

TAKT

1.07/08

Premiere
Eugen Onegin

Titelpartie
Michael Volle

Im Gespräch
Krzysztof Warlikowski

Münchens Tatjana
Olga Guryakova

Vermächtnis
John Cranko



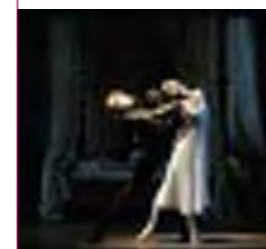


Liebe Besucherinnen und Besucher,

die erste Premiere dieser zweiten Spielzeit mit Kent Nagano als Bayerischem Generalmusikdirektor und künstlerischem Leiter der Bayerischen Staatsoper setzt die mit „Chowanschtschina“ so aufregend begonnene slawische Programmlinie fort. Nach mehr als dreißig Jahren kommt Peter I. Tschaikowskys bekannteste Oper „Eugen Onegin“ in einer neuen Inszenierung heraus. Der polnische Regisseur Krzysztof Warlikowski gibt damit sein Operndebüt in Deutschland. Er begann als Assistent von Peter Brook und erregte im vergangenen Jahr mit einer Arbeit an der Pariser Oper internationales Aufsehen. Unter der musikalischen Leitung von Kent Nagano singt ein deutsch-russisches Sängereensemble mit unserem neuen Ensemblemitglied Michael Volle in der Titelpartie. Wir freuen uns auf die Premiere und auf viele Begegnungen mit Ihnen, unserem Publikum.

Ulrike Hessler

Inhalt



- 01 Editorial
- 04 Aktuelles
- 06 **Vom unmöglichen Leben**
Interview mit Regisseur Krzysztof Warlikowski
- 12 **Der Geruch der Musik**
Michael Volle ist Eugen Onegin
- 16 **Außergewöhnliches schaffen**
Kent Nagano und Wolfgang Reitzle im Gespräch
- 18 **Theaterräume**
- 20 **Keine Zeit für Märchen**
Die Sopranistin Olga Guryakova
- 24 **Im Sucher**
- 26 **Ein Tag im Leben des:**
Gamal Gouda, Ballettmeister
- 28 **CD-Tipp**
Peter I. Tschaikowsky: „Eugen Onegin“
- 29 **Das Opernrätsel**
- 30 **Vermächtnis eines Künstlers**
John Cranko in München
- 34 **Spielplan**
- 36 **Auf ein Wort**
Richard McNicol, Musikpädagoge



Aktuelles

Ruhestand

Roland Felber verabschiedete sich von der Bayerischen Staatsoper

20 Jahre war Roland Felber fast untrennbar mit der Bayerischen Staatsoper verbunden, zunächst als Verwaltungsdirektor und später als Geschäftsführender Direktor. Es gibt wohl kaum einen Berufskollegen in der europäischen Opernlandschaft, der so engagiert am künstlerischen Geschehen teilnimmt. Oper und Musik sind die persönliche Leidenschaft des promovierten Juristen, der mindestens jeden zweiten Abend von seiner Loge unmittelbar über dem Orchester die Vorstellung verfolgte. Er arbeitete mit zwei Intendanten zusammen, Wolfgang Sawalisch und Sir Peter Jonas, und war in der vergangenen Spielzeit Mitglied der Leitungstrias. Da er wirtschaftliches Denken mit Kenntnis und Verständnis für Kunst und Künstler zu verbinden wusste, war er den Intendanten ein kompetenter Partner, dem es um die Ermöglichung von Kunst und die Schaffung der adäquaten Rahmenbedingungen ging. Von der Süddeutschen Zeitung nach dem schönsten Ereignis seiner Operntätigkeit befragt, antwortete er: „Es war nicht ein Ereignis, sondern Tausende von hochrangigen Vorstellungen. König Ludwig II. war mit seinen Separatvorstellungen dagegen ein armer Mann“. Dr. Roland Schwab, zu Beginn der 90er Jahre bereits für drei Jahre Roland Felters Stellvertreter, hat seine Nachfolge angetreten.

Was Ihr wollt...

Festvorstellung 40 Jahre „Romeo und Julia“ von John Cranko

Wenige Werke überleben in ihrer Originalfassung vier Jahrzehnte in einem Repertoire – „Romeo und Julia“ von John Cranko mit Bühnenbild und Kostümen von Jürgen Rose gehört zu diesen legendären Werken, die es geschafft haben. Das Bayerische Staatsballett wird aus Anlass dieses Jubiläums eine Festvorstellung vorbereiten – aber vorweg eine Frage: Was würden Sie sich wünschen? Vertauschen wir für einmal die Rollen und fragen unser Publikum: Wie würden Sie am 12. November 2008 den vierzigsten Jahrestag der Premiere von „Romeo und Julia“ feiern? Haben Sie Vorschläge, wie eine solche Festaufführung nach Ihren Vorstellungen aussehen sollte? Schreiben Sie uns! Und vielleicht sehen Sie ja dann auf der Bühne Ihren Wunschtraum verwirklicht. Bayerisches Staatsballett Dramaturgie Platzl 7 80331 München ballett@st-oper.bayern.de

Rundfunk

Bayern 4 Klassik sendet aus der Bayerischen Staatsoper

Auch in dieser Spielzeit führt der Bayerische Rundfunk die Tradition fort, die Premieren der Bayerischen Staatsoper live zu übertragen. Den Anfang macht „Eugen Onegin“ am 31. Oktober als erste Neuinszenierung der Saison 2007/2008. Es folgen Verdis „Nabucco“ (28.01.2008) und Händels „Tamerlano“ (16.03.) sowie „Die Bassariden“ von Hans Werner Henze (19.05.) und Mozarts „Idomeneo“ (18.06.), mit dem das renovierte Cuvilliés-Theater wiedereröffnet wird. Die Festspiele warten dann mit „Doktor Faust“ von Ferruccio Busoni (28.06) und Strauss' „Ariadne auf Naxos“ (24.07.) im Prinzregententheater auf. 30 Minuten vor Vorstellungsbeginn sendet der BR bereits live Gespräche und Reportagen zur Premiere. Neben den Neuinszenierungen werden noch in diesem Jahr auch zwei Repertoireproduktionen übertragen: am 4.12. um 19.05 Uhr Wagners „Tristan und Isolde“ als Aufzeichnung vom November 2007 und am 27.12. um 20.05 Uhr Verdis „Un ballo in maschera“ aus dem gleichen Monat.

Gastspiel

Das Bayerische Staatsorchester in Mailand und Sankt Florian

Zwei Auftritte führten das Bayerische Staatsorchester unter Kent Nagano zu Beginn der Saison 2007/2008 nach Italien und Österreich. Im Teatro degli Arcimboldi der Mailänder Scala stand nach der „Lohengrin“-Ouvertüre und dem „Siegfried Idyll“ Bruckners 4. Symphonie in der Urfassung auf dem Programm. Diese erlangte besondere Bedeutung beim zweiten Gastspiel, im Stift Sankt Florian bei Linz, der Wirkungsstätte Anton Bruckners. Die Kirche, in der der Komponist viele seiner Werke konzipierte und an deren Klang sich seine Kompositionen immer wieder anlehnten, verfügt über eine ausgezeichnete Akustik. Und so wurde das ausverkaufte Konzert zu einem großen Erfolg. Die Veröffentlichung eines Mitschnitts der Bruckner-Symphonie von dieser Reise auf CD ist geplant.

Junge Akademie

Maestro Margarini und die Oper im Internet

„Kinder fragen und Experten antworten“ ist auch im kommenden Semester das Motto der Jungen Akademie, einem Gemeinschaftsprojekt von Bayerischem Staatsschauspiel, Bayerischer Staatsoper und dem Bayerischen Staatsballett für alle Kinder ab acht Jahren. Am Freitag, 14.12.2007, 15.00 – 16.00 Uhr, widmet sich die Reihe im Theater im Haus der Kunst dem Thema „Maestro Margarini und die Oper im Internet“. Maestro Margarini, der virtuelle Kinderbeauftragte in Opern- und Ballettfragen, ist Teil eines interaktiven Computerspiels für Kinder, zu finden unter www.staatsoper.de/maestro-margarini. Warum Maestro Margarini erfunden wurde, wie er ins Internet kam und was man auf dieser Internetseite alles spielen und erfahren kann, erzählen die Designerin Gesine Grottrian-Steinweg und die Projektleiterin der Kinderwebsite der Staatsoper, Heike Stuckert. Der Eintritt ist frei. Anmeldung unter T 089/21 85 20 81 sowie unter jugend@st-schauspiel.bayern.de

Euro-Visionen

Ivan Liška und Judith Turos bei der Euro-Gala in Italien

Silvia Polletti, eine der größten Kennerinnen der deutschen Ballett- und Tanzszene unter den italienischen Fachjournalisten, lud Ivan Liška und Judith Turos mit Hans van Manens Pas de deux „The old Man and Me“ zur Euro-Gala 2007 am 29. November in Treviso ein. Der charmante Pas de deux zu Musik von J. J. Cale und Mozart, geschaffen 1995 für Sabine Kupperberg und Gérard Lemaître vom inzwischen aufgelösten NDT III, den „Alten“, hatte sie jüngst auf der Hans van Manen-Gala in Amsterdam gesehen und sich sofort verliebt. Choreograph und Interpreten sind's zufrieden, bleibt so das kleine Meisterwerk doch lebendig. Außer den Gästen aus München werden u.a. Solisten vom Het Nationale Ballet in Amsterdam, dem Ballett der Opéra de Paris und dem Ballett der Semper Oper Dresden tanzen.

Ausgezeichnet

„Alice in Wonderland“ ist Uraufführung des Jahres

Dem großen Erfolg, der Unsu Chins Oper „Alice in Wonderland“ bei ihrer Uraufführung unter der musikalischen Leitung von Kent Nagano zur Eröffnung der Münchner Opernfestspiele 2007 von Seiten des Publikums und der internationalen Presse zuteil wurde, folgte nun auch die Anerkennung durch die für das deutsche Musiktheater wohl bedeutendste Umfrage. Die von der Fachzeitschrift „Opernwelt“ befragten Kritiker deutscher und europäischer Medien wählten das von der Bayerischen Staatsoper in Auftrag gegebene Musiktheaterwerk der koreanischen Komponistin zur „Uraufführung des Jahres“. Gelobt wurde die Verwandlung von „Chins Traumebene in irisierende, leuchtende Klangebene“ und die „Menschlichkeit der Musik“ (Wolfgang Schreiber in der Opernwelt/Oper 2007). Nina Weitzner wurde für ihre phantasievollen Entwürfe der Kostüme, Masken und Puppen für „Alice in Wonderland“ mit dem Titel „Kostümbildnerin des Jahres“ ausgezeichnet. Zahlreiche Kritiker würdigten den Neustart der Bayerischen Staatsoper und des Bayerischen Staatsorchesters unter seinem neuen Generalmusikdirektor Kent Nagano.



Vom unmöglichen Leben

Sein Weg war weit: aus der polnischen Provinz nach Paris, aus der Arbeitersiedlung zu Platon und Spinoza, vom Kellertheater zur Oper. Krzysztof Warlikowski, der Regisseur von „Eugen Onegin“, im Gespräch.

Mit Tschaikowskys „Eugen Onegin“ geben Sie Ihr Debüt als Opernregisseur in Deutschland. Mitte der neunziger Jahre machten Sie Schlagzeilen mit Ihren ersten Schauspiel-Inszenierungen in Krakau, Thorn und Posen. Da waren Sie 30. Was war davor, wo kommen Sie her?

Ich bin 1962 in Stettin geboren, einer Industriestadt an der deutsch-polnischen Grenze. Da bin ich aufgewachsen und zur Schule gegangen.

Und haben da auch erste Erfahrungen mit dem Theater gemacht?

Nein, ich komme aus einer Arbeiterfamilie und bin in einem Vorort in einer Arbeitersiedlung groß geworden. Theater spielte bei uns keine Rolle.

Haben Sie die polnische Provinz verlassen, um Regisseur werden zu können?

So würde ich das nicht sagen. Ich habe eine Stadt verlassen, in der ich mich nie zu Hause gefühlt hatte, in der ich mir immer wie ein Fremder vorgekommen war. Als ich mit 18 aus Stettin wegging, wollte ich einfach nur alles vergessen, was ich bis dahin erlebt hatte.

Was meinen Sie damit?

Stettin war klein, eng und provinziell. Und ich war immer anders als die anderen. Ich gehörte in dieser Stadt nicht dazu, ich war immer ein Außenseiter. Als ich zum Studium nach Krakau ging, hat sich für mich eine neue Welt geöffnet: Ich wurde Buddhist, ich fand zum Yoga – und ich entdeckte Witold Gombrowicz für mich, der damals, in den achtziger Jahren, noch verboten war.

Aber schon 1983, mit 21 Jahren, haben Sie auch Krakau verlassen. Sie gingen nach Paris.

Können Sie sich vorstellen, wie das Leben in Polen Mitte der achtziger Jahre war? Zum einen herrschte Kriegsrecht. Außerdem lebte man nicht in der Gegenwart, sondern in der Vergangenheit – und war selbstverständlich im Katholizismus verwurzelt. Wir schleppten nicht nur ein großes romantisches Erbe mit uns, sondern auch ein patriotisch-nationalistisches: Damals hatte man anti-deutsch und anti-russisch zu sein. Für uns Studenten gab es auf der einen Seite das kommunistische Regime, mit dem wir uns nicht identifizieren konnten – aber auf der anderen Seite auch nur das patriotisch-katholische Erbe, das uns ebenfalls nicht überzeugte. Hinzu kam: Krakau selbst ist eine museale, mittelalterliche Stadt. Dort ist für polnische Verhältnisse alles sehr bourgeois, man lebt sehr etabliert. Zwischen mir und Krakau gab es eine große Barriere, die ich nie überwunden habe. In Krakau war ich wieder einmal ein schwarzes Schaf. Ich habe Polen verlassen, um freier atmen zu können. So habe ich ab 1983 in Paris Griechisch, Latein und Französisch studiert.

Trotzdem sind Sie nach sechs Jahren in Paris 1989 nach Krakau zurückgekehrt.

Ja, an die Staatliche Theaterhochschule, um Theaterregie zu studieren. Aber als ich nach Polen zurückkam, war ich ein anderer geworden. In Paris wurde ich zum Kosmopolit. 1993 hatte ich meinen Regie-Abschluss, dann ging alles ganz schnell: Ich begegnete Peter Brook und wurde sein Assistent bei den „Impressions de Pelléas“ an den Bouffes du Nord, danach bekam ich eine Einladung der Hamburger Kammerspiele.

Aber spätestens da war doch klar, dass Sie am Theater arbeiten werden – und wollen. Oder?

Hamburg, das war eine schwierige Zeit. Ich wusste nicht, ob ich gut genug war für den Beruf des Regisseurs. Zudem erinnerte mich die Stadt – obwohl sie natürlich ganz anders ist – oft an Stettin. Die Architektur der Kirchen, die Ähnlichkeiten im Baustil – das alles hat mich sehr berührt. Ich fürchte, ich bin mit Stettin enger verbunden, als ich es mir oft eingestehen will.

Und heute? Gibt es heute ein Zuhause?

Nach dem Studium fühlte ich mich sehr verloren. Ich wusste nicht, wer ich war. Eines der ersten Stücke, das ich dann inszeniert habe, war „Roberto Zucco“ von Bernard-Marie Koltès, und ziemlich bald entdeckte ich auch Sarah Kane. Diese beiden Autoren gaben mir endlich eine Identität. Ein Zuhause. Durch Koltès und Kane habe ich verstanden, wer ich bin und was ich tue. Wenn ich deren Stücke inszeniere – oder, wie kürzlich, „Angels in America“ von Tony Kushner – habe ich außerdem das Gefühl, dass sie mir die Möglichkeit geben, etwas Universales zu berühren.

Und deshalb inszenieren Sie neben Kushner, Kane und Koltès vor allem Shakespeare.

Bei Shakespeare schätze ich die mangelnde Bereitschaft zum Kompromiss. Und das Bedürfnis, die ganze Welt zu benennen, nicht nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit.

Ich habe in einer Kritik Ihrer „Roberto Zucco“-Inszenierung 1995 in Posen gelesen: „Der Erfolg von Warlikowski beruht darauf, dass in dieser Inszenierung, ähnlich wie bei Koltès, der Versuch unternommen wird, die Welt zu beschreiben. Das ist nicht einfach und endet oft damit, dass eine Frage gestellt wird, auf die der Zuschauer selbst eine Antwort finden muss.“

Es war die Zeit, in der ich mich entwickelt habe von einem jungen Künstler frisch von der Hochschule zu einem Mann, der sich dessen bewusst ist, \







»

Onegins Duellszene mit Lenski ist fast eine Liebesszene. Ist es nicht bemerkenswert, dass Lenski fast nie Olga ansingt, sondern immer nur Onegin? Für mich ist Onegin verliebt in Lenski.

«

was er tut. Nach der Hochschule war ich extrem darauf bedacht, an möglichst vielen Orten in möglichst vielen Ländern zu arbeiten: Ich ging ans Piccolo Teatro nach Mailand, nach Israel, Zagreb und Stuttgart – und als ich dann ab 1998 immer wieder vom Warschauer Teatr Rozmaitosci eingeladen wurde, arbeitete ich plötzlich wieder häufiger in Polen. Aber hatte da nun auch mein Publikum gefunden und wurde langsam bekannt. Mit der Konsequenz, dass meine Arbeiten immer öfter auf Festivals eingeladen wurden: Wir waren in Avignon und in New York, in Montreal und Seoul.

Nach ein paar Jahren als Schauspielregisseur haben Sie schließlich vor sieben Jahren Ihre erste Oper inszeniert, „Don Carlo“ von Verdi. Spüren Sie einen Unterschied zwischen Oper und Schauspiel?

Meine Idee von Oper gründet sich auf meiner Idee von Theater. Ich war immer jemand, für den das Leben an erster Stelle stand – dann erst kam das Theater. Bis 1992/93 war das polnische Theater sehr weit entfernt vom wirklichen Leben. Auf der Bühne gab es ausschließlich Hochsprache und die Sujets waren vornehmlich historisch. Erst ab Mitte der neunziger Jahre haben wir in Polen das Theater in die Gegenwart geholt und uns mit heutigen Themen beschäftigt: mit uns selbst, mit unserer sexuellen Identität, mit dem Verlust der Religion.

Inszenieren Sie in der Oper anders als im Schauspiel?

Für mich muss das Theater eng mit Schauspielern verbunden sein – und deshalb die Oper eng mit Sängern. Schauspieler wie Sänger wollen etwas ausdrücken. Nichts anderes will ich als Regisseur. Was ich in der Oper nicht mag, ist, wenn die Stimme des Sängers einfach nur schön über allem schwebt, wenn also die Oper nichts zu tun hat mit dem wirklichen, heutigen Leben.

Und wie ist das bei „Eugen Onegin“? Was hat diese Oper noch mit uns zu tun?

Ich habe mich „Eugen Onegin“ über Tschaikowsky angenähert. Es gibt zwei Punkte in seiner Biographie, die mich berührt haben. Der eine ist der autobiographische Hintergrund der Briefszene: dass auch Tschaikowsky eines Tages einen schwärmerischen Brief bekommen hat von einer Verehrerin – und, anders als Onegin, beschlossen hat, diesen Antrag anzunehmen und die Frau zu heiraten, obwohl er homosexuell war. Dass er also bewusst den Entschluss fasste, nicht so zu werden wie der Onegin der Opernhandlung. Aber dass diese Ehe eben auch in der Katastrophe endete.

Und der zweite Punkt?

Die Unklarheit seiner Todesumstände. Es gibt Spekulationen, zwei Versionen seines Todes. Eine davon ist Selbstmord. Sein Verhältnis zu einem jungen Mann war entdeckt worden, und man ließ ihm nur zwei Möglichkeiten: entweder die Verbannung nach Sibirien, ja womöglich wartete gar die Todesstrafe auf ihn – oder ein Selbstmord, der seine Ehre wahren würde. Tschaikowsky wählte das Gift.

Und was haben Sie aus diesen beiden Anknüpfungspunkten entwickelt?

Homosexualität verbergen zu müssen und nicht verbergen zu können, das ist für mich der Schlüssel zu diesem Werk. Denken Sie nur an den Film „Brokeback Mountain“ von Ang Lee: kein Schwulenfilm, sondern die Geschichte von zwei Menschen, die gegen ihre Leidenschaft ankämpfen müssen, weil die Gesellschaft sie ihnen nicht erlaubt – zwei Menschen, die ihre Liebe zueinander jahrelang nur in Blicken oder kurzen Berührungen leben dürfen.

Was hat das mit Tatjana und Onegin zu tun?

Auch Tatjana will gegen die Regeln der Gesellschaft leben – genau wie die beiden Jungen aus „Brokeback Mountain“. In der Briefszene bietet sie Onegin ihre bedingungslose Liebe an, sie will sich das Recht nehmen, ein glückliches Leben führen zu dürfen – in einer Zeit, in der die Frauen, siehe ihre Mutter oder die Njanja, eben nicht glücklich waren und nicht aus Liebe geheiratet haben. Tatjana will genau das.

Und Onegin?

Für mich ist seine Duellszene mit Lenski fast eine Liebesszene. Ist es nicht bemerkenswert, dass Lenski fast nie Olga ansingt, sondern immer nur Onegin? Für mich ist Onegin verliebt in Lenski. Nur: Die Gesellschaft verlangt von beiden, sich als Männer beweisen zu müssen. So tötet Onegin Lenski in einem verzweifelten Akt der Selbstbehauptung, mit dem er nichts anderes herauschreit als „Ich bin nicht homosexuell!“. Die beiden wollen sich nicht umbringen. Sie lieben sich, sie verbringen viel Zeit miteinander. Aber in ihrer Gesellschaft ist kein Platz für Frauen oder Männer, die schwächer sind – oder gar anders. Also weder für Tatjana noch für Lenski noch für Onegin.

Aber was will Onegin dann im Hause Gremins noch von Tatjana?

Ich denke nicht, dass er sie plötzlich schön und begehrenswert findet. Sie ist für ihn das Bindeglied an seine glückliche Zeit mit Lenski. Sieht er sie, erinnert er sich an Lenski.

Und warum erklärt er ihr seine Liebe?

Weil sich ihm durch sie eine Möglichkeit bietet, ein besserer Mensch zu werden. Er hat einen geliebten Menschen getötet, das kann er nicht vergessen. Er bittet nicht um Tatjanas Liebe. Wie könnte er das – er kennt sie ja gar nicht! Er bittet um ihre Hilfe.

Hätte es überhaupt irgendwann einmal eine glückliche Lösung für alle geben können?

Nein, nie. Alle waren von Anfang an verloren. „Eugen Onegin“ ist eine Oper darüber, dass es unmöglich ist, seine Sehnsucht zu stillen. |



An der Bayerischen Staatsoper gab Michael Volle bereits den Förster in Janáček's „Das schlaue Fuchslein“. Im November wird er als Kurwenal in „Tristan und Isolde“ zu erleben sein.



Carolin Pirich, freie Kulturjournalistin, arbeitet u.a. für die Süddeutsche Zeitung und den Bayerischen Rundfunk.

Der Geruch der Musik

Im Sommer als Beckmesser in Bayreuth gefeiert, seit September Ensemblemitglied der Bayerischen Staatsoper: Michael Volle ist Eugen Onegin.

Noch eine halbe Stunde bis zu seinem Auftritt, eine Premiere. Michael Volle beginnt seine erste Saison als festes Ensemblemitglied der Staatsoper. Er singt Bernd Alois Zimmermanns letztes Werk vor dessen Selbstmord.

„Ein Wahnsinn“, sagt Volle, „Schreien. Singen, immer lauter. Man lotet seine Grenzen aus“. Nervös ist Michael Volle nicht, aber gespannt – gespannt auf das Gefühl, das sich diesmal bei ihm einstellen wird. Die kahlen, gekalkten Wände seines Solistenzimmers im Nationaltheater werfen seine tief dröhnende Stimme in den kleinen Raum zurück. Pathetisch will er zwar nicht klingen, aber Michael Volle, sehr groß, halblange Locken, kräftiger warmer Händedruck, bezeichnet sich ja selbst als „Gefühlsmensch in Reinform“. „Glücksausschüttungsmomente“, so nennt er die Augenblicke, wenn das Spiel auf der Bühne wie von selbst funktioniert und er in die Musik eintaucht, bis er alles um sich herum vergisst. Wenn Michael Volle auf der Bühne steht, will er sich ganz hingeben: der Musik, der Rolle, dem Moment.

Volle ist ein Mensch, der leicht über seine Gefühle spricht. Das fällt schon bei der ersten Begegnung auf. Er gestikuliert, lacht, und wirft seinen Kopf zurück. Immer wieder tauchen in seinen Sätzen Wörter aus den Begriffsfeldern „Emotion“ und „Genuss“ auf wie Schaumkronen auf dem Ozean. Als „traumhaft“ zum Beispiel beschreibt er die Musik von Tschaikowskys „Eugen Onegin“, in dessen Rolle Volle sein Debüt als neues Ensemblemitglied der Bayerischen Staatsoper gibt. Was es ist, das ihn begeistert, kann Volle nicht erklären. Musik sei wie eine Landschaft, ein Bild, ein Geruch, eine faszinierende Person: das „springt einen einfach an“. Tschaikowskys Musik stehe ihm eben „nahe“, wie Schubert, Bach und Mozart. „Zwei Takte, und ich bin im Himmel“, schwärmt Volle. Ein Kopfmensch ist er wirklich nicht. Das Menschliche, die Emotionen der Figuren liebt er auch an der Oper.

Er ergibt sich hinein in die Rollen, verschlingt die literarischen Vorlagen. Es dauerte allerdings eine Weile, bis er sich dem Onegin nähern, ihm nachfühlen konnte. Ähnlichkeiten mit ihm aber sieht er keine. „Um Gottes willen“, wehrt er ab, „ich bin nicht lebensmüde wie er oder enttäuscht oder völlig ohne Freude. Überhaupt nicht. Am Ende der Oper, wenn er um die Liebe kämpft, das fühle ich eher.“ Aber „blasiert, kühl, ablehnend“ wie Onegin, nein, das sei er nicht.

Jede seiner Rollen, jede Gesangspartie hat Lieblingsfacetten, Passagen, an denen er sich berauschen kann. Gerne hätte er mal einen Liebhaber gesungen. Aber es werden meistens Bösewichte, Todbringende, Enttäuschte oder „Loser“ in die Bariton-Stimme gesetzt. Tschaikowskys „Eugen Onegin“ zum Beispiel. Oder Kurwenal in „Tristan und Isolde“. Oder König Pentheus, der in Henzes „Bassariden“ von seiner eigenen Mutter in Stücke gerissen wird. Als Don Giovanni ist Volle noch nicht aufgetreten. „Meine Traumrolle“, sagt er.

Es ist nicht schwer, sich Volle zu nähern. Sein Blick ist offen und neugierig, er lacht tief und herzlich, und das tut er oft. Für ihn könnte es momentan nicht besser laufen. Als er bei den Bayreuther Festspielen in Katharina Wagners umstrittenen Inszenierung der „Meistersinger“ den Beckmesser sang, waren die Kritiker ausnahmslos hingerissen, sowohl von der vibrierenden, wärmenden Tiefe seiner Stimme als auch von seinem Spiel.

Ohne Bestätigung, ohne Erfolg kann kein Künstler leben. Viel wichtiger ist für Volle aber etwas anderes: „der unbedingte Wille, sich zu verlieren: in der Arbeit, im Umgang mit dem unglaublich kostbaren Gut, der Musik, der Oper, im Umgang mit den engagierten Kollegen.“ Der Erfolg könne höchstens Ansporn sein, noch mehr zu wollen. „Man darf nie satt werden“, sagt Volle und sucht nach Worten, seinen Kunstanspruch zu beschreiben. Dann fällt ihm Konstantin Wecker ein: „Genug ist nicht genug“. Immer mehr aus ~



sich herausholen. „Das Schönste, was mir widerfährt, ist das Gefühl, dass ich immer wieder anfangen“, sagt er. „Ich bin richtig heiß auf 'Eugen Onegin', weil ich weiß, mir stehen mehr Mittel zur Verfügung als noch vor ein paar Jahren. Gesanglich kann ich es wieder besser machen.“

Musik begleitete Michael Volle, 1960 als achtetes Kind eines evangelischen Pfarrers in Freudenstadt im Schwarzwald geboren, von Kindheit an. Er lernte Geige, spielte Posaune und Gitarre und sang im Kirchenchor. Aber „Profimusiker“ wollte er nie werden, das war außerhalb seiner Vorstellungskraft. Dass er doch mit 25 Jahren Sänger wurde, war „Fügung, Schicksal, was auch immer“, wie er sagt. Im kirchlichen Internat traf er auf Manfred Schreyer, seinen „ersten musikalischen Ziehvater“, der ihn zu den Neuen Vokalisten Stuttgart holte. Nebenher Zivildienst und die Entscheidung, Sonderschul-Lehramt zu studieren. Volle aber verbrachte lieber Zeit in der Schallplattenbibliothek, als sich mit Büchern über pädagogische Methodik zu quälen. Es war eine Zeit des Suchens und der zögerlichen Überlegung, sich doch ganz der Musik zu widmen. 1987 wurde er schließlich Mitglied im Rundfunkchor des damaligen Süddeutschen Rundfunks und begann, Gesangsunterricht zu nehmen. Drei Jahre später bekam er das erste Engagement in der Oper Mannheim.

Seitdem hat die Musik ihn nicht mehr losgelassen. Er übt den für ihn schönsten Beruf aus, einen „elitären, luxuriösen Beruf“. Keine Zeit, kein Interesse an anderem. Das Kino ist sein einziges Hobby geblieben: er liebt Geschichten, das Wegtauchen in Traumwelten. Er könne Stunden im Kino verbringen, sagt Volle. Wenn er beruflich mal nicht weiterkommt oder wenn er, wie er sagt, „einen Versuch wagt, zu unterrichten“, dann legt er Fritz Wunderlich auf. Ein Vorbild: „Es irgendwie in die Nähe dieses sich Veräußerns zu schaffen, stimmlich wie emotional“, schwärmt Volle, „das ist ein Ziel.“

Zwischen Oper, Konzert oder Liederabend kann er sich nicht entscheiden. „Ich will alles machen“, gibt er zu. „Schubert ist so pur, man ist so nackt und bloß, man hat nur den Partner am Klavier, nichts weiter. Ich kann nicht ohne Lied leben, nicht ohne Konzert und auch nicht ohne Oper. Ich suche eine gute Mischung.“

Die Mischung findet er: Kürzlich erst hat Volle Schubert-Lieder auf CD aufgenommen. Von Stuttgart aus, wo er mit seiner Frau und zwei Kindern lebt, reist er zu den Opernbühnen von Zürich und München, gibt Liederabende und Konzerte in unterschiedlichen Städten. Ob Lied, Oper oder Konzert – sich ganz hineinwerfen, an die Grenzen stoßen, das ist Volles Maxime. Genug ist nicht genug. „Ich hoffe, dass es mir gelingt, das bis an mein Musiker-Ende nicht aufzugeben“, sagt Volle, „das unbedingte Sich-Reinbeißen in diesen unglaublich schönen Beruf.“



Außergewöhnliches schaffen

Kent Nagano und Linde-Chef Wolfgang Reitzle im Gespräch



In der internationalen Wahrnehmung gewinnt man den Eindruck, Deutschland brauche keine heimliche Hauptstadt mehr, seit es eine richtige Hauptstadt hat. München muss an seinem internationalen Profil über das Oktoberfest hinaus arbeiten. Die Säulen, die dieses internationale Profil tragen, müssen anders kommuniziert werden. Denn wer spielt in München in der Champions League? Zahlreiche Kultureinrichtungen, die großen globalen Unternehmen, Wissenschaft und Forschung und oft der FC Bayern. Die Bayerische Staatsoper ist stolz darauf, in der Linde Group einen Partner gefunden zu haben, der sich anlässlich der Verlegung seines Firmensitzes nach München für die Bayerische Staatsoper engagiert. Dieses bisher größte Engagement eines einzelnen Unternehmens ist zugleich Signal und Startschuss für eine Kommunikationsoffensive für unseren gemeinsamen Standort München, die wir zusammen erarbeiten und auf den Weg bringen wollen.

Herr Nagano, Herr Professor Reitzle, Sie sind heute hier, um eine ganz besondere Partnerschaft anzukündigen. Könnten Sie diese kurz mit Ihren eigenen Worten beschreiben?

Wolfgang Reitzle Wir, die Linde Group, sind stolz darauf, die Bayerische Staatsoper als Spielzeitpartner in der Saison 2007/2008 zu begleiten. Wir freuen uns sehr auf eine einzigartige Zusammenarbeit.

Kent Nagano Für uns ist das auch eine sehr, sehr wichtige Zusammenarbeit – nicht nur wegen des finanziell großzügigen Engagements der Linde Group. Dieses ermöglicht es uns, die Entwicklung unseres Opernhauses voranzutreiben und den Menschen noch näher zu bringen. Wir betrachten Linde als einen Meinungsführer innerhalb Münchens. Darüber hinaus sehen wir auch, dass Linde exemplarisch gezeigt hat, wie man kulturelles Leben vertieft und stärkt. Gemeinsam mit anderen Partnern wollen wir aber auch das Profil Münchens international stärken. Somit basiert die Partnerschaft auf zwei gemeinsamen Zielen. Wir freuen uns auf eine fruchtbare Zusammenarbeit.

Herr Nagano, was bedeutet dieses Engagement für die Bayerische Staatsoper?

Kent Nagano Natürlich beinhaltet es zunächst einmal die Chance, neue Produktionen noch besser umzusetzen und auf die Bühne zu bringen. Die Künstler haben dadurch aber auch die Freiheit, zu experimentieren und ihrer Kreativität freieren Lauf zu lassen. Zudem – und das ist noch wichtiger – bringt uns diese Kooperation den Menschen näher und erlaubt es uns, Synergien zu nutzen und etwas ganz Außergewöhnliches zu schaffen.

Herr Professor Reitzle, wie kam die Entscheidung für dieses Engagement für die Bayerische Staatsoper zustande?

Wolfgang Reitzle Bei Linde hat das Engagement für die Kultur eine lange Tradition und eine große Bandbreite. So hat Carl von Linde, unser Unternehmensgründer, bereits 1903 gemeinsam mit zwei, drei weiteren Persönlichkeiten hier in München den Grundstein für das Deutsche Museum gelegt. Und als unsere Unternehmenszentrale noch in Wiesbaden war, hat Linde beispielsweise lange Jahre das renommierte "Rheingau Musikfestival" als Sponsor unterstützt. Wir sehen unser Engagement in diesem Bereich als wichtigen Teil unserer gesellschaftlichen Verantwortung. Wir wollen an den Standorten, an denen wir tätig sind, nicht nur durch gute wirtschaftliche Leistungen überzeugen, sondern auch unserer Rolle als guter "Corporate Citizen" gerecht werden.

Herr Nagano, Sie arbeiten auf der ganzen Welt. Wie werden die kulturellen Aktivitäten in München international wahrgenommen? Besteht hier Bedarf, dies zu verbessern, und wenn ja, was kann die Oper tun?

Kent Nagano Für jemanden, der viel Zeit nicht in Europa – also in den USA, Kanada, Asien – verbringt, ist es offensichtlich, dass München und Bayern für einen sehr, sehr hohen Qualitätsstandard stehen. Eine Stufe der Perfektion, auf die jeder neidisch sein kann. Auch steht Bayern für einen besonderen, – ich würde sagen – einzigartigen Kanon von Werten: Bildung, Lebensqualität, der Lebensrhythmus und eine große Sorgfalt, seine Traditionen und seine Kultur zu erhalten. Von außen wird dies als extrem positiv und begrüßenswert gesehen. Trotzdem muss man auch zugeben, dass München – wie wir als seine Einwohner es heute kennen, – zwar durchaus eine dynamische und starke Macht ist, aber trotzdem noch nicht das verkörpert, was zum Beispiel die größten Metropolen darstellen, nehmen wir London, Paris oder New York. Trotz seines guten Rufes und unseres hohen Ansehens wäre es gut, wenn München in den nächsten Jahren sein Profil in dieser Richtung noch weiterentwickeln könnte.

Herr Professor Reitzle, wie sehen Sie Ihre Verantwortung gegenüber München? Was möchten Sie anderen Firmen in München signalisieren?

Wolfgang Reitzle Zunächst einmal freuen wir uns darüber, dass wir unser Unternehmen, das wir nach einem umfassenden Konzernumbau stärker fokussiert haben, nun in München ansiedeln. Damit gehen wir zurück zu unseren Wurzeln, schließlich hat Carl von Linde seine Arbeiten hier in München begonnen. Deshalb war München für Linde schon immer ein ganz besonderer Ort, und jetzt ist es *der* ganz besondere Ort: es ist der Hauptsitz unseres weltweit tätigen Konzerns. Für mich zählt München zu den herausragenden Städten der Welt, es ist ein führender Wirtschaftsstandort und bekannt für seine Wirtschaftskraft und Kreativität. München hat

auch eine lange Tradition als als eine weltweit renommierte Kulturstadt. Das liegt nicht nur an der berühmten Bayerischen Staatsoper, sondern auch an seinen Museen, man denke nur an die Alte und Neue Pinakothek, die Pinakothek der Moderne, ans Haus der Kunst oder an das Deutsche Museum.

Dieses Selbstverständnis, in allen Bereichen Spitzenleistungen zu vollbringen, führend zu sein, deckt sich mit unserem Anspruch als internationales Technologieunternehmen. Deshalb passt diese Partnerschaft auch perfekt. Die Bayerische Staatsoper ist ein weltweit führendes Opernhaus, und Kent Nagano ist nicht nur einer der berühmtesten, sondern auch einer der einflussreichsten Dirigenten der Welt. Daher hat mich Kent Nagano in einem persönlichen Gespräch auch schnell davon überzeugen können, dass seine Ziele mit der Bayerischen Staatsoper sehr gut mit dem harmonieren, was wir bei Linde hier in München leisten und erreichen wollen.

Herr Nagano, Herr Professor Reitzle, was sind Ihre ganz persönlichen Wünsche für die kommende Saison?

Professor Reitzle Wir wünschen Kent Nagano und der Bayerischen Staatsoper eine herausragenden Erfolg. Wenn wir dazu einen kleinen Beitrag leisten können, macht uns das stolz. Zudem wünsche ich mir, dass unsere Partnerschaft auch Signalwirkung für andere Unternehmen hat. Kulturelle Ereignisse von Weltklasse haben ihren Preis. Und selbst in einem großzügigen Bundesland wie Bayern gibt es irgendwo Grenzen. Damit München auf Dauer sein internationales Spitzenniveau im Kulturbereich halten kann, ist ein angemessenes Engagement der Wirtschaft unabdingbar.

Kent Nagano Was Professor Reitzle hier gesagt hat, stimmt auch für unseren Anspruch hier an der Bayerischen Staatsoper. Wir haben die letzte Saison unter dem Motto „Metamorphosen“ begonnen, und natürlich münden Metamorphosen in die Evolution. Diese beiden Begriffe sollen auch unserer Tradition gerecht werden. Wir begreifen Tradition nicht als pure Pflege der Vergangenheit, sondern als etwas, was die Vergangenheit mit der Zukunft verbindet und gleichzeitig einen bestimmten Anspruch hat. Deswegen ist es für uns sehr wichtig, nicht nur unserem weltweiten Ruf, eines der besten Opernhäuser der Welt zu sein, gerecht zu werden, sondern darüber hinaus, ihn auszubauen und unser Profil zu erweitern. Denn wir müssen unsere Rolle auch in einem globalen Zusammenhang behaupten und noch weiter kommunizieren. Die Partnerschaft mit der Linde Group wird uns erlauben, das auf eine Weise wie nie zuvor zu tun und dafür sind wir sehr dankbar. |

»
Damit München auf Dauer sein internationales Spitzenniveau im Kulturbereich halten kann, ist ein angemessenes Engagement der Wirtschaft unabdingbar.
«



Noch ist es ein weiter Weg, aber die Arbeiten sind in vollem Gange und im Sommer 2008 wird es dann so weit sein: Das Cuvilliés-Theater, eine Rokoko-Perle von weltweitem Ruf, wird nach vierjähriger grundlegender Sanierung wiedereröffnet. Am 18. Juni feiert die Neuinszenierung von Mozarts „Idomeneo“ hier Premiere, 227 Jahre nach dessen Uraufführung am selben Ort.



Keine Zeit für Märchen

Tatjana in „Eugen Onegin“ ist ihre Paraderolle.
Nun gibt Olga Guryakova diese Partie auch in München.

Jetzt wird's erstmal richtig kompliziert: Olga ist nicht Olga. Die inflationäre Vergabe dieses Vornamens an russische Mädchen führt bei den ersten Proben von „Eugen Onegin“ zu einiger Verwirrung. Immer, wenn Regisseur Krzysztof Warlikowski Anweisungen gibt, wie „wir machen die Olga-Szene noch mal“, oder „kann Olga sich da umdrehen?“, dann fühlen sich regelmäßig zwei Olgas angesprochen: Elena Maximova, die in dieser Produktion die Olga singt, und Olga Guryakova, die Tatjana des Stücks. Die richtige Olga, also jene junge Frau, die diesen Namen im Pass trägt und ihn schnell anbietet, wenn einem der Name Guryakova nicht flüssig über die Lippen geht, amüsiert sich über solche „big confusions“.

Die Frau hat Humor, das merkt man sofort; ja, da ist eine durchaus beneidenswerte Leichtigkeit und Lustigkeit jeder Situation und dem Leben gegenüber. Menschen, die wie Olga Guryakova in Sibirien geboren sind, stellt man sich eigentlich anders vor. „Sie kennen wohl niemanden aus Sibirien?“, fragt Olga Guryakova und erzählt, dass die Sommer dort verdammte heiß werden können und der bekannte Kollege Dmitri Hvorostovsky auch ein sibirischer Sänger ist. Nun, für einen Münchner ist Russland eben kalt und Sibirien sehr kalt. Da meint man, dass sich diese Kälte in den Seelen und Gesichtern der Menschen spiegeln müsste. Olga Guryakovas Geburtsort also ist die kleine sibirische Stadt Novokuznetsk, „das ist für viele ein Zungenbrecher“. Vor allem ist Novokuznetsk nun wirklich weit entfernt von allem, was mit der hochartifizialen Kunstform Oper zu tun hat. „Es sind noch mal gut vier Flugstunden nach Moskau“, sagt Guryakova. So ist das in Russland: Da wird an einer Schule in tiefster sibirischer Provinz eine wunderschöne Stimme entdeckt und gefördert, während selbst Gymnasiasten in deutschen Groß-

städten kaum mehr den Unterschied zwischen Trompete und Geige lernen. „Meine Eltern hatten mit Musik nichts zu tun“, sagt Guryakova und erinnert sich: „Als ich zwei Jahre alt war, studierte meine Mutter noch. Sie hatte keine Zeit, Märchen zu erzählen und legte mir zum Einschlafen einfach Schallplatten auf. Meist Tschaikowsky.“ Mit vier bekam die kleine Olga Klavierunterricht. Der Selbstmord ihres geliebten Klavierlehrers schockierte das Mädchen nach zwei Jahren zutiefst, woraufhin sie absolut traumatisiert das Instrument nie mehr anrührte.

In der Schule sang Olga Guryakova im Chor. „Ich war zehn oder elf Jahre alt, hatte ein kleines Solo, und der Chorleiter sagte meiner Mutter, dass dieses Kind eine besondere, eine ungewöhnliche Stimme habe.“ Das nahm die Mutter wohl eher ungläubig auf. Da Olga aber schon damals Spaß an jeder Form des Singens, Tanzens und Spielens hatte, „I love to perform“, ging sie mit 19 Jahren nach Moskau ans Konservatorium und 1994 auch an das „Stanislavsky und Nemirovich-Danchenko-Musiktheater“. Hier nun wird aus Olga erstmals die Tatjana in „Eugen Onegin“. „Das war ausgerechnet die erste Rolle, die ich auf der Bühne sang“, erinnert sich die warmherzige, blonde, sibirische Frau mit Schaudern, „denn es war in einer originalen Stanislavsky-Uraltinszenierung“. Seitdem verfolgt Olga Guryakova ihr Alter Ego Tatjana, respektive sie wird von dieser Rolle verfolgt: Ob an der Scala in Mailand oder an der Opéra Bastille in Paris, ob beim Festival in Aix-en-Provence oder in Berlin: Immer wieder Neuinszenierungen von „Eugen Onegin“ und immer wieder mit Olga Guryakova als Tatjana. „Diese Frau ist der Inbegriff der russischen Seele. Sie ist sehr poetisch, sehr stark, eine ungewöhnliche Frau.“ <>





»

Diese Produktion wird vollkommen anders als alle „Eugen Onegin“-Inszenierungen, in denen ich bisher gesungen habe. Und ich glaube, dieser „Eugen Onegin“ wird jungen Menschen sehr, sehr gut gefallen.“

«

Nun, das ist Olga Guryakova auch, und man denkt die ganze Zeit, wie alt diese schöne, lustige Sibirierin wohl sein möge. „Ach, das Alter! Alle wollen das wissen. Auch bei dieser Münchner Neuproduktion war die erste Frage von Regisseur Warlikowski: Wie alt bist du?“ Okay: Ist sie kokett, sind wir diskret – und wer es wirklich wissen will: Olga Guryakova ist im selben Jahr geboren wie ihre Kollegin Anna Netrebko. Zweifellos ein guter Jahrgang für russische Sopranstimmen.

1996 tritt Olga Guryakova erstmals außerhalb Russlands auf, singt bei den Ludwigsburger Festspielen in Verdis „Der Korsar“. Die Kritik schwärmt bei ihrer Stimme „vom Format einer Renata Tebaldi“. Für alle Komparatisten gibt's noch einen Vergleich: Olga Guryakova erinnert im Aussehen stark an die junge Mirella Freni, ebenfalls eine berühmte „Onegin“-Tatjana. „Lassen Sie das, ich will ich sein“, wehrt Guryakova als weltweite prima-Tatjana-asso-luta ab und erzählt von ihren Rollen in den vergangenen zehn Jahren: „1998 MET-Debüt mit Maria in Tschaikowskys „Mazeppa“; dann „Mazeppa“ an der Scala; an der Wiener Staatsoper „Ernani“ und „Pagliacci“; an der Bastille Oper in Paris „Rusalka“ und „Tatjana“; an der Opéra de Lyon Desdemona im „Otello“ und Lisa in der „Pique Dame“; an der San Francisco Opera die Mimi in „La Bohème“; in Wien Elisabeth in Verdis „Don Carlo“... Und wo bleibt München, fragt man sich und erinnert gerne die Vorstellungen vor zwei Jahren, als Olga Guryakova die Lisa in „Pique Dame“ im Nationaltheater sang. Man müsse diesen verrückten Beruf schon sehr lieben, „sonst hält man ihn nicht aus oder geht dabei drauf“. Die Frau, die aus dem Koffer lebt, gibt als Hauptwohnsitz Moskau an. „Dort habe ich eine schöne Wohnung und bin im Jahr höchstens 20 Tage da.“ Wenn sie schließlich frei hat, „dann lerne ich

neue Rollen“, sagt Olga Guryakova, zupft an ihrem Dior-Pullover und lacht das Lachen einer jungen, lebensfrohen Frau – „na ja, Mode und Shoppen, das macht schon Spaß“. Sich von Agenten und Dirigenten zu neuen Partien drängen zu lassen, ist nichts für Olga Guryakova. „Manche wollen mich zur „Tosca“ überreden, doch ich würde mich für die „Traviata“ entscheiden.“ Vor allem aber freue sie sich „sehr auf das großartige deutsche Repertoire.“ In dieses hat sie mit Schumanns „Frauenliebe und Leben“ bereits in Paris hineingeschnuppert, und Angebote für die Elsa im „Lohengrin“ liegen vor.

Nun aber, hier in München, gibt sie wieder ihre Paraderolle: Tatjana in „Eugen Onegin“. Viel wolle sie am Anfang der Probenzeit („zu Beginn dieser Schwangerschaft“) nicht über das Regiekonzept sagen. „Nur soviel: Diese Produktion wird vollkommen anders als alle „Eugen Onegin“-Inszenierungen, in denen ich bisher gesungen habe. Und ich glaube, dieser „Eugen Onegin“ wird jungen Menschen sehr, sehr gut gefallen.“ Es sei ja nicht selten, dass Liebende – zumal auf der Opernbühne – aneinander vorbei leben. In „Eugen Onegin“ bekommt diese Erkenntnis noch eine besondere Dramatik durch den Zeitsprung, den der Zuschauer mit den Protagonisten auf der Bühne durchlebt: Tatjana gesteht im 1. Akt Onegin ihre Liebe, die dieser nicht erwidert. Wenn Onegin dann im 3. Akt nach seinem Duell wiederkehrt und Tatjana nun bittet, doch mit ihm zu kommen, ist es zu spät. Es sind viele Jahre vergangen und die inzwischen mit dem Fürsten Gremin verheiratete Tatjana folgt Onegin nicht. „Man kann nicht zweimal in den selben Fluss steigen“, antwortet die kluge Sängerin aus Sibirien, indem sie Heraklit zitiert. Sie selbst würde das auch nicht tun. Diese Olga Guryakova ist eben nicht nur eine Olga – sondern eben auch eine Tatjana. Eine Frau mit Prinzipien und von „tiefer russischer Seele.“



Im Sucher Erlaubt ist, was sich ziemt?

Tatjana ist verliebt. Verliebt in Eugen Onegin, einen reichen Gutsbesitzer, der sich mit Müßiggang seine Zeit vertreibt. Wir ahnen diese Herzensangelegenheit sehr früh. Kaum nämlich hört die junge Frau, dass Lenski, der Verlobte ihrer Schwester Olga, seinen Freund Onegin mit ins Haus bringt, erschrickt sie und will dem Mann ausweichen: „Oh, schnell fort!“ Doch Larina, ihre Mutter, hält sie zurück. Gewiss nicht, um die Tochter zu verkuppeln, sondern um das verträumte, schweigsame und scheue Mädchen daran zu gewöhnen, mit fremden Menschen Konversation zu üben. Just das tut sie aber nicht. Stumm hört Tatjana für die nächsten Minuten zu, was die anderen plaudern. Dann spricht sie leise zu sich und vertraut uns Hörer an, dass ihr Warten nun vorbei sei: „Ich weiß, ich weiß, dass er es ist!“

Das nennen wir einen Coup de foudre. Denn sie fühlt, dass ihre Seele versengt ist vom „Feuer der Liebe“. Und schon im zweiten Bild der Oper „Eugen Onegin“, für die der Komponist Peter I. Tschaikowsky zusammen mit Konstantin S. Schilowsky auch das Libretto geschrieben hat, wagt sie über diese Leidenschaft, die viel mehr ist als Verliebtheit, zu sprechen – und zu schreiben.

Schilowsky und Tschaikowsky benutzten als Vorlage für ihre Oper Alexander Puschkins „Roman in Versen“ und hielten sich sehr eng an dieses große Gedicht, 1833 erschienen und sieben Jahre später bereits in einer deutschen Übersetzung vorliegend. Es gibt also schon bei Puschkin dieses rasche Entflammen der Tatjana. Und auch ihren folgenreichen faux pas gibt es. Tatjana schreibt Eugen Onegin einen Brief. Wegen dieses Briefes, in dem sie dem Mann ihr Sehnen und Begehren gesteht, mag ich diese junge Frau. Weil sie aus Liebe, aus Leidenschaft etwas tut, was sich nicht gehört. Dass Eugen Onegin so schroff reagiert, gehört sich auch nicht, aber immerhin sagt er ihr, dass sie ihn nicht interessiert, was besser (und auch mutiger) ist als zu schweigen und den Vorfall konventionell-korrekt zu übergehen.

Ganz gleich ob Onegin sie nicht lieben kann, weil er eine andere Frau verehrt oder vielleicht seinem Freund Lenski nicht bloß freundschaftlich verbunden ist – eine solche, eine erotische Zuneigung erklärte auch sein Verhalten auf dem Ball; erklärte, warum es zu dem Duell kommen muss: nämlich aus Eifersucht – : Die Abweisung verletzt Tatjana zutiefst. Muss sie verletzen, weil sie überstürzt, doch nicht unüberlegt tat, was sie hätte länger bedenken müssen. Aber dann wäre dieser Brief nie geschrieben worden. Und Tatjana wäre eine dieser langweiligen, aber untadligen adligen Fräuleins, von denen es in der Literatur nicht eben wenige gibt.

Tatjana fasziniert mich. Ihr Schreiben ist ein Akt der Emanzipation! Eine Selbstbestimmung vor der Emanzipationsbewegung der Frauen, die ja recht eigentlich erst Mitte der vierziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts

einsetzte. Zwar gab es schon im 12. und 13. Jahrhundert die Beginnen-Bewegung, in der sich Frauen in der Kirche zu emanzipieren versuchten – und mit ihrem Ansinnen scheiterten. Es gab die Emanzipationsbestrebungen nach der französischen Revolution und zu Beginn des 20. Jahrhunderts; vor allem in England, wo die so genannten Suffragetten stritten für das Wahlrecht und die Rechte auf Bildung, Privateigentum und Erwerbsarbeit. Aber machen wir uns nichts vor: Bis heute – und wir leben in Europa und Nordamerika in der Zeit des Post-Feminismus, in der die sexuelle Selbstbestimmung der Frau durchgesetzt ist – bis heute tun sich Frauen schwer damit, die Initiative zu ergreifen. Und viele Männer reagieren auf weibliche Anmache ebenfalls nicht selten verstört. Zumindest in der Öffentlichkeit. In den Chatrooms gelten andere Regeln, dort ist alles erlaubt, weil die Anonymität schützt. Schützt vor Verletzungen.

Tatjana weiß – trotz der Leidenschaft, die ganz andere Hirne als das ihre schon verbrannt hat –, dass sie eine Grenze überschreitet; dass sie ein Tabu bricht: „Komme, was da mag, ich bin bereit! Ich will ihm alles gestehen! Mut!“ Eugen Onegins Reaktion ist eine besondere Kränkung; und sie verändert diese junge Frau. Sie flieht vor der Liebe in eine Ehe, die ihr Ansehen, finanzielle Sicherheit bietet; heiratet einen Mann, der sie verehrt, ehrt und innig liebt, den Fürsten Gremin. Er, der alte Soldat, gesteht Onegin, noch bevor er ihm seine Frau Tatjana vorstellt, dass diese Frau ihm alles bedeutet: „Ich liebe Tatjana unsagbar!“ Gremin kann nicht wissen, dass die beiden einander kennen; kann nicht ahnen, dass Onegin jetzt das Gleiche widerfahren

wird wie zuvor Tatjana. Es hat ihn erwischt. Der zweite Coup de foudre. Wieder zur Unzeit. Denn wiewohl Tatjana in den Jahren, die zwischen den beiden Begegnungen liegen, nicht aufgehört hat, an ihn liebevoll zu denken, sie wiederholt den Fehler nicht. Sie verschweigt zwar Onegin auf sein heftiges Drängen nicht, dass sie ihn liebt; doch sie schickt ihn weg. Entschlossen, dem Mann, dem sie sich vermählte, treu zu bleiben.

Warum keine Trennung von Fürst Gremin? Warum keine Flucht mit dem liebenden Geliebten? Warum kein zweiter emanzipatorischer Akt? – Tatjana gibt die Antwort: „Die Vergangenheit kommt nicht wieder!“ Das kann nur bedeuten, dass zwar ihre Gefühle sich nicht verändert haben, aber ihre Haltung. Sie hat – durch Onegins frühe und brutale Lektion! – gelernt, was sich ziemt. Sie ist also zurück in ihrer Zeit: 1790 publizierte Goethe sein Schauspiel „Torquato Tasso“. Des Dichters Freiheitsanspruch „Erlaubt ist, was gefällt!“ – und das ist Eugen Onegins unausgesprochenes egoistisches Lebensmotto – setzt die Prinzessin von Este entgegen, was nun Tatjana übernimmt, wohl wissend, dass sie in ihrem Denken schon einmal viel weiter war: „Erlaubt ist, was sich ziemt!“

Deshalb mag ich Tatjana: Sie ist nicht bloß leidenschaftlich; sie ist auch klug. Eine moderne Frau, die mit den Regeln spielt; aber nicht mit sich spielen lässt. Was sich wann ziemt oder nicht – ist eine Entscheidung, die immer wieder gefordert wird. Heute fragen wir mit anderen Worten: Was gehört sich? Und: Was gehört sich nicht? Und erlauben manchmal mehr als sich ziemt. ||

Gamal Gouda, Ballettmeister

Von Kairo über Hamburg nach München



Gestern feuriger Othello, heute kompetenter Geheimnisträger: Gamal Gouda ist als Ballettmeister eine der wichtigsten Bezugspersonen, die die Staatsballetttänzer haben. Das Geheimnis seines Erfolgs? Er tanzt bei jeder Probe mit dem Herzen mit.

Lucia Lacarra sitzt am Boden des John-Cranko-Probensaals und schnürt sich die Schuhe. „Ich komme gerade vom Zahnarzt“, erzählt die Erste Solistin mit einem Hauch von Müdigkeit in der Stimme. Sie hält sich die Schläfen. „Mir ist noch ganz komisch von der Betäubung.“ Aber es hilft nichts. Auf dem Probenplan des Staatsballetts stehen ihre Medora-Variationen aus „Le Corsaire“, eine höchst fordernde, in Fouettés gipfelnde Sequenz. Für Ballettmeister Gamal Gouda bedeutet das: Heute könnte ein richtig guter Tag werden. Denn in genau solchen Situationen wendet er seine Künste am liebsten an. „Ein Ballettmeister braucht viel Sensibilität“, sagt er, „und wenn es mir gelingt, den Tänzern zu helfen, alle Hindernisse auf dem Weg zu ihrer ureigenen Interpretation zu überwinden, gehe ich glücklich nach Hause.“ Es ist 13.30 Uhr, die Probe mit Lacarra ist für ihn die erste des Tages. Danach folgt eine Neueinstudierung des Birbanto, am frühen Nach-

mittag ist eine Konferenz der Ballettmeister mit Ballettdirektor Ivan Liška und den Dramaturgen angesetzt, in der die Disposition für ein Gastspiel besprochen wird. Nach Lacarra wollen Roberta Fernandes und Marlon Dino gern in ihrem Ali-Medora Pas de Deux betreut werden. Das ist heute überschaubar. Gamal Goudas Tage sind oft viel voller.

Der gebürtige Ägypter und frühere Erste Solist des Hamburg Ballett zog vor zwei Jahren mit Ehefrau Naglaa und dem elfjährigen Sohn Omar an die Isar – Ivan Liška, den er aus gemeinsamen Jahren bei John Neumeier kennt, rief ihn 2003 auf eine offene Ballettmeisterstelle. Seither verbringt der 49-Jährige seine Tage im Ballettsaal und kümmert er sich als einer von insgesamt sechs Kollegen und Kolleginnen darum, dass Corps und Solisten stets in Bestform sind. Beispielsweise leitet er im Drei-Wochen-Turnus, abwechselnd mit Thomas Mayr und Colleen Scott, das morgendliche Training – tägliches Exerzitium des Ensembles zum Aufwärmen für die kommenden Proben; für Gouda auch Gelegenheit, mit den Tänzern an ihrer Technik zu feilen. Er nimmt am Entstehungsprozess neuer Stücke teil und notiert für spätere Proben, welche Schritte, Stile und Raumkonstellationen vom Choreographen festgelegt wurden –

wie etwa letztes Jahr, als Liška und der Harvard-Choreologe Doug Fullington „Le Corsaire“ restaurierten. Und vor allem probt er mit den Tänzern die Stücke, die ihre Premiere schon hinter sich haben und hält sie so lebendig. „Schließlich ist die höchste Qualität in unserem Beruf nie erreicht“, erklärt er, „es geht immer noch besser.“ Jetzt, zum Beginn der Spielzeit, arbeitet er zusammen mit Judith Turos und Cherie Trevaski an der Pflege von Kenneth MacMillans „Lied von der Erde“, und eben auch an „Le Corsaire“, „Schwanensee“, „La Bayadère“ und „Die silberne Rose“

Lucia Lacarra hat ihre Benommenheit überwunden und probiert nun eine Kombination aus Developés und Attituden. „Gut“, sagt Gouda, der sich in dunkler Trainingskleidung und mit roter Brille ständig um sie herum bewegt, gegebenenfalls etwas vorführt oder sanft eingreift. „Aber ich glaube, es könnte schöner werden, wenn du die Hüfte so hältst. Sieh her.“ Er macht die Haltung vor, Lacarra sieht aufmerksam zu, setzt den Rat in die Tat um. Das Ergebnis freut den Meister sichtlich, sein Lächeln offenbart schneeweiße Zähne, die schwarzbraunen Augen leuchten. „Ich werde manchmal etwas wackelig bei den Relevés, die alles verbinden“, sagt Lacarra beiläufig, „dann kriege ich die Einzelposen zu keinem fließenden

Ganzen zusammen.“ Damit verrät sie ihm ein Geheimnis, das die Zuschauer möglichst nicht einmal ahnen sollten: Auch ein Star kennt Unsicherheit. Gibt es ein schöneres Kompliment für einen Lehrer? Sie ist nicht die Einzige: Viele Staatsballetttänzer vertrauen ihrem Ballettmeister ihre Schwächen an, ob es sich nun um einen müden Muskel handelt oder um ein konfuse Rollenverständnis, das geordnet werden will. Das tun sie aus gutem Grund: Alle Ballettmeister waren selbst einmal Tänzer, haben die Rollen oft selbst interpretiert. Gamal Gouda war ein internationaler Star. Während seiner 20 Jahre am Hamburg Ballett kreierte John Neumeier zahlreiche Rollen für ihn, so den Mordred in der „Artus Sage“, die Meerhexe in „Undine“ oder, unvergessen, die Titelpartie in „Othello“, die ihm 1991 die „Silberne Maske“ der Hamburger Volksbühne bescherte. Zum ersten Mal wurde damit, als beliebtester Hamburger Künstler, ein Tänzer geehrt. Das Ballett wurde 1987 mit ihm und Gigi Hyatt sogar fürs Fernsehen verfilmt. Manch einer bekommt heute noch Gänsehaut, wenn er sich an Goudas leidenschaftliche Umsetzung, die unwiderrufliche Absolutheit seiner Gesten erinnert.

Gouda sucht bei seiner Arbeit die Beziehung, legt Wert darauf, dass das Herz mit dabei ist. „Ich

traue meinen Augen und meiner Intuition“, sagt er. Kein Wunder also, dass ihm die Arbeit an Solos oder Pas-de-Deux am besten gefällt. „Je individueller ich mein Wissen mitteilen kann, je mehr Nähe entsteht, desto mehr öffne ich mich selbst und desto mehr bekomme ich zurück“, erklärt er. „Der Triumph der Tänzer über sich selbst ist auch mein Erfolg – das ist meine unsichtbare Art, den Tanz zu leben, seit ich selbst damit aufgehört habe.“

Aufhören. Für die meisten Tänzer ein Horrorthema, für Gouda ein Ereignis, das ganz besonders die dritte Eigenschaft zu Tage brachte, die ihn zum Ballettmeister prädestiniert: Er sieht der Realität ins Auge. „Ich konnte nicht mehr so tanzen, wie ich wollte“, erinnert er sich. „Da ich ein sehr leidenschaftlicher Tänzer war und von mir selbst viel verlangte, hörte ich sofort auf, als ich merkte, dass ich mir nicht mehr genüge. Ich wollte auf der Bühne nicht bemitleidet werden als einer, der früher mal gut gewesen war.“

Seine direkte Art, mit suboptimalen Leistungen umzugehen, bekommen heute, da er ein leidenschaftlicher Ballettmeister ist, natürlich auch die Tänzer zu spüren: „... wenn man die Double-Tours öfter übt, werden sie besser“,

sagt er seinen Solisten direkt, aber dennoch vollendet liebenswürdig und mit strahlenden Augen.

Zurück zur Probe mit Lucia Lacarra. Nur eine halbe Sekunde lang berührt die Solistin ihre Schläfen, doch Gouda hat es gesehen. Sogleich versucht er, sie abzulenken, ihre Konzentration auf die Pirouetten-Diagonale zu lenken, die noch kurz besprochen wird. „Lucia, wie hörst du diese Sequenz? Sing mir mal vor.“ Ja-ramtatam-tatam-tatam, macht die zarte Spanierin und tanzt gen Spiegel zum imaginären Bühnenrand. Es dauert nicht lange, dann haben die beiden durch gemeinsames Ja-ramtatam eine neue, schönere Variante der Bewegung gefunden. Wendungsreicher und mehr nach vorne gerichtet. Hätte Gouda jetzt eine weniger erfahrene Tänzerin vor sich, die womöglich ihre erste große Rolle probt, müsste er noch mehr helfen: Die Situation beschreiben, um die es geht, die umstehenden Figuren und ihre Motivation skizzieren, kurz: die Szenerie vor ihr auslegen, so dass sie „nur hinein treten und ihren eigenen Weg finden muss.“ Für Lucia Lacarra ist die Probe beendet. Sie packt zusammen, sieht deutlich zu Friedener aus als zu Beginn. Am Eingang des Studios warten schon Roberta Fernandes und Marlon Dino. Gouda begrüßt sie mit warmerzigem Lächeln. Es wird ein guter Tag. |

John Cranko in München

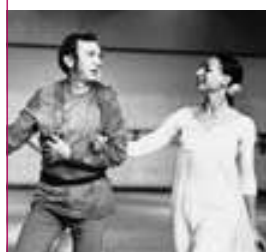
Das Vermächtnis eines großen Künstlers

genden Onegin geboren hat, nicht zu reden von Lucia Lacarra als Tatjana, die diese Vorstellungen zu Meilensteinen in der „Onegin“-Rezeption werden ließen. Die gesamte damit beginnende Auführungs-Serie kann als herzliche Geburtstagsfeier für John Cranko verstanden werden. Ebenfalls bewusst München-spezifisch soll dann, laut Ankündigung, das Genie John Cranko gefeiert werden mit der Terpsichore-Gala VII, die das Bayerische Staatsballett als Teil seiner Ballettwoche im April 2008 plant. Sie erinnert daran, dass es dann genau 40 Jahre her sein wird, seit im Frühjahr 1968 Crankos erste Münchner Premiere über die Bühne ging.

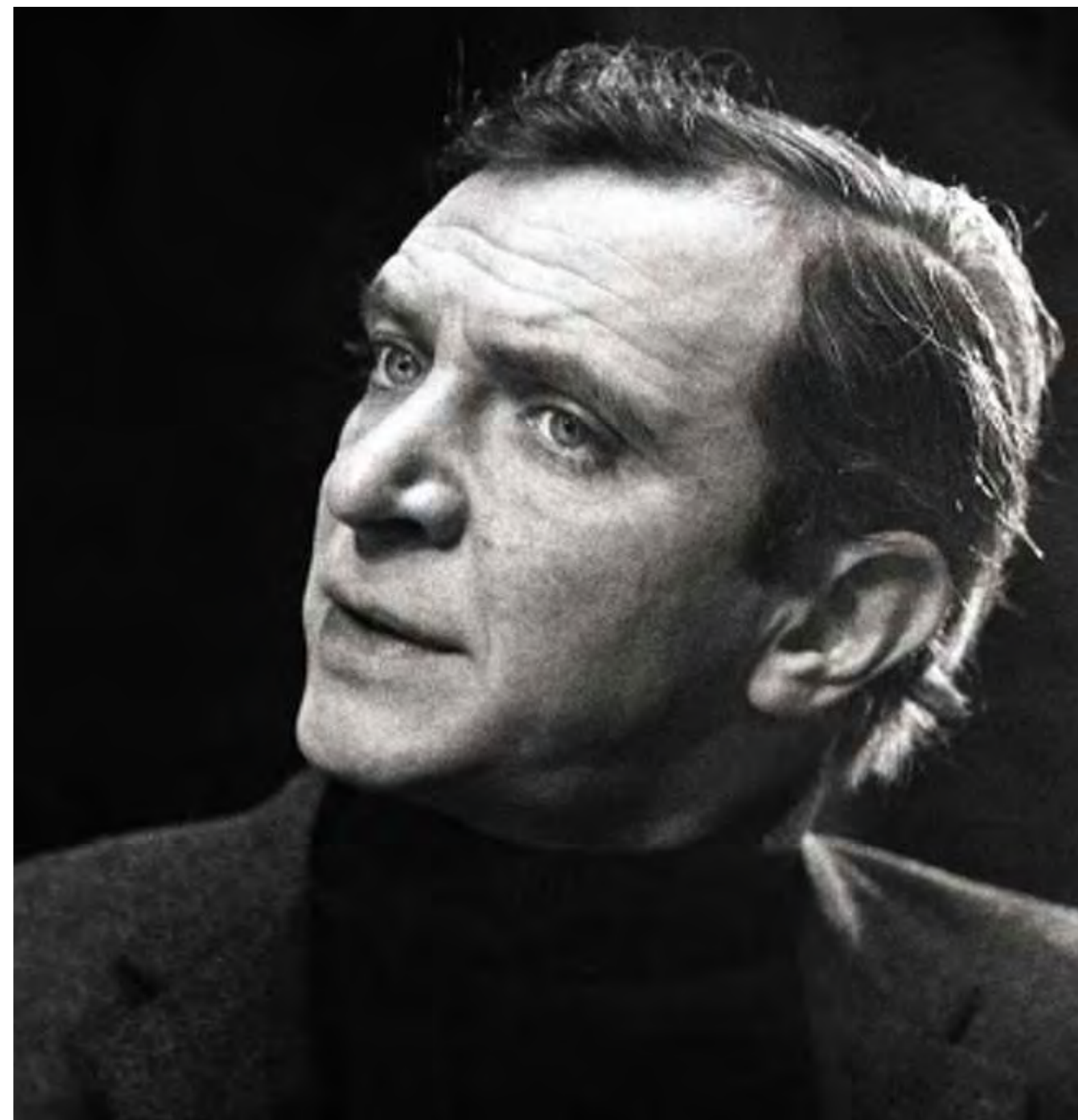
In diesem Jahr feiert die Welt den 80. Geburtstag von John Cranko, der am 15. August 1927 in Südafrika geboren wurde. Gestorben ist er mit 46 Jahren. Und niemand, der im Juni 1973 in der Ballettwelt zuhause war, wird den Schock vergessen, den die Nachricht auslöste: auf dem Rückflug von New York nach Stuttgart, von einer triumphalen USA-Tournee heimkehrend, kam der erfolgreichste, von Tänzern und Publikum über alle Maßen geliebte, größte Choreograph der damaligen deutschen Ballettszene durch eine bizarre Verkettung unglücklicher Umstände ums Leben.

Stuttgart, der Hauptort seines kreativen Wirkens, feiert in der nun beginnenden Spielzeit in angemessen großem Stil. München wird sich hier nicht vergleichen wollen. Aber die verhältnismäßig kurze Zeit von Ende 1967 bis Sommer 1970, in der er in der Bayerischen Metropole Ballettdirektor war, neben seiner Verpflichtung in Stuttgart, hat die Compagnie geprägt bis heute. „Romeo und Julia“, „Onegin“ und „Der Widerspenstigen Zähmung“ – seine drei Maßstab setzenden abendfüllenden Werke – bilden eine der unverrückbaren Konstanten im Münchner Repertoire, mit Liebe und Stolz weitergegeben von einer Tänzergeneration an die nächste. Mit „Onegin“, getanzt von Judith Turos und Kirill Melnikov, eroberte sich das Bayerische Staatsballett 1993 New York. Und mit „Onegin“ wurde nun die neue Saison eröffnet. Es war die 211. Vorstellung des Werkes seit der Premiere im Jahre 1972, die mit dem jungen Marlon Dino gleich einen neuen, aufsehenerre-

Cranko nach München! Um Gottes Willen! Panik und Unwillen bei den Stuttgarter Fans im Jahre 1967. Gerade hatte sich die Compagnie etabliert, fühlten sich Tänzer wie Publikum vom Genie John Crankos emporgehoben in die internationale Spitzenklasse. „Wir Stuttgarter“ (damals war ich selbst noch einer) fühlten, wie zwischen Publikum und Bühne eine Liebesbeziehung entstanden war, die einmalig schien. Und wir waren stolz auf „unser“ Ballett, das im Begriff stand, sich aus eigener Kraft, mit Cranko als Motor und Katalysator, einen großen Namen zu machen. Und nun wollten uns die Bayern, deren Großtun ohnehin schon vom Finanzausgleich des reichen Baden-Württemberg profitierte, auch noch das Kostbarste entreißen! (Übrigens bekommt Bayern schon seit langem kein Geld mehr vom Länder-Finanzausgleich, liebe Stuttgarter!, sondern zahlt ebenfalls hinein). Dass Cranko die schwäbische Provinzstadt, bei allem Enthusiasmus des Publikums, als eng und einschränkend empfinden mochte, wollten wir natürlich nicht sehen. Ein kleiner Trost: München würde parallel zu Stuttgart laufen. Und vielleicht wäre aus der Vereinigung beider Compagnien auch einmal ein Groß-Ereignis zu erzielen, das eine Stadt allein nie zustande brächte. Abkürzend erzählt: es wurde nichts daraus. Cranko war nie wirklich glücklich in München, empfand die vertraglichen Forderungen mehr und mehr als Belastung und übergab 1970 die Direktion an den Engländer Ronald Hynd, den man durchaus als Statthalter begreifen konnte. Er sollte Cranko das lästige Direktionsgeschäft abnehmen, der Stadt aber sein kreatives ~



Die Münchner „Onegin“-Premiere, Juli 1972
Oben: John Cranko probt mit Konstanze Vernon
Mitte: Gislinde Skroblin und Ferenc Barbay als Olga und Lenski
Unten: Natascha Trofimowa und Heino Hallhuber als Lady Capulet und Tybalt





Lucia Lacarra und
Marlon Dino in „Onegin“
München 2007

Genie erhalten. Auch diese Hoffnung dörrte aus und fand mit Crankos Tod im Sommer 1973 ein unwiderrufliches Ende. Ein Glück, dass es Hynd-Nachfolger Dieter Gackstetter 1976 gelang, „Der Widerspenstigen Zähmung“ fürs Münchner Repertoire zu gewinnen.

Konstanze Vernon ertanzte sich mit der Katharina ihre dritte große Cranko-Ballerinnenrolle. Jede einzelne musste sie mit einem anderen Partner erarbeiten. Hatte Cranko 1968 bei „Romeo und Julia“ noch keinem Tänzer in München die Hauptrolle zugetraut und auf Heinz Clauss als Gast bestanden, so fiel „Onegin“ bereits ganz natürlich an Heinz Bosl, dessen Karriere 1972 kurz vor ihrem Höhepunkt stand und dann in seinem frühen Tod ein abruptes Ende fand. Die Wahl für die Partie des Petrucchio fiel auf Peter Breuer, der daraufhin für viele Jahre ständiger Gastballerino auf der Bühne des Nationaltheaters blieb. Ein blutjunger Tänzer fiel in dieser Produktion zunächst in der Rolle des süßen Liebhabers auf: Ivan Liška, als Partner der unvergessenen Bianca von Gislinda Skroblin. Colleen Scott, die später in Hamburg neben Liškas Petrucchio eine teuflisch widerspenstige Katharina war, bezauberte in München ebenfalls noch als lyrische Bianca. Beide gehören bereits einer Tänzergeneration an, die nicht mehr mit Cranko persönlich gearbeitet hat, sondern Teil der großen Überlieferungskette wurden, die heute bei Lucia Lacarra und Marlon Dino, bei Natalia Kalinitchenko und Cyril Pierre angeht, den aktuellen Münchner Tatjana/Onegin-Protagonisten, bei Roberta Fernandes und Lukas Slavicky, Ivy Amista und Alen Bottaini, die jetzt Olga und Lenski tanzen.

Zurück ins Jahr 1967. Ballettdirektor Heinz Rosen war unter dramatisch-tragischen Umständen verschwunden. Günther Rennert, als Intendant gerade neu an der Bayerischen Staatsoper, konnte Cranko offensichtlich von der Attraktivität der Münchner Position überzeugen. Und Cranko nahm die Arbeit ernst, kreierte für seine erste Premiere im Nationaltheater gleich zwei Werke zu Strawinsky: „Begegnung in drei Farben“ und „Gesang der Nachtigall“. Letzteres Ballett ist verloren gegangen. Die „Begegnung in drei Farben“, ohne direkt als Meisterwerk anerkannt zu sein, bewies ihren Reiz bei der verdienstvollen Wieder-

» Jede Interpreten- Generation macht sich auf die Suche nach neuen kreativen Lösungen «

aufnahme, die 1987 als interimistischer Ballettdirektor Stefan Erler initiiert hatte. (Leider hat dessen kurze Amtszeit, die er unter schwierigsten Umständen durchstand, nie die ihr zustehende Anerkennung gefunden). Ob man es schafft, wie geplant, einen Satz aus der „Begegnung für drei Farben“ für die Terpsichore-Gala VII wieder einzustudieren? Spannend zu sehen, ob das Werk dann, vierzig Jahre nach seiner Uraufführung, noch bestehen wird. Es ist bedauerlich, dass von allen anderen Stücken, die Cranko in den folgenden Jahren in München kreierte, nur noch ein einziges erhalten ist, nämlich „Ebony Concerto“. Video-Aufzeichnungen gab es damals noch nicht. Und Georgette Tsinguirides, Crankos Choreologin, konnte unmöglich neben ihren heimatlichen Aufgaben auch noch München abdecken. Dass Cranko aber langfristig sich um München sorgte, zeigt die Entscheidung von Monika Steinfeld ans choreologische Institut in London. Ihr erworbenes Können kam dann allerdings für Cranko zu spät. Das zauberhafte „Ebony Concerto“ überlebte dank seiner Qualität, weil es nach der Uraufführung weiter getanzt wurde. Mit diesem Werk hat Cranko für die so früh verstorbene Gislinda Skroblin eine kostbare Miniatur geschaffen. Hoffen wir, dass auch dieses witzige Stück bei der kommenden Terpsichore-Gala gezeigt werden kann.

„Wir Stuttgarter“ – scheußlich, so unehrenhafte Gefühle wie Neid und Missgunst eingestehen zu müssen! – waren natürlich über jeden Seitenhieb der Kritik an München heimlich glücklich: „Zu viele Knödel gegessen“ – lautete damals die hämisch-böse Überschrift über eine National-

theater-Premiere, welche wir mit Genugtuung lasen. Ebenso beruhigte uns die (überhebliche) Feststellung, die Münchner Tänzer wüssten Cranko eben nicht recht zu inspirieren. Wie es damals hinter den Kulissen in München aussah, liest man am besten in Margot Werners (allerdings vergriffenem) Erinnerungsbuch. Es ist selbstverständlich persönlich und parteilich, aber witziger und scharfsichtiger kann man die Situation kaum schildern. Da wir gerade von Erinnerungsbüchern sprechen: vergriffen ist auch Lynn Seymours Autobiographie, in der das München-Kapitel, das die Jahre 1978 bis 1980 umfasst – aus zwar extrem subjektiver Sicht – die erbärmlich abhängige Situation des Balletts in den Vor-Staatsballett-Zeiten unübertrefflich schildert.

Wie hätte Cranko in jahrzehntelang von anderen Direktoren geprägten Tänzern auf Anhieb seine idealen Werkzeuge finden sollen? Jedenfalls nicht sofort, und nicht als Regel. Doch Konstanze Vernon zum Beispiel war sofort seine Julia, dann seine Tatjana. Vernon trägt das Herz nicht auf der Zunge. Und allenfalls im vertrautesten Gespräch erzählt sie, welch herzbewegende Anerkennung Cranko ihr gezollt hat. Heinz Bosl wurde sehr schnell ein Cranko-Werkzeug. Ferenc Barbay holte er sich nach einem Wettbewerb in Varna selbst aus dem fernen Ungarn. Wirklich tragisch wurde die Situation für eine Tänzerin, die tief einem Hierarchie-Begriff vergangener Zeiten verhaftet war: Natascha Trofimowa. Wenn man das großartige Foto von Siegfried Enkelmann betrachtet, das sie als Lady Capulet neben Heino Hallhubers Tybalt zeigt, gewahrt man eine unvergleichliche Allüre, die man als grandioses Ergebnis ihrer Darstellungskunst betrachten möchte. Doch zeigt es nichts als die furchtbare Wahrheit einer am Abgrund stehenden alternden Diva, die sich dem fordernden Genie Crankos nicht mehr öffnen konnte. Zehn Jahre später nahm sie sich das Leben.

Um diese Zeit war Cranko schon tot. Als sein Vermächtnis für München haben sich die beiden Shakespeare-Ballette und „Onegin“ bis heute behauptet. Und – dank seiner wenn auch kurzen Jahre in München – konnte sich dort eine eigenständige Cranko-Tradition über vier Jahrzehnte herausbilden. Jede Tänzergeneration will eine Choreographie entwickeln und bewahren gleich-

zeitig, einen eigenen Weg in ihre Rollen finden. In München gibt es diese Freiheit, die durchaus Einladungen an die großartige Choreologin Georgette Tsinguirides einschließt oder die eindrucksvollen Meisterklassen von Uraufführungs-Interpreten wie Marcia Haydée und Egon Madsen. Tsinguirides erinnert freundlich und minutios, ihre Aufzeichnungen zur Hand, an den Urtext. Um ihn braucht man sich nicht zu sorgen, denn er ist fixiert und jederzeit abrufbar. Doch ebenso wichtig ist es, dass der „Text“ des Werkes nicht erstarrt. Dass sensibel jeder neuen Tänzergeneration die Chance gegeben wird, Crankos Choreographien neu für sich zu entdecken; sich auf die Suche zu begeben nach der kreativen Lösung, die weder in blindem Nachbuchstabieren bestehen kann noch in hemmungslos-bequemem Verändern von Schritten, Charakteren und Situationen. Cranko selbst wusste das besser als jeder andere. Und nicht nur das Münchner Publikum folgt fasziniert seinen Staatsballett-Interpreten auf diesem aufregenden Weg, auch die New Yorker taten es, die Ungarn, die Spanier, die Venezianer... Hätte man sonst Crankos Werke allein in München vier Jahrzehnte lang und weit über sechshundertmal tanzen können? Und wäre sich sonst die Kritik auch heutigen Tages so einig: „Dieses Paar (Lacarra/Dino) ist die Erfüllung für Crankos seismographisch genaue Seelenzeichnung; ein überwältigend schöner Auftakt der Ballettsaison“ (tz). Der Münchner Merkur spricht von einem „phänomenalen Debut“ und zieht die anrührende Bilanz der Spielzeiteröffnungs-Vorstellung: „Für John Cranko wäre dieser Abend ein wunderschönes 80. Geburtstagsgeschenk gewesen.“ ||

Spielplan: 31. Oktober bis 8. Dezember 2007

Oper

Eugen Onegin

Kent Nagano; Iris Vermillion, Olga Guryakova, Elena Maximova, Elena Zilio; Michael Volle, Christoph Strehl, Günther Groissböck (31.10., 3., 6.11.)/Michael Schelomianski (10., 13., 16.11.), Guy de Mey
PREMIERE
31. Oktober: 19 Uhr
3., 6., 10., 13., 16. November: 19 Uhr
 sponsored by 

La Calisto

Ivor Bolton; Geraldine McGreevy, Monica Bacelli, Sally Matthews; Umberto Chiummo, Dominique Visse, Markus Werba, Lawrence Zazzo, Guy de Mey, Finnur Bjarnason, Vito Priante
2., 4., 7. November: 19 Uhr

Tristan und Isolde

Kent Nagano; Waltraud Meier (11., 18.11.), Linda Watson (24., 30.11.), Daniela Sindram; John Treleaven (11., 18., 24.11.), Heikki Siukola (30.11.), René Pape, Michael Volle, Francesco Petrosi, Kevin Connors, Christian Rieger, Ulrich Reß
11., 18. November: 16 Uhr
24., 30. November: 17 Uhr

Alice in Wonderland

Kent Nagano; Sally Matthews, Piia Komsu, Cynthia Jansen, Gwyneth Jones; Dietrich Henschel, Andrew Watts, Guy de Mey, Steven Humes, Christian Rieger, Rüdiger Trebes, Stefan Schneider
15., 17., 20., 23. November: 19.30 Uhr



Carmen

John Fiore; Lana Kos, Heike Grötzinger, Elena Maximova, Aga Mikolaj; Steven Humes, Nikolay Borchev, Mario Malagnini, Lucio Gallo, Christian Rieger, Ulrich Reß
19., 22. November: 19 Uhr
25. November: 17 Uhr

Die Zauberflöte

Ivor Bolton; Erika Miklósa, Rachel Harnisch, Aga Mikolaj, Heike Grötzinger (1., 3.12.)/Anaik Morel (6.12.), Cynthia Jansen, Lana Kos; Jan-Hendrik Rootering, Wookyung Kim, Steven Humes, Nikolay Borchev, Ulrich Reß, Kenneth Roberson, Alfred Kuhn, Rüdiger Trebes, Peter Wagner, Walter von Hauff, Abbas Maghfurian; Solisten des Tölzer Knabenchors
1., 3., 6. Dezember: 19 Uhr

La bohème

Marco Armiliato; Krassimira Stoyanova, Aga Mikolaj; Roberto Aronica, Martin Gantner, Christian Rieger, Steven Humes, Ho-Chu Lee Alfred Kuhn, Rüdiger Trebes
2. Dezember: 18 Uhr
5., 7. Dezember: 20 Uhr

Ballett

Le Corsaire

Myron Romanul; 14.30 Uhr: Roberta Fernandes, Séverine Ferrollet; Tigran Mikayelyan, Marlon Dino, Mohamed Yousry, Norbert Graf, Vincent Loermans
 19.30 Uhr: Lucia Lacarra, Natalia Kalinitchenko; Lukas Slavicky, Alen Bottaini, Cyril Pierre, Norbert Graf, Vincent Loermans
1. November: 14.30 Uhr und 19.30 Uhr

Chamber Symphony/Das Lied von der Erde

David Robert Coleman; Heike Grötzinger; Kenneth Roberson; Solisten und Ensemble des Bayerischen Staatsballetts
5., 9., 14. November: 19.30 Uhr

Onegin

Myron Romanul; Solisten und Ensemble des Bayerischen Staatsballetts
21. November: 19.30 Uhr

Matinee der Heinz-Bosl-Stiftung / Ballett-Akademie München

4. November: 11 Uhr

Probenhaus, Platz 7

Ballett extra: Proben und Erläuterungen zur Uraufführung „Der Sturm“
30. November: 20 Uhr

NÄCHSTE PREMIERE

Der Sturm
 Jörg Mannes, nach William Shakespeare
Uraufführung
 David Robert Coleman, Solisten und Ensemble des Bayerischen Staatsballetts
8. Dezember: 19.30 Uhr

Konzerte

3. Akademiekonzert des Bayerischen Staatsorchesters

Philippe Manoury: Abgrund (Uraufführung des Auftragswerkes)
 Robert Schumann: Konzertstück für vier Hörner, F-Dur, op. 86; Symphonie Nr. 4, d-Moll, op. 120 (Erstfassung)
 Kent Nagano; Johannes Dengler, Franz Draxinger, Rainer Schmitz, Maximilian Hochwimmer
26., 27. November: 20 Uhr

Allerheiligen Hofkirche

2. Kammerkonzert des Bayerischen Staatsorchesters
 Joseph Haydn: Klaviertrio D-Dur, Hob. XV:24
 Wolfgang Amadeus Mozart: Klaviertrio C-Dur, KV 548
 Michael Haydn: Klaviertrio C-Dur
 Ignaz Pleyel: Klaviertrio III, c-Moll
18. November: 11 Uhr
20. November: 20 Uhr

Allerheiligen Hofkirche

Kammerkonzert der Orchesterakademie
 Erwin Schulhoff: Divertissement für Oboe, Klarinette, Fagott
 Sándor Veress: Sonate für Trio d'Anche
 Franz Schubert: Der Hirt aus dem Felsen, op. 129
16. November: 20 Uhr
SIEMENS

Kinder und Jugend

Probenhaus, Platz 7

Spiel Ballett
 Feen, Hexen und Zauberer
10., 17. November: 14 Uhr

Nationaltheater - Probenräume

Spiel Oper: Die Zauberflöte
24. November: 10 Uhr und 14 Uhr

Nationaltheater - Probenräume

Spiel Oper: Hänsel und Gretel
8. Dezember: 10 Uhr und 14 Uhr

Capriccio-Saal

Kindereinführung zu „Le Corsaire“
1. November: 13.45 Uhr und 18.45 Uhr

Capriccio-Saal

Kindereinführung zu „Die Zauberflöte“
1. Dezember: 18.15 Uhr

Nationaltheater

THEATERerLEBEN
Oper und Ballett im Fokus
Eugen Onegin: 6. November
Alice in Wonderland: 20. November
Onegin: 21. November

Kinderführungen

Maestro Margarini
24. November : 14 Uhr
1., 8. Dezember: 14 Uhr
Abenteuer Oper
25. November: 14 Uhr
2. Dezember: 14 Uhr

Führungen

Führungen durch das Nationaltheater finden an folgenden Tagen jeweils um 14 Uhr statt:
3., 8., 9., 13., 15., 19., 24., 25., 30. November
1., 2., 6., 8. Dezember

Herausgeber:

Bayerische Staatsoper
 Max-Joseph-Platz 2,
 80539 München

Redaktion:

Dr. Ulrike Hessler (verantwortlich); Detlef Eberhard, Wilfried Hösl, Bayerische Staatsoper; Bettina Wagner-Bergelt, Bayerisches Staatsballett; Anschrift wie Herausgeber; takt@st-oper.bayern.de

Gestaltung:

Fons Hickmann m23, Berlin; Markus Büsges, Viola Schmieskors, Fons Hickmann
 www.fonshickmann.com

Titelfoto:

Wilfried Hösl

Lithographie:

MXM Digital Service
 Alpenstr. 12a
 81541 München

Druck:

J. Gotteswinter GmbH
 Joseph-Dollinger-Bogen 22
 80807 München

Anzeigen:

Bayerische Staatsoper, Development
 Ansprechpartnerin: Dr. Imogen Lenhart
 T +49(0)89 2185-1006
 anzeigen@st-oper.bayern.de
 Das Magazin Takt erscheint achtmal pro Saison und kann zu einem Preis von 15 EUR abonniert werden bei: Marketingbüro der Bayerischen Staatsoper, Max-Joseph-Platz 2, 80539 München

Die Bayerische Staatsoper dankt allen Firmen, die durch ihre Inserate die Publikation ermöglichen haben. Namentlich gekennzeichnete Beiträge unserer Mitarbeiter stellen nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber dar.

VKZ: B31146

Redaktionsschluss: 11. Oktober 2007



Keine Tricks

Richard McNicol, Pionier der englischen Musikpädagogik

Sie arbeiten im Rahmen des Jugendprogramms „Oper.Über.Leben“ seit einigen Tagen mit zwei Münchner Hauptschulklassen. Wie geht es Ihnen?
Gut! Es handelt sich um Zwölfjährige, die normalerweise keine Musik machen, darunter viele Türken. Diesmal erarbeiten wir Igor Strawinskys „Le Sacre du Printemps“ mit dem Ziel, dass die Kinder das als ihre Musik begreifen. Ich gehe mit Berufsmusikern zu ihnen, habe für sie einige Passagen arrangiert. Da gibt es ein paar rhythmisch wirklich schwierige Takte, aber erstaunlicherweise waren sie für die Kinder kein Problem. Anfangs waren die Jungs ziemlich anstrengend, aber heute haben sie lange zugehört und konzentriert gearbeitet. Das Ganze muss Spaß machen und begeistern.

Sie waren Solo-Flötist beim London Symphony Orchestra (LSO). Wie kamen Sie zur Musikpädagogik?

Ich war von Haus aus Musiklehrer, wurde zufällig Flötist und spielte 15 Jahre lang beim LSO. Dort haben wir seit 1981 Konzerte für Kinder entwickelt. Mit einem Orchester kann man ja viel mehr vermitteln als mit dem Abspielen einer CD.

Fehlt Ihnen das eigene Orchestermusizieren inzwischen ein bisschen?

Nein, gar nicht. Ich habe 13 Jahre lang bis 2006 beim LSO Musikpädagogik gemacht und habe dabei ja auch selbst viel dirigiert oder mitgespielt.

Warum eigentlich sollten Jugendliche an so genannte E-Musik herangeführt werden, wenn sie sich nicht von selbst dafür interessieren?

Weil sie ein Recht darauf haben, Zugang dazu zu finden, zumal wenn ein Orchester subventioniert wird. In jeder größeren Stadt gibt es mindestens eines: hundert Leute, die alles kennen, was mit Musik zu tun hat. Und für ein Orchester ist die Begegnung mit Lehrern und Schülern eine wunderbare Arbeit.

Was ist das größte Problem dabei?

Das richtige Stück auszuwählen. Es ist schwierig, mit Mozart schöpferische Arbeit zu machen, denn Mozart ist zu perfekt. Strawinsky bietet einfaches Material, Ostinati und kurze Passagen, und muss nicht immer perfekt klingen. Es sind ja selten musikalische Kinder im engeren Sinn dabei. Ihr Benehmen ist manchmal schwierig, man muss damit umgehen lernen in Partnerschaft mit den Lehrern. Es wäre ungerecht gegenüber diesen, nur clevere Tricks vorzuführen. Gerade Grundschüler haben übrigens viele tolle Ideen. Auf die gehe ich gerne ein, und wir verfolgen dann eine ganz andere Richtung.

Sind Sie auch schon einmal gescheitert?

Mit viel Erfahrung findet sich immer ein Weg. Es gab auch schwierige Phasen. Aber Kinder sind Kinder sind Kinder. Ich habe auch schon mit islamischen Kindern in Jordanien gearbeitet. Sie unterscheiden sich, bis zum Alter von 13, 14 Jahren, nicht von englischen. Die Lehrer jedoch sind anders. Wir Erwachsene machen erst den Unterschied.

Glauben Sie, dass so ein Workshop den Kindern längerfristig einen Zugang zur Oper erschließt und nicht nur eine einmalige Sache bleibt?

Es kommt darauf an. Ich habe gute Erfahrungen gemacht. In der Nähe des LSO gibt es vier Grundschulen mit vielen islamischen und indischen Kindern. Mit ihnen haben wir jede Woche zweimal gearbeitet, und sie hatten das Gefühl, dass das LSO ihr Orchester ist.

Ich habe einmal gehört, wie ein Schüler einen anderen fragte: „Hat Deine Schule denn kein Orchester?“

Wenn so ein Kind in Zukunft denkt, „ein Konzert wäre nett“, ist es gut.

Wie finden Sie selbst den Zugang zu Kindern, müssen Sie vor allem cool sein?

Nun, ich bin über 60 Jahre alt. Ein Sinn für Humor ist wichtig. Und man muss immer höflich sein, freundlich und gerecht. Der Zugang zu ihnen ist dann kein Problem mehr. Kinder sind immer toll. Sie haben eben auch ihre Schwierigkeiten – ich möchte nicht mehr 14 sein.

Haben Sie eine Vision, wie es mit der Musikpädagogik weitergehen muss?

Ich hoffe, dass Musiklehrer häufiger praktisch arbeiten und Musik im Lehrplan nicht so eingeschränkt bleibt. Obwohl es seitens der Politik heißt, Musik sei wichtig, geschieht oft nicht viel. Gerade in Großbritannien fehlen Zeit und Geld. In Deutschland ist die Mentalität ein bisschen anders: Da ist Kultur ein Teil des Lebens. Man kann so viel lernen beim gemeinsamen Musizieren.