

TAKT 7

Bayerische
Staatsoper
Bayerisches
Staatsballett

www.staatsoper.de

Mai / Juni 2004
Roméo et Juliette

Titelpartien Angela-Maria Blasi
und Marcelo Alvarez
Zur Sache Regisseur Andreas Homoki
Hintergrund Profession Musiker
Ballett Zurück aus Kanada

Liebe Besucherinnen und Besucher,

Romeo und Julia ist die Liebesgeschichte schlechthin und Gounods Drame lyrique *Roméo et Juliette* war bei der Uraufführung 1867 in Paris ein unbestrittener Erfolg, nicht zuletzt weil zwei der größten Sänger der Zeit auf der Bühne standen: Die Sopranistin Caroline Carvalho und der Tenor Pierre Jules Michot. Unsere Protagonisten bei der Premiere am 30. Mai müssen sich keineswegs hinter diesen großen historischen Namen verstecken: Angela-Maria Blasi und Marcelo Alvarez stehen nach ihrem Triumph als Gounods Marguerite und Faust erneut als Liebespaar auf der Bühne des Nationaltheaters. Für die Inszenierung sorgt Andreas Homoki, der für München bereits *Idomeneo*, *Arabella* und *Manon Lescaut* inszeniert hat. Das Bühnenbild und die Kostüme werden von Gideon Davey gestaltet, der nicht zuletzt für seine aufregenden Bilder für den *Ring des Nibelungen* und seine Kostüme für *Il ritorno d'Ulisse in patria* in München ein Begriff ist. Das gleiche gilt für den Dirigenten Marcello Viotti, der nun nach *I puritani* abermals eine Neuinszenierung an unserem Haus musikalisch betreut. Ich bin sicher, TAKT erhöht Ihre Vorfreude auf Gounods wunderbare Version der schönsten und traurigsten aller Liebesgeschichten.

Ihr Sir Peter Jonas

inhalt

premiere *Roméo et Juliette*

am 30. Mai im Nationaltheater.

Musikalische Leitung: Marcello Viotti

Inszenierung: Andreas Homoki

zum weinen schön 6

Angela-Maria Blasi und Marcelo Alvarez im Gespräch

kunst ist immer persönlich 12

Andreas Homoki über Opernregie

cd-tipp 15

Roméo et Juliette

profession musiker 16

Hintergründe einer Lebensaufgabe

schnittstelle VI 18

Die Damenschneiderei

momentaufnahme 20

botschafter des

klassischen balletts 22

Das Staatsballett in Kanada

menschen in der oper 26

Wilfried Hösl, Theaterfotograf

spielplan 28

impresum 29

zuschauer raum 30

Sunnyi Melles

titel



„Marcelo singt das, was jede Frau von einem Mann hören möchte“, sagt Angela-Maria Blasi über ihren Bühnenpartner Marcelo Alvarez. Kein Wunder, himmeln sich beide doch als Charles Gounods *Romeo und Julia* an.

Vor vier Jahren feierten
sie in München mit Charles
Gounods *Faust* einen
Triumph: Angela-Maria Blasi
und Marcelo Alvarez.



premiere im gespräch

zum weinen schön

Romeo und Julia sind die berühmtesten Liebenden der Weltliteratur: Angela-Maria Blasi und Marcelo Alvarez verkörpern das unglückliche Traumpaar.

Vor vier Jahren feierten sie in München mit Charles Gounods *Faust* einen Triumph: Angela-Maria Blasi als Marguerite und Marcelo Alvarez in der Titelpartie. Es war ihre erste Zusammenarbeit, und seither sind sie sich auf der Bühne nicht wieder begegnet. Aber sie kennen sich gut und sehen sich als „eingespieltes Team“. Im Gespräch mit den beiden Künstlern während der Proben für ihren zweiten gemeinsamen Auftritt – diesmal in Gounods *Roméo et Juliette* – wird rasch deutlich, dass das nicht übertrieben ist.

Blasi Es ist ein gutes Gefühl, nach vier Jahren wieder gemeinsam zu arbeiten.

Alvarez Was sich während der *Faust*-Produktion an Kollegialität und Freundschaft entwickelte, hat sicher einen guten Einfluss auf das neue Projekt.

Takt: Frau Blasi, für Sie ist die Juliette nicht neu.

Blasi Nein, aber sie liegt eine ganze Weile zurück. Ich habe sie 1987 in Washington gesungen, seitdem nie mehr. Und für Marcelo ist der Roméo ein Rollendebüt ...

Alvarez ... und schon etwas Besonderes. *Roméo et Juliette* fehlte mir als einzige der Opern, die Alfredo Kraus gesungen hat – *Hoffmann, Faust, Manon* oder *Werther*.

Blasi Natürlich singe ich die Partie jetzt anders. Ich bin ein bisschen älter und meine Stimme hat sich verändert. Inzwischen habe ich wesentlich dramatischere Partien wie *Butterfly* gesungen, gehe stimmlich also eher einen Schritt zurück und muss wieder ins Zentrum einer solchen lyrischen Partie finden. Aber zwischendurch tut das gut – das ist ja mein ursprüngliches Fach. Und auch mental entwickelt man einen anderen Blick auf das Stück. Inzwischen muss ich halt meine vierzehnjährige Tochter nachmachen. *(lacht)*

Alvarez Beide Rollen erfordern eine große Reife. Der Schluss der Oper ist sehr dramatisch und muss ganz intensiv gestaltet werden. Die Erfahrungen,

„homokis regie zeigt sehr genau, wie romeo ohne dieses mädchen und die liebe zu ihm nicht existieren kann. diese liebe ist völlig kompromisslos“

die wir beide inzwischen gesammelt haben, helfen dabei.

Blasi Die Regisseure bevorzugen für solche Stücke ganz junge Sänger, weil das optisch ansprechend ist. Das Problem ist allerdings häufig, dass sie eingehen, weil sie der stimmlichen Herausforderung nicht gewachsen sind.

Wenn Sie *Faust* und *Roméo et Juliette* vergleichen, welcher Oper geben Sie den Vorzug?

Alvarez Ich habe *Faust* gerade wieder gesungen und glaube persönlich, dass *Roméo et Juliette* die größere Oper ist. In ihr lässt sich kein Wort, keine Note kürzen. Sie ist perfekt, musikalisch, aber auch was das Libretto angeht. *Faust* hat wunderschöne Arien, aber es gibt auch weniger Interessantes. In *Roméo et Juliette* ist jedes Detail wichtig für den dramatischen Zusammenhang.

Blasi Das Stück lebt von den herrlichen Duetten – eines schöner als das andere. Und sie entwickeln sich wunderbar vom Lyrischen zum Hochdramatischen.

Romeo und Julia sind das Liebespaar schlechthin, letztlich ein sehr idealisiertes. Ist es nicht schwer, damit szenisch umzugehen?

Blasi Die Musik hilft. Marcelo singt Dinge, die zum Weinen schön sind – das, was jede Frau von einem Mann hören möchte. Natürlich ist es das Ideal. Aber ich glaube, dass auch heute jeder davon träumt – auch wenn es die Leute vielleicht nicht zugeben.

Alvarez Homokis Regie zeigt sehr genau, wie *Romeo* ohne dieses Mädchen und die Liebe zu ihm nicht existieren kann – und umgekehrt. Das Schöne an dieser Liebe ist, dass sie völlig kompromisslos ist. Wir sollten uns von der Gesellschaft nichts vorschreiben lassen. Gounods Auffassung von der

Liebe wäre auch heute ein Vorbild, aber bei uns klappt es meistens nicht (*lacht*). Wir schließen die Kompromisse und zahlen den Preis dafür.

Faust war ein großer Erfolg, beflügelt das, oder setzt Sie das unter Druck?

Blasi Der Druck ist nicht größer als sonst. Man hat uns wieder geholt, und das gibt uns schon das Gefühl, dass wir eine Art Erfolgsrezept sind.

Alvarez Unbedingt. *Faust* war ein ehrliches Produkt, geprägt von Professionalität, der Liebe zur Arbeit und dem Respekt vor dem Stück. Genauso ist es jetzt wieder.

Sie haben die Regiearbeit von Andreas Homoki eben schon angesprochen. Sie arbeiten zum ersten Mal mit ihm zusammen.

Alvarez Ja, aber für mich war Homokis Konzept von Anfang an überzeugend und voller guter Ideen.

Blasi Wir zwei kommen ja von der reiferen Seite und da tut es gut, dass Homoki uns in diese jugendliche Atmosphäre versetzt. Wir sind ja im Prinzip Schüler, vieles passiert auf dem Schulhof, wir spielen, es gibt Rivalitäten. So fängt es an, und ich finde, das macht Lust auf das Stück. Ich wollte wirklich nicht in mittelalterlichen Kleidern stecken.

Alvarez Es ist schön, wie aktuell Homoki das Thema angeht. Das sind doch die Probleme der heutigen Jugend: Konsumzwang, Frustration, Schwierigkeiten in der Familie, die Flucht aus der Realität in eine idealisierte Liebe und sogar in den Selbstmord. Das Stück ist Teil unserer Realität.

Blasi Gut ist auch der Einfall mit dem Liebesbrief auf dem Vorhang während des Vorspiels. Es ist ein Liebes- und Abschiedsbrief, der mittendrin abbricht, dort, wo *Romeo* der Stift aus der Hand gefallen ist im Moment des Todes – ein vorweggenommenes Ende.

Was tun Sie in München, wenn Sie nicht proben?

Blasi Weisswurst essen. (*lacht*) Andreas





„Es tut gut, dass Homoki uns in diese jugendliche Atmosphäre versetzt.“ Angela-Maria Blasi und Marcelo Alvarez proben mit Andreas Homoki.

„der heutige opernbetrieb mit seiner schnellebigkeit verlangt den sängern enorm viel ab. es ist natürlich immer die frage, welche karriere man möchte.“

Homoki isst so gerne Weisswürste und will immer, dass ich mitkomme, aber ich mag die Dinger gar nicht.

Alvarez Das Traurige ist, dass ich kein Weissbier trinken darf – bin gerade auf Diät. Im Ernst: Ich komme auch deshalb gern nach München, weil ich weiss, dass das Publikum den Sängern ein Gefühl der Wärme vermittelt. Sänger brauchen das. Heute wird es immer schwieriger, Leute zu finden, die Andere einfach mal loben. Kritisieren ist viel einfacher.

Blasi Ich bin mehr oder weniger in München aufgewachsen. Wenn ich hier singe, treffe ich am Bühnenausgang jedes Mal 25 bis 30 Leute, die einfach da sind. Das ist immer wieder schön.

Gute Tenöre sind noch seltener als gute Soprane. Müssen Sie darauf achten, nicht zuviel zu singen?

Alvarez Tatsächlich fragen alle Theater der Welt an – ein Zeichen dass ich gut singe. Ich habe diese Gabe von Gott bekommen und irgendwann ist Schluss damit. Deshalb halte ich es für meine Aufgabe, in der ganzen Welt aufzutreten – rund 70 Mal im Jahr. Natürlich muss ich aufpassen, aber solange ich es kann, will ich diese Aufgabe mit aller Kraft erfüllen.

Blasi Der heutige Opernbetrieb mit seiner Schnellebigkeit verlangt den Sängern enorm viel ab. Aber es ist natürlich immer die Frage, welche Karriere man möchte. Will ich den Killeragenten, der mir zehn Jahre lang die Superkarriere organisiert, ohne Rücksicht auf das, was danach kommt? Oder möchte ich mein eigener Herr sein, mich nicht vom Markt kommandieren lassen und 25 Jahre lang singen, dann muss ich eher konservativ denken – so wie ich. *Butterfly* hat man mir vor zehn Jahren an-

geboten, ich habe abgelehnt. Tenöre haben es natürlich schwerer, weil es so wenige gibt und es eben schwer ist, nein zu sagen.

Wer entscheidet, was und wie oft Sie singen? Sie allein?

Alvarez Ich bin immer selber schuld, wenn ich eine Produktion annehme. Und wenn ich einmal aufhöre, wird das auch meine Entscheidung sein. Momentan akzeptieren es manche Theater, dass ich nicht einmal die Generalprobe singe, wenn ich nur komme. Das ist schon ein ziemlicher Druck. Aber es gibt keinen, der meine Grenzen besser kennt, als mich. Ich sage oft nein, aber irgendwann muss man Partien einfach ausprobieren. Deshalb werde ich auch *Trovatore* und *Maskenball* singen.

Blasi Man muss die Grenzen ausloten, sonst weiss man nicht, wo man steht. Natürlich muss man im Kopf realistisch bleiben und einschätzen, was geht.

Alvarez Singen ist wie Fitnessstudio. Da hebt man auch nicht das ganze Leben zehn Kilo, sondern irgendwann zwölf, dann fünfzehn. Ich mag es nicht, wenn mir die Leute ständig erklären, welches Repertoire ich singen soll. Früher haben die Sänger mit 18 angefangen, da musste man ihnen helfen. Heute beginnen Karrieren mit 35, und da ist die Stimme so reif, dass sie nicht bei jedem Repertoirewechsel kaputt geht. Auch wenn ich das Repertoire wechsele, tue ich das aus Respekt vor der Musik. Letztes Jahr habe ich mit *Luisa Miller* debütiert. Im Vorfeld musste ich immer wieder lesen, das könne ja nicht gut gehen, wäre nichts für meine Stimme usw. Ich war sehr erfolgreich, aber es hieß dann nur, trotz aller Befürchtungen hat er es geschafft. Oder die Leute kommen nachher und sagen, sie hätten ja gewusst, dass ich das schaffe, auch wenn sie vorher etwas ganz anderes gesagt haben. Die Leute sollten einfach mehr Vertrauen zu Sängern haben.

Das Gespräch führte Oswald Beaujean

„Faust war geprägt von Professionalität, der Liebe zur Arbeit und dem Respekt vor dem Stück“
Angela-Maria Blasi und Marcelo Alvarez.



kooperation
Die Bayerische Staatsoper
und das Bolschoi Theater

Erstmals kooperiert die Bayerische Staatsoper mit dem Bolschoi Theater in Moskau: Richard Wagners *Der fliegende Holländer* in der Inszenierung von **Peter Konwitschny** kommt zunächst am 20. Juni 2004 in Moskau heraus.

John Broecheler singt die Titelpartie, **Anna Katharina Behnke** die Senta und **Alexander Naumenko** den Daland. Dirigent: **Alexander Wedernikow**. Bühne und Kostüme hat **Johannes Leiacker** entworfen, gefertigt wurde in den Werkstätten der Bayerischen Staatsoper. In München wird Konwitschny die Inszenierung mit einer komplett anderen Besetzung neu erarbeiten. Die Premiere in München am 26. Februar 2006 dirigiert **Adam Fischer**.



japan Pierre Mendell Plakate

Die ddd Gallery in **Osaka**, Japan, zeigt vom 30. Juni bis zum 28. Juli 2004 Plakate des Münchner Grafik-Designers **Pierre Mendell**.

Ein großer Teil der Plakate wurde für die Bayerische Staatsoper entworfen. Unter den Exponaten auch das Motiv für Benjamin Britens *The Rape of Lucretia*, einer der diesjährigen Festspiel-Premieren. Die ddd Gallery gehört zur größten japanischen Druckerei Dai Nippon Printing und zeigt seit Jahren Arbeiten international bekannter Designer.



ballett
Preis an
Ferenc Barbay

Am Samstag, den 1. Mai 2004, erhielt Staatsballett Mitglied Ferenc Barbay, für seine Verdienste um den Tanz den

Ungarischen Tanzpreis 2004. Der Preis wird verliehen von der Ungarischen Tanzstiftung. Ferenc Barbay absolvierte die Staatliche Ballettakademie in Budapest und war Mitglied des Budapester Opernballett-Ensembles bis 1969, als ihn John Cranko nach München engagierte. Ferenc Barbay machte hier eine beispiellose Karriere als dramatischer und virtuoser Solist, kreierte Ballette mit Tetley, Bohner, Kresnik und anderen. Er gastierte weltweit, unter anderem an der New Yorker MET, wo er alternierend mit Michail Baryschnikov in *Sacre du printemps* tanzte. Ferenc Barbay arbeitet heute als freischaffender Choreograph und als Produktionskoordinator für das Bayerische Staatsballett.

„kunst ist immer persönlich“

Ein Gespräch mit Andreas Homoki über Opernregie

Kaum jemand kannte den jungen Regieassistenten von der Kölner Oper, als er 1992 in Genf als Einspringer für Johannes Schaaf *Die Frau ohne Schatten* inszenierte. Die Produktion wurde ein sensationeller Erfolg, erhielt den französischen Kritikerpreis und katapultierte Andreas Homoki mit einem Schlag in die Riege der weltweit gefragtesten Regisseure. Nach *Idomeneo*, *Arabella* und *Manon Lescaut* inszeniert Homoki nun mit *Roméo et Juliette* zum vierten Mal an der Bayerischen Staatsoper.

Sie haben in Berlin Schulmusik studiert. Hatten Sie damals schon irgendwelche Opern- oder Regieambitionen?
Überhaupt nicht. Oper hat mich damals eher am Rande interessiert. Ich habe mich sehr intensiv mit Klavier- und symphonischer Musik beschäftigt und bin viel in Konzerte gegangen. Nach einer gewissen Zeit war ich jedoch in meinem Schulmusikstudium sehr frustriert und unglücklich, weil ich merkte: das führt für mich nirgends hin. Aus heutiger Sicht weiß ich, dass ich damals auf der Suche nach meiner ganz persönlichen Form künstlerischen Ausdrucks war. Als ich dann an der Berliner Hochschule in freien Projekten Theater spielte, habe ich gemerkt, dass Regie für mich interessant sein könnte – wir hatten keinen Regisseur, und bei den Proben war ich immer derjenige, der die Ideen hatte. Damals bekam ich Lust darauf, Opern zu inszenieren.

Warum Opern? Warum nicht Schauspiel oder Film?
Weil ich Musik machen wollte. Der musikalische Hintergrund, das Emotionale, das die Musik mitbringt, das hat mich interessiert. Dann erst kam ich in Berührung mit interessanten Operaufführungen, z.B. von Harry Kupfer in Ostberlin, der mich sehr beeindruckt hat. Mir wurde klar, was dieses Medium zu leisten vermag. Ich habe dann mein Studium abgeschlossen und mir viele Opern erst mal richtig angeeignet, nicht über Aufführungen, sondern richtig übers Lesen der Partituren, und habe dabei gemerkt, was das bei mir an Phantasien im Kopf freisetzt. Nach Hospitanzen an verschie-

den Theatern, u.a. bei Harry Kupfer, wurde ich Regieassistent und Abendspielleiter in Köln.

Wann haben Sie begonnen, selber zu inszenieren?

Während meiner Assistenz in Köln habe ich an der dortigen Musikhochschule einen Lehrauftrag bekommen und mit Unterstützung der Oper ein Stück pro Jahr inszeniert, darunter *Jakob Lenz* von Rihm als Kölner Erstaufführung; auch im Opernstudio habe ich kleinere Stücke gemacht. Nach meinem *Troubadour* in Wellington/Neuseeland kam dann der Auftrag für die *Frau ohne Schatten* in Genf. Und nach diesem Erfolg war ich von null auf hundert plötzlich da.

Seitdem sind Sie als freier Regisseur tätig. Was bedeutet für Sie, Oper zu inszenieren?

Für mich geht es dabei eindeutig um die Gefühle. Natürlich auch darum, eine Geschichte zu erzählen und dabei zu versuchen, den Zuschauer reinzuholen in diese Geschichte, ihn dazu zu bringen, dass er sich mitreißen lässt mit den Figuren und die Situation emotional durchlebt. Und wenn das gelingt, dann entsteht das, was man Katharsis nennt – dass man gereinigt aus dieser Aufführung herauskommt. Dieses Kathartische ist für mich ein wichtiger Moment der Oper, das gibt es so nirgends sonst. Wenn die Verbindung zwischen den Sängern auf der Bühne und den Zuschauern sich herstellt – allein das ist schon etwas Besonderes, das es so nur in der Oper gibt. Das finde ich spannend, nur gibt es das in unserer heutigen Zeit immer seltener. Im antiken Griechenland gingen alle Menschen regelmäßig ins Theater, das war Bürgerpflicht; heute dagegen wird Kommunikation völlig dezentralisiert. Fernsehen und Internet machen Theater immer weniger „zeitgemäß“, dabei ist es so wichtig für eine Gesellschaft und für die Menschen.

Heißt das, die Oper bzw. der Regisseur muss sich der Zeit anpassen?

Nein, denn ich lebe ja bereits in dieser Zeit – und bin automatisch ein Filter für das, was ich am Theater mache, ich muss es anschauen können und für lebendig empfinden.



Roméo et Juliette ist
Andreas Homokis vierte
Inszenierung an der
Bayerischen Staatsoper.



„das kathartische ist für mich ein wichtiger moment der oper.“

Jede Oper steckt natürlich voller Konventionen der Zeit, in der sie geschrieben wurde, aber sie enthält im weitesten Sinne immer Porträts von Menschen und menschlichen Situationen – und wie Rokoko-Menschen miteinander umgegangen sind oder Menschen des 19. Jahrhunderts, das wissen wir nicht wirklich. Deshalb müssen wir uns so hinein-denken, dass die Situation für uns heute funktioniert, dass das Stück seine Dynamik entfaltet, seine Fallhöhen und seine Wendepunkte, dass es uns interessiert. Dann versucht man, eine Visualisierung dafür zu finden, und natürlich hat die ganz automatisch mit uns zu tun. Zunächst geht es um das Stück, und die Frage muss lauten: Was ist nötig, um dem Stück heute die Bedeutung zu geben, die es bei der Uraufführung hatte. Diese Frage muss hinter jeder eventuellen Aktualisierung stehen. Ausschlaggebend ist dann meine eigene Haltung zu der Welt, die ich über meine inszenatorische Arbeit natürlich auch immer wieder erfahre. Das finde ich sehr spannend: Man beschäftigt sich mit den Stoffen, erfährt dabei viel über sich selbst und arbeitet an seinen

**„Man muss eine Frage formulieren und eine mögliche Antwort anbieten.“
Andreas Homoki**

Haltungen: Was habe ich eigentlich für eine Philosophie, was ist Religiosität etc.? Das habe ich jetzt gerade bei meiner *Tannhäuser*-Inszenierung in Paris erlebt: Was bedeutet das für mich, interpretiere ich das im christlichen Sinn, kann ich das überhaupt, nein, kann ich nicht, weil ich zwar eine christlich geprägte Erziehung habe, aber die Fragen, die ich persönlich habe an die Welt, an die Schöpfung, an das, was wir sind, für mich durch das Christentum nicht wirklich beantwortet sind und durch andere Religionen auch nicht. Jeder muss seine eigene Antwort finden, und wenn man z.B. den dritten Akt von *Tannhäuser* erarbeitet, dann muss man versuchen, die Frage zu formulieren und eine mögliche Antwort anzubieten.

Besteht dabei nicht die Gefahr, dass das Publikum glaubt, ihm werde diese persönliche Antwort oktroyiert?
Kunst ist natürlich immer persönlich. Ich versuche, einen Vorgang auf der Bühne zu zeigen, der einfach ablesbar ist. Das Problem ist, dass Leute manchmal nicht einverstanden sind mit dem, was sie sehen, weil sie bereits eine eigene Meinung haben. Wenn das Stück nun anders erzählt wird, dann fühlen sie sich beklaut. Das ist ja auch nachvollziehbar. Die Werke sind aber nicht komponiert worden, um gelesen und Kulturgut zu werden, sondern um aufgeführt zu werden. Und im Grunde inszeniere ich ein Stück immer, als würde es zum ersten Mal aufgeführt. Ich versuche nicht, einen Kommentar zu einer Rezeptionsgeschichte zu geben, das interessiert mich gar nicht. Ich versuche, eine autonome Aufführung zu machen, die für sich steht. Ich versuche herauszufinden, worum es in dem Stück geht, und dafür dann eine kohärente und stimmige Metapher zu finden. In der Aufführung muss sich eines aus dem anderen ergeben, damit eine geschlossene Form entsteht, die sich durchaus in einer Reibung zu dem Stück befinden kann wie in meinen Münchner Inszenierungen von *Idomeneo* oder *Manon Lescaut*. Auch in solchen verfremdeten Aufführungen versuche ich jedoch immer, eine Version anzubieten, die in sich konsequent ist. Sonst kann keine klare Sicht auf das Stück erfolgen.
Und wie lässt sich Ihre Sicht auf Gounods Oper *Roméo et Juliette* beschreiben?

Natürlich könnte man bei diesem zeitlosen Stoff nach einem aktuellen Hintergrundkonflikt suchen. Das würde jedoch kollidieren mit der traumartigen Struktur dieser Oper, mit ihrem Sich-Hineinträumen junger Menschen, fast Kinder noch, in eine Utopie der bedingungslosen schwärmerischen Liebe. Daher zeigen wir den Konflikt in einer Art Traumwelt. Wir erzählen nicht eine reale Geschichte, sondern den Traum von jemandem, der in einer ähnlichen Situation ist, vielleicht ein junges Mädchen im Moment des Selbstmordes aus unglücklicher Liebe, das sich hineinräumt in diese Geschichte mitten in Versatzstücken seines Weltbildes. Es ist eine phantastische Welt, phantastisch im Sinne von Phantasie.

Das Gespräch führte Ingrid Zellner.

charles gounod: **roméo et juliette**

In der Rezeptionsgeschichte von Shakespeares einzigartiger Liebestragödie spielt das 19. Jahrhundert bezeichnenderweise bis heute eine herausragende Rolle. Kein anderes Werk des Dramatikers passte (scheinbar!) so zwingend in das Weltbild der Romantik, keines konvenierte so mit der Utopie der idealen Liebe. Daher nimmt das Schicksal der beiden Liebenden und das tragische Scheitern ihrer Liebe auch in nahezu allen Vertonungen des Stoffs eine über Gebühr zentrale Rolle ein – ganz im Gegensatz zu Shakespeares eigentlicher Intention, die das „Unlebbare“ der idealen Liebe im hart kritisierten gesellschaftlichen Kontext thematisiert. Die Gefahr einer derartig einseitigen Rezeption und Umsetzung besteht natürlich darin, dass das Sujet durch subjektive und „private“ Identifikation mit den beiden Protagonisten in die Nähe des Sentimentalen, ja des Kitschs gerät.

Die bedeutendsten musikalischen Umsetzungen von *Romeo and Juliet* sind geprägt von verschiedenartigen Versuchen, einer herkömmlichen „Veroperung“ mit dem geforderten Sopran/Tenor-Heldenpaar aus dem Weg zu gehen – ein Tribut an die Jugend der beiden Liebenden. Bellini besetzt Romeo in der Urfassung seiner *I Capuleti e i Montecchi* mit einem Mezzosopran, was zwar im Einklang mit seiner intimen Musiksprache der Gefühlsinnigkeit zugute kommt, andererseits jegliche Glaubwürdigkeit ad absurdum führt. Tschairowsky vertraut in seiner Phantasie-Ouvertüre das Geschehen ebenso dem Symphonieorchester an wie Sergej Prokofjew, der in seinem grandiosen Handlungsballett für die wohl zwingendste und glaubhafteste musikalische Möglichkeit sorgte, die beiden Liebenden auf der Bühne zu erleben. Hector Berlioz' dramatische Symphonie *Roméo et Juliette* (1839) verzichtet zwar nicht vollständig auf die menschliche Stimme, doch auch er setzt auf das gewohnt glänzend instrumentierte Orchester als Protagonist der Tragödie. Berlioz' Werk schuf auch in Charles Gounod die Keimzelle zu seinem 26 Jahre später komponierten Drame Lyrique, diesem „Interieur privater Tragödien“ (Carl Dahlhaus) ganz im Sinne des romantischen Kunstideals.

Gounod, dessen Librettisten Jules Barbier und Michel Carré sich einerseits erstaunlich eng an Shakespeares Text hielten,

andererseits aber auch Pariser Opernkonventionen befriedigen mussten, setzt auf das große romantische Tragödenpaar als Zentrum des Geschehens.

Alberto Eredes maßstabsetzende Einspielung von 1953 (Decca, 2 CD) mit **Janine Micheau** und **Raoul Jobin**, zweien der letzten Vertreter des gerade hier so notwendigen französischen Gesangsidioms, fiel leider ebenso dem Rotstift der Streichpolitik der Musikindustrie zum Opfer wie **Michel Plassons** erste Aufnahme von 1985 mit **Catherine Malfitano** und **Alfredo Kraus**, dem über Jahrzehnte bis ins hohe Sängeralter stimmlichen Idealinterpreten der männlichen Titelrolle (EMI, 3 CD in bester Digitaltechnik). Dabei können beide nahezu uneingeschränkt empfohlen werden! Da die ebenfalls von EMI eingespielten Aufnahmen unter **Alain Lombard** (1968, **Mirella Freni** und vor allem **Franco Corelli** singen *Romeo e Giulietta* von „Carlo Gunodi“, 2 CD) sowie nochmals **Michel Plasson** (1995, **Angela Gheorghiu** und **Roberto Alagna**, 3 CD) kläglich an den undifferenzierten, zum Brüllen neigenden männlichen Protagonisten scheitern, bleibt nur ein – allerdings sensationeller Live-Mitschnitt aus der alten New Yorker Met vom 1. Februar 1947. Unter Leitung von **Emil Cooper** zelebrieren die brasilianische Sopranistin **Bidú Sayão** und ihr kongenialer schwedischer Partner **Jussi Björling**, beide im umjubelten Zenit ihrer Kunst, in schönstem Einklang französische Opernkultur in stimmlicher und stilistischer Vollendung (Myto, in Anbetracht der Umstände sehr anständig klingende 2 CD). Allen, die das historische Klangbild dieses Mitschnitts nicht akzeptieren wollen, bleibt nur die mühevolle Suche nach antiquarischen Exemplaren der Erede- bzw. ersten Plasson-Aufnahme oder die vage Hoffnung auf Neuauflagen.

Die TAKT-Redaktion

Französische Opernkultur in stimmlicher und stilistischer Vollendung: *Roméo et Juliette* unter Emil Cooper, mit Bidú Sayão und Jussi Björling.



profession musiker

Musiker sein ist eine Aufgabe fürs Leben. Es zu werden, dauert oft schon ein halbes. Beim Hornisten Johannes Dengler ging alles ganz schnell. Und trotzdem ist auch für ihn, den Profi, immer noch jeder Auftritt eine Herausforderung.

Große Talente sind wie Edelsteine. Wer ungenau sucht, übersieht sie leicht. Zwischen wiederkäuden den Kühen, kneippenden Kurgästen und Kaffee schlürfenden Touristen etwa, im oberbayerischen Chiemgau. Ein Landstrich, der für Folkloreabende mit Alpenpanorama mehr bekannt ist, denn als Brutstätte für Weltklasse-Musiker.

Aus dieser Gegend kommt Johannes Dengler, Solo-Hornist im Bayerischen Staatsorchester, geboren in Traunstein, aufgewachsen in Überlingen. Ein Dorfidyll mit Anschluss an die Salzburger Autobahn und an lauschige Chiemsee-Buchten. Bei dieser Infrastruktur hätte der Musiker leicht Gastwirt werden können. So wie eines seiner Vorbilder, der Kammersänger Heinz Imdahl; auf seine alten Tage betreibt dieser ein kleines Hotel am Seestrand. Früher trat er in München auf und nahm den kleinen Johannes gelegentlich mit in die Staatsoper. Das ist 20 Jahre her. Den Wunsch des Jungen, Musiker zu werden, konnte er jedoch nur bestärken, denn der Entschluss war längst gefasst: „Seit ich zehn Jahre alt war, wollte ich Horn spielen. Ich hatte nie einen Zweifel daran, dass es klappen würde“, sagt Johannes Dengler heute, mit 31 Jahren. Sein Talent gab ihm Recht.

Doch er hatte auch Glück. Das Glück, nicht mit überehrgeizigen Eltern gesegnet zu sein, die ihn zum Wunderkind hätten prügeln wollen. Das Glück, außergewöhnlich gefördert zu werden.

Dengler erinnert sich: „Wer den falschen Lehrer erwischt, hat schnell den Spaß an der Musik verloren. Als ich aufs Gymnasium kam, meldeten meine Eltern mich zusätzlich an der Musikschule Grassau an. Mit dem Fahrrad eine viertel Stunde entfernt. Mein erster Lehrer hatte eine Super-Ausstrahlung; er war das Beste, was mir passieren konnte.“ Er erkannte früh die Begabung und meldete seinen Schüler zum Wettbewerb „Jugend musiziert“ an. Eine wichtige Erfahrung für Dengler: er fiel zwei Mal durch. „Es gehört zur musikalischen Entwicklung dazu, mit Kritik umgehen zu können und seine Grenzen zu finden. Manche zerbrechen daran.“ Johannes Dengler machte weiter. Beim dritten Mal, inzwischen war er 16 Jahre alt, wurde er Bundessieger. Solch einen Erfolg konnte er nur erreichen, weil es Edelsteinsuchmaschinen gibt. Feinmaschige Netze von Auslese- und Fördermechanismen, die frühzeitig auch in kleinen Orten, abseits der Metropolen, Talente erken-

nen und nutzen. Doch ob es in Bayern so bleiben wird, ist unsicher, meint Annette Zühlke. Sie ist Direktorin des musikalischen Bereichs der Bayerischen Staatsoper und darauf angewiesen, dass junge Talente nachrücken: „Bei der musikalischen Früherziehung trainieren junge Menschen ihr Verhalten in der Gruppe, lernen, schöpferisch zu arbeiten. Und die Besten werden ermutigt, weiterzumachen. Nur leider wird der Musikunterricht an den Schulen immer weniger.“ In der 10. Klasse müssen sich bayerische Gymnasiasten schon heute zwischen den Fächern Musik und Kunst entscheiden. Mit der Verkürzung der Schulzeit kommt künftig mehr Nachmittagsunterricht auf die Schüler zu. Auch für Johannes Dengler war die Doppelbelastung nur zu ertragen, weil sie ihm Freude machte: In den letzten Schuljahren fuhr er an zwei von drei Nachmittagen nach München. Der erste Preis beim Bundeswettbewerb hatte Türen geöffnet. Er spielte im Bayerischen Landesjugend-Orchester, machte mit Gleichaltrigen Kammermusik, flog sogar zu Konzerten um die Welt. Nach dem Abitur zog er ganz nach München, in eine Musiker-Wohngemeinschaft am Stadtrand: „Da konnten wir gemeinsam spielen, so lange wir wollten. Morgens Musik, abends Musik – nachmittags zogen wir um die Häuser. Es war eine großartige Zeit.“ Ein Bohème-Leben, das nur kurz dauerte. Was folgte, lässt staunen. Am Konservatorium war er zwar eingeschrieben, doch er besuchte es kaum. Nur die Stunden mit seinem Horn-Lehrer waren ihm heilig. Johannes Dengler nutzte seine Zeit zum Üben. Manchmal zum Träumen: Seit Jahren war eine Stelle für Horn am Bayerischen Staatsorchester ausgeschrieben gewesen und jahrelang war sie nicht besetzt worden; als würde sie auf ihn warten. Keine Seltenheit, wie Aldo Volpini erklärt, Orchestervorstand seit 15 Jahren: „Für jedes Probespiel haben wir meist an die 200 Bewerbungen. Anhand der Lebensläufe filtern wir rund 40 Musiker, die wir einladen und anhören. Alle exzellent. Und trotzdem: Meistens passt es nicht, und wir schicken alle wieder nach Hause.“ Perfektion im Spiel ist Voraussetzung. Die Fähigkeit, sich dem Klangbild des Orchesters anzupassen, gibt den Ausschlag.

Ermutigt durch ein Mitglied des Staatsorchesters erschien Dengler zu einem der Vorspiele für die Stelle des Ersten Hornisten: „Ich hatte verschlafen, kam zehn Minuten vor Beginn an und las erst Mal Zeitung. Ich





Perfektion im Spiel ist Voraussetzung –
der Solo-Hornist Johannes Dengler

wollte mich nicht verrückt machen, wie viele andere, die nervös ihre Instrumente bearbeiteten.“ Doch die Stelle bekam er und wurde damit zu einem der jüngsten Mitglieder des Staatsorchesters.

Wer dort spielt, weiß: Musiker sein ist eine Aufgabe fürs Leben. Es zu werden, dauert manchmal schon ein halbes. Bei Johannes Dengler ging alles ganz schnell. Ungewöhnlich schnell, sagt auch Aldo Volpini: „Normalerweise ist der Weg in ein Spitzenorchester langwierig, enorm anstrengend und teuer: Wenn Eltern ihren Kindern Privatunterricht angedeihen lassen, müssen sie inzwischen 35 bis 50 Euro pro Stunde hinblättern.“ Damit Musiker-Karrieren nicht Elite-Sprösslingen vorbehalten bleiben, ist Förderung, wie Johannes Dengler sie erfuhr, so wichtig; Förderung, die allen offen steht, früh beginnt und über die Jahre hinweg nicht abreißt. Seit drei Jahren gibt es aus diesem Grund die „Orchesterakademie des Bayerischen Staatsorchesters“. Hochbegabte junge Musiker unter 26 Jahren können gemeinsam mit dem Orchester Dienste übernehmen – also in Proben und Aufführungen mitspielen. Neben dem Studium. Zudem gibt es 800 Euro als monatliches Stipendium. Katharina Kutnewsky, Flötistin im Staatsorchester, betreut die Nachwuchsschmiede: „So wie der FC Bayern begabte Jungs trainiert, müssen auch wir Talente rekrutieren und für die Oper begeistern. Da wird an den Musikhochschulen zu wenig gemacht.“ Eine erste Stipendiatin, die Cellistin Anja Fabricius, wurde bereits fest für das Orchester verpflichtet. Mehr eine Chance als ein Ruhekissen. Denn während der einjährigen Probezeit muss sie sich unter Beweis stellen. Es kommt sogar vor, dass Neue gebeten werden, wieder zu gehen.

doch mit der ersten festen Stelle erleben viele Musiker nach Jahren der Unsicherheit an der Hochschule und der ständigen Frage „Bin ich gut genug?“ auch erstmals das Gefühl existentieller Sicherheit, meint Johannes Dengler: „Früher waren wir Musiker Leibeigene des Fürsten. Heute sind wir gehobene Mittelklasse.“ Doch bedeutender als die Erfüllung materieller Träume ist ihm, der inzwischen seit 11 Jahren dabei ist, seine Entwicklung als Musiker. Und er gesteht: „Immer noch empfinde ich vor jedem Auftritt Anspannung, wenn es im Frack in den Graben geht. Es ist stets eine neue Herausforderung. Das Publikum bemerkt davon wahrscheinlich nichts.“ Doch würde er sich verspielen, es bliebe bestimmt nicht unbemerkt: „Beim Horn hört man jeden falschen Ton. Dem muss ich mich stellen. Dafür werde ich oft belohnt, denn wenn alles klappt und es sich anfühlt, als entstünde eine Kommunikation mit dem Publikum, dann weiß ich: heute Abend ist eine Sternstunde.“

Sternstunden, die über dem Alltag strahlen; über den Diensten und dem täglichen Üben. Denn beides bleibt selbst einem großen Talent, einem „Ausnahmetalent“ – wie Kollegen ihren Hornisten Dengler bezeichnen – nicht erspart. Große Talente sind eben wie Edelsteine. Man muss sie finden, fördern, aufwändig schleifen und polieren, erst dann funkelt ein fertiger Diamant – und scheint unbezahlbar.

Andreas Kleinschmidt

mass für mass

vom simplen grundschnitt zum sensationellen kostüm, von der künstlerischen vision zur bühnenreifen realität. die damenschneiderei versteht sich auf die kunst, aus träumen kleider zu machen.

Angelika Hof hätte das Zeug zur Pfadfinderin. Vor ihr auf dem Tisch liegen Papierstreifen unterschiedlicher Größe und Form, die Teile einer Schatzkarte sein könnten. Geheimnisvolle Linien bilden Diagonalen, kreuzen sich mit gestrichelten Geraden und elegant geschwungenen Bögen, um am Rand des Papiers ins Nichts zu stürzen. Das passende Anschlussstück fehlt; die schwarzen, violetten und gelben Miniaturpfade lassen sich erst wieder auf einem kleineren Stück Papier weiterverfolgen, das dem unerfahrenen Betrachter trotz intensiven Drehen und Wendens sein Rätsel nicht preisgeben will. Angelika Hof huscht ein Schmunzeln über das Gesicht. Für sie ist die Kunst des Fährtenlesens eine Selbstverständlichkeit; schließlich nimmt sie oft genug die Kreide selbst in die Hand, um Linien zu verlängern, Winkel zu verkürzen, Kurven abzuflachen. Dann setzt sie Taillenpunkte und zeichnet Trennungslinien ein, kartografiert Abnäher – und realisiert so das mitunter scheinbar Unmögliche: Aus einem simplen Grundschnitt wird ein sensationelles Kostüm, aus einer künstlerischen Vision bühnenreife Realität.

Angelika Hof ist Gewandmeisterin und Leiterin der Damenschneiderei. Seit 18 Jahren ist jede Premiere auch ihre Premiere, bei der all die Kostüme im Rampenlicht stehen, deren Werden sie – von der ersten Idee des Kostümbildners bis zum letzten Nadelstich – mitgestaltet und -verfolgt. Mit dem Licht hat es übrigens so seine Bewandnis: Unter den Bühnenscheinwerfern verändern Stoffe ihre Farbwirkung, was bereits in einem frühen Stadium der Arbeit an den Kostümen berücksichtigt werden muss. Bevor man sich definitiv für einen Stoff entscheidet, wird er unter Schweinwerferlicht begutachtet: Verblasst die bei Tageslicht so kräftige Farbe?

Schillert das Material wie gewünscht? Ist das Rot plötzlich zu blautichig? Angelika Hof erinnert sich an eine weit zurückliegende *Salome*-Inszenierung als unmittelbar vor der Premiere der vorgesehene blaue Mantel verworfen wurde, weil er nicht mit dem Bühnenbild harmonierte und stattdessen ein roter genäht werden musste – in letzter Minute, in Windeseile. Solche Situationen sind heute die Ausnahme; letzte Änderungen werden allenfalls in der Phase zwischen Schluss- und Hauptprobe vorgenommen. Hektisch geht es in der Damenschneiderei allerdings dann zu, wenn das Künstlerische Betriebsbüro eine kurzfristige Umbesetzung bekannt gibt. Sobald feststeht, welche Sängerin für das Abendsolo einspringen wird, müssen deren Körpermaße recherchiert werden. Manchmal bleiben nur ein paar Stunden, das Kostüm umzuarbeiten – und nicht immer ist es mit dem Herauslassen eines Saumes und dem Auftrennen eines Abnehmers getan. Anders als beim Ballett, für dessen Ausstattung die Kostümabteilung der Bayerischen Staatsoper ebenfalls verantwortlich ist, wird jedes Opernsolo-Kostüm nur ein einziges Mal angefertigt; der zeitliche und materielle Aufwand ist ohnehin schon groß genug. Beim Ballett gelten andere Regeln: So werden für eine Gruppe von zwölf Tänzerinnen mindestens drei Reservekostüme genäht – hauchzarte Stoffe wie Crêpeline verschleifen schnell. Wieviel Know-how, Arbeitszeit und Tüll in einem klassischen Tutu steckt, ahnt kaum ein Zuschauer, der sich an der prachtvollen Ausstattung von *La Bayadère* erfreut. 15 Meter Stoff müssen gestuft und in 12 bis 13 Lagen verarbeitet werden – eine diffizile, reichlich Erfahrung erfordernde Angelegenheit, für die eine geschulte Schneiderin circa vierzig Stunden benötigt.

Angelika Hof, Gewand-
meisterin und Leiterin
der Damenschneiderei



Das enorme Spezialwissen, das erforderlich ist, um originalgetreue historische Gewänder zu schneiden oder fantastische Kostüme, wie sie Jürgen Rose für das *Schlaue Fuchslein* vorschwebten, hat sich Angelika Hof im Lauf der Jahre selbst angeeignet. Paniers und Watteaus gehören längst nicht mehr zum allgemein gültigen Modealphabet, und wie ein perfektes Korsett aussehen muss, wissen vermutlich die wenigsten ihrer Zunft.

Der Grundschnitt, über den sich Angelika Hof im Moment beugt, ist der eines Jackenärmels. Die Arbeit an den *Meistersingern* hat gerade begonnen, ein Frack-Prototyp hängt bereits auf dem Bügel, und während eine Kollegin blütenweißen Baumwollpopeline für sechzehn *Meistersinger*-Hemden zuschneidet, eilt Frau Hof ins Nebenzimmer zur Choranprobe. Bis zur *Roméo et Juliette*-Premiere müssen für 48 Damen des Chors Blusen, Röcke und Blazer genäht werden! Volles Programm für die zwanzig Schneiderinnen, deren Arbeitstag schon um 7.30 Uhr beginnt. Für heute sind fünf Chorsängerinnen einbestellt; Schere, Maßband und Nadeln kommen nun im Zwanzig-Minuten-Takt zum Einsatz.

Während Frau Hof den Armausschnitt der Jacke vergrößert – schließlich müssen Sängerinnen singen und dürfen sich dabei keinesfalls beeengt fühlen –, dreht Werkstatteleiterin Heidi Gansterer eine kleine Runde um Chorsängerin Ruth Irene Meyer. Mit dem Rockabrunder markiert sie die neue Länge des anthrazitgrauen Faltenrocks. Bühnen- und Kostümbildner Gideon Davey legt gesteigerten Wert auf jene zwei Zentimeter Haut, die zwischen Kniestrumpf und Rocksäum sichtbar bleiben sollen. Dass der Look nicht „too sophisticated“, vielmehr teenager-like sein soll, ist absolut schlüssig, wenn

man das Gesamtkonzept der Inszenierung betrachtet: Die verfeindeten Häuser Montague und Capulet stellt Regisseur Andreas Homoki als zwei sich bekriegende Schulen dar. Um die Schuluniformen für den Chor wie auch alle anderen Kostüme fertigzustellen, bleiben der Schneiderei insgesamt nur sechs Wochen; bereits zehn bis vierzehn Tage vor der Premiere haben die Blusen, Blazer und Röcke ihren ersten Auftritt im Rahmen der Schlussprobe. Bis dahin ist es ein weiter Weg, an dessen Anfang die Arbeitsmappe mit Skizzen und Stoffproben des Kostümbildners steht. Nun gilt es, die passenden Stoffe zu finden, in mitunter beeindruckenden Mengen zu bestellen. Um diese Details kümmert sich die Assistentin des Kostümbildners. Das Einfärben von Stoffen, das Besticken mit Perlen und Pailletten, die Herstellung von Schmuck erfolgt nicht in der Schneiderei: Diesen Part übernimmt die Kunstgewerbe-Abteilung. Ist ein Kostüm fertiggestellt, wird es an die zuständige Garderobin abgegeben, die sich von nun an um Pflege und Reinigung des kostbaren Teils kümmert. Den Weg zurück in die Schneiderei findet ein Kostüm erst dann, wenn es geändert oder repariert werden muss. Während die Lehrlinge in der Repertoireschneiderei arg strapazierte Roben verarzten, geplatze Nähte flicken und abgerissene Knöpfe ersetzen, surren in der Damenschneiderei die Nähmaschinen um die Wette. Die Kleiderständer füllen sich mit violett-gelb gestreiften College-Blazern und braven Faltenröcken; eine künstlerische Vision wird wieder einmal zur bühnenreifen Wirklichkeit. Angelika Hof huscht ein Schmunzeln über das Gesicht. Für sie ist die Kunst, aus Träumen Kleider zu machen, alles andere als eine Selbstverständlichkeit.

Margit Uber



Warten auf den Einsatz – die Vorstellung *Raymonda* im National Arts Center in Ottawa läuft in höchster Konzentration. Während die Solisten ihre Variationen tanzen, schauen alle anderen gebannt aus der Gasse zu – und Matthew Cranitch und Cheryl Wimperis geben sich ganz der Musik von Alexander Glasunow hin.



ballett impressionen einer tournee

botschafter des klassischen balletts

Das Bayerische Staatsballett
zum ersten Mal in Kanada

t Tänzer aus siebenundzwanzig Nationen tanzen im Bayerischen Staatsballett und tragen den Ruf Münchens, Bayerns, Deutschlands auf ihren internationalen Gastspielen in die weite Welt. Gibt es ein schöneres Beispiel für die friedliche völkerverbindende Kraft der Ballettkunst? Grund genug für einigen Stolz beim Freistaat Bayern, dass „seine“ Kompanie mehr denn je Einladungen aus allen Teilen der Welt erhält und so auch als kultureller Botschafter des Landes wirkt.

Prag (im Mai – aus Anlass des Beitritts der Tschechischen Republik zur Europäischen Gemeinschaft), Antalya in der Türkei und Athen (im Juni – das Staatsballett tritt auf als kultureller Vertreter der Bundesrepublik Deutschland im Rahmenprogramm der Olympischen Spiele) stehen an. Jetzt, vom 22. April bis 1. Mai gastierte die Kompanie zum ersten Mal in Kanada, auf Wunsch der Gastgeber mit dem großen Klassiker *Raymonda*. Vier nahezu ausverkaufte Vorstellungen im 3000 Zuschauer fassenden Opernhaus von Montréal bildeten den Auftakt der Tournee. Diese größte Stadt der Provinz Québec beherbergt auch die Vertretung des Freistaats Bayern, die unter ihrem Leiter Michael Hinterdobler dem Staatsballett eine denkbar herzliche Betreuung zuteil werden ließ. Während ein Empfang durch die Botschaft die kulturpolitische und wirtschaftliche Bedeutung des Gastspiels deutlich werden ließ, bestätigten

BAYERISCHES STAATSBALLETT

RAYMONDA

FEATURING / AVEC
THE NATIONAL ARTS
CENTRE ORCHESTRA
L'ORCHESTRE DU
CENTRE NATIONAL
DES ARTS

APRIL 29, 30
AND MAY 1
29, 30 AVRIL
ET 1^{ER} MAI

CLASSIC LOVE TRIANGLE WHEN MORTALS
CANNOT DECIDE, DESTINY SURE WILL.
UN TRIANGLE CLASSIQUE D'AMOUR.
QUAND LES MORTELS NE PEUVENT PAS DECIDER
LA DESTINEE LE FERA SUREMENT

inspiration NATIONAL ARTS CENTRE
CENTRE NATIONAL DES ARTS
www.nac-cna.ca

(613) 755-1111
ticketmaster.ca



Oben: Das Ankündigungsplakat des NAC in Ottawa als Geschenk für den Sponsor. Unten: Die Stellvertretende Ministerpräsidentin von Quebec, Monique Gagnon-Tremblay, begrüßt Ivan Liška und sein Ensemble in Montréal.

Was das Ensemble an Kanada und den Kanadiern am meisten beeindruckte:

am schönsten war es, in der kantine des national arts centers in ottawa zu sitzen und zu plaudern. ein idealer, zentraler ort, an dem sich alle trafen, die münchner mannschaft und die leute vom theater in ottawa.

It was nice to show them classical ballet which they have not seen so much recently

die freundlichkeit der menschen überall. und: ich habe mich verliebt.

the big mix überall von unterschiedlichsten architekturstilen und die ungeheuer freundlichen, offenen menschen

das abendessen bei einem kanadischen kollegen der kostümabteilung und die stadtrundfahrt für uns in seinem eigenen auto

die frische luft – und die standing ovations nach jeder vorstellung.

die alten industriegebäude und firmensitze in montréal

die ville souterraine – die 30 km unterirdischer tunnelpassagen von montréal, einkaufsstraßen ohne ende

das wiedersehen mit dem choreographen jean grand-maitre

das selbstbewußtsein der französischen amerikaner in montréal, die selbstverständlichkeit der zweisprachigkeit

die kneipe „kobold“ in montréal, eine herrlich schummrige sportbar, in der die menschen vor den fernsehern eishockey schauen.



Ganz oben: Lisa-Maree Cullum, Lukas Slavicky und Alen Bottaini machen einen Luftsprung vor dem Rathaus von Montréal – sie haben allen Grund: volle Häuser und standing ovations. Darunter: Wolfgang Knöerle und Bettina Wagner-Bergelt beim Empfang von G&D. Unten: Die letzte *Raymonda* gab es 1961 in Montreal – also war der Jubel groß.

dann die Ovationen des Publikums und die Presse-Reaktionen den Ruf des Bayerischen Staatsballetts als einer der führenden Kompanien Europas. Lobpreis in der wichtigsten kanadischen Zeitung, der „National Post“, für die „engaging multi-national troupe“ und für seine beiden Weltklasse-Ballerinen Lisa-Maree Cullum und Lucia Lacarra („exquisite ballerinas with lyrical grace and formidable dancing power“). Nicht nur die Titelpartie der *Raymonda*, sondern alle Hauptrollen waren doppelt besetzt. So der Held der Geschichte, Jean de Brienne („Lukas Slavicky proved a handsome and athletic knight, while Roman Lazik tried valiantly to make himself a plausible romantic alternative“). Und den beiden Interpreten des sarazenischen Ritters Abderakhman, der sein leidenschaftliches Werben um Raymonda mit dem Leben bezahlt, verfiel der Kritiker mit Haut und Haaren: „Alen Bottaini and Erkan Kurt stole the show with their exciting combination of bravura dancing and bare-chested, ab-rippling virility“. Die zweite Woche des Gastspiels führte in die kanadische Hauptstadt Ottawa, wo der deutsche Sponsor der Tour, die Firma Giesecke & Devrient mit einem Empfang für die Kompanie in Erscheinung trat. Auch hier in Ottawa, im größten Theatersaal des National Arts Centers, der den Zuschauerraum des Münchner Nationaltheaters noch um einige Plätze übertrifft, tanzte das Bayerische Staatstheater vor vollen Rängen und jede der drei Aufführungen schloss mit einer herzlichen „Standing Ovation“.

Die lokale Kritikerin konnte sich zwar einiger Einwände gegen die Produktion selbst nicht enthalten, musste vor der Qualität der Münchner Tänzer aber kapitulieren. Während in Montréal Lisa-Maree Cullum die Eröffnungspremiere getanzt hatte, führte in Ottawa Lucia Lacarra die Premierenbesetzung an und erntete nicht weniger Hymnen: „Superb ballerina...“ titelte der „Ottawa Citizen“ und fährt fort: „Lucia Lacarra brought the house to its feet. Her lyricism is remarkable, her musicality infectious. Her presence is electric as well. Her dancing was sublime.“

Um mit der Völkerverbindung abzuschließen: die musikalische Seite der Vorstellungen lag in den Händen zweier kanadischer Orchester, dem Orchestre des Grands Ballets Canadiens (in Montréal) und dem National Arts Center Orchestra (Direktor Pinchas Zukerman), die Glasunows Musik unter der musikalischen Leitung von Myron Romanul glanzvoll realisierten. Und für den Kindertanz im „Grand Pas Hongrois“ des Schlussaktes hatten die Schülerinnen der École Nationale de Ballet Contemporain von Montréal ausgiebig geprobt und bezauberten das Publikum nicht weniger, als es in München die Kinder der Heinz-Bosl-Stiftung zu tun pflegen.





Neben konzentrierter Arbeit war auch Zeit für Sightseeing und gesellschaftliche Events: Ivan Liška mit Lucia Lacarra und dem Deutschen Botschafter Dr. Pauls in Ottawa (unten).



das nachtleben von montréal, wo nachts um halb vier die straßen voll von leuten sind. und der empfang durch unseren sponsor giesecke & devrient

die tolle zusammenarbeit mit der technischen mannschaft der kanadier.

der kitschige viktorianische stil in ottawa, den die menschen dort für richtig alt halten

wieder einmal mit kollegen auf engstem raum vierzehn tage zusammen zu sein.

das joggen an so sagenhaften flüssen wie dem st. lorenz strom und dem ottawa river.

no trees, no green, überall beton

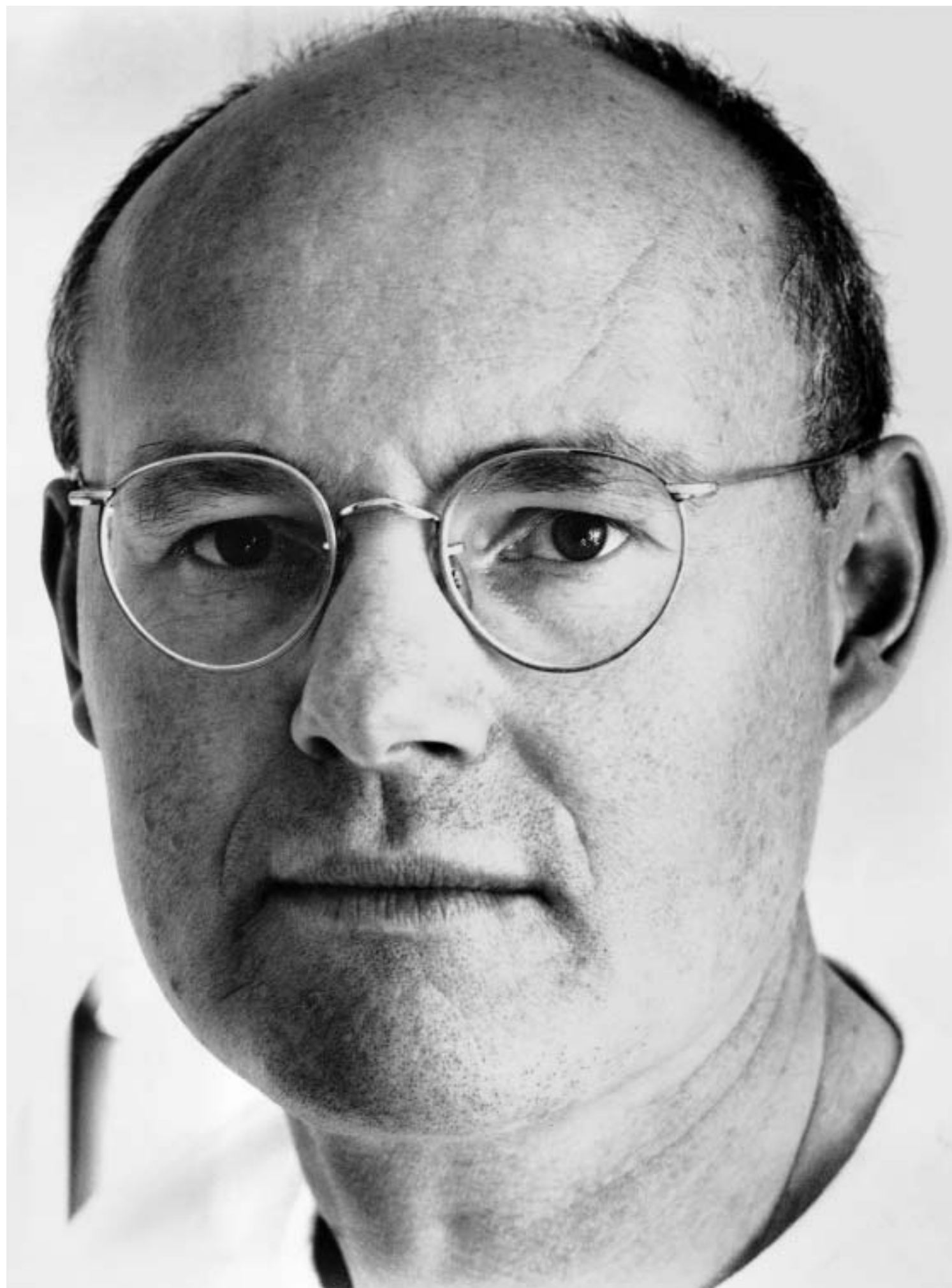
das füttern der sandfarbenen eichhörnchen, die viel größer sind als bei uns, – im parc du mont royal.

die tollsten maskenbildner-aushilfen der welt

fotos machen

wie wir von der vertretung des freistaats bayern in québec umsorgt wurden – und das verantwortungsbewusste verhalten der tänzer

der probenablauf beim staatsballett, das zusammenspiel von tänzern, ballettmeistern, pianisten; die verblüffend schnelle kommunikation, die weitgehend nonverbal vor sich zu gehen scheint.



wilfried hösl, theaterfotograf

Was muss Oper dem Fotografen bieten?

Natürlich spannende Bilder. Ich kann mit meiner Fotografie nur Dinge auf der Bühne interpretieren, die mich interessieren. Wenn sie mich weniger angehen, werden die Fotos auch langweiliger. Deshalb sind für mich persönlich auch die Produktionen von David Alden am aufregendsten, denn dort kommt die Bühnenästhetik zu unserer heutigen Zeit.

Was will Theaterfotografie?

Auf der einen Seite möchte man unter Zuhilfenahme neuerer fotografisch-grammatikalischer Überlegungen individuelle Bilder schaffen, also z. B. Nahaufnahmen von Sängerpersönlichkeiten oder spannende Bildausschnitte wählen. Auf der anderen Seite muss Theaterfotografie auch schlicht und ergreifend Dokumentation sein, weshalb ich jede einigermaßen wichtige Neubesetzung fotografiere.

Wie kamen Sie zur Bayerischen Staatsoper?

Mit Peter Jonas' Antritt in München gab es auch Überlegungen hinsichtlich eines neuen Außenauftritts der Staatsoper. Dazu gehörten die Plakate von Pierre Mendell, dazu gehörte aber auch eine andere Fotoästhetik. Während der Probenphase zur Neuinszenierung *Così fan tutte* 1993 wurden deshalb mehrere Fotografen zu Probeaufnahmen eingeladen. Nach Durchsicht der Fotos fiel die Wahl zwischen den fünf bis sechs Kandidaten dann auf mich.

Was ist der besondere Reiz Ihrer Arbeit hier?

In meinem Leben gibt es zwei große Lieben. Das eine ist die Musik, das andere die Bildende Kunst, in der ich mich selber betätige – mittlerweile ist die Fotografie ja zum großen Kanon der Kunst dazugewählt worden. Es ist für mich eine glückliche Verbindung, dass ich diese beiden Leidenschaften beruflich so gut kombinieren kann.

Wie gehen Sie an ein Motiv heran?

Ganz verschieden. Wenn man im Theater fotografiert, hat man unterschiedliche Auftraggeber: die Dramaturgie, das Pressebüro, das Marketing. Dementsprechend mache ich Bilder fürs Programmheft, Reportagen über Proben, Porträts von Sängern, Dirigenten, Regisseuren, Probenfotos, Bilder von Bühnenbildmodellen... Bei einer Neuinszenierung informiere ich mich natürlich über die Oper, so ich sie noch nicht kenne. Auf der Probe selbst habe ich mir mittlerweile eine gewisse Bewegungsfreiheit geschaffen. Gleichzeitig ist es aber wichtig, möglichst unauffällig zu bleiben. Der Fotograf ist keine so wichtige Figur, dass er den Probenablauf stören darf.

Sie waren zehn Jahre am Residenztheater und fotografieren nun neben Oper auch Ballett. Wo liegen die Unterschiede?

Die Arbeit am Sprechtheater ist sehr anstrengend, weil die Proben ungleich länger dauern. Aber die Erfahrung, die ich

beim Schauspiel gesammelt habe, wirkt sich für die Opernwie für die Ballettfotografie sehr positiv aus, weil ich natürlich vom Charakterstudium herkomme. Insofern bemühe ich mich nicht nur, eine Oper subjektiv zu fotografieren und objektiv für Dokumentationszwecke darzustellen, sondern auch mit meinen Close-ups von Sängern Rollengestaltung festzuhalten. Die besondere Schwierigkeit beim Ballett ist natürlich, dass die Fotografie diesem Medium eigentlich widerspricht. Ballett ist ja eine Sache von Bewegung, und man muss eine ganz kurze Belichtungszeit wählen, damit die Bewegung gefriert. Das sind also völlig unterschiedliche Herangehensweisen.

Fotografie: Handwerk oder Kunst?

Das ist aufgabenabhängig. Im besten Fall fließt auch in handwerkliche Tätigkeiten immer etwas ein, was über das Normale hinausgeht. In den letzten 10 bis 15 Jahren ist Fotografie wie gesagt in den Kontext der Kunst aufgenommen worden. Das heißt aber auch, dass an Fotografie heute andere Ansprüche gestellt werden. Diese neu gewonnene künstlerische Bedeutung von Fotografie zeigt sich auch am direkten Einfluss auf Bühnenbild, Kostümbild und auch auf Regisseure.

Hat man durch die Fotolinse einen besonderen Blick für Stärken und Schwächen einer Produktion?

Es gibt vor jeder Premiere einer Neuproduktion drei wichtige Proben: Schlussprobe, Hauptprobe und schließlich Generalprobe. Wenn in der dritten Probe noch eine Spannung vorhanden ist und eine Neugierde darauf, neue Fotos zu suchen, dann hat man das Gefühl, dass es eine aufregende Produktion ist. Wenn man hingegen schon in der zweiten Probe merkt – was durchaus vorkommen kann –, eigentlich gibt es als Fotograf keine Geheimnisse mehr zu entdecken,...

Stichwort „Digitale Bildbearbeitung“. Wie sehen Sie das?

Das scheidet am Theater eigentlich aus. Natürlich bearbeiten wir gelegentlich das Cover von TAKT, aber das ist eine minimale Sache im Vergleich zur Modefotografie. Dort wird ein Bild vom Menschen erstellt, das es so in der Realität nicht gibt. Das heißt, es treten real existierende Frauen in Konkurrenz zu Erscheinungen, die ja Männer konsumieren, die in der Wirklichkeit aber eigentlich kein Ebenbild finden. Hier wird eine Reizschwelle aufgebaut, die sich à la longue für den Menschen nicht günstig auswirken wird.

Sie haben vor Jahren Jeanne Moreau fotografiert.

Wie war sie denn?

Was soll man sagen? Absolut faszinierend, extrem sexy, wahnsinnig selbstbewusst. Und sie hat in ihrer Garderobe – was mich sehr beeindruckt hat – das *Wohltemperierte Klavier* gehört, natürlich in der Aufnahme mit Glenn Gould.
Interview Detlef Eberhard

spielplan

30. mai bis 20. juni



Paoletta Marrocu:
Il trovatore

oper

30. Mai: 19.00 Uhr

PREMIERE

3., 9., 12. Juni: 19.00 Uhr

6. Juni: 18.00 Uhr

Roméo et Juliette

Marcello Viotti; Angela-Maria Blasi, Anna Bonitatibus, Anne Pellekoorne; Marcelo Alvarez, Manolito Mario Franz, Frances-

co Petrozzi, Martin Gantner, Christian Rieger, Nikolay Borchev, Ramaz Chikviladze, Maurizio Muraro, Steven Humes

1., 5., Juni: 18.30 Uhr

10. Juni: 18.00 Uhr

Rinaldo

Harry Bicket; Deborah York, Ann Murray, Noemi Nadelmann; Dominique Visse, Axel Köhler,

Paul Whelan, Christopher Robson

13., 16. Juni: 19.00 Uhr

20. Juni: 18.00 Uhr

Il trovatore

Zubin Mehta; Paoletta Marrocu, Aga Mikolaj, Luciana D'Intino; Paolo Gavanelli, Dennis O'Neill, Francesco Petrozzi, Rüdiger Trebes, Manolito Mario Franz

ballett

31. Mai: 17.00 Uhr

Dornröschen

Myron Romanul; Natalia Kalinitchenko, Lukas Slavicky; Solisten und Ensemble des Bayerischen Staatsballetts

4., 11. Juni: 19.30 Uhr

Die Kameliendame

Dieter Rossberg; 4.6.: Lucia Lacarra, Roman Lazik; 11.6.: Lisa-Maree Cullum, Alen Bottini; Solisten und Ensemble des Bayerischen Staatsballetts

14. Juni: 19.30 Uhr

Portrait Mats Ek

A Sort of..., *Apartment*
Gabriel Feltz; Solisten und Ensemble des Bayerischen Staatsballetts

Ingolstadt, Stadttheater

5., 6., 7. Juni, 19.30 Uhr

Gastspiel

Brahms-Schönberg-Quartett,
Svadebka, the second detail

Lucia Lacarra,
Roman Lazik:
Die Kameliendame



konzert

Nationaltheater

7., 8. Juni: 20.00 Uhr

6. Akademiekonzert des Bayerischen Staatsorchesters

Richard Strauss: Don Quixote,
op. 35 (Yves Savary, Violoncello
solo; Dietrich Cramer, Viola solo)
Richard Strauss: Ein Helden-
leben, op. 40 (Markus Wolf,
Violine solo)

Zubin Mehta (Leitung)

Einführung vor den Konzerten
am 7. und 8. Juni, 19.15 Uhr,
in der ehemaligen Abendkasse

Allerheiligen Hofkirche

2. Juni: 20.00 Uhr

Kammerorchester der Orchesterakademie des Bayerischen Staatsorchesters

zusammen mit dem Jungen
Ensemble der Bayerischen
Staatsoper

Werke von Robert Schumann

einführung

Max-Joseph-Saal
der Residenz
20. Juni: 11.00 Uhr
Einführungsmatinee zur

Die Meistersinger von Nürnberg

Mitwirkende der Produktion;
Leitung: Hella Bartnig

führungen

Führungen durch das
Nationaltheater finden an den
folgenden Tagen jeweils um
14 Uhr statt:

Mai: 30., 31.; Juni: 1., 4., 5.,
6., 7., 8., 9., 10., 11., 12., 13.,
14., 20., 21., 27., 29.

„Abenteuer Oper“

extra Führungen für Kinder
von 7-14 Jahren:
13. Juni: 14.00 Uhr

Noemi Nadelmann: *Rinaldo*



„Maestro Margarini“

extra Führung für Kinder von
4-7 Jahren:

6. Juni: 14.00 Uhr

20. Juni: 14.00 Uhr

premierenvorschau

29. Juni: 16.00 Uhr

Die Meistersinger von Nürnberg

Richard Wagner



Michaela Kaune: *Die
Meistersinger von Nürnberg*

Zubin Mehta; Michaela
Kaune, Katharina Kammer-
loher; Jan-Hendrik Rootering,
Kurt Moll, Manolito Mario
Franz, Christian Rieger, Eike
Wilm Schulte, Juha Uusitalo,
Ulrich Reß, Hermann Sapell,
Francesco Petrozzi, Rüdiger
Trebbe, Alfred Kuhn, Gerhard
Auer, Robert Dean Smith,
Kevin Connors

Global network of innovation

SIEMENS

Weitere Vorstellungen:
2., 7., 11. Juli: 17.00 Uhr
31. Juli: 16.00 Uhr

Impressum

TAKT 7

Mai/Juni 2004

Herausgeber:

Bayerische Staatsoper München
Staatsintendant Sir Peter Jonas
Ballettdirektor Ivan Liška
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:

Anzinger | Wüschner | Rasp
Agentur für Kommunikation

Titelfoto:

Wilfried Hösl

Fotos:

Alle Fotos von Wilfried Hösl außer:
S. 4: Johannes Seyerlein; S. 29:
Theateragentur Dr. Germinal Hilbert

Lithographie:

MXM Digital Service
Alpenstr. 12a
81541 München

Druck:

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

Anzeigen:

G. o. MediaMarketing GmbH
Verdistraße 16, 81247 München
Telefon: 089/89 12 88 - 0, Fax: - 90
verantwortlich: Angela Großmann

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 Publi-
kation ermöglicht haben. Namentlich ge-
kennzeichnete Beiträge unserer Mitar-
beiter stellen nicht unbedingt die Meinung
der Herausgeber dar.

VKZ: B31146

Redaktionsschluß 12. Mai 2004

Karten:

01805/46 36 67

MünchenTicket
089/54 81 81 81

GAP-Ticket
08821/75 25 45

www.richard-strauss-tage.de



15. - 20. JUNI 2004

GARMISCH-PARTENKIRCHEN

Waltraud Meier
James Levine
Melanie Diener
Jean-Yves Thibaudet
Rudolf Buchbinder
Julia Varady
Stefan Mickisch
Münchner Philharmoniker
Münchner Rundfunkorchester
und viele weitere Mitwirkende



RICHARD-STRAUSS-TAGE

Das Highlight
am 18. und 20. Juni:
„Ariadne auf Naxos“



HypoVereinsbank

LfA FÖRDERBANK BAYERN

Bayrischer Rundfunk

für die kinder von sunny melles ist klavierspielen genauso wichtig wie das **tägliche zähneputzen**



„Wenn die Musik der Liebe Nahrung ist, spielt mehr davon.“ Ein Shakespeare-Satz. Ein Leitsatz. Für Sunny Melles, die auch sagt: „Musik ist für mich wie eine zweite Seele.“

Es beginnt im Kindesalter. Ihr Vater, der kürzlich verstorbene Dirigent Carl Melles, ging zwar selten mit in den Zoo, dafür weckte er ihr Interesse an klassischer Musik: „Zum Beispiel erzählte er von Bruckner, wie der so viele Pausen wegen des Kirchenhalls komponierte – eine Erfahrung, die mir die wunderbare Welt der Musik näher brachte.“ Auch ihre Mutter, die Schauspielerin Judith Melles, bei der sie aufwuchs und die sehr gut Cello spielt, förderte sie; gemeinsam sassen die beiden am Klavier. Und heute?

Inzwischen ist Sunny Melles selbst gefeierte Schauspielerin – und Mutter. Und für ihre Kinder gehört Klavierspiel dazu wie's tägliche Zähneputzen: „Sie musizieren beim Frühstück oder abends im Schlafanzug, das macht mich sehr glücklich!“ Gerade haben sie sich eigene Kompositionen ausgedacht: Leonille das Traumlied „Sternleitung 8“; Constantin „Octopussy 18“, das quer über die Klaviatur geht. „Das rührt mich sehr. Denn ich sehe, dass ich meinen Kindern mitgeben kann, wie wesentlich es ist, ein Instrument zu lernen und Demut vor der Kunst zu haben; so wie ich es von meinen Eltern lernte.“ Da ist Notenlesen genauso wichtig wie Buchstabenlesen.

Seit vier Jahren veranstaltet Sunny Melles im Prinzregententheater mit Christoph Poppen und dem Münchner Kammerorchester eigene Kinderkonzerte: „Peter und der Wolf“ oder „Barbar, der kleine Elefant“. „Wir erklären die Komposition und die Instrumente, und die Kinder können sie selbst ausprobieren.“ Auch die Staatsoper veranstaltet Kinderworkshops; im Mai geht es um Licht- und Bühnendesign. „Natürlich sind auch meine Kleinen dabei“, freut sich Sunny Melles, die mit ihren Kindern regelmäßig in die Staatsoper geht, keines von Zubin Mehtas Akademiekonzerten verpasst.

Sie selbst hat eine besondere Beziehung zu diesem Haus: „Als 1993 Lucia Popp starb, die viel mit meinem Vater gearbeitet und die ich oft getroffen hatte, bat mich Sir Peter Jonas, auf der Gedenkfeier Shakespeare-Sonette zu rezitieren. Das war eine wahnsinnige Ehre.“ Auch jetzt steht Sunny Melles mit Shakespeare auf der Bühne, allerdings nebenan im Residenztheater, am 27. Mai in der Premiere von „Maß für Maß“. „Dieser Text ist für mich auch wie eine Partitur“, sagt sie, „die Stimme, Verse, Hebungen – wie Musik.“

Und so schließt sich der Kreis, von der Oper ins Theater, von der Kindheit bis heute, frei nach Shakespeare: Da die Musik des Lebens Nahrung ist, spielt mehr davon!

Vasco Boenisch