

IBS

aktuell

Zeitschrift
des
Interessenvereins
des Bayerischen
Staatsopernpublikums
e.V.



14. Jahrgang - Mai

3 / 97

Die Urkraft des Einfalls

Erich Wolfgang Korngold zum 100. Geburtstag

Am 4. Oktober 1910 fand an der K. und K. Hofopernbühne in Wien die Uraufführung der Pantomime *Der Schneemann* unter der Leitung von Franz Schalk statt. Nach der Vorstellung betrat ein 13jähriger Knabe an der Hand seines Vaters die Bühne, um den Applaus entgegenzunehmen: es war der Komponist Erich Wolfgang Korngold mit seinem Vater Julius Korngold, dem damals angesehenen Kritiker der Neuen Freien Presse (als Nachfolger von Hanslick). Der 11jährige hatte das Werk zunächst für Klavier komponiert, sein Lehrer Alexander Zemlinsky instrumentierte es.

Richard Strauss (der selbst ein Frühbegabter war) äußerte: „... das erste Gefühl, das einem überkommt, ist Schrecken und Furcht, daß ein solch frühreifes Genie auch die normale Entwicklung nehmen möge, die ihm so innig zu wünschen wäre. Diese Sicherheit im Stil, diese Beherrschung der Form, diese Eigenart des Ausdrucks in der Sonate, diese Harmonik - es ist wirklich erstaunenswert.“

Die Vita

Erich Wolfgang Korngold wurde am 29. 5. 1897 in Brünn geboren. Früh zeigte sich seine Begabung für das Klavierspiel. Ab seinem sechsten Lebensjahr, so erzählt der Vater, „kritzelte er auf Notenpapier“. Der Neunjährige komponiert eine Kantate mit dem Titel

Gold (von *Rheingold* inspiriert) für Soli, Chor und Klavier, die musikalisch aber eher auf d'Albert als auf Wagner verweist. Zu diesem Zeitpunkt hatte der kleine Komponist noch kein Opernhaus betreten, kannte aber die Werke aus dem Notenmaterial des Vaters. Seit seinem 10. Lebensjahr waren Strauss, Reger und Debussy seine Vorbilder.

Der Klavierunterricht wird durch ein Studium in Theorie und Kontrapunkt bei Robert Fuchs ergänzt. Vater Korngold geht zur Beurteilung des Talents mit dem Neunjährigen zu Gustav Mahler. Der kleine Komponist spielt seine Kantate auswendig auf dem Klavier vor, Mahler liest mit und ruft aus: „Ein Genie! Geben Sie den Buben zu Zemlinsky in die Lehre. Nur ja kein Konservatorium, keinen Drill. Von Zemlinsky wird er im freien Unterricht alles lernen, was er braucht.“ Bald stellte

Zemlinsky fest, daß der Bub bei ihm alles gelernt hatte, was er vermitteln konnte. Korngold wollte sich aber noch weiter vervollkommen und ging zu weiteren Studien zu Hermann Grädener. Als Zemlinsky davon hörte, schrieb er an seinen ehemaligen Schüler eine Postkarte: „Lieber Erich, ich höre, Du studierst bei Grädener. Macht er Fortschritte?“

Alle Aufführungen von Werken des als „neuer Mozart“ gepriesenen Wunderkindes waren von Neugier, Staunen, Begeisterung - aber auch von Zweifeln begleitet. Vater Julius Korngold hat sich unermüdlich für seinen Sohn eingesetzt, oft aber auch mit intriganten Kampagnen gegen andere Komponisten (insbesondere atonale, die er ohnehin nicht mochte), seinen Sohn als Waffe gegen diese mißbraucht.

Als op. 1 bezeichnet Korngold ein *Klavier-Trio*, das am 4. 11. 1910 mit Bruno Walter am Klavier in München uraufgeführt wird. Dann entstehen mehrere Kammermusikwerke. Die 1911 geschriebene *Schauspiel-Ouvertüre für Orchester* (Arthur Nikisch gewidmet und von diesem mit dem Gewandhaus-Orchester uraufgeführt) instrumentiert der Knabe bereits ohne Hilfe. Die letzten Kompositionen sind *Straussiana* für Orchester nach Johann Strauß und *Thema und Variationen für Orchester*, den amerikanischen



Die Fachwelt beurteilt das Wunderkind Erich Wolfgang Korngold; von links: Siegfried Wagner, Max Reger, Arthur Nikisch, Richard Strauss, Eugen d'Albert („Neues Tagblatt“, 1911)

Schulorchestern gewidmet - beide 1953 entstanden. Dazwischen schuf der Komponist Werke aller Gattungen: Kammermusik für verschiedene Besetzungen, Solo-Konzerte für Cello, Violine bzw. Klavier linke Hand, die für die Solisten eine große Herausforderung sind sowie eine Reihe von Liedern. Wie sein Lehrer von Zemlinsky hat auch er mehrere Operetten bearbeitet (u. a. *Die Fledermaus* für Max Reinhardt). Die große weltweite Karriere aber machte Korngold mit seinen Opern und seinen Filmmusiken.

Die Opern

Bereits der Zehnjährige liest Theaterstücke, um einen geeigneten Stoff für eine Oper zu finden. In den Jahren 1914-15 entstehen zwei Opern-Einakter: *Der Ring des Polykrates* - eine heitere Oper - und *Violanta* - eine tragische Oper. Beide Werke wurden am 28.3.1916 in München unter Leitung Bruno Walters uraufgeführt mit Karl Erb und Maria Ivogün in *Polykrates* und Emmy Krüger und Friedrich Brodersen in *Violanta*.

In beiden Partituren erweist sich Korngold als Klangzauberer: Er entlockt dem Orchester Farben wie der Maler seiner Palette, aber er ist auch der große Melodiker, der für Stimmen zu schreiben versteht. Beide Werke wurden an vielen Bühnen nachgespielt, und die führenden Sänger der Zeit (Jeritza, Tauber, Piccaver, Slezak) trugen zum Erfolg der Stücke bei.

Das Werk, mit dem Korngold sich aber wirklich weltweit durchsetzen kann, ist *Die tote Stadt* nach dem Roman *Bruges-la-Morte* von Rodenbach. Korngold erkannte so gleich mit sicherem Instinkt, daß dies sein Sujet war. Für die Vermischung der realen mit den Traumebenen, für Pauls obsessive Liebe und Mariettas Spiel findet Korngold eine sehr sinnliche Musik. Die Oper wurde am 4.12.1920 als Doppelpremiere in Hamburg und Köln uraufgeführt und hatte in beiden Aufführungen einen außerordentlichen Erfolg. Marietta und Paul zählten zu den erfolgreichsten Partien von Maria Jeritza und Richard Tauber. „Glück, das mir ver-

blieb“ wurde zum Ohrwurm und ist die am häufigsten aufgenommenen Arie Korngolds auf Tonträgern.

Die Komposition seiner Oper *Das Wunder der Heliante* fällt in die Zeit seiner frühen Ehejahre und damit seiner Lösung vom Einfluß des Vaters. Im Libretto von Hans Müller nach einem Mysterienspiel von Kaltenecker geht es um einen der Liebesempfindung nicht fähigen despatischen Herrscher und um einen Fremden, der ins Land kommt, um das Recht auf Liebe zu verkünden. Für Heliante aber, die Frau des Herrschers, wird der Fremde zur Erfüllung ihrer Liebessehnsucht.



Lotte Lehmann und Jan Kipura in *Das Wunder der Heliante*, Wien 1927

Ein expressionistisches, mystisches Stück. Es heißt, der Dichter habe das Stück ausdrücklich dazu geschrieben, damit Korngold es entdecken und vertonen sollte. Sie sind sich nie begegnet. Von allen Opern Korngolds hat *Das Wunder der Heliante* die opulenteste, glühendste, harmonisch raffinierteste (Korngold Lieblingstonart Fis-Dur dominiert), sicher aber sinnlichste Musik. Die Oper wurde am 7.12. 1927 in Hamburg mit großem Erfolg uraufgeführt.

Die Beherrschung des Handwerklichen war für Korngold selbstverständlich, für ihn war der Einfall das Entscheidende. Darüber äußerte er 1926 in einem Zeitungsinterview: „Harmonisch ist Heliante wohl radikaler als Violanta und *Die tote Stadt*. Ich verschließe mich keines-

wegs gegen die harmonischen Bereicherungen, die wir etwa Schönberg verdanken. Aber ich verzichte deshalb nicht auf die eminenten Ausdrucksmöglichkeiten der 'alten Musik'... Mein musikalisches Glaubensbekenntnis heißt: der Einfall. Wie ungern vernimmt man heute auch dieses Wort! Und doch: wie könnte wohl auf die Dauer auch die künstlichste Konstruktion, die exakte Musikmathematik triumphieren über die Urkraft des Einfalls!“

Eine weitere Oper *Die Kathrin* (1939 in Stockholm uraufgeführt) konnte die Erfolge der früheren Opern nicht erreichen.

Ab 1931 hatte Korngold eine Professur an der Wiener Akademie. Im Jahre 1934 holte ihn Max Reinhardt für seine Verfilmung von Shakespeares *Sommernachtstraum* nach Hollywood. Der Komponist kehrte nicht mehr nach Europa zurück und schloß einen festen Vertrag mit Warner Brothers ab. Für insgesamt 22 Filme schrieb er die Musik, darunter *Anthony Adverse* und *Die Abenteuer des Robin Hood*, für die er den Oscar erhielt. Am 29. November 1957 starb Korngold in Hollywood.

Korngold war Jude, und dies bedeutet, daß seine Musik zur Zeit des Naziregimes nicht gespielt werden durfte, seine Musik galt als „entartet“. Manche der als entartet verbotenen Komponisten wurden nach dem Krieg rehabilitiert, doch Korngolds Werke waren seit Kriegsende leider nur selten zu hören. Einzig *Die tote Stadt* wird gelegentlich neuinszeniert. Warum ist Korngold heute nahezu vergessen? Haben die Veranstalter kein Zutrauen mehr in die Wirkung seiner Musik? Hat seine zuletzt nahezu exklusive Arbeit für den Film ihm die Türen der „seriösen“ Musikhäuser verschlossen?

Korngold war wie Puccini und Richard Strauss (trotz aller Unterschiede) einer der letzten Melodiker des Musiktheaters. Wer Gelegenheit hatte, *Die tote Stadt* zu sehen, würde sicher gerne auch andere Werke von Korngold kennenlernen wollen. Dies kann er aber im Jahr des 100. Geburtstags nur mit Hilfe weniger CD's tun.

Helga Schmidt

VERANSTALTUNGEN / MITTEILUNGEN

Künstlergespräche

- Dienstag, 27. Mai 1997 19.00 h**
KS Gabriele Schnaut
 (Münchener Brünnhilde der Walküre-Wiederaufnahme)
 Künstlerhaus
 Clubräume 3. Stock (Aufzug)
 Lenbachplatz 8, 80333 München
- Mittwoch, 16. Juli 1997 19.00 h**
KS Wolfgang Brendel
 Festsaal des Künstlerhauses,
 Lenbachplatz 8, 80333 München

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

Festakt 20 Jahre IBS

Samstag, 7. Juni 1997, 11 Uhr
 Prinzregententheater/ Gartensaal

Ihre Einzahlung berechtigt zur Teilnahme. Eintrittskarten werden nicht ausgegeben.

IBS-Club

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

Dienstag, 13. Mai 1997 18.00 h
Figaros Hochzeit:
Vom Theaterstück Beaumarchais' bis zur Oper Mozarts
 (Referentin: Astrid Rapp)

Opernkarten

Nationaltheater:
 So. 08.06: Akademiekonzert
 Do. 12.06: Nabucco

Bitte richten Sie Ihre Bestellung mit der Angabe „billig - mittel - teuer“ umgehend (5 Wochen vor der Vorstellung) an Gottwald Gerlach, Einsteinstr. 102, 81675 München.

Anzeige

Reisen

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

Hamburg: 29.5.-1.6.97	Don Giovanni (mit W. Brendel, van der Walt) und Troubadour
Sachsen-Anhalt: 8.-15.6.97	große Kulturreise mit Xenxes (Händel) in Halle
Bonn: 17.-19.7.	Josephs Legende (R. Strauss) Guglielmo Ratcliff (Mascagni)
Karlsruhe: Juli	Die Meistersinger
Edinburgh: Ende Aug.	Festival und westliches Schottland
USA: 8.-17.11.97	Washington, Chicago, Toronto Bajazzo/Idomeneo (m. Domingo)

Bitte fordern Sie das ausführliche Reiseprogramm an.

Wanderungen

17. - 20. Mai 1997
4-Tage-Wanderung
 Kloster Irsee

Samstag, 21. Juni 1997
Bad Tölz - Waldherralm
 Wanderzeit: ca. 4 Stunden
 Abfahrt: Starnberger Bhf. 8.30 h
 Ankunft: Holzkirchen 8.58 h
 Abfahrt: Holzkirchen 9.02 h
 Ankunft: Bad Tölz 9.25 h
 Anmeldung im IBS-Büro für Bahnkarte „Schönes Wochenende“ erbeten

Samstag, 19. Juli 1997
Tutzing - Seeshaupt
 (mit Schiff zurück nach Tutzing)
 Wanderzeit: ca. 3½ Stunden
 Abfahrt: Marienplatz 8.28 h
 Ankunft: Tutzing 9.16 h
 Rückfahrt: Seeshaupt 14.38 h
 Ankunft: Tutzing 15.16 h

SIE LESEN IN DIESER AUSGABE

- 1 Korngold
- 3 Veranstaltungen / Mitteilungen
- 4 H.Kupfer/M.Fischer-Kupfer
- 5 Verkaufte Braut
- 6 Prinzregententheater 97/98
- 7 Nathalie Boisséy
- 8 Melodram
- 9 Reise nach Leipzig
- 10 Busoni: Dr. Faustus in Ulm/ Vorschau-Ballett 97/98
- 11 Opernhaus Stuttgart

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

und Fax: 089 / 300 37 98 - Bürozeiten: Mo-Mi-Fr 10-13 Uhr

Harry Kupfer und Marianne Fischer-Kupfer:

Zwei Menschen im Dienste der Kunst

Wer würde Harry Kupfer nicht als unbedingten Bestandteil innovativ-moderner Regiekunst betrachten? Monika Beyerle-Scheller war es gelungen, den im Rahmen seiner *Macbeth*-Inszenierung in München weilenden Regisseur für ein Interview zu gewinnen.

In Berlin geboren und aufgewachsen, findet er durch Schulaufführungen und Opernbesuche einen ersten Kontakt zu Theater und Kunst. Schon mit 16 Jahren steht sein Wunsch fest, Regisseur werden zu wollen. Er studiert in Leipzig Theaterwissenschaften, hospitiert bei Walter Felsenstein und stellt sich, erst 22jährig, mit seiner Debütarbeit *Rusalka* in Halle vor. Im Anschluß daran folgt eine vierjährige Tätigkeit in Stralsund, welches ihm als ideale Plattform zum Ausprobieren von Ideen gilt. Weimar, Chemnitz und Dresden, dort von 1972 bis 1981 als Direktor der Dresdner Oper, sind weitere wichtige Stationen seiner Karriere.

Der internationale Durchbruch gelingt ihm mit seiner ersten Berliner Regiearbeit, die an der Staatsoper „Unter den Linden“ Premiere hat: *Die Frau ohne Schatten*. Das gleiche Stück wird er später in Amsterdam inszenieren - ein Haus, das er durch sein hohes künstlerisches Niveau besonders schätzt. 1976 kommt es zur Begegnung mit Wolfgang Wagner, der ihn einlädt, den *Fliegenden Holländer* in Bayreuth zu machen. Zu den Werken Wagners findet er einen ganz eigenen Zugang, der die Musik und Charaktere in Beziehung zum Weltgeschehen setzt, sie nicht isoliert betrachtet. So stellt auch sein 1962 in Chemnitz entwickeltes Konzept des *Lohengrin* einen Gegenpol zu der statischen Neudeutung des Werkes durch Wieland Wagner in Bayreuth dar. Es handelt sich um eine bunte Inszenierung, die der Bildertradition der manesischen Handschrift verpflichtet ist und den Akzent auf eine Elsa legt, die durchaus Berechtigung hat, die

an sich verbotene Frage nach Lohengrins Herkunft zu stellen.

Überhaupt begreift er Wagners Musik als auskomponierte, theatralisierte Weltanschauung voller mephistophelisch-emotionaler Bewegmomente. Sein Traum ist, den gesamten Wagner zu inszenieren. Dabei arbeitet er eng mit Daniel

„singend zu spielen“. Sie ist die geistige und musikalische „Mutter“ von Jochen Kowalski. Gemeinsam mit diesem Sänger hat Harry Kupfer auch eine Händel-Renaissance eingeleitet, indem er 1984 die Oper *Giustino* an der Komischen Oper Berlin zur Aufführung brachte und damit für die Rehabilitierung eines beinahe in Vergessenheit geratenen Stücks sorgte, das mittlerweile zum 100sten Male gezeigt wird. Durch die enge Zusammenarbeit mit seiner Frau und dem Bühnenbildner Hans Schavernoch entstehen so faszinierende Produktionen, wie jüngst die *Traviata* in Berlin. Gemeinsam werden hier Ideen entwickelt, wird die Interpretation einer Geschichte in Skizzen dargestellt und schließlich realisiert. Die Probenzeit ist für ihn ein Moment der Vertrautheit und ein Prozeß der Öffnung, bei dem jeder an einer Produktion Beteiligte, ganz gleich, ob Chorist oder Solist, einen eigenständigen Charakter kreieren muß. Nun ist er nach achtjähriger Abwesenheit wieder nach München zurückgekehrt, wo er zuletzt mit Tschaikowskys *Jeanne d'Arc* beeindruckte. Hier inszeniert er erstmals den *Macbeth* - ein Werk, in dem die musikalische Klangtiefe Verdis eine Symbiose mit Shakespeares Wort eingeht.

Auch da betont er die immer-währende Aktualität des Stücks, welches Einblicke in die psychische Dimension des Menschen erlaubt und Konfliktfelder politischer, sozialer und emotionaler Natur bloßlegt. Gespielt wird die Pariser Fassung, allerdings ohne die Balletteinlage und den triumphalen Schluß. Am Ende einer Inszenierung steht im Idealfalle das Zusammenatmen von Bühnengeschehen und Publikum. „Das Theater muß den ganzen Menschen ansprechen“, sagt er. Ihm und seiner Frau gelingt dies immer wieder. Es war ein schöner, informativer Abend mit zwei sympathischen Menschen, denen der IBS auch weiterhin viel Erfolg wünscht.

Claudia Küster

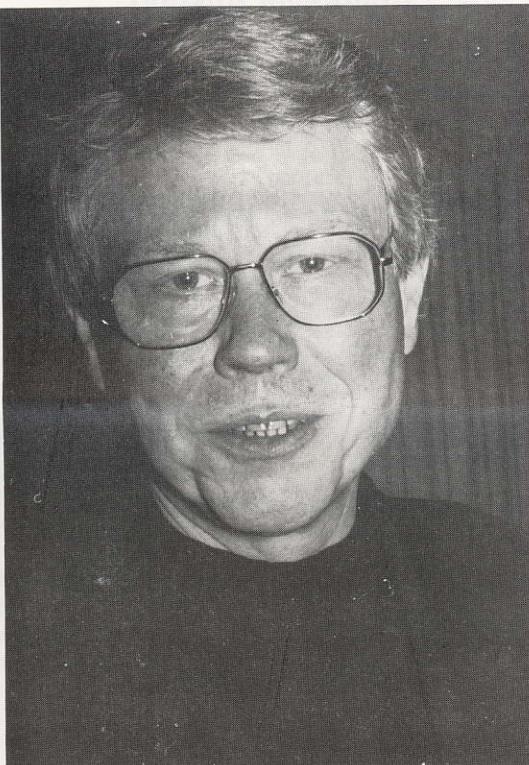


Foto: K. Katheder

Barenboim zusammen. Auch für das Schauspiel tätig zu werden, konnte er sich niemals entschließen, da es hier in moderner Zeit an der ausdifferenzierten Umsetzung von Wort und Sprache in musikalische Klänge mangelt. Die Musik ist für ihn eine Notwendigkeit, die Grenzen schafft, aber auch Initialzündungen ermöglicht.

Als künstlerischem Leiter der Komischen Oper Berlin obliegt ihm die schwierige Aufgabe, einem durch die kulturpolitisch desolate Situation verunsicherten Ensemble die Freude an der Arbeit und dem Umgang mit der Kunst zu erhalten. Unterstützt wird er dabei von seiner Ehefrau, die eine Dozentur am Haus innehat. Sie lehrt junge Künstler

,,Die verkaufte Braut ist eigentlich nur eine Spielerei-“

Gedanken zu Smetanas tschechischer Nationaloper

Nach fünfjährigem Aufenthalt in Göteborg kehrte Bedrich Smetana am 19. Mai 1861 in seine Heimatstadt Prag zurück. In Schweden hatte er sich eine gesicherte materielle Existenz und einen großen Freundeskreis aufgebaut - Privilegien, die ihm bisher in der Heimat versagt geblieben waren und die ihn einst zu seiner Abreise motiviert hatten. In Göteborg hatte man ihm die Leitung des "Philharmonischen Orchesters" sowie des dortigen Chores anvertraut.

Familiäre Schicksalsschläge (seine Frau Katerina und zwei seiner drei kleinen Töchter erlebten die Heimkehr nicht mehr) mochten ein Beweggrund für den mittlerweile angesehenen Musiker gewesen sein, seinen Traum von einem tschechischen Nationaltheater zu verwirklichen. Der Amtsantritt von Franz Joseph I. gab Böhmen und Mähren Anlaß zur Hoffnung auf eine Veränderung der Situation. Die soziale Hierarchie wurde auch in der Sprache deutlich: die oberen Klassen bedienten sich vorwiegend des Deutschen, während das "Volk" (Kleingürtel, Bauern) Tschechisch und Slowakisch sprachen. Smetana fühlte sich stets als Tscheche, obwohl er sich im Tschechischen nur fehlerhaft artikulieren konnte; seine Tagebücher und Briefe an seine zweite Frau Bettina sind in deutscher Sprache abgefaßt. Smetanas Vision von der Schaffung von genuin tschechischen Musikwerken war ihm schon von anderen Komponisten vorgelebt worden, so hatte z.B. der Kapellmeister des Prager Ständetheaters, Frantisek Skroup, 1826 ein tschechisches Singspiel *Dratenik* (*Der Drahtbinder*) komponiert.

1861 bewilligte das österreichische Kaiserhaus den Bau eines provisorischen tschechischen Nationaltheaters mit 900 Sitzplätzen. Auch Smetana wollte sich an dem vom Grafen Harrach ausgeschriebenen Wettbewerb für eine tschechische Nationaloper beteiligen: *Die Brandenburger in Böhmen* (*Brani-bori v Čechach*), 1863 fertiggestellt, kam jedoch erst 1865 zur Uraufführung. Die Meinungen über diese Oper nach dem Libretto von

Karel Sabina (1813-1877) gingen sehr auseinander, man empfand die Musik gegenüber dem konventionellen, historischen Sujet als zu innovativ.

Ebenfalls 1863 lagen Smetana erste Skizzen zu einer neuen Oper vor, deren Entstehung er in seiner Dankrede am 5. Mai 1882 anlässlich der 100. Aufführung der *Verkaufen Braut* folgendermaßen darstellt: "Ich komponierte sie nicht aus Ehrgeiz, sondern aus Trotz, weil mir



Foto: Göteborgs Historiska Museum

nach meinen Brandenburgern vorgeworfen wurde, daß ich ein Wagnerianer sei, und im nationalen, leichteren Stil nichts fertigbringen würde. Daraufhin lief ich unverzüglich zu Sabina, um ihn um ein Libretto zu bitten, und schrieb die *Verkaufte Braut* nach meiner damaligen Meinung so, daß sich nicht einmal Offenbach mit ihr messen konnte."

Libretto und Entstehungs-geschichte

Sabina scheint Smetanas Auftrag nicht besonders ernst genommen zu haben, er lieferte dem Komponisten zunächst ein lieblos ausgearbeitetes Libretto zu einer einaktigen Oper - ohne Titel. Der spätere Titel stammt von Smetana selbst; Anregungen könnten ihm das Lustspiel

Die verkaufte Liebe von Jan Neruda oder die Komödie *Der Bräutigam verkauft seine Braut* von A. Wehl gegeben haben. Sabina griff thematisch auf seinen Fortzugsroman *Der ewige Bräutigam* zurück, kürzte die Handlung und verband die einzelnen Motive in kondensierter Form miteinander.

Die Erstfassung des Librettos ließ Smetana jedenfalls mit präzisen Anmerkungen an Sabina zurückgehen. Im Oktober 1864 war Smetana im Besitz der zweiaktigen Fassung, sein Interesse konzentrierte sich zu diesem Zeitpunkt jedoch auf die Oper *Dalibor* nach dem Textbuch von Josef Wenzig. 1865 nahm er die Arbeit an der *Prodana nevesta* (*Verkaufte Braut*) wieder auf und konnte in die Partitur notieren: "Beendet am 15. März 1866".

Das Libretto folgt in seiner Struktur den Konventionen der Nummernoper des deutschen Singspiels beziehungsweise der französischen Opéra-comique: die Musiknummern sind durch gesprochene Texte verbunden; die Nationaltänze des Balletts sind in die Handlung eingeflochten. Lokalkolorit vermittelte auch die Chöre, vor allem der berühmte Introduktionschor. Sabina gestand nach der Premiere: "Wenn ich gehaht hätte, was Smetana aus dieser meiner Operette machen wird, hätte ich mir mehr Mühe gegeben und ihm ein besseres und inhaltsreicheres Libretto geschrieben."

Die Uraufführung der *Verkaufte Braut* am 30. Mai 1866 im Prager Interimstheater stand unter keinem guten Stern, stand doch der österreichisch-preußische Krieg unmittelbar bevor. Die mangelnde Disposition der Prager für eine komische Oper und die Angst vor einer drohenden Invasion beeinträchtigten die Premiere vor halbleerem Haus erheblich.

Die damals dargebotene Oper hatte gegenüber der heute bekannten Fassung - abgesehen von einem starken Übergewicht der Prosa zur Musik - eine andere Abfolge: bis zum Ende des Quartetts (Marie, Ludmila, Kruschina, Kezal)

entsprach sie der uns geläufigen Version; auf das Quartett folgte Wenzels Arie und sein anschließendes Duett mit Marie. Den zweiten Akt bildete die Konfrontation zwischen Hans und Kezal, die Tenorarie und das Finale.

Theaterdirektor Franz Thomé hatte sich nach dem Erfolg der *Brandenburger in Böhmen* die Rechte an der neuen Oper Smetanas gesichert. Als die zweite Vorstellung noch weniger besucht wurde, bat er Smetana, ihn von dem Vertrag zu entbinden: ursprünglich waren sechs Aufführungen während der laufenden Saison angesetzt gewesen. Smetana willigte in die Auflösung des Kontrakts ein und wenige Wochen später zogen die wirklichen „Brandenburger“ in Böhmen ein.

Ein glücklicher Umstand wandte das Blatt zugunsten der *Verkaufen Braut*: als Kaiser Franz Joseph I. sein befreites Kronland Böhmen besuchte, setzte der neue Direktor, nunmehr Smetana selbst, die Oper für den 27. Oktober 1866 als Galavorstellung an. Smetana dirigierte diesen von Erfolg gekrönten Abend; er wurde sich jedoch bald der Schwächen seines Werkes bewußt.

Die Pariser Opéra-Comique bekundete ihr Interesse, Smetana entschloß sich zu einer Umarbeitung. Er behielt die zweiaktige Form weiterhin bei, teilte den ersten Akt durch eine Verwandlung in zwei Bilder (das neue Bild im Gasthaus wurde durch den Männerchor der

Biertrinker ergänzt). In den zweiten Akt fügte er die Arie der Marie und - als Zugeständnis an Paris - die Polka und den Furiant ein.

Erst im Zuge der Präsentation in St. Petersburg 1871 erhielt die Oper ihre heutige dreiaktige Form; außerdem ersetzte Smetana den Dialog durch orchesterbegleitete Rezitative.

Den internationalen Durchbruch der *Verkaufen Braut* sollte Smetana nicht mehr erleben; zum Zeitpunkt der denkwürdigen Wiener Aufführung seiner Oper durch das Prager Nationaltheater 1892 war Smetana bereits 8 Jahre tot. Frantisek A. Subert (Subrt), ein Verehrer Smetanas hatte das Werk neben dem *Dalibor* und Dvoraks *Dimitrij* anlässlich des Gastspiels seines Theaters zur Wiener Musik- und Theaterausstellung angesetzt. In seiner Rezension in der "Neuen Freien Presse" propagierte der Direktor des Mozarteums, Dr. Robert Hirschfeld, begeistert die Qualitäten Smetanas: "Wir wollen alles hören, was Smetana seinem undankbaren Vaterland geschenkt hat! Wir alle haben das Wirken eines der edelsten Künstler unseres Vaterlandes verschlafen!..."

Das Werk wurde rasch ins Deutsche übersetzt, die erste Aufführung in deutscher Sprache fand am 2. April 1893 im Theater an der Wien statt. Kurt Honolka überarbeitete Max Kalbecks deutsche Adaption.

Der Münchner Tonkünstler-Verein wollte bereits 1874 Teile der Oper in einem Konzert präsentieren; die Ouvertüre der *Verkaufen Braut* wurde erst 1883 im Weihnachtskonzert auf Initiative des tschechischen Konzertmeisters der Hofoper, Hanus Wihan aufgeführt. Die erste Aufführung des gesamten Werkes in München fand am 23.1.1894 statt (ab 21.3.1894 mit Richard Strauss am Pult). Eine Neuinszenierung der Oper folgte am 5.1.1909 unter Hugo Röhr. Am 5.3.1940 gab es eine Neuinszenierung durch Rudolf Hartmann. Unter der Leitung von Clemens Krauss sangen Hildegarde Ranczak, Julius Patzak und Georg Hann. Die Sänger der nächsten Inszenierung (20.3.1959) waren Hanny Steffek, Lorenz Fehnberger, Max Probstl mit Fritz Rieger am Pult.

1971 engagierte Wolfgang Sawallisch unter seiner Leitung Wendy Fine als Marie, Waldemar Kment als Hans und Zoltán Kelemen als Kezal.

Für die letzte Neuinszenierung der *Verkaufen Braut* an der Bayerischen Staatsoper am 20. Dezember 1981 zeichnete Cornel Franz (Regie) verantwortlich. Das Bühnenbild wurde von Gabriele Ecsy und die Kostüme von Leni Bauer Ecsy entworfen. Peter Marcus setzte die Polka choreographisch um. Unter der Stabführung von Vaclav Neumann waren Gabriela Benackova-Cap (Marie), Thomas Moser (Hans) und Kurt Moll (Kezal) zu hören.

Naoka Iki

Spielplanvorschau Prinzregententheater

Auf seiner Pressekonferenz im März betonte August Everding, daß das Prinzregententheater in erster Linie Spielstätte der Theaterakademie sein muß. Die Nutzung verteilt sich entsprechend mit 60 % auf die Theaterakademie, mit 40 % auf andere Institutionen. Die Ide(e)n des März haben sich etabliert, sie hatten auch in diesem Jahr ein starkes Publikumsinteresse.

Am 6.6.1997 wird das Ballett des Gärtnerplatztheaters mit der Uraufführung des Balletts von Philip Taylor *Small Dances / Bigger Dreams* (Musik u.a. von Schostakowitsch, Nymann, Pärt) zu Gast sein.

Am 11. und 12. Juli kommt Bartoks *Herzog Blaubarts Burg* in einer Produktion der Theaterakademie zur Aufführung.

Die Theaterakademie in der Saison 1997/98:

Das Ressort Schauspiel zeigt vom 21. - 24. September eine Produktion von Shakespeares *Richard II.*

Am 29.11. findet die Uraufführung der Kinderoper *Peter Pan* von Wilfried Hiller in der Regie Everdings statt.

Konzerte u. a.: 16. 9. 97 eine Sondermatinee der Staatskapelle Berlin unter Barenboim. Am 8. - 11. Oktober die *Johannespassion* mit dem Symphonieorchester des Bayer. Rundfunks unter Solti. 4., 9. und 25. November: Hermann Prey mit einem Brahms-Zyklus. Am 21. 12.: Ein Liederabend mit Waltraud Meier, am 31. 12. ein Galakonzert mit dem Münchner Rundfunkorchester: 400 Jahre Oper. Ab 30. Januar ein Beethoven-Zyklus mit Anne-Sophie Mutter.

Helga Schmidt

„Singen macht mich glücklich“: Die Sopranistin Nathalie Boissy

Die 1962 im französischen Beaune geborene Nathalie Boissy entstammt keiner musikalischen Familie, kam aber schon früh durch den Schulchor in engere Verbindung mit der Musik. Um der Musik willen gab sie ihre ursprünglichen Berufswünsche Krankenschwester und Modeschöpferin auf und begann ein Gesangsstudium in Colmar. Danach studierte sie zwei Jahre lang in Straßburg. In dem Amerikaner Richard Miller fand sie schließlich den für sie idealen Gesangspädagogen, der sie von 1986-1988 am Oberlin College, Ohio, unterrichtete. Für dieses Studium erhielt sie ein Stipendium vom französischen Außenministerium. In der Folgezeit besuchte sie noch verschiedene Meisterkurse, unter anderem auch bei Elisabeth Grümmer.

1988 wurde sie an das Landestheater Linz engagiert und kam 1991 an das Münchner Gärtnerplatztheater, wo sie zunächst ein Festengagement auf zwei Jahre annahm. Ihre erste Rolle, mit der sie sich dem Münchner Publikum vorstellte und nachhaltig einprägte, war die Donna Elvira in Mozarts *Don Giovanni*. Von 1991-1993 war Frau Boissy freischaffend tätig, blieb dem Gärtnerplatztheater aber weiterhin eng verbunden. Daneben konnte sie Gastspiele wahrnehmen. So trat sie bei den Bregenzer Festspielen auf (*Micaela*), gastierte in Marseille, Augsburg und Innsbruck.

Margarethe Adler, die am Gärtnerplatztheater Sprechunterricht gibt, animierte sie zum Vorsingen an der Bayerischen Staatsoper, wo sie seither regelmäßig zu hören ist. Ein Blumenmädchen im *Parsifal* war ihre erste Partie dort, schließlich folgte die Frasquita, die sie auch auf der jüngst entstandenen *Carmen*-Aufnahme unter der musikalischen Leitung von Giuseppe Sinopoli singt. Zuletzt ist sie als

Najade in der Neuproduktion von Ariadne auf Naxos zu sehen gewesen.

Seit 1996 ist Nathalie Boissy wieder fest am Gärtnerplatztheater engagiert. Nach ihrem großen Erfolg als Suor Angelica im *Trittico* singt sie nun mehrere Partien des französischen Repertoires. „Ich bin Spezialistin für das französische, aber in deutscher Sprache gesungene Fach“. Der Manon und Antonia folgte die Iphigenie. Bald wird man sie als Lady Harriet Durham in *Martha* bewundern können.



Auch dem Liedgesang widmet sie sich, liebt dabei vor allen Dingen Lieder von Fauré, Debussy und Poulenc, weil sie „der französischen Phantasie nahekommen.“

Nathalie Boissy ist eine sympathische, aufgeschlossen wirkende junge Sängerin, die überlegt von ihrem Beruf spricht. Geduld empfindet sie als ein wichtiges und prägendes Element im Leben eines Künstlers. „Qualität setzt sich durch.“ Das Studium einer Partie verläuft, von der Stimme ausgehend, über den Kopf in den Körper, „als wolle man von einem anderen ‘Ich’ Besitz ergreifen.“ Die Regie hilft, einen roten Faden innerhalb des szenischen Konzepts bildend, dem der Sänger folgen können muß, eine Rolle auch gestalterisch weiterzuentwickeln. „Ich gebe gerne alles, wenn es verlangt wird.“ Auf

der Bühne kann sie Stimmungen der menschlichen Seele darstellen, darf die für sie unendliche Gefühlswelt ergründen und vermag damit auch beim Publikum Emotionen freizusetzen - ihrer Meinung nach eine wichtige Aufgabe jeden Sängers. „Das ist wie eine Psychotherapie“.

„Traduire est trahir“ ist das Stichwort, um Frau Boissy danach zu fragen, wie sie die Tatsache empfindet, Rollen fast ausschließlich in deutscher Sprache singen zu müssen. Sie lernt Partien gerne in der entsprechenden Originalsprache,

da sie hier, in Kombination mit dem musikalischen Klang, leichter eingänglich sind. Die deutschen Übersetzungen entsprechen nicht immer dem Ideal des ursprünglichen Textes, geben nur selten das eigentliche, so ganz eigene Flair von Musik und Wort wieder. So hat sie die Erfahrung gemacht, daß die Antonia in Hoffmanns *Erzählungen*, in französischer Sprache ge-

sungen an Leichtigkeit und Farbenreichtum gewinnt. Sie liebt Partien mit Ideal, mag das Lyrische, das Träumerisch-Weiche, welches ihrem Stimmtypus hervorragend entspricht. Und sie sagt etwas sehr Schönes und Wahres: „Erfolg ist nicht unbedingt das Stichwort zum Glück, aber Glück kann das Stichwort zum Erfolg sein.“

Nathalie Boissy, so spürt man, ist glücklich im Beruf und auch privat. Man kann diesem liebenswürdigen Menschen nur alles Gute für die Zukunft wünschen und darf für das Münchner Publikum hoffen, daß ihm diese Sängerin noch lange erhalten bleiben möge.

Claudia Küster

Melodram und Melodrama

Wenn zur Musik gesprochen wird

Nur ausgesprochene Opernmuffel dürften es heute - nach vierhundert Jahren Operngeschichte - noch als seltsam empfinden, daß die Akteure auf der Bühne nicht miteinander sprechen, sondern sich singend ausdrücken. Doch auch die Form des musikbegleiteten, gesprochenen Wortes ist im Laufe der Musikgeschichte in vielfältiger Weise verwendet worden und findet sich auch im Schaffen heutiger Komponisten. So ist beispielsweise in Albert Reimanns Oper *Das Schloß* der Dialog des Baritons, der den K. verkörpert, mit dem Schauspieler, der den Bürgel darstellt, von außerordentlicher Wirkung. Und anlässlich der Uraufführung von Reimanns *Lear* hat sich wohl niemand gefragt, warum er denn die Rolle des Narren als Sprechrolle konzipierte.

Zu unterscheiden ist insbesondere zwischen Werken, die ausschließlich aus gesprochenem Wort und begleitender Musik bestehen - hierher gehören vor allem die für Schauspielaufführungen geschriebenen Bühnenmusiken (Melodrama) - und solchen Kompositionen, die lediglich innerhalb einer Oper, eines Musikdramas oder Oratoriums neben gesungenen auch gesprochene Textteile enthalten bzw. Werken, bei denen gesprochene Gedichte/Balladen von einem oder mehreren Instrumenten begleitet werden (Melodram).

Ein früher Vorläufer ist in Jean-Jacques Rousseaus Scène lyrique *Pygmalion* (1770) zu sehen. Georg Benda (1722-1795) lieferte mit seinen Melodramen *Ariadne auf Naxos*, *Medea*, *Pygmalion* und *Philon und Theone* einen entscheidenden Beitrag zur Gattung und nahm Einfluß auf die Entwicklung sowohl des Singspiels als auch der Ballade. Johann Christian Cannabich (1731-1798), der als Meister der Mannheimer Schule in die Musikgeschichte einging, schrieb 1780 ein Melodrama *Elektra*, das sehr effektvoll ist. Es war die Hoch-Zeit dieser Gattung.

Der Opernfreund und -kenner wird bei dem Begriff Melodram aber insbesondere an die berühmtesten

Beispiele dieser Form innerhalb einer Oper denken: Die Wolfschluchtszene in Webers *Freischütz*, die ganze Generationen von kleinen Opernanfängern schaudern machte, oder die Kerkerszene in Beethovens *Fidelio*. Im *Freischütz* wird als Samiel ein Schauspieler eingesetzt, in *Fidelio* wird von den Sängern ein präzises, nuanciertes Sprechen gefordert.

Wird bei einem Schauspieler, der als Sprecher mit begleitender Musik eingesetzt wird, doch eine gewisse Musikalität gefordert, um präzise einsetzen und im vorgegebenen Rhythmus und Tempo sprechen zu können, so ist es für Sänger oft nicht leicht, zwischen gesungenen Passagen zum Sprechton zu wechseln, denn der Sitz der Sprechstimme ist anders als derjenige der Singstimme.

Im 19. Jahrhundert entstand eine andere Variante des Melodramas: Balladen oder Versdramen, die für Sprechstimme und Klavierbegleitung oder kleine Kammermusik-Besetzungen geschrieben wurden. Liszts *Der blinde Sänger* (1852) auf einen Text von Tolstoi und die Ballade *Lenore* (1858) von Bürger erfreuten sich einst sowohl bei den Rezitatorien als auch beim Publikum großer Beliebtheit. Dabei spielte es sicher auch eine Rolle, daß auch im Schauspiel ein pathetisches, oft dem Gesangston angehnäheres Sprechen praktiziert wurde.

Weitere einst beliebte Werke der Gattung waren Friedrich Nietzsches *Das zerbrochene Ringlein* nach Eichendorff, Max von Schillings' *Hexenlied* auf einen Text von Ernst von Wildenbruch, insbesondere aber *Enoch Arden* und *Das Schloß am Meer* von Richard Strauss.

Das Poem *Enoch Arden* des englischen Dichters Alfred Tennyson erfreute sich in ganz Europa großer Beliebtheit und wurde mehrfach ins Deutsche übersetzt. Strauss schrieb es für den Münchner Schauspieler und späteren Generalintendanten des Hoftheaters Ernst von Possart (1841-1921), mit dem er es am 24.3.1897 in München uraufführte.

Beide Künstler gingen oft mit solchen Rezitationsabenden auf Tournee. Ein weiterer bedeutender Interpret von Melodramen war Ludwig Wüllner (1858-1938), Sohn des berühmten Dirigenten Franz Wüllner.

Zu einer neuen Beliebtheit dieser Gattung haben in jüngster Zeit vor allem Dietrich Fischer-Dieskau und Gert Westphal beigetragen, die zum Vergnügen der Zuhörer - aber sichtlich auch zur eigenen Freude - Melodramen von Strauss, Liszt, Schillings oder Nietzsche rezitieren.

Zu dieser Gattung, der vom Klavier begleiteten Rezitation, haben Komponisten unserer Zeit keine Beiträge geleistet.

Im Musiktheater dagegen hat es in jeder Komponisten-Generation unseres Jahrhunderts die Verwendung des gesprochenen Wortes innerhalb von Musikdramen gegeben. Dazu einige Beispiele: In Arnold Schönbergs Drama *Moses und Aron* gibt der Komponist Aron, dem wortgewaltigen, eine Singstimme (Heldentenor). Ihm stellt er den nicht so wortgewaltigen Bruder Moses sprechend gegenüber. In Strawinskys *Geschichte vom Soldaten* gibt es nur Sprechrollen, in *Oedipus Rex* muß ein Sprecher dem Hörer die Handlung erläutern. Wenn am Schluß von Carl Orffs *Bernauerin Herzog Albrecht* in strengem Rhythmus sprechend mit dem singenden Chor in einen Dialog tritt, ist dies von außerordentlicher Wirkung. Sein Schüler Wilfried Hiller lieferte sowohl mit seinen Monodramen *An diesem heutigen Tage* und *Ijob* als auch mit seiner Erfolgsoper *Der Gogolori* interessante melodramatische Beispiele.

Und erst vor kurzem konnte man anlässlich der Uraufführung von Peter Michael Hamels *Passion* eine wiederum neue Variante kennenlernen: Die Christus-Worte wurden von Dietrich Fischer-Dieskau in einem sonst gesungenen Oratorium bewegend gesprochen.

Helga Schmidt

REISE NACH LEIPZIG

"Res severa est verum gaudium." Eine ernste Sache ist die wahre Freude".

Dieser beziehungsreiche Spruch im Gewandhaus gilt heute für die ganze Stadt Leipzig. An Parthe, Pleiße und Elster wird mächtig gebaut. Verrottete Jugendstilfasaden, historische Bauten werden renoviert, umgebaut, erweitert und vom Dreck der Industrieschlote befreit. Immobilien-Pleitier Jürgen Schneider war hier maßgeblich beteiligt.

Unsere Ankunft am **Leipziger Hauptbahnhof** - dem größten Kopfbahnhof Europas, nach Chicago der zweitgrößte Bahnhof überhaupt - zwischen Bauzäunen, Planen, Gerüsten und Containern voller Schutt machte uns dennoch neugierig auf die Musik-, Messe- und Buchstadt.

Eva Graf erwartete uns zum geführten Stadtrundgang, beginnend am Brühl, vorbei am Opernhaus über das Universitätsgelände ("Weisheitszahn") zum Gewandhaus. Die **Nikolaikirche**, Symbol des Widerstandes ursprünglich im romanischen Stil erbaut, wurde im 16. Jahrhundert erweitert zu einer spätgotischen Hallenkirche. Der Maler A.F. Oeser schuf die Gemälde für die Kirche. 1539 wurde Leipzig reformiert. Seither ist die Kirche evangelisch. J.S. Bach war von 1723 bis zu seinem Tode auch Kantor an dieser Kirche.

Gegenüber der Nikolaikirche liegt ein neues Einkaufszentrum "Specks Hof", entstanden aus einem ehemaligen Messegebäude, von denen noch einige zum Kauf feilgeboten werden. Vorbei an der Alten Börse, dem Alten Rathaus, durch "Barthels Hof" zum leider immer noch eingurstenen, ältesten Kaffeehaus Sachsens, dem "Coffe Baum" erreichen wir die **Thomaskirche**, die Hauptkirche Bachs.

"Ach, was für ein krächzend Völkchen übernehm ich da", soll er 1723 ausgerufen haben, als er Thomaskantor wurde. In Leipzig entstanden u.a. die Bachwerke Johannes- und Matthäuspassion, Weihnachtsoratorium, h-Moll-Messe und die unvollendete *Kunst der Fuge*. Nach seinem Tod 1750 vergaß man den Meister sehr schnell. Erst Felix Mendelssohn-Bartholdy begann Bachs Werke

wieder zu entdecken. Seit 1950 liegt J.S. Bach im Altarraum der Thomaskirche begraben.

Was für Hamburg der Hafen, ist für Leipzig das neue **Messegelände**. Die Sighseeing-Tour in die Umgebung setzen wir mit dem Bus fort und kommen vorbei am Grassi-Museum, am Bayerischen Bahnhof, am Alten Reichsgericht mit dem Museum der Bildenden Künste, dem hässlichen Monument deutscher Heldenverehrung, dem Völkerschlachtdenkmal, bis nach **Gohlis**. Friedrich Schiller verbrachte hier den Sommer 1785 und schrieb die "Ode an die Freude". Im Gohliser Sommerschlößchen mit einem Deckengemälde von A.F. Oeser finden heute wieder Konzerte statt.

Das Gewandhaus. Historisch überliefert soll der erste Handwerker Leipzigs ein Stadtpfeifer gewesen sein. Um 1700 gab es das Studentenorchester, 1702 das "Collegium musicum" unter Georg Philipp Telemann. 1743 engagierten 16 Kaufleute je einen Musiker, die im Gasthof "Drei Schwanen" auftraten. 1775 gründete Thomaskantor Hiller das Gewandhausorchester. Die Leipziger Woll- und Tuchhändler (daher der Name) stellten einen Raum zu Verfügung. Von 1835 - 1847 leitete Felix Mendelssohn-Bartholdy das Gewandhausorchester (und führte den Taktstock ein), von 1895 bis 1922 Arthur Nikisch, ihm folgten Furtwängler und Bruno Walter. Im Kongressaal am Zoo fand sich nach dem Krieg das Orchester wieder zusammen, nachdem 1944 Bomben das alte Gewandhaus zerstörten. Nach Franz Konwitschny und Vaclav Neumann übernahm 1970 Kurt Masur die Leitung und zog mit dem Orchester 1981 zum 200. Jahrestag des Leipziger Gewandhauses in das neue Haus ein. Im Foyer steht eine von Max Klinger gestaltete Büste Beethovens.

Wir hörten unter dem Dirigenten Myung-Whun Chung das *Tripelkonzert* (am 18.2.1808 hier uraufgeführt) von Beethoven und die 8. Sinfonie in G-Dur von Antonin Dvořák, beides vom Gewandhausorchester bravurös gespielt mit wunderschönen Stellen der Bläser. Die Solisten des Tripelkon-

zerts: Christian Funke spielte solide die Solo-Violine. Prof. Jürgen Jakob Timm, Cello, sprang kurzfristig ein. Er meisterte den anspruchsvollsten Part virtuos. Das Klaviersolo ist der "leichteste" Teil und wurde vom Dirigenten gut bewältigt.

Die Leipziger Oper. Bereits 1693 gab es ein Opernhaus am Brühl. 1933 kam Albert Lortzing als Sänger, Schauspieler und Kapellmeister zur Leipziger Oper. Das heutige Haus wurde 1960 mit *Meistersinger* eröffnet.

Richard Wagner, ein Sohn der Stadt, getauft in der Thomaskirche - eine Hinweistafel auf den Standort seines Geburtshauses ziert heute die Fassade eines großen Kaufhauses - war der eigentliche Anlaß unserer Leipzигreise. Doch die Neuinszenierung von *Tristan und Isolde* fand nicht statt. Ersatzweise nahm man kurzfristig die alte *Holländer*-Produktion wieder auf.

Ein Farbholzschnitt von Edvard Munch "Frauen am Meeressufer" wurde auf den Vorhang übertragen. Den Daland sang Friedemann Kunze mit schönem und gut verständlichem Baß, die Senta Sarah Johannsen war dramatisch angelegt und ihr hoher, kraftvoller Sopran beeindruckte alle. Erik war Louis Gentile, der uns vom Theater am Gärtnerplatz her bekannt ist. Die Stimme hat etwas an Belcanto verloren, trotzdem ein guter Erik. Die Titelpartie sang Jukka Rasilainen, ein junger Finne mit immensen Material, sowohl die tiefen Lagen, als auch die Höhen beherrschend. Eine echte Entdeckung für uns. Am Pult des Gewandhausorchesters stand Johannes Wildner, der eine gute Vorstellung leitete.

Nach dem musikalischen Genuss wiesen uns Faust, Mephisto und die verzauberten Zecher (Figuren in der Mädler-Passage) den Weg hinab in **Auerbachs Keller**. Auch wenn man leider die historischen Räume neu möblierte, spürt man dennoch den Hauch von Fausts Geburt. Was wäre der Weltliteratur verloren gegangen, hätte der Student J.W. von Goethe nicht nahezu täglich in diesem Weinkeller gezecht.

Sieglinde Weber

Faust ohne Gretchen - Doktor Faustus von Busoni in Ulm

Ob Gounod oder Berlioz - sie alle haben lange um ihr Faust-Konzept gerungen, so auch Busoni. Er geht in seinem Libretto weitgehend auf Simrocks 1846 erschienenes Puppenspiel zurück, hat aber durch Einfügung der Szene am Hof des Herzogs zu Parma den Rahmen des Puppenspiels gesprengt. 10 Jahre lang hat Busoni an der Oper gearbeitet, bei seinem Tod war sie unvollendet. Sein Schüler Philipp Jarnach vervollständigte den Schluß. Diese Fassung spielte man in Ulm mit kleinen Änderungen.

Busoni äußerte einmal, daß es in einem Opernlibretto auf nur wenige Schlagworte (bei Verdi „parola scenica“) ankomme. Man müsse mit nur wenigen Worten eine szenische Situation deutlich machen. Dies hat er wohl am konsequenteren im *Doktor Faustus*, seinem Opus magnum, angewandt. Es ist bedauerlich, daß Busoni einem breiteren Publikum noch immer zu wenig bekannt ist. Seine Musiksprache ist expressiv und weitgehend tonal.

G.H. Seebach hat das Stück in Ulm mit überzeugender Personenregie in einer gut verwandelbaren Szene auf die Bühne gebracht. Vorspiel: Ein nackter Mann liegt auf der Straße, es schneit auf ihn herab. Warm angezogene Menschen kommen und gaffen. Ein Herr mit Hut tritt hinzu: „Sollte dieser Mann verunglückt sein?“. Es ist Mephisto.

Letztes Bild: Faust, mit dem toten Kind im Arm. Es schneit. Er entkleidet sich, legt sich auf den Boden und drückt das tote Kind an sich: Menschen kommen und gaffen. Ein Herr tritt hinzu: „Sollte dieser Mensch verunglückt sein?“. Der Kreis schließt sich.

Am Hof von Parma spielt sich das Geschehen in einem leeren Raum ab, eine durch die hintere Tür fallende Lichtstraße teilt die Festgesellschaft, die Erscheinungen von Salomo und Königin von Saba, Samson und Dalilah, Salome und Johannan werden als Schattenbilder auf die Wand projiziert. Das alles hat gerade durch Abstraktion auf das Wesentliche eine außerordentliche Wirkung.

Die Besetzung der Titelpartie mit Wilhelm Eyberg von Wertenegg war ein Glücksfall. Ein wirklicher Sängerdarsteller, mit kernigem Heldenbariton, in jeder Lage außerordentlich textverständlich, eloquent in jedem gesungenen Ton, in jeder Bewegung des Körpers. Mephisto ist Hans-Günther Müller-Dotzauer. Mit hellem Charakter-Tenor und gut artikulierend zeigte er alle Facetten der Figur, die dämonischen ebenso überzeugend wie die komischen.

Als Herzogin von Parma hatten wir eine Wiederbegegung mit Anita Bader, sie war Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper.

Sie erfüllte die Partie sowohl darstellerisch als auch im dramatischen Ausdruck ihrer Stimme, allerdings sollte sie die Textverständlichkeit noch verbessern.

Daß man auch alle übrigen Partien am Ulmer Theater gut (Valentin) bis sehr gut (Wagner und Zeremonienmeister, Krakauer Studenten) besetzen konnte, spricht für eine kluge Disposition der Theaterleitung. Die für diese Oper vielleicht etwas zu Kleine Bühne machte eine Zuspielung der Chöre (weil so verstärkbar) notwendig. Dies war allenfalls für den Dirigenten schwierig. Und hier gilt es, von einer Entdeckung zu sprechen. Der erst 22jährige Phillippe Jordan (Sohn von Armin Jordan) führte Orchester wie Sänger (auch die Bühne verlor er nie aus den Augen) mit präziser Zeichengebung sicher durch die drei Stunden des Abends. Nicht zuletzt machte auch er deutlich, warum Busonis Oper aufführungswert ist.

Nur eine kleine Gruppe hat Frau Beyerle-Scheller zu dieser Reise animieren können. Es war ein Abend, der auch vom Zuhörer viel Konzentration erfordert. Wer sie aufbrachte, wurde durch einen spannenden Abend des Musiktheaters belohnt.

Helga Schmidt

Spielplanvorschau des Bayerischen Staatsballetts

Die diesjährige Ballettwoche (15.-21.3.1997) wollte nicht mit Sensationen locken, sondern das reichhaltige Repertoire und die Qualität der Kompanie unter Beweis stellen.

Zum Ausklang der Saison folgt am 17. Mai 1997 die Uraufführung von Davide Bombanas Strindberg-Ballett *Ein Traumspiel* (Musik: Axel-Frank Singer) im Prinzregententheater.

Als erste Premiere der kommenden Saison steht am

15.11.97 im Prinzregententheater John Neumeiers 1978 kreiertes Ballett *Die Kameliendame* nach Dumas' Roman zur Musik von Chopin auf dem Programm. Vernons Nachfolger Ivan Liska wird die Einstudierung übernehmen.

Das breite Repertoire, das vor allem den Werken Hans von Manens ein großes Gewicht einräumt, will die Ballettdirektorin in ihrer letzten Spielzeit noch um einen abendfüllenden Klassiker erweitern: Patrice Bart, Ballett-

direktor der Pariser Opéra, wird eigens für das Bayerische Staatsballett eine Neufassung der *Bayadère* nach Marius Petipa schaffen. Dabei sollen der berühmte „Schattenakt“, Teile des Verlobungsfestes und Pantomimenszenen in originaler Fassung erhalten bleiben und der in Rußland Anfang des Jahrhunderts gestrichene letzte Akt wieder eingefügt werden. Premiere ist am 15. November im Nationaltheater.

Vesna Mlakar

Stuttgart: Vom "entlegensten Nest" zum "Winterbayreuth"

Nein, das gefiel Hofmannsthal gar nicht, daß seine und Straußens *Ariadne auf Naxos* in jenem "entlegensten Nest" uraufgeführt werden sollte. Damit meinte er Stuttgart, wo sich der Hof durch Max Littmann eben eine repräsentative Doppel-Theateranlage bauen ließ – die erste und einzige ihrer Art. Im Herbst 1912 konnte eröffnet werden, und während im Großen Haus fünf Caruso-Gastspiele Glanz verbreiteten, sollte im Kleinen Haus eine Uraufführung für Eureo sorgen. Max von Schillings, Generalmusikdirektor und Komponist, verstand sich gut mit dem Kollegen Strauss, und so kam es zur Uraufführung der Ur-*Ariadne*. Die Künstler waren handverlesen: Max Reinhardt inszenierte, Maria Jeritza sang die Titelrolle, Jadlowker den Bacchus und Sigrid Onegin die Dryade; Strauss selbst stand am Pult.

Die nächste Stuttgarter Uraufführung: Max von Schillings brachte seine *Mona Lisa* 1915 am eigenen Haus heraus. Er reichte 1918 den Stab an Fritz Busch weiter, der in den vier Jahren seines Stuttgarter Wirkens wesentliche Akzente weg von der Oper hin zum Musiktheater setzte. Berühmt wurde seine Verdi-Renaissance. Spektakulär der Skandal bei der Uraufführung zweier Hindemith-Einakter (1921), die Oskar Schlemmer ausstattete. Für die sündigen Sujets von *Mörder, Hoffnung der Frauen* und *Das Nusch-Nuschi* war die Zeit nun doch noch nicht reif genug ...

Obwohl Busch gerne in Stuttgart war, folgte er 1922 dem Lockruf Dresdens; als Nachfolger kamen Knappertbusch, Pfitzner und Carl Leonhardt ins Gespräch. Mit dem letzteren hatte man sich für einen Musikbeamten entschieden, der die Oper solide durch die Jahre führte. Ein Kapellmeister übertraf ihn bald an Renommee: Franz Konwitschny konnte sich hier vom *Obersteiger* bis zur *Carmen* die Sporen für seine internationale Karriere verdienen.

Für viele Sänger war Stuttgart Durchgangsstation oder Sprungbrett; immerhin gehörten zum Ensemble: Sigrid Onegin, Helene Wildbrunn, Karl Erb (geradewegs

einem schwäbischen Gesangverein entrissen), Hildegard Ranczak, Heinrich Rehkemper, Willi Domgraf-Faßbaender, Ludwig Suthaus und Margarete Teschemacher. Gottlob Frick begann im Chor. Und noch einer kam, 1923, mit seinem neunjährigen Sohn: der Tenor Fritz Windgassen samt Wolfgang, dem späteren Stuttgarter Star.

Wenn auch in jenen Jahren keine entscheidenden Impulse an die internationale Musikwelt gingen, so sind doch die deutschen Erstaufführungen von *Rusalka*, der *Sizilianischen Vesper* und *L'Arlesiana* ebenso festzuhalten wie eine Uraufführungsserie von Nico-Dostal-Operetten. *Monika*, *Die ungarische Hochzeit* und *Flucht ins Glück* kamen unter dem Komponisten erstmals in Stuttgart heraus. Punktuelle Glanzlichter setzten Stargastspiele. Außer Caruso kamen Slezak, Tauber, Barbara Kemp, Maria Cebotari, Franz Völker, Peter Anders. Manche, wie Marcel Wittrisch und Helge Rosvaenge, Hilde Scheppan und Martha Fuchs, blieben dem Haus auch nach dem Krieg als ständige Gäste verbunden.

Sie alle konnten aber die Krise nicht wenden, in die das Theater (nicht nur das Stuttgarter) in der Nachkriegszeit geraten war. Das Land setzte Walter Erich Schäfer, ehemals Stuttgarter Dramaturg, als "Sparkommissar" ein, der nichts als "Blut, Schweiß und Tränen" ankündigen konnte. Er kam als Literat, als Mann des Schauspiels und des Wortes, nahm sich aber mit aller Kraft der Oper an, als er sich mit ihrem Tiefstand konfrontiert sah. Geschickt eingestreute Schmankerln der leichten Muse verbesserten rasch den Zuspruch und die finanzielle Situation, so daß eine breitere Basis für anspruchsvolleres, auch experimentelles Musiktheater gegeben war. So kam's, daß Wieland Wagner Wolfgang Windgassen zunächst in der *Schönen Helena* kennengelernt, bevor er zum Star der Bayreuther Festspiele und zum "Ferment" (so Schäfer) des Stuttgarter Ensembles reifte.

Die Zusammenarbeit mit Wieland Wagner und bald auch Günther Rennert geriet zum Glücksspiel für die Stuttgarter Oper und führte sie

für fast zwei Jahrzehnte in den Zenit musikalischen Regietheaters. Beide Persönlichkeiten – mit Carl Orff und Ferdinand Leitner im Bunde – waren kongeniale Partner Schäfers, der ihnen als universell Gebildeter, Denkender und Ringender ein wahrer Bruder im Geiste sein konnte. Wagner inszenierte in seinem "Winterbayreuth" mehr als in Bayreuth selbst – nicht nur Werke seines Großvaters, sondern auch Gluck und Berg, Beethoven, Orff und Strauss. Günther Rennert brachte es gar auf vierzig Inszenierungen, und sie waren alle ein Erfolg. Das Interessante am Wirken dieser Regisseure war, daß sie aus völlig unterschiedlichen Ansätzen zu gleich faszinierenden Ergebnissen kamen. Wieland Wagner ging meistens von archetypischen Bildern aus und war groß im Vereinfachen und Stilisieren, Rennert tendierte zum psychologisierenden Feinschliff mit besonderem Talent zum Komödiantischen.

Ihre Ideen konnten sie mit einem Ensemble umsetzen, das an diesem Stil wuchs und ihn zugleich stimulierte. Von Windgassen als Ferment war schon die Rede. Martha Mödl und Gustav Neidlinger, Lore Wissmann und Josef Traxel, Anja Silja und Res Fischer, Grace Hoffman und Jess Thomas, Fritz Wunderlich und Hetty Plümacher, Trude Eipperle und Gerhard Unger gehörten mit vielen anderen – zur Familie. Als ständige Gäste, angezogen vom "Stuttgarter Stil", kamen Leonie Rysanek und Astrid Varnay, Gerhard Stolze und George London, Gre Brouwenstijn und Birgit Nilsson hinzu – nur beispielhaft genannt für alle, die dann auch bei den zahlreichen Auslandreisen der Stuttgarter Oper mit hinauszogen als Kulturbotschafter quer durch Europa.

Diese Ära ging dahin. Aber Persönlichkeiten wie Ponnelle und Götz Friedrich, Achim Freyer und Harry Kupfer sorgten für ein langes Nachleuchten. Nach einem kulinarischen Zwischenspiel (Oper als Standortfaktor) erhebt nun Klaus Zehelein einen elitären Anspruch auf ein intellektuelles Musiktheater bar jeder Sinnlichkeit. Die Brutpflege im Stuttgarter Nest bleibt spannend.

Gerhard Dörr

FILM

FOTOS

Starpostkarten
Porträts

Szenen- und Aushangfotos, auch aktuelle

AUTOGRAMME

PLAKATE

FILMPROGRAMME

aller Serien, - nach Filmtitel + Stars sortiert

OPER • THEATER • BALLET

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

IMPRESSUM - IBS-aktuell

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

Redaktion: Helga Schmidt (verantwortlich) - Karl Katheder -
Wulfhilt Müller

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.--
einschl. 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 Genehmigung
der Redaktion.

Vorstand: Wolfgang Scheller - Monika Beyerle-Scheller -
Gottwald Gerlach - Werner Göbel - Hiltraud Kühnel -
Elisabeth Yelmer - Sieglinde Weber

Konto-Nummer 312 030 - 800, Postbank München, BLZ 700 100 80

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

abrPRÄSENTIERT

Festspiel-Reisen

Verona

besuchen Sie die weltberühmte Arena von Verona.
Unsere Busreisen bieten Ihnen an jedem Wochenende vom
05.07. bis 30.08.1997 die Möglichkeit.
Reisepreis p. P. incl. Halbpension ab DM **499,-**

Macerata

genießen Sie die Oper „Nabucco“ in der Arena Sferisterio mit
ihrer unvergleichlichen Akustik. Unsere Busreisen sind vom
25.-29.07. und 15.-19.08.1997.
Reisepreis p. P. incl. Halbpension ab DM **980,-**

Torre del Lago

erleben Sie „Madame Butterfly“ und „Tosca“ an ihrem „Geburtsort“
bei den Puccini-Festspielen in der Toskana. Ein Besuch von Verona
rundet die Reise ab. Termin: 07.-11.08.1997.
Reisepreis p. P. incl. Halbpension ab DM **989,-**

Bregenzer Festspiele

„Porgy and Bess“, die Neuinszenierung auf der Seebühne
sollten Sie sich nicht entgehen lassen. Unsere Busreisen sind
am 26./27.07. und 02./03.08.1997
Reisepreis p. P. incl. Halbpension ab DM **458,-**

Fragen Sie auch nach unseren individuellen Arrangements für
Verona und Bregenz.

Unternehmensgruppe



Deutsches Reisebüro

abr Reisebüro · Deutsches Reisebüro · Rominger Reisebüro

Telefon 089/12 04-2 35

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