

# 2 1971

# Oper im Bild

OPERNZEITUNG DER DEUTSCHEN STAATSOOPER BERLIN



SONDERHEFT 400 JAHRE STAATSKAPELLE BERLIN

# 400 Jahre STAATSKAPELLE BERLIN

Für ihre Verdienste um das Musikleben der Deutschen Demokratischen Republik wurde die Staatskapelle Berlin anlässlich ihres 400jährigen Bestehens mit dem Vaterländischen Verdienstorden in Gold ausgezeichnet.

Die zahlreichen Glückwünsche, die der Staatskapelle zu ihrem Jubiläum zuzingen, wurden von der Deutschen Staatsoper Berlin in der Broschüre „400 Jahre Staatskapelle Berlin, Glückwünsche aus aller Welt“ veröffentlicht.

**Dr. Werner Rackwitz, Stellvertreter des Ministers für Kultur der DDR, bei seiner Ansprache während des Festaktes anlässlich des 400jährigen Bestehens der Staatskapelle Berlin am 10. Oktober 1970**

**Aus der Festrede des stellvertretenden Ministers für Kultur Dr. Werner Rackwitz**

Sehr geehrter Herr Generalmusikdirektor Professor Suitner!  
Sehr geehrte Mitglieder der Staatskapelle!  
Verehrte Gäste!

Einen 400jährigen Geburtstag zu feiern, ist ein ungewöhnlicher, ein seltener, besonderer Anlaß. Diese gewaltige Zeitspanne von vier Jahrhunderten, in der sich der Schritt vom Mittelalter zur Neuzeit vollzogen hat, ist eine Zeit tiefgreifender revolutionärer Umwälzungen, des gewaltigen Wachstums der Produktivkräfte, eine Zeit der Eroberung und Aneignung neuer Erkenntnisbereiche durch den Menschen, des Strebens nach dem Triumph der menschlichen Vernunft, der revolutionären Veränderung des Weltbildes und schließlich der Herausbildung einer neuen, der sozialistischen Gesellschaft. Mit ihrer eigenen Befreiung vollzog die Arbeiterklasse zugleich die Befreiung aller Werktätigen und schuf durch die Errichtung einer menschenwürdigen Ordnung die Voraussetzungen, daß die hohen Ideale und Hoffnungen aller humanistisch Gesinnten der Vergangenheit immer stärker zur Realität werden.

Gerade am heutigen Tage sollten wir uns dieses geschichtlichen Zusammenhangs bewußt werden, dieses gewaltigen revolutionären Prozesses, der ja Wesen und Werdegang der Staatskapelle beeinflußt und gezeichnet hat; nur so können wir ihren Platz in der Gegenwart richtig einschätzen und die Linien ihrer künftigen Perspektive und weiteren Entwicklung erkennen.





GMD Prof. Suitner und die Staatskapelle Berlin nach dem Jubiläums-Festkonzert

Es ist nicht möglich, den ganzen Kreis von schöpferischen Leistungen, von Verdiensten und Ereignissen zu umreißen, die die 400 Jahre des Bestehens der Staatskapelle Berlin kennzeichnen. Welche Fülle von Namen hervorragender Künstler und Persönlichkeiten, von Musikern, Dirigenten und Komponisten, von Instrumental- und Gesangssolisten tritt uns in dieser Zeit entgegen! Welches Wachsen und Reifen der Kapelle, aber auch welches Auf und Ab in ihrer wechselvollen Entwicklung seit dem Wirken von Johann Wesalius, ihrem ersten namentlich bekannten Kapellmeister, dessen zwei Chorlieder soeben erklingen sind!

Über vier Jahrhunderte hinweg hat die Staatskapelle wesentliche Züge der deutschen Musikkultur geprägt, hat sie mit ihren künstlerischen Leistungen Maßstäbe gesetzt und zum Entstehen einer Orchesterkultur beigetragen, die in der Welt Beachtung und Anerkennung gefunden hat. Ihre Geschichte gehört zu jenen großen nationalen Traditionen, die in der sozialistischen Musikkultur aufgehoben und auf neuer höherer Stufe weitergeführt werden.

Viele Male ist die Staatskapelle Berlin in der Vergangenheit der Kün- der großer humanistischer Ideen gewesen, die sich in den Werken von Bach und Händel, von Mozart und Beethoven, von Weber und Mendelssohn und im Schaffen anderer Meister mitgeteilt haben. Auch Werk und Wirken von Richard Strauss und die Opern Wagners haben ihren Platz in der Geschichte der Kapelle. Zahlreiche große Musikwerke, die heute zum festen Besitz unserer Kultur gehören, sind durch die Auf- führungen der Berliner Staatskapelle ans Licht gehoben, einem brei- teren Hörerkreis erschlossen und schließlich ins Volk getragen worden. Mit der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik wurde auch in der Geschichte der Staatskapelle ein neues Kapitel aufgeschlagen. Der Neubeginn nach der Zerschlagung des Hitler-Faschismus, ermög- licht durch den Sieg der Sowjetarmee, durch großzügige Hilfe der Sowjetunion, leitete die demokratische Erneuerung der Kultur ein und schuf die Grundlagen für die Entfaltung einer sozialistischen National- kultur.

Auf dem Boden unseres sozialistischen Staates vollzieht sich unter Füh- rung der Arbeiterklasse und ihrer marxistisch-leninistischen Partei auf immer neuer Stufe der wahrhaft revolutionäre Prozeß der Aneignung und Inbesitznahme der geistig-kulturellen Güter durch das Volk. In den vergangenen zwei Jahrzehnten hat sich die sozialistische Musik- kultur unserer Republik immer eindeutiger ausgeprägt und mit ihr Profil und Wesen, Funktion und Bestimmung der Staatskapelle Berlin. Es ist ein langer Weg von jener kleinen Musikantengruppe, die vor vier Jahrhunderten den Dienst am Brandenburgischen Hofe versah, bis zu

dem großen imposanten Klangkörper unserer Zeit, wie er sich im glanz- vollen Bild der musizierenden Staatskapelle repräsentiert, — ein Bild, das uns immer wieder gefangen nimmt und das vielen Menschen als der Inbegriff musikalischen Kunsterlebens erscheint. Solch eine Ent- wicklung ist zutiefst verbunden mit den Namen großer Dirigenten- persönlichkeiten wie Karl Muck, Felix Weingartner, Leo Blech, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Wilhelm Furtwängler und in jüngster Zeit mit denen von Franz Konwitschny und Otmar Suitner.

Das sinfonische Orchester, jedem Freund der Musik wohlvertraut in der einzigartigen Schönheit seines Klanges, ist eines der nobelsten Musikinstrumente überhaupt. Kein anderes Instrument vereint eine solche Vielfalt, einen solchen Reichtum im Ganzen mit der Subtilität im Einzelnen, die Gestaltung des Monumentalen mit der Kunst des Filigran.

Und so wollen wir auch diesen Rang und diese Bedeutung des Or- chesters, das sich der Liebe und Bewunderung aller Schichten der Be- völkerung erfreut und das immer wieder Tausende von Besuchern in seinen Bann zieht, nicht angetastet wissen. In der sozialistischen Mu- sikkultur unserer Republik nehmen die Orchester mit Recht einen be- deutenden Platz ein, der immer angesehener wird, je mehr sie sich zu Zentren des Musiklebens, zu Anregern des kompositorischen Schaf- fens, zu Förderern des Laienmusizierens entwickeln. In der Breite des Orchesterwesens — vom kleinen Kulturorchester, das unter oft schwie- rigen Bedingungen der Entfaltung unserer Musikkultur dient, bis zu den führenden großen Orchestern, die den Ruf und das Bild dieser Kultur in viele Länder tragen — hat unser sozialistischer Staat einen kostbaren Schatz geschaffen, wie es ihn in diesem Umfang, in dieser Qualität und in dieser gesellschaftlichen Wirksamkeit zuvor bei uns noch nie gegeben hat.

Diese Entwicklung steht in unüberbrückbarem Gegensatz zu allen Auf- fassungen, wie sie sich in kapitalistischen Ländern zeigen, das große sinfonische Orchester als überholt zu bezeichnen, seine Bedeutung und seine Brauchbarkeit für sogenannte „neue Musik“ in Frage zu stellen und an seine Stelle mehr und mehr den dürren Apparat einer arm- seligen Geräuschkulisse zu setzen.

Solche Tendenzen haben natürlich ihren Ausgangspunkt im Bereich des Kompositorischen, sind letztlich Ausdruck der Kulturfeindlichkeit des Imperialismus, des Jammers einer untergehenden Welt, die ihre huma- nistischen Ideale verraten hat. Ein Musikschaffen, das im Zeichen des Modernismus den Bruch mit der Tradition, das Aufgeben aller Gesetze des Schönen und Wahren zum Prinzip erhebt und dessen künstlerisch- ästhetischer Anspruch sich in der Schockierung des Hörers oder im

Klangreiz um seiner selbst willen erschöpft, trägt seine zerstörerischen Tendenzen auch in den Bereich der Interpretation.

Etwas seinem Wesen nach völlig anderes ist der schöpferische Versuch des sozialistischen Komponisten, sich neue Klangbereiche zu erschließen und die Palette der musikalischen Möglichkeiten durch kühne Neuerungen zu bereichern. Gerade die sozialistische Musikkultur kann ohne Neuerertum, ohne eine differenzierte Erschließung aller Seiten sozialistischen Lebensgefühls nicht auskommen, sie muß im Sinne Beethovens das „Weitergehen“ als der Kunstwelt wie des Lebens Zweck auffassen und auch den Orchestern neue Aufgaben stellen.

Ihr ist aber auch eine echte historische Kontinuität zum humanistischen Erbe wesenseigen, hieraus gewinnt sie Fundament, Maßstäbe und Anregung. Und auch an der Stellung zum Erbe, und in diesem Jahr insbesondere zum Werk Ludwig van Beethovens, erweist sich, daß es nichts irgendwie selbsttätig Einendes zwischen unserer geistig-kulturellen Entwicklung und derjenigen im Imperialismus gibt. Ebenso wie die völkerverbindende Kraft der Musik nur als Eigenschaft einer sozialistischen Musikkultur real wirksam wird, so entscheidet nicht das historisch gegebene Erbe, sondern die Haltung zu diesem, die Verwirklichung seiner humanistischen Ideale in der gesellschaftlichen Realität über das Einende oder Trennende einer kulturellen Tradition.

Unsere Anforderungen an den Musiker, an den Künstler, sind sehr groß, weil die Erwartungen unserer Gesellschaft gegenüber der Musik sehr hohe sind. Und sie werden weiter wachsen, weil die Bedürfnisse des Volkes wachsen.

Von der Berliner Staatskapelle und überhaupt von unseren Spitzenorchestern erwarten wir, daß sie einen immer stärkeren Einfluß auf die Entwicklung des Musikschaffens nehmen.

Es verdient hohe Anerkennung, wie die Staatskapelle Berlin dieser Aufgabe bereits entsprochen, wie sie entsprechend ihrer Tradition und ihrem Rang im Musikleben der Hauptstadt unserer Republik die Beziehung zu den führenden Komponisten gesucht, die Aufträge der Gesellschaft an sie herangetragen und somit zum Entstehen von Musikwerken beigetragen hat, die das Profil des sozialistischen Musikschaffens unserer Republik wesentlich mitgeprägt haben. Dazu gehören die Orchestermusik Nr. 3 von Paul Dessau zum 100. Geburtstag Lenins, die Opern „Verurteilung des Lukullus“ und „Lanzelot“ des gleichen Komponisten, Ernst Hermann Meyers Konzert für Violine und Orchester, Günter Kochans Sinfonie für großes Orchester mit Chor, Ottmar Gersters Klavierkonzert und viele andere Werke.

Mit Fug und Recht kann gesagt werden, daß sich die Pflege großer Traditionen durch die Staatskapelle, wie sie gerade in der Mozart- und Beethoven-Pflege in Erscheinung tritt, eine Einheit bildet mit der Entwicklung des neuen sozialistischen Musikschaffens auf der Grundlage schöpferisch fruchtbarer Beziehungen zu den Komponisten unserer Republik. In Zusammenhang mit dieser Wirksamkeit der Kapelle verdient auch die Arbeit von Heinz Fricke und Heinz Rögner Würdigung und Anerkennung.

Umfangreiche Aktivitäten entwickeln Mitglieder der Staatskapelle bei der Förderung des künstlerischen Nachwuchses der Sänger und Instrumentalisten. Die Wirksamkeit der Zusammenarbeit mit der Hochschule „Hanns Eisler“, Berlin, die Hospitationsmöglichkeiten für junge Dirigenten, die Förderung der Veranstaltung von Wettbewerben junger Opernsänger sind gute verdienstvolle Beiträge der Deutschen Staatsoper und ihrer Kapelle zur Entwicklung des künstlerischen Nachwuchses, von denen wir hoffen, daß sie immer breiteren Raum erhalten werden. Früh schon stellte das Orchester zahlreiche Beziehungen zu sozialistischen Großbetrieben, zu landwirtschaftlichen Kooperationsgemeinschaften, zu Schulen und — nicht zuletzt — zu den Einheiten der Nationalen Volksarmee her, — echter Ausdruck gewachsenen, staatsbürgerlichen Bewußtseins, Ausdruck dessen, daß die Mitglieder ihren gesellschaftlichen Auftrag immer stärker verwirklichen. Es gehört mehr und mehr zum Wesen der Orchesterarbeit, daß sich das Gesamtkollektiv ebenso wie der einzelne Musiker auf den Hörer, auf ein neues Publikum orientiert, das den Prozeß einer sozialen Umschichtung repräsentiert, in dem die Arbeiterklasse ihre führende Rolle immer umfassender wahrnimmt.

Die bedeutende kulturpolitische Wirksamkeit der Kammermusikensembles der Staatskapelle ist als echte Schrittmacherleistung anzusehen. Sie reicht von der Bereicherung des geistig-kulturellen Lebens in der Hauptstadt unserer Republik bis zur erfolgreichen Tätigkeit im Ausland. Ich nenne aus der Fülle die Konzerte des Streichquartetts der Deutschen Staatsoper, des Morbitzer-Quartetts, Konzerte des Suske-Quartetts, dessen künstlerische Leistungen in diesen Tagen mit dem Nationalpreis unserer Republik gewürdigt wurden, Konzerte des Erben-Quartetts und anderer Quartettvereinigungen, aber auch das Musizieren des Bläser-Quintetts und anderer Bläservereinigungen. Auf die Zusammenarbeit mit dem Orchester des Erich-Weinert-Ensembles möchte ich ebenso verweisen wie auf die Aktivität der Staatskapelle bei ihren Gastspielen in wichtigen Städten unserer sozialistischen Entwicklung wie Leuna, Schkopau, Bitterfeld, Potsdam, Neubrandenburg u. a. Und nicht zuletzt muß das Zusammenwirken mit der Berliner Sing-



Empfang des Oberbürgermeisters von Groß-Berlin anlässlich des Jubiläums der Staatskapelle. V. l. n. r. Oberbürgermeister Herbert Fechner, GMD Prof. Otmar Suitner, Ruth Berghaus, Prof. Paul Dessau, Stellvert. des Ministers für Kultur Dr. Werner Rackwitz, Stadtrat für Kultur Dr. Horst Oswald



Gratulationscour anlässlich des Jubiläums der Staatskapelle. Prof. Dr. Pischner und GMD Prof. Otmar Suitner mit den Mitgliedern der Staatskapelle (v. l. n. r.) Alfred Lipka, Horst Krause, Manfred Friedrich und Friedrich Voigt



Mitglieder der Staatskapelle nehmen Glückwünsche Junger Pioniere der Patenschule der Deutschen Staatsoper (9. Oberschule) entgegen. V. l. n. r. Hans Rost, Alfred Lipka, Horst Krause, Prof. Egon Morbitzer, Manfred Friedrich, Friedrich Voigt

akademie genannt werden, die gerade durch ihre Bindung an die Deutsche Staatsoper eine hervorragende Bedeutung im Musikleben Berlins erhalten hat.

Nicht unerwähnt dürfen im Jahre des 200. Geburtstages Ludwig van Beethovens die Verdienste der Staatskapelle um die Verbreitung seines Werkes bleiben. Im Deutschen Fernsehfunk werden alle neun Sinfonien übertragen; die Musikfreunde des In- und Auslandes sind voller Erwartung auf die Aufführung der Oper „Fidelio“ und auf den sinfonischen Beitrag innerhalb der Festwoche zur Beethoven-Ehrung der DDR; die Streichquartette der Staatskapelle bringen alle Quartette Beethovens im Apollosaal zur Aufführung; auch hier kann nur einiges genannt werden, wodurch die Berliner Staatskapelle ihren Beitrag zur immer wieder erneut und auf neuer Stufe erfolgenden, tiefen Aneignung der Musik Beethovens im Geiste des sozialistischen Humanismus durch die Werktätigen unserer Republik leistet. Die Erschließung des ganzen Beethoven, das ist ein keinesfalls auf das Beethovenjahr begrenzter, sondern ein vielschichtiger, langdauernder komplizierter Prozeß, der die Mitwirkung aller Musikschaffenden und aller gesellschaftlichen Kräfte erfordert.

Sehr geehrter Herr Generalmusikdirektor, verehrte Mitglieder der Staatskapelle!

Schon das wenige, das hier zu sagen möglich war, verdeutlicht, welchen kulturellen Reichtum durch Ihr Wirken auf dem Boden der Deutschen Demokratischen Republik entfaltet wurde.

Ich darf Ihnen im Namen des Ministeriums für Kultur und im Namen aller musikliebenden Bürger unserer Republik anlässlich des 400jährigen Jubiläums der Staatskapelle Berlin meinen allerherzlichsten Dank und hohe Anerkennung für Ihre so hervorragende künstlerische Tätig-

keit und Ihre hohe kulturpolitische Wirksamkeit aussprechen, der das sozialistische Musikleben so viel Schönes, Wertvolles, Unvergessliches verdankt. Ich verbinde diesen Dank mit den besten Wünschen für Sie und für weitere große Erfolge zum Wohle unserer sozialistischen Nationalkultur, zu Ehren unserer Deutschen Demokratischen Republik.

Blick in die Deutsche Staatsoper während eines Konzertes der Staatskapelle Berlin



# Streiflichter aus der Geschichte der Berliner Staatskapelle

Von Horst Richter

400 Jahre Staatskapelle Berlin, das bedeutet 400 Jahre Musikentwicklung in Berlin, zu der die Staatskapelle bis heute entscheidend beigetragen hat.

Vor 400 Jahren war die jetzige Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik noch die kleine Doppelstadt Berlin-Kölln zu beiden Ufern der Spree. Ihre Entwicklung zu einer Weltstadt, zu einer Großstadt des ersten deutschen Arbeiter-und-Bauern-Staates vollzog sich in diesen 400 Jahren genau so wie die Wandlung der kleinen provinziellen Brandenburgischen Hofkapelle des Jahres 1570 zur international bedeutsamen Staatskapelle Berlin, dem Orchester der Deutschen Staatsoper.

Es ist eine wechselvolle Geschichte, reich an Höhepunkten, die durch das demokratische Streben der bürgerlichen Hofmusici erzielt wurden.

400 Jahre sind vergangen, seit die erste Ordnung für die Brandenburgische Hofkapelle erlassen wurde, die „Verordnung des gnedigsten Herrn Churfürsten zu Brandenburg, wonach sich der Capellmeister, Senger und Instrumentisten vermöge ihrer Pflichten richten und verhalten sollen“. Dieses Schriftstück gilt uns heute als frühester urkundlicher Nachweis des ältesten Berliner Orchesters. Der Text läßt erkennen, daß die Hofkapelle bereits vor 1570 bestanden hat. In ihr waren — wie damals üblich — Instrumentalisten und Sänger vereint. Das Ensemble umfaßte etwa 15–20 Musiker, zu deren Aufgaben es gehörte, mittags und abends während der Mahlzeiten des Hofes und während der Gottesdienste in der Schloßkapelle, der Domkirche, aber auch in anderen Berliner Kirchen zu spielen und zu singen. Außerdem war den Mitgliedern gestattet, bei anderen „Fröhlichkeiten“ zu musizieren, um ihren kargen Lohn etwas aufzubessern.



Johannes Eccard, 1608–1611 Kapellmeister der Berliner Hofkapelle

Der erste uns namentlich bekannte Kapellmeister wurde 1572 verpflichtet: Johannes Wessalius. Wir wissen wenig über sein Leben. Doch sind uns einige mehrstimmige A-capella-Gesänge bekannt, die ihn als feinsinnigen Madrigalkomponisten ausweisen. In dieser Zeit dominierte noch die Vokalmusik. Instrumente wurden weitgehend zur Begleitung eingesetzt. Ihre ersten Höhepunkte erreichte die Berliner Hofkapelle während der ersten beiden Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts unter den Kapellmeistern Joh. Eccard und Nicolaus Zangius. Besonders unter Zangius erreichte die Berliner Musikpflege zwischen 1612 und 1618 ein künstlerisches Niveau, das dem anderer großer Musikzentren in Europa kaum nachstand.

Die Brandenburgische Hofkapelle löste sich während des Dreißigjährigen Krieges, der die Mark Brandenburg und Berlin schwer verwüstete, nicht auf. Gefährdet wurde ihr Bestand allerdings in den Jahren zwischen 1660 und 1680. Es kam in dieser Zeit zu Lohnrückständen bei den Kapellmitgliedern, die in „noth“ gerieten, wie es in einem Bericht heißt, „welche bei den meisten größer als sie fast sagen dürfen“. Die in ihrer Existenz bedrohten Musiker, der jetzt nur noch aus Instrumentalisten bestehenden Kapelle, beharrten „trotzig“ und schließlich erfolgreich auf Zahlung der Lohnschulden.

In dieser unerschrockenen Haltung der „sämtlichen Cammer-Musicanten“ — so wurden stets die schriftlichen Lohnforderungen unterzeichnet — zeigt sich bereits ein sehr deutlich ausgeprägtes bürgerliches Selbstbewußtsein.

Rigoreuse Finanzierungsmaßnahmen des sogenannten „Soldatenkönigs“, die der Stärkung des militaristisch-absolutistischen preußischen Staates, der Verdoppelung seines Heeres dienten, brachten 1713 der Berliner Hofkapelle das, wovon sie während des Dreißigjährigen Krieges verschont geblieben war — ihre Auflösung. Es ist nicht zufällig, daß fortschrittliche Berliner Bürger, nachdem die Kunstpflege am Brandenburgisch-preußischen Hof zum Erliegen kam, die Gestaltung des Berliner Musiklebens selbst in die Hände nahmen.

Einer der ehemaligen Kapell-Cellisten, Gottlieb Heyne, begann von 1721 an als Domorganist „Singeübungen für Musikliebhaber“ zu veranstalten. Sein Singekreis darf als Vorläufer zahlreicher bürgerlicher Musikliebhabervereinigungen Berlins gelten.

Während in Berlin, das einem großen Militärlager glich, wo der Korporalstock Friedrich Wilhelms I. sozusagen den Ton angab, die Hofmusik in fragwürdiger Qualität von Militärmusikern gespielt wurde, gründete Kronprinz Friedrich 1732 in Ruppin ein neues Hoforchester. Doch geht man fehl, wenn man annimmt, daß in Ruppin und später in Rheinsberg den Künsten, vor allem der Musik, besondere Bedeutung zukam. Friedrichs Streben galt in erster Linie der Politik und der Kriegsführung. Schon 1732 schrieb er in Ruppin: „Ich wäre entzückt, die schöne Armee des Königs handeln zu sehn“, 1739 hofft er in Rheinsberg auf die eigene „Befriedigung“ nach einer siegreichen Schlacht. In Rheinsberg wurden die Pläne mit Knobelsdorff und Graun zum Bau eines Opernhauses entworfen, aber auch die ersten Gedanken für die schlesischen Raubkriege gefaßt. Nach Übernahme der Regierungsgewalt ließ Friedrich II. das Orchester nach Berlin kommen und erteilte Knobelsdorff den Auftrag zum Bau des Opernhauses Unter den Linden. Es wurde noch den beiden ersten Schlesischen Kriegen im Dezember 1742 eröffnet. Im Orchester hatte ein Musikerensemble Platz genommen, das damals in Europa seinesgleichen suchte. Es war im wahrsten Sinne des Wortes ein Star-Orchester. Ihm gehörten Persönlichkei-



Carl Heinrich Graun, erster Hofkapellmeister an der Lindenoper, 1740–1759 in Berlin

ten an wie Johann Gottlieb Graun, Johann Joachim Quantz, Carl Philipp Emanuel Bach und die drei Gebrüder Benda. Es wurde von Carl Heinrich Graun dirigiert.

Die Musik, die dieses Orchester spielte, mußte nach dem einseitigen Geschmack Friedrichs II. und seines Hofes in italienischer oder französischer Manier gehalten sein. In der Oper gab man fast ausschließlich italienische Werke von Graun, in den Hofkonzerten erklang überwiegend Musik von Quantz. Doch der Geist dieses Orchesters war bürgerlich-progressiv.

Die für die musikalische Klassik wegbereitenden Kompositionen der Gebrüder Benda und Carl Philipp Emanuel Bach erklangen weniger bei Hofe als in bürgerlichen Konzertveranstaltungen. Das Aufblühen eines bürgerlichen Musiklebens in Berlin ist wesentlich den Musikern der Berliner Hofkapelle zu danken. Sie gründeten verschiedene private Musikvereinigungen. In den Konzerten wirkten Musikliebhaber und Kapellmitglieder gemeinsam mit. 1756 begann Friedrich II. den dritten Schlesischen Krieg. Dieser siebenjährige Krieg unterbrach die hoffnungsvoll begonnene bürgerliche Musikentwicklung in Berlin. Die Konzertveranstaltungen wurden eingestellt, aber auch das Opernensemble löste sich auf.

Im Gegensatz zur Stagnation der Hofmusik beginnt sich der bürgerliche Musikbetrieb in Berlin nach dem Krieg neu zu beleben und weiter zu entwickeln. Es kam zu Neugründungen von Musikliebhabervereinigungen. Die Hauskonzerte Johann Friedrich Agricolas wurden 1770 von Karl Friedrich Benda und Ernst Ludwig Bachmann übernommen und — zu „Liebhaberkonzerten“ erweitert — im „Korsikanischen Haus“ veranstaltet.

In diesen Liebhaberkonzerten wirkte auch Johann Friedrich Reichardt mit, seit 1775 Hofkapellmeister in Berlin. Er aktivierte wesentlich das Berliner Musikleben. 1783 gründet er nach dem Vorbild der bürgerlichen „Pariser Concerts-Spirituels“ in Berlin eine gleichnamige Konzertreihe. Für die Konzerte, in denen ausschließlich Kapellmitglieder mitwirkten, erschienen von 1784 an erstmalig in Berlin gedruckte Programmeinführungen. Reichardt war es auch, der — ein Höhepunkt der gesamten bisherigen Berliner Musikpflege — die erste Aufführung von Händels „Messias“ anregte. Sie fand 1786 im alten Dom unter der Leitung von Johann Adom Hiller mit 150 Sängern und 150 Instrumentalisten (Musikliebhaber und Berufsmusiker, unter ihnen Zelter und Carl Stamitz) statt.



ständig, daß es zu den vordringlichsten Aufgaben der Deutschen Staatsoper Berlin gehört, besonders mit einem Mozart-Interpreten wie Otmav Suitner diese wertvolle Tradition weiter zu erhalten.

Eine weitere große Musikerpersönlichkeit ist ebenfalls mit ihrem Werk der Berliner Staatskapelle eng verbunden: Ludwig van Beethoven. Hier ist vor allem der Konzertmeister der Berliner Hofkapelle und spätere Kapellmeister Carl Möser zu nennen. Seit 1813 brachte er mit seinem Streichquartett regelmäßig Beethoven-Quartette zur Aufführung. Aus seinen Quartett-Soireen gingen Sinfoniekonzerte der Hofkapelle hervor, die allerdings zunächst nur sehr sporadisch stattfanden.

Mit der Verpflichtung Felix von Weingartners kam es von 1891 an zu einer vorbildlichen Beethoven-Pflege. Auch sein Nachfolger Richard Strauss stellte die Sinfonik dieses Komponisten in den Vordergrund seiner Konzerte. Eine Betrachtung seiner Programme zeigt, daß Strauss in Berlin ein leidenschaftlicher Beethoven-Dirigent gewesen sein muß. In jedem zweiten Konzert findet sich eine Sinfonie dieses Meisters, und keine Spielzeit verging, ohne daß nicht außerdem noch ein ganzer Beethoven-Abend stattfand. Diese Tradition wurde

unter Franz Konwitschny und wird unter Otmav Suitner verantwortungsvoll fortgesetzt. Der dritte Komponist, der in den 50 Jahren zwischen 1775 und 1825 mit seinem Schaffen engen Kontakt zur Berliner Hofkapelle fand, war Carl Maria von Weber. Berlin wurde fast so etwas wie eine zweite Heimat Webers. Bereits 1812 und 1813 dirigierte er als Gast seine Opern „Silvana“ und „Abu Hassan“, er trat im Konzertleben erfolgreich als Pianist hervor und wurde mit seinen Liedern aus „Leyer und Schwert“ und mit seiner Kantate „Kampf und Sieg“ von dem patriotisch gesinnten Bürgertum begeistert gefeiert. Aber gerade seine vaterländischen Gesänge machten Weber beim preußischen Hof verdächtig. Den Vorschlag des Intendanten Brühl, Weber als Berliner Hofkapellmeister zu verpflichten, lehnte der preußische König ab. Die begehrenswerte Stellung erhielt paradoxer Weise der ehemalige Hofkapellmeister Napoleons, Gasparo Spontini. Aber Brühl setzte sich weiter für das Werk Webers ein und sicherte Berlin die Uraufführung des „Freischütz“, die der Komponist mit sensationellem Erfolg selbst leitete. 1825 stand Weber aus Anlaß der Erstaufführung der Oper „Euryanthe“ zum letzten Mal am Pult der Berliner Hofkapelle.

Die Liebhaber Konzerte waren bis in das 19. Jahrhundert hinein dominierender Bestandteil des Berliner Musiklebens, stets unterstützt von Mitgliedern der Hofkapelle, die die Musikausübung am Hofe und in der Hofoper nicht befriedigte.

So wurde die Gründung der Berliner Singakademie 1791 durch den ehemaligen Hofkapellmeister Carl Friedrich Fasch eine Tat von weittragender Bedeutung im Sinne des sich emanzipierenden deutschen Bürgertums. Sie hatte das Ziel, „die großen deutschen Chorwerke zu erhalten und zu erneuern und für die Lebensarbeit anerkannter oder auch junger Musiker einzutreten“. Von Anfang an blieben die Mitglieder der Hofkapelle dem Wirken dieser Laienchorvereinigung eng verbunden, die zunächst vor allem Werke von Bach und Händel sang und der Berlin die Bekanntschaft mit den großen Chorwerken dieser Meister verdankt. Von hier aus beginnt eine der bemerkenswerten Traditionen unserer Staatskapelle, die ihre Erfüllung im Bitterfelder Weg und in der gesamten sozialistischen Kulturpolitik der Deutschen Demokratischen Republik findet.

Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts führt eine andere Traditionslinie der Staatskapelle zurück. Die intensive Pflege des Mozartschen Operschaffens. 1788 wurde in dem zwei Jahre zuvor eröffneten Nationaltheater Mozarts Singspiel „Die Entführung aus dem Serail“ zum ersten Mal aufgeführt. Ein Jahr später besucht Mozart Berlin. Er wohnt einem der Berliner Liebhaber Konzerte und einer Aufführung seines Singspiels „Die Entführung aus dem Serail“ bei. Das Berliner Publikum, vor allem aber die Musiker der Hofkapelle begrüßen Mozart begeistert. Sicherlich dürfte dieser Besuch das Interesse an weiteren Werken des Komponisten in Berlin geweckt haben, denn im Nationaltheater kam es nun zu einer sehr frühen Konzentration von Mozart-Aufführungen: 1790 „Die Hochzeit des Figaro“ und „Don Giovanni“, 1792 „Cosi fan tutte“, 1794 „Die Zauberflöte“. In einem Konzert zugunsten der Hinterbliebenen Mozarts wurden 1796 in Anwesenheit von Mozarts Witwe Teile aus der Oper „Titus“ aufgeführt.

Die Werke Mozarts, besonders seine Opern, blieben von nun an im Spielplan erhalten. Beispielhafte Mozart-Aufführungen erlebte Berlin später unter Weingartner und vor allen Dingen unter Richard Strauss, der in Berlin seinen Ruf als einer der berühmtesten Mozart-Dirigenten seiner Zeit begründen kann. Es ist selbster-

**Bild oben links: Erich Kleiber dirigiert die Staatskapelle. Zeichnung von E. Stumpp (1930)**



**Wilhelm Furtwängler dirigiert die Berliner Staatskapelle (1947)**

**Konzert der Staatskapelle Berlin mit David Oistrach unter Leitung von Franz Konwitschny**



Die Premiere von Otto Nicolais Shakespeare-Oper war die letzte bedeutende Uraufführung in Berlin bis zum ersten Weltkrieg. Der Komponist — Nachfolger Meyerbeers als Hofkapellmeister — dirigierte sein Werk 1849 unmittelbar vor seinem Tod. Die Jahre zwischen 1850 und 1918 gehörten zu den reaktionärsten in Deutschland, besonders in Preußen. An der Berliner Hofoper kam es zu keiner bedeutenden Uraufführung mehr. Der königlich-preußische Hofkapellmeister Richard Strauss zog es vor, seine Opern in Dresden uraufführen zu lassen.

Ein demokratischer Neubeginn schien nach dem ersten Weltkrieg möglich. Die Novemberrevolution führte 1918 zum Sturz der Monarchie und zur Proklamierung der Republik. Die ehemals Königliche Hofkapelle erhielt den Namen Staatskapelle. Es begann eine progressive Periode, die auf der Opernbühne durch die Erstaufführung von Janáčeks „Jenufa“ und die Uraufführung von Bergs „Wozzeck“, auf dem Konzertpodium durch Uraufführungen von Werken wie Max Buttings 3. Sinfonie gekennzeichnet ist und die auch durch die künstlerisch anregenden Produktionen in der Krolloper geprägt wurde. Unermüdlich setzte sich vor allem der 1923 an die Staatsoper verpflichtete Generalmusikdirektor Erich Kleiber für die neuen Werke ein.

Das Vordringen reaktionärer politischer Kräfte zeigte sich 1931 mit der Schließung der Krolloper, gegen die als einzige Partei die KPD protestierte. Zwei Jahre darauf unterbrach die faschistische Machtübernahme auch die vielversprechende Entwicklung, die in der Linden-Oper und bei der Staatskapelle begonnen hatte.

Symbol der Zerstörung aller humanistischen kulturellen Werte waren die nazistischen Bücherverbrennungen, die in Berlin auf dem Opernplatz stattfanden. Die Flammen dieser makabren Scheiterhaufen des 20. Jahrhunderts sollten bald auf große Teile der Welt übergreifen. Auch das Opernhaus Unter den Linden sank zum Schluß des zweiten Weltkrieges in Schutt und Asche.

Ein echter Neubeginn, wie ihn die sogenannten „goldenen“ zwanziger Jahre nicht gebracht hätten, war erst nach der Befreiung vom Faschismus möglich. Erst in der Deutschen Demokratischen Republik, in der die Kunst nicht mehr das Privileg einer begüterten Oberschicht ist, kann das kulturelle Erbe durch das Volk und für das Volk eine intensive Pflege erfahren, kann das zeitgenössische Schaffen in vollem Umfang gefördert werden.

An den erfolgreichen Uraufführungen von Paul Dessaus Opern „Die Verurteilung des Lukullus“, „Puntilla“ und „Lanzelot“, von Forests „Der arme Konrad“, Hanells „Esther“, Schwaens „Leonce und Lena“ und Balletten von Leo Spies, Viktor Bruns, Wolfgang Hohensee und Kurt Schwaen hat die Staatskapelle einen hohen Anteil.

Auch als Konzertorchester konnte die Staatskapelle seit der Eröffnung des unter der Leitung von Richard Paulick wiedererrichteten Knobelsdorffschen Opernhauses Unter den Linden im Jahre 1955 mit international viel beachteten Uraufführungen hervortreten: Hanns Eislers „Deutsche Sinfonie“, Paul Dessaus Mozart-Adaption und seine 3 Orchestermusiken, Ernst Hermann Meyers Violinkonzert und Sinfonie in B., Günter Kochans 1. Sinfonie, sowie sinfonische Werke von Ottmar Gerster, Rudolf Wagner-Régeny, Johannes Paul Thilman, Siegfried Kurz, Georg Katzer und Gerhard Tittel sind hier zu nennen. Auf dem Gebiet der Kammermusik ist die Palette noch größer. Fast alle bedeutenden Komponisten der DDR sind in den vielfältigen Kammermusik-Programmen der Deutschen Staatsoper Berlin vertreten.



**Das Streichquartett der Deutschen Staatsoper Berlin mit Prof. Egon Morbitzer, Prof. Wilhelm Martens, Alfred Lipka, Karl-Heinz Schröter**

Zahlreiche Werke entstanden im Auftrag der Staatskapelle. Auf seinen Auslandsreisen konnte das Orchester mit Werken von Dessau, Butting, Eisler, Kochan, Thilman und Hanell auf unser sozialistisches Musikschaffen nachdrücklich hinweisen. Die Staatskapelle Berlin war auch hier ein würdiger Repräsentant unserer Republik, Sendbote ihrer sozialistischen Kultur.

Die Kulturpolitik des ersten deutschen Arbeiter-und-Bauern-Staates schuf die Voraussetzung zu einer breiten Entfaltung aller künstlerischen Möglichkeiten der Staatskapelle Berlin. Noch nie gehörten dem Orchester soviel Kammermusik-Ensembles an wie heute. In Streichquartetten, Bläservereinigungen und einer aus Bläsern und Streichern zusammengesetzten Kammermusikvereinigung haben sich Orchestermitglieder zusammengeschlossen. Sie alle wirken mit anderen Musikkollegen in den zahlreichen Kammermusikkonzerten mit, die im Apollo-Saal, einem der architektonisch schönsten und akustisch vorzüglichsten Kammermusiksäle Europas stattfinden. Diese Konzerte stellen eine echte Bereicherung des Musiklebens der Hauptstadt der Deutschen Demokratischen Republik dar. Es sei nur auf die Zyklen hingewiesen, die Werken von Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schostakowitsch und unserer zeitgenössischen Musik gewidmet waren. Die Konzerte in der Deutschen Staatsoper Berlin bieten in der Tat „ein Panorama,

das von Bach bis Eisler reicht“, wie es einmal in der Presse festgestellt wurde.

Aber die Ausstrahlung des Orchesters gerade durch seine Kammermusikgruppen geht noch weiter. Viele von ihnen konzertieren in den mit der Deutschen Staatsoper befreundeten Betrieben; sie spielen in den Wohngebieten der Stadt und veranstalten Musikabende vor der Landbevölkerung.

Selbstverständlich gehört es zu den besonderen Anliegen der Staatskapelle, eine ihrer wesentlichsten Traditionen weiter zu pflegen, die Verbindung mit der Laienmusik. Dieser Wille dokumentiert sich vor allem in der Zusammenarbeit mit der Berliner Singakademie und der Arbeiteroper des Hermann-Duncker-Ensembles. Es sind vielfältige Beziehungen, die im Sinne der beiden Bitterfelder Konferenzen geknüpft, aufrecht erhalten und schließlich noch durch einen Vertrag mit der Deutschen Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ zur Förderung des Musikstudentennachwuchses ergänzt werden.

So zeigt sich, daß die Staatskapelle Berlin in den letzten 25 Jahren — die besten Traditionen ihrer 400jährigen Geschichte weiterführend — eine bemerkenswerte Entwicklung aufweist. In dem Beitrag der Staatskapelle Berlin zur Entwicklung der sozialistischen Nationalkultur unserer Republik erfüllt sich das Streben großer Musiker, die der Geschichte dieses Orchesters verbunden sind.

**Das Bläserquintett der Staatskapelle Berlin mit Manfred Friedrich, Walter Weih, Helmut Hofmann, Siegfried Schergaut, Hans-Dieter Seidel**





# STAATSKAPELLE BERLIN

## Jubiläums-Spielzeit 1970 / 1971

### DIRIGENTEN:

Prof. Otmar Suitner	Geschäftsführender Generalmusikdirektor, Chef der Staatskapelle
Heinz Fricke	Generalmusikdirektor
Heinz Rögner	Generalmusikdirektor
Joachim Freyer	Kapellmeister, Persönl. Mitarbeiter des Geschäftsführenden Generalmusikdirektors
Werner Stolze	Kapellmeister für Ballette

### STANDIGE GASTDIRIGENTEN:

GMD Arthur Apelt, Staatskapellmeister Robert Hanell, GMD Herbert Kegel,  
Wolfgang Rennert

### ORCHESTERDIREKTION:

Friedrich Voigt, Orchesterdirektor für künstlerische Fragen  
Herbert Kopschetzky, Leiter des Orchesterbüros

### 1. VIOLINE

Prof. Egon Morbitzer, Karl Suske, Heinz Schunk, Prof. Wilhelm Martens, Friedrich-Carl Erben, Enno von Essen, Klaus Reinicke, Günter Blumeier, Dieter Ecke, Werner Döll, Kurt Sauer, Werner Speckin, Paul Demas, Harald Nestler, Rudi Künzel, Alfons Hanke, Wolfgang Löwe, Georgi Tzonkov, Paul Siefert, Werner Herrmann, Boris Antos, Klaus Peters, Ralf-Rainer Haase, Horst Techritz, Lothar Friedrich.

### 2. VIOLINE

Arnold Edling, Hans Rost, Werner Patan, Franz Schmahl, Ludwig Hörmann, Heinz Günther, Herbert Pötschke, Werner Schütz, Werner Schreiber, Lothar Dybowski, Hans-Joachim Hähnel, Hans Malzew, Siegfried Beyer, Bernhard Schulze, Walter Günzel, Herbert Keßler, Roland Ulbrich, Rainer Jahnel, Wolf-Dietrich Eulitz.

### VIOLA

Alfred Lipka, Manfred Schumann, Christoph Auenmüller, Karl-Heinz Dommus, Wolfgang Dill, Hermann Braune, Arnim Orlamünde, Ernst Trompler, Günter Clajus, Alfred Scholz, Hans-Dieter Völker, Klaus Winkelmann, Franz Pleyl, Klaus Sujata, Lothar Lehmann.

### VIOLONCELLO

Karl-Heinz Schröter, Matthias Pfaender, Siegfried Kalesse, Werner Ameln, Manfred Herzog, Adolf Grajek, Otto Gunkel, Wolfgang Bernhardt, Rudolf Werner, Friedrich Koring, Horst Kreher, Horst Krause, Horst Schönfeld, Roland Kuntze.

### KONTRABASS

Hans Richter, Horst Butter, Walter Klier, Klaus Trumpf, Manfred Pernutz, Heinz Zimmer, Werner Schwarz, Bernhard Giemsa, Hartmut Schmitz, Baldur Moser.

### HARFE

Siegfried Weinberger, Gyula Dallo.

### FLÖTE

Winfried Winkelmann, Manfred Friedrich, Hermann Wolfframm, Otto Rühlemann, Matthias Schmidt, Jobst Mühlmann.

### OBOE

Bernhard Schnaase, Walter Weih, Helmut Weber, Egon Andrejewski, Hans Rüdiger, Rolf Lorenz.

### KLARINETTE

Harald Gärtner, Helmut Hofmann, Hans Himmler, Hermann Franke, Heinz Christoph, Günter Wäsch.

### FAGOTT

Herbert Heilmann, Walter Wünsche, Hans-Dieter Seidel, Dieter Hähnchen, Willi Erkens, Ottfried Bienert.

### HORN

Siegfried Schergaut, Dieter Buschner, Gerhard Meyer, Werner Schramm, Wolfgang Stahl, Wolfgang Mende, Rudolf Hörold, Dieter Fökel, Walter Schröder, Werner Lätsch.

### TROMPETE

Helmut Sturm, Helmut Riede, Hans Liebmann, Max Thierfelder, Josef Gaß, Peter Gröll.

### POSAUNE

Jürgen Heinel, Gerhard Lemke, Helmut Stachowiak, Friedrich Voigt, Hans Vieweg, Alfred Pydde, Heinz Walter.

### TUBA

Walter Kobelt, Rolf Anton.

### PAUKE

Rudi Liebetrau, Hans-Rudolf Kodwitz.

### SCHLAGZEUG

Walter Thieß, Kurt Schneider, Gerhard Petsch, Horst Müller.

### KAMMERMUSIKVEREINIGUNGEN

#### STREICHQUARTETT DER DEUTSCHEN STAATSOOPER

Prof. Egon Morbitzer, Violine  
Prof. Wilhelm Martens, Violine  
Alfred Lipka, Viola  
Karl-Heinz Schröter, Violoncello

#### ECKE-QUARTETT

Dieter Ecke, Violine  
Lothar Friedrich, Violine  
Klaus Winkelmann, Viola  
Roland Kuntze, Violoncello

#### ERBEN-QUARTETT

Friedrich-Carl Erben, Violine  
Ralph-Rainer Haase, Violine  
Arnim Orlamünde, Viola  
Wolfgang Bernhardt, Violoncello

#### KÜNZEL-QUARTETT

Rudi Künzel, Violine  
Heinz Günther, Violine  
Wolfgang Dill, Viola  
Rudolf Werner, Violoncello

#### LOWE-QUARTETT

Wolfgang Löwe, Violine  
Hans Malzew, Violine  
Franz Pleyl, Viola  
Siegfried Kalesse, Violoncello

#### SCHUNK-QUARTETT

Heinz Schunk, Violine  
Horst Pietsch, Violine  
(Mitgl. d. Berl. Rundfunksinfonieorch.)  
Manfred Schumann, Viola  
Peter Zimmermann, Violoncello  
(Mitgl. d. Berl. Rundfunksinfonieorch.)

#### SUSKE-QUARTETT (NPT)

Karl Suske, Violine  
Klaus Peters, Violine  
Karl-Heinz Dommus, Viola  
Matthias Pfaender, Violoncello

#### KAMMERMUSIKVEREINIGUNG DER DEUTSCHEN STAATSOOPER

Friedrich-Carl Erben, Violine  
Ralph-Rainer Haase, Violine  
Arnim Orlamünde, Viola  
Wolfgang Bernhardt, Violoncello  
Klaus Trumpf, Kontrabaß  
Hans Himmler, Klarinette  
Herbert Heilmann, Fagott  
Gerhard Meyer, Horn

#### BLÄSERVEREINIGUNG DER STAATSKAPELLE BERLIN

Winfried Winkelmann, Flöte  
Bernhard Schnaase, Oboe  
Hans Himmler, Klarinette  
Herbert Heilmann, Fagott  
Dieter Buschner, Horn

#### BLÄSERQUINTETT DER STAATSKAPELLE BERLIN

Manfred Friedrich, Flöte  
Walter Weih, Oboe  
Helmut Hofmann, Klarinette  
Siegfried Schergaut, Horn  
Hans-Dieter Seidel, Fagott

#### BLÄSERVEREINIGUNG BERLIN

Hermann Wolfframm, Flöte  
Klaus Gerbeth, Oboe  
(Mitgl. d. Kom. Oper)  
Siegfried Schramm, Klarinette  
(Mitgl. d. Kom. Oper)  
Dieter Buschner, Horn  
Dieter Hähnchen, Fagott

#### KAMMERORCHESTER MUSICA NOVA (13 Streicher d. Staatskapelle)

# DAS PORTRÄT

## Interview mit Karl Suske, 1. Konzertmeister der Staatskapelle Berlin

Nationalpreisträger



### Herr Suske, wann haben Sie zum ersten Mal Geige gespielt?

Es existiert ein Photo, das mich als 5jährigen mit Geige zeigt. Etwa in diesem Alter erhielt ich auch von meinem Vater den ersten Unterricht.

### Wie verlief nach diesem Anfang Ihr künstlerischer Werdegang?

Ich wurde 1934 im damaligen Reichenberg (heute Liberec, ČSSR) geboren. Mein Vater war Geiger am dortigen Stadttheater. Der erwähnte Unterricht bei ihm ging allerdings nicht lange gut, vermutlich, weil mein Vater – wie das bei eigenen Kindern ja meist ist – zu streng zu mir war. Ich verlor die Lust und mein Vater resignierte. Später nahm ich den Geigenunterricht wieder auf – bei dem Konzertmeister des Reichenberger Theaters, einem Schüler von Ševčík. Nach der Umsiedlung ging ich in Greiz (Thüringen) zur Schule. Hier trat ich mit 12 Jahren auch zum ersten Mal in einem Konzert solistisch auf – als „Wunderkind“ auf dem Plakat angekündigt. 1948 wurde ich an der Weimarer Musikhochschule Schüler von Prof. Bosse. Mit ihm ging ich 1951 an die Musikhochschule in Leipzig, wo ich 1954 das Staatsexamen ablegte. Im gleichen Jahr trat ich ein Engagement als Solobratscher am Leipziger Gewandhausorchester an.

### Wie kam es, daß Sie zunächst zur Bratsche „umsattelten“?

Während meiner Studienzeit spielte ich als Bratscher im damaligen Bosse-Streichtrio mit. An der Hochschule studierte ich weiter Geige. Erheiternd an diesem „Wechselspiel“ ist, daß ich, nachdem ich am Gewandhausorchester Solobratscher geworden war, im Quartett bei Prof. Bosse die II. Geige übernahm. Als dann 1956 im Gewandhausorchester eine Konzertmeisterstelle frei wurde und ich diese Vakanz nach bestandem Probespiel erhielt, kehrte ich ganz zur Geige zurück. Seit 1962 bin ich 1. Konzertmeister der Berliner Staatskapelle.

### Noch im 18. Jahrhundert leitete der Konzertmeister gemeinsam mit dem Cembalisten das Orchester. Welche Funktion hat ein Konzertmeister heute? Ist er hauptsächlich Repräsentant des Orchesters, dem der Dirigent nach dem Konzert die Hand schüttelt?

Die Aufgaben des Konzertmeisters beschränken sich natürlich nicht darauf, dem Dirigenten die Hand zu schütteln. Er ist – in Absprache mit den Stimmführern der verschiedenen Streichergruppen – für die Stricharten verantwortlich und gleichzeitig eine Art Berater des Dirigenten in allen die Streicher betreffenden „technischen“ Fragen. Es gibt verschiedene Auffassungen darüber, wie der Konzertmeister die Streichergruppe führen soll, ob dies durch einen großen Aufwand an Bewegungen zu geschehen hat oder nicht. Meine Meinung ist, daß der Konzertmeister die Führung der Streicher – denn es richten sich ja nicht nur die I. Violinen nach ihm, sondern auch die Stimmführer der anderen Gruppen – möglichst unauffällig übernehmen sollte. Zum Dirigieren ist ja schließlich der Dirigent da, das braucht also nicht der Konzertmeister noch nebenbei zu machen. Ich bin bemüht, mich als Konzertmeister genau so der Gruppe einzugliedern, wie sich die Gruppe mir anpaßt.

### Gemeinsam mit Ihrem Streichquartett erhielten Sie 1970 den Nationalpreis der Deutschen Demokratischen Republik. Wann wurde das Suske-Quartett gegründet? Wie war seine bisherige Entwicklung?

Wir bestehen seit 1965. Alle Mitglieder des Quartetts gehören in führenden Positionen der Staatskapelle Berlin an. 1966 nahmen wir erfolgreich am Internationalen Musikwettbewerb in Genf teil und erhielten den 2. Preis (ein 1. Preis wurde nicht vergeben). Außerdem bekamen wir einen Sonderpreis für die beste Interpretation eines Bartók-Quartetts. 1969 erhielten wir den Kritikerpreis der Berliner Musik-Biennale. 1970 wurde uns der Nationalpreis verliehen. Wir konzertierten bisher in der Sowjetunion, in Rumänien, Jugoslawien, Syrien, im Irak, in Dänemark und Schweden. Für die Zukunft sind Konzertreisen nach Bulgarien, der ČSSR und den USA geplant. Mit uns wurden zahlreiche Rundfunkproduktionen eingespielt. Für die Schallplatte nahmen wir im Rahmen der Beethoven-Gesamtaufnahme die 3. Quartette op. 59 und das Quartett op. 14 (die von Beethoven selbst umgeschriebene Klaviersonate) sowie das 3. Streichquartett von Ernst Hermann Meyer auf. Für die Aufnahme des letztgenannten Quartetts erhielten wir den Schallplattenpreis 1970. Zur Zeit sind wir dabei, für die Schallplatte die Streichquartette von Mozart zu produzieren.



Das Suske-Quartett vor dem Pariser Eiffelturm während der Gastspielreise der Staatskapelle nach Versailles 1970

### Hat sich Ihr Quartett auf Werke bestimmter Komponisten spezialisiert?

Von einer Spezialisierung kann man nicht sprechen, denn wir versuchen in unseren Konzerten eine möglichst breite musikalische Palette zu bieten. Es zeigt sich aber, daß wir für die Wiener Klassik – vor allem für Mozart – besonders prädestiniert sind. Wir spielen jedoch auch gern Bartók, und von Anton Webern haben wir die 6 Bagatellen op. 9 für den Funk aufgenommen.

### Das Suske-Quartett hat sich durch eine Reihe von Uraufführungen um das Schaffen der Komponisten unserer Republik verdient gemacht.

Das bereits genannte 3. Streichquartett von Meyer wurde für uns geschrieben. Zur Uraufführung brachten wir das 3. Streichquartett von Paul Dessau und Werke von Gerhard Rosenfeld und Hansjürgen Wenzel. Als nächste Uraufführungen sind Quartette von Ruth Zechlin und Gerhard Rosenfeld vorgesehen.

### Herr Suske, Sie traten mehrfach als Solist in Erscheinung. Welche Interpretationen fanden besondere Beachtung? Mit welchen Werken werden wir Sie in nächster Zeit hören?

Für die Schallplattenaufnahmen der Violinsonaten von Beethoven bekam ich 1970 den Schallplattenpreis. Zusammen mit Walter Olbertz nehme ich jetzt Mozarts Sonaten für Violine und Klavier auf. Demnächst werde ich mit der Berliner Staatskapelle das Violinkonzert von Bartók spielen. Ich freue mich,



Häusliche Musikrunde unter Anleitung des Familienoberhauptes

Linke Seite, links oben: Karl Suske, Karikatur von Enno von Essen, Kammervirtuos der Staatskapelle

daß ich dies mit dem Orchester tun kann, dem ich als Konzertmeister angehöre.

**Sie sind der Sohn eines Musikers – wie ist das bei Ihren Kindern, eifern sie auf musikalischem Gebiet dem Vater nach?**

Ich habe vier Kinder, zwei Mädchen und zwei Jungen. Bei der jüngsten Tochter, die erst fünf Monate alt ist, kann man natürlich noch nicht sagen, ob sie musikalisch ist. Die drei älteren Kinder sind aber doch ziemlich begabt. Die vierzehnjährige Tochter kommt bald auf die Musik-Spezialschule, sie will Harfe spielen lernen. Die beiden Jungen (zwölf und dreizehn Jahre) spielen Geige, und auch sie wollen Musiker werden. Meine Frau ist freiberuflich tätige Sängerin. Bei uns zu Hause ist es

manchmal wie in einem Konservatorium – in jedem Zimmer spielt, singt oder geigt jemand. Die größte Freude der Kinder ist es, wenn ich mit ihnen zusammen musiziere.

**Womit beschäftigen Sie sich, wenn Sie einmal nicht musizieren? Haben Sie ein Hobby?**

Ich fotografiere gern, spiele Schach, Tischtennis und Krocket. Wenn Sie mich aber nach einem speziellen Hobby fragen, dann muß ich gestehen, daß mein Hobby eigentlich das Streichquartett-Spiel ist, ihm gehört meine ganze Liebe. Freilich ist das eine Beschäftigung, die so sehr in Arbeit „ausartet“, daß man sie kaum noch als „Hobby“ bezeichnen kann.

**Vielen Dank, Herr Suske, für das Gespräch.**

Erholung der Familie Suske bei Gartenarbeit und Spiel



Karl Suske mit seiner Gattin, der Konzertsängerin Sibylle Suske, und der Jüngsten



# „Spielen Sie weiter, meine Herren!“



## Betrachtungen über die Ehre und das Vergnügen Kapellmitglied zu sein

Von Rudi Künzel,  
Kammermusiker der Staatskapelle

Karikaturen  
von Friedrich Voigt,  
Orchesterdirektor  
und Kammervirtuos der Staatskapelle

## Der bescheidene Anfang

Eines Tages — vor über 40 Jahren soll es gewesen sein — bemerkte ein brandenburgischer Kurfürst, daß seiner prächtigen Hofhaltung der Glanz kunstvoller Musik fehlt. Da ließ er eine durch und durch moderne Kapelle gründen, die in Ermangelung alter Weisen ausschließlich zeitgenössische Werke spielte.

„Mit gar lieblicher Melodey“ erfreuten fortan Trompeter und Geiger, Organisten, Zinkenisten, Harfenisten, ein Pauker und etliche Sänger ihn und sein Gefolge. Auch zur Ehre Gottes erklang ihre Musik. Am häufigsten aber spiel-

ten sie wohl zu ihrer eigenen Freude und Ehre. Denn beides, Ehre und Freude, machten den größeren Teil ihres Lohnes aus. Hätten diese wackeren Musikanten samt ihrem Kapellmeister gehnt, was aus ihrer kleinen Hofmusik der-einst für eine stattliche Kapelle werden würde, sie wären bei ihrem Brotherrn sicher wegen einer Gehaltserhöhung vorstellig geworden. Den Drang nach Höherem hat sich die Kapelle über die Jahrhunderte zu bewahren gewußt. 200 Jahre später war die kleine Musikantenschar bereits auf über 40 Instrumentalisten angewachsen.

Am Cembalo der königlichen Kammermusik saß Johann Sebastian Bachs berühmter Sohn Carl Philipp Emanuel. Aber trotz all seiner Fähigkeiten ist er am Berliner Hof immer nur Cembalist geblieben. Heutigentags hat ein Musiker, der dieses Instrument meisterhaft beherrscht, weitaus größere Möglichkeiten. Er kann — und unser Opernhaus beweist es — ein mit akademischen Würden geehrter Intendant sein. Doch das nur nebenbei.

Es hatten sich tüchtige Musiker zusammengefunden. Als Wolfgang Amadeus Mozart, der in seinem kurzen Leben viele Orchester gehört hat, die Kapelle kennenlernte, hielt er sie für „die größte Sammlung von Virtuosen in der

rich II. hatte nicht nur die Lippen gespitzt, um in Sanssouci auf der Flöte zu trillern, er piff auch von Zeit zu Zeit zum Kriege. Infolgedessen bekamen die Herren über Jahre kein Gehalt. Damit ist erwiesen, daß die Musiker der Berliner Kapelle die ersten waren, die „für den Alten Fritzen“ gespielt haben.

Aber allen Misern zum Trotz ist aus den bescheidenen Anfängen ein großes Orchester mit 140 Musikern geworden. Genaue statistische Erhebungen haben ergeben, daß zu allen Zeiten stets auch einige Berliner Musiker der Berliner Kapelle angehörten. So ist es geblieben bis in unsere Tage.

## Die Abendschönheit

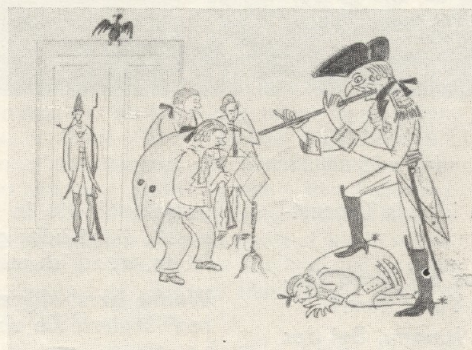
Nach dem dritten Klingelzeichen sind auch die letzten Musiker an ihre Pulte geeilt. Der Herr Konzertmeister erhebt sich von seinem Platz und bittet durch ein freundliches Kopfnicken um das erste Solo des Abends. Das Präludieren verstummt. Nun schiebt der Herr Solo-Oboer das Rohr seines Instruments zwischen die Lippen wie den Strohhalm einer Limonadenflasche und läßt in vornehmer Schlichtheit den Kamerton A durch den Saal schweben.

Nachdem sich alle in die „richtige Stimmung“ gebracht haben, wird es im Saal dunkel und still. Ein Klarinettist wickelt mit einer Schnur noch blitzschnell ein besseres Blatt auf das Mundstück seines Instruments. Eine letzte verschnörkelte Passage und dann ist es auch im Orchestergraben still. Der Kapellmeister gibt den Auftakt und die Vorstellung beginnt.

Mancher Gastdirigent ist in der Vormittagsprobe unruhig geworden, weil er nicht wußte, daß die Kapelle eine „Abendschönheit“ ist. Er muß ihr nur seinen Arm bieten, und wenn es Not tut auch beide, um sie so elegant und so sicher durch die Musik zu führen, wie ein Herr eine Dame über glänzendes, aber gefährlich glattes Parkett geleitet. Dabei kann eine Dame von Welt zur Wahrung ihres eigenen Ansehens einen unsicheren Kavaliere unauffällig stützen, so daß seine Schwächen der Umwelt verborgen bleiben, und er dank ihrer Hilfe trotzdem noch eine gute Figur macht. In solch einem Falle wird ihn die Kapelle unterstützen, so gut es möglich ist. Dann ziehen die ersten Violinen alle an einem Strich und ...

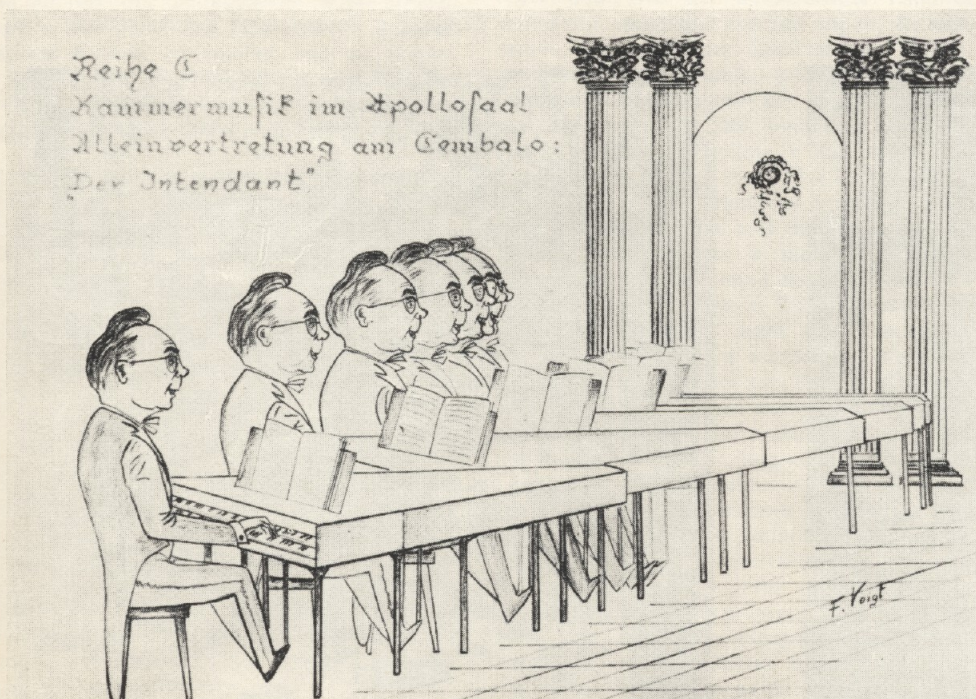
Verzeihung, das geht natürlich nicht! Nur die erste Geigengruppe und ihre Qualitäten zu rühmen, verbietet die Gerechtigkeit. Mit gleichem Eifer bei der Sache sind auch die Herren der zweiten Violinen. Voller Selbstverleugnung und Einsicht in die Notwendigkeit spielen sie die zweite Stimme, obwohl sie durchaus die erste spielen könnten. Aber was wäre das für ein Orchester, in dem jeder nur die erste Geige spielen wollte! Schon Wolfgang Amadeus Mozart muß gewußt haben, welche fleißige und zuverlässige Musiker die zweite Geigenstimme streichen. Wenn alle Noten, die er sie in seinem „Don Giovanni“ spielen läßt, sich in Banknoten verwandelten, wären sie die reichsten Leute der Kapelle. 24 424 Noten, davon allein 1500 in der Ouvertüre, hat ein pensionierter Kollege gezählt; schlichte schwarze Notenköpfe, die sich unter ihren Händen in die schönste Musik verwandeln.

Für den Herrn Flötisten am Piccolo gibt es bei seinen Abenddiensten dagegen mehr Pausen als Noten. Aber er ist nicht untätig und nutzt die ihm vom Komponisten vorgeschriebene „Freizeit“, um nachzudenken, wie er die wenigen Töne, die er ohnehin nur zu blasen hat, noch leichter in die Finger bekommt. Das Ergebnis seiner Pausengedanken ist eine verbesserte Mechanik der Klappen, für die er vier Patente und zur Leipziger Messe eine Goldmedaille erhielt.



Welt; aber wenn die Herren alle beisammen sind“, meinte er, „könnten sie es noch besser machen!“

Nun ja, hinter den königlich-preußischen Herren Kammermusici lagen schwere Zeiten. Fried-





Die Staatskapelle – eine Abendschönheit

Viele und lange Pausen stehen auch in der Harfenstimme. Doch der Meister an diesem Instrument, das wie die Flügeltür eines goldenen Vogelkäfigs aussieht, braucht auf keine Verbesserungen zu sinnen. Die Harfe ist so teuer, daß er mit Recht eine schlechthin vollendete Konstruktion der Mechanik erwarten kann. Trotzdem zählt er des öfteren hastig mit beiden Zeigefingern abwechselnd Saite für Saite hörbar nach, ob auch noch alle 47 vorhanden sind. Und dann huschen die Daumen mit elegantem Schwung über sie hinweg, daß es schwirrt und perlt. Später wirft er mit lockeren Händen noch ein paar vollgriffige Arpeggien ins Orchester, und während seine Kollegen bis zum guten oder bösen Ende der Oper weiter spielen, verläßt er unauffällig die Stätte seines Wirkens.

Unser Herr Pauker sitzt, wie sein Kollege von der Harfe, ebenfalls in verführerischer Nähe einer Tür. Er aber kann die Vorstellung nicht so oft vorzeitig verlassen. Meistens wird er gerade zum Schluß noch einmal gebraucht. Schon Joseph Haydn wußte um die aufmunternde Wirkung eines Paukenschlags zur rechten Zeit. Wobei das Schlagen der Pauke – ein kultivierter Pauker schlägt sie, nur wenn es nicht um Musik geht, wird auf die Pauke gehauen –, wobei also das Schlagen vom zartesten Tupfer auf das Kalbsfell bis zum grollenden, dröhnenden Wirbel anschwellen kann. Im stärksten Fortissimo des Orchesters die 2, 3 und manchmal sogar auch 6 und 7 Pauken in die richtige Stimmung zu bringen und zu halten, ist so schwierig, daß es eben nur ein Pauker kann.

Um den Pauker herum sind Instrumente und Geräte verteilt, die seine Kollegen von der Schlagzeugerzunft spielen und bedienen. Und wenn die Musik modern wird, sind es bis zu 12 Herren, die mit 60 Musik- und Geräuschinstrumenten alle Hände voll zu tun haben. Ihre zahlreiche Anwesenheit in einer Opernvorstellung verlangt in unserem Hause vom Publikum eine höhere Qualität des Zuhörens. Es ist zu unterscheiden, ob die Geräusche bei den Zwischenaktmusiken profane Umbaugeräusche oder vom Komponisten beabsichtigte Klangeffekte sind, ob sie von der Drehbühne oder von den Schlagzeugern verursacht werden.

Bis auf die Drehbühne läuft alles reibungslos. Wer weiß schon um die Schwierigkeiten der Kontrabässe, die oft gemeinsam mit ihren nächsten Verwandten, den Celli, die Töne aus den Tiefen der Harmonie holen, um dem Klang der Kapelle ein unerschütterliches Fundament zu geben.

Von der Cellogruppe sind wunderbar gespielte Kantilenen zu hören, die sich weich wie wein-

roter Samt um die Kapelle schmiegen. Sie ist die Gruppe – es muß einmal gesagt werden –, die sich am meisten „befetet“. Da wird keine Gelegenheit ausgelassen: Geburtstage, Hochzeiten, Jubiläen, alles was einigermaßen würdig ist, gefeiert zu werden, wird gefeiert, um sich danach in neu gestärkter Gemeinschaft wieder der Musik zu widmen. In stiller Bescheidenheit werden sie dabei von den Herren der Bratschen unterstützt.

Zum echten Bratscher muß man geboren sein. Für ihn ist das Spiel auf der Viola, der melancholischen Schwester der Violine, keine Ersatzlösung für ungenügendes Geigenspiel, sondern ein musikalisches Bedürfnis. Den gutmütigen Witzeleien der Geiger begegnen die Bratscher mit philosophischem Gleichmut. Johann Sebastian Bach spielte mit Vorliebe dieses Instrument, weil er sich dann so richtig inmitten der Musik fühlte.

Aus den persönlichen Leistungen eines jeden einzelnen entsteht der Gesamtklang eines Orchesters. Dabei sind Probleme zu überwinden, die nur der Musiker kennt, von denen das Publikum in den seltensten Fällen etwas bemerkt. Und so soll es ja auch sein.

Wenn das Horn mit dem Siegfriedruf Siegfrieds Sieg sicher signalisiert, denkt keiner der Lauschenden daran, daß die Töne erst  $4\frac{1}{2}$  Meter kunstvoll gewundenes Messingrohr durchrollen müssen, ehe sie dem Instrument durch die Stürze enteilen.

Auch der strengste Kapellmeister kann jenem Hornisten nicht ernsthaft widersprechen, der in klarer Erkenntnis der Problematik seines Instruments nach einem „Kickser“ erklärte, daß man in ein so krummes Instrument auch noch so gerade hinein blasen könne, es komme hin und wieder doch ein krummer Ton heraus.

Und trotzdem: Über nichts ärgert sich ein Musiker mehr, als über ein eigenes Versehen, über einen „Kickser“, einen „krummen Ton“. Er bemüht sich, dem mit allen Mitteln aus dem Wege zu gehen. Notfalls versucht er es sogar mit Üben. Und wenn die Posaunen Akkorde blasen, die wie Säulen im Orchester stehen oder hell strahlende Trompeten dem Klang festlichen Glanz verleihen, wissen wohl nur die Bläser selbst, welche Tücken zu überwinden sind, damit ein makelloser Ton zustande kommt. Doch die Herren vom Blech bewahren eine eiserne Ruhe. Selbst das Einsetzen nach Pausen, die so lang sind, daß sie außerhalb des Orchesters ausgezählt werden können, beunruhigt sie keinesfalls. Auf den Schlag genau sind sie wieder zu hören.

Haben die Herren längere Zeit geblasen, tropfen unter ihren Instrumenten kleine Seen zusammen. Durch sie wird die Kapelle aber nicht

in das gefürchtete „Schwimmen“ geraten. Die Ursachen dafür liegen auf einer „höheren“ Ebene. Doch das ist

## ein Kapitel für sich.

Zwei Dinge sind für den Beginn einer Orchestermusik wichtig: das A der Oboe und der Auftakt des Kapellmeisters. Unter seinen Händen vereinen sich die vielen verschiedenen Instrumente zu einem einzigen Instrument, sie werden zum Orchester. Je besser ein Orchester ist, um so sensibler ist seine Reaktion. Es klingt so, wie es dirigiert wird.

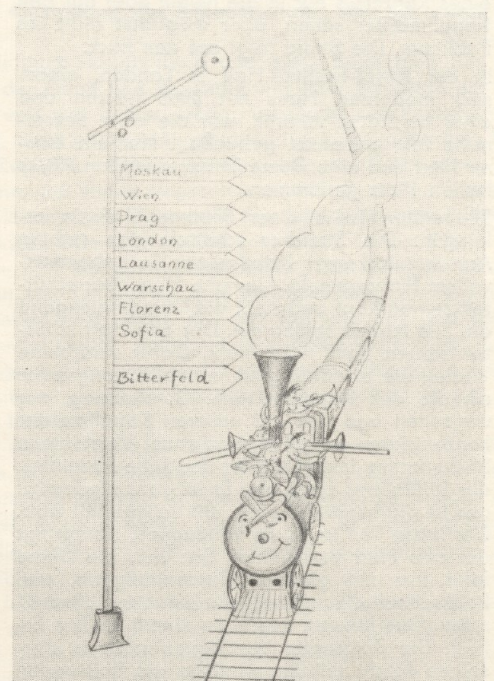
Einer ist nichts ohne den anderen. Die Kapelle braucht die lenkende und ordnende Hand des Dirigenten, seine anfeuernden oder beruhigenden Gesten. Und der Dirigent kann seine Auffassung von einem Werk nicht zum Klingen bringen, wenn die Musiker seine Intentionen nicht blitzschnell erfassen und bereitwillig übernehmen. Ein unsichtbarer Faden verbindet sie alle miteinander. Ganz unauffällig für das Publikum signalisieren seine Augen, und mit der Hand oder gar nur einem Finger werden verborgene Zeichen gegeben. Die meisten der Gesten aber, die seine Wünsche und Vorstellungen auf das Orchester übertragen, sind auch dem Publikum sichtbar. Und wenn bei einem Fortissimo sein Gesichtsausdruck streng und seine Armbewegungen heftig und drohend werden, braucht sich keiner zu erschrecken. Es ist nicht böse gemeint und geht bald vorüber. Spätestens beim nächsten Piano ist alles wieder gut.

Auf die Zuhörer kann das natürlich irritierend wirken. Selbst die Leute von der Presse scheinen mitunter nach einem Konzert verwirrt. Sie werden zu wahren Hexenmeistern und lassen in ihrer werten Kritik entweder das ganze Orchester oder auch nur den Kapellmeister verschwinden. Scheint ihnen ein Konzert gelungen, dann hat es ohne Kapelle stattgefunden. Ist es aber weniger gut gewesen, war kein Kapellmeister dabei.

Die Kapelle hat ihre Dirigenten nie im Stich gelassen, auch nicht, als ein Schmiß drohend über Bühne und Orchester schwebte, und der Meister vergeblich versuchte, den Taktstock zum rettenden Strohalm werden zu lassen. Der letzte Ausweg war ein Hilferuf an die Kapelle: „Bitte, meine Herren spielen Sie weiter, spielen Sie weiter! Ich bin auch raus.“ Und diese Bitte blieb nicht ungehört. Irgendwie kam alles wieder zu einem Miteinander.

Gemeinsame Not verbündet!

## Internationale Erfolge



Es ist ein etwas merkwürdiges Gefühl, ein großes Konzertpodium betreten zu müssen, auf dem bereits über 100 erwartungsvolle Zuhörer

sitzen. Im altherwürdigen Großen Saal des Wiener Vereins der Musikfreunde blieb uns keine andere Wahl, wir mußten!

Sie saßen nicht etwa an den Pulten. Nein, die blieben für die Musiker reserviert. Aber jeder freie Platz auf dem großen Podium war ausgenutzt, um die Musikbegeisterten, die im ausverkauften Saal keinen Platz mehr fanden, unterzubringen. Die Kapelle saß mit ihnen buchstäblich auf Tuchfühlung und einige der an den Außenseiten sitzenden Musiker mußten sich damit abfinden, daß man ihnen über die Schulter in die Noten schaute. Solange das schweigend geschieht, macht es nicht viel aus. Ein Partitur lesender Zuhörer aber begnügte sich nicht damit, die Musik still zu verfolgen. Voller Begeisterung glaubte er den Dirigenten unterstützen zu müssen. Mit verhaltenem Wiener Charme, aber für die nähere Umgebung deutlich hörbar, raunte er zwei vor ihm sitzenden Geigern ständig seine Partiturkenntnisse zu: „Vorsicht, jetzt müssen S' a piano spüll'n. Bitt' schön, machen S' a decrescendo.“ Und im zartesten Pianissimo erschreckte er sie samt der nächsten Umgebung mit dem anfeuernden Ruf: „Achtung, jetzt kommt a forte!“ So ging es durch alle vier Sätze einer Sinfonie. Glücklicherweise hatte er für das nächste Stück keine Partitur, und die beiden Geiger konnten sich wieder ganz ungestört auf den Taktstock ihres Dirigenten konzentrieren.



Die Schlußovationen der begeisterten Wiener ließen den letzten Rest der aufgekommene Nervosität schnell wieder verschwinden.

Auch wenn ein Konzertsaal und die Zuhörer noch so interessant sind, sollte man während eines Konzertes nur in die Noten oder auf den Kapellmeister sehen, aber möglichst nicht ins Publikum. Die Strafe folgt auf den Blick.

In der Royal-Festival-Hall in London, einem sehr modernen Haus mit 3000 Plätzen und einer herrlichen Akustik, war die erste Sesselreihe fast unbesetzt geblieben. Nur ein älterer Herr und eine Dame entsprechenden Alters hatten Platz genommen.

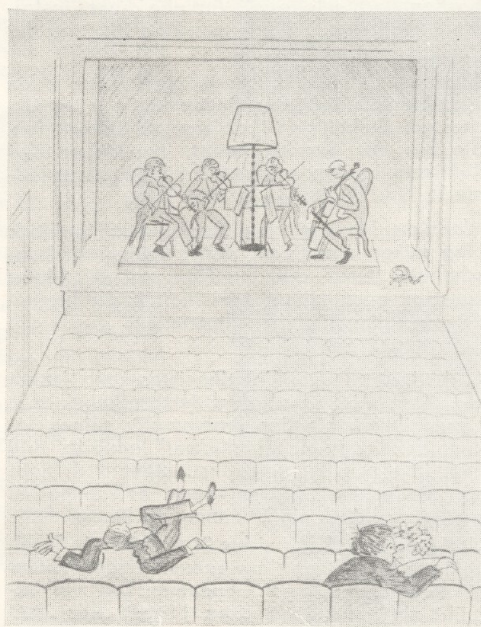
Die ersten Takte einer Bruckner-Sinfonie erklingen. Die Streicher schütteln den rechten Arm mit lockerem Handgelenk in geheimnisvollem Pianotremolo. Der alte Herr aber schüttelt seinen Kopf und sieht die Dame vielsagend an. Die Hörner setzen ein. Der alte Herr schüttelt seinen Kopf nicht mehr. Dafür sind seine Viertel, die er mitdirigiert, erheblich langsamer als die des Kapellmeisters. O, shocking, nur wegsehen und sich auf unseren Kapellmeister konzentrieren, sonst ist man raus! Verstohlene Blicke lassen immer wieder deutliche Anzeichen des Mißfallens erkennen. Es ist ganz eindeutig: das ist nicht sein Bruckner, der da gespielt wird. Der letzte Ton ist kaum verklungen, da springt der alte Herr von seinem Sitz auf, die Dame folgt ihm mit gleicher Geschwindigkeit, und beide sind die ersten, die spontan „Bravo“ rufen. Das Konzert wurde zu einem großen Erfolg. Die Zeitungen bestätigten noch in derselben Nacht mit Superlativen die Leistungen des Dirigenten und der Kapelle. Die Sinfonie von Bruckner wurde besonders hervorgehoben. Ein Konzert ganz anderer Art, das allerdings in keiner Zeitung erwähnt wurde, fand eben-

falls viel Anklang bei den englischen Musikfreunden. Es war ein 2-Mann-Konzert, sozusagen ein Duo-Abend.

Nach den Anstrengungen eines Sinfoniekonzertes im Norden Englands erholten sich die Musiker in der Halle ihres Hotels. Sie saßen in weichen Clubsesseln um gemütlich flackernde Kaminfeuer, von denen es mehrere im Raum gab, und tranken Ale oder Porter. Die englischen Gäste hatten bei Gesprächen herausgehört, daß Musiker unter ihnen sind, und ein älteres Ehepaar, wie es in einem Film nicht englischer sein kann, sie klein und hager, er lang und noch hagerer, äußerte den Wunsch zu tanzen. Da ließen sich unsere Orchesterwarte nicht zweimal bitten. Einer setzte sich an den Flügel, ein anderer durfte die Geige unseres Konzertmeisters spielen und los ging's. Von der „Blauen Donau“ bis zum „Czardas von Monti“ wurde so ziemlich alles gespielt, was es auf diesem Gebiet gibt, und alles ohne Noten. Durch Gesangseinlagen sorgten die englischen Gäste ihrerseits für Abwechslung. Die Begeisterung war allgemein.

Nach solchen Erfolgen ihrer Orchesterwarte ist die Kapelle gern bereit, ihnen eine hin und wieder praktizierte Mißdeutung ihrer Berufsbezeichnung nachzusehen: Orchester, warte! Die Orchesterwarte sind nicht die einzigen, die still und bescheiden, vom Publikum kaum bemerkt, ihren für die Kapelle so wichtigen Dienst versehen. Hoch im Olymp, im dritten Stockwerk des Opernhauses, sitzt eine kleine Schar und bemüht sich darum, daß die Organisation, die bei 140 Musikern mit einem umfangreichen Operndienst, Proben, Reisevorbereitungen, Funk-, Fernseh- und Schallplattenaufnahmen usw. ungemein kompliziert ist, reibungslos funktioniert. Es sind keine Halbgötter, da oben im Olymp, es sind ganze Menschen, die mit viel Fleiß und Umsicht den Musikern in vielen Dingen die Arbeit erleichtern. Auch sie haben ihren Anteil an den Erfolgen der Kapelle.

## Intimes



Meine Verehrten, jetzt heißt es diskret formulieren, sonst wird aus dem größten Vergnügen eines ernsthaften Musikers ein trauriges Kapitel.

Wenn ein Musiker in seinem Beruf mehr als nur einen Broterwerb sieht, hat er meist auch ein besonders vertrautes Verhältnis zur Kammermusik. Seit es sie gibt, wird sie in der Kapelle mit viel Idealismus und Liebe gepflegt. Schon Johann Sebastian Bach hat in Sanssouci im Beisein von Kapellmitgliedern für den König in der Kammer musiziert. Und als der viel- und weitgereiste Wolfgang Amadeus Mozart über

die Leistungen der Kapelle und ihrer Mitglieder befragt wurde, stellte er bewundernd fest: „Quartett habe ich nirgends so gehört als hier in Berlin.“

Doch in öffentlichen Kammermusikkonzerten zeigten die Berliner auch damals schon meist wenig Interesse für dieses wahrhaft königliche Vergnügen. Die intime Atmosphäre dieser Konzerte liegt ihnen offenbar nicht. Ihre Vorliebe gilt mehr glanzvollen Sinfoniekonzerten oder den seit Generationen gewohnten Opern.

Trotzdem gibt es in der Kapelle eine Kammermusikvereinigung mit Bläsern und Streichern, drei Bläserquintette und sieben Streichquartette. Einige dieser Ensembles sind Preisträger internationaler Wettbewerbe. Ihre Konzerte erspielten sie sich vor ausverkauften Häusern in ganz Europa, in Afrika und Asien. Die intime Musik hat eben ihre Kenner und Liebhaber auf der ganzen Welt. Nur hierzu-lande wird manchen Orts das intime Wesen der Kammermusik recht mißverstanden. Man glaubt, je kleiner der Zuhörerkreis, um so intimer sei die Atmosphäre. Mit 12 Personen im Saal – das Quartett mitgezählt – ist dann der höchste Grad der Intimität erreicht.

Auch für die Zukunft sind weitere Quartett-abende vorgesehen. Aber das bleibt bitte unter uns. Wegen der Intimität.

## Erste Hilfe

Als seinerzeit der Ritter Nicolò Paganini bei seinem Triumphzug durch Europa auch im königlichen Opernhaus auftrat, riß ihm gleich im ersten Satz eines Konzertes von Pierre Rode die E-Saite. Ohne mit der Wimper zu zucken geigte er den für damalige Verhältnisse recht schwierigen Satz auch ohne die E-Saite zu Ende. Eine Hilfe durch die Orchestergeiger hätte er sicher abgelehnt. Das Publikum hatte seine Sensation und Paganini die beste Reklame, von der man nicht sicher weiß, ob sie nicht vorbereitet war.

Obwohl die Darmsaiten von früher inzwischen durch zuverlässigere Stahlsaiten abgelöst worden sind, bleibt ihre Haltbarkeit immer ein Unsicherheitsfaktor.

In einem von Funk und Fernsehen übertragenen öffentlichen Konzert der Kapelle riß dem Solisten im ersten Satz des Brahms-Konzertes kurz vor der Kadenz wie weiland Paganini die E-Saite. Das war kein vorbereiteter Spezialtrick für das Fernsehen, sondern böse Tücke des Objekts. Der Schreck der begleitenden Geiger war sicher nicht geringer als der des Solisten. Schließlich ist das Konzert von Brahms unerhört schwieriger als eines von Rode, das heute jeder fortgeschrittene Schüler spielen kann. Brahms ohne E-Saite spielen, ist einfach unmöglich. Da heißt es schnell reagieren, wenn es ohne große Unterbrechung weitergehen soll. Der 1. Konzertmeister tauschte sofort mit dem Solisten das Instrument. Er reichte die Geige mit der gerissenen Saite ins Orchester an einen Tuttisten und erhielt dessen Geige, so daß auch er weiterspielen konnte. Nun wurde geschwind eine neue Saite aufgezogen und der ganze Geigentausch rückgängig gemacht. Zum Beginn der Kadenz hatte der Solist sein gewohntes Instrument wieder in Händen. Es lief alles so schnell ab, daß nicht einmal Zeit blieb, die wertvolle Guarnerius-Geige genauer zu betrachten.

Die kollegiale Hilfsbereitschaft der Geiger erstreckt sich aber nicht nur auf die Meister i h r e s Faches. Auch anderen Instrumentalisten wurde sie schon zuteil.

Während einer Probe für ein Klavierkonzert war bei einer Tuttistelle völlig unbemerkt der Pianist verschwunden. Den Saal konnte er nicht verlassen haben. Der Kapellmeister brach ab, suchendes Umherblicken. Da kam eine Stimme unter dem Flügel hervor: „Ich bin hier!“ Der Herr Pianist lag der ganzen Länge nach zwischen den drei Beinen seines Instruments und versuchte vergeblich, die Pedalmechanik zu reparieren. Sofort eilten ihm mehrere in nächster Nähe sitzende Geiger zu Hilfe, und in wenigen Minuten war der Schaden... total! Die Probe fand ein vorzeitiges Ende. Wir hatten die Zeit gewonnen zum Üben.

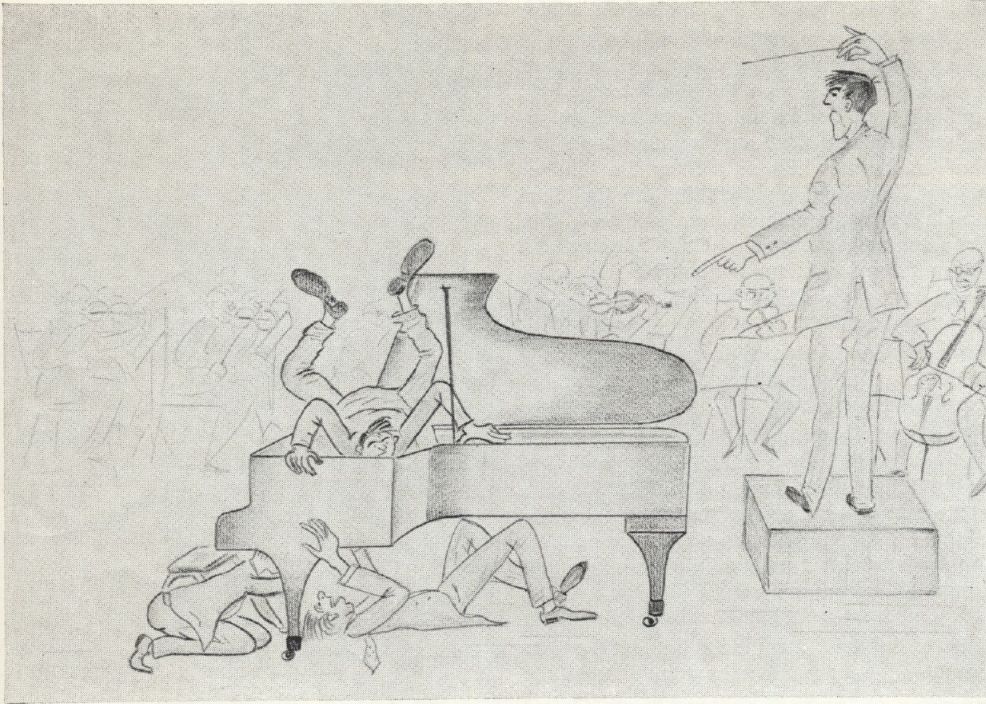
Und damit ist auch die in aller Harmlosigkeit an uns oft gestellte Frage beantwortet: „Was machen Sie denn so tagsüber?“ Ja, von nichts wird nichts!

— bis jetzt ist außer der berufsbedingten Unterstützung musikalischer Verbrechen kein einziges kriminelles Delikt in der Kapelle vorgefallen —, kommt noch eine Reihe physischer An-

Doch genug davon. Der bisher noch ahnungslose Teil des Publikums könnte aus Mitleid für die Musiker den weiteren Vorstellungen fernbleiben. Aber keine Sorge. Die Kapelle wird trotz aller Beschwerden weiter musizieren, solange die Menschen der Musik bedürfen — ihnen zur Verschönerung ihres Lebens und sich selbst zur Freude. Denn die Freude an der Musik wird immer den größeren Anteil ihres Berufs ausmachen. So war es vor 400 Jahren, und so wird es bleiben.

Verehrte Durchleser!

Sollten Sie die Betrachtungen nur zu Ende gelesen haben, weil Sie das Heft bezahlen mußten, dann klappen Sie es jetzt lieber zu und verschenken es am besten an jemand, den Sie nicht mögen. Hat Ihnen das Gelesene aber Vergnügen bereitet, dann blättern Sie bitte weiter. Für sie gibt es noch eine Zugabe. Sie hören einen Taktstock. Wann ist das sonst schon möglich?!



### Mit dem Dolche wohl vertraut

Die begeisterten Besucher eines Musiktheaters ahnen ja nicht, welchen Gefahren sie ausgesetzt sind, wenn sie sich von den verführerischen Künsten der Oper bezaubern lassen, von dieser Kunstgattung, in der es oft so ganz anders zugeht als im Alltag. Wer stellt sich schon hin und singt 10 Minuten und länger den Leuten vor, daß er in höchster Not sei, es furchtbar eilig habe und von den heimtückischsten Mordbuben verfolgt werde. Und die Häsher stehen, als seien sie blind und taub, 2 Meter links von dem ach so Gehetzten für alle sichtbar hinter einer Baumkulisse und warten geduldig, bis sie der Kapellmeister mit einem Wink wieder sehend und hörend macht. Nun endlich stürzen sie auf das arme Opfer los, und das Verhängnis nimmt seinen Lauf. Zum Lachen ist das, könnte man meinen.

Wenn das Publikum aber die Angst des Verfolgten nicht nur fühlt, sondern mitfühlt, wenn seine Angst zur eigenen Angst wird, wenn es um sein Schicksal bangt, als sei es das eigene Schicksal, dann ist die Kunst zum persönlichen Erlebnis geworden. Die Bühnenhandlung in ihrer Logik oder Unlogik wird in diesem Augenblick zur Nebensache. Und hier liegt die große Gefahr für ein moralisch gefestigtes Rechtsempfinden. Durch zu Herzen gehende, nur das Gefühl ansprechende Musik kann nämlich auch falsches Mitgefühl erregt werden.

Und es wird!

Was sich auf der Bühne abspielt, ist oft eindeutig kriminell. Nehmen wir als Beispiel die Oper „Rigoletto“.

Da ist dieser finstere Kerl aus Burgund, der Sparafucile. Er preist sich an als ein Mann, „mit dem Dolche wohl vertraut, der Nebenbuhler für wenig läßt verschwinden.“ Solche Gangstertypen treiben in etlichen Opern ihr Unwesen. Welch eine Versuchung für die Musiker, die diesen Leuten von Berufs wegen ständig Beihilfe zu Mord und Totschlag leisten müssen. Der Umgang mit den Mordwerkzeugen wird ihnen fast so vertraut wie mit den eigenen Instrumenten. Und Nebenbuhler haben auch sie.

Zu diesen seelischen Belastungen, die von den Musikern standhaft überwunden werden

strengungen, die wissenschaftlich exakt meßbar sind.

Es ist erwiesen: Musikmachen im Orchester ist eine schwere körperliche Arbeit. Unmittelbar vor Beginn einer Vorstellung oder eines Konzertes steigt der Pulsschlag um über 30 Schläge in der Minute. Bei exponierten Stellen und schwierigen Einsätzen, von denen es mehr als genug gibt, sind es gar über 45. Das entspricht der Kreislaufbelastung eines Schwerarbeiters. Dazu kommen die Lautstärken, die für die Nerven alles andere als Balsam sind. Ein normales Mezzoforte wird mit 100 Phon gemessen, während ein Preßlufthammer nur 90 Phon hat. Im Forte ist mit 110 Phon der Lärm einer Blechschmiede erreicht, und das Fortissimo mit 118 Phon nähert sich bereits der Schmerzgrenze des Ohres, die bei 130 Phon liegt. Dabei muß der Musiker ständig seinen Eigenrhythmus unterdrücken. Eine toleranzlose Präzision von weniger als einer Zehntelsekunde verlangt ein absolutes Einordnen in den vom Taktstock diktierten Ablauf der Musik.

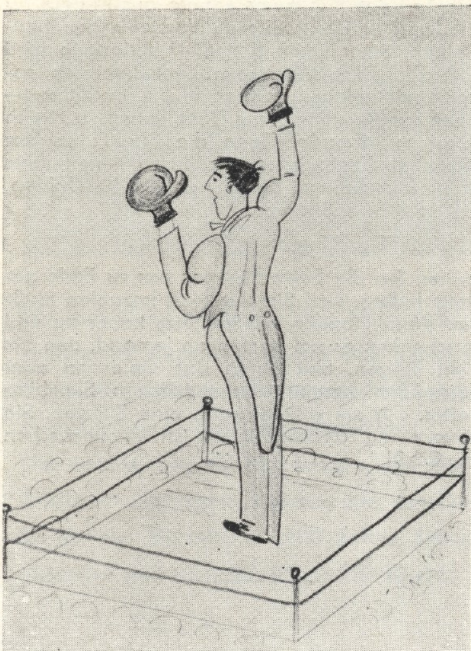
### Die Zugabe:

#### Monolog eines Taktstocks

Ja, ja — ja, das waren noch Zeiten, als die Musik meines guten Baptiste Lully alle Welt begeisterte. Da war ich kein so unscheinbares Etwas wie heute; bitte, rein äußerlich gesehen. Wenn ich auch sehr schlank geworden bin — ich scheue mich nicht zu sagen: sehr, sehr dünn — meine Macht ist nach wie vor unbegrenzt. Führt mich die Hand eines Meisters, bin ich unwiderstehlich. Ich, der Herrsche: über Geist und Willen anderer, ich, der Taktstock.

Damals, zugegeben, da war ich noch nicht so wendig und kapriziös — sagt jemand unberechenbar, ist's eine taktlose Verleumdung —, aber man hat mich deutlich gesehen, nicht nur die Musiker, nein, auch das Publikum. Ich war einfach nicht zu übersehen. Denn ich hatte immerhin die respektable Länge einer aus-





gewachsenen Mannsperson und mein Umfang betrug mehrere Zentimeter. Und nicht nur gesehen wurde ich, man hörte mich auch. Jawohl, früher hörte man mich. Ein gefährlicher Umstand, der mit der Zeit verschwunden ist. Ich bin dankbar. Wer blamiert sich schon gern!

Mein unteres Ende war mit einer Eisenspitze versehen. Ich wurde vom Kapellmeister im Takt der Musik mit der Spitze auf das Podium gestoßen. Wie ein Hirt mit seinem Stab die Herde zusammen hält, so hielt er die Musiker im Takt. Laut und deutlich, für alle im Saal vernehmbar, war mein Bumsen zu hören. Die mir untätigen Herren Musici konnten mit beiden Augen auf ihre Notenblätter schauen. Heute haben sie dafür nur eins. Das andere gehört mir!

Meine Schläge hielten alles zusammen. Gemütliche Zeiten sollen das gewesen sein? Eine Täuschung!

Meine stattliche Größe konnte dem Maitre de musique gefährlich werden, sehr gefährlich. Wurde ich von ihm falsch gehandhabt, hatte er die Schuld ganz allein zu tragen, und die Folgen konnten für ihn ungeheuer sein. Alles war von mir zu hören und ein Versehen war geradezu lebensgefährlich. Gottlob, heute schlägt sich unsereins leichter durch die Musik. Mein alter berühmter Lully hat sich umgebracht — durch mich. Wie kann er auch seinen Fuß dahin stellen, wo er im nächsten Augenblick zornig meine eiserne Spitze aufschlägt. Es war ein unsauberer Schlag, der ihm erst das Blut vergiftete und dann das Leben kostete. Gott hab' ihn selig.

Aus dieser Gefahr sind wir auch heraus. Schlage ich heute einmal daneben — jetzt müßte ich rot werden, aber das liegt mir nicht — stirbt kein Kapellmeister daran. Meiner schlanken Zierlichkeit ist es zu verdanken, daß es noch so viele von ihnen gibt.

So ist es!  
Ich weiß das!  
Ich habe i m m e r Recht!  
I C H , der Taktstock!  
— — — ?

Warum wollen Sie mir nicht mehr zuhören? Es langweilt Sie? Wie, ein Taktstock sollte nicht so viel reden, sondern Musik machen? Bedauere, mir fehlen die Instrumente.

Entschuldigen Sie bitte!



Dirigenten der Staatskapelle in Karikaturen von Friedrich Voigt. Links: Otmar Suitner, Heinz Fricke, Heinz Rögner; rechts: Werner Stölze, Joachim Freyer, Arthur Apelt; Mitte: Franz Konwitschny

