

Viertes
Sinfoniekonzert

Ich habe Dinge gesehen, die
ihr Menschen niemals glauben
würdet. Gigantische Schiffe, die
brannten, draußen vor der
Schulter des Orion. Ich habe
C-Beams gesehen, glitzernd im
Dunkeln, nahe dem Tannhäuser
Tor. All diese Momente werden
verloren sein in der Zeit, so wie
Tränen im Regen. Zeit zu sterben.

Roy Batty, *Blade Runner*



4. Sinfoniekonzert

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Klavierkonzert Nr. 20 d-Moll KV 466 (33')

1. Allegro (Solokadenz: Ludwig van Beethoven)
2. Romanze
3. Allegro assai (Solokadenz: Paul Badura-Skoda/
Johann Nepomuk Hummel)

Pause

Gustav Mahler (1860–1911)

Sinfonie Nr. 1 D-Dur (55')

1. Langsam. Schleppend. Im Anfang sehr gemächlich
2. Kräftig bewegt, doch nicht zu schnell
3. Feierlich und gemessen, ohne zu schleppen
4. Stürmisch bewegt

Saskia Giorgini *Klavier*

Magdeburgische Philharmonie

Svetoslav Borisov *Dirigent*

18. und 19.12.25

Opernhaus, Bühne

Das 4. Sinfoniekonzert der Spielzeit eröffnet mit dem Klavierkonzert Nr. 20 von Wolfgang Amadeus Mozart. Das Werk entstand im Zuge von Mozarts intensiver Auseinandersetzung mit dieser Gattung Anfang der 1780er Jahre und gilt als das erste sinfonische Klavierkonzert. Das Orchester tritt hier nahezu gleichberechtigt neben das solistische Klavier, in eigenständigen Passagen und Themen, die groß und breit eingeführt werden. Bemerkenswert ist zudem die Tonart: Das Konzert ist in Moll komponiert – für ein Klavierkonzert jener Zeit höchst ungewöhnlich. Anstatt lediglich eine Bühne für die Virtuosität des Solisten zu bieten, öffnet Mozart hier den Raum für Dramatik und persönlichen Ausdruck. Besonders hervor sticht die ruhige Kantilene in der Romanze im Mittelsatz. Das Klavier steht hier dem Orchester in einer neuen, innerlichen Eigenständigkeit gegenüber. Der Schritt von der Gesellschaftskunst hin zu einer beinahe proto-romantischen Tonsprache in seiner Bedeutung kann kaum überschätzt werden.

Gustav Mahler hatte seine 1. Sinfonie zwischenzeitlich als sinfonische Dichtung konzipiert, ausgehend von seinem ersten Liederzyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Die ersten Aufführungen fielen beim Publikum durch, sodass Mahler die programmatischen Satzbezeichnungen wieder entfernte, ebenso wie den Titel *Titan*. Der außermusikalische Gestus bleibt allerdings trotz aller späteren Korrekturen deutlich spürbar. Bereits die Einleitung ist von stehenden Tönen geprägt, die die „Assoziation eines riesigen leeren Raumes“ aufrufen. Langsam gesellen sich „Naturlaute“ hinzu, aus denen eine abfallende Quarte als Urmotiv hervortritt. Nach dem 2. Satz, der Mahlers Nähe zur österreichischen Volksmusik erkennen lässt, begegnet uns das bekannte *Bruder Jakob*-Thema in einer düsteren Moll-Fassung als grotesk anmutender Trauermarsch. Der Finalsatz setzt furios ein und führt – nach einem kurzen lyrischen Ruhepunkt in Des-Dur – in den strahlenden, apothetischen Schluss.

„Das erste Auftauchen der Romantik in einem Land ist wie Salpeter in einem Haus, Läuse auf einem Kind oder der Mantel von Heiner Müller am Garderobenhaken eines Vorzimmers. Ein von der Romantik befallenes Land sollte die Möglichkeit seines Untergangs in Betracht ziehen.“

Peter Hacks

Wir befinden uns im Frühjahr 1793. Ein sogenannter Epochenwandel steht bevor. In Paris, auf dem Place de la Révolution, kullert unter den Augen von zehntausenden Menschen das Haupt König Ludwigs XVI. über das Pflaster. Hoch im Norden, das gewaltige Weltenbeben kaum mit Interesse zur Kenntnis nehmend, sitzt ein schlichter junger Mann von gerade einmal neunzehn Jahren namens Caspar David Friedrich über seinen anatomischen Studien. Viel weiter im Süden, in der Reichshauptstadt Wien, richtet sich der unbekannte Ludwig van Beethoven sein karges Zimmer ein, um eine Weile zu bleiben und vielleicht einmal Karriere zu machen. In Berlin wird wie immer über die Biersteuer gestritten, und man freut sich über den Bauabschluss des Brandenburger Tors.

Derweil treffen sich in einer kleinen fränkischen Universitätsstadt zwei alte Schulfreunde, um dort ein Sommersemester lang gemeinsam zu studieren. Allzu viel hat es damit jedoch nicht auf sich: Des einen Rechtsstudium gilt vor allem der Befriedung der elterlichen Fürsorge, der andere ist für Theologie eingeschrieben und will doch eigentlich Dichter sein. Statt also dem trockenen Stoff im Hörsaal zu folgen und in dieser piefigen Kleinstadt die Zeit verstreichen zu lassen, drängt es die beiden jungen Wilden in die Natur – und dafür sind sie hier.

So verschlafen das Städtchen Erlangen auch wirkt, so schön ist es gelegen: mittelalterliche Burgruinen, der fränkische Wald, ursprüngliche Natur, weißer Morgendunst über den Auen. In den frühen Stunden des 17. Mai satteln Ludwig Tieck und Wilhelm Heinrich Wackenroder mit Vorfreude die Pferde. Das Fichtelgebirge wartet.

„Die Sonne war eben aufgegangen und gab der Landschaft noch größeren Reiz. Wir ritten zum nördlichen, zum Bayreuther Tor hinaus. Gleich wenn man über die Erlanger Brücke kommt, findet man den Altstädter Berg, der einen äußerst ange-

nehmen Prospekt bildet. Mehrere kleine Häuschen liegen unter Bäumen den Berg hinauf; unter diesen ist auch das Altstädter Schützenhaus (Erlangen teilt sich in Alt- und Neustadt), daher ist es sonntags hier manchmal sehr voll.“

Was wie die versunkenen Ausführungen eines Familienvaters beim alljährlichen Dia-Abend beginnt, sollte später einmal als Urknall dessen gelten, was sich Romantik nennt. Der Ritt durchs Bayreuther Tor, hinaus aus der Stadt, weg vom Hörsaal, fort von der Vernunft, die die Welt entzaubert hat.

Auf die zwölftägige Reise der beiden Freunde durch die Schluchten und Wälder des Fichtelgebirges folgen weitere Ausflüge in das fränkische Umland. Die tiefen Eindrücke und Ideen, die diese Naturerfahrung auslöst, finden ihren Weg in ein schmales Büchlein, das drei Jahre später unter dem bezeichnenden Titel *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* veröffentlicht wird. Es wird fortan als Manifest der deutschen Frühromantik gehandelt und verehrt.

Mittlerweile hat Caspar David Friedrich in Kopenhagen sein Kunststudium begonnen und wagt sich an seine ersten Landschaftszeichnungen. In Wien gibt Ludwig van Beethoven seine ersten öffentlichen Konzerte, und in Paris, auf dem Place de la Révolution und unter den Augen von tausenden Menschen, kullert das Haupt des Jakobiners Robespierre vom Schafott. Das achtzehnte Jahrhundert rauscht ungebremst seinem Ende entgegen.

Natürlich war es Jena. Er würde nicht nach Paris oder Berlin. Dort fanden andere Dinge statt. Wer wirklich denken wollte, ging in die Provinz: Nach Göttingen, Halle oder eben nach Jena, wo Schiller und Humboldt waren. Er hatte die Vorrede seiner Schrift begonnen mit: „Die Französische Revolution scheint mir wichtig für die gesamte Menschheit.“ Und im Weiteren hatte er ausgeführt, dass die Geschehnisse in Frankreich schon ihre moralische Richtigkeit hatten. Er hatte

geschrieben: „Der Mensch kann, was er soll; und wenn er sagt: ich kann nicht, so will er nicht.“ Anonym war es veröffentlicht worden, doch war die Autorenschaft ein offenes Geheimnis. Manche warfen ihm Nähe zu den Jakobinern vor, doch das war natürlich Nonsens. Er lebte in Zürich. Ein Jahr später bekam er die Einladung für den Lehrstuhl für kritische Philosophie an der Universität Jena. Sicherlich auf Empfehlung von Professor Kant aus Königsberg, der ihm gewogen war. Sein eigener Name stand dick auf dem Umschlag des Berufungsschreibens: „Johann Gottlieb Fichte“.

In Jena stellte er sich den Studenten und neuen Kollegen mit seinen jüngsten und radikalsten Gedanken in einem kurzen provokanten Manifest vor. Schließlich war er auf die Einnahmen der Privatvorlesungen und viele zahlende Zuhörer angewiesen. *Über den Begriff der Wissenschaftslehre* war der Titel, und schon ein halbes Jahr später folgte der große, unbescheidene Wurf: die *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* – das Werk, in dem er das Ich nicht nur zum Anfang allen Wissens, sondern gleich zum Anfang von allem machte: „Das Ich *setzt sich selbst*, und es *ist*, vermöge dieses bloßen Setzens durch sich selbst; und umgekehrt: das Ich *ist*, und es *setzt* sein Sein, vermöge seines bloßen Seins. – Es ist zugleich das Handelnde, und das Produkt der Handlung“. So konsequent hatte in der Menschheitsgeschichte noch niemand das Ich ins Zentrum der Welt geschoben. Das blieb nicht ohne Folgen: Was des einen Grundstein des deutschen Idealismus ist, taugt für den anderen als Boden der neuen Innerlichkeit. Ein Boden, auf dem nicht nur gefühlsbe-soffene Dichter wie Tieck und Wackenroder ihren festen Stand finden. Auch Ludwig van Beethoven hat dort seinen Platz – schließlich war er nicht ohne Grund nach Wien gekommen.

Knapp ein Jahrzehnt nach dem Umzug Fichtes nach Jena, am Vormittag des 2. Dezembers 1804 wird in Paris, nur einen Steinwurf vom Ufer der Seine entfernt, in der wichtigsten Kathedrale der

6

7

Stadt ein opulentes Spektakel gegeben. Der Erste Konsul, einst General der Französischen Republik und Held der Revolution, lässt sich zum Kaiser der Franzosen krönen. Die Nachricht dringt rasch nach Wien. Beethoven ist erschüttert. Er hat gerade seine 3. Sinfonie vollendet, die er eigentlich dem kühnen Machthaber widmen wollte: „intitolata Bonaparte“ steht auf dem Titelblatt. Mit dieser Sinfonie, die in der Folge nur noch den Beinamen *Eroica* trägt, wird Beethoven einen der Kristallisationspunkte jener neuen Geistigkeit schaffen, deren Abgründe schon ein anderer angedeutet hatte – und zwar vor gar nicht allzu langer Zeit, genau hier in dieser Stadt.

Beethoven ist nun seit über zehn Jahren in Wien, hat sich vom unbekannten Künstler zum gefeierten Klaviervirtuosen und schließlich zum anerkannten Komponisten entwickelt. Keine einfache Aufgabe in einer Stadt, die noch so sehr den Geist jenes Komponisten atmete, der nur ein Jahr vor Beethovens Ankunft gestorben war und dessen Werke die Salons und Opernbühnen der Hauptstadt weiterhin prägten: Wolfgang Amadeus Mozart.

Besonders ein Werk Mozarts ist es, mit dem sich Beethoven in seinen ersten Jahren in Wien auseinandersetzt und das ihn nachhaltig prägt: Das Klavierkonzert Nr. 20 in d-Moll. Beethoven selbst komponiert im Zuge seiner ersten öffentlichen Konzerte eigene Solo-Kadenzen zu dem Konzert, die bis heute aufgrund der fehlenden Überlieferung von Mozarts eigenen häufig gespielt werden. Mozart, der insgesamt 27 Klavierkonzerte komponierte, schrieb nur zwei davon in Moll – und nur dieses in jener Tonart, die er sich sonst für die abgründigsten Stellen weniger Werke vorbehielt.

In *Don Giovanni* markiert d-Moll, bereits in der schicksalsschweren Einleitung der Ouvertüre angedeutet, die Begegnung des Titelhelden mit dem Commendatore, dem ermordeten Widersacher, der ihn schließlich in den Tod hinabzieht. Im Requiem ist es die Grundtonart des „Dies irae“ – je-

ner apokalyptischen Vision des Jüngsten Gerichts. Beide Stellen sind musikhistorische Ausnahmefälle, die die ästhetische Ordnung der Wiener Klassik zwar nicht sprengen, jedoch als inkommensurabler Rest die Anwesenheit von etwas spürbar macht, das später in der schwarzen Romantik offen hervortreten wird. Das Subjekt betritt die Bühne der Klassik – und damit auch sein Schatten. Unter der Ordnung lugt der Dämon, der sich Unbewusstes nennt, hervor. Oder wie es Fichte schreibt: „das Ich *ist*, und es *setzt* sein Sein.“

Am zehnten Tag ihrer Reise, am 26. Mai 1793, verirren sich Ludwig Tieck und sein Freund Wackenroder zum ersten Mal in der Wildnis, geraten mit ihren Pferden in ein Moor und entschließen erschöpft, den Rückweg anzutreten:

„Unsere Situation war äußerst abenteuerlich; ich saß auf einem Stein, die Pferde grasten nach ihrer Strapaze, Wackenroder saß neben mir, ein toter, stiller Wald war um uns her, die ganze Natur wie ausgestorben, kein Laut, soweit unser Ohr reichte – und das alles ziemlich tief in den unbewohnten, menschenleeren Fichtelbergen. Ich schlug ganz leise mit meinem Stock auf einen Stein, und es dröhnte tief in das Tal und den Wald hinab und gab ein lautes Echo.“

8

9

Caspar David Friedrich: *Felsenlandschaft*, 1822



„Wir kommen vor ein Uhr in der Nacht niemals zum Schlafen und stehen nie vor neun Uhr auf; um halb drei wird gegessen. Abscheuliches Wetter! Tägliche Akademien, ständig Lärm, Musik, Schreiben etc. – wohin soll ich mich wenden? Wenn nur erst die Akademien vorüber wären! Es ist unmöglich, all die Schererei und Unruhe zu beschreiben: Der Fortepiano-Flügel deines Bruders ist, seit ich hier bin, wenigstens zwölfmal aus dem Haus ins Theater oder in ein anderes Haus getragen worden.“ So schreibt Leopold Mozart am 12. März 1785 aus Wien an seine Tochter. Er hatte den Umzug seines Sohnes nach Wien, den Bruch mit dem Erzbischof in Salzburg und den Entschluss für ein Leben als freischaffender Künstler alles andere als gutgeheißen. Der Sohn war drei Jahre zuvor weggezogen. Er hatte aus seiner neuen Heimat geschrieben „Hier ist doch gewiss das Klavierland!“ – und so dauert es nicht lange, dass Wolfgang Amadeus Mozart nach einigen schwierigen, sehr heißen Sommermonaten des Jahres 1781 in Wien allmählich Fuß fasst: Erste zahlkräftige Klavierschüler:innen sind hier schnell gefunden, und auch als Komponist lässt es sich gut dem Hauptinstrument widmen. Bald sorgt er mit den Uraufführungen seiner Klavierkonzerte in der Stadt für Furore, komponiert eines nach dem anderen und entwickelt sich kompositorisch in großen Sprüngen weiter. Die Wiener „Akademien“ – öffentliche, selbstorganisierte Konzerte – verhelfen Mozart zu einigem Ruhm und Geld. Als der Vater im Februar 1785 zum ersten Mal seinen Sohn in Wien besucht, schwindet dessen Skepsis. Gemeinsam mit Joseph Haydn erlebt er die Uraufführung des 20. Klavierkonzerts in d-Moll. „Das Konzert war unvergleichlich, das Orchester vortrefflich“, lobt der strenge Vater. Haydn stimmt zu. Der junge Mozart sei „der größte Komponist“.

Dass hier etwas anders ist, lässt sich bereits ab den ersten Takten des Klavierkonzerts erkennen. Hier wird keine Melodie und kein Thema einge-

führt, stattdessen: Ein düsteres und unruhiges Tremolo und schneidende Synkopen eröffnen uns eine orientierungslose Welt. Das Piano ergreift bald schüchtern das Wort, überraschend, in zarter Kantabilität – ein fragil wie eigenständiges Gegenüber für ein zuweilen unversöhnlich anmutendes Orchester. Auch der 2. Satz ist von Gegensätzen geprägt: Die Romanze beginnt mit dem Piano zunächst friedvoll und konventionell, beinahe gleichmütig. Doch der Frieden täuscht: Aus dem Nichts fällt das Solo-Instrument der Unruhe anheim und es legt sich in triolischen g-Moll-Sechzehntel-Kaskaden die Nervosität über alles, bevor es scheint, als zwingt sich der Solist zum Ritardando, das sich zum Ende des Satzes zum pianissimo verdünnt – und manche Solistin könnte hier die letzten Takte mit nur einem Finger an der rechten Hand bestreiten. Der letzte Satz beginnt abermals in d-Moll und kann sich bis zuletzt kaum entscheiden, wie er enden mag, bevor er die letzte Ausfahrt zum finalen, strahlenden D-Dur nimmt. So endet ein Klavierkonzert, das zuweilen stärker von unbewusster Orientierungslosigkeit denn von klassischer Ordnung geprägt ist.

Für Mozart erfüllt sich in Wien, was er sich vom Aufbruch aus Salzburg erhofft hatte: ein Leben als freischaffender Künstler, das ihm erstmals jene künstlerische Freiheit ermöglicht, die er am Hof nie besessen hatte. Jene Freiheit, in den folgenden Jahren die dunklen Farben kompositorisch zu erweitern und dabei Unruhe, Leidenschaft und Verzweiflung als musikalischen Homunkulus zu erschaffen: Späte Werke wie die tiefschichtig umwölkte 40. Sinfonie in g-Moll, die Höllenfahrt und Todesangst eines *Don Giovanni* oder metaphysische Verhandlungen wie im Requiem zeugen davon. Was sich in ihnen als feiner Riss der klassischen Oberfläche andeutet, bildet knapp hundert Jahre später bei Gustav Mahler die irreversible Aufkündigung jener formalen Geschlossenheit, die eine vormoderne Welt auszeichnete und die der modernen so sehr abhandenkommt.

Ich bin der Welt abhanden gekommen,
Mit der ich sonst viel Zeit verdorben;
Sie hat so lange nichts von mir ver-
nommen,
Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben.
Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,
Ob sie mich für gestorben hält;
Ich kann auch gar nichts sagen dagegen,
Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.
Ich bin gestorben dem Weltgetümmel
Und ruh' in einem stillen Gebiet.
Ich leb' allein in meinem Himmel,
In meinem Lieben, in meinem Lied.

Friedrich Rückert, *Ich bin der Welt abhanden gekommen*

Gustav Mahler, Portrait von Akseli Gallen Kallela



Die hundert Jahre, die Mozart und Mahler trennen, sind nicht irgendein Jahrhundert. Die Französische Revolution hatte Europa erschüttert; auch wenn nach 1815 viele monarchische Strukturen restauriert wurden, ließen sich zentrale Errungenschaften wie der *Code Civil* – das Bürgerliche Gesetzbuch – und die Idee der Gleichheit vor dem Gesetz nicht mehr aus den Köpfen vertreiben. Zugleich beschleunigte die Industrialisierung die Welt in einem Ausmaß, das die Agrarwirtschaft innerhalb weniger Jahrzehnte ablöste. Die Welt, in die Gustav Mahler 1860 hineingeboren wurde, war nun eine andere.

Die künstlerische Erforschung des Ich aus allen Winkeln war in den vergangenen Jahrzehnten fortgesetzt worden: E.T.A. Hoffmann hatte 1816 das Nachtstück *Der Sandmann* veröffentlicht, Caspar David Friedrich im Jahr 1818 seinen berühmten *Wanderer über dem Nebelmeer* vollendet, Franz Schubert 1827 seine *Winterreise*. Und sogar Wagner sollte wenige Jahrzehnte später, mit seiner zwischen 1857 und 1859 entstandenen Oper *Tristan und Isolde*, Liebe und Tod in musikalische Transzendenz verwandeln, kurz: Die Romantik hatte sich in allen Schattierungen und über alle Kunstgattungen hinweg in Europa ausgebreitet und etabliert.

Auf der anderen Seite des dialektischen Ufers geriet das romantisch evozierte Ich zunehmend in einen Prozess der Dezentrierung und Fragmentierung. Die Moderne mit ihren Großstädten, Fabriken, neuen Öffentlichkeiten, der Entstehung von Nationalstaaten und Massengesellschaften ging auf Kosten von Individualität und Übersichtlichkeit: Das Subjekt geriet in die Krise, Gott wurde für tot erklärt – Mahler war gerade 27 Jahre und, nicht zum ersten Mal, unsterblich verliebt.

Entflammt war er von seinen Gefühlen zu Marion von Weber, ihres Zeichens eine angeheiratete Verwandte des *Freischütz*-Komponisten Carl Maria

von Weber – was die Liebe nicht einfach machte, Mahler jedoch zu Höchstleistungen antreiben sollte: In nur sechs Wochen im Frühjahr 1888 komponierte er, eigentlich Dirigent im Hauptberuf, jenes monumentale Werk, das ein paar Jahre später, nach einigen Umbenennungen und Korrekturen, sein sinfonischer Erstling werden sollte.

Die Sinfonie bietet einiges an außermusikalischen Bezugspunkten, Zitaten und Verweisen, die sich autobiografisch wie künstlerisch-programmatisch lesen lassen. Da wäre bereits die Einleitung, die eine „Assoziation eines riesigen leeren Raumes“ (György Ligeti) erzeugt, das Erwachen der Natur, die ganz der mährischen Landschaft in Mahlers Kindheit entsprechen mag. Das charakteristische Motiv, ein oft variiertes Quartsprung der Holzbläser, trägt in der Partitur die Spielbezeichnung „Der Ruf eines Kuckuck nachzuahmen“. Was folgt, ist ein übermütiges Scherzo im Dreiviertel-Takt eines Ländlers – ein österreichischer Tanz, und eine Erinnerung an Mahlers Jugend am Wiener Konservatorium, wo er bei Anton Bruckner Unterricht nahm, an den einige Passagen der Sinfonie sicher nicht unabsichtlich erinnern. „Feierlich, gemessen, ohne zu schleppen“ beginnt der Trauermarsch im 3. Satz – unverkennbar die bekannte Melodie des *Bruder Jakob*-Kanons, jedoch in „schattenhaften Minore-Charakter versetzt“. Das musikalische Bild wird ergänzt durch die einfache Motivik aus der Lindenbaum-Passage in *Die zwei blauen Augen* – dem Abschluss seines Zyklus *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Der 4. Satz gilt zunächst der Expressivität. Gehetzt und aggressiv klingen die Motive an, bevor sich das Geschehen allmählich vorübergehend ins lyrische Des-Dur beruhigt. Die finale Apotheose tönt feierlich aus den Blechbläsern, die Hörner in Aufführungen oft beim Schlussthema stehend, um im finalen Tutti des Orchesterapparats nicht unterzugehen.

Mahler malt diese Welt mit allen Farben, die sein 27-jähriges Ich kennt. Von den Synagogenbesuchen in seiner Kindheit bis zum Holzschnitt *Wie*

die Tiere den Jäger begraben von Moritz von Schwind finden die Einflüsse ohne einen verbindenden formalen Gedanken ihren Weg in das Werk. Collagenhaft bildet sich hier eine Welt, die längst keine ganze mehr zu sein vorgibt. Mahler ironisiert, geht auf Distanz, spielt mit den Fragmenten und Gefühlen. Erinnerung steht neben Parodie, neben Verzweiflung und Erlösung. Der Bruch wird selbst zum Prinzip. Die Welt liegt in Scherben da. Mahler verzweifelt jedoch nicht daran, sondern spiegelt sich leidenschaftlich darin. Ihr spätromantischer Glanz mag der Faszination eines Ludwig Tieck gleichen, der mit dem Stock in der Schlucht klopft, und die Echos dessen vernimmt, was man selbst ist: „zugleich das Handelnde, und das Produkt der Handlung“.

16

17

Bäume statt Blumen

Sag's mit Blumen: Es ist eine liebgewonnene Tradition, sich als Orchester mit einem Blumenstrauß bei Solist:innen und Dirigent:innen für ein inspirierendes gemeinsames Konzerterlebnis zu bedanken – stellvertretend auch für das Publikum. Eine schöne Geste, doch wie nachhaltig ist dieser Dank? Oft bleiben die bunten Sträuße nach dem Konzert in der Garderobe zurück. So welken Erinnerungen und Blumen schnell dahin.

Wie wäre es, wenn stattdessen eine bleibende Erinnerung entstünde? Wenn statt kurzlebiger Schnittblumen beständige Bäume die musikalischen Erlebnisse langfristig dokumentierten und zugleich zur Verbesserung des lokalen Klimas beitrügen? Eine schöne Utopie, die das Theater Magdeburg nun ganz konkret umsetzt:

In Kooperation mit der Magdeburger Initiative „Otto pflanzt!“ überreicht das Theater ab sofort in den Sinfoniekonzerten seinen Solist:innen und Dirigent:innen einen Baum – genauer gesagt einen Gutschein für einen Setzling, der in Magdeburg gepflanzt und gepflegt wird. So entsteht eine Verbindung zwischen Schenkenden und Beschenkten, die über das jeweilige Konzert hinausreicht, und gemeinsam wird etwas für unser Klima getan.

Damit das Projekt gelingt, sind auch Sie, unser Publikum, gefragt: Um das große Ziel zu erreichen – für jede Bürgerin und jeden Bürger Magdeburgs einen neuen Baum zu pflanzen – benötigt „Otto pflanzt!“ vor allem geeignete Flächen. Das können ungenutzte Rasenflächen, Brachen oder auch Garagenhöfe sein; sinnvoll ist eine Größe ab 600 m². Wenden Sie sich direkt an die Initiative unter: pflanzung@ottopflanzt.de



www.ottopflanzt.de

Saskia Giorgini gilt als eine der führenden Pianistinnen ihrer Generation. Sie erhielt mit vier Jahren ihren ersten Klavierunterricht und studierte an der Klavierakademie Incontri col Maestro in Imola, später in Turin, Pinerolo und Fiesole sowie am Mozarteum Salzburg. 2015 war sie Finalistin beim Internationalen Busoni-Klavierwettbewerb, 2016 gewann sie den Internationalen Mozart-Wettbewerb in Salzburg. Ihre Diskografie umfasst *Images* von Debussy, *Consolations* und *Harmonies Poétiques et Religieuses* von Liszt, *Die schöne Müllerin* sowie mehrere Veröffentlichungen von Schumann-Liedern gemeinsam mit dem Tenor Ian Bostridge.

Giorgini gastierte in renommierten Konzertsälen wie dem Wiener Musikverein und Konzerthaus, der Elbphilharmonie Hamburg, dem Concertgebouw Amsterdam, der Wigmore Hall London, dem Seoul Arts Center, dem Cairo Opera House und der Suntory Hall Tokyo. Sie konzertierte mit Orchestern wie dem Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, der Filharmonia Łódzka, dem CBC Radio Orchestra und der Trondheim Symphony unter Dirigenten wie Eliahu Inbal, Hannu Lintu und Antonello Manacorda. Ihre Leidenschaft für Kammermusik verbindet sie mit Partnern wie Ian Bostridge, Vilde Frang, Martin Fröst, Janine Jansen, Mario Brunello und Thomas Demenga.

Saskia Giorgini ist Professorin für Klavier an der Anton Bruckner Privatuniversität Linz sowie Mitglied internationaler Wettbewerbsjurys.



Von 2016 bis 2025 war Svetoslav Borisov 1. Kapellmeister – seit 2018/2019 auch Stellvertreter der Generalmusikdirektorin – am Theater Magdeburg, wo er mit Humperdincks *Hänsel und Gretel* debütierte und seitdem neben verschiedenen Konzerten u. a. Neuproduktionen der Opern *Faust*, *La finta giardiniera*, *Aida*, *Don Pasquale*, *Vanessa*, *Rigoletto*, *Don Giovanni*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Liebe zu den drei Orangen* und *La traviata* sowie der Ballette *Le Corsaire*, *Dracula*, *La Fille mal gardée*, *Verklärte Nacht*/Mahler 4, *Borgia* und *Vincent* leitete. Seit Beginn der Spielzeit 25/26 ist Svetoslav Borisov 1. Kapellmeister am Anhaltischen Theater Dessau, mit dem heutigen Konzert gibt er seinen Ausstand mit der Magdeburgischen Philharmonie.

Seine Theaterlaufbahn begann er als Assistent am Stadttheater Klagenfurt, 2013 bis 2016 war er Chefdirigent der Oper Varna und dazu von 2013 bis 2015 Dirigent der Bochumer Symphoniker und Assistent von Steven Sloane. Gastierungen führten und führen ihn weiterhin an die Oper Varna sowie an die Staatsoper Sofia, ans Musiktheater im Revier Gelsenkirchen und an die Istanbul Oper. Wertvolle Erfahrungen konnte Borisov in der Zusammenarbeit mit Orchestern in ganz Europa sammeln wie z. B. dem Beethoven-Orchester Bonn, dem Bruckner-Orchester Linz, dem Orchestre de Chambre de Lausanne, dem Dänischen Nationalorchester, den Bochumer, Düsseldorfer und Berliner Symphonikern, der Neuen Philharmonie Westfalen, den Grazer Philharmonikern sowie dem Göttinger Symphonie-Orchester, mit dem er auch eine CD aufnahm. Des Weiteren gastierte er in Belgien, China, Griechenland, Litauen, Luxemburg, Rumänien, Tschechien und in der Schweiz.

Borisov wechselte nach erstem Klavierunterricht zur Trompete und studierte in Sofia und Graz, wo er 2010 sein Dirigierstudium mit Auszeichnung abschloss. Meisterkurse absolvierte er u. a. bei Ralf

Weikert, Bernard Haitink, Jesús López Cobos und Kurt Masur. 2007 begründete er in Graz das Kammerorchester con fuoco, dessen künstlerischer Leiter er bis heute ist.



Die Magdeburgische Philharmonie ist das Opern- und Konzertsorchester der Geburtsstadt Georg Philipp Telemanns. Die Geschichte des Orchesters begann offiziell 1897 mit der Übernahme des Magdeburger Theaterorchesters in städtische Dienste. Doch schon zuvor war der Klangkörper bestimmend für das traditionsreiche Musikleben der Elbestadt und glänzte seitdem mit Uraufführungen wie z. B. Wagners *Liebesverbot*, Lortzings *Undine*, d'Alberts *Tiefland* (in der heute üblichen Fassung) und Dinescus *Effi Briest*. Im Laufe seiner Geschichte hat das Orchester mit zahlreichen renommierten Dirigenten zusammengearbeitet, unter ihnen Richard Strauss, Hermann Abendroth, Bruno Walter und Hans Pfitzner. Bis heute nehmen die Wagner- und die Strauss-Pflege einen breiten Raum im Repertoire ein. Generalmusikdirektor:innen wie Roland Wambeck, Mathias Husmann, Christian Ehwald, Gerd Schaller, Francesco Corti, Kimbo Ishii und Anna Skryleva haben das künstlerische Profil des Orchesters in den letzten Jahrzehnten geprägt. Seit August 2025 ist der Däne Christian Øland bisher jüngster GMD des Theaters Magdeburg. Neben je rund 10 Musiktheaterpremierern und Wiederaufnahmen und diversen Gastspielen im In- und Ausland ist die Magdeburgische Philharmonie pro Spielzeit in 10 Sinfoniekonzerten zu erleben. Das Orchester nahm in den letzten Jahren ein breites Spektrum von Werken auf CD auf, u. a. Brahms' 4. Sinfonie, Wagners *Liebesverbot*-Ouvertüre, Hermann Goetz' Klavierkonzerte mit dem Solisten Davide Cabassi, Zdeněk Fibichs Oper *Die Braut von Messina* sowie zwei Klavierkonzerte Nr. 23 und Nr. 27 von Mozart mit dem Solisten Menahem Pressler und Dvořáks Cellokonzert mit dem Solisten Adolfo Gutiérrez Arenas. Internationale Aufmerksamkeit erregte zuletzt die Uraufführung von Eugen Engels Oper *Grete Minde*, die 2023 als CD-Einspielung erschienen ist, welche 2024 den renommierten OPUS-Klassik als beste Weltersteinspielung des Jahres gewann.



Textnachweise

S. 2: zit. nach: <https://doi.org/10.71046/simjb.2023.12>
S. 3: zit. nach: <https://taz.de/Warum-die-DDR-untergegangen-ist/!1127827/>
S. 4f, 8, : zit. nach: <https://www.martinhau.eu/2020/08/14/pfingstreise-im-jahre-1793-wilhelm-heinrich-wackenroder-und-ludwig-tieck/>
S. 6, 8, 16: zit. nach: <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Fichte,+Johann+Gottlieb/Grundlage+der+gesamten+Wissenschaftslehre>
S. 10f: zit. nach: <https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/doclist.php>
S. 12: zit. nach: <https://www.deutschelyrik.de/ich-bin-der-welt-abhanden-gekommen.html>

Bildnachweise

S. 9: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Felsenlandschaft_im_Elbsandsteingebirge_\(1822-23\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Felsenlandschaft_im_Elbsandsteingebirge_(1822-23).jpg)
S. 13: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Akseli_Gallen-Kallela_-_Portrait_of_Gustav_Mahler_-_G%C3%B6sta_Serlachius_Fine_Arts_Foundation.jpg
S. 19: Christine Rechling
S. 21: Luef light
S. 23: Andreas Lander

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung dürfen wir aus rechtlichen Gründen leider nicht gestatten. Bitte schalten Sie Ihre Mobiltelefone vor Beginn der Vorstellung aus. Vielen Dank!

Impressum

Spielzeit 2025/2026
Generalintendant
Julien Chavaz

Theater Magdeburg
Universitätsplatz 9
39104 Magdeburg
Theaterkasse
T (0391) 40 490 490
www.theater-magdeburg.de

Text und Redaktion
Christoph Clausen

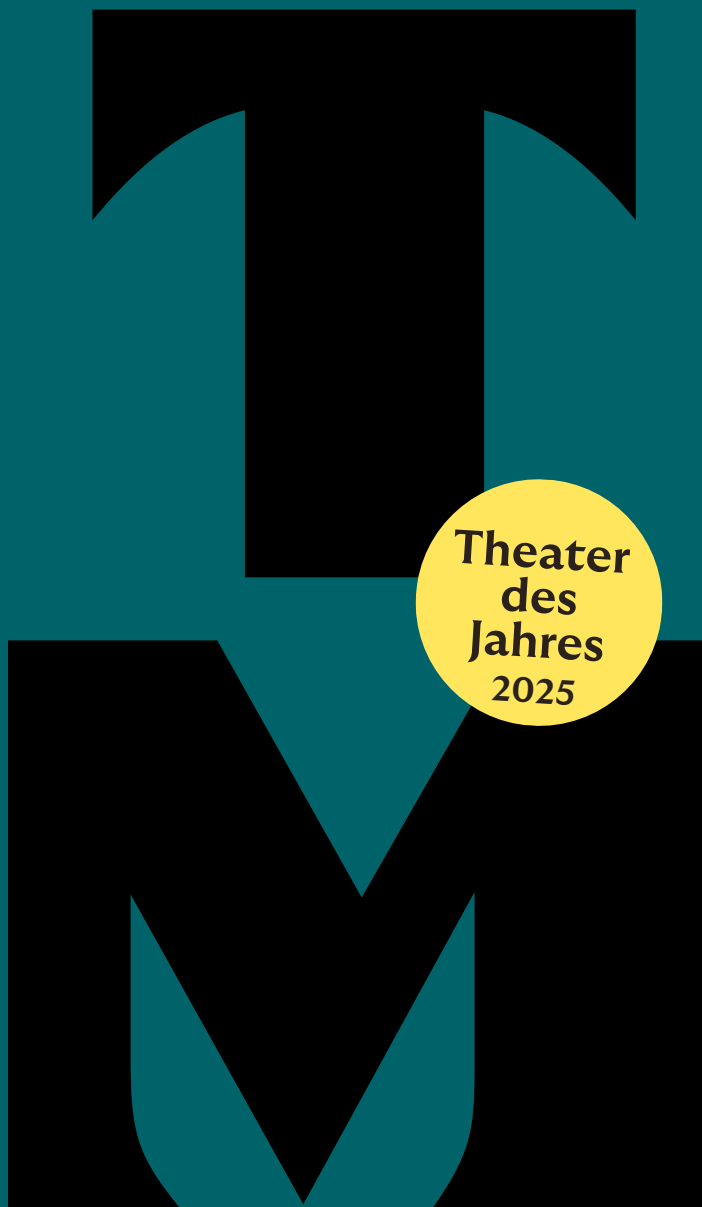
Visuelle Konzeption
Neue Gestaltung, Berlin

Druck
Mundschenk
Druck + Medien
GmbH & Co. KG

Macht's gut, und danke für den Fisch.

Douglas Adams, *Per Anhalter durch die Galaxis*





**Theater
des
Jahres
2025**