

Erfolge und Krisen im Leben des Max von Schillings

Kindheit und Jugend

Waren in dem 1920 erschienenen Opernführer von Leo Melitz noch alle vier Opern von Schillings' enthalten, so ist in den neueren Opernführern allenfalls *Mona Lisa* zu finden. Max von Schillings teilt dieses Schicksal mit vielen anderen Komponisten, die man nur mit einem einzigen Werktitel assoziiert. Sein 125. Geburtstag soll uns Anlaß sein, den Komponisten einmal vorzustellen Kindheit und Jugend Max Schillings (er wurde erst später geadelt) entstammte einer sehr gut situierten rheinischen Familie. Er wurde am 19. 4. 1868 in Düren geboren und stammte mütterlicherseits von den Brentanos ab. Schillings war also vier Jahre jünger als Strauss. In beider Leben gab es manche Paralleltät - und doch war beider Leben und Werk wiederum nur wenig vergleichbar.

Wenngleich Schillings schon früh Musikunterricht erhielt und sich auch seine Begabung bereits früh zeigte (wie Strauss schrieb auch er seine erste Komposition mit 6): es deutet zunächst nichts darauf hin, daß er die Musik zu seinem Beruf machen sollte.

Er wurde als Kind ausschließlich von privaten Lehrern unterrichtet. Schillings studierte in Bonn bei Brambach und von Königsloh Klavier, Dirigieren und Komposition, geht

aber nach dem Abitur nach München, wo er auf Wunsch seines Vaters Jura studiert, aber auch Vorlesungen in Germanistik, Kunstgeschichte und Literaturgeschichte hört.

1882 darf er in Bayreuth eine Parsifal-Vorstellung besuchen - im gleichen Jahr war auch Strauss zum ersten Mal in Bayreuth, aber die späteren Freunde waren sich hier noch nicht begegnet. Mit 24 heiratet er seine Cousine Caroline Peill und richtet sich ganz in München ein. Aus dieser Ehe gingen drei Kinder hervor.

Die Neudeutschen und die Münchner Schule

Schillings lernt in München Richard Strauss kennen und schließt sogleich Freundschaft mit ihm und dessen Ju-

gendfreund Ludwig Thuille. Und er lernt auch Hermann Levi kennen, der ihm immer freien Zutritt zu den Proben des Hoftheaters vermittelt. Erst jetzt entscheidet sich Schillings ganz für den Musikerberuf, in einem Alter, in dem Strauss bereits einen beachtlichen Werkkatalog vorzuweisen hat und drei Jahre lang Kapellmeister in Meiningen war.

Die ersten Kompositionen Schillings': Ein Lied, ein Streichquartett, vier weitere Lieder. Daß Schillings München als seinen Wohnsitz gewählt hatte, kam nicht von ungefähr: Von München gingen damals die wesentlichen Impulse für die Neue Musik aus. Um Strauss und Thuille hatte sich ein Kreis von progressiven Komponisten gebildet, der gegen die konservative Richtung eines Rheinberger agierte. Auch Max Reger ist diesem Kreis zuzurechnen.



Die Ehepaare Strauss und Schillings
am 1. Juni 1887 in Marquartstein

Der Mentor der Gruppe, die die Musikgeschichte meist unter dem Rubrum "Münchner Schule" zusammenfaßt, war Alexander Ritter. Ritter war ein Sohn jener Julie Ritter, die einstmals Wagners Gönnerin gewesen war; er war in Dresden ein Mitschüler Hans von Bülow's und heiratete später Johanna Wagner, die Nichte Wagners. Für Ritter standen die Namen Wagner und Liszt ganz oben, er hatte in

Weimar zu der von Liszt begründeten "Neudeutschen Schule" (zu der auch von Bülow und Cornelius zählten) gehört. Und es war ihm in Meiningen, wo er Konzertmeister der von Strauss geleiteten Hofkapelle war, gelungen, den durch seinen Vater musikalisch konservativ erzogenen jungen Strauss zum glühenden Wagnerianer und Lisztianer zu machen. Alle drei Freunde hatten auch bei den ersten musikdramatischen Werken Sujets gewählt, die noch ganz in der Nachwirkung Wagners standen. Dies drückt sich oft schon in den Titeln aus: Strauss: *Guntram* und *Feuersnot*. Thuille: *Theuerdank*, *Lobetanz*, *Gugeline*: Schillings: *Ingwelde*, *Der Pfeifertag*.

Die Werke

Auch Schillings' erste Oper *Ingwelde* ist noch ganz unter der Wirkung des Vorbildes Wagner entstanden. Der Stoff entstammt der altnordischen Sagenwelt, F. Graf Sporck hatte das Libretto geschrieben. Und da man seit Wagner glaubte, daß für mythologische Stoffe immer der Stabreim die unabdingbare Form sei, schrieb Graf Sporck diese der Edda entnommene Geschichte selbstverständlich in Stabreimen. Schillings' Erstlingswerk wurde im Jahre 1894 (also im gleichen Jahr wie Strauss' *Guntram*) in Karlsruhe unter der Leitung Felix Mottls uraufgeführt. Es wurde ein großer Erfolg, wenn auch etwas mehr in der Fachwelt als beim Normal-Publikum. Der Erfolg war aber immerhin so groß, daß das Werk an vielen anderen Bühnen nachgespielt wurde und hohe Aufführungsziffern erreichte. Walter Thomas schreibt in seinem Buch: "R. Strauss und seine Zeitgenossen", die Wirkung und die Diskussionen um die Oper Schillings' haben an Heftigkeit denjenigen um die 10 Jahre später entstandene *Salome* nicht nachgestanden. "Die spezifisch Schillingssche Eigenart, an der sich fast jede Note des Komponisten erkennen läßt, ist gewiss nicht frei von der Gefahr, gelegentlich zur Manier zu werden, einer Gefahr, der auch andere große Meister von bestimmter, aber nicht sehr vielseitiger Eigenart (z.B. Brahms und Bruckner) bisweilen erlegen sind." Zu dieser Beurteilung kam Rudolf Louis in seinem Buch "Die

deutsche Musik der Neuzeit" (1917). Und er folgert weiter: "Daß bei Schillings die Eigenart doch nicht so eng begrenzt war, wie man nach der *Ingwelde* hätte vermuten können, das bewies sein zweites Bühnenwerk *Der Pfeifertag*." Auch zu dieser Oper schrieb Graf Sporck das Libretto. Er hatte es ursprünglich für Strauss geschrieben, Strauss hatte es aber an seinen Freund Schillings weitergegeben. Konnte man *Ingwelde* thematisch neben die gleichzeitig entstandene Oper



Berliner Generalprobe zu *Pfeifertag*
Schillings Masch.Dir.Brandt Strauss Oberreg.Droescher

Guntram von Strauss stellen, so steht Schillings' zweites Werk, *Der Pfeifertag*, thematisch in der Nachfolge der *Meistersinger*. Auch im *Pfeifertag* geht es um künstlerische Zünfte (hier handelt es sich um die etwa im 14. Jahrhundert entstandenen Zünfte der Pfeifer und Spielleute), ihre Regeln, ihre Wettstreite. Der jährlich abgehaltene Pfeifertag war ein Gerichtstag dieser Zunft, an dem Rechtsfragen, also Verstöße gegen die von den Zunftmeistern aufgestellten Regeln verhandelt wurden. Und dieser Stoff wurde nicht in Stabreimen geformt, sondern in einer eher schlichten, poetischen Sprache. Für Schillings war *Der Pfeifertag* das, was *Feuersnot* für Strauss war: ein Akt der

Befreiung vom erdrückenden Vorbild Wagner.

Schillings schrieb eine von der *Ingwelde* völlig verschiedene Musik: weniger kompliziert in der Kontrapunktik, voller Humor und Witz. Auch die Leitmotivtechnik wendet Schillings hier weniger streng an. In einer der Musiknummern nimmt Schillings übrigens den Totenmarsch aus Mahlers 1. Symphonie vorweg. Schillings führt ein neues Instrument in dieser Oper ein: die Violotta, ein etwa zwischen Bratsche und Violoncello gelegenes Instrument, das er auch solistisch oder zur Verstärkung der Bratschen verwendet. Die Uraufführung des *Pfeifertag* fand mit einem durchaus achtbaren Erfolg im Jahre 1899 in Schwerin unter der Leitung Zumpes statt. Daß diesen beiden ersten Musikdramen von Schillings' kein dauerhafter Erfolg beschieden war, wurde meist den schlechten Libretti zugeschrieben. Hans Pfitzner äußerte über den *Pfeifertag*: "Ich begrüße im *Pfeifertag* eines der seltenen Werke, die in ihrer zeitlichen Folge jenes Ewige darstellen, was man schlecht und ungenau etwa den deutschen Geist nennen könnte". Für Schillings war Pfitzner das erklärte Idol, er hielt *Palestrina* "für einen Geniestreich".

Für die Oper *Moloch* hatte Schillings das Libretto bei Emil Gerhäuser (auch die Texte für seine Opern - wie sein Vorbild Wagner - selbst zu schreiben, wagte Schillings nicht) bestellt, der es nach einem als Fragment hinterlassenen Drama von Hebbel verfaßte. Der *Moloch* ist ein alles vernichtendes Ungeheuer, das als Götze verehrt und schließlich zerstört wird. Schillings hatte diese Oper als eine Art Konklusion von *Ingwelde* und *Pfeifertag* gedacht. Aber, so fand Rudolf Louis, sie sei gerade deshalb weniger ursprünglich. Man vernimmt überwiegend Dinge, die man schon aus den vorausgegangenen Opern kannte. Die Uraufführung des *Moloch* fand im Jahre 1906 unter der Leitung Ernst von Schuchs in Dresden statt.

Erst mit seiner nächsten Oper - *Mona Lisa* - gelang Schillings auch bei einem
Fortsetzung auf Seite 8

Künstlergespräch

Dienstag, 12. Oktober 1993, 19 Uhr
**Rückblick auf 11 Jahre
 Generalintendanz mit
 Prof. August Everding**
 Gartensaal des Prinzregententheaters
 Prinzregentenplatz 12, 81675 München

**!Wichtig!
 Bitte beachten Sie bei
 sämtlichen postalischen
 Sendungen die neuen
 Postleitzahlen!**

Sollte uns bei der Übertragung Ihrer Postleitzahl ein Fehler unterlaufen sein (s. Adreßetikett auf der letzten Seite), so bitten wir Sie, dies möglichst bald dem Büro mitzuteilen!

Hinweis

Im Rahmen der VHS München hält Frau Helga Schmidt ein ganztägiges Seminar zum Thema

Dietrich Fischer-Dieskau - Porträt und Rückblick auf eine 50-jährige Sängerkarriere

Termin: Samstag, den 9.10.1993, 10-17 Uhr
 Ort: Kulturzentrum am Gasteig
 Rosenheimer Str. 5, 81667 Mü
 Kosten: DM 22,- + DM 3,- Bearb.ggebühr

Anmeldungen entweder direkt bei der VHS zur allgemeinen Einschreibung Anfang September (Kurs JG 13) oder über IBS bei Monika Beyerle-Scheller, Mettnauer Str. 27, 81249 München

Dem IBS stehen 20 Plätze zur Verfügung.

Das Büro ist im August wegen der Sommerpause nicht besetzt!

IBS-Club

"Altmünchner Gesellenhaus"
 Adolf-Kolping-Str. 1, 80336 München

Dienstag, 14. September 1993, 18 Uhr
**Literaturverfilmung am Beispiel von
 Thomas Manns "Tod in Venedig"**
 (Referent: Richard Eckstein)

Montag, 18. Oktober 1993, 18 Uhr
Die Semperoper zu Dresden
 (Referent: Gottwald Gerlach)

Club-Termine zum Vormerken:

Dienstag, 9. Nov. 1993

Mittwoch, 1. Dez. 1993 mit Weihnachtsbasar
 ("aktive Mitwirkende" wenden sich bitte an Frau Bartsch, Tel: 089 / 670 91 85)

Kultureller Frühschoppen

Mittwoch, 8. September 1993, 10 Uhr
Die Geschichte des Münchner Biers
 Führung durch die Paulaner-Brauerei

Treffpunkt: Falkenstr. 11, 81541 Mü, 9.45 Uhr
 (Tram 27 / Bus 52 Mariahilfplatz)
 anschließend Brotzeit

Wanderungen

Samstag, 11. September 1993
Rund um Freising

Wanderzeit:	ca. 4 Stunden	
Abfahrt:	Marienplatz	8.44 Uhr
		(S1)
Ankunft:	Freising	9.26 Uhr
	(Rückfahrt wieder ab Freising)	

15. - 17. Oktober 1993

**3-Tage-Wanderung:
 Ohlstadt - Garmisch**

Anreise: Freitag, 15.10.93 früh
 Rückreise: Sonntag, 17.10.93 abends
 Anfahrt mit Auto und Bahn möglich
 2 Übernachtungen / Dusche-WC mit Halbpension
 im Kolpinghaus in Ohlstadt

Interessenten wenden sich bitte möglichst bald an Herrn Gerlach, Einsteinstr. 102, 81675 Mü, Tel: 089 / 47 98 24.

Reisen

Exklusiv für die IBS-Mitglieder bietet der *Reise- & Büroservice Monika Beyerle-Scheller* (Anschrift: Mettnauer Str. 27, 81249 München, Tel: 089 / 864 22 99, Fax: 089 / 864 39 01) an:

Kulturreise nach Dresden
 28. Oktober - 2. November 1993
 mit "Lohengrin" und "Hoffmanns Erzählungen"
 in der Semperoper

**Kulturreise nach
 New York und Philadelphia**
 voraussichtlich 16. - 24. April 1994
 "Otello" und "Aida" in der Met
 Konzert in Philadelphia mit Sawallisch

Weitere geplante Kurz-Reisen:

Stuttgart: IGA

10. September 1993

Freiburg i.Br.: Theater nach Spielplan
 24. - 26. September 1993

Bonn: Fanciulla d. West (Puccini)
 Herbst 1993 (mit Milnes)

Salzburg: Faust I & II (Goethe)
 Herbst 1993

Zürich: Andrea Chénier (Giordano)
 Anf. Januar 1994 (mit Araiza, Benackova-Cap)

Zürich: Otello (Verdi)
 März 1994 (mit Winbergh, Brendel, Dessi; Dir: Frühbeck de Burgos; Insz.: Berghaus)

Paris: Frau o. Schatten (Strauss)
 März 1994

Braunschweig: Otello (Rossini)
 (Insz: Kuhn)

St. Gallen: La Gioconda (Ponchielli)
Thais (Massenet)
Elektra (Strauss)

Interessenten bitten wir, das aktuelle Programm anzufordern.

SIE LESEN IN DIESER AUSGABE:

1 Max von Schillings

3 Veranstaltungen /
 Mitteilungen

Zu Gast beim IBS

4 Julie Kaufmann

5 Gustav Kuhn

6 Prinzregententheater

Hinter den Kulissen

7 Street Scene

9 Henriete Sontag

10 Buchbesprechung

12 Die letzte Seite
 Herodiade / Elektra

☎ IBS e.V., Postfach 10 08 29, 80082 München
 ☎ 089 / 3 00 37 98 Mo - Mi - Fr 10-13 Uhr - Fax 089 / 864 39 01

Julie Kaufmann

Ein Blick in den vollbesetzten Saal des Hotels Eden-Wolff ließ unsere Moderatorin Helga Schmidt die Vermutung äußern, daß der Liederabend am 14. März im Prinzregententheater viele Zuhörer neugierig gemacht habe, die begeistert gefeierte Sängerin näher kennenzulernen. Und so war es wohl auch: Das Künstlergespräch mit Irwin Gage hatte das Interesse an seiner Zusammenarbeit mit Julie Kaufmann geweckt und den Wunsch entstehen lassen, mehr über die so bezaubernde Künstlerin zu erfahren.

Freilich, jeder halbwegs eifrige Besucher der Münchner Oper - und welches Mitglied des IBS wäre das nicht! - hat sie zumindest in einigen Rollen ihres Faches "Lyrischer Koloratursopran" erlebt und bewundert: als Despina in der neuen Dieter-Dorn-Inszenierung von *Così fan tutte*, als Rosina im *Barbier von Sevilla*, als Marzelline in *Fidelio*, als Zdenka in *Arabella* usw. Schließlich hat sie in der nun zu Ende gegangenen Ära Sawallisch 10 Jahre lang unter seiner Leitung gearbeitet - man lese nach in ihrem von Verehrung und Dankbarkeit diktierten Beitrag zum IBS-Spezial für Wolfgang Sawallisch. Noch steht sie zwei Jahre unter Vertrag (wir vernahmen es mit Erleichterung), auch, daß der neue Intendant Jonas froh ist, sie im Ensemble zu wissen. Aber eines Tages wird sie uns verlassen aus dem Gefühl, daß es nicht gut ist, zu lang am selben Haus zu sein. Sie ist nicht der Typ, der ständig auf Reisen sein will, sie braucht ein Zuhause, ein Nest, von dem sie ausfliegen, in das sie aber auch zurückkehren kann.

Dabei stand am Anfang ihres musikalischen Lebenswegs das Klavier, und es stand im Mittelwesten der USA im Staat Iowa. Eines Tages kamen zwei vielleicht verkappte Himmelsboten nach dort, die vom Züricher Opernstudio schwärmten, und da wußte sie, daß das ihr Weg war. Sie wollte fort von daheim, von Amerika, und sie wollte singen. Ihr Gesanglehrer vermittelte ihr eine Sponsorin. So war der Weg frei nach Zürich und zur Ausbildung zur Opernsängerin.

Aber das erste Vorsingen bei einer Agentur endete mit einem Schock: "Sie werden nie auf einer Bühne stehen, nicht einmal im Lüneburger Chor." Der brutalen Ablehnung folgte ein guter

Rat: im Hamburger Rundfunkchor singend den Lebensunterhalt zu verdienen. So sang sie vormittags im Chor und besuchte nachmittags die Musikhochschule. Der Chorleiter Helmut Franz hatte ihre Begabung erkannt und empfahl sie zu Frau Beckmann, der Pädagogin ihres sängerischen Weges. "Sie hat mir alle Türen geöffnet". Nach 3 Jahren Studium fand die Lehrerin die Zeit für ein Engagement gekommen. Das Schicksal wollte es, daß Julie wieder auf den Typen traf, der ihr schon einmal jede Begabung für die Bühne abgesprochen hatte. Ergebnis: natürlich negativ. Ein anderer Agent vermittelte sie nach Hagen. Die westfälische Indu-



Foto: K.Katheder

striestadt ist wohl nicht der Ort, von dem eine junge Sängerin träumt. Und doch sollte sich in den zwei Jahren dort für Julie Kaufmann Entscheidendes begeben. Von 7 Rollen, die sie übernahm, waren 5 Hauptrollen. Das bedeutete natürlich eine enorme berufliche Belastung, die kein Privatleben mehr zuließ, aber ihr war es recht so. Schon nach drei Monaten hatte sie einen Vertrag mit Frankfurt, und dieses Engagement wurde zum Sprungbrett für München. Auch privat wurde in Hagen eine wichtige Weiche gestellt: Sie lernte in dem Soloposaunisten des Orchesters ihren späteren Ehemann kennen. "Es war Haß auf den ersten Blick," bekennt sie mit Nachdruck. Auf den zweiten Blick muß dann wohl auch auf ihrer Seite Liebe gewesen sein, denn der Ehebund hat sich bewährt. Als sie nach

München ging hängte ihr Mann die Po-saune und die Dozentur am Robert-Schumann-Konservatorium in Düsseldorf an den Nagel und wurde "Hausmann", das heißt, er übernahm die Organisation der praktischen Seite von Julie Kaufmanns Künstlerleben (ist aber auch weiterhin als Musiker tätig).

Und das umfaßt mittlerweile drei Gebiete: Oper, Konzert und Unterricht. Es mag erstaunen, daß eine Sängerin, die mitten im öffentlichen Musikleben steht, sich schon als Pädagogin betätigt. Julie Kaufmann hat nicht nur Privatschüler, sie unterrichtet auch am Konservatorium, und es macht ihr große Freude, jungen Menschen dazu zu verhelfen, sich den Lebensunterhalt mit Musik zu verdienen.

Denn Musik steht im Mittelpunkt ihres Lebens, sie im Gesang erlebbar zu machen, ist ihr Anliegen. Das verbindet mit der Auffassung von Irwin Gage der Julie Kaufmann für die begabteste Liedsängerin der Nachwuchsgeneration hält. Demnächst erscheint ihre erste Lied-CD mit der für sie bezeichnenden anspruchsvollen Auswahl. Mit Gage plant sie für nächstes Jahr ein Programm mit Liedern von Messiaen, für die der Pianist, wie er sagt, ein Jahr Arbeit benötigt. Sie scheut vor keiner Schwierigkeit zurück, getreu der Familiendevise: "Laß es Dir eine Herausforderung sein!" Übrigens würde niemand, der sie in völlig akzentfreiem Deutsch singen oder fließend sprechen hört, die Amerikanerin in ihr erkennen. Sie liebt unsere Sprache und liest unsere Dichter.

Helga Schmidt hatte eine interessante Auswahl von Musikbeispielen quer durch Julie Kaufmanns Repertoire mitgebracht, in denen wir die makellose Schönheit ihrer Stimme, deren artistische Sicherheit (Strauss' *Amor!*) und Intonationsreinheit bewundern durften. Als krönender Abschluß war Mozarts *Exultate, jubilate* gewählt. Da stellte sich heraus, daß Julie diese Arie für ihre Mutter gesungen hat, die sie sich für ihre Totenfeier gewünscht hatte, und plötzlich kamen ihr unaufhaltsam die Tränen. Hätte man sie nicht schon wegen ihrer Stimme, ihres Charmes und dem, was sie sagte, liebgewonnen, diese ungewollten Tränen hätten es bewirkt.

Ingeborg Giessler

Gustav Kuhn

Ein sehr eigener Kopf ist er, der Herr Dr. phil. Gustav Kuhn, der sich gar nicht so ohne weiteres einordnen läßt. Hochintelligent, gebildet, reaktions-schnell und jederzeit in der Lage, alles und jeden höchst treffsicher zu analysieren - und dabei doch, wie man aus seinen Aufnahmen heraushört, ein sensibler Musiker, der von Gefühl und Intuition her kommt und dem die Technik in der Musik absolut nicht das Wichtigste ist. Voll ätzender Kritik gegenüber den Entartungen in der heutigen Musikszene - und doch in der Lage, sich irgendwie einzufügen, dabei immer bedacht, von den ihm wirklich wichtigen Prinzipien so wenig wie möglich preiszugeben. Schließlich ein gut und interessant aussehender Mann, der blendend "rüberkommt" - der Abend mit ihm also ein ausgesprochenes Vergnügen.

Geboren (1945) und aufgewachsen ist er in Salzburg, studiert hat er relativ kurze Zeit bei Hans Swarowsky in Wien und dann wieder in Salzburg - nebeneinander Philosophie/Psychologie an der Uni und Musik am Mozarteum. Ersteres mehr den Eltern zuliebe - für ihn stand wohl von Anfang an fest, daß er Musiker werden wollte.

Die beiden wichtigsten Förderer des Dirigier-Anfängers waren Bruno Maderna und Karajan. Von Karajan, dem "Weltmeister der Dirigier-Technik", habe er alles gelernt, was technisch über den Dirigentenberuf zu lernen sei, und dieser habe ihm auch in vielem die Wege geebnet - so schon 1980 mit einem Dirigat in Salzburg. In seinen Ausführungen über Karajan schwingen immer Liebe und Bewunderung mit. Er sei viel mehr gewesen als nur ein guter Techniker, nämlich ein großer Künstler, erst in den letzten 10 Jahren habe er sich wohl vom Kommerz überfahren lassen.

Das Salzburg-Dirigat brachte internationale Beziehungen, und Kuhn ging als musikalischer Leiter zunächst nach Bern, dann nach Bonn (bis zum bekannten dramatischen Ende dort) und machte sich einen Namen als Dirigent des deutschen Repertoires. Vor allem Richard Strauss galt und gilt seine große Liebe. In München hat er *Feuersnot* und *Intermezzo* herausgebracht, und zwar aus voller Überzeugung, denn die Musik sei fabelhaft, wenn auch die Libretti vielleicht etwas antiquiert. (Übrigens war er es, dem wir die Auftritte von Felicity Lott in München zu

verdanken haben - er kannte sie aus Glyndebourne, und er schätzt sie sehr.)

Durch das abrupte Ende in Bonn war er plötzlich frei - nachdem vorher nicht viel Zeit für Gastspiele geblieben war. Jetzt griffen die Italiener zu und holten ihn - zunächst als Wagner- und Strauss-Dirigent. An der Scala ein Riesenerfolg mit *Tannhäuser* - danach standen ihm die italienischen Häuser offen. Aber er war nicht bereit, sich auf das deutsche Fach festlegen zu lassen. Das Debut in Rom mit *Cavalleria* wurde dann ein voller Erfolg, und danach ging es unter anderem mit einem *Maskenball* in der Arena und *Hermione* in Pesaro weiter. Heute ist er in Italien weit mehr zu

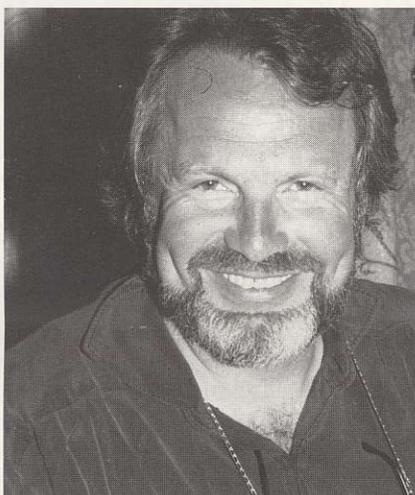


Foto: K. Katheder

Hause als in Deutschland und gehört dort zu den führenden Dirigenten, auch im italienischen Fach.

Vor fünf Jahren entschied er sich, das Macerata-Festival zu übernehmen. Er arbeitet dort hauptsächlich mit jungen Leuten, und die Produktionen werden in langer Probenzeit gründlich erarbeitet. Die jungen Sänger bekommen Gelegenheit, sich langsam in ihre Rolle hineinzutasten - im üblichen Routinebetrieb ja überhaupt nicht mehr möglich. Dieses Jahr wird es, wie er versprach, einen tollen *Figaro* geben, mit lauter jungen Sängern.

Damit sind wir bei Mozart. Der ist für Kuhn wohl das Höchste in der Musik überhaupt. Mozart sei der einzige, dem es gelinge, ganze menschliche Charaktere mit ihren Reaktionen, Gedanken und Gefühlen erfahrbar zu machen und dabei immer im Rahmen der rein musikalischen Gestaltung zu

bleiben. Er legte das überzeugend am Beispiel des Schlußquintetts des 1. *Cosi*-Aktes dar, das er zunächst analysierte und das dann vom Band erklang. Da kommt dem erfahrenen Musiker natürlich seine psychoanalytische Ausbildung zugute - so klar erkennen und darstellen können das wohl nicht viele.

Diese Mozart-Analyse war schon eine Kostprobe aus seinem Buch "Aus Liebe zur Musik", das er uns an diesem Abend vorstellen wollte. Auch das ist zweigeteilt: Einmal eine Sammlung von Aufsätzen und Notizen über verschiedene Fragen der musikalischen Praxis - im zweiten Teil dann "ein philosophischer Versuch", wie er es nennt, über den "Sinn im musikalischen Kunstwerk".

Seine Vorstellung von Musikinterpretation: Die Technik werde im allgemeinen viel zu wichtig genommen. Natürlich sei ihre Beherrschung notwendig - aber die zentralen menschlichen Probleme, um die es in der Musik letztlich gehe, seien überhaupt nicht technischer Natur, und das müsse zum Ausdruck kommen.

Seit 1986 führt Kuhn gelegentlich auch selbst Regie. Viele Regisseure arbeiten vom Text her, und die Musik sei ihnen nur lästiges Beiwerk - das aber sei falsch. Im Mittelpunkt stehe die Musik, und die dürfe nicht kaputtgemacht werden.

Sehr beklagt er, daß junge Musiker im heutigen Musikbetrieb keine Chance bekommen, sich langsam zu entwickeln, sondern vor der Zeit verheizt werden. Um ein wenig gegenzusteuern, hat er vor zwei Jahren in Italien die "Academia Farneto" gegründet, die jungen Musikern bei der Orientierung helfen will.

Das Gespräch wurde von Frau Scheller wie immer in höchst kompetenter Weise geführt. Ich staune oft, wie gut sie sich vorbereitet hat und was sie alles an Hintergrundwissen besitzt. Ich möchte mich bei dieser Gelegenheit einmal ganz herzlich bei ihr für die viele Mühe bedanken, die sie in diese Abende steckt und die allen IBSlern sehr zugute kommen.

Eva Knop

Wen das Buch interessiert:
Gustav Kuhn, "Aus Liebe zur Musik", Henschel-Verlag, Berlin, 1993, DM 29,50

Das Münchner Prinzregententheater

Vorgeschichte

König Ludwig II. wollte in München auf den Gasteighöhen ein großes Theater bauen. Die bayerischen Behörden torpedierten jedoch den Plan. Enttäuscht gab der König daraufhin seine Baupläne auf.

Einige Jahre haben die Generalintendanten von Perfall und von Possart die Idee der Errichtung eines Festspielhauses nach Bayreuther Vorbild erfolglos bei den Behörden vorgetragen. Schließlich gewann man auf privater Basis ein Gremium für diese Idee. Es wurde die "Gesellschaft Prinzregententheater GmbH" unter Führung des Architekten Littmann gegründet.

Unter Leitung der Firma Heilmann & Littmann begannen am 27. April 1900 die Arbeiten, und am 27. Juli 1901 war das Opernhaus fertig.

Die ersten Jahre

Am 20. August 1901 fand die Eröffnung mit der Festwiese aus *Meistersinger* statt, am Pult stand Hofkapellmeister Herman Zumpe.

Im Anschluß gab es die ersten Münchner Richard-Wagner-Festspiele. Neben den *Meistersingern* standen 1901 je 5 mal *Tristan und Isolde*, *Lohengrin* und *Tannhäuser* auf dem Programm. Die Werke wurden aus dem hervorragenden Münchner Ensemble besetzt. Gäste gab es erst ab 1902, als Leo Slezak den Stolzing sang. 1903 kam erstmals der *Ring*. Während dieser Festspiele starb der musikalische Leiter Herman Zumpe.

Chronik der Intendanten

Als Nachfolger von Zumpe wurde auf Empfehlung von Cosima Wagner Felix Mottl musikalischer Chef. Er wirkte bis zu seinem Tode 1911 als Generalmusikdirektor in München.

Es folgte die Ära Bruno Walter mit der Uraufführung von Pfitzners *Palestrina* am 12. Juni 1917. Das berühmte Sängerehepaar Karl Erb und Maria Ivogün brachte das Werk zu großer Geltung. Der Komponist inszenierte selbst.

Hans Knappertsbusch löste Bruno Walter ab und blieb zwei Jahrzehnte der unbestrittene Chef, bekannt durch seine direkte, aber heitere Art.

Nachdem sich Knappertsbusch mit den Machthabern überworfen hatte, übernahm am 1. Januar 1937 Clemens Krauss die Leitung. Mit ihm begann die große Zeit der Münchner Oper. Nach der Zerstörung des Nationaltheaters am 2./3. Oktober 1943 konnte am 27. Mai 1944 ein provisorischer Spielbetrieb im Prinzregententheater aufgenommen werden. Am 30. Juli 1944 mußte das Haus nach einer Aufführung von *Tief-land* geschlossen werden.

1945 - 1963

Der Opernbetrieb begann am 15. November 1945 mit *Fidelio* in einer Inszenierung von Günther Rennert. Es sangen Helena Braun, Franz Klarwein und Hans Hotter; am Pult stand Bertil Wetzelsberger.

Gerne erinnert sich der Autor an hervorragende Aufführungen:

- *Cosi fan tutte* (1951) unter Solti mit Kupper, Cunitz, Holm, Schmitt-Walter, Kusche, Nentwig
- *Othello* (1958) unter Kempe mit Hopf, Metternich, Kupper
- *Fidelio* (1962) unter Kempe mit Rysanek, Uhl, Böhme, Wiener, Metternich
- *Palestrina* unter Heger mit Fehenberger, Hotter, Klarwein, Frantz, Töpfer, Nentwig
- *Rosenkavalier* unter Jochum mit Schech, Töpfer, Köth, Böhme
- *Arabella* unter Keilberth mit della Casa, Fischer-Dieskau

Großen Dank schuldet das Münchner Publikum dem Intendanten und Regisseur Rudolf Hartmann. Er setzte sich für die Wiedereröffnung seines "geliebten Hauses" genau so engagiert ein wie jetzt August Everding.

Am 6. September 1963 mußte das "Prinze" nach einer Aufführung des *Rosenkavaliers* als "vom Zusammensturz bedroht" schließen. Wir alle wissen, daß das Haus bisher noch nicht eingestürzt ist.

Uraufführungen

Von Werner Egk gab es zwei Ballett-Uraufführungen:

6. Juni 1948 *Abraxas*

16. Februar 1960 *Danza*

Über *Abraxas* schrieb der Spiegel: "Erst nach dem 48. Vorhang konnte sich Werner Egk und das Tanzdreigestirn Marcel Luitpart, Irina Klavivova und Solange Schwarz von den entfesselt huldigenden Mengen verabschieden." Nach fünf ausverkauften Vorstellungen verbot der bayerische Kultusminister Hundhammer das Stück.

Am 11. August 1957 wurde *Die Harmonie der Welt* von Paul Hindemith aus der Taufe gehoben. Rudolf Hartmann inszenierte, es sangen Schmitt-Walter, Engen, Holm, Töpfer, Fölser, Klarwein, Knapp und Proebstl.

Übergang in den Staatsbesitz

Als der bayerische Staat sich das Haus aneignen wollte, kam es zu einem Streit mit der Prinzregententheater GmbH. Das Reichsgericht in Leipzig entschied, daß das Haus dem Staat gegen eine Bezahlung von 1 Million Mark zu übereignen sei, Stichtag 1. April 1924.

Renovierung und Zukunft

Die Tochter des Bauherrn Littmann verfügte in ihrem Testament, daß ihr Erbe von 2,7 Millionen DM für die Renovierung des Hauses bestimmt ist. Ihre Bedingung war, daß die Wiederherstellungsarbeiten spätestens am 24. Juni 1983 begonnen sein mußten. Tatsächlich wurde am letztmöglichen Tag mit der Arbeit begonnen. Eine vollständige Renovierung scheiterte am Einspruch der Abgeordneten aus der Provinz. August Everding schlug die kleine Lösung vor.

Was bringt die Zukunft? Der Plan einer Münchner Theaterakademie, die im Prinzregententheater arbeiten soll, ist noch nicht endgültig.

Die Mitglieder des IBS haben sich durch aktive Hilfe oder durch Spenden um das Theater verdient gemacht: Wir erwarben zwei Sitze.

Franz Felix Tillmetz



Street Scene

Während *Die Dreigroschenoper* und *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* bei Theater und Publikum nichts an Beliebtheit eingebüßt haben, ist es um die Bekanntheit von Kurt Weills späteren Werken aus den 40er Jahren eher schlecht bestellt. Nach seiner Emigration aus Nazi-Deutschland 1935 machte Weill in New York die Bekanntheit von George und Ira Gershwin. Angeregt durch *Porgy und Bess* begann Weill für die amerikanische Bühne zu schreiben, zunächst Musical Plays, mit denen er zunehmend Erfolg am Broadway hatte.

Sein erstes Stück *Jonny Johnson* war mit 68 Aufführungen zwar nur ein Achtungserfolg. Aber die nächsten beiden Werke *The Eternal Road* (1937) und *Knickerbocker Holiday* (1938) kamen mit 153 und 168 Aufführungen bei Kritik und Publikum sehr gut an. Den großen Durchbruch erreichte Kurt Weill mit der Uraufführung von *Lady in the Dark* am 23.1.1941, das Werk wurde 467 mal am Broadway gespielt. Der nächste Weill-Hit am Broadway war *One Touch of Venus*, das nach seiner Uraufführung am 7.10.1943 weitere 567 Aufführungen erlebte.

Bei *Lady in the Dark* und *One Touch of Venus* hatte Weill bereits versucht, die Musik wie bei einer Oper zu einem wesentlichen dramatischen Bestandteil der Handlung zu machen. Mit seinem nächsten Werk, der 1946 komponierten *Street Scene*, verließ er völlig die Pfade des Nummern-Musicals hin zu einem fast durchkomponierten Stück. Weills Plan war, eine amerikanische Oper für den Broadway zu komponieren. Als er seine Finanziere und Produzenten davon in Kenntnis setzte, stieß er dort auf große Skepsis und leichtes Entsetzen. Eine große Oper für den Broadway? Unmöglich. Das wäre programmierter Mißerfolg und hieße, sein Geld gleich zum Fenster hinauswerfen.

Aber wie so oft wurde auch diesmal das Publikum unterschätzt. Die New Yorker bejubelten bei der Uraufführung am 9.1.1947 das Stück als "ihre" Oper. Die Kritiker äußerten sich durchweg respektvoll bis enthusiastisch. *Street Scene* wurde 148mal en suite gespielt.

Kurt Weill nannte sein Stück im Untertitel "Eine Großstadtballade. Amerikanische Oper in zwei Akten". Schauplatz der Oper ist ein Gehsteig vor einem New Yorker Haus. Geschildert wird das Alltagsleben alltäglicher Menschen in der heißen, stickigen Großstadt. Gezeigt werden die Sorgen und Freuden des Durchschnittsbürgers: Der Hausmeister singt einen Blues, während er den Müll hinausbringt; die Klatschbasen des Hauses kommentieren das Verhalten der Mitbewohner; ein begeistertes Loblied auf die amerikanischen Eissalons wird gesungen; eine Gruppe von Schulkindern übt ihr Schullied; das Mädchen Rose muß unter drei Verehrern wählen; ein Mann schießt seine Frau nieder, weil sie ihn mit dem Milchmann betrogen hat. Zwei Tage Leben in einem New Yorker Mietshaus.

Die Idee, *Street Scene* zu komponieren, schwebte Weill schon seit langem vor. Er hatte das gleichnamige Theaterstück von Elmer Rice, das 1929 den Pulitzer-Preis gewann, 1930 in Berlin unter dem Titel *Die Straße* mit Albert und Else Bassermann sowie Grete Mosheim gesehen. Als Weill 1936 bei einer Probe zu *Jonny Johnson* Rice kennenlernte, bat er ihn um die Genehmigung, das Stück musikalisch bearbeiten zu dürfen. Damals erschien Rice die Zeit für eine Komposition noch nicht reif zu sein. Erst zehn Jahre später willigte er in Weills Vorschlag ein.

Kurt Weill arbeitete das ganze Jahr an *Street Scene*. Von Anfang an komponierte er für ein Opernensemble mit ausgebildeten Sängern und ein Orchester von ca. 35 Musikern. Für die Gesangstexte konnte einer der bedeutendsten farbigen Dichter Amerikas, Langston Hughes, gewonnen werden. Langston Hughes nahm Weill oft mit zu Milieustudien in die Farbigenviertel und schleppte ihn in Bars und in die Slums. Dieses Amerika hatte Weill bisher noch nicht kennengelernt.

Hughes war sehr stolz auf die Zusammenarbeit mit dem berühmten Broadway-Komponisten. Mit Hilfe von Hughes, der die Probleme der kleinen Leute kannte und es verstand, in ihrer Sprache zu dichten, schrieb Weill eine echte amerikanische Volksoper. Weill

berichtete über seine Arbeit: "...ich entdeckte, daß das Stück nach einer großen Vielfalt von Musik verlangte, so wie die Straßen von New York die Musik vieler Länder und Völker aufnehmen. ...ich hatte Gelegenheit, unterschiedliche musikalische Ausdrucksformen zu verwenden, vom populären Song bis zu Opernarien." Bevor er mit der Komposition begann, hatte Weill Verdi-Partituren und amerikanische Volksgesänge studiert. Die Musik zu *Street Scene* ist höchst unterschiedlich: Neben großen Arien und Ensembles stehen Jazz-Songs und Blues oder strenge Chorsätze und witzige Musical-Schlager.

Kurt Weill wollte sich mit *Street Scene* einen alten Traum erfüllen, nämlich ein ernstes, dramatisches Werk für den Broadway zu schreiben. Wie sehr ihm diese amerikanische Oper am Herzen lag, zeigt auch seine Einschätzung: "In 75 Jahren wird *Street Scene* als mein Hauptwerk betrachtet werden."

In Deutschland wurde *Street Scene* zum ersten Mal 1955 in Düsseldorf in einer deutschen Fassung aufgeführt und 1990 noch einmal in Bielefeld. In München wird die Oper zum ersten Mal am 30. Juni 1993 im Gärtnerplatztheater Premiere haben. In der Inszenierung von Frank Arnold singen und spielen unter dem Dirigat von Herbert Mogg u.a. Marianne Larsen, Gisela Ehrensperger, Annette Seiltgen, Elaine Arandes, Lydia Milá, Katharine Müller, Eberhard Lorenz, Michael Lerchenberg und Erich Hallhuber.

Weitere Vorstellungen in dieser Spielzeit sind am 4., 12. und 15. Juli 1993. Gehobenen Informationsbedarf vor der Premiere erfüllt das Operncafé Nr. 69 am Sonntag, dem 27.6.1993 um 11 Uhr.

Jakobine Kempkens

Quellen: Jürgen Schebera, Kurt Weill, Schott Verlag, 1990. New York Theatre Critics' Reviews, 1947.

Fortsetzung von Seite 2

breiteren Publikum ein wirklich durchschlagender Erfolg. Dies mag sicher auch am Sujet (Libretto: Beatrice Dovsky) und dem assoziationsfähigen Titel gelegen haben. Die im Florenz der Renaissance spielende Handlung erhielt als Klammer eine Rahmenhandlung der Entstehungszeit. Man empfand diese im Stil dem Verismo verwandte Oper als brutal, aus diesem Grunde lehnte die Münchner Intendanz eine Aufführung ab. Besondere Aktualität erhielt die Oper dadurch, daß wenige Jahre vorher das Bildnis der Mona Lisa aus dem Louvre entwendet worden war. So bewarben sich die MET, Berlin und Wien um die Uraufführung, doch Schillings brachte das Werk schließlich am 26. 9. 1915 selbst in Stuttgart heraus. An dem großen Erfolg hatte auch die hervorragende dramatische Sopranistin Barbara Kemp entscheidenden Anteil (in Wien wurde es eine Glanzrolle der Jeritza). Barbara Kemp galt als eine ausgezeichnete Interpretin der Strauss-Partien Salome, Elektra, Färberin, Marschallin. Schillings trennte sich von seiner Frau, um Barbara Kemp zu heiraten - allerdings sollte es acht Jahre dauern, bis seine erste Frau ihn freigab.

Neben den musikdramatischen Werken hat Schillings auch eine Reihe von symphonischen, kammermusikalischen und Chorwerken komponiert, die allerdings ebenfalls kaum zu hören sind. Wie Strauss schrieb auch Schillings für den berühmten Rezipienten Ernst von

Possart Melodramen: *Kassandra*, *Das Eleusische Fest*, *Das Hexenlied* und *Jung Olaf*.

Lehrer - Dirigent Theaterdirektor

Anders als Strauss hat Schillings auch Kompositionsunterricht erteilt. Zu seinen Schülern zählten u. a. die Dirigenten Robert Heger und Wilhelm Furtwängler, der auf Empfehlung Humperdincks zu Schillings gekommen war. Schillings genießt einen guten Ruf als Dirigent und wird 1908 zum musikalischen Leiter des Stuttgarter Hoftheaters berufen. Er wird 1912 geadelt und zum Kgl. Generalmusikdirektor ernannt. In diese Stuttgarter Zeit fällt die Uraufführung der Erstfassung von Strauss' *Ariadne auf Naxos*, die Schillings trotz widriger Umstände durchsetzt.

1917 beginnt die Zeit der Krisen im Leben des Max von Schillings. Er hat Differenzen mit dem Intendanten von Putlitz und geht 1918 von Stuttgart fort. Von Schillings wird 1919 zum Leiter der Berliner Staatsoper gewählt; Unstimmigkeiten mit dem Kultusminister führen allerdings 1925 zu seiner fristlosen Entlassung. Aufgrund wirtschaftlicher Zwänge muß der einst Wohlhabende sein Gut verkaufen. 1921 stirbt sein Bruder (an einer Typhuserkrankung) und der ihm nahestehende Humperdinck. Von Schillings übernimmt 1924 die Leitung der Zoppoter Opernfestspiele, wird aber auch aus dieser

Stellung wegen Differenzen 1932 fristlos entlassen.

Das letzte Jahr

Im Jahre 1933 wird von Schillings Intendant der Städtischen Oper Charlottenburg. Zu seinem 65. Geburtstag wird er mit dem Beethovenpreis und der Goethe-Medaille ausgezeichnet, Ehrungen, die er nach all den Krisen in seinen Ämtern als Rehabilitation empfunden haben muß. Einen letzten Plan zu einer Oper über Karl V. konnte er nicht mehr ausführen. Am 24. 7. 1933 stirbt von Schillings nach einer Darm-Operation in der Charité.

Max von Schillings heute

In den Statistiken über Neuinszenierungen an deutschen Bühnen der Jahre 1981 - 1988 findet sich nicht eine Oper von Schillings'. Ist also von Schillings doch nur ein vergessener, nicht mehr aufführenswerter Nachzügler der "Neudeutschen"? Daß zumindest Mona Lisa genug musikdramatische Kraft und Originalität besitzt, um Bühnenwirksam aufgeführt zu werden, konnte man vor einigen Jahren in Augsburg feststellen. In München war das Werk seit seiner Erstaufführung im Jahre 1917 nicht mehr zu hören. Es wäre sicher interessant, auch die anderen Werke einmal wenigstens in einer konzertanten Aufführung kennenzulernen.

Helga Schmidt

IBS-aktuell

Zeitschrift des Interessenvereins des Bayerischen Staatsopernpublikums e.V. im Eigenverlag

Redaktion: Helga Schmidt (verantw.) - Karl Katheder - Dr. Peter Kotz - Wulfhilt Müller - Stefan Rauch

Layout: Wulfhilt Müller - Stefan Rauch

Postfach 10 08 29, 80082 München

Erscheinungsweise: 5 x jährlich

Der Bezugspreis ist im Mitgliedsbeitrag enthalten.

Jahresabonnement für Nichtmitglieder DM 25.-- einschließlich Zustellung

Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 3, 1. März 1988

Die mit Namen gezeichneten Artikel stellen die Meinung des Verfassers und nicht die Ansicht der Redaktion dar

Verantwortlich für S. 3: Der Vorstand

Vorstand: Wolfgang Scheller - Monika Beyerle-Scheller - Peter Freudenthal - Hiltraud Kühnel - Elisabeth Yelmer - Sieglinde Weber

Konto-Nummer 6850 152 851, Hypo-Bank München, BLZ 700 200 01
Konto-Nummer 312 030 - 800, Postgiroamt München, BLZ 700 100 80

Druck: Max Schick GmbH, Druckerei und Verlag, Karl-Schmid-Str. 13, 81829 München

Henriette Sontag, das Idol der Biedermeierzeit

Henriette Sontag wurde am 3. Januar 1806 in Koblenz geboren, wo ihre Eltern im Engagement als Schauspieler waren. Nach der Ausbildung am Konservatorium in Prag kam sie als 17jährige junge Sängerin nach Wien; und dort eroberte sie sogleich die Wiener als Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni*. Sie entzückte auch Rossini als *Donna del Lago* und freundete sich mit Carl Maria von Weber an. Er war begeistert von ihr, als sie seine *Euryanthe* in der Uraufführung sang.

Ein Jahr später feierte sie Triumphe als Leonore in Beethovens *Fidelio*. Mit der Altistin Caroline Unger wirkte sie in den Uraufführungen der *Missa Solemnis* und der *IX. Symphonie* mit. Sie besuchte Beethoven zusammen mit der Unger in seiner mit Notentapeln übersäten Wohnung; und als sie ihm ehrfürchtig die Hand küssen wollte, meinte er scherzend, sie solle doch lieber gleich seinen Mund küssen.

Bald sprang der Ruhm der jungen Sängerin nach Deutschland über. Schon zwei Jahre später rissen sich die Intendanten in Berlin um sie. 1825 hatte sie dort ihre Antrittsvorstellung mit der *Italienerin in Algier*. Die große Malibran soll gerufen haben: "Mein Gott, warum singt sie so schön!" Höhepunkte der Saison 1829 waren ein *Don Giovanni* mit der Sontag als Donna Anna und der Malibran als Zerlina. Bei dieser Aufführung waren Rossini, Cherubini, Paer, Meyerbeer und Auber begeisterte Zuhörer.

Vom Gesang her hat Henriette Sontag wirklich den lebenswerten Gemütsreichtum des Biedermeier geprägt. In Berlin brach in den damaligen Jahren ein wahres Sontag-Fieber aus. Goethe und Hoffmann von Fallersleben schrieben Huldigungsgedichte. Sogar der Bayernkönig Ludwig I. ging unter die Sontag-Poeten. Es blühten Schlüsselromane und Satiren. Stücke wie "Erste Gastrolle des Fräulein Montag" oder "Das neue Sontagskind" wurden geschrieben. Ein Pietistenprediger dichtete sogar den Vers:

Wie preist man sie nicht als
der Oper Zierde,
Und sie vergöttert mancher gute
Christ.
O, daß der Sonntag so gefeiert
würde,
Wie es die Sontag ist.

Nach ihrem Abschiedsauftritt in Berlin - sie reiste zum erstenmal nach Paris - kam es am Alexanderplatz zu einem Akt der Begeisterung, der dann sprich-



Henriette Sontag von H.Grevedon, 1830

wörtlich zur Primadonnenhuldigung wurde: Bürger und Offiziere spannten die Pferde aus und zogen selbst die Kutsche, in der Henriette saß, während eine Musikkapelle den Triumphzug begleitete. Später wurden dann diese Berliner Enthusiasten noch von den Göttinger Studenten übertroffen, die den Wagen - nachdem sie die Sontag heimgebracht hatten - in den Fluß warfen: Keines Menschen Fuß sollte mehr das Gefährt entweihen, das die Göttliche befördert hatte.

Nach Paris kam Henriette auf Einladung Rossinis, der dort Theaterdirektor war. Als erstes sang sie die Rosina im *Barbier von Sevilla*. Rossini lobte mit blumigen Worten ihr "südliches Feuer,

ihre silberne Stimme und ihr goldenes Talent".

Inzwischen war Henriette zu einer europäischen Berühmtheit geworden, denn auch das Londoner Publikum lag ihr zu Füßen. Der Herzog von Devonshire machte ihr einen Heiratsantrag, ebenfalls der Fürst Hermann von Pückler-Muskau.

Aber sie war bereits heimlich verheiratet. In Paris hatte sie den gleichaltrigen Grafen Carlo Rossi kennengelernt. Das war ein kultivierter, stattlicher Mann, der allerdings seine frühe Kahlköpfigkeit unter einer ondulierten Perücke verbarg. Aber die Verbindung zwischen einem Grafen im königlichen diplomatischen Dienst und einer Komödiantin konnte nur eine heimliche Heirat bedeuten. Selbst ihr Kind mußte Henriette heimlich in einem Wiener Hotel zur Welt bringen, das Personal wurde bestochen.

Als die Mutter des Grafen in Turin endlich mit der offiziellen Bekanntgabe der Eheschließung einverstanden war, traf Henriette die Bedingung des Königs von Sardinien, entweder sie entsagte dem öffentlichen Auftreten als Opernsängerin oder ihr Mann der diplomatischen Karriere. Sie war damals 24 Jahre alt. Allerdings durfte sie dann durch Vermittlung des Königs von Preußen, einem alten Gönner - nachdem sie sich in Aachen und Hamburg verabschiedet hatte - noch eine Zeitlang in Berlin auftreten, jedoch standesgemäß unter dem Titel einer Freiin von Lauenstein. Der König hatte sie auch zur Kammersängerin ernannt. Sie war fast täglich im Schloß, um dort der Fürstin Liegnitz, der zweiten Gattin des Königs, Klavierunterricht zu geben.

In Rossinis *Semiramis* hatte Henriette die Königin von Babylon so überzeugend gestaltet, daß Rossini sagte: "Was in eine *Semiramis* hineingelegt werden kann, hat dieses deutsche Mädchen mir gezeigt; ich habe es beim Komponieren nicht geahnt." Mit dieser Rolle nahm

Fortsetzung auf Seite 10

Jens Malte Fischer: **Grosse Stimmen.** Von Enrico Caruso bis Jessye Norman. Verlag J.b. Metzler, Stuttgart-Weimar. DM 68,--.

Opernfreunde mit einem vertieften Interesse an den Biographien und den technischen Beurteilungskriterien für Sänger werden dankbar sein für entsprechende Literatur - sofern sie von kompetenten Autoren stammt. Das dreibändige Buch "Die großen Sänger" von Jürgen Kesting gilt nach wie vor als das umfassendste Werk mit diesem Anspruch. Kesting hat mit diesem Werk durchaus nicht nur Zustimmung erhalten. Einer größeren Verbreitung steht allerdings auch der hohe Kaufpreis im Wege.

So ist es nur zu begrüßen, daß nunmehr mit dem Buch Fischers ein weit eher erschwingliches Sänger-Kompendium vorliegt. Jens Malte Fischer ist uns Münchnern u.a. durch seine Beiträge für die Programmhefte der Staatsoper ebenso bekannt wie durch seine wissenschaftlich fundierten Beiträge in Einführungsmatineen.

Bei der Würdigung dieses Buches ist zunächst zu prüfen: Was bietet es an Neuem, über die vorhandene Literatur Hinausgehendem? Die Gliederung in thematische (Otello, eine Rolle und ihre Sänger - Jüdische Sänger - Wagner-Gesang - Außenseiter, Verkannte, Unbekannte) und chronologische Kapitel (Sänger der Jahrhundertwende - der zwanziger und dreißiger Jahre - der vierziger und fünfziger Jahre - der sechziger und siebziger Jahre - der Gegenwart) ist hilfreich und sinnvoll. So lassen sich die Sänger einer Epoche

ebenso miteinander vergleichen wie mit ihren Fach-Vorgängern früherer Zeiten.

Ich fand insbesondere das Kapitel über die verschiedenen Otello-Interpreten äußerst interessant. Fischer erläutert hier das grundsätzliche Anforderungsprofil der Rolle im Unterschied zu anderen Verdi-Partien, um dann anhand der so definierten Kriterien ihre Erfüllung durch die jeweiligen Interpreten zu erläutern.

Warum ein eigenes Kapitel über jüdische Sänger? Fischers Ausführungen basieren auf dem nach meiner Kenntnis einzigen Werk, das sich mit dieser Thematik vertiefter befaßt: Luciano Di Caves *Mille voci - una stella* (Tausend Stimmen, ein Stern). Fischer versucht eine Erläuterung der gesangstechnischen Kriterien für den Synagogen-Gesang, eine Schulung, die offenbar manchen der jüdischen Sänger eine besondere Koloratur-Fertigkeit erlangen ließ.

Für den noch nicht so kundigen Liebhaber der Gesangskunst (aber auch für Fortgeschrittene!) gibt Fischer sehr nützliche Literatur-Tips und erläutert die unumgängliche Fach-Terminologie. Bei aller Begeisterung gibt es auch an diesem Sänger-Buch manches zu bemängeln: Die Sänger-Auswahl ist auch bei Fischer durchaus subjektiv. - Dies wäre natürlich nicht grundsätzlich zu kritisieren, denn bei jedem Autor wird Subjektives einfließen. Dennoch: Es fehlen manche Sänger, die durchaus (und zu Recht) große Karrieren gemacht haben, wie beispielsweise Teresa Zylis-Gara, die über viele Jahre zu den

gefeierten Spinto-Sängerinnen der MET gehört hat. Und ich verstehe auch nicht, warum er Felicity Lott, die aufgrund ihrer modulationsfähigen Stimme und intelligenten Interpretationskunst heute mit Recht als eine der besten Interpretinnen der Strauss-Partien Arabella, Christine, Madeleine und Marschallin gilt, nicht einmal für erwähnenswert hält.

Fischer scheint sein Buch als eine Art "Anti-Kesting" zu verstehen. Er ist ein leidenschaftlicher Liebhaber der Gesangskunst und hat sich profunde Fachkenntnisse u. a. durch Gesangunterricht, vergleichende Literatur und Gehörschulung durch jahrzehntelange Hörvergleiche angeeignet. Diesen Weg ist auch die Rezensentin gegangen; ich erwähne dies, um deutlich zu machen, daß auch einer kritischen Beurteilung fähige Kenner der Materie natürlich gelegentlich unterschiedlicher Auffassung sein können. Und bei der Beurteilung mancher Stimmen durch Fischer kann man durchaus eine begründbare andere Auffassung haben.

Helga Schmidt

Theo Adam: **Lyrik unterwegs.** Edition Fischer, Frankfurt. DM 12,80.

Der beliebte Sänger hat sich wiederum schriftstellerisch betätigt. Diesmal hat er Gedanken, die ihm auf seinen Reisen durch den Kopf gingen, in lyrische Form gebracht. Für die zahlreichen Verehrer des Sängers sicher ein schönes Geschenk.

Die Redaktion

Fortsetzung von Seite 9

sie dann Abschied von der Bühne. Sie sang noch in exklusiven Soireen in St. Petersburg, wohin ihr Mann versetzt worden war, und in der Hofoper des Zaren. Nun war sie die Gräfin Rossi und bekam sieben Kinder.

1848 verlor Henriette den größten Teil ihres Vermögens und ihr Mann seinen diplomatischen Posten. Um die Familie zu retten, kehrte sie nach 20 Jahren - nun 43 Jahre alt - auf die Bühne zurück, und zwar in Donizettis *Linda di Chamonix* in London. Heinrich Heine dichtete daraufhin:

"Es knallt., Es ist ein Fest vielleicht.
Ein Feuerwerk zur Goethefeier.

Die Sontag, die dem Grab entsteigt,
Begrüßt Raketenlärm, die alte Leier."

Ihre zweite Karriere war nicht weniger einzigartig, doch sie wurde mit einer kräfteverzehrenden Hingabe erkaufte.

Sie singt dreimal wöchentlich in Opernhäusern, gibt dazu Konzerte am laufenden Band. Monatlang ist sie auf Tourneen. 1854 geht sie nach dem Beispiel der Jenny Lind nach Amerika. Auf dem Mississippi unternimmt sie eine wochenlange Reise bis nach New Orleans. In Mexiko verspricht ihr die Geldaristokratie verlockende Gagen, so daß sie nach Vera Cruz geht. Sie hat erneut großen Erfolg, doch in aller Exotik auch Heimweh. Nachdem das Ehepaar Rossi ein Volksfest besucht hat, erkrankt Henriette an Cholera. Es

kommt Typhus hinzu, und am 17. Juni 1855. stirbt sie. Mexikos führende Zeitungen erscheinen mit schwarzen Rändern, und in der Hauptstadt werden die Theater geschlossen. Im bemerkenswerten Nachruf von Hector Berlioz heißt es: "Sie konnte alles interpretieren, auch die Meisterwerke. Sie verstand sie, als hätte sie diese selbst geschrieben."

Beigesetzt wurde die Sängerin später im Zisterzienserkloster Görlitz, wo ihre Schwester als Nonne lebte.

I.- M. Schiestel

Quelle:
Kurt Honolka: "Die großen Primadonnen".



MÜNCHENER
Mozart
KONZERTE

EINLADUNG ZUM
ABONNEMENT 1993/94

Prospekte sind bei den bekannten Vorverkaufsstellen erhältlich
und über das Büro der MÜNCHENER MOZART KONZERTE e.V.,
Römerstr. 15, 80801 München Tel.: 089/33 47 77



**Einladung zum Abonnement
1993/94**

7 Konzerte in der Philharmonie im Gasteig:
Symphonische Musik der "Wiener Klassik",
kombiniert mit klassischen und romantischen
Solokonzerten, dargeboten von herausragenden
jungen Talenten und weltberühmten Interpreten -
sichern Sie sich sieben vielversprechende
Konzertabende ohne Kartensorgen!

Prospekte sind bei den bekannten Vorverkaufsstellen
erhältlich und über das Büro der
Münchener Mozart Konzerte e.V., Römerstr. 15,
80801 München, Tel: 089 / 33 47 77



MÜNCHENER
BACH
KONZERTE

EINLADUNG ZUM
ABONNEMENT 1993/94

Prospekte sind bei den bekannten Vorverkaufsstellen erhältlich
und über das Büro der MÜNCHENER BACH KONZERTE e.V.,
Römerstr. 15, 80801 München Tel: 089 / 271 87 83

*Damit auch Ihre Feier ein großer
Erfolg wird.....*



Hummer Günther's

Feinkost - Service
Film . Catering . Stadtküche

Döbrastraße 1
81549 München
Tel. + Fax (089) 68 47 89

Damit Sie sich Ihren Gästen widmen können, übernehmen
wir die Arbeit.

Einen schönen Tag beschließen, heißt unsere
Theaterschnitten nach der Vorstellung mit einem Glas Sekt
zu Hause genießen.

Einen großen Tag feiern heißt, nette Freunde zum großen
kalt-warmen Buffet nach Hause einladen.

Eine neue Woche beginnen heißt, mit netten Kollegen im
Büro heißen Leberkäse mit frischen Brezen genießen.

Das alles und mehr bieten wir Ihnen.

.....Prospekt anfordern

Münchens Treffpunkt
für den anspruchsvollen Musikfreund.

Zauberflöte

Hier werden auch Ihre ausgefallensten und geheimsten
Schallplattenwünsche erfüllt – denn: Wir führen die
besondere Klassikplatte. Qualität nicht Quantität ist unser
oberstes Gebot, persönliche Beratung durch qualifizierte
Fachleute eine Selbstverständlichkeit.
Wir freuen uns auf Ihren Besuch.
Falkenturmstraße 8, 80331 München,
Telefon 0 89/22 51 25

Gegen Vorlage des IBS-Mitgliedsausweises
erhalten Sie bei uns einen Nachlaß von 10%.

Jules Massenets Oper "Hérodiade" und Strauss' "Elektra" in Zürich

Die textliche Vorlage zu Jules Massenets Oper *Hérodiade* (Libretto von Paul Milliet, Henry Grémont und Angelo Zanardini) bildet eine Erzählung von Gustave Flaubert (1821-80), die unter dem Titel "Drei Erzählungen" als letztes abgeschlossenes Werk erschienen sind. Sie beinhalten *La légende de Saint Julian l'Hospitalier* (Legende vom St. Julianus dem Gastfreien), *Un coeur simple* (Erinnerungen aus der Kindheit Flauberts) und *Hérodiade*. In *Hérodiade* ging es Flaubert um das Aufeinanderprallen von Geschichte, wo also Christentum und Judentum zusammenstoßen, an einem Tag auf der Burg des Herodes Antipas.

Bei Flaubert und Massenet steht die ehebrecherische Herodias im Mittelpunkt, im Unterschied zu Oscar Wildes Drama *Salome* (1893) und der Vertonung Richard Strauss (1905). Herodias ist es, die den Kopf des Propheten fordert, da sie seine Verurteilungen über ihren unmoralischen Lebenswandel nicht mehr ertragen kann. Salome ist keine femme fatale, sie ist in leidenschaftlicher Verehrung ganz auf Johannes konzentriert, und als ihr bewußt wird, daß ihre Liebe auf Erden nicht erfüllt wird, ist sie bereit, mit ihm in den Tod zu gehen. Anders als bei Wilde Salome auf der Suche nach ihrer Mutter ist, und weiß nicht, daß Herodes ihr Stiefvater ist. Die Erkennungsszene ist erst am Schluß der Oper: Salome erfährt von der Grausamkeit Herodias (Köpfung Johannes), sie verflucht sie und will sie töten, da gibt sich Herodias als ihre Mutter zu erkennen, daraufhin tötet Salome sich selbst.

Drei Jahre hat Massenet an seiner Oper gearbeitet. Sie liegt zwischen den Opern *Der König von Lahore*, ebenfalls mit orientalischem Ambiente und *Manon*, die Massenets Weltruf als Komponist festigte. In *Hérodiade* hat er bereits seinen reifen Kompositionsstil gefunden; große Themen beherrschen die Musik, sein deklamatorischer Gesangstil weist schon in die impressionistische Richtung (Debussy). Den orientalischen Charakter unterstreicht er durch die Verwendung hebräischer Liedthemen.

Massenet konnte den Verleger Verdis Riccordi für seine Arbeit gewinnen - doch Paris lehnte die Uraufführung ab. Per Zufall traf er den Direktor des Théâtre de la Monnaie in Brüssel, der von der Uraufführungsidee sehr begeistert war. Sie fand dann am 19.12. 1881

statt. Ganze Sonderzüge rollten aus Paris zur Premiere an. Die Aufführung erlebte endlosen Applaus und wurde vielfach nachgespielt.

In der Aufführung in Zürich (3. April 1993) kam deutlich die Intention des Regisseurs Gian Franco de Bosio heraus, zwei gegensätzliche, willensstarke Frauen zu zeigen: Herodias - von Grace Bumbry mit ihrer enormen Bühnenpräsenz und ihrem herrlichen Mezzo ideal gestaltet - die eigentliche Herrscherin am Hof des Herodes. machtbesessen und 'über Leichen gehend', und Salome, die liebende, suchende warmherzige - von Cecilia Gasdia innig gespielt und mit ihrer lyrisch-koloraturfähigen Stimme wunderbar gesungen. Als Gegensatz dazu der schwächliche Herodes - leider auch etwas farblos von Rodney Gilfry gesungen - dessen Sinn nur nach Amusement gerichtet ist. Als die Römer (in Fremdenlegionärs-Uniformen) einmarschieren, hat er keine Macht mehr, Herodias hingegen sympathisiert bereits mit dem Kommandanten.

Johannes, hier Jean, der unermüdliche Kündler des Christentums, wurde nach der Absage von José Carreras von Boiko Zvetanov mit italienisch-heldischen Tenor, mit großer Schlußsteigerung gestaltet. Personenregie fand nur in geringen Ansätzen statt, ansonsten viel Pomp und Glamour (Pasquale Grossi) auf der Bühne. Die musikalische Leitung hatte Manfred Honek, der das excellente Züricher Opernorchester expressiv leitete.

Elektra

Gegensätzlicher kann Opernregie nicht sein: war *Hérodiade* eher konventionell inszeniert worden, so erlebten wir bei *Elektra* aufregendste Opernregie von Ruth Berghaus. Sie legt die Handlung in die Gegenwart und inszeniert haargenau das, was man in der Musik hört. Frau Berghaus wäre nicht Frau Berghaus, würde sie nicht in einigen Szenen übertreiben (Bügelbrett als Häuslichkeit Chrysothemis). Sie zeigt den Wahn in der Oper: die endlose Suche nach dem Beil, die Ermordung des Ägisth im dreiviertel Takt (ist in der Musik und wunderbar von Ralf Weikert herausgearbeitet), der Wahn des Orest gleich nach der Tat, er wird von den Eumeniden verfolgt und viele weitere Beispiele.

Die hervorragenden Solisten, ein homogenes Ensemble erstklassiger Sänger, die die Regie umsetzten und alle den Strauss'schen Gesangsansprüchen voll gerecht wurden: Deborah Polaski - Elektra, Gabriele Lechner - Chrysothemis, Reinhilt Runkel - Klythemnästra, Simon Estes - Orest, Peter Strka - Ägisth.

Am Pult des wiederum so ausgezeichnet disponierten Züricher Opernorchesters stand Ralf Weikert, immer mit den Sängern atmend und doch viel Power und Aufgewühltheit erzielend, Strauss der besten Art darbietend. Für mich persönlich, musikalisch und szenisch, eine der spannendsten und aufregendsten "Elektra"-Vorstellungen, die ich seit langem erlebt habe.

Monika Beyerle-Scheller

IBS - aktuell: Zeitschrift des Interessenvereins des Bayerischen Staatsoperpublikums e.V., Postfach 10 08 29, 80082 München

Postvertriebsstück B 9907 F Gebühr bezahlt

Vorbrugg Erika

Allgaeuer Str. 83
8000 Muenchen 71