

Wiedereröffnung des Prinzregententheaters

Die Euphorie der Eröffnungswochen ist abgeklungen, auch im Prinzregententheater ist so etwas wie der Alltag eingekehrt. Zeit für Rückblick und Bestandsaufnahme über diese zwei Januarwochen, in denen sich Festreden, Empfänge, Pressekonferenzen, theatralische und musikalische Ereignisse jagten.

Der wichtigste Eindruck zuerst: Es scheint heute niemanden mehr zu geben, der die Berechtigung dieser Renovierung ernsthaft in Frage stellt. Mancher wird sich gewundert haben: Warum eigentlich erst jetzt? Aber es hatte eben eines August Everding bedurft, der mit einer Mischung aus Charme, Hartnäckigkeit, Erfindungsreichtum und unerschöpflicher Energie Geldgeber und Unterstützer fand und immer wieder dazu animierte, festgefahrene Positionen noch einmal zu überdenken. Fest rechnen konnte er stets damit, daß das Prinzregententheater nie aufgehört hat, im Herzen der Münchner einen festen Platz einzunehmen. Bester Beweis dafür war der „Tag der offenen Tür“, an dem es den Besuchern kaum aufnehmen konnte.

Jeder, der Gelegenheit hatte, das Theater von innen zu sehen, dürfte so etwas wie Stolz und Freude angesichts der gelungenen Renovierung empfunden haben, sei es nun der prachttvolle Zuschauerraum, das lichte Gartenfoyer oder die liebevoll rekonstruierte Deckenmalerei (wer genau hinschaute, konnte dort auch das Konterfei von Everding entdecken).

Mit einem bewußt heterogenen Programm stellte Everding die vielseitige Verwend-

barkeit des Theaters – trotz kleiner Lösung – unter Beweis. Dennoch: Gerade die Ballettaufführung und die Orchesterkonzerte zeigten, daß auf die Dauer gesehen eine Renovierung auch der Hauptbühne angestrebt werden muß. Da gilt es jedoch einige Widerstände zu überwinden. Aber auf Everding wird man sich auch in dieser Hinsicht verlassen können...

Einige Ereignisse der Eröffnungsfestwochen seien hier, in bewußt subjektiver Auswahl, nochmals herausgegriffen:

Den Auftakt bildete nach der Eröffnungsvorstellung vor geladenen Gästen die **Matinée des Bayer. Staatsorchesters** unter Wolfgang Sawallisch am 10. 1. 1988. Wolfgang Rihm hatte einen Kompositions-

auftrag erhalten und einen Zyklus von Orchesterliedern nach Texten von W. Wondraschek geschrieben. Das Ergebnis war eine expressive Musik, die dennoch auch lyrisch-kantabile Passagen enthielt. Gabriele Schnaut setzte ihre nicht wirklich „schöne“, aber ausdrucksfähige, große Stimme geschickt ein und wurde den hohen technischen und musikalischen Anforderungen bewundernswert gerecht. Nach der Pause dann Beethovens „Eroica“, von Sawallisch und seinen Musikern mit großem Spannungsbogen interpretiert.

Am Abend fand ein geschlossenes **Konzert für die Stuhlsponder** statt. Großzügige Mäzene und kleine Spender waren geladen, und – wie bei den beiden vorausgegangenen

Konzerten – sah man so viele Prominente (Künstler, Politiker, Industrielle) wie schon lange nicht. Das Münchener Kammerorchester unter H. Stadlmair war mit Händels „Wassermusik“ und dem Streichsextett aus „Capriccio“ vertreten, Hermann Prey und der bewährte Liedbegleiter W. Sawallisch boten den Zyklus „An die ferne Geliebte“ und H.-M. Schneidt hatte für seinen Auftritt mit dem Münchener Bachchor beziehungsweise eine Huldigungs-Kantate von J. S. Bach für **August den Starken** ausgewählt.

Mit besonderer Spannung erwartete man die zweite Ur-aufführung, „**Die Jagd nach dem Schlarg**“ des bewährten Autoren-Teams Michael Ende/Wilfried Hiller durch das Staatstheater am Gärtnerplatz.

Nach dem großen Erfolg des „Goggolori“ waren die Erwartungen hoch. Das Pro-



Foto: W. Rabanus

blem, nur eine kleine Spielfläche zur Verfügung zu haben, wurde von Meyer-Oertel hervorragend gelöst. Orchester und Dirigent waren als Akteure in das Spiel einbezogen. Eine „Clownerie“ nennen die Autoren ihr Stück. Es zerfällt nach meiner Meinung in zu viele Einzel-Szenen, denn der rote Faden, also „die Jagd nach dem Schlarg“, gibt doch zu wenig her für die dramaturgische Entwicklung. Die (an sich überzeugende) Idee, den Dichter Lewis Carroll mit seinem Alter Ego zu einem siamesischen Zwilling zu verschmelzen, wurde zu Beginn des Stückes zu lang ausgebreitet.

Die Musik Hillers gibt sich bemüht-witzig, aber ich meine, er hätte doch mehr Eigenes einbringen und etwa auf die nicht sonderlich originelle La-Paloma-Parodie verzichten sollen.

Voller Bewunderung war ich für die Leistung des Ensembles. Die Sänger agierten mit der Lockerheit von Broadway-Musical-Profis.

Unter kulinarischen Aspekten waren sicher die **Sänger-Gala** und der **Domingo-Abend** Höhepunkte. Die Sänger-Gala wurde glücklicherweise im Fernsehen übertragen, aber Domingo, der Vielbegehrte, Rare, war nur life zu hören.

Das Programm der Festwochen war von Everding geschickt zusammengestellt worden, auch Schauspiel, Ballett, Jazz und Volksmusik waren vertreten. In einer mit Wolfgang Rihm, Hans-Werner Henze, Günter Bialas und Krzysztof Penderecki u. a. hochkarätig zusammengesetzten **Diskussionsrunde zum Thema „Zeitgenössisches Musiktheater“** wurde der Versuch unternommen, eine Antwort auf die Fragen zu finden: Was ist zeitgen. Musiktheater, warum findet es so wenig Resonanz beim Publikum, warum hat es so wenig Bestand? Ein Versuch, wie gesagt!

Joachim Kaiser sprach im Orchesterprobensaal des Prinzregenten-

theaters über das Thema: „**Warum Kunst Spaß macht**“. Wie schon der Untertitel „ein ernsthafter Vortrag“ aussagt, keineswegs eine Fatschingsrede, sondern die tiefeschürfende und kenntnisreiche Auseinandersetzung mit einer Frage, die selten gestellt wird, wohl deshalb, weil Spaß sich eigentlich immer durch sich selbst rechtfertigt, nicht wie das Leid nach einer Erklärung verlangt.

Joachim Kaiser zeigte zunächst, daß die deutsche Sprache offenbar

(leider) das Vergnügen steigert. Daneben sind aber Musik und Text, die Wagner für Beckmesser schrieb, auch avanciertes Musiktheater, und zwar in viel stärkerem Maß als bei den positiven Figuren. Mit dem Vivace-Chor „Cum sancto spiritu“ aus Bachs h-moll-Messe präsentierte Joachim Kaiser als nächstes den „sinnlich-übersinnlichen Spaß eines Bachschen Jubelchores“. Indem Bach die konventionellen Formen und Modulationen eines Barockkonzertes so aufregend

einsetzt und alle denkbaren musikalischen Wirkungen ausschöpft, entsteht eine unvergleichliche musikalische Freude, gegen die Janacek, Strawinsky und R. Strauss vergleichsweise harmlos wirken. Nun ist es keineswegs selbstverständlich, den Spaß an solchen Musikstücken auch empfinden zu können. Im zweiten Teil seines Vortrags arbeitete Joachim Kaiser als grundlegende Voraussetzung für den Zugang zu Kunst- und Musiksprache die Tradition auf der einen Seite und das Miterleben der theatralischen Realisierung durch den Zuschauer auf der anderen Seite heraus.



Foto: W. Rabanus

Trotz aller kritischen Prüfung bleibt ein ungelöster Rest, denn „das Gelingen hat immer ein Geheimnis, das Mißlingen aber tödlich-klare Gründe“ – so schloß Joachim Kaiser seinen hochinteressanten Vortrag.

August Everding hat wegen seiner hohen Anzahl von Festansprachen sicher gute Chancen, ins Guinness-Buch der Rekorde aufgenommen zu werden. Es ist ihm immer wieder gelungen, mit launigen Reden auf das jeweilige Spektakel einzustimmen.

Bleibt der Wunsch, daß das Prinzregententheater weiterhin soviel Aufmerksamkeit (in der Öffentlichkeit und bei den Medien) und Zuwendung (durch Mäzene) erfährt, damit die „kleine Lösung“ eines Tages doch noch zu einer großen, abschließenden wird. *Helga Schmidt*

An zwei Beispielen aus Musik und Musiktheater untersuchte Joachim Kaiser dann im Detail die vielschichtigen Dimensionen des Späßes. Zunächst Beckmesser: Es handelt sich um eine typische Lustspiel-situation – der eitle alte Hagestolz wird blamiert, das junge Paar kriegt sich. Dieses Handlungselement enthält ein Gutteil Brutalität, was

Uschi Ehrensberger

VERANSTALTUNGEN

Sonntag, 6. März 1988

Podiumsdiskussion

aus Anlaß der Wiederaufnahme
der „Schweigsamen Frau“

mit Julie Kaufmann, Ronald Adler
und Wolfgang Rauch

Beginn: 11.00 Uhr Einlaß: 10.00 Uhr

AgV-Saal, Ledererstraße 5

Künstlerabende

Hotel Eden-Wolff

Arnulfstraße 4

Folgende Abende:

Dienstag, 29. März 1988

Jewgeni Nesterenko

Ein Abend mit dem russischen
Bassisten in Zusammenarbeit mit
dem Bayerischen Rundfunk

Beginn: 19.30 Uhr Einlaß: 18.30 Uhr

Dienstag, 12. April 1988

James King

Kammersänger

Beginn: 19.00 Uhr Einlaß: 18.00 Uhr

Donnerstag, 28. April 1988

Thomas Holtzmann

Schauspieler

Beginn: 19.00 Uhr Einlaß: 18.00 Uhr

Unkostenbeitrag für Gäste

je Veranstaltung DM 8,-

* * *

IBS-Schauspielgruppe

Wir laden ein zu

Mord an Bord

Agatha Christie

Aufführungen im:

Bürgersaal,
Friedrichshafener Straße 17,
8000 München 60,
S-Bahnhof Westkreuz

Donnerstag, 21. 4. 1988, 19.00 Uhr

Samstag, 23. 4. 1988, 19.00 Uhr

ferner im:

Altenheim Schwabing,
Rümannstraße 60,
8000 München 40

Freitag, 22. 4. 1988, 18.30 Uhr

Sonntag, 24. 4. 1988, 18.00 Uhr

Unkostenbeitrag: DM 8,-

Kartenbestellung:

Im IBS-Büro und Abendkasse

Wanderungen

Samstag, 12. März 1988

**Tutzing – Deixlfurter Seen – Ober-
traubing – Unterzeismering – Tutzing**

Wanderzeit: ca. 5–6 Stunden

Abfahrt: 8.28 (S 6) Marienplatz

Ankunft: 9.17 Tutzing

Samstag, 16. April 1988

**Freiham – Mooschwaige –
auf dem Naturlehrpfad durch die
Aubinger Lohe**

Wanderzeit: 3½ Stunden

Abfahrt: 9.38 Marienplatz (S 5)

Ankunft: 9.59 Harthausen

Samstag, 7. Mai 1988

**Tegernsee – Baumgartenschneid –
Rottach-Egern**

Wanderzeit: ca. 4–5 Stunden

Abfahrt: 7.54 Starnberger Bhf.

Ankunft: 8.58 Tegernsee

* * *

Bregenzer Festspiele

Für die Aufführungen am 6. und
7. August 1988 Hoffmanns Erzäh-
lungen / Samson et Dalilah stehen
noch 4 Karten DM 130,- (für beide
Vorstellungen) zur Verfügung.
Anmeldung im Büro.

IBS-Dienstags-Club

Im Kolpinghaus – Familienstube,
Adolf-Kolping-Straße 1

Beginn: 18.00 Uhr

8. März 1988

**Einführung in die Oper
– Mosè – von Rossini**

12. April 1988

Entfällt wegen Künstlerabend
James King

3. Mai 1988

**Einführung in die Oper
„Die Sache Makropulos“**

* * *

IBS-4-Tage-Wanderung

vom 15. 6. – 19. 6. 1988

Ziel: Schönberg im Bayer. Wald.
Mit täglichen Wanderungen

An- und Abfahrt
individuell mit Pkw

Preis: DM 180,- pro Person incl.
DZ, Frühstück und Abendessen

Anmeldung: Bis spätestens
20. März 1988

Anmeldevordruck bitte im Büro
anfordern

Einladung

zum

Solisten-Abend

**„Schöne Melodien
der Klassik“**

mit

Hester Hudson, Mezzo-Altistin

Alfonso Devilli, Tenor

Toma Schmidt am Flügel

Programm: Lieder und Arien

von Offenbach – Händel – Bizet

– Puccini – Rossini u. a.

Am Donnerstag, 17. März 1988

im Lyceumsclub –

Maximilianstraße 6

Beginn: 20.00 Uhr

Unkostenbeitrag: DM 15,-

IBS, RWV und Schüler DM 10,-

Kartenbestellung:

Tel. 0 89 - 39 67 26

und an der Abendkasse

Veranstalter: Alfonso Devilli

SIE LESEN

IN DIESER AUSGABE

**1 Wiedereröffnung
des Prinzregententheaters**

3 Veranstaltungen

4 Mitteilungen

Zu Gast beim IBS

5 Edith Mathis

6 Bernd Weikl

7 Prof. Wolfgang Sawallisch

8 Nikolaus Lehnhoff

Das IBS-Interview

10 James Morris

11 Die IBS-Serie

13 Buchbesprechungen

16 Die Letzte Seite

Vereins-Adresse: IBS e. V. – Postfach 544, 8000 München 1 – Telefon 0 89 / 4 48 88 23 Mo – Mi – Fr 10-13 Uhr

MITTEILUNGEN

Der IBS sieht sich nicht als Vermittler von Opernkarten

In Einzelfällen bekommt der IBS für Aufführungen, die im Monatsspielplan den Vermerk „Vorstellung für Besucherorganisationen“ tragen, eine beschränkte Anzahl von Karten.

Bei Kartenwünschen von IBS-Mitgliedern ist folgendes zu beachten:

1. Telefonische Auskünfte über die in Frage kommenden Vorstellungen werden während der Dienstzeit im IBS-Büro erteilt.
2. **Sofort** nach Erscheinen des Monatsspielplanes, spätestens bis 1 Monat vor der Aufführung, sind Bestellungen schriftlich mit Angabe von Adresse und Telefon an **Gottwald Gerlach, Einsteinstraße 102, 8000 München 80**, zu richten.
3. Der IBS bekommt nur Karten der Kategorien VI, VII und VIII. Bestimmte Platzwünsche können nicht erfüllt werden, lediglich die Angabe Sitz- oder Stehplatz ist erwünscht und wird berücksichtigt.
4. Pro Mitglied kann nur eine Karte bestellt werden. Sammelbestellungen unter Aufführung aller Namen sind wegen Einsparung von Portokosten erwünscht.
5. Die bestellten Karten werden bis spätestens eine Woche vor der Aufführung zugeschickt und müssen sofort durch Überweisung bezahlt werden. Eine Rückgabe von Karten ist **nicht** möglich.
6. Kann die Bestellung **nicht** erfüllt werden, bekommt der Besteller bis zum gleichen Zeitpunkt schriftlich oder telefonisch eine Absage.
7. Hat der Besteller bis **eine** Woche vor der Aufführung weder die Karte noch eine Absage erhalten, ist er verpflichtet, Herrn Gerlach telefonisch (47 98 24) zu benachrichtigen. (Bei Nichterreich des Büro.) Diese Maßnahme ist erforderlich, da in letzter Zeit wiederholt Karten auf dem Postweg verlorengegangen sind. Erfolgt diese Rückmeldung nicht, müssen die Karten auch bei Nichterhalt vom Besteller bezahlt werden.
8. Mit der Bestellung erkennt der Besteller die vorstehenden Bedingungen an.

Besetzungszettel in der Staatsoper

Als Ergebnis unserer ständigen Bemühungen führt die Staatsoper bis Ende der Saison folgende Regelung ein:

Die Pressestelle sendet Ihnen den gewünschten Besetzungszettel unter folgenden Bedingungen zu:

1. Frei-Umschlag mit eigener Anschrift
2. Angehefteter Zettel mit Aufschrift:
An Pressestelle
Vorstellung und Datum
3. Abgabe der Anforderung am Tag der Vorstellung beim Bühnenpfortner.

Das **Opernstudio der Bayerischen Staatsoper** gastiert unter der Leitung von H. Bender in folgenden Städten:

19. März in Marktoberndorf mit Don Giovanni
28. März in Bad Füssing mit Don Giovanni
20. April in Ottobrunn mit Vier Grobiane
21. April in Rosenheim mit Vier Grobiane.

(Karten erhalten Sie bei den jeweiligen Sälen bzw. beim Fremdenverkehrsamt).

Die Veranstaltungen der **Eröffnungswochen des Prinzregententheaters** sind auf VHS-Video-Bändern erhältlich. Der Preis für 3 Cassetten (ges. 9 Std.) beträgt 149,- DM und kommt **voll** dem weiteren Ausbau des Theaters zugute. Bestellformulare liegen im Theater aus.

Berichtigung

IBS aktuell 1/88

Beitrag: IBS-Serie Seite 8

Es muß lauten:

VI. Das **IXX.** Jahrhundert

Bei Absatz 5 entfällt:

– die Rossini dann auch tatsächlich verwendete.

Beitragszahlung

Wir bitten alle Mitglieder, soweit sie den Mitgliedsbeitrag für 1988 noch nicht bezahlt haben, um umgehende Einzahlung.

Bitte schreiben Sie Ihren Absender deutlich und geben Sie auch Ihre IBS-Mitgliedsnummer an.

Jahresbeitrag:

Mitglieder	DM 40,-
Ehepaare	DM 60,-
Studenten, Schüler etc.	DM 24,-
Fördernde Mitglieder ab	DM 100,-

IBS gratuliert

Astrid Varnay

– seit 35 Jahren singt sie in München
1953 betrat Astrid Varnay als Isolde erstmals eine Münchner Bühne. Seither hat sie an unzählbaren Abenden auf der Bühne des Prinzregententheaters und später des Nationaltheaters gestanden, unvergessen vor allem in ihren großen Wagner- und Strauss-Partien. Eine große Sängerin, die fast selbstverständlich später in das Charakterfach der Mezzo- und Altregion wechselte. Von der Isolde spannt sich der Bogen bis etwa zur Mutter Lucia, für die Joachim Kaiser die liebevolle Bezeichnung „Ur-Mutter Astrid“ fand.

Und wahrhaft eine „Mutter“ ist sie all jenen jungen Sängern geworden, denen sie beim Erarbeiten neuer Partien hilft.

Wir sagen Dank für die vielen großen Opernabende, die wir durch sie erlebt haben und gratulieren mit allen guten Wünschen für viele gesunde und aktive Folgejahre!

Beide Künstler wurden in einem Festakt im Nationaltheater geehrt

Hans Hotter

– seit 50 Jahren Sänger der Münchener Oper

Wenn ein Sänger 50 Jahre auf der Bühne steht, dann ist dies ein Beweis dafür, daß er mit seinen Mitteln, seinen Möglichkeiten immer klug umgegangen ist.

Seit jenem ersten Auftreten als „Wanderer“ hat er wohl alle wichtigen Partien seines Fachs gesungen. Er war eine der Säulen der Ara Cl. Krauss und dem Werk und Menschen Richard Strauss eng verbunden. Auch als Lied- und Oratorien-Sänger war Hotter einer der ganz Großen. Auch heute ist Hotter noch immer ein gefragter Charakter-Darsteller und bewies erst jüngst wieder seine deklamatorischen Fähigkeiten in einer Aufführung der „Gurre-Lieder“.

Zwei Generationen umspannt sein Wirken in München – drei Generationen sagen ihm Dank. Wir gratulieren und wünschen ihm Erhaltung der Gesundheit und Schaffenskraft!

Edith Mathis

In der Reihe „Gespräche mit Künstlern“ hatten wir die Freude, **Edith Mathis** begrüßen zu können und einem sehr kenntnisreichen Dialog der Sängerin mit Helga Schmidt beizuwohnen.

Frau Mathis erzählte charmant von ihrem Werdegang, der Entwicklung und den Höhepunkten ihres Künstlerlebens. Sie wurde in Luzern geboren und hatte schon im frühesten Kindesalter Freude am Singen; für das Klavierspiel konnte sie sich nicht so sehr begeistern. Mit sieben Jahren stand sie zum ersten Mal als 2. Knabe in der Zauberflöte auf der Bühne.

Nach dem Studium in ihrer Heimatstadt und in Zürich debütierte sie am Luzerner Stadttheater. Mit dem Cherubino errang sie erste Erfolge, eine Partie, die sie später auch in Zürich sang und die jahrelang eine ihrer erfolgreichsten Partien blieb.

1959 kam es zu einem Vorsingen bei Wolfgang Sawallisch während der Bayreuther Festspiele. Sawallisch engagierte sie nach Köln, wo sie nach und nach alle wichtigen Fachpartien singen konnte.

Von Anfang an widmete sie sich insbesondere dem Lied und Oratorium. So wirkte sie seit 1958 auch regelmäßig bei den Luzerner Festwochen mit.

Die Deutsche Grammophon-Gesellschaft sicherte sich die Künstlerin durch einen Exklusiv-Vertrag.

Im Rahmen dieses Vertrages hat Frau Mathis bei den Aufnahmen fast aller Mozart-Opern mitgewirkt und eine Vielzahl von Bach-Kantaten eingespielt.

Im Jahre 1969 debütierte sie in Hamburg als Susanna, eine Rolle, die nun nach dem Cherubino zu einer ihrer erfolgreichsten Mozart-Rollen wurde, zu der dann auch die

Tätigkeit an der Bayerischen Staatsoper wurde sie zur Kammersängerin ernannt. Auch in München war Frau Mathis oft in Konzerten und – leider zu selten – Liederabenden zu hören.

Als eine (vorerst) noch nicht gesungene Traumrolle nennt sie die Fioriligi. Neue Rollen in der nächsten Zukunft werden die Gräfin in Frankfurt und die Agathe in Hamburg sein. Für diese Rollen, aber auch für den Liedgesang, sind Elisabeth Grümmer und Elisabeth Schwarzkopf ihre Vorbilder. Als Nachfolgerin von Elisabeth Grümmer hat sie in Luzern Meisterkurse übernommen.

Die unermüdlich an sich arbeitende und sehr selbstkritische Künstlerin läßt ihre Stimme regelmäßig von

ihrer Lehrerin in Frankfurt kontrollieren.

Das Gespräch wurde durch Musikeinspielungen umrahmt, die die Ausdruckspalette der Künstlerin zeigten. Wir hörten zu Beginn und am Schluß Ausschnitte aus der Bach-Kantate „Jauchzet Gott in allen Landen“, ein Liebeslied von Schumann, die Rosenarie aus „Figaros Hochzeit“, drei kleine Wolf-Lieder, die Arie der Frau Fluth und das Sopran-Solo aus dem „Deutschen Requiem“ von Brahms. Wir hoffen, diese große und sympathische Künstlerin bald wieder einmal in München zu hören! *Franz Tillmetz*

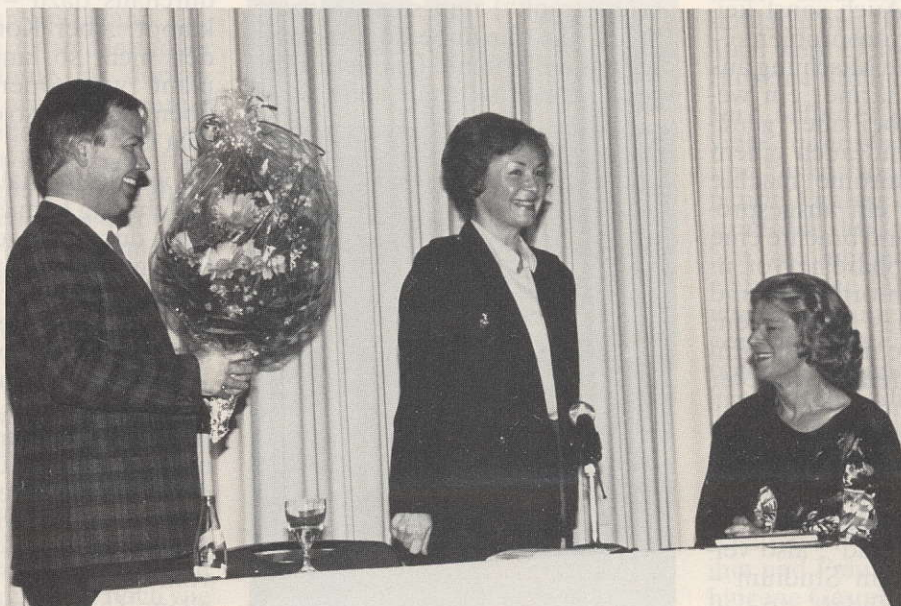


Foto: IBS

Pamina hinzukam. Für die Susanna nennt sie Irmgard Seefried als ihr Vorbild.

Die gefeierte Sängerin war nun vor allem in diesen Rollen an allen großen Opernhäusern und den Festspielen von Glyndebourne und Salzburg gefragt und geschätzt. Auch durch Liederabende hat Frau Mathis sich ein umfangreiches Repertoire erarbeitet.

In München ist Frau Mathis neben den großen Mozart-Rollen vor allem auch als Sophie und Zdenka aufgetreten, unvergessen ist ihre Melisande in der schönen Ponnelle-Inszenierung. Für ihre erfolgreiche

Unsere Devise:

**statt MASSE –
KLASSE!**



MÜNCHEN 2 · TAL 50
Studio I: Telefon 29 79 63
Studio II: Telefon 29 24 49

Bernd Weikl

50 Minuten vor Beginn der Veranstaltung fand man nur mit Mühe noch einen Platz in den hinteren Reihen, und als der **Herr Kammersänger** pünktlich um 5 Minuten nach 8 eintraf, erwartete ihn ein überfüllter Saal, in dem keine Stecknadel mehr zu Boden fallen konnte.

Der Herr Kammersänger: Ein großer, stattlicher, sehr gut aussehender Mann mit tiefer, voll tragender Stimme, die auch beim Sprechen schon beeindruckte (trotz Erkältung, die ihm so kurz vor der Strauss-Premiere wohl etwas zu schaffen machte). Auch sonst keinerlei Kommunikationsprobleme – die höchst gelungene Mischung aus Selbstsicherheit, Charme, ein wenig Koketterie, dabei aber genügend Selbstkritik und auch einem guten Schuß Selbstironie machte aus dem Gespräch ein ausgesprochenes Vergnügen und brachte eine ganz gelöste Atmosphäre hervor, in der sich sachliche Information und leicht schmunzelndes Amusement auf das Gelungenste mischten. Ein ganz moderner Mensch unserer Zeit, der ebensogut ein erfolgreicher Wirtschaftsmanager sein könnte. Irgendwann erwähnte er, kurzzeitig auch einmal Volkswirtschaft studiert zu haben (der Gesangunterricht war „fad“, also versuchte er es mit dem Studium – aber das war „noch fader“, so daß er doch lieber wieder zum Gesang zurückkehrte) – das nahm man ihm sofort ab.

Frau Kempkens, die das Gespräch führte, stellte ihre Fragen hauptsächlich auf seine derzeitige berufliche Praxis ab – die Antworten waren dem Inhalt nach klar, präzise und sachgebunden und zeigten jemanden, der weiß, was er will – wenn auch, wie gesagt, in leicht nonchalanter und anekdotenreicher Form präsentiert.

Aufschlußreich gleich die erste Antwort: Die Belastungen, denen das Leben eines berühmten Sängers heute ausgesetzt ist, meistert er vor allem mit guter Organisation und Selbstdisziplin. Das sind zwei Schlüsselbegriffe, die immer wieder auftauchen.

„Natürlich“ hat er Lampenfieber, aber dagegen, ebenso wie gegen private Probleme, die die Form nicht stören dürfen, hilft Konzentration auf die Rolle. An Tagen, an denen er abends auftritt, schläft er so lange wie möglich, treibt Gym-

nastik und konzentriert sich rechtzeitig auf den Abend. Eine große Chance, von den vielen Orten auf der Welt anderes zu sehen als Hotel und Opernbühne, besteht nicht – das hat er sich für „später“ vorgenommen, für die Zeit, wenn er nicht mehr singt. Zunächst ist er aber erst einmal bis 1992 ausgebucht.

Sein derzeitiges Repertoire umfaßt ca. 15 Partien – darunter den Hans Sachs, den Holländer, mehr und mehr Strauss wie den Mandryka und jetzt in München den Barak, daneben aber auch Belcanto (z. B. „Liebestrank“) und sogar Mozart. Er hält das für unbedingt notwendig, um die Stimme flexibel zu halten, und will sich auf keinen Fall



Foto IBS

ganz auf das schwere Fach festnageln lassen.

Das Lernen neuer Rollen geht über die visuelle Aufnahme des Notenbildes – den Text lernt er dann vom Gesamtklang, also von der Musik her. Zum Thema Sprachenproblem bei Opern kommt eine klare und dezidierte Stellungnahme: Originalsprache, weil die Musik nun einmal dafür gemacht ist und dabei die höchste Übereinstimmung besteht. Eine grundsätzliche Abneigung gegen zeitgenössische Musik hat er nicht, 1976 z. B. sang er in einer von-Einem-Uraufführung, ebenso schätzt er Orff und Henze. Die Grenze liegt da, wo keine durchgehende Gesangslinie mehr gewahrt ist. Da brauche man ein absolutes Gehör, und das habe er nun einmal nicht.

In erster Linie sieht er sich als Opernsänger, und hier liegt auch der Schwerpunkt seiner Tätigkeit. Liederabende würden ihn reizen – z. B. Wolf und Strauss – aber das läßt die Opernarbeit kaum zu, die Stimme wird dabei zu schwer, und die notwendigen Pausen – ca. 2 Wochen zur Lockerung – stehen nicht zur Verfügung. Allenfalls kommen Orgel-Lieder in Frage, die in dieser Hinsicht unproblematischer sind als das Klavierlied – gerade jetzt ist eine entsprechende Platte erschienen. Sonstiger Konzertgesang – z. B. Brahms-Requiem – gehört durchaus dazu – wenn es zeitlich klappt. Aber Konzerttermine werden nicht so lange im voraus geplant wie Opernauftritte (siehe oben – 1992!), so daß es dann oft zu spät ist.

Er würde niemals dirigieren – die Ablehnung kam ganz entschieden – aber durchaus gern einmal Regie führen. Damit waren wir beim Thema „Opernregie“, wobei er eine interessante Unterscheidung machte: Mythologische Stoffe wie „Holländer“ oder „Ring“ könnten durchaus einiges an Verfremdung und Zeitversetzung vertragen (z. B. mag er den Münchner „Holländer“), dagegen lehnt er bei historischen Stoffen – wichtigstes Beispiel „Meistersinger“ – jede Abweichung vom gegebenen Raum- und vor allem Zeitrahmen entschieden ab. Hierbei sei die Handlung unauflöslich mit der Welt, in die sie hineingestellt ist, verknüpft und also nur von daher verständlich. Aus Wernickes Hamburger „Meistersingern“ wäre er fast ausgestiegen, als ihm das Konzept klar wurde, und bei Neuinszenierungen erkundigt er sich vor der endgültigen Zusage jetzt grundsätzlich nach Dirigent und Regisseur.

„Meistersinger“ ist ihm überhaupt ganz besonders wichtig – er hält es für einen ganz entscheidenden Vorteil, ein relativ junger Sachs zu sein. Schließlich sei das ein Mann noch im Vollbesitz seiner Kräfte – warum sonst würde Evchen sich überhaupt für ihn interessieren? Seine Vorstellung: Sachs etwa 45 Jahre alt, Eva 18 und Stolzing etwa 19.

In 5–8 verschiedenen „Meistersinger“-Aufführungen hat er bisher mitgemacht – natürlich nicht nur in Premieren, sondern oft auch im Repertoire. Zum Problem des Einspringens in Repertoire-Aufführungen (oft ohne Proben): Bei Wagner

sei das nicht so schlimm, da die Rollenführung relativ statuarisch sei und man sich immer irgendwie zu rechtfinden könne – dagegen irrsinnig schwer bei Spielopern, die einfach von den Bewegungsabläufen her geprobt sein müßten. Übrigens hat er neben seinem Gesangstudium auch eine Schauspieler-Ausbildung und – mit leichter Ironie erwähnt – sogar Ballett gemacht. Das kommt ihm bei vielen Aufgaben zu Hilfe.

Natürlich kam auch der Werdegang zur Sprache:

Geboren 1942 in Wien, aufgewachsen zunächst in Bodenmais am Arber, danach Schulzeit in Mainz. Dort auch Abitur und dann Gesangstudium, das er in Hannover fortsetzte. Aufnahme ins dortige Opernensemble, wo er mehrere Jahre lang fast jeden Abend – zunächst in Winzigst-Rollen – auftrat (220 Vorstellungen pro Jahr!). Dann Sprung nach Düsseldorf zu Grischa Barfuß, dort immerhin schon *Barbier* und *Onegin*. Längere Zeit hindurch liefen Hannover und Düsseldorf nebeneinander – also oft morgens mit dem Zug nach Düsseldorf zur Probe, nachmittags zurück nach Hannover, abends Vorstellung. Am nächsten Tag das gleiche Spiel.

In diesem Zusammenhang kommt ein ganz grundsätzliches Statement: Man müsse in diesem Beruf sein Ziel von Anfang an so hoch wie

überhaupt denkbar stecken und in- folgedessen bereit sein, entsprechend hart zu arbeiten – irgendwelche freiwilligen Niveau-Beschränkungen seien strikt abzulehnen. Eine gesunde Portion Ehrgeiz sei unbedingt vonnöten. Und da dürfte – neben der Stimme – auch der



Foto: Naumann

Schlüssel für den Erfolg des Sängers Bernd Weigl liegen: Bei allem Charme und aller äußeren Lässigkeit weiß der ganz genau, was er will! Nach Düsseldorf kam Hamburg,

wo die Familie heute noch wohnt. Und von dort aus dann die ganze Welt.

In Bayreuth begann es 1972 mit dem *Wolfram*, später dann der *Amfortas* und der *Sachs*, für 1990 steht der *Holländer* ins Haus. Das wird die erste Wagner-Rolle sein, mit der er nicht in Bayreuth debütiert – er wird ihn vorher in Hamburg und dann in Stuttgart singen.

Mit München plant er nach dem Barak im nächsten Sommer weitere Strauss-Rollen und die Teilnahme an der Japan-Tournee. Ein weiteres bevorstehendes Rollendebüt: *Falstaff* in Bonn. Wünsche für die Zukunft sind zunächst *Boccanegra* und *Scarpia* – dagegen kein *Wotan*, auch kein *Ochs* – die seien zu tief für seine Stimmelage.

Im Laufe des Abends gab es noch viele interessante Informationen und Diskussionen (z. B. eine eingehende Analyse der ihm sehr wichtigen Rolle des Jago), die ich unmöglich alle hier erwähnen kann, und ebenso eine Fülle von Anekdoten und amüsanten Randbemerkungen. Auf alle Fälle waren es 1½ anregende und dabei äußerst kurzweilige Stunden, die ein aufgekratztes und sehr angetanes Publikum zurückließen, in dem sich der Herr Kammersänger sicher einige neue Verehrer – und Verehrerinnen! – geschaffen hat. Einen herzlichen Dank ihm und Frau Kempkens für das gelungene Gespräch! *Eva Knop*

Professor Wolfgang Sawallisch

Wie Staatsoperndirektor Prof. Sawallisch bei der Feier zum 10-jährigen Bestehen des IBS versprochen hatte, kam er am 14. 12. 1987 zu einem Diskussionsabend ins Eden-Wolff Hotel. Über drei Stunden beantwortete er gern – wie er selbst betonte – alle Fragen zu drei vorgegebenen Themenbereichen: Künstlerische Belange – Administratives – Ring-Rückblick.

An erster Stelle stand die Frage nach der **Vertragsverlängerung** des Staatsoperndirektors. Prof. Sawallisch ist bereit, den Vertrag zu unterzeichnen, wenn bestimmte Voraussetzungen für das Haus erfüllt werden, was von der Antwort des Landtags abhängt. Letztendlich ist das Ganze eine finanzielle Entscheidung, die mit der Verabschiedung des Doppelhaushalts 89/90 fallen wird. Einer unter anderen wichtigen Punkten betrifft das **Ballett**. Es soll um 20 bis 25 Tänzer auf-

gestockt werden, um eine größere Flexibilität zu erreichen. Außerdem müssen zusätzliche Probenmöglichkeiten geschaffen werden. Eine Zusammenlegung mit der Truppe des Gärtnerplatz-Theaters ist nicht durchführbar, weil die beiden Truppen verschiedenen Besoldungsgruppen angehören.

Spielplan

Es gibt eine Wiederaufnahme von „Lohengrin“ im Juli 1989.

Ob und wann „La Traviata“ wieder gespielt wird, hängt von Carlos Kleiber ab, weil er ein Vorrecht auf das Dirigat hat, aber im Augenblick mit keiner Besetzung zufrieden ist.

„Der Freischütz“ kommt 1990 – es fehlt nur noch der Regisseur dafür.

Daß Werke von Carl Orff so selten aufgeführt werden, liegt daran, daß sie wegen der Größe des Orchesters, des Chors und der Bühnen-

aufbauten kaum im Spielplan zu halten sind. Auch die Wiederaufnahme der „Bernauerin“ zu den Festspielen 1988 ist aus finanziellen und personellen Gründen nicht möglich.

Eine Jahresspielplanvorschau will die Betriebsdirektion nicht veröffentlichen, weil immer wieder etwas geändert werden muß.

Warum singen in München so selten „Stars“?

Gegenfrage: Wann ist ein Künstler ein Star? Wenn er als solcher bekannt wird, hat er seinen Höhepunkt mindestens erreicht. Stimmen sind außerdem mit ganz wenigen Ausnahmen Geschmackssache. Und um ein wirklicher Star zu sein, muß mehr da sein als nur Stimme.

„Stars“ sind teuer. Man könnte sie für einen Gala-Abend engagieren, aber damit kann nur ein sehr kleiner Teil des Publikums bedient wer-

den, und das ist nicht das Ziel des Hauses. Schließlich muß die ganze Besetzung auf demselben Niveau sein, das heißt, man müßte gleich mehrere „Stars“ engagieren, was meistens an den Terminplänen scheitert. Ebenfalls aus Termingründen haben es Häuser mit Blocksystem leichter, „Stars“ für eine ganze Serie zu bekommen. Bei uns sind die Termine über Jahre verteilt. Sänger gehen auch lieber an Orte, wo sie zu ihrer regulären Gage noch zusätzliche Vergünstigungen erhalten. Für Liederabende sind solche Sänger leichter zu bekommen, weil sie einen hohen prozentualen Anteil an den Gesamteinnahmen kassieren. Aber – trotz allem! – Domingo und Pavarotti kommen!

Warum gibt es keine Opernaufführungen für Kinder und Jugendliche?

Dieser langgehegte Wunsch ist bis jetzt am Einspruch der Schulbehörden gescheitert, weil ein ganzer Vormittag Unterricht ausfällt. Nachmittags- oder Abendvorstellungen sind aus organisatorischen Gründen nicht möglich.

Wo finden die Akademiekonzerte während des Umbaus statt?

Für die meisten Termine wurde der Herkulesaal belegt, für einige das Prinzregententheater, wo dann je zwei Konzerte stattfinden. Für die Konzerte außerhalb Münchens wird rechtzeitig ein Terminplan veröffentlicht.

Warum gibt es keinen Manager, der den Staatsoperndirektor entlastet, damit ihm mehr Zeit für seine künstlerische Tätigkeit bleibt?

Es gibt ein Management – den

Betriebsdirektor und den Verwaltungsdirektor als Stellvertreter, die sich selbständig um die jeweiligen Bereiche kümmern, aber wichtige Verhandlungen kann nur der Staatsoperndirektor selbst führen, weil wichtige Leute nur für ihn zu sprechen sind.

Gibt es eine Zusammenarbeit zwischen Oper und Generalintendanz?

Alle drei Staatstheater arbeiten zusammen. Es gibt eine Liste von Tätigkeiten, die die Generalintendanz durchführen muß. Sie hat keinen künstlerischen Einfluß auf die einzelnen Häuser, außer auf die Langzeitspielpläne.

Private Sponsoren

Diese Idee kommt aus Amerika und steht bei uns erst am Anfang, wird sich aber weiterverbreiten, solange die Gelder für die Firmen abschreibbar bleiben. Die Gelder unterliegen jedoch den staatlichen Bestimmungen, so daß der Staatsoperndirektor nicht frei darüber verfügen kann. Der Sponsor hat keinen Einfluß auf die Produktion.

Stimmt es, daß pro Abend 300 Freikarten vergeben werden?

Nein. Die Karten, die an die Ministerien gehen, werden bezahlt. Nur für Premieren gibt es eine Einladungsliste des Landtags.

Besetzungszettel!?

Die Besetzungszettel dürfen einzeln nicht abgegeben werden, weil dann der Verkauf der Programme zurückginge, was wieder zur Folge hätte, daß sie teurer würden, weil in diesem Bereich kostendeckend gearbeitet werden muß. Der Beset-

zungszettel kann aber bei der Verwaltung der Staatsoper mit frankiertem Rückumschlag und einer Gebühr (?) für den Zettel angefordert werden.

Warum gibt es vor Premieren keine Einführungsabende mehr?

Diese Veranstaltungen werden wieder stattfinden, und zwar wieder auf entsprechend hohem Niveau.

Ist ein Ensemble heutzutage noch zu halten?

Ein Ensemble ist unerlässlich, und es hat in München höchstes Niveau. Die Oper versucht, gute Sänger so lange wie möglich zu halten, aber sie kann und will es nicht verhindern, wenn ein Ensemblemitglied Karriere machen kann und seinen Festvertrag löst.

Im letzten „Ring“ hat es keine Mißfallenskundgebungen mehr für den Staatsoperndirektor, der diese Inszenierung zuließ, gegeben. Hat sich das Publikum inzwischen an den neuen „Ring“ gewöhnt oder gibt es bereits Verbesserungen?

Die Annahme, daß der Staatsoperndirektor oder der Dirigent dem Regisseur und Bühnenbildner „dreinreden“ kann, ist falsch. Der Münchner „Ring“ ist ein bedeutender Beitrag zur Gesamtinterpretation aller bisher dagewesener Ringe, aber es kann für so eine Neuproduktion nie ein einhellig positives Urteil geben. Die Regie ist auf keinen Fall töricht und beziehungslos, man muß nur mehr auf wichtige Kleinigkeiten achten.

Einige Stellen sollen noch verbessert werden und einige sind schon verändert worden. *Liz Brasholz*

Nikolaus Lehnhoff

Bei der Diskussion zum „Ring des Nibelungen“ erwies sich Dr. Lehnhoff als außerordentlich ergiebiger Gesprächspartner: Ein kluger, analytisch begabter Kopf, der weiß, wovon er spricht und seine Vorstellungen klar und für jedermann verständlich übermitteln, aber auch Argumente hören und darauf eingehen kann. Er ist kein Regisseur, der dem Stück irgendein willkürliches Konzept überstülpt ohne Rücksicht auf Musik und sonstige werkimmanente Gegebenheiten – er kennt Musik und Text bis in die letzten Verästelungen und hat sein Konzept und seine Deutung aus

jahrelanger Vertrautheit mit dem Werk aufgebaut. (Übrigens hat er seine Dissertation über „Die Meistersinger“ geschrieben und war jahrelang Assistent bei Wieland Wagner und Karl Böhm).

Dr. Lehnhoff war bei seinem ersten „Ring“ in San Francisco von der Wirkung des Schlusses unbefriedigt. Die romantisch-naturalistische Szene dort, die in einem C. D. Friedrich-Motiv endet, entließ die Zuschauer „entzückt, aber nicht betroffen“ – das hat ihn skeptisch gemacht. Er nahm sich daraufhin die drei Original-Wagnerschen Schlüsse noch einmal vor. Der erste

stammt aus Wagners revolutionär-idealistischer Phase: Auf den Trümmern der alten, korrupten Welt zeichnet sich eine neue, bessere ab. Der zweite Schluß – viele Jahre später entstanden – ist pessimistisch und hoffnungslos. Beim dritten, endgültigen, bleibt die Rettungsmöglichkeit offen (angedeutet durch das ganz am Ende wieder eingebrachte sogenannte Erlösung-Motiv aus „Walküre“). Das wollte er jetzt stärker herausstellen.

In dieses Konzept ist die Person des **Loge** besonders sinnfällig eingebunden. Das Spiel beginnt damit, daß der quasi „Theaterdirektor“

Loge sein „Es war einmal“ schreibt und uns damit bewußt machen will: noch ist es Spiel – hier oben zumindest. Am Ende der „Götterdämmerung“, im Augenblick des Weltendes erscheint er wieder und beendet das Spiel – entläßt uns in die Wirklichkeit und in unsere Frage: Können wir noch zurück oder ist es auch für uns schon zu spät, so wie für Wotan und seine Welt?

Gleichzeitig ist Loge aber auch Person der Handlung: das Naturelement, das von Wotan gezwungen wurde, zur Person zu werden – aber Anwalt der freien, ursprünglichen Natur bleibt, die er der künstlichen und korrupten Vertragswelt Wotans entgegensetzt.

Aus der Allgemeingültigkeit der Wagnerschen Aussage heraus, die ja nicht eine bestimmte Gesellschaft oder Zeitepoche meint, sondern Gefährdung und Untergang unserer gesamten menschlichen Zivilisation (Wotans „Vertragswelt“), leitet er das Recht und sogar die Notwendigkeit seines **Pluralismus der Stile** ab – er hat versucht, eine Assoziations-Kollage zu allen Zeiten zu schaffen, wobei er davon ausgegangen ist, daß der intelligente und unbefangene Zuschauer sich die Folgerungen aus den Zitaten und Bezügen selbst schaffen wird. Wagner lebte im 19. Jhdt. und hat seine Vorstellungen aus seiner Zeit bezogen – wir Heutigen müssen das Verständnis aus unserer Zeit und Welt heraus finden. Wagner drückt die Zeitlosigkeit seines Stoffes durch die mythologische Einkleidung aus – aber sollen wir heute die ziemlich willkürlichen Vorstellungen des 19. Jhdts. von alten Germanen mit Flügelhelm und Rauschbart übernehmen, wenn wir uns mit einem derart fundamentalen Thema auseinandersetzen? Wagner selbst war mit seiner Realisation in Bayreuth unzufrieden und fand die szenische Umsetzung grauenvoll. Cosima hat dann eben diesen Stil für die nächsten 60 Jahre tabuisiert – jedoch seit Wieland bleibt es Aufgabe jedes Regisseurs, nach neuen Lösungen zu suchen.

Dr. Lehnhoff hat sich bemüht, den in den **musikalischen Motiven** vorgegebenen Gedankenketten nachzugehen und diese in der Inszenierung sinnfällig zu machen. Am Beispiel des **Schwert-Motivs** erläutert er das: Das von Alberich geschmiedete Schwert – die erste Waffe an der Wotan lernt, daß die Weltherrschaft mit Waffengewalt zu errin-

gen sei – dient dem Brudermord an Fasolt und wird dann beim Einzug in Walhall von Donner vorangetragen, als Symbol des von Wotan gewählten Weges der Gewalt. Nachdem es seine unheilvolle Rolle gespielt hat (Wotans „Wunderwaffe“, die nicht wirkt), dient es am Schluß wieder dem Brudermord – Hagen/Gunther – und trägt zur Auslösung des Weltendes bei.

Einiges hat er an Assoziationen neu eingebracht, um Entwicklungen zu verdeutlichen: z. B. das Inzestmotiv zwischen Gunther und Guttrune – das pervertierte Gegenstück zur Sigmund/Sieglinde-Beziehung.



Foto: IBS

Dort die idealistische Liebesbeziehung, deren Frucht der reine und freie Held ist – hier der pervertierte Sex einer korrupten Endzeitgesellschaft, die zu echten Gefühlen nicht mehr fähig ist. Guttrune als Dirnentyp – und damit als Gegenteil zur Gestalt der bis zuletzt liebenden und sich aus Liebe aufopfernden Brünnhilde.

Natürlich geben auch Bühnenbilder und Kostüme wichtige Denkanstöße. Z. B. **Wotan**: In „Rheingold“ sind er und alle Götter in kostbare Renaissance-Gewänder gehüllt, eine prunkvolle Playboy-Welt. In „Walküre“ ist daraus der Herr der Kriegsmaschinerie geworden – symbolisiert durch Helm und den leicht asiatischen Anstrich des Kostüms. In „Siegfried“ schließlich ist er nicht mehr Herr der Entwicklungen, sein Kostüm ist ziemlich heruntergekommen und menschlich – kaum mehr ein Unterschied zu Alberich.

Manches soll auch zu **eigenen Phantasien** des Zuschauers anregen: – z. B. die Erscheinung der **Erda** in „Siegfried“. Die gebrochene Gesichtsmaske erweckt Assoziationen an frühe Kulturen und Menschheitserfahrungen, Erda selbst ist in leicht somnambulem Zustand, die Schleier könnten so etwas wie Bewußtseinsschleier sein.

Ein Einwand aus dem Diskutantenkreis: Lenkt die Fülle der Aktionen nicht allzusehr von der Musik ab? Dr. Lehnhoffs sehr entschiedene Antwort: Wagner selbst brauchte doch die Aktion, um musikalisch schöpferisch zu sein. Was hat er denn schon für „absolute“ Musik geschrieben? Dr. Lehnhoff plädiert nachdrücklich dafür, sich bei der Beschäftigung mit diesem Werk nicht einem „musikalischen Orgasmus“ hinzugeben, sondern sich zum Nachdenken und zur geistigen Auseinandersetzung bringen zu lassen – und eben das sei Aufgabe des Regisseurs.

Einige mehr allgemeine Gesichtspunkte:

Sonderapplaus des Auditoriums bekam er für die Feststellung, daß er für jeden Aufführungs-Zyklus selbst wieder in München probt und dafür sorgt, daß das Ganze lebendig bleibt und sich weiterentwickelt. „Ein solches Projekt braucht die Nacharbeit“ ist seine lapidare Feststellung.

Übrigens: Die bisher vorgenommenen Korrekturen sind keineswegs Änderungen des Konzepts, sondern nur Schärfungen, die aus den gewonnenen Erfahrungen heraus notwendig erschienen.

Zur Reaktion auf die Buh-Rufe: Er meinte, daß man das im Augenblick gar nicht so scharf registriere, weil man in einem gewaltigen Erschöpfungszustand sei. Im übrigen habe er ja bewußt problematisch inszeniert und gewußt, daß er damit auch provoziere.

Er wäre jedenfalls interessiert, wieder einmal in München zu inszenieren.

Das dürften einige der Aspekte sein, die im Laufe des Abends zur Sprache kamen. Unter der bewährten Moderation von Frau Scheller war es ein fruchtbares und aufschlußreiches Gespräch, das sicher vielen „Ring“-Freunden bei der Auseinandersetzung mit dieser Aufführung geholfen hat. *Eva Knop*

James Morris

Sonntag, 17. Januar 1988. Der fünfte Ring-Zyklus geht in der Bayer. Staatsoper über die Bühne. Die Oper heißt zwar „Die Walküre“, aber 2000 enthusiastische Opernbesucher jubeln Wotan, dem Star des Abends, zu. Wer ist dieser Sänger, der die Herzen der Münchner Wagnerfans im Sturm eroberte? James Morris kommt aus Baltimore und ist familiär nicht musikalisch vorbelastet. Er sang gerne im Schulchor und trat eines Tages als einer der Drei Könige im Weihnachtsspiel auf. Als er davon später eine Bandaufnahme hörte, kam ihm die Idee, aus dieser Stimme etwas zu machen: Er wollte ein Musical-Star am Broadway werden. Aber sein Gesanglehrer redete ihm dies aus: „Mit Musicals ruinierst Du Dir nur die Stimme.“

Die erste Oper, die James Morris in Baltimore sah, war „Faust“ mit Norman Treigle als Mephisto. Die Interpretation dieses Sängerdarstellers beeindruckte ihn so sehr, daß er beschloß, auch Opernsänger zu werden. Sehr zum Leidwesen seiner Eltern, die ihren Sohn lieber in einem solideren Gewerbe wie Jura oder Medizin gesehen hätten. Die Universität von Maryland gab ihm ein Stipendium, das erste Gesangstipendium, das diese Universität je vergeben hatte. Noch während des Studiums wurde er Mitglied des Chores der Baltimore Oper und nahm Gesangstunden bei Rosa Ponselle.

Bald debütierte er als Crespel in „Hoffmann“.

James Morris setzte seine musikalische Ausbildung an der Philadelphia „Academy of Vocal Arts“ fort, wo er bei dem legendären Bassisten Nicola Moscona studierte.

Schon mit 23 Jahren erhielt er einen festen Vertrag an der Met und debütierte mit dem König in „Aida“. Während der nächsten vier Jahre sang er viele kleine und mittlere Partien, bis er 1975 die einmalige Chance erhielt, kurzfristig als Don Giovanni für Roger Soyer einzuspringen. Der Abend wurde ein großer Triumph für James Morris und von nun an sang er fast alle großen Partien seines Fachs, u. a. „Carmen“, „Cosi“, „Barbier“, „Luisa Miller“, „Forza“, „Macbeth“, „Hoffmann“.

Seine Verpflichtungen an der Met

ließen ihm nur wenig Zeit, in Europa zu gastieren.

1980 holte ihn dann Riccardo Muti als Guglielmo zu den Salzburger Festspielen, wo er einige Jahre später auch den Grafen in Ponnelles „Figaro“-Inszenierung sang.

Lange Zeit war es für James Morris unvorstellbar, Wagner – und gar den Wotan – zu singen. Bis ihn ein Freund überredete, sich einmal „Wotans Abschied“ anzuhören. Er entdeckte seine Liebe für diese



Foto: Raab

Figur und sang 1984 seinen ersten „Walküren“-Wotan in Baltimore. Ebenfalls mit „Walküre“ gab er 1984 sein Debüt an der Wiener Staatsoper. 1985 folgte das erste „Rheingold“ in San Francisco und 1987 sang er im Münchner Ring zum ersten Mal den Wanderer.

James Morris beherrscht die deutsche Sprache noch nicht sehr gut. Wie hat er es dann geschafft, diese Riesenpartien zu lernen und vor allem so faszinierend zu interpretieren?

Geholfen bei seinem Erfolg haben ihm drei Männer: An erster Stelle ist Richard Trimborn, Studienleiter der Bayerischen Staatsoper, zu nennen. Mit ihm lernte er nicht nur den Wanderer, sondern wurde auch vor jeder Serie speziell auf Text „ge-drillt“. Dann Hans Hotter, mit dem Morris die „Walküre“ studierte, und der ihm viele wertvolle Tips aus seiner langen Bühnenerfahrung geben konnte.

Schließlich Wolfgang Sawallisch, den der Sänger als den besten Wagner-Dirigenten und als einen wunderbaren Sängerbegleiter bezeichnet.

Der Wotan ist – neben dem Don Giovanni an der Met – für James Morris ein Meilenstein seiner Karriere. Er hat außerdem noch den Holländer in seinem Repertoire, mit dem er im März 1988 auch sein Scala-Debüt geben wird. Inzwischen kann er sich vor Angeboten, den Wotan zu singen, kaum retten und hat Mühe, weiterhin sein Mozart- und Verdi-Repertoire zu pflegen, besonders seine Lieblingspartien Don Giovanni und König Philipp.

Für die nächsten zwei Jahre aber wird Wotan die Hauptrolle in Morris' Terminkalender spielen: Mai 1988 in Covent Garden und 1989 neuer Ring an der Met.

Fast gleichzeitig singt er den Göttervater in zwei neuen Plattenproduktionen des Ring: Nr. 1 mit Hildegard Behrens und James Levine für Deutsche Grammophon, Nr. 2 mit Eva Marton und Bernard Haitink für EMI. Gerade fertiggestellt hat er eine Soloplatte mit Arien von Verdi und Wagner.

Im Oktober 1988 gibt er einen Lieder- und Arienabend im Wiener Musikverein.

Bleibt da noch Zeit für Hobbies und Privatleben? „1989 habe ich zwei Wochen Urlaub, in denen ich nichts anderes machen werde als Angeln und Tennis spielen!“

James Morris ist verheiratet mit Susan Quittmeyer, die in München schon als Cherubino und im „Titus“ zu sehen war. Sie wird im Oktober 1989 ihren ersten Münchner Octavian singen.

Bleibt noch zu sagen, daß für James Morris die Oper an erster Stelle kommt, er aber auch sehr gerne das Verdi-Requiem (sein Lieblingsoratorium) singt oder – wenigstens als Zugabe an einem Arienabend – als „Mann von La Mancha“ auftritt.

Das Gespräch mit diesem warmherzigen Sänger hat mir sehr viel Spaß gemacht, und ich hoffe, daß wir ihn in München bald einmal als Mozart- und Verdi-Sänger erleben dürfen!

Einstweilen können sich die Wagnerfans auf den nächsten Ring mit James Morris im Mai/Juni 1989 freuen.

Jacki Kempkens

VON ORPHEUS BIS DOMINGO

Die Entwicklung der Gesangkunst von der Antike bis heute

VI. Das 20. Jahrhundert (Teil 1)

Nach Richard Wagners Tod entstanden eine Reihe von Musikdramen im Geiste Richard Wagners (wie z. B. „Guntram“ von Richard Strauss), die in ihrem Anspruch an die Sänger durchaus dem Wagners vergleichbar waren. Der dadurch steigende Bedarf an dramatischen Sängern führte nach und nach zu einer Spezialisierung der Sänger, die sich bis in die heutige Zeit hinein fortsetzte.

Die Fachbegriffe „hochdramatischer Sopran“, „Heldenbariton“ oder „Heldentenor“ sind uns heute selbstverständlich geworden, und Gesangstudierende werden schon während ihres Studiums darauf geprüft, ob sie in eine dieser Kategorien hineinpassen.

Zu Beginn des Jahrhunderts und noch bis in die dreißiger und vierziger Jahre hinein hatte man die Vorstellung, daß eine große Stimme auch eine entsprechend große Körperfülle braucht. Wenn auch die Gesamt-Anatomie des Körpers durchaus für die Gesangsfunktionen von Bedeutung ist, so ist doch für die Stimme selbst die Stärke, Länge und Breite der Stimmbänder entscheidend dafür, welche Lage und welches Volumen eine Stimme hat. – Anders ausgedrückt: eine von Natur kleine Stimme wird auch durch die Bildung von Fettgewebe nicht größer. Sicher braucht die Stimme einen entsprechenden Körper-Resonanz-Raum; doch auch dieser ist nicht entscheidend für die Trag-

fähigkeit der Stimme. Für die Resonanz der Stimme sind auch die anatomische Form des Kopfes, des Kiefers, der Backenknochen und des Brustkorbes von Bedeutung.

Hat man zu Anfang des Jahrhunderts (zumindest im dramatischen Fach) noch die Körperfülle von Sängern als selbstverständlich hingegenommen, so hat sich in den folgenden Jahrzehnten (vor allem unter dem Einfluß von Film und Fernsehen) eine Wandlung im Geschmack vollzogen, nun muß der Sänger nicht nur einem akustischen, sondern auch einem optischen Ästhetik-Anspruch genügen.

Die eingangs erwähnte Spezialisierung der Sänger hat viele negative Aspekte: Eine Flexibilität wird gar nicht erst entwickelt. Die auf ein bestimmtes Fach ausgerichtete Stimme wird zu früh in diese Richtung gezwungen, es wird ihr oft nicht genügend Zeit gelassen, sich zunächst über leichtere Partien zu dem späteren schweren Fach hin zu entwickeln.

Mit der Ausweitung der Kompositionen in den atonalen Bereich hinein wurden auch die musikalischen Anforderungen an die Sänger immer größer. Da auch Sänger, die durchaus musikalisch genug waren, um die Musik etwa der Wiener Schule zu singen, nicht immer bereit waren, die Mühe und Zeit für die Einstudierung dieser ohnehin nur wenig aufgeführten Werke aufzuwenden, führte auch diese kompositorische Entwicklung zu einer Spezialisierung.

Die **Erfindung der Schallplatte** sollte ebenfalls auf die Entwicklung der Gesangkunst Auswirkungen haben. Es war mittels der Schallplatte nun auch Menschen, die fernab der Opernmetropolen wohnten, möglich, die gefeierten Sänger mittels der „Konserven“ kennenzulernen. Die Opernbegeisterung erfaßte nun nahezu alle Schichten, zumal in späteren Jahren die Schallplatten und die Ab-

spielgeräte erschwinglich wurden und auch die technische Qualität immer weiter verbessert werden konnte.

Die dadurch weiter steigende Popularität der Opernsänger führte sicher auch dazu, daß mancher Opernliebhaber Lust verspürte, es einmal selbst zu probieren, und so gab es auch eine Vielzahl von Sängern, die Gesangunterricht erteilten. Anzeigen wie die unten stehenden erschienen um die Jahrhundertwende in den Musikzeitschriften dutzendweise.

Das Phänomen Tenor

Eine Erklärung dafür, warum wir gerade bei tenoralem Schmelz berührt werden und selbst dahinschmelzen, will ich gar nicht erst versuchen. Ich möchte aber wenigstens kurz auf die Entwicklung zum Tenor-Sänger, wie wir ihn heute kennen, eingehen.

Vorläufer waren die Kastraten, die in Sopran- oder Alt-Lage Töne von sinnlich-schönem Reiz zu produzieren imstande waren. Der „italienische“ Tenor hat allerdings seine Vorfahren nicht in Italien, sondern in Frankreich. In Frankreich schätzte man die Kastraten nicht im gleichen Maße wie in den anderen Ländern Europas. So waren es auch zuerst französische Sänger, die versuchten, die hohen Regionen mit ihrer natürlichen Stimme zu erreichen. Anfangs gelang dies freilich nur im Falsett. Die Versuche der männlichen Sänger mit

Dr. Bruns-Molar

Gesangspädagoge, Lehrer für Sologesang
am Stern'schen Konservatorium
BERLIN W, Haberlandstraße 4.
Sprechstunde: 1–2 Uhr.

Verfasser der Schriften:

1. Das Problem der Kontraaltstimme. M. 3.—
(Chr. Fr. Vieweg, Gr.-Lichterfelde.)
2. Neue Gesangsmethode nach erweiterten Grundlagen vom primären Ton, gemein-fasslich dargestellt. M. 3.—
(Otto Dreyer, Berlin W 57.)

— Anerkennungsstimmen durch die gesamte Presse. —

Wichtig für Wagnersänger

Keine italienische Methode.

Der Sprechgesang — (Das pathetisch
gesprochene Wort) — als Grundlage
= einer rationellen Stimmbildung. =

Einzig richtiger Weg zur höchsten Vollendung des Kunstgesanges.

Berlin W. 30, Heilbronnerstr. 26.

Sprechstunde 4–5. Fernspr. Amt VI, 17898.

Jung-Janotta, Gesangspädagoge.

hohen Stimmen in dieser Richtung führten u. a. auch zur Entwicklung des Counter-Tenors, wie er sich in England bis heute erhalten hat.

Der entscheidende Schritt jedoch, das bruchlose Singen, also das Mischen der Register (die ja von Natur aus vorhanden sind), das Heraufnehmen des Brustregisters in das Kopfreister und umgekehrt, sollte sich erst langsam vollziehen.

Bei der Frage, ob auch in früherer Zeit Sänger fähig waren, ohne Registerbruch zu singen, ist man auf Vermutungen angewiesen. In der umfangreichen Fachliteratur zu diesem Thema gibt es sehr kontroverse Ansichten.

Bezüglich der Tenoristen muß man sich vergegenwärtigen, daß etwa zur Zeit Handels die Tenor-Partien in Opern und Oratorien relativ tief lagen, zudem war auch noch die Stimmung, also der Kamerton a, tiefer. Auch die Tenor-Partien in Mozarts Opern gehen nur selten über das G hinaus, allerdings ist die Tessitura (der Gesamtumfang der Partie) in unbequem hoher Lage.

Neben dem bereits erwähnten Garcia d. Ä. kann insbesondere **Adolphe Nourrit** (1802–1839) als einer der Ahnherrn der heutigen Tenöre gelten. Es heißt, er sei einer der ersten Tenöre gewesen, der die hohe Lage mit der „Voix mixte“ (also der Vermischung von Brust- und Kopfstimme) bewältigt habe. **Gilbert Duprez** (1806–1896), für den Rossini den Edgardo in „Lucia“ geschrieben hatte, soll der erste Tenor gewesen sein, der ein „Do di petto“, also ein hohes C mit Bruststimme gesungen hat.

Das Wunder Caruso

Enrico Caruso (1873–1921) – nicht nur Idol seiner Zeit, Idol auch heute noch, obwohl die Schallplatte die Wirkung dieses begnadeten Sängers nur bedingt wiedergeben kann.

Caruso war der erste Sänger von Rang, der eine Synthese zwischen dramatischem Gesang und Belcanto erreichte. Insbesondere seinen früheren Aufnahmen ist die Belcanto-Schule deutlich anzumerken. Hatte er auch eine herrliche Naturstimme – der Weg zum Star-

Tenor, dem eine ganze Welt zu Füßen lag, der selbst Opernmuffel zu Anbetern seiner Kunst werden ließ, war weit.

Als Kind hatte Caruso eine schöne Altstimme, und so erhielt er beim besten Gesanglehrer seiner Zeit in Italien, Guglielmo Vergine, Unterricht. Nur zögernd stellt sich der Erfolg ein, denn der junge Sänger hatte Probleme in der oberen Terz, die Stimme brach oft ab. Erst etwa ab 1900, also mit 27, beherrschte er



Maria Jeritza und Richard Strauss
Wien 1928

auch die Region a–c. Sein Streben nach Vollkommenheit im Tonansatz und im Ausdruck führte dazu, daß er eine eigene Methode entwickelte. Durch unermüdliche Arbeit gelang es ihm, seine Stimme so sicher ansprechend zu machen, daß er ihr jede Steigerung und Färbung abverlangen konnte. Jürgen Kesting, der große Kenner der Gesangkunst, sprach einmal in einem Aufsatz von Carusos „Dramaturgie der Dynamik“. Atemführung, Tonansatz, das „in die Maske singen“ – all dies beherrschte Caruso so perfekt, daß er sein herrliches Organ ganz in den Dienst des Ausdrucks stellen konnte.

Von wie vielen Tenören hat man später nicht gesagt, sie seien „legitime Nachfolger“ Carusos! Aber

wahre Künstlerschaft ist nur imitierbar – nie wiederholbar.

Neben Caruso muß in diesem Zusammenhang vor allem kurz auf **Fedor Schaljapin** eingegangen werden (1873–1938). Schaljapin ist wohl der Prototyp des russischen Basses. Er hatte einen „schwarzen“ Baß, den er dennoch leicht zu führen imstande war, so daß er auch Partien aus dem „Basso cantate“-Fach bewältigen konnte. War er auch nach unserem heutigen Verständnis eigenwillig in seiner Interpretation, so muß doch die Wirkung kraft seiner künstlerischen Persönlichkeit und seiner Bühnenpräsenz groß gewesen sein.

Im Sopranfach waren es vor allem zwei Sängerinnen, die hier erwähnt werden sollen:

Lotte Lehmann (1888–1976) hatte die vielleicht schönste Sopranstimme unseres Jahrhunderts. Hinzu kam ihre Stilsicherheit, ihre hohe Musikalität und große Darstellungskunst. Ihre Domäne waren die Partien des deutschen lyrischen bis jugendlich-dramatischen Fachs wie Agathe, Gräfin, Sieglinde oder die großen Strauss-Rollen (z. B. Färrerin und Christine in „Intermezzo“ bei der Uraufführung). Unerreicht war sie auch als Lied-Interpretin. Später wurde sie eine bedeutende Gesangs-Pädagogin.

Maria Jeritza (1887–1982) – sie muß man als die „Primadonna assoluta“ ihrer Zeit bezeichnen. Ihre Wirkung muß – dank ihrer schönen

Erscheinung und ihres Bühnen-Temperaments – außerordentlich gewesen sein, so wurde auch die Tosca zu einer ihrer erfolgreichsten Rollen.

Im Tenorfach wirkten zur gleichen Zeit Tito Schipa, Benjamino Gigli, Alfred Piccaver im lyrischen und Leo Slezak, Lauritz Melchior und Franz Völker im dramatischen Fach – Namen, die uns neidvoll auf diese Zeit blicken lassen.

Durch die Schallplatte sind uns viele Stimmen der großen Sänger unseres Jahrhunderts erhalten und somit miteinander vergleichbar.

Fortsetzung folgt.

Helga Schmidt

Karla Höcker: Das Leben des Wolfgang A. Mozart (Bd. 79011) DM 9,80; **Franz Schubert in seiner Welt** (Bd. 7946) DM 12,80; **Clara Schumann** (Bd. 7975) DM 12,80; **Johannes Brahms. Begegnung mit dem Menschen** (Bd. 79006) DM 12,80. Deutscher Taschenbuch Verlag, junior 2. Auflagen 1986.

Karla Höcker studierte in Berlin an der Staatlichen Akademischen Hochschule zuerst Musik und war dann zehn Jahre lang Mitglied des „Bruinier-Quartetts“. 1938 veröffentlichte sie ihre ersten Bücher, die sich meistens mit Musik beschäftigten. Durch ihre musikpädagogische Tätigkeit erlebte sie immer wieder, „wie sehr es an Lebensdarstellungen großer Musiker mangelte“. So brachte sie 1975 zuerst ein Buch über Clara Schumann heraus, darauf folgten die Biographien über W. A. Mozart und Franz Schubert. 1983 schrieb sie dann ein Buch über J. Brahms. In einer sehr lebendigen Art stellt sie jeweils das Leben der Künstler dar und zeichnet darüber hinaus ein genaues Bild der Zeit. So beschreibt sie im Schubert-Buch die Zeit des Biedermeiers mit allen Schwierigkeiten, den großen Gönner- und Freundeskreis um Schubert, in dem er sein künstlerisches Wirken entfalten konnte. In den Büchern über J. Brahms und Clara Schumann schildert sie sowohl die künstlerischen Entwicklungen wie auch die starke zwischenmenschliche Beziehung der beiden. In der Mozart-Biographie betont sie die Unfreiheit, der die Komponisten zu dieser Zeit unterworfen waren, und wie Mozart sich auf dem Weg vom „Wunderkind“ zum ernsthaften Komponisten aus dieser „Abhängigkeit“ befreite. Neben den biographischen Fakten, die genau beschrieben werden, bereichert sie ihre Schilderungen mit Anekdoten und Zitaten. Und immer richtet sie ihren Blick auf den jeweiligen geschichtlichen Umkreis. Dadurch werden die Biographien nie langweilig.

Diese Bücher sind gut zu lesen und jedem Erwachsenen wie Jugendlichen zu empfehlen.

Als Besonderheit sind noch am Schluß eines jeden Bandes Geldwerte und Honorar-Angaben der damaligen Zeit und Werkverzeichnisse angegeben.

Annemarie Paede

Wolfgang Marggraf: Giuseppe Verdi. Schott, 1982, 427 Seiten.

Während es Mozart- und Wagner-Biographien auf dem deutschen Markt im Überfluß gibt, sind gute Bücher über Verdi Mangelware. Wolfgang Marggrafs schlicht „Giuseppe Verdi“ titulierte Buch stellt daher eine echte Bereicherung dar. Marggraf hat es sich zur Aufgabe gesetzt, Giuseppe Verdis künstlerische Entwicklung vor dem geschichtlichen Hintergrund darzustellen. Die vornehmlich in Italien erschienenen Verdi-Biographien setzen regelmäßig eine genaue Kenntnis der italienischen Historie (etwa des sog. Risorgimento) voraus, die den deutschen Leser, von Romanisten abgesehen, überfordert. Marggraf stellt deshalb jedem Lebens- und Schaffensabschnitt Verdis ein Kapitel über das Zeitgeschehen voran. Die bedeutendste Erkenntnis dieses Buches, wenn man so will, ist denn auch, wie eng Verdis Schaffensperioden mit den geschichtlichen Einschnitten zusammenhängen.

Einen großen Teil des Buches machen die sorgfältigen Werkanalysen (mit vielen Notenbeispielen) aus. Besonders intensiv beschäftigt sich der Autor dankenswerterweise mit den Frühwerken und vermag z. B. bereits in „I due Foscari“ das werdende Genie aufzuspüren.

Widersprechen möchte man dem Autor in seinen vernichtenden Urteilen über die Verdivorläufer Rossini und Donizetti, die er nur als Komponisten der Opera buffa gelten lassen will.

Doch ein schön besetzter „Tancredi“ oder eine gelungene Auf-führung von „Anna Bolena“ können, so meine ich, auch den modernen Zuschauer noch mitreißen.

Das Privatleben Verdis streift Marggraf nur, soweit es im Zusammenhang mit seinem kompositorischem Schaffen unbedingt nötig ist und vermeidet so müßige Spekulationen über den stets auf seine Privatsphäre bedachten Komponisten.

Anschaffenswert ist Marggrafs Verdi-Biographie nicht zuletzt wegen des Werkverzeichnisses mit ausführlichen Inhaltsangaben gerade auch der selten gespielten Werke, die man in keinem der gängigen Opernführer findet.

U. Ehrensberger

Matthias Sträßner – Die Ludwigsburger Schloßfestspiele – Ein Panorama in Portraits und Programmen 1933–1987, DVA 1987, 348 Seiten mit 34 SW- und 6 Farabbildungen, DM 39,80.

Die Ludwigsburger Schloßkonzerte – so der Name bis 1968 –, denen sich ab 1950 die Festlichen Sommerspiele Schloß Ludwigsburg zugesellten, standen lange im Schatten anderer Festspiele des deutschsprachigen Raums. Sie hatten bzw. haben immer noch ihren ganz speziellen und intimen Cha-

g

*Gute Druckerzeugnisse
sind keine Hexerei,
sondern eine Frage
des richtigen Partners.*

J. Gotteswinter, Buch- und Offsetdruck, Amalienstr. 11, 8000 München 2, Tel. (089) 2884 26

rakter, der sie so liebenswert macht. Daß sie seit einigen Jahren aus dem Schatten bekannter Festspiele herausstraten, ist nicht zuletzt maßstabsetzenden Operaufführungen zu verdanken.

Dr. Matthias Sträßner, geb. 1952, geschäftsführender Direktor der Ludwigsburger Schloßfestspiele und künstlerischer Berater an den Stuttgarter Staatstheatern, ist es zu verdanken, daß die Geschichte der Ludwigsburger Schloßkonzerte bzw. -festspiele in Wort und Bild (schade, daß es nicht noch mehr sind) festgehalten wurde. Man liest das Buch mit immer größer werdendem Interesse; was traten hier doch schon früh für prominente Künstler auf.

In mehreren Abschnitten wird die Entwicklung erzählt: Die Festspiele von den Anfängen bis zur Gegenwart, Festspiel-Ansichten, verschiedene Aufsätze zu bestimmten Programmpunkten sowie das komplette Festspielprogramm von 1933 bis 1987.

Die Schloßkonzerte begannen 1933 als Sonderpodium von Musikhochschule, Staatstheater und Rundfunk mit 2 Konzerten, wurden 1934 auf 8 Konzerte und 1 Schauspielabend erweitert und in ähnlicher Form bis 1939 durchgeführt. Bereits 1936 gastierten das Strub-Quartett und Elly Ney, 1937 Claudio Arrau (!) und 1939 Wilhelm Kempff. Kammermusik und das Lied bestimmten das Programm der ersten Jahre.

Nach dem Neubeginn 1946 mit 4 Konzerten kamen ab 1947 Mozart-Tage und -Festspiele hinzu. Daß gerade Mozart zum „Festspielpatron“ erkoren wurde, hat folgenden Grund: Auf seiner ersten Pariser Reise im Sommer 1763 machten Leopold Mozart und seine beiden Kinder Wolfgang Amadeus (7½ Jahre) und „Nannerl“ (12 Jahre) mehrere Tage Station in Ludwigsburg. Der Oberkapellmeister Jommelli am Hofe Herzog Karl Eugens war damals schon begeistert vom Spiel des jungen „Wolfel“.

Auch in den frühen Jahren ab 1946 traten Künstler auf, die heute legendären Ruf genießen, wie z. B. 1948 das Koeckert-Quartett, 1949 Karl Erb, 1951 Hans Hotter (Winterreise) und 1952 Elisabeth Grümmer mit Dietrich Fischer-Dieskau (Spanisches Liederbuch) sowie 1956 Arturo Benedetti-Michelangeli.

Während bisher der Ordenssaal und

die Schloßkirche des großartigen Barockschlosses mit seinem weiträumigen Park die Besucher zusätzlich anzog, wurde ab 1950 der Schloßhof für Schauspiel-Aufführungen und Serenaden und ab 1954 das Schloßtheater für Opern, Schauspiel und Symphoniekonzerte mit herangezogen. Das Schloßtheater wurde in seiner heutigen Form vom Stuttgarter Hofarchitekten Thouret gestaltet, der vorher – von Goethe nach Weimar gerufen – das dortige Hoftheater konzipierte (Eröffnung Oktober 1798, abgebrannt 1825).

Die Opernsaison begann 1954 mit „Titus“ (Staatsoper Stuttgart) und wurde 1956 fortgesetzt mit „Gärtnerin aus Liebe“ (u. a. mit Fritz Wunderlich) sowie „Cosi fan tutte“, beides ebenfalls Gastspiele der Staatsoper Stuttgart. 1971 übertrug Wilhelm Krämer, der Gründer der Schloßkonzerte, die künstlerische Leitung an Wolfgang Gönnewein, der ab 1972 einen neuen Weg mit Eigenproduktionen und Hausensemble einschlug. In jedem der folgenden Jahre wurden Opern neu inszeniert bzw. wieder aufgenommen, so 1972 „Die Zauberflöte“, 1973 „Fidelio“, 1974 „Der Freischütz“ und viele andere. Nach der ersten Zusammenarbeit mit Dieter Dorn 1983 (Torquato Tasso) holte man diesen auch zur Opernregie zu „Cosi fan tutte“ 1984, 1985 und 1986. Der Erfolg dieser Aufführung in deutscher Sprache, von der auch eine Schallplatteneinspielung vorliegt, drang weit über die Grenzen Süddeutschlands hinaus. 1987 inszenierte Dieter Dorn „Die Hochzeit des Figaro“, wieder mit überragendem Erfolg.

1980 bekamen die Schloßfestspiele den Beinamen „Internationale Festspiele Baden-Württemberg“ und damit neue Spielorte und Spielstätten. So besuchte der IBS die konzertante „Lohengrin“-Aufführung im September 1985 unter Sir Georg Solti im renovierten Großen Haus der Staatstheater Stuttgart, veranstaltet von den Ludwigsburger Schloßfestspielen.

Mit 64 Veranstaltungen und mehr als 70 000 Besuchern schloß das letzte Jahr sehr erfolgreich ab. 1988 wird das „Forum am Schloßpark“ eröffnet. Auf die Neuinszenierung des „Freischütz“ von Victor von Bülow (Loriot) dürfen die Opernfreunde nach seiner gelungenen „Martha“-Inszenierung in Stuttgart gespannt sein.

Dietrich Fischer

Reinhard Baumgart: Wahnfried. Bilder einer Ehe. dtv, 1987, 160 Seiten, DM 9,80.

Wer den Film „Wahnfried“ von Peter Patzak gesehen hat, findet in diesem Büchlein das Drehbuch: eine literarische Auseinandersetzung mit der Beziehung Cosima – Richard, gezeigt während der letzten Tage in Tribschen (Titelbild) vor dem Umzug nach Bayreuth bis zu Wagners Tod in Venedig. Es handelt sich nicht um eine sachliche Biographie, sondern um eine nachempfundene Darstellung im Stile „Szenen einer Ehe“, voller Strategien (Cosima), Emotionen (Richard) und Theatralik (beide), geschrieben in dichter Atmosphäre und spannend.

Monika Obst

Wege des Mythos in der Moderne. Richard Wagner „Der Ring des Nibelungen“. Eine Münchner Ringvorlesung. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. dtv, 1987, 262 Seiten, DM 17,80.

Der „Mythos“ erwächst auf dem Boden des Polytheismus, dessen Vielzahl von Göttern er einerseits nach ihren Funktionen bei der Schöpfung und Erhaltung der Welt, dem Lauf der Gestirne, dem Schicksal und den Tätigkeiten des Menschen, der Setzung und Hütung des Rechts sowie der Bestrafung von Verstößen gegen dieses Recht differenziert, andererseits nach ihren Wohnorten im Himmel, auf der Erde und in der Unterwelt. Der Mythos bildet keine Urteile, sondern will Realitäten darstellen, für die er keine rationalen Beweise zu erbringen braucht.

Die vorliegende „Ringvorlesung“ (im doppelten Sinn „Ring“), im Wintersemester 86/87 in München durchgeführt, faßt 12 Vorträge zusammen, die den Mythos in heutiger Zeit von allen Seiten beleuchten, speziell am Beispiel von Wagners „Ring“. Wie Professor Sawalisch in seinem Geleitwort schreibt, ist kein Opus in der Geschichte des Musiktheaters zuvor mit einem solchen philosophischen und literarischen Anspruch aufgetreten. Die Beiträge sind von namhaften Professoren und bringen z. B. wirtschaftliche Betrachtungen zum „Fluch des Goldes“ oder Fritz Langs Film „Die Nibelungen“ (mit Abbildungen) oder die Schlösser Ludwigs II. (ebenfalls mit Abb.). Kurzbiographien der Autoren schließen den Band ab.

Monika Obst

DIE LETZTE SEITE

MUSIKERZIEHUNG



En so schweres Instrument muß mer zeitig
anfangen zu studiere. –
Aus den »Düsseldorfer Monatsheften«, 1853



So du a blasen willst, bringst du zuerst das Instrument in seine gehörige Lage, dann bläst du in das Mundstück und läßt die zwei letzten Finger der rechten Hand los. So du d blasen willst, bringst du wieder das Instrument in seine gehörige Lage, dann bläsest du in das Mundstück und lässest die drei letzten Finger der linken Hand los. – So du nun aber das tiefe g blasen willst, läßt du alle Finger los und tutest recht vernehmlich mit vollem Atem. – Klarinetten=Schule, aus den »Düsseldorfer Monatsheften«, 1852



Im »Dramatischen Lexikon« liest
man unter Konservatorium: »Ein
Käfig, wo man Enten unterrichtet,
um sie Euch als Nachtigallen ver-
kaufen zu können.«
Von Forest

Violoncello-Klasse:
Ein Instrument, das
besonders die Grazie
und den Wuchs der
jungen Leute fördert.
Von Forest



IBS – aktuell: Zeitschrift des Interessenvereins des Bayerischen
Staatsopernpublikums e. V., Postfach 544, 8000 München 1
Postvertriebsstück B 9907 F **Gebühr bezahlt**

Vorbrugg Erika

200

Allgaeuer Str. 83

8000 Muenchen 71