

Eine florentinische Tragödie

Werke von Erich Wolfgang Korngold, Alban Berg
und Alexander von Zemlinsky

Konzerthaus Berlin, 5. September 2022



DEUTSCHE OPER BERLIN

Programm

Erich Wolfgang Korngold [1897–1957]

Suite aus der Musik zu Shakespeares „Viel Lärmen um Nichts“ op.11
Ouvertüre
II Mädchen im Brautgemach
III Holzapfel und Schlehwein (Marsch der Wache)
IV Intermezzo (Gartenszene)
V Hornpipe

Alban Berg [1885–1935]

Sieben frühe Lieder
„Nacht“ (Text: Carl Hauptmann)
„Schifflied“ (Text: Nikolaus Lenau)
„Die Nachtigall“ (Text: Theodor Storm)
„Traumgekrönt“ (Text: Rainer Maria Rilke)
„Im Zimmer“ (Text: Johannes Schlaf)
„Liebesode“ (Text: Otto Erich Hartleben)
„Sommertage“ (Text: Paul Hohenberg)

– Pause –

Alexander von Zemlinsky [1871–1942]

EINE FLORENTINISCHE TRAGÖDIE
Oper in einem Akt
Libretto nach Oscar Wildes „A Florentine Tragedy“
in der deutschen Übersetzung von Max Meyerfeld.
Uraufführung am 30. Januar 1917 in Stuttgart

Mezzosopran [Sieben frühe Lieder] Dorottya Láng

Guido Bardi, Prinz von Florenz AJ Glueckert

Simone, ein Kaufmann Wolfgang Koch

Bianca, seine Frau Jennifer Holloway

Dirigent Marc Albrecht

Orchester der Deutschen Oper Berlin



Alexander von Zemlinsky, Porträtaufnahme um 1925.

Handlung

Eine florentinische Tragödie

Der Tuchhändler Simone kehrt frühzeitig von einer Geschäftsreise zurück in sein Haus in Florenz. Dort ertappt er seine Frau Bianca in flagranti mit Guido Bardi, dem Prinzen von Florenz.

Statt dem Prinzen etwas zu unterstellen sagt Simone, dieser sei gewiss nur gekommen, um von ihm zu kaufen. Daraufhin präsentiert Simone teure Stoffe, während er seine Frau Bianca harsch herumkommandiert. Nach einer Weile geht Guido auf die Angebote ein und versichert, am nächsten Tag einen Kämmerer vorbeizuschicken, der alles abkaufen soll. Als Simone, beglückt von der Aussicht auf ein gutes Geschäft, bekundet, er werde nichts verweigern, was immer der Prinz auch begehre, fragt dieser, ob er denn auch seine Frau Bianca fordern könne, was Simone sogleich als Scherz abtut.

Im weiteren Gespräch prangert Simone gesellschaftliche Probleme an: Händler betrieben unlauteren Wettbewerb, zudem drohe eine Invasion durch den französischen König. Guido will von alledem nichts wissen, auch auf die Bitte, Musik zu spielen, geht er nicht ein. Stattdessen gilt seine ganze Aufmerksamkeit Bianca. Sobald Simone den Raum verlässt und die beiden alleine sind, kommen sie sich näher. Die Situation beginnt zu kippen als Simone dem Prinzen Wein einschenkt, um mit ihm anzustoßen, woraufhin er einen roten Fleck bemerkt, den er als böses Omen deutet.

Da Guido gehen möchte, reicht ihm Simone seine Sachen, darunter auch das Schwert des Prinzen, was Simone zu einer verbalen Provokation verleitet. Guido ergreift ohne zu zögern die Gelegenheit, den Rivalen zu beseitigen und es kommt zum Duell. Im Zweikampf gelingt es Guido, Simone zu verwunden, bevor dieser ihm das Schwert aus der Hand schlägt. Die beiden wechseln zum Dolch, während Bianca begeistert den Liebhaber gegen ihren Ehemann anstachelt. Doch schließlich überwältigt Simone den Prinzen und erwürgt ihn mit seinen bloßen Händen. Von der Stärke ihres Mannes beeindruckt flammt die Liebe Biancas zu ihm auf und die beiden fallen sich in die Arme.

Vom doppelten Boden der ‚Moderne‘

Tim Martin Hoffmann

Wien zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Schauplatz eines künstlerischen Aufbruchs in die ‚Moderne‘ zu bezeichnen, gehört zu den treffenden Gemeinplätzen. Eine Definition dessen, was genau ‚Moderne‘ sei, ist allerdings nur näherungsweise möglich. Blickt man auf die Vielzahl von Akteuren, die unter dem maßgeblichen Einfluss der aufkommenden Psychoanalyse Sigmund Freuds die eigene Zeit, das gesellschaftliche Leben sowie das psychische Innenleben reflektierten, so zeigt sich das Bild einer pluralen, von der öffentlichen Debatte geprägten kulturellen Landschaft. Vom Literatenkreis „Jung-Wien“ um Hermann Bahr und Hugo von Hofmannsthal über die scharfzüngigen Feuilletons eines Karl Kraus bis hin zur Wiener Secession um Gustav Klimt und Egon Schiele – überall erweist sich die Beantwortung der Frage, was mit ‚Moderne‘ gemeint sei, als immerwährender Aushandlungsprozess. Genau dieses beständige Hinterfragen der eigenen Gegenwart wie des eigenen Standpunktes erscheint uns heute als das eigentliche Signum einer Zeit, die sich mit Recht ‚modern‘ nennen darf.

In der Musik ist dies nicht anders, gibt es doch auch hier nicht die eine ‚Wiener Moderne‘. Der vorschnellen Begriffsverengung auf den von Arnold Schönberg beschrittenen Weg zunächst in die sogenannte ‚freie Atonalität‘, schließlich in die Dodekaphonie wirkt ein geweiteter Blick auf das Wiener Musikleben der 1900er bis 1920er Jahre entgegen. Zeitgleich zu Schönberg und seiner heute so bezeichneten (Zweiten) Wiener Schule, zu der neben Alban Berg und Anton Webern auch der junge Hanns Eisler zählte, blieb Wien stets die Stadt der Klassiker-Pflege, der Strauß-Dynastie, des Walzers und der Operette. Mit beißender Kritik brandmarkte Julius Korngold als Musikreferent der *Neuen Freien Presse* all jene Tendenzen, die seinem reaktionären Weltbild widerstrebten. In Opposition zu der von ihm später prophezeiten *Atonalen Götzendämmerung* lagen seine Hoffnungen für die Musikgeschichte beinahe einzig auf seinem Sohn Erich Wolfgang Korngold.

War der Name des komponierenden Wunderkindes bereits 1910 in aller Munde, erkannte in ihm kein Geringerer als Karl Kraus das übergroße Sendungsbewusstsein des Vaters. Die Entscheidung, den Sohn mit zweitem Vornamen ausgerechnet Wolfgang zu nennen, unterstrich aus Sicht von Kraus die väterliche Agenda: Hier sollte der Welt ein neuer Mozart geschenkt werden, der den echten Mozart als „Pseudo-Korngold des achtzehnten Jahrhunderts“ in den Schatten stellt. Dass Erich Wolfgang zwar den Glauben an den Fortbestand tonalen Komponierens bewahrte, sich jedoch sukzessive vom

Alleingeltungsanspruch des Vaters lossagte, ist nicht zuletzt seinem Unterricht bei Alexander von Zemlinsky zu verdanken. Ehe die Wahl auf den bereits fest in Wien etablierten Komponisten und Dirigenten fiel, holte Julius Korngold zunächst den Rat Gustav Mahlers ein, den mit Zemlinsky nicht nur das gemeinsame Wirken an der Wiener Hofoper, sondern auch die verhängnisvolle Liebe zu Alma Schindler verband. Als Mahler im Juni 1907 dem gerade zehnjährigen Korngold, der, wie seine Frau Luzi berichtet, „unter einer großen Matrosenkappe fast verschwand“, bei der pianistischen Darbietung eines eigenen Werkes lauschte, reagierte er begeistert: „Schicken Sie den Buben zu Zemlinsky“, sagte er, „Zemlinsky wird ihm alles geben, was er braucht!“

Alexander von Zemlinsky, der Korngold schließlich zwischen 1907 und 1910 in Musiktheorie, Komposition und Klavier unterrichtete, weist als Schwager und Freund eine beträchtliche biographische Nähe zu Arnold Schönberg auf; dessen Weg in die ‚freie Atonalität‘ und die Dodekaphonie teilte er jedoch nicht. Machte er Schönberg 1903 mit Mahler bekannt und wurde er nach seiner Übersiedlung 1922 Präsident des Prager *Vereins für musikalische Privataufführungen*, der Dependence von Schönbergs Wiener Verein, so blieb seine musikästhetische Position doch von derjenigen des Schwagers unterschieden. Symbolträchtig ist hier unter anderem ein Vorkommnis des Jahres 1926, das den zwischenzeitlichen Bruch zwischen Schönberg und seinem Schüler Hanns Eisler betrifft. Auf einer gemeinsamen Zugfahrt offenbarte Eisler gegenüber dem letztlich nicht schweigsamen Zemlinsky seinen Unmut über Teile von Schönbergs Kunstanschauung. Dass Eisler dabei gemäß eines späteren Briefes an Schönberg verlautbarte, „mit der ‚Moderne‘ nichts zu tun haben“ zu wollen, stieß bei Zemlinsky auf offene Ohren. So mokierte sich Schönberg vor allem darüber, dass Eisler seine Vorbehalte ausgerechnet bei Zemlinsky und damit dort äußerte, „wo das“, was er sagte, „mit großem Beifall aufgenommen werden konnte“. Neben ästhetischen Differenzen speiste sich der „Beifall“ des Schwagers offenbar auch aus der kritischen Haltung, die er aus der Huldigung Schönbergs durch dessen übrige Schüler gewann.

„Das Genie wirkt von vornherein belehrend. Seine Rede ist Unterricht, sein Tun ist vorbildlich, seine Werke sind Offenbarungen.“ – Mit diesen in Stein gemeißelten Worten hebt Alban Bergs 1912 erschienene Charakterisierung des Lehrers an. Stellte sich Bergs Kontakt zu Schönberg im Herbst 1904 zunächst im Rahmen der an der reformpädagogischen Schule von Eugenie Schwarzwald angebotenen „Musiktheoretischen Kurse“ ein – Schönberg unterrichtete hier Harmonielehre und Kontrapunkt, Zemlinsky Instrumentation und Formenlehre –, wechselte er jedoch rasch in den Status eines Privatschülers, von dessen Talent in der Behandlung von Singstimmen und im Umgang mit Kontrapunktik der Lehrer alsbald angetan war. Dass Berg bei aller Verehrung auch eigene Wege beschritt und sich, wie er Schönberg gegenüber einmal bei der Arbeit an seiner, übrigens Zemlinsky gewidmeten, „Lyrischen Suite“ bekundete, „zwischen durch Rückfälle in meine altgewöhnte freie Schreibweise“ erlaubte, zeugt von einem undogmatischen Umgang mit den neuen Kompositionstechniken. Jene „Rückfälle“ und Rückgriffe sogar auf dur-moll-tonale Elemente sind es schließlich, die Bergs musikalische Selbstreflexion auszeichnen und die Pluralität der musikalischen ‚Moderne‘ widerspiegeln.

Ist die ganze mächtige Welt
in dieses Zimmers Umfang
eingeengt
So sei der dürft'ge Raum
jetzt eine Weltenbühne,
wo Herrscher fall'n und unser
tatlos Leben
der Einsatz wird, um den
Gott spielt.

[Simone in EINE FLORENTINISCHE TRAGÖDIE.]

Vom Schein gesellschaftlicher Repräsentation

Erich Wolfgang Korngolds *Suite aus der Musik
zu Shakespeares „Viel Lärmen um Nichts“* op. 11

Dass die Wiener Volksbühne 1918 eine Neuproduktion von William Shakespeares „Much Ado About Nothing“, in der zeitgenössischen Übersetzung von Adolf von Wilbrandt als „Viel Lärmen um Nichts“, projektierte, mag zweierlei Beweggründe haben. Zum einen konnte Shakespeares Stück über den allzu blendenden Schein als kritischer Rückblick auf die Repräsentationskultur des soeben niedergegangenen Habsburgerreiches verstanden werden. Zum anderen mag gerade der Witz, mit dem Shakespeares Komödie die Untiefen doppelter Böden auslotet, als geeigneter Kontrast zur angespannten gesellschaftlichen Lage nach dem Ersten Weltkrieg gewirkt haben. Trotz aller äußeren Unwägbarkeiten erging 1918 der Auftrag einer Schauspielmusik an Erich Wolfgang Korngold, der, ungeachtet seiner ersten großen Erfolge, im Vorjahr selbst zum Militär, dabei zum eigenen Glück jedoch zur Regimentsmusik eingezogen worden war. Bei der Komposition der letztlich vierzehn Nummern umfassenden Schauspielmusik rechnete Korngold mit einem zwar nicht symphonisch – inklusive Harmonium, Klavier und diverser Schlaginstrumente – jedoch recht groß besetzten „Kammer-Orchester“, um schließlich festzustellen, dass die projektierte Volksbühnenproduktion aus heute unbekanntem Gründen nicht stattfand. Erst im Mai 1920 ergab sich die Gelegenheit zur Aufführung, als das Burgtheater eine entsprechende Produktion im Schlosstheater von Schönbrunn realisierte. Ein bestens geeignetes Orchester stand allerdings nur bei der Uraufführung bereit, danach musste Korngold die Wiener Philharmoniker zunächst gegen das damals offenbar sehr mächtige Burgtheater-Orchester eintauschen, ehe ihm auch dieses aufgrund anderweitiger Verpflichtungen entzogen wurde. Kurzerhand erstellte Korngold eine Fassung für Geige und Klavier, die er an den folgenden Abenden zusammen mit dem Geiger Rudolf Kolisch selbst realisierte. Allein für die *Hornpipe*, Korngolds Adaption eines typisch britischen Rundtanzes des 16. Jahrhunderts, engagierte er den ersten Hornisten der Philharmoniker, den er, wie Luzi Korngold berichtet, „mit einer Zigarre ‚bestochen‘“ hatte, „an seinem freien Abend in Schönbrunn die ‚Hornpipe‘ zu blasen“. Um Teile der Schauspielmusik auch unabhängig von den organisatorischen Schranken der Bühnen aufführen zu können, band Korngold schon im Vorfeld zur Schönbrunner Uraufführung fünf Nummern zu einer Suite zusammen, die er bereits im Januar 1920 unter großem Beifall in Wien präsentierte.

Um den doppelbödigen Gehalt der mit Witz gespickten und mit subtiler Erotik getränkten Suite zu verstehen, bedarf es nicht zwingend einer genauen Kenntnis der Handlung von Shakespeares Komödie. Bezeichnenderweise kehrt Korngold im Vergleich zur Schauspielmusik sogar die Reihenfolge der Nummern zwei bis fünf um. Das Resultat ist ein fünfsätziges Werk, das sich gleichermaßen am traditionellen Begriff der Suite als einer Folge von Tänzen wie an der symphonischen Großform orientiert. Gerahmt von zwei bewegten Ecksätzen, der *Ouvertüre* und der *Hornpipe*, lässt sich die zweite Nummer, *Mädchen im Brautgemach*, als langsamer Satz, die dritte, *Holzapfel und Schlehwein (Marsch der Wache)*, dagegen als burleskes Scherzo verstehen, das im „Zeitmaß eines grotesken Trauermarsches“ deutlich an das Vorbild Gustav Mahler gemahnt. Die dritte Nummer wird komplementiert durch das anschließende *Intermezzo (Gartenszene)*, das im Sinne eines dem Scherzo zugehörigen elegischen Trios zunächst nur mit

drei Instrumenten, mit Harfe, Klavier und Cello, anhebt. Den stilistischen Spagat zwischen höfischer Repräsentation und den Subtexten von Witz und Erotik macht schon die *Ouvertüre* deutlich. Gleich zu Beginn lüftet Korngold mit einem durch Halbtonreibungen geschärften, dissonanten Akkord den doppelten Boden, ehe, als sei nichts gewesen, ein beschwingtes Thema einsetzt, das in seinem zugleich tänzerischen wie fanfarenartigen Duktus eine historische Couleur versprüht. Groteske Bläsereinwürfe, die den Gestus der dritten Nummer vorwegnehmen, brechen die historisierend-repräsentative Aura auf, genauso wie Anklänge an die Venusbergmusik aus Wagners TANNHÄUSER jenes subversive erotische Potential andeuten, das die Nummern zwei und vier kennzeichnet.

Gegen den Strom des Materialfortschritts

Alban Bergs *Sieben frühe Lieder*

Als sich Alban Berg im Herbst 1928 an die Revision und Orchestration seiner in den Jahren 1904 bis 1908 komponierten „Sieben frühen Lieder“ machte, war die musikalische Welt eine andere geworden. Längst vergangen war Schönbergs Aufbruch in die ‚freie Atonalität‘, aktuell dagegen die kompositorische Erprobung seiner Anfang der 1920er Jahre entwickelten Zwölftonmethode. Auch Berg hatte diesen Entwicklungen Rechnung getragen, doch einen orthodoxen Glauben an den von seinem Privatschüler Theodor W. Adorno vielfach postulierten Materialfortschritt sucht man in Bergs Œuvre vergebens. Adornos publizistische Reaktion auf die Herausgabe der „Sieben frühen Lieder“ ist hier besonders sprechend. Um den Widerspruch des Lehrers gegen die von ihm verfochtene These, das Ablegen der zur Floskel verkommenen Tonalität sei historisch notwendig und irreversibel gewesen, zu kaschieren, ringt Adorno in einem Beitrag von 1929 spürbar nach Worten: Die „nachträgliche Herausgabe eines Frühwerks durch den Autor“ sei zwar niemals „historisch“ zu rechtfertigen, „sachlich“ jedoch „allemal“, wenn sich hieran ein entscheidender Entwicklungsschritt des Komponisten aufzeigen ließe. Treffsicherer charakterisiert er in der Folge die stilistische Verortung der „Sieben frühen Lieder“ an der Schwelle zwischen einer aus dem 19. Jahrhundert herkommenden freien Behandlung der Tonalität und dem beginnenden Unterricht bei Schönberg, dessen Früchte in den Liedern bereits „keimhaft verschlossen“ lägen. Der darüber hinaus aufgezeigte Grundaffekt der Zartheit oder, in Adornos Worten, der „Scham“, mit der ein Knabe die im Text mit Händen zu greifende Erotik vertont habe, führt autobiographisch tief in das Wesen jener Lieder, die Berg teils unter dem Eindruck der aufkeimenden Liebe zu seiner späteren Frau Helene schrieb; ihr ist die Publikation von 1928 schließlich gewidmet.

Alle sieben vertonten Gedichte sprechen unterschiedliche Facetten von Liebe an: die angespannte Vorahnung („Nacht“), Sehnsucht auf Distanz („Schilflied“), die amouröse Erweckung („Die Nachtigall“), die Erfüllung romantischen Sehens („Traumgekrönt“), die häusliche Zweisamkeit („Im Zimmer“), die berausenden Wogen der Erotik („Liebesode“) sowie die Frage nach der Moment- und Dauerhaftigkeit von Lust („Sommertage“). Für all diese Facetten findet Berg eine je eigene Tonsprache, die wesentlich von der unterschiedlichen Auslotung der Tonalität getragen ist. Während das weitestgehend in B-Dur gehaltene Lied „Im Zimmer“ die geschilderte bieder-gemütliche Stimmung am heimischen Ofen versinnbildlicht, knüpft exemplarisch das Lied „Nacht“ an die

erweiterte, chromatisierte Harmonik von Wagners TRISTAN an. Dass sich Berg bereits in diesem ahnungsvollen ersten Lied der Wagner'schen Stilistik bedient, ist schon angesichts der textlichen Allusion des Schlussverses „O gib acht! Gib acht!“ an Brangänes „Habet acht!“-Rufe einsichtig. Darüber hinaus macht die Instrumentation die geistige Verwandtschaft zwischen der verhängnisvollen Erotik des TRISTAN und der von Freud postulierten Verbindung von Eros und Thanatos deutlich, wenn Berg ganz an das Ende einen Tamtam-Schlag setzt – ist das Tamtam in der Musik des frühen 20. Jahrhunderts doch als Symbol des Todes besetzt, dies nicht nur in Mahlers Symphonik und Bergs eigener Oper WOZZECK, sondern ferner auch in Zemlinskys FLORENTINISCHER TRAGÖDIE.

Vom psychischen Innenleben des Fragments

Alexander von Zemlinskys
EINE FLORENTINISCHE TRAGÖDIE op. 16

Dass Oscar Wilde im Mai 1895 wegen seiner als „Unzucht“ apostrophierten homosexuellen Neigungen zu zwei Jahren Zuchthaus und Zwangsarbeit verurteilt wurde, wirft nicht nur ein denkbar schlechtes Licht auf die europäischen Gesellschaften an der Schwelle zum 20. Jahrhundert. Erhebliche Konsequenzen zeitigte das Urteil auch auf die Überlieferung seines seit 1893 projektierten Renaissance-Einakters „A Florentine Tragedy“, war dessen Manuskript doch kurz nach Wildes Inhaftierung nicht mehr auffindbar. Während der als Nachlassverwalter eingesetzte ehemalige Geliebte Robert Ross zunächst von einem Diebstahl ausgehen musste, stellte sich erst nach Wildes Tod heraus, dass einer seiner Gläubiger das Manuskript in Selbstjustiz als Pfand beschlagnahmt hatte. Tauchte eine weitere Abschrift der Tragödie zwar etwas früher, jedoch ebenfalls erst posthum in seinem Nachlass auf – sie war in Entwürfe zu „The Dutchess of Padua“ eingeschlagen –, blieb es dem Autor schließlich verwehrt, das Stück fertigzustellen. Wie es Max Meyerfeld im Vorwort zu seiner deutschen Übersetzung von 1907 pointiert, handelt es sich bei Wildes Stück sodann um „ein Fragment – merkwürdigerweise ein Fragment am Beginn, nicht wie sämtliche Torsi der Weltliteratur ein Fragment am Schluss“.

Den Wirren des Jahres 1895 zum Opfer fiel die ursprünglich als Eröffnung geplante Liebesszene zwischen der bürgerlichen Bianca und dem florentinischen Hochadligen Guido Bardi. Als der despotische Hausherr Simone von schlechten Geschäften mit den von ihm feilgebotenen Kostbarkeiten heimkehrt, verwickelt er den unerwarteten Gast zunächst in ein ausführliches Verkaufsgespräch. Wie *peu à peu* zum Vorschein kommt, hat dieser allerdings bloß Augen für die von Simone als Dienstmagd abgestempelte Bianca. Ab welchem Moment genau dem Hausherrn klar ist, dass ihm die Rolle des gehörnten Dritten zukommt, lässt Wildes Stück weitestgehend offen. Spätestens als Simone eines roten Fleckes auf dem Tischtuch gewahr wird, verdichten sich allerdings jene Anzeichen, die letztlich zum Duell der beiden Männer führen. Wünscht sich Bianca während des Kampfes, Guido möge ihren Gatten umbringen, geht das Duell jedoch umgekehrt aus: Guido fällt und Bianca läuft Simone, „wie geblendet von einem Wunder, mit ausgebreiteten Armen“ entgegen. „Warum hast du mir nicht gesagt, dass du so stark?“, fragt sie. „Warum hast du mir nicht gesagt, dass du so schön?“, entgegnet er und „küsst sie auf den Mund“.

Seit 1911 auf der Suche nach einem geeigneten Stoff für eine neue Oper, stieß Alexander von Zemlinsky im Frühjahr 1915 auf jenen Einakter mit dem fehlenden Beginn und dem so unerwarteten Schluss. Hatte Richard Strauss Ende

1905 mit seiner SALOME das Erfolgspotential symphonisch besetzter Wilde-Opern aufgezeigt, machte sich Zemlinsky rasch und mit Elan an die Arbeit. Als Ende Juli das Particell kurz vor seiner Fertigstellung stand, teilte er dem Schwager Schönberg zufrieden mit: „Es fließt mir leicht alles zu, geht mir technisch ganz leicht von der Hand [und] ich habe schliesslich das Gefühl, daß ich was Gutes gemacht habe.“ Dass sich EINE FLORENTINISCHE TRAGÖDIE, auch jenseits einer in die Bühnenhandlung integrierten Laute, ähnlich gut zur Vertonung eignete wie die SALOME, scheint schon Oscar Wilde vorausgesehen zu haben. In seinen unter dem Titel „De profundis“ veröffentlichten „Aufzeichnungen und Briefen aus dem Zuchthaus in Reading“ reflektiert er mit Bezug auf Shakespeares „The Tempest“ das eigene Schicksal mit den Worten: „Mein Platz als Künstler war an der Seite Ariels. Ich liess es mir indes angelegen sein, mit Caliban zu ringen. Anstatt prachtvoll farbige, musikalische Werke zu schreiben, wie ‚Salome‘, die ‚Florentinische Tragödie‘ und ‚La Sainte Courtisane‘, sah ich mich gezwungen, lange juristische Briefe zu verschicken [...]“

Weder am Farbenreichtum noch an der Musikalität von Wildes Tragödie lässt Zemlinskys Oper irgendeinen Zweifel. Nicht nur, dass Zemlinsky die synästhetische Beschreibung der edlen Stoffe in den schillerndsten Farbnuancen instrumentiert – auch deutet er Simones Leidenschaft für die eigenen Waren durch einen formalen Kunstgriff als erotisches Begehren. Bei der Schilderung des „Luccaner Damast[es]“ zitiert er, wie Antony Beaumont herausgestellt hat, aus dem betörend aufwallenden Orchestervorspiel, das seinerseits kaum anders denn als auskomponierter Liebesakt gedeutet werden kann. Die in Wildes Manuskript fehlende erste Szene zwischen Bianca und Guido verlegt der Komponist in den Orchesterapparat, evoziert sie als ekstatische Steigerungswelle, deren Tempobezeichnungen sprechend sind: „Feurig stürmend, nicht allzu schnell“, „Rauschend“, „in fortwährender Steigerung“, bis hin zur Klimax „immer drängender“, um schließlich nach einem großen Ritardando dem Geschehen „Langsam, träumend“ nachzusinnen. Wie die Musik folglich das Innenleben des Fragments beleuchtet, indem sie die erotischen Vorgänge der fehlenden Szene explizit macht, leistet die Komposition insgesamt einer psychologischen Lesart der Tragödie Vorschub. Deutet Wildes Text im Bild des rot befleckten Tischtuches an, dass hier eine Defloration stattgefunden haben mag, steuert die Oper unumwunden auf eine psychoanalytische Erklärung der rätselhaften Schlusszene zu. Wenn Bianca die Wunde des angeblich vom Licht der Fackel geblendeten Simone verbindet, die Rivalen dann bei gelöschtem Licht die edlen Schwerter gegen listige Dolche eintauschen, gemahnt dies an die Psychologie von Wagners TRISTAN. Ähnlich, wie die mit Heilkünsten begabte Isolde am Ende des ersten TRISTAN-Aktes zum vermeintlichen Todestrank greift, muss Bianca bei völliger Dunkelheit den eigenen Tod fürchten, als Simone ausruft: „Lösch aus die Fackel, Bianca! Nun, mein Herrchen, nun bis zum Tod des einen oder beider, vielleicht gar aller Dreie!“ In der nächtlichen Überlagerung von Eros und Thanatos entflammt Bianca schließlich für ihren verhassten Mann. Was im TRISTAN der Liebestrank, bewirkt in der FLORENTINISCHEN TRAGÖDIE ein Dolchstoß.

Als es mir Anfang Dezember des erwähnten Jahres gelungen war, deine Mutter zu veranlassen, dich aus England fortzuschicken, sammelte ich das zerrissene und zerfaserte Gewebe meiner Vorstellungskraft wieder zusammen, nahm mein Leben erneut in die Hand und vollendete nicht nur die drei übrigen Akte von „Ein idealer Ehemann“, sondern konzipierte darüber hinaus noch zwei weitere Stücke ganz anderer Art, die „Florentinische Tragödie“ und „La Saints Courtisane“, die ich fast fertiggestellt hatte, als du plötzlich, unaufgefordert, unerwünscht und unter für mein Wohlergehen bedrohlichen Umständen, zurückkehrtest. Ich war nicht fähig, die Arbeit an den beiden Werken, die damals unvollkommen blieben, wieder aufzunehmen. Die Stimmung, die sie hervorgerufen hatte, konnte ich nie wiedererlangen.

[Oskar Wilde in einem Brief an Lord Alfred Douglas aus der Haft im HM Prison Reading, Frühjahr 1897.]



Alban Berg und seine Frau Helene Berg in Venedig, 1908.

Marc Albrecht

Als Interpret des spätromantischen Repertoires wird Marc Albrecht international gefeiert. Von 2006 bis 2011 hatte er die Leitung des Orchestre Philharmonique de Strasbourg inne, von 2011 bis 2020 war er Chefdirigent des Nederlands Philharmonisch Orkest und der niederländischen Nationaloper, die unter seiner Amtszeit 2016 zum „Opernhaus des Jahres“ gekürt wurde. In Amsterdam dirigierte er u. a. DIE ZAUBERFLÖTE, DON GIOVANNI, FIDELIO, MACBETH, MEISTERSINGER, TANNHÄUSER, ELEKTRA, Enescus OEDIPE, DER SCHATZGRÄBER von Schreker, DER SPIELER von Prokofjew und die Uraufführung von Manfred Trojahns OREST. Daneben leitete er im sinfonischen Bereich u. a. die Berliner Philharmoniker, das Concertgebouworkest, die Münchner Philharmoniker, die Accademia di Santa Cecilia in Rom, das Orchestre National de France, das NHK Symphony Orchestra Tokyo und die Orchester in Cleveland, Dallas, Stockholm, Oslo, Turin, Rotterdam und Birmingham. Er wurde mit bedeutenden Preisen ausgezeichnet: 2019 International Opera Award als „Conductor of the Year“, 2020 „Ritter des Ordens des Niederländischen Löwen“, 2021 Opus Klassik als „Dirigent des Jahres“. Die Produktion von Alban Bergs WOZZECK an der Dutch National Opera wurde 2019 für einen Grammy in der Kategorie „Best Opera Recording“ nominiert. DAS WUNDER DER HELIANE an der Deutschen Oper Berlin gewann 2020 den Opus Klassik als „Beste Operneinspielung 20./21. Jahrhundert“. Marc Albrecht leitete unter anderem Produktionen am Theater an der Wien, an der Opéra National de Paris, dem Royal Opera House Covent Garden London sowie Konzerte mit dem NHK-Symphony Orchestra Tokyo, bei den BBC Proms und dem Orchestra Filarmonica della Scala Milan.

Dorottya Láng

Dorottya Láng wurde in Budapest geboren und studierte an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien bei Claudia Visca. 2011 gewann sie den 3. Preis beim Internationalen Gesangswettbewerb Wigmore Hall / Kohn Foundation in London, 2013 den Förderpreis beim Emmerich Smola Wettbewerb in Landau. Von 2012 bis 2014 war die Mezzosopranistin Ensemblemitglied der

Wiener Volksoper, 2014 wechselte sie ans Nationaltheater Mannheim und von 2015 bis 2018 an die Hamburgische Staatsoper. Zu ihrem Repertoire gehören Cherubino in LE NOZZE DI FIGARO, Dorabella in COSÌ FAN TUTTE, Octavian im ROSENKAVALIER, Angelina in LA CENERENTOLA, Marguerite in LA DAMNATION DE FAUST, Orlofsky in DIE FLEDERMAUS, Hänsel in HÄNSEL UND GRETEL, Varvara in KATJA KABANOVA oder Hermia in A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. Konzerte führten sie in den Wiener Musikverein, das Wiener Konzerthaus, die Wigmore Hall sowie die Elbphilharmonie. Im Mai 2021 debütierte sie an der Bayerischen Staatsoper als Meg Page in FALSTAFF und im Juni in Budapest als Gutrune in der GÖTTERDÄMMERUNG. Als Judith in HERZOG BLAUBARTS BURG gab sie in der Saison 2021/22 ihr szenisches Debüt an der Deutschen Oper am Rhein. An der Deutschen Oper Berlin debütiert sie mit Alban Bergs „Sieben frühen Liedern“ im Konzerthaus Berlin.

AJ Glueckert

Der amerikanische Tenor gab zuletzt sein Hausdebüt am Teatro del Maggio Musicale Fiorentina in Beethovens 9. Sinfonie unter der Leitung von Zubin Mehta und wird dorthin als Tenor und Bacchus in ARIADNE AUF NAXOS unter der Leitung von Daniele Gatti zurückkehren. An der Deutschen Oper Berlin debütierte er in der Oper ANTIKRIST. An der Oper Frankfurt war er als Don José in CARMEN, in der Titelpartie von LOHENGRIN und als Herodes in SALOME zu erleben. In der Saison 2019/20 gab er sein wichtigstes Rollendebüt als Lohengrin und sang in Konzerten mit dem Budapest Festival Orchester in Vicenza und mit dem Yomiuri Nippon Symphony Orchestra in Tokyo. Highlights seiner Karriere waren u. a. Pinkerton in MADAMA BUTTERFLY an der Santa Fe Opera, Erik in DER FLIEGENDE HOLLÄNDER an der Metropolitan Opera New York und sein Debüt als Bacchus beim Glyndebourne Festival.

Wolfgang Koch

Wolfgang Koch war Ensemblemitglied am Stadttheater Bern, am Staatstheater Stuttgart und an der Wiener Volksoper und zählt heute zu den gefragtesten dramatischen Baritonstimmen. Zu seinen Verpflichtungen der Saison 2021/22 zählten die Titelpartie in FALSTAFF und Amfortas in PARSIFAL an der Wiener Staatsoper, Michele in TABARRO, Prometheus in DIE VÖGEL, Förster in DAS SCHLAUE FÜCHSLEIN und Kurwenal in TRISTAN UND ISOLDE an der Bayerischen Staatsoper sowie Barak in FRAU OHNE SCHATTEN und Telramund in LOHENGRIN an der Oper Frankfurt. In den vergangenen Spielzeiten gab er Wotan / Wanderer im RING DES NIBELUNGEN bei den Bayreuther Festspielen und in München unter Kirill Petrenko sowie ebenda Hans Sachs in DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG. Amfortas bzw. Klingsor sang er bereits in Berlin, München, Hamburg und bei den Salzburger Osterfestspielen. Sein Debüt an der Metropolitan Opera New York gab er 2019 als Scarpia in TOSCA. Er gastierte neben den genannten Häusern an der Opéra National de Paris, an der Mailänder Scala am Royal Opera House Covent Garden, am Theater an der Wien und in Tokyo. Neben den großen Wagner- und Strauss-Partien umfasst sein Repertoire u. a. Pizzaro in FIDELIO, Jochanaan in SALOME und die Titelpartien in LEAR, DR. FAUST und MATHIS DER MALER.

Jennifer Holloway

Die amerikanische Sopranistin Jennifer Holloway gab in der Saison 2021/22 an der Staatsoper Hamburg ihr Rollendebüt als Chrysothemis in ELEKTRA und als Elisabeth in TANNHÄUSER. An der De Nederlandse Opera Amsterdam war sie als Salome und in Belgien in der Titelpartie von César Francks HULDA zu erleben. Zu den Höhepunkten der letzten Jahren gehören Elsa in LOHENGRIN an der Oper Leipzig, der Komponist in ARIADNE AUF NAXOS am Teatro Colon Buenos Aires, Cassandre in LES TROYENS, Sieglinde in DIE WALKÜRE an der Staatsoper Hamburg und Salome in Bilbao, Atlanta und an der Semperoper Dresden. Bevor sie sich verstärkt dem lyrisch-dramatischen Sopranfach zuwandte, gab sie Mezzopartien wie Cherubino in LE NOZZE DI FIGARO, Idamante in IDOMENEO, Irene in TAMERLANO oder die Titelrolle in SERSE. Sie gastierte beim Glyndebourne Festival als Hänsel in HÄNSEL UND GRETEL, Meg Page in FALSTAFF, beim Bard Music Festival als Anne de Boleyn in Saint-Saëns HENRY VIII, beim Chautauqua Music Festival New York und am Teatro Colon als Octavian im ROSENKAVALIER, in Bordeaux und London als Adalgisa in NORMA und in Lissabon als Giovanna in ANNA BOLENA. Im Konzert war sie u. a. in Zemlinskys „Lyrischer Symphonie“ mit dem Gürzenich Orchester Köln und in Mozarts Messe in c-Moll unter Bertrand de Billy in Dresden zu hören

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 Aribert Reimanns L' INVISIBLE folgte Erich Wolfgang Korngolds DAS WUNDER DER HELIANE und Alexander von Zemlinskys DER ZWERG, 2020 ebenso für einen Grammy nominiert.

Das Orchester der Deutschen Oper Berlin

1. Violine

Elisabeth Heise-Glass, Roeland Gehlen, Tina Kim, Stephan Joppien, Dietmar Häring, Piotr Prysiaznik, Martina Klar, Franziska Genetzke, Keiko Kido-Lerch, Elisa Turri-Tischlinger, Hannah Müller, Mayu Nihei, Haryum Kang, Giulia Sofia Scilla

2. Violine

Monia Rizkallah, Anne Schinz, Magdalena Makowska, Annegret Schulze, Kai Franzke, Rainer Döll, Kaja Beringer, Ivonne Hermann, Kurara Tsujimoto, Gabriele Mollicone, Peter Fritz, Mariam Machaidze

Viola

Kirsikka de Leval Jezierski, Manon Gerhardt, Irmgard Donderer-Simon, Axel Goerke, Lothar Weiche, Liviu Condriuc, Alexander Mey, Sebastian Sokol, Mariana Vozovik, Maria Dubovik

Violoncello

Arthur Hornig, Maria Pstrokonska-Mödig, Johannes Mirow, Johannes Petersen, Birke Mey, Margarethe Niebuhr, Benjamin Pas, Stefano Cucuzzella

Kontrabass

Christoph Anacker, Sebastian Molsen, Martin Schaal, Bernd Terver, Theo J. W. Lee, Vojislav Veselinov

Flöte

Robert Lerch, Jochen Hoffmann, Akiko Asai

Oboe

Juan Pechuan Ramirez, Holger Burke, Iveta Hylasova-Bachmannova

Klarinette

Markus Krusche, Reinhard Schönemann, Leandra Brehm, Rainer Greis

Fagott

Selim Aykal, Isabella Homann, Thomas Kollikowski

Horn

Norbert Pfürtsch-Eckels,
Frank Stephan, Margherita Lulli,
Roland Wußler,
Berat Efe Sivritepe,
Hans Jürgen Zschäbitz

Trompete

Martin Wagemann, Josa Malich,
Ulrich Riehl, Sayaka Matsukubo

Posaune

Guntram Halder, Rúben Tomé,
Thomas Richter

Tuba

Ulrich Wittke-Hußmann

Pauke / Schlagzeug

Bart Jansen, Ralf Gröling,
Björn Matthiessen, Lukas Zeuner

Harfe

Virginie Gout-Zschäbitz

Mandoline

Maria Bogdanova, Erich Schachtner

Celesta / Harmonium / Klavier

Jens Holzkamp, Elda Laro

Impressum

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

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

Textnachweise

Die Texte sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Bildnachweise

S. 2: Österreichische Nationalbibliothek / akg-images; S. 10: Alban Berg Stiftung / akg-images.

