

BENEFIZ KONZERT

ZUGUNSTEN DER SANIERUNG
DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

DANIEL BARENBOIM
ANNA NETREBKO
STAATSKAPELLE BERLIN

29. FEBRUAR 2012

BENEFIZKONZERT

ZUGUNSTEN DER SANIERUNG
DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

DANIEL BARENBOIM Dirigent

ANNA NETREBKO Sopran

STAATSKAPELLE BERLIN

RICHARD STRAUSS

1864–1949

Till Eulenspiegels lustige Streiche

Tondichtung für Orchester op. 28

Lieder für Sopran und Orchester

Wiegenlied op. 41/1

Morgen! op. 27/4

Caecilie op. 27/2

PAUSE

HECTOR BERLIOZ

1803–1869

Marche hongroise aus *La damnation de Faust* op. 24

ARRIGO BOITO

1842–1918

L'altra notte

Romanza der Margherita aus *Mefistofele*

GIUSEPPE VERDI

1813–1901

Ouvertüre zu *I vespri siciliani*

Mercè, dilette amiche

Siciliana der Elena aus *I vespri siciliani*

29. FEBRUAR 2012 | 20 Uhr | Philharmonie | Konzerteinführung 19.15 Uhr



TITELBILD
Radierung von Alois Kolb

NACH ALTER SCHELMENWEISE RICHARD STRAUSS IM »EULENSPIEGEL«-GEWAND

Detlef Giese

Das Jahrzehnt vor 1900 ist eine entscheidende Phase in der Entwicklung von Richard Strauss. Nicht allein, dass er verstärkt als Kapellmeister Wertschätzung erlangte, auch – und gerade – als Komponist wurde ihm zunehmend Anerkennung zuteil. Einen Namen machte er sich hierbei vor allem als Schöpfer von Sinfonischen Dichtungen, während sein erster Versuch, mit seinem Bühnenwerk *Guntram* auf dem Gebiet der Oper Fuß zu fassen, scheiterte. Dass Strauss gerade mit seinen ästhetisch ausgesprochen avancierten Tondichtungen erfolgreich sein würde, war keineswegs selbstverständlich, bemühte er sich in seinen Anfängen als Komponist in erster Linie doch darum, den klassischen Modellen von Beethoven und Brahms nachzufolgen. Die ersten großen Orchesterkompositionen, darunter zwei Sinfonien, lehnten sich noch unverkennbar an diese Vorbilder an, jedoch schien Strauss sich beizeiten darüber bewusst geworden zu sein, mit derart traditionell zugeschnittenen Werken in eine künstlerische Sackgasse zu geraten.

Der Umschwung ließ nicht lange auf sich warten: Im Winter 1885/86 – Strauss wirkte als Kapellmeister des kleinen, aber überaus leistungsfähigen Hoforchesters in Meiningen – erfolgte wesentlich unter dem Einfluss des Geigers und Komponisten Alexander Ritter eine radikale Kehrtwendung von der vormals favorisierten klassizistischen Ästhetik zu den künstlerischen Prinzipien der »Neudeutschen«. Von entscheidender Bedeutung war dabei, dass Ritter, der in den folgenden Jahren zu einer Art Vaterfigur für Strauss werden sollte, den jungen Komponisten

dazu bewegen konnte, seine Vorurteile über Liszt und Wagner abzulegen und sie sogar als neue Leitbilder anzunehmen. Zudem weitete sich durch die Beschäftigung mit der Philosophie Schopenhauers, später auch Stirners und Nietzsches, sowie Reisen nach Italien, Griechenland und Ägypten Strauss' Blickwinkel enorm – er war nicht mehr länger ein »Nur-Musiker«, sondern suchte fortan verstärkt nach außermusikalischen Anregungen für sein kompositorisches Schaffen.

Die eindrucksvolle Reihe der ab 1886 entstandenen Tondichtungen beweist diese veränderte Grundorientierung. Während das mit der Gattungsbezeichnung »Sinfonische Fantasie« überschriebene viersätziges Orchesterwerk *Aus Italien* hinsichtlich der formalen Anlage noch weitgehend sinfonischen Konventionen entsprach, schlug Strauss mit *Macbeth* (1889) einen spürbar neuen Ton an. Das großbesetzte Stück, nicht zufällig dem »hochverehrten treuen Freunde Alexander Ritter« gewidmet, ist als ein einziger durchgehender Satz entworfen, der gleichwohl in sich durch charakteristische Themen und Motiven gegliedert wird. Mit den im unmittelbaren Anschluss daran komponierten *Don Juan* und *Tod und Verklärung* gelang es Strauss, in Verbindung mit seinem virtuoson Umgang mit den Klangmöglichkeiten des großen Orchesters eine höchst individuelle Bestimmung der Sinfonischen Dichtung als musikalischer Gattung zu entwickeln, die – bei aller nicht zu verleugnender Bindung an ihre Vorgänger – hinsichtlich ihrer Idee und Faktur bewusst einen Neubeginn sucht.

Jener im Falle von Strauss oft konstatierte und angesichts seines Selbstverständnisses als Künstler auch durchaus stimmig erscheinende Habitus der Traditionslosigkeit und eines Avantgardismus um jeden Preis (womit er sich etwa fundamental von Schönberg unterscheidet, der sich stets als organischer Fortführer der Tradition verstand) muss in Bezug auf die Sinfonischen Dichtungen gleichwohl differenziert betrachtet werden. Geraten nämlich deren Geschichte in das Blickfeld, lassen sich bei Strauss im Umgang mit dem der Musik beigelegten Programm (und sei der Bezug lediglich die Titelgebung) sowohl Kontinuitäten als auch innovative Tendenzen feststellen. Obwohl Strauss selbst sich gern in der Rolle eines radikalen Neuerers gefiel, kann auch er Anknüpfungen an bestimmte Gattungsmuster nicht verleugnen.

Insbesondere die zumindest latente Abhängigkeit von Franz Liszt ist hierbei von Bedeutung. Als einer der Protagonisten der »Neudeutschen« hatte Liszt um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein neues Konzept von Programmmusik entwickelt, das sich als sehr folgenreich erweisen sollte. Ausgehend von der Überzeugung, dass Musik eine Sprache sei, die prinzipiell die Behandlung eines poetischen Sujets in Gestalt einer »Dichtung in Tönen« erlaube, erprobte Liszt anhand von Themen aus der Weltliteratur (Shakespeares *Hamlet*, Goethes *Faust* oder Dantes *Divina Commedia*), in Anlehnung an Gedichte (Chillers *Die Ideale*) oder Gemälde (Kaulbachs *Die Hunnenschlacht*) die diesbezügliche Eignung der Musik. Dabei kam es ihm keineswegs auf eine bloße Illustration der entsprechenden Vorlage an, sondern um eine eigenständige Gestaltung mit spezifisch musikalischen Mitteln. Die den Kompositionen beigegebenen Überschriften dienten zumeist nur dazu, den Hörer in eine bestimmte Richtung zu lenken, somit die von den Klängen hervorgerufenen Assoziationen zu kanalisieren.

Ähnliches hatte auch Strauss im Sinn, als er in den späten 1880er Jahren sein Verständnis von »Sinfonischer Dichtung« exemplarisch in seinen Werken realisierte. Auffallend ist, dass Strauss bis auf das durch den Titel vorgezeichnete Grundthema zumeist keine konkret fassbaren Programme, die

dann kompositorisch umgesetzt werden, überliefert hat. Obwohl die drei bereits genannten Tondichtungen *Macbeth*, *Don Juan* und *Tod und Verklärung* sämtlich auf literarischen Vorwürfen – wenngleich sehr unterschiedlicher Qualität (neben der Shakespeare-Tragödie standen Gedichte von Nikolaus Lenau und seines Mentors Alexander Ritter Pate) – basieren, sind die Werke doch allenfalls lose daran gebunden. Mit Recht kann davon ausgegangen werden, dass der Prozess des Komponierens im wesentlichen ergebnisoffen, d. h. nicht im Hinblick auf ein klar definiertes Geschehen und eine bereits im Vorfeld festgelegte Zielsetzung, erfolgt ist.

Ganz offensichtlich wird dieser Gestaltungsgrundsatz in Strauss' folgender Sinfonischer Dichtung *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, die er nach einigen Jahren der Abstinenz von dieser Gattung von Herbst 1894 bis Frühjahr 1895 komponierte. Anfang Oktober 1894 hatte er am Münchner Hoftheater seine Tätigkeit als Königlicher Kapellmeister angetreten, womit er bereits mit 30 Jahren in eine der begehrtesten Positionen des europäischen Musiklebens gelangt war. Dennoch sind diese Jahre in München – Strauss besaß zu seiner Geburtsstadt stets ein ambivalentes Verhältnis – zwiespältig genug: Auf der einen Seite war er beruflich und privat inzwischen gut situiert, andererseits galt er (und hielt er sich selbst) für einen der fortschrittlichsten Komponisten der Gegenwart, der zwangsläufig auf Widerstände aus dem Lager der Konservativen treffen musste, diese mitunter gar provozierte. Kraft seines Amtes und aufgrund seiner unbestreitbaren musikalischen Fähigkeiten durchaus geschätzt, polarisierte Strauss doch mit seinem Auftreten als Dirigent (die Schule bei Hans von Bülow machte sich hier bemerkbar) und noch stärker als Komponist von »modernen« Werken die insgesamt wenig innovationsfreudige Musikkultur der bayrischen Metropole. Diese spezielle Situation, in der sich Strauss befand, ist in jedem Fall zu beachten, um die Motivationen für den *Till Eulenspiegel* angemessen verstehen zu können.

Nachdem sein noch ganz aus dem Geist des Wagner'schen Musikdramas heraus entstandener, 1894 in Weimar uraufgeführter Opernerstling *Guntram*



RICHARD STRAUSS und ALEXANDER RITTER
Schüler und Lehrer. Alexander Ritter prägte wesentlich
die künstlerische Entwicklung des jungen Richard Strauss.
Gemälde von Leopold Graf Kalckreuth

weitgehend ohne Resonanz geblieben war, suchte Strauss nach einem Stoff für ein neues Bühnenwerk. Nach der Lektüre des bekannten Volksbuches *Ein kurtzweilig lesen von Dyl Eulenspiegel* (1515) verfiel er auf den Gedanken, aus den Geschichten um diese Figur ein Opersujet zu entwickeln. Dieser Plan blieb zwar bereits im Ansatz stecken, Strauss hatte mit dem Eulenspiegel jedoch ein Thema gefunden, das ihn auch abseits eines Bühnenprojektes reizte. In der Gestalt des Till, der mit seinen Streichen gegen die allgegenwärtige Spießbürgerlichkeit und Doppelmoral vorging und der Gesellschaft einen Spiegel vorhielt, konnte sich Strauss selbst wiedererkennen. Wenn er den Till und seine Taten in einer sinfonischen Dichtung porträtierte, so konnte sich im übertragenen Sinne auch Strauss als Schelm maskieren und sich die sprichwörtliche »Narrenfreiheit« erlauben. Till Eulenspiegel als »Alter ego« Strauss': Wenn sich vergegenwärtigt wird, dass der Komponist gerade in den Jahren vor 1900 sein Image als »Bürgerschreck« bewusst kultivierte, erscheint eine solche Vorstellung kaum abwegig.

Gleichwohl lebt Strauss seine Auflehnung gegen die als verbindlich angesehenen, wesentlich religiös geprägten Moralvorschriften seiner Zeit nur in seinen Kompositionen aus, während er im Alltagsleben die Fassade gutbürgerlicher Sittlichkeit stets zu wahren weiß. Nicht die Privatperson Strauss nimmt somit das Eulenspiegel-Gewand an, vielmehr strebt er Parallelen zwischen Till Eulenspiegel und seiner Existenz als Künstler an – in ihren Widerständen gegen eingefahrene Gleise, unproduktive Traditionen und philisterhaftes Akademikertum scheinen sich Eulenspiegel und Strauss auf eigen-tümliche Weise zu verschwistern.

Strauss weigerte sich zunächst, ein genaues Programm zu seiner neuen Tondichtung mitzuteilen. Beim *Till Eulenspiegel* sollte nichts außer dem Titel selbst eine Orientierung für das Hören liefern, geradezu als Steigerung zu den Prinzipien seiner vorangegangenen Werke, denen immerhin noch Texte zum Verständnis beigegeben waren. Auf eine erste Bitte des für die Kölner Uraufführung vom November 1895 verantwortlichen Dirigenten Franz Wüll-

ner, doch einige programmatische Hinweise beizufügen, antwortete Strauss noch ablehnend per Telegramm: »analyse mir unmöglich. aller witz in toenen ausgegeben.« Aber nur wenig später scheint Strauss umgedacht zu haben, da er in noch am selben Tag, am 23. Oktober 1895, einen Brief an Wüllner verfasst, der bei aller Skepsis gegenüber jeglicher demonstrativen Programmatik doch etwas mehr inhaltliche Substanz bietet: »Es ist mir unmöglich, ein Programm zu ›Eulenspiegel‹ zu geben: in Worte gekleidet, was ich mir bei den einzelnen Tönen gedacht habe, würde sich oft verflucht komisch ausnehmen und vielen Anstoß erregen. Wollen wir diesmal die Leutchen selbst die Nüsse aufknacken lassen, die der Schalk ihnen verabreicht. ... Um überhaupt ein Verständnis zu ermöglichen, genügt es vielleicht, auf das Programm die beiden ›Eulenspiegel‹-Themen zu notieren:



die das Ganze in den verschiedenen Verkleidungen und Stimmungen wie Situationen durchziehen bis zur Katastrophe, nachdem das Urteil



Der Tod! über ihn gesprochen wurde.

Die A-moll-Episode ist seine Promotion bei den philiströsen Professoren, ich glaube in Prag, wo Till durch seine monströsen Thesen eine förmliche babylonische Sprachenverwirrung (das sog. Fugato) anrichtet und sich, nachdem er sich weidlich darü-

ber verlustiert hat, höchst ›leichtfertig‹ entfernt.« Der Zusatz an Wüllner, dass er das Ganze lediglich als »Privatmitteilung« und keineswegs als offizielles Programm zu behandeln habe, zeigt wiederum Strauss' wohlbegründete Zurückhaltung, sich mit verbalisierten programmatischen Äußerungen so festzulegen, dass sie als starres Korsett die Deutungsvielfalt seiner Musik zu stark einschränken.

Dabei gehört *Till Eulenspiegel* zweifellos zu den musikalisch eingängigsten von Strauss' Sinfonischen Dichtungen. Die verwendeten Themen und Motive sind vergleichsweise leicht fasslich, die gesamte Komposition folgt der Rondoform mit wiederkehrenden Grundmustern (insbesondere der beiden der Titelgestalt zugeordneten Themen), die jedoch durch ihre wechselnden Kontexte, Instrumentierungen und Kombinationen verschiedene Bedeutungen und Wirkungen erlangen. Die episodische Anlage des Werkes gelangt auf diese Weise ebenso zur Erscheinung wie es gelingt, eine logische Gliederung und der Eindruck eines geschlossenen Ganzen entstehen zu lassen. Der prägnante Einfall, einige wenige Piano-Takte gleichsam als Vorhang und Abspann einzusetzen, gibt zudem einen klar bestimmten Rahmen ab, innerhalb dessen sich die Figur des Till Eulenspiegel mit seinem Denken und seinen Taten entfalten kann. Das hier gleichsam auskomponierte Augenzwinkern, die Geschichte nicht mit letztem Ernst zu betrachten, aber in ihrem grundsätzlichen Anliegen doch wichtig zu nehmen, steht einmal mehr für Strauss' Intention, »nach alter Schelmenweise« (wie im Untertitel des *Till Eulenspiegel* vermerkt) für Überraschung und Verwirrung zu sorgen – denn auch die Zeitgenossen sollten im Unklaren darüber bleiben, was sie von einem solchen Werk überhaupt zu halten haben.

Richard Strauss LIEDER FÜR SOPRAN UND ORCHESTER

WIEGENLIED

Text: Richard Dehmel (1863–1920)

Träume, träume, du mein süßes Leben,
Von dem Himmel, der die Blumen bringt.
Blüten schimmern da, die leben
Von dem Lied, das deine Mutter singt.

Träume, träume, Knospe meiner Sorgen,
Von dem Tage, da die Blume spross;
Von dem hellen Blütenmorgen,
Da dein Seelchen sich der Welt erschloss.

Träume, träume, Blüte meiner Liebe,
Von der stillen, von der heiligen Nacht,
Da die Blume seiner Liebe
Diese Welt zum Himmel mir gemacht.

MORGEN!

Text: John Henry Mackay (1864–1933)

Und morgen wird die Sonne wieder scheinen,
Und auf dem Wege, den ich gehen werde,
Wird uns, die Glücklichen, sie wieder einen
Inmitten dieser sonnenatmenden Erde.

Und zu dem Strand, dem weiten, wogenblauen,
Werden wir still und langsam niedersteigen,
Stumm werden wir uns in die Augen schauen,
Und auf uns sinkt des Glückes stummes
Schweigen.

CAECILIE

Text: Heinrich Hart (1855–1906)

Wenn du es wüsstest,
Was träumen heißt von brennenden Küssen,
Von Wandern und Ruhen mit der Geliebten,
 Aug in Auge,
Und kosend und plaudernd,
Wenn du es wüsstest,
Du neigtest dein Herz!

Wenn du es wüsstest,
Was bangen heißt in einsamen Nächten,
Umschauert vom Sturm, da niemand tröstet
Milden Mundes die kampfmüde Seele,
Wenn du es wüsstest,
Du kämest zu mir.

Wenn du es wüsstest,
Was leben heißt, umhaucht von der Gottheit
 Weltschaffendem Atem,
Zu schweben empor, lichtgetragen,
 Zu seligen Höhn,
Wenn du es wüsstest,
Du lebstest mit mir!



Erstdruck des Liedsammlung op. 27



Ateliaraufnahmen des jungen Dirigenten Richard Strauss, versehen mit handschriftlichen Bemerkungen an seinen Freund Engelbert Humperdinck, dem Komponisten der Oper »Hänsel und Gretel«

Das Liedschaffen von **RICHARD STRAUSS** ist erstaunlich genug. Bereits im Kindesalter begann er mit dem Schreiben von klavierbegleiteten Liedern – und auch seine allerletzte Komposition aus dem Jahr 1949 ist ein Lied. Rund 200 Stücke dieses Genres hat er komponiert, mehr als die Hälfte von ihnen zwischen 1885 und 1901. In diesem Zeitraum, in dem auch die meisten Tondichtungen für großes Orchester entstanden, veröffentlichte Strauss insgesamt 22 Liedsammlungen, die Summe der Einzelsätze beläuft sich auf immerhin 108. Nicht wenige von ihnen existieren sowohl in einer Klavier- als auch in einer Orchesterfassung – gedacht waren sie mithin sowohl für den bürgerlichen Salon als auch für den Konzertsaal.

Im Gegensatz zu seinen häufig sehr avancierten Tondichtungen ist der Hauptteil seiner Lieder vergleichsweise traditionell gehalten. Strauss steht hier in einer direkten Kontinuität mit den großen Liedmeistern des 19. Jahrhunderts, mit Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms und Wolf. Zwar ist vielen Kompositionen eine ausgesprochen raffinierte Harmonik (und im Falle von Orchesterliedern auch eine sehr kunstvolle Instrumentierung) eigen, immer steht jedoch die Entfaltung sangbarer, breit strömender und ungemein expressiver Melodielinien im Mittelpunkt. Insbeson-

dere in den Liedern der 1890er Jahre, die Strauss bevorzugt auf Texte von Jugendstil-Autoren schrieb, treten diese Merkmale zutage. Von den – seinerzeit sehr umstrittenen, da skandalträchtigen – Gedichten Richard Dehmels hatte er sich ebenso ansprechen lassen wie von den Versen John Henry Mackays.

Berühmt geworden ist etwa das *Wiegenlied* op. 41/1 von 1899, eine von insgesamt elf Dehmel-Vertonungen. Strauss' Sohn Franz war damals zwei Jahre alt – persönliches Empfinden kann beim Komponieren gewiss eine Rolle gespielt haben. Privates ist auch in die Liedsammlung op. 27 eingeflossen, die zum überwiegenden im Frühjahr 1894 in Weimar entstand. Zugeeignet wurde sie seiner Braut Pauline de Ahna, die als Sängerin des Herzoglichen Theaters zu Strauss' Muse geworden war. Ein solch magisches Lied wie *Morgen!* kann ebenso als Reflex seiner Liebe zu Pauline verstanden werden wie *Caecilie*, ein Lied, das Strauss am Vorabend der Hochzeit im September 1894 im oberbayerischen Marquartstein komponierte. Später haben sie diese und andere Lieder des Öfteren gemeinsam aufgeführt: Strauss war dabei voller Begeisterung für die schöne Stimme und den »poetischsten Vortrag«, den man sich überhaupt denken könne.



HECTOR BERLIOZ
Lithographie von Josef Kriehuber, Wien 1845

Hector Berlioz

MARCHE HONGROISE

aus *La damnation de Faust*

HECTOR BERLIOZ' *La damnation de Faust* ist ein Werk, das sich einer klaren Einordnung entzieht. Weder ist es eine Oper noch ein Oratorium – die Bezeichnung »Dramatische Legende«, die der Komponist seiner Schöpfung gegeben hat, dürfte den Charakter indes ziemlich genau treffen. Hervorgegangen ist *La damnation de Faust* aus der Begeisterung für das Goethe'sche Drama, das Berlioz in der kongenialen französischen Übersetzung von Gérard de Nerval Ende der 1820er Jahre kennengelernt hatte. Zu diesem Zeitpunkt war der zweite Teil der Tragödie, an dem Goethe bis zu seinem Tode arbeitete, noch nicht erschienen; so ist es verständlich, dass das in Berlioz' Werk zum Tragen kommende Geschehen vornehmlich um die drei Hauptfiguren Faust, Margarete und Mephisto kreist.

Im Grunde handelt es sich bei *La damnation* um die ausführliche Ausarbeitung eines Entwurfs, der zu Berlioz' frühesten Projekten zählt: 1828/29 hatte er eine lockere Folge von Stücken für Soli, Chor und Orchester komponiert, seine *Huit Scènes de Faust*. Sie bildeten den Ausgangspunkt für eine vertiefende Beschäftigung mit dem Sujet, die er um die Mitte der 1840er Jahre in Angriff nahm. Im Zuge einer Deutschlandreise war er mit Franz Liszt zusammengetroffen, der sich von Goethes Werk gleichfalls sehr angezogen fühlte und sich mit dem Gedanken an ein großes Orchesterwerk – der späteren *Faust-Sinfonie* – trug. Zurück in Paris kümmerte sich Ber-

lioz zunächst um eine für seine Zwecke geeignete Textfassung, die er gemeinsam mit Almiere Gandonnière erstellte. Danach widmete er sich konzentriert der Ausformung der umfänglichen Partitur, die er 1846 abschloss. Das etwa zweistündige Werk gliederte er in vier Teile sowie insgesamt 20 Szenen, die häufig tableauhaft angelegt sind und den Singstimmen sowie dem an Klangfarben außerordentlich reichen Orchester beste Gelegenheiten zur Entfaltung geben. Von Goethes Drama, bei dem das Pittoreske ja eine durchaus wichtige Rolle spielt, ließ Berlioz sich ebenso anregen wie von eigenen Erlebnissen.

Zum Komponieren nutzte er nicht zuletzt auch die Zeit während seiner Reisen. Besonders inspirierend muss sein Aufenthalt in Passau gewesen sein, da hier wesentliche Teile des Werkes entstanden. Unter ihnen befand sich auch der sogenannte »Rákóczy-Marsch«, den Berlioz mit überwältigendem Erfolg in Pest aufführte. Als *Marche hongroise (Ungarischer Marsch)* fand er Eingang in *La damnation de Faust*, und zwar als Hauptbestandteil der 3. Szene, in der Faust in der ungarischen Tiefebene ein zum Kampf gerüstetes Heer vorüberziehen sieht. Berlioz' effektvolle Instrumentationskunst ist hier ebenso eindrucksvoll wie seine melodische Erfindung – nicht umsonst avancierte der *Marche hongroise* schon bald zu einem der meistgespielten Orchesterstück des französischen Komponisten, der zu den großen Neuerern der Musik des 19. Jahrhunderts gehört.



Arrigo Boito und Giuseppe Verdi

Berühmt geworden ist **ARRIGO BOITO** als Librettist: Die zu Recht hochgelobten Textbücher zu Verdis *Otello* und *Falstaff* sowie die Neufassung des Textes zu *Simon Boccanegra* stammen aus seiner Feder. Mit dem im 19. Jahrhundert alles überragenden italienischen Opernmeister wurde Boito zu Beginn der 1860er Jahre in Paris bekannt. Der junge Künstler, der sich zunächst vor allem als Literat betätigte, verfasste den Text zur *Inno delle nazioni* (*Hymne der Nationen*), einem Auftragswerk der Londoner Weltausstellung von 1862, mit dem Verdi zu dieser Zeit beschäftigt war.

Der aus Padua stammende und am Mailänder Konservatorium in den Fächern Ästhetik und Komposition ausgebildete Boito begann rasch eigene Opernpläne zu verfolgen. Für wenige Projekte gerieten jedoch über ein Anfangsstadium hinaus. Lediglich zwei Werke sind es, mit denen sich Boito als durchaus eigenständige Stimme im italienischen Opernleben des letzten Jahrhundertdrittels zu Wort meldet: *Mefistofele* und *Nerone*. Insbesondere dem ersten, überaus originellen Werk begegnet man nicht allzu selten. Die Handlung fußt auf Goethes beiden *Faust*-Dramen, wobei der überwiegende Teil der Oper dem vergleichsweise zugänglichen *Faust I* verpflichtet ist. Im Mittelpunkt – der Titel deutet es an – steht die Figur des Mephisto, der um Faustens Seele ringt. Im Gegensatz zur italienischen Belcanto-Tradition ver-

traut Boito über weite Strecken nicht den langen, expressiven Kantilenen, sondern bevorzugt einen stärker deklamatorisch angelegten Gesangsstil. Die im 3. Akt zu findende Arie der Margherita *L'altra notte*, die sie im Zustand vollkommener Verzweiflung im Kerker singt, ist mit ihren breit strömenden Melodiebögen eher die Ausnahme als die Regel. Hier verwirklicht sich ein ausdrucksintensiver Schöngesang, wie man ihn auch aus den Opern Bellinis, Donizettis und Verdis kennt.

Trotz der unbestreitbaren musikalischen Qualitäten wurde die Uraufführung von *Mefistofele* im März 1868 an der Mailänder Scala zum Fiasko. Erfolg hatte Boito mit seinem Werk erst in der Zweitfassung, die im Oktober 1875 in Bologna erstmals in Szene ging. Das ursprünglich sehr lange und opulente Werk hatte er geschickt auf Normalmaße gebracht, so dass dem Handlungsverlauf nunmehr besser zu folgen war und das Ganze merklich prägnanter erschien. Um 1900 war Boitos Oper sehr populär – bedingt auch durch das Wirken solch charismatischer Sängerpersönlichkeiten wie Fjodor Schaljapin und Enrico Caruso –, danach erhielt sie weniger Aufmerksamkeit. Erst in den letzten Jahrzehnten hat sich wieder das Bewusstsein durchgesetzt, das *Mefistofele* eine der eindrucksvollsten italienischen Opern ihrer Zeit ist.

Arrigo Boito L'ALTRA NOTTE

Romanza der Margherita aus *Mefistofele*

L'ALTRA NOTTE

L'altra notte in fondo al mare
il mio bimbo hanno gittato,
or per farmi delirare dicon ch'io
l'abbia affogato.
L'aura è fredda,
il carcer fosco,
e la mesta anima mia
come il passero del bosco
vola, vola, vola via.
Ah! pietà di me!

In letargico sopore
è mia madre addormentata,
e per colmo dell'orrore dicon ch'io
l'abbia attoscata.
L'aura è fredda,
Il carcer fosco,
e la mesta anima mia
come il passero del bosco
vola, vola, vola via.
Ah! pietà di me!

LETZTE NACHT

Letzte Nacht auf dem Grunde des Meeres,
haben sie mein Kindchen versenkt.
Um mich wahnsinnig zu machen,
sagen sie, ich hätte es ertränkt.
Die Luft ist kalt,
das Gefängnis finster,
und meine traurige Seele
wie der Sperling im Walde,
fliegt, fliegt, fliegt davon.
Ach! Erbarmt euch meiner!

Im trägen Schlummer
ist meine Mutter eingeschlafen,
und als Gipfel des Grauens
sagen Sie, ich hätte sie vergiftet.
Die Luft ist kalt,
das Gefängnis finster,
und meine traurige Seele
wie der Sperling im Walde,
fliegt, fliegt, fliegt davon.
Ach! Erbarmt euch meiner!

(Übersetzung: Isabelle Becker)

Der knapp 40-jährige **GIUSEPPE VERDI** muss sich sehr geehrt gefühlt haben, als er 1852 – ein Jahr nach der Uraufführung von *Rigoletto* und ein Jahr vor den Premieren von *Il trovatore* und *La traviata* – einen Auftrag der Pariser Opéra erhielt. Für diese renommierte Institution hatten bereits seine italienischen Landsleute Rossini und Donizetti gearbeitet, mit den Werken Meyerbeers und Halévy's befand sich die in der französischen Metropole beheimatete »Grand Opéra« zudem auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung und künstlerischen Ausstrahlungskraft. Kein Geringerer als Eugène Scribe, der als Librettist bei über 100 Bühnenwerken aktiv war, sollte das Textbuch für eine große fünftaktige Oper *Les vèpres siciliennes* liefern.

Verdi akzeptierte dieses im Übrigen auch finanziell lukrative Angebot und begann Anfang 1854 mit der Komposition. Obwohl er, um den Konventionen der französischen »Grand Opéra« zu genügen, manche Kompromisse eingehen musste (u. a. war eine ausgedehnte Balletteinlage gleichsam obligatorisch), so konnte er doch seine musikdramatischen Fähigkeiten hervorragend entfalten. Der Stoff basiert auf einer historischen Begebenheit, dem Aufstand der Sizilianer gegen die französische Besatzungsmacht

in Palermo zu Ostern des Jahres 1282, als das Läuten der Vesperglocke das Signal gab. Verdi schrieb dazu eine ungemein Bühnenwirksame Musik, mit eindrucksvollen Arien, kunstvoll arrangierten Ensembles und mächtigen Chören. Mit der Ouvertüre gelang Verdi zudem ein atmosphärisch besonders getöntes Stück, das einer effektvollen Dramaturgie vom Dunklen zum Hellen, vom Schwer-Lastenden zum Triumphalen folgt. Berühmt geworden ist auch die *Siciliana* (zuweilen auch als *Bolero* bezeichnet) der Herzogin Elena, die sie zu Beginn des 5. Akts, in einem der lichten Momente des über weite Strecken doch recht düsteren Dramas, singt – in Vorfreude auf ihre Hochzeit, die jedoch von Vorahnungen einer kommenden Katastrophe überschattet wird.

Verdis im Juni 1855 uraufgeführte Oper wurde zu einem Erfolg. Auch in Italien fasste sie beizeiten Fuß, ab 1860 unter dem seither üblichen Titel *I vespri siciliani*. Vielfach klingt in diesem Werk bereits der »reife« Verdi an: Manche Passagen der Partitur verweisen auf spätere Werke wie *Un ballo in maschera* und *La forza del destino*, vor allem aber auf *Don Carlos*, die zweite »Grand Opéra«, die Verdi für Paris schrieb und mit der er ein neues Kapitel seines Schaffens aufschlug.



Die deutsche Sopranistin Sophie Cruvelli, die erste Elena in »Les vèpres siciliennes«, Paris 1855.

Giuseppe Verdi MERCÈ, DILETTE AMICHE

Siciliana der Elena aus *I vespri siciliani*

MERCÈ, DILETTE AMICHE

Mercè, dilette amiche,
di quei leggiadri fior;
il caro dono è immagine
del vostro bel candor!
Oh! fortunato il vincol
che mi prepara amore,
se voi recate pronube
voti felici al core!
Mercè del don, ah, sì!
O caro sogno, o dolce ebbrezza!
D'ignoto amor mi balza il cor!
Celeste un'aura già respiro,
Che tutti i sensi inebbrìo.

O piagge di Sicilia,
risplenda un dì seren,
assai vendette orribili
ti laceraro il sen!
Di speme colma e immemore
di quanto il cor soffrì,
il giorno del moi guibilo
sia di tue glorie il dì.
Gradisco il don di questi fior,
ah, sì! ah, sì!
O caro sogno, o dolce ebbrezza!
D'ignoto d'amor ...

DANKE, GELIEBTE FREUNDINNEN

Danke, geliebte Freundinnen,
für diese lieblichen Blumen;
die liebe Gabe ist ein Abbild
eurer schönen Unschuld!
Oh! Glückliches Band,
das mich auf die Liebe vorbereitet,
Wenn Ihr als meine Trauzeugen
die herzlichen Wünsche für mein Herz überbringt!
Danke für eure Gabe!
Oh lieber Traum, oh süßer Rausch!
Von unbekannter Liebe schlägt mir das Herz!
Himmlich atme ich schon eine Luft,
die alle meine Sinne berauscht.

Oh Küste von Sizilien,
lass einen heiteren Tag aufscheinen,
genug der schrecklichen Rache,
die dir die Brust zerreißt!
Von Hoffnung gefüllt und vergessen
wie viel ein Herz erleidet.
Lass das der Tag meines Jubels,
der Tag deiner Freude sein.
Dankbar nehme ich die Gabe
dieser Blumen entgegen!
Oh lieber Traum, oh süßer Rausch!
Von unbekannter Liebe ...

(Übersetzung: Isabelle Becker)



FRISCHZELLENKUR FÜR EIN BESONDERES HAUS DIE SANIERUNG DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

Detlef Giese

Wer nach der Adresse Unter den Linden 7 sucht, dessen Weg endet derzeit vor Bauzäunen. Seit dem Sommer 2010 wird hier ein Gebäude saniert, das zu den berühmtesten und kulturell bedeutsamsten in Berlin zählt. Vor nunmehr fast 270 Jahren, im Dezember 1742, wurde die auf Initiative des Preußenkönigs Friedrich II. errichtete Hofoper eingeweiht, seither ist das Haus mehrfach zerstört, rekonstruiert und umgebaut worden. Besonders gravierend waren die Schäden, die der Zweite Weltkrieg – der ja von einem nur wenige Hundert Meter entfernten Ort, in Hitlers Reichskanzlei, entfesselt worden war – hinterlassen hatte. Gleich zweimal wurde das prächtige Opernhaus zur Ruine, 1941 und 1945. Während aus Prestige Gründen nach der ersten Zerstörung der sofortige Wiederaufbau beschlossen und bis Ende 1942 realisiert wurde, fehlten am Ende des Krieges jegliche Ressourcen dafür.

Mehr als ein Jahrzehnt sollte es dauern, bis Unter den Linden wieder Opern-, Ballett- und Konzertaufführungen möglich waren. Im September 1955 wurde das Haus nach mehrjähriger Bauzeit wiedereröffnet, was in der damals noch stark kriegszerstörten Mitte Berlins ein Lichtblick für die Zukunft war. Die Staatsoper konnte im angestammten Gebäude an ihre glanzvolle Historie anknüpfen – trotz aller Schwierigkeiten, die mit der sich immer weiter vertiefenden Teilung der Stadt und des Landes zusammenhingen, gelang es der Institution, ihren hohen künstlerischen Rang zu behalten. Mit der Wiedervereinigung Deutschlands rückte die Lindenoper dann in weit größerem Maße als zuvor in

den Fokus der nationalen und internationalen Öffentlichkeit, zudem wurde mit dem Amtsantritt von Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor und Künstlerischer Leiter 1992 ein neues Kapitel ihrer reichen, von Kontinuitäten wie Brüchen gekennzeichneten Geschichte aufgeschlagen.

So sehr die Staatsoper unter den neuen Bedingungen in den 1990er Jahren sowie nach der Jahrtausendwende an Ausstrahlung gewann, so offensichtlich traten jedoch auch die stetig wachsenden baulichen Mängel hervor. Nur mit Mühe und diversen Sonderauflagen konnte der Spielbetrieb fortgeführt werden, die Substanz des Gebäudes sowie die Bühnentechnik zeigten deutliche Alterserscheinungen. Obwohl es dem Publikum weitgehend verborgen blieb, wie sehr der Zahn der Zeit am Haus nagte, wurde es der Opernleitung und den technischen Verantwortlichen nur allzu deutlich bewusst, dass eine grundlegende Sanierung unausweichlich war. Im Zuge von Modernisierungsmaßnahmen in den 1980er Jahren konnten zwar einige Schäden behoben werden, auch erhielt der Zuschauersaal eine Verjüngungskur, die fundamentalen Probleme wurden indes nicht beseitigt.

Erst vor rund eineinhalb Jahren begann man damit, den altehrwürdigen Bau, in dem soviel Geschichte steckt, von Grund auf zu erneuern. Das gesamte Ensemble der Staatsoper, mit dem Orchester, dem Chor sowie den Backstage-Mitarbeitern, zog nach den letzten Vorstellungen im Frühsommer 2010 in das als Opernhaus bestens hergerichtete Schiller Theater nach Charlottenburg, während – kaum dass



die letzten Kisten gepackt und die letzten Scheinwerfer abmontiert waren – Unter den Linden die Baumaschinen anrückten. Unter der Regie der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung wird hier bis 2014 eine der zentralen Kultureinrichtungen Berlins zukunftsfähig gemacht – ein ambitioniertes und den Aufwand in jedem Falle lohnendes Großprojekt für die Metropole, für Deutschland und Europa.

Derzeit sind die Arbeiten in vollem Gange. Das Opernhaus ist weitgehend entkernt, ein Großteil der notwendigen Rückbauten ist erledigt. Die alte, komplett zu erneuernde Bühnentechnik betrifft dies ebenso wie die historisierenden Verkleidungen, die dem Innenraum seinen besonderen Charakter und Charme gegeben haben. Diese Elemente wurden sorgfältig eingelagert, damit sie – nachdem ihre Restaurierung abgeschlossen sein wird – im sanierten Gebäude wieder an ihren vorigen Platz gelangen können. Während die Decke des Apollosaals bereits rückgebaut worden ist, wird die Decke des Zuschauersaales in Kürze entfernt und saniert werden. Nahezu das gesamte Bühnenhaus ist inzwischen auf seine Rohbaustruktur reduziert worden; alles ist entsprechend verhängt und beheizt, um die historische Bausubstanz zu schützen. In diesem Zusam-

menhang sind auch diverse Schadstoffe entsorgt worden – diese Arbeiten sind nahezu abgeschlossen. Eine besondere Herausforderung stellt die wirkungsvolle Abdichtung des Gebäudes dar, die demnächst ansteht. Um ein »Aufschwimmen« des Baukörpers zu verhindern (man weiß um die Tücken des Berliner Bodens und den hohen Grundwasserspiegel), wird das Bühnenhaus fest im Erdreich verankert. Das geschieht mit Hilfe von insgesamt 98 jeweils 15 bis 18 Meter langen Kleinbohrpfählen, die tief in den Boden hineingetrieben werden, um dem Bau die nötige Stabilität zu geben. Zudem wird im Bereich der Unterbühne eine Blechabdichtung angebracht, im Bereich des Zuschauersaales ist es eine Unterwasserbetonsohle mit Schwarzabdichtung, die in Zukunft das Haus vor unerwünschtem Grundwassereintritt bewahren wird.

Was 2012 ebenfalls geleistet wird, ist die Erneuerung des Daches. Zwar bleibt über dem Apollosaal die alte Dachkonstruktion weitgehend erhalten, die eigentliche Deckung wird jedoch neu aufgebracht. Über den übrigen Gebäudeteilen werden nach und nach die oxydierten grünen Kupferplatten abgetragen und durch neue Dachelemente ersetzt. Etwa 100 Mitarbeiter sind derzeit täglich auf der Baustelle

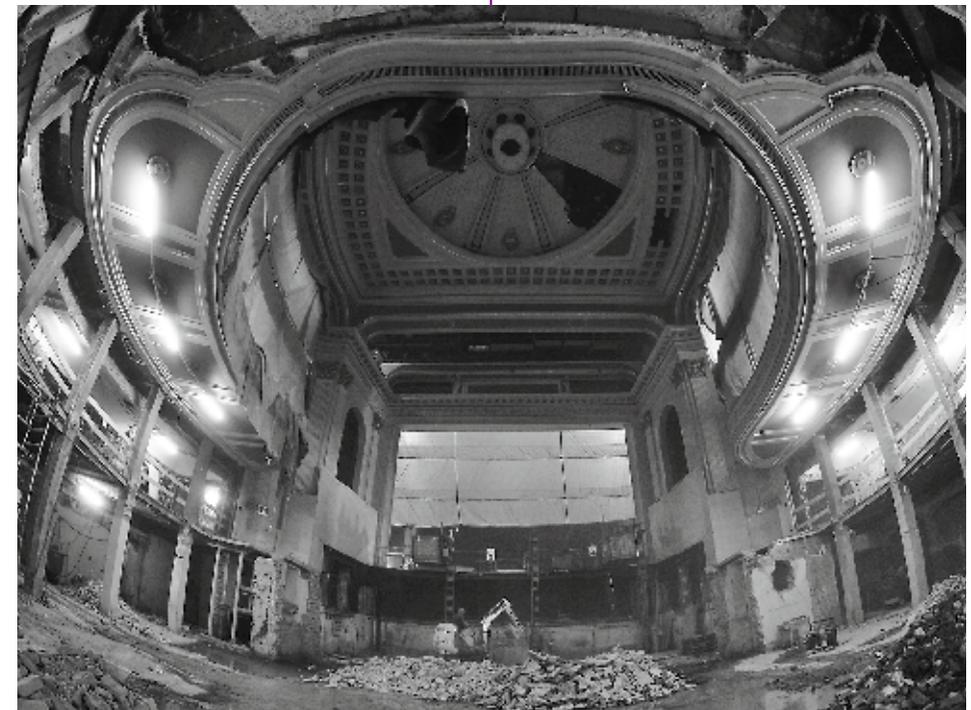
im Einsatz, vornehmlich Beschäftigte von Roh- und Tiefbauunternehmen. Mit dem Beginn des Innenausbaus, der für Anfang 2013 geplant ist, werden es dann deutlich mehr sein, ebenso steigt auch die Zahl der Gewerke.

Parallel zum Opernhaus Unter den Linden, das naturgemäß das größte Interesse auf sich zieht, laufen auch die Arbeiten an den anderen Bauten, die zum großangelegten Sanierungsvorhaben gehören. So ist die Erneuerung des Mauerwerks im Intendantengebäude in Angriff genommen worden, ebenso der Rückbau und die Einlagerung der aus den 1950er Jahren stammenden Einbauten. Im Sommer 2012 wird mit dem Rohbau des neuen Probenzentrums begonnen werden können, das künftig dem Staatsoper-Ensemble beste Arbeitsmöglichkeiten bieten wird. Gestalt nimmt auch das unterirdische Bauwerk an, das zwischen Opernhaus und Intendantengebäude entsteht und vor allem der Herrichtung und Lagerung von Bühnenbildern dient, damit diese in

viel kürzerer Zeit als es bislang möglich war zum Einsatz gelangen können.

Schritt für Schritt geht es also Unter den Linden voran. Noch ist das Areal von Bauzäunen umgeben, noch wird es einige Zeit dauern, bis man durch das prächtige, noch aus dem 18. Jahrhundert stammende Portal wieder das Gebäude betreten können. Wenn sich aber am 3. Oktober 2014 der Vorhang zur ersten Aufführung heben wird, wenn die Künstler und das Publikum aus aller Welt das Opernhaus wieder zu »ihrem« Ort – und zu einer besonderen Stätte der lebendigen Auseinandersetzung mit den Werken des Musiktheaters aus Geschichte und Gegenwart – gemacht haben werden, ist eine große, anspruchsvolle Aufgabe gemeistert.

Der Verfasser dankt Herrn Dipl.-Ing. Gerd Große von der Firma BAL herzlich für die Informationen zum gegenwärtigen Stand der Bauarbeiten.





SEHR VEREHRTES PUBLIKUM,
WIR BEDANKEN UNS HERZLICH
FÜR IHR ENGAGEMENT,
DIE SANIERUNG
DER STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
ZU UNTERSTÜTZEN.
INSBESONDERE GILT UNSER DANK
DEM VEREIN DER FREUNDE UND
FÖRDERER DER STAATSOPER.





DANIEL BARENBOIM

Daniel Barenboim wurde 1942 in Buenos Aires geboren. Im Alter von fünf Jahren bekam er seinen ersten Klavierunterricht, zunächst von seiner Mutter. Später studierte er bei seinem Vater, der sein einziger Klavierlehrer blieb. Sein erstes öffentliches Konzert gab er mit sieben Jahren in Buenos Aires. 1952 zog er mit seinen Eltern nach Israel.

Mit elf Jahren nahm Daniel Barenboim in Salzburg an Dirigierklassen von Igor Markevich teil. Im Sommer 1954 lernte er Wilhelm Furtwängler kennen und spielte ihm vor. Furtwängler schrieb daraufhin: »Der elfjährige Daniel Barenboim ist ein Phänomen.« In den beiden folgenden Jahren studierte Daniel Barenboim Harmonielehre und Komposition bei Nadia Boulanger in Paris.

Im Alter von zehn Jahren gab Daniel Barenboim sein internationales Solistendebüt als Pianist in Wien und Rom, anschließend in Paris (1955), in London (1956) und in New York (1957), wo er mit Leopold Stokowski spielte. Seitdem unternahm er regelmäßige Tourneen in Europa und den USA sowie in Südamerika, Australien und Fernost.

1954 begann Daniel Barenboim, Schallplattenaufnahmen als Pianist zu machen. In den 1960er Jahren spielte er mit Otto Klemperer die Klavierkonzerte von Beethoven ein, mit Sir John Barbirolli die Klavierkonzerte von Brahms sowie alle Klavierkonzerte von Mozart mit dem English Chamber Orchestra in der Doppelfunktion als Pianist und Dirigent.

Seit seinem Dirigierdebüt 1967 in London mit dem Philharmonia Orchestra ist Daniel Barenboim bei allen führenden Orchestern der Welt gefragt, in Europa gleichermaßen wie in den USA. Zwischen 1975 und 1989 war er Chefdirigent des Orchestre de Paris. Häufig brachte er zeitgenössische Werke zur Aufführung, darunter Kompositionen von Lutosławski, Berio, Boulez, Henze, Dutilleux und Takemitsu.

Sein Debüt als Operndirigent gab Daniel Barenboim beim Edinburgh Festival 1973, wo er Mozarts *Don*

Giovanni leitete. 1981 dirigierte er zum ersten Mal in Bayreuth, bis 1999 war er dort jeden Sommer tätig. Während dieser 18 Jahre dirigierte er *Tristan und Isolde*, den *Ring des Nibelungen*, *Parsifal* und *Die Meistersinger von Nürnberg*.

Von 1991 bis Juni 2006 wirkte Daniel Barenboim als Chefdirigent des Chicago Symphony Orchestra. 2006 wählten ihn die Musiker des Orchesters zum Ehren Dirigenten auf Lebenszeit. Seit 1992 ist Daniel Barenboim Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden in Berlin, von 1992 bis August 2002 war er außerdem deren Künstlerischer Leiter. Im Herbst 2000 wählte ihn die Staatskapelle Berlin zum Chefdirigenten auf Lebenszeit.

Sowohl im Opern- wie auch im Konzertrepertoire haben Daniel Barenboim und die Staatskapelle große Zyklen gemeinsam erarbeitet. Weltweite Beachtung fand die zyklische Aufführung aller Opern Richard Wagners an der Staatsoper sowie die Darbietung aller Sinfonien Ludwig van Beethovens und Robert Schumanns, die auch auf CD vorliegen. Anlässlich der FESTTAGE der Staatsoper Unter den Linden 2007 wurde unter der Leitung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez in der Berliner Philharmonie ein zehnteiliger Mahler-Zyklus präsentiert. Neben dem großen klassisch-romantischen Repertoire widmen sich Daniel Barenboim und die Staatskapelle Berlin verstärkt der zeitgenössischen Musik. So fand die Uraufführung von Elliott Carters einziger Oper *What next?* an der Lindenoper statt. In den Sinfoniekonzerten erklingen regelmäßig Kompositionen von Boulez, Rihm, Mundry, Carter und Höller. Musiker der Staatskapelle sind aktive Partner in der Arbeit des Musikkindergartens, den Daniel Barenboim im September 2005 in Berlin gründete.

Gemeinsam mit der Staatskapelle und dem Staatsoperchor wurde Daniel Barenboim 2003 für die Einspielung von Wagners *Tannhäuser* ein Grammy verliehen. Im selben Jahr wurden er und die Staats-

kapelle mit dem Wilhelm-Furtwängler-Preis ausgezeichnet.

1999 rief Daniel Barenboim gemeinsam mit dem palästinensischen Literaturwissenschaftler Edward Said das West-Eastern Divan Orchestra ins Leben, das junge Musiker aus Israel, Palästina und den arabischen Ländern jeden Sommer zusammenführt. Das Orchester möchte den Dialog zwischen den verschiedenen Kulturen des Nahen Ostens durch die Erfahrungen gemeinsamen Musizierens ermöglichen. Musiker der Staatskapelle Berlin wirken seit seiner Gründung als Lehrer an diesem Projekt mit. Im Sommer 2005 gab das West-Eastern Divan Orchestra in der palästinensischen Stadt Ramallah ein Konzert von historischer Bedeutung, das vom Fernsehen übertragen und auf DVD aufgenommen wurde. Vor einiger Zeit initiierte Daniel Barenboim ein Projekt für Musikerziehung in den palästinensischen Gebieten, welches die Gründung eines Musikkinder Gartens sowie den Aufbau eines palästinensischen Jugendorchesters umfasst.

2002 wurden Daniel Barenboim und Edward Said im spanischen Oviedo für ihre Friedensbemühungen im Nahen Osten mit dem Preis »Príncipe de Asturias« in der Sparte Völkerverständigung geehrt. Daniel Barenboim ist Träger zahlreicher hoher Preise und Auszeichnungen: So erhielt er u. a. den »Toleranzpreis« der Evangelischen Akademie Tutzing sowie das »Große Verdienstkreuz mit Stern« der Bundesrepublik Deutschland, die Buber-Rosenzweig-Medaille, den Preis der Wolf Foundation für die Künste in der Knesset in Jerusalem, den Friedenspreis der Geschwister Korn und Gerstenmann-Stiftung in Frankfurt und den Hessischen Friedenspreis. Darüber hinaus wurde Daniel Barenboim mit dem »Kulturroschen«, der höchsten Auszeichnung des Deutschen Kulturrats, mit dem Internationalen Ernst von Siemens Musikpreis sowie mit der Goethe-Medaille geehrt. Im Frühjahr 2006 hielt Daniel Barenboim die renommierte Vorlesungsreihe der BBC, die Reith Lectures; im Herbst desselben Jahres gab er als Charles Eliot Norton Professor Vorlesungen an der Harvard University. 2007 erhielt er die Ehrendoktorwürde der Universität Oxford, 2007 die Insignien eines Kommandeurs der französischen Ehrenlegion. Im Okto-

ber desselben Jahres ehrte ihn das japanische Kaiserhaus mit dem Kunst- und Kulturpreis »Praemium Imperiale«. Im September 2007 wurde er von UN-Generalsekretär Ban Ki-Moon zum Friedensbotschafter der Vereinten Nationen ernannt. Im Mai 2008 erhielt er in Buenos Aires die Auszeichnung »Ciudadano Ilustre«. Im Februar 2009 wurde er für seinen Einsatz für Völkerverständigung mit der Moses Mendelssohn Medaille ausgezeichnet. 2010 erhielt er einen »Honorary Degree in Music« von der Royal Academy of Music in London. Im Februar diesen Jahres wurde er für sein musikalisches Lebenswerk mit dem Deutschen Kulturpreis ausgezeichnet. Im Oktober erhielt er in Münster den Westfälischen Friedenspreis. Zu den Auszeichnungen der jüngsten Zeit zählen außerdem der Herbert-von-Karajan-Musikpreis und die Otto-Hahn-Friedensmedaille. Im Februar 2011 wurde er vom französischen Staatspräsidenten mit dem Titel eines »Grand officier dans l'ordre national de la Légion d'honneur« geehrt. Im Juli erhielt er in der Londoner Wigmore Hall die Auszeichnung »Outstanding Musician Award of the Critics' Circle«. Im selben Monat wurde er von Queen Elizabeth II. zum »Knight Commander of the Most Excellent Order of the British Empire« (KBE) ernannt. Im September folgte die Ernennung zum Ehrendoktor der Musikuniversität Bukarest.

Mit Beginn der Spielzeit 2007/08 ist Daniel Barenboim als »Maestro Scaligero« eine enge Zusammenarbeit mit dem Teatro alla Scala in Mailand eingegangen. Er dirigiert dort regelmäßig Opern und Konzerte und wirkt in Kammerkonzerten mit. Im Oktober 2011 wurde er zum Musikdirektor dieses renommierten Hauses ernannt.

Daniel Barenboim hat mehrere Bücher veröffentlicht: die Autobiographie *Die Musik – Mein Leben* und *Parallelen und Paradoxien*, das er gemeinsam mit Edward Said verfasste. Im Herbst 2007 kam sein Buch *La musica sveglia il tempo* in Italien heraus, das seit Mitte August 2008 auch auf Deutsch unter dem Titel *Klang ist Leben – Die Macht der Musik* erhältlich ist. Zusammen mit Patrice Chéreau veröffentlichte er im Dezember 2008 *Dialoghi su musica e teatro. Tristano e Isotta*.

www.danielbarenboim.com

ANNA NETREBKO

Anna Netrebko ist heute weit mehr als nur der Liebling der Opernwelt: Sie bezaubert Menschen rund um den Globus und erringt immer wieder aufs Neue den Respekt und die Bewunderung der leidenschaftlichsten und anspruchsvollsten Opernfans. Ihre schöne, dunkle und unverwechselbare Stimme und ihre gleichermaßen stilsichere wie attraktive Bühnenerscheinung brachte Kritiker zu der begeistertsten Beschreibung der Künstlerin als »eine Audrey Hepburn mit Stimme« (*New York Observer*) und als »eine Sängerin, die einfach alles hat: eine Stimme von ungewöhnlicher Reinheit und Genauigkeit, eine beträchtliche dynamische und tonale Bandbreite, Ideenreichtum, Wissen und Witz – all das, kombiniert mit einem überwältigenden Charisma, das es völlig unmöglich macht wegzusehen, wenn sie auf der Bühne steht« (*San Francisco Chronicle*).

Seit ihrem triumphalen Debüt bei den Salzburger Festspielen 2002 als Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni* ist Anna Netrebko an fast allen großen

Opernhäusern aufgetreten wie der Metropolitan Opera New York, der San Francisco Opera, dem Royal Opera House Covent Garden London, der Wiener Staatsoper, der Opéra National de Paris, dem Opernhaus Zürich, der Staatsoper Unter den Linden und der Bayerischen Staatsoper in München. Außerdem kehrt sie regelmäßig an die Kirov-Oper im St. Petersburger Mariinsky Theater zurück (dort gab sie seinerzeit ihr Bühnendebüt als Susanna in Mozarts *Le nozze di Figaro*), um mit ihrem langjährigen Mentor zusammenzuarbeiten, dem Dirigenten Valery Gergiev.

Ihr Debüt an der Metropolitan Opera New York gab Anna Netrebko 2002 als Natascha in Prokofjews *Krieg und Frieden*, eine Rolle, die sie auch am Royal Opera House Covent Garden, am Teatro alla Scala in Mailand und am Teatro Real in Madrid sang. Zu ihren weiteren Paraderollen gehören Mimì in Puccinis *La Bohème*, Violetta in Verdis *La traviata*, die Bellini-Partien Giulietta in *I Capuleti e i Montecchi*, Elvira





in *I Puritani*, Amina in *La Sonnambula*, Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni* und Susanna in *Le nozze di Figaro*, die Titelrolle in Donizettis *Lucia di Lammermoor*, Norina in *Don Pasquale* und Adina in *L'elisir d'amore* sowie die Titelrolle in Massenets *Manon* und Juliette in Gounods *Roméo et Juliette*.

Auch mit Konzerten und Liederabenden ist Anna Netrebko regelmäßig in der ganzen Welt zu erleben und tritt dabei in so bedeutenden Konzertsälen auf wie der Londoner Royal Albert Hall und der New Yorker Carnegie Hall, aber auch in Arenen vor Zehntausenden von Menschen. Ihre Open-Air-Konzerte mit Plácido Domingo und Rolando Villazón im Umfeld großer Fußballturniere, wie in der Berliner Waldbühne vor dem WM-Finale 2006 und im Park des Wiener Schlosses Schönbrunn vor dem EM-Finale 2008, wurden live im Fernsehen ausgestrahlt und von Millionen Zuschauern gesehen; der Mitschnitt des Waldbühnenkonzerts ist als DVD und Blu-Ray-Disc bei der Deutschen Grammophon erhältlich.

Als Exklusivkünstlerin der Deutschen Grammophon hat Anna Netrebko inzwischen eine umfangreiche Diskografie vorzuweisen, unter der sich Soloalben, Operngesamtaufnahmen und DVDs befinden. Ihre Soloeinspielungen für dieses renommierte Label – *Opera Arias*, *Sempre Libera*, *Russian Album* und *Souvenirs* – sind allesamt Bestseller. Gleiches gilt auch für die Gesamteinspielungen der Opern *La traviata*, *Le nozze di Figaro*, *La Bohème* und *I Capuleti e i Montecchi*. Kürzlich erschienen außerdem Pergolesis *Stabat Mater* unter Leitung von Antonio Pappano sowie eine Zusammenstellung von Liveaufnahmen ihrer Opernauftritte an der Metropolitan Opera (*Anna Netrebko – Live at the Metropolitan Opera*).

Höhepunkte der Videografie der Künstlerin sind unter anderem DVDs und Blu-Ray-Discs von *La traviata*, *Le nozze di Figaro*, *I Puritani*, *Lucia di Lammermoor* und *Manon* sowie der kürzlich erschienene *Don Pasquale* aus der Metropolitan Opera. Erhältlich sind weiterhin *La Bohème* als Spielfilm von Robert Dornhelm und eine DVD mit Musikvideos unter dem Titel *Anna Netrebko: The Woman, The Voice*.

Alle bisherigen Soloalben der Künstlerin wurden in Deutschland und Österreich mit Platin ausgezeichnet. Die CD *Duets* mit ihrem häufigen Bühnen-

partner Rolando Villazón schoss kurz nach ihrem Erscheinen in den USA in den dortigen Billboard Classical Charts auf Platz 1, während sie in Europa in mehreren Ländern die Spitze der Pop-Charts erreichte und damit das beste Ergebnis aller Zeiten für ein neu erschienenes Klassikalbum erzielte.

Als »regierende neue Diva des frühen 21. Jahrhunderts« (*Associated Press*) wurde Anna Netrebko bezeichnet, ein Attribut, das noch unterstrichen wird durch die Aufnahme der Künstlerin 2007 in die »TIME 100 list«, die berühmte Liste des *Time Magazine* mit den Namen der einflussreichsten Menschen der Welt. Anna Netrebko ist damit die erste Opernsängerin, die je in diese Liste aufgenommen wurde. Im selben Jahr brachte sie dem Filmregisseur Martin Scorsese im Rahmen der 30. Kennedy Center Honors ein Ständchen – einer Veranstaltung, bei der alljährlich bedeutende Künstler für ihr Lebenswerk ausgezeichnet werden und die von der CBS im Fernsehen übertragen wurde. 2008 trat sie an der Seite von Andrea Bocelli bei der BBC-Fernsehübertragung der Classical BRIT Awards auf.

Auch in vielen Hochglanzmagazinen wurde die Künstlerin porträtiert, darunter *Vogue*, *Vanity Fair*, *Town & Country*, *Stern*, *Spiegel* oder *Bunte*, um nur einige zu nennen. Ihre zahlreichen Fernsehauftritte in der ganzen Welt führten sie in berühmte Shows wie *Good Morning America*, *The Tonight Show* mit Jay Leno und *60 Minutes*, aber auch mehrfach zu *Wetten, dass ...?* Verschiedene Dokumentarfilme in Österreich, Dänemark, Deutschland, Russland und der Schweiz ergänzen das Profil der Künstlerin.

Zu den weiteren Ehrungen und Preisen Anna Netrebkos zählen die Grammy-Nominierungen für ihre CDs *Violetta* (Querschnitt von *La traviata*) und *Russian Album*, die von *Musical America* verliehene Auszeichnung »Musician of the Year« (2008), der deutsche Bambi, der Classical BRIT Award als »Singer of the Year« und als »Female Artist of the Year« sowie sieben ECHO Klassik-Preise. 2005 verlieh ihr Präsident Wladimir Putin in Russland den Russischen Staatspreis, die höchste Auszeichnung, die das Land im Bereich der Künste und Literatur zu vergeben hat, und ehrte sie 2008 mit dem Titel »Volkskünstlerin Russlands«.

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, wird sie in einer Kapellordnung von 1570 erstmals urkundlich erwähnt. Zunächst als kurbrandenburgische Hofkapelle ausschließlich dem musikalischen Dienst bei Hof verpflichtet, erhielt das Ensemble mit der Gründung der Königlichen Hofoper 1742 durch Friedrich den Großen einen erweiterten Wirkungsbereich. Seit dieser Zeit ist sie dem Opernhaus Unter den Linden fest verbunden.

Bedeutende Musikerpersönlichkeiten leiteten den Opernbetrieb sowie die seit 1842 regulär stattfindenden Konzertreihen des Orchesters: Mit Gaspare Spontini, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, Felix von Weingartner, Richard Strauss, Erich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Franz Konwitschny und Otmar Suitner sind nur einige Dirigenten genannt, welche die instrumentale und interpretatorische Kultur der Staatskapelle Berlin entscheidend prägten.

Die Werke Richard Wagners, der die »Königlich Preussische Hofkapelle« 1844 bei der Erstauffüh-



zung seines *Fliegenden Holländers* und 1876 bei der Vorbereitung der Berliner Premiere von *Tristan und Isolde* selbst leitete, bilden seit dieser Zeit eine der Säulen des Repertoires der Lindenoper und ihrem Orchester.

Seit 1992 steht Daniel Barenboim als Generalmusikdirektor an der Spitze des Klangkörpers. Im Jahre 2000 wurde er vom Orchester zum Dirigenten auf Lebenszeit gewählt. In jährlich acht Abonnementkonzerten in der Philharmonie und im Konzerthaus sowie mit einer Reihe von weiteren Sinfoniekonzerten nimmt die Staatskapelle einen zentralen Platz im Berliner Musikleben ein.

Bei zahlreichen Gastspielen, welche die Staatskapelle in die großen europäischen Musikzentren, nach Israel, Japan und China sowie nach Nord- und Südamerika führten, hat sich die internationale Spitzenstellung des Ensembles wiederholt bewiesen. Die Darbietung sämtlicher Sinfonien und Klavierkonzerte von Beethoven u. a. in Wien, Paris, London, New York und Tokyo sowie die Zyklen der Sinfonien von Schumann und Brahms, der zehnteilige Zyklus mit allen großen Bühnenwerken Richard Wagners anlässlich der Staatsoper-FESTTAGE 2002 und die dreimalige Aufführung von Wagners *Ring des Nibelungen* in Japan 2002 gehörten hierbei zu den herausragenden Ereignissen. Im Rahmen der FESTTAGE 2007 erklangen in der Berliner Philharmonie Sinfonien und Orchesterlieder Gustav Mahlers unter der Stabführung von Daniel Barenboim und Pierre Boulez. Dieser zehnteilige Zyklus gelangte in der Spielzeit 2008/09 auch im Musikverein Wien sowie in der New Yorker Carnegie Hall zur Aufführung. Im Jahr 2010 konzertierten die Staatskapelle Berlin und Daniel Barenboim vor ausverkauften Häusern in London, Birmingham, Paris, Essen, Düsseldorf, Madrid und Granada. Zu Beginn des Jahres 2011 gastierte die Staatskapelle in Abu Dhabi und gab als erstes ausländisches Orchester ein Konzert im neu eröffneten Opera House in Doha (Dirigent und Solist: Daniel Barenboim), gefolgt von Konzerten in

Wien und Paris. Eine Vielzahl weiterer Konzerte führen die Staatskapelle und Daniel Barenboim 2011/12 nach Essen, Baden-Baden, London, Bukarest, Luzern, München, Hamburg, Köln, Paris, Madrid, Barcelona und Genf. Den Abschluss bildet ein neunteiliger Bruckner-Zyklus im Wiener Musikverein im Juni 2012.

Die Staatskapelle Berlin wurde 2000, 2004, 2005, 2006 und 2008 von der Zeitschrift *Opernwelt* zum »Orchester des Jahres« gewählt, 2003 erhielt sie den Furtwängler-Preis. Eine ständig wachsende Zahl von Schallplatten- und CD-Aufnahmen, sowohl im Opern- als auch im sinfonischen Repertoire, dokumentiert die Arbeit des Orchesters. Dabei wurde die Einspielung sämtlicher Beethoven-Sinfonien 2002 mit dem Grand Prix du Disque ausgezeichnet, während die Produktion von Wagners *Tannhäuser* 2003 mit einem Grammy und die Live-Aufnahme von Mahlers 9. Sinfonie 2007 mit einem Echo-Preis bedacht wurden. Zudem erschienen eine DVD-Produktion der fünf Klavierkonzerte Ludwig van Beethovens mit Daniel Barenboim als Solist und Dirigent sowie Einspielungen von Bruckner, Chopin und Liszt.

In der 1997 gegründeten Orchesterakademie erhalten junge Instrumentalisten Gelegenheit, Berufserfahrungen in Oper und Konzert zu sammeln; Mitglieder der Staatskapelle sind hierbei als Mentoren aktiv. Darüber hinaus engagieren sich viele Musiker ehrenamtlich im 2005 auf Initiative Daniel Barenboims gegründeten Musikkindergarten Berlin. Neben ihrer Mitwirkung bei Opernaufführungen und in den großen Sinfoniekonzerten widmen sich zahlreiche Instrumentalisten auch der Arbeit in Kammermusikformationen sowie im Ensemble »Preußens Hofmusik«, das sich in seinen Projekten vor allem der Berliner Musiktradition des 18. Jahrhunderts zuwendet. In mehreren Konzerten ist diese facettenreiche musikalische Tätigkeit an verschiedenen Spielstätten zu erleben.

I. VIOLINE Wolf-Dieter Batzdorf | Lothar Strauß
Wolfram Brandl | Thorsten Rosenbusch
Axel Wilczok | Juliane Winkler | Christian Trompler
Lothar Weltzien | Susanne Schergaut
Ulrike Eschenburg | Susanne Dabels | Michael Engel
Henny-Maria Rathmann | Titus Gottwald
André Witzmann | Eva Römisch | David Delgado
Andreas Jentzsch | Petra Schwieger | Tobias Sturm
Serge Verheylewegen | Rüdiger Thal

II. VIOLINE Knut Zimmermann | Klaus Peters
Mathis Fischer | Johannes Naumann | Sascha Riedel
Detlef Krüger | André Freudenberger | Beate Schubert
Franziska Uibel | Sarah Michler | Milan Ritsch
Barbara Weigle | Laura Volkwein | Ulrike Bassenge
BRATSCH Felix Schwartz | Yulia Deyneka
Volker Sprenger | Holger Espig | Boris Bardenhagen
Matthias Wilke | Katrin Schneider | Clemens Richter
Friedemann Mittenentzwei | Wolfgang Hinzpeter
Helene Wilke | Stanislava Stoykova

VIOLONCELLO Andreas Greger | Sennu Laine
Claudius Popp | Michael Nellessen
Nikolaus Hanjohr-Popa | Isa von Wedemeyer
Claire So Jung Henkel | Egbert Schimmelpfennig
Ute Fiebig | Tonio Henkel | Dorothee Gurski
Johanna Helm

KONTRABASS Mathias Winkler | Joachim Klier
Axel Scherka | Robert Seltrecht | Alf Moser
Harald Winkler | Martin Ulrich | Kaspar Loyal
HARFE Alexandra Clemenz | Stephen Fitzpatrick
FLÖTE Thomas Beyer | Claudia Stein | Claudia Reuter
Christiane Hupka | Christiane Weise
Simone van der Velde

OBOE Volkmar Besser | Gregor Witt | Fabian Schäfer
Tatjana Winkler | Gerd-Albrecht Kleinfeld
KLARINETTE Matthias Glander | Tibor Reman
Tillmann Straube | Unolf Wäntig | Hartmut Schuldt
Sylvia Schmückle-Wagner

FAGOTT Holger Straube | Mathias Baier | Ingo Reuter
Sabine Müller | Frank Heintze | Robert Dräger
HORN Ignacio García | Hans-Jürgen Krumstroh
Markus Bruggaier | Thomas Jordans | Sebastian Posch
Axel Grüner | Christian Wagner | Frank Mende
Frank Demmler

TROMPETE Christian Batzdorf | Peter Schubert
Rainer Auerbach | Dietrich Schmuhl | Felix Wilde
POSAUNE Curt Lommatzsch | Joachim Elser
Peter Schmidt | Ralf Zank | Martin Reinhardt
Csaba Wagner

TUBA Gerald Kulinna | Thomas Keller
PAUKEN Torsten Schönfeld | Ernst-Wilhelm Hilgers
SCHLAGZEUG Andreas Haase | Matthias Petsch
Matthias Marckardt | Dominic Oelze

ORCHESTERAKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN

I. VIOLINE Katharina Overbeck | Elsa Claveria
Agata Policinska | Alexandra Maria Schuck
Kinneret Sieradzki

II. VIOLINE Yunna Shevchenko | Ansgard Srugies
Krzysztof Specjal

BRATSCH Josephine Range | Pavel Verba
VIOLONCELLO Stella-Lucia Dahlhoff | Noa Chorin
Beatriz Linares

KONTRABASS Michael Naebert | Ulrich Zeller
FLÖTE Stephanie Wilbert

OBOE Cristina Gómez
KLARINETTE Franziska Hofmann
FAGOTT Florencia Fogliati

HORN Irene López
TROMPETE Johannes Bartmann

POSAUNE Dominik Hauer
SCHLAGZEUG Sebastian Hahn
HARFE Rosa Diaz Cótan

IMPRESSUM

HERAUSGEBER

Staatsoper Unter den Linden
Bismarckstraße 110 | 10625 Berlin

INTENDANT

Jürgen Flimm

GENERALMUSIKDIREKTOR

Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR

Ronny Unganz

REDAKTION

Dr. Detlef Giese | Mitarbeit: Isabelle Becker,
Annalisa Fischer, Elisabeth Kühne, Anna Setecki
Die Texte von Detlef Giese sind Originalbeiträge
für dieses Programmheft.

LAYOUT

Dieter Thomas

HERSTELLUNG

Druckerei 
www.druckerei-conrad.de

ABBILDUNGEN

Kurt Wilhelm: *Richard Strauss persönlich. Eine Bildbiographie*, München 1984; Richard Petzoldt: *Richard Strauss. Sein Leben in Bildern*, Leipzig 1960; Julius Kapp: *Berlioz. Eine Biographie*, Berlin/Leipzig 1917; William Weaver (Hrsg.): *Verdi. Eine Dokumentation*, Berlin 1980.

FOTOS

Max Lautenschläger (Portikus der Staatsoper Unter den Linden), Monika Rittershaus (Blick in den Zuschauerraum der Staatsoper, Daniel Barenboim), Lillian Birnbaum / DG (Anna Netrebko), Thomas Bartilla (Innenansicht der Staatsoper Unter den Linden während der Baumaßnahmen, Daniel Barenboim und Anna Netrebko, Staatskapelle Berlin).

Gedruckt auf *Luxo Art Samtoffset*, FSC-zertifiziertes Papier (FSC = Forest Stewardship Council), welches die Richtlinien des FSC nach weltweit gültigen Chain-of-Custody-Standard (CoC/Produktkette) für eine verantwortungsvolle und nachhaltige Waldbewirtschaftung nach ökologischen, sozialen und ökonomischen Standards erfüllt.

Die Blumenstraße spendet

DER BLUMENKORB.

An dieser Stelle bedanken wir uns herzlich dafür.

DER BLUMENKORB

Villeroy und Boch – Blumen und Tischkultur

Charlottenstraße 35/36 – 10117 Berlin-Mitte

Telefon: 20 45 44 75