

Das Recht am geistigen Eigentum und die GEMA

Vorgeschichte und rechtliche Grundlagen

Es dauerte lange, bis ein Erfinder nicht nur mit einer einmaligen Zahlung abgespeist wurde, sondern auch für die weitere Nutzung seiner Schöpfung Vergütung erhalten konnte. Dies für Schöpfungen des Geistes ebenfalls zu erreichen, war allerdings entschieden schwieriger. Der Schutz literarischer Werke (Copyright) war bereits seit 1878 gesichert (Berner Konvention). Bis zu einem angemessenen Urheberrechtsschutz für musikalische Werke sollten aber noch viele Jahre vergehen.

Das Urheberrecht ist die Basis für die Arbeit der GEMA. Es besteht aus einer Reihe von Gesetzen - je nach Gattung der Kunstwerke und Form der Nutzung. Für die Arbeit der GEMA sind diejenigen Teile des UrhG maßgebend, die sich auf musikalische Werke jeder Art (mit oder ohne Text) beziehen.

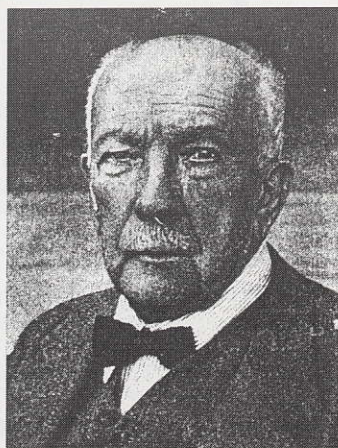
In der heute gültigen Form stammt dieses Gesetz aus dem Jahre 1965.

Wie entstand die GEMA?

Die GEMA (Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte) hat sich aus mehreren vorausgegangenen anderen Institutionen, die den Schutz des geistigen Eigentums zum Ziel hatten, entwickelt. Eine entscheidende Basis war 1901 mit der Schaffung des Urheberrechtsgesetzes gegeben.

Um aber dem Urheber geistiger Werke der Musik auch eine ausreichende Vergütung für die Nutzung (Aufführung und Vervielfältigung) seiner Werke zu sichern, bedurfte es eines möglichst einheitlichen Eintretens der Komponisten für ihre Rechte.

Sicher war Richard Strauss nicht der erste Komponist, dem es nicht gefiel, nicht gefallen konnte, daß er für ein Werk nicht in gleichem Maße Vergütung erhielt wie beispielsweise Verleger oder Veranstalter. Er hatte immer vor Augen, wie entbehrungsreich das Leben seines Vaters gewesen war, und wie viele bedeutende Komponisten (Lortzing, Mozart, Schubert, Weber) in Armut gestorben waren.



Ich erkläre die Genossenschaft der deutschen Komponisten und Tonsetzer für die Verwaltung der Aufführungsrechte.

Richard Strauss.

Hammer 25. Juni 1903

Richard Strauss dankt für die Ehrenmitgliedschaft

Strauss fand in seinen Freunden Friedrich Rösch (Musiker und Jurist) und Hans Sommer zwei Mitstreiter, die bereit waren, gemeinsam mit ihm die notwendigen Schritte einzuleiten. In einem Rundbrief an 160 Komponisten legten sie ihre Ziele und Forderungen dar. 119 der angeschriebenen Komponisten unterschrieben die Eingabe der drei Initiatoren an den Deutschen Reichstag, in der eine Schutzfrist von 30 Jahren gefordert wurde (heute beträgt die Schutzfrist 70 Jahre nach dem Ableben des Autors).

Verleger, Theater und Veranstalter drohten den Komponisten mit Boykott. Doch der Reichstag mußte sich nun mit dem Antrag befassen, auch das Justizministerium war eingeschaltet worden, stand der Sache aber keinesfalls wohlwollend gegenüber.

Strauss, Rösch und Sommer wohnten der drei Tage währenden Debatte im Reichstag bei, doch ihre Hoffnungen erfüllten sich nicht, der Reichstag lehnte den Antrag ab. "Saubande", notiert Strauss in seinem Kalender.

Schließlich gelingt es den drei Kämpfern, im Jahre 1903 die "Genossenschaft deutscher Tonsetzer" (GdT) zu gründen. Zweck der Vereinigung: Die Verwaltung der Aufführungsrechte. Dem Vorstand gehörten neben Strauss und Rösch die Komponisten Engelbert Humperdinck, Eugen d'Albert und Gustav Mahler an. Dennoch blieb es auch mit dieser Rechtsgrundlage vorerst schwierig, die Rechte wahrzunehmen und durchzusetzen. Auch unter den vereinigten Komponisten gab es manche, die bezweifelten, daß dieser Weg ihnen wirklich eine Ver-

besserung bringen würde. Erst als sie von der Gesellschaft Zahlungen erhielten, waren sie überzeugt.

Nur wenige Monate später gründeten die drei die AfMA, die "Anstalt für musikalische Aufführungsrechte".

Die dritte Institution, wiederum von dem Triumvirat Strauss-Rösch-Sommer ins Leben gerufen, wurde 1915 gegründet: Es war die GEMA (zeitweise auch Stagma genannt). Sie hatte die Aufgabe, die durch die AfMA und GdT ermittelten Tantiemen einzutreiben und an die Komponisten weiterzuleiten.

Aus dieser Ur-Gesellschaft hat sich dann die GEMA bis zur heutigen Form hin weiterentwickelt. Parallel dazu wurde die "Verwertungsgesellschaft Wort" gegründet (geistiges Eigentum der Schriftsteller, Redakteure und Journalisten).

Die Arbeit der GEMA

Die "Gesellschaft für musikalische Aufführungs- und mechanische Vervielfältigungsrechte" hat die Rechtsform eines wirtschaftlichen Vereins, der ohne Gewinn arbeitet und kein eigenes Kapital hat (dies war bereits in der Gdt im Jahre 1904 verankert!). Alle erzielten Erträge müssen an die in- und ausländischen Berechtigten (Mitglieder) ausgeschüttet werden. Aus den Erträgen der Gesellschaft werden aber auch soziale Absicherungen für die Mitglieder geschaffen und künstlerische Projekte unterstützt.

Hauptaufgabe der GEMA ist es, die Rechte ihrer Mitglieder (Komponisten, Textdichter, Bearbeiter, Verleger) wahrzunehmen und die Nutzungsrechte jedermann auf Verlangen zu angemessenen Bedingungen einzuräumen bzw. Einwilligungen zu erteilen.

Sie muß jeder Nutzung urheberrechtlich geschützter Musik nachgehen und prüfen, ob Vergütungsansprüche bestehen. Sie ist Vermittlerin zwischen den Rechtsinhabern und den Nutzern, fungiert also treuhänderisch für die Rechtsinha-

ber. Ihr Wirken beschränkt sich allerdings auf das sog. "kleine Recht" (kollektive Wahrnehmung von Aufführungsrechten), während Inhaber des "großen Rechts" (das Aufführungsrecht für bühnenmäßige Aufführungen) weiterhin der Urheber/Autor bleibt. Die GEMA untersteht der Aufsicht des Deutschen Patentamtes.

Mitglieder können Komponisten, Bearbeiter, Textdichter und Verleger der U- und E-Musik werden. Ausübende Musiker können nur dann Mitglied werden, wenn sie auch schöpferisch tätig sind.

Ende 1993 waren ca. 30.000 Komponisten und Textdichter und ca. 3.000 Verleger Mitglieder der GEMA. Die Satzung legt die Arbeitsweise der Organe der Gesellschaft fest. Zur Ausschüttung an die Mitglieder kommen Vergütungen aus den folgenden Bereichen:

- Aufführungsrecht: öffentliche Aufführungen durch Musiker, Tonträger oder Bildtonträger, Musikboxen, mittels Lautsprecheranlagen oder Filmvorführung
- Senderechte: Hörfunk-/Fernsehsendungen
- Vervielfältigungsrechte: Produktion von Ton- oder Bildtonträgern und Vervielfältigung durch Rundfunkanstalten
- private Vervielfältigung: Audio- und Videogeräte Audio- und Videocassetten
- Verleih von Ton- oder Bildtonträgern und Noten durch Bibliotheken.

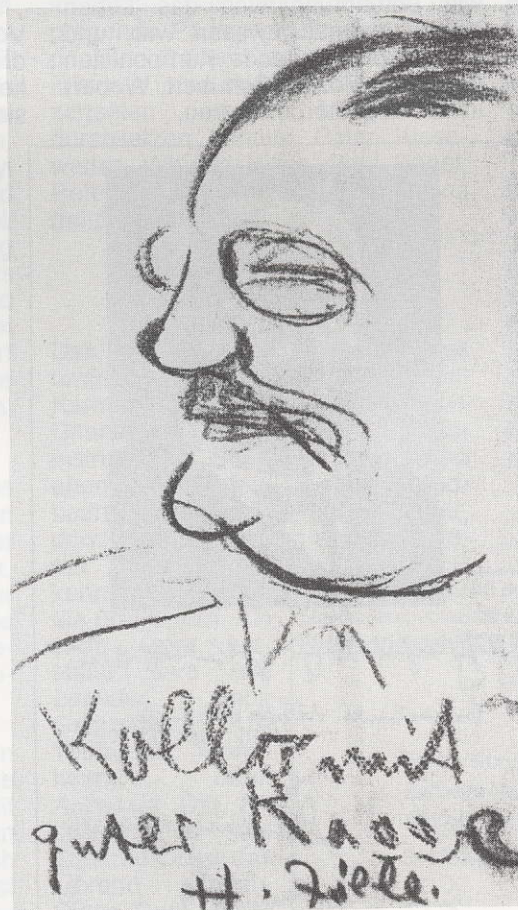
Ein Bewertungsausschuß legt das Tarifverfahren für die Bemessung fest. (Eine Unterscheidung nach Qualität oder Bedeutung des Werkes oder Urhebers gibt es natürlich nicht!)

Die GEMA hat vielfältige vertragliche Bindungen zu anderen Gesellschaften des In- und Auslandes. Da die Rechtsgrundlagen in anderen Ländern durchaus stark vom deutschen Recht abweichen können, mußten Kooperationsverträge geschaffen werden, um auch über die Grenzen hinweg Vertretungs- und Abrechnungs-Modi zu schaffen.

Die heutige Situation

In rund 90 Jahren intensivster Bemühungen zur Absicherung der Urheberrechte wurde viel erreicht, doch sind auch heute noch durchaus nicht alle Bereiche für den Urheber ausreichend abgesichert. So mußte beispielsweise auch das Urheberrecht an Computerprogrammen definiert und gesichert werden.

Ein Bereich, dem die Verantwortlichen der GEMA heute besonderes Augenmerk widmen, sind Raubmitschnitte und Raubpressungen aus öffentlichen Aufführungen. Aus



Kollo mit guter Kasse
Zeichnung von Heinrich Zille

Fortsetzung auf Seite 11

Künstlergespräche

Montag, 2. Oktober 1995, 19 Uhr
Loriot (Vicco von Bülow)
 Festsaal des Künstlerhauses,
 Lenbachplatz 8, 80333 München

Samstag, 9. Dez. 1995, 19 Uhr
KS Waltraud Meier
 Hotel Eden-Wolff,
 Arnulfstr. 4, 80335 München

Samstag, 16. Dez. 1995, 19 Uhr
Horst Stein
 Hotel Eden-Wolff,
 Arnulfstr. 4, 80335 München

Einlaß eine Stunde vor Beginn.

Kostenbeitrag

Mitglieder

Gäste

IBS-Abonnenten

Schüler und Studenten zahlen die Hälfte

DM 5.--

DM 10.--

frei

Kurz notiert

Ab 18.10.95 Ausstellung im oberen Foyer des Staatstheaters am Gärtnerplatz: *Aquarelle von Roma Ligocka*. Die polnische Künstlerin ist eine bedeutende Kostümbildnerin, die bereits in Mailand und Berlin gearbeitet hat.

Donnerstag, 30.11.1995, 19.30 Uhr:
 Preisträgerkonzert der Richard-Strauss-Gesellschaft im Künstlerhaus am Lenbachplatz. Anmeldung unbedingt erforderlich unter Telefon 2 28 39 85 (Bürozeiten wie IBS)!

**Mitgliederversammlung '95
 am 21. November, 19 Uhr
 im Hotel Eden Wolff, 80335
 München, Arnulfstr. 4**

Bitte beachten Sie
 hierzu das Beiblatt!

IBS-Club

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

Mittwoch, 11. Okt. 1995, 18 Uhr
Zur Person: Anna Bolena (Ref:
 H. Haus-Seuffert/F. Neuser-Bostel)

Dienstag, 28. Nov. 1995, 18 Uhr
Weihnachtsbasar

Wir bitten alle Bastler- und Bäcker(innen) sowie sonstigen freundlichen Helfer sehr herzlich, sich bei Frau Bartsch (Tel. 6709185) zu melden.

Kultureller Ausflug

Samstag, 14. Okt. 1995
Auf den Spuren Carl Orffs
 Führungen Carl-Orff-Museum und
 Klosterkirche „Marienmünster“

Abfahrt:	Marienplatz	8.18 Uhr
	(S4 Richtung Geltendorf)	
Ankunft:	Geltendorf	9.03 Uhr
Abfahrt:	Geltendorf	9.31 Uhr
Ankunft:	Dießen	9.56 Uhr
Treffzeit:	Carl-Orff-Museum	10.15 Uhr
	Hofmark 3, Dießen	

Wanderungen

Samstag, 21. Okt. 1995
**Grafrath - Jesenwang - Schön-
 geising - Grafrath**

Wanderzeit: ca. 3½ Stunden
 Abfahrt: Marienplatz 8.58 Uhr
 (S4 Ri. Geltendorf>)
 Ankunft: Grafrath 9.35 Uhr

Samstag, 18. Nov. 1995
**Freising - Marzling - Altenhausen
 - Freising**

Wanderzeit: ca. 3½ Stunden
 Abfahrt: Marienplatz 8.44 Uhr
 (S1 Ri. Freising)
 Ankunft: Freising 9.30 Uhr

Samstag, 2. Dez. 1995
**Murnau - Rund um den Staffel-
 see - Murnau**

Wanderzeit: ca. 4 Stunden
 Abfahrt: Starnberger Bahnhof 8.00 Uhr
 (Gleis 32)
 Ankunft: Murnau 8.52 Uhr

Anmeldung im Büro erforderlich (Sammelkarte
 Schönes Wochenende 5 Pers. für 30 DM)!

Opernkarten

IBS-Opernkartenvermittlung:

So. 5.11.95	Le Nozze di Figaro
Mo. 6.11.95	Anna Bolena
Do. 16.11.95	Carmen
Do. 28.12.95	La Bohème
Fr. 29.12.95	Hänsel & Gretel
Mo. 08. 1.96	Schwanensee
So. 14. 1.96	Simon Boccanegra
Do. 18. 1.96	La Damnation de Faust
So. 28. 1.96	3. Akademiekonzert

Bitte richten Sie Ihre Bestellung mit der Angabe „billig - mittel - teuer“ umgehend an Gottwald Gerlach, Einsteinstr. 102, 81675 München.

Reisen

Für IBS-Mitglieder bieten *Opern- & Kulturreisen* **Monika Beyerle-Scheller** (Mettnauer Str. 27, 81249 München) Tel. 089-8642299, Fax: 8643901 folgende Reisen an:

4.-12.11.95 New York:
 „Pique Dame“ (Tschaikowski) mit Leonie Rysanek, „Regimentstochter“ (Donizetti) mit Pavarotti „Luisa Miller“ (Verdi) in Washington D.C.

Weitere Reisen sind geplant nach Augsburg („Iphigenie“, „Don Carlos“), Karlsruhe („Don Carlos“, „Fürst Igor“), Kaiserslautern („Tannhäuser“), Stuttgart („Simon Boccanegra“). Bitte fordern Sie das ausführliche Reiseprogramm an.

SIE LESEN IN DIESER AUSGABE

- 1 50 Jahre GEMA
- 3 Veranstaltungen / Mitteilungen
- 4 Deon van der Walt
- 5 Aribert Reimann
- 6 Choreographie
- 7 Preußisches Märchen
- 8 Kirsten Flagstad
- 10 Buchbesprechungen
- 12 Henry Purcell
- 14 Feldkirch
- 16 Günter Bialas

☐ IBS e.V., Postfach 10 08 29, 80082 München

☎ 089 / 300 37 98 Mo - Mi - Fr 10-13 Uhr - Fax 089 / 864 39 01

Deon van der Walt

"Vivat Bacchus" steht auf dem Etikett des Rotweins, den der südafrikanische Tenor Deon van der Walt auf seinem Weingut in Paarl bei Kapstadt anbaut. Vivat Bacchus singen auch Pedrillo und Osmín in der *Entführung aus dem Serail*. Mit der Partie des Belmonte in dieser Oper begann 1982 van der Walts Karriere. Damals war er Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper. Am 14.05.95 fand ein Künstlergespräch mit ihm statt. Von Anfang an herrschte eine angenehm entspannte Atmosphäre, auch dank Frau Müllers souveräner und sachkundiger Moderation.

Nach einer kurzen Mikrofonprobe begann unser Gast zu erzählen. Er ist in Kapstadt geboren. Sein Vater studierte Gesang, die Mutter spielt Klavier, und Deon sang in einem Knabenchor, dessen Popularität in seinem Heimatland etwa mit der der Wiener Sängerknaben zu vergleichen ist. Nach seinem Dienst bei der Luftwaffe studierte er Gesang in der Universitätsstadt Stellenbosch in der Nähe von Kapstadt. Seine Ausbildung war sehr "deutsch", wohl auch weil sein Professor ein ehemaliger Schüler Lotte Lehmanns war. Lieder, vor allem von Schubert, bildeten einen Schwerpunkt. Da er kein Deutsch konnte, lernte er Lieder nur phonetisch.

Schon bald nach Beendigung des Studiums nahm er in Salzburg an einem Wettbewerb der Sommerakademie des Mozarteums teil und wurde Erster. Trotz vieler Angebote von verschiedenen Opernhäusern entschloß er sich erst für ein Jahr Mitglied des Münchner Opernstudios zu werden, hauptsächlich um Deutsch zu lernen. Aus dieser Zeit hörten wir Musikbeispiele aus dem *Freischütz* und dem *Mantel* von Puccini.

Sein erstes Engagement führte ihn für etwa neun Monate nach Gelsenkirchen. Anschließend wurde er für *Barbier von Sevilla* nach Covent Garden verpflichtet. In London erweiterte er sein Rossini-Repertoire um die *Italienerin in Algier* und *La Cenerentola*, obwohl er seine Stimme als eher lyrisch-deutsch empfindet. Eigentlich

wollte er nun freischaffend tätig werden, konnte aber überredet werden, einen Vertrag in Stuttgart anzunehmen. Hier bekam er reichlich Gelegenheit, sein Repertoire zu erweitern und zu festigen. Er gab sein Rollendebüt in *Falstaff*, den *Lustigen Weibern von Windsor* und in *Fetonte* einer Barockoper von Niccolò Jommelli.

Die Mozartpartien gehörten bald zu seinen Paraderollen. Entscheidend für seine weitere Laufbahn wurde eine Anfrage aus Zürich, ob er dort als Ferrando in *Così fan tutte* einspringen könnte, eine Partie, die er bis dahin nur in Deutsch gesungen hatte. Obwohl er nur drei Tage Zeit hatte, sie Italienisch zu lernen, sagte er zu!



Foto: K. Katheder

"Damals war ich noch naiver, aber ich habe es geschafft", erinnerte er sich. Anschließend war er erholungsbedürftig und nahm sich dort ein paar Tage frei. Zeit genug, um sich in die Stadt zu verlieben. Bis heute hat er in Zürich seinen Wohnsitz und einen Vertrag mit der Oper für zehn Abende pro Jahr. Seit 1986 singt er bei den Salzburger Festspielen. "Das ist dann für zwei Monate fast wie eine Familie", meinte er.

Die *Zauberflöte* 1991 in Salzburg unter der Regie von Johannes Schaaf sowie Harry Kupfers Inszenierung von *Così fan tutte* in San Francisco waren sicherlich bisher Höhepunkte in van der Walts Karriere. In diesem Zusammenhang wurde die Frage gestellt, ob er mit einem der Regisseure, die von Theater und Film kom-

men, Schwierigkeiten gehabt habe. "Mit allen", kam die spontane Antwort. "Aber es gab keinen richtigen Streit, auch bin ich nie von einer Produktion davongelaufen", fügte er sofort hinzu. Er hält die schauspielerische Herausforderung in der Oper heute für notwendig, aber es gibt natürlich Grenzen. Die physische Grenze war für ihn beispielsweise bei Kupfers *Così fan tutte* erreicht, es blieb gerade genug Atem, um noch "schön" singen zu können. Deon van der Walt hat es aber auch erlebt, daß Regisseure nicht wußten, was sie wollten und er die Regie für seine Rolle selbst in die Hand nehmen mußte.

Riccardo Muti, Nikolaus Harnoncourt und Sir Georg Solti gehören zu den großen Dirigenten, mit denen der Tenor zusammengearbeitet hat. Jeder ist anders, und gerade das findet er interessant und anregend. Muti gilt zwar als "Diktator", aber das Ergebnis ist großartig. Bei Harnoncourt ist eine Besonderheit, daß er die Stimme als Teil des Orchesters behandelt und sie nicht sogleich hervortreten läßt. Darauf machte uns unser Gast bei zwei Musikbeispielen aus *Così fan tutte* aufmerksam.

Gerne versucht er Neues, wie kürzlich *Die schöne Helena* in Zürich. "Sie glauben gar nicht, wie schwer es ist, Operette wirklich gut zu singen", meinte er. Im nächsten Jahr sind Rollendebüts in *Manon* von Massenet in Wien und in *La Bohème* in Kapstadt geplant.

Lange hat er keine deutschen Lieder mehr gesungen, da er der Ansicht ist, daß man die Poesie der Texte verstehen muß, um sie interpretieren zu können. Mit seinem mittlerweile ausgezeichneten Deutsch gibt er jetzt wieder mehr Liederabende, so auch im März 96 in München. An der Bayerischen Staatsoper wird er wieder den Don Ottavio singen, in neuen Partien wird er hier aber leider nicht zu hören sein.

Wir wünschen dem sympathischen Sänger neben viel Erfolg bei seinen Lieder- und Konzertabenden auch eine gute Ernte auf seinem Weingut. Helga Haus-Seuffert

Aribert Reimann: Ein Komponist unserer Zeit

Die Tatsache, daß bei über 30° Hitze an einem Sonntagnachmittag der Saal im Hotel Eden-Wolff gut besetzt war, spricht für das echte Musikinteresse der Mitglieder des IBS, die nicht nur kommen, wenn ein Sängerstar aus der Nähe zu bewundern ist. Und damit bestätigt sich auch der Satz des Gastes, der im Lauf des Gesprächs fiel: „Es gibt nirgends ein so gutes Opernpublikum wie in München.“

Da saß er also vor uns, ein äußerst korrekter, sehr ernsthafter Herr Ende fünfzig, der erfolgreichste Opernkomponist der Gegenwart, liebenswürdig bereit, aus seinem Erlebnisbereich zu erzählen und Fragen zu beantworten, Begriffe zu erläutern (Was ist ein Cluster?) und Vorstellungen zu klären (Vierteltontechnik). Selbst die zunächst naiv erscheinende Frage „Wie komponiert man?“ nimmt er ganz ernst, schildert die Entstehung eines Werkes aus Ideen, die z.T. beim Spazierengehen gefunden und dann skizziert werden, die Schreibtischarbeit an einem verbalen Plan, die Phase, in der das Stück sich gegen den Willen seines Schöpfers ver selbstständigt und entsteht.

Noch freilich ist es nicht so weit- wir wollen ja erfahren, wie es zur Meisterschaft gekommen ist. Das Berliner Elternhaus bietet eine musikerfüllte Atmosphäre: der Vater ist Kirchenmusiker, die Mutter Gesangspädagogin.

Ganz anders verhält es sich bei der Mutter. Schon als 13jähriger begleitet er ihre Schüler, und mit 15 Jahren hat er ein öffentliches Konzert mit einer Altistin. Das Begleiten behält er bei, dem klugen Rat der Mutter folgend, die voraussieht, daß er erst in 20 Jahren vom Komponieren wird leben können. Immerhin: über die Sängerstimme weiß er sehr gut Bescheid, probiert selber, was machbar ist und schreibt gern für bestimmte Sänger, deren Stimmen er kennt.

Welches musikalische Ereignis hat in ihm den Komponisten geweckt? Da ist 1952 eine *Wozzeck*-Aufführung an der Berliner Staatsoper, die großen Eindruck macht. Als er aber 1956 in Darmstadt die *Lulu-Symphonie* hört, kann er seinen

Platz nicht verlassen: „Die Erde hat sich gedreht.“ Noch vor dem Abitur legt er Boris Blacher, dem Kompositionslehrer und Direktor der Berliner Musikakademie, seine ersten Kompositionsversuche vor: es sind fast nur Lieder. Aber zuerst muß er durch die harte Schule des Kontrapunkts nach Fux' „Gradus ad Parnassum“ (1742!), die ihm von Ernst Pepping vermittelt wird. Der Anfang bei Blacher ist bitter: 20mal dieselbe Aufgabe, und immer „Das interessiert niemand, war alles schon da.“ Im 2. Semester schreibt Reimann an einer Violinsonate und



Foto: K. Katheder

findet darin eine Stelle, die ihn befriedigt, die er als seine eigene Sprache empfindet. Genau diese 4 Takte entdeckt Blacher als Ansatz in die rechte Richtung. Dieser geniale Lehrer, durch dessen Schule viele bedeutende Komponisten gegangen sind, hilft ihm, den eigenen Weg zu finden. Fünf Jahre war Reimann bei Blacher, und später noch hat er ihm jede Komposition gezeigt.

Natürlich wollte Helga Schmidt den Komponisten Aribert Reimann auch in Ausschnitten aus seinen Werken vorstellen. Das erste Beispiel stammte aus den 1961 für Rita Streich komponierten *Kinderliedern*, und es war gerade das Lied, das die Sängerin damals als zu schwer abgelehnt hatte. Wir hörten eine Aufnahme mit der 24 Jahre jungen Christine Schäfer. Für diese bezaubernde Stimme schreibt Reimann jetzt an einem Werk für Sopran und Orchester auf Gedichte der

amerikanischen Lyrikerin Emily Dickinson (1830-1886).

Die Stimme, für die Reimann das meiste geschrieben hat, gehört Dietrich Fischer-Dieskau. Das begann mit Korrepetieren und Begleiten (die Mutter hat's vermittelt), dann kamen für ihn komponierte Werke *Ein Totentanz* (1960) und der *Celan Zyklus* (1971) und kulminierte in der Oper *Lear*, die just am Jahrestag unseres Gesprächs, am 9. Juli 1978, in München mit triumphalem Erfolg uraufgeführt wurde. Reimann hatte lange gezögert, dem Wunsch des Freundes zu entsprechen und den gewaltigen Stoff anzugehen, mit dem auch Verdi sich ein Leben lang beschäftigt hat. Inzwischen hat die Oper 13 Inszenierungen, auch im Ausland, erlebt. Und schließlich ist es *Unrevealed*, ein Werk für Bariton und Orchester auf Texte von Byron, das Fischer-Dieskau 1992 in Berlin „mit der Stimme eines jungen Mannes“ als letztes singt, bevor er zu singen aufhört. (Musikbeispiel) Beide, der Sänger und der Komponist, unterrichten jetzt an der Berliner Musikhochschule, wobei Reimann natürlich der moderne Liedgesang zufällt, eine Aufgabe, die ihn durchaus stimuliert. Es war auch die Stimme Fischer-Dieskaus, die uns in den Anfang von Reimanns *Requiem* (1982) führte. Der Komponist hat den lateinischen Text durch Einschübe aus dem Buch Hiob in 5-8 verschiedenen Sprachen aufgebrochen, mit denen er gleichsam „in die Welt gehen“ wollte. Das *Requiem* wurde aber auch zum Anlaß, Günter Bialas' zu gedenken, von dessen plötzlichem Tod tags zuvor Reimann eben erst durch Helga Schmidt erfahren hatte, eine Nachricht, die ihn zutiefst erschütterte. Hatte er doch mit dem verehrten Freund den 88. Geburtstag feiern wollen...

Nun steht mit der Oper *Das Schloß* nach dem gleichnamigen unvollendeten Roman von Franz Kafka wieder ein Werk Aribert Reimanns in der Reihe der Festspielpremieren und danach im Spielplan des Nationaltheaters, und wir haben die Möglichkeit, uns von seiner Musik und der von ihm brennend aktuell empfundenen Problematik um Behördenwillkür, Fremdenhaß und Einsamkeit anrühren zu lassen.

Ingeborg Gießler

Was ist eine Choreographie ?

Das Wort Choreograph kommt aus dem Griechischen und bedeutet "Schöpfer künstlerischer Tänze", eine Choreographie nannte man im 18. Jh. eine sog. Tanzschrift.

Wie kam ich dazu, über Choreographie zu schreiben? Am 13. März 1994 sah ich im Gasteig im Rahmen eines Konzertes die Orchestervariationen *The Young People's Guide to The Orchestra* von Benjamin Britten ganz zauberhaft tänzerisch dargestellt. So kam mir die Idee, den Schöpfer dieses Tanzwerkes, Heinz Manniegel, ein wenig über seine Arbeit auszuhorchen. Heinz Manniegel studierte Tanz in Dresden an der Staatlichen Ballettschule und machte 1959 dort sein Staatsexamen. Nach ersten Engagements in Leipzig und Berlin blieb er 1961 in Köln im Westen und kam nach weiteren Tanzengagements in Köln, Wuppertal, Hamburg als Ballettmeister nach Bremen, wo zu der Zeit die Elite der Moderne wirkte. Nach vielen Stationen in aller Welt landete er schließlich 1974 als Ballettmeister beim "Het National Ballett" in Amsterdam, wo er u.a. mit Hans van Manen zusammenarbeitete. Von dort ging er als Ausbilder für Lehrer an die "Nel-Ros-Akademie" in Amsterdam, und seit 1982 ist er Professor an der Ballettakademie der Hochschule für Musik in München.

Nachdem wir kurz über seinen Lebenslauf gesprochen hatten, kamen wir dann auf seine Choreographie der Britten-Musik. Wie kam es dazu? "Ausgangspunkt einer Choreographie ist immer eine Idee, die Musik oder der Mensch." Hier stammte die Idee von Heinrich Klug. Manniegel war davon angetan und studierte nun zuerst einmal die Musik sowohl vom Band als auch durch die Partitur. Die Musik mußte dann sozusagen auseinandergenommen werden, um herauszufinden, was die einzelnen Instrumente aussagen (z.B. Cello: tenorhaft, romantisch). Dann folgten Überlegungen, wie wohl der Komponist das jeweilige Instrument empfunden und wie er das Purcell-Thema für die einzelnen Instrumente variiert hat. Manniegel hatte die Idee, für jedes vorgestellte Instrument die gleiche Anzahl Tänzer einzusetzen wie Instru-

mente im Orchester spielten. Nur bei den Streichern mußte er davon abweichen, da die Tanzgruppe zu klein war. Hier setzte er - sozusagen als Höhepunkt - Solisten ein. Er ist mit seiner tänzerischen Darstellung ganz strikt der Partitur gefolgt und hat Schritte gefunden, die das Typische des jeweiligen Instruments widerspiegeln.

Heinz Manniegels Choreographien entstehen immer im Ballettsaal in Zusammenarbeit mit den Tänzern, die er zur Inspiration für die entsprechenden Schritte braucht. Er hat noch nie ein Ballett auf dem Papier entwickelt, d.h. konstruiert. Unterstützt wird seine Arbeit im Ballettsaal vom Korrepetitor, der aufpaßt, daß z.B. in der Coda des Britten-Stückes alle Tanzeinsätze genau mit denen der Instrumente übereinstimmen. So entstand aus einer rein handwerklichen Arbeit ein homogenes Stück, das beim Publikum einen großen Eindruck hinterließ und das Britten-Stück noch liebenswerter machte, da hier das Auge sah, was das Ohr hörte.

Choreographie ist nach Manniegels Aussage Kunst und Handwerk zugleich. Bei Handlungsballetten tritt im allgemeinen das Künstlerische in den Vordergrund, da hier der Tanz auf die Handlung abgestimmt sein muß. Das Britten-Ballett basierte auf klassischer Schritt-Technik, meistens bevorzugt es Manniegel aber, alle Schritte ausführen zu lassen, die ihm gerade eingefallen sind aber im allgemeinen nicht klassisch. Manniegel sagt, daß es ihm sehr viel leichter fällt, neue Dinge (Schritte) zu entwickeln, da er sehr impulsiv arbeitet und während der Arbeit mit den Tänzern nicht durch Überlegungen im Fluß der Empfindungen gestört werden will. Daher kann er sich schlecht Choreographien merken, es ist notwendig, daß seine Arbeit auf Video festgehalten wird, um sie später nachzuvollziehen. Die Videoaufzeichnung ist heute die meist angewandte Konservierungstechnik für Choreographien. Es gibt auch Tanzschriften, in denen ähnlich wie in der Notenschrift die Schritte festgehalten werden (Benish-Methode, Laban-Notation). Früher wurde auch vieles einer Choreographie persönlich von Ge-

neration zu Generation weitergegeben. Da erleichtert die heutige Technik doch einiges.

Wir kamen dann noch auf einige neue Ballette zu sprechen, die Heinz Manniegel erarbeite und die inzwischen aufgeführt wurden. Es handelt sich da um *Kinderszenen* von Robert Schumann, in denen er die einzelnen musikalischen Szenen tänzerisch umsetzt und mit dieser Darstellung den erwachsenen Zuschauern zeigen will, wie allein gelassen und verängstigt Kinder sein können. Oder *Carmina Burana* von Orff, mit der er die junge, erwachende Erotik des Menschen zeigen will.

Im Handlungsballett kommt zur Choreographie natürlich auch noch die Interpretation der Tänzer hinzu. Obwohl die Schritte immer gleich sind, wirkt dasselbe Ballett jedoch mit anderen Tänzern auch anders, so z.B. die Variationen des schwarzen Schwans in *Schwanensee*. Jede Tänzerin wird da eine andere Dynamik entwickeln, die eine wird es verführerisch, die andere eher erotisch oder sogar brutal darstellen, obwohl bei allen die technischen Schritte dieselben sind.

Allerdings wird heute oft die Technik zu stark hervorgehoben und die Interpretation vernachlässigt: bei den 32 Fouettés des schwarzen Schwans wird oft vergessen, daß "fouetter" peitschen heißt - diese Fouettees soll der Betrachter als immer wiederkehrenden Schlag der „Peitsche“ erleben, der ihn in eine nach Erlösung drängende Spannung treibt. Das geht aber nur, wenn das Bein bei den Drehungen seitlich weggeschleudert wird und nicht nach vorn. Nur so sieht man das Peitschen des Beines, und die ursprüngliche Idee wird wahr.

Für Manniegel ist eine Choreographie verwandt mit der Lyrik, sie ist für ihn wie ein Gedicht, was er auch immer auszudrücken versucht. Ein Ballett muß eine Aussage haben, ohne diese ist es für ihn undenkbar, allerdings muß die Aussage auch immer für das Publikum verständlich sein.

Wulfhilt Müller



Preußen am Gärtnersplatz!

Doch keine Angst, sie dürfen nur auf der Bühne ihr Unwesen treiben, in der Ballettoper *Preußisches Märchen* von Boris Blacher. Blacher, der sich Zeit seines Lebens für Musik- und Tanztheater gleichermaßen interessierte, hatte bereits 1947 die erste Idee zu einer Oper nach Motiven des Zuckmayerschen Schauspiels *Der Hauptmann von Köpenick*. Zusammen mit seinem Librettisten, Heinz Tilden von Cramer, der sich auch noch von Heinrich Manns Roman *Der Untertan* inspirieren ließ, schrieb Blacher das Libretto im Winter 1948/49. Das Werk ist eine gesellschaftskritische Komödie über das Spießbürgertum im wilhelminischen Berlin. Mit leichter Ironie bis hin zur Satire wird der unbedingte Glauben an die irdische Obrigkeit und der totale Gehorsam gegenüber Uniform, Militär und Beamtentum geschildert. Das geht bis zur Parodie: So wird der 70jährige Vater Fadenkreuz von einer Sopranistin und die 60jährige Mutter Fadenkreuz von einem Baß gesungen. Wilhelm Fadenkreuz, der Hauptmann, ist bei Blacher eher eine schwache, schwankende Kreatur.

Im Gegensatz zum Schauspiel, wo der Schuster Voigt als Hauptmann Handlungsträger ist, liegen in der Oper die Fäden in der Hand des Bürgermeisters. Der und damit die Obrigkeit werden im Stück zur Karikatur: Beim Sturm der Soldaten auf die Stadtkasse muß der Bürgermeister seine Frau zu Hilfe rufen, damit wieder Ruhe und Ordnung hergestellt werden. Eine weitere Person ist die Tochter des Bürgermeisters, die sich zwar um Wilhelm in Uniform sehr bemüht, nach dessen Demaskierung aber nichts mehr für ihn übrig hat. Ähnlich wie in Strauss' *Ariadne* gibt es im *Preußischen Märchen* Nebenhandlungen, allerdings pantomimischer bzw. tänzerischer Art. Eine weitere Änderung gegenüber Zuckmayer ist der Epilog, in dem sich die Protagonisten mit einem nicht ganz ernst gemeinten moralischen Schlußwort ans Publikum wenden. Die Musik ist eine bunte, operettenhafte Mischung aus Märschen, Polkas, Walzern und Galopps. Aber beileibe nicht nur, sie enthält auch

viele polymetrische und polytonale Stellen. Blacher hielt diese Oper für eines seiner besten Werke. *Preußisches Märchen* ist im Stil einer Nummernoper geschrieben. Bis auf ein Arioso des Wilhelm im I. Bild gibt es aber keine großen, durchgehenden Gesangsstücke. Das Ballett hat in dieser Oper eine handlungstragende Funktion. Spielszene und Tanz gehen, auch auf der musikalischen Ebene, immer wieder ineinander über.

Bei der Uraufführung am 23.9.1952 in der Städtischen Oper Berlin war die Aufnahme zwiespältig, vielleicht auch wegen der gesellschaftskritischen Inhalte, die man wenige Jahre nach dem 2. Weltkrieg so nicht hören wollte. Erst in den 60er Jahren und vor allem 1978 in einer Inszenierung an der Wiener Volksoper wurde die Oper ein Erfolg. In Berlin wurde 1981 in einer Inszenierung von Winfried Bauernfeind das Werk wiederaufgenommen.

Trotz umfangreichen Schaffens gehört Blacher nicht gerade zu den oft gespielten Komponisten. Vielleicht liegt es an Blachers Kompositionsweise, die sich nicht so sehr um theatralische Effekte und Klangmalerei kümmert. Der Komponist versucht, Theatralisches unmittelbar in Zeitmaß, Linie, Gestik der Musik umzusetzen. Natürlich hatte sich Blacher auch mit der Zwölftonreihe beschäftigt. Er ging vom melodischen Gebrauch der Reihe aus und legte sich ein mathematisches Bauprinzip der variablen Metren zurecht, mit ständig veränderten Taktgrößen und asymmetrischen Betonungen. Als Lehrer an der Berliner Musikhochschule hatte er so prominente Kompositionsschüler wie Gottfried von Einem, Giselher Klebe, Aribert Reimann.

Geboren wurde er 1903 in Niuchwang, einer Hafenstadt am Gelben Meer als Sohn baltischer Eltern. Sein Vater war Direktor der Russo-Asiatischen Bank. Bei Kriegsausbruch 1914 wurde er nach Irkutsk in Sibirien versetzt, wo Boris Geigenunterricht erhielt. Irkutsk hatte außerdem ein Theater, in dem Blacher Opernvorstellungen besuchte. 1919 zog die Familie nach Chabrin

in der Mandschurei. Der damals 16jährige hatte beim Leiter des Orchesters der Stadt Musikunterricht und erhielt den Auftrag, nach Klavierauszügen Orchesterstimmen zu schreiben, z.B. für Puccinis *Tosca*, denn die Beschaffung von Aufführungsmaterial war schwierig.

Nach dem Abitur erklärte Boris seinem Vater, daß er Musik studieren wolle, was dieser nicht akzeptierte. Allenfalls Architektur ließ der Vater als Kompromiß zwischen Kunst und Brot gelten. Blacher fügte sich und wurde 1922 mit seiner Mutter nach Berlin geschickt, um sich an der Technischen Hochschule zu immatrikulieren. Allerdings hielt er dieses Studium nur zwei Jahre durch, dann widmete er sich ganz der Musik. Daraufhin entzog ihm der Vater die monatliche Unterstützung. Der inzwischen 22jährige mußte sich nun mit Notenabschreiben und dem Arrangieren leichter Musik sein Leben finanzieren. 1926 schrieb er zusammen mit Winfried Wolf die Musik zu einem Stummfilm über Bismarck. Kinoerfahrung hatte er genügend, denn, um Geld zu verdienen, spielte er auch in Kinosälen Klavier zur Untermalung der Stummfilme.

Sein erster großer Erfolg auf dem Gebiet der ernsten Musik war sein Opus 10, die *Concertante Musik für Orchester*. Sie wurde 1937 unter Carl Schuricht mit den Berliner Philharmonikern uraufgeführt und war so sensationell, daß eine sofortige Wiederholung verlangt wurde. Blacher erhielt seine erste Anstellung als Kompositionslehrer am Dresdner Landeskonservatorium. Er hatte allerdings Schwierigkeiten mit der Obrigkeit und verließ das Konservatorium wieder. Bis zum Ende des zweiten Weltkriegs schrieb er seine erste abendfüllende Oper *Fürstin Tarakanowa* und einige kammermusikalische Werke. Nach 1945 wurden bis 1955 zehn Bühnenwerke uraufgeführt: 1946 *Die Flut*, 1947 *Die Nachtschwalbe*, 1950 das Ballett *Lysistrata*, 1952 *Preußisches Märchen* und 1953 die *Abstrakte Oper*.

Boris Blacher starb 1975 in Berlin.
Jakobine Kempkens

Schwarzer Samt und geschmolzenes Gold

Zum 100. Geburtstag von Kirsten Flagstad

Superlative bei der Beschreibung von Sängern machen eher skeptisch, doch bei Kirsten Flagstad waren und sind sich Stimm-Historiker und -Kenner einig, daß sie die reichste, üppigste Stimme des Jahrhunderts hatte.

Sie wurde am 12.7.1895 in Hamar, einer kleinen Stadt ca. 120 km nördlich von Oslo geboren. Beide Eltern waren Musiker: der Vater Dirigent, die Mutter Pianistin und Klavierlehrerin, sie unterrichtete auch Kirsten und die anderen Geschwister. Nur wenige Jahre nach ihrer Geburt zog die Familie nach Oslo. Die Eltern schenken der Zehnjährigen zum Geburtstag den Klavierauszug des *Lohengrin*, und sie studiert sogleich die Partie der Elsa ein. Bei ihrer eigenen Konfirmationsfeier singt sie Elsas Traum. Die anwesende Gesanglehrerin Ellen Schytte-Jacobsen erkennt die außergewöhnliche Stimm-Qualität und unterrichtet sie.

Im Jahre 1913 kann sie an der Osloer Oper als Nuri in *Tiefland* debütieren. Sie setzt ihr Studium bei zwei weiteren Lehrern fort und studiert eifrig Opernpartien. Dies fiel der musikalisch hochbegabten Sängerin offenbar sehr leicht, denn bereits mit 20 beherrschte sie 30 Partien, die sie ohne Korrepetitor einstudiert hatte. So vorbereitet erhält sie schließlich ein festes Engagement an der Komischen Oper in Oslo, wo sie allerdings fast ausschließlich in Operetten auftrat. Bereits 1920 denkt sie zum ersten Mal daran, sich von der Bühne zurückzuziehen: Sie hatte geheiratet und eine Tochter bekommen und wollte sich nun ganz der Familie widmen. Aber gerade nach der Geburt der Tochter war ihre Stimme runder und größer geworden, und schließlich kann ihre Mutter sie überreden, wieder zur Bühne zurückzukehren. Sie nimmt nun ein Engagement am Göteborger Stadttheater an und muß auch

hier wiederum fast nur Operette singen. Eine ihrer Erfolgsrollen war *Die Bajadere* von Emmerich Kálmán. Gerade diese Rolle aber haßte sie, denn sie fühlte sich in den aufreizenden Kostümen nicht sehr wohl.



Elisabeth in Tannhäuser

Ihr Rollendebüt als Elsa am Osloer Nationaltheater bedeutete eine Wende in ihrem Leben. In dieser Rolle sah sie Henry Johansen, ein wohlhabender Geschäftsmann, den sie nach vollzogener Scheidung heiratete. Erneut trägt sie sich mit dem Gedanken, sich nur noch ihrer Familie zu widmen, doch ihrem Mann gelingt es, sie von diesem Schritt abzuhalten. Sie kann nun in einigen wichtigen Partien des lyrischen bzw. jugendlich-dramatischen Fachs reüssieren, z. B. Nedda, Butterfly, Mimi, Aida, Desdemona.

In einer *Tosca*-Vorstellung hört sie Otto Kahn von der Direktion der

Met und möchte sie zu einem Vorsingen in New York überreden. Doch die zeitlebens bescheidene Künstlerin hat kein Interesse daran, denn es würde ja bedeuten, daß sie ihre Familie verlassen muß. Die einst berühmte Bayreuther Hochdramatische Ellen Gulbranson hört sie in Oslo als Isolde (eine Partie, die sie in nur 1/2 Jahr einstudiert hatte!) und berichtet darüber begeistert in einem Brief an Winifred Wagner. Sie singt in Bayreuth vor und wird für die Festspiele 1933 als Ortlinde und 3. Norn engagiert. Im nächsten Jahr singt sie die Sieglinde und Guttrune. Kirsten Flagstad ist danach nie wieder in Bayreuth aufgetreten.

Nun widersetzt sie sich auch nicht mehr einem Vorsingen für die Met vor dem gewaltigen Gatti-Casazza, der - nachdem Frieda Leider nicht mehr an der Met singen wollte - dringend eine Hochdramatische brauchte. Am 2. 2. 1935 steht die nun 39jährige als Sieglinde neben Lauritz Melchior als Siegmund auf der Bühne und erobert mit dieser einen Vorstellung im Sturm das Met-Publikum. Jeder in Amerika wollte diese Wunderstimme hören, und die Met hatte nach langer Zeit wieder ein ausverkauftes Haus. In nur 17 Vorstellungen

wurden 80.000 Karten verkauft, die Flagstad hat quasi die Met vor dem Bankrott gerettet. "Ich habe der Welt Caruso und die Flagstad geschenkt", sagte Gatti-Casazza später.

Sie trat in einer Reihe von Freiluftkonzerten auf, in Chicago waren es einmal 250.000 Zuhörer! Erst an der Met hat sie sich ganz dem hochdramatischen Fach gewidmet: Isolde, Brünnhilde, Senta und Kundry (die sie in 11 Tagen lernte!) sowie Fidelio waren ihre wichtigsten Rollen. In ihren Konzerten sang sie neben Ausschnitten aus Opern auch gern Klavierlieder.

Die Wirkung

Glücklicherweise hat die Sängerin auch viele Schallplatten eingespielt. So können auch wir, die wir sie nicht mehr erleben konnten, die außerordentliche Qualität ihrer Stimme und ihres Singens nachvollziehen.

Kirsten Flagstad hatte eine so reiche, klangopulente Stimme wie vielleicht keine Sopranistin vor oder nach ihr. Dabei hatte sie trotz des dunklen Timbres einen echten Sopran, sie war kein künstlich nach oben getriebener Mezzo. Ihre Stimme war bruchlos geführt, ihr Atemstrom schien unendlich zu sein. "Wenn sie sang, war es fast wie ein zweites Orchester", erinnert sich Georg Solti. Ihre Riesenstimme verlor bis zuletzt nicht den warmen Klang, sie konnte zart und lyrisch klingen, ohne körperlos zu sein. "Sie war wie schwarzer Samt mit geschmolzenem Gold" - so beschreibt Jessye Norman die Stimme der Flagstad.

Schwere Jahre

Ihre inzwischen erwachsene Tochter war nach Amerika gekommen, aber ihr Mann blieb in Norwegen, ihn sah sie nur, wenn sie zu Ferien nach Hause kam. So hat sie wohl auch nicht gewußt, daß ihr Mann Mitglied der Nationalsozialistischen Partei Norwegens war und mit deutschen Nazis Geschäfte mach-

te. Als Norwegen durch Deutsche besetzt wurde, wollte sie bei ihrem Mann sein und ging - zum Entsetzen ihrer amerikanischen Freunde - 1941 nach Norwegen. Bei Kriegsende verhaftet man ihren Mann, auch sie selbst wird verdächtigt, Nazi-Sympathisantin zu sein. Sie erhält Auftrittsverbot und darf das Land nicht verlassen. Ihr Mann stirbt im Gefängnis.

Neubeginn

Nach fünfjähriger Pause kann sie 1947 in England wieder auftreten

Tournee liegt ihr das Publikum wie früher zu Füßen. Große Erfolge ihrer letzten Jahre waren u. a. die Dido in Purcells *Dido und Aeneas* an Covent Garden, *Fidelio* unter Bruno Walter bei den Salzburger Festspielen, der *Ring* unter Furtwängler in Mailand und in Rom im Jahre 1950. Die Mitschnitte auch dieser späten Auftritte zeigen, daß die Stimme nach wie vor intakt ist, lediglich die Vollhöhe ist nicht mehr ganz so gut.

1953 verabschiedet sie sich mit einem Liederabend von ihrem Publikum. Für kurze Zeit übernimmt

sie die Leitung der Osloer Oper, doch ein Krebsleiden zwingt sie zur Aufgabe auch dieser letzten Tätigkeit. Am 8. 12. 1962 starb sie und wurde - man weiß nicht wo - in aller Stille begraben, so hatte sie es selbst verfügt. Sie hatte sich nie als Diva gesehen oder geriert, war immer bescheiden geblieben.

In ihrer Geburtsstadt Hamar hat man in ihrem Geburtshaus ein Museum eingerichtet. Hier fand aus Anlaß des

100. Geburtstages ein Festival statt mit Ausstellungen von Kostümen, Fotos und Erinnerungstücken und Vorträgen. Man hatte Jessye Norman für ein Benefiz-Konzert zu Gunsten des Museums gewinnen können - eine schöne Referenz einer heutigen großen Künstlerin an die vielleicht bedeutendste Sopranistin unseres Jahrhunderts.

Helga Schmidt



Das Flagstad Museum

Foto: Helga Schmidt

und wird stürmisch gefeiert. Doch in Amerika ist sie weiterhin unerwünscht, man glaubt nicht, daß sie keinerlei Nazi-Kontakte hatte. Erst der neue (jüdische) Met-Direktor Rudolf Bing hat den Mut, sie zu engagieren. Auf den Straßen gibt es Demonstrationen gegen sie. All diese unberechtigten Vorwürfe mußten schließlich verstummen, und erneut siegt sie durch die unverminderte Qualität ihres Singens. Auf einer großen Nordamerika-

IBS-aktuell

Zeitschrift des Interessenvereins des Bayerischen Staatsopernpublikums e.V. im Eigenverlag
Redaktion: Helga Schmidt (verantwortlich) - Karl Katheder - Dr. Peter Kotz - Wulfhilt Müller - Stefan Rauch
Layout: Wulfhilt Müller - Stefan Rauch
Postfach 10 08 29, 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.
Nachdruck in anderen Druckwerken nur mit Erlaubnis der Redaktion.

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
Druck: Max Schick GmbH, Druckerei und Verlag, Karl-Schmid-Str. 13, 81829 München

Opern der Welt Richard Strauss **Elektra** Textbuch. Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen. Serie Musik Piper Schott, 224 S. mit zahlreichen Abbildungen. DM 19.90 In gleicher Ausführung: Richard Strauss **Salome**. 208 S. DM 19.90

Der Opernfreund, der vom Besitz einer Eintrittskarte ins Opernhaus nicht nur das - doch meist flüchtige - Erlebnis eines Abends erwartet, sondern in Wesen und Geist der jeweiligen Oper tiefer eindringen möchte, sei auf die Serie Opern der Welt im Verlag Piper Schott verwiesen. Herausgeber ist der Dirigent und Musikwissenschaftler Kurt Pahlen. Im April und Juni dieses Jahres sind die Bücher zu den beiden oben genannten genialen Musikdramen von Richard Strauss erschienen, zu denen bisher wenig Geeignetes greifbar war.

Zunächst geht es natürlich um die Vermittlung des Textes. Da es sich in beiden Fällen um Literaturopern handelt, ist er von besonderer Bedeutung. Oscar Wildes **Salome** und Hugo von Hofmannsthal's **Elektra** sind selbständige, für die Sprechbühne geschaffene Dramen, die durch die Musik von Richard Strauss in eine allgemein gültigere Sphäre überhöht worden sind. Die Bücher sind so angelegt, daß der Text auf der rechten Seite steht, während auf der linken die Erläuterungen gebracht werden, teils in Worte gefaßt, teils in Notenbeispielen dargeboten. Wer anhand eines solchen Textbuches sich eine CD anhört, hat sicher besonderen Genuß und Gewinn. (Für **Salome** empfiehlt sich die schöne historische Aufnahme mit der Staatskapelle Dresden unter Joseph Keilberth mit Christel Goltz in der Titelrolle.) Der musikalisch erläuterte Textteil, also das eigentliche Libretto, macht etwas mehr als die Hälfte des Buches aus. Es folgen jeweils kurze Inhaltsangaben sowie ausführlichere Inhaltserzählungen, Angaben zur Herkunft des Stoffes, zur Entstehung der Musik, zur Biographie und Persönlichkeit der Dichter und des Komponisten im Zusammenhang mit der Stellung im Gesamtchaffen. Die Aufführungsgeschichte ist durch reiches Bildmaterial anschaulich gemacht.

Da sich im Piper-Verlag ein Besitzwechsel vollzogen hat, steht noch nicht fest, in welcher Ausstattung

die Titel übernommen werden. Sie bleiben aber auf jeden Fall im Programm.

Ingeborg Gießler

Humphrey Burton. **Leonard Bernstein**. Die Biographie. 798 S., Verlag Albrecht Knaus, München 1994, DM 78,-

Am 14. Oktober 1990 starb Leonard Bernstein. Er war der vielseitigste, größte, jugendlichste... War er? Humphrey Burton hat "die Biographie" verfaßt, schon vom Umfang mit exakt 700 Seiten Text und einem hundertseitigen Anhang her ein herausragendes Werk. Und der Inhalt hält, was der Umfang verspricht.

Die Spannung erhält die Lebensbeschreibung dadurch, daß es keine strategisch geplante Karriere abzuhandeln gilt, sondern ein Künstlerleben voller Zerrissenheit, in dem sich die Tiefpunkte und die Höhenflüge zumindest die Waage halten. Nichts wird ausgespart in Burtons Biographie. Sowohl das Nachkriegskonzert in München wie auch das Konzert für Amnesty International (mit Claudio Arrau) oder der konzertante Tristan finden sich wieder. So viel Bernstein aber auch reiste, Mittelpunkt seines Lebens und Mittelpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit blieb Amerika ("I like to be in America"). Schon aus diesem Grund ist Bernsteins Biographie weit mehr als nur das Nachzeichnen von Lebenslinien. Mit seiner Einbindung in die Musik der neuen Welt, sei es, daß er sie selbst komponierte, sei es, daß er Komponisten wie Schuman, Copland oder Ives aufführte, wurde sein Leben Teil der amerikanischen Musikgeschichte. Und so erfährt man über die von Bernstein gepflegten Kontakte zu Komponisten und Dirigenten viel über das amerikanische Musikleben des 20. Jahrhunderts.

Überall, wo "Lenny" auftauchte, nahm er sein Gegenüber gefangen durch sein vielseitiges Interesse, sein Wissen, seinen persönlichen Charme und seine Vitalität. Diese Vitalität war wohl die hervorstechendste Eigenschaft des Künstlers, die verlangte, alles auszuleben.

Nach der Biographie kannte Bernstein auch in seinem Gefühlsleben keine Schranken. Ein Eingehen hierauf scheint mir deshalb wichtig, um dem Eindruck entgegenzuwirken, bei Bernstein habe es sich um ein sexbesessenes Monster oder - in späteren Jahren - um einen pädophilen Greis gehandelt. Vielleicht wirkt der Vergleich auf den ersten Blick etwas zu einfach: Wie Bernstein keinen Unterschied zwischen E-Musik und U-Musik machte, sondern nur "gute Musik" gelten ließ, so konnte er wohl zeit lebens auch die Einteilung in (gute) heterosexuelle und (schlechte) homosexuelle Beziehungen für sich nicht nachvollziehen, richtete sich stets nach seinen "echten" Gefühlen, litt aber gleichwohl unter der Spannung, die sich aus seinen Wünschen und der Erwartungshaltung seiner Umwelt ergab.

Wirkte er schon auf dem Dirigentenpult nicht als unterkühlter Magier, Pedant oder beamteter Musikverwalter wie viele seiner Berufskollegen, so war er im (Privat-) Leben sicherlich ein an - auch wirklichen - Freunden reicher Mann, der dennoch irgendwie vereinsamt erscheint, möglicherweise, weil er alles auslebte, die Liebe wie den Protest, die Freude wie die Trauer und ihm andere niemals in der gleichen Intensität folgen konnten.

Jetzt mag sich der Leser fragen, ob der Rezensent nicht schon den ihm zugewiesenen Bereich des Berichts über ein Buch verlassen hat. Keineswegs. Denn nur schlaglichtartig läßt sich zu dieser Biographie etwas sagen, weil sie bei ihrer Vorlage einfach aus dem Vollen schöpfen konnte und dies auch - ohne jemals zu langweilen - getan hat.

Burton war ein Freund Bernsteins. Er hat - so glaube ich - in diesem Buch nichts beschönigt und nichts unter den Tisch gekehrt. Mich hat das Buch gefesselt; es hat den Respekt vor dem Menschen Leonard Bernstein vermehrt. Warum, so habe ich mich beim Lesen des öfteren gefragt, sind wir eigentlich nie auf die Idee gekommen, "Lenny" einmal zum IBS einzuladen. In seiner Leidenschaft, Menschen, die sich für Musik wirklich interessieren, etwas darüber zu erzählen, hätte er unsere Bitte wohl nicht abgeschlagen.

Dr. Peter Kotz

Hans A. Neunzig: **Dietrich Fischer-Dieskau**. Eine Biographie. Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. 320 Seiten DM 58,--.

In dem IBS-Podiumsgespräch am 4.11.1993 sagte Dietrich Fischer-Dieskau, daß er mit keiner der über ihn geschriebenen Biographien wirklich zufrieden sei, daß aber in Kürze ein neues Buch erscheinen werde, daß weniger fehlerhaft sei.

Dieses Buch ist rechtzeitig zu des Sängers 70. Geburtstag erschienen. Der Autor ist Fischer-Dieskau seit vielen Jahren freundschaftlich verbunden. Fischer-Dieskau hatte ihm eine Fülle von Aufzeichnungen zur Verfügung gestellt, um größtmögliche Autentizität zu schaffen. Heraus kam ein lebendiger Report über das bisherige Leben der Poly-Begabung Fischer-Dieskau.

Der Sänger - Der Schriftsteller - Der Maler - Der Dirigent - Der Lehrer: Diese fünf Wirkungsbereiche des Künstlers bestimmen die Gliederung des Buches. Neunzig hat das Hymnische über den Sänger neben die kritischen Anmerkungen gestellt. Und er hat auch Fischer-Dieskau selbst zu Wort kommen lassen, ihn manches divergent Gedutete seiner Interpretationen kommentieren, auch rechtfertigen lassen.

Aus den Papiermassen, die über Fischer-Dieskau bedruckt wurden, hat Neunzig mit sicherem Gespür solche zitiert, in Frage gestellt oder zur Bestätigung verwendet, die nicht an der Oberfläche geblieben sind, sich vielmehr seriös-analytisch und objektiv mit der Wirkung des Sängers beschäftigen.

Auch das Persönliche kommt nicht zu kurz. Die Freunde, das Glück der ersten Ehe, in der er heranreife, die nicht erfüllten gegenseitigen Erwartungen der anderen beiden Ehen. Und schließlich die Beständigkeit der nun schon 18 Jahre währenden künstlerischen Partnerschaft und Ehe mit Julia Varady.

Für einen Autor wie Neunzig selbstverständlich: Quellenangaben, Anmerkungen, Personenverzeichnis und Zeittafel. Ob es nun wirklich ein fehlerfreies Buch geworden ist? Ich sah keinen Grund, dies nachzuprüfen, ich habe es einfach mit Interesse und Vergnügen gelesen.

Helga Schmidt

Fortsetzung v. Seite 2: GEMA

Gesprächen mit Künstlern wissen wir, daß diese zwar ebenfalls leer ausgehen, doch nicht immer ihre Rechte dahingehend wahrnehmen wollen, daß ein Verkaufsverbot solcher Produkte angestrebt wird. Für sie hat das Interesse daran, daß bestimmte Aufführungen überhaupt dokumentiert wurden, oft Vorrang. Beteiligte Urheber sehen dies allerdings oft weniger tolerant.

Bei Musiktheaterproduktionen sind über die durch die GEMA wahrgenommenen Rechte hinaus eine Reihe weiterer Rechte wirksam, insbesondere die Mitwirkenden/Interpreten (Sänger, Schauspieler, Tänzer, Musiker, Regisseure, Bühnenbildner etc.) betreffend.

Das Urheberpersönlichkeitsrecht

Unter „Urheberpersönlichkeitsrecht“ versteht man diejenigen Rechtsbeziehungen des Urhebers an seinem Werk, die nicht materieller Natur sind. In Frankreich nennt man dies das „droit moral“, also das moralische Recht des Urhebers an seinem Werk.

Auch im Deutschen Recht ist das Urheberpersönlichkeitsrecht veran-

kert: "Das Urheberrecht schützt den Urheber in seinen geistigen und persönlichen Beziehungen zum Werk und in der Nutzung des Werkes" (§ 11 UrhG). Und: "Der Urheber hat das Recht, eine Entstellung oder eine andere Beeinträchtigung seines Werkes zu verbieten, die geeignet ist, seine berechtigten geistigen oder persönlichen Interessen am Werk zu gefährden" (§ 14 UrhG). Die Auslegung, Anwendung und Abgrenzung dieser beiden Paragraphen ist schwierig und daher immer wieder Gegenstand von Auseinandersetzungen. Es wird hierbei zwischen dem Persönlichkeitsrecht innerhalb der Schutzfrist zu Lebzeiten des Urhebers und der nach Ableben des Urhebers unterschieden.

Wann aber ist der Tatbestand der Entstellung gegeben? In einem Rechtskommentar (Jahrbuch der Intern. Ges. f. Urheberrecht e.V. 1979) fand ich die folgende Definition: "Entstellung ist jede Verzerrung oder Verfälschung der Wesenszüge des Werkes... Bei Sprach- und Musikwerken durch Streichungen, die die Aussage des Werkes verändern... Da jede wesentliche Veränderung der Wesenszüge des Werkes Entstellung sein kann, ist es gleichgültig, ob mit ihr eine Verbesserung oder Verschlechterung eingetreten ist." Ob

rigens kann im Sinne dieser Definition auch ein nicht korrekt wiedergegebenes Zitat aus einem Werk in einer Rezension den Tatbestand der Entstellung erfüllen.

Hat eigentlich auch der Zuschauer gemäß der oben gegebenen Definition ein Recht auf nicht entstellende Wiedergabe eines Werkes? Ja! Marcel Prawy wies kürzlich im Rahmen eines Vortrages auf folgendes hin: Wer eine Eintrittskarte für ein Stück kauft, das nicht gemäß der Ankündigung (Titel) oder seinem Inhalt gemäß (Libretto) dargestellt wird, hat einen Rechtsanspruch auf Rückerstattung des gezahlten Karten-Preises (allerdings gem. BGB). Ob davon schon oft Gebrauch gemacht wurde?

Helga Schmidt

"Man diskutiert in den Foyers der Theater darüber, daß es für die Autoren, die nach Ruhm streben, nicht vornehm sei, um die Bedürfnisse des täglichen Lebens zu kämpfen. Man hat vollkommen recht, der Ruhm besitzt eine große Anziehungskraft, doch leider wird vergessen, daß man 365mal in einem Jahr zu Mittag speisen muß, um sich dieses Ruhmes ein Jahr lang zu erfreuen."

Beaumarchais

Henry Purcell (1659 - 1695): Orpheus Britannicus

In Deutschland ist Henry Purcell auch Menschen, die für Musik aufgeschlossen sind, nur wenig bekannt. Die Engländer hingegen lieben und verehren ihn als einen ihrer größten Komponisten, den zweifellos größten des 17. Jahrhunderts. "Glory of His Age" nennt ihn die englische Musikhistorikerin Margaret Campbell in ihrer jüngst erschienenen Biographie, und für den Zeitgenossen H. Playford war er der Orpheus Britannicus, so lautete der Titel einer ersten Sammlung von Purcells Liedern.

Französische Ahnen?

Über sein Leben weiß man wenig, selbst das Datum seiner Geburt ist unbekannt. Der Ort muß wohl London sein; das Jahr 1659 läßt sich aus der Inschrift auf der Gedenktafel in der Westminster-Abtei erschließen, die besagt, daß er bei seinem Tod am 21. November 1695 in seinem 37. Lebensjahr stand. Den Stammvater aller Purcells glaubt man in einem Hugh Porcel annehmen zu können, der mit der normannischen Invasion, also 1066, englischen Boden betrat. Wie auch immer - selbst die Frage nach dem Vater wirft Probleme auf. So wird's wohl gewesen sein: 2 Knaben, Kinder armer Eltern, wurden als Sänger für die Chapel Royal gekidnappt - ein damals nicht unübliches Verfahren. Es waren die Brüder Henry und Thomas Purcell, die später als Musiker und "Gentlemen" der Chapel Royal angehörten.

Als Henry Purcell der Ältere 1664 starb, vermutlich an TBC, nahm Patenonkel Thomas den offensichtlich hochbegabten Fünfjährigen bei sich auf. Manche Musikhistoriker halten ihn deshalb für den leiblichen Vater. Daniel, der jüngste der fünf Geschwister, wurde auch Musiker und half später dem großen Bruder, ohne dessen Genie zu erreichen.

Ein Jahr vor Henrys Geburt, 1658, war Oliver Cromwell gestorben. Mit ihm ging das Commonwealth, die elfjährige Herrschaft der Puritaner, zu Ende, und Charles II kehrte aus dem französischen Exil am Hof Ludwigs XIV. zurück. Mit der Wie-

dereinsetzung des Königtums kam eine neue Lebenshaltung auf, die Musik spielte wieder eine große Rolle in der Kirche wie bei Hofe, es durfte wieder Theater gespielt werden: wichtige Voraussetzungen für Henry Purcells späteres Wirken als Komponist, denn er schrieb Musik für alle diese Institutionen.

Das Kind Henry erlebte und überlebte die Pestepidemie von 1665, die 100.000 Londoner dahinraffte, und das „Große Feuer“, das ein Jahr später 4/5 der Stadt in Asche legte. Mit wieviel Jahren er zu den „Children“ der Chapel Royal kam, läßt sich nicht mehr feststellen. Der Onkel förderte die musikalische Ausbildung des Jungen, der möglicherweise schon mit 11 Jahren eine erste Komposition geliefert hat. Als beim 14jährigen der Stimmbruch eintrat, wurde er keineswegs entlassen (wie später in Wien der arme junge Haydn), sondern zum Assistenten von John Hington für die Betreuung sämtlicher Instrumente der Chapel Royal bestimmt mit der Aussicht auf spätere Nachfolge, die 1683 auch eintrat.

Purcells genaue Kenntnis der Möglichkeiten und Klangfarben der verschiedenen Instrumente wurde damals begründet. Zu der Zeit entstand seine erste überlieferte Komposition, ein "catch", ein Kanon mit heiterem Text, wie er später noch viele geschrieben und z.T. auch selbst textiert hat. Der Unterricht in Komposition wurde von guten Lehrern, u.a. J. Blow, erteilt.



Frühe Meisterschaft

1677 wurde Purcell „Composer for the Violins“ bei Hofe, denn Charles II. hatte von Ludwig XIV. die Vorliebe für Violinmusik übernommen. Er widmete ihm deshalb auch später seine *Sonatas of III Parts*. Zwei Jahre später wurde er zum Organisten an der Westminster Abtei berufen, und 1680 wurde zum Erfolgsjahr für den 21jährigen: Er konnte seine kompositorische Meisterschaft in Streicher-Fantasias, einer Ode für den König und einer ersten Bühnenmusik zeigen. Wohl im gleichen Jahr heiratete er Frances Peters, wahrscheinlich eine Katholikin. Ein erstes Kind starb bald nach der Geburt, und das war auch das Schicksal von drei weiteren Kindern; nur drei überlebten den Vater.

Purcell wurde 1682 Organist an der Chapel Royal (als einer von dreien) mit der Verpflichtung, im Chor mitzuwirken, und im nächsten Jahr ernannte man ihn zum königlichen Instrumentenverwalter und damit zum Hofkomponisten. In dieser Eigenschaft hatte er nicht nur die Aufgabe, alle höfischen Ereignisse musikalisch auszuschnücken, sondern mußte sich auch um die Instandhaltung des gesamten Instrumentenbestandes kümmern.

Ein anderer König

Das Jahr 1685 brachte am englischen Hof, und damit auch für Purcell, einen einschneidenden Wandel. Der kunstsinnige, libertine Charles II. starb, und der Thronfolger, sein Bruder James II., war ein ungebildeter, brutal eifernder Katholik. Purcell hatte zuerst die Aufgabe, eine Elegie für den verstorbenen König zu schreiben und dann für die Krönungsfeierlichkeiten Anthems (Kirchenkantaten) zu komponieren. Außerdem verlangte man eigens für die Krönungsgottesdienste in der Westminster-Abtei die Aufstellung einer zweiten Orgel, die Purcell aus eigener Tasche finanzierte; auf die Erstattung des verauslagten Geldes mußte er ein Jahr lang warten. Das neue Königs paar holte ausländische Musiker an den Hof, vor allem Italiener und

Franzosen. Purcell wurde seiner Stellung enthoben und nur gelegentlich mit musikalischen Aufgaben betraut. So erging an ihn der Auftrag, für den Dankgottesdienst zur bevorstehenden Geburt des Thronfolgers ein Anthem zu liefern. Als dieser tatsächlich geboren wurde, fürchtete das anglikanische England das Erstehen einer katholischen Stuartdynastie und rief den protestantischen Erbstatthalter der Niederlande, Wilhelm III. ins Land, der mit der ältesten Tochter Mary von James II. verheiratet war. William kam, sah und siegte, und James II. floh nach Frankreich. Die englische Geschichte nennt das „The Glorious Revolution“. Nun stand also wieder eine Krönungsfeier ins Haus. William war es vor allem wichtig, daß seine Trommler und Trompeter, 37 an der Zahl, in neuen Uniformen dabei waren.

Für Purcell hatte die Feier ein unangenehmes Nachspiel. Es war üblich, daß der Organist die Plätze auf der Orgelempore, von denen man die beste Sicht auf die Feierlichkeiten hatte, verkaufte. Purcell tat das und behielt den eingenommenen Betrag. Die Kirchenbehörde verlangte aber unter Androhung der Entlassung die Rückgabe des Geldes. Purcell kam dieser Aufforderung sofort nach, obwohl er selbst meist monatelang auf die ihm zustehende Bezahlung warten mußte. Jedenfalls war den königlichen Musikern bald klar, daß am Hof von William und Mary die Musik keine große Rolle spielen würde, und so sahen sie sich nach einem anderen Betätigungsfeld um. Sie fanden es im Theater, ja mehr noch in jener ihnen bisher fremd gebliebenen Schöpfung Italiens, der Oper.

Oper in England

In der Ära Cromwells war das Sprechtheater verboten gewesen, erlaubt dagegen waren die masks, „höfische Maskenspiele, bestehend aus allegorischen und mythologischen Szenen, in denen Musik, Tanz, Mimik und reiche Dekoration zusammenwirkten (Brockhaus Riemann)“. Als mit der Restauration das Sprechtheater zurückkehrte und einen wahren Aufführungsboom erlebte, wurden die Stücke ebenfalls durch musikalische Einlagen, Ayres (Lieder) und

Tänze ausgeschmückt. Seit 1680 hatte Purcell solche Kompositionen fürs Theater geschrieben, die allmählich im Rahmen der Aufführungen immer mehr Bedeutung gewannen und Zeit beanspruchten: Ouvertüren, Zwischenaktmusiken, Choreinlagen usw. So entstand der Begriff der Semiopera und damit jene Gattung von Bühnenwerken, mit denen der Name Purcell am nachhaltigsten in die Musikgeschichte und ins Bewußtsein der Gegenwart eingegangen ist.

Dido und Aeneas

Seine einzige Voll-Oper hat Purcell 1688 komponiert: *Dido und Aeneas*, bestimmt für die jungen Damen eines vornehmen Mädcheninternats in Chelsea. Leiterin des Hauses war eine Mrs. Priest, deren Mann, Josias Priest, Tänzer und Tanzmeister am Dorset Gardens Theater war und dort schon Tänze einstudiert hatte. So enthielt die Oper auch nicht weniger als 17 Tanznummern. Alle Gesangsrollen konnten von den Mädchen übernommen werden, nur für den Aeneas und die tiefen Chorstimmen brauchte man Männer. Der Librettist Nahum Tate, später Poeta Laureatus Englands, hatte sein Sujet Virgils Aeneis entnommen und die Handlung, wohl mit Rücksicht auf die jungen Mädchen, abgeändert. Statt der die Liebe begünstigenden Göttin Juno ist es eine Zauberin, die mit Hexen die Liebeserfüllung des Paares zerstört. Didos Wehklage („Lament“) ist der ergreifende Höhepunkt der Oper und „zeigt einen Meister erster Größe (H. Moser)“. Die Aufführung - Dauer nur etwa 1 Stunde - war vielleicht als Geburtstagsgeschenk für Queen Mary gedacht, blieb aber in der Öffentlichkeit eher unbeachtet. Das Manuskript ist verschollen. Erst 1895 gab es zum 200. Todestag Purcells eine Wiederaufführung in England.

Semi-Opern

Die erste Halboper Purcells war *Dioclesian*. Hier wie bei den meisten Bühnenwerken dieser Art, singen die Hauptdarsteller nicht, wohl deshalb, weil es damals in England nicht genügend ausgebildete Sänger gab. Dann kam es zur Zusammenarbeit mit John Dryden, dem bedeutendsten englischen

Dramatiker seiner Zeit, zuerst 1695 für dessen Drama King Arthur. Dank Purcells Musik hielt sich dies Werk das ganze 18. Jahrhundert hindurch auf den Bühnen, länger als seine späteren Werke. 1692 entstand die *Fairy Queen* frei nach Shakespeares *Sommernachts Traum*. Von wem die Bearbeitung des Textes stammt, ist unbekannt; zweifellos hat Purcell bewirkt, daß „ein Ganzes von seltener Schönheit“ entstand. Als Purcells längste Oper erforderte sie damals 100 Mitwirkende, eine aufwendige Bühnenausstattung und war entsprechend kostspielig, enthielt aber einige seiner eindrucksvollsten Musikstücke und zeugte in der Zeichnung der komischen Figuren für seinen Sinn für Humor. Eine Rebellion der Schauspieler und die Spaltung der Truppe in zwei rivalisierende Unternehmen beeinträchtigte 1695 die Aufführung von Purcells Musik zu *The Indian Queen* nach Howard und Dryden. Insgesamt hat Purcell für 54 Bühnenwerke Musik beigegeben, wobei es ihm gelang, die englische Musiktradition durch italienische Stilmittel zu bereichern. Mindestens ebenso bedeutend sind seine kirchenmusikalischen Kompositionen, die später Händel beeinflussten. Sein gewaltiges *Te Deum and Jubilate* für den Cäcilientag 1694 gefiel so sehr, daß es bis in Händels Zeiten alljährlich aufgeführt wurde.

Trauermusik

Als die allgemein beliebte Queen Mary am Jahresende 1694 starb, war es Aufgabe des Hofkomponisten Purcell, die Musik zu den Beisetzungsfeierlichkeiten zu schreiben. Und, da es eine bessere nicht gab, war es nur Monate später dieselbe Trauermusik, mit der der Komponist zu seinem Grab unter der Orgel der Westminster-Abtei geleitet wurde. Am 21. November 1695, nur einen Tag vor dem Fest der Musikeiligen Cäcilie, war er, wahrscheinlich an TB wie sein Vater, gestorben.

Mit dem Tod von Henry Purcell verließ die eigenständige musisch-schöpferische Muse England für lange Zeit. Denn Händel war ein Zugereister, ebenso Johann Christian Bach, und Papa Haydn kam nur zu Besuch.

Ingeborg Gießler

Schubertiade Feldkirch 1995

Zum 20. Mal fand heuer die Schubertiade in Feldkirch/Vorarlberg statt. Ein kleiner Kreis von IBS-lern - wir waren 12 - 14 Leutchen - konnte in der Zeit vom 16. - 18. Juni durch Vermittlung von Frau M. Beyerle-Scheller an den Veranstaltungen teilnehmen. In der Mehrzahl hatten wir noch nie eine Schubertiade erlebt, und so reisten wir voller Interesse und Vorfreude am 16.6. großteils in Autos an. Wir wohnten sehr angenehm in einem Landhotel fünf Autominuten entfernt vom Feldkircher Veranstaltungszentrum.

Dort erlebten wir am Abend in dem akustisch vorzüglichen Konzertsaal im Montforthaus den Pianisten András Schiff als überragenden Schubert-Interpreten mit drei wenig gespielten Sonaten in E-Dur, a-Moll und G-Dur. (András Schiff hat große Teile der Gesamtaufnahme Schubert'scher Sonaten bereits eingespielt.)

Am Samstag um 11 Uhr überraschte uns Nicolai Gedda im ebenfalls akustisch guten Konservatoriumssaal mit einem hochinteressanten Programm von Schubert, Grieg, Dvorák und Rimski-Korsakow-Liedern. Wir waren etwas skeptisch gewesen wegen des Alters des einst weltberühmten Operntenors. Doch wir wurden nur angenehm überrascht durch Geddas geistvolle und großteils stimmungsvolle Inter-

schöne Interpretation. Da das Wetter ausnahmsweise schön war, fuhren wir nach dem Konzert gleich hinauf auf die Höhen (ca. 1200 m) mit herrlichen Ausblicken auf die Berge. Und weit draußen auf der Ebene leuchtete der Bodensee. Da gab es gutes Essen und fröhliches Wandern.

Am Abend um 20 Uhr erlebten nur drei von unserer Gruppe ein Orchesterkonzert *Lazarus oder die Feier der Auferstehung*, ein szenisches Oratorium in 3 Akten, jedoch unvollendet hinterlassen von Franz Schubert. Unter der Leitung von Dietrich Fischer-Dieskau spielten und sangen die Camerata Academica Salzburg, der Chor der Schubertiade und sechs hervorragende Sängerinnen und Sänger dieses einzigartig schöne, zutiefst ergreifende Werk. Für mich waren diese 1 1/2 Stunden das innigste religiöse Erlebnis dieser Tage.

Am Sonntag um 11 Uhr lasen Dietrich Fischer-Dieskau und Gerd Westphal aus dem berühmten Briefwechsel Richard Strauss - Hugo von Hofmannsthal zu unser aller Freude und teilweisen Amusement. Inzwischen regnete es mal wieder, und wir pflegten der Mittagsruhe, nachdem wir vorzüglich in einem urigen Restaurant auf der Feldkircher Burg gespeist hatten.

Am Abend erlebten wir etwas ganz Besonderes, nämlich eine "Große Musikalische Akademie" von 3 1/2 stündiger Dauer, wie sie zu Zeiten von Mozart, Beethoven und Schubert üblich gewesen ist. Sie fand ausdrücklich zu Ehren von Dietrich Fischer-Dieskau anlässlich seines 70. Geburtstages statt. Es ist unmöglich, die Fülle der dargebotenen Werke und Mitwirkenden hier aufzuzählen. Ich kann nur andeuten, was uns an diesem Abend zu Gehör gebracht wurde. Es wurden vor allem Werke von Franz Schubert, aber auch von Carl Czerny, Robert Schumann, Franz Liszt, S. Rachmaninow, C. Saint-Saens (*Karneval der Tiere*) und J. S. Bach aufgeführt. Neun hervorragende, teils weltberühmte Sänger und Sängerinnen waren u.a. zu hören in dieser einst typischen Konzertform, einer Mischung aus Liedern, Vokalensembles, Deklamation und virtuos instrumentalen Werken. András Schiff spielte Schubert statt Julia Varady, die leider wegen einer Indisposition ihrem Mann kein Liederständchen bringen konnte.

Wir waren alle sehr begeistert von diesem Abend und unserem ganzen Ausflug nach Feldkirch. Daher hoffen wir sehr, daß Frau Beyerle-Scheller uns nächstes Jahr wieder nach Feldkirch entführt.

Gudrun Prislín-Storck

Erneute Gratulation

In Heft 2/95 haben wir aufgrund falscher Lexikon-Angaben Elisabeth Schwarzkopf zu einem falschen Datum 80. Jahre alt werden lassen - ihr also zu früh gratuliert.

Nun also zum richtigen Datum, dem 9.12.1995, nochmals herzlichen Glückwunsch! Sehr verehrte Frau Prof. Schwarzkopf, wir hoffen, daß Sie diesen Tag bei guter Gesundheit begehen können und unseren Irrtum entschuldigen!

Helga Schmidt



Das gefällt mir:

Es war eine schöne Idee, die Opernfestspiele durch zwei Werke der Bildenden Kunst begleiten zu lassen. Mimmo Paladinos Pferde haben (besonders das hölzerne!) sicher nicht allen Besuchern gefallen - ich habe mich daran erfreuen können!

Das gefällt mir nicht:

Die Mikroschrift der Platzbezeichnung auf den Eintrittskarten ist immer wieder Anlaß zu Mißverständnissen, Disputen und Verärgerung. Wann wird der Druck endlich geändert?

HSch

Musik und Kultur anders erleben:

eine Symbiose aus

- klassischer Musikkultur
- Studien kulturhistorischer Stätten,
- Begegnungen mit namhaften Künstlern,

eingebettet in ein anregendes und zugleich entspannendes Rahmenprogramm.

Einige unserer Angebote für 1996:

MUSIK UND HANSE: Berühmte Opern, die Geschichte des Handels und die herbe Landschaft des Nordens.

TRISTESSE PROVENÇALE: Das Festival Massenet in St. Etienne und die spätherbstliche Côte d Azur.

LOMBARDISCHES QUARTETT: Die traditionsreichen und eleganten Opernhäuser in Mailand, Como, Bergamo und Brescia.

HERBSTLICHE NOTENBLÄTTER: Impressionen von und mit Hermann Prey

und weitere internationale Höhepunkte der klassischen Musik.



Alle Reisen wurden vor Ort persönlich ausgewählt und feinfühlig arrangiert. Linienflüge ersparen Ihnen ermüdende Busfahrten. Fachkundige, erfahrene Reiseleiter und erstklassige Hotels lassen jede Reise unvergeßlich werden.

allegro tours steht für Qualität, Vertrauen und beste Organisation.

Wenn Sie neugierig geworden sind auf diese neue Form des Musik-Erlebens, so rufen Sie uns an. Wir senden Ihnen gerne ausführliche Unterlagen über unsere Reisen.



allegro tours • Ilona Brenner
Leipartstraße 19 • 81369 München
Tel.: 0 89/7 23 94 29
Fax: 0 89/7 24 37 49

FILM

FOTOS

Starpostkarten
Portraits

Szenen- und Aushangfotos, auch aktuelle

AUTOGRAMME

PLAKATE

FILMPROGRAMME

aller Serien, - nach Filmtitel + Stars sortiert

OPER • THEATER • BALLETT

Fotos und Autogramme von Opernsängern
Komponisten
Dirigenten
Schauspielern
Tänzern

Programme und Theaterzettel ab ca. 1900

Internationale Literatur zu den genannten Gebieten:
antiquarische und neue beim Verlag bereits vergriffene
Bücher + Zeitschriften + Magazine

CINISSIMO

Christine Zimmermann

Blutenburg-Straße 45

80636 München

Telefon (0 89) 18 85 00

Geöffnet: Dienstag, Donnerstag, Freitag
13.00 bis 18.00

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 0 89/22 51 25

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

Zeitgerecht und menschennah

Zum Tode von Günter Bialas

Die Nachricht vom Tode Günter Bialas' verbreitete sich just während der langen Carl-Orff-Nacht im Prinzregententheater am 9. Juli. Ein Werk des Komponisten sollte in einem "Komponisten-Kollegen und Schüler" betitelten Block aufgeführt werden, und man hatte gehofft, ihn hier zu sehen. Doch Bialas war in der vorausgegangenen Nacht gestorben. Er folgte seiner seit langem pflegebedürftigen Frau, die nur drei Monate vorher verstorben war.

Der am 19. Juli 1907 in Bielschowitz/Schlesien geborene Günter Bialas war der Sohn eines musikliebenden Lehrers. Im Elternhaus wurde viel musiziert, und so erhielt auch bereits der fünfjährige Günter Klavierunterricht. Die weitere Musikausbildung (Komposition, Kontrapunkt, Dirigieren) übernahm der Reger-Schüler Fritz Lubrich. Nach dem Abitur begann er ein Studium der Musikwissenschaft und Germanistik in Berlin, und ab 1927 studierte er Kirchen- und Schulmusik. Im Anschluß daran studierte Bialas bei Max Trapp Komposition. Trapp hatte bei Ernst von Dohnanyi studiert und war von Reger und Strauss beeinflusst. Bedeutungsvoll war für Bialas auch die Begegnung mit Fritz Jöde, der Entscheidendes für die Jugend-Musikbewegung und das chorische Singen geleistet hatte. Aus dieser Bewegung rührt wohl Bialas' besonderes Interesse an der Arbeit für und mit Chören, auch Laienchören.

Nach Abschluß seines Studiums arbeitete er zunächst an einem Internat in Berlin, kehrte aber schließlich nach Breslau zurück, um eine Stelle als Schulmusiker anzutreten. Eine Kollegin war die später bekannte Sopranistin Annelies Kupper, sie war ebenfalls Musiklehrerin.

Bialas heiratete die Konzert-Altistin Gerda Specht, für die er eine Reihe von Liedern schrieb. Eine Tätigkeit als Lehrer für Musikerziehung an der Universität Breslau wurde durch die Einberufung zum Militärdienst unterbrochen. Nach dem Kriege verschlug es ihn nach Glonn. Er übernahm die Leitung des Münchener Bachvereins.

Der Lehrer

1947 wird er als Kompositionslehrer an die Musikhochschule Weimar berufen, danach übernimmt er eine Kompositionsklasse an der Detmolder Musikakademie. Seine Frau leitete eine Gesangsklasse. Bialas konnte hier den Gedanken-Austausch mit seiner Generation pflegen, aber auch Hindemith und Orff zu Konzerten und Gesprächsrunden gewinnen. "Er wirkte in diesem Kreis wie ein blockfreier Politiker, den alle Parteien als Vermittler suchen", so beschrieb dieses Wirken sein Komponisten-Kollege und Freund Wilhelm Keller (er hatte das Salzburger Orff-Institut aufgebaut).

1959 erhielt Bialas einen Ruf an die Münchner Musikhochschule, eine Stelle, die er bis zum Jahre 1974 innehatte. Hier wurde Bialas der prägende Pädagoge für eine Komponisten-Generation, die sich ebenfalls mit ihren Werken in den Konzertsälen und am Musiktheater durchsetzen konnte: Peter Kiese-wetter, Wilfried Hiller, Paul Engel, Peter Michael Hamel, Ulrich Stranz gehörten u. a. dazu.

Das Werk

Das Oeuvre von Günter Bialas umfaßte alle Bereiche der Musik: Kammermusik, Orchesterwerke, Chorwerke, Werke für Tasteninstrumente, Solo-Vokalwerke sind ebenso vertreten wie Volksliedbearbeitungen. Die Werke aber, durch die Bialas auch einem breiteren Publikum bekannt wurde, sind die drei Opern. Als erste Oper entstand *Hero und Leander*, nach Grillparzer (UA 1966 in Mannheim), dann *Aucassin und Nicolette*, für die Tankred Dorst das Libretto schrieb. Diese Oper wurde 1969 mit Ingeborg Hallstein und Hans Wilbrink in den

Titelrollen im Cuvilliés-Theater uraufgeführt. In dieser und auch seiner dritten Oper, *Der gestiefelte Kater oder Wie man das Spiel macht* (Libretto: Tankred Dorst nach Tieck, UA 1976 bei den Schwetzingen Festspielen), fand Bialas zu einem kammermusikalischen Stil, der zu den märchenhaften Sujets sehr gut passte und - trotz Bialas Nähe zur Wiener Schule - auch für Normal-Zuhörer durch lyrische Passagen und durchsichtige Klangstruktur fasslich war. Als Bialas selbst einmal nach Vorbildern für sein musikdramatisches Schaffen gefragt wurde, nannte er Kurt Weill und Igor Strawinsky. "Diese Linie wollte ich fortsetzen, nicht die von Wagner, Strauss, Berg und Zimmermann". Und Bialas ergänzte: "Mir schwebte eigentlich etwas vor, was es vermutlich nicht mehr gibt: Oper in Italien im 19. Jahrhundert als etwas Volkstümliches, ja Populäres zum Mitsingen ... So versuchte ich Lieder, Chansons, also Melodien hinzubringen, die im Ohr bleiben können ..."

Karl Schumann hatte das Schaffen von Günter Bialas einmal als "zeitgerecht und menschennah" bezeichnet. Menschennähe brauchte und suchte er. Er war seinen Kollegen, seinen Schülern und dem interessierten Münchner Musikpublikum nah, immer neugierig und offen für alle Richtungen der Musik. Möge sein Werk immer ein ebenso neugieriges Publikum haben.

Helga Schmidt

IBS-aktuell: Zeitschrift des Interessenvereins des Bayerischen Staatsopernpublikums e.V., Postfach 10 08 29, 80082 München
Postvertriebsstück B 9907 F Gebühr bezahlt

M 200

Erika Vorbrugg
Karlheinz Vorbrugg
Allgäuer Str. 83
81475 München