

Viorica Ursuleac zum 100. Geburtstag

Mit dem Tod der Künstlerin am 22. Oktober 1985 zerbrach eine der wenigen noch bestehenden Brücken, die sich von unserer Zeit zurück in die letzte Schaffensperiode großer deutscher Opernschöpfungen spannen; gemeint ist die künstlerische Beziehung zwischen Viorica Ursuleac und Richard Strauss. Und so ist es nicht übertrieben, wenn Roswitha Schlötterer ihre leistungswerte Dokumentation über die "treue Freundin" (so der Komponist) mit "Singen für Richard Strauss" betitelt hat.

Mag die Zusammenarbeit mit Richard Strauss und Clemens Krauss den menschlichen wie künstlerischen Mittelpunkt im Leben der Sängerin dargestellt haben, so galt es zu Beginn der Karriere zunächst auch hier, sich in Kärnerarbeit ein Repertoire zu schaffen.

Viorica Ursuleac, am 26. März 1894 als Tochter eines orthodoxen Priesters, der zugleich an der Theologischen Fakultät Gesang lehrte, in Czernowitz (Bukowina) geboren, wurde in der musikalisch begeisterten Familie (der Mutter sagt man eine sehr "schöne" Stimme nach) schon frühzeitig an die Musik herangeführt. Wie es in der Familie Tradition war, begann auch sie mit sechs Jahren Klavier zu spielen. Später studierte sie an der Wiener Musikakademie über fünf Jahre Gesang bei Filip Forstén und danach bei Lilli Lehmann in Berlin.

Erste Opernjahre

Ihr Debut gab sie im Alter von 28 Jahren 1922 an der Oper von Zagreb, das damals noch Agram hieß. Das Engagement dorthin verdankte sie der Fügung, daß sie der Intendant des Opernhauses zufällig hörte, als sie ein Gesangsstück für ihre Prüfung einstudierte. Weniger schön war an dieser Vertragsbeziehung, daß Viorica Ursuleac die Partien dort auf kroatisch singen mußte.



Viorica Ursuleac und Clemens Krauss
im Mirabellgarten in Salzburg

Dem nächsten Engagement am Deutschen Theater in Czernowitz gingen Jahre mit häufigen Ortswechseln voraus. Viorica Ursuleac hatte einen rumänischen Arzt geheiratet, der alsbald aus beruflichen Gründen nach Paris übersiedeln mußte. Der Versuch, an der dortigen Oper arbeiten zu können, scheiterte. Als ihr Mann seinen Beruf später in England ausüben mußte, kehrte Viorica Ursuleac - zusammen mit der zwischenzeitlich geborenen Tochter - nach Czernowitz zurück. Als Einspringerin für eine Altistin hörte sie der Intendant des Deutschen Theaters und verpflichtete sie für ein Jahr.

Im Rahmen eines Konzerts, das die Ursuleac in Bukarest gab, wurde Felix Weingartner, damals Direktor der Wiener Volksoper, auf die Künstlerin aufmerksam. Er war von ihr so begeistert, daß er ihr einen Dreijahresvertrag anbot: Nach ihrem Studium kam Viorica Ursuleac auf diese Weise wieder nach Wien.

Clemens Krauss

Frankfurts Operndirektor Clemens Krauss leitete Mitte der 20er Jahre die Wiener Tonkünstlerkonzerte. Daneben war er ständig auf der Suche nach neuen Sängertalenten. Zwar wurde ihm auch die Ursuleac "nachdrücklich empfohlen", er jedoch scheute sich ("Kann man mit so einem Namen die Agathe singen?"). Der Lobby, die sich die

Sängerin jedoch mittlerweile in Wien "ersungen" hatte, gelang es, sie in ein Vorsingen für Krauss einzuschmuggeln. Das Resultat war ein Sechsjahresvertrag für die Frankfurter Oper.

Ursuleacs Engagement fällt in die Zeit, die man aus Frankfurter Sicht die "goldenen Jahre" nennt und die vor allem durch Künstlerpersönlichkeiten wie Clemens Krauss, Lothar Wallerstein oder Ludwig Sievert geprägt wurden. Hier erweitert sie ihr Repertoire um *Elsa, Elisabeth* oder die *Troubadour-Leonore*, und hier erhält die Sängerin auch ihre erste Strauss-Partie, den Komponisten in *Ariadne auf Naxos* (22. September 1926). Richard Strauss hatte sie zwar bereits 1925 als Freia im *Rheingold* gehört, zum direkten Kontakt kam es allerdings erst im Rahmen der Festwochen im August 1927, in denen Strauss selbst die *Elektra* dirigierte und die Ursuleac die Chrysothemis sang.

Ein H für Fidelio

Am Ende der ersten *Elektra*-Vorstellung hielt die Ursuleac bei der Stelle "Ich muß bei meinem Bruder sein!" das H lang mit einem Crescendo aus, wie sie es zusammen mit Krauss einstudiert hatte. Sie bemerkte dabei, wie erstaunt Strauss war und daß er dem Konzertmeister etwas zuflüsterte. Nach der Vorstellung erfuhr sie von diesem, daß Strauss gemeint hatte, dies wäre ein H für den *Fidelio*. Enttäuscht entfuhr es Viorica Ursuleac: "Warum denn für den *Fidelio* und nicht für Strauss?!" Entweder hatte Strauss dies selbst gehört oder es wurde ihm überbracht. Jedenfalls - zehn Jahre später - anlässlich der Uraufführung des *Friedenstag* in München, der Clemens Krauss und Viorica Ursuleac gewidmet ist, überreichte der Komponist einen Klavierauszug mit den Worten: "Da haben Sie zwanzig hohe H's von Strauss und noch vieles andere mehr!" Ursuleac, der dabei wieder das "H für den *Fidelio*" aus Frankfurt in den Sinn kam, fragte Strauss nach der Bedeutung seiner damaligen Äußerung und erhielt

zur Antwort, daß der Komponist kurz vor der *Elektra*-Vorstellung in Wien einen *Fidelio* dirigiert hatte, wobei die Sängerin dort das hohe H schuldig geblieben war.

Wien - Dresden - Berlin

1929 wechselte Clemens Krauss auf den Direktionsposten der Wiener



Viorica Ursuleac und Richard Strauss
nach der Uraufführung von *Capriccio* in München

Staatsoper. Aufgrund der bisherigen Zusammenarbeit war es nicht verwunderlich, daß Viorica Ursuleac bereits 1930 für jeweils 25 Abende pro Jahr ebenfalls dorthin verpflichtet wurde. Die Sängerin erweitert ihr Strauss-Repertoire um die Partie der Kaiserin in der *Frau ohne Schatten*. 1931 erhielt sie ein Engagement für drei Jahre an der Dresdener Oper unter Fritz Busch. Unter diesem Dirigenten kreiert sie als weitere Strauss-Partien die *Ariadne* und die *Helena*.

Arabella

Am 1. Juli 1933 wird in Dresden *Arabella* unter Clemens Krauss (Regie: Josef Gielen) uraufgeführt. Die Vorbereitungen dazu waren sehr umfangreich. Das Theater wurde - welch Wunschtraum für heutige Regisseure und Dirigenten - drei Wochen geschlossen, damit man den ganzen Tag proben konnte. Entsprechend war der Erfolg beim Publikum, turbulenter Applaus setzte bereits nach dem Duett *Arabella - Zdenka* im ersten Akt ein, der Schlußbeifall wollte kein Ende nehmen. Strauss gratulierte der Ursuleac anschließend mit den Worten: "Sie haben die *Arabella* wunderschön zum Leben gebracht, ich bin voller Bewunderung Ihnen dankbar dafür!"

Friedenstag

Im Zusammenhang mit den Vorbereitungen zu der am 24. Juli 1938 in München uraufgeführten Oper *Friedenstag* galt es zunächst, ein gewaltiges Hindernis zu überwinden: Viorica Ursuleac befand sich zu Proben in Rom, konnte also nicht gleichzeitig in München anwesend sein. Die Hürde wurde dadurch gemeistert, daß Vioricas Schwester, eine Altistin, die Rolle in München zusammen mit dem Korrepetitor einstudierte, dann nach Rom reiste, um dort das Erlernete weiterzugeben. Auf diese Weise kehrte die Sängerin mit der vollständig einstudierten

Partie der Maria aus Rom zurück. Der Komponist "honorierte" die musikalische Leistung von Ursuleac und Krauss, wie bereits erwähnt, mit der Widmung des Werkes an sie.

Capriccio

1942 stand die Uraufführung von *Capriccio* an. Am Entstehen dieser Oper hatte ja Clemens Krauss einen maßgeblichen Anteil; in der Münchner Oper machte das geflügelte Wort die
Fortsetzung Seite 10

VERANSTALTUNGEN / MITTEILUNGEN

Künstlergespräche

Dienstag, 8. März 1994, 19.00 Uhr
Peter Jonas
 (Intendant d. Bayer. Staatsoper)
 Hotel Eden-Wolff,
 Arnulfstr. 4, 80335 München

Einlaß eine Stunde vor Beginn.
 Kostenbeitrag
 Mitglieder DM 5.--
 Gäste DM 10.--
 IBS-Abonnenten frei
 Schüler und Studenten zahlen jeweils die Hälfte

KURZ NOTIERT

Montag, 21. März 1994, 19.30 Uhr
Franz Schubert: Winterreise
 Arnulf Seidl, Bariton
 Mari Holló am Flügel
 Deutscher Lyceumclub
 Maximilianstr. 6, 80333 München
 Eintritt DM 10.-- an der Abendkasse
 Arnulf Seidl ist langjähriges IBS-Mitglied

Der IBS-Wettbewerb "Mitglieder werben Mitglieder" wird verlängert: bis zum 15. März 1994 haben Sie die Möglichkeit, an der Verlosung teilzunehmen (siehe IBS-aktuell 5/93 S. 2)!

Aus der Hand des österreichischen Generalkonsuls Dr. Ségur-Cabanac erhielt Prof. Dr. Hellmuth Matiassek das österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst 1. Klasse für seine Verdienste um die österreichische Kultur im Ausland.

Vom 6. - 12.6.1994 finden die diesjährigen Richard-Strauss-Tage in Garmisch-Partenkirchen statt. Das Veranstaltungsprogramm kann im Büro erfragt werden. Besonderer Hinweis: Am 11. und 12. werden sämtliche Orchesterlieder aufgeführt (mit R. Abbado, F. Araiza, M. Price u.a.). Bei einer Teilnehmerzahl von mindestens 20 Interessenten kann eine Busfahrt organisiert werden. Setzen Sie sich diesbezüglich bitte mit dem Büro in Verbindung!

IBS-Club

"Altmünchner Gesellenhaus"
 Adolf-Kolping-Str. 1, 80336 München

Mittwoch, 2. März 1994, 18.00 Uhr
Einführung zu "Julius Cäsar" von G.F. Händel mit Musikbeispielen
 (Referentin: Sigrid Rohr)

Dienstag, 12. April 1994, 19.00 Uhr
Die Zauberflöte - wirklich human?
 (Referentin: Margarete Sauer)
 Bitte bringen Sie das Textbuch mit!

Dienstag, 10. Mai 1994, 18.00 Uhr
Richard Tauber
 (Referent: Karl Katheder)

Kultureller Frühschoppen

Montag, 25. April 1994
Führung durch die Opernwerkstätten Poing

Abfahrt: Marienplatz 9.01 Uhr
 (S6 Erding)
 Ankunft: Poing 9.25 Uhr
 (Fußweg 20 Minuten)
 Führung: 10 Uhr
 anschließend Gelegenheit zum Mittagessen

Anmeldung im Büro erbeten, da Teilnehmerzahl begrenzt!

Wanderungen

Die IBS-4-Tage-Wanderung findet vom 4. (Anreise) bis 8. Mai in Thüringen/Rennsteig statt.

Samstag, 9. April 1994
Dachau - Etzenhausen - Dachau

Wanderzeit: ca. 3½ Stunden
 Abfahrt: Marienplatz 8.54 Uhr
 (S2 Petershausen)
 Ankunft: Dachau 9.16 Uhr

Samstag, 11. Juni 1994
Geltendorf - Eismerszell - Geltendorf

Wanderzeit: ca. 4 Stunden
 Abfahrt: Marienplatz 8.58 Uhr
 (S4 Geltendorf)
 Ankunft: Geltendorf 9.44 Uhr

Opernkarten

Der IBS kann Karten vermitteln. Sie können entweder schriftlich bei unseren Veranstaltungen bestellen (jedoch keine Garantie auf die Erfüllung spezieller Platzwünsche!).

Die Aufführungen und deren Termine erfragen Sie bitte im Büro!

Reisen

Exklusiv für die IBS-Mitglieder bietet der Reise- & Büroservice *Monika Beyerle-Scheller* (Anschrift: Mettnauer Str. 27, 81249 München; Tel. 089 / 864 22 99, Fax: 089 / 864 39 01) folgende Reisen an:

Paris:	Carmen (Bizet) Frau ohne Schatten (Strauss)
16.-21.3.94	
New York:	Aida (Verdi) Otello (Verdi)
16.-24.4.94	
St. Gallen:	Elektra (Strauss) Thais (Massenet) La Gioconda (Pionchielli)
12.-15.5.94	
Augsburg 1.5.94	Die Zauberflöte (Mozart)
Dresden:	Salome (Strauss) La Clemenza di Tito (Mozart)
19.-24.5.94	
Linz:	Die Perlenfischer (Bizet) Elektra (Strauss)
2.-5.6.94	
Stuttgart: 26.6.94	Die Meistersinger (Wagner)
Augsburg: 16.7.94	Die Bernauerin (Orff)
Bregenz:	Nabucco (Verdi) Francesca da Rimini
22.-25.7.94	

SIE LESEN IN DIESER AUSGABE:

- 1 Viorica Ursuleac
- 3 Veranstaltungen / Mitteilungen
Zu Gast beim IBS
- 4 Peter Schneider
- 12 Helmut Großer
- 5 Gewissen der Bühne
Hinter den Kulissen
- 7 Winfried Sakai
- 8 Semperoper in Dresden
Rückblick
- 9 Fanciulla del West
- 9 M. Schech / H. Hotter
- 10 Buchbesprechung

IBS e.V., Postfach 10 08 29, 80082 München
 ☎ 089 / 3 00 37 98 Mo - Mi - Fr 10-13 Uhr - Fax 089 / 864 39 01

Peter Schneider - Chefdirigent

Es war nicht nur Neugierde, sondern auch Sorge um die Zukunft unserer Oper, die eine große Schar IBSler und Gäste ins Künstlerhaus gelockt hatte, um den neuen Chefdirigenten näher kennenzulernen und mit ihm zu diskutieren.

Den vielzitierten Wiener Berufsweg "Sängerknabe-Lipizzaner-Hofrat" hat Peter Schneider nicht eingeschlagen, denn der Wiener Sängerknabe war schon früh von der Tätigkeit des Dirigenten fasziniert. Nach kurzzeitigem Liebäugeln mit dem Sänger- oder Schauspielerberuf vollzog sich seine Laufbahn exemplarisch. Davon erzählte der gebürtige Wiener (Jahrgang 1939) freimütig und lebhaft, ohne Allüren oder Arroganz, mit liebenswürdiger Verbindlichkeit, kenntnisreich gelenkt von Helga Schmidt.

Schon früh durfte er als Sängerknabe in Opern mitwirken, wobei er das Theaterleben hinter den Kulissen kennenlernte, noch bevor er seinen ersten *Lohengrin* als Zuseher erlebte. Während seines Studiums an der Wiener Musikakademie beobachtete er vom Stehplatz aus den 1. Kapellmeister Rudolf Moralt (entfernter Verwandter von Richard Strauss) so genau, daß er ihn als Lehrer seiner Dirigiertechnik bezeichnet. Auch der legendäre Dirigentenerzieher Hans Swarowsky beeinflusste ihn stark durch seine umfassende Bildung, mit der er die geistigen Hintergründe der Partituren aufzeigte. Sein erstes Engagement erhielt er am Salzburger Landestheater als Korrepetitor. Hierauf folgten seine Berufung als 1. Kapellmeister nach Heidelberg, später an die Deutsche Oper am Rhein und schließlich die GMD-Posten in Bremen und Mannheim. Seit 1987 war er freiberuflich tätig. Angefangen von Bühnenmusik, Singspiel und Operette dirigierte er alles, vorwiegend deutsches Fach, bis zu einem Janacek-Zyklus an der DOR.

Nach den Ängsten eines jungen Dirigenten befragt, nannte er es als schwierigste Aufgabe, ein Orchester bei der Probe bekannter Stücke zur eigenen Auffassung zu motivieren. Moderne Werke, die den Musikern bisher unbekannt waren, seien mit der Überlegenheit des Dirigenten leichter einzustudieren. Mit Intendanten und Sängern habe er bisher keine nennenswerten Schwierigkeiten gehabt. Der Gesang sei ihm als Repetitor ständig aufgege-

ben. Einmal habe er in Bayreuth sogar die ganze Elsa-Partie bis zur Premiere singen müssen, weil die Protagonistin wegen Indisposition nur markieren konnte. Dazu kamen ihm natürlich seine Sängerausbildung und die Assistentenzeit bei Gesanglehrern sehr zugute.

Der Ruf nach Bayreuth 1981 war ein Markstein in seiner Karriere und ist es für jeden Künstler, denn von dort öffnet sich der Weg in die Welt. Peter Schneider war schon lange auf Wolfgang Wagners Dirigentenliste vorge-merkt, er konnte aber erst engagiert



Foto: K.Katheder

werden, als er die Stellung eines GMD in Bremen erreicht hatte. Mit dem *Fliegenden Holländer* debütierte er am Grünen Hügel, später übernahm er den gesamten *Ring* von Georg Solti. Mit Andacht saß er zum ersten Mal auf dem Sessel im Graben, eingedenk der berühmten Pultstars, die hier schon gewirkt hatten. Vorerst waren allerdings akustische Probleme zu meistern, da der überdeckte Graben den Schall auf die Bühne leitet, von wo er, von der Rückwand reflektiert, erst den Zuschauerraum erreicht. So klingt für den Pultneuling alles Bühnengeschehen zeitversetzt, für das Publikum indessen richtig. Auch muß deutlicher dirigiert und lautstark gespielt werden; nur die hohen Streicher können nämlich auch die Sänger hören. So entsteht der dunkle Samtklang, den Richard Wagner wollte, und den kein anderes Opernhaus bieten kann. Entsprechend schwierig ist dann die Umstellung für

Musiker und Dirigenten, wenn sie in ein "normales" Haus zurückkehren. Jeder Bayreuth-Dirigent, noch dazu wenn er einen deutschen Namen trägt, wird automatisch für das deutsche Fach - Wagner-Mozart-Strauss - abgestempelt, für das italienische und französische Fach sind Ausländer zuständig: Deutsches Schubladendenken, das im Ausland sicher belächelt wird! So kommt es, daß Peter Schneider viele italienische Opern nie einstudiert hat (z.B. *Tosca*, *Aida*, *Otello*). Der neue Münchner *Maskenball* ist eine für Schneider erfreuliche Ausnahme.

Dem neuen Führungsteam der Bayerischen Staatsoper gehört er nun seit Beginn der Spielzeit 1993/94 als Chefdirigent an. Der Titel GMD bleibt Wolfgang Sawallisch bisher vorbehalten. Anscheinend nimmt ein Bayerischer GMD eine Sonderstellung ein! Jährlich 40mal hat Schneider hier am Pult für Oper und Akademiekonzert zu stehen, oft aber sitzt er auch als Zuhörer mit Vergnügen in der Loge; sicher, wenn, wie vorgesehen, Pultprominenz engagiert wird. Sein zweites Standbein hat er in Wien behalten.

In der anschließenden längeren Publikumsdiskussion wurden vor allem die Sorgen um unser Repertoire deutlich. Viele liebgewordene Produktionen sind "gestorben" (*Fledermaus*, *Don Carlos*, *Jungfrau von Orléans*, *Sache Makropoulos* u.a.) oder verschwunden (*Ring*, *Parsifal*, *Arabella* etc.), das französische Repertoire und die deutsche Spieloper sind unterrepräsentiert. Beruhigende Antworten waren kaum zu hören. Auch unser Vorschlag für konzertante Aufführungen wurde nicht akzeptiert. In bezug auf deutschsprachige Übertitel schieden sich die Geister. Nach den nicht allseits beliebten Auftragswerken gefragt, wies Schneider darauf hin, daß sie "bestellt und bezahlt" auch gespielt werden müssen. Im übrigen sei sein Indikator für gute Musik die Kraft, die von ihr ausgeht und ihn von innen her motiviert, fordert und begeistert, im Gegensatz zu schlechter, die ermüdet.

Nachfolger sein ist kein leichtes Amt, zu viele Erinnerungen und Vorurteile gibt es zu überwinden. Wir wünschen unserem Chefdirigenten die Zuneigung des Orchesters, die Gunst des Publikums und eine faire Presse, die nicht entmutigt.

Herta Starke

Das Gewissen der Bühne

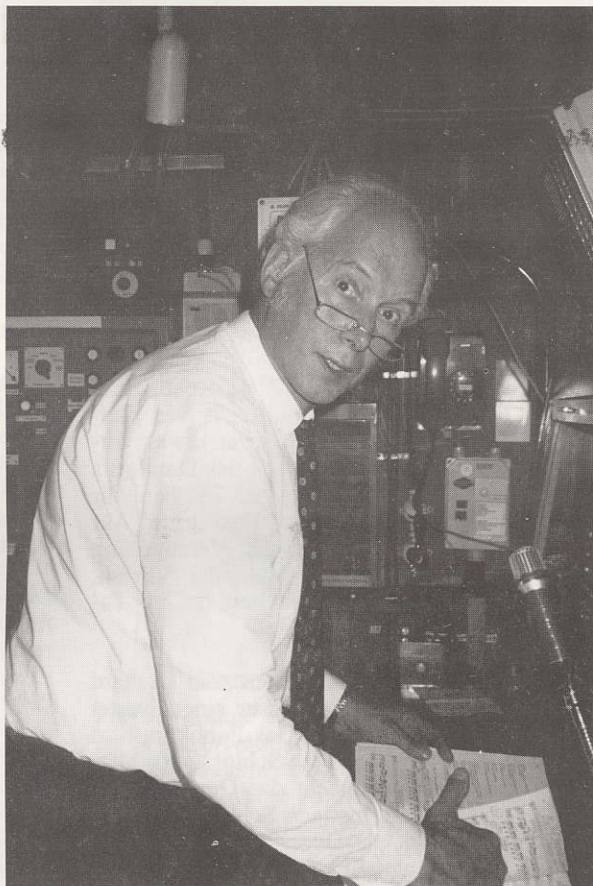
Das Programmheft zu einer Aufführung enthält auch den Namen des Inspizienten, der am betreffenden Abend Dienst hat. Wozu braucht man einen Inspizienten, was tut er? Lt. Duden ist ein Inspizient "jemand, der für den reibungslosen Ablauf der Aufführung verantwortlich ist". In anderen Sprachen ist man weit präziser: Für die Briten ist der Inspizient ein "stage director", und die Italiener nennen ihn "direttore di scena". Aber "Inspizient"? Also jemand, der irgend etwas inspiziert? Das hilft uns auch nicht weiter. Ich nahm deshalb mit dem Chef-Inspizienten der Bayerischen Staatsoper, Nikolaus Ehlers, Kontakt auf, um aus erster Hand die richtigen Informationen zu erhalten.

"Herr Ehlers, wie wird man eigentlich Inspizient?" Ehlers: "Es gibt keinen vorgegebenen Ausbildungsweg. Wir haben zwar (dies ist ein Novum) Praktikanten, die in der Regel in einem Jahr die praktische Arbeit kennenlernen können. Es sind aber nicht unbedingt Inspizienten-Anwärter, die dieses Praktikum absolvieren, sondern oft Studierende der Theaterwissenschaften." Auch Ehlers ist eher zufällig Inspizient geworden. Er hatte als junger Mann Gesang studiert und Sänger werden wollen. Dann wurde er Statist an der Oper, und schon bald fiel dem Statistenführer und den Abendspielleitern auf, daß er gut mit Menschen umgehen kann. 1967 wurde er Leiter der Statisterei. Asageroff, der damalige Chefinspizient, fragte ihn, ob er Interesse hätte, Inspizient zu werden. Ehlers erklärte sich bereit, neben einem Inspizienten "mitzulaufen", um auch für sich selbst herauszufinden, ob dies eine ihn interessierende Aufgabenstellung sein könnte.

Seit 1988 ist Ehlers Chefinspizient. Er hatte die Voraussetzungen, die unverzichtbar sind: Musikalität, denn der Inspizient muß die Abläufe aus dem Klavierauszug heraus exakt auf den Takt steuern; sorgfältige Arbeitsweise; die

Fähigkeit, Ruhe bewahren, auch, wenn um ihn herum alle anderen nervös sind; Verständnis für technische Abläufe; vor allem aber: Einfühlungsvermögen und Verantwortungsbewußtsein.

Wann beginnt die Arbeit des Inspizienten? Ehlers: "Wir sind schon von den ersten Proben einer Neuproduktion an dabei. Es werden zwei Inspizienten



eingeteilt, die sich vertreten müssen, aber bei Stücken mit einer besonders großen Zahl von Mitwirkenden und häufigen Szenenwechseln wird die Vorstellung von zwei Inspizienten betreut. Der erste Inspizient hat am Haupt-Pult auf der rechten Seite (vom Zuschauer aus) Dienst, der zweite am Pult der linken Seite, von dem aus sich ebenfalls alle Funktionen steuern lassen, denn die Schaltpulte sind identisch ausgestattet." Ehlers schlägt vor, daß ich bei einer Vorstellung neben ihm stehen und ihn begleiten soll, um so den Ablauf einer Vorstellung mitzuerleben.

Protokoll einer Aufführung

11. Januar 1994: Tosca. Beginn der Vorstellung: 19 Uhr. Herr Ehlers ist um 18.15 im Haus, sein Kollege Heino Kurth ebenfalls. Wir gehen zu seinem Pult auf der rechten Bühnenseite: Ein Schaltpult mit über 100 Knöpfen. Er kann mit Hilfe dieser Schaltungen jede Garderobe, die Kantine, Probenräume, den Orchestergraben und auch jeden stationären Platz des technischen Personals (Beleuchtung, Untermaschinerie), die Regie-Kabine hinter dem Zuschauerraum ansteuern und steuert auch die Beleuchtung im Zuschauerraum. Der Inspizient setzt die Vorstellung in Gang. Über dem Schaltpult sind zwei Monitore angebracht. Auf einem kann er das Geschehen auf der Bühne verfolgen, auf dem anderen sieht er den Dirigenten (an diesem Abend Jun Märkl). Wir gehen zu den Herren-Garderoben und begrüßen die Solisten (Dvorsky, Weikl, Götzen, Ress, Anderson) - alle im ersten Akt Beschäftigten waren rechtzeitig da (mindestens 1/2 Stunde vorher). Wäre ein Mitwirkender nicht rechtzeitig da, müßte der Inspizient dies sofort dem Betriebsbüro mitteilen.

Der Eiserne Vorhang wird heruntergelassen. Der Abendspielleiter geht nochmals mit den im ersten Bild beschäftigten Statisten und dem Kinderchor die Auftritte durch. Ehlers prüft, ob auf

der Bühne alles in Ordnung ist, die Requisiten (z. B. der Schlüssel für Angelotti) an ihrem Platz liegen. Dann erfolgen die vorletzten Aufrufe zum Orchester, zu den Solisten, zum Chor, zu den Statisten. Fünf Minuten vor Vorstellungsbeginn: Anfrage bei der Kasse, wieviele Interessenten noch anstehen. Evtl. werden noch ein paar Minuten zugegeben. Herr Märkl kommt zum Inspizientenpult, geht dann hinunter zum Orchestergraben. Nachdem sich der Inspizient überzeugt hat, daß die Solisten für die erste Szene (Anderson, Kuhn, Dvorsky) auf der Bühne sind und das Orchester Platz genommen hat, läßt er das Licht im Zu

schauer-Raum ausgehen und gibt für Märkl das Zeichen, zum Pult zu gehen.

Vorhang auf!

Dvorsky hat sein "Recondita armonia" noch nicht zu Ende gesungen, da geht Ehlers zu Frau Kalinina (Tosca), bringt sie persönlich zu der Tür in der hinteren Bühnenmitte. Um Gast-Sänger kümmert sich der Inspizient immer ganz besonders. Ich habe inzwischen mehrmals in den Klavierauszug auf dem Pult gesehen, in dem der Inspizient alle Auftritte eingezeichnet hat. "Manchmal ist es allerdings notwendig, diese Eintragungen zu ändern, wenn sich zeigt, daß der Weg auf die Szene zu schnell oder zu langsam ist, bzw. wir schicken die Mitwirkenden einfach ein wenig früher oder später auf die Bühne, wenn dies aufgrund des Tempos der Aufführung oder des Tempos der Mitwirkenden beim Auftreten notwendig sein sollte." Die Eintragungen im Klavierauszug zeigen in unterschiedlichen Farben oder speziellen Kürzeln, was gemeint ist: Rufe in die jeweiligen Räume, Auftritte, Geräusche, Musik-Zuspielungen, Aushändigen von Requisiten o.ä. Auf besonderen Blättern im Klavierauszug wird über jede Vorstellung vermerkt, wann die einzelnen Akte begonnen haben, wann sie zu Ende sind und wie die Besetzung ist. Neugierig blättere ich zu den ersten Vorstellungen der Oper in München und lese die Namen Zdenka Faßbender (Tosca), Raoul Walter (Cavaradossi) Fritz Feinhals (Scarpia).

Pause: Ehlers setzt sich mit mir und seinem Kollegen in sein in Bühnennähe gelegenes Büro. Inzwischen habe ich auch die Souffleuse des Abends, Frau Helga Korks, kennengelernt, denn die Souffleusen unterstehen dem Chef-Inspizienten. Auch sie kam zufällig zu diesem Beruf. Sie war mehrere Jahre an verschiedenen Bühnen der ehemaligen DDR als Sängerin tätig. Nachdem sie durch einen Autounfall ihren Mann verlor, kam sie in den Westen. Da sie Kinder hatte und als Sängerin nicht mehr Fuß fassen konnte, nahm sie die Chance wahr, als Souffleuse zu arbeiten. Es ist sicher eine gute Voraussetzung für eine Souffleuse, daß sie von den Problemen der Sänger etwas versteht.

Zweiter Akt: Ehlers prüft, ob das Mord-Messer an seinem Platz liegt, die

Musiker für die Bühnenmusik anwesend sind (sie spielen in einem separaten Raum, die Musik wird zugespielt). Vorhang auf! Im zweiten Akt sieht man das Geschehen auf der Bühne nur durch einen kleinen Spalt, muß es also auf dem Monitor verfolgen.

"Die Herren Statisten bitte zur Exekution"

Zwischen zweitem und drittem Akt ist die Pause nur kurz. Wiederum Kontrolldurchrufe: Sind alle im dritten Akt beschäftigten Personen anwesend? Plötzlich meldet der Statistenführer, daß die Gewehre noch nicht da sind. Ehlers ruft den Waffenmeister - doch der meldet sich nicht. Ehlers ruft den schon auf seinen Gang zum Pult wartenden Dirigenten auf und erklärt ihm, daß es noch eine kleine Verzögerung gebe. Den Statisten wird zur Sicherheit nochmals erklärt, wie die Auftritte abzulaufen haben. Trotz der spürbaren Anspannung wegen der fehlenden Gewehre für die Exekution Cavaradossis bewahrt Ehlers Ruhe. Endlich sind die Gewehre da - der Waffenmeister hatte sich zwar etwas verspätet, war aber zur Zeit des Durchrufs bereits auf dem Wege. Zeichen für Märkl zum Auftritt: Der dritte Akt konnte mit fünf Minuten Verzögerung beginnen. Dennoch wird der Vorfall, auch wenn nichts passiert ist, im Tageprotokoll vermerkt.

Vorhang auf zum dritten Akt: Gerhard Auer, der den Schliesser singt, wartet auf seinen Auftritt. Das Publikum hört ihn laut knarrend ein Schloss aufschließen - Ehlers macht das Geräusch mit einem alten, rostigen Schloss. Andächtige Stille, als Dvorsky "E lucevan le stelle" singt. Ehlers gibt Frau Kalinina den "Begleitbrief für Floria Tosca und den Herrn der sie begleitet". Durchruf zur Statisterie: "Die Herren Statisten bitte zur Exekution."

Ich sehe auf dem Monitor, wie Märkl mit seinen Musikern die Dramatik der Szene zum Kulminationspunkt steuert: Die Statisten legen die Gewehre an, Salve: "Ecco un artista!" Dann die letzten Statistenauftritte, Ehlers schickt sie gemäß seinen Eintragungen im Klavierauszug auf die Bühne. Als der Vorhang fällt, bin ich mit ihm erleichtert, daß die Vorstellung ohne nennenswerte Pannen über die Bühne ging. Doch erst als der Eiserne Vorhang wieder herun-

tergelassen ist, haben auch die Inspizienten Feierabend. Für Ehlers war dies die 3.850. Vorstellung als Inspizient.

Wir setzen uns nochmals zusammen: Ehlers, Kurth, Frau Korks und ich. Ich frage Kurth, wie er Inspizient geworden ist. Heino Kurth war Ballett-Tänzer in Ostberlin, zunächst tanzte er Gruppe, dann Solo. Nach einer Operation zeigte sich, daß er als Tänzer nicht mehr würde auftreten können. Es ergab sich eine Gelegenheit, zunächst als Assistent des Inspizienten an der Ostberliner Oper zu arbeiten. Als Kurth später nach München kam, hat er bei Everdings Inszenierung der Bernauerin seinen Einstand als Inspizient gegeben und wurde daraufhin engagiert. Wird er deshalb bevorzugt bei Ballettaufführungen eingesetzt? "Wir müssen alle Oper und Ballett machen, aber Herr Kurth bringt natürlich für das Ballett eine besondere Eignung mit, und das wollen wir möglichst berücksichtigen", sagt Ehlers, und fügt hinzu, daß es beim Ballett eigene Gesetzmäßigkeiten gibt. Dies beginnt schon damit, wie rechtzeitig ein Tänzer/eine Tänzerin in die Szene geschickt wird: Der eine Tänzer will mit einem größeren Anlauf in die Szene tanzen, der andere mit einem kurzen Anlauf - solche Zeitdifferenzen muß der Inspizient spüren und berücksichtigen.

Die fünf Inspizienten und drei Souffleusen unterstehen dem "Direktor des musikalischen Bereichs", Karlheinz Zierold, sind also dem künstlerischen Personal zugeordnet.

Ich frage mich, ob man dieses so komplexe Tätigkeitsfeld überhaupt einem Außenstehenden verständlich machen, anschaulich erläutern kann, was alles wirklich in die Verantwortung des Inspizienten fällt. Die Antwort wäre: fast alles, denn der Inspizient muß, wenn während der Vorstellung Unvorhergehe-nes passiert, ohne Abstimmung mit anderen Stellen eigenverantwortlich Entscheidungen treffen. August Everding nannte die Inspizienten einmal "Das Gewissen der Bühne". Und "ein schlechtes Gewissen" kann sich kein Theater leisten, muß man ergänzen. Die Mitwirkenden, das technische Personal, die Direktion wissen die Zuverlässigkeit von Ehlers und seines Teams zu schätzen, dies habe ich gespürt. Dieser Blick hinter die Kulissen hat mir deutlich gemacht, wie entscheidend auch solche Stellen zum Gelingen einer Aufführung beitragen. Helga Schmidt



Winfried Sakai

Bereits bei seinem Gärtnerplatz-Debüt als *van Bett* im Juni 1993 jubelte nicht nur das Publikum. Auch die professionelle Kritik gratulierte dem Theater zu dieser Neuerwerbung, vereint Winfried Sakai doch Gesang und Spiel in geradezu idealer Weise. Er besitzt großes komödiantisches Talent, Spielfreude und eine rabenschwarze, gut geführte Baßstimme.

Mit Klassik und Oper kam er zunächst kaum in Berührung, sieht man einmal davon ab, daß seine Eltern ihn als Kind in *Zar und Zimmermann* mitnahmen und er sich im jugendlichen Alter den *Holländer* ansah: "Den fand ich auch irgendwie Klasse. Das Ding haut einen schon um." Ansonsten spielte er lieber Akkordeon, entschloß sich aber mit ca. 15 Jahren, Klavier zu lernen.

Nach dem Abitur studierte er zunächst Schulmusik an der Hamburger Musikhochschule, lernte "so zum Spaß" Klarinette und belegte als Nebenfach Gesang. Nach ca. drei Jahren Schulmusik überzeugte ihn sein Gesanglehrer, daß sich die Ausbildung der Stimme lohne. Also studierte er ab 1986 parallel zur Schulmusik Gesang im Hauptfach. Die Singerei begann ihn zu interessieren, und er übte begeistert Osmin-Arien.

Eigentlich wollte Winfried Sakai Schauspieler werden, aber "bis man da was wird, muß man sich ja erstmal ganz hinten anstellen". Die Chancen, als Sänger-Schauspieler Karriere zu machen, waren da wesentlich größer.

Inzwischen hatte er richtig Spaß am Singen bekommen: "Meine Stimme war schon früh relativ laut, natürlich ohne technische Feinheiten." Erstaunt und erfreut registrierte er, daß es schon ein "tolles Gefühl war, so mit ganzer Kraft und Einsatz zu singen und dafür auch noch die Bewunderung meiner Mitmenschen zu ernten."

1987 erfolgte sein Bühnendebüt als Deputierter in *Don Carlos* in Kiel, dann ein Gast-Masetto in Osnabrück. Sein erstes festes Engagement führte ihn 1989 nach Gießen, wo er u.a. *Spa-rafucile*, *Pasquale* und *Banco* sang. 1991 gastierte er als *Kezal* in Görlitz. Von dieser alten Stadt schwärmt er: "Man kommt sich vor wie in einem

Heinz-Rühman-Film, dazu die herrliche Gegend, ganz wunderbar." Ebenfalls in Ostdeutschland, in Dessau, wo man lt. Winfried Sakai nicht nur "ein grandioses Theater, sondern auch ein ganz tolles Orchester hat", sang er den Colonna in Wagners *Rienzi*. Und dann rief sein Agent an mit der Nachricht, daß er am Gärtnerplatztheater den *van Bett* singen solle. Mit großem Erfolg, siehe oben. Seit dieser Spielzeit ist er nun hier fest und wird u.a. neben *van Bett Bartolo* und *Kezal* singen.

So komisch und gewitzt Winfried Sakai



auf der Bühne sein kann, so ernsthaft ist er als Privatmann. Er nimmt seinen Beruf überaus wichtig und bemüht sich immer um größte Authentizität. Dabei hilft ihm seine Spielfreude. Nur dazustehen und eine Arie zu singen, ist seine Sache nicht. Mit dieser Ernsthaftigkeit stellt er sich manchmal auch gewissermaßen selbst ein Bein, denn er möchte am liebsten zweihundertprozentig sein. Also wünscht er sich einen Regisseur und einen Dirigenten "mit denen er kann", dazu die richtigen Partner, eine tolle Rolle und das passende Stück. Daß dies alles im Bühnenalltag nicht immer zu haben ist, weiß er natürlich auch. Aber, "man sollte sich doch wenigstens bemühen, jeden Tag das Bestmögliche zu geben." Schlumm ist es für ihn, wenn "man nur Routine abliefern, nicht versucht, die Töne mit wirklichem Leben zu erfüllen." Und er ist überzeugt, daß der Zuschauer diesen Unterschied merkt. "Da springt der Funke über und dann erst hat sich das Ganze doch wirklich gelohnt."

Winfried Sakai ist Anfang 30 und bezeichnet sich selbst als "Baby-Baß". "Wohin die Reise geht, weiß man doch erst ab Mitte 30. Also muß ich die nächsten fünf Jahre aufpassen, daß ich die richtigen Sachen zum richtigen Zeitpunkt singe, sonst ist es bald zu Ende". Dieses richtige Timing wird aber heute für einen jungen Sänger zunehmend schwieriger: "An vielen Theatern ist es inzwischen leider üblich, immer wieder neue, junge Stimmen zu engagieren, weil das angeblich interessanter für das Publikum ist und die Regisseure lieber mit 'unverbrauchtem Material' arbeiten. Oft werden junge Sänger dann viel zu früh in große Partien getrieben, denen sie noch nicht gewachsen sind." Seiner Meinung nach fehlt es heute ein bißchen an Persönlichkeiten, die sich noch die Mühe machen, einen jungen Sänger gewissermaßen aufzuziehen, ihn langsam an große Partien heranzuführen.

Bei dieser Kritik nimmt er allerdings das Gärtnerplatztheater aus, denn einerseits ist er noch nicht lange genug am Haus, um die Verhältnisse beurteilen zu können, und andererseits "kann ich mich mit drei Hauptpartien (Kezal, Bartolo, van Bett) in der ersten Spielzeit ja nicht beklagen." Wenn, ja wenn, da nicht "dieser ganze Klöterkram wäre, den man auch noch singen muß". Womit er auf Hamburgisch ausdrückt, daß er auf die "Wurz'n" zwischen den großen Partien gern verzichten würde.

Natürlich fragt man einen jungen Sänger nach seinen Wünschen für die Zukunft, und da "träumt er dann, denn es ist doch alles weit weg von dem, was ich jetzt absehbar realisieren kann: Mephisto in *Faust*, *Mefistofele*, die Bösewichter im *Hoffmann*, den *Philipp*, vielleicht den *Zacharias*. Kein Wagner, vielleicht mal den *Gurnemanz*. Bei den Buffopartien lieber deutsch inkl. Smetana, "weil die Italiener sehr hoch und sehr schnell sind." Winfried Sakai möchte allerdings nicht auf Dauer nur Buffo-Partien singen. "Ich will nicht mein Leben lang nur charakterisieren müssen. Öfter was Seriöses darf's schon sein." Hoffen wir, daß ihm dieser Wunsch in München bald erfüllt wird, zu seinem und unser aller Wohlbefinden.

Jakobine Kempkens

Die Semperoper in Dresden

Am 13. Februar 1985, dem 40. Jahrestag seiner Zerstörung, wurde nach fast achtjähriger Bauzeit das wohl einzige Theater der Welt, dessen Name untrennbar mit dem seines Schöpfers verbunden ist, die *Semperoper*, mit Webers *Der Freischütz* wiedereröffnet.

Gottfried Sempers Theaterbau war in Dresden nicht der erste seiner Art. Schon lange zuvor gab es, gefördert vom sächsischen Fürstenhaus Wettin, Gebäude für Theater- und Opernaufführungen. Bereits am 27. Januar 1667 wurde an der Südwestecke des Schlosses das kurfürstliche *Opernhaus am Taschenberg* eingeweiht. Das Datum gilt als Gründungstag der Dresdner Oper. Eine ganze Reihe weiterer Theater- und Opernbauten rings um den heutigen Theaterplatz folgten im 17. und 18. Jahrhundert. Alle wurden wieder abgebrochen, brannten nieder oder fielen dem Beschuß im 7jährigen Krieg zum Opfer.

Schließlich wurde Gottfried Semper 1834 als Professor an die königliche Akademie in Dresden berufen und mit der Neuplanung des Theaterplatzes beauftragt. Wegen leerer Kassen konnte nur der Neubau des Hoftheaters verwirklicht werden. 1838 war Baubeginn für die 1. *Semperoper*, und am 12. April 1841 erfolgte die Eröffnung.

Das Bauwerk galt seinerzeit als das schönste deutsche Theater. Es war im Stil der italienischen Frührenaissance und des römischen Theaters konzipiert. In enger Zusammenarbeit mit Malern und Bildhauern brachte Semper sein Werk zu einer vollendeten Synthese von Architektur und darstellender Kunst. Richard Wagner wirkte hier von 1843 bis zu seiner Flucht 1849 als Hofkapellmeister. Seine Opern *Rienzi* (1842), *Der fliegende Holländer* (1843) und *Tannhäuser* (1845) wurden hier uraufgeführt. Durch Fahrlässigkeit wurde das Theater 1869 Opfer eines Brandes.

Trotz dieses schweren Verlustes wurde das Operngeschehen fortgesetzt. In einem in zehn Wochen errichteten *Interimstheater*, der wegen der Bauweise so genannten *Bretterbude*, war von 1869 - 1878 das hervorragende Sängersenemble weiterhin tätig. Außerdem begann 1872 mit der Berufung von Ernst Edler von Schuch eine

über 40jährige Operngeschichte, die einmalig in Deutschland ist.

Wegen aktiver Teilnahme an der Mairevolution 1849 mußte Semper aus Sachsen emigrieren. Er hatte auch die Gunst des sächsischen Königshauses verloren und sollte das neue Opernhaus nicht planen. Eine Petition von 1200 angesehenen Bürgern erzwang aber die neuerliche Beauftragung Sempers für die Planung des neuen Theaters. 1870 wurde Sempers Plan zum Bau freigegeben. Er selbst war damals in Wien unabhkömmlich und beauftragte daher seinen ältesten Sohn Manfred mit der Durchführung und Leitung, wobei er darauf achtete, daß sich sein Sohn genau nach seinen Plänen richtete und seinen Anweisungen folgte.

Bei seinem neuen Plan wandte er sich der italienischen Spätrenaissance mit Tendenzen zum Barock zu. Das Bühnenhaus überragt das Bauwerk, und ein zweigeschossiger Foyerbau umschließt spangenförmig den Zuschauerraum. In der Mitte überragt eine Exedra (halbrundförmiger Raum) mit einer Pantherquadriga den Foyerbau. Durch die Ausmalung der Exedra bekam das Bauwerk einen farbigen Akzent.

Am 2. Februar 1878 erfolgte die Eröffnung der 2. *Semperoper*. Ernst von Schuch, Fritz Busch und Karl Böhm sind die prägenden Persönlichkeiten der 67jährigen Geschichte der 2. *Semperoper*, in der das Haus zu Weltruhm gelangte. Herausragend ist die Pflege der Strauss'schen Werke mit neun Uraufführungen: *Feuersnot* (1901), *Salome* (1905), *Elektra* (1909), *Der Rosenkavalier* (1911), *Die ägyptische Helena* (1928), *Arabella* (1933), *Die schweigsame Frau* (1935), *Daphne* (1938) und *Intermezzo* (1924 im Schauspielhaus). Ein hervorragendes Sängersenemble fühlte sich dem Haus verpflichtet. Am 31. August 1944 fand die letzte Aufführung vor der Schließung und der totalen Zerstörung am 13./14. Februar 1945 statt.

Nach frühzeitigen Sicherungsarbeiten und Untersuchungen an der Ruine und nach eingehender Planung wurde der Wiederaufbau der *Semperoper*, der weitgehend dem Original entsprechen sollte, beschlossen. Am 30. März 1976 erfolgte die Grundsteinlegung der 3. *Semperoper*. An der Rückfront ist ein

neuer Funktionsbau ohne jedes schmückende Beiwerk entstanden, der sich architektonisch in das Umfeld einpaßt und mit gläsernen Brücken das Alte und Neue verbindet. Der neue Zuschauerraum lehnt sich stark an das sempersche Vorbild an. Er ist nach jeder Seite um 5 Meter erweitert, um bessere Sichtmöglichkeiten für die Seitenplätze zu erhalten. Die berühmte Raumakustik konnte noch verbessert werden. Glanzstück der 20m hohen Decke ist der Kronleuchter, und Glanzpunkt der bildkünstlerischen Gestaltung ist der große Bühnenvorhang. Über der Bühne zeigt wieder eine Fünf-Minuten-Uhr die Zeit an, links die Stunden mit römischen, rechts die Fünf-Minuten-Intervalle mit arabischen Ziffern. Vouten über den Rängen dekorieren 86 Amorettenbilder. Am ersten Rang wird die Brüstung durch Medaillons berühmter Sänger und Schauspieler der Dresdner Theatergeschichte verziert.

In den Foyers und Vestibülen ist weitgehend der Originalzustand wiederhergestellt. Kurz vor dem ersten Weltkrieg war durch Renovierung und Modernisierung viel von der originalen Ausmalung verschwunden. Der festlichste Raum ist das obere Rundfoyer mit Dreiviertelsäulen, prächtigen Kronleuchtern und einer Kassettendecke. Vor der neugeschaffenen Zentralgarde-robe liegt das untere Rundfoyer. Die elf Türen öffnen sich zum Theaterplatz. Die Wände zeigen in perfekter Augentäuschung eine halbhohe Wandverkleidung in Stuck mit Eichenholzbemalung. Die für die Architektur des 19. Jahrhunderts typische Imitationstechnik zur Vorspiegelung echter Materialien, wie z.B. die Fertigung von Stuckmarmor und illusionistischer Bemalungen, mußte von Grund auf neu erlernt werden. Die gesamte Bühnenanlage entspricht den modernsten bühnentechnologischen Ansprüchen.

Um den legendären Ruf wiederzuerlangen, bedarf es noch weiterer Anstrengungen. Bis zur Wiedereröffnung hatte sich die Oper im *Großen Haus*, ziemlich abgeschottet von der westlichen Welt, unter schwierigsten Umständen bemüht, an die alte Tradition anzuknüpfen. Die *Semperoper* erstrahlt im neuen Glanz, deshalb lohnt sich ein Besuch der Oper.

Gottwald Gerlach

"Wild West" auf Bonner Opernbühne

Gian-Carlo del Monaco und sein Bühnenbildner Michael Scott stellten für die Oper "La Fanciulla del West" von G. Puccini eine richtige Film-Wild-West-Landschaft auf die Bühne: erster Akt ein Saloon, zweiter Hütte in den Schneebergen, dritter Straße nach dem großen Sturm. Musik-dramaturgisch hat dieses Werk einen fantastischen 2. Akt, die beiden anderen beinhalten kurze, schöne Arien und effektvolle Massenszenen. Die Aufführung war insgesamt ein großer Erfolg, was zum einen an Spiros Argiris, dem ausgezeichneten Dirigenten, lag und zum anderen an den drei Weltstars, die die Hauptpartien sangen: Barbara Daniels als Minnie - sehr expressiv, Alexej Steblianko als Dick Johnson - strahlender Tenor und vor allem an Sherrill Milnes als Jack Rance - Idealverkörperung dieser Rolle in Stimme, Spiel und Aussehen. Chor und Ensemble der Oper Bonn waren ebenfalls bestens disponiert.

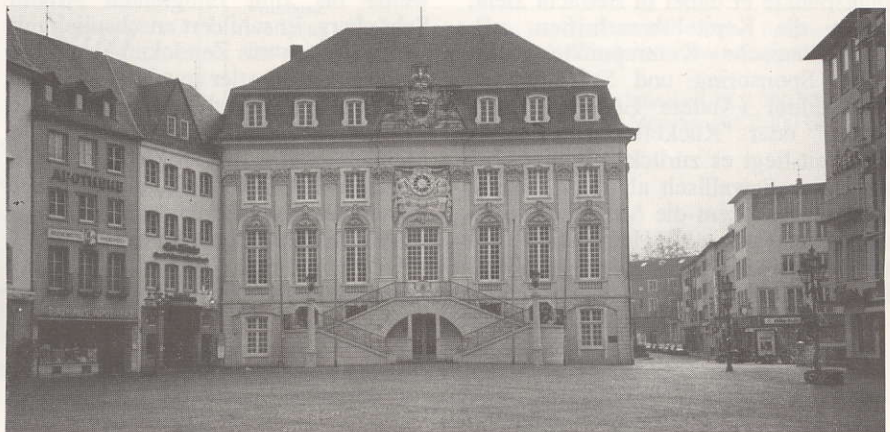
Am nächsten Tag erlebten wir eine sehr stimmungsvolle Aufführung der Oper "Werther" von J. Massenet. Während die Personenregie (Werner Schroeter) sich "meist auf dem Fußboden bewegte", waren die Bilder doch dazu an-

gekommen, eine adäquate Atmosphäre zu vermitteln. Besonders gefielen uns die beiden männlichen Gegenspieler: Markus Haddock als Werther, vom Aussehen her ein Traum-Werther mit einer schönen lyrischen Stimme, die eine angenehme Höhe besitzt, und Michael Volle als Albert, wohltemperierter, weicher, lyrischer Bariton mit allen Möglichkeiten des Ausdrucks und der Dynamik.

Natürlich kann man die 2000-jährige Geschichte der Stadt Bonn nicht in drei Tagen erkunden, trotzdem bekamen wir einen sehr guten Einblick in Geschichte und Gegenwart: Eine Besichtigung des Regierungsviertels stand auf dem Pro-

gramm, wir bewunderten auch den neuen Bundestag, der allen gut gefiel, sowie die neuen Kunstmuseen am Rhein. In der geschichtlichen Betrachtung stand das Beethoven-Haus an erster Stelle - wir gewannen einen guten Eindruck über die Lebensverhältnisse des Komponisten. Weiter interessant waren Münster, Marktplatz, alte Stadtmauer, überhaupt die ganze Altstadt und Schloß (heute Universität). Für einen neuerlichen Besuch bleibt noch viel zum Betrachten. Selbstverständlich kam der gemütliche Teil dank der vielen, alten, schönen Kneipen nicht zu kurz.

Monika Beyerle Scheller



Das Bonner Rathaus

Feierstunde für zwei große Künstler

Für Marianne Schech und Hans Hotter war der 19. Januar 1994 ein großer Tag: Die Direktion der Oper hatte eingeladen, in einem von den Freunden des Nationaltheaters e. v. ausgerichtetem Fest den 80. Geburtstag (18.1.) unseres Ehrenmitgliedes Kammersängerin Marianne Schech und den 85. Geburtstag (19.1.) von Hans Hotter (dessen schöne und charmante Frau auf den Tag gleichaltrig mit Marianne Schech ist) zu feiern.

Operndirektor Gerd Uecker hob in seiner Laudatio hervor, was Marianne Schech für ihr Publikum war: Die unvergeßliche, silberstimmige Marschallin vor allem, aber auch die noch immer so erfolgreich wirkende Gesangspädagogin. Kammersänger Hans Hot-

ters Verdienste als unvergeßlicher Wotan, großartiger Liedersänger, Regisseur und Gesangspädagoge wurden durch Peter Jonas gewürdigt.

Und daß auch der Rahmen dieser beiden großen Künstler-Persönlichkeiten würdig war, dafür sorgten die vielen Ehrengäste, darunter manche ehemalige Kollegen. Hans Hotter trug, launig Anekdoten erzählend, selbst dazu bei, daß die Feierstunde nicht rührselig wurde.

Helga Schmidt



Foto: H.Schmidt

Wolfgang Sawallisch: **Kontrapunkt**
Herausforderung Musik, 272 Seiten, 16
Seiten Bildteil, Hoffmann und Campe
Verlag, Hamburg, 1993, DM 45,--

Seiner 1988 erschienenen Selbstbio-
graphie "Im Interesse der Deutlichkeit.
Mein Leben mit der Musik" läßt Sa-
wallisch nun dieses zweite Buch fol-
gen, das Rückblick und Ausblick
zugleich bedeutet. Nachdem er als Di-
rigent bis zum 70. Lebensjahr fast aus-
schließlich der Oper gedient hat, davon
immerhin 21 Jahre in München, verlegt
er nunmehr sein Wirken in den Kon-
zertsaal als Chef des berühmten Phila-
delphia Orchestra in USA. Welche Ge-
sichtspunkte er dabei in Betracht zieht,
zeigen die Kapitelüberschriften, z.B.
"Amerikanische Kontrapunkte (Zwi-
schen Sponsoring und Subvention)",
"Flexibilität (Andere Länder, andere
Sitten)" oder "Rückblick München -
wie weit liegt es zurück?" Immer aber
zeigt sich Sawallisch als der Dirigent,
der Künstler, dem die Musik, die rich-
tige Interpretation am Herzen liegt. Für
uns Münchner Opernfreunde gewiß ein
lesenswertes Buch.

Ingeborg Gießler

Franzpeter Messmer: **Musiker reisen**
Vierzehn Kapitel aus der europäischen
Kulturgeschichte, 288 Seiten, zahlr.
Abb., Artemis-Winkler Verlag, Zürich
1992, DM 58,--

Musik scheint schon immer mit Reisen
verbunden gewesen zu sein, nicht erst
im heutigen Jet-Set-Zeitalter. Der Mu-
sikwissenschaftler Franzpeter Mess-
mer, übrigens seit 1989 künstlerischer
Leiter der Landshuter Hofmusiktage,
beschreibt in seinem Buch anhand von
14 Beispielen aus der Geschichte der
Musik die Reisen von Musikern - ange-
fangen bei dem "Fahrenden Sänger und
Spielmann" Walther von der Vogel-
weide bis zum Emigranten Arnold
Schönberg. Er schildert anschaulich mit
vielen Zitaten aus Zeitdokumenten und
Briefen der Künstler sowohl die Reisen
von Händel nach Italien, Mozarts Reise
als Wunderkind durch Westeuropa oder
Mendelssohns Bildungsreise nach
England und Schottland, als auch die
Reisen des wohl berühmtesten Kastrat-
ten Farinelli nach London und Spanien.

Es werden weiterhin Reisen aus unter-
schiedlichen Gründen der Künstler
Josquin Desprez, Gluck, Chopin, Sme-
tana, Saint-Saëns, Dvorak und Bartok
behandelt. Messmer meint dazu:
"Reisen hob das Ansehen, war - wie
Wolfgang Amadeus Mozart am Ende
seines Jahrhunderts feststellte - für den
Musikerberuf unabdingbar. Denn nur
ein Musiker, der im Ausland etwas
galt, wurde auch zu Hause geschätzt.
Geändert hat sich daran bis heute
nichts."

Das Buch ist trotz aller Zitate, Hin-
weise und Erklärungen zu den auf
Grund der Reisen entstandenen Kom-
positionen (z.B. Mendelssohn: Hebrä-
den-Ouverture, Chopin: Préludes,
Dvorak: Sinfonie Aus der Neuen Welt)
leicht und interessant zu lesen. Zahlrei-
che Abbildungen unterstützen dies.

"Franzpeter Messmer hat hier in origi-
neller Weise ein Plädoyer für die exi-
stenzielle Bedeutung des Reisens ver-
faßt - für ausübende Musiker wie für
Musikfreunde aller Sparten (so die
treffende Beschreibung im Buch-
cover)."

Wulfhilt Müller

Fortsetzung von Seite 2

Runde: "Nicht stören, der Chef
dichtet!" Trotz der widrigen äußeren
Umstände - man befand sich ja mitten
im Krieg - wurde das Werk ein außer-
gewöhnlicher Erfolg. Dieses Mal er-
hielt die Künstlerin vom Komponisten
ein Particell aus Capriccio.

Die Liebe der Danae

Die letzte der Opern, an deren
"Uraufführung" Viorica Ursuleac mit-
wirkte, war die Geschichte vom
"Goldregen". Das Wort Uraufführung
muß deshalb in Anführungszeichen ge-
setzt werden, weil es sich tatsächlich
zwar um die erste Aufführung einer
neuen Oper handelte, diese aber als
"Generalprobe" deklariert werden muß-
te. Goebbels hatte die Schließung der
Theater angeordnet und jegliche

Theaterraufführungen verboten. Nur
dem Verhandlungsgeschick Clemens
Krauss' gelang es, nicht nur die Auf-
führung einer Generalprobe durch-
zusetzen, sondern auch die für eine
szenische Aufführung erforderliche
Ausstattung beizubringen. Vor gela-
denen Gästen konnte am 16. August
1944 diese vorerst einzige Aufführung
in Salzburg über die Bühne gehen.
Pauline Strauss, leider oft verkannt,
gratulierte Viorica Ursuleac u.a. mit
den Worten: "Neulich las ich *Danae*
und sehe Niemanden als Dich in dieser
großen Rolle, wozu dein Spiel alles
beiträgt, zu Gesang, der Dich trägt."

Singen für Richard Strauss

Die Partien der Uraufführungen, an
denen Viorica Ursuleac beteiligt war,
hat sie insgesamt nahezu 150 Mal ge-
sungen. Daneben führt die Marschallin

mit allein 158 Aufführungen die Liste
der Strauss-Partien an; es folgen
Ariadne mit 60, Chrysothemis mit 43
und die Helena mit 40 Aufführungen.
Die Kaiserin wurde von der Ursuleac
34 Mal, der Komponist in Ariadne 14
Mal verkörpert. Aber nicht vorrangig
die Anzahl, sondern der Gesang und
die Darstellung, die "Persönlichkeit",
machten die Ursuleac zur sprichwörtli-
chen Strauss-Sängerin. Hinzukommt,
wie von allen Seiten bestätigt wird, der
Respekt vor der Integrität des musikali-
schen Kunstwerks und vor dem Willen
des Komponisten sowie eine hand-
werkliche Solidität. Stephan Kohler,
der dies in der Grabrede am 9. Novem-
ber 1985 in Ehrwald/Tirol so zum Aus-
druck brachte ist darin uneingeschränkt
zuzustimmen. Mit dem Tode der
Künstlerin wurde die Welt des Gesangs
unwiederbringlich ärmer.

Dr. Peter Kotz

Beginn

NEUER

Tanz-Döllner
SCHULE

Tal 44, 80331 München – Am Isartor –
TEL. 089- 61 81 89 S-Bahn

HEINZ U. MARGA DÖLLNER

IBS – SPEZIALKURS 6 x FREITAG

- GRUNDKURSE – FORTSCHRITTSKURSE
- DTA-MEDAILLENKURSE
Bronze-Silber-Gold-Goldstar
- STAR-CLUB'S
- ÜBUNGSPARTY'S samstags u.
sonntags
- ABSCHLUßBÄLLE/PARTY'S

Tanzkurse ab

Rufen Sie
ruhig mal an
und fragen uns
ein Loch in den Bauch

Sie können aber auch einen
Prospekt anfordern !!!

AdiV
VERBÜNDET WELTWEIT

SoFort

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, 80082 München

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 -
Gottwald Gerlach - 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, 81829 München



Orpheus

Anspruchsvolle Opern- & Konzertreisen

STAATSOOPER WIEN – bis Saisonende 25 Arrangements u.a.
01. bis 03. März 1994

LA TRAVIATA – Luisi; Gustafson, Ikaia-Purdy, Pons
SAMSON ET DALILA – Delacôte; Baltsa, Carreras

OPERNHAUS ZÜRICH – bis Saisonende 15 Arrangements u.a.
28. bis 30. Mai 1994

DIE SCHÖNE HELENA – Harnoncourt; Kasarova, Deon van der Walt
DON CARLO – Fischer; Lechner, Baltsa, La Scola, Brendel

STAATSOOPER WIEN

28. Juni bis 01. Juli 1994

DIE HOCHZEIT DES FIGARO – Muti; Gasdia, Shimell, Terfel
HOFFMANN'S ERZÄHLUNGEN – Badea; Dessay, Coelho,
Morris, Shicoff

TOSCA – Oren; Kabaivanska, Milnes, Pavarotti

JOSE CARRERAS, PLACIDO DOMINGO und LUCIANO PAVAROTTI? In zahlreichen Pauschalarrangements (Hotelübernachtung + Karten) bieten wir Ihnen die Meister des hohen C an. Sei es nun in Paris, New York, Wien, Zürich. Doch denken Sie doch bitte auch an die junge Sängergilde: Namen wie Eliane Coelho, Michèle Crider, Vesselina Kasarova, Alessandra Marc, Eva Mei, Natalie Dessay, Marcello Giordano, Roberto Alagna, Giuseppe Sabbatini, Sergej Larin, Frederic Kalt, Vincenzo La Scola, Bryn Terfel, Dimitri Hvorostovsky tauchen immer häufiger an renommierten Bühnen auf und ernten ungeahnte Beifallstürme. All diese Nachwuchskünstler sind in unseren Arrangements vertreten. Lassen Sie sich doch mal von „neuen Tönen“ begeistern!

Information und unverbindliche Aufnahme in unsere Kundenkartei:

ORPHEUS GmbH – Kaiserstr. 29 – 80801 München
Tel. (089) 34 65 01 – Fax (089) 33 69 14

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, 80331 München,
Telefon 089/22 51 25

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

Im November 1993 haben wir unsere Fragebogenaktion (siehe ibs-aktuell 02/92) wiederholt.

Sie war wieder mit einem Preisausschreiben verbunden, für die unsere Mitglieder **Frido Bäsler** und **Josef Blöchl** uns kostenlos CDs und Bücher als Preise zur Verfügung stellten. Wir möchten dafür an dieser Stelle herzlich danken.

Die glücklichen Gewinner sind:

Opernkarten:

Wilhelm Oswald, Planegg
Irma Schulz-Kadlec, München
Beate Reisinger, München
Angelika Kindermann, München
Chista Spindler, Haar
G.B.Lankes, München,
Richard Treß, München,
Andreas Leisner, München
Brigitte Zimmermann, Puchheim
Guido Löbel, Martinsried

DCs:

Gabriele Gillhuber, Ebersberg
Wolfram Dürbeck, München
Karl Kober, München
Roland Schnell, München
Liselotte Wax, Gröbenzell
Erika-Maria Rupp, Murnau
Ingrid Supper, München
Heinz Ernst, München
Helga Fliessbach, München
Johannes Jacobs, Grünwald

Bücher:

Werner Ehret, Kolbermoor
Dr. Ernst Geisel, Altfraunhofen
Xaver Rieblinger, Kaufering
Ursula Barkowski, Schwabmünchen
Elisabeth Klingler, Ellwangen

Herzlichen Glückwunsch !

Helmut Großer beim Dienstagsclub

"Um 1945 ein Dach über dem Kopf zu haben", verriet uns am 11. Januar 1994 beim Clubabend Helmut Großer, bis 1992 technischer Direktor der Bayerischen Staatsoper, "ging ich zum Theater". Journalist wollte er eigentlich werden, was die politischen Verhältnisse in Dresden verhinderten. Eine Menge Theaterintendanten, Regisseure und Bühnenbildner waren diesem Schicksal sicher dankbar.

1952 verließ Helmut Großer seine Heimatstadt Dresden. Der Weg führte ihn über Nürnberg, Hagen, Wiesbaden, Köln mit Beginn der Ära Everding nach München.

Am Ablauf einer (Pseudo)-Neuiszenierung zeigte uns Herr Großer, wie vielseitig die Aufgaben des technischen Direktors sind, wie Personalfragen, künstlerische Anliegen, Etatprobleme, vertraglich-gesetzliche Angelegenheiten, um nur einige zu nennen. Mit Staunen vernahmen die Zuhörer, daß die Planung bereits drei Jahre vor der Premiere beginnt.

Aufgelockert wurde das Gespräch durch Anekdoten aus dem Theaterleben (stets beliebt: der Amboß im Siegfried), die Großer mit viel Liebe und Charme erzählte.

Die Werkstatt Poing (siehe IBS-aktuell 5/89), Insidern auch unter "Sachsenhausen" bekannt, ist (neben der vier Enkeln) sein Lieblingskind. Bei dem Hinweis, daß der IBS in Kürze dort eine Besichtigung plant, entschied Herr Großer: "Die Führung übernehme aber ich".

Keineswegs setzt sich der technische Direktor a.D. zur Ruhe. Helmut Großer ist weiterhin alleiniger Herausgeber der "Bühnentechnischen Rundschau". Sein umfangreiches und vielseitiges Theaterwissen gibt er über zwei Lehraufträge in München und Dresden an junge Menschen weiter.

Sieglinde Weber

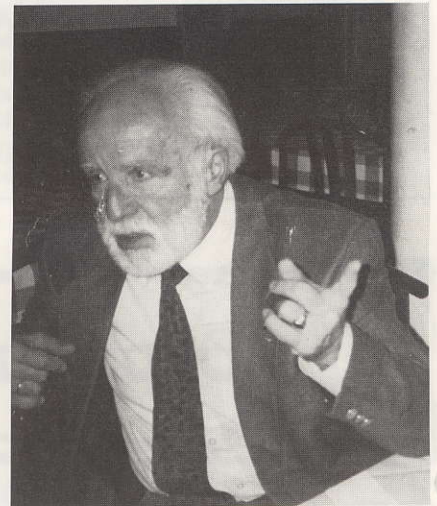


Foto: S. Weber

IBS - aktuell: Zeitschrift des Interessenvereins des Bayerischen Staatsopernpublikums e.V., Postfach 10 08 29, 80082 München

Postvertriebsstück B 9907 F

Gebühr bezahlt

I 200

Vorbrugg Erika
Allgaeuer Str. 83
81475 München