

Musik ist eine heilige Kunst

Ariadne auf Naxos am Nationaltheater

Ariadne auf Naxos von Richard Strauss trägt die Opus-Nr. 60. Unter dieser Opus-Zahl finden sich gleich 4 Werke, die alle den gleichen Stoff zur Grundlage haben:

1. Die Oper in der ersten Fassung mit dem vorangestellten Schauspiel *Der Bürger als Edelmann*.
2. Die Oper in der zweiten Fassung, also mit dem neu komponierten Vorspiel, uraufgeführt am 4.10.1916 an der Staatsoper Wien unter Franz Schalk. Diese Fassung wird heute nahezu ausschließlich gespielt.
3. *Der Bürger als Edelmann* Komödie mit Tänzen.
4. Die Orchestersuite *Der Bürger als Edelmann*, eine Konzertsfassung der Partitur der Schauspielmusik.

Grundidee und Entstehung

Als im Jahre 1911 in Dresden *Der Rosenkavalier* zur Uraufführung einstudiert wurde, waren sowohl Strauss als auch Hofmannsthal über die szenische Realisierung durch den Dresdner Hausregisseur Toller nicht sehr glücklich. Max Reinhardt hat schließlich - ohne auf dem Programmzettel zu erscheinen - mit den Sängern gearbeitet und das Werk muster-gültig einstudiert. Für diesen Freundschaftsdienst wollten sich Strauss und Hofmannsthal erkenntlich zeigen, und so entstand die Idee, ein Stück für Max Reinhardt zu schreiben. Der große Kenner der französischen Komödie Hugo von Hofmannsthal schlug dazu Molières Komödie „Der Bürger als Edelmann“ vor, die in seiner Bearbeitung nach Wien verlegt wurde. Daraus entwickelte Hofmannsthal dann

die Idee, daß im Hause „des reichsten Mannes von Wien“, der ein Kunstbanause ist, eine Komödie und eine Tragödie gleichzeitig aufgeführt werden sollten.

Bereits bei der Uraufführung der ersten Fassung zeigten sich die Schwierigkeiten, ein komplettes Schauspielensemble mit einem Opernensemble zu verschmelzen. Auch für das Publikum ist es nicht leicht, nach der Aufführung eines abendfüllenden Schauspiels auch noch für eine Oper von einer Stunde Länge genügend Interesse und Konzentration aufzubringen; bei der Uraufführung dauerte die Vorstellung insgesamt sechs Stunden! So entschlossen sich die Autoren, das Werk zu einer „Oper in

einem Aufzuge nebst einem Vorspiel“ umzuarbeiten.

Ariadne auf Naxos II

Bei der Umarbeitung zur zweiten Fassung kam es den Autoren vor allem darauf an, das Werk für eine Aufführung an einem Opernhaus spielbar zu machen, und so mußte die vorangestellte Molière-Komödie gestrichen werden. Die Rahmenhandlung wurde zu einem auskomponierten Vorspiel ausgearbeitet und die reizende Figur des Komponisten geschaffen. Dazu schreibt Hofmannsthal an Strauss: „der Komponist steht jetzt ganz in der Mitte, ist eine symbolische halb tragische, halb komische Figur, die Antithese des ganzen Spiels (Ariadne, Zerbinetta - Seele und Welt)“.

Strauss hatte anfangs für die Figur des Komponisten wenig Sympathie. Er schreibt am 15.6.13 an den Dichter: „Sie müssen nämlich wissen, daß ich gegen alle in Dramen und Romanen behandelten Künstler, besonders Komponisten, Dichter und Maler, eine angeborene Antipathie habe.“ - Doch gerade diese Figur ist besonders reizvoll geraten und dazu eine dankbare Rolle für begabte Sängerinnen. Einziges Relikt aus dem Schauspiel ist die Figur des Haushofmeisters. Er ist der Übermittler des seltsamen Wunsches des „reichsten Mannes von Wien“, die Stegreifkomödie mit der Truppe um Zerbinetta und der Tragödie mit Ariadne und Bacchus gleichzeitig aufzuführen, damit das für 11 Uhr abends angekündigte Feuerwerk pünktlich anfangen kann.



Selma Kurz -
die Zerbinetta der Uraufführung

Die Musik

Das Orchester für Ariadne auf Naxos verlangt nur 36 Musiker; es ist das kleinste Orchester aller Strauss-Opern. Strauss fand insbesondere für das Vorspiel eine spezifische Form der Rezitativ-Behandlung. Zu manchen Textpassagen benötigt er nur kurze, stützende Akkorde, sie sind sehr genau und streng rhythmisiert, oft aber auch zu ariosen Bögen ausgeformt. Strauss hat in das neu komponierte Vorspiel Motive aus der Oper übernommen, so beispielsweise das sog. „Venuslied“, das der Komponist singt. Das Klavier, das bereits in der ersten Fassung der Oper zur Begleitung der Zerbinetta-Arie verwendet wird, ist auch im neu komponierten Vorspiel rezitativisches Begleitinstrument.

Der Zuschauer erlebt die Atmosphäre hinter den Kulissen eines Theaters: die Hektik, das Lampenfieber, die Primadonnen- und Tenor-Eitelkeit, die Arroganz der Sänger gegenüber dem Personal der Stegreifkomödie. Das Vorspiel schließt mit dem herrlichen Monolog des Komponisten „Musik ist eine heilige Kunst“. Auch der junge Komponist erlebt (wie Ariadne in der Oper) eine Verwandlung: Nach der zarten Liebesszene mit Zerbinetta erfaßt ihn eine Beklommenheit, die aber in einem sehr gesteigerten Gefühlsausbruch bis zum Schluß der Szene mündet. Hier verwendet Strauss das volle Orchester (mit Celesta, Harfe, Glockenspiel).

Der Zuschauer ist nun darauf vorbereitet, was ihn in der eigentlichen Oper erwartet: Die „von ihrem Liebsten sitzengelassene Prinzessin“ (so erläutert Zerbinetta ihrer Truppe die Handlung) sehnt den Tod herbei, gibt sich aber dem Gott Bacchus hin, weil sie ihn für den Todesboten hält. Die ihr zugeordneten Nymphen (hier standen die Rheintöchter Pate) kommentieren die Szene. Zwischen Zerbinetta und Ariadne kann kein Dialog stattfinden. Die Ansprache Zerbinettas an Ariadne: eine hinreißende große Koloratur-Arie, die in der Form auf die Belcanto-Oper zurückgeht und mit einer Kadenz schließt. Es ist eine der letzten großen Bravour-Arien der Musik-

geschichte. Für die zweite Fassung der Oper hat Strauss die Arie umgearbeitet, 116 Takte gestrichen und sie ab diesem Strich um einen Ton tiefer transponiert (in der ersten Fassung wurde von der Sängerin ein dreigestrichenes G verlangt - damit geht sie noch über die Königin der Nacht hinaus).

Die Figur der Ariadne hat ihr Vorbild in den Gluckschen Heroinnen. Sie verlangt den großen Bogen, die sichere Höhe, ein üppiges Volumen. Mit Bacchus schließlich hat Strauss eine schwierige, dazu nicht einmal sonderlich dankbare Tenorpartie geschaffen, die in sehr hoher Tessitura angelegt ist. Die Komödianten um Zerbinetta herum haben ihr Vorbild in der Comedia dell'arte. Sie verlangen Spielwitz und körperliche Beweglichkeit, einzig der Harlekin - der Liebhaber Zerbinettas - hat ein kleines, hübsches Lied zu singen.

Die Partitur zu dieser Oper ist die vielleicht am stärksten differenzierende aller Opern von Strauss. Und die 36 Musiker genügten ihm auch für die Klangopulenz der Schlußszene der Oper.

Aufführungen in München

Nach der sehr erfolgreichen Uraufführung der zweiten Fassung in Wien (mit Lotte Lehmann als Komponist, Maria Jeritz als Ariadne, Selma Kurz als Zerbinetta, Bela von Környey als Bacchus) hat sich das Werk rasch durchgesetzt und wurde bald an allen Bühnen gespielt.

In München wurde die erste Fassung am 30.1.1913 im Cuvilliés-Theater unter der Leitung von Bruno Walter erstmals aufgeführt. Für Bruno Walter war es die erste Einstudierung in München. Maud Fay war Ariadne, Hermine Bosetti Zerbinetta und Otto Wolf Bacchus. Der Rezensent der Münchner Neuesten Nachrichten (MNN) schrieb: „Daß in der ganzen Partitur aber auch nur ein bedeutender Einfall zu finden sei, den der Komponist nicht, wir wollen sagen: entlehnte - kann auf Ehr und Gewissen kein Mensch behaupten“.

Die erste Aufführung der zweiten Fassung fand am 4.1.1918 eben-

falls im Cuvilliés-Theater statt. Unter der Leitung von Otto Heß sangen Luise Perard-Theisen die Ariadne, Karl Erb den Bacchus und wiederum die Bosetti Zerbinetta.

Unter der Direktion von Clemens Krauss gab es dann im Jahre 1937 eine Neuinszenierung am Cuvilliés-Theater (Regie: Rudolf Hartmann, Bühnenbild: Ludwig Sievert). Mit Viorica Ursuleac und Torsten Ralf als Ariadne und Bacchus und Adele Kern als Zerbinetta sowie Hildegard Rancsak als Komponist begeisterte die Oper das Münchner Publikum.

Für die folgende Neuinszenierung (1951) mußte man ans Prinzregententheater gehen. Die Besetzung: Maud Cunitz - Ariadne, Lorenz Fehenberger - Bacchus, Käthe Nentwig - Zerbinetta. Darüber schrieb K.H. Ruppel in den MNN: „Was an Kunst - und zwar an Kunst-Geist und Kunst-Handwerk - was an Inspiration und Artistik, an Esprit und Technik in dieser raffinierten Kammermusikpartitur steckt, das ist in der Zusammenarbeit des Dirigenten Solti, des Regisseurs Arnold und des Bühnenbildners Preetorius in der Neuinszenierung der Staatsoper nahezu ideal verlebendigt. ...Wie er (Solti) die verschiedenen Welten der Komödie und der heroischen Oper musikalisch miteinander kontrastiert und doch mit dem gleichen Strom der Intuition erfüllt - das ist eine Dirigentenleistung ersten Ranges.“

Seine Rezension zur 4. Neuinszenierung im Jahre 1959 (mit Rysanek, Uhl, Köth, Benningsen als Komponist) überschreibt Ruppel mit „Enttäuschende Ariadne“. Joseph Keilberth „schlug Tempi an, in denen von Strauß'schem Brio nichts mehr zu spüren war“.

Über die folgende, die 5. Neuinszenierung (Günther Rennert) äußert sich Ruppel dagegen wiederum begeistert: „Die Münchner Opernfestspiele begannen mit einer Ovation. Als Wolfgang Sawallisch am Pult erschien, empfing ihn ein Applaus-Sturm.“ Das umjubelte Sängerteam: Ingrid Bjoner, James King, Reri Grist.

Fortsetzung S. 11

Künstlergespräche

Montag, 7. Okt. 1996, 19.30 Uhr
Mitglieder des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper
 mit musikalischen Darbietungen
 Großer Konzertsaal der
 Musikhochschule,
 Arcisstraße, 80333 München
Gäste sind herzlich willkommen!

Sonntag, 3. Nov. 1996, 15 Uhr
Christine Schäfer
Martin Gantner
 Zerbinetta und Harlekin aus der
 Neuinszenierung *Ariadne auf Naxos*
 von Richard Strauss
 Hotel Eden-Wolff,
 Arnulfstr. 4, 80335 München

Dienstag, 12. Nov. 1996, 19 Uhr
Prof. Dr. Claus Helmut Drese
 Gespräch und Lesung
 „Im Palast der Gefühle“ Erfahrungen und
 Enthüllungen eines Wiener Operndirektors
 Festsaal des Künstlerhauses,
 Lenbachplatz 8, 80333 München

Sonntag, 1. Dez. 1996, 11 Uhr
Ekkehard Wlaschiha
 Hotel Eden-Wolff,
 Arnulfstr. 4, 80335 München

Einlaß eine Stunde vor Beginn.
 Kostenbeitrag
 Mitglieder DM 5.--
 Gäste DM 10.--
 mit IBS-Künstlerabonnement **f r e i**
 Schüler und Studenten zahlen die Hälfte

Wir trauern um unser ehemaliges
 Vorstandsmitglied *Helga Wollny*.
 Wenn wir auch von dem ersten
 Krankheitszustand wußten, sind wir
 dennoch tief betroffen, so schnell
 die Todesnachricht zur Kenntnis
 nehmen zu müssen. Für ihre Dien-
 ste beim IBS gilt der Verstorbenen
 unser tief empfundener Dank.

Veranstaltungshinweise:

- Samstag, 28. Sept. 1996,
mittags
Theaterfest am Gärtnerplatz
 Das Ensemble des Theaters am
 Gärtnerplatz geht nach draußen!
 Anschließend Kostümversteige-
 rung. Eintritt frei
- Samstag, 12. Okt. 1996, 20 Uhr
Liederabend mit Nicola Beller
 Studiobühne im Zerwirkgewölbe

IBS-Club

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

Dienstag, 22. Okt. 1996, 18 Uhr
Der Haremswächter Osmin
 (Referentin: I.-M. Schiestel)

Dienstag, 19. Nov. 1996, 18 Uhr
Weihnachtsbasar
 Wir bitten alle Bastler- und Bäk-
 ker(innen) und sonstige freundliche
 Helfer sehr herzlich, sich bei Frau
 Bartsch (Tel. 670 91 85) zu melden.
 Bitte kommen Sie zahlreich, wir
 sorgen für Überraschungen.

Kultureller Frühschoppen

Samstag, 12. Okt. 1996, 11 Uhr
Theatralisch - Musikalisch:
 R. Wünsche: Malerei & Zeichnung
 Ausstellung im Deutschen Theatrumuseum,
 Galeriestr. 4a, 80539 München
 Besichtigung der Ausstellung und Gespräch
 mit Ralph Wünsche und Dr. Eckehart Nölle,
 Direktor des Theatrumuseums.

Mitgliederversammlung '96
 Dienstag 15. Oktober 1996, 19 Uhr
 Hotel Eden-Wolff, Arnulfstr. 4

Bitte beachten Sie hierzu das Beiblatt!

Wanderungen

Samstag, 19. Oktober 1996
Starnberg - Maisinger Schlucht
 Wanderzeit: ca. 3½ Stunden
 Abfahrt: Marienplatz 8.28 Uhr
 (S6)
 Ankunft: Starnberg 9.05 Uhr

Samstag, 9. November 1996
Münsing - Buchscharn - Ambach
 Wanderzeit: ca. 3½ Stunden
 Abfahrt: Marienplatz 8.08 Uhr
 (S6)
 Ankunft: Starnberg 8.43 Uhr
 Abfahrt: Starnberg 8.55 Uhr
 (Bus 961)
 Ankunft: Münsing 9.16 Uhr

Samstag, 7. Dezember 1996
Ebenhausen - Buchenhain - Pullach
 Wanderzeit: ca. 3½ Stunden
 Abfahrt: Marienplatz 9.16 Uhr
 (S7)
 Ankunft: Ebenhausen 9.51 Uhr

Wir gratulieren

- Staatsintendant *Peter Jonas*
zum 50. Geburtstag am 14.10.
- *Cornelia Froboess, Edita Gruberova, René Kollo* zur Verlei-
hung des Bayerischen Ver-
dienstordens.

Opernkarten

Prinzregententheater:
 Sa 28.12.96 Der Rosenkavalier (Strauss)
 (Aufführung der Musikhochschule und der
 Theaterakademie); 5 Restkarten à 45.-- DM +
 3.--DM Bearbeitung

Nationaltheater:
 So 22.12.96 Don Pasquale (Donizetti)
 Mo 23.12.96 Hänsel und Gretel (nachm.!)
 So 26.01.97 Don Giovanni (Mozart)

Bitte richten Sie Ihre Bestellung mit
 der Angabe „billig - mittel - teuer“
umgehend (5 Wochen vor der
 Vorstellung) 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:

Linz/ Mondsee 5./6.10.96	Ausstellung zum 100. Todestag von A. Bruckner / Künstler- schicksale am Mondsee
Innsbruck: 27.10.96	La finta giardiniera (Mozart)
Mannheim Herbst 96	Tannhäuser (Wagner)
Brüssel 19.-22.10.96	Don Carlos (Verdi)
San Francisco Los Angeles 29.10.-06.11.	Carmen (Bizet)
Venedig Nov./Dez. 96	Die Griechen in Italien
Bremen 24.-27.10.96	Paula Modersohn-Becker Retro Die Meistersinger (Wagner)
Dresden 23.-27.11.96	Frau ohne Schatten (Strauss)
Leipzig 14.-16.02.97	Tristan und Isolde (Wagner)

Bitte fordern Sie das ausführliche
 Reiseprogramm an.

SIE LESEN IN DIESER AUSGABE

1. *Ariadne auf Naxos*
3. *Veranstaltungen / Mitteilungen*
4. *Franz Grundheber*
5. *Christopher Robson*
6. *Die Münchner Singschul'*
7. *Carmen am Gärtnerplatz*
8. *Buchbesprechungen*
12. *Deutsche Oper am Rhein*
13. *Bühnenmusik*
16. *Reisen*

Franz Grundheber

Es sei schön, meinte unser Gast, als er nach dem lebhaften Begrüßungsapplaus des vollbesetzten Saales seinen Platz einnahm, irgendwo zu sein, wo man nicht singen müsse. Da ahnten wir freilich noch nicht, daß wir von seiner Singstimme so gut wie nichts hören würden. Als Helga Schmidt den Ausschnitt aus *Simon Boccanegra* bringen wollte, der Rolle, in der Grundheber noch am Abend zuvor das Publikum der Münchner Opernfestspiele begeistert hatte, kam das Veto des Sängers: Das Bandgerät lief zu langsam, die Musik klang dadurch zu tief, und das war für den Künstler unerträglich. Dies galt natürlich nun für alle Musikbeispiele, die Helga Schmidt ausgesucht hatte, und wir neugierig-begierigen Zuhörer waren darüber begreiflicherweise sehr betrübt. Entschädigt wurden wir durch die lebenswürdige und ganz ungezwungene Offenheit, mit der Franz Grundheber seine Sängerlaufbahn und seine grundsätzliche Einstellung zu sängerischen Aufgaben und seiner Rollengestaltung darstellte.

Die Musik war ihm nicht in die Wiege gelegt worden. Vom Elternhaus in Trier kam keine Anregung zum Singen, und ein hassenswerter Musiklehrer auf dem Gymnasium ließ ihn sich im Schulchor verstecken. Das Interesse des Schülers galt dem Schauspiel, der Literatur. Da mußte die Musik selbst das Wunder bewirken. Es geschah in der ersten Opernaufführung, die der 18jährige mit einer Schülerfreikarte erlebte. Die Stimme des Sarastro in Mozarts *Zauberflöte* bewegte ihn so tief, daß er noch in derselben Nacht daheim "im stillen Kämmerlein" versuchte, das Gehörte nachzusingen. Nun wußte er, daß er Sänger werden wollte.

Um sein Studium zu finanzieren, verpflichtete er sich bei der Bundeswehr als "Offizier auf Zeit" für 3 Jahre. In den Jahren 1959/60 war er in Neubiberg stationiert und erlebte Münchner Opernaufführungen, damals noch im Prinzregententheater. Mit Hilfe der Abfindungssumme und dem, was er sich durch Jobs dazu verdienen konnte, nahm er privaten Gesang- und Schauspielunterricht. Das ging so 2 Jahre, scheinbar ohne daß dieses

karge Leben den ersehnten Fortschritt brachte, wenn auch ein Vorsingen bei einer Eignungsprüfung der Bühnengenossenschaft ein Stipendium eintrug.

Der große Umschwung kam durch ein Austauschprogramm der Hamburger Staatsoper mit den USA, das zwei begabten jungen Sängern Ausbildung an einer amerikanischen Universität bot. Die beiden Auserwählten: Franz Grundheber und ein Tenor.

Die Stadt Bloomington im mittleren Westen der Vereinigten Staaten



Foto: K. Katheder

wird beherrscht von einem riesigen Universitätscampus - von 100.000 Einwohnern sind 56.000 Studenten! Zu erfahren, unter welchen Bedingungen hier Sänger ausgebildet werden, war für uns besonders interessant. Zur musikalischen Fakultät gehört ein Opernhaus mit 1650 Sitzen, in dem jährlich 6-7 Neuinszenierungen produziert werden. Die Professoren, Künstler von Rang, verpflichten sich, mit den Studenten neben dem Unterricht diese Opern einzustudieren. In den 4-5 Orchestern müssen alle mitspielen bzw. im Chor mitsingen. Grundheber war es natürlich wichtig, für seine sängerische Weiterbildung in die richtigen Hände zu kommen, und er fand dazu einen trickreichen Weg. Er bat, Neuling, der er war, beim Vorsingen für die nächste Produktion zuhören zu dürfen. 3 Tage lang vermerkte er auf einer Liste der ca. 90 Anwärter,

welche die besten Sänger waren, und stellte fest, von wem sie unterrichtet wurden. So kam er zu Margaret Harshaw. In den fast zwei Jahren in Bloomington hat Grundheber bei ihr studiert und 8 Rollen erarbeitet. Als er vor kurzem, nunmehr ein Weltstar, als Geschenk der Dankbarkeit an seine Ausbildungsstätte dort zweimal den *Rigoletto* sang, kam die inzwischen 84jährige aus Chicago herüber. Und bei aller zärtlichen Wiedersehensfreude wußte sie ihm eine Stunde lang Ratschläge zu geben.

In Deutschland erhalten junge Opernsänger ihre Bühnenerfahrung meist an kleinen Häusern. Grundheber bekam noch ein Stipendium an die Musical Academy of West California, wo er den Guglielmo in *Così fan tutte* sang, erhielt aber dann sogleich (1966) einen Vertrag mit der Hamburgischen Staatsoper. Dort mußte er allerdings auch mit kleinsten Rollen anfangen - er sang uns in heiterster Laune solche Minipartien vor: Das war Grundheber live! Aufgrund seiner Leistung rückte er zum „Hausbariton“ auf, was aber bedeutete, daß er 90% seiner Rollen meist ohne Orchesterproben „übernehmen“ mußte, wenn der Stargast abgereist war. Nach immerhin 15 Jahren löste er sich aus dieser Bindung, singt nun auch in Hamburg nur mehr mit Gastvertrag und sonst als gesuchter und bewunderter Darsteller in den großen Opernhäusern der ganzen Welt.

Für Helga Schmidt war es natürlich ein Anliegen, den Gast über seine Rollen, seine Einstellung zu deren Gestaltung, die Gründe für ihre Auswahl usw. zu befragen. Es ist ihm wesentlich, daß er das, was er darstellt, gleichsam selbst erlebt haben muß, „weil man etwas mitteilt von sich selber“. Deshalb hat er für jede Rolle, dem Text entsprechend, eine andere Stimme. Wenn er den *Wozzek*, seine wichtigste Partie gestaltet, ist er nicht mehr Sänger, sondern nur der Mensch. Auch andere Sänger interessieren ihn nur, „wenn ich in der Stimme höre, was für ein Mensch das ist“. Den Bariton Franz Grundheber aus solchen Bekenntnissen kennenlernen zu dürfen, war ein Erlebnis.

Ingeborg Giessler

Eigentlich wollte ich Tenor werden...

... wie mein älterer Bruder, erzählt mir *Christopher Robson*, der Darsteller des Arsamene in der Oper *Xerxes* von G.F. Händel bei unserem Gespräch. Daß er dann Countertenor wurde, lag wohl an seinem sehr späten Stimmbruch und der Fähigkeit, mühelos in der hohen Lage (Falsett) zu singen.

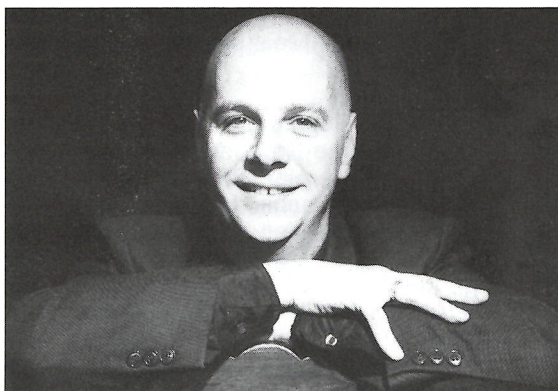
Geboren ist der sympathische Engländer im Städtchen Falkirk in Schottland. Da seine Eltern beide Offiziere in der Heilsarmee waren, zog die Familie aber so oft um, daß sie niemals mehr als 2 ½ Jahre an einem Ort lebten. "So stamme ich eigentlich von nirgendwo". Wegen des musikalischen Hintergrunds der Heilsarmee wurde immer viel Musik in der Familie getrieben, so daß schließlich zwei Söhne Musiker wurden - Nigel, der bereits erwähnte Tenor, und Christopher. Dieser begann sein Musikstudium am Trinity College in London, wurde jedoch nach wenigen Monaten von der Schule verwiesen, da sein Studieneifer zu gering war. Danach studierte er nur noch bei Privatlehrern und begann bereits im Alter von 20 Jahren als Sänger zu arbeiten.

In England gibt es eine lange Tradition des Countertenors; wie überall in Europa sangen die Tenöre im 16. Jh. mit Falsettstimme in allen Kirchenchören die Sopranpartien. Erst Mitte des 17. Jh. wurden sie durch Kastraten ersetzt, in England blieb es aber Tradition, daß in den Kirchenchören Sopran- und Altpartien von Knaben und Männern gesungen wurden. Countertenöre eroberten in der ersten Hälfte des 18. Jh. auch Theater und Oper (lt. Robson schrieb Händel sowohl für Kastraten als auch für Countertenöre). In der Kirchenmusik wurden und werden in England immer Countertenöre eingesetzt. Daher kamen auch die ersten Interpreten dieses Genres in den letzten 30 - 40 Jahren aus England.

So war auch Christopher Robsons Karriere zu Beginn durch die kirchliche Musik bestimmt - er war fünf Jahre lang Mitglied des Westminster Cathedral Choirs und davor

beim Brompton Oratory Choir. Die ersten Jahre seiner Gesangstätigkeit verbrachte er als sog. "Session Singer", d.h. freiberuflich tätiger professioneller Sänger, der in Konzertschören aller Größen sang, Amateurchöre unterstützte (vor allem bei Plattenaufnahmen), für Radio und Fernsehen Hintergrundmusik machte - und das von der Klassik bis zum Pop.

13 Jahre war er Mitglied des Monteverdi Choirs, wo sehr viel Musik des 16. Jh. gemacht wurde, u.a. von Victoria, einem spanischen Zeitgenossen von Palestrina. In den späten 70er Jahren begann er hauptsächlich als Solist bei Konzerten und Oratorien zu arbeiten. 1979 startete er dann seine Opernlauf-



bahn mit einem Auftritt in einer unbekannten Händeloper mit der David Freeman Opera Factory und 1981 trat er erstmals an der ENO auf (in Monteverdis *Orfeo*). Anschließend war er längere Zeit Mitglied der Freeman Opera Factory. Mitte der 80er Jahre hatte er sich als Opernsänger durchgesetzt und gab dann 1985 seine Mitgliedschaft beim Westminster Choir auf.

Vier Jahre lebte Christopher Robson in Zürich, ging aber dann zurück nach England, weil er in der Schweiz zu wenig Arbeit hatte. Jetzt lebt er in der Nähe von London und ist nach wie vor viel in England beschäftigt: ENO, Covent Garden, Glyndebourne Touring Opera etc. An der Bayerischen Staatsoper wird er nach dem *Giulio Cesare* (die beste Inszenierung, die er von dieser Oper erlebt hat) und *Xerxes* als Prinz Orlofski und in der Händel-Oper *Ariodante* wiederkommen.

Auf die pfliffigen Inszenierungen von *Cesare* und *Xerxes* angesprochen meint er, daß sie sehr extrem in ihrer Modernität sind, aber bei beiden die Wurzeln in Musik und Text liegen. Er war damit meiner Meinung, daß es schade ist, wenn das Publikum den Text nicht versteht. Solche Opern sollten eigentlich in der Landessprache gesungen werden, was er z.B. an der ENO auch tut. Es stört ihn nicht, Händel in Englisch zu singen, warum nicht auch in Deutsch in Deutschland.

Christopher Robsons Repertoire ist weit gefächert und reicht von der Renaissance (Palestrina, Victoria) über Barock (Händel, Monteverdi), Haydn (Messen) bis zur Moderne von Benjamin Britten (*Sommer-nachtstraum*, *Tod in Venedig*), Aribert Reimann (*Lear*), Glass (*Echnaton*) und John Casken (*Golem*). Er singt heute außer in England und Deutschland auch viel in den USA und Italien, sowohl Oper als auch Konzerte, dabei gleichermaßen alte und neue Musik.

Für seine Liederabende wählt er gern ein bestimmte Themen, so z.B. jetzt Textvertonungen von Petrarca, Dante und Michelangelo, mit Musik vom Mittelalter bis heute. Allerdings bevorzugt er kleine Säle und möchte ein solches Programm nicht in einem Opernhaus singen.

Als Hobbies nennt er Essen ("I am exploring food") und Auto fahren: "Wenn ich nicht mehr singen kann, werde ich Chauffeur." Zu längeren Aufenthalten kommt er mit seinem Auto von London, um hier beweglich zu sein und das Land kennenzulernen. Er geht oft in Theater, Oper und Kino, da es seiner Ansicht nach sehr wichtig für einen Sänger ist, zu wissen, was in der Theaterszene vor sich geht.

Für seine Auftritte in *Xerxes* erhielt Christopher Robson sehr viel Beifall und ich wünsche ihm den auch, wenn er in seiner nächsten Neuinszenierung in München singt: "Ich lade gern mir Gäste ein...". Mögen recht viele kommen.

Wulfhilt Müller

Vierzehnte "Münchner Singschul'"

am 14. Juli 1996 in der Bayerischen Staatsoper.

"Ist denn heut' Singschul'?" fragt David in den *Meistersingern von Nürnberg* die anderen Lehrbuben. Hans Sachs, der in Wagners Oper so grandios Verherrlichte, war aber nicht nur in Nürnberg. Während seiner Wanderjahre (1511 - 1516) kam er durch große Teile Deutschlands und knüpfte überall Beziehungen zu Singschulen an. Drei Jahre war er in München und verlor sogar sein Herz an eine Münchenerin, die ihn jedoch nicht erhörte. Da muß es aber doch damals schon eine Münchner Singschul' gegeben haben!

Ob August Everding wohl daran gedacht hat, als er vor nunmehr 14 Jahren die *Münchner Singschul'* ins Leben rief? Sie hat schon ihren besonderen Rang unter den zahlreichen Wettbewerben, die es vielerorts für Sänger gibt. Geldpreise sind zwar nicht ausgesetzt, aber wer den Vorzug hat, im Schlußkonzert auftreten zu dürfen, steht auf der traditionsreichen Bühne dieses herrlichen Hauses, unseres Nationaltheaters, und wird von einem Weltklasseorchester begleitet. Im Parkett sitzen dann (möglichst viele) Intendanten und Agenten.

Die Meister...

Unterrichtet wird nach dem Willen des Initiators nur von Professoren, die vorher als Sänger zur Bayerischen Staatsoper gehört haben. Diesmal waren es Sylvia Geszty, Ingeborg Hallstein, Josef Metternich zusammen mit Soto Papulkas von der Folkwang-Schule in Essen und die ehrwürdige 78jährige Astrid Varnay. Ihr galt der meiste Applaus, weiß man doch, mit welcher kenntnisreicher und liebevoller Fürsorge sie den Nachwuchs im Opernstudio betreut.

In seiner kurzen Begrüßungssprache wies Prof. Everding darauf hin, wie groß der Andrang der jungen Sänger aus aller Welt zur Teilnahme an der "Münchner Singschul'" war. Von 148 Angemeldeten kam etwa ein Drittel zum Zug. Zur Deckung der Unkosten trugen wie stets die "Freunde des Nationaltheaters" bei und wurden ebenso

bedankt, wie das Staatsorchester und sein Leiter Heinrich Bender.

... und die Singer

Und dann ging's los, und zwar mit einem richtigen Paukenschlag. Der Prolog des Tonio "Si puo ... schaut her, ich bin's" aus dem *Bajazzo* von Leoncavallo wurde vom Bariton Elmar Andree mit großer, schön timbrierter Stimme und überzeugender Verve vorgetragen. Er ist ausschließlich an der "Hanns-Eisler-Musikhochschule" in Berlin ausgebildet und schon seit 1995 im Engagement (Mittelsächsisches Theater Freiberg). Sicher wird er bald an ein größeres Haus wechseln können. Wie fast alle männlichen Sänger war er im Meisterkurs Metternich/Papulkas.

Von der Erscheinung her wirkte die kleine rundliche Koreanerin Hee Jin Hwan nicht wie eine Vertreterin des dramatischen Fachs, ihr Vortrag der Romanze und Szene der Santuzza aus Mascagnis *Cavalleria rusticana* (Voi lo sapete, o mamma) belehrte aber eines Besseren. Ihre Stimme hat Kraft und Ausdruck. Ausgebildet ist sie im Heimatland an der Universität Han Yang Seoul.

Die (japanische?) Mezzosopranistin Naomi Ishigu hat schon in Stuttgart bei Prof. Geszty ein Aufbaustudium absolviert. Sie brachte eine Kavatine aus der Oper *Semiramis* von Rossini und meisterte die für den Komponisten typischen, sehr schwierigen Mezzokoloraturen.

Der einzige Tenor in diesem Stimmenreigen, ein Philipino, fiel wegen Erkrankung aus. Wie er studierte auch Melanie Koch bei Prof. Papulkas an der Folkwang-Schule und trug hier Rezitativ und Arie der Dorabella aus *Così fan tutte* gekonnt, wenn auch vielleicht etwas farblos vor.

Nun standen drei Ausschnitte aus Mozarts *Figaro* auf dem Programm, zunächst das Briefduett Gräfin/Susanna "Che soave zeffiretto". Für die fehlende Gräfin sprang Frau Geszty selbst ein. Gudrun Ingmars, die Susanne, hat an der Royal School of Music in England ein

Diplom erworben und studiert jetzt an der Musikhochschule in Stuttgart. Mit ihrem heiteren Charme ist sie eine ausgesprochene Operettenbegabung. Durch die Ähnlichkeit der beiden Stimmen kam der reizvolle Kontrast zwischen dramatischem und Koloratursopran leider nicht zum Tragen.

Der Bariton Raimund Nolte hat ab nächster Spielzeit ein Engagement an der Komischen Oper in Berlin. Er hat bei Prof. Metternich studiert und wagte sich mutig an die schwierige Arie des Grafen "Hai già vinta la causa" aus dem dritten Akt. Ulrike Schneider, Mezzosopran, und Alexia Voulgaridou, Sopran, lernten wir in zwei szenisch gestalteten Duetten kennen, zunächst als Marcellina/Susanna. Beide Damen waren im Meisterkurs Astrid Varnay und konnten ihre Bühnenpräsenz unter Beweis stellen. Das szenische Arrangement hatte David Thaw besorgt. Ulrike Schneider ist an den Hochschulen in Basel und Berlin ausgebildet, Alexia Voulgaridou am Nationalkonservatorium in Athen, dann in München bei Prof. Evangelatos; seit 1995 ist sie Mitglied im Opernstudio. Nicht nur ihre Stimme, auch ihre anmutigen Bewegungen lassen erfreulich Bühnenzukunft ahnen (es wäre die dritte Griechin nach Agnes Baltsa und Daphne Evangelatos, die im Münchner Opernstudio begonnen hat).

Noch einmal gab's Mozart, diesmal aus der *Zauberflöte*: die schmerzliche schöne Arie der Pamina "Ach ich fühl's, es ist verschwunden", mit innigem Ausdruck gesungen von Silvia Weiß. Lampenfieber hat sie wohl etwas gehemmt.

Frau Prof. Hallstein hatte zwei Studentinnen ihrer Würzburger Klasse mitgebracht. Sabine Zeilermeier, Sopran, konnte mit der Arie der Baronin aus Lortzings *Wildschütz* ihr fröhliches Temperament entfalten, während Franziska Stürz an der berühmten Gilda-Arie "Caro nome che il mio cor" aus Rigoletto ihre makellose Höhe demonstrierte.

Fortsetzung auf Seite 14



Carmen: Opéra comique oder Tragödie?

Zur Werkgeschichte und Neuinszenierung am Gärtnerplatztheater

Hellmut Matiaseks Nachfolger Klaus Schultz setzt mit seiner ersten Neuproduktion auf eine der beliebtesten und deshalb am häufigsten gespielten Opern des Repertoires: *Carmen* von Georges Bizet.

Carmen war Bizets achte und letzte Oper. Bei den vorhergehenden Opern hatte Bizet Kompromisse beim Libretto machen müssen, bei *Carmen* war die Vorlage, Prosper Mérimées gleichnamige Novelle, eine wirkliche Dichtung. Mérimée hatte von der auf einer tatsächlichen Begebenheit beruhenden Geschichte auf einer Reise durch Spanien erfahren. Auf Mérimées Vorlage basiert das Libretto von Meilhac und Halévy.

Die Oper hatte keineswegs von Beginn an Erfolg, im Gegenteil. Bei der Uraufführung am 3. März 1875 an der Opéra-Comique in Paris fiel sie durch. Dazu ein Augen- und Ohrenzeuge: „Die Vorstellung war zu Ende; dem Anschein nach gefaßt, aber in Wirklichkeit mit Gewalt den tiefen Schmerz, der ihn packte, ins Innerste seines Herzens zurückdrängend, verließ Bizet das Theater als einer der letzten. ... er irrte bis zum Morgengrauen durch Paris, jenes Paris, das sein Werk eben mißverstanden hatte, das Werk, in welches er das Beste gelegt hatte, dessen er fähig war.“ Dennoch wird die Oper bis zum Todestag Bizets (er starb - erst 38jährig - am 3.6.1875) bereits zum 33. Mal gegeben. Vor seinem Tode hatte Bizet noch mit der Wiener Staatsoper einen Vertrag über eine Umarbeitung geschlossen, die am 23.10.1875 als Mischfassung der Urfassung und der Bearbeitung durch Ernest Guiraud aufgeführt wurde und in dieser Fassung ihren Siegeszug durch Welt antrat.

Das Pariser Publikum hatte eine traditionelle „komische“ Oper erwartet. *Carmen* ist zwar eine „Opéra comique“ - doch dies bedeutet nur, daß es eine Oper mit gesprochenen Dialogen war, keineswegs, daß auch der Inhalt komisch zu sein hatte. Bizets Oper fiel durch, weil ihr Schöpfer entgegen den Erwartungen des Publikums weder ein

neuer Wagner noch ein neuer Auber war. Seit der Uraufführung hat sich die Musikwissenschaft immer wieder analytisch mit dem Werk befaßt und die Frage gestellt, ob man nicht zur Urfassung Bizets zurückkehren sollte. Doch wie sah die Urfassung aus? Leider ist keine authentische „Ur“-Fassung überliefert, denn noch während der Vorbereitung der Uraufführung hat Bizet selbst Änderungen vorgenommen (zumeist auf Drängen anderer, insbesondere der Sänger).

Was macht den besonderen Reiz von *Carmen* aus? Es ist sicher in erster Linie die völlige Zentrierung auf die Titelheldin, für die wir Abscheu, Bewunderung und Sympathie zugleich empfinden können. Eine in ihrem absoluten Anspruch auf Freiheit durchaus „emanzipierte“ Frau. *Carmen* ist die erste Oper mit einem realistischen Inhalt, quasi eine französische Vorwegnahme des Verismo. Das spanische Kolorit (das nur allzu oft von den Ausstattern mißverstanden wurde und zu einem rein touristisch-folkloristischen Spanien verkommt) in Bizets Musiksprache ist sehr wirkungsvoll und spricht auch Hörer an, die nicht ausgesprochene Opernliebhaber sind. Dies erklärt auch die außerordentliche Popularität von Melodien wie der Habanera (die nicht von Bizet stammt, er entlieh sie sich von Yradier, dem Komponisten von „La Paloma“) oder des Toreroliedes.

In München wurde die Oper erstmals am 24.10.1880 aufgeführt, vermutlich in deutscher Sprache. Die Interpretin der Titelrolle, Marie Basta, hatte in der vier Jahre zuvor erfolgten deutschen Erstaufführung in Köln ebenfalls die Rolle gesungen. Marie Basta besaß einen hohen Koloratursopran und hatte blondes Haar - entsprach also keineswegs unserem heutigen Bild von einer Carmen. Dennoch machte sie gerade diese Rolle berühmt. Die Aufführungsgeschichte des Werkes zeigt, daß gerade in den ersten Jahrzehnten nach der Uraufführung vor allem Sopranistinnen die Partie gesungen haben. Bizet hatte die Rolle für Mez-

zosopran geschrieben, die Sängerin der Uraufführung, Célestine Galli-Marié, hatte einen üppigen Mezzosopran. Es heißt, daß sie in Statur und Aussehen ganz der Figur in der Novelle Mérimées entsprach.

Seit der Münchner Erstaufführung gab es noch neun Neuinszenierungen an der Bayerischen Staatsoper. Am Gärtnerplatztheater wurde *Carmen* am 17.11.1971 unter der Regie des Hausherrn Kurt Pscherer erstmals in Szene gesetzt. Hanna-Rose Wald sang die Carmen, Anton de Ridder den Don José, Pari Sammar die Micaela und Jörn B. Wilsing den Escamillo. Die musikalische Leitung hatte Kazimierz Kord.

Für die nun zweite Inszenierung am Gärtnerplatztheater wird man die deutschsprachige Rezitativfassung benutzen. Für die Inszenierung konnte man Kurt Horres, nun nicht mehr Intendant der Deutschen Oper an Rhein, gewinnen. Horres hat nach mehreren Stationen als Intendant (u. a. Lübeck, Darmstadt, Hamburg) eine reiche Erfahrung als Opernregisseur. Dabei stand im Zentrum seiner Arbeit als Regisseur das zeitgenössische Musiktheater mit Werken von Berg, Blacher, Cikker, Dessau, Egk, Fortner, Klebe, Kirchner, Mayer, Reimann, Weill und anderen. In München hat Horres zuletzt an der Bayerischen Staatsoper Henzes *Der junge Lord* inszeniert. Bühnenbild und Kostüme der Neuproduktion werden von Andreas Reinhardt sein.

Die musikalische Einstudierung und Leitung der Oper hat David Stahl, der ab der Saison 1996/97 als 1. Gastdirigent engagiert wurde. Der 1949 geborene Amerikaner hat in New York studiert und u. a. mit Leonard Bernstein zusammengearbeitet. In Darmstadt und Mannheim leitete er Aufführungen von *Fidelio* und *Tristan und Isolde*. Für die Telpartie holte man Renée Morloc, die in dieser Rolle bereits an anderen Häusern reüssierte. Es ist zu begrüßen, daß „Münchens andere Oper“ mit dieser deutsch gesungenen Produktion eine Alternative zur französischen Fassung am Nationaltheater bietet. Helga Schmidt

Inge Borkh und Theo Adam erinnern sich

Inge Borkh: Ich komm' vom Theater nicht los... Erinnerungen und Einsichten. Henschel Verlag, Berlin. 159 Seiten. DM 29,90.

Gerade rechtzeitig zum 75. Geburtstag am 25. Mai konnte das Buch vorgelegt werden, und die Buchpräsentation im Zerwirkgewölbe, zu der der IBS und der Verlag eingeladen hatten, fand außerordentlich großes Interesse, beim IBS-Publikum ebenso wie bei der Münchner Presse und ehemaligen Kolleginnen der Künstlerin. Die Künstlerin und Autorin wurde in einem sehr lockeren und persönlichen Gespräch von Richard Eckstein (sicher einer der jüngsten Fans der Künstlerin, der aber mit Wirkung und Vita der Künstlerin bestens vertraut ist) vorgestellt. So erfuhr man nicht nur, wie es überhaupt dazu kam, daß Inge Borkh ihre Erinnerungen niederschrieb (Christa Ludwig hatte die Kollegin u.a. ermutigt), man konnte sich auch mittels einiger Musikbeispiele vom Band das ausdrucksstarke Singen Inge Borkhs bewußt machen, sich die gute Erinnerung quasi nochmals bestätigen lassen.

„Ich komm' vom Theater nicht los“ - dieser titelgebende Satz bestätigt sich auch in der temperamentvoll vorgetragenen Lesung einiger Passagen aus dem Buch, die die Künstlerin dann aber oft unterbrach, um sie durch spontane Einschübe zu ergänzen.

Ungewöhnlich ist an diesem Leben vieles: Als Kind tritt sie im häuslichen Kreis in Kabarett-Programmen auf - Humor ist eine ihrer sympathischen Eigenschaften und Begabungen. Die sehr verständnisvollen und in guten Verhältnissen lebenden Eltern können dem begabten jungen Mädchen die besten Lehrer finanzieren: sie erhält Ballett-Unterricht bei Grete Wiesenthal (berühmte Primaballerina der Wiener Staatsoper). Am Reinhardt-Seminar erhält sie Schauspielunterricht, die Mutter (die vor ihrer Heirat selbst Sängerin war) gibt ihr den ersten Gesangunterricht. Welche Opernsängerin hat schon einen Artistenpaß? Inge Borkh ist stolz darauf! Als Elevin steht sie am Linzer Theater in vielen kleinen Sprech- und Singrollen auf der

Bühne, in Basel - ihrer nächsten Station - rät der Direktor dem Vater, sie ganz von der Bühne zu nehmen. Doch der Vater glaubt an die Begabung der Tochter, und Inge, die nur eines will: (wie Adele in der Fledermaus) „unter's Theater“ - läßt sich nie entmutigen.

In Mailand erhält sie bei Vittorio Moratti Gesangunterricht und wird schließlich als Koloratursopran ans Stadttheater Luzern engagiert. Sie schildert ihre - nicht immer erfolgreichen - Bemühungen, auf irgendeine Weise am Theater Fuß zu fassen, mit dem ihr eigenen Humor. Doch die behütete Tochter lernt auch, wozu Menschen fähig sind. Der Vater war Jude, wurde in Mannheim von der Gestapo verhaftet, aber dann wieder freigelassen.



Debüt an der MET als Salome, 1958
Foto: Archiv Inge Borkh

Die Familie konnte glücklicherweise rechtzeitig zunächst nach Wien, als es aber auch dort keine Sicherheit mehr gab, in die Schweiz fliehen.

Schon in den ersten Jahren in Luzern, dann in Bern und später in Basel singt sie neben lyrischen Rollen auch bereits dramatische Partien wie Martha in *Tiefland*, Santuzza, Turandot, Lady Macbeth. Zum Durchbruch aber wird die Rolle der Magda Sorel in Menottis *Konsul*. Nun erhält sie Angebote großer Opernhäuser, 1951 singt sie erstmals in München.

Was dann folgt, ist der bekannte Teil der Sängerkarriere der Inge Borkh: Salome, Elektra, Färberin, Turandot - das sind die Rollen, mit denen sie in besonderer Weise

Maßstäbe gesetzt hat. Gerade in diesen Rollen konnte sie das sein, was sie immer angestrebt hatte: singende Schauspielerin. Wie sie diese Rollen sieht, wer ihre Partner waren, das erzählt die Autorin auch in der Rückschau mit Begeisterung. Sie läßt uns an allem teilhaben: an den beglückenden Momenten guter Aufführungen, mit Partnern, die sie inspirieren, aber auch an den - seltenen - Mißerfolgen. Trauriges, Berührendes wird ohne Larmoyanz erzählt, eher als Erfahrung, aus der zu lernen ist. Mit ihrem zweiten Mann, dem Bariton Alexander Welitsch, hat sie viele Jahre mit außerordentlichem Erfolg an allen großen Bühnen der Welt gesungen.

1973 nach einer Elektra-Vorstellung zieht sie sich ohne Ankündigung von der Bühne zurück. Aber: tat sie das wirklich? Natürlich nicht! Sie wird gleich mehrmals rückfällig: 1975 singt sie in Basel einen Abend mit Brecht-Liedern, ein Jahr später geht sie mit einem ganz auf sie zugeschnittenen Chanson-Programm „Kein Opernabend mit Inge Borkh“ auf Tournee. Am Thalia-Theater in Hamburg spielt sie neben Boy Gobert anstelle der gerade verstorbenen Elisabeth Flickenschildt die Volumnia.

Anläßlich der Präsentation des Buches sagte Inge Borkh: „Ich wollte kein dickes Buch schreiben, es sollte auch nicht teuer sein.“

Es ist mehr als das Buch einer großen Künstlerin. Es ist auch das Buch einer Frau, die alle Emotionen, derer Menschen fähig sind, ausdrücken konnte, weil sie selbst eine denkende Sängerin mit starken Emotionen ist. „Ich ziehe noch einmal den Vorhang auf“, mit diesen Worten beginnt Inge Borkh ihr Buch. Er wird hoffentlich noch lange nicht zugezogen!

Theo Adam: Ein Sängerleben in Begegnungen und Verwandlungen Henschel Verlag, Berlin, 191 Seiten. DM 39,90.

Bei den Salzburger Festspielen, der Stätte großer Erfolge beider Künstler, haben Inge Borkh und Theo Adam gemeinsam ihre Bücher

vorgestellt. Auch Adams Buch erschien rechtzeitig zu seinem 70. Geburtstag am 1. August. Es ist bereits sein drittes Buch - der Künstler hat das Bedürfnis, sich auch außerhalb der Bühne mitzuteilen.

In Dresden, wo er als Knabe Mitglied des Dresdner Kreuzchores war, absolvierte er seine Ausbildung, hier begann seine Bühnenlaufbahn, und hier ist bis heute seine nicht nur künstlerische Heimat. Adam gliedert das Buch in Kapitel, die mit bestimmten Persönlichkeiten zu tun haben, die für ihn, für seine Arbeit wichtig waren. Am Beginn steht Joseph Keilberth, der erste der bedeutenden Dirigenten, unter denen er sang und sich entwickeln konnte. „Seine sensible Art des Dirigierens, die vitale



Hans Sachs in *Meistersinger* (Wien 1975)

große Geste bei Steigerungen, seine noble Art zeigte einen musisch gestaltenden Willen, der sich fast geheimnisvoll auf uns alle auf der Bühne übertrug“.

Hermann Ortel (in dieser Rolle debütierte er 1951 in Dresden), einer der Meister in den *Meistersingern* hat die Worte zu singen „Immer am Ort“ - Adam empfindet dies als eine programmatische Aussage. Denn mit der gleichen Rolle wird er erstmals unter Kempe an der Deutschen Oper in Berlin auf der Bühne stehen und bereits zwei Jahre später in Bayreuth „Immer am Ort“ sein. In Berlin wird der erst 29jährige zum Kammersänger ernannt.

Daß Adam schon bald vom Seifensieder Ortel zum Goldschmied Pogner wechseln konnte, zeugt nicht nur von seinem Können, sondern auch davon, daß seine Bega-

bung für große Aufgaben im ersten Fach frühzeitig erkannt wurde. Solti, Böhm, Knappertsbusch, Wieland Wagner, Klemperer, Rennert, Carlos Kleiber, Otto Schenk, Maazel, Liebermann, Bernstein, Sawallisch, von Karajan - ihnen allen widmet er eigene Kapitel. Franz Konwitschny, Kurt Masur, Otmar Suitner, der Berliner Intendant Hans Pischner und Walter Felsenstein werden als „Ostdeutsche Weggefährten“ zusammengefaßt.

Unvergessen wird Theo Adam gerade als Wagner-Interpret bleiben. Adam konnte - da er die große Tessitura eines Baßbaritons hat - immer sowohl Baß- als auch Baritonrollen singen. So finden sich denn auch neben Pogner, König Heinrich, Marke, Gurnemanz, Rocco und Hunding auch Wotan, Amfortas, Holländer oder Don Giovanni und Barak. 1957 sang er in Dresden zum ersten Mal in *Rheingold* den Wotan. Wotan und Hans Sachs waren die international wohl am häufigsten verlangten Partien des Sängers.

Oft - und deshalb vermutlich auch gerne - sang Adam in München. Hier hat er insbesondere unter Wolfgang Sawallisch große Opernabende gestalten können. Über eine gemeinsame Leipziger Rundfunkaufnahme von Mendelssohns *Elias* gerät er ins Schwärmen: Es wurde eine exemplarische Aufnahme, die mit vielen Preisen bedacht wurde. Uns Münchnern ist Adam vor allem als der berührende Gestalter des Wozzeck unter Carlos Kleiber in Erinnerung. Diese Arbeit wurde für ihn durch Kleiber zum „Idealfall einer Rollengestaltung“. Sein Wunschtraum, unter Carlos Kleiber den Hans Sachs zu singen, sollte sich aber - nicht nur zu seinem Bedauern - nie erfüllen.

Die „Verwandlungen“ gemäß dem Untertitel des Buches dokumentiert Adam mit Rollen-Porträts, deren Wirkung und mimischen Ausdruck er selbst kommentiert. Das vollständige Rollenverzeichnis umfaßt 108 Rollen.

Die Erfahrung des Opernsängers, der mit den unterschiedlichsten Regisseuren zusammengearbeitet hat, konnte Adam schließlich auch als Regisseur umsetzen, so. u. a. auch mit einer Capriccio-Produktion

in München. Die Erfahrung als Opern-, Lied- und Oratoriums-Sänger gibt er in Meisterkursen an junge Sänger weiter.

Beide Bücher sind nicht nur für die ausgesprochenen „Fans“ der beiden Künstler interessant. Sie beschreiben ein Stück Operngeschichte, die durch diese beiden großartigen singenden Darsteller mitgeprägt wurde.

Helga Schmidt

Zum Tode von Gottfried von Einem

Als die Nachricht durch die Medien verbreitet wurde, daß Gottfried von Einem im Alter von 78 Jahren verstorben war, werden sich manche jenes Abends im Jahre 1990 erinnert haben, an dem er zusammen mit seiner Frau Lotte Ingrisch im Hotel Eden-Wolff beim IBS zu Gast war. Der berühmte Komponist hatte sich als sympathischer, unkomplizierter Gesprächspartner erwiesen, hatte auf alle Fragen mit Geduld und präzise geantwortet. Die Neuinszenierung von *Dantons Tod* (die Oper war bereits im Jahre 1956 in München erstmals aufgeführt worden) war der Anlaß, und auch an diese geglückte Produktion und das außerordentlich packende Musikdrama werden wir uns alle immer gern erinnern.

Gottfried von Einem schrieb symphonische Werke und Kammermusik, Lieder, Chorwerke und Ballettmusiken, doch international ist er insbesondere als Musikdramatiker bekannt geworden. Mit *Dantons Tod*, im Jahre 1947 bei den Salzburger Festspielen uraufgeführt, hatte er seinen ersten, großen Erfolg. Es folgten die Opern *Der Prozeß* nach Kafka, *Der Besuch der alten Dame* nach Dürrenmatt und *Jesu Hochzeit*, zu der seine Frau Lotte Ingrisch das Libretto schrieb.

Die Musikwelt verlor mit ihm einen ihrer großen Komponisten. Wir sind dankbar, daß wir ihm begegnet sind.

Helga Schmidt

Heinz Schirmag: **Albert Lortzing**
Glanz und Elend eines Künstlerlebens. Henschel-Verlag, 413 S. DM 64,--

Es ist merkwürdig und vor allem traurig, daß das Leben von Komponisten, die der Welt eine Fülle von heiterer Musik geschenkt haben, oft in bitterer Not endet. Das gilt im besonderen für Albert Lortzing. Der Untertitel von Schirmags Biographie sagt es ja, wobei „Glanz“ sich wohl auf große öffentliche Erfolge, nicht aber auf die Lebensumstände des Komponisten beziehen kann, während „Elend“ leider nicht nur für die letzte Etappe des Zermürbten und zu Tode Erschöpften gelten muß. Dennoch: seiner Musik war das nicht anzumerken. Noch auf der letzten, bitteren Stufe seiner Laufbahn hat Lortzing die *Opernprobe* komponiert, ein leichtes heiteres Werk, das in Frankfurt mit großem Erfolg zur selben Zeit uraufgeführt wurde, als Lortzing in Berlin in auswegloser Armut starb.

Dem Biographen Heinz Schirmag geht es vor allem darum, die Gründe für die Widerstände aufzuzeigen, denen Lortzing immer wieder begegnet ist und die schließlich zu einem so bitteren Ende geführt haben. Er korrigiert dabei eine weit verbreitete grundsätzliche Fehleinschätzung sowohl der Persönlichkeit als auch des Werks. Es ist immer versucht worden, Lortzing in die harmlos-naive Biedermeier-Ecke abzuschieben, während er in Wirklichkeit den Vormärz ganz bewußt als demokratischer Freiheitskämpfer erlebt und in seinem Werk gestaltet hat. Über das rein Biographische hinaus rollt der Autor ein Stück Zeitgeschichte der Jahre von 1800 bis zur Revolution 1848/49 auf. Mancher Opernfreund, der den Dichterkomponisten als den lebenswürdigen Schöpfer von *Zar und Zimmermann*, *Wildschütz* und *Waffenschmied* kennt, wird überrascht sein, daß Lortzing 1848 mit *Regina* eine Revolutionsoper geschrieben hat. Er war auf der Seite der Unterliegenden. Aber - und mit dieser Verszeile endet das Buch - : Der Kampf ist aus, sein Lied tönt fort.

Ingeborg Gießler

Christopher Hogwood: **G.F. Händel**
Aus dem Englischen von Bettina Obrecht. 411 Seiten, 100 Abb. Verlag J.B.Metzler, DM 29,80

Händel ist für die musikinteressierte Öffentlichkeit der Schöpfer des *Messias*, der *Wassermusik* und allenfalls einer Reihe von kammermusikalischen Werken. Daß er 40 Opern komponiert hat, ist weiterhin unbekannt. Wie aktuell und publikumswirksam diese angeblich steifen Barockopern sein können, haben bei uns in jüngster Zeit die witzig-frechen Inszenierungen von *Giulio Cesare in Egitto* und *Serse* am Münchner Nationaltheater gezeigt. Dies könnte und sollte ein Anlaß sein, sich mit der Persönlichkeit, dem Leben und dem Werk Händels vertraut zu machen. Dazu bietet sich die Biographie von Christopher Hogwood in besonderem Maße an. Der Verfasser ist nicht nur Musikschriftsteller, sondern auch ausübender Musiker und Gründer und Leiter der „Academy of Ancient Music“, mit der er eine Fülle von Werken nicht nur Händels eingespielt hat. Das reich - auch farbig bebilderte Buch liest sich spannend wie ein Roman und ist dabei auch noch preiswert.

Ingeborg Gießler

Sabine Näher: **Das Schubert-Lied und seine Interpreten**. 237 Seiten, Verlag J. B. Metzler Stuttgart, DM 42,--.

Unter dem Titel hatte ich mir zunächst ein Buch mit einer musikgeschichtlichen Betrachtung von Schubert-Interpretationen in Vergangenheit und Gegenwart vorgestellt; doch tatsächlich handelt es sich ausschließlich um solche Interpreten, die in den zurückliegenden ca. 40 Jahren und heute als Schubert-Interpreten reüssiert haben. Die Autorin hat das zum Schubertjahr 1997 (200. Geburtstag des Komponisten) vorgesehene große Schubert-Festival in Köln (Künstl. Leiter: D. Fischer-Dieskau) zum Anlaß genommen, 20 der beteiligten Künstler in Interviews zu ihrem Verständnis von Schubert-Interpretation und zur Rezeption zu befragen.

Ohne Vorwort werden in alphabetischer Reihenfolge die 20 Interviews

abgedruckt: Olaf Bär, Juliane Banse, Barbara Bonney, Christian Elsner, Brigitte Faßbaender, Dietrich Fischer-Dieskau, Irwin Gage, Matthias Görne, Thomas Hampson, Robert Holl, Graham Johnson, Christoph Pregardien, Hermann Prey, Thomas Quasthoff, Anneliese Rothenberger, Christine Schäfer, Andreas Schmidt, Peter Schreier, Mitsuko Shirai/Hartmut Höll. Neben nicht mehr aktiven Sängern, solchen, die seit Jahren internationalen Rang als Liedsänger haben, sind erfreulicherweise auch einige Sänger der jüngsten Sänger-Generation vertreten - dazu zwei der führenden Lied-Pianisten.

Die Autorin hat die meisten Fragen allen Künstlern gestellt: Welchen Stellenwert hat das Lied in Ihrem Repertoire? Gewichtung zwischen Lied und Oper? Wie werden die Programme zusammengestellt? Schwierigkeiten der Interpretation in gesangstechnischer Hinsicht - Bedeutung des Textes - was ist das Besondere am Lied Schuberts? Trotz der oft nur geringfügig variierten Fragestellung kamen sehr persönliche Antworten heraus, aber es konnte auch nicht überraschen, daß die Sicht mancher Interpreten völlig identisch ist. So sehen die meisten Interpreten heute keinen Grund mehr, den sog. „Schwanengesang“ in der vom Verleger (nicht von Schubert) vorgegebenen Reihenfolge aufzuführen. Hierzu gab es dann auch interessante Überlegungen, die Gruppe um weitere Lieder auf Texte von Seidl oder Heine zu ergänzen und in neuer Abfolge aufzuführen.

Allen Künstlern eigen ist der Respekt vor dem unbegreiflichen Genie und dem unerschöpflichen Reichtum seines Lied-Oeuvres. Genie Schuberts und auch das Bedauern, daß man die Opern viel zu wenig beachtet, „denn“, so Fischer-Dieskau, „hätte er länger gelebt, ich bin sicher: das 19. Jahrhundert hätte sich anders entwickelt, und Schubert hätte noch großen Einfluß auf die Oper genommen.“

Haben Liederabende heute noch ihr Publikum? Können noch neue Publikumsschichten hinzugewonnen werden? Die Antworten auf diese Frage waren nicht einheitlich, aber Sorge scheint angebracht zu sein;

Doch war es nicht auch in der Vergangenheit bereits so, daß nur wenige Interpreten auch größere Säle füllen konnten?

Es ist sehr positiv zu bewerten, daß auch die jüngsten Sänger wie z. B. Christine Schäfer („Schubert zu singen macht einfach glücklich“) und Juliane Banse oder die nur wenig älteren wie Thomas Quasthoff („Mut zur Emotion“) und Barbara Bonney („Das Herz öffnen und die Seele zeigen“) zu Wort kommen. Dazu sagt Irwin Gage: „Die jungen Sänger sind heute in der Tendenz noch besser ausgebildet - was die Technik anbelangt. Hingegen haben sie in aller Regel kaum Hintergrundwissen.... Sie lesen nicht - oder zumindest nicht genug.“ Dies gilt aber sicher auch für einen großen Teil des jüngeren Publikums.

Besondere Bedeutung kommt den Beiträgen der beiden Pianisten zu. Sie sind es in erster Linie, die für die Sänger die Programmvorschläge ausarbeiten, die das Liedgut in seiner ganzen Vielfalt kennen. Und sie verstehen sich auch als die Bewahrer der gesanglichen Interpretation, die sie in jahrzehntelanger Zusammenarbeit mit großen Sängerpersönlichkeiten aufgenommen haben und nun an die junge Sängergeneration weitergeben können.

Alle zu Wort gekommenen Künstler bedauern, daß immer nur ein sehr kleiner Teil der ca. 600 Schubert-Lieder vorgetragen wird. In einer von Graham Johnson betreuten CD-Edition wird das gesamte Liedschaffen Schuberts produziert - aus der begleitenden Textsammlung will Johnson ein Schubert-Buch herausgeben.

Man mag Einwände gegen eine solche Aneinanderreihung von Interviews haben - ich habe sie nicht aufrechterhalten. Das Buch ist auch eine gute Vorbereitung auf das große Schubert-Festival in Köln, dem ein Publikum zu wünschen ist, das ebenso neugierig und engagiert ist, wie die zu Wort gekommenen Interpreten.

Helga Schmidt

Ferdinand Kösters: Peter Anders - Biographie eines Tenors. Metzler Musik-Verlag, 254 S. DM 48,-

Es war ein interessantes Erlebnis, im Rahmen eines IBS-Clubs Ferdinand Kösters persönlich aus seinem Buch vortragen zu hören. Mit großer Begeisterung las er aus der Vita eines der besten deutschen Tenöre unseres Jahrhunderts. Diese Begeisterung für die Einmaligkeit dieser Stimme, Günther Rennert nannte sie „den klingenden Atem Gottes“, veranlaßte Kösters dazu, diese Biographie zu schreiben, da 40 Jahre nach dem tragischen Unfalltod des Sängers kein umfassendes Material auf dem Markt war. In akribischer Arbeit recherchierte er in allen Opernarchiven die Auftritte von Peter Anders, sprach mit der Familie und Freunden des Künstlers. Heraus kam ein gut zu lesendes Band mit vielen Rollen- und Privatphotos, der alle Stationen des Sängerlebens genau nachzeichnet.

Geboren wurde Peter Anders 1908 in der Provinz Posen (damals Deutsches Reich). Zuerst mußte er auf Druck des Vaters eine „anständige“ kaufmännische Ausbildung absolvieren, begann aber gleichzeitig Gesang zu studieren, wobei Lula Mysz-Gmeiner seine wichtigste Lehrerin wurde. Seine erste Station war dann Heidelberg, wo er den Pedrillo sang. Über Darmstadt, Köln, Hannover führte sein Weg nach München. Hier sang er, wie schon davor, alle Partien seines Fachs, die von den Mozart-Tenören bis zu den „Italienern“ reichte, hinzu kamen die Strauss-Partien Narraboth und Sänger im *Rosenkavalier* sowie die Uraufführung des *Friedenstag*, wo er den Piemonteser interpretierte. Doch Anders zog es nach Berlin zu Heinz Tietjen an die Staatsoper, auch, weil er in Berlin aufgewachsen war. Auch dort eilte er von Erfolg zu Erfolg. Schon seit den frühen 30er Jahren sang Anders alles, von der Arie bis zum Lied, von der Operette bis zum Schlager für den Rundfunk und dann für die Schallplatte, er war der Sänger des Radios.

Ein besonderes Lob muß man Kösters zollen, daß er die schwierigen Gegebenheiten Deutschlands in den 30er und anfänglichen 40er

Kriegsjahren, mit denen viele Künstler, so auch Peter Anders, zu kämpfen hatten, beschrieb, (fast ein Geschichtsbuch!). Die Weltkarriere, die er auf Grund seiner himmlisch schönen Stimme hätte machen können, blieb ihm deshalb versagt.

Nach dem Krieg ging Anders nach Hamburg, wo noch die schwereren Rollen seines Fachs, wie Florestan, Siegmund, Andrea Chenier hinzukamen. Aber er sang auch weiter Operette und gab zahlreiche Liederabende, nun auch im europäischen Ausland. Sein Leben endete jäh mit einem Autounfall. Das Buch schließt mit Peter Anders' Rollenverzeichnis und seiner Diskographie.

Monika Beyerle Scheller

Fortsetzung von Seite 2 - Ariadne

Für die letzte, nun schon lange nicht mehr auf dem Spielplan stehende Inszenierung (Günther Roth) im Jahre 1984 konnten sich Publikum und Presse (Albrecht Roeseler titelte „Schöne Stimmen im Provinzrock“) nicht sehr begeistern. Unter Wolfgang Sawallisch sangen Margret Price, Peter Lindroos und die grandiose Edita Gruberova.

Die Ariadne-lose Zeit am Nationaltheater konnte das Münchner Publikum mit einer höchst interessanten Produktion des Gärtnerplatztheaters überbrücken. Es wird nun voller Spannung der Neuproduktion der Bayerischen Staatsoper entgegensehen. Es ist die erste Neuproduktion einer Strauss-Oper unter der Direktion von Peter Jonas. Die Besetzung unter der Leitung von Sir Colin Davis mit Julia Varady, Thomas Moser, Susan Graham, Hermann Prey und Christine Schäfer läßt zumindest von der gesanglichen Seite her Gutes erwarten. Bleibt zu wünschen, daß auch die szenische Realisierung durch Tim Albery dem Werk in einer Weise gerecht wird, daß die Produktion das Publikum für diesen schönsten Zwitter aus Komödie und Tragödie zu gewinnen vermag.

Helga Schmidt

Szenen einer (Theater-)Ehe

Die Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf-Duisburg

Die Städte Düsseldorf und Duisburg haben eine lange Theatertradition. In Düsseldorf gab es bereits seit 1695 ein Opernhaus. 1875 baute man ein neues Haus. 1944 wurde das Haus durch Bomben zerstört. Man konnte den Spielbetrieb zwar zunächst aufnehmen, doch dann baute man ein neues Haus. 1947 - 1951 war Gustaf Gründgens Generalintendant über Schauspiel und Oper. Das Stadttheater Duisburg wurde 1912 erbaut und 1950 - nachdem es ebenfalls im Krieg zerstört worden war - wieder aufgebaut.

Beide Städte hatten nach dem Wiederaufbau ihrer Häuser den Wunsch, ihren Bürgern ein gutes Musiktheater zu bieten. Da dies keine der beiden Städte allein finanzieren konnte, entstand die Idee zur Gründung einer gemeinsamen Oper. Eine sehr gute Voraussetzung war, daß beide Städte ein gutes Orchester für die städtischen Symphonie-Konzerte besaßen. Dies bedeutet, daß beide Orchester jeweils ihren eigenen städtischen GMD haben, aber die Deutsche Oper am Rhein (kurz DOR) hat einen eigenen GMD. Neuinszenierungen werden mit wenigen Ausnahmen an beiden Häusern in zwei Premieren herausgebracht. Um keine der beiden Städte zu benachteiligen, wird bei der ersten Premiere jeweils zwischen den Städten gewechselt.

Die DOR hatte bisher vier Generalmusikdirektoren: Alberto Erede von 1958 - 1962, Günter Wich von 1965 - 1982, Hiroshi Wakasugi von 1982 - 1986 und seit 1986 Hans Wallat.

Die Ära Juch von der Gründung bis 1964

Unter Juch hatte die DOR ein Sängertheater. Juch gelang es, ein Ensemble aus jungen und erfahrenen Sängern aufzubauen, auch Stars fehlten nicht, insbesondere im deutschen Fach. So sangen in den großen Strauss- und Wagner-Opern regelmäßig Sänger wie Astrid Varnay, Hans Hopf, Otto Wiener, Hilde Zadek u. a. Erste Premiere der DOR in Düsseldorf war *Elektra*

unter der Leitung von Karl Böhm mit Varnay/Nilsson, Höngen/Madeira, Zadek, Svanholm. Erste Premiere im Duisburger Haus war ein damals noch deutsch gesungener *Falstaff* unter Alberto Erede mit Benno Kusche und Heinz Imdahl.

Die Ära Grischa Barfuss

1964 ging Juch nach Zürich. Sein Nachfolger Grischa Barfuss kam aus Wuppertal und brachte einen großen Teil seines Wuppertaler Ensembles mit, insbesondere das hervorragende Ballett. Bereits unter Juch hatte das Ballett einen hohen Stellenwert, nun wurde es unter Leitung von Erich Walter zu einer der besten Truppen in Deutschland. Für Gastchoreographien konnten Birgit Cullberg, John Cranko und Hans van Manen gewonnen werden, unter den Spitzentänzern mit starker vertraglicher Bindung waren unter anderem Joan Cadzow, Peter Breuer und Paolo Bortoluzzi.

Der prägende Regisseur war Bohumil Herrlichka. Seine Werkdeutung reizte schon damals manchen Besucher zu Buhs, denn Herrlichka war immer für unkonventionelle Regie-Konzepte gut, so beispielsweise bei einem *Freischütz* im Jahre 1966 (unter Reinhard Peters mit Bjoner, Ernest, Ernszter). Durch seinen Operndirektor Georg Reinhardt und den Ausstattungsleiter Heinrich Wendel, die viele Produktionen selbst herausbrachten, bekam das Haus einen eigenen Stil, gerade mit ihren Produktionen wurde die DOR oft zu Gastspielen eingeladen. Eine der erfolgreichsten Produktionen war *Moses und Aron*, die an der DOR ihre Westdeutsche Erstaufführung hatte. Jean-Pierre Ponnelle inszenierte hier u.a. 1963 zum ersten Mal *Tristan*. *Die Italienerin in Algier* und *La Cenerentola* hatten an der DOR ihre Erstinszenierung durch Ponnelle.

Unter Barfuss' Ägide gab es auch jedes Jahr Zyklen, z. B. mit Neuer Musik oder den Komponisten Mozart, Wagner, Strauss, Puccini, Rossini gewidmete Zyklen, ganz besonders aber ein Janacek-Zyklus mit sechs Werken des Komponisten, die im Spielplan waren. Aus

dem Opernstudio der DOR gingen manche jungen Sänger hervor, die heute Stars sind, so beispielsweise Hildegard Behrens, Peter Seiffert, Eike-Wilm Schulte.

Seit 1986 leitet Kurt Horres die DOR. Mit ihm stand erstmals ein Regisseur an der Spitze des Instituts. Das, was bereits mit Herrlichka oft provozierenden Inszenierungen begonnen hatte, hatte sich nicht nur an der DOR - fortgesetzt, man spricht heute oft vom „Regietheater“. Kurt Horres inszenierte u. a. als Koproduktion mit der Kölner Oper einen *Ring* und *Parsifal*, holte aber auch Regisseure wie Eike Gramss oder Günter Krämer, der insbesondere mit seiner Deutung von Verdis *Macbeth* viel Ablehnung erfuhr, die manche auf den Intendanten übertrugen. Auf der positiven Seite der Bilanz der Horres-Ära stehen insbesondere eine Reihe von Werken zeitgenössischer Komponisten, so stand u. a. Reimanns *Schloß 23* Mal auf dem Spielplan. Viel Beachtung fanden andere heute selten gespielte Werke, wie etwa Fortners *Bluthochzeit* oder *Die Gezeichneten* von Schreker und Klebes *Jacobowsky und der Oberst*. An seinem Haus haben Wolfgang Schmidt und Gabriele Schnaut ihre großen dramatischen Rollen erstmals gesungen.

Ab der Spielzeit 1996/97 wird Tobias Richter Intendant der DOR. Seine Aufgabe wird nicht leicht sein, denn die beiden geldgebenden Städte haben die Zuschüsse stark reduziert. Es ist Richter und den Städten Düsseldorf und Duisburg zu wünschen, daß es weiterhin interessantes Musiktheater an der Deutschen Oper am Rhein geben wird.

Helga Schmidt

Nachtrag: Als ich im Februar dieses Jahres über dieses Thema im IBS-Club ein kleines Referat gehalten habe, konnte ich mit Ingrid Paller ein langjähriges Ensemble-Mitglied der DOR vorstellen. Sie hat im Fach des lyrischen Soprans mit Koloratur alle großen Partien überzeugend verkörpert. Wenn auch Frau Paller's Auftritt beim IBS nur kurz war, so bin ich doch sicher, daß er den Anwesenden Freude gemacht hat. Ich danke Frau Paller nochmals sehr herzlich für ihre Mitwirkung.

Mit Erfahrung und Fingerspitzengefühl ...

Interview mit dem Leiter der Bühnenmusik der Bayerischen Staatsoper Gregor Raquet

Häufig ist auf den Programmzetteln der Bayerischen Staatsoper zu lesen: Leiter der Bühnenmusik: Gregor Raquet. Anlässlich einer *Don Giovanni*-Aufführung unterhielt ich mich mit ihm über seine Arbeit.

Was ist Ihre Aufgabe?

Vielen Opernbesuchern wird oft gar nicht bewußt, daß in manchen Szenen einer Oper die Musik gar nicht aus dem Orchestergraben kommt.

Ich habe Schulmusik und Musikwissenschaft studiert, als Hauptfach wählte ich Dirigieren. Dem schloß sich ein Aufbaustudium als Kapellmeister an.

Sie müssen für Ihre Tätigkeit bestimmt sehr viel Erfahrung mitbringen ...

Die moderne Technik ist da schon eine große Hilfe. Früher wurden die Einsätze ja über Zwischendirigen-

Und was passiert, wenn Bühnenmusik und das Orchester im Graben gleichzeitig nach einer Pause einsetzen sollen?

In einem solchen Fall kann ich nur auf das Verständnis des Hauptdirigenten hoffen, denn ich muß seinen Auftakt abwarten, um meinen Musikern den Einsatz zu geben, der wiederum früher erfolgen muß als der aus dem Orchestergraben. Wie gesagt: Fingerspitzengefühl und



Gregor Raquet und die Bühnenmusik in Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk*

Foto: W. Hösl

Komponisten versuchen mit Hilfe der Bühnenmusik, eine bestimmte Atmosphäre zu schaffen. Manchmal besteht die Bühnenmusik aus einem einzigen Instrumentalisten (z.B. beim Trompetensignal im zweiten Akt *Fidelio*), manchmal aber auch aus einem ganzen Orchester, wie z.B. im 3. Akt des *Rosenkavalier*. Wenn sich Musiker hinter der Szene versammeln, musizieren sie unter einem separaten Dirigenten, dem Leiter der Bühnenmusik, der über einen Monitor den Dirigenten im Orchestergraben im Blick hat. Ich bin dafür verantwortlich, daß im richtigen Moment die Bühnenmusik einsetzt.

Wie haben Sie Ihr Handwerk gelernt?

ten um die verschiedensten Ecken und Winkel herum übermittelt. Dennoch aber ist meine Aufgabe heikel, z.B. beim Einzug der Gäste auf der Wartburg im 2. Akt des *Tannhäuser*. Die Trompetensignale ertönen vom Dirigenten aus gesehen etwa aus einer Entfernung von 30 Metern. Berücksichtigt man die Schallgeschwindigkeit von 340 Metern pro Sekunde, so muß ich meinen Musikern eine Zehntelsekunde früher den Einsatz geben. Würden die Bühnenmusiker dem Taktschlag des Dirigenten im Orchestergraben vertrauen, hinkten sie hinterher. Würden sie ihrem Gehör vertrauen, verdoppelt sich dieser Wert sogar, da ja der Klang aus dem Orchestergraben die gleiche Entfernung zurücklegen muß.

Erfahrung von beiden Seiten sind diesbezüglich notwendig. Ideal ist mit Dirigenten zusammenzuarbeiten, die in ihrer Karriere als Korrepetitor vielleicht selbst Einsätze für Bühnenmusiker gegeben haben.

Sicherlich haben Sie auch mit Intonationsproblemen zu kämpfen; eine „kalte“ Trompete eines Bühnenmusikers, der nur einige Töne bläst, klingt tiefer als eine „warme“, weil ständig benutzte Trompete im Orchestergraben.

Dies muß durch eine höhere Stimmung der Instrumente berücksichtigt werden. Eine weitere Tücke in dieser Hinsicht ergibt sich durch die Kulissen: Je weiter die Bühnenmusik auf die Hinterbühne „verbannt“

wird, desto mehr hohe Töne werden von Vorhängen und Kulissen geschluckt, tiefe Töne hingegen bleiben, wie sie sind. Je weiter die Bühnenmusik vom Orchester entfernt ist, um so höher muß gestimmt werden. Manchmal ist dieser Notwendigkeit aus technischen Gründen aber eine Grenze gesetzt.

Treten Sie manchmal auf der Bühne in Erscheinung?

In Schostakowitschs *Lady Macbeth von Mzensk* verlangt der Komponist ausdrücklich eine Banda auf der Bühne, da erscheine ich dann auch im Kostüm. Apropos Kostüm: Im *Don Giovanni* tritt die Festmusik mit Totenmasken auf. Die Wirkung ist ungeheuer, aber es läßt sich schwer darunter musizieren.

Eine sehr schöne, aber auch äußerst tückische Stelle ...

Der Dirigent im Graben hat vier gleichzeitig musizierende, jedoch verschiedene Stücke intonierende Orchester unter seine Fittiche zu nehmen; da die Bühnenorchester ihn direkt im Blickfeld haben, ist in

diesem Falle er allein für das Gelingen verantwortlich.

Sind die Bühnenmusiker feste Mitglieder des Staatsorchesters?

Solostellen werden von diesen wahrgenommen (man sieht sie manchmal aus dem Orchester huschen), wenn sie im Graben vorübergehend nicht benötigt werden. Auch die besagte Festmusik im *Don Giovanni* wird von Mitgliedern des Staatsorchesters bestritten, ebenfalls die Bühnenmusik in den Händel-Opern *Serse* und *Giulio Cesare*. Ansonsten mieten wir uns die Musiker von den anderen Münchner Orchestern an bzw. greifen auf Musikstudenten zurück, um ein Gleichgewicht zwischen Erfahrung und jugendlichem Schwung zu erreichen. Mit Laienmusikern arbeiten wir allerdings nicht zusammen.

Als Bühnenmusiker kennen Sie bestimmt das ganze Haus!

Die Trompeten-Signale in *Dimitrij* werden aus der Königsloge geblasen. Der feierliche Weckruf im

Parsifal ertönt im Treppenhaus, die Glocken in *Tosca* werden auf der Proebühne angeschlagen und ins Haus übertragen. Beim Ball in Henzes *Jungem Lord* räumt sogar Gerd Uecker für uns seine Loge.

Gewiß können Sie auch von Pannen erzählen.

Ich erinnere mich, daß sich einmal der Solotrompeter bei *Fidelio* im Ganglabyrinth der Staatsoper verlor, so daß er nicht rechtzeitig sein Trompetensignal im zweiten Akt ausstoßen konnte. Es ist zwar noch nicht passiert, aber mir graut vor dem Tag, an dem wir vor einer verschlossenen Tür stehen, die zu unserem Einsatzort führen sollte oder dem Ausfall des Monitors, so daß der Blickkontakt zum Dirigenten nicht mehr gegeben ist.

Ich wünsche Ihnen für Ihre weitere Tätigkeit eine glückliche Hand, keinen Stromausfall und allzeit offene Türen. Herzlichen Dank für das Gespräch!

Stefan Rauch

Fortsetzung v. S. 6 - Singschul'

Lortzing kam mit seiner populärsten Oper *Zar und Zimmermann* noch einmal ins Programm: Bernd Valentin, ein hoher Bariton, sang die Szene des Zaren "Verraten! Von euch ..." so souverän, daß man sich über sein Engagement in Kiel nicht wundert.

Die Französin Valentine Deschenaux, Sopran, hat an der Musikhochschule in München bei Prof. Grist und Prof. Goritzki studiert und ist im Meisterkurs Geszty. Sehr um Ausdruck bemüht, trug sie die Arie der Giulietta aus *I Capuletti e i Montecchi* von Bellini vor. Daß hohe Töne z.T. scharf gerieten, war wohl eine Folge von Aufregung.

Der Tod des Posa "Per me giunto" aus Verdis *Don Carlos* war für den Bariton Dimitri Tiliakos eine Aufgabe, der er gestalterisch noch nicht ganz gewachsen war. Immerhin hat er das Maria-Callas-Stipendium gewonnen und ist jetzt in einer

Meisterklasse von Prof. Evangelatos.

"Mir ist die Ehre widerfahren..."

Den Höhepunkt des Programms bildete, auch für das Auge, da szenisch sehr reizvoll gestaltet (David Thaw), die Überreichung der silbernen Rose aus dem *Rosenkavalier* von Richard Strauss. Das Paar Octavian/Sophie stellten Ulrike Schneider und Alexia Voulgaridou, und besser konnte man sich's in diesem Rahmen nicht wünschen.

Schlußakkord

Aber auf diesen Höhepunkt wurde noch ein krönender Abschluß gesetzt: Heiter und voll Temperament das Finale des 2. Aktes aus *Die Fledermaus* vom anderen Strauß. "Im Feuerstrom der Reben" erschienen wieder die Partner von zuvor als Orlofsky (ausgezeichnet!) und Adele, Bernd Valentin als Dr. Falke, Sabine Zeilermeier als Rosalinde und als Ergänzung dazu

Mitglieder des Opernstudios und alle übrigen Teilnehmer des Abschlußkonzertes - eine frohe, beschwingte junge Sängerschar: Kann's ein schöneres Singsschul'-Ende geben?

Ich habe mir am Abend im Fernsehen das Spektakel der 3 Tenöre kurz angeschaut: aber wie entsetzlich langweilig war das! Ein Tenor nach dem anderen, ein Frack nach dem anderen, eine Arie nach der anderen, natürlich mit größter Bravour gesungen, aber musikalisch so langweilig. Und immer Tenor, dazwischen mal alle drei zusammen, das war dann ein Medley, noch schlimmer ...

Wie schön, bunt und heiter war die Münchner Singschul'!

Ingeborg Gießler

BEITRITTSERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich meinen Beitritt zum
Interessenverein des Bayerischen Staatsopernpublikums e.V.
und verpflichte mich, den Mitgliedsbeitrag für das Kalenderjahr 1997

in Höhe von DM
als ordentliches / förderndes Mitglied*
bar / per Scheck / per Überweisung*
zu entrichten.

_____	_____
Name	Wohnort
_____	_____
Telefon	Straße
_____	_____
Ausstellungsort und Datum	Unterschrift

* Nichtzutreffendes bitte streichen

Interessenverein des Bayerischen Staatsopernpublikums e.V.

Postfach 10 08 29, 80082 München
Telefon / Fax 089 / 300 37 98
10.00 - 13.00 Uhr, Mo - Mi - Fr
Postgiroamt München,
Konto-Nr. 312 030 - 800, BLZ 700 100 80

Normalbeitrag	DM 50.--
Ehepaare	DM 75.--
Schüler und Studenten	DM 30.--
Fördernde Mitglieder	ab DM 200.--
Aufnahmegebühr	DM 10.--
Aufnahmegebühr Ehepaare	DM 15.--

Zusätzlich gespendete Beiträge werden
dankbar entgegengenommen und sind -
ebenso wie der Mitgliedsbeitrag - steuerlich
absetzbar.

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

LUCIANO PAVAROTTI

in Prag

*Die Gelegenheit, den weltberühmten Tenor in
einem vorweihnachtlichen Konzert zu erleben!
Buchen Sie **jetzt** Ihre Reise nach Prag.*

*Unser Arrangement vom 21.-23.12.1996 umfaßt:
zwei Übernachtungen in zentral gelegenen Hotel
der Vier- oder Fünf-Sterne-Kategorie, Buffetfrüh-
stück, Eintrittskarte für das Konzert am 22.12.96 von
Luciano Pavarotti, ausführliche Stadtrundfahrt mit
Besichtigung, Flüge mit der Lufthansa (auch eigene
Anreise möglich). Sie können vor oder nach der
Reise in Prag verlängern.*

Wir senden Ihnen gerne Unterlagen zu:



Ilona Brenner

Leipartstr. 19 • 81369 München

Tel. 089 • 74 29 91 91

Fax 089 • 74 29 91 92

"Wien, Wien nur Du allein ..."

Nach einigen Jahren Abstinenz besuchte eine Gruppe von ca. 20 IBSlern unter der Führung von Frau Beyerle-Scheller in der Zeit vom 8. - 12. Juni 1996 wieder einmal Wien. Einige von unserer Gruppe mußten sich sputen, um nach einer vergnüglichen, landschaftlich schönen Bahnfahrt in ca. 5 Stunden München - Wien und einer Taxifahrt vom Wiener Westbahnhof zum Hotel, stark geduscht und wohlgekleidet, rechtzeitig noch vor 17 Uhr in der Staatsoper zu einer *Walküre*-Aufführung zu erscheinen. (A propos: "geduscht"! Wir erlebten in Wien die bisher heißesten Tage dieses Sommers: 32°C - 34°C.)

Die Aufführung unter Daniel Barenboims musikalischer Leitung und in einer Weltspitzenbesetzung: Plácido Domingo - Siegmund, Waltraud Meier - Sieglinde, Deborah Polaski - Brünnhilde, Falk Struckmann - Wotan, Marjana Lipovsek - Fricka ließ uns allerhöchsten Rang erleben. Obwohl mein Platz in der letzten Reihe Mitte des sog. Balkons schweißtreibend und luftmangelnd wirkte, war ich begeistert von der erstaunlich guten Akustik dort oben. Die Wiener Philharmoniker unter Barenboim spielten insgesamt, die Streicher wie die Bläser, im wahren Wortsinn wunderbar. In Gesang und Spiel waren Plácido Domingo und Waltraud Meier ein kaum zu übertreffendes Wälsungenpaar. Deborah Polaski und Falk Struckmann, die beide an diesem Abend ihr Debüt an der Wiener Staatsoper gaben, steigerten ihre gesangliche und schauspielerische Leistung bis in den 3. Akt.

Die von der Wiener Kritik viel gescholtene Inszenierung Adolf Dresens fand ich nicht so schlecht, jedoch weniger originell und interessant als unsere Münchner. Es war ein großer Abend: Nicht endenwollender Applaus.

Am nächsten Abend besuchten wir in der Staatsoper *Jerusalem* von G. Verdi. Die ein Jahr nach *Nabucco* 1843 uraufgeführte Oper *Lombardi* arbeitete Verdi im Jahre 1847 auf französischen Text für die Grand Opéra in Paris in *Jerusalem* um.

Diese Oper wird nur in Wien gespielt, und wir erlebten sie an diesem teuren Benefiz-Abend in einer sicher nicht zu übertreffenden Besetzung: Als Gaston José Carreras, als Roger Samuel Ramey, als Hélène Eliane Coelho und als Dirigent Zubin Mehta. Ich hatte Carreras seit ca. 15 Jahren nicht mehr auf der Bühne erlebt. So leidenschaftlich und so total sich hingebend in Gesang und Spiel hatte ich ihn mir nicht vorgestellt. Die Partie der Hélène scheint für die Coelho direkt gemacht. Carreras und Coelho schufen ihre gemeinsamen Szenen so intensiv und innig, wie es schöner wohl nicht machbar ist. Samuel Ramey erlebte ich zum ersten Mal; für mich ist ein Wunder der Umfang, die Kraft und Schönheit dieser Stimme in allen Lagen samt gültiger schauspielerischer Gestaltung dieser schwierigen Persönlichkeit. Regie, Bühnenbild und Kostüme sagten mir bis auf das von "Blut" triefende Leichenkreuz im Schlußbild sehr zu.

Am dritten Abend unseres Wienaufenthaltes stand die Oper *Mona Lisa* von Max von Schillings in der Volksoper auf unserem Programm. Das Werk erlebte seine erfolgreiche Uraufführung 1915 in Stuttgart, wo von Schillings damals Intendant war. Ich kann es nicht verheimlichen, daß mich dieser Abend sehr enttäuscht hat. Zuvörderst dieses Bühnenbild und die Kostüme mit dem Rot der Polsterung des Hauses und das bei dieser Hitze! Wir sahen, wie sich eine Violinistin bei den 2. Geigen in ihren persönlichen Pausen immer wieder eines Fächers bediente. Die Musik - sogenannter musikalischer Jugendstil - gefiel mir im 2. Akt viel besser, denn da war sie nicht mehr so voluminös, durch den breiig dicken Orchesterpart die großteils guten Sängerstimmen zudeckend. Ich zweifle, ob dieses Werk musi-

kalisch unserem heutigen Geschmack zusagt. Vielleicht in einer anderen Inszenierung und in einem anderen Haus.

Am 4. und letzten Abend erlebten einige aus unserer Gruppe eine sehr gute Aufführung von *Cavalleria rusticana* und *Bajazzo* in der Staatsoper. Es war die 53. Aufführung in dieser ausgezeichneten Inszenierung des leider viel zu früh gestorbenen Jean-Pierre Ponnelle. Fabio Luisi dirigierte die Wiener Philharmoniker mit totaler, schier tanzender Hingabe. Eva Marton war gut in Stimme und Spiel, hielt jedoch in dieser Rolle keinen Vergleich mit Julia Varady oder Waltraud Meier aus. Sergej Larin als Canio und Ildiko Raimondi als Nedda, beide Rollendebütanten, sangen und spielten höchst erfreuend. Das war abermals ein mit begeistertem Beifall belohnter Abend.

In diesen Tagen in Wien erlebten wir noch viel Schönes und Erfreues in Museen, bei Rundgängen und Brotzeiten sowie beim Heurigen. Die schönste Erinnerung ist sicher für uns alle der Besuch einer hervorragend konzipierten, das ganze Lebenswerk in seinen verschiedenen Epochen darstellenden Ausstellung von Bildern Claude Monets im "Oberen Belvedere".

Welch Trost, Wien wenigstens in Richtung München verlassen zu müssen! Hoffentlich fahren wir im nächsten Jahr wieder hin.

Gudrun Prislín-Storck

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

Postvertriebsstück B 9907 F Gebühr bezahlt

M 799

Sieglinde Weber
Bacherstr. 49
81539 München