

Verdis Macbeth: Alles wird sotto voce gesagt

Quelle - Entstehung

Shakespeares Drama *Macbeth* geht auf historische Ereignisse in Schottland im 11. Jahrhundert zurück, die aber in dichterischer Freiheit verändert wurden. Es sind ca. 40 Vertonungen bekannt, so vertonte u. a. J. F. Reichardt 1787 das Drama, ferner J. R. Zumsteeg und Louis Spohr. Auch Beethoven hatte die Idee zu einer *Macbeth*-Oper, die er aber wieder fallen ließ.

Es kann nicht überraschen, daß Verdi, der ein sicheres Gespür für komponierbare Dramen hatte und Shakespeare sehr liebte und gut kannte, die Vertonung des Stoffes reizte. Verdi hatte von der Florentiner Oper einen Kompositionsauftrag erhalten. Er dachte zunächst auch an Schillers *Räuber* (die er dann später unter dem Titel *Masnadieri* vertonte) und an Grillparzers *Ahnfrau*. Die Entscheidung für *Macbeth* hatte rein theaterpraktische Gründe. Die Oper in Florenz verfügte zu dieser Zeit nicht über einen wirklichen guten Tenor, die Vertonung der Dramen Schillers und Grillparzers hätten aber eine große, anspruchsvolle Tenorpartie erfordert. Bei *Macbeth* lag es auf der Hand, *Macbeth* und *Lady Macbeth* als Bariton- bzw. Sopranpartien zu komponieren.

Das Libretto schrieb Francesco Maria Piave. Verdi hatte selbst nach dem Shakespeare-Drama einen Prosa-Entwurf erstellt, den Piave in Verse fassen mußte. Der Komponist hatte sehr genaue Vorstellungen, wie das Libretto sein sollte. „Nicht ein überflüssiges Wort darf vorkommen. Alles muß etwas zum Ausdruck bringen, die Sprache

muß erhaben sein, die Hexenchöre ausgenommen: diese müssen trivial, aber gleichzeitig seltsam und originell sein. ... Oh, ich empfehle Dir, vernachlässige diesen *Macbeth* nicht, auf den Knien flehe ich Dich an, kümmere Dich um ihn. ... Kürze und Erhabenheit...!“, schrieb er an seinen Dichter.

Er begann im Oktober 1846 mit der Komposition, anfangs noch gleichzeitig an den *Masnadieri* und *Macbeth* arbeitend. Verdi hat bei der Komposition dieser Oper einen neuen Arbeitsstil entwickelt. Schrieb er bei den vorher entstandenen Werken oft erst Arien oder Chöre, so schuf er beim *Macbeth* nicht einzelne Nummern, er dachte vielmehr in geschlossenen Szenen.

Bei keiner anderen seiner Opern hat Verdi sich in einem solchen Maße auch in die szenische Vorbereitung eingemischt und mit den Sängern gearbeitet. Marianna Barbieri-Nini, die die *Lady* in der Uraufführung sang, berichtet: „Mehr als hundert Klavier- und Orchesterpro-

ben des *Macbeth* wurden abgehalten. Verdi war nie zufrieden und verlangte, daß die Sänger ihre Rollen immer konzentrierter wiedergaben. ... So unglaublich es klingt: das Duett mit dem Bariton 'Fatal mia donna' wurde hundertfünfzigmal geprobt.“

Vielleicht sind diese Zahlen nicht wörtlich zu nehmen, dennoch gibt diese Schilderung eindrucklich wieder, wie wichtig Verdi nicht nur die musikalische, sondern auch die szenische und darstellerische Seite war. Wie die Sängerin weiter berichtet, hat sie alleine an der Nachtwandelszene volle drei Monate gearbeitet. Verdi hatte verlangt, sie solle „jemand nachahmen, der im Schlaf spricht, Worte hervorbringt, gewissermaßen ohne die Lippen zu bewegen, die übrigen Teile des Gesichts unbeweglich, die Augen geschlossen.“

An Felice Varesi, der die Partie des *Macbeth* in der Uraufführung sang, schrieb er: „Mit einem Wort, es würde mich freuen, wenn Du eher dem Dichter als dem Komponisten dienst.“ - Forderungen, die für die damaligen italienischen Sänger ungewöhnlich erscheinen mußten. Aber sie alle hatten sich schließlich den Forderungen des Komponisten unterworfen, sie müssen wohl gespürt haben, daß hier etwas durchaus Neues entstanden war.

Am 14. März 1847 wurde die Oper schließlich im Teatro alla Pergola in Florenz uraufgeführt. Obwohl der Beifall sehr groß war, scheint es dennoch eher ein Achtungserfolg gewesen zu sein. Die Handlung war gar zu düster, und es fehlte auch eine Liebesgeschichte.



Felice Varesi - der erste Macbeth

Die Musik

Ungewöhnlich ist zunächst schon, daß Verdi beide Hauptpartien nicht für einen hellen Sopran und Tenor, sondern für einen dunklen Sopran oder Mezzosopran und Bariton schrieb. Wie weit hatte sich Verdi beispielsweise von Donizetti entfernt - der in seinen Frühwerken durchaus Vorbild war -, dessen Nachtwandelszene der Lucia noch die beliebten virtuoseren Elemente für die Primadonna enthielt. Anders Verdi. Ihm schwebte ein gebrochener, düsterer Gesangston vor. „...aber die Stimme der Lady Macbeth sollte rauh, erstickt und düster sein. Die Tadolini (die die Lady in der neapolitanischen Erstaufführung sang) hat die Stimme eines Engels und diejenige der Lady Macbeth sollte die Stimme eines Teufels sein ...“ Dieser Satz wird leider oft völlig mißverständlich zitiert und gedeutet. Verdi meinte keineswegs ein häßliches Singen, ihm ging es vielmehr darum, daß die Gebrochenheit der Charaktere eben auch im Vokalen ihre Entsprechung haben sollte. In keiner anderen Oper Verdis - wahrscheinlich sogar in der gesamten Musikkultur - gibt es derart oft die Anweisung zum „sotto voce“ (also mit halber Stimme) Singen. Nur dies kann er gemeint haben: Daß vokaler Glanz sich dem dramatischen Ausdruck unterzuordnen hat.

Bei Verdi ist - anders als bei Shakespeare - nicht Macbeth, sondern Lady Macbeth die eigentliche Hauptperson. So macht er auch das Thema der Nachtwandelszene zu einem der Hauptthemen der Oper, es erklingt erstmals im Vorspiel. Wie bei dieser Szene zeigt sich Verdi auch in der Duett-Szene des Macbeth und der Lady nach dem Mord an Duncan als der künftige Meister des Dramatischen. Nie zuvor war es ihm gelungen, innere psychologische Vorgänge so klar und Schaudern machend mit den Mitteln der Musik zu zeichnen. Verdi schreibt bei dieser Szene für das Streichorchester ein Fortissimo mit Dämpfen vor - dies unterstreicht die außerordentlich düstere Wirkung des fast durchwegs Sotto-voce-Singens.

Die Nachtwandelszene zeigt, daß Verdi entschlossen war, die italienischen Opernkonventionen hinter sich zu lassen - so, wie es fast zur gleichen Zeit Richard Wagner mit *Lohengrin* in bezug auf die deutsche Oper tat.

Ein wichtiger Handlungsträger ist der Chor, insbesondere in den Hexenszenen. Die Prophezeiungen der Hexen lösen in *Macbeth* den Willen zur Tat aus, um an die Macht zu gelangen. „Die Hexen dominieren das Drama; alles wird von ihnen abgeleitet; unanständig und geschwätzig im 1. Akt, erhaben



Schauplatz der ersten beiden Akte von Shakespeares „Macbeth“ ist Schloß Glamis in Zentralschottland (Pfeil). Der folgenschwere Wald von Birnam liegt westlich von Glamis in der Grafschaft Perthshire.

und prophetisch im 3. Sie sind wirklich eine Person und eine Person höchster Wichtigkeit“, erklärte der Komponist hierzu.

Für die Sänger sind die Aufgaben äußerst anspruchsvoll. Die Partie des Macbeth verlangt einen Sänger, der die feinsten Nuancen vokal umsetzen kann, insbesondere auch das „sotto voce“ beherrscht. Eine Sängerin der Lady braucht eine Stimme mit großer Tessitura. Sie muß die Qualitäten eines dramatischen Soprans mit guter Höhe (die Nachtwandelszene schließt mit einem Des³), aber auch die satten Töne in der tieferen Lage und die Flexibilität für die Koloraturen des Trinkliedes haben.

Für eine Aufführung in Paris im Jahre 1856 hat Verdi die Oper umgearbeitet. Auch er mußte - wie 1861 Wagner mit seinem *Tannhäuser* - als Zugeständnis an den französischen Geschmack eine Balletteinlage komponieren (Hexenballett). Aber für das meiste, das er umarbeitete, gab es keinen äußeren Zwang, er hatte selbst gespürt, daß er einiges noch verbessern sollte. So ersetzte er die Cabaletta der Lady aus dem 2. Akt „Trionfal!“ aus der Florentiner Fassung durch die neu komponierte Arie „La luce langue“. Er komponierte den so wirkungsvollen Chor der schottischen Flüchtlinge neu und arbeitete die Schlachtmusik im vierten Akt in Form eines Fugato um. In dieser neuen Fassung wird *Macbeth* nicht auf offener Szene ermordet. Die Uraufführung der 2. Fassung fand am 21. April 1865 am Théâtre lyrique in Paris statt. Heute wird zumeist entweder die 2. Fassung ohne Ballett oder eine Mischfassung aus beiden Fassungen gespielt.

Im deutschsprachigen Raum wurde die Oper erstmals 1849 in Wien aufgeführt. München bildet in der Aufführungsgeschichte der großen Opernhäuser fast das Schlußlicht, hier wurde die Oper erstmals im Jahre 1934 aufgeführt. Unter Hans Knapertsbusch sangen Hildegard Rancsak die Lady und Heinrich Rehkemper den Macbeth. Danach gab es noch drei weitere Neuinszenierungen: 1952 unter Robert Heger mit Ira Malanuk und Josef Metternich; 1967 unter Christoph von Dohnány mit Anja Silja und Thomas Tipton und 1985 unter Riccardo Muti (Regie: Roberto De Simone, Bühnenbild und Kostüme: Giacomo Manzù) mit Elizabeth Connell, Renato Bruson, Jan-Hendrik Rootering und Veriano Lucchetti in den Hauptpartien.

Für Regisseure ist *Macbeth* ein Werk, das sie vor eine schwierige Aufgabe stellt (so insbesondere in bezug auf die Geistererscheinungen), aber auch oft zum Experimentieren reizt. Wir sind gespannt, wie Harry Kupfer das Werk auf die Bühne bringen wird!

Helga Schmidt

Künstlergespräche

Samstag, 22. März 1997, 15 Uhr
KS Prof. Hans Sotin
 Hotel Eden-Wolff,
 Arnulfstr. 4, 80335 München

Dienstag, 22. April 1997, 19 Uhr
Prof. Simon Estes
 Künstlerhaus, Clubräume (3. Stock)
 Lenbachplatz 8, 80333 München

Dienstag, 27. Mai 1997, 19 Uhr
KS Gabriele Schnaut
 Künstlerhaus, Clubräume (3. Stock)
 Lenbachplatz 8, 80333 München

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

KS Astrid Varnay stellt am Freitag,
 25. April 1997, 16 Uhr im Garten-
 saal des Prinzregententheaters
 erstmals ihr Buch „Hab' mir's ge-
 lobt“ vor; mit Prof. A. Everding.

Dagmar Saval liest im Theatemu-
 seum, Galeriestr. 4a, aus den Co-
 sima-Wagner-Tagebüchern, um-
 rahmt von Liszt-Paraphrasen mit
 Julian Riem am Klavier. So. 16.3.
 und Mo. 17.3., 19 Uhr, Eintritt für 2
 Abende 30.-- DM, einzeln 20.-- DM.

Kurz notiert

Wir trauern um unser Mitglied Liane
 Beyerle.

Wir gratulieren Helena Jungwirth
 zur Bayerischen Kammersängerin
 und Wilfried Hiller zum Werner-
 Egk-Preis.

Neue CD von Simon Dent: „Die
 schönsten Oboenkonzerte Nr.2“.
 Bestellungen im IBS-Büro oder bei
 Frau Edith Gräf.

Die Redaktion IBS-aktuell sucht
 Verstärkung. Interessenten bitte mit
 Vorstand oder Redaktion Kontakt
 aufnehmen.

IBS-Club

Dienstag, 4. März 1997, 18 Uhr
Opernberufe: Kostüme
 (Ref.: Ilse Marianne Frauendienst)
Studiobühne im Zerwirkgewölbe,
Ledererstraße 3, 80333 München

Dienstag, 15. April, 18 Uhr
Ballett-Club zum aktuellen Pro-
gramm der Bayer. Staatsoper
 (Ref.: Dorothea Zweipfennig)
 "Altmünchner Gesellenhaus"
 Adolf-Kolping-Str. 1, 80336 Mü'

Kultureller Frühschoppen

Samstag, 12. April 1997
 Führung Neue Pinakothek:
Hugo-von-Tschudi-Erwerbungen
„Manet bis van Gogh“
 Treffzeit: 9.45 Uhr
 Eintritt: 12.-- DM, ermäßigt 8.-- DM
 Führung: ca. 5.-- DM
 anschließend Gelegenheit zum Mittagessen

Für Anmeldungen zum
Festakt 20 Jahre IBS
Samstag, 7. Juni 97, 11 Uhr
 im Prinzregententheater be-
 achten Sie bitte die Beilage

Wanderungen

Samstag, 15. März 1997
Andechs - Frieding - Herrsching
 Wanderzeit: ca. 3½ Stunden
 Abfahrt: Marienplatz 9.02 Uhr
 (S 5)
 Ankunft: Herrsching 9.49 Uhr
 Abfahrt: Herrsching 9.56 Uhr
 (Bus 951)
 Ankunft: Kloster Andechs 10.05 Uhr

Samstag, 19. April 1997
Kunst und Natur
 Besichtigung des Schloßmuseums Murnau
 (10.30 Uhr), Eintritt 5 DM + Führung ca. 3 DM
 Wanderzeit: ca. 3 Stunden
 Abfahrt: Mü', Starnberger Bhf. 9.00 Uhr
 Ankunft: Murnau 9.56 Uhr
 Bahnfahrer bitte im Büro melden wegen Fahr-
 karte „Schönes Wochenende“

IBS 4-Tage-Wanderung
Kloster Irsee 17. - 20. Mai 1997

Opernkarten

Nationaltheater:
 So, 13. 04.: Ariadne (Strauss)
 Di, 22. 04.: Madama Butterfly (Puccini)
 Mi, 23. 04.: Holländer (Wagner)
 So, 27. 04.: Giselle (Ballett)
 Do, 15. 05.: Idomeneo (Mozart)
 Mi, 21. 05.: Carmen (Bizet)
 So, 08. 06.: Akademiekonzert
 Do, 12. 06.: Nabucco (Verdi)

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:

Tübingen: Kunsthalle Max-Pechstein
 9.3.97 und Charlotte-Zander-Samml.
 im Schloß Böttigheim

Ulm: Doktor Faust (Busoni)
 14.3.97

Berlin: Parsifal (mit W. Meier)
 28.3.-1.4.97 Holländer (mit W. Brendel)
 Ballett

Budapest/H: Kulturreise durch Ungarn
 16.-20.4.97

Basel: Elektra (Regie: L. Hausmann)
 26.-28.4.97 Figaro (Regie: A. Homoki)

St. Gallen: Salome (Strauss)
 8.-11.5.97 Faust (Gounod)
 Attila (Verdi)

9.-15.6.97 Sachsen-Anhalt-Rundreise

Bitte fordern Sie das ausführliche
 Reiseprogramm an.

SIE LESEN IN DIESER AUSGABE

- 1 Macbeth
- 3 Veranstaltungen /
Mitteilungen
- 4 Ekkehard Wlaschiha
- 5 Cheryl Studer
- 6 Prinzregententheater
- 9 Philip Taylor
- 10 Buchbesprechungen
- 11 Georg und Hanna Völker

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

Ekkehard Wlaschiha - Ein Alberich für München

Obgleich Sir Georg Solti zu gleicher Zeit an diesem Sonntagmorgen ein Konzert im Prinzregententheater dirigierte und zahlreiche Mitglieder des IBS Karten dafür hatten, waren erfreulich viele Gäste gekommen, um das Künstlergespräch von Ekkehard Wlaschiha mitzuerleben, das Wulfhilt Müller führte.

In Pirna (Sächsische Schweiz) geboren, ging Ekkehard Wlaschiha in Bad Schandau zur Schule, wo er erste musikalische Erfahrungen im Schulchor machte. Sein damaliger Musiklehrer, auf die schöne Stimme des Jungen aufmerksam geworden, vermittelte Ekkehard Wlaschiha an eine Gesanglehrerin, die begabten Schülern unentgeltlichen Unterricht gab. Aus den vom FDGB veranstalteten künstlerischen Wettbewerben ging er als bester Baritonsolist des Kreises Pirna hervor. Schließlich wurde er an die Musikhochschule in Weimar aufgenommen (160 Bewerber für Gesang bei acht zu vergebenen Studienplätzen!). Seine wichtigsten Lehrmeister in dieser Zeit waren die Altistin Helene Jung und die Schauspielerin Christa Lehmann, die als Abschlußarbeiten mit ihren Studenten die *Dreigroschenoper* und *Figaros Hochzeit* einstudierten bzw. aufführten. Ekkehard Wlaschiha wurden damals die Partien des Tiger Braun und des Grafen Almaviva übertragen.

Nach der Studienzeit in Weimar wurde er im Jahre 1961 an das Theater von Gera engagiert, wo er sich wichtige Partien des Baritonrepertoires erarbeitete. So sang er dort den Minister in *Fidelio*, den Sprecher in der *Zauberflöte* und den Biterolf in *Tannhäuser*. Einmal sprang er auf Betreiben des Direktors in einer Tenorpartie ein, als der ursprünglich für die Rolle des Prinzen Sternschnuppe (*Frau Luna*) vorgesehene Kollege erkrankte. Dadurch erlangte er auch die Freistellung vom Militär. Dann erfolgte der Wechsel an die Landesbühne Sachsen, wo er für zwei Jahre blieb. Hier kamen Partien wie der Jack Rance und vier verschiedene Rollen in *Hoffmanns Erzählungen* hinzu. Die wohl wichtigste Bekanntheit schloß er in dieser Zeit mit Harry Kupfer, der von Chemnitz aus als Operndirektor an das Nationaltheater von Weimar ging und

Ekkehard Wlaschiha dorthin engagieren wollte. Nach vier ereignisreichen Jahren in Weimar sang er schließlich in Leipzig bei Generaldirektor Paul Schmitz vor. Ein unentgeltliches Gastieren auf Engagement an dieses Haus folgte mit der Rolle des Germont père. Von 1970 - 1982 sollte Herr Wlaschiha Leipzig die Treue halten. Im Laufe dieser Zeitspanne sang er in über zwanzig Premieren und interpretierte das gesamte italienische Repertoire in deutscher Sprache: *Amos*, *Rigoletto*, *Tonio* und *Alfio* sind nur einige Partien, die hier

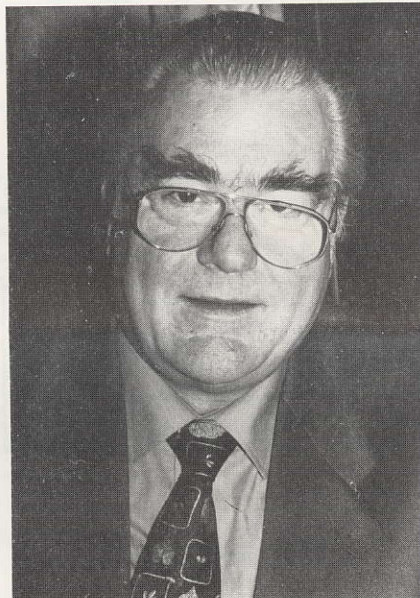


Foto: K. Katheder

stellvertretend genannt sein sollen. Er gastierte schon bald an der Staatsoper Berlin, der er von 1982 an bis zur Wende fest verbunden blieb. Hier sang er, alternierend mit Theo Adam, das gesamte deutsche Repertoire. 1985 erfolgte ein Vorsingen bei Wolfgang Sawallisch an der Bayerischen Staatsoper, an der er seither mit zahlreichen Partien zu hören war: er sang den Kurwenal, Telramund, Jochanaan, Kaspar, Sprecher und Alberich, wohl eine seiner bedeutsamsten Rollen. Seit nunmehr vier Jahren hat er mit dem Opernhaus einen Festvertrag.

Auf die Frage nach der Zusammenarbeit mit Regisseuren und Dirigenten, berichtet er, daß er noch niemals aus einer Produktion ausgestiegen sei. Aus seinem Her-

zen mache er nie eine Mördergrube, sondern sage stets offen, wenn ihm etwas nicht gefällt. Zudem sei ein kurzfristiger Ausstieg aus einer Produktion immer auch ein ungerechtes Verhalten den Kollegen und dem Theater gegenüber.

Jungen Menschen rät er, das sofortige Engagement an ein großes Haus direkt nach Abschluß des Studiums zu vermeiden. Zunächst sollte man die stimmliche Entwicklung über Jahre hinweg fortauern lassen, sich ein Repertoire erarbeiten, ehe man sich großen Aufgaben an einem großen Opernhaus stellen möchte.

Ekkehard Wlaschiha erzählte so selbstverständlich offen, daß es Freude machte, ihm zuzuhören, wie er die Stationen seines umfangreichen künstlerischen Schaffens nachzeichnete, untermauert von schönen Musikbeispielen als Alberich, Pizarro, Telramund und Kaspar.

Claudia Küster

Dank an Stefan Rauch

Stefan Rauch ist seit vier Jahren Mitarbeiter der Redaktion. In der ersten Zeit hat Herr Rauch insbesondere daran mitgearbeitet, die computergestützte Erstellung der Zeitung einzurichten. Er war für diese Arbeiten der beste Mitarbeiter, den wir uns wünschen konnten. Herr Rauch hat nicht nur fundierte Kenntnisse auf dem so komplexen Gebiet der Datenverarbeitung; er hat es auch hervorragend verstanden, unsere spezifischen Bedürfnisse im Layout zu erfassen und umzusetzen. Herr Rauch hat sich darüber hinaus auch als Autor bewährt und mehrere gute Beiträge geschrieben.

Wir bedauern es sehr, daß Herr Rauch nun aus persönlichen Gründen nicht mehr in der Redaktion mitarbeiten kann. Seine Mitarbeit war für uns wertvoll, wir danken ihm dafür und insbesondere auch für die allzeit gute Zusammenarbeit, die durch Teamverständnis geprägt war.

Für die Redaktion: Helga Schmidt

Cheryl Studer: Am liebsten alle Strauss-Partien ...

Ein langersehnter Gast besuchte am Dreikönigstag im Hotel Eden Wolff den IBS: die amerikanische Sopranistin Cheryl Studer. Intelligent, souverän und kurzweilig moderierte Richard Eckstein sein erstes Künstlergespräch.

Geboren in Cleveland, wuchs sie mit Musik auf: Ihre Mutter spielte Klavier und sang, und die schönsten Jugenderinnerungen waren die Momente, in denen die ganze Familie um das Klavier stand und musizierte. Mit 9 Jahren hörte sie das Callas-Album *À Paris*. Die Arie „Depuis le jour“ aus *Louise* von Charpentier faszinierte sie, und von diesem Moment an wußte sie: Opernsängerin werden - das ist es, was ich will. Bereits mit 12 Jahren erhielt sie Gesangsunterricht, sie sang im Kirchenchor und bei Talentabenden. Später studierte sie an den Universitäten von Ohio und Tennessee.

Nachdem sie in Amerika keinen Erfolg hatte, nahm sie an einem Vorsingen für englischsprachige Studenten in Baden bei Wien teil und wurde am Franz-Schubert-Institut aufgenommen. Dort lernte sie Hans Hotter kennen, der besonderen Wert auf Zusammenfügung von Technik und Interpretation legte: die richtige Einstellung, das richtige Atmen seien das Wichtigste beim Singen. Die Gesangstechnik ist eine wichtige Basis des Ausdrucks, vor allem an Abenden, an denen man sich nicht ganz fit fühlt. Hans Hotter überredete sie, neben Lied auch Oper zu singen.

Die Karriere begann 1980, als sie zwei Jahre lang an der Bayerischen Staatsoper engagiert war; ihre ersten Rollen waren u.a. Helmwig (Walküre), die dritte Norn (*Götterdämmerung*) und die erste Dame (*Zauberflöte*). Heute sehnt sie sich nach dem Ensemble-Geist, der damals herrschte. Zwei Jahre in Darmstadt schlossen sich an. Dort hatte sie Zeit, große Partien auszuarbeiten, mußte allerdings viel singen - große Partien an vier aufeinanderfolgenden Abenden waren keine Seltenheit. Das folgende Engagement in Berlin, das keine Repertoireerweiterung mit sich brachte, nutzte sie, um auch an

anderen Häusern wie z.B. Paris tätig zu sein.

Der Durchbruch geschah mit *Rienzi* an der Seite von René Kollo 1983 in München. Auch Bayreuth ließ nicht lange auf sich warten: 1985 war sie als Freia (*Rheingold*) und als eine der Walküren vorgesehen, als Wolfgang Wagner sie bat, die Elisabeth (*Tannhäuser*) zu übernehmen. Innerhalb von drei Tagen lernte sie die Partie auswendig, und es wurde ein großer Erfolg. Im Jahr darauf übernahm sie die Rolle der



Foto: K. Katheder

Elsa (*Lohengrin*), gleichzeitig bereitete sie mit *Semiramide* (Rossini) ihren Einstieg ins Koloraturfach vor. Bei den Salzburger Festspielen übernahm sie in letzter Zeit die Titelpartie in Beethovens *Fidelio* sowie die *Rosenkavalier*-Feldmarschallin; beide Partien wird sie auch bei den jeweiligen Wiederaufnahmen in den nächsten Jahren singen.

Nach ihrem Lieblingskomponisten befragt erläuterte Cheryl Studer, als Sängerin bevorzuge sie Richard Strauss (sie würde am liebsten alle Strauss-Partien ihres Faches singen), als Zuhörerin jedoch gehöre ihre Liebe Richard Wagner. Entsprechend fallen auch ihre Zukunftspläne aus: 1998 singt sie in Linz in einer konzertanten Auffüh-

rung die Gräfin in *Capriccio*, Chrysothemis (*Elektra*) ist in München geplant, die Titelpartie in *Salome* wäre ein Wunschtraum. Auch würde sie wieder gerne mehr Wagner-Partien singen, so z.B. auch Senta in Bayreuth.

Immer wieder interessant beantwortet wird die Frage nach der Einstellung gegenüber dem Regietheater. Cheryl Studer hat ihre Meinung in dieser Hinsicht im Laufe der Zeit verändert. Als junge Sängerin hätte ihr das Regietheater viel gebracht (sie erinnerte sich an die starken Bilder von *Katja Kabanova* in einer Inszenierung von Kurt Horres in Darmstadt). Aber sie sieht Gefahren in der Unterdrückung der Sängerpersönlichkeiten, wenn diese in der Entwicklung einer Figur zu stark eingeengt werden. Ein Regisseur sollte den Sängern in dieser Hinsicht helfen, denn sie transportieren das Stück. Die Sternstunden, in denen man einerseits große Persönlichkeiten und andererseits eine hervorragende Regieführung genießen kann, sind leider sehr selten geworden. Das Hauptanliegen muß die Frage sein, wie man einem Stück dienen kann. Bei Felsenstein sei ein guter Wille erkennbar gewesen, aber heutzutage wiederholt sich alles, so daß moderne Inszenierungen inzwischen oft langweiliger sind als konventionelle. Die Künstlerin sieht das heutige Regietheater als keine endgültige Lösung - dafür gebe es zu viele vernünftige Menschen in der Szene und zu viele Gegner.

Kritiken liest die Künstlerin selten, denn meistens ärgert sie sich. Man könne die Leistung eines Sängers, der sein Herzblut für eine Rolle hingibt, nicht mit einem Satz oder einem Wort abtun. Der Schwerpunkt der Kritik liegt bei der Gesamtwirkung eines Werkes respektive bei Spitzentönen, nicht aber bei der Herausarbeitung von Nuancen.

Wir wünschen der Sängerin das, was sie sich selbst von der berühmten guten Fee wünscht: Gesundheit und hohe, geschätzte Kunst. Vielen Dank der sympathischen Künstlerin für diesen interessanten Nachmittag!

Stefan Rauch

Fulminante Sänger-Gala im Prinzregententheater am 15.11.96

Zur zweiten Wiedereröffnung des Hauses präsentierte August Everding ein Highlight nach dem anderen, als da waren *Tristan und Isolde* mit Lorin Maazel, oder die Ballettgala Konstanze Vernon's. Natürlich darf eine Sängergala - mit zwei !! Tenören bei so einem Programm nicht fehlen. Mit viel Schwung begann das Münchner Rundfunkorchester unter Pinchas Steinberg mit dem Vorspiel *Carmen*, danach Simon Estes mit dem Auftrittslied des Escamillo - sehr schön und zugleich etwas reißerisch. Später sang er dann das Credo des Jago, wo er bewies, daß er durchaus auch böse und intrigant gestalten kann. Agnes Baltsa sang in ihrer herb-erotischen Art die Kartenarie der Carmen. Es machte Peter Seiffert richtig Freude, einmal sein Können als italienischer Held zu demonstrieren, die Arie des Loris aus *Fedora* von Giordano gelang wunderbar, satt-strömend. Auch Kurt Moll bewies mit dem Prolog des Fiesco, daß Verdi für seine Stimme Balsam ist. Edita Gruberova zeigte einmal mehr ihre Sonderstellung im Koloratur-Fach

mit der Arie der Linda aus *Linda di Chamounix* von Donizetti und der Arie der Beatrice aus *Beatrice di Tenda* von Bellini. Zum Schluß des ersten Teils machte Johan Botha (Big P. wäre sicher blaß geworden) klar, daß er heute die schönste Kalaf-Arie singt, ein Tenor mit Leuchtkraft, souveräner Höhe und guter Technik. Zusammen mit Agnes Baltsa, die vorher die Arie der Santuzza eindrucksvoll sang, zeigte Botha im Duett Santuzza-Turiddu die reiche Palette seines Könnens.

Der zweite Teil des Abends begann mit der *Freischütz*-Ouvertüre und man merkte, daß das Rundfunkorchester mit Janos Maté an der Solovioline, von den Sonntagskonzerten her gewohnt ist, flexibel zu sein und Pinchas Steinberg ein im positivsten Sinne routinierter Dirigent ist.

Wiederum demonstrierten beide Tenöre, Seiffert und Botha, daß sie keine Konkurrenz zu fürchten haben. Peter Seiffert mit der Arie des Max und, für mich als Höhepunkt

der Gala, das Preislied des Stolzing „Morgendlich leuchtend“ - dabei fiel mir nur „Faust“ ein: „Verweile doch, du bist so schön“, denn besser und schöner kann man das nicht singen, diesen Eindruck sah man auch auf dem glücklichen Gesicht des Dirigenten! Auch Johan Botha sang die schwere Arie des Florestan „Gott, welch Dunkel hier“ perfekt. Kurt Moll verzauberte das Publikum mit seiner unverwechselbaren Komik als Osmin in der Arie „Ha, wie will ich triumphieren“ und mit balsamischem Baß in der Schlußszene aus *Die schweigsame Frau*. Strauss hörten wir auch von Edita Gruberova und Agnes Baltsa, die Szene aus *Ariadne* „Sie hält ihn für den Todesgott“, beide sind zwar diesen Partien entwachsen, aber Können bleibt eben Können. Simon Estes gab einen Vorgesmack auf seinen Holländer demnächst im Nationaltheater mit dem Monolog. Alles in allem ein wunderbarer Abend, den man so schnell nicht vergißt, stürmischer, donnernder Applaus.

Monika Beyerle-Scheller

Orchesterkonzert

Die Feierlichkeiten zur Wiedereröffnung des Prinzregententheaters wurden durch ein Orchesterkonzert mit Werken von Richard Strauss beschlossen. Am Dirigentenpult stand ein „alter Bekannter“: der musikalische Chef der Bayerischen Staatsoper der Jahre 1947 - 1952, Sir Georg Solti. Hier, im Prinzregententheater, hatte er 25 Premieren dirigiert. Sein Weggang erfolgte damals nicht ganz freiwillig. Karl Schumann schrieb später: „Er wurde abgesagt, worauf seine Weltkarriere begann.“

Staatsintendant August Everding ließ es sich nicht nehmen, den „jungen“ Dirigenten persönlich zu begrüßen, der kurz nach dem zweiten Weltkrieg vorsprach, aber man hatte keine Verwendung für ihn. Tosender Applaus brandete auf, als der Maestro das Podium betrat, das Publikum erhob sich zu standing ovations. In seiner eigenen Art dankte Solti: er grüßte seine Zuhörer, drehte sich zum Orchester um und begann zu dirigieren - in den Applaus hinein.

Zunächst stand die Tondichtung *Don Juan* nach Nikolaus Lenau für großes Orchester op. 20 aus dem Jahre 1889 auf dem Programm. Ein Aufbruch in ein neues Zeitalter der Musik, der musikalischen Moderne, wurde durch diese Komposition mit ausgelöst. Strauss schrieb selbst: „... nun wird es keine planlosen Floskeln, bei denen Komponist und Hörer sich nichts mehr denken und keine Sinfonien ... mehr geben.“ Das Werk, voll Schwung und überschäumendem Temperament, beschreibt sehr plastisch das Liebesleben des spanischen Edelmannes, es endet nach einer letzten großen Steigerung mit einer kurzen Coda, die Don Juans Ende mitteilt. Solti dirigierte voller Elan, der den Hörer von Anfang an faszinierte, in Bann schlug. Das Bayerische Staatsorchester trumpfte in einer Farbenpracht auf, die man sich von diesem Klangkörper öfter wünscht (besonders erwähnenswert: das Oboen-Solo von Simon Dent). Auch die ruhigen Momente der Partitur kamen zur Geltung. Solti gestaltete sehr kontrastreich, was unter Pro-

gramm-Musik zu verstehen ist: erzählende Tonkunst!

Die Tendenz, sich rückhaltlos zum erzählenden Komponisten zu bekennen, gilt auch für seine Interpretation von *Till Eulenspiegels lustige Streiche*, nach alter Schelmenweise in Rondeauforn für großes Orchester gesetzt, op. 28 (1895). Der Werktitel verrät schon, wie der Schalk mit seinen Mitmenschen Possen treibt - wie der Komponist, respektive der Dirigent mit seinem Publikum. Geradezu grell gestaltet Solti die Gegensätze der Partitur (Beispiel: als Till im Pfarrersgewand die Religion verspottet, funkt die Klarinette - ideal besetzt - mit dem Hauptthema haarsträubend dazwischen), er fordert feinste Nuancen seinem Orchester ab. Daß ab und zu im Orchester leichte Irritationen bei Einsätzen offenbar wurden - es sei verziehen! Dramatisch wie noch nie gehört gestaltete Solti das Ende des Schalks, als das Gericht Till zum Tode durch den Strang verurteilt - immer wieder unterbrochen vom Hauptthema der Klarinette.

WIEDERERÖFFNUNG PRINZREGENTENTHEATER - TEIL 2

Strauss arbeitete in dieser Komposition seine eigene Situation auf: zu jener Zeit war er als Kapellmeister in München engagiert und kämpfte als fortschrittlicher Intellektueller gegen das schwerfällige Bürokratismum.

Nach der Pause brachte Solti die Tondichtung *Also sprach Zarathustra* frei nach Friedrich Nietzsche für großes Orchester, op. 30 aus dem Jahre 1896 zu Gehör. „Die Sonne geht auf. Das Individuum tritt in die Welt oder die Welt ins Individuum“ - so beschreibt Richard Strauss in seinen Skizzenbüchern die reichlich abgenutzte Anfangs-

sequenz dieses Werkes. Solti gestaltete diese grandios und prachtvoll, er forderte das strahlende Blech und den gesamten Orchesterapparat zu einem an die Schmerzgrenze der Zuhörer gehenden Fortissimo. Leider fiel danach die Qualität der Interpretation in ein musikalisches Einerlei ab, einige Passagen, wie z.B. die ausladenden Kantilenen, hätte sich der Rezensent plastischer modelliert gewünscht. Vielleicht liegt es aber auch an der Partitur - Strauss, der zu Nietzsche ein eher gespaltenes Verhältnis pflegte, reihte die Ideen des Philosophen in eine nicht zwingend erscheinende Abfolge.

Am Ende dieses Konzertes - und nachdem das begeisterte Publikum ihn durch seinen Applaus zum achten Mal auf das Podium zurückholte - wandte sich der 84jährige und in seiner Agilität nicht nachlassende Maestro mit gebieterischer Geste an seine Zuhörer: „Ich habe schon viel erlebt. Dieser Moment ist einer der schönsten.“

Dieser Meinung schließt sich der Rezensent (fast) ohne Vorbehalt an.

Stefan Rauch

"Alle Tiere sind gleich, manche sind sogar gleicher."

Zur Wiedereröffnung des Prinzregententheaters brachte das Projekt Theater + Schule als diesjährige Eigenproduktion die Schauspielfassung von Stefan Eck nach dem Hörspiel von George Orwell von *Animal Farm* - *Die Farm der Tiere*.

Primäres Interesse des Projektes Theater + Schule ist es, die Neugier der Schüler zu wecken und zu zeigen, welche Freude Theater und Musik machen kann, denn es ist nicht wahr, daß Jugendliche sich nicht für Kultur und kulturelle Veranstaltungen interessieren! Die Jugend von heute ist z.T. fernsehmüde und es kommt dann durchaus zu Aussprüchen wie: "...endlich mal was anderes als das doofe Fernsehen...", wenn man ihr Interesse an Theater, Oper, Konzert etc. weckt.

So vermittelt Theater + Schule seit ca. 3 1/2 Jahren eine große Menge an Schülerkarten für Residenztheater, Kammerspiele, Gärtnerplatztheater, z.T. mit Begleitprogrammen wie Einführungen und Info-shops (die Bayerische Staatsoper fängt dieses Jahr damit an).

Es gibt bereits eine Reihe von Jugendkonzerten bei den Münchner Philharmonikern, Schülerkontin-



Foto: Rabanus

gente für die Akademiekonzerte und ab Januar 1997 beim BR eine Reihe von Konzerten mit einem bestimmten Thema für Jugendliche. Mit dem Bayerischen Staatsballett gibt es regelmäßig Infotreffe und die Schüler werden zum Besuch von Ballettproben eingeladen.

Dazu macht Theater + Schule pro Jahr eine eigene Produktion im Prinzregententheater. Dies waren bisher:

Norbert Nackendick, Krabat und *Die Farm der Tiere*. Im nächsten Jahr wird es *Peter Pan* mit der Musik von Wilfrid Hiller sein.

Die Farm der Tiere sollte für Kinder und Erwachsene ab 12 Jahren sein. Es ist fraglich, ob dieser politische Stoff bereits für Kinder in diesem

jugendlichen Alter geeignet ist und damit das Zitat der Überschrift auch verstanden wird. Auf jeden Fall hat man versucht, den Stoff kind-jugendlich-gerecht mit guten Ideen zu gestalten. Das Bühnenbild und das Agieren mit Kartons in allen Größen und Formen sind mir sehr positiv aufgefallen, ebenso die Personenführung - besonders hervorzuheben das Hennenquintett, das in der von mir besuchten Vorstellung mit Szenenbeifall gelobt wurde.

In der musikalischen Gestaltung hat man sich offensichtlich sehr am Disco-Sound orientiert, den ja Jugendliche wohl sehr mögen - für die Ohren der älteren Semester schien mir das Ganze etwas zu lautstark. Außerdem hat das Stück Längen, insbesondere in den einleitenden Szenen ohne gesprochenen Text, aber mit (lauter) Musik. Man könnte es in diesem Bereich meiner Ansicht nach gut um ca. 15 Minuten zu seinem Vorteil kürzen.

Es war leider die erste Produktion von Theater + Schule, die ich sehen konnte, immerhin war sie aber doch so interessant, daß ich gespannt auf die nächste bin.

Wulfhilt Müller

Ein jung besetzter Rosenkavalier

Das 150jährige Jubiläum der Münchner Musikhochschule und die Emeritierung der beiden Leiter der Opernschule, Cornelius Eberhardt und Peter Kertz, waren ein schöner Anlaß für diese Produktion. Alle Partien der Oper waren mit ehemaligen oder jetzigen Studenten der Musikhochschule besetzt. Einige der Sänger haben sich bereits an großen Bühnen bewährt.

Man hatte wenig Geld und mußte an der Ausstattung (Dorothea Jau-mann) sparen. Dennoch hätte das Ergebnis besser sein können, denn ein solcher Mischmasch von Stilen ist mit Sparzwang nicht zu begründen. Da stellte man ein Mobiliar der Wiener Werkstätten zwischen grellbunt bekleckste Spiegelwände (1. Akt), um dann Octavian im 2. Akt doch in historische Kostüme zu stecken. Die Regie von Kertz konnte nicht überzeugen, sie war ein Ärgernis. Kertz legte es aufs Ordinäre, Knallige an. Ochs muß selbst die Marschallin begripschen, Octavian wird im 3. Akt als Macho vorgeführt, die Marschallin gibt sich unentwegt mit ihrem erwachsenen (!) Mohammed ab, der offenbar ihr Vertrauter ist. Im letzten Akt muß sie gar zu der für den kleinen Mohren komponierten Trippelmusik zurückkommen, um den eingeschlafenen Lackl von einem Mohren zu holen - die Musik völlig ignorierend. Von Hofmannsthal blieb da nicht viel übrig.

Drei Marschallinnen konnten sich dem Münchner Publikum präsentieren. Barbara Schneider-Hofstetter ließ durch eine üppige, jugendlich-dramatische Stimme aufhorchen, gesanglich bewältigte sie die Partie gut, an der Nuancierung im Deklamatorischen mußte sie noch arbeiten. Renate Düerkop hörte ich nur in der Generalprobe, hier schien sie mir übernervös zu sein, kam auch mit dem Strauss'schen Parlando (noch) nicht gut zurecht. Von den beiden vorgenannten Marschallinnen unterschied sich Anna-Katharina Behnke schon äußerlich. Sie wirkte am jüngsten - nicht nur wegen der schlankeren Figur. Sie wußte ihren Charaktersopran flexibel einzusetzen und die Hofmannsthal'schen Text-Finessen - der Regie zum Trotz - in Mimik, Gestik und vokalem Ausdruck einzusetzen.

Auch die drei Ochs-Interpreten waren sehr verschieden. Franz Hawlata hat in dieser Partie schon an ersten Häusern (z. B. an der MET) reüssiert. Mit der außerordentlichen Stimmqualität seines Bassbaritons war er vom Vokalen her eine Idealbesetzung, auch in seiner körperlichen Agilität und seiner Begabung fürs Komische. Leider neigt er (wie manchmal auch sein großer Vorgänger Kurt Böhme) zur Übertreibung, hier sollte er sich ein wenig bremsen. Michael Dries, der jüngste der Lerchenauer, sang mit für diese Partie zu baritonaler Stimme, aber immer sicher und textdeutlich. In der Darstellung (was



Alexandra Petersamer (Octavian) und Ofelia Sala (Sophie) Foto: W. Hösl

auch an Maske und Kostüm lag) wirkte er eher wie ein unbeholfener Professor Unrat als wie ein selbstgefälliger Verführer. David Lewis Williams schließlich hat einen leichteren Bassbuffo, mit allerdings wohlklingender Mittellage. Er ließ die Erfahrung mit dieser Partie erkennen.

Octavian der Premiere war Alexandra Petersamer (in anderen Aufführungen war sie eine Luxus-Annina) mit üppigem Alt und gut ansprechender Höhe, optisch war sie vielleicht etwas zu weiblich-rund (aber nicht dick!). Renate Spingler entsprach der Rolle figürlich und stimmlich sehr gut. Ihr Mezzosopran hat die ideale Tessitura für diese Partie, vor Übertreibungen im Spiel sollte sie sich hüten. Gabriele

Erhardt hat die Partie vorerst stimmlich noch nicht sicher genug im Griff (sang auch oft zu tief), hat aber die Figur überzeugend gestaltet. Alexandra Voulgaridou und Ofelia Sala brachten für die Sophie beste Voraussetzungen mit, um mit Süße im hohen Register und lebhaftem Spiel ihr Publikum zu gewinnen.

Als Sänger hörte ich Jürgen Fersch, der zwar mit sicheren Spitzentönen aufwartete, aber in der Mittellage spröde klang, hier sollte er noch intensiv arbeiten. Wolfgang Bünten konnte mit einer wirklich italienisch timbrierten Stimme der Partie besser gerecht werden (die anderen beiden Sänger hörte ich nicht). Aus dem übrigen Ensemble ragte insbesondere Tomasz Kaluzny als Fainal heraus, dessen kerniger, sehr sicher geführter Bariton bei sehr guter Textdeutlichkeit bereits den künftigen Mandryka ahnen läßt.

Die Münchner Symphoniker - nicht eben erfahren mit Oper und schon gar nicht mit dem *Rosenkavalier* - boten eine nicht unbedingt erwartete gute Leistung. Cornelius Eberhardt hatte mit zügigen Tempi die Musiker fest im Griff. Für mich überraschend: gerade die besonders schwierige Pantomimen-Musik des 3. Aktes wurde immer präzise musiziert.

Es waren Aufführungen, die Zeugnis ablegten vom Ausbildungs-Standard an der Münchner Musikhochschule. Daß das Prinzregententheater nun zu einer Aufführungsstätte für die jungen Sänger werden wird, ist ein besonders erfreulicher Aspekt für die Zukunft des schönen Theaters.

In einem Punkt kann man an diesem Haus leider wenig Freude haben: Es scheint sich zum Raucher-Treffpunkt der Stadt zu entwickeln. Ganz gleich, wo man sich aufhält, man wird von dicken Rauchscheiden umgeben. Auch unmittelbar vor den Garderoben darf ungeniert geraucht werden, ich mußte meinen Mantel eine Nacht lang lüften. Lieber Professor Everding: Sie sind so einfallreich, da müßte Ihnen doch eine geeignete Idee kommen, um dies abzustellen!

Helga Schmidt

"WAS ZÄHLT, IST ETWAS ZU BEWEGEN ..."

Ein Gespräch mit dem Ballettdirektor und Choreographen Philip Taylor

Zehn lange Jahre war das Ballett am Gärtnerplatztheater mit dem Namen Günter Pick verbunden. Seit dieser Spielzeit liegt das Geschick der Kompanie in den Händen des 1960 im britischen Leeds geborenen Philip Taylor. Nach nur zwei Jahren Erfahrung als Ballettdirektor holte ihn Intendant Klaus Schultz von Augsburg nach München. Mit 16 Jahren begann seine Ausbildung an der London School of Contemporary Dance. Drei Jahre später wurde er in die Kompanie dieser Schule übernommen. Zwei Jahre später ging er für fast zehn Jahre an das Nederlands Dans Theatre zu Jiri Kylian. Seit 1985 choreographierte er selbst und ging mit der Solo-Tanz Performance *Flying Solo* in England und Holland auf Tournee. Nach einer Zeit als freiberuflicher Choreograph (u.a. für das Cullberg Ballett Stockholm) und einem Gastlehrervertrag am Konservatorium in Den Haag nahm er im Herbst 1994 den Ballettdirektorposten in Augsburg an. Es gelang ihm, die kleine Truppe des Augsburger Stadttheaters zu einem technisch wie künstlerisch starken „Bewegungskörper“ heranzubilden.

Herr Taylor, ihre Münchner Uraufführung „Trilogie des Hoffens“ hatte am 23. November 1996 am Gärtnerplatztheater Premiere. Sind Sie mit dem Ergebnis zufrieden?

Zufrieden ist man nie, aber ich bin sehr zufrieden mit der ersten Vorstellung. Wir haben die Vorstellung zusammen geschafft. Das ist das Wichtigste.

Wie sehen Sie die Reaktionen der Kritiker auf Ihren Einstiegs-Ballettabend?

Jeder Kritiker hat das Recht zu sagen, was er findet. Ich habe aber auch meine eigene Meinung zu dem, was die Kritiker gefunden haben. Ich habe auch gefühlt, wie die Reaktion des Publikums war, und die ist bis jetzt sehr positiv. Ich bin glücklich, daß das Publikum das Stück nicht abgelehnt hat, weil es etwas Neues war.

Gibt es Punkte, die Sie im Hinblick auf Ihre ersten Erfahrungen in Zukunft anders angehen wollen?

Vielleicht nur, daß der erste Abend *Trilogie des Hoffens* heißt und etwas damit zu tun hat, daß das Theater Gärtnerplatztheater heißt. Aber abgesehen von diesem Thema, das eine Basis für den ersten Ballettabend war, nein.

Sie haben alle Ihre 15 Tänzer aus Augsburg mitgebracht und mit aus der alten Gärtnerplatztruppe übernommenen Tänzern zu einer neuen Kompanie von 25 Mitgliedern verschmolzen. Man hat den Eindruck, daß Sie Ihr neues Ensemble in dieser kurzen Zeit zu großer Homogenität gebracht haben. Sehen Sie das selber ebenso?

Es war für mich kein Problem, die beiden Gruppen im Ballettsaal zusammenzubringen. Beide Seiten waren sehr nervös natürlich, aber offen. Ich kann sagen, sie waren an diesem Abend gut zusammen. Doch ich hoffe, daß diese Homogenität besser und besser wird, es muß weiter gearbeitet werden.

Können Sie mit dem zur Verfügung stehenden Material als Choreograph Ihre künstlerischen Ziele verwirklichen?

Wir kämpfen immer darum, die Grenzen zu erweitern. Ich hoffe, daß die Tänzer sich zusammen mit mir entwickeln können - persönlich, technisch, kreativ ... Und daß auch ich mich als Choreograph entwickeln kann. Beide Seiten müssen realisieren, daß wir - der Ballettdirektor/Choreograph und der Tänzer/die Tänzerin - einen Vertrag gemacht haben. Wir haben dem anderen erklärt, daß wir daran interessiert sind, in dieser Richtung zu arbeiten. Zuweilen ist die Richtung jedoch überhaupt nicht klar.

Nachdem Sie Ballettdirektor und Choreograph in einem sind, geben Sie doch sicher eine bestimmte Richtung vor?

Ja, O.K. Aber wenn mich jemand fragt, wie meine Arbeit über fünf Jahre aussehen soll, habe ich keine Ahnung. Die Basis der Richtung ist aber meine eigene Arbeit. Doch was ist meine eigene Arbeit? Nach einem Ballettabend hier in München kann man das, wenn man realistisch ist, schwer sagen.

Das tägliche Training Ihrer Kompanie ist ein klassisches. Geben Sie dieses Training selber, oder steht dafür ein Trainingsmeister bzw. Gastlehrer zur Verfügung?

Wir haben einen Trainingsleiter, Sándor Barkóczy, der auch mein choreographischer Assistent ist. Auch ich gebe das Training. Und dann haben wir noch Gäste, sie trainieren ebenfalls klassisch. Das hat den einfachen Grund, daß man im Training eine universelle Sprache haben muß. Wir müssen jeden Tag mit der Sprache anfangen, die wir alle verstehen. Später, in der Probe, kann ich die Sprache wechseln.

Welche Rahmenbedingungen wurden Ihnen vom Intendanten des Hauses, Klaus Schultz, vorgegeben?

Herr Schultz und ich haben festgelegt, daß das Ballett auch das Musiktheaterrepertoire bedienen muß, aber daß es nicht aus diesem Grund am Gärtnerplatztheater engagiert ist. Das Ballett hat ein eigenes Programm mit eigenen Vorstellungen. Ich bin jetzt fünf Monate hier und habe noch keine Ahnung, was es bedeutet, diesen Job zu bewältigen. Was zählt, ist etwas zu bewegen. Wenn ich das Ballett auf ein Niveau bringen kann, wo das Ballett etwas bewegt, dann bin ich in der richtigen Richtung.

Wie können Sie die Pflichten und Aufgaben der Tänzer innerhalb von Opern, Operetten und Musicals mit ihren eigenen Ideen und Arbeiten vereinbaren?

Das war der Vertrag und ich habe das akzeptiert. Natürlich habe ich auch mein persönliches Gefühl.

Wie sieht dieses persönliche Gefühl aus?

Bettelstudent auf Spitzenschuhen nach einem Taylor-Abend ist wirklich schwer. Die Direktion an einem Haus muß miteinander diskutieren. Ich weiß, es ist ein Prozeß und ich kann nicht in einem Jahr alles tun. Aber ich kann anfangen, damit die Diskussionen am Haus offener werden. Es geht darum, wie dieses

Fortsetzung Seite 10

Hanna Scholl-Völker und Georg Völker zu Gast beim IBS

Hanna Scholl, wie sie zu ihrer aktiven Gesangszeit am Münchner Prinzregenten- und Nationaltheater hieß, erhielt an der Münchner Musikhochschule, die Anfang der 50er Jahre noch in der Stuckvilla untergebracht war, ihren letzten Schliff, da sie seit ihrer frühesten Jugend nur gesungen hat und bereits mit 13 Jahren die Königin der Nacht darbot. Dort war es auch, wo sie zum ersten Mal Georg Völker traf. Nach dem Krieg kam Völker zurück zu seinem Vater Franz Völker, der am Ammersee seine zweite Heimat gefunden hat. Der musikalische Sohn wurde an der Hochschule bei Prof. Haas aufgenommen und ging dann nach Gelsenkirchen ins Engagement. Sein jugendlicher Bariton eignete sich sehr für alle Mozartpartien und natürlich den „Barbier“, wovon wir auch eine Kostprobe hören konnten. Bald sang er auch Marcello und andere italienische Partien, praktisch alle Partien seines Faches. Besondere Sympathie hatte Werner Egk für ihn, als Kaspar in der *Zauberflöte* war er überall gefragt und stand

auch einmal auf der Bühne des Prinzregententheaters. Sein Weg führte ihn über Augsburg (Posa mit Hans Hopf als Carlos und Franz Konwitschny am Pult der Freilichtbühne am Roten Tor) und Karlsruhe nach Mannheim (1961-1988). Dort fand er seine künstlerische Heimat, zumal sein Lieblingsdirigent und Mentor Horst Stein dort viele Jahre am Pult stand. Dort kreierte er auch die Partie, mit der er heute noch in aller Munde ist und die er 128mal und an fast allen Opernhäusern der Welt gesungen hat, den „Beckmesser“. Zitat Opernwelt 1968: „Den Beckmesser gestaltete Georg Völker eindringlich und plausibel als vergleichsweise jungen Mann, dessen Werben um Eva nicht, wie sonst leider allzuoft, von vornherein unglaublich wirkt. Scurrile Züge verdichten sich erst allmählich. Dazu verfügt er über einen hellen, leicht und bestimmt geführten Bariton...“.

Frau Scholl brillierte in den 50er und 60er Jahren in allen Rollen des Koloraturfaches bis hin zur jugend-

lich-Dramatischen; besondere Lieblingspartien waren die „Traviata“, die „Butterfly“, die „Mimi“ und die „Julia“ in *Romeo und Julia* von Heinrich Sutermeister, Georg Solti setzte sie in allen Opern ein, die er zuerst in München und dann in Frankfurt dirigierte. Leider forderte das herausragende Engagement der Sängerin ihren gesundheitlichen Tribut und nach einem Herzflattern bei einer „Traviata-Vorstellung“ beendete sie ihre Karriere. Seit dieser Zeit unterrichtet Frau Scholl-Völker - 25 Jahre nach der ersten Begegnung in der Hochschule traf man sich wieder und beschloß, zu heiraten - berühmte Schüler sind und waren Helen Donath, Colette Lorand, Nikolai Gedda.

Selbstverständlich kam an diesem Abend auch der Vater Franz Völker und das Verhältnis Vater - Sohn nicht zu kurz, über dessen Vita gibt es aber hinreichend Material zum Nachlesen.

Monika Beyerle-Scheller

Fortsetzung von S.9: Taylor
Haus mit diesem großen Repertoire und diesem kleinen Ensemble besser funktionieren kann. Wenn die Tänzer ein Problem in *Funny Girl* oder im *Bettlerstudent* haben, dann bin ich als Ballettdirektor da, um zu versuchen, für dieses Problem eine Lösung zu finden. Das ist wichtig, auch für die Tänzer. Ich habe Assistenten, die die Opern- und Operettenarbeit machen. Nur wenn meine Macht oder meine Stimme wirklich nötig ist, dann benutze ich sie natürlich. Auch damit man realisiert, daß ich auch für die Musculararbeit kämpfe. Denn wenn das Ballett ohne Probe in ein Musical geht, ist das nicht nur schlecht für das Ballett, sondern für die ganze Produktion. Es gibt Stücke im Repertoire, die wirklich toll für das Ballett zu machen sind. Zum Beispiel fangen wir nächste Woche mit *West Side Story* an. Das ist eigentlich unser dritter Ballettabend in dieser Spielzeit.

Machen Sie die Choreographie?

Ja. Und ich finde das keine schlechte Idee. Man kann nicht

generell sagen: „Keine Operette, kein Musical, keine Oper, nur Ballett.“ Und man kann nicht sagen: „Immer Operette, immer Musical, immer Oper.“

Herr Schultz stellte Ihnen einen Ballettdramaturgen, Jan Adamiak, an die Seite. Wie sieht Ihre Zusammenarbeit aus?

Normalerweise sitze ich mit Sándor Barkóczy, meinem choreographischen Assistenten, und Jan zusammen und gehe die Musik, die Ideen durch. Jan hat vorher in Heilbronn mehrere Tanzfestivals organisiert. Er kennt die Tanzszene in Deutschland. Jan ist dramaturgisch sehr gut ausgebildet, Sándor hat eine tänzerische Ausbildung. Beide arbeiten gut zusammen. Was in dem Programmheft ist, ist von Jan. Die Ausstellung, die wir jetzt im ganzen Haus haben, finde ich fantastisch. Das wurde alles von Jan organisiert, zusammen mit Herrn Schultz.

Wie gehen Sie bei der Erarbeitung einer Choreographie vor?

Manchmal höre ich Musik und denke, ich benütze diese Musik. Ich habe keine Ahnung, über was ich wie choreographieren werde, aber ich weiß, ich möchte etwas auf diese Musik machen. Manchmal lese ich etwas oder sehe ein Bild. Etwas passiert mit mir, und ich muß über das, was passiert ist, etwas erzählen. Und ich drücke mich in der Form des Tanzes aus.

Gibt es eine Botschaft, die Sie mit Ihrer Arbeit transportieren möchten?

Es ist vielleicht keine Botschaft, aber ich finde, auch wenn man damit beschäftigt ist, etwas ganz Schlimmes zu erzählen, sollte man versuchen, irgendwo oder irgendwie etwas Positives in die Geschichte einzubauen. Wichtig ist auch zu realisieren, daß die Arbeit heute passiert, denn ich lebe heute. Ich will nicht sagen, daß meine Ballette über die Probleme von heute gehen, aber sie sind gemacht für jemanden, der jetzt lebt.

Vesna Mlakar

Michael Stegemann: **Franz Schubert** "Ich bin zu Ende mit allen Träumen" Piper Verlag, 486 Seiten DM 49,80

"Das ganz andere Schubert-Buch" nennt der Verlag diesen Beitrag zum Schubert-Jahr 1997, zum 200. Geburtstag des Komponisten Franz Schubert.

Auf dem Buchumschlag wird zwar einerseits festgestellt, er habe 998 katalogisierte Werke geschrieben, andererseits aber, ganz brutal, er sei "Säufer, Syphilitiker, verkrachte Existenz und Wirtshausgenie am Rockzipfel seiner Freunde" gewesen. Daß Schubert an seiner Lueserkrankung unendlich gelitten hat, ist mehr oder weniger bekannt. Daß sein Alkoholgenuss sich in durchaus normalen Grenzen bewegt hat, bezeugt Freund Spaun sehr glaubhaft. Wie anders hätte er auch sonst seine unglaubliche Lebensleistung erbringen können, und das gewiß nicht im Wirtshaus!

Der Musikwissenschaftler und Publizist Michael Stegemann zeigt Schubert in einer Art "imaginärem Tagebuch" von 365 Kapiteln, wobei alles, was Schubert zwischen Mai 1810 und November 1828, seinem Tod, gesagt oder gedacht haben könnte, in einem peinlichen Pseudo-Wienerisch wiedergegeben ist.

Sicher hat Schubert wienerisch gesprochen - aber kann heute jemand wissen, wie oder was? Geschrieben hat er jedenfalls ein gepflegtes Deutsch, in seinen Briefen ebenso wie in seinen Tagebüchern, soweit diese noch erhalten sind. Natürlich beruht diese Phantasie-Biographie auf eingehendem Quellenstudium und genauer Kenntnis aller in Frage kommenden Zeugnisse und Zeitdokumente, von denen auch zwischendurch etwas eingestreut ist, - man empfindet sie als wohlthuende Haltepunkte im endlosen Redestrom des von Stegemann erfundenen Schubert.

Vom gleichen Verfasser ist in der Serie Piper ein Schubert-Almanach erschienen, ein Begleitbuch zu einer Hörfunkreihe aus 365 Sendungen von jeweils 25 Minuten Dauer, die von den Sendern SFB 3, DRS 2, MDR Kultur und NDR 3 in diesem Jahr täglich ausgestrahlt wird. Das Buch enthält nicht nur das musikalische Programm der einzelnen Sendungen, sondern auch die Zeitumstände erhellende Zeitungs-

ausschnitte, Erlasse usw. und ist reich illustriert. DM 16,90

Ingeborg Gießler

Jürgen Schläder/ Robert Braummüller: **Tradition mit Zukunft** - 100 Jahre Prinzregententheater München. Mit einer Dokumentation von Cornelia Hofmann. Ricordi Verlag, Feldkirchen bei München. 384 Seiten. DM 59,-

Bereits aus Anlaß der „kleinen Lösung“ im Jahre 1988 war ein Buch zum Prinzregententheater erschienen. Warum also ein neues Buch, was bietet es im Vergleich zu dem früher erschienenen Buch?

Vor allem der Dokumentationsteil ist hier positiv zu bewerten, denn er enthält eine genaue Auflistung aller Aufführungen, die an diesem Hause stattgefunden haben: Opern-, Ballett-, Schauspiel- und Konzertaufführungen ebenso wie Lesungen, Festakte u. ä. Gerne hätte man allerdings auch ein Titel- und Personenverzeichnis vorgefunden, um das Buch auch als Nachschlagewerk benutzen zu können.

Auch an dem gut ausgewählten Bildmaterial kann man seine Freude haben: ca. 400 Photos lassen die Aufführungsgeschichte an diesem Haus lebendig werden. Sicher wird dieses Buch gerade deshalb für diejenigen, die noch als Publikum dabei waren, höchst interessant sein.

An den Textbeiträgen werden manche der Zeitzeugen aber möglicherweise nur eingeschränkt Freude haben. Hier ist viel subjektive Sicht der beiden Autoren eingeflossen. Da wird oft allzu pauschal in nahezu allem, was in der Zeit des Nazi-Regimes zur Aufführung kam, etwas gesehen, das nach Inhalt, Musik und szenischer Umsetzung den nationalsozialistischen Ideologien entsprochen haben soll.

Hierzu ein Beispiel (Seite 174 über die Schlußszene einer Inszenierung von *Daphne* durch Rudolf Hartmann im Jahre 1941: „Strauss komponierte eine Idylle im Mondenschein, wie die Regieanweisung seiner Partitur vorschreibt, also die klingende Gloriole eines Verwandlungswunders. ... Rudolf Hartmann

hingegen inszenierte in München dieses Finale als politische Botschaft, in dem (!) er Daphnes Verwandlung in das Licht des anbrechenden Morgens tauchte, in 'die neue Sonne, die zärtlich funkelnden Strahlen Apolls als des Sonnengottes, denen sich die jungen Zweige und Blätter erschauernd entgegenstreckten. Die ideale Vereinigung (von Daphne und Apoll) vollzog sich im Sinne einer Erhebung in geistige Sphären.' ... Konkreter läßt sich Straussens Idylle des Wunders kaum verwandeln in die völkische Botschaft, daß Opferbereitschaft und Tod preiswürdig sind für den Aufbruch in eine neue Zeit voll strahlender Kraft und Stärke."

Die Entwicklung der Münchner Festspiele, die mit den Musteraufführungen von Dingelstedts begannen, wird gut und ausführlich beschrieben. Aber gerade auch im Hinblick auf diesen Teil des Buches hätte man ein Personen- und Sachverzeichnis aufnehmen sollen.

Es gibt wohl kaum ein Buch, in dem nicht auch Fehler auszumachen wären. Auf Seite 160 heißt es in einer Bildunterschrift „... nach der Festvorstellung anlässlich des 50jährigen Jubiläums der Uraufführung von *Tristan und Isolde* am 10.6.1935 im Nationaltheater.“ *Tristan und Isolde* wurde am 10.6.1865 uraufgeführt.

Helga Schmidt

Martha Mödl - schon 85?

Man mag es kaum glauben, aber dennoch ist es wahr: Am 23.3.1997 wird die große dramatische Sängerin und Darstellerin 85 Jahre alt. In München konnten wir sie zuletzt 1988 in Aribert Reimanns *Gespensersonate* und 1989 in Peter Michael Hamels *Kassandra* sehen.

Wir wünschen der Künstlerin noch viele gesunde Jahre.

Helga Schmidt

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

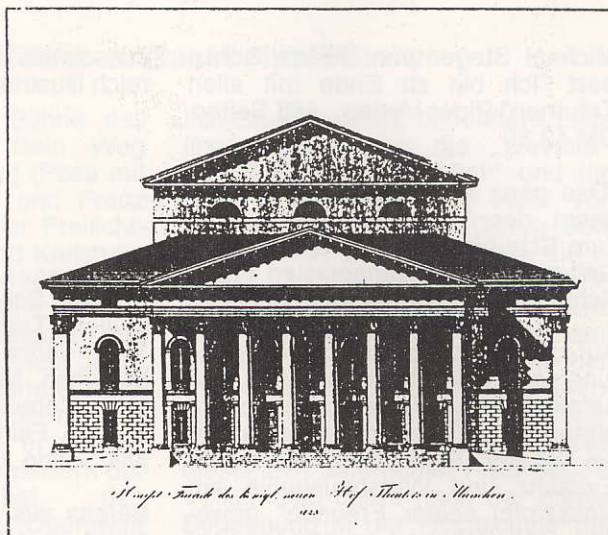
Christine Zimmermann

Blutenburg-Straße 45

80636 München

Telefon (0 89) 18 85 00

Geöffnet: Dienstag, Donnerstag, Freitag
13.00 bis 18.00



Falkenturmstraße 10

80331 München

Tel. 0 89/29 79 09

Geöffnet:

Montag bis Samstag 12.00 bis 14.00 Uhr
und 18.00 bis 24.00 Uhr

Sonntag nur 18.00 Uhr bis 24.00 Uhr

IMPRESSUM - IBS-aktuell

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

Redaktion: Helga Schmidt (verantwortlich) - Karl Katheder - Wulfhiit Müller

Layout: Wulfhiit 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, Postbank München, BLZ 700 100 80

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

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

Postvertriebsstück B 9907 F Gebühr bezahlt

M 200

Erika Vorbrugg

Karlheinz Vorbrugg

Allgäuer Str. 83

81475 München