

**450
JAHRE
STAATSKAPELLE
BERLIN
1570—2020**

**BENEFIZ-
KONZERT**

ZUGUNSTEN DES NOTHILFEFONDS
DER DEUTSCHEN ORCHESTER-STIFTUNG

**DANIEL
BARENBOIM**

DIRIGENT

**ANDRÁS
SCHIFF**

KLAVIER

STAATSKAPELLE BERLIN

So 15. November 2020 15.00
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

PROGRAMM

Ludwig van Beethoven **KLAVIERKONZERT NR. 4 G-DUR**
(1770–1827) **OP. 58**
I. Allegro moderato
II. Andante con moto
III. Rondo. Vivace

Ludwig van Beethoven **SINFONIE NR. 3 ES-DUR OP. 55**
»EROICA«
I. Allegro con brio
II. Marcia funebre. Adagio assai
III. Scherzo. Allegro vivace
IV. Finale. Allegro molto

So 15. November 2020 15.00
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

In Kooperation mit



Das Konzert wird am 15. November um 15 Uhr live auf den Websites von rbb, Staatskapelle Berlin und Staatsoper Unter den Linden sowie auf den Facebook-Kanälen von rbbKultur, Staatskapelle Berlin und Staatsoper Unter den Linden kostenlos gestreamt sowie ab 20.04 Uhr bei rbbKultur im Radio gesendet. Am 16. November wird das Konzert um 23.45 Uhr außerdem im rbb Fernsehen ausgestrahlt.

LIEBE MUSIKFREUNDINNEN UND MUSIKFREUNDE,

unser Land und unser Kultur- und Musikleben haben eine der schwersten Krisen des öffentlichen Lebens seit dem Ende des 2. Weltkriegs zu bewältigen. Fast alle Orchester, Chöre, Opern- und Konzerthäuser, die Musikfestivals, die öffentlichen und privaten Musikveranstalter in Deutschland und Europa haben den Betrieb eingestellt. Wer im Ruhestand ist oder als Festangestellter arbeitet, spürt zwar die Einschränkungen des täglichen Lebens, leidet aber in der Regel keine unmittelbare soziale Not. Renten und Gehälter laufen weiter. Ganz anders und viel dramatischer ist die Lage der freiberuflichen Musikerinnen und Musiker: Sie verlieren für die kommenden Monate ihre Lebensgrundlage. Sie haben keine Lohnfortzahlung. Keine Auftritte, kein Unterrichten, kein Geld. Nur wenige haben Rücklagen oder eine familiäre Absicherung. Bis ein vom Deutschen Kulturrat geforderter »Nothilfefonds« für Freischaffende durch Bund und Länder eingerichtet und handlungsfähig ist, bis erste staatliche Gelder an Betroffene fließen, werden noch Wochen ins Land gehen. Für viele könnte diese Hilfe zu spät kommen. Wir wollen helfen, diese Zeit zu überbrücken. Daher bitten wir heute bundesweit um Solidarität für die freiberuflichen Musikerinnen und Musiker in Deutschland. Helfen Sie mit, dass wir Nothilfe leisten können. Jeder Euro hilft! Wir sorgen dafür, dass Ihre Spende bei den sozial betroffenen Musikerinnen und Musikern ankommt.

SPENDENKONTO Deutsche Orchester-Stiftung – Kennwort: Nothilfefonds

IBAN: DE35 1004 0000 0114 1514 05 BIC: COBADEFFXXX

HINWEIS Bei Spenden über 200 Euro stellen wir Ihnen eine Spendenquittung aus (bitte geben Sie Vorname, Nachname und Anschrift bei der Überweisung an); bei Spenden unterhalb dieses Betrages genügt ihr Überweisungsbeleg zur Vorlage beim Finanzamt.

Wir danken Ihnen für Ihre Hilfe und Unterstützung.
Bleiben Sie gesund!

ANDREAS BAUSDORF, Geschäftsführer
GERALD MERTENS, Kuratoriumsvorsitzender
WWW.ORCHESTERSTIFTUNG.DE

SEHR GEEHRTES PUBLIKUM,

für Musik und Kultur gab es wahrscheinlich bisher wenig Schlimmeres als diese Pandemie. Wir erleben eine sehr schwere Zeit und – was vielleicht noch schlimmer ist – können überhaupt nicht absehen, wie die Zeit sein wird, wie die Menschen geprägt sein werden, wenn es denn endlich vorbei sein wird. Eine Rückkehr zur Normalität ist nur sehr schwer vorstellbar, denn die Musik- und Kulturlandschaft wird sich durch die Pandemie nachhaltig verändern. Das Überleben der so reichen deutschen (und europäischen!) Kulturlandschaft ist in großer Gefahr. Was mir am meisten Sorgen macht, ist, wie wenig Bedeutung Musik und Kultur heute im gesellschaftlichen Diskurs haben. Selbstverständlich kommt die Gesundheit zuerst, dann die Wirtschaft. Aber auch Kultur trägt zur Wirtschaft bei, und wir dürfen nicht vergessen, dass der Mensch auch einen Geist hat.

DANIEL BARENBOIM

Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden

MEINE SEHR VEREHRTEN DAMEN UND HERREN,

wenn die Orte für Kultur schließen müssen, öffnen wir neue Räume. »Der rbb macht's«, ist das Motto, mit dem wir Kulturangebote von den geschlossenen Bühnen und Kulturstätten der Region zu den Menschen in Berlin und Brandenburg bringen. Wir sind sehr froh, dass dies ein weiteres Mal live aus der Staatsoper Unter den Linden gelingt. Mit unserer Kulturoffensive im Programm wollen wir bis Ende November ein Zeichen setzen: für die Kultur, für die Künstlerinnen und Künstler unserer Region, die uns mit ihrem Tun und Wirken in dieser erneut schweren Zeit begleiten. Sie machen es, wir zeigen es – und alle können daran teilhaben.

PATRICIA SCHLESINGER
Intendantin des rbb

SEHR GEEHRTES PUBLIKUM,

wir sind dem rbb und seiner Intendantin Patricia Schlesinger für diese erneute Kooperation sehr dankbar! Im März zum ersten Lockdown haben wir gemeinsam mit dem rbb und dem »Carmen«-Livestream aus der leeren Staatsoper online ein Publikum von über 160.000 Zuschauerinnen und Zuschauern in der ganzen Welt erreicht. Wir wissen es sehr zu schätzen, dass der rbb in diesen schwierigen Zeiten so ein unkomplizierter und verlässlicher Partner ist und uns hilft, Kultur eine Plattform zu bewahren. Wir brauchen diese hör- und sichtbaren Zeichen jetzt umso mehr!

MATTHIAS SCHULZ
Intendant der Staatsoper Unter den Linden



Ludwig van Beethoven,
Miniatur auf Elfenbein von Christian Hornemann, 1805

EIN WERK DER ÜBERRASCHUNGEN

LUDWIG VAN BEETHOVENS 4. KLAVIERKONZERT

TEXT VON Detlef Giese

Obgleich Mozart bereits seit einem Jahrzehnt nicht mehr lebte, war um 1800 die Erinnerung an dessen Klavierkonzerte keineswegs verblasst. Noch immer galten sie – zumindest in Wien – als Vorbild für diese auch weiterhin sehr populäre Gattung. Auch Beethoven stand zunächst vollkommen im Bann der Mozart'schen Werke, zugleich animierten sie ihn aber auch zu einer produktiven Auseinandersetzung. Und es kann kaum verwundern, dass Beethoven sich nicht mit einer bloßen Fortschreibung der von Mozart etablierten Form- und Ausdrucksmodelle begnügte, sondern bewusst nach eigenen Wegen suchte.

Obgleich Beethoven lediglich fünf Klavierkonzerte hinterlassen hat (gegenüber den mehr als 20 Werken Mozarts in der Tat keine sonderlich große Zahl), ist an ihnen der Prozess von Aneignung und Überwindung der Tradition eindrucksvoll abzulesen. In seinen beiden ersten Konzerten ist die Orientierung an Mozart noch ganz offensichtlich. Zwar deutet sich – gerade in der Behandlung des Klaviers – an nicht wenigen Stellen der späterhin so typische, weit in den Klangraum ausgreifende »Beethoven-Ton« an, jedoch folgen diese Werke weitgehend noch konventionellen Mustern.

Hinsichtlich ihrer gesamten Anlage können sie als »Pianisten-Konzerte« angesehen werden, d. h. sie sind primär für die Darbietung gedacht und rechnen mit der Personalunion von Komponist und ausführendem Musiker.

Die Parallelen zu Mozart sind nur allzu deutlich: Beiden kam es darauf an, sich als virtuos veranlagte, auf hohem spieltechnischen und gestalterischen Niveau agierende Pianisten in der musikalischen Öffentlichkeit zu präsentieren. In keiner Gattung konnte das so gut gelingen wie im Klavierkonzert, das einerseits durch seine große Besetzung und klangliche Entfaltung erhöhte Aufmerksamkeit auf sich zog, andererseits aber auch dem Solisten Gelegenheit gab, sich mit seiner ganzen Persönlichkeit, mit seinen individuellen Fähigkeiten, wirkungsvoll herauszustellen. Als Interpret anerkannt zu sein, erwies sich dabei als wichtiges Kapital, strahlte der erworbene Ruhm doch weithin aus und konnte nicht zuletzt auch die Tatsache, dass der Pianist zugleich der Komponist des dargebotenen Stückes war, ins Bewusstsein rücken.

Der junge Beethoven hatte nach seiner Übersiedlung nach Wien 1792 durch zahlreiche Auftritte in privaten und semiöffentlichen Kreisen sowie bei Veranstaltungen mit kommerziellem Charakter immenses Ansehen als Klavierspieler, nicht zuletzt als glänzender Improvisator, gewinnen können. Durch eine ganze Reihe von Klaviersonaten und Kammermusikwerken war er auch als Komponist bekannt geworden. An die größeren Formen der Konzert- und Orchestermusik sollte er sich indes erst zögerlich wagen – angesichts der hohen Maßstäbe, die Haydn und Mozart für die Sinfonie bzw. das Klavierkonzert gesetzt hatten, konnte das nicht erstaunen.

Erst mit seinem 3. Klavierkonzert hatte sich Beethoven zu einer ersten, wenngleich auch keineswegs radikalen Abkehr von den klassischen Vorbildern entschieden. Gleichwohl stellte auch dieses Werk eher eine Zwischenstation auf dem Weg zu neuen ästhetischen Ideen und zu einem vollkommen eigenständigen Komponieren dar – sowohl hinsichtlich der allgemeinen Disposition als auch in der Gestaltung des Verhältnisses von Soloinstrument und Orchester waren die durch Mozart geprägten Modelle unverändert in Kraft.

Ludwig van Beethoven

KLAVIERKONZERT NR. 4 G-DUR OP. 58

ENTSTEHUNG 1805/06

Gewidmet dem Erzherzog Rudolph von Österreich

URAUFFÜHRUNG März 1807 in Wien,

Palais des Fürsten Lobkowitz

ERSTE ÖFFENTLICHE AUFFÜHRUNG 22. Dezember 1808
in Wien, Theater an der Wien, Klavier: Ludwig van Beethoven

BESETZUNG Solo-Klavier, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten,
2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

Ein Neuanfang in anderer Weise sollte dem 4. Klavierkonzert vorbehalten sein. Komponiert in den Jahren 1805/06 – zur Zeit der Appassionata, der Rasumowsky-Quartette und der 4. Sinfonie – handelt es sich um ein Werk von geradezu beispielloser Originalität. Bereits den zeitgenössischen Hörern dürfte es nicht verborgen geblieben sein, dass Beethoven hier endgültig die Konventionen der Gattung hinter sich lässt und an auffallend vielen Punkten innovative kompositorische Lösungen anbietet.

Beethoven demonstriert diese Haltung sofort mit dem allerersten Einsatz: Anstatt das Konzert wie üblich mit einer Orchestereinleitung zu eröffnen, bringt er eine kurze Solopassage des Klaviers, zudem im zurückhaltenden Piano-Ton – es klingt nahezu wie ein beiläufiges Präludieren. Dieser ungewöhnliche Beginn, so wenig spektakulär er auch auf den ersten Blick wirken mag, besitzt doch weitreichende Konsequenzen: Zum einen emanzipiert sich Beethoven von einem

Gestaltungsschema, das in den vergangenen Jahrzehnten uneingeschränkte Gültigkeit besessen hatte, zum anderen stellt er den Klaviersolisten – und damit sich selbst – sofort und unmissverständlich ins Zentrum. Nicht umsonst sollte in vielen Klavierkonzerten der folgenden Zeit der Pianist von Beginn an in das Geschehen einbezogen werden: Beethoven begründete mit dieser Eröffnung eine Tradition für das 19. Jahrhundert.

Die Introduction ist darüber hinaus noch aus dem Grunde bemerkenswert, da Beethoven den Solo-Einsatz – der lediglich fünf Takte lang ist – zunächst isoliert stehen lässt. Das Klavier betätigt sich hier eher als Stichwortgeber für das Orchester denn als echter Dialogpartner. Es gibt dem nachfolgenden Tutti die thematische Substanz in die Hand, damit dieses das vorgestellte Material nunmehr ausführlich entfalten kann. Wie so häufig bei Beethoven genügt dabei eine knapp umrissene motivische Struktur, die zur Keimzelle des gesamten Satzes zu werden vermag.

Obgleich Solo und Tutti sich zunächst in einer merkwürdig unvermittelten Nachbarschaft zueinander befinden, ergibt sich aus dieser Konstellation doch ein gewisses Spannungsverhältnis. Ein besonderer Reiz besteht in der Unklarheit, in welcher Weise das Klavier die durch das Orchester entwickelten Gedanken nun weiterführen und umgestalten werde. Und in der Tat setzt es mit Figuren ein, die sofort einen Verarbeitungsprozess in Gang setzen. Zudem lässt Beethoven nach dem ausgedehnten ersten Orchesterauftritt nicht den Solisten nochmals großflächig in Aktion treten, sondern initiiert sofort ein lebendiges dialogisches Spiel.

In dessen Verlauf werden sowohl bereits bekannte Motive aufgenommen als auch neue Themen eingeführt. Das Klavier bleibt dabei bis auf wenige Episoden über die gesamte Zeit hinweg präsent, oft mit virtuosen Figurationen, die entweder direkt thematisch genutzt werden oder wirkungsvolle Begleitstrukturen zu den melodischen Entfaltungen des

Orchesters liefern. Mehrfach sind für das Klavier kurze solistische Partien vorgesehen, u. a. an einer markanten Stelle, wo der Konzertbeginn noch einmal in satztechnisch veränderter Gestalt – und in gesteigerter Intensität – vorgetragen wird.

Gegen Ende dieses recht umfangreichen Kopfsatzes in Sonatenform erhält der Solist zudem die Möglichkeit zu einer improvisierten Kadenz. Beethoven hat selbst mehrere Kadenzen unterschiedlicher Länge ausgeschrieben, die noch einmal substantielle Elemente aufgreifen und beziehungsreich miteinander verknüpfen. Und hier ist nicht zuletzt auch der Ort für den Pianisten, seine Virtuosität entsprechend zu beweisen – der ruhig-lyrische Grundgestus, der bis auf wenige dramatische Zuspitzungen den gesamten Satz durchzogen hatte, ließ zu einer effektvollen Zurschaustellung der spieltechnischen Fähigkeiten bislang nur wenig Raum.

Auch im zweiten Satz betritt Beethoven weitgehend unbekanntes Terrain. Zwischen Soloinstrument und Orchester – Beethoven verzichtet in diesem e-Moll-Andante komplett auf die Bläser und setzt lediglich den Streicherapparat ein – entwickelt sich ein eigentümlicher Dialog. Nur selten kommt es zu Verzahnungen zwischen den beiden Parts, sie musizieren nicht mit- sondern eher gegeneinander. Zudem besitzen sie einen kontrastierenden Klangcharakter: Während die Streicher mit einem geradezu aggressiven Forte-Ton und eine durchgehende Staccato-Artikulation für scharfe Akzentuierungen sorgen, profiliert sich die Klavierstimme mit ihren großen melodischen Bögen, ihrem langen Atem und einer ausgesprochenen Kantabilität: Bei äußerster klanglicher Zurückhaltung hat der Pianist hierbei nach den Wünschen Beethovens mit höchster Ausdrucksintensität zu spielen. Auch hinsichtlich der Satztechnik zeigen sich zwei unterschiedliche Prinzipien: Dem einstimmigen Streicherklang von gleichsam rezitativischem Gestus steht das akkordische Spiel des Klaviers, fast nach Art eines Chorals, gegenüber.

Das starre Abwechseln zwischen diesen beiden so ungleichen, geradezu gegensätzlichen Klang- und Satztypen, der am Beginn des Satzes eingeführt wird, hat jedoch nicht Bestand. Nach und nach werden die Abschnitte in diesem so ungleichen Dialog kürzer bis sie auf Zwei- und Dreitonbeiträge oder gar auf einzelne Akkorde zusammengesmolzen sind. Und auch das kraftvolle, bisweilen schroffe Spiel der Streicher wird zunehmend gezähmt: Es wird in weitaus sanftere Klangfarben überführt, wohingegen das Klavier die nun vorhandenen Freiräume nutzt, um seinerseits dramatische Akzente zu setzen. So wenig motiviert der zwischenzeitliche Ausbruch gegen Satzende auch wirken mag, letztlich folgt er durchaus der Entwicklungslogik des bisherigen Verlaufs gesehen werden. Am leisen Ausklang dieses formal wie expressiv ganz und gar ungewöhnlichen Satzes haben dann wiederum Klavier und Streicher gleichermaßen Anteil.

Sofort im Anschluss, ohne eine größere Zäsur, folgt das Rondo-Finale. Wiederum setzt Beethoven hier einen verhaltenen Beginn: Im Pianissimo, wie aus der Ferne, setzen die Streicher mit dem marschartigen Hauptthema ein, bevor das Klavier diesen Gedanken aufgreift. Nach einer kurzen dialogischen Partie ist der Punkt erreicht, wo Beethoven erstmals im gesamten Konzert das volle Orchestertutti vorsieht – einschließlich der Trompeten und Pauken, die im Eingangssatz noch geschwiegen hatten.

Das Rondo, sicher der konventionellste Teil des an Neuerungen und Überraschungen so reichen Werkes, lebt im Wesentlichen von jenen vorantreibenden Rhythmen, die Beethoven bereits am Beginn des Satzes als Grundpfeiler der Struktur setzt. In mehreren Zwischenepisoden dominieren jedoch wiederum lyrische, zuweilen auch gedeckte Töne, weshalb dieses Finale trotz seiner virtuoson Solokadenz und seiner Presto-Schlusssteigerung wohl kaum im Sinne eines glanzvoll-triumphalen Ausklangs verstanden werden kann.

Im Gegensatz zu seinen »Pianistenkonzerten« der 1790er Jahre, die vor allem die Person des Spielenden in den Mittelpunkt des Interesses zu stellen suchten, ist Beethovens 4. Klavierkonzert in viel höherem Maße ein »Komponistenkonzert«, in deren Zentrum die originelle Lösung kompositorischer Probleme steht. Womöglich wollte Beethoven, als er sein op. 58 innerhalb eines halböffentlichen Konzerts im Palais Lobkowitz im März 1807 erstmals vorstellte, zunächst die – angesichts der innovativen Elemente kaum zu prognostizierende – Wirkung auf das Publikum austesten. Das Experiment schien geglückt: Seit der »offiziellen« Uraufführung in der nachmals so berühmt gewordenen großen Akademie vom 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien gehört Beethovens 4. Klavierkonzert bei Musikern wie Hörern zu den erklärten Favoriten des Repertoires.

»
SOVIEL WILL ICH
EUCH SAGEN,
DASS IHR MICH NUR
RECHT GROSS WIEDER
SEHEN WERDET.
NICHT NUR ALS KÜNSTLER
SOLLT IHR MICH GRÖSSER,
SONDERN AUCH
ALS MENSCH SOLLT
IHR MICH BESSER,
VOLLKOMMENER FINDEN.

«

Ludwig van Beethoven
aus Wien an Franz Gerhard Wegeler in Bonn, 1801

EINE NEUE SINFONIK FÜR DAS NEUE JAHRHUNDERT

LUDWIG VAN BEETHOVENS »EROICA«

TEXT VON Detlef Giese

Als sich Ludwig van Beethoven an der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert daranmachte, seine 3. Sinfonie, die nachmals berühmte »Eroica«, zu schreiben, nahm er ein Unternehmen in Angriff, das in vielfacher Hinsicht neue Maßstäbe setzen sollte. Nie zuvor war eine Sinfonie von derartigen Ausmaßen konzipiert und realisiert worden – die Spieldauer von einer knappen Stunde überstieg die seinerzeit übliche Ausdehnung bei weitem. Hinzu kommt eine auffällige Dynamisierung der Musik, und zwar nicht allein im Blick auf die erhöhte Klangkraft des Orchesters, sondern auch hinsichtlich der aufführungspraktischen Anweisungen. Während die Komponisten der vorangegangenen Generationen (unter ihnen auch die beiden vorbildhaften Wiener Klassiker Haydn und Mozart) mit den zur Verfügung stehenden dynamischen Vorschriften noch recht pauschal umgegangen waren, so findet in Beethovens Notentexten ein entscheidender Wechsel statt: Die in die Partituren niedergelegten Bezeichnungen sind nicht länger mehr als bloße Zusätze zu verstehen, die der grundlegenden Orientierung der Musiker dienen, sie gehören zur Substanz der Werke selbst. Auch hier sind gerade durch die »Eroica« wichtige Wegmarken gesetzt worden.

Betrachtet man das Umfeld ihrer Entstehung, so wird man diese Sinfonie als eindrucksvolle Manifestation jenes »Neuen Weges« deuten können, dem sich Beethoven in den Jahren nach 1800 verpflichtet fühlte. Diese Neuausrichtung war wesentlich motiviert durch eine tiefgreifende Krisensituation: Zum Einen beunruhigte Beethoven seine fortschreitende, offenbar nicht aufzuhaltende Ertaubung – das berühmte »Heiligenstädter Testament« vom Oktober 1802 dokumentiert diesen drohenden Verlust der Hörfähigkeit auf geradezu erschütternde Weise. Zum Anderen stand Beethoven auch nicht länger vorbehaltlos hinter seinen bislang geschaffenen Werken und künstlerischen Überzeugungen. So teilte Carl Czerny, der für die Wirkungsgeschichte Beethovens so bedeutsame Schüler, in seinen »Erinnerungen aus meinem Leben« mit, dass Beethoven 1803 zu dem befreundeten Geiger Wenzel Krumpholz gesagt habe: »Ich bin nur wenig zufrieden mit meinen bisherigen Arbeiten. Von heute an will ich einen neuen Weg einschlagen.«

Die Schaffensphase, die hiermit in Verbindung zu bringen ist, gehört zu Beethovens produktivsten überhaupt. Zunächst ging es Beethoven um eine Standortbestimmung seiner künstlerischen Praxis, darüber hinaus aber auch um Selbstreflexion und persönliche Identität – Leben und Werk erscheinen hier, wie so häufig bei Beethoven, eng aufeinander bezogen und strikt ineinander vermittelt zu sein. In der Sicherheit, über reichhaltige kreative Potenziale zu verfügen, die es ihm erlaubten, die von ihm bevorzugten musikalischen Genres gleichsam neu zu definieren und deren bis dato akzeptierten Grenzen mit kühner Emphase zu überschreiten, fand Beethoven zu einem neuen, sein Ego enorm bestärkenden Selbstbewusstsein.

Die Umorientierungen, die Beethoven im besagten Zeitraum vornahm, sind demzufolge nicht primär auf das »Was« des Komponierens gerichtet (lediglich auf dem Gebiet der Oper sollte er Neuland betreten, wengleich dies

Ludwig van Beethoven SINFONIE NR. 3 ES-DUR OP. 55
»EROICA«

ENTSTEHUNG wesentlich 1803/04
gewidmet dem Fürsten Franz Joseph von Lobkowitz

URAUFFÜHRUNG Januar 1804 in Wien,
im Palais des Fürsten Lobkowitz

ERSTE ÖFFENTLICHE AUFFÜHRUNG 7. April 1805 in Wien,
Theater an der Wien

BESETZUNG 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,
3 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

auch keineswegs mit durchschlagendem Erfolg), sondern vielmehr auf das »Wie« seiner Schreibweise. Eine gänzlich »neue Manier«, wie er sie 1802 im Vorfeld der Veröffentlichung seiner Klaviervariationen op. 34 und op. 35 dem Musikverlag Breitkopf & Härtel gegenüber ankündigt, durchzieht auffallend viele Werke – und zwar in prinzipiell allen Bereichen. Sowohl die Klavier- und Kammermusik als auch die Arbeit mit dem großen Orchester sind davon betroffen: Beethovens Kompositionen weisen nunmehr nahezu ohne Ausnahme einen hochgradig individuellen Zuschnitt auf, widmen sich immer neuen Problemen und entwickeln in diesem Zusammenhang auch immer neue Lösungen.

Wenn man sich der 3. Sinfonie zuwendet, deren endgültige Formgebung in die Jahre 1803 bis 1806, mithin in die Zeit eines besonders intensiv betriebenen Verfolgens des besagten »neuen Weges« fällt, so sind die dort aufzufindenden Innovationen nur zu offensichtlich. Das spürbare Anwachsen

des äußeren Umfangs gehört ebenso dazu wie die neuartigen Proportionen, die Beethoven zwischen den Sätzen und ihren einzelnen Formteilen herstellte. Neben der gegenüber den Sinfonien Haydns und Mozarts erweiterten Besetzung – zum ersten Mal ist ein drittes Horn in den Orchesterverbund eingefügt – tritt auch ein geändertes Klangbild hervor, das wesentlich das Ergebnis eines veränderten Umgangs mit dem Instrumentarium ist: Der offensive Einsatz der oberen dynamischen Grade gehört ebenso dazu wie das häufige Vorkommen scharfer, bisweilen gar schroffer Akzente, die jeglicher Oberflächenglätte zuwiderlaufen.

Wie aufregend die Neuerungen in der »Eroica« indes tatsächlich sind, zeigt sich erst in einem Blick auf die einzelnen Sätze, auf ihre gestalterischen Besonderheiten. Der Kopfsatz, der bis dahin ausgedehnteste Sinfoniesatz Beethovens, folgt zwar der gängigen Sonatenform, erweist sich aber als ganz und gar ungewöhnliches Gebilde. Erstmals verzichtet Beethoven auf eine langsame Einleitung, die er nach dem Vorbild Haydns in seinen beiden ersten Sinfonien dem schnellen Hauptsatz noch vorangestellt hatte, lediglich zwei kraftvolle Akkordschläge gehen dem Beginn des ersten Themas voraus. Dieses basiert auf einer einfachen Dreiklangsmelodik und kehrt im weiteren Verlauf in verschiedenen Varianten und Zusammenhängen wieder. Bemerkenswert ist die Vielfalt an verschiedenen, z. T. voneinander abgeleiteten Gestalten und Motiven, die für die nötigen Kontraste sorgen. Dabei erlaubt sich Beethoven einen besonderen Kunstgriff: Verhältnismäßig spät, zu einem Zeitpunkt, zu dem man es eigentlich nicht mehr erwartet, bringt er ein neues, auffallend kantables Thema, das über eine bloße Episodenhaftigkeit hinaus substantielle Bedeutung gewinnt – ein überraschender Zug mit bemerkenswertem Effekt. Als wirkungsvoll erweist sich auch der markante, oft durch kräftige Töne geprägte Orchesterklang.

Der zweite Satz zeigt sich gegenüber dem beweglichen, vorwärtsdrängenden Elan des Sinfoniebeginns aus-

gesprochen statisch. Mit schwer lastenden Klängen entwickelt sich eine »Marcia funebre«, ein Trauermarsch, der in ihrer Gestalt und Wirkung den Eindruck einer feierlichen Prozession heraufbeschwört: Womöglich hat sich Beethoven hierbei von französischen Begräbnismusiken der Revolutionszeit anregen lassen, die weniger den Charakter einer religiösen Zeremonie als eines Staatsaktes besaßen. Einen Trauermarsch in instrumentaler Form zu schreiben, war für Beethoven nicht neu: Nur einige Jahre vor der »Eroica« hatte er in seine Klaviersonate op. 26 bereits einen Satz mit der Bezeichnung »Marcia funebre sulla morte d'un Eroe« (»Trauermarsch auf den Tod eines Helden«) integriert. Demgegenüber ist der Sinfoniesatz jedoch deutlich ausgedehnter und kompositorisch ambitionierter: Weder verbleibt Beethoven über die gesamte Zeit in dem pathosgesättigten Trauermarsch-Duktus noch behält er die entsprechende Satztechnik bei. Zwischenzeitlich kommt es zu merklichen Aufhellungen des c-Moll, eine bemerkenswerte expressive Intensivierung erreicht er zudem durch die Einführung einer fugierten Passage mit neuem thematischem Material. Auch dynamisch ist dieser zweite Satz keineswegs sonderlich zurückgenommen: Verschiedene wellenförmige Steigerungen werden initiiert, die statt gedeckter Farben nunmehr vollen orchestralen Glanz verbreiten. Der Abschluss führt wieder in Piano-Bereiche hinein, bis zum völligen Verstummen des Marschthemas.

An die dritte Stelle setzte Beethoven ein knappes, rasant dahineilendes Scherzo mit Trio. Es zeichnet sich vor allem durch seine scharf akzentuierte Rhythmik aus: Rasch gegebene Impulse treiben das Geschehen unerbittlich voran, von untergründigem »Gemurmel« bis zu größeren klanglichen Entfaltungen. Das zwischen die Scherzo-Teile eingeschobene Trio mit dem Klang seiner drei Hörner weckt beinahe zwangsläufig Jagd-Assoziationen, die jedoch ebenso schnell wieder verschwinden wie sie aufgetaucht sind.

Während das Scherzo so gänzlich untänzerisch wirkt, besitzt das Finale ebendiesen tänzerischen Einschlag zur Genüge. Keineswegs ist dieser abschließende Satz jedoch ein leichtgewichtiger »Kehraus« im traditionellen Sinne, vielmehr ist er eine genuine Erfindung Beethovens. Rein äußerlich gewinnt man den Eindruck, dass es sich um ein Thema mit Variationen handelt, aber immer wieder wird dieses Gestaltungsprinzips zugunsten anderer Ideen aufgeweicht. Nur sehr bedingt ähnelt das Sinfoniefinale den häufig als Vorarbeit angesehenen Klaviervariationen op. 35 (die aufgrund thematischer Entsprechungen den Titel »Eroica-Variationen« tragen): Während dort ein geradezu »klassischer« Zyklus vorliegt, verwirklicht Beethoven in seiner Sinfonie einen bislang so noch nicht erlebten Umgang mit musikalischen Satztechniken, Charakteren und Formmodellen, fernab aller Konventionen, mit einem hochgradig experimentellen Zugriff, mit einer wirklichen Finalwirkung.

Nicht allein sind es die Einzelsätze, die sich als außergewöhnlich darstellen, nicht weniger ist es auch die übergreifende Disposition. Das grundlegende Bestreben, bei aller Vielgestaltigkeit doch einen möglichst engen Zusammenhang zwischen Teilen und Ganzem herzustellen, das in der klassischen Sinfonik zu den vordringlichsten Zielen gehörte, scheint im Falle der »Eroica« wenn zwar nicht aufgelöst, so doch merklich zurückgedrängt zu sein. Statt durch eine Vielzahl von thematischen bzw. motivischen Entsprechungen ein mehr oder weniger dichtes Beziehungsgeflecht zu knüpfen, das sämtliche Abschnitte der Sinfonie umfasst, stellt sich bei Beethovens 3. Sinfonie eher der Eindruck von vier relativ unabhängig voneinander bestehenden musikalischen Einheiten her. Als quasi-monolithische Blöcke wirken vor allem die beiden ersten Sätze – zum einen durch ihre ungewöhnliche Expansion, zum anderen aber auch aufgrund ihrer besonderen Struktur, ihres merklichen Detailreichtums und ihres geschärften inhaltlichen Profils.

Manche musikalische Gestalten sind in sie komponiert, die ohne Weiteres symbolhaft zu deuten sind (und nicht selten auch so gedeutet wurden): Das hymnische Hauptthema des Eingangssatzes konnte – auch und gerade im Wissen, dass es sich nach Beethovens Intention um eine »Sinfonia eroica« handelt – nur allzu leicht als Imagination einer Heldenfigur aufgefasst werden, während der langsame Satz als tiefernste Trauerfeier auf den Tod ebendieses Helden zu hören war. Und auch das nach dem kraftvollen Scherzo mit den Jagdmotiven der Hörner erklingende, über weite Strecken so gelöste, tänzerisch-beschwingt daher kommende Finale stand der gewählten Heldenthematik zumindest nicht entgegen – immerhin hatte Beethoven in diesen Satz Musik aus seinem 1801 komponierten Ballett »Die Geschöpfe des Prometheus« op. 43 integriert. Die Verwendung von musikalischem Material aus diesem Werk ist durchaus programmatisch zu verstehen: Beethoven zelebriert sich gleichsam als der Prometheus der Musik, der sich imstande zeigte, aus eigener Schöpfergabe heraus eine eigene Welt aufzubauen – eine Welt des ästhetischen Scheins zwar, die gleichwohl von der Realität beeinflusst ist, aus ihr Anregungen entnimmt und wieder auf sie abstrahlt. Wahrscheinlich dürfte sein, dass Beethoven mit seinem Werk ganz offenbar auf aktuelle politische Geschehnisse Bezug nehmen und in seiner Musik reflektieren wollte.

Die Entstehungsgeschichte der »Eroica«, mit der Beethoven sich und das Genre der Sinfonie im Grunde neu bestimmte, ist verwickelt genug. Ein konkretes Datum zu benennen, wann die Beschäftigung mit der Komposition eingesetzt hat, ist ebensowenig möglich wie gesicherte Fakten darüber zu gewinnen, wann genau Beethoven die Partitur abgeschlossen hat. Ratsam erscheint, den Zeitraum möglichst weit zu fassen, von den ersten Hinweisen auf das Werk aus bis hin zur Drucklegung im Oktober 1806. Mehr als acht Jahre zuvor, im Frühjahr 1798, soll Beethoven während eines

Gesprächs mit Graf Bernadotte, dem französischen Gesandten in Wien, die Absicht geäußert haben, eine Sinfonie auf Napoleon Bonaparte zu schreiben, den jungen, tatkräftigen Konsul der Republik. Die immense Faszination, die von der Person Bonapartes ausging, hatte auch Beethoven ergriffen – letztlich sollte sie, trotz mancher Eintrübungen, bis zum Tod des überaus ehrgeizigen Herrschers und Feldherren anhalten.

Dass die »Eroica« essentiell mit Napoleon zu tun hat, dürfte außer Frage stehen. Der einerseits so bewunderte, andererseits so verhasste Korse, der Frankreich und Europa in den ersten eineinhalb Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wie kein anderer zu prägen wusste, wurde insofern zu einem Bezugspunkt für Beethoven, als dass er Zukunft und Fortschritt verkörperte, den Beginn einer neuen Zeit, in der überkommene Verkrustungen beseitigt und bessere Perspektiven eröffnet werden konnten – hochgesteckte Erwartungen, deren Einlösung vorerst noch offenbleiben musste.

Abseits dieser grundlegenden, ins Universale zielenden Hoffnungen, die Beethoven an Napoleon und seine Politik knüpfte, verband er auch persönliche Karrierepläne mit ihm: Zunächst dachte er an eine Reise nach Paris, um mit einer großen Oper das öffentliche Interesse zu wecken: Nicht umsonst forcierte er 1804/05 die Arbeit an »Leonore«, der Erstfassung des »Fidelio«. Zwischenzeitlich erwog er gar eine Übersiedlung in die französische Metropole, damit er dort als Komponist jene Anerkennung finden möge, die ihm nach eigenem Empfinden in Wien nicht in gewünschtem Maße zuteil wurde. Die Zuwendung zur Oper schien hierbei ein gangbarer Weg zu sein, die Komposition einer großen Sinfonie ein anderer. Was konnte es – so könnte sich Beethoven gefragt haben – überhaupt Besseres geben, als ein Werk auf den Heros der Franzosen, Napoleon Bonaparte, zu schreiben und es ihm demonstrativ zu widmen?

Dass es letztlich doch nicht dazu kam, ist oft beschrieben, teils legendenhaft ausgeschmückt worden.

Zunächst hatte Beethoven die Originalpartitur mit folgendem Titel versehen:

»Sinfonia grande
intitulata Bonaparte
del Sigr
Louis van Beethoven
Sinfonie 3 op. 55«

Unter dem Eindruck der Nachricht, dass sich Napoleon im Sommer 1804 selbst zum Kaiser der Franzosen gekrönt hatte, soll Beethoven jedoch in einem Akt der Entrüstung das bereits in Reinschrift vorliegende Titelblatt zerrissen und seine ursprünglichen Widmungspläne vollends aufgegeben haben. Fakt ist indes, dass er die Zeile »intitulata Bonaparte« getilgt und stattdessen im Zuge der Drucklegung des Werkes im Oktober 1806 eine spürbar allgemeiner gehaltene Formulierung an deren Stelle gesetzt hat: »SINFONIA EROICA composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo« (»SINFONIA EROICA, komponiert um das Andenken eines großen Mannes zu feiern«).

Es gibt durchaus Anhaltspunkte dafür, dass Beethoven mit dieser Titelgebung gleichsam die Seiten gewechselt hat: von Napoleon zu Prinz Louis Ferdinand von Preußen, der im Kampf gegen die Armee des französischen Kaisers 1806 bei Jena und Auerstedt sein Leben gelassen hatte. Damit wäre ein »inoffizieller« Widmungsträger ins Spiel gebracht, der nicht nur als antifranzösischer Parteigänger identifiziert werden kann – und somit auf der Seite von Beethovens Wahlheimat Österreich stand –, sondern geradezu eine Symbolfigur des patriotischen Widerstandes darstellte. Auch die persönlichen Verbindungen Beethovens zu dem musikalisch außerordentlich talentierten Louis Ferdinand könnten hierbei eine Rolle gespielt haben – immerhin kannte ihn Beethoven seit zehn Jahren und hatte ihm bereits sein 3. Klavierkonzert op. 37 zugeeignet.

Mit dieser gleichsam verschlüsselten Botschaft, die keine vollkommen verlässlichen Deutungen erlaubt, mochte Beethoven einer gewissen Verschleierungstaktik folgen. Es dürfte kaum abschließend zu klären sein, wen Beethoven denn nun wirklich mit diesem »grand uomo«, dem seine Sinfonie galt, im Sinn hatte. Die offizielle Widmung jedenfalls scheint aus eher pragmatischen Erwägungen heraus getätigt worden zu sein: Es war der Fürst Franz Joseph von Lobkowitz, einer der engagiertesten Unterstützer Beethovens, dem diese Ehre zukam. Die 400 Gulden, die Lobkowitz in diesem Zusammenhang an Beethoven zahlte, mögen ein Beweggrund gewesen sein, ein anderer die großzügige Geste des Fürsten, sein Privatorchester für Proben- und Aufführungszwecke zur Verfügung zu stellen. Beethoven besaß so die Möglichkeit, seine neuen Werke (u. a. auch die »Eroica«) in ihrer klanglichen Wirkung auszutesten und – trotz des schweren Handicaps seiner immer weiter fortschreitenden Ertaubung – manche Details vor der Veröffentlichung zu revidieren. Das Palais Lobkowitz in der Wiener Innenstadt wurde so gleichsam zu einem Laboratorium, in dem Beethoven wertvolle Erfahrungen mit den Spieltechniken der Instrumente und den Klangfarben des Orchesters gewinnen konnte. Die erste öffentliche Aufführung der 3. Sinfonie innerhalb einer musikalischen Akademie des Geigers Franz Clement am 7. April 1805 im Theater an der Wien fand sogleich viel Resonanz und wurde zur Initialzündung einer weitreichenden musikalischen wie publizistischen Auseinandersetzung mit diesem Ausnahmewerk.

Wenngleich die »Eroica« auch von Wien aus ihren Siegeszug durch Europa antrat, so ist sie doch keineswegs ein »österreichisches« Werk, aus dem alle Spuren der einstigen Napoleon-Begeisterung Beethovens getilgt sind. So eindeutig ist der Fall gleichwohl nicht: Auf dem Titelblatt der Partiturabschrift ist ein »geschrieben auf Bonaparte« entdeckt worden. Merkwürdig mutet dieser wie beiläufig hingeworfene, heute nicht mehr lesbare Bleistiftzusatz an – als ob Beethoven seine

ursprüngliche Absicht nicht aufgeben, sondern im Gegenteil sogar bestätigen wollte. Die Enttäuschung, die durch Napoleons Kaiserkrönung hervorgerufen worden war, schien sich durchaus in Grenzen zu halten. Seine charismatische Persönlichkeit, die als Sinnbild des Heroischen aufgefasst werden konnte, wirkte offenbar unverändert weiter. In dieser Hinsicht ist die »Eroica« in der Tat eine »Bonaparte-Sinfonie« – ein Werk freilich, das über die historischen Kontexte seiner Entstehung hinaus das Denken in und über Musik maßgeblich bestimmt hat und nicht umsonst zum Prototyp der Sinfonik des 19. Jahrhunderts geworden ist, und ein Gedächtniswerk, wie auch immer, obendrein.



ANDRÁS SCHIFF

KLAVIER

Sir András Schiff wurde 1953 in Budapest geboren. Den ersten Klavierunterricht erhielt er im Alter von fünf Jahren bei Elisabeth Vadász. Später setzte er sein Studium an der Franz-Liszt-Akademie in Budapest bei Pál Kadosa, György Kurtág und Ferenc Rados sowie bei George Malcolm in London fort.

Ein wichtiger Teil seiner Tätigkeit sind Klavierabende, im Besonderen die zyklischen Aufführungen der Klavierwerke von Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und Bartók. Seit 2004 hat Sir András Schiff in mehr als 20 Städten den kompletten Zyklus sämtlicher Klaviersonaten von Beethoven in chronologischer Reihenfolge aufgeführt. Deren Live-Mitschnitte aus der Zürcher Tonhalle auf CD erhielten höchste Auszeichnungen. Für seine Einspielung »Geistervariationen« mit Werken von Robert Schumann erhielt Sir András Schiff den International Classical Music Award 2012 in der Kategorie Solo Instrument – Recording of the Year. Im Herbst 2017 erschien eine Duo-CD zusammen mit seiner Frau Yuuko Shiokawa (Violine) mit Werken von Bach, Busoni und Beethoven. Seine jüngste Aufnahme erschien 2019 und ist Klaviersonaten und Impromptus von Franz Schubert gewidmet.

Sir András Schiff tritt mit den meisten international bedeutenden Orchestern und Dirigenten auf. Einen Schwerpunkt setzt er auf die Aufführung der Klavierkonzerte von Bach, Mozart und Beethoven unter eigener Leitung. 1999 gründete er sein eigenes Kammerorchester, die Cappella Andrea Barca, mit der er, wie auch mit dem

Chamber Orchestra of Europe, als Dirigent und Solist eng zusammenarbeitet.

Seit früher Jugendzeit ist Sir András Schiff ein leidenschaftlicher Kammermusiker. Von 1989 bis 1998 leitete er die Musiktage Mondsee. Gemeinsam mit Heinz Holliger hatte er von 1995 bis 2013 die Künstlerische Leitung der Ittinger Pfingstkonzerte inne. Seit 1998 findet im Teatro Olimpico in Vicenza unter der Leitung von Sir András Schiff die Konzertreihe Omaggio a Palladio statt.

Sir András Schiff wurde mit zahlreichen internationalen Preisen ausgezeichnet. Unter anderem ist er Ehrenmitglied des Beethoven-Hauses Bonn, Träger des Robert-Schumann-Preises der Stadt Zwickau und Gewinner der Goldenen Mozart-Medaille der Internationalen Stiftung Mozarteum. Zudem erhielt er den Orden pour le mérite für Wissenschaften und Künste sowie das Große Verdienstkreuz mit Stern der Bundesrepublik Deutschland.

2011 hat Sir András Schiff für Aufsehen gesorgt, als er öffentlich gegen die alarmierende politische Entwicklung in Ungarn Stellung bezog – mit der Konsequenz, in seiner Heimat keine Konzerte mehr zu geben.

2014 wurde er von Queen Elizabeth II. für seine Verdienste für die Musik in den Adelsstand erhoben. Im März 2017 erschien sein Buch »Musik kommt aus der Stille« mit Essays und Gesprächen mit Martin Meyer.

STAATSKAPELLE BERLIN UND DANIEL BARENBOIM

Die Staatskapelle Berlin gehört mit ihrer auf das späte 16. Jahrhundert zurückzuführenden Tradition zu den ältesten Orchestern der Welt. Seit 1742 ist das als Kurbrandenburgische Hofkapelle begründete und als Königlich Preußische Hofkapelle weiterentwickelte Ensemble dem Opernhaus Unter den Linden fest verbunden. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner prägten im Laufe der Geschichte die Spiel- und Klangkultur der Staatskapelle Berlin.

Seit 1992 steht Daniel Barenboim (geboren 1942 in Buenos Aires) als Generalmusikdirektor an der Spitze der Staatskapelle Berlin, im Jahr 2000 wurde er vom Orchester zum »Dirigenten auf Lebenszeit« gewählt. Zahlreiche Gastspiele in Europa, Israel, Japan und China sowie in Nord- und Südamerika haben die herausragende Stellung der Staatskapelle Berlin wiederholt unter Beweis gestellt. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven in Wien, Paris, London, New York und Tokio sowie die Zyklen der Sinfonien von Schumann und





Brahms, die Präsentation aller großen Bühnenwerken Richard Wagners anlässlich der Staatsopern-FESTTAGE 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners »Ring des Nibelungen« in Japan gehörten hierbei zu den herausragenden Ereignissen. Im Rahmen der FESTTAGE 2007 folgte unter der Leitung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez ein zehnteiliger Mahler-Zyklus in der Berliner Philharmonie, der auch im Musikverein Wien sowie in der New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung gelangte. Zu den Höhepunkten der letzten Jahre zählten ein neunteiliger Bruckner-Zyklus, ebenfalls in Wien im Juni 2012, sowie konzertante Aufführungen von Wagners »Ring« bei den Londoner Proms im Sommer 2013. Der gefeierte Bruckner-Zyklus wurde 2016/17 auch in der Suntory Hall Tokio, in der Carnegie Hall New York sowie in der Philharmonie de Paris präsentiert. Zahlreiche CD- und DVD-Aufnahmen, Oper wie Sinfonik gleichermaßen, dokumentieren die hohe künstlerische Qualität der Staatskapelle Berlin. Zuletzt erschienen Einspielungen aller neun Bruckner-Sinfonien und der vier Brahms-Sinfonien unter der Leitung von Daniel Barenboim, darüber hinaus Aufnahmen der Klavierkonzerte von Chopin, Liszt und Brahms sowie sinfonischer Werke und Instrumentalkonzerte von Strauss, Sibelius, Tschaikowsky, Dvořák und Elgar. Außerdem wurden Aufzeichnungen szenischer Produktionen von Wagners »Tannhäuser« und »Parsifal«, Verdis »Il trovatore«, Bergs »Lulu«, Rimsky-Korsakows »Die Zarenbraut« sowie Schumanns »Szenen aus Goethes Faust« veröffentlicht. Anlässlich ihres 450. Jubiläums erschien eine CD-Edition mit historischen und aktuellen Aufnahmen, darüber hinaus wird dieses besondere Jubiläum durch eine Buchpublikation und eine Ausstellung begleitet.

WWW.STAATSKAPELLE-BERLIN.DE

WWW.DANIELBARENBOIM.COM

STAATSKAPELLE BERLIN

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
EHRENDIRIGENTEN Otmar Suitner †, Pierre Boulez †, Zubin Mehta

PERSÖNLICHE REFERENTIN DES GMD Antje Werkmeister
ORCHESTERDIREKTORIN Annekatrin Fojuth
ORCHESTERMANAGER Elisabeth Roeder von Diersburg
ORCHESTERBÜRO Amra Kötschau-Krilic, Alexandra Uhlig
ORCHESTERAKADEMIE Katharina Wichate

ORCHESTERINSPEKTOR Uwe Timptner
ORCHESTERWARTE Dietmar Höft, Nicolas van Heems,
Martin Szymanski, Mike Knorpp
ORCHESTERVORSTAND Christoph Anacker, Christiane Hupka,
Alf Moser

DRAMATURG Detlef Giese

EHRENMITGLIEDER Prof. Lothar Friedrich, Thomas Küchler,
Victor Bruns †, Gyula Dalló †, Bernhard Günther †, Wilhelm Martens †,
Ernst Hermann Meyer †, Egon Morbitzer †, Hans Reinicke †,
Otmar Suitner †, Ernst Trompler †, Richard von Weizsäcker †

STAATSKAPELLE BERLIN

1. VIOLINEN Wolfram Brandl, Petra Schwieger, Susanne Schergaut,
Susanne Dabels, Michael Engel, Henny-Maria Rathmann, André Witzmann,
Eva Römisch, David Delgado, Andreas Jentzsch, Tobias Sturm,
Serge Verheylewegen, Darya Varlamova, Roxana Wisniewska Zabek*
2. VIOLINEN Knut Zimmermann, Johannes Naumann, Sascha Riedel,
Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch,
Barbara Glücksmann, Ulrike Bassenge, Yunna Weber, Nora Hapca,
Philipp Schell*
BRATSCHEN Yulia Deyneka, Holger Espig, Matthias Wilke
Friedemann Mittenentzwei, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke,
Stanislava Stoykova, Joost Keizer, Sophia Reuter, Friedemann Slenczka*
VIOLONCELLI Claudius Popp, Nikolaus Popa, Isa von Wedemeyer,
Ute Fiebig, Tonio Henkel, Dorothee Gurski, Johanna Helm, Minji Kang
KONTRABÄSSE Otto Tolonen, Joachim Klier, Axel Scherka,
Alf Moser, Martin Ulrich, Kaspar Loyal
FLÖTEN Thomas Beyer, Christiane Hupka
OBOEN Gregor Witt, Tatjana Winkler
KLARINETTEN Tibor Reman, Sylvia Schmückle-Wagner
FAGOTTE Ingo Reuter, Frank Heintze
HÖRNER Igancio García, Zoltán Mácsai**, Sebastian Posch
TROMPETEN Christian Batzdorf, Noémi Makkos
PAUKEN Torsten Schönfeld

* Mitglied der Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

** Gast

Wir danken den Bürgerinnen und Bürgern
der Bundesrepublik Deutschland,
insbesondere denen des Landes Berlin
und

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN



WILHELM
The
Found
ation.

rbb/ KULTUR

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Detlef Giese / Dramaturgie Staatsoper Unter den Linden
FOTOS Nicolas Brodard (András Schiff), Peter Adamik (Staatskapelle Berlin),
Holger Kettner (Daniel Barenboim)
ABBILDUNG Hans Conrad Fischer/Erich Kock: »Ludwig van Beethoven«
Salzburg 1970
GESTALTUNG Herburg Weiland, München
LAYOUT Dieter Thomas

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**