

DO 12.2. / 13.2. / SA 14.2.2009 20.00 Uhr

Großer Saal, Abo A, 4. Konzert

Konzerthausorchester Berlin

Lothar Zagrosek

Berliner Singakademie

Achim Zimmermann Choreinstudierung

Vorchorknaben des Staats- und Domchors Berlin

Michael Röbbelen Choreinstudierung

Svetlana Doneva Sopran

Katharine Goeldner Alt

Axel Köhler Altus

Detlef Roth Bariton

Karl Amadeus Hartmann (1905 - 1963)

Sinfonie Nr. 1 »Versuch eines Requiems« nach Worten von Walt Whitman für eine Altstimme und Orchester

1. Introduction: »Elend«
2. »Frühling«
3. Thema mit vier Variationen
4. »Tränen« –
5. Epilog: »Bitte«

Pause

Carl Orff (1895 - 1982)

»Carmina Burana« – Cantiones profanae für Soli, Chor und Orchester

FORTUNA IMPERATRIX MUNDI

1. O Fortuna
2. Fortune plango vulnere

I

PRIMO VERE

3. Veris leta facies
4. Omnia Sol temperat
5. Ecce gratum

UF DEM ANGER

6. Tanz
7. Floret silva
8. Chrumer, gip die varwe mir
9. Reie – Swaz hie gat umbe – Chume, chum geselle min – Swaz hie gat umbe
10. Were diu wert alle min

II

IN TABERNA

11. Estuans interius
12. Olim lacus colueram
13. Ego sum abbas
14. In taberna quando sumus

III

COUR D'AMOURS

15. Amor volat undique
16. Dies, nox et omnia
17. Stetit puella
18. Circa mea pectora
19. Si puer cum puellula
20. Veni, veni, venias
21. In trutina
22. Tempus est jocundum
23. Dulcissime

BLANZIFLOR ET HELENA

24. Ave formosissima

FORTUNA IMPERATRIX MUNDI

25. O Fortuna

Präsentiert von



Eine verlorene Generation?

Die Generation der um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert geborenen europäischen Komponisten sah sich mit Herausforderungen konfrontiert, die zu bestehen ein Höchstmaß an menschlicher Integrität und künstlerischer Potenz erforderten. Ihre Jugend wurde überschattet vom 1. Weltkrieg. Viele von ihnen – stellvertretend seien Hanns Eisler, Carl Orff, Viktor Ullmann und Paul Hindemith genannt – erlebten die Gräueltaten des Krieges als Soldaten. Orff wäre um Haaresbreite umgekommen. Als sich diese Künstler zu etablieren versuchten, waren die großen, emphatischen Leistungen der anbrechenden Moderne bereits vollbracht und mussten sie ihre Identität im Schatten solcher Persönlichkeiten wie Arnold Schönberg und Igor Strawinsky finden. Kaum war das erreicht, sahen sie sich in weiten Teilen Europas mit brutalen Diktaturen verschiedener Couleur konfrontiert und mussten sich zu deren massivem Druck verhalten. Für viele von ihnen hieß das Emigration, für manche bedeutete das schließlich den Tod, andere versuchten ihre Haut durch geschmeidige Anpassung zu retten. Nach dem zweiten Weltkrieg waren die ins Exil getriebenen Komponisten oft genug erneut die Ausgegrenzten, als sich mit Macht eine junge Generation Gehör verschaffte und über die Älteren »die Zeit hinweggegangen« schien.

Karl Amadeus Hartmann und Carl Orff gehörten dieser »verlorenen Generation« an. Mehr noch: beide waren gebürtige Münchener und blieben ihr Leben lang dem kulturellen Umfeld der bayerischen Metropole verbunden. Sie kannten sich gut, erst spät allerdings kamen sie sich menschlich nahe. Sie standen vor ähnlichen Herausforderungen, reagierten allerdings sehr verschieden – als Menschen und Künstler. Es mag wohlfeil erscheinen, ihre Wege aus der gesicherten Position des Heute zu beurteilen. Freilich entstand ihre Kunst nicht im luftleeren Raum, unberührt von den Läuften der Zeit, sondern hat diese ihre Spuren auf dem Antlitz der Werke hinterlassen. Die nehmen sich im Falle eines der erfolgreichsten Musikwerke des 20. Jahrhunderts, Carl Orffs »Carmina Burana«, nicht nur schmeichelhaft aus. Deshalb gab es durchaus Versuche, sie hinwegzuschminken und vergessen zu machen. Freilich gebietet es die Gerechtigkeit, auch die wenig erfreulichen As-

pekte eines Kunstwerkes und seiner Verquickungen zu benennen. Betrachten wir die beiden nahezu zeitgleich in der Mitte der dreißiger Jahre entstandenen Werke im Kontext ihrer Zeit.

Komponieren in finsternen Zeiten – Karl Amadeus Hartmann



Karl Amadeus Hartmann um 1935

Karl Amadeus Hartmann machte in den Jahren um 1930 mit ersten Werken auf sich aufmerksam und prägte seine eigene musikalische Sprache in der Auseinandersetzung mit den überaus lebendigen und oft kontradiktorischen musikalischen Strömungen der zwanziger Jahre aus. Die Machtergreifung der Nazis freilich erzwang vom politisch links stehenden Hartmann Entscheidungen: »Dann kam das Jahr 1933, mit seinem Elend und seiner Hoffnungslosigkeit, mit ihm dasjenige, was sich folgerichtig aus der Idee der Gewaltherrschaft entwickeln musste, das furchtbarste aller Verbrechen – der Krieg. In diesem Jahr erkannte ich, dass es notwendig sei, ein Bekenntnis abzulegen,

nicht aus Verzweiflung und Angst vor jener Macht, sondern als Gegenaktion. Ich sagte mir, dass die Freiheit siegt, auch dann, wenn wir vernichtet werden – das glaubte ich jedenfalls damals ...« Hartmann blieb in Deutschland. Seine Musik wurde hier nicht mehr gespielt. Einige Aufführungen hatte er zunächst noch im Ausland, nach 1940 bis

zum Kriegsende erklang keine seiner Kompositionen mehr öffentlich. (Zum Vergleich: von 1940 bis 1944 erlebte Orffs »Carmina Burana« 33 Neuproduktionen mit diversen Anschlussaufführungen.) Zu Konzessionen an die braunen Machthaber war Hartmann nicht bereit. In weitgehender Isolation komponierte er einstweilen für die Schublade. Als die Kriegswirren ihren Höhepunkt erreichten, entschloss er sich, seine Partituren in einem Zinkkasten zu verwahren, den er zwei Meter tief vergrub, um sie vor der Zerstörung zu bewahren. Die meisten Werke, die Hartmann zumeist ohne Aussicht auf Aufführungen komponierte, bezeugen seine Haltung und reflektieren die Verheerung und Verwilderung der Epoche – so auch die 1. Sinfonie »Versuch eines Requiems«.

The logo for 'Maßwerk' is displayed in a large, white, serif font. Below it, the text 'WERKSTATT FÜR ORGANISCHE MÖBEL' is written in a smaller, white, sans-serif font. The background of the entire page is a grayscale photograph of several curved, dark, wood-like elements, possibly legs or parts of a chair, set against a light background.

WERKSTATT FÜR ORGANISCHE MÖBEL

Tischlermeister Dirk Kanter

Schlesische Straße 27

10997 Berlin

T 030-61 28 51 51

www.moebeltischlerei-masswerk.de

Einzelanfertigungen und Kleinserien

»...ein durchlebtes Kunstwerk« – Hartmanns 1. Sinfonie

Entstehung 1935 – 1955

Uraufführung 22. Juni 1955 in Wien mit den Wiener Symphonikern unter Nino Sanzogno und Hilde Rössel-Majdan als Solistin

Besetzung Solo-Alt, 3 Flöten (auch Pikkolo), 3 Oboen, Englischhorn, 3 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, 3 Pauken, Schlagzeug (Kleine und Große Trommel, Rührtrommel, Xylophon, Vibraphon, Gong, Tamtam, Becken, Glockenspiel, Triangel, Glocke), Klavier, Harfe, Celesta, Streicher

Dauer ca. 35 Minuten

Der »Versuch eines Requiems« war zunächst nicht als Sinfonie konzipiert. Als Hartmann nach Beendigung seiner Anti-Kriegs-Oper »Simplicius Simplicissimus« 1935 an dem Werk zu komponieren begann, bezeichnete er es in Briefen zunächst als Kantate, ein Jahr später dann als »Symphonisches Fragment für Altstimme und großes Orchester«. Unter dieser Bezeichnung erscheint es auch in einem Werkkatalog von 1937/38, den Hartmann zunächst privat und dann in Hermann Scherchens Ars viva Verlag (Budapest, Bern, Brüssel) veröffentlichte. Erst nach dem Krieg wurde das »Symphonische Fragment« in einer revidierten Fassung und nunmehr mit dem Untertitel »Versuch eines Requiems« 1948 in Frankfurt uraufgeführt.

Als Hartmanns Plan scheiterte, das 1934 komponierte und den Opfern der Nazidiktatur gewidmete »Miserae« zur 1. Sinfonie umzuarbeiten, entschloss er sich, nunmehr das »Symphonische Fragment« nochmals zu überarbeiten und als erste Sinfonie zu veröffentlichen (1955, Schott), zumal zu diesem Zeitpunkt bereits die Sinfonien 2 bis 4 publiziert und aufgeführt waren und Hartmann Gefahr lief, ohne eine Erste dazustehen.

Hartmann vertonte im »Versuch eines Requiems« Texte aus der Gedichtsammlung »Grashalme« von Walt Whitman, in denen der pazifistische amerikanische Dichter die Opfer des Bürgerkriegs beklagte.

Hartmann freilich bezog die Worte, die er seinen Intentionen gemäß bearbeitete, auf die eigene Gegenwart unter der faschistischen Barbarei. An Alexander Jemnitz schrieb Hartmann am 7. Mai 1936: »Ich arbeite zur Zeit an einer Kantate, in der ich unser Leben schildere. Die Gedichte, die ich sehr geändert habe, bringen das gesamte schwere hoffnungslose Leben und doch wird keine Idee vom Tode erstickt. Ich glaube, in diesem Werk einen kleinen Fortschritt gemacht zu haben, in Musik, die alle Menschen angeht«.

Konzentrisch umlagern vier Gesänge einen zentralen instrumentalen Satz. Dabei korrespondieren sowohl Introdution und Epilog sowie die beiden liedhaften Sätze Nr. 2 und 4 miteinander. Die Worte, die der Introdution zugrunde liegen, gemahnen an den Tonfall des alttestamentarischen Predigers Salomo und sein »Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne.« Das sich in Text und Musik artikulierende Subjekt bezieht hier den Standpunkt der Anschauung, des Betrachters, des Zeugen, dem von Schrecklichem zu künden auferlegt ist. Im Epilog wird aus der Zeugenschaft die pantheistisch getönte Bitte, die Natur möge die Toten aufnehmen und ihnen Frieden gewähren.

Apokalyptisch mutet die Musik des Beginns an mit ihren dissonant geballten Akkorden, kriegerischen Fanfaren und aggressiv gehämmerten Rhythmen, die den akustischen Rahmen bilden für die glockenklangartigen Akkorde, die dem psalmodierend vorgetragenen Worten sekundieren. Dieser knappe Satz – so Habakuk Traber – »leuchtet in den Urgrund des Bösen im Seelenleben und in den Taten der Spezies, von der die Bibel meint, Gott habe sie zu seinem Ebenbild erschaffen.« Sowohl die psalmodierende Diktion als auch die nunmehr dunkler und metallischer gefärbten Glockenakkorde kehren im Schlusstück wieder, das von einem über einer Schlagzeugkulissee vorzutragenden Sprechgesang eröffnet wird, der an das tenebrose Ende der »Simplicissimus«-Oper erinnert.

Die Worte des zweiten Satzes wandeln das Bild von der Wiedergeburt der Natur im Frühling zum Gedanken der Allgegenwart von Elend und Tod, während in »Tränen« die Jammergestalt tiefster und auswegloser Verzweiflung beschworen wird. Beide Sätze werden vom liedhaften Melos der Singstimme getragen. Nach einem Wechselgesang zwischen Singstimme und antwortenden Bläserchören bricht der 2. Satz gegen Ende emphatisch aus. Im »Tränen«-Gesang hingegen ist die Bo-

genform des Gesamtwerkes auf die Binnenstruktur des Satzes projiziert: Den Rahmen bilden konduktartige, wie auskomponiertes Schluchzen wirkende Instrumentalklänge zu den von der Singstimme beschwörend wiederholten Worten »Tränen, Tränen, Tränen!« Sodann ist der Vokalpart zunächst liedartig gehalten und gemahnt stellenweise an ostjüdische Volkslieder. Die zentrale Partie gerät zu einer expressionistischen Vision von beklemmender Intensität, ehe die Musik in rückläufiger Bewegung in die Trauermarschklänge mündet, aus denen sie erwuchs.

Herzstück der Sinfonie ist ein Instrumentalsatz, der ein Thema variiert, das in Hartmanns Œuvre seine Geschichte hat. Es wird nach kurzer Introduction von der Solo-Bratsche vorgetragen und sodann vom Cello nochmals rekapituliert. Das melismenreiche Umspielen von Zentraltönen und auch die asymmetrische Periodik sowie der quasi improvisatorische Charakter erinnern an Gestus, Ton und Vortragsweise jüdischer Musik. Dieses Thema findet sich fast notengetreu wieder in der 1939 komponierten Ouvertüre zur Oper »Simplicius Simplicissimus« und in variiertem Gestalt auch in einem in den fünfziger Jahren geschriebenen Zwischenspiel für die Neufassung der Oper, das dort gleichsam ein instrumentales Requiem darstellt. Insofern erhellt die Verwendung des Themas in der Oper rückwirkend eines seiner Bedeutungsmomente in der Sinfonie. Das Thema strahlt auch innerhalb der Sinfonie aus: Varianten durchwirken sowohl den »Frühlings«-Gesang als auch den »Tränen«-Satz – ist hier das Thema latent gegenwärtig, so wird es im zentralen Satz als Gestalt etabliert und gelingt so die Synthese der verschiedenen Stilebenen des Werkes.

Für den »Versuch eines Requiems« gilt uneingeschränkt, was Hartmann einmal als Credo seines Schaffens formulierte: »Das Ganze soll ein Stück absoluten Lebens darstellen – Wahrheit, die Freude bereitet und mit Trauer verbunden ist.

Ich will keine leidenschaftslose Gehirnarbeit, sondern ein durchlebtes Kunstwerk mit einer Aussage. Es braucht nicht verstanden zu werden in seinem Aufbau und seiner Technik, sondern es soll verstanden werden in seinem Sinngehalt, der gleichwohl verbal nicht immer formuliert werden kann.«

Orffs »Carmina Burana« und das »Dritte Reich«



Carl Orff, 1936

Als 1933 die Nazis an die Macht kamen, war Carl Orff 38 Jahre alt und hatte sich einen Namen gemacht als ein Komponist, der eine Erneuerung der Musik durch den Rückgriff auf das Elementare, auf Modelle der Alten Musik, durch die Betonung des rhythmischen Elements erstrebte und dessen Begabung vor allem auf den musiktheatralischen und musikpädagogischen Bereich ausgerichtet war. 1924 hatte er gemeinsam mit der Malerin und Schriftstellerin Dorothee Günther die nach ihr benannte Günther-Schule gegründet, in der junge Mädchen in Improvisation, Rhythmus, Gesang und Tanz ausgebildet wurden. Im Ergebnis der Arbeit an der Günther-Schule

entstand seit 1930 das reformorientierte Orff-Schulwerk.

Zu den ästhetischen Vorstellungen des Schönbergkreises stand Orff in ebenso scharfer Opposition wie zu Paul Hindemith oder zu Gustav Mahler, dessen Musik er als »unqualifizierbaren Dreck« bezeichnete. Freilich hatte er mit dem Linken Bertolt Brecht zusammengearbeitet und Kantaten auf Texte des jüdischen Schriftstellers Franz Werfel vertont.

Das hätte ihn den Nazis verdächtig machen können, und in der Tat schien er zunächst ebenso in deren Fadenkreuz zu geraten wie die Günther-Schule, der – so Dorothee Günther – schon im Winter 1932/33 vom »Kampfbund für deutsche Kultur« in München bedeutet wurde, dass »die ›kommunistischen Tendenzen‹ innerhalb der Musikerziehung (...) nicht tragbar seien. Orffs Name wurde als suspekt genannt. Meine

Feststellung, dass weder ich noch meine Lehrkräfte und speziell Carl Orff politisch weder gebunden noch irgendwie orientiert seien und dass von kommunistischen Tendenzen insofern keine Rede sein könnte, wurde nur mit der Feststellung beantwortet, dass der ›Edelkommunismus‹ der schlimmste sei! Gleichzeitig begann der ›Völkische Beobachter‹ als Parteizeitung eine Kampagne gegen uns. Eine Schulaufführung im Goethesaal in München wurde dahingehend kommentiert, ›dass es unbegreiflich sei, dass deutsche Mädchen teures Schulgeld aufwenden würden um die kommunistische Blockflöte und das Spielen von Negertrommeln zu erlernen.‹ (...) Im Frühjahr 1933 besuchte mich Fritz Jöde (Singgemeinschaften) und teilte mir mit, dass ihm zu Ohren gekommen sei, dass meine Schule geschlossen werden solle und speziell Orff gefährdet sei.« Solcher Gefahr begegnete Dorothee Günther durch Flucht zum Angreifer: sie trat der NSDAP sowie dem Kampfbund für deutsche Kultur bei und öffnete ihre Schule nationalsozialistischem Einfluss. Soweit ging Orff nicht (er war nie Parteimitglied), aber er verhielt sich geschmeidig, gab es doch durchaus auch Übereinstimmungen zwischen seinen Ansichten und denen der neuen Machthaber: »Abgesehen vom Sinn für Hausmusik und der Aversion gegen Atonalität und Jazz teilte man die Wertschätzung der Volksmusik, die in den Herzen der Menschen widerhalle und in der die ›Blut- und Boden‹-Ideologie der Nazis ihren Ausdruck fand. (...) Im März 1934 teilte Orff seinem Verlag [Schott] mit, er sei ja so froh darüber, dass sich seine Absichten ›in weitgehendstem Maße mit dem decken, was heute verlangt wird‹. Auch seine Verleger wünschten sich nichts weniger, als ›dass jedes braune Mädchen und jeder braune Junge‹ mit Orffs Schulwerk-Heften zufrieden sei.« (Michael H. Kater) Die Anpassung zahlte sich aus. 1936 wurde von der Günther-Schule anlässlich der Olympischen Spiele in Berlin das Festspiel »Olympische Jugend« mit Orffs Musik aufgeführt. Ein Jahr später kamen in Frankfurt am Main die »Carmina Burana« heraus – mit Riesenerfolg beim Publikum. Aber wie verhielten sich die Mächtigen zu diesem Stück? Schließlich hätte es für ideologisch Engstirnige hier gleich mehrere Angriffspunkte geben können: die lateinischen, altfranzösischen und mittelhochdeutschen Texte entsprachen wohl kaum dem Jargon der Nazis, die rhythmisch-motorisch dominierte Musik hatte wenig bis nichts mit der von ihnen bevorzugten romantischen Tradition zu tun, und die sexuelle Freizügigkeit, die aus manchen Passagen sehr unzwei-

deutig sprach, hätte manch pruden Braunen erröten lassen können. In der Tat stellte sich die von Alfred Rosenberg gesteuerte Presse (etwa der »Völkische Beobachter«) in scharfen Verrissen gegen das Stück, aber Orff hatte auch einflussreiche Fürsprecher und konnte schon bald nach der Uraufführung seinem Verleger Willy Strecker gegenüber konstatieren: »Die Burana-Presse, die zu 90% ausgezeichnet ist, werden sie inzwischen gelesen haben.« Das Werk erwies sich in Frankfurt als Zugstück, andere Bühnen zögerten aber zunächst angesichts der nicht ganz eindeutigen kulturpolitischen Bewertung des Stückes. Immerhin kamen die »Carmina« in Bielefeld mit sehr positivem Presseecho 1938 erneut heraus, 1939 folgte Leipzig. Den Durchbruch, der eine Serie gefeierter Aufführungen einleitete, brachte dann die Dresdner Aufführung unter Karl Böhm am 4.10.1940. Nun vermerkte auch der »Völkische Beobachter«: »Das ist die klare, stürmende und in ihrer Haltung doch immer wieder disziplinierte Musik, die unsere Zeit verlangt. Sie packt und reißt mit und klingt vom Ohr ins Herz.« Schon zuvor hatte Orff einen Kotau der besonderen Art vollzogen, als er sich dazu hergab, sich an einer Art nationalem Wettbewerb zu beteiligen (zu dem u. a. auch Rudolf Wagner-Regeny einen Beitrag lieferte) und eine Musik zu Shakespeares »Sommernachtstraum« zu schreiben, die jene des Juden Mendelssohn ersetzen sollte. Als Joseph Goebbels am 12. September 1944 die »Carmina« im Radio gehört hatte, notierte er in seinem Tagebuch: »Bei Karl Orff handelt es sich durchaus nicht um eine atonale Begabung; im Gegenteil, seine ›Carmina Burana‹ bietet außerordentliche Schönheiten, und wenn man ihn textlich auf die richtige Bahn brächte, so würde seine Musik sicherlich sehr viel versprechen. Ich werde ihn mir bei nächster günstiger Gelegenheit einmal kommen lassen.« Solch finaler Umarmung konnte sich Orff denn doch entwinden. Dennoch war Orff Mitte der vierziger Jahre dank des Erfolges der »Carmina« zu einem der führenden Repräsentanten des Musiklebens im faschistischen Deutschland avanciert.

Orff, der gewiss nie ein überzeugter Parteigänger der Nazis gewesen war, sondern der sein Agieren vor allem an der Prämisse ausrichtete, seine Karriere und sein Schaffen während der Jahre des »Dritten Reiches« möglichst unbedrängt fortsetzen zu können, hat nach dem Krieg einige Legenden gestrickt, die seine Verquickung mit dem Regime vergessen machen sollten. So behauptete er, dass die »Carmina« bis 1940 verboten gewesen seien und es sich außerdem bei der Verwen-

derung des Lateins als einer übernationalen Sprache um einen Akt des Widerstands gehandelt habe. Zudem kolportierte er offenbar im Gespräch mit einem amerikanischen Offizier, er sei Mitglied der Widerstandsgruppe »Weiße Rose« gewesen. Richtig ist lediglich, dass Orff mit einem der von den Nazis hingerichteten Mitglieder der Gruppe, Kurt Huber, befreundet war. Freilich hatte Orff schon Monate, bevor dieser sich der Widerstandsgruppe anschloss, keinen Kontakt zu ihm gehabt und war erst recht nicht an irgendwelchen Aktionen beteiligt. Immerhin war die Einflussnahme jenes amerikanischen Offiziers mit Namen Newell Jenkins (er hatte einst bei Orff studiert und fühlte sich ihm freundschaftlich verbunden) mit dafür verantwortlich, dass Orff das Entnazifizierungsverfahren letztlich erfolgreich durchlief, nachdem er zunächst als »nicht akzeptabel« eingestuft worden war. Karl Amadeus Hartmann, der 1945 bei Null anfangen musste, konstatierte mit Bitterkeit, dass die eben noch regimetreuen Kollegen schon bald wieder in Amt und Würden waren. Vom 16. August 1947 datiert ein Brief Hartmanns an Hans Ferdinand Redlich, in dem es heißt: »In München wurde der erste Musikpreis von der Stadt aus verteilt – Herrn Carl Orff –, Was sagen Sie dazu? In diesem Sommer wurde ein bayrisches Stück aufgeführt ›Die Bernauerin‹ (...) böse Zungen, zu denen auch ich gehöre, sagen die ›Braunauerin‹. Immerhin eines ist zu bewundern, tüchtig ist dieser Herr in allen Lebenslagen.«

Radikale Einfachheit – die »Carmina Burana«

Entstehung 1934 – 1936

Uraufführung 8. Juni 1937, Oper Frankfurt/Main, Regie: Oskar Wälterlin, Bühnenbild: Ludwig Sievert, Dirigent: Bertil Wetzelsberger

Besetzung Sopran, Tenor (Altus), Bariton, Großer Chor, Kleiner Chor, Kinderchor, 3 Flöten (2 auch Pikkolo), 3 Oboen (3. auch Englischhorn), 3 Klarinetten (3. auch Bassklarinette), 2 Fagotte, 1 Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Tuba, Pauken, Schlagzeug (3 Glockenspiele, Xylophon, Kastagnetten, Ratsche, Schellen, Triangel, antike Zymbeln, 4 Becken, Tamtam, 3 Glocken, Glockenspiel, Tamburin, 2 Kleine Trommeln, Große Trommel), Celesta, 2 Klaviere, Streicher

Dauer ca. 60 Minuten

Die »Carmina Burana« blieben bis heute das bei weitem erfolgreichste Werk Carl Orffs und erfreuen sich ungeachtet der Schatten der Vergangenheit weltweiter Popularität. Wo liegt das Geheimnis dieses Erfolges?

Orff fand den Text 1934 in einer antiquarisch erworbenen Druckausgabe einer Handschrift, die 1803 aus dem Kloster Benediktbeuren in die Bayerische Staatsbibliothek überführt wurde und nach ihrem Fundort »Carmina Burana« genannt wurde. Der Codex enthielt um das Jahr 1300 niedergeschriebene weltliche Gesänge in mittelalterlichem Latein mit altfranzösischen und mittelhochdeutschen Einsprengeln. »Beim Aufschlagen fand ich gleich auf der ersten Seite die längst berühmt gewordene Abbildung der Fortuna mit dem Rad. Darunter die Zeilen

O Fortuna
velut luna
statu variabilis.

Bild und Wort überfielen mich.« – so der Komponist, der noch am gleichen Tag, dem Gründonnerstag 1934, den Eingangschor skizzierte. Gemeinsam mit Michel Hofmann, einem musikbegeisterten Bamberger



Das Rad der Fortuna. Aus der Handschrift der »Carmina Burana«

Staatsarchivrat und Kenner des Latein, sichtete, wählte und ordnete Orff die Texte für seine Bedürfnisse. Das Werk wurde als szenisches Oratorium konzipiert: freilich war nicht eine stringente Handlung intendiert, sondern sollte eine Folge von durch »magische Bilder« begleiteten Gesängen in der Tradition des barocken Welttheaters ent-

worfen werden. »Die Auffassung von der Welt als Bühne, auf der die Menschen die von einer höheren Macht zugeteilten Rollen zu spielen haben, zieht die Frage nach Freiheit oder Schicksalsgebundenheit des Menschen nach sich. Dem entspricht in den ›Carmina Burana‹ die Spannung zwischen der ungebändigten Lebensfreude in den Mittelteilen und der Klage ›O Fortuna‹, deren Wiederkehr am Ende, die ungebrochene Macht der launischen Schicksalsgöttin zeigt.« (Friederike Ramm) Die zentralen Partien führen in drei Tableaux ein vitalistisch getöntes Panorama des Lebens vor, das die Schrecknisse des Daseins, das Negative – sieht man einmal von der »sempre ironico« vorzutragenden Klage des gebratenen Schwans ab – weitgehend ausblendet. Im ersten Teil geht es um das Erwachen der Natur und des Eros, im zweiten Abschnitt wird der Völlerei gehuldigt, im dritten Teil die Liebe in ihrer irdischsten Form gefeiert.

Orffs Musik verklammert musiksprachliche Elemente verschiedenster Epochen: da scheinen gregorianische Wendungen ebenso auf wie opernhafte Ariosi und Volksliedintonationen; mittelalterliche Reigen- und Bordunklänge gesellen sich ostinaten Rhythmen Strawinskyscher Provenienz, und modale Wendungen begegnen diatonisch geprägten Harmonien. All diese Elemente unterwirft Orff dem Diktat radikaler Einfachheit. Die archaisch und elementar anmutende Substanz des Werkes wird freilich in ein modernes Klanggewand gehüllt, das den großen, aus der Romantik ererbten chorsinfonischen Apparat mit erheblich erweitertem Schlagwerk facettenreich zu nutzen vermag. Wort, Rhythmus, Harmonie und Melos sind oft dergestalt eingesetzt, dass zumeist eines dieser Parameter dominiert, während sich die anderen unterordnen: den Beginn beherrschen monumentale Akkordblöcke, in Nr. 3 (»Veris leta facies«) und 4 (»Omnia Sol temperat«) etablieren sich frei schwingende melodische Linien, den Tanz (Nr. 6) prägen stampfende Rhythmen über wechselndem Metrum, und »In Taberna« (Nr. 14) bezieht seine Wirkung aus dem unausgesetzten Staccato der wie gemeißelt artikulierten Worte. Orffs archaisch wirkende Klangsprache, die Hinwendung zu Modellen der mittelalterlichen und Renaissance-Musik sowie der antiexpressive, antiromantische Gestus seiner Musik berühren sich wenigstens teilweise mit Tendenzen, wie sie seit den zwanziger Jahren en vogue waren und die wir heute unter Schlagworten wie »Neue Sachlichkeit« oder »Neoklassizismus« zusammenfassen. In Anspielung auf den prominentesten

Vertreter jener Richtung wurde Orff denn auch als »Oktoberwiesen-Strawinsky« verspottet, Strawinsky selbst sprach mit Blick auf Orff gar von »Neo-Neandertalism«. Wie dem auch sei, Orff hatte erkannt: »je wesentlicher, vereinfachter die Aussage, desto unmittelbarer und stärker ist die Wirkung«, und er setzte diese Maxime in den »Carmina Burana« in konsequenter Weise um.

Der Unmittelbarkeit, die vor allem die lapidar einfachen Chor-szenen verströmen, kontrapunktiert eine gewisse Manieriertheit und Distanziertheit der Solo-Szenen: »Extremes Beispiel ist die herzerrei-ßende Klage-»Arie« des gebratenen Schwans, die mit ihren diversen Sprüngen, Verzierungen, ihrer Chromatik und Variationsfreudigkeit eine auffällige Differenzierung zeigt. Das, was der einzelne dem Univer-sellen als seine »persönliche Note« hinzufügt, wird der Lächerlichkeit preisgegeben. Auch die Liebe erscheint in zwei Varianten: Im ersten Teil »Primo vere/Uf dem Anger« als archaisches Gemeinschaftserlebnis, dessen Allgemeingültigkeit sich in volkstümlichen Chorliedern und Tänzen ausdrückt, im dritten Teil »Cour d'amours« dagegen in ihrer zivilisierten Form, als kokettes Spiel nach höfischen Regeln. In den übertrieben »dolce« und »molto amoroso« zu singenden, italianisieren-den Solopartien ist oft nicht genau auszumachen, wo echtes Gefühl endet, wo Ironie beginnt. Wie die deftigen, Bestandteile der Liturgie parodierenden Trinklieder des Mittelteils »In Taberna« ermöglichen auch sie dem Zuschauer eine gewisse Distanz – er kann die Bilder schmunzelnd an sich vorüberziehen lassen –, während die hymnischen und ekstatischen Chöre, besonders gegen Ende des Werks, sein »wehr-loses Gefühl« voll und ganz gefangen nehmen. Vermutlich macht eben dieses virtuose Spiel auf der Gefühlsskala des Publikums die »Unwiderstehlichkeit« der »Carmina Burana« aus.« (Friederike Ramm) In jener Tendenz aber, welche – wie Orff es einmal formulierte – »die Isoliertheit des Einzelnen« in der Kraft »des allgemeinen Gemein-schaftsempfindens« aufzuheben trachtet, liegt auch die Gefahr des Werkes, öffnet es sich der Einvernahme durch totalitäre Ideologien.

Porträt der Mitwirkenden

Lothar Zagrosek

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

Neben seiner Tätigkeit als Operndirigent, die ihn u. a. an die Staatsopern Wien und Hamburg, die Bayerische Staatsoper München, die Deutsche Oper Berlin, die Semperoper Dresden, das Théâtre de la Monnaie Brüssel, das Royal Opera House Covent Garden in London und zum Glyndebourne Festival führte, dirigierte Lothar Zagrosek bedeutende Orchester des In- und Auslandes, darunter 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, das London Philharmonic Orchestra, das Orchestre Symphonique de Montreal und das NHK Symphony Orchestra Tokyo. Er war Gast bei den Wiener und Berliner Festwochen, den London Proms, den Münchner Opernfestspielen und den Salzburger Festspielen. Regelmäßig ist er auf den Festivals für zeitgenössische Musik in Donaueschingen, Berlin, Brüssel und Paris vertreten. Mit dem Konzerthausorchester Berlin geht Lothar Zagrosek im Frühjahr 2009 auf eine ausgedehnte Großbritannien-

Porträt

Tournee; weitere zukünftige Verpflichtungen werden ihn unter anderem zum Royal Concertgebouw Orchestra nach Amsterdam und zum Atlanta Symphony Orchestra führen.

Aus der umfangreichen Diskographie Lothar Zagroseks sind vor allem »Al Gran Sole Carico D'Amore« von Luigi Nono und Lachenmanns »Das Mädchen mit den Schwefelhölzern«, »Dantons Tod« von Gottfried von Einem, Olivier Messiaens »Saint François d'Assise« (mit Dietrich Fischer-Dieskau) und Werke von Paul Hindemith für Chor und Orchester hervorzuheben, ebenso wie seine Aufnahmen im Rahmen der Decca-Edition »Entartete Musik«, darunter »Jonny spielt auf« von Ernst Krenek, Viktor Ullmanns »Der Kaiser von Atlantis«, Hanns Eislers »Deutsche Sinfonie« (alle mit dem Gewandhausorchester Leipzig), »Der Gewaltige Hahnrei« von Berthold Goldschmidt, »Die Vögel« von Walter Braunfels sowie die »Verlobung im Traum« von Hans Krasa. Der legendäre Stuttgarter »Ring« wurde bei EuroArts auf DVD und bei Naxos auf CD veröffentlicht. Im April 2008 erschien eine Liveaufnahme der 7. und 8. Sinfonie von Ludwig van Beethoven mit dem Konzerthausorchester Berlin (Altus). Weitere gemeinsame Aufnahmen sind in Planung. Mehrere seiner Einspielungen haben bedeutende Preise wie den »Grand Prix du Disque«, »Cannes Classical Award« und den Deutschen Schallplattenpreis gewonnen oder wurden für den »Grammy« nominiert. 2006 wurde Lothar Zagrosek mit dem Hessischen Kulturpreis ausgezeichnet.

Lothar Zagrosek, dem Nachwuchsförderung und kulturelle Bildung sehr am Herzen liegen, ist Schirmherr der Offensive Kulturelle Bildung in Berlin, Ehrenvorsitzender der Jury des Hochschulwettbewerbs Dirigieren 2008 und Vorsitzender des künstlerischen Beirats des Dirigentenforums des Deutschen Musikrats.

Berliner Singakademie

Einer der großen Oratorienchöre Berlins mit den Werken Bachs und Händels als Kernpunkt der künstlerischen Arbeit. Aufführungen chor-sinfonischer Werke und A-cappella-Konzerte sowie Uraufführungen von Werken zeitgenössischer Komponisten wie Matthus, Goldman und Bredemeyer. In seinem künstlerischen und konzeptionellen Anliegen der Tradition der 1791 von Karl Friedrich Fasch gegründeten Singe-Academie zu Berlin verpflichtet. Nach 1961, dem Jahr des Mauerbaus, wirkte die Singe-Academie nur noch in Westberlin. Um die Tradition des ältesten deutschen gemischten Chores in der DDR zu

bewahren und fortzuführen, gründete der Dirigent Helmut Koch 1963 die Berliner Singakademie. 1975 folgte ihm Dietrich Knothe als Direktor. 1984 erhielt der Chor im wiedereröffneten Schauspielhaus, dem heutigen Konzerthaus Berlin, seine Heimstatt. Bis heute finden seine Konzerte vorwiegend in diesem Hause statt. 1989 wurde **Achim Zimmermann** zum Direktor der Berliner Singakademie berufen. Konzertreisen und Teilnahme an Chorfestivals in ganz Europa, Israel und Japan. Zahlreiche Schallplatteneinspielungen und Rundfunkaufnahmen.

Staats- und Domchor Berlin

Der Chor ist einer der renommierten Knabenchöre Deutschlands. Bereits 1465 stellte Friedrich II. von Hohenzollern für die Musik in der »Dhumkerke« fünf »SingeKnaben« ein. Zu internationalem Ansehen kam das Ensemble erstmals im 19. Jahrhundert unter der Leitung von Felix Mendelssohn Bartholdy, Otto Nicolai und August Neithardt. Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges wurde der Chor in den »Staats- und Domchor Berlin« umbenannt und der Hochschule der Künste angegliedert. Heute ist er Teil der Universität der Künste Berlin und im Berliner Dom beheimatet. Konzertreisen führten ihn unter anderem in die Länder Europas, in die USA, nach Japan, Russland und Israel. Das heutige Repertoire umfasst Werke der abendländischen Chorkultur. Neben zahlreichen Preisen, u. a. beim Deutschen Chorwettbewerb, wurde der Chor 2002 mit dem Europäischen Jugendchorkulturpreis ausgezeichnet und 2006 für einen Grammy Award nominiert. Das Ensemble arbeitet in Opernhäusern in Produktionen und wirkt bei Konzerten in der Berliner Philharmonie mit. Von derzeit ca. 260 Knaben und Männerstimmen im Staats- und Domchor Berlin treten im heutigen Konzert 40 Knaben des Vorchors unter der Leitung von Michael Röbbelen auf.

Svetlana Doneva

Die gebürtige Bulgarin studierte an der Staatlichen Akademie für Musik in Sofia. Nach Meisterkursen u. a. bei Raina Kabaivanska, Anita Cerquetti, Alberta Valentini und Giusi Devinu in Italien war sie 2002 bis 2003 Stipendiatin am Internationalen Opernstudio der Oper Zürich. Sie sang am Opernhaus Sofia Gretel, Gilda und in St. Zagora Lucia (Donizetti), Mimi und Violetta. Im September 2003 sang Svetlana Doneva in Palma de Mallorca die Musetta in »La Bohème« sowie

»La Traviata« in Barcelona. In Aachen und Karlsruhe gastierte die Künstlerin als Konstanze. Es folgten »Traviata« und »Gilda« in Rom sowie in 2005 »Traviata« in Frankfurt und 2006 in Marseille. Im Mai 2006 debütierte sie als Donna Anna mit Thomas Hengelbrock bei den Festspielen in Feldkirch und mit René Jacobs in Innsbruck. Im Sommer 2008 gab sie mit dieser Partie ihr Debüt bei den Salzburger Festspielen. Konzerte führten sie u. a. nach Spanien mit Orffs »Carmina Burana«, nach Argentinien und Japan, Italien, mit der Graner Festmesse von Liszt, Messiah, dem Requiem von Brahms nach Zürich, mit der Missa Solemnis nach Basel, mit der c-Moll Messe von Mozart nach St. Gallen und Frank Martins »Maria Tryptichon« und dem Requiem von Mozart gastierte sie anlässlich einer Konzerttournee in Serbien. In Duisburg sang sie »Die Glocken« von Rachmaninow, in Bad Urach Missa Solemnis sowie die 9. Sinfonie von Beethoven mit Jonathan Nott in Bamberg.

Katharine Goeldner

Die amerikanische Mezzosopranistin studierte am Salzburger Mozarteum und wurde anschließend Mitglied des Salzburger Landestheaters (1988-1991) und des Staatstheaters Kassel (1992-1996). Hier sang sie zentrale Partien ihres Fachs wie Cherubino, Hänsel, Concepcion (»L'heure espagnol«) und Fenena (»Nabucco«). Als Konzert- und Opernsängerin arbeitete sie mit vielen internationalen Orchestern und Dirigenten zusammen – so mit dem Mozarteum Orchester Salzburg, dem RSO Wien, dem Orchestre Philharmonique de Radio France, dem Spoleto USA Orchestra und den Wiener Symphonikern. Sie gastierte im Wiener Musikverein, im Salzburger Mozarteum, in der New Yorker Carnegie Hall und im New Yorker Lincoln Center, im Kennedy Center Washington, in der Boston Symphony Hall und in der Chicago Orchestra Hall. Opernengagements führten sie zu den Salzburger Festspielen, an die Opéra de Lyon (»Der Rosenkavalier«), das Théâtre du Capitole de Toulouse (u. a. Wagners »Rheingold« und »Götterdämmerung« und Bergs »Lulu«), die Bilbao Opera (u. a. »Werther«), die Semperoper in Dresden, an das Teatro Maestranza in Sevilla, das Teatro Real von Madrid, an die New York City Opera, an die Santa Fe Opera und die New Yorker Metropolitan Opera, zu der sie seit 2002 eine enge Bindung hat und an der sie in zahlreichen Rollen ihres Repertoires zu hören war, u. a. als Orlofsky (»Die Fledermaus«) und

Ascanio («Benvenuto Cellini»). In der Saison 2007-2008 sang sie Barbers »Vanessa« an der New York City Opera, die Neuproduktion von Strauss' »Ariadne auf Naxos« im Haus für Mozart in Salzburg unter der Leitung Ivor Boltons. Eine Tournee mit dem Ensemble der Osterfestspiele Salzburg führte nach Japan und zum Saito Kinen Festival. Ihr Opernrepertoire umfasst außerdem Partien wie Octavian in »Der Rosenkavalier«, die Titelpartie in Bizets »Carmen« und die Mozart-Partien Cherubino, Idamante und Sesto. Zu den Regisseuren, mit denen sie bei ihren internationalen Opernengagements zusammengearbeitet hat, zählen Günter Krämer, Nicholas Joël, Giancarlo del Monaco, Kasper Holten und Jürgen Flimm. Zum Konzertrepertoire gehören u. a. Oratorien von Bach und Händel, Beethovens 9. Sinfonie, Schumanns »Das Paradies und die Peri«, Berlioz' »Les nuits d'été«, Brahms Altrhapsodie und Mahlers 8. Sinfonie und »Das Lied von der Erde«.

Axel Köhler

Der gefragte Altus studierte an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden Violinpädagogik und Gesang. Seit 1984 gehört er dem Opernensemble in Halle an. 1987 debütierte er hier als Eustazio in der »Rinaldo«-Inszenierung von Peter Konwitschny. Countertenor-Partien folgten, vor allem in Händel-Opern wie Arsamene in »Serse«, David in »Saul«, Ottone in »Agrippina«, Daniel in »Belsazar«, Titelpartien in »Guistino«, »Julius Caesar«, »Tolomeo«, »Tamerlano«. Inzwischen gastiert Axel Köhler bei zahlreichen internationalen Festivals. 1995 sang er am Royal Opera House in London in der Uraufführung von »Arianna« von Alexander Göhr. 1998 übernahm er die Titelpartie in der Uraufführung der Oper »Farinelli« von Siegfried Matthus und gab 2001 den Teufel in Detlev Glanerts komischer Oper »Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung« bei der Uraufführung in Halle. In Hans Werner Henzes »L'Upupa«, 2003 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt, sang Axel Köhler die Partie des Adschib, 2006 die Titelpartie in »Cantor – Die Vermessung des Unendlichen« von Ingomar Grünauer, einer Uraufführung am Opernhaus Halle. Seit 2005 singt er an der Sächsischen Staatsoper Dresden Poro in Johann Adolf Hasses Oper »Cleofide«. Weitere Engagements führten an die Bayerische und die Hamburgische Staatsoper. Gegenwärtig singt er in Monteverdis »L'Orfeo« die Partie der La Speranza und den Polinesso

Porträt

in Händels »Ariodante« an der Oper Halle sowie die Artemis in Hans Werner Henzes »Phaedra« in Brüssel, Wien, Frankfurt und Kopenhagen. Als Konzertsänger arbeitet der Countertenor mit renommierten Ensembles der Alten Musik sowie mit Dirigenten wie René Jacobs, Marcus Creed und Howard Arman zusammen. Seit 2005 singt und spielt er auf dem Dresdner Theaterkahn im Cabaret-Programm »Greife wacker nach der Sünde«. Die Stadt Halle ehrte Axel Köhler 1998 mit dem Preis der Händel-Festspiele. 1999 erhielt den Kritikerpreis der Berliner Zeitung, und er wurde zum Kammersänger ernannt.

Seit 2000 ist Axel Köhler auch als Regisseur erfolgreich. Sein Debüt gab er mit Monteverdis »L'incoronazione di Poppea«, es folgten Händels »Rodrigo«, »Teseo« (in Deutschland, England und der Schweiz), »A Midsummernight's Dream« von Benjamin Britten in München, Händels »Amadigi« in Dresden und »Admeto« in Halle, Tom Johnsons »Riemannoper« in Leipzig, Mozarts »Don Giovanni« in Schwerin und »Die Zauberflöte« in Dresden.

Detlef Roth

Der deutsche Bariton Detlef Roth wurde in Freudenstadt geboren, studierte Gesang an der Musikhochschule Stuttgart und gewann bereits während dieser Zeit internationale Wettbewerbe wie den Belvedere Wettbewerb in Wien. Heute singt er Wagner-Partien wie z. B. Wolfram in »Tannhäuser«, Amfortas in »Parsifal« ebenso wie Papageno in Mozarts »Zauberflöte« oder den Grafen in »Le nozze di Figaro« bei den Osterfestspielen Salzburg, an der Mailänder Scala, an der London Royal Opera, in Tokyo oder der Pariser Nationaloper. Sein Repertoire beinhaltet aber auch Opern wie Marschners »Hans Heiling«, Pentheus in Henzes »Bassariden«, Lysiart in Webers »Euryanthe« oder Humperdincks »Königskinder«.

Als gefragter Konzertsänger arbeitet Detlef Roth mit vielen internationalen Orchestern und Dirigenten zusammen. Er feierte grosse Erfolge mit Mendelssohns »Elias« oder mit dem Requiem von Brahms u. a. bei der Salzburger Festspielen. Detlef Roth ist darüber hinaus ein gefragter Interpret der Bachschen Passionen, Messen und Oratorien, in denen er regelmäßig auf den grossen europäischen Konzertbühnen zu hören ist. Wichtige Dirigenten seiner Karriere sind u. a. Riccardo Chailly, Daniele Gatti, Valery Gergiev, Marek Janowski, Lorin Maazel, Kurt Masur, Armin Jordan, Kent Nagano, Simon Rattle, Wolfgang

Sawallisch, Giuseppe Sinopoli und Jeffrey Tate. Beste Kritiken erhielt seine Einspielung von Schubert-Liedern mit Ulrich Eisenlohr. Detlef Roth lebt sowohl in Freudenstadt als auch in Florida, USA.

Unterstützen Sie das Konzerthaus Berlin!

**Werden Sie Förderer bei Zukunft Konzerthaus e. V.
und nehmen Sie teil am Geschehen dieses
außergewöhnlichen Hauses!**

Der Verein Zukunft Konzerthaus unterstützt

- Sonderformate wie die konzertante Operninstallation Walter Braunfels »Die Vögel«
- Junior-Produktionen wie »Dornröschen« oder »Algot Storm«
- Die Patenschaften des Hauses und Orchesters mit Berliner Schulen
- Das Konzerthausorchester mit wertvollen Instrumentenspenden

Mit herzlichen Grüßen



Dr. Lore Maria Peschel-Gutzeit
Kuratoriumsvorsitzende

Zukunft Konzerthaus e.V.

Tel. 030.20309-2344, Fax 030.20309-2076

Email: zukunft@konzerthaus.de

www.zukunft-konzerthaus.de

**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

Text Jens Schubbe

Redaktion Tanja-Maria Martens

Abbildungen Archiv

Satz und Reinzeichnung www.graphiccenter.de

Herstellung REIHER Grafikdesign & Druck

2,30 €

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