

OPERAPOINT

Jahrgang 23, Heft 1, 2023

Einzelpreis 6,50 Euro

Magazin für Oper und Konzert - unabhängig - publikumsnah



Editorial



In der Titelgeschichte erinnert unser Redaktionsmitglied Dr. Martin Knust an einen Vorgang, der sowohl in der Bibel wie auch in der normalen Geschichte dargestellt wird. Der Schwerpunkt der Abhandlung liegt auf der näheren Beachtung des Operntextes (Libretto). Eingehend werden die diesbezüglichen Gedanken dargelegt. Der Schwerpunkt wird hier bei einer Oper auf den Gehalt des Textes und nicht der Musik gelegt, was Opernliebhaber wohl nicht so eingehend im allgemeinen berücksichtigen. Richard Strauss war eingehend, mit der griechischen Mythologie vertraut, die hier im Mittelpunkt steht. Für Freunde römischer Geschichte ist es sicher ein Leckerbissen. Hier ist es die Geschichte der *Daphne*, die näher beleuchtet wird (hierzu die Rezension *Daphne* S. 34).

Die Informationen aus aller Welt berichten von Barenboims Rückzug als Generalmusikdirektor (GMD) der Lindenoper in Berlin. Auch der Tod des langjährigen Intendanten Jürgen Flimm wird näher geschildert. Die zeitlich etwas lange Sanierung der Oper Köln wird aufgezeigt. Sie soll nun voraussichtlich mehr als eine Milliarde Euro kosten!

Dr. Raoul Seinmont erläutert die näheren Umstände beim Untergang des Palastes der Tuilerien, was insofern immer noch von Wichtigkeit ist, da man in Paris sich über eine Wiedererrichtung des Palastes heftig streitet. Dabei kommt zur Sprache, welcher ein Pressesturm die jetzige Glaspypiramide des Louvre Mitterands Regierungszeit auslöste. Jetzt gehört dieser gläserne „Eingang“ in den Louvre zu einem der Wahrzeichen von Paris.

Der Tod von Professor Hampe hat uns alle tief getroffen. Er starb siebenundachtzigjährig in seiner Wahlheimat Zürich am 18. November 2023. Er war mit seiner Frau Ehrenmitglied unseres Vereins zur Pflege klassischer Musik. Ein längeres Interview, das ich mit ihm vor Jahren machte, erinnert an seine lebhaften und instruktiven Gespräche.

Es folgt der Wiederabdruck mit einer weiteren Folge des Buches *Die ungenießbare Szene* des französischen Dichters Philippe Beaussant. Unter der Überschrift „Musikaufführung“ wird eine Seite von Bayreuth dargestellt, die man durch die jährlichen Wagnerfestspiele leicht übersehen kann, die dennoch in Deutschland einmalig ist. Sie nennt sich „Musica Bayreuth“ und ist wirklich einmalig in ihrer Anlage und den Operaufführungen.

Unter den CD-Besprechungen wird französische ältere Musik vorgestellt, deren Kauf nachdrücklich empfohlen wird, denn sie führt ein in die Klangwelt älterer französischer Kompositionen und stellt die Viola da Gamba in ihrer sonoren Klangpracht in den Mittelpunkt. Ebenso wird die chinesische Pianistin Jin Ju vorgestellt. Man sollte dem Label Dabringhausen und Grimm wegen dieser CD dankbar sein; denn sie stellt eine der profiliertesten Pianistinnen der Gegenwart in Deutschland vor.

Ich hoffe, die Lektüre des Hefts bereitet Ihnen Lesevergnügen.

Inhalt

Für Sie notiert	S. 4		
Thema			
Von Ovid zu Strauss	S. 7	CD-Besprechungen	S. 42
Dr. Martin Knust		DVD-Besprechungen	S. 51
Informationen aus der Welt der Musik	S. 12	Buch-Besprechungen	S. 54
Der Louvre auf dem Weg zu einem Museum	S. 16		
Dr. Raoul Seinmont		Impressum	S. 56
Nachruf Professor Dr. Michael Hampe	S. 20		
In Memoriam: Sänger Peter Anders	S. 24		
Franz Prochno			
Malscène	S. 27		
Musikaufführungen			
MUSICA Bayreuth	S. 32		
<i>I portentosi effetti della madre natura - Die wundersamen Wirkungen von Mutter Natur</i>			
Berlin, Staatsoper Unter den Linden	S. 34		
<i>Daphne</i>			
Hof, Theater	S. 36		
<i>Helena Citrónová</i>			
Innsbrucker Festwochen der Alten Musik	S. 38		
<i>Daphne</i>			
Köln, Oper, Staatenhaus	S. 40		
<i>La Cenerentola</i>			

Titelbild

Szenenbild aus der Oper *La Bohème* (Wiederaufnahme 2019) von Giacomo Puccini, Oper Köln
Regie: Professor Dr. Michael Hampe
Bild: Hans Jörg Michel

Für Sie notiert.....

von

Oliver Hohlbach

Der Frühling naht, die Sonne scheint, und wir sind fast bei „normalen Spielzeiten. Nachdem die opernlosen Zeit der Fasten- bzw. Faschingszeit überstanden sind, stehen zu Ostern die ersten musikalischen Höhepunkte an. Wir geben eine Übersicht über interessante Veranstaltungen zu Ostern.

Festtage Berlin

Die österlichen Festtage in Berlin vom 2. bis 10. April fokussieren sich auf einen kompletten Zyklus des *Ring des Nibelungen* von Richard Wagner. Die Leitung übernimmt Thomas Guggeis, der bereits einen Zyklus zum Anfang der Spielzeit für den erkrankten und nun zurückgetretenen Daniel



Staatsoper Unter den Linden, Berlin

Barenboim übernommen hat.

Den Premierenzyklus leitete Christian Thielemann. Die nominell ausverkauften vier Vorstellungen sind mit Andreas Schager und Anja Kampe auf Staatsoperenniveau besetzt, die Inszenierung von Dmitri Tcherniakov ist gewöhnungsbedürftig. Darüber hinaus sind das Konzert des Opernkinder-Orchesters (Leitung Giuseppe Mentuccia mit Ausschnitten aus *Carmen*), zwei Festtage-Konzerte der Staatskapelle Berlin (Leitung NN) und ein Klavierrecital von Andras Schiff zu erleben.

Osterfestspiele Schloß Rheinsberg

Herrscher zwischen Vernunft und Willkür

Friedrich der Große lebte hier während seiner Verbannung vor der Thronbesteigung, sein Bruder Heinrich (er lebte dort nach Friedrich) und seine Schwester Wilhelmine von Bayreuth prägt den Musenhof Rheinsberg mit Architektur, Skulptur, Malerei, Gartenbaukunst, Musik, Kammeroper und Heckentheater.

Festspiele am Musenhof vom 6. bis zum 10. April: Grauns wiederentdeckte fulminante Oper *Silla*, Racines Schauspiel *Britannicus* und Konzerte (*Stabat Mater* von Giovanni Battista Pergolesi), Schloßfüh-



Schloß Rheinsberg

rung und Osterspaziergang im Park gewähren musikalischen Hochgenuß!

<https://osterfestspiele-schloss-rheinsberg.de>

Osterfestspiele Baden-Baden ab 2026 mit neuer Ausrichtung

Gewissermaßen die Gegenfestspiele zu Salzburg sind die Osterfestspiele in Baden-Baden, die seit

2013 jährlich mit den Berliner Philharmonikern im Festspielhaus Baden-Baden stattfinden. Ab 2026 wird diese Konkurrenz deutlicher, wenn das Berliner Orchester nach Salzburg wechselt, aber dennoch weiterhin in Baden-Baden auftreten will. So teilten Baden-Badens Festspielhaus-Intendant Benedikt Stampa und die Intendantin der Stiftung Berliner Philharmoniker Andrea Zietzschmann mit, daß die Osterfestspiele Baden-Baden ab 2026 künstlerisch neu ausgerichtet werden. Geplant sind jährliche Konzert-Residenzen der Berliner Philharmoniker im Festspielhaus Baden-Baden.

Die Berliner Philharmoniker werden dann zu den Osterfestspielen zurück nach Salzburg wechseln. Dort waren sie schon vor der Staatskapelle Dresden tätig.

Die Osterfestspiele Baden-Baden werden die Berliner bis 2025 zwölfmal mit Operneuinszenierungen und vielen Konzerten gestalten. „Künstlerinnen und Künstler müssen sich verändern, sollten aber



Passionsspielhaus Erl

Christus am Ölberge. Es reflektiert *Die letzten Tage des Erlösers am Kreuz*.

<https://osterfestspiele.at>

Osterfestspiele Salzburg

Die Salzburger Osterfestspiele gehen auf eine Initiative von Karajan zurück und sind die bekanntesten Osterfestspiele überhaupt. Dieses Jahr werden sie vom Samstag dem 1. April bis Montag, dem 10. April 2023 stattfinden. Erstmals spielt nicht die Sächsische Staatskapelle Dresden unter der Leitung von Christian Thielemann, sondern das Leipziger Gewandhausorchester unter Andris Nelsons.

Der nun regierende Intendant Nikolaus Bachler möchte einen häufigeren Wechsel im künstlerischen Personal und hat sich von Dresden und Thielemann getrennt, um jetzt zunächst die Leipziger bzw. das Gewandhausorchester zu engagieren. Später sollen Orchester wie die Berliner Philharmoniker folgen.

Festspiel Dirigent Andris Nelsons leitet das von Theater-Visionär Romeo Castellucci inszenierte Meisterwerk Richard Wagners *Tannhäuser* mit Marlis Petersen, Elina Garanča, Jonas Kaufmann, Georg Zeppenfeld und Christian Gerhaher in den Hauptpartien. Das prägendste Merkmal dabei waren die barbusigen Bogenschützinnen.

Nun wird die Produktion zum letzten Mal gezeigt und zwar am 1., 5. und 9. April. Ob Jonas Kaufmann den Tannhäuser singt oder Christian Gerhaher, ist etwas fraglich. Georg Zeppenfeld, Marlies Petersen und Elina Garanča sind auf jeden Fall eine Reise wert, der Chor aus Brünn hat Erfahrung durch die Richard-Wagner-Tage in Wels.



Haupteingang des Festspielhauses
Baden-Baden

auch wissen, an welchen Orten sie jederzeit willkommen sind. Ein solcher Ort ist und bleibt Baden-Baden auch für die Berliner Philharmoniker. Um so mehr freuen sie sich auf die Osterfestspiele mit diesem außergewöhnlichen Orchester und seinem Chefdirigenten Kirill Petrenko.

2023 stehen die Richard Strauss-Oper *Die Frau ohne Schatten* und das musikalische Wien um 1900 im Mittelpunkt der Baden-Badener Osterfestspiele, die vom 1. bis 10. April stattfinden. www.festspielhaus.de

Osterfestspiele in Erl (Tiroler Festspiele)

Ostern in Erl findet mittlerweile als „Klaviertage“ statt. Höhepunkt ist das Beethoven Konzert *Concordia Matinee*, mit dem österlichen Oratorium



Das Große Festspielhaus, Salzburg

10 Jahre Osterfestival in Aix-en-Provence

Aix-en-Provence mit seiner liebenswerten Altstadt ist nicht nur die Wiege Cezannes, sondern ist auch eine postimpressionistische Inspiration.

Das Osterfestival findet zum zehnten Mal vom 31. März bis zum 16. April 2023 statt. Der Saal des Grand Théâtre de Provence eignet sich ideal für symphonische Musik, Oper, Rezital und auch Barockmusik.

Dank des Hauptsponsors, der CIC Bank kann das Programm angeboten werden.

Höhepunkte sind Giovanni Battista Pergolesis *Stabat Mater* (René Jacobs), Bachs *Matthäus Passion* (Christophe Rousset), ein Wagner Konzert des Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (Fabio Luisi)



Rathausplatz von Aix-en-Provence

und eine konzertante Aufführung *Der fliegende Holländers* durch das Gürzenich-Orchester Köln unter François-Xavier Roth.

Für den österlichen Gedanken wird Thomas Ospital sorgen mit dem Schwerpunkt Bach und Mozart.

<https://festivalpaques.com>

Bilder: Wikipedia

Ein herzliches Dankeschön an alle Spender!

Als Zweck des Vereins geben wir stets die Unterstützung notleidender Musikstudenten und Künstler an sowie die Herausgabe des Magazins OPERAPOINT.

Um es kurz zu fassen: geht es OPERAPOINT gut, können wir die notleidenden Menschen viel effektiver unterstützen, besonders in der Nachpandemiezeit.

Die Musiker hatten in der Pandemiezeit keine Engagements. Wir konnten Ihnen aber unter die Arme greifen.

Hier möchten wir allen großzügigen Spendern unseren herzlichen Dank aussprechen und hoffen, daß Sie die Gedanken unseres Vereins auch weiterhin in Ihren Freundeskreis tragen.

Dr. Olaf Zenner im Namen des *Vereins zur Pflege klass. Musik* und der Redaktion von OPERAPOINT

Von Ovid zu Strauss

Über Literaturadaptionen und Metamorphosen in der Oper

von

Dr. Martin Knust

Die Geschichte der Oper ist auch eine Geschichte der wechselseitigen und wechselvollen Beziehungen zwischen Komponisten und Librettisten. Hatten die Autoren der Textbücher von Opern im 18. Jahrhundert noch einen im Vergleich zu den Tonsetzern höheren Status – erinnert sei hier etwa an Pietro Metastasio, dessen beliebte Libretti mehrfach vertont wurden – kehrte sich das Kräfteverhältnis im 19. Jahrhundert um. Von nun an betrachtete man die Librettisten lediglich als Assistenten der Komponisten, deren Musik die Hauptsache an der Oper war. Doch davon abgesehen gibt es eine Frage, die oft übersehen wird, nämlich die, inwieweit die Libretti originale Dichtungen waren, die eigens für die Vertonung verfasst wurden, oder ob man dabei auf bereits bestehende literarische Vorlagen zurückgriff, die man umarbeitete. Auf letztere Kategorie werden wir im folgenden einen näheren Blick werfen.

1. Einleitung

Über die Adaption von literarischen Werken

In der Literaturwissenschaft erforscht man seit langem die sogenannte Adaption von literarischen Werken. Was bedeutet dieser Begriff? Unter einer Adaption versteht man die Übertragung oder Übersetzung eines befindlichen Werkes in eine andere Text- oder eine andere Kunstgattung.

Im ersteren Fall wird beispielsweise ein Gedicht, also ein Text in Versen, in Prosa übertragen, ein Roman in ein Drama umgewandelt oder ein religiöser Text zu einer Dichtung wie im Falle von Thomas Manns Romanen über *Joseph und seine Brüder*, die auf Passagen des Alten Testaments aufbauen. Im letzteren Fall kann eine literarische Vorlage auch in eine andere Kunstform, also ein anderes Medium, überführt werden, beispielsweise eine Erzählung in einen Film oder ein Epos in ein Musikstück wie im Fall von Richard Strauss' symphonischer Dichtung *Don Quixote*, die auf Cervantes' Roman basiert.

Viele Opern sind Adaptionen literarischer Vorlagen. Mozart wählte beispielsweise die seinerzeit recht skandalöse Vorlage von Beaumarchais' *Figaro*-Komödie für seine Oper *Die Hochzeit des Figaro*; auch Rossinis *Der Barbier von Sevilla* geht auf Beaumarchais zurück. Indem man ein bereits veröffentlichtes literarisches Werk wählte, das wie

im Falle Beaumarchais bekannt war, erreichte man zweierlei: zum einen konnte man voraussetzen, daß das Publikum mit der Handlung zumindest in



Lucas Cranach d. Ä., Salome

Umrissen vertraut war. Zum anderen konnte man aber auch, zumal im Falle eines solchen politischen Werkes, in dem der Adel der Lächerlichkeit preisgegeben wurde, davon ausgehen, daß dem eigenen Werk eine ähnlich große Aufmerksamkeit zukommen würde, wie der Vorlage, mithin von der Bekanntheit eines Stoffes profitieren.

2. Richard Strauss' Opernadaptationen

Den Möglichkeiten zur Adaption eines Stoffes sind keine Grenzen gesetzt. In einigen Fällen können sie eine regelrechte intermediale Karriere durchlaufen, d.h. in diversen Kunstgattungen und über viele Jahrhunderte immer wieder aufgegriffen werden. Ein außergewöhnliches Beispiel eines solchen Stoffes ist Richard Strauss' erste Erfolgsoper *Salome*.

Die Geschichte der Tochter des Herodes und der Herodias, die zu Beginn des ersten Jahrhunderts im damals zum römischen Reich gehörenden Judäa lebte, ist durch drei Quellen überliefert. Die bekanntesten sind die Evangelien nach Markus und Matthäus, in denen vom Tode Johannes des Täufers berichtet wird, der auf Wunsch der jungen, im übrigen namentlich nicht genannten Tochter der Herodias als Belohnung für einen Tanz für ihren Stiefvater Herodes enthauptet wird. Daneben enthält auch Flavius Josephus (37/38–100 n. Chr) Geschichtswerk *De bello judaico* (Über den jüdischen Krieg) aus den 70er Jahren des ersten Jahrhunderts Informationen über eine jüdische Prinzessin mit Namen Salome, die ihren Onkel, den Tetrarchen Philipp, und später ihren Cousin heiratete. Ehen innerhalb der Familie waren in dieser Dynastie üblich.

Dieser düstere Stoff aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert wurde im Mittelalter weiter überliefert. Im Bereich der Literatur begann diese Erzählung seit dem fünften Jahrhundert ein Eigenleben in Gestalt von Legenden und Ausschmückungen zu entwickeln, die sich um die wenigen historisch überlieferten Fakten zu ranken begannen.

In der Renaissance gelangte das Salome-Motiv dann unter Malern zu großer Popularität. Es gibt aus dieser Zeit etliche Darstellungen einer jungen Frau, der auf einer Silberschale das abgeschlagene Haupt des Predigers präsentiert wird, etwa von Titian, Lucas Cranach d.Ä. und Caravaggio. Man kann mithin behaupten, daß die Erzählung von der grausamen jungen Prinzessin zu dieser Zeit in das kollektive abendländische Gedächtnis eingesunken



Aubrey Beardsley: Die Apotheose, Illustration zu *Salome*, veröffentlicht in *The Studio*, Vol. 1, Nr. 1, 1893

war. Dabei wurde der Stoff immer wieder überformt und variiert. Eine neue Wendung nahm dessen Überlieferung und künstlerische Deutung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an.

Es war die Zeit der Symbolisten, des Fin-de-siècle und der Dekadenz, die der Erzählung neue Facetten abgewann. Inspiriert von einem Relief in der Kathedrale in Rouen schrieb Gustave Flaubert 1877 eine Erzählung mit dem Titel *Hérodias*, die ihrerseits Oscar Wilde 1893 zu seinem Skandaldrama *Salome* inspirierte, das er auf Französisch verfaßte und das 1894 auf Englisch mit den nicht minder skandalösen Illustrationen Aubrey Beardsleys erschien.

Schon seit dem Barock hatten Komponisten sich mit dem Salome-Stoff beschäftigt. Doch mit Wildes Version setzte eine regelrechte Salome-Mode unter Musikern ein. Man schrieb Schauspielmusiken, Ballette und nicht zuletzt darüber Opern.

Die bekannteste musikalische Adaption des Salome-Stoffes ist ohne Zweifel Strauss' gleichnamige Oper. Mit ihr schlug er ein neues Kapitel in der Geschichte der Opernadaptationen auf.

Bis zu seinem Werk, das 1905 in Dresden uraufgeführt wurde, hatten die Librettisten ihre literarischen Vorlagen stets bearbeitet, d.h. in erster Linie stark gekürzt und vereinfacht. Das ist eine Selbstverständlichkeit, da der Vortrag von Musik

und Gesang mehr Zeit in Anspruch nimmt als der Wortvortrag in einem Drama und sich die vielen Details einer Novelle wie Prosper Mérimées *Carmen* – die Vorlage von Bizets gleichnamiger Oper – natürlich nicht komplett in eine auf wenige Stunden begrenzte Aufführung bringen läßt. Adaption



Max Tilke (1869-1942): Plakat der Oper *Salome* von Richard Strauss

bedeutete bis zu Strauss also immer Vereinfachung der Handlung und Erzählung. Doch entschied Strauss sich bemerkenswerterweise nicht dafür, einen Librettisten mit einer Adaption von Wildes Drama zu beauftragen, sondern nahm schlicht und einfach den Text, so wie er war, in der deutschen Übersetzung von Hedwig Lachmann und vertonte ihn. Lediglich ein paar Passagen strich er, änderte aber weder an Handlung, den Regieanweisungen noch am Wortlaut der Repliken.

Das Resultat, ein mehr oder weniger eins zu eins in Musik übertragenes Stück Literatur, begründete die Gattung der sogenannten Literaturoper, zu der etwa Werke wie Alban Bergs *Wozzeck* zählen. Doch damit nicht genug, verband Strauss in seiner *Salome* auch noch mehrere Kunstgattungen miteinander, denn die Sängerin der Titelpartie hat bekanntlich

nicht nur hervorragend zu singen und darstellerisch zu spielen, sondern auch noch verführerisch zu tanzen.

3. Strauss' Adaption der *Daphne*

Im Gegensatz zu seiner *Salome* war Strauss' *Daphne*, die 1938 in Dresden uraufgeführt wurde, kein sonderlich großer Erfolg beschieden. Bis heute ist die Oper nur selten zu sehen gewesen, was angesichts der großartigen Musik überrascht.

Mit *Salome* hat *Daphne* einiges gemeinsam: Beide Werke sind Einakter von etwa eindreiviertel Stunden Dauer. In beiden Fällen steht eine weibliche Protagonistin im Vordergrund, mit deren Gesang die Oper ausklingt. Und beide Werke sind Adaptionen, die auf einen alten Stoff mit einer reichhaltigen und vielfältigen Rezeptionsgeschichte zurückgehen, die sich über zwei Jahrtausende erstreckt.

Die Wahl der *Daphne* ist sogar um einiges ambitionierter gewesen, denn dieser Stoff hat eine besondere Stellung in der Geschichte der Oper.



Apollon und Daphne, antikes Fresko aus Pompeji

Darüberhinaus passte er auch besser in Richard Strauss' künstlerisches Profil, der sich ja selber als „griechischer Germane“ bezeichnete. Damit ist nicht nur gemeint, daß er mit Vorliebe antike Stoffe vertonte – unter seinen Opern wären hier *Elektra*, *Die ägyptische Helena* und *Die Liebe der Da-*

nae zu nennen –, sondern auch, daß er sich Nietzsches antichristlicher Huldigung der antiken heidnischen Kultur verpflichtet fühlte. Und als echter Nietzscheanhänger betrachtete er sich selbstherrlich auch als einen Vollender abendländischer Musiktradition, als einen der letzten bedeutenden Opernkomponisten, der bestehende Gattungen mit einem bedeutenden Werk abschloß.

(vgl. OPERAPOINT 2014, Nr. 3 und 4).

Für ihn war *Die Frau ohne Schatten* die letzte romantische Oper; zu dieser Gattung gehört u.a. Mozarts

bekannt und für seine Wahl von Bedeutung gewesen sein dürfte – stand ganz am Anfang der Gattung Oper. Jacopo Peris *Dafne* aus dem Jahre 1597 ist nach derzeitigem Wissensstand wohl das erste Werk, in dem der solistische Gesang zur Erzählung und auch zu dramatischen Darstellung einer Erzählung genutzt wird, und zwar in einer revolutionären Weise. Statt mehrstimmig-kontrapunktisch wie in der Spätrenaissance üblich, vertonte Jacopo Peri (1561-1633) seinen Text rezitativisch und legte damit den Grund für die zentrale musikalische



Daphne wird von Apollon verfolgt
Guillaume Coustou der Ältere, 1714, Louvre von Paris

Zauberflöte. Strauss schrieb als Opernkomponist Werke unterschiedlicher Genres. *Ariadne auf Naxos* verarbeitet Traditionen der Commedia dell'arte und der Barockoper, in *Die schweigsame Frau* nahm er sich die Opera buffa zum Vorbild und *Die Ägyptische Helena* hatte Strauss ursprünglich als Operette konzipiert.

Die „bukolische Tragödie“ *Daphne* – so Strauss' Gattungsbezeichnung – geht neben anderem auf Ovids *Metamorphosen* zurück. Es handelt sich dabei um eine Sammlung antiker Legenden und Mythen aus den ersten Jahren des ersten Jahrhunderts, denen gemein ist, daß sich ihre Protagonisten in andere Wesen – in Tiere, Sternbilder, Flüsse oder Pflanzen – verwandeln. Dieser Text wurde im Barock zu einer wichtigen literarischen Vorlage für etliche Opern, und – was Strauss möglicherweise

sche Gattung der europäischen Musikgeschichte der Neuzeit: Die Oper. Peris *Dafne* ist ein Vorläufer von Monteverdis *Orfeo*, welcher gemeinhin als erste Oper überhaupt angesehen wird. Und damit nicht genug: auch die erste deutsche Oper, die sich leider nicht erhalten hat, war eine *Daphne*, komponiert von Heinrich Schütz und 1627 nahe Torgau uraufgeführt; zur Erinnerung: Schütz hatte seine Ausbildung in Italien erhalten.

Nimmt man also Strauss' Anspruch ernst, die unterschiedlichen Operngattungen mit einem herausragenden Werk abzuschließen, so könnte man *Daphne* als einen Versuch werten, im Rückgriff auf diese Ursprungswerke eine Oper zu schreiben, die dieser Gattung ein Denkmal setzt.

Die Verwandlung der Protagonistin in einen Baum, die mit dem Auflösen des Gesangs im Or-

chesterklang einhergeht, mit dem Eingliedern des menschlichen Stimmklangs in die nicht-menschliche Welt der Instrumente, könnte man außerdem als Übergang der dreieinhalb Jahrhunderte alten Gattung Oper in eine neue musikalische Ära verstehen. Sie war über dreieinhalb Jahrhunderte hinweg der Dreh- und Angelpunkt der europäischen Musikgeschichte gewesen, hatte so viele Zuhörer



Richard Strauss um 1900

und Zuschauer erreicht wie keine andere musikalische Gattung, ihren Komponisten und Sängern einen prominenten Status verschafft und war bis dahin die aufwendigste und kostspieligste Kunstform überhaupt gewesen.

Das war in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, in dem die komponierte Musik neue, avantgardistische Bahnen einschlug, nicht mehr der Fall. Gegenwärtig ist der Film wohl das Medium, das am stärksten die öffentliche Aufmerksamkeit auf sich zieht, und diejenigen musikalischen Gattungen, die am meisten Hörer erreichen, gehören in den Bereich der kommerziellen Populärmusik. Der finnische Komponist Einojuhani Rautavaara schrieb über Strauss' Opern: die Schönheit ihrer Musik sei einem Traum vergleichbar. Damit zielte er nicht nur auf ihrem Wohlklang ab, sondern auch auf die Tatsache, daß sie dem modernen Hörer als Reminiszenz an eine auf diese Weise nicht mehr vorhandene, musikalische Welt erscheinen.

So gesehen könnte man Strauss' *Daphne* historisch als die Ankündigung einer Metamorphose dessen betrachten, was gegenwärtig als „Musik“ verstanden wird.

Richard Strauss (1864-1949) und seine Opern

Guntram op. 25. UA 1894 Weimar

Feuersnot op. 50. UA 1901 Dresden

Salome op. 54. UA 1905 Dresden

Elektra op. 58. UA 1909 Dresden

Der Rosenkavalier op. 59. UA 1911 Dresden

Ariadne auf Naxos op. 60.

UA 1. Fassung 1912 Stuttgart, 2. Fassung 1916 Wien

Die Frau ohne Schatten op. 65. UA 1919 Wien

Intermezzo op. 72. UA 1924 Dresden

Die ägyptische Helena op. 75., UA 1928 Dresden

Arabella op. 79. UA 1933 Dresden

Die schweigsame Frau op. 80. UA 1935 Dresden

Friedenstag op. 81. UA 1938 München

Daphne op. 82. UA 1938 Dresden

Die Liebe der Danae (1940) op. 83.

UA 1952 Salzburg

Capriccio op. 85. UA 1942 München

Bilder: Wikipedia

Informationen aus der Welt der Musik

Ricordi-Archiv stellt historische Opernfotos ins Netz

Das Mailänder Ricordi-Archiv stellte eine umfangreiche Fotosammlung zur italienischen Operngeschichte online zusammen. Zunächst wurden rund 1.000 Bilder frei zugänglich gemacht, teilte das Gütersloher Medienunternehmen Bertelsmann als Eigentümer des Archivs am Mittwoch mit. Bis zum Ende des Jahres sollen rund 6.000 historische Aufnahmen verfügbar sein.

Die frühesten Bilder der Sammlung stammen aus den Anfangstagen der Fotografie Mitte des 19.



Giulio Ricordi, Arrigo Boito, Giuseppe Verdi sitzend, im Haus in der Via Borgonuovo 14 in Mailand, 1892

Jahrhunderts. Sie zeigen Künstler wie die Komponisten Giuseppe Verdi und Giacomo Puccini, die Sopranistin Romilda Pantaleoni als erste Desdemona oder die Schauspielerin Sarah Bernhardt als Tosca di Sardou. Daneben sind Fotos von Bühnenbildern, Kostümen und Aufführungen enthalten. Insbesondere diese Aufnahmen erlaubten detaillierte Einblicke in die Vergangenheit großer Opernhäuser - und es hieß - sie gäben wertvolle Hinweise auf die Aufführungsgeschichte vieler bis heute gefeierter Opern.

Im Archivio Storico Ricordi befinden sich rund 7.800 Originalpartituren von mehr als 600 Opern, knapp 10.000 Libretti sowie die komplette Geschäftskorrespondenz des Hauses von 1888 bis 1962. Die Digitalisierung begann 2016 mit 13.000

Dokumenten. 2018 folgten 31.000 Briefe, drei Jahre später folgten rund 5.700 Musikzeitschriften. Die jetzige Veröffentlichung der Fotokollektion sei ein weiterer Meilenstein für das Archiv, sagte Bertelsmann-Sprecherin Karin Schlautmann.

Telemann-Preis für Ian Payne

Der Telemann-Preis 2023 wird an Ian Payne verliehen. Damit würdige man die besonderen Verdienste des britischen Musikwissenschaftlers als Herausgeber instrumentaler Kammermusik des Komponisten Georg Philipp Telemann und als Autor wissenschaftlicher Studien über diese Werkgruppe, teilte die Stadt Magdeburg am Montag mit.



Georg Philipp Telemann (1681-1767), koloriertes Aquatintablatt von Valentin Daniel Preisler nach einem verschollenen Gemälde von Ludwig Michael Schneider (1750)

Die Auszeichnung soll Oberbürgermeisterin Simone Borris im Rahmen eines Festakts am 5. März 2023 überreichen.

Die Stadt Magdeburg vergibt den Georg-Philipp-Telemann-Preis seit 1987 jährlich für hervorragende Leistungen bei der Interpretation, Pflege und Erforschung von Leben und Werk Telemanns. Die Auszeichnung besteht aus einer Bronzeplakette, einer Urkunde und einer Dotation von 2.500 Euro. Zu den bisherigen Preisträgern gehören der Trompeter Ludwig Güttler, der Dirigent Nikolaus

Harnoncourt, die Verlage Bärenreiter und Carus, Thomaskantor Gotthold Schwarz, die Violinistin Elizabeth Wallfisch und zuletzt der US-Wissenschaftler Steven D. Zohn.

Größte neue Orgel Europas wird eingeweiht

Eines der größten Musikinstrumente, die in letzter Zeit in einem europäischen Konzertsaal eingebaut wurde, im polnischen Katowice eingeweiht.

Die neue Orgel hat mehr als 7.000 Pfeifen und 105 Register. Sie ist 13 Meter hoch, neun Meter breit und sechs Meter tief.

Neben einer integrierten Konsole mit vier Manua-



Neue Orgel im Konzertsaal Katowice

len verfügt sie auch über eine mobile Konsole.

Bei einem Sonderkonzert dirigiert der finnische Komponist Esa-Pekka Salonen das Nationale Symphonieorchester des Polnischen Rundfunks (NOSPR) und die Solistin Iveta Apkalna bei der Uraufführung seines neuen Orgelkonzerts.

Das Instrument wurde in knapp fünf Jahren von dem slowenischen Orgelbauer Anton Škrabl geschaffen. An den Kosten von 20,6 Millionen Złoty (rund 4,4 Millionen Euro) beteiligten sich die Stadt Katowice und das polnische Kulturministerium mit 14,3 Millionen Złoty (gut drei Millionen Euro). Die neue Orgel ist die Krönung des 2014 eröffneten Konzertsaals des NOSPR, der über 1.800 Sitzplätze verfügt und als einer der besten Konzertsäle Europas gilt.

Der Rücktritt von Daniel Barenboim

Daniel Barenboim tritt als Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper Unter den Linden zurück. Barenboim teilte mit, „Leider hat sich mein Gesundheitszustand im letzten Jahr deutlich verschlechtert. Ich kann die Leistung nicht mehr er-

bringen, die zu Recht von einem Generalmusikdirektor verlangt wird“, erklärte der 80-Jährige.

Der Musiker hat im vorigen Jahr aus gesundheitlichen Gründen mehrere Auftritte abgesagt, darunter die Neuinszenierung von Richard Wagners *Ring des Nibelungen*. Anfang Oktober war bei Barenboim eine schwere neurologische Erkrankung diagnostiziert worden. An Silvester und Neujahr leitete er die Konzerte der Staatskapelle Berlin.



Daniel Barenboim, Musikvereinssaal Wien 2008

Barenboim wirkt seit 1992 als Generalmusikdirektor der Berliner Staatsoper. Sein Vertrag wurde zuletzt bis 2027 verlängert. Die Staatskapelle Berlin ernannte ihn im Jahr 2000 zum Chefdirigenten auf Lebenszeit. „Wir sind über die Jahre eine musikalische Familie geworden und werden diese auch bleiben“, betonte Barenboim. „Selbstverständlich bleibe ich – solange ich lebe – mit der Musik engstens verbunden und bin bereit, auch künftig als Dirigent zu wirken, auch und gerade mit der Staatskapelle Berlin.“

Kulturstaatssekretärin Claudia Roth (Grüne) äußerte ihr Bedauern über Barenboims Rücktritt und wünschte ihm gute Besserung. „Seine Zeit als Generalmusikdirektor der Staatsoper Unter den Linden war ein Glücksfall für Berlin und Deutschland, denn er hat das Opernhaus und die Staatskapelle nach dem Fall der Mauer zu Weltruhm geführt“, erklärte sie.

Anne-Sophie Mutter erhält Preis des Klavier-Festivals Ruhr

Die Geigerin Anne-Sophie Mutter wird mit dem Preis des Klavier-Festivals Ruhr ausgezeichnet. Franz Xaver Ohnesorg ehrt in seinem letzten Jahr als Intendant bewußt nicht einen Pianisten, son-



Anne-Sophie Mutter

dern die Violinistin – *"eine außergewöhnliche Künstlerin, die dem Festival bereits seit 1995 eine treue Freundin ist"*. Der Preis wird Mutter am 2. Juni im Rahmen eines Konzerts in der Philharmonie Essen überreicht, bei dem sie gemeinsam mit dem Cellisten Maximilian Hornung und dem Pianisten Lambert Orkis auftritt.

„Schon zum 15. Mal ist sie in diesem Jahr bei uns zu hören, und jeder ihrer Auftritte ist ein einzigartiges Erlebnis“, sagte Ohnesorg. Besonders dankbar sei er Mutter für das von ihr initiierte gemeinsame Benefizkonzert zugunsten ukrainischer Kinder im März 2022. Zudem habe sie eine ganze Reihe von Deutschen oder Europäischen Erstaufführungen präsentiert, darunter 2009 die Deutsche Erstaufführung von André Previn's Trio für Klavier, Violine und Violoncello oder 2014 als Europäische Erstaufführung Krzysztof Pendereckis *La Follia* für Violine solo.

Der Preis geht seit 1998 alljährlich an Künstler, deren Lebenswerk eng mit dem Festival verbunden ist. Mit der Auszeichnung ist ein Stipendium verbunden, das die Geehrten an einen jungen Künstler ihrer Wahl vergeben. Der Stipendiat wird

jeweils im Folgejahr zu seinem Debüt-Konzert eingeladen. Zu den bisherigen Preisträgern zählen Künstler wie Martha Argerich, Daniel Barenboim, Alfred Brendel, Philip Glass und Maurizio Pollini. Das Klavier-Festival Ruhr findet vom 24. April bis zum 6. Juli 2023 statt.

Im vergangenen Jahr hat es mit 63 Veranstaltungen rund 27.000 Besucher angezogen. Intendant Ohnesorg (74) läßt seinen Vertrag Ende 2023 auslaufen. Seine Nachfolgerin, die Musik- und Kulturwissenschaftlerin Katrin Zagrosek (Jahrgang 1975) übernimmt den Posten zum 1. Januar 2024. Sie ist Tochter des Dirigenten Lothar Zagrosek. Bereits zum 1. April 2023 wird sie neben Ohnesorg in den Vorstand der Stiftung Klavier-Festival Ruhr und in die Geschäftsführung der Klavier-Festival Ruhr Sponsoring und Service GmbH bestellt.

Oper Köln: Sanierung kostet voraussichtlich mehr als 1 Milliarde Euro!

Ursprünglich sollte die Sanierung des Kölner Opernhauses rund 250 Millionen Euro kosten, im September 2021 lag man noch bei knapp 643 Millionen Euro. Nun mußte Oberbürgermeisterin Henriette Reker (parteilos) anläßlich einer Pressekonzferenz eingestehen, daß es nochmals teurer wird. Derzeit werden von den Verantwortlichen 665 Millionen beziehungsweise 674 Millionen inklusive eines Risikozuschlages veranschlagt.



Das Kölner Opernhaus am Offenbachplatz

Als Grund für die weiteren Kosten wurden allgemeine Preissteigerungen, Insolvenzen von beauftragten Firmen und Mehraufwand durch die Behebung von Baumängeln genannt.

Ob die jetzt im Raum stehende Zahl noch einmal

nach oben angepaßt werden muss, wollten die Verantwortlichen nicht verneinen. Aufgrund des Baufortschritts würden die Risiken allerdings immer kleiner. Zur Spielzeit 2024/2025 will man das Opernhaus wieder für das Publikum öffnen. Rechnet man die Finanzierungskosten und die Kosten für die Übergangsspielstätten hinzu, liegen die Sanierungskosten bei einer Milliarde Euro.

Das Kölner Opernhaus wurde 1957 eröffnet, das Schauspielhaus folgte 1962. Beide Häuser stehen heute unter Denkmalschutz. Ursprünglich war lediglich eine Sanierung des Opernhauses geplant, während das Theater abgerissen werden sollte. Die Sanierung wurde 2012 begonnen. Kosten- und Zeitplan der Opernsanierung sind in den vergangenen Jahren immer wieder nach oben korrigiert worden, mittlerweile liegen die Kosten bei knapp 570 Millionen Euro. Die Wiedereröffnung des Hauses nach mehrjähriger Sanierung war ursprünglich für November 2015 geplant. Durch Planungsfehler konnten die Bauarbeiten jedoch nicht rechtzeitig abgeschlossen werden, außerdem meldete ein Bauunternehmen während der Bauphase Insolvenz an.

Eckehard Stier

Der Dresdner Dirigent Eckehard Stier ist zum Direttore principale ospite (Erster Gastdirigent) von Catanias Teatro Massimo Bellini in Sizilien ernannt



Eckehard Stier

worden. Eckehard Stier war Generalmusikdirektor der Stadt Görlitz sowie Chefdirigent der Neuen Lausitzer Philharmonie und Music Director des Auckland Philharmonia Orchestra.

Eckehard Stier hat ein breites Repertoire von mehr als 80 Bühnenwerken an Bühnen wie der Staatsoper Hannover, der Komischen Oper Berlin oder der Opera National du Rhin dirigiert.

Besonders seine Interpretationen mit Werken von Richard Strauss und Richard Wagner werden von Presse und Publikum hoch gelobt. 2016 dirigierte er *Die Frau ohne Schatten* von Richard Strauss am Hessischen Staatstheater Wiesbaden.

Der frühere Intendant der Staatsoper unter den Linden (2010-2018), Jürgen Flimm, verstorben

Jürgen Flimm wuchs in Köln auf und studierte dort Theaterwissenschaft, Germanistik und Soziologie. 1979 wurde er Intendant des Kölner Schauspiels. 1985 kehrte er als Intendant ans Thalia Theater zurück, das er 15 Jahre lang leitete und zu einem



Jürgen Flimm

der künstlerisch und wirtschaftlich erfolgreichsten Sprechtheater Deutschlands machte.

Mit einer Inszenierung von Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore* 1978 in Frankfurt begann Jürgen Flimms Arbeit für die Oper.

1981 folgte Jacques Offenbachs *Les Contes d'Hoffmann* an der Hamburger Staatsoper, 1990 in Amsterdam *Così fan tutte*. An der Mailänder Scala, der Metropolitan Opera New York, dem Royal Opera House Covent Garden London, der Lyric Opera of Chicago, der Berliner Staatsoper Unter den Linden, der Zürcher Oper sowie der Wiener und der Hamburger Staatsoper hat Jürgen Flimm in den vergangenen Jahren Werke u. a. von Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Verdi, Gounod, Strawinsky, Cerha und Schreker inszeniert.

Im Sommer 2000 erarbeitete er bei den Bayreuther Festspielen einen neuen *Ring des Nibelungen*. 2001 inszenierte Jürgen Flimm erstmals an der Staatsoper Unter den Linden, Verdis *Otello* gemeinsam mit Daniel Barenboim.

Bilder: Wikipedia

Der Louvre auf dem Weg zu einem Museum

von

Dr. Raoul Seinmont

Der Deutsch-Französische-Krieg begann am 19. Juli 1870 und endete am 10. Mai 1871. Nach Kriegsende wurde Napoleon III. zur Abdankung gezwungen. Damit endete des Louvre als Königs- bzw. Kaiserresidenz (Palais du Louvre).

Nun erfolgte in den Nachkriegsmonaten des Jahres 1871 in verschiedenen Pariser Stadtteilen (Ar-

rondissements) ein Aufstand gegen die Regierung. Diese sogenannte *Pariser Kommune* gab es vom 18. März bis 28. Mai 1871. Die Kommunarden wollten nach den Ideen der Französischen Revolution leben und handeln. Doch dann vereitelte die französische Nationalgarde diesen

Aufstand der Kommune. Es war die französische Regierung, die sich im Versailler Schloß etabliert hatte, die ihnen diesen Auftrag erteilte.

Trotz der zeitlichen Kürze des Aufstands blieb das Ereignis im welthistorischen Bewußtsein und als Gegenstand der Forschung bis heute präsent. Der Aufstand bewegt bis heute die Gemüter, die für Projekte und Ziele der Kommune, eben für ein anderes Arbeiten eintraten.

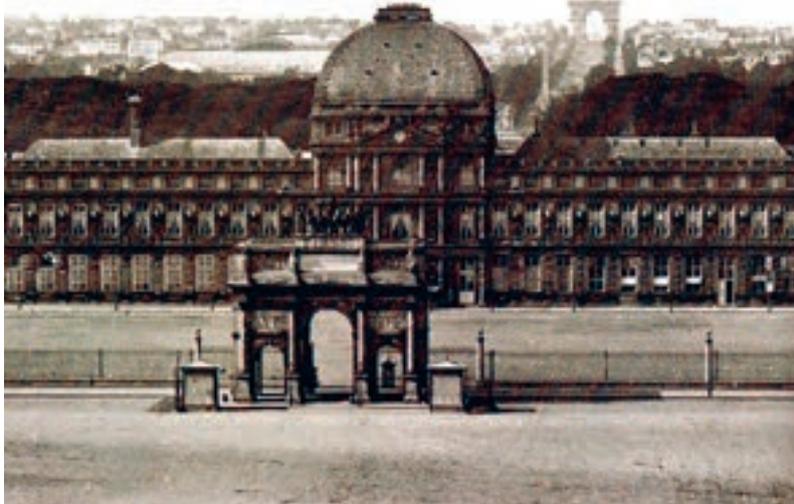
Karl Marx kommentierte in seinem Bericht für die Internationale Arbeiterassoziation – der sogenannten *Ersten Internationale* – den Aufstand:

Das Paris der Arbeiter, mit seiner Kommune, wird ewig gefeiert werden als der ruhmvolle Vorbote einer neuen Gesellschaft. Seine Märtyrer sind eingeschreint in dem großen Herzen der Arbeiterklasse. Seine Vertilger hat die Ge-

schichte schon jetzt an jenen Schandpfahl genagelt, von dem sie zu erlösen alle Gebete ihrer Pfaffen ohnmächtig sind.

Unter dem Befehl des Oberbefehlshaber Jules Bergeret legte eine Gruppe von vielleicht zwanzig Männern mit Hilfe von Erdöl, flüssigem Teer sowie Terpentin Feuer in den Sälen vieler öffentlicher

Paläste. Und so auch im Tuilerien-Palast. Der Brand griff um sich und zerstörte den prächtigen Palast innerhalb von 48 Stunden, aus dem glücklicherweise vorher viele Gemälde, Kunstgegenstände und Intarsien-Arbeiten entfernt worden waren. Die Kuppel des Palastes



Der Tuilerien-Palast, ca. 1860

hatte man gesprengt. Jules Bergeret wurde später nach einem ordentlichen Gerichtsverfahren erschossen. Die meisten Brandstifter waren gleich nach dem Aufstand nach England geflüchtet. Der Tuilerien-Palast war die Residenz der meisten französischen Könige und Kaiser von Ludwig XIV. bis Napoleon III. Sein Bau wurde im Jahr 1564 begonnen, das Gebäude wurde 1871 von Mitgliedern der Pariser Kommune niedergebrannt und 1883 abgebrochen.

In diesem Zusammenhang sind die Initiativen für den Wiederaufbau des Tuilerienpalastes zu erwähnen. Die Rekonstruktionspläne – *Le Projet de Reconstruction des Tuileries* ähneln ein wenig den Anstrengungen zur Wiedererrichtung des Hohenzollernschlosses in Berlin. Unterstützung dazu gab es von verschiedenen Seiten, etwa von Charles

de Gaulle, der erklärte, daß *der Palast ein Juwel im Zentrum von Paris sein würde*. Ebenso sprachen sich Staatspräsident Jacques Chirac und auch der Architekt der Glaspyramide Ieoh Ming Pei für den Wiederaufbau des Palais des Tuileries aus. Das Komitee argumentiert *durch den Wiederaufbau des Tuileries-Palasts würde die Geschlossenheit des Palastkomplexes*



Loire-Schloß Chambord

des Louvre erreicht werden.

Doch auch an Gegenstimmen zum Projekt fehlte es nicht. Dagegen argumentiert die Opposition, daß das Projekt die Behinderung der jetzt offenen Sicht bzw. Perspektive in Richtung des großen Arc de Triomphe am Ende der Champs-Élysées bedeuten würde. Zuletzt wandte sich 2009 der französische Kunsthistorikerverband in einer einstimmig verabschiedeten Resolution gegen das Rekonstruktionsprojekt.

Obwohl seit 1871 kein nennenswerter Umbau am Palais du Louvre vorgenommen worden ist, wurden die Säle, die nun ausschließlich der musealen Darstellung gewidmet sind, weiter umgestaltet. Schon zu Zeiten Napoleon III. hatte man begonnen, breite Treppen zwischen den Etagen anzulegen. Diese Baumaßnahmen wurden fortgesetzt. Hier ist es wichtig, einen maßgebenden Direktor des Louvre zu erwähnen, denn dieser hatte die Pläne für die Veränderungen entwickelt. Es war Henri Verne (1890-1949), der die Pläne seit der Übernahme seines Postens als Direktor des Louvre 1925 darlegte. Ab 1926 begann er mit der Reorganisation des Louvre. Diese Pläne sind bis heute maßgebend geblieben.

Als erste große Maßnahme verlegte er die Kunst des Fernen Ostens (Indien, Kambodscha usw.) außerhalb des Louvre in das Museum Guimet, das im 16. Arrondissement von Paris an der Metrostation Iéna liegt. Offiziell wird es *Museum Musée national des Arts asiatiques* – Nationales Museum der asiatischen Künste genannt.

Direktor Henri Verne hatte auch schon die Absicht, das ohnehin nur provisorisch untergebrachte Finanzministerium aus dem Louvre zu entfernen. Aber es gelang erst Staatspräsident François Mitterrand 1988, das Ministerium in ein imposantes Gebäude im Stadtteil Bercy (20. Arrondissement) zu verlegen.

Hinsichtlich der Beleuchtung, eine eminent wichtige Gegebenheit für ein Museum mit Gemälden und Kunstgegenständen, stellte Henri Verne diese auf Elektrizität um. Vorher bestand die Lichtanlage aus verbesserten Öllampen. Das elektrische Licht gestattete nun, daß sich alle Pracht

der Kunstgegenstände und Skulpturen sich in den Sälen den Besuchern entfalten konnten.

Die Fürsorge des Museumsdirektors Verne be-



Mona Lisa (La Gioconda) von Leonardo da Vinci

währte sich besonders zu Beginn des Zweiten Weltkriegs. Denn schon 1938 sorgte Verne dafür, daß im August 1939 alle kostbaren Gemälden und Kunstwerke wegen des drohenden Kriegs mit über zweihundert

Fahrzeugen in über zweitausend Kisten verpackt in das Loire-Schloß Chambord verlagert wurden. Später hatte man dann die besonders kostbaren Kunstgegenstände wie etwa das Gemälde *Mona Lisa* in andere Schlösser verlegt, etwa nach *Chateau Valençay* an der Loire und weiter in das *Musée In-*

gres in Mantauban, in der Nähe von Toulouse. Auf jeden Fall sollte man hier den deutschen Wehrmachtsoberbefehlshaber Dietrich von Choltitz (1894-1966) erwähnen, der den Befehl von Hitler als absurd ansah. Danach nämlich sollte er „Paris

Im Zuge der Änderungen sollte der Palais du Louvre in sieben Departements unterteilt werden, und zwar in drei antike Abteilungen: ägyptisch-orientalische, griechisch-etruskische und römische; sodann in vier weitere Abteilungen: in Malerei,



Musée d'Orsey

in Schutt und Asche“ legen. Wir alle und eigentlich die ganze Welt muß ihm dankbar sein, daß er diesen menschenverachtenden Nazibefehl nicht ausführte.

Henri Verne ließ in den Sälen die überladenen Stuckverzierungen des 19. Jahrhunderts entfernen. Doch ältere Stuckdekorationen beließ man an ihrem Platz. In Frankreich hatte man stets Respekt der Tradition!

Direktor Verne hatte begonnen, einzelne Sammlungen aus dem Louvre, der durch die Überfülle seiner Kunstwerke zu ersticken drohte, auszulagern. Dadurch verlor der Louvre allerdings seinen universellen Charakter. So verlagerte man die präkolumbianischen Sammlungen, also die Kunstwerke der Azteken, Mayas u.a. des südamerikanischen Kontinents, ins Musée de l'Homme im Palais de Chaillot und verlegte die Meisterwerke aus Asien ins Museum Guimet im 16. Arrondissement. Seinen Namen erhielt das Museum durch den Industriellen und Kunstsachverständigen Émile Guimet aus Lyon 1879. Es beherbergte zunächst die präkolumbianische Kunst. Diese ist bis heute im Jahr 2006 gegründeten Musée du Quai Branly an der Rive Gauche, etwa fünf Minuten von der Pont de l'Alma entfernt, untergebracht. Für die Aufnahme der Werke der Impressionisten wurde der Gare d'Orsey zum Musée d'Orsey umgebaut, das im Jahr 1986 eröffnet wurde. Das Marinemuseum wurde im Zuge der Auslagerung in den Palais de Chaillot verlegt.

Skulpturen, Kunstobjekte und graphische Abteilung. Auch bei dieser Umstrukturierung hielt man sich immer noch an den ehemaligen Plan, den Henri Verne vorgegeben hatte. Die großen Säle hießen weiter Salon Carée, Salon Daru, Salon Mollien, Salon d'État, Grande Galerie. Letztere zeigt noch heute eine Gestaltung, die der Malers Hubert Robert (1733-1808) geplant hatte.

Schon bald nach seiner Wahl zum Staatspräsidenten Frankreichs am 21. März 1981 kündigte François Mitterrand am 26. September 1981 an, daß das Finanzministerium, das den Richelieu-Flügel innehatte, in ein neues Gebäude im 12. Arrondissement (Bercy) verlegt werden sollte. Zur gleichen Zeit be-



Ieoh Ming Pei (1917-2019)

rief er den chinesisch-amerikanischen Architekten Ieoh Ming Pei (1917-2019) in die Bauaufsicht des Louvre. Als eins seiner ersten und wichtigsten Probleme hatte der neue Architekt den immer größer werdenden Besucherstrom im Louvre zu regulieren.

Doch Pei ging dabei einen völlig anderen Weg als alle dachten. Dabei hatte Architekt Ieoh Ming Pei die strenge Vorgabe, am Louvregebäude keine äußere sichtbaren Veränderungen vorzunehmen.

Ming Pei entschloß sich, unter die Erdoberfläche zu gehen. Er schlug eine Glaspyramide mit den Seitenmaßen der Cheops Pyramide vor. Doch der Plan scheiterte zunächst an der Finanzierung. So wurde erst 1984 und 1985 mit der Umgestaltung des Eingangs begonnen. Es wurde die letzte

grundlegende Umgestaltung des Louvre. Durch ein spinnenförmiges Stahlgerüst wird die Pyramide gehalten. Sie überdeckt eine lichtdurchflutende Halle. Zunächst jedoch rief die Pyramide in der französischen Presse und in der Öffentlichkeit ein polemisches und zurückweisendes Echo hervor.

nen, um so weitere Ausstellungsräume für Meisterwerke der Kunst aus den übervollen Depots des Louvre zu schaffen.

Zum Schluß noch ein Wort zum Besuch des Louvre. Jeder sollte sich klar machen, weswegen und in



Eingangspyramide Louvre

Aber der Pressesturm verebbte und die Glaspyramide gehört heute wie auch der Eiffelturm oder die Kirche Sacré Coeur zu einem der Wahrzeichen von Paris.

Es entstand nun eine riesengroße Baustelle, die die mittelalterlichen Bauteile des Louvre ans Tageslicht beförderte. Auf diese Weise wurden Zeugnisse des Louvre aus der Gallo-Römischen Zeit, die sich bis zur Zeit von Katharina de' Medici nach 1550 erstreckte, für alle sichtbar.

Zum neuen Eingang des Louvre gelangten die Besucher jetzt durch die Pyramide geschaffene Halle. Sie wurde im März 1989 eröffnet. Gleichzeitig erneuert man vollständig die Säle des Richelieu-Flügels und zwei der dazwischen liegenden Höfe: der Cour Marly und der Cour Puget. Es sind Säle – mit Glas überdacht – von beachtlichem Ausmaß.

Die jetzt entstandene lichtdurchflutete Halle enthält Säle, die schon bei Tageslicht überwältigen, doch bei Nacht und flutenden Lichtquellen sind sie unwiderstehlich. Es wäre wünschenswert weitere solcher Innenräume mit Glasdächern zu überspan-

welcher Absicht er dieses exorbitant große Museum besucht.

Sehr viele Besucher wollen die Gemälde sehen, allen voran das ungemein in den Mittelpunkt gestellte Gemälde Mona Lisa von Leonardo da Vinci.

Aber der Louvre zeigt nicht nur Gemälde, er bietet auch Skulpturen und vieles mehr.

Aber auf keinen Fall möchte ich hier einen Vorschlag machen, der darauf hinauslief, Ihnen Vorschriften zu machen.

Es geht mir darum Ihnen bewußt zu machen, daß sich in diesem achthundert Jahre existierenden französischen Königsschloß eine Welt an Kunstgegenständen befinden, die man nicht in wenigen Stunden oder auch in drei Tagen besichtigen kann.

Bilder: Wikipedia

Nachruf Professor Dr. Michael Hampe

Am 18. November 2022 ist Professor Dr. Michael Hampe in Zürich, wohin er vor einigen Jahren von Köln aus vergezogen war, gestorben. Diesen Verlust empfinden die Redaktion des Magazins OPERAPOINT und der Verein als sehr schmerzlich, denn Herr Professor Hampe und seine Gattin Sibylle wurden im Jahr 1994 als Ehrenmitglieder im *Verein zur Pflege klassischer Musik durch Musikliebhaber* aufgenommen. Er hat unser Magazin OPERAPOINT geistig immer hoch gehalten und unterstützt.

Es war etwa 1975 als ich ihn bei einer Einladung, die der Kulturausschuß der FDP Köln ausgerichtet hatte, kennenlernte. Er erläuterte bei dieser kleinen Sitzung die beklagenswerte finanzielle Lage der Oper und äußerte Gedanken, wie man ihr abhelfen könnte. Er erschien mir in seinen sehr lebhaften Gesprächen als äußerst kompetent in diesen Bereichen. Hampe war damals Intendant in der Kölner Oper. Dann wurde aber sein zwanzigjähriger Vertrag mit der Oper nicht mehr verlängert, was sein Weggehen von Köln einleitete. Er ging dann nach Zürich, von wo er viele Opernhäuser in Argentinien,

Chile, USA, Japan usw. als Regisseur besuchte. Nach Köln kam er wiederholt zurück, wo dann jedesmal eine erfolgreiche Inszenierung stattfand. Das war meist der Anlaß, daß ich ihn treffen und sprechen konnte. Dabei erfuhr ich immer viel über die Sorgen und Nöte eines Regisseurs und auch von seinen weiteren Plänen.

Festzuhalten ist hier unbedingt, daß Professor Hampe mehr als zwanzig Jahre lang der Oper Köln unter den deutschen Opernhäusern und auch in Europa einen unverwechselbaren Platz verschafft hat. Das wurde auch in den in deutschen Zeitungen erscheinenden Todesanzeigen deutlich. Wir werden ihm ein stetes Andenken bewahren.

Michael Hampe kehrte als Regisseur in das Opernhaus Köln mit *La Bohème* (2015/16), *Fidelio* (2016/17) und *Die Zauberflöte* (2020/21) zurück.

Um Ihnen, liebe Leserin und lieber Leser, einen Eindruck von Professor Hampes vitaler Art zu vermitteln, können Sie hier ein Interview lesen, das ich mit ihm zuletzt vom 3. Juni 2017 führte.

Dr. Olaf Zenner

Interview mit Professor Michael Hampe anläßlich seiner Inszenierung von Beethovens *Fidelio* an der Oper Köln

Z: Herr Professor Hampe, bei unserem letzten Interview 2015 haben Sie mir viel über Ihre Opernschule an der Kölner Musikhochschule erzählt. Sie sagten, daß die Stimme der Sänger nur dann die richtige Wirkung habe, wenn sie bei entsprechender Körperhaltung erfolgt. Damals erklärten Sie, daß in allen Musikhochschulen eine Körperschulung der Sänger durchgeführt würde. Doch was ich hier in Köln bei Ihnen miterleben durfte, hat mich sehr für Ihre Methode eingenommen. Sie haben diese in Ihrem Buch *Opernschule* (Verl. Böhlau 2015, Anm. d. R.) beschrieben. Wie ist das Buch in der Zwischenzeit aufgenommen?

H: Das Buch ist inzwischen in Deutschland viel verkauft und in einer japanischen Übersetzung erschienen. Dort, in Japan, ist es sogar eine Art

Bestseller geworden. Inzwischen ist eine englische Version (*The crafty art of opera*) für England und Amerika herausgekommen und dieser Tage kommt ein ziemlich dickes Buch in Japanisch heraus, das eine Zusammenfassung der Inhalte meines ersten Buches (*Alles Theater, Reden und Aufsätze*, Verl. Wienand) und meines zweiten Buches darstellt.

Z: Hat sich denn in Richtung bei der Sängerausbildung etwas an den Hochschulen bewegt?

H: Einzelne Dozenten, wie Thomas Hampson in seiner Heidelberger Liederakademie, laden mich regelmäßig ein. Und gerade bin ich von der bedeutendsten japanischen Musikeruniversität Zenzo College, Tokyo, eingeladen worden, wo ich als Gastprofessor (mit einem Übersetzer) Vorlesungen halte. Es ist eine sehr interessante Universität,

weil sie einen großen Campus in Tokyo haben. Dort fängt man mit dem Musik-Kindergarten an. Dann gibt es eine große Musik-High School, wo die Schüler außer dem normalen Lernstoff einer High-School auch musikalisch erzogen werden.

Z: Sind die Japaner musikalisch?

H: Die Japaner haben eine tolle musikalische Erziehung in der Schule, die der deutschen Schule weit überlegen ist. Sie kennen ja die Bilder von den vielen kleinen Geigerlein. Ich habe in Yokohama einen tollen Tag erlebt mit einer Children Marching

ihre Rollen erfüllen.

Z: Sind sie denn von ihrer eigenen Religion her überhaupt in der Lage dazu?

H: Das weiß ich nicht. Aber die Organisation, die damals das Kölner Opernhaus eingeladen hat, hat in ihrem Glauben die Auffassung, daß die Musik und Kultur Menschen verbindet, was ja nicht falsch ist. Sie laden z.B. die Mailänder Scala, die Oper in München, Berlin und Wien zu Gastspielen ein. Sie heißt MinOn-Kultur Organisation und ist eine Tochtergesellschaft der Soka Gakai Religion.



*La Bohème, Oper Köln 2019,
Inszenierung Prof. M. Hampe Bild: Hans Jörg Michel*

Band, und der Steppke, der die Baßtuba spielte, war genau halb so groß wie sein Instrument. Sie schmetterten mit ihren Instrumenten, daß einem das Herz lachte. Das alles findet in Japan in der Schule statt. Die Japaner sind deswegen auch ein sehr gutes Publikum für klassische Musik.

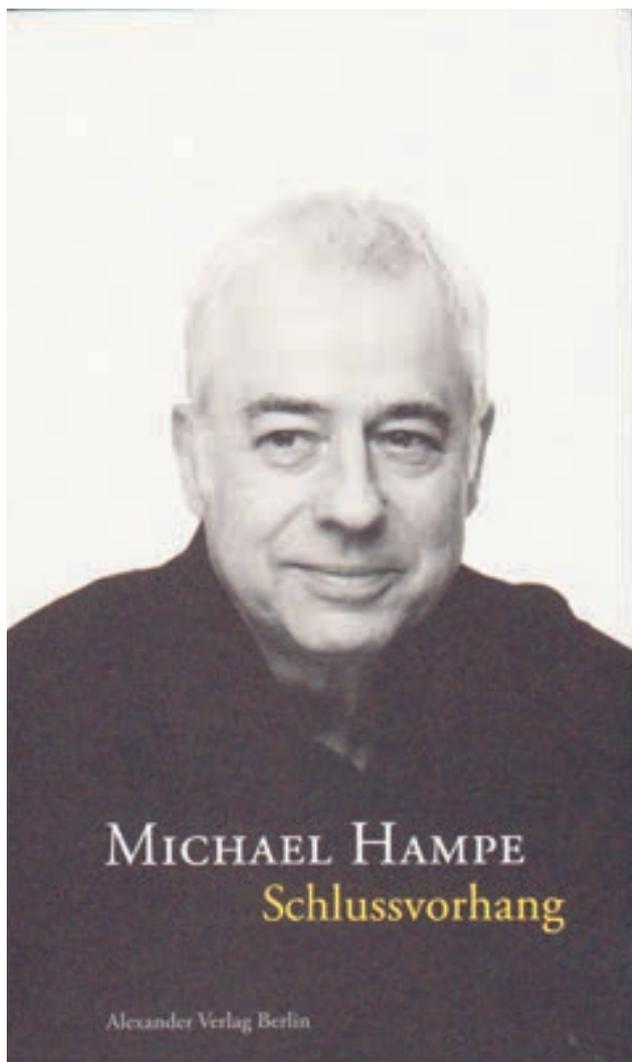
Z: Mein alter Orgellehrer sagte mir, den Japanern fehle das religiöse Verständnis für Choräle in der Kirchenmusik, selbst wenn sie gut Orgel spielten.

H: Das ist nur bedingt richtig, ich staune immer. 1985 begann ich an einer der größten Musikhochschulen in Japan, dem Kunitachi College, zu unterrichten. Da waren die Studenten technisch schon sehr gut, aber von der seelischen Empfindung her noch nicht so gut. Das hat sich grundlegend geändert. Ich staune immer wieder über die japanischen Sänger, mit denen ich arbeite, wie sie auch seelisch

Sie vertreten eine bestimmte religiöse Richtung im Buddhismus, etwa wie bei uns die Altkatholiken, und sind sehr eng verbunden mit dem Kaiserhaus und dadurch traditionsbewußt. Sie unterhalten 1500 Jugendmusikschulen.

Z: Hier in Köln haben wir Sie als Intendant und Regisseur von 1975 bis 1995 erlebt. Dann waren Sie von 1992 bis 2000 in gleicher Eigenschaft für die Dresdner Festspiele verantwortlich. Dort habe ich viele Rossini-Opern in Ihrer Regie erlebt und nun sind Sie weltweit als Regisseur unterwegs. In Athen erlebte ich mit unserem *Verein zur Pflege klassischer Musik* 2002 eine eindrucksvolle Inszenierung der *Frau ohne Schatten* von Richard Strauss. Diese Strauss-Oper ist wohl die größte Oper in moderner Zeit?

H: Das kann man so sehen, wenn man sehr musikalisch gebildet ist und begreift, wie Strauss es selber sagte: es wäre der Schlußstein im Dombau der europäischen Musik. Ich mag die Oper sehr. Das war die letzte Oper, wo die Musik noch eine verständliche Grammatik hatte, ebenso auch in *Elektra*. Aber was sich da musikalisch tut, das versteht nur ein Experte, alles ist so kompliziert – das Publikum wird mitgerissen vom Glanz der Instrumentation, von der Spannung der Handlung. Auch ich



Schlussvorhang von Prof. M. Hampe, sein letztes Buch

habe z.B. bei *Elektra* die Hilfe von Kurt Overhoff (österreichischer Dirigent und Komponist, 1902-1986, Anm. d. R.) nötig gehabt, weil ich als Streicher nie ordentlich den Quintenzirkel gelernt habe.

Z: Haben Sie in der letzten Zeit große Strauss-Opern gemacht?

H: Ich habe *Elektra* gemacht, die *Frau ohne Schatten*, sehr oft den *Rosenkavalier* und *Frau ohne Schatten* nochmal in Helsinki, noch schöner und besser erarbeitet.

Z: Für mich ist es unglaublich, was die europäische

Musik der Welt gegeben hat. In Korea erlebte ich sie überall. Es ist sehr interessant, daß Sie immer wieder den weiten Weg nach Japan machen, dort, auf der anderen Seite der Welt, wo man die europäische Musik schätzt.

H: Ich stimme zu, daß die europäische Musik eigentliche das einmalige und unvergleichbare Geschenk Europas an die Welt ist. Architektur, Skulptur, alle anderen Künste haben die anderen auch. Inder und Japaner haben auch eigene asiatische Musik. Aber das unvergleichliche Geschenk von Europa an die Welt ist die hochentwickelte europäische Musik.

Z: Das Entscheidende für die Zukunft wird das Genie sein, das können wir leider in diesem Interview nicht vertiefen. Daß wir Strauss' Opern als moderne Oper bezeichnen, zeigt, wie wenig es seither in Europa gibt.

H: Da bin ich nicht so sicher, z. B. nehmen Sie Aribert Reimann mit *Medea*. Das Problem ist: wie kommunizieren die Komponisten ihre Musik mit dem Publikum, so daß sie verstanden wird? *Die Soldaten* von Bernd Alois Zimmermann liefen 1965 im Fernsehen. Ich sollte für den WDR3 im Gründungsteam die Uraufführung der Kölner Oper für das Fernsehen aufzeichnen. Die Oper war eine große Herausforderung. Jetzt spielt sie jedes Opernhaus, stimmlich, apparatemäßig, drei Orchester in verschiedenen Räumen. Damals war das fast ein unlösbares Problem. Doch es gibt auch erfolgreiche und gute Werke, die ganz populär sind, z.B. die Musicals wie *West Side Story*, *My fair Lady*, *Miss Saigon* oder *Kiss me Kate*. Das sind Meisterwerke, das ist das moderne populäre Musiktheater. Deshalb denke ich nicht, daß das moderne Musiktheater nichts zu bieten hat.

Z: Diesen ungezwungenen Zugang zur Musik bewundere ich immer. Ich meine einer der Gründe, warum ich glaube, daß die Oper zugrunde gehen kann, ist der Tatsache einer verkrampften Darstellung der Musikwerke auf unseren Bühnen geschuldet. Es sind wohl keine künstlerischen Gründe.

H: Ein einfacher Satz ist immer: man kann alles machen, aber das Publikum muß es verstehen, und es muß Sinn ergeben. Ohne Sinn verstehe ich nicht. Die Regisseure sind nicht genug ausgebildet. Ganz wenige Leute begreifen und wissen eine Antwort auf die Frage: Was ist Oper? Es ist eine ganz einfache Frage und die Antwort ist ebenso einfach: eine Begebenheit durch Musik darstellen. Musik ist Hauptausdrucksmittel für die Oper, wogegen es der Text für das Schauspiel ist. *Dramma per Musi-*

ca hieß das bei der Erfindung der Oper: *Handlung durch Musik*. Die Musik ist also mein erstes Darstellungsmittel. Dazu muß ich aber selbst die Musik beherrschen, und wenn sie kompliziert ist, muß ich auch diese komplizierte Musik beherrschen. Ist das der Fall? Das trifft nur bei wenigen Regisseuren zu. Zweitens muß ich die Darstellung, das Sichtbarmachen von Musik beherrschen. Jedes Wort Wagners auf dem Gebiet war Gold. Er sagte: ersichtliche Taten der Musik, die mit dem Gefühlsverständnis aufzunehmen sind. Die Musik verkörpern, denn nur einen Körper kann man anschauen, eine Seele habe ich noch nie gesehen. Also muß das, was die Musik ausdrückt, beherrscht werden, und man muß als Regisseur Wege finden, der Musik Ausdruck auf der Bühne zu verschaffen, sie sichtbar machen. Ich muß die Musik des Orchesters gemäß der Partitur des Komponisten auf der Bühne als Sängerdarsteller erzeugen. Ich muß dem Orchester durch meinen Atem den Auftrag geben, daß ich mich schrecklich aufrege, sonst hat das Orchester auch keinen Grund, aufgeregt zu spielen. Dafür muß ich als Regisseur das Orchester kennen, was häufig nicht der Fall ist. Auf diese Weise könnte ich weitersprechen. Das ist nicht meine Meinung, das ist einfach eine Tatsache, so wie zweimal zwei vier ergibt. Wenn man weiterdenkt, wird man schnell herausfinden, daß es ganz, ganz wenige talentierte Sänger auf der Welt gibt, die das instinktiv alles richtig machen. Da zitiere ich nochmal Wagner der sagte: *Das ganze Opernwesen ist verrotten, aus diesen Institutionen läßt sich kein Honig saugen*.

Der arme Künstler, der etwas Besonderes machen will, ist nur angewiesen auf einen Sänger, der ohne richtige Schulung aber instinktiv alles richtig macht. Die Oper als Institution macht von hundert Dingen hundertundeines falsch. Es müßte alles anders gemacht werden. Die Erziehung, die Betriebsorganisation, das Wissen... Alles ist falsch in der Oper. Warum subventioniert man ein Opernhaus?

Z: Vielleicht aus Gesellschaftsgründen, man trifft sich in der Oper?

H: Ich widerspreche Ihnen hart. Der einzige Grund, warum ich ein Opernhaus subventionieren würde, ist, damit eine Institution zu haben, um die großen Meisterwerke aufzuführen. Wie jemand *Tristan* oder *Falstaff* schreiben kann, ist ein Menschheitswunder. Die großen Menschheitswunder sollen so präsentiert werden, daß das Publikum sie als solche begreift. Sie sollen sie begreifen als Werke der Musik und zweitens als Menschheitswunder,

so wie wir in der Architektur den Kölner Dom bewundern. Dafür alleine subventioniere ich ein Opernhaus. Wenn aber dieses Opernhaus den Auftrag nicht erfüllt, weil die Leute nichts verstehen, und auch nicht, daß sie vor einem Menschheitswunder sitzen, dann sollte man die Opernhäuser schließen und Kitas oder Flüchtlingsheime bauen. Man muß sich darüber im klaren sein, was der Auftrag eines Opernhauses ist: begreifbar machen, was ein Menschheitswunder ist. Und für diese Aufgabe muß man Regisseure haben, die die Musik kennen und beherrschen.

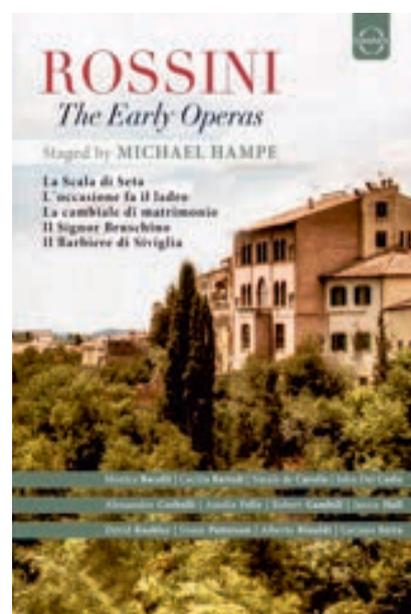
Z: ...und lieben?

H: Lieben muß ich Musik gar nicht, aber können muß ich sie. Kunst kommt von können und nicht von wollen, sonst hieße es ja „Wunst“, wie Karl Valentin sagt. Ich brauche also Sänger und es gibt viele,

die es ohne Anleitung richtig machen. Der Sänger muß, außer seiner Stimme, das Orchester kennen. Was ist das Orchester?

Z: Ein Hilfsmittel?

H: Viel einfacher. Ich sage meinen Sängerstudenten: *das Orchester bist du. Du hast das Orchester zu deinem Service, um alles von dir aus auszu-*



DVD-Sammelauflage von 5 Rossini-Inszenierungen, Prof. M. Hampe, Schwetzingen Festspiele

drücken. Du mußt dem Orchester voraus sein und den Ausdruck des Orchesters darstellen. Der Komponist läßt es klingen, wie es in seiner Vorstellung aussieht. Wie z.B. Tamino von der bösen Schlange vertrieben wird (in *Zauberflöte*, Anmerkung d. R.), so stellte es sich Mozart vor. Der Regisseur muß es so aussehen lassen, wie es in der Partitur klingt. Da bin ich nicht frei, irgend etwas zu machen. So kommen Komponist und Regisseur aufeinander zu, und wenn sie sich treffen, was selten vorkommt, dann nennt man das Opernglück. Man muß auf das Handwerk und die Bretter auf der Bühne zurückkommen.

Z: Als Schreiber versucht man immer so zu schreiben, daß man es versteht. Ich möchte nun in Ihre Inszenierung des *Fidelio* hineingehen. Heutzutage

soll diese Oper als „Freiheitsoper“ gelten. Meine Frage ist, welche Ansicht können wir bei Ihrer Inszenierung des Fidelio erleben?

H: Wir machen es genauso wie Beethoven es geschrieben hat, ohne jeden Strich und nicht etwa eine Leonore-Ouvertüre im Kerker: ein totaler Unsinn! Bei uns gilt das, so wie es da steht, in Text und Musik.

Z: Haben Sie festgehalten, warum Beethoven die Oper geschrieben hat?

H: Das Stück hat eine große Dynamik, und es muß immer weitergehen, warum? Weil das ein toller Krimi ist, angeblich nach einem Vorfall aus der französischen Revolution, durchaus vorstellbar. Das Ende ist reiner C-Dur Jubel, so stark und endlos reines C-Dur. Schaut man sich die letzten 200 Jahre der Geschichte der Freiheitsbewegungen an – abgesehen von der schönsten, der deutschen Wiedervereinigung – sind fast alle Revolutionen gescheitert oder wurden von einer neuen schrecklichen Gesellschaft gefolgt. Aus dieser Skepsis heraus habe ich ein Fragezeichen an den Schluß gesetzt. Vom Kerker geht es direkt ins Licht, in die Weite, in die Freiheit. Und während die Leute jubeln,

gehen die Gefängnismauern wieder zusammen. Florestan und Leonore gehen gerade noch durch den hellen Schlitz. Das ist mein Fragezeichen. Das Fazit der Inszenierung lautet also nicht: „Menschheitsbefreiung“, sondern für Leonore und Florestan „Mut und Glück“. Denn die zwei sind gerade noch davon gekommen. Aber Leonores Freiheitsmut muß jeden Tag neu aufgebracht werden.

Z: Also eine individuelle Geschichte, die zeigt, wie das Leben so spielt, aber nicht den Anspruch hat, daß eine Revolution gemacht wurde.

H: Damit sind wir aber auch bei Beethovens großem Menschheitspathos, das immer hörbar ist. Das ist auch im Programmheft zu finden. Das Bühnenbild von John Gunter wurde hier im Staatenhaus adaptiert. *Wenn du's kannst, ist's keine Kunst, wenn du's nicht kannst, ist's erst recht keine Kunst.* Der Satz ist von Karl Valentin und soll mein Schlußsatz sein.

Z: Ich bedanke mich sehr für das Interview, womit Sie mir ein Privatissimum auch in Regiekunst gegeben haben.

Das Interview führte Dr. Olaf Zenner im Staatenhaus am 3. Juni 2017.

In Memoriam

Der Sänger Peter Anders

von

Franz Prochno

Am 1. Juli 1908 wurde Peter Anders in Essen geboren. Als Baby und Kleinkind weinte, schrie und brüllte er nicht anders als alle anderen Babys, da war von einem begnadeten Tenor noch nichts zu hören. Seine Jugend verbrachte er in Berlin. Mit zwölf Jahren wurde er Mitglied eines Kirchenchores. Seine schöne Stimme fiel dem Organisten auf, und er betraute ihn schon bald mit kleinen Solopartien. Zu dieser Zeit keimte in ihm heimlich der Gedanke Sänger zu werden.

Aber es kam anders. Der Vater entschied, er sollte erst einmal einen „anständigen“ Beruf erlernen. Im Alter von 15 Jahren begann er eine Lehre bei einem Steuerprüfer, doch 1929 nahm er ein regelrechtes Gesangsstudium auf. Sein Lehrer war Ernst Grenzbach. Dieser galt in dieser Zeit als der renommierteste Gesangspädagoge in Berlin. Damit

begann für Peter Anders die berufliche Laufbahn als Sänger. Er erreichte eine triumphale Berühmtheit, die durch einen Autounfall am 5. September 1954 jäh endete, durch dessen Folge er am 10. September verstarb. Der Intendant der Hamburger Staatsoper, Dr. Günther Rennert, charakterisierte Peter Anders in seiner Trauerrede mit folgenden Worten:

Geschenk und Auftrag! Das war Dein Künstlertum lieber Peter Anders, und davon zu sprechen, ist mir ein persönliches Anliegen. Wie diese kostbare Stimme zum erlesenen Instrument wurde, um Mozarts, Verdis, Wagners unsterbliche Gestalten, deren Schicksale Gleichnisse für unser aller Schicksale sind, wie dieser Künstler es vermochte, diese Gestalten mit blutvollem Leben zu erfüllen, das durfte ich in enger, beglückender Zusammenarbeit mit ihm in den letzten Jahren oft erfahren.

Dazwischen lagen Jahre einer harten Arbeit als Sänger.

Peter Anders begann seine Laufbahn 1932, als Tenorbuffo in Heidelberg. Weitere Stationen führten ihn über Darmstadt, Köln, Hannover, München bis zur Staatsoper in Berlin. In relativ kurzer Zeit wurde er zu einem der besten Mozartsänger seiner Zeit. Den Tamino (*Zauberflöte*/Mozart) sang er zum ersten Mal im Februar 1934 auf der Bühne. In Köln beendete er in dieser Rolle seine Anfänger- und Lehrjahre. In der Zwischenzeit war er schon als geachteter, lyrischer Tenor bekannt.



Peter Anders als Herzog von Mantua im *Rigoletto*, Berliner Staatsoper (1945)

Zu seinem Repertoire gehörten alle Mozart Tenor Partien, aber auch Rudolfo (*La Bohème*, Puccini), Jose (*Carmen*, Bizet), Alfredo (*La Traviata*, Verdi), Max (*Freischütz*, Weber), Fenton (*Lustige Weiber*, Otto Nicolai).

Von allen Fachleuten wird immer wieder seine brillante Tenorstimme gelobt, eine schimmernde, schlanke Stimme, hervorragend ausgebildet, mit warmen und weichen Tönen in der Mittellage und sauberen und klaren Spitzentönen. Das alles verbunden mit einer verständlichen Aussprache und

einer guten Bühnenpräsentation.

Bei seinem Wechsel zur Münchener Staatsoper erscheint in der Presse eine wahre Lobeshymne auf ihn. Seine erste Rolle an diesem Opernhaus war Alfredo in *La Traviata*.

In der Rezension hieß es: *Peter Anders, ein echter Tenor! Mit spielender Höhe, metallischem Glanz, leichter Aussprache und bezaubernder Klangschönheit bei tadellos reiner Intonation. Im Spiel ausdrucksvoll und von gewinnendem Äußerem.*

1935 heiratet er Susanne Gmeiner, die Tochter seiner Gesangslehrerin und Stimmenbetreuerin.

In diesem Jahr beginnt für ihn auch die Laufbahn als Konzert- und Liedsänger.

Damit verbunden war ein zusätzliches Gesangsstudium, denn die Interpretation der Lieder ist vom Operngesang her von seiner Gesangstechnik völlig verschieden.

Seine häufigsten Begleiter am Klavier waren Michael Raucheisen und später Günther Weißenborn. Zwei Einspielungen der *Winterreise* von Franz Schubert, zeitlich um drei Jahre versetzt, setzen heute noch Maßstäbe.

1940 wurde Peter Anders Mitglied der Deutschen Staatsoper Berlin. Am 6. März sang er an diesem Opernhaus erstmalig den Cavaradossi in *La Tosca* von Puccini.

Auch die Berliner Presse war des Lobes voll.

1941 sang er bei den Salzburger Festspielen den Tamino in der *Zauberflöte* unter Karl Böhm. Die Vergabe dieser Rolle an Peter Anders wurde zu einem absoluten Triumph für ihn und zum größten künstlerischen Erfolg in seiner Laufbahn als lyrischer Tenor.

Seine Stimme begann sich langsam zu verändern, sie wurde reifer, voller, sicherer auch in den tieferen Bereichen stählerner. Es drängte ihn immer mehr zu den Heldenpartien des Tenors in den Opern. An Lieder- und Arienabenden gab er schon Proben dieser Stimmerweiterung, da sang er schon den Radames (*Aida*, Verdi), den Walter von Stolzing (*Meistersinger*, Wagner), den Canio (*Bajazzo*, Leoncavallo). Der Intendant der Deutschen Staatsoper, Heinz Tietjen, warnte ihn und bewahrte ihn vor einem allzu frühem Fachwechsel.

Eine häufige Gesangspartnerin, sowohl in den Opern-, als auch bei Lieder- und Arienabenden, war Erna Berger. In ihren Arien und Duetten konnten sie als Liebespaar den ganzen Zauber ihrer herrlichen Stimmen für die Zuhörer entfalten. Ihre Stimmen paßten ideal zusammen.

In der Nachkriegszeit vollzog sich der stimmliche Wechsel. Zu seinen neuen Rollen gehörten nun Radames (*Aida*, Verdi), Florestan (*Fidelio*, Beethoven), Othello (Verdi), Bacchus (*Ariadne*, R. Strauss) und *Lohengrin* von Wagner.

Unter Fachleuten der Opernwelt war Peter Anders als Opern- und Konzertsänger bekannt und hoch geachtet. Durch Rundfunksendungen und Schallplatten war er aber auch als Sänger vieler Operettenpartien bekannt.

Er räumte diesem Genre seinen berechtigten Platz in der Musik ein und sang mit gleicher Hingabe

Er wechselte zur Hamburger Staatsoper und fand dort eine neue künstlerische Heimat in einer wunderbaren Zusammenarbeit mit Dr. Günther Renner, dem Intendanten dieses Opernhauses. Und dann kam das Unglücksjahr 1954.

Am 5. September war er nach einem Konzert in Plettenburg im Hochsauerland mit seinem PKW auf dem Heimweg. Es kam zu einem folgenschweren Unfall durch zu hohe Geschwindigkeit. Beim Überholen geriet der Wagen in den lockeren Randstreifen und damit war es passiert. Am 10. September starb Peter Anders an Atemlähmung.

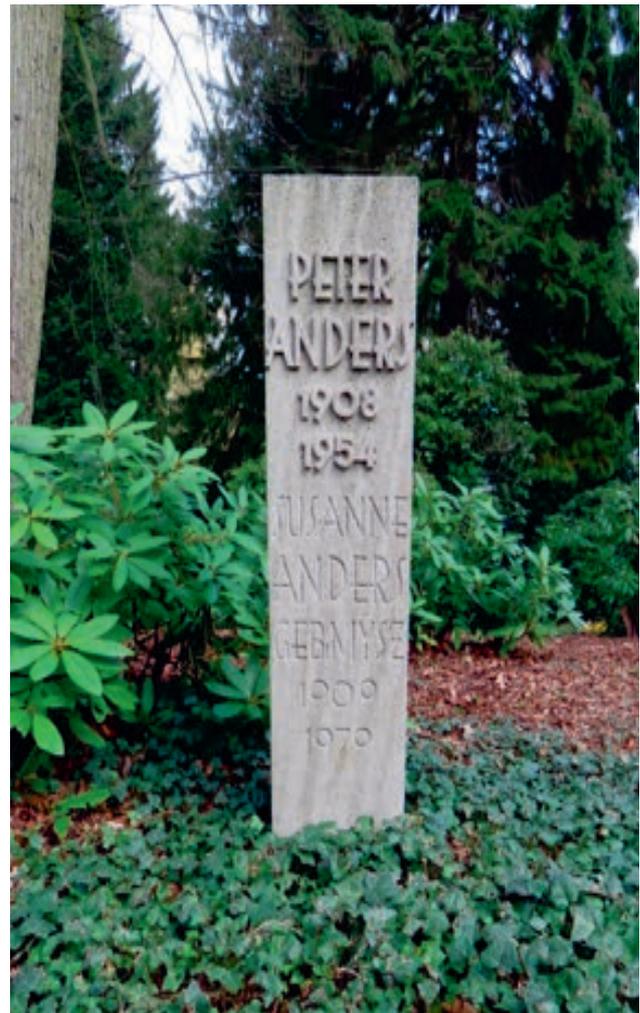


Berliner Gedenktafel am Haus Thomasiusstraße 25 in Berlin-Moabit

die Arien, Lieder, Couplets und Duette, wie seine Opernrollen. Vielleicht ist ihm zu verdanken, daß auch andere Größen der Opernwelt ihre Stimmen den Operettenfiguren schenkten. Nur um einige wenige zu nennen: Anneliese Rothenberger, Herman Prey und auch Fritz Wunderlich.

Unmittelbar nach Beendigung des zweiten Weltkriegs spielte die Kultur kaum eine Rolle, aber sie ging nicht unter. Peter Anders war einer der Ersten, der mithalf, die Musiker, Sängerinnen und Sänger aber auch Bühnentechniker der Staatsoper, wieder zu finden und einen kleinen Spielbetrieb im Admiralspalast, der neuen Spielstätte der Deutschen Staatsoper, zu beginnen, teilweise als konzertante Aufführungen.

Für ihn standen zu dieser Zeit aber hauptsächlich Konzertabende und Gastspiele an anderen Opernhäusern im Vordergrund. 1948 gefiel ihm die politische Situation in der in vier Sektoren aufgeteilten Stadt Berlin und die dadurch bedingten Auflagen nicht mehr.



Grabstein auf dem Friedhof Ohlsdorf

Friedrich Herzfeld, der bekannte Musikkritiker schrieb einmal:

Welch ein Zauber geht von der menschlichen Stimme aus! Wie viel mehr gilt dies alles, wenn sich die menschliche Stimme zum Gesang erhebt! Nur wenige große Sänger haben es vermocht, dass eine Gemeinde ihnen über den Tod hinaus treu geblieben ist. Zu diesen Wenigen gehört Peter Anders.

Bilder: Wikipedia

Philippe Beaussant

Die ungenießbare Szene (La malscène)

Verlag Fayard, Paris • Erste Übersetzung aus dem Französischen von

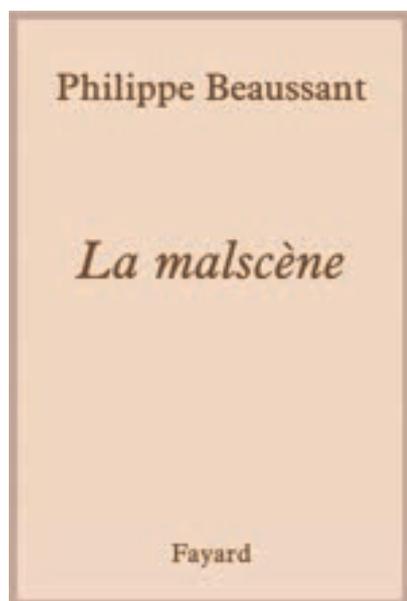
Dr. Norbert Engels und Dr. Olaf Zenner

Philippe Beaussant war Musikwissenschaftler und französischer Schriftsteller, Spezialist in der französischen Barockmusik und Mitbegründer des *Centre de musique baroque de Versailles* (Zentrum für Barockmusik) und war Mitglied der Académie française. Er verstarb mit 86 Jahren am 8. Mai 2016 in Paris. Bekannt wurde Beaussant wegen seines Eintretens für ein neues Aufblühen der französischen Musik aus der Zeit der Bourbonen.

Hier veröffentlichen wir zum zweiten Mal das Buch *La Malscène – Die ungenießbare Szene* des französischen Schriftstellers und Musikwissenschaftlers Philippe Beaussant. Dieses Buch, in dem Philippe Beaussant seine jahrelangen Erfahrungen mit dem „Regietheater“ in Europa, speziell in Frankreich, mit großer innerer Anteilnahme darstellte. Es gibt kein vergleichbares Buch.

II. Die Leitern

Was in dieser Sache nicht aufhört, mich immer wieder in Erstaunen zu versetzen, ist die Monotonie. Sie fahren beispielsweise im Verlauf der gleichen Saison von einem Festival zum nächsten, von einem berühmten Aufführungsort zum anderen, und Sie bekommen das Gefühl, von einem Ab-



Philippe Beaussant
Die ungenießbare Szene (La malscène)
Verlag Fayard, Paris

klatsch zu dessen Abklatsch zu kommen, oder – wenn Sie mir diesen schlecht klingenden Ausdruck erlauben – von einem Theaterstück in seine Dublette. Was man früher Theaterkostüme nannte, ist eine Uniform geworden, und die Langeweile, wie der Dichter zu sagen pflegte, entstand

gendwann bzw. irgendwo wahrgenommen zu haben. Man könnte sagen, daß die Regisseure und die Bühnenbildner sich gegenseitig ihre Ideen wie Falschgeld andrehen. So sagt man: *Lo fanno tutti così* [sie machen's alle so, *Così fan tutte*, Mozart]. Nun, denn ... Haben Sie die Leitern gezählt, die man in diesem Sommer im Theater sehen konnte? Es gab sie überall. Alle sahen ähnlich aus, weil nichts einer Leiter so sehr gleicht wie eine andere Leiter, sei es in Berlin, Aix [en Provence], Aurillac oder in Avignon. Ich zählte bis zu dreiundvierzig Sprossen bei der höchsten Leiter. Damit will ich Ihnen sagen, mit welcher Aufmerksamkeit ich der Aufführung folgte. Und um diese herum gab es noch ein gutes Dutzend andere Leitern, die an den Wänden entlang aufgereiht waren: einfache, doppelte, ausziehbare, mit Teleskopeinrichtung, sehr lange, breite, trapezförmige, auch Strickleitern, Leitern mit Streben, mit Tauen, mit Verspannkabeln und solche mit großen Ringen am Ende eines Taus.

Während der Aufführung mit der höchsten Take-lage war ich versucht, alle auf der Bühne sichtbaren Stangen zu zählen. Ich hätte beinahe darauf verzichtet, denn zunächst hat mich das Zählen zu sehr von der Musik abgelenkt. Dann kam der Zeitpunkt, wo ich verwundert feststellte, daß ich perfekt im Takt zählen konnte. Dabei hob sich mein Blick langsam zum Schnürboden, *allegro con moto* [bewegt-heiter], und, während ich mich rhythmisch

eins fühlte mit *mia Dorabella capace non è* [meine Dorabella, ich bin nicht fähig, *Così fan tutte*], bewegte sich mein Blick mal nach unten und dann wieder nach oben. Zum Ende der Arie wurde ich durch den Gedanken unterbrochen, daß ich eigentlich auch zählen müßte, wieviel Mal ich allein in diesem Jahr Leitern im Bühnenbild gesehen hatte und wie unmöglich es ist, mich an sie alle zu erinnern. Der letzte Hieb wurde mir versetzt, als ich mich an Berlin erinnerte, wo man gemogelt hatte, indem man die Leitern erst im zweiten Akt aufstellte.

Ich hörte also auf, mit meinen Fingern zu zählen, und ich versuchte, mich auf die Fortsetzung der Aufführung zu konzentrieren (*ab, guarda sorella*) [ah, sieh Schwester] indem ich die Augen schloß. Ermessen Sie selbst die Tragweite dessen, was ich soeben gesagt habe: „Die Augen schließen, um besser der Aufführung zu folgen.“

Es war leider zu spät: zahlreiche Fragen drängten sich in meine Vorstellung. Ich war erstaunt über diese einhellige Vorliebe der Bühnenbildner für

ner anderen Saison breitete man auf der Bühne Sandstrände aus. In der nächsten verlegte man die Opernhandlung in Krankensäle oder in Bars. Alle kopierten einander wieder und wieder. Diese Einmütigkeit überraschte mich. Und – die Augen immer noch geschlossen – bemerkte ich, wie mein stilles Vokabular sich in dem Maß entwickelte, wie die Erinnerungen wiederkehrten. Von der Einmütigkeit bin ich, ohne daß es mir auffiel, zum Abklatsch, von da zur Folgsamkeit, dann zur Ergebenheit und schließlich zur Unterwürfigkeit gelangt.

Beim Aufwachen war ich bei der Sklaverei angekommen. Augenblick, sagte ich mir Ich öffnete die Augen, ich sah alle diese Leitern wieder und da war es, daß ich, indem ich plötzlich aufhörte, auf die Musik zu hören, mir die Frage stellte, an die ich noch gar nicht gedacht hatte: diese Unterordnung, diese Unterwürfigkeit, wozu? Warum diese Leitern? Und gab mir selbst die Antwort: Wegen der Sicherheitsvorschriften.



Così fan tutte, Paris 2013
Stéphanie d'Oustrac (Dorabella), Myrto Papatanasii (Fiordiligi)
 Bild: Ch. Pelé/Opéra national de Paris

Leitern. Ich fragte mich, ob sie sich vielleicht verabredet hatten? Ich stellte mir vor, man habe in den Ankündigungen geschrieben: „Dieses Jahr, liebe Besucher, spielen wir zwischen Leitern“ Ich stellte Vergleiche an.

In der einen Saison agierte man mit Caravans oder Wohnwagen, in deren Umgebung Siegfried und Donna Anna zusammen umherspazierten. In ei-

Die Ideen kommen wie sie kommen. Man kann sie nicht steuern. Als ich einmal die Sängerinnen auf der Bühne inmitten der Leitern sich bewegen sah, in vollem Staat und herausgeputzt, so daß man sich an Fragonard oder Marivaux erinnert fühlte, dachte ich plötzlich an den Sicherheitsdienst.

Das war die Erleuchtung! Großer Gott, sagte ich mir (*giusti numi! cosa sento!*) [Gerechter Gott, was

fühle ich], diese Leitern sind gar keine Bühnendekorationen! Weder diese häßlichen Küchenstühle oder der wackelige Tisch, noch die gestapelten Überseekoffer oder der Kübel!

Das ist keine Bühnenausstattung: es sind Gegenstände der Hinterbühne. Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo, Fiordiligi, Dorabella, Despina, wie auch Dido, Aeneas, Belinda, die Hexe: alle singen sie auf der Hinterbühne! Was wir Zuschauer sehen, ist der Bühnenhintergrund. Es gibt kein Bühnenbild. Diese Leitern, das ist das, was man braucht, um auf den Schnürboden zu gelangen und um das zu bedienen, was man früher Bühnenmaschinerie nannte: die Rollen, die Winden, schließlich die Kulissen. Aber ich sagte ja: ich hatte die Augen wieder geöffnet und eine blitzartige Erleuchtung durchfuhr mich sogleich: die Hinterbühne des Theaters kannte ich, da ich darin herumgelaufen bin. Was ich sah, war nicht die Hinterbühne. Die Leitern waren nicht die des Sicherheitsdienstes und auch nicht die der



Dido und Aeneas, 1773
Johann Heinrich Tischbein

Bühnenarbeiter. Dieser scheinbare Bühnenhintergrund war in Wirklichkeit die echte Kulisse.

Die Abwesenheit des Bühnenbildes war eine bewußt falsche Abwesenheit, die mich glauben machen sollte, es gebe kein Bühnenbild. Man hatte

mit viel Mühe schwere Plakatwände installiert, umgewandelt in scheinbar verwittertes, schmutziges Mauerwerk, versehen mit Rissen und Schründen, damit sie der Rückwand einer Theaterbühne möglichst genau ähnelten. Und ich erinnerte mich dann auch genau, wie andere Wände sorgfältig mit Rissen versehen und durchlöchert waren: Lepröse Mauern, an die man wie zu Beginn des zweiten Aktes von *Dido und Aeneas* [Oper von Henry Purcell (1659–1695)] Leitern angelegt hatte, denn eine Oper wie diese ohne Leitern – unvorstellbar. Das, was ich zu Anfang als allumfassende Revolution einer Abwesenheit des Bühnenbildes aufgefaßt hatte, jene Revolution, auf die man seit der Errichtung des Teatro Olimpico in Vicenza im Jahre 1585 wartete, das war eine Theaterillusion. Sie hatte die Aufgabe, das Falsche als wahr zu vermitteln. Das Nichtvorhandensein eines Bühnenbildes war das Bühnenbild, nur umgekehrt. Eine Täuschung wie alle Bühnenbilder. Hier geschieht sie aber in doppelter Form.

Nun begann ich zu philosophieren. Eine doppelte Täuschung, fragte ich mich, aber schließlich zu welchem Zweck?

Es ist doch eine Gaunerei, einer Taube zweimal eine Falle stellen, damit der zweite Köder den ersten beglaubigt? Das ist kindische Betrügerei. Man kannte das schon vor Vautrin. [Die Gestalt des gewissenlosen Gauners in der Verkleidung eines ehrbaren Bürgers kommt in den *Verlorenen Illusionen* vor, einem Teil des Romanzyklus *Die Menschliche Komödie* von Honoré de Balzac].

Nach der Aufführung habe ich mir mit einer gewissen Traurigkeit weitere Gedanken gemacht, und ich werde Ihnen sagen, warum. Ich entdeckte nach und nach, daß die Monotonie der Leitern nicht so schlimm war, jedenfalls viel weniger schlimm als die gefährlichen Stege, von denen die Sänger beim Überqueren des Orchestergrabens hinabstürzen konnten. Die Erleuchtung kam mir anläßlich eines winzigen Zwischenfalls, der bewußt in die Inszenierung eingefügt war.

Sie wissen, was eine Ohrfeige ist. Es ist manchmal nur eine kleine, leichte, ja flüchtige Bewegung. Aber so schwach sie auch sei, sie macht ein Geräusch: ein Klatschen, kurz, trocken, unzweideutig. Von einer Ohrfeige im Theater sollte man wissen, daß sie eine sehr heikle Sache ist. Der Schauspieler, der sie austeilt, muß seinen Zorn, seinen ganzen Groll glaubwürdig hineinlegen. Er muß sie lebhaft und kraftvoll ausführen und dennoch sollte der Geschlagene nicht ernstlich behelligt werden. Er

darf ihn kaum berühren, aber das Klatschen muß bis zum letzten Rang oder bis zur obersten Galerie zu hören sein. Es gibt einen alten Theatertrick, der darin besteht, nur zum Schein zu ohrfeigen (alles ist ja Schein im Theater ...), während in den Kulissen ein Statist oder auch der Regisseur selbst im passenden Moment in die Hände klatscht. Der ganze Erfolg dieser Handlung resultiert offensichtlich aus der Gleichzeitigkeit von Geste und Ton.

Nun an jenem Abend, inmitten der Leitern vor einem falschen Bühnenbild, das die Abwesenheit eines Bühnenbilds darstellte, betrat ein Komparse mit einem Dreispitz die Bühne, genau eine Sekunde bevor die Sängerin besagte Ohrfeige ausführte, und klatschte im richtigen Moment ostentativ in die Hände, unter ihren Augen, damit Sie auch sicher sein konnten, daß diese Ohrfeige falsch war. Geste und Ton waren sauber voneinander getrennt, damit diese Trennung Ihnen bestätigte, was Sie schon seit langem erraten hatten: daß, über die falschen Kulissen und die falsche Ohrfeige hinaus, alles, was die Sänger sangen, spielten und mimisch darstellten, gleichermaßen falsch war, insbesondere die Musik von Mozart.

Dies sollte gezeigt werden, und es wäre auch, wenn es sich um ein Lustspiel gehandelt hätte, recht gut gelungen, wenn da nicht die Musik Mozarts gewesen wäre, die wahrhaftig ist.

Sie, lieber Zuschauer, waren da, um Mozart zu genießen, und daß man Ihnen das verwehren wollte, indem man Ihre Aufmerksamkeit von der Musik ablenkte, war eine doppelte, dreifache, vierfache Verfälschung, war entschieden eine Gaunerei.

Spaß beiseite, was sollte die Bedeutung all dieser Leitern oder dieser Ohrfeige sein? Von Leiter zu Leiter, von einer Peinlichkeit zur anderen, muß man nicht dennoch zu der eigentlichen Frage kommen, die immer die gleiche ist: warum?

Anders ausgedrückt: welche Erweiterung des Sinns findet man in einer Aufführung, die vor einer Kulisse spielt, die das Nichtvorhandensein einer Kulisse vortäuscht, und in der man eine Ohrfeige erteilt und gleichzeitig zeigt, daß es keine Ohrfeige ist?

Ich habe mich schließlich, indem ich wieder und wieder darüber nachdachte, davon überzeugt, daß dies die letzte Widerwärtigkeit war auf einem langen Weg mit vielen Abweichungen und Umleitungen zum Zwecke der Selbstfindung, einen Weg zu finden, der nach und nach trotz langen Suchens seinen Sinn verloren hat.

Ich möchte nun auf den folgenden Seiten, lieber Leser, versuchen, ein wenig über diese Dinge nachzudenken.

Dabei werde ich mich bemühen, meinen Zorn zu besänftigen. Das ist schwierig. Einige Seiten lang werde ich Ihnen streng und schulmeisterlich vorkommen. Ich werde über Diderot, Bertold Brecht, Stanislawski und selbst Roland Barthes sprechen müssen.

Falls ich Sie langweile, überspringen Sie einfach einige Seiten. Sie werden meinen blanken Zorn wiederfinden, wie die Wahrheit in einer Sage: aber ich möchte ihn dennoch, nur für einen Moment, besänftigen und zu begreifen versuchen.

Los denn, fassen wir Mut.

III. Das Rollenspiel

Natürlich, Sie lieben das Theater und die Oper. Ich auch.

Sie lieben also dieses merkwürdige Universum mit doppeltem Boden, in dem man Ihnen nicht nur eine Geschichte erzählt, sondern sie Ihnen auch zeigt. Wir achten nicht genug auf die Einzigartigkeit dieses Phänomens: Die Gewohnheit, und nur sie, läßt uns glauben, es sei natürlich, und dies seit Jahrhunderten, denn so lange schon ist es tatsächlich Teil dessen, was wir „unsere Kultur“ nennen. Das Kino und das Fernsehen haben das Spiel in der Folgezeit so verfälscht, daß man für einen Augenblick zu den Quellen zurückkehren muß, um endlich die grundlegende Frage, die noch immer die gleiche ist, zu stellen: warum?

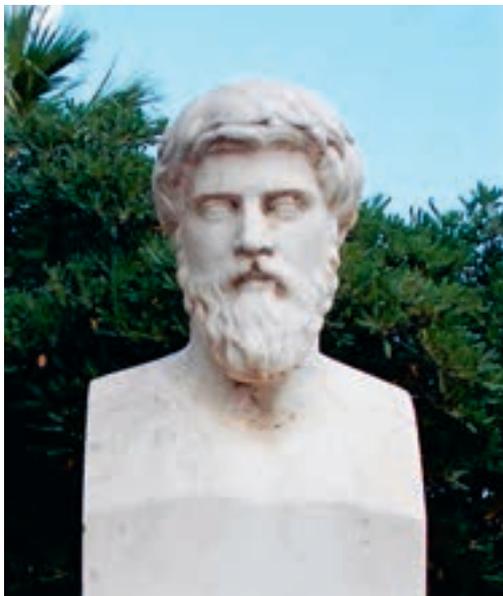
Der Erzähler, das war schon eine recht seltsame Person in doppelter Ausprägung. Ein solcher Erzähler saß auf seinem kleinen Teppich, manchmal auf seinem Takkhé oder Chapey [gitarrenähnliches Instrument aus Kambodscha] zupfend, neben einem Händler von Phaak und Milchreis [Phaak: thailändisches Gemüse]: Er erzählte die Geschichte vom Prinzen Rama und der schönen Sita mit dem Affen Hanuman. Oder er stand vielleicht vor dem großen Kamin eines Donjons [Wehrturms] und erzählte von den Abenteuern des Ritters Roland oder Iweins, des Löwenritters. Vielleicht trug er auch, neben einem Melonenverkäufer stehend, die Intrigen von Kolombine [weibliche Figur des italienischen Stegreiftheaters] und ihres Liebhabers vor. Oder es war sogar einer Ihrer Freunde, der, ein Glas in der Hand, für Ihre Gäste einmal mehr die letzte Version dieses berühmten Abenteurers zum Besten gab.

Die Kunst des Erzählers ist es, sich vor Ihnen zu

zweiteilen. Niemals wird er es Ihnen erlauben zu vergessen, daß *er* es ist, der zu Ihnen spricht. Aber im gleichen Augenblick möchte er mit seinen eigenen Blicken, seinen Händen, seiner Stimme, mit seiner Satzmelodie, den in der Schwebel gehaltenen Worten, erreichen, daß Sie ein Vorwissen von der Existenz des anderen bekommen, von dem er uns wohl zeigt, daß dieser gar nicht vorhanden ist. Er ahmt ihn nach, er zeichnet sein Bild, er suggeriert seine Anwesenheit. Er ist fast der andere, und in dem Augenblick, wo Sie im Begriff sind, sich einzufangen zu lassen, reicht eine kleine Handbewegung, ein Blick, eine Betonung, um das Spiel zu berichtigen: *Aber nein, verzeihen Sie bitte, das bin ich. Finden Sie nicht, daß ich gut war?*

Die Theaterwelt ist noch trügerischer. Selbst wenn die, die Sie hören und sehen Louis Jouvét, Michel Simon, Laurence Olivier oder Jeanne Moreau heißen, und Sie deren Gesicht und Stimme kennen, müssen Sie sie bzw. ihn vergessen. Sie selbst fordern das. Der Schauspieler ist nicht mehr er selbst. Er ist der andere. Es war Jouvét, der betonte: *Der Schauspieler, seine Natur, seine Berufung sollten leer, hohl, verfügbar, empfänglich, unbesetzt und bewohnbar sein.*

[Louis Jouvét (1887-1951) war Regisseur, Schauspieler und Bühnenbildner und gehört zu den bedeutendsten Vertretern des französischen Theaters



Plutarch (45-125 n. Chr.) in Chaeronea

im 20. Jahrhundert.]

Das Theater ist ein ständiger Betrug. Und es ist noch einmal Jouvét, der sagt: *Der Beruf des Schauspielers hat stets etwas Schmutziges.*

Sobald man nachforscht, versteht man gut, warum. Von Anfang an, seit der ersten Aufführung,

die uns überliefert ist, hat das Theater genauso den Argwohn wie das sinnliche Gefallen am Spiel hervorgerufen.

Kaum gab es das Theater, hat Plato es schon abgelehnt.

Es gibt sogar eine recht merkwürdige Anekdote von Plutarch [45-125 n. Chr., griechischer Philosoph], über die es sich lohnt, nachzudenken: Es ist jene Anekdote über den furchtbaren Zorn von Solon, jenem Staatsmann, der aus Athen die erste Demokratie gemacht hat [640-560 v. Chr., er gehört zu den Sieben Weisen Griechenlands]. Das Theater, im heutigen Sinne, existierte damals noch nicht. Die dionysischen Feste waren religiöse Riten, teils liturgisch, teils magisch mit einem großen Anteil kollektiver Hysterie. Wir sollten uns vor allem an Thespis erinnern, der wohl der erste Tragiker unserer westlichen Welt war. Noch vor Aischylos und Sophokles arrangierte er die ersten Schauspiele, bei denen Personen (ich komme darauf zurück), die Helden, „gespielt“ wurden, gespielt durch Darsteller, nach heutigem Sprachgebrauch Schauspieler, also Menschen, die hinter dem zurücktraten, den sie verkörpern sollten. Und um die Wirkung noch zu steigern, versah er sie mit Masken: den ersten Theatermasken überhaupt. Das war um 540 v. Christus.

Solon, der Denker, Staatsmann, unser erster Demokrat, Erfinder der bürgerlichen Rechte, näherte sich Thespis einmal nach einer Theateraufführung, beschimpfte ihn und fragte ihn zornig (ich zitiere Plutarch): *Ob er sich nicht schäme [Thespis], solche Lügen vorzubringen und das vor so vielen versammelten Menschen.*

So wurde also die erste Theateraufführung in unserer Geschichte sogleich als „Lüge“ bezeichnet. Solon hat vom ersten Augenblick an den Finger auf den Kern der Sache gelegt: das Theater ist zunächst Lüge und Betrug. Je besser es ist, umso mehr ist es Illusion, wie Pirre Corneille (1606-1682) sagt. Je falscher es ist, umso wahrer ist es. So war der Erzähler von der Frühgeschichte bis zum heutigen Tag jemand, der sagte: *Ich bin ich, und ich nehme Sie als Zeuge, daß ich nicht derjenige bin, den ich vorgebe zu sein.* Der Schauspieler verkündet – oder vielmehr – gibt zu verstehen: *Glauben Sie nicht, daß ich es bin, der spricht, er ist es. Selbst wenn Sie mich als Louis Jouvét erkennen, ich bin nicht mehr Louis Jouvét, ich bin Tartuffe oder Don Juan oder Docteur Knock.*

Die Fortsetzung folgt...

Musikaufführungen

MUSICA Bayreuth

I portentosi effetti della madre natura - Die wundersamen Wirkungen von Mutter Natur

von Giuseppe Scarlatti (1718-1777); Drama giocoso per musica, Libretto von Carlo Goldoni (1707-1793). UA: 1752, Venedig

Regie: Emmanuel Mouret, Ausstattung: David Faivre

Dirigent: Dorothee Oberlinger, Ensemble 1700

Solisten: Rupert Charlesworth (Celidoro, wahrer unerkannter König von Mallorca), Filippo Mineccia (Ruggiero, unrechtmäßiger König von Mallorca), Roberto Mameli (Lisaura, Gattin des Ruggiero), Benedetta Mazzucato (Cetronella, Schäferin), Maria Ladurner (Ruspolina), Niccolò Porcedda (Poponcino), Dana Marbach (Dorina, Schwester von Celidoro), Joao Fernandes (Calimone, alter Schäfer und Wärter)

Besuchte Aufführung: 9. Juli 2022 im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth

Kurzzinhalt

Jahrelang war Celidoro, der wirkliche König von Mallorca, in einem Verlies eingesperrt und unwissend seiner Herkunft von der Außenwelt isoliert. Plötzlich kann er in die Freiheit entkommen.

Alles ist ihm neu: Die Welt, die Menschen, die verwirrende Gegenwart der Frauen, und ständig kollidieren seine natürlichen Triebe mit rätselhaften Regeln. Jede Frau, die er trifft begehrt er - auch wenn sie bereits vergeben oder nicht interessiert ist. Nebenbei versucht der unrechtmäßige König von Mallorca Ruggiero seine drohende Entmachtung zu verhindern.

Nach zahlreichen Macht- und Liebesrängen finden sich gesellschaftliche Arrangements.

Aufführung

Der französische Filmemacher Emmanuel Mouret, dessen Film *Chronique d'une liaison passagère* in Cannes gezeigt wurde, versetzt die prätoristische Insel Mallorca mit Schäferinnen und Hirten in ein graues Großraumbüro mit Angestellten, Reinigungskräften und Sicherheitsdienst.

Gut, daß er nicht auf Jürgen Drews als heutigen König von Mallorca zurückgreift. Dafür erinnert Ruggiero an Stromberg mit seinen böartigen Tiraden als Bürovorsteher - seltsamerweise in Uniform. Das geht solange gut bis Celidoro im Trainingsanzug als Fremdkörper auftaucht und alle Regeln in Frage stellt. Erst als er an den Büroalltag angepaßt ist, kehrt wieder Ruhe und der Alltag ein.

Sänger und Orchester

Der wirkliche Hauptdarsteller als Ruggiero ist der

Altus Filippo Mineccia. Seine Haßtiraden explodieren auch musikalisch in den höchsten Tönen. Ein heutzutage immer noch seltenes Erlebnis, Männer mit Frauenstimme, die noch dazu bestens Koloraturen präsentieren können.

Ebenfalls ein Anziehungspunkt ist der mit liebenswertem Tenorschmelz und jugendlichem Charme gesegnete Rupert Charlesworth. Er stellt den Celidoro als nichtsahnend Ahnungslos dar, der im musikalischen Duett den musikalisch spannenden und hörenswerten Geschlechterkampf mit der Putzfrau Cetronella aufnimmt. Benedetta Mazzucato hält hier mit weichem, sehr anpassungsfähigem Mezzo dagegen.

Für die dramatischen Auftritte ist Lisaura als die gehörnte Gattin des Ruggiero zuständig. Roberta Mameli gestaltet diese Haßtiraden mal mit weinerlichem Temperament, mal mit feinen Legato oder traumhaft sicheren Höhen. Das Nachsehen wird Cetronellas bisheriger Geliebter haben, der Hausmeister Poponcino (Niccolò Porcedda). Das Schicksal einer soliden Baritonrolle. Maria Ladurner kennen wir als jugendliche Dramatische aus einigen Auftritten während der Gustav Kuhn-Ära in Erl (u.a. *Tosca*). Sie hat sich zu einem intensiven jugendlichen Sopran weiterentwickelt und geht als zupackende Ruspolina im Kampf um Celidoro leer aus. Etwas mehr Ausdruckskraft und Feuer hätte man dem Baßbariton João Fernandez als Wächter Calimone gewünscht.

Die solide Dana Marbach entpuppt sich als Celidoros Schwester Dorina und hat mit ihm einige dramaturgisch wichtige Auftritte.



Stefan Gloede / Musikfestspiele Potsdam

Dorothee Oberlinger und ihr diesmal 21köpfiges Ensemble 1700 können dank perfekter Abstimmung in den Proben einen rasanten Komödienabend auch instrumental entstehen lassen. Musikalisch spannend sind neben den stilistisch abwechslungsreich gestalteten Arien auch die Ensembles sowie Chöre gestaltet.

Der Schwerpunkt der Vor- und Zwischenspiele, die Emotionen wecken sollen, liegt auf Oboe und Fagott. Das geht bis zum obligatorischen *lieto fine*, wenn der Büroalltag in der allgemeinen Kaffeepause mit den dampfenden Bürotassen zurückkehrt.

Fazit

Dorothee Oberlinger, Dirigentin und neue Leiterin der Musikfestspiele Potsdam, hat dieses musikhistorisch sehr bedeutsame Werk mit schriftlichen Unterlagen aus den Bibliotheken in Wien und Wolfenbüttel in einer neuen kritische Ausgabe überarbeiten lassen und stellt diese nun selbst vor.

Bedeutsam ist die Ausgabe, auch wenn sie die Bedeutung Giuseppe Scarlattis wegen seiner Verwandtschaft mit den bekannteren Scarlattis umstritten ist, weil das Libretto von keinem Geringeren als vom venezianischen Komödienkönig Carlo Goldoni stammt. Der große Karnevalserfolg sprach sich herum und Friedrich der Große präsentierte sie am 16. Dezember 1763 für die erste Berliner Karnevalssaison nach dem Siebenjährigen Krieg. 1768 folgten dann Aufführungen im Schloßtheater des Neuen Palais in Potsdam.

Von hier ist es nur ein kleiner Schritt zu den bejubelten heiteren Vorstellungen der zwar nicht historisch korrekten Produktion des Jahres 2023, doch die Qualität des Librettos spricht für sich. Und natürlich die musikalische Umsetzung.

Oliver Hohlbach

Opern-Studien-Reise nach Bologna 2023

Liebe Musikfreunde!

Hiermit laden wir Sie zu einer Opernreise nach **Bologna** ein.

Wir werden die Oper *Le comte Ory* von Gioachino Rossini im Teatro Comunale Nuovo in Bologna besuchen. Der weltbekannte Regisseur Hugo De Ana hat sie für das Rossini-Festival in Pesaro 2022 inszeniert. De Ana gehört zu den größten Regisseuren der Welt.

Diese Oper *Le comte Ory* von Gioachino Rossini wird sehr selten in Deutschland gespielt.

Termin: 16. Oktober bis 20. Oktober 2023

Staatsoper Unter den Linden, Berlin

Daphne

von Richard Strauss (1864-1949), bukolische Tragödie in einem Akt, Libretto: Joseph Gregor, UA: 1938 Dresden

Regie: Romeo Castellucci

Dirigent: Thomas Guggeis, Staatskapelle und Staatsopernchor Berlin; Choreinstudierung: Martin Wright

Solisten: Vera-Lotte Boecker (Daphne), René Pape (Peneios), Anna Kissjudit (Gaea), Magnus Dietrich (Leukippos), Pavel Černoch (Apollo) u.v.a. Romeo Castellucci (Inszenierung, Bühnenbild, Kostüme, Licht), Evelin Facchini (Choreographie) und viele Mitarbeiter

Besuchte Aufführung: 19. Februar 2023 (Premiere)

Kurzzinhalt

Daphne, Tochter der Gaea und des Fischers Peneios, weilt am Abend des Dionysosfestes bei ihrem Lieblingsbaum. Sie fühlt sich den Pflanzen stärker verbunden als den Menschen. Ihr Vater ruft die Schäfer mit einem Horn zum Fest, das dem Rausch und der Zeugung gewidmet ist.

Unter ihnen befindet sich Leukippos, den Daphne seit ihrer Kindheit kennt und der sie nun als erwachsener Mann zu begehren beginnt.

Daphne weist ihn zurück. Zwei Mägde überreden ihn, sich in Frauenkleidern unter die Feiernden zu mischen, um seine Annäherungsversuche fortsetzen zu können. Unterdessen erscheint Apollo als Hirte verkleidet, der Daphne ebenfalls begehrt und sie mit einem Kuß erschreckt. Er ist eifersüchtig auf Leukippos, den er demaskiert und dem er vorwirft, das Fest des Dionysos entweicht zu haben, gibt sich als Phöbus Apollo zu erkennen und tötet Leukippos mit einem Blitz.

Von Reue geplagt bittet er daraufhin den Göttervater Zeus, Leukippos unter die Götter zu versetzen und Daphne ihren Wunsch, eins mit den von ihr am meisten geliebten Geschöpfen zu werden, zu erfüllen. Sie verwandelt sich in einen Lorbeerbaum.

Aufführung

Schon beim ersten Blick auf die Bühne wurde deutlich, daß es sich die Regie zum Ziel gesetzt hatte, das Werk gehörig gegen den Strich zu bürsten. Statt einer heißen, trockenen, griechischen Landschaft befinden wir uns in einer arktischen Polarnacht.

Es schneit ständig, die Bühne ist dunkel – auch wenn die Beleuchtung sich häufig stimmungsvoll ändert und ein paar Polarlichter angedeutet werden – und die Akteure laufen in dicker Winterbekleidung herum, mit einer Ausnahme: Daphne entledigt sich bereits bei ihrem ersten Monolog ihrer Kleider und singt dann fast den ganzen Abend

über in Unterwäsche.

Apollo entsteigt einem klassischen Relief, das sich aus dem Schnee erhebt, die Fischer um Peneios angeln auf dem Eis und rituelle Handlungen werden mit wenigen Requisiten nur angedeutet. So liegt Daphne während der Dionysosfeier auf einem schlichten weißen Altar und scheint zu bluten, der enttarnte Leukippos wird mit einem Kanister Blut übergossen, der auf einer Säule auf ihn im Vordergrund wartet, die Männer wappnen sich für die Zeremonie mit Thyrsosstäben und Daphnes Begegnung mit Apollo gipfelt im Tausch seines weißen Mantels, den er ihr überzieht.

Das entscheidende Requisit, der Baum, der Daphnes bester Freund ist, ist ein dürres, kahles Gewächs, das sie am Ende der Oper ausreißt und das im Zentrum der Bühne schweben bleibt, während sie sich bei ihrer Verwandlung mit dunkler Farbe einreibt und im Schnee vergräbt.

Die Choreographie der Chöre war beweglich. Allerdings sangen die Solisten häufig nach Art von Konzertsängern nebeneinander stehend frontal ins Publikum hinein.

Bei der Bühnentechnik kam es an diesem Abend zu ein paar Zwischenfällen. Mitunter polterte es laut im Hintergrund und beim ersten Vorhang nach dem Stück hatten die Bühnentechniker es noch nicht geschafft, die Szene zu verlassen.

Sänger und Orchester

Das üppige, ständig changierende, farbige Orchester und die dunkle, an Farben arme und monotone Bühne stehen in seltsamem Kontrast zueinander. Thomas Guggeis dirigierte die Staatskapelle sicher und präsentierte viele klanglich schön austarierte Passagen. Doch war das großbesetzte Orchester stellenweise zu laut für die Sänger.

Vera-Lotte Boecker hat eine jugendliche, bewegliche Stimme von großer Strahlkraft, mit der sie ihre exzeptionell anspruchsvolle Partie mit scheinbarer

Leichtigkeit meisterte. Darstellerisch war ihr Vortrag ebenso beweglich und engagiert, und sie trug mit ihrer Leistung die nicht gerade verständliche Handlung, die an diesem Abend dem Publikum präsentiert wurde. René Pape gab einen erhabenen über die Szene schreitenden und stimmlich vollen Peneios. Seine Leistung wurde allerdings von Anna Kissjudit als Gaea in den Schatten gestellt. Ihre tiefen Brusttöne waren unglaublich voluminös und standen klanglich klar über dem Orchester. Magnus Dietrich (Leukippos) sang und spielte

schwer verständliche Oper zu bringen, lud man sie mit zusätzlichen Symbolen und Bedeutungsebenen auf. Der dunklen Szene entsprach an diesem Abend der dunkle Sinn der Inszenierung. Das ist nicht immer von Schaden und ließ einige ergreifende Momente – den Auftritt Apollos und seine Begegnung mit Daphne etwa – entstehen. Dann gab es aber auch ein paar Einfälle, die überaus schlicht und plakativ daher kamen, etwa Daphnes an den Gekreuzigten erinnernde Seitenwunde, die thematisch ziemlich deplaziert war, oder (unfrei-



*Pavel Černoch (Apollo), René Pape (Peneios), Anna Kissjudit (Gaea), Herren des Staatsoperchors
Bild: Monika Rittershaus*

kraftvoll und mit großer Hingabe. Seine Stimme hat eine schöne Spitze, die Pavel Černoch (Apollo) ein wenig fehlt. Auch wenn er keine kleine Stimme hat, klang sie doch über weite Strecken etwas verschleiert. Darstellerisch ist er hingegen eine eindrucksvolle Erscheinung. Der Text war bei den Männern recht schlecht zu verstehen, was aber auch zu einem guten Teil der Komposition geschuldet sein dürfte.

Fazit

Den ausbleibenden Erfolg von Strauss' *Daphne* hat man oft dem Libretto angelastet. Man kann die recht statuarische Dramaturgie, die gestelzte Sprache oder auch die nicht sonderlich stringente Entwicklung der Handlung in der Tat kritisch sehen. Statt jedoch zu versuchen, Klarheit in diese

willig?) komische Momente, etwa, wenn Daphne dem vom Blitz getroffenen Leukippos eine Herz-Lungen-Massage verpaßt. Es mag dieser Inszenierung eine tiefgründige einheitliche Idee zugrunde liegen. Erschlossen hat sie sich mir in dem Falle aber nicht.

Dadurch, daß die Handlung recht schemenhaft bleibt – sowohl inhaltlich als auch visuell –, tritt die Musik umso stärker in den Vordergrund. Das ist vielleicht der größte Verdienst dieser Aufführung, der Musik den Vortritt zu lassen, denn die Qualität der musikalischen Darbietungen ließ die Schönheit dieses Spätwerkes voll zur Geltung kommen.

Dr. Martin Knust

Helena Citrónová

von Somtow Sucharitkul, geb. 1952, Oper in zwei Akten und zwölf betitelten Nummern, Libretto: S.P. Somtow nach der Lebensgeschichte von Helena Citronova, Deutsch von Karen Schur-Narula, Lothar Krause, Ivo Hentschel und Markus Gruber, UA: 2020 Bangkok, Europäische Erstaufführung in deutscher Sprache: 29. Oktober 2022 Hof

Regie: Lothar Krause, Bühne und Kostüme: Annette Mahlendorf

Musikalische Leitung: Ivo Hentschel, Hofer Symphoniker, Opernchor (Chorleitung: Roman David Rothenaicher, Lucia Birzer)

Solisten: Inga Lisa Lehr (Helena Citronova), Yvonne Prentki (Zdenka), Stefanie Rhaue (Rozina, Mutter von Franz Wunsch), Markus Gruber (Franz Wunsch), Hans-Georg Priese (Oskar), Marian Müller (Janek, Hauptmann der SS), Thilo Andersson (KZ-Arzt, SS-Aufseher), Hans-Peter Pollmer (Alter Mann, SS-Aufseher), u.a.

Besuchte Aufführung: 20. November 2022

Kurzinhalt

Auschwitz 1942: Züge aus ganz Europa rattern in das berüchtigte Todeslager. Unter den Zwangsarbeitern ist eine junge slowakische Jüdin: Helena Citrónová. Als veranlaßt wird, daß die junge Frau ein Geburtstagsständchen für den SS-Aufseher Franz Wunsch singen soll, ist dieser ganz fasziniert und gebannt. Was erst ein Kampf ums nackte Überleben ist, entwickelt sich zunehmend zu einer verbotenen Liebe in Auschwitz – einem der menschenverachtendsten Orte der Welt.

Die Beziehung wird entdeckt: Helena wird gefoltert, Franz wird verhört, soll nur degradiert werden. Beide gestehen nichts. Am 18. Januar 1945 wird Auschwitz geräumt, Helena und ihre Schwester gehen auf den Todesmarsch.

Es kommt zum letzten Treffen in Wien. Hier weicht der Komponist von der wahren Geschichte ab. Das Treffen findet bei Franz Wunsch zu Hause statt, begleitet von fröhlichem Kaffeestauben. Helena beschließt, daß sie nichts vergessen kann und die Liebe stumm bleiben muß. Sie wandert über die Slowakei nach Israel aus und stirbt dort 2007.

Das wahre letzte Treffen (und einzige nach 1945) findet 1972 im zweiten Wiener Auschwitz-Prozeß statt. Helena berichtet die Geschichte und sagt zu Gunsten von Franz Wunsch aus. Franz Wunsch wird wegen Verjährung freigesprochen. Er stirbt 2009.

Aufführung

Die Hofer Aufführung gerät spannend, eben weil sie sich mit der Darstellung von Grausamkeiten zurück hält. Annette Mahlendorf hat auf der quälend langsam rotierenden Drehscheibe ein Bühnenbild mit Nischen und Lichtplätzen gebaut, ein Klavier

eingezwängt zwischen die Kofferstapel, beschriftet mit den Namen der Opfer, das Bedrohung und Angst ohne Dreck, Blut und Gewalt zeigt. Immer wieder blickt man durch den Stacheldrahtzaun in das Lager, in dessen dunklen Nischen sich die Menschlichkeit trotz eines unmenschlichen Dauerdrucks ihren schmalen Weg bahnt. In diesem Ambiente muß Lothar Krause zu keinen groben Mitteln greifen, um den Geruch von Gewalt und Tod zu zeigen.

Sänger und Orchester

Der in Thailand gefeierte Komponist Somtow Sucharitkul bewegt sich mit einer Musik zwischen Richard Strauss, Gustav Mahler, Atonalität, Zwölftontechnik und Bernard Herrmann (Komponist vieler Hitchcock-Filmmusiken), kombiniert es mit dem ganz eigenen Klang des Klezmer, vermittelt dabei die Dunkelheit des Holocaust.

Markus Gruber modelliert die psychisch komplizierte Partie des Franz Wunsch mit charakterisierend rauchiger Stimme auch für die ihm zugeordneten Kantilenen. Er bewegt sich eindrucksvoll auf dem hochgespannten Trapez zwischen den Gewaltbefugnissen des Aufsehers und drängenden Gefühlen.

Inga Lisa Lehr hat die Rolle der Helena als Charakterrolle entwickelt. Sie singt mit einem leichten, in allen Lagen strahlenden und unangestregten Sopran ohne vokale Leidensmiene und erblüht aus innerer Verzweiflung und Haß zu einer in sich ruhenden Person. Das macht Helena zu einer Lichtgestalt der menschlichen Entwicklung bis zur letzten Begegnung mit Franz nach dem Zweiten Weltkrieg in Wien.

Hans-Georg Priese (mit einer anspruchsvollen Tenor-Partie!), Marian Müller, Thilo Andersson und

Hans-Peter Pollmer als Wachleute zeigen bei ihren administrativen Tätlichkeiten im Lageralltag, wie die Gewohnheit den Abstumpfungsprozeß fördert und zur Brutalität führt. Yvonne Prentki und Stefanie Rhaue stehen für die Opfer. Die Musik erweist sich deshalb nicht als Narkotikum, sondern als Bewußtseinsgift.

Helena Citrónová. Die Überwindung des Hasses wird und bleibt zentrale Aussage und Wirkung dieser Oper.

Sicherlich, szenisch muß man abstrahieren, eine Selektion an der Rampe, das Antreten am Appellplatz, die Duschen mit dem Einwurf von Zyklon B, der Verbrennungsofen mit dem süßlichen Qualm



*Inga Lisa Lehr (Helena Citrónová), Markus Gruber (Franz Wunsch), Ensemble
Bild: H. Dietz/Fotografie, Hof*

Unter Ivo Hentschel werden die großen Momente dieser komplexen Komposition mit großer Genauigkeit und eindrucksvoller Orchesterwirkung gespielt. Die fesselnde Wirkung dieses Stückes entfaltet sich im Laufe der Zeit, die Präzision im Zusammenspiel der einzelnen Stimmgruppen, die nicht einfachen Klangwelten Sucharitkuls, seine musikalischen Kreationen wurden von Hentschel mit dem Orchester mit viel Einsatz erarbeitet. Besonders die etwas höheren musikalischen Ansprüche an die beiden Hauptdarsteller sind bei ihm in den richtigen Händen.

Fazit

Dem Theater Hof gelingt der große Wurf! Die musikalische Umsetzung der anspruchsvollen, von modern über Klezmer bis klassisch reichenden Komposition gelingt - auch dank der großartigen Leistung aller Sängerdarsteller - eindrucksvoll. Besonders erwähnenswert der nachvollziehbare charakterliche Wandel von Franz Wunsch und auch

aus dem Schlot, kann man nicht angemessen auf die Bühne bringen, das Grauen kann man nur andeuten. Auch durch diese Reduktion überzeugt die Produktion und entwickelt so die entsprechende Wirkung.

Angemessen dazu die Darstellung der wenigen glücklichen Momente, die mehr als innerliche Gefühle dargestellt werden.

Genauso angemessen die Reaktion des Publikums, eine solch gelungene Aufarbeitung der Geschichte kann man nicht lauthals feiern, dennoch kommt die volle Zufriedenheit des Publikums zum Ausdruck.

Oliver Hohlbach

Innsbrucker Festwochen der Alten Musik 2022

Silla

von Carl Heinrich Graun (1703-1759), *Dramma per musica* in 3 Akten, Libretto von Friedrich II., geschrieben in französischer Sprache, in italienische Verse übertragen von Giovanni Pietro Tagliazucchi, aufgeführt in italienischer Sprache nach der Praktischen Urtext-Ausgabe von Roland Steinfeld, UA: Berlin, königliches Opernhaus, 27. März 1753

Regie: Georg Quander, Bühne und Kostüme: Julia Dietrich, Coro Maghini (Einstudierung: Claudio Chiavazza)

Dirigent: Alessandro De Marchi, Innsbrucker Festwochenorchester

Solisten: Bejun Mehta (Silla, Diktator), Valer Sabadus (Metello, Ratsherr), Hagen Matzeit (Lentulo, Ratsherr), Samuel Mariño (Postumio, Ratsherr), Eleonora Bellocci (Ottavia, versprochene Braut des Postumio), Roberta Invernizzi (Fulvia, Mutter der Ottavia), Mert Süngü (Crisogono, Freiglassener)

Besuchte Aufführung: 9. August 2022 (Tiroler Landestheater, Großes Haus)

Vorbemerkung

Innsbruck, die drittgrößte Stadt Österreichs, ist Einstiegspunkt zum Brenner an der Inntalautobahn, die Tiroler Küche ist überall empfehlenswert und bezahlbar. Seit 2010 ist Alessandro De Marchi Leiter der *Innsbrucker Festwochen der Alten Musik*, von 1997 bis 2009 war René Jacobs der Leiter. Ab 2023 wird die bisherige Betriebsdirektorin Eva-Maria Sens die Nachfolge antreten.

Die musikalische Leitung wird jedes Jahr wechseln. Das betrifft auch die Jurorentätigkeit für den Internationalen Cesti-Gesangswettbewerb für Barockoper. Dieser Wettbewerb fördert den dringend benötigten Nachwuchs an Barockstimmen – schon um den Eigenbedarf decken zu können: einer der Preise ist ein Auftritt im nächsten Jahr in Innsbruck.

Normalerweise werden die Opernproduktionen im Landestheater aufgeführt – ein historisierender Prachtbau direkt gegenüber der Hofburg. Viele Vorstellungen finden im benachbarten *Haus der Musik* statt. In diesem Kulturkomplex sind die beiden Säle der große Wurf. Im „Großen Saal“, einem holzvertäfelten Schuh-Karton, ist die Akustik ein großer Wurf. Das Orchesterpodium kann entfernt werden, um eine eingeschränkte Spielfläche zu schaffen, die fast ohne Bühnentechnik, dafür aber mit Beleuchtung, die Anforderungen zumindest erfüllen mag. Das große gläserne Panoramafenster kann mit Kulissen verdeckt werden, so sieht man die großen Buchen davor nicht mehr. Der „Kammermusiksaal“ ist ähnlich aufgebaut, ist aber etwas kleiner. Für die Pausen ist eine Gastronomie im Gebäude. Das Restaurant „Das Brahm“ orientiert sich nicht immer an den Spielzeiten, die Küche ist aber ausgezeichnet. Ein Zeichen von Normalität: Tu felix Austria.....

Kurzzinhalt

Der römische Diktator Sulla (hier Silla genannt) ist zum Dank für die Beendigung des römischen Bürgerkrieges zum Diktator auf Lebenszeit mit unbeschränkter Macht ernannt worden. Als Anerkennung soll er einen Triumphzug erhalten - und Ottavia als Gattin. Diese ist jedoch dem Postumio versprochen, der von dem Diktator mit gezücktem Dolch ihre Herausgabe fordert. Er wird verhaftet und mit dem Tode bedroht.

Der Diktator Sulla erkennt den Mißbrauch seiner Macht und da das römische Imperium nach innen und außen befriedet ist, legt er die Macht wieder in die Hände des römischen Senats.

Aufführung, Sänger und Orchester

Das Regie-Team um Georg Quander verzichtet auf eine offene Modernisierung des Stückes und beläßt es in seiner Zeit, ohne dabei einen historisierenden Ansatz zu wählen. So wirken die opulenten Kostüme, für die sich Julia Dietrich verantwortlich zeichnet, einerseits nicht wirklich antik, andererseits aber auch nicht barock, sondern stellen einen heutigen modischen Blick auf die Antike dar.

Ähnliches gilt für die Bühnenbilder. Das Haus der Fulvia und Ottavia mutet mit seinen farbigen Wänden wie eine römische Villa an, samt klassischer Marmor-Statue in zentraler Position.

Der Palast des Sulla erinnert mit dem detaillierten Bühnenprospekt eher an barocke Moden. Zwei geschwungene Treppen, die einen Thron einrahmen, fangen in der Marmoroptik mit den dahinter auf einem weiteren großartigen Prospekt abgebildeten antiken Überresten, einen Hauch vom Forum Romanum ein.

Nur der Chor, der das Volk verkörpert, scheint aus einer modernen Zeit zu stammen und bewegt sich

in der Art von Museumsbesuchern durch die Bühnenbilder. Im dritten Akt steht dann eine riesige Büste des Diktators auf der Bühne. Bei ihr sucht Silla in seinem großen Monolog des dritten Akts gewissermaßen Rat, wie er sich jetzt verhalten soll, und behängt sie mit seinem roten Umhang, wenn er die Entscheidung getroffen hat, die Macht abzugeben. Ottavia ist es schließlich, die sich diesen Umhang nimmt. Gemeinsam mit Postumio leitet sie so gewissermaßen eine neue Zeit ein. Crisogono wirkt mit seinen langen weißen Haaren wie eine Art böser Zauberer, der Sillas Sinne verwirrt und damit der eigentliche Bösewicht der Oper ist.

Für die eindrucksvolle Musik ist in Innsbruck ein herausragendes Ensemble zusammengestellt worden.

Allein vier Countertenöre stellen unter Beweis, wie vielfältig die Schattierungen in diesem Genre

Monolog im dritten Akt *Ab Metello ha ragion - Ach Metello hat recht*, wenn er vor dem bevorstehenden Triumph auf dem Forum eine Entscheidung treffen muß.

Valer Sabadus verfügt als Metello über höchste Töne (man könnte ihn auch als Sopranisten bezeichnen) und begeistert mit halsbrecherischen Koloraturen in großer Beweglichkeit. Ihm nimmt man den treuen Gefolgsmann wunderbar ab.

Hagen Matzeit gestaltet den erfahrenen Lentulo als altgedienten Countertenor mit einer butterweich leuchtenden Mittellage, der über eine gewisse Weisheit verfügt.

Samuel Mariño glänzt als jugendlicher Liebhaber. Postumio mit nahezu engelsgleichen Höhen, die eine schier unglaubliche Klarheit besitzen, aber auch den ungestümen Charakter der Figur unterstreichen.



Bejun Mehta (*Silla*), Eleonora Belloci (*Ottavia*)
Bild: Birgit Gussler

mittlerweile sind. Da ist zunächst Bejun Mehta in der Titelpartie zu nennen, der zwischen sehr weichen hohen Tönen und dramatischen Schärfe zu chargieren weiß. So zeichnet er den Diktator in seiner ganzen Vielschichtigkeit. Man nimmt ihm den verliebten Mann genauso ab wie den gnadenlosen Tyrannen, der um jeden Preis seine Wünsche durchsetzen will. Großartig interpretiert er den

Doch auch die übrigen Partien können problemlos mit diesem hohen Niveau mithalten. Eleonora Belloci begeistert als kämpferische Ottavia mit flexiblen Koloraturen und enormer Strahlkraft in den Höhen. Im Zusammenspiel mit Mariño zeigt ihr jugendlicher lyrischer Koloratursopran eine Innigkeit, die die Liebe zwischen diesen beiden Figuren spürbar macht, während sie Silla gegenüber sehr

widerspenstige Töne anschlägt und sich von seiner Macht nicht einschüchtern läßt. Ein weiterer Höhepunkt ist ihre große Arie *Parmi...ab no!...pur troppo oh Dio! - Es scheint...ach nein...oh Gott!*, in der Ottavia eine Vision des sterbenden Postumio hat. Während das Bühnenbild in rotes Licht getaucht wird, punktet Bellocchi mit dramatischer Interpretation. Roberta Invernizzi legt die Partie ihrer Mutter Fulvia recht taktierend an. Fulvia hat durch den Verlust ihres Gatten am eigenen Leib zu spüren bekommen, was es bedeutet, sich Silla zu widersetzen. Mit beweglichem Sopran versucht sie, ständig zwischen dem Diktator und ihrer Tochter zu vermitteln.

Mert Süngü gestaltet den Bösewicht Crisogono mit diabolischem Spiel und kraftvollem Tenor, der in den tenoralen Höhen von der schönen baritonale Mittellage manchmal nur gepreßt ankommt.

Leicht gesagt – leicht gemacht dank der befeuertem Leitung von Alessandro de Marchi und seines freudvoll farbigen spannungsgeladenen Festwochenorchesters. So kann sich das Innsbrucker Festival über einen weiteren Ausgrabungshit freuen.

Fazit

Vier Stunden Barock-Oper können opulent und bildgewaltig sein. Vielleicht auch etwas zu statisch. Die Inszenierung und die musikalische Umsetzung – eigentlich ein Gipfeltreffen von vier herausragenden Countertenören – erlauben keinerlei Anlaß zur Kritik, sondern wecken den Wunsch, mehr von diesem heute weithin unbekanntem Komponisten zu hören, schon die Hofkomponisten um Friedrich den Großen verdienen mehr Beachtung.

Zwei weitere Vorstellungen dieser Produktion finden am 7. und 9. April 2023 bei dem Kooperationspartner *Osterfestspiele Schloß Rheinsberg* statt. Dort lebte Friedrich bis zu seiner Thronbesteigung. Das von ihm verfaßte Libretto weist auf die interessante Parallele zwischen Lucius Cornelius Sulla und seinem Verständnis seiner eigenen Rolle als „erster Diener des Staates“ hin: In Krisenzeiten ist alles erlaubt, sobald man jedoch seine Vorteile dem Gesamtwohl vorzieht, muß man zurückstehen. Das erfreute Publikum in Innsbruck dankt der beeindruckenden Produktion mit langem und lautstarkem Applaus.

Oliver Hohlbach

Oper Köln

La Cenerentola ossia - La bontà in trionfo

von Gioachino Rossini (1792-1868) Drama giocoso nach Charles Perrault, Libretto: Jacopo Ferretti, UA: 25. Januar 1817, Teatro Valle, Rom

Regie: Cecilia Ligorio, Bühne: Gregorio Zurla, Kostüme: Vera Pierantoni Giua

Dirigent: Matteo Beltrami und das Gürzenich-Orchester Köln

Solisten: Adriana Bastidas-Gamboa (Angelina), Pablo Martinez (Don Ramiro), Wolfgang Stefan Schwaiger (Dandini), Omar Montanari (Don Magnifico), Jennifer Zein (Clorinda), Charlotte Quadt (Tisbe), Christoph Seidl (Alidoro)

Besuchte Aufführung: 17. Dezember 2022 (Premiere)

Kurzinhalt

Die junge Angelina lebt als Stieftochter von Don Magnifico wie eine Dienstmagd mit ihren Stiefschwestern Clorinda und Tisbe zusammen. In den Kleidern seines Dieners Dandini trifft Prinz Don Ramiro auf die Stieftochter Angelina und ist sofort von ihr angetan. Auch sie erwidert diese Gefühle. Durch Alidoros Hilfe kann Angelina als Unbekannte am Ball des Prinzen teilnehmen. Währenddessen setzen ihre Stiefschwestern alles daran, den vermeintlichen Prinzen zu verführen und für sich zu gewinnen.

Als Dandini in Verkleidung von Don Ramiro um sie wirbt, weist sie ihn ab, da sie in seinen Diener,

eben den Prinz, verliebt ist. Dadurch ist Ramiro von der Aufrichtigkeit ihrer Gefühle überzeugt. Als Erkennungszeichen übergibt Angelina ihm einen Armreif, mit dem er sie wiederfinden soll.

Das glückliche Ende naht: Don Ramiro findet Angelina wieder und macht sie zu seiner wahren Prinzessin. Angelina vergibt ihrem Stiefvater und ihren Stiefschwestern.

Aufführung

Bühnenbild und Kostüme sind von Revuefilmen aus den 1940er und 1950er Jahren inspiriert. Zu Beginn zeigt die Bühne das Innere eines Hauses mit Mustertapete, Sofa und Fenstern. Später verwandelt sich das Geschehen in eine Tanzbühne,

wie man sie aus Hollywood-Tanzfilmen kennt. Die großen leuchtenden Buchstaben PALACE sind auf der Bühne aufgestellt und Spiegel im Hintergrund angebracht.

Die Kostüme sind an die 1940er Jahre angelehnt: die Stiefschwestern tragen auffällige Abendgarderobe mit figurbetonten knöchellangen Tanzkleidern in Schwarz und Gold, Angelina ein weißes Satinkleid, die Herren elegante, dandyhafte Anzüge. Die Szenen werden von einem Tanzensemble aus sechs Männern mit zeitgenössischen Tanzeinlagen begleitet. Das verleiht der gesamten Inszenierung eine Leichtigkeit und Eleganz, wie man sie aus Tanzfilmen mit Fred Astaire oder Judy Garland kennt.

Sänger und Orchester

Die Ouvertüre wird von Matteo Beltrami mit einem vorsichtigen und sehr feinteiligen Dirigat er-

Dabei überzeugen sie gleichzeitig durch hysterisches Schauspiel, räkeln sich auf dem Sofa, werfen sich dem Prinzen sowie ihrem Vater um den Hals, schreien und geifern auf der Bühne, was das Zeug hält.

Adriana Bastidas-Gamboa (Angelina) bildet mit ihrem dunklen Mezzosopran dazu ein Gegengewicht. Sie singt mit einer schweren und düsteren Betonung, schafft es aber auch in den Höhen zu brillieren und ihren Sopran an- und abschwellen zu lassen. Die Verzweiflung ihrer Situation bringt sie im ersten Akt durch eine zarte Betonung in *sotto voce* besonders gut zum Ausdruck.

Der italienische Bariton Omar Montanari (Don Magnifico) besticht durch seine unglaublich flexible Stimme, die er sowohl im Parlandostil sehr gut einsetzt, als auch in den Spitzentönen zu großem Volumen anschwellen läßt. Mit seiner klaren Stimme ist er besonders in den schnellen Arien ein Ge-



*Herrenchor der Oper Köln, Tänzer, Omar Montanari (Don Magnifico)
Bild: Matthias Jung*

öffnet. Dabei legt er sehr viel Wert darauf, auch die kleinen rhythmischen Bewegungen hervorzuheben und schafft durch diese Präzision in allen Instrumenten einen spielerischen und glanzvollen Klang. Jennifer Zein (Clorinda) und Charlotte Quadt (Tisbe) singen beide mit einem hellen, koketten Sopran, den sie ihren Rollen entsprechend gekonnt ausdrucksstark überspitzt zur Geltung bringen.

nuß: den Wettbewerb im Schnellsprechen gewinnt er dank seiner rhythmischen Präzision und der klaren Artikulation. Schauspielerisch betont er den Stiefvater durch überzogene Gesten als Fiesling und Trunkenbold und sorgt so für einige Lacher. Pablo Martinez' (Don Ramiro) Tenor hat ein helles, fast schon zerbrechliches Timbre, was sehr gut zu seiner Rolle als verliebter Prinz paßt. Im Belcantostil singt er sich durch die Arien und legt dabei

sehr viel Wert auf romantische Töne und emotionale Raffinessen.

Wolfgang Stefan Schwaiger (Dandini) füllt mit seinem voluminösen, sehr klaren Baß den Raum und beherrscht dabei besonders durch seine technische Sicherheit sowohl die lauten als auch die leisen Partien. Während der Arien stolziert er tänzerisch über die Bühne, und man erinnert sich dabei an Fred Astaire. Christoph Seidl (Alidoro) gibt mit seinem warmen Baß eine väterliche Figur für Angelina ab und betont dies auch durch seine Gestik, indem er sie in den Arm nimmt, tröstet, wobei sein Baß in sanften Tönen erklingt.

Fazit

Bei einer dermaßen gelungenen Aufführung bleibt nicht viel mehr zu sagen als "wow" auszurufen.

Neben der großartigen musikalischen Leistung ist sowohl die Wahl des Bühnenbildes, der Kostüme, der Tanzeinlagen und der schauspielerischen Darbietung einfach gelungen. Publikumsлюбlinge sind neben Adriana Bastidas Gamboa, Pablo Martinez und Omar Montanari, vor allem die Tänzer, die dem Abend einen besonderen Glanz verleihen. Einfach alles zum Genießen!

Melanie Joannidis

CD-Besprechungen

Salomé Gasselín

Violo de gambe, Récit



S. Gasselín, Violo de gambe
Label: Mirare
3760127226253

Diese CD eines in Deutschland ziemlich unbeachteten Labels fasziniert vom ersten Hören an. Es sind nicht die hier weitgehend unbekannt Kompositionen wie Jacques Boyvin, Henry Dumont, die den Hörer überraschen, es sind die kaum auf diese Art gekannten Klänge der Violen (Bratschen). Sie sind außergewöhnlich sonor und von unerwartet tiefem Klang, sie dringen aber ungemein wohlthuend in unser Ohr. Man ist gebannt von den meist zwei bis vier Minuten langen Musikstücken und nimmt sie mit Überraschung und Spannung wahr.

Hinzu kommt ein Musikvortrag auf sehr hohem Niveau. All das fesselt den Hörer bis zum Ende. Es ist auch der Wechsel der Instrumente, der hier eine Rolle spielt. Wir hören neben Viola auch Cembalo und Orgel. Auf diese Art ist der Musikeindruck sehr farbig. Für alle, die nach variablem Rhythmus und überraschenden Klängen begierig sind, ist das Hören dieser CD ein Fest.

Über manche Details wird man von dem von Salomé Gasselín verfaßten Text des Booklets unterrichtet. Die Texte sind leider nur in Französisch und Englisch. Gerade für die Deutschen ist das zu bedauern, denn nicht jeder Melomane versteht Englisch oder gar Französisch.

Man sollte hier festhalten, daß man durch das Hören dieser CD sein akustisches Vorstellungsvermögen und seine Kenntnisse der französischen Musikliteratur sehr erweitern kann. Vielleicht macht sich der wißbegierige Hörer doch die Mühe und läßt sich den Text von einem der heutigen Übersetzungsmaschinen des Internet ins Deutsche übersetzen, er wird es nicht bereuen.

Auch sind die Kompositionen insgesamt ein Gewinn. Unsere Kenntnis ist ja durch die Vergleichsweise viel über die Musik der Romantik geschrieben worden. Daher ist es eigentlich erforderlich, daß wir mit neuen Klängen, unbekannter Literatur und wichtigen französischen Komponisten bekannt gemacht werden.

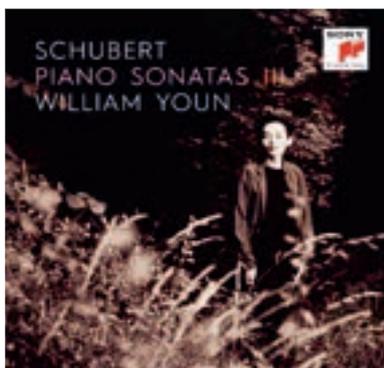
Unserem Magazin wurde diese CD zugesandt, wir können dankbar dafür sein, eine so unbekannt Musik zu entdecken.

Wer also auf der Suche nach neuen Klängen, neu-

er Literatur und unbekanntem Komponisten ist, ist hier an der richtigen Adresse und sollte nicht zögern, sich diese CD zuzulegen. Zu beziehen ist die CD bei www.mirare.fr in Österreich. Sollten irgendwelche Schwierigkeiten auftauchen, können Sie sich an unser Magazin wenden. Wir helfen Ihnen gern weiter.

Dr. Olaf Zenner

Franz Schubert (1797-1828) Klaviersonaten III



William Youn, Klavier

Label: SONY CLASSICAL

19658710602

Recherchiert man über Schuberts Biographie, so werden immer zwei Dinge in den Vordergrund gestellt: Zum einen ist er der Begründer des romantischen Kunstliedes – über 600 hat er geschrieben, oft mehrere an einem Tag.

Zum anderen hat er gerne ein geselliges Leben geführt, manches Mal soll er sogar eine Zeche im Wirtshaus mit einem schnell geschriebenen Lied bezahlt haben. Seine vorgesehene Stelle als Leh-

rer lag ihm nicht, aber mit seinem freien Künstlerdasein konnte er kaum seinen Lebensunterhalt bestreiten, da sich seine Kompositionen nicht gut verkauften. Er wohnte in ziemlicher Armut, quasi als Untermieter bei einem Freund, später bei seinem Bruder, hinzu kam seine unheilbare Krankheit.

Schuberts Klaviersonaten treten hinter dem umfangreichen Liedwerk, aber auch hinter seinen Orchesterkompositionen in ihrer Bekanntheit zurück. Natürlich gibt es Gesamteinspielungen mit namhaften Frauen und Männern. Seit 2020 hat sich der koreanische Pianist William Youn die Klaviersonaten vorgenommen und Ende 2022 sein drittes Album herausgebracht.

Er entdeckte schon im Kindergarten das Klavier für sich, begann mit 13 Jahren ein Klavierstudium in Boston, später setzte er dieses in Hannover fort und lebt aktuell seit etlichen Jahren in München.

Von der Presse wird er für seine hervorragende Anschlagtechnik ebenso gelobt wie für sein gefühlsvolles Spiel.

Sicher kommt es nicht von ungefähr, daß der Booklet-Text überschrieben ist *Singende Stimmen*, denn Schubert äußerte sich selber nach einer Aufführung seiner A-moll-Sonate, die auf der CD als erstes zu hören ist:

Einige versicherten mir, dass die Tasten unter meinen Händen zu singenden Stimmen würden, welches, wenn es wahr ist, mich sehr freut, weil ich das vermaledeite Hacken, welches auch ausgezeichneten Klavierspielern eigen ist, nicht ausstehen kann, indem es weder das Ohr noch das Gemüt ergötzt.

William Youn versteht es ausgezeichnet, Schuberts Klaviermusik etwas Sangliches zu geben.

Sein Spiel ist intensiv, äußerst musikalisch und abwechslungsreich. Man merkt, daß er sich eingehend mit den Klavierwerken befaßt hat, und seine Gedanken dazu, die ebenfalls im Booklet nachzulesen sind, sind höchst interessant.

Schubert hat nur etwas mehr als die Hälfte seiner begonnenen Klaviersonaten abgeschlossen, er hat seine Sonatensätze beiseite gelegt, wenn ihm etwas nicht gelang. Youn hat auch diese Fragmente eingespielt, wie beispielsweise die späte Sonate Nr. 15 C-Dur von 1825, die nur aus zwei Sätzen besteht und den Namen Reliquie erhielt. Youn bemerkt dazu, daß in Schuberts Musik viele Fragen offenbleiben, ähnlich wie in seiner Winterreise, an die dieses C-Dur Sonatenfragment erinnert. Vielleicht führt Schubert seine Hörerschaft auf eine Reise – man läßt sich gerne von dem Pianisten an die Hand nehmen, um die Reise anzutreten.

Dorothee Riesenkönig

Beethoven for Three

Symphonie Nr. 6 „Pastorale“, Klaviertrio Nr. 3 c-moll Op. 1



Emanuel Ax, Klavier

Leonidas Kavakos, Violine

Yo-Yo Ma, Violoncello

Label: Sony Classical 19658739372

Die Triofassung von Beethovens *Pastorale* kann im Gegensatz zu den entsprechenden Arrangements seiner zweiten und fünften Sinfonie nicht gleichermaßen überzeugen. Auch wenn es früher ein seltenes Ereignis war, ein ganzes Orchester zu hören und Bearbeitungen in Kammermusikalischer Form normal waren, so sind unsere Ohren nicht nur an den Orchesterklang gewöhnt, es stehen auch zahlreiche Einspielungen auf Tonträgern zur Verfügung, die unterschiedlichsten Interpretationsansätze lassen sich miteinander vergleichen.

Dieses Arrangement klingt ein wenig wie auf Sparflamme gekocht, abgespeckt. Der weiche Streicherklang gleich zu Anfang, der die Hörer in die ländliche Idylle entführt, der sie nahezu schwelgerisch einlullt, ist durch die ersten Klaviertöne der Triofassung einfach nicht zu ersetzen. Die künstlerische Leistung der drei Solisten wurde bereits in der Besprechung des ersten Albums *Beethoven for Three* (OPERA-POINT 2/22) herausgestellt, sie verdient auch bei dieser Aufnahme uneingeschränktes Lob.

Das Arrangement wurde diesmal von Shai Wosner vorgenommen, einem israelischen Pianisten, der mit zahlreichen Orchestern und Dirigenten zusammengearbeitet hat, viele Auszeichnungen bekam und auch in Komposition und Improvisation ausgebildet wurde. Damit ist die Bearbeitung der Beethoven-Sinfonie sicher in besten Händen, eine Vergleichsmöglichkeit mit anderen Versionen aber besteht nicht.

Bei aller Anerkennung der individuellen Leistungen bleibt eine Enttäuschung über das Werk als solches.

Das folgende Stück, Klaviertrio Nr. 3 Op. 1 versöhnt dann voll und ganz wieder. Um dieses Trio ranken sich einige Geschichten. Es ist das dritte aus einem Zyklus, den Beethoven 1795 veröffentlichte und seinem Gönner Karl Lichnowsky widmete. Mozart war Vorbild dafür, denn Beethoven hatte in diesem Bereich der Kammermusik noch wenig gearbeitet. Sein Lehrer Joseph Haydn hatte speziell für dieses Trio Bedenken, die bekannten Biografen Wegeler und Ries berichten, er habe *nicht geglaubt, daß dieses Trio so schnell und leicht verstanden werden würde*. Aber das Gegenteil war der Fall, die Allgemeine musikalische Zeitung stellte die *fröhliche Jugend des Meisters* heraus und auch dessen *...tiefen Ernst und die zarte Innigkeit...* und hielt trotz des großen Vorbilds Mozart seine *Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit für unverkennbar*.

Auch heute noch zählt es zu einem der bekanntesten und prägnantesten Stücke des Komponisten. Emanuel Ax, Leonidas Kavakos und Yo-Yo Ma musizieren kraftvoll und mitreißend. Besonders hervorzuheben ist der großartige zweite Satz, überschrieben *Andante cantabile con variazioni*. Die Sangbarkeit wird bei den fünf Variationen im Wechsel von den Instrumentalisten herausgespielt, als übergäben sie sich behutsam einen Staffelstab – das ist höchster Genuß. Der vierte Satz, *Finale. Prestissimo* zeigt eindrucksvoll die enorme Virtuosität der Interpreten und läßt verstehen, warum dieses Trio vom Publikum begeistert aufgenommen wurde.

Dorothee Riesenköning

Clara & Robert Schumann

Piano Concertos



Beatrice Rana, Klavier

Yannick Nézet-Séguin,

Chamber Orchestra of Europe

Warner Classics 5054197296253

Hier liegt eine Einspielung des Klavierkonzerts von Robert Schumann und des Klavierkonzerts seiner Frau Clara vor. Der Dirigent stammt aus Montreal in Kanada und wurde durch sein Dirigat von *Romeo und Julia* bei den Salzburger Festspielen 2008 bekannt.

Beatrice Rana wurde in Copertino in Apulien (Nähe Lecco, Italien) geboren. Sie erhielt unter vielen weiteren Preisen 2010 den Arturo Benedetti Michelangeli-Preis. Auf der CD sind die beiden Klavierkonzerte zusammen publiziert, was selten im Medienmarkt angeboten wird. Die Einspielung ist vom Technischen gut angefertigt. Keine Frage; die Klavierwerke spielt die Italienerin makellos. Auch ihr Klavieranschlag läßt aufhorchen: er zeichnet sich aus durch Genauigkeit und perfekte Technik.

Der Text im Booklet (in Englisch, Französisch und Deutsch) gibt Auskunft über das Klavier-

konzert von Clara Schumann im Vergleich zu Robert Schumanns Konzert. In einer Diskussion von Beatrice Rana und Yannick Nézet-Séguin versucht Frau Rana den Leser dahingehend zu überzeugen, daß Claras Werk genauso meisterhafte Musik sei wie die ihres Mannes.

Für wenig kenntnisreiche Leser klingt davon einiges überzeugend. Aber in Wirklichkeit ist dem nicht so. Das ist die Meinung des Autors, die aber allgemein verbreitet und anerkannt ist. Doch jeder Hörer dieser CD kann sich selbst überzeugen, welche Auffassung zu bevorzugen ist. Eigentlich geht es aber nicht um dies. Es geht darum, daß man beide Klavierkonzerte durch den Kauf besitzt und sich an der durchweg guten Darstellung erfreuen kann.

Vertieft man sich in die CD durch mehrmaliges Hören, so wird die Musik erfreuen, gleichgültig welches Klavierkonzert man sich anhört. Und darum geht es letzten Endes. Ich persönlich bevorzuge das Konzert von Robert Schumann.

Ein ausführlicher Booklet-Text mit interessanten Informationen zum Komponisten und dem vorliegenden Werk ergänzen die CD. Besonders bei unbekannter Musik ist es gut, Hintergrundinformationen zu bekommen. Auch der mehrsprachige Abdruck des Textes hilft dem Verstehen der Musik.

Dr. Olaf Zenner

Robert Schumann (1810-1856)

Alle Lieder



Christian Gerhaher, Bariton

Gerold Huber, Klavier

Label: SONY CLASSICAL

19439780112

Christian Gerhaher hebt immer wieder hervor, wie wichtig Robert Schumanns Liedkompositionen und ihre Interpretation für ihn sind. Die Umsetzung der verschiedensten Texte in Musik begleiten ihn durch seine ganze Karriere als Liedsänger und bedeuten eine ständige Suche nach der richtigen Interpretation und dem richtigen Vortrag. Während der Arbeit an seinem Buch *Lyrisches Tagebuch* liefen auch die Aufnahmen zu dieser Gesamteinspielung, wobei einige Aufnahmen auf die Jahre 2004 und 2007 zurückgehen, die meisten aber zwischen 2017 und 2020 entstanden.

Natürlich wurden die Lieder mit seinem langjährigen Klavierpartner Gerold Huber erarbeitet. Gerhaher hat sich dafür entschieden, auch die Lieder für Frauenstimmen sowie mehrstimmige Gesänge mit aufzunehmen, dafür konnte er Sängerinnen und Sänger gewinnen, die sowohl auf der Opernbühne als auch als Liedge-

stalter gefragt und bekannt sind. Dazu gehören Julia Kleiter, Sibylla Rubens, Wiebke Lehmkuhl, Martin Mitterrutzner, Andreas Burkhart und einige weitere.

Das Schumann'sche Liedschaffen ist in zwei Perioden einzuteilen. In der ersten um 1840 entstanden innerhalb kürzester Zeit 140 Lieder, in der zweiten Periode etwa 1849-1852 folgten die weiteren.

Für Gerhaher ist die zyklische Anordnung der Lieder und ihr Zusammenhang ein wichtiges Phänomen. So sieht er zum Beispiel im Liederkreis *Myrthen* eine Spiegelung von Schumanns eigener Liebe zu Clara Wieck. Diesen Zyklus widmete der Komponist ihr auch als Ehegeschenk.

Gerhahers weitreichende und kluge Gedanken, die er in seinem *Lyrischen Tagebuch* ausführlich dargelegt hat, tauchen auch im Booklet in verkürzter Form wieder auf. Sie sind wichtige Anhaltspunkte zum Verständnis, ohne dabei die Zuhörer einzunengen, natürlich kann man diese großartige Musik auch einfach so auf sich einwirken lassen, ohne sich mit Hintergründen zu befassen.

Ein Themenschwerpunkt in den Liedern ist der Frühling, das Werden und Erwachen nach einem langen Winter mit seiner Dunkelheit, die Freude und Hoffnung über neues Leben und Wachsen. Dies hat immer auch die Dichter angeregt. Heinrich Heine, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Rückert, Adalbert von Chamisso und etliche andere sind mit mehreren Gedichten vertreten.

Als Meisterschüler von Dietrich Fischer-Dieskau ist dieser natürlich auch Gerhahers großes Vorbild bei der Liedgestaltung. Er sagt selber darüber, er habe

die leicht pathetische Vortragsweise aus der Zeit seines Lehrers etwas modernisiert, entrümpelt, verschlankt. Dabei hat sich allerdings eine kleine Unschönheit in die ansonsten hervorragende Einspielung eingeschlichen.

Gerhahers Textverständlichkeit ist ausgezeichnet, seine Intonation warm und angenehm. Manchmal sind jedoch die hellen Vokale, vor allem das „e“ ein wenig zu scharf betont, was leider der heute üblichen Sprechweise nahekommt. Dies ist aber die einzige Einschränkung der großartigen Aufnahmen.

Ein besonderes Lob gebührt dem ausgezeichnet gestalteten Booklet mit den schon erwähnten Gedanken von Christian Gerhaher und weiter der ebenso interessanten Abhandlung des Musikwissenschaftlers Laurenz Lüticken und sämtlichen Liedtexten. Verzichtet wurde dankenswerterweise hingegen bei den übrigen Sängern auf das sonst übliche wer – wann – wo – mit welchem Orchester / Dirigenten – welche Auszeichnungen.

Eine Auszeichnung soll aber zum Schluß noch erwähnt werden: Diese Gesamteinspielung der Schumann-Lieder wurde im September 2022 mit dem Jahrespreis des Preises der deutschen Schallplattenkritik und dem Opus Klassik 2022 als Gesangeinspielung des Jahres ausgezeichnet.

Dorothee Riesenkönig

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Piano Sonatas Vol. 1



Jin Ju, Klavier

Label: Deutsche Grammophon

760623227467

Die Aufnahmen wurden am 9.-11. Mai 2022 durchgeführt. Als Pianistin ist die Chinesin Jin Ju engagiert worden. Diese ist in China sehr bekannt und hat eine Gastprofessur am Konservatorium in Peking. 2015 wurde ihre Aufnahme „Frédéric Chopin – Late piano works“ mit dem GRAND PRIX DU DISCQUE FRÉDÉRIC CHOPIN des Achten internationalen Schallplattenwettbewerbs ausgezeichnet. In Europa kennt man Jin Ju in vielen Musikzentren. Zur Zeit ist sie Professorin an der internationalen Klavierakademie von Imola, Italien.

Auf dieser CD spielt sie auf einem Steinway Grand Piano D von 1901 die letzten Sonaten von Ludwig van Beethoven.

Hört man die Aufnahmen dieser drei Sonaten Op. 109, 110 und 111, die Beethoven nach seiner eigenen Aussage in einem Zuge von 1819 bis 1822 niedergeschrieben hat, so ist man angetan

von dem beseelten Spiel dieser Pianistin. Ihr Klavieranschlag ist erstaunlich kraftvoll; denn auch eine solche lyrische Musik erfordert es als notwendig, dieses hervorzuheben, denn diese Musik wird oft zu wenig energisch und mit etwas zu viel Gefühl dargeboten. Was aber viele Hörer sicher in Erstaunen setzen wird ist die Kraft, mit der Jin Ju das Werk darbietet. Genau das ist nämlich die große Schwierigkeit, dem sich der jeweilige Ausführende gegenüber sieht. Doch überrascht stellt man fest, daß die Pianistin alles dies dank ihrer nicht nachlassenden Energie bis zum Ende durchhält. Dabei ist vor allem ihre stupende Technik zu bewundern. Letzteres ist das, was wohl jedem Hörer sofort auffällt. Nirgendwo sind Vertuschungen etwa durch zuviel Pedal zu bemerken. Vergleiche mit anderen bekannten Pianisten hält diese Ausnahmekünstlerin ohne weiteres aus, selbst wenn man sie einer direkten Konfrontation auf YouTube mit anderen Pianistinnen und Pianisten aussetzt.

Selten habe ich bei meinen Kritiken wie hier die Technik in den Vordergrund gestellt. Doch das erfordert hier diese Ausnahmekünstlerin regelrecht heraus. Es ist zu wünschen, daß Jin Ju in Europa und auch hier in Deutschland häufiger zu hören wäre. Dem Label Dabringhausen und Grimm sollten wir dankbar sein, daß sie Jin Ju mit dieser CD in unserem Land bekannt macht.

Widmen wir uns nun der Musik. Jemand, der zum ersten Mal diese Musikstücke hört, ist sicher überrascht schon zu Anfang der Sonate eine derartige lyrische Musik zu hören. Ungewohnt ist nämlich, beim Beginn einer Beethoven-sonate, nicht mit Forte begrüßt zu

werden. Aber schnell beginnt dieses Gefühl einer Spannung zu weichen, die die neuen ungewohnten musikalischen Linien mit Aufmerksamkeit verfolgen. Man erkennt zunächst kaum eine klare Melodielinie. Doch nach und nach stellt man fest, daß hier doch eine klare Kontur vorhanden ist. Man ist gebannt. Und das hält beim aufmerksamen Hören bis zum Ende an!

Die zwei weiteren Sonaten bleiben vom kompositorischen in ähnlicher Stimmung. Wenn man sich der Mühe unterzieht, alle drei Sonaten hintereinander zu hören (es sind 66 Minuten), so bleibt die Stimmung von der ersten bis zur dritten Sonate konstant erhalten. Vielleicht hat das Beethoven auch beabsichtigt. Es gelingt der Pianistin diese Spannung von Beginn an zu halten. Das beweist, daß sie sich als Asiatin in die Gedanken und Gefühle von Beethovens Musik hineinversetzt hat, ein nicht zu vernachlässigendes Moment.

Fazit: Frau Jin Ju ist das gut gelungen. Hier sollte man gedanklich den Umkehrschluß versuchen, also wie es wäre, wenn ein Europäer sich in die Gedankenwelt Chinas versetzen würde.

Dabei hilft ihr, das sei nochmals angemerkt, ihre überdurchschnittlich vollendete Technik und eben auch ihr Einfühlungsvermögen. Ihr Name Jin Ju bedeutet ja auch „Perle“.

Dr. Olaf Zenner

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Das Vermächtnis der Zauberflöte

Soundtrack zum Kinofilm

von Martin Stock



Label: Deutsche Grammophon

486 3534

Ende 2022 erschien mit riesigem Medien-Tamtam der Film *The Magic Flute*. Die Handlung ist schnell erzählt: In einem fiktiven Mozart-Internat in den österreichischen Alpen entdeckt ein Internatsschüler einen geheimen Raum und taucht in die magische Welt der *Zauberflöte* ein. Er selbst wird zu Tamino, eine junge Internatsschülerin wird seine Pamina, den Rest kann man sich als Kenner der Oper denken.

Bilder zum Film – das Booklet besteht fast nur aus solchen – erinnern an Harry-Potter-Verfilmungen. Laut Beurteilung in der Presse eignet sich der Fantasy-Film *bestens dafür, junge Menschen an die Welt der Oper heranzuführen*.

Gerade die *Zauberflöte* mußte schon häufiger für diesen Zweck erhalten. Ob die Form des Fantasy-Films – Verquickung von Internats-Realität – mit der magischen Welt der wohl berühm-

testen Mozartoper das schaffen kann, kann an dieser Stelle nicht beurteilt werden. Die Musik alleine ohne Bilder ist – mit einem Wort – unerträglich.

Es beginnt mit einem zweieinhalbminütigen wabernden *Opening*, Track 2, ebenfalls knapp zwei Minuten lang, hat den Titel *Tim and Sophie on the train* und besteht aus einem faden dudelnden Geklimper.

Erst unter Nr. 3 erklingen ein paar Takte der Ouvertüre und so geht es in kleine Häppchen weiter. Zwei Rollen, die *Königin der Nacht* und *Sarastro* sind mit professionellen Sängern besetzt, die anderen Rollen durch die jeweiligen Schauspieler.

Tamino/Tim wird von Jack Wolfe verkörpert, der im Internet als Schauspieler und Sänger geführt wird. Seine Aussprache ist leider katastrophal, entspricht der heute üblichen Sprechweise: *...sonst bän ich verloren, ...rüttet mich...* (Nr. 6) *Zu Hilfe, zu Hilfe*, die Begegnung mit der Schlange. Die drei Damen agieren mit naiven flachen Kinderstimmchen, die Liste der Scheußlichkeiten ließe sich fortsetzen.

Warum führt man junge Menschen nicht behutsam an die Originalmusik heran, statt an einen solchen Verschnitt? Daß dies funktioniert, zeigen etliche gut moderierte Konzerte für Kinder und Jugendliche und nicht zuletzt auch die jungen Nachwuchskünstler, die es zum Glück immer noch und immer wieder gibt.

Dorothee Riesenkönig

Julie Fuchs

Amadè



Balthasar Neumann Orchester
Dirigent: Thomas Hengelbrock

Label: SONY CLASSICAL
19658758952

Die in Frankreich geborene Sängerin Julie Fuchs gehört derzeit zu den meistgefragten Sängerinnen mit Auftritten in allen renommierten Opernhäusern international. Ihr Schwerpunkt ist das Repertoire des Barock und der Wiener Klassik, ihre brillante Belcanto-Technik wird allenthalben gelobt.

(S. OPEERAPPOINT 19.12.2017,
Rezension: Julie Fuchs als Comtesse Adèle
in der Opéra Comique)

Für ihre neueste CD *Amadè* hat sie Arien ausgesucht, die Mozart verschiedenen Sängerinnen auf den Leib geschrieben hat. Dazu gehört Anna Gottlieb (1774-1856) die schon als Zwölfjährige die Rolle der Barbarina in der Oper *Figaros Hochzeit* sang. Mit deren Arie *L'ho perduta...* (*Ich hab sie verloren*) beginnt auch die CD. Als Siebzehnjährige sang Anna Gottlieb die Pamina in der *Zauberflöte*, und auch deren Arie *Ach, ich fühl's...* darf natürlich in dieser Zusammenstellung nicht fehlen.

Julie Fuchs gestaltet Barbarinas verzweifelte Naivität innig und liebevoll, der Pamina gibt sie eine eindrucksvolle Trauer und Schwermut, beides mit einer hervorragenden Textverständlichkeit.

In der Arie *Tiger wetze deine Krallen* aus *Zaide*, einem Singspielfragment, zeigt sie stark ihr energisches Temperament. In diesem Werk geht es um die Liebe zur Freiheit, um eine Sklavin, die sich der vermeintlichen Liebe ihres Herrn verweigert und vor ihm flieht.

Für Catarina Cavalieri (1755-1801) schrieb Mozart die Partie der Konstanze (*Die Entführung aus dem Serail*) und die Sopranpartie in der Kantate *Davide Penitente*. Ihr Lehrer war Antonio Salieri (1750-1825). Sie soll eine kraftvolle Stimme mit außergewöhnlichem Umfang gehabt haben, was in der Rolle der Konstanze vollumfänglich zur Geltung kommt. Julie Fuchs ist hier mit der eher lyrisch melancholischen Arie *Ach, ich liebte...* zu hören, die sie mit tiefer Einfühlsamkeit liebevoll darbietet.

Nancy Storage (1765-1817) war die Susanna bei der Uraufführung von *Le Nozze di Figaro*, die Mozart 1786 selber dirigierte. Viele Komponisten haben für sie geschrieben, ihre Berühmtheit war sehr groß.

Julie Fuchs ist hier aber nicht als Susanna, sondern als Gräfin Almaviva zu hören, die in ihrer Arie *Dove sono...* über die Untreue ihres einst so geliebten Gatten nachsinnt. Die Sängerin gestaltet die enttäuschte reifere Frau mit überzeugender Melancholie.

Mit dem Balthasar-Neumann-Orchester unter der Leitung von Thomas Hengelbrock hat Julie Fuchs nicht nur eine hervorragende Begleitung, auch die kon-

zertanten Zwischenteile werden transparent und überzeugend musiziert. Das 1991 vom Dirigenten gegründete Ensemble ist auf historische Aufführungspraxis mit entsprechenden Instrumenten spezialisiert. Hengelbrock und Fuchs haben sich gegenseitig inspiriert und beraten. Die Hörer erhalten so einen spannenden Einblick in die bekannten und weniger bekannten Werke von Mozart.

Das Booklet ist umfangreich mit ausführlichen Texten über Mozart und sein Verhältnis zu den ausgewählten Sängerinnen, liegt aber leider nur in englischer und französischer Sprache vor. Aber es ist reich bebildert. Die Sängerin posiert verführerisch-lasziv in den prunkvollen Räumen von Schloß Fontainebleau, bekleidet mit edlen Roben – ein Zusammenhang hierfür zur ausgesuchten Musik mag sich nicht erschließen.

Dorothee Riesenkönig

Robert Schumann (1810-1856)



Label: Apartemusic

5051083186483

1. *Fantasie in C* op. 17 (1836)
2. *Arabeske* op. 18 (1839)
4. *Kinderszenen* op. 15 (1838)
5. Von fremden Ländern und Menschen
6. Kuriose Geschichte
7. Hasche-Mann
8. Bittendes Kind
9. Glückes genug
10. Wichtige Begebenheit
11. Träumerei
12. Am Kamin
13. Ritter vom Steckenpferd
14. Fast zu ernst
15. Fürchtenmachen
16. Kind im Einschlummern
17. Der Dichter spricht
18. Album für die Jugend op.68, no 30 (1848)

Fantasie in C

Fabricio Chiovetta ist ein italienischer Pianist, der sich den Klavierwerken des sehr deutschen Komponisten Robert Schumann widmet. Mit feinem Gehör bringt er die Musik Schumanns in seiner *Fantasie* op 17 deutlich und angenehm zum Klingen. Aber die virtuosierten Umspielungen im Tenor- und Baßbereich gehören sehr wohl zu der Melodie. Denn Schumann schrieb hier nicht nur eine Begleitung. Bei ihm, der kontrapunktisch immer sehr erfinderisch war, gehören die beiden erwähnten Bereiche sehr wohl zu der Melodie dieses Stücks.

Und beim Vortrag müssen diese als integrale Bestandteile deutlich vernehmbar sein. Indem der Pianist aber die Melodie stark in den Vordergrund stellt, nimmt man sie eigentlich nur noch als fernes Hin- und Herwogen von Stimmen wahr. Schade ist das, denn sonstige Konturen sind vorzüglich herausgearbeitet und zu hören.

Woher rührt diese „Mißachtung“? Womöglich hat dieser vorzügliche Pianist die Struktur

des Schumannschen Klaviersatzes nicht völlig verinnerlicht. Das schmälert den Genuß des sonst mit gutem Anschlag vorgetragenen Musikstücks ziemlich. Vielleicht ist das ein Beispiel dafür, wie Italiener überhaupt Musik in sich aufnehmen. Hier ist der Philosoph Hegel zu zitieren, der nach einem Opernabend mit italienischen Sängern seiner Frau schrieb, daß „nur italienische Sänger einen adäquaten Vortrag italienischer Opern gelingen würde“.

Glücklicherweise trifft diese Einschränkung nur den ersten Satz des typisch Schumannschen Musikstücks. Aber gerade dieser ist zum Kennenlernen von Schumann so aufschlußreich. An seine Braut schrieb er in einem Brief im März 1838:

Das Musikstück sei durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen.

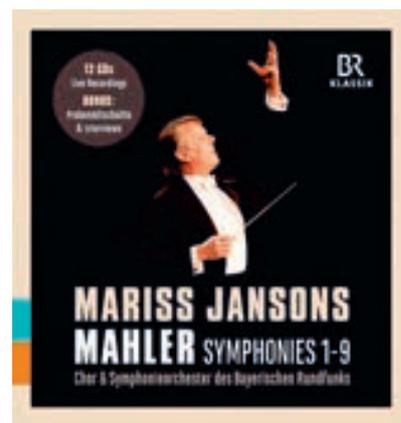
Bei der folgenden *Arabeske* neigt Chiovetta ebenfalls dazu, die Oberstimme als Melodie hervorzuheben und die Begleitstimmen etwas zu vernachlässigen, was man bei den anderen Stücken weniger bemerkt.

Die folgenden *Kinderszenen* sind allesamt vorzüglich gespielt, so daß man sich die CD eigentlich kaufen sollte, da es eine Einspielung dieser Werke nicht allzuoft gibt.

Die technische Darbietung ist zudem sehr gut.

Gustav Mahler (1860-1911)

Sinfonien Nr. 1 – 9



Symphonieorchester des

Bayrischen Rundfunks

Dirigent: Mariss Jansons

Label: BR KLASSIK 900719

Gustav Mahlers Sinfonien sind monumental. Dies gilt sowohl für ihre Länge als auch die gigantische Orchesterbesetzung, oft erweitert durch eher untypische Orchesterinstrumente wie Orgel, Tamburin, Glockenspiel, Schellen, Xylophon, Gitarre, Mandoline, um nur einige zu nennen. Schon Beethoven sprengte 1824 den Rahmen der herkömmlichen viersätzigen Sinfonie mit dem Schlußchor der Neunten. 1840 komponierte Mendelssohn die Sinfonie-Kantate *Lobgesang*, bei der der vierte Satz aus einer Kantate für Chor und Solisten besteht – Mendelssohn vertonte hier Texte der Bibel.

Bei Mahler schließlich tauchen innerhalb einer Sinfonie Liedpassagen aus *Des Knaben Wunderhorn* sowohl instrumental als auch vokal auf. Seine Achte dann ist eine reine Vokal-Sinfonie, in der er den mittelalterlichen Pfingsthymnus *Veni creator spiritus* und die tausend Jahre später entstandene Schlußszene aus Goethes *Faust* in

Dr. Olaf Zenner

Musik setzte.

Mit der Gesamtausgabe aller neun Sinfonien erstellt Mariss Jansons ein umfangreiches Portrait des Komponisten. Bei den Einspielungen mit dem Symphoniorchester des Bayrischen Rundfunks handelt es sich um Live-Mitschnitte aus der Zeit von 2007 bis 2016. Somit kann diese Ausgabe auch als Portrait des Dirigenten Mariss Jansons selber bezeichnet werden. Die Kompositionen Gustav Mahlers waren ihm ein besonderes Anliegen, er erarbeitete sie intensiv mit dem von ihm äußerst geschätzten Orchester, das er 2003 als Wunschkandidat übernahm und einmal so lobte: *Für mich ist es so, als würde ich einen Rolls-Royce fahren. Dieses Orchester kann einfach alles.*

Eine weitere Besonderheit in Mahlers Sinfonien sind die Passagen für Fernorchester – dabei werden einzelne Instrumentengruppen an anderen Stellen im Konzertsaal platziert, es entsteht ein ungewöhnlicher Raumklang. Mariss Jansons experimentierte nahezu akribisch, um diesen gut ausbalanciert zu erzielen, seine Proben dazu waren nicht immer nur angenehm oder beliebt. Mahlers Musik ist sehr kontrastreich. Neben Abschnitten mit herben Dissonanzen bis hin zur Atonalität kommen immer wieder einschmeichelnde und schwelgerische Melodien vor, nicht nur in dem durch den Visconti-Film *Der Tod in Venedig* berühmt gewordenen *Adagietto* der 5. Sinfonie.

Frank Reinecke, selber Mitglied des Orchesters beschreibt im Booklet-Text diese Filmmusik als *sentimentalen Kitschbrocken...wohl das erfolgreichste Mißverständnis in der gesamten Mahler-Rezeption.* In der Tat

hält die Kinoversion dem Original in keiner Weise stand.

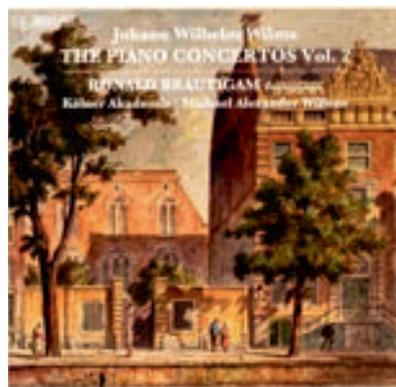
Die Vokalpartien der *Wunderhorn-Lieder* oder der 8. Sinfonie "*Sinfonie der Tausend*" übernahmen ausgezeichnete Solisten wie beispielsweise Anja Harteros, Bernarda Fink, Anna Prohaska, Michael Volle, außerdem der Tölzer Knabenchor, der Chor des Bayrischen Rundfunks und andere. Allen ist eine großartige Gestaltung und Interpretation zuzusprechen.

Zwei zusätzliche CDs geben Einblick in Jansons akribische Probenarbeit und verdeutlichen in zwei Interviews seinen Zugang zu Mahlers Musik. Der 2019 verstorbene Dirigent wäre dieses Jahr 80 Jahre alt geworden, aus diesem Anlaß ist die Gesamteinspielung aufgelegt worden. Sie ist eine absolute Bereicherung für jede CD-Sammlung, insbesondere aber für die Liebhaber der Musik Gustav Mahlers.

Dorothee Riesenkönig

Johann Wilhelm Wilms (1772-1847)

Die Klavierkonzerte Vol. 2



Ronald Brautigam, Klavier

Kölner Akademie

Dirigent: Michael Alexander Willens

Label: Klassik Center Kassel BIS-2524

Johann Wilhelm Wilms Klavierkonzert F-Dur Op. 32 wurde 1814 veröffentlicht. Es war eine gute Zeit für den Komponisten, seine c-moll Sinfonie war von E.T.A. Hoffmann in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* positiv rezensiert worden, ebenso seine Violinsonate B-Dur Op. 29, über die in der Zeitschrift zu lesen war, daß er Mozart nicht epigonal nacheifere, sondern ihn *vollkommen erreicht*.

In diesem Werk setzt Wilms ein großes Orchester mit Fagott, Trompeten und Pauken ein, die im Lauf des Konzerts immer wieder bedeutsam zum Einsatz kommen. Es beginnt mit einer langen Einleitung zunächst mit den Streichern, dann folgt ein Tutti und erst nach gut drei Minuten greift das Klavier das Hauptthema auf. Es wird verziert, moduliert und vielseitig in der Durchführung variiert.

Ronald Brautigam entwickelt wieder eine großartige Spielfreude und läßt die raschen Läufe perlend klar erklingen. Hier könnte man sich durchaus statt des etwas trocken klingenden Hammerklaviers auch einen voluminöseren Klavierklang mit größerem Nachhall vorstellen. Der Hörgenuß ist auch beim langsamen Satz, in dem das Klavier stark dominiert und das Orchester mehr begleitende Funktion hat, sehr hoch. Im abschließenden *Rondo* stellt das Klavier zunächst das Thema vor – es erinnert ein wenig an muntere Janitscharen-Musik oder Mozarts berühmten türkischen Marsch. Auch in diesem Satz dominiert das Klavier mit brillanten Läufen, das hervorragende Orchester *Kölner Akademie* kommt seiner Begleitfunktion elegant nach.

Wilms Klavierkonzert Nr. 5 Op. 55 steht ebenso wie Beethovens fünftes Klavierkonzert in der Tonart Es-Dur und hat zunächst auch einen ähnlichen Aufbau: Orchesterakkorde, Klaviereinsatz, dann eine längere Pause für den Solisten während einer weitergeführten ausführlichen Orchestereinleitung. Wilms, der auch ein hervorragender Pianist war, dürfte Beethovens Es-Dur Konzert selber aufgeführt haben, es ist also nicht auszuschließen, daß er dadurch auch zu seiner Komposition inspiriert wurde. Interessant ist dazu ein Zitat aus dem Booklet, wo Wilms sich als Korrespondent aus Amsterdam beschwerte: *Es ist hier nämlich eine*

Sucht unter den Musikliebhabern, welche für Kenner gelten wollen, dass sie sich bemühen, in neuen Tonstücken Reminiszenzen aufzuspüren; findet sich dann ein Gedanke, welcher mit einem anderen eine auch nur entfernte Aehnlichkeit hat, so heisst es gleich: das ist von diesem, das von jenem Compositeur! Es ist aber bekannt, dass ein paar Sätze sich ziemlich ähnlich sehen, und doch, wenigstens in der Ausarbeitung, sehr weit voneinander verschieden seyn können. Dies im Vorbeygehen!

Brautigams Interpretation dieses schwungvollen Konzerts läßt keine Wünsche offen, auch die Begleitung des Orchesters, hier zum ersten Mal in Wilms Klavierkonzerten um Klarinetten er-

weitert, ist perfekt und wunderbar anzuhören. Fast möchte man bedauern, daß von Wilms sieben Klavierkonzerten zwei verschollen sind. Mit den vorliegenden fünf Konzerten wird aber jede Sammlung um ausgefallene Werke bereichert.

Der Booklet-Text der beiden Alben ist bis auf die ausführlichen und sehr guten Werkbeschreibungen identisch: es gibt eine ausführliche Biographie des Komponisten, kurze Informationen über den Solisten, das Orchester und seinen Dirigenten, der sich dankenswerterweise besonders für vernachlässigte Musik der Vergangenheit einsetzt.

Dorothee Riesenkönig

DVD-Besprechungen

Vincenzo Bellini (1801-1828)

Bianca e Fernando (1828)



Regie: Hugo de Ana

Dirigent: Donato Renzetti

Salome Jicia (Bianca)

Giorgio Misseri (Fernando) u.a.

Label: Dynamic 8007144379544

Bianca ist die Tochter des entmachteten Carlo und nun die Verlobte des neuen Usurpators Filippo. Als ihr entflohener Bruder Fernando zurückkehrt, um den Vater wieder an die Macht zu bringen, gerät sie zwischen die Fronten.

Doch zusammen schaffen es die Geschwister, ihren Vater aus der Gefangenschaft zu befreien und Filippo zu stürzen.

Die Aufnahme ist ein Mitschnitt aus der Opera Carlo Felice in Genua aus dem Jahr 2021. Das Bühnenbild mutet mit einer riesigen großen Globus-Konstruktion und Strahlengittern, die die ganze Bühne ausfüllen, sehr futuristisch an.

Die Kostüme entsprechen allerdings dem Stil des 19. Jahrhunderts: die Männer tragen Kniebundhosen mit Stiefeln, Rüschenhemden und Westen, die Damen ausgestellte Kleider, die

unter dem Brustkorb zusammengefasst sind.

Giorgio Misseri (Fernando) betont mit seinem sanften, schmelzenden Belcanto-Tenor, den er in der Höhe besonders anmutig anschwellen läßt, die Misere seines Schicksals als Sohn eines gefallenen Herrschers. Mit dem Schwert in der Hand stolziert er über die Bühne und schwört Rache für seinen Vater. Dabei betont er aber auch die Liebe zu seinem Vater mit besonders gefühlvollem Gesang und einem teilweise etwas scheuen, zu Boden gerichteten Blick.

Nicola Ulivieri (Filippo) erscheint in dunklem Gewand auf der Bühne und hält gespannte Seile in der Hand, die er wie ein Strippenzieher während seines Gesangs an sich zieht und verknotet. Mit seinem düsteren, rauhen Baß besingt er seine Angst vor dem Sohn Carlos, der ihm eine

Gefahr werden könnte, während er einen Globus in der Hand hält, um seine Macht zu verdeutlichen. Salome Jicia (Bianca) besticht mit ihrem sehr würdevollen Schauspiel, als sie verkündet, daß sie Filippo zu ihrem Gemahl gewählt hat. Dabei singt sie mit einem metallischen Sopran, der ein angenehmes Vibrato und ein warmes Timbre aufweist. Voller Selbstbewußtsein packt sie Philippos Arm und besingt seine Stärke als neuer Herrscher des Landes. Alessio Cacciamani (Carlo) läßt mit einem majestätischen Baß, den er in der Tiefe poltern läßt, während er mit einer Augenbinde und Pfeilen in seinem Körper angebunden am Boden liegt und seinen Tod erwartet.

Auf der Suche nach ihrem Vater schreiten Fernando und Bianca über den oberen Teil der Globuskonstruktion wie auf einem Balkon und suchen das Grab ab, bis sie ihn schließlich am Boden kauern und sich wieder vereint in den Armen liegen.

Die Kameraperspektive wechselt zwischen Nahaufnahmen und Totalen der Bühne, so daß ein guter Eindruck sowohl des Bühnenbildes als auch der Emotionen der Sänger entsteht.

Die Inszenierung ist durch das Spiel mit den Requisiten und dem außergewöhnlichen Bühnenbild sehr abwechslungsreich. Besonders überzeugend sind aber die hervorragenden Stimmen der Sänger und Sängerinnen.

Für Bellini-Fans ein absoluter Genuß!

Melanie Joannidis

Giuseppe Verdi (1813-1901)

La Traviata (1853)



Regie: Davide Livermore

Dirigent: Zubin Mehta

Nadine Sierra (Violetta Valéry),

Francesco Meli (Alfredo Germont)
u.a.

Label: Dynamic 8007144379551

Alfredo ist in die Kurtisane Violetta verliebt. Die beiden leben zusammen, doch ihr Glück währt nicht lange, da der Standesunterschied zwischen beiden eine Verbindung verbietet. Violetta trennt sich von Alfredo auf die Bitte seines Vaters hin, doch Alfredo kann sich nicht von ihr lösen. Kurz vor ihrem Tod an Tuberkulose finden die beiden wieder zusammen, um sich dann endgültig voneinander zu trennen.

Die Aufnahme ist ein Mitschnitt aus dem Teatro del Maggio Musicale in Florenz aus dem Jahr 2021. Das Bühnenbild zeigt eine moderne Interpretation eines Bordells mit eleganten Lüstern an der Decke, holzvertäfelten Wänden und Bildern von nackten Frauen im Hintergrund.

Die Kostüme sind elegant und zeitlos, die Männer tragen Anzüge, Violetta ein glitzerndes kurzes

Kleid und dazu eine sehr auffällige Frisur mit weißen Strähnen in ihrem schwarzen Haar, was sie wie einen Vamp aussehen läßt.

Nadine Sierra (Violetta) betont mit einem durchdringenden glockenklaren Sopran, den sie in der Höhe verspielt anschwellen läßt, zunächst ihre Unbeständigkeit und Leichtherzigkeit als Prostituierte. Gekonnt zeigt sie sich den Männern auf der Bühne und weiß ihre Reize einzusetzen. Ganz anders hingegen erscheint sie im zweiten Akt, in dem sie Alfredo in Liebe und Treue verbunden ist und diese Liebe mit einem sanften, gefühlvollen Gesang betont.

Francesco Meli (Alfredo) gibt dagegen mit seinem schmelzenden Tenor von Anfang an den unsterblich verliebten Gentleman. Voller Verzückung liegt er nach dem Zusammentreffen mit Violetta auf dem Boden und schwärmt von ihr.

Leo Nucci (Giorgio Germont) repräsentiert den besorgten Vater ernst und mit großer körperlicher Präsenz. Dabei singt er mit einem rauhen, sehr dunkel gefärbten Bariton, der ein hohles und düsteres Timbre hat, was seiner Rolle noch mehr Nachdruck verleiht.

Die Kamera ist oft auf die gesamte Bühne gerichtet, zeigt aber auch in einigen Nahaufnahmen die Sänger und Sängerinnen. Die Beteiligten sind immer sehr gut zu erkennen; auch Ton- und Bildqualität sind gut. Die Inszenierung bietet zwar keine großen Überraschungen, ist aber eine solide Umsetzung der Verdi-Oper und wartet mit vielen großartigen Stimmen auf. Für *La Traviata* Fans durchaus sehenswert!

Melanie Joannidis

Jacques Offenbach (1819-1880)

La Vie Parisienne (1866)



Regie: Christian Lacroix

Dirigent: Romain Dumas

Jodie Devos (Gabrielle)

Rodolphe Briand (Gardefeu) u.a.

Label: Naxos 747313575350

2 DVDs

Baronin und Baron de Gondremarck aus Schweden treten ihre Reise an, um das Pariser Leben kennenzulernen. Der Lebemann Gardefeu geleitet die ahnungslosen Schweden in sein Palais und bietet ihnen eine Feier nach Pariser Art.

Der ganze Schwindel fliegt auf, als unerwartet die Hausherrin Madame de Quimper-Karadec in der „Lasterhöhle“ erscheint. Baron de Gondremarck erkennt zornig den Streich, den man ihm gespielt hat, während sich die Baronin zur eleganten Pariser Dame aufgeschwungen hat.

Die Aufnahme ist ein Mitschnitt aus dem Théâtre de Champs-Élysées in Paris aus dem Jahr 2021. Das Bühnenbild ist eine opulente Darstellung von Paris, mit vielen

Requisiten, Bildern und Konstruktionen. Beispielsweise wird der Pariser Bahnhof mit Wagons, einer Uhr und Güterzügen dargestellt. Die Kostüme sind dem Stil des späten 19. Jahrhundert nachgeahmt und ebenfalls sehr bunt und auffällig. Die Damen sieht man in ausgestellten Röcken mit Unterreif, bunten Hüten mit Federn, Handschuhe und Puffärmel mit Rüschenverzierungen.

Die Herren tragen Kniebundhosen und Jacketts, Hüte mit Federn und ondulierte Bärte.

Die Ankunft der Baronin und des Barons in Paris wird mit einem großen Spektakel am Bahnhof eingeleitet: die Pariser Gesellschaft tanzt einen lebensfrohen Tanz und betont dadurch das wilde Pariser Leben.

Rodolphe Briand singt die Rolle des Lebemanns Gardefeu mit einem hellen und klaren Tenor, den er sehr inbrünstig einsetzt, manchmal schon fast gepreßt. Dabei steigt er auf einen Koffer, springt von ihm herunter und setzt sich wieder darauf, während er der Baronin und dem Baron erklärt, wie gut er Paris als Fremdenführer kennt.

Frank Leguérinel (Baron Gondremarck) setzt seinen voluminösen Bariton lautmalerisch ein. Er spielt besonders überzogen, indem er sich in einen Sessel fallen läßt, auf den Tisch steigt und dabei betont, wie sehr er sich in Paris gehen lassen möchte.

Sandrine Buendia (Baronin Gondremarck) verfügt über einen metallischen Sopran, den sie in der Höhe sehr anmutig anschwellen läßt. Währenddessen schwärmt sie von den Dingen, die sie in Paris erleben will und flüstert Gardefeu dabei zu, auf welche Weise sie ihren Mann hintergehen möchte.

Éric Huchet (Frick/Le Brésilien/Gontran) singt in seinen verschiedenen Rollen mit einem sehr verspielten Tenor und ahmt dabei alle möglichen Geräusche mit seiner Stimme nach. Als reicher Brasilianer verteilt er Geld an die Menge, schmeißt die Hände in die Luft und tanzt mit ausladenden Gesten.

Aude Extrémo (Métella) setzt ihren wuchtigen Alt sehr gekonnt ein, um sich als kokette Lebedame zu präsentieren, während sie einen Brief vorliest und dabei schadenfroh über den Plan von Gardefeu lächelt.

Jodie Devos (Gabrielle) schillert, hell gefärbter Sopran, dessen Volumen sie in der Höhe anmutig vergrößert, paßt gut zu der Rolle der lebensfrohen Pariserin. Dabei tanzt sie auf dem Tisch, stampft mit ihren Füßen auf, läßt sich in die Luft heben und schlägt anderen Männern auf die Schenkel.

Insgesamt fängt die Kamera das bunte Treiben auf der Bühne sehr gut ein, sodaß ein Gesamteindruck der Tänze und der vielen Requisiten erfahrbar wird.

Die Inszenierung ist durch das lustige Schauspiel der Darsteller sehr kurzweilig und durch die opulenten Kostüme und das Bühnenbild auch für's Auge ein großes Spektakel.

Eine sehr schöne Aufnahme mit vielen musikalischen Höhepunkten!

Melanie Joannidis

Buch-Besprechungen

Christian Gerhaher

Lyrisches Tagebuch

Lieder von

Franz Schubert bis Wolfgang Rihm



Verlag C.H. Beck

ISBN 978 3 406 784231

Christian Gerhaher (*1969) ist derzeit nicht nur einer der besten, sondern auch einer der interessantesten Liedsänger. Schon während seines Studiums der Medizin studierte er nebenbei Gesang, widmete sich aber erst nach dem Medizinabschluß dem künstlerischen Metier, wurde Meisterschüler unter anderem bei Dietrich Fischer-Dieskau (1925-2012).

Schon seit seiner Studienzeit arbeitet er auch mit seinem Klavierpartner Gerold Huber zusammen, was folgerichtig zu einem blinden Verstehen und gegenseitigem Inspirieren geführt hat.

In seinem Buch setzt er sich vor

allem mit dem Liedgesang auseinander, den er als besondere Herausforderung für jeden Sänger erachtet. Sein Motto lautet: *Nur wer versteht, was er singt, weiß auch, wie er es singen muß.*

Daher betrachtet er sein berufliches Schaffen als ständige Suche nach der Bedeutung der Texte, die von etlichen Komponisten auf die unterschiedlichste Art und Weise in Musik umgesetzt wurden.

Die einzelnen Kapitel sind zwar chronologisch angeordnet, beginnend im Jahr 1984, sind aber als eigenständige, unabhängig voneinander bestehende Episoden zu betrachten. Sie werden jeweils ausgelöst durch ein Ereignis – im modernen Sprachgebrauch würde man sagen getriggert – und dann wandern die Gedanken und verzweigen sich zu immer neuen Pfaden.

So wird zum Beispiel im Vorwort ausgerechnet ein Tiefflieger zum Anlaß, sich Gedanken darüber zu machen, wie sich Menschen in früherer Zeit Liebesbotschaften übermitteln haben, und schon tauchen vor dem geistigen Auge, oder besser gesagt, Ohr Beethovens Zyklus *An die ferne Geliebte*, Schuberts *Die schöne Müllerin* und *Schwanengesang* auf, die dann ausführlich erläutert und mit Notenbeispielen und komplettem Text ergänzt werden. Das ist höchst anregend und spannend, wobei es nicht zwingend erforderlich, aber durchaus hilfreich ist, die Vertonungen zu kennen.

Schumanns Liedschaffen hat in Gerhahers Leben einen besonderen Stellenwert, ihm sind mehre-

re Kapitel des Tagebuchs gewidmet.

Auch die Lieder Gustav Mahlers haben ihn immer beschäftigt und begleitet. Im Kapitel über dessen *Wunderhorn-Lieder*, aber auch die *Kindertotenlieder* schweifen seine Gedanken – ausgelöst durch eine gotische Totentanzkapelle auf dem Friedhof seines Geburtsorts Straubing – weit aus über das Thema Verlust und Tod, Schmerz und Hoffnung, sei es durch Kriegserlebnisse oder Krankheit. Die Aktualität dieser Thematik ist bedrückend.

Mit feiner Selbstironie hingegen schildert Gerhaher seinen Ausflug ins Operngenie, nämlich als Don Giovanni in einer modernen Inszenierung, anhand derer er die Titelfigur auf höchst interessante Weise subtil analysiert und charakterisiert.

Die zeitgenössische Musik veranlaßt ihn zu bedeutenden Überlegungen zur Gesangstechnik. In seinen Beschreibungen geht es neben der Interpretation immer sehr detailliert um Atemtechnik oder Stimmführung, das gibt der Leserschaft eine Vorstellung davon, daß guter Gesang wirklich harte Arbeit ist.

Im absolut positiven Sinn hat das *Lyrische Tagebuch* einen Hauch von Lehrbuch, das aber keinen trockenen Lehrstoff vermittelt, sondern spannendes Miterleben und Dabeiseindürfen bei der Erarbeitung eines hoch anspruchsvollen Kunstlied-Repertoires anbietet.

Dorothee Riesenkönig

Maria Callas

Die Stimme der Leidenschaft

Eine Biographie



Eva Gesine Baur

Verlag: C.H. Beck

ISBN 9783406791420

Als Tochter griechischer Einwanderer wurde Maria Kalogeropoulou am 2. Dezember 1923 in New York City geboren. Mit dem in Callas geänderten Familiennamen übersiedelte sie 1937 mit ihrer Mutter und ihrer Schwester nach Athen. Wesentlicher Impetus für die musikalische Förderung ging von ihrer Mutter aus, die das Talent ihrer Tochter bereits im Alter von drei Jahren entdeckt haben soll.

Die Mutter Evangelia erzog ihre beiden Töchter streng. Später gab es immer wieder Konflikte im Leben von Maria Callas.

Maria Callas kritisierte immer wieder das Verhalten ihrer Mutter, was zu einem Bruch in der Beziehung führte.

Mit 14 Jahren ist Maria Callas am Nationalen Konservatorium als Studentin von Maria Trivella aufgenommen worden. Im Konser-

vatorium galt Maria als Muster-schülerin.

Nach nur sechs Monaten war Maria in der Lage, große Teile der schwersten Opernpartituren zu meistern, vor allem als Maria 1939 in Kontakt mit der Gesangslehrerin Elvira de Hidalgo am Athener Konservatorium kam. Ihre stimmliche Färbung und Breite sollte sich in den darauffolgenden Jahren maßgeblich durch diesen Einfluß hinsichtlich des Belcanto ändern.

Nach ihrem Auftritt als Tosca in der Athener Nationaloper 1942 machte Maria Callas rasch Furore. Der internationale Erfolg begann sich zunächst in Italien abzuzeichnen. Entscheidender Wegweiser war der Kontakt mit dem Dirigenten Tullio Serafin, der Maria 1946 mit der Rolle der *Gioconda* (Amilcare Ponchielli) besetzte.

Mit ihrer kraftvollen, drei Oktaven umfassenden Gesangsstimme und ihrer Bühnenpräsenz wurde Maria Callas neben Renata Tebaldi bis in die 1960er Jahre hinein zur bedeutendsten Opernsängerin ihrer Zeit. Keine Opernsängerin des 20. Jahrhunderts wurde so vergöttert wie sie. Ihre Gagenforderungen waren astronomisch hoch, die Spielplangestaltung mancher Oper hatte sich nach ihr zu richten. Doch ab 1956 machte ihre Stimme ihr zunehmend Schwierigkeiten. Ihre Absagen häuften sich. In Rollen wie *Norma* (Vincenzo Bellini), *Medea* (Cherubini) oder *Violetta* (*La Traviata*, Verdi) schrieb sie mit mehr als fünfhundert Operauftritte Musikgeschichte. Die BBC titulierte sie im gleichen Jahr als die größte Sopranistin des zwanzigsten Jahrhunderts.

Maria Callas' 1949 geschlossene Ehe mit einem italienischen

Geschäftsmann Battista Meneghini wurde 1959 geschieden. Die unglückliche Affäre mit dem griechischen Reeder Aristoteles Onassis wurde von den Medien kolportiert. Als Onassis sie schließlich wegen Jackie Kennedy verließ, stürzte Maria Callas in eine Krise, von der sie sich nie mehr erholte. Die einsame *Primadonna assoluta* starb an einem Herzinfarkt am 16. September 1977 in Paris im Alter von 53 Jahren.

Hier liegt eine ungewöhnlich detaillierte und umfangreiche lebensgeschichtliche Biographie über die Jahrhundertssängerin Maria Callas vor. Die Autorin ist Kunsthistorikerin und hat diese Biografie in die allgemeine Weltgeschichte eingebettet.

Yvonne Sauer

Anzeige

Köln-Bonner Musikkalender

Info bei Frau Verena Düren

Mittelstr. 12, 53175 Bonn

Tel.: 0228 / 62908664

E-Mail: verena.dueren@gmx.de



Opernpremieren in Deutschland

Saison 2022/2023

Opernpremieren in Deutschland: Saison 2022/2023

(Die Tabelle enthält fast alle Premieren. Für weitere Infos kontaktieren Sie bitte die Opernhäuser. Für die Richtigkeit der Angaben übernehmen wir keine Gewähr.)

Ort, Spielstätte, Kontakt, Premierendatum, Komponist (Lebensdaten), Oper, Uraufführungsjahr, Dirigent, Regisseur.

Aachen

Theater

www.theateraachen.de 0241/4784-1

30.10.2022 Mozart, W. A.; 1756-1791

Le nozze di Figaro, 1786

Chanmin Chung Mario Corradi

11.12.2022 Verdi, G.; 1813-1901

Stiffelio, 1850

Chanmin Chung Ewa Teilmans

05.02.2023 Cesti, A.; 1623-1669

L'Oronoea, 1656

Christopher Bucknall Ludger Engels

02.04.2023 Massenet, J.; 1842-1912

Manon, 1884

Chanmin Chung Lucia Astigarraga

28.05.2023 Berg, A.; 1885-1935

Wozzeck, 1925

Christopher Ward Thomas Fiedler

Altenburg-Gera

Landestheater Altenburg

www.tpthueringen.de 0365/8279105

30.10.2022 Tschaikowski, P.; 1840-1893

Eugen Onegin, 1879

Ruben Gazarian Kay Kuntze

Berlin

Komische Oper

www.komische-oper-berlin.de 030/47997400

27.11.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Der fliegende Holländer, 1843

Dirk Kaftan Herbert Fritsch

18.12.2022 Offenbach, J.; 1819-1880

Oyayaye, 1855

Adrien Perruchon Konzertant

28.01.2023 Hermann, J.; 1933

La cage aux folles, 1973

Koen Schoots Barrie Kosky

10.02.2023 Strauß, Joh.; 1825-1899

Die Fledermaus, 1874

Kai Tietje Stefan Huber

11.03.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

Così fan tutte, 1790

Erina Yashima Kirill Serebrennikov

07.05.2023 Händel, G. F.; 1685-1759

Jephta, 1751

Christian Curnyn Konzertant

27.05.2023 Händel, G. F.; 1685-1759

Saul, 1739

David Bates Axel Ranisch

Staatsoper Unter den Linden

www.staatsoper-berlin.org 030/20354555

02.10.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Das Rheingold, 1869

Daniel Barenboim Dmitri Tcherniakov

03.10.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Die Walküre, 1870

Daniel Barenboim Dmitri Tcherniakov

06.10.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Siegfried, 1876

Daniel Barenboim Dmitri Tcherniakov

09.10.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Götterdämmerung, 1876

Daniel Barenboim Dmitri Tcherniakov

20.11.2022 Vivaldi, A.; 1678-1741

Il Giustino, 1724

René Jacobs Barbora Horáková

04.12.2022 Mozart, W. A.; 1756-1791

Mitridate, Rè di Ponto, 1770

Marc Minkowski Satoshi Miyagi

19.02.2023 Strauss, R.; 1864-1949

Daphne, 1938

Thomas Guggeis Romeo Castellucci

19.03.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

Idomeneo, 1781

Simon Rattle David McVicar

Bielefeld

Theater

www.theater-bielefeld.de 0521/515454

03.12.2022 Strauß, Joh.; 1825-1899

Die Fledermaus, 1874

Alexander Kalajdzic Nick Westbrock

15.01.2023 Tschaikowski, P.; 1840-1893

Eugen Onegin, 1879

Gregor Rot Georg Zlabinger

15.04.2023 MacRae, S.; 1976

Anthropocene, 2019

Gregor Rot N.N.

12.05.2023 Wagner, R.; 1813-1883

Parsifal, 1882

Alexander Kalajdzic Vincent Stefan

03.06.2023 Leoncavallo, R.; 1857-1919

Zazà, 1900

Alexander Kalajdzic Nadja Loschky

Bonn

Theater

www.theater-bonn.de 0228/778008

16.10.2022 Franchetti, A.; 1860-1942

Asrael, 1888

Hermes Helfricht Christopher Alden

11.12.2022 Verdi, G.; 1813-1901

Un ballo in maschera - Ein Maskenball, 1859

Will Humburg David Pountney

29.01.2023 Händel, G. F.; 1685-1759

Agrippina, 1710

Rubén Dubrovsky Leo Muscato

12.03.2023 Giordano, U.; 1867-1948

Sibirien, 1903

Daniel Johannes Mayr Vasily Barkhatov

21.05.2023 Schreker, F.; 1878-1934

Der singende Teufel, 1924

Dirk Kaftan Julia Burbach

Braunschweig

Staatstheater

www.staatstheater-braunschweig.de 0531/1234-0

08.10.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Das Rheingold, 1869

Srba Dinic Isabel Ostermann

29.10.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Siegfried, 1876

Srba Dinic Gregor Zöllig

03.12.2022 Lehár, F.; 1870-1948

Cloco, 1924

Mino Marani Dirk Schmeding

09.12.2022 Mozart, W. A.; 1756-1791

Die Zauberflöte, 1791

Srba Dinic Dagmar Schlingmann

16.03.2023 Wagner, R.; 1813-1883

Die Walküre, 1870

N.N. Alexander Holtsch

01.04.2023 Godard, B.; 1849-1895

Dante, 1890

Mino Marani N.N.

03.06.2023 Wagner, R.; 1813-1883

Götterdämmerung, 1876

Srba Dinic Isabell Ostermann

Bremen

Theater am Goetheplatz

www.theater-bremen.de 0421/3653333

29.10.2022 Purcell, H.; 1659-1695

King Arthur, 1691

Lutz Rademacher Schorsch Kamerun

29.01.2023 Strauss, R.; 1864-1949

Ariadne auf Naxos, 1912

N.N. Frank Hilbrich

02.04.2023 Eötvös, P.; 1944

Angels in America, 2004

William Kelley Andrea Moses

27.05.2023 Tschaikowski, P.; 1840-1893

Pique Dame, 1890

Yoel Gamzou Armin Petras

18.06.2023 Monteverdi, A.; 1567-1643

L'incoronazione di Poppea, 1642

Christoph Spering Tatjana Gürbaca

Bremerhaven

Stadttheater

www.stadttheaterbremerhaven.de 0471/49001

25.12.2022 von Weber, C. M.; 1786-1826

Der Freischütz, 1821

Davide Perniceni Wolfgang Nägele

11.02.2023 Offenbach, J.; 1819-1880

Orpheus in der Unterwelt, 1858

Hartmut Brüsch Isabel Hindersin

25.03.2023 Massenet, J.; 1842-1912

Werther, 1892

Marc Niemann Sam Brown

06.05.2023 Mazzoli, M.; 1980

Breaking the Waves, 1996

Marc Niemann Toni Burkhardt

Darmstadt

Staatstheater

www.staatstheater-darmstadt.de 06151/2811600

09.10.2022 Mozart, W. A.; 1756-1791

Don Giovanni, 1787

Daniel Cohen Karsten Wiegand

28.01.2023 Verdi, G.; 1813-1901

La Traviata, 1853

Daniel Cohen Karsten Wiegand

12.03.2023 Berg, A.; 1885-1935

Lulu, 1937

Daniel Cohen Eva-Maria Höckmayr

29.04.2023 Tschaikowski, P.; 1840-1893

Eugen Onegin, 1879

Johannes Zahn Isabel Ostermann

Dessau

Anhaltisches Theater

www.anhaltisches-theater.de 0340/2511-0

08.10.2022 Mozart, W. A.; 1756-1791

Die Zauberflöte, 1791

Markus L. Frank Johannes Weigand

25.02.2023 Zemlinsky, A.; 1871-1942

Der König Kandaules, 1996

Markus L. Frank Jakob Peters-Messer

28.04.2023 Puccini, G.; 1858-1924

Madama Butterfly, 1904

Markus L. Frank Angelika Zacek

03.06.2023 Verdi, G.; 1813-1901

La Traviata, 1853

Elisa Gogou Christiane Iven

Detmold

Landestheater

www.landestheater-detmold.de 05231/974803

14.10.2022 Lincke, C. E.; 1866-1946

Frau Luna, 1899

Mathias Mönius Katja Wolff

25.11.2022 Tschaikowski, P.; 1840-1893

Eugen Onegin, 1879

N.N. N.N.

21.01.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Die Räuber, 1847

N.N. Konstanze Kappenstein

10.02.2023 Händel, G. F.; 1685-1759

Xerxes, 1738

N.N. N.N.

Dortmund

Theater

www.theaterdo.de 0231/5027222

06.11.2022 Fromental Halévy, ; 1799-1862

La Juive, 1835

Philipp Armbruster Philipp Armbruster

03.12.2022 Kálmán, E.; 1882-1953

Gräfin Mariza, 1924

N.N. Thomas Enzinger

26.02.2023 Adams, J.; 1947

Nixon in China, 1987

N.N. Martin G. Berger

20.05.2023 Wagner, R.; 1813-1883

Siegfried, 1876

Gabriel Feltz Peter Konwitschny

Dresden

Semperoper

www.semperoper.de 0351/4911705

02.10.2022 Verdi, G.; 1813-1901

La Traviata, 1853

Leonardo Sini Barbora Horáková

04.02.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Attila, 1845

Jordi Bernàcer Konzertant

19.03.2023 Bellini, V.; 1801-1835

La Sonnambula - Die Nachtwandlerin, 1831

Evelino Pidò Rolando Villazón

30.04.2023 Monteverdi, A.; 1567-1643

L'Orfeo, 1607

Wolfgang Katschner Nikolaus Habjan

01.07.2023 Tschaikowski, P.; 1840-1893

Pique Dame, 1890

Mikhail Tatarnikov Andreas Dresden

Duisburg

Deutsche Oper am Rhein

www.rheinoper.de 0203/3009100

02.10.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Der fliegende Holländer, 1843

Patrick Lange Vasily Barkhatov

14.01.2023 Cilea, F.; 1866-1950

Adriana Lecouvreur, 1902

Péter Halász Gianluca Falaschi

17.06.2023 Korngold, E. W.; 1897-1957

Die tote Stadt, 1920

Harry Ogg Daniel Kramer

Düsseldorf

Deutsche Oper am Rhein

www.rheinoper.de 0211/8925211

03.10.2022 Tschaikowski, P.; 1840-1893

Die Jungfrau von Orleans, 1881

Péter Halász Elisabeth Stöppler

26.02.2023 Bellini, V.; 1801-1835

La Sonnambula - Die Nachtwandlerin, 1831

Antonino Fogliani Johannes Erath

16.04.2023 Korngold, E. W.; 1897-1957

Die tote Stadt, 1920

Axel Kober Daniel Kramer

27.05.2023 Massenet, J.; 1842-1912

Hérodiade, 1877

Marc Piollet Lorenzo Fioroni

Erfurt

Theater

www.theater-erfurt.de 0361/2233155

08.10.2022 Strauss, R.; 1864-1949

Elektra, 1909

Alexander Prior Giancarlo del Monaco

20.10.2022 Cage, J.; 1912-1992

Europas,

N.N. Markus Weckesser

05.11.2022 Offenbach, J.; 1819-1880

La Belle Hélène - Die schöne Helena, 1864

Yannis Pouspourikas Ulrich Peters

03.12.2022 Taylor, N.; 1963

Eleni, 2019

Myron Michailidis Guy Montavon

28.01.2023 Rossini, G.; 1792-1868

Le Siège de Corinthe, 1823

Yannis Pouspourikas Markus Dietz

22.04.2023 Gluck, Ch. W.; 1714-1787

Telemaco ossia L'isola di Circe, 1765

Alexander Prior Thomas Thieme

20.05.2023 Trojahn, M.; 1949

Orest, 2011

Alexander Prior Guy Montavon

07.07.2023 Berlioz, H.; 1803-1869

Fausts Verdammnis, 1846

Yannjis Pouspourikas Ben Baur

Essen

Theater

www.theater-essen.de 0201/8122200

26.11.2022 Donizetti, G.; 1797-1848

Lucrezia Borgia, 1840

Andrea Sanguineti Ben Baur

28.01.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Simon Boccanegra, 1881

N.N. Tatjana Gürbaca

11.03.2023 Kampe, G.; 1976

Dogville, 2023

Tomáš Netopil David Hermann

13.05.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

Le nozze di Figaro, 1786

Tomáš Netopil Floris Visser

Flensburg

Stadttheater

www.sh-landestheater.de 0461/23388

10.12.2022 Humperdinck, E.; 1854-1921

Hänsel und Gretel, 1893

Ingo Martin Tristan Braun
Stadtmüller

11.03.2023 Previn, A.; 1930

Endstation Sehnsucht,

Ingo Martin Kornelia Repschläger
Stadtmüller

Frankfurt

Oper

www.oper-frankfurt.de 069/1340400

02.10.2020 Mozart, W. A.; 1756-1791

Die Zauberflöte, 1791

Julia Jones Ted Huffman

06.11.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Die Meistersinger von Nürnberg, 1868

Sebastian Weigle Johannes Erath

04.12.2022 Tschaikowski, P.; 1840-1893

Die Zauberin, 1887

Valentin Uryupin Vasily Barkhatov

29.12.2022 Händel, G. F.; 1685-1759

Orlando, 1733

Simone Di Felice Ted Huffman

26.02.2023 Zandonai, R.; 1883-1944

Francesca da Rimini, 1914

Ramón Tebar Hans Walter Richter

19.03.2023 Strauss, R.; 1864-1949

Elektra, 1909

Sebastian Weigle Claus Guth

30.04.2023 Händel, G. F.; 1685-1759

Hercules, 1745

Laurence Cummings Barrie Kosky

Freiburg

Theater

www.theater.freiburg.de 0761/2012853

02.10.2022 von Weber, C. M.; 1786-1826

Der Freischütz, 1821

Ektoras Tartanis Showcase Beat Le Mot

26.11.2022 Berg, A.; 1885-1935

Wozzeck, 1925

André de Ridder Marco Štorman

11.03.2023 Dvorák, A.; 1841-1904

Rusalka, 1900

Ektoras Tartanis Kateryna Sokolova

13.05.2023 Weill, K.; 1900-1950

Die Dreigroschenoper, 1928

N.N. N.N.

08.07.2023 Monteverdi, A.; 1567-1643

Il ritorno d'Ulisse, 1641

André de Ridder David Marton

Gelsenkirchen

Musiktheater im Revier

www.musiktheater-im-revier.de 0209/4097200

12.11.2022 Smetana, B.; 1824-1884

Die verkaufte Braut, 1866

Peter Kattermann Sonja Trebes

16.12.2022 Janáček, L.; 1854-1928

Das schlaue Fuchslein, 1924

Rasmus Baumann Michael Schulz

11.02.2023 Donizetti, G.; 1797-1848

Don Pasquale, 1843

Giuliano Betta Zsófia Geréb

25.03.2023 Britten, B.; 1913-1976

Billy Budd, 1951

Rasmus Baumann Michael Schulz

06.05.2023 Reimann, A.; 1936

Bernarda Albas Haus, 2000

Johannes Harneit Dietrich W. Hilsdorf

09.06.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Un Giorno di Regno - König für einen Tag, 1840

Giuliano Betta Roman Hovenbitzer

Gera-Altenburg

Bühnen der Stadt Gera

www.tpthueringen.de 0365/8279105

25.11.2022 Humperdinck, E.; 1854-1921

Hänsel und Gretel, 1893

N.N. N.N.

Gießen

Stadttheater

www.stadttheatergiessen.de 0641/795760

26.11.2022 Donizetti, G.; 1797-1848

Caterina Cornaro, 1454

Vladimir Yaskorski Anna Drescher

11.02.2023 Britten, B.; 1913-1976

Ein Sommernachtstraum, 1960

Andreas Schüller Magdalena Fuchsberger

25.03.2023 Puccini, G.; 1858-1924

Tosca, 1900

Andreas Schüller Martin Andersson

19.05.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

La clemenza di Tito, 1791

Vladimir Yaskorski Helena Röhr

Hagen

Theater
www.theater.hagen.de 02331/207-3218

29.10.2022 Offenbach, J.; 1819-1880

La Belle Hélène - Die schöne Helena, 1864

Steffen Müller-Gabriel Johannes Pölgutter

03.12.2022 Puccini, G.; 1858-1924

La fanciulla del West - Das Mädchen aus dem goldenen Westen, 1910

Joseph Trafton Holger Potocki

04.12.2022 von Weber, C. M.; 1786-1826

Der Freischütz, 1821

Rodrigo Tomillo Francis Hüasers

25.03.2023 Eötvös, P.; 1944

Tri Sestri, 1998

Joseph Trafton Friederike Blum

06.05.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

Don Giovanni, 1787

Joseph Trafton Angela Denoke

Halberstadt

Nordharzer Städtebundtheater
http://harztheater.de 03941/696565

05.11.2022 Verdi, G.; 1813-1901

Otello, 1887

Johannes Rieger Werner Pichler

31.12.2022 Kálmán, E.; 1882-1953

Die Csárdásfürstin, 1915

Fabrice Parmentier Birgit Kronshage

25.03.2023 Britten, B.; 1913-1976

Ein Sommernachtstraum, 1960

Johannes Rieger Oliver Klöter

Halle

Bühnen Halle
www.buehnen-halle.de 0345/51100

11.03.2023 Strauss, R.; 1864-1949

Der Rosenkavalier, 1911

N.N. Walter Sutcliffe

06.05.2023 Britten, B.; 1913-1976

Death in Venice, 1973

N.N. Patric Seibert

26.05.2023 Händel, G. F.; 1685-1759

Xerxes, 1738

Attilio Cremonesi Louisa Proske

Hamburg

Staatsoper
www.hamburgische-staatsoper.de 040/356868

23.10.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Der fliegende Holländer, 1843

Kent Nagano Michael Thalheimer

22.01.2023 Schostakowitsch, D.; 1906-75

Lady Macbeth von Mzensk, 1934

Kent Nagano Angelina Nikonova

12.03.2023 Puccini, G.; 1858-1924

Il Trittico, 1918

Giampaolo Bisanti Axel Ranisch

28.05.2023 Blow, J.; 1641-1708

Venus und Adonis, 1681

Kent Nagano Georges Delnon

Hannover

Staatstheater Hannover
www.staatstheater-hannover.de 0511/99991111

04.11.2022 Glass, Ph.; 1937

Der Untergang des Hauses Usher, 1989

Carlos Vázquez Victoria Stevens

13.01.2023 Kálmán, E.; 1882-1953

Die Zirkusprinzessin, 1926

Giulio Cilona Felix Seiler

11.03.2023 Dvorák, A.; 1841-1904

Rusalka, 1900

Stephan Zilias Tatjana Gürbaca

28.04.2023 Monteverdi, A.; 1567-1643

L'Orfeo, 1607

David Bates Silvia Costa

03.06.2023 Adams, J.; 1947

Nixon in China, 1987

Daniel Carter Daniel Kramer

Heidelberg

Theater Heidelberg
www.theater.heidelberg.de 06221/5820000

30.10.2022 Offenbach, J.; 1819-1880

Hoffmanns Erzählungen, 1881

Elias Grandy Andrea Schwalbach

03.12.2022 Keiser, R.; 1674-1739

Ulysses, 1722

Clemens Flick Nicola Raab

11.03.2023 Prokofjew, S.; 1891-1953

Die Liebe zu den drei Orangen, 1921

Elias Grandy Adriana Altaras

21.04.2023 Rossini, G.; 1792-1868

Il barbiere di Siviglia - Der Barbier von Sevilla, 1816

Paul Taubitz Inga Levant

Hildesheim

Theater für Niedersachsen
www.tfn-online.de 05121/16931693

15.10.2022 Straus, O.; 1870-1954

Die Perlen der Cleopatra, 1923

Florian ziemen oliver graf

25.03.2023 Vollmer, L.; 1961

Gegen die Wand, 2008

Sergei Kiselev Beka Savić-Förster

06.05.2023 Amalia, A.; 1739-1807

Erwin und Elmire, 1775

Florian Ziemen Konzertant

Hof

Theater
www.theater-hof.com 09281/7070-0

29.10.2022 Sucharitkul, S.P.; 1952

Helena Citónová, 2020

Ivo Hentschel Lothar Krause

10.12.2022 Strauß, Joh.; 1825-1899

Die Fledermaus, 1874

Michael Falk Isabella Gregor

25.02.2023 Zimmermann, U.; 1943

Weißer Rose, 1986

David Preil Lothar Krause

18.03.2023 Jaques, M.; 1945

Der Soldat und die Tänzerin, 2023

Michael Falk Reinhardt Friese

10.06.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Falstaff, 1893

Ivo Hentschel Nilufar K. Münzing

Kaiserslautern

Musiktheater
www.pfalztheater.de 0631/3675209

09.10.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg, 1845

Daniele Squeo Gabriele Rech

24.11.2022 Monteverdi, A.; 1567-1643

Il Combattimento di Tancredi e Clorinda, 1638

Anton Legkii Aileen Schneider

17.12.2022 Lehár, F.; 1870-1948

Die lustige Witwe, 1905

Olivier Pols François de Carpentries

28.01.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Macbeth, 1847

Daniele Squeo Jacopo Spirei

18.03.2023 Donizetti, G.; 1797-1848

L'elisir d'amore - Der Liebestrank, 1832

Anton Legkii Anja Kühnhold

Karlsruhe

Staatstheater

www.staatstheater.karlsruhe.de 0721/933333

10.12.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Der fliegende Holländer, 1843

Georg Fritsch Ludger Engels

21.01.2023 Bizet, G.; 1838-1875

Carmen, 1875

Yura Yang Immo Karaman

17.02.2023 Händel, G. F.; 1685-1759

Ottone, Re di Germania, 1719

Carlo Ipata Carlos Wagner

25.03.2023 Berg, A.; 1885-1935

Wozzeck, 1925

Justin Brown Maxim Didenko

13.05.2023 Dvorák, A.; 1841-1904

Rusalka, 1900

Johannes Willig Katharina Thoma

24.06.2023 Puccini, G.; 1858-1924

La Bohème, 1896

Georg Fritsch Dr. Ulrich Peters

Kassel

Staatstheater

www.staatstheater-kassel.de 0561/1094222

10.12.2022 Tschaikowski, P.; 1840-1893

Pique Dame, 1890

Francesco Angelico Ariane Kareev

25.02.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

Die Zauberflöte, 1791

Kiril Stankow Barbara Frazier

01.04.2023 Verdi, G.; 1813-1901

La forza del destino - Die Macht des Schicksals, 1862

Francesco Angelico Valentin Schwarz

Kiel

Theater Kiel

www.theater-kiel.de 0431/901901

10.12.2022 Tschaikowski, P.; 1840-1893

Jolanthe, 1892

Daniel Carlberg Carlos Wagner

21.01.2023 Offenbach, J.; 1819-1880

Pariser Leben, 1866

N.N. N.N.

22.04.2023 Puccini, G.; 1858-1924

Manon Lescaut, 1893

N.N. N.N.

Köln

Bühnen Köln

www.buehnenkoeln.de 0221/22128400

02.10.2022 Purcell, H.; 1659-1695

Miranda, 1662

George Petrou Katie Mitchell

19.11.2022 Zemlinsky, A.; 1871-1942

Der Zwerg, 1922

Lawrence Renes Paul-Georg Dittrich

17.12.2022 Rossini, G.; 1792-1868

La Cenerentola - Das Aschenbrödel, 1817

Matteo Beltrami Cecilia Ligorio

04.03.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Luisa Miller, 1849

Roberto Rizzi BrignoliChristof Loy

02.04.2023 Wagner, R.; 1813-1883

Der fliegende Holländer, 1843

François-Xavier Roth Benjamin Lazar

06.05.2023 Händel, G. F.; 1685-1759

Giulio Cesare in Egitto, 1724

Rubén Dubrovsky Vincent Boussard

Krefeld

Theater

www.theater-kr-mg.de 02151/805124

12.11.2022 Bizet, G.; 1838-1875

Die Perlenfischer, 1863

Sebastian Engel Konzertant

08.04.2023 Puccini, G.; 1858-1924

Madama Butterfly, 1904

Mihkel Kütson Beverly Blankenship

Leipzig

Oper

www.oper-leipzig.de 0341/1261261

29.10.2022 Lortzing, A.; 1801-1851

Undine, 1845

Christoph Gedschold Tilman Köhler

17.12.2022 Verdi, G.; 1813-1901

Otello, 1887

Christoph Gedschold Monique Wagemakers

21.01.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

Don Giovanni, 1787

Jonathan Darlington Katharina Thoma

01.04.2023 Händel, G. F.; 1685-1759

Giulio Cesare in Egitto, 1724

Rubén Dubrovsky Damiano Michieletto

13.05.2023 Britten, B.; 1913-1976

Peter Grimes, 1945

Christoph Gedschold Kay Link

Lübeck

Theater

www.theaterluebeck.de 0451/399600

14.10.2022 Strauß, Joh.; 1825-1899

Die Fledermaus, 1874

Stefan Vladar Michael Wallner

18.11.2022 Strauss, R.; 1864-1949

Salome, 1905

Stefan Vladar Christiane Lutz

27.01.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

Le nozze di Figaro, 1786

Stefan Vladar Stephen Lawless

10.03.2023 Britten, B.; 1913-1976

Albert Herring, 1947

Takahiro Nagasaki Stephen Lawless

12.05.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Simon Boccanegra, 1881

Takahiro Nagasaki Pamela Recinella

Magdeburg

Theater

www.theater-magdeburg.de 0391/5406444

12.11.2022 Telemann, G. Ph.; 1681-1767

Orpheus, 1726

Pawel Poplawski Igor Pison

21.01.2023 Tschaikowski, P.; 1840-1893

Eugen Onegin, 1879

Anna Skryleva Julien Chavaz

04.03.2023 Strauss, R.; 1864-1949

Ariadne auf Naxos, 1912

Svetoslav Borisov James Bonas

15.04.2023 Donizetti, G.; 1797-1848

L'elisir d'amore - Der Liebestrank, 1832

Sebastiano Rolli Mirella Weingarten

28.05.2023 von Weber, C. M.; 1786-1826

Der Freischütz, 1821

Benjamin Huth Marie Juliu

Mainz

Staatstheater

www.staatstheater-mainz.de 06131/2851222

09.10.2022 Mozart, W. A.; 1756-1791

Così fan tutte, 1790

Daniel Montané Cordula Däuper

22.10.2022 Sondheim, St.; 1930

Sweeney Todd, 1980

Samuel Hogarth K.D. Schmidt

08.04.2023 Puccini, G.; 1858-1924

Le Villi-Die Willi, 1884

Daniel Montané Verena Stoiber

02.06.2023 Strauss, R.; 1864-1949

Salome, 1905

Hermann Bäumer Alexander Nerlich

Mannheim

Nationaltheater

www.nationaltheater.de 0621/1680150

02.10.2022 Monteverdi, A.; 1567-1643

Ombra e Luce. Gesänge von Liebe und Finsternis, 1605

Jörg Halubek Markus Bothe

14.11.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Tristan und Isolde, 1865

Alexander Soddy Luise Kautz

28.11.2022 Humperdinck, E.; 1854-1921

Hänsel und Gretel, 1893

Wolfram Koloseus Nathan Lofton

16.01.2023 Händel, G. F.; 1685-1759

Il Trionfo del Tempo e del Disinganno, 1707

Bernhard Forck Konzertant

08.04.2023 von Weber, C. M.; 1786-1826

Der Freischütz, 1821

Roberto Rizzi BrignoliKommando Himmelfahrt

24.04.2023 Wagner, R.; 1813-1883

Der fliegende Holländer, 1843

Jordan de Souza Roger Vontobel

14.06.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

Così fan tutte, 1790

Gábor Káli Tatjana Gürbac

18.06.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

Die Entführung aus dem Serail, 1782

Jānis Liepiņš Luk Perceval

Meiningen

Theater

www.das-meininger-theater.de 03693/451222

21.10.2022 Rossini, G.; 1792-1868

Der Barbier von Sevilla, 1816

Jonathan Brandani Brigitte Fassbaender

24.02.2023 Bizet, G.; 1838-1875

Ivan IV, 192p

Philippe Bach Hinrich Horstkotte

21.04.2023 Händel, G. F.; 1685-1759

Messias, 1742

N.N. Johannes Pölgutter

16.06.2023 Strauss, R.; 1864-1949

Salome, 1905

Harish Shankar Verena Stoiber

Mönchengladbach

Theater

www.theater-kr-mg.de 02166/6151100

19.02.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Rigoletto, 1851

Giovanni Conti Dorothea Kirschbaum

21.05.2023 Bellini, V.; 1801-1835

La Sonnambula - Die Nachtwandlerin, 1831

Helen Malkowsky Mihkel Kütson

München

Nationaltheater

www.bayerische.staatsoper.de 089/21851920

26.10.2022 Mozart, W. A.; 1756-1791

Così fan tutte, 1790

Vladimir Jurowski Benedict Andrews

03.12.2022 Wagner, R.; 1813-1883

Lohengrin, 1850

François-Xavier Roth Kornél Mundruczo

29.01.2023 Purcell, H.; 1659-1695

Dido and Aeneas, 1689

Andrew Manze Krzysztof Warlikowski

Staatstheater am Gärtnerplatz

www.gaertnerplatztheater.de 089/202 41 1

07.10.2022 Strawinsky, I.; 1882-1971

The Rake's Progress, 1951

Rubén Dubrovsky Adam Cooper

26.01.2023 Offenbach, J.; 1819-1880

Die Großherzogin von Gerolstein, 1867

Michael Brandstätter Josef E. Köpplinger

16.02.2023 Massenet, J.; 1842-1912

Werther, 1892

Anthony Bramall Herbert Föttinger

05.05.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Luisa Miller, 1849

Anthony Bramall Torsten Fischer

29.06.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

Le nozze di Figaro, 1786

Rubén Dubrovsky Josef E. Köpplinger

Münster

Stadttheater

www.stadttheater.muenster.de 0251/5909100

18.12.2022 Strauss, R.; 1864-1949

Elektra, 1909

Golo Berg Paul-Georg Dittrich

18.02.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Rigoletto, 1851

Henning Ehlert Cordula Däuper

Nürnberg

Staatstheater

www.staatstheater-nuernberg.de 0180 5 231 600

02.10.2022 Strauss, R.; 1864-1949

Die Frau ohne Schatten, 1919

Joana Mallwitz Jens-Daniel Herzog

13.11.2022 Walpurgis, M. A.; 1724-1780

Talestri - Königin der Amazonen, 1771

Wolfgang Katschner Ilaria Lanzino

26.11.2022 Schreier, A.; 1979

Turing, 2022

Guido Johannes Jens-Daniel Herzog
Rumstadt

22.01.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Falstaff, 1893

Björn Huestege David Hermann

04.03.2023 Offenbach, J.; 1819-1880

Die Großherzogin von Gerolstein, 1867

Lutz de Veer Andreas Kriegenburg

15.04.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

Le nozze di Figaro, 1786

Joana Mallwitz Jens-Daniel Herzog

03.06.2023 Rossini, G.; 1792-1868

La Cenerentola - Das Aschenbrödel, 1817

Guido Johannes Jan Philipp Gloger
Rumstadt

Oldenburg

Staatstheater

www.staatstheater.de 0441/2225111

12.11.2022 Mascagni, P.; 1863-1945

Cavalleria Rusticana, 1890

Vito Cristofaro Dietrich W. Hilsdorf

18.12.2022 Humperdinck, E.; 1854-1921

Hänsel und Gretel, 1893

Giuseppe Barile Michael Moxham

11.03.2023 Strauss, R.; 1864-1949

Der Rosenkavalier, 1911

Hendrik Vestmann François De Carpentries

23.04.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Un ballo in maschera - Ein Maskenball, 1859

Vito Cristofaro Rodula Gaitanou

Osnabrück

Theater am Domhof

http://theater-osnabrueck.de 0541/7600076

08.10.2022 Verdi, G.; 1813-1901

Don Carlo, 1884

Andreas Hotz Sam Brown

03.12.2022 Kálmán, E.; 1882-1953

Gräfin Mariza, 1924

Daniel Inbal Matthias Oldag

21.01.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

La clemenza di Tito, 1791

Andreas Hotz Hendrik Müller

29.04.2023 Reinvere, J.; 1971

Der Schatten, 2021

Daniel Inbal Jakob Peters-Messer

Pforzheim

Theater

www.theater-pforzheim.de 07231/392440

26.11.2022 Humperdinck, E.; 1854-1921

Hänsel und Gretel, 1893

N.N. N.N.

01.04.2023 Tschaikowski, P.; 1840-1893

Eugen Onegin, 1879

N.N. N.N.

13.05.2023 Lehár, F.; 1870-1948

Die lustige Witwe, 1905

N.N. N.N.

15.07.2023 Hiller, W.; 1941

Der Rattenfänger, 1993

N.N. N.N.

Saarbrücken

Staatstheater

www.saarlaendisches-staatstheater.de 0681/3092486

08.10.2022 Donizetti, G.; 1797-1848

Don Pasquale, 1843

Justus Thorau Susanne Lietzow

10.12.2022 Strauß, Joh.; 1825-1899

Die Fledermaus, 1874

Stefan Neubert Aron Stiehl

04.02.2023 Verdi, G.; 1813-1901

La forza del destino - Die Macht des Schicksals, 1862

Sébastien Rouland Lorenzo Fioroni

13.05.2023 Nemtsov, S.; 1980

Ophelia, 2023

Stefan Neubert Eva-Maria Höckmayr

Weimar

Nationaltheater

www.nationaltheater-weimar.de 03643/7550

05.11.2022 Rimski-Korsakov, N.; 1844

Der goldene Hahn, 1905

Andreas Wolf Stephan Kimmig

03.06.2023 Bellini, V.; 1801-1835

I Capuleti e i Montecchi - Romeo und Julia, 1830

Dominik Beykirch Jossi Wieler

Wiesbaden

Staatstheater

www.staatstheater-wiesbaden.de 0611/132325

16.10.2022 Beethoven, L. v.; 1770-1827

Fidelio, 1814

Will Humburg Evelyn Herlitzius

03.12.2022 Lehár, F.; 1870-1948

Die lustige Witwe, 1905

Johannes Klumpp Uwe Eric Laufenberg

21.01.2023 Dvorák, A.; 1841-1904

Rusalka, 1900

Philipp Pointner Olesya Golovneva

18.02.2023 Eichberg, S.N.; 1973

Oryx and Crake, 2023

Albert Horne Daniela Kerck

30.04.2023 Janáček, L.; 1854-1928

Aus einem Totenhaus, 1930

Johannes Klumpp Nicolas Brieger

Wuppertal

Wuppertaler Bühnen

www.wuppertaler-buehnen.de 0202/5694444

02.10.2022 Massenet, J.; 1842-1912

Werther, 1892

Johannes Witt Karin Kotzbauer-Bode

22.10.2022 Nono, L.; 1924-1990

Intolleranza 1960, 1961

Johannes Harkeit Dietrich W. Hilsdorf

08.01.2023 Verdi, G.; 1813-1901

Rigoletto, 1851

Patrick Hahn Timofey Kulyabin

26.02.2023 Verdi, G.; 1813-1901

La Traviata, 1853

Johannes Witt Nigel Lowery

19.03.2023 Mozart, W. A.; 1756-1791

Le nozze di Figaro, 1786

Patrick Hahn Patrick Hahn

30.04.2023 Monteverdi, A.; 1567-1643

Die Krönung der Poppea, 1642

Matthew Toogood Immo Karaman

Anzeige



SIR ADRIAN BOULT Das Decca-Erbe

Vol. 1: Englische Musik
Eloquence ELQ4842204 (16 CD)

Vol. 1 enthält bisher unveröffentlichte Aufnahmen von Werken Holsts und einen bahnbrechenden Vaughan Williams-Zyklus. Boult begann 1950 mit Aufnahmen für Decca, nachdem er im Alter von 60 Jahren von der BBC zwangspensioniert worden war. Das Unternehmen verlor keine Zeit, um die konkurrenzlose Autorität seiner britischen Musikinterpretationen dem Plattenkäufer-Publikum nahe zu bringen. Das Engineering-Team und Ausrüstung von Decca galten zu dieser Zeit weithin als die besten verfügbaren, angeführt von Produzenten wie John Culshaw und Ingenieur Kenneth Wilkinson.

Vol. 2: Barock/Geistl.
Eloquence ELQ4842302 (13 CD)

Vol. 2 vereint die Messiahaufnahmen des Dirigenten aus den Jahren 1954 und 1960 sowie Konzerte mit barocker und geistlicher Musik mit Gesangsgrößen wie Kenneth McKellar, Kirsten Flagstad und Kathleen Ferrier. Boult war zwar kaum ein Pionier der „historischen Aufführungspraxis“, hatte aber ein viel sichereres Gespür für authentischen Händel-Stil als die meisten seiner Zeitgenossen. Zuhörer und Kritiker waren gleichermaßen beeindruckt von Boult's Energie, der Reinheit und Einfachheit des Sologesangs und der lebendigen Decca-Technik.

Vol. 3: 19./20. Jh.
Eloquence ELQ4842284 (16 CD)

Vol. 3 zeigt Boult als einfühlsamen Begleiter und inspirierten Interpreten russischer Musik, mit vielen lange nicht erhältlichen und neu remasterten Decca-Aufnahmen. Noch in der Blüte seiner Karriere begann er, Aufnahmen für englische Labels wie Decca und Nixa zu machen, die es insbesondere dem amerikanischen Publikum ermöglichten, einen Dirigenten zu hören, der zuvor im Großen und Ganzen auf Großbritannien beschränkt war. Dabei profitierte das Label auch von seinen Beziehungen zu vielen der großen Instrumentalsolisten dieser Zeit.



Glöcknerpfad 47 · 34134 Kassel · 0561 81507461 · info@klassikcenter-kassel.de

Impressum

OPERAPOINT, unabhängiges, publikumsnahes Magazin für Oper und Konzert; ISSN 1864-4023

Organ des Vereins zur Pflege klassischer Musik durch Musikliebhaber e.V., Köln

Anschrift der Redaktion: Schwabenstraße 3, 50996 Köln, Deutschland Tel: 0049 - (0)221 - 35 39 44, Fax: 0049 - (0)221 - 39 67 14

Internet: <http://www.operapoint.de>, e-mail: verein@operapoint.de, IBAN: DE79 3006 0601 0002 1531 06, BIC: DAAEDEDXXX

Editorial Board: Dr. Martin Knust, Dr. Olaf Zenner (Chefredakteur)

OPERAPOINT erscheint vierteljährlich, Einzelpreis 6,50 Euro, im Jahresabo 28 Euro inkl. Versandkosten, diese fürs Ausland auf Anfrage.

Copyright für alle Beiträge beim Herausgeber. Nachdruck, auch auszugsweise und Aufnahme in Online-Dienste und Internet sowie Vervielfältigung auf Datenträger wie CD-ROM etc. nur mit schriftlicher Genehmigung des Herausgebers. In Fällen höherer Gewalt kein Anspruch auf Lieferung oder Rückzahlung des Bezugspreises.

Graphik und Gestaltung: Ae Lee Kim, Klaus Goergens, Verlag: Kim-Musik

