

## Sa 15 12 | 14 Uhr und So 16 12 | 20 Uhr

### Georg Friedrich Händel (1685–1759)

»Messiah«

Oratorium in drei Teilen für Soli Chor und Orchester HWV 56 (1741)

Szenische Einrichtung

#### Part the first (Erster Teil)

1. **Symphony**
2. **Accompagnato** Comfort ye my people (Tröstet mein Volk) **Tenor**
3. **Air** Ev'ry valley shall be exalted (Alle Täler sollen erhöht werden) **Tenor**
4. **Chorus** And the glory of the Lord (Und die Herrlichkeit des Herrn)
5. **Accompagnato** Thus saith the Lord, the Lord of Hosts (So spricht der Herr, der Herr der Heerscharen) **Bass**
6. **Air** But who may abide the day of His coming (Wer wird aber den Tag seiner Ankunft erleiden können) **Alt II**
7. **Chorus** And He shall purify (Er wird reinigen)  
**Recitative** Behold, a virgin shall conceive (Siehe, eine Jungfrau ist schwanger) **Alt I**
8. **Air and Chorus** O thou that tellest good tidings to Zion (O du, die Zion gute Zeiten verkündet) **Alt I und Chor**
9. **Accompagnato** For behold, darkness shall cover the earth (Denn siehe, Finsternis bedeckt das Erdreich) **Bass**
10. **Air** The people that walked in darkness (Das Volk, das im Finstern wandelt) **Bass**
11. **Chorus** For unto us a Child is born (Denn uns ist ein Kind geboren)
12. **Pifa**  
**Recitative** There were shepherds abiding in the field (Und es waren Hirten in derselben Gegend) **Sopran**
13. **Accompagnato** And lo, the angel of the lord came upon them (Und siehe, des Herrn Engel trat zu ihnen) **Sopran**  
**Recitative** And the angel said unto them (Und der Engel sprach zu ihnen) **Sopran**
14. **Accompagnato** And suddenly there was with the angel (Und alsbald war da bei dem Engel) **Sopran**
15. **Chorus** Glory to God in the highest (Ehre sei Gott in der Höhe)
16. **Air** Rejoice greatly, o daughter of Zion (Du Tochter Zion, freue dich sehr) **Sopran**  
**Recitative** Then shall the eyes of the blind be open'd (Alsdann werden der Blinden Augen aufgetan werden) **Alt II**
17. **Duet** He shall feed His flock like a shepherd (Er wird seine Herde weiden wie ein Hirte) **Alt I, Sopran**
18. **Chorus** His yoke is easy, His burthen is light (Sein Joch ist sanft, und seine Last ist leicht)

Pause (15 Minuten)

#### Part the second (Zweiter Teil)

19. **Chorus** Behold the Lamb of God (Siehe, das ist Gottes Lamm)
20. **Air** He was despised (Er war der Allerverachtetste) **Alt I**
21. **Chorus** Surely, He hath borne our griefs and carried our sorrows (Fürwahr, er trug unsre Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen)
22. **Chorus** And with His stripes we are healed (Und durch seine Wunden sind wir geheilt)
23. **Chorus** All we like sheep have gone astray (Wir gingen alle in die Irre wie Schafe)
24. **Accompagnato** All they that see Him, laugh Him to scorn (Alle, die ihn sehen, spotten sein) **Tenor**
25. **Chorus** He trusted in God (Er vertraute auf Gott)
26. **Accompagnato** Thy rebuke hath broken His heart (Die Schmach brach ihm das Herz) **Tenor**
27. **Arioso** Behold, and see if there be any sorrow (Schaut doch und seht, ob irgendein Schmerz sei) **Tenor**

28. **Accompagnato** He was cut off out of the land of the living (Er ist aus dem Land der Lebendigen weggerissen) **Sopran**
29. **Air** But Thou didst not leave His soul in hell (Doch du ließest seine Seele nicht in der Hölle) **Sopran**
30. **Chorus** Lift up your heads (Machet die Tore weit)
31. **Chorus** entfällt
32. **Air** Thou art gone up on high (Du bist in die Höhe gefahren) **Alt II**
33. **Chorus** The Lord gave the word (Der Herr gab das Wort)
34. **Air** How beautiful are the feet of them (Wie lieblich sind die Füße derer) **Sopran**
35. **Chorus** Their sound is gone out into all lands (Ihr Schall ist ausgegangen in alle Lande)
36. **Air** Why do the nations so furiously rage together (Warum rasen und toben die Völker) **Bass**
37. **Chorus** Let us break their bonds asunder (Lasst uns zerreißen ihre Bande)  
**Recitative** He that dwelleth in heaven (Aber der im Himmel wohnt) **Tenor**
38. **Air** Thou shalt break them with a rod of iron (Du sollst sie mit einem eisernen Zepter zerschlagen) **Tenor**
39. **Chorus** Hallelujah

Pause (15 Minuten)

#### Part the third (Dritter Teil)

40. **Air** I know that my Redeemer liveth (Ich weiß, dass mein Erlöser lebt) **Sopran**
41. **Chorus** Since by man came death (Denn da durch einen Menschen der Tod gekommen ist)
42. **Accompagnato** Behold, I tell you a mystery (Siehe, ich sage euch ein Geheimnis) **Bass**
43. **Air** The trumpet shall sound (Denn es wird die Posaune schallen) **Bass**  
**Recitative** Then shall be brought to pass (Dann wir erfüllt werden) **Alt II**
44. **Duet** O death, where is thy sting? (Tod, wo ist dein Stachel?) **Alt II, Tenor**
45. **Chorus** But thanks be to God (Gott aber sei Dank)
46. **Air** If God be for us who can be against us (Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein) **Alt I**
47. **Chorus** Worthy is the Lamb, that was slain (Das Lamm, das erwürget ist)

#### ROBIN TICCIATI

Louise Alder Sopran | Magdalena Kožená Mezzosopran (Alt I) | Tim Mead Countertenor (Alt II)  
Allan Clayton Tenor | Florian Boesch Bass  
Frederic Wake-Walker Regie | Ahmed Soura Tänzer | Ben Zamora Lichtdesign  
RIAS Kammerchor | Justin Doyle Choreinstudierung

Ashok Gupta Korrepetition und Cembalo | Holger Groschopp Korrepetition

Adelle Eslinger Musikalische Assistenz | Rosabel Huguet Regieassistenz

Oliver Klühs Lichttechnik | Saskia Steinbeck Inspizienz | Uta Römer Produktionsassistenz

Mit freundlicher Unterstützung durch den



Dauer des Werkes (Pausen nicht eingerechnet) ca. 3 Std.

KULTURRADIO<sup>rbb</sup>  
92,4

Das Konzert wird vom Kulturradio des rbb aufgezeichnet und am 26. Dezember 2018 ab 20.04 Uhr gesendet.  
UKW 92,4 | Kabel 95,35

# EIN GROSSES UNTERFANGEN

von Habakuk Traber



— **Georg Friedrich Händel**  
»Messiah«

## Besetzung

Sopran solo, Alt I und II soli,  
Tenor solo, Bass solo  
Chor  
2 Oboen, Fagott, Kontrafagott,  
2 Trompeten, Pauken, Streicher  
und Generalbass

Bild oben: »Die Grablegung Christi«,  
Gemälde von Tizian, 1560

Der 13. April 1742 fiel in Großbritannien, seinen Provinzen und Kolonien, auf einen Dienstag, den Dienstag vor Ostern, denn damals galt im Vereinigten Königreich noch der julianische Kalender. An diesem Abend wurde Georg Friedrich Händels Oratorium »Messiah« offiziell uraufgeführt – in Dublin, nicht in London, der eigentlichen Wirkungsstätte des Wahlbriten aus Halle an der Saale. Der Zeitpunkt war in doppelter Hinsicht gut gewählt. Händel schloss mit der Premiere und einer zweiten Aufführung acht Wochen danach einen längeren Aufenthalt in Irlands Hauptstadt ab, zu dem ihn der Vizekönig Lord Lieutenant Cavendish eingeladen hatte, und ihm gelang mit dem neuen großen Werk ein Erfolg, bei dessen Lob sich die Presseorgane förmlich überschlugen. Die Nachricht drang auch nach London, wo die Dinge für den Kompo-

nisten in den Jahren zuvor nicht mehr günstig gelaufen waren. Zwei neue Opern waren durchgefallen, sein Rückhalt bei Publikum und Presse war deutlich geschwunden, er wurde Opfer von Intrigen. Dublin bedeutete dagegen die reine Erholung. Die Wende, die sich dort abzeichnete, setzte sich, wenngleich langsam, auch in der britischen Metropole durch. Außerdem richtete sich die Aufmerksamkeit einer christlich geprägten und beherrschten Öffentlichkeit in der Karwoche ohnehin besonders stark auf das Leiden, Sterben und die Auferstehung Jesu Christi. Thematisch trafen Händel und sein Librettist ins Zentrum der Kirchenjahreszeit.

Händels »Messiah« beginnt wie Bachs »Matthäuspassion« in e-Moll, einer Tonart der Trauer und verhaltenen Klage, in der die Suche nach Hoffnung noch nicht abgeschrieben ist, und er schließt nach drei Stunden in D-Dur, der Fest-, Feier-, Triumph- und Majestätstonart. Insofern trägt das Werk die ganze Spanne der Christologie zwischen Leiden und Erlösung, zwischen »Kreuz und Krone« samt ihrer gegenseitigen Verschränkung aus. Doch der »Messiah« wurde nicht in einer Kirche aus der Taufe gehoben, sondern in einem damals noch neuen, dem Stil und den Kunstbedürfnissen der Zeit angepassten Konzertsaal, der Dubliner Philharmonie des fortgeschrittenen 18. Jahrhunderts. Dieses Oratorium war eine weltliche Angelegenheit, aber es hatte einen geistlichen Inhalt. Beide Tatsachen wirkten in der Entstehungszeit und der weiteren Geschichte nicht immer konfliktfrei ineinander.

## Das Thema und der Librettist

Das Thema war groß gewählt, größer ging es nicht. Nach Esther, Deborah, Saul und Israel in Ägypten – allesamt Geschichten und Gestalten aus der hebräischen Bibel – wählten Händel und sein Librettist Charles Jennens nun den höchsten von allen, den Herrn selbst in seiner Menschengestalt. Sie nannten ihn im Titel nicht Christus, nicht den Heiland oder den Erlöser. Sie nannten ihn den Messias. Nach christlicher Lehre sind diese Begriffe synonym, denn sie meinen einen und denselben, und doch schwingt in der Bezeichnung »Messias« mehr mit als in allen anderen. Heiland und Erlöser bezeichnen eine religiöse, wenn man so will, rettungsgeschichtliche Funktion. Christus ist wegen des griechischen Wortursprungs ganz an das Neue Testament und seine Anhänger gebunden. »Messias« aber enthält die große Hoffnung der Juden, auf die hin sie ihre leidensreiche Geschichte lebten. Ihn zum Titel eines Werkes zu erheben, hat von christlicher Seite aus etwas Usurpatorisches, ungefähr nach dem Motto: Ihr wollt ihn, wir haben ihn, und er kommt wieder. Für Jennens dürfte entscheidend gewesen sein: Von allen Nennungen ist »Messias« am weitesten von der empirischen Person Jesu von Nazareth weg- und in die Nähe Gottes gerückt, dessen Gesandter er sei: Die heilsgeschichtliche Bedeutung wird wichtiger als das gelebte Leben des Jesus. Das hat Gründe und Konsequenzen.



Georg Friedrich Händel. Gemälde von  
Thomas Hudson, 1741

Uraufführung am 13. April 1742 in Neale's Music Hall in der Fishamble Street Dublin. Die Solopartien sangen Susannah Christina Maria Avoglio und Mrs. MacLean (Sopran), Maria Cibber (Mezzosopran), William Lamb und Joseph Ward (Alt), James Bailey (Tenor) und John Mason (Bass). Es sangen die Chöre der Christ Church und der St. Patrick's Cathedral, das Orchester bestand aus Mitgliedern der Academy of Music und der Charitable Music Society. Das Orchester leitete Matthew Dubourg, der Verantwortliche der Dubliner State Music. Die Gesamtleitung hatte Georg Friedrich Händel inne.



Charles Jennens. Gemälde von Thomas Hudson, 1745

Charles Jennens, der für Händel das Libretto zusammenstellte – das zweite nach dem Textbuch zu ›Saul‹ – holte weit aus. Dabei verließ er sich nicht auf seine dichterischen Qualitäten, sondern auf seine Kenntnisse der Bibel, der kirchlichen Liturgien und ihrer Ordnungen der Lese- und Predigttexte, schrieb nichts Eigenes, sondern stellte Bibelverse zusammen. Bei weitem die meisten nahm er aus der hebräischen Heiligen Schrift, aus der Zeit vor, teilweise lange vor dem Auftreten des Jesus von Nazareth. Jennens deutete sie als Prophezeiungen selbst dann, wenn sie sich im ursprünglichen Kontext gar nicht auf den Messias bezogen. Er folgte damit einer Tendenz, die das Christentum seit der Abfassung der Evangelien beherrschte: dem sogenannten Schriftbeweis, der das Erscheinen, Reden und Tun Jesu Christi als das Einlösen von Gottes Verheißungen an sein Volk Israel auslegte; typische Formulierung: »auf dass erfüllt würde die Schrift« oder »wie geschrieben steht bei...«. Auszüge aus den Psalmen, dem populärsten Buch der hebräischen Bibel, setzte Jennens als Prototypen der Klage-, Bitt- und Lobgesänge ein. Die Geschichtsbücher des Neuen Testaments (Evangelien und Apostelgeschichte) zog er nur für die Weihnachtsgeschichte und die Passion heran, und das in denkbar knapper Form. Zentral sind allerdings die Zitate aus den Briefen des Apostels Paulus, vor allem aus dem 15. Kapitel des 1. Korintherbriefes, das man als einen Grundriss christlicher Dogmatik ansehen kann.

### Leitbild Paulus

Sein Autor Paulus stammte aus Tarsus, nahe der Südküste der heutigen Türkei, unweit der Grenze zu Syrien gelegen. Er wuchs in der jüdischen Diaspora inmitten einer griechischen Umgebung auf, deren Philosophie ihm ebenso wohl vertraut war wie die Lehren und Dispute der Rabbinen. Er studierte in Jerusalem bei dem berühmten Gamaliel, einem pharisäischen Rabbi. Seine »Bekehrung« zur Lehre des Nazareners verdankte er nicht der direkten Begegnung mit ihm; er traf oder sprach Jesus wohl nie. Sie überkam ihn vielmehr in einer überwältigenden Erscheinung, wie sie oft am Anfang von Prophetenkarrieren stand. »Saul, Saul, was verfolgst du mich?«, soll ihn der auferstandene Christus im visionären Blendlicht vor Damaskus ins Gewissen gefragt haben. Danach wurde aus dem Verfolger ein Verkünder und Verbreiter des Christentums, vielleicht der erste Systematiker einer christlichen Lehre überhaupt. Paulus' Briefe an die verschiedenen Gemeinden, die er besuchte, wurden vor den Evangelien geschrieben. Die Menschen aus Jesu nächster Nähe und engster Gefolgschaft waren sich der Auferstehung nicht restlos sicher; Paulus nach Damaskus sehr wohl. Schalom Ben Chorin folgerte daraus pointiert: »Die Auferstehung des Jesus von Nazareth ereignete sich nicht in Jerusalem, sondern vor Damaskus, [...] denn nur die Vision des Auferstandenen, die dem Paulus auf seinem Wege nach Damaskus unmittelbar vor Betreten der Stadt widerfahren ist, wurde wirklich geschichtsmächtig.«

Geoffry Cuming konnte zeigen, dass sich Jennens bei der Textzusammenstellung auf die Lesungen zum Kirchenjahr bezog, wie sie im »Book of Common Prayers«, der Agende der anglikanischen Kirche, enthalten sind. Der erste Teil des »Messias«-Librettos verwendet Texte aus der Liturgie der Weihnachtszeit, der zweite aus der Fasten- und Osterzeit, der dritte Teil aus der Liturgie von Trauergottesdiensten.

Andreas Waczkat, 2008

Jennens folgte mit seiner Textzusammenstellung der Spur des Paulus sehr getreu. Er erzählt nicht die Lebensgeschichte Jesu, wählt aus ihr nur das dogmatisch Wesentliche aus: die Geburt des Gottgezeugten, sein Lob durch die höchsten und niedrigsten Wesen (Engel, Weise, Hirten) und seine Leidensgeschichte als notwendige Voraussetzung für die Auferstehung. Im Grunde erzählt er gar nicht; Weihnachten und Passion bleiben Episoden in einem Strom, der sich von den Prophezeiungen über den Hinweis auf ihre Erfüllung bis zur langen Wirkungsgeschichte im Christentum zur Apokalyptik des Jüngsten Tags erstreckt. Der Bogen spannt sich von der Zweiten Schöpfung, die mit Christus begann, bis zu deren Ende am Tag des göttlichen Weltgerichts. Dann ist nicht mehr Welt und|oder Gott, sondern nur noch eins. Jennens reflektiert den zweiten Akt des Weltendramas aus christlicher Sicht in biblischen Texten. In sie greift er nur ein, wenn es sich um Jesusworte handelt, die er in die dritte Person versetzt. Den Heiland persönlich auf die säkulare, auch nur auf die konzertante Bühne zu bringen, verbot sich damals. Es gibt in Jennens-Händels »Messiah« anders als in Bachs Passionen keine dramatis personae, keine festen Rollen der Sänger. Das ändert nichts daran, dass sowohl textliche wie musikalische Dramaturgie sorgfältig ausgewogen sind. Für die ersten Londoner Aufführungen stellte Charles Jennens ein Libretto in übersichtlicher Gliederung bereit.

### Die Gliederung des Librettos

#### Erster Teil

Die Prophezeiungen (Nummern 1 bis 7)

- I. Die Prophezeiung der Errettung (Nummern 1 bis 4)
- II. Die Prophezeiung des Kommens des Messias und die Frage, was dies für die Welt bedeuten könne. (Nummern 5 bis 7)

Die Weihnachtsgeschichte (Nummern 8 bis 18)

- III. Die Prophezeiung der Jungfrauengeburt (Nummern 8 bis 11)
- IV. Die Engel erscheinen den Hirten (Nummern 12 bis 15)
- V. Christi Erlösungswunder auf Erden (Nummern 16 bis 18)

#### Zweiter Teil

Die Passionsgeschichte (Nummern 19 bis 31)

- I. Das Erlösungsoffer, die Geißelung und das Sterben am Kreuz (Nummern 19 bis 23)
- II. Sein Opfertod, Sein Gang durch die Hölle und Seine Auferstehung (Nummern 24 bis 29)
- III. Gott enthüllt Sein Wesen im Himmel (Nummern 30 und 31)

Auferstehung und Himmelfahrt (Nummern 32 bis 39)

- IV. Pfingsten, die Gabe des Zungenredens, der Beginn der Mission (Nummern 32 bis 35)

In der neutestamentlichen Heilsgeschichte die Erfüllung der alttestamentlichen Prophezeiungen zu sehen, ist Teil des Bekenntnisses der christlichen Konfessionen. [...] Die Verbindung zwischen alttestamentlicher Prophezeiung und heilsgeschichtlicher Erfüllung ist vornehmlich bei Paulus gedeutet, besonders ausdrücklich im 1. Brief an die Korinther 15,4. [...] Diese paulinische Lehre prägt auch das »Messias«-Libretto in allen Teilen, ablesbar schon an der prominenten Stellung der Zitate aus 1. Korinther 15, die den gesamten dritten Teil des Textes bestimmen.

Andreas Waczkat, 2008



Susannah Maria Cibber, eine der Solistinnen der Uraufführung. Gemälde von Thomas Hudson, 1749



V. Die Welt und ihre Herrscher lehnen sich gegen das Evangelium auf (Nummern 36 und 37)

VI. Gottes Triumph (Nummern 38 und 39)

### Dritter Teil

Zuversicht und Gewissheit in den letzten Dingen (Nummern 40 bis 43)

I. Das Versprechen leiblicher Auferstehung und Erlösung von Adams Sündenfall (Nummern 40 und 41)

II. Der Tag des Gerichts und der allgemeinen Auferstehung (Nummern 42 und 43)

Die Erfüllung der Prophezeiungen (Nummern 44 bis 47)

III. Der Sieg über Tod und Sünde (Nummern 45 und 46)

IV. Die Verherrlichung des messianischen Opfers

### Händels musikalische Dramaturgie

Was machte Händel aus Jennens' sorgsam komponierter Zusammenstellung? Er übernahm sie weitgehend, ersetzte nur einen Paulusvers durch dessen Urbild beim Propheten Jesaja. Der konsequenten Textdramaturgie entsprach er mit einer ebenso klaren wie vorbildlosen musikalischen Dramaturgie, die sich aus drei verschiedenen Quellen speist: aus der Tradition des hymnischen englischen Chor-Anthems, für das vor allem das berühmte ›Hallelujah‹ am Ende des zweiten Teils einsteht; König Georg II. soll sich zu diesem Lobpreis der Allmacht wie zu einer Nationalhymne erhoben haben. Die zweite Komponente bildet die Chorfüge, wie sie vor allem in Nord- und Mitteldeutschland gepflegt wurde; Händel war mit ihr aufgewachsen. Zu ihrem Typus gehören so unterschiedliche Sätze wie die abschließende ›Amen‹-Fuge, die Chöre Nr. 11 (›For unto us a child is born« – Denn uns ist ein Kind geboren), Nr. 17 (›He shall feed his flock« – Er wird seine Herde weiden), aber auch die Nr. 22 (›And with His stripes we are healed« – Und durch seine Wunden sind wir geheilt); Händel baut sie auf den Urtypus eines Mollthemas auf, in das er eine musikalisch-rhetorische Lamento-Figur integriert. Das dritte Element steuern die Solostimmen mit der Fülle ihrer Möglichkeiten bei; diese reichen vom Rezitativ mit Generalbassbegleitung (›secco‹) über das orchestergestützte Rezitativ (›accompagnato‹) und das Arioso bis hin zu verschiedenen Formen der Arie. In ihnen orientiert sich Händel vor allem an der italienischen Oper. Drei ganz unterschiedliche Stilebenen bringt er zusammen. Sie sorgen von sich aus für Kontraste, die im Interesse des Werkes zu einem überzeugenden Ganzen zusammengebracht werden wollen.

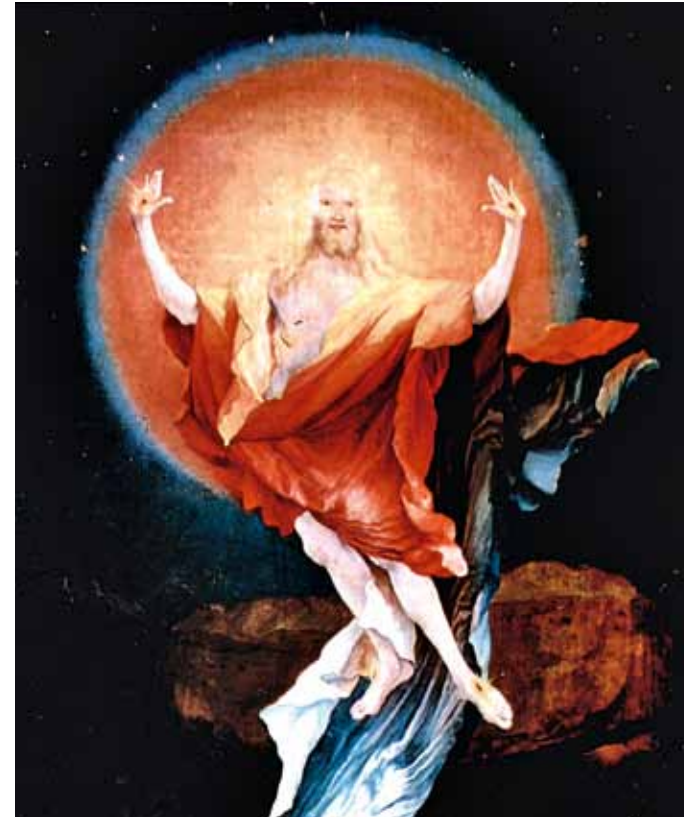
In Kantaten, Oratorien und Passionen wurden in der Regel die biblischen (Erzähl-)Texte in einfachen Rezitativen mit Generalbass gesungen; Accompagnati und Ariosi, ebenfalls kurze Formen, boten meist Kommentare, während die Arien ausführlichen musikalischen Be-



König George II. von England. Gemälde aus dem Atelier von Charles Jervas, um 1727

Jennens strebte mit seinem ›Messias‹-Libretto nicht danach, Leben, Kreuzestod und Auferstehung des Messias Jesus Christus darzustellen, sondern die existenzielle Bedeutung des Geschehens für den einzelnen Menschen herauszuheben.

Andreas Waczkat, 2008



›Die Auferstehung‹. Gemälde von Matthias Grünewald, 1512–16 (rechter Flügel des Isenheimer Altars, Ausschnitt)

trachtungen gewidmet waren. Die Chöre stellten einerseits das Volk in der Handlung dar, andererseits vertraten sie die Stimme der gläubenden Menschheit in Chorälen oder in kunstvollen Chorsätzen der Bitte, der Anteilnahme oder des Lobs. Händel befreit sich weitgehend von diesen Zuordnungen, nur die Secco-Rezitative und die Schlusschöre des zweiten und dritten Teils erinnern an diese Praxis. Im Großen und Ganzen aber weist er den Texten die musikalischen Aussageformen zu, die ihm geeignet erscheinen, die im Zusammenhang für hinreichend Abwechslung sorgen, und die aufs Gesamte gesehen überzeugende und harmonische Proportionen erzeugen. In einzelnen Fällen komponierte er Alternativfassungen, ersetzte etwa bei gleichem Text ein Chor- durch ein Solostück. Ein Beispiel für die souveräne Handhabung der Formen gibt bereits der Anfang. Für die eröffnende instrumentale Symphony wählte Händel als Vorbild die französische Overture. Ein gravitatischer Anfangsteil und seine Wiederkehr rahmen eine längere, rasche Fuge. Händel hält sich zunächst exakt daran, verzichtet aber am Ende auf die Rekapitulation der langsamen Introduction und öffnet damit das Stück zum ersten Gesangssatz, dem Accompagnato ›Comfort

Im neuen Musiksaal an der Fishamble Street wurde Händels großes geistliches Oratorium, der ›Messias‹, aufgeführt. Die wichtigsten Kritiker erklärten es für das vollendetste Werk der Musikgeschichte. Mit Worten lässt sich der Genuss nicht ausdrücken, den das Stück für das versammelte Publikum bedeutete. Erhabenheit, Größe und Zärtlichkeit, gebunden an die würdigsten, majestätischsten und bewegendsten Worte, taten sich zusammen und bezauberten Herz und Ohr gleichermaßen.

Uraufführungskritik im ›Dublin Journal‹, 1742

In der Zusammenschau wird Händel dem Anspruch des Librettos gerecht: mit Größe, Erhabenheit und Zärtlichkeit. [...] Händel verband sie in diesem Oratorium, um damit das Wesen des Messias, vielleicht sogar der gesamten christlichen Religion zu charakterisieren.

Andreas Waczkat, 2008



Lord William Cavendish. Gemälde von George Knapp, 1730

Lord William Cavendish war 1737 bis 1744 Vertreter der britischen Krone in Irland. Er lud Georg Friedrich Händel 1741 zu einem längeren Aufenthalt in Dublin ein. Händel nahm die Einladung an und fasste wohl auch den Beschluss, diese Konzertreihe mit einem neuen Oratorium zu beschließen, wozu ihm Jennens' ›Scripture collection‹ gelegen kam. Noch vor der Abreise begann Händel mit der Komposition des ›Messias‹, die ihm in kurzer Zeit gelang.

Andreas Waczkat, 2008

ye«. Die Trauertonalart wandelt sich in mildes E-Dur. Der Sänger tritt auf wie ein Kunder, ein Prophet oder Prediger (in der Wüste). Ein theatralisches Moment gerät damit von Anfang an ins Stück, die Spannung zwischen Drama und Kontemplation wird zu einer treibenden Kraft dieses Kunstwerks. Händel komponiert musikalisch den Gestus einer zweiten Schöpfung nach. Sie erhebt sich nicht aus dem Tohuwabohu, sondern aus dem Leid der Menschen. Ihr Anfangsappell lautet nicht: »Es werde Licht!« sondern: »Tröstet mein Volk! Führt es aus der Knechtschaft«, die für Israel mit der Zeit in Ägypten und dem babylonischen Exil zur prägenden existenziellen Erfahrung wurde. Durch eine simple Aufhellung von Moll nach Dur verwandelt Händel die Sphäre des Leids in den Ton der Hoffnung und Verheißung.

Diese dramaturgische Ebene ist im ›Messiah‹ nicht weniger wichtig als Stile und Formgattungen, denn sie bestimmt die Sprachlichkeit seiner Musik. In ihr wirken mehrere »Grundtöne« zusammen: der Ton von Trauer und Klage, von Trost und Hoffnung, von Freude und Schrecken, der Ton der Majestät. Die ersten könnte man zum »Menschheitston« zusammenfassen, der letzte wird angeschlagen, wenn es um Gottes Allmacht geht. Es ist der Ton, in dem sonst auch die Regenten dieser Welt gepriesen wurden; zugespitzt gesagt: Es ist der Huldigungston der Kolonialära. Vielleicht beginnen gerade hier, bei den populärsten Stücken wie dem ›Hallelujah‹, die Fragen an die Jennens-Händelsche Messiasdeutung. Dem Librettisten kam es darauf an, nicht die Menschlichkeit des Jesus von Nazareth, sondern die Göttlichkeit des Christus zu betonen und damit auch dessen Teilhabe an der göttlichen Allmacht. Aber wie ist es um diese wirklich bestellt?

Heute, 270 Jahre und etliche Menschheitskatastrophen nach der ›Messiah‹-Premiere, wird man manches mit anderen Ohren hören und anders reflektieren. Frederic Wake-Walker verwies in seinen Überlegungen zur räumlich-szenischen Darstellung auf den Theologen Jürgen Moltmann: »Gott wurde Mensch, damit aus Unmenschlichen wahre Menschen werden.« Der Philosoph Hans Jonas ging in seinem Vortrag ›Der Gottesbegriff nach Auschwitz‹ einen Schritt weiter: Gott lasse sich nicht als Allmächtiger denken. Allmacht sei ein widersinniger Begriff, weil sich Macht immer gegen eine andere durchsetzen müsse, und dass er der Souverän der Geschichte sei, lasse sich nach Auschwitz vollends nicht mehr glauben. Er sei zu denken als Gott, der sich in die »Mannigfaltigkeit des Werdens«, also in die Welt, hineingab. Als solcher habe er »nichts mehr zu geben: Jetzt ist es am Menschen, ihm zu geben. Und er kann dies tun, indem er in den Wegen seines Lebens darauf sieht, dass es nicht, oder nicht oft geschehe, dass es Gott um das Werdenlassen der Welt gereuen muss.« Der Ton des Triumphs und der Erhabenheit diene dann nicht mehr länger als Symbol und Wahrzeichen der Macht, sondern als Lob wahrer Menschlichkeit.

## Mensch Messias

Frederic Wake-Walker über die szenische Einrichtung von Händels Oratorium

**DSO:** Herr Wake-Walker, Robin Ticciati nannte die Philharmonie eine »Kathedrale der Möglichkeiten«; er wolle die Angebote, die dieser Raum macht, für die Interpretation musikalischer Werke nutzen. Mit der Einrichtung von Händels ›Messiah‹ tun Sie dies mit ihm gemeinsam. Wo setzen Sie an?

**Frederic Wake-Walker:** Die Besonderheiten eines Raumes als Chance für Werkdeutungen zu nutzen, liegt Robin Ticciati und mir gleichermaßen am Herzen. Als wir zum ersten Mal über den ›Messiah‹ in der Philharmonie sprachen, hatten wir die Idee, Chor, Solisten und Instrumente an wechselnden Stellen im Raum auftreten zu lassen. Doch die Vieltüchtigkeit der Partitur, die starken Charakterwechsel zwischen den einzelnen Nummern und die notwendigen Gänge der Mitwirkenden hätten eine Unruhe in die Aufführung getragen, die der Konzentration des Hörens und Musizierens abträglich gewesen wäre. Deshalb entschieden wir uns für die Kehrseite der Medaille. Wir fokussieren unsere Einrichtung auf die Mitte des Raumes. Die fünfeckige Grundstruktur des Gebäudes hat ihr Zentrum in der Bühnenmitte, und das Publikum ist auf sie hin räumlich, visuell und akustisch orientiert. Wir gehen, grob gesagt, von einer Konzeption konzentrischer Kreise aus. Den äußeren schafft das Gebäude, den nächsten nach innen bildet das Auditorium. Den innersten Kreis umschließen Chor und Orchester in ungewöhnlicher Aufstellung, die Solisten sind rings um die Bühne postiert. In der Mitte steht gleichsam eine Bühne auf der Bühne wie ein geheimer Ort. Dort wird der Tänzer erscheinen. Es ist mein Ziel, dass wir alle auf diese Mitte fokussiert sind, und dass dies die Dramatik und die Intensität des Werkes erhöhen wird.

**DSO:** In Ihrer szenischen Einrichtung spielt das Licht eine wesentliche Rolle. In den biblischen Erzählungen rund um Christus und die Verbreitung seiner Lehre kommt es stets von oben, vom Himmel, Gott sendet es in die Welt ...

**Wake-Walker:** Bei uns kommt es von unten, aus der Niedrigkeit, aus der Menschensphäre. Wir betonen damit auch die kreisartige Grundkonzeption. Wir haben 21 Neonröhren installiert, sie können alle möglichen Anmutungen, die eines Waldes, eines Käfigs etc. erzeugen. Wir akzentuieren durch das Licht in der zirkulären Grundkonzeption das Menschsein im Messias, das Menschliche, bisweilen sogar das Kreatürliche, Atavistische in der Geschichte Jesu. Wir hoffen dadurch, zwei entfernte Zeiten, das Uralte, Ursprüngliche und Archetypische auf der einen und das Moderne in seinen Materialien und seinem Empfinden andererseits miteinander zu verbinden.

**DSO:** Gibt es so etwas wie eine spezifische Grundbeleuchtung für die drei Teile des Oratoriums?

**Wake-Walker:** Nein. Wir arbeiten weder mit verschiedenfarbigen Lichtstimmungen noch mit beweglicher Beleuchtung. Das Licht ist ausschließlich weiß, die Neonleuchten fest positioniert. Das Ganze haben wir als Lichtinstallation, nicht wie eine Theaterbeleuchtung im üblichen Sinn entworfen. Sie bleibt statisch, raum-, aber nicht bewegungsbetonend. Die ersten beiden Teile des ›Messiah‹ bilden eine Welt. Dort werden Worte gesungen, die überwiegend aus Gottes-, Propheten- oder Engelsmund stammen. In ihnen wird gleichsam ein altes Ritual zelebriert. Der ›Hallelujah‹-Chor, ein typisches Oratorienfinale, schließt diese Einheit ab. Der dritte Teil unterscheidet sich davon vollkommen. Er spricht von der Zeit der erwarteten Wiederkunft des Messias. Für mich erfüllt er die Funktion einer modernen Kirche. Die Beteiligten singen häufig in Ich-Form. Deshalb deaktivieren wir die Lichtinstallation, die in den ersten beiden Teilen eingeschaltet war. Insofern gibt es eine »Grundbeleuchtung«; sie verdeutlicht die kommunikative Struktur des ›Messiah‹ und unserer szenischen Einrichtung.

Die Fragen stellte Habakuk Traber.

## Die Künstler

### ROBIN TICCIATI



ist seit der Saison 2017|18 Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des DSO, seit Sommer 2014 Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera. Von 2009 bis März 2018 war er Chefdirigent des Scottish Chamber Orchestra (SCO), von 2010 bis 2013 Erster Gastdirigent der Bamberger Symphoniker. Er stand am Pult namhafter Orchester, darunter die Wiener Philharmoniker, das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, das Chamber Orchestra of Europe, das Schwedische Radio-Symphonie-Orchester, das Budapest Festival Orchestra, das London Symphony Orchestra, das Orchestre National de France und die Tschechische Philharmonie. Als Musikdirektor der Glyndebourne Festival Opera leitete er Neuproduktionen von Strauss' ›Der Rosenkavalier‹, Mozarts ›La finta giardiniera‹ und ›Entführung aus dem Serail‹, einen Ravel-Abend mit ›L'heure espagnole‹ und ›L'enfant et les sortilèges‹ und eine Neuproduktion von Debussys ›Pelléas et Mélisande‹ (Regie: Stefan Herheim). Darüber hinaus dirigierte er unlängst Brittens ›Peter Grimes‹ an der Mailänder Scala, Mozarts ›Le nozze di Figaro‹ bei den Salzburger Festspielen, Tschaikowskys ›Eugen Onegin‹ am Royal Opera House in London sowie an der Metropolitan Opera in New York Humperdincks ›Hänsel und Gretel‹ und ›Eugen Onegin‹.

### FREDERIC WAKE-WALKER



ist Regisseur, Produzent und Kurator von Opern und anderen multidisziplinären Kunstprojekten. Im Oktober wurde die Inszenierung von Mozarts ›La finta giardiniera‹, die er für Glyndebourne erarbeitet hatte, an der Mailänder Scala begeistert aufgenommen. Starken Beifall erhielt seine Lesart von Brittens ›Peter Grimes‹ im November an der Kölner Oper. In dieser Spielzeit folgen Auseinandersetzungen mit Tschaikowskys ›Eugen Onegin‹ an der Opéra National du Rhin und Strauss' ›Ariadne auf Naxos‹ beim Cleveland Orchestra. Wake-Walker ist Künstlerischer Leiter der ›Mahagony Opera‹, mit der er eine Reihe neuer Werke produzierte. Ein besonderes Anliegen ist ihm die Arbeit mit Kindern. So brachte er 2017|18 zehn neue zehnminütige Opern – ›Snappy Operas‹ – mit Acht- bis Elfjährigen auf die Bühne. Kürzlich führte die ›Mahagony Opera‹ Laurence Osborns ›The Mother‹ im Polnischen Soziokultur-Zentrum in London erstmals auf. Mit anderen Künstlern schuf Wake-Walker auf einem verlassenen Fabrikgelände im Bezirk Wedding den unabhängigen Kulturort MICA MOCA. Dort arbeitet er u. a. mit den Tänzern Ahmed Soura, Minako Seki, Rosabel Hugué, dem Video-designer Sylwek Łuczak und den Jazzmusikern Johannes Lauer und Richard Koch in interdisziplinären Projekten zusammen.

### LOUISE ALDER

ist seit der Spielzeit 2014|15 Ensemblemitglied der Oper Frankfurt und tritt dort in prominenten Rollen wie der Titelpartie in Janáčeks ›Das schlaue Fuchslein‹, als Sophie in Strauss' ›Rosenkavalier‹, Susanna in Mozarts ›Figaro‹ und Despina in ›Cosi fan tutte‹ auf. Jüngste Engagements führten sie als Pamina an die Garsington Opera, als Zerlina an die Festival Opera Glyndebourne, in der Titelrolle in Händels ›Semele‹ in die Londoner Royal Festival Hall und den Wiener Musikverein. Aktuelle Debüts an der Bayerischen Staatsoper in München und am Teatro Real in Madrid bezeugen ihren anhaltenden Erfolg. Als Liedsängerin trat sie u. a. in der Wigmore Hall, in der Fundación Juan March, beim Oxford Lieder Festival und beim Brighton Festival auf. 2017 erhielt sie den ›Young Singer Award‹ bei den International Opera Awards.



### MAGDALENA KOŽENÁ

errang nach Studien in Brünn und Bratislava mehrfach Preise bei hochrangigen Wettbewerben wie dem Internationalen Mozartwettbewerb Salzburg. Sie arbeitet mit namhaften Dirigenten und Orchestern zusammen, ihre Leidenschaft für die Alte Musik teilt sie mit Ensembles wie den English Baroque Soloists, Il Giardino Armonico, Les Musiciens du Louvre, Orchestra of the Age of Enlightenment, Venice Baroque Orchestra und Le Concert d'Astrée. 2002 debütierte sie bei den Salzburger Festspielen als Zerlina, 2003 als Cherubino in ›Figaro‹ an der New Yorker Met, wo sie seitdem regelmäßig gastiert. 2010|11 übernahm sie dort die Titelrolle in Debussys ›Pelléas et Mélisande‹. Weitere prominente Rollen führten sie ans Royal Opera House Covent Garden, die Berliner Staatsoper, zu den Osterfestspielen Baden-Baden und an die Oper Basel.



### TIM MEAD

war Knabensopran im Chor der Chelmsford Cathedral, anschließend studierte er in Cambridge und am Royal College of Music in London. Sein Operndebüt gab er 2005 als Ottone in Monteverdis ›L'Incoronazione di Poppea‹ in Lyon. Seither stand der Countertenor auf der Bühne renommierter Häuser und Festivals in Rollen von der Barockoper vor allem Händels bis zu zeitgenössischen Werken und Uraufführungen wie Harrison Birtwistles ›Minotaur‹, Theo Loevendies ›Spinoza‹ und Philip Glass' ›Akhmaten‹. Als Konzertsolist trat er in Oratorien Händels sowie Kantaten Bachs und in dessen h-Moll-Messe mit angesehenen Ensembles der historischen Aufführungspraxis auf. Regelmäßig arbeitet er mit Dirigenten wie Alan Gilbert, Ivor Bolton, William Christie, Alan Curtis, Emmanuelle Haïm, Nicholas McGegan, Marc Minkowski und Masaaki Suzuki zusammen.







### ALLAN CLAYTON

gab vor einem Jahr ein glänzendes DSO-Debüt in Berlioz' ›L'enfance du Christ‹. Opernengagements führten ihn an die Komische Oper, die Bayerische Staatsoper, das Teatro Real in Madrid, das Théâtre du Capitole de Toulouse, zu den Wiener Festwochen und zum Festival d'Aix-en-Provence. Den Ferrando in Mozarts ›Cosi fan tutte‹ sang er an der New York City Opera, an Covent Garden in London, an der Opera North in Leeds und beim Glyndebourne Festival. An der Opéra Comique in Paris war er als Protagonist in Berlioz' ›Béatrice et Bénédict‹ zu erleben, an der English National Opera als Lysander in Britten's ›Midsummer Night's Dream‹. Als Konzertsänger wird er von den wichtigen Orchestern Großbritanniens und zunehmend auch anderer europäischer Länder eingeladen. Kürzlich debütierte er beim New York Philharmonic und an der Sydney Opera.

### FLORIAN BOESCH

machte sich als Liedinterpret einen Namen mit Auftritten im Wiener Musikverein, der Carnegie Hall, dem Concertgebouw, der Laeiszhalle und der Elbphilharmonie Hamburg, im Konzerthaus Dortmund und in der Kölner Philharmonie, der Philharmonie Luxembourg und bei der BBC. 2014|15 war er Artist in residence an der Wigmore Hall, 2016|17 im Wiener Konzerthaus. Festivals in Europa und Übersee heißen ihn regelmäßig willkommen. Eine enge Zusammenarbeit verband ihn mit Nikolaus Harnoncourt. Darüber hinaus konzertiert er mit Dirigenten wie Iván und Adam Fischer, Sir Roger Norrington, Philippe Herreweghe, Mariss Jansons, Franz Welser-Möst, Gustavo Dudamel, Valery Gergiev und Paul McCreesh. Unter Sir Simon Rattle sang er 2017 Haydns ›Die Schöpfung‹ bei den Festspielen in Salzburg und Luzern sowie in den Philharmonien in Berlin und Paris.

### AHMED SOURA

wurde in Burkina Faso geboren und studierte zunächst drei Jahre traditionellen und modernen afrikanischen Tanz in Ouagadougou. Gleichzeitig wurde er in der Kompagnie Salia Ni Seydou ausgebildet. In Montpellier setzte er sein Studium im zeitgenössischen Tanz fort. Seit 2006 leitet er die Tanzkompagnie KÔRO. In Frankreich, Italien, Togo, Burkina Faso und im Senegal trat er mit der Kompagnie Corp'Art, der Kompagnie von Irène Tassebedo und der Kompagnie Joseph Aka auf. Er gehörte dem Projekt ›Via Intolleranza II‹ an, das Christoph Schlingensiefel 2010 mit Schauspielern, Tänzern und Sängern aus Deutschland und Burkina Faso initiierte. Seitdem pendelt er zwischen den Kontinenten. 2011 belegte er mit ›En opposition avec moi‹ den dritten Platz beim Tanz-Theater Festival in Stuttgart. Bei den Berliner Tanztagen 2014 präsentierte er sein Solo ›Au prêt du temps‹.



### BEN ZAMORA

ist ein US-amerikanischer Künstler, dessen Werke sich hauptsächlich auf Licht stützen. Großformatige Installationen und Skulpturen schuf er u. a. für die Park Avenue Armory in New York, für das kalifornische Festival The Coachella Valley Music and Arts, für das Amsterdam Light Festival, die Art Basel sowie eine Reihe anderer Galerien, Museen, privater Kunstsammlungen und öffentlicher Kunstprojekte. Darüber hinaus entwickelte Zamora Lichtskulpturen und Kunstinstallationen für performative Arbeiten mit dem Kronos Quartet, den Berliner Philharmonikern, der Deutschen Oper Berlin, dem Los Angeles Philharmonic und vielen anderen mehr. Zu den Künstlern, mit denen Ben Zamora eng zusammenarbeitete, gehören etwa Bill Viola, Gronk, Peter Sellars, Steve Reich, Beryl Korot, Casey Curren und Saint Genet.



### Der RIAS KAMMERCHOR

zählt zu den weltweit führenden Profichören. Vor fast 70 Jahren gegründet, setzt das Ensemble heute Maßstäbe in nahezu allen Bereichen der Musikkultur – von gefeierten historisch-informierten Interpretationen der Renaissance und des Barock über Werke der Romantik bis hin zu anspruchsvollsten Uraufführungen. Als Kulturbotschafter führt der Chor mit Tourneen zu den bedeutenden Musikzentren weltweit das wertvolle Erbe der deutschen Chorkultur ins 21. Jahrhundert. Zahlreiche Auszeichnungen und Preise dokumentieren seine hohe internationale Reputation. Seit September 2017 steht **Justin Doyle** als Chefdirigent und Künstlerischer Leiter an der Spitze des RIAS Kammerchors. Vor seiner Verpflichtung in Berlin war der Brite u. a. ständiger Dirigent an der Opera North in Leeds, musikalischer Leiter des in Lancaster ansässigen Haffner Orchestra und der Young Sinfonia der Royal Northern Sinfonia in Newcastle.



### Das DEUTSCHE SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

hat sich in den über 70 Jahren seines Bestehens durch seine Stilsicherheit, sein Engagement für Gegenwartsmusik sowie seine CD- und Rundfunkproduktionen einen international exzellenten Ruf erworben. Gegründet 1946 als RIAS-, wurde es 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit 1993. Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly und Vladimir Ashkenazy definierten als Chefdirigenten in den ersten Jahrzehnten die Maßstäbe. Kent Nagano wurde 2000 zum künstlerischen Leiter und am Ende seiner Amtszeit 2006 zum Ehrendirigenten des Orchesters berufen. Von 2007 bis 2010 setzte Ingo Metzmacher Akzente im hauptstädtischen Konzertleben, Tugan Sokhiev folgte ihm von 2012 bis 2016 nach. Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin wie der RIAS Kammerchor sind Ensembles der Rundfunk Orchester und Chöre GmbH.



die  
kunst  
zu  
hören

kulturradio<sup>rbb</sup>

92,4



## EMPFEHLUNGEN

### Silvester und Neujahr mit dem Circus Roncalli

Wenn unter dem Zeltdach des Tempodrom am Anhalter Bahnhof die Artisten, Clowns und Klangzauberer eine wunderbare Fantasiewelt erschaffen, in der sich Schönheit und Eleganz, Spannung und atemloses Staunen nahtlos ineinanderfügen, dann ist der musikalische Silvesterknaller perfekt – und so beliebt, dass er am Neujahrstag ein drittes Mal gezündet wird. Die Konzerte des DSO mit dem Circus Roncalli gehen in ihre fünfzehnte Saison und gehören für viele Berliner inzwischen zum festen Programm des Jahreswechsels.



Am Pult steht diesmal Kevin John Edusei. Der Chefdirigent der Münchner Symphoniker war bereits 2015 in der Waldbühne mit dem DSO zu erleben. Er begrüßt das Jahr 2019 gemeinsam mit der Sopranistin Jeanine De Bique, deren außergewöhnliche expressive und virtuose Qualitäten ihr derzeit eine steile Karriere beschieren. Mehr unter [dso-berlin.de/neujahr](http://dso-berlin.de/neujahr)

—  
**Mo 31. Dez | 15 und 19 Uhr**  
**Di 1. Jan | 18 Uhr**  
**Tempodrom**

Karten von 20 € bis 80 €

### Aufforderung zum Tanz: Cristian Măcelaru und Joshua Bell

Mit einem vom Tanz inspirierten Programm kehrt der US-amerikanische Stargeiger Joshua Bell am 19. Dezember zum DSO zurück. Er spielt Camille Saint-Saëns' mitreißend-virtuoses Drittes Violinkonzert, gefolgt von Ravels halsbrecherischer ›Tzigane‹, einer Rhapsodie für Solo-Violine und Orchester, die durch ungarische Folkloremelodien inspiriert wurde. Der ebenfalls in den USA lebende, rumänischstämmige Dirigent Cristian Măcelaru bringt an diesem Abend zwei weitere Werke mit: Béla Bartóks übermütige Tanz-Suite verbindet Elemente der arabischen und osteuropäischen Volksmusik und symbolisiert laut Bartók »eine Verbrüderung der Völker«. Eine Suite aus Richard Strauss' Oper ›Der Rosenkavalier‹, in der ausgiebig dem Wiener Walzer gehuldigt wird, bildet den Abschluss dieses beschwingten Konzerts. Das Programm im Überblick finden Sie auf der Rückseite dieses Heftes.

### Das Brahms-Paket – ein perfektes Weihnachtsgeschenk

Vom 16. bis 23. Februar 2019 veranstalten das DSO und sein Chefdirigent das Festival ›Brahms-Perspektiven‹. An insgesamt sechs Abenden setzen sie sich intensiv mit dem Komponisten auseinander – mit seinen vier Symphonien, mit den Wegen, die zu ihnen führen, und den Linien, die von Brahms aus in die musikalische Zukunft weisen. Robin Ticciati präsentiert sie in ungewöhnlichen Programmkonstellationen und gemeinsam mit namhaften Solistinnen und Solisten. Die vier Symphoniekonzerte des Festivals sind zum vergünstigten Paket-Preis ab 64 € erhältlich. Ein Ensemblekonzert im Stummfilmkino Delphi und ein Kammerkonzert in der Staatsbibliothek können optional hinzugebucht werden. Alle Programme und Angebote unter [dso-berlin.de/brahms](http://dso-berlin.de/brahms)



## Deutsches Symphonie-Orchester Berlin

### Chefdirigent und Künstlerischer Leiter

Robin Ticciati

### Ehemalige Chefdirigenten

Ferenc Fricsay †

Lorin Maazel †

Riccardo Chailly

Vladimir

Ashkenazy

Kent Nagano

Ingo Metzmacher

Tugan Sokhiev

### Ehrendirigenten

Günter Wand †

Kent Nagano

### 1. Violinen

Wei Lu

1. Konzertmeister

N. N.

1. Konzertmeister

Byol Kang

Konzertmeisterin

Hande Küden

stellv. Konzertmeisterin

Olga Polonsky

Isabel Grünkorn

Ioana-Silvia Musat

Mika Bamba

Dagmar Schwalke

Ilja Sekler

Pauliina Quandt-

Marttila

Nari Hong

Nikolaus Kneser

Michael Mücke

Elsa Brown

Ksenija Zečević

Lauriane Vernhes

### 2. Violinen

Andreas Schumann

Stimmführer

Eva-Christina

Schönweiß

Stimmführerin

Johannes Watzel

stellv. Stimmführer

Clemens Linder

Matthias Roither

Stephan Obermann

Eero Lagerstam

Tarla Grau

Jan van Schaik

Uta Fiedler-Reetz

Bertram Hartling

Kamila Glass

Marija Mücke

Elena Rindler

### Bratschen

Igor Budinstein

1. Solo

Annemarie

Moorcroft

1. Solo

N. N.

stellv. Solo

Verena Wehling

Leo Klepper

Andreas Reincke

Lorna Marie Hartling

Henry Pieper

Birgit Mulch-Gahl

Anna Bortolin

Eve Wickert

Thaïs Coelho

Viktor Bätki

### Violoncelli

Mischa Meyer

1. Solo

N. N.

1. Solo

Dávid Adorján

Solo

Adele Bitter

Matthias Donderer

Thomas Rößeler

Catherine Blaise

Claudia Benker-

Schreiber

Leslie Riva-Ruppert

Sara Minemoto

### Kontrabässe

Peter Pühn

Solo

Ander Perrino

Cabello

Solo

Christine Felsch

stellv. Solo

Gregor Schaetz

Gerhardt Müller-

Goldboom

Matthias Hendel

Ulrich Schneider

Rolf Jansen

### 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

### Klarinetten

Stephan Mörth

Solo

Thomas Holzmann

Solo

Richard

Obermayer

stellv. Solo

Bernhard Nusser

N. N.

Bassklarinette

### Fagotte

Karoline Zurl

Solo

Jörg Petersen

Solo

Douglas Bull

stellv. Solo

Hendrik Schütt

Markus Kneisel

Kontrafagott

### Hörner

Barnabas Kubina

Solo

Zora Slokar

Solo

Ozan Çakar

stellv. Solo

Georg Pohle

Joseph Miron

Antonio Adriani

N. N.

### Trompeten

Joachim Pliquet

Solo

Falk Maertens

Solo

Heinz

Radzischewski

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

Erich Trog

Solo

Jens Hilse

Solo

### Schlagzeug

Roman Lepper

1. Schlagzeuger

Henrik Magnus

Schmidt

stellv. 1. Schlagzeuger

Thomas Lutz

# QIU



DER PERFEKTE EIN- ODER AUSKLANG  
IST 3 MINUTEN VON DER PHILHARMONIE ENTFERNT.

QIU RESTAURANT & BAR IM THE MANDALA HOTEL AM POTSDAMER PLATZ  
POTSDAMER STRASSE 3 | BERLIN | 030 / 590 05 12 30

WWW.QIU.DE