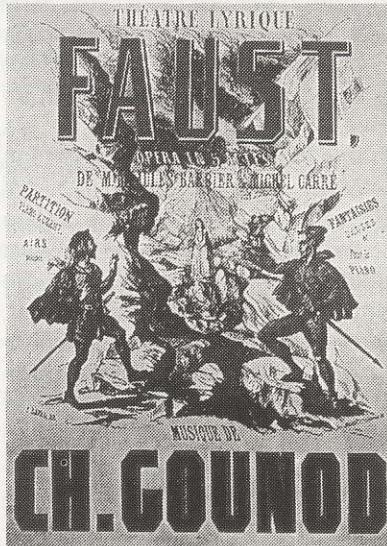




### „Da steh‘ ich nun, ich armer Tor“ Anmerkungen zu Gounods *Faust*

Charles Gounod (1818-1893) bezeugt in seinen Lebenserinnerungen, daß er sich mit dem Faust-Stoff schon jahrelang beschäftigt hatte, bevor Léon Carvalho (Direktor des Théâtre Lyrique von 1856-1868) anlässlich der Uraufführung von Victor Massés *La reine Topaze* (1856) mit der Bitte um eine Vertonung des ersten Teils von Goethes Tragödie an den Komponisten herantrat. Besonders in der Musikgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gewinnt der Faust-Stoff immer mehr für Komponisten und Librettisten an Reiz. Die jahrhundertalte Faust-Tradition der Literatur favorisierte bereits vor Goethes Umsetzung die mysteriöse Gestalt des Gelehrten, der einen Pakt mit dem Teufel schließt. Aus der Fülle der Bearbeitungen der Faustsage sei speziell auf das wahrscheinlich älteste Dokument, die nach dem Frankfurter Drucker Johann Spieß benannte Historia von D.J. Fausten (1587) und auf Christopher Marlowes (1564-1593) *Tragical history of doctor Faustus* aus den Jahren 1588/1589 hingewiesen, bis sich Goethe mit Fausts tragischem Schicksal, zunächst im sogenannten *Urfaust*, später in *Faust I* und *Faust II* auseinandersetzte. Fahrende englische Komödiantentruppen und Puppenspieler machten Marlowes Stück in Deutschland populär und ebneten den Weg zu den Faust-Adaptionen aus der Zeit der Aufklärung: Lessing kreierte 1759 in seinem Dramenfragment erstmals einen positiven Schluß gemäß der aufklärerischen Doktrin;

die Dichter des Sturm-und-Drang - zu dieser literarischen Epoche ist auch der *Urfaust* (1887 ediert) zu zählen - waren von der dämonisch-übersinnlichen Komponente der Sage fasziniert, so Friedrich Müller (genannt Maler Müller) mit seinem *Fausts Leben* (1778) und Friedrich Maximilian Klinger mit seinem Roman *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* (1791). Weitere Anregungen griffen Grabbe, Heine, Lenau und Thomas Mann auf.



Werbeposter von T. Laval  
am Pariser Théâtre Lyrique

Auf musikalischer Seite zeigten sich vor Gounod unter anderem Richard Wagner, Hector Berlioz und Franz Liszt von der Faust-Geschichte angetan. Unter Wagners Jugendwerken befindet sich eine Bühnenmusik (1831) und eine Ouvertüre (1838, 1855 umgearbeitet) zu *Faust*. Robert Schumanns *Szenen aus Goethes Faust* zwischen 1844 und 1853 kompo-

nieren) sind vielleicht wenig bekannte Vertonungen innerhalb der Motivgeschichte des Faust-Stoffs (im diesjährigen Festspiel-Konzert unter Sawallisch zu hören). In Frankreich wurde Goethes *Faust I* durch die Übersetzung von Gérard de Nerval (1828) propagiert, die Berlioz und Gounod rezipierten. Nervals Arbeit ist noch heute für eine ("klassische") Theateraufführung, zum Beispiel an der Comédie-Française verbindlich. Die *Faust-Symphonie* von Franz Liszt (1854-1857) schließt den Kreis zu Gounod, dem mit seinem *Faust* endgültig die Anerkennung als Opernkomponist zuteil wurde. Nach der erfolgreichen *Sappo* (1851) - mit der Primadonna Pauline Viardot-Garcia, der Schwester Maria Malibrans, in der Titelpartie - hatte sich Gounod mit geringem Erfolg unter anderem mit der *Nonne sanglante* (1854) an der Gattung grand opéra versucht; das Libretto in Anlehnung an Matthew Gregory Lewis Romani *The monk* (1796) aus der Feder Germain Delavignes und Eugène Scribes, des bevorzugten Librettisten Meyerbeers und Schöpfers der grand opéra, war jedoch von Berlioz (er vertonte zwei Arien und ein Duett aus dem ersten Akt), Halévy, Meyerbeer, Verdi, Auber, David, Grisar und Clapisson abgelehnt worden. Es ist daher nicht verwunderlich, daß Gounod Carvalhos Initiative begrüßte und auf dessen Vorschlag einging. Gounods erste Bekanntschaft mit *Faust* reicht in das Jahr 1838 zurück; während seines Rom-Aufenthaltes (1839-1842) studierte

# FAUST

er die Tragödie - nur den ersten Teil von Goethes-Werk - erneut. Der erste Preis des Konservatoriums, der sogenannte "prix de Rome", beinhaltete nämlich ein Stipendium für die Villa Medici in Rom; Gounod, der Sieger des Jahres 1839, kam als Schüler von Lesueur und Halévy in den Genuß der Reise und vertiefte sich in seiner Freizeit in die Lektüre der Nerval'schen Übersetzung.

Jules Barbier war zunächst allein mit der Auffassung des Librettos betraut, das er nach einem phantastischen Boulevardstück von Michel Carré, *Faust et Marguerite* (1850) und mit dem Einverständnis des Verfassers bearbeitete. Von Goethe (stets in der Nerval-Übersetzung) fügte er mit zum Teil wörtlichen Übernahmen die Walpurgsnacht ein. Generell kam Barbier mit Carré so überein, daß er das "drame phantastique" seines Kollegen nach seinen Wünschen umgestalten durfte, jedoch unter der Voraussetzung, einen möglichst großen Anteil von Carrés Text beizubehalten. Im Gegenzug sollten beide Namen als Verfasser geführt werden. Aus dem Boulevardstück Carrés sind beispielsweise die "Ronde du veau d'or" des Mephisto und das "chanson du Roi de Thulé" der Marguerite übernommen.

Im Oktober 1857 unterbrach eine lange Krankheit Gounods die Arbeit an der Oper. Fast gleichzeitig mit dem *Faust* für das Théâtre-Lyrique, dessen Libretto Gounod bereits seit 1856 vorlag, beschäftigte sich Gounod mit einem Opernprojekt für die Pariser Opéra, nämlich der Vertonung von *Ivan le Terrible*. Die schweren Depressionen, die den Komponisten heimsuchten, vereitelten beide Pläne; der *Ivan* wurde im November 1857 endgültig ad acta gelegt (der Soldatenchor der dritten Szene des vierten Aktes des *Faust* wird aus dem *Ivan* entnommen). Gounods Gesundheitszustand verbesserte sich nach einigen Monaten wieder, doch die Premiere von *Faust* verzögerte sich noch aus anderen Gründen: An einem

der Pariser Boulevardtheater, dem Théâtre de la Porte-Saint-Martin kündigte man eine Faust-Umsetzung von Dennery mit der Schauspielmusik von Amédée Artus an.

Da die Boulevardtheater mit ihren enormen technischen Möglichkeiten und ihren aufwendigen Inszenierungen seit Beginn des 19. Jahrhunderts eine ernstzunehmende Konkurrenz um die Gunst des Publikums darstellten - und die "hohe" Gattung Oper in Richtung des oftmals verschrienen "Ausstattungspompes" lenkten - wollte sich Carvalho zu einer derartigen Konfrontation nicht herausfordern lassen und beschloß, die Premiere des *Faust* weiter zu verschieben. Der erneute Aufschub ermöglichte die Revision des Librettos und Kürzungen in der Partitur; notwendige Umbesetzungen erschwerten das Unternehmen zusätzlich.

Carvalho gab zur zeitlichen Überbrückung bei Gounod eine dreiaktige opéra-comique in Auftrag, die Gounod noch vor Ausbruch seiner Krankheit abschloß: *Le médecin malgré lui* (1858) stammt aus der gemeinsamen Feder von Barbier und Carré, als Vorlage diente die gleichnamige Komödie von Molière. Im April 1858 nahm der nunmehr genesene Gounod die Komposition des *Faust* wieder auf und Carvalho setzte die Premiere für November fest, obwohl die Aufführung des *Faust*-Stückes an der Porte-Saint-Martin erst im September stattfand; die Proben zu Gounods Werk hatten im Oktober begonnen, als Carvalho abermals die Uraufführung aus Angst vor eventuellen Einnahmeverlusten durch Dennerys kürzlich präsentierte Stück vertagte. Doch auch die Proben verlängerten die für Gounod zermürbende Wartezeit: Carvalho entschied eigenmächtig über Striche in dem zu umfangreichen Werk (unter anderem eine Wahnsinnsarie Marguerites zu Beginn des fünften Aktes).

Die nach radikalen Kürzungen für den 23. Februar 1859 anberaumte Premiere mußte auf den 1. März

1859 verschoben werden, da der ursprünglich vorgesehene Tenor Guardi aufgrund seiner schwachen Leistung durch Barbot ersetzt werden mußte.

Mit Barbot in der Titelpartie, Caroline Miolan-Carvalho (der Gattin des Direktors) als Marguerite und Balanqué als Méphistophélès setzte sich die Oper sofort durch. Neben dieser ersten Fassung des *Faust* für das Théâtre-Lyrique existiert eine zweite Fassung für die Opéra, die zehn Jahre nach der Uraufführung in der Salle Le Peletier (03. März 1869) zu bewundern war, da sich Gounod nach Carvalhos Bankrott gezwungen sah, Emile Perrin, dem damaligen Direktor des renommierten Pariser Opernhauses, die Rechte und das Aufführungsmaterial zu verkaufen. Perrin veranlaßte Gounod zur Komposition der Ballettmusik für die Walpurgsnacht und eines neuen Couplets für Méphistophélès im vierten Akt. Die Gattungsmerkmale der an der Opéra gepflegten grand opéra, deren Reminiszenzen sich auch im *Faust* finden, werden hier besonders deutlich: in jeder "richtigen" grand opéra gibt es im vierten Akt ein Ballett. Die opéra-comique kommt dagegen in den Couplets zum Tragen. In Gounods *Faust* mit seiner Stellung zwischen grand opéra und opéra comique (die eben erwähnten Beispiele sollen hier als Anreiz zur dramaturgischen Auseinandersetzung mit dem Werk dienen) zeichnet sich demnach die Entwicklung zum drame lyrique eines Massenet ab.

Die Neuproduktion an der Bayerischen Staatsoper bietet dem Publikum eine recht hybride Fassung mit "deutschen Zwischen-texten", die Nähe zum mit der opéra-comique verwandten vaudeville und den ursprünglich in der Theaterpraxis des 19. Jahrhunderts üblichen gesprochenen Dialogen wird zwar betont, doch ist dieser Sprachmixmasch (bei ohnehin deutschen Übertiteln) nicht nachvollziehbar.

Naoka Iki

# VERANSTALTUNGEN / MITTEILUNGEN

## Künstlergespräche

### **KS Kieth Engen**

Bassist, seit 1955 an der Bayerischen Staatsoper, weltbekannt als Oratoriensänger, vor allem unter Karl Richter  
**Donnerstag, 30. März 2000, 19 h**  
 Künstlerhaus, Millerzimmer

### **Miriam Gauci**

Die maltesische Sopranistin singt im April die Amelia in *Simon Boccanegra*  
**Mittwoch, 26. April 2000, 19 h**  
 Hotel Eden-Wolff, Arnulfstr. 4

### **Deborah Polaski**

singt im April/Mai die Elektra  
**Dienstag, 2. Mai 2000, 19 h**  
 Hotel Eden-Wolff, Arnulfstr. 4

Einlaß eine Stunde vor Beginn

Kostenbeitrag  
 Mitglieder DM 5,--  
 Gäste DM 10,--  
 mit IBS-Künstlerabonnement für Schüler und Studenten zahlen die Hälfte

## Kurz notiert:

Wir gratulieren:

Sir Peter Jonas, Staatsintendant, zur Erhebung in den Adelsstand

Gustav Kuhn zum „Großen Tiroler Adler Orden“

Martha Mödl, Sir Colin Davis, Edita Gruberova zum Maximiliansorden

Dr. h.c. Walter Haupt zur Ehrendoktorwürde der Universität Klaußenburg (Rumänien)

Stefan Klingele und Beate Vollack zum Bayerischen Förderpreis

zum Geburtstag:

06.03.	Lorin Maazel	zum 70.
26.03.	Pierre Boulez	zum 75.
17.04.	Siegfried Jerusalem	zum 60.
17.04.	Anja Silja	zum 60.
26.04.	Wilma Lipp	zum 75.

## IBS-Club

**Im Rhaethenhaus, Luisenstr.27  
 U-Bahn Königsplatz/Bahnhof**

**Mittwoch, 22. März 2000, 19 h**

Treffen ab 18 h  
 Gespräch mit Ruth Wieman, Inspizientin der Bayerischen Staatsoper  
 Ref.: Sandra Folz

**Gesellschaftsabend 2000  
 mit dem JUNGEN ENSEMBLE  
 der Bayerischen Staatsoper  
 Freitag, 10. März 2000, 18 h  
 Künstlerhaus am Lenbachplatz  
 siehe separate Einladung**

## Kultureller Frühschoppen

**Mittwoch, 5. April 2000, 10.30 h**

**Führung im Neuen Siemens Forum**

Oscar-von-Miller-Ring 20  
 anschl. Gelegenheit zum Mittagessen

## Wanderungen

**Samstag, 18.03.2000**

**Starnberg-Mühlthal-Starnberg**

Ltg.: G. Gerlach, Tel. 479824

Gehzeit: ca. 3 h

Marienplatz S 6	ab 09.07 h
Starnberg	an 09.43 h

**Samstag, 15.04.2000**

**Pasing-Gut Freiham-Planegg**

Ltg.: H. Käser, Tel. 7933897

Gehzeit: ca. 3 h

Marienplatz S 6	ab 09.27 h
Pasing	an 09.40 h

**4-Tage-Wanderung**

**27.4. – 1.5.2000**

**in den bayer. Spessart**

Anmeldung bei M. Beyerle-Scheller

Der Weihnachtsbazar 99 hat ein Ergebnis von DM 1.700,-- erzielt. Der Gesamterlös kommt in voller Höhe dem IBS zugute. Wir danken allen Helfern und Helferinnen für ihren tatkräftigen Einsatz, ganz besonders Frau Bartsch und den Damen Weiβ und Kühnel für die schmackhafte Bewirtung.

## Opernkarten

### Nationaltheater:

Für folgende Aufführungen können Karten bestellt werden: best. bis:

Do. 11.05.	Aida	24.03.00
Di. 14.05.	Der Freischütz	24.03.00
Fr. 02.06.	Die 4 Temperamente(B)	21.04.00
Fr. 16.06.	Die Kameliendame(B)	21.04.00
Sa. 24.06.	Don Quijote (B)	21.04.00
Di. 27.06.	Don Quijote (B)	21.04.00

Bitte richten Sie Ihre Bestellung mit der Angabe billig (Kat. VII) - mittel (Kat. VI) - teuer (Kat. V) bis spätestens zum angegebenen Termin an Gottwald Gerlach, Einsteinstr. 102, 81675 München.

## Anzeige

### Reisen

Für IBS-Mitglieder bieten Opern- & Kulturreisen Monika Beyerle-Scheller (Tel. 089 - 8642299 und 0170/4069872, Fax: 8643901) folgende Reisen an:

31.03.	<b>Augsburg</b> <i>Neues vom Tage</i> Lustige Oper von P. Hindemith
21.-24.04. (Ostern)	<b>Leipzig</b> <i>Genoveva (Schumann)</i> <i>Matthäus-Passion (Bach)</i>
April	<b>Karlsruhe</b> <i>Die Tote Stadt (Korngold)</i> I: Ansgar Haag
11.-15.05.	<b>Chemnitz</b> <i>Siegfried/Götterdämmerung</i>
03.-05.06.	<b>Würzburg</b> <i>Werther (Massenet)</i>
18.06.	<b>Nürnberg</b> <i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> Wolfgang Brendel als Hans Sachs
Juni	<i>Glyndebourne-Festival</i> Rundreise Südal England

## SIE LESEN IN DIESER AUSGABE

- 1/2 Faust
- 3 Veranstaltungen / Mitteilungen
- 4 Fichtl/Conners
- 5 Terentieva
- 6 Cotrubas
- 7 Gärtneralplatz Lustige Witwe
- 8/9 Technik
- 10 Die Reisesseite
- 11 Impressum/Nachruf
- 12 Buchbesprechungen/  
100 Jahre Künstlerhaus

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

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

Büroanschrift: Gartenstraße 22/IV.

## ZU GAST BEIM IBS

### Silvia Fichtl, Kevin Connors, Mark Lawson

Wir hatten einmal die Idee und wollten „unsere drei Tenöre“, die alle als Ensemblemitglieder an der Bayerischen Staatsoper beschäftigt sind, vorstellen: Ulrich Reß, James Anderson, Kevin Connors. Aber der Opernalltag kam dazwischen, Einspringen, Krankheit etc., und so kamen damals am 19.3.1999 nur 2 Tenöre zusammen, die den Korrepetitor Donald Wages mitbrachten. Endlich bescherte uns nun der 14.11.1999 im Künstlerhaus den „dritten Tenor“, Kevin Connors, der seine Kollegin, die Mezzosopranistin Silvia Fichtl und den ganz neuen Korrepetitor und Leiter des Jungen Ensembles Mark Lawson mitbrachte.

Wulfhilt Müller, die den Vormittag in gewohnt lokkerer Atmosphäre moderierte, stellte die drei Gäste zunächst vor:

**Silvia Fichtl** wurde in Regensburg geboren, sang im Kinderchor, tanzte im Kinderballett, und auf Rat ihrer Musiklehrerin wollte sie mit 16 schon Gesang studieren. Jedoch das Elternhaus bestand auf einer „soliden“ Ausbildung, deshalb studierte sie zuerst BWL und gleich danach absolvierte sie erfolgreich die Musikhochschulen in Graz und München und wurde sofort an die Bayerische Staatsoper berufen.

**Kevin Connors** stammt aus Rochester/N.Y., und er ist das „G auf der Tonleiter“, nämlich das fünfte von sieben Kindern. Die Eltern waren Lehrer, die ganze Familie ist musikalisch, und Kevin kam fast ganz automatisch über Schulchor, Kirchenchor zum Orchester und auf die Eastman School of Music in Rochester. Dank seines Talentes gelang ihm der Wechsel gleich an das Mozarteum in Salzburg, wo sich KS Karl-Christian Kohn seiner annahm. Seine Eltern hatten eigentlich den Beruf des Pfarrers für ihn auserwählt, doch KS Kohn konnte sie überzeugen, daß auch der Gesang ein Dienst an Gott ist.

Und noch heute singt er fast jeden Sonntag in irgendeiner Kirche im Umkreis von München die Tenorsoli. 1988 war er Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper. Einen seiner ersten Auftritte hatte er mit dem Opernstudio beim 10-jährigen Bestehen des IBS, wo er den Pedrillo sang.



Lawson-Fichtl-Connors

sie dann die großen Partien interpretieren und Konzerte im In- und Ausland geben können, was vor allem Kevin Connors weidlich ausnützt.

Die Arbeiten eines Korrepetitors wurden ausführlich besprochen: sie reichen vom Rollenstudium mit dem einzelnen Sänger, begleiten während der Proben, stehen bei Umbesetzungen hilfreich zur Seite und vieles andere mehr.

Unsere Gäste lernen an der Bayerischen Staatsoper auch die besten Regisseure und Dirigenten und ihre Unterschiedlichkeit kennen: Kevin erzählte von Peter Konwitschny und wie präzise in jeder Hinsicht seine Arbeit gewesen ist, von Frau Zambello, die sehr egoistisch war, und den „leisen“ Peter Mussbach. Frau Fichtl schätzt Peter Schneider z.B. in der *Zauberflöte*, da alles ganz harmonisch abläuft, oder Luisi oder Delacôte in *Carmen*, es sind sehr homogene Vorstellungen, bei denen geht nichts schief. Bei Maestro Mehta müßten alle sehr gut aufpassen, aber seine Inspiration ist großartig. Weitere Lieblingsdirigenten sind Wolfgang Sawallisch, Simone Young und Marcello Viotti.

Unsere Gäste sangen live: zuerst die Arie des Orlofsky aus der *Fledermaus* mit Silvia Fichtl, Kevin Connors zu Ehren des Sonntages ein Spiritual und zum Schluß beide zusammen das Katzenduett von Rossini, jeweils begleitet von Mark Lawson.

Im Anschluß erzählte uns Kevin Connors, daß er ein eifriger Leser von IBS aktuell ist, und daß er das nächste Mal, wenn wir wieder über Otterfing, seiner heutigen Heimatgemeinde, wandern, unbedingt mitgehen und uns spezielle Pflanzen und Flecken zeigen möchte. Auf denn.....

Monika Beyerle-Scheller

## Immer wieder Azucena ... Nina Terentieva

Das letzte Künstlergespräch im alten Jahr hatte Probleme mit sich gebracht durch die Erkrankung von Miriam Gauci. Mit Hilfe des Betriebsbüros der Bayerischen Staatsoper gelang es dann, die russische Mezzosopranistin Nina Terentieva für den Sonntagnachmittag zu gewinnen. Da Frau Terentieva kein deutsch spricht, half uns Herr Choma als Dolmetscher über die sprachlichen Klippen. Markus Laska debütierte als Moderator.

Nina Terentieva stammt aus einer Kleinstadt im Ural. Die Eltern hatten keinen besonderen Bezug zur Musik, doch haben sie und ihre drei Schwestern immer gesungen und waren als die „Terentieva Schwestern“ stadtbekannt. Sie selbst hat immer gewußt, daß sie Sängerin werden wollte und besuchte nach der Schule die Musikhochschule und anschließend das Konservatorium in St. Petersburg. Im dritten Jahr der Ausbildung sang sie bereits parallel am Kirow-Theater, ihre 1. Partie war die Olga in *Eugen Onegin*. Von St. Petersburg ging sie dann ans Bolschoitheater in Moskau, wo sie heute noch immer singt.

Frau Terentieva ist wieder einmal ein Beispiel dafür, daß es in Teilen der ehemaligen Sowjetunion sehr viele gute Sänger gibt, die seit der Perestroika immer mehr in Westeuropa respektive der ganzen Welt singen. Jede Stadt mit mehr als 1 Mio. Einwohner hat ein eigenes Theater/Opernhaus, das trotz aller wirtschaftlichen Schwierigkeiten immer voll und der Hunger nach geistiger Nahrung groß ist. Allerdings treten die Künstler oft ohne Gage auf.

Nina Terentieva gab ihr München-Debüt 1988 in einem Konzert unter Mark Ermler und heute ist sie uns in München als Amneris und Azucena ein Begriff. Mit der Azucena hat sie fast überall debütiert. Sie liebt Verdi und bringt – nach ihrer Aussage – alle notwendigen Voraussetzungen für

die Gestaltung von Verdi-Partien mit: eine große, umfangreiche Stimme und die Fähigkeit, in allen Registern zu singen. Trotzdem singt sie aber auch Werke anderer Komponisten wie von Puccini, Cilea oder Saint-Saëns – die Dalida ist eine ihrer Lieblingspartien – und natürlich russisches Repertoire. Dazu kommentiert sie, daß es wahnsinnig viele gute russische Opern gibt, leider nur bei uns nicht bekannt, da das Allgemeinwissen über die russische Oper nicht sehr groß ist.



Nina Terentieva

Foto: BY

Da die russische Sprache außerdem recht schwer zu singen ist, beschränkt sich das Repertoire in den westlichen Ländern meist auf *Eugen Onegin*, *Pique Dame* und *Boris Godunow*. Daneben gibt es aber nicht nur von Tschaikowski und Rimski-Korsakow noch wunderschöne Opern wie *Mazepa* und *Sadko*, sondern auch von vielen anderen Komponisten. Aus einer CD hörten wir neben *Sadko* einige Ausschnitte aus Opern von Dargomyschski (*Russalka* und *Der Steinerne Gast*).

Russische Partien singt sie heute vor allem am Bolschoi-theater in Moskau – sie lebt dort mit ihrer Familie – allerdings werden dort heute Opern aus allen Regionen aufgeführt, wie an allen großen Häusern in der Originalsprache. Ihrer Meinung nach ist es immer

schwierig, eine Rolle in einer Fremdsprache richtig zu singen, aber auf jeden Fall empfindet sie es als leichter, in italienisch zu singen als in französisch. Russische Sänger haben aber ein sehr großes Interesse daran, außerhalb Rußlands zu singen und sind daher sehr motiviert zum Lernen anderer Sprachen.

Zur Regie gefragt, äußert sie, daß sie traditionelle, konservative Inszenierungen vorzieht, denn Oper auf der Bühne soll schön sein. Sie haßt moderne Inszenierungen und meint, daß Regisseure heute oft ein großes Problem sind und sie sich oft mit ihnen streitet und Schwierigkeiten mit ihnen hat.

Dirigenten unterteilt sie einfach in gute und schlechte. Die schlechten versuchen stets, ihre Tempi durchzusetzen, was katastrophal für die Sänger sein kann. Ein guter Dirigent folgt den Sängern und unterstützt sie damit.

Zur Zeit ist Frau Terentieva so mit Oper ausgelastet, daß sie wenig Konzerte gibt. Sie liebt es aber, Lieder und Romanzen zu singen, was sie auch mit Schumann und Schubert bereits getan hat. Als Mozartsängerin sieht sie sich überhaupt nicht, da zieht sie es vor, ihre Kollegen zu hören. Deutsches Repertoire hat sie bisher nur wenig gesungen.

Es war ein interessanter und amüsanter Nachmittag, schön untermauert mit russischer Musik und Ausschnitten aus dem *Troubadour* in München. Markus Laska hat seine Feuertaufe glänzend bestanden.

Wulfhilt Müller

Nina Terentieva ist im Mai als Amneris in *Aida* an der Bayerischen Staatsoper wieder zu Gast.

Die Vorstellungen sind am:  
7., 11., 13. und 18. Mai 2000.

## ZU GAST BEIM IBS

### Ileana Cotrubas „Streitgespräch zum Thema Musik-/Regietheater“

In abgewandelter Form möchte ich aus Richard Wagners *Meistersinger* zitieren: „Sie macht sich's leicht, mir macht Sie's schwer“. Ileana Cotrubas wurde von Herrn Rabong im vollbesetzten Saal des Eden Wolff begrüßt und ließ das Publikum gleich zu Beginn vernehmen: „Die Regisseure bringen heutzutage nur noch Schund und Schmutz auf die Bühne!“ Und da im Publikum überwiegend Anhänger von traditionellen Inszenierungen saßen, erhielt sie hierfür reichlich Beifall und Zuspruch.

Ein richtiges „Streitgespräch“ wollte sich den ganzen Abend hinweg nicht entwickeln. Das lag zum einen an den Wortmeldungen aus dem Publikum, welche die Meinung von Ileana Cotrubas überwiegend bestätigten. Und denen, die anderer Ansicht waren, unterstellte sie, so erschien es mir, sie würden nichts von Oper und „richtigen Inszenierungen“ verstehen.

Frau Cotrubas zog sich auf den Standpunkt zurück, dass alle Kulturschaffenden (Intendanten, Regisseure, Dirigenten und Kulturpolitiker) ihre Verantwortung gegenüber dem Komponisten, seinem Werk und szenischen Anweisungen und dem Publikum wahrzunehmen hätten und „richtige Inszenierungen“ präsentieren sollten.

Ich kann mich des Eindrückes nicht erwehren, dass ein Grossteil ihrer Kritik aus den Medien, eben jenen, die sie auch zur „Kulturmafia“ zählt, übernommen wurde. So hat sie u.a. den *Lohengrin* in Hamburg nur auszugsweise im Fernsehen gesehen, und dennoch tat sie die Inszenierung als groben Unfug ab. Sie bezichtigt alle Regisseure, die es wagen, ein Werk über die Anweisungen des Komponisten hinaus zu interpretieren, sich eigentlich nur selbst in Szene setzen zu wollen und fordert diese auf, sie mögen sich doch bitte ihre

eigenen Werke mit modernem Inhalt komponieren und diese dann entsprechend inszenieren. Somit würden die Werke von Verdi, Wagner, Mozart und all der anderen nicht genannten Komponisten nicht mehr verunglimpt werden.

sehe ich mich ausserstande, einen Text in der von Ihnen gewohnten Form und Inhalt abzuliefern.

Nicht vorenthalten möchte ich Ihnen noch einige biografische Daten: Ileana Cotrubas wurde 1939 in einer rumänischen Kleinstadt geboren, als Sechsjährige kam sie gemeinsam mit ihren Eltern und ihrer Schwester nach Bukarest, mit 8 Jahren wurde sie Mitglied im Kinderchor des Rumänischen Rundfunks. Schon bald erregte sie mit kleineren Soli erste öffentliche Aufmerksamkeit. Ihre eigentliche Gesangsausbildung erhielt sie an der Hochschule für Musik in Bukarest, an der sie übrigens erst im zweiten Anlauf aufgenommen wurde. I. Cotrubas betonte, dass sie hier alle Grundlagen für ihre spätere Karriere erhalten habe, und ist ihren Lehrern dafür heute noch sehr dankbar. 1964 erhielt sie ihr erstes Engagement an der Oper Bukarest in *Pélleas et Mélisande*. 1968 sang sie erstmals in Deutschland, in Frankfurt/Main, wo sie auch ihren späteren Ehemann, Manfred Ramin, kennenlernte. Von Frankfurt aus führte sie ihr Weg an alle bedeutenden Häuser der Welt, bis sie sich 1990 entschloß, von der Bühne abzutreten. Dem Münchner Publikum ist sie als Zerlina, Antonia, Mimi und vor allem als Violetta in bester Erinnerung.

Foto: BY



Cotrubas/Ramin

Nicht dass ich alles gutheissen möchte, was ich bisher an Inszenierungen gesehen habe, aber geht nicht jeder von uns in die Oper, um dieses oder jenes Werk von einem Komponisten mit dieser Sängerin, jenem Sänger oder Dirigenten zu hören und zu „erleben“. Wir alle sind doch in erster Linie wegen Musik und Gesang in der Oper, um des „Liveerlebnisses“ willen, und erst in zweiter Linie werfen wir ein Auge auf die Inszenierung.

Auf die Frage, welcher Inszenierungsstil der Werke Richard Wagners denn der richtige sei, ob nun der von Richard Wagner selbst, von Cosima oder Wieland Wagner oder gar der Stil eines Patrice Chereau, antworteten Ileana Cotrubas und ihr Mann, Manfred Ramin, übereinstimmend: „Jeder zu seiner Zeit“.

Und so wie die Opern zu ihrer Entstehungszeit eine Reflexion auf den gesellschaftlichen Wandel darstellten, so bietet die Interpretation eben dieser Werke heute den notwendigen Anlass, sich über unsere Welt Gedanken zu machen und darüber zu debattieren. Da das Gespräch insgesamt sehr emotional und konfus verlaufen ist,

Johannes Stahl

Ileana Cotrubas,  
„Opernwahrheiten“  
Verlag Adolf Holzhausen, Wien  
ISBN 3-85493005-4 - DM 64,-

Um es gleich vorweg zu nehmen, ich kann Ileana Cotrubas nur zustimmen: Dieses Buch ist in erster Linie für (anhende) Sängerinnen und Sänger geschrieben.

Fortsetzung Seite 9

# GÄRTNERPLATZTHEATER

## Von Wagner zu Lehár – Hildegard Behrens singt die *Lustige Witwe*

Ein Dutzend Jahre ist es her, daß KS Hildegard Behrens beim IBS zu Gast war. Jetzt möchte ich die Gelegenheit wahrnehmen, sie anlässlich ihres Auftrittes als Hanna Glawari in *Die lustige Witwe* im Staatstheater am Gärtnerplatz auch unseren neuen Mitgliedern vorzustellen. Bisher war Hildegard Behrens ja überwiegend in der Oper ein Begriff, ganz besonders in den großen Wagner- und Strauss-Partien.

Sie stammt aus Deutschlands Norden, wo sie in Varel (Oldenburg) als jüngste von 6 Geschwistern aufwuchs. In der Familie war Hausmusik sehr beliebt. Sie studierte dann nach dem Abitur zuerst in Freiburg Jura bis zum Referendarabschluß. Während des Studiums sang sie im Freiburger Bachchor und entschied sich dann doch noch für ein Gesangsstudium, das sie nach 5 Jahren abschloß. Ihre Opernkarriere begann im Opernstudio in Düsseldorf, wo sie nach einem sehr erfolgreichen Einspringen als Agathe dann zu Partien wie Helmwige, Elsa oder Wozzeck-Marie überwechselte. Gleichzeitig begann sie zu gastieren. 1977 holte sie Herbert von Karajan als Salome zu den Salzburger Festspielen – ihr internationaler Durchbruch.

In München 1978 lernten wir sie als *Fidelio*-Leonore in der Inszenierung von Götz Friedrich unter der Leitung von Karl Böhm kennen. 1980 war ihr Rollendebüt als Isolde in Zürich, 1983 folgte Brünnhilde in Bayreuth. In München wirkte sie in weiteren Werken mit: *Die Sache Makropulos*, *Elektra*, *Salome*, *Ring des Nibelungen*. Im vergangenen Jahr konnten wir sie nochmals als Isolde in der Wiederaufnahme von August Everdings *Tristan*-Inszenierung im Prinzregententheater erleben.

Was war Anlaß für die Gestalterin großer heroischer Partien der Opernliteratur, nun Operette zu singen? Sie hatte schon mit Leonard Bernstein Chansons von Marlene Dietrich gesungen, auch

mal „Heurigen-Lieder“. Das hat ihr immer viel Spaß gemacht. Zu nächtlicher Stunde bei der Feier zu August Everdings 70. Geburtstag passierte es dann: Sie sang – mit ihm am Klavier – sozusagen als letzte Zugabe „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt“ und schon fragte sie Klaus Schultz, der Intendant vom Gärtnerplatztheater, ob sie nicht Lust hätte, bei ihm *Die lustige Witwe* zu singen. Am 23. Januar 2000 war es so weit, die Operette mit Hildegard Behrens als Hanna Glawari hatte Premiere.



Szenenfoto: Johannes Seyerlein

Wie wohl schon viele Sänger vor ihr, mußte auch Hildegard Behrens feststellen, wie schwer Operette ist; aber es macht ihr Spaß und das merkt man. Die Probenzeit mit dem Regisseur Franz Winter war sehr interessant, aber auch anstrengend, da es bisher keine Zweitbesetzung für die Partie der Hanna Glawari gibt, sie also auch alles allein proben mußte. Letzteres trifft auch für den Danilo zu.

Die Inszenierung von Franz Winter entfernt sich vom üblichen Klassische, geht aber ganz aus den Originaldialogen hervor. Sie lassen auf jeden Fall unterschiedliche Deutungen zu. Allerdings ist hier für das Publikum wirkliches Umdenken erforderlich und das ist sicher nicht immer ganz leicht,

obwohl die Figuren alle sehr logisch sind und keine Brüche in der Umsetzung auftreten. Zu bemängeln ist meinerseits, daß – selbst wenn original – die Dialoge einfach zu lang sind (leider auch des öfteren schlecht verständlich) und damit der Gesamtablauf zeitweise ins Stocken kommt. Auch war es mir etwas unverständlich, weshalb sich der größte Teil der Handlung am Boden abspielen muß. Gut gelungen im zweiten und dritten Akt die Auftritte der Gesellschaft, also des Chores – besonders auch der Grisetten – die immer voller Spannung waren. Musiziert wurde leider manchmal etwas zu forsch, sowohl von David Stahl als auch von Roland Seiffarth (Gastdirigent), so daß teilweise die Stimmen zugedeckt wurden.

Trotzdem muß einmal mehr hervorgehoben werden, daß es am Gärtnerplatz ein ausgezeichnetes Ensemble gibt, das es erlaubt, auch hier mit gleichwertigen Doppelbesetzungen (mit Ausnahme der Hauptpartie), die individuell austauschbar sind, zu arbeiten. Ganz persönlich möchte ich aber doch noch einen Künstler hervorheben, der nach seiner wunderbaren Leistung in *Die Czardásfürstin* mich auch hier wieder ganz besonders beeindruckte: Marko Kathol. Allein seinetwegen lohnt es sich, eine Aufführung anzusehen und für alle Fans und Anhänger von Hildegard Behrens ist der Besuch ohnehin Pflicht. Ein Hinweis für alle Reisefreunde in Sachen Oper: Demnächst singt sie Kundry in Dresden und die Küsterin in Salzburg.

Wulfhilt Müller

### Die lustige Witwe

Ein Kompliment an das Gärtnerplatz-Team für ein informatives, lockeres Programmheft, inkl. einer CD mit historischen Aufnahmen aus dem Privatbesitz von Franz Lehár mit den Sängern der Uraufführung von 1905.

Ingrid Näßl

## Von der Kulissenbühne zum modernen Bühnenbild

Wenn sich der Vorhang für eine Aufführung öffnet, nimmt das Auge zuerst einmal das Bild auf, zeigt es den Schauplatz der Handlung, wie wir es uns vorstellen, wie es im Opernführer beschrieben ist, oder sehen wir etwas Abstraktes, was unsere Phantasie herausfordert. Was immer wir sehen, das Bühnenbild wurde für diese Inszenierung speziell entworfen und gebaut. Das war nicht immer so. Betrachtet man die Opernaufführungen von der Barockzeit ca. 1620 bis zur neuen Zeit ca. 1885, so kann man feststellen, daß es an den einzelnen Theatern grundsätzliche Bühnenbilder gab, die für die verschiedenen Opern immer wieder verwendet wurden. Da gab es z.B. den Saal, das Boudoir, den Wald, die Höhle, das Schloß, Himmel und Hölle. Das ersparte nicht nur Kosten, obwohl die Opulenz der Vorstellungen durch die zahlreichen Effekte und Verwandlungen wie Feuer, Gewitter, Höllenfahrten, Erscheinungen, Tischlein-deck-dich u.ä. nicht gering ausfiel, es lag auch an dem technischen System, mit dem man arbeitete.

Alle diese oben genannten Bilder setzten sich aus „Kulissen“ zusammen. Das waren rechteckige Holzrahmen, einseitig mit Leinwand oder Papier bespannt, die entsprechend bemalt wurden. Den Abschluß bildete immer ein Prospekt, eine Leinwandfläche in der ganzen Bühnenbreite und -höhe. Um die Sicht auf die Bühne nach oben zu begrenzen, wurden sogenannte Soffitten, schmale aber breite Flächen, ebenfalls bemalt, in Seile gehängt und in der Bühnentiefe gestaffelt angeordnet. Um verschiedene Bilder zeigen zu können, hing man mehrere Prospekte und Soffitten dicht hintereinander auf, die an Seilen in den Schnürboden, der so hoch war, daß man die Teile aus der Sicht der Zuschauer nicht mehr sehen konnte, weggezogen werden konnten. Für die auf der Bühne angeordneten Reihen seitlicher Kulissen erfand man zwei unterschiedliche Systeme, die eine

gleichzeitige Verwandlungsbewegung ermöglichen. Zum einen gab es die sogenannten „Telari“. Drei verschiedene Kulissen wurden zu einem Dreieck verbunden und konnten auf einem Drehzapfen im Kreis bewegt werden. Gab es nun auf jeder Bühnenseite mehrere Telari, so war es möglich, diese mittels eines Seilantriebes zu bewegen. Wurden Telari, Soffitten und Prospekte gemeinsam bewegt, verwandelte sich die Bühne wie von Zauberhand.

Das andere System war komplizierter, erlaubte aber Verwandlungen von mehr als drei Bildern. In den Bühnenboden waren in der Tiefe gestaffelt etwa 4 cm breite Schlitze parallel zur Rampe eingeschnitten. Darunter in der Unterbühne fuhren auf Schienen mit Rollen kleine Wagen, in die von oben die Kulissen (aus dem Französischen Coulisse = Falz oder Führung) eingesetzt wurden. Verband man diese Wagen mit Seilen durch einen Drehbaum in der Unterbühne, so konnte man eine Gruppe Kulissen herein und eine andere herausfahren, die dann der Sicht der Zuschauer entzogen waren. Während die Handlung nun weiterläuft, konnte man einen neuen Satz Kulissen für eine neue Verwandlung austauschen.

Das System der Prospekte und Soffitten blieb im Laufe der Zeiten gleich, wurde aber ständig technisch verbessert, in dem man z.B. die Seile eines Prospektes zusammenfaßte und mit einem Gegengewicht versah, so daß eine leichtere Bewegung möglich war. Fast alle Theater arbeiten noch heute mit diesem Schnürboden und den Zugvorrichtungen, wenn auch auf höchstem technischen Niveau. Computergesteuert bewegen sich die Züge elektrisch oder hydraulisch einzeln oder gemeinsam auf cm genau. Anders auf der Bühnenfläche bei den Kulissen. So etwa seit 1890 gab es modern arbeitende Regisseure, die eine Raumgliederung forderten, um die Darsteller interessanter als bisher

nicht nur an der Rampe stehend haben wollten. Die Entwicklung der technischen Möglichkeiten machte dies möglich. Der Bühnenboden konnte durch fahrbare Podeste, durch Versenkungen für Staffelungen in der Höhe, für Treppen und Raumsegmente aufgeteilt werden. Es wurde möglich, dreidimensionale plastische Dekorationsteile zu bauen, weg von der Kulisse. Ein Rundaushang gleich einem Himmel konnte um die Szene herumgeführt werden. Mittels einer Drehscheibe oder Drehbühne ließen sich mehrere Bilder nahtlos ineinanderfügen, um einen geschlossenen Stückablauf zu ermöglichen.

Sie lesen: Drehscheibe und Drehbühne – darf ich erläutern? Die Drehscheibe wird auf den vorhandenen Bühnenboden aufgesetzt, aus Teilen oder aus einzelnen Wagen zusammengebaut, die Drehbühne ist fest in das Theater eingebaut, enthält Versenkungen und fahrbare Podeste und bildet den Bühnenboden. Mit dieser Entwicklung mußten sich auch die Theaterwerkstätten verändern. Neben den bisher benötigten Schreinern und Malern wurden nun auch Schlosser, Plastiker (Bildhauer) und für den Maschinenpark ausgebildete Fachkräfte gebraucht. Hinzu kam die moderne Bühnenbeleuchtung (siehe: Zauber des Lichtes). Der Theaterbetrieb wurde umfangreicher, ein größerer Platzbedarf war die Folge, es wurde teurer, da auch für den Vorstellungsbetrieb mehr Personal auf der Bühne gebraucht wurde.

Der Theaterbau paßte sich den neuen Gegebenheiten an. Die Architekten versuchten, wenn es der Bauplatz und die Kosten möglich machten, die Idealform eines flexiblen Theaters zu erreichen: Hauptbühne mit technischen Einrichtungen, Schnürboden und Unterbühne, 2 Seitenbühnen links und rechts, 1 Hinterbühne, seitlich Lager und Werkstätten.

(siehe Skizze 1)

Selten jedoch wurde diese Ideallösung erreicht (wie z.B. in

# TECHNIK

Saarbrücken und Dessau). In den meisten Fällen mußten Kompromisse gemacht werden.

Idealform



Um Sie nun nach dem Ausflug in die Geschichte wieder in unser Nationaltheater zurückzuholen, wie sieht es hier aus: Unsere Hauptbühne hat einen Schnürboden, eine Unterbühne, der Boden ist unterteilt in drei hydraulisch angetriebenen Podien, die auf und tiefer gefahren werden können und auch schräg gestellt werden können.

Die Hinterbühne entspricht der Größe der Hauptbühne, hat aber keinen Schnürboden und keine Unterbühne. Auf der linken Seite gibt es eine Seitenbühne – ebenfalls in der Größe der Hauptbühne ohne Schnürboden und Unterbühne. Eine rechte Seitenbühne war nicht möglich, dort ist die Maximilianstraße.

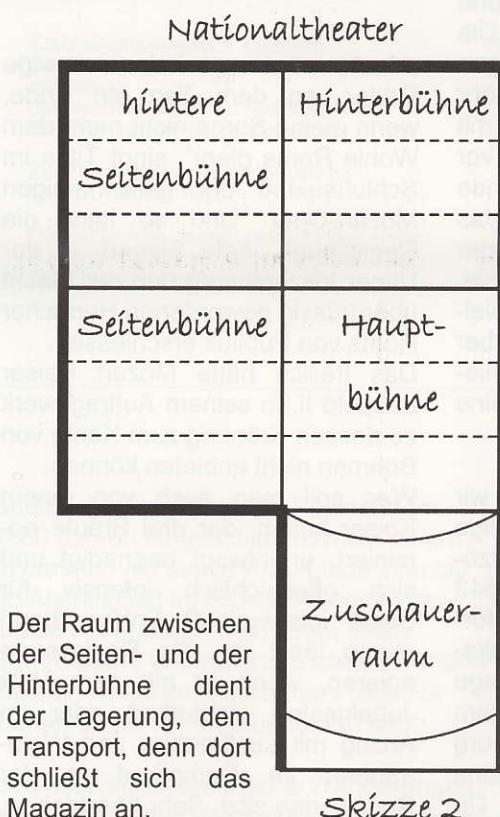
Als technische Haupthilfsmittel für die Bühnenbilder besitzt das Nationaltheater Bühnenwagen in der Größe der Hauptbühnenpodien, die auf allen Bühnen einzeln oder gekoppelt gemeinsam mittels hydraulischen Ketten bewegt werden können. So lassen sich ganze Bühnenbilder oder wenigstens Teile derselben schnell umbauen.

Hauptbühne, Seiten- und Hinterbühne sind voneinander durch eiserne Vorhänge getrennt, so daß auch Dekorationen, die mehrfach gebraucht werden, dort gelagert werden können.

Bei dem großen Repertoire unserer Oper reichen die Lagermöglichkeiten im Hause bei weitem nicht aus. Mittels Containern werden die Bühnenbilder – in Einzelteile zerlegt – zu einem großen Magazin in Poing gefahren, wo auch alle Werkstätten untergebracht sind.

Aber das wird einmal ein anderer Bericht für Sie. Heute diente der Bericht dem langen Weg von den Kulissen bis zu unseren hochtechnisierten Theatern.

Wolfgang Frauendienst



Der Raum zwischen der Seiten- und der Hinterbühne dient der Lagerung, dem Transport, denn dort schließt sich das Magazin an.

## Cotrubas / Fortsetzung von Seite 6

Wer sich auf Klatsch und Tratsch aus der Welt der Oper freut, wird enttäuscht werden. I. Cotrubas schildert ihren Werdegang von der Solostimme im Kinderchor des Rumänischen Rundfunks bis zur weltweit gefeierten Violetta in Verdis *La traviata*. Vor allen Dingen legt die Künstlerin sehr grossen Wert auf eine fundierte Ausbildung, in deren Genuss ihrer Meinung nach viele junge Sängerinnen und Sänger nicht mehr kommen.

Einen breiten Raum nimmt ihre Stellungnahme zur Interpretation der Opern ein. Sie ist eine vehemente Verfechterin des traditionellen Inszenierungsstiles. Sie glaubt, dass die Regisseure sich ausschließlich an die Partitur und die szenischen Anweisungen der Komponisten zu halten haben. Auch solle sich die Regie nach den Interpreten richten, so Frau Cotrubas. Dieses Buch wird sicherlich für anregend/aufregende Diskussionen und Debatten sorgen, wie sie unter uns Opernliebhabern aber ohnehin nach jeder Inszenierung geführt werden.

Johannes Stahl

### Adventreise ins weihnachtliche Coburg

Zum Ausklang des Jubeljahres machten sich Richard Strauss Freunde auf den Weg nach Coburg, um seine Oper *Arabella* zu hören. Wer nicht mit zu großen Erwartungen in die Provinz fuhr, konnte durchaus zufrieden sein.

In der Aufführung der *Arabella* am 3.12.1999 gefielen besonders Gabriele Spiegel als Adelaide, sowohl ob ihrer schönen runden Mezzostimme als auch ob ihrer eleganten Erscheinung; das weitere Ensemble war gut besetzt mit Stefanie Smits als *Arabella* und Susanne Geb als Zdenka. Die Männerriege wurde vom einzigen Gast angeführt. Rainer Maria Röhr als Matteo, der zusammen mit Dietrich Volle als Mandryka, vor allem im letzten Akt anrührende Momente bot. Das Orchester, das manchmal meinte, in der Met oder Scala zu sein, so laut spielten sie, wurde von Hiroshi Kodama geleitet. Die ganz konventionelle, aber schöne und funktionelle Inszenierung stammt von Norbert Kleine Borgmann.

Am Vormittag besuchten wir Schloß Ehrenburg, die ehemalige Stadtresidenz der Coburger Herzöge. Herzog Johann Ernst ließ 1543 anstelle eines während der Reformation aufgehobenen Franziskaner-Klosters eine Dreiflügelanlage errichten. Kaiser Karl V soll dem Schloß den Namen Ehrenburg gegeben haben, weil der Bau ohne Frohdienste errichtet wurde. Da das Schloß keiner Zerstörung unterworfen war, präsentieren sich die Räume noch so wie vor 450 Jahren. Bei der Führung durch diese herrlichen Räume erfuhren wir auch, mit wieviel Königshäusern die Sachsen-Coburg-Gothas durch Einheirat verwandt sind. Am bekanntesten wohl Prinz Albert, der sich 1840 mit der englischen Königin Viktoria vermählte.

Coburg wird überragt von der „Veste“ – eine der größten und schönsten Burganlagen Deutsch-

lands. Sie ist heute Sitz eines renommierten kunst- und kulturgeschichtlichen Museums. Die Sammlungen und Bestände haben die Herzöge von Sachsen-Coburg-Gotha seit dem 18. Jahrhundert angelegt. Besonders beeindruckend war das Jagdintarsienzimmer, eine 1632 vollendete prachtvolle Stube mit vielen figürlichen Jagdszenen und reichen Schnitzereien.

Inge Bogner

### *La clemenza di Tito* am Ulmer Theater

„Macht meinem Leben, ewige Götter, an dem Tag ein Ende, wenn meine Sorge nicht mehr dem Wohle Roms dient“, singt Titus im Schlußsextett der gleichnamigen Mozart-Oper. Und so lässt die Regisseurin, Arila Siegert, in der Ulmer Inszenierung den der Macht überdrüssig gewordenen Herrscher Roms von Publius erschiessen. Das freilich hätte Mozart Kaiser Leopold II. in seinem Auftragswerk zu dessen Krönung zum König von Böhmen nicht anbieten können. Was soll man auch von einem Kaiser halten, der drei Bräute nominiert, unentwegt begnadigt und sich offensichtlich intensiv für Sesto interessiert? Entsprechend plump lässt ihn die Regisseurin agieren, wenn er mit dem Volk Jubelgesten einstudiert oder im Anzug mit Lustknaben und Weintrauben im Dampfbad in der Badewanne sitzt. Sehr übertrieben, aufgesetzt, ja lächerlich wirken manche Regieeinfälle und doch wiederum folgt man fasziniert der Körperchoreographie. Die historische Zeit, die Zeit Mozarts und die Macht der Gegenwart sollten hier verknüpft werden.

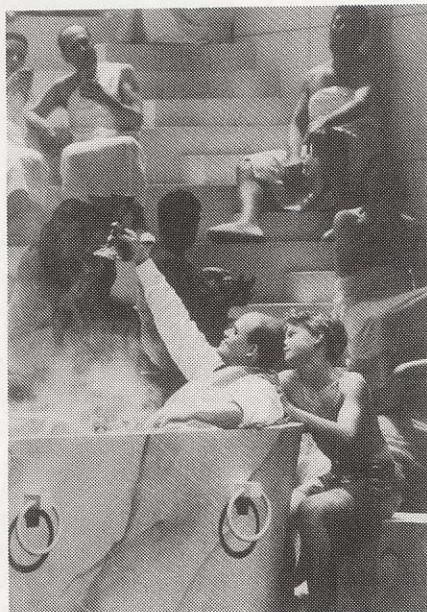
Dem Philharmonischen Orchester der Stadt Ulm, unter der Leitung von Thomas Mandl, gelingt ein schlanker Mozartklang, wenn es sich auch in den vordersten Parkettreihen manchmal wie zugedeckt anhört. Thomas Mandl

„hospitierte“ übrigens nicht selten in München bei den *Titus*-Proben und fachsimpelte mit dem Barockspezialisten Ivor Bolten.

Unser „Münchner Opernstudio-Kindl“, Gisela Schubert, entwickelt sich zum Ulmer Star. Die Charakterisierung des Sesto zwischen Verlangen und Selbstverleugnung schafft sie mit ihrer starken Ausdrucks Kraft und ihrem schönen, warmen Mezzo ausgezeichnet. Mit erfreulich guten Stimmen fielen auf, wenn auch von der Regie zu Randfiguren degradiert: Kremena Dilcheva als Annio und Eva Zettl als Servilia. Der Haustenor, Hans-Günther Dotzauer, sang die Titelpartie in bewährter Weise zuverlässig, souverän als Vitellia Sybille Plocher-Ottersbach.

Das Ulmer Programmheft enthält tatsächliche Szenefotos der Aufführung. Diese gute Idee möchten wir auch der Bayerischen Staatsoper vorschlagen. Schmerzlich vermissten wir allerdings bei unserem Uml-Besuch am 23. Januar die gewohnt kompetente Werkeinführung von Herrn Dr. Klaus Rak.

Sieglinde Weber



Szene mit Hans-Günther Dotzauer aus dem Programmheft

# IMPRESSUM / NACHRUF

## Beitrittserklärung

Hiermit erkläre ich meinen Beitritt zum Interessenverein des Bayerischen Staatsopernpublikums e.V. und verpflichte mich, den Mitgliedsbeitrag für das Kalenderjahr 2000

in Höhe von DM .....  
als ordentliches / förderndes Mitglied\*  
bar / per Scheck / per Überweisung\*  
zu entrichten.

Name \_\_\_\_\_

Wohnort \_\_\_\_\_

Telefon \_\_\_\_\_

Straße \_\_\_\_\_

Ausstellungsort und Datum  
Nichtzutreffendes bitte streichen

Unterschrift \_\_\_\_\_

Interessenverein des Bayerischen  
Staatsopernpublikums e.V.

Postfach 10 08 29, 80082 München  
Telefon / Fax 089 / 300 37 98  
10.00 - 13.00 Uhr, Mo - Mi - Fr  
Postbank München,  
Konto-Nr. 312 030-800, BLZ 700 100 80

Normalbeitrag	DM 50,-
Ehepaare	DM 75,-
Schüler und Studenten	DM 30,-
Fördernde Mitglieder	ab DM 200,-
Aufnahmegebühr	DM 10,-
Aufnahmegebühr Ehepaare	DM 15,-

Zusätzlich gespendete Beträge werden dankbar entgegengenommen und sind - ebenso wie der Mitgliedsbeitrag - steuerlich absetzbar.

## IMPRESSUM - IBS-aktuell

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

Herausgeber: Der Vorstand  
Redaktion: Sieglinde Weber  
Layout: Ingrid Näßl

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. 4, 1. Januar 1998

Die mit Namen gezeichneten Artikel stellen die Meinung des Verfassers und nicht die Ansicht der Redaktion dar.

Nachdruck in anderen Druckwerken nur mit Genehmigung des Vorstandes.

Vorstand: Wolfgang Scheller - Monika Beyerle-Scheller - Gottwald Gerlach - Werner Göbel - Hiltraud Kühnel - Helga Haus-Seuffert - Sieglinde Weber  
Konto-Nummer 312 030 - 800,  
Postbank München, BLZ 700 100 80

Druck: infotex / offset KDS Graphische Betriebe GmbH, Postfach 20 11 65, 80011 München

Peter Freudenthal ist tot. Am 7. Januar ist er im Altenheim Vinzentinum nach langer Krankheit im Alter von 80 Jahren eingeschlafen. Nach einem erfüllten Berufsleben hat er sich zusammen mit seiner Frau Linda intensiv einem Hobby gewidmet: der Musik. Als Mitglied im Richard-Wagner-Verband und im IBS konnte er diese Liebe mit anderen Menschen teilen. Durch seine langjährige Mitarbeit im Vorstand und aufgrund seines ausgleichenden Wesens hatte er maßgeblichen Anteil am Aufbau des IBS. Für seine Verdienste gilt dem Verstorbenen unser tief empfundener Dank.



Seine Liebe zur Natur bescherte den Mitgliedern zahlreiche Wanderungen, und das bei jedem Wetter in die Umgebung Münchens; nicht ein Kommafehler entging ihm beim Lektorieren der Zeitung, und nie werden wir seine profireifen Starauftritte in der Schauspielgruppe IBiKuS vergessen, sei es als La Roche, als Hundertjähriger oder als Meier I.

Als Gesprächspartner und verständnisvoller Berater war er bei allen Mitgliedern hoch geachtet. Seine starke Persönlichkeit und sein gütiges Wesen haben ihn zusammen mit seinem Charme und seinem nie versiegenden Humor zu einem Menschen gemacht, dem unsere ganze Achtung und herzliche Freundschaft galt. Tiefbewegt von der Nachricht seines Todes erfüllt es uns doch gleichzeitig mit Dankbarkeit, daß wir ihn ein Stück seines Weges begleiten durften.

Wir werden das Andenken an Peter Freudenthal stets in unserem Herzen bewahren.

Sieglinde Weber

## BUCHBESPRECHUNGEN

Garry Jenkins und Stephen d'Antal: *Kiri Te Kanawa*

Die wahre Geschichte einer Primadonna. 400 Seiten mit 16 Seiten sw-Bildteil, Piper Verlag, DM 39,80.

„Da drüben singt jetzt die Kiri Te Kanawa,“ sagte mit einer entsprechenden Armbewegung der Reporter in der Millenniumssendung des ZDF beim Bericht über Neuseeland. Leider bekam man von der Sängerin nichts zu sehen oder zu hören. Dabei war es für sie ein ebenso bedeutsames Ereignis wie für ihr Land, das als erstes Land der Erde das Jahr 2000 erlebte. Dies Konzert am Strand von Gisborne, wo Kiris Leben „aus dem nichts“ begonnen hatte und ihr nun Tausende lauschten, - für sie war es ein vielleicht letzter Höhepunkt ihrer märchenhaften Sängerlaufbahn.

Mit einer gleichsam vorausgeahnten Schilderung dieses Neujahrsmorgens endet die vorliegende Biografie, die ja „die wahre Geschichte einer Primadonna“ erzählen soll. Die Verfasser haben mit gründlichen Recherchen und unendlich vielen Interviews die ungeschönte Wahrheit des Lebensweges und der Persönlichkeit Kiri Te Kanawas aufgezeichnet. Sie distanzieren sich dabei von vier vorausgegangenen Biografien, deren erste, verfaßt von einem begeisterten Neuseeländer, schon 1966 erschien, als die 22-Jährige noch am London Opera Center studierte. Drei weitere folgten in den Jahren 1982, 1989 und 1996, standen aber so sehr unter der Einflußnahme der Sängerin, daß sie als halbautobiografisch bezeichnet werden müssen. Jenkins und d'Antal wollten bei aller Bewunderung ein echtes Bild ihrer Primadonna zeichnen.

Dabei lag ihnen daran, die komplizierten Umstände von Kiris Abstammung zu klären, aus denen sich manche Widersprüchlichkeit ihres Charakters und ihrer Verhaltensweisen verstehen lassen: die

Mutter eine Neuseeländerin irischer Abstammung, der Vater Maori, also Angehöriger der Urbevölkerung; die gleiche Konstellation galt bei den Adoptiveltern. Aber welch ein Weg von dem Maori-lieder singenden, von ihren Landsleuten geliebten jungen Mädchen zu dem gefeierten Star der großen Opernhäuser, der z.B. die überzeugende Darstellung der Frauenrollen in den Opern von Richard Strauss gelungen ist. In der Partie der Gräfin in Mozarts *Figaro*, mit der sie am Londoner Covent Garden debütiert hatte, ist sie auch an der Münchner Oper aufgetreten.

Als Konsequenz der so umfassenden Recherchen ist dieser Lebensroman sehr, vielleicht zu ausführlich geraten, aber wer durchhält, wird belohnt.

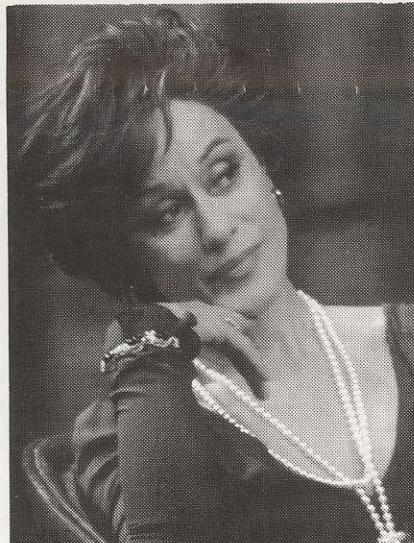
Vielelleicht erlebt ja die Welt einen letzten großen Auftritt Kiri Te Kanawas bei der Eröffnung der Olympischen Spiele 2000 in Sydney.

Ingeborg Gießler

### 100 Jahre Münchner Künstlerhaus

Ende März – genau am 29.3.2000 – feiert das Münchner Künstlerhaus seinen 100. Geburtstag. Mit einem exquisiten Jubiläumsprogramm von März bis Oktober wird der Kultur-Kalender der Stadt München im Jahr 2000 bereichert. Am 29.3. feiert der Freundeskreis; vom 27.7. – 1.9. zeigt eine Ausstellung mit dem Titel „Kunst und Technik“ u.a. eine Nachbildung des berühmten deutschen Pavillons zur Weltausstellung in Paris 1878, den ein Münchner Architekt, Lorenz Gedon, seinerzeit gestaltete. In der Reihe „Europäische Begegnungen“ stehen im Frühjahr Portugal und im Herbst Frankreich auf dem Programm. Aus dem Bestand der Münchner „Secession“ werden Werke von Franz von Stuck, Max Liebermann, Fritz von Uhde und Lovis Corinth ausgestellt. Termine für die Serenadenkonzerte im Innenhof sind 21. und 28.6., 5.7. in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und Theater. Ein öffentlicher Festakt mit dem BR ist für Oktober geplant. Der IBS gratuliert als Mitglied des Freundeskreises sehr herzlich zum 100. Geburtstag und wünscht dem Künstlerhaus-Team für die Zukunft weiterhin viel Erfolg.

Sieglinde Weber



Kiri Te Kanawa

Wer sie da nicht gesehen hat, erinnert sich vielleicht an die Fernsehübertragung der Hochzeit von Prinz Charles mit Lady Diana Spencer am 29. Juli 1981. Auf ausdrücklichen Wunsch des Bräutigams sang Kiri Te Kanawa während der Trauungszeremonie eine Händelarie, und das vor den gekrönten Häuptern und den Vertretern fast aller Staaten der westlichen Welt. Die Biografie widmet diesem ersten Höhepunkt im Leben der Sängerin einen gefühlvollen Prolog.