

## „Diese Opera wird charmante werden“

### Entstehung und Wirkungsgeschichte von Mozarts *Idomeneo*

„Hier bin ich gern“, schreibt Mozart am 29. Sept. 1777 aus München an seinen Vater. Doch der Wunsch, vom Münchner Hof fest angestellt zu werden, wird sich nicht erfüllen. Mozart kam insgesamt acht Mal nach München. Von besonderer Bedeutung sind die Aufenthalte vom 7. Dezember 1774 bis 6. März 1775, als seine komische Oper *La Finta Giardiniera* entstand und uraufgeführt wurde und der Aufenthalt vom 6. November 1780 bis 12. März 1781.

Aufgrund des großen Erfolges der *Finta Giardiniera* erhielt Mozart im Sommer 1780 vom Kurfürsten den Auftrag zur Komposition einer „ersten Oper“ für die Faschingsaison 1781.

Mozart fand für die Realisierung dieses Opernplanes gute Bedingungen vor: Maximilian III. Joseph war kinderlos gestorben, und Karl Theodor trat seine Nachfolge an. Er nahm von seiner Mannheimer Residenz fast das ganze Sängersen-semble und die Kurpfälzische Kapelle mit nach München, die den Ruf hatte, das beste Orchester Europas zu sein. Er verschmolz die hiesigen 46 Musiker mit 33 Mannheimern zu einem für damalige Verhältnisse großen Klangkörper.

#### Das Libretto

Der *Idomeneo*-Stoff war Mozart vorgegeben worden. Vor Mozart hatten u. a. Campra (1712) und Galuppi (1756) den Stoff vertont, nach Mozart u. a. Gazzaniga (1790) und Paer (1794). Librettist war der Salzburger Abbate Giambattista Varesco, der das französische Libretto Campras als Vorlage benutzte. Mozart hat immer wieder Änderungswünsche, die er über

seinen Vater in Salzburg an Varesco weiterleiten läßt. Dabei kam es Mozart insbesondere auf Kürzung bzw. Straffung an. Dem Theaterpraktiker Mozart stand hier ein Librettist gegenüber, dem gerade die Erfahrung als Dramatiker fehlte. Dies hinderte ihn allerdings nicht, Mozarts Wünschen nur mit Widerwillen nachzukommen, hielt er sich doch für einen großen Dichter. Die Kritik der Mozartforschung am Libretto richtet sich vor allem auf die nicht geglückte Verschmelzung der französischen mit den italienischen Stilelementen.

Zum Inhalt: Die in Kreta gefangen gehaltene trojanische Königstochter Ilija liebt Idamante, den Sohn des Königs Idomeneo, der sie ebenfalls liebt. Agamemnons Tochter Elettra liebt ebenfalls Idamante und möchte dessen Heirat mit Ilija verhindern. Idomeneo kehrt von einer stürmischen Seefahrt heim. Als Dank für die glückliche Errettung aus der Gefahr gelobt er,

den ersten Menschen, der ihm begegnet, Poseidon zu opfern. Es ist sein Sohn Idamante. Arbace, Idomeneos Vertrauter, rät, Idamante nach Argos zu schicken, um Poseidon zu überlisten. Elettra glaubt sich nun ihrem Ziel nahe. Da bricht erneut ein gewaltiger Sturm los und ein Meeresungeheuer kommt ans Land. Das Volk verlangt vom König, den Namen des Opfers zu nennen, durch das Poseidon besänftigt werden kann. Zum Entsetzen aller nennt Idomeneo den Namen seines Sohnes. Idamante hat das Ungeheuer getötet, aber Idomeneo weiß, daß Poseidon nun erst recht das Opfer verlangt. Idamante errät, daß er dieses Opfer sein muß und willigt ein. Erst als Ilija sich an seiner Statt als Opfer anbietet, wird Poseidon besänftigt. Eine geheimnisvolle, unterirdische Stimme gebietet: Idomeneo soll abdanken, Idamante Ilija heiraten und König von Kreta werden. Elettra verflucht ihr Geschick, Idomeneo aber dankt den Göttern und das Volk huldigt dem neuen König.



Elisabeth Wendling  
die Elettra der Uraufführung

Mozart schien über die Wahl dieses Sujets durchaus glücklich zu sein, hatte er doch zur musikdramatischen Darstellung der Sturm- und Volksszenen die große und vorzüglich besetzte Hofkapelle zur Verfügung. Schon lange hatte Mozart auf eine Gelegenheit gewartet, eine große, heroische Oper zu schreiben. Mozart begann noch in Salzburg mit der Komposition. Über die Anfänge seiner Arbeit in München haben wir Kenntnis durch die Briefe, die Mozart an seinen Vater schrieb. In den letzten Tagen vor der Uraufführung kam allerdings Leopold mit Nannerl nach München, so daß darüber kaum etwas überliefert ist.

## Die Sänger der Uraufführung

Die Hauptpartien waren mit Sängern besetzt, die Mozart aus Mannheim kannte, darunter die Sopranistin Elisabeth Wendling, die die Ilia sang und deren Schwägerin Dorothea Wendling, die Interpretin der Elettra. Mozart schätzte beide Sängerinnen sehr und wußte genau, wie ihre Stimmen und ihre technischen und musikalischen Fähigkeiten waren. War Mozart über die Besetzung der weiblichen Rollen ausgesprochen glücklich, so war dies bei den männlichen Sängern gerade das Gegenteil. Der nunmehr 67jährige Anton Raaf sang die Titelrolle. Raaf war einer der erfolgreichsten und gefeiertsten Tenöre seiner Zeit. Er hatte in Italien studiert und gesungen, später unter Farinelli in Madrid. Mozart war mit ihm befreundet, aber leider mußte er doch Konzessionen bei der musikalisch-gesanglichen Anlage der Partie machen. Auch als Darsteller entsprach Raaf nicht Mozarts Vorstellungen.

Mozart hätte sich sehr gewünscht, keinen Kastraten einzusetzen, aber im Ensemble war der Sopran-Kastrat Vincenzo del Prato, mit dem sich Mozart sehr herumplagen mußte. Er entsprach nicht Mozarts Wünschen bei der Gestaltung der Partie des Idamante, insbesondere als Darsteller.

## Die Musik

Schon die Ouvertüre zeigt, wie sehr Mozart in dieser Oper neue Wege beschritten hat. Mozart gab ihr den gleichen dramatischen Impetus wie der folgenden Oper, die Ouvertüre ist hier nicht bloß ein vorgeschaltetes Instrumentalstück ohne dramatischen Zusammenhang mit dem Drama, wie es in der Blütezeit der Opera seria die Regel war.

Sicher ist auch *Idomeneo* noch eine Nummernoper, doch hier nähert sich Mozart bereits stark der - allerdings erst in späterer Zeit möglich werdenden - durchkomponierten Oper, wenn auch nicht in einem auf Wagner hinweisenden Sinne. Dies vollzieht sich vor allem in den zu Blöcken zusammengefaßten Szenen, die eigentlich aus Arien, Rezitativen, Accompagnati und

Chören bestehen. Als herausragende Nummer wurde immer das Quartett im 3. Akt (Ilia, Elettra, Idamante, Idomeneo) empfunden. Hier gelingt es Mozart erstmals, die divergierenden Gefühle der Personen in vier inneren Monologen (ohne äußere Aktion) zu einem musikdramatischen Ganzen zu verschmelzen. Wie sehr auch Mozart selbst die ausdrucksstarke Wirkung dieser Nummer empfunden haben muß, geht aus einem Bericht Konstanzes hervor. Danach hatte man einmal in einem privaten Kreis das Quartett aufgeführt, und Mozart war so erschüttert, daß er weinend aus dem Zimmer lief.

Der weiblichen Hauptrolle Ilia gab Mozart lyrische, innige Töne, die Partie der Elettra dagegen hat affektuosere Elemente erhalten; Es ist eine der schwierigsten Partien Mozarts, sie zeigt Nähe zur ähnlich angelegten Partie der Vitellia in *Titus*.

In *Idomeneo* hat Mozart Chorszenen von packender, dramatischer Gewalt geschaffen. Gerade in den Chor-Szenen hat man immer die Nähe zu Glucks *Alceste* oder *Iphigenie auf Tauris* gesehen. Daß Mozart an den Schluß der Oper, die mit einem „lieto fine“, also einem glücklichen Ende schließt - noch eine große Ballett-Musik stellte, hatte mehrere Gründe. Man hatte ausdrücklich ein zur Handlung gehörendes Ballett gewünscht, entgegen der Übung, der Oper ein eigenes Ballett folgen zu lassen. Die Münchner Hofoper hatte unter der Leitung von Le Grand eine sehr gute Truppe von Tänzern. Diese Musik von ca. 15 Minuten Dauer wird heute meist fortgelassen.

Die vorher bis zu *Il re pastore* entstandenen Opern zeigen vor allem, daß Mozart die überlieferten Opern-Formen beherrscht. Mit *Idomeneo* vollzog sich die Wende, hier ist Mozart erstmals der Meister der Ensembles, wie sie später die da Ponte-Opern enthalten. Mozart war sich der Qualität seiner Musik durchaus bewußt. *Idomeneo* war sein besonders geliebtes Schmerzenskind.

Obwohl einige positive Äußerungen des Kurfürsten anlässlich des Besuchs von Proben überliefert sind („Diese Oper wird charmante werde“, sagte er zu Mozart beim ersten

Anhören), scheint doch die Uraufführung am 29.1.1781 im Residenztheater kein besonderes öffentliches Interesse erregt zu haben. Das Besondere, das Neue der Musik Mozarts mag verstört haben. Lediglich die Ausstattung Quaglios fand den Beifall des Publikums.

## Zur Aufführungsgeschichte

Für eine konzertante Privataufführung im Palais des Fürsten Auerberg in Wien im Jahre 1786 hat Mozart das Werk einer Bearbeitung unterzogen. Dabei kommt der Umarbeitung der Partie des Idamante in eine Tenor-Partie besondere Bedeutung zu. Mozart hatte auch erwogen, die Titelpartie für den Bassisten Fischer umzuschreiben, doch blieb es bei der Fassung für Tenor. Auch die für Raaf geschriebene Arie „Fuor del Mar“ arbeitete er für die Wiener Aufführung um, weitere Umarbeitungen beziehen sich auf das Duett im 2. Akt und das Quartett im 3. Akt.

In ganzen 19. Jahrhundert wurde die Oper nie außerhalb Deutschlands gespielt. Die seit der Wiener Privataufführung erste Aufführung in italienischer Sprache fand erst im Jahre 1931 in Basel statt. In München wurde die Oper erst im Jahre 1845 in deutscher Übersetzung wieder aufgeführt. Seit dem frühen neunzehnten Jh. Bis ins 20. Jh. Hinein gab es immer wieder wohlmeinende Versuche, die Oper durch Bearbeitung zu retten, wenn auch meistens durch Anpassung an den jeweiligen Zeitgeschmack. So seriös und interessant auch manche dieser Versuche gewesen sein mögen (insbesondere diejenigen von Richard Strauss oder Wolf-Ferrari) - sie vermochten es nicht, das Werk einem breiteren Publikum näherzubringen.

In Aufführungen seit den fünfziger Jahren hat man auf Bearbeitungen meist verzichtet. Nun galt das Augenmerk vor allem der szenischen Umsetzung. Nach Carl Ebert (Glyndebourne), Oskar Fritz Schuh (Salzburg) ist es vor allem Jean-Pierre Ponnelle zu danken, daß auch dieses Meisterwerk Mozarts in einer dem Werk gerecht werdenden

Fortsetzung auf Seite 9

# VERANSTALTUNGEN / MITTEILUNGEN

## Künstlergespräche

Samstag, 11. Mai 1996, 16 Uhr  
**KS Ingeborg Hallstein**  
 Hotel Eden-Wolff,  
 Arnulfstr. 4, 80335 München

Mittwoch, 22. Mai 1996, 19 Uhr  
**KS Waltraud Meier**  
 Hotel Eden-Wolff,  
 Arnulfstr. 4, 80335 München

Mittwoch, 3. Juli 1996, 19 Uhr  
**KS Franz Grundheber**  
 Hotel Eden-Wolff,  
 Arnulfstr. 4, 80335 München

Einlaß eine Stunde vor Beginn.  
 Kostenbeitrag  
 Mitglieder DM 5.--  
 Gäste DM 10.--  
 mit IBS-Künstlerabonnement frei  
 Schüler und Studenten zahlen die Hälfte

## Buchpräsentation

Dienstag, 28. Mai 1996, 19 Uhr  
**KS Inge Borkh**  
 stellt ihr neues Buch **Ich komm' vom Theater nicht los** vor.  
 Zerwirkgewölbe,  
 Ledererstraße 3, 80333 München.

\* \* \* \*

## Kurz notiert

Wir trauern um unsere Mitglieder Günther Raiss und Hildegard Besert.

Wir gratulieren Herrn Prof. Dr. Hellmuth Matiasek zum 65. Geburtstag am 15. Mai.

**IBS-Jugendclub:** Wer hat Lust mitzumachen? Interessenten bis 30 Jahre melden sich bitte im IBS-Büro.

**Geschenkidee:** IBS-Mitgliedschaft oder ein Abo für *IBS-aktuell*

**Veranstaltungshinweis:** Aus Anlaß des 70. Geburtstages von Hans Werner Henze gibt es konzertante Aufführungen der Oper *Die Bassariden* durch die Münchner Philharmoniker im Gasteig. Leitung: Gerd Albrecht. Termine: 2., 3. und 5. Juli 1996.

## Werkeinführung zur Festspielpremiere

Mittwoch, 5. Juni 1996, 19 Uhr  
**Schlachthof 5**  
 Musikhochschule  
 Arcisstr. 12, Senatssaal Zi. 212  
 80333 München

Der Komponist Hans-Jürgen von Bose erläutert sein Werk im Gespräch mit Mitgliedern des Jugendclubs. Klavierbeispiele.

## IBS-Club

Der für den 23. Mai angekündigte Club-Beitrag von Frau Schiestel wird in den Herbst verschoben.

## Kultureller Frühschoppen

Samstag, 15. Juni 1996  
**Lovis Corinth - Die Retrospektive**  
 Führung im Haus der Kunst  
 Prinzregentenstraße 1  
 (U-Bahn Odeonsplatz, Bus 53)  
 Treffzeit: 10.15 Uhr  
 Gruppeneintritt: DM 8.--  
 Führungskosten: ca. DM 5.--  
 (je nach Teilnehmerzahl)  
 anschließend Gelegenheit zum Mittagessen

## Wanderungen

15. - 19. Mai 1996  
**4-Tage-Wanderung auf der Schwäbischen Alb/Wental:**  
 Heidenheim - Steinheim - Bartholomä - Heubach

Anmeldungen beim Reisebüro  
 Monika Beyerle-Scheller

Samstag, 1. Juni 1996  
**Blumenwanderung durch die Aschdinger Au**  
 Wanderzeit: ca. 4 - 4½ Stunden  
 Abfahrt: Marienplatz 8.36 Uhr (S 7)  
 Ankunft: Wolfratshausen 9.21 Uhr  
 Abfahrt: Wolfratshausen 9.27 Uhr (Bus 370)  
 Ankunft: Geretsr. Schulzentrum 9.43 Uhr

Samstag, 6. Juli 1996  
**Weßling - Schöngeising**  
 Wanderzeit: ca. 3½ Stunden  
 Abfahrt: Marienplatz 8.57 Uhr (S 5)  
 Ankunft: Weßling 9.37 Uhr  
 Achtung: Sommerfahrplan!  
 Überprüfen Sie bitte die Abfahrtszeiten!

## Opernkarten

Zur Wiedereröffnung des Prinzregententheaters ab 8. November 96 stehen u.a. 7 Vorstellungen *Der Rosenkavalier* auf dem Programm, eine Aufführung der Opernschule der Hochschule für Musik / Bayerischen Theaterakademie und der Münchner Symphoniker. Dem IBS stehen für die Vorstellungen am 5. und 28. Dezember je 50 Karten zur Verfügung. Preise: 45.-- / 60.-- / 75.-- plus DM 3.-- Bearbeitungsgebühr. Bitte richten Sie Ihre schriftlichen Bestellungen an Gottwald Gerlach, Einsteinstr. 102, 81675 München.

## Anzeige

## Reisen

Für IBS-Mitglieder bieten *Opern- & Kulturreisen* **Monika Beyerle-Scheller** (Mettnauer Str. 27, 81249 München; Tel. 8642299, Fax: 8643901) folgende Reisen an:

Berlin: 4. - 8.5.96	Palestrina (mit Kollo) Rosenkavalier
St. Gallen: 17. - 19.5.96	Festlicher Mai Don Quichote, Aida, Cavalleria
Innsbruck: 27.6.96	La Finta Giardiniera (Mozart)
Wien: 8. - 12.6.96	Jerusalem (mit Mehta, Ramey, Carreras); Mona Lisa
Zürich/ St. Gallen: 18. - 21.6.96	Iwan Susanin Samson & Dalila (mit Carreras) Don Quichote
Balingen: 24.8.96	Ausstellung <i>Das ewig Weibliche</i> (Chagall, Gauguin, Picasso ...)
Burgenland: 7. - 11.9.96	Haydn-Festspiele u.a. Philemon & Baucis
Oktober '96	San Francisco / Los Angeles

Bitte fordern Sie das ausführliche Reiseprogramm an.

## SIE LESEN IN DIESER AUSGABE

- 1 Idomeo
- 3 Veranstaltungen / Mitteilungen
- 4 Peter Konwitschny
- 5 Youri Vamos
- 7 A. Seiltgen / N. Beller
- 8 Peter Halbsgut
- 10 Buchbesprechungen
- 12 Marita Knobel

✉ IBS e.V., Postfach 10 08 29, 80082 München  
 ☎ und Fax: 089 / 300 37 98 - Bürozeiten: Mo-Mi-Fr 10-13 Uhr

## Peter Konwitschny: Inszenieren ist wie Liebe ...

Überraschend wenig IBSler fanden am Abend des 27. März den Weg zum Hotel Eden Wolff, um den Regisseur des Münchner *Parsifal* live zu erleben. Um es vorwegzunehmen: Für den Autor dieses Berichtes stellte dieser Abend einen Glanzpunkt dar, denn das Gespräch mit dem überaus sympathischen Leipziger verlief in heiterer, entspannter Atmosphäre und war zudem höchst interessant, was das Publikum zum offenen Meinungsaustausch anregte. Monika Beyerle-Scheller moderierte den Abend.

Peter Konwitschny wurde im Januar 1945 in Frankfurt am Main als Sohn musikalischer Eltern geboren: sein Vater war der berühmte Dirigent Franz Konwitschny, seine Mutter sang in Freiburg sehr erfolgreich leichtere Rollen wie Ännchen im *Freischütz*. Im Alter von drei Jahren übersiedelte unser Gast mit der Familie nach Leipzig, wo sein Vater ein Engagement am Gewandhaus annahm. Berühmte Instrumentalisten gingen im Hause ein und aus, wie z.B. David Oistrach und Yehudi Menuhin, an denen Peter Konwitschny vor allem das musikantische Talent schätzte.

Damals war es sein größter Wunsch, wie sein Vater Dirigent zu werden. Als sich Franz Konwitschny scheiden ließ (Peter war gerade 13 Jahre alt), beschloß der Filius, das Üben am Klavier einzustellen. Dies rächte sich, als er mit 17 bei der Aufnahmeprüfung für Dirigenten an der Hochschule in Leipzig vom Blatt spielen sollte und nicht konnte. Bei einem neuerlichen Versuch in Berlin widerfuhr ihm das gleiche.

Nach einem Ausflug in die Mathematik arbeitete er 2 Jahre als Praktikant an der Berliner Staatsoper. Auch der dritte Anlauf in Richtung Dirigentenlaufbahn schlug fehl, und er wurde gefragt, ob er nicht Regie studieren wolle. Obwohl er zwischenzeitlich diesen Beruf als Zumutung empfand, schloß er dieses Studium schließlich mit Auszeichnung ab.

Während der Studienzeit praktizierte Konwitschny u.a. bei Felsenstein, dem Begründer der neuen Re-

gietradition, der die Zusammenhänge mit existentiellen Problemen in der Oper aufzeigte. Ein Opernsänger müsse eben nicht teilnahmslos in der Gegend herumstehen. Ein weiteres Praktikum bei Ruth Berghaus war geplant, diese wurde allerdings nach dem Tode von Helene Weigel (der Gattin von Bertolt Brecht) ans Berliner Ensemble berufen. So kam es, daß Peter Konwitschny zwar vier Theaterstücke mit Ruth Berghaus erarbeitete, allerdings nie Oper. Für sie spielte

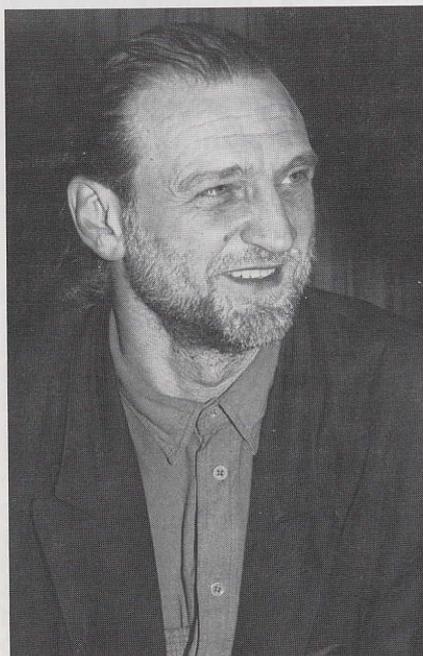


Foto: K. Katheder

immer eine besondere Rolle, daß die Aufführung ein Geheimnis, ein Rätsel in sich birgt. In der Zeit beim Berliner Ensemble lernte Konwitschny seinen dritten Mentor kennen, Heiner Müller, „... der sprachgewaltigste deutsche Dramatiker nach Brecht.“ Dessen Ästhetik sei eine andere gewesen, nicht so illusionistisch wie bei Felsenstein.

1981 inszenierte Konwitschny *Gräfin Mariza* in Greifswald. Er beließ sie ungestrichen („... die Autoren haben sich schließlich etwas dabei gedacht!“), was eine 4-stündige Aufführung zur Folge hatte. Das Genre empfindet der Regisseur als Nebensache: ob Operette, Schauspiel oder Oper, überall gebe es

(unerfüllte) Wünsche und Probleme.

Mitte der achtziger Jahre wurde Konwitschny (nach einigen Jahren an der „Peripherie“ in Rostock, Altenburg und Anklam etwas mehr akzeptiert) in die Händel-Stadt Halle gerufen, und in der Folge belebte er die etwas eingeschlafene Tradition jedes Jahr mit einer neuen Inszenierung.

Befragt nach seiner Meinung zur Zukunft des Theaters meinte Konwitschny, mit jeder Schließung eines Theaters erhöhe sich die Barbarisierung der Gesellschaft. Er zog dabei Vergleiche zur griechischen Theaterkultur heran: hier kannte jeder Zuschauer die Geschichte, die Dichter beleuchteten die Themen aus verschiedenen Blickwinkeln. Und welche Gefühle empfindet Konwitschny bei der Arbeit an einer neuen Inszenierung? „*Inszenieren ist wie eine Liebesbeziehung: Man wächst miteinander.*“

Einen zentralen Punkt des Gespräches bildete die letztjährige Neuinszenierung des *Parsifal*. Konwitschny erklärte sehr schlüssig, daß sich (fast) alle Motive dieses Werkes aus den ersten 5 Takten des Vorspiels ableiten, und verteidigte seine Sichtweise des Grals in der Person Kundrrys. Es kann seiner Meinung nach keine Erlösung am Ende des dritten Aktes geben, das musikalische Motiv werde nicht aufgelöst. Die Männergesellschaft der Gralsritter sei in dem Glauben, ohne Frauen überleben zu können, zum Scheitern verurteilt, wie jedes Unternehmen, das von verdrehten Grundvoraussetzungen ausgehe. Auch gebe es (wie in allen Inszenierungen Konwitschnys) nicht auf der einen Seite die Guten und auf der anderen die Bösen - so läßt sich auch die Ähnlichkeit Klingsors mit Amfortas erklären.

Der Abend endete mit dem Versprechen des Regisseurs, den IBS einige Tage vor der Premiere von *Tristan und Isolde* 1998 zu besuchen und seine Arbeit zu erläutern. Wir nehmen Sie beim Wort, Herr Konwitschny!

Stefan Rauch

## Youri Vamos: Die Musik ist das Wichtigste beim Musiktheater

Das im Rahmen der diesjährigen Ballettfestwoche am 17. März 1996 uraufgeführte Ballett *Shannon Rose* ist das Werk des in Ungarn geborenen Choreographen Youri Vamos. Als junger Tänzer war er 1972 nach München gekommen, wo er schon im darauffolgenden Jahr in John Crankos Choreographie zu Tschaikowskys *Schwanensee* als Partner von Konstanze Vernon debütierte. Schnell zu einem der ersten Tänzer der Münchner Staatsoper avanciert, zählten zu seinen Glanzrollen der Drosselmeier in John Neumeiers *Nußknacker*, die Rolle des Onegin (Cranko) und die des Tybalt in Crankos *Romeo und Julia*. Den von Kritikern hochgelobten Durchbruch als Choreograph schaffte er schon 1978 mit seinem ersten Stück *Rhapsodie* (Ballett um die Figur Paganinis, Musik: Rachmaninoff). Es folgten u.a. *Ich will, daß es dir gutgeht* (Musik: D. Behne; 1978), *Tschaikowsy* (Musik: Kammermusik von Tschaikowsky; 1980) und *Coppélia* (Musik: Delibes; 1981) für das Münchner Nationaltheater.

Sein Weg als Ballettdirektor begann 1985 in Dortmund, gefolgt von Bonn. Seit der Spielzeit 1991/92 leitet er das Baseler Ballett, wird aber in der Spielzeit 1996/97 zum zweiten Male die Nachfolge Heinz Spoerlis antreten und mit dem Großteil seiner Kompagnie an die Deutsche Oper Düsseldorf/Duisburg wechseln.

Seit Anfang Januar probt Youri Vamos in München seine Choreographie *Shannon Rose*.

*Wie kommt es, daß Sie erst jetzt wieder, nach so vielen Jahren der Abwesenheit, ein Stück für München kreieren?*

Die Verbindung zu München ist eigentlich nie abgebrochen, nur - ich habe sehr viel zu tun gehabt, und auch das Bayerische Staatsballett war stark mit seinem Aufbau beschäftigt. Außerdem will München kein Stück, das schon irgendwo gespielt worden ist. Da ich gesehnt habe, daß meine Arbeit in Basel nicht mehr lange möglich sein wird, ergab sich die Gelegenheit, diese Spielzeit etwas für Mün-

chen zu machen. Im Gespräch waren Konstanze Vernon und ich deswegen schon seit drei oder vier Jahren.

*Eingebunden in die Atmosphäre einer irischen Kleinstadt mit aufgeheizter, anti-englischer Stimmung erzählt das Ballett Shannon Rose die Dreiecksbeziehung einer jungen, engagierten Frau zwischen ihrem älteren Ehemann und einem jungen, englischen Offizier. Wie sah die Vorarbeit zu diesem Ballett aus?*



Foto: Chantal Wolf

Wir saßen öfters mit Konstanze Vernon zusammen und erörterten die aufkommenden Ideen. Aber im Grunde muß ich mich in eine Geschichte verlieben, ich muß eine Geschichte finden, die mich bewegt. Ob die Idee von mir kommt, oder von anderen, das ist egal. Hauptsache ist, daß ich Lust habe es zu choreographieren. Ich muß berührt werden, davon bekomme ich die Energie für all die schrecklich viele Arbeit. Auch psychologisch, denn wir tanzen Gedanken. Ich mache die Augen zu und choreographiere. Und der Zuschauer macht die Augen auf und sieht, was ich gemacht habe. Aber nicht ich muß meine Gefühle zeigen, sondern ich muß die Gefühle des Publikums erwecken. Nicht ich soll

Freude haben als Tänzer, sondern die, die mich ansehen. Die künstlerische Arbeit besteht nicht darin, mich zu betäuben, sondern die richtigen Mittel zu finden, um jenes Gefühl auf die Zuschauer übertragen zu können, das ich beim ersten Kontakt mit der Musik, der Geschichte verspürte. Dann habe ich das Ziel erreicht, dann habe ich gut gearbeitet.

*So gingen Sie also - u.a. angeregt durch verschiedene irische und europäische Literaturquellen - von einem erzählbaren Inhalt aus, und suchten dann die passende Musik zu der Story?*

Es ist so, daß ich im Grunde von einer Geschichte ausgehe. Auch für diese Münchner Produktion hatte ich schon eine Geschichte. Aber ich habe keine geeignete Musik dazu gefunden. Erst nach langer Suche bin ich auf Sibelius gestoßen. Doch die Sibeliusmusik paßte nicht für meine Geschichte. So beschloß ich die Geschichte zu ändern. Umgekehrt als sonst habe ich also nach der Musik eine Geschichte gesucht. Das ist vielleicht sogar besser. So ist wirklich die Musik die Nummer eins, davon geht alles aus. Danach kommen wir, die Tänzer, oder die Sänger ... Die Musik ist das Wichtigste beim Musiktheater.

*Das Fundament zu Shannon Rose bilden Ausschnitte aus verschiedenen Werken des finnischen Komponisten Jean Sibelius. Warum gerade diese Musikauswahl?*

Es war mein erster Gedanke, daß, wenn ich für die Bayerische Staatsoper ein Stück mache, die Musik von einem Komponisten stammen muß, der ein großes symphonisches Orchester fordert. Man findet zwar vieles, wenn man sucht, doch meistens stößt man auf Kammermusik. Doch für das riesengroße Haus braucht man ein großes Orchester!

*Wie vollzieht sich der Entwicklungsprozeß von der Idee hin zur fertigen Choreographie bei einem Künstler, der großen Wert auf Handlung und Erzählfähigkeit seiner Ballette legt, des*

*sen Sprache nicht die der reinen ästhetischen Abstraktion ist?*

Ich habe schon versucht, so ein Stück ohne konkreten Inhalt zu machen, aber ich habe mich dabei gelangweilt. Ich brauche einen Faden. Besonders das abendfüllende Ballett - anders als etwa ein Bild oder eine Musik - kann nicht ohne eine Geschichte auskommen.

Dazu brauche ich perfekte Tänzer, perfekte Künstler, perfekte Mitarbeiter, ein perfektes Orchester, ein perfektes Bühnenbild, perfekte Kostüme, etc. Der kleinste Inszenierungsfehler kann die Leute abkühlen, sie in ihren Gedanken abschweifen lassen. Eine ungedachte Bewegung kann den ganzen Abend ruinieren. Man ärgert sich schon sehr, wenn man nur etwas Gutes macht, gut ist nicht gut genug!

*Funktioniert diese Zusammenarbeit zwischen einem guten Orchester, einem guten Bühnenbild und dem Potential an Tänzern und Tänzerinnen hier in München nach ihren Vorstellungen?*

Ob das alles wirklich klappt, weiß man erst bei der Premiere. Sicher, das Münchner Staatsballett hat schon tolle Möglichkeiten. Was ich an Tänzern bekomme, das sind schon erstklassige Solisten. Nicht nur technisch, auch künstlerisch. Man kommt und findet für jeden Charakter einen passenden Tänzer, ohne für die Leute Stücke erfinden zu müssen. Wo gibt es noch so phantastische Darsteller wie Luca Masala, Judith Turos, Kirill Melnikov, Peter Jolesch und Jürgen Wienert. Aber ob es dann wirklich funktioniert, das entscheidet sich in der letzten Sekunde.

*Wie gehen Sie bei der Einstudierung der Choreographie vor? Gehen Sie in den Saal und weisen die Tänzer an, oder kommt es auch vor, daß die Tänzer Sie durch ihren Körper, ihre Ausstrahlung, ihre Persönlichkeit inspirieren, Ihnen neue Perspektiven, neue Sichtweisen eröffnen?*

Selten, denn ich bin noch sehr aktiv Tänzer, und der meiste Spaß für mich zu choreographieren liegt darin, daß ich die Sachen für mich selber erfinde. Die kreativen Tänzer

beginnen meistens selber schon sehr früh mit der Choreographie. Die Tänzer, die gerne und gut mitarbeiten, die abgucken und ablesen sind die guten Tänzer, sind diejenigen, die fähig sind zu formen.

*Der Schaffensprozeß und die Weitergabe einer Choreographie erfolgen demnach sozusagen durch den eigenen Körper?*

Im Grunde genommen mache ich das Ballett für mich selber. Selbstverständlich ändert man seine eigenen Sachen, denn es ist klar, daß einem selber etwas sehr gut stehen kann, dem anderen aber nicht. Ich halte nichts davon, wenn jemand die anderen arbeiten läßt und selber nur herumorganisiert. Und das gilt für viele meiner Kollegen. Die machen gute Stücke, aber sie inszenieren die Tänzer, die ihnen die Ideen geben. Aber Choreographie ist nicht wie Regie. Ich muß die Wörter erfinden wie ein Schriftsteller. Das bedeutet hunderte von Bewegungen pro Abend. Selbstverständlich sind nicht alle diese Bewegungen neu. Ich versuche, mich nicht zu wiederholen. Das bedeutet, ich suche immer was Neues. Zwar mischt man das dann mit der Sprache, mit den Schritten die man hat. Aber wie man diese Schritte zusammenfügt, das ist genauso, wie ein Schriftsteller mit den Worten spielt, oder der Musiker mit den Tönen. Neu oder alt spielt da eigentlich keine Rolle, es muß überzeugen.

*Wo liegen die spezifischen Schwierigkeiten für einen Choreographen?*

Wir reden nicht, und trotzdem haben wir eine Konversation mit dem Publikum. Wie schwer ist es, ein Ballett so kompliziert zu halten, daß es nach dem zehnten Abend noch immer nicht eintönig wird! Wo man eine neue Möglichkeit gefunden hat, etwas auszusagen. Zwei oder drei Worte zwischen den Variationen könnten den ganzen Abend lösen. Aber ich kann diese zwei, drei Worte nicht sagen, sondern muß sie durch das Bild auflösen. Dabei gehe ich immer von etwas Verbalem, einem Monolog aus. Mit welcher Betonung man etwas wiederholt, damit kann man spielen. Wie schnell, wie langsam, wie dynamisch man etwas ausdrückt, das

gibt der Bewegung die Farbe. Diese Farbe zu zeigen und zu formen, das macht das Choreographieren so irrsinnig spannend.

*Sehen Sie in der Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Staatsballett einen Unterschied zu der Arbeit mit Ihrer eigenen Kompanie?*

Es ist schon wesentlich einfacher mit der eigenen Kompanie zu arbeiten. Da die Münchner Kompanie sehr unterschiedliche Choreographien in ihrem Repertoire führt, sind die Tänzer schwerer für eine Form, wie ich sie jetzt benötige, zusammenzubekommen. Die Unterschiede zwischen den Choreographen sind nicht groß. Aber gerade diese ganz kleinen, kaum merkbaren Unterschiede machen die Kunst aus. Wenn ich die Tänzer nicht in meine Richtung hinbiegen kann, sieht das Werk so aus, als ob ein anderer Choreograph es gemacht hätte. Die Ballette waren noch nie so kompliziert wie in den letzten zwanzig, dreißig Jahren. Jetzt muß ein Mädchen nicht erzählen, daß sie ein leichtes Mädchen ist. Sie muß erzählen, daß sie nicht aufgrund der Leichtigkeit, sondern aufgrund ihrer Gedanken, ihrer inneren Tiefe und Vernunft sehnsüchtig nach der Liebe ist. Das ist sehr schwer auszudrücken. Wenn die Tänzer nicht aufwachen, nicht begreifen, wieviele Möglichkeiten in einem Körper stecken, dann versinkt das Ballett sehr schnell in undifferenzierter Flachheit. Genau so penibel wie ein Sänger mit seiner Stimme oder ein Schauspieler mit seinen Worten, so muß ein Tänzer mit seinem Körper, mit der kleinsten Bewegung, mit dem Rhythmus umgehen. Ich kann an einer Hand abzählen, wieviele ernste Tänzer ich gesehen habe, die wissen, daß jede einzelne Bewegung ein Wort von einem Schauspiel ist.

*Gibt es schon Pläne für eine weitere Zusammenarbeit mit dem Bayerischen Staatsballett?*

An die Zukunft denkt man nicht. Man denkt erst einmal bis zur Premiere. Und dann habe ich jetzt meine Pläne für Düsseldorf. Das ist vorerst genug.

Vesna Mlakar



## Nicola Beller und Annette Seiltgen im Zerwirkgewölbe

Im Januar hat das Staatstheater am Gärtnerplatz seine Probebühne im ersten Stock des Zerwirkgewölbes (in der Ledererstr.) mit der Eröffnung des 5. Internationalen Musikworkshops eingeweiht. Das Zerwirkgewölbe wurde Ende des 13. Jahrhunderts unter Ludwig dem Strengen erbaut und diente ursprünglich als Falkenhaus. 1591 wurde es das erste herzogliche Hofbräuhaus. Bei der Errichtung der Probebühne konnte das Gärtnerplatztheater allerdings für seine Zwecke keine baulichen Veränderungen vornehmen, da das Gebäude unter Denkmalschutz steht. An drei Seiten des Saales wurden mit Platten dreistufige Tribünen errichtet, die 98 Zuschauern Platz bieten. Die Fensterfront blieb frei und dient mit der ebenfalls freien Mitte des Raumes als "Bühne". Der Flügel stand auf einer Empore am Rand neben einer der Tribünen, was vielleicht für die Zuhörer, die unmittelbar daneben saßen akustisch etwas ungünstig war.

Am 18. Februar war der IBS zum ersten Mal Gast im Zerwirkgewölbe, und wir konnten im Rahmen eines Künstlergespräches mit der Sopranistin Nicola Beller und der Mezzosopranistin Annette Seiltgen die räumlichen und akustischen Gegebenheiten des Saales kennenlernen. Uwe Schmitz-Gielsdorf führte das Gespräch mit den Künstlerinnen, die beide Ensemblemitglieder des Staatstheaters am Gärtnerplatz sind. Die Veranstaltung ging allerdings weit über ein Künstlergespräch hinaus, da uns die jungen Sängerinnen dazwischen auch einige musikalische Leckerbissen boten, die sie mit Herrn Schmitz-Gielsdorf liebevoll, teilweise sogar szenisch vorbereitet hatten. Am Flügel wurden sie dabei von Philipp Tillotson begleitet.

Zum Auftakt überraschten uns die beiden Künstlerinnen: Sie sangen bereits beim Betreten des Saales das Duett von Tatjana und Olga aus *Eugen Onegin*. Beide konnte man schon öfter am Gärtnerplatztheater in dieser Oper erleben. Uwe Schmitz-Gielsdorf, der sie hereingeholt hatte und gleich szenisch mit einbezogen wurde, konnte sich aber nicht entscheiden, welcher der Damen er als Lenski beziehungsweise Onegin, den Vorzug geben sollte.

Die Tatjana ist **Nicola Bellers** Lieblingspartie, da neben der herrli-

Gielsdorf auf, daß immer noch die Arbeitsbeleuchtung eingeschaltet war. Personal für die Beleuchtung gibt es hier noch keines. Nachdem dieser Fehler behoben war, merkte man erst, welche Wirkung allein durch die Beleuchtung der Bühne, beziehungsweise eines Raumes, erzielt werden kann. Aus ihrer zweiten Heimat Spanien hatte Nicola Beller uns vier Stücke aus Zarzuelas mitgebracht, bei denen ihre nuancenreiche Interpretationskunst und Vielseitigkeit besonders schön zur Geltung kamen.



Foto: K. Katheder

chen Musik die Wandlung vom Teenager zur Ehefrau und Mutter interessant zu gestalten ist. Die deutsche Sopranistin ist in Spanien aufgewachsen und studierte in Madrid zunächst Schauspiel. Nach dem Gesangstudium, das sie ebenfalls in Madrid absolvierte, kam Nicola Beller nach München ins Opernstudio der Bayerischen Staatsoper. Nach Erfolgen bei einigen Gesangswettbewerben, wie zum Beispiel in Gütersloh, wurde sie Ensemblemitglied am Gärtnerplatztheater. Zu ihrem Repertoire gehören die Gräfin in *Figaros Hochzeit*, Laura im *Bettelstudent*, Rosalinde, Fiordiligi und die Marie in der *Verkauften Braut*. Obwohl Frau Beller um 16 Uhr in der *Fledermaus* auf der Bühne stehen mußte, konnten wir sie auch an diesem Vormittag als Rosalinde hören. Sie sang für uns den Csárdás. Dabei fiel Herrn Schmitz-

### Annette Seiltgen

hatte zwar schon als Kind den Wunsch, zum Theater zu gehen, gegen die Musik und speziell den Gesang jedoch hatte sie Vorbehalte. Ihre Mutter ist selbst ausgebildete Sängerin, dazu eine sehr gute Pianistin und als Gesangspädagogin tätig. Sie war für ihre Tochter so etwas wie ein Übervorbild, dem diese sich anfangs nicht nachzueifern traute. Bei einem guten Chor gewann Frau Seiltgen dann doch Sicherheit und Freude am Singen und entschloß sich zum Gesangstudium. Auch Annette Seiltgen war Mitglied des Opernstudios von Herrn Bender. Seit vier Jahren gehört sie nun zum Ensemble des Staatstheaters am Gärtnerplatz. Hier sang sie außer der Olga Cherubino, den Komponisten in *Ariadne auf Naxos*, den Cornet in *Die Weise von Liebe und Tod des Cornet Christoph Rilke*, einer Oper von Siegfried Matthus, den Niklaus in *Hoffmanns Erzählungen* und den Hänsel, also überwiegend Hosenrollen. Eigentlich singt sie diese Partien sehr gerne und bereitet sich dafür auch nicht anders als auf Frauenrollen vor.

"Obwohl ich mich als Mann natürlich auf der Bühne ganz anders bewegen muß", erklärte sie uns. Es stört Annette Seiltgen allerdings, daß mittlerweile fast 90% ihrer Rollen Hosenrollen sind. "Das ist dann doch ein wenig einseitig, und man wird leicht festgelegt", befürchtet sie.

Als ihr in Heidelberg die Rolle des Oktavian angeboten wurde, konnte sie allerdings trotzdem nicht widerstehen. Uns präsentierte sie sich als Rosina mit der Arie "Frag' ich mein beklomm'nes Herz" aus dem *Barbier von Sevilla*, mit viel Charme und Raffinesse ganz von der weiblichen Seite. Drei Lullabys (Wiegenlieder) von Benjamin Britten, die sie mit anrührender Intensität vortrug, zeigten auch ihre große künstlerische Wandlungsfähigkeit.

Annette Seiltgen wird ab der nächsten Spielzeit an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf/Duisburg singen (auch Rollen in Röcken). Gründe dafür sind unter anderem, daß der Spielplan des Staatstheaters am Gärtnerplatz für ihr Stimmfach nicht mehr viele Möglichkeiten bietet und sie außerdem gerne mehr Opern in Originalsprache singen möchte. Nicola Beller hingegen wird weiterhin fünf Partien am Gärtnerplatztheater singen, allerdings möchte auch sie vermehrt von anderen Opernhäusern Angebote annehmen und hat in München deshalb nur noch einen Gastvertrag. Beide Künstlerinnen würden gerne häufiger Partien in modernen, zeitgenössischen Werken übernehmen wie am Gärtnerplatztheater im *Daniel* von Paul

Engel, bei dem sie beide mitgewirkt haben.

Einen besonders humorvollen Abschluß fand das Duett „Ich erwähle mir den Braunen“ aus *Così fan tutte*. Allerdings mußten Dorabella und Fiordiligi hier nicht zwischen Guglielmo und Ferrando wählen, sondern entschieden sich für einen kleinen braunen, beziehungsweise hellen Plüschhund. Dabei kam eine besonders heitere Stimmung auf.

An dieser Stelle nochmals ein herzliches Dankeschön an alle vier Mitwirkenden, nicht zuletzt auch an Herrn Tillotson, für diesen interessanten und musikalisch so erfrischenden Vormittag.

Helga Haus-Seuffert

## Peter Halbsgut: Herr über Licht und Schatten

Einst konnte die Bühne nur mit Kerzenlicht ausgeleuchtet werden - und man stellte wohl auch deshalb die Sänger direkt an die Rampe. Dann gab es Gasbeleuchtung, die schon eine individuellere Ausleuchtung auch größerer Bühnen-Dimensionen zuließ. Doch erst mit dem Einsatz der elektrischen Beleuchtung konnten die Regisseure und Bühnenbildner der Szene differenzierte, wechselnde Stimmungen geben.

Die Crew der Beleuchtung der Bayerischen Staatsoper umfaßt vier Beleuchtungsmeister und 23 Beleuchter. Seit 1993 ist Peter Halbsgut (als Nachfolger von Herbert Frauendienst) verantwortlicher Leiter der Beleuchtung.

Peter Halbsgut ist gebürtiger Westfale. Er absolvierte eine Ausbildung zum Elektriker und ging dann einige Jahre mit Rockbands auf Tournee. Doch dann wurde er arbeitslos. Er ging zum Arbeitsamt und erfuhr, daß die Frankfurter Oper einen Betriebselektriker sucht. Peter Halbsgut bewarb sich, mußte aber erfahren, daß die Stelle bereits besetzt war. „Aber wir suchen einen Beleuchter, würde Sie das nicht interessieren?“ Halbsgut ließ sich vor Ort die Arbeit erläutern, fand sie interessant und sagte zu. Damit war der Wechsel von der Rockszene zur Oper vollzogen.

*„Wenn man am Theater drei Monate lang tätig ist, geht man entweder weg, oder man ist fasziniert und bleibt.“*, sagt Halbsgut. Er war fasziniert und er blieb. *„Ich hätte mir eher eine Arbeit an einem Sprechtheater vorstellen können, denn zur Oper hatte ich zu diesem Zeitpunkt noch keinen Bezug.“* Dies hatte sich aber dann durch seine Arbeit bald geändert, denn heute liebt Halbsgut Opernmusik (*„Ganz besonders Wagner.“*)

Durch Training on the Job lernte er die Arbeit eines Beleuchters kennen. Halbsgut absolvierte dann noch eine Zusatzausbildung für Beleuchtungstechnik an einer Fachschule in Hamburg. Dadurch hat Halbsgut zunehmend größere Verantwortung übernehmen können, bis hin zum Leiter der Beleuchtung.

Wie sieht die Arbeit des Beleuchters aus, wie wird er in neue Produktionen einbezogen, wie bereitet er sich selbst vor? Halbsgut: *„Kenne ich ein Stück noch nicht, bereite ich mich zunächst durch Lesen des Librettos auf die Handlung und die Szenen-Abläufe vor.“*

In der Beleuchtungsbesprechung mit dem Regisseur, Bühnenbildner und Kostümbildner wird das grundsätzliche Konzept festgelegt.

Ist diese Vorplanung festgelegt und sind die Bühnenaufbauten vorhanden, gibt es in der Regel ca. zwei Wochen vor der Hauptprobe eine Beleuchtungsprobe. Wie zeitraubend und für die Beteiligten wohl auch ermüdend eine Beleuchtungsprobe sein kann, davon habe ich einen Eindruck erhalten, als mich Johannes Schaaf einlud, einer Beleuchtungsprobe zum *Boris Godunow* beizuwohnen. Dabei werden die Sänger oft durch Statisten ersetzt. Der für das Stück eingeteilte Beleuchtungsmeister notierte alle Einstellungen (Positionierung der Beleuchtungskörper, Licht-Intensität, Lichtwinkel, Farbschattierungen etc.), die dann in einem Computer abgespeichert werden. Der Leiter der Beleuchtung kann hier durchaus auch eigene Vorschläge einbringen, er hat die Gesamtverantwortung für die Umsetzung der künstlerischen Ideen des Regisseurs.

Die Steuerung erfolgt während der Probenarbeit von dem im Parkett installierten Schalterpult aus (siehe Foto). Besucher von Generalproben kennen dieses Bild. Für die Aufführung einer großen Oper werden in der Regel 10 - 15 Beleuchter benötigt. Während der Aufführung sitzen Halbsgut und ein/e weitere/r Mitarbeiter/in in der Schaltkabine (= Stellwerk), die hinten im Parkett auch vom Zuschauer wahrgenommen werden kann. Betritt man die

Kabine, sieht man sich mit hundert von Tasten konfrontiert, denen jeweils die Positionen der Beleuchtungskörper zugeordnet sind. Die Kabine ist schallisoliert, die Musik wird über zwei Lautsprecher eingespielt. Über Kopfhörer hat der für die Beleuchtung Verantwortliche zu den einzelnen Positionen der Beleuchter Kontakt. Auf einem Monitor kann er das Geschehen auch auf der Neben-Bühne verfolgen.

Wie aber kann auch die Beleuchtung darauf reagieren, wenn der Zeitablauf der Musik anders als in den Proben festgelegt ist? *„Wir haben immer eine für das jeweilige Stück fest eingeteilte Korrepetitorin oder einen Korrepetitor mit Klavierauszug bei uns, so können wir den Einsatz der Beleuchtung manuell steuern.“*

Wie sehr die Beleuchtung in den letzten Jahren eine Aufwertung als



Foto: H. Schmidt

eigene künstlerische Komponente einer Opernproduktion erfahren hat, wird u. a. auch dadurch deutlich, daß in den Programm-Heften neben Regisseur, Bühnenbildner, Kostümbildner oft auch der Beleuchtungs-Chef als Mit-Produzent erwähnt wird: Licht-Design: Peter Halbsgut, hieß es beispielsweise auch im Programm-Heft des *Parsifal*. Wer die Inszenierung gesehen hat, wird sich erinnern, eine wie große Bedeutung hier die Beleuchtung hatte (auch, wenn in dieser Inszenierung der Gral nicht erleuchtet durfte!). Bei der Premiere erntete das Produktions-Team zwar auch Bravos, aber doch auch viele Buhs.

*„Ich durfte bei dieser Premiere zum ersten Mal mit vor den Vorhang“, erinnert sich Halbsgut. Dies bedeutet, daß Halbsgut sowohl Bravos als auch Buhs für eine Produktion auf sich und seine Arbeit bzw. die seines Teams beziehen muß. Wie geht man damit um, wie wird man damit fertig? Halbsgut: *„Das ist nicht ganz leicht, damit fertig zu werden. Ich gehe dann nochmals alles mit meiner Frau durch (Anm.: Frau Halbsgut ist Inspizientin), und indem man darüber spricht kann man das dann aufarbeiten.“**

Welche besonderen Anforderungen stellt eine Ballett-Produktion für die Beleuchtung? *„Hier muß natürlich auch die Beleuchtung sehr stark auf die Beine gehen. Auch hier hilft uns eine Korrepetitorin beim musikalischen Timing.“*

Sowohl bei seiner Arbeit an der Frankfurter Oper als auch in München hat Halbsgut mit Regisseuren verschiedener Provenienz zusammengearbeitet. Macht es für seine Arbeit einen Unterschied, ob ein Regisseur beispielsweise vom Schauspiel oder Film kommt? *„Oh ja, da gibt es schon Unterschiede. Regisseure, die vom Film kommen (Anm.: wie z. B. Volker Schlöndorff), wollen zumeist viel mehr auf das Gesicht und ganz besonders auf die Augen gehen.“*

Sieht sich Halbsgut manchmal auch seitens der Sänger mit speziellen Wünschen konfrontiert? *„Das kommt gelegentlich vor, daß Sänger Wünsche äußern. Man versucht, das irgendwie zu lösen.“*

Peter Halbsgut strahlt Ruhe und Gelassenheit aus, er erzählt mir all diese Dinge so, als sei dies alles gar nicht so schwierig - was aber keineswegs der Fall ist. Er scheint mir jedenfalls ein Mensch zu sein, der sehr kontrolliert ist. Wie sehr er auch ein emotionaler Mensch ist, wird spürbar, wenn er - wie oben - von dem Erlebnis der Bravos und Buhs vor dem Vorhang erzählt. Es wird aber auch deutlich, als ich am Schluß des Gespräches frage, ob es Dinge gibt, die er gerne anders hätte oder die er sich wünscht: *„Ich wünsche mir nur eines: daß immer weiter Oper gespielt wird.“*

Helga Schmidt

## Wiedereröffnung des Prinzregententheaters

Die Pressekonferenz im Februar, bei der Prof. August Everding das Eröffnungsprogramm vorstellte, war gut besucht wie kaum jemals zuvor eine in München. Die Presse hat darüber berichtet.

Für diejenigen unserer Mitglieder, die noch Aufführungen im alten "Prinze" erlebt haben (für viele waren es die ersten Opern-Aufführungen ihres Lebens), wird es sicher ein besonderes Erlebnis sein, wieder zu Opern-Aufführungen in das schöne Haus kommen zu können.

Das Programm der ersten Wochen kann sich sehen lassen: Neben *Tristan und Isolde* unter Lorin Maazel wird der in Zusammenarbeit mit der Musikhochschule produzierte *Rosenkavalier* interessant. Unter den Sängern der Hauptpartien sind bereits arrivierte (wie etwa Anna-Katharina Behnke, Franz Hawlata, Jonas Kaufmann, Gabriele Reinholz, Robert Wörle) neben solchen, die ebenfalls bereits Bühnenerfahrung haben und (in den kleineren Rollen) auch noch Studierende. Das ausführliche Programm mit Bestellformular ist seit einigen Wochen erhältlich. Siehe hierzu auch Seite 3.

Helga Schmidt

Fortsetzung v. S. 2: *Idomeneo* Weise auf die Bühne gebracht wurde und seither häufiger als in den zwei Jahrhunderte vorher gespielt wurde.

„Da die Opera seria *Idomeneo* das Interesse vorab durch Mozarts Musik auf sich zieht, kann es allerdings weniger um eine historisierende Rekonstruktion des Seria-Theaters gehen als um den Versuch, unter Beibehaltung des Seria-Rahmens Bühnenbild und Regie aus den Impulsen der Musik zu entwickeln,“ schrieb der Mozart-Forscher Stefan Kunze in seinem Buch über die Opern Mozarts. Nur wenn dies bei der Neu-Produktion im Nationaltheater im Mai gelingt, wird das Publikum das Geniale dieser herrlichen Partitur und durchaus Bühnenwirksamen Oper erkennen.

Helga Schmidt

Thierry Beauvert/Jacques Moatti: **Die schönsten Opernhäuser der Welt** mit einem Vorwort von August Everding, Verlag Heyne, 275 S. DM 148,--

„Sprengt die Opernhäuser in die Luft!“ wettete 1967 der französische Komponist und Dirigent Pierre Boulez: doch die schon so häufig totgesagte Oper lebt immer noch - und das seit fast 400 Jahren.

Der vorliegende Bild- und Textband des französischen Musikwissenschaftlers Thierry Beauvert und des als Szenenfotograf an der Opéra Paris tätigen Jacques Moatti lädt zur Reise durch die Opernhäuser in vier Kontinenten ein. Schon Kaiser, Könige und Fürsten wetteiferten, wer das schönste Opernhaus besitzt. Keiner anderen Kunstform wurden solche Prachtbauten errichtet. Und selbst heute noch werden renommierte Architekten mit meist kostspieligen Neubauten beauftragt. So werden in diesem Buch die berühmten Musikpaläste von ihren Anfängen in Italien über die Prachtbauten der Belle Epoque bis in die Gegenwart vorgestellt.

Andrea Palladio ließ den klassischen römischen Rundbau mit dem Teatro Olimpico in Vicenza wiedererstehen, das 1585 eröffnet wurde. 1792 entstand dann das erste klassizistische Theater der Dogenstadt Venedig, „La Fenice“, in dem später Rossini und Verdi Triumphe feierten. Stendhal schwärmt vom „vornehmsten“ Salon, als er 1817 die Mailänder Scala besuchte. Allein drei bayerische Häuser sind ausgewählt: das irrtümlich als Barocktheater bezeichnete, tatsächlich aber 1753 im Rokokostil erbaute Cuvilliers-Theater, die 1818 eröffnete Bayerische Staatsoper und das 1876 fertiggestellte Festspielhaus Bayreuth.

Um den Zustand eines der schönsten Opernhäuser steht es heute schlecht, nämlich um das 1825 eröffnete Moskauer Bolschoi-Theater: Die Technik ist veraltet, die Grundpfeiler faulen. Eine kleinere Ausgabe des Pariser Palais Garnier befindet sich seit 1811 in Hanoi durch die französische Kolonialarchitektur. Der Bau des „Teatro Amazonas“ im brasilianischen Manaus wurde 1896 durch den Reichtum der Kautschukbarone möglich. Im Hafen von Sydney liegt seit

1973 wie ein majestätisches Segelschiff das kühne Konzept des „Sydney Opera House“.

Um die Reisebeispiele mit dem afrikanischen Kontinent zu beschließen: In Kairo ist das Opernhaus 1869 nicht mit den Fanfarenklängen der „Aida“, sondern mit den Verwünschungen des „Rigoletto“ eingeweiht worden. Alle aufgenommenen Häuser sind in acht Kategorien nach Eröffnungsjahren geordnet. Erwähnenswert ist, daß die Auswahl aus französischer Sicht getroffen wurde.

Fünzig der schönsten Opernhäuser der Welt werden in diesem glanzvollen Buch bis ins Detail dargestellt, mit Portraits ihrer Baumeister von Palladio über Semper bis Aalto, mit Grundrißzeichnungen, Bühnenkonstruktion und historischen Fakten - und natürlich mit großformatigen Farbfotos. Im Anhang befinden sich ein ausführliches Personen- und Opernregister sowie die Anschriften der Opernhäuser.

Das Buch trägt dazu bei, das Kunstwerk Oper lebendig zu halten und bietet eine vorzügliche Anregung, diese Opernhäuser zu besuchen, wozu ja der IBS Gelegenheit gibt.

Das „Teatro La Fenice“ in Venedig wurde im Februar 1996 durch einen Brand zerstört. Hoffentlich gelingt es, dieses prächtige Haus wieder aufzubauen.

I.-M. Schiestel

Peter Wapnewski: **Weißt du, wie das wird...?** Richard Wagner Der Ring des Nibelungen - Piper-Verlag Münch, 329 S. mit 50 schwarzweiß-Abbildungen, DM 45,--

Die Summe seines Lebens mit Richard Wagners „Ring“ hat Peter Wapnewski in diesem Buch zusammengefaßt. Aufsätze und Publikationen aus früheren Veröffentlichungen wurden hier verarbeitet und weiterentwickelt. Nach einer allgemeinen Einleitung zu *Stoff und Idee* sowie *Form* erläutert Wapnewski ausführlich alle Teile der Tetralogie. Für ihn ist der zentrale Punkt das Gegenüberstellen zweier Gewalten, nämlich der Liebe und der Macht, und er beschreibt,

wie dieses Motiv sich durch den ganzen Ring zieht.

Wapnewski schreibt in einer gut verständlichen Sprache, manchmal sind die vielen Verweise ein wenig ermüdend. Selbstverständlich werden die wichtigsten Leitmotive dargestellt. Autobiographisches von Wagner und seine Quellen werden den einzelnen Szenen bei Bedarf zugeordnet.

Einige Aussagen sind für mich schwer nachzuvollziehen, aber auch Anstoß zum Nachdenken, z.B. *Götterdämmerung* 3. Akt: Gutrune als böse und geizige Ehefrau. „...Mit neckischem Gekicher tauchen die schwimmenden Schwestern fort, spöttisch anspielend auf die böse Ehefrau, die den Mann offenbar zur Sparsamkeit nötigt: Wie schade, daß er geizig ist!“

Oder „...Der dritte Tag erfindet nicht so sehr neue Leitmelodien...“, sagt Wapnewski; laut Analyse von Joachim Kaiser werden in der Götterdämmerung überhaupt keine neuen Motive eingeführt, die Nornenszene ist die Summe aller Motive des Rings!

Trotzdem ist dieses Buch für den Wagner-Fan überaus nützlich, da er sich mit einigen Thesen neu auseinandersetzen kann. Für den Wagner-Einsteiger bietet es eine Fülle von Material, das er, am besten mit der entsprechenden Musik zusammen, lesen sollte.

Monika Beyerle-Scheller

### Das gefällt mir:

Daß im Programmheft von Xerxes der ausführlichen Inhaltsangabe entsprechende Bühnen-Fotos gegenübergestellt sind.

### Das gefällt mir nicht:

Fotografieren mit Blitzlicht während der Vorstellung.

Gottwald Gerlach



# Orpheus

Anspruchsvolle Opern- & Konzertreisen

## FESTSPIEL - EREIGNISSE

...Fidelio auf der Seebühne der Bregenzer Festspiele...

...das neue Operntraumpaar Alagna/ Gheorghiu in La Traviata beim Verdi-Festival in London...

...Edita Gruberova als Anna Bolena bei den Münchner Opernfestspielen...

...Leonie Rysaneks Bühnenabschied in Elektra bei den Salzburger Festspielen...

...Ermione beim Glyndebourne Festival Opera...

...Italien - Maggio Musicale Florenz, Macerata, Rossini-Festival Pesaro und Arena di Verona mit Carmen, Nabucco, Aida und Barbier von Sevilla...

ausführliche Programme und Aufnahme in unsere Kundenkartei:  
Orpheus \* GmbH - Kaiserstr. 29 - 80801 München  
Tel. 089/ 38 39 39 0 - Fax 089/ 38 39 39 50

## IMPRESSUM - IBS-aktuell

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

Redaktion: Helga Schmidt (verantwortlich) - Karl Katheder - 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.-- einschl. 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

Nachdruck in anderen Druckwerken nur mit Genehmigung der Redaktion.

Vorstand: Wolfgang Scheller - Monika Beyerle-Scheller - Gottwald Gerlach - Werner Göbel - Hiltraud Kühnel - Elisabeth Yelmer - Sieglinde Weber

Konto-Nummer 312 030 - 800, Postamt München, BLZ 700 100 80

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

## FILM

### FOTOS

Starpostkarten  
Portraits

Szenen- und Aushangfotos, auch aktuelle

### AUTOGRAMME

### PLAKATE

### FILMPROGRAMME

aller Serien, - nach Filmtitel + Stars sortiert

## OPER • THEATER • BALLETT

Fotos und Autogramme von Opernsängern  
Komponisten  
Dirigenten  
Schauspielern  
Tänzern

Programme und Theaterzettel ab ca. 1900

Internationale Literatur zu den genannten Gebieten:  
antiquarische und neue beim Verlag bereits vergriffene  
Bücher + Zeitschriften + Magazine

## CINISSIMO

Christine Zimmermann

Blutenburg-Straße 45  
80636 München

Telefon (0 89) 18 85 00

Geöffnet: Dienstag, Donnerstag, Freitag  
13.00 bis 18.00

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%.

## Marita Knobel: "Ich habe drei Berufe".

Ihre Vorfahren Knobel sind Anfang des 19. Jahrhunderts aus der Hanauer Gegend nach Südafrika ausgewandert, Marita wurde während des 2. Weltkrieges in Pretoria geboren und wuchs dort auf. Ihr Vater wollte eigentlich Opernsänger werden, konnte aber bedingt durch den Krieg seine Ausbildung nicht vollenden und arbeitete dann als Kriegsberichterstatte für mehrere südafrikanische Zeitungen. Jedoch die Liebe zur Oper blieb, und so gründete er in den 50er Jahren in Pretoria eine Laien-Operngruppe, deren Aufführungen die junge Marita und ihr Bruder eifrig besuchten und dann zu Hause nachsungen. In dieser Operngruppe hat sie sich dann auch die ersten Sporen verdient.

Doch vorher studierte sie Sprach- und Stimmtherapie und arbeitete nach dem Abschluß sechs Jahre lang an einer Schule für behinderte Kinder. Sie spricht zwar mehrere Sprachen (Afrikaans, Englisch, Deutsch, ein wenig Französisch und Italienisch), aber durch dieses Studium hat sie auch eine sehr gute Ausbildung in Phonetik, die ihr das Einstudieren von Rollen in unbekannteren Sprachen sehr erleichtert.

Erst während der Zeit ihrer Beschäftigung an der Behindertenschule entdeckte sie ihre Liebe zum Gesang und nahm zweimal wöchentlich Gesangunterricht (ein Musikstudium hat sie nicht absolviert). Inzwischen war aus der Laienoper die Staatsoper von Pretoria geworden, wo Marita Knobel dann ihre ersten Auftritte hatte. Ein Stipendium führte sie 1970 nach London an das London Opera Center, eine Art Opernstudio, eng verbunden mit der Covent Garden Opera. Dort studierte sie ein Jahr lang und startete dann eine "Vorsing-Tournee" auf dem Festland (mit südafrikanischem Paß durfte sie in Großbritannien nicht arbeiten). Das erste Vorsingen war in Köln, wo man sie für das Opernstudio engagierte. Aus dem Opernstudio ging sie ins Ensemble der Kölner Oper und blieb dem Haus 14 Jahre lang treu.

Sie arbeitete mit so bekannten Regisseuren wie Ponnelle, Hans Neugebauer, Harry Kupfer und sang

u.a. mit Margaret Price, Lucia Popp und Martha Mödl, die sie übrigens sehr verehrt. Marita Knobel legt großen Wert auf das Spiel parallel zum Gesang und sagt, daß sie in dieser Hinsicht besonders viel von Hans Neugebauer und Martha Mödl gelernt hat. Daher sind ihr die liebsten Rollen auch die "Urvieler", wie sie sie nennt, bei denen viel und gutes Spiel gefragt ist, wie z.B. Herodias oder die Prinzessin Clarissa in *Die Liebe zu den drei Orangen*. Auch in *Hänsel und Gretel* ist für sie die Hexe viel interessanter



Foto. Anne Kirchbach

als die Mutter (sie singt erstere manchmal am Gärtnerplatztheater). Somit gehören auch Rollen wie die Gräfin in *Pique Dame* (kommt hoffentlich bald), Klytemnästra oder die Gräfin Geschwitz in *Lulu* zu ihren Wunscharten.

Doch zurück zum Lebenslauf von Marita Knobel: 1985 entschloß sie sich plötzlich, mit dem Singen aufzuhören und ging zurück nach Südafrika. Vier Jahre arbeitete sie dann in ihrem 3. Beruf als Assistant Artistic Director der Opera of Cape Town, bis sie sich in Südafrika (auch wegen der politischen Situation) nicht mehr wohlfühlte

und Heimweh nach Deutschland bekam. Sie kehrte zurück und hatte das große Glück, daß Harry Kupfer sich an sie erinnerte und sie als Axinja in *Lady Macbeth von Mzensk* einsetzte. So gelang ihr entgegen allen Prophezeiungen von Kollegen und Bekannten doch der Weg zurück zur Oper.

Seit der Spielzeit 1990/91 ist sie Ensemblemitglied der Bayerischen Staatsoper, wo wir sie ja inzwischen gut durch die zahlreichen Mezzo-/Altpartien kennen, die sie hier singt. Marita Knobel fühlt sich im Ensemble sehr wohl, es ist sozusagen ihre Familie. Andererseits sagt sie aber auch, daß sie es als ein Glück empfindet, durch viele Gastspiele in aller Welt die Gelegenheit zu haben, fremde Länder kennenzulernen. Sie nutzt die Zeit an fremden Aufführungsorten, diese zu erkunden und hat dadurch bereits eine Menge gesehen. Immerhin führte sie ihr Beruf nicht nur in viele Länder Europas, sondern auch nach Südamerika, Japan und Israel. Dennoch ist sie glücklich in Deutschland und lediglich an so einem kalten Winternachmittag, wie der im Januar, als wir uns trafen, sehnt sie sich nach ihrer Heimat mit dem milden Klima, wo man auch im Winter draußen sitzen kann.

Hier in München engagiert sich die Sängerin gern für den Nachwuchs und betreut junge Kollegen aus der Heimat. Vermittelt durch einen befreundeten Lehrer bringt sie außerdem an einer Unterhachinger Schule den Kindern die Oper nahe und ermöglicht ihnen auch Probenbesuche. *Wulfhilt Müller*

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

Postvertriebsstück B 9907 F Gebühr bezahlt