



konzerthausorchester berlin



Walter Braunfels »Die Vögel«

Eine konzertante Operninstallation

Sehr geehrtes Konzertpublikum,

wir bitten folgende Umbesetzung zu beachten:

Christoph Sökler Bariton (Rabe)

Thomas Jesatko Bariton (Adler/Stimme des Zeus)

Thomas Jesatko

Der gebürtige Nürnberger Thomas Jesatko studierte in seiner Heimatstadt und in München Gesang, besuchte u. a. bei Kurt Widmer Meisterkurse und bekam mehrere Auszeichnungen. 1986 wurde er als lyrischer Bariton an das Staatstheater Darmstadt engagiert, war ab 1991 als Bassbariton an den Städtischen Bühnen Osnabrück und ist in gleicher Funktion seit 1997 am Nationaltheater Mannheim tätig.

In der Oper singt er nahezu alle wichtigen Fachpartien von Mozart, Rollen wie Pizarro, Caspar, Escamillo, Jochanaan, Orest, zeitgenössische Werke von Henze, Battistelli, Glanert u. a. und erweitert kontinuierlich sein Wagner-Repertoire (Holländer, Fasolt, Alberich, Wanderer, Kurwenal, Klingsor, Sachs).

Im Konzert-, Lied- und Oratorienfach ist er ein gefragter Sänger im In- und Ausland, vom Barock bis zur Gegenwart. Fernseh-, Rundfunk- und CD-Aufnahmen liegen vor, an mehreren, z. T. eigens ihm zugeeigneten Uraufführungen wirkte er mit.

Thomas Jesatko wurde zu renommierten Festspielen eingeladen (Maifestspiele Wiesbaden, Schwetzingen Festspiele, Chiemgau-Festival, Festival des Cathédrales, Internationale Orgelwoche Nürnberg u. a.), sang an zahlreichen Bühnen im In- und Ausland (u. a. Caspar und Pizarro in Charlotte/North Carolina, Holländer in Santiago de Chile) und arbeitete u. a. mit Thomas Hengelbrock, Frieder Bernius, Adam Fischer, Werner Jacob, Johannes Schaaf und Achim Freyer.

Nachdem er 2005 mit Adam Fischer als „Wanderer“ debütierte, sang er 2006 in Breslau den „Wotan“ im „Rheingold“ und in Mannheim den „Wotan“ im gesamten „Ring“ mit sehr großem Erfolg. Bei den Budapester Wagner Tagen 2007 war er als Fasolt mit Adam Fischer zu erleben. Im Sommer 07 debütierte er als Biterolf in „Tannhäuser“ in Bayreuth, wo er seit Sommer 08 den Klingsor/„Parsifal“ singt. Sein Debüt an der Semper-Oper Dresden gibt er mit dieser Partie im April 2009.

Sehr geehrte Damen und Herren,

durch schadhafte Software und Fehler in der Datenübertragung vom Graphiker sind insbesondere auf den ersten Seiten des redaktionellen Textes einige typographische Fehler entstanden bzw. einzelne Wortteile oder Buchstaben eliminiert worden. Da diese Mängel erst nach Abschluss des Druckprozesses sichtbar wurden, konnten sie von uns nicht mehr korrigiert werden.

An einer Stelle wird dadurch der Sinn entstellt: Im Text „Zeit der Erfolge“ muss der zweite Satz heißen: „Seine Werke für das Musiktheater wurden auf den großen Bühnen in Deutschland gespielt, sie erzielten selbst in den Inflationsjahren Quoten, die man sonst nur von etablierten Stücken kannte.“

Wir bitten um Ihr Verständnis.

SA 28.3.2009 / SO 29.3.2009 20.00 Uhr

Großer Saal

Konzerthausorchester Berlin

Ernst Senff Chor

Lothar Zagrosek Musikalische Leitung

Ralf Sochaczewsky Choreinstudierung

Jeffrey Francis Tenor (Hoffegut)

Joachim Goltz Bass (Ratefreund)

Marisol Montalvo Sopran (Nachtigall)

Anna Prohaska Sopran (Zaunschlüpfer)

Jochen Kupfer Bariton (Wiedhopf)

Konrad Jarnot Bariton (Prometheus)

Christoph Sökler Bariton (Adler/Stimme des Zeus)

Ulrike Helzel Mezzosopran (1. Drossel)

Sabrina Hölzer Konzeption/Regie

Volker März Malerei/Video

Jürgen Salzmann Videoherstellung

Jan A. Schroeder Bühne

Jeannot Bessièrè Licht

Walter Braunfels (1882 - 1954)

»Die Vögel«

nach Aristophanes op. 30

Eine konzertante Operninstallation

Pause nach dem 1. Aufzug

Präsentiert von



Mit freundlicher Unterstützung von
Zukunft Konzerthaus e.V. und GASAG

Dussmann
das KulturKaufhaus
der Staatstheater der Hauptstadt Berlin

kulturradio
92,4

SIGMA
Technik

Handy ausgeschaltet? Vielen Dank!

Walter Braunfels

»Die Vögel«

Handlung

Prolog

Die Nachtigall begrüßt die Zuschauer im Reich der Vögel, wo das Leben heiter, frei und sorglos sei. Sie singt von Liebe und von geheimnisvoller, unstillbarer Sehnsucht.

Erster Aufzug

Zwei Männer, Ratefreund und Hoffegut, haben der Menschenwelt den Rücken gekehrt. Ratefreund beklagt den Verlust von Wert und Schönheit in der Kunst auf Erden, Hoffegut, dass ihm das Liebesglück verwehrt blieb. Nun suchen sie Asyl in der luftigen Gestade Vögel, wo sie ein Leben in Schönheit und Harmonie zu finden hoffen.

Der Zaunschlüpfer ruft für sie Wiedhopf herbei, den König der Vögel, der einst selbst Mensch war und wie die beiden Flüchtlinge der irdischen Welt entsagte. Wiedhopf beklagt, dass die Vögel zwar frei seien, aber die von ihnen bewohnten Sphären nicht ihr eigen nennen könnten. Ratefreund entwirft ihm einen Plan, der Abhilfe schaffen kann: Die Vögel sollen sich eine Stadt bauen, die das Reich der Luft von der Erde der Menschen und dem Himmel der Götter trennt. Von den irdischen Opfergaben abgeschnitten, würden die Götter ihrer Macht beraubt und die Vögel errängen Weltherrschaft. Wiedhopf weckt die Nachtigall, die mit ihrem Gesang alle Vögel herbeiruft. Nachdem die Heerscharen der Vögel die menschlichen Eindringlinge zunächst attackierten, lassen sie sich schließlich von Ratefreunds Plan überzeugen. Nur der Adler warnt vor »Menschenfreundschaft«. Die Vögel beginnen mit dem Bau der Stadt.

Zweiter Aufzug

Hoffegut ruht in nächtlicher Waldeinsamkeit, bis ihn der Gesang der Nachtigall weckt, dem er fasziniert lauscht. Er ruft nach der Nachtigall, und nachdem sie sich anfangs kokett zierte, lässt sie sich herbeilocken. In der Berührung mit der Nachtigall erlebt Hoffegut einen mystischen Augenblick der Grenzüberschreitung und des Einsseins mit der Natur, deren Stimmen er zu verstehen vermag.

Mit dem Tagesanbruch wird die neue Vogelstadt sichtbar. Die Vögel feiern deren Vollendung und die nunmehr gewonnene Macht, doch die Freude ist von kurzer Dauer, denn ein gewaltiges Wesen sei in die Stadt eingedrungen, wird gemeldet. Der ungebetene Gast offenbart sich als Prometheus, der gekommen ist, um die Vögel zu warnen. Mit ihrem Bau hätten sie sich gegen die göttliche Ordnung aufgelehnt, und nun drohe Zeus ihnen mit schrecklicher Strafe, wenn sie nicht von ihrem Tun abließen. Bestärkt von Ratefreund weisen die Vögel die Warnung zurück und rüsten zum Krieg. Doch ihre Mühen sind vergebens. Zeus vernichtet mit einem gewaltigen Unwetter die Vogelstadt. Angesichts der sich in den Naturgewalten spiegelnden göttlichen Allmacht unterwerfen sich die Vögel Zeus und preisen den alten und neuen Herrscher.

Die beiden Menschen kehren zurück in ihre Welt: Ratefreund mit dem Vorsatz, sich künftig von Weltveränderung fernzuhalten und auch die Kunst sein zu lassen, um sein Glück im Idyll des eigenen Heims zu finden. In Hoffegut aber lebt das in der Begegnung mit der Nachtigall Erfahrene fort, verwandelt und voller Sehnsucht kehrt er zurück in die Welt der Menschen.

Walter Braunfels

Lange war es still um Walter Braunfels. Selten stand seit den 1960-er Jahren eines seiner Werke auf Spielplänen der Opern- und Konzerthäuser. In den letzten eineinhalb Jahrzehnten scheint sich das Blatt langsam, aber mit einer gewissen Stetigkeit zu wenden. Mehrfach wurde seine Oper »Die Vögel« szenisch oder konzertant aufgeführt, sie könnte sich auf dem Weg ins Repertoire befinden. Das Te Deum, unmittelbar danach komponiert, wurde in mehreren europäischen Städten mit nachhaltiger Resonanz als Wiederentdeckung gefeiert; auch auf dieses Werk konzentriert sich neues Interesse. Die Deutsche Oper Berlin brachte vor einem knappen Jahr zum ersten Mal die Oper »Jeanne d'Arc – Szenen aus dem Leben der heiligen Johanna« auf die Bühne. Engagierte Kammermusiker und Dirigenten entdecken immer häufiger Werke des 1933 veremten Komponisten für sich. Von einer Braunfels-Renaissance zu sprechen, wäre jedoch verfrüht. Zu hoch liegt der Maßstab, an der sie zu messen ist.



Zeit der Erfolge

Sprach man in den Jahren 1920 bis 1933 vom zeitgenössischen Opernschaffen, dann wurde neben Richard Strauss, Alban Berg, Franz Schreker und Erich Wolfgang Korngold vor allem Walter Braunfels genannt. Seine Werke für das Musiktheater wurden auf den großen Bühnen in Deutschland gespielt, sie erzielten selbst in den Inflationsjahren Quoten, die man sonst nur voblierten Stücken kannte. Das Te Deum erreichte trotz der enormen Anforderungen, die sein Chorpart stellt, bis 1933 mehr als fünfzig Aufführungen. Orchesterwerke wie die »Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Berlioz« oder die »Don-Juan«-Variationen fanden international – in Europa und in den Vereinigten Staaten – starke Resonanz. Es war die Crème der Dirigenten, die sich von Braunfels' Schaffen angezogen fühlte: Bruno Walter dirigierte die Uraufführung der »Vögel« und der »Drei chinesischen Gesänge« in München, die »Phantastischen Erscheinungen« in Amsterdam (Concertgebouw Orkest) und New York, Arthur Nikisch nahm die »Carneval-Ouvertüre« und die »Berlioz-Metamorphosen« in seine Berliner und Leipziger Programme. Wilhelm Furtwängler brachte die »Don-Juan«-Variationen (die er auch in New York dirigierte) und das Konzert für Orgel, Knabenchor und Orchester in Leipzig erstmals an die Öffentlichkeit. Otto Klemperer leitete die Kölner Erstproduktion der »Vögel«. Die Premieren der Opern, die Braunfels nach den »Vögeln« schrieb, dirigierten Hans Knappertsbusch (»Don Gil von den grünen Hosen« nach Tirso de Molina) und Eugen Szenkar (»Galathea«, die Berliner Erstaufführung leitete Fritz Stiedry).

Künstler und Pädagoge

Dem Ansehen des Komponisten stand dasjenige des Pianisten und Pädagogen Walter Braunfels nicht nach. Er konzertierte mit namhaften Orchestern, gab Klavierabende, die den stilistischen Bogen von Bach über Beethoven und Liszt bis Reger spannten. Oft schloss er sie mit Improvisationen ab. Das hatte Tradition: Anton Bruckners Orgelkonzerte waren vor allem für seine Improvisationen berühmt; Hans Pfitzner verband bei der Aufführung von Robert Schumanns Liederzyklen die einzelnen Stücke durch extemporierte Zwischenspiele und verwandelte so den Vortrag in eine vielgliedrige Liedkantate. Braunfels' letztes großes Projekt als Pianist vor Machtantritt der Hitler-Regierung – die Aufführung und Aufzeichnung aller Mozartschen Klavierkonzerte

Walter Braunfels

Lange war es still um Walter Braunfels. Selten stand seit den 1960-er Jahren eines seiner Werke auf Spielplänen der Opern- und Konzerthäuser. In den letzten eineinhalb Jahrzehnten scheint sich das Blatt langsam, aber mit einer gewissen Stetigkeit zu wenden. Mehrfach wurde seine Oper »Die Vögel« szenisch oder konzertant aufgeführt, sie könnte sich auf dem Weg ins Repertoire befinden. Das Te Deum, unmittelbar danach komponiert, wurde in mehreren europäischen Städten mit nachhaltiger Resonanz als Wiederentdeckung gefeiert; auch auf dieses Werk konzentriert sich neues Interesse. Die Deutsche Oper Berlin brachte vor einem knappen Jahr zum ersten Mal die Oper »Jeanne d'Arc – Szenen aus dem Leben der heiligen Johanna« auf die Bühne. Engagierte Kammernusiker und Dirigenten entdecken immer häufiger Werke des 1933 veremten Komponisten für sich. Von einer Braunfels-Renaissance zu sprechen, wäre jedoch verfrüht. Zu hoch liegt der Maßstab, an der sie zu messen ist.



Zeit der Erfolge

Sprach man in den Jahren 1920 bis 1933 vom zeitgenössischen Opernschaffen, dann wurde neben Richard Strauss, Alban Berg, Franz Schreker und Erich Wolfgang Korngold vor allem Walter Braunfels genannt. Seine Werke für das Musiktheater wurden auf den großen Bühnen in Deutschland gespielt, sie erzielten selbst in den Inflationsjahren Quoten, die man sonst nur voblierten Stücken kannte. Das Te Deum erreichte trotz der enormen Anforderungen, die sein Chorpart stellt, bis 1933 mehr als fünfzig Aufführungen. Orchesterwerke wie die »Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Berlioz« oder die »Don-Juan«-Variationen fanden international – in Europa und in den Vereinigten Staaten – starke Resonanz. Es war die Crème der Dirigenten, die sich von Braunfels' Schaffen angezogen fühlte: Bruno Walter dirigierte die Uraufführung der »Vögel« und der »Drei chinesischen Gesänge« in München, die »Phantastischen Erscheinungen« in Amsterdam (Concertgebouw Orkest) und New York, Arthur Nikisch nahm die »Carneval-Ouvertüre« und die »Berlioz-Metamorphosen« in seine Berliner und Leipziger Programme. Wilhelm Furtwängler brachte die »Don-Juan«-Variationen (die er auch in New York dirigierte) und das Konzert für Orgel, Knabenchor und Orchester in Leipzig erstmals an die Öffentlichkeit. Otto Klemperer leitete die Kölner Erstproduktion der »Vögel«. Die Premieren der Opern, die Braunfels nach den »Vögeln« schrieb, dirigierten Hans Knappertsbusch (»Don Gil von den grünen Hosen« nach Tirso de Molina) und Eugen Szenkar (»Galathea«, die Berliner Erstaufführung leitete Fritz Stiedry).

Künstler und Pädagoge

Dem Ansehen des Komponisten stand dasjenige des Pianisten und Pädagogen Walter Braunfels nicht nach. Er konzertierte mit namhaften Orchestern, gab Klavierabende, die den stilistischen Bogen von Bach über Beethoven und Liszt bis Reger spannten. Oft schloss er sie mit Improvisationen ab. Das hatte Tradition: Anton Bruckners Orgelkonzerte waren vor allem für seine Improvisationen berühmt; Hans Pfitzner verband bei der Aufführung von Robert Schumanns Liederzyklen die einzelnen Stücke durch extemporierte Zwischenspiele und verwandelte so den Vortrag in eine vielgliedrige Liedkantate. Braunfels' letztes großes Projekt als Pianist vor Machtantritt der Hitler-Regierung – die Aufführung und Aufzeichnung aller Mozartschen Klavierkonzerte

(ohne die Pasticci) – fiel 1932 einer gezielten Pressekampagne aus der nationalsozialistischen Richtung zum Opfer.

Seit ihrer feierlichen Eröffnung am 5. Oktober 1925 leitete Walter Braunfels gemeinsam mit dem Dirigenten Hermann Abendroth die Kölner Musikhochschule. Ihre Struktur und ihre Stellung im Bildungswesen entsprachen Ideen, die Braunfels 1919 in München entwickelt hatte: Spitzenförderung und Breitenarbeit müssten ineinandergreifen; die Hochschule als Institut für die professionelle Elite brauche Universitätsrang; eine Volks-Musikschule, die jedem Interessierten eine adäquate Ausbildung anbiete, müsse sie ergänzen. Wer die Qualität professionellen Musizierens dauerhaft anheben wolle, müsse das Niveau der Allgemeinbildung erhöhen. Braunfels teilte damit die Grundsätze, unter denen Leo Kestenberg, 1919 bis 1932 Musikreferent im Kultusministerium von Preußen (zu dem die Rheinlande gehörten), eine grundlegende Reform der musikalischen Bildung in Angriff nahm. Durch das Engagement angesehenen Lehrkräfte (u. a. Eduard Erdmann als Professor für Klavier, Paul Grümmer für die Klasse der Cellisten, Bram Eldering für die Violinausbildung und Philipp Jarnach für die Kompositionsklasse) schufen Abendroth und Braunfels der Rheinischen Musikhochschule auch überregional einen ausgezeichneten Ruf.

Braune Eile

Die Nationalsozialisten und ihre Helfer in den Kulturinstitutionen – häufig Leute, die nach oben wollten und 1933 im Gefolge der neuen Machthaber ihre Chance witterten – drängten Braunfels außergewöhnlich schnell aus Ämtern und Öffentlichkeit. Sie fanden das Terrain vorbereitet: Ab Juli 1932 wurden Reformkräfte wie Leo Kestenberg aus der Preußischen Regierung und Verwaltung entfernt. Nach Hitlers Machtantritt Ende Januar 1933 ging in Köln alles Schlag auf Schlag. Am 12. März wurde der Oberbürgermeister Konrad Adenauer, der Braunfels ins Hochschulrektorat berief, abgesetzt. Am 24. März 1933, zwei Wochen, bevor die NSDAP das Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums mit dem berüchtigten »Arierparagraphen« durchpeitschte, wurde Braunfels aus dem Direktorium der Musikhochschule ausgeschlossen. Die Nachricht überbrachte ihm Richard Trunk, für dessen Berufung er acht Jahre zuvor eingetreten war, inzwischen strammer NSDAP-Mann. Am 2. Mai 1933 verlor Braunfels alle Positionen an Universität und Hochschule. Der »Arierparagraph« galt zwar

inzwischen, doch sollte er auf Frontkämpfer des Ersten Weltkriegs, die verwundet oder mit dem Eisernen Kreuz ausgezeichnet wurden, nicht angewandt werden. Braunfels wurde beim Fronteinsatz im Ersten Weltkrieg verwundet, für ihn galt das »Frontkämpferprivileg«. Dennoch wurde er entlassen. Die Familie musste ihr Haus in Köln unter Wert zwangsverkaufen, sie lebte vier Jahre mit einer Pension von weniger als € 1.500,- in Bad Godesberg (Berta und Walter Braunfels hatten vier Kinder).

Zum politischen Entsetzen kamen menschliche Enttäuschungen. Von Richard Trunks Lehrstück über humanen Anstand war schon die Rede. Hans Pfitzner legte kein Wort für seinen Kollegen ein, obwohl



Moßwerk
WERKSTATT FÜR ORGANISCHES HOLZ

Tischlermeister Dirk Kanter
Schlesische Straße 27
10997 Berlin
T 030-61 28 51 51
www.moebeltischlerei-masswerk.de

Einzelanfertigungen und Kleinserien

Braunfels 1918 eine Vorstandsfunktion im Pfitzner-Verein (Initiator: Thomas Mann) übernahm, und obwohl er in Köln für die Aufführung der Oper »Das Christelflein« gesorgt hatte. Pfitzner hatte früher seinerseits Werke von Braunfels dirigiert und ihn als ästhetischen Wahlverwandten begrüßt. Aber nun war auch ihm das Hemd des eigenen Vorteils näher als der Rock kollegialer Solidarität. – Max von Schillings, der als Generalmusikdirektor in Stuttgart zwei frühe Braunfels-Opern uraufgeführt hatte (1909 »Prinzessin Brambilla« nach E. T. A. Hoffmann, 1913 den »Ulenspiegel« nach da Coster), löste am 31. Mai 1932 Max Liebermann als Präsident der Preußischen Akademie der Künste ab; am 1. März 1933, zwei Tage nach dem Reichstagsbrand, mitten in der politischen Pogromstimmung vor den Reichstagswahlen am 5. März 1933, erklärte er, »der jüdische Einfluss« in der Akademie »müsse gebrochen werden«, und stieß eine Welle der Austritte und Ausschlüsse an, die auch Walter Braunfels erfasste; er wurde nach gut zehnjähriger Mitgliedschaft aus der Akademie der Künste relegiert. – Wilhelm Furtwängler, der sich im »Fall Hindemith« gegen die NSDAP und für den Komponisten exponiert hatte, schwieg zur Causa Braunfels. Persönliche Befangenheit dürfte keine Rolle mehr gespielt haben, die Ursache dafür lag ein Vierteljahrhundert zurück: Braunfels hatte 1909 Berta von Hildebrand geheiratet, die bis 1906 mit Furtwängler verlobt war. Der bereute zu spät, dass er die Verbindung gelöst hatte.

Im November 1937 zog Braunfels mit seiner Familie in einen kleinen Ort bei Überlingen am Bodensee. Die Schweiz war nahe. Dort organisierten Freunde hin und wieder Aufführungen seiner Werke, von dort erhielt die Familie materielle Unterstützung. Als die Reichsmusikkammer am 5. Dezember 1938 Braunfels jede öffentliche musikalische Tätigkeit endgültig untersagte, war man auf Zuwendungen angewiesen. In der Schweiz konnte Braunfels notfalls Zuflucht finden. Das »Lexikon der Juden in der Musik«, von Herbert Gerigk unter tatkräftiger Mitarbeit von Wolfgang Boetticher 1941 rechtzeitig vor der Wannsee-Konferenz herausgegeben – eine rassistische Fahndungsliste für die »Endlösung« – verzeichnete Braunfels' Namen mit dem Zusatz »H« für »Halbjude«. Dass der Komponist zu den rassistisch Verfolgten geschlagen wurde, verhinderte nicht, dass seine Söhne als »Vierteljuden« zum Kriegsdienst eingezogen wurden.

Walter Braunfels und die jüdischen Traditionen

Walter Braunfels' Vater Ludwig (ursprünglich Lazarus, 1810–1885) stammte aus einer jüdischen Familie in Frankfurt am Main. 1866 heiratete er, 56-jährig, in zweiter Ehe Helene, die Großnichte des Komponisten Louis Spohr. Als Walter, das jüngste von vier Kindern, 1882 geboren wurde, zählte sein Vater bereits 72 Jahre. Ludwig Braunfels war Jurist, Romanist und Schriftsteller. Bekannt blieb er durch seine Übertragung des »Nibelungenlieds« ins Neuhochdeutsche und durch die Übersetzung von Miguel Cervantes' »Don Quijote«. Als junger Mann trat er zum evangelisch-christlichen Glauben über (anders als den ein Jahr älteren Felix Mendelssohn hatten ihn seine Eltern noch nicht taufen lassen). Als Ludwig Braunfels 1885 im Alter von 75 Jahren starb, hatte sein jüngster Sohn noch nicht einmal das dritte Lebensjahr vollendet. Walter Braunfels' Erziehung lag ganz in den Händen der Mutter. Sie hatte als Sängerin mit Franz Liszt musiziert, spielte gut Klavier, kannte Clara Schumann aus deren Frankfurter Zeit und brachte ihrem Jüngsten die Grundlagen des Klavierspiels und der Musiktheorie bei. Als Ausnahmebegabung wurde der Zwölfjährige neben dem Besuch des humanistischen Gymnasiums an das Hoch'sche Konservatorium in Frankfurt aufgenommen. Im Zentrum seiner Gymnasialbildung standen die humanistischen Fächer, die Geisteswissenschaften, die Künste und als Fremdsprachen Latein und Altgriechisch. Am Konservatorium hatte er Klavierunterricht bei James Kwast, dem Schwiegervater Pfitzners, Theorie und Komposition belegte er bei Iwan Knorr. Diese beiden Pfeiler, eine humanistische Allgemeinbildung und eine solide, am klassisch-romantischen Kanon orientierte Musikausbildung trugen seine weitere geistige Entwicklung.

Von einer jüdischen Erziehung kann bei Walter Braunfels nicht die Rede sein, nicht einmal mehr von einem jüdischen Bewusstsein. Er besuchte keine Synagoge, nahm nicht am jüdischen Religionsunterricht teil, beging die jüdischen Feiertage nicht, empfing keine Bar-Mitzwa, sondern eine evangelische Konfirmation. Mit vielen gesellschaftlich integrierten Glaubensjuden verbanden ihn Bildung und das Bekenntnis zu Deutschland, der starke Patriotismus, der sich in seiner überzeugten Beteiligung am Ersten Weltkrieg ausdrückte. Diese Einstellung teilte er jedoch mit der Mehrheit der deutschen Intellektuellen. Die eigene Kriegserfahrung brachte ihn früher als andere zum Nachdenken. Als Verwundeter beschäftigte er sich nicht nur mit Ursachen und Sinn

des Krieges, sondern auch mit Fragen von Religion und Theologie. In der Konsequenz trat er am 17. Juni 1918 zum römisch-katholischen Bekenntnis über.

Diesen Schritt begünstigte gewiss das Münchener Milieu, in dem er seit 1902 lebte, zunächst als Student der Rechte und der Nationalökonomie, dann – nach der Entscheidung zum Musikstudium und einem Wiener Lehrjahr bei dem Pianisten Theodor Leschetitzky und dem Komponisten und Musiktheoretiker Karl Nawratil – ab September 1903 als Student von Ludwig Thuille (Komposition) und Felix Mottl, der ihm die entscheidenden allgemeinen Musikkenntnisse vermittelte: Repertoire, Methodik, Einstudierungsarbeit. München war damals eine Kulturstadt, in der heterogene Kräfte auf einzigartige Weise zusammen und gegeneinander spielten. Die ästhetischen Neuerer und Rebellen schufen sich ihre Foren: die Ausstellungen der »Juryfreien« mit angeschlossenen Konzerten neuer Musik, die exponierten Kabarets wie die »Elf Scharfrichter«, aber auch exzentrische Formen des Puppentheaters. Was Oper und Konzert betraf, war München eine Wagner- und Bruckner-Stadt, und Braunfels' Lehrer verkörperten diese Prägung beispielhaft: Felix Mottl, regelmäßiger Bayreuth-Dirigent, gab einschlägige Klavierauszüge der Wagnerschen Musikdramen heraus, Ludwig Thuille war ein Schüler Anton Bruckners, dessen Sinfonien mit ihrem religiösen Unterton überwältigend auf Braunfels wirkten. Sie verstärkten seine Neigung zum Katholizismus. Auf der anderen Seite erlebte er in der Familie des Bildhauers Adolf von Hildebrand »eine ungezwungene Klassizität und die Heiterkeit der florentinischen Frührenaissance« (Katrin Pollems). Im gesellschaftlichen Leben der Königlich Bayerischen Residenzstadt schwang ein weltoffener, toleranter Katholizismus mit, der gewisse Züge des Renaissance-Roms bewahrte. Vor diesem Hintergrund erscheinen »Die Vögel« und das Te Deum als Schlüsselwerke: In ihnen spiegeln sich gleichsam die kulturellen Prämissen von Spätrenaissance und Barock in der Ewigen Stadt: geistliche Texte für die großen Oratorien, antike Stoffe für die Opern, beider wurde in den Palais der Kardinäle gegeben. Schlüsselwerke sind die beiden Kompositionen aber auch für die ästhetischen und allgemeinen Überzeugungen von Walter Braunfels. Die Oper beschäftigte ihn 1913 bis 1920, während Zeit des Krieges und der Neuorientierung. In ihr kristallisieren sich seine geistigen Entwicklungen zum musikalischen Stil. Komponieren begann für Braunfels übrigens mit dem

Text: Alle seine Opern beruhen auf literarischen Vorlagen, die er selbst zu einem operntauglichen Libretto bearbeitete. Gegen Ende des »lyrisch-phantastischen Spiels Opus 30« singt der Chor der Vögel einen großen Lobgesang: »Groß ist Zeus! Mächtig ist er!« Der Höchste der griechischen Götter wird hier zum Allmächtigen, der die Welt regiert, im Grunde zum historischen Vorabdruck des Christengottes in seiner Herrlichkeit. Ihm singen die Geschöpfe ihr »Großer Gott, wir loben dich!« Das Te Deum erscheint so auch als Konsequenz und Überhöhung der Oper aus antikem Stoff; der Gott der katholischen Kirche als Erfüllung des antiken Denkens in Mythen, Kunst und Wissenschaft.

Das war die geistige Welt von Walter Braunfels. Ein Antijudaismus, der inhaltlich argumentierte, trafe sie nicht. Gegen Künstler wie ihn mobilisierten die Nationalsozialisten einen vorzivilisierten, vormythologischen Blutsbanden-Rassismus. De facto praktizierte man Machtpolitik und bediente sich eines funktionalen Antisemitismus, mit dem mittelmäßige Talente ihren Ehrgeiz stillten und sich auf Posten schoben, die sie im fachlichen Wettbewerb nie erlangt hätten. Keines der ideologischen Nazi-Feindbilder traf auf Braunfels zu: Von den jüdischen Traditionen hatte er sich entfernt, zur musikalischen Moderne ging er auf Distanz, er gehörte keiner linken oder sozialdemokratischen Gruppierung an. Er war nur Demokrat, Humanist, Schöngest und Antirassist. Aber er hatte während der Weimarer Republik – die Nazis nannten sie »Systemzeit« – Erfolgreiches und Bahnbrechendes geleistet, und er hatte eine leitende akademische Position inne. Das konnte genügen. Die »Causa Braunfels« ist nicht nur ein tragisches, sondern auch ein schmutziges Kapitel deutscher Kulturgeschichte.

Gebrochene Tradition

Das Unrecht und die Demütigung, die Künstler wie Walter Braunfels widerfahren, lassen sich nicht wieder gut machen. Dass sie nach der Befreiung vom Nationalsozialismus beruflich wieder in den Stand gesetzt wurden, aus dem man sie 1933 vertrieb, versteht sich eigentlich von selbst. Konrad Adenauer, 1917 bis 1933 und von Mai bis Oktober 1945 Kölner Oberbürgermeister, hatte Braunfels 1925 ins Rektorat berufen, 1945 bat er ihn, den Wiederaufbau der zerstörten Musikhochschule zu leiten. Braunfels willigte ein, besiegelte die Vereinbarung am 12. Oktober 1945 durch Unterzeichnen eines Vertrags, der rückwirkend ab dem 1. August galt. Drei Tage danach verließ er unter anderem aus

Protest gegen Adenauers Absetzung die Domstadt und kehrte erst am 1. März 1946 wieder zurück. »Während seiner Abwesenheit übernahm Heinrich Lemacher die Leitung der Hochschule und den Vorsitz des zuständigen Entnazifizierungsunterausschusses, was vielen politisch Belasteten ihren Status an der Hochschule sicherte und einigen, wie etwa dem ehemaligen Direktor Karl Hasse und seinem Stellvertreter Hermann Unger, einen nahtlosen Übergang in den Ruhestand ermöglichte. Nach seiner Rückkehr an die Hochschule im Frühjahr 1946 erschwerten diese alten Seilschaften Braunfels' Position als Direktor.« (Michael Custodis) Braunfels leitete die Kölner Musikhochschule über sein Pensionsalter hinaus, mit dem Sommersemester 1950 beendete er seine akademische Arbeit.

Werke, die Braunfels in der inneren Emigration komponiert hatte, wurden aufgeführt. Insbesondere der neue Gürzenich-Kapellmeister Günter Wand, der sich für die zeitgenössische Musik in der ganzen Breite ihres Spektrums engagierte, nahm sie immer wieder in seine Programme. Sie fanden jedoch nicht die Resonanz, die Braunfels vor 1933 erlebt hatte. Das Publikum hatte sich gewandelt, der Faden der Kommunikation war durchtrennt, aus den Werken sprach eine menschliche Erfahrung, der sich viele nicht stellen wollten. Unabhängig von Inhalt und Stil wirkten sie als Mahnmale gegen das Unrecht, und: »Eine jüngere Generation und eine neue internationale Musik, die zusammen mit ihm verboten gewesen war, drängten in den Vordergrund und lenkten die Aufmerksamkeit auf sich. Die Nation strebte auch geistig der Einordnung in größere Gemeinschaften entgegen. In einer Zeit, in der alles zu einer Weltkultur sich zusammenschloss und in der Deutschland es aufgegeben hatte, seine verlorene geistige Physiognomie zurückzugewinnen, war für einen Musiker, dessen Kunst in der alten Tradition des großen 19. Jahrhunderts wurzelte, kein Raum.« Das stellte der Kunsthistoriker Wolfgang Braunfels 1962 in einer Gedenksendung zum 80. Geburtstag seines Vaters fest. Erst Generationen, die sich Braunfels' Werke und Erfahrungen als Geschichte neu zugänglich machen müssen, können wohl zu einem gerechteren Urteil und zu einer gerechteren musikalischen Aufführungspraxis finden. Die Zeit dafür scheint gekommen.

Habakuk Traber

Traumwelt und Welt(en)krieg

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
in allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
an Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.

1911 wurde Jakob van Hoddis' Gedicht »Weltende« erstmals veröffentlicht. 1919 stellte Kurt Pinthus die Verse an den Anfang seiner Anthologie »Menschheitsdämmerung«. Zwischenzeitlich hatte sich van Hoddis' apokalyptische Prophetie in der Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts, dem Ersten Weltkrieg, erfüllt. Das »lange 19. Jahrhundert«, der Aufstieg der bürgerlichen Gesellschaft seit 1789, fand nun einstweilen ein desaströses Ende. Die gesellschaftlichen Erschütterungen strahlten auf die Kultur aus. Die Jahre um den ersten Weltkrieg sind auch in den Sphären der Musik eine Zeit der Umwälzung, der Suche nach neuer Orientierung. Die hypostatischen ästhetischen Konzeptionen der Vorkriegsjahre, die Kunst, Religion und Weltanschauung tendenziell in eins zu setzen trachteten, standen infrage: der gründerzeitliche Gigantismus und Idealismus, der noch aus Schöpfungen wie Schönbergs »Gurreliedern« oder Mahlers 8. Sinfonie sprach, der sublime Ästhetizismus der Impressionisten, aber auch das fessellose subjektive Pathos des frühen Expressionismus schienen nach der desillusionierenden Kriegserfahrung zunehmend obsolet zu sein. Schönberg artikulierte solche Verunsicherung 1922 in Zusammenhang mit seinem unvollendet gebliebenen Oratorium »Die Jakobsleiter«, wenn er mit Blick auf die unmittelbare Vergangenheit meinte: »vielleicht war das Ärgste doch die Umstürzung all dessen, woran man früher geglaubt hat.« Bald würde er seine Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen vorstellen, nicht zuletzt ein Versuch, den infrage stehenden Kunstanspruch unter gewandel-

ten Bedingungen aufrecht zu erhalten. Andere Musiker übten sich in einer neuen Bescheidenheit und Nüchternheit. Die Welt des Alltags, der Arbeit, der Technik, der Maschinen drang in die Konzertsäle und auf die Bühnen: in Gestalt des Geklappers einer Schreibmaschine, des Ertönnens von Schiffssirenen schon 1917 in Erik Saties Ballett »Parade«, wenig später in den mechanistischen Werken des »Bad Boy of Music« George Antheil, in Alexander Mossolows legendärer »Eisengießerei« (1926) oder in Arthur Honeggers musikalischer Verherrlichung der Fahrt einer Dampflokomotive vom Typ »Pacific 231« (1923). Von der Musik des 19. Jahrhunderts wandten sich viele Komponisten ab, stattdessen orientierte man sich an klassischen und vorklassischen Modellen. Bald waren Schlagworte wie »Neoklassizismus« und »Neue Sachlichkeit« en vogue, kühle Rationalität trat an die Stelle rauschhafter Ekstase und subjektiven Pathos'.



»Ein Traum zurück«?

Walter Braunfels' Oper entstand mitten in diesen Jahren des gesellschaftlichen und kulturellen Umbruchs: zwischen 1913 und dem ersten Nachkriegsjahr. Der Komponist hatte sich zum Krieg verhalten wie viele seiner intellektuellen Zeitgenossen. 1914 hatte er sich öffentlich eindeutig positioniert: deutschnational und kriegsbefürwortend. Von einem »heroischen Aufflammen«, das über die Deutschen gekommen sei, »als käme es von Gott«, sprach er mit Blick auf den Weltenbrand. Der Kriegsfreiwillige bedauerte zunächst, sich nicht an der Front, sondern nur in der Etappe bewähren zu können. Als es schließlich doch noch zum Einsatz an den Kampflinien kam, wurde er verwundet – eine traumatische Erfahrung, die ihm Anlass zur Konversion zum Katholizismus wurde. Auch seine politische und ethische Einschätzung des Krieges hatte sich zugunsten einer kritischeren Sicht auf die Verantwortung des eigenen Volkes gewandelt.

Wie aber reagierte der Komponist Braunfels auf die tiefgreifenden Umwälzungen? Jene eingangs beschriebenen Tendenzen des Neubeginns, des Aufbruchs, der Veränderung, die uns aus heutiger Sicht für jene Zeit so charakteristisch scheinen, weil sie am stärksten in die Zukunft wiesen, lassen leicht vergessen, dass der Krieg mit all seinen sozialen, politischen und kulturellen Folgen nicht nur die Suche nach neuen Wegen provozierte, sondern auch retrospektive Sehnsüchte beförderte, ein – manchmal geradezu trotzig anmutendes – Festhalten am Überkommenen, ein Beschwören der Werte von einst, ein Bekenntnis zur Tradition gerade angesichts aktueller Verunsicherungen. Innerhalb der deutschen Musikkultur wurden solche Tendenzen am prominentesten von Richard Strauss repräsentiert, der schon vor dem Krieg mit seinem »Rosenkavalier« der Moderne (für die er mit »Salome« und »Elektra« noch ganz entschieden stand) abschwor, um fortan Mozart näher zu sein als Schönberg. Sodann wäre Hans Pfitzner zu nennen, der nicht nur kompositorisch der späten Romantik verhaftet blieb, sondern auch publizistisch wider »Futuristengefahr« und die »neue Ästhetik der musikalischen Impotenz« (so die Titel zweier seiner polemischen Schriften) wettete. Mit seiner monumentalen Eichendorff-Kantate »Von deutscher Seele« verlieh er jener Sehnsucht Ausdruck: »ein Traum zurück, zurück in die Hoffnungsgefilde der Romantik, die 1921 längst passé war, ohne sich erfüllt zu haben, daher ein Traum voller Wehmut.« (Habakuk Traber) Braunfels integrierte in »Die Vögel«,

die ansonsten auf der Komödie von Aristophanes basieren, ebenfalls einen Text Eichendorffs, bezeichnenderweise in der Schlüsselszene des Werkes, seinem Herzstück: wenn Braunfels romantische Topoi par excellence beschwört und Hoffgut in einer traumgleichen, nächtlichen Vision die Erfahrung der Entgrenzung und des Einsseins mit der Natur zuteil wird. Berühren sich Pfitzners und Braunfels' Konzeptionen hier ganz unmittelbar, so sind sie sich insgesamt in ihrer konservativen Geisteshaltung und Ästhetik nahe. Freilich: während bei Pfitzner die melancholischen, nächtlichen, todesverfallenen Seiten romantischer Bilderwelten dominieren, entwirft Braunfels ein – so seine eigenen Worte – von »südlicher Grazie« erfülltes »lyrisch-phantastisches Spiel«, evoziert er ein lichtdurchflutetes Luftreich der Phantasie, in dem sich ein metaphorisches Geschehen entrollt. Die Zeitgenossen rezipierten »Die Vögel« durchaus im konservativen Sinne: Einen »Weg für die Rettung der deutschen Oper« sah Erich Anders hier gewiesen und konzidierte, dass diese Musik »Erhebung vom Alltag«, »Befreiung«, »Reinigung« zu vermitteln vermöge. »Vorwärts zu Mozart« kommentierte Ernst Bükken, und Albert Noelte rühmte: »Ein klassizistisch-romantischer Hauch schwebt über dem Ganzen, Mozartsche Anmut und Grazie; der Geist der Romantiker von Schumann bis Pfitzner, letzterer mit besonderer Deutlichkeit, spricht aus ihm.«

Von der Komödie zum lyrisch-phantastischen Spiel

In seiner Oper adaptierte Braunfels zwar wesentliche Züge der antiken, 414 v. u. Z. in Athen uraufgeführten Komödie des Aristophanes, doch setzte er manche Akzente neu und führte das Stück zu einem der Vorlage geradezu entgegengesetzten Schluss. In seiner Bearbeitung des Stoffes eliminierte er konkret auf die Verhältnisse Athens und seiner Bewohner Bezogenes, nahm dem Stück damit auch viel von seiner beißenden Satire und Spottlust, die selbst vor den Bezirken der Götter nicht halt machte. Stattdessen deutete Braunfels die Komödie in eine Parabel über die Folgen menschlicher Hybris und die romantische Sehnsucht nach Transzendenz der schlechten Wirklichkeit durch die Kraft der Phantasie und Kunst um.

Bei Aristophanes begeben sich die beiden Protagonisten Ratefreund und Hoffgut auf die Suche nach dem Reich der Vögel, weil sie »ein Stückchen Erde, wo man frei von Händeln ist«, ersehnen. Bei Braunfels hingegen verlassen beide aus verschiedenen Gründen ihre

Heimat: Hoffegut, weil ihm auf Erden das Liebesglück versagt blieb, Ratefreund – und hier erschrecken die Worte, die Braunfels ihm in den Mund legt –, weil er nicht länger ertragen konnte, »wie auf Erden die Kunst, die holde Kunst entartet.« Asyl erhoffen sich beide im Reich der Vögel, das von Braunfels als eine Welt der Phantasie gedacht ist, als Fluchtpunkt der menschlichen Sehnsucht. Freilich vermögen die Menschen nicht, jenem Fluch zu entkommen, der ihnen auf Erden ein Leben in Harmonie und Frieden stets noch vereitelte: dem Streben nach Herrschaft. Ratefreund entwirft den Vögeln den Plan einer Vogelstadt und verheißt ihnen Weltherrschaft. Die Vögel folgen den Versprechungen des Demagogen, und die Stadt entsteht. Folgt Braunfels insoweit noch in groben Zügen der attischen Vorlage, so gibt er dem Geschehen fortan eine andere Richtung. Zunächst interpoliert er (am Beginn des zweiten Aufzuges) jene oben erwähnte, dem Gang der Handlung entrückte Episode, in der sich in nächtlicher Wald-einsamkeit die Liebesberührung zwischen Hoffegut und der Nachtigall vollzieht, deren Kuss ihm die Sprache der Natur verständlich macht und die Entfremdung von Mensch und Natur für einen magischen Augenblick aufhebt: ein Urtraum der Menschheit, der vom Orpheus-mythos bis zu Mozarts »Zauberflöte« und Wagners »Waldweben« im »Siegfried« immer wieder künstlerische Gestalt gewann.

Mit dem Bau der Stadt proben die Vögel den Aufruhr gegen die göttliche Ordnung, freveln sie an ihrer Bestimmung, »ein Spiegel des Lächelns der Gottheit« zu sein, »geschaffen, den Menschen zu erheben, zum Untergang verurteilt, wenn er sich gegen die Gottheit empört.« Diese Worte spricht in der Oper Prometheus aus, der die Vögel vor der drohenden göttlichen Strafe warnt. Während bei Aristophanes die Revolte der Vögel glückt, ereilt die Unbelehrbaren in Braunfels' Version die Vergeltung in Gestalt eines verheerenden Naturereignisses. Angesichts der in den entfesselten Gewalten der Elemente gegenwärtig werdenden göttlichen Allmacht wenden sich die Vögel von ihren menschlichen Verführern ab und erkennen Zeus als unumschränkten Herrscher an. Die Menschen aber müssen zurück in ihre Welt. Während Ratefreund philisterhaft in der Enge seines Heimes sein Genügen finden wird, ist Hoffegut durch die ihm zuteil gewordene Erfahrung ein Gewandelter, drängt das Erlebte latent zu künstlerischem Ausdruck: »In mir, wie süß und weh zugleich schwingt etwas nach... Gestalt will's werden und vermag es nicht, doch ist es

auch nicht Traum, ist ein Gedicht, das in mir klingt, ohn' das ich Worte habe (...).«

In Braunfels' Konzeption wird aus der Komödie mit kritischem Impetus, die Missständen mit der subversiven Kraft des Lachens begegnet, ein metaphorisch-ethisches Welttheater. Die Konflikte entzünden sich nicht zwischen antagonistisch agierenden Gestalten, sondern zwischen den übergeordneten Sphären, in denen sie agieren und deren Hierarchie sie umzustürzen versuchen: der Menschenwelt, der durch das Reich der Vögel repräsentierten Sphäre der Phantasie und schließlich der über allem thronenden Götterwelt. Die Essenz dieser Konzeption ist zweischneidig. Einerseits ist Braunfels' Version des Stoffes lesbar als eine in ein gleichnishaftes Spiel gewandete Warnung vor den Folgen menschlicher Hybris. In diesem Sinne wuchs dem Stück unter der Hand durchaus Aktualität zu. Braunfels selbst betonte, »dass sich während der Arbeit an diesem Stück in der Welt das Abbild seiner Handlung wiederholte: auf diese wirklichkeitsfremde, großmannssüchtige Aktion eines zu anderen Dingen geschaffenen Volkes der Zusammenbruch durch die Strafe Gottes!« In der finalen Feier göttlicher Allmacht und der endlich wiederhergestellten Hierarchie der Welten spiegelt sich aber auch ein Weltbild, das die Möglichkeit eines selbstbestimmten, auf Veränderung zielenden Handelns verneint und die bestehende Ordnung als gottgewollt bejaht.

Auf Wagners Spuren

Braunfels' musikalische Sprache wurzelt im 19. Jahrhundert. Vor allem Wagners musikdramatische Verfahrensweisen werden von ihm aufgegriffen. Die beiden durchkomponierten Aufzüge erhalten durch leitmotivische Vernetzung Stringenz. Mit den plastisch erfundenen Motiven und Themen wird dabei überaus flexibel verfahren: durch ihre variative Entwicklung wachsen der Musik streckenweise sinfonische Qualitäten zu und wird ein dichtes Netz semantischer Bezüge gesponnen. Man verfolge beispielsweise, welche Wandlungen die am Beginn exponierten Gestalten im Verlauf des Werkes erfahren: etwa das eingangs von den Violinen gesungene Thema, das man mit der Sphäre des Phantastischen und der Sehnsucht nach Transzendenz des Irdischen assoziieren könnte, sodann die Gestalten des von der Nachtigall vorgetragenen Prologs. Dessen initiales Motiv gemahnt ganz deutlich an die berühmte Vogelstimmen-Passage im zweiten Satz von Beethovens

»Pastorale«. Aus beiden Themenkomplexen und ihren Varianten werden weite Teile der Eingangsszene des zweiten Aufzuges, der Liebesbegegnung von Nachtigall und Hoffegut, entwickelt, zudem wird hier jene Gestalt entfaltet, die erstmals erklingt, wenn Hoffegut im ersten Aufzug die Sehnsucht nach erfüllter Liebe als Motiv seiner Flucht in die Welt der Vögel benennt. Diese fast halbstündige Szene wirkt musikalisch wie eine sinfonische Durchführungsparraphrase. Die beiden erstgenannten Themen sind es auch, die das Werk beschließen.

Neben der Beethoven-Anspielung korrespondieren auch andere Passagen des Werkes hörbar mit Werken der jüngeren oder fernerer Vergangenheit: Wenn der Adler die Vögel davor warnt, den Menschen zu trauen und singt, »wir schweben droben, rein im Äther ziehen wir heilig heilige Kreise, der Gottheit nahe, nahe dem Licht«, erklingt ein signifikanter Dur-Moll-Wechsel, der unwillkürlich an den Beginn von Strauss' »Also sprach Zarathustra« denken lässt. Zeus, der gegen Ende das vernichtende Unwetter entfacht, ist ein Thema beigegeben, das ihn gleichsam als Bruder Wotans »outet«. In den Chorszenen des ersten Aktes ist man gelegentlich an »Tannhäuser« und die »Meistersinger« erinnert, in den Zeus verherrlichenden Chorpartien gegen Ende an manche Passage aus »Parsifal«.

Der erste Aufzug wirkt in seiner Architektur zunächst recht kleinteilig und konfrontiert verschiedene Charaktere mosaikartig – exemplarisch in diesem Sinne der Beginn: der fast schwerelos scheinenden Klanglichkeit des instrumentalen Vorspiels kontrastiert die kapriziöse Künstlichkeit der koloraturgesättigten Verlautbarungen der Nachtigall, ehe mit dem Auftritt von Ratefreund und Hoffegut ein spielopernhafter, buffonesker Tonfall Einzug erhält. Umso wirkungsvoller heben sich von solchem Idiom die raunenden, impressionistisch flächigen Klänge ab, die das Phantasie reich der Vögel charakterisieren. Der zweite Aufzug ist weiträumiger angelegt: die solistisch dominierten Szenen (Nachtigall/Hoffegut, Prometheus) alternieren mit ausgedehnten Chorpartien – in dieser statischen, großflächigen Tableaux reichenden Anlage tendiert die Oper zum Oratorium.

Jens Schubbe

Eine konzertante Operninstalation

Was ist das: Eine konzertante Operninstallation? Wir kennen Opern, Installationen und Konzerte. Wir kennen auch szenische Konzerte oder Konzerte mit Szene oder Semiszenische Konzerte oder was alles sich noch anbietet, um auszudrücken, dass es weder ein Konzert noch eine Opernaufführung ist, worum es sich heute Abend handelt. Die Bezeichnung »konzertante Operninstallation« ist kein kombinatorischer Trick mit Worten, um eine innovative Form zu behaupten. Der von mir gewählte Titel ist eher ein Echo des Versuchs, sich gemeinsam mit Lothar Zagrosek der Aufführung dieses Werkes auf eine eigene Weise im Saal des Konzerthauses zu widmen.

Im Kontext der Uraufführung riet Braunfels den Zuschauern, »sich völlig dem luftigen Phantasiespiel, das ihnen vorgeführt wird, hinzugeben und auch in ernsteren Augenblicken sich bewusst zu bleiben, dass alles hier ein Spiel, ein Gleichnis ist«.



Zur Herstellung eines solchen Spiels suchte ich eine visuelle Sprache aus dem Bereich, der für Braunfels in der Welt der Vögel repräsentiert ist: dem »Zwischenreich der Phantasie«. Für ihn war dieses Reich die Welt der Künste, die er als Schnittmenge zwischen Mensch und Gott verstand. Darin schien mir die Malerei mit ihren Möglichkeiten zwischen Abbildung und Abstraktion eine adäquate Ausdrucksform zu sein. Mit dem Künstler Volker März konnte ich einen Partner gewinnen, in dessen reicher, archaischer Bilderwelt Verstörung und Humor auf spielerische Weise Hand in Hand gehen. Er arbeitet seriell, sprudelt Bilder und Ideen im Überfluss, und seine vielseitigen Techniken und Fähigkeiten ermöglichten die Entwicklung einer Art zentralen visuellen Instruments: eine Phantasieebene aus Zeichnungen, Malerei und Rhythmus. Dafür suchten wir jenseits von Computeranimation und digitaler Perfektion eine Ästhetik, die spielerisch im Sinne des Handgemachten, Zeichenhaften und Malerischen blieb.

In Kombination mit der Veränderung der Innenarchitektur des Saales, die auf eine größtmögliche Präsenz von Musik und Gesang zielt, möchte ich mit diesem Instrument ein assoziatives Phantasiespiel zwischen Sängern, Musikern, Bildern und Zuschauern ausprobieren. Raum, Licht, Bild, Bewegung, Musik und Gesang sind darin so gestaltet, dass alle Elemente im Zusammenspiel, aber auch jedes für sich erlebt werden kann. Zugunsten einer größeren Freiheit im Assoziativen haben wir auf eine narrative Bindung an Bild- oder Textebene verzichtet. Mögen sich die inneren Themen, Klänge und Bilder der Oper in diesem Spiel in Resonanz mit den Ihren in freiem Flug entfalten.

Sabrina Hölzer

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 und Michael Schönwandt. Von 2001 bis 2006 war Eliahu Inbal Chefdirigent des Orchesters. 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.

Ernst Senff Chor

Gegründet 1966 von Ernst Senff mit dem Ziel, einen Kammerchor zu schaffen, der sich vorwiegend der A-cappella-Literatur widmet und flexibel erweitert werden kann, um größeren Besetzungserfordernissen gerecht zu werden. Regelmäßige Zusammenarbeit mit den großen Berliner Orchestern bei Konzerten, Rundfunk- und Schallplattenproduktionen. Repertoire: neben traditionellen Chorwerken – vom Musical bis zum Oratorium – auch zeitgenössische Literatur. Konzertreisen innerhalb Deutschlands sowie nach Israel und Österreich. Alle Chormitglieder sind sängerisch-musikalisch ausgebildet, üben den Gesang aber vorwiegend im Nebenberuf aus. Zu den zahlreichen gemeinsamen Projekten mit dem Konzerthausorchester gehörten u. a. Schuberts »Zauberharfe« (2001), Hector Berlioz' Sinfonie »Roméo et Juliette« (2003), Mahlers 3. Sinfonie, Mendelssohn Bartholdys Oratorium »Elias« (2004) und Rachmaninows Oper »Francesca da Rimini« (2005). Von 1991 bis 2006 war Sigurd Brauns der Künstlerische Leiter des Chores.

Lothar Zagrosek

studierte Dirigieren bei Hans Swarowsky, István Kertész, Bruno Maderna und Herbert von Karajan. Nach Chefpositionen in Solingen, Krefeld-Mönchengladbach und beim Österreichischen Radiosinfonieorchester Wien ging er für drei Jahre als Directeur musicale an die Grand Opéra Paris und als Chief Guest Conductor des BBC Symphony Orchestra nach London. Generalmusikdirektor der Oper Leipzig (1990-92) und der Württembergischen Staatsoper Stuttgart (1997-2006). Seit 1995 ist er Erster Gastdirigent und Künstlerischer Berater der Jungen Deutschen Philharmonie. Neben seiner Tätigkeit an den großen europäischen Opernhäusern dirigierte Lothar Zagrosek u. a. die Berliner und Münchner Philharmoniker, das Gewandhausorchester Leipzig, alle großen deutschen Rundfunk-Sinfonieorchester, die Wiener Symphoniker, das Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, das Orchestre National de France, London Philharmonic, das Orchestre Symphonique de Montreal und das NHK Symphony Orchestra Tokyo. Er war Gast beim Glyndebourne Festival, bei den Salzburger Festspielen, den Wiener und Berliner Festwochen, den London Proms und den Münchner Opernfestspielen sowie bei den Festivals für zeitgenössische Musik in Donaueschingen, Berlin, Brüssel und Paris. In der Kritikerumfrage der Zeitschrift »Opernwelt« 1997 wurde Lothar Zagrosek zum »Dirigenten des Jahres« gewählt. Dieselbe Auszeichnung erhielt er auch 1999 für seine Arbeit an der Staatsoper Stuttgart, die viermal in seiner Amtszeit zum Opernhaus des Jahres gewählt wurde. Seine umfangreiche Diskographie umfasst u. a. mehrere Aufnahmen in der Decca-Edition »Entartete Musik«; zahlreiche Aufnahmen wurden mit internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet. Seit September 2006 ist Lothar Zagrosek Chefdirigent des Konzerthausorchesters Berlin.

Jeffrey Francis

Geboren in Missouri, absolvierte er seine Ausbildung an der Universität von Washington. Sein Operndebüt gab er 1991 in »The Fall of the House Usher« von Philip Glass. Bereits in der Saison 1992/93 wurde er an die Deutsche Staatsoper Unter den Linden in Berlin verpflichtet, wo er seither u. a. als Sänger in »Der Rosenkavalier«, Tamino, Almaviva, aber auch mit Raritäten wie Grauns »Cleopatra e Cesare«, Adams »Postillon de Lonjumeau«, Gassmanns »Opera seria« oder

Cimarasos »Il matrimonia segreto« zu hören war. 1993 debütierte Jeffrey Francis beim Rossini Festival in Pesaro und im Theater an der Wien in »Alceste«. Das Royal Opera House Covent Garden, das Théâtre Royal de la Monnaie, die Semperoper, die Wiener Staatsoper sowie die Opernhäuser von New York, Paris, Rom, Sydney und Tel Aviv zählen zu seinen weiteren Stationen. Bei den Salzburger Festspielen wirkte er u. a. in Rameaus »Les Boréades«, als Tanzmeister in »Ariadne auf Naxos« sowie in »Les Contes d'Hoffmann« mit. An der Komischen Oper Berlin war er als Alfredo in Verdis »La traviata« zu hören, und an der Grazer Oper debütierte er in der Saison 2006/07 als Mathias Freudhofer in »Der Evangelimann«. An der Stuttgarter Oper ist er in dieser Spielzeit in der Titelpartie der Wiederaufnahme von »La clemenza di Tito« zu hören.

Joachim Goltz

Der Bariton wurde 1973 in Mannheim geboren. Nach einer ersten Gesangsausbildung bei Kammersänger Michael Davidson (Nationaltheater Mannheim) studierte er an der Hochschule für Musik Detmold bei Ingeborg Russ und Caroline Thomas. Derzeit arbeitet er mit Monika Bürgener aus Würzburg.

Bereits während seines Studiums war er als Ensemblemitglied bei der »Jungen Kammeroper Köln« und als Gast am Landestheater Detmold engagiert. Chortätigkeiten als freier Mitarbeiter bei den Berliner und Kölner Rundfunkchören ermöglichten ihm die Zusammenarbeit mit Dirigenten wie Sylvain Cambreling, Marek Janowski, Sir Simon Rattle sowie auch solistisch mit Helmut Rilling und der Gächinger Kantorei Stuttgart. Joachim Goltz' Repertoire ist breitgefächert; so war er von 2004 bis 2007 als Ensemblemitglied des Mittelsächsischen Theaters Freiberg u. a. als Titelfigur in Verdis »Falstaff«, als Figaro in Mozarts »Hochzeit des Figaro« und als Mephistopheles in Gounods »Margarete« zu hören. Seiner großen Operettenleidenschaft kam er in Freiberg als Leopold (»Im weißen Rössl«), als Baron Weps (»Der Vogelhändler«) und als Pappacoda (»Eine Nacht in Venedig«) nach. Seit der Spielzeit 2007/08 ist Joachim Goltz Ensemblemitglied des Detmolder Landestheaters, wo er u. a. als Alberich und als Wanderer (»Der Ring des Nibelungen«), als Don Pizarro in »Fidelio« und als Bartolo in »Der Barbier von Sevilla« zu erleben ist. Gastengagements führten ihn bisher nach Hannover, Heidelberg, Flensburg, Lüneburg, und Plauen/Zwickau.

Marisol Montalvo

Geboren in Long Island/USA, studierte sie am Mannes College of Music und im Opernstudio in Zürich (1995-1997). Sie gewann die »Metropolitan Opera Council Auditions« und den »Philadelphia Concerto Soloists Gesangswettbewerb«, beim »Belvedere« in Wien wurde sie Finalistin. Marisol Montalvo trat am Opernhaus Zürich auf, an der Glyndebourne Festival Opera, beim Klangbogen-Festival in Wien, beim Chautauqua Opera Festival sowie am Nationaltheater in Mannheim. Zu ihrem Repertoire gehören u. a. die Titelpartie in »Dinorah« von Giacomo Meyerbeer, Adele in »Die Fledermaus« von Johann Strauss, Eurydike in Glucks »Orpheus und Eurydike«, Sulamith in Goldmarks »Die Königin von Saba«, Frasquita in »Carmen«, Marie in Lortzings »Zar und Zimmermann«, Ascagne in »Les Troyens« von Hector Berlioz, Elvira in »L'Italiana in Algeri«, Norina (»Don Pasquale«), Marie (»La fille du regiment«), Despina (»Così fan tutte«), Zerlina (»Don Giovanni«) und Pamina (»Die Zauberflöte«). Sie gastierte in Opernhäusern in Nancy, Monte Carlo und Liège, in Dortmund, Heidelberg und in mehreren Städten in Belgien. In Rolf Liebermanns »Freispruch für Medea« sang sie an der Pariser Bastille-Oper, als Prinzessin in »L'enfant et les sortilèges« am Teatro Real in Madrid und am Liceu in Barcelona, als Marzelline (»Fidelio«) in Baden-Baden, als Lulu an der Deutschen Oper Berlin, in Toulouse und Paris sowie in »West Side Story« in Bregenz. Mit dem Orchestre de Paris unter Christoph Eschenbach gab sie Konzerte in Peking und sang 2004 mit dem Philadelphia Orchestra Werke von Dalbavie und Matthias Pintscher (»Herodiade-Fragmente«).

Anna Prohaska

Aufgewachsen in Wien, begann sie ihr Gesangsstudium an der Hochschule für Musik »Hanns Eisler« Berlin, zuerst bei Norma Sharp, später bei Brenda Mitchell (Gesang) und Wolfram Rieger (Lied). 2003 wurde sie für die Académie Européenne de Musique in Aix-en-Provence ausgewählt, 2006 für die Internationale Händel-Akademie Karlsruhe, 2005 war sie Eisler-Preisträgerin für Interpretation zeitgenössischer Musik. Neben reger Konzerttätigkeit war sie u. a. an der Komischen Oper in Harry Kupfers Abschiedsinszenierung als Flora in Benjamin Brittens »Der Turn of the Screw« zu erleben. An der Staatsoper Unter den Linden sang sie Frasquita in Martin Kušejš »Carmen«-Inszenierung

unter Daniel Barenboim und übernahm in der Spielzeit 2006/07 dort im Festengagement u. a. die Rollen der Papagena (»Zauberflöte«), Barbarina (»Le Nozze di Figaro«) und Tebaldo (»Don Carlo«). An der Berliner Volksbühne und in Paris trat sie in Christoph Schlingensiefels Satire »Kunst und Gemüse« auf. Gastengagements führten sie u. a. zum Nationaltheater Mannheim (»Parsifal«) und mehrfach zum Lucerne Festival – zuletzt 2006 als Polly in Kurt Weills »Dreigroschenoper«, nach Tokio mit »Moses und Aaron« unter Daniel Barenboim. Mit den Berliner Philharmonikern Debüt mit Henzes »Being Beateous«, mit dem sie auch bei den Salzburger Osterfestspielen gastierte. Es folgten 2008 Weberns Vier Lieder op. 13 unter Sir Simon Rattle. Im Januar 2008 gab Anna Prohaska ihr Rollendebüt als Oscar an der Berliner Staatsoper in der Neuproduktion »Un ballo in Maschera« unter Philippe Jordan. Als Erste Waldnymphe in »Rusalka« debütierte sie beim Cleveland Orchestra und bei den Salzburger Festspielen 2008 unter Franz Welser-Möst, bei den Innsbrucker Festwochen 2008 sang sie Konzerte unter René Jacobs.

Jochen Kupfer

in Grimma geboren, studierte er Gesang bei Helga Forner an der Musikhochschule Leipzig und besuchte Meisterkurse u. a. bei Aldo Baldin, Theo Adam und Elio Battaglia. Kurse bei Dietrich Fischer-Dieskau und Elisabeth Schwarzkopf ergänzten seine Studien. Jochen Kupfer war Preisträger des Mozart-Fest-Wettbewerbs in Würzburg, des Internationalen Johann-Sebastian-Bach-Wettbewerbs in Leipzig, des VDMK-Bundeswettbewerb für Gesang in Berlin, des Mendelssohn-Bartholdy-Wettbewerbs in Berlin und des Meistersängerwettbewerbs in Nürnberg. Er ist Luitpoldpreisträger des Kissinger Sommers 2001. Neben seiner Konzerttätigkeit gilt seine besondere Vorliebe dem Liedgesang. 1996 sang er erstmals die »Lieder eines fahrenden Gesellen« von Gustav Mahler mit dem Leipziger Gewandhausorchester unter der Leitung von Kurt Masur. Liederabende und Konzerte führten ihn durch ganz Europa, nach Japan, nach San Francisco, Los Angeles und in die Carnegie Hall in New York sowie nach Brasilien. Er wirkte auf verschiedenen Internationalen Festivals, wie Nuits Romantique in Aix-les-Bains, Île de France Paris, den Salzburger Festspielen, Festival International de Musique et d'Art lyrique Montreux und dem Festival of Early Musik in Boston mit. Festengagements führten ihn an das

Meininger Staatstheater (Wolfram von Eschenbach und Graf von Gleichen), die Semperoper Dresden (Graf Almaviva in »Le Nozze die Figaro«, Papageno in »Die Zauberflöte«, Guglielmo in »Cosi fan tutte« und Olivier im »Capriccio«) und als Gast u. a. an die Berliner Staatsoper Unter den Linden und die Bayerische Staatsoper München. Zu seinem Repertoire gehören auch die Titelpartie in »Don Giovanni«, Silvio in »Pagliacci«, Faninal in »Der Rosenkavalier«, Posa in »Don Carlo« und Danilo in »Die lustige Witwe«.

Konrad Jarnot

Seit dem 1. Preis beim ARD Musikwettbewerb in München ist Konrad Jarnot in allen wichtigen Konzertsälen (Lincoln Center New York, Concertgebouw Amsterdam, Konzerthaus Wien, Wigmore Hall London, Cité de la Musique Paris, Alte Oper Frankfurt, Philharmonie Berlin, Köln und München, Gewandhaus Leipzig, Kennedy Center Washington etc.) und Opernhäusern (Royal Opera House Covent Garden London, Teatro Real Madrid, Théâtre des Champs-Élysées Paris, Théâtre de la Monnaie Bruxelles etc.) aufgetreten. Regelmässig arbeitet er mit grossen Dirigenten (so Riccardo Chailly, Antonio Pappano, Marek Janowski, Philippe Herreweghe, Marcello Viotti, Jonathan Nott, Pinchas Steinberg, Ulf Schirmer, Thomas Hengelbrock, Bruno Weil, Frieder Bernius, Helmut Rilling, Peter Schreier, Enoch zu Guttenberg etc.), Pianisten (so Helmut Deutsch, Wolfram Rieger, Hartmut Höll, Irwin Gage, Ralf Gothoni) sowie namhaften Orchestern und Chören zusammen. Hierbei ist er bei bedeutenden Festivals zu Gast (Schleswig Holstein Musikfestival, Rheingau Musikfestival, Schwetzingen Festspiele, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Beethovenfest Bonn, Bachfest Leipzig, Richard Strauss Festival Garmisch, Menuhin Festival Gstaad, La folle journée Nantes, Schubertiade Barcelona etc.). Seine besondere Liebe gehört dem Liedgesang, der ihn zu den führenden Interpreten international zählen lässt. Zahlreiche Rundfunkmitschnitte, Fernsehproduktionen und CDs dokumentieren seine künstlerische Arbeit.

Christoph Sökler

studierte in Karlsruhe, Leipzig, Berlin und London. Zu seinen Lehrern gehören Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf, das Liedduo Mitsuko Shirai/Hartmut Höll, Rudolf Piernay, Hans-Joachim Beyer

und Roland Hermann. Er war Stipendiat der Kunststiftung Baden-Württemberg, der Jütting-Stiftung Stendal, der Académie Musicale de Villecroze, der Young Songmakers in London und der Villa Musica Mainz. Seit 2003 ist er Ensemblemitglied der Staatsoper Stuttgart und war dort u. a. als Graf Eberbach in Albert Lorztings Oper »Der Wildschütz«, Schaunard in »La Bohème« von Puccini, Un feaco in »Il ritorno d'Ulisse in patria«, Apollo in »L'Orfeo«, Marchese d'Obigny in »La traviata«, Hermann Ortel in »Die Meistersinger von Nürnberg« und Schaunard in »La Bohème«, als Antonio in »Le nozze di Figaro« sowie Apollo in »L'Orfeo« von Claudio Monteverdi zu hören. Die Arbeit mit Regisseuren wie Nigel Lowery, Jossi Wieler, Joachim Schlömer oder Markus Bothe hat ihm wichtige Impulse gegeben. Als Konzertsänger ist Christoph Sökler häufig Gast der Internationalen Hugo-Wolf-Akademie Stuttgart, außerdem u. a. beim Rheingau Musik Festival, den Kasseler Musiktagen, im Schumannhaus Bonn, bei Jeunes Talents Paris, in St. John's/Smith's Square in London und bei einem szenischen Liedprojekt in der Berliner Elisabethenkirche. 1998 debütierte er als Hans in »Die weiße Rose« an der Jungen Oper der Staatsoper Stuttgart, wo er auch als Bariton-Solo in »Cupid and Death« auftrat.

Ulrike Helzel

Die in Magdeburg geborene Mezzosopranistin erhielt ihre Gesangsbildung an der Leipziger Musikhochschule. Sie wurde 1990 beim Dvořák-Wettbewerb in Karlovy Vary mit dem 2. Preis und 1995 mit dem Händel-Förderpreis der Stadt Halle ausgezeichnet und war Stipendiatin der Richard-Wagner-Stiftung. Ihr erstes Opernengagement erhielt sie am Opernhaus Halle 1993-96. Seit 1996 ist Ulrike Helzel Ensemblemitglied der Deutschen Oper Berlin und war hier unter anderem als Cherubino in »Le Nozze di Figaro«, Hänsel in »Hänsel und Gretel«, Siebel in Gounods »Faust«, Orpheus in »Orpheus und Euridice«, Octavian in »Der Rosenkavalier« und Fuchs in »Das schlaue Füchlein« zu sehen. Sie gastierte unter anderem als Angelina in »La Cenerentola« am Theater Basel, als Donna Elvira in »Don Giovanni« an der Komischen Oper Berlin und in der Titelpartie Carmen an der Semperoper Dresden, der Komischen Oper Berlin und dem Opernhaus Halle. Dort sang sie auch Octavian in »Der Rosenkavalier«. Des weiteren gastierte die Künstlerin an der Oper in

Brüssel, an der Bayerischen Staatsoper München, an der Nederlandse Opera Amsterdam, am Grand Théâtre de Geneve, beim Festival de Canarias, bei den Dresdner Musikfestspielen und beim Festival Radio France Montpellier. Als Konzertsängerin arbeitete sie u. a. mit den Dirigenten Christian Thielemann, Jiří Kout, Friedemann Layer und Peter Schreier. Mit Marek Janowski verbindet sie eine regelmässige Zusammenarbeit – in Berlin stellte sie sich 2007 mit einem Zemlinsky-Programm vor. An der Deutschen Oper Berlin war sie u. a. Maria Maddalena de'Pazzi in einer Inszenierung von Salvatore Sciarrinos »Infinito Nero« zu erleben. Seit 2006 gastiert die Künstlerin bei den Bayreuther Festspielen, wo sie die Partie der Wellgunde im »Ring des Nibelungen« übernahm und 2008 als ein Blumenmädchen und ein Knappe in »Parsifal« zu hören war.

Sabrina Hölzer

1988-94 Studium der Musikwissenschaft, Philosophie, Pädagogik und Germanistik an der Albertus Magnus Universität in Köln mit Auszeichnung. Seit 1994 Regie im In- und Ausland. 1994-96 Gastdozentin an der Hochschule der Künste Berlin. 1997-2007 szenische Leitung der Zeitgenössischen Oper Berlin. 2002 Gastprofessur für musikdramatischen Unterricht am Mozarteum Salzburg. 2007 Guest Lecturer an der spanischen Universität UNED. Konzeption, Entwicklung und Inszenierung Neuer Musiktheater-Produktionen für internationale Festivals, Bühnen und Ensembles, darunter Opéra National de Lyon/Berliner Philharmoniker, Hebbel-Theater Berlin, Haus der Berliner Festspiele, Komische Oper Berlin, Luzerner Theater, Deutsche Oper Berlin, Münchener Biennale, Biennale di Venezia, Elision Ensemble Brisbane Australien, MaerzMusik/Berliner Festspiele. Mehrfache Auszeichnungen in Opernwelt, Klassik Heute, Die Deutsche Bühne. Debüt-Preis der Akademie Musiktheater Heute. Sabrina Hölzer lebt in Berlin.

Volker März

1977-83 Studium der Malerei an der HdK Berlin bei Fred Thieler. Seit 1986 entstanden vielfältige Kunstinstallationen und Performances zu Friedrich Nietzsche, Giordano Bruno, Martin Heidegger, Heinrich von Kleist, Marquis de Sade, George Bataille, Peter Sloterdijk, Franz Kafka, Walter Benjamin, Hans Henny Jahn, Rolf Dieter Brinkmann

und Hannah Arendt. Volker März arbeitet mit diversen künstlerischen Medien wie Skulptur, Malerei, Fotografie, Text, Film und Musik. Er verknüpft diese Medien zu raumbezogenen Inszenierungen, die in den letzten Jahren zunehmend provokant politische Bezüge tragen. 2005/06 war er mit seiner von ihm begründeten Guerilla-Perfomance Gruppe UNOS UNITED Teil des Kunst- und Kulturprogramms der Bundesregierung zur WM 2006. Derzeit ist seine Arbeit »Kafka in Israel 1924 -2009« im Museum of Contemporary Art bis Ende Mai in Herzliyya/Tel Aviv zu sehen.

www.maerzwerke.de

Jürgen Salzmann

Studierte Biologie und Verhaltensforschung an der Universität Stuttgart Hohenheim und Kulturpädagogik, Kulturwissenschaften und Ästhetische Kommunikation an der Universität Hildesheim. Als Videodesigner, Schauspieler, Regisseur und Performer liegen seine Schwerpunkte bei der Überprüfung, Bearbeitung und Weiterentwicklung zeitgenössischer Bildmedien im theatralen Kontext. Er arbeitet für Inszenierungen, Installationen, Projektionen und Environments. Versteht seine Arbeitsweise als Laboratorium: Bewusstmachen verschiedener und kontrastreicher Blickwinkel auf künstlerische Prozesse und Inszenierungen. Einbindung gesellschaftlicher Prozesse, ästhetischer Fragestellungen und Zuschauer-Rollen. Einladungen zu Festivals in Israel, Griechenland, Berlin, Halle, Toulouse und Wien. Workshops, Lehraufträge und Supervision an Universitäten und verschiedenen Bildungsinstitutionen zu den Themen Video/Performance/ Installationen. Seit 1994 freischaffend. Lebt in Berlin.

Jan A. Schroeder

Der gebürtige Berliner studierte an der Kunsthochschule Berlin bei Volker Pfüller und am Object-Theater der Theaterschool Amsterdam, gefolgt von einem einjährigen DAAD-Stipendium in Andalusien. Seit 2007 Atelierleiter und Ausstatter am Düsseldorfer Schauspielhaus. Arbeiten an verschiedenen Theatern im In- und Ausland, u. a. in Berlin, Dresden, Mannheim, Helsinki, München, Zürich, Heidelberg und Düsseldorf, zuletzt für »Der Menschenfeind« im Schauspielhaus Düsseldorf, »Rosa« im Grips-Theater Berlin und »Emil und die Detektive« am Schauspielhaus Düsseldorf (gemeinsam mit Maria A. Bahra).

Jeannot Bessièrè

studierte Beleuchtungstechnik an der Technischen Fachhochschule Hamburg und legte seine Prüfung als Bühnenbeleuchtungsmeister ab. Seitdem arbeitet er freiberuflich für zahlreiche Projekte, u. a. für das »Cats«-Musical Zürich und Eurotour, die Compagnia Teatrale Giorgio Barberio Corsetti, die DanceCompany Lavinia Frey Zürich, für das Musical Theater Space Dream Berlin, das Kunstfest Weimar 2005, für die Expo 2000, die CeBIT 2001, für die Zeitgenössische Oper Berlin, die Kammeroper Berlin und regelmäßig für das Hebbel-Theater Berlin.

Wir möchten Sie auf ein weiteres Werk von Walter Braunfels aufmerksam machen:

DI 31.03.09 20.00 Uhr

Kleiner Saal

Kammersymphonie Berlin

Jürgen Bruns Dirigent

Franz Schreker Kleine Suite für Kammerorchester

Walter Braunfels »Der gläserne Berg« – Suite für kleines Orchester
op. 39b

Hans Pfitzner Kleine Sinfonie op. 44

Erst Toch »Bunte Suite« op. 48

**Sie wollen das Konzerthaus fördern und unterstützen
oder interessieren sich für eine Stuhlpatenschaft?**

Zukunft Konzerthaus e.V.

Gendarmenmarkt 2, 10117 Berlin

Telefon: (030) 20309-2344, Fax: (030) 20309-2076

E-Mail: zukunft@konzerthaus.de

www.zukunft-konzerthaus.de

Freundeskreis Konzerthaus Berlin e.V.

Informationen über Detlef Gogalla

Gendarmenmarkt 2, 10117 Berlin

Telefon: (030) 20309-2020, Fax: (030) 20309-2021

E-Mail: freundeskreis@konzerthaus.de

IMPRESSUM

Herausgeber Konzerthaus Berlin

Intendant Prof. Dr. Frank Schneider

Nachweise Habakuk Traber, Jens Schubbe und Sabrina Hölzer schrieben ihre Texte für dieses Heft. Die Synopsis entstand in Anlehnung an den entsprechenden Text im Programmheft zur Aufführung der Oper an den Bühnen der Stadt Köln in der Spielzeit 1998/99.

Redaktion Tanja-Maria Martens

Satz und Reinzeichnung www.graphiccenter.de

Herstellung REIHER Grafikdesign & Druck

2,80 €

Die Intendanz möchte darauf hinweisen, dass das Fotografieren sowie die Nutzung ton- und videoteknischer Geräte nicht zulässig sind.



K Hier spielt die Klassik.

92.4

kulturradio^{rbb}

Präsentiert von



Audi

Mit freundlicher Unterstützung von
Zukunft Konzerthaus e.V. und **GASAG**

Dussmann
das KulturKaufhaus

KULTURradio^{rb}
92,4

SIGMA
Düsseldorfer
Kulturzentrum