzert von Ludwig van Beethoven (zusammen mit der Geigerin Sinn Yang). Für seine herausragende ehrenamtliche Arbeit erhielt das Ensemble Con Brio e.V. die Kulturmedaille der Stadt Würzburg.



Nachruf



Abschied von Jo (Johannes) Wienand

Im vergangenen Jahr 2023 musste sich das Sinfonieorchester Con Brio Würzburg von Jo Wienand verabschieden. Fast 15 Jahre hat er die Bratschengruppe auf seine ganz eigene Weise mit unerschütterlichem Optimismus, seiner großen Musikalität und seiner Tatkraft bereichert, davon lange Zeit am ersten Pult.

Seit 2018 war es Jo aufgrund einer schweren Erkrankung nicht mehr möglich, im Con Brio mitzuspielen. Wir haben ihn in unserer Mitte seither sehr vermisst. Nicht nur sein frohes Gemüt, sondern auch seine enorme Erfahrung und großartige Musikalität waren inspirierend und haben das Con Brio sehr bereichert. Wenn Jo in den Probenraum in St. Josef hineinstürmte – und meistens tat er das – war mit diesem Moment immer Leben im Raum. War Jo da, war es mit einem Mal schöner, heller und fröhlicher. Gerne denken wir daran, wie wir gemeinsam in Riga waren und neben den musikalischen Erlebnissen die baltische See, Kultur und Natur bestaunen durften.

Dass Jo nun nicht mehr da ist, ist kaum vorstellbar. Das Con Brio trauert um Jo und wird ihn nur in allerbesten Erinnerung behalten. Unsere Gedanken sind bei seiner Familie, die sich bis zuletzt warm und fürsorglich um ihn gekümmert hat. Wir werden ihm ein ehrendes Andenken bewahren.

Lust auf Musik?! Lust auf Mitmachen?!

In unserem Orchester musizieren Menschen aus ganz unterschiedlichen Berufsgruppen zusammen und wir freuen uns jederzeit auf neue Mitmusiker.

Für die Proben treffen wir uns jeden Dienstagabend von 19.30 bis 22.00 Uhr im Pfarrzentrum St. Josef, Grombühl, Matterstockstr. 41. Zusätzlich geben wir an zwei Probensamstagen und einem Probenwochenende dem Konzertprogramm den letzten Schliff.

- » **Die Proben zum Sommerprogramm 2024**
beginnen am 9. April 2024.
Kommen Sie und probieren Sie unverbindlich mit!
- » **Unser nächstes Konzert in Würzburg:**
20. Juli 2024 um 20 Uhr, Hochschule für Musik
- » **Voraussichtliches Programm:**
Robert Schumann, Manfred-Ouvertüre
Robert Schumann, Violoncello-Konzert (Solist: Arne Neckelmann)
George Gershwin, Suite aus „Porgy and Bess“

Weitere Informationen über uns finden Sie im Internet unter www.conbrio-wuerzburg.de
oder bei Ulrich Moll, Johann-Herrmann-Straße 31, 97078 Würzburg (0931 281034)
Unseren Newsletter können Sie abonnieren unter www.conbrio-wuerzburg.de/newsletter
Werden Sie Fan von uns auf www.facebook.de/conbrio.wuerzburg
Folgen Sie uns auf www.instagram.com/conbrio_wuerzburg

Mit freundlicher Unterstützung:



icue-medien.de

INTERNET . PRINT . FOTOGRAFIE



Impressum

Herausgeber: Ensemble Con Brio Würzburg e.V.

Redaktion: Gerhard Lubert

Gestaltung: icue medienproduktion GmbH & Co. KG

Textnachweis: Die Texte von Gerhard Lubert und Thomas Müller sind Originalbeiträge für dieses Programmheft; die Infokästen sind aus einschlägigen Lexika zusammengestellt; das Zitat von Bruno Walter ist entnommen aus Bruno Walter: Gustav Mahler. Ein Porträt, Wien 1936, S. 94; die Texte zu den Künstlern stammen von den Agenturen (Rita Kapfhammer und Ray M. Wade Jr.) sowie von Gerhard Lubert (Gert Feser), den Nachruf auf Jo Wienand verfasste Katharina Leniger.

Bildnachweis: Die Bilder zu Mahler und Bethge sind gemeinfrei bei Wikipedia; die Künstlerfotos stammen von Claudia Heysel (Kapfhammer), Robert Poorten (Wade Jr.) und Hubert Pflingstl (Feser), das Orchesterbild wurde aufgenommen von Mike Meyer.