

450
JAHRE
STAATSKAPELLE
BERLIN
1570 — 2020

BENEFIZKONZERT
ZUM GEDENKEN
AN DEN 75. JAHRESTAG
DER BEFREIUNG DES
KONZENTRATIONSLAGERS
AUSCHWITZ

DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT

THOMAS QUASTHOFF

SPRECHER

HERREN DES STAATSOPIERCHORES
EINSTUDIERT VON CHOR Martin Wright
STAATSKAPELLE BERLIN

Mo 27. Januar 2020 19.00
STAATSOPIER UNTER DEN LINDEN

PROGRAMM

GRUSSWORT

Dr. Angela Merkel

Kanzlerin der Bundesrepublik Deutschland

GRUSSWORT

Mateusz Morawiecki

Ministerpräsident der Republik Polen

Arnold Schönberg (1874–1951) **A SURVIVOR FROM WARSAW OP. 46**
EIN ÜBERLEBENDER AUS WARSCHAU OP. 46
für Sprecher, Männerchor und Orchester

Ludwig van Beethoven (1770–1827) **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

Mo 27. Januar 2020 19.00

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Konzerteinführung 45 Minuten vor Beginn

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN

Das heutige Gedenkkonzert zum 75. Jahrestag der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz wird von rbbKultur aufgezeichnet und live im Hörfunk sowie auf der Website des rbb gesendet, wo der Stream noch weitere 30 Tage abrufbar sein wird.

Darüber hinaus wird der Livestream auch auf der Website der Staatsoper Unter den Linden sowie der Staatskapelle Berlin eingebunden.

DER ERLÖS DES HEUTIGEN BENEFIZKONZERTS KOMMT
DER AUSCHWITZ-BIRKENAU FOUNDATION ZUGUTE.

Die 2009 vom ehemaligen polnischen Außenminister und Auschwitz-Überlebenden Władysław Bartoszewski ins Leben gerufene Stiftung verfolgt das Ziel, die Erinnerung an diesen Ort, der zum Inbegriff der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft und des Holocaust geworden ist, dauerhaft wach zu halten. Mit den Erlösen aus dem Benefizkonzert soll es Jugendgruppen aus der Bundesrepublik Deutschland und den europäischen Nachbarländern ermöglicht werden, sich unmittelbar mit der Geschichte des Konzentrations- und Vernichtungslagers auseinanderzusetzen und das Verantwortungsbewusstsein für alle Mitmenschen im Sinne demokratischer wie menschenrechtlicher Werte zu stärken.

Wir danken Ihnen sehr herzlich für Ihr Engagement, dass Sie mit dem Besuch dieses Konzertes ein überaus wichtiges Anliegen unterstützen!

LIEBES PUBLIKUM,

am heutigen 27. Januar 2020 gedenken wir des 75. Jahrestages der Befreiung des Konzentrationslagers Auschwitz-Birkenau. Das Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau ist seit seiner Befreiung am 27. Januar 1945 zum Symbol für den Massenmord der Nazis an Juden, Sinti und Roma und anderen Verfolgten geworden. 75 Jahre nach Ende des zweiten Weltkriegs und damit des menschenverachtenden NS-Regimes bleibt der 27. Januar einer der wichtigsten Gedenktage in Deutschland. Er fordert uns dazu auf, uns immer wieder mit der deutschen Vergangenheit auseinanderzusetzen und dafür Sorge zu tragen, dass sich diese nicht wiederholt.

1954, neun Jahre nach Kriegsende, lud mich – damals elfjährig – der große Dirigent Wilhelm Furtwängler nach Berlin ein. Mein Vater lehnte diese Einladung damals ab: Das Kriegsende und damit die Schreckenszeit des NS-Regimes lagen noch keine zehn Jahre zurück, und es war ihm für uns, als jüdische Familie, die von Argentinien nach Israel emigriert war, zu früh, nach Deutschland zu reisen. Später trat ich dann natürlich in Deutschland auf, und als ich 1992 Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden und Staatskapelle Berlin wurde, zog ich mit meiner Familie nach Berlin. Ich konnte mich als Jude in Deutschland damals nur niederlassen, weil sich sowohl die deutsche Politik als auch die Mehrheit der deutschen Bevölkerung mit der Nazi-Vergangenheit auseinandergesetzt und diese – soweit überhaupt möglich – aufgearbeitet hatten. Für mich war Deutschland das einzige Land, dass sich wirklich mit den dunkelsten Aspekten seiner Vergangenheit auseinandergesetzt hatte.

Aber nach fast 30 Jahren in diesem Land lebe ich heute wieder voll Sorge in Deutschland. Es gibt einen hochgefährlichen neuen Antisemitismus in Deutschland, und die Reaktionen darauf, sowohl gesellschaftlich als auch politisch, sind längst nicht stark genug. Ich hätte Anfang der 90er Jahre

nicht geglaubt, dass Antisemitismus und Fremdenhass, die Verherrlichung der Nazi-Vergangenheit und ein aggressiver, völkischer Nationalismus 2019 in Deutschland wieder salonfähig sein würden. Was täglich in Deutschland geschieht, sind keine »Alarmzeichen«, für diese ist es längst zu spät. Wir müssen Antisemitismus und Fremdenhass geschlossen und entschieden entgegentreten, jeden Tag. Denn es gibt viele Aspekte der deutschen Gesellschaft, die ich sehr schätze. Mehr als alles andere die Kultur: Literatur, Musik und Philosophie. Nazismus aber repräsentiert keine menschlichen Werte, denn Nazismus ist unmenschlich.

Wir alle müssen dieser neuen Gefahr geschlossen und entschieden entgegentreten. Wir dürfen die nationalistische Agitation nicht apathisch hinnehmen, uns nicht gleichschalten lassen. Dafür ist Bildung entscheidend, denn Bildung verhilft uns nicht nur zu Informationen, sondern weckt auch unsere Neugier und fordert uns zum Denken heraus. Bildung ist die beste Versicherung gegen Völkerhass, Totalitarismus, Faschismus und Nationalsozialismus.

Ich habe in meiner kleinen Welt der Staatsoper seit 1991 versucht, ein Klima der Offenheit zu schaffen, in dem jeder Platz findet, der den Qualitätsansprüchen des Hauses genügen kann: West-Deutsche, Ost-Deutsche und natürlich auch Nicht-Deutsche. Dies gilt sowohl im künstlerischen Bereich – Chor, Orchester und SolistInnen – wie auch bei allen anderen KollegInnen der Leitung und MitarbeiterInnen des Hauses. Bei uns wird niemand aufgrund seines Glaubens, seiner Herkunft oder sexuellen Orientierung diskriminiert, denn jeder einzelne Mensch verdient es, respektiert zu werden. Denn dies ist die vielleicht wichtigste Lehre aus der Vergangenheit: Gegenseitige Achtung und Respekt müssen unser gemeinsames Leben bestimmen.

DANIEL BARENBOIM

»ES KANN NIE GENUG SEIN, AN DAS GESCHEHENE ZU ERINNERN«

WOJCIECH SOCZEWICA

Generaldirektor der Auschwitz-Birkenau Foundation

Die Stiftung mit ihrem Sitz in Warschau besteht seit zehn Jahren. Sie wird von 38 Spenderländern und mehr als 40 Privatpersonen unterstützt.

Das Ziel der Stiftung ist, das, was übrig geblieben ist nach der Befreiung 1945, alle Gegenstände und die gesamte Infrastruktur, als Zeugen der schrecklichen Ereignisse zu erhalten. Von daher ist es das Credo unserer Stiftung, nicht einmal den Gedanken an ein »Genug ist genug« zuzulassen, weil wir auch nach 1945 zahlreiche Beispiele von Hass, Menschenverfolgung, Ausgrenzung, Rassismus, Antisemitismus, Islamophobie und andere Beispiele von politischem Wahnsinn gesehen haben und immer wieder sehen, die deutlich machen, dass es nie genug sein kann, an das Geschehene zu erinnern.

Dieses Wahrzeichen Auschwitz-Birkenau ist so stark und so vielbedeutend, dass man dieses als Instrument verwendet, um zu zeigen: Schaut, wohin Hass führen kann! Wir haben das Glück, mit vielen jungen Leuten zu arbeiten, die sich, nachdem sie diesen Ort besucht haben, kritische Fragen stellen und überlegen: Was kann ich selbst tun, damit sich dieses Szenario nicht wiederholt.

Die Stiftung, die eng mit dem Museum Auschwitz-Birkenau zusammenarbeitet, beschäftigt sich wesentlich mit

der Finanzierung und Durchführung von Konservierungsmaßnahmen; die Satzung lässt aber auch zu, dass wir Bildungsprojekte fördern, vor allem für Jugendliche.

Grundlage ist die Bewahrung der Authentizität: Die Menschen kommen nach Auschwitz-Birkenau, weil sie sehen wollen, was dort wirklich passiert sind, und das zeigt man ihnen am besten anhand von authentischen Gegenständen und Gebäuden. Was aber ist der nächste Schritt? Was mich sehr freut, ist die in Kürze, im April 2020, geplante Eröffnung des Internationalen Bildungszentrum zu Auschwitz und den Holocaust. Das Zentrum verfügt über professionelle Seminar- und Konferenzräume, wo die Möglichkeit besteht, auch große Gruppen aufzunehmen und mit den Menschen zu diskutieren.

Glücklicherweise werden wir am 27. Januar noch etwa 200 Überlebende von Auschwitz zu Gast haben, und ich denke, dass ihre Botschaft an die Welt stark genug sein wird. Aber es ist leider eine Tatsache, mit der wir lernen müssen umzugehen, dass die Zeugen von uns gehen. Menschen sind Menschen: Diese unglaublich überzeugende Stimme der Überlebenden ist durch nichts zu ersetzen. Auch die beste Technologie kann nicht das wiedergeben, was durch ein direktes Gespräch mit einer Zeitzeugin oder einem Zeitzeugen möglich ist. Die authentische Stimme eines lebenden Menschen ist unersetzbar.

Die Zitate von Wojciech Soczewica sind einem von Maria Ossowski geführten Interview vom Dezember 2019 entnommen. Wir danken Frau Ossowski sehr herzlich für ihre Bereitschaft, uns dieses Material zur Verfügung zu stellen.

Arnold Schönberg

A SURVIVOR FROM WARSAW OP. 46

EIN ÜBERLEBENDER AUS WARSCHAU OP. 46

Text vom Komponisten

NARRATOR

I cannot remember ev'rything. I must have been unconscious most of the time ...!

I remember only the grandiose moment when they all started to sing as if prearranged, the old prayer they had neglected for so many years – the forgotten creed!

But I have no recollection how I got underground to live in the sewers of Warsaw for so long a time ...

The day began as usual: Reveille when it still was dark. "Get out!" Whether you slept or whether worries kept you awake the whole night. You had been separated from your children, from your wife, from your parents; you don't know what happened to them ... How could you sleep?

The trumpets again – "Get out! The sergeant will be furious!" They came out; some very slowly: the old ones, the sick ones; some with nervous agility.

They fear the sergeant. They hurry as much as they can. In vain! Much too much noise, much too much commotion! And not fast enough!

The Feldwebel shouts: "Achtung! Stilljestanden! Na wird's mal, oder soll ich mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jut; wenn ihrs durchaus haben wollt!"

The sergeant and his subordinates hit everyone: young or old, strong or sick, guilty or innocent ... It was painful to hear them groaning and moaning.

I heard it though I had been hit very hard, so hard that I could not help falling down. We all on the ground who could not stand up were then beaten over the head ...

I must have been unconscious. The next thing I knew was a soldier saying:

"They are all dead!" Whereupon the sergeant ordered to do away with us.

There I lay aside half-conscious. It had become very still – fear and pain.

Then I heard the sergeant shouting: "Abzählen!"

They started slowly and irregularly: one, two, three, four – "Achtung!" the sergeant shouted again, "Rascher! Nochmal von vorn anfangen! In einer Minute will ich wissen, wie viele ich zur Gaskammer abliefern! Abzählen!"

They began again, first slowly: one, two, three, four, became faster and faster, so fast that it finally sounded like a stampede of wild horses, and all of a sudden, in the middle of it, they began singing the "Shema Yisroel:"

MEN'S CHORUS

Shema Yisroel Adonoy eloheynu
Adonoy ehod
Veohavto et Adonoy elobeycho
bechol levovcho uvchol nafshecho
uvechol me odecho
Vehoyu hadevorim hoele
asher onochi metsavecho hayom
al levovecho
Veshinontom levoneycho
vedibarto bom beshivtecho beveytecho
uvelechtecho baderech
uvshochbecho uvekumecho.

(Deuteronomy 6: 4-7)

ERZÄHLER

An das meiste kann ich mich nicht mehr erinnern – ich muss lange
bewusstlos gewesen sein. Ich erinnere mich nur an den großen Moment,
als alle wie auf Verabredung das alte, so lange Jahre vernachlässigte Gebet
anstimmten – das vergessene Glaubensbekenntnis!
Aber es ist mir unbegreiflich, wie ich unter die Erde geriet und in Warschau
Abflusskanälen so lange Zeit leben konnte.
Der Tag begann wie gewöhnlich. Wecken noch vor Morgengrauen. Heraus,
ob ihr schliefet, oder ob Sorgen euch die ganze Nacht wach hielten:
Ihr wurdet getrennt von euren Kindern, von eurer Frau, von euren Eltern,
ihr wisst nicht, was mit ihnen geschah. Wie könnt ihr schlafen!
Wieder die Fanfaren: »Heraus! Der Feldweibel wird wütend!« Sie kamen,
manche langsam, die Alten, die Kranken, manche mit nervöser Hast.
Sie fürchten den Feldweibel. Sie rennen, so gut sie können. Umsonst!
Viel zuviel Lärm! Viel zuviel Bewegung und nicht schnell genug!
Der Feldweibel brüllt: »Achtung! Stilljstanden! Na wird's mal, oder soll ich
mit dem Jewehrkolben nachhelfen? Na jut, wenn ihr's durchaus haben wollt!«
Der Feldweibel und seine Soldaten schlagen jeden: jung oder alt, stark

oder krank, schuldig oder unschuldig – es war grauenvoll, das Klagen und
Stöhnen zu hören.

Ich hörte es, obgleich ich sehr geschlagen worden war – so sehr, dass ich
umfiel. Wir alle, die am Boden lagen und nicht aufstehen konnten, wurden
nun über den Kopf geschlagen.

Ich war wohl besinnungslos. Als nächstes hörte ich einen Soldaten sagen:

»Die sind alle tot!« Und danach der Befehl, uns fortzuschaffen.

Ich lag abseits – halb bewusstlos. Es war sehr still geworden – Angst und
Schmerz – dann hörte ich den Feldweibel: »Abzählen!«

Sie begannen langsam und unregelmäßig: Eins, zwei, drei, vier. »Achtung!«
brüllte der Feldweibel wieder. »Rascher! Nochmal von vorn anfangen! In einer
Minute will ich wissen, wie viele ich zur Gaskammer abliefern! Abzählen!«

Und wieder begannen sie, erst langsam: Eins, zwei, drei, vier, dann immer
schneller, so schnell, dass es schließlich wie das Stampfen wilder Rosse
klang, und dann auf einmal – ganz unvermittelt – begannen sie das »Schema
Israel« zu singen:

MÄNNERCHOR

Höre, Israel, der Ewige, unser Gott,
ist ein einiges, ewiges Wesen!
Du sollst den Ewigen, deinen Gott,
lieben von ganzem Herzen, ganzer Seele
und ganzem Vermögen!
Die Worte,
die ich dir jetzt befehle,
sollen dir stets im Herzen bleiben.
Du sollst sie deinen Kindern einschärfen
und immer davon reden,
wenn du zu Hause sitztest
oder auf Reisen bist,
wenn du dich niederlegst
und wenn du aufstehst.

(Deuteronomium 6, 4-7)

»
KUNST IST
DER NOTSCHREI JENER,
DIE AN SICH DAS SCHICKSAL
DER MENSCHHEIT ERLEBEN.
DIE NICHT MIT IHM
SICH ABFINDEN,
SONDERN SICH MIT IHM
AUSEINANDERSETZEN.
DIE NICHT STUMPF DEN
MOTOR »DUNKLE MÄCHTE«
BEDIENEN,
SONDERN SICH INS
LAUFENDE RAD STÜRZEN,
UM DIE KONSTRUKTION
ZU BEGREIFEN.

«

Arnold Schönberg, 1909

EIN MUSIKALISCHES DENKMAL

ARNOLD SCHÖNBERGS »EIN ÜBERLEBENDER AUS WARSCHAU«

TEXT VON Detlef Giese

Im Sommer 1947, zu einer Zeit, als die Erinnerung an Weltkrieg und Holocaust noch allgegenwärtig war, entstand eines der wohl eindrucksvollsten musikalischen Gedächtniswerke. Arnold Schönberg, der 1933 unter unwürdigen Umständen seiner Lehrämter enthoben, aus Deutschland vertrieben worden und über Frankreich in die USA geflüchtet war, hatte die Kriegsjahre zwar relativ abgeschieden in Kalifornien verlebt, ohne indes die Kontakte in die Alte Welt abgebrochen zu haben. Vor allem am Schicksal der europäischen Juden nahm er Anteil, fühlte er sich ihnen doch selbst zugehörig. Als Jude in Wien geboren, später jedoch protestantisch getauft, hatte er sich unter dem Eindruck der beginnenden nationalsozialistischen Barbarei dafür entschieden, den alten Glauben wieder anzunehmen: Zusammen mit seiner Familie erklärte er im Juli 1933 in einer Pariser Synagoge unter Zeugen seine Rückkehr zum Judentum.

Nicht zuletzt sollte sich dieser Schritt auch auf Schönbergs kompositorische Arbeit auswirken. Nachdem seine jüdische Herkunft und spezifisch jüdische Themen in seinem bisherigen Schaffen im Grunde keine Rolle gespielt hatten, wandte er sich in den Jahren des amerikanischen Exils gleich mehrfach Werken zu, die durchaus als Ausdruck eines neuerwachten religiösen Empfindens zu deuten sind. Zunächst ist hierbei das zum jüdischen Versöhnungstag 1938 entstandene »Kol nidre« op. 39 zu nennen, die einzige liturgisch einsetzbare

Komposition Schönbergs. Obgleich bewusst für den musikalischen Gebrauch in der Synagoge geschrieben, fand dieses Werk für Sprecher, gemischten Chor und Orchester aufgrund seiner beträchtlichen aufführungspraktischen Schwierigkeiten keine sonderlich weite Verbreitung. Ein anderer Fall war hingegen »A Survivor from Warsaw« (Ein Überlebender aus Warschau) op. 46, eine Partitur, die Schönberg ebenso wie »Kol nidre« als Melodram konzipierte: Dieses Stück sollte zu seinen inhaltlich ambitioniertesten, ästhetisch markantesten und – im Blick auf die öffentliche Resonanz – auch zu seinen erfolgreichsten Kompositionen werden.

»A Survivor from Warsaw« gehört zu jenen späten Werken während und nach dem Zweiten Weltkrieg, die Schönberg zwar auf der vollen Höhe seiner Inspiration zeigen, die aber auch einer immer hinfalliger werdenden Physis abgerungen sind. Seit seiner Ankunft in Amerika hatten ihn immer wieder gesundheitliche Probleme zu Unterbrechungen seiner Arbeit gezwungen; sein ausgesprochen labiler Zustand ließ es auch nicht zu, einer Einladung nach Wien nachzukommen, die als Akt der Wiedergutmachung die geschlagenen Wunden heilen helfen sollte. Obgleich Schönberg im Sommer 1946 eine lebensbedrohliche Erkrankung überstand, blieb die Situation unverändert problematisch: Es war vor allem ein hartnäckiges Augenleiden, das ihm beim Lesen und Schreiben zu schaffen machte und das wesentlich für den quantitativ nur geringen kompositorischen Ertrag seiner letzten Jahre verantwortlich zu machen ist.

Gleichwohl war Schönberg unverändert als Pädagoge wie als Künstler gefragt. Anfang Juli 1947 erreichte ihn ein Kompositionsauftrag der Koussevitzky Foundation, die sich der Förderung zeitgenössischer Musik verschrieben hatte. Initiiert von dem langjährigen Leiter des Boston Symphony Orchestra, des russischstämmigen Dirigenten Serge Koussevitzky, war seit 1942 die Entstehung zahlreicher neuer Werke unterstützt worden, u. a. von Béla Bartók und Benjamin

**Arnold Schönberg A SURVIVOR FROM WARSAW
(EIN ÜBERLEBENDER AUS WARSCHAU) OP. 46**

ENTSTEHUNG August bis Dezember 1947

URAUFFÜHRUNG 4. November 1948

in Albuquerque, New Mexico

Albuquerque Civic Symphony Orchestra

Dirigent: Kurt Frederick

**BESETZUNG 2 Flöten (2. auch Piccoloflöte), 2 Oboen,
2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen,
Basstuba, Schlagzeug (Glockenspiel, Xylophon, Triangel,
Becken, Tamtam, Tamburin, kleine Trommel, große Trommel,
Kastagnetten, Pauken), Harfe, Streicher**

Britten, später gehörten auch ebenso namhafte Komponisten wie Igor Strawinsky, Olivier Messiaen, Francis Poulenc, Leonard Bernstein, Aaron Copland, Steve Reich oder Karlheinz Stockhausen zu denjenigen, deren Musik mit Mitteln der Stiftung gefördert wurden.

Schönberg selbst hatte den Auftrag mit dem Verweis angenommen, bereits an einem Orchesterwerk zu arbeiten. Nur wenige Monate zuvor waren ihm nämlich von der russischen Tänzerin und Choreographin Corinne Chochem Materialien zugegangen, die den entscheidenden Ansatzpunkt für die Komposition boten. Von Chochem hatte Schönberg Schallplatten mit Aufnahmen traditioneller jüdischer Musik erhalten, worunter sich auch Lieder aus dem Ghetto in Wilna befanden, die zu Hymnen des Widerstands gegen die deutsche Besatzung geworden waren. Diese Melodien – wenngleich sie

in »A Survivor from Warsaw« keine Verwendung fanden – animierten Schönberg zu seinem Werk, das er im Sommer 1947 plante und zur Ausführung brachte.

Essentiell für ihn war, eine Gedächtniskomposition zu schaffen, welche die Erinnerung an die Grauen der Judenvernichtung, die in ihrem ganzen Ausmaß erst nach und nach zutage trat, lebendig halten sollte. Vor diesem Hintergrund entschied sich Schönberg dafür, eine möglichst realitätsnahe Szenerie zu entwickeln und künstlerisch zu gestalten, die den Terror und die Todesmaschinerie der Nationalsozialisten mit besonderer Eindringlichkeit vergegenwärtigen. Die Schilderung einer morgendlichen Appellselektion im Warschauer Ghetto, die sich in dieser – oder in einer vergleichbaren – Art und Weise viele Male abgespielt haben mochte, bildete das Grundgerüst. Bei der Gestaltung des Textes griff Schönberg auf Augenzeugenberichte zurück, die er aus erster und zweiter Hand erhalten hatte, und formte sie zu einer Sprache, deren protokollartige Diktion die Grausamkeit des Geschehens umso nachdrücklicher ins Gedächtnis einschreibt.

Um wirkliche Authentizität ging es Schönberg dabei allenfalls am Rande. Obgleich im Text erwähnt wird, dass sich die Ereignisse, von denen berichtet wird, in Warschau abgespielt haben, so ist diese konkrete Ortszuweisung doch eher zweitrangig. »Warschau« steht exemplarisch für das Leiden und Sterben der europäischen Juden, auch weil der Name wie kaum ein zweites Symbol des Aufbegehrens war – die Erhebung im Warschauer Ghetto von 1943 und der Warschauer Aufstand im Jahr darauf galten nicht umsonst als Ikonen der Widerstandsbewegung. Was Schönberg mit seinem Werk in den Blick nimmt, ist somit kein individuelles, sondern ein kollektives Schicksal.

Durch die Arbeit mit drei verschiedenen sprachlichen Schichten lässt Schönberg das dramatische Geschehen mit besonderer Anschaulichkeit hervortreten. Der in Englisch gehaltene Bericht des Erzählers wird mehrfach durch die

wörtliche Rede des Kommandanten (in Deutsch mit schneidend scharfem preußischem Tonfall) interpoliert. Dem hebräisch singenden Chor ist indes das biblische Glaubensbekenntnis in den Mund gelegt: das »Schema Yisrael« aus dem 5. Buch Mose. Schönberg wählte diesen Schluss mit Bedacht, da diesem Credo für das Selbstverständnis der Menschen jüdischer Konfession eine entscheidende Rolle zukommt: Zu allen Gelegenheiten kann und soll es gesprochen werden, in Zeiten der Freude wie des Leids, der Hoffnung wie der Verzweiflung, vor allem aber im Angesicht des Todes.

Die Hauptarbeit an »A Survivor from Warsaw« fiel in erste Augushälfte des Jahres 1947. Schönberg erstellte ein großformatiges Particell, das unter seiner Aufsicht dann von seinem Schüler René Leibowitz – einem gebürtigen Warschauer, der zu einem wichtigen Vermittler von Schönbergs Ästhetik an die Nachkriegsavantgarde werden sollte – in Partiturform gebracht wurde. Der Komponist selbst sah sich aufgrund seines Augenleidens hierzu nicht in der Lage – dennoch kann kein Zweifel darüber bestehen, dass das Werk ganz und gar sein geistiges Eigentum ist.

Allein die Tatsache, dass Schönberg »A Survivor from Warsaw« mit einer Opuszahl versah und somit in den Kreis seiner Hauptwerke einreichte, spricht für die besonderen künstlerischen Ambitionen, die er mit diesem kaum zehnmütigen, aber ausgesprochen substanzreichen Stück offensichtlich verfolgte. Wie nahezu alle seine späten Werke ist auch sein op. 46 nach der Methode der Zwölftontechnik komponiert, die er zu Beginn der 1920er Jahre entwickelt und produktiv angewendet hatte. Jedoch ist dieses Konstruktionsprinzip auf der klanglichen Oberfläche noch weniger spürbar als bei anderen zwölftönig komponierten Werken: Die Aufmerksamkeit wird von der rein technischen Seite auf das Sujet und den Inhalt gelenkt, auf die drastischen Ereignisse, von denen berichtet und die so eindringlich vergegenwärtigt werden.

Der so häufig genug als bloße »Kopfmusik« abgeurteilten Dodekaphonie verleiht Schönberg gleichsam expressionistische Züge. Die musikalischen Strukturen formen immer wieder kurze, äußerst prägnante Motive, deren Semantik vergleichsweise leicht zu entschlüsseln ist: etwa in den Signalen der Trompeten, die zum Appell rufen oder mittels von Figuren, die den Eindruck beklemmender Angst hervorrufen. Durch den Einsatz ungewöhnlicher Spieltechniken und Klangfarben werden zusätzliche expressive Wirkungen erzielt: Der Orchesterpart entfaltet – ähnlich wie es bei den Musikdramen Richard Wagners der Fall ist – eine weitere Ebene in Gestalt eines Kommentars zum gesprochenen bzw. gesungenen Text. Auf diese Weise werden Situation und Atmosphäre blitzlichtartig erhellt: Schönbergs Musik gewinnt eine elementare Ausdruckskraft, die den Hörer unmittelbar in das Geschehen hineinführt und regelrecht ergreift.

Nicht zuletzt wird diese Konturschärfe durch die Art, wie der Part des Erzählers ausgestaltet ist, erreicht. Bewusst verzichtete Schönberg darauf, ihn als Gesang anzulegen – das ist dem abschließenden Chor vorbehalten. Stattdessen soll der Gestus des Sprechens für eine nachhaltig eindrucksvolle Vermittlung von Wort und Botschaft sorgen. Schönberg hatte dieses Verfahren eines rhythmisch genau fixierten und mit relativen Tonhöhen versehenen, das Heben und Senken der Stimme detailliert anzeigenden Rezitierens bereits in einer ganzen Reihe früherer Werke zur Anwendung gebracht, u. a. im Melodram »Pierrot lunaire«, in seiner unvollendeten Oper »Moses und Aron« sowie in der »Ode an Napoleon«. In »A Survivor from Warsaw« erscheint diese Praxis besonders sinnfällig zu sein, gewinnt doch durch einen differenzierten Umgang mit der Sprache und dem Sprechen der Bericht über die grauenhaften, beklemmenden Ereignisse eine ganz außergewöhnliche Intensität.

Der Höhepunkt des Ganzen wird gleichwohl mit dem Einsatz des Chores erreicht, der mit voller Kraft her-

einbricht – ein wahrhaft »grandioser Moment«, wie es der Erzähler zuvor beschworen hatte. In Gestalt einer zwölftönigen Melodielinie der Männerstimmen, die durch die Posaune gedoppelt wird, entwickelt sich ein Chorklang von bezwingender Wucht und geradezu hymnisch-triumphemem Gestus: Auch – und gerade – in dieser für sie ausgeweglosen Situation vertrauen die im Ghetto eingeschlossenen Juden ihrem Gott.

Die Uraufführung von »A Survivor from Warsaw« fand Anfang November 1948 in Albuquerque im US-Bundesstaat New Mexico statt. Der Dirigent Kurt Frederick hatte das ansässige Sinfonieorchester mit der anspruchsvollen Partitur vertraut gemacht und im Rahmen einer Universitätsveranstaltung die neue Komposition vorgestellt. Das Werk wurde gleich doppelt geboten: Nach dem ersten Mal herrschte erschüttertes Schweigen, erst nach der Wiederholung brach Beifall los – die Zuhörer hatten Schönbergs Intentionen offenbar verstanden und waren von seiner Musik tief beeindruckt worden.

Schönberg selbst hatte nicht anwesend sein können, da sein Gesundheitszustand die Reise zum Ort der Aufführung nicht zuließ. Auch den nachfolgenden Siegeszug seines op. 46 erlebte er nur bedingt – nicht einmal drei Jahre nach der Premiere dieses Bekenntniswerkes, in dem sich Schönberg auch als ein eminent politisch denkender Mensch erweist, starb er in seinem Haus in Brentwood Park, Kalifornien. In »A Survivor from Warsaw« ergriff er Partei für die Sache seiner jüdischen Glaubensbrüder und -schwestern, indem er die unglaublichen Geschehnisse des Holocaust in Erinnerung bringt und sie hoch expressiv mit den Mitteln seiner Kunst zur Erscheinung bringt.

So sehr Schönbergs Komposition auch ein Zeitdokument darstellt, so gewinnt sie doch durch ihre Gestalt und Aussage einen überzeitlichen, universellen Charakter. Es ist der kraftvolle, über alles Elend und alle Verbrechen der Welt hinweg sich behauptende jüdische Glaube, den zu bekennen Schönberg ein offensichtliches Anliegen war. Und

STAATS KAPELLE BERLIN

STAATSKAPELLE
BERLIN-DE

ZUBIN MEHTA

DIRIGENT

MARTHA ARGERICH

KLAVIER

20/23 FEB 20

Maurice Ravel »LA VALSE«

KLAVIERKONZERT G-DUR

Igor Strawinsky »LE SACRE DU PRINTEMPS«

Do 20. Februar 2020 19.30

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

So 23. Februar 2020 20.00

PHILHARMONIE

450
JAHRE
STAATSKAPELLE
BERLIN
1570 – 2020

zudem dürfte es ihm darauf angekommen sein, auf die nach wie vor sehr prekäre Lage der Juden hinzuweisen: Auch zwei Jahre nach Kriegsende, zum Zeitpunkt der Komposition von »A Survivor from Warsaw«, waren die Juden im Grunde immer noch heimatlos. Die Proklamation des Staates Israel, der vom ersten Moment an in seiner Existenz bedroht wurde, erfolgte erst im Mai 1948 – Schönberg hat die Entwicklungen von Amerika aus mit großem Interesse beobachtet.

Unberührt davon bleibt freilich, dass sich im »Schema Yisrael«, das so machtvoll am Schluss von »A Survivor from Warsaw« erklingt, sich ein Moment innerer Befreiung manifestiert, der die eigene jüdische Identität zu befestigen vermochte – eine Identität, die in den Tiefenschichten von Schönbergs Persönlichkeit verwurzelt war und die angesichts der Bedrängnisse und Schrecken der Zeit nach vielen Jahren, in der sie weitgehend ausgeblendet schien, wieder unbändig zum Vorschein gelangte.

»
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,
beim 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.



DANIEL BARENBOIM

DIRIGENT

Daniel Barenboim wurde 1942 in Buenos Aires geboren. Seit 1992 ist er Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden.

WWW.DANIELBARENBOIM.COM



THOMAS QUASTHOFF

SPRECHER

Fast vier Jahrzehnte lang hat Thomas Quasthoff als Sänger auf internationalen Bühnen Maßstäbe gesetzt und unzählige Menschen mit seiner Kunst erreicht und bewegt. Im Januar 2012 beendete er seine beispiellose Karriere als klassischer Sänger. Dem Gesang und der Kunst bleibt er weiter eng verbunden: sei es als Lehrender an der Musikhochschule »Hanns Eisler« in Berlin oder bei Meisterkursen, sei es als Rezitator und Sprecher bei Konzerten, sei es bei Lesungen und nun wieder vermehrt als Jazz-Sänger. Im Laufe seiner Karriere trat er mit allen führenden Orchestern auf und war auf allen wichtigen Konzertpodien sowie bei großen Festivals als Lied- und Konzertsänger zu Hause. Eine enge Zusammenarbeit verband ihn mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Daniel Barenboim, Christoph Eschenbach, James Levine, Bernard Haitink, Mariss Jansons, Sir Simon Rattle, Helmuth Rilling, Christian Thielemann und Franz Welser-Möst. Thomas Quasthoff war »Artist in Residence« im Wiener Musikverein, im Concertgebouw Amsterdam, in der Carnegie Hall, beim Lucerne Festival sowie in Baden-Baden, Hamburg, in der Londoner Wigmore Hall und im Barbican Centre. Er erhielt zahlreiche nationale und internationale Auszeichnungen, wie den Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland. Drei seiner Aufnahmen erhielten einen Grammy, sechs wurden mit dem Echo-Preis ausgezeichnet. Von 1996 bis 2004 an der Hochschule für Musik in Detmold, lehrt er nun an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« in Berlin. Sein leidenschaftliches Engagement für den Sängernachwuchs motivierte ihn auch zur Gründung des internationalen Wettbewerbs »Das Lied«.

STAATSOPERN- CHOR

Der Chor der Staatsoper Unter den Linden zählt zu den führenden Opernchören in Deutschland. Mit seinen heute 84 Planstellen, ist er einer der wesentlichen Akteure in Oper und Konzert. Gleichermassen widmet sich der Chor der Pflege des großen Opernrepertoires von Klassikern bis zu Raritäten und chorsinfonischen Werken, die die Konzertprogramme der Staatskapelle bereichern, zuletzt u. a. mit Rossinis »Petite Messe solennelle«, Haydns »Die Schöpfung« und Elgars »The Dream of Gerontius«. Dabei gibt der Chor regelmäßig Zeugnis von seiner stilistischen Flexibilität, die sich in seinem weit gefächerten Repertoire von vier Jahrhunderten niederschlägt – von Barock über die Klassiker der Opernliteratur wie Mozart, Wagner, Verdi und Puccini bis hin zu zeitgenössischen Werken. Zahlreiche Aufnahmen unter Daniel Barenboim dokumentieren den hohen Rang des Staatsoperorchors.

Von 1998 bis 2013 stand Eberhard Friedrich an der Spitze des Staatsoperorchors. Unter seiner Leitung wurde der Chor 2004 von der Zeitschrift »Opernwelt« als »Chor des Jahres« und 2009 mit dem Europäischen Chor-Preis ausgezeichnet.

Mit Beginn der Saison 2013/14 wurde Martin Wright zum neuen Chordirektor berufen. Unter seiner Leitung beeindruckte der Chor u. a. in den großen Opern und Musikdramen Wagners, in Beethovens »Fidelio« sowie mit den umfangreichen Chorparts in Berlioz' »La damnation de Faust«, Verdis »Macbeth« oder Widmanns »Babylon«.

CHORDIREKTOR Martin Wright

CHORASSISTENZ Adrian Heger, Thomas Victor Johnson

1. TENOR Hubertus Aßmann, Juri Bogdanov, Andreas Bornemann, Uwe Glöckner, Seong-Hoon Hwang, Motoki Kinoshita, Soongoo Lee, Jin Hak Mok, David Oliver, Dmitri Plotnikov, Jaroslaw Rogaczewski, Andreas Werner

2. TENOR Peter Aude, Javier Bernardo, Günther Giese, Jens-Uwe Hübener, Christoph Lauer, Stefan Livland, Felipe Martin, Sönke Michaels, Andreas Möller, Mike Sowade, Frank Szafranski

1. BASS Dominik Engel, Alejandro Greene, Georg Grützmaker, Ireneus Grzona, Mike Keller, Renard Kemp, Jens-Eric Schulze, Sergej Shafranovich, Thomas Vogel, Gerd Zimmermann

2. BASS Wolfgang Biebuyck, Ben Bloomfield, Bernd Grabowski, Artur Grywatzik, Bernhard Halzl, Insoo Hwoang, Eric Visser



MARTIN WRIGHT

EINSTUDIÉRUNG CHOR

Martin Wright wurde in Idaho geboren und studierte an der Brigham Young University sowie an der University of Arizona. Nach einer Station an der Arizona Opera war er 1984 bis 1997 Chordirektor an der San Diego Opera. Als Sänger hat er über 30 Rollen in Opern gesungen. Von 1993 bis 2002 war Martin Wright Chefdirigent des Niederländischen Rundfunkchors. Während dieser Zeit dirigierte er u. a. dreimal das renommierte Prinsengracht-Konzert. Ferner war er Erster Gastdirigent der Lyric Opera San Diego und gastierte an der Nevada Opera, beim Rundfunkchor Berlin und bei den Rundfunkchören des BR, WDR und NDR. Von 2006 bis 2012 war Martin Wright Chordirektor der Nederlandse Opera. Unter seiner Leitung wurde der Chor für zahlreiche Produktionen gefeiert, darunter für Messiaens »Saint François d'Assise« und Rimsky-Korsakows »Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch«. Er ist Ehrendirigent des Chores des Shanghai Opera House. Seit Beginn der Saison 2013/14 ist Martin Wright Chordirektor der Staatsoper Unter den Linden, wo er das breit gefächerte Repertoire des Staatsoperorchesters betreut. Er studierte die Chorparts zu Wagners »Parsifal« und »Die Meistersinger von Nürnberg«, Beethovens »Fidelio«, Berlioz' »La damnation de Faust«, Bizets »Les pêcheurs de perles«, Schumanns »Szenen aus Goethes Faust«, Verdis »Rigoletto«, Rameaus »Hippolyte et Aricie« sowie Cherubinis »Medea« ein. Weiterhin betreute Martin Wright verschiedene Konzertaufführungen, u. a. Debussys »Le Martyre de Saint Sébastien«, Prokojews »Alexander Newski«, Elgars »The Dream of Gerontius« und Brittens »War Requiem«.

STAATSKAPELLE BERLIN

Die Staatskapelle Berlin gehört mit ihrer seit dem 16. Jahrhundert bestehenden Tradition zu den ältesten Orchestern der Welt. Von Kurfürst Joachim II. von Brandenburg als Hofkapelle gegründet, wurde sie in einer Kapellordnung von 1570 erstmals urkundlich erwähnt. Zunächst dem musikalischen Dienst bei Hof verpflichtet, erhielt das Ensemble mit der Gründung der Königlichen Hofoper 1742 durch Friedrich den Großen einen erweiterten Wirkungskreis. Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Von Dirigenten wie Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Richard Wagner, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner erhielt die Hof- bzw. spätere Staatskapelle Berlin entscheidende Impulse.

Seit 1992 steht Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze des traditionsreichen Klangkörpers. 2000 wurde er vom Orchester zum Dirigenten auf Lebenszeit gewählt. Mit jährlich acht Abonnementkonzerten in der Philharmonie und in der Staatsoper, flankiert durch weitere Sonderkonzerte zu den österlichen FESTTAGEN sowie im neuen Pierre Boulez Saal, nimmt die Staatskapelle einen zentralen Platz im Berliner Musikleben ein.

Bei zahlreichen Gastspielen in Musikzentren auf der ganzen Welt bewies das Orchester wiederholt seine internationale Spitzenstellung. Zu den Höhepunkten der vergangenen Jahre zählen Auftritte bei den Londoner Proms sowie in Madrid, Barcelona, Shanghai und in der neuen

Hamburger Elbphilharmonie. Im Mittelpunkt standen dabei häufig zyklische Aufführungen u. a. der Sinfonien von Beethoven, Schumann, Brahms und Mahler. Zuletzt begeisterten das Orchester und sein Generalmusikdirektor mit einem Bruckner-Zyklus in Tokio (Suntory Hall), New York (Carnegie Hall), Wien (Musikverein) und Paris (Philharmonie) sowie auf Konzertreisen nach Peking und Sydney, wo u. a. die vier Brahms-Sinfonien erklangen.

Die Staatskapelle Berlin wurde insgesamt fünfmal von der Zeitschrift »Opernwelt« zum »Orchester des Jahres« gewählt, 2003 erhielt sie den Wilhelm-Furtwängler-Preis. Eine ständig wachsende Zahl von vielfach ausgezeichneten CD-Aufnahmen dokumentiert ihre Arbeit: In jüngster Zeit wurden – jeweils unter Daniel Barenboims Leitung – Einspielungen von Strauss' »Ein Heldenleben« und den »Vier letzten Liedern« (mit Anna Netrebko), von Elgars 1. und 2. Sinfonie sowie dem Oratorium »The Dream of Gerontius«, der Violinkonzerten von Tschaikowsky und Sibelius (mit Lisa Batiashvili) und eine Gesamtaufnahme der vier Brahms-Sinfonien sowie der neun Bruckner-Sinfonien veröffentlicht, letztere bei der Deutschen Grammophon und bei dem von Daniel Barenboim initiierten digitalen Label »Peral Music«.

Die Mitglieder der Staatskapelle engagieren sich als Mentoren in der seit 1997 bestehenden Orchesterakademie sowie im 2005 auf Initiative von Daniel Barenboim gegründeten Musikkindergarten Berlin. 2009 riefen sie die Stiftung NaturTon e. V. ins Leben, für die sie regelmäßig Konzerte spielen, deren Erlös internationalen Umweltprojekten zugute kommt. Neben Oper und Konzert widmen sich die Instrumentalisten auch der Arbeit in kleineren Ensembles wie »Preußens Hofmusik« und der Kammermusik, die in mehreren Konzertreihen vor allem im Apollosaal der Staatsoper ihren Platz findet. Direkt davor auf dem Bebelplatz erreicht das jährliche Open-Air-Konzert »Staatsoper für alle« stets Zehntausende von Besuchern.

STAATSKAPELLE BERLIN

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
EHRENDIRIGENTEN Otmar Suitner †, Pierre Boulez †, Zubin Mehta
PERSÖNLICHE REFERENTIN DES GMD Antje Werkmeister
ORCHESTERDIREKTORIN Annekatrin Fojuth
ORCHESTERMANAGERIN Elisabeth Roeder von Diersburg
ORCHESTERBÜRO Amra Kötschau-Krilic, Alexandra Uhlig
ORCHESTERAKADEMIE Katharina Wichate
ORCHESTERINSPEKTOR Uwe Timptner
ORCHESTERWARTE Dietmar Höft, Nicolas van Heems,
Martin Szymanski, Michael Knorpp
ORCHESTERVORSTAND Christoph Anacker, Wolfgang Hinzpeter,
Thomas Jordans, Dominic Oelze, Fabian Schäfer
DRAMATURG Detlef Giese
EHRENMITGLIEDER Prof. Lothar Friedrich, Thomas Kuchler,
Victor Bruns †, Gyula Dalló †, Bernhard Günther †, Wilhelm Martens †,
Ernst Hermann Meyer †, Egon Morbitzer †, Hans Reinicke †, Otmar Suitner †,
Ernst Trompler †, Richard von Weizsäcker †

1. VIOLINEN Wolfram Brandl, Jiyoong Lee, Petra Schwieger,
Ulrike Eschenburg, Susanne Schergaut, Juliane Winkler, Michael Engel,
Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, Eva Römisch, David Delgado,
Andreas Jentzsch, Tobias Sturm, Serge Verheylewegen, Rüdiger Thal,
Martha Cohen
2. VIOLINEN Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Johannes Naumann,
Sascha Riedel, Franziska Dykta, Milan Ritsch, Barbara Glücksmann,
Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Nora Hapca, Asaf Levy, Katharina Häger,
Stefanie Brewing, Pablo Aznarez Maeztu*
BRATSCHEN Yulia Deyneka, Volker Sprenger, Matthias Wilke,
Clemens Richter, Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen,
Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Joost Keizer,
Julia Clancy*, Anna Lysenko*
VIOLONCELLI Andreas Greger, Sennu Laine, Nikolaus Popa,
Isa von Wedemeyer, Claire Henkel, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Johanna Helm,
Aleisha Verner, Minji Kang*
KONTRABÄSSE Otto Tolonen, Mathias Winkler, Axel Scherka
Robert Seltrecht, Alf Moser, Martin Ulrich, Kaspar Loyal, Pedro Figueiredo*
HARFEN Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick
FLÖTEN Claudia Stein, Christiane Hupka
OBOEN Cristina Gómez, Charlotte Schleiss
KLARINETTEN Tibor Reman, Hartmut Schuldt
FAGOTTE Holger Straube, Frank Heintze
HÖRNER Ignacio Garcia, Hanno Westphal, Thomas Jordans,
Sebastian Posch, László Gál
TROMPETEN Christian Batzdorf, Rainer Auerbach, Felix Wilde
POSAUNEN Filipe Alves, Ralf Zank, Jürgen Oswald
TUBA Sebastian Marhold
PAUKEN Torsten Schönfeld
SCHLAGZEUG Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth,
Andreas Haase, Matthias Petsch, Tido Froben*

* Mitglied der Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Dr. Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

FOTOS Holger Kettner (Daniel Barenboim), Gregor Hohenberg
(Thomas Quasthoff), Kristjan Czako Photography (Martin Wright)

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

LAYOUT Dieter Thomas

DRUCK Druckerei Conrad GmbH



Conrad
The
Found
ation.

Musik für eine bessere Zukunft

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**