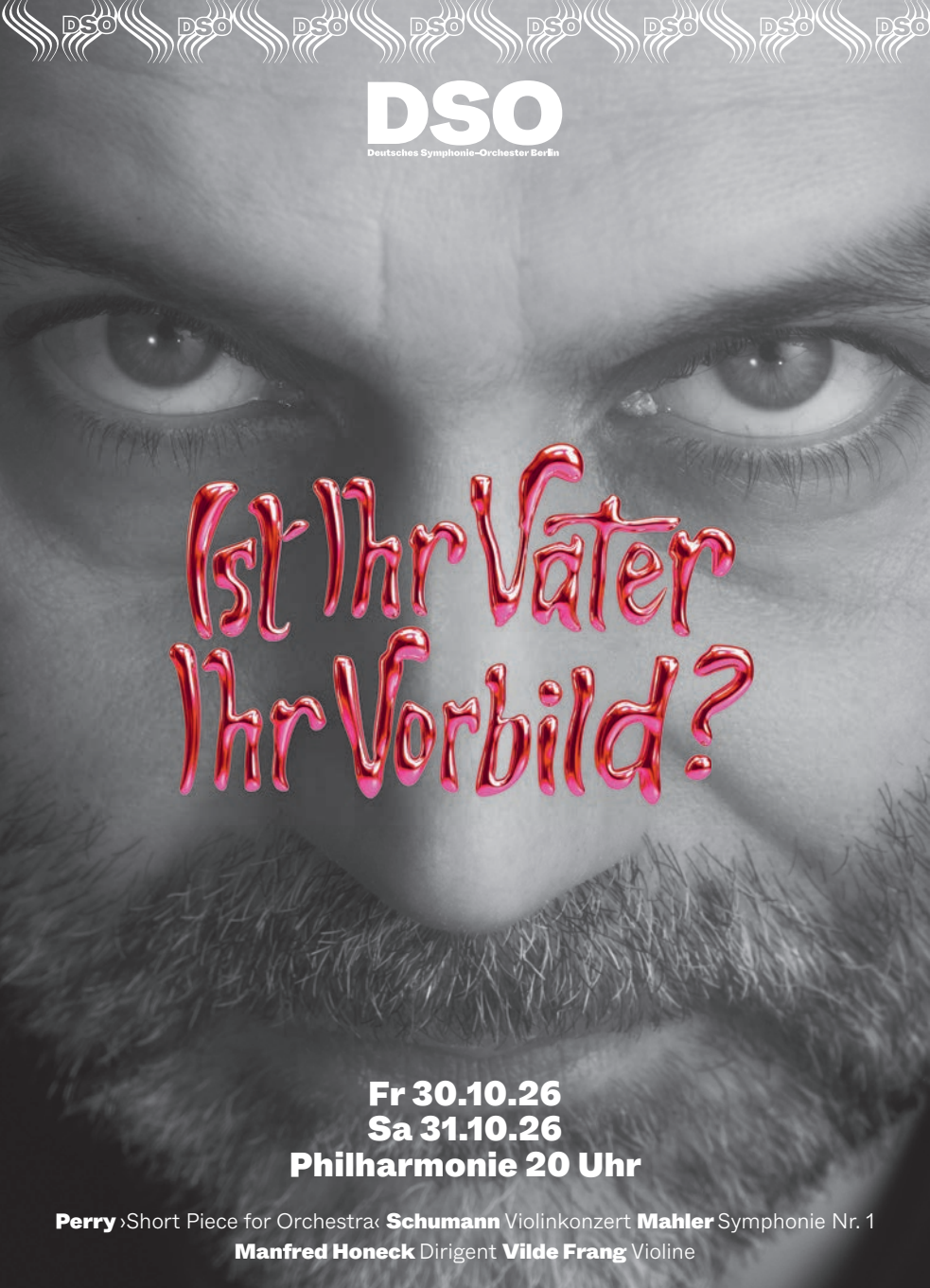


Fr 30.10.26
Sa 31.10.26
Philharmonie 20 Uhr

Perry ›Short Piece for Orchestra‹ **Schumann** Violinkonzert **Mahler** Symphonie Nr. 1
Manfred Honeck Dirigent **Vilde Frang** Violine

Fr 30.10.26
Sa 31.10.26

Philharmonie 20 Uhr

Manfred Honeck Dirigent
Vilde Frang Violine

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

Deutschlandfunk Kultur

Übertragung am 6. November ab 20 Uhr: UKW 89,6 / DAB+ / online / App.
Anschließend zum Nachhören im DSO PLAYER → dso-player.de

Julia Perry 1924–1979

›Short Piece for Orchestra‹ (1952/1955)

Robert Schumann 1810–1856

Konzert für Violine und Orchester d-Moll WoO1 (1853)

I. Im kräftigen, nicht zu schnellem Tempo
II. Langsam –
III. Lebhaft, doch nicht schnell

Pause

Gustav Mahler 1860–1911

Symphonie Nr. 1 D-Dur (1888/1896; rev. 1909/1910)

I. Langsam. Schleppend – Immer sehr gemächlich
II. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell – Trio. Recht gemächlich
III. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen –
IV. Stürmisch bewegt

Dauer der Werke: Perry ca. 8 min / Schumann ca. 30 min / Mahler ca. 56 min

Willkommen!

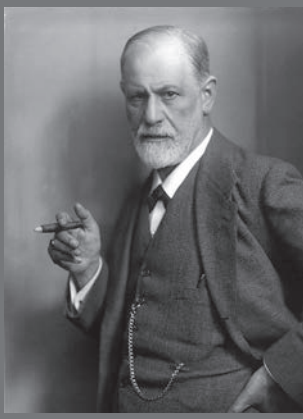
Ein Vater ist nicht einfach nur der Erzeuger eines Kindes. Spätestens seit Jacques Lacans Ausführungen zum »Namen des Vaters«, seit Sigmund Freuds Psychoanalyse, seit Theodor Adornos ›Studien zum autoritären Charakter‹ oder der ›Minima Moralia‹ geht der Diskurs weit über die biologische Definition hinaus: Der Vater verkörpert bei Lacan Gesetz, Sprache und gesellschaftliche Ordnung, bei Freud das Fundament des Über-Ichs und wird bei Adorno und in der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule zum Bindeglied zwischen Individuum und Staat. Vielleicht ohne es zu merken, haben diese drei Männer damit im Kern eigentlich eine antipatriarchale Kritik formuliert: Nationalismus, monotheistische Religion, das Ideal gesellschaftlicher Homogenität, hegemoniale Männlichkeit, binäre Stereotype, Macht- und Kommunikationsasymmetrien, institutionelle Hierarchien – all das ist schlussendlich eng verknüpft mit der ungesunden, nahezu fetischisierten Zentrierung des biologischen und symbolischen Vaters.

»Ist Ihr Vater Ihr Vorbild?« fragt in diesem Zusammenhang also nicht einfach nach der individuellen Biografie und Erfahrung mit dem eigenen Elternteil, sondern auf einer tieferen, abstrakteren Ebene eigentlich danach, inwieweit sich die angesprochene Person der patriarchalen Norm fügen und innerhalb ihrer engen Grenzen denken möchte – und das zieht sich hinein in alle Lebensbereiche. Auf die Musik übertragen kristallisieren sich schnell personelle Vaterfiguren heraus (Beethoven, Bach), mit denen die nach ihnen kommenden (vor allem männlichen) Komponist*innen schwer gerungen haben – so auch Robert Schumann und Gustav Mahler und, einige Jahrzehnte später, auch Julia Perry. Gleichzeitig zählen die aus dem Werk jener »Väter« abgeleiteten ästhetischen Maßstäbe und Normen, die Missachtung des Werks von Komponistinnen (oder generell

der Arbeit von Frauen in der Musik), sogar die Analysepraktiken der Musiktheorie zum gleichen Phänomen: Die klassische Musik inklusive ihrer Institutionen hat einen traditionellen, ästhetischen und strukturellen Vaterkomplex. Das ist aber keine Sackgasse, zum Glück: Konzerte wie dieses können, betrachtet man sie analytisch unter diesem Aspekt, Teil einer ästhetischen Therapie sein – und irgendwann, vielleicht, kann sich die Szene vom Geniekult befreien.

Welcome!

A father is not just the biological parent of a child. At the latest since Jacques Lacan's remarks on the »name of the father,« since Sigmund Freud's psychoanalysis, and since Theodor Adorno's »The Authoritarian Personality« and »Minima Moralia«, the discourse has ventured far beyond the biological definition: for Lacan, the father embodies law, language, and social order; for Freud, he is the foundation of the superego; and for Adorno and in the Critical Theory of the Frankfurt School, he becomes the link between the individual and the state. Perhaps without realizing it, these three men have, in essence, formulated an anti-patriarchal critique: nationalism, monotheistic religion, the ideal of social homogeneity, hegemonic masculinity, binary stereotypes, asymmetries of power and communication, institutional hierarchies – all of these are ultimately closely linked to the unhealthy, almost fetishized centrality of the biological and symbolic father.



Sigmund Freud, der vaterkritische »Vater« der Psychoanalyse

»Ist Ihr Vater Ihr Vorbild?« (Is your father your role model?) In this context, then, the question is not simply asking about the individual's biography and experience with their own parent, but, on a deeper, more abstract level, about to what extent the person addressed wants to conform to the patriarchal norm and think within its narrow limits – and this extends into all areas of life. When applied to music, father figures quickly emerge (Beethoven, Bach), with whom the (mostly male) composers who came after them struggled considerably – including Robert Schumann and Gustav Mahler, and, a few decades later, Julia Perry as well. At the same time, the aesthetic standards and norms derived from the work of these »fathers,« the disregard for the work of female composers (or, more generally, the work of women in music), and even the analytical practices of music theory all belong to the same phenomenon: classical music, including its institutions, has a traditional, aesthetic and structural father complex. But this is not a dead end, fortunately: concerts like this, if viewed analytically from this perspective, can be part of an aesthetic therapy – and at some point, perhaps, the scene can free itself from the cult of genius.



Michelangelos ›Die Erschaffung Adams‹ aus der Sixtinischen Kapelle: Der Künstler widersetzt sich einem väterlichen Gebot, indem er den Gottvater malt

Deutschlandfunk Kultur



Aus Opernhäusern,
Philharmonien
und Konzertsälen.

Konzerte, jeden Abend.
Jederzeit.

In der Deutschlandfunk App
und im Radio.
deutschlandfunkkultur.de/musik

Der Fall



›Your body is a battleground‹, Siebdruck von Barbara Kruger, 1989

des Vaters

Julia Perrys ›Short Piece for Orchestra‹

Eine Künstlerin wie Julia Perry ist zu ihrer Zeit in der klassischen Musik nicht vorgesehen. Genauso wenig ihr Werk. Die Musikgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ähnelt schließlich einer lückenlosen Ahnenlinie mächtiger »Gründerväter« – von Bach über Beethoven bis zu den Modernisten der europäischen Avantgarde. Diese »Väter« sind nicht nur männlich, sondern auch weiß und europäisch – ihre Musik gilt den Theoretikern dieser Epochen als der absolute Gipfel menschlicher Kunst. Dass das nicht primär an ihren melodischen Einfällen oder der orchestralen Feinfühligkeit lag, beweisen nicht nur musiktheoretische Analysen, sondern mittlerweile auch Studien: Glauben Kenner*innen, einen unbekannten Mozart zu hören, werten sie die Musik als anspruchsvoller und qualitativ hochwertiger, als wenn über den erstmalig gehörten Klängen der Name eines Newcomers steht.

Besetzung
Piccolo, 2 Flöten, 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 2 Fagotte, Kontrafagott, 4 Hörner, 3 Trompeten, 2 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (Hängendes Becken, Kleine Trommel, Große Trommel, Xylophon), Harfe, Klavier, Celesta, Streicher

Uraufführung
1952 in Turin durch das Orchestra Sinfonica di Torino della Rai unter der Leitung von Dean Dixon

Eine afroamerikanische Frau wie Julia Perry steht in den 1940er- und 1950er-Jahren mit ihren Ideen, ihrer Ambition, ihrem Werk vor diesem Raum mit seiner symbolischen Ordnung, der sie gar nicht als Subjekt vorsieht. Als »gut« oder gar »genial« konnte nur gelten, was aus der Feder eines weißen Mannes kam. Perry aber wählt nicht den Weg der Verweigerung; im Gegenteil: Sie eignet sich die geschriebenen und ungeschriebenen Regeln radikal an.

Dafür reist sie nach Florenz, um bei Luigi Dallapiccola zu studieren, einem der strengsten Hüter der damaligen Musiktradition. Später führt sie ihr Studium nach Frankreich zu der legendären Nadia Boulanger, die wiederum als eine der ersten Frauen als Kompositionsprofessorin arbeitet. Für Perry gleicht diese Reise einem psychologischen und ästhetischen Kraftakt – schließlich



Nadia Boulanger, 1950

»Musik ist eine allumfassende, universelle Sprache …«

Julia Perry, 1949

taucht sie tief ein in das Territorium der verehrten »Väter«, um ihre Sprache, Techniken und Lehren beherrschen zu lernen. Vielleicht wollte sie, im Freud'schen Sinn, »so sein und so sprechen wie der Vater«, um sich überhaupt Gehör zu verschaffen – abgesehen natürlich davon, dass sie die Kunst an sich begeisterte.

Ihr ›Short Piece for Orchestra‹ von 1952 verdichtet ihre Begabung, ihr Ringen mit der ästhetischen Norm, ihre auf dieser Grundlage entwickelte individuelle Sprache in knapp sieben Minuten hochexplosiver Musik. In ihrem texturalen Ausbruch attackiert Perry die traditionelle Orchesterbesetzung: Die formale Disziplin und dichte Instrumentation des europäischen Neoklassizismus bricht sie von innen heraus auf, mit synkopierten, unbarmherzigen Rhythmen und dissonanten Bläserkaskaden, die in ihrer eigenen, nervösen Dringlichkeit weit über Strawinsky hinausgehen (an dessen Ästhetik sie vielleicht erinnern mögen). Die etablierten Werkzeuge treibt die Komponistin an ihre dynamischen Grenzen und entlockt dem Orchesterapparat einen Klang, der, so gesehen, europäische Askese und die rhythmische Vitalität der afroamerikanischen Moderne kurzschließt.

Ist das ›Short Piece‹ eine Demonstration musikalischer Selbstbehauptung gegenüber der väterlichen Tradition? Vielleicht. Diese Musik weigert sich, gefällig zu sein. Mit ihr behauptet sich die vermeintliche Außenseiterin als legitime Erbin der Moderne: Sie beherrscht die Gesetze meisterinnenhaft und kann sie deshalb erfolgreich transzendieren. So gesehen gibt sich Perry dem Vaterkomplex der Kunstform nicht hin, sondern besiegt ihn im Epizentrum seiner Macht.

Robert Schumanns Violinkonzert

Weniger triumphal offenbart sich die Genese von Robert Schumanns Violinkonzert – sie liest sich eher wie eine Art tragische Kehrseite des psychologischen Kampfes mit der übermächtigen Präsenz der musikhistorischen Vaterfiguren. Schumann ist im Gegenteil wie gelähmt vom gefühlten Diktat der Ahnen, allen voran Ludwig van Beethoven. Er fleht regelrecht darum, von dieser Vergangenheit verschont zu bleiben: »Es ist ein unglücklicher Zustand, wenn das Große der Vorzeit die Gegenwart so erdrückt, daß man vor lauter Ehrfurcht den Mut zum eigenen Schaffen verliert.« Jeder kreative Impuls ist für Schumann vor diesem Hintergrund mit Versagensängsten infiziert: Während Julia Perry ihre – eventuellen – Aggressionen in ihrem ›Short Piece‹ nach außen wendet, richtet sich der psychologische Druck bei Schumann nach innen.

Besetzung
Violine solo
2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Streicher

Uraufführung
am 26. November 1937 im Deutschen Opernhaus Berlin durch die Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Karl Böhm; Solist: Georg Kulenkampff

Sein Violinkonzert schreibt er 1853, nur wenige Monate vor seinem psychischen Zusammenbruch und dem Sprung in den Rhein – und immer wieder wird diese zeitliche Nähe auch mit dem Klang der Musik in Verbindung gebracht. Lange hieß es, die Musik verkörpere Schumanns innere Zerrissenheit, und tatsächlich verweigert dieses Stück, anders als andere Solokonzerte, die heroische, triumphale Pose. Das Soloinstrument schwingt sich nicht über das Orchester hinaus, sondern flüchtet sich in melancholische Kantilenen und suchende, scheue, instabile Passagen. Es scheint, als würde sich die Violinstimme im Versuch, dem traditionellen Gestus etwas entgegenzusetzen, nur umso mehr in ihm verheddern: Der berühmte zweite Satz atmet zwar die visionären Ideen, die Schumann hatte – die »poetische Noblesse«, wie Harald Eggebrecht schreibt –, scheint in erster Linie aber getragen von einer tiefen Erschöpfung. Auch im Finale zündet das virtuose Feuerwerk eher mit Vorsicht: Der Satz wirkt irgendwie gebremst, atmet eine rituelle

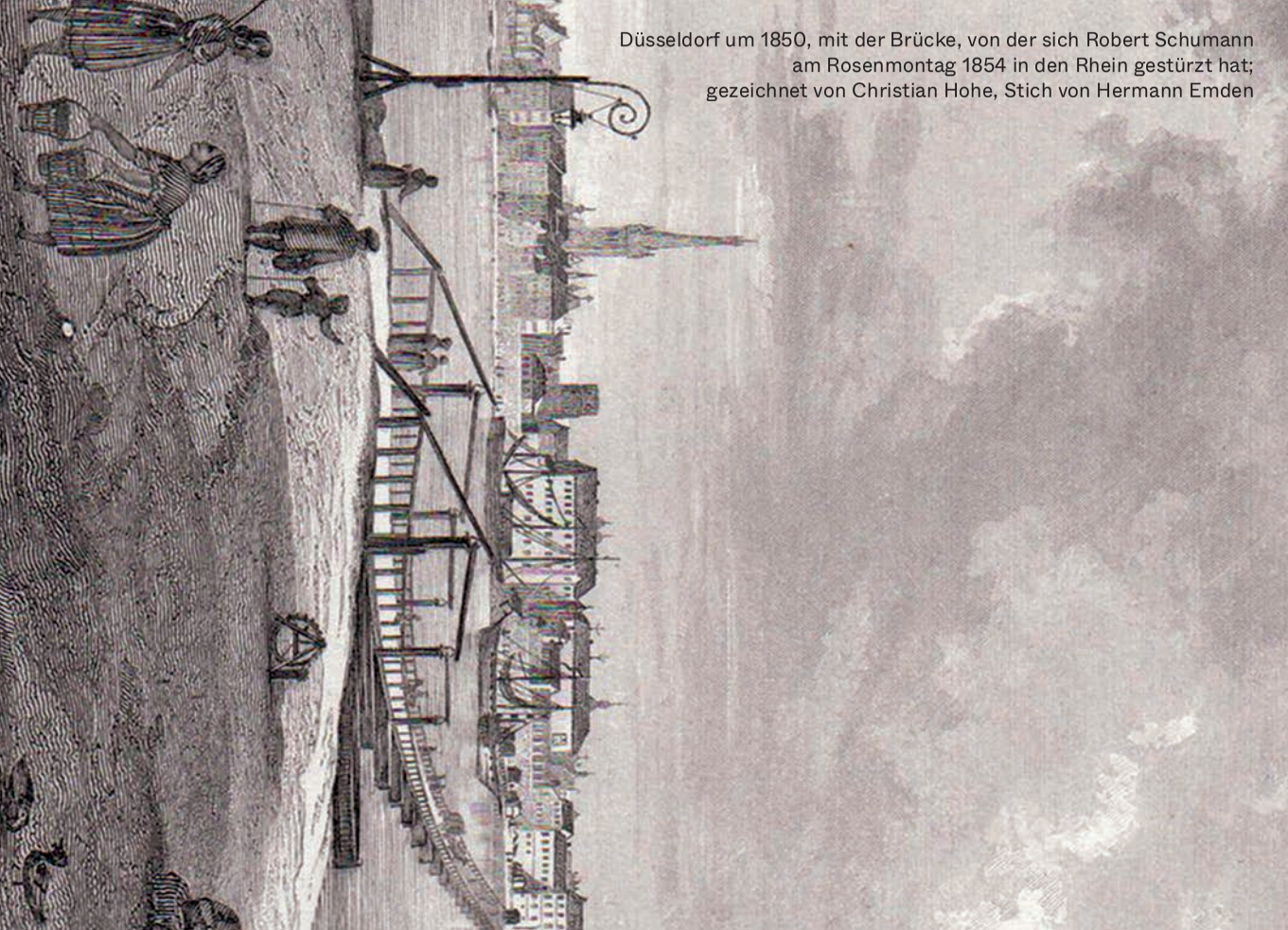
Ernsthaftigkeit, als würde das Subjekt unter dem Gewicht der formalen Erwartung erstarren.

Die eigentliche Tragödie entwickelt sich mit Blick auf dieses Werk aber vor allem nach Robert Schumanns Tod: Clara Schumann und Joseph Joachim, Roberts Ehefrau und der befreundete Geiger, dem das Werk gewidmet ist, erklären das Konzert für »schwach« und für einen »Ausdruck des geistigen Verfalls«. Sie entziehen es der Öffentlichkeit, belegen es sogar mit einem Aufführungsverbot – der Komponist Robert, so die Hoffnung, sollte als genialer Schöpfergeist in Erinnerung bleiben und nicht als von Zweifeln geplagter Mensch.

Für Vilde Frang ist das Werk aber gerade deshalb besonders. »Eine Art Schwanengesang« nennt sie es in einem Interview: »Es erinnert mich an ein Skelett, denn da ist nicht viel Fleisch am Knochen, mit dem man arbeiten könnte. Das Stück hat diese sehr verlorene Atmosphäre und lebt von einer extrem nachdenklichen, beinahe sprechenden Violinstimme.« Unter anderem ihrem Engagement ist es zu verdanken, dass das Werk in den letzten Jahren wieder häufiger aufgeführt wurde. Das Konzert war nämlich nicht allein durch Clara Schumanns und Joseph Joachims Bann marginalisiert, sondern trug später eine andere Bürde: Diejenigen, die das Stück mit als erste für sich entdeckten und auch bei einer Jahrestagung der Reichskulturkammer und der NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude 1937 uraufführen ließen, waren nämlich die deutschen Nationalsozialisten. Für sie fungierte das Stück als eine Art »arischer Ersatz für das verbotene Violinkonzert des jüdischen Felix Mendelssohn Bartholdy« (Eggebrecht). Die Vorbehalte aufgrund dieser propagandistischen Vereinnahmung fallen erst nach und nach.

»Dieses Konzert ist das vermisste Bindeglied in der Geigenliteratur zwischen Beethoven und Brahms.«

Yehudi Menuhin über das Violinkonzert



Düsseldorf um 1850, mit der Brücke, von der sich Robert Schumann am Rosenmontag 1854 in den Rhein gestürzt hat; gezeichnet von Christian Hohe, Stich von Hermann Emden



Gustav Mahlers Erste Symphonie

Anders als Robert Schumann ist Gustav Mahler beim Schreiben seiner Ersten Symphonie noch kein etablierter Komponist – die Öffentlichkeit kennt und schätzt ihn als Dirigenten und Operndirektor, hat allerdings noch keine eigenen Werke von ihm in der Breite zur Kenntnis genommen. Umso schwerwiegender prägt sich vor diesem Hintergrund der 20. November 1889 ein: Im prachtvollen Saal der Redoute in Budapest leitet der 29-jährige Gustav Mahler selbst das Philharmonische Orchester, damals noch unter dem Titel ›Symphonische Dichtung in zwei Teilen‹. Das Publikum reagiert irritiert, die Kritiker sind völlig überfordert. Mahlers radikaler Stilmix, die plötzlichen Stimmungsbrüche und der groteske Trauermarsch auf die Melodie von ›Frère Jacques‹ stoßen auf offene Ablehnung. Eduard Hanslick, der legendäre Musikkritiker, nennt das Stück »Musik, die für mich keine ist«. Der erschütterte Komponist beginnt mit der Überarbeitung der Symphonie – erst 1899 wird sie in ihrer heutigen viersätzigen Form gedruckt.

Die Reaktion des Publikums spricht hier Bände: Mahler, der selbst in der Rolle des Dirigenten und Operndirektors eine traditionell väterlich-autoritäre Figur verkörpert, schreibt eine Musik, die sich scheinbar lustig macht über die heilige symphonische Form, die die bürgerliche Ordnung, der er tagsüber in leitender Funktion vorsteht, attackiert und parodiert. Dieser Kontrast ist für die Besucher*innen der Uraufführung kaum auszuhalten: Während Mahler im ersten Satz noch eine zunächst intakte, unschuldige Identifikation mit der Tradition performt – mit-

»Ich würde diese Symphonie insgeheim meinen ›Werther‹ nennen; in ihr wird, auch wenn ich das ungern zugebe, ein herzzerreißendes Erlebnis künstlerisch abreagiert.«

Gustav Mahler

samt romantischen Topoi wie Waldweben, Kuckucksrufen und Volkslied-Anleihen –, bricht er das harmlose Vorbild im dritten Satz. Das unschuldige Kinderlied ›Frère Jacques‹ transformiert er in einen unheimlichen, schleppenden Trauermarsch in Moll, angeführt von einem einsamen, grotesk hoch spielenden Kontrabass. Immer wieder mischen sich in diesen Trauermarsch vulgäre Trivialmusik, gellende Seufzer der Bläser oder der synkopierte Klang einer jiddischen Hochzeitskapelle mit Klezmer-Elementen. Für Mahler ist darin »die ganze Roheit, Lustigkeit und Banalität der Welt« vereint. Für das Bürgertum von damals zerbricht allerdings ein Kunstideal. Statt in Ehrfurcht zu erstarren, die wenige Jahrzehnte zuvor einen gestandenen Komponisten in die Knie zu zwingen vermochte, entscheidet sich der junge, ungestüme Mahler dazu, die heilige Tradition zu entweihen.

Besetzung

4 Flöten (3. und 4. auch Piccolo), 4 Oboen (3. auch Englischhorn), 4 Klarinetten (3. auch Bassklarinette, 4. auch Kleine Klarinette), 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 7 Hörner, 5 Trompeten, 4 Posaunen, Tuba, Pauken, Schlagwerk (Große Trommel, Becken, Triangel, Tam-tam), Harfe, Streicher

Uraufführung

am 20. November 1889 im Budapester Konzerthaus durch das Budapester Philharmonische Orchester unter der Leitung des Komponisten (als Symphonische Dichtung mit dem später entfernten Satz ›Blumine‹)

So gesehen ist Kunst der optimale Raum, um patriarchale Strukturen und patriarchal geprägtes kollektives Gedächtnis herauszufordern. Reicht dabei die Lacan'sche »Subversion des Gesetzes« – also die Werkzeuge des Systems so meister*innenhaft zu beherrschen, dass man sie gegen die Ordnung selbst wenden kann, die sie hervorgebracht hat? Wichtig scheint vor allem, nicht nur die väterliche Vorbildfunktion, sondern jegliches Vatersymbol selbst zu dekonstruieren. Vielleicht beginnt Befreiung damit, Binaritäten zu überwinden – die konstruierte Geschlechterbinarität, die Binarität zwischen gut und schlecht, heilig und böse, zwischen Wir und Die. Der Vater, welcher auch immer, hat dabei eher selten geholfen.

von Hannah Schmidt

Ach, Mensch

Julia Perry



1924 am 25. März in Lexington, Kentucky, geboren; wächst in Akron, Ohio, auf und lernt früh Violine, Klavier und Gesang

1943–1948 Studium am Westminster Choir College in Princeton; Master-Abschluss; komponiert vor allem Lieder und Chorwerke

1951 Studium bei Luigi Dallapiccola in Tanglewood; internationaler Durchbruch mit dem ›Stabat mater‹

ab 1952 zwei Guggenheim Fellowships; Studienaufenthalte bei Dallapiccola in Florenz und bei Nadia Boulanger in Fontainebleau; erhält den Grand prix de Fontainebleau

Œuvre kurzgefasst

12 Symphonien, zwei Klavierkonzerte, ein Violinkonzert, mehrere Opern und zahlreiche Chor-, Vokal- und Kammermusikwerke

»Eine hervorragende Komponistin, deren Werke die ungewöhnliche Kombination aus echter Originalität und zugleich breiter Akzeptanz aufweisen. Was auch immer sie in Angriff nimmt, ist kraftvoll und überzeugend.«

National Institute for the Arts and Letters

1954 Uraufführung der ersten Oper ›The Cask of Amontillado‹ an der Columbia University

1955–1958 Dirigierstudien in Siena; anschließend Konzert- und Vortragstätigkeit in Europa

1959 Rückkehr in die USA; lehrt u. a. an der Florida A&M University und der Atlanta University

1964 Auszeichnung durch das National Institute of Arts and Letters

1965 ›Short Piece for Orchestra‹ wird vom New York Philharmonic aufgeführt und eingespielt – ein historischer Meilenstein für eine afroamerikanische Komponistin

1971 Schlaganfall und rechtsseitige Lähmung; bringt sich das Schreiben mit der linken Hand bei und komponiert weiter

1979 stirbt am 24. April im Alter von 55 Jahren in Akron

Hörempfehlung

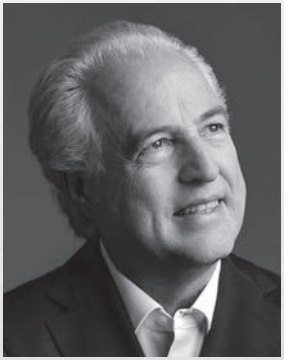
›Stabat mater‹ (1951) für Mezzosopran und Streicher: Japan Philharmonic Symphony Orchestra unter William Strickland mit der Solistin Makiko Asakura (New World Records 1959/2010)

Julia Perrys Musik verbindet europäische Moderne und Neoklassizismus mit Elementen afroamerikanischer Musiktraditionen. Dabei reicht ihr Spektrum von konzentrierter, teils dissonanter Orchestermusik bis zu Werken, in denen Spirituals und andere afroamerikanische Idiome stärker hervortreten. Ein großer Teil ihres Œuvres blieb lange unveröffentlicht oder unaufgeführt; erst in den vergangenen Jahren werden zahlreiche Werke wiederentdeckt und zugänglich gemacht.

»In ihren Werken lodert ein Feuer.«

Louise Toppin, Sopranistin und Musikwissenschaftlerin

Manfred Honeck



hat seine musikalische Karriere nicht am Dirigentenpult begonnen, sondern als Bratschist bei den Wiener Philharmonikern. 1958 im österreichischen Nenzing geboren, studierte er an der Wiener Musikhochschule und wechselte mit 29 Jahren ins Dirigierfach, zunächst als Assistent von Claudio Abbado. Später führte ihn sein musikalisches Schaffen ans Opernhaus Zürich und dann an die Staatsoper Stuttgart, wo er von 2007 bis 2011 als Generalmusikdirektor wirkte. Bereits seit 2008 ist Honeck Musikdirektor des Pittsburgh Symphony Orchestra, mit dem er 2018 einen Grammy für die Einspielung von Schostakowitschs Fünfter Symphonie und Barbers ›Adagio for Strings‹ gewann. Als Gastdirigent reist er regelmäßig zu den weltweit führenden Orchestern, dem DSO ist er seit 2004 verbunden.

Vilde Frang



stand schon mit zehn Jahren als Solistin auf der Bühne. Kurz darauf engagierte sie der Stardirigent Mariss Jansons für ein Konzert mit dem Oslo Philharmonic Orchestra – da war sie gerade einmal 12 Jahre alt. Die 1986 in Oslo geborene Geigerin perfektionierte ihr Können im Studium in Oslo, Hamburg und an der Kronberg Academy. 2012 gewann sie den Credit Suisse Young Artist Award, woraufhin sie unter der Leitung von Bernard Haitink mit den Wiener Philharmonikern debütierte. Heute zählt Frang zu den gefragtesten Solistinnen und Kammermusikerinnen und arbeitet weltweit mit führenden Orchestern. Für ihre Aufnahmen bei Warner Classics, darunter Edward Elgars Violinkonzert mit dem DSO und Robin Ticciati, bekam sie zahlreiche Preise.

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin (DSO)



Das DSO wurde von der Süddeutschen Zeitung als »orchestraler Think Tank« unter den hauptstädtischen Klangkörpern hervorgehoben. Es zeichnet sich durch die beziehungsreiche Dramaturgie seiner Konzertprogramme, den Einsatz für Musik der Gegenwart und Repertoireentdeckungen ebenso aus wie durch den Mut zu ungewöhnlichen Musikvermittlungsformaten. Innovative Impulse setzte das DSO etwa mit den moderierten Casual Concerts, dem ›Symphonic Mob‹ – der seit 2014 Laien- mit Profimusiker*innen zusammenbringt und inzwischen weltweit umgesetzt wird –, seiner Initiative feministischer Musikpolitik unter dem Motto ›Kein Konzert ohne Komponistin!‹ und der Schwerpunktsetzung auf Musik Schwarzer Komponist*innen mit ›Afrodiaspora – Composing While Black‹. Gegründet wurde das DSO 1946 als RIAS-Symphonie-Orchester und 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit 1993. Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Vladimir Ashkenazy, Kent Nagano, Ingo Metzmacher, Tugan Sokhiev und Robin Ticciati waren die Chefdirigenten der ersten sieben Dekaden. Mit seinem Konzert am 4. Oktober trat der Japaner Kazuki Yamada sein Amt als neunter Chefdirigent an der Spitze des DSO an. Durch zahlreiche Gastspiele ist das Orchester als Kulturbotschafter Berlins und Deutschlands national wie international gefragt und auch mit vielfach ausgezeichneten CD-Einspielungen weltweit präsent. Das DSO ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre gGmbH Berlin (ROC).

Orchestermitglieder

Chefdirigent und Künstlerischer Leiter
Kazuki Yamada

1. Violinen
Wei Lu
1. Konzertmeister

Marina Grauman
1. Konzertmeisterin

Byol Kang
Konzertmeisterin

Daniel Vlashi Lukaçi
stellv. Konzertmeister

Olga Polonsky
Isabel Grünkorn
Mika Bamba
Dagmar Schwalke
Ilja Sekler
Pauliina Quandt-Marttila
Nari Hong
Nikolaus Kneser
Michael Mücke
Elsa Brown
Ksenija Zečević
Lauriane Vernhes
Mayu Tomotaki

2. Violinen
Eva-Christina Schönweiß
Stimmführerin

Anne Luisa Kramb
Stimmführerin

Johannes Watzel
stellv. Stimmführer

Clemens Linder
Uta Fiedler-Reetz
Bertram Hartling
Kamila Glass
Marija Mücke
Elena Rindler
Alice Garnier
Jakob Encke
Hyojin Jun
Valentina Paetsch

Bratschen
Igor Budinstein
1. Solo

Annemarie Moorcroft
1. Solo

N.N.
stellv. Solo

Verena Wehling
Andreas Reincke
Lorna Marie Hartling
Henry Pieper
Birgit Mulch-Gahl
Anna Bortolin
Eve Wickert
Thaïs Coelho
Viktor Bátki

Violoncelli
Mischa Meyer
1. Solo

N.N.
1. Solo

David Adorján
Solo

Adele Bitter
Mathias Donderer
Thomas Rößeler
Catherine Blaise
Claudia Benker-Schreiber
Leslie Riva-Ruppert
Sara Minemoto

Kontrabässe
Ander Perrino Cabello
Solo

Pauli Pappinen
Solo

Christine Breuninger-Felsch
stellv. Solo

Matthias Hendel
Ulrich Schneider
Rolf Jansen
Emre Erşahin

Flöten
Kornelia Brandkamp
Solo

Gergely Bodoky
Solo

Upama Muckensturm
stellv. Solo

Frauke Leopold

Frauke Ross
Piccolo

Oboen
Thomas Hecker
Solo

Viola Wilmsen
Solo

Martin Kögel
stellv. Solo

Isabel Maertens

Max Werner
Englischhorn

* Zeitvertrag

Management

Klarinetten
Stephan Mörth
Solo

Thomas Holzmann
Solo

Richard Obermayer
stellv. Solo

Bernhard Nusser

Tatjana Weller
Bassklarinette

Fagotte
Karoline Zurl
Solo

Jörg Petersen
Solo

Douglas Bull
stellv. Solo

Hendrik Schütt

Markus Kneisel
Kontrafagott

Hörner
Paolo Mendes
Solo

Bora Demir
Solo

Zoltán Szőke*
Solo

Ozan Çakar
stellv. Solo

Georg Pohle
Joseph Miron
Antonio Adriani
David Coral

Trompeten
Falk Maertens
Solo

Bernhard Plagg
Solo

Alex Rodriguez Parés
stellv. Solo

Raphael Mentzen
Matthias Kühnle

Posaunen
András Fejér
Solo

Andreas Klein
Solo

Susann Ziegler
Rainer Vogt

Tomer Maschkowski
Bassposaune

Tuba
Johannes Lipp

Harfe
Elsie Bedleem
Solo

Pauken
Jens Hilse
Solo

Gabriel Ducomble
Solo

Schlagzeug
Sergey Mikhaylenko
1. Schlagzeuger

Henrik Magnus Schmidt
stellv. 1. Schlagzeuger

Roman Lepper

Management
Orchesterdirektor
Christian Beuke

Finanzen/Verwaltung
Nikolaus Rexroth

Künstlerische Planung
Marlene Brüggen

Künstlerisches Betriebsbüro
Matthias Leschik
Alicia Jütte

Orchestermanager
Raphael Rey

Orchesterbüro
Marion Herrscher
Hannah Esche-Weise

Marketing/Kommunikation
Benjamin Dries

Marketing
Henriette Kupke
Nora Fricke
Mirjam Pfaff

Presse- und
Öffentlichkeitsarbeit
Daniel Knaack
Amelie Lakmes

Education und Outreach
Julia Barreiro
Paula Benn

Notenbibliothek
Michele Foresi
Helén Hawlitzky

Orchesterinspektor
Kai Wellenbrock

Orchesterwarte
Johannes Muhr
Christoph Grahl

FSJ Kultur
Kira Gottlob

So 08.11.26

Philharmonie 20 Uhr

Thorvaldsdottir ›Archora‹
Sibelius Violinkonzert
Ligeti ›Atmosphères‹
Adams ›Become Ocean‹





Veronika Eberle

»Irgendwann beginnen wir zu begreifen, dass wir Teil von etwas viel Größerem sind.« Dieser Gedanke bestimmt John Luther Adams' Werk ›Become Ocean‹, und die Idee, dass es gilt, dieses »Größere« zu bewahren, zieht sich auch durch das Konzertprogramm, das Dalia Stasevska dirigiert: Die Faszination für die finnische Natur begleitet das gesamte Schaffen des Komponisten Jean Sibelius und wirkt auch in seinem Violinkonzert nach, das Veronika Eberle interpretiert. Anna Thorvaldsdottirs ›Archora‹ ist geprägt von der mystischen Atmosphäre der isländischen Landschaften. In György Ligetis ›Atmosphères‹ werden einzelne Töne Teil eines komplexen Klanggewebes, eines atmosphärischen Zustands.

So 22.11.26

Philharmonie 20 Uhr

Bruch Violinkonzert Nr. 1
Bacewicz Polnische Rhapsodie
Roussel ›Bacchus et Ariane‹ – Suite Nr. 2
Ravel ›Daphnis et Chloé‹ – Suite Nr. 2





Bomsori Kim

Ein kontrastreicher Abend voller Farben erwartet das Publikum am 22. November mit Musik zwischen virtuoser Romantik und französischer Klangpracht. Als Solistin ist Bomsori Kim zunächst in Bruchs beliebtem Violinkonzert zu erleben, bevor sie gemeinsam mit Dirigent Fabien Gabel die überfällige Deutsche Erstaufführung von Grażyna Bacewiczs Polnischer Rhapsodie von 1949 präsentiert. Zum Finale führt die Ballettmusik von Roussels ›Bacchus et Ariane‹ und Ravels ›Daphnis et Chloé‹ in nahezu rauschhafte Klangwelten.



Tickets

Besucherservice des DSO
Charlottenstraße 56, 2. OG
10117 Berlin, am Gendarmenmarkt
Mo bis Fr 9–18 Uhr
T 030 20 29 87 11
→ tickets@dso-berlin.de
→ dso-berlin.de

Impressum

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin
Wilhelm Hallen / Kopenhagener Str. 72A /
13407 Berlin
T 030 20 29 87 530
→ info@dso-berlin.de / → dso-berlin.de

Programmheft und Einführung
Hannah Schmidt
(Introduktion, Steckbrief, Essay)

Redaktion Maximilian Rauscher,
Daniel Knaack

Artdirektion Henriette Kupke, 3pc

DSO-Muster Hannah Göppel

Satz Susanne Nöllgen

Fotos/Abbildungen
Bartek Barczyk (Kim), Marco Borggreve
(Frang), Lea Hopp (DSO), Robin Kater (Titel),
Veikko Kähkönen (Stasevska), Todd Rosenberg
(Honeck), Louie Thain (Eberle),
Archiv DSO (sonstige)

Preis 3 €

© Deutsches Symphonie-Orchester
Berlin 2026

Das DSO ist ein Ensemble der Rundfunk
Orchester und Chöre gGmbH Berlin.

Geschäftsführer
Anselm Rose

Gesellschafter
Deutschlandradio, Bundesrepublik
Deutschland, Land Berlin, Rundfunk
Berlin-Brandenburg

Ist Ihr Vater Ihr Vorbild?



Dalia Stasevska



So 08.11.26
Philharmonie 20 Uhr

Thorvaldsdottir ›Archora‹
Sibelius Violinkonzert
Ligeti ›Atmosphères‹
Adams ›Become Ocean‹