



Achtes
Sinfoniekonzert

Einen schönen Gedanken zu haben ist nichts Besonderes. Der Einfall kommt von selbst und wenn er schön ist, dann ist das nicht das Verdienst des Menschen. Aber den Gedanken gut auszuführen und etwas Großes aus ihm zu schaffen, das ist das Schwerste, das ist – Kunst!

Antonín Dvořák

8. Sinfoniekonzert

Elizabeth Ogonek (*1989)

Sleep & Unremembrance (11')

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Konzert für Violine und Orchester in e-Moll op. 64 (28')

1. Allegro molto appassionato
2. Andante
3. Allegretto non troppo – Allegro molto vivace

Pause

Antonín Dvořák (1841–1904)

Sinfonie Nr. 7 d-Moll op. 70 (40')

1. Allegro maestoso
2. Poco adagio
3. Scherzo. Vivace
4. Finale. Allegro

Antje Weithaas *Violine*

Magdeburgische Philharmonie

GMD Christian Øland *Dirigent*

16. und 17.4.26

19.30 Uhr

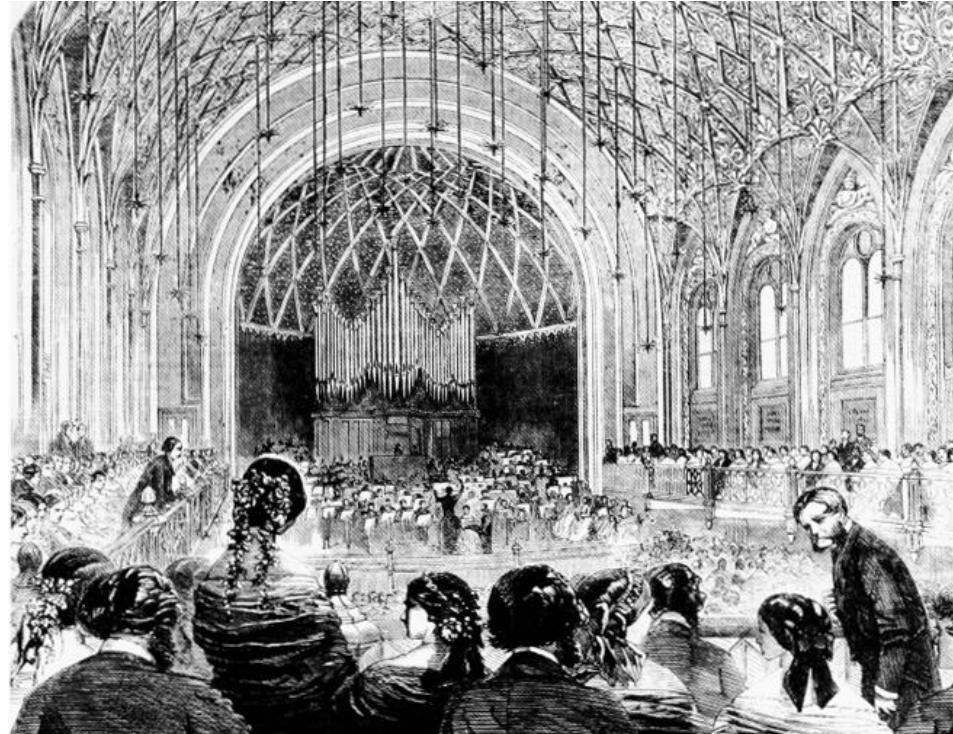
Opernhaus, Bühne

Im Rahmen der Reihe *Happy New Ears*.

Dieses Konzert eröffnet mit einer musikalischen Reflexion über die Unfähigkeit, sich zu erinnern. Das Werk *Sleep & Unremembrance* der US-amerikanischen Komponistin Elizabeth Ogonek ist inspiriert von dem Gedicht *Im Schlaf* der polnischen Dichterin Wislawa Szymborska und kreist um die Frage, was vom Leben übrigbleibt, wenn sich alle Erinnerungen bis zum Vergessen verflüchtigen.

Im Zentrum des Programms steht das Violinkonzert von Felix Mendelssohn Bartholdy, für das die gefeierte Solistin Antje Weithaas – erstmals 1992 zu Gast bei der Magdeburgischen Philharmonie – an das Theater Magdeburg zurückkehrt. Das Konzert gilt als „Inbegriff höchster geigerischer Schönheit“ (Arnold Schönberg). Sechs Jahre hat Mendelssohn im gemeinsamen Austausch mit dem Freund und Solisten Ferdinand David daran gefeilt, bis jede Unebenheit verschwunden war, jeder Gedanke ausgereift, jede Phrase vollendet. Der Geiger versprach so zu spielen, „dass sich die Engel im Himmel freuen sollen“ – und so war schon die Uraufführung 1845 in Leipzig ein Triumph.

Auch die Uraufführung von Antonín Dvořáks 7. Sinfonie unter der Leitung des Komponisten in der Londoner St. James's Hall im Jahr 1885 wurde mit begeistertem Applaus belohnt. Während des Schaffensprozesses schrieb Dvořák an seinen Verleger: „Die neue Sinfonie beschäftigt mich schon lange, lange Zeit, aber es soll etwas Ordentliches kommen; denn ich will, dass Brahms' mir gegenüber geäußerten Worte: ‚Ich denke mir Ihre Sinfonie noch ganz anders als die D-Dur‘, nicht Lügen gestraft werden.“ Und so glänzt Dvořák hier mit der Originalität seiner thematischen Einfälle, für die ihn Brahms so bewunderte.



Die Londoner St. James's Hall Ende des 19. Jahrhunderts

Im Schlaf

Mir träumte, dass ich etwas suchte,
es musste irgendwo versteckt sein oder verloren,
unter dem Bett, unter der Treppe,
unter der alten Adresse.

Ich wühlte in Schränken, Schubladen, Schachteln,
voll leerer ungereimter Reime.

Aus den Koffern zog ich
die zurückgelegten Jahre und Reisen.

Aus den Taschen schüttelte ich
vertrocknete Briefe und Blätter, nicht an mich.

Atemlos lief ich
durch heimliche, unheimliche
Behausungen, Unbehausungen.

Blieb stecken in Tunneln aus Schnee
und Vergessen.

Verstrickte mich in stachelige Sträucher
und Vermutungen.

Schob die Luft beiseite
und das Kindergras.

Versuchte es zu schaffen,
bevor das vergangene Jahrhundert sich neigt
die Tür zufällt und Stille eintritt.

Zum Schluss wusste ich nicht mehr,
was ich so lange gesucht hatte.

Ich wachte auf.
Schaute auf die Uhr.
Der Traum hatte keine zweieinhalb Minuten gedauert.

Ja, zu solchen Kunststückchen ist die Zeit gezwungen,
seit sie auf schlafende
Köpfe stößt.

Wisława Szymborska

„Mir träumte, dass ich etwas suchte.“ So beginnt das Gedicht *Im Schlaf* (W uśpieniu) der polnischen Literaturnobelpreisträgerin Wisława Szymborska (1923–2012). Elizabeth Ogonek, in der Spielzeit 25/26 Composer in Focus des Theaters Magdeburg lässt sich von diesem Gedicht zu ihrem Orchesterwerk *Sleep & Unremembrance* inspirieren. Die 1989 in Anoka, Minnesota geborene Komponistin greift in ihren Arbeiten häufig auf lyrische Texte zurück, so etwa auch in *as though birds* (3. Sinfoniekonzert) nach einem Vers des Dichters Jonathan Dubow oder in *All These Lighted Things* (10. Sinfoniekonzert) nach einem Gedicht von Thomas Merton. Auch für *Sleep & Unremembrance*, 2015 entstanden und am 13. März 2016 mit dem London Symphony Orchestra unter der Leitung von François-Xavier Roth in der Barbican Hall uraufgeführt, greift Ogonek auf einen außermusikalischen Impuls zurück: das Motiv des Nicht-Erinnerns.

Bereits der von Ogonek gewählte Titel ist aufschlussreich: Würde man im Englischen die Negation des Wortes „remembrance“ (Erinnerung) intuitiv ähnlich wie die Wörter unknown und unhappy mit dem Präfix „un“ bilden, wird es jedoch grammatikalisch korrekt mit dem eher seltenen und formellen Präfix „non“ als „non-remembrance“ im Sinne von Nicht-Erinnerung oder Vergessen ausgedrückt. Noch gebräuchlicher sind Begriffe wie *forgetfulness* (Vergesslichkeit), *oblivion* (Vergessenheit) oder *amnesia* (Gedächtnisverlust). Mit der spielerisch-umgangssprachlichen „falschen“ Verwendung des Wortes stellt die Komponistin in den Fokus, worum es eigentlich geht: die Unfähigkeit sich zu erinnern. Damit spannt der von Ogonek verwendete Titel einen Bogen zum Ende des Gedichts von Szymborska: „Zum Schluss wusste ich nicht mehr, was ich so lange gesucht hatte.“ Unfähig zu sein sich zu erinnern. Dieses unbehagliche Gefühl kennen viele Menschen auch aus dem Alltag.

Es ist aber nicht bloß der Moment des Suchens oder Nicht-Findens, den Szyborska in ihrem Gedicht thematisiert. Es geht um den Traum. „Mir träumte, dass ich etwas suchte.“ Die Suche findet nicht in der Realität, sondern in der Wirklichkeit des Traumes statt: Er folgt weder den Gesetzen der Schwerkraft noch den Bedingungen von Raum und Zeit. „Mir träumte, dass ich etwas suchte.“ – Aber was wird gesucht? Da der Gegenstand der Suche nicht benannt ist, muss angenommen werden, dass das „Fehlende“ selbst fehlt. Es entzieht sich einer konkreten Vorstellung. Wer aber nicht weiß, was er sucht, kann die Suche auch schlecht zu einem Erfolg führen. Die Suche wird zum Zustand, zu einer Bewegung ohne Richtung. Man ist in der Suche selbst gefangen. Der Fokus liegt ganz auf dem Mangel, dem schmerzhaften Gefühl des Unvollständig-Seins. Es ist das Bewusstsein der Leerstelle, das die Suche notwendig erscheinen lässt. So wie das Vergessen erst durch das scheiternde Erinnern bewusst wird, so wird die Suchbewegung erst durch das Erkennen einer Leerstelle ausgelöst.

Die Leerstelle, dieses Etwas, wonach gesucht werden muss, ist im besten Fall versteckt und wiederauffindbar, im schlechten Fall jedoch – verloren. Es befindet sich möglicherweise „unter dem Bett, unter der Treppe, unter der alten Adresse.“ Eine Aneinanderreihung von Aufzählungen, die in die Vergangenheit weist und dort verborgen liegt. Gewühlt wird in „Schränken, Schubladen, Schachteln, voll leerer ungereimter Reime“: Inhalte, die sich nicht erschließen, einem leer entgegenschweigen, deren Form unvollendet ist. Ungereimte Reime sind nicht nur nicht zu Ende geschriebene Verse, sie erfüllen aufgrund ihrer Unvollständigkeit auch nicht ihre definitorische Funktion. Der Reim kann erst als solcher benannt werden, wenn er „fertig“ ist, nämlich wenn er sich reimt. Die Kraft dieser Formulierung liegt in dem Möglichkeitsraum, den sie aufzeigt. Der Vers, der ein Reim werden kann.

6

7

Auf der weiteren Suche werden aus den Taschen „vertrocknete Briefe und Blätter“ geschüttelt. Relikte aus der Vergangenheit, mit unbekanntem Urheber oder Empfänger, die scheinbar zufällig in die Hände gefallen sind, absichtslos ihren Weg gefunden haben. Heimlich unheimlich tastet sich die Suche in nächste (Un-) Behausungen vor. Atemlos geht es weiter, um dann „in Tunneln aus Schnee und Vergessen“ stecken zu bleiben. Die Suchbewegung verstrickt sich in „stachelige Sträucher und Vermutungen.“ Die Grenzen zwischen konkreter und innerer Landschaft verschwimmen endgültig.

Das Ich „versuchte es zu schaffen, bevor das vergangene Jahrhundert sich neigt, die Tür zufällt und Stille eintritt“. Mit dem Abschluss der Zeit verschwindet auch das Gesuchte ganz. Die Suche selbst hat ihren Antrieb verloren. Wo vorher Dringlichkeit herrschte, macht sich nun Gleichgültigkeit breit.

„Ich wachte auf.“ leitet die zwei finalen Strophen ein. Wenn ich allerdings aufwache, ist der Schlaf vorbei – und somit das eigentliche Thema des Gedichts beendet. Was folgt, ist ein Epilog. „Ich wachte auf. Schaute auf die Uhr.“ Das Fazit lautet überraschend: „Der Traum hatte keine zweieinhalb Minuten gedauert.“ Die Bedeutung dieser Traumzeit ist im nächsten Vers formuliert: „Zu solchen Kunststücken ist die Zeit gezwungen, seit sie auf schlafende Köpfe stößt.“ Nicht das Ich ist gezwungen, sondern die Zeit. Nicht der schlafende Kopf ist auf die Zeit gestoßen, sondern die Zeit auf den Kopf, der sie bezwingt. Mit der Zeit tritt neben dem Ich eine zweite Protagonistin auf den Plan. Nun heißt es: das Ich und die Zeit – ein kleiner Riss zwischen Realität und Wirklichkeit.

Getrieben von der Suche, dem Bedürfnis wiederzufinden, hat das Ich des Gedichts (un-)bewusste Räume betreten. Sein Vergessen wurde erst durch die lückenhafte Erinnerung oder den Wiedereinfall überhaupt bemerkbar, die Welt des Vergessens bis dahin ungreifbar, unsichtbar, un-

spürbar. Am Ende löst sich das Vergessen ganz auf. Nämlich dann, wenn sogar das Bewusstsein, etwas vergessen zu haben, verschwindet.

Aber was bleibt vom Leben übrig, wenn sich alle Erinnerungen bis zum Vergessen verflüchtigen? Da die Fähigkeit zu erinnern es den Menschen ermöglicht, eine Geschichte zu erzählen, aus den Erfahrungen und Erkenntnissen der Vergangenheit heraus die Gegenwart zu gestalten und eine Identität zu formen, bedeutet der Verlust von Erinnerung und Gedächtnis auch den Verlust von Identität und Geschichte.

Erinnerung ist der Besitz aller bisher aufgenommenen Eindrücke, unser Gedächtnis. Aber manchmal ist die Fähigkeit, sich an etwas zu erinnern, nicht abrufbar, manchmal lassen uns die Erinnerungen auch im Stich. Wenn sich etwas verflüchtigt, ist es nicht gleich verloren, sondern wir registrieren das Verblässen, den Fortgang, das Verschwinden. Wir erfahren den Verlust schrittweise, spüren den Schmerz anders als bei einem plötzlichen Verlust. Erinnerungen zu vergessen ist sowohl eine tägliche als auch eine existenzielle und zerstörerische Erfahrung, die Wisława Szymborska in ihrem Gedicht beschreibt und die Elizabeth Ogonek in Töne fasst: Eine flüchtige und doch greifbare Welt, atmosphärisch-dicht, leuchtend und geheimnisvoll.

8

Erinnerung

Eine der schönsten, dankenswerthesten der Kräfte des Geistes, eine lautere, unversiegbare Quelle reinsten Freuden ist die Erinnerung. Wenn der Fittich der schaffenden Phantasie im freien Fluge die Seele zu den leuchtenden Gebilden der Ferne erhebt, trägt die sanfte Schwinge der Erinnerung in die Thäler der Vergangenheit zurück, noch einmal den Kelch des Augenblicks reichend, den flammenden der Freude, wie den bitteren des Schmerzes. Wie arm wären wir ohne die Erinnerung, wie trostlos und freudenleer die Pilgerschaft durch das Leben ohne das freundliche Asyl, in dessen kühlem Schatten sich der Geist so gern ergeht, wo der Himmel klarer sich wölbt in des Friedens blauer, unvergänglicher Heiterkeit!

Damen Conversations Lexikon, 1835

Elizabeth Ogonek setzt in ihrem Orchesterstück *Sleep & Unremembrance* zunächst verschiedene Motive nebeneinander. Vorsichtig tragen die Blasinstrumente eine feine, wehmütige Melodie vor, Klangfarben und Rhythmen treten in Dialog. All diese Elemente tauchen hier und da wieder auf, leicht abgewandelt, in einem anderen klanglichen Umfeld. Gegen Ende meldet sich das Cello mit einer kantablen Melodie zu Wort, bevor die Motive des Anfangs, begleitet von Glockenschlägen mit tiefen Blechbläserklängen, die an eine Uhr erinnern, das Stück beschließen.

Um all das wahrzunehmen und in Beziehung zueinander zu setzen, müssen wir uns als Zuhörer:innen erinnern. Erst durch die Erinnerung an ein vergangenes Motiv oder eine bereits vorgetragene Melodie entsteht musikalische Struktur. Aus Motiven als kleinste musikalische Sinneinheiten entstehen Themen, die einen größeren Sinnabschnitt darstellen. Beides, Motiv und Thema, müssen klar erkennbar und einprägsam sein, damit man sie erinnern kann. Nur, wenn sie erinnert werden können, wird auch eine Veränderung wahrgenommen: Motive und Themen werden variiert, sie werden schneller oder langsamer gespielt, die Notenwerte werden verkürzt oder verlängert, sie werden lauter oder leiser wiedergegeben, von einem anderen Instrument oder einer anderen Instrumentengruppe gespielt usw. Erst dadurch wachsen sie zu größeren Formen. Wir erkennen, wenn etwas wiederkehrt, verändert wird oder etwas gänzlich Neues entsteht. Alle Musik beruht auf diesen drei Prinzipien: Wiederholung, Variation und Kontrast.

Nun hat sich Ogonek in ihrem Werk von einem Gedicht inspirieren lassen, das die Unfähigkeit sich zu erinnern zum Thema hat. Trotzdem schafft sie in ihrer Komposition eine Erinnerungsstruktur. Die Motive fungieren dabei wie Gedanken. Sie sind als Baustein ähnlich wie Worte in der Sprache. Aus

Worten kann ein Satz entstehen und Motive können zu einem musikalischen Thema zusammengeslossen werden. Wie auch in der Sprache ein Satz aus Haupt- und Nebensätzen bestehen kann, so kann auch ein musikalisches Thema unterschiedlich komplex sein. Die Sätze können aber auch wie im Gedicht von Szymborska selber vollziehen, was sie beschreiben, erzählerisches und ästhetisches Prinzip zugleich sein. Szymborskas Gedicht beschreibt eine Suche und hat selbst einen suchenden Charakter. Genauso entwirft Ogonek eine atmosphärische Welt, in der verschiedene Gedanken aufblitzen. Weniger in logischer Konsequenz als vielmehr zufällig scheinen sie ihren Weg durch die Welt zu finden.

Wer sich erinnert, blickt zurück – und ob der Geschichte des Solokonzerts ist man ab dem zweiten Takt des Violinkonzerts in e-Moll op. 64 von Felix Mendelssohn Bartholdy vielleicht überrascht: Es ist der unmittelbare Einsatz der Solovioline, der verblüfft. Der Komponist weicht hier von der traditionellen Form des Solokonzerts mit Tutti-Exposition ab. Nach drei Paukenschlägen – eine Referenz an das Violinkonzert von Beethoven – und im Legato gespielten Akkordbrechungen der Streicher setzt im zweiten Takt die Solovioline ein. Sie stellt das Thema selbst vor und führt damit ein dialogisches – und kein hierarchisches – Verhältnis mit dem Orchester an, das erst 45 Takte später das Thema aufgreift. Die nächste große Überraschung wartet im Mittelteil des Satzes: Mendelssohn platziert die Kadenz in der Durchführung als Höhepunkt der motivischen Verflechtungen und Verarbeitungen. Diesem essenziellen Teil des Solokonzerts – eigentlich der Ort zur Darstellung der Virtuosität – wird dadurch eine neue Bedeutung zugewiesen: Die musikalische Substanz wird durch das Soloinstrument selbst auf seinen Gehalt hin befragt. So endet der Satz auch anders als gewohnt: Ein unbegleitetes Fagott leitet in den nächsten Satz über. Das Andante in dreiteiliger Liedform knüpft an die von Mendelssohn entwickelte Form der Lieder ohne Worte an und führt mit seinem lyrischen Charakter die Eleganz des 1. Satzes fort. Es folgt eine Meditation der Solovioline über das Thema des Kopfsatzes, bevor die Violine nach einer Blechbläserfanfare den energischen 3. Satz eröffnet. Es scheint, als ob durch die Fanfare die Erinnerungen an das Vergangene verdrängt wird: Der 3. Satz bricht in strahlendem E-Dur hindurch. Die direkte Überleitung zwischen den Sätzen verstärkt die Einheit des Konzerts. Die Gedanken der einzelnen Sätze, Themen und Motive stehen nicht hintereinander, sondern gehen auseinander hervor: Der

eine Gedanke folgt aus dem vorangegangenen und fordert den nachfolgenden.

Mendelssohn komponiert im Bewusstsein der klassischen Formen, ohne an Originalität einzubüßen, die ihm in der Rezeption seiner Werke so oft abgesprochen wurde. Durch seinen spezifischen Umgang mit der Form gelangt Mendelssohn in diesem Konzert zu höchster Eleganz und Virtuosität, ohne dabei an Tiefe zu verlieren: Die neu gedachte Einheit der Sätze, das dialogische Verhältnis von Soloinstrument und Orchester und die Versetzung der Kadenz in den Mittelteil des 1. Satzes haben fast einen vermittelnden Charakter zwischen dem klassischen Formenrepertoire und einem romantischen Musikdenken, das literarisch und poetisch motiviert einen neuen Gefühlsausdruck beschwört. Nicht ohne Grund nennt man Mendelssohn deswegen auch den „klassizistischen Romantiker“.

Der Gigant, der Mendelssohn bei seiner Komposition im Nacken saß, ist das Violinkonzert von Beethoven, uraufgeführt 1806. Beethovens Konzert war zu Mendelssohns Zeit das ausgereifteste und technisch anspruchsvollste Werk dieser Gattung. Mendelssohn selbst hatte es unmittelbar vor Fertigstellung seines Konzerts in den Sommermonaten 1844/1845 mit dem damals 12-jährigen Geigenvirtuosen Joseph Joachim in Leipzig aufgeführt. Diese Aufführung – 17 Jahre nach Beethovens Tod – war der eigentliche Durchbruch des Beethovenschen Konzerts, das seitdem zu den wichtigsten Werken der Konzertliteratur gehört. Mendelssohn hat sich wie viele andere Komponisten nicht nur in dieser Gattung an Beethoven abgearbeitet, um einen eigenen Stil zu behaupten: „Meine Gedanken sind anders, sind Mendelssohnsche, nicht Beethovensche.“

Mendelssohn war 35 Jahre alt, als er das Violinkonzert in Bad Soden im Main-Taunus-Kreis vollendete. Sechs Jahre waren vergangen, seit er sich das erste Mal, am 30. Juli 1838 in einem Brief an seinen Freund, den Geigenvirtuosen Ferdinand David,

wendete: „Ich möchte Dir wohl auch ein Violin-Concert machen für den nächsten Winter; eins in e-Moll steckt mir im Kopfe, dessen Anfang mir keine Ruhe lässt.“ Der Geiger war Feuer und Flamme für das Projekt und versprach so zu spielen, „dass sich die Engel im Himmel freuen sollen“. Seinen Anspruch klar vor Augen entgegnete Mendelssohn seinem Freund: „Brillant willst Du's haben, und wie fängt unsereins das an?“

Mendelssohn war seit frühester Jugend mit Ferdinand David befreundet – einem der bedeutendsten Geiger des 19. Jahrhunderts. Felix wurde am 3. Februar 1809, Ferdinand am 20. Januar 1810 in Hamburg geboren. Nahezu gleichaltrig, beide in Hamburg aufgewachsen und beide „Wunderkinder“, verband sie Zeit ihres Lebens eine enge Freundschaft. Ab 1836 leitet Felix das Gewandhausorchester und beantragt umgehend die Berufung seines Freundes als Konzertmeister, der ihm nun nach Leipzig folgt. Der Geiger wird bis zum Ende seines Lebens in dieser Position bleiben und sich gemeinsam mit Mendelssohn um das Leipziger Musikleben verdient machen. Für den Dirigenten und Komponisten liegt es nahe, dem Freund ein Konzert zu schreiben.

In den Jahren bis zu seiner Fertigstellung 1844 ist das Konzert häufiger Gesprächsgegenstand zwischen Mendelssohn und David. Den Entstehungsprozess des Konzertes belegen zahlreiche Skizzen des Komponisten, in denen Mendelssohn auf Wünsche und Besonderheiten seines Solisten eingeht. In einer von ihm selbst benannten „Revisionskrankheit“ überarbeitet er das Werk immer wieder, bis jede Unebenheit verschwunden ist, jeder Gedanke ausgereift, jede Phrase vollendet. Sechs Jahre lang feilt Mendelssohn an der Partitur. Damit entspricht er nicht der Genieästhetik des 19. Jahrhunderts und widersetzt sich zahlreichen Vorurteilen, ihm würden die Gedanken nur so in den Schoß fallen. Mendelssohn war ein arbeitsamer und selbstkritischer Komponist, der seine Werke bis zur letzten Minute korrigierte.

14

15

Die Uraufführung des Violinkonzerts findet am 13. März 1845 in Leipzig unter der Leitung des dänischen Dirigenten und Komponisten Niels Gade mit großem Erfolg statt. Bei ihm hatte Mendelssohn für sein Konzert – ebenso wie bei David – hin und wieder kompositorischen Rat gesucht. Der Komponist veranlasst nach der erfolgreichen Uraufführung die zweite Aufführung in der folgenden Spielzeit, die diesmal unter seiner eigenen Leitung am 2. Oktober stattfinden kann.

Eine weitere Aufführung wenige Tage später folgt in Dresden. Robert Schumann hatte einen Konzertabend mit seinem eben beendeten Klavierkonzert mit seiner Frau Clara als Solistin geplant. Ihre kurzfristige Erkrankung erfordert eine Änderung des Programms, weshalb sich Schumann an Mendelssohn wendet, um statt des Klavierkonzerts dessen Violinkonzert aufzuführen. Da David vermutlich verhindert war, schickt Mendelssohn seinen damals 14-jährigen Schüler Joseph Joachim, mit dem er das Werk im Unterricht einstudiert hatte. Joachim legt mit diesem Konzert den Grundstein für seine Karriere als einer der bedeutendsten Violinisten seiner Zeit.

Das Violinkonzert von Mendelssohn zählt von Beginn an zum Repertoire führender Violinisten, reiht sich ein in die großen Violinkonzerte u. a. von Beethoven und Brahms und gehört zu Mendelssohns populärsten Werken.

Es fällt in eine Zeit des Umbruchs, in der das Schöne allmählich zum Makel wird und das Charakteristische verstärkt in den Vordergrund tritt. Eine Neubewertung von Ästhetik bricht sich Bahn, die vor allem mit der musikhistorischen Herausforderung des Komponierens nach Beethoven zu tun hat. Nicht nur Mendelssohn hat sich an dem großen Komponisten abgearbeitet. Beethoven hat in allen Gattungen, insbesondere in der Sinfonik, Maßstäbe gesetzt, mit denen die nachfolgenden Komponistengenerationen ihren Umgang finden mussten. Im deutschsprachigen Raum schieden sich dabei die Geister: Auf der einen Seite die Ver-

fechter der klassischen Form mit Johannes Brahms an der Spitze, auf der anderen die Verfechter eines „neuen Weges“ unter Richard Wagner und der Entwicklung des Musikdramas. Besonders Wagner war es, der Mendelssohn und seine Musik – auch aus antisemitischen Gründen – denunzierte und ein Auf und Ab des Verdrängens und Wiedererinnerns in der Rezeptionsgeschichte dieses Komponisten einleitete. Als Mendelssohn 1847 im Alter von 38 Jahren starb, war er einer der angesehensten und erfolgreichsten Musiker seiner Zeit. Doch weder der Komponist noch seine Musik lassen sich den dominierenden Strömungen des 19. Jahrhunderts zuordnen. Während Mendelssohn sich als europäischer Musiker verstand – dies belegen vor allem seine zahlreichen Englandreisen, die Leitung verschiedenster Musikfestivals sowie die Auseinandersetzung mit einer europäischen Musiktradition – ist spätestens seit der Revolution 1848 ein verstärkt nationales Musikverständnis gefordert. Diesem entspricht Mendelssohn weder als Mensch aufgrund einer liberal gemäßigten Einstellung zur Politik noch durch seine Musik, die Tradition und Neuerung in sich zu versöhnen scheint. Diesem „Problem Mendelssohn“, der schweren Zuordenbarkeit dieses großen Komponisten und Musikers, hat sich erstmals 1974 ein Symposium in Berlin gewidmet und damit nicht nur die (musik-)wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Mendelssohn als „schönem Zwischenfall der deutschen Musik“ (Friedrich Nietzsche) entscheidend geprägt, sondern auch eine Korrektur der Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert eingeleitet, die bis heute andauert.

16

Das, was mir die Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte.

Felix Mendelssohn Bartholdy

Am 8. September 1841 wird in Nelahozeves, einer kleinen Gemeinde ca. 30 km nördlich von Prag, Antonín Dvořák geboren. 43 Jahre später unternimmt Dvořák als Komponist auf Einladung der Philharmonic Society seine erste Englandreise. Beim dortigen Konzert unter Leitung des Komponisten erhalten sein *Stabat Mater* und seine 6. Sinfonie in D-Dur stürmischen Beifall. Dvořák wird auf der Insel verehrt und gefeiert. Es folgt ein Kompositionsauftrag durch die Philharmonic Society. Im Dezember beginnt er die Arbeit an seiner 7. Sinfonie. An seinen Verleger Fritz Simrock schreibt er drei Monate später: „Die neue Sinfonie beschäftigt mich schon lange, lange Zeit, aber es soll etwas Ordentliches kommen; denn ich will, dass Brahms' mir gegenüber geäußerten Worte: ‚Ich denke mir Ihre Sinfonie noch ganz anders als die D-Dur‘, nicht Lügen gestraft werden.“ Dvořák schließt die Komposition im März 1885 ab. Am 22. April findet die umjubelte Uraufführung unter seiner Leitung in der Londoner St. James's Hall statt.

Dvořák nimmt sich für seine Komposition die 3. Sinfonie von Johannes Brahms zum Vorbild. Beide Komponisten sind durch eine enge künstlerische Freundschaft verbunden. Sie lernen sich 1870 in Wien kennen, zu einem Zeitpunkt, an dem Brahms bereits ein anerkannter Komponist ist – die Uraufführung seines *Deutschen Requiems* 1868 in Bremen wurde enthusiastisch gefeiert – und Dvořák noch um Anerkennung ringt. Die Beziehung der beiden Komponisten ist dennoch von Anfang an durch gegenseitige künstlerische Wertschätzung geprägt. Brahms fördert den Kollegen, indem er ihn an den Verleger Simrock vermittelt. Simrock nimmt nicht nur die Duetten *Klänge aus Mähren* in sein Verlagsprogramm auf, sondern schlägt Dvořák eine Reihe von national geprägten Klavierwerken nach dem Vorbild von Brahms' *Ungarischen Tänzen* vor. Die Komposition der *Slawischen Tänze* op. 46 ist Dvořáks internationaler Durchbruch.

Dvořák entwickelt einen eigenen Kompositionsstil, indem er Elemente tschechischer Volksmusik verarbeitet und sich in den Kompositionstechniken stark an Brahms orientiert. Die sich schon zu dessen Lebzeiten etablierende Bezeichnung „Böhmischer Brahms“ verweist auf die stilistische Nähe und künstlerische Verbundenheit der beiden Komponisten.

Doch mit der Komposition seiner 7. Sinfonie will Dvořák ein Statement setzen und seine Bedeutung als Komponist beweisen, der über seine Landesgrenzen hinaus etwas zu sagen hat: „Meine Symphonie soll so ausfallen, dass sie die Welt bewegt.“ Der Komponist hält sich an die traditionelle viersätzig-sinfonische Anlage. Erster und letzter Satz stehen in Sonatenhauptsatzform, der 2. Satz steht in der dreiteiligen Liedform, der 3. Satz ist ein Scherzo. Den 1. Satz seiner Sinfonie beginnt der Komponist mit einer Einleitung, die eine düstere Atmosphäre für den Eintritt der Melodie vorbereitet. Diese Stimmung wird über die stürmische Musik bis zum Ende des Satzes bei schnellem Tempo beibehalten. Auch der 2. Satz ist düster, fast klagend. Im 3. Satz begegnet uns zunächst ein elegantes Scherzo, dessen Thema jedoch in seiner Verarbeitung an Leichtigkeit verliert. Das Finale schließt thematisch an den Kopfsatz an und befestigt die innere Geschlossenheit der Sinfonie über die Grundstimmung der Sätze hinaus in ihrem musikalischen Material. Dvořák schafft so eine gesteigerte Erinnerungsstruktur, indem er das Ende seiner Sinfonie auf den Anfang zurückbezieht.

Ich kann Euch gar nicht sagen, wie diese Engländer mich auszeichnen und mögen! Überall schreiben und reden sie von mir und behaupten, ich sei der Löwe der diesjährigen Musiksaison in London!

Antonín Dvořák

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 beitragen? 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



Mit beeindruckender technischer Souveränität und einer enormen Klangpalette schafft Antje Weithaas das Kunststück, ganz individuelle Lesarten der großen Meisterwerke zu finden und sich dennoch uneitel in den Dienst des Komponisten zu stellen. Neben den großen Konzerten Mozarts, Beethovens und Schumanns und neuen Werken wie Jörg Widmanns Violinkonzert beinhaltet ihr weitgefächertes Konzertrepertoire auch Klassiker der Moderne wie Schostakowitsch, Prokofjew und Gubaidulina sowie selten gespielte Violinkonzerte wie die von Hartmann und Schoeck.

Als Solistin hat Antje Weithaas u. a. mit Klangkörpern wie dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin, den Bamberger Symphonikern sowie internationalen Spitzenorchestern wie Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, BBC Symphony und den führenden Orchestern der Niederlande, Skandinaviens und Asiens gearbeitet. Zu ihren Partnern am Dirigentenpult zählten dabei Künstler wie Vladimir Ashkenazy, Dmitrij Kitajenko, Sir Neville Marriner, Marc Albrecht, Yakov Kreizberg, Sakari Oramo und Carlos Kalmar.

Antje Weithaas legte zahlreiche Aufnahmen vor, u. a. die beim Label Harmonia Mundi erschienenen hochgelobten Aufnahmen des Arcanto Quartetts mit Daniel Sepec, Tabea Zimmermann und Jean-Guihen Queyras umfassen Werke von Bartók, Brahms, Ravel, Dutilleux, Debussy, Schubert und Mozart; ihre Einspielung der Violinkonzerte von Beethoven und Berg mit dem Stavanger Symphony Orchestra unter Steven Sloane (CAvi-music) aus dem Jahr 2013 ist eine Referenzaufnahme und mit Dénes Várjon als Klavierpartner vervollständigte Antje Weithaas die Gesamtaufnahme von Ludwig van Beethovens Violinsonaten bei CAvi-music, digital vertrieben von der Deutschen Grammophon und 2024 mit dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.



Christian Øland ist mit Beginn der Spielzeit 25/26 Generalmusikdirektor des Theaters Magdeburg. Der Däne studierte zunächst Fagott und Klavier und spielte dann parallel zu seinem Dirigierstudium an der Sibelius-Akademie in Helsinki als Fagottist im Finnischen Radio-Sinfonieorchester. Bereits nach einem Jahr, im Alter von 19 Jahren wurde er von Chefdirigent Hannu Lintu zum Assistenzdirigenten desselben Orchesters ernannt und leitete den Klangkörper in Konzerten. Christian Øland ist in Konzertsälen und Opernhäusern gleichermaßen zu Hause und Chefdirigent des Dänischen Philharmonischen Orchesters in Süderjütland. So dirigierte er Ballette wie Mats Eks *Julia & Romeo* und *The World of John Neumeier* sowie Opern wie Brittens *A Midsummer Night's Dream* und Poul Schierbecks *Fête galante*; darüber hinaus war er Assistenz-Dirigent beim finnischen Savonlinna Opera Festival. Øland arbeitete mit renommierten europäischen Orchestern zusammen, u. a. dem Dänischen und dem Finnischen Radio-Sinfonieorchester, der Königlichen Kapelle Kopenhagen, der Königlichen Hofkapelle Stockholm, dem Isländischen Sinfonieorchester, der Staatlichen Slowakische Philharmonie Košice und dem Nordischen Kammerorchester. Zuletzt debütierte er bei den Göteborger Symphonikern und beim Helsingborger Sinfonieorchester. Zudem leitete er die Uraufführung der zeitgenössischen Tanzkomposition *Leaning Tree* der dänischen Komponistin Signe Lykke mit dem Dansk Danseteater und Copenhagen Phil.

Mit der Magdeburgischen Philharmonie verbindet Christian Øland bereits eine mehrjährige Zusammenarbeit: 2019, 2021 und 2024 dirigierte er Sinfoniekonzertprogramme, im November 2024 übernahm er ein Dirigat der Oper *Carmen*. In der Spielzeit 25/26 leitet er neben fünf Sinfoniekonzerten u. a. die Oper *Manon* sowie die Ballettproduktion *Drifting Out/Bolero*.



Die Magdeburgische Philharmonie ist das Opern- und Konzertorchester 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

U1: zit. nach: <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/antonin-dvo-rak-symphonie-nr-7-das-starke-stueck-100.html>
 S. 4, 5–8: zit. nach: Wisława Szymborska, *Glückliche Liebe und andere Gedichte*, aus dem Polnischen von Renate Schmidgall und Karl Dedicus, Berlin 2012, S. 88/89.
 S. 9: zit. nach: <http://www.zeno.org/DamenConvLex-1834/A/Erinnerung?hl=erinnerung>
 S. 10–11, 12–16, 18–19: Originalbeiträge für dieses Heft.
 S. 12–16: zit. nach: J. C. Lobe, *Gespräche mit Felix Mendelssohn*, in: *Fliegende Blätter für Musik*, 1/5, 1855, S. 233ff.
 Brief von Mendelssohn an David, 30 Juli 1838, zit. nach: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Briefe*, hrsg. von Hans-Joachim Rothe und Reinhard Szeskus, Leipzig 1972, S. 143f.
 Brief von Mendelssohn an David, 24. Juli 1839, zit. nach: ebd.
 zit. nach: R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy, sein Leben, seine Musik*, Stuttgart 2008, S. 14.
 S. 17: zit. nach: <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/820.aspx>
 S. 18: zit. nach: Harenberg Konzertführer, Dortmund 1996, S. 247.
 S. 19: zit. nach: Bertelsmann Konzertführer, München 1997, S. 150.

S. 20: zit. nach: Kurt Honolka, *Dvořák mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt 1974, S. 72.

Bildnachweise

S. 23: Kaupo Kikkas
 S. 25, 27: 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
 Esther Beisecker

Visuelle Konzeption
 Neue Gestaltung, Berlin

Druck
 Mundschenk
 Druck + Medien
 GmbH & Co. KG





**Theater
des
Jahres
2025**