

Freitag, **22.4.2011** 20.00 Uhr **Großer Saal**

---

**Konzert zum Karfreitag**  
**Konzerthausorchester Berlin**  
**MDR Rundfunkchor Berlin**

**Lothar Zagrosek**

**Michaela Kaune** Sopran

**Michael Nagy** Bariton

**Philipp Ahmann** Choreinstudierung

Chorsolisten:

**Kerstin Klein-Koyuncu** Sopran

**Viktória Kiss** Alt

**Kristian Sørensen** Tenor

**Karl Horwitz (1884 – 1925)**

»Vom Tode« – Vorspiel und drei Gesänge für Bariton und Orchester

1. »Totenfeier«, (Zum 18. Mai 1911)
2. »Der Feind«
3. »Der Tod«
4. »Zur Ruh«

**Max Reger (1873 – 1916)**

»Requiem« (Friedrich Hebbel) für Bariton, Chor und Orchester op. 144b

**Gustav Mahler (1860 – 1911)**

»Ich bin der Welt abhanden gekommen« (Friedrich Rückert), für 16-stimmigen gemischten Chor bearbeitet von Clytus Gottwald

Pause

## **Gustav Mahler**

»Kein deutscher Himmel« (August von Platen) – Bearbeitung des Adagiettos aus der 5. Sinfonie für Chor a cappella von Gérard Pesson

## **Franz Schreker (1878 – 1934)**

»Vom ewigen Leben« für Sopran und Orchester

1. »Wurzeln und Halme sind dies nur« – 2. »Ein Kind sagte: »Was ist das Gras?«

## **Alexander Zemlinsky (1871 – 1942)**

Psalm 13 für Chor und Orchester op. 24

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.

# Todesmusik



Die Toteninsel. Gemälde von Arnold Böcklin

Der Tod wird in Gustav Mahlers Musik geradezu obsessiv thematisiert – und das schon in den frühen Werken. »Das klagende Lied« etwa, 1878–1880 noch während Mahlers Konservatoriumsjahren komponiert, erzählt von einem Brudermord. Bemerkenswert ist diese Kantate auch deshalb, weil in jenem Märchen, das Mahler in Versform gebracht und vertont hat, der Musik eine magische Kraft zugewiesen ist. Ein Spielmann schnitzt aus dem Gebein des Ermordeten eine Flöte, deren Töne das Verbrechen offenbaren und die Sühne ermöglichen: Musik aus dem Totenreich erhebt Einspruch gegen den Weltlauf. Jener für Mahler so zentrale Topos des Todes bildet das Gravitationszentrum dieses Programms. Die sechs Werke gehorchen dabei einer architektonischen und inhaltlichen Idee. Karl Horwitz' »Vom Tode« bildet gleichsam das Portal. Seine Komposition exponiert das Thema des Todes in Gestalt einer instrumentalen Trauermusik auf Mahler und drei anschließenden Gesängen. Max Regers »Requiem« borgt den Titel aus der Welt des Sakralen. Der von ihm vertonte Text von Friedrich Hebbel berührt christliche Vorstellungen freilich mit keinem Wort, sondern liest sich wie eine eindringliche Mahnung an die Lebenden kraft einer apokalyptischen Vision.

Das Herzstück des Programms bilden zwei A-cappella-Bearbeitungen Mahler-

scher Musik. Dabei sind sich die beiden Originalwerke denkbar nahe: Das Rückert-Lied »Ich bin der Welt abhanden gekommen« hat sich dem Adagietto aus der 5. Sinfonie unverkennbar mitgeteilt. Der leibliche Tod, der in den Werken von Horwitz und Reger beschworen wird, wandelt sich im Lied zum metaphorischen: »Ich bin gestorben dem Weltgetümmel«. Mit Gérard Pessons Bearbeitung des Adagiettos wird eine Wendung ins Surreale vollzogen. Die poetischen Bilder des unterlegten Textes beschwören eine venezianische Szenerie. »Der Tod in Venedig« kommt einem in den Sinn, jener Visconti-Film, der das Adagietto der Fünften als Soundtrack benutzte, und unversehens bemerkt man, wie da ein Stück Rezeptionsgeschichte reflektiert wird.

So wie sich die Bearbeitungen der Mahlerschen Originalmusiken gleichsam wie Bild und Gegenbild entsprechen, korrespondiert auch Franz Schrekers »Vom ewigen Leben« mit seinem Gegenüber aus dem ersten Konzertteil: dem Requiem Regers. War Regers Reflektion über den Tod über weite Strecken dunkel und elegisch getönt, so erscheint Schrekers auf von pantheistischen Vorstellungen inspirierte Verse Walt Whitmans komponierte Vision eines ewigen Lebens lichtdurchflutet und schwerelos: ein einzigartiges Werk aus den zwanziger Jahren, das andeutet, wie jenes musikalische Erbe, das im Wien der Jahre um und nach 1900 bereitet wurde, unter den radikal geänderten Bedingungen nach dem ersten Weltkrieg auch hätte fortgeschrieben werden können, wäre Schrekers Weg nicht durch die nach 1930 massiv einsetzenden Repressionen durch die Nazis und seinen frühen Tod 1934 abrupt beendet worden.

Getreu dem Gedanken der Symmetrie entspricht das letzte Werk des Programms dem ersten und funktioniert als zusammenfassender Epilog: Alexander Zemlinskys Vertonung des 13. Psalms, die Mitte der dreißiger Jahre in Wien komponiert wurde, nachdem Zemlinsky vor den Nazis aus Berlin hatte fliehen müssen. Mit Horwitz verbindet Zemlinsky nicht nur die enge Bindung zu Mahler und zum Schönbergkreis, sondern auch die Tatsache, dass beide jenen Schritt zu einer neuen musikalischen Sprache, den Schönberg ging, nicht in letzter Konsequenz vollzogen, sondern gleichsam auf jener magischen Grenze verharren, die das 19. Jahrhundert von der Moderne scheidet.

Der 13. Psalm, ein Notschrei des Bedrängten, gleicht einem verzweifelten Bekenntnis zu jener Tradition, für die Mahler wie kein anderer stand und die angesichts der entfesselten Barbarei vom Untergang bedroht schien.



**K**

Hier spielt die Klassik.

92.4

**kulturradio**<sup>rbb</sup>

# Karl Horwitz: »Vom Tode«

## **Entstehung** 1922

**Uraufführung** vermutlich Wien 1924, genaue Daten und Interpreten konnten nicht ermittelt werden

**Besetzung** Solo-Bariton, 3 Flöten (3. auch Piccolo), 2 Oboen, Englischhorn, Es-Klarinette, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 4 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (Triangel, Große Trommel, Becken, Tamtam), Harfe, Celesta, Streicher

**Dauer** ca. 13 Minuten

Versucht ein Musikfreund, etwas über den Komponisten Karl Horwitz in Erfahrung zu bringen, werden ihm die gängigen Lexika kaum weiterhelfen. Einzig Hermann Danuser könnte mit seinem Aufsatz »Karl Horwitz' ›Vom Tode«. Ein Dokument der Mahler-Verehrung aus der Schönberg-Schule«, der auch in Danusers Mahler-Monographie Aufnahme fand, die Aufmerksamkeit auf diesen vergessenen Komponisten

lenken – so geschehen 1998, als in der damals grandios trostlosen Hülle der Jahrzehnte als Baustofflager missbrauchten Jakobi-Kirche zu Stralsund der eröffnende Instrumentalsatz des Werkes im Rahmen eines Mahler gewidmeten Musikfestes von einem ad hoc aus jungen Musikern vor allem aus Belorussland und anderen Staaten Osteuropas zusammengestellten Orchester unter Leitung von Christian von Borries gespielt wurde. Der Autor dieser Zeilen erinnert sich noch, wie in nächtelanger Schneide- und Klebearbeit mühevoll versucht wurde, aus der vorliegenden Partiturskopie spielbare Orchesterstimmen zu destillieren, denn weder die Partitur noch das Aufführungsmaterial sind in einem Verlag greifbar. Gut möglich, dass dies die erste Teilaufführung des Werkes seit den zwanziger Jahren war, das in Gänze vielleicht seitdem überhaupt nicht mehr zu hören war. Für die aktuelle Aufführung am Konzerthaus wurde die uns dankenswerter Weise von Rudolf Stephan zur Verfügung gestellte Partitur abgeschrieben und ein neues Stimmenmaterial erstellt.

Wer also war Karl Horwitz? Folgen wir den Angaben Hermann Danusers, die wir leicht gekürzt wiedergeben: »Das Leben des 1884 in Wien geborenen Karl Horwitz, eines jener zahlreichen, welches mit dem ersten Weltkrieg eine tiefe Zäsur erfuhr, ist überschattet von dreifach unerfüllt gebliebener Hoffnung. Im äußeren Werdegang dem des fast gleichaltrigen Webern ähnlich, hatte sich Horwitz einem Doppelstudium der Musikgeschichte und der Komposition – bei Guido Adler und Arnold Schönberg – zugewandt. Er promovierte im Jahr 1906 ..., verabschiedete sich aber danach von der Musikforschung, um als Dirigent und Komponist zu wirken. Als Kapellmeister brachte er es, nach anfäng-

lich schnell wechselnden Anstellungen an Provinzbühnen, durch Vermittlung Zemlinskys 1911 immerhin zu einer Position am Deutschen Landestheater in Prag, musste diese Tätigkeit indessen nach Ausbruch des Krieges einstellen und konnte nach 1918 in diesem Bereich nicht mehr Fuß fassen. Als Komponist schließlich war Horwitz, der von 1904 bis 1908 mit Berg, Webern und Jalowetz zu Schönbergs frühesten Schülern zählte, in den skandalumwitterten Konzerten der Schönberg-Schüler vom 4. November 1908 und 24. April 1911 mit einem Symphoniesatz bzw. einem Streichquartett vertreten. Nach dem Krieg konnte er einige, freilich niemals durchschlagende Erfolge erringen, so mit Liedern in Donaueschingen 1921 und auf dem Salzburger Musikfest 1922, mit der Symphonischen Ouvertüre in d-Moll op. 5 auf dem Tonkünstlerfest in Düsseldorf in demselben Jahr sowie endlich mit dem Liederzyklus ›Vom Tode‹ op. 8 in Wien, Bochum und auf dem Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik in Prag 1924.« Karl Horwitz starb – seit 1924 infolge einer Tuberkuloseerkrankung ertaubt – im Jahr 1925. Seine Musik sank alsbald in Vergessenheit.

Für die Prager Aufführung von »Vom Tode« im Jahr 1924 verfasste Horwitz einen knappen Werkkommentar: »Das Vorspiel (Totenfeier zum 18. Mai 1911) ist unter dem Eindruck des Todes Gustav Mahlers geschrieben, die drei Gesänge sind Auseinandersetzungen des Menschen mit dem Tode, welcher ihn entweder mit Schrecken erfüllt (2. Der Feind) oder ihm unsägliche Trauer bringt (3. Der Tod) oder für ihn die ersehnte Erlösung bedeutet (4. Zur Ruh). Die drei Gesänge bilden also zusammen einen Gedanken, welcher sich innerlich aus dem Vorspiel entwickelt: das persönliche Erleben löst die Reflexion des Menschen aus.«

Die Mahler-Verehrung der Musiker des Schönbergkreises ist vielfach dokumentiert. Schönbergs Gedenkrede (Prag, 1912) sei erwähnt, bei Alban Berg ist die Nähe zu Mahler in Werken wie den Drei Orchesterstücken op. 6, dem »Wozzeck« und dem Violinkonzert unüberhörbar, in seinen Briefen sind emphatische Bekenntnisse zu Mahler nachzulesen. Anton Webern wiederum galt nach dem Zeugnis Theodor Adornos als einer der kongenialsten Mahler-Dirigenten. Bei Horwitz aber wird die Mahler-Verehrung – und das ist einzigartig – direkt zum Gegenstand der Komposition. Zunächst ist das durch den Titel signalisiert, der auf die Bezeichnung anspielt, die Mahler dem ersten Satz seiner 2. Sinfonie ursprünglich zgedacht hatte und Mahlers Todesdatum benennt: »Totenfeier. Zum 18. Mai 1911«. Sodann wird ein Topos beschworen, der für Mahlers Musik zentral war: der des Trauermarsches, an den der instrumentale Eröffnungssatz gemahnt. Schließlich wird auf der Höhe der Durch-

führung dieses Sonatensatzes jener Choral eingeblendet, den jeder Mahler-Kenner sofort als aus dem Finale der 2. Sinfonie entstammend identifiziert. Im Kontext der erweiterten Tonalität, in der sich Horwitz in diesem Satz bewegt, ist das klar diatonische Choralzitat plastisch auszumachen und initiiert den negativen Höhepunkt des Satzes. Sodann folgen zwei sehr knapp dimensionierte Gesänge. Der erste knüpft im deklamatorischen Gestus des Vokalparts und dem expressionistisch anmutenden Klangbild an den Eröffnungssatz an. Im zweiten Gesang greift hingegen tonale Gravitation unüberhörbar Raum. Der dritte Gesang bildet in seiner größeren zeitlichen Ausdehnung das Gegengewicht zum Eröffnungssatz und ist konzeptionell als sein Gegenpol angelegt: ruhig strömendes Melos und flächige Harmonik bestimmen das Bild. In diesem charakteristischen Miteinander von expressionistisch ausgreifender Gestik einerseits und dem Rückbezug auf Elemente der tradierten Musiksprache andererseits berührt sich Horwitz' »Vom Tode« mit einem anderen fast gleichzeitig entstandenen Werk: der »Lyrischen Symphonie« von Alexander Zemlinsky.

## Max Reger: »Requiem«

**Entstehung** 1915

**Uraufführung** 16.7.1916 in Heidelberg

**Besetzung** Solo-Bariton, gemischter Chor, 3 Flöten, 3 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (Große Trommel, Kleine Trommel, Becken, Tamtam), Streicher

**Dauer** ca. 16 Minuten

In Max Regers Œuvre gibt es eine Vielzahl von Werken, die den Tod thematisieren. Rainer Cadenbach spricht in diesem Zusammenhang gar von einem unübersehbaren »Kondukt von Werken« und erkennt in ihnen unter anderem den Versuch des Komponisten, »seinen Ängsten, Abhängigkeiten

und Verzichten« Herr zu werden, »die ihm sein übermächtiger Leistungswille aufzwang«. Das Requiem op. 144b ist ein spätes Glied innerhalb dieses »Konduktes«. Im Jahr 1914 arbeitete Reger zunächst an einem lateinischen Requiem, dessen Komposition bis zum »Dies irae« schnell vorangeschritten war. Dann freilich überkamen den Komponisten Zweifel, die wohl auf den Einfluss Karl Straubes zurückgingen. Nach Aussage von Regers Frau Elsa habe Straube dem Komponisten erklärt, »er habe den lateinischen Text nicht ausgeschöpft, er werde des Textes nicht Herr. [...] Es ist Max der Glaube genommen, ein Requiem schreiben zu können u. damit die Freude an dem Werk.« Stattdessen



wandte sich Reger im darauffolgenden Jahr unter Benutzung des ursprünglichen Entwurfs einer Requiem-Konzeption ganz anderer Art zu: einem einsätzigen, stringent geformten, eindringlichen Werk – verwandt mit chorsinfonischen Stücken wie Schumanns »Requiem für Mignon« oder der Alt-Rhapsodie und dem »Schicksalslied« von Brahms. Reger veröffentlichte dieses Requiem auf Worte von Friedrich Hebbel gemeinsam mit »Der Einsiedler« für Bariton, fünfstimmigen Chor und Orchester nach einem Text von Eichendorff als »Zwei Gesänge für gemischten Chor und Orchester« op. 144.

Das Requiem ist »Dem Andenken der im Kriege gefallenen deutschen Helden« gewidmet. Wer nun aber ein Werk erwartet, dass nationalistisch getönte Heldenverehrung betreibt, sieht sich getäuscht. Solcher Intention böten die Worte Friedrich Hebbels auch keinerlei Grundlage. Stattdessen gleicht dieser Text einer Mahnung an die Lebenden und einer Beschwörung der Notwendigkeit des Erinnerns. Christliche Metaphorik ist ausgeblendet, ein Erlösung verheißender Gott wird nicht erwähnt.

Reger entspricht dem Text mit einer dreiteiligen Anlage seiner Komposition. Eingangs dominieren pochende Orgelpunkte, fahle Akkordfolgen und wenige, insistierende Motive das Klangbild und vermitteln ein Bild der Erstarrung, das erst allmählich mit dem Einsatz des Baritons und sodann des Chores Belebung erfährt. Im zentralen Teil entlädt sich die latente Spannung in einem chromatisch aufgewühlten Klangsturm. Der abschließende Teil korrespondiert mit dem Beginn und kombiniert dessen Motive gegen Ende mit Hasslers Chormelodie »O Haupt voll Blut und Wunden«.

## Mahler-Transkriptionen

### »Ich bin der Welt abhanden gekommen«

Transkription für sechzehnstimmigen gemischten Chor von Clytus Gottwald

**Entstehung** 1901/1984

**Uraufführung** 19. Januar 1905 in Wien/30. November 1984, Rom (Schola Cantorum Stuttgart, Clytus Gottwald)

**Dauer** ca. 6 Minuten

Mahlers Lied »Ich bin der Welt abhanden gekommen« auf einen Text von Friedrich Rückert entstand im Sommer 1901, während Mahler zum ersten Mal die Ferien in seinem in Maiernigg am Würthersee errichteten Sommerhaus verbringen konnte. Der

Tonfall, den Mahler in diesem Lied trifft, ist bis dahin einzigartig in seinem Schaffen: die Harmonien changieren zwischen Dur und Moll, innigst beseelt schwingen die Melodielinien aus und wird eine Sphäre der Entrückung ima-



Gustav Mahler. Zeichnung von Emil Orlik

giniert, in die sich der Weltflüchtige träumt. Dieses Lied strahlte auf künftige Werke aus: zunächst auf die langsamen Sätze der 5. und 6. Sinfonie, und wie von fern klingt schon »Das Lied von der Erde« an.

Warum aber transkribierte Clytus Gottwald – Gründer und drei Jahrzehnte bis 1990 Leiter der Stuttgarter Schola Cantorum – das Sololied für Chor a cappella? In einem Interview, das anlässlich der Aufführung einiger seiner Transkriptionen in einem Konzert des SWR Vokalensembles vom 26.2.2011 veröffentlicht wurde, benannte er im Wesentlichen zwei Gründe. Der erste ist eher pragmatischer Natur: Es gibt aus der Zeit vom ausgehenden 19. Jahrhundert bis weit ins

20. Jahrhundert hinein nur relativ wenig auf professionelle Chöre zugeschnittene Literatur, ein Manko, dem Gottwald entgegenwirken wollte. Freilich betonte Gottwald auch die Eigenständigkeit der Bearbeitungen gegenüber dem Original: »Es handelt sich keinesfalls um eine Nebenform zu einem Original, sondern um eine selbstständige Form, um eine Reflexion auf das Original. Die Stücke sind in der Transkription ja nicht mehr dieselben. Es ist ja nicht so, dass man den Werken bei der Transkriptionsarbeit bildlich gesprochen, ein anderes Kleid anzieht, man muss schon ein wenig in die Faktur eingreifen. Wenn man beispielsweise das ›Adagietto‹ aus der fünften Sinfonie von Mahler nimmt, dann kann man das nicht wortwörtlich übertragen, weil das instrumental gedacht ist, also muss man nach einer anderen ›Écriture‹ suchen, wobei die Harmonik und die Melodieführung allerdings nicht verändert werden dürfen. Dennoch handelt es sich bei einer Transkription um etwas völlig Neues, um ein Kunstprodukt, das ästhetisch autonom ist.«

**Adagietto aus der 5. Sinfonie von Gustav Mahler**

Transkription für dreizehnstimmigen gemischten Chor von Gérard Pesson

**Entstehung** 1996

**Uraufführung** konnte nicht ermittelt werden

**Dauer** ca. 9 Minuten

Bei Gérard Pessons Bearbeitung des Adagiettos der 5. Sinfonie wird der von Clytus Gottwald benannte Aspekt, dass Bearbeitung auch Neuschöpfung bedeutet, in der Tat deutlich. Seine A-cappella-Transkription ist Musik über Musik. Sie kommentiert und interpretiert

das Original, sie verfremdet es und lässt sogar Aspekte der Rezeptionsgeschichte transparent werden, wie eingangs angedeutet. Zunächst wird der Mahlerschen Musik ein Text unterschoben, der selbst schon Bearbeitung ist. Die Worte entstammen den »Sonetten aus Venedig« und aus dem Tagebuch des Jahres 1824 aus der Feder August von Platen, von dem Mahler selbst nie auch nur eine Zeile vertont hat. Freilich hat Martin Kaltenecker die Texte fragmentiert und neu zusammengesetzt, so dass sich vom Original gänzlich verschiedene Bedeutungszusammenhänge und Assoziationsfelder ergeben, wobei gerade in den zentralen Partien des Textes völlig verquere und absurde Fügungen entstehen. Pesson treibt das Spiel noch weiter, indem er mit einigem Raffinement gleichsam verschiedene Schärfegrade etabliert, in denen die Semantik der Worte hervortritt oder bewusst unkenntlich gemacht wird. Manchmal fokussiert sich Pesson ausschließlich auf die klangliche Qualität mancher Worte, um bestimmte Effekte zu erzielen: die Harfenklänge beispielsweise, die im Original den Streichern sekundieren, werden durch das beständig wiederholte Wort »Gon-del« imitiert. Manche Wortgruppen hingegen erhalten deutliche Präsenz: »Kein deutscher Himmel« – »hier hat vor mir ein fühlend Herz geschlagen« – »Ihr Maler führt mich ins ew'ge Leben« ...

Von Platen meinte mit den letztgenannten Worten natürlich die Bildenden Künstler. Hörend aber vernimmt man die aus ihrem ursprünglichen Kontext gelöste Zeile als Anspielung auf den Komponisten: »Ihr, Mahler, führt mich ins ew'ge Leben«. Damit ergibt sich unversehens eine Brücke zu Franz Schrekers »Vom ewigen Leben«. Wir geben freilich gern zu, dass dieser textliche Bezug uns erst im Nachhinein bewusst geworden ist, und es ausschließlich inhaltliche Gründe waren, die uns bewogen haben, Schrekers Werk in dieses Programm zu integrieren.

# Franz Schreker: »Vom ewigen Leben«

**Entstehung** 1923/27

**Uraufführung** 14. April 1929 in Leipzig mit dem Leipziger Konzertverein unter Hermann Scherchen und Clara Wirz-Wyss als Solistin

**Besetzung** Solo-Sopran, 2 Flöten (beide auch Piccolo), 3 Oboen (3. auch Englischhorn), 2 Klarinetten, Bassklarinetten, Tenorsaxophon (auch Altsaxophon), 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Schlagzeug (Große Trommel, Kleine Trommel, Becken, Triangel, Tamburin, Tamtam, Antike Zimbel, Glocke, Röhrenglocken, Glockenspiel, Xylophon), Harmonium, Streicher

**Dauer** ca. 20 Minuten

Franz Schreker avancierte in den Jahren zwischen 1912 und 1920 zum führenden Opernkomponisten des deutschsprachigen Raums und war 1920 von Leo Kestenberg aus Wien nach Berlin geholt worden, um die Leitung der Berliner Musikhochschule zu übernehmen. Anfangs auch in Berlin erfolgreich bekam Schreker bald Widerstände verschiedenster Art zu spüren. Seine eben noch gefeierte Kunst schien der jungen Generation unter den gewandelten Bedingungen

der zwanziger Jahre passé zu sein, einige seiner Studenten, die ihm aus Wien gefolgt waren – Alois Hába und Ernst Krenek – probten den Aufstand und brachen mit Schreker. Felix Petyrek, der später unter den Nazis reüssieren sollte, verspottete den Lehrer mit einem »Irrelohe-Foxtrott«, den er komponierte, noch bevor die Oper 1924 uraufgeführt wurde. Gleichzeitig wetzte die deutschnationale Kritik die Messer gegen Schreker, diffamierte ihn als Protegé einer jüdischen Kritikerclique und erprobte jene Argumentationsmuster, die gut ein Jahrzehnt später diejenigen der nationalsozialistischen Kulturpolitik werden sollten.

Sodann standen Eigenarten, die Schrekers Kunst auszeichneten – die Betonung des Klanglichen, die Auflösung funktionsharmonischer Bindungen, die märchenhaften, oft im Künstlermilieu angesiedelten Sujets –, alsbald im Widerspruch zu einem Zeitgeist, der Rationalität, Technikgläubigkeit und Sachlichkeit betonte.

Schreker mussten diese Wandlungen zutiefst verunsichern, er geriet in eine Schaffenskrise. Dieser für ihn schwierigen Zeit entstammt »Vom ewigen Leben«. Die beiden unter diesem Titel vereinten Gesänge entstanden in der Klavierfassung 1924, die Orchesterfassung wurde 1927 beendet. In der musikalischen Landschaft der zwanziger Jahre wirken diese Gesänge einzigartig. Sie zeigen

Schreker auf einem Weg, der das einst Erreichte gleichermaßen bewahrt und zu etwas Neuem wandelt. Schreker griff auf zwei Gedichte Walt Whitmans zurück, die dessen Gedichtsammlung »Grashalme« entstammen. Beide Texte sind von pantheistischen Vorstellungen inspiriert und imaginieren den Menschen als Teil eines sich in der Natur offenbarenden Schöpfungskreislaufes.

Die Musik Schrekers atmet Freiheit: die Harmonik löst sich von funktionsharmonischen Zwängen, ohne dass sie tonale Bindungen gänzlich aufgeben müsste. Die Vokallinie entfaltet sich äußerst geschmeidig, folgt entspannt dem Duktus der Worte, sie dennoch expressiv nuancierend. Die freie poetische Form enthebt auch die Musik dem Zwang zu fester, etwa strophischer Bindung. Die musikalischen Komplexe korrespondieren stattdessen mit den poetischen Bildern. Dabei steht der eher kleinräumigen Strukturierung im ersten Gesang eine weiträumigere Architektur im zweiten Gesang gegenüber. Eine Stelle im ersten Gesang könnte man als eine zumindest andeutungsweise Reverenz an Mahler hören: Wenn es heißt »Frostreife Beeren und dritten Monats Zweige, frisch geboten jungem Volk, das hinaus wandert in die Felder, wenn der Winter sich zum Aufbruch rüstet.« bedient sich Schreker ähnlicher klanglicher Requisiten, wie Mahler sie nutzt, wenn im vierten Satz vom »Lied von der Erde« der Übermut der Jugend beschworen wird. Überaus differenziert wird die Farbpalette des Orchesters eingesetzt. Solistische Klänge erhalten Raum, werden dabei auf das feinste abgetönt. Alles Kompakte, Schwere ist ausgeblendet. Entlegene Farben – etwa die des Saxophons oder des Harmoniums – geben dem Orchesterklang ganz eigene Nuancen. Wie die instrumentale Farbe zum Träger des Ausdrucks zu werden vermag, hat Hermann Danuser seiner 1980 erschienenen Betrachtung des Werkes nachgewiesen, wenn er auf jenen Klang des Harmoniums zu sprechen kommt, der den zweiten Gesang eröffnet und beendet: »Wird er [...] zunächst mit einem Zweifuß-Aeolsharfenregister und schließlich mit einem Violoncello-Register im Achtfuß vorgetragen [...], so leuchtet im beschädigten, zitternden Klang dieses Instruments als Intention des Komponisten, statt der absurden Absicht, den ungebundenen Formverlauf in eine äußerliche Bogenform zu pressen, der Wille auf, den Gesang ganz im Gegenteil vom Unendlichen ein- und ins Unendliche wieder ausströmen zu lassen, die Begrenzung der musikalischen Form wenigstens andeutungsweise zu entgrenzen und somit der unendlichen Universalität des Lebensprozesses, die in Whitmans Dichtung auch die Grenze des Todes übersteigt, musikalisch Ausdruck zu geben.«

# Alexander Zemlinsky:

## 13. Psalm

**Entstehung** 1935

**Uraufführung** 1971, Wien

**Besetzung** gemischter Chor, Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagzeug (Große Trommel, Becken, Glockenspiel, Triangel, Tamburin), 4 Harfen, Orgel, Streicher

**Dauer** ca. 17 Minuten

Wie Arnold Schönberg, Franz Schreker, Ferruccio Busoni, Paul Hindemith und Otto Klemperer gehörte auch Alexander Zemlinsky zu jenen Künstlern, die in den zwanziger Jahren nach Berlin kamen und die kulturelle Blüte, welche die Stadt in den Jahren der Weimarer Republik erlebte, entscheidend beförderten. 1927 bis 1931 di-

rigierte er an der Kroll-Oper. 1931 war er am sensationellen Erfolg von Brecht/Weills »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny« am Theater am Kurfürstendamm als musikalischer Leiter maßgeblich beteiligt.

Als 1933 die Nazis an die Macht kamen, ging Zemlinsky zurück in seine Heimatstadt Wien. Hier übernahm er für einige Zeit die Leitung des kurz zuvor gegründeten Wiener Konzertorchesters und widmete sich verstärkt seiner kompositorischen Arbeit. Früchte dieser letzten intensiven Schaffensphase seines Lebens, bevor er 1938 nach Amerika emigrierte, waren unter anderem die Sinfonietta (1934), das dem Andenken Alban Bergs gewidmete 4. Streichquartett (1936) und der 13. Psalm.

Der alttestamentarische Text liest sich wie ein Hilferuf eines Menschen in Not, eines von seinen Feinden Bedrängten, eines, der sich seines Lebens nicht mehr sicher ist.

Eingangs begegnet ein Topos, wie er ähnlich sowohl bei Horwitz' »Vom Tode« als auch in Regers Requiem aufschien: ein von pochenden Schlägen akzentuierter Orgelpunkt, welcher der Musik einen Zug von rituellem Ernst, auch von Bedrohung beimischt. Klagemotive kehren unablässig wieder, sodann erklingt ein Thema, das von fern an Bachs Kunst der Fuge gemahnt (die Zemlinsky kurz zuvor dirigiert hatte). Mit dem Einsatz der Vokalstimmen wird diese Gestalt semantisch aufgeladen: »Wie lange willst Du mein vergessen?« In polyphonem Satz verdichten sich die Stimmen, wird die Intensität wellenartig gesteigert und zurückgeführt. »Wie lange soll ich sorgen in meiner Seele und mich ängstigen in meinem Herzen täglich?«, heißt es sodann – Worte, die nunmehr in homophonem Satz, in zurückgenommener Dynamik und dennoch

eindringlich deklamiert werden. Die requiemartigen Insignien des Beginns, Orgelpunkt und Klagemotiv, bleiben auch jetzt präsent. Bald kommt es zu dramatischen Aufgipfelungen »Schau doch und erhöre mich, Herr mein Gott!«, die wie in Resignation zu ermatten scheinen. Ein Orchesterzwischenpiel entfesselt jedoch neue Energien: wichtige Themen werden in dichtem kontrapunktischem Satz verknüpft. Mit dem erneuten Einsatz des Chores steuert die Musik auf einen geradezu Mahlerschen Durchbruch bei den Worten »mein Herz freut sich, dass Du so gerne hilfst« zu. Antony Beaumont: »Noch einmal erinnert sich Zemlinsky an die Tempelmusik seiner Jugendjahre, die Orgel, die er an hohen Festtagen spielte, das Sonnenlicht, das durch die bunten Glasfenster schien. Der 13. Psalm beschwört diese Erinnerung als mystische Erfahrung; hier repräsentieren sie mit fast filmischem Realismus eine Solidaritätserklärung mit dem jüdischen Volk [...]. Zur Begleitung von vier Harfen und Tamburin bricht der Chor in einen semitischen Freudentanz aus, der allmählich zu einem triumphalen Höhepunkt ansteigt.« Freilich ist der »Triumph« einer, der ständig konterkariert wird. Wenn der Chor intoniert »Ich will dem Herren singen, dass er so wohl an mir tut«, ist die Dynamik zurückgenommen, umkreist die Melodik wenige Töne. Das klingt mehr wie ein gemurmertes Gebet denn wie ein befreiter Gesang. Und begleitet wird der Tanz von müde in die Tiefe sinkenden Figurationen, als habe das sich in der Musik artikulierende Subjekt schon keinen Anteil mehr an der Hoffnung, die der Text beschwört. Gewiss: am Ende versammelt sich die Musik zu einer machtvollen Geste, aber noch der letzten der kreisenden Kadenzformeln bleiben Spannungen eingeschrieben, die der schließlich erreichte Dur-Akkord nicht vergessen macht.

Zemlinsky hatte auf eine Aufführung des Werkes in Wien gehofft, die aber nicht zustande kam: »Kurt von Schuschnigg's österreichisches Kabinett war von Nazis infiltriert und jeder einflussreiche Posten in der Wiener Musikwelt von Nazisympathisanten besetzt – Karl Böhm, Oswald Kabasta, Leopold Reichwein, um nur einige zu nennen –, so dass die Kräfte, die nötig waren, um ein solches Werk aufzuführen, nicht mehr zu mobilisieren waren. 36 Jahre lang blieb der 13. Psalm – eines der besten Werke Zemlinskys – unveröffentlicht und unaufgeführt.« (Antony Beaumont)

## »Vom Tode«

Clemens Brentano

### **Der Feind**

Einen kenn ich,  
Wir lieben ihn nicht;  
Einen nenn ich,  
Der die Schwerter zerbricht.  
Weh! sein Haupt steht in der Mitternacht,  
Sein Fuß in dem Staub;  
Vor ihm weht das Laub  
Zur dunkeln Erde hernieder.  
Ohne Erbarmen  
In den Armen  
Trägt er die kindisch taumelnde Welt;  
Tod, so heißt er,  
Und die Geister  
Beben vor ihm, dem schrecklichen Held.

Matthias Claudius

### **Der Tod**

Ach, es ist so dunkel in des Todes Kammer,  
Tönt so traurig, wenn er sich bewegt  
Und nun aufhebt seinen schweren Hammer  
Und die Stunde schlägt.

Justinus Kerner

### **Zur Ruh'**

Zur Ruh', zur Ruh', ihr müden Glieder!  
Schließt fest euch zu, ihr Augenlider!  
Ich bin allein, fort ist die Erde;  
Nacht muss es sein, dass Licht mir werde;  
O führt mich ganz, ihr innern Mächte!  
Hin zu dem Glanz der tiefsten Nächte.  
Fort aus dem Raum der Erdschmerzen  
Durch Nacht und Traum zum Mutterherzen!

### **Requiem**

(nach dem Gedicht von Friedrich Hebbel)

Seele, vergiss sie nicht,  
Seele, vergiss nicht die Toten!

Sieh, sie umschweben dich,  
Schauernd, verlassen,

Und in den heiligen Gluten,  
Die den Armen die Liebe schürt,  
Atmen sie auf und erwärmen,  
Und genießen zum letzten Mal  
Ihr verglimmendes Leben.



Seele, vergiss sie nicht,  
Seele, vergiss nicht die Toten!

Sieh, sie umschweben dich,  
Schauernd, verlassen,  
Und wenn du dich erkaltend  
Ihnen verschließest, erstarren sie  
Bis hinein in das Tiefste.

Dann ergreift sie der Sturm der Nacht,  
Dem sie, zusammengekrampft in sich,  
Trotzten im Schoße der Liebe,  
Und er jagt sie mit Ungestüm  
Durch die unendliche Wüste hin,  
Wo nicht Leben mehr ist, nur Kampf  
Losgelassener Kräfte  
Um erneuertes Sein!

Seele, vergiss sie nicht,  
Seele, vergiss nicht die Toten!

Friedrich Rückert

**Ich bin der Welt abhanden gekommen**

Ich bin der Welt abhanden gekommen,  
Mit der ich sonst viele Zeit verdorben,  
Sie hat so lange nichts von mir vernommen,  
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben!

Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,  
Ob sie mich für gestorben hält,  
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,  
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.

Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,  
Und ruh' in einem stillen Gebiet!  
Ich leb' allein in meinem Himmel,  
In meinem Lieben, in meinem Lied!

**»Kein deutscher Himmel«**

Collage von Martin Kaltenecker nach August von Platen

Gondel

Ich steig ans Land  
öd ist der Hafen  
kein deutscher Himmel,  
Marmorhäuser  
geputzte Puppen,  
hier hat vor mir ein fühlend Herz geschlagen.  
Mit ehern Flügeln sehn wir ihn ragen,  
kein Mittel gibt's, das mich dir näher brächte.

Von Zeit zu Zeit ein Ruf  
Ihr Maler führt mich ins ewge Leben  
und die Alpen unbeschreiblich  
dass das Wasser von Venedig nicht ungemischt getrunken werden kann  
Abends sammelt sich's zu ganzen Chören  
Die engen Gassen  
zerrissne Wäsche  
die schöne Riva der Sklavonen  
Hier ist nicht Tizians Kraft und Kolorit voll Glut  
a tempera gemalt  
den schlechten Geschmack  
bei glücklichster Beleuchtung  
Gestalt und Gesicht durch Feuchtigkeit gelitten  
Geschweige Musik verhält gelinde  
Tränenzoll  
hier seht ihr freilich keine Auen  
Noch den Schwindel des Schiffs im Kopf  
hier scheint auf bunten Wolken die Kunst zu fliegen  
Alpen das letzte Mal  
Der Gobelin war eben abgenommen  
Welch eine Fülle von Gestalten  
Da stört mich kaum  
im schweigenden Reviere  
von Zeit zu Zeit ein Ruf  
Ich steig ans Land  
öd ist der Hafen  
kein deutscher Himmel  
Marmorhäuser  
Oktobermorgen  
aber keine Künstler mehr  
Fahnen flattern, weil heute Sonntag ist  
Ihr Maler führt mich ins ewge Leben  
euch zu missen könnt ich nicht ertragen  
dem Genuss auf ewge Zeit entsagen

**»Vom ewigen Leben«**

Aus: Walt Whitman: »Grashalme«, deutsche Übertragung Hans Reisinger

I  
Wurzeln und Halme sind dies nur,  
Düfte, Männern und Weibern gebracht vom Teichrand und aus wildem  
Wald,  
Herz-Sauerampfer und Liebesnelken, Finger, die fester umwinden als  
Reben,  
Ergüsse aus Vogelkehlen, verborgen im Laub von Bäumen bei Sonnenauf-  
gang,  
Liebeshauche vom Land, von lebendigen Küsten gesandt zu euch auf  
lebendiger See, zu euch, o Schiffer!  
Frostreife Beeren und dritten Monats Zweige, frisch geboten jungem Volk,

das hinaus wandert in die Felder, wenn der Winter zum Aufbruch rüstet,  
Liebesknospen, vor dich und in dich ausgestreut, wer du auch seist,  
Knospen, die sich entfalten wollen, wie je,  
Wenn du ihnen die Wärme der Sonne bringst, so werden sie aufgehen und  
werden dir Schönheit bringen, Farbe und Duft,  
Wenn du ihnen Nahrung wirst und Nass, so werden sie Blumen werden und  
Früchte und schlanke Zweige und Bäume.

II

Ein Kind sagte: »Was ist das Gras?« und pflückte es mir mit vollen Händen.  
Wie konnt ich dem Kinde antworten? Ich weiß nicht besser, als das Kind,  
was es ist.  
Ich glaube, es muss die Flagge meines Wesens sein, oben aus hoffnungs-  
grünem Stoff.

Oder vielleicht ist das Gras selber ein Kind, das Neugeborne der Pflanzen-  
welt.

Oder ich glaube, es ist das Taschentuch Gottes,  
Eine duftende Gabe und Andenken, mit Absicht fallen gelassen,  
Mit dem Namen des Eigentümers in einer der Ecken, so dass wir schauen  
und fragen mögen: »Wem gehört's?«

Und nun scheint es mir das schöne, unverschnittene Haar von Gräbern.  
Zart will ich dich behandeln, gekräuseltas Gras,  
Vielleicht sprießest du aus den Brüsten junger Männer,  
Vielleicht hätte ich sie geliebt, wenn ich sie gekannt hätte,  
Vielleicht kommst du von alten Leuten, oder von der Frucht, die zu früh aus  
dem Schoße der Mutter genommen,  
Und nun bist du Mutterschoß.

Dieses Gras ist sehr dunkel dafür, dass es aus den weißen Häuptern alter  
Mütter kommt,  
Dunkler als die farblosen Bärte alter Männer,  
Dunkel dafür, dass es unter dem blassroten Gewölbe von Mündern her-  
vorkommt.

Oh, ich vernehme je mehr und mehr so viele redende Zungen,  
Und vernehme, dass sie nicht umsonst aus der Wölbung von Mündern sprießen.  
Ich wünschte, ich könnte übersetzen, was sie mir flüstern von den jungen  
Männern und Weibern,  
Und was sie flüstern von Greisen und Müttern und der Frucht, die zu früh  
aus ihrem Schoße genommen.

Was glaubst du, ist aus den alten und jungen Männern geworden?  
Und was glaubst du, ist aus den Weibern und Kindern geworden?  
Sie sind am Leben irgendwo und wohlbehalten,  
Der kleinste Spross beweist, dass es in Wahrheit keinen Tod gibt,  
Und wenn es ihn je gab, so war er Vorläufer des Lebens, und wartet nicht  
am Ziel, um es aufzuhalten,  
Und verging in dem Augenblick, wo das Leben erschien.  
Ins Weite und Breite drängt alles; nichts zerfällt,

Und Sterben ist anders, als je einer gedacht,  
Und glücklicher.

### **Psalm 13**

Herr, wie lange willst du mein vergessen?  
Wie lange verbirgst du dein Antlitz vor mir?  
Wie lange soll ich sorgen in meiner Seele  
und mich ängstigen in meinem Herzen täglich?  
Wie lange soll sich mein Feind über mich erheben?  
Schau doch und erhöre mich,  
Herr, mein Gott!  
Erleuchte meine Augen,  
dass ich nicht im Tod entschlafe,  
dass nicht mein Ruhme,  
er sei mein mächtig geworden,  
und meine Widersacher sich nicht freuen,  
dass ich niederliege.

Ich hoffe aber auf dich,  
dass du so gnädig bist,  
mein Herz freut sich,  
dass du so gerne hilfst.  
Ich will dem Herren singen,  
dass er so wohl an mir tut

## 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, der Prager Václav Smetáček, Kurt Sanderling, Günther Herbig, Claus Peter Flor, Michael Schönwandt und Eliahu Inbal. Regelmäßige Zusammenarbeit mit namhaften Gastdirigenten und Solisten. Seit Jahren ist Michael Gielen dem Orchester als Erster Gastdirigent verbunden. Konzertreisen führten u. a. in die USA, nach Japan, Großbritannien, Österreich, Dänemark, Griechenland, Belgien, Türkei, China und Spanien. Teilnahme an internationalen Festivals, u. a. Prager Frühling und Athens Festival, La folle journée Nantes und Budapester Frühlingsfestival. Im Rahmen des jährlichen Festivals für Neue Musik »UltraSchall« war das Konzerthausorchester bisher dreimal zu Gast. Regelmäßig gastiert das Orchester beim Choriner Musiksommer sowie bei den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern. Mit Beginn der Saison 2006/2007 hat Lothar Zagrosek die Position des Chefdirigenten übernommen.



### **Lothar Zagrosek**

Seine erste musikalische Ausbildung erhielt Lothar Zagrosek als Mitglied der Regensburger Domspatzen. Er studierte Dirigieren bei Hans Swarowsky, István Kertész, Bruno Maderna und Herbert von Karajan. Nach Stationen als Generalmusikdirektor in Solingen und in Krefeld-Mönchengladbach wurde Zagrosek Chefdirigent des Österreichischen Radiosinfonieorchesters in Wien. Diesem Engagement folgten drei Jahre als Directeur musicale der Grand Opéra de Paris sowie als Chief Guest Conductor des BBC Symphony Orchestra in London. Von 1990 bis 1992 wirkte Lothar Zagrosek als Generalmusikdirektor der Oper Leipzig. Seit 1995 ist er als Erster Gastdirigent und Künstlerischer Berater der Jungen Deutschen Philharmonie verbunden. Von 1997 bis 2006 war Lothar Zagrosek Generalmusikdirektor der Württembergischen Staatsoper Stuttgart. Seine Arbeit an diesem Haus wurde in der Kritikerumfrage der Zeitschrift »Opernwelt« zweimal mit der Auszeichnung »Dirigent des Jahres« gewürdigt. Die Staatsoper Stuttgart wurde während seiner Amtszeit fünfmal zum Opernhaus des Jahres gewählt. Seine umfangreiche Diskographie umfasst u. a. mehrere Aufnahmen in der Decca-Edition »Entartete Musik«; zahlreiche Aufnahmen wurden mit internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet. Seit der Saison 2006/2007 ist Lothar Zagrosek Chefdirigent des Konzerthausorchesters Berlin.

Lothar Zagrosek, dem Nachwuchsförderung und kulturelle Bildung sehr am Herzen liegen, ist Schirmherr der Offensive Kulturelle Bildung in Berlin, Ehrenvorsitzender der Jury des Hochschulwettbewerbs Dirigieren und Vorsitzender des künstlerischen Beirats des Dirigentenforums des Deutschen Musikrats. Im März 2006 wurde Lothar Zagrosek mit dem Hessischen Kulturpreis ausgezeichnet. Im Juni 2009 erhielt er den Deutschen Kritikerpreis.

### **MDR Rundfunkchor Leipzig**

Der größte und traditionsreichste Chor des öffentlich-rechtlichen Rundfunks gilt unter Experten als einer der besten. Dirigenten wie Herbert von Karajan, Kurt Masur, Colin Davis, Claudio Abbado, Simon Rattle, Neville Marriner, Seiji Ozawa, Lorin Maazel, Bernard Haitink, Riccardo Muti, Georges Prêtre oder Roger Norrington haben dem MDR Rundfunkchor ihre Reverenz erwiesen. Regelmäßig konzertiert der Chor gemeinsam mit dem MDR Sinfonieorchester unter Leitung seines Chefdirigenten Jun Märkl. Dass das

Ensemble nicht nur exzellenter Partner der Spitzenorchester ist, beweist es mit viel beachteten A-cappella-Interpretationen. Kirchenmusik, Chorsinfonik und Opernchöre gehören gleichermaßen zum Repertoire, das beinahe ein Jahrtausend Musikgeschichte umspannt. Als Spezialensemble für zeitgenössische Musik haben sich die 73 Choristen durch zahlreiche Ur- und Erstaufführungen einen Namen gemacht.

Seit 1998 leitet Howard Arman den Chor. In der Reihe seiner Vorgänger finden sich berühmte Namen wie Herbert Kegel, Wolf-Dieter Hauschild und Jörg-Peter Weigle. Nahezu 200 Schallplatten und CDs – viele davon preisgekrönt – hat das Ensemble in seiner über 60-jährigen Geschichte aufgenommen. Über die Europäische Rundfunkunion, wie auch auf Tourneen und Gastspielen weltweit zu hören, übernimmt der MDR Rundfunkchor die Funktion als musikalischer Botschafter.



### **Michaela Kaune**

Die aus Hamburg gebürtige Michaela Kaune studierte an der Hochschule für Musik Hamburg bei Annie Schoonus und Judith Beckmann und ist u. a. Preisträgerin des Belvedere Wettbewerbs Wien und des Bundeswettbewerbs Gesang. 1999 wurde sie mit dem Otto-Kasten-Preis des Deutschen Bühnenvereins ausgezeichnet. Seit 1997 ist sie Mitglied des Ensembles der Deutschen Oper Berlin, wo sie bereits mit ihrer ersten Partie, Prinzessin Natalie (Prinz von Homburg, Henze), auf sich aufmerksam machte. Zum umfangreichen Opernrepertoire der Sopranistin gehören an der Deutschen Oper Berlin unter anderem Marschallin (Der Rosenkavalier), Titelrollen in »Jenufa« und »Ariadne«, Alice (Falstaff), Desdemona (Otello), Tatjana (Eugen Onegin), Ellen Orford (Peter Grimes), Micaëla (Carmen) sowie Blanche (Les Dialogues des Carmelites).

Die Tokyo National Opera hat die Künstlerin für die Titelrolle in »Ara-bella«, die Bayerische Staatsoper und die Staatsoper Wien als Rosalinde (Die Fledermaus), die Opéra de Paris, Bastille als Gräfin (Capriccio), das Gran Théâtre de Genève als Sieglinde (Die Walküre) sowie die Bayreuther Festspiele als Eva (Die Meistersinger) eingeladen. Weitere Rollen ihres Faches sind: Fiordiligi (Così fan tutte), Agathe (Der Freischütz), die Titelpartie in »Katja Kabanova« und in »Rusalka« sowie Marie (Die verkaufte Braut).

Im Konzertfach singt Michaela Kaune in dieser Saison u. a. Mahlers 8. Sinfonie in Bamberg und Prag, Mahlers 2. beim MDR Leipzig, dem Phil-

harmonischen Staatsorchester Hamburg und beim Beethoven-Festival in Warschau, Schostakowitschs 14. Sinfonie mit den Dresdner Philharmonikern und Beethovens 9. mit den Berliner Philharmonikern.

Regelmäßig arbeitet die Künstlerin mit der Bayerischen Staatsoper München und der Semperoper Dresden und gibt Gastspiele an der Opéra National de Paris, der Nederlandse Opera, am Théâtre de la Monnaie, Bruxelles und an der Vlaamse Opera Antwerpen, bei den Salzburger Festspielen, den Bayreuther Festspielen, dem Ravinia Festival, dem Maggio Musicale, Firenze, dem Festival de Radio France, den Berliner Festwochen, der Carnegie Hall New York sowie beim NHK Sinfonieorchester Tokyo. Liederabende gab sie bei den Dresdner Musikfestspielen, den Internationalen Beethovenfesten in Bonn, beim Schleswig-Holstein Musikfestival u. a. mit Christoph Eschenbach, Helmut Deutsch, Irwin Gage und Eric Schneider.



### **Michael Nagy**

Seine erste musikalische Ausbildung erhielt Michael Nagy bei den Stuttgarter Hymnus-Chorknaben. In Stuttgart, Mannheim und Saarbrücken studierte er sowohl Gesang bei Rudolf Piernay, der ihn stimmlich weiterhin betreut, als auch Liedgestaltung bei Irwin Gage und Dirigieren. 2004 gewann er zusammen mit der Pianistin Juliane Ruf den Internationalen Wettbewerb für Liedkunst der Hugo-Wolf-Akademie Stuttgart. Der junge Bariton mit ungarischen Wurzeln war zunächst Ensemblemitglied der Komischen Oper Berlin, bevor er mit der Spielzeit 2006/07 an die Oper Frankfurt wechselte. Dort sang er außer Papageno (Zauberflöte), Guglielmo (Così fan tutte) und Graf (Le nozze di Figaro) seine Rollendebüts als Hans Scholl (Die weiße Rose), Wolfram (Tannhäuser), Valentin (Faust), Jeletzki (Pique Dame), Marcello (La Bohème), Albert (Werther) und zuletzt Frank/Fritz (Die tote Stadt) und Owen Wingrave. Im Frühjahr 2010 gastierte Michael Nagy erstmals am Opernhaus Oslo (Wolfram/Tannhäuser in einer Neuinszenierung von Stefan Herheim) und an der Bayerischen Staatsoper München (Graf Luna/Palestrina).

Höhepunkte in der aktuellen Saison sind Jason (Medea, Neuproduktion von Aribert Reimann), Dr. Falke (Die Fledermaus) in Frankfurt und am Theater an der Wien Nardo (La finta giardiniera, Neuinszenierung von David Alden); außerdem konzertante Aufführungen von Wagners »Die Feen« und »La finta giardiniera« mit dem Freiburger Barockorchester und René Jacobs

in Spanien. Bei den 100. Bayreuther Festspielen debütiert er als Wolfram (Tannhäuser).

Als Konzertsänger gab Michael Nagy Anfang 2007 sein Debüt in der Carnegie Hall New York (Matthäus-Passion) und arbeitete erstmals mit Philippe Herreweghe zusammen (Fauré Requiem), der ihn daraufhin für Mendelssohns »Elias« nach Amsterdam (Concertgebouw) einlud. Dem folgten zahlreiche weitere Engagements, u. a. beim Schleswig-Holstein Musik Festival, beim NDR Sinfonieorchester und bei den Bamberger Symphonikern. Ende 2010 sang Michael Nagy in Japan erstmals Beethovens 9. Sinfonie unter Helmuth Rilling. Auf dem aktuellen Programm stehen Nielsens 3. Sinfonie mit dem Sinfonieorchester des hr unter Paavo Järvi; Mahlers 8. Sinfonie, die er bereits mit den Bamberger Symphonikern unter Jonathan Nott sang, mit Christoph Eschenbach und dem NDR Sinfonieorchester in Prag, Hamburg und Hannover.

Mit einem außergewöhnlichen Programm von Eichendorff-Vertonungen präsentierte er sich als Liedsänger an der Seite von Gerold Huber im Rahmen der Lied-Reihe der Oper Frankfurt Ende 2009. Begleitet von Juliane Ruf war er zuletzt beim Musikfest Stuttgart oder den Bruchsaler Schlosskonzerten zu Gast. Mit Helmut Deutsch gastiert er diese Saison beim Beethovenfest Warschau.

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

*Land*  
**fleesensee**  
GANZ NAH, WEIT WEG  
WWW.FLEESEENEE.DE

## IMPRESSUM

**Herausgeber** Konzerthaus Berlin

**Intendant** Prof. Dr. Sebastian Nordmann

**Text** Jens Schubbe

**Redaktion** Tanja-Maria Martens

**Titelfoto** Christian Nielinger

**Abbildungen** Jürgen Olczyk (1), Christian Nielinger (1), Christian Stelling (1),  
Archiv Konzerthaus Berlin

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

**Herstellung** REIHER Grafikdesign & Druck

2,30 €