

Octavian und seine Brüder (Schwestern?)

Eine kleine Geschichte der Hosenrolle

*„Die Stars sich Ruhm und Rosen holen
sehr häufig jetzt in Hosenrollen“*

Man trifft immer wieder auf Opernbesucher, die sich wundern, daß eine Männerrolle von einer Sängerin, also einer Frau verkörpert wird.

Der informierte Opernfreund weiß natürlich, daß für die Komponisten meist musikalisch-expressive Gründe bestimmend waren, wenn sie eine Männerrolle für Frauenstimmen komponierten.

Beschäftigt man sich jedoch mit der Materie tiefer, stellt man fest, daß es eine Reihe von oft parallelen Entwicklungen (auch außerhalb des Musiktheaters) gab, die zu dem geführt haben, was wir heute unter „Hosenrolle“ verstehen.

1. Die Hose als Kleidungsstück der Frau

In nahezu allen alten Kulturen sind Darstellungen überliefert, auf denen Frauen Beinkleider tragen: bei den Skythen, Kelten, Germanen oder Indern trugen Frauen unter ihren Röcken oder Kleidern Hosen (dies waren die Vorläufer der heutigen Strümpfe).

In Skandinavien machte man erstmals durch anderen Schnitt eine Unterscheidung der Frauenhose von der Männerhose.

Es gab in fast allen Zeiten Frauen, die Beinkleider trugen und sich über dieses Vorrecht der Männer hinwegsetzten. Oft geschah dies allerdings nur, weil Hosen als Arbeitskleidung bequem waren (z. B. im rauen Bergklima oder am Meer). Später waren es in Europa u. a. venezianische Kurtisanen, die

sich phantasievolle Hosenkostüme aus Samt und Seide schaffen ließen. Nach und nach fanden auch die vornehmen Damen des Hofes oder Bürgertums Gefallen an solchen Kostümierungen, vor allem bei Maskenfesten.

Auf Reisen war Männerkleidung für allein reisende Frauen ein

Schutz gegen allzu aufdringliche Männer. George Sand berichtet in ihren Memoiren, daß sie und ihre Mutter Männerkleidung anlegten, weil sie nur so auch ohne männliche Begleitung Theater-Aufführungen besuchen konnten.

2. Die Travestie auf dem Theater

In den Komödien eines Plautus oder Aristophanes wurden alle Rollen von Männern gespielt, daneben gab es jedoch auch im antiken Theater bereits Miminnen.

Im frühchristlichen Rom gab es unter den Gauklern und Akrobaten auch Frauen, die oft nackt oder doch mit entblößter Brust und durchsichtigen Schleiern unterhalb des Gürtels auftraten. Justinian (483–565) erließ ein Dekret, wonach Frauen unter ihren durchsichtigen Kleidern wenigstens eine kurze Hose zu tragen hatten.

Im Laufe der Jahrhunderte gab es in allen nationalen Räumen mehr und mehr Frauen, die in Komödien, Vaudevilles oder Singspielen in Männerrollen auftraten.

Insbesondere in Frankreich gab es wahre Spezialistinnen für Männerrollen in heiteren Bühnenstücken, als deren populärste wohl Virginie Déjazet (1789–1875) gelten kann.

Bereits in der Mitte des 17. Jhdts waren Frauen als Darstellerinnen von Männern in musikalischen Komödien so beliebt, daß es auch eine Reihe von Ensembles gab, die ausschließlich aus weiblichen Aktrizen bestanden.



Mlle. Déjazet als Richelieu in dem französischen Vaudeville „Les Premiers armes de Richelieu“

Nach der Durchsetzung der Frauen als Darstellerinnen auch in tragischen Rollen gab es auch erste Versuche von Schauspielerinnen, Männerrollen in Dramen oder Tragödien zu übernehmen. So heißt es in einem Bericht aus Leipzig, daß Karoline Neuber (1697-1760) „vier Burschen von den berühmtesten Sächsischen Akademien ... unvergleichlich charakterisiert“ habe. Große tragische Männer-Rollen, wie Hamlet, Romeo oder Otello wurden seither immer wieder von großen Miminnen dargestellt, wobei insbesondere der Dänenprinz im Rollenverzeichnis großer Darstellerinnen wie Sarah Bernhardt oder Klara Ziegler zu finden ist.

Für die Frauen selbst war es sowohl der Reiz an der Maskerade, als auch ein emanzipatorisches Anliegen.

Für das (überwiegend männliche) Publikum hatte natürlich eine Frau in Männerkleidung auch etwas Erotisierendes, das Faszinosum des Androgynen.

3. Wie aber kam es zu den ersten „Hosenrollen“ in der Oper?

In Italien hatte man bereits im 16. Jahrhundert „Konservatorien“ (daher rührt unsere heutige Bezeichnung für Musikschulen) geschaffen, in denen mittellose Frauen und Kinder versorgt und unterrichtet wurden. Ein Zeitgenosse schildert einen Besuch in einem Theater, das einem solchen Konservatorium angegliedert war: „Aber weil die music das vergnügen der Italiener, und so gar die raserey der Venetianer ist, so waren ein theil von diesen kindern, so die besten Stimmen hatten, darinnen geübet worden, und der Cavallier wollte, daß sie eine opera präsentieren solten, zu welchem ende er ein theatrum bauen lassen. Indem nun diese Leute noch wenig von diesem handwercke verstanden, absonderlich, da sie als frauenzimmer so wohl mannes- als weibespersonen vorstellen mussten, so bat der Contarini einen musicum, ... welcher vor den erfahrensten Seiner zeit passirte, er möchte sich die mühe machen, und nach Piazzole begeben, diese mädgen einige zeit in theatralischen arbeiten und stellungen zu üben, damit sie ihre probe mit desto weniger fehlern thun könnten.“

Auch in Deutschland hatten sich im 18. Jhdt. reine Kinder-Theatertruppen gebildet, die Operetten, Singspiele, Tanzspiele und auch Opern aufführten.

Die Popularität von Kindertruppen hielt sich lange Zeit in ganz Europa. Und noch um die Jahrhundertwende gab es im Berliner Theater des Westens Aufführungen des „Barbier von Sevilla“ mit kindlichen Sängern.

Im Barock beherrschten, insbesondere in Italien und England, die Kastraten die Opern-Theater. Man hatte damals eine besondere Vorliebe für hohe Stimmen, tiefe Baßstimmen wurden nahezu ausschließlich in Comprimario-Rollen (= Nebenrollen) verwendet. Es wäre undenkbar gewesen, den Helden oder Liebhaber mit einer tiefen Stimme singen zu lassen. Neben den Kastraten behaupteten sich die Primadonnen zunehmend als gleichwertige Künstlerinnen.

Auch in Deutschland waren die Kastraten allbeherrschend. So wird von einer Aufführung des Drama musicale „Il Sant'Alessio“ im Jahre 1687 in München berichtet, bei der alle Rollen mit Kastraten besetzt waren.

An Theatern, wo man nicht über genügend Kastraten verfügte, übernahmen immer häufiger Sänginnen deren Rollen.

In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß die Instrumentierung in der Frühzeit der Oper ebenfalls viel heller angelegt war als in der späteren Oper.

Die weich oder hell klingenden Instrumente wie Clavicembalo, Flöten, Violen und die gesamte Gemben-Familie korrespondierten mit Sopran- oder Altstimmen sicher besonders gut.

Ein anderer Aspekt der Komponisten war auch die Überlegung, daß sie mit der Komposition für Mezzosopran oder Altstimme für die großen Ensembles oder Finali Mittelstimmen hinzugewinnen konnten.

Der Einsatz verschiedener Stimmfarben ließ natürlich auch eine stärkere Differenzierung in der Charakteristik der Rollen zu. Auch der Stimmumfang wurde genutzt, um die emotionalen Extensionen der darzustellenden Personen wirkungsvoller ausdrücken zu können. So entwickelte sich eine Stimm-Typologie, die später zur Einteilung in Stimmfächer führte.

Die Italiener nennen den Alt „Contralto“, und dies drückt aus: gegen (= contra) die hohe Stimme (= altus), d. h. der Alt bildete den dunklen Kontrapunkt zu den lichten, hohen Stimmen. Das wohlklingende Brustregister einer Altistin

erwies sich als besser geeignet, die Emotionen eines sehr jungen Mannes auszudrücken, als dies ein oft schon der Pubertät weit entrückter Tenor oder gar Bariton konnte.

Neben diesen vokal-musikalischen Gründen ist aber sicher auch der optisch-erotische Reiz bei der Darstellung junger Männer durch Frauen ein wichtiger Faktor: Ein Knabe oder Jüngling hat ja tatsächlich oft noch eine herm-aphroditische Ausstrahlung (bartlos, schmalgliedrig). In dieser Wirkung sind z. B. Cherubino, Isolier (Graf Ory) oder Octavian zu sehen.

Das 19. Jhdt. brachte schließlich die ersten großen Sänger-Darstellerinnen in Hosenrollen hervor, wie etwa die Schröder-Devrient, oder Maria Malibran und Paula Viardot-Garcia, die beiden Garcia-Töchter.

Insbesondere Altistinnen waren immer darum bemüht, ihr etwas schmales Repertoire an wirkungsvollen Bühnen-Rollen auszuweiten. Dies führte allerdings manchmal zu kuriosen Versuchen:

So wird von Sängerinnen berichtet, die Tenor-Rollen wie Belmonte oder Titus sangen. Auch die Sopranistin Anna Milder-Hauptmann (1785-1838) trat in Berlin als Tamino auf. Und die einstmals sehr berühmte Altistin Vittoria Tesi (1700-1775) hat selbst Baß-Partien gesungen (ihr Stimmumfang soll besonders groß gewesen sein).

Im 17. und 18. Jahrhundert mag es wohl manchmal auch rein pragmatische Überlegungen (z. B. das vorhandene Personal eines Theaters) für die Stimm-Besetzung einer Rolle gegeben haben. Bei Mozart (sieht man von seinen frühen, noch der Opera seria verhafteten Opern ab) sind es nur noch die Knaben und sehr jungen Männer, die einer Frauenstimme anvertraut werden. Von Cherubino führt dieser Weg über den Oscar in „Maskenball“, Prinz Orlofsky in der „Fledermaus“, Graf Rofrano im „Rosenkavalier“ bis zum Komponisten in „Ariadne auf Naxos“ und zu Silla und Ighino in Pfitzners „Palestrina“.

Die Bezeichnung „Hosenrolle“ ist noch verhältnismäßig jung. Noch um 1800 sprach man von „Beinkleiderrollen“. Und was wir Hosenrolle nennen, heißt auf englisch „breeches part“, Franzosen, Italiener und Spanier nennen es „travesti“.

Helga Schmidt

Hauptquelle: Alfred Holtmont: Die Hosenrolle. Das Weib als Mann, Meyer & Jessen Verlag, München, 1925.

VERANSTALTUNGEN

Künstlerabende

Sonntag, 14. Oktober 1990

Kammersängerin

Inge Borkh

AGV-Saal, Ledererstraße 5

Beginn: 11 Uhr

Einlaß: 10 Uhr

Donnerstag, 25. Oktober 1990

Ulrich und Wolfgang Reß

AVG-Saal, Ledererstraße 5

Beginn: 19.30 Uhr

Einlaß: 18.30 Uhr

Sonntag, 18. November 1990

Kammersänger

Siegfried Jerusalem

Hotel Eden-Wolff, Arnulfstraße 4

Beginn: 11 Uhr

Einlaß: 10 Uhr

Freitag, 30. November 1990

John Bröcheler

Hotel Eden-Wolff, Arnulfstraße 4

Beginn: 19 Uhr

Einlaß: 18 Uhr

Unkostenbeitrag für Gäste DM 8,-

IBS-Dienstags-Club

Restaurant Rosenwirth

(Volkstheater), Brienner Straße 50

Beginn: 18 Uhr

8. Oktober 1990 (Montag)

Vorstellung neuer

Ensemble-Mitglieder

Zusätzliche Termine:

13. November 1990

Die Figur des Palestrina

Wahrheit und Legende

11. Dezember 1990

Erna Berger

Musiker-Spaziergang

Samstag, 20. Oktober 1990

Treff: S-Bahnhof Pasing, 10 Uhr

Ausgang Nord (August-Exter-Str.)

Erklärung der Straßennamen

von Komponisten und Dirigenten

des Münchner Musiklebens

Gebiet: Pasing – Obermenzing

Dauer ca. 2 Stunden

Wanderungen

Samstag, 6. Oktober 1990

Bad Wiessee – Bauer in der Au –

Schwarzentennalm –

Kreuth – Gmund

Wanderzeit: ca. 3–4 Stunden

Abfahrt: Starnberger Bahnhof 7.35 Uhr

Ankunft: Gmund 8.35 Uhr

Abfahrt: Gmund (Bus) 8.54 Uhr

Ankunft: Bad Wiessee – Söllbach 9.17 Uhr

(Rückfahrt: Kreuth – Gmund per Bus)

Samstag, 17. November 1990

Durch den Perlacher Forst

Wanderzeit: ca. 4 Stunden

Abfahrt: Marienplatz 9.33 Uhr (S 2)

Ankunft: Fasanenpark 9.48 Uhr

Samstag, 15. Dezember 1990

Rundweg: Schöngeising –

Kloster Fürstenfeld –

Schöngeising

Wanderzeit: ca. 5 Stunden

Abfahrt: Marienplatz 9.42 Uhr (S 4)

Ankunft: Schöngeising 10.16 Uhr

Einladung zur Mitgliederversammlung

am 8. November 1990

Die nächste ordentliche Mitgliederversammlung findet am **8. 11. 1990 im AGV-Saal, Ledererstr. 5 / 3. Stock, um 19.00 Uhr** statt.

Jedes Mitglied darf bis zu 5 andere Mitglieder vertreten. Die **schriftliche Stimmübertragung** ist auf **beiliegendem Blatt** vorzunehmen und dem Bevollmächtigten zu übergeben oder direkt an die IBS-Adresse (siehe unten) zu schicken.

Wir bitten um zahlreiches Erscheinen.

Schriftliche Anträge (§ 12/1 der Satzung) werden bis spätestens 25. Oktober 1990 erbeten.

TAGESORDNUNG:

1. Genehmigung des Protokolls der letzten Mitgliederversammlung vom 27. November 1989.
Das Protokoll liegt am Saaleingang auf.
2. Bericht des Vorstandes jeweils mit anschließender Aussprache.
 - a) Vorsitzender W. Scheller
 - b) Veranstaltungen
 - c) Finanzen
3. Bericht der Kassenprüfer
4. Entlastung des Vorstandes
5. Wahl der Kassenprüfer
6. Anträge
7. Verschiedenes

SIE LESEN

IN DIESER AUSGABE

1 Octavian und seine Brüder

3 Veranstaltungen

Rückblick

4 IBS in Bregenz

5 Wanderung in der Fränkischen Schweiz

6 125 Jahre Theater am Gärtnerplatz

8 Walter Legge (Fortsetzung)

10 Buchbesprechungen

11 Anzeigen

12 Die Letzte Seite

NEU

Vereins-Adresse: IBS e.V., Postfach 10 08 29, 8000 München 1
Telefon 0 89 / 3 00 37 98 Mo – Mi – Fr 10–13 Uhr

NEU

Der fliegende Holländer und La Wally bei den Bregenzer Festspielen

Der fliegende Holländer von Richard Wagner ist eigentlich *die* Oper für die Seebühne – eine bessere Kulisse als den Bodensee und seine in der Ferne zu ahnenden Städte gibt es nicht.

Zur Naturkulisse schufen der Regisseur David Pauntney und sein Ausstatter Stefanos Lazaridis eine Bühne, auf der jede der handelnden Personen ihre eigene Welt hat: Erik eine kleine grüne Insel, Senta



Mara Zampieri in La Wally

eine Art Wohnzimmer mit Flügel, der aber meist im Wasser stand (wankt ihre Welt bereits?), ihr rotes Holländerbuch als Symbol für ihre Träume und der Leuchtturm, von dem sie sich am Ende stürzen wird, Daland sein Schiff (wunderbar naturalistisch im ersten Akt, wenn der Sturm tobt) und seine Spinnfabrik, dazu der Holländer, mit einem verschachtelten, riesigen Haus als Symbol für seine Gedanken; in diesem Haus hausten die fast schon toten Matrosen des Holländers. Aus diesen Welten entwickelten sich spannende Szenen und zeitweilig gigantisches Theater, z. B. beim Verlobungsfest, wenn die ganze Seebühne in grellem Licht erstrahlt.

Ulf Schirmer dirigierte versiert und sehr flott, was zur Steigerung der Spannung beitrug. Trotzdem gab er den Sängern genügend Freiheit, sich zu entfalten. Hier sollte einmal die ausgezeichnete Mikrofonanlage gelobt werden, die auch funktioniert, wenn sich die Sänger umdrehen – auch ist immer die genaue Zuordnung der Stimmen zu hören.

In unserer Vorstellung am 4. 8. 90 lernten wir einen ganz hervorragenden neuen „Holländer“ kennen: Monte Pederson – er singt diese Partie souverän und ist dabei dämonisch und traurig zugleich. Den Daland sang Hans Tschammer sehr kernig, als Typ war er gut getroffen; die Senta war Luana DeVol, als Hochdramatische schon kein Geheimtyp mehr, nachdem auch Bayreuth sie entdeckt hat – wunderbar leicht und ohne jegliche Mühe ihre Höhe, ihre Tiefe ebenfalls sehr präsent und wortverständlich: ein Glücksfall als Senta! Anita Herrmann gefiel als resolute Mary ausgezeichnet, genau wie der Steuermann Herwig Pecoraros. Den Erik sang Hubert Delamboy, ein sicherer Tenor mit Wagnerformat.

Am nächsten Abend sahen wir im großen Festspielhaus die ganz selten gespielte Oper La Wally von Alfredo Catalani nach dem Roman „Die Geierwally“ von Wilhelmine von Hillern. Allein schon der Ort der Handlung in den Dolomiten trägt dazu bei, daß diese Oper nicht oft zu hören ist. Es fiel auch auf, daß diese leidenschaftliche Musik eigentlich überhaupt nicht in diese Landschaft und zu den Personen paßt. (Viel eher würde man so eine Musik in Sizilien vermuten.)

Der Regisseur Tim Albery und die Ausstatterin Hildegard Bechtler schufen eine hochalpine Landschaft, die je nach Drehung immer wieder anders aussah, in der sich das ganze

Drama, einschließlich Lawinenabgang, abspielte. Die Personenregie war so, daß man wußte, was gerade geschieht, manchmal, z. B. in der Szene im Wirtshaus, schon etwas „merkwürdig“.

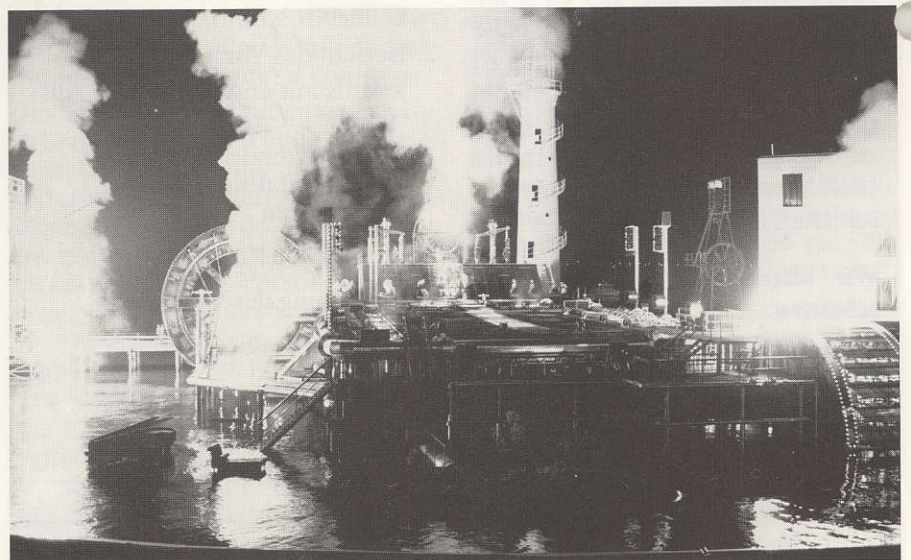
La Wally wurde mit großer Leidenschaft und Eindringlichkeit von Mara Zampieri gespielt, für ihre dramatische Stimme eine ideale Rolle – sie konnte aber auch zeigen, daß sie weich und innig singen kann. Als Freund Walter gefiel Ildiko Raimondi, eine junge, hohe Sopranstimme, die viel Wärme ausstrahlt. Den Liebhaber Giuseppe Hagenbach sang Michael Sylvester: nach anfänglicher Zurückhaltung lief er zu großer dramatischer Form auf, ein Tenor, von dem man noch viel hören wird. Den Gegenspieler, Vincenzo Gellner, sang David Malis, ein Bariton, der jugendliches Aussehen mit einer soliden Gesangsleistung verband.

Des weiteren wirkten mit Norman Bailey als Vater Stromminger, sowie Liliana Nichiteanu und Kolos Kovacs.

Der Dirigent des Abends war der Spezialist für Ausgrabungen, Pinchas Steinberg, der die Wiener Symphoniker, deren Chef er ist, leitete. Er achtete sehr auf die Sänger, dirigierte energisch und kompetent.

Es waren zwei ganz unterschiedliche Abende, die aber große Oper boten, und große Sänger, die sich hervorragend in Szene setzten.

Monika Beyerle-Scheller



Bühnenbild: Fliegender Holländer

Wanderung in der Fränkischen Schweiz vom 13.–17. Juni 1990

Für die Organisatoren unserer schon traditionellen 4-Tage-Wanderung stellt sich nicht nur die Aufgabe, ein interessantes Wandergebiet auszusuchen, sondern für die große Zahl der Teilnehmer – in diesem Jahr waren es 28 – auch ein Quartier zu finden, wo wir gemeinsam wohnen und nach des Tages Müh' und Last die Abende zusammen gestalten können. Wichtig war es auch, daß die Fußballfans im TV die Fußball-Weltmeisterschaft miterleben konnten. Diese Voraussetzungen fanden wir im Hotel Zur Post in Waischenfeld. Schon 1315 hatte König Ludwig der Bayer dieser kleinen fränkischen Ansiedlung das Stadt- und Marktrecht verliehen als Dank für die Unterstützung, die ihm Konrad III. von Schlüsselburg beim Kampf um die Königskrone gewährt hatte. Der Schlüsselburger hatte seinen Stammsitz in Waischenfeld zur Burg ausgebaut. Noch heute überragt die teilweise wiederaufgebaute Schlüsselburg und der „Steinerne Beutel“ – das Wahrzeichen der Stadt – das mit vielen schmucken Fachwerkhäusern im engen Tal der Wiesent eingebettete Städtchen. Ebenso zeugen drei Kirchen mit wertvoller Ausstattung von einer stolzen Vergangenheit. Daher ist es nicht verwunderlich, daß 1789 der Freiheitsdichter Ernst Moritz Arndt und 1837 der Dresdener Maler Ludwig Richter längere Zeit in Waischenfeld gewilt und sich Anregung für ihre Arbeit geholt haben.

Am Mittwoch bei der Anreise waren viele von uns in schwere Gewitterschauer gekommen. Es erhob sich die bange Frage: Setzt sich die Schlechtwetterperiode der vergangenen Tage fort oder können wir auf Petrus vertrauen, der IBS-Wanderungen und -Reisen meist begünstigt hat. Um es vorweg zu nehmen: wir hatten ein ganz ideales Wanderwetter, meist bewölkt, aber trocken.

Bevor wir am Donnerstag – Fronleichnam – zu unserer ersten Wanderung starteten, konnten wir den festlich geschmückten Ort und die mit viel Liebe für die Prozession errichteten Blumenaltäre bewundern. Vereine zogen mit Fahnen-schmuck und Blasmusik zur Kirche. Verschlafen konnte es an diesem Morgen niemand, denn es wurde bereits sehr zeitig durch Böllerschüsse geweckt. Darauf waren wir am Abend zuvor im Rahmen eines interessanten Diavortrages

über Waischenfeld und Umgebung vorbereitet worden.

Entlang der träge dahinfließenden Wiesent, vorbei an der Hammer- und Pulvermühle und später im Wald ansteigend, erreichten wir die Burg Rabeneck (eine Halbruine aus dem 13. Jh.). Unser Klopfen am verschlossenen Burgtor hatte keinen Erfolg. Der „Burgherr“ war wohl zur Prozession gegangen. So zogen wir weiter durch kleine verträumte Dörfer, um dann nach Oberailsfeld ins Ailsbachtal hinabzusteigen. Nach Minuten der Besinnung in der Dorfkirche führte uns der Weg bergauf und -ab über Wurzelstöcke und Gesteinsbrocken am Hang des Rabensteiner Tales entlang zu unserem Mittagsziel, dem Gasthaus Neumühle. Nach dem Essen mußten wir den Berg zur Burg Rabenstein erklimmen. Die majestätische Größe der Burg auf einem Felsvorsprung konnten wir bereits vom Tal aus bewundern. Seit ein paar Jahren ist sie geschlossen. Sicher fehlt noch ein finanzstarker Prinz, der sie aus dem Dornröschenschlaf erweckt. Dafür konnten wir in der Nähe ein Kleinod besichtigen, die 800 Jahre alte Klaussteinkapelle, der Rest der ehemaligen Burg Ahorn. Berühmt gemacht hat sie Ludwig Richter mit einer Zeichnung. Auf bequemen Feld- und Wiesenpfaden traten wir den Rückweg an. Erst kurz vor Schluß unserer Tagesetappe mußten wir auf einem Waldlehrpfad wieder ins Wiesental hinabsteigen.

Am zweiten Tag starteten wir in entgegengesetzter Richtung nach Nordosten. Durch blumige Wiesen, entlang an nicht flurbereinigten, urwüchsigen Feldrainen, durch Dörfer mit den typischen rotbraunen fränkischen Fachwerkhäusern gelangten wir nach Draisdorf hinab ins Aufseßtal. Unterwegs hatten wir uns in zwei Gruppen aufgeteilt. Die unermüdliche erste Gruppe wanderte im Aufseßtal bis zum Ort Aufseß, der überragt wird von der aus dem 13. Jh. stammenden Burganlage der Edelfreien von Aufseß. Bekannt aus diesem Haus ist der Gelehrte und Kunstsammler Hans von Aufseß, der Gründer des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Bei Schließung der Burg – Schlag 12 Uhr – kamen wir an. Doch der aus Hannover stammende, mit zünftiger Lederhose bekleidete „Burgvogt“ gab uns trotzdem noch eine interessante, ausführliche Sonderführung. Man hätte annehmen können, er sei in jeder Epoche selbst dabei gewesen, so plastisch und ins Detail gehend waren seine Schilderungen. Mit hängendem Magen wurden wir nach 1½ Stunden völlig erschöpft und kaum noch aufnahmefähig entlassen. Im Eilmarsch ging es bergauf zum Kathi-Bräu, wo uns die zweite Gruppe, die den kürzeren Weg vom Aufseßtal direkt nach Heckenhof gewählt hatte, erwartete. Die kleine Privatbrauerei von Kathi Meier mit ihrem selbstge-

Fortsetzung Seite 9



Das heutige Staatstheater am Gärtnerplatz verdankt seine Entstehung einer Initiative Münchner Bürger. Neben dem Wunsch nach mehr Kunst spielten wirtschaftliche Interessen eine große Rolle: Man erhoffte sich eine größere Anziehungskraft des Stadtviertels und damit eine Wertsteigerung der Grundstücke. Die satirische Wochenzeitschrift „Punsch“ bemängelte allerdings schon 1865 die Lage des Theaters: „Ein Platz, der, wie sich von Tag zu Tag mehr herausstellt, unpraktischer nicht gewählt werden konnte! ... gewöhnliche Menschenkinder mit Fleisch und zerbrechlichem Gebein werden sich schwerlich entschließen, die halb- oder dreiviertelstündigen Kreuz- und Querszüge durch und über so und soviel schlechte Straßen und Gäßchen recht oft zu unternehmen ...“.

Am 25. 8. 1864 erfolgte die Grundsteinlegung. Nach einer Bauzeit von nur 15 Monaten unter der Leitung des Münchner Architekten Michael Reiffenstuel und des Malers Eugen Napoleon Neureuther, der die Innenräume gestaltete, wurde das „Münchener-Actien-Volkstheater“ am 4. 11. 1865 mit einem festlichen Galaabend eröffnet. Die ersten vier „Lebensjahre“ des Theaters waren krisengeschüttelt: Ständig drohte der Bankrott, die Direktoren gaben sich sozusagen „die Klinke in die Hand“: Von 1866–1870 hatte das Haus acht (!) Intendanten! Um Zuschauer zu gewinnen, wurden zeitweilig sogar „Zauberkünstler, Luftspringer und Japaner“ engagiert. Doch 1870 wurde das Theater geschlossen, das Gebäude versteigert. Nach einem Hilferuf der Bürger pachtete Ludwig II. das Haus auf ein Jahr und setzte Dr. Herman Schmid und Hofrat Joseph von Hüther als Direktoren ein. Von 1872 bis zum Ende der Monarchie 1918 war das Theater königlicher Besitz. Danach gehörte es bis in die 30er Jahre unseres Jahrhunderts zum Wittelsbacher Ausgleichsfonds, seit 1936 ist es Besitz des Freistaates Bayern. Der Spielplan von 1870 – 1879 brachte vor allem neue Operetten von Strauß und Suppé, aber

auch Volksstücke wie Franz von Kobells „De schö Zenzi vo Mittwald“. 1879 begann die Intendanz von Georg Lang. Unter seiner Direktion erlebte das Haus bis 1898 eine wirtschaftliche und künstlerische Blüte.

Nach der Interimsintendanz (eine Spielzeit) von Franz Josef Brakl gab es von 1899 bis 1915 wieder eine Doppelintendanz: J. Georg Stollberg und Cajetan Schmederer. Beide Herren leiteten außerdem das Schauspielhaus in der Maximilianstraße. In den 15 Jahren bis zum ersten Weltkrieg erklang die „silberne Operette“ am Gärtnerplatz, allen voran Franz Lehár, der auch selbst dirigierte. Von 1915 bis 1931 war Dr. Hans Warnecke Intendant. In seine Direktion fielen die großen politischen Umwälzungen in Deutschland: Räterevolution, Hitlerputsch, Wirtschaftskrise.

Am 1. 1. 1932 übernahmen Paul Wolz und Otto Reimann die Leitung. Nach Hitlers Machtergreifung am 30. 1. 1933 erwachsen bei der Programmgestaltung große Schwierigkeiten, durften doch Werke jüdischer Komponisten (Offenbach!) und Librettisten nicht mehr gespielt werden. Die Giganomanie und Bauwut der braunen Machthaber plante sogar Schlimmeres: Abriß des Hauses und Errichtung eines „Reichsoperetten-Theaters“, das der „Hauptstadt der Bewegung“ würdig wäre! „Weil“, so Gauleiter Wagner, „die Operette ein sehr wesentliches Mittel ist, um den Volksgenossen an die Theaterkunst heranzuführen.“ Glücklicherweise wurde dann doch nur umgebaut. Neuer Intendant wurde Dr. Alfred Walter: Ein neuer Stil mit prunkvoller Ausstattung und Massenbesetzungen, der stark an Revuen und Filmoperetten erinnerte, dominierte.

Am 21. 4. 1945 beim letzten Angriff auf München wurde auch das Gärtnerplatztheater getroffen: der Portalbau wurde zerstört und das Bühnenhaus in Brand gesetzt. Für zwei Jahre fand man in Haidhausen an der Schornstraße einen intakten Saal mit Dach und Stühlen für ein paar hundert Zuschauer. Erster Staatsintendant nach 1945 wurde

Curth Hurre. Bereits im Frühsommer 1948 konnte das Theater mit einer Galavorstellung von „Eine Nacht in Venedig“ wiedereröffnet werden. Man versuchte nun, schnell ein zugkräftiges Repertoire zu erstellen, um die Münchner ins Theater zu locken. Nach „tausend Jahren“ durfte nun auch wieder Offenbach gespielt werden: Gustaf Gründgens gab sein erstes (und einziges) Regieguestspiel in München, mit einer virtuellen Aufführung der „Banditen“ am 6. 7. 1949.

Schon 1950 diskutierten Landtag und Senat über die Notwendigkeit und die Höhe von Theatersubventionen. Als Einsparungsmaßnahmen dachte man an die „Fusion Oper-Operette“, das hätte sich günstig auf die Kosten-Nutzen-Relation der Oper ausgewirkt: Spielte doch die Staatsoperette 70 Prozent ihrer Kosten durch Einnahmen wieder ein gegenüber nur 20–30 Prozent bei der Oper. Ebenso diskutierte man bereits in den 50er Jahren die Installierung einer Generalintendanz, doch wurde die dazu gewünschte „starke, künstlerisch überragende Persönlichkeit“ leider nicht gefunden.

Im Herbst 1952 fusionierten schließlich Staatsoper und Staatsoperette, geleitet in Personalunion von Rudolf Hartmann. Das immer wieder gerühmte Ensemble der

125 J
und noch
jung
lebe

ahre h immer und ndig

Operette bestritt bis Ende 1955 mehrere Uraufführungen: Am 16. 5. 1952 „Bozena“, eine Volksoper von Oscar Straus, die begeistert aufgenommen wurde. Am 22. 4. 1954 folgten „Giannina“ von Alexander Gorski und am 11. 2. 1955 „Fiesta“ von Juan Cardena. Beide Werke fielen jedoch bei Kritik und Publikum erbarmungslos durch.

Am 1. 9. 1955 wurde Willy Duvoisin zum Intendanten berufen. Unter seiner Ägide wurde am 14. 12. 1955 Harald Rome's Musical „Fanny“ in Europa zum ersten Mal aufgeführt. Am Pult des Gärtnerplatzorchesters stand Silvio Varviso, der Hausherr inszenierte, die Hauptrollen sangen Christine Görner und Benno Kusche. Die Pressestimmen nach der Premiere waren überaus positiv, wenngleich man mit dem neuen Genre „Musical“ noch nichts Rechtes anzufangen wußte. Auch ein Teil des Publikums schimpfte über die „Entweihung“ des traditionsreichen Operetten-Theaters durch ein amerikanisches Musical.

Nach Willy Duvoisins plötzlichem Unfalltod am 8. 9. 1958 wurde der Schauspieler Arno Assmann zum neuen Intendanten berufen, der das Haus bis 1963 leitete. Assmann erweiterte das Repertoire mit Stücken des Rokoko, Werken des 20. Jahrhunderts und pflegte die in

München völlig vernachlässigte slawische Oper.

Am 12. 8. 1960 gab es eine Musical-Erstaufführung: „Die zarte Bande“ von P. Greenwell. Dazu äußerte sich die Presse wenig schmeichelhaft: „Fehlstart eines Musicals“.

Nachfolger von Assmann wurde von 1964-1980 der temperamentvolle Kurt Pscherer. Er setzte die Arbeit seiner Vorgänger (slawische Oper, Musical) fort und führte in München erstmals „Das schlaue Fuchselein“, „Katerina Ismajlowa“ und „Die Nase“ auf. Dabei wurde von der Kritik immer wieder die homogene Ensembleleistung gerühmt: „Das Ensemble des Gärtnerplatztheaters zu loben, hieß Eulen nach Athen tragen.“

Ein großer Publikumserfolg wurde die kontinental-europäische Erstaufführung des Musicals „Der König und ich“ am 17. 4. 1966 mit Hans Putz als König und Liselotte Ebnet als Anna. An diesen Erfolg anknüpfen konnte am 5. 2. 1967 die Uraufführung von „Millionen für Penny“, ein Musical von Lothar Olias und Max Colpet. Die Penny sang Violetta Ferrari. Die Kritik war begeistert: „... als gelte es, ein Gastspiel für den Broadway zu inszenieren.“

Seit dem Wiederaufbau nach dem Krieg waren keine größeren Arbeiten und Modernisierungen am und im Haus vorgenommen worden. Nun hatte man bei einer Inspektion im Gebälk Trockenfäule festgestellt, ein neues Stellwerk für die Bühnenmaschinerie war auch längst fällig, und schließlich wollte man den Innenraum nach den alten Plänen von 1864 renovieren. Anderthalb Jahre dauerten die Arbeiten, von März 1968 bis September 1969. In dieser Zeit ging das Ensemble auf Tournee und gastierte im Cuvilliés-Theater mit dem „Barbier“ und im Deutschen Theater mit „Hello, Dolly“ (Inszenierung: Jean-Pierre Ponnelle) und „Der Mann von La Mancha“.

Eine Verbreiterung des Orchestergrabens hatte man bei der damaligen Renovierung noch nicht vorgesehen, was die Zeitschrift „Das Orchester“ zu dem empörten Kommentar veranlaßte: „Der Orche-

sterraum ist immer noch zu klein, der Zuschauerraum müßte auch größer sein, deshalb ist das Gärtnerplatztheater eine Mißgeburt geblieben!“

In den 80er Jahren gab es an neuem Musiktheater u. a. „Periander“ von Theodore Antonius. Der für die Titelrolle vorgesehene Heinz Friedrich starb unerwartet eine Woche vor der Uraufführung am 6. 2. 1983. Retter der Premiere wurde Eberhard Storz, der in wenigen Tagen (und Nächten) die komplizierte Partie erlernte. Ebenfalls im Jahre 1983, am 16. 7., ging im Marstall-Theater die erste Studioproduktion über die Bühne: „Through Roses“ von Marc Neikrug, ein Stück für einen Schauspieler (Jan Biczyski) und 8 Solo-Instrumente.

Seit der Spielzeit 1983/84 ist Prof. Dr. Hellmuth Matiassek Intendant. Er führte die inzwischen bei Publikum und Presse sehr beliebte Matinée-Reihe „Operncafé“ ein: Bei Kaffee und Tee wird wenige Tage vor der Premiere eine unterhaltssame Einführung in das neue Werk gegeben.

Auf Anhieb erfolgreich wurde in der Ära Matiassek die Märchenoper „Der Goggolori“ von Wilfried Hiller/Michael Ende. Seit der ersten Aufführung am 3. 2. 1985 erlebte das Werk 75 ausverkaufte Vorstellungen. Ein Nachfolgewerk vom gleichen Autorenteam „Die Jagd nach dem Schlarg“, das am 16. 1. 1988 zum ersten Mal während der Prinzregententheater-Festwochen zu sehen war, konnte diesen Erfolg leider nicht fortsetzen. Enthusiastisch gefeiert wurde dagegen am 30. 5. 1986 die deutsche Erstaufführung von Lionel Barts Musical „Oliver“, in dem 30 Tölzer Knaben die Hauptrolle spielten.

Bleibt dem Haus am Gärtnerplatz für die Zukunft zu wünschen, daß die Verantwortlichen bei der Berufung der Intendanz auch weiterhin eine glückliche Hand zeigen; daß diese Intendanz immer Erfolg hat bei der Entdeckung alter und neuer Stücke; daß der „Geist des Hauses“ auch zukünftig das gesamte prächtige Ensemble zu motivieren vermag.

Jakobine Kempkens

Walter Legge (Fortsetzung von Heft 4/1990)

An dieser Stelle sollte man wohl auf Walter Legges Arbeitsmethoden kurz eingehen. Er war bei allen Proben schon anwesend, hörte kritisch zu, korrigierte, schlug Änderungen vor – gestaltete praktisch jede Phrase, jede Tonfärbung mit. Es gibt Berichte des Musikschriftstellers Edward Greenfield, der oft bei Aufnahmen anwesend war und Legges Wirken sehr anschaulich schildert. Aus Platzgründen hier nur einige Sätze: „... Die Wirkung seiner Gegenwart – war eine Herausforderung, parallel zu der natürlichen musikalischen Herausforderung, die zwischen den sorgfältig ausgewählten Künstlern besteht... (er) konnte aus diesem Grunde selbst die berühmtesten Künstler mit ganz anderer Autorität ansprechen als andere Kollegen seines Fachs... Dabei war es von großem Vorteil, daß er auf so gutem Fuß mit den Künstlern stand, die seine Anregungen nicht als Einmischung empfanden... Positiv eingestellte Künstler, wie Karajan oder Fischer-Dieskau, konnten schon einmal seinen Anregungen Paroli bieten, doch wurde sein Wort... nie leicht abgetan.“

Und William Mann, 1. Kritiker der Londoner Times: „... Er war fähig, Potential und künstlerische Einstellung anderer Musiker nicht nur mit Hilfe seines tiefen Verständnisses der Partitur zu erkennen, sondern auch mit seinem Gefühl für die besonderen Qualitäten der musikalischen Persönlichkeit eines jeden Künstlers. Irgendwann entdeckte er, daß gerade dies seine ganz eigene kreative Musikalität inmitten des Musiklebens seiner Zeit darstellte.“

In den frühen 50er Jahren gab es einen Exklusiv-Vertrag mit der Scala: Nur EMI durfte dort Aufnahmen machen. Solange die Callas dort auftrat, geschah das jedes Jahr einige Wochen im Juli und August, alle bedeutenden Callas-Aufnahmen wurden von Legge produziert. (Tosca unter de Sabata gilt als erfolgreichste Aufnahme einer italienischen Oper, die je veröffentlicht wurde.)

Natürlich beschränkt sich der Aufnahmenkatalog der 50er Jahre nicht auf Opern, sondern umfaßt das gesamte Spektrum der Musik-Literatur. Die Künstler-Liste wird angeführt von Karajan, Gieseking, Callas, Schwarzkopf, di Stefano,

Gobbi, Serafin, Giulini und vielen anderen, z. B. Fischer-Dieskau mit Lieder-Aufnahmen.

1953 erweiterte sich der Absatzmarkt für EMI ganz erheblich durch Gründung der Firma Angel-Records in USA, einer EMI-Tochtergesellschaft, die von dem Ehepaar Dario und Dorle Soria – engen Freunden – sehr fachkundig geleitet wurde, wodurch Legges Arbeit auch von der finanziellen Seite her für EMI immer lukrativer wurde.

Ab 1958 begannen dann aber Schwierigkeiten – sowohl firmenintern als auch extern. Sorias traten zurück, Karajan löste den Exklusivvertrag mit EMI, es gab organisatorische Veränderungen, die die Arbeit erschwerten. Und auch das muß gesagt werden: Legge war als Mitarbeiter sicher nicht immer leicht zu ertragen – sehr selbstbewußt, seines Wertes und seiner Fähigkeiten durchaus sicher, gewohnt, zu herrschen und sich durchzusetzen. Zudem war er ein Präzisionsfanatiker, der höchste Ansprüche an sich selbst und andere stellte und nicht verzeihen konnte, wenn jemand nicht sein bestes gab.

Dazu kamen schwere gesundheitliche Störungen. Hervorgerufen durch die Arbeitsüberlastung entwickelte sich ein Herzleiden.

Das alles führte dazu, daß er den Vertrag mit EMI 1963 kündigte und 1964 seine Tätigkeit dort beendete. Seitdem war er als Produzent nur noch für Schwarzkopf-Aufnahmen aktiv, die er bis zuletzt produziert und überwacht hat. Einzige Ausnahme: Organisation und Aufnahme des Abschiedskonzerts von Gerald Moore in der Londoner Wigmore Hall 1967.

Parallel zu der Arbeit für EMI ging die ganze Zeit über die Zusammenarbeit mit seinem Philharmonia Orchestra London. Das war seine eigenste Schöpfung und blieb bis zur Auflösung 1964 fest in seinen Händen. (Mit der späteren Neugründung als „New Philharmonia Orchestra“ hatte er nichts zu tun.)

Dirigenten waren unter anderem: Furtwängler, Karajan (erster Chief Conductor, bis er die Berliner übernahm), Kubelik, Fricsay, Cluytens usw. 1952 gab Toscanini zwei Gast-Dirigate und war begeistert von Qualität und Präzision des Orche-

sters ebenso wie von der Zusammenarbeit mit Legge.

Da Legge früh erkannte, daß Karajan Furtwänglers Nachfolge in Berlin antreten und damit als Chief Conductor für London ausfallen würde, suchte er nach einem Nachfolger und stieß dabei auf Klemperer. Klemperer wurde vom Orchester anerkannt und geschätzt, obwohl sie sich oft genug von ihm gequält fühlten.

1956 Gründung des Philharmonia Chors: 200 junge Stimmen, alles Amateure. Leiter wurde Wilhelm Pitz. Das erste Konzert von Chor und Orchester zusammen war die 9. Symphonie unter Klemperer. Beste Operaufnahme in dieser Besetzung ist für Legge der „Fidelio“ 1962 mit Christa Ludwig.

1964 löste Legge das Orchester auf – fast gleichzeitig mit seinem Austritt bei EMI. Es scheint ein ziemlich einsamer Entschluß gewesen zu sein, und es hat viele Querelen darum gegeben, vor allem ein Zerwürfnis mit Klemperer, das nie wieder geheilt wurde.

Der Rückzug ins Private war also ebenso plötzlich wie komplett. Die eigentliche Ursache hierfür ist nicht klar auszumachen. Sicher spielten gesundheitliche Gründe eine erhebliche Rolle, aber sie werden kaum alles gewesen sein.

In den verbleibenden 15 Jahren war Legge nur noch im Management seiner Frau aktiv – anwesend bei jedem Auftritt, ihr Berater, Produzent ihrer Platten. Später, als ihre aktive Karriere sich dem Ende näherte, mit dem Aufbau von Gesangskursen in der ganzen Welt, die sie heute noch abhält (Schwarzkopf: „Walters letztes Geschenk an mich“). Soweit man das als Außenstehender beurteilen kann, scheint es sich hier um eine ganz enge menschliche und künstlerische Bindung gehandelt zu haben, aus der beide die Kraft für ihre Arbeit und ihr Leben schöpften. Diesen Eindruck bekommt man jedenfalls, wenn man sich heute mit Frau Schwarzkopf über ihren Mann unterhält.

Im Frühjahr 1979 starb Walter Legge an einem Gefäß-Verschluß, nur zwei Tage nach dem erklärterweise letzten Liederabend seiner Frau.

Eva Knop

Quelle: Walter Legge/Elisabeth Schwarzkopf: „Gehörtes, Ungehörtes, Memoiren“. Noack-Hübner Verlag, 1982

Fortsetzung von Seite 5

„Wanderung in der Fränkischen Schweiz“

brauten, süffigen Schwarzbier und einer deftigen Brotzeit ist eine Institution, die man erlebt haben muß. Gut gestärkt bewältigten wir den über zweistündigen Rückweg über Zochenreuth und Breitenlesau ohne Schwierigkeiten.

Pottenstein war der Ausgangspunkt am dritten Tag. Nach Verlassen der Stadt führte uns der Weg zunächst durch das Püttlachtal. Doch bald steigt der Pfad steil an zur Waldkapelle – einer kapellenartigen Felsenformation. Wegen des noch weiteren Anstiegs bis zur Hofmannkapelle teilten wir uns wieder auf. Von der Höhe verlief der nicht sehr gut markierte Weg mit vielen Schlenkern steil hinab ins Weiherbachtal zum Schöngrunder See. Im Tal, vorbei an der Teufelhöhle bis zur Schüttermühle, verlief alles noch planmäßig. Aber danach erwischten wir statt des Weges nach Kirchenbirkig den nach Kühlenfels. Aber was sind schon 3 km Umweg für eine „durchtrainierte“ IBS-Gruppe! Der weitere Weg, meist durch verschiedenartige Waldgebiete, denen wir die Waldschäden

glücklicherweise gar nicht ansehen konnten, vorbei an Siegmansbrunn, endete mit einem steilen Abstieg wieder im Püttlachtal westlich von Pottenstein. Das letzte Stück durch die Bärenschlucht, in vielen Windungen hinauf zu unserem Mittagstreffpunkt in Weidmannsgesee ist doch einigen recht schwer gefallen. Die andere Gruppe hatte auch ihr besonderes Erlebnis. Von der Hofmannskapelle hinab ins Weiherbachtal hatte sie den richtigen Weg verfehlt und war über einen steilen Abhang in dem schon seit Jahren geschlossenen Felsenbad gelandet. Welch ein Glück, daß ein Mitwanderer wenigstens ein Schlupfloch zum Entrinnen fand! Wieder fröhlich vereint, stiegen wir nach einem späten Mittagessen hinab nach Pottenstein. Die Gelegenheit für weitere Exkursionen in der Stadt, z. B. dem Besuch der Burg über den Fußsteig mit 365 Stufen, wurde nur von wenigen Teilnehmern genutzt.

Schon zur Heimreise gerüstet starteten wir unsere letzte Tour in Gößweinstein. Noch einmal durchwanderten wir auf Wiesenpfaden die liebgewonnene Landschaft, erfreuten uns an den schönen bunten Bauerngärten in Bösenbirkig und

Hühnerloh. Auf einem Waldweg stiegen wir wieder hinab ins Püttlachtal, wo sich uns sehr bald ein herrlicher Blick auf Tüchersfeld eröffnete. Zwischen Felsentürmen, über den Ruinen einer mittelalterlichen Burg, liegen malerisch die Häuser des sogenannten Judenhofes – heute Fränkisch-Schweiz-Museum. Eine Erfrischung im Café oder ein Aufstieg zum Fahnenstein, dem höchsten Punkt des Dorfes, standen als Alternative für die eingelegte Rast. Ein letzter Aufstieg hinauf nach Gößweinstein beendete unsere Wanderung. Nach einer Besichtigung der reich ausgestatteten Wallfahrtskirche, die nach Plänen von Balthasar Neumann 1730–39 erbaut wurde, fanden wir uns zu einem gemütlichen Abschiedsessen im Wirtsgarten des Gasthofes Stern zusammen.

Wir alle waren beglückt von den gemeinsamen Erlebnissen, stolz auf unsere Leistung beim Wandern und dankbar für das Wetter. – Doch noch eine Anmerkung: Mit einem Quiz über die Schauplätze von 100 Opern brachte uns Herr Moschberger am letzten Abend in arge Bedrängnis!

Gottwald Gerlach

CHESA RÜEGG

DAS CH-RESTAURANT

in München

Wurzerstraße 18, Telefon 29 71 14

Ein kurzer Weg, wenn der Vorhang fällt,
ist unsere Tür noch geöffnet.

Sie haben aber auch die Möglichkeit,
eine Kleinigkeit vor der Vorstellung,
den Hauptgang und die Süßspeise
danach einzunehmen, um den Abend
nett ausklingen zu lassen.

Probieren Sie es doch einmal!

Gut essen, gut trinken,
dies hat noch nie der Lust auf Kunst geschadet.

Musikstädte der Welt: München von Christoph Henzel, Laaber-Verlag. Preis DM 36,-

Drei Städte sind es zunächst, die der Verlag in seiner neuen Reihe herausgebracht hat: Hamburg, Berlin und München, und viele andere sollen noch folgen, wobei unter dem Begriff „Welt“ zunächst offenbar nur an die Alte Welt, also Europa, gedacht ist. Hier „soll Musikgeschichte nicht als Personen- oder Werkgeschichte, sondern als Stadtgeschichte dargestellt werden.“ Uns Münchner interessiert es natürlich schon, was für unsere Stadt dabei herauskommt.

Dem Buch vorangestellt ist ein Vorwort von Joachim Kaiser unter der Überschrift: Was heißt eigentlich „Musikstadt München“? Aus diesen zwei Seiten geht hervor, wie sehr der vor drei Jahrzehnten „Zugereiste“ mit der „musischen Gestimmtheit“ der Stadt vertraut ist, während der Berliner Christoph Henzel aus kühler Distanz „zu den gesellschaftlich-politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen in dieser Stadt vorzudringen“ bemüht ist.

Unter diesen Vorzeichen führt uns der Verfasser durch Münchens Musikgeschichte vom Mittelalter bis in die Gegenwart, von Orlando di Lassos Kirchenmusik bis zu Hans Werner Henzes Festival für neues Musiktheater. 62 Abbildungen, davon 3 farbige, veranschaulichen den Text. Daß „eine Vollständigkeit in der Darstellung nicht angestrebt wurde“, leuchtet ein. Die Verteilung der Gewichte muß aber z. T. doch verwundern. Um Münchens Rolle in der NS-Zeit zu beleuchten, ist dem völlig bedeutungslosen Karl Blessinger ein Abschnitt gewidmet, sein Zeitgenosse Carl Orff, der weltweit gewirkt hat, bleibt unerwähnt.

Welch starken Impuls Karl Richter dem Münchener Musikleben gegeben hat, so daß es zu einer neuen Pflegestätte Bach'scher Musik wurde, sollte doch nicht ganz übergangen werden...

Zum Beschluß gibt das Buch noch „Tips – nicht nur für Besucher“. Ich glaube, daß die Münchner Musik-

freunde, zumal die Mitglieder des IBS, sich eher an den aktuellen Vorprogrammen informieren. Für den Besucher aber, der nach München kommt, „weil man da die besten Konzerte hören kann“, ist das Buch ein wunderschönes Geschenk.

Ingeborg Gießler

Jahrbuch der Bayerischen Staatsoper 1990/91 (XIII), herausgegeben von der Gesellschaft zur Förderung der Münchner Opern-Festspiele und der Bayerischen Staatsoper. Verlag Bruckmann, München 1990. Preis: im Buchhandel DM 28,-; in der Bayerischen Staatsoper (mit der Eintrittskarte) DM 21,-.

Den 95. Geburtstag des Münchner Komponisten Carl Orff am 10. Juli 1990 hat die Bayerische Staatsoper zum ersten Thema ihrer Opern-Festspiele 1990 gemacht. Der zweite Festspiel-Schwerpunkt ist Mozart vorbehalten. In Vorwegnahme seines 200. Todestages am 5. Dezember 1991 wurde seine frühe Oper *Mitridate* als Münchner Erstaufführung herausgebracht. Beide Werke werden in Beiträgen gewürdigt. Ferner behandelt Hans A. Neunzig den Begriff des Welttheaters von der Antike bis zu Carl Orff, Oswald Georg Bauer hat die Ästhetik des Bühnenbildes in den Uraufführungen Orffscher Werke untersucht. Die Welt des jungen Mozart machte Georg Mattenklott zum Gegenstand seiner Ausführungen.

Im allgemeinen Artikelteil ist Herbert Rosendorfer dem Problem nachgegangen, inwieweit sich Qualität und Fortschrittlichkeit in der Arbeit des Komponisten bedingen oder ausschließen. Zwei weitere Beiträge sind ganz auf den Künstler ausgerichtet. Manfred Trojahn stellt die Frage nach der Freiheit des Künstlers bzw. seiner Haltung zur Freiheit, Hermann Danuser analysiert anhand ausgewählter Beispiele, wie der Beruf des Künstlers auf der Opernbühne dargestellt worden ist. Unter dem Titel „Traum aus dem Unbewußten“ geht Manfred Schneider Richard

Wagners letztem Traum nach und Heinz Becker gibt einen Abriß über die Ästhetik des Sterbens auf der Opernbühne. Den vergeblichen und Fragment gebliebenen Versuch Edward Griegs, als Opernkomponist zu reüssieren, stellt Klaus Hennig Oelmann dar, und Matthias Gartner beschließt den Artikelteil mit einer Neubefragung der Musikästhetik des gefürchteten Wagner-Gegners Eduard Hanslick.

Im Anhang des reich bebilderten Jahrbuches finden sich wie gewohnt Übersichten mit einem Ausblick auf die Spielzeit 1990/91.

Dr. Werner Lößl

Walter Salmen: Tanz im 19. Jahrhundert. Schott-Verlag, Mainz. Preis: DM 63,-

In Zusammenarbeit mit dem Deutschen Verlag für Musik, Leipzig, bietet der Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz, einen neuen Band aus einer Musikenzyklopädie besonderer Art: „Musikgeschichte in Bildern“. Hier ist eine reizvolle Idee verwirklicht: Musik im eigentlichen Sinn „anschaulich“ zu machen durch eine Fülle hauptsächlich zeitgenössischen Bildmaterials in guter, z. T. farbiger Wiedergabe.

Musik und Tanz, beides elementare Lebensäußerungen des Menschen, haben sich immer gegenseitig beeinflusst und befruchtet, wobei natürlich Musik ohne Tanz sehr wohl, Tanz ohne Musik fast nicht möglich ist. Für die bildliche Darstellung aber eignet sich der Tanz gut, und aus den Abbildungen von Volks- und Gesellschaftstänzen entsteht zugleich ein höchst interessantes Sittengemälde Europas im 19. Jahrhundert. Dabei ist der künstlerische Tanz ausgeklammert.

Der vorliegende neue Band ergänzt den Vorgänger „Tanz im 17. und 18. Jahrhundert“, der in IBS aktuell 5/89 besprochen worden ist. Was hier über die Gestaltung und zum Lob des Werkes gesagt ist, kann für die Neuerscheinung nur wiederholt werden.

Ingeborg Gießler



Tanz-döllner
SCHULE



Tal 50 - 8000 München 2 - Telefon 29 24 49-29 79 63

V/90

BEITRITTSERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich meinen Beitritt zum
Interessenverein des Bayerischen Staatsoперnpublikums e. V.
und verpflichte mich, den Mitgliedsbeitrag für

das Kalenderjahr von DM _____
als ordentliches/förderndes Mitglied*
bar/per Scheck/per Überweisung*
zu entrichten.

_____	_____
Name	Wohnort
_____	_____
Telefon	Straße
_____	_____
den	Unterschrift

*) Nichtzutreffendes bitte streichen

Interessenverein des
Bayerischen Staatsoперnpublikums e. V.

Postfach 10 08 29, 8000 München 1
Telefon 0 89 / 3 00 37 98
10.00–13.00 Uhr, Mo – Mi – Fr

Konten:

Bayer. Hypotheken- und Wechsel-Bank,
München, Konto-Nr. 6850152851, BLZ
700 200 01

Postgiroamt München,
Konto-Nr. 3120 30-800, BLZ 700 100 80

Normalbeitrag	DM 50,-
Ehepaare	DM 75,-
Schüler und Studenten	DM 30,-
Fördernde Mitglieder	ab DM 100,-
Aufnahmegebühr	DM 10,-
Ehepaare	DM 15,-

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



IBS – aktuell

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

Redaktion: Helga Schmidt (Verantw.)
Karl Katheder – Dr. Peter Kotz –
Dr. Werner Löbl
Postfach 10 08 29, 8000 München 1,

Erscheinungsweise: 5 × jährlich

Der Bezugspreis ist im Mitgliedsbeitrag
enthalten.

Jahresabonnement für Nichtmitglieder:
DM 25,- einschließlich Zustellung

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

Die mit Namen gezeichneten Artikel stel-
len die Meinung des Verfassers und nicht
die Meinung der Redaktion dar.

Vorstand: Wolfgang Scheller, Monika
Beyerle-Scheller, Karl Katheder, Edith
Könicke, Peter Freudenthal, Elisabeth
Yelmer, Helga Wollny

Konto-Nr.: 6850152851 Hypo-Bank
München, BLZ 700 200 01
31 20 30-800 Postgiroamt München,
BLZ 700 100 80

Druck: Max Schick GmbH, Druckerei
und Verlag, Karl-Schmid-Straße 13,
8000 München 82

Renovierungen Innendekoration

Beratung UND Ausführung
fachmännisch UND preiswert

Thomas Heinrich

Kanalstraße 8 · 8000 München 22
Telefon 29 85 64

Gothaer

VERSICHERUNGEN

Krankenkosten-Reform

Informieren Sie sich über:

**Sterbegeld- und
Auslandsrankenversicherung**

Elisabeth Heinrich

Am Harras 15 · 8000 München 70 · Tel. 089/773847

Münchens Treffpunkt
für den anspruchsvollen Musikfreund.

Lauberflöte

Hier werden auch Ihre ausgefallensten und geheimsten
Schallplattenwünsche erfüllt – denn: Wir führen die
besondere Klassikplatte. Qualität nicht Quantität ist unser
oberstes Gebot, persönliche Beratung durch qualifizierte
Fachleute eine Selbstverständlichkeit.
Wir freuen uns auf Ihren Besuch.
Falkenturmstraße 8, 8000 München 2,
Telefon 089/22 51 25

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

Rekorde, Rekorde

Den folgenden Beitrag haben wir dem Buch *Éckhard Henscheid/Chlodwig Poth, ... über Oper. Verdi ist der Mozart Wagners. Luzern und Frankfurt 1979, entnommen.*

Obwohl wir uns bewußt sind, daß ein großer Teil der Angaben nicht korrekt ist, wollten wir Ihnen diesen (unkorrigierten) Kuriositäten-Katalog nicht vorenthalten. Die Redaktion

Der höchste Frauenton der Oper: das dreigestrichene F der Königin der Nacht in der „Zauberflöte“. Nimmt man Apokryphes hinzu, dann dürfte Massenets „Esclarmonde“ (mehrfach) führen.

Der höchste Männerton: Raouls dreigestrichenes Es in den „Hugenotten“ von Meyerbeer (knapp vor dem D aus dem „Postillon von Lonjumeau“).

Den tiefsten Ton – D – produziert Osmín in der „Entführung aus dem Serail“.

Der höchste Männerchor-Ton findet sich in der „Götterdämmerung“: das hohe C.

Der lauteste Ton: Siegmunds „Wälse, Wälse“ aus der „Walküre“.

Der größte Sprung von oben nach unten gelingt Kundry im „Parsifal“: vom H bis zum Cis fast zwei Oktaven abwärts.

Die längste Einzeloper dürfte ungestrichen Boitos „Mefistofele“ sein: ca. 5½ Stunden. Der längste Einzelakt ist der erste von „Götterdämmerung“: 2 Stunden. Den längsten ununterbrochenen Liebesgesang stellt „Tristan und Isolde“: ca. 40 Minuten. Der längste Einzelgesang könnte die Wahnsinnsarie der „Lucia di Lammermoor“ sein: 16 Minuten.

Der einfallsloseste Sänger ist Wagners Tannhäuser: Er singt sein eigenes Tannhäuser-Motiv im Verlauf der Oper achtmal – bei jeder guten Gelegenheit.

Die am schnellsten komponierte Oper: wahrscheinlich Donizettis „Don Pasquale“, geschrieben in zehn Tagen. Rossini brauchte für den „Barbier“ 13 Tage.

Die am langsamsten komponierte Oper ist Wagners „Meistersinger“: fünf Jahre.

Die höchstgelegene Oper ist Donizettis „Linda di Chamounix“: Der zweite Akt spielt auf dem Gletscher des Montblanc. Die tiefstgelegene ist (nein nicht eben „Tiefland“, auch nicht „Rigoletto“, sondern) E. T. A. Hoffmanns respektive Lortzings „Undine“.

Die geographisch lukrativste ist Webers „Oberon“: Er spielt im Feenreich, in Frankreich, in Bagdad und in Tunis.

Der häufigste Frauenname ist Leonore: „Fidelio“, „Troubadour“, „Macht des Schicksals“, „Doktor und Apotheker“, „Alessandro Stradella“, „Die neugierigen Frauen“ und „Leonore 40/45“.

Der seltsamste Männername: Don Magnifico aus Rossinis „Cenerentola“, der merkwürdigste Frauenname: die Bänkelsängerin Hopp-Majänn aus Mark Lothars „Schneider Wibbel“.

Die lyrischsten Namen sind Vogelsang (aus Mozarts „Schauspieldirektor“), Kunz Vogelsang und Konrad Nachtigall (aus den „Meistersingern“) und Walther von der Vogelweide (aus „Tannhäuser“). Den blumenreichsten stellt Graf Belfiore aus Mozarts „La finta giardiniera“. Der schönste Frauenname ist – mit Abstand! – Lauretta. Puccinis „Gianni Schicchi“ und Prokofieffs „Die Verlobung im Kloster“ sonnen sich in seinem Schein.

Die tierreichste Oper ist Janaceks „Das schlaue Füchlein“: 15 Solotierstimmen! Die meisten Pferde auf der Bühne erlebte man bei der Uraufführung von Puccinis „Mädchen aus dem goldenen Westen“: 8.

Die männerloseste Oper ist Puccinis „Schwester Angelica“: 14 Solofrauen, sonst nichts. Um die frauenloseste bewerben sich Janaceks „Aus einem Totenhaus“ (ca. 50 Männer, 1 Frau) und Pfitzners „Palestrina“ (19 Männer, davon 10 Bischöfe, dazu zwei Knaben, die allerdings Sopran und Mezzo singen).

Der zweifellos falscheste Gesang ereignet sich im Wirtshaus-Chor von Bergs „Wozzeck“.

Die katholischste Oper ist „Parsifal“, die evangelischste Busonis „Doktor Faust“ (mit dem mächtigen Lutherlied-Chor), die heidnischste Marschners „Der Vampyr“, die gottloseste Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, die kosmischste Hindemiths „Harmonie der Welt“, die überflüssigste Einems „Prozeß“, die themaverirrteste Sutermeisters „Raskolnikoff“, die unopernhafteste Debussys „Pelleas und Melisande“ und die doppelteste Janaceks „Die Ausflüge des Herrn Broucek“: eine „Doppeloper“ ...

IBS – aktuell: Zeitschrift des Interessenvereins des Bayerischen Staatsopternpublikums e. V., Postfach 10 08 29, 8000 München 1
Postvertriebsstück B 9907 F Gebühr bezahlt

Vorbrugg Erika

200

Allgaeuer Str. 83

8000 Muenchen 71