

Freitag, **20.05.2011** 20.00 Uhr

Sonnabend, **21.05.2011** 20.00 Uhr **Großer Saal**

Abonnement B, 5. Konzert

## **Konzerthausorchester Berlin**

**Vocalconsort Berlin**

**Peter Ruzicka**

**Carolin Widmann** Violine

**Marlis Petersen** Sopran

### **Anton Webern (1883 – 1945)**

»Im Sommerwind«

Idyll für großes Orchester

### **Peter Ruzicka (\*1948)**

»...INSELN, RANDLOS...«

für Violine, Kammerchor und Orchester

Pause

### **Gustav Mahler (1860 – 1911)**

Sinfonie Nr. 4 G-Dur

für großes Orchester und Sopran-Solo

Bedächtig. Nicht eilen

In gemächlicher Bewegung, ohne Hast

Ruhevoll (Poco adagio)

Sehr behaglich (»Wir genießen die himmlischen Freuden«, Sopran-Solo nach Worten aus

»Des Knaben Wunderhorn«)

Mit diesem Konzert unterstützt das Konzerthaus Berlin die Aktion »Kultur gut stärken« des Deutschen Kulturrates am 21. Mai, dem UNESCO-Welttag der kulturellen Vielfalt.

Im Anschluss an das Konzert am 20.5. findet im Musikclub ein Nach(t)gespräch mit den Mitwirkenden des Abends statt.  
Der Eintritt ist frei.

Präsentiert von **KULTURradio**<sup>rbb</sup>  
92,4

Handy ausgeschaltet? Vielen Dank!

Wir machen darauf aufmerksam, dass Ton- und/oder Bildaufnahmen unserer Aufführungen durch jede Art elektronischer Geräte strikt untersagt sind.

Zu widerhandlungen sind nach dem Urheberrechtsgesetz strafbar.

# Dichtung und Musik

Alle drei Kompositionen dieses Programms beziehen sich auf Dichtungen, auf Poesie ganz verschiedener Art. Anton Weberns Idyll ist durch Verse von Bruno Wille angeregt, Peter Ruzickas Violinkonzert schließt ein Gedicht von Paul Celan ein, und was am Ende von Gustav Mahlers Vierter Sinfonie gesungen wird, stammt aus der Sammlung »Des Knaben Wunderhorn«, im Volksmund soll es seinen Ursprung haben. Der Verschiedenheit der Dichtungen entsprechen unterschiedliche Arten, wie sie von der Musik aufgenommen werden. Für Weberns frühes Orchesterwerk gab ein ausführliches Naturpoem des vorexpressionistischen Dichters den Anstoß, zeichnete Stimmung und Umriss der Form vor. Bei Peter Ruzicka heben sich die dichten Worte Paul Celans aus der Musik hervor wie das innere Geheimnis, von dem sie zehrt. In Gustav Mahlers Vierter bildet das gesungene Lied das Ziel und den Schluss der Sinfonie. Es war allerdings schon von Anfang an vorhanden, ohne Worte zunächst. Das Orchesterwerk entstand als Vergrößerung und Reflexion des Liedes zugleich. In ihrem Verlauf kehrt die Sinfonie das Prinzip von Variationszyklen um: Sie kommt zu ihrem Thema. Sie geht nicht von ihm aus.

# Frühwerk: Weberns Idyll

**Entstehung** 1904

**Uraufführung** 25.5.1962 Philadelphia

**Besetzung** 3 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 4 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, 6 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Schlagzeug (Triangel, Becken), 2 Harfen, Streicher

**Dauer** ca. 13 Minuten



Anton von Webern

21 Jahre zählte Anton von Webern, als er sein Orchesterstück »Im Sommerwind« schrieb (er selbst hörte es nie von einem Orchester gespielt). Noch hatte er keinen Unterricht bei Arnold Schönberg. Am musikwissenschaftlichen Institut der Universität Wien studierte er bei dem Musikhistoriker Guido Adler auf seine Promotion hin; von Hermann Graedener und Karl Navrátil, dem Opernkomponisten, wurde er in Harmonielehre und Kontrapunkt, den traditionellen handwerklichen Disziplinen, unterrichtet; und er hatte sich in Berlin umgehört, ob er dort vielleicht bei Hans Pfitzner studieren könnte. In dessen Richtung war das »Sommerwind-Idyll« vielleicht adressiert.

Inspiriert wurde es durch eine Dichtung: »Im Sommerwinde«

von Bruno Wille. Der stammte aus Magdeburg, studierte und wirkte einige Jahre in Berlin, ein Mann von breit gestreuten geistigen Interessen. Sie richteten sich auf Kunst und Wissenschaft, auf Literatur, Philosophie, Mathematik, Naturforschung und auch auf Gesellschaftspolitik. Seine Dichtungen zeichnen sich durch eine seltsame Mischung aus sozialem Engagement und Mystik, aus Pathos und schroffer Nüchternheit aus. Sein Denken pendelt zwischen Sozialismus und Anthroposophie. Er gründete Arbeiterbildungsvereine wie die Freie Volksbühne, und als diese zu nahe an die linke Sozialdemokratie geriet, die Neue Freie Volksbühne. Zugleich wandte er sich von der Großstadt, dem Lebensmilieu der Arbeiter ab und zog nach Friedrichshagen,

(damals) weit genug weg von Berlin, um sich vom Metropolengetümmel zu distanzieren, nahe genug dran, um schnell mitten drin zu sein. Mit Gleichgesinnten gründete er einen Giordano-Bruno-Bund. Dem ging es um Weltanschauung im wörtlichen und umfassenden Sinn, vor allem um die große Einheit, die Naturwissenschaft, Philosophie, Kunst und Religion in sich fassen könnte.

In dieser literarischen Philosophie flossen die unterschiedlichsten Denkrichtungen zusammen. Webern stand den Gedanken Willes und seines Intellektuellenkreises wohl zeitlebens nahe. Seine Studien von Goethes Farben- und Pflanzenlehre belegen dies. In seiner Bibliothek fanden sich auch die umfangreichen »Offenbarungen des Wacholderbaums« von Bruno Wille. Sie bestehen größtenteils aus imaginären Zwiegesprächen des Ich-Erzählers mit einem Wacholderbaum, der den interessierten Menschen die Geheimnisse der Natur wissen lässt. Dort findet sich im Sechsten Buch des Zweiten Bandes, eingeschoben in den Essay »Erkenne dich selbst«, das Gedicht »Im Sommerwinde«. Der Eindruck von Willes Poesie war noch ziemlich frisch, als Webern im Sommer 1904 auf dem Kärntner Gut der Familie sein Orchesterstück auszuarbeiten begann.

### **Verhältnis von Musik und Dichtung**

Dennoch komponierte er nicht illustrierend am Gedicht entlang. An einigen Stellen mögen Ansätze von Lautmalerei direkte Verbindungen zwischen Willes sprachlicher und Weberns musikalischer Poesie ziehen, beim »Lied der Lerche« etwa. Bestimmte Motive werden in Dichtung und Musik ähnlich durchgeführt, das Wallen und Wogen, die Wellenbilder zum Beispiel. Anderswo darf man eine eher atmosphärische Entsprechung zwischen Klängen und Worten vermuten. Webern bezieht sich in letzter Konsequenz auf den (unausgesprochenen) Grundgedanken in oder hinter Willes Versen. In ihm treffen sich Dichtung und Musik, dort kommen die unterschiedlichen künstlerischen Medien zur Deckung. Dieser Grundgedanke aber setzt sich aus mehreren Dimensionen zusammen: aus dem Gestus der Ruhe, der vom Ideal eines versöhnten Verhältnisses zur Natur ausgeht, aus einer Offenheit der Sinne, die Naturlaute wahrnimmt und weiterdenkt, aus den Übertragungen des Wahrgenommenen in Empfindungen und im Muster menschlicher Mitteilung, wie in den choralartigen Passagen, die

als unmittelbarer Widerhall der Natur missverstanden wären. Bruno Wille und der Dichterkreis um ihn waren davon überzeugt, dass die Unterschiede in den diversen menschlichen Denk- und Äußerungsformen in einer fundamentalen Idee, in einem fundamentalen Sein zusammenfänden.

Webern zog diesen Glauben in seinem Idyll mit beeindruckender Logik nach. »Im Sommerwind« entsteht aus dem Klang. Er baut sich aus der Stille langsam auf, aus seinen Vibrationen lösen sich allmählich motivähnliche Gestalten. Der Raum, den er umschloss, belebt sich nach und nach mit musikalischem Geschehen. Was dann im Laufe des Werks an klar umrissenen Themen erscheint, etabliert zwar gegensätzliche Charaktere, entpuppt sich jedoch bei genauerer Betrachtung samt und sonders als aus einer gemeinsamen Ursubstanz gewonnen. Der Klang bildet dann, wenn er nicht mehr hörbar ist, als Hintergrund den imaginären Bezugsraum, in dem die einzelnen Ereignisse ihren Sinn erhalten. Die Tonart hat als Einheit stiftende Instanz ausgedient, auch wenn sich Weberns »Idyll« nach den Regeln der überlieferten Harmonielehre analysieren lässt. Eine neue, enger auf das eine Werk bezogene Logik übernimmt die Rolle der alten Ordnung.

Aus der Einheit des musikalischen Raums in der menschlichen Wahrnehmung begründete Arnold Schönberg seine Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen. Weberns »Sommerwind« nimmt diese Vorstellung praktisch vorweg. Die verborgene Einheit aller motivischen Gestalten, die im Reihendenken hergestellt wird, wirkt in Weberns früher Komposition als konstruktives Leitbild. Willes Gedanken und Weberns Musik wollen Utopisches. Sie suchen den Punkt, von dem aus die Welt als Ganze sich erkennen ließe. Diese Sehnsucht teilen sie mit Gustav Mahler, dessen Vierte Sinfonie damals gerade drei Jahre alt war.

## »...Inseln, randlos...«

**Entstehung** 1995 (Auftragswerk des DSO Berlin)

**Uraufführung** 29.4.1997 Alte Oper Frankfurt am Main (Deutsches Symphonie-Orchester Berlin unter Leitung von Vladimir Ashkenazy, Solist: Christian Tetzlaff)

**Besetzung** Solo-Violine, Piccolo (auch 3. Flöte), 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Schlagzeug (3 Spieler), Celesta, Harfe, Streicher – Kammerchor

**Dauer** ca. 24 Minuten



Peter Ruzicka

Paul Celan und seine Lyrik begleiten Peter Ruzickas Komponieren fast von Anfang an. Kurz, ehe der Dichter aus dem Leben ging, traf er ihn in Paris, in der École Normale Supérieure, wo er einmal in der Woche unterrichtete. Als Ruzicka wenige Wochen danach von Celans »Freitod« erfuhr, komponierte er sein Zweites Streichquartett, von dem viele Linien ins Schaffen der folgenden Jahre führen. Gegen Ende des Werkes taucht aus Ruzickas eigenen Texturen ein Zitat aus Gustav Mahlers Zehnter Sinfonie auf. Sie hatten sich in Paris über dieses Fragment unterhalten.

Das Violinkonzert, das Ruzicka 1995 zum fünfzigjährigen Bestehen des Deutschen Symphonieorchesters Berlin komponierte, baut auf einer jahrelangen Auseinandersetzung mit Paul Celan und mit dem Verhältnis auf, das sein Dichten und Denken zur Musik und zum Musikdenken einnimmt. Sie fand wenig später ihren

vorläufigen Abschluss in der Oper »Celan«, die Ruzicka 1999 abschloss, und die am 25. März 2001 in Dresden uraufgeführt wurde. Das Violinkonzert entstand als wichtige Station auf diesem Weg.

Klangidee und Gestalt des Werkes spiegeln sich in seiner Besetzung. Das Ensemble – ein Violinvirtuose, ein kleiner Chor und ein großes Orchester – ist wie eine Klangpyramide oder -perspektive konzipiert.

Der Solist, der sich hauptsächlich als Gegenüber des Orchesters behauptet und nach etlichen Ansätzen und Versuchen nur im Innersten des Werkes zu einem Zwiegesang mit Partnern findet, scheint dem musikalischen Fluchtpunkt am nächsten; die dominierenden Höhenlagen in seinem Part unterstreichen dies. Der Chor weitet den Klangraum, er ist in das Orchester integriert, auch örtlich mitten unter den Instrumenten platziert und funktionell zunächst kaum von ihnen unterschieden. Er vermittelt zwischen dem exponierten Einzelnen und dem Gesamten des Orchesters, dessen Farbspektrum durch viele Schlaginstrumente breit differenziert ist. Der perspektivartigen Zusammenstellung des Ensembles entspricht die perspektivartige Anlage der Komposition, die sich aus sechs oder sieben Klangfeldern zusammensetzt – die Zahl, zu der man kommt, hängt vom Ansatz der Analyse ab. Jedes von ihnen trägt seinen eigenen Charakter. Sie unterscheiden sich, sind jedoch durch mancherlei Substanzgemeinschaft, durch allerhand Interferenzen und Entsprechungen miteinander verbunden. Die Trennlinien zwischen den Formteilen sind teils klanglich, teils strukturell, teils durch eine aus Erzählformen gewonnene Logik überschrieben oder radiert. Dass man die Anzahl der Teile, in die sich das Werk gliedern lässt, mit gutem Grund verschieden angeben kann, folgt als letzte Konsequenz aus der Art von Überlappen, Ineinandergreifen, Verflüssigen der Form, das sich zur Mitte des Werkes hin durchsetzt. Dennoch entsteht alles andere als eine Entwicklungsform im traditionellen Sinn.

Der Titel selbst ist in seiner paradoxen, rätselhaften Konstruktion eine Hommage an Celan. Wenn Inseln randlos werden, geraten sie in Gefahr. Dann ist alles eins – oder alles Übergang. Wo aber bleibt das Zentrum, der substanzielle Kern? Ruzickas Konzert für Violine, Kammerchor und Orchester hebt an aus dem Nichts, im konzertanten Idealfall aus der Stille. Man sieht die Musik, ehe man sie hört. Die Bewegung, die den Ton macht, kündigt den Anfang des Klingenden an – einen extrem hohen Geigenton, aus dem sich die feine Kontur einer themenartigen Linie löst, Ahnung eines instrumentalen Gesangs, doch an den Rand entrückt, in eine Höhe, die nicht viel vom Hörspektrum mehr über sich hat. Die Solostimme wird mit einem gläsern flimmern den Klang umlegt; er wirkt, als käme er aus weiter Ferne: Musik zeigt, wie sie entsteht; sie definiert sich nicht mit dem Gestus des Fertigen. Die ersten beiden Minuten des Violinkonzerts sollen unendlich leise

bleiben, als erklinge ein Prolog hinter geschlossenem Vorhang. Die Streicher spielen Flageolett, in zarten, fast irrealen Tönen, antike Zimbeln, die ordentlich geschlagen grell lärmern, werden mit Kontrabassbögen in sphärische Schwingungen versetzt. Das Kommen und Gehen, das Gewinnen und Aufgeben, Durchmessen und Verlassen klanglicher Weite erzeugt den Atem des Werkes.

Vier Mal hallt ein harter Akzent von Schlagzeug, Bläsern und Sologeige aus – pointillistisch in den Perkussionsinstrumenten, mit verklingenden Tönen in Streichern und Chor. Wüsste und sähe man nicht, dass menschliche Stimmen singen, so könnte man ihre Akkorde für elektronische Klänge halten – auch das eine der Entgrenzungen, die dieses Werk kennzeichnen. Der fünfte Impuls aber explodiert in ein virtuoseres Spiel der Linien, mit dem der Gestus des konzertierenden Solisten das Orchester erfasst. Dem entgegengestrichenen Klangskulpturen von markanter Gestalt – Peter Becker nannte sie »Riesenbojen«; das Soloinstrument durchkreuzt sie mit energischer Kantabilität.

In der Mitte des Stücks wird der Chor für kurze Zeit zur kollektiven Hauptperson. Bis dahin handelten die Sänger als Instrumentalisten. Sie sangen mitten im Orchester und als dessen Teil ausschließlich Vokale. Jetzt übernehmen sie ein einziges Mal und für kurze Zeit ihre tradierte Rolle und singen Text, Sprache, wenige, knappe Zeilen: ein Gedicht von Paul Celan. Er schrieb es am 30. März 1966 während eines Aufenthalts in der Psychiatrischen Universitätsklinik Paris und schickte es noch am selben Tag an seine Frau als Antwort auf einen ermutigenden Brief, den sie ihm gesandt hatte. Erstmals veröffentlicht wurde es 1968 in dem Band »Aus aufgegebenen Werken«, einer Sammlung fragmentarischer Texte mehrerer Autoren des Suhrkamp-Verlags.

Die Musik verengt ihre Perspektiven auf den kurzen gesungenen Text hin; sie streift ab, was ihre klangliche Fülle ausmacht und behält nur noch das, was für ihre Existenz notwendig ist. Wo der Chor mit menschlicher Stimme und poetischen Worten hervortritt, wirkt sie wie ausgehöhlt, wie der Negativabdruck eines Höhepunktes, auf den die Komposition zusteuert. Ganz hinten in der räumlichen Perspektive der randlosen Inseln, die durch Klangfluchten umgrenzt und konturiert wird, erscheint das Gebiet, auf dem Musik in die Sprache übergeht, in dem aber der feste Begriff, das Gewaltpotenzial im Medium der Worte, die Herrschaft noch nicht angetreten hat. Peter Ruzicka richtet nicht die grellen Lampen des Dechiffrierens auf Celans dichte Verse. Durch

die Art seines Chorsatzes meidet er harte Sprachartikulation, scharfe Schnitte der Konsonanten, das Gestanzte des Begriffs. Wer Celans Gedicht nicht las, wird es aus dem Gesang nur mit Mühe im Wortlaut dechiffrieren. Auch hier sind die Ränder nicht markiert; sie verfließen. Der Komponist weiß: Wer dieser Lyrik zu nahe tritt, zerstört sie. Celans scheue, zerbrechliche Sprache sucht Halt in zusammengesetzten Worten, wie Verwaltungen sie lieben, doch er entdeckt an ihnen die korrodierte Rückseite der verdinglichten Kommunikation. Lichtverzicht – allein in diesen drei Silben mit den hellen, leicht grell und schneidend zu färbenden Vokalen kann sich das Wissen um eine Katastrophe zusammengezogen haben. Der Solist kommuniziert mit dem Chor als Fragender, Aufnehmender, Weiterdenkender, erst deklamierend, dann mit quasi strophischem Melos, das aus dem Quartansatz entsteht. Es währt länger als der Gesang, löst seine Elegie schließlich in der weit gedehnten Zeit auf, begleitet von zarten Klängen und leisem Geläut. Die Poesie deutet der Musik die mögliche Richtung an. Ruzickas Stück unternimmt im Schlussteil mehrfach den Versuch, »aus einer ›Klangimplosion‹ eine Klangrede zu entwickeln, was scheitert, zum wiederholten Neuansatz führt – und schließlich im Verstummen endet« (Peter Ruzicka), gleichsam am anderen Ende der Stille, aus der die Musik kam.

# Der Traum vom Himmelreich als Humoreske: Mahlers Vierte Sinfonie

**Entstehung** 1899-1901

**Uraufführung** 25.11.1901 München (unter Leitung des Komponisten)

**Besetzung** 4 Flöten (3. und 4. auch Piccolo), 3 Oboen (3. auch Englischhorn), 3 Klarinetten (2. auch Es-Klarinette, 3. auch Bassklarinette), 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 4 Hörner, 3 Trompeten, Pauken, Schlagzeug (Große Trommel, Triangel, Becken, Tamtam, Schellen, Glockenspiel), Harfe, Streicher – Sopran-Solo

**Dauer** ca. 55 Minuten



Gustav Mahler

Mahlers Vierte endet im Lied. Er schrieb es lange bevor er an eine sinfonische Verwertung dachte – 1892 in Hamburg, unmittelbar nach der kreativen Dürreperiode seiner Budapester Jahre. »Das himmlische Leben« nannte er es. »Der Himmel hängt voll Geigen« stand als Titel über dem »Wunderhorn«-Original des Textes, den Mahler, wie alle seine Vorlagen, veränderte. Doch was ist das für ein Himmelreich, das sich der Komponist aus dem Volksbuch der Herren Arnim und Brentano in seine Tondichtung holte! Nichts von der heiligen Stadt ist da zu lesen, in der die Erlösten des Herrn nach christlicher Offenbarung einst wohnen sollten. So urban geht's in der Wunderhornwelt nicht zu. Die Perspektive sieht eher rustikal aus, wie ein vorindustrielles Utopia. An diesem Paradies als Land- und Schlemmerpartie klebt der Schlaraffentraum der kleinen Leute, Heinrich

Heines »Zuckererbsen für jedermann« als Parole für erfüllte Ewigkeit. Die lieben Tiere sind nicht wie einst im Paradies die Freunde und Nachbarn der Menschen, sondern leckere Nahrung; zwar fliegen den

Seligen keine gebratenen Tauben ins Maul, doch Rehbock und Hase laufen tafelfertig auf der Straße herum. Das alles ist durch der Christen Heilige Schrift nicht abgedeckt. Aus der Tradition der Kirchen stammen die Namen der Heiligen in diesem »Wunderhorn«-Gedicht, aus dem alten Volksglauben die feinen Genüsse, die zum guten Glück gehören: Das populäre Bild vom Himmel enthält einen kräftigen Schuss Naturreligion, und die kulinarischen Wonnen dieses deutsch-romantischen Elysiums orientieren sich an dem Geschmack, den Gott in Frankreich entwickelte. Das Höchste aber ist die himmlische Musik, die alte *musica coelestis*, die aus »Brudersphären Wettgesang« (Goethe) tönt. – Mahler liebte dieses »Wunderhorn«-Gedicht, weil sich darin tiefster Mystizismus mit Schelmerei mische und alles alogisch auf dem Kopf stehe.

Den Schelm erhebt er sogar zur musikalischen Leitgestalt seiner Vierten. Nach der ersten Strophe des Final-Liedes tritt ein Motiv von eindeutigem Charakter hervor. Wie Schellen klingt es, wie das Glöckchenspiel, das man dem Harlekin an die Schnabelschuhe, auf die Zipfelmütze oder ans karierte Wams nähte und das auf keiner Narrenkappe fehlen darf. Schellerei und Schelmerei verbrüdernd sich in diesem Finale. Man betrachte nur den Text, der nach dem Auftritt des Schellenmotivs gesungen wird, etwas genauer: »Johannes das Lämmlein auslasset/Der Metzger Herodes drauf passet!« Das Lamm, das klassische Opfertier in vielen Religionen, galt den Christen als Symbol für ihren Herrn und Heiland, die Pietisten nannten ihn sogar Bruder Lämmlein. Herodes aber, der König von Roms Gnaden, soll nach neustamentlicher Überlieferung ein fürchterliches Kindermorden veranstaltet haben, als ihm Wahrsager kundtaten, im Stall von Bethlehem sei mit Jesus der neue König der Juden auf die Welt gekommen. Aus Angst um seine Macht ließ er alle erstgeborenen Kinder umbringen. Jesus war nicht unter ihnen. Er entging dem grausamen Schlachten, weil seine Familie mit ihm nach Ägypten geflohen war. Dass Herodes im »Wunderhorn«-Gedicht als Metzger auftritt und das Lämmchen in Empfang nimmt, ist fast ketzerisch schwarzer Humor.

Die größste Pointe des Gedichts ließ Mahler weg: »Willst Karpfen, willst Hecht, willst Forellen, / Gut Stockfisch und frische Sardellen? / Sankt Lorenz hat müssen / Sein Leben einbüßen«: Sankt Lorenz, der Schutzheilige der Bibliothekare, soll auf einem glühenden Rost zu Tode gefoltert worden sein. Dass im Zusammenhang mit einer Fischmahlzeit

– gedünstet, gebraten, auf dem Rost gegrillt – von seinem Sterben die Rede ist, grenzt an derben Spott. Auch die Art, wie die Geschichte von der heiligen Ursula vorgeführt wird, müsste fromme Christen empören. Die heilige Ursula soll die Tochter eines britischen Königs gewesen sein. Auf der Rückkehr von einer Pilgerfahrt nach Rom sei sie in der Gegend von Köln samt ihren zehn Gefährtinnen von Hunnen umgebracht worden. Durch einen Irrtum habe die Legende aus den elf jungen Frauen auf einmal elftausend Jungfrauen gemacht – eben jene, von denen im Gedicht aus »Des Knaben Wunderhorn« die Rede ist. Aber was machen sie da? Sie leiden nicht, sie büßen nicht, sie beten nicht, sie danken nicht – sie tanzen, und Ursula lacht dazu. Die Welt steht Kopf. Mahler nannte Lied und Sinfonie eine Humoreske.

Man braucht schon den Charakter oder die Maskerade eines Schelms, um unbeschadet durch solche ketzerischen Himmelsphantasien zu finden. Aber vielleicht ist das Ganze auch nur eine Gegenvision zu Dantes »Inferno«, von dem das Finale der Ersten Sinfonie handelt. Dante wurde, so erzählt er, von dem Dichter Vergil durch die verschiedenen Bezirke der Unterwelt geführt. Durch die Hölle lotst der Dichter, durch den Himmel manövriert der Schelm. War es so gemeint? Kommt die Narrenfreiheit als Phantasie vielleicht dem seligen Leben der Erlösten noch am nächsten? Immerhin dient das Schellenmotiv in Mahlers Vierter nicht nur als gliederndes Scharnier zwischen den Strophen des Finales. Das ganze Werk wird mit diesem Ausrufungszeichen für Sinniges und Hintersinniges eröffnet. Den zweiten Satz, das Scherzo, kann man über weite Strecken als Phantasie, als Variationen über den Schell(m)enklang hören.

### **Naivität und Spiel**

Mahler hatte einmal erwogen, mit dem »himmlischen Leben« eine Dritte Sinfonie zu beschließen; als Überschrift hatte er vorgesehen: »Was uns das Kind erzählt«. In einem frühen Exposé konzipierte er die gesamte Vierte als Humoreske, als eine Komposition in uneigentlicher Redeweise und mit einer Dauerspannung zwischen vordergründigem Klangereignis und Hintersinn. Hat der Komponist der Vierten den Jesus-Spruch, wer nicht werde wie ein Kind, könne himmlisches Leben nie finden, beim Wort genommen und deshalb eine Kinderszene als sinfonisches Finale geschrieben? Möglich – doch sicher hat er damit nicht

die Aufforderung gemeint, der homo sapiens müsse sich zum Kindskopf degradieren, um ewig selig zu werden. Nur die indirekte Redeweise, der verschmitzte Konjunktiv, der mit der Darstellung der Utopie zugleich die eigenen Erwartungen bricht, kann sich eines Themas annehmen, vor dem selbst die Visionen versagen. »Ein Meisterwerk wie die Vierte Symphonie ist ein ›Als ob‹ von der ersten bis zur letzten Note«, meinte Theodor W. Adorno. Damit ist die Frage nach Mahlers Naivität berührt. Schon Alma, seine Frau, hatte damit ihre liebe Not, auch andern bot diese Geisteshaltung einen Stein des Anstoßes. Kritiker haben sie Mahler als ästhetischen Mangel, gar als Geschmacklosigkeit angekreidet, seine Verteidiger versuchten sie umzudeuten bis hin zu dem verwegenen Konstrukt, daraus ein latentes Klassenbewusstsein abzulesen. Von der kindlichen Wahrnehmung hat Mahler den Glauben ans Geheimnis herübergerettet. So konnte er Zukunftsbilder aus Erinnerungsstücken zusammensetzen, ohne seine Gedanken übers himmlische Leben zu Lehrsätzen zu verfestigen. Was er musikalisch inszenierte, blieb ein Spiel, getragen von der Erkenntnis, dass der befreite Mensch als homo ludens getrost und unbeschadet auch einmal die Narrenkappe überziehen könne. Der Vorschein dieses freien Subjekts aber findet sich nicht in der Erwachsenenwelt der Taktik und der Zwecke, sondern eher in der Welt der Kinder, die den Weg von der Wirklichkeit ins Wunschbild noch ohne die Passierscheine des gesunden Menschenverstandes gehen dürfen.

### **Der Schlusssatz als musikalisches Ziel**

Im Schlusssatz, im Lied, laufen alle Fäden der Sinfonie zusammen. Das Thema, das die Klarinetten zu Beginn des Finales präsentieren, durchlief in den Sätzen zuvor einige Wandlungen, im ersten kristallisierte es sich aus dem motivischen Prozess der Durchführung allmählich heraus. Der Vorgang ist sinfonisch einmalig: Das Eröffnungstück hält sich äußerlich bis in die Tonartendisposition hinein an die Sonatenform mit ihrem Gegensatz zweier Themenbereiche. Doch die untergründigen Verbindungen zwischen den konträren Gruppen führen im Mittelteil, dem Ort der motivisch durchbrochenen Arbeit, zu einem solchen Geflecht von Ableitungen und Querverbindungen, dass im Einzelfall schwer auszumachen ist, ob ein bestimmter Gedanke sich aus dem ersten oder aus dem zweiten Themenkomplex herleitet: Alles hängt

irgendwie mit allem zusammen, und die Themen, diese Inseln im unablässigen Fluss des sinfonischen Geschehens, werden randlos. Den zweiten Satz seiner Vierten hatte Mahler auf dem Programmzettel einer Amsterdamer Doppelaufführung als »Todtentanz« ankündigen lassen. Wer allerdings eine furiose »Danse macabre« mit Höllenschrei und röhrendem Abgrund erwartete, fand sich enttäuscht. In diesem Scherzo geht es gemächlich, zum Teil sogar lustig zu; das ländelt und walzert und tanzt Menuett (ein Haydnsches scheint sogar durch), und man weiß nicht so recht, ob man das Ganze für eine Traumszene, eine gebremste Grotteske oder für eine spöttische Collage halten soll. Das Stück gehört zu der Sorte, die keinen Bodenkontakt gewinnt. Makaber daran sind Details: die meckernde Variante des Schellenmotivs, die sich durchs ganze Scherzo zieht und gegen Ende immer breiter macht; die skelettierten Klänge, denen eine angenehme Körperfülle fehlt; die verschobenen Akkorde und gezerzten Intervalle, die den guten Ton verhöhnern, und die Sologeige, deren Saiten einen Ton nach oben gestimmt sind und dadurch schärfer klingen – »wie eine Fidel, die Freund Hein«, der Sensenmann, auf manchen Gemälden in der Hand hält, und mit der er Märchen zufolge auch in mancher Kaschemme aufgetreten ist. Der Traum vom himmlischen Leben erhält unversehens Besuch aus der Unterwelt. Die Idylle bekommt ihren Widerpart, ohne den sie sich nicht denken lässt.

Der dritte, langsame Satz variiert abwechselnd zwei Themenkomplexe. Der eine weist auf den Auferstehungschor der Zweiten Sinfonie zurück, der andere auf die musikalische Diktion der »Kinder-totenlieder« voraus. Einmal mehr überblenden sich nach Adornos Diagnose die »Bilder des Kindes und des Todes«. Gegen Ende des Satzes bricht laut und kräftig das Thema durch, das dann im Finale für das himmlische Leben stehen wird.

Gustav Mahler distanzierte sich während der Entstehungszeit der Vierten demonstrativ von programmatischen Erläuterungen zu seinen Werken, doch das Konzept seines letzten »Wunderhorn«-Werks ließ er auch nach diesem »Pereat jedes Programm!« durch Bruno Walter erklären. Mahler setzte durch musikalische Sinnbilder genügend Zeichen und Hinweise für die Deutung seiner Vierten. »Mahler ist, auch nachdem er vom Programm nichts mehr wissen wollte, nicht umstandslos unter die Praxis von Bruckner oder Brahms, oder gar die Ästhetik von

Hanslick (Musik sei tönend bewegte Form, H. T.) zu subsumieren. Die Komposition hat das Programm verschluckt; die musikalischen Charaktere sind seine Denkmäler.« (Adorno) Die vier Sätze der Vierten Sinfonie sind über die äußere Dramaturgie und durch Substanzgemeinschaft von Motiven, Themen und Charakteren miteinander verbunden. Die Einleitung mit der Narrenschelle erscheint verwandelt im Scherzo wieder und wird schließlich zum Bindeglied zwischen den einzelnen Abschnitten des letzten Satzes. »Die gesamte Vierte Symphonie schüttelt nichtexistente Kinderlieder durcheinander; ihr ist das goldene Buch der Musik das Buch des Lebens« (Adorno). Es liest sich schön. Wie ein Idyll.

## **Die Texte zur Musik**

### **Bruno Wille: »Im Sommerwinde«**

Es wogt die laue Sommerluft.  
Wacholderbüsche, Brombeerranken  
Und Adlerfarnen nicken, wanken.  
Die struppigen Kiefernköpfe schwanken;  
Rehbraune Äste knarren;  
Von ihren zarten, schlanken,  
Lichtgrünen Schossen stäubt  
Der harzige Duft;  
Und die weiche Luft  
Wallt hin wie betäubt.

Auf einmal tut sich lächelnd auf  
Die freie, sonnige Welt:  
Weithin blendendes Himmelblau;  
Weithin heitre Wolken zu Hauf;  
Weithin wogendes Ährenfeld  
Und grüne, grüne Auen ...  
Hier an des Kiefernwaldes Saum  
Will ich weilen, will ich schauen  
Unter lichtem Akazienbaum,  
Der, vom muntern Wind gerüttelt,  
Süße Blütentrauben schüttelt.

O Roggenhalme hin und her gebogen!  
Wie sanft sie flüstern, wie sie endlos wogen  
Zu blau verschwommenen Fernen!  
Schon neigen sich und kernen  
Viel Köpfe silbergrün.

Andre blühn  
Duftig wie frisches Brot.  
Dazwischen glühn  
Mohnblumen flammenrot,  
Dunkelblaue Cyanen ...  
Doch droben wallen  
Durch lichtetes Blau  
Wolkenballen,  
Gebirgen gleich,  
Halb golden und halb grau.  
Und eia, schau,  
Frau Sonne spreitet  
Den Strahlenfächer von Silberseide  
Kokett hernieder;  
Dann taucht sie wieder  
Aus schneeigem Wolkenkleide  
Die blendenden Glieder  
Und blitzt und sprüht  
Verklärendes Goldgefunkel  
Auf Auen – wo lachend blüht  
Vergißmeinnicht und gelbe Ranunkel  
Und Sauerampfer ziegelrot ...

O du sausender, brausender Wogewind!  
Wie Freiheitsjubel, wie Orgelchor  
Umrauschest du mein durstiges Ohr  
Und kühlst mein Haupt, umspülst die Gewandung.  
Wie den Küstenfelsen die schäumende Brandung  
O du sausender, brausender Wogewind!  
Nun ebbest du – so weich, so lind –  
Ein Säuseln, Lispeln, Fächeln.  
Bestrickte dich ein Sonnenlächeln?  
Auch dein Gesäusel stirbt;  
Dann – lauschige Stille!  
Nur noch die Grille  
Dengelt und zirpt  
Im Erlengebüsch, wo das Wasserlein träumt,  
Von Lilien gelb umsäumt.  
Und droben, weltverloren, girrt  
Inbrünstig die Lerche, schwirrt  
Taumlig vor Wonne  
Zu Wolken und Sonne  
Und girrt und girrt.

Da wird mir leicht, so federleicht!  
Die dumpfige alte Beklemmung weicht;  
All meine Unrast, alle wirren  
Gedanken sind im Lerchengirren –  
Im süßen Jubelmeer – ertrunken!

Versunken  
Die Stadt mit Staub und wüstem Schwindel!  
Versunken  
Das lästige Menschengesindel!  
Begraben der Unrat, tief versenkt  
Hinter blauendem Hügel,  
Dort – wo hurtige Flügel  
Die emsige Mühle schwenkt...

Friede, Friede  
Im Lerchenliede,  
In Windeswogen,  
In Ährenwogen!  
Unendliche Ruhe  
Am umfassenden Himmelsbogen!

Weißt du, sinnende Seele,  
Was selig macht?  
Unendliche Ruhe!  
Nun bist du aufgewacht  
Zu tiefer, heiterer Weisheit.  
Gestern durchwühlte dein Herz ein Wurm,  
Und heute lacht  
Das freie Herz in den Sommersturm

Friede, Friede  
Im Lerchenliede,  
In Windeswogen,  
In Ährenwogen!  
Unendliche Ruhe  
Am umfassenden Himmelsbogen!

### **Paul Celan**

Nach dem Lichtverzicht:  
der vom Botengang helle,  
hallende Tag.

Die blühselige Botschaft,  
schriller und schriller,  
findet zum blutenden Ohr.

### **Das himmlische Leben**

(aus: »Des Knaben Wunderhorn«)

Wir genießen die himmlischen Freuden,  
Drum tun wir das Irdische meiden.  
Kein weltlich Getümmel

Hört man nicht im Himmel!  
Lebt alles in sanftester Ruh'!  
Wir führen ein englisches Leben!  
Sind dennoch ganz lustig daneben!  
Wir führen ein englisches Leben,  
Wir tanzen und springen,  
Wir hüpfen und singen!  
Sankt Peter im Himmel sieht zu!

Johannes das Lämmlein auslasset,  
Der Metzger Herodes drauf passet!  
Wir führen ein geduldigs, unschuldigs,  
Geduldigs, ein liebliches Lämmlein zu Tod!  
Sankt Lukas den Ochsen tät schlachten  
Ohn' einigs Bedenken und Achten,  
Der Wein kost' kein Heller  
Im himmlischen Keller.  
Die Englein, die backen das Brot.

Gut Kräuter von allerhand Arten,  
Die wachsen im himmlischen Garten!  
Gut Spargel, Fisolen,  
Und was wir nur wollen.  
Ganze Schüsseln sind uns bereit!  
Gut' Äpfel, gut Birn' und gut Trauben!  
Die Gärtner, die alles erlauben!  
Willst Rehbock, willst Hasen?  
Auf offener Straßen,  
Sie laufen herbei.

Sollt ein Fasttag etwa kommen,  
Alle Fische gleich mit Freuden angeschwommen!  
Dort läuft schon Sankt Peter  
Mit Netz und mit Köder  
Zum himmlischen Weiher hinein.  
Sankt Martha die Köchin muss sein!

Kein Musik ist ja nicht auf Erden,  
Die unsrer verglichen kann werden.  
Elftausend Jungfrauen  
Zu tanzen sich trauen!  
Sankt Ursula selbst dazu lacht!  
Kein Musik ist ja nicht auf Erden,  
Die unsrer verglichen kann werden.  
Cäcilia mit ihren Verwandten  
Sind treffliche Hofmusikanten!  
Die englischen Stimmen  
Ermuntern die Sinnen!  
Dass alles für Freuden erwacht.

# Porträt der Mitwirkenden

## **Konzerthausorchester Berlin**

1952 als Berliner Sinfonie-Orchester gegründet und seit 1984 im Konzerthaus Berlin (dem Schinkelschen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt) beheimatet. Chefdirigenten waren Hermann Hildebrandt, Václav Smetáček, Kurt Sanderling, Günther Herbig, Claus Peter Flor, Michael Schönwandt und Eliahu Inbal. Mit Beginn der Saison 2006/2007 hat Lothar Zagrosek die Position des Chefdirigenten übernommen. Seit Jahren ist Michael Gielen dem Orchester als Erster Gastdirigent verbunden. Konzertreisen führten u. a. in die USA, nach Japan, Großbritannien, Österreich, Dänemark, Griechenland, Holland, Belgien, Türkei, China und Spanien. Teilnahme an internationalen Festivals, u. a. Prager Frühling, Athens Festival, La Folle Journée Nantes, Budapester Frühlingsfestival und musikfest berlin. Im Rahmen des jährlichen Festivals für Neue Musik »Maerz Musik« war das Konzerthausorchester bisher vier Mal zu Gast. Regelmäßig gastiert es beim Choriner Musiksommer, den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern und dem Rheingau Musikfestival. Zur Saison 2012/13 wird der Ungar Iván Fischer neuer Chefdirigent des Konzerthausorchesters.

## **Vocalconsort Berlin**

Das Vocalconsort Berlin wurde 2003 von Folkert Uhde gegründet und debütierte im selben Jahr erfolgreich bei den Innsbrucker Festwochen in Monteverdis »L'Orfeo« unter der Leitung von René Jacobs. Neben frühbarocker und Barockmusik präsentiert das Ensemble Werke der Romantik und zeitgenössische Musik – sowohl im Konzert als auch szenisch und auf der Opernbühne. Dabei arbeitet es mit Dirigenten wie Marcus Creed, René Jacobs, Daniel Reuss, Olof Boman und Ottavio Dantone als auch mit Orchestern wie der Akademie für Alte Musik Berlin, dem Kammerorchester Basel, der Accademia Bizantina und der musikFabrik sowie mit Regisseuren und Choreographen wie Sasha Waltz, Barrie Kosky und Luc Perceval zusammen. Es gastierte wiederholt beim Berliner Festival »zeitfenster – biennale alter musik« und beim Cadenza-BarockFestival der Berliner Staatsoper sowie in den Konzertsälen Antwerpens und Gents, in Ferrara, Amsterdam, Brüssel,

Tel Aviv, Barcelona, London, Paris, Wien, bei den Salzburger Festspielen, den Händel-Festspielen Halle, beim Cité de la Musique Paris, beim Rheingau Musik Festival und dem Musikfest Bremen. 2005 erlebte die international gefeierte Operninszenierung »Dido & Aeneas« von Henry Purcell in der Choreographie von Sasha Waltz in Luxembourg ihre Premiere. Seit 2006 arbeitet das Vocalconsort Berlin als eines der Hausensembles im RADIALSYSTEM V, dem Haus der Künste an der Spree. Wichtige Produktionen u. a. seither: die Oper »Medea« von Pascal Dusapin in der Choreographie von Sasha Waltz in Luxembourg, die Kammeroper »Medea. Stimmen« nach Christa Wolf von Frank Schwemmer im Radialsystem V, das Programm »Kein Ort. Nirgends – Romantik: Fluchtpunkt und Kraftzentrum unter dem geteilten Himmel« sowohl bei den Händelfestspielen Halle als auch im Théâtre des Champs Élysées Paris und das konzeptionelle Programm »Sacred and Profane« a cappella.



### **Peter Ruzicka**

geboren 1948 in Düsseldorf, erhielt Peter Ruzicka eine instrumentale und theoretische Ausbildung am Hamburger Konservatorium (Klavier, Oboe, Kompositionstheorie), gefolgt von Kompositionsstudien bei Hans Werner

Henze und Hans Otte. Er studierte Rechts- und Musikwissenschaften und promovierte 1977 mit einer interdisziplinären Dissertation über das »ewige Urheberpersönlichkeitsrecht«. Seine Kompositionen wurden u. a. von den Berliner Philharmonikern, den Wiener Philharmonikern, allen deutschen Rundfunk-Sinfonieorchestern, der Staatskapelle Dresden, den Münchener Philharmonikern, den Bamberger Symphonikern, dem Gewandhausorchester Leipzig und den großen Orchestern in Amsterdam, Zürich, Prag, Israel und New York unter Dirigenten wie Gerd Albrecht, Vladimir Ashkenazy, Semyon Bychkov, Riccardo Chailly, Christoph Eschenbach, Michael Gielen, Eliahu Inbal, Mariss Jansons, Kurt Masur, Antonio Pappano, Giuseppe Sinopoli und Christian Thielemann aufgeführt. Seine Oper »Celan« wurde 2001 an der Staatsoper Dresden, sein Musiktheater »Hölderlin« 2008 an der Staatsoper Unter den Linden Berlin uraufgeführt. Er

erhielt Kompositionspreise wie den Unesco-Preis »International Rostrum of Composers« und den Louis Spohr Musikpreis.

Von 1979 bis 1987 war Peter Ruzicka Intendant des Radio-Symphonie-Orchesters Berlin, von 1988 bis 1997 Intendant der Staatsoper Hamburg und der Hamburger Philharmoniker. 1996 übernahm er als Nachfolger Hans Werner Henzes die künstlerische Leitung der Münchener Biennale, die er noch heute innehat, und wurde daneben im Jahre 1997 Künstlerischer Berater des Royal Concertgebouw Orchesters Amsterdam. 1999 wurde er zum Präsidenten der Bayerischen Theaterakademie berufen. Von 2001 bis 2006 übernahm er als Intendant die künstlerische Leitung der Salzburger Festspiele.

Als Dirigent leitete er zahlreiche renommierte Orchester in Europa und Asien, dabei entstanden auch CD-Einspielungen, u. a. mit Werken Mahlers, Schrekers und Petterssons mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin und ein Zyklus mit 12 Orchesterwerken von Hans Werner Henze mit dem NDR-Sinfonieorchester. In dieser Saison leitet Peter Ruzicka u. a. die Hamburger Philharmoniker, die Deutsche Kammerphilharmonie und das China Philharmonic Orchestra.

Seit 1990 ist Peter Ruzicka Professor an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Er ist Mitglied der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und der Freien Akademie der Künste Hamburg.



### **Carolin Widmann**

In München geboren, wurde Carolin Widmann bei Igor Ozim in Köln, bei Michèle Auclair in Boston und bei David Takeno in London ausgebildet. Preisträgerin war sie u. a. beim »Concours International Yehudi Menuhin« in Boulogne-sur-Mer 1998. Für ihre Bemühungen um die zeitgenössische Musik verlieh ihr 2004 die Forberg-Schneider-Stiftung den Belmont-Preis. Sie ist Gast bei renommierten Festivals in Luzern, Schleswig-Holstein, Salzburg, Aspen, Banff, Davos und Bath, beim Festival D'Automne in Paris, Musica Festival Strasbourg, bei den Berliner Festwochen, dem Holland Festival, dem Las Vegas Music Festival, dem Jerusalem Chamber Music Festival und dem Heidelberger Frühling, bei dem sie die künstlerische Leitung der Atelier-Konzerte im Jahre 2007 inne hatte. Als Solistin konzertierte Carolin Widmann mit den großen Orchestern in Deutschland, Europa und

China unter Dirigenten wie Riccardo Chailly, Yehudi Menuhin, Peter Eötvös, Jonathan Nott, und Heinz Holliger. Sie ist eine gefragte Interpretin für Neue Musik – Komponisten wie Wolfgang Rihm, Matthias Pintscher, Jörg Widmann und Erkki-Sven Tüür schreiben Werke für sie; sie arbeitet mit György Kurtág, Pierre Boulez, George Benjamin und Salvatore Sciarrino zusammen. In der Saison 2010/11 ist Carolin Widmann u. a. beim Orchestre National de France (unter Marc Albrecht), dem Radio Sinfonieorchester Wien (unter Peter Eötvös), dem Berner Sinfonieorchester (unter Christoph Poppen) und dem WDR-Sinfonieorchester (unter Peter Rundel) zu Gast. Im September 2011 spielt sie die Uraufführung des Violinkonzerts von Rebecca Saunders, mit dem BBC Symphony Orchestra unter Sylvain Cambreling im Rahmen des Beethovenfestes. Gemeinsam mit Salome Kammer und dem renommierten französischen Theaterregisseur Antoine Gindt hat Carolin Widmann eine szenische Fassung der Kafka-Fragmente von György Kurtág erarbeitet, die auch in der aktuellen Saison wieder aufgenommen wird, unter anderem in Athen, Salzburg und Paris. Bei der Zusammenarbeit mit der Camerata Bern trat sie erstmals als Solistin und Leiterin in Personalunion in Erscheinung. Seit Oktober 2006 ist Carolin Widmann Professorin für Violine an der Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn-Bartholdy« in Leipzig.



### **Marlis Petersen**

Nach ihrem Studium an der Musikhochschule Stuttgart in Schulmusik und Gesang bei Sylvia Geszty erhielt Marlis Petersen eine Jazz- und Steptanzausbildung an der New York City Dance School, anschließend widmete sich die Sopranistin den Schwerpunkten Oper und Zeitgenössische Musik.

Nach ihrem ersten Engagement an den Städtischen Bühnen Nürnberg war sie von 1998 bis 2003 Ensemblemitglied der Deutschen Oper am Rhein mit Partien wie Norina (»Don Pasquale«), Morgana (»Alcina«), Marie (»Die Regimentstochter«), Susanna (»Die Hochzeit des Figaro«), Sophie (»Der Rosenkavalier«, Füchschen Schlaukopf (»Das schlaue Füchslein«) und Viola (»Was ihr wollt«). Sie war Alban Bergs »Lulu« sowohl an deutschen Opernhäusern als auch an der Lyric Opera in Chicago, der Metropolitan Opera New

## Porträt der Mitwirkenden

York und dem Megaron Athen. Als Zerbinetta gab sie in Covent Garden in London eine Vorstellungsserie der »Ariadne auf Naxos«. Als Mozarts Königin der Nacht debütierte sie 2004 an der Bayerischen Staatsoper München und als Nachtigall am Grand Théâtre de Genève in »Die Vögel« von Walter Braunfels. 2006 gastierte sie zum ersten Mal bei den Salzburger Festspielen mit Mozarts »Il re pastore«, gefolgt von Susanna (»Die Hochzeit des Figaro«) im Jahr 2008. Diese Partie sang sie 2010 mit Erfolg auch an der L. A. Opera unter der musikalischen Leitung von Plácido Domingo.

Nach Ihrem Debüt an der Berliner Staatsoper als Zerbinetta (2005) kehrte sie 2008 als Angelica in Haydns Oper »Orlando Paladino« an das Haus zurück. Im selben Jahr gab sie mit ihrer ersten Zdenka (»Arabella«) den Einstand bei den Münchner Opernfestspielen.

Im März 2010 sprang sie innerhalb von zwei Tagen für die Premiere »Hamlet« in New York ein. Als Konzertsängerin gibt Marlis Petersen Gastspiele in Europa und den USA.

Ebenso ist sie eine gefragte Sängerin für den Bereich der Zeitgenössischen Musik. So brachte sie Manfred Trojahn's »La Grande Magia« an der Semperoper Dresden zur Uraufführung, Hans Werner Henzes »Phaedra« an der Staatsoper Berlin und zuletzt Aribert Reimann's »Medea« an der Wiener Staatsoper. Im Januar 2011 gab Marlis Petersen ihr erfolgreiches Debüt als Violetta in Peter Konwitschnys neuer »Traviata«-Inszenierung an der Oper Graz.

Für die Bereitstellung der Blumensträuße  
für die Künstler des Abends danken wir

*Land*  
**fleeesensee**  
GANZ NAH, WEIT WEG  
WWW.FLEESensee.DE

## IMPRESSUM

**Herausgeber** Konzerthaus Berlin

**Intendant** Prof. Dr. Sebastian Nordmann

**Text** Habakuk Traber

**Redaktion** Tanja-Maria Martens

**Titelfoto** Christian Nielinger

**Abbildungen** Anne Kirchbach (2), KassKara (1), Artists Management Zürich (1),  
Archiv Konzerthaus Berlin

**Satz und Reinzeichnung** [www.graphiccenter.de](http://www.graphiccenter.de)

**Herstellung** REIHER Grafikdesign & Druck  
2,30 €