

Giacomo Meyerbeer

Nicht alles, worüber 1991 geschrieben wird und was mit dem Buchstaben „M“ beginnt, handelt von Wolfgang Amadeus Mozart, wenngleich sein 200. Todestag in der Musikwelt einen breiten – manchmal zu breiten – Raum einnimmt.

Am 5. September 1791 kommt in der Poststation von *Vogelsdorf/Hessen* (*Jacob*) *Meyer Beer* zur Welt, ältester Sohn des Zuckerfabrikanten *Jacob Herz Beer* und dessen Frau *Amalia Liebmann*. Obwohl die Familie *Herz Beer* seit 1801 in Berlin ansässig war, sollte der Erstgeborene im Frankfurter Stammhaus der Familie zur Welt kommen, was den Geburtsort *Giacomos* erklärt.

Unklarheiten, die heute noch über den anfangs geführten Namen bestehen, hängen mit der jüdischen Namenstradition zusammen. Erstmals 1819, anlässlich der Verleihung des Bürgerrechts in Berlin, zeichnet *Meyerbeer* mit dem Vornamen *Jacob*; vor neun Jahren bereits hatte er den Vor- und Familiennamen zu dem Wort *Meyerbeer* zusammengezogen. Die behördliche Genehmigung hierfür erhält er jedoch erst 1822.

Neben Latein und Griechisch, das *Meyerbeer* auf eigenen Wunsch mit Hilfe eines Hauslehrers zu lernen beginnt, erhält er seit 1798 Klavierunterricht durch den Hofmusiklehrer *Franz Lauska*. 1803 nimmt *Muzio Clementi* den hochbegabten Jungen in seine musikalische Obhut. Musiktheo-

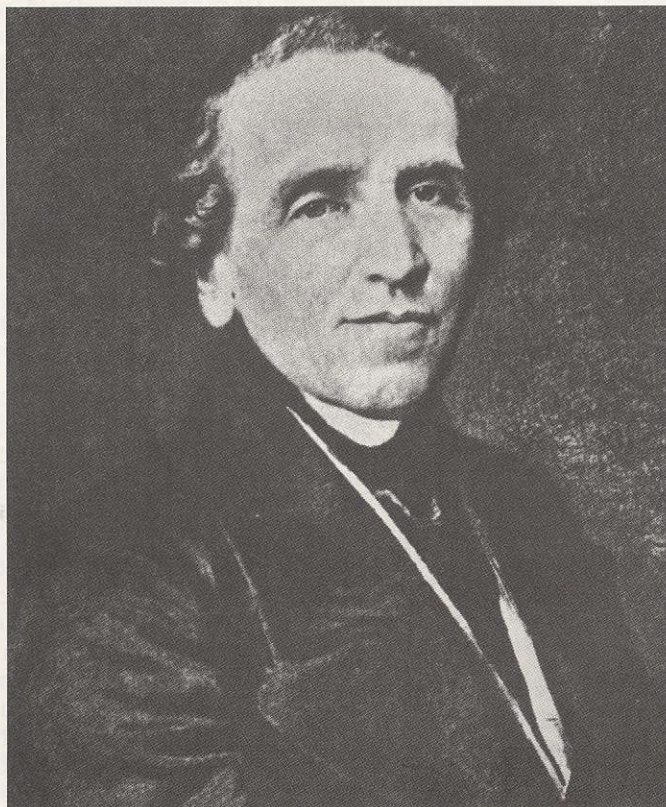
retischen Unterricht absolviert er bei *Carl Friedrich Zelter*. Etwa um 1805 beginnt das öffentliche Auftreten als Pianist, das in Kritikerkreisen wohlwollend zur Kenntnis genommen wird. Daneben gibt es zu dieser Zeit bereits Kompositionsversuche, die es den Eltern angeraten erscheinen lassen, die musikalische Ausbildung zu intensivieren.

Ab 1807 wird *Meyerbeer* von *Bernhard Anselm Weber*, dem damaligen Opernkapellmeister in Berlin, ausgebildet. Die Genialität des jungen *Meyerbeer* wird daran deutlich, daß *Weber* eine von *Meyerbeer* komponierte Fuge seinem alten Lehrer *Abbé Vogler* nach Darmstadt schickt; der wiederum nimmt

die Komposition als Grundlage für ein von ihm herausgegebenes System für den Fugenbau. 1810 versucht sich *Meyerbeer* erstmals an einer Oper mit dem Titel *Abu Hassan*, die jedoch nicht vollendet wird. Er studierte mittlerweile bei *Abbé Vogler*, der damals einer der bedeutendsten Musikdramatiker war.

Es beginnt eine Zeit der Wanderschaft. In Würzburg entsteht die erste vollendete Oper, *Jephtas Gelübde*. Mit seiner Reise nach München 1812 beginnt die eigenständige Künstlerlaufbahn des Komponisten. Dort erlebt der Bühnenerstling *Jephtas Gelübde* am 23. 12. 1812 in der Hofoper seine Uraufführung. Die zweite Oper, *Wirt(h) und Gast*, noch in München komponiert, wird am 6. 1. 1813 in Stuttgart uraufgeführt, wohin sich *Meyerbeer* nach seinem Münchner Aufenthalt begeben hatte. Als er von dort aus nach Wien aufbricht, erreicht ihn die Nachricht, er sei zum Hofkomponisten des Großherzogs von Hessen ernannt worden. Die für den Wiener Kongreß umgearbeitete Oper *Die beyden Kalifen*, die im *Kärntnertortheater* aufgeführt wird, gerät jedoch zum Reinfall.

Im November 1814 reist *Meyerbeer* nach Paris, wo er zunächst über ein Jahr verweilt, um die komische Oper zu studieren. Sein Plan, Paris zu erobern, schlägt jedoch fehl, er wendet sich enttäuscht Italien zu und hier endlich erfolgt der Durchbruch. Die erste



Giacomo Meyerbeer. Gemälde von Gustav Richter.

„italienische“ Oper, *Romilda e Constanza*, nach einem Libretto von *Gaetano Rossi*, wird in Padua, wo sie am 19. 7. 1817 uraufgeführt wird, zwar nur freundlich aufgenommen. Schon zwei Jahre später, am 28. 6. 1819, kann Meyerbeer in Venedig am *Teatro San Benedetto* mit der Uraufführung von *Emma di Resburgo* jedoch den Grundstein für seinen Welterfolg legen. Die Oper bringt es auf 74 Wiederholungen und läßt damit *Rossinis* zeitgleich im Repertoire befindliche Oper *Eduardo e Christina* hinter sich zurück. In Wien wird die Oper als *Emma von Leicester* auf deutsch aufgeführt, sie steht an der Berliner Oper auf dem Spielplan und kein geringer als *Carl Maria von Weber* studiert das Werk in Dresden ein.

Am 14. 11. 1820 hat mit *Margherita d'Anjou* eine weitere Oper nach einem Libretto *Rossis* Premiere, diesmal am *Teatro alla Scala di Milano*. Nur eineinhalb Jahre später kommt es im selben Opernhaus am 12. 3. 1822 zu einer weiteren Uraufführung: *L'Esule di Granada*. Der Kritiker der Berliner Allgemeinen Zeitung vermerkt hierzu: „Wie wohlthuend ist es übrigens, nach dem ewigen Klingklang, den man das ganze Jahr hindurch gegenwärtig in Italien hört, wieder einmal Musik zu hören! Bei der Stretta der Introduction fragt sich der wahre Kenner unwillkürlich, ob Rossini je so etwas geschrieben hat.“

Gaetano Rossi verfaßt ein neues Libretto: *Il Crociato in Egitto*. Meyerbeer versucht, sein gesamtes kompositorisches Können in diesem Werk zu vereinigen und erringt am 7. 3. 1827 im *Teatro La Fenice* in Venedig einen durchschlagenden Erfolg. Das *Théâtre Italien* in Paris, seit 1824 unter der Leitung von *Gioacchino Rossini*, bestellt das Werk nicht nur zur Aufführung, sondern bittet Meyerbeer auch, die Inszenierung zu überwachen. Noch bevor sich in Paris erstmals der Vorhang hebt, ist die Oper bereits in London aufgeführt. *Friedrich Wilhelm III.* hört das Werk in Paris und bittet *Spontini*, Meyerbeer mit einer Oper für Berlin zu beauftragen. Meyerbeer ist nunmehr einer der gefragtesten Komponisten seiner Zeit.

Die Verhandlungen über die Oper für Berlin fallen zeitlich mit dem Tod des Vaters im Oktober 1825 zusammen. Meyerbeer bleibt in sei-

ner Heimatstadt. Am 25. 5. 1826 heiratet er dort die Nichte seiner Mutter, *Minna Mosson*.

Mit den „großen“ Opern Meyerbeers ist der Name *Eugène Scribe* untrennbar verbunden. Der Librettist u. a. von *Auber* und *Boieldieu* wird zusammen mit Meyerbeer, den genannten Komponisten, aber auch einem *Halévy* oder *Berlioz* zum Mitbegründer des Genres der Grand Opéra, einem Typus von Oper, der vorwiegend historische Stoffe mit großer Ausstattung, bis dahin unbekannten Massenauftritten und effektvoller Instrumentation darbietet und der auch noch einen *Giuseppe Verdi* (*I Vespri Siciliani*) oder *Richard Wagner* (*Rienzi*) für sich einzunehmen vermochte.

Robert der Teufel ist das erste gemeinsame Werk des Gespanns Meyerbeer/Scribe, das am 21. 11. 1831 an der *Opéra de Paris* uraufgeführt und zu einer heute wohl nicht mehr nachzuempfindenden Sensation wird. Wochen vor der Uraufführung berichtet die Presse täglich über den Stand der Proben. Das bevorstehende Premierenergebnis ist allenthalben Tagesgespräch. Innerhalb von nur drei Jahren steht die Oper auf dem Spielplan von 77 Bühnen in elf Ländern. Und noch 1841 schreibt ein Rezensent in der Dresdner Abendzeitung: „Mit *Robert le diable* hat es eine wunderbare, fast unheimliche Bewandniß ... *Robert* ist unvergänglich!“ Der Rezensent heißt *Richard Wagner*.

Knapp fünf Jahre später, am 29. 3. 1836, hat die Oper *Die Hugenotten* in der *Académie Royale* in Paris Premiere. Mit 11 300 Francs erreicht die Pariser Oper die bis dahin höchsten Tageseinnahmen. Bis zur Jahrhundertwende erlebt die Oper 999 Wiederholungen. In Deutschland gibt der Stoff Anlaß zum Einschreiten der Zensur. Muß mancherorts nur der Titel geändert werden, so verfaßt *Charlotte Birch-Pfeiffer* für München ein völlig neues Buch mit dem Titel *Die Anglikaner und Puritaner*. Bis 1848 wird in München diese Fassung gespielt. Die *Hugenotten* bringen Meyerbeer 1842 den Ehrentitel eines Preußischen Generalmusikdirektors und den Orden *Pour le mérite*.

Nach einem Intermezzo in Berlin, das als kompositorischen Höhepunkt die Musik zu *Struensee*, einem Schauspiel von *Michael Beer*, brachte, kehrte Meyerbeer wieder nach Paris zurück. Zusammen mit

Scribe entsteht *Der Prophet*, der am 16. 4. 1849 uraufgeführt wird. Die französische Nationalversammlung ist an diesem Tag nicht stimmfähig, da sich zu viele Abgeordnete in der Oper aufhalten. Der Erfolg ist „ungeheuer und ohnegleichen“ (*Hector Berlioz*). Meyerbeer wird als erster deutscher Musiker zum Kommandeur der französischen Ehrenlegion ernannt.

Nach *L'Etoile du Nord* (Scribe – 16. 2. 1854 Paris) und *Le Pardon de Ploermel* (Barbier – 4. 4. 1859 Paris) erlebt die Seine-Metropole am 28. 4. 1865 die letzte Oper Meyerbeers, *Die Afrikanerin*. Der Beginn der Arbeit an diesem von Scribe verfaßten Libretto der Geschichte des *Vasco da Gama* geht bis 1849 zurück. Zunächst stellte Meyerbeer die Komposition ständig zurück. Erst ab 1860 arbeitet er kontinuierlich an dem Werk. Im September 1863 nimmt Meyerbeer die Verteilung der Rollen vor, im März 1864 beginnen die Klavierproben.

Schwindelanfälle häufen sich; zunächst will sich Meyerbeer nicht eingestehen, daß er ernstlich krank ist. Um seine Ehefrau *Minna* nicht zu beunruhigen, läßt er lediglich seine beiden jüngeren Töchter *Cacilie* und *Corneille* benachrichtigen, während sich *Minna* bei der ältesten Tochter, *Blanca*, aufhält. In der Nacht vom 1./2. 5. 1864 stirbt Meyerbeer in Paris. Er wird am 9. 5. 1864 auf dem Jüdischen Friedhof in Berlin beigesetzt.

Die Uraufführung der *Afrikanerin* wird zur einzigartigen posthumen Huldigung des Komponisten. Der Direktor der Pariser Oper, *Nestor Roqueplan*, formuliert einen allgemeinen Eindruck so: „*Die Musik ist ohne Meister*.“

Kann sich der musikalische Geschmack innerhalb eines Jahrhunderts so wandeln, daß all das, was man ohne Übertreibung Operngeschichte nennen kann, in Vergessenheit geraten ist? Die Planungen der deutschsprachigen Opernhäuser, wie sie im Jahrbuch der Zeitschrift *Opernwelt* bekanntgegeben wurden, weisen keine einzige Oper Meyerbeers für die Saison 1990/91 aus. Zu anderer Zeit hätte sich das wahrscheinlich auf Antisemitismus zurückführen lassen; wir hingegen sind wohl nur einseitig.

Dr. Peter Kotz

VERANSTALTUNGEN

Künstlerabende

Hotel Eden-Wolff, Arnulfstraße 4

Montag, den 3. Juni 1991

**Kammersänger
Hermann Prey**

Beginn: 19 Uhr
Einlaß: 18 Uhr

Unkostenbeitrag für Gäste DM 10,-

Reisen

**Edinburgh-Festival
Schottland-Rundreise
vom 26. 8.-7. 9. 1991**

Es sind noch einige Plätze frei,
umgehende Anmeldung bei
Monika Beyerle-Scheller
Tel.: 0 89/8 14 22 99,
erforderlich.

IBS-Club

**Kolpinghaus – „Zum Prälat“
Adolf-Kolping-Straße 1**

Beginn: 18 Uhr

Dienstag, 14. Mai 1991

**Rückblick auf 10 Jahre
Lockenhaus-Festival**

Mittwoch, 5. Juni 1991

**Der Kritiker
Eduard Hanslick**

Dienstag, 9. Juni 1991

**Persönliche Erinnerungen
an Albert Seibert**

Frankfurter Heldenenor
der dreißiger und vierziger Jahre

ZDF – Ihr Musikwunsch

Geplant sind weitere
Aufzeichnungen am

6. 7. 1991 und 7. 7. 1991
30. 9. 1991 und 1. 10. 1991

Näheres entnehmen Sie bitte unse-
rer nächsten Ausgabe IBS-Aktuell.

Wanderungen

Samstag, 8. Juni 1991

Grafrath – Mauern – Schöngeising

Wanderzeit: ca. 3–3,5 Stunden

Abfahrt: Marienplatz 8.22 Uhr S 4

Ankunft: Grafrath 8.59 Uhr
(laut Winterfahrplan)

Samstag, 20. Juli 1991

**Gmund – Holzer Alm –
Bad Wiessee**

Wanderzeit: ca. 4–4,5 Stunden

Abfahrt: Starnberger Bhf. 7.35 Uhr
Gleis 34

Ankunft: Gmund 8.35 Uhr

Bitte kleine Brotzeit mitnehmen!

MITTEILUNGEN

Fahrtenpläne:

Für die nächste Saison suchen wir
wieder lohnenswerte Ziele. Wir
bitten Sie, uns möglichst bald Ihre
Interessenschwerpunkte mitzutei-
len, damit wir mit den Vorarbeiten
beginnen können.

Wir sind auch für Hinweise dank-
bar über Opern, die in München
nie oder selten aufgeführt werden.

Opernkarten:

Der IBS kann in begrenztem
Umfang Opernkarten vermitteln.
Die jeweiligen Daten der Auffüh-
rungen können Sie im IBS-Büro
erfragen.

Kassetten:

Kassetten-Aufnahmen von nach-
stehenden Künstler-Abenden wer-
den dringend gesucht.

Bitte diese umgehend an das IBS-
Büro zurückzugeben.

18. 2. 88 Musiker des Bayeri-
schen Staatsorchesters

3. 2. 89 F. Lott

15. 2. 89 M. Ermler

24. 5. 89 Lipovsek

7. 6. 89 S. Hass

30. 3 90 G. v. Einem

25. 10. 90 W. u. U. Reß

SIE LESEN

IN DIESER AUSGABE

1 Giacomo Meyerbeer

**3 Veranstaltungen
Mitteilungen**

Zu Gast beim IBS

4 Manfred Schenk

**5 Elisabeth Schwarzkopf-
Legge**

Das Portrait

6 Peter Schneider

8 Am 31. 5. ist der 35. Mai!

Wir stellen vor

**9 Jan Vacik
Annegeer Stumphius
Guido Götzen**

10 Buchbesprechung

Rückblick

12 IBS-Reise nach Ulm

**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**

Manfred Schenk

Der Europasaal im Eden-Wolff-Hotel hätte weit mehr Interessenten zu diesem durch zahlreiche Musikbeispiele und Anekdoten aufgelockerten, anregenden Gesprächsabend am 14. 2. 1991 aufnehmen können; aber Eis und Schnee sowie ein Richard-Strauss-Liederabend mögen dies verhindert haben.

Wer ist Manfred Schenk? wurde ich am Telefon gefragt. Die Antwort gibt der Opernspielplan. Im Februar '91 sang er bei uns Osmin, Fafner und Hunding, früher bereits

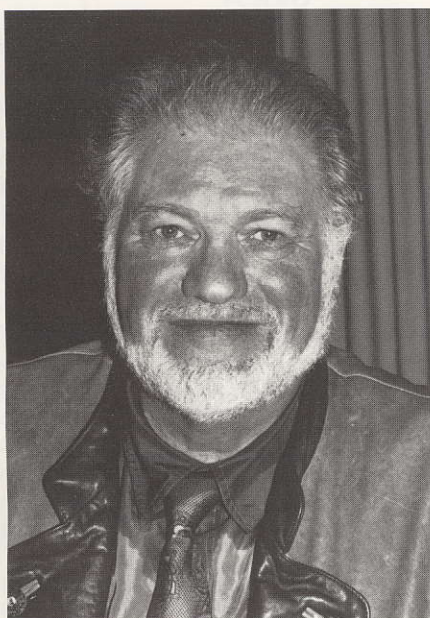


Foto: IBS

war er als Pogner, Sachs und Mosè zu hören; weitere Abende mit ihm werden folgen.

Frau Beyerle-Scheller als bewährte Moderatorin stellte als Motto über seine Sängerlaufbahn Mandrykas Worte „Bei mir geht alles langsam, aber stark“, was Schenk mit „noch langsamer“ quittierte. Auf 30 Jahre Bühnenerfahrung kann er zurückblicken, seit 10 Jahren singt er in Bayreuth, wo er seine künstlerische Erfüllung fand. Aber von der ersten Gesangsstunde bis zum ersten Engagement waren 13 Jahre vergangen. Dem Sohn eines schwäbischen Bauunternehmers, dessen Mutter, selbst mit schöner Stimme begabt, sich einen „Sängersohn“ wünschte, stellte sich manches Hindernis in den Weg. Ein traumatisches Kindheitserlebnis zerstörte seinen Berufsplan nicht. Bei einem Vorsingen

zum Schulchor fieberte der Zehnjährige dem Augenblick entgegen, wo er den piepsenden Kameraden seinen Knabensopran vorführen konnte. Da läutete es zum Stundenwechsel; er war nicht mehr dazugekommen, aber eine Vier in Singen war das Ergebnis.

Später mußte er eine Maurerlehre machen, bevor er sein Studium an der Stuttgarter Musikhochschule beginnen durfte. Nach drei Jahren war seine schöne Naturstimme verdorben. Erst durch den Privatunterricht bei K. H. Jarius gelang es, die Stimme allmählich wieder zu entwickeln, und er glaubt, durch diese mühevollen Arbeit richtiges Singen gelernt und die Stimme so lange erhalten zu haben. Er hat erfahren, daß falsches Singen die Stimmbänder ständig überfordert und zur Ursache vieler Erkrankungen und Absagen werden kann. Nur ein guter Stimmsitz, der alle körperlichen Resonanzräume in die richtige Funktion treten läßt, bewirkt, daß das Publikum den Sänger verstehen kann und er alles auszudrücken vermag, was die Partie verlangt.

Mit 30 Jahren trat er sein erstes Engagement in Regensburg an, wo er ein Vierteljahr später neben vielen anderen Rollen seines Baßfaches bereits den Ochs singen mußte. Danach ermöglichten Verpflichtungen in Gelsenkirchen und Zürich, sich weitere Rollen „in den Hals zu singen“. Seit 1968 ist er festes Ensemblemitglied in Frankfurt und erlebte die Aera Dohnanyi, Gielen und Bertini. Sein Repertoire ist sehr umfangreich und umfaßt neben fast sämtlichen Baßrollen bei Wagner (Ausnahme „Holländer“) und Mozart (Osmin, Komtur, Sarastro: 450mal) auch das italienische Fach (u. a. Großinquisitor, Mosè, Basilio), wobei er die „Stehbaßpartien“ bevorzugt, z. B. Gurnemanz und Sachs als Lieblingsrollen.

Bei einem achttündigen Flug nach Portland (Oregon), wo er als Wotan gastieren sollte, saß neben ihm eine äußerst nervöse, verstört wirkende Dame, die er sich in einer Ehekrise befangen vorstellte. Sie hatten kein Wort miteinander gewechselt. Am Flugplatz wurde sie gleich ihm abgeholt und entpuppte sich als seine Brünnhilde, deren Unruhe durch

Übermüdung verursacht war. Sie hatte in dem bedächtigen, soliden Hünen an ihrer Seite einen Holzfäller auf dem Weg nach Kanada vermutet.

Mit dem Regietheater sich skeptisch, aber nicht verweigernd auseinanderzusetzen, hatte er in Frankfurt reichlich Gelegenheit, als er in Berghaus- und Neuenfels-Inszenierungen mitwirkte. Vor jeder Neuinszenierung finde ein sogenanntes Konzeptionsgespräch statt, das hinter hochtrabenden Worten oft die Konzeptionslosigkeit der Regisseure zu verschleiern versuche, sogar Opernverwechslungen seien schon vorgekommen („Manon“). Kennzeichen für Berghaus-Auffassungen seien die Aufwertung der Nebenfiguren gegenüber den Hauptdarstellern, das Hervorheben von Unwichtigem und Übergehen von Wichtigem (so sei z. B. der Ring im „Ring“ völlig nebensächlich!), stereotype, unbe gründbare Bewegungsabläufe und die Ablehnung jeglicher Einwände. Schenk findet, daß die Presse den Publikumsgeschmack so lange manipuliere, bis er sich der Kritik angepaßt habe, die Regie und Bühnenbild meist größeren Wert beimessen als den musikalischen Leistungen. Er hat wenig Verständnis für völlige Verfremdung oder Umstellung der Operninhalte sowie die oft unsinnigen, atemberaubenden Aktivitäten auf der Bühne.

Als Ehemann einer aktiven Schauspielerin, seiner Sprecherzieherin und Kritikerin, bedauert Schenk alle Sängerfrauen, die sämtliche Ängste, Komplexe, Anfälligkeiten, Beschwerden, Hysterien und Ärgernisse ihrer Männer mittragen, um schließlich schwitzend und verkrampt in den Vorstellungen mitzuleiden.

Das harte Los, ein Sängerleben zu teilen, wird wohl nur wenigen IBSlern beschieden sein. Aber auch wir zittern mitunter um die Spitzentöne und die Durchhaltekraft unserer Sängerliebhaber und hoffen, daß ihnen kein unberechtigtes Buh von selbsternannten Musikexperten entgegengeschleudert wird – wozu Manfred Schenk wohl kaum Anlaß geben dürfte.

Herta Starke

Elisabeth Schwarzkopf-Legge

In den vierzehn Jahren, in denen der IBS nun Künstlergespräche veranstaltet, ist es so gut wie nie vorgekommen, daß Besucher aus Platzmangel abgewiesen werden mußten. Wer sich rechtzeitig einen Platz reserviert hatte oder noch einen (Steh-)Platz ergatterte, erlebte eine Grande Dame der Opernbühne, Zoll für Zoll eine Gräfin, eine Marschallin, jeweils im ursprünglichen Sinne des Wortes.

Zwei schwere Unfälle, die Hüften und Beine in Mitleidenschaft gezogen hatten, vermochten Frau Schwarzkopf nicht die Teilnahme am Künstlergespräch zu verleiden. Wenn die Schmerzen beim Sitzen zu groß wurden, stand sie einfach auf, erklärte freundlich, dozierte, focht resolut und antwortete geduldig, so daß eineinhalb Stunden im Fluge vergingen. Frau *Eva Knop*, die die Begegnung mit einer der größten lebenden Sängerinnen initiierte, hatte mitunter ihre liebe Mühe, das entwickelte Konzept von Fragen und Musikbeispielen durchzuhalten: Es war im höchsten Maße lebendig.

Viele Aspekte dieses facettenreichen Sängerlebens wurden an diesem Abend gestreift: Die auf Vermittlung von *Karl Schmitt-Walter* begonnene Ausbildung bei *Maria Ivogün* (die die junge Soubrette der Berliner Oper nochmals „von Null“ anfangen ließ), die Liederabende in Berlin mit *Hermann Reuter* am Flügel (er hatte den allerersten Abend „ausverschent“), die Nachkriegszeit in Wien und die Begegnung mit dem späteren Ehemann *Walter Legge*.

Wollte man die Grundhaltung der Sängerin Elisabeth Schwarzkopf beschreiben, so müßte man Schlagworte wie Ehrfurcht vor dem Kunstwerk und Respekt vor den Musikkollegen wählen. Und aus dem Munde einer anerkannt großen Künstlerin klingt das alles um so überzeugender. Es verwundert nicht, daß die Fragestellungen teilweise wehmütig klangen: „Wie ist es

heute um die Gesangkunst bestellt? Was wird aus dem jetzigen Opernbetrieb?“ Wenn Frau Schwarzkopf auch hinsichtlich der Dirigenten der „Nach-Sawallisch-Generation“ ein düsteres Bild zeichnete, konnte oder wollte sie dennoch auch trösten: Auch heute gebe es genauso viele Sängerpersönlichkeiten wie zur Zeit des legendären Wiener Mozartensembles, vielleicht hätten sie nur nicht die Möglichkeit, sich zu entwickeln.

Mit sichtlicher Hochachtung spricht

altmodisch. Sie warnt jedoch (auch ihre Generation) davor, nur um eines Trends willen die Verstümmelung von Meisterwerken stillschweigend hinzunehmen. Werk-treue müsse es auch der Regie verbieten, ein im Rokoko angesiedeltes Stück in „das Jahr 2500“ zu verlegen.

Ihr Verhältnis zu Dirigenten war stets von Hochachtung und Bescheidenheit bestimmt. Es fallen Namen wie *Furtwängler*, *Krips*, *George Szell* und – wiederum *Sawallisch*, unter dessen Leitung auch *Orffs Kluge* und *Strauss' Capriccio* entstanden, aus denen wir jeweils Beispiele hörten.

Der Name *Herbert von Karajan* wird zum Reizwort. Natürlich habe es eine sehr produktive Zusammenarbeit mit ihm gegeben; dem Maestro habe aber die Gabe der Dankbarkeit gefehlt, so daß *Walter Legge* seine Memoiren schon mit „*Ist Undank Walter Legges Lohn*“ betiteln wollte.

Von den zahlreichen unbestrittenen Verdiensten dieser großen Künstlerin hat mich am meisten beeindruckt, daß sie es nach dem Kriege als ihre Aufgabe angesehen hat, die von allen zivilisierten Völkern zu Deutschland abgebrochenen Brücken mit aufbauen zu helfen, was sie vorwiegend mit dem Liedgesang zu bewerkstelligen suchte. Sie, die Sängerin, konnte sich nicht wie jeder Dirigent vom Publikum abwenden, sondern mußte sich im Angesicht zu diesem der deutschen Sprache

bedienen, ein sicherlich nicht immer leichtes Unterfangen (*Hugo Wolf* und ein irisches Volkslied waren bei uns als Lied-Beispiele ausgewählt).

Gerade weil der Abend nicht im Rahmen eines Frage- und Antwortspiels verlief, war er für mich nicht nur interessant, sondern auch spannend. Wenn es gelungen wäre, Frau Schwarzkopf konzeptionelle Fesseln anzulegen, wären wir um manche Pointe gebracht worden.

Dr. Peter Kotz



Elisabeth Schwarzkopf als Marschallin (1959)

die Lehrerin Schwarzkopf von jungen Sängerinnen und Sängern, die nicht um eines scheinbar schnellen Erfolges willen jede Partie übernehmen, sondern ihre Stimme reifen lassen. Einige dieser jungen Menschen genießen das Privileg, sich in der Obhut der hoch über Zürich lebenden Lehrmeisterin zu befinden.

Ein ebenfalls immer wiederkehrendes Thema ist das des Regie-Theaters. Elisabeth Schwarzkopf ist nach eigener Einschätzung nicht

Peter Schneider

Mozart-Dirigent mit Bayreuth-Erfahrung

Peter Schneider – dieser Name wurde in der letzten Zeit in München besonders häufig genannt. Mir ist er in Erinnerung, seit ich Schneider im Jahre 1970 anlässlich einer Aufführung des *Lohengrin* an der Deutschen Oper am Rhein zum ersten Mal am Pult erlebte (die Elsa war übrigens der damalige „Geheimtip“ Hildegard Behrens!).



Foto: W. Rauh

Seither hat Schneider via Bayreuth Karriere gemacht und ist an den Pulten der bedeutendsten Opernhäuser und Konzertsäle anzutreffen. Nach mehreren Gast-Dirigaten wird Schneider nun erstmals im Cuvilliés-Theater eine eigene Einstudierung übernehmen: *Apollo und Hyacinthus* und *Il Sogno di Scipione* von Mozart. Höchste Zeit und Grund genug, ihn den Lesern von IBS-aktuell vorzustellen.

Ein zierlicher, sehr freundlicher und eloquenter Herr saß mir da gegenüber, der nur so sprühte vor Temperament.

„Wissen Sie“, beginnt Schneider, „ich bin in kleinen Verhältnissen aufgewachsen. Aber meine Eltern konnten mir immerhin Gitarre- und Akkordeon-Unterricht ermöglichen.“

Der gebürtige Wiener hatte eine schöne Knabenstimme und wurde

bei den Wiener Sängerknaben aufgenommen; dies dürfte wohl entscheidend gewesen sein für seine weitere musikalische Ausbildung und Entwicklung, und da hat er dann auch schon „Theaterluft“ geschnuppert. „Ich habe in fast allen einschlägigen Opern mitgewirkt: *La Bohème*, *Carmen*, *Turandot* etc.“ Schließlich konnte er ein Musikstudium absolvieren und wurde Schüler von Hans Swarowsky, dem großen Lehrer so vieler anderer bedeutender Dirigenten.

Seine erste Anstellung erhielt Schneider am Salzburger Landestheater. „Hier mußte ich alles machen: Ich war mehrere Jahre Studienleiter, doch war dies nicht mit einer Repetitorienstelle an einem großen Haus vergleichbar. Ich habe in dieser Zeit auch bereits dirigiert, Robert Stolz-Operetten z. B. oder *Kiss me Kate*, ein herrliches Stück. Das habe ich allerdings nicht einstudiert, dafür kam ein Fachmann, der wußte, wie man z. B. mit Saxophon-Gruppen umgehen muß; aber ich habe dann doch immerhin 30 Vorstellungen mit viel Vergnügen dirigiert.“

Auf Salzburg folgte Heidelberg, darauf die Deutsche Oper am Rhein (DOR) Düsseldorf/Duisburg, dann Bremen und schließlich Mannheim.

In Heidelberg konnte Schneider seine ersten eigenen Einstudierungen machen, und dort hat er auch seine Frau kennengelernt, eine Schauspielerin. „Ich bin von Schauspielerinnen umgeben, auch eine Tochter ist bereits Schauspielerin, die andere noch in der Ausbildung.“

Und von Bremen erfolgte dann der Sprung nach Bayreuth?

„Das ist zwar richtig, aber man muß eigentlich sagen: Von Düsseldorf/Duisburg und Bremen, denn das hängt zusammen. Wolfgang Wagner hatte mich mehrmals an der DOR mit Wagner-Opern gehört. Er hat eine Liste, auf der er alle Sänger oder Dirigenten notiert, die ihm irgendwie auffallen. Und so stand auch mein Name weit oben auf dieser Liste, wie er sagte. Wagner hatte mir aber gesagt, ich müsse GMD sein, damit er mich engagie-

ren könne. Aber an der DOR war ich nicht GMD. Wolfgang Wagner ist ja darauf angewiesen, daß ihm die GMD's die Musiker für die Festspiele freistellen. Als ich dann GMD in Bremen wurde, war der Weg frei für Bayreuth.“

In Mannheim war Schneider zwei Jahre lang.

„Ich habe Mannheim fast fluchtartig verlassen“, sagt Schneider. „Ich hatte meinen Mannheimer Vertrag schon zweieinhalb Jahre vorher in der Tasche. Aber in diesen zweieinhalb Jahren hatte sich so viel verändert. Durch dieses Einspringen für Solti in Bayreuth haben sich meine Chancen, vor allem auch als Gastdirigent, ganz erheblich verbessert.“

Mannheim ist nach meiner Überzeugung das fleißigste Opernhaus Deutschlands in bezug auf die Zahl der Produktionen, das Repertoire u. a. Das war eine schwierige Situation, denn ich war ja nicht nur der Orchester-, sondern auch der Opernchef, und das bei einem eigentlich zu kleinen Orchester und Ensemble. Wir hatten allerdings alle Rollen doppelt besetzt (z. B. selbst zwei Siegfriede!) und konnten so kurzfristig disponieren.“

Gast-Dirigate von dieser Stelle wahrzunehmen, war für Schneider besonders schwierig. So hat er häufig in Wien dirigiert, hätte natürlich immer im Blocksystem gleich sechsmal Figaro dirigieren müssen, und dies ging doch nicht so recht mit seiner Mannheimer Stelle zusammen.

Schneider erläutert mir dann eine Gemeinsamkeit von Mannheim und München: Die Musikalische Akademie, die ähnlich organisiert ist wie diejenige von München. Der Orchesterchef hat eine Mitsprache bei den Solisten-Engagements, den Programmen, den Gast-Dirigenten, aber er entscheidet nicht allein. Das Orchester hat eine eigene Verwaltung und entscheidet mit. Diese Tradition hat der Mannheimer Kurfürst nach München mitgebracht.

Dann komme ich auf die beiden Mozart-Jugendopern zu sprechen und frage, ob die beiden Werke so

stark gekürzt werden, daß sie an einem Abend aufgeführt werden können.

Schneider: „Ja, natürlich. V. Patané, der sich schon lange darauf vorbereitet hatte, hat den *Scipione* kräftig zusammengestrichen. Und er hat sich eine verbindende Klammer, so eine Art Rahmen – wenn auch keine Rahmenhandlung – ausgedacht, so daß das ganz gut zusammen geht. Im *Scipione* machen wir bei den Rezitativen Sprünge, lassen in den Arien Wiederholungen weg und haben die „Licenza“ (eine Huldigungskantate am Schluß der Oper) fortgelassen. Ein ganz reines Gewissen hat man dabei nicht, aber ich meine doch, daß das geht. Ich werde vier Aufführungen dirigieren.“

Meine Hoffnung, von Peter Schneider etwas darüber zu erfahren, ob er nun wirklich der neue GMD von München wird, erfüllt sich nicht: „Ich kann nur sagen, ich bin offen und ich hatte natürlich auch schon einige Gespräche ...! Ich fühle mich aber auch als freischaffender Dirigent sehr wohl!“

Falls Schneider käme: Die vier Neueinstudierungen der ersten Saison sind bereits an andere Dirigenten vergeben. Was würde er sich wünschen, wie denkt er über das Repertoire-Theater?

„Dazu stehe ich, und das ist ja wohl auch in München so fixiert. Aus Bonn kenne ich auch das Stagione-Theater. Auch das hat natürlich seine Vorteile. Da habe ich z. B. in sechs Wochen 19mal *Fidelio* dirigiert mit der fast immer gleichen Besetzung, das sitzt dann. Aber die Orchestermittglieder langweilt das eher. Ich frage mich: Wie kann man das unter einen Hut bringen? Auf der einen Seite die Vielfalt bieten, und auf der anderen Seite die gestiegenen Qualitätsansprüche des Publikums und der Presse befriedigen. Da einen Kompromiß zu finden, das ist wohl das Schwierigste. Es müßte halt einen Stamm von Stücken geben, die regelmäßig abrufbereit sind, wie etwa eine *Bohème* oder *Carmen*; aber die schwierigeren Stücke, die müßte man wohl als Block aufführen, wie man dies hier etwa mit der *Sache Makropulos* macht. Wenn solche Stücke zu lange ruhen, ist das wie ein Ritt über den Bodensee.

Aber auch die Sänger tragen eine Mitschuld, etwa die Spezialisten. Das geht nur bei den wirklichen Profis, mit denen man auch als

Dirigent schon oft zusammenge- arbeitet hat; z. B. gibt es im deutschen Fach heute so etwas wie ein „Über-Ensemble“, Sänger, die überall zusammenkommen.“

Welche Wünsche hat er? „Einmal den *Otello* dirigieren! Ich habe Verdi sehr gern, in Bremen habe ich mit *Falstaff* angefangen; aber heute bekomme ich italienische Opern fast gar nicht mehr angeboten. Ich habe ja auch so einen typisch deutschen Namen!“

Die nächsten Pläne: In München wird Schneider zunächst während der Festspiele *Zauberflöte* und *Entführung* dirigieren, dann *Fidelio*, *Entführung* und *Rosenkavalier* in den Festspielen 1992 und am 6. 2. 1993 die *Meistersinger*, die er u. a. auch neunmal in nur dreieinhalb Wochen in Brüssel dirigieren wird.

Unser Gespräch kreist dann um einige andere Aspekte seines Berufes, so um das Thema „Regietheater“.

Lebhaft erläutert mir Schneider, was er beim Regietheater für wichtig und richtig hält und geht auch auf einige Regisseure, mit denen er gearbeitet hat, ein:

Werner Herzog (Regisseur des Bayreuther Lohengrin): „Das ist ein reiner Augenmensch, er kommt ja vom Film. Aber man kann sich sehr gut mit ihm verständigen. Er hat einen so großen Respekt vor der Musik, daß ich ihn fast ermuntern mußte, mehr zu machen. Herzog ist nach meiner Meinung ein Antipode zu Harry Kupfer.

Die Regisseure, die vom Schauspiel kommen, verstehen oft eines nicht: Der Komponist – vorausgesetzt, es ist ein guter Komponist, hat dies alles ja schon einmal inszeniert. Im Schauspiel muß der Regisseur mit seinen Schauspielern alles erst ausprobieren: das Tempo, die Pausen, wo die Stimme gehoben, wo gesenkt werden muß. Aber in der Musik ist dies alles ja schon drin. Ich sehe doch eine gewisse Gefahr, daß ein Regisseur, der vom Schauspiel kommt, die Musik nur als „Untermalung“, als atmosphärische Bereicherung nimmt. Gerade bei Mozart merkt man doch, daß der die Szene genau vor Augen hatte – dies zu sagen, ist mir sehr wichtig!“

Vor kurzem hat Schneider mit Günter Krämer in Berlin *Die Entführung aus dem Serail* gemacht. „Mit Krämer hatte ich allerdings – obwohl auch er vom Schauspiel

kommt – keine Schwierigkeiten. So habe ich ihm z. B. klarmachen können, wo bestimmte Bewegungsabläufe einfach für die Sänger unmöglich sind, wie z. B. beim Terzett „Marsch, marsch, marsch, trollt Euch fort“ im ersten Akt – da hat Krämer sofort meine Einwände akzeptiert.

Ich hatte heute ein Gespräch mit Julie Kaufmann, die mir sagte, meistens seien die Dirigenten erst bei der ersten Orchesterprobe anwesend. Ich dagegen gehe sehr gern zu den Regieproben, wenn ich es irgend zeitlich einrichten kann, weil Regie mich fasziniert. Und da rede ich auch dazwischen, weil der Regisseur doch in der Regel nicht dieses musikalische Empfinden hat. Bei Ponnelle ist das natürlich ganz anders. Z. B. in der *Italienerin in Algier* (bei der Ur-Inszenierung Ponnelles an der DOR war Schneider als Assistent Alberto Eredes mit dabei und hat sie dann auch dirigiert), da gibt es dieses schwierige Finale im ersten Akt. Da stehen bei Ponnelle die Sänger so auf der Bühne nebeneinander, wie sie auch in der Partitur untereinander stehen. Da kann man als Dirigent wirklich die Einsätze zur Bühne geben, und wenn sich dann die Stimmgruppen bei Rossini verändern, macht auch Ponnelle diese Veränderung sichtbar. Die Musik hat in der Oper ja nur dann einen Sinn, wenn sie auf der Szene eine optische Entsprechung hat.“

Wenngleich Schneider keine konkreten Aussagen zu einer Nominierung für München machen wollte, so wird doch aus diesem kurzen Abriss seiner Biografie und den wiedergegebenen Äußerungen Schneiders eines deutlich: Er ist ein sängerfreundlicher Vollblutmusiker (hat z. B., als er schon Dirigent war, mit einem Gesanglehrer gearbeitet, um noch mehr von den Sängerproblemen zu verstehen und auf sie eingehen zu können) und erfahrener Praktiker und vor allem: er hat das für München wichtige Repertoire „drauf“. Gerade dies ist aber nach meiner Überzeugung eine wesentliche Voraussetzung für den Nachfolger Sawallischs.

Helga Schmidt

Nach Redaktionsschluß sind die Würfel gefallen: Peter Schneider wird Musikalischer Leiter der Bayerischen Staatsoper. Wir gratulieren sehr herzlich und freuen uns über diese Bindung an München!



Am 31. 5. ist der 35. Mai!

Dies ist kein Druckfehler, sondern die Premierenankündigung der Oper „Der 35. Mai“ der jungen rumänischen Komponistin Violeta Dinescu nach dem Kinderbuch „Konrad reitet über die Südsee“ von Erich Kästner. Inszenieren wird am Gärtnerplatz Carl Heinz Erkrath, die Ausstattung übernimmt Martin Rupprecht, die musikalische Leitung hat Thomas Kalb. Wir sprachen mit dem Regisseur:

Warum im Sommer eine Oper für Kinder?

Weil wir nicht nur von der alljährlichen Weihnachtsausgrabung „Hänsel und Gretel“ leben wollen. Wir möchten an den Erfolg der „Zauberflöte für Kinder“ anknüpfen, wobei wir uns mit der Wahl dieser Kinderoper mehr an größere Kinder etwa ab 10 Jahren wenden. Wir betreiben mit dieser Hinwendung zu unserem zukünftigen Publikum auch eine Art aktiver Nachwuchspflege. Diese Premiere hat für uns den gleichen Stellenwert wie eine sogenannte Erwachsenenoper, d. h. beste Besetzung, große Ausstattung, etc. Wir wollen die Kinder genauso ernst nehmen wie unser Erwachsenenpublikum. Die Kinder sollen an die Kunst herangeführt werden, das Spiel auf dem Theater soll aufregend für sie sein, es soll ihnen Spaß machen. Übrigens richtet sich Violeta Dinescus Oper nicht nur an die Kinder. Der Roman von Kästner wird auch gern von Erwachsenen gelesen, die sich ein wenig die Fähigkeit erhalten haben, die Welt ab und zu mit Kinderaugen zu sehen. Wer bereit ist, sich seiner einstigen Träume und kindlichen Phantasien zu erinnern, wird auch als Erwachsener mit viel Vergnügen und Gewinn nach Hause gehen.

Was ist für Sie als Regisseur die „Botschaft“ des Stückes?

Die eigenschöpferische Phantasie der Kinder anzuregen. Viele Kin-

der leben in einer „perfekten, durchtechnisierten Welt“. Die meisten Spielzeuge erlauben kaum noch eigene Kreativität. Dabei leben gerade Kinder in einer Gedankenwelt, die noch nicht von unseren starren Regeln und Dogmen geprägt ist. Das Kind sollte nach Schluß des Vorhangs wissen, daß in der Phantasie alles möglich ist.



Carl Heinz Erkrath

Für unsere Leser, die Kästners Roman nicht kennen, welche dramatischen Verwicklungen gibt es?

Die drei Hauptpersonen haben auf ihrer Reise in die Südsee einige dramatische Abenteuer zu bestehen. Dramaturgische Entwicklungen gibt es allerdings nicht, bis auf ein Pferdepaar, das im Laufe des Stückes seine Liebe entdeckt. Die ganze Oper ist eine Art Bilderbogen. Die handelnden Figuren laufen durch ein Panorama der Phantasie. Man weiß am Schluß nicht, war es ein Tagtraum oder Wirklichkeit, was man gesehen hat. Der Zuschauer entscheidet selbst

über Fiktion oder Realität des Gesehenen.

Wie hat Violeta Dinescu den Roman vertont?

Sie hat sich fast wörtlich an die Textvorlage gehalten. Die Musik unterstützt die Szene. Es ist eine durchkomponierte Oper im rezitativen Stil. Es gibt bis auf ein für unsere Aufführung neu komponiertes „Liebesduett“ des Pferdepaars fast kein Arioso. Die Orchesterbesetzung entspricht einem Kammerorchester. Um den Transport der Handlung zu erleichtern, gibt es im Stück eine Erzählerin, die an wichtigen Stellen auftritt, Hintergrundinformation gibt und die Dinge auf den Punkt bringt. Das strafft das Bühnengeschehen, denn was man im Buch in einem Nebensatz sagen kann, müßte auf der Bühne eine aufwendige Szene sein. Ebenfalls für unsere Aufführung wurde die Partie des Onkels Ringelhut vom ursprünglichen Tenor auf einen Baßbariton umgeschrieben. Wir freuen uns sehr, daß Frau Dinescu so kooperativ unsere Änderungswünsche erfüllt hat.

Mit welchen Darstellern werden Sie arbeiten?

Die drei Hauptpartien singen: Konrad (alternierend ein Soloknabe aus dem Franz-Arnold-Kinderchor und den Augsburger Domsingknaben), Onkel Ringelhut (Franz Wyzner), das Pferd Negro Caballo (Franz Hawlata). Die übrigen Solisten kommen aus unserem Ensemble. Dann spielen noch 24 Kinder aus dem Franz-Arnold-Kinderchor mit, das Puppenspieler-Team Siegfried Böhmke und schließlich das Kinderballett Winfried Krisch.

IBS-aktuell wünscht eine erfolgreiche Premiere am 31. 5. 1991.

Jakobine Kempkens

Jan Vacik



Foto: IBS

Einen großen Unterschied zwischen ernster und Unterhaltungsmusik will Jan Vacik nicht machen. Er selbst war seit seinem 13. Lebensjahr Mitglied einer Rockband und interessierte sich für „klassische“ Musik erst, nachdem er bei *Else Domberger-Widmayer* Gesang studierte. Ein Stipendium bei *Carlo Bergonzi*, der zusammen mit *Alfredo Kraus* zu seinen Vorbildern zählt, Studien an der *Verdiana* in Bussetto, in dem *Corale Verdi* in Parma sowie bei *Astrid Varnay* in München gaben ihm erst 1988 den Mut zu einer Teilnahme an der Münchner Singschule, obwohl er bereits seit 1983 in München lebte. Das Engagement folgte sofort, und seit diesem Zeitpunkt ist Vacik Mitglied der Bayerischen Staatsoper, wo er u. a. als *Wladimir* in *Fürst Igor*, *Narraboth*, *Elisero* in *Mosè*, *Pollux*, *Ismaele* und *Arbate* (*Mitridate*) und als *Cassio* auftrat. In dieser Saison warten noch *Die Jungfrau von Orléans* und *Manon Lescaut* auf ihn.

Nach der politischen Wende konnte Jan Vacik erstmals seit langer Zeit wieder in seiner Heimatstadt *Prag* singen.

Gefragt nach seinen Wünschen für die Zukunft, nennt Vacik Partien von *Bellini*, *Donizetti* und *Puccini*, natürlich aber auch von *Dvořák* und *Smetana*.

Eine unter dem Titel „*Winterliche Weihnacht*“ 1989 erschienene CD ermöglicht eine Begegnung mit Jan Vacik auch außerhalb des Nationaltheaters.

Elisabeth Lang

Annegeer Stumphius

In *Vlissingen* (Niederlande) geboren, studierte Annegeer Stumphius in Rotterdam bei *Jo Bollekamp* und *Stephen Sweetland*. Bereits während ihrer Studienzeit machte sie Rundfunkaufnahmen (*Dido* und *Áneas*, *Die vier Grobiane*).

1986/87 wurde sie ins Opernstudio aufgenommen. Schon in dieser ersten Saison sang sie an ca. 40 Abenden im Nationaltheater. Annegeer Stumphius gehört seit 1988 dem Ensemble der Bayerischen Staatsoper an. *Gretel*, *Marzelline*, die *Julie* in *Dantons Tod*, *Marina* in den *Vier Grobianen* und eine *Rheintochter* sind die Partien, in denen wir sie bisher am häufigsten hören konnten.



Foto: IBS

Beim *Glyndebourne-Festival* debütierte sie 1987 als *Fiordiligi*, die sie später auch im *Cuvilliés-Theater* sang. Auch *Madeleine* (*Capriccio*) und *Donna Elvira* gehören zu ihrem *Glyndebourner* Repertoire, wenn sie auch bislang in diesen Partien nicht zum Einsatz kam. Heuer wartet Annegeer Stumphius in *Glyndebourne* als *Ilia* auf ihren Auftritt.

Oper ist jedoch nicht die ausschließliche musikalische Betätigung. Wir erinnern uns, daß Frau Stumphius im *Cuvilliés-Theater* vier Lieder von *Hans Knappertsbusch* sang.

In diesem Jahr soll eine Produktion des Bayerischen Rundfunks mit *Glucks Pilgern von Mekka* auf CD erscheinen.

Elisabeth Lang

Guido Götzen

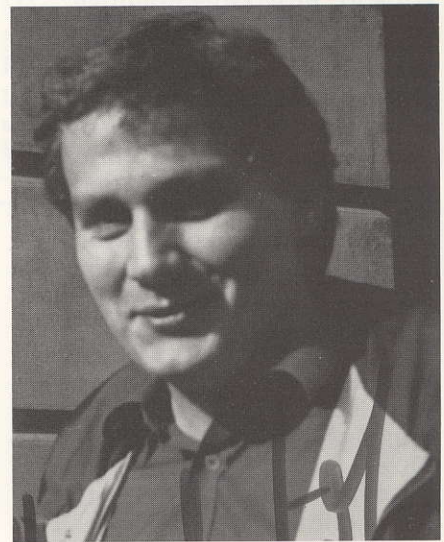


Foto: IBS

1959 in Düsseldorf geboren, widmete sich Guido Götzen zunächst dem Studium der Rechtswissenschaften, gab dann aber seiner musikalischen Neigung nach und entschied sich für das Gesangstudium, das er in Köln absolvierte.

Seine erfolgreiche Teilnahme am *Belvedere-Wettbewerb* verfolgte u. a. auch der damalige Münchner Betriebsdirektor *Herbst*, der das junge Talent unbedingt an die Staatsoper verpflichten wollte. Jedoch war ihm das Opernhaus in Bern zuvorgekommen, an dem Götzen eine Saison lang das erste Fach (u. a. *Sarasastro*) sang. Nach dem Ausflug in die Schweiz folgte er bald einer Einladung nach München.

In der Saison 1989/90 gab er im Nationaltheater sein Debüt als *König* (*Aida*). Seither ist Götzen festes Ensemble-Mitglied (*Masetto*, *Graf Ribbing*, *Geharnischer*, *Ninos Geist*) und sang in *Palestrina*, den *Meistersingern*, *Mathis der Maler*, *Parsifal*, *Werther* u. a. In *Trionfi*, *Nabucco* und *Die Liebe zu den drei Orangen* wirkte er an Neuproduktionen der Staatsoper mit.

Guido Götzen, dessen Vorbild *Cesare Siepi* ist, arbeitet sehr gerne in München. An einem großen Haus könne man, so Götzen, von großen Sängern lernen. Dabei hat er, wie er einräumt, z. B. *Kurt Moll* im Auge.

Elisabeth Lang

Matthias Remus, Mozart

Vorwort: Prof. Götz Friedrich
Parkland Verlag, Stuttgart, Großformat: 21×29 cm, 240 Seiten, 187 meist farbige Abbildungen, DM 39,80

Gefragt, welche Mozart-Biographie aus der Überfülle einschlägiger Publikationen zum Gedenkjahr denn nun am empfehlungswürdigsten sei, muß man die Gegenfrage stellen: Für wen soll sie sein? Ein Musikstudent beispielsweise erwartet andere Informationen als ein musikliebender Laie. Dabei spielt wohl auch die Preisfrage eine gewisse Rolle. Viele der eingeführten Standardwerke liegen als Taschenbücher vor, wobei dann allerdings auf eines verzichtet werden muß: auf schöne, farbige Bilder.

Diese bringt die nun vorliegende Mozart-Biographie von Matthias Remus in reichster Fülle. Der Autor ist ein Fachmann des Musiktheaters, er war Schüler von Götz Friedrich (der dem Buch auch ein Vorwort gewidmet hat) und ist jetzt

sein Mitarbeiter als Spielleiter an der Deutschen Oper in Berlin. Der Augenmensch Remus macht alles, was mit Mozart und seiner Zeit zu tun hat, im eigentlichen Sinn des Wortes „anschaulich“, er inszeniert uns Mozart und seine Welt.

Dabei kommt das Wort nicht zu kurz, und es ist in hohem Maße authentisch: Remus zitiert, wo immer es möglich ist, aus zeitgenössischen Dokumenten, aus Äußerungen von Bewunderern, aus Briefen des Vaters Leopold und vor allem natürlich aus denen von Wolfgang Amadeus selbst. Denn der hat ja schließlich nicht nur die so gern zitierten Bäsle-Briefe geschrieben, sondern sich sehr fundiert über seine Vorstellungen geäußert, sowohl was seine eigene Musik wie die Leistungen anderer betraf.

Musiktheoretisches ist in Remus' Mozartbuch ausgeklammert, es gibt auch keine Notenbeispiele außer Faksimiles von Mozarts Handschrift. Dabei ist es anrüh-

rend zu sehen, wie das etwas steife Notenbild aus der Prüfungsaufgabe des Vierzehnjährigen für die Aufnahme in die Accademia filarmonica von Bologna sich wandelt zu dem ästhetischen Genuß einer Partiturseite aus „Don Giovanni“.

Der Verfasser ergänzt die Biographie durch einen Mozart-Opernführer, der mir allerdings überflüssig erscheint, da er für die Besucher in den jeweiligen Programmheften zu finden ist. Interessant ist die Zeittafel, die von 1719 (Geburt Leopold Mozarts) bis 1791 (Tod Wolfgang Amadeus Mozarts) reicht und auch andere kulturelle sowie politische Ereignisse einbezieht. Es folgt eine ausführliche Bibliographie, ein Bilderverzeichnis und ein Register der Werke, die im Buch genannt sind.

Der Preis ist für das, was geboten wird, sehr günstig. Fazit: ein Mozartbuch für jedermann!

Ingeborg Giessler

Es war schon immer schwierig, den Posten eines Operndirektors zu besetzen.

In München hat man jetzt neben einen leeren Stuhl zwei weitere gestellt. Peter Jonas (Intendant), Gerd Uecker (Künstlerischer Betriebsdirektor) und Peter Schneider (Musikalischer Leiter) werden sie ab 1993 besetzen.

Wir wünschen den drei Herren ein erfolgreiches Wirken und sind gespannt auf die erste gemeinsame Spielzeit-Konzeption.

Die Redaktion



Tanz-döllner
SCHULE

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



IBS – aktuell

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

Redaktion: Helga Schmidt (Verantw.)
Karl Katheder – Dr. Peter Kotz – Dr. Werner Löbl
Postfach 10 08 29, 8000 München 1,
Telefon 0 89/3 00 37 98

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 stellen 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

III/91

BEITRITTSERKLÄRUNG

Hiermit erkläre ich meinen Beitritt zum
Interessenverein des Bayerischen Staatsopernpublikums 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 Staatsopern-
publikums 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.

Münchens Treffpunkt
für den anspruchsvollen Musikfreund.

Zauberflöte

Hier werden auch Ihre ausgefallensten und geheimsten
Schallplattenwünsche erfüllt – denn: Wir führen die
besondere Klassikplatte. Qualität nicht Quantität ist unser
oberstes Gebot, persönliche Beratung durch qualifizierte
Fachleute eine Selbstverständlichkeit.
Wir freuen uns auf Ihren Besuch.
Falkenturmstraße 8, 8000 München 2,
Telefon 0 89 / 22 51 25

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



ANSPRUCHSVOLLE OPERN- & KONZERTREISEN

SALZBURGER FESTSPIELE

34 diverse Arrangements

u. a. ZAUBERFLÖTE, IDOMENEO, DON GIOVANNI,
COSI FAN TUTTE, DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL,
LE NOZZE DI FIGARO, JEDERMANN,
LIEDERABEND NORMAN, LIEDERABEND CARRERAS,
ORCHESTERKONZERTE etc.
mit Übernachtung in den Hotels SALZBURG SHERATON,
ÖSTERREICHISCHER HOF, AUSTROTEL und
BAYRISCHER HOF

STAATSOPER WIEN

1. bis 3. September 1991

PARSIFAL — Stein; Meier, Weigl, Moll, Domingo
ZAUBERFLÖTE — Carter, Bonney, Lloyd, van der Walt, Scharinger

THEATRE DE LA MONNAIE BRÜSSEL

22. bis 28. Oktober 1991

DER RING DES NIBELUNGEN — Cambreling — Wernicke
Martin, Budai, Rappé, Nentwig, Cochran, Ellis

Information & unverbindliche Aufnahme in unsere Kundenkartei:
ORPHEUS * Opern- & Konzertreisen
Kaiserstraße 29, 8000 München 40
Telefon (089) 34 65 01

„Tiefeland“ von Eugen d'Albert in Ulm

Wenn man mit der Bahn von München aus westwärts (etwa nach Paris!) oder nordwestwärts in Richtung Rheinland oder bis zur Nordseeküste fährt, sieht man nach ungefähr fünf Viertelstunden ein anziehendes Bild, kurz bevor der Zug in Ulm hält: über dem Flußtal der Donau die Türme der Stadt, besonders den einen, den Münsterturm, überwältigend in seiner Höhe von 162 Metern. „Da müßte man einmal aussteigen“, denkt man, wenn der Zug weiterfährt.

Wir sind am 4. April ausgestiegen, eine Gruppe von 30 IBS-Jern, allerdings nicht des Münsters wegen, sondern natürlich in Sachen Oper. Wobei es dann unerwartet ein Jubiläum mitzufeiern galt: Ulm, eine Stadt mit großer Tradition, hat seit 350 Jahren ein eigenes, von der Bürgerschaft mitgetragenes Theater. Das sieht man dem Bau freilich nicht mehr an – die Stadt ist im Krieg zu 85 % zerstört worden –, er sieht aus, wie solche Bauten heute eben meist ausschauen, ein bißchen wie der Kaufhof am Marienplatz, nur größer. Innen sind die modernen Theater dann meist recht angenehm.

Auch in Sachen Oper hat Ulm eine gewisse Tradition: 7 Jahre lang, von 1924 bis 1931, war Herbert von Karajan hier Kapellmeister und dann Operndirektor, also am Anfang seiner Karriere, zum Kennenlernen und Ausprobieren. Das war wohl auch der Grund, warum René Kollo sich diese Bühne für seinen zweiten Regieversuch ausgewählt hat. Nachdem sein Darmstädter „Parsifal“ als zu traditionsgebunden kritisiert worden war, wollte er offenbar diesmal ganz neue Wege beschreiten, d. h. die Verfremdungsmanie vieler heutiger Opernregisseure seinerseits ausprobieren.

Der Schauplatz ist nicht ein katalanisches Dorf zu Füßen der Pyrenäen, sondern irgendeine Stadt, in der es zwar eine Mühle und einen Mühlknecht gibt, deren Bewohner aber städtisch-modern gekleidet sind, die Männer alle mit Hut. Sebastiano, der Boß im Trenchcoat, dem alles gehört und dem alle gehorchen, wirkt in der Darstellung durch Manfred Capell absolut harmlos, ihm fehlt jede glaubhafte

Brutalität. Die drei „Weiber“, wie sie das Textbuch nennt, die Dorfklatschbasen, sind zu raffinierten Nutten umfunktioniert, die sich über Martas Unmoral mokieren. Wer vom Gärtnerplatztheater her noch den bezaubernden Stimmklang Noëmi Nadelmanns im Ohr hatte, den wird die Nuri von Makiko Kurokouchi enttäuscht haben. Elisabeth Lachmann (a. G.) war eine sehr gut aussehende, stimmlich und darstellerisch überzeugende Marta. Fast zu deutlich kehrte Herbert Schäfer die Tölpelhaftigkeit des Hirten Pedro hervor. Der Sänger verfügt über gute stimmliche Mittel, ging wohl bis an seine Grenzen; man fragt sich, wie das Ganze wohl sein wird, wenn, wie für den 23. April und 2. Juni vorgesehen, Kollo selbst diese Rolle übernimmt.

Thomas Carson erbrachte als Tommaso eine eindrucksvolle Leistung.

Erstaunlich war die große Textverständlichkeit bei fast allen Sängern, die natürlich sehr angenehm auffiel. Das mag z. T. daran gelegen haben, daß im Gärtnerplatztheater Thomas Kalb in seinem erweiterten Orchestergraben voll Wonne loslegte, während man in Ulm den Orchestergraben aus unerfindlichen Gründen seiner Rückwand beraubt hatte. Dadurch sah man auch in das Untergestänge der Bühne, über der sich die Spielfläche gleichsam freischwebend darbot, umgeben von einer Vielfalt von Treppen und Leitern. Das war Mihail Tschernaevs

Werk, von dem auch die Kostüme entworfen waren.

Hier nun muß der groteskeste Regieeinfall zur Sprache kommen: Die Leute, die das Hochzeitspaar Marta und Pedro zur Kirche geleiten, erscheinen in bunten Karnevalsanzügen mit Larven vor den Gesichtern. Daß es sich bei dieser Trauung um eine Farce handelt, hätte der Zuschauer ohnedies bemerkt.

Die Musik des Eklektikers d'Albert bringt so vieles, daß sie fast jedem etwas bringen wird. Durch das Opernorchester unter der Leitung von Mathias Husmann kam sie zu schöner Geltung. Das a-moll-Klarinettenmotiv des Anfangs, das in die lautere Reinheit der Bergwelt einführen soll, wurde (scheinbar) durch den Hirten Pedro gespielt – ein anrührender Einfall. Der ekstatische Schluß, bei dem das Motiv dann in Dur erscheint, wird, wie es das Textbuch will, als triumphaler Sieg des Guten über das Böse gezeigt. Anders in München, wo erstaunlich rasch herbeigeeilte Polizisten den Totschläger Pedro verhaften.

Zu vermerken wäre noch, daß die Organisation dieser Opern-Kurzreise dank bewährter Regie durch M. B.-Sch. wieder reibungslos geklappt hat und daß die Besuchergruppe im Hotel „Sonne“ in gepflegter Atmosphäre ein wohl-schmeckendes Abendessen einnehmen konnte, um so gestärkt dem Kunstgenuß entgegenzuziehen.

Ingeborg Giessler

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

Vorbrugg Erika

200

Allgaeuer Str. 83

8000 Muenchen 71