

## Clemens Krauss - nur ein "lieber Taktstock"?

Man würde Clemens Krauss, der am 31.3.1893 in Wien geboren wurde, nicht gerecht, wollte man in ihm lediglich einen großen Dirigenten unseres Jahrhunderts sehen. Seine Apostrophierung als "Taktstock", wie sie von Richard Strauss vorgenommen wurde, beleuchtet nur einen, wenn auch durchaus wichtigen Aspekt seines Lebens. Über das Taktenschlagen hinaus beschäftigte sich Clemens Krauss wie nahezu kein zweiter Dirigent vor Wolfgang Sawallisch mit der Oper, besser: mit dem Opernbetrieb. Schwerpunkt dieses Artikels soll deshalb auch seine künstlerische Tätigkeit in der Zeit sein, in der er die Bayerische Staatsoper leitete.

### Herkunft

Clemens Krauss entstammt einer Verbindung zwischen dem Kavalier und Reitkünstler Hector von Baltazzi und der Opernkünstlerin Clemy Krauss. Die Großeltern, die für den Sprößling eine Diplomatenlaufbahn vorgesehen hatten (Großvater Max war Privatsekretär des Fürsten Metternich), wurden nur allzu bald "enttäuscht". Ein glockenreiner Knabensopran führte dazu, daß Klein-Clemens mit acht Jahren bei den Wiener Sängerknaben aufgenommen wurde. Dort wirkte er u. a. an der Uraufführung von Mahlers dritter Symphonie mit.

### Lehrmeister

Clemens Krauss' künstlerisches Credo war es stets, die durch die Notenschrift fixierte Improvisation der großen Meister richtig zu deuten. Nach seinem Studium an der Wiener Musikakademie (u. a. bei Richard Heuberger) ließ er sich in die Authentizität der Interpretation Wagnerscher Werke durch Franz Schalk, der seinerseits die Erfahrung

bei Hans Richter gemacht hatte, einführen, Richard Strauss gab seine Erkenntnisse über die Bülow'sche Auslegung der Tristan-Partitur weiter, die Wiener Philharmoniker vermittelten ihm die Tempi der Brahms'schen Symphonien, die der Komponist selbst ihnen kundgetan hatte. Und dann kam noch als Dirigenten-Persönlichkeit Arthur Nikisch hinzu, dessen Berliner Konzerttätigkeit Krauss verfolgte, als er bereits selbst Kapellmeister in Stettin war.

### Lehr- und Wanderjahre

Krauss begann seine künstlerische Tätigkeit als Chordirektor und Korrepetitor am Stadttheater Brünn, wo er 1913 mit Lortzings *Zar und Zimmermann* seine erste Oper dirigierte. In den Jahren 1914 - 1915 war er - wie vor ihm bereits Richard Wagner - Kapellmeister in Riga. Die folgenden zwei Jahre verbrachte er als Kapellmeister in Nürnberg, bevor er sich in der Zeit von 1916



Clemens Krauss und Viorica Ursuleac

- 1921 als erster Kapellmeister am Opernhaus Stettin verdingte. Nur ein Jahr leitete er daraufhin die Oper in Graz, die folgenden zwei Jahre ist er unter der Direktion Schalk/Strauss erster Kapellmeister an der Wiener Oper.

### Frankfurt

Am 1.9.1924 tritt er seinen Posten als Operndirektor in Frankfurt an, wo er 1925 zugleich auch Intendant wird. Im Nachhinein wird man von den "fünf goldenen Musikjahren" sprechen. Krauss begann hier, was er später anderswo fortsetzte: Schaffung eines Repertoires und Aufbau eines Ensembles. In die "Frankfurter" Zeit fällt auch das erste Dirigat bei den Salzburger Festspielen (1926: *Ariadne auf Naxos*).

### Wien

Krauss' Berufung zum Staatsoperndirektor in Wien ging ein seltsames Schauspiel voraus: Noch in der Amtszeit von Schalk (die bis 1930 dauern sollte) bot die Generalintendant den Posten des Staatsoperndirektors Wilhelm Furtwängler an. Als Schalk daraufhin zurücktrat und Furtwängler absagte, weil er sich mittlerweile für Berlin entschieden hatte, war Wien ganz ohne Operndirektor. Richard Strauss nahm die Fäden in die Hand, beschwore einerseits Krauss, nach Wien zu gehen, und machte andererseits in Wien eigene Auftritte in der Zukunft von der Berufung des Frankfurter Intendanten abhängig. Krauss blieb bis 1934 im Haus am Ring.

### Berlin

Bevor Krauss die Leitung der Münchner Oper übernahm, wurde er für ein halb Jahr Operndirektor in Berlin.

Nachdem Furtwängler im Zusammenhang mit der "Hindemith-Affäre" zurückgetreten war, kam die Anfrage aus Berlin. Und als die Wiener Bürokratie Krauss nicht zu garantieren vermochte, daß sein dortiger Vertrag unangetastet bleibe, packte er seine Koffer. Sicherlich nicht, weil ihm Berlin ideologisch-politisch näherlag, sondern einzig deshalb, weil er unbeeinträchtigt Kunst nach seinem Verständnis schaffen wollte.

## Der Münchener Prinzipal

Die Berufung von Clemens Krauss zum künstlerischen Direktor der Bayerischen Staatsoper war für den Maestro, aber auch für München eine besonders glückliche Entscheidung. Hier, wo die Hausgötter Mozart, Wagner, Strauss hießen, war er am rechten Ort. Krauss hatte diese Stelle vom 1.1.1937 bis 31.8.1944 inne.

Er hatte den Auftrag erhalten, ein Opernensemble aufzubauen, das in dem geplanten neuen Opernhaus Aufführungen von beispielhafter Qualität realisieren sollte. Gerade in seinem Münchener Amt sollte sich zeigen, daß Krauss weit mehr war als ein Spitzendirigent. Krauss war Theater-Praktiker, wie nur wenige Dirigenten. Er setzte sich zunächst für bessere Tarifbedingungen für die Musiker des Bayerischen Staatsorchesters - aber auch der Chorsänger, Tänzer und des Personals der Werkstätten ein.

Sein Hauptanliegen im Szenischen: Alles mußte wirklich echt wirken! So schickte er z.B. den Bühnenbildner einer neuen Inszenierung der *Verkauften Braut* nach Prag, damit er dort Original-Kostüme kaufen sollte.

Krauss teilte das Ensemble in drei Gruppen ein: die auf dem Höhepunkt ihrer Karriere stehenden, die Bewahrer der Tradition - also die schon älteren - und die noch zu erziehenden jungen Künstler. Sein Prinzip: Niemals ein Werk aufzuführen, wenn man es nicht in wirklich allen Rollen gleich gut und den Anforderungen entsprechend besetzen kann.

Jungen Sängern, die oft allzu früh große Partien singen wollten, riet er zum Ausprobieren an kleineren Häusern. Erst nach dieser Bewährungsprobe durften sie sich am großen Münchener Haus präsentieren. Und mit diesen, von den Sängern oft nur wider-

willig akzeptierten Einwänden, sollte er immer recht behalten. Unter den Sängern, die unter seiner Direktion die Ruhe zum Reifen erhielten, waren z.B. Julius Patzak, Karl Ostertag, Georg Hann, Trude Eipperle, Hildegarde Ranscak, Hilde Güden, Peter Anders und vor allem Viorica Ursuleac, die er später heiratete. War Krauss *der* Strauss-Dirigent, so wurde V. Ursuleac *die* Strauss-Primadonna par excellence! "Mein lieber Taktstock" nannte der Komponist in seinen Briefen Clemens Krauss. Ihm vertraute er die Uraufführungen des *Friedenstag* und von *Capriccio* an. Die umfassende Bildung des Dirigenten in allen das Theater betreffenden Dingen floß auch in das Libretto des *Capriccio* ein, deren Mitautor Krauss war.

Ganz besonders aber hat Krauss in München das verwirklicht, was ihm schon immer am Herzen gelegen war: mustergültige Aufführungen der Werke von Rossini, Verdi und Puccini zu schaffen. Er war es, der auf den deutschen Bühnen eine Verdi-Renaissance eingeleitet hatte.

Dazu mußten zunächst einmal bessere Übersetzungen geschaffen werden. Krauss fand die geeigneten Übersetzer (u. a. den Dirigenten-Kollegen Hans Swarowsky). Für eine italienische Woche im Jahre 1938 wurde *Der Barbier von Sevilla* neuinszeniert. Neu war auch, daß Krauss die Secco-Rezitative wieder einführte. An deutschen Bühnen war es seit Jahrzehnten Brauch, gesprochene Dialoge statt der Secco-Rezitative zu verwenden.

Bei Verdi waren es nicht die ohnehin populären Werke *Aida*, *Troubadour*, *Rigoletto* oder *Traviata*, sondern *Falstaff*, *Simon Boccanegra* und *Don Carlo*, für die Krauss sich einsetzte.

Die handlungsimmanente Dramatik der Verdi-Opern zu verdeutlichen, das war ihm wichtig, und das ist ihm in den mustergültigen Münchener Aufführungen gelungen.

Man kann es sich heute kaum mehr vorstellen, daß ein Werk wie *Don Carlo* - heute im Spielplan fast aller Häuser präsent - sich erst seit den Muster-Aufführungen der Krauss-Ära durchsetzen konnte. Erst Krauss hat den Münchnern offenbart, um welch ein Juwel es sich bei *Simon Boccanegra* handelt. Er setzte sich unermüdlich dafür ein zu zeigen, welch ein großer Musikdramatiker Puccini ist. Auch

darin war Krauss seiner Zeit weit voraus: Deutsche Sänger an einer deutschen Bühne in der Originalsprache singen zu lassen. Bei den Festspielen des Jahres 1938 brachte er *Tosca* in italienischer Sprache!

Seine Turandot-Produktion stellte nach Ansicht vieler Zeitzeugen im italienischen Repertoire einen Höhepunkt in der Geschichte der Bayerischen Staatsoper der Krauss-Ära dar. Von Hartmann kongenial in Szene gesetzt gelang das Kunststück, wirklich *Theater* zu machen, ohne das Gesangliche in den Hintergrund treten zu lassen. Die Qualität eines Theaterleiters zeigt sich insbesondere auch darin, wie geschickt er ist, gute Kräfte an sein Haus zu binden, ihre Qualität zu erkennen und zu nutzen. Darin war Krauss ein wahrer Meister. Für die Szene standen ihm vor allem Rudolf Hartmann und die Bühnenbildner Rochus Gliese und Rudolf Sievert zur Seite.

Wer heute von der "Krauss-Ära" spricht, denkt insbesondere an die mustergültigen Aufführungen der Werke von Richard Strauss. Krauss war der Interpret, wie ihn sich Strauss immer gewünscht hatte.

Mit der Zerstörung des Nationaltheaters am 2.10.1943 hatte München sein "geliebtes Haus" - Clemens Krauss aber seine Wirkungsstätte verloren.

Nach dem Kriege durfte er zunächst nicht auftreten. Daß Hitler ihn zum Leiter des Musiktheaters in der Stadt der Bewegung ausersehen hatte und ihn so großzügig unterstützte und agieren ließ, war ihm zum Verhängnis geworden.

## Die letzten Jahre

Ab 1949 konnte Krauss seine Konzerttätigkeit wieder aufnehmen. 1950 ging er mit den Wiener Philharmonikern auf eine außerordentlich umjubelte Konzert-Tournee Wien, Salzburg, Paris, Mailand - alle großen Häuser engagierten den großen deutschen Maestro. 1953 holen ihn die Brüder Wagner nach Bayreuth: Krauss dirigiert *Parsifal* und den *Ring* (der als Mitschnitt auf CD erhältlich ist). 1954 geht Kraus mit den Wiener Philharmonikern auf eine Südamerika-Tournee. Am 16. Mai erliegt er in Mexiko einer tödlichen Herzattacke. Seine Frau Viorica Ursuleac hat ihn um 31 Jahre überlebt.

Dr. Peter Kotz/Helga Schmidt



### Helena Jungwirth und Claes H. Ahnsjö

Sie waren 1977 die ersten Gäste des IBS kurz nach seiner Gründung, und jetzt durften wir sie wieder bei uns begrüßen: das Sänger-Ehepaar Jungwirth/Ahnsjö, das seit damals nicht nur dem IBS, sondern auch dem Ensemble der Bayerischen Staatsoper treu geblieben ist. Und Frau Schellers Gespräch mit den beiden war wirklich eine Plauderei unter Freunden - locker und unverkrampft. Das sind zwei kluge sympathische Menschen, die ihren Beruf lieben und wichtig nehmen, für die das Leben aber auch noch andere Facetten hat - z.B. das Miteinandersein und Miteinanderleben und die enge Verbundenheit mit den drei Söhnen.

Der Abend wurde eingeleitet von Frau Jungwirth mit zwei Liedern des schwedischen Komponisten *Laci Boldemann*. Begleitet wurde sie von *Klaus von Wildemann*, der sich später seinerseits am Gespräch beteiligte. Von Herrn Ahnsjö hörten wir im Verlauf des Abends aus einer neu herausgekommenen CD einige "Waldlieder" des schwedischen Komponisten *Ludwig Normann*: stilsicherer und klangschöner Liedgesang, der Appetit auf mehr machte.

Zum Biographischen: Beide sind Schweden, dort geboren, aufgewachsen und zu Sängern ausgebildet. Sie waren beim Wechsel nach Deutschland schon eine Familie. Der kam, als nach vier Jahren an der Stockholmer Oper Ahnsjö einen Ruf nach München bekam. Das war 1973, als Ensemblemitglied nahm er praktisch den verwaisten Platz von *Fritz Wunderlich* ein, was er mit Stolz vermerkt. Seitdem ist er - inzwischen Bayerischer Kammersänger - der hauseigene lyrische Tenor der Bayerischen Staatsoper, die auch Mittelpunkt seiner Opernarbeit geblieben ist, und zwar aus Überzeugung: er reist nicht gern und braucht das familiäre Zentrum und die eigene Welt um sich herum.

Sein Fachgebiet wird von der hohen Lage der durch und durch lyrischen Stimme geprägt: Vor allem singt er natürlich Mozart, aber auch alle anderen lyrischen Rollen. Daneben wächst er schon seit einigen Jahren in die Rollen des Charakter-Tenors. Seine auch schauspielerisch glänzenden Dar-

stellungen z.B. des *Abbé* in *Adriana Lecouvreur* oder *Abdisu* in *Palestrina* sind uns wohl allen in bester Erinnerung. Auch in modernen Opern hat er sich einen Namen gemacht. Allerdings, meint er, dürfe die Musik nicht zu "modern" sein, sonst schaffe er das stimmlich nicht. Aber heutige Menschen seien oft leichter darzustellen als die Prototypen der klassischen Oper - das Lebensgefühl sei uns näher. Die Italiener meidet er - seine lyrische Stimme würde dabei schwer werden, eine solche Entwicklung lehnt er ab. Dagegen wäre eine Wunschrolle der *Loge* - und sein erklärtes Ziel ist der *Palestrina*. Das wäre für ihn wohl die Erfüllung seiner Laufbahn.



Foto: K.Katheder

Einen Namen weit über München hinaus hat sich Ahnsjö vor allem auch als Konzertsänger gemacht (Bach-Evangelist!), und diese Arbeit nimmt einen erheblichen Teil seiner Zeit in Anspruch. Er erzählte von seiner Zusammenarbeit mit *Karl Richter*, die für ihn von großer Bedeutung war.

Und schließlich sind da die Liederabende, für die er von der Stimme und von der stilistischen Gestaltungsfähigkeit her wirklich prädestiniert ist, wie die Plattenbeispiele zeigten. Am 31.1.93 wird er in Augsburg seine erste Winterreise singen. Für Liederabende und Konzerte ist er auch bereit zu reisen. Übrigens wies er nachdrücklich darauf hin, daß Lied und Konzerte für eine lyrische Stimme eine Notwendigkeit seien wegen der dabei erforderlichen "Filigranarbeit" - NUR-Operngesang würde eine solche Stimme zu schnell verschleien.

Frau Jungwirth hat ihre eigene Tätigkeit wohl ein wenig nach der Karriere ihres Mannes ausgerichtet. Als er nach München ging, sagte man ihr, daß man sie auch gern hätte, was sie mit Freuden annahm. Seitdem ist sie Ensemblemitglied und wohl allen Münchner Opernfreunden als zuverlässige und beeindruckende Darstellerin der kleineren Mezzo-Partien bestens bekannt. Es war ein Vergnügen, sie über ihre Arbeit sprechen zu hören - klar und voller Selbstbewußtsein, aber ohne jede Selbstüberschätzung. Sie liebt ihren Beruf und sie weiß sich und ihre Bedeutung richtig einzurordnen. Sie hatte neben ihrer Gesangsausbildung auch Schauspielunterricht, und das merkt man ihrer Darstellung an. "Wenn ein Regisseur zu den kleineren Rollen nichts zu sagen hat", erarbeitet sie sich die Gestaltung selbst.

Seit einigen Jahren gibt sie verstärkt Liederabende, sowohl solo als auch zusammen mit ihrem Mann. Das will sie auch weiterhin pflegen. (Übrigens: Zur Zeit erarbeiten beide zusammen mit *Annegeer Stumphius* und dem Bariton *Laurenz Gien* romantische Vokal-Quartette und werden demnächst gemeinsame Liederabende auf diesem Gebiet starten.)

Einen wichtigen Schwerpunkt setzt sie beim Unterrichten. Das macht ihr viel Freude. Es fing halb durch Zufall an, sprach sich dann herum, und jetzt hat sie wohl eine ganze Anzahl Schüler - neben ihren drei Söhnen. (Die haben alle gute Stimmen, und zumindest der Älteste will Sänger werden.) Man übernehme eine Riesenverantwortung bei dieser Arbeit, sagt Frau Jungwirth, aber es lohne sich. Und vom Erklären könne man auch für sich selbst noch profitieren. Als Frau Scheller dann sagte, zwei Stunden seien genug und man sollte nun wohl abschließen, sahen wir uns alle ganz dumm an - keiner wollte glauben, daß schon so viel Zeit vergangen war. Was dem Abend seine entscheidende Grundstimmung gegeben hatte, war die Atmosphäre, die diese beiden gescheiten und natürlichen Menschen um sich verbreiteten. Es war ein pures Vergnügen, dem Gespräch mit ihnen zu folgen.

Eva Knop

## ZU GAST BEIM IBS

Sir Colin Davis: Kein Medienmensch

Gesprächskonzerte möchte er nicht veranstalten, schon gar nicht vor einem großen Fernsehpublikum. "Ich bin kein Medienmensch. Ich mag diesen Zirkus nicht. Wenn man so etwas in einem großen Saal macht, dann ist es so kalt und anonym." Schade - denn der musikologische Exkurs, auf den Sir Colin Davis zu sonntäglicher Vormittagsstunde das zahlreich erschienene IBS-Publikum führte, war höchst lehrreich und amüsant.

Sir Colins großes Anliegen ist die stärkere Verbreitung der Musik Berlioz'. "Die Leute haben nur Schlechtes über Berlioz gelesen. Deshalb haben wir viele seiner Werke auf Platte aufgenommen, damit die Leute endlich seine Musik hören und sich selbst ein Urteil bilden können." Bis auf die *Symphonie fantastique* haben sich allerdings nur wenige Werke in der Aufführungspraxis durchsetzen können. Eine genaue Erklärung hat Sir Colin dafür auch nicht. "Berlioz ist manchmal gräßlich virtuos. Aber es ist Aufgabe des Dirigenten, seine Musiker dafür zu gewinnen, und dann, richtig aufgeführt, ist das Publikum von dieser Musik meist begeistert." Monika Beyerle-Scheller, die das Interview mit Sir Colin führte, merkte an, daß Sir Colin für seine Berlioz-Aufnahmen im Laufe der Jahre immerhin 22 Preise bekommen hat.

Keine geringe Bilanz für den Jungen aus einfachen Verhältnissen, der 1927 in einer Londoner Vorstadt geboren wurde und dort mit sechs Geschwistern aufwuchs. Musiziert wurde bei ihm daheim nicht, aber es gab einen Plattspieler, auf dem der Jugendliche eines Tages eine Aufnahme von Beethovens 8. Sinfonie, dirigiert von Hans Pfitzner, hörte. "Da ist es losgegangen. Deshalb sitze ich heute hier."

Sein erstes Engagement an einem Opernhaus erfolgte 1959 am Sadler's Wells Theatre in London, als erstes dirigierte er Mozarts *Entführung*. Vielleicht ein Omen, denn Mozart wurde neben Berlioz das zweite Komponistenidol für Sir Colin.

Nachdem er vier Jahre lang das Sinfonieorchester der BBC dirigiert hatte, folgte 1965 der Ruf an Covent Garden. Auch hier debütierte er mit Mozart, diesmal war es *Figaro*. (*Figaro* war auch sein erstes Dirigiertengastspiel in der Bayerischen Staatsoper.) 1971 wurde er dann zum Direktor von Covent Garden berufen und blieb dies bis 1986.

Eine besondere Ehre wurde ihm 1980 zuteil, als Elizabeth II. ihn adelte. Von

ihm selbst wurde dieser königliche Ritterschlag mit feinem Lächeln kommentiert: "Ich glaube, das war nicht das Schlimmste, was der Königin in den letzten Jahren passiert ist."

Aber von Mozart kam Sir Colin auch bald wieder zu Berlioz, den er uns an diesem Sonntag ans Herz legte. Mit viel Engagement erklärte er uns, daß Gluck, Mozart und Weber die Vorbilder für den jungen Berlioz waren. Also die gleichen Namen wie bei Wagner. Wagner habe sich z. B. beim *Tristan* stark von Webers *Freischütz* und Berlioz' *Romeo et Juliette* anregen lassen. Zum Beweis sang uns Sir Colin den Beginn der Wolfsschluchtszene, dann die entsprechenden Passagen aus *Tristan und Isolde* vor und zeigte uns, daß durch geringe Ton- und Akkordver-

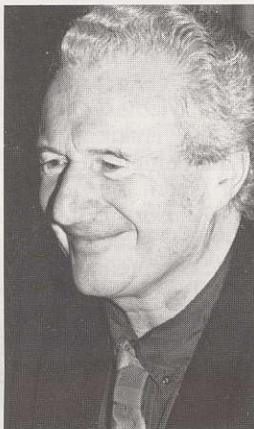


Foto: K.Katheder

schiebungen hier jeweils sehr verwandte, aber immer wieder neue Melodien entstanden sind.

Das schönste Instrument ist für Sir Colin die menschliche Stimme. Als junger Mann hat er in verschiedenen Chören selbst Madrigale und große Chorwerke gesungen. Vielleicht ein Grund - neben seiner tiefen humanchristlichen Einstellung - warum für ihn die größten Kompositionen die beiden Beethoven-Messen, die Matthäus-Passion, die Requiems von Mozart, Verdi und Brahms sind. "Besonders bei der Missa solemnis spürt man, wie Beethoven mit diesem Libretto gerungen hat und wie man als Interpret bei jeder Aufführung ringen muß. Und dann stürzt Luzifer mit einem fis zwischen den Zähnen vom Himmel. Das ist doch grandios."

1982 wurde Sir Colin Chefdirigent des RSO des BR. "Begonnen hat das aber schon 1962. Ich dirigierte ein Konzert mit Werken von Mozart, Sibelius und

Bartok. Ja, und die Musiker meinten, mit diesem Mann können wir spielen." "Aber", setzte er dann hinzu, "alle Orchester hier in München sind so unglaublich virtuos und wollen unbedingt gut spielen." Und natürlich folgte gleich wieder ein Stück Musikphilosophie: "Denken Sie doch an den kleinen Mann mit der großen Nase (gemeint war Mozart). Was hat er uns nicht mit seiner Musik alles Wunderbares gegeben. Mozart war ein großer Christ mit einer unglaublichen, umfassenden Liebe für alle seine Figuren, egal, ob sie gute oder böse Menschen waren. Er umarmt sie gewissermaßen mit seiner Musik. - Wenn wir schlecht gelaunt sind und sich die dunklen Zimmer in unserer Seele auftun, dann ist es Mozarts Musik, die uns wieder in Ordnung bringt. Hören Sie sich den langsamem Satz des G-Dur-Quartetts an, dann können Sie nicht mehr schlecht gelaunt sein. Sie werden aufstehen und getrostet nach Hause gehen."

Sir Colin hat viele Platten gemacht, aber er möchte niemals das Gesamtwerk eines Komponisten aufnehmen: "Ich habe keine Lust, Opus 1 aufzunehmen. Warum nicht nur das Beste? Es geht doch nur ums Geldverdienen."

Er hatte gerade die Mozart-Sinfonien mit der Dresdner Staatskapelle aufgenommen. Seine erste Platte hatte er mit den Dresdnern 1981 aufgenommen. "Das war der Beginn einer Liebe auf den ersten Blick. Dieses Orchester hat eine so wunderbare Tradition. Sie sind noch ein völlig deutsches Orchester mit der entsprechenden Spieltradition. Und wie sie Beethoven spielen ..."

Sir Colin gab leider in den zehn Jahren seiner Münchner Tätigkeit nur sehr rare, von Kritik und Publikum heftig bejubelte Gastspiele in der Oper. Weil seine Dirigate meist in die Festspielzeit fielen, mußte er sich immer entscheiden, die Ferien mit seinen beiden Töchtern und seiner Frau zu verbringen oder in München zu dirigieren. Sir Colin entschied sich meist für die Familie. "Das ist wichtig, daß wir nicht so oft und so lange getrennt sind. Man entfremdet sich sonst zu sehr von den Kindern."

Aber 1994 sehen wir ihn in der Oper wieder: Er wird einen neuen *Don Giovanni* einstudieren und "vielleicht kommt dann eine neue *Ariadne*". Freuen wir uns also auf diesen Humanphilosophen am Pult des Bayerischen Staatsorchesters. J. Kempkens

# BUCHPRÄSENTATION

## Präsentation des Buches *Demokratie der Könige* von Clemens Hellsberg

am 14. November 1992 im Musikvereinssaal in Wien.

Die Einladung traf zwar etwas zu spät bei mir ein, die Frist für die Zusage war schon verstrichen, aber beim Schweizer Verlagshaus Zürich zeigte man sich verständnisvoll entgegenkommend. Das Ereignis, um das es ging, war aber auch zu einmalig und verlockend, um versäumt zu werden: eben jene Präsentation des Buches *Demokratie der Könige* als letzte Veranstaltung in der Reihe der Festakte und Feiern anlässlich des 150jährigen Bestehens der Wiener Philharmoniker. Und das im Goldenen Saal des Musikvereins mit *Carlos Kleiber* als Dirigent! Ist Wien schon immer eine Reise wert - wieviel mehr in diesem Fall!

Und sie hat sich gelohnt. Mein Platz war in der zweiten Reihe des herrlichen Saals, zu Füßen der ersten Geige und mit Blick auf jenen sympathischen Philharmoniker, der dann durch *Karl Löbl* als Verfasser des Jahrhundertwerkes vorgestellt wurde: *Dr. Clemens Hellsberg*. Das gibt's ja wohl auch nur bei den "Unvergleichlichen": daß da in der 1. Geige ein promovierter Musikhistoriker sitzt, der in dreijähriger Arbeit die Archive durchforstet, von den Kollegen gelegentlich verständnisvoll entlastet wird und die 150jährige Geschichte seines Orchesters darstellt, objektiv und ohne Lobhudelei, mit unglaublicher Gründlichkeit und Genauigkeit.

Zuallererst gab's natürlich einen musikalischen Auftakt, humorvoll und mit Paukenschlag an die Tradition der Neujahrskonzerte anknüpfend: die *Donner- und Blitz-Polka* von *Johann Strauß*, mit leichter Hand dirigiert von *Carlos Kleiber*, den Orchester und Publikum gleich begeistert umjubelten. Die Wiener betrachten ihn offensichtlich als zu ihnen gehörig - nicht ganz zu Unrecht, hat doch schon Vater *Erich Kleiber* die Wiener Philharmoniker in immerhin 22 Konzerten dirigiert. Deshalb überreichte *Karl Löbl*, der die Moderation der Feierstunde übernommen hatte, eines der drei als Ehrengabe gedachten Exemplare der "Demokratie der Könige" an *Carlos Kleiber*. Die beiden anderen gingen an den Orchester vorstand (und damit an das Orchester selbst) und an den Wiener Alt-Erzbischof *Kardinal DDr. Franz König*, der am 28. März bei der Eröffnungs-

feier des Jubiläumsjahres die Festansprache gehalten hatte.

Der Titel des Buches - *Karl Löbl* erwähnte es - ist inspiriert von einer Aussage des Münchener Musikkritikers *Alexander Berrsche*: "Ja, die Wiener Philharmoniker, die sind eine Republik von Königen!" Im April des Kriegsjahres 1942, ein Jahr nach Berrsches Tod, erhielt das Orchester die Mitteilung von diesem ehrenvollen Prädikat durch einen Brief aus der "Reichsmusikprüfstelle"(!) in Berlin als kleine Gabe zur Jahrhundertfeier.

Befragt, zu welcher Persönlichkeit er bei der Arbeit an seinem Buch die stärkste Beziehung gefunden habe, nannte *Hellsberg* den Gründer des Orchesters *Otto Nicolai*. Dabei habe ihn vor allem die Tragik im Leben des Komponisten berührt, der nur mit einer seiner fünf Opern, den *Lustigen Weibern von Windsor*, Erfolg hatte und auch sonst viele Enttäuschungen erleben mußte. So schreibt er auch in seinem Buch: "Drei Jahre vor der legendären Aufführung der "Neunten" (Beethovens) durch *Richard Wagner* in Dresden gelang *Nicolai* und den Philharmonikern eine bahnbrechende Interpretation dieses Werkes. Wenn dennoch die Dresdner Aufführung diejenige der Philharmoniker an musikhistorischem Echo übertraf, so lag dies an der ganz Europa faszinierenden Persönlichkeit *Richard Wagners*. Es gehört zur Tragik *Nicolais*, daß er selbst bei seinen größten Leistungen auf einen übermächtigen Konkurrenten traf."

*Nicolai* war nicht nur ein hervorragender Dirigent und Initiator der Philharmonischen Konzerte; von ihm stammt auch jene "Philharmonische Idee", die dem Orchester seine einmalige Struktur, seine demokratische Verfassung gegeben hat - wenige Jahre bevor Demokratie auf nationaler Ebene blutig niedergeschlagen wurde. Die wichtigsten Grundsätze der neuen Orchestergemeinschaft sind vor allem Zugehörigkeit zum Orchester des (Hof-)Operntheaters, demokratische Selbstverwaltung und Eigenverantwortlichkeit, Leitung nur durch Dirigenten ersten Ranges und sorgfältige Auswahl der aufzuführenden Werke. Das Blatt Papier, auf das *Nicolai* diese Gedanken eher spielerisch hingeworfen hat, kann

als "Gründungsdekret" betrachtet werden und ist erstaunlicherweise erhalten. *Hellsberg* bringt es als Faksimile in seinem Buch.

Das für *Nicolai* bitter enttäuschende Ende seiner Wiener Jahre, sein früher Tod wenige Wochen nach der Uraufführung seiner Lustigen Weiber von *Windsor* in Berlin, die Tragik dieses Künstlerlebens hat *Hellsberg* besonders berührt. Doch ist dies nur ein Schicksal von vielen, die in seinem Buch erscheinen, weil sie in die Geschichte der Wiener Philharmoniker verwoben sind, und deshalb liest es sich teilweise spannend wie ein Roman. Erschütternd das Protokoll des Todes nach dem "Anschluß" 1938, unbegreiflich der Aderlaß durch Entlassung und Emigration. Der Autor verfolgt den Weg seines Orchesters durch Höhen und Tiefen, durch schlimme und gute Tage, und das macht sein Werk zu einem Dokument von einmaligem Gewicht. Das letzte Kapitel befaßt sich ausschließlich mit den Feiern zum Jubiläum 1992.

Die Präsentation fand einen wunderbar heiteren Ausklang mit der Ouvertüre zu *Nicolais Lustigen Weibern*, deren köstlicher Charme nicht beschwingter und beseelter vermittelt werden kann als durch die Wiener Philharmoniker, mit ihrem einzigartig homogenen Klang (und ganz ohne Frauen!).

Ingeborg Giessler

**Clemens Hellsberg: Demokratie der Könige** Die Geschichte der Wiener Philharmoniker, 1992, über 700S., 150 Farb-, 200 Sw-Abbildungen Bilddokumentation: Gerhard Trumler, Wien, gebunden, mit Schutzumschlag, DM118,-

### Geburtstage

Wir gratulieren:

25.4. Astrid Varnay (75)

20.3. Bernd A. Zimmermann (75)

16.3. Christa Ludwig (65)

02.4. Fritz Uhl (65)

29.3. Leonore Kirschstein (60)

12.4. Monserrat Caballé (60)

Wir erinnern uns:

09.4. Julius Patzak (95)

03.3. Margarete Teschemacher (90)

20.3. Helena Braun (90)

20.4. Josef Hermann (90)

05.4. Herbert von Karajan (85)

19.4. Joseph Keilberth (85)

08.4. Willi Brokmeier (65)



## Wir stellen vor: Zweimal Zerbinetta

Es gibt Opernhäuser, die lange suchen müssen, bis sie für die Rolle der Zerbinetta eine geeignete Sängerin finden. Am Gärtnerplatztheater kann die Rolle hauseigen gleich doppelt besetzt werden.

Noëmi Nadelmann wurde in Zürich geboren. Ihr Vater ist Pianist, ihre Mutter Schauspielerin. Auch sie hatte zunächst Interesse am Sprechtheater, aber schließlich siegte doch die Musik. Sie studierte in ihrer Heimatstadt bei Carol Smith. Als ihre Lehrerin an die Indiana-University berufen wurde, ging



Noëmi Nadelmann

sie mit, um dort ihr Studium fortzusetzen und mit einem Ehrendiplom abzuschließen.

Mit 24 wird sie in das Studio der Zürcher Oper aufgenommen. Sie debütiert am *La Fenice* in Venedig als Musetta in *La Bohème*. Seit 1990 ist Frau Nadelmann am Staatstheater am Gärtnerplatz engagiert. Bereits mit ihrer Debütrolle, der *Nuri* in *Tiefland*, machte sie nachhaltig auf sich aufmerksam. Man sprach nicht nur von ihrer schönen Stimme, sondern auch von der berührenden Darstellung. Weitere Rollen in München waren das *Blondchen*, die *Laura* in *Der Bettelstudent* und das *Ännchen*. In Augsburg debütierte sie in der Rolle der *Norina* in *Don Pasquale* - einer Partie, die im Fach des lyrischen Koloratursoprans angesiedelt ist, und dies sieht die Künstlerin auch als ihr eigentliches Fach an. Als Frau Nadelmann mir erzählte, daß sie in dem Film "La note bleue" über die Beziehung von George Sand und Chopin die Rolle der berühmten Sängerin Pauline Viar-

dot-Garcia verkörpert habe, ist mir so gleich klar, warum man sie für diese Rolle wollte: Sie sieht dieser historischen Sängerin verblüffend ähnlich! Leider war der Film selbst ein Flop.

An der Komischen Oper Berlin sang sie vor kurzem in einer Inszenierung von Christine Mielitz die *Nedda*. Für Dezember 1994 ist die *Violetta* in *La Traviata* in der Regie von Harry Kupfer geplant, ein gewaltiger Schritt in eine auch dramatische Ausdrucks Kraft fordernde italienische Partie.

Noëmi Nadelmann ist bescheiden und selbstbewußt zugleich. Sie spricht voller Dankbarkeit über die Möglichkeiten, die ihr im Haus am Gärtnerplatz geboten werden. Keine Partie kam zu früh und immer konnte sie wichtige Engagements außerhalb wahrnehmen: an der Volksoper Wien, in Venedig, Berlin, in Genf und auch bereits an der MET! Auch im Konzertsaal tritt sie regelmäßig auf, vorsichtig abwägend, ob die Stücke für ihren Stimm-Typus geeignet sind. Noch in diesem Jahr wird sie in der Zürcher Tonhalle die *Solveig* in *Peer Gynt* von Grieg singen. In der Oper gehen ihre Wünsche in Richtung *Gilda* und *Pamina*. Noëmi Nadelmann ist eine äußerst sympathische, moderne junge Frau, ein Bild, das sie auch von der Bühne herab vermittelt. Lebhaft erzählt sie von sich, um dann auch ihrerseits Fragen zu stellen. "Die IBS-Zeitung lese ich immer, sie wandert bei uns im Haus meist von Zimmer zu Zimmer!". - Wir hören es gern! In der Neuinszenierung von *Ariadne auf Naxos* ist sie die Erst-Besetzung für die Rolle der Zerbinetta.

Lydia Milà wird mit ihr in der Rolle der Zerbinetta alternieren. Die junge Sängerin sieht so aus, wie man sich eine Koloratur-Sopranistin vorstellt: hübsch, zierlich, charmant, der Schalk blitzt ihr nur so aus den Augen.

Sie wurde in Chicago geboren und stammt aus einem Elternhaus mit spanischen Vorfahren. Obwohl sich bereits früh ihre musikalische Begabung zeigte, studierte sie zunächst zwei Semester Medizin. Dem Leiter des Schulchores gelang es schließlich, sie ganz zum Gesang-Studium zu überreden. Bei Carlo Bergonzi vervollkommnete sie

sich, bei Gérard Souzay belegte sie einen Meisterkurs für Lied-Gesang, den sie als wichtig empfand, obwohl ihr eigentliches Ziel die Bühne war und ist.

Erste Opernerfahrung konnte sie in Santa Fé in *La Calisto* von Cavalli und in *Ariadne auf Naxos* sammeln - allerdings damals noch in der Rolle des Echo. Stolz berichtet sie, daß sie auch schon mit einem kleinen Lied auf einer CD (neben Thomas Hampson!) mit Liedern von Jerome Kern vertreten sei. Die *Susanna* (1991 in Gent) war ihre erste große Opernrolle. Als sie hört,



Lydia Milà

daß man am Gärtnerplatztheater noch eine zweite Zerbinetta sucht, singt sie vor und wird ab September 92 engagiert. Ihre Münchner Debüt-Rolle war das *Blondchen* - eine Rolle mit viel Dialog, wie sie mit einem Seufzer anmerkt. Doch nun hat Frau Milà einen deutschen Freund und arbeitet intensiv daran, ihr Deutsch zu verbessern, denn auch das *Ännchen* - ihre zweite Rolle - verlangt dies. In München hat sie einen Zweijahresvertrag abgeschlossen. "Was ist für Sie im Moment das Wichtigste?", frage ich Frau Milà. "Ich möchte stolz sein können auf das, was ich tue. Es ist nicht so sehr der Ruhm, den ich in erster Linie brauche; ich möchte vor meinen Kollegen bestehen, es ist mir wichtig, daß sie mich schätzen." Diese ernsten Worte würde man dieser fröhlichen, jungen Frau gar nicht zutrauen - aber sie entsprechen ihrer künstlerischen Ernsthaftigkeit.

Die IBS-Musikfreunde werden beide Künstlerinnen nicht aus den Augen verlieren!

Helga Schmidt

### Der Tölzer Knabenchor: Am liebsten Oper !

So lautete die einstimmige Antwort mehrerer Solisten des *Tölzer Knabenchores* auf die Frage: "Was singt Ihr denn am liebsten?" Diese Antwort ist wohl Grund genug, unseren Lesern den Tölzer Knabenchor einmal näher vorzustellen. Wir alle kennen ihn ja aus seinen vielen Auftritten in den beiden Münchner Opernhäusern, sei es als Solisten (*in Zauberflöte, Tosca, Macbeth, Hänsel und Gretel u.a.*) oder als gesamten Chor wie in *Feuersnot, Boris Godunow* oder dem Musical *Oliver*.

Der Chor wurde vor 36 Jahren von *Gerhard Schmidt-Gaden* in Bad Tölz im Isarwinkel gegründet und erhielt bereits ein Jahr später mit inzwischen 80 Mitgliedern seinen heutigen Namen. Schon kurz darauf ging er auf Konzertreisen in die nähere und weitere Heimat und 1960 erstmals ins Ausland (England). 1964 begann eine intensive Zusammenarbeit mit *Carl Orff*, die in der Gesamtaufnahme des *Orff-Schulwerkes* durch den Chor ihre Krönung fand, und für die es 1968 den Deutschen Schallplattenpreis für die *Musica Poetica* gab. Seit dieser Zeit singen die Tölzer Knaben auch als Solisten in der Zauberflöte; erste Auftritte im Civiliéstheater, 1966 bereits in Lausanne.

Da die Aufgaben des Chores immer größer und umfangreicher wurden, das "Knabenreservoir" in Bad Tölz und Umgebung aber begrenzt blieb, wurde im Jahre 1970 ein Ausbildungsstudio in München eröffnet, und heute kommen etwa 80% der kleinen Sänger aus München und seinem Umkreis. Und längst sind es nicht nur Knaben aus dem Bayernland, ihre Muttersprachen reichen über englisch, schwedisch, französisch, spanisch oder portugiesisch bis zum Arabischen und Japanischen, um nur einige zu nennen, ganz zu schweigen von den vielen Norddeutschen.

Und wie wird man "Tölzer Knabe"? Alljährlich besuchen die Gesanglehrer die Eingangsklassen von weit über 70 Grundschulen in München und im Landkreis Bad Tölz/Wolfratshausen. Dabei werden mit Hilfe der Klassenlehrer rund 120 "Neulinge" für den Chor ausgesucht, die dann einen einmonatigen Probeunterricht absolvieren. 2 Stunden Chorprobe und 1 Stunde Solounterricht stehen in der Woche auf dem Programm, und nach der üblichen

Anfängerfluktuation treten ca. 40-50 Knaben im Herbst in die 2. Chorklasse ein, wo dann ernsthafte Arbeit mit 2x2 Stunden Chorprobe pro Woche (neben dem Solounterricht) beginnt. Um Ostern gibt es jährlich die Übergangsprüfungen in die jeweils höhere Chorklasse, bis zum Chor 1, dem Konzertchor. Breits in der 3. Chorklasse werden die ersten Chorsätze auftrittsreif einstudiert und bei Weihnachtsfeiern und vor allem im alljährlichen Elternkonzert aufgeführt. Nach 2 Jahren rücken die Buben in Chor 2 vor, der nun allmonatlich im Kurkonzert in Bad Tölz singt. Spätestens jetzt müssen alle ein Instrument erlernen und die 25-30 Mitglieder dieses Chores beginnen die Vorbereitung auf ihre Solistenaufgaben. Das Repertoire wird nun auf die Stücke des Konzertchores, wie z.B. *A Ceremony of Carols* (Britten) oder *Weihnachtsoratorium* (Bach) erweitert. Bei großen Besetzungen (Mahler-Sinfonien) muß der Chor 2 schon zur Unterstützung des Konzertchores anrücken. Es folgen die ersten Konzertreisen, auch ins Ausland.

Im Laufe des 4. Chor-Schuljahres rücken die Knaben nach allen Bewährungsproben in Chor 1 mit 30-40 Mitgliedern auf. Der Solonunterricht wird immer umfangreicher und nach den ersten 10 Soloauftritten in der Zauberflöte oder im Oratorium erklimmt der Chorknabe die letzte Stufe, den Kammerchor. In diesem Chor ist jeder nach 5-6 Jahren Ausbildung ein erfahrener Sängerknabe und Solist. Auf diesem Chor lasten die größten und schwierigsten Aufgaben - jetzt erhält unsere Überschrift ihre Begründung, hier singen alle Oper. Die Tölzer Knaben stehen nicht nur als Solisten auf zahlreichen deutschen und europäischen Opernbühnen, sie treten auch als Ensemble auf, wie z.B. in *Apollo und Hyazinth*. Diese Jugendoper Mozarts wurde 1991 zum Mozartjahr zum 2. Male von Solisten des Tölzer Knabenchores einstudiert und mehr als 20mal in Frankreich, Spanien, Italien und Jerusalem aufgeführt. Außerdem spielte man sie in Edinburgh für Prinz Charles, auf einer Japantournee und hielt sie endgültig auf einer CD fest.

Die "Zauberflötenknaben" kann Prof. Schmidt-Gaden immer 4-5mal besetzen, was bei den vielen Auftritten und dem dann evtl. plötzlich (über Nacht) eintretenden Stimmbruch notwendig

ist. Im Jahre 1991 sangen Tölzer Knaben in 13 Neuinszenierungen der Zauberflöte mit 97 Auftritten; die 8. Schallplatteneinspielung unter ihrer Mitwirkung wurde fertiggestellt. Die Ausbildung eines Knaben bis zum ersten Soloauftritt kostet ca. 25.000,-. Er singt diesen Betrag im Schnitt doppelt wieder ein. Der Tölzer Knabenchor muß 95% seiner Ausgaben selbst erwirtschaften, denn er liegt außerhalb der Förderungsmöglichkeiten. Erst seit der Gründung des gemeinnützigen Vereins fließen auch aus den Normalzuschüssen für öffentliche Musikschulen Beiträge an den Tölzer Knabenchor.

Aber nicht nur als Solisten leisten die Knaben Hervorragendes auf der Opernbühne, wir kennen sie ja auch als Chor dort oben. Für die *Feuersnot* wurden sie wegen der außerordentlich schwierigen Musik geholt (ein Kritiker soll hierzu einmal geäußert haben, dagegen müsse man eigens einen Kinderschutzbund gründen). Sechs Wochen vor der Premiere von *Boris Godunow* kam ein Hilferuf von Johannes Schaaf, da er gemäß dem Libretto einen reinen Knabenchor haben wollte. So wurde in kürzester Zeit "russisch" gelernt und die Chorpartie bühnenreif einstudiert. Und so herzerfrischend spielen und singen wie im Musical *Oliver* können wohl nur Lausbuben wie die Tölzer Knaben. Dadurch, daß sie während ihrer gesamten Chorzeit in der Familie leben, fehlt ihnen der steife Drill der Internatschöre, was allerdings auch mal zu Schwierigkeiten im Zusammentreffen mit solchen Chören führt. Trotzdem wird auch bei den Tölzern Disziplin und Chorgemeinschaft groß geschrieben.

Aus Gesprächen mit einzelnen Knaben habe ich aber auch erfahren, daß sie trotz allem Streß (die Schule darf nicht zu kurz kommen, oft müssen Schulaufgaben nachgeschrieben, auf Reisen muß nachgelernt werden) die Musik lieben und mit Begeisterung dabei sind. Die Gagen werden meist für ein späteres Studium gespart und nicht selten wollen sie Musiker werden. In Japan nennt man sie "Engel aus Bayern", und wir dürfen sie hoffentlich noch oft auf der Bühne des Nationaltheaters sehen und hören.

Wulfhilt Müller

### Ein schöner Ersatz: "Cavalleria" und "Bajazzo" in Ludwigshafen

Ein ganzer Bus IBSler war ausgezogen, um die selten gespielte Ponchielli-Oper *La Gioconda* am Mannheimer Nationaltheater zu sehen. Aber - was bei solchen Opernraritäten vorkommen kann - dann wird ein Sänger krank, und in so kurzer Zeit findet sich kein Ersatz. Das ist am 21. November geschehen. Zu unserem Glück - die Vorstellung hätte auch ganz ausfallen können - spielte man *Cavalleria Rusticana* und *Der Bajazzo*. Es waren beides sehr stimmungsvolle Inszenierungen von Roland Velte und wurden kompetent von Thomas Kalb dirigiert, er hatte den großen Chor und die Solisten jederzeit gut im Griff.

Der Regisseur verlegte die *Cavalleria* ganz ins Freie, d.h. er schuf einen kirchlichen Außenraum (vorstellbar wie bei uns Fronleichnam) und erzielte dadurch eine ungeheure Spannung. Dazu trug auch die engagierte

Darstellung der Maria Slavkova als Santuzza bei. Als Turiddu lernten wir eine wunderbare, helle Tenorstimme kennen. Igor Filipovic, ein bißchen mehr Pianokultur sollte er noch lernen. Ferner sangen Ilse Köhler als Lucia, Yvonne Schiffelers als Lola und Urs Markus als Alfio.

Im *Bajazzo* begeisterte uns Peter Parsch als Tonio, sein schöner Bariton verfügt über Höhe und Tiefe gleichermaßen. In dieser Inszenierung, die etwa Mitte der 20er Jahre spielt, fühlten sich die Nedda der Inessa Galante und ihr Geliebter Silvio Michael Volle sehr wohl.

Die Titelpartie sang Robert Bruins (er hätte in der *Gioconda* den Ezio gesungen), er ist meiner Meinung nach schon ein schwerer Heldenbariton - und steigerte sich zum Ende hin enorm und

so war auch hier ein dramatisches Opernfinale geboten.

Besonders interessant war die "Manet"-Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle. Erstmals waren die drei verschiedenen Gemälde Manets "Die Erschießung Kaiser Maximilian's von Mexico" an einem Ort zu sehen, dazu Vorstufen und viele Zeichnungen. Auch Gemälde anderer Meister, die thematisch diese Zeit widerspiegeln, waren ausgestellt. Zwei sehr kompetente Führerinnen halfen uns, viele Hintergrund-Informationen kennenzulernen.

Ein feucht-fröhlicher Ausflug über die südliche Weinstraße bildete den Abschluß dieser erlebnisreichen IBS-Reise.

M. Beyerle-Scheller

### Wolfgangs Abschied

Man spielte nicht *Die Walküre*, niemand wurde auf einen Felsen verbannt und mit Feuer umgeben. Am 10. Dezember 1992 luden Vorstand und Redaktion der IBS-aktuell zu einer Feierstunde im kleinen Kreis in das Eden-Wolff: Prof. Wolfgang Sawallisch hatte kurz nach seiner Rückkehr vom Japan-Gastspiel der Staatsoper im Trubel der unterschiedlichsten Feierlichkeiten anlässlich seines Ausscheidens auch wieder einmal Zeit für den IBS.

Der denkwürdige Umstand, daß mit Prof. Sawallisch nunmehr der Opernchef das Haus verläßt, in dessen Amtszeit auch die Gründung unseres Vereins gefallen war, und der den IBS seither aufmerksam und wohlwollend begleitete, hatte die Redaktion auf den Gedanken gebracht, erstmals in der elfjährigen Geschichte der Zeitschrift ein Sonderheft herauszugeben, ein *IBS-spezial*, das sich ausschließlich der Künstlerpersönlichkeit Wolfgang Sawallisch widmete.

Der so Geehrte, der zu dieser kleinen Feier extra seine Pressereferentin, Frau Dr. Ulrike Heßler, mitbrachte, nahm das Heft aus der Hand von Wolfgang Scheller mit der ihm eigenen sachli-

chen Gerührtheit entgegen. Helga Schmidt, die kurz das Zustandekommen schilderte - immerhin mußte eine Reihe von namhaften Autor(inn)en gewonnen werden - konnte zusammen mit Wolfgang Scheller mit Aldo Volpini und Stefan Kohler zwei dieser Autoren begrüßen.

Kammersängerin Marianne Schech, Ehrenmitglied des IBS, hatte es sich nicht nehmen lassen, zu erscheinen und erhielt auf ihren Wunsch sogar ein

Sawallisch-Autogramm mit Widmung auf ihr nahezu druckfrisches Exemplar der Zeitung.

In Vertretung eines der Hauptsparten des Heftes, der Firma Siemens, nahm Frau Muggli an der Überreichung teil. Herzlich begrüßt wurden auch Herr Dr. Lößl und seine Ehefrau, die endlich wieder einmal an einer Veranstaltung des Vereins teilnehmen konnten.

Dr. Peter Kotz



Edward Jablonski **George Gershwin im Spiegel der Zeit**, portraitiert von Zeitgenossen, ca. 240 S., 42 Abb., englische Broschüre, M&T Verlag, DM 39,80

George Gershwin gehört zu den Komponisten, denen nur ein kurzes Leben vergönnt war: 39 Jahre. "Sein viel zu früher Tod war eine wahre Tragödie für die amerikanische Musik. Er war noch jung und hatte ununterbrochen während seiner ganzen typisch amerikanischen Laufbahn Kostproben seines unverwechselbaren Genies geliefert." So Walter Damrosch, der in Deutschland geborene Dirigent des heutigen N.Y. Philharmonic Orchestra, der Gershwin zur Komposition des *Concerto in f* veranlaßt hatte. Es steht in der Nachfolge der *Rhapsody in Blue*, mit der der

26jährige die ihm eigene, seinen Weltruhm begründende Kompositionswise gefunden hatte: den symphonischen Jazz. Dieser glücklichen Synthese von E- und U-Musik verdankt die Welt außerdem das bezaubernde Ballett *An American in Paris* und jenen "Markstein in der amerikanischen Operngeschichte" (Brockhaus/Riemann, die Neigeroper *Porgy and Bess*).

Walter Damrosch ist nur einer der vielen Zeitgenossen, die in E. Jablonskis Gershwin-Biographie zu Wort kommen: Komponisten und Dirigenten, Schriftsteller und Journalisten, Freunde und Bewunderer, deren Zeugnisse, Urteile und Erinnerungen er gesammelt hat, und aus denen er Leben und Persönlichkeit des Komponisten mosaikartig erstehen läßt. Von der Kindheit

unter den bescheidenen Lebensbedingungen einer russisch-jüdischen Einwandererfamilie über die Erfahrungen mit der New Yorker Unterhaltungsmusik bis zu den großen Erfolgen am Broadway und in Hollywood.

Eine besondere Rolle in dieser Dokumentation spielt der Umstand, daß der Verfasser eng befreundet war mit Ira Gershwin, Georges jüngerem Bruder und genialen Texter. Die Zusammenarbeit der Brüder war so eng, daß bei den Songs Text und Melodie oft gleichzeitig entstanden, oder daß Ira bereits fertige Melodien textete. Nach Georges Tod brachte Ira viele Jahre damit zu, den Nachlaß zu ordnen, den er dann dem Gershwin-Archiv übergab.

Ingeborg Giessler

### Die mysteriöse Marchesa

Obwohl *Tosca* heute eine der am meisten gespielten Opern ist, erfuhren ihre ersten Vorstellungen im Jahre 1900 reichlich kühle Reaktionen bei den Kritikern, da die meisten den Realismus des Inhalts ablehnten. Seltsamerweise war diese Einstellung in Frankreich, dem Land der Veristen Balzac, Zola und Maupassant besonders ausgeprägt. "Eine Verschwörung, eine Folterszene und eine Exekution durch Erschießen sind wohl nicht die geeigneten Ereignisse, um in Musik gesetzt zu werden", rief ein Kritiker aus. Der Erfolg war, daß Puccinis Oper weit weniger ankam, als das ursprüngliche Drama von Sardou.

André Coeuroy schreibt dazu: "Durch die Umwandlung von Sardous Schauspiel in ein Libretto war der Komponist gezwungen, nur mit Fakten und nicht mehr mit Gefühlen umzugehen". Er erklärt das damit, daß der II., III. und IV. Akt des Schauspiels (mit harten Fakten) in den schrecklichen II. Akt der Oper zusammengepreßt wurden. Eine weitere gravierende Änderung war das Streichen vieler Nebenfiguren, von denen der Librettist glaubte, sie störten die Handlung. Dieses Ausmerzen erhöht allerdings den Effekt eines Charakters, der auch in Sardous Schauspiel niemals auf der Bühne erscheint: es ist die *Marchesa Attavanti*, eine der faszinierendsten Persönlichkeiten der Oper.

Charaktere von einiger Wichtigkeit für die Handlung, die jedoch nie auf der Bühne erschienen, sind allerdings nicht so selten. Da ist z.B. im IV. Akt von *La Bohème* Mimis reicher Freund, der Viscontino, den sie verläßt, um in Rodolfos Dachkammer zu sterben. Da ist Donna Elvira Zofe, die als *Don Giovanni*'s letztes Liebesobjekt die Handlung im II. Akt von Mozarts Oper in Gang setzt. Da ist Alfredos Schwester in *La Traviata*, deren Heiratspläne die Triumphkarte ist, die der alte Germont ausspielt, um Violetta zum Verzicht auf Alfredo zu bringen. Da ist Don Josés Mutter, deren Botschaft Micaela im I. Akt von *Carmen* überbringt, und deren im II. Akt angekündigter Tod dazu führt, daß der Gordische Knoten zwischen José und Carmen zeitweise gelöst wird. Da ist der immer jagende Feldmarschall Fürst Werdenberg im *Rosenkavalier*, niemals ein Hindernis für die Liebe zwischen Octavian und der Marschallin und dessen erwarteter Eintritt im I. Akt den tatsächlichen Auftritt des Baron Ochs noch wesentlich komischer erscheinen läßt. In einer anderen Strauss-Oper, der *Salome*, ist es Christus, den Herodias Tochter als Rivalen von Jochanaans Liebe betrachtet, und den er ihr für ihre Rettung zu suchen empfiehlt. Wenn man noch Charaktere, die im Sinne von Daphne du Mauriers *Rebecca* verstorben sind, hinzufügt, dann ist da speziell Agamemnon in einer weiteren Strauss-

Oper *Elektra* zu nennen. Dazu gibt es die Figuren, die zwar kurz, aber stumm auftreten, wie Elsas Bruder im letzten Akt von *Lohengrin*, oder Robbespierre in *Andrea Chenier*, dessen eigener Tod (3 Tage nach *Chenier*) den Dichter gerettet hätte.

Was jedoch die *Marchesa Attavanti* von all diesen Figuren unterscheidet, ist das Ausmaß, in dem sie die Handlung in *Tosca* beeinflußt. Die ganze Oper scheint von der lieblichen *Ignota* abzuhängen, die das ahnungslose Modell für *Cavaradossi* Porträt der Magdalena ist. Obwohl der Maler ein "Ungläubiger" ist, wurde er von ihrer Schönheit und Gläubigkeit beeindruckt, wenn sie zu ihrem täglichen Gebet zur heiligen Jungfrau in die Kirche kam. (Wir erhalten einen Eindruck von ihrer blondhaarigen, blauäugigen Schönheit durch das Porträt und durch die Arie *Cavaradossi* "Recondita armonia", in welcher er sie mit *Tosca* vergleicht, dabei seiner Geliebten allerdings den Vorrang gibt.) Sie hat für ihren Bruder *Angelotti* den Schlüssel zur Attavanti-Kapelle und Frauenkleider für eine erfolgreiche Flucht hinterlegt. "Ohne sich um die Gefahr zu kümmern, hat sie sich bemüht, mich vor Scarpas Klauen zu retten", sagt *Angelotti* von ihr und hat dabei vielleicht noch andere gute Taten von ihr im Sinn.

Fortsetzung auf Seite 12

Sonntag, 28. März 93  
Beginn: 19.30 Uhr

München, Herkulessaal  
der Residenz

# *Paulus*

Felix Mendelssohn-Bartholdy

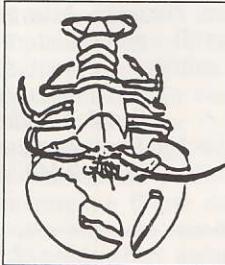


Elaine Arandes, Sopran  
Michael Nowak, Tenor  
Georg Steinhoff, Bass

Lehrergesangverein München  
Rundfunkorchester Pilsen  
Leitung: Hans-Peter Rauscher

Karten zu DM 29, 34, 39, 43 unter Tel. 089/6015225  
bzw. 089/2302-2610, ebenso bei den bekannten  
Vorverkaufsstellen und an der Abendkasse

*Damit auch Ihre Feier ein großer  
Erfolg wird.....*



**Hummer Günther's**  
Feinkost - Service  
Film . Catering . Stadtküche  
Döbrastraße 1  
8000 München 90  
Tel. + Fax (0 89) 68 47 89

Damit Sie sich Ihren Gästen widmen können, übernehmen  
wir die Arbeit.

Einen schönen Tag beschließen, heißt unsere  
Theaterschnitten nach der Vorstellung mit einem Glas Sekt  
zu Hause genießen.

Einen großen Tag feiern heißt, nette Freunde zum großen  
kalt-warmen Buffet nach Hause einladen.

Eine neue Woche beginnen heißt, mit netten Kollegen im  
Büro heißen Leberkäse mit frischen Brezen genießen.

Das alles und mehr bieten wir Ihnen.

*.....Prospekt anfordern*

## **IBS - aktuell**

Zeitschrift des Interessenvereins  
des Bayerischen Staatsopernpublikums e.V.

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

Layout: Wulfhilt Müller - Stefan Rauch

Postfach 100 829, 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 -  
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

IBS-aktuell erscheint im Eigenverlag

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

*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 089/225125

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

## Fortsetzung von Seite 10

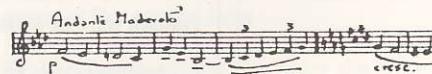
So läßt es die *Marchesa* zu der schicksalhaften Begegnung zwischen *Angelotti* und *Cavaradossi* kommen, die sich bereits aus den Tagen der "sterbenden Römischen Republik" kannten. Der Maler sorgt sofort für Essen und einen Ort zum Verbergen; sein Komplizentum wird später von *Scarpia* entdeckt, der *Cavaradossi* schon lange als Anhänger Bonapartes verdächtigt und weiß, daß er *Toscas* Liebhaber ist. *Tosca* sieht das Bild und ist sofort mißtrauisch. Als einzige weitere Frau in der Intrige macht ihr die *Marchesa* - trotz Abwesenheit - einen Strich durch die Rechnung. (Das Ausmaß von *Toscas* Eifersucht und die Schnelligkeit, mit der sie die Ähnlichkeit mit der *Marchesa* erkennt, erhöhen nur unseres Neugier nach dieser offenbar bekannten und faszinierenden Frau, die wir nicht zu sehen bekommen.) Schließlich gibt der vergessene Fächer der *Marchesa Scarpia* genau das notwendige Instrument in die Hand, das er für seinen zweischneidigen Plan braucht.

Darüber hinaus spielt die *Marchesa Attavanti* keine Rolle in der Oper, aber sie hat die Ereignisse in Richtung auf ihr blutiges, unvermeidbares Ende ins Rollen gebracht. Bei Sardou erfahren wir, warum sie nicht auftritt: Sie ist angeblich in Frascati, da sie es wegen der Flucht ihres Bruders für ratsam hält, nicht auf dem Fest zu erscheinen. (*Tosca* ist allerdings schnell bereit zu glauben, daß dies eine Ausrede für ein Rendezvous mit *Cavaradossi* ist.)

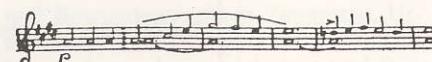
Es gibt mehrere musikalische Motive, die sich auf die *Marchesa* beziehen und im Laufe der Oper immer wiederkehren. Somit erfreut sie sich zumindest einer musikalischen, wenn auch keiner körperlichen Existenz. Diese besondere Seite ihrer Schilderung ist die interessanteste. Einer der Einwände der Kritiker gegen *Tosca* war, daß Puccini Wagners Leitmotiv-Methode imitiert habe, obwohl er Anti-Wagnerianer war, allerdings ohne den dramatischen Gedanken des Originals. Puccinis Themen sind kurz und erfahren wenig Verwandlung. Man fand, sie seien mehr nach der Situation als nach psychologischen Forderungen arrangiert. Einige Charaktere wie *Scarpia* und der *Mesner* haben eigene Motive, die allerdings etwas mechanisch jeweils beim Erscheinen der Person auftauchen. Es gibt kein spezielles Thema für die *Marchesa Attavanti*, aber man kann 3 oder 4 Motive unterscheiden, die die

verschiedenen Aspekte ihrer Person charakterisieren. Hier sind sie zusammen mit den Vermutungen des bereits zitierten André Coeuroy, der eine ausführliche Studie über die ca. 50 Motive in *Tosca* gemacht hat, aufgeführt:

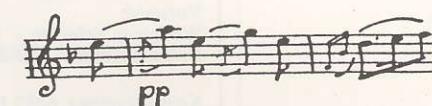
### A. Das Bild



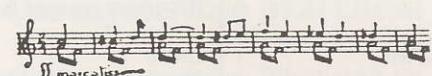
### B. Die unbekannte Frau



### C. Die beiden Schönheiten



### D. Die Angelotti-Familie



ist jedoch A (6x); es ist auch das verwirrendste. M. Coeuroys Identifizierung ist sehr unklar, denn es scheint einmal für das Gemälde selbst, dann für den Maler und dann wieder für das Modell zu stehen. Es kommt z.B. in Akt II, wenn der gefolterte *Cavaradossi* bei der Nachricht von Napoleons Sieg bei Marengo in seinen Ruf "Vittoria" ausbricht - hier sicher als Zeichen für seine Hingabe an die Sache.

Aber diese wenigen musikalischen "Bürstenstriche" helfen, einen positiven Eindruck von der *Marchesa* zu gewinnen. Bedauerlicherweise erfahren wir nicht mehr von ihr - die Schicksale der anderen Charaktere in *Tosca* werden erfüllt, aber eines bleibt offen: wie nämlich diese mutige Frau den Selbstmord ihres Bruders erträgt und welchen Einfluß alle Geschehnisse auf ihr und ihres Mannes Leben haben werden.

Zum Abschluß soll noch erwähnt werden, daß sowohl die *Angelottis* als auch die *Attavantis* keine Erfindung, sondern geschichtlich sind. Die Letzteren kamen ursprünglich aus Florenz, es wird erwähnt, daß ein Giuseppe Attavanti im Jahre 1683 Bischof von Arezzo wurde. Die *Angelottis*, von denen die *Marchesa* und ihr Bruder abstammen, lebten in der toscanischen Bergstadt Montepulciano, wo sie 1762 urkundlich erwähnt wurden. Wenn man sich dieser Familien heute erinnert, so nur durch die Erwähnung in *Tosca*, wo die Präsenz der bekanntesten und mysteriösesten Trägerin des Namens Attavanti äußerst wirkungsvoll spürbar ist, obwohl sie niemals auftritt.

Frank Merkling  
(aus dem Englischen übertragen von  
Wulfhilt Müller)

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

**Postvertriebsstück B 9907 F**

**Gebühr bezahlt**

Vorbrugg Erika  
Allgäuer Str. 83

8000 München 71