

Sinfoniekonzert

9. Dezember 2022, 20 Uhr

Ludwig van Beethoven
Sinfonie Nr. 2 in D-Dur op. 36

Alexander von Zemlinsky
Lyrische Sinfonie in sieben Gesängen op. 18



DEUTSCHE OPER BERLIN

Programm

Ludwig van Beethoven [1770–1827]

Sinfonie Nr. 2 in D-Dur op. 36

1. Adagio molto – Allegro con brio
2. Larghetto
3. Scherzo. Allegro
4. Allegro molto

– Pause –

Alexander von Zemlinsky [1871–1942]

Lyrische Sinfonie in sieben Gesängen
nach Gedichten von Rabindranath Tagore
für Sopran, Bariton und Orchester op. 18

- I. „Ich bin friedlos, ich bin durstig nach fernen Dingen“
- II. „Mutter, der junge Prinz“
- III. „Du bist die Abendwolke“
- IV. „Sprich zu mir Geliebter“
- V. „Befrei mich von den Banden deiner Süße, Lieb“
- VI. „Vollende denn das letzte Lied“
- VII. „Friede, mein Herz“

Sopran Flurina Stucki

Bariton Thomas Lehman

Musikalische Leitung Sir Donald Runnicles

Orchester der Deutschen Oper Berlin



Ludwig van Beethoven, Miniatur auf Elfenbein von Christian Hornemann, 1802.

Episch – lyrisch – dramatisch Dimensionen zweier Symphonien

Tim Martin Hoffmann

2 3

Die Berührungspunkte zwischen Musik und Literatur sind vielfältig. Ob bei der Vertonung literarischer Texte oder beim Versuch, Musik in Worte zu fassen, – hier wie dort zeigt sich ein produktives Spannungsverhältnis, dem Kulturschaffende wie Kulturinteressierte begegnen. Dass solche Grenzgänge die Betrachtung beider Künste beleben, offenbart nicht zuletzt ein Blick auf die Gattungsfrage. Während es zur literarischen Allgemeinbildung gehört, dass der Roman eine epische, die Ode eine lyrische und die Tragödie eine dramatische Gattung ist, gilt die Übertragung jener Kategorien auf die Musik als ein diffiziles Unterfangen. Die näherungsweise Definition einer musikalischen Gattung vor allem der Besetzung und den typischen Formmodellen nach lässt dabei Raum für Werke höchst unterschiedlichen Charakters. Gerade die Gattung der Symphonie zeitigte verschiedene Ausprägungen, die sich wahlweise als episch, lyrisch oder dramatisch beschreiben lassen.

Als wichtigster Repräsentant eines dramatischen Typus der Symphonie gilt Ludwig van Beethoven. Der für den Kopfsatz seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert übliche Dualismus zweier gegensätzlicher Themen und Tonarten wird bei Beethoven zum dramatischen Widerstreit mit finaler Lösung geschärft. Hier denke man an den ersten Satz der Fünften Symphonie, bei dem auf das pochende Hauptthema in c-Moll ein kantables Seitenthema in Es-Dur folgt; dieses jedoch hat, wie es Martin Geck formuliert, „kaum die Kraft, den Rhythmus des Hauptthemas abzuschütteln“, ehe es „geradezu zu Tode gehetzt [...] erst in der Reprise“ wiederkehrt. Die Themen, mit denen Beethoven motivisch arbeitet, werden als dramatische Personen imaginiert, deren Widerstreit den formalen Verlauf bestimmt. Die Parallele zum Drama erhärtet ein Seitenblick auf Beethovens Zeitgenossen Johann Wolfgang von Goethe, der in seiner Grundlegung dreier „Naturformen der Dichtung“ das Drama als „persönlich handelnde“ Form der Poesie definiert.

Dem Problem der sprichwörtlichen „Symphonie nach Beethoven“ begegneten Komponisten des 19. Jahrhunderts unter anderem mit einem veränderten ästhetischen Konzept. Rasch nach ihrer ‚Wiederentdeckung‘ im Jahr 1839 wurde in Franz Schuberts elf Jahre zuvor fertiggestellter „Großer“ C-Dur-Symphonie ein

alternatives Gattungsmodell erkannt. Der berühmte, oftmals fälschlich im Plural zitierte Ausspruch von der „himmlische[n] Länge der Symphonie“ geht dabei auf Robert Schumann zurück, der seine Beobachtung planvoll in einen literarischen Vergleich münden lässt: „diese himmlische Länge der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul“. Die Idee einer episch-romanhaften Symphonie hat prominent Gustav Mahler aufgegriffen. Schon die ursprünglich vorgesehenen Satzbezeichnungen seiner Dritten Symphonie – „Was mir die Blumen auf der Wiese erzählen.“ bis hin zu „Was mir die Liebe erzählt.“ – lieben Theodor W. Adorno später mit einigem Recht behaupten, dass es sich bei der „Romansymphonik“ um einen „Ausweg“ aus der bei Beethoven zum System verfestigten „diskursiven Logik“ des Dramas handle. Während Beethoven auf die engste „Verklammerung“ aller Elemente abziele, komme bei Mahler die „unbeschnittene Freiheit der Details“ zur Geltung: die epische Symphonie „möchte ins Freie“.

Der von Adorno aufgezeigte polare Widerstreit zwischen dramatischer und epischer Symphonik verschleiert jedoch, dass es zu der nach Goethe ‚natürlichen‘ Trias einer weiteren Dimension bedarf: der Lyrik. Eine dezidiert lyrische Konzeption bildet innerhalb der Geschichte der Symphonie die Ausnahme. Sieht man von der verwandten Gattung der Symphonischen Dichtung, etwa Franz Liszts „Prometheus“, sowie von Programmsymphonien wie der „Symphonie fantastique“ von Hector Berlioz ab, fällt der Blick erneut auf Beethoven und Mahler. Mit der Vertonung von Schillers Ode „An die Freude“ ebnete jener nicht zuletzt den Weg für Mahlers Einbezug von Singstimmen in den symphonischen Orchestersatz. Als am entschiedensten lyrisch erweist sich ausgerechnet jene Symphonie, die der Komponist letztlich nicht als solche benannt hat: „Das Lied von der Erde“. Dass Mahler das Werk gegenüber Bruno Walter zunächst als „Symphonie in Gesängen“ bezeichnete, macht den Spagat zwischen Instrumental- und Vokalmusik deutlich – ein Kunststück, das in eigener Anverwandlung schließlich Alexander von Zemlinsky in seiner „Lyrischen Symphonie“ wiederholen sollte.

Ein Drama mit epischem Mittelsatz

Ludwig van Beethovens Symphonie Nr. 2 D-Dur op. 36

Als Beethoven im Oktober 1802 das Heiligenstädter Testament verfasste, war die Komposition seiner Zweiten Symphonie in D-Dur bereits seit mehreren Monaten abgeschlossen. Die heroische Anekdote, das Genie Beethoven habe trotz tiefster biographischer Verzweiflung parallel an einer ‚heiteren‘ Symphonie gearbeitet, ist dabei nicht nur historisch, sondern auch inhaltlich unbegründet. Zwar ist es nicht von der Hand zu weisen, dass die beginnende Ertaubung Beethovens bis zur Verzweiflung plagte, der Grund hierfür ist jedoch weniger in einer künstlerischen Einschränkung denn im Ausschluss von geselliger Kommunikation zu ersehen. Der unbegründete Vorwurf seiner Mitmenschen, „feindselig, störrisch oder misanthropisch“ zu sein, nagte am gebürtigen Rheinländer freilich nicht erst im Herbst 1802. Ein vertraulicher Brief an seinen Freund Franz Gerhard Wegeler aus dem Juni 1801 bezeugt, dass Beethoven unter der gesellschaftlichen Isolation litt, allerdings einen konstruktiven Entschluss fasste: „Ich habe schon oft den Schöpfer und mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignation geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksale trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde.“

Eine rein biographische Lesart der parallel entstandenen Zweiten, etwa als Medium der Weltflucht, greift dennoch zu kurz, handelt es sich bei genauer Betrachtung doch eben nicht um ein ‚heiteres‘ Werk. Die zeitgenössischen Reaktionen spiegeln vielmehr den experimentellen Charakter einer Symphonie, die in dieser Hinsicht heute im Schatten der nachfolgenden *Eroica* steht. Dem Rezensenten der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* allerdings galt 1804 schon ihre Vorgängerin als „merkwürdiges, kolossales Werk, von einer Tiefe, Kraft und Kunstgelehrsamkeit, wie sehr wenige“. Sowohl das Publikum als auch die Ausführenden würden ungewöhnlich stark beansprucht; die Symphonie sei „von einer Schwierigkeit in Absicht und Ausführung [...] wie ganz gewiss keine von allen jemals gemachten Sinfonien“, enthalte zudem „so ganz Eigenthümliches, als hier fast alles ist“, an das man sich wohl „erst ein wenig gewöhnen muss“.

Das hier benannte Innovationspotential der Zweiten wird besonders in einem dramatischen Zugriff auf die Gattung erfahrbar. Wie Achim Raab betont hat, etabliert Beethoven mit der Ausrichtung aller Sätze auf den Schluss hin ein Konzept, das eine zentrale Strategie seiner späteren Symphonien vorprägt. Die oftmals als letzte Steigerungswellen gestalteten Satzschlüsse erhalten genauso wie der Finalsatz ein besonderes Gewicht. Eindrücklich ablesbar ist dies gleichermaßen an der groß dimensionierten, von plötzlichen Kontrasten und motivischen Auflösungsflächen geprägten Coda des Finales wie an der Coda des ersten Satzes. Im Kopfsatz stehen sich nach einer langsamen Einleitung, die selbst vom Kontrast zwischen Gesangslinie, Akkordschlägen und Läufen lebt, die beiden Themen disparat gegenüber. Nicht einmal in der Durchführung kommt es zum unmittelbaren Kontakt. Erst die „ruckartig“ eingeführte Reprise bringt, wie Adolf Nowak herausgestellt hat, eine geringfügige Annäherung der Themenkomplexe. Von einer Synthese kann jedoch nicht die Rede sein; wichtiger war es Beethoven offenbar, den Themenkontrast bis zur abschließenden Coda aufrechtzuerhalten. Hier nun kommt es zu einem denkbar dramatisch inszenierten Durchbruch. Nachdem im abrupten terrassendynamischen Wechsel zwischen lauten und leisen Takten die Sinne geschärft sind, führt Beethoven im gewaltsam anmutenden Fortissimo ein höchst dissonantes Satzmodell ein: die sogenannte Teufelsmühle. Über einem chromatisch steigenden Bass ballen sich die dissonierenden Akkorde. Die allmähliche Auflösung der spannungsgeladenen Klangfläche gibt den Blick auf ein glanzvolles Ende frei, das eine Variante des Hauptthemas mit dem Rhythmus und der Motivik des Seitenthemas verbindet. Für diese Synthese in buchstäblich letzter Minute war gewissermaßen Gewalt nötig. Gemäß dem Motto „per aspera ad astra“ legt der durch die Teufelsmühle realisierte ‚Theatercoup‘ das dramatische Wesen der Zweiten offen.

Während das technisch anspruchsvolle Finale und das aphoristisch anmutende Scherzo – das erste Scherzo in Beethovens Symphonik – auf die Idee des Dramas bezogen werden können, begibt sich der langsame Satz gleichsam auf exterritoriales Gelände. In der Abfolge kantabler Melodien, die sich weniger kontrastiv als vielmehr variativ entfalten, kriecht Beethoven ein Larghetto von ungewöhnlicher Länge, das als epischer Mittelsatz in den dramatischen Prozess eingeschoben ist. Dass Beethoven, wie Nowak es schreibt, „den Themen Raum gibt, ihre Gesamtheit zu entfalten“, weist dabei deutlich auf Franz Schubert und das von Adorno geprägte Bild einer zum Verweilen einladenden musikalischen „Landschaft“ voraus. Während in den übrigen Sätzen dramatische Steigerungen dominieren, wirft der langsame Satz einen epischen Blick in die Weite. Die eingeschobene Erzählung dient dem Drama als Kontrastfolie.

Lyrisch – symphonisch – erotisch

Alexander von Zemlinskys *Lyrische Symphonie* op. 18

Als Rabindranath Tagore im Juni 1921 für eine Lesung in Prag gastierte, ließ sich Alexander von Zemlinsky kurzerhand von einem SIEGFRIED-Dirigat freistellen. Wie der ebenfalls anwesende Leoš Janáček schildert, war die Anziehungskraft des bengalischen Literaturnobelpreisträgers von 1913 trotz der Sprachbarriere groß: „Er sprach zu uns in seiner Heimatsprache – wir verstanden nichts – aber in dem Klang seiner Worte, in den Melodien seiner Poesie konnte ich den bitteren Schmerz seiner Seele erkennen und fühlen.“ Ähnlich muss der Abend auf Zemlinsky gewirkt haben, projizierte er in den Folgemonaten doch den kühnen Wurf einer symphonischen Vertonung von Tagores Lyrik. Die sieben ausgewählten Gedichte entnahm er der 1914 von Hans Effenberger vorgelegten, in der Zwischenzeit mehrfach neu-aufgelegten Übersetzung des Gedichtbandes „Der Gärtner“.

Von Tagore selbst als „Liebes- und Lebenslyrik“ bezeichnet, wird der kompositorische Reiz jener Gedichte schon mit Blick auf die musikalische Symbolik deutlich. Im ersten (bei Tagore fünften) Gedicht wird die unstillbare Sehnsucht des lyrischen Ichs in das variativ wiederkehrende Bild eines Flötenrufes gekleidet: „O großes Jenseits, o ungestümes Rufen deiner Flöte!“ Die Verschwisterung des in freudianischer Lesart phallischen Blasinstrumentes gleichermaßen mit Eros wie Thanatos ruft die psychologische Erotik von Zemlinskys FLORENTINISCHER TRAGÖDIE in Erinnerung. Sind in der 1917 uraufgeführten Oper die Rollenverhältnisse im Sinne der Dramenkonzeption klar – der für den Geliebten tödliche Kampf mit dem Gatten bekehrt die Frau zur Liebe des Stärkeren –, entzieht sich die „Lyrische Symphonie“ dagegen jeder handfesten Entwicklung. Zwar lässt Zemlinsky die im Untertitel des Werkes so bezeichneten „sieben Gesänge“ im Wechsel von einem Bariton und einem Sopran singen, auch erkennt man in der Zusammenstellung der Gedichte, mit Rudolf Stephan gesprochen, eine Art „Handlungsverlauf“ mit den Stationen „Sehnsucht, Erwartung, Erfüllung, Befreiung, Abschied“, doch bleibt der Blickwinkel abstrakt. Dass Zemlinsky selbst einmal äußerte, alle Gesänge hätten „ein und denselben tieferrsten, leidenschaftlichen Grundton“, unterstreicht das Primat des lyrischen Zugriffs gegenüber einer dramatischen Handlung. Kommt der Kontakt der beiden Singstimmen nicht über die Doppelstriche zwischen den Nummern und motivische Verweise hinaus, so schildert Zemlinskys Symphonie eben nicht eine reale Liebe, sondern eröffnet in den Worten Hermann Danusers den Raum des „Erotisch-Imaginären“. Die ungewöhnliche Bezeichnung des Werkes als „Lyrische Symphonie“ wird schließlich gerade ob des erotischen „Grundtons“ plausibel, definiert Goethe die Lyrik doch als „enthusiastisch aufgeregte“, man könnte sagen ‚erregte‘, Form der Dichtung.

Dass im dritten Gesang plastisch vom „Netz meiner Musik“ die Rede ist, deutet dabei an, dass die musikalische Struktur vom Ineinanderwirken vokaler und instrumentaler Elemente lebt. Bei den sieben Gesängen handelt es sich gleichzeitig um die sieben Sätze einer Symphonie, deren Abfolge keinem klassischen Schema gehorcht. Als einziges Vorbild ist in dieser Hinsicht Gustav Mahlers „Lied von der Erde“ zu nennen – eine Parallele, die Zemlinsky selbst im September 1922 gegenüber seinem Verleger Emil Hertzka bestätigte: „Ich habe im Sommer etwas geschrieben in der Art des Lied[s] v. d. Erde“. Auch Zemlinskys Plan, die Uraufführung gemeinsam mit der fragmentarischen Zehnten Symphonie Mahlers in der Vervollständigung durch Ernst Krenek zu programmieren, spiegelt

die wertschätzende Bezugnahme auf den einstigen Kollegen und amourösen Nebenbuhler. Obgleich er sich Anfang 1924 mit der eindringlichen Bitte, die Wiener Uraufführung der Zehnten rasch voranzutreiben, sowie dem Angebot, die musikalische Leitung selbst zu übernehmen, an Alma Mahler wandte, blieb es beim bloßen Programmwurf. Im Juni 1924 kam die „Lyrische Symphonie“, wohlgermerkt ohne Mahlers Zehnte, zur Prager Uraufführung.

So offenkundig die Parallelen zum „Lied von der Erde“ auch sind – dies ferner mit Blick auf die Auswahl zeitgenössisch undifferenziert als ‚fernöstlich‘ bezeichneter Lyrik sowie den Gebrauch von Pentatonik –, so auffällig ist zugleich eine formale Abweichung. In der Idee, sieben „ganz zusammenhängende Gesänge für Bariton, Sopran u. Orchester, alle ohne Unterbrechung“, darzubieten, hebt sich die „Lyrische Symphonie“ von der Gliederung des „Lieds von der Erde“ in geschlossene Sätze ab – eine Entscheidung, die das symphonische Bauprinzip zunächst weiter in den Hintergrund zu drängen, dagegen Strukturprinzipien der Vokalmusik in den Vordergrund zu rücken scheint. Ablesbar ist diese Tendenz an den Eröffnungstakten. Über einem Paukenwirbel exponieren die Bläser ein erstes Motiv, ein Ganztonpendel in punktiertem Rhythmus. Was man, bezogen auf das langsame Grundtempo, für eine typische Wendung innerhalb einer symphonischen Introduction halten könnte, entpuppt sich mit dem Eintritt der Singstimme als Leitmotiv. Sprechend wird das Ganztonpendel mit den Worten „Ich bin friedlos“ unterlegt. Dem ersten Gesang wie der ganzen Symphonie dient das eröffnende Leitmotiv als Motto, das den erregten „Grundton“ auf eine plastische Formel bringt. Wiederhall findet es im letzten Gesang, einem deutlich an Mahler gemahnenden *Molto Adagio* mit der Vortragsanweisung „äußerst langsam und seelenvoll“, das mit den Worten „Friede, mein Herz“ anhebt. Die textliche Rahmung des Werkes wird schließlich auch musikalisch eingelöst – nun, indem sich Zemlinsky einer typisch symphonischen Strategie bedient und die letzten beiden Gesänge als motivisch-thematische Reprise gestaltet. Sukzessive kehren die zentralen Leitmotive wieder; das Ganztonpendel folgt symbolisch auf die Worte „Träume lassen sich nicht einfangen, meine gierigen Hände drücken Leere an mein Herz und es zermürbt meine Brust“. Die lyrisch imaginierte Liebe, sie war nur ein Traum, lebt bloß in der zart aufblühenden Erinnerung des letzten Gesanges fort: „Lass Liebe in Erinnerung schmelzen und Schmerz in Lieder.“



Alexander von Zemlinsky, Porträtaufnahme um 1924.

Alexander Zemlinsky, der aus der geistigen Landschaft Mahlers stammt, hat mehr wohl als jeder andere Komponist von Rang aus seiner Generation sich als Eklektiker kompromittiert. Die Sensibilität der Begabung, deren es als einer Bedingung des Produktiven bedarf, war bei ihm eins mit dem Impressionabeln. Provokativ gleichsam hat er den Vorwurf des Eklektizismus auf sich gelenkt. Die Stoffe und Formen, die er wählte, mahnten ohne Scheu an die der berühmtesten seiner Zeitgenossen. Die Lyrische Symphonie nach Gedichten von Tagore op. 14, für Orchester, Sopran und Bariton, löst automatisch den Gedanken ans ‚Lied von der Erde‘ aus; der Operneinakter ‚Eine Florentinische Tragödie‘, nach einem Wildetext, den an die ‚Salome‘.

Lyrische Sinfonie in sieben Gesängen

nach Gedichten von
Rabindranath Tagore

I. Ich bin friedlos, ich bin durstig nach fernen Dingen

Ich bin friedlos, ich bin durstig nach fernen Dingen.
Meine Seele schweift in Sehnsucht,
Den Saum der dunklen Weite zu berühren.
O großes Jenseits, o ungestümes Rufen deiner Flöte.
Ich vergesse, ich vergesse immer,
Dass ich keine Schwingen zum Fliegen habe,
Dass ich an dieses Stück Erde gefesselt bin
Für alle Zeit.

Ich bin voll Verlangen und wachsam,
Ich bin ein Fremder im fremden Land;
Dein Odem kommt zu mir
Und raunt mir unmögliche Hoffnungen zu.
Deine Sprache klingt meinem Herzen vertraut
Wie seine eig'ne.
O Ziel in Fernen, o ungestümes Rufen deiner Flöte.
Ich vergesse immer, ich vergesse,
Dass ich nicht den Weg weiß,
Dass ich das beschwingte Ross nicht habe.

Ich bin ruhlos, ich bin ein Wanderer in meinem Herzen.
Im sonnigen Nebel der zögernden Stunden
Welch gewaltiges Gesicht von dir wird Gestalt
In der Bläue des Himmels.
O fernstes Ende, o ungestümes Rufen deiner Flöte.
Ich vergesse, ich vergesse immer,
Dass die Türen überall verschlossen sind in dem Hause,
Wo ich einsam wohne.
O fernstes Ende, o ungestümes Rufen deiner Flöte.

II. Mutter, der junge Prinz muss an unsrer Türe vorbeikommen

10 11

Mutter, der junge Prinz muss an unsrer Türe vorbeikommen,
Wie kann ich diesen Morgen auf meine Arbeit Acht geben?
Zeig mir, wie soll mein Haar ich flechten;
Zeig mir, was soll ich für Kleider anziehen?
Warum schaust du mich so verwundert an, Mutter?
Ich weiß wohl, er wird nicht ein einz'ges mal zu meinem Fenster aufblicken.
Ich weiß, im Nu wird er mir aus den Augen sein;
Nur das verhallende Flötenspiel
Wird seufzend zu mir dringen von weitem.
Aber der junge Prinz wird bei uns vorüberkommen,
Und ich will mein Bestes anzieh'n für diesen Augenblick.

Mutter, der junge Prinz ist an unsrer Türe vorbeigekommen,
Und die Morgensonne blitzte an seinem Wagen.
Ich strich den Schleier aus meinem Gesicht,
Riss die Rubinkette von meinem Halse und warf sie ihm in den Weg.
Warum schaust du mich so verwundert an, Mutter?
Ich weiß wohl, dass er meine Kette nicht aufhob.
Ich weiß, sie ward unter den Rädern zermalmt
Und ließ eine rote Spur im Staube zurück.
Und niemand weiß, was mein Geschenk war, und wer es gab.
Aber der junge Prinz kam an unsrer Tür vorüber
Und ich hab' den Schmuck von meiner Brust
Ihm in den Weg geworfen.

III. Du bist die Abendwolke

Du bist die Abendwolke,
Die am Himmel meiner Träume hinzieht.
Ich schmücke dich und kleide dich
Immer mit den Wünschen meiner Seele;
Du bist mein Eigen, mein Eigen,
Du, die in meinen endlosen Träumen wohnt.

Deine Füße sind rosigrot
Von der Glut meines sehnsüchtigen Herzens,
Du, die meine Abendlieder erntet,
Deine Lippen sind bittersüß
Vom Geschmack des Weins aus meinen Leiden.
Du bist mein Eigen, mein Eigen,
Du, die in meinen einsamen Träumen wohnt,

Mit dem Schatten meiner Leidenschaft
Hab' ich deine Augen geschwärzt,
Gewohnter Gast in meines Blickes Tiefe.
Ich hab' dich gefangen und dich eingesponnen,
Geliebte, in das Netz meiner Musik.
Du bist mein Eigen, mein Eigen,
Du, die in meinen unsterblichen Träumen wohnt.

IV. Sprich zu mir Geliebter

Sprich zu mir Geliebter,
Sag mir mit Worten, was du sangest.
Die Nacht ist dunkel,
Die Sterne sind in Wolken verloren,
Der Wind seufzt durch die Blätter.
Ich will mein Haar lösen,
Mein blauer Mantel wird dich umschmiegen wie Nacht.
Ich will deinen Kopf an meine Brust schließen,
Und hier, in der süßen Einsamkeit
Lass dein Herz reden.
Ich will meine Augen zumachen und lauschen,
Ich will nicht in dein Antlitz schauen.
Wenn deine Worte zu Ende sind,
Wollen wir still und schweigend sitzen,
Nur die Bäume werden im Dunkel flüstern,
Die Nacht wird bleichen,
Der Tag wird dämmern,
Wir werden einander in die Augen schauen
Und jeder seines Weges ziehn.
Sprich zu mir, Geliebter.
Sag mir mit Worten, was du sangest.

V. Befrei mich von den Banden deiner Süße, Lieb!

Befrei mich von den Banden deiner Süße, Lieb!
Nichts mehr von diesem Wein der Küsse,
Dieser Nebel von schwerem Weihrauch erstickt mein Herz.
Öffne die Türe, mach Platz für das Morgenlicht.
Ich bin in dich verloren,
Eingefangen in die Umarmungen deiner Zärtlichkeit.
Befrei mich von deinem Zauber
Und gib mir den Mut zurück,
Dir mein befreites Herz darzubieten.

VI. Vollende denn das letzte Lied

Vollende denn das letzte Lied
Und lass uns auseinander gehn,
Vergiss diese Nacht, wenn die Nacht um ist.
Wen müh' ich mich mit meinen Armen zu umfassen?
Träume lassen sich nicht einfangen,
Meine gierigen Hände drücken Leere an mein Herz
Und es zermürbt meine Brust.

VII. Friede, mein Herz

Friede, mein Herz,
Lass die Zeit für das Scheiden süß sein,
Lass es nicht einen Tod sein,
Sondern Vollendung.
Lass Liebe in Erinnerung schmelzen
Und Schmerz in Lieder.
Lass die letzte Berührung deiner Hände sanft sein,
Wie die Blume der Nacht.
Steh still, steh still, o wundervolles Ende,
Für einen Augenblick
Und sage deine letzten Worte in Schweigen.
Ich neige mich vor dir
Ich halte meine Lampe in die Höhe,
Um dir auf deinen Weg zu leuchten.

Biografien

Sir Donald Runnicles

Der aus Schottland stammende Donald Runnicles ist seit 2009 Generalmusikdirektor der Deutschen Oper Berlin. Seit 2006 leitet er außerdem das Grand Teton Music Festival und ist Principal Guest Conductor des Atlanta Symphony Orchestras. Von 2009 bis 2016 war er zudem Chefdirigent des BBC Scottish Symphony Orchestras, seitdem ist er dessen „Conductor Emeritus“. Sein Debüt an der Deutschen Oper Berlin gab er 1989 mit Verdis IL TROVATORE. 2007 machte er mit dem fulminanten Dirigat zweier Zyklen von DER RING DES NIBELUNGEN von sich reden. Seit seinem Amtsantritt leitete er die Premieren von LES TROYENS, TRISTAN UND ISOLDE, DON CARLO, JENÜFA, LOHENGRIN, PARSIFAL, PETER GRIMES, FALSTAFF, BILLY BUDD, LA DAMNATION DE FAUST, LADY MACBETH VON MZENSK, ROMEO UND JULIETTE, VÈC MAKROPULOS, DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL, COSÌ FAN TUTTE, TOD IN VENEDIG, DER FLIEGENDE HOLLÄNDER, DER RING DES NIBELUNGEN, FIDELIO sowie die Uraufführung von L'INVISIBLE. Weiter dirigierte er u. a. Aufführungen von HÄNSEL UND GRETEL, MANON LESCAUT, DER ROSENKAVALIER, OTELLO, TANNHÄUSER, PELLÉAS ET MÉLISANDE, DON GIOVANNI, TOSCA und DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG.

Runnicles, der in Edinburgh und Cambridge studierte, begann seine Karriere in Deutschland und war u. a. Generalmusikdirektor in Freiburg. Sein USA-Debüt geriet zur Sensation, als er 1988 kurzfristig eine LULU-Produktion an der MET in New York übernahm. Zwei Jahre später leitete er DER RING DES NIBELUNGEN an der San Francisco Opera, was zu seiner Berufung zum dortigen Music Director führte. Diese Position bekleidete er von 1992 bis 2009. Während seiner Amtszeit dirigierte er dort mehr als 60 Produktionen, so auch die Uraufführungen von Adams' DOCTOR ATOMIC, Susas THE DANGEROUS LIAISONS oder Wallaces HARVEY MILK. Er ist regelmäßiger Gast an international führenden Opernhäusern und gilt als einer der bedeutendsten Dirigenten sowohl des symphonischen als auch des Opernrepertoires. Dirigate führten ihn zu den Festspielen von Bayreuth, Glyndebourne und Salzburg, an die Metropolitan Opera New York, die Opéra National de Paris, die Mailänder Scala, die Staatsoper Unter den Linden, die Kölner Oper, die Bayerische Staatsoper München, die Hamburgische Staatsoper, die Königliche Oper Kopenhagen, die Oper Zürich und die Netherlands Opera. Eine besondere Beziehung verbindet ihn mit der Wiener Staatsoper, wo er regelmäßig

DER RING DES NIBELUNGEN dirigierte. Weitere Wiener Premieren waren LADY MACBETH VON MZENSK, PARSIFAL, BILLY BUDD und DIE TOTE STADT sowie DER FEURIGE ENGEL und TOD IN VENEDIG am Theater an der Wien.

Darüber hinaus arbeitet er regelmäßig u. a. mit der Sächsischen Staatskapelle Dresden, dem Tonhalle Orchester Zürich, dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Philadelphia Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem Sydney Symphony Orchestra und sowohl den Berliner als auch den Wiener Philharmonikern. Zahlreiche Einspielungen dokumentieren sein Schaffen, darunter Gesamtaufnahmen von HÄNSEL UND GRETEL, ORPHEE ET EURIDICE, BILLY BUDD und TRISTAN UND ISOLDE. Seine CD mit Wagner-Arien mit Jonas Kaufmann und dem Orchester der Deutschen Oper Berlin wurde 2013 vom Gramophone Magazine als beste Vokaleinspielung des Jahres ausgezeichnet. Die DVD-Aufzeichnung von JENUFA mit dem Orchester und Chor der Deutschen Oper Berlin erhielt 2015 eine Grammy-Nominierung in der Kategorie „Best Opera Recording“. Im Mai 2018 brachte Oehms Classics eine Aufnahme der Uraufführung von Aribert Reimanns L'INVISIBLE mit dem Orchester der Deutschen Oper Berlin unter Leitung von Donald Runnicles heraus. 2019 folgte Zemlinskys DER ZWERG bei Naxos.

Neben seinen Aufgaben als Dirigent ist Donald Runnicles auch ein gefragter Pianist und tritt bei Kammerkonzerten und als Liedbegleiter auf. Für seine Verdienste um die Musik wurde Donald Runnicles mit Ehrendoktoraten für Musik der Universität Edinburgh, des San Francisco Conservatory of Music und der Royal Scottish Academy of Music and Drama sowie der Royal Medal der Royal Society of Edinburgh ausgezeichnet. 2004 ernannte ihn Königin Elizabeth II. zum Offizier des „Order of the British Empire“ (OBE). Generalmusikdirektor Donald Runnicles wurde im Oktober 2020 im Rahmen der Queen's Birthday Honours von Queen Elizabeth II. in den Ritterstand erhoben. Damit würdigt die Queen die Verdienste, die sich Sir Donald um das internationale Musikleben erworben hat.

Flurina Stucki

Die Schweizer Sopranistin Flurina Stucki studierte in Basel in der Klasse von Isolde Siebert und an der Hochschule für Musik Karlsruhe bei Prof. Christiane Libor und Stephan Klemm. Sie war 2014 Stipendiatin der Friedl Wald Stiftung und 2018 der Hilde-Zadek-Stiftung. In der Spielzeit 18/19 war sie als Stipendiatin der Manfred Strohseher Stiftung an der Deutschen Oper Berlin engagiert, seit der Spielzeit 19/20 ist sie festes Ensemblemitglied. Zu erleben war sie hier u. a. als Erste Dame in DIE ZAUBERFLÖTE, Donna Anna in Mozarts DON GIOVANNI, 1. Zofe in Zemlinskys DER ZWERG und Clori in der Uraufführung von Zad Moultakas DELIRIO. Im Februar 2020 debütierte sie als Konstanze in DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL. Im neuen RING-Zyklus der Deutschen Oper Berlin sang sie Freia in DAS RHEINGOLD und Helmwig in WALKÜRE. Im Frühjahr 2021 feierte sie einen großen Erfolg als Christine Storch in einer Neuproduktion von Strauss' INTERMEZZO am Theater Basel. Zu Beginn der Spielzeit 22/23 war sie in Graz in einer inszenierten Version von Britten's WAR REQUIEM zu erleben. Darauf folgen an der Deutschen Oper Berlin Debüts als Leonore in FIDELIO, Amelia in SIMON BOCCANEGRA und Elsa in LOHENGRIN. Erneut wird sie als Chrysothemis in ELEKTRA, Große Hure in ANTIKRIST und Donna Anna in DON GIOVANNI auftreten. Ihr Konzertrepertoire umfasst Werke wie Richard Strauss' „Vier letzte Lieder“, Verdis „Messa da Requiem“ und Wagners „Wesendonck-

Lieder“. Ihren sängerischen Werdegang prägten Persönlichkeiten wie Margreet Honig, Julia Varady, Dorothee Labusch, Jan Schultsz, Paul Suits, Paul Triepels sowie Regina Heer und Frank Hilbrich sowie Meisterkurse bei Hartmut Höll, KS Brigitte Fassbänder, Stefan Herheim, Roger Vignoles, François Le Roux und Thomas Hampson.

Thomas Lehman

Der amerikanische Bariton Thomas Lehman absolvierte die Eastman School of Music. Ab der Saison 2014/2015 war er Stipendiat des Förderkreises der Deutschen Oper Berlin e. V. und ab Januar 2016 „Manfred-Strohscheer-Stipendiat“. Anschließend wurde er festes Mitglied des Ensembles der Deutschen Oper Berlin. Zu seinen Rollen an der Deutschen Oper Berlin zählen die Titelpartie in IL BARBIERE DI SIVIGLIA, Valentin in Gounods FAUST, Belcore in L'ELISIR D'AMORE, Guglielmo in COSI FAN TUTTE, Nevers in LES HUGENOTS, Silvio in PAGLIACCI, Graf in LE NOZZE DI FIGARO, Pantalon in DIE LIEBE ZU DEN DREI ORANGEN, Dr. Falke in DIE FLEDERMAUS und Mathisen in LE PROPHÈTE. In der letzten Saison debütierte er u. a. als Guy de Montfort in LES VEPRES SICILIENNE, und Luzifer in ANTIKRIST, als der er im Februar 2023 zurückkehrt. Weitere Partien diese Spielzeit sind Don Fernando in FIDELIO, Marcello in LA BOHÈME, Giorgio Germont in LA TRAVIATA und Enrico in LUCIA DI LAMMERMOOR. Darüber hinaus tritt er regelmäßig bei Liederabenden an der Deutschen Oper Berlin auf. Auf dem Konzertpodium gastierte Thomas Lehman in Werken von Bach, Britten, Dvořák, Orff, Beethoven, Schubert, Händel, Haydn und Schumann ebenso wie mit den Requiems von Duruflé, Mozart und Brahms. Ein großes Interesse bringt Lehman auch der zeitgenössischen Musik entgegen. So interpretierte er Werke des Pulitzer-Prize for Music-Gewinners Ricardo Zohn-Muldoon beim Festival Internacional Cervantino ebenso wie Lieder von Takemitsu-Preis-Gewinnerin Arlene Sierra.

Das Orchester der Deutschen Oper Berlin

Im Jahr 2012 feierte die Deutsche Oper Berlin und mit ihr das Orchester des Hauses den 100. Geburtstag. Die wechselvolle Geschichte des Orchesters ist eng mit der Stadt Berlin verknüpft. Es war fast eine kleine Kulturrevolution, die Berlins Bürger wagten, als sie vor mehr als hundert Jahren ein eigenes Opernhaus gründeten, das mit seinem Verzicht auf Logen das Ideal eines „demokratischen“ Opernhauses verkörperte und von allen Plätzen die volle Sicht auf die Bühne bot. In den 1920er Jahren arbeiteten berühmte Gastdirigenten wie Wilhelm Furtwängler und Bruno Walter regelmäßig an der Deutschen Oper, und es entstanden damals schon die ersten Schallplatteneinspielungen. Nach der Zerstörung des Hauses im Zweiten Weltkrieg musste sich die Deutsche Oper lange mit Ausweichquartieren arrangieren. 1961 wurde schließlich das Opernhaus in der Bismarckstraße eröffnet, in dem sie bis heute residiert. Seitdem ist die Deutsche Oper Berlin mit ihren 1860 Plätzen nicht nur das größte Opernhaus Berlins mit hervorragenden Sicht- und Akustikverhältnissen, sondern auch eine erste Adresse in der internationalen Opernwelt.

Die Reihe der Dirigenten, die als Gast oder als Chefdirigent am Pult des Orchesters der Deutschen Oper Berlin standen, ist beeindruckend und reicht von Lorin Maazel und Herbert von Karajan bis zu Giuseppe Sinopoli und Christian Thielemann, der von 1997 bis 2004 als Generalmusikdirektor der Deutschen Oper amtierte. Seit 2009 hat das Orchester der Deutschen Oper Berlin mit Sir Donald Runnicles einen international renommierten Dirigenten als Generalmusikdirektor. Die herausragende Zusammenarbeit zwischen dem Orchester und seinem Chefdirigenten wird nach einer vorzeitigen Vertragsverlängerung bis zum Jahr 2027 fortgesetzt.

Ein künstlerischer Schwerpunkt der Deutschen Oper Berlin liegt in der Pflege der Werke von Richard Wagner und Richard Strauss. Die besondere Wagnertradition des Orchesters schlägt sich auch darin nieder, dass viele seiner Mitglieder im Orchester der Bayreuther Festspiele musizieren. Ein weiteres wichtiges Element im künstlerischen Profil des Orchesters der Deutschen Oper Berlin ist die kontinuierliche Auseinandersetzung mit der Musik der Gegenwart. Zahlreiche Komponisten arbeiteten eng und produktiv mit dem Orchester zusammen, so kam es 2017 mit der Premiere der Oper L'INVISIBLE zu einer neuerlichen Zusammenarbeit mit Aribert Reimann, den bereits eine längere Uraufführungsgeschichte mit dem Orchester des Hauses verbindet. Detlev Glanerts 2019 entstandene Oper OCEANE wurde mit einem International Opera

Award für die „Beste Uraufführung des Jahres“ ausgezeichnet, kurz darauf erlebte Chaya Czernowins HEART CHAMBER die erste Aufführung.

Neben den Opernvorstellungen gibt das Orchester der Deutschen Oper Berlin regelmäßig Sinfoniekonzerte mit führenden Solist*innen und ist dabei sowohl im Haus in der Bismarckstraße wie in der Berliner Philharmonie zu erleben. Zudem bereichern zahlreiche von Mitgliedern des Orchesters gebildete Ensembles – vom Streichquartett bis zur Bigband – mit ihren Konzerten den Spielplan der Deutschen Oper. Die Diskografie des Orchesters umfasst mehr als 200 Titel, zu denen zahlreiche herausragende Einspielungen gehören. Die Aufnahme mit Jonas Kaufmanns Wagner-Recital wurde vielfach ausgezeichnet, u.a. erhielt der Sänger für diese Aufnahme den „Echo Klassik“. Die DVD von Leoš Janáček's JENUFA mit dem Orchester und Chor der Deutschen Oper Berlin unter Sir Donald Runnicles erhielt 2015 eine Grammy-Nominierung in der Kategorie „Best Opera Recording“. Der Aufnahme von Arribert Reimanns L'INVISIBLE folgte Erich Wolfgang Korngolds DAS WUNDER DER HELIANE und Alexander von Zemlinskys DER ZWERG, 2020 ebenso für einen Grammy nominiert.

1. Violine

Nathan Giem, Elisabeth Heise-Glass,
Tina Kim, Michael Winker, Claudia
Schönemann, Stephan Joppien,
Dietmar Häring, Martina Klar, Franziska
Genetzke, Keiko Kido-Lerch, Elisa
Turri-Tischlinger, André Robles Field,
Ann Sophie Brehm, Peter Fritz,
Francesca Temporin, Sarah Wieck

2. Violine

Ikki Opitz, Daniel Draganov, Kaja
Beringer, Iris Menzel, Ivonne Hermann,
Kurara Tsujimoto, Esther Feustel,
Gabriele Mollicone, Onyou Kim,
Jueyoung Yang, Elisabeth Eftimova,
Sumin Jo, Tomasz Kobel, Oskar Kaiser

Bratsche

Kirsikka de Leval Jezierski, Seo Hyeun
Lee, Irmgard Donderer-Simon, Lothar
Weiche, Liviu Condruc, Alexander Mey,
Sebastian Sokol, Manon Gerhardt,
Mariana Vozovik, Maria Dubovik,
Tobias Mehling, Arnold Stieve

Cello

Arne Christian Pelz, Johannes Mirow,
Maria Pstrokonska-Mödig, Birke
Mey, Georg Roither, Ulrike Seifert,
Margarethe Niebuhr, Stephan
Buchmiller, Benjamin Pas, Leonor
Swyngedouw

Kontrabass

Christoph Langhammer, Florian
Heidenreich, Bernd Terver, Sebastian
Molsen, Martin Schaal, Theo J. W. Lee,
Vojislav Veselinov, Mirjam Wittulski

Flöte

Robert Lerch, Jochen Hoffmann,
Tina Bäcker, Akiko Asai

Oboe

Manuel Schmidt, Holger Burke,
Chloé Payot

Klarinette

Matthias Höfele, Leandra Brehm,
Rainer Greis, Dieter Velte

Fagott

Selim Aykal, Isabella Homann,
Thomas Kollikowski

Horn

Norbert Pförtsch-Eckels, Margherita
Lulli, Luis Diz, Angelika Goldammer

Trompete

Thomas Schleicher, Yael Fiuza Souto,
Josa Malich

Posaune

Guntram Halder, Rügen Tomé,
Bernd Mazelka

Tuba

Elias Samuel Rodehorst

Pauke / Schlagzeug

Benedikt Leithner, Ralf Gröling,
Björn Matthiessen, Rüdiger Ruppert

Harfe

Virginie Gout-Zschäbitz

Celesta

Albert Mena

Harmonium

Jens Holzkamp

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant Dietmar Schwarz; *Geschäftsführender Direktor* Thomas Fehle; *Spielzeit 2022/23*;
Redaktion Konstantin Parnian; *Gestaltung* Uwe Langner; *Druck*: trigger.medien gmbh, Berlin

Textnachweise

Die Texte sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Bildnachweise

S. 2: akq-images / Beethoven-Haus Bonn
S. 8: akq-images / De Agostini Picture Lib. / A. Dagli Orti

