



Rundfunk-  
Sinfonieorchester  
Berlin

# WAGNER

DER RING DES NIBELUNGEN

DO | 22. NOV. 12 | 20.00

PHILHARMONIE BERLIN

WAGNERZYKLUS

MAREK JANOWSKI

Tomasz Konieczny | Bariton (Wotan)

Antonio Yang | Bariton (Donner)

Kor-Jan Dusseljee | Tenor (Froh)

Christian Elsner | Tenor (Loge)

Iris Vermillion |

Mezzosopran (Fricka)

Ricarda Merbeth | Sopran (Freia)

Maria Radner | Alt (Erda)

Günther Groissböck | Bass (Fasolt)

Timo Riihonen | Bass (Fafner)

Jochen Schmeckenbecher |

Bariton (Alberich)

Andreas Conrad | Tenor (Mime)

Julia Borchert | Sopran (Woglinde)

Katharina Kammerloher |

Mezzosopran (Wellgunde)

Kismara Pessatti | Alt (Floßhilde)

Robin Engelen |

Musikalische Assistenz

---

18.45 Uhr Südfoyer

Einführung von Steffen Georgi

DAS RHEINGOLD | 22. NOVEMBER 2012

---

**Richard Wagner**  
**(1813 – 1883)**  
**„Das Rheingold“**  
Vorabend des Bühnenfestspiels  
**„Der Ring des Nibelungen“**  
in einem Aufzug WWV 86 a  
Textbuch von Richard Wagner

---

Das Textbuch steht im Shop der Philharmonie  
für Sie zum Kauf bereit.

Ohne Pause.

Der Wagnerzyklus des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin steht  
unter Schirmherrschaft von Bundestagspräsident Norbert Lammert.



Die drei Rheintöchter  
(aus der Tiefe)

...  
falsch und feig ist, was dort oben sich freut!

(Während die Götter auf der Brücke der Burg zuschreiten,  
fällt der Vorhang.)

Konzert mit



Deutschlandradio Kultur

Bundesweit. In Berlin auf UKW 89,6 MHz,  
Kabel 97,55 und Digitalradio.  
Übertragung am 24. November 2012, 19.05 Uhr



Richard Wagner, 1853  
Aquarell von Clementine Stockar-Escher (1816–1886)

Steffen Georgi

## Weiß Gott?

Es kündigt von viel Tieferem als von verletzter Eitelkeit, wenn die doppelt beraubten Rheintöchter am Ende von „Rheingold“ das eingangs erwähnte, letzte Wort behalten, welches sie den stolzen Göttern zurufen, als die selbstgefällig „ihre“ Burg in Besitz nehmen. Der Anfang vom Ende ist prophezeit, die Götterdämmerung geweissagt. Dabei jubelt die Musik, als sei alles in bester Ordnung. Was geht hier vor? Ein Gott, ein Repräsentant für das Alte, für das von ihm Geschaffene, Beherrschte, Wotan also wagt den Versuch, seiner Welt, in der Handel und Krieg sich in einer endlosen Kette von Raubzügen gegenseitig erledigen, das Prinzip der Liebe einzuhauchen. Wie wäre es, fragt der Sozialutopist Richard Wagner, wenn die Welt ihr Lebensprinzip auf Ethos und Liebe gründen würde statt auf Besitz und Gewalt? Der Versuch misslingt, erst Siegmund, dann Siegfried, die Auserkorenen erliegen den politischen Intrigen der alten Gesellschaft. Die einzige positive Heldin, Brünnhilde, pures Sinnbild der Liebe, sie wird verschmäht und verraten. Zweimal geht sie ins Feuer. Am Ende brennt die Welt mit ihr. Triumphiert so die Liebe, die nach Wotan Wagners Willen eine neue Erde ausmachen sollte? Der Gott selber ist das Problem. Wotan

ist so sehr oder wenig göttlich wie seine Geschöpfe, die Menschen. Gleich seinem griechischen Kollegen Zeus hat der immer und überall mit einem Speer (welch tiefsinniges Symbol!) auftretende Nordländer Regeln erlassen gegen das Chaos auf der Welt, ist aber stets einer der ersten, der sie wieder bricht. Er überschaut nicht die Folgen seiner Taten, versucht die Fehler durch immer neue Fehler zu korrigieren. Götter sind halt auch nur Menschen.

### Der „Plenipotentarius des Untergangs“ macht ernst

„Der ‚Ring des Nibelungen‘ ist eine gigantische künstlerische Vision vom Werden und Vergehen einer Welt, von einer durch blinde Machtgier und Lieblosigkeit ausgelösten Menschheitskatastrophe.“ Mit diesem erschreckend aktuellen Satz beginnt Erich Rappl 1967 das Kapitel zum „Ring“ in seinem Wagner-Opernführer. Peter Wapnewski – um einen weiteren wichtigen Wagner-Autor des 20. Jahrhunderts zu zitieren – klassifiziert den „Ring“ in seinem Buch „Weißt du, wie das wird...?“ wie folgt: „Ein Werk, dessen Bedeutung in Stichworten zu fassen vermessens ist; und jeder Versuch, ihm beschreibend und analysierend gerecht zu werden, bleibt notwendig Stückwerk. Ein

Werk, das zu dirigieren der Ehrgeiz jedes berufenen Dirigenten, darin aufzutreten der Ehrgeiz jedes berufenen Sängers und das zu inszenieren der Ehrgeiz jedes berufenen Regisseurs ist – seit nun-

mehr 120 Jahren. Eine erhabene Sozialutopie, deren Auftritt die Mittel auch des Boulevards nicht scheut. Eine Befreiungsbotschaft, die alle Macht von Gold und Gewalt erledigen will zugunsten

**Richard Wagner**  
**„Rheingold“ WWV 86 a**

**Orchesterbesetzung**

Piccolo, 3 Flöten (3. auch Piccolo), 3 Oboen, Englischhorn (auch 4. Oboe), 3 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte (3. auch Kontrafagott), 8 Hörner (5.-8. auch 2 Tenor-Wagnertuben und 2 Bass-Wagnertuben), 3 Trompeten, Basstrompete, 3 Posaunen, Kontrabassposaune (auch Bassposaune), Kontrabasstuba, Pauken, Schlagzeug, 6 Harfen, Streicher (16/16/12/12/8)

**Bühnenmusik**  
Harfe, 16 Ambosse

**Personen**  
Wotan, Göttervater, Frickas Gatte  
Donner, Gewittergott  
Froh, Gott  
Loge, Halbgott, Herrscher über das Feuer  
Fricka, Göttin, Wotans Gattin  
Freia, Göttin der ewigen Jugend, Frickas Schwester

*Erda, Urmutter*  
*Fasolt, Riese, Fafners Bruder*  
*Fafner, Riese, Fasolts Bruder*  
*Alberich, Nibelung, Mimes Bruder*  
*Mime, Nibelung, Alberichs Bruder*  
*Woglinde, Rheintochter*  
*Wellgunde, Rheintochter*  
*Flosshilde, Rheintochter*

**Dauer**  
ca. 150 Minuten  
ohne Pause

**Verlag**  
Schott Music


**Entstehung**  
1853 – 1854

**Uraufführung**  
22. September 1869  
München  
Franz Wüllner, Dirigent

des Postulats der Liebe. Eine Kosmologie und Theologie, deren Errichtung sich der Mittel alter Sagen und Lieder und des Nachhalls geschichtlicher Formationen bedient. Eine Parabel, die viele Elemente des Unbewussten und die beharrliche Erlösungssehnsucht des Menschen erlebt im Bewusstsein von Gewalt und Gesetz und dem Fortschreiten der Mechanisierung und Industrialisierung aller menschlichen Tätigkeit. Parabel einer Geschichtsphilosophie, die des Menschen Selbstentfremdung aufheben will durch die Eroberung eines wiedergewonnenen Zustands der natürlichen Unschuld. ...“

Getreu einer Tagebucheintragung Cosima Wagners sah sich Richard stets in der Rolle eines „Plenipotentarius des Untergangs“. Die gefährliche Selbstbezeichnung meint nichts anderes als „die Vernichtung der bestehenden Welt und die Erzeugung der neuen, eigenen“ (Manfred Wagner, 2009). Vom beispiellosen Egoismus abgesehen, dem Richard Wagner hier frönt, wurzelt darin – halb zutreffend, halb missbrauchend – ein Großteil nationalsozialistischer Ideologie bis hin zur „Taktik der verbrannten Erde“. Am Ende von Wagners Tetralogie verlangt die zum Feuertod bereite Brünnhilde von den Übriggebliebenen: „Starke

Scheite schichtet mir...“ Doch dieser Aufforderung bedarf es gar nicht. All die gescheiterten Lebensentwürfe der Menschen wie der Götter bilden ganz von allein jenen gigantischen Scheiter-Haufen, in dem die letzte Reine freiwillig auf eine Zukunft im alten Sinn verzichtet. Noch einmal Peter Wapnewski: „Die gestörte, aus ihrer Ordnung und ihrem Gleichmaß herausgerissene Natur ist zur ‚Welt‘, und diese Welt ist alt geworden, alles ist getan und gedacht, Leben hat sich selbst aufgehoben in maßlosem Missbrauch der ihm von der Schöpfung geschenkten Mittel, die Zeit ist aus den Fugen. Der zur Bändigung des Chaos berufene göttlich-menschliche Geist hat seine Ratio selbst dementiert durch grenzenloses Streben nach Macht und damit durch frevelndes Verdrängen der Liebe. Die Willkür der Mannesgewalt, der männlichen Herrschaftsausübung scheiterte an sich selbst, an der unsteinen Verfassung und Unbeständigkeit des Mann-Gott-Temperaments, das, maßlos Wandel und Wechsel anstrebend, das weibliche Element dominiert und dessen bewahrende, schirmende, statische Potenz lähmt. So macht das einst durch den ordnenden Geist disziplinierte Chaos Anstalten, sich in sich selbst zurückzuverwandeln – da unternimmt es der höchste



der Götter (als die höchste Projektion der dem Menschen gegebenen Möglichkeiten) noch einmal, ein letztes Mal, das Unheil aufzuhalten, dem zermalmenden Rad des Schicksals in die Speichen zu fallen. Um schließlich zu erkennen, dass das Neue den Sturz des Alten, dass es die Selbstaufgabe des durch seine Verstrickung in Versagen und Schuld korrumpierten Alten voraussetzt. Wenn dann die Schöpfung sich erneuern wird, kann gemäß der Vorstellung von einem zyklischen Verlauf des Weltengeschehens das Spiel neu beginnen. ...“

#### **Von einem Horizont zum anderen**

Steckbrieflich gesucht wegen seiner Teilnahme an den Barrikadenkämpfen in Dresden während der Revolution 1848, begann Richard Wagner in diesen bewegten Tagen deutscher Geschichte mit dem Entwurf zu einem Drama über den Nibelungenmythos. Er verdichtete und verschmolz vielgestaltige mittelalterliche Textquellen (u. a. die „Edda-Lieder“ und das „Nibelungen-Lied“) mit Essenzen aus antiken griechischen Dramen zu einer neuen komplexen Werkidee, einer Parabel über Gott und die Welt, über Fluch und Segen der Menschen, über die Liebe. Von vornherein vermied er trotz des konkreten Sujets jeden äußeren Zeit-

bezug. Die Themen haben Gültigkeit in germanischen oder welschen Kulturkreisen, in amerikanischen oder sibirischen Weiten, in mittelalterlichen Trutzburgen, in kapitalistischen Industriemolochen genauso wie auf heutigen Jahrmärkten der Eitelkeit.

Richard Wagner – der einzige konsequente Autor seiner eigenen Libretti unter den Opernkomponisten – zäumte das Kolossalwerk gleichsam von hinten auf, freilich ohne sich dessen von Anfang an bewusst zu sein. Er begann mit dem Entwurf zu „Siegfrieds Tod“ (später: „Götterdämmerung“) im Jahre 1848. Im Laufe der Arbeit wurde ihm klar, dass dem Drama ein weiteres vom Werden des Helden vorausgehen müsse: „Der junge Siegfried“ (später: „Siegfried“) wurde 1851 konzipiert. Schrittweise ergänzte Wagner sein Weltendrama um noch zwei abendfüllende Werke: „Walküre“ (1852) und „Rheingold“ (1853) vervollständigten den Entwurf zur heutigen Dimension von mehr als dreizehn Stunden Gesamtauführungsdauer. „Zwischen die ersten dichterischen Entwürfe und den Beginn der Kompositionsarbeit schieben sich die großen theoretischen Hauptschriften ‚Oper und Drama‘ und ‚Das Kunstwerk der Zukunft‘. Aber dies gibt uns um so mehr Anlass, die ungeheuerliche Zähig-

keit zu bestaunen und die phänomenale Glaubenskraft, mit der da ein Künstler an einem Vorhaben festhielt, dessen bühnenmäßige Verwirklichung ihm selber als durchaus utopisch erscheinen musste.“ (Rappl, 1967)

Nummehr chronologisch denkend, ging Wagner noch 1853 im Züricher Exil an die Komposition: 1853 „Rheingold“, 1854 „Walküre“, 1856 „Siegfried“. Mitnichten handelte es sich dabei um die Vertonung zuvor verfasster Texte. Der Dramenentwurf basierte im Gegenteil von vornherein auf Wagners Musikdenken. Genuin aus der Musik heraus entwickelte er die Gesamtidée der Tetralogie und schrieb sämtliche Texte (und Szenenerläuterungen) bereits unter dem Aspekt ihrer nachmaligen Funktion, nämlich zu Wort und Bild geronnene Musik zu sein. Dies ist der ebenso fundamentale wie grandiose Unterschied zu allen bisherigen und den meisten nachfolgenden Musiktheaterwerken überhaupt! Und er ist die nicht minder unerschöpfliche Quelle gigantischer Missverständnisse über Wagners Werk und Wirken! Nur in der einzigartigen Personalunion aus Komponist, Dichter und Interpret hat der vielbemühte Begriff vom Gesamtkunstwerk Richard Wagners seine Berechtigung. Tiefgreifende biographische Einschnitte

ließen ihn mitten in „Siegfried“ das „Lebenswerk“ zunächst beiseite legen. Unter dem Eindruck der Liebe zu Mathilde Wesendonck erhielten „Tristan und Isolde“ (1857-59) und „Die Meistersinger von Nürnberg“ (1861-67) Vorrang. Erst ein „verhängnisvoller Glücksfall“ in Gestalt des Königs Ludwig II. von Bayern bewog Wagner zurück zum „Ring“. 1869 wurde die Arbeit an „Siegfried“ wieder aufgenommen, 1869 bis 1874 schließlich die „Götterdämmerung“ auskomponiert. Nachdem „Rheingold“ und „Walküre“ 1869 bzw. 1870 sehr zum Leid Wagners bereits vorab aufgeführt worden waren, ging der ganze „Ring“ unter seiner Gesamtleitung an vier Tagen zwischen 13. und 17. August 1876 zum ersten Mal über die Bühne des neuerbauten Festspielhauses in Bayreuth.

#### **„RHEINGOLD“ – SYNOPSIS**

##### **Erste Szene**

Nach dem Vorspiel – es wird später darauf einzugehen sein – birnst die überhaupt erste Aktion des Weltendramas schier vor Libido. Eine äußerst reizvolle Verführungsszene spielt sich ab. Der Schwarzalb Alberich, ein einzelgängerischer Nibelung, lechzt nach den Rhein-



töchtern. Die drei holden Mädchen haben den missgestalteten Zwerg zuvor gehörig umflossen und umgarnt. Nun verhöhnen und verschmähen sie ihn, eine nach der anderen. Seine Lust steigert sich zur Gewaltfantasie: „Fing’ eine diese Faust!“ Just in dem Moment wird der frisch Geblendete erneut geblindet, diesmal vom Schimmern des Goldes auf dem Grund des Rheins. Die Rheintöchter, eben noch arglistig auf ihre Unberührtheit bedacht, verraten dem vom Tölpel flugs zum schlau Fragenden sich wandelnden Alberich höchst arglos das Geheimnis des Goldes: „Der Welt Erbe gewänne zu eigen, wer aus dem Rheingold schüfe den Ring, der maßlose Macht ihm verlieh.“ Gar zu sicher sind sie sich, dass Alberich die daran geknüpfte Bedingung unmöglich würde erfüllen wollen und können. Denn: „Nur wer der Minne Macht entsagt, nur wer der Liebe Lust verjagt, nur der erzielt sich den Zauber, zum Reif zu zwingen das Gold.“ Doch Alberich schwört allen Ernstes der Liebe ab zugunsten der Macht. Sie wird ihm die Mittel in die Hand geben, seine allumfassende Wut auszuleben, furchtbar Rache zu nehmen an allem Lebendigen und Liebenden für ungezählte Demütigungen. Er durchbricht den Liebesbann der drei reinen Rheintöchter, raubt

das Gold – bis dato nur wertloser Tand in den Händen der Mädchen (Vgl. die Rolle des Goldes in den Inka-Kulturen!) – und stürzt sich damit in die Tiefe der Erde. „Dies bedeutet den ‚Sündenfall‘ in der Bildersprache des Wagnerschen ‚Ring‘: ein Begehrender hat die Frage nach der Erkenntnis gestellt und Erkenntnis gewonnen. Das paradiesische Glück ist zu Ende, die Sonne der Tiefe geraubt und erloschen. Das Glücks-Symbol wird, in der Umkehrung seines ursprünglichen Sinns, fortan zum Symbol eines verderbenbringenden Machtbegehrens.“ (Rappl, 1967)

### Zweite Szene


Wie unter Wasser so „auf wolkgigen Höhen“. Der Lichtalb Wotan träumt ebenfalls von der Macht, doch keineswegs auf Kosten der Liebe. Im Gegenteil, Gott zu sein, heißt frei zu sein in der Wahl der Gespielinnen, Kinder zu zeugen, wo immer es gerade passt. Das hielt schon Zeus so. Doch Wotan, womöglich der bürgerlichste aller Götter, zieht sich mit solch freizügigem Wünschen häuslichen Zorn zu. Seine – nicht minder bürgerliche – Götterfrau Fricka sucht ihn listig an sich zu binden mit den Verlockungen eines stattlichen Eigenheimes. Wotan reagiert wie ein geschmeichelter Fami-



Gustav Klimt (1862–1918)  
*Fischblut*, 1898

lienvater: Er schließt blindlings Verträge, lässt die Hütte bauen, verschuldet sich heillos und weiß nicht, wie er das jemals abbezahlen soll. Die Bauunternehmer, zwei „Branchen-Riesen“, Fasolt und Fafner, stellen das Haus auf und halten die Hand auf. Wotan hatte leichtfertig die schöne Freia, die Schwester seiner Frau, verpfändet im guten Glauben, schon irgendwie den Riesen-Lohn auftreiben zu können. Loge, ein windiger Geselle, sollte ihm dabei helfen. Nun ist guter

Rat buchstäblich teuer. Denn auf Freia ist nicht zu verzichten. Die Schöne ist die Garantin für ewige Jugend und damit für die Unsterblichkeit der Götter. Aber die Riesen wollen die liebe Liebe ebenso wenig hergeben wie die Götter. Schon wieder Libido: „In der Welten Ring nichts ist so reich, als Ersatz zu muten dem Mann für Weibes Wonne und Wert“, weiß Loge. Erst als nämlicher Loge beiläufig von Alberich und dem Rheingold erzählt, tapen Riesen wie Götter in die Mammon-



falle. Wotan: „Den Ring muß ich haben!“  
Fafner: „Auch ew'ge Jugend erjagt, wer durch Goldes Zauber sie zwingt.“ Noch eines besinnenden Ruckes bedarf es, dann ist Wotan bereit, Alberich das Gold abzuja- gen. Für die Rheintöchter? Für die Riesen? Für sich selber!

### **Dritte Szene**

Im unterirdischen Nibelheim wird ge- hämmert und geschmiedet. Auch dort war einst, als die Liebe zwischen den Menschen noch existierte, Gold ein „lus- tig Geschmeid“. Mime, Alberichs Bruder, erinnert sich wehmütig. Brav wie alle Mit-Leidenden in Alberichs industriellem Sklavenheer, hat er dem Bruder einen Helm gefertigt, mit dem der sich in seine eigene Geheimpolizei verwandeln kann, um die Nibelungen-Fronarbeiter noch besser zu kontrollieren. Später, in der Hand Siegfrieds, soll der Tarnhelm gar noch „aufsteigen“ zum fatalen Werkzeug der Lüge und des Betruges. Angesichts der unterirdischen Arbeitswut tun sich vor dem inneren Auge Bilder aus dem sächsischen Erzbergbau – sie mögen Wagner von Kindheit an durch die ver- breitete Tradition der „Buckelbergwerke“ vertraut gewesen sein – ebenso auf wie die spätere Adaptation der Szenerie in Fritz Langs „Metropolis“ oder das

Grauen in einer mittelenglischen Kohle- mine des 19. Jahrhunderts oder in einer V2-Werkstatt der deutschen Nationalso- zialisten oder in einem sowjetischen Gu- lag oder ...

„Mit Golde gekirrt, nach Gold nur sollt ihr noch gieren!“ Alberich weiß um die Macht des Goldes. Wer es besitzt, will es behalten und mehren. Wer es nicht be- sitzt, will es an sich bringen. So zwingt es alle und jeden in seine Knechtschaft, solange die Liebe, solange Gott in den Menschen schweigt.

Die Überlistung des Prahlers Alberich gelingt Loge mit einem uralten Trick. Der Gestiefelte Kater in „Grimms Märchen“ kannte ihn schon: „Der Kater kam bald an des Zauberers Schloss, trat kecklich hinein und vor ihn hin. Der Zauberer sah ihn verächtlich an und fragte ihn, was er wolle. Der Kater machte eine tiefe Ver- beugung und sagte: ‚Ich habe gehört, dass du dich in jedes Tier verwandeln kannst. ...Aber auch in einen Löwen?‘ – ‚Das ist nichts‘, sagte der Zauberer und stand als ein Löwe vor dem Kater. Der Kater stellte sich erschrocken und rief: ‚Das ist unglaublich und unerhört, an dergleichen hätte ich nicht einmal im Traume gedacht, aber noch mehr als al- les andere wäre es, wenn du dich auch in ein so kleines Tier wie etwa eine Maus

verwandeln könntest. Du kannst gewiss mehr als irgend ein Zauberer auf der Welt, aber das wird auch dir zu schwer sein.‘ Der Zauberer ward ganz freund- lich bei den süßen Worten und sagte: ‚O ja, liebes Kätzchen, das kann ich auch‘ und sprang als Maus im Zimmer um- her.“ ... Der Rest ist Legende, genau wie das klägliche Ende der Geschichte von Alberich als Kröte, nachdem er zuvor als Riesenwurm Wotan erschreckt (und Loge zum Kichern gebracht) hatte.

### **Vierte Szene**

Wotan erweist sich als wahrer Würger. Der aufs Neue gedemütigte und buch- stäblich entlarvte Alberich muss den Göttern alles hinblättern, erst den ge- samten Goldhort – seine Untertanen se- hen ihn unterdessen schmähschlich gebun- den und geknebelt – dann den Tarnhelm, schließlich den Ring. Alberich, davon abgesehen, dass er keineswegs nur frei an sich, sondern zu Lasten der Nibelun- gen und der Rheintöchter gefrevelt hat, verflucht den Ring und malt Wotan sein Schicksal ans Himmelszelt: „Hüte dich, herrischer Gott! Frevelte ich, so frevelt‘ ich frei an mir: doch an allem was war, ist und wird, frevelst, Ewiger, du, entreißest du frech mir den Ring!“ Und: „Wer ihn besitzt, den sehre die Sorge, und wer ihn

nicht hat, den nage der Neid! Jeder gie- re nach seinem Gut, doch keiner genieße mit Nutzen sein!“

Kraft seiner Wassersuppe, möchte man sagen, steckt sich Wotan den geraubten Ring an den Finger und fühlt sich end- lich – im Gegensatz zu Alberich, „der Traurigen traurigster Knecht“ – als „der Mächtigen mächtigster Herr“. Er hat Macht erlangt, ohne auf Liebe verzichten zu müssen. In seiner eitlen Verblendung erinnert er fatal an den Zauberer im Ge- stiefelten Kater. Natürlich denkt er nicht daran, den Ring den Riesen oder gar den Rheintöchtern auszuliefern.

„Die Riesen kehren mit Freia zurück, der verhängnisvolle Tausch wird in einer sinnbildhaften Szene vollzogen: Freias Gestalt soll, nach dem Willen der Riesen, so mit Gold aufgemessen werden, dass sie davon völlig verdeckt wird. Der vor ihr aufgestapelte Hort scheint dieser Be- dingung zu genügen. Da entdeckt Fasolt, der sich in Liebe zu der schönen Göttin verzehrt, in einer Ritze noch immer un- verdeckt Freias Auge. Für diesen letzten Verzicht fordert er den Ring, den Wotan am Finger trägt und von dem sich der Gott ‚um alle Welt‘ nicht mehr trennen möchte.“ (Rappl, 1967)

Da taucht aus der Erde Erda auf mit all ihrer letztinstanzlichen Autorität, als

Urmutter das irdische Pendant zu Vater Rhein, und warnt Wotan inständig vor dem Fluch. Der knickt ein und erlebt als bald, wie sich der Fluch zum ersten Mal erfüllt: Fafner-Kain erschlägt in blinder Gier den Bruder Fasolt-Abel. Wotan ahnt, dass er Teil eines unaufhaltsamen Prozesses geworden ist, dem er doch wieder und wieder seine Speer vorhalten wird. Der Vorabend zum Nibelungendrama endet mit einem klingenden Feuerwerk. Donner und Froh inszenieren ein schaurig-schönes Gewitter samt Regenbogen. Über dessen Brücke halten die Götter-Bürger Einzug in ihr nunmehr „bezahltes“ Heim. Wotan tauft die Burg „Walhall“. Aus der Tiefe klagen die Rheintöchter: „Traulich und treu ist's nur in der Tiefe, falsch und feig ist, was dort oben sich freut!“

## FIGUREN UND VERHÄLTNISSE IRREND STREBEN, STREBEND IRREN

### Woglinde, Wellgunde, Flosshilde

Die drei Rheintöchter mit den Fantasienamen, die Wagner ihnen gegeben hat, verkörpern den Urfrieden reiner Liebe. Den Najaden, Nixen und Undinen mythologisch verwandt, spielen die Naturwesen miteinander und mit dem Gold, das



Carl Spitzweg (1808–1885)  
*Gnom, Eisenbahn betrachtend, 1848*

zu hüten ihnen Vater Rhein aufgegeben hat. In ihrer Unschuld kokettieren die Töchter der Urmutter Erda (und Halbschwestern der Nornen) mit jedem, der vorbeikommt. Darüber hinaus sind sie am Gold und an irgendwelcher Macht, die das Gold verleiht, nicht interessiert. Wotans Frau Fricka allerdings, stets „um des Gatten Treue besorgt“, weiß genau, welche Gefahr von solchen Wesen ausgeht: „Von dem Wassergezücht mag ich nichts wissen: schon manchen Mann – mir zum Leid – verlockten sie buhlend

im Bad.“ Unter anderem deshalb mag es nicht wundern, dass die geprellten Rheintöchter am Ende des „Rheingoldes“ die Götter am liebsten zum Teufel wünschen würden.

### Alberich

Einer, der sich als Opfer der Verführungsspiele der Rheintöchter fühlt, ist Alberich. Wie ferngesteuert von seiner Geilheit, schnappt er doch stets ins Leere. Keine seiner Taten beginnt er aus freiem Willen. Als seine Gier ihr Ziel nicht erreicht, weicht er auf die nächst-süßeren Trauben, aufs Gold aus. Doch die zweifelhafte Freude währt kurz, die Lichtalben-Götter dringen dreist zu ihm vor, nehmen ihm alles, jetzt verliert er als letztes – zu Recht innerhalb des Unrechts – den Respekt vor ihnen, weil sie eigennützig handeln. Sein Hass ist total. Mit dem Fluch auf das Gold verdirbt er, was er anderen zu gewinnen nicht gönnt. Mit dem Verzicht auf die Liebe bedient er ein Grundthema Wagners, das in Tannhäuser, Klingsor, Tristan und Hans Sachs weitere, höchst unterschiedliche Ausprägungen gefunden hat. Wagners Alberich ist eben kein Albert. Während der Name Albert zurückgeht auf althochdeutsch Adalbert („adal“= edel; „berath“=hell, glänzend), stammt

der Schwarzalb aus der nordischen Sagenwelt, ist ein Verwandter der Gnome und Trolle und vermag wie diese ob seiner nächtlichen Umtriebe Alpträume einzujagen. Wagner spielt wohl auch auf die deutsche Wortbedeutung von „albern“ an, wenn er seine Figur mit boshafter Rumpelstilzchenkomik ausstattet. Schließlich unterstreicht die Substantivierung Albe-ric (abseits der althochdeutschen Setzung von -rich als -reich) jene sächsisch-mundartliche Wortbedeutung, die in „Dingerich“ steckt, „einen seltsamen, widerwärtigen menschen, das ist ein rechter dingerich. in Sachsen, was will denn der dingrich? der kerl. ein hässlicher dingerich“ (Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, 1854).

### Wotan

Mythologisch von Odin, dem Hauptgott der nordeuropäischen „Edda“-Dichtung abgeleitet, verweist der südgermanische Name Wodan/ Wotan auf den mittel- und althochdeutschen Begriff „wuot“, neuhochdeutsch „Wut“. Damit ist viel gesagt über Wesen und Handlungsweise Odins/Wotans. „Auch des Göttervaters Weg ist von Urbeginn an gesäumt von Taten der willkürlichen Versehrung und Gewalt. Sein eines Auge hat er hingege-



ben, um Weisheit zu erringen... Und um den Speer, sein Machtsymbol zu gewinnen, hat er ... unversehrte Natur verletzen müssen, hat er aus dem Baum der Weltesche einen Ast gebrochen... – der Baum aber siecht dahin an der Wunde.“ (Wapnewski, 1995). Wotans Vertragswerk, festgehalten in Runen, die dem Speer eingeschnitzt sind, bindet freilich auch ihn, macht ihn zum „Knecht seines eigenen Herrschaftssystems“ (Wapnewski, 1995). „Das Machtstreben dieses so sehr menschlichen, unweisen und blindbegehrlichen Gottes ist freilich anderer Art als das Alberichs: nicht aus dem Rachegehlüsten eines Verschmähten, sondern aus einem Übermaß an genossener Liebesseligkeit verlangt er nach der Herrschaft über die Welt.“ (Rappl, 1967) Wenn Wotan zunächst Alberich zwingen kann, ihm unfreiwillig Stück für Stück den Hort, den Tarnhelm und den Ring zu überlassen, so wird er später ebenso unfreiwillig und genauso Stück für Stück alles wieder abtreten müssen. Fricka mag Wotan immer aufs Neue zur Treue rufen. Treu bleibt er am Ende nur seinem unstenen Wesen, seiner unangepassten Sprunghaftigkeit. Nicht einmal die Urmutter Erda ist vor Wotan sicher. Mit ihr zeugt er Brünnhilde. (Mit welchen Frauen er die übrigen Walküren zeugte,

bleibt ungewiss – Fricka war es nicht!) Bei den Menschen treibt sich Wotan später als „Wälse“ herum, zeugt Siegmund und Sieglinde.

### **Fricka**

Die Tugendboldin an Wotans Seite achtet streng auf Zucht und Ordnung. Sie verkörpert sein schlechtes Gewissen, nötigt ihn zuerst zum Abgeben, dann zum Einhalten von Versprechen. Wagner stattet die Frau mit allen Insignien des grämlichen, eifersüchtigen, spießbürgerlichen Weibes aus, das freilich im entscheidenden Moment sich die begehrlich-kindische Frage an Loge nicht verkneifen kann: „Taugte wohl des goldnen Tandees gleißend Geschmeid auch Frauen zu schönem Schmuck?“ Auch wenn die mythologische Göttin Frigg (oder Frij, oft identisch mit Freya) Wagner zum Namen Fricka inspiriert haben mochte – Vokale und Silbenfall Frickas stimmen mit denen Minnas, Wagners ungeliebter Gattin zur Zeit des „Rheingoldes“, überein. Nur die Konsonanten Frickas klingen frostiger, knalliger.

### **Freia – Holda – Venus**


Ihre Schwester Freia scheint dagegen viel zugänglicher zu sein. Im Grunde eine passive Lichtgestalt, der „im Reich der



*Gustav Klimt  
Pallas Athene, 1898*

Götter die gleiche symbolische Bedeutung zukommt wie dem Rheingold, als es noch dem Spiel der Rheintöchter leuchtete“ (Rappl, 1967), erscheint Freia bei Wagner als pures Objekt der Lust. Wotan verschachtet sie bedenkenlos wie ein gemeiner Zuhälter an den erstbesten Freier, sogar an zwei zugleich, körperliche Riesen ihres Zeichens, ungeschlachte, grobe Kerle. (Später wird er auch für seine Lieblingstochter, die Walküre Brünnhilde, das gleiche Schicksal vorsehen.) Die Riesen sind es zufrieden: „Freia, die

Holde, Holda, die Freie, vertragen ist's, sie tragen wir heim.“ Als der Kuhhandel nicht länger aufzuhalten scheint, denunziert sich Freia selbst als „Holda“, um ihre Haut zu retten. Das Image der Ware Liebe bleibt an ihr haften, wenn sie schließlich aufgewogen wird gegen Gold. Für Wagner (wie für die Gebrüder Grimm) stand außer Zweifel, dass die germanisch-heidnische Holda, zuständig für Regen und Schnee (Frau Holle!) und für Wachstum und Gedeihen, niemand anders sei als die antike (und heidnische)



Göttin Venus. Die Oper „Tannhäuser“ weiß von Venus-Holda so manches lustvolle Lied zu singen!

### **Erda**

Erda, die Urmutter, ein „vor-göttliches“ Naturwesen, ist vorerst die einzige, die Wotan tatsächlich auf sich selbst zurückzuwerfen vermag. Ihr Wissen ist allumfassend. Sie begründet nichts, bewertet nichts, ergreift nicht Partei. Ihr prophetisches „Alles was ist, endet. Ein düsterer Tag dämmert den Göttern...“ hebt Wotans Wüten, „das männliche, schöpferische Prinzip“ (Rappl, 1967) restlos aus. Er folgt ihrem Rat bedingungslos, weil er ahnt, dass sie gleichsam seine bessere Hälfte verkörpert. Als der Fluch, der auf dem Gold lastet, zum ersten Mal greift, als Fasolt von Fafner erschlagen wird, kennt Wotan nur einen Wunsch: „Sorg’ und Furcht fesseln den Sinn: wie sie zu enden, lehre mich Erda: zu ihr muß ich hinab!“ Was Wunder, dass Fricka das nicht gerne hört! „[schmeichelnd sich an ihn schmiegend] Wo weilst du, Wotan? Wink dir nicht hold die hehre Burg, die des Gebieters gastlich bergend nun harrt?“

Erda ist die einzige reale Frau innerhalb der Tetralogie, mit der Wotan später ein gemeinsames Kind haben wird: Brünn-

hilde, seine Lieblingstochter. Walvater Wotan verbindet sich also mit der Urwala, um in Gestalt der Walküre seine wahre Erbin zu küren. Aus dieser Perspektive ist die Benennung der Götterburg in „Walhall“ durch Wotan ein hochsymbolischer Akt, den so heimlichen wie echten Familienbanden geschuldet. Kein Wunder, dass Mitbewohnerin Fricka von Wotan nur eine verschwommene Antwort erhält, als sie danach fragt, was es mit dem Namen „Walhall“ auf sich hat!


### **Fafner und Fasolt**

Wagners Riesen sind tüchtige Leute. Sie stampfen schon mal kräftig mit den Füßen, wenn sie auf ihren Lohn beharren. Sonst aber ähneln sie eher den Sieben Zwergen: Sie sind geschickt und fleißig. Und zumindest einer von ihnen verliebt sich in Freia, das Schneewittchen. Fafner, mythologischer Sohn des Hreidmar, spielt als „Fafnir“ (der Umarmter) eine wichtige Rolle in den „Edda“-Liedern. Wagner übernahm den Namen und die Bärenstärke des altnordischen Riesen. Dessen Bruder Fasolt erfand er dazu, wobei das althochdeutsche „Faselave“ als „wilde Gebärde“ und „wirres Gerede“ übersetzt werden kann. Demnach liegt es nicht fern, dass Fasolt fasselt, wenn er redet. Im niederdeutschen

Sprachraum erhielt sich gar eine sprachliche Brücke zu „vasel“ = Zuchtschwein, unausgemästetes Schwein. „Vasel“ wurde zur Berufsbezeichnung für einen Schweinezüchter oder meint im übertragenen Sinn negativ „Gezücht“, „Aus-schuss“, „Pack“. (Inach: Hans Bahlow, Deutsches Namenlexikon, 1967; Richard Wossidlo/ Hermann Teuchert, Mecklenburgisches Wörterbuch, 1937–1992; Josef Karlmann Brechenmacher, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Familiennamen, 1960).

### **Mime**

Wenn Alberich schon ein missgestalteter Zwerg ist, wie mag sein kleiner Bruder, „diese tragikomische, undämonische und unschöpferische Groteskgestalt der Tetralogie“ (Rappl, 1967), erst auskommen in der Welt? Lange bevor er zum Ziehvater Siegfrieds werden wird, schwärzt er vor Angst Alberich bei den Göttern an. Der Schmied leckt jaulend seine Wunden, die ihm der undankbare ältere Bruder geschlagen hat. Ein Mime ist ein Schauspieler, eben kein Dichter oder Komponist. Überdies klingen Begriffe wie „Mimose“ und „Memme“ mit in Mime. Vor allem birgt Mimes Name Wagners böse Charakterisierung der Juden als Imitatoren, unfähig zu eigener Kreati-



vität. Mimes einzige halb-selbstständige Tat (unter Alberichs Knute) ist die Anfertigung des Tarnhelms, einer Maske, um das wahre Gesicht verbergen zu können. Zum Bild des ewigen Zweiten tritt also noch das des Feiglings.

### **Donner und Froh**

Wie sagt es doch das schnöde Sprichwort? Unter den Blinden ist der Einäugige König. Wotan befiehlt mit seinem verbliebenen Auge über viele dergleichen, so auch über zwei Randfiguren der High Society. Sie stehen für nichtsnutziges Schmarotzertum, beweisen sich als aufgeblasene Maulhelden, übertreffen einander in nachschwatzender Einfalt und sorgen im günstigsten Fall für von Problemen ablenkende Unterhaltung, wenn sie am Schluss Gewitter und Regenbogen zaubern. „Unter Donner versteht Wagner den germanischen Gott Donnar/ Thor; unter Froh nicht etwa eine Heiterkeitsgottheit, sondern auf dem Wege über das althochdeutsche ‚Frô‘ = Herr den nordgermanischen Fruchtbarkeitsgott ‚Freir‘, Bruder der ‚Freia‘“ (Wapnewski, 1995). Wagner spottet über die kleinbürgerliche Enge der beiden, indem er Loge über sie sagen lässt: „Donner und Froh, die denken an Dach und Fach, wollen sie frei’n, ein Haus muß sie erfreu’n.“ Die



getroffenen Hunde bellen zurück, hat man Götter je so fluchen hören? „Froh: Loge heißt du, doch nenn’ ich dich Lüge! Donner: Verfluchte Lohe, dich löscht’ ich aus!“ Loge, nicht faul: „Ihre Schmach zu decken, schmähen mich Dumme!“

### Loge

Dennoch: Lüge und Lohe, das ist Loge. Womit schon einiges über die zwielichtige Gestalt des Zündlers innerhalb der „Ring“-Tetralogie gesagt ist. Der Halbgott, Herrscher über das Feuer, steht in kritischer Distanz zu den Göttern, obwohl er ihnen, namentlich Wotan, immer wieder zu Vorteilen verhilft. Wie sein mythologischer Verwandter Loki wirkt er Gutes und Böses. „Er ist niemals subjektiv engagiert und überragt alle durch seine allwissende Intelligenz. Er ist das verkörperte Naturwissen: ein Elementarwesen, das jedem und niemand dienstbar ist, das gehasst, gefürchtet und verachtet wird, weil die lautere Wahrheit seiner stets bereitwillig gegebenen Ratschläge mit der Ironie einer leidenschaftslosen Überlegenheit durchtränkt ist. Sein Rat ist deswegen so gefährlich, weil er keine Warnungen enthält.“ (Rappl, 1967) Loge gemahnt freilich auch an jene mephistophelische „Kraft, die stets das Böse will, und stets das Gute schafft. Ich bin

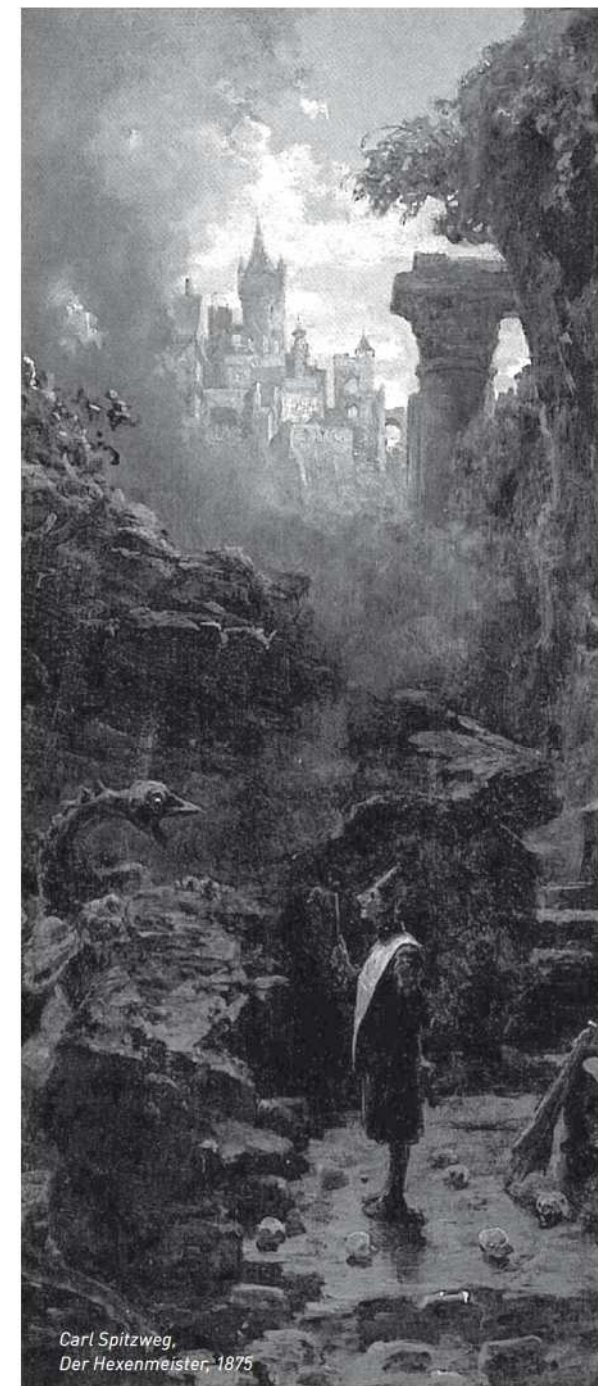
der Geist, der stets verneint! Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, ist wert, daß es zugrunde geht.“ (Johann Wolfgang von Goethe, „Faust“ I, 1808) Passenderweise bleibt „Loge, der gewitzte Intellektuelle, der illusionenlose Realist und geschäftige Arrangeur“ (Wapnewski, 1995) während des triumphalen Einzugs der Götter in ihre Burg sinnierend zurück und sagt es ihnen so deutlich wie zuvor Erda und hernach die Rheintöchter: „Ihrem Ende eilen sie zu, die so stark im Bestehen sich wähnen. Fast schäm’ ich mich, mit ihnen zu schaffen; zur leckenden Lohe mich wieder zu wandeln, spür’ ich lockende Lust.“ Es sind am Ende allein die Naturwesen, welche die Götterdämmerung überstehen werden.

### ZUR MUSIK


#### Vorspiel. Exzess in Es

Am Anfang war der Ton. Ein Kontra-Es. Aus Urtiefen tönt es herauf. Ein zweiter Ton tritt hinzu, die Quinte, dann die Hörner im Kanon mit Wiederholungen des ersten, des zweiten. Schließlich wagen sie einen dritten Ton, die Terz darüber. Der Dreiklang ist geboren. Sage und schreibe einhundertsechunddreißig Takte lang – das sind etwa vier Minuten –

zelebriert Richard Wagner nichts anderes als den Es-Dur-Dreiklang. Dieser Anfang des „Rheingoldes“, der gesamten Tetralogie vom Ring des Nibelungen hat Musikgeschichte geschrieben. Dass Wagner dieses Es-Dur-Initial während eines Mittagsschlafes empfangen haben will, ist so romantisch wie unwahr. Skizzen belegen einen längeren, verwerfungsreichen Arbeitsprozess, an dessen Ende, nicht etwa an dessen Anfang das unglaubliche Vorspiel sich herauskristallisierte. Das Vorspiel ist Atmosphäre, ist Rauschen und Ruhe, Wogen und Gleiten, fließende Eroberung des Raumes. Gemacht aber ist solches nach allen Regeln der Kunst. „Fünf Musik-Schichten“ (Rienäcker, 2001) lassen sich ausmachen. Zunächst installiert Wagner einen Orgelpunkt der Kontrabässe und Violoncelli auf dem Ton „Es“. Fagotte legen die Quinte darüber. Der Urklang wird mit Masse angereichert und „klangfarblich aufgerauht und verdickt nach 44 Takten, insofern die Kontrabasstuba den Grundton und zwei Posaunen den Quintton aufnehmen“ (Rienäcker, 2001). Die zweite Schicht bilden acht Hörner mit abwechselnd einsetzenden Dreiklangsbrechungen, welche über zweieinhalb Oktaven aufsteigen und einen zugleich changierenden und stehenden Es-Dur-



Carl Spitzweg,  
Der Hexenmeister, 1875



Glanz erzeugen. In einer dritten Schicht gesellen sich pendelnde Dreiklänge der Holzbläser hinzu, welche in ihren Spitzentönen allmählich eine rhythmisierte Melodie herausbilden. Diese wird ab Takt 49 auch von den Streichinstrumenten aufgenommen, deren tiefe Familienmitglieder ja mittlerweile aus dem Orgelpunkt entlassen sind. Als vierte Schicht verfestigen die Holzbläser die Spitzentöne zu markanten Signalen, die den immer mächtiger strömenden Wellen Amplitude und Struktur geben. Schließlich füllen als fünfte Schicht „Skalengänge, aufschießend über mehrere Oktaven in Violinen und Holzbläsern“ den verbliebenen Klangraum. „Eine jede Schicht hat ihre Entstehungs-, Entfaltungs-, Kulationsphase; hernach tritt sie, als Perpetuum mobile, an die Seite, partiell in den Hintergrund, damit der nächsten Klangschicht die Stafette zukomme. ... Auf simple Vordergrund-Hintergrundrelation lässt sich die Schichtung nicht vereidigen, allerdings fordert ihre relative Gleichberechtigung mehrfachen Dominanzwechsel, auf dass keine Schicht die andere „überschreie““ (Rienäcker, 2001) Unscharf aber unüberhörbar verfestigen sich innerhalb des Es-Dur-Chaos Tonfolgen, Tondauernfolgen und Klangfarbenkombinationen. Daraus folgen

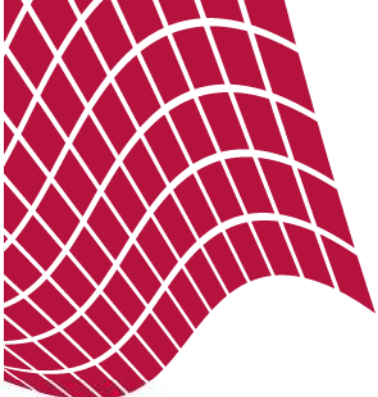
vorthematische Gestalten, die nach einfachen Prinzipien Ruhe und Bewegung verräumlichen: als Stillstand und Kreisen, Vibrieren und Zentrifugieren. Musikalische Progression erwächst aus Pulsieren, aus „Entfaltung und Zurücknahme“ (Rienäcker, 2001), nicht aus simplem Fortschreiten. „Dass in all den skizzierten Vorgängen und Prinzipien die Zeit in den Raum, genauer, in Räume sich verwandele, lässt buchstäblich anhand jeder Dimension sich festmachen; zugleich ist, aller Verräumlichung zum Trotz, Zeit mitnichten getilgt; sie kommt zu ihrem Recht, da Veränderung auf lange Sicht wahrgenommen wird.“ (Rienäcker, 2001) Bezeichnenderweise steht erst bei Takt 126 des Vorspiels die Bühnenanweisung, den Vorhang zu öffnen. Der erfahrene Theatermann Wagner illustriert erst jetzt dem Auge, was das Ohr zuvor bereits erfahren hat: „Auf dem Grunde des Rheines. Grünliche Dämmerung, nach oben zu lichter, nach unten zu dunkler. Die Höhe ist von wogendem Gewässer erfüllt, das rastlos von rechts nach links zu strömt. Nach der Tiefe zu lösen die Fluten sich in einen immer feineren feuchten Nebel auf, so daß der Raum in Manneshöhe vom Boden auf gänzlich frei vom Wasser zu sein scheint, welches wie in Wolkenzügen über den nächtlichen

Grund dahinfließt. Überall ragen schroffe Felsenriffe aus der Tiefe auf und grenzen den Raum der Bühne ab; der ganze Boden ist in ein wildes Zackengewirr zerspalten, so daß er nirgends vollkommen eben ist und nach allen Seiten hin in dichtester Finsternis tiefere Schlüfte annehmen läßt. (Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserflut hinaufragt, kreist in anmutig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter.)“ Musik wird übersetzt in die Medien des Raumes, in Licht, Farbe, Bewegung und zuletzt – mit dem Einsatz des Gesanges der Rheintöchter – in Sprache. Die Übergänge geschehen fließend, so dass Woglinde bruchlos anheben kann mit ihrem berühmten, vorbewussten Lallen: „Weia! Waga! Woge, du Welle, walle zur Wiege! Wagalaweia! Wallala, weiala weia!“

#### **Versmelodie und Stabreim**

Nachdem im Vorspiel Wagners Kunst buchstäblich zu begreifen ist, nachvollziehbar wird, was er meint mit dem berühmten Wort, wonach seine Dramen „ersichtlich gewordene Taten der Musik“ seien, finden sich sogleich zahlreiche Beispiele, an denen zu erfahren ist, wie seine Musik Gedanken ausdrücken kann,

ohne verbalsprachlichen Text zu transportieren. Wagner nutzt zum Beispiel die Ebene der Tonart. Viele Tonarten sind bei ihm werkübergreifend konnotiert, etwa die Liebe mit E-Dur, das Ende der Götter aber mit Des-Dur. (So ist es höchst bedeutsam, dass bereits Floßhildes erster Auftritt in Des-Dur stattfindet.) Wo er aber mit gesungenem Text arbeitet, so ersetzt er endgereimte Verse durch Stabreim und Alliteration. Viel ist gespottet worden über die neidlichen Nicker, den garstigen Gauch, den schäbigen Schuft, doch Wagner erneuert den Stabreim nicht aus eitler Willkür. Die Kunstform des Stabreimens „ist, was dem heutigen Sprachbewusstsein entfallen ist, die den germanischen Sprachen, also auch dem Deutschen, vom Tonfall her angemessene poetische Bindungsart. Denn diese Sprachgruppe bestimmt sich durch den Initialakzent, also die das Sprechen grundsätzlich skandierende Anfangsbetonung des Wortes. So liegt es auf natürliche Weise nahe, jeweils die bedeutenden Wörter aneinander zu binden durch Wiederholung des gleichen Lautes am ... Wortbeginn. (Wohingegen, da die Endsilben der germanischen Sprachen dank abgeschwächter Akzentuierung einem ständigen Schwund, steiler Abschleifung unterliegen, deren klin-



gende Reimung bei mehrsilbigen Wörtern das unbetonte Element ineinander aufgehen lässt.) ... Allemal erweckt der Stabreim jenes Maß an Aufmerksamkeit und Interessenreiz, das dafür sorgt, die Aussage der routinierten Geläufigkeit der Alltagssprache zu entziehen.“ (Wapnewski, 1995) Wagner zielt mit Begriffen wie Mißwende, Harst und Friedel keineswegs ab auf kokettes Historisieren, auch entspringen seine eigenwilligen Worterschöpfungen und der mitunter befremdliche Satzbau nicht durchweg eitler Freude am Fabulieren. Sie sind ihm vielmehr musikalische Substanz, noch bevor ein Ton gesungen ist. Die Versmelodie von Wagners Texten entfaltet ihren Sinn nicht beim Lesen oder Rezitieren, sondern sie offenbart „ihre Logik und Legitimation“ im Moment, da sie gesungen wird, bis hin „zu den so gern parodierten, Sprache in Ton, Ton in Musik übergehen lassenden Lautungen des Walkürenrufs ‚Hojotoho‘, des Rheintöchterlallens ‚Wagalaweia‘ [wâc heißt übrigens mittelhochdeutsch Woge] ...

Wagners musikalischer Syntax, seiner Verwerfung der isolierten Piecen herkömmlicher Opernauftritte zugunsten des durchkomponierten Flusses korrespondiert die sprachliche Syntax des Wortgebrauchs, der Satzfügung, der Me-

trik des gestabten Reims. So wie dem Hörenden dessen Prosodie der Prosa näher zu stehen scheint als dem lyrischen Gebilde des endreimenden Verses, so scheint auch Wagners Musiksprache in ihrer vor- und fortschreitenden, darstellenden und ausladenden Dynamik der epischen ‚Prosa‘ eher verwandt als der eingegrenzten Einheit arienhafter ‚lyrischer‘ Strophen. ...

Das Drama in Wagners Sinn verlangt statt des melodieseligen Duetts den Dialog. Verlangt statt der mechanischen Addition von einzelnen Nummern die durchkomponierte Szene. Verlangt statt des schematisch genormten Rezitativs den ungebrochenen Fluss der ‚unendlichen Melodie‘. Die ihrerseits nicht Partikel an Partikel – durch hilflose Pausen getrennt – aneinanderreihen darf, sondern die mit Hilfe einer raffinierten ‚Kunst des Übergangs‘ ihr Gesetz der Unendlichkeit erfüllt.“ (Wapnewski, 1995)

#### **Motive und Verknüpfungen**

Sind es einerseits veränderte Textstrukturen und durchkomponierte Musik, die das Wechselprinzip von Rezitativ und Arie in einen unablässigen dramatischen Strom verwandeln, so bedarf es andererseits neuer Ordnungsprinzipien, die das Durchhören erleichtern, ja ermögli-

chen, zumal bei einem Werkganzen von fast vierzehn Stunden Musik, wie der „Ring“ es darstellt. Wagner denkt strikt musikalisch und stattet seine musikalischen Dramen mit Insignien aus, die er aus der Sinfonik, der Orchestermusik Beethovens zumal, abgeleitet hat. Wenn Orientierung und Stabilisierung durch musikalische Motive und daraus erwachsene Themen erfolgen, so ist das nichts anderes als in einer Sonate oder Sinfonie klassisch-romantischen Gepräges. Der unselige Begriff „Leitmotiv“ bildet solches Komponieren einerseits ab, andererseits verleitet er – deshalb unselig – zu grober Vereinfachung, zur „Schnitzeljagd“ innerhalb von Wagners Werken. Man mag anhand von Wegmarken durch den Wald finden. Aber hat man den Wald, hat man die Natur in ihrer vielfältigen Schönheit und Komplexität damit wahrgenommen? Niemand (außer einem akribischen Musikanalytiker) käme auf die Idee, jedes Intervall im Finale der Jupitersinfonie Mozarts nach seiner Herkunft aus einem Themenfragment zu befragen. Dennoch ist der Zusammenhang beim Hören ununterbrochen wahrzunehmen. Ganz ähnlich verfährt Wagner. Er findet kurze prägnante Motive und längere, Motive weiterspinnende Themen und ordnet sie bestimmten Figuren, deren Verhält-

nissen untereinander und auch sachlichen Bühnensituationen zu. Dramatik erwächst aus der Reibung solcher musikalischen Vorgänge, deren mutwilliger Verformung im Konflikt, dem Ringen um die Vorherrschaft oder auch der weisen, halbunbewussten Erwähnung am Rande. Vielleicht hat „nichts dem adäquaten Verständnis von Wagners Musik so sehr geschadet wie die vermeintlichen Abkürzungswege der ‚Thematischen Leitfäden‘“ (Werner Breig). Kein Leitmotivkatalog soll deshalb hier folgen, sondern einige musikarchitektonische Hinweise, die helfen können, das „verknüpfende Erinnerungsnetz“ (Wapnewski, 1995) zu begreifen, mit dem Wagner seinen „Beziehungszauber“ (Thomas Mann) auf uns ausübt. Dies entspricht durchaus auch der Antwort, die der Komponist selbst auf die schwierigste aller Fragen gefunden hat: Wie ist in einem solchen Riesenwerk der Grat an Differenziertem im Einfachen und an Einfachem im Differenzierten sicher und mitvollziehbar zu begreifen? – Indem „er die motivische Vielfalt, die er brauchte, aus wenigen Urmotiven entwickelte“ (Carl Dahlhaus).

#### **Richtung, Intervall, Bewegung**

Ein Kernmoment von Wagners Motivatik – durchaus im Sinne der musikalischen

Affektenlehre des 17. Jahrhunderts – ist die Entfaltungsrichtung. Das Sinnbild des Werdens, wie es sich in den aufsteigenden Melodiespitzen des oben erwähnten Vorspiels entwickelt, generiert, nach cis-Moll versetzt, das Auftrittsmotiv der Urmutter Erda: „Alles was ist, endet.“ Auf Stichwort verkehrt sich das Motiv in sein Gegenteil, wird zum Motiv des Vergehens, zum „Götterdämmerungs-Motiv“. Liebesnot und -tragik finden ihren Ausdruck in einer abwärts sich windenden Girlande, die zwar punktierend zu beharren versucht, aber halbtonweise zögernd sich in das Unvermeidliche fügen muss. Dieses Motiv durchzieht in mannigfachen Varianten die gesamte „Ring“-Komposition. Im „Rheingold“ greift u. a. Alberich darauf zurück – ihm, dem Unschöpferischen, ist kein eigenes Motiv zugeordnet! Auch Freia in ihrer Angst vor den Riesen bedient sich seiner, die versklavten Nibelungen nehmen es auf in ihren Arbeitsgesang, später in der „Walküre“ prägt es die Wälsungenliebe und stempelt diese von vornherein als tragisch. Der Gedanke der Macht manifestiert sich gleich in einer ganzen Reihe von Motiven. Sie alle eint, dass sie mit einer herrisch nach oben gerichteten Geste beginnen, oft einer „Feuerwehr-Quarte“. Das Rheingold-Motiv gehört dazu (ein

Naturmotiv aus dem Vorspiel), das Donner-Motiv „Heda! Heda“ Hedo!“ (das sich Kaiser Wilhelm II als Autohupe auswählte), das Schwert-Motiv (das im „Rheingold“ Wotans „großen Gedanken“ symbolisiert). Auch die Riesen treten mit der wuchtigen Quarte auf.

Das Speer-Motiv hingegen, Wotans „Macht-Insigne“ ist nicht nur eine konsequent nach unten gerichtete melodische Linie (welche Symbolik neben der musikalischen!), es wendet sich gleichsam wider die Natur und gebiert aus seiner melodischen Substanz direkt das Götterdämmerungs-Motiv.

Das Rheingold- und mit ihm das Walhall-Motiv sind die einzigen fest gefügten Motive des gesamten „Rings“. Aber das Walhall-Motiv kommt in Des-Dur daher. Das eherne Gesetz, es hat seine Mitte verloren. Es schwebt gleichsam über dem harmonischen Abgrund. Am Ende wird es genau dort landen.

Loge, der Feuergott, ist das musikalisch am wenigsten dingfest zu machende Phänomen im „Rheingold“. Er geistert förmlich durch den Tonraum, ruht sich auf keinem Notenwert aus, ist immer da, wo er eben noch nicht war. Chromatik im Sinne von schillernder Farbe, auch im Sinne von undefinierbarem Schwan-ken zwischen Spott und Ernst, zwischen



Gustav Klimt,  
*Die Erwartung, 1910/1911*

Lüge und List begleitet ihn. An ihm spiegeln sich Motive (Walhall-Motiv) bis zur Groteske. Seine lodernde musikalische Gestalt provoziert Wotans diatonische Großtäter-Rechthaberei ebenso wie Alberichs harmonisch verminderte Hass- und Fluch-Motive, die allerdings sowohl ihre Würde als auch ihre Not aus dem Schwert-Motiv ziehen.

#### **Orchester und Besetzung**

Bleiben die Arbeiter unter der Erde. Sie stampfen den ewigen Trott der „Werktä-

tigen“ (der später in der Musikgeschichte so oft bei Wagner abgeschaut wurde) mit einem prägnanten Motiv. Es steigt wuchtig aber langsam nach oben. Später im „Rheingold“ (und in „Siegfried“) wird der Riesen-Drache seine so schwerfällige wie bedrohliche Bewegung daraus ableiten. Dazu tritt die Nibelungen-Arbeitsmusik. Staubige, schwitzende Schwerstarbeit, frühe Industrieszenen tun sich vor dem inneren Auge auf, wenn sechzehn Ambosse auf der Bühne infernalischen Lärm veranstalten. Spätestens an dieser Stelle wird jedem Hörer klar, dass hier Opernszene und Orchestermusik eine völlig neue Verbindung eingegangen sind. Wenn Wagners neuartiger Umgang mit Text und Drama zu Recht gefeiert wird, so sind darüber nicht jene im Wortsinne handgreiflichen Gebärden zu vergessen, die unmittelbar im Orchester erzeugt werden. Wagners „Orchestermelodie“ (Dahlhaus) ist eine alles Dagewesene niederwalzende (auch Berlioz und Weber, obwohl von dort beeinflusst), die klingend ans Firmament schreibt, worin genau Wagner seine Ablösung von Beethoven versteht. Dabei ist es keineswegs nur die schiere Masse, die in Staunen versetzt (dies auch!), sondern die klangfarbliche Erweiterung und Neukombination seines Orchesters. Sechzehn erste,



sechzehn zweite Violinen sind die Spitze des Eisberges, in der Tiefe lauern Bass-trompete, Kontrabasstuba und Kontrabassposaunen. Von Wagner regelrecht erfunden wurde die Verwendung von eng mensurierten Tuben mit Waldhornmundstück, den sogenannten Wagner-Tuben. Sie differenzieren den Klang der Hörner und verstärken ihn gegebenenfalls. Für den Einzug der Götter auf ihrer Burg bietet Wagner geradezu biblische Dimensionen auf. Zum vollen Klang des Blechs gesellen sich nicht weniger als sechs Harfen. Psalm 150: „Lobet den Herrn in seinem Heiligtum; lobet ihn in der Feste seiner Macht! Lobet ihn in seinen Taten;

#### Literaturempfehlungen:

- \* Wagner, Richard; Das Rheingold. Herausgegeben von Egon Voss; London, Mainz, Madrid, New York, Paris, Tokyo, Toronto, Zürich; 2002
- \* Rappl, Erich; Wagner. Opernführer; Regensburg; 1967
- \* Wapnewski, Peter; Weißt du, wie das wird...? Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen; München; 1995
- \* Wapnewski, Peter; Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden; Berlin; 2001
- \* Rienäcker, Gerd; Richard Wagner. Nachdenken über sein ‚Gewebe‘; Berlin; 2001

lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit! Lobet ihn mit Posaunen; lobet ihn mit Psalter und Harfen! Lobet ihn mit Pauken und Reigen; lobet ihn mit Saiten und Pfeifen! Lobet ihn mit hellen Zimbeln; lobet ihn mit wohlklingenden Zimbeln! Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! Halleluja!“ Welche Blasphemie im Grunde! Sie wird in „Parsifal“ bei den Gralsenthüllungen noch beklemmender ausfallen. Die wirkliche Macht des Wagner-Orchesters enthüllt sich in den allerleisesten Szenen, den die Macht vergessenden. Wenn nur die Liebe lächelt.

- \* Dahlhaus, Carl; Wagners Konzeption des musikalischen Dramas; Regensburg, 1971
- \* Wagner, Manfred; Europäische Kulturgeschichte, gelebt, gedacht, vermittelt; Wien, Köln, Weimar; 2009
- \* Zelinsky, Hartmut; Der ‚Plenipotentiarius des Untergangs‘ oder der Herrschaftsanspruch der antisemitischen Kunstreligion des selbsternannten Bayreuther Erlösers Richard Wagner. Anmerkungen zu Cosima Wagners Tagebüchern 1869–1883; in: Neohelicon; Budapest; 2005

# Vorschau Wagnerzyklus des RSB

SA | 24. NOV. 12 | 18.00

PHILHARMONIE BERLIN

WAGNERZYKLUS

MAREK JANOWSKI  
Tomasz Konieczny | Wotan  
Iris Vermillion | Fricka  
Robert Dean Smith | Siegmund  
Melanie Diener | Sieglinde  
Timo Riihonen | Hunding  
Petra Lang | Brünnhilde  
Danielle Halbwachs | Gerhilde  
Fionnuala McCarthy | Ortlinde  
Heike Wessels | Waltraute  
Kismara Pessatti | Schwertleite  
Carola Höhn | Helmwig  
Wilke te Brummelstroete |  
Siegfrune  
Nicole Piccolomini | Grimgerde  
Renate Spingler | Roßweiße

Richard Wagner  
„Die Walküre“  
Erster Tag des Bühnenfestspiels  
„Der Ring des Nibelungen“

16.45 Uhr Südfoyer  
Einführung von Steffen Georgi

#### WEITERE TERMINE

FREITAG | 1. MÄRZ 2013  
„Der Ring des Nibelungen“ –  
„Siegfried“

FREITAG | 15. MÄRZ 2013  
„Der Ring des Nibelungen“ –  
„Götterdämmerung“

Kooperationspartner in der  
roc berlin



Konzerte mit **Deutschlandradio Kultur**

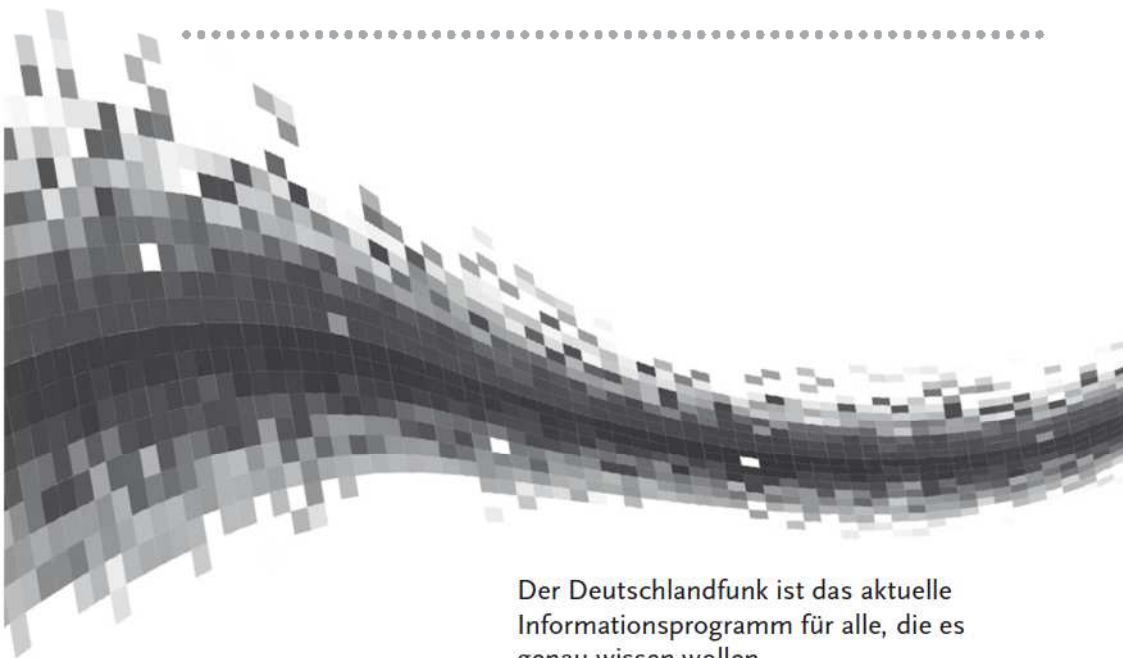


Der Wagnerzyklus des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin steht unter Schirmherrschaft von Bundestagspräsident Norbert Lammert.



Die Programme des Deutschlandradios  
jetzt auch in **Berlin** im neuen

**DIGITALRADIO**



Der Deutschlandfunk ist das aktuelle Informationsprogramm für alle, die es genau wissen wollen.

Deutschlandradio Kultur ist das Radiofeuilleton für Deutschland.

DRadio Wissen ist das neue Wissensradio für alle, die besonders neugierig sind.

**Deutschlandfunk**

**Deutschlandradio Kultur**

**DRadio Wissen**

Weitere Informationen:  
Hörservice 0221.345-1831  
[www.dradio.de](http://www.dradio.de)  
[www.digitalradio.de](http://www.digitalradio.de)

## Biografie Marek Janowski



Seit 2002 ist Marek Janowski Künstlerischer Leiter des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin. Von 2005 bis 2012 war er zusätzlich Künstlerischer und Musikalischer Direktor des Orchestre de la Suisse Romande. Zwischen 1984 und 2000 hatte er das Orchestre Philharmonique de Radio France zum Spitzenorchester Frankreichs entwickelt. Außerdem war er jeweils für mehrere Jahre maßgeblich am Pult des Gürzenich-Orchesters in Köln (1986–90), der Dresdner Philharmonie (2001–03) und des Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo (2000–05) tätig. Führende Orchester der Welt laden Marek Janowski als Gast ein wegen seiner ungewöhnlichen Sicht auf Unterschätztes oder scheinbar Altbekanntes. 1939 geboren in Warschau, aufgewachsen und ausgebildet in Deutschland, führte Marek Janowskis künstlerischer Weg über Aachen, Köln, Düsseldorf und Hamburg als GMD nach Freiburg i. Br. und Dortmund. Es gibt zwischen Metro-

politan Opera New York und Bayerischer Staatsoper München, zwischen San Francisco, Hamburg, Wien und Paris kein Opernhaus von Weltruf, wo er seit den späten 1970er Jahren nicht regelmäßig zu Gast war. Inzwischen widmet er sich ausschließlich dem Konzertbetrieb. Mehr als 50 zumeist mit internationalen Preisen ausgezeichnete Schallplatten – darunter mehrere Operngesamtaufnahmen und komplette sinfonische Zyklen – tragen seit 35 Jahren dazu bei, die besonderen Fähigkeiten Marek Janowskis als Dirigent international bekannt zu machen. Bis heute gilt seine Gesamteinspielung (1980–83) von Richard Wagners Tetralogie „Der Ring des Nibelungen“ mit der Staatskapelle Dresden als eine der musikalisch interessantesten, die von diesem Werk je aufgenommen wurde. Mit dem RSB in Berlin entsteht neben zahlreichen weiteren Aufnahmen bis 2013 eine Livemitschnittserie der zehn großen Opern von Richard Wagner.



## Biografie Tomasz Konieczny Bariton (Wotan)



Nach seinen sensationellen Erfolgen als Alberich und Wotan an der Wiener Staatsoper wird Tomasz Konieczny in den nächsten Jahren an diesem Haus nicht nur im „Ring“ zu erleben sein, sondern u.a. auch Amfortas und Kurwenal singen. Er gehört seit 2006 zum Ensemble der Deutschen Oper am Rhein, wo er sich wichtige Fach-Partien erarbeiten konnte, u.a. Golaud, Amfortas, Kurwenal, Holländer, Barak, Balstrode, Selim, Falstaff und Escamillo.

Geboren wurde Tomasz Konieczny 1972 in Lodz/Polen und studierte an der dortigen Filmakademie zunächst Schauspiel. Er wirkte als Schauspieler im Theater und war an verschiedenen Film- und Fernsehproduktionen beteiligt. Sein Gesangsstudium begann er an der Fryderyk-Chopin-Akademie in Warschau und setzte es an der Hochschule für Musik in Dresden in der Klasse von Prof. Christian Elsner fort. Er war Preisträger beim 33. Internationalen Dvořák-Gesangswettbewerb 1998 in Karlsbad.

Sein Debüt als Sänger gab er 1997 an der Oper Poznań als Figaro in „Le nozze di Figaro“. Engagements führten ihn u.a. nach Leipzig, St. Gallen, Chemnitz und Mannheim, wo er von 2002 bis 2005 Ensemblemitglied am Nationaltheater war. Bei den Budapester Wagner-Tagen ist Tomasz Konieczny seit 2006 regelmäßig zu Gast. Er sang dort Amfortas, Wotan/Wanderer und Kurwenal. Große Häuser wie die Semperoper Dresden und die Deutsche Oper Berlin verpflichteten ihn als Alberich, am Teatro Real Madrid sang er Dr. Kolenatý, Amfortas am Nationaltheater Prag, Biterolf an der Opéra National de Paris, Pizarro am Kennedy Center Washington und an der Bayerischen Staatsoper München sowie 2012 bei den Salzburger Festspielen Stolzius in Zimmermanns „Soldaten“. Darüber hinaus ist Tomasz Konieczny auch im Konzertrepertoire von Bach bis Penderecki gefragt. Beim RSB debütierte er im Dezember 2008 in Beethovens Neunter Sinfonie.

## Biografie Antonio Yang Bariton (Donner)



Der 1974 in Seoul geborene Bariton studierte Gesang an der Universität Yonsei in seiner Heimatstadt, im Anschluss daran am Instituto Musicale „Carlo de Bortoli“ in Italien. 2003 nahm er Privatstunden bei Daphne Evangelatos an der Musikhochschule in München, wo er ab 2004 ein Aufbaustudium absolvierte. In Seoul sang er unter anderem in Beethovens Neunter Sinfonie sowie in Opern von Humperdinck, Rossini, Verdi, Donizetti und Puccini. Als Dandini trat er in Rossinis „La Cenerentola“ in München und Ingolstadt auf, den Eugen Onegin in Tschairowskys gleichnamiger Oper verkörperte er am Prinzregententheater in München. Antonio Yang verfügt über ein großes Repertoire mit Schwerpunkt auf dem italienischen Fach. Darunter befinden sich auch die Titelpartie in Mozarts „Don Giovanni“ und Graf Almaviva in „Le Nozze di Figaro“. Unter seinen Wettbewerbserfolgen sind der 1. Preis und der Publikumspreis beim Internationalen Musikwettbewerb der ARD in München

sowie der 1. Platz des Emmerich-Smolaförderpreises des SWR hervorzuheben. Antonio Yang gehört seit Januar 2008 zum Ensemble des Theaters Lübeck, wo er seither unter anderem als Rigoletto, Carlo Gérard („Andrea Chénier“), Alberich („Das Rheingold“ und „Siegfried“), Mandryka („Arabella“) und Renato („Un Ballo in Maschera“) zu erleben war. In der Spielzeit 2010/2011 debütierte er als Klingsor in „Parsifal“ an der Hamburgischen Staatsoper. 2011/12 sang er in Hamburg den Borromeo in „Palestrina“ und erneut den Klingsor. Beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin ist er erstmals zu Gast.

## Biografie Kor-Jan Dusseljee Tenor (Froh)



Kor-Jan Dusseljee eröffnete die Saison 2012/13 als Erik in Wagners „Der fliegende Holländer“ unter Gianandrea Noseda und kehrte damit an das Teatro Regio Torino zurück, wo er in der Saison zuvor als Florestan erfolgreich war. Heute ist er erstmals mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin zu hören. Die Partie des Froh singt er auch mit dem Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia unter Kirill Petrenko in Rom. Zu seinen großen Erfolgen zählen der Herrmann in Tschaikowskys „Pique Dame“ (Komische Oper Berlin und Teatro Regio Torino), die Titelpartien in Verdis „Otello“ an der Sächsischen Staatsoper Dresden und in Wagners „Lohengrin“ am Staatstheater Braunschweig. 2009 sang Kor-Jan Dusseljee Beethovens Sinfonie Nr. 9 bei den Eröffnungskonzerten des Schleswig-Holstein Musik Festivals mit dem NDR-Sinfonieorchester Hamburg unter Christoph von Dohnanyi. In diesem Werk war er auch mit dem Gewandhausorchester Leipzig und Riccardo Chailly in

Leipzig, Wien, Paris und London zu hören. Demnächst singt er die Tenorpartie der Glagolitischen Messe von Janáček in Leipzig, mit der er 2010 auch beim Orchestra Maggio Musicale Fiorentino zu hören war. Im April 2013 ist er an der New Israeli Opera Tel Aviv in der Titelpartie des Otello von Giuseppe Verdi verpflichtet.

2010 kehrte der Sänger mit „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ an die Komische Oper Berlin zurück. Der holländische Tenor erarbeitete sich seine internationalen Erfolge an der Seite von Dirigenten wie Gianandrea Noseda, Marek Janowski, Kirill Petrenko und Valery Gergiev sowie mit zahlreichen Orchestern wie dem Königlichen Concertgebouworchester Amsterdam, den Rotterdamer Philharmonikern, dem Scottish Chamber Orchestra, der Staatskapelle Dresden und den Bamberger Symphonikern.

Beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin gastiert er heute zum ersten Mal.

## Biografie Christian Elsner Tenor (Loge)



Mit seiner weltweit gefeierten Interpretation der Titelpartie von Wagners „Parsifal“ innerhalb des konzertanten RSB-Wagnerzyklus am 8. April 2011 (auch auf CD) und zuvor im Februar 2010 mit seinem Debüt an der Semperoper Dresden als Siegmund in Wagners „Walküre“ hat sich Christian Elsner endgültig als Wagnertenor etabliert. Der in Freiburg im Breisgau geborene Künstler studierte Gesang bei Martin Gründler, Dietrich Fischer-Dieskau und Neil Semer und ist Preisträger verschiedener internationaler Wettbewerbe. Als Konzertsänger ist er regelmäßiger Gast bei internationalen Festivals und in allen wichtigen Konzertsälen von Berlin, Wien, Mailand, London bis nach New York und Tokio, u. a. mehrfach beim RSB. Christian Elsner trat mit Dirigenten wie Herbert Blomstedt, Adam Fischer, Carlo Maria Giulini, Nikolaus Harnoncourt, Thomas Hengelbrock, Marek Janowski sowie Mariss Jansons auf und war an vielen Rundfunkaufnahmen und CD-Produktionen beteiligt. Mit Pia-

nisten wie Hartmut Höll, Graham Johnson, Charles Spencer, Gerold Huber und seinem festen Duopartner Burkhard Kehring gab der Tenor Liederabende in Brüssel, Frankfurt, Hamburg, Köln, Dresden, Luzern, London, Ravinia und bei der Schubertiade Feldkirch. Daneben widmet sich Christian Elsner mit großer Freude dem Schreiben von Kinderbüchern (zuletzt erschien „Lennie und der Ring des Nibelungen“) und unterrichtet derzeit als Professor für Gesang an der Hochschule für Musik in Würzburg. Zukünftige Pläne beinhalten u. a. Mahlers „Lied von der Erde“ mit dem Rotterdam Philharmonic Orchestra unter Yannik Nezet-Seguín und mit dem WDR-Sinfonieorchester unter David Zinman, Beethovens Missa Solemnis in Leipzig, Parsifal in Kassel sowie erneut Siegmund, zunächst am Staatstheater Darmstadt und danach in konzertanten Auführungen von Wagners „Walküre“ mit den Berliner Philharmonikern unter Sir Simon Rattle.

## Biografie Iris Vermillion Mezzosopran (Fricka)



Seit 1992 verkörpert Iris Vermillion die großen Mozart- und Strauss-Partien in ganz Europa, u. a. in Berlin, Wien, Dresden, München, Mailand. Außerdem widmet sie sich mit großem Erfolg den Werken Richard Wagners und tritt an bedeutenden Häusern als Fricka, Waltraute, Brangäne und Venus auf. 2008 feierte Iris Vermillion einen wichtigen Erfolg in Othmar Schoecks „Penthesilea“ an der Dresdner Semperoper. Für diese Interpretation wurde sie mit dem Deutschen Theaterpreis ausgezeichnet. 2012 gab sie ihr umjubeltes Rollendebüt als Klytämnestra in Strauss' „Elektra“ an der Oper Graz. Soeben war sie an der Semperoper in Dresden in der Neuproduktion von Henzes „We Come To The River“ zu erleben sowie als Herodias mit der Wiener Staatsoper in Strauss' „Salome“ auf Japantournee. Im Frühjahr 2013 folgt ihr Debüt als Amme in Strauss' „Die Frau ohne Schatten“ am Teatro Colon in Buenos Aires. Iris Vermillion studierte zuerst Flöte in

Detmold, anschließend Gesang in Hamburg. Der internationale Durchbruch gelang ihr als Dorabella und Cherubino unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt in Amsterdam sowie 1990 als Clairon in „Capriccio“ von Richard Strauss bei den Salzburger Festspielen. In ihrer umfangreichen Konzert- und Aufnahme-tätigkeit mit namhaften Dirigenten und Orchestern ist sie u. a. als Interpretin von Werken Gustav Mahlers besonders gefragt. Weiterhin hat sie Opern und Lieder von Viktor Ullmann, Franz Waxman und Berthold Goldschmidt innerhalb der Serie „Entartete Musik“ aufgenommen sowie alle Szenen für Mezzosopran und Alt aus den Opern von Siegfried Wagner. Seit 2003 gastierte Iris Vermillion regelmäßig beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, zuletzt 2010 in Beethovens Neunter Sinfonie, in der „Missa solemnis“, in Janáčeks Glagolitischer Messe und in Bruckners f-Moll-Messe, alle Konzerte geleitet von Marek Janowski.

## Biografie Ricarda Merbeth Sopran (Freia)



2008 gab Ricarda Merbeth ihr Rollendebüt als Senta in Wagners „Der fliegende Holländer“ an der Deutschen Oper Berlin, wo sie außerdem als Daphne, Elisabeth, Elsa und als Ägyptische Helena zu hören ist. 2010 verkörperte sie die Senta zum Auftakt des Wagnerzyklus des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin. Zuvor war sie mit dem RSB und Marek Janowski auf einer Spanientournee konzertant als Sieglinde im 1. Akt von Wagners „Walküre“ zu hören. Nach ihrem Studium an der Musikhochschule in Leipzig begann Ricarda Merbeth zunächst als lyrischer Sopran in Magdeburg und Weimar. 1999–2005 war sie Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper und ist dem Haus weiterhin als Gast verbunden. Sie debütierte dort als Marzelline und sang Contessa, Donna Anna, Pamina, Fiordiligi, Chrysothemis, Leonore, Elisabeth, Eva und Irene („Rienzi“) sowie 2004 die Titelpartie in „Daphne“ unter Leitung von Semyon Bychkov. Regelmäßig zu Gast ist sie an der Dresdner

Semperoper, so als Pamina, Donna Anna und Contessa. Bei den Bayreuther Festspielen war sie seit 2001 Freia, Gutrune und Elisabeth, letztere unter Leitung von Christian Thielemann. Zu ihren Partien gehören mittlerweile auch Marschallin und Jenfa, Leonore und Sieglinde, Kaiserin und Salome. 2013 ist sie als Emilia Marty und Chrysothemis an die Bastille-Oper eingeladen. Im Rahmen ihrer Opern- und Konzert-tätigkeit wurde Ricarda Merbeth u. a. von Giuseppe Sinopoli, Zubin Metha, Seiji Ozawa, Pierre Boulez, Myung-Whun Chung, Donald Runnicles, Valery Gergiev oder Marek Janowski in die europäischen Musikmetropolen, nach Japan und Australien eingeladen. In Genf sang sie 2012 Schostakowitschs 14. Sinfonie, beim RSB demnächst Beethovens Neunte. Ricarda Merbeths Solo-CD (Lieder von Richard Strauss, Staatskapelle Weimar) stieß auf großes internationales Echo. 2011 wurde Ricarda Merbeth zur „Österreichischen Kammersängerin“ ernannt.

## Biografie Maria Radner Alt (Erda)



Innerhalb kurzer Zeit hat sich die in Düsseldorf geborene und ausgebildete Sängerin Maria Radner als international gefragte Altistin etabliert. Nach Debüts 2009 im Concertgebouw Amsterdam (Beethoven, Neunte Sinfonie und Missa solemnis), an der Canadian Opera Toronto („Chant du Rossignol“) und an der Bayerischen Staatsoper München („Die Zauberflöte“) sang die Künstlerin 2010 die 1. Norn („Götterdämmerung“) bei den Salzburger Osterfestspielen (Sir Simon Rattle), die Erda („Rheingold“) an der Oper Leipzig sowie Mahlers Sinfonie Nr. 2 in Rom (Antonio Pappano). Beim RSB gastierte sie erstmals im November 2011 in Mahlers Sinfonie Nr. 3 unter Leitung von Marek Janowski. Im Januar 2012 debütierte Maria Radner an der Metropolitan Opera New York und gastierte im März 2012 in „Frau ohne Schatten“ am Teatro alla Scala Milano. In der Saison 2012/13 singt sie die Erda in „Rheingold“ und „Siegfried“ am Royal Opera House Covent Garden London unter Leitung von

Antonio Pappano. Auch am Grand Théâtre de Genève ist die Altistin für diese Partie engagiert. In Florenz singt sie die Schwertleite in der „Walküre“ mit Zubin Mehta am Pult. Konzertverpflichtungen führen die Künstlerin mit Dvořáks Requiem (Tomas Netopil) nach Lyon und mit Mahlers Sinfonie Nr. 3 (Sebastian Weigle) nach Frankfurt. Maria Radner, die ihr Studium mit Auszeichnung absolvierte, arbeitet intensiv mit Marga Schiml in Karlsruhe und war Stipendiatin des Richard-Wagner-Verbandes Bayreuth. Noch als Studentin debütierte sie unter Zubin Mehta am Palau de les Arts Valencia. Bei den Bregenzer Festspielen sang sie die Titelrolle von Händels „Salomo“. Es folgten eine Neuproduktion von „Parsifal“ (Lorin Maazel) in Valencia sowie ihr Debüt bei der Accademia di Santa Cecilia Roma, wo sie die Titelrolle in Honeggers „Jeanne d'Arc aux bûches“ unter Leitung von Antonio Pappano sang.

## Biografie Günther Groissböck Bass (Fasolt)



Nach seinem phänomenalen RSB-Debüt als König Heinrich im November 2011 gastiert Günther Groissböck heute zum zweiten Mal im Wagnerzyklus des RSB. Der Bassist zählt zu den international gefragtesten Solisten seiner Generation. Wichtige Engagements führten ihn an die New Yorker Metropolitan Opera als Banquo, ans Teatro Real als Boris Godunov oder an die Wiener Staatsoper als Wassermann und König Heinrich. 2011 debütierte er als Landgraf Hermann bei den Bayreuther Festspielen, eine Rolle, die er 2009 bereits am Teatro Real in Madrid und 2008 am Gran Teatro del Liceu Barcelona gesungen hatte. Zahlreiche Gastspiele führen ihn an die bedeutenden Opernhäuser der Welt nach New York, Mailand, Paris, München, Wien, Berlin, nach San Francisco, Los Angeles, Houston sowie zu den Salzburger Festspielen und zum Festival d'Aix-en-Provence in Rollen wie Sarastro, Wassermann, Colline, König Heinrich, Fafner und Hunding. 2013 wird er Fasolt in Bayreuth sein.

Geboren im niederösterreichischen Waidhofen an der Ybbs, erhielt Günther Groissböck seine Gesangsausbildung an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, u. a. in der Liedklasse von Robert Holl, sowie später bei José van Dam. Als Stipendiat des Herbert von Karajan-Zentrums war er 2002/03 Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, bevor er für vier Jahre ans Opernhaus Zürich wechselte. Seit 2007 ist er freischaffend tätig. Konzertverpflichtungen u. a. mit Werken von Beethoven, Bruckner, Mahler, Mozart, Haydn und Verdi führen ihn in die wichtigsten Konzertsäle Europas und der USA. Dabei trat Günther Groissböck an der Seite von Dirigenten wie Franz Welser-Möst, Riccardo Chailly, Donald Runnicles, Zubin Mehta, Antonio Pappano, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Riccardo Muti, Kent Nagano und Marek Janowski auf. Beim RSB wird er 2013 Schostakowitschs Sinfonie Nr. 13 und Beethovens Sinfonie Nr. 9 singen.

## Biografie Timo Riihonen Bass (Fafner)



Der finnische Bass Timo Riihonen wurde 1983 in Mikkeli geboren. Er begann sein Gesangsstudium 2003 an der Sibeliusakademie in Helsinki bei Pekka Kähkönen. Von 2008 bis 2009 war er Mitglied des Internationalen Opernstudios in Zürich und wechselte zur Spielzeit 2009/10 ins Ensemble der Deutschen Oper am Rhein. Im Jahr 2010 debütierte er außerdem als Fasolt in „Rheingold“ unter der Leitung von Daniel Barenboim sowohl an der Berliner Staatsoper als auch an der Mailänder Scala. Beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin ist Timo Riihonen heute erstmals zu hören. Innerhalb des großen konzertanten Berliner Wagnerzyklus unter Leitung von Marek Janowski singt er sowohl Fafner in „Rheingold“ als auch Hunding in „Walküre“.

Zu seinem Repertoire zählen große Basspartien wie Sarastro („Die Zauberflöte“), Commendatore („Don Giovanni“), Tom („Un ballo in Maschera“), Angelotti („Tosca“), Sparafucile („Rigoletto“) oder Billy Budd in Britten’s „Albert Herring“.

Darüber hinaus singt Timo Riihonen die meisten Basspartien von Jean Sibelius, die er in zahlreichen Produktionen der Sibeliusakademie Helsinki auch aufgenommen hat. Aus seinem Konzertrepertoire sind Mozarts Requiem und Bachs Johannespassion besonders zu erwähnen, mit Auftritten in Finnland und der Schweiz.

Timo Riihonen hat zahlreiche Wettbewerbe gewonnen und erhielt unter anderem das Matti-Salminen-Stipendium 2007. Er besuchte Meisterklassen bei Roland Hermann, Bonaldo Giaiotti, Anna Bergamo und Udo Reineman und nahm privaten Unterricht bei Harald Stamm. Derzeit arbeitet er mit Professor Roland Hermann.

## Biografie Jochen Schmeckenbecher Bariton (Alberich)



Nach erfolgreichen Rollendebüts als Kurwenal/ „Tristan und Isolde“ an der Opéra de Lyon (Kirill Petrenko) sowie als Dr. Kolenatý/ „Věc Makropulos“ bei den Salzburger Festspielen (Esa-Pekka Salonen) gab Jochen Schmeckenbecher im September 2011 sein Debüt an der Wiener Staatsoper als Musiklehrer in Strauss’ „Ariadne auf Naxos“. Diese Partie singt er außerdem an der Metropolitan Opera New York, an der Dresdner Semperoper, an der Mailänder Scala und am Theater an der Wien. Nach seinem Rollendebüt als Wozzeck in Dortmund 2004 interpretierte er diese Partie mit großem Erfolg u.a. in der Neuproduktion von Calixto Bieito am Gran Teatro del Liceu Barcelona, am Teatro Real in Madrid sowie an der Staatsoper Hamburg. Als Beckmesser war er an der Staatsoper Hamburg, der Oper Graz und der Volksoper Wien zu hören. Zahlreiche Partien führten ihn an die Staatsoper Unter den Linden in Berlin, u.a. als Fainal, Beckmesser, Musiklehrer, Biterolf

und Klingsor, letztere unter Leitung von Daniel Barenboim. Weiterhin gastierte Jochen Schmeckenbecher in New York, Dallas, Philadelphia, Santa Fe sowie an der San Francisco Opera, zuletzt als Fainal/„Der Rosenkavalier“. Die laufende Spielzeit beinhaltet u.a. sein Debüt an der Bayerischen Staatsoper München, den Alberich im kompletten „Ring des Nibelungen“ an der Oper Frankfurt sowie konzertant mit dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, wo er heute Abend debütiert.

Auf dem Konzertpodium feierte Jochen Schmeckenbecher große Erfolge mit Cerhas „Baal-Gesängen“ im Konzerthaus Wien, mit Schuberts „Alfonso und Estrelita“ bei den Berliner Philharmonikern unter Nikolaus Harnoncourt, mit Bachs Johannespassion in Madrid unter Frans Bruggen, mit Liedern aus „Des Knaben Wunderhorn“ unter Kirill Petrenko in Bregenz und mit Mahlers Sinfonie Nr. 8 sowie Janáčeks Glagolitischer Messe in Dallas.

## Biografie Andreas Conrad Tenor (Mime)



Andreas Conrad wurde in Magdeburg geboren. Er studierte Gesang bei Marianne Fischer-Kupfer an der Dresdner Musikhochschule „Carla Maria von Weber“. Von 1984 bis 2007 war der Tenor Mitglied des Ensembles der Komischen Oper Berlin. Hier gestaltete Andreas Conrad alle wichtigen Partien des Spiel- und Charakterfaches und wurde im Jahr 1998 zum Berliner Kammersänger ernannt. Gastspiele führten ihn an viele große Häuser Europas, zu den Salzburger Festspielen, nach Wien und Aix-en-Provence sowie an die Opéra Bastille Paris, wo er u. a. 2009 als Hauptmann in „Wozzeck“ zu erleben war. 2008 gab er mit der Partie des Steuermannes in „Der fliegende Holländer“ sein Debüt an der Washington D.C. National Opera, an die er kurz darauf mit einem viel beachteten Rollendebüt als Mime in Wagners „Siegfried“ zurückkehrte. Andreas Conrad hat seit 2009 den Schritt vom Spieltenor zum gereiften Charaktertenor vollzogen. Besonders erwähnens-

wert ist in diesem Zusammenhang seine Interpretation des Aron in Schönbergs „Moses und Aron“ bei der RuhrTriennale 2009 sowie 2011 sein Rollendebüt als Herodes in „Salome“ an der Opera de Monte Carlo (Asher Fisch). Als Herodes gastierte er seitdem an Opernhäusern in ganz Europa und wird mit dieser Partie demnächst u. a. an der Staatsoper München zu erleben sein. Dort singt er auch den Mime in „Rheingold“ und „Siegfried“ unter der Leitung von Kirill Petrenko. Andreas Conrad wird eingeladen von Dirigenten wie Pierre Boulez, Sylvain Cambreling, Placido Domingo, Sir Colin Davis, Asher Fisch, Hartmut Haenchen, Daniel Harding, Seiji Ozawa, Kirill Petrenko, Christian Thielemann, Simone Young und David Zinman. Mit Placido Domingo stand Andreas Conrad außerdem beim Wiener Klangbogen 2004 in der Oper „Goya“ von Carlo Menotti auf der Bühne. Beim RSB debütierte er 2010 als Uhrmacher Torquemada in der konzertanten Aufführung von Ravels „L'heure espagnole“.

## Biografie Julia Borchert Sopran (Woglinde)



Julia Borchert wurde in Bad Pyrmont geboren und erhielt ihre Gesangsausbildung bei Ingeborg Most in Köln und Freiburg sowie bei Sena Jurinac in Augsburg. Seit 2002 arbeitet sie freiberuflich an den großen deutschen Opernhäusern in München, Hamburg, Stuttgart, Köln, Düsseldorf und Leipzig. Überdies sang sie in Großbritannien, Spanien, Italien, Russland, Polen, den Niederlanden und in der Schweiz. Dabei arbeitete sie mit Dirigenten wie Pierre Boulez, Adam Fischer, Daniele Gatti, Marek Janowski, Michael Gielen, Daniel Harding, Jun Märkl und Christian Thielemann zusammen. Julia Borcherts Repertoire erstreckt sich sowohl auf das deutsche als auch auf das italienische lyrische Fach, es reicht von Sophie, Lucia di Lammermoor und Violetta bis zu Micaela, Mimi und Agathe. Als Mozart-Sängerin begann sie mit Partien wie Susanna, Zerlina und Pamina in Mannheim und Stuttgart. Sie ist zudem eine gefragte Konstanze (u. a. 2004

an der Bayerischen Staatsoper, 2006 in Leipzig, 2007 an der Nationalen Reisoopera in Holland, 2008 an der Scottish National Opera). Julia Borchert sang in mehreren Uraufführungen und deutschen Erstaufführungen u. a. von Werken Detlef Glanerts, Edison Denisows und 2006 die weibliche Hauptrolle in Philippe Hersants „Der schwarze Mönch“ an der Oper Leipzig. 2004 debütierte sie in Bayreuth in Christoph Schlingensiefels „Parsifal“-Inszenierung als 1. Blumenmädchen. In der gleichen Partie war sie auch 2008 bei den Bayreuther Festspielen zu erleben sowie im April 2011 im konzertanten „Parsifal“ unter Leitung von Marek Janowski beim RSB in Berlin. Mit der Partie der Woglinde gastiert sie erneut innerhalb des Wagnerzyklus des RSB in der „Götterdämmerung“ im März 2013. Julia Borchert ist eine passionierte Liedinterpretin, die CD „Lieder der Romantik“ mit Werken von Franz Schubert gibt eine Probe ihres Könnens.

## Biografie Katharina Kammerloher Mezzosopran (Wellgunde)



Die in München geborene Mezzosopranistin schloss zunächst ihr Oboenstudium in Detmold ab, bevor sie dort bei Mechthild Böhme ihr Gesangsstudium aufnahm. 1998 begann sie mit Vera Rozsa in London zu arbeiten. 1993 wurde Katharina Kammerloher Ensemblemitglied der Staatsoper Unter den Linden in Berlin, wo sie als Rosina („Der Barbier von Sevilla“), Costanza („L’isola disabitata“), Zerlina („Don Giovanni“), Cherubino („Le nozze di Figaro“), Suzuki („Madama Butterfly“), Mélisande („Pelléas et Mélisande“) und Octavian („Der Rosenkavalier“) zu hören war. Darüber hinaus sang sie u. a. die Lola („Cavalleria rusticana“) unter Antonio Pappano, Meg Page („Falstaff“) unter Claudio Abbado, sowie unter Daniel Barenboim die Wellgunde in „Rheingold“ und in der „Götterdämmerung“, die Magdalene in „Die Meistersinger von Nürnberg“. In der „Cosi fan tutte“-Produktion von Doris Dörrie sang sie die Dorabella und den Komponisten in „Ariadne auf Naxos“.

Katharina Kammerloher war Gast bei den Salzburger Festspielen, den Münchner Opernfestspielen, beim Edinburgh Festival, den BBC Proms, der Musica Viva München. Gastspiele führten sie nach Turin, Schwetzingen, Madrid, Tokio und Helsinki. Zur Wiedereröffnung der Dresdner Frauenkirche sang sie unter Leitung von Fabio Luisi Mendelssohns „Elias“ mit dem MDR-Sinfonieorchester, Janačéks Glagolitische Messe in München. Katharina Kammerloher arbeitete außerdem mit Dirigenten wie Claudio Abbado, Pierre Boulez, Michael Gielen, René Jacobs, Zubin Mehta, Kent Nagano, Antonio Pappano, Wolfgang Sawallisch und Peter Schneider zusammen. Beim RSB war sie 2009 erstmals in einem Schlüterhofkonzert in Haydns „Nelson“-Messe unter Marek Janowski zu hören. Zuletzt sang sie hier 2011 in Beethovens Sinfonie Nr. 9. Mit der Partie der Wellgunde gastiert sie erneut innerhalb des Wagnerzyklus des RSB in der „Götterdämmerung“ im März 2013.

## Biografie Kismara Pessatti Alt (Floßhilde)



Heute zum ersten Mal beim RSB, kehrt die brasilianische Altistin Kismara Pessatti als Floßhilde in der „Götterdämmerung“ im März 2013 wieder. Zuvor singt sie die Rolle der Schwertleite in „Walküre“ innerhalb des Wagnerzyklus des RSB. Kismara Pessatti studierte Schauspiel und Gesang in ihrer Heimatstadt Curitiba bei Neyde Thomas. In Berlin ergänzte sie ihre Ausbildung an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ bei Norma Sharp und Julia Varady. Meisterklassen bei Alberto Zedda, Thomas Hampson und Francisco Araiza qualifizierten sie u. a. für ein Stipendium der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth, für den Wagnerstimmen-Wettbewerb in Venedig sowie für den Concours de Chant in Toulouse. Ihr erstes Engagement erhielt Kismara Pessatti vom Opernhaus Zürich, in dessen Opernstudio und Ensemble sie sich zwischen 2003 und 2008 wichtige Altpartien erarbeiten konnte. Mittlerweile gastiert sie in Werken von Verdi, Strauss, Debussy, Berlioz, Kodály, Beethoven und Mon-

teverdi u. a. in Venedig, Tokio, São Paulo, Manaus, Berlin, London und weiterhin in Zürich. Lorin Maazel verpflichtete sie für Mahlers Sinfonie Nr. 8, Helmut Rilling lud sie ein für Konzerte und CD-Einspielungen u. a. von Bachs Messe h-Moll, Johannespassion (Moskau) und Weihnachtsoratorium (Stuttgart), Honeggers „Jeanne d’arc au bûcher“ (Caracas), Händels „Messias“, Mozarts Requiem und Mendelssohns „Elias“ (Mailand). 2010 gab Kismara Pessatti ihr Debüt als Erda in „Siegfried“ am Aalto-Theater in Essen unter Stefan Soltesz und wurde sofort für die nächsten Jahre sowohl für „Siegfried“ als auch für „Rheingold“ erneut engagiert. 2012 sang sie in „Die Frau ohne Schatten“ für den holländischen Rundfunk unter Vladimir Jurowski und gab ihr Debüt im Concertgebouw Amsterdam mit „El amor brujo“ von de Falla. Zukünftige Projekte enthalten u. a. die Mary im „Fliegenden Holländer“ anlässlich des Richard-Wagner-Festivals in Genf.

## Biografie Robin Engelen Musikalische Assistenz



Robin Engelen begleitet den Wagnerzyklus des Rundfunk-Sinfonieorchesters Berlin als Musikalischer Assistent an der Seite von Marek Janowski. Der Kölner Dirigent studierte bei Wolf-Dieter Haenschel und bei Günter Wand. 1999 wurde er Solorepetitor, 2003 Kapellmeister und 2004 Musikalischer Assistent von Lothar Zagrosek an der Staatsoper Stuttgart. Bis 2006 leitete er hier Produktionen wie „Die verkaufte Braut“, „Die Meistersinger von Nürnberg“, „Die Zauberflöte“, „Idomeneo“ sowie die von der Zeitschrift Opernwelt zur „Aufführung des Jahres“ gekürzte Produktion von Busonis „Doktor Faust“. Seit der Spielzeit 2010/11 ist Robin Engelen 1. Kapellmeister und stellvertretender GMD am Theater Bonn. 2012/13 wird er in Bonn „Norma“ und „Il Barbiere di Siviglia“, außerdem „Le Nozze di Figaro“, „Don Giovanni“ und „Hänsel und Gretel“ leiten. Zum 100. Jubiläum von Arnold Schönbergs „Pierrot lunaire“ dirigiert Robin Engelen Konzerte im Concertgebouw Amsterdam, in Belgien und

Frankreich. Im Herbst 2013 folgen Engagements an die Opernhäuser Gent und Bergen. Seit 2002 arbeitet er eng mit der Internationalen Bachakademie Stuttgart und ihrem künstlerischen Leiter Helmuth Rilling zusammen. Eine gute Zusammenarbeit verbindet ihn auch mit dem Stuttgarter Kammerorchester, das er auf Tourneen durch Korea, Italien und die Türkei leitete. Einladungen führten ihn zum Philharmonischen Orchester Tokio, zum Staatsorchester Halle, zu den Düsseldorfer und Brandenburger Symphonikern, zum Konzerthausorchester Berlin, zur Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, an die Komische Oper Berlin, die Oper Mannheim und zur Staatlichen Oper ins fernöstliche Jakutsk. Neben Konzerten beim Oregon Bach Festival, dem Rheingau-Musik-Festival, dem Festival Ars Musica, dem Internationalen Musikfest Tongyeong, dem Europäischen Musikfest Stuttgart und dem Beethovenfest Bonn leitet er seit 2009 jährliche Operaufführungen in Wladiwostok, Russland.

## DAS VOLLE PROGRAMM LEIDENSCHAFT



**rbb**<sup>1</sup>  
FERNSEHEN



# Biografie Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin



Seit 2002, dem Beginn der Ära von Marek Janowski als Künstlerischem Leiter und Chefdirigent, wird dem Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin eine herausragende Position zwischen den Berliner Spitzenorchestern und deutschen Rundfunkorchestern zuerkannt. Das unter Marek Janowski erreichte Leistungsniveau macht das RSB attraktiv für Dirigenten der internationalen Spitzenklasse. Nach Andris Nelsons, Kristjan Järvi, Yannick Nézet-Séguin, Juraj Valcuha, Vasily Petrenko und Ludovic Morlot in den vergangenen Jahren debütieren in der Saison 2012/13 u. a. Josep Pons, Karel Mark Chichon und Jakub Hrusa beim Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin. Das älteste deutsche rundfunkeigene Sinfonieorchester geht auf die erste musikalische Funkstunde im Oktober 1923 zurück. Die Chefdirigenten, u. a. Sergiu Celibidache, Eugen Jochum, Hermann Abendroth, Rolf Kleinert, Heinz Rögner, Rafael Frühbeck de Burgos, formten einen flexiblen sinfonischen Klangkörper,

bei dem große Komponisten des 20. Jahrhunderts immer wieder selbst ans Pult traten, darunter Paul Hindemith, Richard Strauss, Arnold Schönberg. Die Zusammenarbeit mit Deutschlandradio, dem Hauptgesellschafter der ROC GmbH Berlin, der das RSB angehört, trägt reiche Früchte auf CD. Gegenwärtig konzentrieren sich viele Anstrengungen zusammen mit dem niederländischen Label Pentatone auf die mediale Auswertung des Wagnerzyklus. Fünf der Live-Mitschnitte sind bereits erschienen und haben so gleich ein weltweites Echo ausgelöst. Für die Gesamteinspielung aller Sinfonien von Hans Werner Henze mit WERGO folgen noch Nummer 1, 2 und 10. 2012/2013 stehen Gastspiele beim Festival in Montreux, in Norditalien, Spanien und beim Festival in Colmar an. Dazu kommen die langjährigen Partnerschaften mit den Festspielen Mecklenburg-Vorpommern und dem Choriner Musiksommer.

## Künstlerischer Leiter und Chefdirigent

Marek Janowski

### 1. Violinen

Erez Ofer, Konzertmeister  
Rainer Wolters, Konzertmeister  
N.N., Konzertmeister  
Susanne Herzog, stellv. Konzertmeisterin  
Philipp Beckert, Vorspieler  
Andreas Neufeld, Vorspieler  
Susanne Behrens, Marina Bondas, Dylan Blackmore, Franziska Drechsel, Anne Feltz, Tilman Hussla (Zeitvertrag), Karin Kynast, Anna Morgunowa, Maria Pflüger, Prof. Joachim Scholz, Bettina Sitte, Stefan Tast, Misa Yamada, Mihály András\*, Eugene Nakamura\*, Meike Lu Schneider\*

### 2. Violinen

Nadine Contini, Stimmführerin  
N.N., Stimmführer  
Catherine Ribes, stellv. Stimmführerin  
David Drop, Vorspieler  
Sylvia Petzold, Vorspielerin  
Maciej Buczkowski, Neela Hetzel de Fonseca, Brigitte Draganov, Martin Eßmann, Eva Grüenthal, Juliane Manyak, Enrico Palascino, Christiane Richter, Anne-Kathrin Weiche, N.N., Mai Tategami\*, Eren Kustan\*, Julia Rogozia\*,

### Bratschen

Pauline Sachse, Solobratschistin  
Andreas Willwohl, Solobratschist  
Gernot Adrion, stellv. Solobratschist  
Prof. Ditte Leser, Vorspielerin  
Christiane Silber, Vorspielerin  
Claudia Beyer, Alexey Doubovikov, Jana Drop, Ulrich Kiefer, Emilia Markowski, Carolina Alejandra Montes, Ulrich Quandt, Ana Mba Flores\*, Olga González Cárdena\*, Hye-Young Kim\*, Kasumi Matsuyama\*

### Violoncelli

Prof. Hans-Jakob Eschenburg, Solocellist  
Konstanze von Gutzeit, Solocellistin  
Ringela Riemke, stellv. Solocellistin  
Jörg Breuninger, Vorspieler  
Volkmar Weiche, Vorspieler  
Peter Albrecht, Christian Bard, Georg Boge, Andreas Kipp, Fanny Spangaro (Zeitvertrag), Andreas Weigle, Haedeun Lee\*, Ana Moreno Yáñez\*, Constanze Ricard\*

### Kontrabässe

Rick Stotijn, Solokontrabassist  
Hermann F. Stützer, Solokontrabassist

Stefanie Rau, stellv. Solokontrabassistin  
Iris Ahrens, Vorspielerin  
Axel Buschmann, Georg Schwärsky, Markus Strauch, N.N., Lukas Klusek\*, Youngil Seo\*

### Flöten

Prof. Ulf-Dieter Schaaff, Soloflöötist  
Silke Uhlig, Soloflöötistin  
Rudolf Döbler  
Markus Schreiter, Piccoloflöte

### Oboen

Gabriele Bastian, Solooboistin  
Prof. Clara Dent, Solooboistin  
Florian Grube, Gudrun Vogler  
Thomas Herzog, Englischhorn

### Klarinetten

Michael Kern, Soloklarinettist  
Oliver Link, Soloklarinettist  
Peter Pfeifer, Es-Klarinette  
Andreas Langenbuch  
Christoph Korn, Bassklarinette

### Fagotte

Sung Kwon You, Solofagottist  
N.N., Solofagottist  
Alexander Voigt  
Clemens Königstedt, Kontrafagott

### Hörner

Martin Kühner, Solohornist  
N.N., Solohornist  
Felix Hetzel de Fonseca, Uwe Holjewilken, Ingo Klinkhammer, Anne Mentzen, Frank Stephan

### Trompeten

Florian Dörpholz, Solotrompeter  
Lars Ranch, Solotrompeter  
Simone Gruppe, Jörg Niemann

### Posaunen

Hannes Hölzl, Soloposaunist  
Prof. Edgar Manyak, Soloposaunist  
Hartmut Grupe, József Vörös  
Jörg Lehmann, Bassposaune

### Tuba

Georg Schwark

### Pauken/Schlagzeug

Jean-Claude Gengembre, Solopaukist  
Arndt Wahlich, Solopaukist  
Tobias Schweda, stellv. Solopaukist  
Frank Tackmann

### Harfe

Renate Erxleben

\* Orchesterakademie

# Nachrichten Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin

## „Tristan und Isolde“ ist da!

Die fünfte CD-Box des großen Wagnerzyklus des RSB ist seit 21. September 2012 in Deutschland im Handel. Steven Gould und Nina Stemme singen die beiden Hauptpartien in dem Live-Mitschnitt des Konzertes vom 27. März 2012. Erneut hatte die Presse nach dem Konzert super tief in die Superlativ-Kiste gegriffen, um den Abend unter Leitung von Marek Janowski in der Berliner Philharmonie zu feiern. Damit steht als CD-Box Nummer sechs noch „Tannhäuser“ aus, bevor im November 2012 und im März 2013 der „Ring“-Zyklus das RSB-Wagnerprojekt abschließen wird – in bewährter Zusammenarbeit zwischen dem RSB, dem Deutschlandradio und dem niederländischen Label Pentatone.



**K** Der Klassiker.

92.4

kulturradio<sup>rbb</sup>

Für die großzügige Bereitstellung der  
Konzertharfen bedanken wir uns bei

*Harfengalerie  
Camac Berlin*

# Impressum

## **Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin**

Künstlerischer Leiter: Marek Janowski  
Orchesterdirektor: Trygve Nordwall

Ein Ensemble der Rundfunk-Orchester  
und -Chöre GmbH Berlin

Geschäftsführer: Thomas Kipp  
Kuratoriumsvorsitzender: Rudi Sölich

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

Text und Redaktion  
Steffen Georgi

Gestaltung und Realisierung  
schöne kommunikation  
A. Spengler & D. Schenk GbR

Druck  
H. Heenemann GmbH & Co, Berlin  
Buch- und Offsetdruckerei

Redaktionsschluss: 6. November 2012

Ton- und Filmaufnahmen sind nicht  
gestattet. Änderungen vorbehalten!  
© Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin,  
Steffen Georgi

Programmheft 3,- €

Gliesbecherstr. 10  
10629 Berlin  
030-883 61 63  
Fon/Fax

**fiorissimo!**

Blumen  
und Meer

Christiane Scholtz