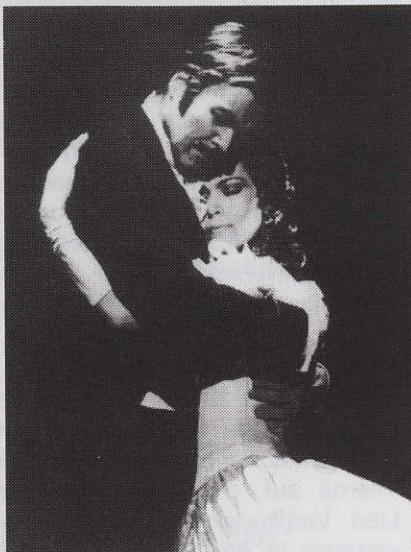




Der Zauberring der Operette Zum Kompositionsstil der *Arabella* von Richard Strauss

Als der *Arabella*-Komponist Ende 1931 den Leipziger Verleger Anton Kippenberg um Rücksendung des zur Kenntnisnahme und Lektüre zugesandten letzten Hofmannsthal-Librettos bat („Ich brauche es zum Weiterkomponiertwerden!“), bekam er mit dem Text der „Lyrischen Komödie“ auch gleich die erste Rezension geliefert, die den in der Rezeptionsgeschichte dieser Oper immer wieder vorgebrachten Tadel der zu grossen Nähe zum Operettenhaften expo nierte: „Der Hofmannsthal'sche Text steht seltsam zwischen Oper und Operette, aber Ihrer Meister hand wird es ohne Zweifel gelingen, hier den Ausgleich zu finden: das Schwere leichter und das Leichte gewichtiger zu machen. Das Letztere betrifft vor allem die Person des Mandryka ...“ Strauss in seiner Antwort war nicht verlegen, das Niemandsland zwischen „Leicht“ und „Schwer“, die inten dierte Aura der Doppelbödigkeit, gerade als das Stilprinzip des neuen Werks herauszustellen: „Den Vorwurf des Schwankens zwischen Oper und Operette hat man einstens gegen den Rosenkavalier erhoben, nur wundert mich etwas, daß Sie die Person des Mandryka „zu leicht“ befinden. Ich glaube, da wird wohl meine germanisch schwere Musik ausgleichen, die von allem mitteleuropäischen Gewicht ganz zu befreien mir bis jetzt nur einmal: in der Partitur des Intermezzo gelungen ist! Zu *Arabella* muß ich noch bemerken, daß Hofmannsthal in Styl und Stoff das besonders schlampige und schon etwas dekadente Wien der

60er Jahre schildern wollte, was sich auch im sprachlichen Aus druck bemerkbar macht. Und schließlich ist das ganze Wien nichts anderes als ein Gemisch von Oper und Operette.“



Fischer-Dieskau/Varady
Foto S. Toepffer

Die wohlwollende Apologetik für den verstorbenen Freund läßt freilich vergessen, daß das Libretto der *Arabella* noch wenige Jahre zuvor bei Strauss die böseste Kritik provoziert hatte. Mit der Bemerkung, daß Mandryka ein „braver Marlittheld“ sei, schien der Komponist höchstpersönlich die lange Reihe der dem *Arabella*-Text nicht wohlgesinnten Kritiker anführen zu wollen, die im Libretto - und in dessen Nachfolge auch in der Musik - ein Abgleiten des Autorenpaars in die Niederungen der Operette vermuteten. Dabei hatte Hofmannsthal schon Jahre zuvor an Strauss geschrieben, er

erhoffe sich viel für die Zukunft dieser Oper, „wenn sich, als ein neuer Stilversuch nicht absteigender Kräfte, sondern gesteigerter Kunsteinsicht, zu einem Weniger an Musik gelangen ließe, wenn die Führung der Melodie etwas mehr in die Stimme gelegt werden und das Orchester mindestens auf große Strecken subordinieren würde (nicht in Bezug auf die Klang stärke, sondern in anderer Verteilung des „Führenden“)“. Damit könne man, so Hofmannsthal, der Operette ihren „Zauberring“ ent reißen, mit dem sie ein immer größer werdendes Publikum betöre und in ihren Bann ziehe. „Wenn man sich dem gelehrten Musikgeist entwinden, jenem Etwas, das zuviel ist im deutschen Musikwe sen, ja, wenn man als ganz reifer Meister ein wenig über seinen Schatten, des 19. Jahrhunderts Schatten, springen könnte, so wäre vielleicht etwas schlechthin Bezauberndes zu gewinnen.“

Strauss-Experten sind sich darin einig, daß die Partitur der *Arabella* die von Hofmannsthal erhobenen Forderungen nicht nur einlöst, sondern geradezu apotheotisch verklärt. Trotz einer bis dahin nicht dagewesenen Raffinesse in der polyphonen Verwebung der Motive gelang es dem Komponisten, bei vereinfachter Harmonik eine gleichzeitige Vereinfachung der Melodik und Annäherung an volks liedhaftes Idiom zu erreichen. Wenn auch Josef Rufer in einem 1934 erschienenen Aufsatz „Von der Tonart zur Tonreihe“ modern ste, bis zur Bildung von 12-Ton-

Reihen reichende Kompositionstechniken in *Arabella* nachwies - der Hörvorgang selbst strafft solche Analyse Lügen. Hervorstechendstes Merkmal der Partitur dürfte wohl ihre klangliche Transparenz sein, der kammermusikalisch aufgelockerte, in vielfacher Hinsicht „entschlackte“ Orchesterklang. Bläser werden nur noch eingesetzt, wenn es die dramatische Situation erfordert - wie überhaupt die Partitur an das Bonmot erinnert: „Instrumentieren heißt Weglassen“. Dem „Weglassen“ korrespondiert auf einer ganz anderen Ebene - gleichsam als Akt der Kompensation - ein erstaunlicher Reichtum an Nuancen. So weist die Behandlung der Singstimme alle nur möglichen Differenzierungen auf: vom gesprochenen Dialog (an dramatisch zugespitzten Stellen, vor allem im III. Akt) über das flinke Parlando Hofmannsthalscher Komödienprosa bis hin zum lyrisch verbreiterten Arioso der großen Zwiegesänge.

Der Themenbildung, nicht zuletzt auch im Genre des Walzers, hat man in *Arabella* stets den Vorwurf gemacht, sie wäre, verglichen etwa mit dem *Rosenkavalier*, zu wenig prägnant. Eine derartige Argumentation verfehlt das von Strauss Intendierte und gibt es an eine wie auch immer geartete Ideologie der „Originalität“ preis. Die Walzer in *Arabella* wollen keine herauslösbar „Nummern“ sein, keine leitmotivisch eingearbeiteten Erinnerungsmomente, sondern ein wichtiges Ingrediens der angestrebten diffusen Atmosphäre. Bezeichnend ist, daß Strauss keinen eigenen *Arabella*-Walzer komponierte, wie er etwa einen *Rosenkavalier*-Walzer erfand. Alle Themen der *Arabella* können, wenn es die Entwicklung des Stücks erfordert, Walzerrhythmus annehmen und sich damit einem zentralen Stimmungsmoment der Oper unterordnen, das da heißt: Preisgabe an das Haltlose, Tanzen auf dem Vulkan.

Daß dieser musikalischen Ausformung der Dekadenz ein gewichtiges Gegengewicht geschaffen

werde, dafür gab der Dichter dem Komponisten - ohne es zu ahnen - selber einen folgenschweren Hinweis: Die Gestalt des - wie Tamino in der *Zauberflöte* von einem Bild enflammerten - Mandryka sei urwüchsig, folkloristisch, etwa aus der slawischen Kultursphäre kommend zu denken. Strauss ließ sich sofort - Einzelheiten des Librettos waren ihm noch unbekannt - vier Bände der *Juznoslovenske narodne popievky* (Südslawische Volksweisen) kommen, die Franjo Kuhac gesammelt, in Stimmen gesetzt und mit Klavierbegleitung herausgegeben hatte (Agram 1878/82), und schrieb begeistert an den Librettisten: „Vier schöne Bände südlawischer Volkslieder und Tänze, aus denen nicht nur ein Riesenballett für unseren II. Akt zusammenzimmern ist, sondern sich auch die schönsten Lieder für unseren Kroaten ergeben können, eventuell mit sehr charakteristischen Originaltexten! Bin sehr gespannt, von Ihnen Genaueres über unsere neue Arbeit, von der mir bis jetzt nur die groben Umrisse vorschweben, zu hören. Ich übe mich inzwischen in kroatischem Kostüm!“

„Für unseren Kroaten“ spürte der Komponist ein rhythmisch höchst prägnantes, tänzerisch dominiertes Thema auf, das bei Kuhac dem Lied *Vanjkucak* angehört; es tritt erstmals in der Szene Mandryka-Waldner auf („Welko rufich, hol mir den Juden, na! Wie heißt der Jud in Sissek ...?) und bestimmt fortan als thematisches Kürzel die Temperamentsausbrüche von Arabellas Bräutigam. Doch damit ist der Zitatenreichtum des selbstaufgerlegten „kroatischen Kostüms“ noch keineswegs erschöpft; Band I der genannten Anthologie von Kuhac entnahm Strauss zwei kroatische Volkslieder und unterlegte sie den beiden großräumigen Duetten im I. (Arabella-Zdenka) und II. Akt (Arabella-Mandryka). Ist die nationale Kennzeichnung Mandrykas im Duett des II. Akts noch realistisch nachvollziehbar, so verwundert zunächst das „kroatische Kostüm“ an einer Stelle (nämlich zu Beginn des I. Akts), an der vom späteren

Auftauchen Mandrykas aus Gründen der Logik noch nicht die Rede sein konnte. Doch spielt gerade im I. Akt der *Arabella* die prophetische Dimension der Musik eine große Rolle, das bewußt oder unbewußt Herbeigehende wird im Gehörten manifest. Schon in der Anfangsszene der Kartenaufschlägerin exponiert Strauss fast das gesamte Themenmaterial der Oper, vom slawischen „Aber der Richtige ...“, das sich später auf Mandryka bezieht, bis hin zu einem kurzen markanten Trompetenmotiv, das immer dann verwendet wird, wenn vom plötzlichen - erwarteten oder unerwarteten - Auftritt des Kroaten die Rede ist. Das System dieser Antizipationen wird auf raffinierte Weise dadurch bereichert, daß besagtes Trompetenmotiv fast notengekreuzt aus *Elektra* übernommen wurde, wo es die Erwartung der Ankunft des rettenden Bruders Orest bezeichnet. Damit aber noch nicht genug. Wenn Matteo seinen Freund Zdenko nach dem Tagesablauf Arabellas ausfragt, erhält er zur Antwort: „War sie in der Oper mit der Mama.“ Die Musik allerdings weiß es genauer, denn sie antwortet mit dem in den Holzbläsern intonierten Auftrittsmotiv des Lohengrin. Die bei Wagner vorgeprägte Handlungsstruktur - Elsa erwartet bewußt/unbewußt die Ankunft des rettenden Schwanenritters - wird so von Strauss als klangliche Spiegelung auf die *Arabella*-Handlung projiziert. Auch im Briefwechsel läßt sich eine Stelle finden, an der der Komponist behauptet, daß „cum grano salis“ das Schema des I. *Lohengrin*-Aktes auch auf *Arabella* zutreffe. Diesen Bezug hat Strauss mit Hilfe einer virtuos gehandhabten Zitatentechnik hörbar gemacht und dabei der Musik ein Spiegelungsverfahren erschlossen, das an anderer Stelle, beim Auftritt Elemers im I. Akt, sogar zu Anleihen bei Puccini ausholt: Wenn Elemer von *Arabella* sagt, „zum Preis habe sie sich selber eingesetzt“, dann zitiert Strauss hier eine melodische Wendung aus *La Bohème*, mit der

VERANSTALTUNGEN / MITTEILUNGEN

Künstlergespräche

Dr. Brian Large

Der berühmte Fernseh-Regisseur nimmt zur Zeit am Nationaltheater *Rinaldo* auf Videoausschnitte Bayreuth, München und internationale Produktionen werden gezeigt.
Mittwoch, 02. Mai 2001, 19 h
BMW-Pavillon am Lenbachplatz
Eintritt frei!

Nadine Secunde

singt im Mai die Chrysothemis in *Elektra*
Sonntag, 06. Mai. 2001, 18 h
Künstlerhaus am Lenbachplatz

Deborah Polaski

singt in der Festspielpremiere *Les Troyens* die Partie der Cassandra
Samstag, 09. Juni 2001, 18 h
Künstlerhaus am Lenbachplatz

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

Wir trauern

um unsere Mitglieder
Dr. Johannes Schuster und
Dr. Hedwig Denk-Schromm

Wir gratulieren

zum Geburtstag:

07.05. Ingvar Wixell zum 70.
06.06. Klaus Tennstedt zum 75.
01.07. Hans Werner Henze zum 75.

Wer hat Lust und freie Zeit mitzuarbeiten?

Wir suchen Mitarbeiter für den Bürodienst

Mo., Mi., Fr., jeweils von 10-13 h in unserem Büro Gartenstr. 22

und Autoren für IBS-aktuell:
Möchten Sie den Inhalt der Künstlergespräche wiedergeben?
Oder lesen Sie gerne und verfassen Buchbesprechungen?

IBS-Club

Im Rhaetenhaus, Luisenstr.27
U-Bahn Königsplatz

Dienstag, 05. Juni 2001 ab 18 h
Der Vortrag aus der Reihe Opernhäuser:
Oper in München:
Teil 1: Die Häuser
beginnt um 19 h
Ref.: Martin Moschberger

Kultureller Frühschoppen

Samstag, 09. Juni 2001
Führung im Schloß Lustheim mit Meißner Porzellansammlung
ab Marienplatz: 9.05 h
S 1 bis Oberschleißheim
(bitte hinten einsteigen)
30 Min. Fußweg
Treffzeit: Lustheim: 10.15 Uhr
Kosten: ca. DM 12,-
Anschl. Gelegenheit zum Mittagessen

Wanderungen

Samstag, 26. Mai 2001
Geretsried – Königsdorf
Frauenschuh-Wanderung
Ltg.: Edith Graef, Tel. 26 55 12
Gehzeit: ca. 3 ½ h
Marienplatz S7 ab 8.37 h
Wolfratshausen an 9.21 h
Bus Wolfratshausen ab 9.26 h
Geretsried Schulzentrum an 9.42 h

Samstag, 16. Juni 2001
Kreuzstrasse – Grubmühle – Kreuzstrasse

Ltg.: Gottwald Gerlach, Tel. 47 98 24
Gehzeit: ca. 3 h
Marienplatz S1 ab 8.23 h
Kreuzstrasse an 9.06 h

Samstag, 14. Juli 2001
Inning-Wanderung zu Norbert Orth geplant
Einzelheiten in Heft 4

Jeder Teilnehmer unternimmt die Wanderungen auf eigene Gefahr. Irgendeine Haftung für Schäden wird nicht übernommen.

Unserem Vorsitzenden des Vorstandes, Wolfgang Scheller, wünschen wir zum 60. Geburtstag am 17. Juni alles Gute und weiterhin eine glückliche Hand in der Vereinsführung

Anzeige

Reisen

Für IBS-Mitglieder bieten Opern- & Kulturreisen Monika Beyerle-Scheller (Tel. 0170/ 406 98 72, Fax: 08022-66 39 30, www.opernkulturreisen.de) folgende Reisen an:

12.05.	Innsbruck <i>Der Rosenkavalier</i> (Strauss)
23.-26.05.	Hamburg <i>Lohengrin</i> (Wagner) <i>Herzog Blaubarts Burg</i> (Bartok)
27.05.	Augsburg <i>Der Revisor</i> (Egk)
28.-31.5.	Wien <i>Frau ohne Schatten</i> (Strauss)
10.06.	Augsburg <i>Der Stein der Weisen</i> (Mozart)
Juni	Wiesbaden <i>Tannhäuser</i> (Wagner)
29.06.-2.07.	Graz <i>Aida, Macbeth, Falstaff</i> (Verdi)
07.07.	Erl, 8. Symphonie (Mahler) Antikenfestspiele Trier <i>Orpheo, Orpheus, Orpheus in der Unterwelt</i>
21.07.	Juli <i>Erl Walküre</i> (Wagner) Regensburg <i>Der Traum ein Leben</i> (Braunfels)
03.08.	Andechs <i>Die Bernauerin</i> (Orff)

SIE LESEN IN DIESER AUSGABE

- | | |
|------|---------------------------|
| 1/2 | Kompositionsstil Arabella |
| 3 | Veranstaltungen |
| 4 | Sir Thomas Allen |
| 5 | Peter Schneider |
| 6 | Stephan Kohler |
| 7 | Andreas Homoki |
| 8 | Fortsetzungen |
| 9/10 | 100 Jahre Werner Egk |
| 10 | Norbert Orth |
| 11 | 70 Jahre Helmut Matiasek |
| 12 | 80 Jahre Inge Borkh |
| | Impressum |
| | Maria Stuart in Ulm |
| | Buchbesprechung |

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

☎ und Fax: 089/300 37 98 - ibs.weber@t-online.de - www.opernfreundemuenchen.de

Bürozeiten Mo-Mi-Fr 10-13 h Büroanschrift: Gartenstraße 22/IV.

ZU GAST BEIM IBS

Ein Ritter beim IBS

Nein, es war kein „Ritter vom hohen C“, sondern der weltbekannte Bariton Sir Thomas Allen, der uns zwischen Auftritten in *Cosi fan tutte* und *Die Fledermaus* die Ehre gab. Sir Thomas Allen stammt aus Nordengland, aus der County Durham und fühlt sich immer noch dort zu Hause, obwohl er seit 37 Jahren in London wohnt.

Wie er erzählt, war die ganze Familie musikalisch und spielte stets Amateurmusik – der Vater hatte während der Kriegsjahre eine Dance Band. Die erste musikalische Ausbildung am Klavier erhielt Thomas Allen vom Vater, dann kam die Orgel hinzu, während er als Knabensopran im Kirchen- und Schulchor sang. Einer seiner Lehrer entdeckte dann nach fröhlem Stimmbruch seine schöne Baritonstimme und gab ihm Gesangsstunden.

Nach Abschluß der Schule ging er direkt zum Royal College of Music in London – eine gewaltige Umstellung für ihn aus der kleinen Bergarbeiterstadt in die Weltstadt London. Die Ausbildung am College dauerte 4 Jahre, umfaßte allerdings vor allem Konzert- und Liedgesang. Die Oper interessierte ihn zu der Zeit noch nicht – er empfand Opernmusik eigentlich als zweitrangig. Dennoch war ihm von jeher klar, daß er auch Oper singen muß, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Außerdem meint er, daß es ungesund ist, wenn ein Sänger sich nur auf Lied- und Konzertgesang oder nur Oper beschränkt. Alle Sparten ergänzen sich seiner Ansicht nach sinnvoll. Ebenso liebt er es, Musik aus allen Epochen zu singen. Er möchte mit seinem Gesang ein großes Spektrum abdecken und hat daran mehr Freude, als in irgendeinem Bereich Spezialist zu sein.

Nach der Ausbildung sang er ein Jahr im Chor von Glyndebourne, um einige Bühnenerfahrung zu erlangen, dann ging er nach einem Vorsingen – veranlaßt durch James Lockhart, den damaligen

GMD – an die Welsh National Opera. Er debütierte mit Figaro in *Barbier von Sevilla* und lernte viele neue Rollen (u.a. Papageno, Billy Budd, Dr. Falke) und von bekannten Kollegen, die mit dem Anfänger auf der Bühne standen. Drei Jahre blieb er der WNO treu, dann folgte sogleich ein 5-Jahresvertrag nach Covent Garden. Dort kam für ihn ein Novum: alle Opern wurden in Originalsprache gesungen. Fremdsprachenkenntnisse hatte er – außer ein wenig französisch – keine, also hieß es phonetisch lernen. Bei deutschen Rollen half, dass er schon früh in vielen Sendungen der BBC deutsche Lieder gesungen hatte.



Foto: F. Seubert

Sein Ausflug in die französische Oper begann mit Glucks *Iphigenie en Tauride* (und Gounods *Faust*). Seine Stimme ist sehr geeignet für die französische Musik. Im Palais Garnier in Paris gab Thomas Allen sein Debüt ausserhalb Londons. Nach München führte ihn der Weg zum ersten Mal 1986 als *Don Giovanni* in der Wiederaufnahme der alten Rennert-Inszenierung (siehe auch IBS-aktuell 4/88). Seitdem hat er oft und viele Rollen hier gesungen einschließlich Eisenstein in *Die Fledermaus* in der Neuinszenierung von Leander Haußmann. Das war harte Arbeit und eigentlich war die Inszenierung – seiner Meinung nach – von Anfang an zum Scheitern verurteilt.

Trotzdem liebt er neue Regie-Ideen, die Oper soll lebendiges

Theater sein, kein Museum. Das gelingt allerdings nur bei guter Zusammenarbeit von Regisseur, Bühnen/Kostümbildner, Dirigent und Sängern. Für Sänger ist es immer am schwersten, da sie zu wenig in die Arbeit mit einbezogen werden, obwohl sie häufig aufgrund jahrelanger Erfahrung viel zum Regiekonzept beitragen könnten. Auf die Frage, ob er selber einmal Regie führen wolle, kommt die Antwort: „Vielleicht, ich bin nicht ganz sicher.“ Sollte man ihn einladen, würde er wahrscheinlich ja sagen. Am meisten interessieren ihn Werke wie *Albert Herring* von Britten, *Le nozze di Figaro* von Mozart.

Neben der Oper sind Liederabende für ihn von großer Bedeutung. In diesem Jahr werden es besonders viele mit sehr unterschiedlichen Programmen sein. Außerdem gibt Sir Thomas immer wieder Meisterklassen (Oxford University, Royal College of Music, Lake District). Die Arbeit mit jungen Leuten ist für ihn äußerst interessant, zumal er auch selbst viel dabei lernt.

Seine spärliche Freizeit verbringt er auf dem Golfplatz, beim Angeln und vor allem vor der Staffelei. Im kommenden Juli findet in London-Chelsea die erste Ausstellung seiner Bilder statt (Aquarelle, Acryl, Bleistift). Er ist zufrieden mit seinem Leben in dieser Art, so lange er gesund bleibt, denn seine Arbeit macht ihm Spaß.

Luise Grob führte sehr abwechslungsreich durch den Abend. Musikbeispiele hörten wir von Händel und Gounod; deutsche und englische Lieder. Mir gefiel besonders gut das Lied von Vaughan Williams aus seinen Songs of Travel.

Die Anregung des Publikums, einen englischen Liederabend in München zu geben, will Thomas Allen gerne aufgreifen. Den Termin erfahren Sie rechtzeitig beim IBS.

Wulfhilt Müller

Arabella – genauer betrachtet

Wer denkt schon, wenn er in einer *Arabella*-Aufführung der betörend schönen Musik lauscht, an *Lohengrin*? Kaum jemand. Es sei denn, er oder sie hat (wie wir) am Abend nach der Première der *Arabella*-Neuinszenierung an unserem Opernhaus die *Arabella*-Erläuterungsstunde im Künstlerhaus erlebt, die der Theoretiker und „Straussologe“ Stephan Kohler und der Praktiker und Dirigent Peter Schneider mit schier überwältigender Sachkenntnis geboten haben. Das war spannend, und viele Türen wurden aufgestoßen, nicht nur die zum *Lohengrin*.

Zunächst ging es natürlich um die Entstehungsgeschichte. Ende Juni 1927 gibt Richard Strauss an seinen Textdichter Hugo von Hofmannsthal das Startsignal: „Dichten Sie! Es darf sogar ein zweiter Rosenkavalier sein, wenn Ihnen nichts Besseres einfällt!“ Damit beginnt ein fast zwei Jahre währendes Ringen von Dichter und Komponist um das Libretto einer Lustspieloper: der Operette zwar verwandt, aber edler, auf höherem Niveau. Dazu, so rät Hofmannsthal, muß der reife Meister über seinen Schatten springen und der Melodie das Primat geben. So könne man „der Operette den Zauberring entwinden, mit dem sie die Seelen der Zuhörenden so voll bezwingt.“ Gemeint sind damit die Werke von Lehar, die Strauss verabscheut. Tatsächlich zeigt die *Arabella*-Partitur dass der Komponist die Forderungen des Dichters in idealer Weise erfüllt hat. Schuld an diesem neuen Ton ist das Interesse, das Strauss an der Gestalt des Mandryka nimmt, „der doch den Ton des Ganzen bestimmt.“ Er lehnt sich aus der Österreichischen Nationalbibliothek vier Bände der Sammlung südslawischer Volkslieder von Franz Xaver Kuhac aus, mit denen er sich intensiv beschäftigt. Vier Melodien daraus sind in die Oper

eingegangen, zwei an entscheidender Stelle: „Aber der Richtige“ und „Du sollst mein Gebieter sein.“ Prof. Schneider zeigte uns am Klavier die Volksliedfassungen und dann das, was Richard Strauss daraus gemacht hat. Kein Wunder, dass der Dirigent Erich Leinsdorf dem Straussologen Kohler nicht glauben wollte, dass es sich hier nicht um Einfälle des Komponisten, sondern um kroatisches Liedgut handelte! Eine ähnliche Enttäuschung erlebte Peter Schneider an diesem Abend, als er erfahren musste, dass das Stiegenhaus-

aus Puccinis *La Bohème*. Jede Person hat ihren musikalischen Steckbrief. Kohler erinnert an ein Wort von Sawallisch, der von Strauss' „Kriminalromanen“ gesprochen hat.

Obwohl die Oper in der Blütezeit des Walzers spielt - Johann Strauß - gibt es keinen *Arabella*-Walzer, der aus dem Geschehen gelöst werden könnte, wie das beim *Rosenkavalier* der Fall ist, wo er, obwohl anachronistisch, selbständig auftreten kann. Im Gegensatz zum theresianischen Wien, ist das von 1860 ziemlich heruntergekommen, voll „zweifelhafter Existzenzen“, zu denen die Familie Waldner sich zählen muß, von denen aber *Arabella* sich ebenso abhebt, wie der gesunde, fast bäuerliche Mandryka. Hofmannsthalsche Dichtkunst führt die beiden schließlich zum guten Ende zusammen. Der tragische plötzliche Tod des Dichters verzögerte die Fertigstellung der Oper bis 1932. Der Komponist hatte sie Fritz Busch zur Uraufführung in Dresden gewidmet, doch die Machtübernahme durch die Nazis 1933 änderte die Situation. Busch verließ Deutschland, Clemens Krauss sprang ein, und die Uraufführung am 1. Juli 1933 wurde ein rauschender Erfolg. Auch Strauss war begeistert und keineswegs selbtkritisch. Tief gekränkt aber war Hans Knappertsbusch, dem die Uraufführung für München versprochen worden war.

Was hat sie uns gebracht, die Stunde mit den Experten? Einblicke in den Schöpfungsprozess einer Oper des reifen Richard Strauss, und damit tieferes Verständnis für die herrliche Musik zu einer wunderbaren, unglaublichen Liebesgeschichte mit doppeltem Happyend.

Ingeborg Gießler



Peter Schneider/Stephan Kohler

Motiv im 3. Akt aus der heute vergessenen Oper *Der Rattenfänger von Hameln* von Victor Nessler stammt, die der junge Strauss 1879 in München dirigiert hat.

Und *Lohengrin*? Dies sehr kurze, z.T. nicht einmal von den Musikern erkannte Zitat, bezieht sich unmittelbar auf das Textbuch. Die Handlung der Oper fällt in das Wien vom Faschingsdienstag 1860. Zdenka sagt zu Matteo, *Arabella* sei am Abend zuvor mit der Mama in der Oper gewesen. Am Rosenmontag wurde aber *Lohengrin* gegeben, obendrein für Strauss die liebste Wagneroper. Und eine weitere, tiefe Beziehung stellt sich her: wie Elsa wartet *Arabella* auf einen Retter. Und sein Kommen wird mit demselben Trompetensignal angekündigt, wie das des Retters Orest in *Elektra*. Natürlich zitiert der Komponist immer wieder aus eigenen Werken, nur einmal und bestimmt mit großer Überwindung,

Andreas Homoki – „Ich sehe mich nicht intellektuell, ich sehe mich handfest!“

Arabella von Richard Strauss – eine Lieblingsoper des Münchner Publikums – wird nach langer Pause in München neu inszeniert. Die Regie obliegt dem 40-Jährigen Andreas Homoki. Der IBS empfing ihn am 6. März 2001 im Künstlerhaus vor der Premiere. Die Moderation übernahm einfühlsam Frau Beyerle-Scheller.

Ja, und dann kam er, freundlich, dynamisch, angenehm selbstbewußt, dabei offen und auskunfts bereit.

Biografie: Andreas Homoki, ungarischer Abstammung, wuchs in Bremen auf (Vater Klarinettist). Musik spielte für ihn stets eine zentrale Rolle. Trotzdem hatte er mit Oper nicht dieses Aha-Erlebnis. Sein Interesse an Oper war zunächst „nicht so irre“. Er spielte Klavier ohne tolle Ambitionen. Später studierte er in Berlin Schulmusik, aber ohne richtiges Ziel. Er lernte Sänger und Schauspieler kennen, spielte selbst Theater und stellte dabei fest: „Mir fiel immer was ein!“ Was lag näher als das Regiefach anzustreben. Opern studierte Andreas Homoki zunächst mittels Platten, Partituren und anhand der Libretti. Er hatte Gelegenheit, bei Harry Kupfer Hospitant zu werden, und dieser wurde zeitweise richtungsweisend für ihn. Jedoch mehr noch Willy Decker, mit dem er viel arbeitete.

Eben 32 Jahre alt gab ihm das Opernhaus in Genf die Chance mit W. Gussmann als Ausstatter *Die Frau ohne Schatten* zu inszenieren. Regisseur Schaaf hatte abgesagt. Diese Inszenierung wurde ein phantastischer Erfolg. Das war der Durchbruch. Der Name Homoki wurde in Fachkreisen ein Begriff! *Arabella* ist bereits seine fünfte Strauss-Oper.

Arabella: Die alte Inszenierung von Rudolf Hartmann hatte Maßstäbe gesetzt unter Dirigent Joseph Keilberth mit Sängern wie Lisa della Casa, Anneliese Rothenber-

ger und Dietrich Fischer-Dieskau. Andreas Homoki ist von seiner Starbesetzung der Neuinszenierung ebenfalls begeistert. Sie könnte derzeit kaum stimmiger sein. Die Titelrolle singt Renée Fleming, Rebecca Evans als Zdenka, Wolfgang Brendel als Mandryka und Raymond Very als Matteo.



Foto: BY

Homoki findet dieses Spätwerk von Strauss brillant: „Einfach saugt gebaut!“. *Arabella* ist nicht das leichte und seichte Boulevard-Stück, einer Operette gleich, wie *Arabella* schon oft abgetan wurde. „Es macht Spaß, diese Oper zu inszenieren“, sagte Andreas Homoki. Er inszeniert weitgehend werkgetreu, d.h. die Protagonisten erfahren keine wirkliche Ver fremdung (das Gros der Anwesenden nahm dies mit Genugtuung auf!). Unser Gast hob hervor, dass *Arabella* zwar um 1860 in Wien spielt, aber Ende der 20er Jahre entstand. In diese Zeit überträgt er das Stück. Großbürgertum und Adelskreise hatten nach dem Ersten Weltkrieg ihre Bedeutung verloren. Man trauerte der alten Zeit nach, aber sie war unwiederbringlich verloren. Diese desolate Situation will Homoki hervorheben. Er zeigt das gleiche Bühnenbild über drei Akte mit geringen Abweichungen. Die Bühne ist vielsagend in Schräglage auf einem Schulden-

berg von Rechnungen. Die Innenwände sind nach ihrer Struktur Außenwände (alles ist nur noch Fassade!). Die Kostüme sind mit Ausnahmen aus der Zeit der Roaring Twenties. Vieles möchte Homoki mittels seiner Personen regie aufzeigen. Es gibt nur eine Pause. Zwischen dem 2. und 3. Akt wird durchgespielt, weil es die Story zusammenhält und mehr Spannung entsteht. Der Regisseur stellt übrigens das Happy End nicht infrage. Es ist schließlich ein modernes Märchen.

Idomeneo: Andreas Homoki wurde auch zu seiner ersten Münchner Produktion 1996 befragt. Sie war vielen schwer verständlich. Es handelte sich um eine moderne Umsetzung dieser in der griechischen Klassik angesiedelten Oper. Der *Idomeneo* wurde einst beim jungen Mozart vom Münchner Hoftheater des Kurfürsten als *Opera seria* bestellt. Mozart hatte damals große Schwierigkeiten mit der musikalischen Umsetzung. Auch Homoki fiel die Inszenierung nicht leicht. Sein Anliegen war es, die Geschichte und die verzweifelte psychische Lage der vier Protagonisten klar aufzuzeigen, und er bediente sich u.a. dafür des kreisenden Revolvers. Jeder der vier Personen war irgendwann zum Sterben bereit. Homoki erklärte, dass der Chor meist Metapher funktion, z.B. für das Meer, hatte. Er hob hervor, dass Übertitel sehr hilfreich gewesen wären. Er erläuterte auch sein Bühnenbild. Nach wie vor hält er die Konzeption seines *Idomeneo* für gut und aktuell. „Ich würde kaum etwas daran ändern. Das kann ich nicht von jeder meiner Produktionen sagen.“ Etliche IBS Mitglieder meinten, dass sie nun gerne seinen *Idomeneo* nochmals sehen würden.

Fortsetzung Seite 7

FORTSETZUNGEN

Der Zauberring der Operette Fortsetzung von S. 2

Rodolfo Mimis Augen eine ähnliche hypnotische Wirkung zuschreibt, wie sie Elemer bei Arabella auffällt.

Daß die Musik mehr über die handelnden Personen weiß, als diese über sich, daß sie die Unbewußtheitsgrade des Textes in musikalische Bewußtseinsgrade wandelt - nirgendwo wird dies deutlicher als im bewegten Vorspiel zum III. Akt, demorchestralen Höhepunkt der Oper. Während Matteo meint, Arabella zu umarmen, in Wirklichkeit aber Zdenka in seinen Armen hält, offenbart das psychologische Leitmotivgeflecht der Musik die wahre Identität der Liebenden. Keineswegs aber gibt sie die Doppelbödigkeit der Szene preis, was durch gespenstische Motivkollisionen zwischen Matteos und Zdenkas Themenmaterial mit dem Arabellas, der gar nicht Anwesenden, erreicht wird. Daß zwischen dem unglücklichen Jägeroffizier und der transvestitisch entstellten Zdenka der Schatten Arabellas steht - die polyphone Charakterisierungskunst des Komponisten macht es schon vom I. Akt an deutlich.

Doch die Musik der *Arabella* ist auch der Ironie mächtig. Von vielen Beispielen, die hier aufzuführen wären, ist vielleicht der Schluß der Oper das eindrucksvollste. Während sich der Vorhang über der letzten idealisierten Liebesheirat der Operngeschichte schließt, intonierte das Orchester als Kommentar zur gegückten Verbindung das einprägsame Motiv aus Mandrykas Auftritt im I. Akt: „Mein sind die Wälder, mein sind die Dörfer“, dem sich dann schmissig das Motiv des „Richtigen“ anschließt. Ist der Richtige also doch primär der, der die Familie Waldner vom drohenden Ruin rettet? Zumindest wundert sich die Musik darüber, daß Liebe und Geld zuguterletzt doch noch auf einen Nenner zu bringen waren. Markantestes Beispiel für die ironische Durchleuchtung des Textes durch die Musik ist die thematische Ineinsetzung von

Arabellas und Mandrykas Versöhnungsthema („Das war sehr gut, Mandryka, daß Sie noch nicht fortgegangen sind“) mit dem Thema des Hochzeitsmarsches aus Victor Neßlers Oper (oder Operette) *Der Rattenfänger von Hameln* (1879): Mandryka als Rattenfänger, dessen Vermögen jede auch noch so kaputte Verlobung saniert.

Wer nach diesen Gesichtspunkten eine Partitur wie die der *Arabella* untersucht, wird feststellen, daß die Musik fast alles, was auf der Textoberfläche als „Operette“ erkennbar ist, in ihrem eigenen Bereich veredelt, zurücknimmt.

Neben Zitaten (*Lohengrin*) und bewußten Entlehnungen (*Südslawische Volksweisen*) kommen so viele Querverweise zu Nachbarwerken (*Ägyptische Helena*) oder früheren Werken von Strauss ins - immer ironisch bewußtgemachte - Spiel, daß die „Operette“ eher zu einer „Operette über die Operette“ wird. Der intellektuelle Beziehungsreichtum schließt Rückblenden bis hin zur frühen *Feuersnot* (Mandryka als später Erbe Kunrads) oder gar zur *Alpensinfonie* mit ein, während er gleichzeitig die Möglichkeit in sich birgt, das solchermaßen mit Bedeutung aufgeladene Themenmaterial für weitere, nicht minder beziehungsvolle Verwendung an anderer Stelle freizugeben. *Arabella*-Themen tauchen u.a. in dem späten Goethe-Lied *Zugemäßne Rhythmen* auf, vor allem aber in der Streicher-Studie für 23 Soloinstrumente *Metamorphosen*. Dort wird ein Motiv aus dem I. Akt, Adelaises Klage über die Preisgabe ihres letzten Hab und Guts, zum kompositorischen Movens in der Klage über die Zerstörung der geliebten Vaterstadt (*Trauer um München* lautete ein früher Untertitel der *Metamorphosen*). Retrospektive und Prospektive teilen sich also gleichermaßen in die Spannweite des *Arabella*-Beziehungsreichums. Daß dieser notwendig mit einer Schaffensphase, die man „Spätstil“ nennen könnte, zusammenhängt,

erkannte als einer der Kritischsten und zugleich Aufgeschlossensten H.H. Stuckenschmidt schon bei der Dresdner Uraufführung: „Über allem waltet die große und heute unerreichte Meisterschaft des Spätwerkes, das Richard Strauss, der Artist aller Artisten, auf einen seiner besten Textvorwürfe schrieb. Allein die Holzbläserbehandlung in dieser Partitur wäre einer stilkritischen Untersuchung wert, und zahlreiche weitere Einzelheiten zeigen die Hand eines Virtuosen der Komposition.“

Stephan Kohler

Fortsetzung von Seite 6

Berlin: Ab der Saison 2002 ist Andreas Homoki Chefregisseur an der Komischen Oper in Berlin. Er schildert, dass das Land Berlin die drei Opernhäuser der Stadt erhalten und mit DM 220 Mill. subventionieren soll. Homoki findet: „Der Bund müßte sich engagieren, denn bei Opernhäusern kann nicht beliebig rationalisiert werden.“ Mit Genugtuung weist er darauf hin, dass die Komische Oper jedoch als einziges Haus schuldenfrei darsteht. Sechs Neuinszenierungen sind jährlich geplant, wobei er je eine produzieren wird, nur im ersten Jahr macht er sogar zwei. Er betont, wie wichtig es ist, dass das Repertoire zum Haus passt. So sind bis 2007 fünf Mozart-Opern vorgesehen, eine davon ist *Idomeneo*. Natürlich wird er diese Produktion übernehmen. Andreas Homoki verrät uns noch, dass in nächster Zeit an seinem Haus weder Verdi- noch Puccini-Opern produziert werden. Auch hält er nichts vom Dogma, Opern stets in der Originalsprache aufzuführen. Nun, es gibt ja zwei andere Opernhäuser in Berlin und wie man hört, sollen die Spielpläne abgestimmt werden.

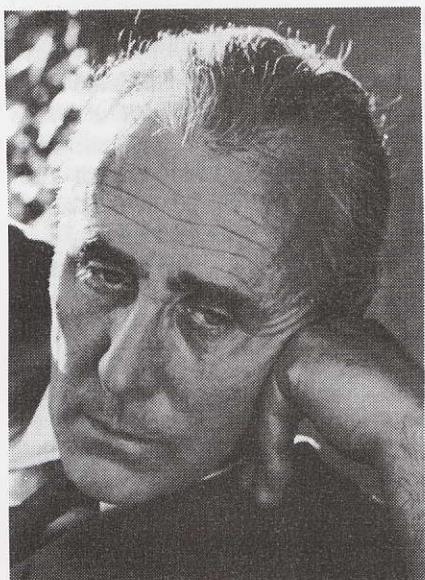
Es war ein Vergnügen, den vielfältigen Ausführungen von Andreas Homoki zu folgen. Freuen wir uns, dass er in der nächsten Saison wieder kommt, dann mit Puccinis *Manon Lescaut*.

Ilse Sauer

GEBURTSTAGE

100 Jahre Werner Egk

Geboren am 17.05.1901 in Aichach im Landkreis Augsburg (Bayern). Gestorben am 10.07.1983 in Inning am Ammersee.



Werner Egk

Der aus einer Lehrerfamilie stammende Werner Egk, der ursprünglich Werner Mayer hieß, besuchte in Augsburg das Gymnasium und erhielt dort auch den ersten musikalischen Unterricht, den er in Erbach im Odenwald, in Frankfurt/Main und in München fortsetzte. Er war Schüler der Münchener Pianistin Anna Hirzel-Langenhans und kurze Zeit auch bei Carl Orff. Als Kapellmeister, Inspizient und - wenn es verlangt wurde - auch als Dekorationsmaler arbeitete er an der Münchener „Schaubühne“ im Steinickesaal. Während seines Aufenthaltes in Italien malte er in Rapallo den Speisesaal in der Prunkvilla einer Schweizer Millionärin mit riesigen Wandbildern aus.

1923 heiratete er die Geigerin Elisabeth Karl aus Augsburg und nahm den Künstlernamen Egk an, phonetisch gebildet aus den Initialen seiner Frau, die ihm immer eine ständige Begleiterin war. Sein einziger Sohn Titus kam aus dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr zurück. Egk war 1936-1940 Kapellmeister an der Berliner Staatsoper,

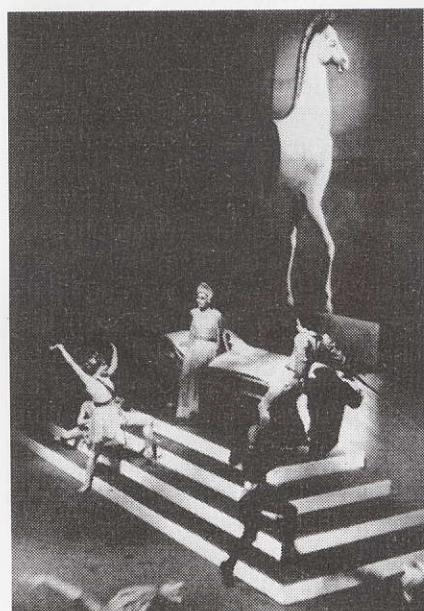
1950 erhielt er den Professorentitel. Von 1950-1952 war er Direktor der Berliner Musikhochschule. Sein weiterer Lebensmittelpunkt war von da an München mit Wohnung in Lochham. Später wohnten die Egks in einem schönen, mit einem südlichen Patio geschmückten Haus unweit des Ammersees. Er schrieb Hörspiel- und Filmmusiken (Rühmannfilm *Der Herr vom anderen Stern*, u.a. Ballette *Joan von Zarissa*, *Abraxas*, *Chinesische Nachtigall* und Oratorien. Seine Opern: *Columbus* (1933), *Die Zaubergeige* (1935), *Peer Gynt* (1938), *Circe* (1948), *Irische Legende* (1955), *Der Revisor* (1957) und *Die Verlobung in San Domingo* (1963). 1966 entstand 17 Tage und vier Minuten eine Oper-Semibuffa. Jede seiner Opern hat ein eigenes Gesicht, in jeder erschließt er dem Musiktheater unserer Zeit neue Möglichkeiten. Für alle Opern schrieb er das Libretto selbst. Die Spannweite seiner Zielsetzung reicht von der Volksoper romantischen Einschlags über die oratorische Chor-Oper und die unterhaltsame, leicht ironische Opera buffa bis zur barocken Zauberoper und zum avantgardistischen Experiment. In seiner Musik spürt man den Einfluss der kräftigen Volksmusik seiner bayrischen Heimat. Sie ist rhythmisch und melodisch gesetzmäßig, harmonisch farbig, bisweilen von schroffen Klangballungen durchsetzt. Obgleich die verschiedensten Stileinflüsse in ihr einen Niederschlag finden, ist sie in der Wirkung einheitlich und überzeugend. Partien drastischen Humors sind ihr ebenso eigen wie solche echter Lyrik und packender Dramatik. In allem Technischen war Egk ein brillanter Virtuose.

Werner Egk bekleidete im Laufe seines Lebens auch mehrere Ämter, so 1941 Leiter der Fachschaft Komponisten, 1954 wurde er Präsident des deutschen Komponistenverbandes, 1968 Präsident des deutschen Musikrats, 1976 Präsident der CISAC - dem

internationalen Urheberrechts-Dachverband.

1948 geriet Egk in die Schlagzeilen, weil sein Ballett *Abraxas* vom Bayerischen Kultusminister wegen angeblicher Obszönitäten verboten wurde. Einige Daten aus München, alles Prinzregententheater: Am 6.6.1948 *Abraxas* (Uraufführung), am 15.3.1952 *Peer Gynt* (Erstaufführung), am 20.5.1953 *Die Chinesische Nachtigall* (Uraufführung) und *Joan von Zarissa* (Neuinszenierung), am 25.11.1954 *Die Zaubergeige* (Erstaufführung der Neufassung), am 22.3.1957 *Irische Legende* (Erstaufführung), am 12.3.1958 *Der Revisor* (Erstaufführung), am 3.5.1960 *Columbus* (Erstaufführung), am 2.2.1962 im Cuvilliéstheater *Der Revisor* (Neuinszenierung) und am 27.11.1963 im Rahmen der Eröffnungsfestwochen des wiederaufgebauten Nationaltheaters *Die Verlobung in San Domingo* (Uraufführung). Bei fast allen Aufführungen stand Werner Egk selbst am Pult.

Fritz Krauth



Abraxas, 1948

ZU GAST BEIM IBS

Tenor Norbert Orth

„Der schönste italienische Tenor nördlich der Alpen“, so stand es vor ca. zwei Jahren über Norbert Orth anlässlich eines Verdi-Requiams im „Fürstenfeldbrucker Tagblatt“. Für das Künstlergespräch beim IBS hatte Norbert Orth Operettenarien - beim Bayerischen Rundfunk 1998 ohne „Wiederholungsgeschnipsel“ entstanden - und das Preislied des Stolzing aus einem Mitschnitt von der Eröffnung des Aaltotheaters in Essen mitgebracht. Die Gesangsausschnitte (aus *Giuditta*, dem *Spitzentuch der Königin*, *Cagliostro in Wien* und *Meistersinger*) bestätigen den Eindruck der Rezension. Der Tenor hat eine große, durch perfekten Stimmsitz mühelos tragfähige Stimme mit individuellem Timbre. Die Register gehen auf dem Fundament einer gut entwickelten Tiefe bruchlos ineinander über. Die Mischung aus Brust- und Kopfresonanz ist so sicher technisch über die Atemkontrolle geführt, dass sich die Stimme im hohen Register problemlos und frei öffnet. Strahlender, metallischer Glanz ist das Ergebnis. Für das Piano kann er eine kontrollierte, durch die Atemsäule gestützte Voix mixte einsetzen, die ihn zu hervorragenden Diminuendi befähigt. Mit diesen stimmlichen Mitteln, verbunden mit exzellenter Wortdeutlichkeit, kann Norbert Orth Wagner so singen, dass man dessen Bewunderung für Bellini spürt - Wagner-Belcanto, statt auf Tonhöhe Konsonanten zu spucken.

Unter der bewährten Moderation von Monika Beyerle-Scheller war Norbert Orth zum dritten Mal Gast beim IBS. Die Anfänge von Norbert Orth liegen im Ruhrgebiet, wo er in Dortmund in eine kinderreiche Familie geboren wird und mit viel Volksmusik, Harmonium, Zither, Geige, Gitarre und dem mütterlichen Gesang aufwächst.

Neben dem Erlernen eines „Brotberufs“ - Industriekaufmann - besuchte er das Konservatorium, Mitschüler war Hans Sotin. Er wird zunächst als Bariton ausgebildet,

bis Prof. Jakob seine Tenorstimme entwickelt. Sein Sprung in die Karriere eines Buffotenors mit lyrischen Ambitionen kommt, nach einem frühen David in Holland und



Foto: BY

zwei Anfängerjahren in Kiel, als er bei Grischa Barfuss in Düsseldorf genommen wird. Im Ensemble waren z.B. auch Bernd Weikl, René Kollo, Karl Ridderbusch und Hildegard Behrens, die in einer *My Fair Lady*-Produktion, wo Orth den Freddy sang, seine Mutter war. Obwohl Janacek, Donizetti, Verdi, Wagner, Mozart und viele moderne Opern im Spielplan standen, war Orth wegen der Größe des Ensembles und trotz Ausflügen ins lyrische Fach (Lionel, Fenton in den *lustigen Weibern* mit Gastspiel an der Volksoper Wien) unterbeschäftigt. Nach einem anschließenden Dreijahresvertrag in Nürnberg mit vielen Operettenrollen, kamen dann die Münchner Jahre. Der Abgang aus Nürnberg war getrübt durch das intrigante Verhalten von GMD Hans Gierster, der wegen der Verpflichtung zu einer Hauptprobe, Orth ein Bayreuth-Gastspiel unmöglich machen wollte und ihn obendrein noch für die entstandenen Kosten in Regress nahm.

Die Münchner Jahre waren wegen ihrer Repertoire-Vielfältigkeit und der Intendant von August Everding

besonders glückliche Jahre für ihn. Mit Everding, so Norbert Orth, ließ es sich über alles reden und streiten, gewaltig streiten, aber es ging immer um die Sache, um die Kunst.

Von München aus hat Norbert Orth mit dem Pedrillo, in aller Welt gastiert, von Paris bis an die Met, von der Scala bis Buenos Aires. In München reifte dann auch der Entschluß, mit der immer größer und strahlkräftiger werdenden Stimme den Fachwechsel zum jugendlichen Helden tenor im vornehmlich deutschen Fach zu vollziehen. Es sei ein Sprung ins kalte Wasser gewesen, so der Sänger, ohne Netz und doppelten Boden. So kam es zu dem Paradox, dass Orth neben jugendlichen Heldenrollen in anderen deutschen Städten seinen Münchner Buffovertrag zu Ende sang. Über die mittleren deutschen Häuser und im benachbarten Ausland (Max in Augsburg, Parsifal mit Polaski in Freiburg, Lohengrin in Gent und Antwerpen, Tannhäuser, Florestan in Kassel) eroberte sich der Tenor ab den 80er Jahren Hannover, Dresden und die Staatsoper in Berlin. In Hannover ließ der dortige Intendant Lehmann ihn sich die Rollen aussuchen. So kamen der Hüon im *Oberon* und *Bajazzo* dazu, das Angebot für Radames opferte er Wagner - leider! (die Meinung des Berichterstatters!) Dazu kamen Gastauftritte im Ausland, z.B. in Paris und Wien.

München suchen wir vergebens unter den Auftrittsorten, obwohl er vor ein paar Jahren ganz kurzfristig als Einspringer eine *Meistersinger*-Aufführung rettete. Doch halt: einen Vertrag für drei Bacchus-Auftritte gab es. Der plötzliche, frühe Tod seiner Frau zwang ihn zur Absage.

In den letzten Jahren ist es etwas ruhiger um Norbert Orth geworden, obwohl er sich im Vollbesitz seiner stimmlichen Möglichkeiten weiss.

Fortsetzung S. 10

Tenor Norbert Orth Fortsetzung von S. 9

Er erzählte von seiner Lehrtätigkeit am Münchner Richard-Strauss-Konservatorium, eine Aufgabe, die er nach abgelehnten Angeboten aus Berlin und Köln seit 1996/97 wahrnimmt. Sein künstlerisches und erzieherisches Arbeitsethos zwingt ihn nun, weniger Angebote anzunehmen, um mehr seinen Studenten zur Verfügung zu stehen. Aber auch der Wunsch nach „Mehr-leben-können“ und die fünf Enkelkinder mögen die Abstriche bei den Engagements verursachen.

Die Lehrtätigkeit macht ihm viel Freude und er versucht, seine Vorstellungen von Singen und Technik zu vermitteln: „Zuerst muss man den Schwerpunkt der Stimme im Körper des Schülers entdecken, dann die Stimme weiten, die Höhe erarbeiten, die Farben entwickeln.“ Stilistisch liegt das Augenmerk auf dem Singen, auch bei Partien wie Monostatos („Wir Sänger sind doch keine Clowns.“) und Loge, den Orth eine Spielzeit lang in Bayreuth sang. Eine Lanze bricht er dabei für den Operetten- und Liedgesang („Ich hätte auch gerne mal einen Liederabend gemacht, aber das dürfen nur die berühmten Sänger. Es ist auch zu wenig Interesse vom Publikum da.“), weil auch hier mit vollem Gesangston gesungen werden sollte, statt in „Gesäusel“ abzugleiten. Dabei merkt er mit Bedauern an, dass es unter dem Nachwuchs gar nicht so viele Talente gibt, weil weder Elternhäuser noch Schulen noch Laienchöre auf die Entwicklung von Stimmmaterial achten.

Einen breiten Bereich des Gesprächs nahm auch die kritische Betrachtung des heutigen Musikbetriebs ein, sei es das Wesen bzw. Unwesen der Regisseure, die quasi Ächtung der Operette oder die Aufnahmepolitik der CD-Firmen. Opernregie („Regisseure gibt's wie Sand am Meer und wo sehen Sie gute Sänger?“) muss

nicht konventionell, aber aus dem Extrakt von Text und Musik entwickelt sein, wie z.B. bei Rennert und Ponnelle.

Norbert Orth konnte sich immer wieder erfolgreich wehren gegen regieliche Unsinnigkeiten, so, als er bei den *Meistersingern* in Essen, bei denen das Bühnenbild aus einem riesigen Schuh bestand und er als Stolzing seinen Schusterstubauftritt aus einem gewaltig großen Schuhhaufen krabbelnd machen sollte. Orth's Abreisedrohung gefährdete die Premiere und so bekam er einen anderen Auftritt. Leider unterstützen Presse und manchmal auch das Publikum die Sänger nicht, wohl aus Unkenntnis, welche körperliche Leistung Singen bedeutet. Gewissenlosigkeit bei Theaterleitern und Agenten führt dazu, dass bereits 25 bis 28-Jährigen die schweren Heldenpartien „aufs Auge gedrückt werden“, obwohl man sie vernünftigerweise nicht vor 40 singen sollte.

Sehr bedauert Orth das Desinteresse der Häuser, der Rundfunkanstalten, aber auch des Publikums an Operettenaufführungen. Es werde hier eine schöne und gute Musik, z.B. die von Franz Grothe, vernachlässigt. Selbst seine Operetten-CD habe er vorfinanzieren müssen. Ob da nicht auch massive Zeitgeistprobleme dahinter stehen, weil modernen Menschen das sehr zeitgebundene Genre inhaltlich fragwürdig erscheint? (Anmerkung des Autors)

Wir, Miterlebende dieses im Fluge vergehenden Gesprächs, spüren, wenn wir die CD-Neuerscheinungen des letzten Jahrzehnts und manche Opernabende an der Bayerischen Staatsoper im deutschen Fach Revue passieren lassen, wie oft man den Tenorhelden durch Norbert Orth hätte ersetzen können.

Danke, Norbert Orth, für die erfüllten Abende, die Sie manchen von uns geschenkt haben.

Peter Laska



Dem großen Theatermann **Prof. Dr. Helmuth Matiasek**, unserem Ehrenmitglied, gratulieren wir ganz besonders herzlich zu seinem 70. Geburtstag am 15. Mai.

Als er sich seinem wohlverdienten, künstlerischen Unruhestand hingaben, also nur noch als freier Regisseur tätig sein wollte, ereilte ihn noch einmal der Ruf, als Interimspräsident. Prof. Ruzicka, der nach dem Tod August Everdings als Direktor für die Theaterakademie berufen wurde, wechselte nach Salzburg. Wer würde so einen Posten nur auf wenige Jahre anstreben? Jemand der sich in allen Fächern auskennt und bereits Vizepräsident dieser Institution war. Helmuth Matiasek: Er ist die beste Wahl für dieses Amt. Wichtige Ereignisse fallen in seine Ära, z.B. die 100-Jahr-Feiern des Prinzregententheaters. Ein Jahr voller Highlights stellt er auf die Beine, immer in dem Bestreben, die Studenten der Theaterakademie August Everding in die Produktionen einzubauen.

Ein Vollblut-Theaterleiter geht eben nicht in Ruhestand, er wird immer gebraucht. Und das wünschen wir ihm!

Monika Beyerle-Scheller

WIR GRATULIEREN

KS Inge Borkh: Ein Theaterkind wird 80!

Die am 26. Mai 1921 in Mannheim geborene Inge Borkh – eigentlich Simon – führte eine wohlbehütete Jugend – allerdings schon mit einem frühen Hang zur Verkleidung und Selbstdarstellung. Da der Vater das Land verlassen mußte, kam die Familie auf Umwegen in die Schweiz, wo die Tochter zunächst kleine Rollen am Theater in Basel spielte. Dann aber ging sie nach Mailand, um Gesang bei Vittorio Moratti zu studieren. Sie debütierte in Luzern als Agathe und sang während des 2. Weltkrieges in Luzern, Basel und Zürich. Lange Zeit nach ihrer Identität suchend, gab sie das Theaterspielen auf und entschied sich für die Laufbahn einer Sängerin.

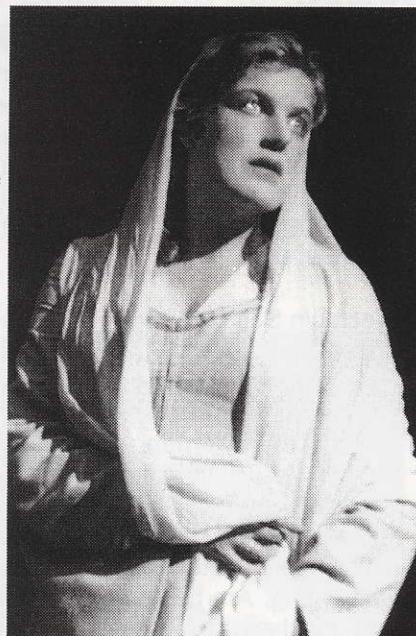
Im Januar 1951 sang sie in der deutschsprachigen Erstaufführung der Oper *Der Konsul* von Gian Carlo Menotti. Zum erstenmal hörten sie bedeutende Kritiker des Auslands, worauf die Angebote folgten. Schon im Juni desselben Jahres sang sie die Senta bei den Münchner Festspielen. Das war der Beginn des Siegeszuges, der von hier nach Berlin führte. Durch den damaligen Generalintendanten Heinz Tietjen erhielt sie die Rolle der Salome, für deren Verkörperung bis dahin Ljuba Welitsch ein Begriff gewesen war. Ihr Partner als Jochanaan war dabei – und dann 20 Jahre lang – ihr späterer Ehemann Alexander Welitsch (nur Namensgleichheit mit Ljuba). Sie traten auch gemeinsam in *Fidelio*, *Tosca*, dem *Fliegenden Holländer* und ungezählte Male in *Elektra* auf. Ihr Debüt als Salome an der Met hatte sie 1957. In der neuen Met verkörperte sie später eine pathetische Färberin.

IMPRINT - IBS-aktuell

Zeitschrift des Interessenvereins des Bayrischen Staatsoperpublikums e.V. im Eigenverlag.

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

Postfach 10 08 29, 80082 München



Gräfin Cathleen in *Irische Legende*
von Werner Egk, Salzburg 1955

Nach *Turandot* in München und *Mona Lisa* (Max von Schillings) sang Inge Borkh in Frankfurt unter Solti die Salome. Die FAZ schrieb dazu 1953: „In dieser Künstlerin, die in Frankfurt zum erstenmal als Gast erscheint, präsentiert sich wohl die beste Salome, die z.Zt. auf deutschen Bühnen zu finden ist.“ Ebenfalls unter Solti trat sie dann in San Francisco als Elektra auf und sang wieder Turandot. Sie stürmte von Erfolg zu Erfolg, wie sie selbst schreibt.

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.

1955 sang Inge Borkh während der Salzburger Festspiele bei der Uraufführung von Werner Egks Oper *Irische Legende* die Gräfin Cathleen. Die Scala lud sie ein und Covent Garden – nicht zu vergessen Bayreuth, wo sie bereits 1952 sang.

Ihre Schicksalsrolle aber blieb Salome. Richard Strauss hatte sie 1947 in Bern gehört und sie damals darin bestärkt, ihre Interpretation zu vertiefen. Ihr dramatisches Temperament und ihre kraftvolle und umfassende Stimme machten sie zu einer der besten zeitgenössischen Strauss- und Wagnersängerinnen.

1963 sang Inge Borkh zur Wiedereröffnung des Münchner Nationaltheaters unter der Regie Hartmanns mit Fischer-Dieskau die Frau des Barak in *Die Frau ohne Schatten*. 1973 stellte sie ihre letzte Elektra in Palermo dar.

Nach dem Abschied von der Oper gab sie sich jedoch keinesfalls der Muße hin: Sie trat als Chansonsängerin in Kleinkunstbühnen auf. Einer dieser Chansontitel hieß „Ich komm' vom Theater nicht los“.

So hat sie auch ihre Memoiren genannt. An der Seite Boy Goberts in Shakespeares *Coriolan* trat sie 1977 in Hamburg auch im Sprechtheater auf.

Wir gratulieren der Junggebliebenen!

Ilse-Marie Schiestel

Quelle: I. Borkh „Ich komm' vom Theater nicht los“.

Nachdruck in anderen Druckwerken nur mit Genehmigung des Vorstandes.
Vorstand: Wolfgang Scheller - Monika Beyerle-Scheller - Gottwald Gerlach - Werner Göbel - Hiltraud Kühnel - Helga Haus-Seuffert - Sieglinda 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

Maria Stuart in Ulm

Zu einer erneuten Fahrt nach Ulm hatte sich am 11. März 2001 eine Gruppe von 25 IBS-lern zusammengefunden. Zunächst stand ein Besuch im Deutschen Brotmuseum an. Das Museum entstand aus einer Stiftung der Familie Eisele und zeigt neben der Hauptausstellung eine Vielzahl von Kunstwerken, die sich in irgendeiner Form mit Brot beschäftigen; Profan- und Sakralkunst von unbekannten, aber auch berühmten Künstlern. Chagall, Pieter Breughel d.J. oder Ernst Barlach sind zu nennen. Zu empfehlen ist in jedem Fall die Teilnahme an einer Führung. In kompetenter und charmanter Art erfahren Sie viel über und um das Brot. Sprichwörter - uns allen geläufig - werden hier erklärt und deren Ursprung erläutert.

Nach einer Stärkung ging es ins Stadttheater Ulm zu einer Aufführung der Oper *Maria Stuart* von Donizetti. Um es gleich vorweg zu nehmen, mit Donizettis Tudor-Oper *Maria Stuart* hat Ulm einmal mehr bewiesen, dass es nicht der grossen Bühnen und grossen Namen bedarf, um hervorragendes Musiktheater zu präsentieren.

In der Einheitsbühne von Klaus Hellenstein, der auch für die Kostüme verantwortlich ist, inszeniert Werner Pichler den Machtkampf beider Königinnen. Den Absolutismus des Elisabethanischen Zeitalters verdeutlicht sehr stark der überdimensionale Aufbau des Kostüms von Elisabeth, mit welchem diese auf die Bühne geschoben wurde. Maria Stuart trat später in einem gleichen Aufbau auf, war jedoch des Kostümüberwurfs entledigt.

Rita Kapfhammer als Elisabeth wusste mit ihrer Darstellung und Interpretation der Rolle voll und ganz zu überzeugen. Eva Zettl als ihre Gegenspielerin Maria Stuart ließ im ersten Akt ein wenig an Volumen und Kraft vermissen, überzeugte jedoch im Gebet des zweiten Aktes mit ihrer lyrischen

Stimme. Erik Arman war für mich die Überraschung. Endlich mal wieder ein junger Tenor, bei dem man keine Angst haben musste, dass ihm die Stimme wegbrechen könnte. Der Talbot von Nikolaus Meer war stimmlich ebenfalls sehr präsent. Mit Anita Hartinger als Anna und William D. Halbert als Lord Cecil waren die beiden Nebenrollen ansprechend mit Mitgliedern aus dem Chor besetzt. Die musikalische Leitung des Abends hatte Thomas Mandl.

Noch ein Satz zur Regie. In diesem Einheitsbühnenbild konnten durch verschiebbare Säulen immer wieder neue Innen- und Außenräume geschaffen werden. Für mein Empfinden hätte die eine oder andere Verschiebeaktion unterbleiben können, da mit diesen auch immer eine gewisse Unruhe einherging. Am besten aber ist es, Sie machen sich selbst auf den Weg nach Ulm, um sich Ihre eigene Meinung zu bilden. Ganz nebenbei unterstützen Sie mit diesem Besuch die Bestrebungen der Ulmer Intendanz, spannendes und engagiertes Theater zu bieten.

Johannes Stahl

Buchbesprechung

Ulrich Schreiber: **Opernführer für Fortgeschrittene, Band 3/1:** Die Geschichte des Musiktheaters: Das 20. Jahrhundert I. ISBN 3-7618-1436-4 - Bärenreiter-Verlag, 772 Seiten, DM 88,-.

Dieser in vier Bänden angelegte Opernführer richtet sich – wie der Titel schon sagt – bewußt an Fortgeschrittene. Er ersetzt nämlich nicht einen Reclam zum schnellen Verständnis der Opernhandlung, sondern er geht weiter. Und genau hierin liegt der Reiz für jeden wirklichen Opernfreund. Ulrich Schreiber stellt eine Vielzahl von Werken von Verdi und Wagner bis zum Faschismus im Zusam-

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

Postvertriebsstelle Deutsche Post AG
IBS e.V., Postfach 100829, 80082 München
PVST, DPAG B 9907 ENTG.BEZ 0916207000000

VORBRUGG ERIKA 049
KARLHEINZ VORBRUGG

ALLGÄUER STR. 83
81475 MÜNCHEN

menhang mit der Operngeschichte vor. Hierbei analysiert er ihren spezifischen Kunstwerkcharakter und untersucht ihre Stellung in der allgemeinen Geistes- und Sozialgeschichte. Es empfiehlt sich daher, das Werk wie ein Buch von Anfang bis zum Ende durchzulesen, auch eilige Leser kommen nicht umhin, es wenigstens kapitelweise zu tun. Ich selber habe diese Erfahrung gemacht. Für die *Arabella*-Premiere wollte ich nur den Teilabschnitt zur *Arabella* lesen und habe anschließend gleich das ganze Kapitel „Bestimmung zum Klassiker/Richard Strauss“ regelrecht verschlungen.

Ich kann Ihnen diesen „Opernführer für Fortgeschrittene“ daher wirklich empfehlen. Bereits in 2 Bänden, ebenfalls im Bärenreiter-Verlag erschienen ist „Das 19. Jahrhundert“. Der 2. Band über das 20. Jahrhundert ist in Vorbereitung. Die einzelnen Bände können über die Buchhandlung Dessauer bezogen werden.

Zum Autor: Ulrich Schreiber, geboren 1936. Freiberufliche Tätigkeit als Schallplattenrezensent und Kritiker u.a. für den Mittag, die FAZ, das Handelsblatt und die Frankfurter Rundschau. Außerdem Mitarbeit bei verschiedenen Rundfunkanstalten. Ehrendoktor der Universität Wuppertal, Jurorentätigkeit für den Verband der deutschen Kritiker, den Preis der deutschen Schallplattenkritik, den Prix Mondial du Disque und das Berliner Theatertreffen.

Peter Michalka

(Quelle: Schutzumschlag des 3. Bandes)