

75 Jahre Palestrina

Ein dreifaches Wunder, so meint Hans Pfitzner, habe sich bei seiner Oper *Palestrina* ereignet: einmal, daß etwas so Großes und Schönes aus deutschem Geist in Deutschland überhaupt habe entstehen können - es ist sein eigener Verdienst - sodann, daß das Werk an einer seiner Bedeutung würdigen Kunststätte in einer vollendet zu nennenden Wiedergabe dargeboten wurde, und schließlich daß Publikum und Kritik es begeistert aufnahmen. "Der Widerhall der Öffentlichkeit in München ergab nirgends einen Mißton."

Dies geschah am 12. Juni 1917 im Prinzregententheater in München, also vor 75 Jahren. Es ist erstaunlich, daß eine so beispielhafte, hochkarätig besetzte Operneinstudierung (mit Karl Erb in der Titelrolle und Maria Ivogün als Ighino) im dritten Kriegsjahr möglich war. Pfitzner hatte das Werk 1915 vollendet, wollte es aber erst "nach dem Sieg" zur Aufführung bringen. Es war Bruno Walter, der es im Rahmen einer Pfitzner-Woche präsentieren wollte, ein Wunsch, den der Komponist nicht abschlagen konnte.

Pfitzner selbst bezeichnet *Palestrina* als sein Hauptwerk, das Werk seines Lebens, weil es, auch als Dichtung, allein von ihm geschaffen wurde. Dabei will er seine anderen Bühnenerwerke nicht hintanstellen; er nennt *Das Herz* und *Die Rose vom Liebesgarten*. *Der Arme Heinrich* bleibt sogar unerwähnt. Heute freilich müssen wir feststellen, daß sie von den Spielplänen so gut wie verschwunden sind, und daß Pfitzner wohl nur mit *Palestrina* in die Operngeschichte eingehen wird, wie

Bizet mit *Carmen*, Saint-Saëns mit *Samson und Dalilah*, und viele andere Komponisten, die zwar mehrere, ja z.T. sogar viele Opern geschrieben haben, denen aber nur für ein Werk dauernder Erfolg beschieden war. (Anders als bei Beethoven, der nur seine eine Oper *Fidelio* komponiert hat.)

"Der Plan, den großen römischen Kirchen-Komponisten zum Helden eines Dramas zu machen", schreibt Pfitzner, "reicht in sehr frühe Zeiten meines Lebens. Er kam mir schon, als ich in Mainz ein kleiner Kapellmeister war, in den neunziger Jahren des vorigen Jahr-

hunderts." Der 1869 Geborene war damals also 25 Jahre alt. Das Bild, das er sich nach dem Studium der Musikgeschichte von A.W. Ambros von Leben und Persönlichkeit Palestrinas machte, ist aber falsch. Er sieht ihn "still im Dunkel lebend, ohne von dem Welt-ruhm, der nach seinem Tode seinen Namen umstrahlte, bei Lebzeiten etwas zu genießen."

Dagegen stellt F.E. Dostal 1964 in einem Vortrag fest: "Palestrina hat es geschickt verstanden, Karriere zu machen und nach und nach ein Vermögen zu erwerben." Verhandlungen mit dem Wiener Hof scheiterten an seinen hohen Gehaltsansprüchen. Daß die historischen Fakten anders und viel komplexer waren, als Pfitzner sie in seinem Werk darstellt, war ihm wohl bewußt. "Aber ich wollte ja keine Musikgeschichte in Verse bringen. Die Legende von der Rettung der Musik, wie sie sich nun einmal herausgebildet hat, schien mir einen ungeheuer dramatischen Kern zu enthalten und überdies eine kunstphilosophische Idee, wie sie in noch keinem Künstler-Drama ausgesprochen war."

Was er darunter versteht, geht aus dem Schopenhauer-Zitat hervor, das Pfitzner seinem Werk vorangestellt hat: es ist der Kontrast zwischen der realen äußerlichen Welt der Politik (und der Kirche) und der idealen innerlichen Welt der Kunst. Diese grundverschiedenen, sich dennoch oft tangierenden Sphären wollte er einander gegenüberstellen.



Hans Pfitzner
Bild: Sammlung Kohler

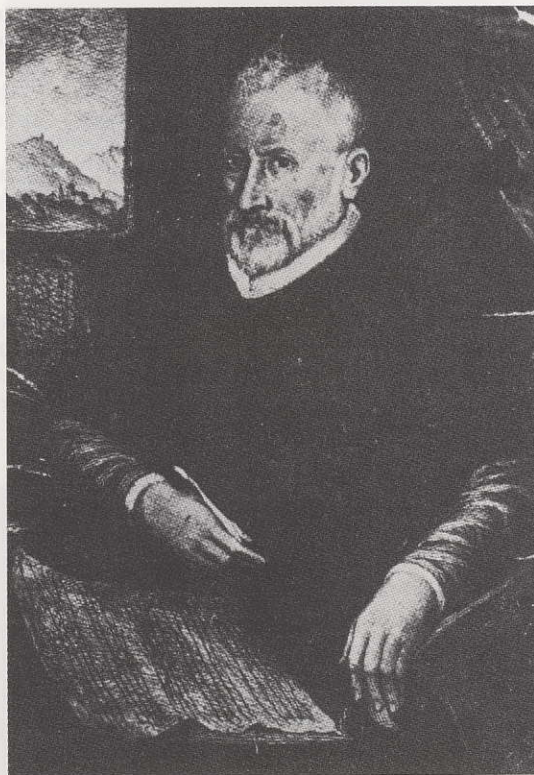
"Die Form des Triptychons schwebte mir von Anfang an vor." Dabei ist der 2. Akt, das Mittelstück, der eine Sitzung des Tridentiner Konzils zeigt, immer wieder auf Mißverständnis, ja Ablehnung gestoßen, selbst bei Bewunderern und Freunden wie dem Münchner Kritiker Alexander Berr-sche.

Gegen Änderungsvorschläge verwehrte sich Pfitzner aufs entschiedenste: "Niemals, unter gar keinen Umständen und zu gar keiner Zeit wird es mit meinem Willen und in meinem Sinne geschehen, daß auch nur das geringste an diesem zweiten Akt geändert, weggelassen oder daß sonstwie der zweite Akt angetastet wird. Dies hieße das ganze Werk verstümmeln." Da der Autor so klare Vorstellungen hatte von dem, was sein Werk aussagen sollte, mußte die dreimal unternommene Suche nach einem Librettisten scheitern. Schließlich sagte er sich: "Wenn die Natur in mich eine solche zutiefst auf-rührende Idee gepflanzt hat, so wird sie auch das Organ schaffen, diese Idee zum Ausreifen zu bringen." Was dann entstanden ist, hat kein Geringerer als Thomas Mann als "Dichtung" bezeichnet.

Wie stark Pfitzner sich selbst in die Gestalt seines Helden projizierte, geht u.a. aus der Tatsache hervor, daß er eine Postkarte mit einem Palestrina-Portrait stets bei sich trug, und es gibt Foto-grafien, die zeigen, daß er sich bewußt diesem Bild anzugleichen suchte. Er sieht sich wie dieser in der Rolle des letzten Komponisten in einer Umbruchzeit. Merkwürdig ist ein Um-stand, der die Lebensgefährtingen der beiden Komponisten betrifft: Die histo-rische Lukrezia lebte noch, als Pale-strina jene berühmte Missa Papae Mar-celli schrieb - in der Oper war ihr Tod der Grund für das scheinbare Versiegen seiner schöpferischen Kräfte. Ihre Er-scheinung ermutigt ihn. Ein knappes Jahr nach der Uraufführung der Oper starb Pfitznrs Frau Mimi, was bei ihm eine vierjährige Schaffenskrise auslö-ste. Er meinte selbst, er habe "ihren Tod an die Wand gemalt." Übrigens sind beide Komponisten eine zweite Ehe eingegangen, haben drei Kinder

gehabt und ein Alter von 80 Jahren er-reicht.

Das Textbuch zu Palestrina, die Dich-tung, hat Pfitzner 1911 vollendet und, "als noch keine Note geschrieben war", einem kleinen Kreis Münchner Freunde vorgelesen. Am 1. Januar 1912 beginnt er mit der Komposition. Einen Tag später schreibt er an seinen Freund Paul Cossmann: "Ich bin körperlich so schwach und geistig so entschlossen, wie ich es nie war. Gestern schrieb ich



Palestrina

die ersten ernstlichen Noten am Pale-strina. Ich will ihn schreiben. Daran möchte ich mich nicht hindern lassen." Dieselbe Gründlichkeit, mit der Pfitz-ner die Protokolle und Zeitdokumente des Tridentiner Konzils studiert hat, wandte er natürlich dem Studium der Musik Palestrinas zu. Die Partitur der Missa Papae Marcelli, durch die der Legende nach die Kirchenmusik ge-rettet wurde, hat er selbst abge-schrieben und daraus Leitmotive ge-staltet und auch typische harmonische Wendungen angebracht, ohne dabei seine eigene Tonsprache zu verleugnen. Der riesige Orchesterapparat ist so eingesetzt, daß eine archaisierende Wirkung entsteht, sei es durch die Ver-wendung der Kirchentonarten oder "jene echte, an den Meistern der Fi-

guralmusik gebildete Polyphonie, bei der wir die Harmonien nur als Schnittpunkte der melodischen Linie empfin-den (Berrsche)." Daß der Klangzauber, mit dem der große Rivale Richard Strauss die Rosenüberreichung im *Rosenkavalier* (1911) gestaltet hat, nicht ohne Einfluß auf die Sphärenmu-sik des Engelschores gewesen ist, weist Jürgen Maehder in seinem Beitrag zum Palestrina-Programm der Bayerischen Staatsoper nach. Pfitznrs Musik frei-lich ist ohne jede Erotik, trägt eher den Charakter eines Weihespiels und rückt dadurch in Parsifal-Nähe.

Der als schwierig bekannte, wegen seiner Pedanterie und oft ätzenden Ironie ge-fürchtete Pfitzner hatte sehr genaue Vorstellungen von der Inszenierung seiner Stücke, und das machte ihn an den Opernhäusern nicht gerade beliebt. Bei der Uraufführung des Palestrina führte er selbst Regie, und bei aller Verehrung für den Meister gibt Karl Erb zu: "Es ging hart auf hart einige Male", und "Wie schwierig war das für uns Ausübende, die Wünsche des Regisseurs aufs genaueste zu erfüllen!" Aber er schreibt auch: "Heiliger Schauer überfällt mich heute noch, weil ich ausersehen war, den Pa-lestrina aus der Taufe zu heben."

Der ungeheure Erfolg der Premiere veranlaßte das Aus-wärtige Amt, das gesamte Ensemble auf Gastspielreise in die Schweiz zu schicken, um mitten im Krieg Zeugnis abzulegen für schöpferischen deutschen Geist. Die Politik übernahm dabei gleichsam die Rolle des Bor-romeo, der ja auch Palestrinas Musik für seine Zwecke ausnützen will, notfalls mit Zwang. Hier findet sich eine Parallele im Schaffen von Richard Strauss, auf die Maehder hinweist. Im Vorspiel zu *Ariadne auf Naxos* (1916) ringt der junge Komponist verzweifelt um die Geltung seiner Oper und muß sich doch dem gesellschaftlichen Zwang unterwerfen. Die Worte, die Hugo von Hofmannsthal ihm in den Mund legt, gelten hier wie dort: "Musik ist eine heilige Kunst...".

Ingeborg Giessler

Künstlergespräche

In Vorbereitung für Mitte Mai 1992:

KS Agnes Baltsa

Termin und Ort der Veranstaltung entscheiden sich kurzfristig; Einladung ergeht rechtzeitig.

Samstag, 30. Mai 1992, 19 Uhr

Jochen Kowalski

Hotel Eden-Wolff
Arnulfstraße 4, 8000 München 2

Sonntag, 28. Juni 1992, 11 Uhr

Giuseppe Sinopoli

Hotel Eden-Wolff
Arnulfstraße 4, 8000 München 2

Einlaß eine Stunde vor Beginn.

Unkostenbeitrag

für Mitglieder

für Gäste

Schüler und Studenten zahlen die Hälfte,

IBS-Abonnenten haben freien Eintritt.

DM 5.--

DM 10.--

Empfang

Der Empfang anlässlich des 15-jährigen Bestehens des IBS findet am

26. Juni 1992 um 19 Uhr

in Anwesenheit von GMD Professor Wolfgang Sawallisch und anderen Künstlern statt. Nähere Informationen entnehmen Sie bitte einer gesonderten Einladung.

Die Teilnahme an den Aufzeichnungen zum ZDF-Musikquiz "Allegro" wird wegen der geringen Beteiligung seitens des IBS bis Ende des Jahres ausgesetzt.

Frau Annemarie Paede stellt ihre Archiv-Tätigkeit zur Jahresmitte hin ein. Da das Archiv auch weitergeführt werden muß, suchen wir ein aktives IBS-Mitglied, das diese verantwortungsvolle Aufgabe übernimmt. Interessenten bitte im Büro melden.

IBS-Club

"Altmünchner Gesellenhaus" (ehem. "Prälat"), Adolf-Kolping-Str. 1, Mü 2

Dienstag, den 12. Mai, 18 Uhr
Persönliche Erinnerungen an bekannte und weniger bekannte Künstler (Referent: K. Vollath)

Aufgrund von Anregungen aus dem Mitgliederkreis plant der IBS eine Vortragsreihe "Geschichte historischer Opernhäuser". Unter anderem sollen vorgestellt werden: Nationaltheater Weimar und Mannheim, Staatsoper Wien, La Scala (Mailand), kleinere italienische Häuser, Royal Opera House Covent Garden (London), Metropolitan Opera New York. Meldungen für Ihre Vorträge nimmt das IBS-Büro entgegen.

Da mit der Erarbeitung dieser Vorträge viel Arbeit verbunden ist, appellieren wir mit Rücksicht auf die Referenten an alle IBSler, das Veranstaltungsangebot auch wahrzunehmen.

Wanderungen

Samstag, 23. Mai 1992

Spitzingsee

Abfahrt: Starnberger Bahnhof 7.46 Uhr
(Gleis 36)

Ankunft: Fischhausen-Neuhaus 8.53 Uhr
Weiterfahrt mit dem Bus zum Spitzingsee

oder Anfahrt mit eigenem PKW (Treff 9.30 Uhr am öffentlichen Parkplatz an der Kirche)

Anmeldung beim Dienstagsclub oder im Büro erbeten.

17. - 21. Juni 1992

4-Tages-Wanderung in der Rhön

(Ausgangspunkt Schönaa a. d. Brend)

Samstag, 11. Juli 1992

Kirchseeon - Maria Altenburg -

Moosach - Kirchseeon

reine Wanderzeit: ca. 4 Stunden

Abfahrt: Marienplatz 9.07 Uhr
(S 5)

Ankunft: Kirchseeon 9.38 Uhr
(Angaben laut Winterfahrplan!)

Reisen

Garmisch: Arienkonzert (R. Strauss)

28. Mai 1992 (mit Coburn, Crider, Klepper, Borst, Skovhus, Hawlata / Honeck)

Nürnberg: Euryanthe (C.M. v. Weber)
14. Juni 1992

Edinburgh-Festival und Schottland-Rundreise

Auf Wunsch der Mitglieder bieten wir zusätzlich zur Rundreise vom 23.8. - 3.9.1992 auch eine **Edinburgh-Kurzreise** vom 23. - 28.8. an. Sie umfaßt folgende Leistungen:

Flug München-Edinburgh-München, 5 Übernachtungen in gutem Hotel, Besichtigung der Stadt, 2 ganztägige Ausflüge zu kulturhistorisch interessanten Stätten, Tattoo und diverse Festivalkarten nach aktuellem Spielplan.

Preis auf Anfrage (Tel. 089 / 8642299 Frau Beyerle-Scheller).

Für beide Reisen sind noch Plätze frei (letztmögliche Anmeldung Ende Mai)

Besetzungszettel

Die Pressestelle des Nationaltheaters sendet unter folgenden Bedingungen Besetzungszettel zu:

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

SIE LESEN IN DIESER AUSGABE:

- 1 75 Jahre Palestrina
- 3 Veranstaltungen
Mitteilungen
- Zu Gast beim IBS
- 4 Eva Mei &
Roberto Abbado
- 5 Colette Lorand &
Hans Günter Nöcker
- 6 Rückblick
IBS in Amsterdam
- 7 Hinter den Kulissen
Wie einst im Mai
- 8 Helmut Lehberger und
der Marstall
- 10 Buchbesprechungen
- 12 Ezio Pinza

☐ IBS e.V., Postfach 10 08 29, 8000 München 1

☎ 089 / 3 00 37 98 Mo - Mi - Fr 10-13 Uhr - Fax 089 / 864 39 01

Eva Mei und Roberto Abbado

Zuerst war die Enttäuschung groß: Grace Bumbry hatte aus gesundheitlichen Gründen kurzfristig abgesagt. Für manche war's das Aus, die kehrten um; es waren wohl vor allem die Gäste. Was ein IBSler ist, der gibt so schnell nicht auf. Und siehe da: Monika Beyerle-Scheller war das Beinahe-Wunder gelungen, in so kurzer Zeit Ersatz zu finden - und was für Ersatz! Statt der weltbekannten amerikanischen Diva, der "Schwarzen Venus" von Bayreuth 1961, die mit einer Europa-Tournee ihr 30jähriges Bühnenjubiläum feiern will, saßen zwei junge italienische Musiker auf dem Podium: gleichsam im frischen Lorbeer



Foto IBS

ihres eben erst errungenen, enthusiastisch gefeierten Erfolgs bei der *Don Pasquale*-Aufführung vom 15. Februar im Nationaltheater: die Sängerin der Norina, Eva Mei, und der Dirigent des Abends, Roberto Abbado. Für beide hatte der Rezensent der Süddeutschen Zeitung, der an der *Stagione italiana* der Bayerischen Staatsoper wenig Erfreuliches hatte feststellen können, lobende Worte gefunden: "Im *Don Pasquale* war am Pult Roberto Abbado um gestochen scharfe Turbulenzen, Parlandogeläufigkeit und straff federnden Wohlklang bemüht." Und: "Eva Mei als Norina: ein vollmundiger Koloratursopran mit Durchschlagskraft, Eleganz und Wärme."

Natürlich war die sprachliche Verständigung nicht ganz ohne Hürden, zumal mit Herrn Abbado, dem die deutsche Sprache große Schwierigkeiten macht, während Frau Mei sich mit charmanthem österreichischem Akzent ausdrücken versteht. Monika Beyerle-

Scheller teilte sich in die etwas schwierige Conference mit Helga Schmidt, deren Italienischkenntnisse sich als sehr vorteilhaft erwiesen. Aber das wiederum gab der Unterhaltung ihren ganz spezifischen Reiz.

Eva Mei ist ja erst 24jährige Vita erfüllen wir von ihr selbst. Sie ist in Arezzo geboren und entstammt einem alten etruskischen Adelsgeschlecht. Wenn man von der schönen jungen Sängerin auf die ebenfalls singende Mutter schließen darf, kann man sehr wohl verstehen, daß Graf Mei für die Heirat mit einer Bürgerlichen seinen Adelstitel darangegeben hat. Bei der Mutter hat Eva Mei ihre sängerische Ausbildung erhalten, und bestimmt nicht zu früh: mit 19 Jahren erst hat sie angefangen. Aber während die Mutter nur italienisch singt, gilt ihre große Liebe Mozart. Und so war es dann auch die Partie der *Konstanze*, mit der sie bei einem großen internationalen Wettbewerb zum Mozart-Gedenkjahr unter 500 Mitbewerbern einen der elf Preise errang. Dem unvergessenen Giuseppe Patané hat sich Eva Mei auch einmal mit dieser Arie vorgestellt, und schon nach zwei Takten sagte er, daß er sie für diese Rolle haben wolle - aber kurz darauf starb er. Mit Roberto Abbado hatte die Sängerin bereits im vergangenen Jahr in Macerata zusammen gearbeitet.

Ein typisch italienischer Schicksalsschlag verhinderte ihr Debüt in Rom als *Zerbinetta*. Die Generalprobe hatte schon stattgefunden, da gab's Streik, und die *Ariadne* fiel ins Wasser. Frau Mei hat die Partie "drauf" und würde sie gern einmal singen. Aber eine feste Bindung an ein Opernhaus will sie nicht eingehen. Sie will die Freiheit haben, sich die Partien auszusuchen, die ihr liegen und für ihre Stimme gut erscheinen. Das Spektrum ist da sehr breit, die Pläne umfassen sowohl Oper als auch Konzert und reichen etwa von der Donna Anna in Amsterdam zur Missa solemnis in Salzburg. In München hat sie bereits in vier Konzerten mitgewirkt, zweimal in der Philharmonie am Gasteig und zweimal im Prinzregententheater, das ihr besonders gut gefällt.

Nach ihren Hobbies befragt, stellt sie sich als Gärtnerin vor, die, wenn sie einmal Zeit hat, im großen Garten der Familie in der Toscana Rosen schneidet - welch hübscher Gedanke!

Roberto Abbado dagegen müssen wir uns in dem Maserati vorstellen, von dem er noch träumte, als er Jakobine Kempkens das in Heft 4/91 von IBS aktuell erschienene Interview gab. Doch nicht nur dem IBS, dem gesamten Münchner Opernpublikum ist er durch seine Dirigate kein Fremder mehr. Nun hat er einen Dreijahresvertrag mit dem Rundfunkorchester, der ihn für 100 Tage im Jahr verpflichtet, und den er dazu benützen will, das Niveau des Orchesters zu heben, wobei er sich durchaus im Einklang mit der Meinung der Orchestermitglieder befindet.



Foto: IBS

Was das Repertoire betrifft, so wird gewiß seine Liebe zu Donizetti zur Geltung kommen, aber er will auch in andere Bereiche vorstoßen, wie etwa zur Barockmusik. Dazu nennt er als Beispiel das Oratorium *Juditha triumphans* von Antonio Vivaldi. Befragt, wie er's, besonders im Hinblick auf die Sonntagskonzerte, mit der Operette hält, muß er ablehnen, weil man diese Gattung des Musiktheaters in Italien nicht kennt. Eva Mei glaubt hier ebenfalls passen zu müssen. Auch für das schwere deutsche Geschütz, für Wagner, fühlt Roberto Abbado sich noch nicht zuständig, weil ihm die hierfür so wichtige Kenntnis der Sprache fehlt.

Ernsthaftigkeit, wo es um die Sache der Kunst, und Heiterkeit der Laune, wo es um Stimmung ging, haben den Abend gewiß für alle Zuhörer zum Gewinn werden lassen.

Ingeborg Giessler

Colette Lorand und Hans Günter Nöcker

Das Publikum liebt seine dem Haus bereits seit langem verbundenen Künstler. So war es nicht verwunderlich, daß der Saal im Sheraton-Hotel nahezu gefüllt war, als sich Frau Lorand und Herr Nöcker den Fragen von Helga Schmidt stellten. Und dies, obwohl gleichzeitig die Einführungsmatinee zu *Dimitrij* stattfand.

Colette Lorands Berufsweg verlief nicht geradlinig. Wollte sie anfänglich zum Ballett, so beabsichtigte sie später Pianistin zu werden; schließlich kam der Wunsch auf, als Schauspielerin zu agieren, aber - gottseidank - wurde sie Sängerin. Ihre ersten beiden Gesangslehrer vermochten offenbar weder die Stimme richtig einzuschätzen noch sie auszubilden. Erst mit der Ehefrau des Schweizer Tenors Max Hirzel fand sich die geeignete Pädagogin. Es folgte das erste Engagement in Basel, wo sie u.a. alternierend *Pamina* und *Königin der Nacht* sang. Mit *Violetta Valery* gastierte sie Jahre später in Frankfurt, wo sie Georg Solti fest engagierte. Beide waren sich bereits bei Kriegsende im Hause Hirzel begegnet, als Solti, damals Emigrant, dort Aufnahme gefunden hatte. Frau Lorand kann nicht ohne Stolz vermelden, daß Georg Solti ihr erster Korrepetitor war.

Hans Günter Nöcker wollte nie Sänger werden, sondern betrat nach dem Krieg die Bretter des Schauspieltheaters in Wolfenbüttel. Als man aus Langeweile auf der Heimfahrt von einem Operetengastspiel im Wagen sang, legten ihm seine Schauspielkollegen nahe, die Stimme begutachten zu lassen. Dies führte zu einer mehrjährigen Gesangsausbildung in Braunschweig und zum Beginn der Opernkarriere in Münster. Über Gießen und Stuttgart kam Herr Nöcker 1962 an das Haus in München, dem er seither dankenswerterweise treu verbunden ist.

Die Erzählung über den Werdegang der beiden Gäste wurde von Live-Ausschnitten aus *Salome* mit Frau Lorand in der Titelpartie und Herrn Nöcker als Jochanaan aus einer Wiener *Traviata* (Lorand) und einem Berliner *Tristan*, in dem Herr Nöcker den Kurwenal gesungen hat, umrahmt.

Übereinstimmend beklagten die Künstler das Fehlen des Ensembles heute. Die Aufzählung der 1962 in München "zum Haus" gehörenden Männerstimmen hörte sich an wie eine Lesung aus dem Sängerlexikon. Und während Herr Nöcker bei seinem Engagement ganz genau wußte, daß er teils Rollen Josef Metternichs, teils die von Hans Hotter übernehmen sollte, werden heute junge Sänger - beispielsweise für *Dimitrij* - engagiert, die nur die geplanten Vorstellungen des einzelnen Werkes am Haus singen können, für die im übrigen keine Verwendung ist, so daß sie sich auch nicht in die Gegebenheiten des Hauses einfinden können. Junge Sänger sind nach der Auffassung von Frau Lorand an der Entwicklung aber teil-

Beide Künstler sind auch der modernen Oper zugetan, Frau Lorand wird mitunter als "Primadonna der Moderne" bezeichnet. Zusammen haben sie eine Reihe berühmter Werke aus der Taufe gehoben: Orffs *Prometheus*, Fortners *Elisabeth Tudor* oder Reimanns *Lear*. Orffs altgriechische Texte müsse man einfach lernen und wieder lernen, bedauerte Frau Lorand den Umstand, daß das Lernen nicht mit dem Schulabgang aufhört. Die Zusammenarbeit mit Carl Orff sei aber sehr kreativ gewesen, der Komponist habe sich bei den Sängern durchaus rückversichert, was singbar sei. Hans Günter Nöcker hält unter den zeitgenössischen Komponisten Aribert Reimann für eine Ausnahmeerscheinung, was das Schreiben "für Stimmen"

betrifft, andere Komponisten machten das Singen durch extreme Intervallgestaltung schwierig. Gleichwohl wird Herr Nöcker auch an einer im Marstall-Theater geplanten Uraufführung wieder mitwirken, weil er die Textvorlage für sehr gelungen hält.

Natürlich wurden auch Fragen nach Regie, Dirigenten und Publikum, wie sie bereits zur guten Tradition geworden sind, behandelt. Interessante Aspekte ergaben sich dabei, weil gemeinhin nur die

Regisseure kritisiert zu werden pflegen. Mangels fest angestellter Ausstatter verselbständige sich aber auch das Bühnenbild profilsüchtiger Künstler und führe so zu einem Ungleichgewicht im Gesamtkunstwerk.

Den Schlußpunkt bildeten Fragen zur Gesangspädagogik, auf die Frau Lorand mit verblüffender Offenheit einging: Wenn tatsächlich junge Menschen mit überdurchschnittlichem Stimmmaterial Gesang studierten, dann fehle es ihnen oft an Charakter und Disziplin, weshalb sie ihre pädagogische Tätigkeit wieder aufgeben habe. Herr Nöcker vermutete daneben auch ein Manko in der Hochschulausbildung, die zu wenig von der Praxis her mitgestaltet werde.

Knapp zwei Stunden vergingen dank der drei Akteure auf dem Podium unmerklich schnell, da die beiden Gäste wirklich etwas zu sagen hatten: ein anregender Vormittag!

Dr. Peter Kotz



Fot: IBS

weise auch mitschuldig, da sie sich nicht einmal für die Ausbildung Zeit lassen, sondern einfach schnell Karriere machen wollen, auch, wenn diese Karriere dann nur relativ kurze Zeit dauert. Teamgeist spürte sie nur noch bei der Erarbeitung moderner Stücke, in die man nicht einfach einspringen kann. Allgemein hält Frau Lorand eine lange Lernphase in einem Ensembletheater für unverzichtbar.

Unter dem Reizwort "Originalsprache" wurde ein weiterer Punkt erörtert, zu dem sich vor allem Hans Günter Nöcker vehement zu Wort meldete. Unter Hinweis auf Toscaninis italienische Wagner-Aufführungen in der Landessprache vertrat er die Ansicht, daß man weder den Sängern noch dem Publikum etwas Gutes tue, wenn mangels Sprachkenntnissen auf der einen oder anderen Seite Punkten im Text durch schauspielerische Überzeichnung kenntlich gemacht werden müßten.

Amsterdam ein Erlebnis - bei Tag und Nacht

Es gab mehrere Gründe, die dafür sprachen, Anfang Februar für vier Tage nach Amsterdam zu fahren bzw. zu fliegen: Da ist einmal diese faszinierende, schöne Stadt, mit ihren wunderbaren Häusern und Grachten, die ein ganz besonderes Flair verbreitet, da wurde *Die Frau ohne Schatten* von Richard Strauss erstmals in den Niederlanden aufgeführt, und da sang ein wunderbarer Bariton den Barak, der bei seinem IBS-Künstlertgespräch alle begeistert hat, nämlich *John Bröcheler*.

Hielten der erste und dritte Punkt unseren "strengen" Kriterien stand, so mußten wir bei der Opernaufführung in der neuen Amsterdamer Oper doch einige kleinere Abstriche machen. Das Bühnenbild von Wilfried Werz - siehe Foto - stellte eine Stahl-Pyramide mit vier Ebenen dar, in die der Regisseur Harry Kupfer eine zeitlos-moderne Interpretation wagte. Er zeigt den Märchencharakter des *Frosch*, indem er bei Beginn diese Pyramide sozusagen auswickelt und zum Ende wieder einpackt, der Schlußgesang der vier ist dann auf leerer Bühne, das Märchen ist zu Ende. Im ersten und dritten Akt der Oper gelang ihm eine fesselnde Personenregie, im zweiten wollte er zuviel, vor allem an Bewegung, dadurch trat die Musik zu sehr in den Hintergrund - hinzu kam noch, daß die Bühnentechnik streikte und die Vorstellung unterbrochen werden mußte.

Kupfer hatte in Deborah Polaski als Färberin, John Bröcheler als Barak und in Jane Henschel als Amme auch Darsteller, die seine Intentionen voll umsetzen konnten: Deborah Polaski, die Hochdramatische war sensationell, "spielend" bewältigte sie diese schwere Partie, John Bröcheler, dessen leicht rauher Bariton genau den Ton des Färbers trifft, war in Höhen und Tiefen gleichermaßen präsent und hat den langen Atem, den man bei Strauss braucht. Sehr textverständlich und mit schönem Alt sang die Einspringerin Vera Baniewicz die Amme von der Seite, während Jane Henschel die Partie auf der Bühne eindringlich spielte. Die

Kaiserin Ellen Shade gefiel in den dramatischen Teilen, z.B. vor allem im dritten Akt, während der Kaiser Brian Hilt uns nicht überzeugen konnte.

Etwas schwierig zu beurteilen ist für mich die Leistung des Orchesters und des Dirigenten Hartmut Haenchen, da wir einen akustisch schlechten Platz unter dem Balkon hatten. Teilweise hörten wir schöne Solostellen, aber der Strauss'sche Gesamtklang wollte sich in meinen Ohren nicht einstellen.



Was brachte uns die Reise noch?

Zwei herrliche Konzerte im Concertgebouw, einmal das *Niederländische Philharmonische Orchester* unter Hartmut Haenchen, das Brahms' Schicksals-Lied und Schuberts As-Dur Messe mit sehr guten holländischen Solisten spielte und das berühmte *Concertgebouw-Orchester*, das unter Charles Dutoit ein Strawinsky-Programm spielte; dabei beeindruckte die Geigerin Chantal Juillet im Konzert für Violine, und brillierte das Orchester im *Feuervogel*.

Amsterdam ist auch die Stadt der Museen, allein 40 zählen die Reiseführer auf. Wir konzentrierten uns auf das *Rijksmuseum*, in dem wir die Sonderausstellung *Rembrandt* besuchten - für

alle ein unvergessenes Erlebnis. Einige berühmte Gemälde Rembrandts (u.a. die Nachtwache) sind ständig in diesem Museum zu bewundern.

Ein anderes Museum zog uns ebenfalls fast magisch an, das berühmte *Van-Gogh-Museum*, diese ständige Ausstellung eines Teils seiner Werke ist vor allem dadurch interessant, daß über die ganze, lange Schaffenszeit des Malers Exponate vorhanden sind. Das kleine Theatrum zeigte einen informativen Streifzug durch die niederländische Schauspielkunst und eine Bühnenmaschinerie von anno dazumal.

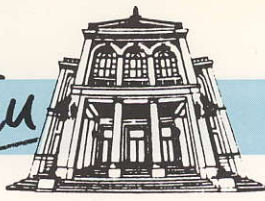
Die dreistündige Stadtrundfahrt mit dem Bus half uns, einen Gesamteindruck von dieser faszinierenden Stadt zu bekommen. Dabei fuhren wir auch zu dem Rembrandt-Denkmal außerhalb der Stadt und besuchten die älteste Diamantenschleiferei. Hier wurde uns der Weg vom Rohdiamanten bis hin zum Brillanten erklärt und vorgeführt und so mancher konnte in der anschließenden Verkaufsausstellung dem Kauf dieser edlen Dinge nicht widerstehen.

Wirklich erleben kann man aber Amsterdam nur vom Wasser her, und so ließen wir uns von einem modernen Kahn durch die Grachten schippern. Neben den kunstvoll gebauten

Giebeln z.B. in der *Heerengracht* und den vielen verschiedenen Brücken, die besonders bei Nacht, wenn sie beleuchtet werden, entzückend sind, wir konnten die Hausboote sehen, auf denen ein Teil der Bevölkerung lebt.

Wie immer auf unseren Reisen kam auch der gemütliche Teil nicht zu kurz, nach der Oper zusammen mit John Bröcheler oder in unserer "Stammkneipe" *De Staalmeester* wurde eingehend diskutiert, ausgetauscht und gezecht. Es war eine aufgeschlossene Gruppe und so gibt es nur Gutes zu berichten. Auch das ganz nahe am Opernhaus gelegene, schöne *Hotel Doelen* trug zu einem angenehmen Aufenthalt in Amsterdam bei.

Monika Beyerle-Scheller



Wie einst im Mai

werden so bekannte Evergreens wie "Das war in Schöneberg" oder "Die Männer sind alle Verbrecher" am 23. Mai 1992 im Gärtnerplatztheater erklingen. Dann hat diese wohl bekannteste Operette von Walter Kollo Premiere. Regie und Choreographie: Irene Mann, Bühnenbild: Thomas Pekny, Musikalische Leitung: Peter Falk. René Kollo wird den Fritz Jüterbog in der Premiere singen. Weitere Vorstellungstermine und die Möglichkeit des Kartenbezuges bitte bei Herrn Gerlach erfragen.

Diese Kollo-Premiere am Gärtnerplatz war für den IBS Anlaß genug, einmal in den Annalen der berühmten Berliner Künstlerdynastie zu forschen. Vor allem soll hier ein wenig über das Lebenswerk von Walter und Willy Kollo berichtet werden, der Enkel René Kollo braucht den IBS-Mitgliedern ja nun wahrlich nicht mehr vorgestellt zu werden.

Walter Kollo

Der Marsch "Unten Linden", die Lieder "Immer an der Wand lang" oder "Warte, warte nur ein Weilchen" sind für viele zu Synonymen des Altberliner Volksliedes geworden. Der Komponist dieser "Volksweisen" war kein Urberliner, sondern der am 28. 1. 1878 im ostpreussischen Neidenburg geborene Walter Kollodzieyski. Der Vater Karl war Kaufmann, die Mutter Hedwig, geb. Senger, Konzertpianistin. Sie war es auch, die Walters Begabung erkannte. Bei ihr erhielt er seinen ersten Klavierunterricht. Später studierte er Klavier, Dirigieren, Komposition u.a. an der Hochschule für Musik in Sondershausen/ Thüringen. Sein erstes Engagement erhielt er 1904 als Korrepetitor am Königsberger Operntheater. Er heiratete die Chansonette Mizzi Josetti. Nach einem Engagement als Kapellmeister in Stettin folgte 1906 der Umzug nach Berlin. Hier wurde 1907 seine erste einaktige Posse *Ali Ben Mokka* am Apollo-Theater aufgeführt. Bis zu seinem Tode im Jahre 1940 komponierte Walter Kollo die Musik für insgesamt 40 Operetten, Possen, Singspiele und Revuen. Sein letztes Werk war die 1940 am Apollo-Theater

in Köln aufgeführte Operette *Das Schiff der schönen Frauen*.

Walter Kollo wurde in Berlin schnell populär mit den Chansons, die er für Claire Waldoff schrieb (z.B. "Ach Jott, wat sind die Männer dumm"). Er war Komponist und Begleiter am berühmten Linden-Kabarett. 1910 wurde er Hauskomponist am "Berliner Theater" in der Charlottenstraße. Mit Musik zu zahlreichen Berliner Operetten und Revuen wurde Walter



Walter Kollo

Kollo neben Paul Lincke der volkstümliche Berliner Komponist. Lieder wie "Das war in Schöneberg" und "Die Männer sind alle Verbrecher" aus dem Singspiel *Wie einst im Mai* (1913), "Kleine Mädchen müssen schlafen gehen" aus *Der Juxbaron* (1913), "Was eine Frau im Frühling träumt" aus *Marietta* (1923) und "Das ist der Frühling in Berlin" aus *Die Frau ohne Kuß* (1924) gehören noch heute zum unverzichtbaren Repertoire der Unterhaltungsmusik.

Walter Kollo war ein großer Verehrer von Albert Lortzing, dessen melodienreiche Spielopern er sehr schätzte. Auf seinen Wunsch wurde er in der Nähe seines großen Vorbildes auf dem Berliner Sophien-Friedhof beigesetzt. Eng befreundet war Walter Kollo mit einem anderen berühmten Berliner: Heinrich Zille, dem scharfsinnigen Karikaturisten des "Milljöh's".

Zille zeichnete oft den 5jährigen Willy Kollo, der später als Hommage an Zille das berühmte Chanson "Das war sein Milljöh" schrieb. Bis Anfang der 20er Jahre schrieb Kollo für das "Berliner Theater" zahlreiche Lustspieloperetten. Sein Erfolg war so groß, daß es bald spezielle Kollo-Darsteller, Kollo-Dirigenten etc. gab. Walter Kollo nutzte seine Popularität und Autorität auch als Mitbegründer der GEMA. Sie ist seit 1915 eine der größten Urheberrechts-Gesellschaften der Welt. 1919 gründete er den Kollo-Theaterverlag und übernahm ab 1920 das Theater in der Kommandantenstraße, das Theater am Schiffbauerdamm und das Kabarett "Potpourri".

Um nicht als Revuekomponist abgestempelt zu werden, der nur noch effektvolle Nummern für die beliebten Haller-Revuen im "Theater am Admiralspalast" schrieb, bat Walter seinen Sohn Willy Anfang der 20er Jahre um Hilfe. Der gerade 18jährige Willy hatte sich bereits einen Namen als Textautor gemacht (mit dem Libretto zu *Der Fürst von Pappenheim*, Musik: Hugo Hirsch, Uraufführung: 1921). Nun sollte er auch für seinen Vater zündende Liedertexte schreiben. Bereits die ersten Gemeinschaftswerke *Marietta* und *Die Frau ohne Kuß* wurden große Erfolge. Bis 1928 entstanden so fünf erfolgreiche Operetten aus der Zusammenarbeit von Vater und Sohn. Das Werk *Drei arme kleine Mädels* lief 1930 als *Three poor little girls* sogar ein Jahr lang ausverkauft am Broadway. Nach Beendigung der Zusammenarbeit mit Willy, der ab 1928 vorwiegend Filmmusiken für die ersten Tonfilme der UFA schrieb, waren die späteren Operetten Walter Kollo's nicht mehr so erfolgreich.

Die Nationalsozialisten versuchten nach 1933 Walter Kollo als arischen Komponisten herauszustellen, es gelang ihm aber, dieser "Ehre" zu entgehen. Schweizer Behörden boten Vater und Sohn die Einbürgerung an. Aber Walter konnte und wollte Deutschland nicht mehr verlassen, weil er bereits schwer krank war. Am 30. September 1940 starb Walter Kollo. Durch seine Melodien ist er in den Herzen - nicht nur der Berliner - unvergessen.

Jakobine Kempkens

Helmut Lehberger und der Marstall

Der Marstall - die Experimentierbühne der Bayerischen Staatsoper - wurde im Jahre 1969 durch den Musiker und Komponisten Walter Haupt gegründet. Im Jahre 1986 übernahm Helmut Lehberger die Leitung des Marstalls.

Helmut Lehberger wurde in Düsseldorf geboren und studierte an der Essener Folkwangschule Regie. Die Praxis lernte Lehberger zunächst als Assistent bei Ulrich Melchinger in Kassel, anschließend bei Ruth Berghaus und Kurt Horres in Mannheim kennen.

Schließlich holte ihn August Everding im Jahre 1981 als Spielleiter nach München, und Lehberger arbeitete bei allen Everding-Produktionen der folgenden Jahre mit. 1984 konnte Lehberger auch eigene Regiearbeiten realisieren, so z. B. *Die Gärtnerin aus Liebe* und *Don Pasquale* in Passau.

Als Lehberger dann im Jahre 1986 die Leitung der Experimentierbühne übernahm, wollte er zwar das Grundkonzept beibehalten, hat aber doch schon bald eine Konzeptausweitung vornehmen können. Ein erster Schritt war die Umbenennung von "Experimentierbühne" in "Der Marstall".

Es war Lehberger ein Anliegen, eine Art Dreispartentheater im kleinen aufzubauen, also Tanz-, Musik- und Sprechtheater gleichberechtigt nebeneinander anzubieten. Diese drei Elemente hat er insbesondere in den Uraufführungen von *Geisterbahn* von Volker Heyn und *Dunkles Haus* von Robert HP Platz realisieren können. Der Tanz ist vor allem in den Produktionen der Gruppe *Laokoon* vertreten, die schon eine eigene Fangemeinde hat. Die letzte Produktion mit dieser Gruppe, *Rosetta klopft*, war ein großer Erfolg bei Presse und Publikum.

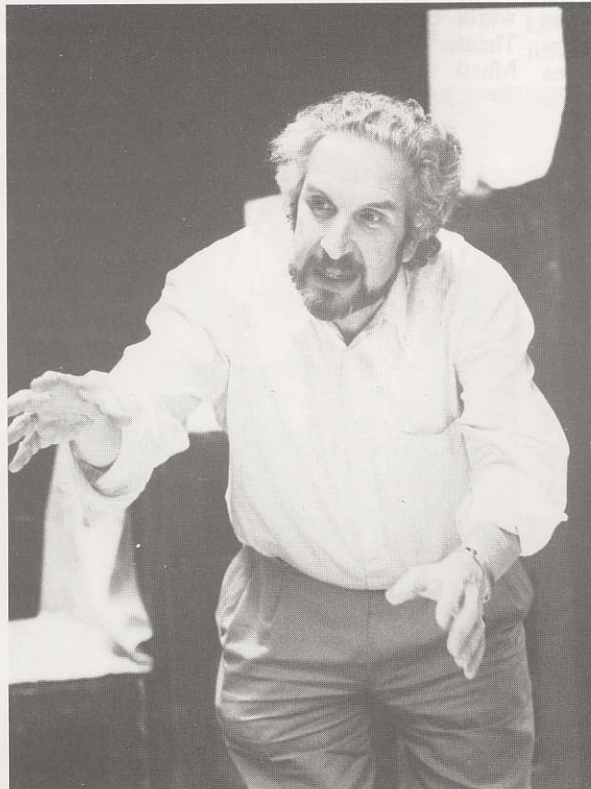
Ganz besonders aber liegt Lehberger das Kindertheater am Herzen. "Man muß sich das Publikum von morgen aufbauen, und das sind nun einmal die Kinder. Sie müssen die Berührungsängste verlieren, sie müssen merken, daß das nicht wehtut. Man muß ihnen zeigen, daß man gerade

auch mit dem zeitgenössischen Musiktheater spannendes Theater machen kann." So hat Lehberger konsequent Stücke für Kinder herausgebracht und mit Henzes *Pollicino* und Britten's *Let's make an Opera* erste Erfolge erzielt.

Nicht ohne Stolz erzählt Lehberger, daß seine Idee, auch an Experimentiertheatern Kindertheater zu machen,

Westfalen (Dortmund und Witten) eingeladen.

Waren auch im Repertoire des Marstall in den letzten Jahren immer mindestens ein oder zwei Uraufführungen vertreten: Lehberger würde gerne mehr machen. Für den Regisseur ist es dabei von besonderem Reiz, daß die Produktion zusammen mit dem Komponisten entstehen kann, daß aber auch er - Lehberger - dem Komponisten noch manche Anregung und Hilfestellung geben kann; denn nicht jeder Komponist ist auch ein Theaterpraktiker, besonders, wenn es sein erstes Stück für das Musiktheater ist.



Helmut Lehberger bei der Probe

Foto: Anne Kirchbach

in mehreren anderen Städten übernommen wurde.

Eine weitere Neuerung: Lehberger wollte sich räumlich nicht nur auf das Marstalltheater beschränken - so gerne er dort spielt. Aber da gibt es auch ein Problem: im Marstall hat das Staatsschauspiel Priorität. Das Prinzregententheater bot sich als zusätzliche Spielstätte an. Es hat fast doppelt so viele Plätze wie das Marstalltheater und bringt also auch doppelt so hohe Einnahmen. Mit der letzten Erfolgsproduktion *Das Traumfresserchen* von W. Hiller - wird man in das Prinzregententheater gehen. Übrigens wurde Lehberger mit dieser Produktion zum Traumspiele-Festival nach Nordrhein-

Zur Zeit bereitet Lehberger die Uraufführung von *augen der woerter* des 1938 in Emden geborenen Hans-Joachim Hespos vor, ein Stück, das Hespos im Untertitel eine "experimentelle comödie in fünf lichtakten" nennt. In dem Stück wird es u.a. um die Welt der Mode und der Models gehen - es wird also auch ein interessantes Seh-Stück werden. Die weibliche Hauptrolle ist nicht leicht zu besetzen: Die Sängerin muß ein dreigestrichenes F, aber auch im Baßschlüssel notierte Passagen bewältigen. Lehberger hatte eine geeignete Sängerin gefunden - da wurde sie schwanger. Er fand einen Ersatz - aber auch diese Sängerin teilte ihm mit, daß sie im vierten Monat schwanger sei. Nun muß er also erneut suchen.

Das Hespos-Stück wird als Coproduktion mit den Frankfurter Festen entstehen, wo es 1993 gezeigt wird. Auch das ist nach Lehbergers Meinung wichtig: Stücke nicht nur für ein Haus zu konzipieren, sondern häufiger mit anderen Häusern zusammenzuarbeiten.

Sehr gut finde ich Lehbergers Idee, in den Jahren zwischen der Münchener Biennale jeweils ein Marstall-Festival zu veranstalten. Ein Rahmen, in dem er auch Gast-Produktionen zeigen will. Im Juni 1991 gab es das "Marstall-Festival eins", 1993 wird es zum zweiten Mal stattfinden. Lehberger möchte in den folgenden Jahren auch bereits ältere Stücke des 20. Jahrhunderts zeigen,

etwa Stücke von Schönberg (*Pierrot lunaire*), Hindemith (*Hin und zurück*), Milhaud oder Weill, er will so von diesen Komponisten einen Bogen spannen zu den heutigen.

Auch für die Zeit der Schließung des Nationaltheaters will Lehberger ein erweitertes Spektrum des zeitgenössischen Musiktheaters anbieten. Es wäre sehr zu wünschen, daß Zuschauer, die auf das Repertoire des großen Hauses fixiert sind, dieses Angebot annehmen.

Um dieses zentrale Thema kreist unser Gespräch immer wieder: Was kann man tun, um das "normale" Publikum anzusprechen. Wir sind uns einig: vielen Musikliebhabern fehlt bei zeitgenössischer Musik das Wiedererkennen von Motiven. Der Zuhörer braucht bei neuerer Musik einfach mehr Konzentration (die er nicht immer aufbringen kann oder möchte) und auch mehr Hilfe. Lehberger hat diese Hilfe angeboten: Es gab Werkeinführungen, es gab auch Gespräche mit den Komponisten. Zu diesen Einführungen kamen jeweils ca. 12 - 15 Zuschauer.

Es ist schon so: Noch zu Anfang des Jahrhunderts waren die Musikliebhaber

vor allem auf das jeweils Neue neugierig. Eine solche Fixierung auf nur Bekanntes, wie sie heute zu beobachten ist, hat es in keiner Epoche der Musik gegeben.

Aber Lehberger ist - bei allem Ehrgeiz und aller Begeisterung für seine Arbeit - durchaus Realist. Er weiß, daß er mit zeitgenössischem Musiktheater keine Massen anlocken kann. Aber - auf den gesteckten Rahmen bezogen -, mit dem künstlerischen Erfolg seiner Arbeit kann er doch zufrieden sein. So waren *Kassandra*, *Geisterbahn* und *Das Traumfresserchen* immer ausverkauft.

Pro Jahr kommt es im Schnitt zu 30 - 40 Aufführungen. Sehr viel mehr wäre wohl auch nur unter Schwierigkeiten zu realisieren. Die Stücke seines Repertoires brauchen eine lange Vorbereitung, vor allem auch bei der musikalischen Einstudierung. Wie rekrutiert er sein Ensemble? "Die Musiker bekommen wir natürlich vor allem vom Bayerischen Staatssorchester, doch müssen wir oft auch Musiker der anderen Orchester Münchens und der Musikhochschule engagieren. Bei den Solisten ist es ähnlich. So haben wir für das Traumfresserchen neben Sängern der

Bayerischen Staatsoper auch eine junge Sängerin von der Musikhochschule engagiert." Auch Sänger des Opernstudios werden häufig bei Marstall-Produktionen eingesetzt.

Lehberger steht kein fester Etat zur Verfügung, doch hat er bisher keine grundsätzlichen Probleme gehabt, die notwendigen (wenn auch eher bescheidenen) Mittel zu erhalten. Dennoch: "Es wäre schön, einen festen Etat zu haben!"

In meinem 1 1/2stündigen Gespräch mit Helmut Lehberger habe ich einen Theaterbesessenen kennengelernt, der mit so viel Begeisterung über seine Arbeit spricht, daß einem erst gar nicht der Gedanke kommt, es könne sich dabei um etwas Elitäres oder gar Umstrittenes handeln. Immer wieder benutzt er Vokabeln wie "spannend" oder "neugierig". Seine Begeisterung überträgt sich, und so bin ich aus diesem Gespräch mit einem schlechten Gewissen herausgegangen, weil ich manche Produktionen nicht gesehen habe, und habe mir gelobt, mich zu bessern.

Helga Schmidt

Einführung zu Dimitrij mit Ken Garrison bei der VHS Sauerlach

Es war sehr erfreulich, daß ca. 20 IBS-Mitglieder trotz des schlechten Wetters den Weg aus München nach Sauerlach gefunden hatten, um der Einführung zu A. Dvoraks *Dimitrij* beizuwohnen. So saßen den Moderatoren M. Beyerle-Scheller und Dr. P. Kotz wenigstens ca. 25 aufmerksame Zuhörer gegenüber.

Ganz besonders zu schätzen wußten alle, daß einer der Darsteller der Titelfigur, nämlich Ken Garrison, ebenfalls den weiten Weg nicht gescheut hatte, und M.Beyerle-Scheller befaßte sich darum zuerst mit dem Gast und seinem Werdegang. Ken Garrison stammt aus Monroe in Louisiana und studierte in U.S.A. und später am Mozarteum in Salzburg Gesang. Seine ersten Engagements führten ihn über Regensburg und Oldenburg nach Karlsruhe, von wo wir ihn noch gut aus *Francesca da Rimini* von Zandonai in Erinnerung haben. Von Karlsruhe kam er an die Bayerische Staatsoper, deren Ensemble er seit 7 Jahren angehört. Hier beschloß er auch, vom Spieltenor zum Helden tenor zu wechseln, und fand dafür in Hans Hopf einen ausgezeichneten Lehrer.

Ken Garrison ist bereits mit 12 Jahren erstmals im Musical aufgetreten, er spielt heute noch gern, und sein ständiges Bestreben ist es, einen Charakter ehrlich auf der Bühne darzustellen. Zu seinen Zukunftsplänen sei nur erwähnt, daß von Strauss der *Kaiser* und *Bacchus* (Debut in U.S.A.) kommen werden, von Wagner *Tristan*, *Tannhäuser* und evtl. *Rienzi* und im italienischen Fach vermutlich noch *Radames* und *Canio*.

Anschließend gab Herr Dr.Kotz nach einem kurzen Abriß über Dvoraks Leben die vorgesehene Einführung in dessen Oper *Dimitrij*, die am 19.3.92 am Nationaltheater ihre deutsche Erstaufführung hatte. Die Handlung des Werks setzt da ein, wo *Boris Godunow* aufhört. Die Spannung, die durch das Aufeinanderprallen des russischen, orthodox-gläubigen Volkes und der polnischen, katholischen Eindringlinge entsteht, sollten wohl für die in der Tschechei zur Zeit der Entstehung der Oper aufkeimenden Spannungen zwischen Nationalismus und dem deutschsprachigen Wien stehen. So ist es zu

verstehen, daß Dvorak auf ein russisches Sujet verfiel.

Der Inhalt der Oper wurde uns durch Musikbeispiele von der Münchner Premiere anschaulich untermalt und durch K. Garrison interessant kommentiert. Mir persönlich kam die Musik, so schön sie klingt, eigentlich immer etwas zu lieblich für das dramatische Geschehen vor. Sie wirkt im ganzen sehr sakral. Nach Garrisons Aussage ist sie jedoch - auf jeden Fall für den Titeldarsteller - sehr schwer zu singen, vor allem im lyrischen ersten Teil. Er meinte: "Wenn man da einen gesanglichen Fehler macht, kann das die ganze Oper gefährden."

Zur Regie von Tony Palmer, die ja von Kritik und Publikum ziemlich abgelehnt wurde, meinte Garrison, daß Palmer den Sängern viel Raum für eigene individuelle Ausgestaltung ihrer Rollen läßt. Er empfindet dies positiv, denn: "ein Regisseur muß mir sagen, was ich vermitteln soll, aber nicht die einzelnen Bewegungen genau vorschreiben".

Wulfhilt Müller

Alan Jefferson: **Lotte Lehmann.** Eine Biographie. Schweizer Verlagshaus, Zürich. DM 58,--.

Von der Schönheit der Stimme Lotte Lehmanns, vom warmen Ausdruck, von ihrer starken persönlichen Ausstrahlung, sprechen noch heute alle, die sie erleben konnten. Den anderen bleibt nur, sich an den Tondokumenten zu erfreuen, die es glücklicherweise in großer Zahl gibt.

Jefferson gehört zu denen, die die Künstlerin nicht mehr persönlich erlebt haben. Doch hatte er das Bedürfnis, diesem reichen Künstlerleben nachzuspüren. Er tat dies mit detektivischem Spürsinn, verfolgte jede Spur zu Zeitzeugen und persönlichen Freunden. Das persönliche Archiv der Künstlerin blieb ihm leider verschlossen, weil die Hüterin des Archivs ihn nicht Einblick nehmen ließ.

Die vorliegende Biographie geht auf nahezu jeden feststellbaren Auftritt der Künstlerin ein. Liebevoll-kritisch erwähnt Jefferson die Erfolge, aber auch die weniger erfolgreichen Auftritte. Wir neben lesend teil an der Entwicklung der Karriere einer Frau, die sehr wohl ihre Zweifel hatte, doch einen so starken Durchsetzungswillen, daß sie sehr schnell den Weg an die großen Opernhäuser der Welt schaffte.

Wenngleich man das Buch mit Begeisterung liest - vieles Überflüssige muß man leider auch lesen. Z. B.: Wenn Lotte in einer bestimmten Vorstellung nicht aufgetreten ist, interessiert es nicht, wie die Presse war, es sei denn, es bezöge sich auf Lottes Partie. Auch die Zahl der Druck- und sachlichen Fehler im Buch ist beachtlich. Auch hierzu ein Beispiel: Die Csárdás-Fürstin wird als Rolle aus der Fledermaus bezeichnet! Auch im sprach-stilistischen Bereich gäbe es manches kritisch anzumerken. Da ich dies aus anderen Büchern Jeffersons nicht kenne, mag es an der Übersetzung liegen. Doch gibt es vieles Positive zu vermerken: Die schönen Bildwiedergaben z.B., oder die (nahezu ?) komplette Discographie, das Rollenverzeichnis und die an den jeweiligen Opernhäusern gesungenen Rollen. Dieser Anhang alleine umfaßt ca. 100 Seiten.

Helga Schmidt

Berichtigung: In Heft 2/92 ist ein sinnentstellender Druckfehler enthalten. Auf S.10, linke Spalte, Zeile 9 muß es heißen: "Und der Ort dieses spektakulären..." Wir bitten, dieses Versehen zu entschuldigen.

Christoph Rueger **Die musikalische Hausapotheke** für jedwede Lebens- und Stimmungslage von A-Z. Vorge stellt von Thilo Koch. 263 S 2. Auflage, Genf/München 1991, Ariston-Verlag. DM 35,--

Konnte man nicht schon oft hören: "Diese Musik macht mich krank!" oder "Wenn ich diese Musik höre, geht es mir gleich viel besser!"? Wer der "Kraft" der Musik nachspüren will, dem gibt der in Dresden geborene Musikwissenschaftler Christoph Rueger nunmehr quasi ein Alphabet für alle Lebenslagen an die Hand, ein Lexikon menschlicher Regungen, die mit Hilfe von ca. 500 Werken der Musik entweder intensiviert oder aber konterkariert werden können.

Aggression soll sich nach Meinung des Autors sowohl mit Bachs *Toccat und Fuge d-Moll* ebenso ausleben lassen wie mit Strawinskys *Le sacre du Printemps*. Bei einer Antriebschwäche greife man zu Bachs *E-Dur Violinkonzert* (1. Satz), zu Glinkas *Ouvertüre zu Ruslan und Ludmila* oder zu Bartoks *Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta*.

Wir würden wirklich zu viel verraten, wollten wir nun alle Situationen von Abschied bis Zufriedenheit, die dem Autor als durch Musik beeinflussbar erscheinen, hier aufzählen. Auch läßt sich leicht einsehen, daß die getroffene Auswahl an Musikbeispielen subjektiv ist, ja subjektiv sein muß, weil Musik eben nicht schematisierbar ist.

Da andererseits die Musik schon seit langem dazu benutzt wird, das Unterbewußtsein der Hörer zu beeinflussen, sei es im Supermarkt, um die Kaufwilligkeit zu steigern, sei es im Autoradio, um einer möglichen Aggressivität vorzubeugen, sollte man sich bei Bedarf getrost der positiven Wirkung der Musik im Sinne Christoph Ruegers öffnen, zumal feststeht, daß die vom Autor zusammengetragenen Musikbeispiele nun wirklich nicht schaden können.

Dr. Peter Kotz

Othmar Schoeck: **Post nach Brunnen.** Briefe an die Familie 1908-1922. Atlantis Musikbuch. DM 24,80

Dieses Buch empfehlen wir Ihrer Beachtung. Es wird für Freunde des

Liedschaffens von Othmar Schoeck sicher interessant sein.

Die Redaktion

Claus Canisius, **Beethoven Sehnsucht und Unruhe in der Musik.** Aspekte zu Leben und Werk. 280 S. Serie Musik Piper-Schott. DM 18.80

Wenn man in einem Musiklexikon nachliest, was über Beethoven an Schrifttum unter allen nur denkbaren Aspekten bereits veröffentlicht worden ist, fragt man sich, ob man denn dem allen ein neues Werk hinzufügen kann. Man kann.

Da gilt es zunächst, vorhandene "Zerrbilder, Fehl- und Vorurteile aus dem Weg zu räumen". Dies betrifft vor allem die Persönlichkeit Beethovens, der immer noch "das Klischee vom arroganten Sonderling" anhaftet, gilt aber z.B. auch dem Vater und ersten Lehrer, dem offenbar mehr Gerechtigkeit widerfahren soll.

Der Verfasser verfolgt den Weg der bäuerlichen Vorfahren zurück bis ins 16. Jahrhundert. Andererseits gibt er eine Reihe von Gründen an, die eine uneheliche Geburt Johann van Beethovens, des Vaters von Ludwig, wahrscheinlich sein lassen, womit dann allerdings die Abstammung des großen Komponisten in Frage gestellt wäre.

Breiter Raum ist dem Bildungsgang Beethovens durch die Lehrer gewidmet, die sein Schaffen beeinflusst haben, wie Neefe und Haydn, aber auch dem Einfluß, den er selbst bis in die Gegenwart ausgeübt hat. Canisius stellt kompositionstechnische Bezüge zur Musik Schönbergs her und unternimmt andererseits eine Ehrenrettung der vielgeschmähten *Schlachtensymphonie*. Besonderen Nachdruck legt er auf Beethovens Bildungsdrang und seine Affinität zur Dichtkunst. Der Untertitel des Buches ist ein Wort Goethes, das beim gleichzeitigen Anhören Beethovenscher Klaviermusik und dem Betrachten von Kupferstichen Ph.O. Runges fiel. Dabei wurde die Ähnlichkeit in der inneren Haltung beider Kunstarten festgestellt.

Daß Beethoven mit seiner Kunstauffassung eines Sinnes mit Goethe ist, zeigt der Autor zuletzt an einem Briefzitat: "Der wahre Künstler hat keinen Stolz; leider sieht er, daß die Kunst keine Grenzen hat..."

Ingeborg Giessler



Musik im Kloster Andechs

Samstag 16. Mai 1992 - 20.00 Uhr Alter Bibliothekssaal
Liederabend
 Lieder und Klavierwerke von W.A.Mozart, R.Schumann, H.Wolf
Renate Schlemmer, Sopran - Julius Severin, Klavier

Samstag, 25. Juli 1992 - 20.00 Uhr Klosterkirche
10 Jahre Musik im Kloster Andechs Jubiläumskonzert
 J.S.Bach: Orchestersuite Nr. 3 D-Dur
 P.N.Madler: Offertorium
 G.F.Händel: Dettinger Te Deum
 Mozart Vokal Ensemble
 Andechser Chorgemeinschaft
 Nymphenburger Trompetenensemble
 Kammerorchester "Ensemble Lodron" München
 Leitung: Anton Ludwig Pfell

Samstag, 1. August 1992 - 20.00 Uhr Klosterkirche
Orchesterkonzert
 G.B.Pergolesi: Stabat mater (Auszüge)
 A.Vivaldi: Die vier Jahreszeiten
 G.Donizetti: Paraphrase des Christus
 Regina Klepper, Sopran - Martina Borst, Alt - Ulrich König, Violine
 Kammerorchester "Ensemble Lodron" München Leitung: Anton Ludwig Pfell

Samstag, 15. August 1992 - 20.00 Uhr Klosterkirche
Reigen der Romantik
 Musik für Flöte und Orgel aus dem 19. Jahrhundert
 Christiane Meininger, Flöte - Anton Ludwig Pfell, Orgel

Kartenbestellungen: Tel.: 08152/3760
 Montag bis Freitag 13.00 bis 16.00 Uhr



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 089/22 51 25

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

IBS - aktuell

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

Redaktion: Helga Schmidt (verantw.) - Dr. Peter Kotz - Wulfhilt Müller
 Anzeigen: Karl Katheder
 Layout: Wulfhilt Müller - Stefan Rauch

Postfach 100829, 8000 München 1

Erscheinungsweise: 5 x 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 Ansicht der Redaktion dar

Vorstand: Wolfgang Scheller - Monika Beyerle-Scheller - Peter
 Freudenthal - Stefan Rauch - Hiltraud Kühnel - Elisabeth Yelmer -
 Sieglinde Weber

Konto-Nummer 6850 152 851, Hypo-Bank München, BLZ 700 200 01
 Konto-Nummer 312 030 - 800, Postgiroamt München, BLZ 700 100 80

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

abr REISEBÜRO

Festspielreisen

Verona

Kartenservice für die
 Arena-Aufführungen ab DM **43,-**
 Individuelle Hotelarrangements
 + 1 Karte f. d. Aufführung i. d. Arena ab DM **1.111,-**
 Busreisen (3 - 5 Tage) ab DM **511,-**

Salzburg

Individuelle Festspiel-Arrangements
 29. 7. - 1. 8. und 11. 8. - 13. 8. ab DM **1.181,-**
 Busreisen "Jedermann" (1 Tag) ab DM **155,-**

Bregenz

Individuelle Reiseterrmine
 4-Sterne-Hotel + 1 Opernkarte ab DM **342,-**
 Premierenreise per Bus (4 Tage)
 + Zuschlag Kartenpaket DM 360,- ab DM **999,-**
 Wochenendreisen per Bus (2 Tage) ab DM **408,-**

Nähere Informationen in unserem
 Kulturreisen-Prospekt 1992!

57 x in Bayern • 17 x in München
 Telefonische Beratung (0 89) 12 04 - 367 oder 368

Ezio Pinza zum 100. Geburtstag

Wollte man die bedeutendsten Sänger unseres Jahrhunderts nennen - der Name Ezio Pinza dürfte nicht fehlen.

Pinza wurde am 18. 5. 1892 in Rom geboren. Er entstammte einem armen Elternhaus, und der Vater hätte es gerne gesehen, wenn der Sohn Ingenieur geworden wäre. Dieser wiederum liebäugelte zunächst mit einer Karriere als Radrennfahrer. Doch schließlich waren die künstlerischen Ambitionen stärker, und er bekam bei Alessandro Vezzani in Bologna Gesangsunterricht - umsonst! Pinza hat ihm später, als er ein gut bezahlter Star war, das Honorar gezahlt. Nach nur zwei Jahren Gesangsunterricht debütierte Pinza 1914 in einer kleinen Stadt als *Oroveso* in *Norma*. Als Gage erhielt er 11 Lire pro Abend (nach heutigem Geldwert entspräche dies etwa DM 5,-!).

In der Folge sang Pinza an verschiedenen kleinen Häusern. Schließlich hatte er 1920 in Rom seinen Durchbruch. Zu einer Erfolgspartie dieser frühen Jahre wurde u. a. auch der *König Marke*. In dieser Partie hörte ihn Toscanini und holte ihn 1921 für die Rolle des *Pogner* an die Mailänder Scala.

Pinza betonte später immer, wieviel er Toscanini zu verdanken hatte. "Er war ein Lehrer von Gottes Gnaden", schreibt Pinza in seiner Autobiographie. Pinza blieb drei Jahre lang an der Scala und sang unter Toscanini bereits alle wichtigen Fachpartien.

1926 wurde Pinza von Gatti-Casazza an die MET geholt. 50 Rollen sang er an der MET in einer Zeit, da Maria Müller, Rosa Ponselle, Amelita Galli-Curci, Lauritz Melchior, Giacomo Lauri-Volpi und Giovanni Martinelli seine Partner waren.

Seine erfolgreichste Partie sollte der *Don Giovanni* werden. Man hatte ihn erst überreden müssen, die Partie zu studieren, er fand die Figur anfangs unsympathisch. Hinzu kam, daß diese

Partie an der MET traditionell den Bariton vorbehalten war. Nach seinem Debüt war die Presse eher zurückhaltend, doch das Publikum feierte ihn enthusiastisch. 1934 - 1937 sang er die Partie unter Bruno Walter bei den Salzburger Festspielen.

Aufgrund seiner männlich-eleganten Erscheinung und seiner hohen, schlan-

ken Gestalt brachte Pinza auch ideale optische Voraussetzungen für diese Partie mit.

Pinza war ein Meister der Maske. Er hatte in seiner Garderobe ein Sortiment von 135 falschen Nasen, 47 Vollbärten, 51 Schnurrbärten, 22 Ohren, 41 Augenbrauenpaaren!

Pinzas Stimme war von erlesener Schönheit und edlem Ausdruck. Obwohl Pinza eigentlich ein typischer Basso cantante war, konnte er auch seriöse Partien (wie z.B. *Sarastro* oder *Boris*) überzeugend gestalten. Auch für diese Partien hatte er - dank seines über zwei Oktaven umfassenden Stimmumfangs - beste Voraussetzungen. Für die eher baritonale Tessitura des *Don Giovanni* wiederum hatte er die leicht ansprechende Höhe.

In seinen späteren Jahren wurde Pinza auch ein gefragter Darsteller im Musical und beim Film.

Pinza starb am 9. 5. 1957. Glücklicherweise gibt es sehr schöne CD-Aufnahmen, die das Können des Künstlers eindrucksvoll belegen. Sie sollten in der Discothek eines jeden Stimmkenners stehen.

Helga Schmidt



Ezio Pinza und Rise Stevens
in *Nozze di Figaro*

IBS - aktuell: Zeitschrift des Interessenvereins des Bayerischen Staatsopernpublikums e.V., Postfach 10 08 29, 8000 München 1

Postvertriebsstück B 9907 F

Gebühr bezahlt

200

Vorbrugg Erika
Allgaeuer Str. 83

8000 Muenchen 71