Michael Nemeth

Operngeschichte abseits der Routine:

Das Grazer Opernhaus unter der Intendanz Carl Nemeth 1972 bis 1990

Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie
aus dem Fachgebiet *Historische Musikwissenschaft*,
eingereicht an der Universität Wien

Wien, 2005

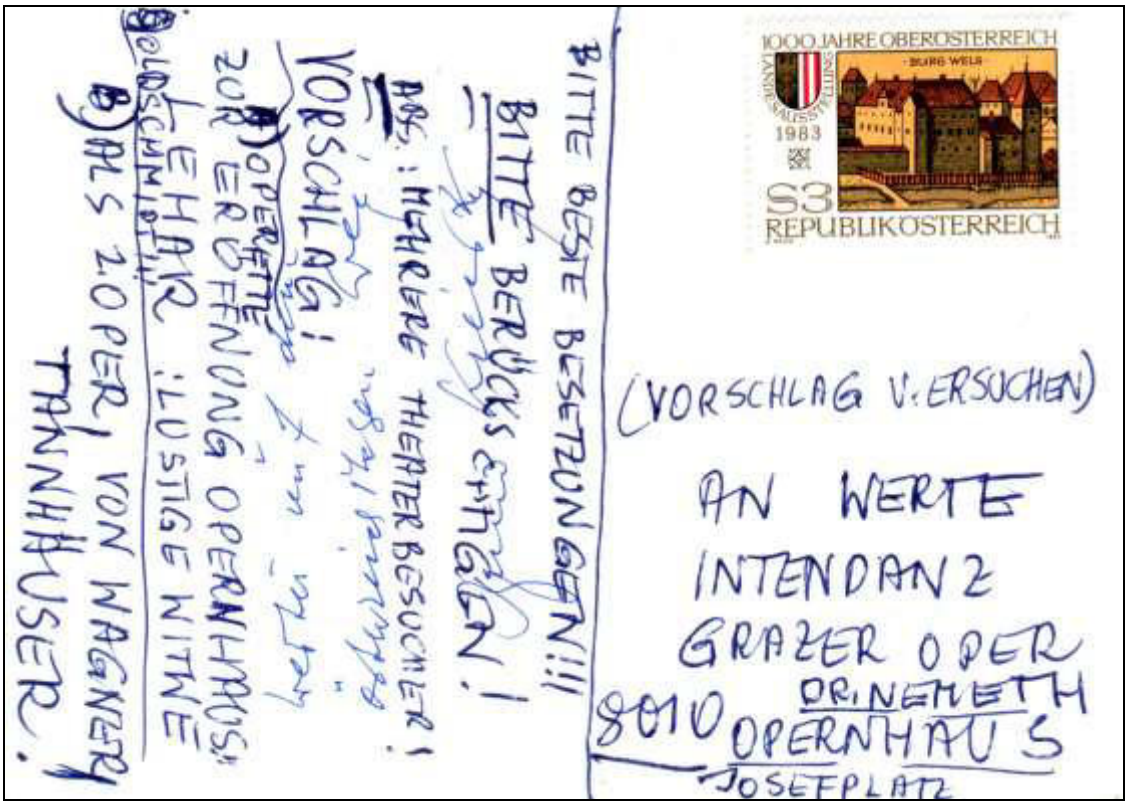
Meiner Mutter in Liebe und herzlicher Dankbarkeit gewidmet.

Foyer des Grazer Opernhauses

„Mein Wunsch für die Zukunft wäre, dass mit allerhöchsten Anstrengungen aller Beteiligten das Grazer Theater seinem Publikum nur größte Qualität anbieten möge!"

Intendant Dr. Carl Nemeth, November 1988

Carl Nemeth (1926-2002)



Immer wieder erreichten Intendant Carl Nemeth kuriose Schreiben Grazer Theaterbesucher mit speziellen Spielplan-Wünschen.

INHALT

1. VORWORT 11

2. METHODIK 13

3. HISTORISCHE EINLEITUNG

3.1 *Die Nährmutter des Theaterlebens*: Vom Zirkus zum Stadttheater 14

3.2. *Neues Haus, halt's aus*: Die Eröffnung des neuen Opernhauses 20

3.3. *Meine Gelder, deine Gelder*: Vorzeitiger Abgang des Intendanten Reinhold Schubert 30

3.4. *Mehr als nur Testamentsvollstrecker*: Pläne des designierten Intendanten Carl Nemeth 33

3.5. *Schubert geht, Nemeth kommt*: Der Amtsantritt 38

4. VOM BELCANTO ZUM VERISMO

4.1.	Vincenzo Bellini	*I Puritani*	(06.10.1972)	40
		La Sonnambula	(23.02.1975)	44
4.2.	Gioacchino Rossini	*Die diebische Elster*	(23.06.1973)	48
		Mosè in Egitto	(01.02.1976)	51
		Der Barbier von Sevilla	(31.10.1986)	55
4.3.	Gaetano Donizetti	*Lucia di Lammermoor*	(01.06.1974)	57
		Anna Bolena	(07.05.1978)	61
		Don Pasquale	(03.02.1980)	64
		Der Liebestrank	(20.02.1982)	66
		Viva la Mamma	(11.02.1984)	69
4.4.	Giuseppe Verdi	*Aida*	(26.01.1974)	73
		Macbeth	(22.03.1975)	76
		La Traviata	(25.12.1977)	78
		Un ballo in maschera	(05.10.1979)	81
		Nabucco	(04.10.1980)	84
		I Lombardi alla prima crociata	(13.05.1982)	86
		Simon Boccanegra	(25.12.1982)	88
		Rigoletto	(28.09.1985)	91
		La forza del destino	(08.03.1987)	93
		Don Carlo	(28.02.1989)	95
		Otello	(18.02.1990)	97
4.5.	Amilcare Ponchielli	*La Gioconda*	(29.09.1973)	99
4.6.	Giacomo Puccini	*Der Mantel/ Gianni Schicchi*	(22.12.1974)	102
		Madama Butterfly	(23.04.1977)	105
		Turandot	(07.04.1979)	107
		La Bohème	(04.07.1981)	110
		Manon Lescaut	(20.12.1981)	112
		Tosca	(18.10.1987)	114
4.7.	Pietro Mascagni/	*Cavalleria rusticana/*		
4.8.	Ruggero Leoncavallo	*I Pagliacci*	(08.02.1985)	116-117

5. WOLFGANG AMADEUS MOZART UND RICHARD STRAUSS

5.1.	Wolfgang A. Mozart	*Titus*	(04.06.1972)	119
		Die Hochzeit des Figaro	(28.01.1973)	122
		Le Nozze di Figaro	(09.02.1973)	125
		Die Entführung aus dem Serail	(23.03.1974)	128
		Don Giovanni	(29.09.1974)	131
		Così fan tutte	(05.03.1977)	134
		Die Zauberflöte	(27.04.1980)	136
		Die Hochzeit des Figaro	(21.12.1985)	139
		Don Giovanni	(25.04.1987)	141
		Idomeneo	(25.12.1989)	144
5.2.	Richard Strauss	*Elektra*	(24.11.1973)	147
		Ariadne auf Naxos	(16.09.1976)	150
		Salome	(21.12.1980)	153
		Arabella	(27.04.1985)	156

6. REPERTOIREPFLEGE
(A – Z)

6.1.	Béla Bartók	*Herzog Blaubarts Burg/ Der wunderbare Mandarin*	(10.02.1979)	158
6.2.	Alban Berg	*Wozzeck*	(22.11.1975)	160
		Lulu (3aktige Fassung, Cerha)	(17.10.1981)	163
6.3.	Georges Bizet	*Carmen*	(25.12.1972)	167
		Carmen	(25.12.1988)	170
6.4.	Claude Debussy	*Pelléas et Mélisande*	(20.10.1980)	172
6.5.	Friedrich von Flotow	*Martha*	(30.06.1979)	174
6.6.	Engelbert Humperdinck	*Hänsel und Gretel*	(17.12.1977)	176
		Hänsel und Gretel	(22.11.1986)	178
6.7.	Albert Lortzing	*Der Wildschütz*	(17.04.1982)	180
		Zar und Zimmermann	(22.04.1989)	182
6.8.	Modest P. Mussorgsky	*Boris Godunow*	(14.09.1986)	184
6.9.	Otto Nicolai	*Die lustigen Weiber v. Windsor*	(07.03.1976)	187
6.10.	Jacques Offenbach	*Hoffmanns Erzählungen*	(30.05.1976)	189
		Hoffmanns Erzählungen	(06.06.1987)	192
		Die beiden Blinden/ Salon Pitzelberger	(28.04.1984)	196
6.11.	Maurice Ravel	*Die spanische Stunde*	(30.09.1978)	*siehe Kap. 14.4.*
6.12.	Bedřich Smetana	*Die verkaufte Braut*	(26.05.1973)	200
6.13.	Peter I. Tschaikowsky	*Eugen Onegin*	(26.11.1977)	202
		Pique Dame	(18.09.1982)	204

7. RICHARD WAGNER

7.1.	*Die Meistersinger v. Nürnberg*	(01.10.1977)	207
7.2.	*Tristan und Isolde*	(01.02.1981)	210
7.3.	*Das Liebesverbot*	(13.02.1983)	213
7.4.	DER RING DES NIBELUNGEN		216
	Das Rheingold	(19.12.1987)	220
	Die Walküre	(19.03.1988)	224
	Siegfried	(24.09.1988)	227
	Götterdämmerung	(22.09.1989)	231

8. OPERNRARITÄTEN ABSEITS DES REPERTOIRES (A – Z)

8.1.	Hector Berlioz	*Béatrice und Bénédict*	(24.03.1990)	236
8.2.	Georges Bizet	*Die Perlenfischer*	(04.06.1977)	239
8.3.	Bruno Bjelinski	*Die Biene Maja*	(31.10.1979)	242
8.4.	Arrigo Boito	*Mefistofele*	(24.05.1988)	244
8.5.	Alexander Borodin	*Fürst Igor*	(28.09.1975)	246
8.6.	Gustave Charpentier	*Louise* (konzertant)	(10.03.1979)	248
8.7.	Léo Delibes	*Lakmé*	(28.02.1978)	250
8.8.	Antonín Dvořák	*Der Jakobiner*	(29.06.1980)	252
8.9.	George Gershwin	*Porgy and Bess*	(03.10.1976)	254
8.10.	Karl Goldmark	*Die Königin von Saba*	(08.06.1985)	257
8.11.	Leoš Janáček	*Das schlaue Füchslein*	(27.11.1976)	259
8.12.	Ilkka Kuusisto/ T. Jansson	*Die Muminoper*	(23.10.1977)	261
8.13.	Carl Orff/ Johann und Josef Strauß	*Die Kluge/ Wiener G'schichten*	(15.04.1981)	263

9. DAS GRAZER OPERNHAUS IN NEUEM GLANZ

9.1.	*Wiedereröffnung des renovierten Opernhauses*			265
9.2	Johann Joseph Fux	*Angelica vincitrice di Alcina*	(12.01.1985)	270

10. ALTE MUSIK

10.1.	Georg Friedrich Händel	*Alcina*	(22.03.1980)	274
10.2.	Claudio Monteverdi	*L'Orfeo*	(07.07.1984)	277
10.3.	Georg Phillipp Telemann	*Pimpinone*	(15.09.1985)	280

11. ZEITGENÖSSISCHES MUSIKTHEATER UND *STEIRISCHER HERBST* (A – Z)

11.1.	Benjamin Britten	*Tod in Venedig*	(26.10.1974)	282
		Ein Sommernachtstraum	(13.03.1986)	285
11.2.	Francis Burt Michael Rot	*Barnstable/ Die Propheten*	(14.11.1982)	287
11.3.	Friedrich Cerha	*Der Rattenfänger*	(26.09.1987)	289
11.4.	Ivan Eröd	*Orpheus ex machina*	(14.10.1978)	292
11.5.	Ernst Krenek	*Orpheus und Eurydike*	(20.10.1973)	297
		Jonny spielt auf	(26.10.1980)	302
11.6.	Fritz Geissler	*Der zerbrochene Krug*	(27.05.1974)	309
11.7.	Nicholas Maw	*Der Mond geht auf über Irland*	(01.04.1978)	312

11.8. Neuwirth/ Rihm/ Haas/ Prestele	*Wölfli-Szenen*	(01.11.1981)	315
11.9. Sergej Prokofjew	*Maddalena*		
	Iwan der Schreckliche	(28.11.1981)	318
11.10. Wolfgang Rihm	*Jakob Lenz*	(19.10.1980)	322
11.11. Kurt Weill	*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*	(25.11.1983)	324
11.12. Otto M. Zykan	*Symphonie aus der heilen Welt*	(08.10.1977)	327
	Der Zurückgebliebenen Auszählreim	(12.10.1986)	329

12. OPERETTE UND SINGSPIEL
(A – Z)

12.1. Paul Abraham	*Die Blume von Hawaii*	(24.01.1982)	331
	Viktoria und ihr Husar	(28.12.1983)	333
12.2. Ralph Benatzky	*Im weißen Rössl*	(30.09.1973)	335
	Im weißen Rössl	(05.11.1988)	337
12.3. Paul Burkhard	*Feuerwerk*	(17.11.1979)	339
12.4. Edmund Eysler	*Die gold'ne Meisterin*	(26.04.1975)	342
12.5. Leo Fall	*Die Rose von Stambul*	(08.10.1972)	345
12.6. P. Fenyes/S. Veber	*Ehe in Paris*	(05.02.1980)	347
12.7. Richard Heuberger	*Der Opernball*	(30.01.1977)	349
12.8. Emerich Kalmán	*Die Csárdásfürstin*	(11.04.1976)	351
	Die Zirkusprinzessin	(29.01.1978)	355
12.9. Franz Lehár	*Das Land des Lächelns*	(23.12.1973)	357
	Der Graf von Luxemburg	(24.02.1979)	359
	Der Zarewitsch	(16.03.1985)	362
	Giuditta	(26.01.1986)	364
	Die lustige Witwe	(17.04.1988)	366
12.10. Karl Millöcker	*Der Bettelstudent*	(02.04.1977)	368
12.11. Jacques Offenbach	*Ritter Blaubart*	(21.10.1989)	370
12.12. Johann Strauß	*Der Zigeunerbaron*	(24.02.1974)	372
	Der Zigeunerbaron	(25.12.1986)	375
	Eine Nacht in Venedig	(24.10.1975)	377
	Soiree zum 150. Geburtstag	(26.10.1975)	379
	Die Fledermaus	(23.12.1979)	381
	Wiener Blut	(03.10.1982)	383
	Die Zigeunerin (*La Tzigane*)	(16.11.1985)	385
12.13. Robert Stolz	*Frühjahrsparade*	(21.04.1973)	387
	R. Stolz und sein Jahrhundert	(25.10.1977)	389
	Eine einzige Nacht	(22.11.1980)	393
12.14. Franz von Suppé	*Boccaccio*	(07.06.1986)	396

13. MUSICAL
(A – Z)

13.1.	Leonard Bernstein	*West Side Story*	(24.11.1974)	399
13.2.	Jerry Bock	*Anatevka*	(24.02.1973)	401
13.3.	Carl R. Coleman	*Der blaue Engel*	(31.05.1984)	404
13.4.	Cy Coleman	*Sweet Charity*	(31.01.1987)	406
13.5.	div.	*Broadway Show*	(03.11.1981)	408
13.6.	Frederick Loewe	*My Fair Lady*	(18.11.1978)	409
		Gigi	(14.11.1987)	411
13.7.	Gerd Natschinski	*Casanova*	(08.03.1981)	413
13.8.	Fred Spielman	*Der geizigste Mann der Welt*	(29.10.1983)	415
13.9.	Dale Wasserman	*Der Mann von La Mancha*	(20.03.1983)	417

14. WACLAW ORLIKOWSKY UND DER AUFBAU DES KLASSISCHEN BALLETTS IN GRAZ

14.1.	Überblick über die Ballettpremieren zwischen 1971 und 1975 (*Entree/4+4/Jazz-Workshop, Jazztime, Gastspiele)*			419
14.2.	Sergej Prokofjew	*Cindarella*	(14.05.1975)	423
14.3.	Adolphe Adam	*Giselle*	(12.12.1976)	425
14.4.	Igor Strawinsky	*Petruschka*		
	Raffaello de Banfield	*Le Combat*		427
	Maurice Ravel	*Die spanische Stunde*	(30.09.1978)	428
14.5.	Béla Bartók	*Der wunderbare Mandarin*	(10.02.1979)	*siehe Kap. 6.1.*
14.6.	Sergej Prokofjew	*Romeo und Julia*	(05.05.1979)	432
14.7.	Josef und Johann Strauß	*Wiener G'schichten*	(15.04.1981)	*siehe Kap. 8.13*
14.8.	Rodion Schtschedrin/ G. Bizet	*Carmen*		
	Rudolf Kattnigg	*Tarantella*	(20.03.1982)	435
14.9.	Peter I. Tschaikowsky	*Schwanensee*	(07.03.1983)	437
		Dornröschen	(19.04.1986)	439
14.10.	Frédéric Chopin	*Les Sylphides*		
	Peter I. Tschaikowsky	*Pas classique*		
	Igor Strawinsky	*Le sacre du printemps*	(24.01.1988)	442
14.11.	Aram Chatschaturjan	*Spartacus*	(24.06.1989)	446
14.12.	Ballettakademie der Vereinigten Bühnen Graz			449

15. ENDE DER ÄRA CARL NEMETH

	Festliche Operngala	*Welch ein Haus*!	(24.06.1990)	450

16. ZUSAMMENFASSUNG 457

17. LITERATURVERZEICHNIS 463

18. TONDOKUMENT 465

19. ANHANG

19.1. Auslandsgastspiele 468
19.2. Gastspiele im Rahmen der Wiener Festwochen 468
19.3. Fernsehaufzeichnungen 469
19.4. Uraufführungen und Erstaufführungen 469
19.5. Curriculum von Carl Nemeth 472

20. PREMIEREN DER ÄRA CARL NEMETH (A-Z) 473

21. KÜNSTLERREGISTER 477

1. Vorwort

Am 16. September 1899 erfolgte die Schlusssteinlegung des neu erbauten Grazer Opernhauses durch das Architekten-Duo Ferdinand Fellner und Hermann Helmer. Im Jahr 1999 galt es, das einhundertjährige Bestehen des Grazer Hauses am Opernring zu feiern – ein Jubiläum, das den geeigneten Anlass bot, sich mit der Geschichte dieses Hauses näher auseinander zu setzen.

Alle mehrfach unternommenen Anstrengungen, am Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität Graz eine Arbeitsgruppe zu institutionalisieren, um im Rahmen des Lehrbetriebes wissenschaftlich fundiert a l l e Spielzeiten der 100jährigen Geschichte der Grazer Oper zu dokumentieren und in weiterer Folge der Öffentlichkeit vorzulegen, wurden bisher leider nur in Ansätzen realisiert. Ein solches Vorhaben würde den Rahmen einer Dissertation sprengen, weswegen der Verfasser eine Einschränkung des zu dokumentierenden Zeitraumes vornehmen musste. Eingebettet in das ereignisreiche historische Umfeld des Grazer Opernhauses steht in vorliegender Dissertation die künstlerische Arbeit von Carl Nemeth im Vordergrund, der von 1972 bis 1990 als längst dienender Intendant die Geschicke der Grazer Oper leitete (zum Vergleich: in derselben Zeitspanne waren an der Wiener Staatsoper fünf Direktoren tätig: Rudolf Gamsjäger, Egon Seefehlner, Lorin Maazel, wieder Seefehlner und Claus Helmut Drese). Im Laufe der 18jährigen Amtszeit von Carl Nemeth, die fast ein Fünftel der Geschichte des Hauses ausmacht, wurden mehr als 3000 Vorstellungen gezeigt und 165 Premieren aus allen Sparten des Musiktheaters herausgebracht.

Vorliegendes Nachschlagewerk bietet einen durch Bildmaterial, Korrespondenzen, ausgewählte und kommentierte Medienberichte umfassend dokumentierten Überblick über 18 Jahre Grazer Operngeschichte, wobei ein großer Teil des Quellenmaterials dem privaten Nachlass von Carl Nemeth entstammt.

Das Zustandekommen dieser Arbeit wäre freilich ohne Unterstützung und hilfreiche Anregungen nicht möglich gewesen. An erster Stelle sei Universitätsprofessor Dr. Theophil ANTONICEK für dessen umsichtige Betreuung und stets freundschaftliche Zusammenarbeit im Zuge des Arbeitsprozesses herzlichst gedankt. Weiters danke ich Institutsvorstand Universitätsprofessor Dr. Gernot GRUBER für die Bereitschaft, als Zweitbegutachter zur Verfügung zu stehen.

In der Beschaffung fehlender Quellen, sei es Bildmaterial oder Rezensionen, die im Archiv des Grazer Opernhauses fehlten, standen die Grazer Journalistinnen Dr. Christa HÖLLER und Dr. Ilsa NEDETZKY hilfreich zur Seite. Deren Unterstützung machte es schließlich möglich, erstmalig jede Premiere zwischen 1972 und 1990 lückenlos zu dokumentieren. Der Grazer Maler und Karikaturist Gottfried PILS stellte freundlicherweise zahlreiche Karikaturen zur Verfügung, die vorliegende Arbeit illustrieren. Auch Mag. Frieder KLEIN (langjähriger Bühnenbildner am Grazer Operhaus) stellte freundlicherweise seine Arbeitsunterlagen (Skizzen, Kritiken, Bühnenpläne etc.) zur Verfügung. Allen Genannten sei an dieser Stelle herzlichst „Danke“ gesagt!

Stellvertretend für viele Freunde und Zeitzeugen, die dem Verfasser aufschlussreiche Informationen gegeben und manchen unklaren Zusammenhang verdeutlichen konnten, sei meine Mutter Christine NEMETH genannt, die den Entstehungsprozess vorliegender Arbeit unmittelbar mitverfolgen und so auf viele Sachfragen aufschlussreiche Antworten geben konnte, wofür auch ihr Dank zu sagen ist.

Seinem Konzept konsequent folgend, bot Carl Nemeth sowohl dem Grazer Publikum als auch von auswärts angereisten Opernfreunden die Gelegenheit, weniger bis gar nicht bekannte Werke der Opernliteratur kennen zu lernen. Neben zeitgenössischen Werken, zahlreichen Ur- und Erstaufführungen, die in Graz nachzuholen waren, ist es Intendant Nemeth durch die Wiederbelebung der Belcanto-Oper des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts gelungen, das Haus auch überregional zu positionieren.

Schon zu Beginn seiner Amtszeit 1972 wurde mit der Aufführung der Oper *I Puritani* von Vincenzo Bellini Operngeschichte abseits der Routine geschrieben. Dem Verfasser war es daher ein Anliegen, diese Bemühungen um eine konsequent ausgewogene Spielplanpolitik zu dokumentieren, die zunächst nicht immer auf fruchtbaren Boden stieß: Querelen, Diskussionen, zwingende Einsparungsmaßnahmen, Intrigen oder Pressekampagnen – um einige Beispiele anzuführen – standen (und stehen bis heute) an der Tagesordnung jedes öffentlichen Kulturinstitutes. Trotzdem ist anzumerken, dass sich nichts so fruchtbar und anregend auf eine lebendige Kulturarbeit auswirkt wie (sachlich geführte) Kunstkontroversen und dass generell gesehen damit auch das Interesse am Operngeschehen geweckt werden kann. Carl Nemeth konnte im Rahmen seiner 18jährigen Intendanz viele seiner „Visionen“ in die Tat umsetzen und somit das Interesse an der (Grazer) Oper im Besonderen (und vielleicht sogar an der Kunst im Allgemeinen) durchaus „am Leben“ erhalten.

Möge in diesem Sinne auch in Zukunft das Interesse am Musiktheater seitens der Gesellschaft, des Publikums, und vor allem der Politik weiter bestehen und mögen noch viele Zustimmungen und Kontroversen den Fortbestand einer jahrhundertealten Gattung unterstützen!

Michael Nemeth[1]
August 2005

[1] Email-Kontakt: *michael.nemeth@utanet.at*

2. Methodik

Alle 165 Premieren, die in der Ära Nemeth zwischen 1972 und 1990 herausgebracht wurden, sind ihrer Gattung nach entsprechend sortiert: *Vom Belcanto zum Verismo* (Kap. 4), *W. A. Mozart und Richard Strauss* (5.), *Repertoirepflege* (6.), *Richard Wagner* (7.), *Opernraritäten* (8.), *Alte Musik* (10.), *Zeitgenössisches Musiktheater* (11.), *Operette und Singspiel* (12.), *Musical* (13.) und *Ballett* (14.). Bis auf die Kapitel 4 und 14, in denen die Vorstellungen chronologisch nach dem Datum der Premiere aufgeschlüsselt sind, wurden generell die aufgeführten Werke (der besseren Übersicht wegen) jeweils nach den Komponisten (in alphabetischer Reihenfolge) behandelt. Um die Nachlese aufgeführter Werke zu erleichtern, wurde am Ende der Dokumentation zusätzlich ein (alphabetisch gereihtes) Werkregister mit Seitenverweisen angefügt.

Jede Premiere ist durch die vollständige Auflistung der Besetzung[2] (musikalische Leitung, Regie, Ausstattung, Choreographie, Sänger, Regieassistenz, Inspizient, Souffleur) sowie durch einen kommentierten Pressespiegel[3] dokumentiert; sämtliche Rezensionen wurden zunächst auf deren Hauptkritikpunkte durchgesehen, wobei vor allem die Kriterien *Interpretation*, *Regiekonzept*, *Beschreibung der Ausstattung*, *Besetzung* und *Publikumsreaktionen* berücksichtigt wurden. In weiterer Folge wurden die Rezensionen möglichst objektiv und kompakt zusammengefasst, kommentiert und durch wichtige (Hintergrund-)Informationen zu den Künstlern oder zum Werk selbst ergänzt. Ferner wurden alle dem Verfasser zur Verfügung stehenden Korrespondenzen zwischen Intendant Nemeth und Künstlern aus allen Sparten (Regisseure, Sänger, Dirigenten) durchgesehen und gegebenenfalls für die Dokumentation herangezogen.

Die Objektivität in der Auswahl der Premierenrezensionen ist dadurch gegeben, dass sich der Verfasser durch das konsequente Anhören von Live-Mitschnitten, die im Archiv der Grazer Oper vorhanden oder vom Österreichischen Rundfunk aufgezeichnet worden sind, zunächst einen Eindruck von der musikalischen Interpretation machen konnte, um in weiterer Folge Pressemeldungen, die ein nachweislich falsches oder unsachliches Bild der Premiere lieferten, für die Dokumentation nicht heranzuziehen.

Um dem Leser auch die optische Gestaltung der aufgeführten Werke veranschaulichen zu können, wurde ausgewähltes Bildmaterial[4], das zum größten Teil aus dem Archiv der Grazer Oper (Szenenfotos, Bühnenbilder, Portraits etc.) stammt, den jeweiligen Produktionen beigefügt. Die Sichtung zahlreicher Bühnenbild- und Kostümentwürfe ermöglichte schließlich auch eine möglichst objektive Beschreibung der optischen Gestaltung der jeweiligen Produktionen.

[2] Die Premieren-Besetzungen wurden dem jeweiligen Programmzettel entnommen.

[3] Rezensionen aller Premieren an der Grazer Oper sind nur bis zum Ende der Saison 1984/85 vollständig gesammelt und im Archiv der Grazer Oper vorhanden. Für den Zeitraum 1985 bis 1990 mussten die Kritiken extern zusammengetragen werden, da von der Grazer Oper unverständlicherweise keine Premierenrezensionen archiviert worden sind.

[4] Das in vorliegender Arbeit verwendete Bildmaterial (vornehmlich Szenenfotos) stammt zum größten Teil aus dem Archiv des Grazer Opernhauses oder aus dem privaten Archiv von Carl Nemeth.

3. Historische Einleitung

3.1. *Die Nährmutter des Theaterlebens:*[1] Vom Zirkus zum Stadttheater

1999 feierte das Grazer Opernhaus am Stadtpark sein einhundertjähriges Bestehen. Verschafft man sich nun einen Überblick über einhundert Saisonen am zweitgrößten Opernhaus Österreichs, so stellt man rasch fest, dass das Profil der Spielplanpolitik über diesen großen Zeitraum stets durch Innovation, Fortschrittlichkeit und Offenheit der Kunst gegenüber gekennzeichnet ist und war. Das Grazer Haus bot im Laufe seiner vielfältigen Geschichte einen fruchtbaren Boden für Ur- und Erstaufführungen, die weit über die Landesgrenzen hinaus für Anerkennung und Beachtung sorgten.

Bereits im 19. Jahrhundert galt Graz als wichtige Stadt im südlichen Teil der österreichisch-ungarischen Monarchie. Das Musikleben zu dieser Zeit war durch eine besondere Vielfalt gekennzeichnet, die sich nicht zuletzt in den zahlreichen kreativen Überlegungen zu einem Theaterneubau widerspiegelt. Obwohl das nach einem verheerenden Brand in der Christnacht des Jahres 1823 bis auf die Grundmauern niedergebrannte Ständische Theater am Freiheitsplatz bald wiederaufgebaut wurde, musste ein weiterer Theaterneubau in Betracht gezogen werden. Auch das mehreckige, aus Holz gebaute Zirkusgebäude am ehemaligen Ravelinplatz (dem Gebiet zwischen der heutigen Burggasse und dem Jakominiplatz) kam als ständiges Opernhaus aufgrund seiner Baufälligkeit nicht mehr in Frage. Eine Renovierung desselben war also nicht mehr aufzuschieben.

Am 19. Februar 1858 brachte der Grazer Armenunterstützungsverein schließlich einen Antrag beim Magistrat Graz ein, um Bauverhandlungen zur Neugestaltung des alten Zirkusgebäudes aufnehmen zu dürfen. Obwohl die Genehmigung für den Bauplatz rasch erteilt wurde, liefen die Umbauplanungen nur schleppend an, da am 8. März 1858 eine Lokalkommission mit der Prüfung des Bauvorhabens betraut wurde. Zu den Verhandlungen wurde auch der seit 1854 amtierende Direktor des ständischen Theaters, Anton Balvánsky, geladen, der die kompromisslosen Wünsche der Landstände verteidigte: Damit bei einem Umbau oder bei anderen Störungen des Theaterbetriebes auch in dem neu zu renovierenden Zirkusgebäudes Theater gespielt werden könne, wäre es vorteilhafter,

> *„... wenn der Neubau sogleich für den Zweck eines stabilen Tagestheaters geführt werden würde, weil sich ein Tagestheater viel leichter und daher schneller, sowie mit geringeren Kosten zu Produktionen für eine Kunstreitergesellschaft umgestalten ließe, als umgekehrt der Fall wäre und zweitens ein Tagestheater eine größere und sichere Rente für den Armenverein abwerfen würde. Außerdem sollte der neue Zirkus und auch das Nebengebäude mit Rücksicht auf den zu erreichenden Zweck eine größere Ausdehnung erhalten.“*[2]

[1] Tagespost, 01.06.1899, Abendblatt
[2] Historisches Jahrbuch der Stadt Graz, Bd.15, Theater in Graz. Graz 1984, S.90.

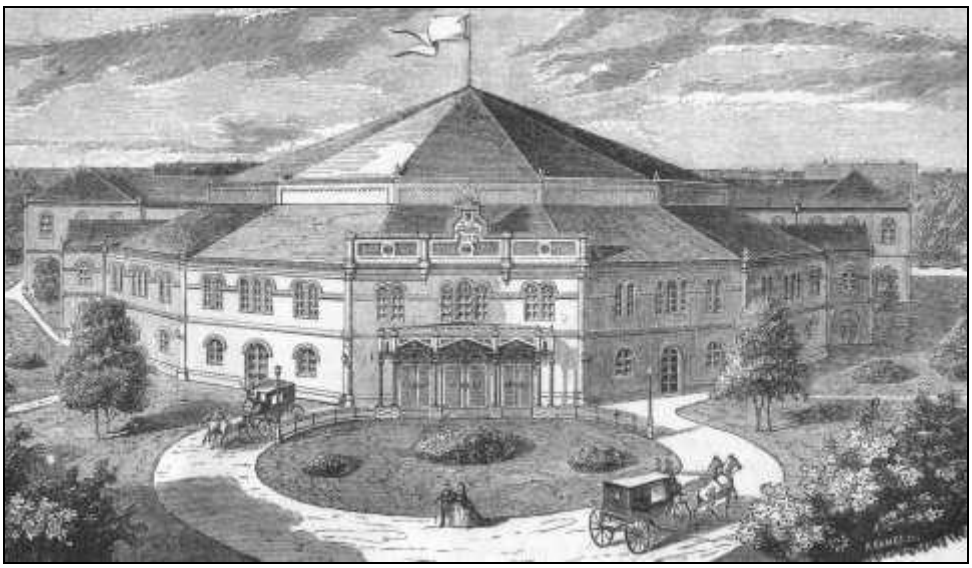
Die Überzeugungskraft des Theaterleiters bewog die Vertreter des Magistrats sowie des Armenunterstützungsvereins schließlich, die bereits vorliegenden sechs Baupläne zurückzuziehen und vom Stadtzimmermeister Karl Ohmeyer ein neues Konzept ausarbeiten zu lassen, das auch eine provisorische Bühne vorsieht. Naturgemäß erhöhten sich nun die Kosten für die Vergrößerung des Zirkusgebäudes um ein Drittel, die zum größten Teil durch eine vom Kaiser 1859 bewilligte Lotterie- bzw. Aktienanleihe und zusätzliche Geldmittel aus der Kasse des Armenunterstützungsverein gedeckt wurden. Dies rief bald (berechtigte) Vorwürfe hervor, wonach das Geld für einen luxuriösen Zirkusbau zu leichtfertig verwendet worden sei.

Am 18. Juli 1861 wurde das neue Gebäude im Rahmen einer von mehr als 2000 Interessierten besuchten Festveranstaltung der Öffentlichkeit vorgestellt. Das allgemein positiv angenommene Konzert, an dem der Musikverein für Steiermark sowie der Männergesangsverein und Darsteller des Ständetheaters mitwirkten, brachte einen Reingewinn von 700 Gulden ein. Die Zweckmäßigkeit des Gebäudes wurde anhand verschiedenster Darbietungen veranschaulicht, denn „ohne Anstrengung“ ließ sich die „Rennbahn in einen Konzertsaal“ verwandeln. Eine Adaption für Ausstellungen war ab sofort ebenso unproblematisch möglich wie die Verwandlung in einen großen „Tanzsaal“.[3] Allerdings waren die Hoffnungen auf eine lukrative Nutzung des Gebäudes vergebens. Es stellte sich nämlich bald heraus, dass sich die Kosten der Renovierung nicht mit den erwünschten Einnahmen deckten. Das monumentale Zwölfeck samt dem erst im Nachhinein neu errichteten Nebengebäude wurde ebenso selten als Opernhaus wie als Zirkus genutzt. In der ersten Saison veranstaltete man Faschingsfeste, musikalische Unterhaltungen mit Blaskapellen sowie eine umfangreiche Blumenausstellung, die freilich die erwarteten Einnahmen nicht einbringen konnten. Erst das *Holländische Affentheater Brockmann* verhalf dem Armenversorgungsverein zu nennenswerten Einspielergebnissen, nachdem das Unternehmen das Theater für 5 Wochen angemietet hatte. Immer mehr war man daher angewiesen, mit Veranstaltern verschiedenster Unterhaltungen ins Geschäft zu kommen, so auch mit der durchaus bekannten *Kunstreitergesellschaft Renz*, die zunächst einen weiteren Ausbau von 18 Stallungen für ihre Pferde verlangte. Obwohl viele Besucher den Zirkus am Stadtpark aufsuchten, konnten nicht einmal die laufenden Kosten oder Kreditrückzahlungen abgedeckt werden. Nachdem sich herausstellte, dass mit Unterhaltung herkömmlicher Art keine entsprechenden Einnahmen erzielt wurden, suchte man nach anderen Lösungen. Am 15. Januar 1863 erhielt der Armenversorgungsverein von der Stadthalterei eine „Konzession für theatralische Vorstellungen“, von denen man sich zunächst bessere Ergebnisse erhoffte. Verschiedene Bemühungen, die Arena in ein Theater umzubauen, sollten sich als nicht oder nur schwer realisierbar herausstellen: die Vergrößerung des Bühnenraumes wäre auf Kosten der Sitzplätze erfolgt und hätte im Zuge der Rückverwandlung in eine Manege einen großen Arbeitsaufwand erfordert.[4] Noch größere Probleme ergaben sich beim Einbau der Bühne und ihrer Einrichtungen. So mussten für den Schnürboden andere als sonst übliche Systeme geplant werden, da die zeltdachförmige Decke des Zirkusgebäudes nach hinten abfiel und daher für den hinteren Teil der

[3] Tagespost, 19. 07.1861, Abendblatt
[4] Historisches Jahrbuch der Stadt Graz, Bd.15, Theater in Graz. Graz 1984, S.94.

Bühne die nötige Höhe fehlte. Auf der Hinterbühne musste eine zwei Meter tiefe Versenkung konstruiert werden, die das Absenken von Dekorationsteilen ermöglichen sollte. Um einen Zuschauerraum mit leicht ansteigenden Sitzreihen zu schaffen, musste die Arena mit speziellen Versatzstücken ausgestattet werden, was wiederum beträchtliche Mehrkosten verursachte. Da man den zur Verfügung stehenden Platz in Parterre möglichst effizient auszunützen wollte, ergaben sich neue Schwierigkeiten für Theaterbesucherinnen mit den damals in Mode gekommenen breiten Röcken, die sich nur mit Mühe durch die viel zu schmalen Sitzreihen zwängen konnten.

Am 28. März 1864 erfolgte die Inauguration des neuen Gebäudes mit einem populären Programm. Neben dem Schwank *Hoffen und Harren* sowie dem Charaktergemälde Die *Österreicher in Schlesien* von Anton Langer, das durch den damaligen Einsatz der in Graz stationierten „Belgier" im Krieg gegen Dänemark überaus aktuell war, wurden auch musikalische Darbietungen geboten, die „Sensationelles" versprachen: nach einer Festouvertüre des ersten Kapellmeisters des neuen Thaliatheaters, Franz Rafael (1816-1867), und einem von Eugen Spork verfassten und vom Dichter gemeinsam mit dem Theaterdirektor Ignaz Czernits[5] vorgetragenen Prologes, gab es ein *Tableau sämtlicher Mitglieder des Theaters, mit electrischem Lichte beleuchtet*.



Das Zirkusgebäude wurde 1861 als Opernhaus adaptiert und stand bis 1899 als solches in Verwendung.

In der Folge bemühte sich Czernits mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, Publikum für das neue Theater zu gewinnen, und entwarf zunächst einen populären Spielplan, der Stücke von Shakespeare, Kleist, Grillparzer und Nestroy beinhaltete. Er brachte zwölf Operetten Offenbachs heraus, sowie mehrere Werke Franz von Suppé. Zudem bewies Direktor Czernits viel Geschick bei der Zusammenstellung seines Ensembles. Noch im gleichen Jahr holte er sich – auf Empfehlung von Suppés – als Kapellmeister den erst 22jährigen Karl Millöcker (1842-1899), der zwei Saisonen bis 1866 wirkte. In dieser Zeit kamen seine ersten Singspiele *Der tote Gast*, *Auf dem Schlossberg*, *Ein Grazer*

[5] Ignaz Czernits, geboren 1814 in Fünfkirchen (Ungarn), war ein bekannter Komiker, brillierte vor allem in Stücken Johann Nestroys und genoss überregionales Ansehen als Schauspieler.

Techniker, *Die Eselshaut* und *Die lustigen Binder* zur Uraufführung.[6] Der Spielplan der beiden Jahre der Direktion Czernits wurde vom Publikum und von der Presse ebenso anerkannt wie die Qualität der Aufführungen und deren Protagonisten – so debütierte im Thaliatheater die später europaweit gefeierte Wagner-Sängerin Amalie Materna (1845-1918)[7] als Soubrette. Es gelang auch immer wieder, international bekannte Sänger nach Graz zu verpflichten (u.a. Marie Geistinger oder Adof von Sonnenthal). Trotz dieser vielfältigen Bespielung des neuen Theaters musste Ignaz Czernits die Leitung des Theaters nach beträchtlichen finanziellen Verlusten niederlegen. Schuld an der Misere war auch die ständige Konkurrenz mit dem Ständetheater, das sogleich nach Czernits' Abgang das Thaliatheater als Dependance übernommen hatte. In der Folge wurden die Theateraufführungen immer seltener, stattdessen traten wieder vermehrt Artisten und Zauberkünstler auf, die dem Thaliatheater mehr und mehr den Charakter eines Varietés gaben.[8] Die für das Gebäude Verantwortlichen zeigten sich zunehmend besorgt über diese Entwicklung, worauf die nun für das Gebäude verantwortliche Stadtgemeinde nach einem neuen Pächter Ausschau hielt. Tatsächlich fand man in der Person Emil Hahns, der sich zuvor als Leiter des Theaters in Würzburg einen Namen gemacht hatte, einen neuen Pächter und Leiter des Thaliatheaters, das nun – aufgrund der neuen Besitzverhältnisse – in „Stadttheater" umbenannt wurde.

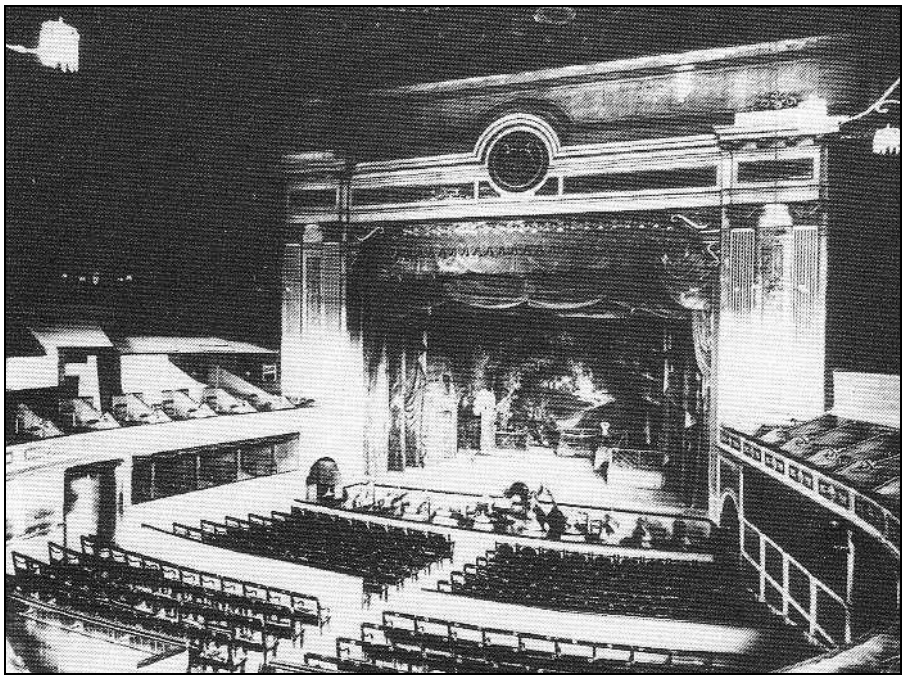
Hahn verlangte ebenfalls bauliche Veränderungen, um den Spielbetrieb erleichtern zu können. Die Bühne erhielt neue Versenkungen und Vorrichtungen zum Anbringen von Kulissen, und im Zuschauerraum wurden neue Ausgänge und breitere Gänge geschaffen. Obwohl Hahn mit der Grazer Erstaufführung der Johann Strauß-Operette *Indigo* am 11. Mai 1871 einen beachtlichen Erfolg erreichen konnte, kam es bereits nach einem Jahr zur Kündigung seitens der Stadtregierung, nachdem man von Hahns Bemühungen um eine Theaterleitung in Berlin erfuhr. Schon nach kurzer Zeit, am 1. Jänner 1872, übernahm Robert Müller als neuer Pächter das Stadttheater und versuchte, mit technisch komplizierten Ausstattungstücken (u.a. Operetten von Jacques Offenbach und Johann Strauß) die Theaterszene zu beleben. Unter seiner Direktion kam es zu zwei wichtigen Erstaufführungen: Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* (1878) sowie Glucks *Orpheus und Eurydike* (1877). Berichten zufolge schien ihm die Belebung auf Anhieb gelungen zu sein, worauf man Müller auch die Leitung des Ständetheaters anvertraute. Somit standen die beiden Häuser nicht mehr in Konkurrenz zueinander, sondern unter einer Gesamtleitung, die die gewinnbringende Positionierung beider Theater ermöglichen sollte. Das Thaliatheater wurde nun mit effektvollen Ausstattungsstücken, Operetten und zugkräftigen Gastspielen eine Stätte gepflegter Unterhaltung, während man im Ständischen Theater klassische Werke zur Aufführung brachte. 1878 beendete Müller seine Tätigkeit in Graz und übergab seine Position C. J. von Bertalan, der vorsichtiger kalkulierte, aber dennoch qualitativ hoch stehende Produktionen herausbrachte. In dessen Direktion fiel z.B. die erste Aufführung eines Stückes des norwegischen Schriftstellers Henrik Ibsens am 16. Oktober 1878. Sein Drama *Stützen der Gesellschaft* war allerdings nur ein mäßiger Erfolg beschieden. Gastspiele des

[6] Wolfgang Suppan, Steirisches Musiklexikon. Beiträge zur Steirischen Musikforschung 1, 4.Lfg., Graz 1965, S. 382.
[7] Materna kreierte 1877 die Brünnhilde, 1883 die Isolde und sang 1875 erstmals Karl Goldmarks *Königin von Saba*, die in Graz zuletzt am 8. Juni 1985 Premiere hatte.
[8] Historisches Jahrbuch der Stadt Graz, Bd.15, Theater in Graz. Graz 1984, S.98.

Wiener Stadttheaters mit Heinrich Laube oder das viel umjubelte Auftreten Alexander Girardis vermochten hingegen das Grazer Publikum stärker zu begeistern.

Die auf Bertalan folgende vierjährige Direktion von Moritz Krüger (1880 bis 1884) fand große Anerkennung.[9] Zu dessen größten Erfolgen zählten – neben den Erstaufführungen von Bizets *Carmen* und Karl Goldmarks *Königin von Saba* - Carl Millöckers *Der Bettelstudent* mit sechzig Reprisen. Ein Ereignis der besonderen Art war schließlich die Grazer Erstaufführung von Richard Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* im Juni 1883 durch das von Angelo Neumann[10] (1838-1910) gegründete Wagner-Wandertheater innerhalb von nur fünf Tagen.

Die Jahre 1884-86 waren durch umfangreiche Umbauarbeiten geprägt, die vor allem die Sicherheitseinrichtung betrafen. Die nach dem katastrophalen Wiener Ringtheaterbrand erlassenen Sicherheitsvorschriften galten auch für das Grazer Theater. So mussten auf der Hinterbühne Hydranten installiert, Eisentüren eingebaut und durch Öllampen erhellte Notbeleuchtungen angebracht werden. Der Zuschauerraum erhielt mehrere Ausgänge, die nach außen zu öffnen sein mussten. Im Hinblick auf die künstlerische Arbeit änderte sich in dieser Zeit nichts Wesentliches, neben diversen Uraufführungen galten nach wie vor üppig ausgestattete Operetten als finanziell zugkräftig, wenn auch im April 1884 eine *Lohengrin*-Aufführung unter der Leitung des neu verpflichteten Dirigenten Carl Muck für einhellige Begeisterung sorgte.



Trotz mehrerer Umbauten glich der Zuschauerraum des Stadttheaters einer Zirkusmanege, wie auf dieser um 1880 entstandenen Fotografie zu erkennen ist.

[9] Tagespost, 06.04.1884, Morgenblatt. Artikel *Die Grazer Theater unter der Direktion Krüger*.
[10] Der Tenor und Theatermann Angelo Neumann wurde 1876 Operndirektor in Leipzig und gründete 1882 eine „Wagner-Stagione“, mit der auch Italien bereiste. Nach einer Intendanz in Bremen wurde er 1885 zum Direktor des Prager Nationaltheaters berufen, wohin er Gustav Mahler für eine Saison als Kapellmeister verpflichtet hatte. Mahler hatte dort erstmals die Gelegenheit, Mozart- und Wagner-Opern zu leiten.

Ab 1886 leitete Alfred Schreiber, früherer Direktor des Stadttheaters in Baden bei Wien und Wiener Neustadt, für fünf Spielzeiten die Geschicke der beiden Grazer Theater. In dessen Direktionszeit fiel eine wichtige Entscheidung: im Jahr 1887 übertrug das Land Steiermark der Stadtgemeinde vertragsmäßig das Ständische Theater, und zwar „unentgeltlich unter der ausdrücklichen Voraussetzung, keines der beiden Theater stilllegen zu dürfen."[11] Graz verfügte nun über zwei städtische Bühnen. Obwohl das Thaliatheater in *Theater am Stadtpark* umbenannt wurde, begann man, anstelle des vieldiskutierten, ehemaligen Zirkustheaters einen Neubau in Betracht zu ziehen. Aus heutiger Sicht gesehen mag die Tatsache durchaus verwundern, dass die Verhandlungen und Diskussionen darüber mehr als dreimal so lange dauerten wie die Bauausführung an sich, die schließlich weniger als zwei Jahre beansprucht hatte. In den Jahren vor Baubeginn des heutigen Opernhauses blieben verschiedenste Bemühungen, das Theater am Stadtpark aufs Neue zu beleben, weitestgehend erfolglos - trotz Einwände zweier gewichtiger Ensemble-mitglieder, wie des Kapellmeisters Franz Schalk[12] oder des Baritons Heinrich Gottinger, der der letzte Operndirektor des alten Theatergebäudes werden sollte (1893 bis 1899). Auch wenn es unter seiner Leitung zu wichtigen Erstaufführungen kam (u.a. Wagners *Tristan und Isolde*, Puccinis *La Bohème*, Smetanas *Verkaufte Braut* und *Dalibor*, oder Humperdincks *Hänsel und Gretel*) verlagerte sich das Interesse auf den durch die Theaterarchitekten Helmer und Fellner geplanten Neubau.

Im Mai 1899 stand bereits fest, dass Otto Purschian als neuer Direktor des Opernhauses am Ring die Agenden führen wird (bis Sommer 1903). Ihm wurde daher die Ehre zuteil, die letzte Vorstellung im alten Thalia-Theater zu betreuen. Er verpflichtete im Rahmen einer Festvorstellung Alexander Girardi für die Rolle des Valentin in Ferdinand Raimunds *Der Verschwender*. Purschian selbst beschloss diese Abschlussvorstellung mit einem Epilog.

Die Grazer *Tagespost* lieferte am 1. Juni 1899 eine Rückschau auf das traditionsreiche Haus, dessen Demolierung bereits in vollem Gange war:

> „*Was für eine Fülle der Gesichter umgibt uns da, wenn wir unserer schwärmenden Erinnerungen nachhängen! Selbst die göttliche Sarah Bernhardt fehlt nicht in dieser buntgemischten Gesellschaft! Sehen wir sie nicht deutlich vor uns, wie sie ihre Kollegin Adrienne Lecouvreur verkörpert* […]. *Ja das Haus am Stadtpark hat uns die Bekanntschaft mit europäischen Bühnengrößen vermittelt: Italien hat uns seinen Salvini, seinen Rossi, seinen Zacconi, seine Duse, und uns* [berühmte] *Sängerinnen gesandt* […]. *Auf dieser Bühne erblickte Roseggers ‚Am Tage des Gerichts' das Licht der Lampen, hier fand Morre den Boden für seine Tätigkeit als dramatischer Schriftsteller, hier haben zwei erfolgreiche Komponisten, Wilhelm Kienzl und Karl Millöcker, die ersten Anregungen künstlerischen Schaffens gefunden* […]. *Dieses große, geräumige Haus war die Nährmutter für unser Theaterleben*."

[11] Zitiert nach: Historisches Jahrbuch der Stadt Graz, Bd.15, Theater in Graz. Graz 1984, S.101.
[12] Franz Schalk dirigierte die Uraufführung der 5. Symphonie von Anton Bruckner 1894 im Stephaniensaal des Grazer Congress-Gebäudes.

3.2.) *Neues Haus, halt's aus*:[13] Die Eröffnung des neuen Opernhauses

Am 16. September 1899 erfolgte um 11 Uhr die Schlussstein-Legung des neuen Theaterbaus[14] durch Maurer in historischen Kostümen. Nach vielen Festansprachen gab die Stadt Graz in den Redoutensälen des Schauspielhauses ein Festbankett für mehr als fünfhundert Personen. Um 19 Uhr wurde das Theater im Rahmen einer Festvorstellung von Friedrich von Schillers *Wilhelm Tell*, die bis nach 23 Uhr dauerte, feierlich eröffnet. Das *Grazer Tagblatt* berichtete in überschwänglicher Form über das frisch eingeweihte Haus:

> *„Es schien, als sollte die vollkommenste, die volksthümlichste, die segenreichste Kunst in unserer lieben Stadt nimmermehr ein würdiges Obdach finden. Nun ist ihr ein Palast errichtet, voll Pracht und Traulichkeit. Die Götter sind verstummt, und die gewohnheitsmäßigen Uebelredner werden ihrem Beispiel folgen müssen.*"

Das neue Stadttheater auf einer zeitgenössischen Postkarte.

Tags darauf erklang unter der Leitung des international bekannten Dirigenten Carl Muck mit Richard Wagners *Lohengrin* erstmals eine Oper im neuen Stadttheater.

Im Zuge der Vorbereitungen hatte die Theaterleitung allerdings mit Schwierigkeiten zu kämpfen: Teile der Dekoration fehlten oder wurden zu spät angeliefert, so dass die beiden Bühnenorchesterproben immer wieder unterbrochen werden mussten. Trotzdem wurde die (in ungestrichener Fassung) gegebene Opernaufführung heftig akklamiert, auch wenn Wilhelm Kienzl in seiner Rezension der Premiere auf die allgemein bekannten Sorgen um die Akustik des Hauses Bezug nahm und schließlich riet, „den Musikern mehr

[13] Hermann Helmer im Rahmen seiner Festrede zur Einweihung des Opernhauses am 16. September 1899
[14] Vgl. dazu: Gerhard M. Dines (Hrsg.), Fellner und Helmer. Die Architekten der Illusion, Theaterbau und Bühnenbild in Europa. Anläßlich des Jubiläums 100 Jahre Grazer Oper. Graz 1999.

Bequemlichkeit zu schaffen, damit sie durch die Enge des Raumes an der vollen Entfaltung ihrer Bethätigung nicht gehindert werden." Das *Grazer Tagblatt* berichtete wie folgt über *Lohengrin*:

> *„Der Chor hielt sich wacker und das Orchester bot unter der wirklich genialen und fascinierenden Direktion des Herrn Hofkapellmeisters Dr. Muck eine durchaus glänzende Leistung, die im Vereine mit den ausgezeichneten* [...] *Sängern und den prächtigen Kostümen und den herrlichen Scenerien* [...] *zu stürmischen Beifallsbezeigungen* [...] *hinriß.*"

Als erster Intendant bis 1903 (und zugleich Regisseur) fungierte Otto Purschian. Er vervollständigte die unter Scheiber und Gottinger begonnenen Teilproduktionen des *Ring* durch die *Götterdämmerung* (1900) und fügte an Erstaufführungen in den nächsten zwei Saisonen Jules Massenets *Manon*, Siegfried Wagners *Bärenhäuter* (unter der Leitung des Komponisten), Giuseppe Verdis *Otello*, sowie Werke von Georges Bizet (*Die Perlenfischer*, *Djamileh*), Arrigo Boito (*Mefistofele*) und Hugo Wolfs *Corregidor* hinzu.[15] Ab der Saison 1901/02 fand Robert Stolz seine erste, zwei Jahre dauernde, fixe Anstellung als Korrepetitor und Kapellmeister am Grazer Opernhaus. Bereits als 19jähriger führten ihn Gastdirigate nach Maribor, Salzburg und Wien.[16]

Die Verdienste von Purschians Nachfolger Alfred Cavar (1903 bis 1907) lagen hauptsächlich in der Pflege der Operette. Mit einer Opernproduktion sorgte das Opernhaus für internationales Aufsehen und lenkte das Interesse der Opernfachwelt mit einem Schlag auf Graz: Nachdem es dem Wiener Hofoperndirektor Gustav Mahler trotz vehementer Intervention nicht gelungen war, Richard Strauss' Oper *Salome* durch die Zensur und somit zur Österreichischen Erstaufführung zu bringen, fand diese schließlich am 16. Mai 1906 (ein Jahr nach der Dresdner Uraufführung) an der Grazer Oper unter der Leitung des Komponisten statt. Clothilde Wenger verkörperte die Titelpartie, die auch später ihre Glanzrolle an der Wiener Volksoper unter Rainer Simon darstellte. In Graz konnte man die Wenger auch als als Mimi (*La Bohème*), Antonia (*Hoffmanns Erzählungen*), Senta (*Der fliegende Holländer*) sowie als Agathe (*Der Freischütz*) erleben.

Unter der Intendanz Heinrich Hagins, die von 1907 bis 1911 dauerte, nahm das Schauspiel eine bedeutendere Stellung ein als die Opernaufführungen, obwohl durchaus gewichtige Erstaufführungen stattfanden: Richard Strauss' *Elektra* (1909), Giacomo Puccinis Opern *Tosca* und *Madame Butterfly* (beide 1908) mit Carola Jovanovic in den Titelpartien sowie Léo Delibes *Lakmé* und d'Alberts *Tiefland*. Neben den genannten Werken wurde 1908 mit *Iphigenie auf Tauris* in der Bearbeitung von Richard Strauss nach langer Zeit eine bedeutende Oper Christoph Willibald Glucks erschlossen.[17]

---

[15] Vgl. Erdmute Tarjan, Oper und Singspiel in Graz. In: Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980. Hrsg. von Rudolf Flotzinger. Graz 1980, S. 288f.

[16] Einen tabellarischen Überblick über alle Premieren am Grazer Opernhaus zwischen 1899 und 1999 gibt: Welch ein Augenblick. 100 Jahre Grazer Opernhaus. Hrg.: Vereinigte Bühnen Graz/ Steiermark. Gesamtredaktion: Johannes Frankfurter. Graz 1999, S.148-235.

[17] Erdmute Tarjan, Oper und Singspiel in Graz. In: Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980. Hrsg. von Rudolf Flotzinger. Graz 1980, S. 289.

Ab 1911 leitete Julius Grevenberg zwölf Jahre die Oper und konnte dem Haus zu großem Ansehen verhelfen. Trotz schwieriger Zeiten vor und nach dem Ersten Weltkrieg konnte er sowohl Schwerpunkte in Bezug auf moderne Regieführung setzen, als auch bauliche Modernisierungsmaßnahmen zur Verbesserung des Theaterbetriebes durchführen. Das heutige Schauspielhaus wurde mit einer Drehbühne und einem Rundhorizont versehen, im Opernhaus ließ er den Orchestergraben durch die Entfernung der ersten Sitzreihe erweitern. Verschafft man sich einen Überblick über die zwölf Saisonen[18] stellt man fest, dass das Werk Richard Wagners mit mehr als 300 Aufführungen klar an erster Stelle steht, gefolgt von Verdi (201), Puccini (125), Kienzl (83), Mozart (50), Strauss (42) und Meyerbeer (26). Dieses umfangreiche Repertoire wurde von Grevenberg durch die Erstaufführungen von Strauss' *Rosenkavalier*, Engelbert Humperdincks *Königskinder* sowie Verdis *Don Carlos* (1913) beachtlich erweitert. Während der Kriegsjahre sah man zum ersten Mal u.a. Richard Strauss' Frühwerk *Feuersnot*, Puccinis *Mädchen aus dem goldenen Westen*, Pfitzners *Der arme Heinrich* sowie *Die toten Augen* von Eugène d'Albert. Aber auch in den wirtschaftlich äußerst schwierigen Nachkriegsjahren führte man beachtenswerte, aber in Graz noch unbekannte Bühnenwerke auf. Man zeigte Amilcare Ponchiellis *La Gioconda* (1919), Strauss' *Ariadne auf Naxos*, Puccinis Einakter *Il tabarro, Gianni Schicchi, Suor Angelica* (1921) und *Notre Dame* von Franz Schmidt (1921). In den Folgesaisons wurden auch sowohl Werke des gebürtigen Grazers Richard Heuberger (1850-1914) als auch Stücke des für seine Operette *Donna Diana* bekannten Komponisten Nikolaus von Reznicek gespielt.[19] Heuberger war Chorleiter des Akademischen Gesangsvereins und der Wiener Musikakademie, Musikkritiker des *Wiener Tagblattes* und Nachfolger Hanslicks in der *Neuen Freien Presse*.

Das Grazer Opernhaus vom Kaiser Josef-Platz gesehen (Postkarte um 1910).

[18] Vgl. dazu ausführlich: Robert Baravalle, Geschichte des Grazer Schauspielhauses von seinen Anfängen bis auf die heutige Zeit. In: 100 Jahre Grazer Schauspielhaus. Graz 1925.

[19] Emil Nikolaus von Reznicek wurde in Wien geboren, studierte in Graz Rechtswissenschaft und war Schüler des Dirigenten und Komponisten Wilhelm Mayer-Rémy im städtischen Konservatorium.

Grevenberg bemühte sich aber auch um die Zusammenstellung eines erstklassigen Ensembles, dem u.a. Josef Manovarda, der Bariton Friedrich Schorr, Anny Münchow, die Soubrette Mizzi Meinsky, die Sopranistinnen Vera Schwarz und Maria Hussa sowie der Heldentenor Alyos Hadwiger angehörten. Ab 1918, nachdem er bereits ein Jahr als Korrepetitor tätig war, trat Karl Böhm (1894-1981) sein Amt als erster Kapellmeister an, bis er 1921 von dem neuen Grazer Generalmusikdirektor Clemens Krauss (1893-1954) abgelöst wurde. Krauss verließ Graz aber schon 1922, als er zum ersten Kapellmeister der Wiener Staatsoper bestellt wurde.

1923 begann die Amtszeit des in Brno/ Tschechien gebürtigen Theo Modes, der sich sowohl um die Pflege des klassischen Schauspiels sowie der Wiener Klassik aber vor allem um das zeitgenössische Musiktheater Verdienste erwarb. Im Ensemble befanden sich zu dieser Zeit mehr als dreißig Sängerinnen und Sänger; unter den Kapellmeistern befanden sich u.a. Ernst Decsey[20], der „Operettenspezialist" Max Schönherr und der durch sein *Handbuch der Oper* bekannt gewordene Rudolf Kloiber. Neben Neuinszenierungen von Gluck, Mozart und Beethoven, machte Modes durch Erstaufführungen von Walter Braunfels *Die Vögel* und Franz Schrekers Werk *Der ferne Klang* (1912) von sich reden.[21] Obwohl die künstlerische Leistung der Intendanz Modes beachtenswert war, stieg das finanzielle Defizit der Grazer Oper auf gewaltige Summen. Im Jahr 1924, zum 25jährigen Jubiläum der Oper, erreichte der Schuldenstand von 3,6 Milliarden (Inflations-)Schilling einen historischen Höchststand.

1926 wurden Karl Lustig-Prean zum neuen Intendanten und der erst 30jährige Dirigent Oswald Kabasta zum neuen Grazer Generalmusikdirektor ernannt. Der spätere Leiter der Münchner Philharmoniker widmete sich mit Vorliebe dem Repertoire des 19. Jahrhunderts und wurde vor allem durch seine Bruckner-Interpretationen bekannt. Als besonderes Ereignis des Jahres 1927 ist Robert Stolz' neueste Operette[22] *Mitternachtswalzer* in Szene gegangen, die - unter der persönlichen Leitung des Komponisten am 27. Januar - mit großem Beifall aufgenommen wurde. Von Jänner 1929 bis 1932 führte Felix Knüpfer in einer wirtschaftlich besonders schwierigen Zeit die Grazer Bühnen. In seinem Vorwort im *Jahrbuch des Stadttheaters Graz 1931-1932* geht er auf die finanziell ungünstige Situation der Oper ein, zeigt sich aber optimistisch:

> *„ ... und jetzt erst recht! Gerade in diesen schwierigen Zeitläufen, die uns alle, den einen mehr, den anderen weniger berühren, sind auch die Schwierigkeiten, die dem Leiter eines Theaters sich in den Weg stellen, unwahrscheinlich groß. Das Theater soll allem Neuen und Zukunftsreichen erschlossen sein* [...] *und hat die Pflicht, neben den großen allgemein anerkannten Werken der Kunst auch dem dramatischen Zeitstück Rechnung zu tragen. Das vielgeschmähte*

[20] Ernst Decsey (1870-1941) studierte in Wien u.a. bei Anton Bruckner. 1899 wurde er Musikreferent der *Tagespost* in Graz, 1908 deren Chefredakteur. Er schrieb Erzählungen, Romane, Theaterstücke, die Libretti zu Franz Salmhofers *Dame im Traum* und Erich W. Korngolds *Kathrin*. Einen Namen machte er sich vor allem durch seine Biographien über Hugo Wolf (1903-06), Anton Bruckner (1920) oder Johann Strauß (1924/1947).

[21] Rudolf List, Oper und Operette in Graz. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Ried 1974, S.51. In der Folge zit. als List.

[22] Die Operette *Die Mitternachtswalzer* wurde am 30.Oktober 1926 im Wiener Bürgertheater uraufgeführt.

Provinztheater, das sicherlich schwer um seine Existenz ringt, muss aus der Not der Zeit neue Kräfte ziehen, um seinen großen, wichtigen Aufgaben gerecht zu werden. Unser Grazer Publikum verdient es, dass wir immer unser Bestes geben, weil es das Vertrauen zu uns in diesen schweren Zeiten nicht verloren hat und sicherlich nicht verlieren wird.“[23]

Trotz der genannten Finanzprobleme konnte das Grazer Operhaus zu dieser Zeit mit einem enormen Repertoire aufwarten. Neben 9 Opern-Erstaufführungen und 34 Neuinszenierungen (!) befanden sich 16 Operetten und immerhin 43 Theaterstücke am Spielplan. In Summe spielte man in „schwierigen Zeitläufen“ mehr als einhundert verschiedene Stücke aus allen Sparten. Knüpfer bot neben einem abwechslungsreichen Opernspielplan auch eine Reihe von Schauspielerstaufführungen.[24] Unter seiner Leitung kam es zu den ersten *Grazer Festspielen*, auf die im Folgenden noch genauer eingegangen wird.

Unter dem Ehrenschutz zahlreicher Politprominenz (darunter der damalige Bundeskanzler Schober, Unterrichtsminister Srbik und Landeshauptmann Rintelen) wurden 1930 die *Ersten Grazer Festspiele* veranstaltet. Unter der musikalischen Leitung von Staatsoperndirektor Clemens Krauss wurde mit Strauss’ *Der Rosenkavalier* eröffnet. Die Titelpartien bestritten Sänger des Wiener Staatsopernensembles, allen voran Lotte Lehmann[25] als Marschallin, Adele Kern als Sophie und Josef Manovarda in der Rolle des Ochs auf Lerchenau. Zu Weihnachten desselben Jahres (nicht wie heute üblich zu den Osterfeiertagen) wurde Wagners Bühnenweihfestspiel *Parsifal,* achtundvierzig Jahre nach der Bayreuther Uraufführung, erstmals in Graz gezeigt. Das nächste wichtige Ereignis waren die *Grazer Festspiele* von 13. bis 18. Juni 1931, deren Höhepunkte nur in aller Kürze hervorgehoben werden können: u.a. gab man eine Festaufführung der *Salome* anlässlich der vor fünfundzwanzig Jahren erfolgten Erstaufführung in Anwesenheit des Komponisten. Neben Freiluft-Darbietungen im Landhaushof erklang Anton Bruckners 8. Symphonie im Stephaniensaal unter dem Dirigat von Oswald Kabasta. Auch wenn man mit Wagners Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* den Grazer „Wagnerianern“ eine beachtliche Vorstellung bieten konnte, ist auch an die Anhänger der italienischen Oper gedacht worden: Im Rahmen eines Gastspiels der *Opera Italiana* ist es Maestro Lucon gelungen, das Publikum durch seine Dirigate von Gioacchino Rossinis *Barbier von Sevilla* und Giuseppe Verdis *Rigoletto* regelrecht zu erobern[26], wobei mit einer „prachtvollen Aufführung“ der *Aida* ein Schlusspunkt gesetzt wurde.

In der Saison 1932/1933 gastierten Maria Jeritza, fünfundvierzig Jahre alt und am Höhepunkt ihrer Karriere stehend, in der Titelpartie der Puccini-Oper *Tosca* und Richard Tauber, der im Herbst 1932 in der Rolle des Prinzen Sou Chong in Franz Lehárs Operette *Land des Lächelns* begeistert gefeiert wurde (zu diesem Zeitpunkt hatte er diese Partie bereits mehr als siebenhundert Mal gesungen).

---

[23] Jahrbuch Stadttheater Graz 1931-1932. Hrsg.: Intendanz des Grazer Stadttheaters, Graz 1931, S.9.
[24] List, S.57.
[25] Lotte Lehmann war eine der bedeutendsten Sängerinnen der 1920er und 30er Jahre und galt als führende Interpretin der Sopranpartien in Opern von Richard Strauss.
[26] List, S.59

Im September 1933 kam es sowohl zu einer Neubesetzung des Intendantenpostens, als auch zur Bestellung eines neuen künstlerischen Leiters und Chefdirigenten. Für die erst genannte Position wurde Herbert Furreg verpflichtet, die Stelle des neuen Generalmusikdirektors wurde mit dem Grazer Karl Rankl besetzt. In der Hoffnung, dem Nationalsozialismus in Deutschland zu entkommen, nahm der scheidende Wiesbadener Operndirektor sein Engagement an. Er konnte allerdings nicht voraussehen, dass sich die Situation in Graz schließlich zu seinen Ungunsten wiederholen sollte. Dies betraf in der Folge auch diejenigen jüdischen Sängerinnen und Sänger, die von Karl Rankl an das Grazer Haus verpflichtet wurden. Rankl erwarteten zu Saisonbeginn 1933 durchaus keine leichten Aufgaben. Obwohl es unter Operndirektoren üblich ist, sich Richard Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* als „krönenden Abschluss" ihrer Ära vorzubehalten, brach Furreg mit dieser Tradition, in dem er eine Neuproduktion unter seiner Regie zu Beginn seiner Ära ansetzte, die innerhalb von nur vierzehn Tagen herausgebracht werden sollte.[27] In einem der *Grazer Tagespost* gegenüber gegebenen Interview vom 17. September 1933 sprach Rankl über den Spielplan der kommenden Spielzeiten und betonte, dass dieser „jedem Geschmack Rechnung tragen" und vor allem „viel Neues" bringen soll, wobei „Wagner, Verdi und Puccini natürlich die Grundlagen" des Opernrepertoires bleiben würden. Rankl betonte weiters sein ehrgeiziges Vorhaben, „*im Lauf dieser Saison* [1933/1934] *alle Werke* (!)*Wagners, vom ‚Fliegenden Holländer' bis zum ‚Parsifal'* " bringen zu wollen.

Am 21. September 1933 wurde also die Ära Furreg/Rankl mit *Rheingold*, dem Vorabend zu Wagners *Ring* eröffnet. Der Saisonauftakt erfolgte „mit großer Feierlichkeit", wie in einer Rezension[28] zu lesen ist: „Vom Balkon des Theaters erklangen Fanfaren, das Haus selbst war feierlich beleuchtet, und was besonders erfreulich war: auch feierlich besucht." Obwohl „eine Reihe schöner Stimmen, die für die Zukunft das Beste" versprachen, zeigte man sich von der Regie des Intendanten wenig überzeugt, da

> *„der richtige Rheingoldwecker auf einem Provinztheater kaum zu finden sein wird. Dr. Furreg stellte sich die Aufgabe, das ‚Rheingold' mit hergebrachten Mitteln auf hergebrachte Art zu inszenieren. Daß dabei nicht alles aus purem Gold geriet, kann nicht wundernehmen."*

Vor allem die Darstellung der Götterwelt mit ihren „phantasielosen Formen und der schwindsüchtigen, spindeldürren Darstellung Wallhalls im Hintergrund" sorgte für Unmut unter den Wagner-Freunden. Rankls musikalische Leitung kam offensichtlich weit besser an, vermochte er trotz „beschwingtem Tempo" doch „den feierlichen Ausdruck der Partitur zu bewahren." Positives Fazit des Rezensenten: „Es herrschte Jubel und Freude: für einen ersten Start kein schlechtes Zeichen."

Bei den Folgepremieren handelte es sich durchwegs um Produktionen, die lange Zeit in Graz nicht mehr zu hören waren. Peter I. Tschaikowskys *Pique Dame* folgten Aufführungen von Hans Pfitzners *Christelflein* und Gaetano Donizettis *Lucia di Lammermoor*. Im Mai 1934 wurde Wilhelm Kienzls Oper *Don Quixote* in einer Neufassung des Komponisten vorgestellt, die ein Jahr darauf auch in

[27] Grazer Tagespost, 17.09.1933 (Abendblatt), S.19.
[28] Grazer Tagespost, 22.09.1933 (Abendblatt), Art. *Rheingold - Beginn der Opernspielzeit* (Titelseite).

der Wiener Staatsoper gespielt wurde. Im Oktober folgte eine weitere Neueinstudierung einer Mozart-Oper. *Die Zauberflöte* wurde von Karl Rankl in „echter Mozart-Kultur“[29] dirigiert. Die Solisten wurden „umjubelt“, allen voran aber die erst 19jährige Herma Handl als Königin der Nacht. Zum zehnten Todestag von Giacomo Puccini kam im November 1934 die Oper *Das Mädchen aus dem goldenen Westen* heraus. Mit der Produktion von Lortzings *Der Waffenschmied* wurde auch der Deutschen Spieloper die Reverenz erwiesen und mit *Orpheus und Eurydike* erklang nach fast 10 Jahren wieder eine Oper von Christoph Willibald Gluck. Verdi war mit *Don Carlos* und seinem Alterswerk *Falstaff* vertreten.

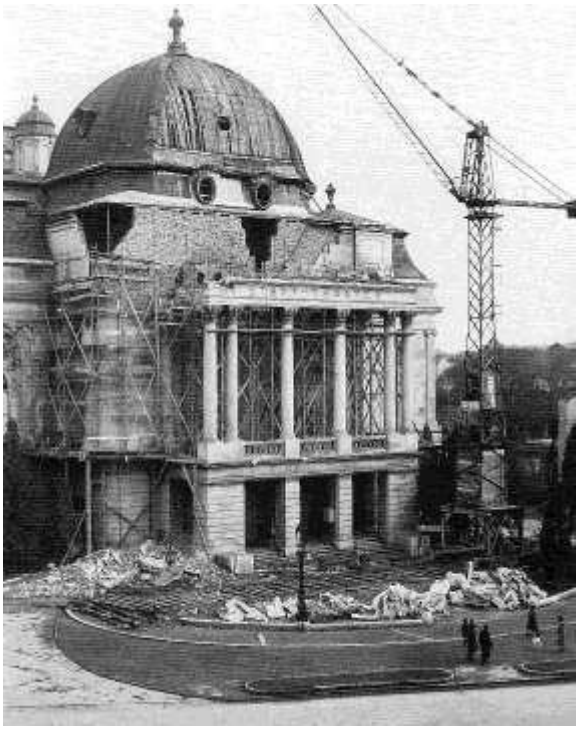
Anläßlich des siebzigsten Geburtstages von Richard Strauss im Frühjahr 1934 veranstaltete die Direktion der Grazer Oper eine Festwoche zu Ehren des Komponisten. In einem Zyklus brachte man *Salome*, *Elektra*, *Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* und als Grazer Erstaufführung die Oper *Arabella* heraus. Zum Jahreswechsel 1934/1935 wurde keine Operette gezeigt, sondern „unter der überlegenen Führung“[30] von Karl Rankl Wagners *Siegfried* wiederaufgenommen.

Im Januar 1935 gelang der Grazer Oper (achtzehn Jahre nach der Münchner Uraufführung) unter der Regie von Rudolf Leisner und Rankls Leitung die Erstaufführung von Hans Pfitzners *Palestrina*. Rankl verstand es, „die Partitur mit Pfitznerischem Geist zu beseelen und vornehme, kultivierte Klangwirkungen zu erzielen“. Im Februar 1935 ließen wieder eine Neuinszenierung von *Der Rosenkavalier* sowie eine *Fidelio*-Produktion aufhorchen. Bis zum Saisonschluss wurden noch eine *Tannhäuser*-Vorstellung zu Wagners Todestag, *Parsifal* am Gründonnerstag und *Götterdämmerung* aufgeführt. Dem Vorsatz konsequent folgend, sich in Graz verstärkt dem Oeuvre Mozarts zu widmen, leitete Rankl zu Beginn der Spielzeit 1935/1936 eine Neuproduktion des *Don Giovanni*. Höhepunkt dieser Saison war die österreichische Erstaufführung von Richard Strauss’ Oper *Die schweigsame Frau* (sieben Monate nach der Dresdener Uraufführung), zu der viele Vertreter des ausländischen Feuilletons angereist sind (darunter auch Kulturjournalisten aus New York).

Der bedeutende Theatermann und Regisseur Viktor Pruscha leitete von 1936 bis 1938 die Geschicke der Grazer Bühnen und vollzog in seiner Amtszeit eine vorbildliche Reorganisation des Theaterbetriebes. Auf seine Initiative hin erfolgte der Ausbau der Kasemattenbühne am Schlossberg, die ab Juni 1937 bespielt wurde. Die *Schlossbergsommerspiele* boten im Juli 1937 eine Vorstellungsserie der von Rankl geleiteten *Salome* mit Gästen der Wiener Staatsoper. Diesen Aufführungen ist an mehreren Abenden ein ebenfalls von Pruscha inszenierter *Fidelio* vorangegangen, gefolgt von einer *Bajazzo*-Serie unter der Leitung des 35jährigen Dirigenten Rudolf Moralt, der Karl Rankl als Operndirektor folgen und für die Bewahrung und Hebung des künstlerischen Potenzials der Grazer Oper von großer Bedeutung als Intendant werden sollte. Viktor Pruscha wurde 1938 von den Nationalsozialisten aller Ämter enthoben. Nach den Kriegsjahren übernahm Pruscha die Leitung der Wiener Volksoper ehe er 1950, als die Zusammenlegung der Grazer Spielstätten zu den

[29] List, S.62
[30] List, S.63

Vereinigten Bühnen Stadt Graz und Land Steiermark erfolgte, als Intendant zurückkehrte und bis 1954 blieb. Bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges wirkten Willi Hanke in der Saison 1938/39 sowie Rudolf Meyer von 1939 bis 1944 als Intendanten. Unter der Direktion Willi Hanke wurden am 25. Oktober 1938 die Richard Strauss-Opern *Friedenstag* und *Daphne* an einem Abend gezeigt. Neben zahlreichen Lustspielen und Operetten (u.a. von Carl Michael Ziehrer, Franz Lehár und Fred Raymond) kamen Richard Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg*, Puccinis *Manon Lescaut* und Smetanas *Die verkaufte Braut* zur Aufführung. Unter der fünf Jahre dauernden Intendanz von Rudolf Meyer, der auch als Regisseur tätig war, brachte man – dem Geist der Zeit entsprechend – vor allem Werke des ausgehenden 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts heraus, die der Gattung „deutsche Oper" zugerechnet worden sind. Neben dem Oeuvre Richard Wagners, das mit *Rienzi* (1940), *Lohengrin* (1941) und *Tannhäuser* (1942) vertreten war, fanden sich auch Opernraritäten auf dem Spielplan,[31] darunter Carl Maria von Webers *Abu Hassan* (23. November 1940), Conradin Kreutzers *Nachtlager von Granada* (23. Februar 1949), Friedrich von Flotows *Martha* (1. März 1941), Engelbert Humperdincks *Königskinder* (9. Dezember 1939) oder Hugo Wolfs *Corregidor* (27. Juni 1943). Von den Richard Strauss-Opern wurden *Elektra* (18. März 1941) und *Ariadne auf Naxos* (18. April 1942) gespielt, als Sommerproduktion wurde *Salome* am 18. Juni 1944 auf der neu adaptierten Kasematten-Bühne am Grazer Schlossberg herausgebracht. Im Zuge der Kriegswirren erfolgte am 1. Dezember 1944 die allgemeine Schließung der österreichischen Theater. Im gleichen Jahr zerstörte ein Bombentreffer den Portikus sowie Teile des Foyers (*siehe Abbildung rechts*).



Unter der provisorischen Leitung von Josef Michl-Bernhard und Günter Eisels konnten nach einer sechsmonatigen Spielpause das Schauspielhaus (9. Mai 1945) und kurz darauf auch das Opernhaus (30. Juni 1945) wieder für den Spielbetrieb geöffnet werden. 1946 übernahm Helmuth Ebbs, ehemals Schauspielregisseur unter der Direktion Theo Modes, für zwei Saisonen die Direktion, bis diese im März 1948 geteilt wurde. Ebbs blieb bis 1950 Schauspieldirektor.

[31] Bei den in klammer genannten Daten handelt es sich um das jeweilige Premierendatum.

Bis 1947 wurde Maximilian Kojetinsky zum stellvertretenden Opernchef ernannt. Danach (bis 1949) wirkten Hans Swarowsky, 1949/50 Meinhard Zallinger-Thurn, 1950 bis 1952 Herbert Albert und 1952 bis 1954 Fritz Zaun in dieser Position. Die Gesamtleitung der Bühnen übernahm 1949/50 als Intendant Alfred Hittig. Als Premierendirigenten wirkten bis 1949 vor allem Ernst Märzendorfer, Walter Goldschmidt, Franz Terlep, Hans Swarowsky und Kojetinsky selbst. Als Produktionen abseits des gängigen Repertoires in dieser Periode seien u.a. genannt Giacomo Meyerbeers Grand Opéra *Die Hugenotten* (13. April 1947, Leitung: Märzendorfer), Benjamin Brittens *Peter Grimes** (9. Juli 1947, Leitung: Kojetinsky), Richard Strauss' *Salome** (15. Juli 1947, Leitung: Karl Böhm), Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* (21. November 1948 unter der Regie André Diehls), Charles Gounods *Margarethe* (21. Dezember 1948) oder Georges Gershwins *Rhapsodie in Blue* unter dem Dirigat von Ernst Märzendorfer (14. Januar 1949).

Nach dem 1950 erfolgten Zusammenschluss des Opernhauses, des Schauspielhauses und des Landestheaters im Rittersaal des Landhauses zu der bis 2004 bestehenden Form der *Vereinigten Bühnen Stadt Graz, Land Steiermark*, kehrte Viktor Pruscha, der 1938 vom NS-Regime seines Amtes enthoben worden war, zum zweiten Mal als Intendant nach Graz zurück und blieb bis 1953. In der dreijährigen Ära Pruscha II wurde ein breites Repertoire der gängigen Opern und Operetten gezeigt, wobei der Schwerpunkt weiterhin auf den Werken des Verismo, den Opern Richard Wagners sowie den bekannteren Opern Giuseppe Verdis (*Ein Maskenball*, *Macbeth*, *Otello*, *La Traviata*, *Der Troubadour*, *Simon Boccanegra*, *Rigoletto*) lag. In die Sparte „neues Musiktheater" fielen u.a. *Herzog Blaubarts Burg* (Béla Bartók) und *Die Nachtigall* und *Petruschka* (Igor Strawinsky) sowie *Carmina Burana* (Carl Orff), *Die neugierigen Frauen* (Ermanno Wolf-Ferrari), *Der Dreispitz* (Manuel de Falla) oder das dramatische Oratorium *Johanna auf dem Scheiterhaufen* (Arthur Honegger).

1954 wurde André Diehl, der bereits 1948 als Oberspielleiter verpflichtet wurde, mit der Direktion des Opernhauses betraut, ab der Saison 1957/58 zusätzlich auch mit der Leitung des Schauspielhauses. Als Intendant der Vereinigten Bühnen wirkte Diehl bis zur Saison 1964/65 und hatte während seiner Amtzeit mit Günter Wich (1959 bis 1961) und Berislav Klobučar, der die Position des Opernchefs bis 1973 innehatte, erste Dirigenten an seiner Seite. André Diehl, selbst Regisseur, Sänger und Schauspieler, nennt in einer 1960 erschienenen Rückschau[32] die Repertoirebildung durch wesentliche Werke des Opernspielplans von Mozart bis Strauss als oberstes Ziel. Er führte alle wichtigen Opern Mozarts und Verdis auf sowie das Hauptwerk Wagners. Die in Zusammenarbeit zwischen Diehl und Klobučar herausgebrachten Wagner-Aufführungen erlangten überregionales Ansehen. Erst der 1987 bis 1989 *Ring des Nibelungen* in der Ära Carl Nemeth (unter der Regie von Christian Pöppelreiter und der musikalischen Leitung Nikša Barezas) sollte sowohl lokal als auch international wieder für Aufsehen sorgen.

Die zweite wichtige Aufgabe sah André Diehl in der Pflege des zeitgenössischen Musiktheaters. Wie stark er sich für dieses Vorhaben einsetzte, beweist die

* Diese Aufführungen fanden auf der Kasemattenbühne am Schlossberg statt.
[32] 10 Jahre Vereinigte Bühnen Stadt Graz – Land Steiermark. Hrsg. Vereinigte Bühnen, Graz 1960.

Anzahl der Ur- und Erstaufführungen[33] während seiner Amtszeit. Zu den wichtigsten zählen u.a. Igor Strawinskys *Geschichte vom Soldaten*, Paul Hindemiths *Mathis der Maler* (beide 1955), Alban Bergs *Wozzeck* (1957), Giuseppe Verdis *Sizilianische Vesper* (1958), Rolf Liebermanns *Schule der Frauen* (1961), Richard Strauss' *Die Liebe der Danae* (1952) oder Claude Debussys *Pelléas et Mélisande* (1964).

In den Jahren 1965 bis 1968 leitete Karl Heinz Haberland die Vereinigten Bühnen. Er stellte sein Spielplankonzept unter das Motto *Der Mensch verändert die Welt – die Welt formt den Menschen* und wählte dazu für jede von insgesamt drei Spielzeiten ein Jahresthema: *Österreich und der Osten*, *Österreich und der Westen* sowie *Österreich und der Süden*. Zudem bereicherte er das Repertoire mit selten gespielten Werken der Opernliteratur, darunter Giuseppe Verdis Jugendwerk *Attila* (18.02.1966), Gaetano Donizettis *Die Favoritin* (30.12.1967) oder Hector Berlioz' *Fausts Verdammung* (16. Juni 1967). Neben dem neu gegründeten *Theater auf der Probebühne* zur Aufführung experimentellen Theaters widmete sich Haberland mit besonderer Vorliebe der Förderung des Nachwuchses und der Ensemblepflege und bespielte zusätzlich vier Spielorte der Stadt mit je einer Produktion (Landhaushof, Schlossbergbühne, Schloss Eggenberg sowie den Burggarten).

Reinhold Schubert, der sich als Regisseur des modernen Musiktheaters einen Namen gemacht hat, übernahm mit der Saison 1968/69 die Leitung der Vereinigten Bühnen und bemühte sich vornehmlich um die Pflege des zeitgenössischen Theaters. In seine Ära fallen die Uraufführungen von Francis Burts *Volpone*, Ernst Kreneks *Karl V.* (beide 1969) und György Ligetis *Aventures & Nouvelles Aventures* oder Rudolf Weishappels *Die Lederköpfe* (1970). Operetten-Neuproduktionen sollten in Abwechslung mit selten gespielten Opern das Spielplanangebot bereichern. Nach der Erstellung und Veröffentlichung eines Kontrollberichtes des Landes Steiermark über die Situation der Vereinigten Bühnen im Herbst 1971 entschloss man sich, den Vertrag mit Reinhold Schubert vorzeitig zu lösen und per 1. April 1972 einen neuen Intendanten mit der Leitung der Bühnen zu betrauen.

Die Wahl fiel schließlich auf Carl Nemeth[34], Leiter des künstlerischen Betriebsbüros der Volksoper Wien seit 1964 unter der Direktion von Albert Moser. Der promovierte Musikwissenschafter[35] Nemeth war 1950 Mitarbeiter der Haydn-Society Inc. unter der Leitung des Herausgebers der Haydn-Gesamtausgabe H. C. Robbins Landon, danach Mitarbeiter am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. 1955 wurde Nemeth zum wissenschaftlichen Sekretär der Franz Schmidt-Gemeinde Wien ernannt und veröffentlichte 1957 die bis heute einzige Biographie des „Meisters nach Brahms und Bruckner".[36] Von 1958 bis 1961 wurde Nemeth zunächst Vertragsangestellter, dann Leiter der Phonothek der österreichischen Nationalbibliothek.

[33] Vgl. dazu ausführlich: Erdmute Tarjan, Oper und Singspiel in Graz, in: Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980. Hrsg. von Rudolf Flotzinger. Graz 1980, S. 293ff.
[34] Curriculum von Carl Nemeth: siehe S. 472.
[35] Carl Nemeth, Josef Forster, Leben und Werk. Diss. (masch), Wien 1949.
[36] Carl Nemeth, Franz Schmidt, Ein Meister nach Brahms und Bruckner. Zürich/Leipzig/Wien 1957.

3.3. *Meine Gelder, deine Gelder*: Vorzeitiger Abgang des Intendanten Reinhold Schubert

Nachdem Berichte des Kontrollamtes der Steirischen Landesregierung bzw. der Stadt Graz dem Theaterausschuss zur Begutachtung vorgelegt worden sind, berichtete die *Kleine Zeitung* am 10. September 1971 von der anstehenden Beurlaubung des Intendanten der Vereinigten Bühnen, Reinhold Schubert. Der Verfasser des Artikels, Karl Hans Haysen, verglich in der *Kleinen Zeitung* den *Bericht über eine Untersuchung der Verhältnisse in den Vereinigten Bühnen im Spieljahr 1970/71* nicht nur aufgrund des Titels mit einem episch-dramatischen Theaterstück von Bertold Brecht, sondern auch wegen der Erregung, die dieser unter den Mitgliedern des Theaterausschusses hervorrief. Ausschlaggebend dafür war der Vorschlag der Regierungen von Stadt und Land, die vorzeitige Beurlaubung Schuberts anzuordnen und den designierten Intendanten Carl Nemeth stellvertretend mit der laufenden Disposition der Bühnen zu betrauen. Details des Kontrollberichts über die Bereiche Personal, Gagen, Gastspiele, Abonnementsystem sowie die allgemeinen Zustände der Vereinigten Bühnen wurden im Rahmen einer Fortsetzungsserie der *Kleinen Zeitung* abgedruckt: Der Intendanz wurde im Wesentlichen zur Last gelegt, bereits in Planung befindliche Produktionen während der Spielzeit umgestoßen und durch andere Stücke ersetzt zu haben. Daraus resultierend mussten bereits abgeschlossene Bühnendienstverträge kostspielig ausbezahlt werden. Als Beispiel für die unausgewogene Disposition wird in dem Bereicht angeführt, dass zwischen dem 15. und 31. Oktober 1970 von vierzehn Aufführungen im Opernhaus sieben Vorstellungen durch andere ausgetauscht und im Schauspielhaus immerhin drei von sechzehn geplanten Produktionen abgeändert wurden.

Neben Zitaten aus dem Kontrollbericht finden sich in den Berichten Forderungen nach „einer neuen Ära“, die die missliche Lage, „in welche das Opernhaus aufgrund inkonsequenter Disposition geraten ist“, verbessern solle. Der damalige Vorstandsobmann der Grazer Theatergemeinschaft, Andreas Berghold, äußerte öffentlich seinen Unmut über eine „völlig missratene Spielplanpolitik“, die beispielsweise für große Besuchergruppen (etwa Schüler) ungünstige Spieltage und -termine vorsehen würde. Dadurch wäre nicht nur die Arbeit, sondern auch die Organisation dieser etwa 350 freiwillige Mitarbeiter zählenden Institution maßgebend beeinträchtigt. Als Konsequenz hätte der allgemeine Besucherschwund auch diesen Verein erfasst, der immer noch „etwa ein Drittel der [gesamten] Theaterbesuche“[37] vermitteln würde. Im Vorfeld der Debatte um die Führung der Bühnen ist auch diese Institution mit der prekären Finanzlage der Bühnen in Verbindung gebracht worden, nachdem gegen sie der Vorwurf erhoben wurde, man hätte interessierten Theaterbesuchern (im Vergleich zu den regulären Eintrittspreisen) ungerechtfertigt hohe Ermäßigungen gewährt.

Die bereits erwähnten, in Serie abgedruckten Auszüge aus dem Kontrollbericht für die Theaterspielzeit 1969/70 brachten laufend neue Einzelheiten über angebliche Fehlplanungen der Theaterleitung.[38] Neben Details zu den Monatsgagen der Direktion, die laut Bericht unmotiviert erhöht worden seien,

[37] Neue Zeit, 11.09.1971
[38] Kleine Zeitung, 11.09.1971, *Meine Gelder, deine Gelder* (Folge 2)

gab die Spielplangestaltung einmal mehr Anlass zu kritischen Anmerkungen. Der Vorwurf über „blamable“ Besucherzahlen wurde seitens des Theaterausschusses mit dem Argument zu entkräften versucht, dass jeder Intendant eine gewisse „Vorbereitungszeit“ brauche, um seine Ideen und Planungen umsetzen zu können. Da Intendant Schubert erst mit 1. September 1968 sein Amt angetreten hatte, wäre eine negative Beurteilung bereits nach der ersten Saison nicht gerechtfertigt. Diese Behauptung wurde wiederum durch die Offenlegung der Spesenzahlungen, die im Zuge der Einarbeitung an den Intendanten ab September 1967 gezahlt wurden, widerlegt. In diesem Zusammenhang mahnte der designierte Verwaltungsdirektor Thomas Tarjan in Form einer schriftlichen Stellungnahme ein, dass diese Informationen lediglich der amtlichen Verwendung und nicht einer gezielten öffentlichen Bloßstellung der Theaterleitung dienen. Dies würde die Arbeit des künftigen Leadingteams erschweren, da Missmut unter den Betroffenen keine gute Ausgangsbasis für eine reibungslose Amtsübernahme und Zusammenarbeit darstellen würde.

Ungeachtet dessen wurde in weiteren Medienberichten der Frage nachgegangen, weshalb die Bühnenleitung beträchtliche Geldbeträge für die Verpflichtung von Gastsängern aufbringen muss, obwohl das Sänger-Ensemble der Oper immerhin zweiunddreißig engagierte Künstler umfasst. Vorschlag der Organe des Kontrollberichtes: der Spielplan muss nach den vorhandenen Ressourcen ausgerichtet und dementsprechend disponiert werden. Sprechen künstlerische Qualitäten gegen diese Maßnahme, müsse man über Sinn und Zweck eines so großen Ensembles diskutieren.[39] Aber auch das Verhältnis zwischen tatsächlichem Einsatz und Honorar des künstlerischen Personals gab Anlass zu genauen Analysen. Man kam zu dem Ergebnis, dass - gemessen an der Zahl der per Vertrag gebundenen Regisseure - jeder durchschnittlich nur mit zwei Inszenierungen pro Saison betraut wurde. Im letzten Teil der Folge „Meine Gelder, deine Gelder“ berichtete die *Kleine Zeitung*[40] über die Stellungnahmen des Theaterausschusses zu grundsätzlichen Fragestellungen der Kontrollämter, wie Bedarf zweier Theater in einer vergleichsweise kleinen Stadt, Möglichkeit eines Dreisparten-Theaters in nur einem Haus, angemessene Anzahl der zu verpflichtenden Gäste im Vergleich zu dem bestehenden Ensembles sowie interne Rationalisierungsmaßnahmen (wie z.B. in den Sparten Technik, Lohnverrechnung, Buchhaltung, sowie ein transparentes Lohn- und Gehaltsschema).

[39] Kleine Zeitung, 12.09.1971, *Meine Gelder, deine Gelder* (Folge 3)
[40] Kleine Zeitung, 20.09.1971, *Meine Gelder, deine Gelder* (Folge 6)

Zielorientiert und mit eiserner Disziplin versuchte der designierte Intendant Carl Nemeth für seine Spielplanvorhaben Subventionen zu beschaffen – kein leichtes Unterfangen, wie der Grazer Karikaturist und Maler Gottfried Pils ironisch beobachtete.

3.4. *Mehr als nur Testamentsvollstrecker*: Pläne des designierten Intendanten Carl Nemeth

Reinhold Schuberts offizielles Ansuchen[41] um vorzeitige Entlassung aus dem Vertrag aufgrund eines beabsichtigten Wechsels in die Musikabteilung des Westdeutschen Rundfunks Köln war Gegenstand der Sitzung des „Neunerausschusses" (einer kleineren Untergruppe des Theaterausschusses) am Mittwoch, dem 15. September 1971, zu der auch der designierte Intendant Carl Nemeth geladen wurde. Die endgültigen Beweggründe Schuberts, das Amt frühzeitig niederzulegen, wurden in den Medien nicht offen gelegt. Es ist jedoch aus heutiger Sicht anzunehmen, dass Schubert aufgrund allgemeiner politischer und medialer Bedrängnis merken musste, seine künstlerischen Vorhaben nicht nach seinen ursprünglichen Vorstellungen umsetzen zu können. Nach konsequent-kritischer Beobachtung der Besucher- und Einnahmenzahlen durch die zuständigen Kontrollorgane wuchs in der Folge auch der Druck auf die Opernleitung. Dies dürfte Schubert dazu bewogen haben, ernsthaft über eine Rückkehr nach Deutschland nachzudenken und nach einem neuen Betätigungsfeld Ausschau zu halten.

Deshalb diskutierte man im Rahmen der Sitzung des Neunerausschusses die Frage, ob Nemeth vorzeitig (also bereits mit 1. April 1972) die Leitung der Grazer Bühnen übernehmen sollte. Nemeth beantwortete diese Anfrage grundsätzlich positiv, machte die endgültige Zusage aber von der Zustimmung seines damaligen Chefs, des Volksoperndirektors Albert Moser, sowie des Einverständnisses des Generalsekretärs der Österreichischen Bundestheater, Robert Jungbluth, abhängig. Gleichzeitig erklärte Nemeth auf Anfrage der *Kleinen Zeitung*, das Amt auch deswegen vorzeitig antreten zu wollen, um Reinhold Schubert die Übersiedelung nach Deutschland zu erleichtern und den Rest der Spielzeit „nur als Testamentvollstrecker" in Graz arbeiten zu wollen.

Im Zuge der Gespräche um die vorzeitige Ernennung führte Emil Breisach am 15. Januar 1971 ein *Radio-Interview* mit dem designierten Intendanten, um mit ihm über dessen Pläne für Graz zu sprechen. Auf die Frage nach einem konkreten Spielplan meinte Nemeth:

> *„Ich bin bereit, den Spielplan für 1972 vorzulegen. Mir schwebt ein Spielplan vor, der sich nicht nur auf das erste Jahr meiner Intendanz beschränken soll, sondern auch der Spielplan 1972/73 soll sich originär in die 2. und 3. Saison hineinentwickeln.*"

Erfolgte die Spielplangestaltung in erster Linie nach eigenen Vorstellungen oder nach den personellen Möglichkeiten zum Zeitpunkt der Übernahme?

> *„Es wird so aussehen, dass der Repertoirestock, der das Publikum ansprechen soll, ausgebaut werden soll. Ich möchte das Repertoire der Oper nach Gattungen gestalten, dh. ich habe vor, das Werk von Richard Wagner kontinuierlicher zu pflegen, intensiver aber die italienische gängige Oper, und ich möchte jedes Jahr eine große italienische Oper im Wege einer Produktion anbieten, mit einem*

[41] Kleine Zeitung, 16.09.1971, Artikel *Schubert vorzeitig beurlaubt*.

Dirigenten, der die Vorstellung 10 Mal mit dem gleichen Ensemble in der Hand behält. Das wird so aussehen: Man wird diese Vorstellung sechs Mal spielen, dann wird man sie liegen lassen und im späten Frühjahr in der gleichen Anzahl wieder geben. Es wird dazu einmal im Jahr vielleicht die gemäßigte Moderne als Experiment auftreten, wie es in Graz gut angekommen ist - weil ich der Meinung bin, dass man nicht unbedingt, wenn man eine Position neu übernimmt, ein großer Erfinder am Theater sein soll oder gar das Theaterspielen erfinden soll."

Auch die Operette ist ein beliebter und notwendiger Bestandteil eines Mehrsparten-Theaters wie jenes in Graz. Nemeth setzte sich daher zum Ziel, die Gattung nicht neu beleben, sondern durch entsprechende Ausstattung und adäquate Besetzung stilgerecht präsentieren zu wollen:

„In der Operette kann man nicht neu ansetzten. Aber ich glaube, dass die ca. 16 Operetten von Johann Strauß bis Franz Lehár genügen und man diese in einem Intervall von 5 Jahren neu inszenieren soll. Ich möchte ca. 3 Operetten optimal ausstatten und auch optimal besetzen. Man kann ja heute, um die Operette am Leben zu erhalten, sie nur von der Optik und vom echten Gesang her spielen und von der Ausstattung in einem teuren Rahmen ablaufen lassen."

Natürlich galt das allgemeine Interesse auch der künftigen Gestaltung der spielfreien Tage, die sich in den vorhergehenden Saisonen negativ auf die Besucherzahlen und somit auf die Einnahmen ausgewirkt haben. Ausschlaggebend dafür war auch die gesetzliche Verordnung der allgemeinen Verkürzung der Arbeitszeit, mit der der designierte Intendant unmittelbar konfrontiert wurde:

„Mit der Verkürzung der Arbeitszeit wird man zurande kommen müssen. Das bedeutet, dass wahrscheinlich an zwei Tagen pro Woche das Haus geschlossen werden muss, und zwar hintereinander. Das ist gar kein großes Novum in Graz. Es soll nicht so sein, das man einen Monatsspielplan vor sich hat, wo die Hälfte des Monats das Publikum ausgesperrt wird und je öfter man schließt, das Publikum immer mehr wegdrängt … es kommt ja dann, um es ganz kalt zu sagen, dazu, dass es heißt ‚Dort ist doch immer zu, wann sollen wir denn da hingehen?' Es bleiben ja – wenn wir zwei Mal in der Woche schließen – in einer Saison, die Anfang Oktober beginnt und Ende Juni endet, 180 Theaterabende zur Verfügung und diese möchte ich auf ca. 80 Operettenabende und ca. 100 Opernabende aufteilen."[42]

Über die wichtigsten „Nah- und Fernziele" des designierten Intendanten Carl Nemeth berichtete auch die Wiener *Arbeiter Zeitung*.[43] Neben der Konstitution eines vielschichtigen Repertoires ließ Nemeth verlauten, verstärkt mit den

[42] Radio-Interview mit Emil Breisach, gesendet am 15.01.1971 auf *Österreich Regional.*
[43] Arbeiterzeitung Wien, 21.09.1971

Publikumsorganisationen zusammenarbeiten und die Schauspielplanung „relativ stark“ verselbstständigen zu wollen. Bis zum Amtsantritt würde er aber der Volksoper als Leiter des künstlerischen Betriebsbüros erhalten bleiben, werde jedoch bereits im Vorfeld die Gestaltung eines Grundrisses für einen Dreijahresspielplan in Angriff nehmen. Zunächst wollte der designierte Intendant den „Besucherschwund in den Griff bekommen“ und zu diesem Zweck eine effiziente Spielplanstruktur ohne „Stadttheatercharakter“ aufbauen. Um theatermüde gewordene Publikumsschichten aufs Neue ansprechen und begeistern zu können, wollte Nemeth nicht nur die Ressourcen des Opernhauses in optimierter Form einsetzen, sondern darüber hinaus sogar ausbauen. Konkret soll dies durch eine Aufstockung von Ballett und Chor geschehen, um eine Auffrischung des Repertoires durch Neuinszenierungen bewerkstelligen zu können. Nemeth nahm sich auch des Problems der „Abstecherverpflichtung“[44] der Vereinigten Bühnen an, um nicht, wie im Laufe der Jahre zur Routine geworden, bis zu achtzig Gastspiele in verschiedene Orte der Steiermark pro Jahr durchführen zu müssen. Im Rahmen einer Pressekonferenz am 18. Mai 1972, die von einem Opernbesucher auf Tonband mitgeschnitten wurde, nahm Nemeth dazu wie folgt Stellung:

> *„Mit einem großen Stück, das man auf ein Sacktuch zuschneidet, kann und darf man nirgends hinfahren. Sie können niemandem eine Madame Butterfly mit einem halben Kontrabass zumuten. Und wenn Sie vier mitnehmen wollen, passen diese gar nicht in den Orchestergraben der Provinz-Bühne. Also was muss man machen: Wie immer in Österreich einen Kompromiss. Man wird Stücke finden müssen (vielleicht ein Lustspiel), die man für den Ort der zu bespielenden Bühne adaptiert. Aber: Es sollen keine Monsterstücke sein. Die Schwierigkeit liegt ja nämlich auch auf der psychologischen Seite. Es sei niemandem nahe getreten, und bitte - ich erwarte auch Leserbriefe, oder Zuschriften zu dem, was ich jetzt sage: Es ist für einen prominenten Mann oder eine prominente Dame im Ort X natürlich ein Ereignis, wenn sie sich am Abend in voller Rüstung und Montur ins Theater begeben kann. Wenn jede honorige Familie nach Graz anreist, wird sie vielleicht nicht von allen im Theater Anwesenden erkannt. Ich werde mich daher bemühen, von der künstlerischen Seite die Abstecher so auszustatten, dass es noch künstlerisch vertretbar ist.*“

Als Gegenzug muss ab der Saison 1972/73, in der sieben Opern-, vier Operettenpremieren sowie zwölf Schauspielaufführungen stattfinden sollen, der umgekehrte Weg gegangen und auswärtiges Publikum für das Grazer Operngeschehen gewonnen werden.

Knapp zwei Monate nach seiner Ernennung zum Intendanten der Bühnen Graz wurde Carl Nemeth von den Grazer Kulturredakteuren Wolfgang Arnold (*Tagespost*), Johannes Frankfurter (*Neue Zeit*) und Peter Vujica (*Kleine Zeitung*) dazu eingeladen, sich ins „Kreuzverhör“ nehmen zu lassen, wie das neu gegründete Diskussionsforum unter dem Vorsitz Emil Breisachs bezeichnet wurde. Statt einleitende Statements abzugeben, ging man sogleich „in medias

[44] Die Vereinigten Bühnen waren verpflichtet, eine vorgegebene Anzahl von Vorstellungen im Rahmen von Abstechern an verschiedenen Orten der Steiermark zu zeigten.

res“, wie H. Hösele in der *Tagespost* vom 11. November berichtete. Wer allerdings im Hörsaal der Alten Technischen Universität eine konfrontationsgeladene Diskussionsrunde erwartete, wurde im Laufe der Veranstaltung enttäuscht und musste zu sich selbst – wie der Redakteur Hans Fenz bemerkt hat – „Ja, Schnecken“ sagen. Das Gespräch bot nämlich vielmehr die Gelegenheit „eines gegenseitigen Kennenlernens“, das sich im Zuge eines Frage-Antwort-Spiels ergeben hat. Wie in der *Neuen Zeit* charakterisiert, erwies sich Nemeth als „schlagfertig, sparsam in den konkreten Informationen, loyal gegenüber Kollegen, etwas gereizt gegenüber jüngeren Diskutanten, sattelfest in Opernplänen und etwas neben den Vorstellungen das Schauspielhaus betreffend stehend“. Auf die Frage, ob aufgrund des vorzeitigen Abganges von Intendant Schubert mit Änderungen in der Spielplangestaltung zu rechnen wäre, beruhigte Nemeth, dass er bereits feststehende Planungen nur beschränkt modifizieren wolle. Die für April 1972 angesetzte Oper *Martha* von Friedrich von Flotow werde wie vorgesehen stattfinden, eine für Mai desselben Jahres angesetzte Neuproduktion der Richard Strauss-Oper *Die Frau ohne Schatten* wäre jedoch aufgrund einer gleichzeitigen Verpflichtung des Dirigenten Berislav Klobučar in Wien nicht gewährleistet.

Carl Nemeth wurde von führenden Grazer Kulturredakteuren ins Kreuzverhör genommen – und dabei von Gottfried Pils gezeichnet.

Die künftige Spielplangestaltung betreffend versprach Nemeth Stringenz sowie Einhaltung eines Dreijahres-Spielplans, der vor allem die Pflege der großen Italienischen Oper vorsieht. Darüber hinaus schlug der designierte Intendant vor, innerbetriebliche Reformen umzusetzen und sprach als konkretes Beispiel die Werkstätten an, bei denen „furchtbare Zustände" zu bemerken sind, wobei das dort beschäftigte Personal – zumindest „zum großen Teil in Ordnung" wäre. Diese Aussage relativierte Nemeth nach kritischen Reaktionen in Form einer Richtigstellung in der *Kleinen Zeitung*. Er habe nicht das Personal kritisieren sondern lediglich die Leitung der Werkstätten an notwendige Verbesserungen erinnern wollen. Den vorzeitigen Amtsantritt betreffend meinte Nemeth, bereits ab 1. April 1972 „Hals über Kopf auf diesen Posten zu eilen", was für den designierten Intendanten jedoch noch lange kein „Himmelfahrtskommando" bedeutet, auch wenn dieser sich auf einen „angesägten" Sessel niederlassen werde. Denn schließlich habe er keine optimalen Bedingungen zum Zeitpunkt der Übernahme vorgefunden. Die Bühnen spielten ja nur 17% ihres gesamten Budgets ein. Zum Zwecke der Budgetsanierung und zur Steigerung der Einspielergebnisse hat Nemeth ein neues Abonnementsystem ausgearbeitet, das die „Vorherrschaft" der bis dahin installierten Publikumsinstitutionen abschwächen und „auf einen Nenner bringen" werde. Als nicht minder „schwierig", so Nemeth, werde es einerseits sein, allen Wünschen des Publikums, der Presse und der Theatererhalter gleichermaßen gerecht zu werden sowie anderseits mehr Besucher „in unsere Theater zu bringen".

Carl Nemeth in Vertragsverhandlungen mit
Landesrat Dr. Klauser (li.), Grazer Rathaus 1971.

Für die Interimszeit bis Herbst 1972 hat Nemeth teilweise noch die Planung seines Vorgängers übernommen, jedoch so manchen Vertrag „leicht modifiziert" und sich bereits Gedanken über den aktuellen Spielplan gemacht. Was dem Intendanten besonders wichtig erschien, war, neben theaterüblichen, langfristigen Detailplanungen die Ablöse des „patriarchalischen Intendantensystems" durch ein zeitgemäßes Management in Teamarbeit, das auch Verbesserungen der internen Organisation mit sich bringen wird.

3.5. *Schubert geht, Nemeth kommt*[45]: Der Amtsantritt

Reinhold Schuberts Nachfolger, der „mit heutigem Tag sein Amt antritt, wird zu beweisen haben, ob jene 3 Kriterien ausreichen", die ein Intendant für Graz zu erfüllen habe: Er muss „Österreicher sein, bereits direktionale Erfahrung besitzen und nicht selbst inszenieren" wollen, forderte eine Grazer Tageszeitung. Zudem hat sich Nemeth eine bessere Ausgangsposition geschaffen, da es ihm gelungen ist, „den so peinlich abgehalfterten [Regisseur] Fritz Zecha und [den neuen Oberspielleiter] Rudolf Kautek, dessen Schubert verlustig gegangen war", wieder an das Haus zu binden. Im Rahmen einer Pressekonferenz im Hotel Steirerhof am 7. April 1972 gab der designierte Intendant Carl Nemeth seine Pläne für die verbleibende Spielzeit (April bis Juni 1972) bekannt: Am 29. April hat die Operette *Ein Walzertraum* von Oscar Straus Premiere (Inszenierung: Willi Popp; musikalische Leitung: Walter Goldschmidt), Franz Lehárs Erfolgsstück *Die Lustige Witwe* wird mit den Solisten Marjana Irosch als Hanna Glawari und Eberhard Wächter als Danilo wieder aufgenommen.

In der Sparte „Oper" war eine Neueinstudierung von Giacomo Puccinis Oper *Tosca* vorgesehen. Die musikalische Leitung sollte Berisalav Klobučar übernehmen, die Titelpartien bestreiten Roberta Knie als Tosca, der US-Amerikaner und Met-Tenor Berry Morell als Cavaradossi sowie Eberhard Wächter als Scarpia. Am 4. Juni hatte, anstelle der von Reinhold Schubert ursprünglich geplanten Richard Strauss-Oper *Die Frau ohne Schatten*, Wolfgang Amadeus Wolfgang Mozarts Opera seria *Titus* (*La clemenza di Tito*) in deutscher Sprache unter der Leitung des Mozart-Spezialisten Ernst Märzendorfer Premiere. Ende Juni soll Richard Strauss' *Der Rosenkavalier* mit Publikumsliebling Oskar Czerwenka als Baron Ochs auf Lerchenau gezeigt werden. Mit einer Vorstellung des Musicals *Kiss me, Kate* endet Saison 1971/72 am 1. Juli.[46]

„Alle Jahre wieder erwacht das Interesse der theaterfreudigen Grazer", lautet der erste Satz einer Reportage anlässlich der Saisoneröffnung der Grazer Oper im September 1972. Diesmal schien das Interesse aber nicht nur unter heimischen sondern auch unter den überregional tätigen Kulturjournalisten groß gewesen zu sein: Den Anlass dazu gab der Saisonauftakt unter dem neuen Intendanten Carl Nemeth, an dessen Seite der vom Operettenbuffo („immer noch ein famoser Eisenstein[47]") zum Verwaltungsdirektor avancierte Thomas Tarjan als Partner fungierte.

Nachdem es gelungen war, neu aufgenommenen Repertoirevorstellungen einerseits durch geschickte szenische Retuschen, anderseits durch die Verpflichtung junger, aber bereits erfahrener Sängerpersönlichkeiten neuen Schliff zu verleihen und die Einnahmen in dieser Zeit zu steigern, fiel die Bilanz der „Pilotphase" April bis Juni 1972 durchaus positiv aus. Die Inszenierung der bis dahin kaum rezipierten Mozart-Oper *Titus* durch Hans Hartleb unter der penibel-umsichtigen Leitung von Erst Märzendorfer erregte ebenso großes Aufsehen wie die Interpretation der Puccini-Tenorpartien Cavaradossi und

[45] Tagespost, 1. April 1972
[46] Neue Zeit, 8. April 1972, *Nemeths Testamentvollstreckung*
[47] Kurier, 19. Oktober 1972

Rudolfo durch Berry Morell. Er war ein international gefeierter Sänger, „der einfach und natürlich geblieben ist, ernsthaft seiner Kunst dient und sozusagen als Draufgabe Humor und gute Laune besitzt sowie im Privatleben der gelungenen Mischung von kräftigem Sportidol und vitalem Charmeur nahe kommt.“[48] In einer Neuinszenierung von Georges Bizets *Carmen* (unter der Leitung von Miltiades Caridis) durch den ehemaligen Oberspielleiter der Wiener Staatsoper, Paul Hager, brillierte die neu engagierte, dramatische Mezzosopanistin Gertraud Eckert, die auch als Azucena in der Wiederaufnahme Verdis *Il Trovatore* große Erfolge errungen hat. Am 29. April 1972 fand die erfolgreiche Premiere der Operette *Ein Walzertraum* des von Oscar Straus statt. Inszeniert hat der Grazer Publikumsliebling und Komiker Willi Popp, die musikalische Leitung übernahm Walter Goldschmidt. In den Hauptrollen waren Josef Kepplinger (Fürst), Sigrid Martikke (Prinzessin Helene), Willy Popp (Graf Lothar) und Wolfgang Siesz als Leutnant Niki zu sehen. Olga Voll spielte die Friederike, Else Kalista die Franzl Steingruber und als (einziger) Gast Hedy Fassler die Tschinellen-Fifi.

Carl Nemeth zur Zeit seines Amtsantritts im Herbst 1972.

Intendant Nemeths vorzeitiger Amtsantritt war also geglückt. Durch geschickte Retuschen in der Spielplan-Politik seines Vorgängers Reinhold Schubert konnte das Interesse an der Oper geweckt und die Besucherzahlen gesteigert werden.

[48] siehe dazu: Interview Südost-Tagespost, 11.11.1972

4. Belcanto-Renaissance und italienisches Repertoire

4.1. Vincenzo Bellini

... Nemeth hat seine erste Schlacht gewonnen:[1]

Vincenzo Bellini

I PURITANI

Oper in drei Akten (fünf Bildern)
in italienischer Sprache

Grazer Erstaufführung

06.10.1972

Musikalische Leitung	Argeo Quadri
Inszenierung	André Diehl
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ronny Reiter
Einstudierung der Chöre	Ernst Rosenberger
Lord Valton, Generalgouverneur	Jaroslav Stajnc
Sir Giorgio, sein Bruder	Thomas O'Leary
Lord Arturo Talbot, Mitglied der Stuarts	Vittorio Terranova
Sir Riccardo Forth, Hauptmann, Puritaner	Ferdinand Radovan
Sir Bruno Robertson, Puritaner	Erich Seitter
Enrichetta di Francia	Linda Trotter
Elvira, Tochter Lord Valtons	Milena Dal Piva
Ein Bote des Parlaments	Nikolaus Hufnagl
Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Studienleitung	Walter Breitner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

[1] Kurier, 10.10.1972

Intendant Carl Nemeth ließ sich auf ein riskantes Experiment ein, als er seine Direktionszeit mit Vincenzo Bellinis bis heute selten aufgeführter Oper *I Puritani* von Vincenzo Bellini eröffnen ließ. Der Realisierung des seit der Wiener Erstaufführung am „kaiserlich-königlichen Hoftheater nächst dem Kärntnertor“ am 26. April 1836 in Österreich nicht mehr gespielten Werkes begegnete man zunächst mit großer Skepsis. Zu den wohl prominentesten Skeptikern gehörte Marcel Prawy, ehemaliger Chefdramaturg und Nemeths Direktionskollege an der Wiener Volksoper.

Im Rahmen eines Gesprächs mit dem Verfasser dieser Arbeit im Jahr 2001 erinnerte sich Marcel Prawy an die „Stunde Null der Ära Nemeth“ und beschrieb die Diskussionen zur Realisation von *I Puritani* folgendermaßen:

> *„Als er* (Nemeth) *mir erzählte, er sei zum Leiter der Grazer Oper berufen worden und wolle mit der Oper ‚I Puritani' von Bellini beginnen, da widersprach ich: ‚Carl, das ist doch eine Schnapsidee! Eröffne mit einer Lieblingsoper des breiten Publikums, etwa Aida, Meistersinger, Zauberflöte, Rosenkavalier, und hebe die Risiko-Produktionen für später auf!'*
> *Da hatte ich aber Carls Pioniergeist wirklich unterschätzt. Wie ein Missionar wollte er Ohren und Augen des Publikums für ein kaum gepflegtes Repertoire öffnen, für die weniger bekannten Werke der Belcanto-Komponisten Bellini, Donizetti, Rossini und Zeitgenossen Verdis, wie Boito und Ponchielli.“*

Trotz aller Skepsis hielt Nemeth an seinen Plänen fest und machte sich mit Prawy nach Rom auf, um am 29. März 1971 einer Vorstellung von *I Puritani* am Teatro dell'opera Roma beizuwohnen (Regie: Sandro Sequi, Dirigent: Armando La Rosa Parodi). Die Sängerbesetzung bot internationales Format: Alfredo Colella (Lord Valton), Paolo Washington (Sir Giorgio), Cornell Mac Neill (Sir Riccardo), Mario Ferrara (Sir Bruno). Als Interpreten der Hauptpartien waren Mirella Freni (Elvira) und Luciano Pavarotti[2] (Lord Arturo) vorgesehen. Letztgenannter Künstler sagte allerdings in letzter Minute ab und wurde durch den nicht minder bekannten Tenor Salvatore Fisichella ersetzt. Es war eine musikalisch beeindruckende Vorstellung. Marcel Prawy hielt trotzdem an seinen Bedenken fest, aber Nemeth wurde in seiner „Vision“ gestärkt.

Am 6. Oktober 1972 ging die Premiere von *I Puritani* in Graz über die Bühne. „Kein Zweifel, die Sehnsucht nach den *Puritanern* stillend, hat Nemeth das Grazer Musiktheater auf ein Niveau gestemmt, das es nur in den allerbesten Zeiten der Ära [André] Diehl einmal gehabt hat und von dem es in den letzten Jahren zur Unerheblichkeit und Vermeidbarkeit einer lächerlichen Provinzoper abgesunken war“, lautete ein Resümee nach der *Puritani*-Premiere.[3] Dass diese Grazer Erstaufführung nach der sachkundigen Einstudierung des Werkes durch den Belcanto-Spezialisten Argeo Quadri und wegen der stimmlichen Potenz der Gesangsolisten zu einem überregional gefeierten Ereignis wurde, bestätigt nicht zuletzt ein Live-Mitschnitt der Premiere. In den Hauptpartien gefielen besonders Milena Dal Piva als Elvira und Vittorio Terranova als Lord Arturo

[2] Luciano Pavarotti gastierte 17 Jahre später an der Grazer Oper im Rahmen eines Gala-Abends am 9. Mai 1988.
[3] Kleine Zeitung, 08.10.1972

Talbot, dessen makellose und höhensichere Stimmführung dieser anspruchsvollen Partie vollends entsprochen hat. Die Charakterisierung „Tenorino mit blasser Ministimme“ entbehrte ebenso jeglicher Grundlage wie der Vergleich der Protagonisten mit Joan Sutherland und Alfredo Kraus.[4] In den weiteren Rollen waren Jaroslav Stajnc (Lord Valton), Thomas O'Leary (Sir Giorgio) und Ferdinand Radovan (Sir Riccardo) erfolgreich. Weiters waren Linda Trotter, Erich Seitter sowie Nikolaus Hufnagl zu hören.

Ferdinand Radovan, Erich Seitter, Vittorio Terranova, Milena Dal Piva und Thomas O'Leary 1972 (v.l.).

Der ehemalige Intendant des Hauses, André Diehl, zeichnete für die (für manche zu werkgetreue und „statische“) Inszenierung verantwortlich: Im Verbindung mit einem „märchenhaft-realistischen“ Bühnenbild von Wolfram Skalicki und Kostümen von Ronny Reiter entstand eine Produktion „ohne tiefgründige Interpretation“, in deren Mittelpunkt nur die Musik stehen sollte. Diese Tatsache verleitete einen Kritiker[5] zu der (provozierenden) Behauptung, Diehl hätte für sein Konzept nur in „Opas Mottenkiste“ gegriffen und den Protagonisten ein „szenisches Vokabular“ mitgegeben, das man an „zwei Händen“ hätte ablesen können. Vielmehr ging man mit der Prämisse an das Werk heran, anstelle einer Neudeutung des Stoffes ein „realistisch-statisches“ Konzept auszuarbeiten In Anbetracht der Tatsache, ein völlig unbekanntes Werk nach 136 Jahren wieder auf die Bühne zu bringen, scheint dies der einzig mögliche und sinnvollste Weg gewesen zu sein.

Die Produktion war vor allem ein „vokales Fest“, wie man nach der Premiere berichtete. Während einerseits am „Einstandsabend der Ära Nemeth [...] einfach alles“ stimmte, wurde andererseits auch äußerst widersprüchlich geurteilt: Man betitelte mit „Farblose Grazer Opernpremiere“ oder „Es war kein Fest der Stimmen“. Die schulmeisterliche Feststellung, „große Oper braucht große Sänger“, stammte von dem für seine scharfen Kritiken bekannten Karl Löbl,[6] der einen Vergleich mit der zur gleichen Zeit an der Wiener Staatsoper herausgebrachten Premiere von Mozarts *Don Giovanni* anstellte, den Franco Zeffirelli mit allem erdenklichen „Prunk und technischem Raffinement“ inszenierte, wofür die damalige Direktion des Hauses am Ring laut Bericht summa summarum drei Millionen Schilling (220.000 Euro) ausgegeben haben soll. Eine Summe, mit der man am Grazer Operhaus zu dieser Zeit etwa elf Premieren finanzieren musste.

[4] Kurier, 22.10.1972
[5] Neue Zeit, 08.10.1972
[6] Kurier, 22.10.1972

Ferdinand Radovan und Thomas O'Leary.

„Beide Extreme erwiesen sich als nicht theatergerecht und zeitgemäß, denn Verschwendung und Geiz" wären gleichermaßen nicht wünschenswert, wie Karl Löbl feststellte. Dies veranlasste ihn zu der Fragestellung, ob die Grazer Oper auf die Umsetzung der *Puritani* verzichten hätte sollen. Seine Antwort: „Gemessen am Stück: Ja, gemessen am möglichen: Nein".

Mit der Realisierung von *I Puritani* wurde in Zusammenhang mit den Wiederbelebungsversuchen der Historienopern der Vor-Verdi-Zeit, die bis dahin vor allem in Italien unternommen wurden und fast ausschließlich das Oeuvre Gaetano Donizettis betrafen, ein nachhaltig wichtiges Zeichen in Österreich gesetzt. Es ist der Versuch geglückt, das ungemein kräftige Potential der Bellinischen Musik in Erinnerung zu rufen und wieder auf der Opernbühne zu etablieren. In seinem einführenden Aufsatz im Programmheft der Grazer Produktion verweist Marcel Prawy auf den damaligen Stand der Bellini-Rezeption und bringt das Wesentliche auf den Punkt:

> *„Alle Opernfreunde danken der Grazer Oper dafür, dass sie dieses Werk auch in Österreich hören können* [...]. *Kann die mutige Grazer Initiative zu einem Comeback des Genres führen? Die Große Oper steht heute nämlich weder bei den Direktoren noch bei der zünftigen Wertung hoch im Kurs. Trifft sie der Vorwurf, sie sei unzeitgemäß, zu Recht? Wir dürfen uns nicht einbilden, es habe uns eine Vorwärtsentwicklung von ‚Opas Familientheater' entfernt. Im Gegenteil: Dieses Genre wandte sich an ein Publikum, dessen allgemeiner Bildungsdurchschnitt höher lag als der heutige* [...]. *Für I Puritani müssen wir etwas vom Kampf des Lord-Protektors Oliver Cromwell gegen die Stuart-Dynastie im 17. Jahrhundert gelesen haben* [...]. *Die Arien sind kühne Meisterwerke des Theaters* [...]. *Und wenn Bellinis weit ausschweifende Melodien in den Regionen über dem hohen C elegisch von Liebe und Tod singen, dann gelingt ihnen das, was Vincenzillo aus Catania selbst als Ideal vorschwebte: far piangere cantando (durch Gesang zum Weinen bringen).*"[7]

Wenn sich auch heute noch vereinzelt Vorurteile gegenüber der Behandlung des Orchesterapparates der Belcanto-Opern erheben, die behaupten, dieser wäre zu banal und undramatisch, so erfreuen sich die Opern Bellinis zunehmend großer Beliebtheit und werden an ersten Opernhäusern der Welt gezeigt. In jüngerer Zeit wurden auch an der Wiener Staatsoper *I Puritani* und *La Sonnambula* herausgebracht –allerdings erst drei Jahrzehnte nach Graz.

[7] Marcel Prawy, Einführungstext im Programmheft zur Premiere *I Puritani*, 6. Oktober 1972

... Kunstblumen, die zu duften beginnen:[8]

Vincenzo Bellini

LA SONNAMBULA

Oper in zwei Akten (vier Bildern)
(in italienischer Sprache)

23.02.1975

Musikalische Leitung	Argeo Quadri
Inszenierung	Alfred Wopmann
Ausstattung	Jean-Pierre Ponnelle
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Graf Rodolfo	Giovanni Gusmeroli
Teresa, Müllerin	Linda Heimall
Amina, ihre Pflegetochter	Sona Ghazarian
Elvino, reicher junger Bauer	Adolf Dallapozza
Lisa, Wirtin	Patricia Barham
Alessio, ihr Liebhaber	Günter Lackner
Ein Notar	Jakob Glashüttner
Regieassistenz	Uta Werner, Wolfgang Biedermann
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

[8] Karl Löbl, Kurier, 25.02.1975

Die Kombination von Effekt, Natürlichkeit und Ausdruck ist es, die Bellini in seiner Oper *La Sonnambula* auf unvergleichliche Weise in Musik umzusetzen vermochte. Ähnlich wie in seinem darauf folgenden Werk *Norma* stehen menschliche Gefühle im Vordergrund Bellinischer Ausdruckskraft, im Falle der *Sonnambula* in Kombination mit dem damals weit verbreiteten, gesellschaftlichen Phänomenen des Schlafwandelns. Man nahm lange Zeit an, dass es sich dabei um die Umsetzung von Traumerlebnissen in Motorik handle, jedoch wird dieser Zustand heute als eine besondere Art des Wachseins charakterisiert, nämlich als ein Zustand, in dem die Wahrnehmung der Umgebung zwar deutlich reduziert ist, aber trotzdem komplexe Handlungen durchgeführt werden können. In der Romantik sah man darin Natürlichkeit und Entfaltung der menschlichen Kräfte, die die göttliche Natur des Individuums zum Vorschein bringen würden. An der Grazer Oper brachte man zweieinhalb Jahre nach *I Puritani* Bellinis *La Sonnambula* heraus, die 1835 im Ständischen Theater am Freiheitsplatz „mit ungeheurem Erfolg“[9] zum ersten Mal gespielt wurde. 1911 zeigte man die Oper erstmals im neuen Stadttheater.

Sona Ghazarian als Amina und Adolf Dallapozza als Elvino in einer in jeder Hinsicht gelungenen und daher bejubelten Produktion von Vincenzo Bellinis La Sonnambula *1975.*

Obwohl ansprechende Chorszenen den idyllisch-pastoralen Charakter der Oper umso reizvoller erscheinen lassen, liegt die Essenz des Werkes aber vor allem in den Arien mit ihrer lyrisch-kantablen Melodik, deren musikdramatische Anlage so „entschieden wie in keiner anderen Oper Bellinis triumphiert“[10]. Um diese Melodik auf der Bühne entsprechend umsetzen zu können, braucht man Sänger, wie der Dirigent Argeo Quadri in einem Interview Otto Kolleritsch (*Kronen Zeitung*) am 12. Februar 1975 erklärte,

> *„die eine große Stimme, funktionierende Technik und sehr viel Seele haben, um die enorme Ausdrucksintensität der Melodik Bellinis auszuschöpfen und die natürliche Form der Deklamation aus den Rezitativen hervorzubringen. Auch wenn der Orchestersatz simpel*

[9] Erdmute Tarjan, Oper und Singspiel in Graz, in: Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980. Hrsg. von Rudolf Flotzinger. Graz 1980, S.285.
[10] Werner Öhlmann, Oper in vier Jahrhunderten. Stuttgart/Zürich 1984, S. 452.

aussieht, so ist es sehr schwierig und äußerst wichtig für eine geschlossene Durchgestaltung, das Orchester nicht bloß begleiten zu lassen, sondern in den Deklamationsfluss organisch einzubinden."

Quadri charakterisiert die Musik als ein „Pastell mit innerer Emotion" und charakterisiert den reizvoll gestalteten Orchesterpart Bellinis aufgrund seiner Transparenz als „Lyrik im Schubertschen Sinne", die er mit dem Grazer Philharmonischen Orchester entsprechend umsetzen konnte. Obwohl Quadri größten Wert auf eine möglichst authentische Interpretation legte, verstand er es auf unvergleichliche Art, Agogik, Dynamik und Ausdruckskraft der Musik ebenso zur Geltung, wie die – wie er sie selbst bezeichnet hatte – „ungeschriebene" Musik zum Klingen zu bringen. Dazu gehört auch die bis heute viel diskutierte Frage der Hochtöne, die „der Komponist nie geschrieben" hat, aber der Oper eine „besondere Brillanz verleihen" würde, gegen die er sich nicht verwehren würde.

In der Titelpartie gefiel die junge Sopranistin Sona Ghazarian, die der Partie der Amina nicht nur optisch, sondern auch stimmlich ideal entsprochen hat. Dies schien vor allem an ihrem Vorsatz zu liegen, dass „leere Technik und Virtuosität" für eine überzeugende Interpretation zu wenig wären:

„*Ich strebe stets das gewisse Etwas an, das mehr ist. Bei meiner Neigung zu Dramatik und lebhafter Gestaltung scheine ich eher zum dramatischen Koloratursopran veranlagt und singe mit Herz und Gefühl, über Technik denke ich nie allzu viel nach.*"

Die Partie des Elvino, dem Bellini seine schönsten lyrischen Kantilenen und leidenschaftlichsten Gefühlsausbrüche gegeben hat, verkörperte Adolf Dallapozza. Seine „schön timbrierte, höhensichere Stimme ließ kaum Wünsche" offen. Der Partie des Rodolfo, dessen adelige Noblesse in seiner Arie im ersten Akt zum Ausdruck kommt, übernahm der Italiener Giovanni Gusmeroli („ein Prachtbariton"). Die ewig unglücklich Liebende Lisa interpretierte Patricia Barham. Als Teresa war Linda Heimall besetzt, die vor allem durch ihren „kultivierten Mezzo" auffiel.

In der Grazer Inszenierung der *Sonnambula* legte der Regisseur Alfred Wopmann, später langjähriger Intendant der Bregenzer Festspiele, nicht nur besonderen Wert auf Ästhetik, die in Zusammenarbeit mit Jean-Pierre Ponnelle auf besonders reizvolle Weise umgesetzt werden konnte, sondern auch auf Werktreue. Denn „man muss Bellini ernst nehmen, aber nicht im nostalgischen Sinne, sondern zur Darstellung der echten Gefühlswerte des Librettos", merkte der Regisseur an. Wopmann sorgte in einer in weiß stilisierten Dekoration „für einen hübschen, nicht veralberten Handlungsablauf". Vor allem der von Ponnelle gestaltete Wald im 2. Akt brachte minutenlangen Szenenapplaus.

Die „Seele des Abends" war einmal mehr Argeo Quadri,

„[...] *der nicht nur in vorbildlicher Weise für eine präzise Einstudierung sorgte. Verständnis für Bellinis Musik und Liebe zu ihr, Respekt vor dem Komponisten, der mit kunstvollen Kantilenen Natürlichkeit erzielen wollte, Sinn für musikalische Intimität und für klangliche Delikatesse sind Quadri nachzurühmen. Unter seinen*

Händen entfaltet die Musik ihre melancholische Schönheit. Kunstblumen, die zu duften beginnen.“[11]

Sona Ghazarian und Adolf Dallapozza in La Sonnambula *1975.*

Franz Endler (*Die Presse*, 22. Februar 1975) brachte es in seiner Rezension auf den Punkt:

„*Wiener Opernfreunde sollten sich einen Monatsspielplan besorgen und via Städteschnellverbindung einen Abstecher zu Argeo Quadri machen* [...]. *Wieder einmal ist es an der Mur gelungen, was hierzulande immer seltener wird: eine interessante, seriöse, über dem lokalen Niveau stehende Opernpremiere, über die sich lange reden lässt.*“

[11] Karl Löbl, Kurier, 25.02.1975

4.2. Gioacchino Rossini

... Elster-Gag und Gurgel-Artisterien:[12]

Gioacchino Rossini

DIE DIEBISCHE ELSTER

Oper in vier Bildern

23.06.1973

Musikalische Leitung	Edgar Seipenbusch
Inszenierung	Hans Hartleb
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Einstudierung der Chöre	Ernst Rosenberger
Fabrizio Vingradito, Gutspächter	Rolf Polke
Lucia, seine Frau	Erika Schubert
Gianetto, Sohn des Vingradito	Sigurd Björnsson
Ninetta, Haustocher im Haus Vingradito	Patricia Barham
Pippo, Neffe von Fabrizio Vingradito	Linda Heimall
Fernando Villabella, Vater Ninettas	Gottfried Hornik
Der Podestà des Dorfes	Helmut Berger-Tuna
Giorgio, sein Sekretär	Nikolaus Hufnagl
Antonio, Gefängnisaufseher	Erich Seitter
Isacco, Hausierer	Erich Klaus
Der Richter	Hanns Heger
Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Studienleitung	Walter Breitner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Ria Förtsch

[12] Hansjörg Spies, Kleine Zeitung, 26.06.1973

Gioacchino Rossinis Opera semiseria *Die diebische Elster* ist sein zwanzigstes Bühnenwerk und entstand 1817 in Mailand im Umfeld der wesentlich häufiger gespielten Werke *La Cenerentola* oder *Il Barbiere di Siviglia*. Obwohl *Die diebische Elster* bis heute zu den selten gespielten Rossini-Opern zählt, erstaunt die Tatsache, dass das Werk bereits zu Beginn des Jahres 1819 unter den allerersten drei Bühnenwerken Rossinis zu finden ist, die im Grazer Ständetheater gezeigt wurden – nach *Tancredi* (1817) und noch vor *Il Barbiere*. Die diebische Elster wurde also seit fast eineinhalb Jahrhunderten in Graz nicht mehr gezeigt. Dies war für Nemeth Grund genug, diese Rossini-Oper (in deutscher Sprache) auf den Spielplan zu setzen, von der lediglich die virtuose Ouvertüre bekannt ist. Nicht weiter verwunderlich, dass diese auch in den Rezensionen besondere Erwähnung fand und mit der darauf folgenden Oper verglichen wurde:

> „*Opern lassen sich einteilen in solche mit Ouvertüre und in solche ohne Ouvertüre. Man kann aber auch die Ouvertüren einteilen in solche mit nachfolgender Oper und in solche ohne nachfolgende Oper. Der erste Akt ist nämlich etwas lang und auch die Musik ist hier nicht gerade überquellend, sie plätschert so angenehm dahin*".[13]

Obwohl Hans Hartleb „geschickt an allen Klippen vorbei" inszenierte und eine gelungene Farce auf die österreichische Justiz zeigte, fanden sich auch kritischere Stimmen unter den Premieren-Rezensionen. Johannes Frankfurter „musste" in der *Neuen Zeit* (26. Juni 1973)

> „[...] *leider feststellen, dass 4 Wochen Proben zu wenig waren, um jenen gescheiterten Regieansatz zu verwirklichen, der das letzte Bild dieser Oper so attraktiv macht und bei der Premiere das Stimmungsbarometer, das im dritten Bild stetig sank, ohne vorher besonders hoch gestiegen zu sein, noch auf beachtliche Höhen trieb.*"

Über die Ausstattung wurde hingegen im Allgemeinen durchaus positiv berichtet. Das stimmige Bühnenbild schuf Frieder Klein, Hanna Wartenegg fügt sich mit ihren „zuerst bukolisch bunten, dann schwarzen (nur Ninetta trägt Weiß) Kostümen kongenial" in dieses Konzept.

Frieder Klein schuf ein „stimmiges Bühnenbild".

[13] Manfred Blumauer, Südost-Tagespost, 26.03.1973

Für die musikalische Einstudierung zeichnete Edgar Seipenbusch verantwortlichlich, der Partitur, Orchester, Chor und vor allem die Solisten „perfekt studiert“ hat. Vor allem Sigurd Björnsson, Patricia Barham, Linda Heimall, Gottfried Hornik und Helmut Berger-Tuna wurden nicht nur von Seiten der Presse, sondern auch vom Publikum begeistert gefeiert. Das perfekte Zusammenspiel, Wortdeutlichkeit und gute Intonation waren die Stärke des Grazer Ensembles in dieser Produktion.

Die Begeisterung, die 1819 im Ständischen Theater anlässlich der zahlreichen Rossini-Erstaufführungen fand also 154 Jahre später ihre Fortsetzung, denn „*das Grazer Publikum verschaffte der Premiere erklecklich viele Vorhänge*“.[14]

Sigurd Björnsson, Helmut Berger-Tuna, Patricia Barham.

[14] Hansjörg Spies, Kleine Zeitung, 26.06.1973

... Mit sparsamen Mitteln mosaische Wunder:[15]

Gioacchino Rossini

MOSÈ IN EGITTO

Melodramma Sacro
(in italienischer Sprache)

01.02.1976

Musikalische Leitung	Argeo Quadri
Inszenierung	Hans Hartleb
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Mosè, Prophet der Juden	Stephan Elenkov
Elisero, sein Bruder	William Reeder
Maria, seine Schwester	Linda Heimall
Anaide, Tochter Marias	Marie Robinson
Pharao, Herrscher Ägyptens	Juan Galindo
Sinalde, seine Gemahlin	Raeschelle Potter
Amenofi, beider Sohn	Thomas Moser
Osiride, Isispriester	Hans Tschammer
Aufide, ägyptischer Feldherr	Erich Seitter
Stimme Jehovas	Helmut Berger-Tuna

Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

[15] Hansjörg Spies, Kleine Zeitung, 03.02.1976

Gioacchino Rossinis 1818 für Neapel komponiertes Werk war zunächst dreiaktig und beinhaltete noch nicht das in der Folge bekannt gewordene Gebet des Moses „Dal tuo stellato soglio", das Rossini erst ein Jahr nach der Uraufführung eingefügt hatte. *Mosè* erfreute sich nach der Uraufführung in Neapel rasch großer Beliebtheit und wurde in den 1820er Jahren an führenden europäischen Opernhäusern aufgeführt (u.a. an den Opernhäusern von Budapest 1820, Wien 1821, Frankfurt/Main und London 1822, Prag und Dresden 1823). Im Jahre 1824 wurde *Mosè* auch in Graz gezeigt, allerdings nicht im Ständischen Theater. Dieser Theaterbau brannte nämlich ein paar Wochen zuvor, in der Nacht zum 25. Dezember 1823, bis auf die Grundmauern nieder. Während des Wiederaufbaus des Theaters, der bereits am 4. Oktober 1825 abgeschlossen werden konnte, war man auf Ausweichquartiere angewiesen und zog zur Aufrechterhaltung des Spielbetriebes den ständischen Rittersaal im Landhaus und die Reitschule heran. Letztere Spielstätte wurde schließlich zum Schauplatz der Grazer Erstaufführung von *Mosè in Egitto* in der Saison 1824. Nach 152 Jahren wurde die Rarität in Graz wieder auf die Bühne gebracht – auch wenn kritische Stimmen anmerkten, dass das „breite Opernrepertoire" zugunsten selten gespielter Opern vernachlässigt würde („Wo findet man auf den Spielplanplakaten das breite Repertoire? Vielleicht sehe ich vor lauter Steckenpferden und Raritäten das Programm nicht. So muss es wohl sein", bemerkte Manfred Blumauer in der *Tagespost*.)

Anlässlich der Premiere lud Redakteur Hans Gaißer am 21. Januar 1976 den Regisseur der Produktion, Hans Hartleb, und Intendant Carl Nemeth zu einem Gespräch in das Landesstudio des Österreichischen Rundfunks in Graz.

Als musikalischen Leiter der Produktion verpflichtete die Leitung der Grazer Oper einmal mehr den Belcanto-Spezialisten Argeo Quadri, die szenische Realisierung wurde Hans Hartleb übertragen. Welche Gründe veranlassten Carl Nemeth zu diesen Engagements?

> *„Der Berufenste für den musikalischen Sektor, das steht für mich außer Frage, ist nach wie vor Maestro Argeo Quadri, mit dem mich lange Jahre eine persönliche Freundschaft verbindet. Niemand wäre prädestinierter, ans Pult zu gehen, als er. Dank seiner Arbeit konnten wir in Graz seit 1972 kontinuierlich die Belcanto-Oper etablieren und an der Grazer Oper qualitativ hochwertige Produktionen vorstellen.*
> *Für die szenische Realisierung gilt ein heikler Moment der Überlegung: es darf von der Thematik und vom Stoff her nur das auf die Bühne kommen, was absolut unserem derzeitigen, normalen Zeitgeschmack entspricht. Es muss der Realität der Völkerschaften entkleidet werden, und es ist eine Kombination von Oratorienstil und bühnentauglicher Inszenierung zu vollziehen. Und der Kenner dieser Werke ist für mich eindeutig Hans Hartleb, der ja das Werk nicht zum ersten Mal inszeniert, sondern es bereits im Rahmen einer Doppelproduktion 1967 in Bern und Genf erfolgreich auf die Bühne gestellt hat."*[16]

[16] Transkription des ORF-Radiointerviews vom 21.01.1976

Welche Schwierigkeiten ergeben sich für den Regisseur im Zuge der szenischen Realisierung von *Mosè in Egitto*?

> *„Ich habe mit dieser Oper schon eine genaue Erfahrung. Diese Erfahrung war so positiv, dass ich mich auf die Anfrage von Herrn Dr. Nemeth, ob ich bereit sei, dieses Stück auch für die Grazer Oper zu machen, sofort entschlossen habe, ja zu sagen. Die Schwierigkeiten liegen nämlich darin, dass auf der Bühne Wunder darzustellen sind, z.B. Hereinbrechen der Finsternis, Verlöschen des heiligen Feuers der Ägypter, Wiederherstellung des Lichtes, ein Durchzug durch das Rote Meer. Das sind Dinge, die auf einem sehr schmalen Grat stehen. Hier ist zwischen Erhabenheit und realer Situation wirklich nur eine ganz schmale Grenze. Unsere Lösung: Wir haben heute ein Mittel, das sich erst nach dem zweiten Weltkrieg reich und außerordentlich variabel entwickelt hat: das Mittel des Lichtes, das in Kombination mit einer nicht zu realen Dekoration das Dargestellte eindrucksvoll erscheinen lässt*."

Die Realisierung dieser Oper stellt an ein mittleres Opernhaus nicht nur in Bezug auf die Protagonisten eine besondere Herausforderung dar, sondern erfordert auch einen groß besetzten Chor, der neben Moses nämlich die „Hauptperson" darstellt, wie es Hartleb formulierte. In Graz erfüllte man diese Vorgabe insofern, als man den Opernchor durch den Zusatzchor ergänzte und insgesamt 110 Choristen auf die Bühne bringen konnte. Die gründliche Einstudierung übernahm Chordirektor Ernst Rosenberger zu voller Zufriedenheit von Argeo Quadri, wenngleich er „von Zeit zu Zeit noch Injektionen" verabreichen musste, wie er in einem Interview betonte. Quadri bezeichnete sich als „musikalischer Geburtshelfer" der Grazer Produktion, die sogar für ihn als erfahrenen Kenner der Italianità eine große Herausforderung darstellte.

Worin liegen die Besonderheiten in der Interpretation des Moses?

> *„Die Partie des Moses geht über die Anforderungen an jene des Philipp in Don Carlos hinaus, und zwar nicht nur aufgrund der unglaublich heiklen musikalischen Aufgabe, Belcanto mit dramatischen Ausbrüchen zu verknüpfen, sondern vor allem in der Gestaltung einer Person, die uns allen als ehrwürdig und unbegreifbar erscheint*."[17]

Das Medienecho nach der Grazer Premiere am 1. Februar 1976 war durchwegs positiv. Vor allem die musikalische Interpretation durch Argeo Quadri und die imponierende Gestaltung der Titelpartie durch Stephan Elenkov beeindruckten Publikum und vor allem Presse, wie die folgenden Auszüge von Rezensionen Grazer Tageszeitungen dokumentieren:

> *„Sich an eine Neuinszenierung einer nicht ganz zu Unrecht selten gespielten Oper zu wagen, ist nicht unproblematisch, kann aber unter Einsatz bedeutender Kräfte zu einem befriedigenden Ereignis führen. Dass dieses Melodrama letztendlich beeindrucken kann,*

[17] Kleine Zeitung, 26.01.1976

liegt an der Stabführung Argeo Quadris. Er machte es möglich, die zweifellos vorhandenen Längen zu übertünchen. Stephan Elenkov zeigte einen in jeder Hinsicht überragenden Mosè. Eine Aufführung, die ihren Respekt verdient“[18]

Die *Kleine Zeitung*[19] berichtete ebenso durchaus positiv:

„*’Lieber Rossini, du hast wohlgetan den tedeschi diesen Knochen zum Benagen hinzuwerfen’ (Balzac). Graz darf sich glücklich schätzen, an diesem Knochen mitnaschen zu dürfen, dank der musikologischen Ader der Intendanz Nemeth. Das ist nicht nur für Paläontologen reizvoll … Für die Ausgrabung des leckeren Knochen gab es in Graz optimale Bedingungen … Hartleb bewies die Machbarkeit des Mosè … Dem Zuchtmeister Rosenberger gebühren Lorbeerkränze … Stephan Elenkov mit seinem Boris Christoph-Timbre erobert die Herzen des Publikums … Nicht minder wuchtig Juan Galindo … Marie Robinson singt sich zur Primadonna assoluta frei … Thomas Moser besteht mit mustergültiger Belcanto-Technik und bewirkt dabei mosaische Wunder*.“

[18] Hans Fritz, Kronenzeitung, 03.02.1976
[19] Hansjörg Spies, Kleine Zeitung, 03.02.1976

... Das wahre Ereignis fand im Orchestergraben statt:[20]

Gioacchino Rossini

DER BARBIER VON SEVILLA

Komische Oper
(in deutscher Sprache)

31.10.1986

Musikalische Leitung	Fabio Luisi
Inszenierung	Robert Hoyem
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Gestaltung der Pantomime	Linda Papworth

Graf Almaviva	David Sundquist
Doktor Bartolo	Götz Zemann
Rosina, Bartolos Mündel	Melanie Sonnenberg
Figaro, Barbier	Bálász Póka
Basilio, Musiklehrer	Nicholas Greenbury
Fiorillo, Almavivas Diener	Richard Ames
Berta, Dienerin Bartolos	Ildiko Szönyi
Ambrosio, Diener Bartolos	Chris Priewalder
Ein Notar	Jakob Glashüttner
Ein Wachoffizier	James Jolly
Ein kleiner Mann	Andrea Wagner

Regieassistenz	Isabella Priewalder
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier

[20] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 03.11.1986

Das Grazer Publikum kannte bereits im Jahre 1818 eine Arie aus Gioacchino Rossinis wohl populärster Oper *Il Barbiere di Siviglia*. Die Cavatine der Rosina „Una voce poco fa" wurde am 8. Juni 1818 im Rahmen einer musikalischen Akademie von der damals berühmten Sängerin Therese Sessi in Graz erstmals vorgetragen. Die damalige Grazer Tageszeitung, *Der Aufmerksame,* berichtete über dieses außergewöhnliche Konzertereignis:

> *„Wie lieblich gab sie* [Therese Sessi] *das jugendlich heitere, capriciöse, das verliebt Drohende und wieder Zuversichtliche in dieser so charakteristischen Cavatine, die uns abermahls einen Beweis giebt, welch glückliche Idealität Rossini besitzt, und wie er, wenn gleich dem Richterstuhle musikalischer Pädagogen muthwillig entschlüpfend, dennoch ein solcher Liebling des Publikums geworden ist, daß jüngst auf achtzehn italienischen Theatern zugleich nichts als Rossinische Opern gegeben worden sind* [...]."[21]

Die Erstaufführung der Oper in Graz erfolgte bereits ein Jahr darauf (1819) und war insofern von Bedeutung, als es sich um die erste Vorstellung in deutscher Sprache (Übersetzung: I. C. Kollmann) gehandelt hatte. Die Produktion an der Grazer Oper zu Beginn der Saison 1986/1987 erfolgte ebenfalls in deutscher Sprache. Die musikalische Leitung wurde dem jungen, „hochbegabten" italienischen Dirigenten Fabio Luisi anvertraut, der mit der Einstudierung der Oper „wohl endgültig seine Meisterprüfung als Dirigent bestanden" hatte, wie Ernst Naredi-Rainer in der *Kleinen Zeitung* nach der Premiere feststellte. Luisi gelang es nämlich, die Vorstellung zu „einem wahren Ereignis" werden zu lassen, indem der gebürtige Genueser die Philharmoniker zu einem „orchestralen Höhenflug animieren" konnte. Auf der Basis der 1969 von Alberto Zedda edierten revidierten Fassung, deren dynamische Anweisungen Luisi akribisch beachtete, sorgte der Dirigent für eine „untadelige Koordination zwischen Graben und Bühne und einen stets duftigen und transparenten Orchesterklang mit geschmeidig glänzenden Streichern und kultiviert funkelnden Holzbläsern". Die „aus dem Graben tönende Heiterkeit" fand laut Naredi-Rainer auf der Bühne leider nicht ihre adäquate Fortsetzung. Die Inszenierung folgte nämlich weitgehend einer „altvertrauten Konvention" und wirkte daher insgesamt schwerfällig. Die Regie von Robert Hoyem erging sich mit Vorliebe in „penetranten Wiederholungen ihrer meist nicht sonderlich originellen Zwerchfellattacken". Als Titelheld feierte Bálász Póka, der mit seinem lyrisch-geschmeidigen Bariton „auf Anhieb" die Gunst des Publikums gewinnen konnte, ein glänzendes Debüt. Melanie Sonnenberg, die zu Saisonbeginn als Marina in Mussorgskis *Boris Godunow* in Graz debütierte, stellte sich nun als Rosina vor. Sie beeindruckte als selbstbewusste und charmante Persönlichkeit mit ihrem „sinnlich timbrierten" Koloratur-Mezzosopran. Den Grafen Almaviva verkörperte der Amerikanische Tenor David Sundquist „mit nasalem Tenor und gepresster Tongebung". Der Bariton Götz Zemann als Doktor Bartolo „überspielte gekonnt die Probleme, mit denen er aufgrund der tiefen Lage der Partie zu kämpfen hatte", wie in der *Kleinen Zeitung* am 03.11.1986 zu lesen war. Einmal mehr beeindruckt aus heutiger Sicht schließlich die Tatsache, dass die Grazer Oper 1986 bei dieser Produktion mit einer kompletten Zweitbesetzung aufwarten konnte.

[21] Zit. nach: Michael Nemeth, Beethoven-Rezeption in Graz im frühen 19. Jahrhundert. Dipl., Graz 2003. S.69

4.3. Gaetano Donizetti

... Das Fest der Opernfeste:[22]

Gaetano Donizetti

LUCIA DI LAMMERMOOR

Musikalisches Trauerspiel
in zwei Teilen und zwölf Bildern
(in italienischer Sprache)

01.06.1974

Musikalische Leitung	Hector Urbon
Inszenierung	Paul Hager
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

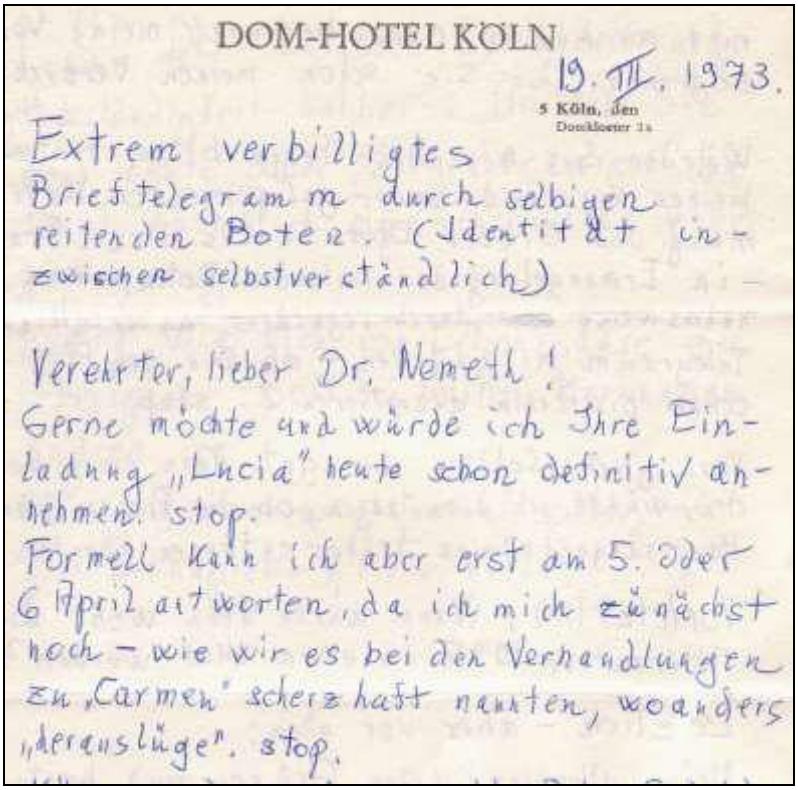
Lord Enrico Ashton von Ravenswood	Benito di Bella
Miss Lucia, Schwester des Lords	Milena Dal Piva
Alisa, Lucias Freundin und Erzieherin	Erika Gruber
Raimondo Bidebent	Jaroslav Stajnc
Normanno	Erich Seitter
Sir Edgardo Ravenswood	Ruggero Bondino
Lord Arturo Buklaw	Sigurd Björnsson

Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

[22] Die Wahrheit, 11.06.1974

„Der unbestrittene Höhepunkt der Saison dürfte wohl die Premiere der Lucia gewesen sein“, stellte Johannes Frankfurter in der *Neuen Zeit*[23] resümierend fest. Seit der Uraufführung 1835 in Neapel gehörte diese Oper nach einer Novelle von Walter Scott zu den beliebsteten Opern Gaetano Donizettis. Die spannende Handlung lässt starke Affekte aufeinander treffen und diese schließlich in hochdramatischen Szenen entladen, die in Verbindung mit den konventionellen Motiven Sippenfeindschaft, Schwur, Liebe, Wahnsinn und Liebestod immer wieder aufs Neue faszinieren. Auch wenn die Musik Donizettis nicht auf die schottische Landschaft Bezug nimmt, so gehört diese Oper zu den musikdramatisch wirkungsvollsten der italienischen Romantik. Sowohl in den Arien als auch in den Ensembles kommen höchste Dramatik und leidenschaftliche Affekte zum Ausdruck, die von allen Beteiligten nicht nur besondere stimmliche Fähigkeiten verlangen, sondern auch darstellerisch überzeugende Leistungen erfordern. Zudem muss die Regie in Kombination mit der Ausstattung den Charakter des Sujets auf entsprechende Weise verdeutlichen. In Graz gelang dies „in jeder Hinsicht“, die Grazer Oper zeigte eine „triumphale Premiere“:

> *„Alles an provinzieller Mickrigkeit, an naiver Überschätzung der eigenen Kräfte, an Möchtegern-Größe, an Elanlosigkeit, organisatorischer Vorbereitung, kurz alles, was einem den Opernbesuch mitunter zur körperlichen Qual hat werden lassen, all das hat Carl Nemeth zu beheben versprochen. Und es ist ihm bis jetzt gelungen. Die Aufführung kann sich auf jeder österreichischen Bühne hören und auch sehen lassen, das musikalische Format war von absurder technischer Perfektion.*“[24]



DOM-HOTEL KÖLN

19. III. 1973.

5 Köln, den
Domkloster 2a

Extrem verbilligtes
Briefte)egramm durch selbigen
reitenden Boten. (Identität in-
zwischen selbstverständlich)

Verehrter, lieber Dr. Nemeth!
Gerne möchte und würde ich Ihre Ein-
ladung „Lucia" heute schon definitiv an-
nehmen. stop.
Formell kann ich aber erst am 5. oder
6 April antworten, da ich mich zunächst
noch - wie wir es bei den Verhandlungen
zu „Carmen" scherzhaft nannten, woanders
„herauslüge". stop.

Paul Hagers kuriose Zusage, Lucia di Lammermoor *in Graz zu inszenieren.*

[23] Neue Zeit, 05.06.1974
[24] Kleine Zeitung, 09.06.1974

Der Regisseur der Grazer *Lucia*-Produktion, Paul Hager, arrangierte in bruchloser Kombination mit dem Bühnenbild szenische Tableaux, die durch die in herbstlichen Farben gehaltenen Kostüme von Ronny Reiter zusätzlich an Reiz gewonnen haben. In Kombination mit beachtlichen stimmlichen Leistungen ergab die Regie Hagers, der „die in ihn gesetzten Erwartungen übertroffen hat", eine glänzende Realisierung, auch wenn manches Detail Anlass zu Diskussionen gab. Dass Edgardo etwa sich vor der aufgebahrten Leiche seiner Geliebten Lucia umbringt, sorgte vor allem unter den Künstlern für Proteste. Barry Morell, der als Gast am 13. Juni 1974 die Partie des Edgardo übernahm, lehnte in der Folge eine weitere Mitwirkung an dieser Produktion ab. In einem Brief vom 5. Juni 1973 an Intendant Nemeth äußerte Morell seine Bedenken über die Regie:

> „*I had a musical and scenic rehearsal with Maestro Urbon and Mr. Drobesch and from what they have told me about the visual presentation of this production I have drawn the conclusion that I can not participate on any future performances.*"

Morell trat nur im Rahmen einer Vorstellung am am 13. Juni auf und agierte dabei erwartungsgemäß „sehr überzeugend": Man berichtete von einem „gelenkigen Selbstmord" auf der Szene, der ihm „sicher ein paar blaue Flecken eingebracht" hätte.[25]

In der Titelpartie „schonte sich Milena Dal Piva nicht" und präsentierte sich als Primadonna der „ersten Garnitur". Ihre makellose Stimmführung, vor allem in den höheren Registern, kam vor allem in der „Wahnsinnsarie" zur Geltung. Ruggero Bondino verlieh der Rolle des Edgardo eine „heldische Verdi-Figur" mit überzeugender Bühnenpräsenz, Benito di Bella trat als „prächtiger Bariton" in Erscheinung. Unter den Interpreten der Nebenrollen fiel besonders Erich Seitter als Normanno auf, der dieser Figur ein adäquates Profil verleihen konnte.

Dem musikalische Leiter der Aufführung, Hector Urbon, ist es „souverän" gelungen, in Zusammenarbeit mit dem Grazer Philharmonischen Orchester eine „schallplattenreife Präzision"[26] in der Interpretation zu erreichen, die vor allem in der subtilen Begleitung der Arien zum Ausdruck gekommen ist.

Zu einem besonderen Ereignis wurde eine Folgevorstellung der *Lucia di Lammermoor* am 12. Dezember 1975. In den Hauptpartien gastierten Ernst Gutstein als Lord Enrico Ashton, Carlo Bergonzi als Sir Edgardo und als Lucia Edita Gruberova, die am Grazer Opernhaus in dieser Partie ihr viel beachtetes Debüt feierte. Wie allgemein bekannt ist, avancierte die Gruberova in den Folgejahren zu einer weltweit gefragten Interpretin italienischer Belcanto-Partien und gilt bis heute als „Spezialistin" dieses Genres. In letzter Zeit (Saison 2004/05) sorgte ihre Interpretation der *Norma* im Rahmen einer konzertanten Produktion des Werkes an der Wiener Staatsoper für überregionales Interesse.

Gruberovas Rollendebüt als Lucia in Graz, von dessen außerordentlicher Qualität ein Live-Mitschnitt im Archiv des Opernhauses Aufschluss gibt, sorgte naturgemäß auch für mediales Interesse. Abschließend sei anstelle von

[25] Kronen Zeitung, 15.06.1974
[26] Hansjörg Spies, Wiener Zeitung, 09.06.1974

positiven Berichten über das Ereignis eine Rezension eines Kulturredakteurs der *Kleinen Zeitung* wiedergegeben, die – aus heutiger Sicht betrachtet – aufgrund ihrer völligen Fehleinschätzung der stimmlichen Fähigkeiten Edita Gruberovas durchaus Anlass zum Schmunzeln gibt:

> „*Trotz nahezu makelloser Technik, trotz imponierender Ausdrucksintensität wurde es ziemlich klar, dass Frau Gruberova mit dieser Partie international nicht reüssieren wird, da sich ihre Stimme für das italienische Fach nicht besonders eignet* (!). *Da sie aber mit Partien wie der Königin der Nacht, der Konstanze oder der Zerbinetta die ersten Sprossen zum internationalen Starruhm bereits erklommen hat, wird sie auf das italienische Koloraturfach verzichten können.*“

Milena Dal Piva (Lucia) und Ruggero Bondino (Edgardo).

… „Auf's Schafott" und Buhkonzerte noch und noch:

Gaetano Donizetti

ANNA BOLENA

Oper in sieben Bildern
(in italienischer Sprache)

07.05.1978

Musikalische Leitung	Argeo Quadri
Inszenierung	Nathaniel Merrill
Bühne und Projektionen	Frieder Klein
Technische Beratung und Lichtgestaltung	Günther Schneider-Siemssen
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Enrico VIII., König von England	James Johnson
Anna Bolena, seine Gattin	Emma Renzi a.G.
Giovanna Seymour, Annas Hofdame	Biancamaria Casoni a.G.
Lord Rochefort, Bruder von Anna	David Pittman-Jennings
Lord Ricardo Percy	Juraj Hurny
Smeton, Page von Anna	Sharon Moore
Sir Hervey	Jozsef Kovacs

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

„Ich habe noch nie Donizetti gesungen, weil ich nicht wusste, was es da für mich zu singen gibt. Ich bin froh, dass mich Maestro Quadri dazu überredet hat. Nach den sieben Abenden *Anna Bolena* fahre ich heim nach Südafrika", kündigte Emma Renzi der *Kleinen Zeitung* gegenüber am 4. Mai 1978, drei Tage vor der Premiere von Gaetano Donizettis „Königsdrama" *Anna Bolena* an. Dass es für die Protagonistin allerdings nur ein einziger Abend an der Grazer Oper werden sollte, konnte zunächst niemand voraussehen. Auch nicht Intendant Nemeth, der sich stets auf Argeo Quadris Sängerempfehlungen mit bestem Gewissen verlassen konnte. Quadri schlug die Sopranistin Emma Renzi vor, die er aus Mailand kannte und für die anspruchsvolle Partie der Anna Bolena als geeignet erachtete.

Im Laufe der Probenarbeit stellte sich schließlich heraus, dass Renzi für die stilgerechte Interpretation dieser Rolle weder die notwendige Koloraturfähigkeit noch die erforderliche Höhensicherheit aufweisen konnte, sodass ein reibungsloser Ablauf der Premiere nicht garantiert war. Trotzdem fand die Premiere wie geplant am 7. Mai 1978 statt – auch wenn die künstlerisch unsichere Ausgangsituation den erhofften Erfolg des Premierenabends zunichte machen sollte: „Die Schlacht wurde ein Pyrrhussieg. Man hat sie gewonnen, aber unter hohen Verlusten":

Sogar Argeo Quadris Anstrengungen, mit „energischer Dirigiergebärde das Grazer Philharmonische Orchester zu engagiertem Spiel zu bewegen, waren diesmal nur teilweise von Erfolg gekrönt".[27] Und das, obwohl der Dirigent einmal mehr „wie kaum ein anderer"[28] für eine perfekte und vor allem werkgetreue Einstudierung der Oper sorgte („Bei mir wird nur gesungen, was in Donizettis Partitur steht"). Seit Hauptinteresse an dieser Oper galt nämlich der Umsetzung der musikalischen Dramatik und der Verdeutlichung des dramaturgischen Aufbaus der Szenen:

> „*Die Oper ist für mich wegen der enormen, für diese Zeit überraschenden Dramatik interessant. Donizetti schreibt hier nicht mehr, wie in den dreißig zuvor entstandenen Opern eine Aufeinanderfolge von Arien, sondern stellt seine Musik voll und ganz in den Dienst einer dramaturgisch folgerichtigen Entwicklung*."

Die zentralen Hauptangriffspunkte des Feuilletons konzentrierten sich schließlich nicht nur auf die fehlbesetzte Protagonistin, sondern auch auf die Inszenierung von Nathaniel Merrill, in der die Sänger mitunter „hilflos mit den Armen ruderten", wie Theodor Uz (*Kronen Zeitung*) beobachtet hat.

> „*Regisseur Nathaniel Merrill ist ein konservativer Arrangeur nicht unhübscher Szenen, die alte Operngestik dominiert ungebrochen – immerhin ist er ein guter Handwerker* [Anm.: Merrill war zu diesem Zeitpunkt Oberspielleiter an der New Yorker Metropolitan Opera]."[29]

[27] Rainer Harbach, Kurier, 09.05.1978
[28] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 09.05.1978
[29] ebda.

Während die Ausstattung von Frieder Klein, der eine „zweckmäßige Einheitsbühne“ geschaffen hat und die Kostüme von Hanna Wartenegg („eine Sensation an Geschmack“) einhellige Zustimmung fanden, musste Emma Renzi als Anna Bolena lautstarke Unmutsäußerungen hinnehmen, die sich schon während der Aufführung gegen die Künstlerin erhoben und schließlich in diskriminierenden Zwischenrufen wie „Auf's Schafott mit ihr“ oder „Armer Donizetti“ gipfelten. Angeheizt wurde die Stimmung im Haus zusätzlich durch „Buh-Konzerte noch und noch, die man in Graz lange nicht mehr erlebt“ hat. Der Skandal war perfekt.

Aber auch Positives ist über diesen „verunglückten“ Belcanto-Abend zu berichten: „Die herausragende Sängerpersönlichkeit an diesem Abend war Biancamaria Casoni als Giovanna Seymour. Mit ihrem schlanken, weichen Mezzo schafft sie einen eindrucksvollen, überzeugenden Kontrast zur im Stich gelassenen Anna“, wie Theodor Uz (*Kronen Zeitung*, 09.05.1978) berichtet hatte.

James Johnson als König von England formte mit seinem „beweglichen Bass aus dieser Figur eine respektable Persönlichkeit“. Die beeindruckendste Sängerleistung des Abends erbrachte aber Juraj Hurny, der mit „seinem perfekt sitzenden Tenor seine Rolle in den Vordergrund des Geschehens“ rücken konnte.

James Johnson (Enrico) und Emma Renzi (Anna).

Nachdem auch die als Ersatz für Renzi engagierte Laura Eoli nach den ersten Proben abgereist ist, wurde für die Folgevorstellungen die Japanerin Emico Maruyama verpflichtet, die schließlich mit ihrem „makellosen Sopran die Rolle perfekt interpretierte“ und die Vorstellungsserie noch zu respektablen Opernabenden machte. Die Vorstellungen im Juni 1978 bestritt erfolgreich Sylvia Ryss-Thomas.

Im Rahmen des Gastspiels des Grazer Opernhauses in Lausanne vom 26. Mai bis 29. Mai 1978 wurde neben den Produktionen *Die Meistersinger von Nürnberg* und *Die Perlenfischer* auch *Anna Bolena* gezeigt. Für die Titelpartie konnte Katia Riciarelli gewonnen werden, die der Vorstellung zu einem beachtlichen Erfolg verhelfen konnte.

... unbändige theatralische Vitalität:

Gaetano Donizetti

DON PASQUALE

Komische Oper in drei Akten

03.02.1980

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Horst Bonnet
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Don Pasquale	Richard Best
Malatesta	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Ernesto	David Sundquist
Norina	Fran Lubahn
Carlotto	Erich Klaus

Regieassistenz	Petra Mayer-Zick
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Nach dem Debakel der *Anna Bolena*-Produktion im Mai 1978 ist dem Opernhaus mit Gaetano Donizettis komischer Oper *Don Pasquale* am 3. Februar 1980 ein durchschlagender Erfolg gelungen. Die Premiere wurde mit „begeistertem Beifall" bedacht, der nicht nur den Protagonisten, sondern in erster Linie der Regiearbeit von Horst Bonnet galt, in der „nichts aufgesetzt oder gar falsch wirkte".[30] Nichts passierte auf der Bühne, „was sich nicht logisch aus dem Handlungsablauf" ergeben hätte. Bonnets Regiekonzept vertieft und ironisiert, indem er intelligente Regiedetails mit der buffonesken Handlung verknüpft. Beispielsweise macht die Liebe zu Norina Ernesto derart blind, dass er sich wiederholt die Brille putzen muss. Zudem stützte sich Bonnet auf die Brechtschen Erkenntnisse über episches Theater, in dem er den Zuschauer in das Geschehen involviert.

Richard Best als Don Pasquale bietet in der Titelrolle ungetrübten, immer wieder überraschenden Spaß und konnte auch stimmlich überzeugen. Als charmanter Ernesto, dessen stimmliche Anforderungen er bestens erfüllte, ironisierte David Sundquist zusätzlich „alle Unarten von Tenören" und trug so zur Kurzweiligkeit des Abends bei. Er steigerte sich „von Auftritt zu Auftritt, schmachtet und seufzt, säuselt und duettiert, dass es eine Freude" war.[31] Fran Lubahn als Norina agierte „so locker wie noch nie und strahlte höchste Virtuosität" aus, stellte Johannes Frankfurter[32] fest. Die koloraturvirtuose Sopranistin „sieht zudem hinreißend aus und bewegt sich wie eine Salonschlange erster Güte". Ihre Norina „kann sich international hören und sehen" lassen, lautete das Resümee in der *Kleinen Zeitung*. Im Vergleich zu seinen Sängerkollegen wirkte an diesem Abend Wilhelm Eyberg-Wertenegg als Malatesta „ am wenigsten frei gespielt".[33]

Für besondere Zustimmung sorgte einmal mehr das „bestens gelungene" Bühnenbild von Frieder Klein. Ein Zwischenvorhang, auf den er das Grazer Opernhaus samt geplantem Neuanbau andeutete, stellte nur ein reizvolles Detail unter anderen dar. Hansjörg Spies schwärmte:

> „*Solch ein stilisiertes Tableau, wie es aus Frieder Kleins Bühne, Hanna Warteneggs Kostümen und Ernst Rosenbergers Chor-Sechzehnt zum Dienerchor arrangiert wurde, hat es in Graz schon lange nicht gegeben. Wolfgang Bozić hat mit den Grazer Philharmonikern wieder einmal gezeigt, was in Graz musikalisch möglich ist, wenn ein exzellenter Regisseur anspruchsvolle Maßstäbe setzt. Lassen sie sich diesen begrüßenswerterweise in Deutsch gesungenen ‚Don Pasquale' nicht entgehen*!"

[30] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 05.02.1980
[31] Hansjörg Spies, Kleine Zeitung, 05.02.1980
[32] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 05.02.1980
[33] ebda.

... wie köstlicher Champagner in einem Blechnapf:

Gaetano Donizetti

DER LIEBESTRANK

Komische Oper in zwei Akten

20.02.1982

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung und Bühnenbild	Christian Pöppelreiter
Kostüme	Lotte Pieczka
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Adina, eine junge, reiche Pächterin	Fran Lubahn
Nemorino, ein Ziegenhirte	Juraj Hurny
Belcore, ein Sergeant	Jozsef Nemeth
Dulcamara, ein Quacksalber	Ludovic Konya
Gianetta, eine Magd	Felicitas Morawitz
Eine Alte	Gudrun Trücher
Ein Notar/ Ein Soldat	Harald Milbradt
Ein Trompeter	Franz Eckhard/ Konrad Monsberger

Regieassistenz	Birgit Amlinger
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Anneliese Dreier

Mit der Inszenierung der Neuproduktion von *Donizettis Der Liebestrank* wurde Christan Pöppelreiter betraut, der mit der erfolgreichen Uraufführung der *Wölfli-Szenen* im Rahmen des *steirischen herbst* 1981 in Graz sein Regie-Debüt feierte.

Der Walter Felsenstein-Schüler Pöppelreiter erklärte seine Sichtweise auf das Stück im Rahmen eines Interviews in der *Kleinen Zeitung*[34] folgendermaßen:

> *„Was ich besonders herausarbeiten möchte, ist diese eigentümliche Figurenkonstellation, die man in jedem alten Puppentheater findet. Dieser Wechsel von Realität und Traum, der die Fabel vorantreibt und der zuweilen an den ‚Sommernachtstraum' erinnert, reizt mich. Und dann die zauberhaften Figuren, die eigentlich alle mit einem Schmunzeln der Autoren entstanden sind. Dieses Stück hat so überhaupt nichts Bösartiges, und ich wünsche mir, dass es in möglichst vielen Aufführungen Zuhörer und Ausführende erfreut*."

Diese „Figurenkonstellation" verdeutlichte Pöppelreiter, indem er Nemorino in seine Traumwelt flüchten ließ. Er benutzt venezianische Puppen, um mit ihnen die Realität nach seinen Wünschen zu Recht zu biegen. Weil aber seine Geliebte Norina nicht so reagiert wie seine Marionetten, glaubt er im Quacksalber Dulcamara einen Zauberer zu finden, dessen Liebestrank Wunder wirken könne. Das Erscheinen des Rivalen Belcore „hoch zu Ross" wird Nemorino zum Alptraum. Um dieses Sujet noch eindringlicher und logischer zeigen zu können, entschied sich Pöppelreiter (der Tradition Felsenstein gemäß) für die Aufführung der Oper in deutscher Sprache, was der Regisseur wie folgt begründete:

> *„Ich wende mich doch an eine große Menge von Leuten, von denen die meisten Leute nicht Italienisch, Russisch, Tschechisch oder sonst was sprechen. Wenn ich möchte, dass den Leuten auch der Sinngehalt in seinem Zusammenhang verständlich wird, dann muss ich das in der jeweiligen Landessprache machen. Also ist das eine Frage der Menschlichkeit. Felsenstein hat den Unsinn der Originalsprache verdammt – und zwar mit vollem Recht*."

Die stark gegen die Publikumserwartung gerichtete Inszenierung löste im Grazer Opernhaus sowohl „türenschlagende Missbilligung, aber auch begeisterte Annahme" aus. Pöppelreiter ließ „zu keinem Augenblick Leerlauf" zu und „mischte neapolitanische Puppenspiel-Traditionen, Lehrstückhaftes und Dante-Zitate über die Bitterkeit der Liebe" zu einer plausiblen Vision einer Tragikkomödie.[35] Er „macht das so deutlich und eindeutig, dass es aus der psychoanalytischen Vorgangsweise seiner Regiearbeit kein Entrinnen gibt". Es ist dem Regisseur gelungen, den psychologischen Hintergrund dieses Stückes klar und deutlich herauszuarbeiten.

[34] Kleine Zeitung, 16.02.1982
[35] Walter Kollar, Volkszeitung Klagenfurt, 05.03.1982

Für durchwegs ablehnende Reaktionen sorgten das von Pöppelreiter selbst gestaltete Bühnenbild sowie die Kostüme von Lotte Pieczka, die zu bildhaften Vergleichen veranlassten:

> *„Bühnenbild und Kostümierung wirkten, wie wenn man köstlichen Champagner in einem Blechnapf servieren würde. Keine Kulissen, nur Vorhänge und Requisiten in notwendigem Ausmaß mögen für ein modernes Schauspiel passend sein, nicht aber für eine komische Oper*".[36]

Während die Regiearbeit Pöppelreiters unterschiedliche Reaktionen hervorrief („nicht unverdient wurde der Regisseur vom Premierenpublikum kräftig ausgebuht"), wurden die Sängerleistungen durchwegs positiv beurteilt. Allen voran jene Juraj Hurnys: „Die Rolle scheint ihm auf den Leib geschrieben." Eine ihm ebenbürtige Partnerin war Fran Lubahn als „spröde Adina". In den „tieferen Stimm-Regionen" hatten es – im Vergleich zu den genannten Künstlern – Ludovic Konya als Dulcamara und der mit „prächtigem, aber noch unbehauenem Material" ausgestattete Bariton Joszef Nemeth als Belcore nicht ganz leicht.

Obwohl sich am Ende „Beifall und Buhfall"[37] mischten, hatte die Grazer Oper alles in allem eine Inszenierung geboten, die „auf dem Wege der spritzigen Buffo-Oper auch den nachdenklichen Opernbesucher nicht zu kurz kommen" ließ.[38]

In einem Interview mit Johannes Frankfurter (*Neue Zeit*) am 15. September 1982 nimmt der Regisseur auf die Frage, wie er auf diese Missfallens-kundgebungen reagiert hatte, folgendermaßen Stellung:

> *„Das Publikum reagiert halt, wie es reagiert. Ein Regisseur, der zweimal im Jahr kommt, der kann nicht ästhetische Maßstäbe verändern, die über Jahre gesetzt worden sind. … Ich verstehe das Territorium mittlerweile besser und ich kann mich darauf einstellen. Und die Leute verstehen vielleicht meine besondere Art besser, Musiktheater zu machen, als politisch-poetisches Theater, wenn man so will, und können dem vielleicht einige Reize abgewinnen. Das werden wir sehen, wie das geht… Bisher habe ich etwa 70 Stücke inszeniert, … bis auf die großen Wagner-Stücke.*[39]"

[36] Anton Haberle, Neue Freie Zeitung, 11.03.1982
[37] Manfred Blumauer, Tagespost, 22.02.1982
[38] Ulrich Rennert, Kronen Zeitung, 22.02.1982
[39] Christian Pöppelreiter inszenierte erstmals Wagners *Ring des Nibelungen* am Ende der Ära Carl Nemeth mit einem weit über die Landesgrenzen hinausreichenden, vieldiskutierten Erfolg.

... Eine charmante Dame aus besten Kreisen:

Gaetano Donizetti

VIVA LA MAMMA

Komische Oper in zwei Akten
Grazer Erstaufführung, Schauspielhaus
11.02.1984

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Edwin Zbonek
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ulrike B. Radichevich
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Christa Maurer-Kronegg

Corilla Sartinecchi, die Primadonna	Eva-Maria Barta
Stefano, ihr Ehemann	Ludovic Konya
Luigia Boschi, die zweite Sängerin	Annemarie Zeller
Agata, ihre Mutter	Oskar Czerwenka
Dorotea Caccini, die Mezzosopranistin	Erni Tögl
Guglielmo Antolstoinolonoff	Juraj Hurny
Der Studienleiter	Jaroslav Stajnc
Der Regisseur	Nandor Tomory
Der Impresario	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Der Theaterdirektor	Thomas Tarjan
Die Souffleuse	Ute Winkler
Der Inspizient	Jakob Glashüttner
Die Cembalistin	Petra Kortbus
Der Requisiteur	Rudolf Jan

Regieassistenz	Ute Winkler
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Erika Lexl

Oskar Czerwenka, wie er sich selbst als Mamma Agata sah.

„Czerwenkas Aufmachung genügte schon, um beim ersten Auftritt stürmischen Beifall zu ernten - ein Kompliment der Maskenbildnerin. Eine charmante Dame aus besten Kreisen, die sich durchzusetzen weiß. Darstellerisch wie sängerisch ein Genuss.“[40]

Oskar Czerwenka, der in Graz stets für große Begeisterung unter den Opernfreunden sorgte und als Milchmann Tevje in *Anatevka* im Februar 1974 besonders erfolgreich debütierte, schlüpfte diesmal in Damen-kleidung und kreierte die Mamma Agata in Gaetano Donizettis Farce *Viva la Mamma*, die auf köstlich ironische Art die Opernpraxis im 19. Jahrhundert persifliert und 1828 unter dem Titel *Le Convenienze e le Inconvenienze teatrali* (Bräuche und Missbräuche am Theater) uraufgeführt wurde. Am Wiener Kärntnertor-Theater wurde diese Buffa 1840 zum ersten Mal unter dem Titel *Viva la Mamma* gezeigt. Erst 1984 erlebte das Stück in Graz seine Erstaufführung im Grazer Schauspielhaus, das während der Renovierung des Opernhauses in der 1984/1985 als „Ausweichquartier“ herangezogen wurde. Gerade diese intime Atmosphäre des Schauspielhauses verlieh der Realisierung von *Viva la Mamma* den entsprechenden Reiz. Bedauerlicherweise wird dieses Haus nie als Spielstätte für Barock-Opern, Werke aus der (Vor-)Klassik oder Spielopern genutzt.

Dem Grazer Ensemble, das aus der Farce Donizettis ein „aktuelles Bühnengeschehen“ gemacht hat, ist „ohne Zweifel ein Wurf“ gelungen. Zu diesem Zweck wurde viel adaptiert, umgestellt, und man hat den Text aktualisiert. Zum Teil wurde auch in das musikalische Geschehen eingegriffen, indem in einer kurzen Einlage eine „verjazzte“ Arie aus *Der Liebestrank* eingefügt wurde. Um die Aktualität verdeutlichen zu können, wurde der Komponist Biscroma in einen Studienleiter, der Librettist Prospero und der Impresario in Reiseleiter des gastierenden Tournee-Theaters verwandelt. Darüber hinaus trat Personal des Opernhauses in seinen wirklichen Funktionen auf, so auch Verwaltungsdirektor Thomas Tarjan („allein das ist lustig“), der die Rolle des Theaterdirektors „rollendeckend“ verkörpert.

Den „Vogel schießt natürlich Oskar Czerwenka als Mamma ab, der seinen köstlichen Humor spielen lässt und dabei die Komik eines transvestierten Bassbuffos gar nicht extra schindet“, stellte Manfred Blumauer (*Tagespost*, 14.02.1984) fest. Czerwenka „schafft die Geschlechtsumwandlung nicht nur ohne Peinlichkeit oder unangemessene Übertreibung des Gestischen, sondern auch mit geschickt-ironischer Distanz zur Rolle. Er gestaltete dies mit „immer

[40] Sigrid Prem, Kronen Zeitung, 13.02.1984

noch saftiger Bass-Stimme und ohne Ausflüge in das Falsett, ohne in die Niederungen von *Charleys Tante*" abzusinken.[41] Auch sängerisch ist er voll da – „seine gute Technik kaschiert manche stimmliche Ermüdungserscheinung" berichtete man in der *Neuen Zeit* am 14. Februar 1984.

Neben der stilgerechten Einstudierung durch Nikša Bareza, unter dessen Leitung das Grazer Philharmonische Orchester Donizettis Musik präzise zum Klingen brachte, konnte auch das Sängerensemble vollends überzeugen:

> *„Überraschend treffsicher in ihren komischen Pointen sind aber auch Jaroslav Stajnc als Studienleiter und Nandor Tomory als Regisseur. Eva-Maria Barta als die Sartinecchi, die sprichwörtliche Allüren-Primadonna, findet den richtigen Ausgleich zwischen hochgeschraubten Ansprüchen und ihrer parodistischen Verwirklichung. Darin steht Juraj Hurny als eitler Tenor mit dem Renommier-C in ihrer Nähe. Sehr hübsch mimt Annemarie Zeller die zweite Sängerin, Erni Tögl als die unterbewertete Mezzosopranistin muss sich rollengemäß begnügen, und das musste auch Ludovic Konya."*[42]

Ebenso positiv urteilte Johannes Frankfurter (*Neue Zeit*) am 14. Februar 1984:

> *„Eva Maria Barta als eitle Primadonna mit einer Arie, in der sie ihre Gurgelvirtuosität gut unter Beweis stellen kann, Ludovic Konya als ihr Ehemann mit mafiosem Habitus und durchschlagskräftigem Bariton, Annemarie Zeller als nervöse Debütantin, Erni Tögl als verhärmter Mezzo und schließlich Juraj Hurny als tumber Tenor mit strahlender Stimme – eine glänzende Parodie seiner selbst. Daneben glänzen der Bassist Jaroslav Stajnc als Studienleiter, Nandor Tomory als Regisseur und Wilhelm Eyberg-Wertenegg als Impresario. Verwaltungsdirektor Dr. Thomas Tarjan spielt den Theaterdirektor – wie könnte es anders sein – rollendeckend. … So hat die Grazer Oper in ihrem Schauspielhaus-Exil aus der Not diesmal eine Tugend gemacht, parodiert sich in rechter Faschingslaune und meist gar nicht so schlecht über Untiefen hinweg."*

Die szenische Einrichtung übernahm Edwin Zbonek, der – obwohl „seine Darsteller chargieren und outrieren, dass sich die Theaterbalken biegen" – zumeist die „Zügel in der Hand behielt" und Ironie und Komik nie zu kurz kommen ließ. Edwin Zbonek ist es gelungen, die Parodie auf die Oper, die Satire des Opernbetriebes „jenseits aller Schmiere im Komödiantischen anzusiedeln, und dabei für Schwung und hinreichende Präzision" zu sorgen, wobei der Männerchor dabei manchmal die Frage offen ließ, „was an der Parodie vielleicht unfreiwillig" oder doch Realität war.

Der Österreichische Rundfunk zeichnete *Viva la Mamma* 1985 aufgrund der großen Beliebtheit dieses Stückes für das Fernsehen auf, nachdem die Produktion ins neu renovierte Opernhaus übernommen worden ist. Die musikalische Leitung übernahm Fabio Luisi.

[41] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 13.02.1984
[42] ebda.

4.4. Giuseppe Verdi

… Sängerfest am Grazer Nil:[43]

Giuseppe Verdi

AIDA

Oper in vier Akten
(in italienischer Sprache)

26.01.1974

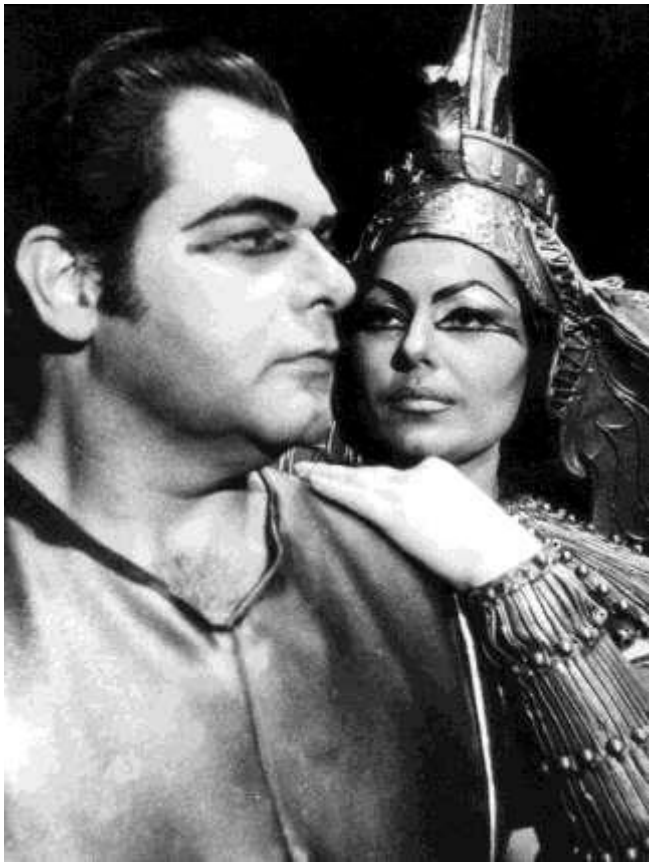
Musikalische Leitung	Lamberto Gardelli
Inszenierung	Lars Runsten
Ausstattung	Annelies Corrodi
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Waclaw Orlikowsky

Der König	Jaroslav Stajnc
Amneris, seine Tochter	Gertraud Eckert
Aida, äthiopische Sklavin	Luisa Maragliano
Radames, Feldherr	Barry Morell
Ramphis, Oberpriester	Thomas O'Leary
Amonasro, König von Äthiopien	Ferdinand Radovan
Ein Bote	Gottfried Hornik
Priesterin	Patricia Barham

Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

[43] Hansjörg Spies, Wiener Zeitung, 29.01.1974

Da Intendant Carl Nemeth das Grazer Opernhaus mit dem Ziel übernahm, einen „Opernbetrieb zu installieren, der international zur Kenntnis genommen wird“[44], verfolgte er vehement das selbst gesetzte Ziel, Raritäten der italienischen Operngeschichte in Österreich wieder zu beleben; dies konnte aber nur in Kombination mit einer kontinuierlichen Pflege des gängigen Opernrepertoires funktionieren.



Nach erfolgreichen Aufführungen der Bellini-Oper *I Puritani*, der Rossini-Rarität *Die diebische Elster* und Donizettis Melodram *Lucia di Lammermoor* entschloss man sich zu einer Neuproduktion von Verdis wohl bekanntestem Bühnenwerk *Aida*, das am 26. Januar 1974 Premiere hatte und eine „sensationelle Besetzung“[45] aufzuweisen hatte:

Für die musikalische Leitung verpflichtete die Grazer Oper den international tätigen Dirigenten Lamberto Gardelli, der zur Zeit der Grazer Aida-Produktion Gastdirigent u.a. an den Opernhäusern von Berlin, Budapest, London und New York gewesen ist. Die Inszenierung übernahm der schwedische Regisseur Lars Runsten, die Choreographie besorgte Waclaw Orlikowsky. Die beiden Hauptpartien bestritten Lisa Maragliano (Aida) und Berry Morell als „firmer“[46] Radames, deren Interpretationen für einhellige Zustimmung sorgten.

Der Live-Mitschnitt der Premiere dokumentiert diese musikalische Sternstunde. Vor allem das Schlussduett der beiden Protagonisten riss das Publikum zu Beifallsstürmen hin. Auch das Feuilleton reagierte dementsprechend positiv auf die gebotenen sängerischen Leitungen („ein Sängerfest am Grazer Nil“), wobei die Interpretation der Amneris durch Gertraud Eckert („da beginnen die wahren Freuden“) dermaßen beeindruckt hatte, dass Peter Vujica in der *Kleinen Zeitung* schließlich den ironischen Vorschlag unterbreitete, „das Werk von *Aida* in *Amneris*“ umzubenennen. Aber auch Ferdinand Radovan als Amonasro und Thomas O’Leary in der Rolle des Ramphis trugen zum „großen Format“ dieser Premiere „Marke Verona“[47] bei.

[44] Kleine Zeitung, 29.01.1974
[45] Rudolf List, Oper und Operette in Graz. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Ried 1974, S.296.
[46] Kleine Zeitung, 29.01.1974
[47] Wiener Zeitung, 29.01.1974

In der Beurteilung der Inszenierung von Lars Runsten war man geteilter Meinung. Die Inszenierung war „unpenetrant, mitunter sogar von oratorischer Statik“, bot dennoch unkonventionelle Einfälle (*Kleine Zeitung*). In der *Wiener Zeitung* vom 29. Januar 1974 war zu lesen:

> *„Es wurde an der falschen Stelle und aus falschen Motiven gespart … Lars Runsten wollte eine Staatsaktion im Shakespearschen Stil inszenieren. Hätte Annelies Corrodi ein weniger kompliziertes, weniger beengendes Bühnenbild beigestellt, hätte das Politdrama-Konzept sinnfällig durchgezogen werden können…“*

Ferdinand Radovan (Amonasro) und Lisa Maragliano (Aida).

... im Zeichen ausgesprochener Perfektion:

Giuseppe Verdi

MACBETH

Oper in vier Akten
(in italienischer Sprache)

22.03.1975

Musikalische Leitung	Hector Urbon
Inszenierung	Paul Hager
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Amrei Skalicki
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Joan Farcas
Duncano, König von Schottland	Karlheinz Drobesch
Macbeth	Benito di Bella
Banco	Hans Tschammer
Lady Macbeth	Katia Kolceva Angeloni
Kammerfrau der Lady	Anna Portika
Macduff, schottischer Edelmann	Bernardino Trotta
Malcolm, Duncanos Sohn	Sigurd Björnsson
Fleanzio, Bancos Sohn	Gerhard Tatschl
Ein Arzt	Günter Lackner
Ein Diener	Günter Lackner
Ein Mörder	Nikolaus Hufnagl
1. Erscheinung	Michael Gutstein
2. Erscheinung	Michael Stolze
3. Erscheinung	Georg Karacsonyi
Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Für die Belcanto-Renaissance in Graz „wurden mit Vincenzo Bellini und Amilcare Ponchielli die Weichen gestellt, mit *Lucia di Lammermoor* die bisherige Repertoire-Qualität ad acta gelegt und bei Bellinis *Sonnambula* der internationale Standard angepeilt. Aber jetzt hat's geschnackelt: Mit Urbons Neueinstudierung hat sich die Grazer Oper auf ihr historisches Glanzniveau hinaufkatapultiert", wie Hansjörg Spies (*Grazer Montag*, 24.03.1975) nach der Premiere von Verdis selten gespielter Oper *Macbeth* auf saloppe Weise schwärmte. Der musikalische Leiter, Hector Urbon, trug zur gelungenen „Wiederbelebung" von *Macbeth* bei und verhalf der Premiere zu einem großen Erfolg, die sicherlich zu den Höhepunkten italienischer Opernauf-führungen in Graz zu zählen ist."[48] Der „tüchtige junge Dirigent hatte den vorzüglich studierten Chor und das disziplinierte Orchester gut im Griff"[49], das er erfolgreich „daran gewöhnen konnte, klangliche Delikatesse, instrumenteigenen Glanz oder partiturgetreue Präzision nicht als persönliche Zumutung" abzulehnen.[50]

Dass Intendant Nemeth stets ein sicheres Gespür dafür hatte, italienische Spitzenkräfte der Musikwelt dem Grazer Publikum vorzustellen, kam wieder in der Besetzung der Gesangspartien zum Ausdruck. Unter anderen überzeugte besonders Benito di Bella als Macbeth (*siehe Foto*), der mit „unerschöpflichen Stimmreserven" aufwartete. Die Partie der Lady Macbeth wurde Katia Kolceva Angeloni anvertraut. Ihre Stärke lag vor allem in der „beeindruckenden" Charakterisierung und Rollengestaltung, die die Künstlerin als „Idealbesetzung"[51] auszeichneten. Hans Tschammer „überraschte" als Banco mit seiner beachtlichen, gesanglichen Leistung.

Die zwischen Wirklichkeit und Irrealität pendelnde Handlung stellt nicht nur an den Dirigenten, sondern vor allem an den Regisseur hohe Ansprüche. Paul Hager verstand es, die Spannung bis zum Schluss aufrechtzuerhalten, auch wenn sein bisweilen „mageres Regiekonzept"[52] durch Lichteffekte und eine geschickte Bühnengestaltung „kaschiert" wurde. Trotzdem stand die Produktion ganz im Zeichen ausgesprochener Perfektion, wie Friedrich Hueber (*NFZ*) am 5. April 1975 resümierend feststellte. Der für seine harte Beurteilung von Musikaufführungen bekannte Kulturjournalist Karl Löbl erkannte nach seinem Besuch der Grazer Macbeth-Premiere, dass sich „auch mit relativ wenig Geld anständige Oper machen lässt". Allerdings nur in Graz, wie Löbl präzisierte: „Freilich: Die Ansprüche, die man in Wien stellt, sind höher und sollen es auch sein."

[48] Walter Kowaschitz, Kronen Zeitung, 24.03.1975
[49] Karl Löbl, Kurier, 06.05.1975
[50] Hansjörg Spies, Grazer Montag, 24.03.1975
[51] Wahrheit, 27.03.1975
[52] Hansjörg Spies, Grazer Montag, 24.03.1975

... eine Art musikdramatische Bohnentorte:

Giuseppe Verdi

LA TRAVIATA

Oper in drei Akten (vier Bildern)
(in italienischer Sprache)

25.12.1977

Musikalische Leitung	Peter Schrottner
Inszenierung	Karlheinz Drobesch
Bühne	Jörg Koßdorff
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Violetta Valery	Sonja Poot a.G.
Flora Bervoix	Fran Lubahn
Annina	Erni Tögl
Alfredo Germont	Rockwell Blake
Georges Germont, sein Vater	Lajos Miller a.G.
Gaston, Vicomte de Letorière	Ernst-Dieter Suttheimer
Baron Douphol	James Johnson
Marquis d'Obigny	Michael Gutstein
Doktor Grenvil	Friedemann Hanke
Joseph, Diener Violettas	Jakob Glashüttner
Ein Diener Floras	Franz Schweighofer
Ein Kommissionär	Alfred Burgstaller

Regieassistenz	Uta Werner, Petra Mayer-Zick
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Dass die Grazer Oper in der Saison 1977/78 im Vergleich zu vergangenen Spielzeiten nicht mit führenden Sängersolisten, aufwändigen Inszenierungen oder prunkvollen Ausstattungen aufwarten konnte, lag vor allem an den rigorosen Einsparungsmaßnahmen, die dem Haus seitens der Kulturpolitik auferlegt worden sind. Obwohl die Intendanz auf kostspielige Gastverpflichtungen verzichten musste und verstärkt auf hauseigene Kräfte setzte, konnte ein abwechslungsreicher Repertoirebetrieb aufrechterhalten werden. Dazu zählte auch Giuseppe Verdis Oper *La Traviata*, mit deren Inszenierung der Regieassistent, Inspizient und spätere Leiter des Betriebsbüros Karlheinz Drobesch betraut wurde. In einer „stimmungsvollen Dekoration" von Jörg Koßdorff erarbeitete Drobesch eine (zu) konventionelle Regie, die für höchst unterschiedliche Reaktionen sorgte: Friedrich Hueber (*NFZ*, 7. Januar 1978) berichtete von einer „eindrucksvollen Neuinszenierung mit dem Schwerpunkt auf eine Formung der Charaktere der handelnden Personen" und erkannte darin den Beweis für Drobeschs „hohes Niveau seiner Regiekunst". Gänzlich anderer Meinung war Ernst Naredi-Rainer (*Neue Zeit*, 28.12.1977), der sich bereits während des ersten Aktes der *Traviata* die Frage stellte, ob es sich um „einen seicht dahinplätschernden Blödelfilm, eine billige Komödie oder gar eine satirische Parodie" gehandelt hat. Schließlich versuchte er eine Erklärung in den Einsparungsmaßnahmen zu suchen, die „zweifellos zu begrüßen" sind, zumal Drobesch für seine erste Opernregie „sicherlich eine wesentlich niedrigere Summe erhielt als so mancher renommierte Regisseur". Damit wurde allerdings eine Inszenierung „erkauft, die über das Arrangement der Auftritte und Abgänge nicht hinauslangt", wobei aber selbst der „nichts sagende Handlungsablauf vor Unzulänglichkeiten und bisweilen peinlichen Einfällen" strotzte.

Der Premierenbesuch von Giuseppe Verdis *La Traviata* inspirierte den Grazer Kulturjournalisten Peter Vujica (*Kleine Zeitung*) sogar dazu, die Aufführung mit „einer Art musikdramatischer Bohnentorte" zu vergleichen, die [ihm] schließlich doch „nicht so schlecht" schmeckte. Er begründete dies mit der Feststellung, dass „sauberes Abspielen und Absingen der Noten mit einigen auf der Bühne ganz gut arrangierten Gesten und Bewegungen" zwar den Anweisungen des Textbuchs, keinesfalls aber dem gewohnt hohen Standard des Grazer Opernhauses entsprochen hätte. Karlheinz Drobesch inszenierte nämlich „an den Buchstaben entlang", was unweigerlich „nicht in die Welt Verdis", sondern bestenfalls zu „animiertem Stadttheater-Getümmel"[53] führen würde. Lediglich Waclaw Orlikowskys „hübsche Choreographie" im dritten Akt bot eine Abwechslung zum ansonsten statischen Bühnengeschehen.

Einhellig positiv fielen die Kritiken über die musikalischen Leistungen des Abends aus. Eine „überzeugende Leistung" boten Sonja Poot in der Titelpartie („sie stellt vor allem ihre Kunstfertigkeit zur Schau und brilliert mit sauberen Koloraturen") und Rockwell Blake als Alfredo Germont, der seine stimmlichen Mittel „klug einsetzt und sicherlich noch steigerungsfähig ist".[54] Lajos Miller als Georges Germont imponierte durch „die Macht seines strahlenden Baritons". Unter der Leitung Peter Schrottners „sorgen die Grazer Philharmoniker für

[53] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 27.12.1977
[54] Theodor Uz, Kronen Zeitung, 27.12.1977

Leidenschaft und gewinnen dem banalsten Hm-ta-ta immer wieder neue Farben ab".[55]

Anlässlich der Wiederaufnahme dieser Produktion in der Saison 1979/80 gelang es der Leitung der Grazer Oper, die Vorstellung zu einem „Fest im Grazer Verdi-Alltag" aufzuwerten, wie Peter Vujica in der *Kleinen Zeitung* am 13. Mai 1980 – seine ursprünglich durchaus skeptischen Eindrücke – relativierte. Der Grund dafür lag in der Besetzung der Hauptpartien mit Ileana Cotrubas als Violetta und dem jungen Staatsopernsänger Yordi Ramiro. In der *Kronen Zeitung* berichtete Theodor Uz sogar von einer „Sternstunde in der Grazer Oper" und schwärmte von „einem der schönsten Abende, die es in den letzten Jahren" an der Grazer Oper gegeben hat.

Auch die Grazer Philharmoniker zeigten sich an diesem denkwürdigen Abend „von ihrer besten Seite": Alfred Ramin, der Ehemann von Ileana Cotrubas, dirigierte den Abend „mit gekonnter Hingabe und Einfühlungsvermögen". Aber auch die heimischen Sänger waren daran maßgeblich daran beteiligt, den Abend zu einem Fest werden zu lassen, allen voran Ludovic Konya als Vater Germont.[56]

[55] Ernst Naredi-Rainer, Neue Zeit, 28.12.1977
[56] Karl Kröll, Tagespost, 13.05.1980

... war diese Premiere ein Ausrutscher?

Giuseppe Verdi

UN BALLO IN MASCHERA

Oper in drei Akten
(in italienischer Sprache)

05.10.1979

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Horst Zander
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Erika Grum

Gustav III, König von Schweden	Corneliu Murgu a.G.
René Graf Anckarström	Ludovic Konya
Amelia, seine Gemahlin	Pamela Mann a.G.
Ulrica Arvedson, eine Zigeunerin	Katalina Seregelly a.G.
Oscar, Page des Königs	Annemarie Zeller
Sylvano, ein Matrose	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Graf Horn	Richard Best
Graf Ribbing	Friedemann Hanke
Ein Richter	Klaus Ofczarek
Ein Diener	Franz Koinegg

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

„Müssen die Sparmaßnahmen, zu denen die Vereinigten Bühnen Graz seit geraumer Zeit gezwungen sind, für das Grazer Missgeschick mit Verdis *Ein Maskenball* verantwortlich gemacht werden?“, fragte sich Theodor Uz (*Kronen Zeitung*, 7. Oktober 1979) nach der Premiere von Giuseppe Verdis *Un Ballo in Maschera*. Allerdings waren keinesfalls nur die auferlegten Sparmaßnahmen am Misserfolg der Produktion schuld, wie nach Durchsicht der Rezensionen erkennbar wurde: „Wenn das visuelle Erleben wie in diesem grauen *Maskenball* beschnitten wird, schaut die Zukunft düster aus.“ Hauptkritikpunkt war Wolfram Skalickis Bühnenbild, das „aus dem muffigsten Kulissendepot zu stammen scheint“. Aber auch Horst Zanders Inszenierung wirkte „wie aus dem Repertoire verstaubtester Operngesten zusammengeklaubt“. Das Regiekonzept beschränkte sich auf „eine steife statische Unbeweglichkeit, die ein „plumpes, schlappes Theater auf dem Theater“ anstelle eines spannenden Opernabends zu bieten hatte. Peter Vujica berichtete am 7. Oktober 1979 sogar von einem „schlimmen, sehr schlimmen, bösen Abend“, an dem nicht eindeutig das gespielte Stück zu erkennen war. Weiters musste sich der Rezensent die Frage stellen, wie es möglich war, „ein von soviel Falschton-Salmonellen übersätes Produkt überhaupt in den Handel kommen“ zu lassen.

Die musikalischen Darbietungen fanden im Vergleich dazu durchaus positivere Beurteilungen. Der Dirigent der Aufführung, Wolfgang Bozić, versuchte „mit Erfolg, den musikalischen Stil der Oper herauszuarbeiten und die kammermusikalische Feinheit an die Oberfläche zu bringen, auch wenn der Klang bisweilen etwas trocken“ wirkte. Erfreuliches wurde auch über die Sängerleistungen berichtet, obwohl „die meisten Vokalisten Rollendebüts feierten.“ Corneliu Murgu, dem man an der Grazer Oper bereits als Kalaf in *Turandot* kennen gelernt hat, stellte als Gustav unter Beweis, dass er auch zu sehr „schlankem Tonsatz fähig“ war und auch im Pianobereich nichts von seinem Schmelz einbüßte. Katalina Seregelly verfügte zwar über einen „fülligen Alt, dem es aber noch an dem notwendigen Volumen“ fehlt. Pamela Manns Sopran klang ziemlich spröde und in der Höhe etwas scharf. Zusammen mit der Neigung zum Distonieren „sind das nicht die idealen Voraussetzungen für eine adäquate Bewältigung der Amelia“, stellte man in der *Neuen Zeit* (7. Oktober 1979) fest. Einmal mehr galt großes Lob dem Bariton Ludovic Konya, der mit geschmeidigem Bariton die Figur des René ohne Brutalität zeichnete. Annemarie Zeller (Kleinschuster) feierte als Oskar ein überzeugendes Bühnendebüt.

Wie im Falle der eher mit mäßigem Erfolg aufgenommenen *Traviata*-Produktion der Saison 1977/78 (s.o.) konnte die Intendanz durch die Verpflichtung von internationalen Stars am 28. April 1980 von den szenischen Schwächen der Inszenierung von *Un ballo in maschera* geschickt ablenken. Dieses Mal konnte José Carreras für die Partie des Gustav III. gewonnen werden, an dessen Seite Radmila Smiljanic als Amelia gastierte.

Das erfolgreiche Gastspiel von José Carreras, das der Künstler an der Grazer Oper mit vollem Einsatz absolvierte, soll anhand folgender, ausgewählter Pressemeldungen dokumentiert werden:

> *„Das treue Opernpublikum, unter dem sich auffallend viel Prominenz befand, wurde von José Carreras nicht enttäuscht. Er spendete an diesem Abend reichlichst aus seiner vokalen goldenen Schatztruhe. Allerdings stand mit diesem Star ein Einsamer auf weiter Flur auf den Grazer Brettern.*"

Walter Kollar, *Volkszeitung*, Kärnten/ Osttirol, 04. Mai 1980

> *„Jubel im beängstigend überfüllten Grazer Opernhaus: Der junge König Gustav III. reift in der Gestaltung des Gaststars zu einer tragischen Figur. Ohne Allüren, dafür mit viel Ausdruck, agiert Carreras. Singen tut er allerdings auch um seine Gage, als ob es um sein Leben ginge.*"

Hansjörg Spies, *Kleine Zeitung*, 28. April 1980

> *„Da wurde der Startenor zunächst einmal mit Auftrittsapplaus bedacht und dann natürlich nach jeder seiner großen Szenen mit Beifall überschüttet... Er zeichnet sich durch eine ungewöhnlich schön timbrierte, außerordentlich modulationsfähige Tenorstimme aus, die von ihm mit vorbildlich schlankem Tonsatz geführt wird. Er schont sich keinen Augenblick, singt stets offen und mit vollem Risiko.*"

Ernst Naredi-Rainer, *Neue Zeit*, 30. April 1980

José Carreras als Gustav III.

... Es war ein Fest für Augen und Ohren:

Giuseppe Verdi

NABUCCO

Oper in vier Teilen (sieben Bildern)
(in italienischer Sprache)

04.10.1980

Musikalische Leitung	Gianfranco Masini a.G.
Inszenierung	Hans Hartleb a.G.
Ausstattung	Annelies Corrodi a.G.
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Nabucco, König von Babylon	Franco Bordoni a.G.
Zaccaria, Hoherpriester der Juden	Carlo Zardo a.G.
Ismaele, jüdischer Aristokrat	Constantin Zaharia a.G.
Abigaille, uneheliche Tochter Nabuccos	Laila Andersson a.G.
Fenena, legitime Tochter Nabuccos	Sharon Moore
Oberpriester der Babylonier	Richard Best
Abdallo, Vertrauter Nabuccos	Hans Holzmann
Rahel, Jüdin	Annemarie Kleinschuster

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

„Gianfranco Masini war ein hervorragender musikalischer Leiter, leider war ihm Hans Hartleb, der für die Regie verantwortlich zeichnete, kein ebenbürtiger Partner." Er verzichtete zwar auf „krampfhafte Aktualisierungsversuche", lieferte aber eine zu biedere Regiearbeit. Trotz einer „sehenswerten Aufführung" bezeichnete Theodor Uz (*Kronen Zeitung*, 6. Oktober 1980) die „peinliche Art, wie Hartleb die Akteure auf der Bühne herumschiebt" als grotesk. Die „abgegriffensten Klischees" scheinen für den Regisseur Hartleb „gerade gut genug" gewesen zu sein. Auch die Ausstattung gab Anlass zu Kritik, zumal der „wachsbleiche Nabucco in Schwarz" an einen „antiken Dracula" erinnerte. Abgesehen von den respektablen musikalischen Darbietungen („so brillant klang das Orchester schon lange nicht"[57]) wurde der Abend zu einer „musikalischen Exhibition, bei der die völlige Inkompetenz des Regie-Ausstatterteams bloßgestellt" wurde. Dennoch fanden sich auch positive Rezensionen, die die oben zitierten Aussagen relativieren:

> *„Die Inszenierung Hartlebs, eines guten alten, in Graz besonders geschätzten Regisseurs, wurde der Handlung dieses schwierigen Werkes vollauf gerecht. Er ließ niemals den statuarischen, oftmals geübten konzertanten Ablauf des Geschehens aufkommen. Hartleb bot beste Personenführung, immer beweglich und die Höhepunkte des aktuellen Geschehens stets für alle begreiflich und verständlich herausgearbeitet. Die Ausstatterin Corrodi sparte nicht an Kostbarkeiten. Zur Freude aller wurde diesmal tief in die Taschen des Budgets gegriffen."*[58]

Die musikalischen Leistungen betreffend hätten die Vereinigten Bühnen hingegen „das Beste vom derzeit Besten" aufgeboten. Vor allem der Chor, der von Ernst Rosenberger „sehr sensibel" einstudiert wurde, zählte zu den „unbedingten Pluspunkten" der *Nabucco*-Premiere. Unter den Solisten fielen vor allem Carlo Zardo als Zaccaria („er singt den jüdischen Hohepriester mit ungeschlachtem, in extremen Lagen auch unsicherem Bass"[59]) und Franco Bordoni in der Titelrolle auf. Bordoni steigerte sich zu einer Leistung, die man „selbst in großen Häusern nur selten" zu hören bekommt. Als Abigaille gastierte Laila Andersson, die sich als „Vulkan an Temperament mit schauspielerischer Begabung"[60] erwiesen hat. Der Rumäne Constantin Zaharia war „ein blendend aussehender junger Tenor mit einer phänomenalen, schön timbrierten und perfekt sitzenden Tenorstimme."[61] In den kleinen, aber nicht weniger wichtigen Rollen bewährten sich Sharon Moore als Fenena sowie Richard Best als „hervorragender Oberpriester". Annemarie Zeller (Kleinschuster) war eine „zart anmutende Rahel und Hans Holzmann erwies sich als hoffnungsvoller Nachwuchssänger".[62]

[57] Hansjörg Spies, Kleine Zeitung, 06.10.1980
[58] Walter Kollar, Volkszeitung Kärnten und Osttirol, 10.10.1980
[59] Ernst Naredi-Rainer, Neue Zeit, 07.10.1980
[60] Wolfgang Thiel, NFZ, 11.10.1980
[61] Ernst Naredi-Rainer, Neue Zeit, 07.10.1980
[62] Walter Kollar, Volkszeitung Kärnten und Osttirol, 10.10.1980

... *Triumph für Giuseppe Verdis „Vierte“:*

Giuseppe Verdi

I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA

Oper in vier Akten
(konzertante Aufführung in italienischer Sprache)

13.05.1982

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Arvino	José Maria Perez
Pagano	Ludovic Konya
Viclinda	Piroska Vargha
Giselda	Eva-Maria Barta
Pirro	James Johnson
Priore	Jakob Glashüttner
Acciano	James Johnson
Oronte	Juraj Hurny
Sofia	Piroska Vargha
Erzähler	Rainer Hauer

Inspizient	Josef Musger

Im Zuge von Intendant Carl Nemeths konsequenten Bestrebungen, unbekannte Opern des italienischen Repertoires aus der Tiefe des Vergessens zu holen, gelangte Giuseppe Verdis viertes Bühnenwerk, *I Lombardi alla prima crociata* im Rahmen einer konzertanten Vorstellung zu einer viel beachteten Grazer Erstaufführung. Das Werk wurde an der Mailänder Scala am 11. Februar 1843 uraufgeführt und von Verdi für die Pariser Opéra zwischen August und November 1847 in eine französische Fassung unter dem neuen Titel *Jérusalem* umgearbeitet, nachdem auf Vorschlag von Eugène Scribe von den Autoren von Donizettis *La Favorite* (1840), Alphonse Royer und Gustave Vaëz, ein neues Libretto verfasst wurde. In Graz entschied man sich, die italienische Originalfassung aufzuführen und die musikalische Leitung Nikša Bareza zu übertragen, der zuvor die Pariser Erstaufführung des Werkes in dieser Fassung dirigierte. Die Partie des Arvino verkörperte in Paris der damals noch unbekannte, junge Tenor José Carreras. Die Grazer Produktion von *I Lombardi* konnte mit Kräften des hauseigenen Ensembles realisiert werden, denen damit „anspruchsvolle Aufgaben gestellt wurden, an denen sie sich weiterentwickeln" konnten, wie Bareza im Vorfeld der Premiere seine pädagogischen Absichten definierte. Das Ergebnis dieser Bemühungen war „ein musikalisches Ereignis ersten Ranges", das allerdings durch einen Faktor eingeschränkt wurde:

> „*Die pädagogische Arbeit, die Dirigent Nikša Bareza geleistet hat, trägt hörbar ihre Früchte, so dass man sich schwer tut, einzelne Leistungen besonders hervorzuheben. An einem Faktor des Opernbetriebes scheint freilich diese Anstrengung spurlos vorbeigegangen zu sein: am Publikum. Beinahe beschämend, wie leer das Opernhaus war, wie viele Opernfans ein musikalisches Ereignis ersten Ranges versäumt haben. Alle Grazer Verdi-Verehrer, die das versäumen, sind selber schuld.*"[63]

Es konnte in Graz der Beweis erbracht werden, dass die „dramatische Schlagkraft von *I Lombardi alla prima crociata* auch heute nicht ihre Wirkung verfehlt: Die „lang anhaltenden Applausstürme ließen keine Zweifel aufkommen, dass die unmittelbar ansprechende Musiksprache nach wie vor die Zuhörer in ihren Bann zu ziehen vermag", wie die *Kleine Zeitung* (15. März 1982) berichtete. Die Wahl, die Oper konzertant zu präsentieren, wurde im Allgemeinen begrüßt. Zum besseren Verständnis des Handlungsablaufes schrieb Martin Reinthaler einen Text, den Schauspieldirektor Rainer Hauer vortrug. Dank ihrer starken „Kontrastwirkungen eignet sich die Oper für eine rein akustische Präsentation" und hält den Zuhörer ständig in Atem, da sich der Glanz dieser Musik „unter dem Dirigentenstab von Nikša Bareza voll entfalten konnte und so „Bühnenbild und Bewegung vergessen" ließ. Bareza hatte mit Souveränität „den großen Apparat stets sicher in der Hand" und diesen gekonnt „befeuert, angetrieben, aber auch zurückgenommen".
Eva Maria Barta vermochte an diesem Abend durch reine Koloraturtechnik und „dramatische Attacken" zu beeindrucken. Mit „suggestiver Ausdruckskraft und tenoralem Schmelz" gestaltete Juraj Hurny die Partie des Oronte. Ludovic Konya gelang es, dank subtiler Stimmschattierungen „die Entwicklung des eifersüchtigen Vatermörders Pagano zum heldenmütigen Einsiedler glaubhaft zu gestalten und mit fesselnder Gesangskultur nachzuvollziehen."[64]

[63] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 15.05,1982
[64] Kleine Zeitung, 15.03.1982

... ohne Seelenstriptease der Opernfiguren:

Giuseppe Verdi

SIMON BOCCANEGRA

Oper in einem Vorspiel und drei Akten
(in italienischer Sprache)

25.12.1982

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Götz Fischer
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Chöre	Ernst Rosenberger

Simon Boccanegra	Ferdinand Radovan
Jacopo Fiesco	Kolos Kovacs
Paolo Albiani	James Johnson
Pietro	Zoltan Császár
Maria Boccanegra, unter dem Namen Amelia Grimaldi	Piroska Vargha
Grabriele Adorno	Juraj Hurny
Hauptmann der Armbrustschützen	Hans Holzmann
Begleiterin Amelias	Roswitha Leski-Posch

Regieassistenz	Birgit Amlinger
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

„Es ist höchst lobenswert, dass man sich nicht irgendeines wohlbekannten Schinkens der Opernliteratur angenommen hat, sondern das Risiko dieser Ausgrabung wagte“, berichtete Johannes Frankfurter in der *Neuen Zeit*[65] nach der Premiere von Verdis zwanzigsten Bühnenwerkes *Simon Boccanegra*. Die Oper zählte deswegen bereits in den 1860er Jahren zu den selten gespielten Opern des Komponisten, da das Werk keine „eingängigen Melodien enthält, von düsterer Stimmung ist, zudem durch eine schwer durchschaubare Handlung beeinträchtigt“ ist.[66] Einen Tag nach der Uraufführung an der Mailänder Scala am 12. März 1857 sprach Verdi selbst von einem „Fiasko“: „Ich glaubte, etwas Passables geschaffen zu haben, aber es scheint, dass ich mich geirrt habe. Später werden wir sehen, wer Unrecht hat“ (Brief Verdis an Vincenzo Torelli am 13. März 1857). In der Folge drängte der Mailänder Verleger Giulio Ricordi Verdi mehrfach vergeblich zu einer Umarbeitung. Erst 1880/81, als die Oper zur Aufführung an der Scala vorgesehen war, gab Verdi nach und machte sich mit Arrigo Boito, der bereits mit der Arbeit an *Otello* beschäftigt war, an die radikale Neukonzeption des Werkes. Dabei entstand nicht nur eine teilweise dramaturgische Neukonstruktion, sondern auch neu komponierte Musik, die ein Drittel der Partitur ausmacht. Damit erfuhr *Simon Boccanegra* die radikalste Umarbeitung, die Verdi je an einem seiner Werke vorgenommen hat.

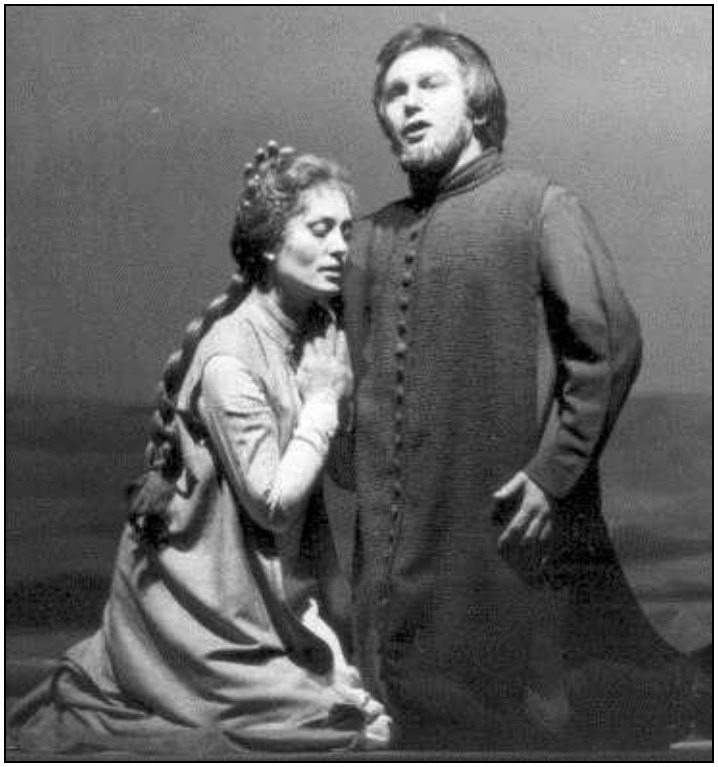
Aufgrund der oben zitierten Komplexität des Handlungsablaufes (z.B. liegen zwischen dem Prolog und dem ersten Akt laut Libretto fünfundzwanzig Jahre) gilt *Simon Boccanegra* als schwer inszenierbar. Der Regisseur der Grazer Produktion, Götz Fischer, reduzierte daher Verdis musikalisches Politdrama auf die „menschliche Tragödie“ der Protagonisten. Der „Zusammenprall von Patriziern und Plebejern nahm den Charakter konventioneller Opernintrigen an: da jedoch die privaten Nöte der Hauptfiguren untrennbar mit den politischen Wirrnissen verbunden sind, stiftete dieser Verzicht auf die historische Dimension ebenso noch größere Verwirrung wie der ungeschickte Einfall, den Prolog stärker mit der Handlung zu verknüpfen, in dem er als Rückblende des Titelhelden inszeniert wird“, urteilte man in der *Kleinen Zeitung*.[67] Darüber hinaus blieb Fischer auch den „Seelenstriptease der Opernfiguren“ schuldig, worunter die individuelle Darstellung der psychologischen Situationen der handelnden Personen gemeint war. Dass der Regisseur die „ohnehin verwirrende Geschichte noch unklarer werden ließ, ist die negative Seite dieser Weihnachtspremiere. Da half auch nicht die Bühne von Frieder Klein, [obwohl diese] „Geschmack hat und Stimmung schafft“, meinte Johannes Frankfurter in der *Neuen Zeit*. Klein machte es „dem Publikum nicht gerade leicht, sich zwischen Treppen und Wänden zurechtzufinden, die alles darstellen“ können. Die Spielorte der verschiedenen Szenen zeigten dasselbe Bühnenbild: Im Hintergrund ein Segel und „ein wirkungsvoll stilisiertes Meer.“ Dennoch war die Ausstattung, die an Giorgio de Chirico angelehnt wurde, „nicht das schlechteste der Aufführung.“ Nicht zuletzt in Verbindung mit der „Farbigkeit der Kostüme Hanna Warteneggs wurden gute Wirkungen erzielt“. „Was nämlich am Abend des Christtages von der Bühne und aus dem Orchestergraben tönte, war hörenswertes, lebendiges Musiktheater. Als Titelheld feierte Ferdinand Radovan ein gelungenes Comeback: er war

[65] Neue Zeit, 28.12.1982
[66] Uwe Schweikert: *Simon Boccanegra*. In: Verdi Handbuch. Hrsg. von Anselm Gerhard und Uwe Schweikert. Stuttgart 2001, S. 419f.
[67] Kleine Zeitung, 27.12.1982

beeindruckend und verlieh dem Simon die nötige Ausstrahlung. Vor allem hat er „darstellerisch und in der Ausdrucksskala seiner Stimme so viel zu bieten, dass er manch Angestrengtes darin vergessen“ ließ. „Herausragende Leistungen“ erbrachten ferner Juraj Hurny als leidenschaftlicher Liebhaber und Kolos Kovacs. Piroska Vargha sah als Amelia „blendend“ aus, trumpfte mit „einem sicheren, aber absolut kalt lassenden Sopran auf“ und konnte ihre „gute Figur“ zu einem glaubwürdigen Spiel einsetzen. James Johnson verlieh dem skrupellosen Paolo ein markantes Profil.

Uli Rennert (*Kronen Zeitung*) berichtete am 27. Dezember 1982:

> *„Die Premiere war ein Erfolg: für Götz Fischer, für das Grazer Ensemble, allen voran Ferdinand Radovan und James Johnson und für den Dirigenten, der Verdis Partitur klar und gefühlsbetont umzusetzen wusste. … Die Inszenierung verfehlte ohne erhobenen Zeigefinger nicht ihre Wirkung. Fischer lässt nur durch geringe Veränderung dieser Elemente die Schauplätze wechseln*.“



Piroska Vargha (Amelia) an der Seite von Ludovic Konya, der in Folgevorstellungen den Simon interpretierte.

Es blieb ein Opernabend, der „vom Publikum mit viel Beifall für die Sänger aufgenommen wurde“, wie Johannes Frankfurter (*Neue Zeit*) abschließend resümierte.

... Anteilnahme auch ohne Buckel:[68]

Giuseppe Verdi

RIGOLETTO

Oper in vier Bildern
(in italienischer Sprache)

28.09.1985

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Roland Velte
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Marie-Luise Walek
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Der Herzog von Mantua	Juraj Hurny
Rigoletto	Sándor Sólyom-Nagy
Gilda	Magda Nador
Graf Monterone	Manfred Hofmann
Graf Ceprano	Zoltan Császár
Gräfin Ceprano	Irmgard Plimon
Marullo	Josef Luftensteiner
Borsa	Herwig Pecoraro
Sparafucile	Nicholas Greenbury
Maddalena	Ildiko Szönyi
Giovanna	Erni Tögl
Ein Wachhabender	Zoltan Galamb
Ein Page	Brigitte Miklauc
Neptun	Heinz Brunner
Die Herzogin von Mantua	Ilse Schatzer

Regieassistenz	Karel Drgac, Joachim Bähr
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

[68] Manfred Blumauer, Tagespost, 1.10.1985

Drei Jahre nach der Rarität *Simon Boccanegra* hatte Verdis populäres *Melodramma in tre atti*, *Rigoletto*, in einer musikalisch packenden, szenisch interessanten, wenn auch nicht unproblematischen Inszenierung Premiere. Trotzem ein „großer Opernabend, wie er für Graz fällig war". Diese pauschale Feststellung bezog sich in erster Linie auf die musikalische Interpretation.

Unter den Protagonisten gefiel besonders Magda Nador als Gilda. Manfred Blumauer erinnerte sich nicht daran, „in den letzten Jahrzehnten in Graz eine Gilda mit solchen stimmlichen und darstellerischen Vorzügen [...] gehört zu haben". Wie sie die Koloraturen „ganz in den Dienst einer seelischen Entäußerung gestellt" hatte, war „beispielhaft". Mit Sándor Sólyom-Nagy wurde ein Sänger gewonnen, der nicht nur stimmlich, sondern auch ausdrucksstark in der Titelpartie als Rigoletto agierte. Seine Stimme klang in allen Registern sicher und kraftvoll, ohne angestrengt zu wirken. Ebenso sicher und klar im Ausdruck agierte Juraj Hurny, der als Herzog seine stimmliche Vielseitigkeit und Verlässlichkeit unter Beweis stellte.

Dass Nikša Bareza die Oper mit Expression und nicht „bloß auf schmissiges M-ta-ta" interpretierte, ist ebenso schnell festzustellen, wie die Tatsache, dass Verdis „Geniestreich noch heute" aufzuführen ist.[69] Der Chefdirigent des Grazer Philharmonischen Orchesters leitete „wie immer sehr sicher und sauber" die Opernaufführung. Die Feststellungen diverser Rezensenten, dass es an der „notwendigen Intensität" fehlte, dass Tempi „zu zaghaft" erschienen und die „Akzente zu zahm" klangen, entbehren jeglicher Grundlage, wie man sich anhand des Live-Mitschnittes der Premiere überzeugen kann. Bareza gelang es vielmehr, dem dramatischen Handlungsablauf durch rasche, feurige Tempi und wirkungsvolle Crescendi spannende Steigerungen zu verleihen, die sowohl in den Arien als auch in den Ensembles besonders effektvoll realisiert wurden.

Die szenische Neuinterpretation wurde mit unkonventionellen Mitteln verdeutlicht. Aus dem „Gonzaga-Palast in Mantua wurde eine Luxusjacht, aus dem Mincio-Ufer eine Hafenlandschaft". Frieder Kleins Bühne zeigte insbesondere im letzten Akt eindrucksvolle Kontraste zwischen „kalter Technik und entfesselter Natur." Was besonders auffiel, waren sowohl die „vorbildliche Dichte, mit der Frieder Klein die Bühne gestaltet hat sowie die optische Schärfe", mit der der Regisseur die Personen agieren ließ.

Roland Velte zeigte mit der Realisierung von *Rigoletto* eine beachtliche Neudeutung der Oper, „erntete damit aber heftige Buhrufe". Dennoch: Alles war „logisch durchdacht und in der Personenführung auch psychologisch richtig und überzeugend dargestellt".[70] Die Produktion punktete vor allem mit der musikalisch mitreißenden und menschlich berührenden Interpretation durch Sólyom-Nagy, Magda Nador und Juraj Hurny.

[69] Manfred Blumauer, Tagespost, 1.10.1985
[70] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 1.10.1985

... vom Beifall begünstigt:

Giuseppe Verdi

LA FORZA DEL DESTINO

Oper
(in italienischer Sprache)
08.03.1987

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Elmar Ottenthal
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger, Marcel de Marbaix
Choreographie	Christa Maurer-Kronegg

Il Marchese di Calatrava	Zoltán Császár
Donna Leonora di Vargas	Gabriele Lechner
Don Carlo di Vargas	Paolo Gavanelli
Don Alvaro	Donald Hamrick
Preziosilla	Melanie Sonnenberg
Padre Guardiano	Konstantin Sfiris
Fra Melitone	Ludovic Konya
Curra	Erni Tögl
Un Alcade	Manfred Hofmann
Maestro Trabuco	Herwig Pecoraro
Un Chirurgo	David McShane
Una Mendicante	Ingeborg Krobath
Ufficiali	James Jolly, Karl Titsch, Zoltan Galamb
Soldati	Zoltan Galamb, Anton Obbes, Michael Becker

Regieassistenz	Ute Neuherz
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier

„Es ist schon lange her, dass im Grazer Opernhaus eine Premiere in dieser Qualität stattgefunden hat", berichtete die *Neue Zeit* am 10. März 1987. Das lag nicht nur an der Ausstattung und an der Regie des kurzfristig eingesprungen Elmar Ottenthal, sondern vor allem an zwei „stürmisch gefeierten" Interpreten der Hauptpartien. Die neu engagierte Sopranistin Gabriele Lechner, die zuvor als Einspringerin in Verdis *Un ballo in maschera* an der Wiener Staatsoper an der Seite von Luciano Pavarotti mit einem Schlag großes Interesse auf sich zog, „sang sich als Leonore sofort in die Herzen des Premierenpublikums". Ihr Sopran „ist von einem Schmelz und einem Ausdrucksreichtum, auch im Pianissimo von einer Tragfähigkeit, wie man es nur höchst selten zu hören bekommt. Ein Glücksfall für die Grazer Oper, Lechner für diese anspruchsvolle Partie verpflichten zu können."[71] Man war „hingerissen" von der „Schönheit ihres Timbres in exponierter Lage, in der diese Stimme das Ensemble auch ohne Forcierung zu überstrahlen vermag und von dem zauberhaft schwebenden Piano".[72] Paolo Gavanelli (Don Carlo) war ebenfalls „vom Beifall begünstigt", da er stellenweise die „Kernigkeit und das Timbre" seines großen Vorbildes Ettore Bastianini zu imitieren versuchte und zusätzlich über eine „große Palette darstellerischer Fähigkeiten verfügte, die in dieser Rolle voll zum Tragen" gekommen ist.[73] Auch wenn „Tenores jedem Intendanten Zores machen" würden, konnte man mit der Verpflichtung des „USA-Kraftriegels" Donald Hamrick zufrieden sein, zumal er mit „Stehvermögen und metallischen Höhen" aufwarten konnte. Der vokale Mangel des Sängers, über zuwenig „Belcanto" zu verfügen, rief „zahlreiche Buh-Rufe" hervor. Melanie Sonnenberg als „muntere Preziosilla", Konstantin Sfiris als Pater Guardian (damals noch an der Wiener Staatsoper engagiert), Zoltán Császár als Marchese und Herwig Pecoraro als Trabuco setzten „weitere Pluspunkte". Besondere Erwähnung erfuhr weiters die „saftige Verkörperung der derb-drastischen Rolle des Fra Melitone" durch Ludovic Konya.

Das Bühnengeschehen spielte sich in einem von Wolfram Skalicki geschaffenen Einheitsbühnenbühnenbild ab, in dem die Farben Grau und Braun vorherrschten. Sein charakteristischer Rundhorizont schuf – in Verbindung mit einer „geschickten Ausleuchtung" und wenigen Versatzstücken und in Kombination mit der Drehbühne – durch Francisco Goya inspirierte, atmosphärisch stimmige Orte, an denen Ottenthal den Verfall einer Gesellschaft im Zuge von Kriegswirren verdeutlichte. Die Choreographie der Tableaux durch Christine Maurer-Kronegg fand große Zustimmung. Dass der Regisseur schließlich mit Buhrufen bedacht wurde, lag vor allem an der unkonventionellen Gestaltung des Finales. Seit dem letzten Duellversuch der Kontrahenten Alvaro und Don Carlo sind nicht fünf Jahre, sondern offenbar Jahrzehnte vergangen, was durch das Erscheinen der Beiden als Greise verdeutlicht werden sollte. Auch Leonora erscheint am Schluss als alte Einsiedlerin, sodass der völlige Verfall und die Todesnähe im Rahmen eines „erschreckenden und berührenden Bildes" besonders anschaulich gezeigt wurden.
Nikša Bareza und das Grazer Philharmonische Orchester rissen das Publikum bereits nach der Ouvertüre zu „minutenlangen Ovationen" hin. Das Dirigat des Grazer Opernchefs war nämlich „wie immer aus genauer Partiturkenntnis auf dramatische Wirkung der Musik bedacht".[74]

[71] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 10.03.1987
[72] Hansjörg Spies, Kleine Zeitung, 10.03.1987
[73] Viktor Fortin, Kronen Zeitung, 10.03.1987
[74] ebda.

...Ein ‚Ja' zu Don Carlo:

Giuseppe Verdi

DON CARLO

Oper in sieben Bildern (vier Akten)
(in italienischer Sprache)

28.02.1989

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Elmar Ottenthal
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Filippo II, Re di Spagna	Konstantin Sfiris
Don Carlo, Infante	Juraj Hurny
Rodrigo, Marchese di Posa	David McShane
Il Grande Inquisitore	Zelotes Edmund Toliver
Un Frate	Ludovic Konya
Elisabetta di Valois	Gabriele Lechner
La Principessa Eboli	Melanie Sonnenberg
Tebaldo, Paggio d'Elisabetta	Margret Cahn
La Contessa d'Aremberg	Maria Konrad
Il Conti di Lerma	George Kondaxis
Accompagnatore della Regina	Heinz Brunner

Regieassistenz	Brigitta Thelen, Isabella Priewalder
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Anneliese Dreier

„Wurde Giuseppe Verdis *Don Carlo* an der Grazer Oper zu einem außergewöhnlichen Ereignis?“, fragte sich die Journalistin Christa Höller[75] nach der Premiere und gab sich selbst die Antwort: „Die Kostüme: Ja! Ja! Die musikalische Seite: Ja! Die Regie: Naja..“.

Hanna Warteneggs Kostüme symbolisierten die Einkerkerung der Menschen in den Panzer aus Zeremoniell und Zwängen. Dieser Eindruck wurde durch das Bühnenbild von Wolfram Skalicki verstärkt, der hohe, abweisende Mauern errichten ließ, die die Szene umgaben. Regisseur Elmar Ottenthal wollte in seiner Regie zeigen, wie der Machttrieb der Herrschenden alle Gefühle erstickt. Dies versuchte er anhand („einer ganzen Reihe unpassender“) Details zu veranschaulichen, was unweigerlich dazu führte, die handelnden Personen „viel zu zwanglos“ agieren zu lassen. „Carlo ersticht sich mit großer Geste auf einem Sarkophag stehend, was unnötiges Pathos“ bedeutete. Ingesamt fehlte es also an Spannung, auch wenn auch starke Momente der Inszenierung zu erwähnen sind (z.B. wenn Posa aus dem Hinterhalt erschossen wird oder das „unheimliche, schemenhafte Fest im Garten“).

Gabriele Lechner als Elisabetta.

Unter den Sängern gebührte Melanie Sonnenberg als Eboli die „Palme für Stimmschönheit und intensive Darstellung“. Gabriele Lechner als Elisabetta fiel einerseits durch „schöne Hochtöne“ auf, andererseits durch eine „gefährdete Mittellage“. Konstantin Sfiris wurde für seine Interpretation des Phillip II. mit besonderem Beifall bedacht, auch wenn dieser seine große Arie auf dem Bauch liegend singen musste. „Verlässlich wie immer“ präsentierte sich Juraj Hurny in der Titelpartie, außergewöhnlich eindrucksvoll gestaltete Zelotes Edmund Toliver den Großinquisitor. „Besonders zu loben ist David McShane, der in kürzester Zeit als Posa eingesprungen ist“ und „wieder einmal zeigte, wie wertvoll“ er für das Grazer Opernhaus ist. Und: einmal mehr sorgte die musikalische Leitung durch Nikša Bareza für einhelliges Lob.

[75] Wochenpost, 02.03.1989

...eine ästhetische Umsetzung:

Giuseppe Verdi

OTELLO

Dramma lirico
(in italienischer Sprache)

18.02.1990

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Giancarlo del Monaco
Ausstattung	Michael Scott
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Einstudierung des Kinderchors	Marcel de Marbaix

Otello, Mohr	James McCray
Jago, Fähnrich	Aldo Tiziani
Cassio, Hauptmann	Giuseppe Constanzo
Rodrigo, ein edler Venezianer	András Sosko
Lodovico, Gesandter der Republik Venedig	Konstantin Sfiris
Montano, früherer Statthalter von Cypern	Ludovic Konya
Desdemona, Otellos Gemahlin	Gabriele Lechner
Emilia, Jagos Gemahlin	Karin Goltz
Herold	Zoltán Császár

Regieassistenz	Christoph Wagner-Trenkwitz
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Anneliese Dreier

Als letzte der insgesamt 31 Premieren aus der Gattung der italienischen Oper, die im Laufe seiner 18jährigen Intendanz am Grazer Opernhaus gezeigt wurden, wählte Carl Nemeth Giuseppe Verdis Spätwerk *Otello* (uraufgeführt 1887 an der Mailänder Scala). Dem Langzeitintendanten Nemeth ist es gelungen, das Grazer Publikum (sowie zahlreiche Operinteressierte von Auswärts) mit einem umfangreichen Spektrum des italienischen Repertoires vertraut zu machen. Nemeths anfänglich definiertes Ziel, die Belcanto-Oper der Vor-Verdi-Zeit wieder zu beleben und daran anknüpfend Werke von Rossini, Donizetti und selten gespielte Werke Giuseppe Verdi ins Repertoire zu nehmen, konnte unter Mitwirkung des Grazer Opernensembles sowie namhaften Gastsängern mit nachhaltigem Erfolg umgesetzt werden.

Für die Inszenierung der *Otello*-Produktion der Saison 1989/90 wurde Giancarlo del Monaco, der Sohn von Mario del Monaco, verpflichtet, dem in Zusammenarbeit mit dem Ausstatter Michael Scott eine ästhetische Umsetzung der Verdi-Oper gelungen ist. Wie gewohnt sorgte Wolfgang Bozić am Pult der Grazer Philharmoniker für eine gut studierte Interpretation des Werkes, das auch für den Chor eine beachtliche Herausforderung darstellt. Dass diese Aufgabe präzis erfüllt werden konnte, war einmal mehr das Verdienst des Chordirektors Ernst Rosenberger, der den Chor des Grazer Opernhauses über Jahre auf hohem Niveau gehalten hatte, was durch zahlreiche Rezensionen dokumentiert ist.

In den (zum größten Teil mit Gästen besetzten) Hauptpartien, konnte vor allem das Ensemblemitglied Gabriele Lechner als Desdemona ein viel beachtetes Rollendebüt feiern. An ihrer Seite wirkten James McCray als Otello und Aldo Tiziani als Jago.

James McCray (Otello) und Aldo Tiziani (Jago) in der letzten Verdi-Premiere der Ära Nemeth.

4.5. Amilcare Ponchielli

... eine halbrestaurierte Opernruine:

LA GIOCONDA

Oper in vier Akten (fünf Bildern)
(in italienischer Sprache)

29.09.1973

Musikalische Leitung	Argeo Quadri
Inszenierung	Fritz Zecha
Ausstattung	Peter Heyduck
Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
La Gioconda, Sängerin	Adelina Romano
Laura Adorno	Mirna Pecile
Alvise Badoero, ihr Gemahl	Carlo de Bortoli
La Cieca,	Unni Rugtvedt
die blinde Mutter der Gioconda	
Enzo Grimaldo, Fürst von Genua	Barry Morell
Barnaba, ein Spitzel	Ferdinand Radovan
Zuàne, Bootsmann	Nikolaus Hufnagl
Ein Sänger	Michael Gutstein
Isepo, ein Schreiber	Jakob Glashüttner
Ein Bootsmann	Herbert Renn
Regieassistenz	Jutta Brandau
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

97 Jahre nach der erfolgreichen Erstaufführung am Teatro alla Scala (8. April 1876) wurde an der Grazer Oper Amilcare Ponchiellis Dramma lirico *La Gioconda* herausgebracht. Diese Oper, die Ponchiellis größten Bühnenerfolg darstellt, repräsentiert einen (von der Synthese des italienischen Melodramma und der französischen Grand Opéra geprägten) Monumentalstil, der im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Italien vorherrschte. Im Zentrum der durchaus modernen Handlung stehen mehrere Liebesgeschichten, die in zerstörerischer Weise miteinander verknüpft sind. Barnaba liebt Gioconda, die ihrerseits Enzo liebt. Dieser liebt die mit Alvise verheiratete Laura. Barnaba und Alvise verbindet eine bösartige, gemeinsame Charaktereigenschaft: was sie nicht erreichen können, wird zerstört. Giocondas Charakter ist durch eine Vielschichtigkeit gezeichnet: sie ist einerseits nachtragend und rachsüchtig, andererseits verzichtet sie selbstlos, was die Interpretation dieser Partie – in Verbindung mit den hohen sängerischen Anforderungen – besonders erschwert. Auch die übrigen vier Hauptpartien gelten als außerordentlich schwer zu besetzen. Bei Wahl der Besetzung, vor allem jener der Gioconda, hatten Quadri und Nemeth Glück: sie ist „enorm dramatisch, leidenschaftlich, mitreißend - schade, dass das Publikum nur ein paar Nummern kennt. Mit Adelina Romano haben wir die idealste Vertreterin der exponierten Partie engagiert, Barry Morell hat diese Partie schon in New York interpretiert: ich bin sehr zufrieden, lauter gute Stimmen zur Verfügung zu haben", schwärmte Quadri vor der Premiere. Um „die Schönheit der Musik voll realisieren" zu können, hat er keine Kürzungen vorgenommen.

Das Presseecho nach der Premiere von *La Gioconda* war enorm und rief höchst unterschiedliche Reaktionen unter den zahlreichen Rezensenten hervor, wobei sich auch Journalisten des Wiener Feuilletons nach Graz begaben, um (wie üblich) die Grazer Opernlandschaft äußerst kritisch zu beurteilen. Als einer der schärfsten unter ihnen erwies sich Karl Löbl, wie ein Auszug seiner Kritik beweist:

> *„Trotz großer Mühe eine schöne Leich'. Was bleibt, sind die Sänger. Vier lange Stunden befand man sich in einem Opernmuseum. Schöne Stimmen und Weisen, wenig Sinn … Abende wie diese verleiten dazu, über Funktion und noch möglichen Effekt der Kunstform der Oper nachzudenken. Da man nicht von der Wiederholung des etablierten Repertoires leben kann, wird versucht, das Repertoire durch Exhumierungen zu bereichern. So was lässt sich heute kaum noch inszenieren: primitivste Chorarrangements und lächerlichste Operngesten wirken hier, in Graz, gewiss noch komischer als in New York oder Verona. Aber zwischen Metropole und Provinz muss es wohl noch einen kennzeichnenden Unterschied geben (diesen unterstreicht übrigens die unfassbar banale Choreographie des Herrn Orlikowsky)."*[76]

Auch Gerhard Mayer (*Die Presse*) zeigte sich von der szenischen Realisierung von *La Gioconda* wenig angetan, die bei Freisekt und blumengeschmücktem Haus zelebriert wurde. „Auch der begnadetste Regisseur dürfte aus dieser Ansammlung rührselig-banaler Klischee-Szenen rund um das Frauenschicksal" kein einigermaßen logisches Bühnengeschehen konstruieren können.

[76] Karl Löbl, Kurier, 01.10.1973

Die Regie „verstrickte sich in unlogischen Gängen und Hilfsmaßnahmen“. Die Balletteinlagen des späteren Ballettdirektors Waclaw Orlikowsky waren auch für Mayer „ein Dorn im Auge“: Dieser „dürfte sich vollends bei der Ablieferung seiner Choreographie im Etablissement geirrt haben. Was ihm zum Stundentanz einfiel, dürfte eher für einen merkwürdigen Nachtklub für Bodybuilder geeignet sein“.[77] Zu einem optischen Höhepunkt hingegen geriet der *Tanz der Stunden*, „in dem die Morbidität einer Gesellschaft, in der Giftmord und Erpressung zur Tagesordnung gehören“ imponierend verdeutlicht wurde.[78] Es waren „Ballettkünste von Orlikowsky zu erleben, wie sie bei uns selten zu sehen“ waren, berichtete die *Kronen Zeitung*.

Unterzieht man die übrigen Rezensionen (vor allem jene lokaler Zeitungen) einem Vergleich, lässt sich feststellen, dass „es sich mit der Produktion von *La Gioconda* durchaus gelohnt hat, sich nicht durch nachschöpferische Intentionen mit dem Image einer Opernrettung“ zu dekorieren. Quadri, der nicht nur ein „lückenlos einsatzbereites“ Solistenensemble, sondern auch ein „ausgezeichnet disponiertes Opernorchester und einen hervorragend präparierten Chor“ zur Verfügung hatte, dirigierte die Musik mit „typisch angespannten Rubati“.[79] Seine exakte Werkkenntnis ermöglichte die „subtilste Interpretation“ von *La Gioconda*. Sie riss das Publikum zu „stürmischen Szenen- und Schlussapplaus“[80] hin, der die Aufführung schließlich um „dreißig Minuten verlängerte“. Einen unbestrittenen Höhepunkt stellten ferner die außergewöhnlichen Sängerleistungen dar. Adelina Romano war „großartig“, Barry Morell „wurde umjubelt“. Ebenso erfolgreich interpretierte Ferdinand Radovan die Rolle des Barnaba, den in einer Folgevorstellung auch der international gefragte Aldo Protti als Gast verkörperte.

Auch wenn sich das Bühnenbild „auf Versatzstücke mit aufgepickten Fotofragmenten“ beschränkte, der Schiffsbrand „einem armseligen Herbstfeuer“ glich, wie Peter Vujica beobachtete[81] und trotz einer „halbrestaurierten Opernruine“ wurde eine musikalisch imponierende Opernaufführung gezeigt. Abschließend sei noch einmal das von Orlikowsky gestaltete Ballett angesprochen, „das sehr viel Sorgfalt und Training verriet und in seiner strapaziösen Konzeption die Erschlankung einiger mitwirkender Herren mit Sicherheit erwarten“ ließ (*siehe Foto*).

[77] Gerhard Mayer, Die Presse, 01.10.1973
[78] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 01.10.1973
[79] Otto Kolleritsch, Kronen Zeitung, 01.10.1973
[80] Die Wahrheit, 03.10.1973
[81] Kleine Zeitung, 02.10.1973

4.6. Giacomo Puccini

... ungleiche Zwillinge:

(1) DER MANTEL

Oper in einem Akt
22.12.1974

Musikalische Leitung	Franz Bauer-Theussl
Inszenierung	Hans Hartleb
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Marcel, Besitzer eines Schleppkahns	Ludovic Konya
Georgette, Marcels Frau	Marie Robinson
Henri, Löscher	José Maria Perez
Der „Stockfisch", Löscher	Erich Seitter
Der "Maulwurf", Löscher	Hans Tschammer
Das "Frettchen", Frau des "Maulwurfs"	Anna Portika
Ein Straßensänger	Erich Klaus
Die Stimmen eines Liebespaares	Erni Tögl, Thomas Tarjan
Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

(2) GIANNI SCHICCHI

Musikkomödie in einem Akt

Musikalische Leitung	Franz Bauer-Theussl
Inszenierung	Hans Hartleb
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Gianni Schicchi	Gottfried Hornik
Lauretta, seine Tochter	Sieglinde Kahmann
Zita, genannt die Alte, Buosos Base	Erika Schubert
Rinuccio, ihr Neffe	Erich Seitter
Nella, seine Frau	Eva-Maria Bartfai
Gherardino, beider Sohn	Daniel Björnsson
Betto von Signa, Buosos Schwager	Günter Lackner
Simon, Buosos Vetter	Rolf Polke
Marco, sein Sohn	Michael Gutstein
Ciesca, Marcos Frau	Linda Heimall
Magister Spinelloccio, Arzt	Nikolaus Hufnagl
Amantio di Nicolao, Notar	Hans Tschammer
Pinellino, Schuster	Herbert Renn
Guccio, Färber	Rudolf Jan
Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Giacomo Puccinis Pläne, eine dreigliedrige, kontrastierende Folge von Kurzopern („Einakter“) zu schaffen, reicht bis in die Zeit der *Tosca* zurück. Aber erst 1912 wurde *Il tabarro* (Der Mantel) begonnen und beinahe zur Gänze vollendet. Durch die Arbeit an der Operette *La Rondine* unterbrochen beendete Puccini *Il tabarro* erst 1918. In rascher Folge entstanden *Suor Angelica* und die Burleske *Gianni Schicchi*. Das vollständige Tryptichon wurde schließlich am 14. Dezember 1918 in New York mit unterschiedlichem Erfolg uraufgeführt. Die Aufeinanderfolge dreier Einakter konnten die Erwartungen des Publikums nicht erfüllen, da das Tryptichon keine stringente Handlung mit Höhepunkt und dramatischem Finale aufweist. Vielmehr folgte Puccini der musikalischen Strömung der Zeit, dass ein tragisches, ein lyrisches und ein burleskes Stück einen unterhaltsamen Abend ergeben würden. In den Folgejahren ging man dazu über, die einzelnen Stücke des Tryptichons in unterschiedlicher Kombination zu spielen oder mit anderen Einaktern oder kurzen Balletten zu kombinieren. In Graz entschloss man sich 1974 auf das Mittelstück, *Suor Angelica*, zu verzichten und nur *Der Mantel* (auf Deutsch) und *Gianni Schicchi* aufzuführen.

Eva Bartfai, Gottfried Hornik, Linda Heimall und Erika Schubert.

Das Leadingteam dieser Produktion setzte sich aus Hans Hartleb (Regie), Wolfram Skalicki (Bühnenbild) und Ronny Reiter (Kostüme) zusammen, die musikalische Leitung wurde Franz Bauer-Theussl übertragen. Eine „große Überraschung“[82] stellte einmal mehr die Tatsache dar, beide Stücke ohne Gast nur mit dem hauseigenen Ensemble besetzen zu können. „Gleichsam als Weihnachtsmann hat Intendant Nemeth die Grazer mit einer Neuinszenierung der beiden Opernwerke beschert: Das Publikum ließ sich diesmal auch nicht lumpen, es war zahlreich gekommen und sparte nicht mit Beifall“[83], wie über die Premiere berichtet wurde. Allerdings riefen die beiden Stücke unterschiedliche Reaktionen hervor, vor allem in Bezug auf die Verschiedenartigkeit ihrer dramaturgischen Konzeption:

[82] Friedrich Hueber, Neue Freie Zeitung, 04.01.1975
[83] ebda.

„Das kommt bei Zwillingen öfters vor, dass der eine ganz gut gerät und der andere ein ‚Verreckerl' bleibt. Und das ist auch bei zwei Kurzopern Puccinis der Fall, die den Spielplan der Grazer Oper bevölkern. Hier hat man sich für ‚Der Mantel' entschieden und hiermit auch für die Belehrung der Puccini-Freunde, dass dieses Werkchen eines der schwachen ihres verehrten Meisters ist."[84]

Die musikalische Umsetzung der Kurzopern fand im Allgemeinen großes Lob. Während in *Der Mantel* Ludovic Konya, Hans Tschammer, José Maria Perez und Marie Robinson aufgrund ihrer äußerst glaubwürdigen Rollengestaltung überzeugen konnten, sorgte vor allem Gottfried Hornik als Gianni Schicchi für Begeisterung und „viele Lacher". Die übrigen Sänger agierten in den komplizierten Ensembleszenen „präzise und sicher", wie in der *Kronen Zeitung* zu lesen war.

[84] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 24.12.1974

... das hohe Lied vom Sitzengelassenwerden:

Giacomo Puccini

MADAMA BUTTERFLY

Oper in drei Akten
(in italienischer Sprache)

23.04.1977

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Horst Zander
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Cio-Cio-San, genannt Butterfly	Marie Robinson
Suzuki, ihre Dienerin	Linda Heimall
Kate Pinkerton	Erni Tögl
Pinkerton, Marineleutnant d. USA	Thomas Moser
Sharpless, Konsul der USA	Ludovic Konya
Goro, Nakodo	Erich Seitter
Fürst Yamadori	Günter Lackner
Onkel Bonzo	Rolf Polke
Der kaiserlische Kommissar	Alfred Burgstaller
Yakusidé	Richard Brantner
Der Standesbeamte	Alexander Posch
Die Mutter Cio-Cio-Sans	Josefine Saidula
Die Base	Claudia Leski
Die Tante	Elli Schneider
Cio-Cio-Sans Kind	Gernot Poduschka

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Nach dem tragischen Einakter *Der Mantel* und der populären Burleske *Gianni Schicchi* hatte 1977 Puccinis „japanische Tränenballade mit menschlichen Zügen“[85], *Madama Butterfly*, an der Grazer Oper Premiere. Diese oft als kitschig verschriene *Tragedia giapponese*, der 1904 kein Uraufführungserfolg beschieden war, wurde durch Puccini in mehreren Fassungen gründlich revidiert. Zentrale Figur ist die zerbrechliche Geisha Cio-Cio-San, die sich trotz aller Anklänge an fernöstliche Musiksprache aufgrund ihrer Charakterzüge in die Reihe der Puccini-Heldinnen einreihen lässt. Ihre verzweifelte Hoffnung auf die Rückkehr ihres Geliebten Pinkerton, der sie letztlich im Stich lässt, mündet in Butterflys Selbstmord. Wie in den übrigen Opern Puccinis wird den Hauptdarstellern höchste Bühnenpräsenz, vokale Brillanz und überzeugende Interpretation ihrer Partien abverlangt. Deswegen staunte man, „welche Potenz im hauseigenen Ensemble steckt:
Allen voran Marie Robinson und Thomas Moser, der vor allem Lyrismen und Kantilenen sauber und eindrucksvoll zu interpretieren wusste“, berichtete Hans Fritz (*Kronen Zeitung*) am 25. April 1977. Um die Handlung nicht ins Unglaubwürdige abgleiten zu lassen, ist es dem Regisseur Horst Zander gelungen, „der Geschichte alles Süßliche zu nehmen, indem er im ersten Akt das Drum-Herum der Familie und der Freundinnen Butterflys auf ein Minimum reduziert hatte“.[86] Die Ausstattung hingegen fand nur teilweise lobende Erwähnung, obwohl sich „Puccinis Land des Weinens fast luxuriös“ präsentierte: Jörg Koßdorff hat mit viel „geometrischer Phantasie ein abwechslungsreiches Geisha-Haus“ auf die Bühne gestellt. Etwas im Stich gelassen wurde er allerdings von der Kostümbildnerin Ronny Reiter, nach deren Entwürfen die Marine-Uniform des Pinkerton „den Liebenden wie eine Presswursthaut umpfercht“ hatte. Auch die Interpretin der Titelpartie hatte zu kämpfen, zumal sie sich öfters „unfreiwillig von innen auf die Schleppe“ getreten ist. Umso beachtenswerter waren die sängerischen Leistungen. Marie Robinson, eine „mitreißend intensive Cio-Cio-San“, verlor „nie die notwendige Kontrolle ihrer Rollenidentifikation“, Thomas Moser als Pinkerton mit stimmlichem Schmelz und erheblicher Kraft in den Höhen ließ seinen „durchschlagenden, aber doch relativ eindimensionalen Tenor erschallen“, Linda Heimall war eine „hell klingende melancholisch devote“ Suzuki, Ludovic Konya ein „elegant überlegender“ Sharpless. Erich Seitter fiel als als „grotesk-flinker Goro“ auf, und Rolf Polke gab einen „finsteren Horror-Onkel Bonzo“.[87] Was diesen Premierenabend jedenfalls so überzeugend machte, war das Zusammenwirken der künstlerischen Leistungen mit der Regie, die „so gut miteinander harmonisierten“.[88] Die musikalische Realisation durch Wolfgang Bozić betreffend war es „unbestritten die beste, am stärksten inspirierende Talentprobe des jungen Dirigenten“, der zweifellos einen der besten Abende des Grazer Philharmonischen Orchesters betreute.

> „*Mein Gott, die Butterfly. Das hohe Lied vom Sitzengelassenwerden. Welche Frau möchte das schon… ‚Sie sind alle gleich, die Männer’, seufzen alle linkertonisierten Damen. Und welcher Mann lässt sich schon gern in sein Innerstes schauen. Das ist der Grund, warum so viele Männer diese Oper nicht mögen.*“[89]

[85] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 25.04.1977
[86] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 26.04.1977
[87] Kleine Zeitung, 25.04.1977
[88] Neue Zeit, 26.04.1977
[89] Kleine Zeitung, 25.04.1977

... endlich wieder ein Gala-Abend in Graz:

Giacomo Puccini

TURANDOT

Lyrisches Drama in drei Akten (5 Bildern)
(in italienischer Sprache)

07.04.1979

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Karlheinz Drobesch
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Leitung des Kinderchors	Marcel de Marbaix

Turandot	Franca Forgiero a.G.
Altoum	Erich Klaus
Timur	Friedemann Hanke
Kalaf	Barry Morell a.G.
Liù	Fran Lubahn
Ping	David Pittman-Jennings
Pang	Juraj Hurny
Pong	Ernst-Dieter Suttheimer
Mandarin	Ludovic Konya

Regieassistenz	Petra Mayer-Zick
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

„Ich habe in meiner Inszenierung vor allem den Märchencharakter der Handlung betont, die Titelfigur wäre im realistischen Theater nämlich zu grausam“, erklärte der Regisseur der Grazer Turandot der Saison 1978/79, Karlheinz Drobesch („damit hat er den Erfolg dieser Produktion gesichert“), der sich „besonders mit den Nebenrollen“ intensiv beschäftigen konnte, zumal die Interpreten der Hauptpartien, Franca Forgiero und Barry Morell, erst zu den Schlussproben in Graz eintrafen. Obwohl „dieser Abend in beachtlichem Maße gelungen“ ist, hatte die Grazer Premiere von Giacomo Puccinis *Turandot* ihre Vorgeschichte:

Die Interpretin der *Anna Bolena*, Emma Renzi, löste im Zuge der Premiere[90] in der Saison zuvor heftige Missfallensstürme aufgrund ihrer unzulänglichen gesanglichen Leistungen aus. Renzi war ursprünglich auch für die Titelpartie in *Turandot* vorgesehen. Nach dem *Anna Bolena*-Fiasko wurde die Premiere vom Herbst 1978 auf Frühjahr 1979 verschoben. Zudem wurde die letztendlich umjubelte, einzig „echte Opernpremiere“ dieser Saison, auch noch von einem bedauernswerten Vorfall überschattet: Der Grazer Opernchef, Peter Schrottner, erlitt vier Tage vor der Premiere einen Kreislaufkollaps und musste die musikalische Leitung zurücklegen. Für Schrottner sprang „in letzter Minute“ Nikša Bareza ein und wurde nicht nur seiner Aufgabe verantwortungsvoll gerecht, sondern avancierte sogar zum „Held des Tages“. Nikša Bareza, der zu „Einspringer-Ehren gekommen ist, hatte das Heft fest in der Hand“ – er war ein „Steuermann in dieser Aufführung“ und bewirkte, dass sich das Orchester der neuen Situation voll gewachsen zeigte und „hellwach bei der Sache“ gewesen ist.[91]

Das Grazer Haus verfügte zwar über erfahrene Kräfte, verpflichtete darüber hinaus noch zwei prominente Gäste: Franca Forgiero machte die Figur der Prinzessin Turandot „beklemmend plausibel“, als Kalaf schonte sich der Met-Sänger und „Prinz der Stimme“[92] Berry Morell „ökonomisch für seine vier, fünf strahlenden Spitzentöne, für die ihn das Publikum mit Recht“ bejubelte. Er „produzierte beachtenswertes Metall, ohne zu scheppern“, wie Johannes Frankfurter positiv anmerkte. Im Vergleich interpretierte Fran Lubahn „weniger zerbrechlich als bescheiden“ die Liu, die auch stimmlich eine „kompetente und ergreifende Leistung“ bot.[93] „Großartig“ war auch das „Minister-Terzett“, das sich aus David Pittmann-Jennings, Juray Hurny und Ernst-Dieter Suttheimer zusammensetzte. Karl Hans Haysen (*Kleine Zeitung*) berichtete nach der Premiere euphorisch:

> „*Nach Jahren konnte man an der Grazer Oper endlich wieder einen Gala-Abend erleben … Endlich tragende Stimmen für diese anspruchsvollen Partien. Szenenapplaus, Aktbeifall, am Ende Ovationen.*“

[90] 07.05.1978
[91] Manfred Blumauer, Tagespost, 10.04.1979
[92] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 09.04.1979
[93] Theodor Uz, Kronen Zeitung, 09.04.79

Exotisch-üppig: das Bühnenbild von Wolfram Skalicki zu Turandot *1979.*

... genügend Kraft bis zum Final-Schluchzer:

Giacomo Puccini

LA BOHÈME

Oper in vier Bildern
(in italienischer Sprache)

04.07.1981

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Horst Zander
Bühne	Otto Werner Meyer
Kostüme	Lotte Pieczka, Gerhard Schoberwalter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Kinderchor	Marcel de Marbaix

Rodolfo, ein Dichter	Juraj Hurny
Marcello, ein Maler	Ludovic Konya
Schaunard, ein Musiker	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Colline, ein Philosoph	Friedemann Hanke
Mimi	Fran Lubahn
Musetta	Felicitas Morawitz
Benoit, der Hausherr	Hanns Heger
Parpignol, Spielzeugverkäufer	Jakob Glashüttner
Alcindor	Josef Kepplinger
Sergeant	Zoltan Császár
Zöllner	Richard Brantner

Regieassistenz	Marlis Rappold
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Gundel Foelsche

„Wenn man sich nicht festhielte, würde man hinweggefegt von der reinen Verve dieser Musik. Ich kenne niemanden, der das Paris dieser Zeit so gut beschrieben hat wie Puccini in La Bohème".

Mit dieser Bemerkung brachte Claude Debussy das Erfolgsgeheimnis von Giacomo Puccinis Oper nach dem Roman *Scènes de la vie de la Bohème* (1849) des französischen Schriftstellers Henri Murger auf den Punkt. Nach der Uraufführung am 1. Februar 1896 trat die Oper ihren Siegeszug auf allen wichtigen Bühnen Europas an, auch wenn das Stück zunächst mit dem Vorurteil behaftet war, mehr ein sentimentales Rührstück als seriöses Musiktheater zu sein. Seit der Mitte des 20. Jahrhunderts änderte sich dies, nachdem führende Dirigenten und Regisseure in *La Bohème* eine neue Herausforderung sahen und das oft „lieblos behandelte Repertoirestück" neu zu interpretieren versuchten. Als erfolgreichste gilt Franco Zefirellis Inszenierung an der Mailänder Scala 1963 (musikalische Leitung: Herbert von Karajan), die in der Folge mehr als zwanzig Jahre an verschiedenen Bühnen gezeigt wurde. In jüngerer Zeit sorgten Götz Friedrich in Berlin (1988) oder Peter Konwitschny für viel diskutierte Interpretationen.

An der Grazer Oper brachte man am 4. Juli 1981 als fünfte Puccini-Premiere der Intendanz Nemeth *La Bohème* in einer Inszenierung von Horst Zander heraus, der eine „erstaunlich ausgezeichnete Inszenierung" erarbeitete, die sich „sehen lassen"[94] konnte: In Kombination mit einem „soliden, einfachen und doch authentischen" Bühnenbild von Otto Werner Meyer, das man dem Kölner Opernhaus abkaufte, hatte es diese Premiere „wirklich in sich" – auch in musikalischer Hinsicht. Dank der „ausgezeichneten gesanglichen Leistungen, wobei zweifellos Juraj Hurny als „großartiger Rodolfo den Vogel abschoss"[95] und dank Wolfgang Bozićs „souveräner musikalischer Leitung". Das Orchester der Grazer Oper spielte „mit einem Einsatz, der wieder einmal (wie oft hat man das schon feststellen müssen?) zeigt, dass hier durchaus fähige Musiker sitzen, wenn sie motiviert sind, bei der Sache sind und nicht bloß routiniert ihre Pflicht" erfüllen.[96]

Juraj Hurny als Rodolfo befand sich am Premierenabend in Hochform, traf „jeden Ton und hatte genügend Kraft bis zum Final-Schluchzer". Fran Lubahns Mimi war ebenfalls sehr gut disponiert: ihre Stimme schien nicht nur aus der Kehle, sondern auch aus dem Herzen zu strömen. Ihre „rührende Innigkeit" machte aus einer Bühnenpartie einen Menschen. Die Bohèmiens Marcello (Ludovic Konya), Colline (Friedemann Hanke) und Schaunard (Wilhelm Eyberg-Wertenegg) ebenso die Musetta von Felicitas Morawitz bildeten ein geschlossenes, in jeder Phase überzeugendes Ensemble, wobei Ludovic Konya angenehm dominierte.[97]

Puccinis Meisteroper erlebte im Grazer Opernhaus am letzten Spieltag der Saison 1980/81 eine „umjubelte Neuinszenierung". Für die nächsten Monate wurde ein „Dauerbrenner" vorausgesagt…

[94] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 06.07.1981
[95] Theodor Uz, Kronen Zeitung, 06.07.1981
[96] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 07.07.1981
[97] ebda.

... Die Ausstattung war eine reine Augenweide:

Giacomo Puccini

MANON LESCAUT

Dramma lirico in vier Akten
(in italienischer Sprache)

20.12.1981

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Giulio Chazalettes a.G.
Ausstattung	Ulisse Santicchi a.G.
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Manon Lescaut	Nancy Shade a.G.
Lescaut, ihr Bruder	Ludovic Konya
Chevalier Renato Des Grieux	Wahan Mirakyan a.G.
Geronte de Ravoir	Richard Best
Edmond	Juraj Hurny
Der Wirt/ Ein See-Kapitän	Zoltan Császár
Ein Musiker	Ingeborg Krobath
Ein Ballettmeister	Ernst-Dieter Suttheimer
Ein Lampenanzünder	Erich Klaus
Ein Sergeant der Bogenschützen	Johann Werner Prein

Regieassistenz	Birgit Amlinger, Gianfranco Ventura
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

„[Jules] Massenet fühlt als Franzose, mit Puder und Menuetten. Ich werde als Italiener fühlen – mit verzweifelter Leidenschaft", meinte Giacomo Puccini zur Entstehung seiner Version der *Manon*, die fünf Jahre nach Massenets Oper herauskam. Puccini gelang es, mit seinem Konzept der *passione disperata* („verzweifelte Leidenschaft") den Stoff in die Gegenwart zu versetzen und somit (im Gegensatz zu Massenet) Aktualitätsbezug herzustellen. Lediglich der 2. Akt erinnert noch an die Romanvorlage von Abbé Prévost und an das 18. Jahrhundert. Im Laufe der vier Akte vollzieht sich die Darstellung der allmählichen Vereinsamung der *Manon Lescaut*, die im letzten Akt ihren dramaturgischen Höhepunkt findet: Mit seinem völligen Verzicht auf äußere Handlung wirkt dieser wie ein Epilog, der das vorangegangene Geschehen erläutert. Deswegen verursacht der 4. Akt vor allem technische Probleme, wie der Regisseur der Grazer Produktion, Giulio Chazalettes, im Vorfeld der Premiere erläuterte.[98] Chazalettes war Assistent von Giorgio Strehler am Piccolo Teatro in Mailand, studierte Schauspiel und Komposition in Florenz und erarbeitete erfolgreich drei Produktionen im Rahmen des Festivals von Spoleto. Dort schloss er Bekanntschaft mit der Sopranistin Nancy Shade, die bereits die Manon in der legendären Inszenierung von Luchino Visconti 1973 verkörpert hatte.

Diese Erfahrung der Protagonistin kam Chazalettes im Rahmen seiner Regiearbeit zugute, zumal der vierte Akt auch enorme schauspielerische Anforderungen an die Protagonisten stellt. Nancy Shade „nimmt alles an, übersetzt es und tut, als ob sie alle vorhergehenden Manons vergessen hätte", schwärmte der Regisseur. „Trotzdem ist es eine schwierige Oper, wenn man das Musikalische sichtbar machen und die Charaktere in ihren Beziehungen deutlich darstellen" will. Im Falle der *Manon Lescaut* „kann man alles machen, solange man es nur richtig macht" – und das ist Chazalettes auch gelungen, wie die Premierenberichte dokumentieren. Vor allem seine logische Personenführung und die „Wandlung der Manon vom jungen, verspielten Mädchen zur leidenden Frau" gelang durchaus glaubwürdig.

Diese „glanzvolle Neuinszenierung" gewann vor allem durch die Ausstattung, die eine „reine Augenweide" darstellte: „Schöne, massive, ja prunkvolle Bühnenbilder haben manches für sich - was der Ausstatter hat bauen lassen ist von geschmackvollem Realismus, da scheint alles zu stimmen", urteilte die *Neue Zeit* (22. Dezember 1981). Ebenso akklamiert wurde der neue Chefdirigent der Grazer Oper und des Philharmonischen Orchesters, Nikša Bareza. Er „zelebrierte die blühende Lyrik und die einprägsame Dramatik der kostbaren Partitur mit exzellenter Klangentfaltung".[99]

Im Gegensatz zu Nancy Shade, deren Interpretation der Manon für große Begeisterung sorgte, agierte ihr Partner Des Grieux (Wahan Mirakyan) „wie ein Pflock, der lediglich breitbeinig dastehen und drei verschiedene Armbewegungen vorführte" und anstatt eines „feurigen Liebhabers als Karikatur" erschien.[100] Als „beachtenswert" erwies sich Ludovic Konyas Leistung als Lescaut. Richard Best lieferte eine „vortreffliche Studie" des Liebhabers Geronte.[101]

[98] Interview mit Bernd Schmidt, Kleine Zeitung, 18.12.1981
[99] Walter Kollar, Volkszeitung Klagenfurt, 05.01.1982
[100] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 22.12.1981
[101] Manfred Blumauer, Tagespost, 22.12.1982

... ein schaurig-schöner Gruselroman[102]:

Giacomo Puccini

TOSCA

Melodramma in 3 Akten
(in italienischer Sprache)

18.10.1987

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Roland Velte
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Chöre	Ernst Rosenberger
Kinderchor	Marcel de Marbaix

Floria Tosca, celebre cantante	Gabriele Lechner
Mario Cavaradossi, pittore	Juraj Hurny
Il Barone Scarpia, capo della polizia	Sándor Sólyom-Nagy
Cesare Angelotti	Manfred Hemm
Il Sagrestano/ Sciarrone/ Un Carceriere	Götz Zemann
Spoletta, agente di polizia	Herwig Pecoraro
Un Pastore	Paul Nitsche
Marchesa Attavanti	Marion Heger

Regieassistenz	Karel Drgac, Ute Neuherz
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier

[102] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 20.10.1987

Dass Puccinis *Tosca* „zu einem umjubelten Ereignis“ wurde, lag vor allem an der „ausgezeichneten“ Besetzung. Allen voran die für Marina Mader kurzfristig eingesprungene Gabriele Lechner in der Titelrolle, Juraj Hurny als Cavaradossi und Sándor Sólyom-Nagy als Scarpia. Begleitet hat Wolfgang Bozić, der den Sängern „behutsam viel Entwicklungs- und Spielraum“ ließ und in Zusammenarbeit mit dem Grazer Philharmonischen Orchester eine „stimmige Orchesterarbeit“ vorlegen konnte. Gabriele Lechners „Reife und Intensität des Ausdrucks“ schlug sich in den „Stimmschattierungen ihres dramatischen Soprans“ nieder, dessen weiches Timbre schließlich „alle Einwände“ gegen ihre weniger dramatische Bühnenerscheinung zu entkräften vermochte.[103] Lechner ließ mit ihrer Interpretation keinen Zweifel daran offen, „dass die Tosca ihren imposanten stimmlichen Fähigkeiten nahezu ideal“ entspricht.

Der in Graz als Tenor des italienischen Fachs bestens bekannte Juraj Hurny war ihr ein „ebenbürtiger Partner, der sich glänzend schlug“ und mit „schwärmerisch-melancholischer Kantilene“ und höhensicherem Tenorglanz das Publikum beeindrucken konnte. Sándor Sólyom-Nagy setzte den Erfolg, den er bereits als Rigoletto erringen konnte, sowohl darstellerisch als auch stimmlich als überzeugender Scarpia fort („mit baritonaler Wucht übertönte er die Orchester- und Chorfluten“[104]). In den Nebenrollen fielen Mitglieder des Opernensembles auf, wobei Manfred Hemm in der Rolle des Angelotti eine „Luxusbesetzung“ darstellte.

Die Inszenierung schuf Roland Velte, der sich in Graz als Regisseur von Giuseppe Verdis *Rigoletto* zu Beginn der Saison 1985/86 vorgestellt hatte. Während diese Arbeit noch heftige Diskussionen und zwiespältige Publikumsreaktion hervorgerufen hatte, wurde der Regisseur nach der Tosca-Premiere mit einhelligem Beifall bedacht. Obwohl Velte als Verfechter des (deutschen) Regietheaters galt, „hat der Regisseur keine verfremdete Interpretation“ der Tosca angeboten, sondern seine Protagonisten zu einem „schlüssig gearbeiteten Realismus“ angehalten, der sowohl in den Bühnenbildern (Frieder Klein) als auch in den „stimmigen Kostümen“ (Hanna Wartenegg) seine Entsprechung fand. Velte erzählte die Geschichte, die mittlerweile keinen Opernfreund mehr „vom Stockerl reißen würde“[105], durchaus konventionell.

[103] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 20.10.1987
[104] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 20.10.1987
[105] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 20.10.1987

4.7. Pietro Mascagni

... merkwürdigerweise wurde nur der Regisseur ausgebuht:

CAVALLERIA RUSTICANA

Oper in einem Akt
(in italienischer Sprache)

08.02.1985

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Kurt Josef Schildknecht
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Erika Grum
Einstudierung des Kinderchors	Marcel de Marbaix

Santuzza, eine junge Bäuerin	Evy Kristiansen
Turiddu, ein junger Bauer	Juraj Hurny
Lucia, seine Mutter	Erni Tögl
Alfio, ein Fuhrmann	Ludovic Konya
Lola, seine Frau	Ulrike Finder
Eine Frau	Roswitha Leski-Posch

Regieassistenz	Isabella Priewalder
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier

4.8. Ruggero Leoncavallo

I PAGLIACCI

Oper in einem Akt
(in italienischer Sprache)

08.02.1985

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Kurt Josef Schildknecht
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Erika Grum
Einstudierung des Kinderchors	Marcel de Marbaix

Canio (Pagliaccio)	Bruno Rufo
Nedda (Colombina)	Marjorie Bennett
Tonio (Taddeo)	Mauro Augustini
Beppo (Arlecchino)	Ernst-Dieter Suttheimer
Silvio	Josef Luftensteiner
Zwei Bauern	András Bognar, Michael Becker

Regieassistenz	Isabella Priewalder
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier

„Das Publikum hat seine langjährige Zurückhaltung aufgegeben. Nach der Vorstellung wurde merkwürdigerweise nur Regisseur Kurt Josef Schildknecht ausgebuht", wunderte sich Ernst Naredi-Rainer nach der Premiere der beiden Einakter *Cavalleria Rusticana* und *I Pagliacci*, zumal auch die musikalische Realisierung „zu viele Wünsche offen" ließ. Wolfgang Bozić, der Dirigent der Premiere, enttäuschte an diesem Abend insofern, als er „die in den Partituren der beiden Werke schlummernden Leidenschaften nicht zum Kochen" bringen konnte.[106]

In *Cavalleria rusticana* zeigte sich die Debütantin Evy Kristiansen als Santuzza „darstellerisch und stimmlich deutlich überfordert", auch die Lola von Ulrike Finder „blieb mit ihrem flach klingenden Mezzo zu blass". Die beiden Ensemblemitglieder Ludovic Konya und Juraj Hurny sorgten „für die Glanzpunkte des Abends". Umso mehr versuchten die in den Hauptpartien agierenden Sänger in *I Pagliacci* den stimmlichen und darstellerischen Anforderungen (mit Erfolg) gerecht zu werden. Mit der Verpflichtung von Bruno Rufo als Canio („eine kleine Pavarotti-Ausgabe") und Marjorie Bennett (Nedda) hat die Opernleitung einen „guten Griff" gemacht: Rufo stellte sich als „starke Sängerpersönlichkeit" vor und machte „mit ausdrucksvoller Italianità ebenso Eindruck wie mit engagierter Aktion".[107] Mauro Augustini als Tonio „ist ein Bariton-Bösewicht, wie er im Buche steht", Ernst-Dieter Suttheimer „besticht wieder einmal durch seine gestische und stimmliche Beweglichkeit", während Josef Luftensteiner als einziger das Gesamtniveau nicht halten kann, wie Johannes Frankfurter (*Neue Zeit*, 10.Februar 1985) berichtete.

Auch wenn der allgemeine Hauptkritikpunkt des Abends vor allem der Regie von Kurt Josef Schildknecht galt, ist die Schilderung des Premirenabends in der Rezension von Mathias Grilj (*Kronen Zeitung*, 10.Februar 1985) im Vergleich zu anderen Kritiken als durchaus überzeichnet zu betrachten:

> *„An ein derartiges Buh-Fortissimo können sich auch die ältesten Grazer Opernbesucher nur schwer erinnern. Als Kurt Josef Schildknecht die Bühne betrat, buhte das Publikum, dass bei den Putten an der Decke die neuvergoldeten Flügel zitterten. Schildknechts Neo-Verismo entpuppte sich als Pendel zwischen Sterilismo und Infantilismo, so dass man sich nur schwer ohne Zynismo daran erinnern kann. Sowohl in der peinlichen Führung der Akteure, die man einer komischen Lächerlichkeit aussetzte, als auch in der schauderhaft dummen Choreographie, die eher an Reichsparteitage erinnerte als an sizilianische Dorffeste*".

Johannes Frankfurter bezeichnete den Premierenabend als „Skandal, wie ihn das Grazer Opernhaus schon lange nicht gesehen hat", obwohl er Neuinterpretationen „altbekannter Werke spannend und anregend" fand – auch wenn sie „die Erwartungshaltungen des Publikums enttäuschen". Schildknechts Arbeit stellte hingegen einen „kräftiger Tritt in die Geschlechtsteile des Publikums" dar, zumal der akustische Teil des Abends „höchst achtbar, teils hervorragend" gewesen ist.

[106] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 10.02.1985
[107] Manfred Blumauer, Tagespost, 10.02.1985

5. Wolfgang Amadeus Mozart und Richard Strauss

5.1. Wolfgang Amadeus Mozart

... Schwanengesang der Opera seria:

Wolfgang Amadeus Mozart

TITUS
(LA CLEMENZA DI TITO)

Opera seria in zwei Akten (fünf Bildern)

Szenische Erstaufführung in Graz, in deutscher Sprache

04.06.1972

Musikalische Leitung	Ernst Märzendorfer a.G.
Inszenierung	Hans Hartleb a.G.
Ausstattung	Ekkehard Grübler a.G.
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Titus, römischer Kaiser	Sigurd Björnsson a.G.
Vitellia, Tochter des Kaisers Vitellius	Margarita Kyriaki
Sextus, Freund des Titus	Sigrid Kehl a.G.
Servilia, seine Schwester	Gabriele Fuchs
Annius, Verlobter Servilias	Silja Melianen a.G.
Publius, Präfekt	Jaroslav Stajnc a.G.
Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Ria Schubert

In Abänderung der von Intendant Reinhold Schubert ursprünglich angesetzten Premiere von Richard Strauss' *Frau ohne Schatten* wurde am 4. Juni 1972 Wolfgang Amadeus Mozarts Oper *Titus* (*La clemenza di Tito*) in der zweiaktigen Originalfassung in deutscher Übersetzung von Kurt Honolka nach der neuen Mozart Ausgabe aufgeführt. Dabei handelt es sich nicht um eine „Erstaufführung" im eigentlichen Sinne, sondern um die erste szenische Produktion der Oper, die im Ständischen Theater (dem heutigen Schauspielhaus am Freiheitsplatz) im Rahmen einer musikalischen Akademie am 4. September 1795 konzertant[1] uraufgeführt worden ist. Mit dieser szenischen Erstaufführung von Mozarts Oper *Titus* nahm die kontinuierliche Mozart-Pflege, die Intendant Carl Nemeth zu Beginn seiner Amtszeit als fixen Bestandteil seines Spielplankonzeptes präsentierte, ihren Anfang. In der achtzehnjährigen Amtszeit von Intendant Nemeth kam in der Folge ein Zyklus von zehn Neuproduktionen heraus, wobei sich mit der ebenso selten gespielten Opera seria *Idomeneo* der Kreis 1989 schließen sollte. Während *Titus* zunächst nur durch das Engagement von Gastsängern realisiert werden konnte, wurde in den Folgejahren ein vollständiges Mozart-Ensemble aufgebaut (bereits sieben Monate später sorgte eine Doppelpremiere von *Le nozze di Figaro* in zwei unterschiedlichen Besetzungen für Aufsehen).

Das durchwegs aus Gästen bestehende Ensemble der *Titus*-Premiere erntete unter der Leitung des profunden Mozart-Spezialisten Ernst Märzendorfer einhelligen Beifall. Mit besonderer Sorgfalt bemühte sich der Dirigent um eine bis ins Detail schlüssige Mozartinterpretation, die er nicht zuletzt durch bauliche Veränderungen im Orchestergraben zu erreichen versuchte. Um einen präziseren Klang der ersten Violinen zu erzielen, ließ er die betreffende Instrumentengruppe durch ein Podium erhöht sitzen. Das Instrumentarium selbst entsprach der historischen Aufführungspraxis: Im Rondo der Vitellia kam nicht wie vielfach üblich die Bassklarinette zum Einsatz, sondern das in der Partitur originalgetreu vorgesehene Bassetthorn.

Die gewissenhafte Interpretation spiegelte sich aber auch in der Leistung der verpflichteten Solisten wider, die sich gemeinsam zu einem überzeugenden Mozartensemble konstituierten. Margarita Kyriaki als Vitellia (*siehe Foto rechts*) überzeugte nicht nur mit ihren stimmlichen Fertigkeiten, sondern vor allem mit ihrer auffallenden Bühnenpräsenz.

Die anspruchsvolle Rolle des Sextus verkörperte die aus dem damaligen Ostberlin stammende Altistin Ingrid Kehl, die „am Anfang ihre Fähigkeiten verleugnen" musste, nachdem sich in den Rezitativen „sprachliche Hemmungen" mit „darstellerischer Reserve" gepaart hätten, wie der Rezensent der *Tagespost* (6. Juni 1972) bemerkt hat. In anderen Besprechungen der Premiere ist hingegen von einer

[1] Erdmute Tarjan: Musiktheater: Oper und Singspiel in Graz, in: Musik in der Steiermark. Katalog der Landesaustellung 1980. Hrsg. von Rudolf Flotzinger. Graz 1980, S. 281f.

Sigurd Björnsson und Ingrid Kehl in Titus *1972.*

„ausgereiften Leistung“ auf allen Ebenen die Rede.

Kehl hielt ihren „langwierigen Part“ ebenso sicher durch wie die junge Volksopernsängerin Silja Melianen als Annius.

Obwohl es „manchen schöner timbrierten Mozart-Tenor“ als Sigurd Björnsson gegeben hätte, wie Peter Vujica[2] feststellte, entsprach der Künstler doch bestens dem angestrebten und auch erreichten Qualitätsniveau, dem sich auch Jaroslav Stajnc als Publius anpasste. In einer anderen Tageszeitung[3] heißt es zusammenfassend, ein Sextett, wie es für die Titus-Produktion zusammengestellt wurde, wäre auf der Grazer Opernbühne bisher „kaum anzutreffen“ gewesen.

[2] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 06.06.1972
[3] Neue Zeit, 06.06.1972

... Figaros Doppelhochzeit – vom Provinziellen weit entfernt:

Wolfgang Amadeus Mozart

(1) DIE HOCHZEIT DES FIGARO

Oper in vier Akten
(in deutscher Sprache)

28.01.1973

Musikalische Leitung	Ernst Märzendorfer
Inszenierung	Wolfgang Weber
Ausstattung	Peter Heyduck
Einstudierung der Chöre	Ernst Rosenberger
Graf Almaviva	Conrad Immel
Die Gräfin	Margarita Kyriaki
Susanna, deren Kammermädchen	Norma Newton
Cherubino, Page des Grafen	Linda Heimall
Figaro, Kammerdiener des Grafen	Gottfried Hornik
Marcellina, Beschließerin im Schloß	Linda Trotter
Bartolo, Arzt aus Sevilla	Helmut Berger-Tuna
Basilio, Musikmeister der Gräfin	Richard Ames
Don Curzio, Richter	Erich Seitter
Antonio, Gärtner des Grafen	Hanns Heger
Barbarina, seine Tochter	Patricia Barham
1. Bauernmädchen	Brigitte Rolz
2. Bauernmädchen	Anna Portika
Regieassistenz	Horst Zander
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Ria Förtsch

Nach dem Beginn der konsequenten Mozart-Pflege mit der bis heute selten gespielten Oper *Titus* sorgte die Grazer Oper mit einer Doppelpremiere von *Le nozze di Figaro* im wahrsten Sinne des Wortes für Schlagzeilen: innerhalb von nur zwölf Tagen zeigte man Mozarts *Commedia per Musica* zuerst in deutscher, dann in italienischer Sprache in zwei komplett verschiedenen Besetzungen, die sich zur Gänze aus dem Ensemble des Opernhauses zusammengesetzt haben („Mozart sei des Herrn Intendanten Nemeth liebstes Kind“[4]).

Die musikalische Leitung beider Abende wurde dem Mozart-Spezialisten Ernst Märzendorfer übertragen, der beide Versionen zum ersten Mal nach der neuen Mozart-Ausgabe einstudiert hat. Ernst Märzendorfer, „die musikalisch-dramatische Triebfeder der Grazer Aufführung“, hat es verstanden, das Werk „von der Musik her“ verständlich in Szene zu setzen. Die deutsche Übersetzung des Librettos durch Walter Felsenstein war „zu begrüßen“[5] und trug zusätzlich zum besseren Textverständnis bei, vor allem in den Rezitativen, die Märzendorfer selbst am Cembalo begleitet hat. Für das „hohe Singniveau“ sorgten Gottfried Hornik als Figaro („charmant und lebendig“), Conrad Immel als Graf, Margarita Kyriaki (Gräfin), Norma Newton als Susanna, Linda Heimall als Cherubino und Linda Trotter als Marcelline.

Linda Heimall (Cherubin), Linda Trotter (Marcelline) und Margarita Kyriaki (Gräfin).

Die neue Fassung wies im Wesentlichen folgende Änderungen gegenüber der bis dahin üblichen Aufführungspraxis auf:

1. Secco-Rezitative mit Continuo-Begleitung
2. Die Partie der Gräfin wird mit einem hohen dramatischen Sopran besetzt
3. Susanna ist ein lyrischer Sopran, keine Soubrette
4. Ergänzung stets gestrichener Arien (KV 579, KV 577)
5. Verlegung der Arie der Barbarina vom vierten in den dritten Akt

[4] Otto Kolleritsch, Kronen Zeitung, 30.01.1973
[5] ebda.

Erwartungsgemäß wurden die gewohnten Hörerwartungen durch die Neuerungen zum Teil enttäuscht. Die Hinzunahme zweier Arien bewirkte eine Verlängerung der Spieldauer („am Sonntag heiratete Figaro auf Deutsch, wenn auch ein bisschen langweilig"), die „trotz anhaltend hohem Sing- und Musizierniveau" im vierten Akt für manchen Opernfreund einen „Kampf mit dem Traummännlein" zur Folge hatte.[6]

Conrad Immel (Graf) und Margarita Kyriaki (Gräfin).

Gottfried Hornik als „Kammerdiener" Figaro.

[6] Kleine Zeitung, 30.01.1973

Wolfgang Amadeus Mozart

(2) LE NOZZE DI FIGARO

Oper in vier Akten
(in italienischer Sprache)

09.02.1973

Musikalische Leitung	Ernst Märzendorfer
Inszenierung	Wolfgang Weber
Ausstattung	Peter Heyduck
Einstudierung der Chöre	Ernst Rosenberger
Graf Almaviva	Ferdinand Radovan
Die Gräfin	Sigrid Martikke
Susanna, deren Kammermädchen	Dorit Hanak
Cherubino, Page des Grafen	Edith Gruber
Figaro, Kammerdiener des Grafen	Herbert Lackner a.G.
Marcellina, Beschließerin im Schloß	Anna Portika
Bartolo, Arzt aus Sevilla	Rolf Polke
Basilio, Musikmeister der Gräfin	Erich Seitter
Don Curzio, Richter	Erich Klaus
Antonio, Gärtner des Grafen	Nikolaus Hufnagl
Barbarina, seine Tochter	Brigitte Rolz
1. Bauernmädchen	Maria Bürger
2. Bauernmädchen	Elisabeth Kales
Regieassistenz	Horst Zander
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Mit der zweiten Premiere, diesmal unter dem Originaltitel *Le nozze di Figaro*, konnte im Grazer Opernhaus ein „gesteigerter Erfolg“ erreicht werden: durch vermehrte „Einheitlichkeit zwischen Musik und Text war die zweite Vorstellung gegenüber der ersten im Vorteil“, wobei der deutlichste Unterschied in den Darstellern des Figaro auszumachen war. Während Gottfried Hornik in der deutschen Fassung sehr selbstbewusst und aufrührerisch agierte, interpretierte Herbert Lackner von der Wiener Staatsoper („vom Typ Walter Berry“) die Titelpartie „heiter-leichtblütig und listig“. Dorit Hanak, die Susanna der Premiere II, zeigte sich im Vergleich zu Norma Newton „sehr unterschiedlich im Spiel“, aber stimmlich „gleichermaßen höchst lobenswert“; Ferdinand Radovan „ist im italienischen Fach zuhause“ und verströmte daher viel Charme. Sigrid Martikke verkörperte die Gräfin nicht als tragische Figur, sondern „als Lebedame, als hätte sie schon immer Oper gesungen“. Edith Gruber war ein „schlanker und ranker Cherubin“ und als solcher, in jedem Moment glaubhaft und urkomisch“.

Erich Seitter, Anna Portika und Rolf Polke in Le nozze di Figaro.

Im Rahmen beider *Figaro*-Produktionen präsentierte sich ein Ensemble, mit dem Intendant Nemeth „den Beweis antreten konnte, tatsächlich mit einer hauseigenen Besetzung einen weit mehr als überdurchschnittlichen Opernabend“ gestalten zu können und damit das Grazer Opernhaus vom „Image des Provinziellen“ zu befreien, meinte Johannes Frankfurter (*Neue Zeit*).

Das Konzept Wolfgang Webers, von Horst Zander für die italienische Version umgesetzt, erwies sich „sehr sorgfältig im Bezug auf die feine Charakterisierung“ der kleinen Rollen, unter denen Erich Seitter als Basilio ein „besonderes Kabinettstück eines intriganten Duckmäusers“ ablieferte. Man konnte es sich in Graz leisten, „kleinere Partien überzubesetzen“.[7]

[7] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 11.02.1973

„Welche Fassung war besser?“, fragte sich Otto Kolleritsch (*Kronen Zeitung*, 11.Februar 1973) und kam zum Schluss:

> *„Sie waren beide gut. Die erste war in der Deutung näher bei Beaumarchais, vielleicht moderner, problemintensiver, der zweite Abend aber opernhafter, spielfreudiger und belcantoverliebter“.*

Peter Vujicas Resümee nach der Doppelpremiere fiel eindeutiger aus:

> *„Der Vergleich der beiden Vorstellungen geht unbedingt zugunsten der italienischen* [Fassung] *aus. Horst Zander hat als Betreuer der zweiten Premiere das Konzept Wolfgang Webers aufgelockert.“*

Eine beachtliche Leistung des Grazer Opernhauses 1973:
Die Hochzeit des Figaro *kam im Abstand von nur 12 Tagen in zwei verschiedenen Besetzungen und in italienischer und deutscher Sprache heraus.*

... so himmlisch schön singt sie, die Gruberova:

Wolfgang Amadeus Mozart

DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

Singspiel in drei Akten

23.03.1974

Musikalische Leitung	Theodor Guschlbauer
Inszenierung	Axel Corti
Bühne	Wolfgang Hutter
Kostüme	Birgit Hutter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Selim, Bassa	Otto David
Konstanze	Edita Gruberova
Blondchen, ihre Zofe	Patricia Barham
Belmonte	Sigurd Björnsson
Pedrillo, sein Diener	Erich Seitter
Osmin, Aufseher	Helmut Berger-Tuna

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Ria Förtsch

Es war sowohl ein Wagnis als auch ein Experiment, Axel Corti und Wolfgang Hutter, den „Vertreter der Wiener Schule des phantastischen Realismus“ mit der Inszenierung und Ausstattung des Singspiels *Die Entführung aus dem Serail*, Mozarts nachhaltigstem Bühnenerfolg, der dem Komponisten zu Lebzeiten beschieden war, zu betrauen. Für Mozart selbst löste das Werk „eine neue Vollendung des musikalischen Denkens aus, eine ganz und gar in Bewusstheit getauchte Einheit von durchgeistigter Empfindung, die keine Stelle unerleuchtet lässt“, wie der Musikwissenschafter Stefan Kunze[8] charakterisiert. Daran anknüpfend schufen Birgit und Wolfgang Hutter Imaginationen von höchst persönlichem und unverwechselbarem Stil, im dem jede „in der fein-psychologisierten Musik angedeutete Nuance genützt und ausgefeilt“[9] war. Die in sich geschlossene „Märchenwelt an Phantasie“, die Axel Cortis „gescheite, klar überlegte und verständliche“ Personenführung prägte, ließ – in Verbindung mit einem „geradezu solistisch musizierenden Mozartensemble“ unter der Leitung von Theodor Guschlbauer – diese Premiere „zweifellos zu einem Opernereignis“ werden.[10] Dies bestätigt auch die Rezension über die „eigenartige *Entführung*“ in der Theaterzeitschrift *Die Bühne* (Ausgabe Mai 1974):

> „*Vollbusige Zentaurenmädchen* [im] *Palast des Selim, der aus einer Fülle von Hutschachteln übereinander getürmt scheint… All dies ist Wolfgang Hutter eingefallen und hat weder mit dem Stück noch mit der Musik allzu viel zu tun… Die Protagonisten sind sehr kleidsam und hell kostümiert… Alle sind ausgezeichnet geführt von Axel Corti… Theodor Guschlbauer bot eine spannungsreiche und elastische souveräne Mozart-Aufführung, die einem Opernhaus jeder Größenordnung zur Zierde gereicht.*“

„Schönsänger“ Sigurd Björnsson (Belmonte) verfügte über eine „angenehm timbrierte“ Stimme, Helmut Berger-Tuna als Osmin („der seiner kugelbäuchigen Komik beraubt wurde“) hat viel „an weicher Fülle gewonnen und ist ein Sänger mit Zukunft“. Erich Seitter war ein „ganz ausgezeichneter, leichtfüßiger Pedrillo“, um den „jeder Edelmann“ zu beneiden gewesen wäre.[11] Alle Solisten hatten es „neben der Konstanze dieses Abends“ freilich „allzuschwer“, zumal für diese Partie Edita Gruberova (*siehe Foto rechts, an der Seite von Sigurd Björnsson*) verpflichtet wurde. Die Sängerin „bot eine, für ein solch anspruchsvolles Rollendebüt gewiss seltene, stimmlich perfekte Leistung“, wie Karl Hans Haysen (*Kleine Zeitung*, 26. März 1974) in Übereinstimmung mit den übrigen Rezensenten feststellte und machte die *Entführung aus dem Serail* zu einem „Fest für Mozart“, an dem „der Wolferl seine helle Freude“ gehabt hätte, „so himmlisch schön singt die Gruberova und so putzsauber lugt’s aus ihrem Dekolleté“.[12]

[8] Stefan Kunze, Mozarts Opern. 2.Auflage/Stuttgart 1996, S.176.
[9] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 26.03.1974
[10] Otto Kolleritsch, Kronen Zeitung, 30.04.1974
[11] Herbert Schneiber, Salzburger Volkszeitung, 29.03.1974
[12] Präsent Tirol, 04.04.1974

Otto David (Bassa) an der Seite von Edita Gruberova, die in Graz als Konstanze debütierte.

Helmut Berger-Tuna (Osmin) und Erich Seitter (Pedrillo).

... Freundschaft, Genosse Giovanni:

Wolfgang Amadeus Mozart

DON GIOVANNI

Dramma giocoso in zwei Akten
(in italienischer Sprache)

29.09.1974

Musikalische Leitung	Ernst Märzendorfer
Inszenierung	Harry Kupfer
Ausstattung	Wilfried Werz
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Don Giovanni	Claudio Nicolai
Der Komtur	Hans Tschammer
Donna Anna, seine Tochter	Erika Uphagen
Don Ottavio, ihr Verlobter	Sigurd Björnsson
Donna Elvira	Nelly Ailakowa
Leporello	Helmut Berger-Tuna
Zerlina	Raeschelle Potter
Masetto	Günther Lackner
Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Als Eröffnungspremiere zum 75-Jahr-Jubiläum des Grazer Opernhauses, das es 1974/75 zu feiern galt, hatte Mozarts *Don Giovanni* in einer durchaus außergewöhnlichen Realisation Premiere, die in jeder Hinsicht mit der gewohnten Aufführungstradition gebrochen hat. Dafür verantwortlich zeichnete das Team Harry Kupfer und Ernst Märzendorfer, die „so manchen Schnörkel der Mozart-Tradition" eliminierten, um Mozart „in aller Klarheit bloßzulegen", wie in der *Kleinen Zeitung* im Vorfeld der Premiere angekündigt wurde. Ein umfangreicher Brief Märzendorfers aus Cran Lake/USA vom 15. August 1974 an Intendant Carl Nemeth ist ein aussagekräftiges Zeugnis für dessen akribische Vorbereitung und ein Exempel für das Zustandekommen einer Premiere:

> *„…da kam der Anruf vom Betriebsbüro (nachdem das ganze Haus bereits geschlossen hatte) dass 1.) die Reisen von Frau Uphagen und Frau Ailakowa zu mir nach Bregenz* [Anm.: um mit dem Dirigenten vorzuprobieren] *nicht bewilligt wurden und 2.) meinem protokollarischen Einwand gegen die Besetzung des Masetto nicht entsprochen werden könne, weil auch das eine zusätzliche finanzielle Belastung darstellen würde. Dann bat ich, meinen Vorschlag zu diskutieren, Gottfried Hornik den Masetto studieren zu lassen und mich am nächsten Tag rückzurufen. Man erreichte mich mitten in einer großen Ensembleprobe an der Dresdner Staatsoper, und mir wurde die Peinlichkeit nicht erspart, dass 15 Capriccio-Solisten mitanhören mussten, wie es mir nicht gelang, auch nur einen Punkt des mit Kupfer besprochenen Plans durchzusetzen. Dann noch folgendes:*
>
> *1) der Regisseur beginnt 12 Tage v o r mir und o h n e dass ein Repetitor von mir in das Stück eingewiesen ist. Erst später erklärte mir Dr. Schneider* [Korrepetitor], *dass er nunmehr nicht zu mir nach Wien oder Bregenz kommen könne. Hätte ich ihm die Don Giovanni-Tempi durchs Telefon singen sollen?*
>
> *2) In Bregenz konnte ich feststellen, dass Björnsson* [Don Ottavio] *noch im Studienanfangsstadium ist und beachtliche Schwierigkeiten mit dem Italienischen hat – er kann die Rolle also nicht…*
>
> *3) Am 1. August stellte ich fest, dass Nicolai* [Don Giovanni] *aus dem f a l s c h e n Klavierauszug studiert, ein unbrauchbarer alter Auszug von Breitkopf.*
>
> *4) Fr. Ailakowa* [Donna Elvira] *wollte mit mir in Wien einen Tag arbeiten. Keine Nachricht, also wartete ich dort einen weiteren Tag. Hinausgeschmissenes Geld, verlorene Zeit …*
>
> *5) Weiter so. 2 Tage darauf blieb ich in New York um Frau Potter* [Zerlina] *zu sehen. Ich hatte vor, sofort nach Minneapolis weiterzufliegen, da unsere New Yorker Wohnung über den Sommer vermietet ist. Wieder ein Haufen hinausgeschmissenes Geld! In einem 15minütigen Ferngespräch, das ich zu zahlen hatte, konnte ich immerhin soviel feststellen, dass auch sie aus dem falschen Auszug studiert, einem noch entsetzlicheren als der, den Nicolai hatte. … Und so beginnt nun Kupfer am 19. August mit einer unstudierten Zerlina und einem Zweitbesetzungs-Masetto.*
>
> *6) Überdenken Sie bitte das Problem Masetto nochmals: es handelt sich bei ihm dem Charakter und der Lage nach um einen Bass! Ein Bassbariton kann ihn natürlich auch singen (Berry war das, es ist genau die Figaro-Lage). … Ich bin jedenfalls mit Kupfer einig, dass man ein Masetto nicht*

sein darf, sondern ihn spielen muss, mit anderen Worten: nur eine fertige Persönlichkeit kann ein „Nullerl" neben dem Giovanni darstellen, nicht ein Anfänger. Masetto ist kein Antonio, darüber konnten wir reden. Masetto ist die Bassstimme der großen Sextette! … Vielleicht sehe ich zu schwarz, es sollte mich freuen. Andererseits hat mich mein Instinkt immer noch richtig gewarnt!"

Trotz aller Schwierigkeiten, die im Vorfeld der Premiere auftauchten, kam eine beachtliche Produktion zustande: der „intellektuelle Provokateur" Ernst Märzendorfer zeigte einmal mehr, dass es ihm gelungen ist, nach einer konsequenten „Erziehungsarbeit ersten Ranges", sowohl das Philharmonische Orchester als auch das Ensemble zu Höchstleistungen zu animieren.[13]
Harry Kupfer führte im November 1973 in *Elektra* von Richard Strauss zum ersten Mal an einem westlichen Theater (außerhalb der damaligen DDR) Regie, die äußerst erfolgreich, aber nicht unumstritten war. Die Einheitlichkeit des *Elektra*-Konzeptes ist dem ebenso für Aufsehen erregenden *Don Giovanni* jedoch verloren gegangen, denn „als kritischer Beobachter war man einigermaßen hin und hergerissen, und zwar nicht bloß angesichts der Mise-en scène, sondern auch des Gehörs wegen"[14], wie ein Rezensent anmerkte.

Die Solisten wurden mit großem Beifall bedacht, allen voran Claudio Nicolai als ausdrucksstarker Giovanni, Helmut Berger-Tuna als komischer Leporello sowie Sigurd Björnsson in der Partie des Don Ottavio. Unter den weiblichen Protagonisten gefiel besonders Nelly Ailakowa als Donna Elvira und Raeschelle Potter als Zerline (*siehe Foto an der Seite von Günther Lackner*). Die Interpretation der Donna Anna durch Erika Uphagen fand wenig Zustimmung („eine so schlechte Donna Anna war in Graz bisher noch nicht zu hören - sie steht neben dem Konzept, neben der Partie"[15]).
Das Regiekonzept an sich rief unterschiedliche Reaktionen hervor und wurde auch mit der politischen Gesinnung in Harry Kupfers Herkunftsland in Verbindung gebracht:

„Freundschaft, Genosse Giovanni! Mäßiger Beifall für zwiespältigen Mozart. Rot ist immerhin die Liebe, um die es im und dem Giovanni geht … Rot ist auch die Farbe des Sozialismus, für den in der Brust des ostdeutschen Regisseurs Harry Kupfer offenbar auch ein stetes Flämmchen brennt. Giovanni ist kein herrischer Don, kein souveräner, vielleicht degenerierter Aristoktratenspätling, der, um Wolfi Bauer zu zitieren, „ein bissl impotent, aber nicht ungeil" zynisch die Damen ins Bett führt… Vielmehr zeigt er eine Politposse, die hinten und vorne nicht stimmt."[16]

[13] Wiener Zeitung, 02.10.1974
[14] Manfred Blumauer, Tagespost, 01.10.1974
[15] Manfred Blumauer, Tagespost, 01.10.1974
[16] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 01.10.1974

... die Proben haben wahrlich ihre Früchte gebracht:

Wolfgang Amadeus Mozart:

COSÌ FAN TUTTE

Opera buffa in zwei Akten
(in deutscher Sprache)
05.03.1977

Musikalische Leitung	Ernst Märzendorfer
Inszenierung	Federik Mirdita
Ausstattung	Hannes Rader
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Fiordiligi	Sue Patchell
Dorabella	Nelly Ailakowa
Guglielmo, Offizier, Verlobter Fiordiligis	Ludovic Konya
Ferrando, Offizier, Verlobter Dorabellas	Thomas Moser
Despina, Kammermädchen	Dorit Hanak
Don Alfonso, ein alter Philosoph	Gottfried Hornik

Regieassistenz	Karlheinz Drobesch, Gela-Marina Runne
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

„Wenn ich *Così* den Zuhörern nahe bringen will, muss jedes Wort verstanden werden", forderte Federik Mirdita[17] vor der Premiere von Mozarts *Così fan tutte*, weswegen er sich (nach Absprache mit dem Dirigenten der Aufführung, Ernst Märzendorfer) „schweren Herzens" für die deutsche Übersetzung entschlossen hat. Der Regisseur setzte sich ferner das Ziel, das allgemeine Vorurteil der vordergründigen Oberflächlichkeit der Oper auszuräumen (in den Rezensionen waren immer noch Bezeichnungen wie „lustige Liliputaner-Oper"[18] zu finden). Dies versuchte man vor allem durch die Öffnung der Rezitative zu erreichen, die für die psychologische Entwicklung und Charakterisierung der Personen von besonderer Bedeutung sind.

Als „durchwegs gelungen" wurde die Erneuerung des interpretatorischen Ansatzes bezeichnet, die Federik Mirdita in seiner Inszenierung vorgenommen hat. Er verstand es in „beispielhafter Gewandtheit", *Così fan tutte* zu einer „harmonischen Einheit" zwischen Musik und Szene zu verbinden. Die „einfallsreiche und farbenfrohe" Ausstattung von Hannes Rader entsprach dem Regiekonzept in jeder Weise.[19] Mirdita versuchte, die Handlung dieser Buffa als eine „Gratwanderung zwischen Lachen und Weinen" zu inszenieren und lässt das ironisch-schicksalhafte Spiel aus einer Karnevalslaune entstehen. Es gelang „in beispielhafter Gewandtheit, den scheinbaren Gegensatz zwischen Inhalt und Form, zwischen dem Lehrstück für Liebende zu einer harmonischen Einheit zu verbinden". Andrea Seebohm, spätere Intendantin des Radio-Symphonieorchesters Wien, bezweifelte hingegen, „ob die Zuseher diesen Zusammenhang kapierten", da es dem Regisseur nicht gelungen sei, seine „plausiblen Ideen" glaubhaft umzusetzen und bezeichnete dessen Personenführung als „hilflos, schwach und konventionell".[20] Gänzlich anderer Meinung war Johannes Frankfurter (*Neue Zeit*, 8. März 1977), der die Regie als „durchdacht, klug gebaut, ohne billige Scherze" beschrieb.

Dass von einer beachtlichen und überzeugenden Ensemble-Leistung („höchst amüsant") berichtet werden konnte, lag vor allem an der unerbittlichen Akribie von Ernst Märzendorfer: Mozarts Musik wurde vom Philharmonischen Orchester unter seiner Leitung „meisterhaft zum Erklingen" gebracht, auch wenn die Öffnung aller Rezitative eine unnötige Verlängerung der Aufführung bewirkt haben. Die Proben „haben wahrlich ihre Früchte gebracht: Sauber und präzise bei den Einsätzen, ungemein diszipliniert in den dynamischen Feinschattierungen und großartig im Ausdruck vermitteln sie hier ein Bild, das man sich wohl öfters wünschen könnte".[21] Sue Patchell als Fiordiligi überraschte durch ihre mühelose Bewältigung der Koloraturen und ihre großartige gesangliche Leistung. Nelly Ailakowa als Dorabella stand ihr keineswegs nach. Dorit Hanak hat sich als Despina von neuem bewährt. Thomas Moser (Ferrando) und Ludovic Konya (Guglielmo) waren auf „lobenswerter Höhe". Einen speziellen Genuss bot aber die in jeder Hinsicht „prächtige Interpretation" des Alfonso durch Gottfried Hornik.[22]

---

[17] Interview Neue Zeit, Ernst Naredi-Rainer, 02.03.1977
[18] Manfred Blumauer, Tagespost, 08.03.1977
[19] Anton Haberle, Neue Freie Zeitung, 12.03.1977
[20] Andrea Seebohm, Kurier, 22.03.1977
[21] Hans Fritz, Kronen Zeitung, 07.03.1977
[22] Anton Haberle, Neue Freie Zeitung, 12.03.1977

... Seine Gstanzln zum Glockenspiel waren auffallend schnell:

Wolfgang Amadeus Mozart

DIE ZAUBERFLÖTE

Deutsche Oper in zwei Aufzügen

27.04.1980

Musikalische Leitung	Ernst Märzendorfer
Inszenierung und Ausstattung	Ekkehard Grübler
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Kinderchor	Marcel de Marbaix

Sarastro	Kurt Rydl a.G.
Tamino	Juraj Hurny
Sprecher	James Johnson
1. Priester	Klaus Ofczarek
2. Priester	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Die Königin der Nacht	Eva-Maria Barta
Pamina	Fran Lubahn
1. Dame	Piroska Vargha
2. Dame	Sharon Moore
3. Dame	Erni Tögl
Papageno	Wolfgang Müller-Lorenz a.G.
Papagena	Felicitas Morawitz
Monostatos	Ernst-Dieter Suttheimer
1. Geharnischter	José Maria Perez
2. Geharnischter	Richard Best
Drei Knaben	Daniela Zwettler, Barbara Schlacher, Gabi Hiedl

Regieassistenz	Petra Mayer-Zick, Birgit Amlinger
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Ekkehard Grübler, der an der Grazer Oper zuvor Ernst Kreneks *Karl V.* und *Orpheus und Eurydike*, Mozarts *Titus* sowie Benjamin Brittens *Tod in Venedig* ausgestattet hatte, wurde eingeladen, die Neuproduktion von Mozarts *Die Zauberflöte* am Grazer Opernhaus zu inszenieren. Ursprünglich war Federik Mirdita als Regisseur vorgesehen. Als dieses Engagement jedoch scheiterte, machte man aus der Not eine Tugend und hat Grübler mit der Regie betraut. Drei Tage vor der Premiere erläuterte Grübler in einem Interview[23] den interpretatorischen Ansatz seiner Inszenierung, die „überhaupt keinen Pomp, keine Überbetonung des Freimaurerischen, sondern einfach die Bemühung, die Geschichte genau zu erzählen" darstellen soll. Die „Personalunion von Regisseur und Bühnenbildner" erachtete er schon deshalb für ideal, da man sich selber „ständig verfügbar" ist.

Die musikalische Leitung (erstmals nach der neuen Mozart-Ausgabe) übernahm wieder Erst Märzendorfer, der nunmehr die sechste Mozart-Premiere der Ära Nemeth dirigierte und sich (wie immer) mit besonderer Sorgfalt an der Realisation des Werkes beteiligte, indem der diesmal bei allen Dialog-Proben und szenischen Proben anwesend war. „Wenn Ernst Märzendorfer eine Aufgabe übernimmt, dürfen wir gewärtig sein, dass er nicht nur sein dirigentisches Handwerk investiert, sondern sich auch zum Anwalt einer ebenso kompletten wie textkritisch fundierten Aufführung aufschwingt", wie die *Tagespost*[24] nach der Premiere meldete. Trotz aller künstlerischen Intentionen und konsequenten Vorbereitungen war dieser *Zauberflöte* kein großer Erfolg beschieden („das einzige, was Grübler konsequent durchgehalten hat, scheint die Unfähigkeit zu einer auch nur halbwegs glaubwürdigen Personenführung in Gestik und Mimik zu sein"):

> „*Was soll man sagen anlässlich der musikalisch, szenisch und ausstattungsmäßig danebengegangenen Neuinszenierung der Zauberflöte? Ekkehart Grübler, der bekannte deutsche Bühnenbildner, der sich neuerdings auch als Regisseur versucht, musste experimentieren. Das Ergebnis war eine Verballhornung von Mozarts Botschaft. An diesem Premierenabend passte nichts zusammen: Die Regie ließ ein Konzept vermissen, und Märzendorfer verrannte sich in Details alter Aufführungspraktiken.*"[25]

Grübler hat zwar „fremde und eigene Einfälle zu einem recht bunten Strauß geformt", „genug Anregung, über das Spiel nachzudenken" gegeben, aber allzu oft „auch das komödiantische Wesen zum Zug" kommen lassen, wie folgende ironische Beschreibung[26] mancher Regiedetails verdeutlichen soll:

> „*...ein bisschen plump nach den Löwingers geht es aber schon zu, wenn Papageno und Papagena sich endlich haben und ihren Verkehr sogleich in einem Mittelding von Almhütte und Heimsauna aufnehmen.*"

[23] Interview mit Hansjörg Spies, Kleine Zeitung, 24.04.1980
[24] Manfred Blumauer, Tagespost, 29.04.1980
[25] Walter Kollar, Volkszeitung Kärnten, 11.05.1980
[26] Manfred Blumauer, Tagespost, 29.04.1980

Als Papageno stellte sich sehr erfolgreich Wolfgang Müller-Lorenz vor, der ab der Spielzeit 1980/81 fix dem Grazer Ensemble angehören sollte („Seine Gstanzln (sic!) zum Glockenspiel waren auffallend schnell, aber er hat an dem Kästchen auch wie wild gekurbelt.“) Zusammen mit dem zweiten Gast, Kurt Rydl als Sarastro, war Müller-Lorenz „sicher die eindrucksvollste Erscheinung, beide sind außerordentlich sichere Sänger“. Das „edle Paar Tamino und Pamina verwechselt schlanken Mozart-Ton mit nasaler Schärfe, Felicitas Morawitz glänzt als (auch stimmlich) pralle“ Papagena. Eva-Maria Barta als Königin der Nacht traf – „bis auf das hohe F der ersten Arie“ („aber das passiert auch berühmteren Interpretinnen“)[27] – alle Töne sicher.

Peter Vujicas[28] Hauptkritikpunkt galt sowohl der mangelhaften Aussprache der mitwirkenden Sänger als auch der optischen Gestaltung der Bühne:

> *„Ziemlich polyglott geht es in den gehobeneren Sphären des Zauberflöten-Personals zu: Fran Lubahn als lyrisch-kultivierte Pamina spricht einen englischen Akzent, ihr mit Schmelz und Kultur agierender Tamino kommt offenbar aus slawischen Sphären, während Eva-Maria Barta unmissverständlich zu verstehen gibt, dass sie aus Ungarn stammt. Wollte man boshaft sein, könnte man eigentlich für eine Übersetzung der Dialogtexte ins Esperanto plädieren… Ein gescheites Grundkonzept,…doch das optische Ergebnis erinnert stark an gewerbliche Laubsägearbeit oder an gebrauchte Schnittmusterbögen heimschneidernder Hausfrauen.*“

Fran Lubahn (Pamina) und Wolfgang Müller-Lorenz (Papageno)

[27] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 29.04.1980
[28] Kleine Zeitung, 29.04.1980

... Ein richtiger Schlingel an Cherubin:

Wolfgang Amadeus Mozart

DIE HOCHZEIT DES FIGARO

Oper in vier Akten
(in deutscher Sprache nach Kurt Honolka)

21.12.1985

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Klaus Dieter Kirst
Bühnenbild	Reinhart Zimmermann
Kostüme	Hanna Wartenegg
Einstudierung der Chöre	Ernst Rosenberger
Graf Almaviva	David McShane
Die Gräfin	Laurel Lee James
Susanna, deren Zofe	Fran Lubahn
Cherubino, Page des Grafen	Margret Cahn
Figaro, Kammerdiener des Grafen	Ludovic Konya
Marcellina, Haushälterin	Edith Gruber
Bartolo, Arzt aus Sevilla	Manfred Hofmann
Basilio, Musiklehrer	Ernst-Dieter Suttheimer
Don Curzio, Richter	Herwig Pecoraro
Antonio, Gärtner des Grafen	Nicholas Greenbury
Barbarina, seine Tochter	Brigitte Miklauc
Ein Mädchen	Susanne Kopeinig
Regieassistenz	Karel Drgac, Claudia Schülke
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

Zwölf Jahre nach der Doppelproduktion in deutscher (28. Jänner 1973) und italienischer Sprache (9. Februar 1973) in zwei verschiedenen Besetzungen wurde eine Neuproduktion von *Die Hochzeit des Figaro* gezeigt. Die musikalische Leitung lag in den Händen des Operchefs Nikša Bareza, die Inszenierung übernahm Klaus Dieter Kirst. Sie haben sich entschlossen, *Die Hochzeit des Figaro* ebenfalls nach der neuen Mozart-Ausgabe auf Deutsch aufzuführen, die 1973 unter der Stabführung Märzendorfers zum ersten Mal in Graz erklungen ist. Die Einstudierung in deutscher Sprache erfordert eine präzise Vorbereitung des Textes und eine ebenso exakte Wiedergabe der Rezitative, das bereits Mozart in einem Brief an die Sängerin Aloysia Weber am 30. Juli 1778 forderte: „Am dringlichsten lege ich Ihnen die Expression ans Herz, denken Sie gut über den Sinn und die Macht der Worte nach." Im Programmheft der Produktion präzisiert Nikša Bareza die wichtigsten Neuerungen dieser Ausgabe und bringt folgende Beispiele:

„Durch die bisherigen Ausgaben ergaben sich Missverständnisse im Bereich der Staccati. Mozart unterscheidet nämlich selbst sehr klar in der Notation zwischen ‚Keil' und ‚Punkt'. Bei ihm bedeutet ein Keil eine sehr kurz gestoßene Note, der Punkt steht für eine getrennte Note. Ein wichtiges Problem bei Mozart stellen auch die Temporelationen und –modulationen dar, z.B. im großen Finale des 2. Aktes … Neben den musikalischen gibt es auch textlichte Argumente, die für die neue Ausgabe sprechen. Erstmals versuchte Kurt Honolka in seiner Übersetzung Tonsymbolik, Phrasierung und Text in Einklang zu bringen."[29]

Gerade letzt genanntem Anspruch, „konnte die Vorstellung nicht gerecht werden". Der Hauptkritikpunkt galt nämlich der Problematik der Textundeutlichkeit aller beteiligten Sänger, deren Bühnenpräsenz und musikalischen Leistungen durchwegs positive Reaktionen hervorriefen: „Schon bevor sich der Schlussvorhang senkte, war es offenkundig, dass das Grazer Publikum einen neuen Liebling hat: Magret Cahn, die einen richtigen Schlingel als Cherubin spielt, wie ihn sich schon Beaumarchais vorstellen mochte", berichtete man in der *Kleinen Zeitung*. Neben Cahn glänzte auch David McShane sowohl stimmlich als auch in der szenischen Darstellung. Laurel Lee James als Gräfin (*siehe Foto*) gab eine jugendliche, aber „flache" Gräfin, Ludovic Konya war ein kerniger Figaro, während Fran Lubahn „der große Bogen für die Interpretation der Susanna fehlte".

[29] Nikša Bareza: Interpretation und Ausgabe. In: Programmheft zu *Die Hochzeit des Figaro*. Hrsg.: Vereinigte Bühnen Graz/ Steiermark, Spielzeit 1985/86.

... auch intelligente Regisseure kommen zum Zug:

Wolfgang Amadeus Mozart

DON GIOVANNI

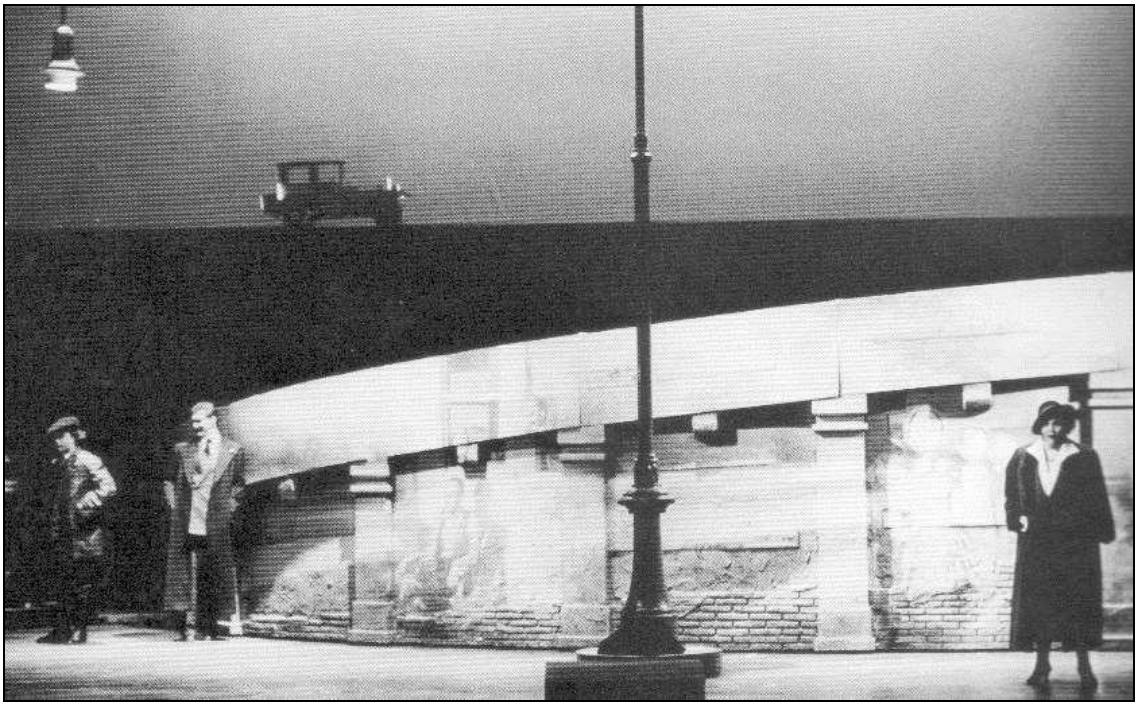
Dramma giocoso in zwei Akten
(in italienischer Sprache)

25.04.1987

Musikalische Leitung	Thomas Sanderling
Inszenierung	Axel Corti
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Uta Loher
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Linda Papworth
Don Giovanni	Louis Otey
Il Commendatore	Konstantin Sfiris
Donna Anna, seine Tochter	Laurel Lee James
Don Ottavio, ihr Verlobter	David Sundquist
Donna Elvira	Gabriele Lechner
Leporello	Manfred Hemm
Zerlina	Margret Cahn
Masetto	Ludovic Konya
Regieassistenz	Karel Drgac
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

„Oper machen ist wie Sonntag – wie einer, an dem man arbeiten muss“, meinte Axel Corti anlässlich seiner vierten Regiearbeit (*Boris* von Thomas Bernhard, Mozarts *Entführung aus dem Serail* 1974 und Ernst Kreneks *Jonny spielt auf* 1980), die er für Graz vorbereitet hat. Nach der Don Giovanni-Produktion von Harry Kupfer (1974) unternahm Corti einen weiteren Aufsehen erregenden Aktualisierungsversuch von Mozarts *Dramma giocoso*, „ein Abbild des Lebens auf der Bühne im Sinne Shakespeares“.

Axel Corti transferierte *Don Giovanni*, „ungemein präzis und handwerklich geschickt“, ins Spanien der Zwischenkriegszeit - eine Epoche des Umbruchs: „...wenn die großen Kriege ermattet sind, wenn der Besitz wertlos wurde, wenn bloß noch der Hunger bleibt – und den verarmten Edelleuten ihre ‚Ehre’, die sie frisch halten wollen – dann wird der Mut kleiner“, wie der Regisseur in seiner Abhandlung das Umfeld der Oper (in seiner Version) einordnet. „Wie weit kann das gehen? Wohin kann das treiben? Wo führt das hin?“ lauten die Fragen, die Corti in seiner Inszenierung zu beantworten versuchte.



Manfred Hemm (Leporello), Louis Otey (Don Giovanni) und Gabriele Lechner (Donna Elvira).

Don Giovanni ist kein Edelmann, sondern ein grosstädtischer, „eher mafios wirkender“ Besitzer eines Tanz- und Filmpalastes mit dem Namen „Electic Palace“. Immer wieder schimmern Bildzitate durch, die an Edward Hoppers Frauengastalten aus den 1950er Jahren erinnern und Corti zu filmhaften Szenen inspiriert haben: „So mag sie denn kommen und wieder kommen – seine Sehnsucht nach der Sehnsucht. So wie die wartenden, geduldigen, Ausschau haltenden Frauen Hoppers, die in amerikanischen Nachmittage starren und warten und weiter warten – so unruhig macht diesen Mann seine Sehnsucht. Und so abhängig und so verzweifelt“.[30] Trotz aller Verfremdungseffekte, mit denen Corti das Stück des Mythos entkleidet, bringt er die Verhaltensweisen der Protagonisten dem heutigen Zuschauer näher, hält

[30] Axel Corti: Sehnsucht nach der Sehnsucht. In: Programmheft zu *Don Giovanni*. Hrsg.: Vereinigte Bühnen Graz/ Steiermark, Spielzeit 1986/87

sich aber dabei genau an Libretto und Partitur. Bereits die erste Szene zeugte „von der Sorgfalt“, mit der das Team Axel Corti, Koßdorff und Uta Loher gearbeitet hat. „Kalt dürfte dieses Regie-Experiment wohl keinen gelassen haben“:[31] Corti verdeutlicht nämlich, warum Don Giovanni sein missglücktes Abenteuer mit Donna Anna mit einem Mord beendet: Der Komtur hat den Eindringling erkannt, der sich nun dieses Zeugen entledigen muss. Stets „logisch motivierend und präzise in der psychologisierenden Personenführung“ erzählt Corti die Handlung bis hin zu der der Vorlage entsprechenden Höllenfahrt des Titelhelden.[32] Diese hielt sich exakt an die musikalischen Abläufe, in die sich auch die Choreographie von Linda Papworth „kongenial“ eingefügt hat:

> *„Das hat Corti einfach grandios, weil so grandios einfach und ohne irgendwelche metaphysische Schnörkel inszeniert. Hier gibt er ganz dem Theater, was des Theaters ist, zeigt er vor, ohne viel herum zu deuteln. Danach gab es spontanen, donnernden Applaus*.“[33]

Für das Grazer Opernhaus war es „sicherlich ein Maximum“, was an künstlerischem Niveau aufgeboten werden konnte und von den Beteiligten herauszuholen war. Die musikalische Realisierung erreichte allerdings nicht dasselbe hohe Niveau. Nach einer „verkrampft-zögernd daherkommenden“ Ouvertüre erweckte die Interpretation des Dirigenten Thomas Sanderling den Eindruck, dieser hätte zuweilen „den Gesamtüberblick aus den Augen verloren“, was sich in koordinatorischen Unsicherheiten zwischen Bühne und (hochgestelltem) Orchestergraben bemerkbar machte. Dennoch ist es Sanderling gelungen, nicht nur das Philharmonische Orchester, sondern auch die Solisten „zu erfreulicher Präzision und Klangkultur“ zu führen.[34]

Louis Otey, ein „blendend aussehender“ Bariton (*Foto links*), verkörperte den Titelhelden als „ungestümen Draufgänger“, der nicht nur Abenteuer, sondern tatsächlich Liebe sucht, verband „verführerische Sinnlichkeit“ mit Eleganz und männlichem Auftreten. In „vielem ehrlicher und mindestens so temperamentvoll“ erwies sich Manfred Hemm als Leporello („die beeindruckendste vokale Leistung“). Konstantin Sfiris „orgelnder Komtur“ war ebenso imponierend wie die sichere, kantable Stimmführung David Sundquists als Don Ottavio. Ludovic Konya macht aus dem Masetto einen „störrischen Proletarier“, seine Partnerin Margret Cahn gab eine „verschmitzt-verspielte“ Zerlina. Laurel Lee James hatte in dieser Inszenierung als Donna Anna nicht viel Profil, zeigte aber reife Stimmbeherrschung und fiel durch eine überzeugende Personencharakterisierung auf.[35] Die „Senkrechtstarterin“ Gabriele Lechner als Donna Elvira beherrschte ihre Partie zwar technisch, „scheint aber nicht zur Mozart-Sängerin prädestiniert“.

---

[31] Viktor Fortin, Kronen Zeitung, 27.04.1987
[32] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 27.04.1987
[33] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 28.04.1987
[34] Peter Knotz, Die Presse, 29.04.1987
[35] Walter Gürtelschmied, Kurier, 30.04.1987

... Tina Turner tigert durch Kreta:[36]

Wolfgang Amadeus Mozart

IDOMENEO

Dramma per musica
(in deutscher Sprache nach Kurt Honolka)

25.12.1989

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Herbert Kapplmüller
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Herbert Kapplmüller
Dramaturgie	Manfred Wagner
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographische Mitarbeit	Christa Maurer-Kronegg

Idomeneo, König von Kreta	Peter Straka
Idamantes, sein Sohn	Branko Robinšak
Ilia, Tochter des Priamus	Fran Lubahn
Elektra, Tochter des Agamemnon	Pauletta DeVaughn-Mayerhofer
Arbaces, Vertrauter des Königs	Hans Holzmann
Oberpriester Poseidons	Wolfgang Gratschmaier
Die Stimme	Konstantin Sfiris
Kreterinnen	Ingrid Kaiserfeld, Ingeborg Krobath, Roswitha Leski-Posch, Erika Roth
Kreter	Michael Becker, Janos Buhalla, Zoltán Galamb, James Jolly

Regieassistenz	Brigitta Thelen
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Erika Lexl

[36] Viktor Fortin, Kronenzeitung, 27.12.1989

Als Weihnachtspremiere der Saison 1989/90 brachte die Grazer Oper zum ersten Mal im Helmer und Fellner-Bau Mozarts Oper *Idomeneo* in der Inszenierung des Bühnenbildners Herbert Kapplmüller heraus, der in Graz seine dritte Opernregie vorgelegt hat. Neben Jörg Koßdorff (Bühnenbild) und Nikša Bareza (musikalische Leitung) war auch Manfred Wagner, Vorstand des Instituts für Kultur- und Geistesgeschichte an der damaligen Hochschule für angewandte Kunst Wien, als Dramaturg an der Produktion beteiligt.

Im Rahmen einer Pressekonferenz erklärte Kapplmüller, dass Manfred Wagner seine Regiearbeiten stets „sehr streng" beurteilt und kritisiert - „weil er in vielem einfach recht" hat. „Ich komme aus der bildenden Kunst", so Kapplmüller, „und bin einer, der die Szene überfrachten könnte - deswegen ist eine strenge Kontrolle ziemlich gut".[37] In Zusammenarbeit mit Wagner hat er sich darauf geeinigt, die beiden Arien des Arabace zu streichen sowie die Secco-Rezitative zu kürzen und die deutsch gesungene „Wiener Fassung" der neuen Mozart-Ausgabe nach Kurt Honolka aufzuführen. Manfred Wagner, der „bei fast jeder Probe" anwesend war, übte dabei eine „begleitende Kontrolle" aus, um kritisch anzumerken „was geht und was nicht geht". Denn Kapplmüller inszeniert stets als „Augenmensch und möchte als Gestalter auch Kontrapunkte" setzen.[38]

Nikša Bareza leitete zum letzten Mal in seiner Funktion als Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters eine Premiere am Grazer Opernhaus. Im Bezug auf die Aufführungspraxis der Werke des 18. Jahrhunderts betonte Bareza, dass bis dahin erschienene Platteneinspielungen des *Idomeneo* (u.a. von Ferenc Fricsay, Fritz Busch oder des Mozart-Spezialisten Karl Böhm) „nur noch als Information" dienlich sein könnten. Gerade der fundierten Profilierung der Motive, die in dieser Oper von großer Bedeutung sind (etwa jene des Seufzens oder des Zweifels) soll besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, ohne sie „dem Fluss der Musik" opfern zu müssen. Diese Akribie der werktreuen Wiedergabe fand auch unter den Rezensenten einhelliges Lob: „Gut, ja sehr gut disponiert waren die Grazer Philharmoniker, die unter der Leitung von Bareza mit großer Präsenz"[39] musizierten.

Auch die (in allen Partien) debütierenden Solisten wurden mit Lob bedacht, allen voran Peter Straka in der Titelpartie und Pauletta DeVaughn-Mayerhofer als Elektra. Die in der Wiener Fassung mit einem Tenor (anstatt einer Mezzo-Sopranistin) besetzte Partie des Idamante übernahm Branko Robinšak, der „sich dieser mörderischen Partie nicht gewachsen" zeigte, obwohl er „ansonsten gar nicht schlecht abschnitt."[40] Sein viel versprechendes Bühnendebüt feierte Wolfgang Gratschmaier als „stimmkräftiger und persönlichkeitsstarker Oberpriester des Poseidon".[41]

[37] Neue Zeit, 10.12.1989
[38] Interview Der Standard, 23.12.1989
[39] Otto Kolleritsch, Der Standard, 27.12.1989
[40] Viktor Fortin, Kronenzeitung, 27.12.1989
[41] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 28.12.1989

Weniger Lob erntete die Regiearbeit Kapplmüllers, die sich „in heterogene Einzelszenen verliert und daher den Ablauf des Geschehens nur wenig plausibel machen kann.“ Obwohl eine zeitgemäße Deutung von Mozart-Opern „notwendig und wichtig“ ist, lassen „modische Gags, die den Mangel an stringenter Personenführung“ kaschieren, das Regietheater als ebenso dünn erscheinen wie das „stets auf der Bühne präsente“ Wasser. Ob nun das Volk eine Art Mysterienspiel à la [Herrmann] Nitsch zelebriert, mit leuchtenden Gummi-Delphinen ein Poseidon-Fest feiern darf, [...] oder ob die farbige Elektra eine Tina-Turner-Parodie abzieht, [...]: das alles bleibt im schlechten Sinne modische Zutat.“[42]

Pauletta DeVaughn als Elektra

All diese „rätselhaften Bilder“ belebten nicht den Fortschritt der Handlung, weil Kapplmüllers Personenführung „schlichtweg dilettantisch ausfiel“ und zusätzlich unnötige Regieeinfälle „zu Tode strapaziert“ worden sind.[43] Für falsche Lacher sorgte schließlich die Opferszene, in der Idomeneo „seinen Sohn wie einen Mehlsack auf den Altar plumpsen lässt. Und all das lässt sich mit der Musik schwer in Einklang bringen und erstickt jede aufkommende Spannung“.[44]

[42] Reinhard Kager, Salzburger Nachrichten, 27.12.1989
[43] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 28.12.1989
[44] Christa Höller, Die Presse, 29.12.1989

5.2. Richard Strauss

... die böse Mama Klytämnestra als Sex-Krampus:

Richard Strauss

ELEKTRA

Tragödie in einem Aufzug

24.11.1973

Musikalische Leitung	Ernst Märzendorfer
Inszenierung	Harry Kupfer
Ausstattung	Wilfried Werz
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Klytämnestra	Gertraud Eckert
Elektra	Ludmila Dvoraková
Chrysothemis	Elisabeth Schwarzenberg
Aegisth	Richard Ames
Orest	Jaroslav Stajnc
Der Pfleger des Orest	Helmut Berger-Tuna
Die Vertraute	Maria Bürger
Die Schleppenträgerin	Erni Tögl
Ein junger Diener	Erich Seitter
Ein alter Diener	Nikolaus Hufnagl
1. Magd	Linda Heimall
2. Magd	Anna Portika
3. Magd	Edith Gruber
4. Magd	Waltraud Schwind
5. Magd	Norma Newton
Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Ria Förtsch

Carl Nemeths Vorhaben, in seiner Spielplanpolitik auch das Oeuvre Richard Strauss' konsequent und mit internationalen Kräften zu pflegen, wurde mit einer Aufsehen erregenden *Elektra*-Neuinszenierung umgesetzt, die für überregionales Aufsehen sorgte: Mit der Regie beauftragte Nemeth nämlich den viel beachteten Regisseur und damaligen Direktor der Dresdner Staatsoper Harry Kupfer, der zum ersten Mal (!) an einem westlichen Opernhaus Regie führte und für zwiespältige Reaktionen sorgte. Die musikalische Einstudierung übernahm Ernst Märzendorfer, die Ausstattung besorgte Wilfried Werz. In dieser Zusammenstellung des Leadingteams ist eine Produktion von außerordentlicher Qualität zustande gekommen, wie den zahlreichen Rezensionen der Premiere zu entnehmen ist. Gerhard Brunner, Nemeths späterer Nachfolger, berichtete[45] euphorisch von einem „großen, einhelligen Jubel für eine Produktion, die sicherlich zum Besten gehört, was in Graz seit langem" zu sehen gewesen ist. Peter Vujica zeigte sich von Kupfers Regiearbeit als einziger enttäuscht und verglich das Bühnengeschehen mit einem „Krampus-kränzchen in Mykenä", das man nicht zu einem „Aufführungsproblem aufblasen" hätte sollen.

Gertraud Eckert, Ludmila Dvoraková.

Peter Vujicas[46] Hauptkritikpunkt betraf vor allem die Ausstattung, die

> *„traurigerweise an den Kostümen scheitert … im alten Diener meint man Altvater Wilhelm Kienzl mit Ausseer Hut zu begegnen… und die böse Mama Klytämnestra erscheint als weiblicher Sex-Krampus mit Hörnern, mit einem rot beschmierten Nylontischtuch um den Rücken und einem schlenkernden Vaginaltoupet, damit auch der Dümmste weiß, wie sündhaft sie ist.*"

In der Zeitung *Die Furche* war am 15. Dezember 1973 zu lesen: „Die Erfolgsserie der Grazer Operninszenierungen setzt sich fort". Die *Kronen Zeitung* erkannte: „Höher scheinen die Grenzen einer Grazer Opernaufführung kaum mehr liegen zu können als jene, die Intendant Nemeth mit der Premiere der Elektra zu ziehen wagte. Durch gut fundiertes Zusammenwirken wurde ein unvergessliches Opernfest zum Klingen gebracht":

[45] Gerhard Brunner, Kurier, 26.11.1973
[46] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 26.11.1973

> *„Die Tragödie war in keinem Augenblick langweilig oder verfälscht… Regisseur und Ausstatter haben ein Szenario entworfen, das packend logisch und in mancher Akzentsetzung unerwartet war. Harry Kupfer wollte nach guter alter Felsenstein-Schule drei Ebenen des Stücks deutlich machen: die historische Zeit Elektras, die Zeit der Entstehung der Oper und schließlich die Gegenwart der Aufführung, der heutigen Gesellschaft. Ausstatter Wilfried Werz hat ihn dabei kräftig unterstützt. Damit haben die Vereinigten Bühnen einen Abend geliefert, der aufs Neue bewiesen hat, dass qualitätsvolles Musiktheater bei uns sehr wohl möglich ist.*“[47]

So „durchdacht dieses exemplarische, weil aus einem Guss hingestellte Regiekonzept ist, so adäquat gelingt die musikalische Realisierung“: Ernst Märzendorfer „animierte das bis in die rechte Parterre-Loge ausgeweitete Orchester zu regelrechten Klangorgien“, wie das *Salzburger Volksblatt* berichtete. Mit der ihm eigenen Akribie sorgte der Dirigent für eine „Restituierung des Originalklanges der Partitur“, das unter Verwendung der Basstrompete, der gedämpften Tuba und des Bassetthornes imponierend gelang, wie der Mitschnitt der Premiere beweist. Ludmila Dvoraková debütierte als („wenn man will lyrische[48]“) Elektra und entfaltete ein erstaunliches Maß an sängerischer und darstellerischer Intensivität. Über „dem gewohnten Niveau bestach“ ferner Elisabeth Schwarzenbergs Chrysothemis („sie hat eine unglaublich treffsichere Höhe“[49]), Gertraud Eckert beeindruckte, „obwohl noch zu jugendlich timbriert“, als „sexlüsterne Despotin“, wie diese von Kurt Matzak im *Salzburger Volksblatt* (27. November 1973) charakterisiert wurde. Jaroslav Stajnc als Orest stellte eine imposante Erscheinung von „wotanhaftem Wuchs“ dar. „Stimmlich und darstellerisch glänzte“ Richard Ames als Aegisth.

[47] Neue Zeit, 27.11.1973
[48] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 27.11.1973
[49] Hansjörg Spies, Wiener Zeitung, 27.11.1973

... die Grazer haben es verstanden:

Festaufführung „200 Jahre Schauspielhaus Graz“

Richard Strauss

ARIADNE AUF NAXOS

Oper in einem Aufzug von Hugo von Hofmannsthal
(Österreichische Erstaufführung der Erstfassung)

16.09.1976

Musikalische Leitung	Ernst Märzendorfer
Inszenierung	Boleslaw Barlog
Ausstattung	Frieder Klein
Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Ariadne	Marie Robinson
Bacchus	Josef Hopferwieser
Najade	Eva Bartfai
Dryade	Anna Portika
Echo	Sue Patchell
Zerbinetta	Donna Robin
Harlekin	Ludovic Konya
Scaramuccio	Erich Seitter
Truffaldin	Helmut Berger-Tuna
Brighella	William Reeder
Regieassistenz	Maria Bürger
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Nora Wachmann

„Das Nichtverstehen des Geistvollen seitens des Publikums ist ja eine Sache für sich", meinte Hofmannsthal nach der erfolglosen Uraufführung der *Ariadne* am 25. Oktober 1912 im Königlichen Hoftheater Stuttgart. Richard Strauss selbst versuchte mit seiner Feststellung, „nicht das Werk, sondern das Publikum ist durchgefallen", den Misserfolg zu relativieren. 64 Jahre später ging in Graz die vierzehnte Produktion der Urfassung über die Bühne – mit einem weit positiveren Ergebnis, wie die *Kronen Zeitung* meldete: „Die Grazer haben es verstanden. Ein runder, schöner und kostbarer Theaterabend."[50]

Anlässlich des zweihundertjährigen Bestehens des Schauspielhauses dieses Stück zu wählen, das bis dahin auf keiner österreichischen Bühne gespielt wurde, erschien schon deswegen als sinnvoll, als gerade dieses Werk „alles in eine Einheit zusammenfasst, was in diesem Schauspielhaus seit der Zeit seines Entstehens gezeigt worden ist: Drama, Oper, Ballett, Tragödie, Komödie, Posse". Mit der musikalischen Leitung der Festpremiere, die Molières Schauspiel *Bürger als Edelmann* folgte, wurde Ernst Märzendorfer betraut. Stets auf akkurate Wiedergabe und Übereinstimmung bedacht, ist es ihm gelungen, „dem Orchester Präzision und Klangschönheit abzugewinnen", die auch in der szenischen Realisation ihre Fortsetzung gefunden hat. Boleslaw Barlogs Regie war durch die Liebe zum Detail gekennzeichnet, das sich vor allem in der „Beweglichkeit des sprechtechnisch gut bewältigten Dialoge" bemerkbar machte. Die „große Leistung dieser Realisation vollzieht sich vor allem im sehr qualitativen Rahmen der von Frieder Klein gestalteten Bühne", stellte Erich Marckhl im Rahmen der Rundfunksendung *Kritik und die andere Seite* am 25. September 1976 fest. „Die Anforderungen an die Spieler dieses Mischwerkes", so Marckhl weiter, „sind vom Anfang bis zum Ende ungewöhnlich. Vor allem Fritz Holzer als Herr Jourdain. Ungewöhnlich das Zusammenprallen von der Heroine, der Ariadne Marie Robinsons, mit dem Dirnchen Zerbinetta, dem Donna Robin ihr fast unheimliches Können exzeptionell schwierigen Koloraturgesanges zukommen lässt. Ein wirkliches Theaterfest."

Die „Wiedererweckung der Erstfassung müsste als archivarische Tat" gewertet werden, würden nicht „erstzunehmende Stimmen" der Erstfassung den Vorzug geben. Ein Grund für die Wahl dieses Stückes ist die Reverenz vor den drei Kunstgattungen. Die Glanzbesetzung der Zerbinetta mit Donna Robin, der Ariadne mit Marie Robinson und des Bacchus mit Josef Hopferwieser, und überhaupt die hohe Qualität von Märzendorfers Interpretation entzückten das Publikum mehr noch als das anschließende Feuerwerk" auf dem Grazer Freiheitsplatz.[51] Während die musikalische Seite der Festvorstellung einhelliges Lob erntete („Ein Zwitterfest: die Realisierung gelang nur musikalisch, denn mit der Zerbinetta war der Abend gerettet"[52]) fanden sich unter den Rezensionen auch durchaus kritische Stimmen. Für Eva Schäffer (*Neue Zeit*) z.B. drängte sich der Gedanke auf, dass sich „Boreslaw Barlog, ein immerhin siebzigjähriger Mann, während der Probenzeit – dem Bürger Jourdain in der Oper folgend, so manches Nickerchen gestattet hat. Dass er Schauspieler nicht führt, geschweige denn fordert, wissen wir aus seinen bisherigen Inszenierungen. Ein Konzept ist nicht erkennbar, szenische Inhalte gehen in lärmenden Gesten und sinnlosem

[50] Renate Ritter, Kronen Zeitung, 18.09.1976
[51] Rudolf Kellermayr, Furche, 25.09.1976
[52] Hansjörg Spies, Wiener Zeitung, 23.09.1976

Gehopse unter. Der souveränste Darsteller des Rüpel-Quartetts ist Erich Seitter, dessen Übertreibung Stil“ hatte.

Trotz dieser Einwände ist das Wagnis der Erstaufführung der Urfassung der *Ariadne* gelungen. Die Festaufführung gestaltete sich „zu einem wahren Triumph“. Der Intendant hat „alles aufgeboten, um dieser Vorstellung seinen vollen Erfolg“ zu sichern, berichtete Friedrich Hueber (*NFZ*). Berichten zufolge fand die Aufführung mit mehr als 20 Schlussvorhängen ein weit über das übliche, auch das festliche Maß hinausreichendes Echo. „Man trat mit dem Gefühl hinaus, einer theatergeschichtlich großen Stunde beigewohnt zu haben“, schwärmte Rudolf List in der *Tagespost*-Ausgabe vom 18. September 1976.

Kostümentwurf der Najade von Hanna Wartenegg.

... bring your family:

Richard Strauss

SALOME

Musikdrama in einem Aufzug

21.12.1980

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Regina Resnik a.G.
Ausstattung	Arbit Blatas a.G.
Choreographie	Elise Englund a.G.
Herodes	Richard Ames
Herodias	Olga Szönyi a.G.
Salome	Laila Andersson a.G.
Jochanaan	James Johnson
Narraboth	David Sundquist
Page der Herodias	Sharon Moore
1. Jude	Ernst-Dieter Suttheimer
2. Jude	Klaus Ofczarek
3. Jude	Jakob Glashüttner
4. Jude	Erich Klaus
5. Jude	Johann Werner Prein
1. Nazarener	Richard Best
2. Nazarener	Hans Holzmann
1. Soldat	Friedemann Hanke
2. Soldat	Zoltan Császár
Ein Cappadocier	András Bognar
Ein Sklave	Roswitha Leski-Posch
Regieassistenz	Birgit Amlinger
Choreographische Assistenz	Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Richard Strauss trat am 16. Mai 1906 selbst ans Pult des Grazer Opernhauses, um die österreichische Erstaufführung seiner *Salome* zu dirigieren, nachdem es Hofoperndirektor Gustav Mahler nicht gelungen war, das Stück durch die Wiener Zensur zu bringen. Für die Inszenierung der Grazer Neuproduktion der Saison 1980/81 wurde die international bekannte dramatische Sopranistin Regina Resnik verpflichtet („Die Vereinigten Bühnen bescherten ihrer treuen Operngemeinde zum Weihnachtsfest ein besonders wertvolles Geschenk"). Für die Ausstattung zeichnete ihr Ehemann Arbit Blatas verantwortlich.

Die Künstlerin feierte ihr Debüt 1942 an der New Yorker City Oper und wurde bereits drei Jahre später an die Metropolitain Opera verpflichtet; 1953 trat sie als Sieglinde in Wagners *Walküre* bei den Bayreuther Festspielen auf. Danach unternahm Resnik einen erfolgreichen Fachwechsel zur Altistin. Als solche debütierte sie 1956 als Marina in *Boris Godunow*. In der Folge begann ihre „zweite" Karriere an der Wiener Staatsoper, bei den Salzburger Festspielen und in Bayreuth, wo sie nun mit großem Erfolg als Fricka aufgetreten ist („mit Franco Zeffirelli und Lucchino Visconti habe ich den italienischen Wagner erarbeitet, mit Wieland Wagner die mystische Abstraktion. Von allen habe ich etwas gelernt.")

Das Regie-Konzept für die Grazer Salome erläuterte Resnik folgendermaßen:

> *„Mein Mann und ich gehen vom Komponisten und vom Text aus. Salome ist und bleibt ein biblisches Stück und soll daher auch auf der Bühne so aussehen. Deshalb ist die Dekoration nicht abstrakt, sondern zeigt einen heißen Abend im warmen Land Judäa. Die Bühne soll die Sänger sowohl zeitlich als auch in der Atmosphäre kleiden. Die Erotik und die intime Familiengeschichte dieses biblischen Stoffes will ich auf der Bühne zeigen und keine abstrakte Salome spielen lassen.*"

„Richard Strauss' *Salome* wurde zu d e m künstlerischen Ereignis des zu Ende gehenden Jahres" meldete die *Kärntner Volkszeitung*[53] und hob die erstaunliche Tatsache hervor, dass Regina Resnik, die „weltberühmte Diva des Gesanges", den Weg nach Graz nicht scheute, um sich als Regisseuse zu versuchen. Ihre „Personenführung und ihre Einfälle fügten sich kongenial" in den Rahmen der Handlung. Da merkte man, dass die „Diva ihre Regievorstellungen zu entwickeln begonnen hat, als sie selbst zum ersten Mal in einer *Salome* auftat". Einziger Kritikpunkt der Premiere stellte Resniks Personenführung dar:

> *„Bring your family, dürfte die Grazer Operndirektion sorglos annoncieren, denn so bieder-konventionell hat man in Graz auf unserer Bühne noch nie Richard Strauss dargestellt. Sicher, Resnik hat als Regisseuse bewundernswerte Personenregie geführt… Man sieht: im besten Sinn altmodische Personenführung dominiert.*"[54]

In Resniks Inszenierung wurde die Salome als „überspannte Person" gezeigt, die sich „hysterisch-psychopathisch" benimmt und „jeglichen kapriziösen Charmes

[53] Walter Kollar, Kärntner Volkszeitung, 24.12.1980
[54] Hansjörg Spies, Kleine Zeitung, 23.12.1980

entkleidet“ wurde. Herodes ist „ein harmloser, im Wesentlichen gutmütiger Popanz, der genießen und seine Ruhe haben“ möchte, Herodias trat als vulgäre Schlampe in Erscheinung. Laut Theodor Uz (*Kronen Zeitung*) sei Resnik bei ihrer Einstudierung „nicht über ein zänkisches Spießbürger-Milieu hinausgekommen“ – und: „wenn es besonders dramatisch wird, rudern die Darsteller mit den Armen“.

Die Ausstattung des aus Litauen stammenden und international recht renommierten Malers und Bildhauers hingegen „war eine treffliche Augenweide“, aber trotzdem „schlicht und einfach gehalten“.

Auch von den Darstellern konnte „man nur das Beste“ vermelden, allen voran Laila Anderson. James Johnson als Jochanaan hatte es „da schon schwer“, stimmlich zu reüssieren. Ein „Ereignis besonderer Art“ war Richard Ames in der Rolle des Herodes. Der Narraboth David Sundquists „fiel durch eine noble Stimme und edle Gestaltung auf“ (*Kärntner Volkszeitung*). Die Titelpartie sang (zum ersten Mal) Laila Andersson: eine engagierte und überzeugende Leistung, die umjubelt wurde. Lediglich Salomes Tanz gefiel nicht, zumal dieser wie ein „Abklatsch eines billigen Nachtlokal-Strips wirkte“, wie Theodor Uz feststellen konnte.

Für den Dirigenten der Aufführung, Wolfgang Bozić, war diese *Salome* die „Krönung seiner Grazer Karriere“. Der junge Maestro zeigte stets Impetus und Feuer, stilistische Exaktheit und Ambition und wurde mit Ovationen überschüttet.

... die Partitur im Kopf und das Orchester in der Hand:

Richard Strauss

ARABELLA

Oper in drei Akten

27.04.1985

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Imo Moszkowicz
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Graf Waldner, Rittmeister a.D.	Nandor Tomory
Adelaide, seine Frau	Edith Gruber
Arabella	Marina Mader
Zdenka	Fran Lubahn
Mandryka	Norman Phillips
Matteo, Jägeroffizier	Juraj Hurny
Graf Elemer	David Sundquist
Graf Dominik	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Graf Lamoral	Zoltan Császár
Die Fiakermilli	Donna Robin
Eine Kartenaufschlägerin	Roswitha Leski-Posch
Weiko, Leibhusar	Michael Becker
Djura, Leibzigeuner	Siegfried Ferlin
Jankel, Leibjude	Franz Koinegg
Ein Zimmerkellner	Jakob Glashüttner
Drei Spieler	Zoltan Galamb, Karl Titsch, Stefan Tachev

Regieassistenz	Ute Neuherz
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleusen	Anneliese Dreier, Erika Lexl

> „*Und? Die Sänger singen, die Streicher streichen, die Bläser blasen, und die Beleuchter beleuchten. Und ich sitz 3 Stunden da und denk' ‚wozu'. Da ist alles so unendlich belanglos, nicht einmal museal. Diese Arabella ist eine Ode an die Öde. Das einzige, was mit Leben zu tun hat, war ein klitzekleiner Fehler der ansonsten guten Sängerin… Hätte Richard Strauss, der Goebbels-Abbussler und Präsident der Hitlerschen Reichsmusikkammer, hier etwas mehr Musik gemacht als Kompositionskunst*",

versuchte Mathias Grilj (*Kronen Zeitung*, 29.April 1985) seine Eindrücke nach der Premiere von Richard Strauss' selten gespielter Oper *Arabella* in provokante Worte zu fassen. Überhaupt schien sich diese Oper unter den Rezensenten der Grazer Premiere keiner besonderen Beliebtheit erfreut zu haben. Vor allem waren es die musikalischen Fertigkeiten des Komponisten Strauss selbst, die im Zentrum der Kritik standen. Johannes Frankfurter[55] konnte sich „den absteigenden Quartsextakkorden" genussvoll hingeben, obwohl in *Arabella* „bis zur Lächerlichkeit triviale Szene(n)" vorkommen würden, in denen es sich „musikalisch nicht anders" verhält. Denn: „So manch weitere musikalische Verläufe ergehen sich in geschäftigem kontrapunktischem Gewebe und eifrigem Motive-Zitieren ohne irgend etwas auszudrücken."

Imo Moszkowicz, der mit Arabella seine erste Regiearbeit in Graz vorgelegt hat, orientierte sich ziemlich exakt an den Vorgaben der Autoren Hofmannsthal und Strauss. Sie zeichnete sich durch „sicheren Geschmack, Poesie und Gespür für Nuancen aus, wirkt sehr gründlich durchdacht, psychologisch durchleuchtet und sinnvoll angelegt" und erlag „weder der Versuchung, dem emotionellen Überschwang zu verfallen, noch der Gefahr, sich im allzu Komödiantischen zu verlieren".[56] Dies betraf auch das „stimmige, nie falsche" Bühnenbild von Frieder Klein, das besondere Atmosphäre vermittelte.

Glück hatte die Opernleitung in der Auswahl der Protagonisten: Während Juraj Hurnys Matteo „gestisch und stimmlich zu glatt gerät und tenorales Geschmetter insgesamt zu wenig" war, bildeten die Gäste Norman Phillips als Mandryka und Marina Mader als Arabella ein ideales Paar. Beide haben zwei schöne, „aber kehlig timbrierte Stimmen, bei denen die Wortdeutlichkeit viele Wünsche offen lässt", wie Johannes Frankfurter (*Neue Zeit*) anzumerken wusste. Fran Lubahn scheiterte „zwar am hohen C im Duett des ersten Aktes, lässt aber sonst kaum Wünsche offen". In der bekannten Rolle der Fiakermilli schloss die „koloraturensichere Kehlkopfakrobatin Donna Robin" an ihre einstigen Grazer Zerbinetta-Triumphe an. Aus dem Orchester vernahm Manfred Blumauer (*Tagespost*) aufgrund des tiefer gelegten Grabens „gedämpftes Saitenspiel". Chefdirigent Bareza hatte „die Partitur im Kopf und das Orchester in der Hand" und bot „schillerndes Kolorit als auch Wohlklang".

[55] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 30.04.1985
[56] Ernst Naredi Rainer, Kleine Zeitung, 29.04.1985

6. Repertoirepflege

6.1. *... einem schütteren Trüppchen vorbehalten:*

Béla Bartók

(1) HERZOG BLAUBARTS BURG

Oper
10.02.1979

Musikalische Leitung	Miklós Lukács
Inszenierung	András Mikó
Bühnenbild	Gábor Forrai
Kostüme	Tivadar Márk
Judith	Sue Patchell
Herzog Blaubart	James Johnson
Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

(2) DER WUNDERBARE MANDARIN

Pantomime in einem Akt

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Ronny Reiter
Erster Rocker	Emilian Tarta
Zweiter Rocker	Joan Logrea
Dritter Rocker	Farid Ashmawy
Das Mädchen	Vesna Butorac-Blace
Ein Jüngling	Kewin Lewin
Ein Kavalier	Erik Göller
Der Mandarin	Damir Novak
Ballettassistenz	Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Josef Musger

Der zu den bedeutendsten Musikerpersönlichkeiten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zählende Komponist ist vor allem durch seine Erforschung der ungarischen Volksmusik bekannt, die er mit seinem Kompositionsstil verband und so zu einer unverwechselbaren Musiksprache gefunden hat. Sein breites Oeuvre umfasst zahlreiche Orchester-, Klavier- und Kammermusikwerke sowie Kompositionen für Chöre. Bartóks einzige Oper, der Einakter *Herzog Blaubarts Burg* (1911), basiert auf einen Libretto von Béla Balász, der maßgeblich durch den französischen Symbolismus geprägt ist. Die Geschichte erzählt von Blaubarts (verkörpert durch James Johnson) geheimnisvoll-schauriger Burg, wohin der Herzog seine neue Angebetete Judit (Sue Patchell) geladen hat. Nachdem sie bemerken musste, dass an allem, was der Herzog besitzt, Blut klebt, beginnt Judit Nachforschungen anzustellen, die in sieben Handlungsstationen (symbolisiert durch das Öffnen von Türen) dargestellt werden. Schließlich entdeckt Judit im Keller hinter einer der sieben Türen Blaubarts ehemalige Geliebte, ehe auch sie der schwarzen Magie zum Opfer fällt.

Am Grazer Operhaus wurde dieses Stück von einem Team realisiert, das sich aus ungarischen Künstlern zusammensetzte. Die musikalische Leitung wurde Miklós Lukács anvertraut, der mit besonderer Agilität ein „ausgezeichnet disponiertes Grazer Philharmonisches Orchester" dirigierte. Die Regie besorgte András Mikó, das durch den Librettisten festgelegte Farbschema der Bühne wurde durch Gábor Forrai umgesetzt. Obwohl eine durchaus interessante Produktion herausgebracht wurde, wie in der *Kronen Zeitung* am 12. Februar 1979 berichtet wurde,

> *„... hat sich in Graz Béla Bartók noch nicht durchgesetzt – so könnte man die schüttere Publikumskulisse im Opernhaus kommentieren. Schade um diese - diesmal deutsch gesungene - Grazer Produktion von Bartoks Herzog Blaubarts Burg, wenn der Besuch so mager bleibt.*"

James Johnson interpretierte die Rolle des Blaubarts „großartig", nicht zuletzt wegen seiner „besten stimmlichen Verfassung". „Ausgezeichnet" präsentierte sich auch Sue Patchell, die „allerdings den dramatischen Ausbrüchen" der Judith nicht gewachsen war. Sie gab dafür „dieser schillernd-tiefgründigen Figur soviel Menschlichkeit und Wärme, dass kleine stimmliche Ungenauigkeiten rein gar nichts" ausgemacht haben.

Diese Premiere wurde mit der Wiederaufnahme der Pantomine *Der wunderbare Mandarin* kombiniert, die von Wolfgang Bozić dirigiert und von Waclaw Orlikowsky szenisch und choreographisch betreut wurde. Manche, avantgardistische Regiedetails sorgten dabei für heftigen Unmut unter den Besuchern: Er brachte z.B. Rocker auf die (leer geräumte) Bühne und öffnete in der Schluss-Szene das Portal zum dahinter liegenden Kaiser Josef-Platz. Durch dieses kam ein Polizeiwagen mit Folgetonhorn eingefahren. Dieser Schluss stieß allgemein auf Ablehnung, sodass ihn Orlikowsky änderte. Seither wurde dieser Regie-Einfall von verschiedenen Regisseuren oft wiederholt (z.B. von Peter Konwitschny in *Aida* 1994/95) – und bis heute wird dieser „Gag" vom Publikum durchaus zwiespältig aufgenommen.

6.2. *... ein ganzes Stück lang fünf Minuten vor dem Herzinfarkt:*

Alban Berg

WOZZECK

Oper in drei Akten

22.11.1975

Musikalische Leitung	Gustav Cerny
Inszenierung	Harry Kupfer
Ausstattung	Wilfried Werz
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Wozzeck	Gottfried Hornik
Tambourmajor	Thomas Moser
Andres	William Reeder
Hauptmann	Richard Ames
Doktor	Helmut Berger-Tuna
1. Handwerksbursch	Hans Tschammer
2. Handwerksbursch	Michael Gutstein
Der Narr	Kurt Schreibmayer
Der Pianist	Ronald Schneider
Ein Soldat	Jakob Glashüttner
Marie	Gertraud Eckert
Margret	Anna Portika
Mariens Knabe	Gabi de Marbaix

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Die Grazer Erstaufführung von Alban Bergs *Wozzeck* fand am 29. Januar 1957 unter der Direktion von André Diehl statt, der auch für die Regie verantwortlich zeichnete (Bühne: Robert Jahren, Kostüme: Otto Breitler). Die musikalische Leitung übernahm der vielseitige Dirigent Prof. Gustav Cerny[1], der bei Felix von Weingartner und Josef Krips studierte und von Rudolf Moralt 1937 als Korrepetitor nach Graz berufen wurde. Ab 1947 fungierte er als Studienleiter, später avancierte er zum ersten Kapellmeister des Grazer Philharmonischen Orchesters. Die (umfangreiche) Liste der von ihm geleiteten Grazer Erstaufführungen umfasst u.a. Luigi Dallapiccolas *Der Nachtflug* und *Der Gefangene*, Alban Bergs *Lulu*, Paul Hindemiths *Mathis der Mahler*, *Notre Dame* von Franz Schmidt sowie Hans Werner Henzes *Prinz von Homburg*. Über die Grazer *Wozzeck*-Erstaufführung berichtete Ewald Cwienk, „Gustav Cerny und sein Orchester wurden mit spontanen Ovationen gefeiert. Aus der Musik hat André Diehl, die Kräfte des eigenen Hauses auf eine neue Leistungs-Hochebene führend, eine Inszenierung gestaltet, die keine Vergleiche zu scheuen“ brauchte.

Achtzehn Jahre später, anlässlich des „Jubiläums“ „fünfzig Jahre *Wozzeck*“, sorgte die Neuinszenierung des Werkes ebenso für großes Aufsehen, zumal der damalige Direktor der Dresdner Staatsoper, Harry Kupfer – nach der umstrittenen *Elektra* (Richard Strauss) und dem Aufsehen erregenden *Don Giovanni* – damit seine dritte (und letzte) Regie in Graz vorlegte. Karlheinz Roschitz (*Kronen Zeitung*, 24. November 1975) meinte: „Während die Wiener Staatsoper ihre aufregende alte Inszenierung im Fundus eingemottet und darauf vergessen hat, nahm die Grazer Oper diesen Termin als Verpflichtung für eine Neuproduktion“. Mit der musikalischen Einstudierung betraute man – quasi als Reminiszenz an die Grazer Erstaufführung – Gustav Cerny, der auch diesmal „mit dem Philharmonischen Orchester international exemplarisches Format erreichen“[2] konnte.

[1] Anlässlich des 60. Geburtstages von Gustav Cerny am 19. Oktober 1972 wurden zwei umfangreiche Artikel veröffentlicht. Siehe dazu: Kleine Zeitung, 20. Oktober 1972, *Anwalt der Moderne* von Maximilian Kojediensky sowie Neue Zeit, 19. Oktober 1972, *Gustav Cerny – 60. Pionier der Grazer Oper*.

[2] Wiener Zeitung, 24.11.1975

„Eine Sternstunde der Grazer Oper! Inszinierungsteam und Protagonisten fanden sich in einer Intensität des künstlerischen Gestaltens, welches das Publikum mit Beklemmung und Ergriffenheit in spürbarer Spannung erlebte… .“

„Kupfer führt das Publikum zur absoluten Grenze des Leistungsvermögens und nimmt ihm liebenswürdig die Eingeweide heraus - man ist ein ganzes Stück lang 5 Minuten vor dem Herzinfarkt“, schilderte die *Kronen Zeitung* Kupfers Begabung, den Zuschauer mit seinem Regiekonzept zu fesseln („quasi die Diagnose eines Psychotherapeuten“). Dieses war jedenfalls „ein mutiges Unterfangen und anfechtbar im Detail“, doch insgesamt auf jeden Fall „diskutabel“.

Das in Graz bisher keine Inszenierung des Wozzeck „einen solchen Tiefgang hinterlassen“ hatte, lag auch an den „in jeder Weise überzeugenden Solisten“.[3] Eine musikalisch großartige Leistung erbrachte Gottfried Hornik in der Titelrolle. Gertraud Eckert verkörperte die Marie „sehr glaubwürdig“. Thomas Mosers „Gestalt war besser als seine Stimme“. Beeindruckend waren ferner die Leistungen von Richard Ames als Hauptmann und Helmut Berger-Tuna als Doktor.

Nach der Premiere schrieb der international bekannte Regisseur Boleslav Barlog, Regisseur der *Ariadne auf Naxos* (16.09.1976), an Intendant Carl Nemeth:

„*Wir kommen gerade aus der Wozzeck-Premiere.*
Das war die zweite Uraufführung. Ich hatte das Glück, die erste in Berlin unter der Leitung von Erich Kleiber mitzuerleben.
Ihre Aufführung ist eine Sternstunde. Gustav Cerny mit dem glänzend disponierten Orchester – hervorragend.
Der Regisseur Kupfer ist von purem Gold, der Bühnenbildner Werz von Caspar Neher-Kraft. Das Ensemble der Sänger, die ausnahmslos wie Schauspieler agierten, durchwegs auf großer Höhe. Man mag niemand hervorheben. Bravo!
Diese Leistung Ihres Hauses würde allen Staatsopern dieser Erde zur Zierde gereichen.
Gratulation, Dank, Gruß!
Ihr B. Barlog

P.S.: Für Regisseure war es sehr heiß an diesem Abend!
Ich stehe nach wie vor unter einem Alpdruck!“

[3] Wahrheit, 05.12.1975

... Die Grazer Oper zeigte den Wienern nun die Zunge:

Alban Berg

LULU

Oper in einem Prolog und drei Akten

Österreichische Erstaufführung der
dreiaktigen Fassung von Friedrich Cerha

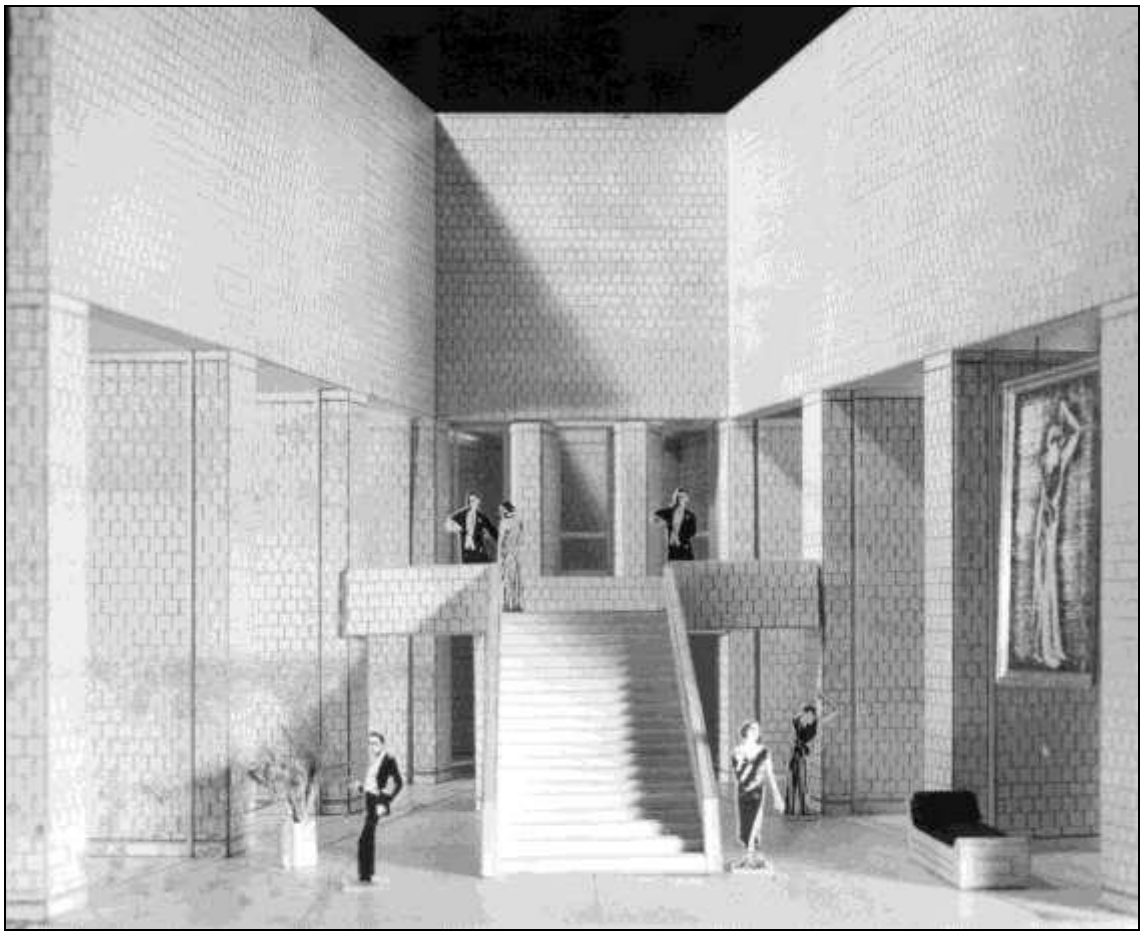
"steirischer herbst '81"
17.10.1981

Musikalische Leitung	Friedrich Cerha
Inszenierung	Hans Hollmann
Bühnenbild	Wolfgang Mai
Kostüme	Hanna Wartenegg

Lulu	Ursula Reinhardt-Kiss a.G.
Gräfin Geschwitz	Doris Soffel a.G.
Eine Theatergarderobiere/ Mutter	Edith Gruber
Der Gymnasiast/ Ein Groom	Sharon Moore
Der Medizinalrat/ Der Professor	Thomas Tarjan
Der Maler/ Der Neger	José Maria Perez
Dr. Schön/ Jack	Hans Helm a.G.
Alwa, Dr. Schöns Sohn	Jean van Ree a.G.
Der Tierbändiger	Wolfgang Müller-Lorenz
Der Athlet	Ludovic Konya
Schigolch	Friedemann Hanke
Prinz/ Kammerdiener/ Marquis	Ernst-Dieter Suttheimer
Der Theaterdirektor/ Der Bankier	Nandor Tomory
Der Polizeikommissär	Alexander Posch
Ein Fünfzehnjähriger	Dunja Spruk
Kunstgewerblerin	Roswitha Leski-Posch
Journalist	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Ein Diener	Zoltan Császár

Regieassistenz	Birgit Amlinger
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Gundel Foelsche

„Lulu hat es geschafft, der Sprung auf eine österreichische Opernbühne ist ihr doch noch geglückt“, freute sich Karlheinz Roschitz[4] nach der spektakulären Grazer Erstaufführung der von Friedrich Cerha vervollständigten Oper von Alban Berg. „Und sie hat sich sofort die Gunst des Opernpublikums errungen, denn die österreichische Erstaufführung der dreiaktigen Fassung wurde zu einem großen Publikumserfolg mit Ovationen, Jubel und Bravogeschrei“, so Roschitz weiter. Friedrich Cerha, der selbst am Pult stand, Regisseur Hollmann und vor allem die Darstellerin der Lulu, Ursula Reinhardt-Kiss, präsentierten eine Aufführung von internationalem Format.



Genau jene (Ausstattungs-)Elemente in Hans Hollmanns Inszenierung, die weitestgehend für Empörung sorgten, nämlich „Lulu im Badezimmer, Lulu im Schlachthaus, Lulu in der Leichenhalle“ (*siehe Foto des Bühnenbildmodells*) trafen indessen haargenau das, was Hollmanns Regiekonzept auszudrücken beabsichtigte. Der Regisseur hielt sich nämlich nicht an die szenischen Anweisungen von Alban Berg, sondern brachte vor allem seine und seines Bühnenbildners Phantasie ein: „immer wieder gibt’s diese Kacheln und immer einen Riesenraum, auch wenn wir uns nach Bergs Idee in einer Dachkammer in London befinden“, berichtete *Die Presse*[5] und merkte kritisch an, dass Hollmann völlig vergessen habe, den Darstellern „plausiblere Gesten und Gebärden mitzugeben“. Daran anknüpfend versuchte Manfred Blumauer in der *Tagespost*[6] die Inszenierung Hans Hollmanns auf „eine kurze Formel“ zu

[4] Karlheinz Roschitz, Kronen Zeitung, 19.10.1981
[5] Franz Endler, Die Presse, 19.10.1981
[6] Manfred Blumauer, Tagespost, 20.10.1981

bringen und assozierte „die weiß gekachelten Wände des Bühnenbildners Wolfgang Mai auf keilförmigem Grundriss mit klinischer Reinlichkeit“ und kam zum Schluss, dass es dem Team darum ging, „einen möglichst neutralen Hintergrund für die handelnden Personen zu finden“, die – wie das Werk generell – die anwesenden Premierengäste durchaus in ihren Bann ziehen konnten:

> *„Ursula Reinhardt-Kiss ist wohl die beste und gefragteste Interpretin dieser Rolle. Nicht minder eindrucksvoll aber Doris Soffel als Geschwitz, die nicht nur ihren ausnehmend schönen Mezzo ins Treffen führte, sondern der Figur eine Entwicklung gab, die tief berührte. Wieder einmal ein großer Abend im Grazer Opernhaus, ein Ereignis mit Ausstrahlung, die sich schon in der Beachtung durch die von nah und fern angereisten Premierengäste zeigte und sich wohl auch in den Annalen des Grazer Theaters gebührend niederschlagen wird. Mit der Lulu hat die Grazer Oper auch der Bundeshauptstadt die Show gestohlen… Die superbe Wiedergabe ist ein Erfolg guter Zusammenarbeit. Er ist dem Dirigenten ebenso zu danken wie dem Regisseur und Protagonisten* [Friedrich Cerha]*… Dass seine Einstudierung der gesamten Oper mit ebensolcher Sorgfalt geschah, war selbst dem ungeübten Ohr erkennbar.“*[7]

Ursula Reinhardt-Kiss und Hans Helm.

Der *steirische herbst* hat mit einem höchst beachtenswerten Paukenschlag begonnen. Die Erstaufführung erwies sich als eine Demonstration perfekten Musiktheaters. Ursula Reinhardt-Kiss ist von Gestalt und Stimme eine ideale Besetzung – in jeder Phase glaubwürdig – und ein faszinierendes Wesen.

„Hans Helm als Dr. Schön hat beide Rollen glaubwürdig gestaltet. Jean van Ree steigert sich zu einer reifen Leistung. In den anderen Partien bewährt sich das Grazer Opern-ensemble: Friedemann Hanke singt und mimt den Schigolch mit erstaunlicher Leistung. Ludovic Konya als Athlet wirkt, als hätte er nie etwas anderes als Berg gesungen. Ernst-Dieter Suttheimer überzeugt in gleich drei kleineren Partien durch seine Sicherheit des Auftretens.“[8]

[7] ebda.
[8] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 20.10.1981

„Hie Alban Berg und seine hochexpressive Musik – da Hans Hollmanns unpsychologische, rein artifizielle, zwischen zwei Kachelwände eingezwängte Inszenierung. Hollmann wollte nicht Wedekind sondern Berg inszenieren, wollte die „Perversion auf die Männer legen“ und Lulu als moderne, selbstbewusste emanzipierte Frau zeigen, die außerhalb der Moral steht – eine „Anarchistin“, eine ständige Herausforderung an unsere Gesetze, unsere Moralvorstellungen“. Ach hätte er's doch getan! Hollman meinte das Wichtige – und tat das falsche. Führte uns wieder das alte Klischeebild vom Sex-Püppchen ohne Hirn vor und ließ es dabei bewenden. Seine Figuren verharren fast alle in Künstlichkeit und Pose, schwanken seltsam unentschlossen zwischen Übertreibung (Schigolch), Karikatur (Geschwitz) und lauen Naturalismus (Alwa).“

Andrea Seebohm, *Kurier*, 19.Oktober 1981

„Die Grazer Oper zeigte den Wienern nun die Zunge und sorgte dafür, dass ganze Karawanen von Wiener Musikfreunden an die Mur pilgerten. Intendant Nemeth hatte sich die österreichische Erstaufführung gesichert… Durch Cerha wurde der musikalische Teil des Abends zu einem Ereignis.“

Hans Grois, *Wahrheit*, 20.Oktober 1981

„Ursula Reinhard-Kiss war schlechthin das Ereignis. Sie war zu jedem Augenblick der Geschehnisse der dominierende Mittelpunkt. In Gestik und einer phänomenal geführten Stimme, die nach oben schier keine Grenze zu kennen scheint. … Doris Soffel als ihr Widerpart mit angenehm fülligem Alt ausgestattet, die leidende, schizophrene Gefährtin, ist als Gräfin Geschwitz ebenfalls eine Idealbesetzung. Hans Helm mit mächtigem Bariton und betont herrischem Gehabe, den weiten Bühnenraum meisterhaft beherrschend…Alwa, der Sohn Dr. Schöns, gestaltete als Gast Jean van Ree mit lyrisch gefärbten Tenor und vorteilhaftem Aussehen. Friedemann Hanke lieh seinem dämonischen Schigolch einen wuchtigen, dramatischen, bis in tiefe Lagen führenden Bass. José Maria Perez, Wolfgang Müller-Lorenz, Ernst-Dieter Suttheimer, Thomas Tarjan, Edith Gruber, Sharon Moore waren die weiteren Interpreten zahlreicher Episoden-Rollen.“

Walter Kollar, *Volkszeitung Klagenfurt*, 20.Oktober 1981

6.3. … *weder Abfangenspielen, noch ein Gefuchtel mit dem Messer*:

Georges Bizet

CARMEN

Oper in vier Akten

25.12.1972

Musikalische Leitung	Miltiades Caridis
Inszenierung	Paul Hager
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ronny Reiter
Einstudierung der Chöre	Ernst Rosenberger
Choreographie	Leonard Salaz
Zuniga, Leutnant	Helmut Berger-Tuna
Moralès, Sergeant	Gottfried Hornik
Don José, Sergeant	José Maria Perez
Escamillo, Stierfechter	Ferdinand Radovan
Dancairo, Schmuggler	Erich Klaus
Carmen	Gertraud Eckert
Frasquita, Zigeunerin	Patricia Barham
Mercédès, Zigeunerin	Erni Tögl
Micaëla, Bauernmädchen	Norma Newton
Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Ria Förtsch

Die Inszenierung der Weihnachtspremiere 1972 übernahm Paul Hager, der Oberspielleiter der Wiener Staatsoper unter der Direktion Herbert von Karajan. In einem Zeitungsinterview meinte der Regisseur: „Wissen Sie, ich denke bei der Carmen, die ich schon einige Male inszeniert habe, dass das Publikum im Saal gerade bei dieser Oper viele Vergleiche zieht und sich in einer Art Wunschdenken mit der einen oder anderen Person und ihrer Handlungsweise identifiziert.“ Auf die Frage, wie er, Hager, die Carmen (verkörpert von Gertraud Eckert) sieht, erläuterte der Regisseur: „Eigentlich ist Carmen ein Karrieremädchen, genauso wie die Arbeiterinnen der Tabakfabrik. Sie ersehenen das Geheiratetwerden und die soziale Sicherheit, um einem möglichst bequemen Matronendasein zustreben zu können.“

Gertraud Eckert als Carmen und José Maria Perez in der Rolle des Don José.

Die Urteile der Rezensenten über die Weihnachtspremiere waren durchwegs positiv. Die Überschrift der *NFZ* (6. Jänner 1973) brachte es auf den Punkt: „Eckert und Caridis!“ „In Graz gibt es wieder eine Carmen!“, freute sich Peter Vujica und stellte in seiner Kritik vom 28. Dezember 1972 (*Kleine Zeitung*) fest, dass seit Jahren endlich wieder „so etwas wie stilbewusstes Musiktheater“ geboten worden sei. Verantwortlich dafür war einerseits der Regisseur Paul Hager, andererseits der Leiter der Aufführung, Miltiades Caridis, der wieder für einige Gastabende an das Pult der Grazer Oper getreten war.

Als „passable, wenn auch unkonventionelle“ Carmen fungierte die junge österreichische Mezzosopranistin Gertraud Eckert, die zum einhellig gefeierten Star des Abends avancierte. Caridis entschied sich entgegen sonst üblicher Manieren für eine beinahe „kammermusikalisch - geschliffene“ Interpretation indem er Sänger und Orchester keinen Augenblick über die Grenzen ihrer „gemäßigten Dynamik hinausließ“. Die Inszenierung stellte nicht wie gewohnt die „üppig-ausgeweitete Liebesgeschichte zwischen Carmen und Don José zur Schau, sondern reduzierte das Geschehen auf vier Segmente innerhalb eines komplexen Lebensprozesses, innerhalb dessen sich auch Carmens Untergang vollzieht“, wie Vujica analysiert. Erstaunlich das Finale, in dem Hager auf allerorts bekannte Spielkonventionen verzichtet und weder „Abfangenspielen, noch ein Gefuchtel mit dem Messer“ zeigt.

Carmen und Don José (José Maria Perez) stehen einander gegenüber und „singen sich an“ bevor der mörderisch Liebende seine Carmen (entgegen aller Konventionen) in trügerischer Absicht in die Arme schließt.

In den weiteren Partien traten Norma Newton als „stimmlich sichere“ Michaela hervor, während sich Ferdinand Radovan als Escamillo einhelligen Beifalls erfreuen durfte, auch wenn er seitens der Kritik als „zu galant“ und sogar „zu intelligent“ apostrophiert wurde. Radovan konnte sein Repertoire im Laufe seines Grazer Engagements ins Charakterfach ausweiten und avancierte zu einem europaweit gefragten Sänger.

... es tut sich nichts auf der Bühne:

Georges Bizet

CARMEN

Oper in vier Akten
(in französischer Sprache)

25.12.1988

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Peter Lotschak
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Michaela Mayer
Einstudierung der Chöre	Ernst Rosenberger
Kinderchor	Marcel de Marbaix
Zuniga, Leutnant	Ludovic Konya
Moralès, Sergeant	David McShane
Don José, Sergeant	Louis Gentile
Escamillo	Zelotes Edmund Toliver
Remendado	Herwig Pecoraro
Dancairo, Schmuggler	Götz Zemann
Carmen	Melanie Sonnenberg
Frasquita, Zigeunerin	Eva-Maria Barta
Mercédès, Zigeunerin	Evy Kristiansen
Micaëla, Bauernmädchen	Fran Lubahn
Lillas Pastia, Wirt	Udo Hansmann
Verkäufer	Erika Ropth, Zoltán Galamb
Tänzerinnen	Suzanna Rille, Karolin Sorger
Regieassistenz	Ute Neuherz, Brigitta Thelen
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleur	Adrian Eröd

Auf den Tag genau sechzehn Jahre nach der *Carmen* des Jahres 1972 kam in der Ära Nemeth eine zweite Produktion der Oper heraus, Premiere: 25. Dezember 1988. Die Titelrolle verkörperte Melanie Sonnenberg, der es „als einzige“ gelang, „Leben und Wärme“ in die ansonsten „sterile“ Aufführung einzubringen.

Regisseur Peter Lotschak versuchte aus der Oper ein Sozial-Drama zu machen, in dem Carmen dafür bestraft wird, dass sie gegen die männlich dominierte Gesellschaft revoltiert. „Und das ist falsch“, wie Christa Höller analysierte, „denn noch nie hat ein Zigeunermädchen das Patriarchat in Frage“ gestellt. Dafür gäbe es weder Hinweise in der Partitur noch im Text. Ansonsten geriet die Inszenierung zu langatmig und war durch teilweise unlogische Details gekennzeichnet:

> *„Es tut sich nichts auf der Bühne… In den kahlen, roten Mauern des Bühnenbildes von Jörg Koßdorff leidet Lous Gentile als Don José und übertrifft stimmlich seinen Gegenspieler Edmund Toliver als Escamillo. Fran Lubahn ist als Micaela untadelig – und zu einem nebelumhüllten Auftritt als kitschige Traumversion verurteilt. Wolfgang Bozić lässt zur Freude der Sänger das Orchester verhalten musizieren.*“

In der zweiten Vorstellung gab es zwei Umbesetzungen. Ildiko Szönyi verkörperte die Carmen „allzu eindimensional“: Zwar „entbehrt ihre herb-timbrierte Prachtstimme nicht des sinnlichen Reizes, doch steht ihr noch eine beschränkte Palette von Farbschattierungen und Ausdrucksnuancen auch in der szenischen Darstellung zu Gebote“, berichtete Christian Wurzwallner. Der neu engagierte Bariton Aldo Tiziani stellte sich „ausgerechnet in der wohl undankbarsten Rolle seines Faches“ als unzureichender Escamillo vor. Bedeutend besser als am Premierentag erwies sich Louis Gentile als José.

Melanie Sonnenberg (Carmen), Eva-Maria Barta (Frasquita), Evy Kristiansen (Mercédès).

6.4. … *ein bunter Herbstwald der Gefühle:*

Claude Debussy

PELLÉAS ET MÉLISANDE

Drama in fünf Akten (14 Bildern)
(in französischer Sprache)

20.10.1980

Musikalische Leitung	Stefan Soltesz a.G.
Inszenierung	André Diehl
Szenische Mitarbeit	Horst Zander
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Amrei Skalicki
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Arkel, König von Allemonde	Friedemann Hanke
Geneviève	Erni Tögl
Pelléas	Philip Gelling a.G.
Golaud	James Johnson
Mélisande	Fran Lubahn
Der kleine Yniold, Golauds Sohn	Dunja Gunzer
Arzt	Zoltan Császár

Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Marie-Luce Eröd

Im „Trubel des Avantgarde-Festivals *steirischer herbst*“ hat das Grazer Opernhaus Ruhe bewahrt“ und eine „mit Umsicht gestaltete, gediegene Premiere“ von Claude Debussys 1902 in Paris uraufgeführter, bis heute selten gespielter Oper *Pelléas et Mélisande* herausgebracht. Mit einer Inszenierung derselben Oper hat sich André Diehl als Intendant der Grazer Oper 1964 verabschiedet und konnte nun wieder mit „Nachdruck auf sich aufmerksam“ machen.

Die „stille Melancholie“ der Debussy-Oper wurde von André Diehl beibelassen und hat (unter der „szenischen Mitarbeit“ von Horst Zander) diesem „pflanzenhaften Sanftmut der dennoch unentrinnbaren und unsteuerbaren Empfindungen“, wie Peter Vujica (*Kleine Zeitung*) beschrieb, durch dezente Aktionen entsprochen, auch wenn er sich darauf beschränkt hat, in „handwerklicher Gediegenheit das Werk einfach“ darzustellen.

Dazu hat auch die praktikable Ausstattung Wolfram Skalickis beigetragen. Auf die Drehbühne wurde eine schiefe, runde Ebene mit Versatzstücken und Hängern errichtet, die in Verbindung mit geschmackvollen Projektionen die notwendige Stimmung erzeugten. Auch die musikalische Gestaltung dieses „noblen und dennoch anstrengenden Opernabends“ konnte mit der Szene sehr gut korrespondieren. Der Dirigent der Produktion, Stefan Soltesz, konnte das Orchester „zu jenem verschwimmenden, indirekten Impressionismus inspirieren, in dessen weit verzweigtem Klangnetz sich die schwebenden Strukturen der Szene gültig fortsetzen“.[9]

Philip Gelling ist ein „tenorschlanker hoher und stilsicherer Bariton, der dem Pelléas ein sehr persönliches Profil“ verleihen konnte. Fran Lubahns lyrisch eindringlicher Sopran sorgte auch eine „optisch überzeugende Interpretation der Titelpartie“. James Johnson als Golaud war ein „bedrohlicher Gegenspieler von hohem stimmlichem Niveau“.[10]

[9] Kleine Zeitung, 22.10.1980
[10] Tagespost, 22.10.1980

6.5. *... nicht nur Martha, auch die Stimme war verschwunden:*

Friedrich von Flotow

MARTHA

Romantisch-komische Oper in 5 Bildern

30.06.1979

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Murray Dickie
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Lady Harriet Durham	Fran Lubahn
Nancy, ihre Vertraute	Sharon Moore
Lyonel	Juraj Hurny
Plumkett	Richard Best
Lord Tristan Mickleford	Zoltan Császár
Ein Richter	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
1. Magd	Gabriele Rajnai
2. Magd	Renate Brantl
3. Magd	Eustratios Filipoppoulos
1. Pächter	Rudolf Jan
2. Pächter	Hans Becker
1. Diener	Richard Brantner
2. Diener	Karl Titsch
3. Diener	Franz Koinegg

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Die romantisch-komische Oper *Martha* von Friedrich von Flotow, uraufgeführt am 25. November 1847 am Wiener Kärntnertor Theater, gehörte zu den bekanntesten und beliebtesten Opern des 19. Jahrhunderts. Die graziöse, durchsichtige Musik, funkelnde Ensembles und vor allem der melodische Reichtum der Partitur faszinieren bis heute, wie die Wiener Volksoper jüngst (2003/2004) mit einer eine Aufführungsserie unter Beweis stellte. Auch in der Geschichte des Grazer Theaterlebens spielt *Martha* keine unwesentliche Rolle, zumal im Ständischen Theater (dem heutigen Schauspielhaus) ab 1840 die meisten Erstaufführungen dem Bereich der deutschen Oper entstammten. *Martha* wurde 1847 mit besonderem Erfolg in Graz erstaufgeführt.

Am 30. Juni 1979 wurde *Martha* am Grazer Opernhaus in einer Neuinszenierung herausgebracht, die aus mehreren Gründen ein veritabler Misserfolg war. Zum einen wurde die zu biedere Inszenierung kritisiert, zum anderen entschloss sich Juraj Hurny, der Interpret des Lyonel, trotz einer Indisposition den Premierenabend zu bestreiten, was sich in der Folge als folgenschwere Fehlentscheidung erwiesen hatte:

> *„Der von einer Halsentzündung befallene Tenor Georg Hurny trat zwar auf, sang recht artig, bis der Text seine Gültigkeit beanspruchte: Im vierten Bild war nicht nur seine Martha verschwunden, sondern auch seine Stimme… Hurny hatte schließlich auf der Bühne den Lyonel weiter zu mimen, derweil sein Kollege Joszef Kovacs im Orchestergraben die Partie singen musste…“*[11]

Der Premierenabend wäre also beinahe geplatzt, wenn nicht im letzten Moment Joszef Kovacs („eine sehr respektable Leistung“), der den Lyonel im Rahmen der zweiten Premiere singen sollte, eingesprungen wäre und „einen an sich guten“ Opernabend gerettet hätte. So mussten „gleich zwei Tenöre um eine sehr schöne Lady“ („Fran Lubahn ist ein junger, frischer Sopran mit Kraft, auch in der Höhe“) werben.[12] Ihre Vertraute Nancy interpretierte Sharon Moore, ausgestattet mit einem „profunden Mezzo“. In der Partie des Plumkett gefiel Richard Best. Auch wenn in der *Kleinen Zeitung* vorausgesagt wurde, dass diese Martha „in der nächsten Spielzeit viele Freunde finden“ würde, galt der Hauptkritikpunkt dieser Premiere vor allem der Regie Murray Dickies. „Eingefallen ist ihm gar nichts, jeder Haus-Regisseur hätte es nicht gewagt eine derartige Biederlichkeit abzuziehen“, urteilte Karl Hans Haysen. In der *Neuen Zeit* sprach Johannes Frankfurter (3. Juli 1979) sogar von „verdorbener Ware“, die die Opernleitung dem Publikum verkauft hätte. „Nun ist das Grazer Opernpublikum ein geduldiges, liebes, höfliches Publikum, das sich den Kunstgenuss nicht verdrießen lässt und klatscht, wenn eine Kutsche mit einem ganz lebensecht gemachten Pappmaché-Pferd voran im Bühnenhintergrund auftaucht“. Dieser Einfall stammte vom Bühnenbildner Frieder Klein, der eine schöne romantische Bühne, bestens ergänzt durch die fein nuancierten Kostüme von Ronny Reiter, entworfen hatte. Am Pult stand Wolfgang Bozić: „Es gab präzise Einsätze und das Orchester hatte einen guten Tag.[13]

[11] Manfred Blumauer, Tagespost, 03.07.1979
[12] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 02.07.1979
[13] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 03.07.1979

6.6. … *neu ist die Knusperhexe der Marjana Lipovšek:*

Engelbert Humperdinck

HÄNSEL UND GRETEL

Märchenspiel in drei Bildern
(Hochschulproduktion)

17.12.1977

Musikalische Leitung	Adolf Winkler
Inszenierung	Horst Zander
Ausstattung	Bühnenbildklasse der Hochschule für Musik und darstellende Kunst
Ausführung	Marlies Maierhofer, Alois Kuschetz, Wolf-Dieter Pfaundler
Choreinstudierung	Marcel de Marbaix

Peter, Besenbinder	Michael Gutstein
Gertrud, sein Weib	Gundel Jabornik
Hänsel	Edith Gruber
Gretel	Elisabeth Kales
Knusperhexe	Marjana Lipovšek
Sandmännchen, Taumännchen	Elisabeth Zemann

Regieassistenz und Inspizienz	Susanne Backes

Obwohl die Premiere von Engelbert Humperdincks Märchenspiel *Hänsel und Gretel* im Dezember 1977 keine Premiere der Grazer Oper, sondern eine Produktion der Hochschule für darstellende Kunst war, sollen der Vollständigkeit halber im Folgenden Auszüge aus Pressemeldungen angeführt werden:

> *„Auch wenn daraus ein Operchen geworden ist, weil man die erweiterte Singspielfassung ohne großes Wagnerorchester spielt. Auch wenn die Musikerschar mit Adolf Winkler am Pult nicht alles zum lebzeltsüßen und pfefferkuchengewürzten Ohrenschmaus ausgebacken hat. Die Inszenierung Horst Zanders jedenfalls ist hübsch, einleuchtend und eindringlich… fast durchwegs tadellos ist die junge Sängerschar mit Spiel, Gesang und viel Spaß an der Sache dabei: mit natürlicher Frische weiß Elisabeth Kales als Gretel ihren Sopran einzusetzen. Und munter burschikos begleitet sie Edith Gruber als Hänsel mit ihrem schön timbrierten Mezzo. Im Mittelpunkt steht die Knusperhexe, die von Marjana Lipovšek humorvoll-gruselig dargestellt wird und ihren Hexenritt gekonnt abzieht.*“

Renate Ritter, *Kronen Zeitung*, 28. Dezember 1977

> *„Ein Weihnachtsvergnügen, wie es im Märchenbuch steht… Elisabeth Kales ist den ganzen Nachmittag stimmlich nicht am Damm, ist aber eine fabelhafte Gretel. Neu ist die Knusperhexe der Marjana Lipovšek: Ein vokales Kabinettstück dieser farbenreichen Altstimme, eine pantomimische Glanzleistung.*“

Hansjörg Spies, *Kleine Zeitung*, 28. Dezember 1977

... Flott und zuckersüß:

Engelbert Humperdinck

HÄNSEL UND GRETEL

Märchenspiel in drei Bildern

22.11.1986

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Uta Werner
Ausstattung	Hanna Wartenegg
Einstudierung des Kinderchors	Marcel de Marbaix
Choreographie	Erik Göller

Peter, ein Besenbinder	Ludovic Konya
Gertrud, seine Frau	Evy Kristiansen
Hänsel	Ildiko Szönyi
Gretel	Fran Lubahn
Die Knusperhexe	Ernst-Dieter Suttheimer
Sandmännchen, Taumännchen	Laurel Lee James

Regieassistenz	Ute Neuherz
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

Im Gegensatz zu der Hochschulproduktion von Engelbert Humperdincks *Hänsel und Gretel* zu Weihnachten 1977 wurde dieselbe Oper 1986 als Eigenproduktion des Grazer Opernhauses in der Inszenierung von Uta Werner herausgebracht, die in ihrer anspruchslosen Regie trotz „gebotener Sparsamkeit frönend“[14] viel Liebe zum „verspielten Detail“ erkennen ließ und somit die Zielgruppe, nämlich Kinder unter 11, „fest ins Visier“ genommen hat. Dass man als erwachsener Besucher dabei „mit einer Anhäufung von Kitsch“ konfrontiert wurde, war wohl ein durchaus gewollter Teil des Konzeptes und dürfte vielleicht nur den Rezensenten[15] der *Kronen Zeitung* aufgefallen sein. In der *Neuen Zeit*[16] beklagte man im Gegensatz dazu nämlich das „aus einem Sparbudget entstandene Bühnenbild“ von Hanna Wartenegg“, die „der Tendenz zur fantasielosen Beliebigkeit mit gemalten Prospekten und sieben mickrigen Bäumen“ Folge leistete.

Der vielseitige Charaktertenor Ernst-Dieter Suttheimer konnte dank der kurzweiligen szenischen Gestaltung der Hexenszene durch Uta Werner „all seine komödiantischen und sängerischen Fähigkeiten so entfalten, dass er als Hauptperson“ in Erscheinung treten und dementsprechend erfolgreich auffallen konnte.

Ernst-Dieter Suttheimer bot als Hexe ein Kabinettstück an Komik und Spielfreude.

„Den Premierenkindern hat es gefallen und den Älteren ist aufgefallen, wie konzentriert musiziert wurde“: Für ein musikalisch hohes Niveau der Aufführung sorgte nicht nur Wolfgang Bozić am Pult des Grazer Philharmonischen Orchesters sondern auch die übrigen Protagonisten des Premierenabends, wobei Fran Lubahn als Gretel ihre Rolle „allerliebst“ interpretierte. Weiters gefielen Ildiko Szönyi als Hänsel und Ludovic Konya als „auftrumpfender“ Vater, während Evy Kristiansen zwar angestrengt, aber dennoch „wohltönend“ die Partie der Mutter verkörperte.

[14] Hansjörg Spies, Kleine Zeitung, 23.11.1986
[15] Viktor Fortin, Kronen Zeitung, 24.11.1986
[16] 25.11.1986

6.7. *… weder brillant noch hinterhältig:*

Albert Lortzing

DER WILDSCHÜTZ

Komische Oper in drei Akten
(Neueinstudierung)

17.04.1982

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Hans Hartleb
Bühne	Ita Maximovna
Kostüme	Ita Maximovna, Lotte Pieczka, Gerhard Schoberwalter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Kinder- und Jugendchor	Marcel de Marbaix

Graf von Eberbach	Wolfgang Müller-Lorenz
Die Gräfin	Erika Schubert
Baron Kronthal	Juraj Hurny
Baronin Freimann	Dorit Hanak
Nanette	Marlis Rappold
Baculus	Friedemann Hanke
Gretchen	Felicitas Morawitz
Pankratius	Erich Klaus
Ein Gast	Karl Titsch

Regieassistenz	Marlis Rappold
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Nach Friedrich von Flotows *Martha* nahm die Grazer Oper eine weitere, vor allem im 19. Jahrhundert besonders beliebte Spieloper ins Repertoire, Albert Lortzings komische Oper *Der Wildschütz*. Dabei handelte es sich um eine Wiederaufnahme einer Produktion vom 4. Dezember 1971 in einer Inszenierung von Hans Hartleb, die von Karlheinz Drobesch 1977 neu einstudiert wurde.

Im Vergleich zur ursprünglichen Produktion sind, zahlreichen Pressemeldungen zufolge, die Vorzüge der Regie Hartlebs verloren gegangen. Ernst Naredi-Rainer[17] vermisste sowohl eine durchdachte Personenführung sowie ein geschicktes Arrangement der Massenszenen, die im Zuge der Wiederaufnahme reichlich unbeholfen wirkten. Die Dekorationen von Ita Maximovna hingingen haben nichts von ihrem ursprünglichen Reiz verloren.

Den szenischen Freiraum, den Drobesch den Darstellern überließ, vermochte vor allem Friedemann Hanke zu nutzen, der aus der Rolle des Baculus „eine Fülle von Nuancen" herausholen konnte. Hanke verließ mit dieser Saison die Grazer Oper, um ab 1983/84 an der Wiener Staatsoper zu singen. „Herzlich gefeiert" wurde Erika Schubert, mittlerweile zum Ehrenmitglied des Grazer Opernhauses ernannt, die als Gräfin Eberbach ihr 40jähriges Bühnenjubiläum feierte. Schubert spielte „zwerchfellerschütternd und mit tapferer Selbstverleugnung" und konnte so „den Vogel abschießen", wie Manfred Blumauer bemerkte.

Wolfgang Müller-Lorenz, Erika Schubert, Dorit Hanak, Juraj Hurny

„Gentlemanlike in Stimmung und Erscheinung" war Wolfgang Müller-Lorenz, der sich auch bei seinen Verführungsversuchen als „nobler Graf" erwies. Als seine Schwester, die Baronin Feimann, „wartete Dorit Hanak mit entwaffnendem Charme und sicheren Spitzentönen" auf. Den Baron Kronthal interpretierte Juraj Hurny „mit tenoralem Schmelz". Felicitas Morawitz stellte als „resches Gretchen" wieder einmal ihre Vielseitigkeit unter Beweis.[18]

Die Turbulenzen des Witzes und „der nie versiegenden Laune", die das Sängerensemble verströmte, übertrug sich auch auf das Orchester unter der bewährten Stabführung von Wolfgang Bozić.[19] Was von der ursprünglichen Produktion von Hans Hartleb übrig blieb, bezeichnete Johannes Frankfurter[20] resümierend als „weder brillant noch hinterhältig, sondern zumeist nur noch klamaukhaft-grobschlächtig." Dennoch: Das Publikum unterhielt sich gut.

[17] Kleine Zeitung, 19.04.1982
[18] ebda.
[19] Walter Kollar, Volkszeitung Klagenfurt, 23.04.1982
[20] Neue Zeit, 20.04.1982

... ein freudiges Wiedersehen mit Jaroslav Stajnc:

Albert Lortzing

ZAR UND ZIMMERMANN

Komische Oper in drei Akten

22.04.1989

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Imo Moszkowicz
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Kinderchor	Marcel de Marbaix

Peter I., Zar von Russland, Zimmergeselle unter dem Namen Peter Michailow	David McShane
Peter Iwanow, Zimmergeselle	Herwig Pecoraro
Van Bett, Bürgermeister von Saardam	Jaroslav Stajnc
Marie, seine Nichte	Brigitte Miklauc
Admiral Lefort, russischer Gesandter	Manfred Hofmann
Lord Syndham, englischer Gesandter	Ludovic Konya
Marquis von Chateauneuf, französischer Gesandter	David Sundquist
Witwe Browe, Werftbesitzerin	Ildiko Szönyi
Ein Offizier	Jakob Glashüttner
Ein Ratsdiener	Michel Michelitsch

Regieassistenz	Ute Neuherz, Isabella Priewalder
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Erika Lexl

Viele Jahre wurde *Zar und Zimmermann*, am 22. Dezember 1837 in Leipzig uraufgeführt, als Albert Lortzings Hauptwerk angesehen. Der Stoff, die Verherrlichung eines humanen und lebenstüchtigen Monarchen, mag dafür ausschlaggebend gewesen sein. Die Legende, dass Zar Peter der Grosse sich in Holland als Zimmergeselle aufgehalten haben soll, wurde mehrmals für die Opernbühne herangezogen und von Grétry (1790), Weigl (1814) und Mercadante (1827) vertont. Gaetano Donizettis Version (1827) mit dem Titel *Il borgamastro di Saardam* zeigt an, dass nicht nur der Zar, sondern auch der Bürgermeister van Bett als Hauptfigur zu betrachten ist. Dies verdeutlichte Lortzing auf seine Art, indem er für diese Rolle ein Glanzstück an musikalischer Komik und eine hinreißende Satire auf ein beschränktes, konservatives Bürgertum geschaffen hat.

Ebenso konservativ geriet die Realisation von *Zar und Zimmermann* an der Grazer Oper am 22. April 1989. Die Regie wurde Imo Moszkowicz übertragen, die Gestaltung der Bühne („reichlich angeräumt") übernahm Wolfram Skalicki, die Kostüme Hanna Wartenegg („dezent charakterisierend"). Den berühmten Holzschuhtanz im dritte Akt choreographierte Waclaw Orlikowsky, der damit eindeutig den „Vogel abgeschossen" hatte und daher mit „lautem Jubel" bedacht wurde. Als Solisten wirkten darin Claudia Lechner, Emilian Tarta, Suzanna Rille und Constantin Naghi.

Moszkowicz' Regiekonzept wies hingegen zu große Längen auf (besonders in den beiden ersten Akten); erst mit dem Auftreten des Kinderchors (Einstudierung: Marcel de Marbaix) „kommt Leben auf die Bühne". Das Orchester unter der Leitung von Wolfgang Bozić zeichnete sich durch Präzision und Dynamik aus, wobei der Dirigent „nicht immer genug Rücksicht auf die Stimmen" genommen hat. Herwig Pecoraro als Zimmermann „überzeugte mit Komik und sicheren Hochtönen", Brigitte Miklauc verlieh der Marie „einen etwas überdrehten Charme" und ließ stimmliche Ausdruckskraft vermissen. David McShane war ein „makellos edler" Zar[21] (*siehe Foto*). Ein freudiges Wiedersehen bereitete der tschechische Bassbariton Jaroslav Stajnc als van Bett, der zu Beginn der Ära Nemeth 1972 bis 1974 am Grazer Opernhaus engagiert war. In dieser Zeit feierte er Erfolge in *I Puritani* (Lord Valton), *Lucia di Lammermoor* (Raimondo), *Aida* (König), *Titus* (Publio) und Elektra (Orest). Zuletzt gastierte Stajnc in der Rolle des Studienleiters in *Viva la mamma* 1984. Schauspielerisches Talent und stimmliche Präsenz kamen dem Sänger in der Interpretation des van Bett besonders zugute. Nach seiner Auftrittsarie, in welcher er in komischem Pathos unter der Last seines Amtes stöhnt (und an Doktor Bartolo in Rossinis *Il barbiere di Siviglia* erinnert) erntete Stajnc stürmischen Applaus, wie ein Live-Mitschnitt der Premiere dokumentiert.

[21] Christa Höller, Steirische Wochenpost, 27.04.1989

6.8. *... sein gewaltiger Orgelton erregte Aufsehen:*

Modest P. Mussorgsky
(Instrumentation: Dmitrij Schostakowitsch)

BORIS GODUNOW

Musikalisches Volksdrama in zehn Bildern

14.09.1986

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Kinderchor	Marcel de Marbaix
Boris Godunow	Nikita Storojev
Feodor	Margret Cahn
Xenia	Brigitte Miklauc
Xenias Amme	Erni Tögl
Fürst Wassilij Schuiskij	David Sundquist
Andrej Schtschelkalow	Josef Luftensteiner
Pimen, Mönch	Konstantin Sfiris
Grigorij Otrepjew, später Dimitrij	Wolfgang Müller-Lorenz
Marina Mnischek	Melanie Sonnenberg
Rangoni, Jesuit	David McShane
Warlaam	Ludovic Konya
Missail	Herwig Pecoraro
Schankwirtin	Caroline Schrafl
Blödsinniger	Ernst-Dieter Suttheimer
Nikititsch, Vogt	Manfred Hofmann
Mitjuch, ein Bauer	Zoltán Császár
Hauptmann	Götz Zemann
Leibbojar	Jakob Glashüttner
Bojar Chruschtschow	Erich Klaus
Bojaren	Zoltán Galamb, Zoltán Császár, Manfred Hemm, Josef Luftensteiner, Rolf Polke
Lawitzkij	Hans Holzmann
Tschernikowskij	Manfred Hemm
Gefährtinnen Marinas	Ingeborg Krobath, Irmgard Plimon, Roswitha Leski-Posch, Erika Roth
Regieassistenz	Erika Grum, Karel Drgac, Isabella Priewalder
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier

Mittlerweile gilt *Boris Godunow* wohl als eine der bekanntesten russischen Opern, die erst Anfang des 20. Jahrhunderts in der Fassung von Nicolai Rimski-Korsakow ihren internationalen Siegeszug angetreten hat. Bei der Aufführung von *Boris Godunow* stellt sich stets die Frage nach der aufzuführenden Fassung: 1869 entstand der „Ur-*Boris*“, der von der Kaiserlichen Oper in St. Petersburg abgelehnt wurde. Daraufhin erfolgte eine Umarbeitung durch Mussorgsky (Strich einer Szene, dafür Hinzufügung der beiden „Polenbilder“ sowie des Schlussbildes). In dieser, heute als „Originalfassung“ bezeichneten Version wurde *Boris* 1874 sehr erfolgreich in St. Petersburg gespielt. 1888 überarbeitete Nicolai Rimski-Korsakow diese Oper, indem er Harmonik und Rhythmik glättete und die Instrumentierung effektvoller gestaltete. Das Werk erfuhr aber eine weitere Bearbeitung durch Dmitrij Schostakowitsch. Dieser stellte zwar die ursprüngliche Substanz wieder her, schuf allerdings eine völlig neue Instrumentation (1939/49). In Graz entschloss man sich, *Boris Godunow* in der Version von Schostakowitsch aufzuführen, obwohl mittlerweile eindeutig die Originalfassung bevorzugt wird.

Der Entschluss, die Fassung von Dmitrij Schostakowitsch (1939/40) zu wählen, wurde begrüßt, da die vorangegangenen Aufführungen in Graz in der Urfassung gespielt wurden. Allerdings musste ein organisatorisches Problem gelöst werden: Aufgrund des übergroßen Instrumentariums, das Schostakowitsch vorsieht, musste die rechte Proszeniumloge als „Dependance des Orchestergrabens“ adaptiert werden.

Der Bassist Konstantin Sfiris sorgte als Pimen mit seinem „gewaltigen Orgelton“ für Aufsehen.

Die Eröffnungsvorstellung der Saison 1986/87 wurde gut angenommen, auch wenn „die Produktion aus kritischer Sicht nicht makelfrei“ gewesen ist. Die Grazer Oper stellte sich nämlich einer gewaltigen Herausforderung, der sie sich „nicht in allen Bereichen gewappnet“ zeigte und deswegen auf „Hilfeleistungen“ angewiesen war: Zur Vereinfachung des enormen Aufwandes der Realisierung entschloss man sich, die von Ronny Reiter entworfenen, „prächtigen Kostüme“ für die Salzburger Festspiel-Produktion des Jahres 1965 leihweise nach Graz zu holen. Die von Jörg Koßdorff entworfene und in Graz gefertigte Dekoration fand allerdings keine Entsprechung, da man ihr anmerkte, „dass der technische Direktor des Hauses bemüht war, den Ausstattungsetat nicht allzu sehr zu belasten“.

Einen Hauptteil zum Gelingen der Premiere trug der Dirigent der Aufführung, Nikša Bareza bei, ein Spezialist des slawischen Opernrepertoires. Besonderes Lob wurde auch den Protagonisten Nikita Storojev als Boris und Konstantin Sfiris als Pimen zu teil, der mit seinem „gewaltigen Orgelton“ für Aufsehen erregte. Die übrigen Partien wurden Ensemblemitgliedern anvertraut, wobei im besondern die Leistungen von Wolfgang Müller-Lorenz, Ludovic Konya und Ernst-Dieter Suttheimer hervorgehoben wurden.[22]

Die Inszenierung Waclaw Orlikowskys zeichnete sich einerseits durch ihre Unaufdringlichkeit, andererseits durch ihre Vielfältigkeit aus, was sich in den Ballettszenen bzw. in der Revolutionsszene am Schluss widerspiegelte, in welcher der gut studierte Chor am meisten beeindrucken konnte.[23]

[22] Manfred Blumauer, Tagespost, 16,09,1986
[23] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 16.09.1986

6.9.*...der optische Reiz wird von jeder Matthäus-Passion eingeholt:*

Otto Nicolai

DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR

Komisch-phantastische Oper in drei Akten (sieben Bildern)

07.03.1976

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Horst Zander
Bühnenbild	Peter Heyduck
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Elisabeth Mischuretz-Gombkötö
Sir John Falstaff	Helmut Berger-Tuna
Frau Fluth	Dorit Hanak
Frau Reich	Edith Gruber
Herr Fluth	Michael Gutstein
Herr Reich	Hans Tschammer
Fenton	William Reeder
Jungfer Anna Reich	Patricia Barham
Junker Spärlich	Erich Seitter
Dr. Cajus	Günter Lackner
Der Wirt	Hanns Heger
Hanne	Hedy Felkar
1. Bürger	Bruno Krebs
2. Bürger	Wolfgang Bresch
Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Der Arienbeginn der intriganten Frau Fluth im ersten Akt (3. Bild) „Nun eilt herbei, Witz, heitere Laune, die tollsten Schwänke, List und Übermut!“ bringt jene wesentlichen Elemente zum Ausdruck, die Otto Nicolais bekannte Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* kennzeichnen: Für der Regisseur der Produktion, Horst Zander, ist dieses Stück „die beste deutsche Spieloper, die schon seitens der Konzeption den Rahmen dafür bietet, Spielfreude entwickeln und die Zügel locker lassen zu können“.[24] Allerdings sei es Zander nicht gelungen, diese Spielfreude von seinem Regiekonzept auf die Bühne zu übertragen, zumal „er es sich mit einer biederen, unreflektiert klischeehaften Inszenierung zu leicht gemacht hat“,[25] die „nicht mehr als bescheidene Routine“ darstellte.

Auch die Ausstattung entsprach nicht den Erwartungen, zumal das Bühnenbild von Peter Heyduck stark an „einen plumpen Shakespeare-Stadel in Äthiopien während einer Dürrezeit“ erinnerte. Die Ausstatter haben nämlich den Versuch unternommen, „ironisch übertriebenen Kitsch“ auf die Bühne zu stellen, sodass der „optische Reiz der Aufführung mühelos von jeder Matthäus-Passion eingeholt“[26] werden könnte.

Die musikalische Realisierung der *Lustigen Weiber* gelang hingegen weitaus erfolgreicher. Unter der musikalischen Leitung von Wolfgang Bozić („er moduliert behutsam“) bot das Ensemble „ein diskutables Niveau“, das vor allem durch die „präzise und sängerfreundliche“ Zeichengebung des Dirigenten erreicht wurde. Bereits die Wiedergabe der Ouvertüre zeichnete sich durch jene „Spritzigkeit und Lebendigkeit“[27] aus, die den weiteren Opernabend sowie die Leistungen der Sänger bestimmen sollte. Helmut Berger-Tuna vergibt zwar bei seinem Auftritt „die Chance zu beeindrucken“, dennoch gehören ihm alle Sympathien („eine Glanzleistung“[28]). Dorit Hanak bewies einmal mehr ihre „ungebrochenen, stimmlichen Qualitäten“, wie Johannes Frankfurter feststellte. Das gewohnt sichere auftreten Edith Grubers (Frau Reich) gefiel ebenso wie das „komische Auftreten“ Hans Tschammers als Herr Reich. Eine Paraderolle für Erich Seitter stellte der Junker Spärlich dar.

„Ein Abend also, der vor allem die Gediegenheit des Ensembles bewies“. „Summa sumarum eine Leistung, die sich sehen lassen konnte, verstärkt durch die in Ballettröckchen geschlüpften Bürgermädchen, die sich wirr durcheinander tummeln“, wie in der *Wahrheit* nachzulesen ist.

[24] Interview mit Hans Fritz, Kronen Zeitung, 28.02.1976
[25] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 09.03.1976
[26] Kleine Zeitung, 09.03.1976
[27] Hans Fritz, Kronen Zeitung, 09.03.1976
[28] Die Wahrheit, 12.03.1976

6.10. … *Alles ist ein Traum, und alle sind total verrückt:*[29]

Jacques Offenbach

HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN

Phantastische Oper in drei Akten,
einem Vorspiel und einem Nachspiel

30.05.1976

Musikalische Leitung	Theodor Guschlbauer
Inszenierung	Jacques Karpo
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographische Einrichtung	Erika Grum

Hoffmann	Thomas Moser
Olympia, ein Automat	Patricia Barham
Giulietta, eine Kurtisane	Nelly Ailakowa
Antonia	Eva Bartfai
Stella, Sängerin	Erika Roth
Lindorf, Coppelius, Dapertutto, Mirakel	Gottfried Hornik
Andreas, Cochenille,	
Pitichinaccio, Franz	Erich Seitter
Niklas, Hoffmanns Freund	Edith Gruber
Stimme von Antonias Mutter,	
zweite Stimme der Barcarole	Erni Tögl
Spalanzani, ein Physiker	Josef Kepplinger
Crespel, Antonias Vater	Hans Tschammer
Schlemihl	Günter Lackner
Nathanael	Peter Karner
Hermann	Michael Gutstein
Wilhelm	Jakob Glashüttner
Luther, Wirt	Alfred Burgstaller

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

[29] Regisseur Jacques Karpo über *Hoffmanns Erzählungen* in einem Interview in der *Kronen Zeitung*, 18.05.1976

Am 18. Mai 1879 veranstaltete Jacques Offenbach in seinem Haus in Paris für 300 geladene Gäste eine große Soirée mit vier Sängern und einem Laienchor, um Teile seiner neuen Opéra comique zu Gehör zu bringen. Unter ihnen befanden sich – neben dem Direktor der Opéra comique, Léon Carvalho, und dem Direktor der Wiener Hofoper, Franz von Jauner, auch Edmond Stoullig, der über das Ereignis berichtet:

> „[die drei Frauenpartien[30]] *gab die schöne Madame Franck-Duvernoy von der Oper. Madame Lhéritier und die Herren Taskin und Aubert von der Opéra comique sangen vortrefflich die übrigen Partien, am Klavier begleitet von Herrn Edmond Duvernoy. Offenbachs reizende Töchter und ihre Freundinnen bildeten den Chor.*“[31]

In der vom damaligen Intendanten der Oper Marseille betreuten Neuproduktion von *Hoffmanns Erzählungen* an der Grazer Oper, entschloss man sich, die drei Frauengestalten von drei (stimmlich wie optisch unterschiedlichen) Sängerinnen interpretieren zu lassen: die Olympia verkörperte Patricia Barham „vorbildlich“ und „makellos“, Eva Bartfai war „eine schön singende Antonia“, und Nelly Ailakowa „gab als attraktive Kurtisane Giulietta einen Vamp, bei dem allerdings der Gesangspart zu kurz“ gekommen sei.[32] Hans Fritz (*Kronen Zeitung*, 1. Juni 1976) stellte generalisierend fest, dass die Sänger überhaupt „nur halbe Stimmen anzubieten“ gehabt hätten. Die Titelrolle wurde aber von dem mittlerweile international gefragten (Wagner-) Tenor Thomas Moser verkörpert, dessen Stimme 1976 für den Hoffmann noch als „zu lyrisch“ apostrophiert wurde. Seine äußerliche Erscheinung wurde zunächst mit derjenigen Leo Slezaks verglichen, was „eine ebenso prächtige Stimme erwarten ließ“, in der Folge allerdings „nicht der Fall“ war.

Thomas Moser (Hoffmann) und Patricia Barham (Olympia).

[30] Der Vokalpart der Frauenpartien Antonia, Olympia und Giulietta passte Offenbach vor der Uraufführung dem hohen, koloraturfesten Sopran der Adèle Isaac an, die alle drei Rollen auf der Bühne verkörperte.

[31] Siehe dazu ausführlich: Josef Heinzelmann: Jacques Offenbach - *Hoffmanns Erzählungen*. Entstehungsgeschichte und derzeitige Quellenlage. In: Österreichische Musikzeitschrift, 7/2003, S. 15ff.

[32] Friedrich Hueber, Steirische Nachrichten, 15.06.1976

Die vier „Bösewichte“ Lindorf, Coppelius, Dapertutto und Mirakel verkörperte Gottfried Hornik, der in diesen expressiv-dämonischen Gestalten „Schwärze“ vermissen ließ („die Verkörperung des Bösen scheint ihm nicht zu liegen“). Trotzdem „bringt er eine perfekte Leistung und verrät den künftigen Staatsopernsänger“.[33] Der Charaktertenor Erich Seitter bewies als Andreas, Cochenille, Pitichinaccio und Franz einmal mehr, wie prädestiniert er für dieses Fach ist – ebenso gefiel Edith Gruber als Niklas.

Thomas Moser (Hoffmann) und Nelly Ailakowa (Giulietta).

Dass die Neueinstudierung des *Hoffmann* zu einem „außerordentlichen Ereignis“ wurde und einen „sichtbar guten Erfolg“ darstellte, lag einerseits an der musikalischen Leitung Theodor Guschlbauers („schwungvoll und sicher“[34]) sowie vor allem an der Inszenierung von Jacques Karpo („die Zeichen deuten auf Phantastik“[35]) andererseits. Karpo steigerte „die Handlung ins Skurrile und verlangt damit dem Publikum höchste Konzentration“ ab, auch wenn diese bisweilen einen „Show-Charakter“ angenommen hat.[36]

Dennoch haben der Regisseur und Wolfram Skalicki mit Charme, Instinkt, Geschmack „ganze Protuberanzen an Einfallsketten zu einem bunten, berauschenden Geflecht von Aktionen verschlungen, das stets mitreißt“, wie Peter Vujica beschreibt.

[33] ebda.
[34] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 01.06.1976
[35] Manfred Blumauer, Tagespost, 01.06.1976
[36] Wahrheit, 03.06.1976

... Bei der Pfingst-Premiere blieb der Heilige Geist abwesend:

Jacques Offenbach

HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN

06.06.1987

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Imo Moszkowicz
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Hoffmann	Donald Hamrick
Die Muse/ Niklas	Ildiko Szönyi
Olympia, ein Automat	Freda McNair
Giulietta, eine Kurtisane	Melanie Sonnenberg
Antonia	Eva-Maria Barta
Stella, Sängerin	Ute Neuherz
Lindorf, Coppelius, Dapertutto, Mirakel	Bent Norup
Andreas, Cochenille, Pitichinaccio, Franz	Herwig Pecoraro
Stimme von Antonias Mutter, zweite Stimme der Barcarole	Erni Tögl
Spalanzani, ein Physiker	Richard Ames
Crespel, Antonias Vater	Manfred Hofmann
Schlemihl	Zoltan Császár
Nathanael	Michael Becker
Hermann	Zoltan Császár
Luther, Wirt	Manfred Hofmann
Venus	Marion Heger
Fortuna	Petra Friedl
Offenbach	Arthur Ortens
Tanz-Double	Denise Pollock-Lewin
Regieassistenz	Ute Neuherz, Isabella Priewalder
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier

Während die *Hoffmann*-Produktion in der Inszenierung von Jacques Karpo in der Saison 1975/76 nicht nur seitens des Grazer Feuilletons, sondern auch des Publikums einhellige Zustimmung fand, wurde die Realisierung derselben Oper 1987 weniger gut aufgenommen. Wie immer bei *Hoffmanns Erzählungen* mußte zunächst die Wahl der Fassung geklärt werden: Imo Moszkowicz (Regie, *Foto rechts*) und Nikša Bareza (musikalische Leitung) entschieden sich schließlich für die 1976/77 von Fritz Oeser erstellte Neu-Fassung der Oper, die sich auf Funde handschriftlicher Quellen einerseits sowie auf eine eingehende Untersuchung der Entstehungs- und Bearbeitungsgeschichte andererseits stützte. Oesers „quellenkritische Neuausgabe" enthält 1677 Takte mehr an bislang unbekannter Musik (die zum großen Teil vom Bearbeiter erfunden wurde), ließ aber 590 Takte (darunter die sog. „Spiegel-Arie") unberücksichtigt, da diese nicht Offenbachs eigene Handschrift sondern Teile von nachträglich eingefügten Manuskripten darstellt.[37]

Neben der in Graz nur eher distanziert zur Kenntnis genommenen Neufassung sorgten zusätzliche, szenische Retuschen durch den Regisseur für Verwirrung: Abgesehen von der Streichung des Couplets des Franz im Antonia-Akt, der vor dem Olympia-Bild angesiedelt wurde, ließ Imo Moszkowicz Gulietta ermorden und Jacques Offenbach höchst persönlich in Erscheinung treten, womit „sich sein Einfallsreichtum weitgehend erschöpft hat", wie in der *Kleinen Zeitung* zu lesen war.[38] Obwohl dieser „handwerklich meist solide inszenierte, nützte Moszkowicz nicht die Möglichkeiten, die ihm die Bühnenbilder Frieder Kleins offerierten": in seinen „biederen Arrangements" hätte der Regisseur nämlich über Strecken übersehen, dass Offenbach sein Werk als „Phantastische Oper" betitelte. Lediglich Frieder Kleins Bühnenbild für den Olympia-Akt erntete spontanen Szenenapplaus, als sich in Spalanzanis physikalischem Kabinett „viele Accessoires" lautstark in Bewegung setzten. Auch in der *Neuen Zeit* fragte sich Johannes Frankfurter, wozu sich die Grazer Oper die Mühe dieser Neufassung eigentlich gemacht hat", zumal durch zu viele unklare Regiedetails „das Publikum schließlich ratlos" das Opernhaus verlassen hatte.

Auch die musikalische Interpretation ließ für die Premieren-Rezensenten in mehrerer Hinsicht Wünsche offen. Gerade in der Titelrolle ließ Donald Hamrick in „langen Passagen an Charme und Glanz" fehlen[39], und auch darstellerisch wirkte er „alles andere als überzeugend": Hamrick „wirkte tollpatschig, kann nie jene Gefühlsintensität glaubhaft machen, um die sich die Musiker unter der Leitung Barezas bemühen", berichtete die *Neue Zeit*. Die als indisponiert

[37] Zur Bearbeitungsgeschichte siehe ausführlich: Josef Heinzelmann, *Hoffmanns Erzählungen* – Entstehungsgeschichte und derzeitige Quellenlage. In: Österreichische Musikzeitschrift 7/2003, S. 15ff.
[38] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 10.06.1987
[39] Viktor Fortin, Kronen Zeitung, 10.06.1987

entschuldigte Interpretin der Antonia, Eva-Maria Barta, die in der Vorgängerproduktion (als Zweitbesetzung) noch alle drei Frauenrollen verkörperte, konnte zumindest „die Gefühle glaubhaft gestalten“, während Bent Norup als Doktor Mirakel (und alle anderen Bösewichte) im „Zwischenbereich von Unbeteiligt-Bleiben und Geisterbahn-Lächerlichkeit“ agierte. Wie bereits erwähnt kam mehr Leben im Olympia-Akt auf die Bühne, zumal Freda McNair („hinreißend gedoubelt von Denise Pollock-Levin) „mit makellosen Koloraturen“ aufwarten konnte. Während im Venedig-Bild die „Szenerie in Kitschgefielde“ abzugleiten drohte, konnte Melanie Sonnenberg als Giulietta trotz fehlender Erotik stimmlich durchaus bestehen. Neben Ildiko Szönyi, die aus der durch die Regie aufgewertete Doppelrolle Muse/ Niklas „nicht das entsprechende Kapital“ zu schlagen vermochte, sind noch Erni Tögl mit der Stimme der Mutter, Richard Ames, Manfred Hofmann und Zoltan Császár zu nennen, die – ebenso wie der gut disponierte Chor – ihre Aufgaben überzeugend „meisterten“.

Melanie Sonnenberg (Giulietta), Donald Hamrick (Hoffmann) und Ildiko Szönyi (Muse) während einer Probe zu Hoffmanns Erzählungen

Fazit:

> „*Ein unbefriedigender, diffuser Abend. Gerade wenn man Leistungen des Opernhauses anlässlich der vorhergehenden Premiere* [Don Giovanni in der Regie Axel Cortis] *noch in Erinnerung hat. Zwar kann man sich nicht immer einen Regisseur der Preisklasse Corti leisten, wohl aber von anderen verlangen, dass sie konsequent, logisch-glaubwürdig und sauber arbeiten. Das blieb insgesamt der musikalischen Leitung Barezas überlassen.*“[40]

[40] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 10.06.1987

Im OLYMPIA - Bild sollte die Vorderseite des Werktisches mit einer Konstruktionszeichnung der Puppe ganz und gar bedeckt sein.

Auf dem Tische selbst, der über und über mit physikalischem Zeugs bedeckt sein muss, ist auch ein unfertiger Kopf zu sehen; ein Gebilde, aus dem die Drähte herausquillen. Dieser Kopf 'singt' dann die Bassstelle von "Die Harfe!".(Ein Statist sollte, unter dem Tische sitzend, seinen Kopf durch ein Loch steckend, den Einsatz mimen. Der Gesang selbst ertönt über gewaltige Lautsprecher. s.Kl.Ausz. Seite 117, Takt 70.)

Vom oberen Räderwerk sollten mindestens drei endlose Ketten, die über Zahnräder laufen, herabhängen. Sobald man daran zieht, ertönt das Knarrgeräusch und die Maschinerie lädt wieder auf.

Die drei markierten Postamente könnten folgende Funktionen haben: ein Skelett aus Drähten und Lichtpunkten, ein verschrobenes Eiffelturm - Gebilde auf dem ein Mobile schwebt und ein Vogelkäfig mit einem beweglichen Vogel aus Metall darin.

Dampfende Gläser mit farbigem Inhalt, die fast an der Rampe stehen könnten, müssen den Eindruck des PHYSIKALISCHEN KABINETTS verstärken. Unter keinen Umständen genügt ein Klempnerladen.

Kann man OLYMPIA'S AUGEN zum Blitzen bringen wenn sie "JA,JA" singt?

Wenn HOFFMANN auf Seite 133 leidenschaftlich OLYMPIA'S Hand drückt, muss ihr Hewrz aufleuchten. Bitte, das auch mit Frau Wartenegg zu besprechen.

In einem Brief an Bühnenbildner Frieder Klein erläutert Regisseur Imo Moszkowicz seine Überlegungen zur Gestaltung des Olympia-Bildes.

… ein Klamauk mit Tiefgang, wie man ihn selten zu sehen bekommt:

Jacques Offenbach
(im Schauspielhaus)

DIE BEIDEN BLINDEN

Grazer Erstaufführung
28.04.1984

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Horst Bonnet
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Patachon	Helfried Edlinger
Giraffier	Ernst-Dieter Suttheimer
Passant	Ernst Prassel
Regieassistenz	Ute Winkler
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Anneliese Dreier

SALON PITZELBERGER

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Horst Bonnet
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Pitzelberger, ein reicher Kaufmann	Benno Kusche
Ernestine, seine Tochter	Felicitas Morawitz
Casimir Canefas, Musiker	Jozsef Kovacs
Brösel, Gärtner bei Pitzelberger	Ernst Prassel
Damen und Herren der Gesellschaft	Edith Gruber, Fran Lubahn, Erika Schubert, Erni Tögl, Ernst-Dieter Suttheimer, Erich Klaus, Josef Kepplinger, Nandor Tomory
Regieassistenz	Ute Winkler
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Anneliese Dreier

Anlässlich der umfassenden Renovierung des Grazer Opernhauses während der Saison 1983/84, das am 12. Januar 1985 mit Johann Josef Fux' „festa teatrale" *Angelica vincitrice di Alcina* wiedereröffnet werden sollte, fand der (eingeschränkte) Spielbetrieb im Grazer Schauspielhaus statt, das als Ausweichspielstätte adaptiert wurde. Aufgrund der kleineren Bühne und des Zuschauerraumes mussten passende Werke ausgewählt werden. Man beschränkte sich daher auf Paul Abrahams *Viktoria und ihr Husar* (28. Dezember 1983), die Musicals *Der geizigste Mann der Welt* von Fred Spielmann (29. Oktober 1983) und Carl R. Colmans *Der blaue Engel* (31. Mai 1984), Kurt Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (25. November 1983) sowie Gaetano Donizettis Farce *Viva la mamma* mit Oskar Czerwenka in der Titelpartie (11. Februar 1984). Der Spielplanpolitik Intendant Nemeths entsprechend, Raritäten der Opernliteratur auf die Bühne zu bringen, hatten am 28. April 1983 zwei selten gespielte Einakter Jacques Offenbachs Premiere:

Nach *Die beiden Blinden* (Grazer Erstaufführung) war *Salon Pitzelberger* zu sehen. Für die Inszenierung konnte Horst Bonnet gewonnen werden, der bereits vier Jahre zuvor eine umjubelte *Don Pasquale*-Produktion (Premiere: 3. Februar 1980) herausgebracht hatte. An seiner Seite waren wieder Wolfgang Bozić (musikalische Leitung), Frieder Klein (Bühne) und Hanna Wartenegg (Kostüme) am Gelingen dieses Offenbach-Abends beteiligt, der auch vom österreichischen Fernsehen aufgezeichnet wurde.

Felicitas Morawitz (Ernestine), Benno Kusche (Pitzelberger), Jozsef Kovacs (Casimir Canefas).

Beide Stücke realisierte man nicht nur in einer „zweifellos angebrachten, über eine Eindeutschung weit hinausgehenden“ textlichen Neufassung, sondern auch in einer musikalischen Bearbeitung von Robert Hanell. Am Pult bemühte sich Wolfgang Bozić „mit Erfolg um ein schlankes Klangbild und um Eleganz, Esprit und Präzision“.[41] Die Kostüme von Hanna Wartenegg „zeichnen sich durch Geschmack und Witz“ aus, die Bühnenbilder Frieder Kleins stellten einmal mehr „einen wichtigen Bestandteil des positiven Gesamteindrucks dar“, wie Johannes Frankfurter feststellte. Sanfte Ironie kennzeichnete die Inszenierung von Horst Bonnet, der „einmal mehr beweist, welch souveräner Meister der Personenführung er ist“:

> *„Bonnet hat Graz schon „andere amüsante Arbeiten beschert und hat auch diesmal eine witzige, präzise sitzende Inszenierung auf die Beine gestellt. Dass er dabei dem fatalen Hang so mancher DDR-Regisseure erlegen ist, unbedingt auch pädagogisch wirkend mit dem Zaunpfahl zu winken, führt am Beginn jedes Einakters zu unnötigen Längen; ein Klamauk mit Tiefgang, wie man ihn selten zu sehen und zu hören bekommt*.“[42]

Der Regisseur hatte die Möglichkeit, auch die kleineren Rollen mit „stimmlich und schauspielerisch versierten Kräften der ersten Garnitur besetzen“ zu können. Die Musik beider Einakter, die sich im Grazer Schauspielhaus ideal realisieren ließen, ist „zauberhaft und dabei fast kammermusikalisch“, wobei sich die Dimension späterer Bühnenwerke schon in Offenbachs Bühnenerstlingen abzeichnet. Für eine adäquate Umsetzung sorgte Wolfgang Bozić am Pult des klein besetzten Grazer Philharmonischen Orchesters. *Die beiden Blinden* Helfried Edlinger, der streckenweise indisponiert schien, und Ernst-Dieter Suttheimer agierten gekonnt und entrissen dem Auditorium zahlreiche Lacher.

Für köstliche Unterhaltung sorgte dann der Empfang im *Salon Pitzelberger*: Frieder Klein gestaltete nämlich ein einladendes Interieur in zarten Pastelltönen mit Blick in einen Garten. Die spielfreudige Felicitas Morawitz als Tochter des Monsieur Pitzelberger (alias Benno Kusche) und Joszef Kovacs als sympathischer Casimir „gaben ihr bestes, um zu unterhalten“. Ernst Prassel war, „wenn auch kein rhythmisches Talent, jedenfalls ein Brösel, den man gern haben musste“, wie die *Kronen Zeitung*[43] berichtete.

[41] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 30.04.1984
[42] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 01.05.1984
[43] Sigrid Prem, Kronen Zeitung, 30.04.1984

6.11. *Siehe Kap. 14.4.*

Maurice Ravel

DIE SPANISCHE STUNDE

Musikalische Komödie in einem Akt

30.09.1978

Musikalische Leitung	Peter Schrottner
Inszenierung	Peter Lotschak
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Ronny Reiter

Concepcion, Frau des Torquemada	Fran Lubahn
Gonzalvo, Poet	Ernst-Dieter Suttheimer
Torquemada, Uhrmacher	Erich Klaus
Ramiro, Mauleseltreiber	Oscar Czerwenka a.G.
Don Inigo Gomez, Bankier	Rolf Polke

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

6.12. … *Tschechischer Opernknödel mit Beulen:*

Bedřich Smetana

DIE VERKAUFTE BRAUT

Komisches Singspiel in drei Akten
(in deutscher Sprache)
26.05.1973

Musikalische Leitung	Franz Bauer-Theussl
Inszenierung	Horst Zander
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Eva Bernhofer
Kinderchor	Marcel de Marbaix

Krušina, ein Bauer	Rolf Polke
Ludmila, seine Frau	Erika Schubert
Marie, deren Tochter	Norma Newton
Mícha, ein Grundbesitzer	Nikolaus Hufnagl
Háta, seine Frau	Edith Gruber
Wenzel, sein Sohn	Erich Seitter
Hans, Michas Sohn aus erster Ehe	Horst Hoffmann a.G.
Kecal, Heiratsvermittler	Jaroslav Stajnc
Der Direktor einer Wandertruppe	Helmut Wallner
Esmeralda, Tänzerin	Beate Granzow
Muff, Komödiant	Hanns Heger

In Bedřich Smetanas, am 25. September 1866 in Prag uraufgeführtem komischem Singspiel wird dem Zuschauer das dörfliche Leben im 19. Jahrhundert mit gesellschaftlichen Ereignissen und Veränderungen vor Augen geführt. Was in der literarischen Vorlage von Karel Sabina noch als echtes Volksstück angelegt worden ist, wird durch die Vertonung Smetanas zu einem psychologischen Drama mit vier differenzierten Protagonisten.

Im Rahmen der Grazer Produktion des Jahres 1973 wurden diese mit Mitgliedern des hauseigenen Ensembles besetzt. Lediglich für die Partie des Hans wurde als Gast zunächst Horst Hoffmann („ein Traumhans, würde er in der Höhe richtig singen“[44]), für die dritte Vorstellung dann Waldemar Kmentt verpflichtet. Die Marie interpretierte Norma Newton, die kurz zuvor als Susanna in der deutschen Fassung von *Die Hochzeit des Figaro* (Premiere: 28. Januar 1973) zu erleben war, in der Folge Sigrid Martikke. Obwohl ihre darstellerischen Fähigkeiten als durchaus positiv beschrieben wurden, kritisierte man Newtons „schrille, unkontrollierte Höhe“. Obwohl Jaroslav Stajnc als „urkomischer“ Heiratsvermittler Kecal auffiel, gelang es dem „Nachwuchsbuffo Erich Seitter als Wenzel, verdientermaßen sämtlichen Applaus“ abzuräumen.

Weniger enthusiastisch aufgenommen wurde die szenische Realisierung durch Horst Zander (Regie) und Wolfram Skalicki (Bühne). Hansjörg Spies berichtete in der *Wiener Zeitung* (31. Mai 1973) von einer „enttäuschenden *Verkauften Braut* in Graz“. Nachdem man sich „über die bisherigen Opernerfolge der Intendanz Nemeth in gelinde Euphorie geschaukelt hatte“, so Spies weiter, „erlebte man jetzt in Graz eine bittere Enttäuschung“.

Peter Vujica konkretisierte die Hauptkritikpunkte der Premiere folgendermaßen:

> *„Es war ein tschechischer Opernknödel mit Beulen. Nicht ganz so rund und flaumig ist Smetanas melodiefeister Opernknödel auf die heuer im großen und ganzen reichlich gedeckte Grazer Operntafel gekollert. Der Gourmet allerdings wird sich über das eine oder andere Harte, nur Halbgekochte zu beschweren haben: die Deutsche Übersetzung von Honolka ist grob, charmelos, papieren und schlecht singbar.“*

[44] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 29.05.1973

6.13. … *der Regisseur ist ein geschickter Arrangeur:*

Peter Iljitsch Tschaikowsky

EUGEN ONEGIN

Lyrische Szenen in drei Akten (7 Bildern)

26.11.1977

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Lotte Pieczka
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Larina, verwitwete Gutsbesitzerin	Edith Gruber
Tatjana, ihre Tochter	Eva Barta
Olga, ihre Tochter	Erni Tögl
Filipjewna, Amme	Erika Schubert
Eugen Onegin, ein Gutsherr	Ludovic Konya
Wladimir Lenski, Poet	Jozsef Kovacs
Fürst Gremin	Franjo Petrusanec
Ein Hauptmann	David Pittman-Jennings
Saretzki, Sekundant	Alfred Burgstaller
Monsieur Triquet	Ernst-Dieter Suttheimer
Monsieur Guillot	Erik Göller
Ein Bauer	Jakob Glashüttner

Regieassistenz	Petra Mayer-Zick
Ballettassistenz	Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

„Hier wurde ‚nur' grundsolide Arbeit geleistet, deren Ergebnis allerdings überregionale Bedeutung beanspruchen darf", wie man im *Kurier*[45] über die Grazer Premiere von Tschaikowskys lyrischen Szenen *Eugen Onegin* lesen konnte. Dass „Graz einen großen, geschlossenen, fesselnden und so überzeugenden Opernabend wie schon lange nicht hatte", lag vor allem am Grazer Philharmonischen Orchester. Der musikalische Leiter, Nikša Bareza, hat „aus dieser oft genug und leider nicht unberechtigt geschmähten Banda wieder einmal ein brillant funktionierendes Ensemble von Rang gemacht", wie Peter Vujica (*Kleine Zeitung*, 28. November 1977) erkannte.

Die Inszenierung und Choreographie übernahm Ballettdirektor Waclaw Orlikowsky, der sich „nicht genierte, alle Gefühle Bild, Szene und Vision werden zu lassen".[46] Es war „ein glücklicher Einfall des Intendanten, das in Graz schon lange nicht mehr gespielte Werk wieder aufzunehmen und mit der Inszenierung desselben den Choreographen Orlikowsky" zu betrauen.[47] Er wurde dabei von Wolfram Skalicki („ein stimmungsvolles Bühnenbild, das zuweilen bedrohliche Gigantomanie annimmt"[48]) und Lotte Pieczka unterstützt, die „alle Personen schön und stilgerecht eingekleidet hat". Einmal mehr bewies Orlikowsky sein Talent, eindrucksvoll-prunkvolle Tableaux „mit viel Stilgefühl"[49] auf die Bühne zu bringen und gesellschaftliche Verhältnisse zu charakterisieren – auch wenn eine differenzierte, psychologisch nachvollziehbare Personenführung „insgesamt auf der Strecke" blieb:

> „*Wie sich immer wieder zeigt, ist der Regisseur ein geschickter Arrangeur, … aber bei der Führung einzelner Personen wird ein Gestenrepertoire aus der Mottenkiste von Opas Oper hervorgekramt. Eugen Onegin würde mehr als genug Ansätze bieten, die mehr sein können als gutes altes, langweiliges Vorzeigetheater.*"[50]

Die sängerischen Leistungen der Solisten des Premierenabends wurden durchwegs positiv beurteilt. Eva Bartfai war als Tatjana „hörbare Musik" und deshalb „großartig". Sie ist eine Sängerin geworden, „auf die man zählen kann". Ludovic Konya ist „ein seriöser Onegin", erweis sich aber am Schluss als „zu grimmig". Franjo Petrusanec, der für die Partie des Gremin als Gast verpflichtet wurde, fiel durch eine gewichtige Stimme auf. Jozsef Kovacs, in Graz vornehmlich als Operettentenor eingesetzt, bewältigte die Partie des Lenski „mit kleiner, aber kultivierter Tenorstimme". Der vielseitige Charaktertenor Ernst-Dieter Suttheimer „bekam als Triquet Szenenapplaus".

[45] Rainer Harbach, Kurier, 01.12.1977
[46] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 28.11.1977
[47] Friedrich Hueber, NFZ, 03.12.1977
[48] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 28.11.1977
[49] Manfred Blumauer, Tagespost, 29.11.1977
[50] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 28.11.1977

... Martha Mödl beweist Mut zur Hässlichkeit:

Peter Iljitsch Tschaikowsky

PIQUE DAME

Oper in 7 Bildern

18.09.1982

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Christian Pöppelreiter
Bühne	Jörg Koßdorff
Kostüme	Reinhard Heinrich
Choreographie	Linda Papworth
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Kinder- und Jugendchor	Marcel de Marbaix

Hermann	Quade Winter
Graf Tomsky	James Johnson
Fürst Jelezky	Jozsef Nemeth
Czekalinsky	Ernst-Dieter Suttheimer
Surin	Zoltan Császár
Tschaplitzky	Hans Holzmann
Narumow	Rolf Polke
Zeremonienmeister	Thomas Tarjan
Alte Gräfin	Martha Mödl a.G.
Lisa	Radmila Smiljanic
Polina	Sharon Moore
Gouvernante	Edith Gruber
Mascha	Annemarie Zeller
Der kleine Kommandeur	Gerold Sigle

Chloe	Radmila Smiljanic
Daphnis	Sharon Moore
Plutus	James Johnson

Regieassistenz	Marlis Müller-Lorenz
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Fünf Jahre nach *Eugen Onegin* brachte die Grazer Oper als Eröffnungspremiere der Saison 1982/83 Tschaikowskys *Pique Dame* in einer Neuinszenierung von Christian Pöppelreiter heraus, der dem Grazer Opernpublikum damals kein unbekannter mehr gewesen ist. Im Rahmen des Avantgardefestivals *steirischer herbst* 1981 debütierte der aus der ehemaligen DDR stammende Felsenstein-Schüler mit der Uraufführung der musikalischen Collage *Wölfli-Szenen* nach dem gleichnamigen Schweizer Maler, Dichter und Komponisten. Gösta Neuwirth, Wolfgang Rihm, Georg Haas und Anton Prestele schrieben vier Kurzopern, die von Jochen Irmer dramaturgisch eingerichtet wurden. Walter Gürtelschmied (*Kurier*) bezeichnete Christian Pöppelreiter nach dessen Regiedebüt als einen „vor Einfällen strotzenden Regisseur mit professionellen DDR-Maßstäben", der in der Folge neun Jahre lang Regiearbeit in Graz maßgeblich beeinflussen sollte. Im Februar 1982 sorgte Pöppelreiter mit Gaetano Donizettis *Der Liebestrank* aufgrund seines „politisch-poetischen" Konzeptes für großes Aufsehen. Es war daher ein Wagnis der Intendanz, Pöppelreiter die Neuinszenierung von Pique Dame anzuvertrauen:

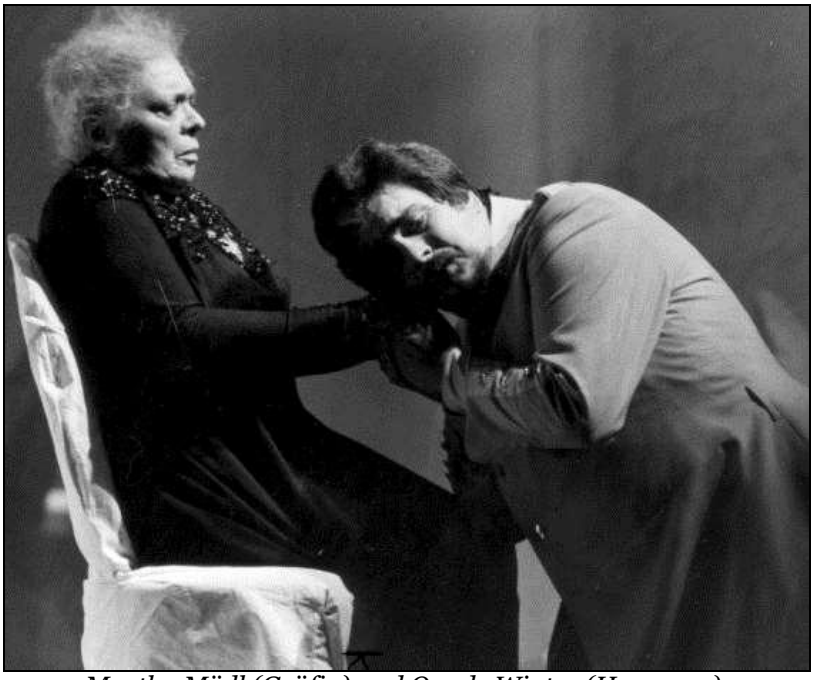
> „*Die Novelle von Puschkin ist eine meiner* [Pöppelreiters] *Lieblingsnovellen, aber auch die Oper ist mir nah und lieb. Sie enthält Momente, die ich mir auf dem Theater wünsche, so stark und deutlich formuliert, dass man das Stück so inszenieren muss, wie es ist. Es ist ja ein surrealistisches Stück und hat den Charakter einer filmischen Dramaturgie*."

In Tschaikowskys Musik hat man zuweilen „zu kämpfen, da es in der Oper Teile gibt, die möglicherweise die Grenzen der Salonmusik streifen", erläuterte der Regisseur weiter. Aber das wichtigste sei, sich „vor Sentimentalität" zu hüten. Keinesfalls gehe es ihm aber darum, das Publikum zu schockieren, sondern vielmehr „deutlich zu machen, was in diesem Stück steckt".[51] Dieser Ansatzpunkt in Pöppelreiters Regiekonzept wurde durchaus positiv angenommen. Johannes Frankfurter spricht von einer Regiearbeit, „die alles Provinzielle weit hinter sich" gelassen hat. Pöppelreiter zeigte nämlich „kein psychologisches Drama, sondern einen Totentanz der zaristischen Gesellschaft" und verzichtete nicht nur „auf Bühnenrealismus, sondern überhöht seine Stilisierung bis hin zum Surrealismus." Die kahlen weißen Wände („Jörg Koßdorffs Bühnenbild ist ein Kühlhaus"[52]) suggerierten eine „Irrenhaus-Atmosphäre" und verdeutlichen die Absicht, eine „klinische Studie" vorzuführen. Die „Erstarrung der Gesellschaft" in *Pique Dame* wird durch den Einsatz von Trockeneis verdeutlicht.

An der Grazer Produktion waren ausschließlich Rollendebütanten beteiligt. Für die Rolle des Hermann standen gleich zwei hauseigene Tenöre zur Verfügung. Das hatte zur Folge, dass bis Mitte September 1982 noch nicht fest stand, welcher der Künstler die Premiere bestreiten soll. Zur Auswahl standen der ab Herbst 1982 neu engagierte Amerikaner Quade Winter und der kurz zuvor ins Tenorfach gewechselte Wolfgang Müller-Lorenz, der sich im April als Graf Eberbach in Lortzings *Der Wildschütz* vom Baritonfach verabschiedet hatte. Die Opernleitung (und der musikalische Leiter Nikša Bareza) sind schließlich übereingekommen, die Premiere Quade Winter anzuvertrauen und Müller-

[51] Interview in der Neuen Zeit, 15.09.1982
[52] Ulli Rennert, Kronen Zeitung, 20.09.1982

Lorenz als Zweitbesetzung anzusetzen. Während Winters stimmliche Fähigkeiten „ideal“ waren, erwies sich sein darstellerisches Talent allerdings als „zu begrenzt“. Im Gegensatz zu Winter konnte Wolfgang Müller-Lorenz in derselben Partie gerade mit darstellerischer Präsenz überzeugen. Obwohl ihm „noch der Mut, in Spitzentönen voll auszusingen“ fehlte, verfügte sein Tenor bereits über ausreichende Kräfte, die Partie gut durchzuhalten.



Martha Mödl (Gräfin) und Quade Winter (Hermann).

Die meisten Bedenken nach Müller-Lorenz’ Fachwechsel äußerte Ilsa Nedetzky in der *Tagespost* (30. November 1982). „Ein Fachwechsel innerhalb so kurzer Zeit muss seine Tücken haben - und die blieben auch nicht aus“, berichtete Nedetzky. So sehr sich Müller-Lorenz mit der Figur des Hermann auch zu identifizieren schien, so „wenig überzeugte das tenorale Fundament“. Die Feststellung, dass der Tenor „mit einem Stimmwechsel schlecht beraten“ gewesen sei, erwies sich insofern als unrichtig, als seine Interpretationen der Heldenpartien in Wagners *Ring des Nibelungen* im In- und Ausland für große Begeisterung sorgen sollten.

Der Dirigent der Grazer *Pique Dame*, Nikša Bareza, hatte sich für die ungekürzte Version der Oper entschieden, die er mit dem „prächtig disponierten Grazer Philharmonischen Orchester geradezu exemplarisch interpretierte“. Radmila Smiljanic „verlieh der Lisa mit ihrem schlanken Sopran die Aura der Jungmädchenhaftigkeit“. Jozsef Nemeth trug die Arie des Fürsten Jeletzky „untadelig“ vor, während James Johnson als Graf Tomsky einen „aussichtslosen Kampf gegen die Spitzentöne“ führen musste.[53] Blickpunkt des Abends war zweifelsohne Martha Mödl als Gräfin, die „Mut zur Hässlichkeit“ bewies, wie Johannes Frankfurter (*Neue Zeit*, 21. September 1982) feststellte. Umso erstaunlicher war es, wie deren Stimme „im zartesten Piano noch genauestens sitzt“.

[53] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 20.09.1982

7. Richard Wagner

7.1. *... Entschieden gegen jede Deutschtümelei:*

DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG

Oper in drei Aufzügen

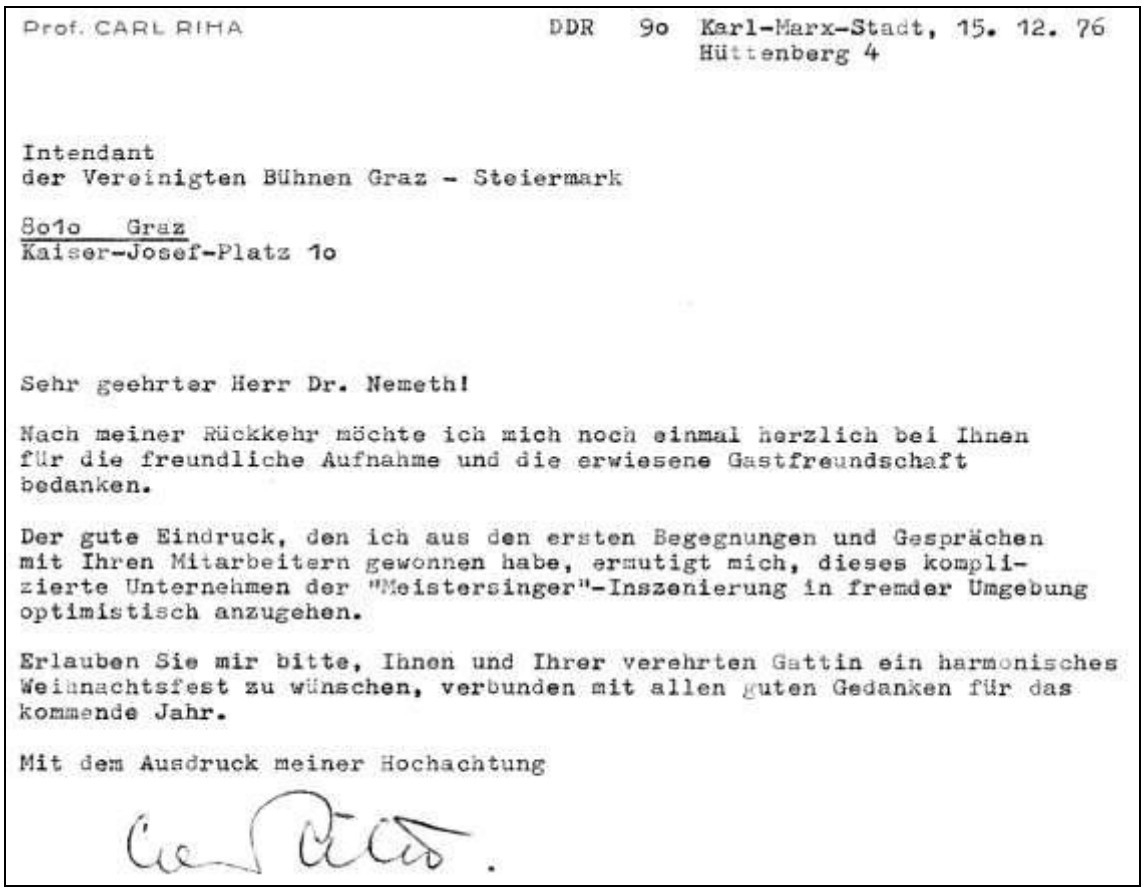
01.10.1977

Musikalische Leitung	Peter Schrottner
Inszenierung	Carl Riha
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Rolf Scharre
Musikalische Einstudierung	Reinhard Schmidt

Hans Sachs, Schuster	Rudolf Holtenau
Veit Pogner, Goldschmied	Hans Tschammer
Kunz Vogelgesang, Kürschner	Kurt Schreibmayer
Konrad Nachtigall, Spengler	Götz Zemann
Sixtus Beckmesser, Stadtschreiber	Gottfried Hornik
Fritz Kothner, Bäcker	Rolf Polke
Balthasar Zorn, Zinngießer	Karl Jerolitsch-Binder
Ulrich Eißlinger, Gewürzkrämer	Erich Klaus
Augustin Moser, Schneider	Joszef Kovacs
Hermann Ortel, Seifensieder	Franz Schweighofer
Hans Schwarz, Strumpfwirker	Alfred Burgstaller
Hans Foltz, Kupferschmied	Michael Gutstein
Walther von Stolzing, junger Ritter	Wilfried Badorek
David, Sachsens Lehrbube	Ernst-Dieter Suttheimer
Eva,Pogners Tochter	Sue Patchell
Magdalena, in Pogners Diensten	Erni Tögl
Ein Nachtwächter	David Pittman-Jennings

Regieassistenz	Uta Werner, Petra Mayer-Zick
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

„Richard Wagner, um den die Grazer Theaterleitung seit ihrem Amtsantritt beharrlich einen weiten Bogen gemacht hat, war nicht länger zu verhindern“, stellte Peter Vujica anlässlich der Saisoneröffnung 1977/78 fest. Die Oper gab Wagners *Die Meistersinger von Nürnberg* in einer Inszenierung von Carl Riha, dem damaligen Direktor des Opernhauses von Karl-Marx-Stadt. Die musikalische Leitung wurde Peter Schrottner übertragen, für die Ausstattung zeichnete Wolfgang Skalicki verantwortlich: „Ein naturalistisches Nürnberg ist nicht der Sinn dessen, was die Musik darstellt und was wir uns dazu auf der Bühne als Vision denken. Vielmehr wollen wir eine ideale Stadt, die es in Wirklichkeit nicht gibt.“



Prof. CARL RIHA DDR 90 Karl-Marx-Stadt, 15. 12. 76
Hüttenberg 4

Intendant
der Vereinigten Bühnen Graz - Steiermark

8010 Graz
Kaiser-Josef-Platz 10

Sehr geehrter Herr Dr. Nemeth!

Nach meiner Rückkehr möchte ich mich noch einmal herzlich bei Ihnen für die freundliche Aufnahme und die erwiesene Gastfreundschaft bedanken.

Der gute Eindruck, den ich aus den ersten Begegnungen und Gesprächen mit Ihren Mitarbeitern gewonnen habe, ermutigt mich, dieses komplizierte Unternehmen der "Meistersinger"-Inszenierung in fremder Umgebung optimistisch anzugehen.

Erlauben Sie mir bitte, Ihnen und Ihrer verehrten Gattin ein harmonisches Weihnachtsfest zu wünschen, verbunden mit allen guten Gedanken für das kommende Jahr.

Mit dem Ausdruck meiner Hochachtung

Im Vorfeld der ersten Richard Wagner-Neuproduktion der Ära Nemeth (nach der Wiederaufnahme[1] des *Ring des Nibelungen* unter der Leitung von Ernst Märzendorfer, Regie André Diehl) fand am 28. September 1977 ein großes Pressegespräch mit dem Regieteam und Intendant Nemeth statt. Auf die Frage, ob es zum Prinzip der Oper geworden ist, das Ensemble durch interessante Gäste zu ergänzen, erklärte der Intendant anhand der Besetzung:

> *„Ich glaube, dass es nahezu kein Haus unserer Größenordnung gibt, das Die Meistersinger hauseigen besetzen kann. Wir haben daher als Gäste Wilfried Badorek als Stolzing und den an die Wiener Staatsoper verlustig gegangenen Gottfried Hornik als Beckmesser. Ein Heimkehrer aus Düsseldorf ist Hans Tschammer, der hier seine Karriere begonnen hat: er wird den Pogner singen. Es bleibt noch der Sachs zu erwähnen, den Rudolf Holtenau singen wird. Den Nachtwächter wird der junge*

[1] *Rheingold* 17.11.1972, *Walküre* 16.03.1973, *Siegfried* 28.04.1974, *Götterdämmerung* 22.06.1974

Amerikaner David Pittmann-Jennings singen, den ich in Kalifornien im Vorjahr entdeckt habe. Er feiert in Europa sein Rollendebüt. Für die Partie des David hat uns Peter Schrottner in seiner Eigenschaft als GMD in Oldenburg auf einen sehr interessanten Mann aufmerksam gemacht, den man weniger als Opernbuffo, sondern eher als Charaktertenor einordnen kann. Sein Name ist Ernst-Dieter Suttheimer.“[2]

Für Carl Riha stellte die „Zusammenfügung des ständigen Ensembles und profilierter Gäste eine der wichtigsten Voraussetzungen für die Inszenierung“ dar. Nach sechswöchiger, intensiver Probenarbeit war der Regisseur mit der Besetzung „sehr zufrieden“ und konnte Intendant Nemeth daher „attestieren, „dass es mit den Gastsängern eine erfreuliche und beflügelnde Ergänzung“ gegeben habe. Rudolf Holtenau stand immerhin sechs Wochen (!) für Proben zur Verfügung, obwohl er den Sachs bereits in 37 Aufführungen verkörpert hatte. Nicht zuletzt deswegen stand der Künstler im Mittelpunkt des Abends: Rudolf Holtenau „ist ein Sachs in den besten Jahren, und sein wohltönendes Organ sowie seine vorbildliche Deklamation sind Ausdruck von Überlegenheit“, wie Manfred Blumauer[3] feststellte. Auch wenn sich Holtenau „erst im Verlauf der Aufführung freigesungen“ hatte, erreichte er in der Schlussansprache jedenfalls die „erwartete musikalische und technische Dimension“.[4] Sue Patchell (Eva) sang mit einem „sehr weichen Jungmädchen-Timbre“ und ließ daher an Durchschlagskraft vermissen, wie Rainer Harbach im *Kurier* feststellte.

Erni Tögl war eine temperamentvolle, jugendliche Magdalena. Der neu engagierte Tenor Ernst-Dieter Suttheimer wurde „nach seinem David als absoluter Gewinn für das Ensemble“ angesehen. Die übrigen Rollen wurden - wie erwähnt - Gästen anvertraut. Hans Tschammer sang seinen ersten Pogner „mit edlem, geschmeidigem Bass“, Wilfried Badorek den Stolzing „mit lyrischem Schmelz und heldischem Metall“. Als dominierende Persönlichkeit erwies sich Gottfried Hornik als Beckmesser. Dass die Premiere ein gleichmäßig hohes musikalisches Niveau hatte, lag sowohl an der gründlichen Vorbereitung des Chores durch Ernst Rosenberger, aber auch an der Persönlichkeit des Dirigenten. Peter Schrottner hat sich am Pult von Anfang an als intensiver Orchesterleiter mit „erheblicher Ausstrahlung“ erwiesen. Er setzte „gleich mit seiner ersten Einstudierung richtungweisende Akzente“, indem er fern von dickem Pathos „die motivische Polyphonie prägnant herausgearbeitet hatte, ohne aber den ruhig dahinströmenden musikalischen Fluss zu hemmen“.[5]

Dieser musikalische Fluss fand auch in der Regie von Karl Riha seine Fortsetzung. In seiner ersten Regiearbeit außerhalb der DDR wehrte er sich „entschieden gegen jede Deutschtümelei“ und stellt die Auseinandersetzung und das „progressive Hinwegsetzen über alle traditionellen Regeln in den Vordergrund“.[6] Theodor Uz (*Kronen Zeitung*, 03.10.1977) resümierte:

„Carl Riha hat alle zwischenmenschlichen Bezüge in einer gescheiten, schlüssigen Inszenierung offen gelegt. Die Bewegungsabläufe sind jederzeit logisch und nachvollziehbar…“

[2] Transkription der Rundfunkübertragung ORF Regional, 28.09.1977
[3] Tagespost, 04.10.1977
[4] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 03.10.1977
[5] Kronen Zeitung, 03.10.1977
[6] Kurier, 03.11.1977

7.2. *... Den Dirigenten muss man zu allererst nennen:*

Richard Wagner

TRISTAN UND ISOLDE

Handlung in drei Akten

01.02.1981

Musikalische Leitung	Adam Fischer
Inszenierung	Paul Hager
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Amrei Skalicki
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Tristan	Pentti Perksalo a.G.
König Marke	Friedemann Hanke
Isolde	Janice Yoes a.G.
Kurwenal	Gottfried Hornik a.G.
Melot	Wolfgang Müller-Lorenz
Brangäne	Marjana Lipovšek a.G.
Ein Hirt	Richard Ames
Ein Steuermann	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Stimme eines jungen Seemanns	Hans Holzmann

Regieassistenz	Marlies Rappold
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Gundel Foelsche

„Diese Aufführung wird wohl in die Operngeschichte eingehen. Nicht nur in Graz, sondern auch international", berichtete Johannes Frankfurter[7] enthusiastisch nach der Premiere von Wagners *Tristan und Isolde*. Dreieinhalb Jahre nach *Die Meistersinger von Nürnberg* setzte die Grazer Oper 1981 eine Neuproduktion eines weiteren Werkes von Richard Wagner an. Die Inszenierung schuf Paul Hager, ans Pult trat „der einstige Grazer Korrepetitor" Adam Fischer:

> *„Den Dirigenten muss man tatsächlich zu allererst nennen. Adam Fischer leitete die Aufführung auswendig – er hatte sich die Partitur nicht einmal aufs Pult legen lassen –, und er tat dies mit einer Ruhe und Übersicht, die das Opernorchester zu einer seiner Sternstunden mitriss. Als Fischer nach der ersten Pause wieder ans Dirigentenpult trat, gab es bereits frenetischen Applaus, der sich nach der zweiten Pause noch steigerte. Ein musikalisches Ereignis, das bis zur letzten Note nichts an Spannung verlor.*"

„Wagner wirkt weiter Wunder", bemerkte Franz Endler (*Die Presse*, 3. Feber 1981), vor allem in einer musikalisch hochwertigen Interpretation durch das Grazer Philharmonische Orchester („in der Mehrzahl Tristan-Debütanten") unter der Stabführung Fischers. „Ohne diese wäre wohl ein so homogener, geradezu aufregender Premierenabend nicht zustande gekommen". Denn, „wo immer es nur möglich war, ließ aber nicht nur der Dirigent deutlich werden, wie weit Wagner mit diesem Werk in die Zukunft schrieb".[8] Am besten sei Fischer der 2. Akt gelungen, meinte Andrea Seebohm: „Da umhüllte er die Liebenden mit einem wahrhaft traumhaften Klang, da baute er die emotionalen Steigerungen ohne Hast und falsche Hektik auf". Peter Vujica war während der Aufführung versucht, sich „in den Arm oder in die Wange zu kneifen, um ganz sicher zu gehen, nicht zu träumen". Im Halbdunkel des Zuschauerraumes suchte er schließlich nach den „altvertrauten Gesichtern der Premieren-Abonnenten", um gewiss zu sein, im Grazer Opernhaus und in keinem anderen zu sitzen.

Dies lag vor allem an den Sängerleistungen: Pentti Perksalo, Interpret der Titel-Partie, vermochte nicht nur stimmlich zu überzeugen: „Mit welcher Kraft der Interpret seinen Part durchstand, das ringt schon allein ob seiner physischen Leistung Bewunderung ab." Janice Yoes als Isolde stand ihrem Partner um nichts nach. Stimme und Ausdruck überspielten „rasch die Tatsache, dass Friseur und Maskenbildner der Grazer Oper für das gestraft gehörten, was sie dieser Sängerin angetan" haben. Gottfried Hornik hat den Kurwenal „adäquat gesungen". Marjana Lipovšek, in Graz bis heute ständiger Gast des *Musikvereins für Steiermark*, bewies als Brangäne einmal mehr, dass „ihre Altstimme hervorragend sitzt und faszinierend weich, aber zugleich kräftig" ist. Friedemann Hanke, der „hauseigene" Bass, hat mit der Interpretation des König Marke „eine Fülle und Reife" erreicht, die man ihm zunächst „nie zugetraut" hätte.[9]

[7] Neue Zeit, 03.02.1981
[8] Franz Endler, Die Presse, 03.02.1981
[9] Neue Zeit, 03.02.1981

Beifallsstürme für Janice Yoes als Isolde und Pentti Perksalo als Tristan.

Von der Inszenierung ist „gemäßigter“ zu berichten, wie Franz Endler formulierte. Paul Hager hatte nämlich nicht nur konventionell, sondern bisweilen sogar „hilflos“ Regie geführt. Daran änderte auch nichts die „altmodische Ausstattung“ von Wolfram und Amrei Skalicki. Diese bestand nämlich „zum Teil aus nichts Besonderem und zum Teil aus Unverständlichem“: Im ersten Akt „wäre Tristans Schiff nie bis Cornwall gekommen, denn Isoldes Zelt entzog dem steuernden Tristan jegliche Sicht aufs Ziel“. Im zweiten Akt begann das Ensemble „unter Anleitung von Hager eine Art Stafettenspiel mit einer gelöschten Fackel“. Andrea Seebohm (*Kurier*) appellierte daher kurz und bündig an die Wiener Wagnerianer: „Aviso für Graz-Pilger: Ohren auf – Augen zu!“

7.3. *... gut gesündigt mit Wagners Jugendwerk:*

Richard Wagner

DAS LIEBESVERBOT

Große komische Oper

Österreichische Erstaufführung
zum 100. Todestag Richard Wagners

13.02.1983

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Christian Pöppelreiter
Bühne	Jörg Koßdorff
Kostüme	Reinhard Heinrich
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Friedrich, Statthalter des Königs von Sizilien	Jozsef Dene
Luzio	Juraj Hurny
Claudio	Quade Winter
Antonio	Hans Holzmann
Angelo	Zoltan Császár
Isabella, Claudios Schwester	Nelly Ailakowa
Mariana, Friedrichs Gattin	Annemarie Zeller
Brighella, Chef der Sbirren	Nandor Tomory
Danieli, Gastwirt	Franz Hajtas
Dorella	Fran Lubahn
Pontio Pilato	Ernst-Dieter Suttheimer
Der kleine Clown	Andrea Wagner
Faktotum	Edith van der Hellen
Regieassistenz	Birgit Amlinger
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

1983 galt es, den einhundertsten Geburtstag von Richard Wagner zu feiern. Zahlreiche Wagnerianer erhofften sich zu diesem Anlass eine groß angelegte Festaufführung eines in Graz lange nicht mehr gespielten Werkes wie *Tannhäuser*, *Fliegender Holländer* oder *Lohengrin* – und mussten eine herbe Enttäuschung hinnehmen, als bekannt wurde, dass sich die Intendanz entschloss, Wagners „Jugendsünde" *Das Liebesverbot* in Graz zur Erstaufführung zu bringen. Mit der Realisierung dieser im Stil der Französischen Opéra comique geschriebenen Oper betraute man das bewährte Team Nikša Bareza, Jörg Koßdorff und Christian Pöppelreiter. Letzterer war, wie er in einem Interview nach der Einführungsmatinee zu Richard Wagners *Liebesverbot* am 06. Februar 1983 selbst eingestanden hatte, „von diesem vitalen und kräftigen und charaktervollen Stück geradezu sprachlos". Die Größe von Wagners zweitem Bühnenwerk (nach den *Feen*) äußert sich in der „genauen Sicht Wagners auf seine Umwelt und die politischen Vorgänge". Wagner war bereits als 21jähriger ein politisch wacher Mann, wie Pöppelreiter feststellte. „Was sich in *Liebesverbot* widerspiegelt, ist die Utopie eines ‚jungen Deutschland' im Wegwischen des Polizeistaates." Die Umsetzung und Darstellung der Handlung haben Regisseur Pöppelreiter sowie Bühnenbildner Jörg Koßdorff in Form des Grazer Universitätsgebäudes angesiedelt: „Ein Gebäude des Staates, indem sowohl revolutionäre als auch restaurative Bewegungen ihren Ursprung haben."[10]

> *„Gut gesündigt! Das Jugendwerk Wagners, das in Graz zum neunten Mal aufgeführt wurde, erlebte in der klugen Inszenierung von Christian Pöppelreiter eine spektakuläre österreichische Erstaufführung. Insgesamt tat Graz gut daran, dieses Liebesverbot zu exhumieren und auf die Bühne zu bringen.*"[11]

Die anfängliche Skepsis von Publikum und Rezensenten verwandelte sich schließlich in Zustimmung, auch wenn nicht restlos „bejaht werden konnte", ob der Beweis der Spielbarkeit dieser Rarität in einer Dreistunden-Aufführung erbracht werden musste. In der *Wiener Zeitung* (15. Februar 1983) vertrat Hellmuth Herrmann dennoch die Meinung, die Grazer Aufführung wäre aufwendig, sehr lebendig und vor allem musikalisch hörenswert gewesen. Christian Pöppelreiter „zollte der heutigen Mode, Werke unter allen Umständen zu verfremden, letztlich nur mäßigen Tribut". Trotzdem war es störend, dass er bereits zur Ouvertüre eine Handlung erfunden hatte, die das Publikum „vom besten Teil des Werkes" völlig abgelenkt hätte. Pöppelreiters psychologisierende Personenführung und seine „Meisterschaft in der Bewältigung der Karnevalsszenen", die vom Chor dominiert werden, tragen zum Erfolg bei. Von Ernst Rosenberger studiert „war dieser nicht wieder zu erkennen". Soviel „unverkrampfte Beweglichkeit im turbulenten Karnevalsgeschehen, soviel selbstverständlich erscheinender körperlicher Einsatz, gepaart mit guter gesanglicher Leistung, das hat man hierorts kaum jemals gesehen", schwärmte Ernst Naredi-Rainer in der *Kleinen Zeitung*.

Nikša Bareza, der alle Mitwirkenden zu beeindruckenden Leistungen inspirieren konnte, lieferte eine duftige Interpretation, die eine „Wagner-Pilgerschaft an die Mur als lohnend erscheinen lassen". Auf der Bühne

[10] Kleine Zeitung, 08.02.1983
[11] Kronen Zeitung, 15.02.1983

überzeugt Juraj Hurny mit tenoralem Glanz, Jozsef Dene verleiht dem Statthalter entsprechenden, düsteren Ernst. Während Tenor Ernst-Dieter Suttheimer und Nandor Tomory besonders durch Komik auffallen, sorgte Quade Winter „als fast unhörbarer Claudio für akustische Pein". Fran Lubahn und Annemarie Zeller waren zwar „rollendeckend eingesetzt", ließen aber Wortdeutlichkeit vermissen. Die mörderische Partie der Isabella wird von Nelly Ailakowa nicht nur mit musikalischer Sicherheit, sondern auch „mit fraulicher Anmut" bewältigt. Ein „schöner Vorzug dieser Künstlerin, die seit Jahren in Graz für exzeptionelle Aufgaben zur Verfügung steht", berichtete Manfred Blumauer[12] von der *Tagespost*.

Juraj Hurny (Luzio), Fran Lubahn (Dorella) und Nelly Ailakowa (Isabella).

[12] Manfred Blumauer, Tagespost, 15.02.1983

7.4. *... ein gigantisches Kasperltheater über die Menschheits-geschichte*:

Richard Wagner

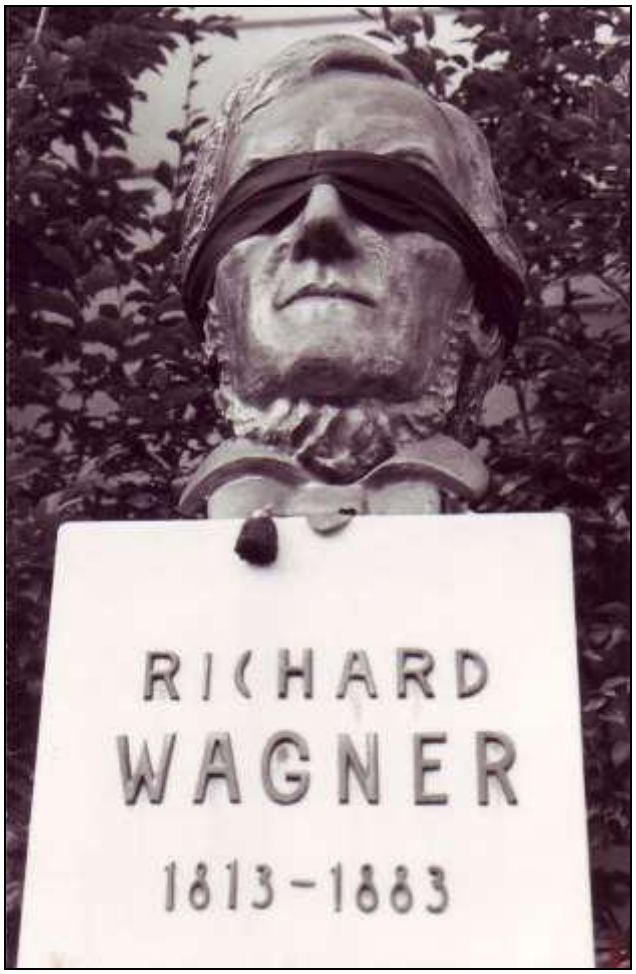
DER RING DES NIBELUNGEN

Das Rheingold
19.12.1987

Die Walküre
19.03.1988

Siegfried
24.09.1988

Götterdämmerung
22.09.1989



Besorgte Wagnerianer verpassten der Büste Richard Wagners (beim rechten Seiteneingang des Opernhauses) während der vieldiskutierten Ring-Neuproduktion eine Augenbinde.

Kritiker haben Intendant Carl Nemeth oft vorgeworfen, das Oeuvre Richard Wagners zugunsten der italienischen Oper sowie selten gespielter Raritäten vernachlässigt zu haben. In der Tat wurden im Laufe der 18jährigen Direktionszeit nur zwei Werke des Meisters (abgesehen von der Jugendoper *Das Liebesverbot*) als Neuproduktionen herausgebracht.

Während *Die Meistersinger* vor allem in szenischer Hinsicht gefielen und die logisch durchdachte Personenführung durch Carl Riha gelobt wurde, ist mit *Tristan und Isolde* dank der umsichtigen Leitung durch Adam Fischer ein musikalisch herausragendes Ereignis gelungen. In den Folgejahren wurde die Theaterleitung mit durchaus vehementen Forderungen der Grazer Wagnerianer nach einer Neuproduktion von *Der fliegende Holländer*, *Tannhäuser* oder *Lohengrin* konfrontiert – allerdings ohne darauf zu reagieren. Erst sechs Spielzeiten nach *Tristan und Isolde* ließ Nemeth mit einem gewaltigen Großprojekt aufhorchen. Er beabsichtigte, seine Direktionszeit mit einer Neuproduktion der *Ring*-Tetralogie zu beschließen, die in Koproduktion mit dem Salzburger Landestheater (auf drei Spielzeiten verteilt) herausgebracht und im November 1989 zum ersten Mal in Serie aufgeführt werden konnte. Man teilte sich die Kosten mit Salzburg im Verhältnis 60:40 und arbeitete ein Schema aus, nach dem in Graz geprobt und produziert würde und am Salzburger Landestheater nur Dirigent und Orchester auszuwechseln waren. Der musikalische Leiter des Großprojektes in Graz war Nikša Bareza, der scheidende Chefdirigent des Grazer Philharmonischen Orchesters. Das Regieteam setzte sich aus Jörg Koßdorff (Bühnenbild), Hanna Wartenegg (Kostüme) und Christian Pöppelreiter (Regie) zusammen, der sich auch in diesem Falle die Assistenz seines Dramaturgen Hans-Jochen Irmer sicherte („er ist für mich ein Anwalt der Konzeption“). In Salzburg übernahm die musikalische Leitung des gesamten *Rings* Hans Graf.

Regisseur Christian Pöppelreiter mit June Card (Sieglinde) bei Probenbesprechungen zu Die Walküre.

In dieser Konstellation wurde eine künstlerische Leistung erbracht, die wie kaum eine andere in der Ära Nemeth das Publikum in frenetische Befürworter und verbitterte Ablehner geteilt hatte. Letztere Gruppe „war aber nicht nur zahlenmäßig weit unterlegen, auch ihre Argumente waren überwiegend schlichter Natur", wie Mathis Huber in der Festschrift *Welch ein Haus* anlässlich des Abschieds von Carl Nemeth kommentierte.[13] Es war nicht nur eine organisatorische Höchstleistung, sondern vor allem ein Zeugnis über das herausragende Niveau aller an diesem Großprojekt beteiligten Künstler. Eine Fernsehaufzeichnung[14] durch den Österreichischen Rundfunk sowie eine für den japanischen Markt produzierte Bildplatte des kompletten *Ring des Nibelungen* sind eindrucksvolle Dokumente für diese Großleistung.

Eine Beschreibung szenischer Abläufe oder Details der Regie können im Hinblick auf die Fülle der Rezensionen und kritischen Berichte nicht berücksichtigt werden. Im Folgenden sollen vielmehr die künstlerischen Leistungen (Sänger, Regie, Orchester) in den vier *Ring*-Vorstellungen anhand ausgewählter Ausschnitte nationaler und internationaler Medienberichte dokumentiert werden, denen ein (gekürztes) Interview[15] mit Christian Pöppelreiter zur Erläuterung seiner Regievorstellungen vorangestellt ist (der Zeitschrift *Opernwelt*, Ausgabe 10/1988 entnommen). Thomas Manns Definition des *Rings* als „ideales Kasperltheater" diente dabei als Ansatzpunkt des bereits im Vorfeld der Premieren für hitzige Debatten sorgenden Regiekonzeptes. Dramaturg Hans-Jochen Irmer reduzierte die „Inszenierungsformel" der Grazer *Ring*-Produktion sehr übersichtlich auf elf Punkte, die die wesentlichen Überlegungen des Konzeptes verdeutlichen:

1. Darstellung der Fabel durch Handlung
2. Zentrum der Aufführung: der handelnde Darsteller
3. Handlungsraum: das total mobilisierte Theater
4. Verwendung ausschließlich theatralischer, d.h. naiver Bildelemente
5. Vermeidung der Illusion von Alltagsrealität
6. Betonung des Phantastischen der Handlung
7. Verdeutlichung der Aktualität im Stück behandelter Probleme ohne Zuhilfenahme von Bildern unserer Zeit
8. Nutzung aller im Stück liegenden Möglichkeiten zu direktem Kontakt der Darsteller mit dem Publikum
9. Betonung der Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Handlung durch Verwendung vielfältiger und widersprüchlicher Theatermittel und durch Verwandlung der Darsteller und des Raumes
10. Formale Bindung der vier Teile zu einem Stück ausschließlich durch die Gestaltung des Handlungsraumes
11. Verfremdung der Handlung durch Verwendung älterer Theaterformen

[13] Mathis Huber in: Welch ein Haus. Die Grazer Oper 1972-1990. Hrsg. von Carl Nemeth und Peter Vujica. Graz 1990.
[14] Die Ausstrahlung des Rings erfolgte zwischen dem 1. und 4. November 1990, jeweils ab 19.30 Uhr auf FS 2.
[15] Artikel *Werkstattgespräch*. In: Opernwelt, internationale Opernzeitschrift. Ausgabe 10/1988, S.45.

Wie definiert Christian Pöppelreiter den Ansatzpunkt der Inszenierung?

„Natürlich sehen wir den Ring als ein Ganzes, so selbständig die Teile auch sind. Es ist hier ein Modell der Menschheitsgeschichte versucht worden. Und hier hat einer behauptet, so wie er sie darstellt, so sei sie gewesen. Und er hat es mit sehr direkten und häufig auch naiven Theatermitteln gemacht. Sowohl im Libretto als auch mit sehr raffinierten Mitteln in der Musik. Es ist eine echte Theatermusik, die alle psychologischen und philosophischen Momente darstellt – ein gigantisches Unternehmen, das wir als ein auf dem Theater darzustellendes Modell der Menschheitsgeschichte sehen, nicht so sehr eine Widerspiegelung eines bestimmten begrenzten Zeitraumes (etwa des 19. Jahrhunderts, des Mittelalters oder gar ein Vorausblick auf das 20. Jahrhundert). Wir sehen das als ein Stationendrama: Gruppen bewegen sich von Station zu Station, Gesellschaftsordnungen, Weltpläne und Welt-Ideen verändern sich. Und der grundsätzliche Vorgang – so behauptet es Wagner – warum die Menschheit zu Grunde gehen muss, ist der Austausch des Liebestriebes gegen den Machttrieb. Wir haben eine große Affinität zur Thomas Mann'schen Sicht auf den Ring gehabt, und daher die Formel des ‚idealen Kasperltheater' als Leitformel genommen."

Wie sieht es mit den Zeitschichten dieser „Weltgeschichte" aus, die nicht plakativ ins Bildhafte umgesetzt worden sind?

„Eine wörtliche, historische oder gar museale Rekonstruktion wollten wir in keinem Punkt. Wir haben stets theatralische Mittel genommen. Unsere Kostüme (von Hanna Wartenegg) sind abstrakt, die gibt es nicht in der Geschichte der Oper. Aber: die Götter, die ja den Adel darstellen, sind in Rheingold im Stil der Renaissance gekleidet. Wotan ist in der Walküre etwa wie im 18. Jahrhundert angezogen – so können die ‚Stationen', die ich erwähnt habe, ihre Entsprechung finden. Wagner hat keinen Mythos oder ein Epos genommen und im Sinne Hebbels theatralisiert, sondern er hat sich Philosophien zum Bau seiner Figuren zusammengesetzt, um darzustellen, dass sich die Menschheit nach dem Untergang selbst neu erschaffen muss, da sie ja dem Machtrieb verfallen ist."

Wie ist man zu den abstrakten Lösungen des Bühnenbildes (z.B. die kugelförmige Gestalt von Walhall) oder der Kostüme gekommen?

„Ich selber habe viel skizziert – Bühnenbild und Kostüme, um besser meine Vorstellungen verdeutlichen zu können. Ich habe mir folgendes gedacht: In Rheingold z.B. entsteht das Theater: da gibt es eine Barockbühne mit Himmel, Erde und Hölle – Schnürboden, Unterbühne und Höllenfahrten, die ich auf abstrakte Weise in der Szene der Riesen gezeigt habe. Die Kugelgestalt der Götterburg ist reine Revolutionsarchitektur. Darüber haben wir lange nachgedacht. Burgen, Schlösser oder historische Stilisierungen wollten wir vermeiden – deswegen haben wir uns für eine Mischung aus Kommandozentrale, bürgerlicher Buffetuhr und einer Riesenkaserne entschieden, wo eine Armee einquartiert ist und der Verwaltungsapparat angesiedelt ist. Sicherlich auch utopisch stilisiert. Inspiriert hat uns Ledoux' ‚Haus einer Strombehörde' von 1775 und das 1780 entworfene ‚Kugelhaus für Flurwächter' desselben Baumeisters."

... fast bayreuthisch, die Stimmung:

Vorabend

DAS RHEINGOLD

19.12.1987

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Christian Pöppelreiter
Dramaturgie	Hans-Jochen Irmer
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Hanna Wartenegg

Wotan	Michael Burt
Donner	Manfred Hemm
Froh	David Sundquist
Loge	Wolfgang Müller-Lorenz
Alberich	Jozsef Dene
Mime	Ernst-Dieter Suttheimer
Fasolt	Zelotes Edmund Toliver
Fafner	Konstantin Sfiris
Fricka	Ildiko Szönyi
Freia	Evy Kristiansen
Erda	Jutta Geister
Woglinde	Laurel Lee James
Wellgunde	Fran Lubahn
Floßhilde	Melanie Sonnenberg

Regieassistenz	Karel Drgac, Ute Neuherz
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier

„Mit ihrer Premiere von Richard Wagners Rheingold gelang der Grazer Oper ein überwältigender Publikumserfolg, wie er ihr schon seit vielen Jahren nicht mehr beschieden gewesen war“, berichtete die *Kleine Zeitung* nach dem Vorabend zum *Ring des Nibelungen*. Tatsächlich spaltete sich nach der Premiere von *Rheingold*, die ein sowohl regional als auch international beachtliches Medienecho hervorrief, das Publikum in „zwei Lager“: Einerseits sorgten begeisterte Befürworter des Bühnenspektakels für minutenlangen Schlussapplaus („eine Ländermatch-Stimmung“), andererseits äußerten kritische Wagnerianer schon zu Beginn ihren Unmut, als sich während der Es-Dur-Einleitung (vorzeitig) der Vorhang öffnete und das Publikum eine umstrittene Deutung der „Rheintöchter“-Szene zu sehen bekam (*siehe Foto*).

Unkonventionell: die Rheintöchter-Szene zu Beginn des Vorabends der Ring-*Produktion.*

Zunächst tritt Loge (in Mephisto-Gestalt) als „Drahtzieher“ des Spiels in Erscheinung und lässt nach und nach Kulissen auffahren und die „göttliche Bergeshöhe“ vom Schnürboden bei Nebel herabsenken. Die Rheintöchter Laurel Lee James (Woglinde), Fran Lubahn (Wellgunde) und Melanie Sonnenberg (Floßhilde) fielen in der darauf folgenden Szene, in welcher sie Alberich (im Spiel mit einem überdimensionalen Gummiball) psychisch und physisch verletzen, durch besondere Wortdeutlichkeit auf. Im Zusammenspiel mit Jozsef Dene (Alberich), der die Wandlung vom Unterweltbewohner zum skrupellosen Machtmenschen „äußerst glaubwürdig“ darstellte und dem szenisch wie stimmlich ebenso „exzellenten“ Ernst-Dieter Suttheimer (Mime) entwickelt sich ein „hinterlistiges Kammerspiel“ zu einer spannenden Interaktion „sängerischer Glanzleistungen“.[16] Als einzige Gastsängerin der Produktion (die übrigen Rollen konnten – bis auf Michael Burt aus dem hauseigenen Ensemble besetzt werden) wurde die Grazerin Jutta Geister als Erda verpflichtet. Sie verlieh der „Urmutter“ durch ihren sehr kultiviert geführten Mezzosopran ein ausdrucksstarkes Profil und ließ dadurch verständlich erscheinen, dass Wotan nicht nur an Erdas Wissen, sondern auch an ihr als Frau lebhaftes Interesse zeigt.[17]

[16] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 22.12.1987
[17] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 21.12.1987

Eine unbestrittene, viel beachtete „Glanzleistung“ vollbrachte Wolfgang Müller-Lorenz als „ausgefuchste Mischung aus Kasperl, Mephisto und gerne mit dem Feuer spielenden Mephisto“, was in seiner eindrucksvollen Kostümierung von Hanna Wartenegg unmissverständlich zum Ausdruck gekommen ist (*siehe Abbildung*). Einmal mehr beeindruckte Müller-Lorenz durch schauspielerisches Talent und stilsichere Gesangskultur. Bereits im *Rheingold* ist es dem Künstler gelungen, eine prägnante Charakterisierung der Rolle mit „belcantistischer“ Stimmkultur zu verbinden. „Er war ein perfekt singender und spielender Loge“, wie die Zeitschrift *Bühnenkunst* (Nr.2, 1990) feststellte und feierte ihn als „Spielmacher des Abends“, der ein „glänzendes Rollendebüt“ feierte.

Auch wenn der Bassbariton Michael Burt als junger, „ungestümer“ Wotan „nicht ganz jene unverschämte Lüsternheit geboten hatte, die man dem ergrauten Göttervater andichtet“, fügte sich seine hell timbrierte, durchsetzungsfähige Stimme gut in das Ensemble ein. Besonders eindrucksvoll gestaltete sich das Auftreten der beiden „hervorragend agierenden“ Riesen Fasolt (besonders wortdeutlich: Zelotes Edmund Toliver) und Fafner (Konstantin Sfiris), der durch die Wucht seines Basses beeindrucken konnte. Durch eine überdimensionale Hand angekündigt, fahren die beiden Figuren der „Halbwelt“ in fahrstuhlähnlichen Riesenfiguren, die Abbilder ihrer selbst darstellen, heran – ein ebenso wirkungsvoller „Theatergag“ wie die Verwandlungsszenen Alberichs in einen Riesenwurm oder eine Kröte. Manfred Hemm verkörperte in seiner Gewitterszene den Donner „luxuriös“ und sorgte mit seinem kurzen Monolog für einen der „eindrucksvollsten Momente“[18] des Abends. David Sundquist stellte als Froh sowohl stimmlich als auch darstellerisch eine „blässliche Figur“ dar und ließ stimmliche Durchsetzungskraft vermissen, wie in mehreren Rezensionen übereinstimmend berichtet wurde. Während Ildiko Szönyi eine „achtbare und eher resolut wirkende“ Fricka war, blieb Eva Kristiansens Freia als „zartes Naturgewächs“ weitestgehend unauffällig.

Im Bezug auf Beurteilung der musikalischen Interpretation durch den Chefdirigenten Nikša Bareza war nach Durchsicht der Rezensionen eine völlige Übereinstimmung festzustellen. „Den Grazer Philharmonikern stehen harte Zeiten mit großen Lernprozessen bevor“, urteilt die *Kronen Zeitung* nach der Premiere vorausschauend.[19] Wilhelm Sinkowicz (*Die Presse*), unter der Fülle der *Rheingold*-Rezensenten durchaus der kritischste, war der Meinung, Generalmusikdirektor Bareza habe Wagners Musik „in der entsprechenden Gleichförmigkeit“ dirigiert. Die „solide, aber völlig undifferenzierte Orchesterbegleitung“ nahm nicht, „wie sich das gehört, an der Entwicklung der Handlung teil, kommentierte nicht, trieb nicht voran und war nicht erlebbar“.

[18] Wilhelm Sinkovicz, Die Presse, 21.12.1987
[19] Viktor Fortin, Kronen Zeitung, 21.12.1987

Dass im Rahmen des Vorabends mitunter „Konzentrationsfehler und Missklänge“ hörbar wurden (vor allem in der Es-Dur-Einleitung) konnte schließlich durch eine überzeugende Austarierung der Tempi sowie durch eine „organische und deutliche Vorführung der Leitmotivik“[20] wieder ausgeglichen werden. Nikša Bareza zeigte sich – seinem Bemühen um Klangtransparenz und um ein schlankes Klangbild folgend – den Sängern gegenüber als „zu rücksichtsvoll“, indem er die Dynamik des Orchesterklanges merkbar „zurückgeschraubt“ hatte. Auch deswegen schien „die Leuchtkraft der Genialität des Musikers Wagner etwas unter den Scheffel gestellt“.[21]

Manfred Hemm (Donner), Ildiko Szönyi (Fricka), Michael Burt (Wotan), David Sundquist (Froh) und Evy Kristiansen (Freia) vor der Götterbug Wallhall.

[20] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 22.12.1987
[21] Wiener Zeitung, 22.12.1987

... erbitterte Buh-Rufer hatten keine Chance:

Erster Tag

DIE WALKÜRE

19.03.1988

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Christian Pöppelreiter
Dramaturgie	Hans-Jochen Irmer
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Hanna Wartenegg

Siegmund	Wolfgang Müller-Lorenz
Hunding	Zelotes Edmund Toliver
Wotan	Michael Burt
Sieglinde	June Card
Brünnhilde	Johanna-Lotte Fecht
Fricka	Ildiko Szönyi
Gerhilde	Fran Lubahn
Ortlinde	Laurel Lee James
Waltraute	Evy Kristiansen
Schwertleite	Veronika Kumer
Helmwige	Eva-Maria Barta
Siegrune	Melanie Sonnenberg
Grimgerde	Roswitha Leski-Posch
Roßweiße	Ulla Bresnig

Regieassistenz	Karel Drgac, Ute Neuherz
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Erika Lexl

Nach dem Fall des Schluss-Vorhangs am Ende des *Ersten Tages* des *Ring des Nibelungen* in der Regie von Christian Pöppelreiter kam es zu einem regelrechten Wettkampf zwischen Befürwortern und Gegnern der Produktion. Auch wenn sich eine „Spaltung" des Publikums in zwei Parteien bereits nach *Rheingold* abgezeichnet hatte, so war spätestens nach dem Auftreten des Regisseurs der Höhepunkt erreicht: Es erhob sich ein heftiger „Bruderkrieg zwischen den Wagnerianern", wie es ihn in Graz noch nie gegeben hat. Einmal mehr galt der Beifallssturm der überragenden Ensemble-Leistung, die im Allgemeinen nach *Rheingold* noch gesteigert werden konnte, aggressive Buh-Rufer hingegen brachten ihre Ablehnung der szenischen Gestaltung zum Ausdruck. Dennoch gelang mit der *Walküre* ein „wahrer Triumph", wie in der *Kleinen Zeitung* zu lesen war. Demzufolge wurde in der *Salzburger Volkszeitung* das Interesse und die Vorfreude auf die Koproduktion geweckt, die am 15. Oktober 1988 am Salzburger Landestheater gezeigt werden sollte („eine glanzvolle Premiere, auf die sich Salzburger Opernfreunde freuen dürfen").[22]

Nach *Rheingold* konnte nicht nur der hohe Standard der ebenso faszinierenden wie „genialen"[23] Inszenierung und der Ausstattung gehalten, sondern im Hinblick auf das Niveau des Orchesters und der Sänger sogar noch gesteigert werden. „Mit großem Wagner-Pathos und dicken Klangmassen hat Bareza nichts im Sinn": Er setzte weiterhin auf eine „analytisch angehauchte und um kammermusikalische Durchsichtigkeit" bemühte Interpretation, die den Sängern sehr zugute gekommen ist. Trotz der Tieferlegung des Orchestergrabens zugunsten einer „beispielhaften Wortdeutlichkeit"[24] des Ensembles erreichte er Klangtransparenz und Dynamik. Das Philharmonische Orchester investierte (anders als in *Rheingold*) mehr Emotion, Spielfreude und Bewegung.

Christian Pöppelreiter zeigte ein absolut schlüssiges Konzept, das nicht nur private Tragödien in ihrer bürgerlich-biederen Enge und Unbeweglichkeit darstellen, sondern auch zum Teil märchen- und „parabelhaftes Welttheater" zum Ausdruck bringen konnte. Die Tatsache, dass sich Regisseure zumeist von Wagners Regie-Vorgaben entfernen müssen, um das Bühnengeschehen nicht lächerlich erscheinen zu lassen, führt mitunter zu phantasievollen Neuinterpretationen, die im Falle von Pöppelreiters Konzept manche Szene unschlüssig erscheinen ließ. Johannes Frankfurter fragte sich, „warum Pöppelreiter seinen Siegmund Müller-Lorenz das ‚Winterstürme wichen dem Wonnemond' unbedingt in unbequemster Stellung am Stahlgerüst hängend singen lassen muss oder warum Hundings Horde, auf Jagd nach Siegmund, die Sieglinde derart ignoriert". In den *Salzburger Nachrichten*[25] regte man daher an, für die Produktion am Landestheater einige Regiedetails neu zu überdenken oder gar zu streichen. Besonders „wirkungsvoll ist andererseits, wenn die Walküren ihre männlichen Opfer, mit denen sie wie Spielzeugpuppen umgehen, polternd die Dekoration hinunterrollen…".[26] Auch Walter Gürtelschmied (*Kurier*) freute sich darüber, endlich „wieder einen mit (halb)toten Helden exekutierten Walkürenritt" gesehen zu haben.

[22] Salzburger Volkszeitung, 22.03.1988
[23] Gerhard Rosenthaler, AZ Tagblatt, 21.03.1988
[24] Gerhard Kramer, Die Presse, 22.03.1988
[25] Karl Harb, Salzburger Nachrichten, 22.03.1988
[26] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 22.03.1988

Jörg Koßdorff entwarf – dem szenischen Konzept folgend – kein naturalistisches Bühnenbild, sondern eine Szenerie „von zwingender Symbolkraft“ ohne jegliche Andeutung des Realistischen oder Romantischen – eine „Fantasy-Welt von bedrückender Weiße, irgendwo, irgendwann“. Besonders eindrucksvoll gelang z.B. die Darstellung der kalten und hasserfüllten Atmosphäre in Hundings Behausung. Hunding selbst („sehr markant Zelotes Edmund Toliver“) wurde aggressiv, habgierig und brutal gezeichnet.

June Card (Sieglinde) und Wolfgang Müller-Lorenz (Siegmund) bei der Probe zu Richard Wagners Walküre.

Überhaupt ist es Pöppelreiter gelungen, die Protagonisten zu „Sing-schauspielern“ zu formen und ihnen exakte Rollenprofile zu verleihen – besonders ausdrucksstark und wortdeutlich agierten die acht Walküren. June Cards Gesangskultur in der Partie der Sieglinde vereinigte sich mit ihrer schauspielerischen Gestaltung „auf das Glückhafteste“, wie Viktor Fortin (*Kronen Zeitung*) bemerkte. Die Stärke der Künstlerin lag vor allem darin, Kraft und warmes Timbre in beeindruckenden Ausbrüchen zu vereinen. Wolfgang Müller-Lorenz, der „keinen Vergleich zu scheuen“ brauchte, stellte unter Beweis, dass er ein „sensationeller Heldentenor“ mit vorbildlicher Wortdeutlichkeit und sicherer Stimmführung ist. Seine „erstaunliche“ Interpretation erwies sich in Bezug auf Durchhaltevermögen, Kraft, aber auch Fähigkeit zu kantabler Expansion völlig überzeugend, wie in der Wiener Tageszeitung *Die Presse* berichtet wurde. Johanna-Lotte Fecht, „eine struppig aufrührerische Wilde“, konnte zunächst ihre Probleme in den tiefen Lagen „schlecht kaschieren“, entschädigte schließlich mit leuchtenden Hochtönen und stellte eine „gesanglich perfekte Brünnhilde“ dar. Ildiko Szönyi war als Fricka stark und sicher bei Statur und Stimme.[27] Michael Burt besticht als Wotan bis zum Schluss mit „baritonaler Kraft“ („vielleicht zu lyrisch“) und stellte eine Erscheinung von konzentrierter Eleganz dar.

[27] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 22.03.1988

... Hart, aber herzlich: Kasperl fuchtelt mit dem Schwert:[28]

Zweiter Tag

SIEGFRIED

24.09.1988

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Christian Pöppelreiter
Dramaturgie	Hans-Jochen Irmer
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Hanna Wartenegg

Siegfried	Wolfgang Müller-Lorenz
Mime	Ernst-Dieter Suttheimer
Der Wanderer	Michael Burt
Alberich	Jozsef Dene
Fafner	Zelotes Edmund Toliver
Erda	Jutta Geister
Brünnhilde	June Card
Stimme des Waldvogels	Brigitte Miklauc

Regieassistenz	Ute Neuherz, Brigitta Thelen
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier

[28] Die Welt, 29.09.1988

„Das Stück ist sehr anstrengend: es stehen immer nur zwei Personen auf der Bühne. Da muss man aufpassen, dass das nicht langweilig wird und verständlich bleibt“, meinte Christian Pöppelreiter im Zuge der Vorbereitungen für den dritten Teil der Tetralogie.[29] Während sein Regiekonzept nach *Rheingold* und *Walküre* für heftige Debatten und Kontroversen sorgte, konnte dieses am *Zweiten Tag* nun vollends überzeugen, auch wenn sich wieder demonstrative „Buhrufer“ unter den Premierengästen befanden, die „ihren Siegfried noch mit Fellen bedeckt herumlaufen sehen wollen“.[30] Deren lautstark durch mitgebrachte Trillerpfeifen zum Ausdruck gebrachte Missfallens-kundgebungen waren allerdings weniger als spontane Reaktionen zu werten, sondern vielmehr als vorbereitete Aktion gegen das Regieteam und dessen Demontage des *Ring*-Mythos. Schließlich „macht Pöppelreiter keinen Hehl aus seiner Absicht, nicht bloß das Sujet nachzuerzählen, sondern es bewusst aus heutiger Sicht – teilweise mit blanker Ironie – zu hinterfragen. Alles was er macht, ist aber in Wagners Vorlage selbst fundiert und weist ihn zum anderen als jenen Regisseur aus, dem es auch darum geht, die persönliche Struktur der Mitwirkenden sehr eindringlich zu analysieren. Diese Darstellung des *Siegfried* wurde zu Recht umjubelt“, berichtete die Tageszeitung *Die Presse*[31] nach der Premiere, in der es Pöppelreiter „mühelos gelang, die Zuschauer von 17.00 bis 22.30 Uhr in Spannung zu halten“.[32]

„Selten hat ein *Siegfried* von seiner inneren szenischen Geschlossenheit her so überzeugen können („eine Inszenierung in konsequenter Leitmotiv-Technik“[33]). Wie will man diese Mischung aus Märchenelementen, schwarzem Humor und nihilistischer Kapitalismuskritik mit eingestreutem Naturalismus schlüssig auf die Bühne stellen? Wie nach Chéreau, Herz, Kupfer, Rennert oder anderen eigene Wege gehen? Pöppelreiter hat es verstanden, den einen oder anderen von Wagner vorgegebenen naturalistischen Effekt nicht zur Farce verkommen zu lassen“, berichte die Stuttgarter Zeitschrift *Bühnenkunst*. Im Falle des Bären im ersten Akt z.B. hatte der Regisseur „eine gute Idee“, in dem er Siegfried selbst in ein Bärenfell gehüllt auftreten ließ. Ein ähnliches Problem stellt im zweiten Akt die Drachenkampf-Szene dar, in der Pöppelreiter „ganz auf den unrealistischen Märchenaspekt“ setzte. Bühnenbildner Jörg Koßdorff ließ die ganze Spielfläche aufklappen, sodass ein überdimensionaler Schlund zu sehen war. Im Gegensatz dazu wurde die Waldvogel-Szene, in der Siegfrieds

[29] Neue Zeit, 24.09.1988
[30] Christa Höller, Wochenpost, 29.09.1988
[31] Walter Dobner, Die Presse, 26.09.1988
[32] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 26.09.1988
[33] Karl Harb, Salzburger Nachrichten. 26.09.1988

Sehnsucht nach einer Frau zum Ausdruck kommt, „fern von jeglichem Klimbim“ gelöst, indem er diese Figur als mädchenhafte Erscheinung auf die Bühne brachte. Diese Szene stellte für den Rezensenten der *Kleinen Zeitung* allerdings „einen entscheidenden Schwachpunkt“. „Den Waldvogel zunächst auf einem Speer sitzend vom Schnürboden herabschweben, dann aber die Sängerin (Brigitte Miklauc) in ihrer Mädchengestalt auftreten zu lassen, das straft die Schlussszene Lügen, in der Siegfried erstmals einer Frau (Brünnhilde) begegnen soll.“[34]

Unbestrittener „Star“ des Abends war Wolfgang Müller-Lorenz. Er stand die Partie mühelos ohne stimmliche Ermüdungserscheinungen durch und teilte sich seine Kräfte so klug ein, dass er „im hymnischen“ Schlussduett mit „voller Strahlkraft“ auftrumpfen konnte, ohne sich deswegen zuvor hörbar schonen zu müssen. Einmal mehr bewies er seine „darstellerische“ Intelligenz und vorbildliche Wortdeutlichkeit. June Card fiel als makellose Brünnhilde auf, auch wenn sie zuweilen in der Höhe stark forcierte („ein blühendes Timbre ist hier gefährdet“[35]). Michael Burt sang den Wanderer wieder mit einer angenehm klingenden und „belcantilen“ Stimme, wirkte darstellerisch aber „eher unaufdringlich“.[36] Ernst-Dieter Suttheimer („eine Idealbesetzung“) lieferte in „gewohnt grandioser Manier“ eine „ausgefeilte, beeindruckende Charakterstudie“ eines durchtriebenen Schurken.

Suttheimers markanter Tenor verband sich mit einer starken Bühnenpräsenz, mit der er schon „im Rheingold aus dem Schatten des unvergessenen Heinz Zednik heraustreten“ konnte. Zelotes Edmund Toliver als „prägnanter Fafner“ (*siehe Foto, an der Seite von Wolfgang Müller-Lorenz*) stellte aufs Neue seinen „zur Tiefe hin voll ausgebauten Bass unter Beweis“, und Joszef Dene „wirkte in der Höhe nicht selten blass“, verlieh dem Alberich aber ein markant-düsteres Profil. Jutta Geister „punktete in der Partie der Erda mit einer fundierten Mittellage“, verlieh der Rolle insgesamt aber ein zu jugendliches Profil.

[34] Kleine Zeitung
[35] Die Opernwelt, Panorama, Ausgabe 11/1988
[36] ebda.

Ein roter Balken dominierte das Bühnenbild von Jörg Koßdorff in Richard Wagners Siegfried *in der Inszenierung von Christian Pöppelreiter. Wolfgang Müller-Lorenz präsentierte sich am „Zweiten Tag" der Tetralogie in der Partie des Siegfried als Wagner-Tenor von internationalem Format.*

Das Orchester unter der Leitung von Nikša Bareza wurde mit „seinen gewaltigen" Aufgaben „gut fertig".[37] Insgesamt „schien das Orchester zu Wagners Partituren zunehmend stärkere Affinität" gewonnen zu haben. Bareza „verlor die großen Bögen nie aus den Augen" und sorgte für Sinnlichkeit und Plastizität. Auch im Salzburger Landestheater, wo *Siegfried* am 29. Januar 1989 zu sehen war, gelang die erfolgreiche Fortsetzung der Kooperation der beiden Länderbühnen von Graz und Salzburg. „Die Zusammenarbeit funktioniert weiterhin, die Inszenierung und die Ausstattung liefert wieder Gesprächsstoff. Für die Sänger gibt es, fast uneingeschränkt, viel Beifall und Bravos", berichtete die *Oberösterreichischen Nachrichten* nach der *Siegfried*-Premiere.

[37] Kronen Zeitung, 26.09.1988

... schließlich überwog die Zustimmung:

Dritter Tag

GÖTTERDÄMMERUNG

22.09.1989

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Christian Pöppelreiter
Dramaturgie	Hans-Jochen Irmer
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Siegfried	Wolfgang Müller-Lorenz
Gunther	Michael Burt
Alberich	Jozsef Dene
Hagen	Zelotes Edmund Toliver
Brünnhilde	Johanna-Lotte Fecht
Gutrune	June Card
Waltraute	Ildiko Szönyi
1. Norn	Erni Tögl
2. Norn	Ildiko Szönyi
3. Norn	Evy Kristiansen
Woglinde	Eva-Maria Barta
Wellgunde	Fran Lubahn
Floßhilde	Jutta Geister
Waldvogel	Heidemarie Pöschl
3 Mannen	Michael Becker
	Zoltán Galamb
	James Jolly

Regieassistenz	Ute Neuherz, Brigitta Thelen
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Erika Lexl

Echo

Christian Pöppelreiters Inszenierung der „Götterdämmerung" von Richard Wagner an der Grazer Oper erregte auch die Aufmerksamkeit überregionaler Medien.

„Eine grandiose Leistung des keinesfalls überforderten Grazer Opernhauses. Nikša Bareza liefert mit dem wohlstudierten Orchester eine kluge, diskret-schlanke Deutung; in Übereinstimmung mit der Szenerie ohne übles Pathos. Die Besetzung könnte sich allerorten hören und sehen lassen."

Neue AZ

*

„Diese Grazer ‚Götterdämmerung' führt einmal mehr vor Augen, was passieren kann, wenn Regisseur und Bühnenbildner mit guten Ideen antreten, im Zuge der Umsetzung aber schließlich das Maß verlieren."

Kurier

*

„Das Schlußbild war mißlungen, das Finale der ‚Götterdämmerung' verschenkt. Vergessen die vielen positiven Ansätze der Regie, der kühle optische Reiz gewisser Szenen auf der karg bestückten, aber klug benutzten Bühne, einen Augenblick sogar vergessen die beachtlichen Sängerleistungen."

Die Presse

*

„Graz hat sich mit dieser ‚Ring'-Produktion wieder als Wagner-Stadt profiliert."

Salzburger Nachrichten

*

„Pöppelreiter selbst schien sich auf den politischen Aspekt des Weltuntergangs konzentrieren zu wollen. Doch so faszinierend dessen Darstellung ihm gelungen ist, bleibt zu viel des komplexen Dramas offen, zu viel vernachlässigt."

Der Standard

*

„Weder der DDR-Regisseur Christian Pöppelreiter noch der Bühnenbildner Jörg Koßdorff hat die Visionen, das Klima des ‚Rings', der großen, zeitlosen Welttheaterparabel, richtig erfaßt."

Wiener Zeitung

Auch der *Dritte Tag* der viel diskutierten Koproduktion des *Ring des Nibelungen* mit dem Salzburger Landestheaters in der Regie von Christian Pöppelreiter rief ein überregionales Medienecho hervor (*siehe Pressespiegel links*[38]). Diese Großtat erweckte nicht zuletzt deswegen besondere Aufmerksamkeit, weil nach eineinhalb Jahrzehnten die Grazer Oper als einzige Bühne Österreichs den kompletten *Ring*-Zyklus herausgebracht hatte. Der scheidende Intendant Carl Nemeth, der sich „freudestrahlend nach der Premiere mit den Künstlern verbeugte (‚eine richtige Geste'[39]), hinterlässt nämlich ein Erbe, das Maßstäbe setzt, die weit über Stadttheater-Niveau hinausreichen", berichtete die *Kleine Zeitung* am 24. September 1989. Dies war vor allem der musikalischen Leitung des Chefdirigenten Nikša Bareza zu verdanken. Ihm ist es gelungen, das musikalische Niveau des Orchesters bis zur *Götterdämmerung* hörbar zu steigern und den Klangkörper zu einem „sehr respektablen Wagner-Orchester" zu formen. Trotz des schlanken und transparenten Klangbildes, das den Sängern genügend Möglichkeiten zur Entfaltung ihrer stimmlichen Fähigkeiten bot, sind „Instrumentationsraffinessen und Lyrismen der Wagnerschen Partitur" herausgearbeitet worden.[40] „Wie das Grazer Orchester etwa die Rheinfahrt, den Trauermarsch und schließlich die Weltuntergangsmusik spielt, das Terzett im zweiten Aufzug und Siegfrieds Tod begleitet, das ist weit mehr als bloß sauber musiziert", stellte Johannes Frankfurter fest.

Trotz massiver Buhrufe wurden nicht nur die Sänger, sondern auch das Regieteam zwanzig Minuten lang gefeiert. Pöppelreiter zeigte wieder eine zeitlich nicht festgelegte Parabel aus der Menschheitsgeschichte, die weder in ein „soziologisches noch ideologisches Korsett" gepresst wurde. Im Kampf zwischen Macht und Liebe verlieh Christian Pöppelreiter den Protagonisten wieder ein „faszinierendes, psychologisierendes Profil". Besonders eindrucksvoll, aber heftig umstritten, gelang die Schlussszene. Während die Welt und im Hintergrund auch die Götterburg in Flammen aufgehen und Alberich mit einer Kugel in der Hand noch immer von Macht und Herrschaft träumt, kracht jener in allen vier Teilen zu sehende rote Balken in der Gibichungenhalle eindrucksvoll zusammen, der in der *Walküre* Siegmund und Sieglinde als Fluchtweg gedient hatte. Auf diesem erscheint nun der zurückgekehrte

[38] Kleine Zeitung, 26.09.1989
[39] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 24.09.1989
[40] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 24.09.1989

Waldvogel als Symbol für Liebe und Hoffnung, der einen neuen Weg sucht. So wird beweisen, dass „es keiner Reichskanzlei und SS-Uniformen bedarf, um die Bedrohlichkeit der Situation darzustellen“.[41] Letztlich konnten „die mitreißende Verbindung von Aktuellem und Symbolhaften in dieser Ring-Deutung überzeugen und die dramaturgische gültige Bildhaftigkeit der Regie in ihrer analytischen Konsequenz nachvollzogen werden“, berichtete die *Kronen Zeitung* nach der *Götterdämmerung*-Premiere. Die „theatralische, direktsinnliche Umsetzung des Werkes ist ganz außerordentlich gelungen“, stellte Johannes Frankfurter in der *Neuen Zeit* vom 24.September 1989 fest.
Die Schlussszene rief allerdings auch skeptische bis ablehnende Reaktionen hervor. Stellvertretend dafür sei die Rezension der Tageszeitung *Die Presse*[42] wiedergegeben, deren Hauptkritikpunkte im Wesentlichen mit jenen des (vornehmlich Wiener) Feuilletons übereinstimmen:

Ein Weltenbrand auf Sparflamme

Premiere der „Götterdämmerung“ am Grazer Opernhaus

Kaum war der letzte Akkord verklungen, erhob sich ein Unisono-Buhgeschrei von kaum je erlebter Phonstärke. Kein Zweifel: das Schlußbild war mißlungen, das Finale der „Götterdämmerung“ verschenkt. Vergessen die vielen positiven Ansätze der Regie, der kühle optische Reiz gewisser Szenen auf der karg bestückten, aber klug benutzten Bühne, einen Augenblick sogar vergessen die beachtlichen Sängerleistungen. Selbst als Beifall für die Darsteller aufbrandete, blieb der bittere Nachgeschmack.

Graz war die erste Bühne Österreichs, die 1883, sieben Jahre nach der Bayreuther Uraufführung, den gesamten „Ring“ präsentierte, und nur Graz zeigt gegenwärtig in Österreich die komplette Tetralogie. Regisseur Christian Pöppelreiter und sein Bühnenbildner Jörg Koszdorff meinten zwar, den „Ring“ ohne ideologische Zwänge, jenseits aller märchenhaften Romantisierung und bar aller Bezüglichkeiten des 19. oder 20. Jahrhunderts darstellen zu können, sind aber stilistisch nur allzu häufig ins Gegenteil abgeglitten. Futuristische Elemente, biedermeierliche Kleidung, geometrische Raumkonstruktionen in expressionistischer Manier – manchen dieser Bilder und Personen begegnet man in der Götterdämmerung wieder. Nornen und Brünnhilde werden nach orientalischem Muster verhüllt: Brünnhilde mit einem Tschador total vermummt beim Abschied Siegfrieds, der sich selbst jedoch, kaum von ihrem Felskegel gerutscht, bei den Gibichungen eine bestickt Gardeoffiziers-Uniform anlegen läßt (Kostüme: Hanna Wartenegg). Gutrune darf Dekolleté im schlepplangen rosa Abendkleid zeigen, was Sifried stimuliert, mit kaum gezügelter Gier allen weiblichen Wesen unter die Röcke zu schauen. Und dennoch gelingen Bilder von großer Faszination: Wenn etwa Gunther und Gutrune am Fenster über dem hohen Treppenpodest ihr Opfer Siegfried erspähen, Hagen den Türeinschnitt in kahler Mauerbreite mit seinem roten Speer versperrt. Brünnhilde erhält am ungedeckten Tisch traurige Kunde des gemeinen Mordes von den Rheintöchtern und tröstet die weinende Gutrune, eine bewegende Geste. Doch dann wird es diletantisch: Mit ausholendem Schwertstreich läßt sie ein mageres Feuerchen aus der Treppe der Gibichungenhalle züngeln, das den plötzlich feige gewordenen Finsterling Hagen schlottern läßt. Sie selbst stirbt an Rauchvergiftung, ungelenk erwürgen die Rheintöchter Hagen, schließlich donnert ein roter Balken schräg herab, auf dem die liebliche Mädchengestalt des Waldvögleins himmelan kriecht, mit sehendem Blick von Alberich verfolgt. Liebe und Lust können also von Neuem beginnen. Allenthalben ein paar schwache Flammen im Hintergrund – das war in der Tat zu dürftig für einen Weltenbrand, den die Götter nur belächeln dürften. Die Sänger zeigten Format und Persönlichkeit. Johanna Lotte Fecht als souveräne Brünnhilde mit starker Mittellage, imposanter Höhe und großem dramatischen Ausdruck, Wolfgang Müller-Lorenz (Siegfried) mit leuchtend großem Ton, als gestandenes Mannsbild und als traurig-hellsichtig Wissender. Zelotes Edmund Toliver (Hagen) ein hühnenhaftes Halbblut, gefährlicher Agent mit Nickelbrille, mit dunkler leicht gutturaler, pastoser Stimme, daneben der kriechende Jämmerling Gunther (Michael Burt), dem seine Stimme in hoher Lage etwas Mühe machte, ein heruntergekommener insistierender Alberich (Jozsef Dene), die herbe, in der Tiefe klangvolle Waltraute (Ildiko Szöny) und eine etwas blasse June Card, als Hagen zugeneigte und hörige Gutrune, die erst im dritten Akt zu ihrer gewohnten Form fand. Die Nornen, bis auf Ildiko Szöny stimmlich etwas leichtgewichtig, die Rheintöchter fein abgestimmt.

Das Orchester unter Nikša Bareza, wacker bemüht und wesentlich verbessert gegenüber den Vorabenden, dennoch in den Streichern zu bläßlich, im Blech oft zu robust, zeigte überraschendes Volumen im differenzierten Trauermarsch.

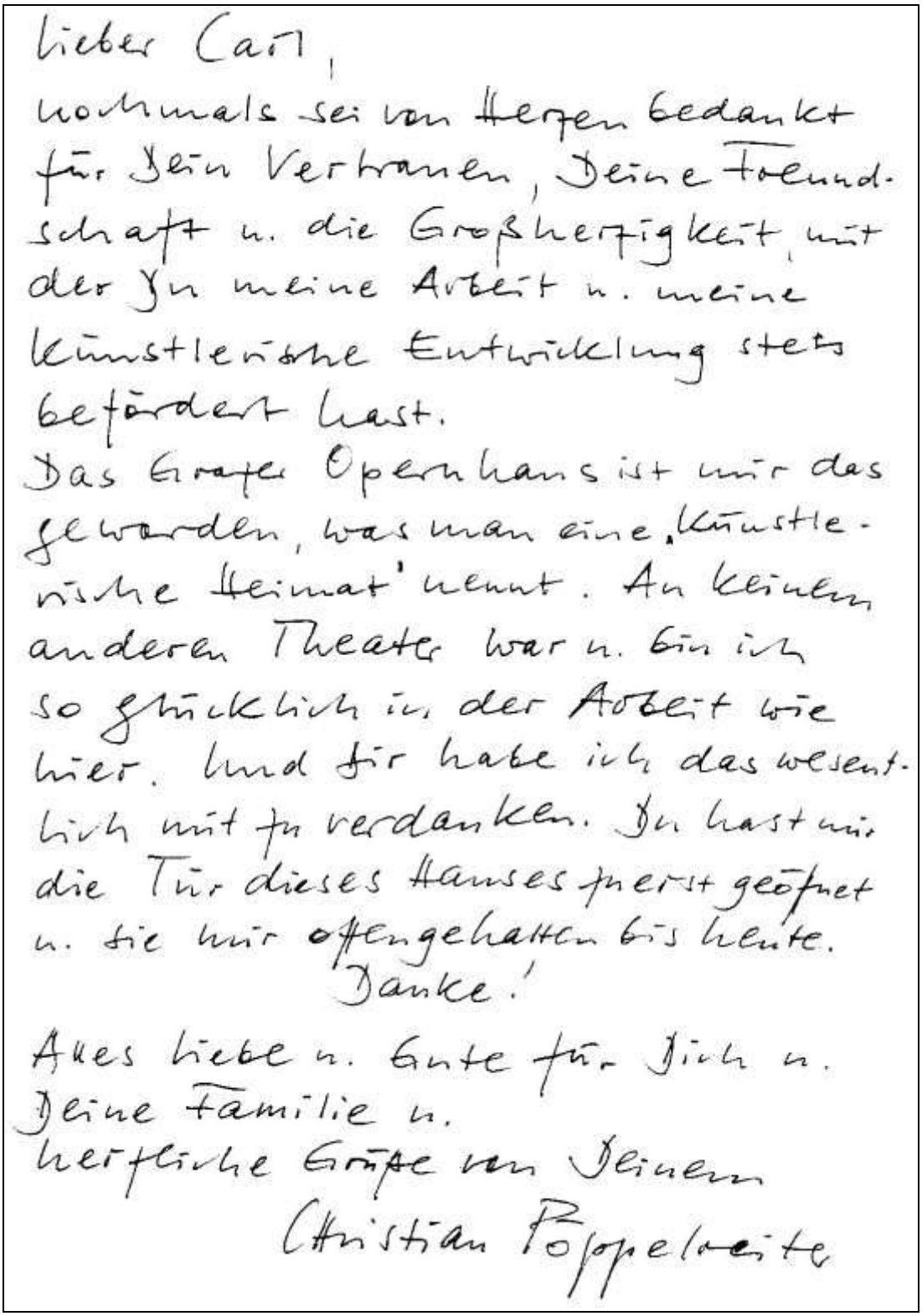
Wagners handgeschriebene Eintragung unter der „Götterdämmerung“-Partitur, auf den geschlossenen Vorhang projiziert, stimmte nachdenklich: „Ich sage nichts weiter . . .“ *Irene Marianne Kinne*

[41] Bühnenkunst, 4/1990
[42] Irene Marianne Kinne, Die Presse, 25.09.1989

Im Gegensatz zur szenischen Realisierung fand die musikalische Umsetzung im Allgemeinen einhelliges Lob. Die prägnanteste und überzeugendste Personenzeichnung gelang dem Regisseur mit der Gestalt des Hagen, der von Zelotes Edmund Toliver ideal interpretiert wurde. „Vorbildlich wortdeutlich und intensitätsgeladen", gelang es, mit seinem dunklen, etwas „rau-kehligen" Bass ein faszinierendes Rollenporträt zu zeichnen. Wie ein „Verderben bringender Dämon" beherrschte er das gesamte Geschehen. Johanna Lotte Fecht erwies sich mit ihrem höhensicheren Sopran neuerlich als „Heroine von Format" und bot „mit Abstand die stimmlich beste Leistung des Abends", wie im *Kurier* zu lesen war. Wolfgang Müller-Lorenz verstand es „ganz vortrefflich"[43], mit locker sitzendem, niemals forciertem Tenor nuancenreich und kantabel zu gestalten und seine vokalen Reserven klug und ökonomisch einzuteilen. June Card hat mit der Interpretation der Gutrune wieder in ihr „angestammtes Fach" gefunden. Michael Burt verlieh dem Gunther „markantes Profil", während Joszef Dene und Ildiko Szönyi „unbedingt stimmig" agierten. Die Nornen und Rheintöchter (Eva Maria Barta, Fran Lubahn und Jutta Geister) „sangen solide".

In der umstrittenen Schluss-Szene der Götterdämmerung *beeindruckten Johanna-Lotte Fecht als Brünnhilde und Zelotes Edmund Toliver als Hagen.*

[43] E. Jachimowicz, Kurier, 24.09.1989



lieber Carl,
nochmals sei von Herzen gedankt
für Dein Vertrauen, Deine Freund-
schaft u. die Großherzigkeit, mit
der Du meine Arbeit u. meine
künstlerische Entwicklung stets
befördert hast.
Das Grazer Opernhaus ist mir das
geworden, was man eine ‚künstle-
rische Heimat' nennt. An keinem
anderen Theater war u. bin ich
so glücklich in der Arbeit wie
hier. Und dir habe ich das wesent-
lich mit zu verdanken. Du hast mir
die Tür dieses Hauses zuerst geöffnet
u. sie mir offengehalten bis heute.
Danke!
Alles liebe u. Gute für Dich u.
Deine Familie u.
herzliche Grüße von Deinem
Christian Pöppelreiter

Schreiben von Christian Pöppelreiter vom 23. Juni 1990 anlässlich des Abganges von Carl Nemeth als Intendant der Grazer Oper.

8. Opernraritäten abseits des Repertoires

8.1. *... Viel Lärm um wenig:*

Hector Berlioz

BÉATRICE UND BÉNÉDICT

Komische Oper

24.03.1990

Musikalische Leitung	Jean Périsson
Inszenierung	Imo Moszkowicz
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Linda Papworth

Béatrice, Nichte des Leonato	Dalia Schaechter
Hero, Tochter des Leonato	Fran Lubahn
Ursula, Heros Kammerfrau	Karin Goltz
Bénédict aus Padua, Offizier	Branko Robinšak
Claudio, der Florentiner, Adjutant des Generals	David McShane
Don Pedro, General der sizilianischen Armee	Manfred Hofmann
Somarone, ein Komponist	Götz Zemann
Leonato, Gouverneur von Messina	Alexander Höller
Ein Amtsschreiber	Jakob Glashüttner
Ein Bote	Rainer Doppler

Regieassistenz	Ute Neuherz, Isabella Priewalder
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Erika Lexl

Mit einer Erstaufführung begann Intendant Nemeth seine Intendanz, mit einer Erstaufführung ließ er sie ausklingen: Mit *Béatrice und Bénédict* von Hector Berlioz wurde der Versuch unternommen, diese komische Oper 128 Jahre nach der Entstehung (nach William Shakespeares *Viel Lärm um Nichts*) aus der „Versenkung“ zu holen und in Graz zur Erstaufführung zu bringen (zuletzt wurde *Béatrice und Bénédict* 1890 an der Wiener Hofoper gezeigt).

Als Regisseur dieser Rarität fungierte Imo Moszkowicz, der sich zunächst um eine spielbare Fassung bemühen musste. Die Planungen, *Béatrice und Bénédict* auf die Bühne zu bringen, reichen bis ins Jahr 1985 zurück, wie ein Briefwechsel zwischen dem Regisseur und Intendant Nemeth dokumentiert. Man entschied sich für eine deutsche Übersetzung durch Josef Heinzelmann, der 1980 im Auftrag der Wuppertaler Bühnen nur die Gesangstexte übersetzt hatte. Die Dialoge wurden für diese Produktion frei erfunden – und entsprachen daher nicht den Vorstellungen Moszkowicz’: „Der Text ist eine reine Chuzpe – da ist kein Hauch von Shakespeare, keine Signalisierung der Handlung, keine dramaturgische Plattform“, urteilte der Regisseur in einem Brief vom 27. Juni 1985. Auch die Gesangstexte Heinzelmanns erwiesen sich für Moszkowicz als „nicht gerade zum Totlachen“.

Schließlich wurde anhand der Originalvorlage ein neuer Text verfasst („Grazer Fassung“), der den Handlungsablauf logischer erscheinen ließ. Zu diesem Zweck näherte man sich auch szenisch an die Shakespeare’sche Zeit an: Damit „jene Heiterkeit und Komik, um die sich Berlioz in seinen Melodien vergeblich bemühte“ zum Ausdruck kommen kann, sollte „die Handlung nicht 1860, sondern auf einer Shakespeare-Bühne spielen, die ein heiteres Sizilien darstellt“, wie Moszkowicz in einem Schreiben erläuterte.

Mit der Berlioz-Rarität Béatrice und Bénédict *ließ Carl Nemeth seine 18jährige Amtszeit als Intendant der Grazer Oper ausklingen.*

Obwohl die Vorstellung „durch subtilen Humor“ zu bezaubern vermochte, wurde der Wiederbelebungsversuch von *Béatrice und Bénédict* nur mit „freundlichem Beifall“ aufgenommen – trotz der „gediegenen Regie, die nie der Versuchung unterlag, durch Vergröberungen Lachsalven zu erzielen“. Geschmackvolle Kostüme (Hanna Wartenegg), praktikable und ansprechende Bilder (Frieder Klein) sowie die stilvolle Choreographie von Linda Papworth trugen zum Gelingen des Abends bei. Nicht immer aber bewährte sich die Personenführung des Regisseurs, da das komödiantische Element „verkrampft und zu tierisch ernst genommen“ wurde, „das Spiel von der uneingestandenen Hassliebe, vom Kampf der Geschlechter“, hätte mit den Hauptdarstellern „wohl ganz anders erarbeitet werden müssen“.[1]

Jean Périsson fügte dem abschließenden Scherzo-Duettino noch einen von Berlioz vor der Uraufführung verworfenen Chorsatz an, um dem Werk auf diese Weise eine formale Geschlossenheit zu verleihen. „Vor allem lässt der Dirigent mit dem unter seiner eleganten Stabführung ebenso elegant und inspiriert aufspielenden Grazer Philharmonischen Orchester die geistreiche Partitur in ihrem Farbenreichtum schillern“, schrieb Ernst Naredi-Rainer[2]. Als Titelheldin beeindruckte die junge israelische Sängerin Dalia Schaechter (damaliges Mitglied des Opernstudios der Wiener Staatsoper). Branko Robinšak fiel durch erfreulichen Spielwitz und „lyrischen Tenorqualitäten“ auf (für Christa Höller[3] schlug sich der Tenor allerdings nur „achtbar“). Ihm zur Seite standen David McShane und Manfred Hofmann mit „wohl gebildeten Stimmen“.[4]

In der Figur des Musikers verhalf Götz Zemann „der Komik zu ihrem Recht“, in der Sprechrolle des Gouverneurs brachte Alexander Göller „Wortkultur“ ein. Fran Lubahn und Karin Goltz brillieren im Duett-Nocturne am Ende des ersten Aktes, das – trotz des „spröden Soprans und des vibratoseligen Alts“[5] – zum Schmuckstück gerät.

[1] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 27.03.1990
[2] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 27.03.1990
[3] Die Presse, 27.03.1990
[4] Der Standard, 26.03.1990
[5] Kleine Zeitung, 27.03.1990

8.2. *… Schreiben Sie bitte, dass die ‚Perlenfischer' Poesie haben:*[6]

Georges Bizet

DIE PERLENFISCHER

Oper in drei Akten (vier Bildern)
(in französischer Sprache)

04.06.1977

Musikalische Leitung	Argeo Quadri
Inszenierung	Alfred Wopmann
Bühnenbild	Jean-Pierre Ponnelle
Kostüme	Hanna Wartenegg
Einstudierung der kultischen Tänze	Trina Chakraborty
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Nadir, Jäger	Vittorio Terranova
Zurga, Perlenfischer	Georg Tichy
Nourabad, Oberpriester	Friedemann Hanke
Leila	Lilian Sukis
Ein Fischer	Michael Gutstein

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Edith Vukan, Marie-Claude Baillod

[6] Argeo Quadri im Interview mit Peter Vujica, Kleine Zeitung.

Auch wenn das Libretto (Eugène Cormon und Michel Carré) der 1863 am Pariser Théâtre lyrique uraufgeführten Oper *Die Perlenfischer* (*Les Pêcheurs des perles*) „nicht ganz spitze" sei, wie der Regisseur der Grazer Produktion 1977 Alfred Wopmann im Vorfeld der Premiere feststellte, so gilt diese Oper Bizets als ein durchaus wichtiges Beispiel für den im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts aufkommenden Exotismus, dem weniger die Instrumentation als vielmehr die musikdramatische Anlage der Oper mit den breit angelegten Chören und ausladenden Melodien verpflichtet ist.

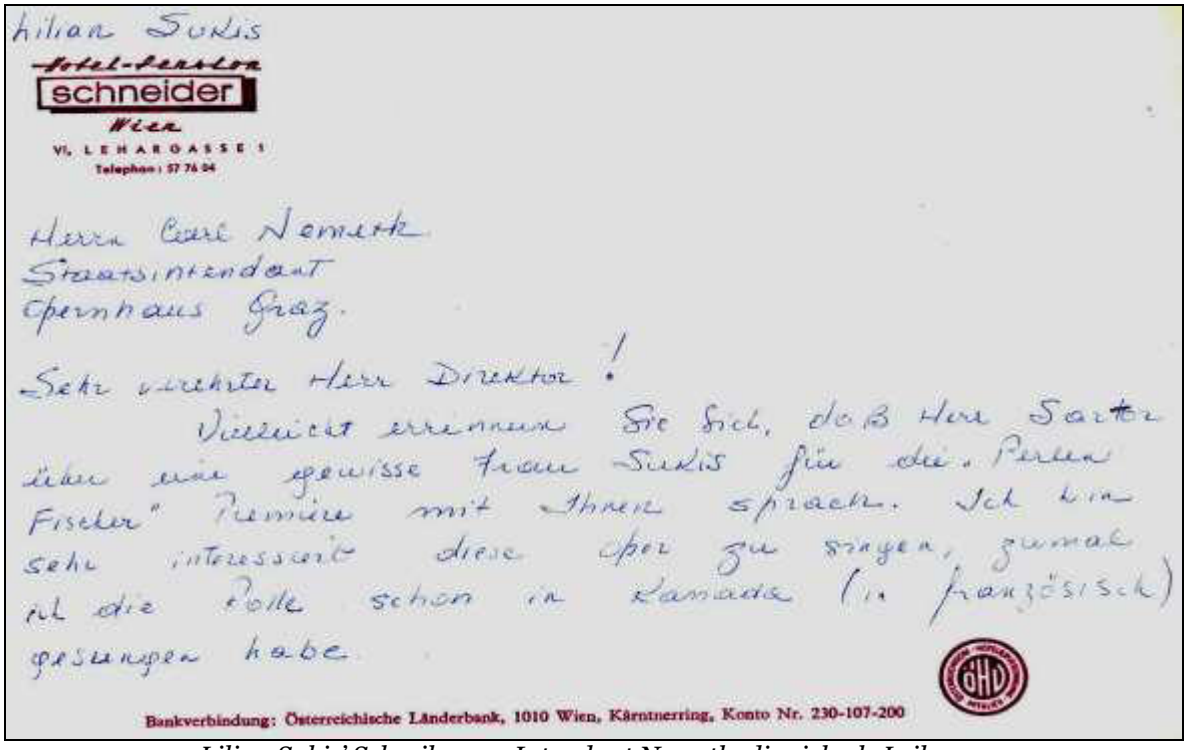
Für die musikalische Leitung der *Perlenfischer* wurde Argeo Quadri ans Pult der Grazer Philharmoniker geholt, der damit seine letzte Premiere am Grazer Haus leitete und ein musikalisches Fest geboten hat. Quadri war „der richtige Interpret für Bizets Jugendwerk", dessen „melodische Qualitäten unter seiner Leitung besonders zur Geltung gekommen sind."[7] In einem Interview gegenüber der *Kleinen Zeitung* (Peter Vujica) vertrat der Dirigent die Meinung, dass die Partitur „schöne Melodien" habe, einen sehr guten harmonischen Geschmack zeige und – entgegen mancher Vorurteile – „überhaupt nicht kitschig" sei. In der für ihn typischen Vehemenz forderte Argeo Quadri daher:

„Schreiben Sie bitte, dass die ‚Perlenfischer' Poesie haben. Viel Poesie. Und vor allem drei große Gefühle vermitteln: Freundschaft, Achtung und Liebe. Diese Gefühle sind nicht allzu häufig in unserer Welt!"

Wie immer legte Quadri besondern Wert auf die adäquate Besetzung der Hauptpartien. So konnte der Premiere durch die Verpflichtung „eines Weltstars" zusätzliche Attraktivität verschafft werden: Die weibliche Hauptrolle Leila verkörperte die aus Litauen gebürtige und in Kanada aufgewachsene Sopranistin Lilian Sukis, die u.a. an der New Yorker Metropolitan Opera große Erfolge feierte, ehe sie ab 1969 in Europa reüssierte: „Ich will auch ab und zu etwas Neues machen, denke aber nicht an Gastiermöglichkeiten, sondern vor allem an meine eigene Entwicklung. Als Leila kann man nämlich sein Bestes geben, ohne sich die Stimme zu ruinieren", erklärte die int Sopranistin im Interview mit der *Neuen Zeit*.[8]

Auch die anspruchsvollen Partien des Nadir und des Zurga wurden zwei in Graz durchaus bekannten Künstlern anvertraut. Ersteren verkörperte Vittorio Terranova, der als „wahrhaft strahlender Ritter des hohen C"[9] 1972 als Lord Arturo in Bellinis *I Puritani* einen sensationellen Erfolg feierte und eine Karriere begann, die ihn danach an vielen großen Opernhäusern „neue Lorbeeren einheimsen" ließ. Als Nadir feierte Terranova ein Wiedersehen mit der international arrivierten Sopranistin Lilian Sukis als Leila. Den „Sieg der Freundschaft über die Liebe" symbolisiert der Perlenfischer Zurga, verkörpert durch Georg Tichy, der diese Rolle „ein bisschen als Haudegen zu interpretieren" versuchte und im Vergleich mit seinen Bühnenkollegen auch stimmlich nicht immer mithalten konnte („Tichy enttäuscht insgesamt, da seine Stimme knödelig klang"[10]). Alfred Wopmanns statisch angelegte Regie gewann vor allem durch das Ballett, das von der Inderin Trisha Sing-Kajal fachkundig einstudiert wurde.

[7] Friedrich Hueber, NFZ, 11.06.1977
[8] Ernst Naredi-Rainer, Neue Zeit, 01.06.1977
[9] Renate Ritter, Kronen Zeitung, 19.05.1977
[10] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 07.06.1977



Lilian Sukis

Hotel-Pension
schneider
Wien
VI. LEHARGASSE 1
Telephon: 57 76 04

Herrn Carl Nemeth
Staatsintendant
Opernhaus Graz.

Sehr verehrter Herr Direktor!

Vielleicht erinnern Sie sich, daß Herr Sarter über eine gewisse Frau Sukis für die „Perlen Fischer" Premiere mit Ihnen sprach. Ich bin sehr interessiert diese Oper zu singen, zumal ich die Rolle schon in Kanada (in französisch) gesungen habe.

Bankverbindung: Österreichische Länderbank, 1010 Wien, Kärntnerring, Konto Nr. 230-107-200

Lilian Sukis' Schreiben an Intendant Nemeth, die sich als Leila in Bizets Oper Die Perlenfischer *empfiehlt.*

Vittorio Terranova und Georg Tichy 1977.

„Der Premierenjubel galt sicher der Gurgelkunst von Vittoria Terranova in der Traumerzählung, dem hymnischen Schwung des schlagerhaften Duetts Tenor-Bariton und den Rouladen Lilian Sukis - ein Bild einer Priesterin; sie singt an diesem Abend im Stil der großen Meyerbeer-Heroinen, mit samtiger Tiefe, breit-tragender Mittellage und stupender Koloraturbravour. Georg Tichy fasziniert durch Stimmfarbe und makelloser Höhe. Friedemann Hanke lässt durch tiefe Töne aufhorchen. In Wopmanns Regie fällt jene trockene Kühle auf, mit der das Sentimentalitäten-Schmalz eingefroren wird."

Hansjörg Spies, *Kleine Zeitung*, 6. Juni 1977

8.3. *... Oper für die kleinen Fans:*

Bruno Bjelinski

DIE BIENE MAJA

Kinderoper in zwei Teilen

31.10.1979

Musikalische Leitung	Ernst Rosenberger
Inszenierung	Uta Werner
Ausstattung	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Erik Göller

Maja	Diana Bennett
Kassandra	Erika Schubert
Wache	Karl Titsch
Peppi, der Rosenkäfer	Jozsef Kovacs
Hans Christoph von Brummer-Brummer	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Frosch	Richard Best
Libelle	Gabriele Rajnai
Kurt, der Mistkäfer	Friedemann Hanke
Echo	Karl Titsch
Grille	Dorit Hanak
Grashüpfer	Ernst-Dieter Suttheimer
Puck, die Fliege	Roswitha Leski-Posch
Spinne	Fran Lubahn
Hannibal, der Weberknecht	Ludovic Konya
Hulda, der Tausendfüßler	Gundel Jabornik
Hornisse	Zoltan Császár
Hornissen Hauptmann	Richard Best
Bienenkönigin	Erika Schubert
Sumsi	Uschi Plautz
Willi	Ernst Prassel

Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

„Zauberhafte Überraschungen! Eine Traumausstattung! Graz hat wieder etwas für unsere Jüngsten (und ihre Eltern) bereit: Biene Maja kommt erstmals in deutscher Sprache auf die Bühne des Schauspielhauses“ berichtete die *Kronen Zeitung*[11] nach der deutschsprachigen Erstaufführung der „Oper für die jüngsten Fans“:

Die Biene Maja erscheint als Opernheldin, die die Zuschauer alle Abenteuer aus dem legendären Buch von Waldemar Bonsels nacherleben lässt: Sie ist ein kleiner Hippie, die aus dem Bienenstaat flieht, um frei und glücklich sein zu können. Der jugoslawische Komponist Bruno Bjelinski (Lehrer an der Musikakademie in Zagreb) hat dazu eine „eingängige Musik“ und eigens eine kammermusikalische Orchesterfassung geschrieben:

„Bjelinski hat es geschickt verstanden, die Aufmerksamkeit seines Publikums laufend zu stimulieren… Insgesamt ist der Text leicht gemacht und leicht mitzuverfolgen – was auch ein Verdienst des Ensembles war.“ Hanna Wartenegg hat mit „viel Gefühl und Verständnis die schönen bunten Kostüme entworfen“. Für die Regie zeichnete Uta Werner verantwortlich und „sorgte für einen flotten Ablauf der Handlung“. Vor allem die Titelrolle lag „in besten Händen“: Diana Bennet spielt eine springlebendige, liebenswerte Biene Maja.[12]

Die Grazer Bearbeitung der *Biene Maja* der Regiedebütantin Uta Werner war „recht geschickt und unaufdringlich gemacht“. Die Vereinigten Bühnen ließen dem Werk eine prächtige Ausstattung angedeihen. „Wie da die martialischen Hornissen exakt aufmarschieren, wie der Tausendfüßler über die ganze Bühnenbreite krabbelt“ – das begeisterte nicht nur jung, sondern auch alt, wie der *Mannheimer Morgen*[13] berichtete.

[11] Renate Ritter, Kronen Zeitung, 31.10.1979
[12] Theodor Uz, Kronen Zeitung, 03.11.1979
[13] Lothar Sträter, Mannheimer Morgen, 07.11.1979

8.4. … *ungeheure Mengen an Bühnennebel:*

Arrigo Boito

MEFISTOFELE

Oper in einem Prolog, 4 Akten und einem Epilog

24.05.1988

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Jacques Karpo
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Kinderchor	Marcel de Marbaix

Mefistofele	Konstantin Sfiris
Faust	Juraj Hurny
Margherita	Gabriele Lechner
Marta	Ildiko Szönyi
Wagner	Herwig Pecoraro
Elena	Gabriele Lechner
Pantalis	Ildiko Szönyi
Nero	George Kondaxis

Regieassistenz	Michel Bacci, Karel Drgac, Ute Neuherz
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Erika Lexl

Die letzte Opernpremiere der Spielzeit 1987/88 brachte eine Rarität, die „dank einer durchdachten Regie und guten Sängerleistungen zu einem einhelligen Erfolg“ wurde.[14] Arrigo Boitos einziges vollendetes Bühnenwerk erlebte 1868 an der Mailänder Scala eine erfolglose Uraufführung. Unter anderem musste sich das in der Erstfassung mehr als fünfstündige Werk in Zeiten des ausgeprägten italienischen Nationalismus den Vorwurf des „Wagnerismo“ gefallen lassen. Nachdem er bereits begonnen hatte, Teile der Partitur zu vernichten, entschloss sich Boito, das Werk gründlich zu überarbeiten. In einer revidierten Fassung kam *Mefistofele* 1875 in Bologna erneut zur Aufführung und wurde in der Folge an zahlreichen großen Opernhäusern der Welt gezeigt. Sechsundzwanzig Jahre nach Bologna wurde das Werk am 2. Dezember 1901 zum ersten Mal in Graz herausgebracht, 1988 fand sich diese Oper erneut am Spielplan des Opernhauses; inszeniert hat Jacques Karpo, der 1976 mit *Hoffmanns Erzählungen* in Graz sein erfolgreiches Regie-Debüt feierte.

Der Chefdirigent der Grazer Oper, Nikša Bareza, sorgte mit seiner Interpretation durch straffe Tempi und eine breite dynamische Palette für eine „außerordentlich dramatische Spannung“, baute die großen Tableaux, in den auch der Chor eine wesentliche Rolle spielt, zielstrebig, sorgsam kultiviert und voller Energie auf. Außerdem vergaß er nicht „auf die Ausleuchtung der oft ungewöhnlichen Klangkonstellationen, die zu den interessantesten Elementen dieser Partitur gehören.“[15] Bareza hat es allerdings „unterlassen, dem größten Manko dieses Werkes“ entgegenzusteuern: „von der Partitur offenbar so begeistert“, setzte Bareza „Konstantin Sfiris Bass mit äußerster Macht die Orchesterwogen gegenüber“ und forcierte immer mehr, anstatt auf die teilweise überforderten Sänger Rücksicht zu nehmen. Juraj Hurnys Tenor z.B. „forderte er voll heraus“; er bewirkte damit, die zunächst bestens disponierten Protagonisten bis zum Ende teilweise „zu verschleißen“. Dass Konstantin Sfiris in der Titelpartie von seiner gewohnten Form (vor allem die szenische Gestaltung betreffend) „meilenweit entfernt“ war, beeinträchtigte keinesfalls den Erfolg der ebenso „mutigen wie erfreulichen“ Produktion. Auch wenn er „im Piano substanzlos“ und bisweilen „kurzatmig“ gesungen hat, konnte Sfiris als Mefistofele einen großen Erfolg für sich verbuchen. Das „Ereignis“ des Abends war aber Gabriele Lechner als Margherita. Ihre Kerkerszene „gehört zu den musikalischen Sternstunden des Abends“. Ihre Gestaltung, Differenzierung des Ausdrucks aber vor allem ihre makellos sichere Technik beeindruckten sowohl Publikum als auch Presse, wenn auch ihr Versuch, „Maria Callas zu imitieren“, als überflüssig angesehen wurde.[16]

Glänzend bewährte sich Wolfram Skalickis Bühnenbild, dessen Treppen- und Säulenkonstruktion die szenische Klammer für die acht Szenen des *Mefistofele* darstellten, deren wechselnde Schauplätze durch geschickte Adaptionen angedeutet wurden. Jacques Karpo, der 1976 in Graz mit *Hoffmanns Erzählungen* den Beinamen „Meister des Mystischen“ bekommen hatte, sorgte auch diesmal mit ungeheuren Mengen an effektvoll ausgeleuchtetem Bühnennebel für die entsprechend geheimnisvolle Atmosphäre, wobei Waclaw Orlikowskys Choreographie wesentlich zum insgesamt gelungenen szenischen Gesamteindruck beigetragen hatte.

[14] Christa Höller, Wochenpost, 02.06.1988
[15] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 26.05.1988
[16] ebda.

8.5. *... diese Oper war in Graz längst fällig:*

Alexander Borodin

FÜRST IGOR

Oper in vier Akten und einem Prolog
(in deutscher Sprache)

28.09.1975

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung und Choreographie	Federik Mirdita
Ausstattung	Annelies Corrodi
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Waclaw Orlikowsky

Igor, Fürst von Sewersk	Stojan Popov
Jaroslawna, seine Frau in 2. Ehe	Marie Robinson
Wladimir, sein Sohn aus 1. Ehe	Thomas Moser
Prinz Galitzkij	Hans Tschammer
Kontschak, Khan der Polowzer	Stephan Elenkov
Kontschakowna, seine Tochter	Linda Heimall
Owlur	William Reeder
Skula	Günter Lackner
Jeroschka	Erich Seitter
Amme der Fürstin Jaroslawna	Erika Schubert
Stimme eines Polowzer Mädchens	Edith Gruber

Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl
Ballettassistenz	Elisabeth Mischuretz-Gombkötö

„Dass die Oper Alexander Borodins in Graz längst fällig geworden ist, kann man nicht bestreiten", stellte Manfred Blumauer[17] anlässlich der *Fürst Igor*-Premiere zum Saisonauftakt 1975 fest. Es war „wieder einmal eine typische Nemeth-Produktion, in der alle verfügbaren Kräfte auf dieses Projekt konzentriert" wurden – denn „was an diesem Abend geboten wurde, liegt tatsächlich weit über dem Durchschnitt von Graz".

Dies lag nicht nur am Regisseur Federik Mirdita, der eine „erstaunlich geschlossene Ensembleleistung zustande brachte"[18], sondern vor allem an der musikalischen Realisierung der Oper durch Nikša Bareza, einem „profunden Kenner der Materie", der mit dieser Oper auch am St. Petersburger Kirov-Theater gastierte und mit nur 28 Jahren 1965 Opernchef in Zagreb wurde.

In der Titelpartie wies Stojan Popov lediglich Unsicherheiten aufgrund der deutschen Sprache auf. Stephan Elenkov beeindruckte als Kontschak mit seinem „mächtigen Bass", Thomas Moser hat als Wladimir „vom ersten Ton an aufhorchen lassen". William Reeder gestaltete die Partie des Owlur „sympatisch", während Hans Tschammer nicht nur aufgrund seiner Wortdeutlichkeit, sondern wegen seiner stimmlichen Präsenz auffiel. Marie Robinson wusste „in ihrer Klage-Szene zu rühren", Linda Heimalls Stimme kam in der Partie der Kontschakowna deutlich zur Geltung.[19]

Das „Fürst Igor-Spektakel", in dem beinahe 4 Stunden lang („Achtung, Eltern! Die Aufführung dauert bis nach 23 Uhr", warnte Peter Vujica) russische Geschichte und Sage in epischer Breite präsentiert wurden, hat „allgemeines Wohlgefallen" hinterlassen. „Heftige" Bravos galten nicht nur dem gut disponierten Grazer Philharmonischen Orchester, sondern auch Chor und Ballett:

> *„Eindrucksvoll präsentiert sich der Chor, der diesmal mit 80 Mitgliedern auf der Bühne steht und vorzüglich einstudiert wurde. Was wäre Fürst Igor ohne die Polowetzer Tänze! Waclaw Orlikowsky hat das Zagreber und Grazer ‚Häuflein der Mächtigen' zu einem hinreißenden und sich steigerndem Ballett geführt*."[20]

Peter Vujica (*Kleine Zeitung*) meinte, „alles zeugt vor allem vom Geschick der Ausstatterin und von der Schlüssigkeit der szenischen Konzeption. Auch die Solisten hielten das positive Gesamtniveau - überaus nächtlicher Beifall."

[17] Tagespost, 30.09.1975
[18] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 30.09.1975
[19] Manfred Blumauer, Tagespost, 30.09.1975
[20] Renate Ritter, Kronen Zeitung, 30.09.1975

8.6. *... Auf, auf, alle Sparefrohs der steirischen Kulturpolitik:*

Gustave Charpentier

LOUISE

Roman musical in vier Akten
Konzertante Aufführung in französischer Sprache

10.03.1979

Musikalische Leitung	Peter Schrottner
Bühnenbildnerische Gestaltung	Wolfram Skalicki
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Leitung des Kinderchors	Marcel de Marbaix
Sprecher	Peter Uray
Louise	Fran Lubahn
Julien	David Sundquist
Louises Mutter	Sharon Moore
Louises Vater	James Johnson
Der Maler	Peter Karner
Der Bildhauer	Ludovic Konya
Der Chansonnier	Jozsef Kovacs
Der Student	Jakob Glashüttner
Der junge Dichter	Hans Becker
Der Philosoph	Friedemann Hanke
Der Lehrling	Franz Koinegg
Der Straßenhändler	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Der Kleiderhändler	Josef Kepplinger
Die Verkäuferin	Roswitha Leski-Posch
Blanche	Olga Voll
Elise	Helga Wildhaber
Gertrude	Gundel Jabornik
Marguerite	Barbara Falk
Irma	Dorit Hanak
Camilla	Marlies Rappold
Das Lehrmädchen	Ruth Reichenebner
Suzanna	Erni Tögl
Madeleine	Gabriele Rajnai
Die Vorarbeiterin	Erika Schubert
Der Narrenpapst	Ernst-Dieter Suttheimer
Der Lumpensammler	Rolf Polke
Marchande de Mouron	André Fournier
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Sylviane Suttheimer

> *„Auf, auf, alle Sparefrohs der steirischen Kulturpolitik, und marsch hinein ins Opernhaus! Dort gibt es eine Vorstellung ganz nach eurem Herzen: Stinkfad, aber billig. Das traurige Werk ist also gelungen: Das Theater wurde zum Volksbildungsheim. Ein szenischer Herzstillstand: Anstelle einer Aufführung ein Lichtbildervortrag, anstelle dramatischer Eindringlichkeit ein gut gemeinter Kommentar. Anstelle der Oper ein Konzert mit dem gestischen Aufwand der Matthäuspassion.*“[21]

Nach Georges Bizets *Perlenfischer* (1977) und Léo Delibes’ *Lakmé* (1978) folgte im März 1979 die dritte Produktion eines Werkes aus dem romantischen französischen Opernrepertoire. Man entschied sich, Gustave Charpentiers 1900 uraufgeführte Oper *Louise* in einer konzertanten Produktion zu präsentieren, nachdem sich eine szenische Version aufgrund der knappen Budgetmittel als nicht realisierbar erwiesen hatte. Dies schien aber auch aus aufführungspraktischer Sicht die bessere Wahl gewesen zu sein, zumal Charpentiers im Pariser Kleinbürgertum spielendes Familiendrama die Besetzung von nicht weniger als 44 Rollen (!) erfordert.

Bühnenbild der Louise *im Teatro Liceo, Barcelona, 1904*

Um die „Statik“ dieser konzertanten Produktion aufzulockern, wurden im Hintergrund von Wolfram Skalicki gestaltete Projektionen mit Bildern von Renoir, Lautrec, Picasso und anderen gezeigt. Mittels dieser synchron projizierten Milieuschilderungen „gelang es, den Background so zu realisieren, dass Momente, in denen die Farbigkeit dieser Musik oder das Libretto nachlassen, in ihrer Richtigkeit gewahrt bleiben. Diese halbszenisch-bildliche Lösung bietet sich nämlich heute als einzig akzeptable an, [denn] jeder realistische Regieversuch, diese epischen Dialoge umzusetzen, ginge heute fehl“, stellte Ilsa Nedetzky[22] fest. Trotz dieser szenischen „Auflockerungsversuchen“ gestand Johannes Frankfurter[23], einen „heftigen Kampf gegen das Einschlafen geführt“ zu haben und stellte sich die (nicht unberechtigte) Frage, warum nicht Projektionen gezeigt wurden, die in Zusammenhang mit dem Operngeschehen stehen, und weshalb nicht – in Ergänzung dazu – der gesungene Text projiziert wurde. Erfreulicher dagegen der musikalische Teil: Fran Lubahn hat als Louise „stimmlich wie ausdrucksmäßig eine bewundernswerte Leistung“ erbracht, desgleichen ihre Partner David Sundquist, Sharon Moore und James Johnson. Der musikalische Leiter Peter Schrottner ließ keine Wünsche offen[24]: Er dirigierte mit „geradezu leidenschaftlichem Schwung, wobei er es versteht, die herrlichen Melodien erblühen zu lassen und wahre Klangorgien zu erzeugen“. Auch wenn mit *Louise* der Beweis erbracht wurde, mit konzertanten Aufführungen kaum ein neues Publikum ansprechen zu können, zeigten sich die Premierengäste „sehr beeindruckt und bedankten sich für die gelungene Aufführung mit herzlichem Beifall“, wie Friedrich Hueber (*NFZ*, 17.März 1979) bemerkte.

[21] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 12.03.1979
[22] Ilsa Nedetzky, Tagespost, 13.03.1979
[23] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 13.03.1979
[24] Theodor Uz, Kronen Zeitung, 12.03.1979

8.7. *... Donna Robin kann's einfach - und damit ist alles gesagt:*

Léo Delibes

LAKMÉ

Oper in drei Akten

28.02.1978

Musikalische Leitung	Peter Schrottner
Inszenierung	Hans Hartleb
Ausstattung	Ekkehard Grübler
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Waclaw Orlikowsky

Lakmé	Donna Robin
Nilakantha, Priester, ihr Vater	James Johnson
Mallika, Dienerin	Sharon Moore
Hadji, Diener	Kurt Schreibmayer
Ellen, Tochter des engl. Gouverneurs	Fran Lubahn
Rose, ihre Schwester	Dorit Hanak
Mistress Bentson, Gouvernante	Erni Tögl
Gérald, engl. Offizier, Ellens Bräutigam	Rockwell Blake
Frédéric, engl. Offizier, sein Freund	David Pittman-Jennings
Ein Zigeuner, Wahrsager	Erich Klaus
Chinesischer Kaufmann	Jakob Glashüttner
Gauner	Alfred Burgstaller

Regieassistenz	Petra Mayer-Zick
Ballettassistenz	Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Sylviane Suttheimer

Aus heutiger Sicht betrachtet erstaunt die Tatsache, dass *Lakmé* (aufgrund der musikalischen und koloristischen Raffinesse) eine derart große Anziehungskraft ausübte, sodass diese Oper zunächst erfolgreicher war als Georges Bizets *Carmen*. Den Beweis dafür liefern zeitgenössische Aufführungszahlen: bis 1931 erlebte *Lakmé* in Paris nämlich mehr als eintausend (!) Vorstellungen.

An der Grazer Oper wurde *Lakmé* von Hans Hartleb inszeniert, von Ekkehard Grübler ausgestattet und von Peter Schrottner als „Pfadfinder im Klangdschungel reibungsloser Schönheit" geleitet. Er ließ dabei „in schönheitstrunkener Hingebung aus dem Orchestergraben die dampfende, exotische Melodienflora herauswachsen und wurde dabei immer wacher und lebendiger".[25] Obwohl der Beifall nach der Premiere dieser Opernrarität durchaus endenwollend war, ist dem Regie-Team eine „nicht bloß schlüssige und überzeugende, sondern vor allem eine stilistisch äußerst geschlossene Interpretation" gelungen. Hans Hartleb hat seine Aufgabe „mit klugem Anstand erledigt"[26] und mit „nobler Routine dem Stil der Musik in keinem Augenblick entgegengearbeitet".[27]

Eine Aufführung von *Lakmé* kann natürlich nur dann realisiert werden, wenn die Leitung nicht nur in den Händen eines geeigneten Dirigenten liegt, sondern auch für das französische (Koloratur-)Fach geeignete Sänger zur Verfügung stehen. Allen voran kann die Titelpartie nur einer Sängerin anvertraut werden, die über eine mühelose Höhe und über eine sichere Koloraturfähigkeit verfügt: Die Grazer Oper verpflichtete Donna Robin, die „alle Anforderungen mit artistischer Bravour" bewältigen konnte: Manfred Blumauer brachte es auf den Punkt: „Donna Robin kann's einfach - und damit ist alles gesagt". Mit Sharon Moore gab es „seit langem wieder eine zum dunklen Mezzo tendierende Stimme zu entdecken", Rockwell Blake erwies sich als Gérald als lyrischer Tenor „von sinnlichem Schmelz und klarer Intonation". James Johnson realisierte stimmlich eine passable Priestergestalt, ebenso David Pittmann-Jennings, der sich als kultivierter Bariton eingeführt hat.

Trotz des Einsatzes erster Kräfte gab es „für diese nostalgische Studienreise nicht mehr als einen Achtungserfolg", berichtete Renate Ritter.[28] Die Protagonisten mussten am Ende der Vorstellung rasch vor den Vorhang geschickt werden, damit diese noch „etwas höfliches Händerühren beim Publikum provozieren" konnten, wie Johannes Frankfurter feststellen musste.

[25] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 02.03.1978
[26] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 02.03.1978
[27] Peter Vujica
[28] Kronen Zeitung, 02.03.1978

8.8. *... wieder mit achtbarem Erfolg in der Raritätenkiste gewühlt:*

Antonín Dvořák

DER JAKOBINER

Oper in drei Akten
Grazer Erstaufführung

29.06.1980

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung und Ausstattung	Karlheinz Drobesch
Bühne	Zbynek Kolar
Kostüme	Hanna Wartenegg, Jan Skalicki
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Kinderchor	Marcel de Marbaix

Graf von Harasov	Richard Best
Bohuš, sein Sohn	Wolfgang Müller-Lorenz
Adolf, sein Neffe	James Johnson
Julia	Piroska Vargha
Filip, Schlossverwalter	Friedemann Hanke
Jiři, ein junger Jäger	Miroslav Švejda a. G.
Benda, Lehrer	Ernst-Dieter Suttheimer
Terinka, seine Tochter	Fran Lubahn
Lotinka, Beschließerin im Schloß	Erika Schubert

Regieassistenz	Birgit Amlinger
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Mit der Entscheidung, jene 1889 im Prager Nationaltheater uraufgeführte und in der Folge 20 Mal gespielte Opernrarität von Antonín Dvořák aufzuführen, in der sich volkstümliche Genreszenen mit historischen Elementen aus der Zeit der französischen Revolution verbinden, hat die Grazer Opernleitung wieder einmal „mit achtbarem Erfolg in der Raritätenkiste gewühlt", wie im *Kurier* am 1. Juli 1980 zu lesen war.

Man bemühte sich „ehrlich" um Dvořák und konnte ein – im Vergleich zur szenischen Gestaltung – durchaus befriedigendes, musikalisches Niveau erreichen. Dafür verantwortlich zeichnete der designierte Chefdirigent der Grazer Oper (ab 1981) Nikša Bareza, ein ausgewiesener Experte für das slawische Fach. Unter seiner Leitung „erstrahlten die Kostbarkeiten der Partitur in ihrem ganzen Glanz"[29], auch wenn seine Bemühungen mehr Resonanz im Orchestergraben als auf der Bühne bewirkt haben.

Mit der Inszenierung (und Ausstattung) des Stückes betraute man Karlheinz Drobesch, die Dekoration wurde aus Zürich angekauft. Beides erwies sich allerdings als „einigermaßen enttäuschend": Drobesch hätte den Handlungsablauf nämlich „dramatischer gestalten müssen, um ihn voll zur Wirkung zu bringen"; Karlheinz Drobesch begnügte sich nämlich damit, die Figuren auf der Bühne „recht und schlecht zu arrangieren, bedient sich verstaubtester Klischees, um die Handlung über die Bühne zu bringen, und präsentiert so eine erstaunlich peinliche Ideen-Armut, die diese Oper optisch beinahe völlig ihres Charmes beraubt.[30] Sicher war er durch das primitive Bühnenbild behindert: Für drei Schauplätze nur eine drehbare Treppe zu verwenden und die Unterschiede nur durch Veränderung des Geländers und einiger Versatzstücke anzudeuten, ist ziemlich einfallslos."[31]

Im Gegensatz zur Inszenierung beurteilte man das Sängerensemble, das dem Geschehen auf der Bühne schließlich zum vollen Erfolg verhelfen konnte, als „hervorragend". Allen voran fiel Wolfgang Müller-Lorenz (Ensemblemitglied ab 1981) als Bohuš durch Sympathie, freundliche Art im Spiel und mit seinem weich timbrierten Bariton auf. Seine deutliche Aussprache hat auch einiges zum Verständnis der Handlung beigetragen. Friedemann Hanke brillierte ebenso wie der tschechische Tenor Miroslav Švejda und dessen Partnerin Fran Lubahn. Als „augen- und ohrenscheinlicher Gewinn" erwies sich auch die neu engagierte Sopranistin Piroska Vargha, deren Stimme „das Ensemble mühelos" überstrahlte.

[29] Walter Kollar, VZ Klagenfurt, 19.07.1980
[30] Theodor Uz, Kronen Zeitung, 01.07.1980
[31] Anton Haberle, NFZ, 12.07.1980

8.9. *… an der Kasse prangte das Schild „Ausverkauft“:*

George Gershwin

PORGY AND BESS

Oper in neun Bildern (in englischer Sprache)
Grazer Erstaufführung anlässlich des
200jährigen Bestehens der USA

03.10.1976

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Wolfgang Weber
Ausstattung	Robert O’Hearn
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Christa Maurer-Kronegg

Porgy	Benjamin Matthews
Bess	Felicia Weathers
Crown	Allan Evans
Sporting Life	Charles Williams
Serena	Ruby Jones
Clara	Viola Gilliam
Maria	Nadyne Brewer
Jake	Reginald Evans
Mingo	Frederick Kennedy
Robbins	Peter Karner
Peter	Bruno Krebs
Frazier	Charles Berry
Annie	Beverly Vaughn
Jim	Charles Berry
Krabbenverkäufer	Frederick Kennedy
Detektiv	Karlheinz Drobesch
Leichenbeschauer	Charles Berry
Coroner	André Diehl

Regieassistenz	Karlheinz Drobesch/ Klaus Bielau
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl
Choreographische Assistenz	Erika Grum

Felicia Weathers (Bess) und Benjamin Matthews (Pogy).

„Die Catfish Row ist für mich ein Synonym für eine Minderheit, für eine wirkliche Ghetto-Situation der dreissiger Jahre“, betonte Wolfgang Weber im Vorfeld der Grazer Erstaufführung der American Folk Opera *Porgy and Bess*. Tatsächlich verbrachte George Gershwin den Sommer 1934 auf Folly Island in der Nähe von Charleston, um sich ein authentisches Bild vom Leben der Gullahs, jenes schwarzen Stammes, zu verschaffen, der in der Vorlage von Edwin Du Bose Heyward portraitiert wird. Allerdings verwendete der Komponist, wie er selbst betonte, keine Volkslieder dieses Stammes:
„Die Musik sollte aus einem Guss sein. Deswegen schrieb ich eigene Spirituals und Volkslieder. Da diese aber in Opernform sind, ist *Porgy and Bess* eine echte Volksoper“ – eine Volksoper mit packender Handlung.

In einem Interview gegenüber der *Kleinen Zeitung*[32] meinte Regisseur Wolfgang Weber:

> „*Wissen Sie, was ich mir wünsche? Die Story von Porgy mit einer anderen Musik! Wenn ich nicht durch die Ausstattung determiniert wäre, würde ich es ganz anders machen, vieles auch rein optisch anders anlegen… Aber dieses Stück nach Graz zu bringen ist v i e l wichtiger*!“

Wie sich bald herausstellte, war das groß angelegte und organisatorisch schwierige Unternehmen, *Porgy and Bess* „nach Graz zu bringen“, von überragendem Erfolg gekrönt: „*Sturm auf die Grazer Theater: Rekorde, Rekorde*“ betitelte die *Kronen Zeitung* am 18. Dezember 1976 ihren Bericht über dieses Ereignis:

[32] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 23.09.1976

„Ausverkaufte Häuser bei den Vereinigten Bühnen überwiegen im bisherigen Verlauf der Spielzeit. Im Opernhaus waren nicht nur alle Porgy and Bess – Vorstellungen bullvoll, auch bei den vielen Repertoirevorstellungen prangte an der Kasse das Schild ‚Ausverkauft'".

Wolfgang Weber sorgte durch seine „gekonnte Bewegungsregie für einen stets spannenden Ablauf" des Stückes, unterstützt von Christa Maurer-Kronegg, der Choreographin der „turbulenten Negertänze". Die musikalische Leitung lag bei Wolfgang Bozić „in besten Händen". Alle Darsteller „boten ihr Bestes zum Gelingen der Aufführung - die Premiere wurde zu einem musikalischen Erlebnis".[33] Die Grazer Version, bis in die kleinsten Partien splendid und rollendeckend[34] besetzt, ist zu Recht ein großer, spektakulärer Erfolg geworden. Eine Aufführung von großzügigem Format. Trotzdem gestand Peter Vujica[35] zur „heiligen Empörung aller Gershwin-Fans", dass er dieses „Tannhäuser-lange Ragout aus Jazz, Tränen und romantisiertem Negerelend eigentlich recht fad und ermüdend fand, zumal das ganze wie ein swingenwollender Puccini klingt, aber keiner ist". Nicht nur deswegen „ist es rühmenswert, wie der junge Dirigent Bozić die Musik im Griff hatte".

Frederick Kennedy als Mingo und Reginald Evans in der Rolle des Jake.

Außer den „angestrichenen Topfennegern des Balletts und des Chors" gibt es episodische auch im Solistenensemble, so der Ex-Intendant Diehl als Coroner – er ist ein echter Topfenneger"[36] (Weber: „Ich habe ihn mir nicht deswegen gewünscht, weil er mich entdeckt hat, sondern weil er genau der richtige Typ ist".) Das Ergebnis war lebendig, dicht und großartig: „Alles entwickelte sich zu einer geschlossenen Ensemble-Leistung. So lebt, liebt und stirbt man in der Catfish Row!"[37]

[33] Friedrich Hueber, NFZ, 16.12.1976
[34] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 05.10.1976
[35] Kleine Zeitung, 05.10.1976
[36] Manfred Blumauer, Tagespost, 05.10.1976
[37] Renate Ritter. Kronen Zeitung, 05.10.1976

8.10. *... zum Besten zählte die Begegnung mit Gabriele Lechner:*

Karl Goldmark

DIE KÖNIGIN VON SABA

Oper in vier Akten

08.06.1985

Musikalische Leitung	János Kulka
Inszenierung	András Mikó
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Nelly Vago
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Waclaw Orlikowsky

König Salomon	Ludovic Konya
Der Hohepriester	Nandor Tomory
Sulamith	Gabriele Lechner
Assad	András Molnar
Die Königin von Saba	Eszter Póka
Astaroth, ihre Sklavin	Marjorie Bennett
Tempelwächter	Zoltan Császár

Regieassistenz	Isabella Priewalder
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

Am 15. März 1930 war Karl Goldmarks Oper *Die Königin von Saba* (unter der Leitung von Karl Tutein) zuletzt an der Grazer Oper zu sehen. 55 Jahre danach wurde diese wieder auf den Spielplan der Grazer Oper gesetzt. Regie, Dirigat und Ausstattung wurden gänzlich einem ungarischen Team anvertraut: Die musikalische Leitung übernahm János Kulka, die Regie, „die in ihrem statuarischen Arrangement, in ihren pathetischen Gesten und in ihrer Unbekümmertheit vor rund hundert Jahren hätte stattfinden können", schuf András Mikó, und die Kostüme entwarf Nelly Vagó. Beides war von unbestimmtem Orientalismus zwischen Nil und Ganges geprägt, „alles schien erlaubt, nichts kitschig genug – das wird dann quälend" war in der *Neuen Zeit* zu lesen.[38] Bei der Gestaltung der Balletteinlagen „schlägt wieder Waclaw Orlikowsky zu und blockiert das dramatische Geschehen mit einer schier endlosen Balletteinlage. In rötlichem Schummerlicht wird das immer gleiche, magere Bewegungsrepertoire abgespult", beobachtete Johannes Frankfurter.

Für Manfred Blumauer stellte die Ausstattung hingegen eine „reine Augenweide" dar, die Musik ließ allerdings an „Phantasie vermissen". Unter János Kulkas Stabführung spielt das Grazer Philharmonische Orchester animiert: Der damalige Stuttgarter Staatskapellmeister „ist ein engagierter Anwalt der Musik und lässt sich keine Gelegenheit entgehen, mit den animiert musizierenden Grazer Philharmonikern eine weiche, üppige Stimmung orientalischer Sinnlichkeit zu entfalten, tonmalerische Effekte gebührend auszukosten (wie etwa den Sandsturm im Finalakt), aber auch in den Ensembleszenen beträchtliche dramatische Schlagkraft zu entwickeln", urteilte Ernst Naredi-Rainer in der *Kleinen Zeitung* (10. Juni 1985).

Dem Anspruch nach großen Stimmen konnte just die Interpretin der Titelpartie am wenigsten gerecht werden. Eszter Poka schien „die Kontrolle über ihre Stimme verloren zu haben und versuchte, dem dämonischen Charakter der Figur durch schrilles Geschrei gerecht zu werden". Mit viel vokaler Raffinesse gestaltete hingegen Marjorie Bennett den berühmten Lockruf der Astaroth, und die erst 24jährige Gabriele Lechner ließ als Sulamith keine Zweifel offen, dass eine Heroine von Format heranreift. Für Manfred Blumauer gehörte die Begegnung mit der jungen Künstlerin „zum Besten der Premiere". András Molnar (Assad) verfügte über einen lyrisch grundierten aber auch heldischen Tenor „ohne aber dabei allzu großes Aufsehen zu erregen", Ludovic Konya verströmte „baritonale Würde".

[38] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 11.06.1985

8.11. *... szenische Schonkost für die Krabbelstube:*

Leoš Janáček

DAS SCHLAUE FÜCHSLEIN

Oper in drei Akten
Grazer Erstaufführung

27.11.1976

Musikalische Leitung	Miro Belamarić
Inszenierung	Vaclav Veznik
Bühnenbild	Ivan Lacković, Vaclav Veznik
Kostüme	Lotte Pieczka
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Christa Maurer-Kronegg
Der Förster	Ludovic Konya
Die Försterin	Olga Voll
Der Schulmeister	Richard Ames
Der Pfarrer	Helmut Berger-Tuna
Harašta, ein Landstreicher	Friedemann Hanke
Der Gastwirt Pásek	Günter Lackner
Die Gastwirtin	Erni Tögl
Pepík, Sohn des Försters	Arlene Thiel
Frantik, sein Freund	Monika Hofer
Füchslein Schlaukopf	Elisabeth Kales
Das kleine Füchslein	Gabi de Marbaix
Fuchs	Sue Patchell
Dackel	Linda Heimall
Hahn	Nelly Ailakowa
Schopfhenne	Dorit Hanak
Grille	Ruth Reichenebner
Heuschreck	Hedy Felkar
Frosch	Gabriela Hiedl
Specht	Anna Portika
Mücke	Erich Seitter
Dachs	Alfred Burgstaller
Eule	Edith Gruber
Eichelhäher	Claudia Leski
Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Die Schwierigkeit bei Leoš Janáčeks 1924 uraufgeführter Oper *Das schlaue Füchslein* liegt für den Regisseur vor allem darin, die Idee der Verquickung von Menschen und Tierwelt, von Märchen und Wahrheit bühnenwirksam zu gestalten. So leicht und schwebend das Werk von der musikalischen Seite her wirken mag, so schwer ist es auf der Opernbühne zu realisieren. Denn „ganz rasch kann aus dem Schweben eine schmerzhafte Bauchlandung werden – entweder im kindischen Kitsch oder in von Symbolträchtigkeit überschwappendem Ernst".

Am Grazer Operhaus ist 1976 „fatalerweise beides passiert"[39], das Ergebnis erschien trivial. Die Umsetzung konnte dem inneren Gehalt und der musikalischen Substanz des Werkes wenig entsprechen: Die bunten Kostüme Lotte Pieczkas haben „eine Anfärbung von Kitsch" nicht vermeiden lassen. Dass „bunter, balletteuser Bummelwitz im Vordergrund steht, hätte Janáček nämlich sicher nicht gewollt."[40] Auch Peter Vujica (*Kleine Zeitung*) konnte dem Opernabend wenig Positives abgewinnen:

> „*Man sollte das Stück nicht allzu ernsthaft und grüblerisch inszenieren. Doch so läppisch, dass geduldige Premierengäste in der zweiten Pause ratlos das Weite suchen, sollte so ein Unternehmen auch wieder nicht ausfallen… Das, was sich auf der Bühne ereignet, bleibt szenische Schonkost für die Krabbelstube…man trifft auf Infantilisierung, wo der Text ganz offen von Liebe handelt. Janáčeks Oper ist ja keine Oper für Kinder. Schon gar nicht für Kinder als Darsteller. Die letzte Stütze des Abends wäre die musikalische Qualität gewesen. Sie stützt aber nicht.*"

Trotz der mäßig aufgenommenen Inszenierung waren die Leistungen der Protagonisten durchaus positiv: Ludovic Konya bot als Förster eine respektable Leistung. In der Titelpartie war Elisabeth Kales zu erleben, die zwar stimmlich nicht immer überzeugen konnte, sich trotzdem Ihren ersten und ganz großen Bühnenerfolg sichern konnte („sie ist für die Rolle wie geschaffen"[41]). Dass das Lokalkolorit „in jeder Hinsicht gewahrt" blieb, lag an der Stabführung von Miro Belamarić, der Ensemble und Orchester fest in der Hand hatte.

[39] Tagespost, 29.11.1976
[40] Hans Fritz, Kronen Zeitung, 29.11.1976
[41] Wahrheit, 01.12.1976

8.12. *… die Hatifnatten kommen zum quirligen Einsatz:*

Ilkka Kuusisto/ Tove Jansson

DIE MUMINOPER

Deutschsprachige Erstaufführung im Rahmen des *steirischen herbst '77*

23.10.1977

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Karlheinz Drobesch
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Ronny Reiter
Choreographie	Christa Maurer-Kronegg
Muminmutter	Anna Portika
Muminvater	Friedemann Hanke
Mumin	Ernst-Dieter Suttheimer
Snorkfräulein	Donna Robin
Filifjonka	Fran Lubahn
Misa	Linda Heimall
Emma	Olga Voll
Kleine Mü	Diana Bennett
Schnupferich	Walter Gaster
Phantom der Oper	Walter Ulbl
Bäumchen	Sonja Gabriel, Elvira Gießer, Béatrice Hartmann, Claudia Leeb, Karin Pflanzl, Silvia Rucker, Gisela Slanina, Karoline Waidacher
Hatifnatten	Balletteleven der Vereinigten Bühnen
Regieassistenz	Isabella Priewalder
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

Mit vielen bunten Kostümen, phantastischen Masken und abwechslungsreichen Gags inszenierte Karlheinz Drobesch Ikka Kuusistos Kinderoper. Bei aller zur Schau getragenen Spielfreude mochte das Ergebnis aber nur bedingt zu überzeugen, was hauptsächlich am Libretto von der Malerin und Autorin Tove Jansson lag. Es kommen zwar lustige Figuren vor (die herzigen Figuren hat Ronny Reiter entworfen), an der Handlung ist aber nicht viel „Wunderbares" zu entdecken.

Außerdem lässt die Wortdeutlichkeit der meisten Sänger zu wünschen übrig. Donna Robin, Fran Lubahn, Linda Heimall und Diana Benett spielen zwar witzig und locker, können aber quirlige Wortspielereien nur undeutlich artikulieren. Sehr komisch agierten Anna Portika, Olga Voll und Ernst-Dieter Suttheimer. Süß und spritzig choreographiert war das Kinderballett,[42] das als Bäumchen und Hatifnatten-Gespenster unter der Anleitung von Christa Maurer-Kronegg zu quirligem Einsatz gekommen ist.[43]

> *„Für Erwachsene bieten sowohl Handlung als auch die Musik durchaus originelle Anspielungen auf Mozart, Wagner oder Bizet, Bühnenbild, Kostüme und Choreographie entsprachen dem Regiekonzept in hervorragender Weise. Das (Schauspiel-)Haus füllende Publikum – Große und Kleine – spendeten freud- und dankerfüllt herzlichen Beifall.*"[44]

[42] Theodor Uz, Kronen Zeitung, 25.10.1977
[43] Karl Harb, Tagespost, 25.10.1977
[44] Anton Haberle, NFZ, 05.11.1977

8.13. *… wie eine Krachlederne und das Tutu einer Tänzerin*:

(1) Carl Orff

DIE KLUGE
15.04.1981

Musikalische Leitung	Janos Petro a.G.
Inszenierung	Edwin Zbonek a.G.
Bühne	Roswitha Meisel a.G.
Kostüme	Hanna Wartenegg
Der König	Benno Kusche a.G.
Der Bauer	Drago Ognjanovic a.G.
Des Bauern Tochter	Eva-Maria Barta
Der Kerkermeister	Zoltan Császár
Der Mann mit dem Esel	Erich Klaus
Der Mann mit dem Maulesel	Rolf Polke
1. Strolch	Ernst-Dieter Suttheimer
2. Strolch	Günther Lackner
3. Strolch	Richard Best
Regieassistenz	Marlis Rappold
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Gundel Foelsche

(2) Johann und Josef Strauß

WIENER G'SCHICHTEN
Ballettminiature in einem Akt

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Lotte Pieczka
Mädchen	Adelheid Stenzel
Knabe	Lalita Pershad
Gouvernante	Helga Schwarz
Konditor	Gerald Staberl
Hofschauspielerin	Maja Srblenovic a.G.
Ihr Verehrer	Tamas Schubert
Autogrammjägerinnen	Ruth Harteck, Florentina Sfetcu
Der alte Graf	Ludwig Sokol
Ballerina der Hofoper	Vesna Butorac-Blace a.G.
Kavalier	Emilian Tarta
Mäzen	Farid Ashmawy
Impressario	Simon Ginsberg
Blumenverkäuferin	Denise Pollock
Herr in Graz	Joan Logrea
Modell	Kendell Cameron
Maler	Christian Vancea
Dame in Grün	Rodica Pascu
Choreographische Assistenz	Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Josef Musger
Korrepetitor	Wolfgang Marsak

Am 15. April 1981 präsentierte die Grazer Oper an einem Abend zwei durchaus unterschiedliche Stücke: Im ersten Teil spielte man Carl Orffs 1943 entstandene „Geschichte vom König und der klugen Frau“ (*Die Kluge*), die im zweiten Teil mit der Ballettminiature *Wiener G'schichten* mit Musik von Johann und Josef Strauß kombiniert wurde – zwei Stücke, die sich „so gut miteinander vertragen wie eine Krachlederne und das Tutu einer Tänzerin“, wie Manfred Blumauer feststellte.[45]

Angesichts der Reaktion des keineswegs zahlreich erschienenen Publikums ist der gewünschte Erfolg des Premierenabends ausgeblieben. Für Regie und Ausstattung, die sich „im Bereich des Konventionellen“ bewegten, waren im ersten Teil Edwin Zbonek, Roswitha Meisel und Hanna Wartenegg verantwortlich. Obwohl die Leistungen der Sänger und des Balletts durchaus gelobt wurden, sorgte Janos Petro am Pult der Grazer Oper bisweilen „für ermüdende Langeweile“. Unter seiner Leitung wurde *Die Kluge* reichlich „verschwommen“ realisiert, da die in diesem Stück unbedingt notwendige Aggressivität, Präzision und Rhythmik nicht in der erwarteten Prägnanz zur Geltung gekommen sind. Auch auf der Bühne war an diesem Abend „nicht alles zum besten bestellt“: Mit Benno Kusche (König) wurde zwar ein prominenter Sänger verpflichtet, der über genügend darstellerische Routine verfügt, um jeden Charakter glaubhaft darzustellen, stimmlich aber seine Rolle „nur mehr in Ansätzen“ bewältigen konnte. Aber auch der zweite Gast enttäuschte: Drago Ognjanovic ließ als Bauer „Durchschlagskraft und Schwärze seines Basses“ vermissen. In der Titelpartie imponierte hingegen Eva-Maria Barta mit „sehr locker und kultiviert angesetzten Hochtönen“. In den Rüpelszenen erwiesen sich Ernst-Dieter Suttheimer, Günther Lackner und Richard Best als umwerfende Komödianten, die damit einen szenischen Höhepunkt sorgten.[46]

Die Realisierung der Ballettminiatur im zweiten Teil wurde dem bewährten Team Walter Goldschmidt (musikalische Leitung), Waclaw Orlikowsky (Regie/ Choreographie), Frieder Klein (Bühne) und Lotte Pieczka (Kostüme) anvertraut. In einer hübsch ausgestatteten Bühne, die Wien in der Biedermeier-Zeit darstellte, wurde ein Ballettabend gezeigt, der „nur wenigen Tänzern wirklich Gelegenheit gab, sich zu profilieren oder einen Charakter darzustellen“. Trotzdem boten Rodica Pascu und Joan Logrea, die durch ihre „sauberen Sprünge“ auffielen, Farid Ashmawy als immer verlässlicher Partner in allen Hebefiguren und Vesna Butorac-Blace als elegante „Ballerina der Hofoper“ „herausragende Leistungen“. Den stärksten Eindruck hinterließen in der Schlussszene Linda Papworth als brillanter „Stern des Varieté“ und Marin Turcu, der als Varieté-Theaterdirektor erstmals in Graz sein komisches Talent eindrucksvoll unter Beweis stellen konnte. In dieser Formation konnte das gesamte Ensemble „den Wunsch wach werden lassen, in Zukunft in Graz öfter als bisher die tänzerische Muse bewundern zu können“, schrieb Wolfgang Thiel in der *NFZ* am 2. Mai 1981.

[45] Manfred Blumauer, Tagespost, 17.04.1981
[46] Ernst Naredi-Rainer, Neue Zeit, 17.04.1981

9. Das Grazer Opernhaus in neuem Glanz

9.1. Wiedereröffnung des renovierten Opernhauses 1985

Titelbild der Grazer Tageszeitung Tagespost *am 11. Januar 1985 anlässlich der Eröffnung des neu renovierten Opernhauses mit Fux'* Angelica vincitrice di Alcina.

1979 wurde dem Theaterausschuss der Vereinigten Bühnen ein unter der Leitung des steirischen Landtagsabgeordneten Friedrich Pfohl erstellter Bericht über den *Istzustand der Gebäude und Werkstätten* des Grazer Opernhauses vorgelegt. Da im Zuge des Neubaues des Hauses aufgrund fehlender Geldmittel die Errichtung von Nebengebäuden dem Rotstift zum Opfer gefallen ist (Kulissendepot, Verwaltungstrakt etc.), konnte nach achtzig Jahren eine Generalsanierung und ein Zubau an das Opernhaus nicht länger hinausgezögert werden. Der durch zahlreiche Fotografien ergänzte, fünfzigseitige Zustandsbericht verweist auf krasse Mängel und Gefahren, die „jederzeit zu einer Brandkatastrophe größten Ausmaßes“ führen könnten: Die Arbeitsbedingungen wurden von Friedrich Pfohl nicht nur als „menschenunwürdig und skandalös“, sondern vor allem als „gesundheitsschädigend und teilweise lebensgefährlich“ bezeichnet. Abgesehen davon, dass die für den täglichen Theaterbetrieb fehlenden Hinter- und Seitenbühnen „enorme Mehrkosten“ aufgrund zusätzlicher Transportwege verursacht haben, musste eine Lösung des zum Teil gefährlichen Platzmangels gefunden werden: „Jeder Quadratmeter ist belegt, jeder Raum voll gestopft mit Requisiten, Kulissen und abertausenden Kostümen. Bei einer Katastrophe findet man nur unter Lebensgefahr ins Freie“, berichtete Pfohl, der ferner auf die unerträglichen Verhältnisse in den Werkstätten hinwies, wo teilweise sogar im Freien gearbeitet werden musste.

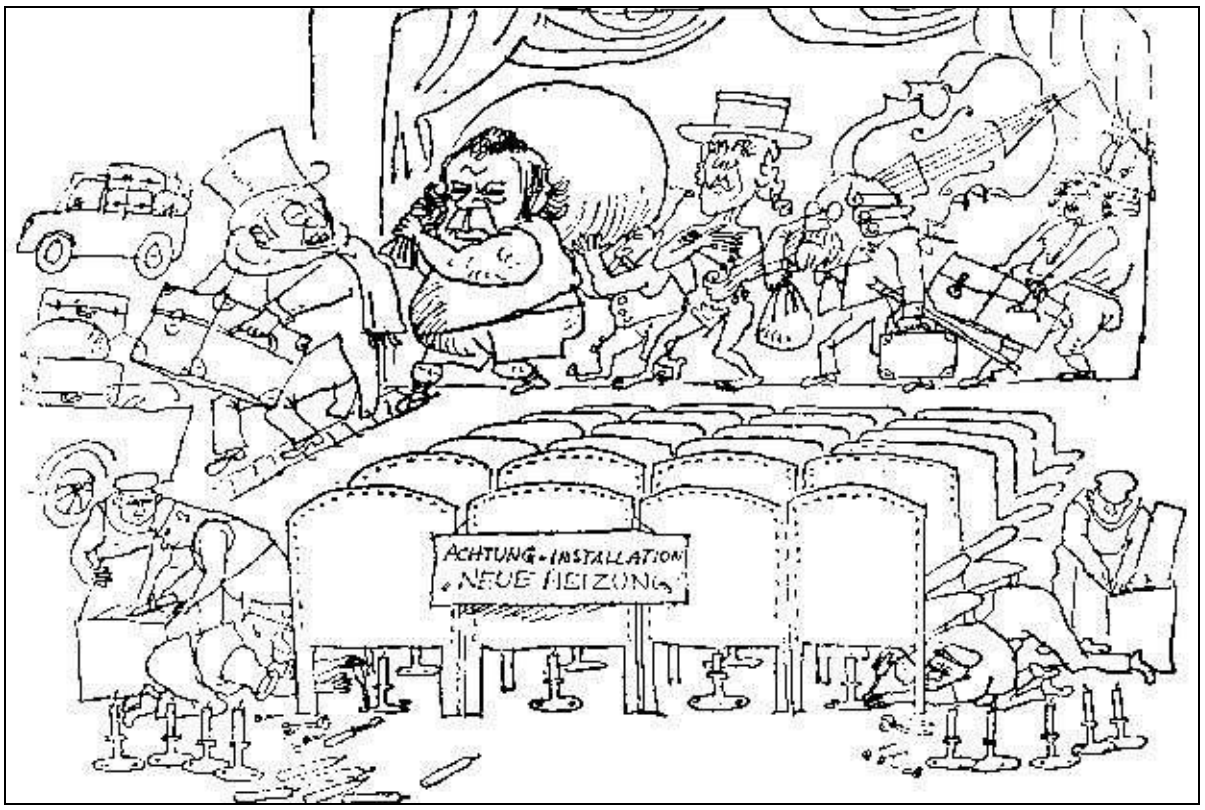
Achtzig Jahre lang mussten Bühnenarbeiter die Dekorationen durch eine schmale Öffnung auf der Hinterseite des Hauses auf die Bühne hieven (*siehe Foto*) nachdem diese vom etwa 50 Meter entfernten Depot über die Straße mühsam und unter lebensgefährlichen Umständen angeliefert werden mussten. Darüber hinaus war auch die Bühnen-Maschinerie zu klein und technisch veraltet.

Zunächst entstanden moderne Werkstätten im Süden der Stadt, und die Bühnentechnik wurde auf den neuesten Stand gebracht. Neben der Oper errichtete man einen neuen Verwaltungstrakt mit einer großen Montage- und Lagerhalle, die mit dem Opernhaus durch eine neu konstruierte, gläserne Brücke verbunden wurde. Durch diese Maßnahmen schuf man bauliche Voraussetzungen für zeitgemäße und technisch rationelle Abläufe.

Für Planung und Baukoordination war Architekt Walter Kordon verantwortlich, für die finanzielle Abwicklung Friedrich Pfohl. Die Gesamtkosten beliefen sich auf 300 Millionen Schilling (22 Millionen Euro). Weitere 5 Millionen Schilling (360 000 Euro) für eine neue Bestuhlung, eine neue Innenbeleuchtung und die Wiederherstellung des Stuckmarmors im Foyer wurden vom eigens gegründeten *Kuratorium für eine schönere Oper* aufgebracht. Um die Grazer wieder für das Musiktheater begeistern zu können, ist im Zuge von weiteren Maßnahmen der Grazer *Theatergemeinschaft* ein von Frieder Klein entworfener Aufkleber mit dem Leitspruch „1985 wieder ins Opernhaus“

entworfen worden. Mit einer Auflage von 50.000 Stück zum Preis von je 20 Schilling (1,50.- EUR) sollte ein Beitrag zu den enormen Umbaukosten geleistet werden und zugleich das Theaterpublikum wieder auf das neu renovierte Haus aufmerksam gemacht werden.

In der Zeit des Umbaues zwischen dem 23. Juni 1983 und Dezember 1984 fand der Spielbetrieb im Grazer Schauspielhaus statt, wo man in der Wahl der Stücke auf die dortigen Platzverhältnisse Rücksicht nehmen musste und dementsprechend klein besetzte Werke ausgewählt hatte.



Während der Umbauphase musste man auf andere Spielstätten ausweichen und das Opernhaus größtenteils ausräumen (Karikatur von Gottfried Pils)

Im Rahmen eines feierlichen Festaktes am 12. Jänner 1985 um 11 Uhr vormittags wurde das neu renovierte Opernhaus unter der Anwesenheit des damaligen Bundespräsidenten Rudolf Kirchschläger eröffnet. Nach der Begrüßung der Festgäste durch den Vorsitzenden des Theaterausschusses, Landesrat Prof. Kurt Jungwirth, zeigte man einen Film über das Baugeschehen mit einem Kurzbericht des Technischen Direktors der Vereinigten Bühnen Jörg Koßdorff. Im Anschluss daran kam es zur Uraufführung des Stückes *Réjouissance* des steirischen Komponisten Ivan Eröd, interpretiert durch das Grazer Philharmonische Orchester unter der Leitung von Nikša Bareza. Im Rahmen zahlreicher Festreden (Bürgermeister Alfred Stingl, Landeshauptmann Josef Krainer, Bundesminister Herbert Moritz, Bundespräsident Rudolf Kirchschläger) wurde das „Neue Haus“ als „eindrucksvolle Spielstätte“ gewürdigt.

In seiner Rede verwies Intendant Nemeth zunächst auf die eindrucksvolle Geschichte des Grazer Opernhauses und erläuterte schließlich seine Überlegungen zur Wahl einer völlig „unkonventionellen“ Eröffnungspremiere, die am Abend desselben Tages stattgefunden hat:

> *„Es erfolgt ein musikalischer Brückenschlag von heute ins 18. Jahrhundert, wenn sich in diesem Haus heute Abend zum Festa teatrale* Angelica vincitrice di Alcina *des aus Hirtenfeld gebürtigen Barock-Komponisten Johann Joseph Fux, eines Zeitgenosse von Bach und Händel, der Vorhang öffnen wird. Dieser Bauernbub aus der Oststeiermark erklomm als Nichtitaliener die höchste musikalische Position, die in seiner Zeit in Europa zu erreichen war. Fux wurde Hofcompositor und Hofkapellmeister dreier Kaiser: Leopold I., Joseph I. und Karl VI. Den 325. Geburtstag dieses großen Sohnes gilt es 1985 ebenso zu feiern. Aus der Ortung und Bedeutung seiner Persönlichkeit stammt die Überlegung, mit Angelica, der ersten großen Festoper aus Fux' Hand, die Grazer Oper wieder zu eröffnen. Somit soll das Jahr 1985 in der Geschichte der Grazer Oper ein einprägsames bleiben*!“[1]

Bereits im Vorfeld der Premiere wurde Carl Nemeth für die Zeitung *Grazer Theaterspiegel* befragt, warum er ausgerechnet eine Oper von Johann Joseph Fux ausgewählt hatte. Den bereits in seiner Rede erwähnten Gründen fügte Nemeth hinzu:

> *„Es war vor allem die Überlegung, einem Komponisten, der aus der Steiermark ausgebrochen ist, um europäische Karriere zu machen, die Möglichkeit zu geben, in seiner Heimat aufgeführt zu werden. Darüber hinaus wurde auch überlegt, welches Werk wir nehmen sollten - doch da hat sich* Angelica *fast von selbst angeboten, da dieses Werk doch als festa teatrale bezeichnet ist und mit allen szenischen Möglichkeiten eine würdige Eröffnung darstellen kann.*“[2]

Johann Joseph Fux (1660-1741) galt bereits zu seinen Lebzeiten als gefeierter und in zeitgenössischen Berichten respektvoll beschriebener Komponist, dessen Biographie bis heute Lücken aufweist. Obwohl Fux im noch 18. Jahrhundert als Kapellmeister dreier Kaiser bekannt war, gab es um 1800 in Wien nur mehr eine mündliche Tradition über ihn. Die frühen Musiklexika (Walther 1732, Gerber 1812, Dlabacs 1815) weisen Fux als Komponist lediglich dreier Werke aus: des *Concentus musicus* op.1 (1701), der Oper Elisa (Amsterdam 1719) und des Kompositionslehrbuches *Gradus ad parnassum* (1725 auf Kosten Karl VI. gedruckt und diesem gewidmet). Nach seiner Aufnahme in die Grazer Universität 1680 und 1681 in das Ferdinandeum verließ Fux Graz, um in Ingolstadt zunächst Logik und später Recht zu studieren, wo er 1685 bis 1687 auch als Organist tätig war. Hierauf sind Aufenthalte im Wien nachweisbar, wo er 1698 schließlich von Leopold I. zum Hofkomponisten, 1713 durch Karl VI. zum Vize-Hofkapellmeister und 2 Jahre später endgültig zum Hofkapellmeister ernannt wurde. In dieser Eigenschaft war Fux verantwortlich für einen großen,

[1] Auszug aus dem Manuskript der Festrede Intendant Carl Nemeths anlässlich des Festaktes zur Wiedereröffnung der Oper am 12.01.1985
[2] Grazer Theaterspiegel, 2. Jahrgang, Jänner 1985 Nr.1. S.5.

mit heutigen Musiktheaterbetrieben vergleichbaren Apparat, der als eines der bedeutendsten Musikzentren Mitteleuropas galt.[3]

Die über die Alcina obsiegende Angelica, wie der deutsche Titel von *Angelica vincitrice di Alcina* übersetzt lautet, brachte Johann Joseph Fux den Ruf ein, zu den bedeutendsten Opernkomponisten seiner Zeit zu gehören. Zu dem triumphalen Erfolg der Uraufführung seiner *Alcina* 1716 trugen aber auch der Aufführungsort sowie die prunkvolle barocke Bühnentechnik bei. Die Aufführung beim Wiener Lustschloss Favorita wurde eine der vollendetsten Freilichtopernaufführungen, die Wien je erlebt hatte: Man errichtete im Park ein „Theatrum“ mit Bäumen im Hintergrund, bezog eine „Grotta“ mit ihrem natürlichen Echo in die Handlung ein und benutzte einen Teich als lebendige Dekoration.

Der Dirigent der Produktion, Nikša Bareza, hatte zunächst das Problem der zu wählenden Fassung zu lösen. In der Musiksammlung der Wiener Nationalbibliothek fand sich ein nicht vollständiges Particell für 4 Orchesterstimmen (Violine 1, Violine 2, Viola und Violoncello) ohne konzertierende Instrumente (Concertino). Bareza ergänzte nun in Anlehnung an Fux' Kompositionsstil fehlende Stimmen und erstellte eine neue Partitur, die von der steirischen Akademischen Druck- und Verlagsanstalt (ADEVA) produziert wurde. Mit der Teilung des Orchesterapparates in drei Gruppen hat Bareza versucht, die konzeptionelle Grundidee des Komponisten beizubehalten.

Mit der Bearbeitung des Textbuches wurde der Autor und Musikkritiker Peter Vujica betraut, der nach eigenen Worten versucht hat, „die innere Gesetzmäßigkeit des lyrischen Textgefüges unter Verzicht auf Neudeutungen oder Aktualisierungsversuche im Deutschen nachzubauen“.

Präsentation der neu erstellten Fux-Partitur am 4. Dezember 1984
(v.l.n.r.: Carl Nemeth, Nikša Bareza und Gerhard Lechner/ ADEVA)

[3] Rudolf Flotzinger: J. J. Fux, seine Bedeutung. In: *Angelica vincitrice di Alcina*. Sonderdruck der Steiermärkischen Landesdruckerei anlässlich der Wiedereröffnung des Grazer Opernhauses. Hrsg. von den Vereinigten Bühnen Graz/ Stmk. 1983/1984, S.64ff.

9.2. *... Der Noblesse des Augenblicks wurde Genüge getan:*

Johann Joseph Fux

ANGELICA VINCITRICE DI ALCINA

Festa teatrale

Uraufführung der Grazer Fassung

12.01.1985

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Szenische Einrichtung	Carl Nemeth, Peter Lotschak
Übersetzung, textliche Einrichtung	Peter Vujica
Inszenierung	Peter Lotschak
Ausstattung	Gian Maurizio Fercioni, Luisa Gnecchi
Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Angelica, Königin von Catajo	Penelope MacKay
Alcina, Zauberin	Ursula Reinhardt-Kiss
Medoro	Charles Brett
Bradamante (Astolfo)	Fran Lubahn
Ruggiero	David Sundquist
Atlante (Orlando)	Franz Xaver Lukas

Regieassistenz	Ute Neuherz, Matjaz Sekoranja
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

Pressespiegel der Premiere von *Angelica vincitrice di Alcina*

„Man darf das architektonische Ergebnis des neuen Grazer Opernhauses insgesamt als gelungen bezeichnen. Im Jahre 1890 gab es in Graz zur Weihe des damals neuen Opernhauses Richard Wagners *Lohengrin*. Manche hätten sich sicherlich eine würdige Reprise gewünscht. Doch die Grazer Opernleute, die sich schon in früheren Zeiten recht modern gaben, zeigten auch diesmal ein Gespür für das Ungewohnte. Nikša Bareza orientierte sich bei der Instrumentierung an anderen Werken des Komponisten. Musikalisch bringt die Dreiteilung des Orchesters oft bemerkenswerte klangliche Raumwirkungen, die für den Fortgang der Handlung wichtigen Rezitative werden vom Orchester oft dramatisch erregend gestützt… Fux erweist sich in seinen Opern erstaunlich aufgeschlossen und variabel, verrät in empfindsamen da-capo-Arien genaue Kenntnis des neuen neapolitanischen Stils. Das Grazer Ensemble überraschte überhaupt durch die Fähigkeit, zugleich stilbewußt als auch belcantistisch zu singen. Die dramatisch und vehement singende Ursula Reinhardt-Kiss, die lyrisch und koloratur-gewandt sich verströmende Penelope MacKay, die leicht geschärft klingende, linear geführte Stimme von Fran Lubahn, Charles Brett, David Sundquists etwas robust singender Ruggiero und Franz Xaver Lukas erbrachten dann ein reich schattiertes Ensemble. Im Gesang formten sich auch die unterschiedlichen Charaktere der handelnden Personen, die über die sonst barocke Statuarik hinaus eigenständige, lebendigere Kontur gewannen. Lotschaks Regie schien daran interessiert, mit den neuen technischen Möglichkeiten des Opernhauses das alte barocke Augenfest zu reproduzieren. Das geschah auf beeindruckende Weise. … Aus der Zusammenführung von barocken Theaterphantasien und modernen Materialien ergeben sich immer wieder optisch faszinierende Momente, die die Spielbarkeit der Fuxschen Opernschöpfung bewiesen. Die Grazer Bemühung reiht sich deshalb respektabel ein in die Reihe interessanter Inszenierungen von Barockopern in den letzten 10 Jahren."

Gerhard Rohde, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.Januar 1985

„Stilvoll, feierlich-getragen eröffnen, im barocken Geist zelebrieren und eine Premiere in lokalkoloristischer Gepflogenheit sowie mit vielen Anzeichen von Geschmack und Niveau ablaufen zu lassen, das beherrschen die Steirer allemal. Graz stand mit seiner neuen Oper Kopf. Mit Recht. Denn Außerordentliches ist hier gelungen. Einer der schönsten Fellner- und Helmer-Bauten mit der unverwechselbar großen imperialen Geste strahlt ohne zu protzen… Hier scheint alles in einem harmonischen Gleichgewicht neu geglückt zu sein. Die Ausstattung ist neumodisch und raffiniert. Der Noblesse des Augenblicks wurde Genüge getan."

Walter Gürtelschmied, *Kurier*, 14.Januar 1985

„Beifall und Rührung unter den Festgästen dieser Vorstellung waren allgemein. Was in der Ausstattung zu sehen war, jenes Spiegelkabinett von Traumassoziationen, Ängsten und Hoffnungen, Liebe und Hass und dem schließlich unvermeidlichen Sieg des Guten, das bewährte sich hervorragend. Während die Personenführung durch den Regisseur Peter Lotschak sich insgesamt der pathetischen Konvention bedient, ist es tatsächlich die Bühne selbst, die Atmosphäre schafft, dabei dem Bearock nur in wenigen Momenten huldigt und vielmehr … moderne Technik ins Spiel bringt. Das Bühnenbild entwickelt einen hohen ästhetischen Stellenwert. …

Die Instrumentationskünste, die der musikalische Opernchef und Dirigent der Aufführung hier angewandt hat, um das historische Material aufführungstechnisch zuzubereiten, tragen erfreuliche Früchte. Der Kontratenor Charles Brett zeigt in seinen Arien ein hohes Maß an ausgefeilter Technik. Penelope MacKay als Angelica ist bestens besetzt. Ursula Reinhardt-Kiss als böse Alcina kann Kraft und Schärfe einsetzen und charakterisiert ihre Rolle hervorragend. Fran Lubahn und David Sundquist bestehen neben den Gästen ohne Einschränkungen. … gut einstudierter Chor, das Ballett fügt sich gut ein. Wenn sich Musiktheater als lebendige Auseinadersetzung mit Kunst versteht und nicht als museale Pflege und Auffrischung des schon längst Bekannten, ist man auf dem richtigen Weg."

Johannes Frankfurter, *Neue Zeit*, 15.Januar 1985

Ursula Reinhardt-Kiss (Alcina), Penelope MacKay (Angelica).

„Festa teatrale totale - Gut für Regisseur und Bühnenbildner, dass dieses 1716 in Wien aufgeführte Werk ein Zaubermärchen ist. Diesem Genre sind alle Mittel recht und stimmig. Alles hat da seinen Zaubersinn und Zauberzweck. Und wurde gekonnt herbeigezogen, um immer wieder großartige Bilder zu schaffen, die – mit vielerlei Spiegeln multipliziert, welche auch den Zuschauerraum ins Geschehen brachten – die Auseinandersetzung zwischen der bösen Zauberin Alcina und der engelgleichen Angelica wie einen Traum erscheinen lassen. .. Gelegentlich zogen sich die Rezitative in die Länge, wurde die Technik sichtbar eingesetzt, als stünde Betriebsbesichtung auf dem Programm – doch insgesamt gab's eine passable Leistung, die alte Musik mit heutiger Optik gut nahe brachte. Bareza führte souverän … Am Schluss rutschte ein Modell der alt-neuen Oper auf die Bühne der neu-alten Oper, dass der Applaus donnerte."

Mathias Grilj, *Kronen Zeitung*, 14.Januar 1985

„Regisseur und Ausstatter vermählen dabei geschickt Vergangenheit und Gegenwart. Die Fux-Oper erwies sich als durchaus lebensfähig. Das liegt aber nicht nur an Lotschaks mit einbeziehender und durch ungemein subtile Lichtregie ausgezeichneter Regie und Orlikowskys origineller Choreographie, sondern auch an der Qualität der Fuxschen Partitur, die im Dirigenten Bareza einen einfühlsamen Bearbeiter und engagierten Sachwalter fand. Die Teilung in drei Orchester ermöglicht faszinierende Klangwirkungen mit überraschend breiter Dynamik und nuancierter Farbenpalette."

Ernst Naredi-Rainer, *Kleine Zeitung*, 13.Januar 1985

„In Graz gab man sich alle Mühe: Die Sänger sind beinahe erstklassig … Dem Regisseur Lotschak ist so gut wie nichts eingefallen, was nicht darauf hindeutet, dass es auch ein Einfall des Bühnenbildners sein könnte. Dieser lässt viel von der Bühnenmaschinerie mitspielen oder auch in den Vordergrund spielen. Wenngleich es hinzunehmen wäre, dass man sich noch einmal auf eine „zeitgemäße Abwandlung" des Barocktheaters eingelassen hat, … so verstehe ich doch ganz und gar nicht, warum man dann inkonsequent für kurze Momente zeigt, dass auch ein echtes altes Kulissentheater zauberische Wirkung haben kann. Nur damit wir sehen, was einer gezeichnet und die Grazer Werkstätten bauen können? Lotschak gibt keinen Hinweis auf Charakter oder Format der handelnden Personen und setzt diese keineswegs in erkennbare Beziehungen."
Franz Endler, *Die Presse*, 14.Januar 1985

„Einen spezifisch barocken Stil nachzuahmen oder nachzuempfinden war allerdings nicht die Intention des Führungsteams … als hätte es gegolten, den Geist der Wiener Werkstätte an Stelle von jenem des Barock zu setzen. Wieder einmal wird man mit einer ausgedachten, ausgeklügelten Inszenierung konfrontiert, die sich nicht spontan mitteilt, daher mehr oder weniger verfehlt ist. Verfremdete Elemente spielen da mit (Barockkostüme und Smoking, Anm.). Das stimmt einfach nicht. Dass man keine ganz illustren Gäste für die Premiere verpflichtet hatte, ist eigentlich gut, denn da verspricht man im wiedereröffneten Opernhaus nicht mehr, als man dann auch halten kann. Dass die Grazer Oper ein Haus ist, in dem man sich nicht mit grauem Alltag nicht begnügen will, hat diese Premiere immerhin bewiesen."
Norbert Tschulik, *Wiener Zeitung*, 15.Januar 1985

„Dieses kaiserliche Huldigungsspektakel ist alles andere als frei von inszenatorischen Problemen. Weniger noch von solcher musikalischen Natur. Bareza hat solide, kaum aber mitreißende Arbeit geleistet. Eine solche kaum mehr als gediegene Musik-Präsentation hätte einer werkdienlichen Inszenierungs-Unterstützung bedurft. Wenn Regisseur und Ausstatterin „verblüffen und verzaubern" wollten, so gelang ihnen nur ersteres, und das eher im negativen Sinne. Sie verirren sich in ausgeklügelter, manieristischer Moderne, in eiskalten, anti-barocken Spiegeleffekten mit Stanniolglanz und Nylonbahnen, verzettelten sich in unnötigen Einfällen und vernachlässigten die Gestalt der Figuren. Boten somit das, was man sich an einem solchen Opern-Spezialabend nicht erwartet hätte: das Gegenteil eines Dienstes an einem wieder entdeckten Komponisten und an einem wieder aufgeführten Barock-Opus."
Hans Lossmann, *Die Bühne*, Februar 1985

„Die Entscheidung war ein idealer Ausweg, einem heimischen Genie zu neuer Bewertung zu verhelfen. Das Ergebnis lohnte die Mühe. Lotschak bezog das ganze Haus mit ein und entwaffnete somit die eingefleischtesten Barockgegner mit Wohllaut. Musiziert und gesungen wird trefflich. Penelope Mackay ist eine silberhelle Angelica, Ursula Reinhardt-Kiss eine über drei Oktaven kletternde Spitzensängerin, deren intensive Affektendemonstration fasziniert. Charles Brett ist ein hochkarätiger Virtuose. Lubahn macht prächtige Figur, zwei sichere Tenöre."
Hansjörg Spies, *Präsent*/ Innsbruck, 17.Januar 1985

10. Alte Musik

10.1. *… Alles, was glänzt, war Kupfer:*

Georg Friedrich Händel

ALCINA

Oper in drei Akten

Grazer Erstaufführung
22.03.1980

Musikalische Leitung	Wolfgang Rot
Inszenierung	Harry Kupfer
Bühne	Wolfgang Gussmann
Kostüme	Reinhard Heinrich
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Alcina	Nelly Ailakowa
Ruggiero	David Sundquist
Morgana, Schwester Alcinas	Annemarie Zeller
Bradamante, Braut des Ruggiero	Sharon Moore
Oronte, Feldherr Alcinas	Juraj Hurny
Melisso, Vertrauter Bradamantes	James Johnson
Oberto	André Fournier

Regieassistenz	Uta Werner, Petra Mayer-Zick
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

1980 befasste sich der seit der Saison 1973/74, als er in Graz mit Richard Strauss' *Elektra* seine erste Inszenierung im Westen vorgestellt hatte, zum international gefragten Regisseur avancierte Harry Kupfer erstmals mit einer Barockoper. Als besonderer Glücksfall für Graz erwies sich der Umstand, dass Regisseur Kupfer seine Pläne für eine neue *Ring*-Tatralogie an der Wiener Staatsoper nicht verwirklichen konnte und prompt einen interessanten Vorschlag für Graz gemacht hatte. „Die Kritiker reisten von weither an", schreibt Mathis Huber in seinem Essay über die Intendanz Nemeth[1], „um zu sehen, was Kupfer aus Händel gemacht habe, und sie wurden Zeugen eines leicht verständlichen, weil von Kupfer entwirrten musiktheatralischen Besserungsmärchens". Tatsächlich fanden sich im Auditorium zahlreiche Rezensenten von auswärts: „Immerhin, es waren Wiener im Publikum, und vielen anderen Wienern wäre jetzt eine Reise zu empfehlen. Die Produktion dürfte den Ausschlag für einen schönen Grazer Erfolg gegeben haben. Vielleicht sogar für den Wunsch von Wienern, doch einmal Händel zu musizieren?", fragte sich Franz Endler (*Die Presse*, 24.März 1980) nach der *Alcina*-Premiere an der Grazer Oper. Harry Kupfer ist es gelungen, die Handlung der Oper „von allzu vielen Verzierungen, Schnörkeln und Wiederholungen zu befreien", um so die Handlungsstruktur logisch und nachvollziehbar freizulegen. „Wenn man genau hinsieht, kann man viele Ansätze erkennen, die auf eine Überwindung des allzu starren Schemas, auf Erneuerung, Vermenschlichung von innen her deuten", war in der *Rheinischen Post* zu lesen.[2]

Die Wiener Tageszeitung *Kurier* berichtete von einem „Triumph für Harry Kupfer" und einer „musikalischen Offenbarung". Die Aufführung der selten gespielten Zauberoper *Alcina* war eine „Sternstunde im Grazer Opernhaus" und wurde ein „grandioser Erfolg mit berechtigtem Jubel im Haus am Ring":

> *„Es war eine Standard-Inszenierung mit absolutem Anspruch auf Internationalität. Graz ist wieder einmal zum Mittelpunkt des internationalen Operngeschehens geworden... Durch die großartige Personenführung zur wahren Höchstleistung angespornt, wuchs das darstellerische und stimmliche Potential aller Beteiligten über sich hinaus. Die schwierige Bühnengestaltung wurde von Wolfgang Gussmann geradezu in idealer Weise durch eine ideale Zauberinsel gelöst, ebenso kongenial die exquisiten Kostüme Reinhard Heinrichs. Musikalisch war dieser Abend eine Offenbarung. Da wurden die schwierigsten Einsätze mit geradezu atemberaubender Sicherheit und zugleich berückender Schönheit interpretiert."*[3]

Unter den zahlreichen, durchwegs positiven Presseberichten, fand sich aber auch eine kritische Stimme: Peter Vujica (*Kleine Zeitung*) stellte sich nämlich die Frage, ob es „richtig" war, ein „Händel-Fest" inmitten des Opernalltages zu veranstalten und konnte dies nur mit einem „couragierten *Jein*" beantworten, da ein Regisseur alleine „noch keine Oper" machen würde. Dennoch konnte Vujica Harry Kupfer nicht absprechen, ein „brillanter Techniker" zu sein, der „den barocken Schwulst intellektuell zu entwirren verstand": „Da schimmert's und glimmert's, da schirmen lebende Sträucher das lüsterne Treiben ab, da

[1] Mathis Huber in: Welch ein Haus. Die Grazer Oper 1972-1990. Hrsg. von Carl Nemeth und Peter Vujica. Graz 1990, S.57f.
[2] Lothar Sträter, Rheinische Post, 27.03.1980
[3] Walter Kollar, Kurier, 27.03.1980

steigen Gestalten aus der Versenkung und da versinken wieder andere, da schwebt Alcina aus schwindelnden Höhen herab – virtuos wie Kupfer und sein Ausstatter Wolfgang Gussmann (Bühne) und Reinhard Heinrich (Kostüme) die Opernbühne in den Griff bekommen haben…".[4] Manfred Blumauer (*Tagespost*) war der Meinung, dass „Händels Oper zu einem Exempel des Regietheaters umstilisiert und somit außer Balance gebracht wurde".

Durchwegs positiv wurde der musikalische Teil des Abends beurteilt: Die musikalische Leitung lag in den Händen von Wolfgang Rot, dem es gelungen ist, „durch seine Dynamik und Werktreue ausstrahlende Interpretation die ganze Schönheit der Partitur zur Geltung zu bringen" und somit „die größte Überraschung" des Abends darstellte. Nicht minder eindrucksvoll interpretierte die bulgarische Sopranistin Nelly Ailakowa die anspruchsvolle Titelpartie („eine geradezu phänomenale Alcina"). Aber auch die vokalen und vor allem darstellerischen Fähigkeiten von David Sundquist, Juraj Hurny und James Johnson trugen zum Erfolg der Produktion bei, die „mit der aufwändigen Bühnenaktion und der Turnerei auf den Koloraturen" einer „doppelten Belastung" ausgesetzt waren.

[4] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 27.03.1980

10.2. *… Mir blieb nichts anderes übrig, als das so zu machen:*[5]

Claudio Monteverdi

L'ORFEO

Favola in musica in einem Prolog und fünf Akten
(in italienischer Sprache)
Landhaushof

Grazer Erstaufführung
07.07.1984

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Christian Pöppelreiter
Raumgestaltung	Jörg Koßdorff
Kostüme	Reinhard Heinrich
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Christa Maurer-Kronegg

Musica	Fran Lubahn, Nelly Ailakowa, Dorit Hanak, Edith Gruber
Orfeo	Peter Straka
Euridice	Annemarie Zeller
Pastori/ Spiriti	Hans Holzmann, Ernst-Dieter Suttheimer, Wilhelm Eyberg-Wertenegg, Ludovic Konya
Messaggera	Edith Gruber
Ninfa	Dorit Hanak
Speranza	Fran Lubahn
Caronte	Zoltan Császár
Plutone	Jaroslav Stajnc
Proserpina	Nelly Ailakowa
Apollo	Wolfgang Müller-Lorenz

Regieassistenz	Ute Winkler, Isabella Priewalder
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier

[5] Regisseur Christian Pöppelreiter über sein Regiekonzept von L'Orfeo

Bedingt durch den Umbau des Opernhauses verzichteten die Vereinigten Bühnen im Juli 1984 teilweise auf ihre Sommerpause, um das stilvolle Ambiente des im Renaissancestil erbauten Hofes im Herzen der Grazer Innenstadt wieder für eine Sommerproduktion zu nutzen. Man entschied sich, Claudio Monteverdis *L'Orfeo* in der Regie von Christian Pöppelreiter und unter der musikalischen Leitung Nikša Barezas herauszubringen. Die Entscheidung der Grazer Oper, den Landhaushof nach langer Zeit wieder als Sommerspielstätte zu nutzen, wurde von der Öffentlichkeit äußerst positiv aufgenommen: „Monteverdis *L'Orfeo* darf keine Ausnahme bleiben", forderte die *Kleine Zeitung* am 17.12.1983: „Auch 1985, wenn das Opernhaus neu eröffnet sein wird, muss es während der Sommermonate Musiktheater-Aufführungen geben. Es gilt vielmehr, wie in Wien, den Gästen und Einheimischen Unerhaltung auf möglichst hohem Niveau zu offerieren: Klassische Operetten, eventuell auch Musicals oder „leichte" Spielopern, wären die richtige Sommerkost". In der Folge ist es der Opernführung trotz intensiver Bestrebungen aufgrund finanztechnischer und vor allem organisatorischer Hürden nicht mehr gelungen, szenische Produktionen im Landhaushof zu realisieren.

Christian Pöppelreiter im Interview mit der *Kleinen Zeitung* über sein Regiekonzept:

> *„Mir blieb eigentlich nichts anderes übrig, als das so zu machen. In dieser Oper wird zwei Akte lang Hochzeit gefeiert.... Also muss man sich eine Form ausdenken, die sich aus dem Stück ergibt: ich kam auf eine Bauernhochzeit, riesig und bunt, auf der die Leute* Orfeo *immer etwas vorspielen, nachdem er sie mit Liedern erfreut hat. Für die Hochzeit selbst hat sich folgendes ergeben: dafür wollten wir gerne einen Hochzeitswagen haben, einen Bauernwagen mit Pferd, der die Hochzeitsgesellschaft bringt. Und dann gibt es noch diesen Wagen des Caronte: Da ergab es sich, dass wir denselben Wagen verwenden wollen - nur etwas umgestaltet. In der Unterwelt treten nämlich ungeheuer viele Parallelen zu den ersten beiden Akten auf. Wir haben jemanden gefunden, der ein nettes Pferd hat und der das für uns macht.*"

Christian Pöppelreiter hat Monteverdis *Favola in musica* in allen Jahrhunderten gleichzeitig angesiedelt, sodass man bei diesem Spektakel „mit dem Schauen oft gar nicht mehr nachkommt", wie Johannes Frankfurter[6] bemerkt hatte („eine Art Tummelplatz der ganzen Menschheit, eine Art permanenter Karneval"[7]). Pöppelreiter inszenierte „nicht naiv, sondern baut vielmehr Störfaktoren ein, die das bittere Ende bald ankündigen": So wird der Tod z.B. als tanzende, riesige Figur in das Geschehen miteinbezogen und ein schmuddelig gekleideter Mann schleicht mit trauriger Miene durch die Zuschauerreihen und zeigt schüchtern-aufdringlich ein Foto der Euridice, insistierend behauptend: „Meine Frau". Die „Raumausstattung" besorgte Jörg Koßdorff, der zwei gegenüberstehende, ansteigende Zuschauer-Tribünen errichten ließ, um Raum für das Geschehen im Zentrum des Landhaushofes zu schaffen.

[6] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 10.07.1984
[7] Manfred Blumauer, Tagespost, 10.07.1984

In der Titelrolle als Orfeo beeindruckte der Tenor Peter Straka sowohl szenisch als auch stimmlich: Seine lange Klagen, Bitten, die Darstellung seines Schmerzes wurden von ihm „mit einer Intensität, mit einer derartigen Identifikation gesungen, dass man nur mehr atemlos lauschen kann“. Er machte plausibel, wie vokale Verzierungen tatsächlich Ausdruck höchster Emotionen darstellen können. In den weiteren Partien gefielen ebenso Fran Lubahn, Nelly Ailakowa, Dorit Hanak und Edith Gruber, wobei Annemarie Zeller als Euridice sowohl optisch als auch stimmlich einen großen Erfolg für sich verbuchen konnte.

Beeindruckende Kulisse 1984: L'Orfeo *im seither nicht mehr bespielten Grazer Landhaushof.*

Nicht nur die szenischen Fähigkeiten der beteiligten Künstler, sondern auch die vokalen beeindruckten das Publikum - und zwar mit einer Stilsicherheit, „dass man verblüfft“ gewesen ist. Nikša Barezas „intelligente Betreuung der Musik erreicht mit relativ geringen Mitteln viel“. Der Dirigent verzichtete zwar auf historische Instrumente, sorgte aber dennoch für eine vorbildliche, musikalische Transparenz („die instrumentale Begleitung hatte er fest im Griff“) und war „der Wahrhaftigkeit des musikalischen Ausdrucks sowie der Ausgewogenheit der Temporelationen“ mit Akribie auf der Spur. Ein faszinierender Abend.[8]

[8] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 10.07.1984

10.3. *... Singen ist das Fundament zu Musik in allen Dingen:*[9]

Georg Philipp Telemann

PIMPINONE
ODER
DIE UNGLEICHE HEYRATH

Eine heitere Oper mit Zwischenspielen

Grazer Erstaufführung

Studiobühne des Opernhauses

15.09.1985

Musikalische Leitung	Fabio Luisi
Inszenierung	Robert Hoyem
Ausstattung	Josef Cselenyi
Choreographie	Linda Papworth
Vespetta	Brigitte Miklauc
Pimpinone	Richard Ames
Komödianten	Florentina Sfetcu, Andrea Wagner, Isabella Priewalder, Simon Ginsberg, Andras Kurta, Gerald Staberl
Regieassistenz	Isabella Priewalder
Souffleuse	Ulla Bresnig

[9] Zitat aus G. F. Telemanns gleichnamiger Dokumentensammlung, Wilhelmshaven, 1981.

Nach Georg Friedrich Händels *Alcina* (1980), Claudio Monteverdis *L'Orfeo* (1984) und der Ausgrabung der *Angelica vincitrice di Alcina* anlässlich der Wiedereröffnung des renovierten Opernhauses am 12. Januar 1985 folgte acht Monate später Georg Philipp Telemanns heitere Oper mit Zwischenspielen, *Pimpinone*, aus dem Jahr 1722. Ein komisches Intermedium, das Telemann für das Hamburger Theater am Gänsemarkt zu einer Zeit komponiert hatte, in der sich das Theater in einer ernsten Krise befand: „*Die Oper war schon sehr in Verfall gerathen, äußrer Glanz und innerer Unwerth in beinah völlige Werthlosigkeit verartet. Die Theilnahme des Publikums hatte sich verloren*", schilderte Johann Friedrich Schütze in seiner Hamburgischen Theater-Geschichte (1794) jene Situation, in der der neu ernannte Hamburger Musikdirektor Telemann rettend eingriff, nachdem die „goldenen" Zeiten des Theaters unter der Leitung Reinhard Keisers endgültig zu Ende gegangen sind.

Als *Die ungleiche Heyrath zwischen Vespetta und Pimpinone* zum ersten Mal über die Bühne ging, war Telemann bereits drei Jahre Direktor des Theaters. Teil seines „Erfolgsrezeptes" war die Übernahme neapolitanischer Opern-traditionen, die die nachträgliche Einfügung neu komponierter, heiterer Intermezzi (mit eigenständiger Handlung) in ein großes, abendfüllendes Opernwerk vorsahen. Man nimmt an, dass es Georg Friedrich Händels Opera seria *Tamerlano* war, zwischen deren Akte Telemann sein „schertzhafftes Zwischenspiel" *Pimpinone* eingeschoben hatte. In diesem heiteren Stück wird ein oft verwendeter Stoff der Commedia dell'Arte behandelt: ein älterer Herr (verkörpert von dem vielseitigen Charaktertenor Richard Ames) heiratet eine jungen Frau (Brigitte Miklauc) und wird sich nach und nach der unglücklichen Verbindung bewusst, ehe es zu spät ist.

Der Wechsel zwischen italienischem und deutschem Text ist für diese Gattung ein typisches Merkmal, an dem der Regisseur Robert Hoyem unbedingt festhalten wollte: „Wir haben uns bemüht, die spezifische Zweisprachigkeit von Telemanns Intermezzo-Spaß beizubehalten, denn diese köstliche Rarität sollte doch ihren typischen, mit den Sprachen jonglierenden Humor behalten." Gleichzeitig übernahm man für die Grazer Aufführung das von Telemann selbst praktizierte Verfahren, zwischen die drei Intermezzo-Teile weitere Vor- und Zwischenspiele einzufügen:

Unter der Leitung Fabio Luisis erklangen Werke von Antonio Vivaldi (Concerto g-Moll *La notte*), Georg Friedrich Händel (Concerto in D-Dur) sowie Teile aus Telemanns Suite in Es-Dur *La Lyra*, denn diese Stücke haben für Hoyem „so viel Italienisch-Komödiantisches, dass sie fast zwingend Vespettas und Pimpinones italienische Verwandte, nämlich Colombina, Pantalone, etc. auf die Bühne rufen …".[10]

[10] Robert Hoyem: *Pimpinone oder Die ungleiche Heyrath*. Aufsatz im Programmheft der Produktion. Hrsg. von den Vereinigten Bühnen Graz/Stmk., Spielzeit 1985/86.

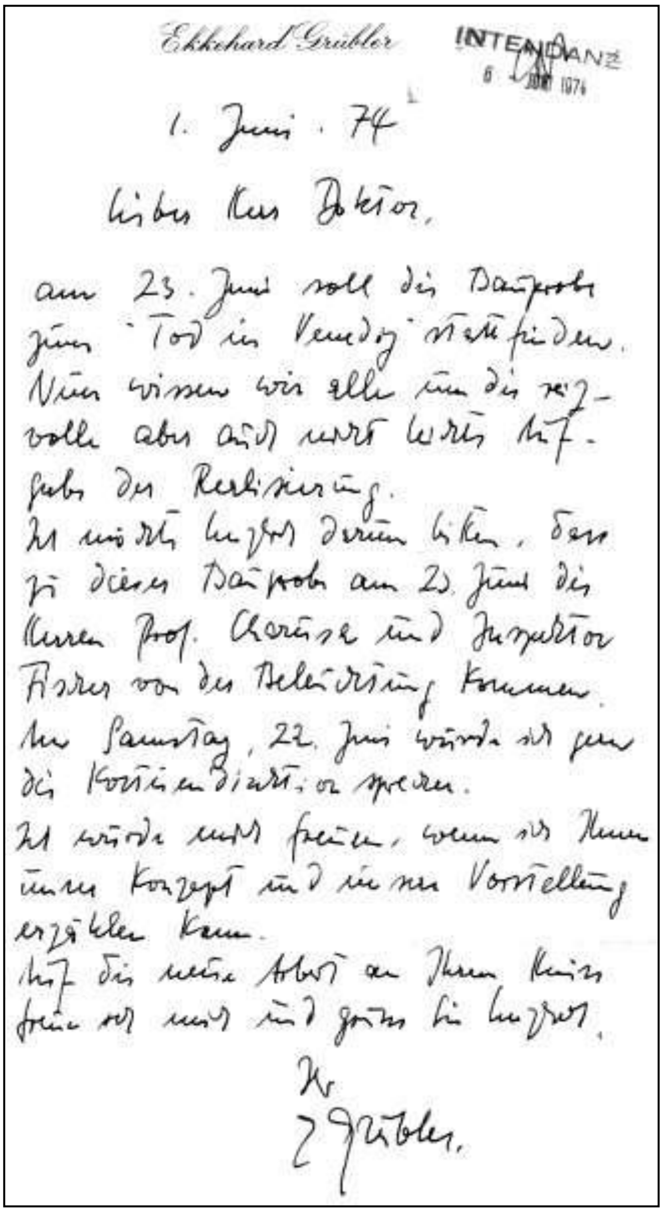
11. Zeitgenössisches Musiktheater

11.1. … *virtuose Überwindung von dramaturgischem Nonsens:*

Benjamin Britten
TOD IN VENEDIG

Oper in zwei Akten
Österreichische Erstaufführung, „steirischer herbst '74"
26.10.1974

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Hans Hartleb
Ausstattung	Ekkehard Grübler
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Gustav von Aschenbach	Richard Holm
Reisender, Ältlicher Geck, Alter Gondoliere, Hoteldirektor, Hotelfriseur, Anführer, Stimme des Dionysos	Gottfried Hornik
Stimme Apollons	John Patrick Thomas
Polnische Dame	Christa Maurer-Kronegg
Tadzio, ihr Sohn	Erik Wedekind
Ihre beiden Töchter	Maria Loidl, Susanne Pötsch
Kinderfrau	Hedwig Schulz
Jaschiu, Tadzios Freund	Carlos Perez
Freund des Jaschiu	Valentin Baraianu
Hotelportier	Erich Klaus
Bootsmann	Nikolaus Hufnagl
Hotelkellner	Alexander Posch
Zwei Straßensänger	Edith Gruber, Erich Seitter
Erdbeerverkäuferin	Dorit Hanak
Fremdenführer	Herbert Renn
Spitzenverkäuferin	Patricia Barham
Glasverkäufer	Jakob Glashüttner
Bettlerin	Anna Portika
Muschelverkäufer	Günter Lackner
Zeitungshändler	Bruno Krebs
Priester	Nikolaus Hufnagl
Clerk im englischen Reisebüro	Michael Gutstein
Schiffssteward	Rudolf Jan
Besucher des Reisebüros	Claudia Leski, Hedy Felkar, Chris Priewalder, Franz Schweighofer
Stimmen der Gondolieri	Erich Seitter, Hans Tschammer
Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Trude Lindner


Ekkehard Grübler

INTENDANZ 6. JUNI 1974

1. Juni 74

Lieber Herr Doktor,

am 23. Juni soll die Bauprobe zum „Tod in Venedig" stattfinden. Nun wissen wir alle um die reizvolle aber auch sehr schwere Aufgabe der Realisierung.
Ich möchte Sie herzlich darum bitten, dass zu dieser Bauprobe am 23. Juni die Herren Prof. [illegible] und Inspektor Fischer von der Beleuchtung kommen.
Am Samstag, 22. Juni würde ich gern die Kostümdirektorin sprechen.
Ich würde mich freuen, wenn ich Ihnen mein Konzept und meine Vorstellung erzählen kann.
Auf die neue Arbeit an Ihrem Haus freue ich mich und grüße Sie herzlich.

Ihr
E. Grübler.

Der Beitrag des Grazer Opernhauses zum *steirischen herbst* 1974 wurde erst sechzehn Monate vor der österreichischen Erstaufführung das erste Mal gespielt: am 16. Juni 1973 erlebte Benjamin Brittens Oper *Death in Venice* nach Thomas Manns Erzählung von 1911 in Suffolk ihre Uraufführung. Es war ein besonderes Wagnis, dieses Werk kurz danach an der Grazer Oper herauszubringen, mit dessen Inszenierung Hans Hartleb betraut worden ist. Die ansprechende und reizvolle Ausstattung entwarf der in Graz bereits gut bekannte Bühnenbildner Ekkehard Grübler, der – wie er selbst betonte – mit „keiner leichten Aufgabe" konfrontiert wurde (*siehe Brief, links*).

Nach Durchsicht der Premierenrezensionen muss man feststellen, dass die österreichische Erstaufführung der Britten-Oper zwiespältig aufgenommen wurde. Das lag aber nicht an der Grazer Realisierung, sondern am Stück selbst, wie der Tageszeitung *Wahrheit*[1] zu entnehmen ist: „an einer so undramatischen Vorlage wie der Thomas-Mann-Novelle musste freilich auch Britten scheitern". Der Rezensent war aber mit seiner Meinung nicht alleine. In einer Tiroler Tageszeitung[2] stellte der nicht genannte Rezensent fest, dass Graz gleich „zwei Chancen vermasselt" hätte. Anstatt durch „eine Uraufführung oder zumindest eine spektakuläre Ausgrabung eines Werkes von Zemlinsky oder Schreker internationale Presse und Publikum anzulocken", mussten „neue Dimensionen des Thomas Mann-Textes oder gar der Musik Brittens seinem Publikum verschlossen" bleiben. Auch Gerhard Brunner[3], damals Kritiker der Tageszeitung *Kurier*, wollte zwar die Schuld an dem „zähen Abend keineswegs allein den Interpreten aufhalsen", merkte aber dennoch an, dass „Regisseur Hartleb und Richard Holm trotz einer ansprechenden Bühnenerscheinung den psychischen und physischen Verfall Aschenbachs nicht plausibel machen" konnten. Auch Peter Vujica (der zeitgenössischen Musik gegenüber stets

[1] Friedrich Eugen, Wahrheit, 29.10.1974
[2] Innsbrucker Tagblatt, 31.10.1974
[3] Gernhard Brunner, Kurier, 28.10.1974

aufgeschlossen) konnte diesem Abend nicht viel Positives abgewinnen und berichtete von einem „Sieg für ein Werk, das den Kampf nicht Wert war“. Trotzdem lobte Vujica die „szenische Virtuosität, mit der Hans Hartleb und Ekkehard Grübler als Ausstatter den dramaturgischen Nonsens dieser Oper überwunden haben“.[4]

Richard Holm als Gustav von Aschenbach.

[4] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 29.10.1974

... Die Wohlklangwolke des Sirrens und Flirrens:[5]

Benjamin Britten
EIN SOMMERNACHTSTRAUM

Grazer Erstaufführung
13.03.1986

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Christian Pöppelreiter
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Hanna Wartenegg
Dramaturgie	Birgit Amlinger

Oberon, König der Elfen	Edith Gruber
Titania, Königin der Elfen	Laurel Lee James
Puck, eine Elfe	Christoph Schmidt
Theseus, Herzog von Athen	Ludovic Konya
Hipolyta, seine Braut	Erni Tögl
Lysander	David Sundquist
Demetrius	Josef Luftensteiner
Hermia, in Lysander verliebt	Ildiko Szönyi
Helena, in Demetrius verliebt	Evy Kristiansen
Zettel, der Weber	Nicholas Greenbury
Squenz, der Zimmermann	Manfred Hofmann
Flaut, der Bälgeflicker	Ernst-Dieter Suttheimer
Schnock, der Schreiner	David McShane
Schnauz, der Kesselflicker	Herwig Pecoraro
Schlucker, der Schneider	David McShane
Spinnweb	Michaela Fussi
Senfsamen	Susanne Kopeinig
Bohnenblüte	Ulrike Hoffellner
Motte	Caroline Schrafl

Regieassistenz	Ute Neuherz, Karel Drgac
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

[5] Kleine Zeitung, 15.03.1986

Zwölf Jahre nach der österreichischen Erstaufführung von *Tod in Venedig* wurde eine weitere Oper Brittens in Graz zum ersten Mal gezeigt. *Ein Sommernachtstraum*, uraufgeführt 1960, wurde von dem bewährten Team Christian Pöppelreiter (Regie), Hanna Wartenegg (Kostüme) und Jörg Koßdorff (Bühnenbild) realisiert und entsprach der artifiziellen Musik Brittens insofern, als auf „romantisierende Märchenatmosphäre und naturalistische Waldkulissen" verzichtet wurde. Koßdorff schuf ein karges Einheitsbühnenbild, das zuweilen an einen „Wieland Wagners Neo-Bayreuther Weltenscheibe entsprechenden Suppenteller"[6] erinnerte. Christian Pöppelreiter verstand es einmal mehr, diese karge Spielfläche für seine „exzeptionelle, psychologisierende Personenführung virtuos" auszunützen, wobei die „brillante" Lichtregie den szenischen Ablauf noch zusätzlich verdeutlichen konnte.

Auch wenn das Grazer Philharmonische Orchester unter der Stabführung von Nikša Bareza die „für die Musik Brittens notwendige kammermusikalische Transparenz" vermissen ließ, wurde die Premiere *Ein Sommernachtstraum* in musikalischer Hinsicht zum Ereignis. Bareza sorgte nämlich für eine „beachtliche Tonqualität" und demonstrierte die „aparten Farbvaleurs und die atmosphärisch suggestiven Konstellationen dieser duftigen Partitur". Vor allem die Feen- und Nachtszenen wurden „mit der nötigen instrumentalen Glut" zum Klingen gebracht, unterstützt durch Celesta-, Harfen- und Cembalo-Klänge.

Der von Ernst Roth ins Deutsche übertragene englische Originaltext erwies sich als nicht besonders zweckmäßig, da dieser nämlich vom Ensemble „höchst mangelhaft" artikuliert wurde.[7] Obwohl seitens der Kritik bedauert wurde, entgegen der sonst üblichen Aufführungspraxis, die Partie des Oberon mit einer Mezzo-Sopranistin anstatt eines Countertenors besetzt zu haben, konnte Edith Gruber in dieser Rolle den größten Erfolg für sich verbuchen. In der großen Besetzung fielen weiters Ildiko Szönyi als Hermia, Evy Kristiansen als Helena und der Schauspieler Christoph Schmidt auf, dessen Interpretation des Puck besonders akklamiert worden ist.

[6] Kleine Zeitung, 15.03.1986
[7] Tagespost, 15.03.1986

11.2. … *schütterer Beifall und kräftige Pfiffe:*

Francis Burt

BARNSTABLE ODER JEMAND AUF DEM DACHBODEN

Österreichische Erstaufführung
14.11.1982

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Oscar Fritz Schuh a.G.
Bühne	Hans-Ulrich Schmückle a.G.
Kostüme	Uta Wilhelm, Lotte Pieczka, Gerhard Schoberwalter
Charles Carboy	Richard Ames
Daphne, seine Frau	Edith Gruber
Helene, seine Tochter	Ulrike Finder
Ehrwürden Peregrin Teeter	Ludovic Konya
Sandra, Dienstmädchen	Felicitas Morawitz
Regieassistenz	Marlis Müller-Lorenz
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Michael Rot

DIE PROPHETEN

Uraufführung

Musikalische Leitung	Wolfgang Rot a.G.
Inszenierung	Oscar Fritz Schuh a.G.
Bühne	Hans-Ulrich Schmückle a.G.
Kostüme	Leo Bei a.G.
Amtsdiener	Ernst-Dieter Suttheimer
Regent	Wolfgang Müller-Lorenz
Propheten	Günther Lackner, Nandor Tomory
Caspar	Annemarie Zeller
Melchior	Hans Holzmann
Balthasar	Zoltan Császár
Schauspielerin	Olga Voll
Regieassistenz	Marlis Müller-Lorenz
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Das zeitgenössischen Stücken gegenüber zumeist aufgeschlossene Grazer Publikum konnte den Produktionen der Grazer Oper im Rahmen des *steirischen herbst* 1982 nicht viel abgewinnen, wie den Rezensionen nach der Premiere zu entnehmen ist: Der Wahlwiener Francis Burt, dessen *Barnstable oder Jemand auf dem Dachboden* 1959 entstanden war, und sein Wiener Schüler Michael Rot, der *Die Propheten* als Auftragswerk der Grazer Oper in Ergänzung zu Burts Einakter komponiert hat, wählten jeweils ein Stück „absurden Theaters" als Opernvorlage. Für die Inszenierung der beiden Stücke konnte Oscar Fritz Schuh gewonnen werden, der sich an allen ersten Schauspiel- und Opernbühnen Europas als Regisseur zeitgenössischer Opern, vor allem aber mit Mozart-Interpretationen einen großen Namen machen konnte. Beide Einakter gerieten „zum schwarzhumorigen Denkanstoß": *Barnstable oder Jemand auf dem Dachboden* stiftet bei einer typisch englischen Familie Verwirrung, da diese ständig von einem unsichtbaren Ungeheuer am Dachboden bedroht wird. Am Ende der Groteske trinken alle – außer der toten Tochter – in ihrem eingestürzten Haus Kakao. In dieser Oper gelingt es Francis Burt mit seiner Musik, die von Wolfgang Bozić „sehr spannend" realisiert wurde, das Ungeheuer von Dachboden (als Topos für das Unfassbare, das unser Leben ständig bedroht) dem Publikum unter „die Haut zu schießen". Mit dem „teilweise nicht gut verstärkten Orchesterklang" wurden Felicitas Morawitz als Sandra („artistische Koloraturen") und Edith Gruber am besten fertig. Von den Protagonisten gefielen vor allem der mit mächtigem Bariton ausgestattete Ludovic Konya als Ehrwürden Peregrin,[8] Richard Ames sowie die „karriereverdächtige Ulrike Finder". Francis Burt und sein Textdichter James Saunders durften für die österreichische Erstaufführung ihres *Barnstable* immerhin höflichen Applaus entgegennehmen, wie Ernst Naredi-Rainer in der *Kleinen Zeitung* berichtete. Analog zu *Barnstable* versucht Michael Rot im zweiten Werk des Abends, *Die Propheten* nach der gleichnamigen Groteske von Slawomir Mrožek, mittels einer „interpretierenden und kommentierenden" Musik, die Handlung zu verdeutlichen. Auch diese Inszenierung ist „ein Meisterwerk" Oscar Fritz Schuhs, der hier sehr sparsame und für das Publikum hilfreiche Arbeit geleistet hat.[9] Lothar Sträter, Kritiker im *Mannheimer Morgen*, versuchte die Handlung des Einakters zu analysieren:

> *„Ein Regent verheißt dem Volk eine neue Epoche, die ein Prophet in Kürze verkünden soll. Es kommen aber dann zum allgemeinen Erschrecken zwei Propheten, äußerlich total identisch. Während das Volk immer unruhiger wird, verhandeln Regent und Amtsdiener, der schließlich einen köpfen soll. Dieser hat sich lange vor dem Töten gefürchtet, kommt aber nun auf den Geschmack. Der Pöbel hat die blutige Regentschaft angetreten. Oscar Fritz Schuh inszenierte, wie man seinerzeit absurde Theaterstücke eben spielte."*

Der junge Komponist Michael Rot schuf dazu eine „geradezu elegisch anmutende Tonsprache", die der märchenhaften Handlung ideal entgegenkam. Als Amtsdiener lieferte Ernst-Dieter Suttheimer eine Glanzleistung, Wolfgang Müller-Lorenz fiel als Regent durch seine „mächtige Stimme" auf, auch Annemarie Zeller als Caspar und Olga Voll als Schauspielerin wurden wirkungsvoll eingesetzt.[10] All diese Aspekte der Aufführung änderten jedoch nichts an der Tatsache, dass die Premierenabonnenten mit „kräftigen Pfiffen und höchst schütterem Beifall" reagierten.

[8] Walter Kollar, Neue Volkszeitung Klagenfurt, 25.11.1982
[9] Uli Rennert, Kronen Zeitung, 16.11.1982
[10] Manfred Blaumauer, Tagespost, 16.11.1982

11.3. … *Cerha geht den rattenhaften Menschen auf den Grund:*

Friedrich Cerha

DER RATTENFÄNGER

Uraufführung, „steirischer herbst ’87“
26.09.1987

Musikalische Leitung	Friedrich Cerha
Inszenierung	Hans Hollmann
Bühnenbild	Herbert Kapplmüller
Kostüme	Frieda Parmeggiani

Der Rattenfänger	Peter Lindroos
Der Stadtregent	Heinz-Jürgen Demitz
Divana, die Frau des Stadtregenten	Ursula Reinhardt-Kiss
Maria	Margret Cahn
Martin	Hans Holzmann
Elken, Kammerfrau der Divana	Ildiko Szönyi
Johannes, deren Sohn	Petros Evangelides
Stina, ein blindes Mädchen	Gabriele Schuchter
Ein taubstummer Knabe	Lorenz Kabas
Der Stiftsprobst	Konstantin Sfiris
Der Dekan	Josef Kepplinger
Der Stadtrichter	Manfred Hemm
Der Roggenherzog	Zelotes Edmund Toliver
Der Hostienbäcker	Ernst-Dieter Suttheimer
Der kleine Henker	Jozsef Dene
Rikke, seine Tochter	Ana Pusar
1. Mann	Manfred Hemm
2. Mann	Manfred Hofmann
1. Bursche	David McShane
2. Bursche	Herwig Pecoraro
3. Bursche	Zoltán Császár
Der Hauptmann	Gerhard Balluch
Der Wirt	Sepp Trummer
Ein Feldwebel	Peter Karner
1. Landsknecht	Ludovic Konya
2. Landsknecht	Richard Ames
Ein Narr	Heinz Brunner

Regieassistenz	Brigitta Thelen, Isabella Priewalder
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

Die Produktion der Oper *Der Rattenfänger* von Friedrich Cerha, die als Auftragswerk im Rahmen des *steirischen herbst* 1987 herausgebracht wurde, war eine Kooperation zwischen den Vereinigten Bühnen Graz und der Wiener Staatsoper, wo das Werk als Gastspiel im Oktober 1987 vorgestellt wurde. Im Rahmen einer Matinee unter der Moderation von Marcel Prawy wurde *Der Rattenfänger* auch dem Wiener Publikum vorgestellt.

Einführungsmatinee zu Der Rattenfänger *in der Wiener Staatsoper am 18. Oktober 1987 mit Frieda Parmeggiani (Kostüme), Herbert Kapplmüller (Bühne), Hans Hollmann (Inszenierung) und Marcel Prawy (v.l.n.r.).*

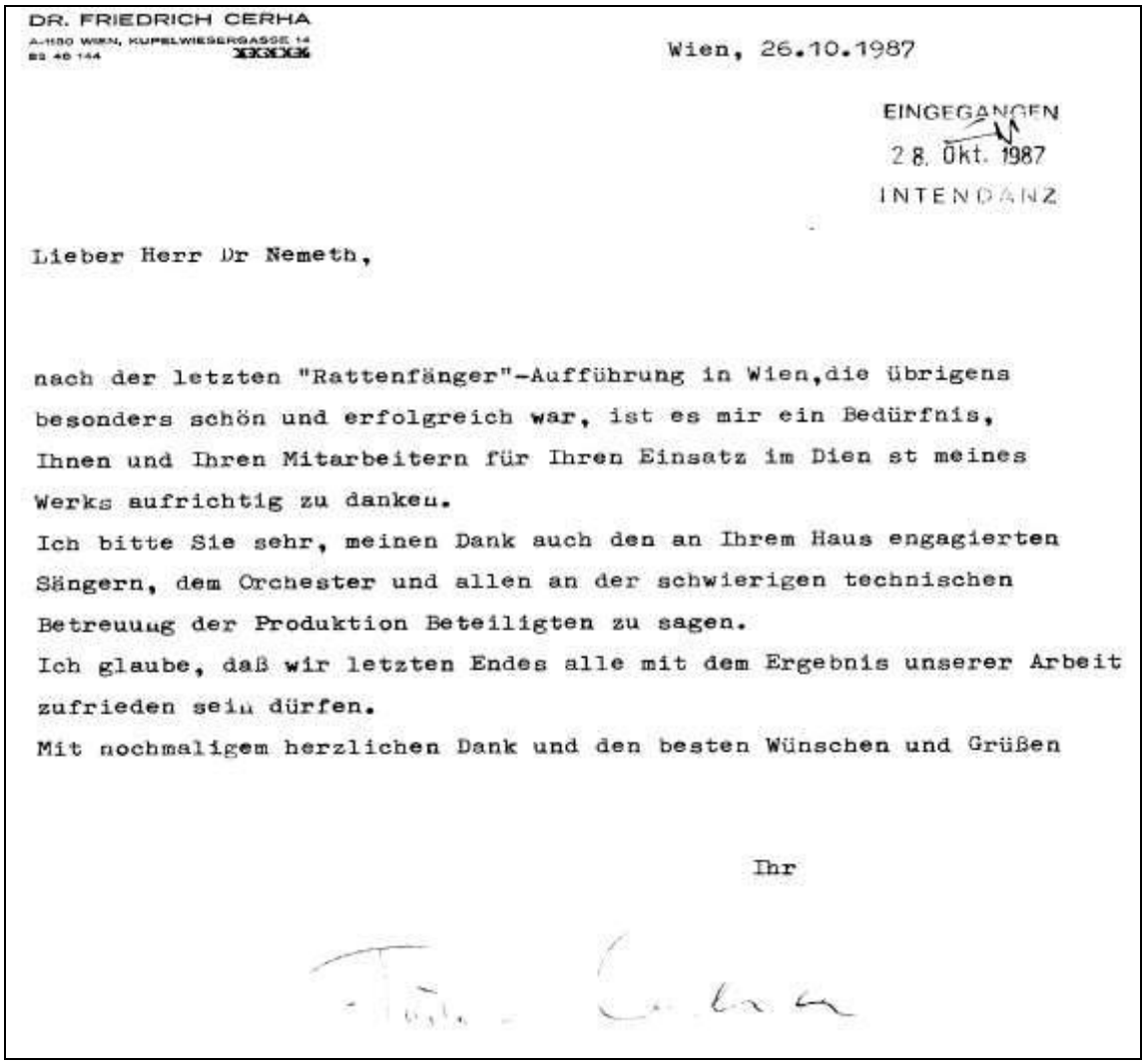
Friedrich Cerhas musikalische Gestaltung in seiner Oper *Der Rattenfänger* zeichnet sich durch Singbarkeit und „ordnungsbedingte Klarheit und konzise Staffelung des Materials" aus, berichtete Walter Gürtelschmid im *Kurier* vom 28. September 1987. Cerha, der „junge Skeptiker und unkonventionelle Denker, führt – ausgestattet mit einem Katalog von Binnenstrukturen, Querverbindungen und prozesshaften Linien – das Erbe der Wiener Schule fort".

Friedrich Cerha vertonte ein Libretto von Carl Zuckmayer, in dem ein „unkonventioneller Typ in eine verkommene Stadt" kommt und dort ihr korruptes System auf den Kopf stellt und mit den Kindern und „Träumern" in eine ungewisse, aber vielleicht bessere Zukunft entflieht. Im Rahmen von drei Stunden Musik „geht Cerha den rattenhaften Menschen auf den Grund und seziert ihre Verhaltensformen", was in Kombination von Tanz und dem Sound von E-Gitarre und Saxophon eindrucksvoll veranschaulicht wird.

In Graz „wurde nicht an Mitteln und Kräften" gespart. Herbert Kapplmüller, der zuletzt am Grazer Opernhaus für die umstrittene Inszenierung von Mozarts *Idomeneo* verantwortlich zeichnete, suggeriert mit zeitlosen Modernismen Morbidität der Stadt und Verkommenheit ihrer Herrschaftsstrukturen. „Schwarze Flächen und weiträumige Objekte kontrastieren zu grellen Farben, Frieda Parmeggianis Kostüme schwelgen in einem theatralischen Rausch". Am Schluss läuft Hans Hollmanns „bildhaft-aufwendige" Regie insofern „auf Sand", als sie den verklärenden Schluss der heilen Welt nicht eindringlich genug imaginieren konnte.

Unter den Sängern („eine schlagkräftige Besetzung“) gefielen sowohl Ursula Reinhardt-Kiss, Heinz-Jürgen Demitz, Manfred Hemm, Konstantin Sfiris, Ernst-Dieter Suttheimer als auch Peter Lindroos, auch wenn fallweise „alles Schillernde und Geheimnisvolle“ in seiner Interpretation abging.

Nach der erfolgreichen Umsetzung des Auftragswerkes verfasste der Komponist an Intendant Nemeth am 26. Oktober 1987 ein Dankschreiben:



DR. FRIEDRICH CERHA
A-1180 WIEN, KUPELWIESERGASSE 14
83 46 144 XXXXX

Wien, 26.10.1987

EINGEGANGEN
28. Okt. 1987
INTENDANZ

Lieber Herr Dr Nemeth,

nach der letzten "Rattenfänger"-Aufführung in Wien,die übrigens besonders schön und erfolgreich war, ist es mir ein Bedürfnis, Ihnen und Ihren Mitarbeitern für Ihren Einsatz im Dien st meines Werks aufrichtig zu danken.
Ich bitte Sie sehr, meinen Dank auch den an Ihrem Haus engagierten Sängern, dem Orchester und allen an der schwierigen technischen Betreuung der Produktion Beteiligten zu sagen.
Ich glaube, daß wir letzten Endes alle mit dem Ergebnis unserer Arbeit zufrieden sein dürfen.
Mit nochmaligem herzlichen Dank und den besten Wünschen und Grüßen

Ihr

11.4. … *eine Oper, an der das Publikum Spaß hat:*

Ivan Eröd

ORPHEUS EX MACHINA

Oper in 8 Bildern
Uraufführung, „steirischer herbst ’78“

14.10.1978

Musikalische Leitung	Ernst Märzendorfer
Inszenierung	Federik Mirdita
Bühne	Jörg Koßdorff
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Pantomime	Rolf Scharre

Kolander	Ernst-Dieter Suttheimer
Frau Kolander	Nelly Ailakowa
Theaterdirektor	Richard Best
Sein Assistent	Richard Ames
Eurydike	Eva Bartfai
Mänaden	Sue Patchell, Edith Gruber, Erni Tögl Mareike Dietzke, Angelika Blaser, Ruth Haida
Die Puppe Orpheus	Walter Bartussek

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Im Rahmen des *steirischen herbst* 1978 wurde von den Vereinigten Bühnen eine Oper herausgebracht, an der „das Publikum viel Spaß hatte“, wie im *Kurier*[11] nach der „Bombenpremiere“ von *Orpheus ex machina* festgehalten wurde. „Die Leute werden schockiert sein“, kündigte der Komponist Ivan Eröd im Vorfeld der Premiere an. Schockiert deshalb, „weil nicht eintreten wird, was das Publikum von einem Avantgardefestival erwartet“. Entgegen Befürchtungen mancher Opernbesucher ist diese Musik nämlich „durchaus zugänglich“, wie der Komponist selbst erklärte: „Meine Musiksprache ist durchwegs tonal und konservativ, trotzdem konnte ich mit diesen sprachlichen Mitteln Neues und Persönliches aussagen.“ Dies bestätigte auch der Dirigent der Aufführung Ernst Märzendorfer, der in diesem Zusammenhang mit der Aussage aufhorchen ließ, er studiere „eine neue Oper von Lehár ein, die 1978 entstanden ist“.

Die Oper besteht aus acht Bildern, die unmittelbar aufeinander folgen oder durch Orchesterzwischenspiele verbunden sind. Obwohl *Orpheus ex machina* durchkomponiert ist, gliedert sich die Oper „deutlich in einzelne Nummern“: die Chorsätze, Ensembles und Arien werden durch Tonbandeinspielungen ergänzt, so z.B. die „klassische Opernszene des Puppentheaters“, die mit Orchestermusik und Gesang kombiniert wird. Gerade dieser Zusammenklang stellte sich für den Komponisten als „besonders reizvoll, aber auch schwierig“ dar, zumal Eröd eine „echte Sängeroper“ konzipieren wollte: „Kolanders Rolle verlangt einen lyrischen Tenor mit Schmelz, Frau Kolander einen Mezzo mit leicht dramatischem Einschlag, Eurydike einen lyrischen Sopran mit sicherer Höhe; Die Mänaden bilden ein klassisches Damenterzett, der Theaterdirektor ist Bassbariton, der Assistent ein Tenorbuffo. Der Chorsatz ist kammermusikalisch-durchsichtig behandelt, da, bühnentechnisch bedingt, maximal zwölf Personen eingesetzt werden können. Dadurch sind die Chorpartien für eine Oper ungewöhnlich heikel und anspruchsvoll“.[12]

Das Libretto zu *Orpheus ex machina* schuf der Grazer Komponist, Schriftsteller und Musikkritiker Peter Daniel Wolfkind (alias Peter Vujica), den nur das interessiert, was er nicht kann, wie der vielseitig Begabte seine literarischen Ambitionen im Rahmen eines Interviews vor der Premiere schilderte. Dem „Kunst machen“ gegenüber – sei es Komponieren oder Schreiben – zeigt sich Vujica stets sowohl kritisch als auch skeptisch eingestellt, wie er selbst oft betont: „Für mich ist Kunst machen eine Art Blütestand des Menschen. Berufsblüher allerdings tun mir leid: Jedes Jahr ein Buch abzulaichen ist ja fürchterlich.“[13]

Über das im Laufe der (Musik-)Geschichte schon mehrmals heftig diskutierte Problem des Verhältnisses zwischen Sprache und Musik machten sich auch Eröd und Vujica Gedanken. Letzterer war der Überzeugung, sich selbst einen anderen Text geschrieben zu haben, denn schließlich galt es „die stilistische Einstellung des Komponisten beim Librettoschreiben einzukalkulieren“. Eröd wiederum betonte mehrmals, bei der Behandlung der Sprache die Relevanz der Wortverständlichkeit genau berücksichtigt zu haben und setzte bei den ausführenden Sängern sowohl eine intelligente als auch facettenreiche Artikulation voraus.

[11] Karlheinz Roschitz, Kronenzeitung, 16.10.1978
[12] Ivan Eröd über *Orpheus ex machina*. In: Theater in Graz, 6.Jahrgang, 11.10.1978.
[13] Kleine Zeitung, 12.10.1978

Die Handlung nach dem *Orpheus*-Stoff wurde von Peter Vujica adaptiert und von ihm selbst wie folgt beschrieben:

> *„Orpheus ex machina ist eine eigenwillige Paraphrase des alten Orpheus-Mythos. Kolander, ein Mensch aus unseren Tagen, der die nüchterne Existenz des Alltags träumend und schwärmend zu überwinden versucht, verliebt sich in Eurydike, die Puppe eines mechanischen Theaters. Um ihr nahe sein zu können, tauscht er mit Orpheus, der männlichen Puppe des mechanischen Theaters, die Kleider. Als sich das Theater in Bewegung setzt, erschrickt er, Fremdling in der Welt der Puppen, vor den drohend sich nähernden Mänaden und flüchtet zum Entsetzen der Zuschauer von der Bühne. Im allgemeinen Getümmel wird die Orpheuspuppe, die er in seinen Kleidern unter die Zuschauer gesetzt hat, umgestoßen.*
>
> *Man hält die Puppe für den toten Kolander und trägt sie in dessen Haus. Kolanders Frau betrauert zunächst ihren vermeintlich toten Gatten. Doch als sich herausstellt, daß es nur die Puppe des Orpheus ist, mit der er aus Liebe zu Eurydike die Kleider getauscht hat, beschließt sie ihrerseits, sich als Eurydike zu verkleiden, um durch diese Verwandlung die Liebe ihres Mannes wiederzugewinnen. Als Kolander und dessen Gattin auf der Puppenbühne einander als Orpheus und Eurydike begegnen, erkennt Kolander in Eurydike seine Frau wieder. Erschrocken flieht er aus dem Theater. Er sucht zuhause Zuflucht. Doch er wird von der Orpheus-Puppe, die seine Kleider trägt und die plötzlich zu gespenstigem Leben erwacht, aus seiner eigenen Wohnung vertrieben. Auch Frau Kolander hält die Puppe für ihren Mann und verwechselt sie mit Kolander, der noch immer das Gewand des Orpheus trägt. Zu weit hat sich Kolander aus der Welt der Realität entfernt. Der Träumer bleibt einsam. In einer verklärten Schlussapotheose finden sich Orpheus und Eurydike als singende Standbilder in einer arkadischen Landschaft. Die Realität bietet dem Träumer keinen Platz. Sie drängt ihn ab in die Unwirklichkeit.“*

Diese kühnen Ideen des Textbuchautors stellten das Opernhaus im Zuge der Vorbereitungsmaßnahmen vor größte Schwierigkeiten: es musste ein acht Meter hoher Kopf gebaut werden, der auseinander brechen und ein elektrisches Theater beinhalten soll: „Als Regisseur der Uraufführung habe ich die Verpflichtung, den Autoren zu folgen. Aber die Diskrepanz zwischen dem wild-phantastischen Text und der Musik ist kaum überbrückbar“, beklagte sich Federik Mirdita und fügte hinzu: „Wir raufen mit Arbeitszeitbeschränkungen, mit dem Premierentermin, mit technischen Problemen und mit den Werkstätten, die durch das ungeheure Bühnenbild von Jörg Koßdorff überfordert sind.“ Diese Probleme boten für das Grazer Feuilleton sogleich den geeigneten Anlass, um von einem „Riesenkrach, einem perfekten Debakel und Nichtperfektion“ zu berichten:

> *„ …die erste Hauptprobe begann mit zwei Stunden Verspätung und musste abgebrochen werden. Auch die zweite kam nicht zum Ende und wurde zur Zeit der Generalprobe fortgesetzt. Dann rebellierte das Orchester wegen Überstunden. Bestandteile der Ausstattung waren nicht fertig … der Achtmeterkopf sträubte sich beim Aufklappen. Und zwischen Tontechnik und dem Dirigenten Ernst Märzendorfer gab es unüberbrückbare Diskrepanzen. Ergebnis: die Uraufführung wackelt und die ‚machina’ fällt dem Auftraggeber und den Organisatoren in den Rücken.“*

Im Laufe der Premiere allerdings konnte man rasch merken, dass alle Befürchtungen sowie kritische und negative Pressemeldungen völlig unbegründet gewesen sind, wie der folgende Pressespiegel dokumentieren soll:

> *„Das nützt sich ab, das hält er nicht durch, dachte ich nach den ersten 10 Minuten, als kantable Melodien und terzen- und sextengesättigte Harmonien aus dem Orchestergraben aufstiegen. Doch Ivan Eröd hielt durch. Eineinhalbstunden fand ich mich noch immer im Bann dieser neuen Tonalität… Nehmen wir es endlich zur Kenntnis: Es gibt jetzt, Ende der siebziger Jahre wieder eine Musik, bei der man sich genießerisch zurücklehnen kann, die an Monteverdi, Puccini und Strauss orientiert scheint. Peter Daniel Wolfkind schuf ein phantastisches Sujet, das Eröd zu einer durchkomponierten Oper mit Arien, Duetten, Ensembles und Chorszenen inspiriert hat… An der gewiss diffizilen Realisierung haben viele mitgewirkt, ohne eine befriedigende Lösung zu finden. Ernst Märzendorfer, der vor der Premiere Abfälliges über Werk und Inszenierung geäußert hatte (und sich damit selbst disqualifizierte), setzte sich dennoch voll für die Novität ein. Die Sänger vermochten dem Belcanto-Anspruch nicht immer gerecht zu werden.*“

Andrea Seebohm, *Kurier*, 16. Oktober 1978

> *„Der Beifall war heftig. Wenn man ein Opernfinale frei nach dem Finale von Richard Strauss’ Ariadne schließlich vorgesetzt bekommt, wenn man die gesamte Operngeschichte in repräsentativen Beispielen zu einem neuen Werk collagiert vorgesetzt bekommt und wenn das auch noch handwerklich geschickt gemacht ist, kann man guten Gewissens Beifall spenden. Da nun das Libretto von Peter Daniel Wolfkind den alten Orpheus-Stoff in ironischer Besprechung in die Gegenwart versetzt, bietet sich diese musikalische Methode an… In neunzig Minuten Musik gibt es gähnende Löcher, bei denen Eröd nicht einmal ein Zitat einfiel. Die Gesangssolisten treffen den grotesken Ton recht gut. Das Traumspiel klingt aus, niemand weiß warum. Wer wird auch danach fragen…*“

Johannes Frankfurter, *Neue Zeit*, 17. Oktober 1978

> *„Bewundernswert ist, was Regisseur Mirdita geschehen lässt, nachdem sich der acht Meter hohe Kopf geöffnet hat. Als Bühnengestalter bietet Jörg Koßdorff Zauberkunststücke der Technik. Ernst Märzendorfer animiert das Orchester zu virtuos-gefälligem Musizieren. … So gab es am Ende eine verdiente Gratulationscour für den Glanz, der Schein und Sein in Wohlgefallen auflösend, in diesem Theater geboten wurde.*“

Ewald Cwienk, *Kleine Zeitung*, 16. Oktober 1978

> *„Ein altes Theatergesetz bewahrheitete sich. Auf Probenpleiten folgt eine Bombenpremiere. Die Grazer Oper hatte jedenfalls Glück: Der Uraufführung der Oper war nach einigem Chaos ein Riesenpublikumserfolg beschert. Der vorzügliche Gesamteindruck der Produktion dominiert. Handwerklich jedenfalls ein Meisterstück. Eine Oper nicht gegen, sondern fürs Publikum!*“

Karlheinz Roschitz, *Kronen Zeitung*, 16. Oktober 1978

„Federik Mirditas meisterhafte Regie schärft die Vorlage, macht sie durch Stilisierung plastischer. Das Bühnenbild ist optisch hinreißend, technisch überwältigend. Hanna Warteneggs Kostüme fügen sich bruchlos ein."
Gerhard Kramer, *Die Presse*, 16. Oktober 1978

Der für technische Probleme und Diskussionen sorgende Riesenkopf in Orpheus ex machina *(davor stehend Nelly Ailakowa und Richard Best).*

„Unter den Solo-Leistungen seien vor allem erwähnt: Nelly Ailakowa als resolute Frau Kolander, Ernst-Dieter Suttheimer als verstört träumender Kolander und das schauspielerische Meisterstück der geradezu verblüffend marionetten-getreuen Darstellung der selbstständig gewordenen Orpheus-Puppe durch Walter Bartussek."
Klaus Colberg, *Nürnberger Zeitung*, 18. Oktober 1978

11.5. *… die Produktion wird mir in ausgezeichneter Erinnerung bleiben:*[14]

Ernst Krenek

ORPHEUS UND EURYDIKE

Oper in drei Akten
Dichtung von Oskar Kokoschka

Österreichische Erstaufführung
in Anwesenheit des Komponisten

„steirischer herbst ’73“
20.10.1973

Musikalische Leitung	Hector Urbon
Inszenierung	Hans Hartleb
Ausstattung	Ekkehard Grübler
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Orpheus	Horst Hoffmann
Eurydike	Nelly Ailakowa
Psyche	Patricia Barham
Furie I	Olga Voll
Furie II	Edith Gruber
Furie III	Erika Schubert
Ein Trunkenbold	Helmut Berger-Tuna
Ein Krieger	Rolf Polke
Ein Matrose	Erich Seitter
Der Narr	Gottfried Hornik
Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Ria Förtsch

[14] Ernst Krenek in einem Brief nach der österreichischen Uraufführung von *Orpheus und Eurydike*

Mit der österreichschen Erstaufführung von *Orpheus und Eurydike*, zum ersten Mal am 26. November 1927 in Kassel gespielt, brachte die Grazer Oper eine in mehrerer Hinsicht bedeutende Produktion heraus. Ernst Krenek (1900-1991), der seit dem Beginn des Zweiten Weltkrieges in den USA (Californien) lebte, verstärkte gegen Ende der 1960er Jahre seinen Kontakt zu Europa. 1968 führte ihn eine ausgedehnte Reise u.a. auch nach Deutschland und Österreich, wo er – neben zahlreichen Vorträgen – Aufführungen von *Horizont umkreist* (Baden-Baden), *Jonny spielt auf* (Regensburg und Salzburg) und einer konzertanten Produktion von *Orpheus und Eurydike* im Wiener Konzerthaus beiwohnte.

Den Entstehungsprozess der Oper beschrieb Ernst Krenek sehr lebendig in seinem Beitrag im Programmheft zu *Orpheus und Eurydike*:

> *„Leo Kerstenberg, Leiter des Musikunterrichtswesens in Berlin, ließ um die Jahreswende 1922/23 bei mir anfragen, ob ich mich dafür interessieren würde, Oskar Kokoschkas Drama Orpheus und Eurydike zu einem Opernwerk zu machen. Da mir gesagt wurde, dass der Autor selbst sein Schauspiel so verwandelt zu sehen wünschte, zögerte ich nicht mit meiner Zusage. Für einen jungen Komponisten, der eben ins Musikleben eingetreten ist, schien es höchst verlockend, mit einem so berühmten Avantgardisten assoziiert zu werden. … Trotz der expressionistisch verschlüsselten Sprache, die mir den Zugang eher verwehrte als erschloss, war ich von Anfang an gefesselt und machte mich mit Begeisterung an die Arbeit.*
>
> *Zunächst galt es, die Ausdehnung des Dramas auf Operndimension zu reduzieren. Das war keine leichte Aufgabe, zumal die Erhaltung des logischen Handlungsablaufes im Falle einer Kürzung bei Kokoschkas oft irrationalem Text nicht gewährleistet war. Ich stellte also eine neue Fassung her und besuchte den Meister, um seine Genehmigung einzuholen. Zu meiner Enttäuschung fand ich ihn an dem Projekt nicht mehr sehr interessiert. Er sagte, dass alles, was ich an seinem Stück vorhätte, schon recht sein würde, und wandte sich einem chinesischen Puzzle zu, das schließlich seine ganze Aufmerksamkeit zu absorbieren schien. Erst später konnte ich ihm das Werk auf meinem alten Wiener Klavier vorspielen – und er war zu Tränen gerührt, sodass ich annehmen durfte, ich hätte die schwierige Aufgabe einigermaßen gelöst.*“

Ein Jahr nach der Aufführung im Wiener Konzerthaus, am 26. Oktober 1969, war einmal mehr das Grazer Operhaus Schauplatz einer österreichischen Erstaufführung. Damals wurde Ernst Kreneks *Karl V.* in der Regie von Hans Hartleb (Bühne und Kostüme: Ekkehard Grübler) und unter dem Dirigat von Berislav Klobucar herausgebracht. Seit damals behielt Ernst Krenek das Grazer Opernhaus und dessen Offenheit der zeitgenössischen Musik gegenüber wohl in guter Erinnerung und zeigte sich über die Absicht des designierten Intendanten Carl Nemeth, *Orpheus und Eurydike* erstmals szenisch herausbringen zu wollen, äußerst erfreut, wie ein Brief vom 19. Dezember 1971 dokumentiert. Für die szenische Realisierung des Werkes wurde wieder das Team Hans Hartleb/ Ekkehard Grübler verpflichtet, die musikalische Einstudierung besorgte Hector Urbon.

Sehr verehrter Herr Dr. Németh,

Ihr Brief vom 11. d. hat mich sehr erfreut. Darf ich Sie bitten, mich über die weitere Entwicklung Ihrer Pläne für die "Orpheus"-Produktion auf dem laufenden zu halten, vor allem sobald die genauere Daten und andere Details zu überblicken beginnen, da auch ich meine Dispositionen auf längere Sicht treffen muß.

Natürlich würde es auch mich sehr freuen, wenn Kokoschka in irgendeiner Form an der Gestaltung des Bühnenbildes mitwirken würde. Ihre Ideen in dieser Richtung dürften die besten Resultate versprechen, wenn Kokoschka darauf eingeht. Ich selbst möchte allerdings aus verschiedenen Gründen in der Sache nicht hervortreten und würde es lieber Ihnen und dem Verlag überlassen, sich an den Maler-Poeten zu wenden. Ich habe in diesem Sinn auch Herrn Carter geschrieben.

Indem ich weiteren Mitteilungen, und vor allem der Grazer Produktion mit Vergnügen entgegensehe, bin ich mit den besten Grüßen und Wünschen zu den Festtagen

ergebenst
Ihr
Ernst Krenek

19. 12. 1971

Ernst Krenek zeigte sich 1971 über Intendant Nemeths Pläne,
Orpheus und Eurydike *herauszubringen zu wollen, sehr erfreut.*

Am 20. Oktober 1973 ging die szenische Erstaufführung von *Orpheus und Eurydike* über die Bühne des Grazer Opernhauses – und die Presse urteilte zwiespältig.

Hauptkritikpunkt war, dass im Rahmen des Festivals *steirischer herbst* grundsätzlich zeitgenössische Werke, und nicht Werke „der Vergangenheit" vorgestellt werden sollten: „Graz wurde nun zum Schauplatz eines geistigen Nachziehverfahrens", wie Manfred Blumauer[15] feststellte. „Das Beste war für Blumauer die Verpflichtung von Nelly Ailakowa als Eurydike, aber auch Horst Hoffmann konnte als Orpheus die innerlich zerrissene Figur intensiv nachzeichnen".

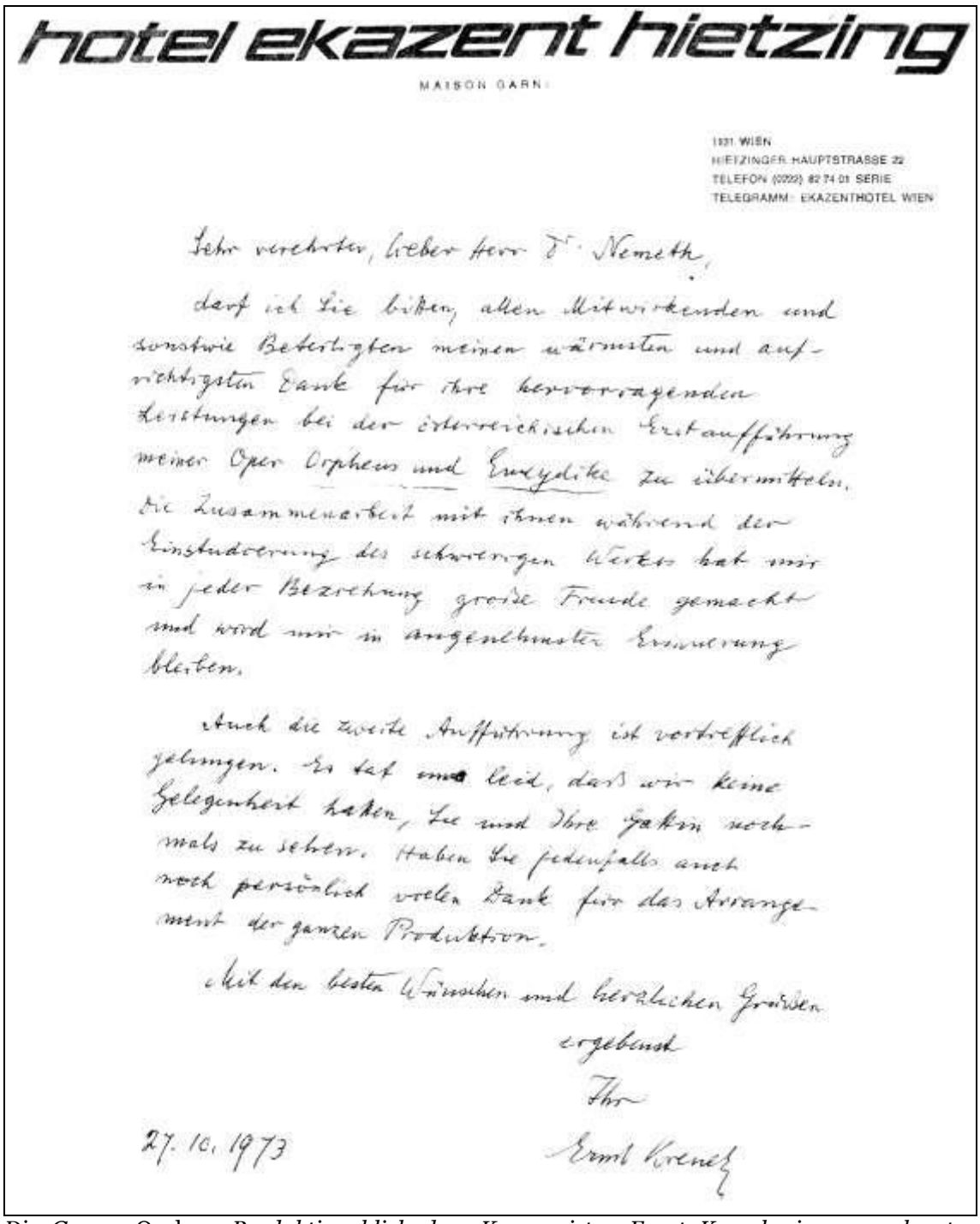
Patricia Barham (Psyche) und Nelly Ailakowa (Eurydike).

Peter Vujica, späterer Intendant des genannten Festivals, argumentierte f ü r dieses gewagte Projekt: „Hält man es auf den Satz, besser alt und gut als neu und schlecht, darf man mit der Werkwahl und der auch mit der Aufführung recht zufrieden sein - außerdem verleiht ernst Kreneks Mitarbeit an den Proben dieser Aufführung dokumentarischen Charakter". Fazit: „Gut, dass in Graz ein so schönes Stück Vergangenheit Gegenwart wurde".[16]

Karlheinz Roschitz[17] von der Wiener *Kronen Zeitung* konnte nicht verstehen, was bei der Uraufführung des Werks 1927 für Sensation sorgte. Vor allem missfiel dem Rezensenten die Inszenierung: „Sollte daran wirklich bloß die langweilig stilisierte, farblose Inszenierung Hans Hartlebs für die Österreichische Erstaufführung Schuld tragen?" Für Roschitz „erschöpfte sich alles in blutleeren, statisch gestalteten Dialogen, und auch Hector Urbon vermochte der Aufführung „keine expressionistische Farben" zu verleihen. Durchaus gegenteiliger Meinung war Gerhard Brunner, damaliger Kritiker der Tageszeitung *Kurier*[18]. Für ihn war *Orpheus und Eurydike* „von einer lyrischen Kantabilität und Sensibilität" geprägt, die der „hochbegabte Dirigent Hector Urbon mit rühmenswerter Einfühlung" nachempfunden hat. Auch die Regie erschien für Brunner „respektabel und durchaus überzeugend", die letztlich aber an der „kunstgewerblichen Kläglichkeit der Ausstattung" von Ekkehard Grübler scheiterte.

[15] Manfred Blumauer, Tagespost, 23.10.1973
[16] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 23.10.1973
[17] Karlheinz Roschitz, Kronen Zeitung, 22.10.1973
[18] Gerhard Brunner, Kurier, 22.10.1973

In Ergänzung zu allen Rezensionen über die (in jedem Fall beachtliche) Vorstellung von *Orpheus und Eurydike* stammt die mit Abstand positivste Reaktion vom Komponisten selbst, wie ein im Folgenden wiedergegebener Brief Kreneks vom 27. Oktober 1973 dokumentiert. Er stellte dem Ensemble ein blendendes Zeugnis aus und dankte der Oper für die „hervorragende Leistung“, die ihm, Krenek, „in angenehmster Erinnerung“ bleiben werde:



hotel ekazent hietzing

MAISON GARNI

1131 WIEN
HIETZINGER HAUPTSTRASSE 22
TELEFON (0222) 82 74 01 SERIE
TELEGRAMM: EKAZENTHOTEL WIEN

Sehr verehrter, lieber Herr Dr. Nemeth,

darf ich Sie bitten, allen Mitwirkenden und sonstwie Beteiligten meinen wärmsten und aufrichtigsten Dank für ihre hervorragenden Leistungen bei der österreichischen Erstaufführung meiner Oper Orpheus und Eurydike zu übermitteln. Die Zusammenarbeit mit ihnen während der Einstudierung des schwierigen Werkes hat mir in jeder Beziehung große Freude gemacht und wird mir in angenehmster Erinnerung bleiben.

Auch die zweite Aufführung ist vortrefflich gelungen. Es tut mir leid, daß wir keine Gelegenheit haben, Sie und Ihre Gattin nochmals zu sehen. Haben Sie jedenfalls auch noch persönlich vielen Dank für das Arrangement der ganzen Produktion.

Mit den besten Wünschen und herzlichen Grüßen

ergebenst

Ihr

27. 10. 1973

Ernst Krenek

Die Grazer Orpheus*-Produktion blieb dem Komponisten Ernst Krenek „in angenehmster Erinnerung“, wie dieser Brief an Intendant Nemeth dokumentiert.*

... Hingehen, die Lokomotive pfeift schon!

Ernst Krenek

JONNY SPIELT AUF

Oper in zwei Teilen

„steirischer herbst '80"

26.10.1980

Musikalische Leitung	Ernst Märzendorfer a.G.
Inszenierung	Axel Corti a.G.
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Xenia Hausner a.G.
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Linda Papworth
Pantomimische Choreographie	Rolf Scharre a.G.

Der Komponist Max	Reiner Goldberg a.G.
Die Sängerin Anita	Nelly Ailakowa
Der Neger Jonny, Jazzband Geiger	Allen Evans a.G.
Der Violinvirtuose Daniello	Ludovic Konya
Das Stubenmädchen Yvonne	Felicitas Morawitz
Der Manager	Johann Werner Prein
Der Hoteldirektor	Richard Ames
Ein Bahnangestellter	Josef Kepplinger
Erster Polizist	Jakob Glashüttner
Zweiter Polizist	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Dritter Polizist	Zoltan Császár

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Sieben Jahre nach *Orpheus und Eurydike* wurde – ebenfalls im Rahmen des *steirischen herbstes* – auf Initiative von Carl Nemeth ein weiteres Werk von Ernst Krenek herausgebracht. Die 1927 uraufgeführte Oper *Jonny*[19] *spielt auf* galt in kurzer Zeit als das Paradebeispiel der Auseinandersetzung mit Amerikanismus auf der Bühne. Mit neuen Elementen wie Jazz, Revue, Film oder Maschinengeräuschen liefert die Oper einen wirkungsvollen Einblick in die Endzeit der Weimarer Republik und könnte als Persiflage einer Epoche bezeichnet werden. Kreneks Skizzen zu *Jonny* entstanden bereits Anfang der 1920er Jahre und nahmen unter den Eindrücken von Igor Strawinskys Neoklassizismus und der Musik von Darius Milhaud und Arthur Honegger „völlig neue Formen" an, wie sich Krenek später erinnerte: „Ich weiß noch genau, wie ich eine frühe Skizze, die sich der Endgestalt schon annäherte, niederschrieb, als ich nach einem (zum Teil musiklosen!) Tanzabend der Laban-Gruppe bei einem Glas Wein im Zürcher Café Odéon saß." Anregungen zu den wirkungsvollen, technischen Elementen der Oper holte sich der Komponist 1925 am Staatstheater Kassel, wo er „von dem überwältigenden Zauber der Bühnenmechanik behext" wurde und diese „sofort in den Dienst seiner Entwürfe" stellte. Am 10. Februar 1927 kam es in Leipzig zur glänzenden Uraufführung von Kreneks neuer Oper, der die deutsche Schauspielerin Berta Hermann (Kreneks zweite Ehefrau) den Titel *Jonny spielt auf* gegeben hatte. Die musikalische Leitung der Uraufführung lag in den Händen von Gustav Brecher (1879-1940), zwischen 1924 und 1933 Generalmusikdirektor und Operndirektor der Leipziger Oper. Brecher machte sich als Übersetzer, Literat und Dirigent legendärer Uraufführungen einen Namen (u.a. Weills *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*). *Jonny spielt auf* war 1927 unter seiner Leitung ein sensationeller Erfolg, der in der Folge Kreneks Intentionen „bald den Garaus" machen sollte, wie der Komponist berichtete:

„Während ich ein ernstes Stück mit der Gegenüberstellung von Ost-West, Intellekt-Instinkt geplant hatte, wurde es als ‚Jazz-Oper' über die ganze Welt verbreitet. In Wahrheit hat es aber wenig mit Jazz zu tun. In zwei oder drei Nummern klingt amerikanische Unterhaltungsmusik von George Gershwin oder Cole Porter an, aber vom wirklichen Jazz hatten wir damals nur sehr vage Vorstellungen."

Titelblatt der Erstausgabe 1926

Bald nach der Uraufführung stieß *Jonny* aufgrund rassenpolitischer Ideologien auf massiven Widerstand, den man, als die Metropolitan Opera in New York das Werk 1929 herausbrachte, auf kuriose Art zu umgehen versuchte.

Da es in den USA zu dieser Zeit untragbar erschien, dass ein weißes Stubenmädchen ein Verhältnis mit einem Schwarzen hat, wurde Jonny auf dem Besetzungszettel als *blackface* deklariert (weiße Volkssänger, die als Schwarze maskiert, in Vaudeville-Akten zur Belustigung Scherze und Lieder zum Besten

[19] In Amerika wird der Name konsequent Johnny geschrieben. Krenek bevorzugte aber die Schreibweise Jonny, da ihm der Name zum ersten Mal in Friedrich Holländers Schlager „Jonny, wenn du Geburtstag hast" untergekommen ist und von Jonathan abgeleitet wird.

gaben). An der Met verkörperte den Jonny also ein als Schwarzer verkleideter Weißer (Michael Bohnen) – „ein Dreh, den nur ein gelernter Amerikaner nachvollziehen kann", wie Ernst Krenek bemerkte. Dieser Aufführung (in deutscher Sprache) wohnte der Komponist nicht bei, da dieser „keine Lust hatte, in das Land der Gangster und der Prohibition zu reisen".

Nach 1930 wurde das zunächst höchst populäre Werk im Zuge des aufkeimenden Nationalismus immer mehr in den Hintergrund gedrängt und musste schließlich zur Gänze von den Spielplänen der Opernhäuser verschwinden. Ernst Krenek vermutete, dass der „naive Optimismus" des Stückes „nicht recht eingestimmt ist auf die Nostalgiewelle der Zeit, auf die die Wegwerf-Musik der späten 1920er Jahre" mehr angesprochen habe. Erst 1968 unternahm das Salzburger Landestheater einen Wiederbelebungsversuch. Krenek begrüßte dabei die Tatsache, dass die Titelpartie erstmals von einem „ausgezeichneten, schwarzen Sänger", Allan Evans, verkörpert wurde.[20]

Derselbe Künstler wurde auch für die Grazer Produktion 1980 verpflichtet, die in Zusammenarbeit mit den Wiener Festwochen herausgebracht und im Theater an der Wien bereits im Juni 1980, also vier Monate vor Graz, gezeigt wurde. Die Inszenierung besorgte Axel Corti, Frieder Klein entwarf die Bühne, Xenia Hausner die Kostüme. Die wirkungsvollen Tanznummern choreographierte die Solotänzerin der Grazer Oper, Linda Papworth, und die pantomimische Gestaltung übernahm Rolf Scharre.

Nachdem die 1973 herausgebrachte Krenek-Oper *Orpheus und Eurydike* von der Kritik eher zwiespältig aufgenommen, vom Komponisten hingegen als durchaus gelungen bezeichnet wurde, trat bei *Jonny* der gegenteilige Fall ein. Während das Feuilleton sowie das Wiener und Grazer Publikum die Premiere frenetisch feierten, wollte Ernst Krenek nur von einem „schönen Versuch" und einer „freundlichen Gabe" zur Feier seines achtzigsten Geburtstages sprechen. Der Hauptkritikpunkt galt in erster Linie der aufwendigen, technischen Gestaltung des Werkes, die infolge notwendiger Umbauten zu unverhältnismäßig langen Umbau-Pausen geführt hat. Trotzdem dominierten schließlich die künstlerischen Leistungen in Kreneks anspruchsvollem Werk, dessen Spielbarkeit durch die Initiative der Grazer Oper auch in Wien bewiesen werden konnte, wie in der *Presse*[21] nachzulesen ist:

> *„Die Vereinigten Bühnen Graz haben lange vor Wien die Absicht geäußert, Krenek aufzuführen, die Wiener Festwochen haben die Produktion mit finanziellen Mitteln unterstützt, drum können wir jetzt so tun, als feiere auch Wien den Komponisten, der sich nach der Aufführung mit allen Mitwirkenden anscheinend sehr zufrieden verbeugte. Musikalisch funktionierte alles hervorragend, und die Solisten waren dem Anlass und der Grazer Reputation angemessen…: Ernst Krenek kann zufrieden sein. Man hat sich für ihn angestrengt.*"

[20] Siehe dazu ausführlich: *Jonny erinnert sich*. In: Österreichische Musikzeitschrift, 4-5/1980.
[21] Franz Endler, Die Presse, 06.06.1980

Auch die Wiener *Kronen Zeitung*[22] berichtete von einem großen Erfolg: „Mit einem Bombenapplaus feierte das Publikum im Theater an der Wien diese Aufführung". Das Ereignis dieses Graz-Gastspiels waren für den Rezensenten Karlheinz Roschitz einerseits Frieder Kleins Bühnenbildner und anderseits Xenia Hausners Kostüme („eine knisternde Art-Deco-Welt im Zackenstil"). Auch das Ensemble beeindruckte, allen voran Allen Evans, der „als einziger" überzeugen konnte: „Ein baumlanger Jonny, ein Musikerfeschak, dem Musik in Füßen und Fingern kribbelt". Die anderen wirkten für Roschitz eher farblos: Nelly Ailakowas Anita war „mondän, aber ohne verführerische Reize", Reiner Goldberg bot „einen überforderten Komponisten", Ludovic Konya einen „faden Virtuosen Daniello". Lediglich Felicitas Morawitz konnte den Rezensenten als „ein imponierendes Stubenflittchen Ivonne" wirklich beeindrucken.

Andrea Seebohm, Grazer Opernpremieren gegenüber stets äußerst kritisch eingestellt, berichtete im *Kurier*[23] von einer „ambitionierten, aber nicht wirklich geglückten Aufführung" und stellte die Behauptung auf, Axel Corti wäre für *Jonny* „zu intellektuell" gewesen, denn vor „lauter Brimborium" sind dem Regisseur die Hauptdarsteller „abhanden" gekommen. „Witzig" fand Seebohm jedenfalls die gekonnten Tanzeinlagen von Linda Papworth.

Wesentlich besser gefiel *Jonny* dem Grazer Rezensenten Peter Vujica[24], der in der *Kleinen Zeitung* den Grazern die Produktion durchaus schmackhaft machte:

> *„Die Grazer Oper hat den Wiener Festwochen ihr Fest geliefert: Die Premiere wurde zum durchschlagenden Erfolg. Kunstprominenz aus allen Lagern hatte sich zu dieser Premiere eingefunden. Krzysztof Penderecki, Roman Haubenstock-Ramati, William Bird, Gerhard Rühm, Ernst Jandl – und als der bald 80jährige Ernst Krenek endlich selbst auf die Bühne kam, kannte der Jubel keine Grenzen. Ernst Märzendorfer hat das Grazer Philharmonische Orchester zu einer Spielform kultiviert, die auch in Wien bestehen konnte, und auf der Bühne sorgt ein ausgewogen souveränes Ensemble für bruchlose Qualität.*"

Nach Durchsicht des Pressespiegels der Grazer Premiere des Krenek-Festes im Oktober 1980 finden sich die Schlagworte „Jubel", „Super-Hit" oder „echter Renner". Dass *Jonny spielt auf* in Graz wesentlich erfolgreicher und in jeder Hinsicht einhelligen Jubel gefunden hat, erklärte Johannes Frankfurter[25] damit, dass die Produktion „in Wien noch unfertig erschien". In Graz konnte man die technischen Probleme „tatsächlich – wenn auch mit einiger Mühe – in den Griff" bekommen. „Eindeutig gewonnen" hat das Orchester unter Ernst Märzendorfer sowie die Sicherheit der Sänger in der stimmlichen Bewältigung der Partien, allen voran wieder der Gast Reiner Goldberg. Allan Evans als Jonny „überzeugt vor allem darstellerisch", Ludovic Konya setzte seinen Bariton als eitler Violinvirtuose Daniello sicher ein, Felicitas Morawitz „hatte viel Witz in der Rollengestaltung einzubringen". „Gar nichts gewonnen", so Frankfurter weiter, hat bei dieser Wiederbegegnung die Regiearbeit Axel Cortis. Trotzdem hat die Grazer Oper „jedenfalls eine sehr ordentliche Produktion im Repertoire",

[22] Karlheinz Roschitz, Kronen Zeitung, 05.06.1980
[23] Andrea Seebohm, Kurier, 05.05.1980
[24] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 05.06.1980
[25] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 28.10.1980

sodass dem Grazer Krenek-Fest zum Abschluss „doch noch ein wirklicher Erfolg vergönnt“ war, wie Walter Gürtelschmied vom *Kurier* feststellen konnte.

Obwohl Cortis Regiearbeit am kritischsten beurteilt und zwiespältig aufgenommen wurde, sind auch diesbezüglich äußerst positive Rezensionen zu verzeichnen:

> *„Die Wiederaufführung dieses einst so originellen Opernwerkes bedeutete für die Grazer Oper ein Wagnis, das als vollauf gelungen bezeichnet werden kann. Axel Corti, der sich auf die Erzeugung von Spannung versteht, wird überaus wirksam von Frieder Klein als Bühnenbildner (die einfahrende Lokomotive hat Sonderapplaus bekommen) und Xenia Hausner als Kostümschöpferin unterstützt.“*[26]

Auch Walter Kollar von der *Volkszeitung Klagenfurt* war vom überragenden Können in der Bewältigung der Regie-Arbeit sehr beeindruckt. Die Bühnenausstattung von Frieder Klein bezeichnete er als „geradezu verschwenderisch“, die Lichteffekte des Abends stellten sich sogar als „atemberaubend“ dar.

„Hingehen, die Lokomotive pfeift schon“, empfahl der restlos begeisterte Kritiker Manfred Blumauer den Lesern der Grazer *Tagespost* und schwärmte von den durch Linda Papworth choreographierten Tänzen, die „zum besten des Abends“ gehörten. Aber auch Regisseur Axel Corti „hielt seinerseits Einfälle nicht hinterm Berg“, wie Blumauer beobachtet hatte.

Peter Vujica unterzog die Publikumsreaktionen in Wien und Graz einem Vergleich und kam (wieder in der *Kleinen Zeitung*) zum Schluss: „Der Jubel war noch größer als zu den Wiener Festwochen im Theater an der Wien – da die langen Umbau-Pausen behoben werden konnten, war die Freude an Frieder Kleins brillant pompöser Szenerie schließlich ungetrübt“.

Wie gewohnt sehr reißerisch berichtete man in der *Kronen Zeitung* nach der Grazer Premiere – diesmal sogar in jeder Hinsicht positiv:

> *„Ein echter Super-Hit! Diese Produktion müsste der Renner dieser Saison werden. Ein ungetrübtes Vergnügen für Aug und Ohr. Alle Ausführenden haben brillante Leistungen erbracht: ein rauschenderes, gelungeneres Finale dieser Krenek-Personale ist schlechthin unvorstellbar. Axel Corti hat Regie geführt: ein Glücksfall für Krenek und Graz. Ernst Märzendorfer dirigierte: eine phantastische Leistung. Die Bühne von Frieder Klein: ein wahrer Traum. Xenia Hausners Kostüme: großartig.“*

[26] Friedrich Hueber, NFZ, 01.11.1980

Lieber Herr Corti,

Ihr Werk ist getan, und wie Sie wissen, konnte ich es nur teilweise gutheissen. Ihre Personalregie war sensitiv, und die Szenen von Anita und Max hatten manche rührende menschliche Züge. Jedoch, Sie sind ein sehr belesener Mann, worum ich Sie beneide, und Ihr Kopf ist voll von Assoziationen, die Sie gern an den überraschten Mann bringen. Ich bin mit den gesammelten Werken von Alexander Calder nicht so vertraut und hatte in meiner Partitur vor 55 Jahren nicht vorgesehen, dass sie dort zitiert würden. Ich hatte auch nicht angegeben, dass das Pariser Hotel als Tempel der Ausbeutung dargestellt werden sollte, was Sie wohl damit zum Ausdruck bringen wollten, dass der Hoteldirektor zwei "austauschbare" Kellnerinnen an einer Hundeleine abführt. Vermutlich zwecks privater Vergewaltigung. Wenn Sie sich an der Unwahrscheinlichkeit des Banjos stossen, obschon dieser Max, in dessen Oper Anita auftritt, so ein Banjo vorgeschrieben haben könnte, so scheint es mir noch unglaubhafter, dass sie das "Hündchen", das Sie in Ihrer Version "liebt wie ihr Leben", gleich zweimal hintereinander vergisst. Wäre es denkbar, dass man wenigstens einige dieser Eigentümlichkeiten, wie die Flügel des Max oder die Gestalten hinter seinem Fenster und den Geist, der über ihn steigt, entfernt, bevor sie dem TV-Auge ausgesetzt werden?

Viel gravierender ist, dass Sie und Herr Klein gar nicht bedacht haben, was man auf den zwei Bühnen, für die Sie arbeiteten, alles nicht machen kann. So wurden meine straffen Zwischenspiele zu schleppenden Symphonien, und selbst dann musste man sich noch von diesem (Max Ernst?)-Auge im Vorhang anglotzen lassen. Und der Gletscher, der akustisch und szenisch ein überwältigender Höhepunkt sein sollte, kam buchstäblich in jeder Beziehung zu kurz. Je nu, so denn - ich zitiere Jeremias Gotthelf.

Sie sind ein urbaner, freundlicher Mensch, und so haben wir uns ganz gut vertragen, freilich ohne besondere Resultate. Ob wir solche erzielt hätten, wenn wir vor sechs Monaten zusammengesessen wären, lässt sich nicht einmal vermuten.

Ich weiss, dass Sie es bestens gemeint und sich die grösste Mühe gegeben haben, und dafür will ich Ihnen gerne danken.

Mit besten Wünschen
Ihr

Ernst Krenek

Ernst Krenek

Ernst Kreneks Kritische Anmerkungen nach der Grazer Produktion von Jonny spielt auf.

Lieber Herr Dr. Nemeth,

lassen Sie mich Ihnen zunächst herzlichst danken für die Unternehmung der JONNY-Produktion in Graz und Wien. Die Aufgabe wurde allseits mit bestem Willen in Angriff genommen und mit viel Begeisterung ausgeführt. Leider dürfte die damit verbundene Absicht, diese Oper in den zeitgenössischen Spielplänen neu zu beleben, als gescheitert zu betrachten sein.

Sie versicherten mir seinerzeit, dass keine anderen Striche angewendet würden ausser den von mir im gedruckten Klavierauszug vorgesehenen. Trotzdem hat Herr Corti, abgesehen von manchen absurden Textänderungen, viele zusätzliche, sinnstörende Striche angebracht, von denen einige auf Professor Märzendorfers energischen Protest beseitigt werden konnten.

Vor allem haben die Herren Corti und Klein bei ihren szenischen Entwürfen auf die technischen Begrenzungen der beiden zu bespielenden Bühnen sehr wenig Rücksicht genommen, so dass trotz unerträglicher Aufblähung der Zwischenspiele lähmende Pausen den dramatischen Fortgang in Stücke rissen. Das Publikum schien das mit bewundernswerter Geduld hinzunehmen und bereitete der Produktion einen nur sehr bedingterweise verdienten Erfolg, was uns natürlich freuen darf.

Ich weiss nicht, wer für die Durchschiessung des Programmheftes mit anti-amerikanischen Tiraden verantwortlich ist. Im Hinblick darauf, dass ich infolge von Umständen, an denen ich keine Schuld trage, amerikanischer Staatsbürger bin, fand ich das ein wenig peinlich.

In jedem Fall, ein schöner Versuch und eine freundliche Gabe zur Feier meines Geburtstages, für die ich Ihnen sowie allen Beteiligten an Ihrem berühmten Opernhaus aufrichtig danke.

Mit den besten Wünschen und herzlichen Grüssen

Ihr

Ernst Krenek

Ernst Krenek

CC. Prof. Märzendorfer
Herr Corti

Auch Intendant Nemeth erhielt ein Schreiben, worin Ernst Krenek seine Kritik an der Grazer Produktion von Jonny spielt auf *unmissverständlich zum Ausdruck brachte.*

11.6. … *nicht sonderlich brillant, aber auch nicht so schlecht:*

Fritz Geissler

DER ZERBROCHENE KRUG

Oper

Österreichische Erstaufführung
27.05.1974

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	André Diehl
Ausstattung	Thomas Moog

Walter	Gottfried Hornik
Adam	Rolf Polke
Licht	Erich Seitter
Frau Marthe	Erika Schubert
Eve	Dorit Hanak
Veit Tümpel	Nikolaus Hufnagl
Ruprecht	Sigurd Björnsson
Frau Brigitte	Waltraud Schwind
Bedienter	Michael Gutstein
Zwei Mägde	Maria Bürger, Erni Tögl

Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Ria Förtsch

Der Komponist der Oper *Der zerbrochene Krug*, Fritz Geissler, wurde 1921 in Wurzen (D) geboren, studierte in Leipzig und war ab 1962 Dozent an der Musikhochschule Leipzig, wo 1971 seine dritte Oper entstanden ist. Zur Zeit der österreichischen Erstaufführung an der Grazer Oper galt Geissler als einer der profiliertesten Komponistenpersönlichkeiten der damaligen Deutschen Demokratischen Republik. Auch wenn sein Schaffen fast alle Genres der Musik umfasst, schuf Geissler mit der Kammeroper nach Heinrich von Kleists gleichnamigem Lustspiel ein Bühnenwerk, das sofort begeistere Zustimmung bei Publikum, Presse und den Ausführenden gefunden hatte.

Bei der Vertonung von *Der zerbrochene Krug* hat der Komponist (abgesehen von einigen Umstellungen und Kürzungen) den Kleist'schen Originaltext keiner Veränderung unterzogen. Der Kompositionsvorgang stellte sich für Fritz Geissler (*siehe rechts*) in erster Linie als Textinterpretation mit musikalischen Mitteln dar, wobei „derselbe Text aber in Schauspiel und Oper eine andere Funktion" hat: In der Oper werden manche Details des vertonten Textes „zurücktreten müssen, denn die Musik ist nicht in der Lage, jedes einzelne Wort auszudeuten", wie der Komponist in einem Aufsatz im Programmheft der Produktion erläuterte. Überhaupt ergaben sich für Geissler Schwierigkeiten aus der „hervorstechenden Originalität der Sprache Kleists, über die man sich, ohne die Dichtung zum Stoff zu degradieren, nicht hinwegsetzen" kann. Deshalb ist der Komponist „mit großer Ehrfurcht an das Werk herangegangen" und hat sich zur Aufgabe gemacht, den „Schönheiten und Merkwürdigkeiten, die Kleist mitteilen wollte" nachzuspüren. Es war für Fritz Geissler, wie er selbst schrieb, „eine schwere, oft verzweiflungsvolle und doch so beglückende Arbeit".

Die österreichische Erstaufführung von *Der zerbrochene Krug* in der Regie von André Diehl und in der Ausstattung von Thomas Moog („ein stimmiger Raum aus Baukastenelementen") war vor allem im Hinblick auf die sängerischen Leistungen des Abends „außerordentlich interessant".[27] Obwohl Wolfgang Bozić einen „schätzenswerten, präzisionswilligen Elan gegen die Partitur ins Treffen geführt" hatte, wurde in der *Kleinen Zeitung*[28] von „70 Minuten verlorener Liebesmüh'" berichtet. Vielleicht wurde der Rezensent dabei von Goethes Urteil über Kleists Stück inspiriert, als dieser einst feststellte „dass es dem übrigens geistreichen und humoristischen Stoff an einer rasch durchgeführten Handlung" fehlen würde. Auch Johannes Frankfurter zeigte sich nach der zwar nicht „sonderlich brillanten, aber auch gar nicht so schlechten Premiere" eher ratlos. Wie auch immer – „die Produktion auf der viel zu kleinen Probebühne des Schauspielhauses hat viel Mühe und Schweiß gekostet…".

[27] Kurt Matzak, Salzbuger Volksblatt, 01.06.1974
[28] Kleine Zeitung, 29.05.1974

Gottfried Hornik, Waltraud Schwind, Dorit Hanak, Erika Schubert,
Sigurd Björnsson und Nikolaus Hufnagl in Der zerbrochene Krug *von Fritz Geissler.*

11.7. *... die Rechnung ist nur auf der Bühne aufgegangen:*

Nicholas Maw

DER MOND GEHT AUF ÜBER IRLAND (RISING OF THE MOON)

Oper in drei Akten

Deutschsprachige Erstaufführung
01.04.1978

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Wolfgang Weber
Bühne	Peter Heyduck
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Brother Timothy	Ernst-Dieter Suttheimer
Donal O'Dowd	Ludovic Konya
Cathleen Sweeney	Edith Gruber
Colonel Lord Jowler	Rolf Polke
Major Max von Zastrow	David Pittman-Jennings
Captain Lillywhite	Richard Ames
Lady Eugenie Jowler	Sue Patchell
Frau Elizabeth von Zastrow	Margarita Kyriaki a.G.
Miss Atalanta Lillywhite	Fran Lubahn
Corporal of Horse Haywood	Alfred Burgstaller
Cornet John Stephen Beaumont	William Ingle a.G.
The Widow Sweeney	Erika Schubert
Lynch	Friedemann Hanke
Gaveston	Klaus Ofczarek
Willoughby	Kurt Schreibmayer

Regieassistenz	Petra Mayer-Zick
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Am 1. April 1980 fand an der Grazer Oper die deutschsprachige Erstaufführung der Oper *Der Mond geht auf über Irland* (Originaltitel: *Rising of the Moon*[29]) des britischen Komponisten Nicholas Maw statt. Der 1935 in Grantham geborene Absolvent der Royal Academy of Music machte sich als Komponist von Kammer-, Filmmusik, symphonischen Werken, aber auch Werken für die Opernbühne rasch einen Namen. Ab 1966 bis 1968 war Nicholas Maw Komponist am Trinity Collage in Cambridge, wo er seine zweite Oper *The Rising of the moon*, ein Auftragswerk für das Glyndebourne Festival, vollendete. Seit der Uraufführung in Glyndebourne 1970 ist diese Oper auf keiner Bühne mehr gespielt worden, aber bereits drei Tage nach der Grazer Erstaufführung, für die Intendant Carl Nemeth spontan die Rechte erwarb, als er die Maw-Oper in Glyndebourne gesehen hatte, wurde die Oper auch in Bremen gezeigt.

Wenn der Mond über Irland aufgeht, „dann bescheint er eine Klosterruine und ein paar Grabmäler, dann bekriegen sich frohgemute englische Unterdrücker und rothaarige, Whisky gefüllte irische Rebellen. Schließlich soll ein verspotteter Soldaten-Neuling in einer Nacht drei schwere Zigarren rauchen, drei Flaschen Champagner trinken und drei Frauen verführen", beschrieb der *Mannheimer Morgen*[30] die Handlung; im Zuge der Vertonung hatte Nicholas Maw gewisse Vorgaben zu berücksichtigen, die er im Rahmen eines ausführlichen Interviews anlässlich der deutschsprachigen Erstaufführung in Graz erläuterte:

> *„Es musste eine Komödie sein, und ich musste mindestens 2 Rollen für ausländische Sänger schreiben; im Rahmen der Uraufführung war nach dem ersten Akt ein Dinner vorgesehen, weswegen dieser Akt länger geworden ist; und schließlich sollte die musikalische Sprache ein möglichst breites Publikum ansprechen.*"

Auch seine persönliche, „musikalische Sprache" versuchte der Komponist möglichst nachvollziehbar zu definieren:

> *„Ich schreibe postseriell. Zwölfton-Technik und serielle Musik gehören zu meinem musikalischen Erbe. Ich betone die Melodie, meine Basis ist harmonisch, wobei ich die Harmonik als Mittel zur Charakterisierung verwende. Klangfarbe und Leitmotive entstehen aus einem harmonischen Feld, das ich mir im Zuge des Kompositionsprozesses umreiße.*"

Nach der Premiere ist es wohl nicht nur der Rezensentin in der *Tagespost* „bange um die moderne Oper in Graz"[31] geworden, sondern wohl auch der Direktion des Opernhauses, zumal die Rechung nur auf der Bühne aufgegangen ist: Im Publikum herrschte nämlich „bloß Finsternis und Ignoranz", die sogar soweit gegangen ist, dass die Grazer mit Nestroys Spruch „net amal ignorieren" grüßen ließen - immerhin ein Drittel der Abonnenten ließen ihre Sitze einfach verfallen.

[29] Die deutsche Übersetzung besorgte Manfred Vogel
[30] Lothar Sträter, Mannheimer Morgen, 07.04.1978
[31] Renate Ritter, Tagespost, 04.04.1978

Denjenigen Opernbesuchern, die sich der modernen Musik gegenüber aufgeschlossen zeigten, wurde eine stimmungsvolle, lockere Inszenierung von Wolfgang Weber geboten. Nicholas Maws Musik klingt – wie er selbst anstrebte – immer „angenehm, hübsch, leicht verständlich und kaschiert dabei nicht nachvollziehbare Einflüsse von Richard Strauss, Paul Hindemith und Benjamin Britten. Rolf Polkes Colonel bleibt überwiegend unverständlich, während dagegen die Tenöre William Ingle und Ernst-Dieter Suttheimer beispielhaft artikulierten. „Diese Aufführung war musikalisch sicherlich beachtlich", las man in der *Kronen Zeitung*[32]: David Pittman-Jennings und Richard Ames singen nämlich ausdrucksvoll, ihre Partnerinnen Sue Patchell, Margarita Kyriaki und Fran Lubahn waren in bester stimmlicher Verfassung. Besonders auffallend Edith Gruber, die eine ihre besten Leistungen in letzter Zeit bot. Dirigent Wolfgang Bozić hat das Orchester „auf die schwierige Aufgabe gut vorbereitet".

Peter Vujica ließ in der *Kleinen Zeitung* die Premiere kritisch Revue passieren und kam zum Schluss:

> *„In drei Stunden drei Frauen zu verführen, das müsste einen eigentlich in Atem halten. Außer Atem bringen. Nicht nur den, der das anstrengende Vergnügen hat, solches zu tun. Auch den unbeteiligten Zeugen von derlei vergnüglichen Anstrengungen dürfte die Zeit da nicht lang werden. Wird sie aber. Das ist der einzige, gewichtigste Einwand, der gegen die Aufführung einzubringen ist.*"

[32] Theodor Uz, Kronen Zeitung, 03.04.1978

11.8. … *deshalb hat man ja auch einen Regisseur engagiert:*

Gösta Neuwirth
Wolfgang Rihm
Georg Haas
Anton Prestele

WÖLFLI-SZENEN

Montage von Hans Jochen Irmer

Uraufführung, „steirischer herbst ’81”

01.11.1981

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Christian Pöppelreiter
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Michaela Mayer
Künstlerische Mitarbeit	Hans Jochen Irmer
Ensemble	Rockgruppe „Rosi lebt“
Der alte Wölfli	Richard Ames
Der junge Wölfli	Wolfgang Müller-Lorenz
Wölfli, 26 Jahre alt	Oliver Stern
Das Kind Wölfli	Nikolaus Bachler
Irrenwärter	Rolf Polke
Kunsthändler	Kurt Hradek
Gemeindevorsteher	Peter Karner
Bauer	Hans Holzmann
Vater Wölfli	Peter Neubauer
Mutter Wölfli	Gudrun Trücher
Gritt	Isabella Archan
Eva-Maria	Brigitte Hubmer
Drei Polizisten	Rolf Polke, Peter Karner, Hans Holzmann
Landesverräter	Paul Flieder
Tischler	Hans Oechs

Im Rahmen des Avantgardefestivals *steirischer herbst* des Jahres 1981 kam es im Redoutensaal des Grazer Schauspielhauses zu der facettenreichen und eindrucksvollen Uraufführung der *Wölfli-Szenen*, die in Zusammenarbeit der zeitgenössischen Komponisten Gösta Neuwirth, Wolfgang Rihm, Georg Haas und Anton Prestele entstanden sind. Im Mittelpunkt des Stückes steht der Schweizer Maler Adolf Wölfli, dessen Schaffen in Zusammenhang mit „Art-brut"-Bewegung internationale Bekanntheit erlangt hat. Der Maler wurde 1895 wegen Kindesmissbrauchs in die Irrenanstalt Waldau eingewiesen und verstarb dort 1930. Er hinterließ (außer einer beachtlichen Bildersammlung) auch umfangreiche schriftliche Aufzeichnungen, die von den Komponisten jeweils nach eigenem Ermessen zusammenstellt und als Grundlage verwendet wurden. Dem Librettisten Hans Jochen Irmer,[33] damals Dozent für Theatergeschichte und Dramaturgie in Ost-Berlin, verblieb schließlich die Aufgabe, in Form von Dialogszenen diese vier Einzelfragmente zu einem geschlossenen Stück zu verbinden.

Die Inszenierung hat Carl Nemeth dem ebenfalls aus der ehemaligen DDR stammenden Regisseur Christian Pöppelreiter übertragen, der mit den *Wölfli-Szenen* seine erste Arbeit im Westen vorgelegt hat. Für Pöppelreiter sollte das Grazer Opernhaus in den nächsten zehn Jahren zur „künstlerischen Heimat" werden, zu der ihm Nemeth als erster die Türen geöffnet hatte. 1990, anlässlich des Abganges von Carl Nemeth, meinte Christian Pöppelreiter rückblickend, an „keinem anderen Theater so glücklich in der Arbeit" gewesen zu sein wie am Grazer Opernhaus.

Christian Pöppelreiter stammt ursprünglich aus dem Erzgebirge („Ich bin ein richtiger Bauernjunge") und nahm auf Anraten seines Mentors Walter Felsenstein (1901-1975) das Musikstudium auf: „Wie einen Sohn hat er meinen Weg geleitet. Ich habe Geige und Bratsche studiert, als Nebenfach Gesang, und so alles gemacht, was man für den Beruf als Regisseur braucht, Schauspiel, Tanz und Pantomime und alle möglichen Dinge."[34] Durch Felsenstein wurde Pöppelreiter mit einem Regiestil vertraut, der das Theater als vollkommenes und künstlerisch „wahrhaftes" Gebilde betrachtete. Langfristige, penible und partiturgetreue Vorbereitung auf das zur besseren Verständlichkeit stets in deutscher Sprache aufgeführte Werk sowie die Entwicklung des „Sängerdarstellers" gehören dabei zu den zentralen Elementen dieses Regiestils, der von Schülern wie Joachim Herz, Götz Friedrich, Wolfgang Kersten oder Horst Bonnet[35] weitergeführt wurde.

Auch Christian Pöppelreiter geht stets mit äußerster Akribie an ein neues Werk heran: für die schlüssige Interpretation sucht er eine konkrete Fragestellung, die als Arbeitsgrundlage dient. Im Fall der *Wölfli-Szenen* interpretierte der Regisseur folgendermaßen:

---

[33] Hans Jochen Irmer war auch für das dramaturgische Konzept von Wagners *Ring des Nibelungen* am Ende der Ära Nemeth verantwortlich; siehe *Kapitel 7. Richard Wagner*, S.216.

[34] Interview mit Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 15.09.1982

[35] Horst Bonnet erarbeitete an der Grazer Oper äußerst erfolgreiche Inszenierungen von Gaetano Donizettis *Don Pasquale* (Premiere 03.02.1980, siehe Kapitel 4.3.) sowie die beiden Offenbach-Einakter *Die beiden Blinden* und *Salon Pitzelberger* (Premiere: 28.04.1984 im Schauspielhaus, siehe Kapitel 6.10.).

> *„Für uns ist das Werk das Zeugnis einer Lebenssituation. Nicht einen klinischen Bericht noch Illustrationen davon wollen wir zeigen, keine Chronologie des Lebens. Die Frage lautet: Wieweit verkraften wir einen Außenseiter? Eine durchgehende Handlung allerdings gibt es schon, sie zeigt Wölfli vor seinem Tod. Rückblendungen und die Darstellung seiner Träume gehören dazu.“*

Im Vorfeld der Produktion, an der wie eingangs erwähnt vier Komponisten, der Librettist Irmer und ein eigens engagiertes Jazz-Ensemble beteiligt waren, galt es zunächst, die vielfältigen Realisierungswünsche und -vorstellungen zu berücksichtigen und in „eine Form“ zu gießen, was unweigerlich zu kleineren Differenzen führen musste. Von den Komponisten wurde Pöppelreiter mit dem Vorwurf konfrontiert, er hätte nicht all jene Details in seiner Regie berücksichtigt, die ursprünglich Teil des Konzeptes gewesen sind. Als Rechtfertigung erwiderte Pöppelreiter:

> *„Das ist ja eine ganz normale Sache, dass bei so einem Stück eine Menge Ideen da sind. Etliche können realisiert werden und etliche nicht. Natürlich muss das Ganze dann in einer Inszenierung gebündelt und zusammengeführt werden, deshalb hat man ja auch einen Regisseur engagiert.“*

Publikum und Kritik nahmen diese durchaus spannende Uraufführung positiv auf. In der *Kleinen Zeitung*[36] berichtete man von einem „szenischen und mimischen Welttheater“, in dem nicht nur Regie und Ausstattung („Koßdorff zauberte mit sparsamsten Mitteln das traumhafte Ambiente“), sondern auch die gesanglichen Leistungen beeindrucken konnten: „Nikolaus Bachler und Oliver Stern singen gekonnt, obwohl sie eigentlich Sprechrollen gestalten.“ Am besten vermochte Wolfgang Müller-Lorenz als der junge Wölfi zu überzeugen, der sich dem Publikum als „großer Sängerschauspieler“ vorstellte.

Die hervorragend gestaltete Montage erforderte den totalen Einsatz des großen Ensembles. Pöppelreiter inszenierte dieses Mammutwerk mit „sicherer Hand“, Wolfgang Bozić war ein kundiger und intensiver musikalischer Deuter der Partitur. Das Resümee der *Neuen Zeit*: „Was sich den Zuschauern im Redoutensaal bot, war szenisch aus einem Guss und musikalisch auf höchstem Niveau“.[37]

Für den Rezensenten der Wiener Tageszeitung *Die Presse*[38] stellte sich Anton Prestels Schlusssequenz am „effektvollsten“ dar („ein Trauermarsch, eine sich mächtig aufbauende Apotheose aus Schreien und Textfragmenten“), am „ungewöhnlichsten“ hingingen erwies sich der Teil von Wolfgang Rihm: ein „klavierbegleiteter Liederzyklus nach originalen Wölfli-Texten, von Wolfgang Müller-Lorenz imponierend gesungen“. Die „eigenwilligste Faktur“ weist Gösta Neuwirths Anfangsstück *Eine wahre Geschichte* auf, in dem „rabiater Sound der New-wave Band Rosi lebt“ mit sakraler Musik des 15. Jahrhunderts kombiniert wird. Das zweite Mittelstück von Georg Haas ließ der Regisseur zu einer Walpurgisnacht der Verzweifelung ausufern: „Was die Darsteller des Titelhelden leisten, ist hervorragend…!“

---

[36] Hansjörg Spies, Kleine Zeitung, 03.11.1981
[37] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 03.11.1981
[38] Klaus Khittl, Die Presse, 03.11.1981

11.9. … *gut gemeinte Rettungsversuche:*

Sergej Prokofjew

(1) MADDALENA

Oper in einem Akt
Uraufführung, „steirischer herbst ’81”

28.11.1981

Musikalische Leitung	Sir Edward Downes a.G.
Inszenierung	Jorge Lavelli a.G.
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Michaela Mayer
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Maddalena	Nancy Shade a.G.
Gennaro	Ryszard Karczykowski a.G.
Stenio	James Johnson
Gemma	Annemarie Zeller
Romeo	Hans Holzmann
Regieassistenz	Marie-Luce Eröd, Marlis Rappold, Ulrich Zörner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Gundel Foelsche

(2) IWAN DER SCHRECKLICHE

Szenisches Oratorium
Österreichische Erstaufführung, „steirischer herbst ’81”

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung	Jorge Lavelli a.G.
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Michaela Mayer
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Kinder- und Jugendchor	Marcel de Marbaix
Iwan	Oliver Stern
Erzähler	Robert Remmler
Altsolo	Sharon Moore
Basssolo	Friedemann Hanke
Tänzer	Emilian Tarta
Regieassistenz	Marie-Luce Eröd, Marlis Rappold, Ulrich Zörner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Gundel Foelsche

Unter Anwesenheit der Witwe Lina Prokofjew, mit der Heinz Fischer-Karwin ein Pausengespräch führte, kam es im Rahmen des *steirischen herbstes* '81 an einem Abend zu zwei eindrucksvollen Grazer Erstaufführungen. Im ersten Teil des Abends zeigte man Prokofjews 1911 entstandene und unvollendet gebliebene Oper *Maddalena*, die von Sir Edward Downes vervollständigt und auch dirigiert wurde. Im Anschluss an diese Jugendoper kam es zur österreichischen Erstaufführung des, nach der Musik zum gleichnamigen Film von Sergej Eisenstein aufbereiteten, szenischen Oratoriums *Iwan der Schreckliche*.

Die Inszenierung beider Prokofjew-Raritäten wurde dem international tätigen Regisseur Jorge Lavelli übertragen, der in einem Interview betonte, dass es ihm nicht primär um namhafte Opernhäuser, sondern vielmehr darum gehe, ob er ein interessantes Werk angeboten bekomme. Ursprünglich hätte ihm die Grazer Opernleitung nur *Maddalena* angeboten, aber dann sei auch *Iwan* hinzugekommen. Auf die Frage nach den Arbeitsverhältnissen am Grazer Opernhaus meinte Lavelli, er habe „sehr vernünftige Bedingungen" vorgefunden: Ab 8 Uhr früh waren Beleuchtungsproben angesetzt, ab 18 Uhr dann die szenischen Proben.

> *„Siebzig Jahre hat Maddalena gebraucht, um ihren Weg aus Prokofjews Schreibtischlade und einer Kellerkiste in Paris auf die Bühne zu finden. Das hört man auch. Meilenweit ist der Handwerkstreich des 20jährigen Komponisten von Geniestreich entfernt. … Der Regisseur Jorge Lavelli und Bühnenbildner Jörg Koßdorff sparten nicht mit Pomp. Postmoderne Architektur Anno 1981 mit Anklängen an Russlands Baustil von 1920. Raffinierte Effekte von Marmor, Kachelwänden, Glaserker, Ebenholz und roter Seide sollen die Geschichte aufputzen und knisternd-modern wirken lassen. Mit roter Rauscheperücke tigert Fräulein Maddalena durch ihre feudale Eigentumswohnung. Ein böses Raubtier, das zwei Liebhaber aufeinander hetzt, bis sie einander totschießen. Um aber anzudeuten, dass in Maddalena auch eine gute Seele wohnt, darf diese bessere Seelenhälfte auf einer Schaukel zum Himmel fahren, während die schicke Salonschlange ihre Perücke abstreift und als glatzköpfige Schiachpercht zurückbleibt. … Alter Modeschnickschnack, viel Symboltüftelei und Deutelei, viel Aufwand für eine alte Opernklamotte, deren Musik nicht einmal trägt. Sir Edward Downes, der Prokofjews Musik stilkundig fertig instrumentierte, sorgte wenigstens für eine akzeptable Aufführung*."[39]

Auch die übrigen Rezensenten der Premiere prophezeiten dem unvollendet gebliebenen Einakter trotz der Bearbeitung durch Sir Edward Downes keine große Zukunft. Die Ursache für diese so verspätete Uraufführung der *Maddalena* glaubte Hans Grois (*Wahrheit*[40]) im Text zu finden: „Schuld ist das Libretto, das sogar in der deutschen Übersetzung durch Peter Daniel Wolfkind (alias *herbst*-Intendant Peter Vujica) für „lautstark geäußerte, unfreiwillige Heiterkeit" sorgte. Auch Regisseur Lavellis Bemühen, die Titelrolle zu einer Zweitausgabe der Lulu aufzuwerten, stellten für Hans Grois lediglich einen gut gemeinten Rettungsversuch dar.

Im zweiten Teil des Abends, dem szenischen Oratorium *Iwan der Schreckliche*, stand der von Ernst Rosenberger „hervorragend" einstudierte Chor als wichtigster Handlungsträger im Zentrum. Um das szenisch und technisch

[39] Karlheinz Roschitz, Kronen Zeitung (Wien), 30.11.1981
[40] Hans Grois, Wahrheit, 01.12.1981

aufwendige Werk möglichst präzise und uneingeschränkt einstudieren zu können, wurde fünf Wochen lang in einer Messehalle probiert, wo das Bühnenbild von Jörg Koßdorff in Originalgröße errichtet werden konnte.

Zwischen den Intendanten Peter Vujica (steirischer herbst, links) und Carl Nemeth (Vereinigte Bühnen) herrschte stets ein gutes Arbeitsklima. Für die finanzielle Abwicklung zeichnete Verwaltungsdirektor Thomas Tarjan (rechts) verantwortlich.
(Dispositionsbesprechung zu Maddalena/ Iwan der Schreckliche*, September 1981).*

Auf die Frage, ob dem Regisseur Jorge Lavelli Prokofjews Musik nicht zu verherrlichend-triumphal empfinden würde (schließlich handelt es sich um eine Verherrlichung des Stalinismus) entgegnete er mit dem Argument, dass das Stück „so mehrdeutig" sei, dass sich „für ihn etwas anderes daraus ergeben" hätte: Zu diesem Zweck habe er nämlich versucht, „die Szene aus einem bestimmten historischen Raum herauszunehmen und zu einer allgemeinen Geschichte über die Isolation der Macht, über das Verhalten der Massen zu machen."

Die Kritik beurteilte den Versuch, „Prokofjews grell-plakative Film-gebrauchsmusik" in ein szenisches Oratorium umzuwandeln, als höchst zwiespältig, wie folgende Ausschnitte dokumentieren:

> *„Als Film war dies ein Stück Maßarbeit, mit der Stalin 1941 seine eigene Rücksichtslosigkeit und Brutalität filmisch verherrlichen ließ. Auf der Bühne ist das grober Unfug und peinliches Staatstheater.*"

Karlheinz Roschitz, *Kronen Zeitung*, 30. November 1981

Eindrucksvoll: Nancy Shade als Maddalena

„Der Versuch ging schief. Grund war die Tatsche, dass die einzelnen Nummern zwar im Film an jeweils dramaturgisch notwendigen Stellen eingesetzt wurden, bei der Transposition in ein anderes Medium keinen inneren Zusammenhalt besitzen und auch keine fortlaufende Handlung reflektieren. Die Grazer Fassung führte die Gestalt Iwans als Sprech- und Pantomimenrolle ein, die trotz einer ausgezeichneten Leistung von Oliver Stern jedoch blass bleibt. Nikša Bareza ließ das Orchester knallen und konnte sich auf den vorzüglichen Chor verlassen.“[41]

„Chor, Orchester und Solisten haben sich schon wieder mit pauschalem Lob zu begnügen, dem Inszenator Lavelli aber ist doch vorzuwerfen, dass er doch sich selbst in Szene setzte, dass er den Interpreten nicht half und dem Chor bei Iwan allzu dümmliche Geschwindmärsche über die Bühne zumutete.“[42]

„Das Ereignis der Uraufführung wird sicherlich in die Grazer Theatergeschichte eingehen.“[43]

[41] Hans Grois, Wahrheit, 01.12.1981
[42] Franz Endler, Die Presse, 30.11.1981
[43] Manfred Blumauer, Tagespost, 01.12.1981

11.10. … *Müller-Lorenz turnt, spielt und singt um sein Leben:*

Wolfgang Rihm

JAKOB LENZ

Kammeroper in 13 Bildern

Österreichische Erstaufführung, „steirischer herbst ’80“
im Grazer Congress

19.10.1980

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Emil Breisach
Ausstattung	Jörg Koßdorff
Kinderchor	Marcel de Marbaix
Jakob	Wolfgang Müller-Lorenz
Oberlin	Richard Best
Kaufmann	Ernst-Dieter Suttheimer
Stimmen	Annemarie Zeller
	Barbara Bogner-Falk
	Elisabeth Zemann
	Renate Brantl
	Jutta Geister
	Michael Czerny
	Johann Werner Prein
Kinderstimmen	Susanne Dudas
	Alexandra Molnar
	André Fournier
	Henrik de Marbaix
Ein Kind	Beatrix Molnar
Regieassistent und Inspizient	Birgit Amlinger

Das Libretto zu Wolfgang Rihms im Rahmen des *steirischen herbst ´80* aufgeführter Kammeroper geht auf Georg Büchners Novelle *Lenz* zurück und beschreibt den Zerfallsprozess des Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792). Rihms Musik „ist dabei von einer stark emotionalen Wirkung, zielt aber nicht auf ein rationales Erfassen, sondern vielmehr auf ein Nacherleben des Psychogramms", wie der einleitende Text des Programmheftes erläutert.

„Rihm ist nicht mehr ganz neu und ganz und gar nicht einfach, seine Tonsprache ist sehr vielschichtig und dem Anlass entsprechend", stellte der Wiener Kulturjournalist Franz Endler[44] nach der Premiere der Kammeroper fest. Obwohl ihn „Bild und Regie" an die Hamburger Uraufführung vom 8. März 1979 erinnert haben, sah Endler in Graz eine „ganz und gar" eigenständige Version von Rihms Kammeroper und unterstrich in diesem Zusammenhang die intensive Pflege der modernen Musik in Graz:

> *„In Graz hat Emil Breisach, außerdem ORF-Landesintendant und am steirischen herbst nicht unbeteiligt, Regie geführt. In einem aus Stahlrohr und weißen Tüchern gebauten Raum, der auch das Publikum einbezieht. Was durchaus als Kompliment zu betrachten ist, man kann in Graz mit neuen Stücken sehr viel besser umgehen als in Wien. Zum soundsovielten Mal musste der Musikfreund aus Wien konstatieren, dass Graz in der Pflege lebendiger Musik der Bundeshauptstadt um viele Längen voraus ist. In Graz gibt's Sänger, Instrumentalisten und sogar ein Publikum für Rihm.*"

Einen wichtigen Anteil am eindrucksvollen Gelingen dieses Abends hatte ohne Zweifel der Sängerdarsteller des Jakob Lenz, Wolfgang Müller-Lorenz. Er hat sich in die schwierige Rolle des Jakob Lenz „hineingekniet und -geturnt, spielt und singt mit einer Intensität, als ginge es um sein Leben, ohne dass er jemals die Kontrolle über seine expressiven Gesten und auch über seine Stimme verlieren würde", konstatierte Johannes Frankfurter in der *Neuen Zeit* vom 21. Oktober 1980.

Aber auch die übrigen Darsteller haben „nicht sich, sondern das Werk in den Vordergrund" gestellt, darunter vor allem Richard Best als Oberlin mit einer „Ausstrahlung der Sanftheit, die wunderbar mit dem weichen Bass dieses großen Menschendarstellers" harmonieren kann. Als Kaufmann bot Ernst-Dieter Suttheimer „schneidende Präzision".

Der musikalische Leiter, Wolfgang Bozić, hat mit Mitgliedern des Pro Arte Orchesters eine spannende Exhibition konzentrierter Musikalität zustande gebracht, wie in der *Wiener Zeitung*[45] zu lesen war.

[44] Franz Endler, Die Presse, 21.10.1980
[45] Wiener Zeitung, 21.10.1980

11.11. *... Brecht-Biss zu Weill-Schmiss:*

Kurt Weill

AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY

Oper in drei Akten

Grazer Erstaufführung, Schauspielhaus
25.11.1983

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Kurt Josef Schildknecht
Bühnenbild	Hans Michael Heger
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Linda Papworth

Leokadja Begbick	Martha Mödl
Fatty, der „Prokurist“	Ernst-Dieter Suttheimer
Dreieinigkeitsmoses	Ludovic Konya
Jenny	Fran Lubahn
Jimmy Ackermann	Wolfgang Müller-Lorenz
Jakob Schmidt	Hans Holzmann
Bill, genannt Sparbüchsenbill	Richard Ames
Joe, genannt Alaskawolfjoe	Nandor Tomory
Tobby Higgins	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Mädchen	Ursula Heinisch
	Uschi Plautz
	Heide Stahl
	Edith Gruber
	Maria Konrad
	Waltraud Dietmaier
Männer von Mahagonny	Herrenchor

Regieassistenz	Ute Winkler, Marlies Müller-Lorenz
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier, Erika Lexl

Unmittelbar nach dem Erfolg ihres 1927 in Baden-Baden uraufgeführten Songspiels *Mahagonny* haben Bert Brecht und Kurt Weill das halbstündige Werk zu einer 21 Szenen umfassenden, abendfüllenden Oper umgearbeitet und 1930 unter dem erweiterten Titel *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* herausgebracht. Neu war einerseits die Vertonung des gesamten Textes von Brecht (die Trennung von gesprochenem Text und Gesangsnummern ist aufgehoben) und andererseits die anspruchsvolle Gestaltung der Gesangspartien, die von singenden Schauspielern kaum mehr bewältigt werden konnten. Im Rahmen der Grazer Erstaufführung der Weill-Oper, die auf der Bühne des Schauspielhauses stattfand, agierten daher Künstler des Opernensembles. Für die Partie der Leokadja Begbick ist es der Leitung der Oper gelungen, Martha Mödl zu gewinnen, die diese Rolle bereits über Jahrzehnte verkörpert und mit vielen Regisseuren erarbeitet hatte. Mödl „fügt sich nahtlos in die Grazer Inszenierung ein, trägt allein schon mit ihrer außerordentlichen Intensität den gesamten Abend und ist eine ebenso skrupellose Puffmutter wie erbarmungslose oberste Richterin“[46] („die große, alte Dame, hat etwas – nicht *noch immer*, sondern *immer mehr*“[47]). Durch ihre eindringliche, plausible Interpretation wurde die Künstlerin zu einer „echten Zentralfigur“, wie der *Kronen Zeitung*[48] zu entnehmen war.

Für die Inszenierung der Oper, die „Fressen, Sex, Boxen und Saufen als die eigentlichen Inhalte menschlicher Existenz“ auf die Bühne bringt, war Kurt Josef Schildknecht verantwortlich:

> *„Bei der Premiere blieb den Besuchern das Lachen im Halse stecken, machte sich Unbehagen und Betroffenheit breit, die sich im kräftigen Schlussapplaus auflösten: Die entscheidende Frage, ob das Stück als Lehrtheater oder als kulinarische Oper zu inszenieren sei, hat Schildknecht salomonisch gelöst. Brechts Notiz, ‚die Grundhaltung ist die der Oper, nämlich kulinarisch’ trug er gemeinsam mit seinen Ausstattern – Hanna Wartenegg und Hans Michael Heger – mit opulenter szenischer Phantasie durchaus Rechnung.*“[49]

Kurt Josef Schildknecht demonstrierte, dass sich ein unkonventioneller Blick auf das Genre Oper bewährt hat, auch wenn damit vor der Pause „manche Länge und Peinlichkeit“ verursacht wurde, wie Johannes Frankfurter bemerken musste.[50] Am Anfang schien die Aufführung „eher auf eine Katastrophe zuzusteuern, so quälend langsam, so wenig ausgefeilt war da alles – vor allem dann, wenn mit so verkrampfter Verruchtheit Huren gemimt werden, dass man es bis ins Parkett hinab spürt, wie peinlich ihnen das ist“. Aber nach der Pause wandte sich auch für Frankfurter das Blatt zu einer „zügig durchgestalteten Show, die bis zur berühmten Gerichtsverhandlung und Schlussdemonstration nichts an Spannung“ verloren hat.

Die Aufführung bewährt sich nicht zuletzt auch durch die musikalische Leitung von Wolfgang Bozić („Brecht-Biss zu Weill-Schmiss“). Die Mitglieder des Herrenchors konnten den Elementarszenen „zwischen Essen und Saufen eine

[46] Ernst Naredi-Rainer, Kritik und die andere Seite, Ö1, 26.11.1983, 18.00 bis 18.30 Uhr.
[47] Walter Gürtelschmied, Kurier, 01.12.1983
[48] Uli Rennert, Kronen Zeitung, 27.11.1983
[49] Ernst Naredi-Rainer, Kritik und die andere Seite
[50] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 27.11.1983

hierzulande unbekannte, mimische und musikalische Ausdruckskraft“ verleihen.

Die Erwartungen an die Künstler des Abends wurden „nicht nur eingelöst, sondern vielfach sogar übertroffen“: Fran Lubahn gestaltete mit ihrem ohnehin nicht sehr warm timbrierten Sopran die geldgierige Jenny „eiskalt und gefühllos“, Wolfgang Müller-Lorenz bestätigte als Jim Ackerman die Richtigkeit seiner Entscheidung, vom Bariton zum Heldentenor zu mutieren. „Markante Typen“ stellten ferner Ernst-Dieter Suttheimer als aalglatt-gewandter Fatty, Ludovic Konya als durchschlagskräftiger Dreieinigkeitsmoses, Richard Ames als verklemmt-kleinbürgerlicher Bill und nicht zuletzt auch der junge Hans Holzmann als Jakob Schmidt.

11.12. … *Ein ausverkauftes Opernhaus um zwölf Uhr mittags:*

Otto M. Zykan

SYMPHONIE AUS DER HEILEN WELT

Ein szenisches Konzert in drei Sätzen
für die Grazer Opernbühne

Uraufführung zur Eröffnung des „steirischen herbst ’77“

08.10.1977

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Otto M. Zykan, Karlheinz Drobesch
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Film	Wilhelm Gaube

Sängerin	Donna Robin
Komponist	Otto M. Zykan
Berater	Heinz Karl Gruber
Violinvirtuose	Ernst Kovacic
Indianer	Erik Göller
Pantomime	Gerd Ribitsch

Am 8. Oktober 1977 um 12 Uhr wurde das Avantgardefestival *steirischer herbst* in der Grazer Oper mit einem „geschickt arrangierten, geistreich aufpolierten sowie g'schmackig servierten Wiener Schmäh" von Otto M. Zykan eröffnet.[51] „Ein ausverkauftes Opernhaus um zwölf Uhr mittags und gleichzeitig eine so unterhaltsame Eröffnung des *steirischen herbstes*, Sommertemperaturen und so ein spontaner Publikumserfolg und, und...: das gab es bisher in einem solchen Rahmen noch nicht" berichtete Karl Haidmayer in der *Kleinen Zeitung*. Zykan stellte nämlich „Phantasie, Witz und Schauspieltalent" unter Beweis, „singt, spricht, spielt Klavier und trifft im Duett mit Karl Heinz Gruber gerade den richtigen Ton", so Haidmayer weiter. Musikalisch gesehen gab es für den Rezensenten, der selbst als Komponist tätig ist, allerdings „einige langweilige Längen", die offensichtlich aus der „endlos komponierten Dauerwurst Zykans stammen dürften", wie Haidmayer vermutet hat.

Otto M. Zykan und Heinz Karl Gruber.

Der Rezensent Manfred Blumauer[52] berichtete weiters von jener, für den Komponisten typischen, „rein artistischen", witzigen, manchmal etwas herausplatzenden, dann wieder geradezu hinterhältigen Art`, „es den Leuten zu sagen".

Eines dürfte aber laut Manfred Blumauer unwidersprochen bleiben: Dass es Zykan immer wieder gelingt, „die Menschen zu unterhalten", vorausgesetzt, dass der Komponist selbst als sein eigener Interpret mitwirkt. Dass Zykans *Symphonie aus der heilen Welt* vom Publikum und von der Presse gut aufgenommen wurde, lag aber auch daran, wie es gelungen ist, hiesige Kräfte zu mobilisieren, darunter den Geiger Ernst Kovacic, Wolfgang Bozić, Donna Robin sowie den Darsteller-Pantomimen Erik Göller.

[51] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 09.10.1977
[52] Manfred Blumauer, Tagespost, 09.10.1977

... Opulenter und tiefsinniger Unsinn:

Otto M. Zykan

DER ZURÜCKGEBLIEBENEN AUSZÄHLREIM

Theater für ein Opernhaus

Uraufführung, „steirischer herbst 86“

12.10.1986

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Otto M. Zykan
Bühnenbild	Hans Hoffer
Kostüme	Gera Graf
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Peter Wissmann

Räsonierer 1	Otto M. Zykan
Räsonierer 2	Ernst-Dieter Suttheimer
Räsonierer 3	Hans Holzmann
Pantomime	Walter Bartussek
Soloquartett	Fran Lubahn, Ildiko Szönyi, David Sundquist, Manfred Hemm
Eva	Suzanna Rille
Adam	Peter Wissmann
Mädchen 1	Nina Schnepf
Mädchen 2	Uta Poduschka
Zwerg	Heinz Brunner
Riese	Max Konecnik
Eine Sirene	Frau von Stein

Regieassistenz	Ute Neuherz, Brigitta Thelen
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

„Das Stück hat keinen Anfang, keinen Schluss und keine Handlung. Nichts ist auf seinem Platz. Seine Sänger springen, seine Statisten singen, er dichtet komponierend und komponiert dichtend … Sein Gag wie ich ihn kenne: das Gewäsch hat keinen tieferen Sinn", stellt der Verfasser, der auch als Protagonist in Erscheinung tritt, selbstkritisch fest.

Otto M. Zykans *Auszählreim* sei genau das richtige für jene, die „schwarzen Humor" mögen, „Spaß an Wortspielen und -verdrehungen" und nicht zuletzt eine Vorliebe für „tiefsinnigen Blödsinn oder gar geblödeltem Tiefsinn" haben, empfahl Viktor Fortin[53] nach der Premiere. Die Schwellenangst, die sich bei manchem Opernfreund einstellt, wenn im Opernhaus eine Uraufführung stattfindet, erwies sich in jedem Fall als unbegründet, da Zykans Multispektakel *Auszählreim* unter den Opernfreunden besondern Anklang gefunden hat. Bereits der „spritzig-altkluge Vorspann" oder das virtuos-motorische Terzett der drei Räsonierer mit der „hinreißenden Instrumentation" gefielen ganz besonders. Aber nicht nur das Stück an sich sorgte für Begeisterung: „Was Bühnenmaschinerie, Beleuchtung und Kostümierer" zu bieten hatten, wäre an einer „anderen Bühne nicht leicht nachzuvollziehen." Die optischen Umsetzungen der Visionen vom Untergang der selbst geschaffenen Welt Zykans, in der Humor, Verletzlichkeit, clowneske Drastik und liebevolle Zuwendung zum Leben eine eigenartige Symbiose eingehen, sorgten für Szenenapplaus. Die musikalische Umsetzung erfolgte teils (syntheziserproduziert) vom Tonband, teils durch das von Wolfgang Bozić geleitete Orchester.

Die professionelle Realisierung des Stückes ist nicht zuletzt ein Verdienst des Bühnenbildners Hans Hoffer, der Zykans szenische Anweisungen nicht nur gekonnt umsetzte, sondern darüber hinaus phantasievoll ergänzte. In den insgesamt 28 Szenen stellt Zykan seine Fähigkeiten als Stimmakrobat unter Beweis, die von den Tenören Ernst-Dieter Suttheimer und Hans Holzmann ebenso virtuos beherrscht werden. Fazit: „Eine seltsame Mischung aus Banalem und Berührendem, aus (Selbst-) Plagiat, Zitat und Originärem, die der Autor Zykan konsequenter umzusetzen versteht, als selbst zu verfassen." Er hat „erstaunliche Arbeit" geleistet, berichtete die *Neue Zeit*.[54]

Aufgrund der großen Nachfrage und der guten Aufnahme des Stückes hat sich Intendant Nemeth bereits eine Woche nach der Premiere des *Auszählreims* dazu entschlossen, eine zusätzliche Aufführung (anstelle der Lehár-Operette *Giuditta*) anzusetzen. Darüber hinaus zeigte sich Carl Nemeth gewillt, im Laufe der Saison noch eine weitere Wiederaufnahme anzubieten, um dem Österreichischen Rundfunk die Möglichkeit zu geben, das Stück aufzuzeichnen. Für Nemeth war es „völlig unverständlich, dass das nicht schon am Tag nach der Premiere feststand" – und das, obwohl der Intendant des *steirischen herbstes*, Peter Vujica, bereits acht Monate vor dem Premieren-Termin „diesbezügliche Briefe" an den damaligen ORF-Intendanten Wolfram Marboe und Hauptabteilungsleiter Wilfried Scheib geschrieben hatte. Eine Entscheidung ließ aber auf sich warten, da „die Fernseheignung des Stückes nicht überwältigend" gewesen sei, wie Scheib feststellte.

[53] Kronen Zeitung, 14.10.1986
[54] Johannes Frankfurter, 14.10.1986

12. Operette

12.1. *... eine recht gute, stilistische Linie:*

Paul Abraham

DIE BLUME VON HAWAII

Operette in drei Akten

24.01.1982

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Thomas Volk

Laya	Andrea Zsadon a.G.
Lilo-Taro	Wolfgang Siesz
Bessie Worthington	Felicitas Morawitz
Jim Boy	Sandor Nemeth a.G.
John Buffy	Peter Karner
Raka	Marianne Becker
Reginald Harald Stone	Jozsef Kovacs
Lloyd Harrison	Josef Kepplinger
Kanako Hilo	Nandor Tomory
Kaluna	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Leutnant Sunny Hill	Jakob Glashüttner
Bobbie Flipps	Kevin Lewin
Suzanne Provence	Andrea Zsadon a.G.
Perroquet	Sepp Trummer

Regieassistenz	Marlis Rappold
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl, Anneliese Neuherz

Bei der Realisierung der Operette *Die Blume von Hawaii* von Paul Abraham haben Regisseur Waclaw Orlikowsky sowie die Ausstatter Frieder Klein (Bühne) und Hanna Wartenegg (Kostüme) eine „gute stilistische Linie" gefunden, wie die *Wiener Zeitung*[1] nach der Premiere urteilte. Die praktikablen Bühnenbilder Frieder Kleins vermittelten zunächst eine phantasievolle Südsee-stimmung, im dritten Akt dann die mondäne Eleganz von Monte Carlo – stets ohne Gefahr zu laufen, allzu sehr in Kitsch auszuarten. Auch die Inszenierung von Ballettdirektor Orlikowsky zeichnete sich dadurch aus, auf übertriebene, sentimentale Wirkungen zu verzichten und auf die typischen Stilelemente des Werkes geschmackvoll einzugehen.

Andrea Zsadon und Sandor Nemeth.

Um die Szene möglichst abwechslungsreich zu gestalten, beschäftigte Waclaw Orlikowsky nicht nur „ausgiebig" das Ballett, sondern auch den Chor, der „in ständiger Bewegung" war. Der dritte Akt wurde sogar durch Balletteinlagen mit Musik von Christoph W. Gluck, Gioacchino Rossini und Ottorino Respighi ergänzt, die die Kritik allerdings nicht restlos begeisterten:

> *„Aber dann, ja dann ist man in der Grazer Oper mit der Weisheit am Ende: Orlikowsky versucht zunächst die leichte Muse mit ernstester Miene und hohlem Pathos als echte Leidenschaft zu verkaufen. Doch dann kommt der dritte Akt: Die Bühne ist von vollkommener Atmosphärelosigkeit und die Personenregie total ratlos… Der halbwegs positive Eindruck der ersten beiden Akte wird total zerstört".*[2]

Umso erfreulicher hingegen die musikalische Leitung durch Walter Goldschmidt, Österreichs „bester Operettendirigent, der nicht nur seine Musici zu animieren wusste, sondern das Werk auch in lyrische, elegische und temperamentvoll-schmissige Paraphrasen teilte", wie Karl Hans Haysen in der *Kleinen Zeitung* schwärmte.[3]

In Bezug auf die sängerischen Leistungen zeigte sich der Abend hingegen weniger ergiebig: Jozsef Kovacs kämpfte „den ganzen Abend mit tenoralen Hochtönen", auch Wolfgang Siesz „hat man schon in besserer Verfassung" gehört. Lediglich die Gastsängerin Andrea Zsadon bot eine solide Leistung, die mit entsprechendem Beifall bedacht wurde.

---

[1] Reinhard Kriechbaum, Wiener Zeitung, 27.01.1982
[2] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 26.01.1982
[3] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 26.01.1982

Ewiges Licht statt ungarischem Feuer:

Paul Abraham

VIKTORIA UND IHR HUSAR

Operette in drei Akten, einem Vorspiel und einem Prolog

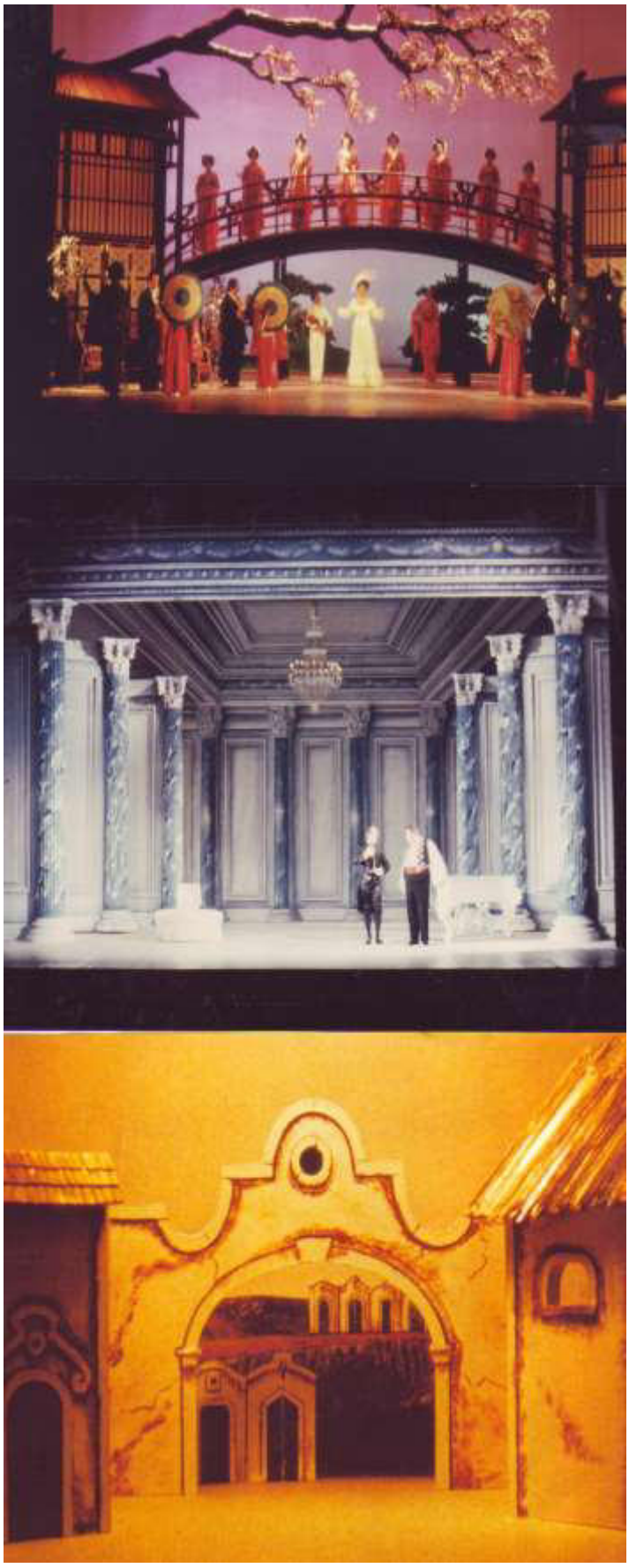
Schauspielhaus

28.12.1983

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Lotte Pieczka
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

John Cunlight, amerikanischer Gesandter	Thomas Tarjan
Viktoria, seine Frau	Piroska Vargha
Riquette, Viktorias Kammerzofe	Else Kalista
Graf Ferry Hegedüs auf Dorozsma	Peter Karner
O Lia San, Ferrys Braut	Marianne Becker
Stefan Koltay, Husarenrittmeister	Jozsef Kovacs
Jancsi, sein Bursche	Franz Friedrich
Béla Pörkölty	Rolf Polke
Ein japanischer Bonze	Zoltan Császár
Kamakur o Miki	Denise Pollock-Lewin
Japanische Kavaliere	Ioan Logrea, Tamas Schubert, Andras Kurta
O Muki San	Barbara Havlovec
O Kiki San	Adelheid Stenzel
James, Butler	Jakob Glashüttner
Ein russischer Offizier	Alexander Posch
Ein Kosak	Chris Priewalder
Ein russischer Wachtmeister	Niko Petrov

Regieassistenz	Erika Grum
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Anneliese Dreier, Erika Lexl



„Der ungarische Gebrauch findet leider erst im dritten Akt statt... bis dahin wäre das Ganze eher zum Weinen, hätte Abraham nicht schon hier ein paar gute Einfälle investiert... Orlikiwsky lässt alles nach dümmlicher Operettenkonvention mit üblem Klamauk ablaufen.“[4]

„So Leid es einem auch tun mag, die Premiere hinterließ einen eher zwielichtigen Eindruck. Orlikowsky hat erstaunlich sachlich und klassisch inszeniert... Piroska Vargha bot gesanglich stark schwankende Leistungen. Else Kalista war hübsch und verlässlich wie immer, Peter Karner charmant, Franz Friedrich ein köstliches Original. Frieder Klein schuf das Bühnenbild: originell in Tokio, stilecht in St.Petersburg (siehe Szenenfotos links).“[5]

„Ingesamt schlich sich die Assoziation an ein ewiges Licht ein: Es wollte und wollte nicht aufhören – und man ruhte sanft dabei. Wenn Orlikowsky zuschlägt, so versucht er immer, diese beiden Funktionen an einem einzigen Abend möglichst voll auszufüllen ... Die getanzten Einlagen gehörten zum Besten des Abends ... Frieder Klein und Lotte Pieczka haben besonders üppig, eindrucksvoll bunt, aber nie geschmacklos zugeschlagen: Zwischen Japan, St. Petersburg und einem ungarischem Dorf wird jeweils mit schönen Klischees gearbeitet. Das Orchester ist engagiert bei der Sache und von Walter Goldschmidt sicher musikalisch geleitet.“[6]

[4] Manfred Blumauer, Tagespost, 30.12.1983
[5] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 30.12.1983
[6] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 30.12.1983

12.2. … *Hoch zu Rössl zum großen Erfolg:*

Ralph Benatzky

IM WEIßEN RÖSSL

Singspiel in drei Akten
30.09.1973

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung	Willy Popp
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreographie	Dia Luca
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Josepha Vogelhuber, Wirtin	Else Kalista
Leopold Brandmeyer, Zahlkellner	Peter Minich
Der Piccolo	Elisabeth Kales
Wilhelm Giesecke, Fabrikant	Curt Eilers
Ottilie	Edith Gruber
Dr. Otto Siedler	Erwin V. Gross
Sigismund Sülzheimer	Helmut Wallner
Professor Hinzelmann	Joe Liszt
Klärchen, seine Tochter	Maria Bürger
Ein Hochzeitspaar	Patricia Barham, Michael Gutstein
Der Kaiser	Josef Kepplinger
Der Bürgermeister	Franz Schweighofer
Der Oberförster	Silvio Carli
Kathi, Briefträgerin	Olga Voll
Johann, Hausdiener	Karol Sekera
Lehrer	Alexander Posch
Fräulein Weghalter	Hildegard Waldegg
Zenzi	Elly Schneider
Reiseführer	Hanns Heger
Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner

Beschäftigt sich man näher mit dem, in heutigen Tagen oft zu unrecht als obsolet belächelten Singspiel *Im weißen Rössl*, staunt man über den überragenden Erfolg nach der Uraufführung am 8. November 1930 im großen Schauspielhaus in Berlin, wo dieses Stück in den folgenden Saisons mehr als 400 Mal über die Bühne gegangen ist. Die turbulenten Ereignisse rund um den Wolfgangsee fanden auch in London (600 Aufführungen) und New York regen Zuspruch, wo das Singspiel 1936/37 in einem Theater mit 5000 Plätzen ein Jahr lang sogar zwei Mal (!) pro Tag gegeben wurde. Von den zahlreichen Melodien des Werkes wurden einige zu außerordentlich populären Schlagern. In der Zeit der Wirtschaftskrise der 1930er Jahre mit etwa 5 Millionen Arbeitslosen vermittelten gemütliche Kleinbürgertypen, verliebte Pärchen und ganz alltägliche „Problemchen", eingebettet in sommerliche Urlaubsstimmung, Idylle und Illusion einer Welt ohne Sorgen. In der Ära Nemeth wurde das Singspiel 1973 und 1988 herausgebracht, wobei die erste Produktion wesentlich erfolgreicher gewesen ist:

Das „Erfolgsgeheimnis dieser Neuproduktion" hieß Willi Popp, der mit seiner „brillanten, einfallsreichen und flotten Inszenierung, in der es kaum Längen gab, das gesamte Ensemble auf Hochtouren" bringen konnte. Aber auch die Interpretation der Rösslwirtin durch die vielseitige Else Kalista fand große Zustimmung. Sie „sprühte vor Spiellaune, Stimme und Charme", ebenso erfolgreich Curt Eilers als Wilhelm Giesecke, der eine „hinreißende Piefke-Studie" vorgestellt hat. Hellmut Wallners „artistisch-humorvoller Sigismund kam mit recht" zu Da-capo-Ehren.

Peter Minich als Kellner Leopold „kam, sah und siegte, wie der Auftrittsapplaus bestätigte". Der beliebte Künstler erntete – wie der stets begeisterte Operettenbesucher Peter Vujica feststellte – berechtigte „Vorschusslorbeeren". Das Einnehmende an Minich war, wie Vujica beschreibt, „dass er alles, was er auf der Bühne zu tun hat, zu lieben, zu schmollen, zu grollen, zu mocken, zu strahlen, dass er das bei aller Herzlichkeit und bei allem bezwingenden Charme stets ein bisschen mit Selbstironie durchsetzt und so der schablonenhaften Gestalt auf seine Weise Leben verleiht".[7]

In den kleineren Rollen bewährte sich einmal mehr das Grazer Ensemble, darunter Edith Gruber, Josef Kepplinger („als Kaiser mit Auftrittsapplaus"), sowie Elisabeth Kales als Piccolo.

Walter Goldschmidt sorgte am Pult der Grazer Philharmoniker für eine präzise Wiedergabe der Partitur. Die von Dia Luca gestalteten Balletteinlagen, die hübschen und praktischen Bühnenbilder von Frieder Klein, die Eleganz und Chic von Hanna Warteneggs Kostümen machten „den Besuch der Aufführung empfehlenswert".

[7] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 02.10.1973

... eine gelungene Karikatur des Fremdenverkehrs:

Ralph Benatzky

IM WEIßEN RÖSSL

Singspiel in drei Akten
05.11.1988

Musikalische Leitung	Franz Bauer-Theussl
Inszenierung	Edwin Zbonek
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ulrike B. Radichevich
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Christa Maurer-Kronegg
Kinderchor	Marcel de Marbaix

Josepha Vogelhuber, Wirtin	Felicitas Morawitz
Leopold Brandmeyer, Zahlkellner	Josef Luftensteiner
Wilhelm Giesecke, Fabrikant	Alexander Höller
Ottilie, seine Tochter	Marianne Becker
Dr. Erich Siedler	George Kondaxis
Sigismund Sülzheimer	Herwig Pecoraro
Professor Dr. Hinzelmann	Kurt Hradek
Klärchen, seine Tochter	Brigitte Miklauc
Der Kaiser	Josef Kepplinger
Hochzeitspaar	Margret Cahn, Jakob Glashüttner
Der Bürgermeister	Erich Klaus
Der Lehrer	Sepp Trummer
Fräulein Weghalter	Roswitha Scholler
Der Kellner Franz	Alexander Posch
Der Piccolo Gustel	Andrea Wagner
Der Reiseführer	Chris Priewalder
Die Briefträgerin Kathi	Waltraud Maier
Fünf Hoteliers	Zoltán Galamb, James Jolly, Richard Brantner, Wolfgang Bresch, Karl Titsch
Hausdiener	Michael Becker
Stubenmädchen	Ingrid Kaiserfeld, Karin Block, Maria Konrad, Erika Roth
Bergführer	Dietmar Hirzberger, Enrico Manni, René Eibinger, Anton Obbes
Hochtourist	Rudolf Jan

Regieassistenz	Isabella Priewalder
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

Ein „Rößl", aber mit Niveau

VON RUTH FELDGRILL

Viele Leute rümpfen die Nase, wenn sie „Operette" hören. Für mich aber war es nach einer arbeitsreichen Woche richtig unterhaltend, diese etwas outrierte, klamaukige Inszenierung des „Weißen Rößl" in der Grazer Oper zu sehen: Eine köstliche Darstellung lieferte dabei Alexander Höller als Fabrikant Gieseke. Großartig auch die Balletteinlagen, voll Witz, Schwung und Charme. Zwerchfellreizend der schöne Sigismund und sein Klärchen ... Eigentlich ist das „Rößl" eine gelungene Karikatur des Fremdenverkehrs und seiner Blüten. Seine Melodien sind längst zu Schlagern geworden. Wen wundert es da, daß diese Operette immer wieder ihre Fans hat! Auch ich bekenne mich dazu, ohne Nasenrümpfen, und ich amüsiere mich dabei, einmal mit Tourismus à la „Weißes Rößl" zu tun zu haben.

Ruth Feldgrill-Zankel, Grazer Fremdenverkehrs-Stadträtin, war schon im „Rößl". Wer noch nicht? Weitere Vorstellungen: 29. März und 19. April im Grazer Opernhaus.

Fünfzehn Jahre nach der „charmanten und rasanten" Willi-Popp-Inszenierung kam zu einer Neuproduktion des einst so beliebten Singspiels, die – im Vergleich zu jener des Jahres 1973 keinen durchschlagenden Erfolg hatte. In der *Kronen Zeitung*[8] wurde die Premiere nämlich als Musterbeispiel dafür genannt, „wie man das Stück heute nicht machen darf". Das auf einem über der Szene schwebenden Ballon montierte Transparent trug die Aufschrift „O Du mein Österreich", was nur „noch als schmerzlicher Ausruf empfunden werden konnte, zumal Regisseur Edwin Zbonek die Klischees nicht „entlarvt", sondern sogar noch durch „auf die Spitze getriebenes Blödeln" unfreiwillig verstärkte.[9] Zbonek scheute nämlich nicht vor „Geschmacklosigkeiten zurück und nahm sogar ungeniert" Anleihen bei der österreichischen Volksmusik-Fernsehshow *Musikantenstadl*. Die „schwungvollen und turbulenten" Chorszenen und Balletteinlagen (die Choreographie besorgte die langjährige Leiterin der Ballettakademie der Vereinigten Bühnen, Christa Maurer-Kronegg) wurden durch (zu) lange, spannungslose Dialogszenen unterbrochen.

Josef Luftensteiner konnte den Rezensenten der *Kronen Zeitung* als Kellner Leopold ebensowenig überzeugen wie Felicitas Morawitz als Rösslwirtin, George Kondaxis (Dr. Siedler) oder Herwig Pecoraro als schöner Sigismund, die allesamt „ungewohnt blass und vokal sowie darstellerisch unter ihrem Niveau" geblieben sind, wie Ernst Naredi-Rainer enttäuscht feststellen musste.

Dass als „Lichtblick" dieser Aufführung lediglich die „Jodel-Königin" Waltraud Maier als Briefträgerin über die durchschlagskräftigste Stimme des Abends verfügt und die Schauspieler Alexander Höller und Kurt Hradek die „Szene" beherrschten, dann steht es um das Operetten-Ensemble der Grazer Oper nicht eben zum Besten.

Franz Bauer-Theussl beeindruckte hingegen als „hochprofessioneller Routinier", der sich der schwungvollen Partitur sehr „sängerfreundlich" angenommen hatte und das Philharmonische Orchester umsichtig durch alle Klippen dieses bunten Reigens führte. Trotz der illusionshemmenden Regieeinfälle und Requisiten freute sich nicht nur Günther Walchshofer (*Neue Zeit*) über ein „Abend ansprechender Unterhaltung", sondern auch die damals amtierende Tourismusstadträtin Ruth Feldgrill-Zankl (*siehe Glosse links*).

[8] Viktor Fortin, Kronen Zeitung, 07.11.1988
[9] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 07.11.1988

12.3. *… eine der turbulentesten Inszenierungen der letzten Jahre:*

Paul Burkhard

FEUERWERK

Musikalische Komödie in drei Akten

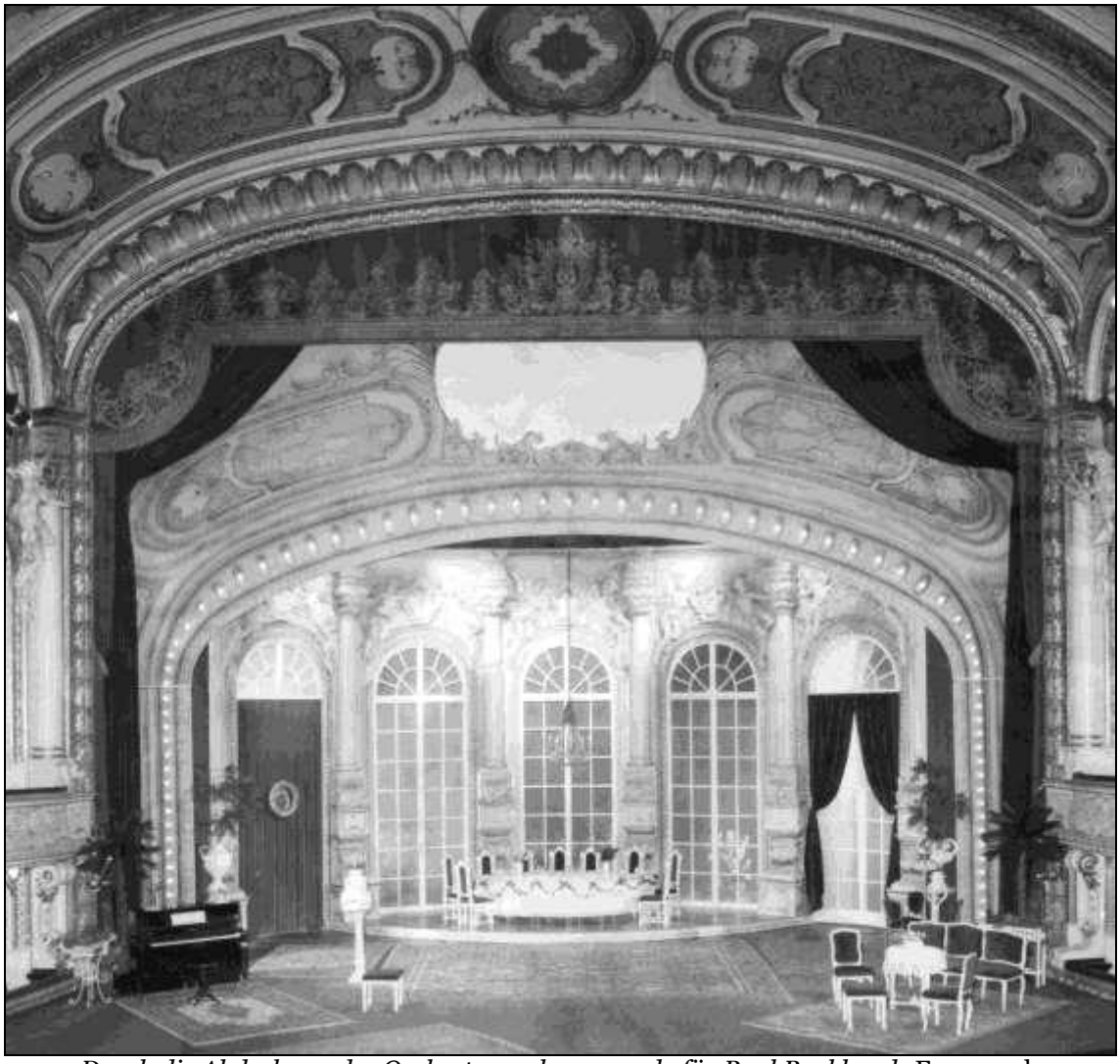
17.11.1979

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Sándor Kósa

Albert Oberholzer, Fabrikant	Josef Kepplinger
Karline, seine Frau	Edith Gruber
Anna, deren Tochter	Felicitas Morawitz
Kati, deren Köchin	Olga Voll
Fritz Oberholzer, Landwirt	Klaus Ofczarek
Berta, seine Frau	Erni Tögl
Gustav Oberholzer, Hofrat	Willy Popp
Paula, seine Frau	Marianne Kopatz
Heinrich Oberholzer, Juwelier	Günther Lackner
Lisa, seine Frau	Hanna Lussnigg
Alexander Oberholzer, genannt Obolski	Jürgen Wilke a.G.
Iduna, seine Frau	Else Kalista
Robert Fischer, ein junger Gärtner	Peter Karner
Stallbursche	Helmut Pseiner
Manegendiener	Heinz Brunner
Das Pony Jonny	Denise Pollock

Regieassistenz	Petra Mayer-Zick
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Anneliese Neuherz

Waclaw Orlikowsky choreographierte seit seiner Ernennung zum Ballettdirektor des Grazer Opernhauses 1974 nicht nur viel beachtete Ballettabende, sondern war ferner für insgesamt 12 Operetteninszenierungen verantwortlich. Mit der musikalischen Komödie *Feuerwerk* von Paul Burkhard, den Orlikowsky persönlich gut kannte, stellte er im Verein mit den klugen Bühnenbild-Ideen Frieder Kleins (beeindruckend: der stilgerechte Salon, dessen Einzelstücke aus sachlicher Noblesse bestehen, eine lyrische Gartenszene und schließlich eine Zirkus-Vision von leuchtender, ironischer Farborgie) eine Inszenierung auf die Bühne, die keinen Wunsch offen ließ, und alle Erwartungen sogar übertreffen konnte: Die Regieeinfälle und Lichteffekte erweckten wiederholt spontanen Szenenapplaus, aber auch die von Hanna Wartenegg geschaffenen Kostüme waren voll Einfallsreichtum.[10]



Durch die Abdeckung des Orchestergrabens wurde für Paul Burkhards Feuerwerk *von Frieder Klein eine stilvoll gestaltete Spielfläche geschaffen.*

[10] Anton Haberle, NFZ, 01.12.1979

Durch die Verlegung des Orchesters auf die Hinterbühne, die Abdeckung des Orchestergrabens und der Umwandlung desselben in eine Spielfläche konnte eine effektvolle Bühnentiefe geschaffen werden, sodass es gelungen ist, aus der musikalischen Komödie“ eine „recht eindrucksvolle und kluge Mischung aus Operette und Musical“ zu machen[11]: „Da wird das Orchester zu einer richtigen Zirkusband umfunktioniert, die weit hinten und hoch oben auf einem Gerüst thront“.

In der Rolle des Zirkusdirektors gastierte der Burgschauspieler Jürgen Wilke, der ebenso „fesch und ungemein temperamentvoll“ eine großartige Leistung bot. Aber auch Else Kalista gefiel als seine Frau und Felicitas Morawitz feierte in der Rolle der Anna ein beachtliches Debüt[12] als junge, kecke Soubrette. Die Künstlerin avancierte in den folgenden Spielzeiten zu einer beliebten, hochtalentierten und vor allem für das Operettenfach prädestinierten Darstellerin.

Der Grazer Abend wurde schließlich zu einem „Riesenerfolg“, Orlikowsky schuf eine der „turbulentesten Inszenierungen der letzten Jahre“ in Graz und sorgte darüber hinaus für eine exakte Choreographie. Walter Goldschmidt bewältigte wieder einmal „mit meisterlicher Hand“ die Schwierigkeit der musikalischen Leitung.

Fazit der Premiere von Karl Hans Haysen:

„*Es war eine ideenreiche, turbulente, qualitativ hoch stehende und auch sozialkritische Aufführung…!*“

[11] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 20.11.1979
[12] Karl Hans Haysen, Die Furche, 21.11.1979

12.4. *...Für Herz und Lachmuskeln:*

Edmund Eysler

DIE GOLD'NE MEISTERIN

Operette in drei Akten

26.04.1975

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung	Horst Zander
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Eduard Claucig
Choreographie	Joan Farcas
Contezza Giulietta	Gudrun Velisek
Margarete, eine reiche Goldschmiedswitwe	Else Kalista
Ritter Fridolin von Gumpendorf	Herbert Prikopa
Graf Jaromir auf Greifenstein	Helmut Wallner
Christian, Goldschmiedgeselle	Wolfgang Siesz
Franz, Altgeselle	Hanns Heger
Portschunkula, Haushälterin	Erika Schubert
Friedl, Lehrbub	Elisabeth Kales
Wenzel, Geselle	Bruno Krebs
Bruder Ignatius	Willy Popp
Bruder Severinus	Walter Tomaschitz
Bruder Peregrini	Richard Brantner
Regieassistenz	Maria Bürger
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Truder Lindner

Die doppelte Meisterin

Kein Meister fällt vom Himmel. So auch nicht jene meisterliche Disposition, die das Grazer Opernhaus endlich einmal lückenlos zu füllen vermöchte. Wo sind jene goldenen und silbernen Zeiten, da in Graz sich vier Operettenneuinszenierungen im Jahr durch den regen Publikumszulauf quasi noch selbst erhielten.

Wenn so wie heuer das Operettenpublikum von September bis April — also 8 Monate — auf die erste und einzige Neuinszenierung — Eyslers „Gold'ne Meisterin" — warten muß, dann verläuft es sich, ist vergrämt, denkt nicht an ein — in Graz auch gar nicht angebotenes — Operettenabonnement.

Ob die doppelte „Meisterin" als Coup der Disposition, die ja die fix für die Operette verpflichteten Ensemblemitglieder, die in Bernsteins „West Side Story" bezahlten Urlaub hatten, beschwichtigen mußte, geplant war oder — wie man inoffiziell hört — von Pressure-groups aufgezwungen wurde, um unterbeschäftigte Ensemblemitglieder vertrags-, wenn auch nicht rollenentsprechend einzusetzen, sei dahingestellt. Wenn die „Meisterin" einschlägt — und sie hat von der Qualität der Regie, musikalischen Leitung und szenischen Realisierung her durchaus das Zeug dazu —, kann sicher die Doppelbesetzung nützlich werden.

Die Zweitbesetzung prunkt mit der bei den Operettenfestwochen in Bad Ischl bereits gefeierten „Meisterin" Dorit Hanak, die jede Note mit der technischen Schönheit ihrer Stimme singt, darstellerisch gibt, soviel sie hat, wenngleich ihr die Reschheit einer tapfer ihren Witwenbetrieb in Schwung haltende Geschäftsfrau mangelt.

Als Zweitbesetzung des die widerspenstige Witwe zähmenden Gesellen Christian debütierte Erich Seitter, dem die Operettentenorkarriere nicht in die Wiege gelegt ist, überraschend erfolgreich. Seine sorgfältig trainierte lyrische Stimme mit dem Zwischenfachtimbre ist eine frische, schlanke Alternative zu der markigeren des regierenden Operettentenors Wolfgang Siesz.

Soweit war — das Verdienst der gagreichen und exakt sitzenden Inszenierung Horst Zanders — kein Qualitätsabfall zwischen Premiere I und Premiere II zu registrieren. Die Komikerzweitbesetzung jedoch düpiert das Publikum, das Walter Gaster und Jakob Glashüttner zum gleichen Preis B angeboten bekommt wie Herbert Prikopa und Helmut Wallner. Sind diese herrlichen Überbesetzungen (Wallner traute man das Rollenvorbild Bleichenwang zu), so bietet Glashüttner zwar ein diskutables Debüt, aber der in Ehren ergraute, verdiente Walter Gaster war schlecht beraten, in der exponierten Komiker-Rolle des Gumpendorf auf die Bühne zu kommen. Er hat einfach nicht die Mittel, mehr als eine Provinztheatercharge hinzustellen. Und Provinz hat auch die Grazer Operette nicht mehr nötig.

Walter Goldschmidt nahm bei der Premiere II einigen Schmiß zurück, den er den kräftigeren Stimmen der Erstbesetzung zumuten hatte können und dirigierte Eysler wie Strauß. Frieder Kleins praktikable Bühnenbilder und Hanna Warteneggs Kostüme sind goldrichtig und geschmackvoll. Zwei Details sollten aber noch verbessert werden: das zweite Kostüm der Contessa Giulietta (Gudrun Velisek) schlägt sich mit der Perücke (vielleicht ließe sich noch schnell eine andere Haarfarbe erfinden!), zum goldstrotzenden Kostüm der goldenen Meisterin passen keine silbernen Schuhe. Zustimmung und Haus waren bei der Premiere II nicht mehr voll.

Hansjörg Spies

Hansjörg Spies, *Kleine Zeitung*, 29.04.1975

Sorgten für viele Lacher:
Das Komikerduo Herbert Prikopa (Ritter Fridolin) und Helmut Wallner (Graf Jaromir).

12.5. *... mit viel Geschick und Verständnis:*

Leo Fall

DIE ROSE VON STAMBUL

Operette in drei Akten

08.10.1972

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung	Willy Popp
Bühnenbild	Robert Ernst Jahren
Kostüme	Hanna Wartenegg
Einstudierung der Chöre	Ernst Rosenberger
Einstudierung der Tänze	Eva Bernhofer

Kemal	Josef Kepplinger
Kondja	Sigrid Martikke
Achmed	Wolfgang Siesz
Midili	Beate Granzow
Fridolin	Helmut Wallner
Mustapha	Walter Gaster
Desirée	Erni Tögl
Müller	Willy Popp
Portier	Silvio Carli
Liftboy	Sepp Trummer
Oberpriester	Erich Seitter
Redakteur	Bruno Krebs
1. Jazzsänger	Horst Zander
2. Jazzsänger	Hanns Heger
3. Jazzsänger	Klaus Hufnagl
Märchenerzähler	Horst Zander
Bül-Bül	Claudia Leski
Djamileh	Helga Reichel
1. Sekretärin	Heide Stahl
2. Sekretärin	Uschi Pater
Diener bei Kemal	Herbert Renn
Ein Händler	Karlheinz Drobesch

Regieassistenz	Horst Zander
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner

Die Rose von Stambul von Leo Fall „erstrahlte“ als erste Operettenppremiere der Ära Carl Nemeth im Oktober 1972 in voller Blüte, wie diversen Rezensionen Grazer Tageszeitungen zu entnehmen ist. Immerhin 30 Operetten-Neuproduktionen sollten dieser *Rose von Stambul* bis zur Saison 1989/1990 folgen.

Nach der Aufsehen erregenden Renaissance der Belcanto-Oper mit Vincenzo Bellinis *I Puritani* folgte als Kontrast ein beliebtes Werk der Gattung der „leichten Muse“, das zuletzt 1961 am Spielplan der Grazer Oper gestanden ist.

Die Regie wurde Willy Popp übertragen, dem es gelungen ist, mit „viel Geschick und Verständnis“ dem eher als „abgedroschen“ zu bezeichnenden Geschehen „den notwendigen Schwung“ zu verleihen, aber dennoch dem „klassischen Operettenstil“ die Treue zu halten, wie der steirische Komponist Karl Haidmayer am 10. Oktober 1972 in der *Kleinen Zeitung* feststellte.

Während Robert Ernst Jahren für das „prächtige und bunte“ Bühnenbild verantwortlich war, schuf Hanna Wartenegg geschmackvoll-dezente Kostüme. Besonders erfolgreich waren in den Hauptpartien Sigrid Martikke, Beate Granzow, Wolfang Siesz und nicht zuletzt Willy Popp selbst als köstlicher Komiker (Chefredakteur Müller). Für die Balletteinlagen zeichnete Eva Bernhofer verantwortlich.

Sigrid Martikke (li.) spielte die Kondja. Erich Seitter (re.) trat an der Grazer Oper ab 1972 sein Engagement als Charaktertenor an. In der Operette *Rose von Stambul* übernahm er die Rolle des Operpriesters. Alles in allem gab das Grazer Ensemble ein kräftiges Lebenszeichen von sich und bewies sein können einmal mehr in der Sparte Operette.

12.6. *... Heiraten ist immer ein großes Risiko:*

Peter Fenyes

EHE IN PARIS

Lustspiel mit Musik in drei Akten von Serge Veber

Österreichische Erstaufführung

05.02.1980

Musikalische Leitung	Stephan Kouba
Inszenierung	Horst Zander
Ausstattung	Hans Michael Heger
Choreographie	Elena Stieder
Ferdinand Dubreux	Peter Karner
Frederic Dubreux	Willy Paul
Marlene Dubreux	Else Kalista
Christine	Felicitas Morawitz
Antoine	Horst Zander
Madame Tabry	Erika Schubert
Regieassistenz	Marlies Rappold
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Anneliese Neuherz

„Was macht man, wenn die geplante Neuinszenierung von Friedrich Schillers *Die Räuber* infolge von Krankheiten nicht möglich ist? Man sucht ein Stück als Lückenbüßer. In Graz fand man hierfür das Lustspiel mit Musik *Ehe in Paris* und brachte es zur österreichischen Erstaufführung. Sein Inhalt ist zu sehr nach dem „Schema F" geraten und daher „ziemlich effektlos", wie Anton Haberle (*NFZ*) am 16. Februar 1980 berichtete.

Da Peter Fenyes' Musik zu dem Lustspiel– bis auf das Walzerlied *Eine Ehe in Paris* – nur eine „dünne Untermalung" darstellt, war es dem Grazer Ensemble umso höher anzurechnen, dass es mit seiner Spielfreude die Schwächen des Stückes nahezu vergessen ließ: mit hinreißendem Schwung bewegten sich „spielerisch und tänzerisch" Else Kalista und Felicitas Morawitz. Den Ehemann Ferdinand Dubreux verkörperte Peter Karner „mit all seinem gewohnten Charme", während Erika Schubert und Horst Zander das Beste aus ihren bescheidenen Rollen machten.

„Muss es so schlechter Boulevard sein?" fragte sich Renate Ritter[13] und stellte fest, „dass Serge Vebers Lustspiel nicht Lust, sondern vielmehr Langeweile" unter den Zuschauern weckte. „Ein tristes Paris", so Ritter weiter, in dem „Horst Zander als Regisseur rettete, was zu retten ist". Trotzdem: das dankbare Publikum amüsierte sich, obwohl in Graz schon bessere Boulevard-Stücke gezeigt wurden.

Eva Schäffer[14] (*Neue Zeit*) berichtete von der Premiere wie üblich äußerst kritisch:

> *„Heiraten ist immer ein großes Risiko… Der erste Akt schleppt sich dahin, und die Unterbrechungen durch die Musik wirken eher lähmend als beflügelnd. Das liegt nicht zuletzt an der ideenarmen Choreographie von Elena Stieder, mit der versucht wird, die Musiknummern aufzulösen: Bein vor, Bein zurück, Arm hoch, Arm runter, Popo links, Popo rechts und dazu immer nur lächeln… Im Orchestergraben bemühen sich Stefan Kouba und seine Truppe, hin und wieder mit denen da oben Schritt zu halten. Hans Michael Hegers Bühnenbild: Zimmer à la ‚schöner wohnen'".*

[13] Renate Ritter, Kronen Zeitung, 07.02.1980
[14] Eva Schäffer, Neue Zeit, 07.02.1980

12.7. *… ein kräftiges Lebenszeichen der Grazer Operette:*

Richard Heuberger

DER OPERNBALL

Operette in drei Akten

30.01.1977

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung	Karlheinz Drobesch
Bühne	Jörg Koßdorff
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Beaubuisson	Willy Popp
Palmyra	Erika Schubert
Henri	Elisabeth Kales
Paul Aubier	Thomas Tarjan
Angèle Aubier	Edda Hochkofler
Georges Duménil	Wolfgang Siesz
Marguérite Duménil	Edith Gruber
Hortense	Rodica Popescu
Feodora	Nives Stambuk
Philipp	Josef Kepplinger
Germain	Alexander Posch
Jean	Silvio Carli
Baptiste	Hans Lexl
Alfonse	Wolfgang Bresch

Regieassistenz	Uta Werner
Ballettassistenz	Erika Grum
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner

1977 brachte die Grazer Oper die selten gespielte, dreiaktige Operette *Der Opernball* (1898) des in Graz 1850 geborenen Richard Heuberger heraus, der sich nicht nur als Komponist, sondern auch als Musikkritiker (*Neues Wiener Tagblatt*, *Neue Freie Presse*) einen großen Namen machte. Vor allem auf dem Gebiet der Theatermusik zählte der vielseitige Künstler zu den herausragenden Musikerpersönlichkeiten in Wien um 1900. Obwohl Heuberger sich vor allem mit Chor- und Volksmusik beschäftigte und zahlreiche Bühnenstücke verfasste, ist *Der Opernball* nach wie vor sein populärstes Werk.

„Wieder einmal – zum wievielten Mal eigentlich? – gab die Grazer Operette ein kräftiges Lebenszeichen", stellte Karl Hans Haysen in der *Kleinen Zeitung* nach der Premiere fest und berichtete über die Operetten-Neuinszenierung:

> *„Es gab ein stimmliches und optisches Fest auf der Bühne. Jörg Koßdorff schuf ein gediegenes und praktikables Bühnenbild..., sehr dezent in den Salon-Bildern und farbig sehr mutig im Foyer der Pariser Oper. Nobel waren auch die Kostüme von Hanna Wartenegg. Karlheinz Drobesch überraschte mit einer unaufdringlichen Regie, die dem heiteren Singspiel mit seinen vielschichtigen Verwechslungen durchaus gerecht wurde. Auch stimmlich herrschte Glanz auf der Bühne: die beiden weiblichen Hauptpartien sind mit Edith Gruber und Edda Hochkofler bestens besetzt, Thomas Tarjan und Wolfgang Siesz zeigten sich in bester tenoraler Disposition. Die choreographischen Einlagen besorgte wieder Waclaw Orlikowsky, sodass dem Ballett wieder ein Sonderlob gebührt. Eine prächtige Leistung im Orchestergraben und ein vortrefflicher Abend...".*[15]

Während die szenische Realisierung große Zustimmung fand, stellte sich das Stimmenfest als „nicht gerade luxuriös" dar, wie Manfred Blumauer anmerkte.[16] Da vom fülligen Timbre der Rodica Popescu „ein wenig verwöhnt", war das Publikum von Verwaltungsdirektor Tarjan als „Feschak I", Wolfgang Siesz als „Feschak II" sowie Edda Hochkofler, die die Frau Aubier „recht artig" interpretierte, nicht so angetan. In der Rolle der Feodora konnte Nives Stambuk ihr Temperament beweisen.

Was wäre aber die Grazer Operette ohne „ihre unverwüstlichen Alten", fragte sich Manfred Blumauer und forderte daher freundlich auf: „Erika Schubert und Willy Popp muss man gesehen haben...!"

[15] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 01.02.1977
[16] Manfred Blumauer, Tagespost, 01.02.1977

12.8. *... einen solchen Operettenerfolg gab es schon lange nicht:*

Emmerich Kálmán

DIE CSÁRDÁSFÜRSTIN

Operette in drei Akten

11.04.1976

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Eduard Claucig

Leopold Maria, Fürst von und zu Lippert-Weylersheim	Willy Popp
Anhilte, seine Frau	Erika Schubert
Edwin Ronald, beider Sohn	Wolfgang Siesz
Komtesse Stasi, Nichte des Fürsten	Elisabeth Kales
Graf Boni Kancsianu	Peter Karner
Sylva Varescu	Rodica Popescu
Feri von Kerekes, genannt Feri bácsi	Thomas Tarjan
Eugen von Rohnsdorff, Oberleutnant	Karlheinz Drobesch
Kiss, Notar	Silvio Carli
Botschafter McGrave	Hans Lexl
Juliska	Paula Bennett
Aranka	Erika Grum
Cleo	Adelheid Stenzel
Rizzi	Lynette Mounter
Selma	Isabel Saunders
Mia	Rodica Pascu
Daisy	Linda Perrett
Vally	Angelika Hermann

Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner
Ballettassistenz	Erika Grum Elisabeth Mischuretz-Gombkötö

JUBEL UM NEUE „CSARDASFÜRSTIN" IM GRAZER OPERNHAUS

Paprika und Stimmung in allen Variationen

Einen solchen Operettenerfolg wie diesmal mit der Neuinszenierung von Kalmans „Csardasfürstin" gab es schon lange nicht mehr in Graz. Schon bei der Ouvertüre kündigte sich das Ereignis an, und als der Vorhang aufging, strahlte die silberne Operettensonne Energiebündel und Protuberanzen auf die Bühne und ins Publikum — eine Stimmung, die sich von Bild zu Bild steigerte, trotz gewisser dramaturgischer Schnaufpausen im Mittelteil.

Die Gütemarke Waclaw Orlikowsky war jedem Schritt dieser gediegenen, gescheiten und beschwingten Inszenierung und Choreographie anzumerken. Die Bilder hatten ihr Eigenleben, ohne in die sonst übliche Bilderoperette zu zerfallen. Hier weht ein großer Atem auf der Bühne und alle Beteiligten sind diesmal auch Akteure. Eine Inszenierung von großstädtischem Format, bei der diesmal auch das Ballett sich bestätigen konnte in originellen choreographischen Szenen. Witz allein genügt, wenn man ihn hat, man braucht keinen Bummelwitz. Höhepunkt die Balletteinlage von Linda Papworth und Emilian Tarta, eine exakte, körperlich und formal vollendet exerzierte Nummer.

Dieser prachtvollen Inszenierung ebenbürtig die traumhaft schönen Bühnenbilder von Frieder Klein (Szenenapplaus zu Recht für den noblen Salon im zweiten Akt) und die Kostüme von Ronny Reiter. Ein Lob der dezenten Maßschneiderei. Die Chöre, von der Mode etwas stiefmütterlich bedacht, sind von Eduard Clausig auch in den lauten Szenen zu kultiviertem Gesang geführt worden.

Auf der Bühne dominiert, noch als Gast, die Rumänin Rodica Popescu, eine starke künstlerische Persönlichkeit, die nicht nur prächtig aussieht, sondern auch einen dunkelgetönten, technisch immer hervorragend abgestützten Sopran einsetzt, der aufhorchen läßt und sich nachdrücklichst für weitere Partien empfiehlt. Noch singt und spielt diese außergewöhnliche Sängerin für Klagenfurt. Graz sollte sich diese Chance nicht entgehen lassen, denn Sängerinnen von diesem Format sind heute selten geworden. Sie ist die Chefin auf der Bühne, auch im Verzicht — hier hat Orlikowsky wunderschöne Gesten hervorgezaubert.

Den Edwin, den liebenden Mann zwischen den Mühlsteinen feudaler Heiratspolitik, sang Wolfgang Siesz, diesmal ebenfalls in Topform. Eine charmante, respektable tenorale Leistung. Sehr nett Elisabeth Kales und Peter Karner als Buffopaar. Thomas Tarjan ist als silberhaariger Feri-Bacsi ein lieber Keri, der seinen schwierigen stimmlichen Part respektabel bewältigt. Das ganze Ensemble war derart animiert bei der Sache, als wäre es von Orlikowsky gedopt worden. Als musikalische Überraschung spielte eine ungarische Zigeunerkapelle mit, die auch in den Pausen für Stimmung im Publikum sorgte.

Am Pult wieder der „Schatz" der Grazer Operette: Walter Goldschmidt. Er ist einer der letzten profunden Operettenkenner in unseren Breiten, einer der perfektesten Walzerdirigenten. Was er alles an klanglichen Kostbarkeiten aus dem Grazer Orchestergraben herausholte, ist ohne Beispiel.

Wiederholt Szenenapplaus, Beifall nach jedem Aktende, am Schluß Jubel im Opernhaus.

Karl Hans Haysen

Rodica Popescu als neue „Csardasfürstin", prächtig bei Stimme, eine kultivierte Dame Foto: Lahr

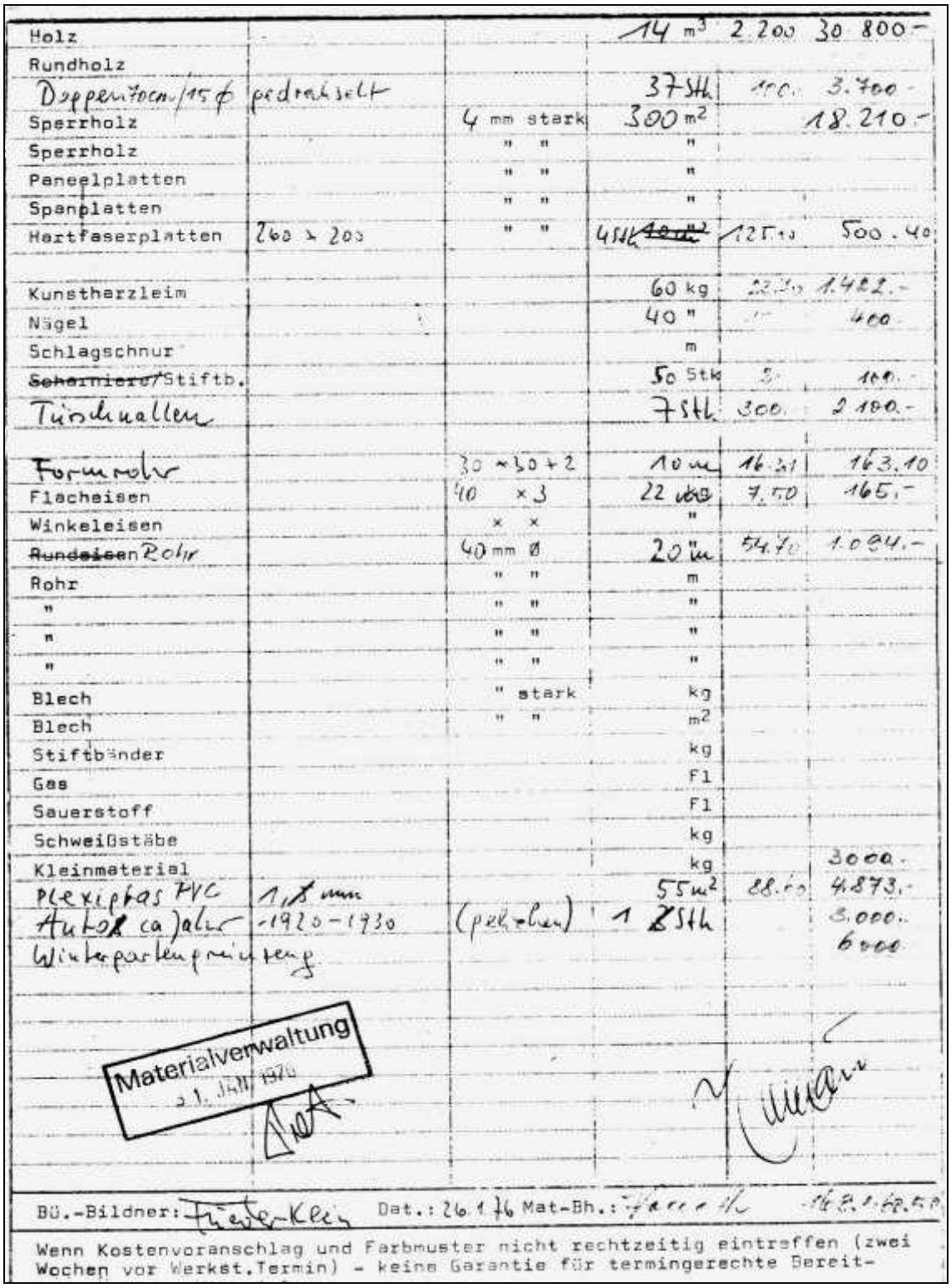
Nicht nur Karl Hans Haysen von der *Kleinen Zeitung* (*siehe Artikel*) war von der üppigen Neuproduktion von Emmerich Kálmáns *Csárdásfürstin* in der Inszenierung von Waclaw Orlikowsky restlos begeistert. Auch dem Publikum, das reichlich Beifall spendete, gefiel nicht nur das schlüssige und durchdachte Regiekonzept und die musikalische Interpretation durch den „Schatz" der Grazer Operette, Walter Goldschmidt, sondern vor allem die prachtvolle Ausstattung von Frieder Klein (Bühne) und Ronny Reiter (Kostüme): „Das Bühnenbild weitet sich im zweiten Akt – durch den Einsatz der Drehbühne – in eine auf unserer Bühne kaum genutzte Tiefe und ist stets geschmackvoll und bietet ein sympathisches szenisches Bild", beobachtete Rudolf List in der *Tagespost*.[17] Überhaupt wurde die Operette „als große Show" verkauft, wie Eva Schäffer von der *Neuen Zeit* berichtete: „In der Neuinszenierung ist was los: Bühnenbild und Kostüme duften nach Geld, das Ballett spielt eine Hauptrolle, zwei Oldtimer sind aufgeboten und eine Zigeunerkapelle fiedelt sich in die Herzen der Zuhörer."

Waclaw Orlikowsky hat versucht, unter dem Einsatz aller technischen und künstlerischen Möglichkeiten eine überdurchschnittliche Produktion herauszubringen: In der Titelpartie erwies sich Rodica Popescu als Sylva als eine eindrucksvolle Erscheinung mit „bemerkenswerten" stimmlichen Qualitäten, auch wenn die Premierennervosität daran schuld gewesen sein dürfte, dass die Gestik Popescus „nicht über das Gelernte hinaus reichte". Als Edwin brillierte Wolfgang Siesz mit der „niveauvollsten und schönsten Leistung" des Abends: „Unaufdringlich bewies er, wie man mit ernsthaftem Bemühen um das Erfassen und Gestalten einer Theaterfigur" die Gunst des Publikums gewinnen kann.[18]

[17] Rudolf List, Tagespost, 13.04.1976
[18] Eva Schäffer, Neue Zeit, 13.04.1976

Peter Karner (Boni) wurde vom Regisseur zu einer „erstaunlichen Leistung“ animiert und fiel durch Lockerheit und Ausstrahlung auf. Als Stasi war Elisabeth Kales (darstellerisch „ein Püppchen aus dem Bilderbuch“) eine „ebenbürtige Partnerin“. Während Willy Popp „seinen leicht vertrottelten Fürst sehr sauber und ohne Mätzchen“ spielte und Erika Schubert, „die immer Schätzenswerte“, eine „köstliche komische Alte“ gab, hat sich Verwaltungsdirektor Thomas Tarjan „zu sehr darauf verlassen, dass ihm die Rolle des Feri bácsi auf den Leib geschrieben“ war: „Der gemeinsame Tanz bereitete ihm Schwierigkeiten, denn da dürfte der Verwaltungsdirektor dem Künstler Tarjan, der sich noch dazu nicht in bester stimmlicher Verfassung befand, zuwenig Probenzeit gegönnt haben“, wie Eva Schäffer ironisch feststellte.

„Exzellent“ waren auch die von Eduard Claucig gut einstudierten Chorszenen, die unter der sachkundigen Anleitung von Waclaw Orlikowsky ihre gewöhnliche Starrheit ablegen konnten. Ebenso schwungvoll waren die Balletteinlagen, wobei das Pas-de-deux von Ludwig Minkus (Linda Papworth und Emilian Tarta) im zweiten Akt für großen Beifall sorgte.



Holz			14 m³	2.200	30.800.-
Rundholz					
Doppen 70cm/15 ⌀	gedrechselt		37 Stk	100.	3.700.-
Sperrholz		4 mm stark	300 m²		18.210.-
Sperrholz		" "	"		
Paneelplatten		" "	"		
Spanplatten		" "	"		
Hartfaserplatten	260 x 200	" "	4 Stk ~~10 m²~~	125.10	500.40
Kunstharzleim			60 kg	22.70	1.422.-
Nägel			40 "	[illegible]	400.
Schlagschnur			m		
~~Scharniere~~/Stiftb.			50 Stk	3.	100.-
Türschnallen			7 Stk	300.	2.100.-
Formrohr		30 x 30 + 2	10 m	16.31	163.10
Flacheisen		40 x 3	22 kg	7.50	165.-
Winkeleisen		x x	"		
~~Rundeisen~~ Rohr		40 mm Ø	20 m	54.70	1.094.-
Rohr		" "	m		
"		" "	"		
"		" "	"		
"		" "	"		
Blech		" stark	kg		
Blech		" "	m²		
Stiftbänder			kg		
Gas			Fl		
Sauerstoff			Fl		
Schweißstäbe			kg		
Kleinmaterial			kg		3000.
Plexiglas PVC	1,8 mm		55 m²	88.60	4.873.-
Auto ca. Jahr	1920-1930	(gekochen)	1 Stk		3.000.-
Winterpartengreinzeug					6000

Materialverwaltung
31. JAN. 1976

Bü.-Bildner: Fürst-Klein Dat.: 26.1.76 Mat-Bh.: [illegible] [illegible]

Wenn Kostenvoranschlag und Farbmuster nicht rechtzeitig eintreffen (zwei Wochen vor Werkst.Termin) - keine Garantie für termingerechte Bereit-

Auszug aus dem Kostenvoranschlag für das Bühnenbild zur Operette Die Csárdásfürstin *1976.*

... eine verstaubte Märchenoperette:

Emmerich Kálmán

DIE ZIRKUSPRINZESSIN

Operette in drei Akten

29.01.1978

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung	Horst Zander
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Sándor Kósa
Choreographie	Anna Vaughan

Fürstin Fedora Palinska	Nelly Ailakowa
Prinz Sergius Wladimir	Klaus Ofczarek
Graf Saskusin, Rittmeister	Michael Gutstein
Leutnant von Petrowitsch	Hans Vabic
Baron Peter Brusowsky	Götz Zemann
Direktor Stanislawsky	Hanns Heger
Mister X	Wolfgang Siesz
Luigi Pinelli, Regisseur	David Pittman-Jennings
Miss Mabel Gibson	Elisabeth Kales
Baron Rasumowsky	Walter Gaster
Carla Schlumberger	Erika Schubert
Toni, ihr Sohn	Peter Karner
Pelikan, Oberkellner	Willy Popp
Billeteur	Bruno Krebs
Barmädchen	Petra Mayer-Zick
Stallmeister	Zoltan Császár
Haushofmeister des Prinzen	Silvio Carli
Piccolo	Paula Bennett
Samuel Friedländer	Hans Lexl
Hotelportier	Hans Kien
Liftboy	Thomas Jánosi

Regieassistenz	Susanne Backes, Petra Mayer-Zick
Ballettassistenz	Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner

Wie Emmerich Kálmáns Operette *Die Zirkusprinzessin* entstanden ist, schilderte die Schwester des Komponisten als Anekdote folgendermaßen: „Mein Bruder und seine Mitarbeiter, die Herren [Julius] Brammer und [Alfred] Grünwald kommen täglich zusammen und trinken einige Liter schwarzen Kaffees, rauchen eine Unmenge an Zigarren und Zigaretten, erzählen sich Witze, reden übers Wetter, von schönen Frauen, von der Wirtschaftsplage, sie beschimpfen sich gegenseitig, lachen, zanken und brüllen. So geht es von Tag zu Tag, viele Monate lang und auf einmal ist die Operette fertig…". Dass die Realität natürlich ganz anders aussah, dokumentiert eine Aussage des Komponisten selbst: „Dass ich an der Niederschrift und Instrumentation acht Monate täglich sechzehn Stunden gearbeitet habe, darüber ist wirklich nicht der Mühe wert zu reden." Obwohl es nach der überaus erfolgreichen *Gräfin Mariza* durchaus ein Wagnis darstellte, ein neues Werk in Angriff zu nehmen, ist es Kálmán in *Die Zirkusprinzessin* besonders gut gelungen, vor allem in den Chor- und Tanznummern das russische Milieu zu schildern. Die heiteren Nummern „Wenn du mich sitzen lässt" oder „Die kleinen Mädel im Trikot" tragen nicht nur typisch Kálmán'schen Charakter, sondern bieten aufgrund ihrer Lyrismen und Kantilenen den Sängern dankbarste Aufgaben.

Im Rahmen der Grazer Produktion der *Zirkusprinzessin* wurden diese dankbaren Aufgaben von einer Besetzung übernommen, die „sich sehen und hören" lassen konnte: Nelly Ailakowa „ist keine Puppen-Diva" und bot die schönste Gesangsleistung des Abends. Wolfgang Siesz wirkte „wie stets sehr glaubhaft", und („fast schon zu Kunst-turnern") „mausern" sich Elisabeth Kales und Peter Karner. Klaus Ofczarek fiel als gemütlicher Intrigant auf, während Erika Schubert „eine imponierende Hotelbesitzerin" abgab.[19] Dass der dritte Akt „der beste Teil war"[20], lag am dreifachen Jubilar Willy Popp (70. Geburtstag, 50. Bühnenjubiläum und 25 Jahre Engagement in Graz), der als Oberkellner Pelikan einmal mehr für große Begeisterung sorgte (*siehe Foto, an der Seite von Erika Schubert*).

Obwohl es Regisseur Horst Zander gelungen ist, den „Unterschied von Komödie und billigem Klamauk" zu demonstrieren, erinnerte sich Karl Hans Haysen nicht mehr daran, wann er zuletzt „eine so schwache Operettenproduktion" gesehen hatte, denn sogar der „großartig agierende Walter Goldschmidt" hatte nicht seinen besten Tag: „Da klang es laut und rau aus dem Orchestergraben".

Die „2. Premiere" der Grazer *Zirkusprinzessin* am 4. Februar 1978 wurde den Erfolg betreffend „zur ersten". Wenn nämlich jemand die Nummer „Zwei Märchenaugen" so singt wie Kurt Schreibmayer, der damit seinen ersten großen Bühnenauftritt hinlegte, „mag's halt ansteckend wirken" – Auch Else Kalista ist „eine Darstellerin, die voll da ist, spielt und mitlebt".[21]

[19] Eva Schäffer, Neue Zeit, 31.01.1978
[20] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 31.01.1978
[21] Kleine Zeitung, 06.02.1978

12.9. … *Eine melancholische Operetten-Botanik:*

Franz Lehár

DAS LAND DES LÄCHELNS

Romantische Operette in drei Akten

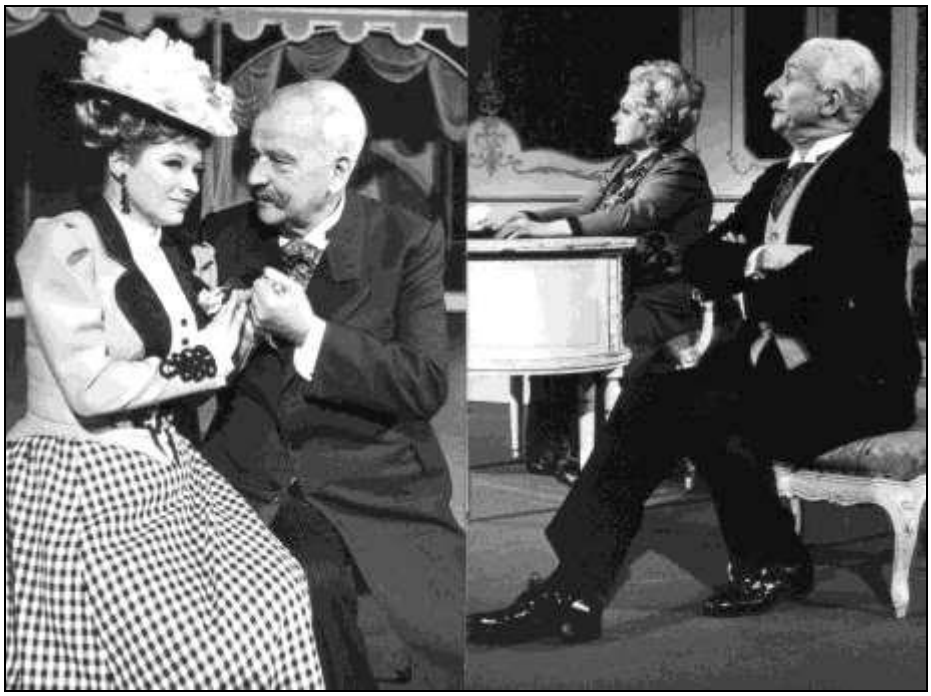
23.12.1973

Musikalische Leitung	Franz Bauer-Theussl
Inszenierung	Horst Zander
Bühne	Karl Eugen Spurny
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Anna Vaughan

Graf Ferdinand Lichtenfels	André Diehl
Lisa, seine Tochter	Mirjana Irosch
Gustav Graf Pottenstein	Helmut Wallner
Tassilo Graf Hardegg	Silvio Carli
Gräfin Hardegg	Ria Schubert
Diener bei Lichtenfels	Hanns Heger
Prinz Sou-Chong	José Maria Perez
Mi, seine Schwester	Beate Granzow
Tschang, sein Oheim	Josef Kepplinger
Ling, Oberpriester	Michael Gutstein
Fu-Li, Sekretär	Horst Zander
Obereunuch	Hans Lexl

Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner

Im Zuge der Produktion von Franz Lehárs *Land des Lächelns* an der Grazer Oper 1973 „erwies sich die Wirksamkeit dieses Werkes aufs Neue". Zum einen aufgrund der professionellen musikalischen Leitung durch Franz Bauer-Theussl, andererseits wegen der aufwendig-liebevollen Realisierung durch Horst Zander (Regie), Hanna Wartenegg (Kostüme) und Karl Eugen Spurny, dessen „seitlich verschobene Bambusvorhänge" („China war eine eintönige kahle Landschaft von Bambusmatten"[22]) zwar optisch befriedigten, aber den Blick „auf scheußliche Schwarzweiß-Projektionen" einer eindrucksvollen Buddha-Statue öffneten.[23]



Else Kalista als Lisa (Zweitbesetzung) an der Seite von André Diehl und Silvio Carli (re.)

Peter Vujica (*Kleine Zeitung*, 28. Dezember 1973), stellte fest, dass „in Lehárs west-östlichem Musik-Diwan viel von Pflanzen die Rede ist" und das Stück daher eine „melancholische Operetten-Botanik" darstellt. Seine Empfehlung nach der Premiere: „Nicht denken in der Operette", denn „besser dumm und schön als gescheit und karg" – sein tröstendes Fazit: „Die Träne quoll, und der Lehár hat uns wieder...".

Anton Haberle (*NFZ*, 12. Januar 1973) beanstandete durchaus zu Recht den Regiefehler Horst Zanders, dass der Prinz „sein großartige Liebesgeständnis nur dem Publikum, nicht aber seiner Geliebten Lisa darbieten kann, die dabei gar nicht anwesend war". Hingegen verdiente die Choreographin Anna Vaughan „ein Sonderlob", auch wenn es „einem um die herrlichen, aber verhetzten Lehár-Melodien manchmal richtig Leid tat."
Die beiden Protagonisten, Marjana Irosch als Lisa und José Maria Perez als Prinz Sou-Chong agierten glaubwürdig und natürlich, in den kleineren Rollen geflielen ebenso Beate Granzow als Mi, Helmut Wallner, Silvio Carli, Josef Kepplinger und der ehemalige Intendant der Grazer Oper, André Diehl, als Graf Lichtenfels.

[22] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 28.12.1973
[23] Wiener Zeitung, 12.01.1974

... Da ist was los! Die schönsten Bühnenbilder seit langem:

Franz Lehár

DER GRAF VON LUXEMBURG

Operette in drei Akten

24.02.1979

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Fürst Basil Basilowitsch	Willy Popp
Gräfin Stasa Kokozow	Erika Schubert
Baron Pawel Pawlowitsch	Jakob Glashüttner
Baron Sergej Mentschikoff	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Jules Pélégrin, Notar	Friedemann Hanke
René, Graf von Luxemburg	Jozsef Kovacs
Angèle Didier, Diva an der Grand Opera	Birgit Pitsch-Sarata a.G.
Juliette Vermont, Ballerina	Elisabeth Kales
Armand Brissard, Maler	Peter Karner
Anatol Saville, Maler	Zoltan Császár
Charles Lavigne, Maler	Bruno Krebs
Fernand Parasol	Josef Kepplinger
François	Harald Habjanic
Ein reicher Verehrer von Juliette	Stephan Donaczy

Ballettassistenz	Elisabeth Gombkötö, Erika Grum
Regieassistenz	Petra Mayer-Zick
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner

Nach der Premiere von Franz Lehárs Operette *Der Graf von Luxemburg* sprach man 1979 von einer „Prunkinszenierung, die nach den Sternen“ griff Regie, Choreographie und Ausstattung „trieben großen Aufwand“, aber nur scheinbar, um „den rotstiftschwingenden Herrn Bürgermeister“ nicht zu beunruhigen. Die „pupillensprengende Buntheit des Faschingstreibens“ im ersten Akt kam „nämlich ebenso aus dem Fundus wie die teuer aussehenden Chorroben im Ballsaal“, wie in der *Neuen Zeit* recherchiert wurde. Der Rezensent der *Tagespost*[24] hingegen erkannte diesen, von Regisseur Waclaw Orlikowsky oftmals geschickt angewandten Trick nicht und berichtete daher von „einer gar nicht knauserigen Inszenierung, die von Sparrezepten nichts hält“. Daher seine Empfehlung, „das ganze soll man sehen“.

Dass diese Premiere durchaus erfolgreich über die Bühne gehen konnte, lag weniger an der „einfallsreich bewegten“ Regie Orlikowskys („Da ist was los!“), sondern mehr an szenischen Überraschungen am laufenden Band sowie den schönsten Bühnenbildern „seit langem“: Renate Ritter zählte gleich „zweimal Applaus“ für Jörg Koßdorffs prächtige und stilvolle Ausstattung[25] (*siehe Foto unten*).

Die „schönsten Bühnenbilder seit langem“ schuf Jörg Koßdorff 1979 für die Produktion von Franz Lehárs Operette Der Graf von Luxemburg.

Dirigent Walter Goldschmidt entfesselte am Pult zwar „mächtige Klangwolken, als ob es um Puccini ginge“, deckte die Sänger aber mitunter erbarmungslos zu und lässt dem Sologeiger „im *Corsair* ein schmieriges Daneben-Spiel durchgehen“.

[24] Manfred Blumauer, Tagespost, 27.02.1979
[25] Renate Ritter, Kronen Zeitung, 27.02.1979

Elisabeth Kales und Willy Popp

„Elisabeth Kales machte als Juliette nicht nur reizende Figur. Sie zeigt glaubhaft eine energische, kratzbürstige junge Dame, die weiß, was sie will. Ihr Partner, Peter Karner, bewegt sich weit sicherer und unbekümmerter als gewohnt… Zu einer erstaunlichen Leistung hat Orlikowsky den Titelrollenträger Jozsef Kovacs geführt, vom Typ her freilich alles eher als ein flotter Draufgänger… Nicht minder glaubhaft Birgit Pitsch-Sarata als Angèle… Warum fast alle ihre Auftritte so arrangiert sind, als beträte mindestens eine auferstandene Callas die Bühne, ist nicht einzusehen. Wenn Willy Popp die Bühne betritt, belebt sich die Szene. Wie immer köstlich Erika Schubert und Josef Kepplinger.“[26]

[26] Eva Schäffer, Neue Zeit, 27.02.1979

... Wohltuende Distanz und geschmackvolle Noblesse:

Franz Lehár

DER ZAREWITSCH

Operette in drei Akten

16.03.1985

Musikalische Leitung	Gerhard Lagrange
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Ulrike B. Radichevich
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Der Großfürst, Bruder des Zaren	Thomas Tarjan
Zarewitsch Alexej	Jozsef Kovacs
Sonja, eine Tänzerin	Eva-Maria Barta
Der Ministerpräsident	Willy Haring
Iwan, Adjutant des Zarewitsch	Peter Karner
Mascha, seine Frau	Felicitas Morawitz
Bordolo	Götz Zemann
Lina	Uschi Plautz
Der Obersthofmeister	Chris Priewalder
Der Kammerdiener	Bruno Krebs
Fürstin Natalia Sobestschanskaya	Roswitha Leski-Posch
Nichten der Fürstin	Rodica Pascu, Isabelle Saunders
Gräfin Anna Trubetskaya	Elly Schneider
Töchter der Gräfin	Cindy Fock, Sylvia Spinotti
Der Kosak	Stefan Tachev
Galina	Karolin Sorger
Irina	Jacqueline Tores
Tamara	Claudia Györek

Solisten des Balletts	Linda Papworth, Diana Ungureanu, Emilian Tarta

Regieassistenz	Erika Grum
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

Aus heutiger Sicht betrachtet gelang es dem Ballettdirektor der Grazer Oper Waclaw Orlikowsky nicht nur, zwischen 1975 und 1990 eine österreichweit viel beachtete Ballett-Truppe zu formen, sondern auch durch seine prunkvollen Operetten-Inszenierungen einen eigenen Regiestil zu kreieren. Dazu gehörten üppige Ausstattungen, gut geführte Chorszenen sowie turbulente Ballett-Einlagen, die allerdings nicht nur positive Reaktionen hervorriefen. Immer wieder wurde Orlikowsky mit dem Vorwurf der Kritik konfrontiert, die Stücke würden unnötig in die Länge gezogen und der Handlungsablauf werde an wichtigen Stellen unterbrochen. Vielmehr handelte es sich aber um einen Teil von Orlikowskys konsequenter Aufbauarbeit, wie er selbst immer wieder betont hatte. Balletteinlagen in Operetten dienen nicht nur der szenischen Auflockerung des Stückes, sondern vor allem dem kontinuierlichen Training der Tänzer im Rahmen einer Vorstellung (sei es in der Gruppe oder solistisch). Zu den vehementesten Orlikowsky-Kritikern gehörten die Rezensenten der N*euen Zeit*, Johannes Frankfurter und Eva Schäffer.

Letztgenannte sorgte mit der im Folgenden zitierten Feststellung nicht nur unter den Mitgliedern des Grazer Balletts, das nach der erfolgreichen *Schwanensee*-Produktion 1983 erstmals internationales Format erreichte, für große Empörung:

> *„Die Choreographie ist von vorgestern: süß gekleidete Balletteusen mit Partnern tanzen anmutig über den Boden und lächeln immer nur. Einem jungen Mitglied*[27] *kann man nur empfehlen, möglichst rasch wegzugehen, denn hier wird kein Talent verantwortungsvoll gepflegt, liebevoll gefordert, hier lernt es nichts dazu.*“[28]

Andere Rezensionen über die Zarewitsch-Premiere waren hingegen einhellig positiv und lobten vor allem „die wohltuende Distanz und die geschmackvolle Noblesse“[29] der Bühnenbilder Jörg Koßdorffs. Ebenso gut gefielen die von Ulrike Radichevich einfühlsam abgestimmten Kostüme. Waclaw Orlikowskys Konzept, die zwei historischen Vorbilder vor dem Hintergrund der tragischen Liebesgeschichte zu verdeutlichen, erwies sich als die einzig machbare Lösung. In die elegante Atmosphäre fügten sich die drei Balletteinlagen zu einem poesievollen Schluss (eine russische Volksweise, *La valse* sowie ein *Grand pas de deux* von Peter I. Tschaikowsky).

Joszef Kovacs spielte in der Titelrolle „ein bissl spröd, schüchtern und zurückhaltend“, während die für die indisponierte Piroska Vargha eingesprungene Eva-Maria Barta sicher und souverän agierte.[30] „Wacker und glanzvoll“ schlugen sich die beiden „Kunstbeamten“ Thomas Tarjan und Willy Haring. Italienische Frische brachten Götz Zemann und Uschi Plautz ein.

Dem Dirigenten Gerhard Legrange aus Baden bei Wien gelang am Pult ein ausgezeichneter Einstand. Er hat nicht nur „die nötige Präzision mitgebracht, sein Lehár klingt auch überzeugend“.[31]

---

[27] Vergleiche dazu: Kapitel 14.1.
[28] Eva Schäffer, Neue Zeit, 19.03.1985
[29] Ilsa Nedetzky, Tagespost, 19.03.1985
[30] ebda.
[31] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 19.03.1985

... Sie singt schön und sieht noch besser aus:

Franz Lehár:

GIUDITTA

26.01.1986

Musikalische Leitung	Gerhard Lagrange
Inszenierung	Wolfgang Weber
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Christine Hornischer
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Linda Papworth

Manuele Biffi	Kurt Hradek
Giuditta, seine Frau	Gail Steiner
Octavio, Hauptmann	Juraj Hurny
Antonio, Leutnant	Josef Luftensteiner
Anita	Felicitas Morawitz
Pierrino	Peter Karner
Wirt	Willy Haring
Ibrahim	Thomas Tarjan
Professor Martini	Manfred Hofmann
Lord Barrymore	Götz Zemann
Lolitta, Tänzerin	Uschi Plautz
Adjutant	Jakob Glashüttner

Regieassistenz	Isabella Priewalder
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier

Der Grazer Dramaturg Ekkehard Schönwiese und der Oberspielleiter der Wiener Staatsoper Wolfgang Weber haben für die Grazer Produktion der Lehár-Operette eine neue Textfassung erstellt, die den Bezug zu den politischen Ereignissen der 1930er Jahre besser herausstreichen sollte. Zur Straffung des dramatischen Geschehens wurden Dialoge gekürzt und das zweite mit dem dritten Bild zu einer Szene verbunden. Lediglich die allerorts bekannten Musik-Nummern wurden keiner Änderung unterzogen.

Jurai Hurny und Gail Steiner in Giuditta.

Zeitbezüge und zwischenmenschliche Verstrickungen „werden von Wolfgang Webers Regie ganz eindringlich" dargestellt und herausgearbeitet, auch wenn man sich „in guter Grazer Manier wieder auf dem Boden wälzt". Statisten, die in Abfalleimern nach Lebensmitteln suchen, über Lautsprecher übertragenes Marschgetrampel sowie ein in NS-Uniform gekleideter Adjutant sollten die problematische Situation der 30er Jahre verdeutlichen. Dass dieses (erfundene) Sujet naturgemäß keine Entsprechung in Franz Lehárs Partitur findet, veranlasste sowohl Rezensenten als auch Publikum zu skeptischen Reaktionen.

Da Frieder Klein „zu kleine Bühnenbilder" entworfen hatte, musste das Ballett zuweilen „im Stehen" agieren, da zu wenig Platz zur Verfügung stand. Trotzdem sah man eine geschmackvolle, an das „Marriott-Hotel in Wien" erinnernde Dekoration, die in Zusammenhang mit Christine Hornischers Kostümen „sowohl Armut als auch Eleganz" widerspiegelte.

Obwohl *Giuditta* aus heutiger Sicht durchaus zu den bekannten Operetten gezählt werden kann, begegnete man dem Werk noch vor zwanzig Jahren durchaus kritisch. In einer Rezension konnte man kurz und bündig lesen: „Das Stück krankt an der Musik. Außer den bekannten Wunschkonzertnummern enthält diese Partitur keine musikalische Substanz." Dass diese Operette heute „nicht mehr zu retten" wäre, entbehrt aber genauso wenig jeglicher Grundlage wie die Behauptung, die Musik hätte „zu viel Fett (!) angesetzt".

Aber auch die Gattung als solche war Zielpunkt der Kritik: Der „Carmen-Verschnitt" *Giuditta* ist „für eine Operette einfach zu traurig", schrieb man in der *Tagespost* am 28. Januar 1986. Im Gegensatz dazu fielen die Berichte über die stimmlichen Leistungen des Abends durchaus erfreulich aus. Vor allem Gail Steiner in der Titelpartie punktete nicht nur durch ihre sichere Gesangsleistung, sondern verlieh auch aufgrund ihres blendenden Aussehens der Rolle entsprechendem Charme.

... Ein „Maxim“aler Ensemble-Erfolg:

Franz Lehár

DIE LUSTIGE WITWE

17.04.1988

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Tamás Ferkai
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Ulrike B. Radichevich
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Christa Maurer-Kronegg

Baron Mirko Zeta	Götz Zemann
Valencienne, seine Frau	Felicitas Morawitz
Graf Danilo Danilowitsch	George Kondaxis
Hanna Glawari	Piroska Vargha
Camille de Rosillon	Herwig Pecoraro
Vicomte Cascada	David McShane
Raoul de St. Brioche	Peter Karner
Bogdanowitsch	Zoltán Császár
Sylviane, seine Frau	Margret Cahn
Kromow	Chris Priewalder
Olga, seine Frau	Brigitte Miklauc
Pritschitsch	Manfred Hofmann
Praskowia, seine Frau	Erika Schubert
Njegus	Peter Neubauer

Regieassistenz	Isabella Priewalder
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Anneliese Dreier

Mit Franz Lehárs erstem großen Erfolg von 1905, der Operette *Die lustige Witwe*, fand die vorletzte der insgesamt 30 Operettenpremieren der Ära Carl Nemeth statt, die nicht nur „freundliche Aufnahme gefunden hat", sondern auch eine „wohl gelungene Aufführung" darstellte.[32]

Der aus Ungarn stammende Regisseur Támas Ferkai ließ sich auf keine Experimente ein, sondern vertraute vielmehr auf altbewährte Operetten-Effekte, die – den Reaktionen des Publikums zufolge – nach wie vor gut ankamen, auch wenn diese „nicht gerade auf dem Silbertablett" serviert wurden. Schließlich erinnerte die Inszenierung an jene vorangegangener Produktionen von Willy Popp und Horst Zander, ließ aber im Vergleich über weite Strecken an Schmissigkeit und Schwung vermissen. Für den Rezensenten der *Neuen Zeit*[33] stellte sich Produktion als „zu bieder und wenig animierend" und somit als „eine fantasielos abgespulte Pflichtübung" dar. Auch das Ensemble „lieferte nichts, das aufmerken lässt".

Die „choreographischen Ideen" Christine Maurer-Kroneggs fügten sich in das Konzept ideal ein und ergänzten das Bühnengeschehen einwandfrei – für Viktor Fortin erschienen diese als „so geschickt gemacht", dass ihm die Balletteinlagen „beinahe zu kurz erschienen".

Die Darstellung der Valencienne durch Felicitas Morawitz ist trotz ihres „schaumgebremsten Temperaments"[34] „vielleicht an die erste Stelle zu setzen", Piroska Vargha vermochte vor allem im Vilja-Lied „erstaunliche Gesangskultur" einzusetzen und wirkte nicht nur optisch sehr reizvoll. In der Rolle des Danilo fehlte George Kondaxis sowohl die für die Partie notwendige „Leichtigkeit als auch Elastizität", während Herwig Pecoraro als Camille de Rosillon „gesanglich viel zu dick" aufgetragen hatte („Mehr als sichere Hochtöne zu produzieren kann er nicht"[35]). Götz Zemann (Baron Zeta) und Peter Neubauer als Njegus nutzten die Gelegenheit, um mit ihrer Spielfreude und darstellerischen Gewandtheit das Publikum zu begeistern.

Unter der Stabführung von Wolfgang Bozić kamen vor allem die Instrumentationseffekte gut zur Geltung, auch wenn „man besonders im ersten Akt zu laut" und schwerfällig gewesen ist. Im berühmten „Weibermarsch" und im rasant interpretierten Finale allerdings gelang es dem Dirigenten, das Grazer Philharmonische Orchester zu schwungvollem Spiel zu animieren, das sich schließlich auch auf die Stimmung der Premierengäste positiv übertragen hatte.

[32] Viktor Fortin, Kronen Zeitung, 19.04.1988
[33] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 19.04.1988
[34] Ernst Naredi-Rainer. Kleine Zeitung, 19.04.1988
[35] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 19.04.1988

12.10. *... Der Polin Reiz bleibt (weiterhin) unerreicht:*

Karl Millöcker

DER BETTELSTUDENT

Operette in drei Aufzügen

02.04.1977

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung	Robert Herzl
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Eduard Claucig
Choreographie	Adam Rostecki

Palmatica, Gräfin Nowalska	Erika Schubert
Laura	Eva Bartfai
Bronislawa	Elisabeth Kales
Bogumil, Graf Malachowski	Günter Lackner
Eva, seine Frau	Erni Tögl
Symon Zymanowicz	Wolfgang Siesz
Jan Janicki	Peter Karner
Onuphrie, Lakai der Gräfin Nowalska	Alexander Posch
Ordonnanz	Zoltan Császár
Ernst August, Oberst Ollendorf	Helmut Berger-Tuna
Friedrich Wilhelm von Wangenheim	Hanns Heger
Leopold, Baron Henrici	Götz Zemann
Karl Eugen Edler v. Schweinitz	Alfred Burgstaller
Ruprecht Graf Richthofen	Jakob Glashüttner
Karl August Enterich, Kerkermeister	Willy Popp
Piffke	Richard Brantner
Puffke	Laszlo Modos
Wachtmeister	Erhard Schultze

Regieassistenz	Gela-Marina Runne
Choreographische Assistenz	Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner

„Ich bin entschieden gegen die Bearbeitungen alter Operettenklassiker, doch manchmal muss man die sehr schwachen Opernlibretti ‚putzen', aber nicht modernisieren", stellte der Regisseur Robert Herzl im Vorfeld der Grazer Premiere von Karl Millöckers *Der Bettelstudent* klar.[36] Unter „Putzen" verstand Herzl im konkreten Fall die Erarbeitung einer neuen Dialogfassung, die den Handlungsablauf verständlicher und abwechslungsreicher machen soll. In der Fassung von Robert Herzl liebt der Bettelstudent Symon seine Laura schon lange, bevor Oberst Ollendorf seinen Racheplan ausbrütet, um sich für seine Zurückweisung als Bürgerlicher revanchieren zu können.

Die Redakteurin der *Neuen Zeit*[37] hingegen wollte Herzls Ideen nicht nachvollziehen und meinte, es wäre klüger gewesen, „sich stärker der Personenführung anzunehmen, denn wer vom Theater Logik erwartet, geht nicht in die Operette". Robert Herzl sei es nämlich nicht gelungen, die Massenszenen bewegt und ansprechend zu gestalten. Provokantes Beispiel: „Der Chor tritt auf, singt das Eingelernte herunter, geht hinaus, um sich umzuziehen und stapft wieder hinaus ins Rampenlicht, um die Gage abzuarbeiten."

Ganz anders schilderte Karl Hans Haysen[38] das Ergebnis dieser intensiven Auseinadersetzung mit der Operette, das sich hören und sehen lassen konnte: „Der Siegeszug der Operette in Graz hält an: Herzl ist eine naive Märchenatmosphäre sehr geglückt. Auch die Massenszenen zeigen Schmiss und Bravour, auch bei den Sängern herrscht Schönwetter vor", schwärmte Haysen und erwähnte „zuerst die Polen": Eva Bartfai erwies sich als exzellente und charmante Diva Laura, Elisabeth Kales war „ein keckes Mädchen". In der Titelpartie spielte und sang Wolfgang Siesz sehr sympatisch und sehr locker, war aber ein „eher defensiver Held mit schönem tenoralem Glanz". Unter den Sachsen ist an der Spitze Oberst Ollendorf zu nennen, der von Helmut Berger-Tuna „in Statur und Stimme ganz prächtig" dargestellt wurde. Der Enterich von Willy Popp war ein Kabinettstück an Komik und Spielfreude, wie das *Szenenfoto oben* verdeutlicht.

Obwohl Renate Ritter[39] das eigentliche Thema – den Freiheitskampf der Polen gegen die herrschenden Sachsen – vermisste, lobte die Rezensentin viele, „an sich originelle Einfälle, die handwerklich aber nur teilweise bewältigt wurden".

[36] Robert Herzl im Interview mit der Tagespost, 25.03.1977
[37] Eva Schäffer, Neue Zeit, 07.04.1977
[38] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 04.04.1977
[39] Renate Ritter, Kronen Zeitung, 04.04.1977

12.11. *... Outrage neben starren Posen:*

Jacques Offenbach

RITTER BLAUBART

Opéra bouffe in drei Akten (vier Bildern)

21.10.1989

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Tamás Ferkai
Bühnenbild	Toni Businger
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Ritter Blaubart	Arley Reece
Boulotte, Landmädchen	Felicitas Morawitz
Popolani, Alchimist	Ludovic Konya
König Bobèche	Ernst-Dieter Suttheimer
Königin Clémentine	Else Kalista
Graf Oskar, Minister des Königs	Götz Zemann
Fleurette, Schäferin	Brigitte Miklauc
Daphnis, Schäfer	Peter Karner
Alvarez, Höfling	Chris Priewalder
Ilsaure de Valleon	Ingeborg Krobath
Héloise	Ulrike Hoffellner
Rosalinde	Roswitha Leski-Posch
Eleonore	Erika Roth
Blanche	Maria Konrad

Regieassistenz	Isabella Priewalder
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Anneliese Dreier

Ernst-Dieter Suttheimer und Götz Zemann in Ritter Blaubart

„Ritter Blaubart"-Premiere in Graz

In Graz hatte Offenbachs „Ritter Blaubart" Premiere, ein Mittelding zwischen Oper und Operette, das aber – trotz der Begeisterung von Karl Kraus – die Popularität etwa des „Pariser Lebens" nie erreichte. Die Geschichte vom Frauenhelden, der es seinem Alchimisten überläßt, den Platz für immer neue Ehefrauen freizumachen, gehört tatsächlich nicht zu Offenbachs stärksten Stücken. Die Musik greift alle möglichen Themen aus seinen anderen Operetten auf, und das Ganze dauert mit drei Stunden zulange für die dünne dramatische Suppe. Eine erfolgreiche Aufführung braucht eine straffe, Ironie und Charme betonende Regie.

Daran mangelte es in Graz. Regisseur Tamas Ferkai erlaubt Outrage neben starren Posen, aber gemischt mit köstlichen Einfällen, etwa, wenn der Schafer (Peter Karner) im Ballettröckchen mit Schmetterlingen Zwiesprache hält, oder wenn Ernst-Dieter Suttheimer als König eine heftig bejubelte Persiflage auf alle Herrscher des ersten und zweiten Rokoko abliefert. Hinterhältige Durchtriebenheit bringt Ludovic Konya als Alchimist, und Felizitas Morawitz als sechste Frau zeigt, daß sie ihrem Blaubart das Morden schon noch abgewöhnen wird. Die Titelpartie singt Arley Reece mit großer, etwas derber Stimme.

Das Bühnenbild stammt von Toni Businger, ist allerdings falsch ausgeleuchtet, wodurch die Farbenpracht der üppigen Dekorationen und der Kostume von Hanna Wartenegg arg vergröbert wird. Gut in Form war das Orchester unter Wolfgang Bosic, der liebevoll die Perlen aus der Partitur holte. Fazit: Kein ganz großer Abend, aber recht gute Unterhaltung.

Christa Höller

Christa Höller, Die Presse, 23.10.1989

12.12. *… Strauß wäre fast von der Wolke gekippt:*

Johann Strauß

DER ZIGEUNERBARON

Operette in drei Akten

24.02.1974

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung	Kurt Pscherer
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Joan Farcas

Peter Graf Homonay	Conrad Immel
Conte Carnero, königlicher Kommissär	Josef Kepplinger
Sandor Barinkay	José Maria Perez
Kálmán Zsupán, Schweinezüchter	Helmut Berger-Tuna
Arsena, seine Tochter	Patricia Barham
Mirabella, Erzieherin	Olga Voll
Ottokar, ihr Sohn	Helmut Wallner
Czipra, Zigeunerin	Gertraud Eckert
Saffi	Mirjana Irosch
Pali	Michael Gutstein
Ein Polizist	Silvio Carli
István	Jakob Glashüttner
Zigeuner	Karlheinz Drobesch, Bruno Krebs, Alexander Posch

Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner

Für die Inszenierung von Johann Strauß' groß angelegter Operette *Der Zigeunerbaron* konnte der damalige Intendant des Münchner Gärtnerplatz-Theaters Kurt Pscherer gewonnen werden. In Zusammenarbeit mit dem Bühnenbildner Frieder Klein, dem aufgrund seiner hervorragenden Bühnengestaltung „ein Sonderlob gebührte":[40] Bereits zu Beginn beeindruckte ein bezaubernder Zwischenvorhang, in weiterer Folge wurden Drehbühne und Rundhorizont entsprechend klug und stimmig zum Einsatz gebracht. Auch Choreinstudierung und Choreographie fügten sich gut in das „überquellende Regiekonzept" Pscherers, in dem der Regisseur „alles Schmalz abtropfen" ließ, wie die *Wiener Zeitung* anmerkte. Pscherer machte nämlich aus der klassischen Operette „ein Musical, halb *Anatevka*, halb *West Side Story* und gestaltete somit einen hektisch bewegten, aber abwechslungsreichen Operettenabend".

José Maria Perez (Barinkay) und Marjana Irosch (Saffi): „Augenweide und Ohrenschmaus".

Überhaupt verleitete diese Produktion diverse Rezensenten zu hymnischen Berichten: Anton Haberle von den *Steirischen Nachrichten*[41] z.B. war von der musikalischen Leitung Walter Goldschmidts dermaßen begeistert, dass er es für „unvorstellbar" erachtete, dass Johann Strauß selbst „seine Musik besser zum Klingen hätte bringen können". Die Beurteilung der Sängerleistungen erfolgte ebenso enthusiastisch: Marjana Irosch, eine „Augenweide und Ohrenschmaus", ließ ihre Saffi in „geradezu vollendeter Weise sehen und hören, wie man es sich von einer Diva wünscht", und die Mezzosopranistin Gertraud Eckert verlieh der Czipra „opernhaften Glanz" („eine auf alt geschminkte Carmen"[42]). José Maria Perez als Barinkay konnte allerdings mit den genannten Solisten nur schwer mithalten, zumal er „nun mal keinen Operettenhelden" glaubhaft darstellen konnte.

[40] Eva Schäffer, Neue Zeit. 26.02.1974
[41] Anton Haberle, Steirische Nachrichten, 15.03.1974
[42] Rudolf Kellermeyer, Die Furche Wien, 23.03.1974

Auch in der *Wiener Zeitung* schrieb man am 26. Februar 1974 Elogen auf die Grazer Zigeunerbaron-Produktion und resümierte: „Eine Aufführung, in der vom Streicherklang bis zum exakt exerzierten Beleuchtungsprogramm, vom überquellenden Regiekonzept bis zum Ensembleniveau einfach alles stimmte". Der Rezensent bemerkte abschließend, dass Johann Strauß nach dem Grazer *Zigeunerbaron* „fast von der Wolke gekippt" wäre.

Ernst Naredi-Rainer[43] lobte die Leistungen des Balletts und verabsäumte es nicht, die kurzfristig eingesprungene Christa Maurer-Kronegg als „vollwertigen Ersatz" für die Prima Ballerina Paula Bennet hervorzuheben („ein ehrliches Bravo für dieses Bemühen, das Publikum nicht heimschicken zu müssen").

Im Rahmen der Premiere der Zweitbesetzung, in welcher sich Erich Seitter diesmal in der Rolle des Ottokar als „farblos" erwies, fehlte auch Elisabeth Kales für die Arsena „das nötige Stimmvolumen". In letzter Minute kam es zu einer Umbesetzung, denn statt Olga Voll, die sich überraschend einer ärztlichen Behandlung unterziehen musste, sprang kurzerhand die Souffleuse Trude Lindner ein, die sowohl Textkenntnis als auch schauspielerisches Talent beweisen konnte.

[43] Ernst Naredi-Rainer, Neue Zeit, 26.02.1974

... Langsame Zigeuner:

Johann Strauß

DER ZIGEUNERBARON

Operette in drei Akten

25.12.1986

Musikalische Leitung	Gerhard Lagrange
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Peter Graf Homonay	Josef Luftensteiner
Conte Carnero, königlicher Kommissär	Götz Zemann
Sandor Barinkay	Juraj Hurny
Kálmán Zsupán, Schweinezüchter	Ferdinand Radovan
Arsena, seine Tochter	Felicitas Morawitz
Mirabella, Erzieherin	Erika Schubert
Ottokar, ihr Sohn	Herwig Pecoraro
Czipra, Zigeunerin	Erni Tögl
Saffi	Piroska Vargha
Pali	Zoltan Császár
István	Willy Haring
Ferko	Chris Priewalder
Mihaly	Arthur Ortens
Zigeunerkind	Andrea Wagner

Regieassistenz	Erika Grum, Karel Drgac
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier

„Behäbig wie die Theiß durch die Pussta“ floss die Handlung der zweiten *Zigeuerbaron*-Produktion der Ära Nemeth dahin, für deren Inszenierung Ballettdirektor Waclaw Orlikowsky verantwortlich zeichnete. Dass der Abend bis zum Schluss an Schwung und Kurzweiligkeit entbehrte, lag, wie Christa Höller in der *Steirischen Wochenpost* feststellte, nicht nur an übertrieben-aufdringlichen Einlagen (eine an einen Zigeunerwagen angebundene Ziege rief sogar den Protest einer Tierfreundin hervor), sondern auch an der musikalischen Leitung von Gerhard Lagrange. Der Dirigent wählte über Strecken zu langsame Tempi und konnte „Bühne und Orchester“ nicht immer korrekt in Einklang bringen.

Wie immer gelangen Orlikowsky die groß besetzten Szenen mit Chor, Extrachor, Kinderchor und natürlich Ballett, das im dritten Akt vor der Kulisse des Wiener Belvedere, die spontanen Szenenapplaus hervorrief, den Walzer *An der schönen blauen Donau* von Johann Strauß interpretierte. Um die Wirkung zu verstärken ließ man zu den Klängen des Einzugsmarsches die Zollwachkapelle Spielfeld aufmarschieren, und um den Beifall am Ende der Vorstellung zu verstärken, wurde der *Radetzkymarsch* intoniert. Die „prächtigen“ Bühnenbilder hat Wolfram Skalicki entworfen, für die farbenreichen Kostüme war Hanna Wartenegg verantwortlich.

Als Barinkay wechselten sich Juraj Hurny und Wolfgang Müller-Lorenz ab, die „Edelmut und sichere Hochtöne“ erstrahlen ließen. Die Zigeunerin Czipra wurde durch Erni Tögl zu einer geheimnisvollen Seherin, während Josef Luftensteiner als Graf Homonay zu blass erschien. Als Saffi war Piroska Vargha „schön anzusehen“, war aber zuweilen stimmlich etwas überfordert. In weiteren Partien waren der in Graz einst umjubelte Bariton Ferdinand Radovan als Zsupan, Felicitas Morawitz als Arsena, Götz Zeman als Conte Carnero und Herwig Pecoraro als Ottokar zu sehen, wobei letztgenannte „hemmungslos zur Outrage“ verurteilt waren.

... eine Nacht o h n e Sterne:

Johann Strauß

EINE NACHT IN VENEDIG

Operette in drei Akten

24.10.1975

Musikalische Leitung	Ronald Schneider
Inszenierung	Horst Zander
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Guido, Herzog von Urbino	William Reeder
Bartolomeo Delaqua	Willy Popp
Stefano Barbaruccio	Walter Gaster
Giorgio Testaccio	Josef Kepplinger
Barbara, Delaquas Frau	Erni Tögl
Agricola, Barbaruccios Frau	Olga Voll
Annina, Fischerstochter	Else Kalista
Caramello, des Herzogs Leibbarbier	José Maria Perez
Pappacoda, Makkaronikoch	Peter Karner
Ciboletta, Zofe	Elisabeth Kales
Enrico Piselli, Seeoffizier	Karlheinz Drobesch
Centurio, Diener des Herzogs	Silvio Carli
Francesco	Hans Lexl
Herold	Herbert Renn
Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner
Ballettassistenz	Erika Grum

1975 brachte die Grazer Oper die Johann Strauß-Operette *Eine Nacht in Venedig* heraus und konnte damit keinen Erfolg für sich verbuchen, zumal die vorangegangenen Produktionen der Jahre 1958 (Regie: Alfred Walter, Bühne: Robert Ernst Jahren, Dirigat: Rudolf Bibl) und 1967 (Regie: Wilfried Steiner, Ausstattung: Wolfram Skalicki, Dirigat: Walter Goldschmidt) den Grazer Operettenfreunden in (allzu) guter Erinnerung geblieben sind.

Anlass für den völligen Verriss durch die Grazer Presse bot einerseits die verkrampfte, gekünstelte und kalte Inszenierung von Horst Zander, anderseits die unerfreuliche Tatsache, dass fast alle Sänger an diesem Abend indisponiert waren, wie Gerhard Kowatsch in der *Kronen Zeitung* vom 25. Oktober feststellen musste.

Aber nicht nur die missglückte Inszenierung, sondern auch die „unbefriedigende musikalische Realisierung" stand im Zentrum der Kritik, sodass die Vorstellung schließlich als „derzeit schlechteste Operettenproduktion am Grazer Opernhaus" abgestempelt wurde.[44]

Die härtesten Worte fand einmal mehr Johannes Frankfurter[45], der von einem „unsicher-verkrampft zelebrierten, vom Vulgären oft ins Groteske geratenden Pawlatschentheater mit aufwendigem Kulissenschnickschnack" berichtete. Dem Stück hätte es an „Esprit, Charme und Liebenswürdigkeit" gefehlt, auch wenn das geschmackvoll und sehr erfolgreich agierende Ballett für schwungvolle Einlagen sorgte.

Einen uneingeschränkten Erfolg konnte William Reeder als Herzog für sich verbuchen.[46] Seine Agilität im Spiel und seine sichere Höhe wurden mit allgemeinem Beifall bedacht. Trotz bemühter Leistungen der übrigen Beteiligten erlebte das Grazer Publikum nur eine „kalte *Nacht in Venedig*" …

[44] Ernst Naredi-Rainer, Neue Zeit, 11.01.1976
[45] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 25.10.1975
[46] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 25.10.1975

... zur Feier eine Schani-Torte:

SOIRÉE

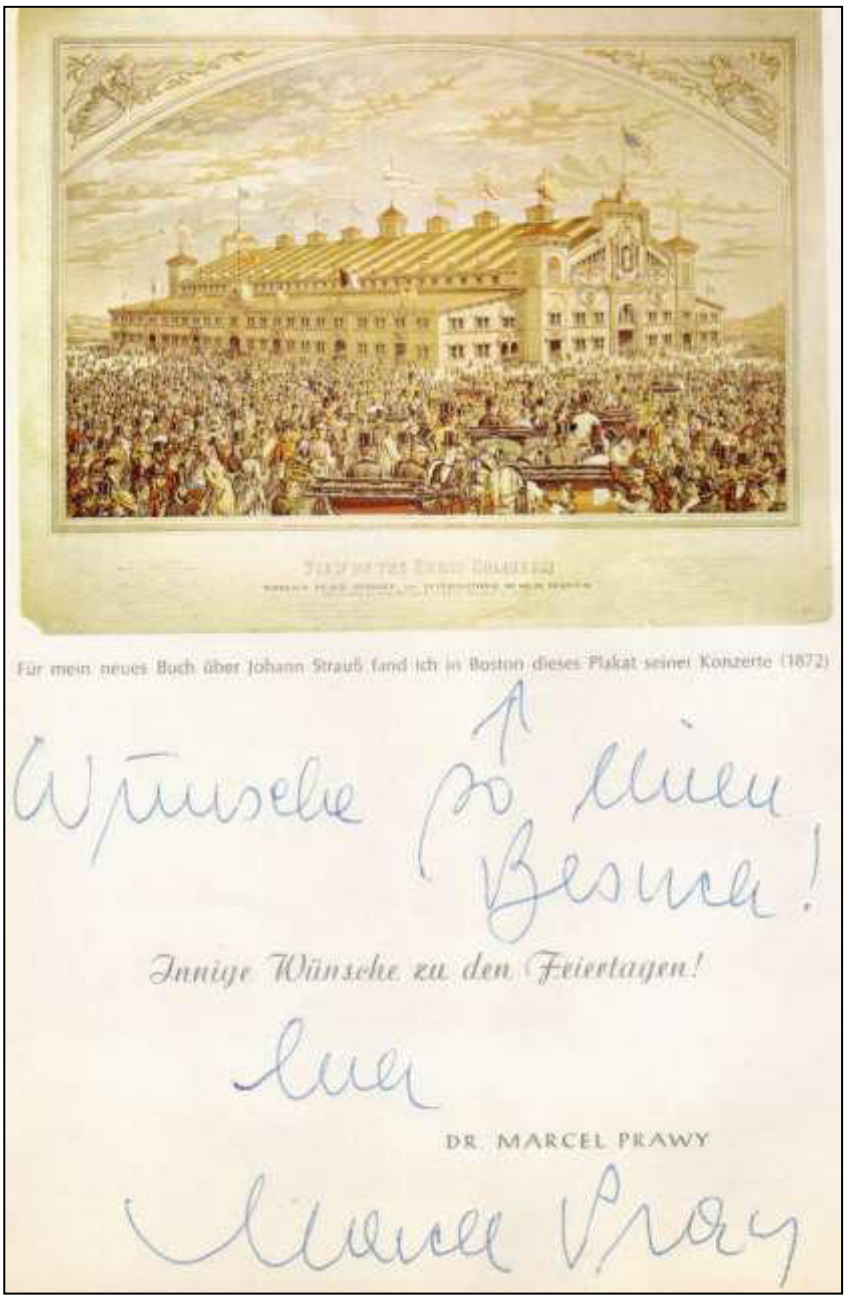
Zum 150. Geburtstag von Johann Strauß

26.10.1975

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Multivision	Hans Gsellmann
Bühnengestaltung	Wolfram Skalicki
Mit	Marcel Prawy
	Peter Minich
	Lucia Popp
Inspizient	Josef Musger

Marcel Prawy (li.) und der „Operetten-Spezialist" Walter Goldschmidt in der Pause der Soirée für Johann Strauß.

Im Vorfeld der Soirée zum 150. Geburtstag von Johann Strauß, übersandte Marcel Prawy an Carl Nemeth eine Grußkarte mit dem (ironisch gemeinten) Wunsch, in Graz ebenso viele Besucher begrüßen zu wollen, wie einst Johann Strauß anlässlich seines Konzertes in Boston anno 1872.



„Unter den animierten Auspizien des privatim aus Wien herbeigeeilten Herrn Bundespräsidenten Rudolf Kirchschläger entzündete Marcel Prawy, der auch in Graz nicht seine Wirkung auf das Publikum verfehlte, zehn elektrische Kerzen auf der weißen Papp-Geburtstagstorte, die sich Wolfram Skalicki hat einfallen lassen. 6 Projektoren illustrieren Prawys Zwischentexte, und Walter Goldschmidt verteilte Tortenstück um Tortenstück und begleitete den prächtig disponierten Weltstar Lucia Popp und das Charme-Bündel Peter Minich…"

Hansjörg Spies, *Kleine Zeitung*, 27.Oktober 1975

... ein versalzener Weihnachtsleckerbissen:

Johann Strauß

DIE FLEDERMAUS

Operette in drei Akten

23.12.1979

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung	Karlheinz Drobesch
Bühne	Jörg Koßdorff
Kostüme	Ronny Reiter
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Joan Farcas

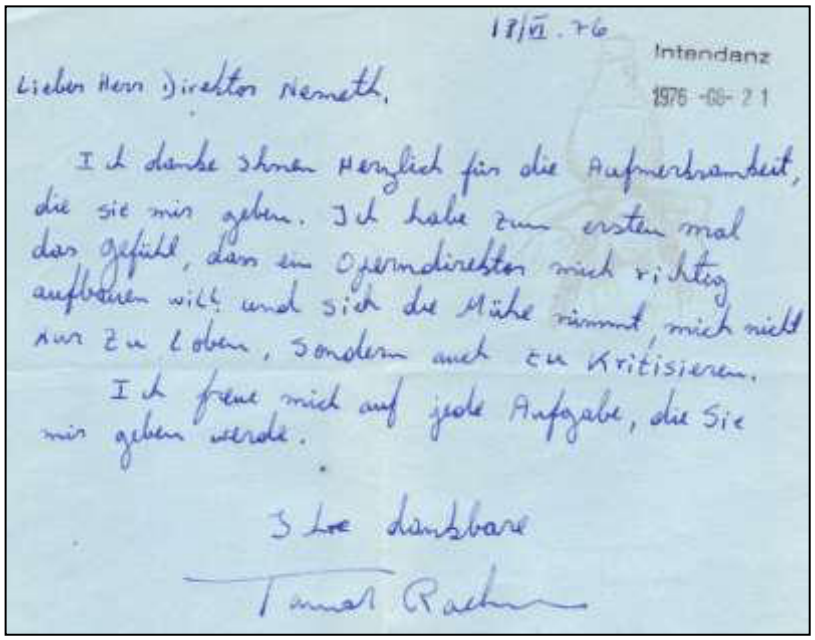
Gabriel von Eisenstein, Rentier	Wolfgang Siesz
Rosalinde, seine Frau	Tamar Rachum a.G.
Frank, Gefängnisdirektor	Friedemann Hanke
Prinz Orlofsky	Edith Gruber
Alfred, Gesangslehrer	David Sundquist
Dr. Falke, Notar	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Dr. Blind, Advokat	Klaus Ofczarek
Adele, Kammermädchen Rosalindes	Felicitas Morawitz
Ida, ihre Schwester	Diana Bennett
Frosch, Gerichtsdiener	Fritz Holzer

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner

Die Neuinszenierung der Operette aller Operetten, Johann Strauß' *Fledermaus*, wurde nach der überraschenden Absage des Regisseurs buchstäblich in letzter Minute von Regisseur Karlheinz Drobesch gerettet und konnte ohne Probleme am Tag vor dem Heiligen Abend 1979 über die Bühne der Grazer Oper gehen. Der Umstand, dass Drobesch aus Mangel an Probenzeit weitestgehend improvisieren musste, wurde von der Presse allerdings nicht goutiert: „Bei allem Spaß an dem Meisterstück von Johann Strauß, bei allem akustischen und visuellen Vergnügen, dass die beiden Hauptdarstellerinnen bereiteten, bei allem phantasievollen Kitsch, der Jörg Koßdorff eingefallen ist: Regisseur Karlheinz Drobesch hat als Regisseur diese guten Voraussetzungen einigermaßen neutralisiert", konnte man in der *Neuen Zeit*[47] nach der Premiere lesen. Für Manfred Blumauer von der *Tagespost* erreichte die Produktion dort ihren Höhepunkt, wo „die Ballmusik ihr Recht fordert und das von Joan Farcas choreographierte Ballett sich in schönen Gruppierungen" zeigt. In der *Kronen Zeitung*[48] wurde – trotz weihnachtlich-versöhnlicher Stimmung – die *Fledermaus*-Premiere zu Gänze verrissen:

> „*Was in Graz stattfindet, ist ein unglückseliger, provinzlerischer Verschnitt eines Operettenklassikers. Wahrscheinlich kann niemand etwas dafür, wie das bei solchen danebengegangenen Produktionen der Fall zu sein pflegt. Außerdem spielen die Grazer Philharmoniker erstaunlich schwerfällig und zähflüssig. So kann einem ein verpatztes Regiekonzept einen Weihnachtsleckerbissen versalzen.*"

Wesentlich freundlichere Reaktionen riefen hingegen die Solisten des Abends hervor. Als ein „guter Gewinn für das Haus" erwies sich neuerlich Felicitas Morawitz, die als Adele „eine resche Wiener Art hat und dabei recht ordentlich" gesungen hat. Edith Gruber machte als Orlowsky „in ihrer burschikosen Art die Sache gut", als „eine Art Dressman der Operette" erschien Wolfgang Siesz in der Rolle des Eisenstein, David Sundquist verlieh dem verliebten Sänger Alfred viel Witz und Karikatur. Fritz Holzers Nestroy-Erfahrung kam dem Schauspieler für die Interpretation des Frosch sehr zugute. Als umjubelter Gast des Abends erschien Tamar Rachum als Rosalinde. Neben ihrem „exotischen Flair" waren vor allem ihre Musikalität und ihre darstellerischen Fähigkeiten Voraussetzung für eine adäquate Interpretation der Rosalinde.



18/VI. 76

Intendanz

1976 -06- 21

Lieber Herr Direktor Nemeth,

Ich danke Ihnen herzlich für die Aufmerksamkeit, die sie mir geben. Ich habe zum ersten mal das Gefühl, dass ein Opernintendant mich richtig aufbauen will und sich die Mühe nimmt, mich nicht nur zu loben, sondern auch zu kritisieren.

Ich freue mich auf jede Aufgabe, die Sie mir geben werden.

Ihre dankbare

Tamar Rachum

Brief (18.06.1976) von Tamar Rachum, einer Entdeckung von Hilde Zadek, an Intendant Carl Nemeth, nach ihrem erfolgreichen Vorsingen an der Grazer Oper. Ab 1977 war die Künstlerin an der Frankfurter Oper engagiert und gastierte 1979 in Graz als Rosalinde.

[47] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 27.12.1979
[48] Theodor Uz, Kronen Zeitung, 25.12.1979

... Das Leading-Team hat die richtigen Ingredienzien gemischt:

Johann Strauß

WIENER BLUT

Operette in drei Akten

3.10.1982

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung	Edwin Zbonek
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ulrike B. Radichevich
Choreographie	Christa Maurer-Kronegg
Choreinstudierung	Thomas Volk

Fürst Ypsheim-Gindelbach	Josef Kepplinger
Balduin, Graf Zedlau	Jozsef Kovacs
Gabriele, seine Frau	Anita Ammersfeld
Graf Bitowsky	Hanns Heger
Franziska Cagliari	Marianne Becker
Kagler, ihr Vater	Herbert Prikopa a.G.
Pepi Pleininger	Felicitas Morawitz
Josef, Kammerdiener	Peter Karner
Kutscher	Willy Popp
Heurigen-Sängerinnen	Ingeborg Krobath, Maria Anna Stangl
Anna, Dienstmädchen	Birgit Amlinger
Ein Kellner	Rudolf Jan
Ein Deutschmeister	Karl Titsch
Ein Grenadier	Alexander Posch

Regieassistenz	Birgit Amlinger
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Anneliese Dreier

Anita Ammersfeld - Hanns Heger, Josef Kepplinger, Felicitas Morawitz - Jozsef Kovacs.

1982 wurde an der Grazer Oper die Operette *Wiener Blut* nach Motiven von Johann Strauß herausgebracht. Am Pult stand Walter Goldschmidt, die Ausstattung schufen Wolfram Skalicki (Bühne) und Ulrike B. Radichevich (Kostüme). Mit der Inszenierung wurde der Wiener Ewin Zbonek beauftragt, der den Grazern „eine sehr hübsche und amüsante Inszenierung bescherte". Er beschränkte sich nicht bloß auf ein szenisches Arrangement, sondern ließ die Protagonisten „miteinander reden, blödeln, liebeln und tanzen".[49] Während Ernst Naredi-Rainer von der *Kleinen Zeitung*[50] lediglich von einem „lauwarmen *Wiener Blut*" berichtete, erkannte Johannes Frankfurter in der *Neuen Zeit*, dass das Werk „alle Chancen" hatte, zum „Renner der Saison" zu werden. Seine Begründung: „Das Leading-Team hat genau die richtigen Ingredienzien in kluger Ausgewogenheit gemischt, die dieses Genre ganz besonders braucht, um heute überzeugen zu können - eine runde Sache also, dieser Abend, von dem man hoffen kann, dass ihm auch in den Repertoire-Vorstellungen Witz und Schwung sowie die unverbraucht wirkende Spielfreude aller Mitwirkenden erhalten bleibt."[51] Am Gelingen dieser Premiere war auch das Ballett der Grazer Oper beteiligt, das in der Choreographie von Christa Maurer-Kronegg „nicht ohne Witz" agierte: Pizzicato- und Tritsch-Tratsch-Polka sorgten für allgemeine Begeisterung.

„Altgediente Darsteller" wie Willy Popp, Josef Kepplinger oder Herbert Prikopa haben es verstanden, jede Pointe effektvoll zu servieren. „Jung, hübsch und reizend", aber mit „etwas kleinen Stimmen" präsentierten sich die Damen Anita Ammersfeld und Marianne Becker, die – „für ein paar Momente in der Badewanne" räkelnd – nicht darüber hinwegtäuschen konnte, dass sie „mit der Rolle der Franziska Cagliari stimmlich und darstellerisch" nicht zu Rande gekommen ist.[52] Renate Ritter beobachtete, dass Jozsef Kovacs, obwohl er „an Spiellaune und Stimmumfang erfreulich dazu gewann, zuweilen „in den Höhen ein bisschen angestrengt" geklungen hat. Am besten gefielen daher Felicitas Morawitz als Pepi sowie Peter Karner als Josef, die die Handlung permanent in Schwung hielten.[53]

[49] Renate Ritter, Tagespost, 05.10.1982
[50] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 05.10.1982
[51] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 05.10.1982
[52] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 05.10.1982
[53] Uli Rennert, Kronen Zeitung, 05.10.1982

... nicht einmal frivol, sondern bestenfalls putzig:

Johann Strauß

DIE ZIGEUNERIN
(LA TZIGANE)

Operette

Deutschsprachige Erstaufführung
16.11.1985

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Edwin Zbonek
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ulrike B. Radichevich
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Christa Maurer-Kronegg

Der Fürst	Jozsef Kovacs
Die Fürstin	Piroska Vargha
Zappoli, Haushofmeister	Ernst-Dieter Suttheimer
Mathias, Wirt	Josef Luftensteiner
Lena, seine Frau	Felicitas Morawitz
Trick, Küchenjunge	Adrian Eröd
Polizeipräsident	Jakob Glashüttner
Schatzmeister	Sepp Trummer
Mundschenk	Götz Zemann
Kämmerer	Erich Klaus
Generalin	Marianne Becker
Mundschenkin	Else Kalista
Schatzmeisterin	Michaela Fussi
Kämmerin	Dorit Hanak
Melchior, ein Zigeuner	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Milla, eine Zigeunerin	Brigitte Miklauc
Zika, eine Zigeunerin	Edith Gruber

Regieassistenz	Ute Neuherz
Inspizient	Jakob Glashüttner
Souffleuse	Anneliese Dreier

„Nicht etwa die *Csárdásfürstin*. Auch nicht *Der Zigeunerbaron*. Justament nicht. Sondern eben die *Zigeunerin* mit der *Fledermaus*-Musik", lauteten die einführenden Worte der *Tagespost*-Rezension über die deutschsprachige Erstaufführung der Operette *La Tzigane* von Johann Strauß. Da Strauß seine Operette *Die Fledermaus* nicht in die französische Metropole exportieren durfte, weil das Libretto zu deutliche Verwandtschaft mit der musikalischen Komödie *Le Réveillon* von Henri Meilhac und Ludovic Halévy aufwies, hat man der *Fledermaus*-Partitur einen neuen Text unterlegt und durch andere Musiknummern ergänzt. Hans Weigel, der die deutsche Fassung des Stückes mit dem Titel *Die Zigeunerin* erstellte, charakterisierte das Werk als „Umwandlung der ungeheuer bürgerlichen Fledermaus in eine Bacchanal-Athmosphäre", deren musikalische Einrichtung der Strauß-Experte Max Schönherr besorgt hat. Trotz aller Versuche, das Werk wieder „spielfähig" zu machen, „krankte es an einem schwachen Libretto", woran auch die „fleißige Wortsuche"[54] des Übersetzers nichts ändern konnte. Was nämlich im Zuge dieses Wiederbelebungsversuches herausgekommen ist, „war nicht einmal frivol, sondern bestenfalls putzig", auch der Ausstattungsstil war „zwischen Zigeunerromantik und makartschen Edelkitsch" angesiedelt.

In der Titelpartie gefiel Piroska Vargha, die man „gerne wieder als Rosalinde hören" würde. Der als indisponiert angekündigte Joszef Kovacs „stand wacker eine Art Super-Orlowsky" durch. Josef Luftensteiner und Felicitas Morawitz brillierten mit einer sicheren Gesangstechnik, vor allem aber mit enormer Spielfreude. Ernst-Dieter Suttheimer begeisterte durch seine komische Interpretation des Haushofmeister Zappoli, eine „Kreuzung aus Malvoglio und Alcindor mit einer Beimischung von Louis de Funès".

Jozsef Kovacs, umringt von Else Kalista, Michaela Fussi, Marianne Becker und Dorit Hanak (liegend).

Die Musik der *Zigeunerin* ähnelt der Vorlage *Die Fledermaus* über Strecken so stark, dass man als Zuhörer aufgrund der starken Erinnerungseffekte immer wieder überrascht wurde, z.B. statt dem berühmten „Oje, oje, wie rührt mich dies" zu den selben Noten „Das ist fatal, das ist brutal" gesungen wird. Ebenso erstaunlich war die Tatsache, dass „das zweite Finale trotz sehr verschiedener Situation musikalisch fast so abläuft" wie in der *Fledermaus* – allerdings zu völlig anderen Textpassagen, was die Rezensenten zu unfreiwillig ironisch-komischen Kommentaren verleitete:

„Und im dritten Akt wird das Mein Herr Marquis der Adele zu Mein liebster Herr der Fürstin, und das *Ja sehr komisch, ha ha ha* zum *Es ist arg für Sie, hi hi*. Da kann man nur sagen: ho-ho-ho!"[55]

[54] Manfred Blumauer, Tagespost, 18.11.1985
[55] ebda.

12.13. *… die Stolz'sche k.k. Nostalgie ließ die Kassen klingeln:*

Robert Stolz

FRÜHJAHRSPARADE

Operette in zwei Teilen
Grazer Erstaufführung

21.04.1973

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung	Wilfried Steiner
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Eva Bernhofer

Marika	Elisabeth Kales
Willi Sedlmeier, Korporal	Helmut Wallner
Hansi Gruber, Sängerin	Sigrid Martikke
Gustl von Laudegg, Oberleutnant	Wolfgang Siesz
Therese Hübner, Bäckermeisterin	Else Kalista
Fritz, Bäckerlehrling	Brigitte Slezak
Hofrat Neuwirth	André Diehl
Swoboda, Friseur	Willy Popp
Von Laudegg, Oberhofkämmerer	Silvio Carli
Klothilde von Laudegg	Olga Voll
Mittermeier, Feldwebel	Hanns Heger
Der Kaiser	Josef Kepplinger
Ketterl, Kammerdiener	Joe Liszt
Lehrerin	Elly Schneider
Erzherzogin	Claudia Leski
Herr Schmiedl	Hans Lexl
Lakai	Jakob Glashüttner
Wirt	Hans Lexl
Erster Geheimpolizist	Alexander Posch
Zweiter Geheimpolizist	Heribert Rupp
Losverkäufer	Chris Priewalder

Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner

Die Freundschaft zwischen Robert Stolz und Carl Nemeth ging auf dessen Tätigkeit als Leiter des Betriebsbüros an der Wiener Volksoper zurück, wo mehrere Werke des Komponisten erstaufgeführt wurden, u.a. auch die *Frühjahrsparade* 1964 (Text: Ernst Marischka und Hugo Wiener). Die Grazer Oper brachte am 21. April 1973 als zweites Haus diese Robert Stolz-Operette heraus. (*Bild rechts: der 92jährige Robert Stolz anlässlich der Enthüllung seiner Büste im Grazer Stadtpark am 3. Oktober 1972*). Bei der Realisierung des Stückes, zu dem der Komponist nach Graz reiste und als Ehrengast der Premiere beiwohnte, setzte man auf erste Kräfte: Walter Goldschmidt, der „Meister der Operette", übernahm die musikalische Leitung und die Ausstattung, die die Premiere schließlich zu einer „festlichen Aufführung"[56] werden ließ, entwarfen Frieder Klein (Bühne) und Hanna Wartenegg (Kostüme).

Die kurzweilige Regie besorgte Wilfried Steiner, der bis 1969 als Operettenbuffo an der Grazer Oper engagiert war und in weiterer Folge als Oberspielleiter für Operette an das Linzer Landestheater wechselte. In Graz inszenierte er die legendäre Produktion von *Boccaccio* (Franz von Suppé) im Landhaushof, sowie das Musical *Hello Dolly* und das Lustspiel *Kleiner Schwindel in Paris* von Robert Stolz.

Die „Stolz'sche k.u.k.-Nostalgie wird des Grazer Intendanten Kassen klingeln lassen", prophezeite die *Wiener Zeitung*[57] nach der Premiere und lobte die Anstrengung der Grazer Oper, dieses groß besetzte Stück ohne Probleme auf die Bühne gebracht zu haben.

In den Hauptrollen glänzten die „Diva" Sigrid Martikke und Wolfgang Siesz sowie das Duo Elisabeth Kales und Helmut Wallner. Während einmal mehr der „Grazer Publikumsliebling" und Komödiant Willy Popp für zahlreiche Lacher sorgte, gab es auch ein Wiedersehen mit dem ehemaligen Intendanten André Diehl, der als Hofrath Neuwirth die Bühne der Grazer Oper betrat.

Einziger Schwachpunkt der Premiere: die Choreographie der Ballettmeisterin Eva Bernhofer, die Karl Hans Haysen[58] mit „dem Mikroskop" suchen musste…

[56] Tagespost, 13.04.1973
[57] Wiener Zeitung, 26.04.1973
[58] Kleine Zeitung, 25. April 1973

... Nostalgie und Kitsch:

ROBERT STOLZ UND SEIN JAHRHUNDERT

Eine musikalische Multimediashow von und mit Marcel Prawy

Zur 850-Jahrfeier der Stadt Graz

25.10.1977

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühnenbild und Großprojektion	Wolfram Skalicki
Multivision	Hans Gsellmann
Kostüme	Lotte Pieczka
Chorleitung	Sándor Kósa

Mit
Peter Minich
Birgit Pitsch-Sarata
Dorit Hanak
Jozsef Kovacs
Erika Schubert
Edith Gruber
Else Kalista
Michael Gutstein
Erik Göller
Nives Stambuk
Kurt Schreibmayer
Erni Tögl
u.a.

Zur 850-Jahr-Feier der Stadt Graz konzipierte Marcel Prawy eine Multimedia-Show mit dem Titel *Robert Stolz und sein Jahrhundert* unter der Mitwirkung erfahrener Kräfte des Grazer Ensembles sowie den Gästen Peter Minich und Birgit Pitsch-Sarata. Das Motto des Abends war „eine große Revue der letzten 100 Jahre, durch die Brille der Lieder von Robert Stolz", wie diese von Marcel Prawy bezeichnet wurde. Balletteinlagen, Moderation, Filmausschnitte und Hintergrundprojektionen (Multivisionen) historischer Sujets des Österreichischen Fotografen Hans Gsellmann wechselten sich in einer „Fülle von Nummern" - wie Renate Ritter[59] feststellte – aber mit so manchem „wenn" ab:

> „***Wenn*** *das Grazer Ensemble, das sicherlich sehr bemüht ist, nur mehr Revue-Erfahrung hätte.* ***Wenn*** *die „Multivisionen" nicht gar so unscheinja fast unsichtbar wären.* ***Wenn*** *es zwischen den vielen Nummern nicht auch noch schwarze Löcher gäbe, zu denen nichts als die Tonbandstimme des Herrn und Meisters Robert Stolz zu hören ist.* ***Wenn*** *es ohne die tontechnisch miserablen Film-Ausschnitte ginge, deren dokumentarisch-historischer Wert fraglich ist…*"

Dennoch gab es auch Positives über diesen Abend zu berichten: Zum einen die „dichte und engagierte Leitung der Grazer Philharmoniker" sowie die „überaus hübschen, szenischen und choreographischen Arrangements" von Waclaw Orlikowsky. Für musikalische Glanzpunkte sorgten neben Peter Minich („Servus Du"), Birgit Pitsch-Sarata und Edith Gruber als Pianistin, Sängerin und Tänzerin. Aber auch die Ensemblemitglieder Dorit Hanak, Else Kalista, Joszef Kovacs und der „Feschak Kurt Schreibmayer" konnten einen Erfolg für sich verbuchen, wie man in der *Tagespost* nachlesen kann.[60] Und weil „Robert Stolz so viel eingefallen" ist, dauerte die Show etwas zu lange, aber „schließlich hat der Komponist auch lange gelebt - und die Nostalgie braucht auch ihre Zeit".

Dass der Premierenabend „ein ganz großer Erfolg" geworden ist und der Beifall des Publikums „dementsprechend stürmisch"[61] war lag wohl an Waclaw Orlikowsky, der Ballett, Chor sowie den Solisten eine „gescheite Bewegungsregie zugedacht hatte, die jede Verzärtelung und Verkitschung vermeidet", wie Johannes Frankfurter[62] lobend hervorhob.

Der „Motor" des Abends war jedenfalls Marcel Prawy, der nicht nur das Konzept verfasste, sondern den Abend auch selbst moderierte. Fast zwei Jahre hat die Disposition der Multimedia-Show in Anspruch genommen, wie ein umfangreicher Briefwechsel unter den am Projekt Beteiligten dokumentiert. Ein Beispiel daraus ist ein Brief Prawys an Carl Nemeth aus Los Angeles vom 20. Oktober 1975, im dem er auf sein Konzept zu der Show im Detail eingeht:

[59] Kronen Zeitung, 27.10.1977
[60] Manfred Blumauer, Tagespost, 28.10.1977
[61] Anton Haberle, NFZ, 05.11.1977
[62] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 28.10.1977

Del Capri HOTEL

Dienstag

Intendanz
1975 -10- 20

10587 WILSHIRE BOULEVARD · LOS ANGELES, CA 90024 · (213) 474-3511

Lieber und verehrter Freund,

sehr herzliche Gruesse aus Los Angeles,alles geht sehr sehr gut.In Graz wird es noch viel besser sein.

Ich bin ab Montag vormittags in Wien und komme am Mittwoch,den 23. frueh in Graz an. Bitte "Steyrerhof" reservieren lassen.Ich bleibe durchgehend bis zum Morgen des 27. und pendle nur zwischen Graz und Semriach, wo Gsellmann mit mir die Bildmontagen ausarbeiten muss.

Wir haben sehr viel zu sprechen!

Ich habe am 17.,Freitag,wo wir in New York spielem,einen Lunch mit Mr. Wilfort,dem Manager von Marilyn Horne und werde,neben Wuenschen von Seefehlnar,die ganze Angelegenheit PROPHET besprechen.

Lieber Dottore - ich habe eine,vielleicht,sehr originelle Idee,fuer eine wunderbare,sehr neuartige und erstaunlicherweise nicht teure Show, die ich gerne bei Ihnen machen wuerde. Titel EIN JAHRHUNDERT MIT ROBERT STOLZ. Ich meine: eine grosse Revue der letzten hundert gesehen,durch die Brille der Lieder von Robert Stolz. Die Show bestuende aus Orchester (im Graben), Saengern und Taenzern (auch Ballett),meiner Erzaehlung,und als Hintergrund wieder - wie bei Johann Strauss - eine Bildcollage historischer Bilder,aber auch Filme (Ausschnitte aus Stolzfilmen mit Weltstars, wie Kiepura,Eggerth etc.etc. - und historische Wochenschauen). Der Gedanke waere,die Geschichte der letzten 100 Jahre an Hand der Stolzlieder Revue passieren zu lassen: zerfall des Kaiserreich,Vorkriegswien der Schnitzlerzeit,Weltkrieg,Inflation,Goldene Zwanzigerjahre,Nazi,Krieg,Oesterreichs Wiederaufbau,Oesterreichs Gegenwart und Zukunft - immer mit Stolz. Ich glaube,wir koennten Dekorationen und Kostueme vollkommen aus dem Fundus zusammenstellen und nichts oder ganz wenig neu machen - ich halte das fuer eine vollkommene Novitaet.Ich habe einmal in Amerika,in kleinstem

Rehemn etwas Aehnliches gesehen,es hiess "Aufstieg und Fall des 2o. Jahrhunderts gesehen durch die Augen von Cole Porter".

Ich stelle mir vor,das als Repertoiresteuck zu halten und drch die Abonnenements zu schleifen. Je nachdem,wie viel Geld wir haben, koennen wir die Besetzung gestalten. Ich wuedre vorschlegen: Ausstattung Fundus - aber tolle Besetzung. Ihhmoechte es in Dekorationselementen spielen lassen,die wir aus dem Fundus zusammenstellen - aber viel Wechsel,Drehen,Veraenderungen - wirklich eine Artm historischer Revue mir geistigem Hintergrund und Stolz-Musik.

Warum denken Sie nicht darueber nach. Wenn Sie wollen,koennen wir es waehrend meines Aufenthaltes in Graz finalisieren - und,es waere grandios,wenn Sie und ich gemeinsam es am 15.November von der Buehne des Opernhauses beim Robert Stolz-Abend ankuendigen koennten????

Also,in diesem Sinne - tausend liebe Gruesse,auch an Christa.

Ihr,

Marcel Prawy

Carl Nemeth, umringt von den Protagonistinnen der Show Robert Stolz und sein Jahrhundert.

... Lichtspiele, Kostümschau, viele Mädchenbeine und Musik:

Robert Stolz

EINE EINZIGE NACHT

Operette in zwei Akten
Uraufführung der Neufassung

22.11.1980

Musikalische Leitung	Johannes Fehring a.G.
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Kommerzienrat Schmitz	Willy Millowitsch a.G.
Markus	Josef Kepplinger
Baronin	Lotte Marquardt
Loni – Susanne Lind	Birgit Pitsch-Sarata a.G.
Alex Wagner	Harald Serafin a.G.
Wolfgang Schöberl	Peter Karner
Mali, Wirtin	Cissy Kraner a.G.
Daisy	Felicitas Morawitz
Stargast	Peter Minich a.G.
Jack	John Waddell a.G.
Charly	Charles Williams a.G.

Regie- und Choreographieassistenz	Linda Papworth
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Gundel Foelsche

Den 100. Geburtstag des Grazer Ehrenbürgers Robert Stolz beging die Grazer Oper mit einer groß angelegten Show, die von Waclaw Orlikowsky inszeniert und von Frieder Klein (Bühne) und Hanna Wartenegg (Kostüme) prunkvoll ausgestattet wurde. Gezeigt wurde die Operette *Eine einzige Nacht* op.274, die als Einakter 1917 in Wien herauskam und unter dem gleichen Titel 1926/27 in eine abendfüllende, revueartige Show in drei Akten umgearbeitet wurde. Für die Grazer Produktion erfuhr das Werk eine weitere Bearbeitung durch Hugo Wiener (Text) und Johannes Fehring, der auch mit der musikalischen Leitung betraut wurde. Dass *Die einzige Nacht* nicht nur ein mediales Ereignis (die Show wurde auf ORF und ZDF live übertragen), sondern auch ein vieldiskutiertes Politikum werden sollte, lag vor allem an den für 1980 überaus hohen Produktionskosten.

Im Vorfeld des Jubiläums wandte sich Einzi Stolz zunächst in Form eines Ansuchens an die Verantwortlichen der Grazer Stadtregierung (allen voran Bürgermeister Alexander Götz), einen Festakt zum Geburtstag des berühmten Grazer Komponisten finanziell zu unterstützen. Auf einer daraufhin einberufenen Pressekonferenz erklärten Intendant Nemeth und Verwaltungsdirektor Tarjan, Bürgermeister Götz habe „bei der Opernleitung für die Aufführung einer Operette anlässlich des 100. Geburtstages des Grazer Ehrenbürgers Stolz“ interveniert, obwohl die finanzielle Machbarkeit seitens der Bühnen noch nicht geklärt werden konnte. Götz wiederum wehrte sich vehement gegen diese Aussagen und sprach von einer „glatten Unterstellung“ seitens der Opernleitung.

In weiterer Folge erhielt Bürgermeister Götz am 25. April 1978 ein Schreiben von Einzi Stolz, in welchem sie Klage darüber geführt hat, dass „seitens der Opernleitung lediglich ein Galakonzert, nicht aber eine Revue oder eine szenische Produktion“ geplant sei, worauf Götz die Intendanz um eine Klarstellung in dieser Angelegenheit ersuchte. Daraufhin ließ Intendant Nemeth Bürgermeister Götz wissen, dass es zwar richtig sei, „dass die Vereinigten Bühnen zu diesem schönen Anlass ein großes Galakonzert planen“, aber eine szenische Realisierung nur nach Prüfung der finanziellen Machbarkeit überlegt werden könne. Schließlich verursachte die Stolz-Revue Kosten von mehr als 2,5 Millionen Schilling (ca. 180.000 Euro), worauf einmal mehr die Leitung der Vereinigten Bühnen ins Kreuzfeuer der Kritik und vor allem der politischen Referenten genommen wurde. Stadtrat Alfred Stingl (später langjähriger Bürgermeister der Stadt Graz) urgierte, dass keine Zwischenberichte über die Finanzierung vorgelegt wurden, während Alexander Götz im Nachhinein von einer „völlig missglückten Aufführung“ sprach und Vorwürfe gegen seine Person vehement zurückwies: „Ich halte es für unverantwortlich, mit unwahren Angriffen auf meine Person die Flucht nach vorne antreten zu wollen“.

Wesentlich erfreulicher stellte sich naturgemäß die Situation für Einzi Stolz dar, die in einem Schreiben an Intendant Nemeth vom 25. November 1980 nettere Worte fand und sich „von ganzem Herzen für die schöne Produktion“ bedankte. Sie habe erkannt, „wie viel Mühe und Probenfleiß in diese Produktion investiert wurde“ und schwärmte von „einfach überwältigenden Szenen, die genauso am Broadway“ (!) über die Bühne gehen könnten. Auf die massiven Angriffe seitens der Presse und der Kulturpolitik an die Opernleitung infolge der unvorhergesehenen, hohen Ausgaben nahm Einzi wie folgt Stellung:

> *„Es liegt in der Natur der Sache, dass jetzt verschiedene Angriffe kommen, denn der Neid ist grenzenlos – dies wird aber nach dem Robert-Stolz-Jahr wieder abklingen und man wird andere ‚Weidegründe' für Tratsch und Lügen finden*".[63]

Eine einzige Nacht wurde nicht zuletzt durch die Live-Übertragung dennoch in positiver wie in negativer Hinsicht zu einem spektakulären, medialen Ereignis. Eva Schäffer von der *Neuen Zeit* berichtete am 23. November 1980 von einem „blutleeren und farblosen" Arrangement mit „Lichtspielereien, einer Kostümschau und einem Haufen Mädchenbeine" und widmete ihre ganze Aufmerksamkeit schließlich der „beachtlichen Anzahl" der Roben der Hauptdarstellerin Birgit Pitsch-Sarata („achtmal zieht sie sich in den zwei Stunden um!").

In der *Kronen Zeitung* stellte man fest, wie sehr sich Einzi „vor den Kameras auf Erden, und vielleicht auch der Robertl in einem Himmel voller Geigen" über die Darbietung freute. Und: „Zweifellos gibt es da beeindruckende Bilder und eine prächtig-schöne Ausstattung, und ganz offensichtlich hat Orlikowsky geschickt arrangiert - Was aber die meisten Premierenbesucher und Millionen Fernseher zur Stolz-Operette gesagt haben" wurde mit „gute Nacht, *Eine einzige Nacht*" umschrieben: Ein „fades Comeback, das seine hohen Kosten bei allem Stolz keinesfalls" rechtfertigen konnte, gegen Schluss aber dennoch gefiel: „Das Ganze war eben ein Mixtum compositum, nicht ganz Operette, nicht ganz Musical und nicht ganz Revue, aber doch ein bisserl von jedem etwas" resümierte Manfred Blumauer.[64]

Fazit:

> *„Was ist diese Einzige Nacht? Nicht viel mehr als eine Modenschau mit der schönen Birgit Pitsch-Sarata, um die sich halt eine Reihe von heimischen Operettenlieblingen, die auch nicht immer schön singen, gruppiert: am natürlichsten und charmantesten Harald Serafin…*"[65]

[63] Brief Einzi Stolz an Carl Nemeth, 25. November 1980
[64] Tagespost, 25.11.1980
[65] Kronen Zeitung, 24.11.1980

12.14. *... Szenenapplaus für das Bühnenbild:*

Franz von Suppé

BOCCACCIO

Komische Oper

07.06.1986

Musikalische Leitung	Fabio Luisi
Inszenierung	Peter Lotschak
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Michaela Mayer
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger

Giovanni Boccaccio	Josef Luftensteiner
Pietro, Prinz von Palermo	Peter Karner
Scalza, Barbier	Manfred Hofmann
Beatrice, sein Weib	Eva-Maria Barta
Lotteringhi, Faßbinder	Herwig Pecoraro
Isabella, sein Weib	Dorit Hanak
Lambertuccio, Gewürzkrämer	David Sundquist
Peronella, sein Weib	Erni Tögl
Fiametta, beider Ziehtochter	Brigitte Miklauc
Leonetto	Götz Zemann
Kolporteur	Ludovic Konya
Checco/ Ein Unbekannter	Zoltan Császár
Majordomus	Sepp Trummer

Regieassistenz	Ute Neuherz, Isabella Priewalder
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Anneliese Dreier

Anstelle der ursprünglich angesetzten Premiere der komischen Oper *Il Campiello* von Ermanno Wolf-Ferrari entschloss sich die Leitung der Grazer Oper, Franz von Suppés Operette *Boccaccio* zu spielen, was das Premierenpublikum schließlich mit „lebhaftem und lang andauerndem Schlussbeifall" goutierte. Peter Lotschak, der diese Premiere zu Saisonschluss inszenierte, „scheute erfreulicherweise vor plumpen Zwerchfell-Attacken zurück", vertraut vielmehr auf die „Wirkung augenzwinkernder Ironie"[66] und ist mit dem Anspruch an das Werk herangegangen, keine Operette, sondern Suppés Bezeichnung entsprechend, eine „komische Oper" vorzustellen. Dies inspirierte auch Jörg Koßdorff dazu, entsprechende Bühnenbilder zu entwerfen, die das Premierenpublikum mehrfach mit Szenenapplaus bedachte, auch wenn in einer Rezension von einem „billigen Sperrholz-Florenz" oder von „zumindest praktikablen Hinterhöfen von atmosphäreloser Sterilität" die Rede war.

Die Titelrolle verkörperte der Bariton Josef Luftensteiner „sehr ambitioniert", auch wenn er noch bisweilen „viel zu verkrampft" agierte. Trotzdem konnte sich Luftensteiner stets der Sympathie der Zuschauer gewiss sein. Für allgemeines Lob sorgte Brigitte Miklauc als Fiametta, die stimmlich bestens disponiert war, ohne „auftrumpfende Neckerei ein sehr natürliches und liebenswürdiges Rollenbild" entworfen hat. In den Nebenrollen gefielen besonders das Bürgertrio David Sundquist, Manfred Hofmann und Herwig Pecoraro, dem mit der Partie des Lotteringhi jene Aufgabe anvertraut wurde, „die bisher seinen Aufgaben an besten" entsprochen hat.

„Einem anderen Dirigenten würde man die Wackelkontakte zwischen Chor und Orchester im ersten Akt wohl ankreiden", schrieb Ernst Naredi-Rainer in der *Kleinen Zeitung*. „Dem jungen Fabio Luisi", so der Rezensent weiter, „muss man aber bescheinigen, dass er anfängliche Schwierigkeiten seiner ersten Premiere im Opernhaus mit viel gestischem Einsatz in den Griff bekommen hat. Er kehrte die Einflüsse der italienischen Oper heraus und sorgte für eine präzise Wiedergabe der Partitur."

[66] Ernst Naredi-Rainer, Kleine Zeitung, 10.06.1986

„Boccaccio“ in biederem Spiel

Die letzte Premiere dieser Saison brachte im Grazer Opernhaus „Boccaccio“ von Franz von Suppé: Regisseur Peter Lotschak kündigte sie als „komische Oper“ an, konnte in seiner bieder-betulichen Inszenierung freilich Operetten-Niveau nie überschreiten. Fabio Luisis Debüt als Premieren-Dirigent hat sich insgesamt als Erfolg herausgestellt: Die etwas dünn-pfiffige Musik bekam Glanz und Schwung.

Brigitte Miklauc als Fiametta.

So möchte man mit dem berühmten Satz des Philosophen Gemeinplatz beginnen: „Es ist eben alles relativ.“ Wäre es nicht ein Peter Lotschak gewesen, der diese Regiearbeit übernommen hatte, sondern der eine oder andere sattsam bekannte Operettenarrangeur, so hätte man gesagt: „Ganz brav. Die Auftritte und Abgänge stimmen, es gibt sogar einige Gags, die sitzen. Und manchmal werden sogar mit einem Augenzwinkern das Operettenpathos und seine gestischen Klischees parodiert.“

Aber Peter Lotschak hat schon oft genug gezeigt, daß er mehr kann, ist mit dem Anspruch angetreten, eine „komische Oper“ und nicht eine Operette zu präsentieren. Da hätte man doch mehr erwarten dürfen. Nicht anders geht es einem mit dem Bühnenbild, das kein Geringerer als Jörg Koßdorff hingestellt hat. Das biedere Sperrholz-Florenz des ersten Aktes und der Hinterhof des zweiten sind zumindest praktikabel für die vielen Auf- und Abtritte, aber ansonsten von atmosphäreloser Sterilität.

Und der rund zwanzigminütige dritte Akt ist dann nicht einmal mehr das, sondern ein eher unplausibles Gedränge vor zwei Zwischenvorhängen, bevor sich zum Finalbild der Rundhorizont weitet, in dem ein diskutabler Spielraum hätte entstehen können. Aber da ist der Spuk schon vorbei.

Lotschak beliebt es im übrigen, wenn ihm einmal ein Gag einfällt, diesen buchstäblich mit dem größten erreichbaren Holzhammer zu servieren, wie ihn Faßbinder Lotteringhi dann schwingen muß. Völlig unorganisch und unlogisch dann im dritten Akt plötzlich südländische Masken, eine Harlekintruppe, die (das haben wir doch schon beim „Pimpinone“ gesehen) italienischen Gesang mit deutschen Texttafeln zu übersetzen hat.

„Alles ist relativ“: Einem anderen Dirigenten würde man die Wackelkontakte zwischen Chor und Orchester im ersten Akt wohl ankreiden. Dem jungen Fabio Luisi muß man aber bescheinigen, daß er anfängliche Schwierigkeiten mit viel gestischem Einsatz in den Griff bekommen hat und daß er Suppés Musik recht spritzig serviert.

Das Grazer Opernensemble hält sich innerhalb dieser ja nicht sonderlich hohen Ansprüche, die an es gestellt sind, recht wacker: Allen voran ist die Brigitte Miklauc zu nennen, die, stimmlich bestens disponiert, ohne auftrumpfende Neckerei ein sehr natürliches und liebenswürdiges Rollenbild der Fiametta entwirft. Da ist Josef Luftensteiner als Boccaccio in jeder Beziehung noch viel zu verkrampft, zu glatt im Spiel. In der an sich schönen Stimme stört doch sehr der kehlig-knödelige Ansatz.

Peter Karners Prinz Pietro ist da von jener ironischen Lustigkeit, die eigentlich überall durchschimmern sollte, Manfred Hofmann, Herwig Pecoraro und David Sundquist sind ein einsatzfreudiges Bürger-Trio, von den Damen seien Erni Tögl und Eva-Maria Barta mit recht witzigen Einzelauftritten genannt.

Johannes Frankfurter

Johannes Frankfurters Rezension über Boccaccio *in der ‚Neuen Zeit‘, 9. Juni 1986*

13. Musical

13.1. *... Best Side Story:*

Leonard Bernstein

WEST SIDE STORY
Grazer Erstaufführung, 24.11.1974

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung	Wolfgang Weber/ Larry Fuller
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Monika von Zallinger, Ronny Reiter
Choreographie	Larry Fuller
Riff	Helge Grau
Tony	Wolfgang Siesz
Action	Bernd Jeschek
Arab	Erik Göller
Baby John	Eric Wedekind
Snowboy	Helmut Pseiner
Professor	Michael Gutstein
Diesel	Karlheinz Drobesch
Guitar	Valentin Baraianu
Tiger	Emilian Tarta
Graziella	Paula Bennett
Velma	Linda Papworth
Minnie	Denise Pollock
Clarice	Helga Schwarz
Nancy	Adelheid Stenzel
Anybodys	Eva Ploder
Bernardo	Carmine Terra
Maria	Raeschelle Potter
Anita	Nives Stambuk
Chino	Reinhard Weixler
Pepe	Dimitrie Dumbrava
Indio	Joan Farcas
Louis	Edmund Lederer
Anxious	Werner Lederer
Nibbles	Rainer Rippel
Rosalia	Linda Heimall
Consuela	Elisabeth Kales
Francisca	Patricia Barham
Teresita	Sylvie Reynaud
Conchita	Camelia Petricica
Estella	Lynette Mounter
Margarita	Erika Grum
Mercedes	Claudia Kals
Doc	Curt Eilers
Schrank	Walter Kohls
Inspektor Krupke	Walter Tomaschitz
Glad Hand	Jakob Glashüttner
Stimme der Vision	Sieglinde Kahmann
Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner
Choreographische Assistenz	Christa Maurer-Kronegg

Mit der Grazer Erstaufführung des Musicals *West Side Story*, das bereits an der Wiener Volksoper außerordentlich erfolgreich gelaufen und vom Produzenten Marcel Prawy ins Deutsche übersetzt worden ist, konnte die Grazer Oper eine „erstaunliche Gesamtleistung" vollbringen. Im Vorfeld der Premiere gestaltete Marcel Prawy eine Einführungs-Matinee im Redoutensaal und wurde mit stürmischem Auftrittsapplaus des Publikums begrüßt, „das nicht mehr ausschließlich Peter Minich verehrt", wie eine Grazer Tageszeitung ironisch anmerkte.

Der „jüngste Stein in der glänzenden Jade-Kette", wie Karlhans Haysen die bisherigen Premieren der Ära Nemeth bezeichnet hatte, „ließ nämlich kaum Wünsche offen". Von dem Regisseur Wolfgang Weber und dem bereits an der New Yorker Uraufführungsproduktion beteiligten Choreographen Larry Fuller wurde ein „gescheiter, gekonnter und großstädtischer" Musical-Abend gestaltet, der „das reinste Vergnügen" bereitet hat.[1] Auch wenn Johannes Frankfurter[2] ein „in all seinem alten Glanz und der fahl gewordenen Herrlichkeit" gehaltenes „Museumsstück" gesehen hat, musste der Rezensent schließlich erkennen, dass die Grazer Oper „unter Anspannung aller ihrer Kräfte" – der Besetzungszettel weist immerhin 38 Mitwirkende aus – und mit Hilfe einiger Gäste (von der Wiener Volksoper) „eine recht erstaunliche Gesamtleistung vollbracht" hatte („Sie zeigt wieder einmal, welch cleverer Manager Intendant Nemeth ist").

Otto Kolleritsch[3] sprach von einem „großen Erfolg für das Grazer Musiktheater" und die Wiener Zeitung berichtete gar enthusiastisch von einem „Elementarereignis", das die Grazer Realisierung durch die „äußersten Anstrengungen des verfügbaren Apparates" darstellte. Die *Steirischen Nachrichten*[4] begrüßte die Intentionen der Grazer Oper, für die Erstaufführung dieses Werkes „wiederum alles aufgeboten" zu haben, was zum Gelingen derselben notwendig gewesen ist, wodurch wieder der Rang großer Bühnen erreicht werden konnte.

[1] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 26.11.1974
[2] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 26.11.1974
[3] Otto Kolleritsch, Kronen Zeitung, 26.11.1974
[4] Friedrich Hueber, Steirische Nachrichten, 15.12.1974

13.2. *… da hab' ich mir gedacht: warum nicht?*

Jerry Bock

ANATEVKA

Musical nach Scholem Alejchems Erzählung *Tevje, der Milchmann*

Grazer Erstaufführung, 24.2.1973

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung	Franz Strohmer
Bühnenbild nach Boris Aronson	Gerhard Hruby
Kostüme	Edith Matisek
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Einstudierung der Choreographie	Henry Volejnicek
Inszenierung und Choreographie	Nach der Originalproduktion in New York von Jerome Robbins, sowie der Wiener Aufführung von Rolf Kutschera (Theater an der Wien).
Tevje, der Milchmann	Oskar Czerwenka a.G.
Golde, seine Frau	Lya Dulizkaya a.G.
Zeitel, Tochter	Verena Stemberger
Hodel, Tochter	Patricia Barham
Chava, Tochter	Elisabeth Kales
Sprintze, Tochter	Susanne Innemanova
Bielke, Tochter	Heidi Walter
Jente, die Heiratsvermittlerin	Grita Kral a.G.
Fruma-Sarah	Marianne Kopatz
Oma Zeitel	Grita Kral a.G.
Schandel	Josefine Saidula
Mottel Kamzoll, der Schneider	Helmut Wallner
Perchik, ein Student	Gerhard Balluch
Lazar Wolf, der Fleischer	Rudolf Wasserlof a.G.
Mordechai, der Wirt	Silvio Carli
Der Rabbi	Willy Popp
Mendel, sein Sohn	Karlheinz Drobesch
Nachum, ein Bettler	Bruno Krebs
Awram, der Buchhändler	Josef Kepplinger
Wachtmeister	Walter Kohls
Fedja, ein Russe	Arnfried Hanke
Sascha, ein russischer Sänger	Gottfried Hornik
Yossel, der Hutmacher	Herbert Renn
Rifka	Erika Roth
Mirela	Claudia Leski
Yoscha	Chris Priewalder
Regieassistenz	Karlheinz Drobesch
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner

> *„Also wissen Sie, das war so: als die mir gesagt haben, ich soll den Tevje spielen, hab' ich mir gedacht: warum nicht? So bin ich hierher gekommen, und dann sind mir gleich die Grausbirnen aufgestiegen. Drei Mal wollte ich abreisen* [...]*, aber ein rührseliger Regisseur und eine Partnerin, die mir dauernd Ejzes gab, veranlassten mich dann doch zu bleiben*",

erklärte Oskar Czerwenka in seiner für ihn typischen Bescheidenheit in einem Interview für die *Oberösterreichischen Nachrichten* (28. Februar 1973). Dieser „rührselige" Regisseur war Franz Stohmer, der in Anlehnung an das Konzept der Originalproduktion von New York (Jerome Robbins) und der Aufführung am Theater an der Wien eine „sorgfältige und eindringliche" Inszenierung[5] geschaffen hatte. Die von Henry Volejnicek einstudierte Choreographie „hatte Format und Präzision", der Chor „sang und agierte ungewöhnlich lebendig". Mit der musikalischen Leitung wurde der im Bereich des Unterhaltungstheaters über große Erfahrung verfügende Walter Goldschmidt betraut, dem eine sowohl schlüssige als auch stilgerechte Umsetzung des Musicals von Jerry Bock gelungen ist.

Neben Oskar Czerwenka, für den in der Interpretation seiner Glanzpartie, dem Ochs in Strauss' *Der Rosenkavalier,* und dem Tevje aus *Anatevka* kein großer Unterschied bestand, wurden für drei weitere von insgesamt 29 Rollen, die hauseigen besetzt werden konnten, Gäste verpflichtet: Rudolf Wasserlof (Volksoper Wien) verkörperte Lazar Wolf, und in den Rollen der Oma Zeitel und der Heiratsvermittlerin Jente war Grita Krahl als ausgezeichnete „Heimkehrerin" zu erleben.[6] Für die Rolle der Ehefrau Tevjes wurde Lya Dulizkaya engagiert, die die Golde auf der ganzen Welt bereits 1260 Mal (!) gesungen hat, aber trotzdem in Graz „keine Szene zur Routine" werden ließ (*siehe Foto, an der Seite von Oskar Czerwenka*).

Dass diese Grazer Erstaufführung von *Anatevka* ein viel beachteter Abend werden konnte, lag einerseits an der präzisen, geschlossenen Ensembleleistung, vor allem aber an der unvergleichlichen Professionalität von Oskar Czerwenka, die er auch in den gesprochenen Prosatexten unter Beweis stellen konnte. Denn: „Wer natürlich singt, der kann auch natürlich sprechen".

[5] Salzburger Nachrichten, 27.02.1973
[6] Wahrheit, 28.02.1973

„Ein Ereignis, das weit über Graz hinaus Beachtung fand. Beachtlich, weil Anatevka – abgesehen von vier Gästen – mit dem hauseigenen Ensemble realisiert werden konnte. Oskar Czerwenka singt prachtvoll und herzerfreuend, entfesselt dazu sein Spieltemperament, seine theater-besessene Persönlichkeit, vor allem aber sein Gemüt und stellte einen Menschen aus dem prallen Leben auf die Bretter - voll Humor, Güte, Trauer, Weisheit, Lebensmut im Unglück.“ [7]

Oskar Czerwenka (li.) erhielt von Intendant Carl Nemeth im Anschluss an die Anatevka*-Premiere als Dankeschön eine Milchkanne überreicht.*

Die umjubelte Premiere wurde von einer kleinen „Panne“ überschattet: nach einem unbeabsichtigten Tellerwurf Czerwenkas in den Orchestergraben warf der getroffene Bassgeiger kurzerhand den Teller unter lauten Unmutsäußerungen wieder auf die Bühne zurück …

[7] Salzburger Nachrichten

13.3. *… plumpe, geschmacklose Schlüpfrigkeiten*:

Carl R. Colman

DER BLAUE ENGEL

Uraufführung, Schauspielhaus

31.05.1984

Musikalische Leitung	Stefan Kouba
Inszenierung	Wilfried Steiner
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Linda Papworth

Rosa Fröhlich	Christiane Rücker
Professor Raat	Walter Kohls
Graf von Ertzum	Peter Karner
Kieselack	Rolf Kanies
Lohmann	Jakob Glashüttner
Auguste	Else Kalista
Kiepert	Sepp Trummer
Konsul Reuser	Josef Kepplinger
Apotheker	Bruno Krebs
Don Pedro	Erik Göller
Patschuli	Johannes Pump
Frau Kulike	Erika Schubert
Slavica Kunović	Lea Drassal
Wachtmeister	Willy Haring
Herrenquartett	Richard Brantner, Zoltán Galamb, Franz Koinegg, Anton Obbes
Matrosen	Simon Ginsberg, Kevin Lewin
Kellner	Josef Musger
Mutter	Elly Schneider
Tante	Uschi Plautz
Melanie	Tanja Heinze
Schuldiener	Chris Priewalder
Zeitungsjunge	Gerold Sigle

Regieassistenz	Isabella Priewalder
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

Nach Heinrich Manns 1905 veröffentlichtem Roman *Professor Unrat* entstand 1930 der Film *Der blaue Engel* des Regisseurs Joseph von Sternberg mit Marlene Dietrich und Emil Jannings in den Hauptrollen. Die dritte Version dieses Sujets wurde in dem gleichnamigen Musical verarbeitet, das im Grazer Schauspielhaus am 31. Mai 1984 zur Uraufführung gelangte.[8] Warum diese Produktion in die „unnötigsten" einzureihen ist, „auf die sich die Vereinigten Bühnen eingelassen haben", wurde in diversen Grazer Zeitungen ausführlich begründet:[9] Die Leitung der Bühnen hat mit dem Oscar Karlweis Bühnenvertrieb zunächst einen Vertrag geschlossen, der ihr die Bühnenrechte für die Produktion sicherte. Von dem Musical *Der blaue Engel* existierten zunächst aber nur ein Libretto (Géza von Cziffra) sowie das Recht, die von Friedrich Holländer komponierten Lieder „Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt" und „Ich bin die fesche Lola" zu verwenden. Als sich nun der Wiener Komponist Carl Colman mit seiner Arbeit einfand, stellte sich heraus, dass diese nicht mit den Liedertexten in Einklang zu bringen war, dass diesen die geeignete Form fehlte und auch einer Instrumentation entbehrten. Nach Absage etlicher Künstler[10] machten sich schließlich der Regisseur Wilfried Steiner in Zusammenarbeit mit dem Dramaturgen Ekkehard Schönwiese und der Dirigent Stefan Kouba daran, eine spielbare Fassung herzustellen.

Trotz aller Versuche konnte keine dramaturgisch logische und plausible Handlung hergestellt werden, sodass über die Premiere im Wesentlichen negativ berichtet wurde. Alle Versuche, aus den Verträgen auszusteigen, blieben erfolglos, sodass die Vereinigten Bühnen viel daran setzten, das „vorhersehbare Fiasko doch noch abzuschwächen". Während in Nebenrollen Grazer Publikumslieblinge (darunter Else Kalista, Erika Schubert oder Sepp Trummer) – von „plumpen, geschmacklosen Schlüpfrigkeiten"[11] abgesehen – durchaus gefielen, war bei den prominent besetzten Hauptpartien allerdings von „zwei Fehlbesetzungen" die Rede:

> *„Zwar macht Walter Kohls aus der Figur des Professors Raat keine billige Paukerkarikatur, sondern eine psychologisch motivierte Studie eines zugrunde gerichteten Menschen, aber für einen Musical-Darsteller fehlen ihm die Sangeskünste. Alles schuldig bleibt Christiane Rücker. Ihr gelingt es in ihrer Hilflosigkeit sogar, die beiden aus dem Film übernommenen Songs völlig effektlos verpuffen zu lassen."*[12]

Eva Schäffer (*Neue Zeit*) vermutete, dass sich Heinrich Mann „im Grab umgedreht" hätte, denn in dem „haarsträubend dummen Singspielchen wurden Namen und Handlungsmotive zu einem dicken Brei an Kitsch und Rührseligkeit aufgekocht". Die von Einfallslosigkeit „strotzende, im schlimmsten Sinne des Wortes provinzielle Inszenierung unterstreicht die Peinlichkeit des Unternehmens", so Schäffer weiter. Lediglich Wolfgang Arnold (*Tagespost*) konnte dem Abend durchaus Positives abgewinnen, da zuweilen „die Dichte des Romans" erreicht wurde. Die Inszenierung „hatte Tempo und Kessheit, Frieder Kleins Projektionen haben zu recht Sonderapplaus bekommen".

[8] siehe Programmheft der Produktion.
[9] Kleine Zeitung, Tagespost, Kronen Zeitung, Neue Zeit
[10] darunter die Regisseure Karl Absenger, Kurt Josef Schildknecht und Edwin Zbonek
[11] Uli Rennert, Kronen Zeitung, 02.06.1984
[12] Ernst Naredi-Rainer in: Wissen und Phantasie – Ein steirisches Kulturmagazin.

13.4. … *Zuviel auf dumme Art palavert*:

Cy Coleman

SWEET CHARITY

Grazer Erstaufführung
31.01.1987

Musikalische Leitung	Heimo Smola
Inszenierung	Edwin Zbonek
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Michaela Mayer
Choreinstudierung	Andreas Stöhr
Choreographie	Linda Papworth

Charity Hope Valentine	Felicitas Morawitz
Helene, Taxigirl	Heide Stahl
Nickie, Taxigirl	Uschi Plautz
Carmen, Taxigirl	Isabella Priewalder
Betsy, Taxigirl	Maria Konrad
Hermann	Ernst-Dieter Suttheimer
Ursula, eine verwöhnte Dame	Marianne Becker
Vittorio Vitale, Filmstar	Josef Luftensteiner
Manfred, Butler bei Vitale	Armin J. Schallock
Oscar, ein Buchhalter	Peter Karner
Daddy Brubeck	Helfried Edlinger
Drei seiner Jünger	Michael Becker, Siegfried Ferlin, Zoltán Galamb
Rosie, Taxi-Girl-Anfängerin	Brigitte Miklauc
Meier, ein Polizist	Chris Priewalder
Sonnenbrille, ein Gangster	Emilian Tarta

Regieassistenz	Isabella Priewalder
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

In die Grazer Aufführung wurde viel Arbeit investiert, und „alle machten das Beste aus der Sache“. Dennoch war es nicht zu übersehen, dass die Handlung schon „Patina angesetzt hat und dramaturgisch auf Krücken“ geht. Dass offensichtlich den Dialogen zuviel Platz eingeräumt worden ist, umschrieb Manfred Blumauer mit der Feststellung, „dass zuviel auf dumme Art palavert“ worden sei.

Linda Papworth choreographierte in Sweet Charity *wirkungsvolle Tanzszenen.*

Viel abwechslungsreicher gerieten hingegen die größeren Tanzszenen, die von Linda Papworth professionell und wirkungsvoll choreographiert wurden und daher auch viel Beifall gefunden haben. Das Grazer Philharmonische Orchester betrat an diesem Abend Neuland, indem es mit „kräftigem Bigband-Sound“ konfrontiert wurde („der Drive blieb aber auf der Strecke“).

Von den Darstellern sorgte einmal mehr die vielseitige Felicitas Morawitz für Begeisterung, die „ihr ganzes Theaterblut“ in die Partie investierte. Auch Peter Karner, Helfried Edlinger, Uschi Plautz und Heide Stahl gehören zur Top-Besetzung.

13.5. *… Sie hielten das Publikum zwei Stunden in Atem*:

BROADWAY-SHOW

03.11.1981

Arrangement/ Musikalische Leitung	Michael Thatcher
Choreographie	Linda Papworth, John Waddell, Charles Williams
Bühne	Jörg Koßdorff
Kostüme	Lotte Pieczka
Mit	John Waddell Charles Williams
	Ballett der Grazer Oper

Charles Williams, John Waddell

„Die beiden Hauptdarsteller John Waddell und Charles Williams standen in Mittelpunkt der Aufführung. Um es vorwegzunehmen: die ausverkaufte Vorstellung wurde ein voller Erfolg. Waddels und Williams' Trümpfe liegen zweifelsohne in ihrer persönlichen Ausstrahlung; ganz abgesehen von ihren voluminösen Stimmen, ihren Bewegungen und ihrer lockeren Präsentation… Das Tanzensemble ist keinesfalls Broadway-perfekt, obwohl die Choreographin und Solotänzerin Linda Papworth Beachtliches leistete."

Werner Friedrich, *Neue Zeit*, 05.11.1981

„Zwei schwarze, in Graz schon bekannte Entertainer, gaben mit der Balletttruppe der Grazer Bühnen und Linda Papworth ein Ensemble ab, das den „Broadway live" erleben lassen sollte. Mit Musical-Nummern, Jazz-Standards, Gospels und Conférence hielten sie das Publikum zwei Stunden in Atem. … Die gut studierten Tanzeinlagen fügten sich ebenso glatt in den perfekten Ablauf wie Lotte Pieczkas Kostüme an den Tänzer(innen). Für mitreißende Musik genügte ein Quartett mit dem Arrangeur und Pianisten Michael Thatcher, Kelly Bryan (Baß), Stephan Diez (Gitarre) und Elmar Schmidt (Schlagzeug)."
Mathis Huber, *Kleine Zeitung*, 5.11.1981

13.6. … *Auftrittsapplaus für den Grazer Sunnyboy*:

Frederick Loewe

MY FAIR LADY

Musical in zwei Akten (16 Bildern)
18.11.1978

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung	Edwin Zbonek
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographie	Linda Papworth

Mrs. Eynsford-Hill	Elly Schneider
Eliza Doolittle	Elisabeth Kales
Freddy Eynsford-Hill	Peter Karner
Oberst Pickering	Josef Kepplinger
Ein Zuschauer	Erhard Schultze
Henry Higgins	Peter Minich a.G.
Ein Mann aus Selsey	Wolfgang Bresch
Obsthändler	Hans Becker, Laszlo Modos, Rudolf Jan, Franz Koinegg
Kneipenwirt Georg	Josef Musger
Harry	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Jamie	Jakob Glashüttner
Alfred P. Doolittle	Herbert Prikopa a.G.
Mrs. Pearce	Hanna Lussnigg
Butler	Bruno Krebs
Dienstmädchen	Roswitha Leski-Posch, Renate Brantl
Mrs. Higgins	Ria Schubert
Lord Boxington	Hans Kein
Lady Boxington	Roswitha Scholler
Polizist	Hermann Schulz
Blumenmädchen	Petra Mayer-Zick
Zoltan Karpathy	Karl-Heinz Drobesch
Königin von Transsylvanien	Erika Roth
Prinzgemahl	Eustratios Filipoppoulos
Mrs. Higgins Zofe	Waltraud Dietmaier
Lakai	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Mrs. Hoppkins	Josefine Saidula

Regieassistenz	Petra Mayer-Zick
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Trude Lindner

„Spaniens Blüten blühen wieder, grün wie die Hoffnung der Direktion, mit dieser Neuinszenierung wieder Gold in das absolute Vakuum der Vereinigten Bühnen-Kassen zu bringen", berichtet die *Kleine Zeitung* am 20.11.1978. Tatsächlich wurden der Grazer Oper seitens der Finanzgremien von Stadt und Land rigorose Sparmaßnahmen auferlegt, die sich in der Gestaltung des Spielplanes und in der Wahl der gastierenden Künstler niedergeschlagen haben. Schlechte Einspielergebnisse versuchte man durch beliebte und gern gesehene Stücke, zu denen zweifellos das Musical *My fair Lady* zu zählen ist, wettzumachen. Bei der Realisierung des in der Berliner Fassung gespielten Stückes wollte man „auf Nummer Sicher" gehen und hat die musikalische Leitung Walter Goldschmidt und die Regie Edwin Zbonek übertragen, der „keine routinemäßige Operetten-Parade, sondern vielmehr den Versuch unternommen" hatte, Bernhard Shaws Stück aufzuführen. Hanna Wartenegg hat „eine Augenweide von Ascot-Kostümen gezaubert", und Wolfram Skalicki schuf optisch „opulente Bilder" – Voraussetzungen dafür, dass „die Premiere unbestreitbar zu einem großen Publikumserfolg" wurde.[13] Darüber hinaus gefiel auch die adäquate Besetzung mit erfahrenen Kräften des Ensembles, das durch den „Sunnyboy der leichten Muse", Peter Minich als Gast, prominent erweitert wurde. Der mit Auftrittsapplaus empfangene Künstler „singt zu schön für die Partitur, die eher auf die stimmlichen Möglichkeiten eines Schauspielers ausgelegt ist", war in der *Kleinen Zeitung* zu lesen.[14]

Als „Idealbesetzung" der Eliza Doolittle erwies sich Elisabeth Kales, die „im Begriff ist, mit dieser Rolle ihren größten Grazer Erfolg zu erringen, da sie ihre Zerbrechlichkeit so offenkundig und ihre erbarmungslose Wandlung zum selbstständigen Menschen so überraschend" darstellen konnte. „Weich und väterlich" gab Josef Kepplinger den Oberst Pickering, „mild und leicht verwirrt" Hanna Lussnigg die Hausdame. Der österreichweit bekannte Komiker, Schauspieler und vielseitige Musiker Herbert Prikopa spielte Elizas Vater „köstlich".[15]

Die Theaterzeitschrift *Bühne*[16] resümierte:

> „*Endlich hat sich das Grazer Opernhaus wieder einen echten Kassenschlager erarbeitet. Edwin Zboneks ebenso werkgerechte wie theatererfahrene und überzeugende Neuinszenierung besitzt alles, um beim Publikum gut anzukommen: einen flüssigen, animierenden Ablauf, eine ansprechende und schnelle Verwandlungsdekoration, originelle Kostüme und eine gute Besetzung – ein großstädtischer Grazer Musical-Abend.*"

[13] Anton Haberle, NZF, 02.12.1978
[14] Kleine Zeitung, 20.11.1978
[15] ebda.
[16] Die Bühne, Ausgabe Januar 1979

... Ein Charmeur, dessen Persönlichkeit bis zur Galerie reicht:

Frederick Loewe

GIGI

Grazer Erstaufführung
14.11.1987

Musikalische Leitung	Heimo Smola
Inszenierung	Attila E. Láng
Bühnenbild	Frieder Klein
Kostüme	Michaela Mayer
Choreographie	Rosita Steinhauser

Honoré Lachaille	Peter Minich
Gigi	Brigitte Miklauc
Gaston Lachaille	Peter Karner
Inez Alvarez, Mamita	Else Kalista
Tante Alicia	Vera Berzsenyi
Liane D'Exelmans	Erika Grum
Butler Charles/ Telefonmonteur	Erik Göller
Manuel	Bruno Krebs
Rechtsanwalt Dufresne	Herwig Pecoraro
Rechtsanwalt Duclos	Jakob Glashüttner
Empfangschef	Sepp Trummer
Zwei Schreiber	Zoltan Galamb, Alexander Posch
Tanzlehrer	Gerald Staberl
Stimme der Mutter/ Juliette	Irmgard Plimon
Alphonse, Kellner im Maxim	James Jolly
Die Zukunft	Brigitte Uray

Regieassistenz	Isabella Priewalder
Choreographische Assistenz	Erika Grum
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

Nach Frederick Loewes nach wie vor erfolgreichem und ebenso beliebtem Musical *My Fair Lady* setzte die Leitung der Grazer Oper neun Jahre danach ein weiteres Werk des Komponisten auf den Spielplan, das trotz „fehlender Ohrwürmer“ das Publikum begeistern konnte. Grund dafür war einmal mehr die unvergleichlich professionelle Interpretation des Honoré Lachaille durch den im Bereich des Unterhaltungstheater erfahrenen Peter Minich, der – wie in *My Fair Lady* – auch 1987 „vom Publikum mit minutenlangem Applaus begrüßt“ wurde. Sein Charme, sein weltmännisches Auftreten und vor allem seine Persönlichkeit ließen wieder die Herzen der heimischen Musical-Fans höher schlagen. An seiner Seite erwies sich Brigitte Miklauc in der Titelpartie zwar als „herzig“, wie der *Steirischen Wochenpost*[17] zu entnehmen ist, war aber mit dieser Partie „schlecht beraten“, zumal ihr zarter Sopran in Anbetracht der Größe des Hauses zu wenig Gewicht hatte.

Zweifellos der „Star“ des Abends: Peter Minich als Honoré Lachaille an der Seite von Brigitte Miklauc.

Der Lebemann Gaston „bekommt von Peter Karner blendendes Aussehen und Bühnenroutine mit“, Else Kalista (Inez Alvarez) und Vera Berzsenyi (Tante Alicia) überzeugten durch ihre „hinreißende“ Spielfreudigkeit, die ihre Erfahrung und Durchtriebenheit durchaus glaubhaft erscheinen ließen.

Heimo Smola hatte das musikalische Geschehen „fest in der Hand“. Das Grazer Philharmonische Orchester, nicht immer als geeignetes Musical-Ensemble prädestiniert, „übte diesmal den Sängern gegenüber noble Zurückhaltung und ist auf dem besten Weg zu jener lockeren Spielweise, die das anspruchslose Werkchen noch vergnüglicher machen wird“.

[17] Steirische Wochenpost, 19.11.1987

13.7. *… Armer Casanova, was ist aus dir geworden:*

Gerd Natschinski

CASANOVA

Musical
Österreichische Erstaufführung
08.03.1981

Musikalische Leitung	Peter Falk a.G.
Inszenierung	Irene Mann a.G.
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Gloria Berg a.G.
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Giacomo Casanova	Wolfgang Siesz
Der Abt	Kurt Sterneck
Andrea Memmo	Hans Holzmann
Bernardo Memmo	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Manuzzi	Erich Klaus
Magdalena	Heide Stahl
Catarina Capretta	Annemarie Zeller
Abbe de Bernis	Kurt Sterneck
Lorenzo, Kerkermeister	Josef Kepplinger
Capretta, Catarinas Vater	Rolf Polke
Duverney, Staatsbeamter	Thomas Tarjan
Calsabigi	Erich Klaus
Marianna	Felicitas Morawitz
Clairmont	Peter Karner
Passano, Maler	Klaus Ofczarek
Mary Ann	Else Kalista
Die Tante der Mary Ann	Trude Rendnil
Jerome, Friseur und Liebhaber	Klaus Ofczarek
Fielding, Richter	Josef Kepplinger
Friedrich II.	Erik Göller
Teresa Casacci	Fran Lubahn
Branicki, Ulanenoberst	Rolf Polke
Tomatis, Theaterdirektor	Thomas Tarjan
Bininski	Zoltan Császár
Poninski	Richard Brantner
Anna	Diana Bennett
Madame de Pompadour	Ingeborg Krobath
Regieassistenz	Birgit Amlinger
Choreographische Assistenz	Erika Grum, Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

Das Musical *Casanova*, dessen österreichische Erstaufführung am 8. März 1981 über die Bühne des Grazer Opernhauses gegangen ist, kam 1974 am Ostberliner Metropol-Theater heraus, wo das Stück jahrelang im Repertoire geblieben ist. Die Autoren Helmut Bez und Jürgen Degenhardt erarbeiteten mit dem Komponisten Gerd Natschinski nach den Memoiren des Giovanni Giacomo Casanova eine Revue, in deren Mittelpunkt sie („historisch getreu") den Frauenhelden, Geheimagenten, Spieler, Spekulanten, Betrüger, Magier und Scharlatan in den wesentlichsten Lebensstationen porträtieren – in Graz verkörpert durch den „Operetten-Charmeur" Wolfgang Siesz: ein Titelheld, „wie er im Buche steht, makellos im Spiel, blendend in der Erscheinung mit genau jener Stimme ausgestattet, die ein solches Musical verlangt", auch wenn sein strahlender Tenor diesmal nur geringe Entwicklungsmöglichkeiten hatte.[18]

Trotz des viel versprechenden Titels *Casanova* und trotz einer Glanzleistung des Grazer Philharmonischen Orchesters unter Peter Falk war auf der Bühne nur ein unbeholfener, „mittelmäßiger Reisebericht" zusehen, wie der *Kleinen Zeitung*[19] zu entnehmen war. Auch Renate Ritter (*Kronen Zeitung*) rezensierte sehr kritisch und stellte sich dabei einleitend die Frage: „Armer Casanova, was ist aus dir und deinen welterregenden Memoiren geworden?" „Unvorstellbar", so Ritter weiter, „ … wenn man dich jetzt mit so eingeschlafenen Füßen in Graz erlebt."

Flau war auch die Stimmung des Publikums bei dieser Österreich-Premiere im Opernhaus. Etliche Leute gingen schon in der Pause, auch der Schlussapplaus war schütter und kurz. Der Grund dafür schien auch die Musik gewesen zu sein, denn der Komponist präsentierte einen „stilistischen Mischmasch aus Opern-, Operetten-, Film- und Musicalsound". Auch die Figuren [der 30 Bilder] blieben weitestgehend „psychologisch unplastisch" – bis auf die Zigeunerin Felicitas Morawitz und die Londoner Gunstgewerblerin Else Kalista („zweifellos die besten, lebendigsten Darsteller"). Wolfgang Siez „nimmt man den schillernden Glücksreiter und Frauenverführer nicht ab, er ist einfach immer der gleiche – von Venedig über Paris, London bis Warschau."

Für die Regie, die „bewegte Unbeholfenheit" zeigte, wurde Irene Mann engagiert, die nur „in der Choreographie ihren „Mann" stellte", wie Karl Hans Haysen ironisch anmerkte. Auch „der begabte Frieder Klein schuf diesmal ein biederes Bühnenbild, fast eine Karikatur der Autoren-Intentionen". Dennoch vermochte er das in Anbetracht des häufigen Szenenwechsels (mehr als 30 Bilder) besonders schwierige Problem des Bühnenbildes in geschmacklicher wie in technischer Hinsicht „optimal" zu lösen. Trotzdem:

> *„Diese Musical-Handlung hat keinen roten Faden. Eine unausbleibende Folge davon ist, dass jegliches Spannungsmoment fehlt… Schade darum, denn die Mühe und der sehr große Aufwand wären einer besseren Sache würdig gewesen…"*[20]

[18] Walter Kollar, Kärtner Volkszeitung, 15.03.1981
[19] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 10.03.1981
[20] Anton Haberle, NFZ, 21.03.1981

13.8. *… für Dickens'sche Stimmung sorgen die Ausstatter:*

Fred Spielman

DER GEIZIGSTE MANN DER WELT

Ein Musical nach *A Christmas Carol*
Europäische Erstaufführung, Schauspielhaus

29.10.1983

Musikalische Leitung	Stefan Kouba
Inszenierung	Jürgen Wilke
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Stefan Kouba
Kinderchor	Marcel de Marbaix
Choreographie	Christa Maurer-Kronegg
Der alte Scrooge, der geizigste Mann der Welt	Richard Ames
Fred, Scrooge's Neffe	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
Bob Cratchit, sein Buchhalter	Gerhard Swoboda
Zwei Herren	Walter Tomaschitz, Chris Priewalder
Mrs. Dilber, Scrooge's Bedienerin	Erika Schubert
Hawkins, ein Lumpensammler	Sepp Trummer
Marleys Geist	Rolf Polke
Geist der vergangenen, gegenwärtigen und kommenden Weihnachten	Josef Kepplinger
Werkelmann	Josef Kepplinger
Ein Junge	Gerold Sigle, Markus Schmiedl
Mr. Fezziwig, Scrooge's ehemaliger Chef	Willy Haring
Mrs. Fezziwig	Livia Katona
Der junge Scrooge	Peter Karner
Belle, Scrooge's Jugendliebe	Annemarie Zeller
Mrs. Cratchit	Erni Tögl
Martha	Marianne Becker
Peter	Henrik de Marbaix/ Reinhard Dellinger
Belinde	Michaela Marschnig/ Karin Belic
Billy	Adrian Eröd/ Christian Hillebrand
Annie	Birgit Dellinger/ Roswitha Futschek
Klein Tim	Markus Kerschbaumer/ Jürgen Molnar
Betty, Freds Frau	Ursula Heinisch
Topper, heiratsfähiger Junggeselle	Jakob Glashüttner
Susan	Uschi Plautz
Junge in Scrooge's Büro	Patrick Zenker
Ein Nachbarsjunge	Michal Mastrototaro
Regieassistenz	Ute Winkler
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Anneliese Dreier

Den Ansatzpunkt für das Musical *Der geizigste Mann der Welt* bildete die literarische Vorlage der von Charles Dickens 1843 veröffentlichten Erzählung *A Christmas Carol*. Dieses „Weihnachtslied in Prosa" hat Janice Torres ohne größere Eingriffe geschickt für die Bühne adaptiert und Fred Spielman steuerte dazu die Musik bei („Gattungsspezifische Eigenschaften, wie straffe Dramaturgie, Schwung und Präzision, darf man nicht erwarten: man wird dafür durch eine erbauliche Moral-von-der-Geschichte und Beschaulichkeit entschädigt"[21]).

„Dort, wo bei Dickens das versteinerte Herz des geldgierigen Geschäftsmannes durch schreckerregende Gespenster-Erscheinungen weich geklopft wird, finden sich in der Grazer Produktion keine haarsträubenden Horrorszenen, wird nicht einmal Kindern das Fürchten gelehrt", stellte Ernst Naredi-Rainer in der *Kleinen Zeitung* (31.10.1983) fest und vermutete in diesem Zusammenhang, dass Regisseur Jürgen Wilke und Choreographin Christa Maurer-Kronegg zu sehr „auf die erhofften jugendlichen Besucher Rücksicht genommen" haben.

Für „Dickenssche Stimmung" sorgten nämlich vielmehr die Ausstatter: „Skalickis Hintergrundprojektionen orientieren sich an englischen Stichen des 19. Jahrhunderts und ermöglichen rasche Verwandlungen bei offener Bühne, Hanna Warteneggs Kostüme lassen deutlich die unterschiedlichen sozialen Schichten ihrer Träger erkennen."

Stellvertretend für die übrigen Rezensionen[22] soll im Folgenden jene des Journals *Präsent* vom 10. November 1983 zitiert werden, zumal darin die einzelnen Kritikpunkte im Wesentlichen übereinstimmen:

> *„Eigentlich hätte das Dickens-Spielman-Musical ein Erfolgsabend mit Herz und Charme werden können, denn die Kurzerzählung bringt auf eine so konzentrierte Weise Menschenkenntnis, Menschliebe und ein bisschen handlungsfördernde Phantasie, dass auch bei einer Bühnenversion des Stoffes der Erfolg sicher sein müsste. Und Fred Spielmans Musik weist doch ein paar hübsche Ohrenwürmer auf. In Jürgen Wilkes sauberer, nicht gerade einfallsreicher, aber doch plausibler Inszenierung macht schließlich der Dickens-Landsmann von heute, Richard Ames, auf sehr liebenswerte und eindringliche Art den Wandel den menschenfeindlichen Querkopfes George in einen herzensguten Mitmenschen anschaulich. Doch irgendwie fehlt es dem Ganzen an Reizstoff, an Überraschung, an Spannung … Kurz: man lehnt sich passiv in den Sessel, und nichts reißt einen daraus empor.*"

[21] Manfred Blumauer, Tagespost, 01.11.1983
[22] Vgl. dazu Tagespost, Kronen Zeitung, Neue Zeit, 31.10.1983

13.9. *... Ein Don Quixote, wie aus der Literatur geschneidert:*

Dale Wasserman, Mitch Leigh

DER MANN VON LA MANCHA

Musical
20.03.1983

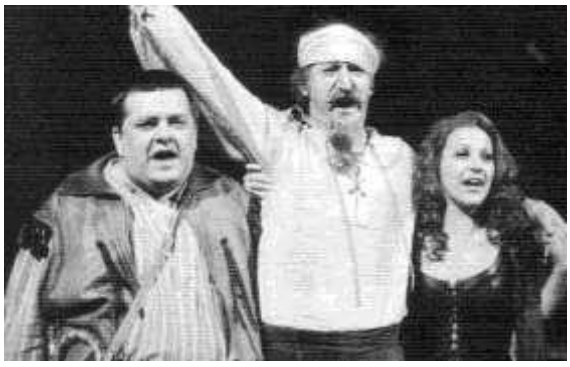
Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Gerhard Hruby
Kostüme	Birgit Hutter

Cervantes/ Don Quixote	Helfried Edlinger
Diener/ Sancho	Franz Friedrich
Aldonza/ Dulcinea	Felicitas Morawitz
Gouverneur/ Gastwirt	Götz Zemann
Padre	José Maria Perez
Herzog/ Dr. Carrasco	Wolfgang Müller-Lorenz
Antonia	Marianne Becker
Haushälterin	Erika Schubert
Der Barbier	Hans Holzmann
Pedro	Ernst Hammer
Anselmo	Wilhelm Eyberg-Wertenegg
José	Jakob Glashüttner
Juan	Chris Priewalder
Paco	Johann Werner Prein
Tenorio	Simon Ginsberg
Frau des Gastwirts	Erni Tögl
Fermina	Beth Fritz
Maurin	Isabelle Saunders
Hauptmann	Walter Tomaschitz

Regieassistenz	Marlis Müller-Lorenz
Ballettassistenz	Erika Grum
Inspizient	Josef Musger
Souffleuse	Erika Lexl

Die erste Eigenproduktion des Musicals *Der Mann von La Mancha* durch die Grazer Oper erfolgte 24 Jahre nach dem legendären Gastspiel des Theaters an der Wien mit Josef Meinrad als Titel-„Held“ und „stand dieser in der Qualität“ um nichts nach, wie Karl Hans Haysen[23] begeistert feststellte. Dass das „gute Musical“ auch in den 1980er Jahren „weiterleben“ konnte, lag aber – so Haysen weiter – an der blendenden, turbulenten, doch stets exakten Inszenierung des Ballettdirektors Waclaw Orlikowsky, der mit den Mitwirkenden das Stück in dreimonatiger Arbeit einstudiert hat („Orlikowsky stilisierte nur, wo Realismus unerträglich gewesen wäre.“).[24] Das „strenge Bühnenbild (Gerhard Hruby) und die originellen Kostüme (Birgit Hutter)“ hatte man sich aus Einsparungsgründen aus Wien ausgeborgt.

Durch „geeignete Akteure in den Hauptrollen und schmissige Musik“ konnte das Stück erneut seine Publikumswirksamkeit unter Beweis stellen:[25] Helfried Edlinger, der als Don Quixote in der Figur „wie aus der Literatur geschneidert“ wirkte, war in seiner „Zartheit, Ehrlichkeit und Hektik“ darstellerisch ein Vollprofi, der die Rolle des Don Quixote „auf eine behutsame, liebevolle Weise spielte, so dass man mit ihm, aber nie über ihn lacht“, beobachtete der Rezensent der *Kronen Zeitung*.[26] Nach Wolfgang Arnold (*Tagespost*) war Edlinger „ein alter Haudegen ohne Illusionen, der von seiner Gestalt her mehr Cervantes als Don Quixote“ und daher für diesen Abend „zweifellos zuwenig morbid“ erschien. Trotzdem „hat er seine Rolle mit bemerkenswerter Wandlungsfähigkeit durchgestanden“. Ihm ebenbürtig Franz Friedrich als Diener Sancho voller Sympathie, „der gelegentlich zwar interessante Koloraturen abseits der Partitur zuwege bringt“, für diese Rolle aber „alle Voraussetzungen mitbrachte: pyknische Genussfreude, Mutterwitz und Realismus“.[27] In weiteren Rollen blieben José Maria Perez, Götz Zemann und Wolfgang Müller-Lorenz eben doch „die Opernsänger, die sie nun einmal sind“, urteilte Johannes Frankfurter.



Franz Friedrich, Helfried Edlinger, Felicitas Morawitz.

Für uneingeschränkten Jubel und Ovationen sorgte „immer wieder, immer wieder, immer wieder Felicitas Morawitz“, in Spiel und Stimme „erstklassig und berührend als wilde Aldonza und lyrische Dulcinea“. Dank ihrer Vielseitigkeit und erstaunlicher Wandlungsfähigkeit bot die Künstlerin mehr als nur eine Show und überzeugte in jeder Situation.

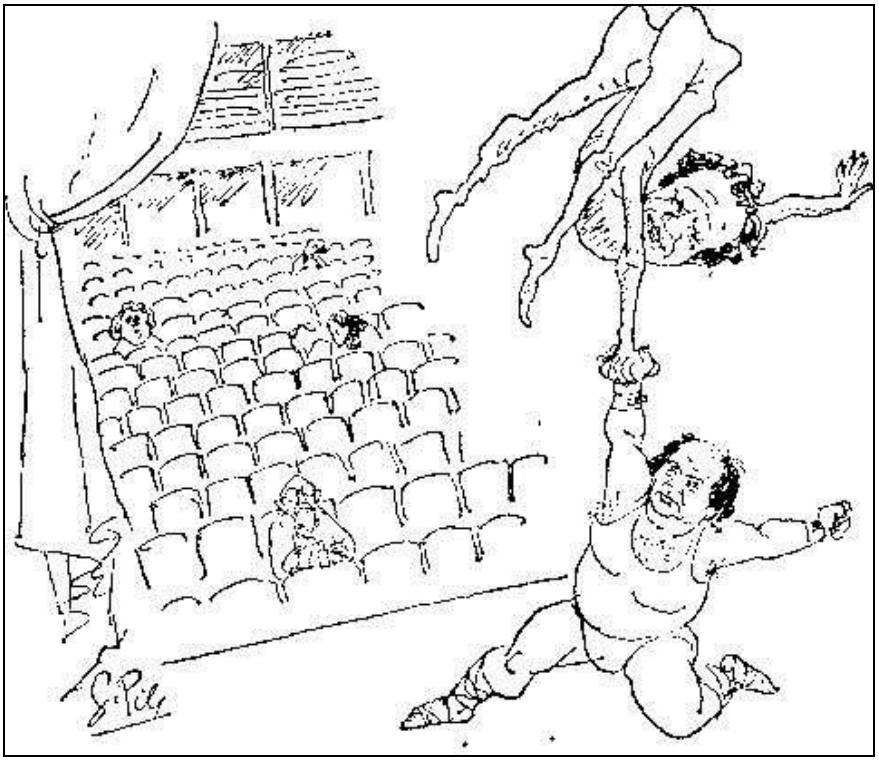
Für die musikalische Leitung zeichnete Wolfgang Bozić verantwortlich, der „die Melodien exakt und schmissig, an den Höhepunkten mitreißend, in die Wirklichkeit umgesetzt“ hatte.

[23] Karl Hans Haysen, Kleine Zeitung, 22.03.1983
[24] Wolfgang Arnold, Tagespost, 22.03.1983
[25] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 22.03.1983
[26] Mathias Grilj, Kronen Zeitung, 22.03.1983
[27] Wolfgang Arnold, Tagespost, 22.03.1983

14.Waclaw Orlikowsky und der Aufbau des klassischen Balletts in Graz

14.1. *Überblick über die Ballettpremieren zwischen 1971 und 1975*

Als Carl Nemeth 1972 sein Amt als Intendant der Grazer Oper antrat, war es um die Pflege der Sparte Ballett schlecht bestellt. Der Grazer Karikaturist Gottfried Pils sah den Intendanten bereits selbst als Solisten auftreten müssen, wenn dieser das „Problem Ballett" nicht gleich in Angriff nehmen würde:



Der Intendant und sein Verwaltungsdirektor im Pas de deux (gezeichnet von Gottfried Pils).

Seit 1970, als der damalige Ballettmeister Fred Marteny mit Léo Delibes *Coppelia*[1] durchaus erfolgreich am 8. Februar 1970 seinen letzten Abend choreographierte, bestand die Kompanie nur noch aus zwanzig Tänzern. Obwohl das Publikum heftig protestierte, wurde Marteny aus finanziellen Gründen noch vor der *Coppelia*-Premiere entlassen. In den beiden folgenden Spielzeiten, in denen Leonhard Salaz die aus achtzehn Tänzern bestehende Truppe leitete, war ein abendfüllendes, großes Ballett nicht mehr realisierbar. Dennoch machte Salaz „aus der Not eine Tugend" und brachte einen von ihm choreographierten, dreiteiligen Ballettabend (Premiere: 8. Jänner 1972, musikalische Leitung: Edgar Seipenbusch) zur Aufführung. Getanzt wurde zu *Masquerade* von Aram Chatchaturian, *Paysage Triste* von Alphonse Diepenbrock sowie zu Manuel de Fallas *Dreispitz*. Karl Hans Haysen (*Kleine Zeitung*) berichtete danach von einem „Jubel in der Grazer Oper", den der Ballettabend hervorgerufen hatte: „Man sah eine großartig ambitionierte Truppe mit vorbildlichem Fleiß und viel Können am Werk – mit einer künstlerischen Zähigkeit, die heute schon Seltenheitswert besitzt."

[1] Musikalische Leitung: Gustav Cerny, Bühne: Wolfram Skalicki, Kostüme: Hanna Wartenegg

Dieses „Lebenszeichen“ war allerdings nur von kurzer Dauer, denn im täglichen „Opernalltag“ wurde das Ballett nur mehr für kurze Einlagen in Operetten herangezogen, womit naturgemäß keine Qualitätssteigerung der Truppe erreicht werden konnte: „Nur schade, dass das Ballett infolge einfallsloser Choreographien weit abgeschlagen nachtrippeln wird…“, kommentierte die *Kleine Zeitung* diese triste Situation des Grazer Balletts. So stellten Ballettabende in Graz bislang nur mehr „Verlegenheitslösungen“ dar, die naturgemäß das Interesse der Grazer an dieser Sparte schwinden ließ: Das Publikum „sieht das Ballett zwar gerne als Aufputz in Operetten, Musicals und Ähnlichem, aber Ballett als eigenständige Sparte der theatralischen Kunst muss von ihm erst entdeckt werden“, war in der *Neuen Zeit* zu lesen.[2]

Um nun eine Entdeckung der Sparte Ballett möglich zu machen, war Carl Nemeth, der 1972/73 die Leitung der Bühnen übernommen hatte, von Anfang an fest entschlossen, aus den „Ballettruinen“ neues Leben zu erwecken. Als erster Schritt wurde Eva Bernhofer aus Braunschweig als neue Ballettmeisterin nach Graz verpflichtet, die sich der Truppe – nach eigenen Worten – mit „erzieherischer Arbeit“ annehmen wollte. Erste Ergebnisse wurden im Rahmen eines abwechslungsreichen, dreiteiligen Ballettabends am 9. Mai 1973 im Grazer Schauspielhaus präsentiert:

(1) *Entrée* (*Le boeuf sur le toit*, Darius Milhaud) Choreographie : Eva Bernhofer
(2) *Vier gegen Vier*[3] (Gioacchino Rossini) Choreographie: Karl Musil
(3) *Jazz Workshop* (Robert Prince) Choreographie: Reed Gene

„Die Zeiten der Hupfdohlen ist um”, hielt Hansjörg Spies in der *Kleinen Zeitung*[4] nach der durchaus erfolgreichen Premiere fest, die einen „klug dosierten Beginn“[5] einer kontinuierlichen Ballettpflege erhoffen ließ, die in der Spielzeit 1974/75 mit dem Abend *Jazztime* (ebenfalls im Schauspielhaus) auch eine Fortsetzung gefunden hat. Das Konzept dazu lieferte der Amerikaner Larry Fuller, der für die Choreographie der umjubelten Grazer *West Side Story* im November 1974 verantwortlich zeichnete. Im ersten Teil tanzte man zu Musik der *Beatles*, der zweite Teil widmete sich unter dem Titel *A Broadway Revue in Dance* in sieben Teilen der Geschichte des Jazz- und Gesellschaftstanzes der USA:

> *„Und alles was Großpapa, Papa und neuerdings nostalgisierende Tanzbodenneulinge im Laufe der Jahrzehnte so gehopst haben und hopsen, von Rag über Cake Walk zum Tango, Charleston, Foxtrott, Bolero, Rumba, Cha-Cha-Cha, Mambo, Rock und Twist nicht zu vergessen, wird vom Ensemble elegant und schmissig vorgeführt…“*

Trotz virtuoser Leistungen der Tanzsolisten wurde seitens der Kritik auf zwei Schwachpunkte der Premiere verwiesen: Verwaltungsdirektor Thomas Tarjan als Conférencier der Premiere fungieren zu lassen, mag zwar sparsam gewesen sein, wie Renate Ritter (*Kronen Zeitung*) vermutete, doch „hätte man sich einen akzentfreien Sprecher gewünscht“, zumal „50 Prozent seines Textes unverständlich blieb“, wie Johannes Frankfurter feststellte („Er hätte sich nach

[2] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 11.05.1973
[3] Solisten: Michael Birkmayer, Ludwig Musil, Karl Musil, Gerhard Dirtl
[4] Hansjörg Spies, Kleine Zeitung, 09.05.1973
[5] Hans Heinz Hahnl, Kärtner Tageszeitung, 15.05.1073

der korrekten Aussprache englischer Wörter erkundigen sollen“. Auch wenn die „Live-Musikbegleitung ihre Verstärker so laut aufgedreht hatte, als säßen ausschließlich Gehörgeschädigte im Zuschauerraum“[6], ist es dem Choreographen gelungen, das im jahrelangen Dornröschen-Schlaf dahin dösende Grazer Ballett wachzutrainieren. Trotz dieser erfolgreichen „Wiederbelebungsversuchen“ des Grazer Balletts suchte Intendant Nemeth nach einer dauerhaften Lösung und hielt nach einem erfahrenen Choreographen Ausschau. Noch aus seiner Wiener Zeit kannte Nemeth den Russen Waclaw Orlikowsky, der als Ballettmeister und Choreograph international gefragt war. Nach der Berufung zum Ballettdirektor in Oberhausen wurde Orlikowsky in derselben Funktion nach Basel geholt, wo Presse und Publikum von einem „Ballettwunder“ gesprochen hatte. Zwischen 1961 und 1963 arbeitete er als Gastchoreograph für das *London Festival Ballet* und das *Grand Ballet du Marquis de Cuevas*. Höhepunkt seiner Karriere war 1966 die Bestellung zum Ballettdirektor der Wiener Staatsoper unter der Direktion Herbert von Karajans, der Orlikowsky immer wieder mit Choreographien für Produktionen der Salzburger Festspiele beauftragte. Bevor er an die Grazer Oper verpflichtet wurde, leitete Orlikowsky von 1971 bis 1973 als Produktionsmanager und Choreograph der Wiener Eisrevue *Holiday on Ice*.

Waclaw Orlikowsky bei der Probe in Basel.

Als Orlikowsky in der Saison 1974/75 erstmals nach Graz kam, um sich mit den dortigen Verhältnissen vertraut zu machen, „war er einerseits erschrocken über den Zustand der Truppe, andererseits reizte ihn die Aufgabe, aus fast nichts eine Kompanie aufzubauen“.[7] Um diese gleichermaßen interessante wie mühselige Aufbauarbeit rascher und effizienter umsetzen zu können, stütze er sich auf zwei wertvolle Mitarbeiterinnen: die Solistin Linda Papworth, gebürtige Australierin und in England ausgebildet, vereinigte technisches Können, Intelligenz und eine beeindruckende Persönlichkeit. Voraussetzungen dafür, in den Folgejahren zu Orlikowskys Primaballerina des Grazer Balletts zu werden. Als choreographische Assistentin wurde die Ungarin Elisabeth Gombkötö-Mischuretz nach Graz engagiert, deren Erfahrungen als Tänzerin und Ballettpädagogin ebenso zum konsequenten Aufbau jener Tänzer beitrugen, die im Rahmen zahlreicher Vortanzen ausgesucht

[6] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 06.03.1975
[7] Christa Höller, Waclaw Orlikowsky, Das klassische Ballett – mein Leben. Graz 1998, S. 160ff.

worden sind und im Laufe der Jahre zu ersten Kräften der Truppe avancierten (u.a. die Solisten Diana Ungureanu oder Emilian Tarta).

Einen ersten Eindruck von den erstaunlichen Entwicklungsfähigkeiten der Grazer Ballett-Truppe vermittelte Orlikowsky bereits im Rahmen der Eröffnungs-Premiere der Saison 1973/74, als er in Amilcare Ponchiellis *La Gioconda* den *Tanz der Stunden* choreographierte. Orlikowskys Choreographie „verriet dabei viel Sorgfalt und Training" und „ließ in ihrer strapaziösen Konzeption mit Sicherheit die Erschlankung einiger mitwirkender Herren erwarten", wie Peter Vujica durchaus mit Recht prophezeit hatte. Ebenfalls noch als Gastchoreograph stellte Orlikowsky den Tanz der Tempelpriesterinnen in Verdis *Aida* (Premiere: 26.01.1974). Bald danach wurde Waclaw Orlikowsky offiziell zum Ballettdirektor der Grazer Oper ernannt. Seinem (später Erfolg bringenden) Grundsatz, das Publikum am effizientesten durch große, abendfüllende Ballettabende gewinnen zu wollen, konnte Orlikowsky zunächst nur durch Gastspiele Folge leisten: Das erste brachte Peter I. Tschaikowskys *Nussknacker* von der kroatischen Nationaloper Zagreb nach Graz. In seiner Choreographie tanzten Vesna Butorac[8] als Marie (Orlikowsky: „sie ist eine der besten Ballerinas Europas"), Marin Turcu als Prinz und Miljenko Vikić (Drosselmeier), die sowohl das Publikum als auch zahlreiche Journalisten mit ihren Leistungen beeindrucken konnten. Die *Kleine Zeitung* berichtete damals von einer „internationalen Maßstäben voll gerecht werdenden Ballettkultur, die das große Publikumsinteresse voll gerechtfertigt hat".[9] Den einzigen „Schwachpunkt" des Gastspiels stellten für manche Opernbesucher die „pompös-süßen" Bühnenbilder von Günter Schneider-Siemssen dar, die von Hansjörg Spies sogar als „extrem hässlich" bezeichnet worden sind. Trotzdem konnte man an der Grazer Oper wieder eine „märchenhafte, ästhetische" Aufführung erleben, die einen Vorgeschmack auf künftige Ballett-Produktionen geben konnte.

Als nächsten Schritt ging Orlikowsky daran, die Grazer Truppe an große Ballette zu „gewöhnen", indem er als weitere Koproduktion mit dem Zagreber Opernballett Sergej Prokofjews Ballett *Cindarella* (Aschenbrödel) herausbrachte und Mitglieder des Grazer Balletts in die kroatische Truppe integrierte: Linda Papworth tanzte die Winterfee, die übrigen Tänzer wurden für den Ball des Prinzen und für das Divertissement im dritten Akt eingesetzt. Der Anteil der Zagreber Tänzer an dieser Koproduktion war allerdings so hoch, dass die Kritiker eher von einem Gastspiel als einer Zusammenarbeit sprechen wollten. Trotzdem erlebte Graz einen beachtlichen Ballettabend, der nicht zuletzt auch durch das Dirigat von Miro Belamaric zu einem „musikalischen Ereignis erster Klasse" wurde.

Mit den beiden Balletten (*Nussknacker* und *Cindarella*) hatte Waclaw Orlikowsky in Graz eindeutig Position bezogen: Er wollte die klassische Tradition des russischen Tanzes bewahren und mit einer Neuproduktion von Adolphe Adams großem Ballett *Giselle*, die am 12. Dezember 1976 Premiere haben sollte, die erste große Eigenproduktion der Grazer Ballett-Truppe vorstellen.

---

[8] Vesna Butorac studierte in Zagreb, Training im Kirov-Theater, Tourneen mit dem New London Ballett, Teilnahme am Ballett-Fest in Varna; im August 1975 Hauptrolle in Adolphe Adams *Korsar* auf der Bregenzer Seebühne;

[9] Kleine Zeitung, 31.12.1974

14.2. *… das Aschenbrödel-Dasein des Grazer Balletts scheint vorbei zu sein:*

Sergej Prokofjew

CINDARELLA

Ballett in drei Akten

In Koproduktion des Kroatischen Nationalballetts
mit dem Ballett der Vereinigten Bühnen Graz

14.05.1975

Musikalische Leitung	Miro Belamarić
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühnenbild	Annelies Corrodi
Kostüme	Ronny Reiter, Leo Bei
Ballettassistenz	Stane Leben, Guy Perkov

Aschenbrödel	Vesna Butorac
Stiefmutter	Juraj Mofčan
Böse Stiefschwester	Melita Skorupski
Faule Stiefschwester	Stane Leben
Page des Prinzen	Jadranka Sutlar
Prinz	Marin Turku
Hofnarr	Marin Furijan

Inspizient	Rudolf Malenčić, Josef Musger

Pressespiegel von *Cindarella*

„Waclaw Orlikowsky hat versucht, den poetischen Sinngehalt dieses Märchens ins Tänzerische zu übertragen und sich auf keinerlei Experimente eingelassen. Jede Bewegung ist ins Detail ausgefeilt… Eine besondere Augenweide ist das Bühnenbild von Annelies Corrodi; allerdings hat sich ein kleiner Schönheitsfehler eingeschlichen: Miro Belamarić hat dem Orchester keine sinnlichen Töne entlocken können…“
Karl Harb, *Wiener Zeitung*, 18. Mai 1975

„Ein genussreicher Abend, denn das Aschenbrödel-Dasein des Grazer Ballettkorps scheint endgültig vorbei zu sein… Orlikowsky inszenierte und choreographierte mit meisterlicher Hand… Für musikalische Genüsse sorgte Miro Belamarić, die mit ihm nahezu vollendet zu Gehör gebracht wurden…“
Anton Haberle, *NFZ*, 01. Mai 1975

„Der international anerkannte Choreograph Orlikowsky bot ein Hochfest der Ballettkunst…“
Hans Fenz, *Wahrheit*, 17. Mai 1975

„In Graz muss das Ballett erst noch entdeckt werden…“
Johannes Frankfurter, *Neue Zeit*, 16. Mai 1975

„Märchenhafte Augenweide! Gäbe es auch heute noch Wunschfeen, so wäre man sicherlich nicht um einen Wunsch verlegen, in Graz auch künftig Ballettabende von solchem Format stattfinden zu lassen…“
Renate Ritter, *Kronen Zeitung*, 16. Mai 1975

14.3. *... Orlikowsky weiß, was er tut:*

Adolphe Adam

GISELLE

Ballett in zwei Akten
In der Fassung von Marius Petipa

12.12.1976

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Waclaw Orlikowsky
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Lotte Pieczka

Herzog Albrecht (Lois)	Marin Turcu
Wilfried, herzoglicher Verwalter	Helmut Pseiner
Prinz von Curland	Kurt Schreibmayer
Bathilde, seine Tochter	Christa Maurer-Kronegg
Hilarion, ein Wildhüter	Farid Ashmawy
Bertha, eine Bauernwitwe	Erika Schubert
Giselle, ihre Tochter	Linda Papworth
Flora, eine Winzerin	Sylvie Reynaud
Roland, ein Winzer	Emilian Tarta
Myrtha, Königin der Wilis	Elisabeth Gombkötö
Selma	Paula Bennett
Mona	Sylvie Reynaud

Choreographische Assistenz	Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Josef Musger
Ballettkorrepetition	Wolfgang Marsak, Sandor Kósa

Im Rahmen der Produktion des romantischen Balletts *Giselle* von Adolphe Adam konnte Waclaw Orlikowsky in der Saison 1976/77 erstmals auf seine eigene Grazer Ballettkompanie zurückgreifen. Er wollte damit „die Ernte seiner bisherigen Aufbautätigkeit einfahren und das offenkundige Publikumsinteresse für die klassische Tanzkunst weiter schüren", wie die *Neue Zeit* einen Tag vor der Premiere berichtete. Die anspruchsvolle Titelrolle übertrug er Linda Papworth („Wir haben erfahren, dass es in Graz jetzt eine Primaballerina gibt"[10]), die damit ihre bislang größte Rolle und zugleich schwierigste Aufgabe zu meistern hatte. Für die ebenso schwierige Rolle des Herzog Albrecht engagierte Orlikowsky noch einmal Marin Turcu aus Zagreb: „Für mich war die Rolle des Prinz Albrecht zunächst zu lyrisch, aber jetzt habe ich die richtige Einstellung zur gesamten Rolle gefunden. Es fasziniert mich die Gestaltung von Naturbursch, Herzog, Liebendem und Leidendem in einer Person" erklärte der Solist im Rahmen eines Interviews mit der *Neuen Zeit*. Waclaw Orlikowsky war besonders stolz darauf, im Rahmen der Grazer Giselle-Premiere eine zunächst verloren geglaubte Variation von Minkus wieder ausgegraben zu haben und diese in die Grazer *Giselle*-Produktion einzubauen („Das ist wie bei einem großen Bild, das zerfallen ist und nun so restauriert werden muss, dass das Original erhalten bleibt").

Der Erfolg des Anbruches einer neuen Ballett-Ära in Graz war ein durchschlagender: „Die bisher der Tanzkunst gegenüber nicht sehr animierten Zuschauer sehen eine technisch wie gestalterisch bestens geschulte Gruppe und füllten das große Haus. Die Titelrolle verkörperte Linda Papworth in einer Vollkommenheit, wie sie in Graz kaum geboten wurde. Marin Turcu ist ein ebenbürtiger Partner, der mit seinen Sprüngen und Pirouetten imponiert. Dieses Ballett, welches zu den besten seiner Gattung gehört, erlebte eine überzeugende Aufführung", schwärmte der nicht genannte Rezensent in der Tageszeitung *Wahrheit*.

Im Zentrum der Aufführung stand zweifelsohne Linda Papworth, die den „gewaltigen Anforderungen in Technik und Darstellung in höchstem Maße gerecht" wurde und naturgemäß „stürmischen Beifall erntete". Anton Haberle (*NFZ*) berichtete sogar von „uneingeschränktem Lob für alle weiteren Beteiligten" und beobachtete, „dass das Ensemble auf hervorragende Weise zeigte, wie höchst leistungsfähig" es für eigenen Produktionen sein kann. „Das ist der Verdienst des Choreographen Orlikowsky, der mit der Inszenierung einen neuerlichen Beweis seines Könnens erbracht hat." Wesentlich zum Erfolg trug aber auch der musikalische Leiter Wolfgang Bozić bei, „der der Musik ihre Anmut und ihre Lebhaftigkeit lässt". Als kurzes „Facit" der Presseberichte soll Manfred Blumauers Feststellung zitiert werden: „Man beweist, dass man da ist!".
Einziger Kirtikpunkt des Abends war die Ausstattung Wolfram Skalickis, die Hansjörg Spies (*Kleine Zeitung*, 14.12.1976) besonders missfallen haben dürfte:
„Rundherum garnierten Unzulänglichkeiten und Behelfslösungen den Abend: uniforme Bauern- und Gespensterkostüme, Lächerlichkeiten und Inszenierungsfehler: z.B. eine wandelnde Birkenbank, Goldbesteck im Bauernhaus, ein wackelndes Grabkreuz; von besonderer Scheußlichkeit waren aber die vielen unnatürlichen Perücken, wo ein Mittelscheitel und ein Knoten dem Haus Geld sparen geholfen hätte…".

[10] Manfred Blumauer, Tagespost, 14.12.1976

14.4. *... Ein geglückter Saisonstart:*

(1) Igor Strawinsky

PETRUSCHKA

Ballettburleske in vier Bildern

30.09.1978

Musikalische Leitung	Jean Périsson
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Ronny Reiter
Zauberer, Besitzer des Theaters „Lebende Puppen“	Helmut Kupsch
Petruschka	Ioan Logrea
Ballerina	Diana Bennett
Mohr	Farid Ashmawy
Zigeunerin	Desney Severn
Straßentänzerin	Kendell Cameron
Ammen	Denise Pollock, Adelheid Stenzel, Andrea Wagner
Wirtschafterinnen	Erika Grum, Elisabeth Gomkbötö, Linda Perrett
Stallbursche	Kewin Lewin
Leierkastenmann	Gerald Staberl
Sohn des Leierkastenmanns	Michael Bozić
Bettlerin	Denise Pollock
Bettler	Kewin Lewin
Kutscher	Helmut Pseiner, Erik Göller
Ballettassistenz	Erika Grum
Inspizient	Josef Musger

(2) Raffaello de Banfield

LE COMBAT

Choreographische Dichtung, Grazer Erstaufführung

Musikalische Leitung	Jean Périsson
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Jörg Koßdorff
Kostüme	Ronny Reiter
Clorinde	Vesna Butorac-Blace
Tancred	Mladen Drakulić a.G.
Erster Ritter	Emilian Tarta
Zweiter Ritter	Joan Logrea
Ritter	Farid Ashmawy, Helmut Pseiner, Erik Göller, Kewin Lewin, Marek Ustaszewski, Gerald Staberl
Choreographische Assistenz	Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Josef Musger

(3) Maurice Ravel

DIE SPANISCHE STUNDE

Musikalische Komödie in einem Akt

30.09.1978

Musikalische Leitung	Jean Périsson
Inszenierung	Peter Lotschak
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Ronny Reiter

Concepcion, Frau des Torquemada	Fran Lubahn
Gonzalvo, Poet	Ernst-Dieter Suttheimer
Torquemada, Uhrmacher	Erich Klaus
Ramiro, Mauleseltreiber	Oscar Czerwenka a.G.
Don Inigo Gomez, Bankier	Rolf Polke

Regieassistenz	Uta Werner
Inspizient	Hanns Heger
Souffleuse	Erika Lexl

Am 30. September 1978 wurde die Spielzeit mit einer abwechslungsreichen und völlig unkonventionellen Vorstellung eröffnet: Das Wagnis, Igor Strawinskys Ballettburleske *Petruschka*, Raffaello de Banfields *Combat* und Maurice Ravels *Die spanische Stunde* an einem Abend zu zeigen, glückte deswegen „überraschend gut", da sich alle drei Werke „in tadelloser Besetzung und Inszenierung" präsentierten.

Als am schwierigsten realisierbar erwies sich das erste Stück des Abends, *Petruschka*, das neben drei ausdrucksstarken Solisten ein großes, technisch gut ausgebildetes Ballettensemble erfordert. Waclaw Orlikowsky stellte einmal mehr sein Geschick unter Beweis, in dem er Mitglieder eines Grazer Athletik-Clubs in die Grazer Truppe integrierte um die Originalchoreographie von Fokin aus dem Jahr 1911 realisieren zu können und so eine künstlerische Einheit im Ensemble zu erzielen. Diana Bennett wirkte als Ballerina wie „als kokettes Weibchen" gleich überzeugend, wie die *Wiener Zeitung*[11] berichtete. Auch die übrigen Tänzer konnten beeindrucken:

Farid Ashmawy trumpfte als Mohr „mit blendendem Aussehen" auf, nur Ioan Logrea war „mit den technischen Problemen sichtlich mehr befasst als mit der Pathetik" seiner Partie. Zwei Nebenrollen wurden durch die Interpretation durch Kendell Cameron (Straßentänzerin) und Desney Severn (Zigeunerin) zu Hauptrollen. „Dem Benois-Original getreu und von prachtvoller Farbigkeit" gestalteten Wolfram Skalicki die Bühne und Ronny Reiter die Kostüme.

Im Mittelteil des Abends zeigte man *Le Combat* (viele Jahre im Repertoire der Wiener Staatsoper in der Version Dimitri Parlics), das in erster Linie durch die „hinreißende Gestaltung" durch Vesna Butorac-Blace als Clorinde und Mladen Drakulić als Tancred „mit Bravos akklamiert" wurde. Dass „der Kampf und die tödliche Liebe zu einer Musik à la Hollywood-Filmschnulze von Orlikowsky mit phantasielosem Bewegungsrepertoire choreographiert" wurde, empfand nur Johannes Frankfurter von der *Neuen Zeit*. Durchaus ansprechend auch hier die attraktiven Kostüme Ronny Reiters und die „trompetenartigen weißen Hänger" Jörg Koßdorffs.

In einer deutschen Neufassung von Marcel Prawy wurde der köstliche Einakter *Die spanische Stunde* von Maurice Ravel unter der Mitwirkung Oskar Czerwenkas bereits an der Wiener Volksoper mit großem Erfolg herausgebracht. Nun wurde das Stück mit demselben Künstler als Eseltreiber Ramiro auch an der Grazer Oper gezeigt – und man konnte die „Wiener Aufführung mühelos schlagen", wie die *Wiener Zeitung* nach einem Vergleich der beiden Produktionen feststellte. Vor allem das Bühnenbild, das Johannes Frankfurter (*Neue Zeit*) „ohne Übertreibung als sensationell" bezeichnete, wurde heftig akklamiert und trug maßgeblich zum Gelingen dieser Kurzoper bei. „In einem Uhrengehäuse dreht und bewegt sich zu Beginn alles: Pendel, schlagen, Zahnräder greifen ineinander, überdimensionale Puppen drehen sich…". Peter Lotschak zeigte eine intelligente, surrealistisch anmutende Geschichte, in der Fran Lubahn „als stimmschöne, reizvolle Concepcion, Ernst-Dieter Suttheimer als versponnener Poet, Erich Klaus als gehörnter Uhrmacher und Rolf Polke als Bankier" fungieren. Eine unvergessene Glanzleistung bot Oskar Czerwenka, der sich „recht dezent durch die Szene grimassiert" hat.

[11] Linda Zamponi, Wiener Zeitung, 02.10.1978

Das Bühnenbild zum Ravel-Einakter Die spanische Stunde *von Frieder Klein wurde von einem Rezensenten der Tageszeitung* Neue Zeit *„ohne Übertreibung als sensationell“ bezeichnet.*

14.5. *siehe Kapitel 6.1.*

Béla Bartók

DER WUNDERBARE MANDARIN

Pantomime in einem Akt

10.02.1979

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühnenbild	Jörg Koßdorff
Kostüme	Ronny Reiter

Erster Rocker	Emilian Tarta
Zweiter Rocker	Joan Logrea
Dritter Rocker	Farid Ashmawy
Das Mädchen	Vesna Butorac-Blace
Ein Jüngling	Kewin Lewin
Ein Kavalier	Erik Göller
Der Mandarin	Damir Novak

Ballettassistenz	Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Josef Musger

14.6. *... reif für jeden Alexander-Dumas-Film:*

Sergej Prokofjew

ROMEO UND JULIA

Ballettdrama in drei Akten (11 Bildern)

Grazer Erstaufführung
05.05.1979

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Lotte Pieczka

Escalus, Prinz von Verona	Peter Karner
Graf Paris, Verwandter des Prinzen	Farid Ashmawy
Mercutio	Joan Logrea
Graf Capulet	Josef Kepplinger
Gräfin Capulet	Elisabeth Gombkötö
Julia, deren Tochter	Vesna Butorac-Blace a.G.
Tybalt, Neffe der Gräfin Capulet	Marin Turcu a.G.
Amme Julias	Erika Schubert
Graf Montague	Bruno Krebs
Gräfin Montague	Elli Schoberwalter
Romeo, deren Sohn	Emilian Tarta
Benvolio, Montagues Neffe und Romeos Freund	Kevin Lewin
Kurtisane	Petra Mayer-Zick
Rosalinde	Friederike Schwarz
Bruder Lorenzo	Erich Göller
Bruder Marcus	Ferdinand Moritz
Page des Paris	Michael Seifert

Ballettassistenz	Elisabeth Gombkötö, Erika Grum
Ballettkorrepetition	Wolfgang Marsak
Inspizient	Josef Musger

Nach fünf Jahren Aufbauarbeit konnte Waclaw Orlikowsky seinen Traum erfüllen und am Grazer Opernhaus sein „Lieblings-Ballett“ *Romeo und Julia* als spektakuläre Erstaufführung herausbringen. Die Wahl, dieses große Ballett in der Fassung des St. Petersburger Kirov-Theaters inszenieren zu wollen, stellte für das Haus nicht nur in finanzieller Hinsicht eine immense Herausforderung dar. Schließlich mussten Kostüme und Bühnenbilder der prunkvollen Vorlage entsprechen und für die Massenszenen entsprechende Arrangements geschaffen werden, zumal sich die Grazer Truppe 1979 aus nur vierundzwanzig Tänzern zusammensetzte. Die Bühnenausstattung entwarf Wolfram Skalicki, der auch in den Folgejahren Orlikowskys favorisierter Partner sein sollte. Lotte Pieczka hatte die durchaus schwierige Aufgabe zu lösen, für das „Heer der Mitwirkenden“ passende Kostüme (aus dem damals noch bestehenden Fundus) auszusuchen.

Das Ergebnis konnte sich im wahrsten Sinne des Wortes sehen lassen – denn, „schaut man nicht allzu genau hin, könnte man meinen, man sitzt in einer sündteuren Millionenaufführung“, wie Peter Vujica nach der Premiere beeindruckt feststellen konnte.[12] „Die glücklichsten Ergebnisse“, so Vujica weiter, sind Orlikowsky in den Massenszenen gelungen: Wie er zum Takt der Musik „ganze Armeen“ fechten lässt, erinnerte den Rezensenten an die üppigen Tableaux eines Alexander-Dumas-Filmes. Auch Renate Ritter (*Kronen Zeitung*) berichtete schwärmend von „einem glanzvollen und großen Abend“ und einem „drei Stunden währenden Augenschmaus, den die Premierengäste mit großer Begeisterung feierten“. Dennoch hatte Ritter „noch nie so starke Sehnsucht nach dem Wort verspürt, wie an diesem Ballettabend“. Warum? Orlikowsky hat dieses Spektakel „ohne Zweifel großartig arrangiert und sein Publikum das Staunen darüber gelehrt, was in Graz alles möglich ist – schön, aber rein äußerlich.“[13]

Zwei Hauptrollen wurden einmal mehr den in Graz bereits gut bekannten „Stars“ des kroatischen Balletts aus Zagreb übertragen: Vesna Butorac-Blace „stellte als Julia mit ihrer Anmut und mit ihrer Virtuosität wieder einen großer Gewinn dar“, als Tybalt konnte Marin Turcu technisch und ausdrucksstark beeindrucken. Die anspruchsvolle Gestalt des Romeo kreierte Emilian Tarta vom Grazer Ensemble, der damit seine erste Hauptrolle interpretiert hatte: „Eine sympathische Gestalt, die im Technischen nicht an die Partnerin heranreicht, aber als Träger reichhaltiger Hebefiguren im Pas-de-deux den männlichen Partner glaubhaft macht“.[14]

Der allen Produktionen Orlikowskys bis zu dessen Abgang 1990 stets äußerst kritisch eingestellte Rezensent der *Neuen Zeit*, Johannes Frankfurter, hatte diesmal gegen die szenische Gestaltung nichts einzuwenden. Vielmehr machte das Grazer Opernorchester unter der Stabführung von Wolfgang Bozić für ihn „einen eher erbärmlichen Eindruck“. Denn: „Was da an aggressiven Schlägen, an zupackenden Streicherfiguren heraufklingen sollte, um den Zuhörer in den Bann zu ziehen“, sei unpräzise, müde und verwischt gewesen.[15]

[12] Peter Vujica, Kleine Zeitung, 08.05.1979
[13] Renate Ritter, Kronen Zeitung, 07.05.1979
[14] Manfred Blumauer, Tagespost, 08.05.1978
[15] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 08.05.1979

14.7. *siehe Kapitel 8.13.*

Johann und Josef Strauß

WIENER G'SCHICHTEN

Ballettminiature in einem Akt

15.04.1981

Musikalische Leitung	Walter Goldschmidt
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Frieder Klein
Kostüme	Lotte Pieczka

Mädchen	Adelheid Stenzel
Knabe	Lalita Pershad
Gouvernante	Helga Schwarz
Konditor	Gerald Staberl
Hofschauspielerin	Maja Srblenovic a.G.
Ihr Verehrer	Tamas Schubert
Autogrammjägerinnen	Ruth Harteck, Florentina Sfetcu
Der alte Graf	Ludwig Sokol
Ballerina der Hofoper	Vesna Butorac-Blace a.G.
Kavalier	Emilian Tarta
Mäzen	Farid Ashmawy
Impresario	Simon Ginsberg
Blumenverkäuferin	Denise Pollock
Herr in Graz	Joan Logrea
Modell	Kendell Cameron
Maler	Christian Vancea
Dame in Grün	Rodica Pascu

Choreographische Assistenz	Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Josef Musger
Korrepetitor	Wolfgang Marsak

14.8. *... vier tänzerische Glanzleistungen erster Ordnung:*

(1) Rodion Schtschedrin nach Georges Bizet

CARMEN
Ballett - Grazer Erstaufführung
20.3.1982

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Lotte Pieczka
Carmen	Vesna Butorac-Blace a.G.
José	Ludwig Karl a.G.
Torero	Marin Turcu a.G.
Tod	Maja Srbljenovic a.G.
Ballettassistenz	Elisabeth Gombkötö, Erika Grum
Inspizient	Josef Musger

(2) Rudolf Kattnig

TARANTELLA
Ballett in zwei Bildern
20.3.1982

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Lotte Pieczka
Signora Ciamponi	Kevin Lewin
Konditor Vittorio	Marin Turcu a.G.
Simonetta	Linda Papworth
Enrico	Emilian Tarta
Gina	Diana Ungureanu
Renato	Christian Loghin
Giovanna	Maja Srbljenovic a.G.
Elio	Ludwig Karl a.G.
Ballettassistenz	Elisabeth Gombkötö, Erika Grum
Inspizient	Josef Musger

In der Saison 1981/82 choreographierte „Orli", wie der Künstler von seinen Kollegen und Mitarbeitern liebevoll genannt wurde, an einem Abend zwei einaktige Ballette. Für den ersten Teil wählte er das von Rodion Schtschedrin nach Motiven von Bizets *Carmen* geschaffene, gleichnamige Ballett, das ursprünglich für die international bekannte Primaballerina Maja Plissetzkaja komponiert wurde. Für die Grazer Aufführung veränderte Orlikowsky das Libretto, reduzierte es auf Carmen, Don José und den Torero und fügte die neu erfundene Gestalt des Todes hinzu, die Waclaw Orlikowsky, der französischen Ballett-Tradition folgend, einer Frau übertragen hatte.[16] Für die Besetzung der Rollen wurden erste Kräfte engagiert: Den Don José verkörperte der angehende Solotänzer der Wiener Staatsoper, Ludwig Karl, der sich aufgrund seines überzeugenden Ausdruckes als Idealbesetzung erweisen sollte. Als Carmen war die durch „viel Gefühl und Temperament" auffallende Vesna Butorac-Blace zu erleben. Besonders beeindruckend agierte Maja Srbljenovic in der Rolle des Todes, als sie – in einen schwarzen Umhang gehüllt und mit durch Stäbe verlängerte Arme – die Erlösung suchende Carmen in die Arme nahm, in denen diese schließlich verschwand. Tänzerische Dynamik zeigte auch Marin Turcu als Torero, wie Elfriede Schwarzenegger (*NFZ*, 1. April 1982) feststellte. Hansjörg Spies (*Kleine Zeitung,* 22. März 1982) sprach sogar von „vier tänzerischen Glanzleistungen erster Ordnung" und einer „Sensation des Abends", in der Kronen Zeitung wurden die Künste der Gäste der Zagreber Oper als „hinreißend" bezeichnet.[17]

Im zweiten Teil des Abends zeigte man *Tarantella*, ein Ballett in zwei Bildern des Kärntner Komponisten Rudolf Kattnig (1941), das in der bekannten *Masken-Tarantella* gipfelt. Da zu diesem Ballett ein Libretto fehlte, entschloss sich Orlikowsky, in „vielen Gesprächen mit seiner Assistentin Elisabeth Gombkötö"[18] ein geeignetes Buch (unter anderem Namen) zu verfassen. In dieser *Tarantella* kam die Grazer Primaballerina Linda Papworth als Simonetta zu lokalen Ehren. Sie stand der Protagonistin des ersten Teils, Vesna Butorac, in keiner Weise nach und fand in der Rumänin Diana Ungureanu eine geniale Partnerin. Kevin Lewin verkörperte „die lustige Witwe" Signora Ciamponi so perfekt, „dass man fast vergaß, dass hier ein Mann in Frauenkleider geschlüpft ist" (*NFZ*). Die Tatsache, dass Lewin auf Spitze tanzte, verlieh der Darstellung der Rolle zusätzlichen Reiz. Dieses Werk konnte laut Kritik dem Vergleich mit *Carmen* zwar nicht standhalten, erwies sich nach der Aufzeichnung durch das Fernsehen dennoch als aufführenswert. Für Johannes Frankfurter[19], auch diesmal wieder der mit Abstand kritischste Rezensent, mokierte sich über die Tatsache, dass im zweiten Teil des Abends „den Tänzerinnen und Tänzern Kostüme nach dem Motto ‚möglichst wenig Bein zeigen' verpasst hat" – daher das Fazit: dieser Abend hat nur dort überzeugt, „wo die Solisten ihre jeweilige Persönlichkeit entfalten konnten".

[16] Vgl. Christa Höller, Waclaw Orlikowsky, Das klassische Ballett – mein Leben. Graz 1998, S. 165.
[17] Walter Kollar, Kronen Zeitung, 25.03.1982
[18] Christa Höller, Waclaw Orlikowsky, Das klassische Ballett – mein Leben. Graz 1998, S. 165.
[19] Neue Zeit, 22.03.1982

14.9. … *Es war tatsächlich ein erstaunlicher Abend:*

Peter Iljitsch Tschaikowsky

SCHWANENSEE

Klassisch-romantisches Ballett in vier Akten
Grazer Erstaufführung

07.05.1983

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Lotte Pieczka

Prinz Siegfried	Emilian Tarta
Königin	Roswitha Leski-Posch
Odette	Diana Ungureanu
Odile	Linda Papworth
Baron de Rotbart	Farid Ashmawy
Baronin Therese	Beth Fritz
Baronin Sophie	Kendell Cameron
Benno	Tamas Schubert

Choreographische Assistenz	Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Josef Musger

Die erste, ausschließlich von Mitgliedern des Grazer Balletts getanzte Premiere von Peter Iljitsch Tschaikowskys großem Ballett *Schwanensee* bildete die „Geburtsstunde einer exakten Ballettkompanie“[20] mit drei stürmisch gefeierten Stars: Diana Ungureanu, Linda Papworth und Emilian Tarta. „Es war tatsächlich ein erstaunlicher Abend“, stellte auch Johannes Frankfurter fest. „Die Premiere erschien zunächst wohl manchem als größenwahnsinniger Griff zu den Sternen des klassischen Tanzhimmels – doch dann wurde man angenehm enttäuscht“[21]: vor allem im zweiten und vierten Akt, in denen in der Originalvorlage zweiunddreißig Tänzerinnen vorgesehen sind, zeigte das Grazer Ensemble eine Perfektion, die man zunächst kaum erwartet hätte. Dem „Imaginationsathleten und Zuchtmeister“, wie Orlikowsky von Hansjörg Spies bezeichnet wurde, gelang es nämlich, mit nur sechzehn Tänzerinnen, die er dementsprechend geschickt auf der Bühne verteilte, annähend dieselbe Wirkung zu erzielen. Die ästhetische Wirkung der Aufführung konnte durch die „wunderschöne Ausstattung“ von Wolfram Skalicki und Lotte Pieczka, die sich „selbst übertroffen“ haben, noch gesteigert werden.

Quasi als „Geburtshelfer“ konnte Orlikowsky der Grazer Truppe nach nunmehr neun Jahren Aufbauarbeit zu einem bis dahin unerreicht hohen Niveau verhelfen. Diana Ungureanu, die leidenschaftliche Schwanenprinzessin Odette, „ist die große ausdrucksstarke Primaballerina, die eine ganze Truppe zu erhöhtem künstlerischem Einsatz mitreißt“ (*Foto rechts mit Emil Tarta*) Ihre Variationen, ihr Adagio, ihr Finale „benahmen dem Grazer Publikum den Atem“. Linda Papworth ließ als Odilie[22] „die funkelnde Kette ihrer Fouettés brillant abschnurren, dass es eine reine Freude“ war. Emilian Tarta tanzt den Prinzen „gefühlsbetont und ausdrucksstark“ und überraschte „blondmähnig und maskulin“ durch neue Sicherheit.[23]

Der musikalische Leiter Wolfgang Bozić führt eine klangreiche Ausarbeitung der Partitur Tschaikowskys vor, „in der manche Details noch etwas unausgegoren wirken, die aber, wie überhaupt die ganze Aufführung, ein für Grazer Verhältnisse hohes Niveau hat“, berichtete die *Kronen Zeitung* am 9. Mai 1983.

Die anfangs erwähnte „Ballett-Sensation“, die mit *Schwanensee* zweifellos gelungen ist, verzeichnete bis zum (unfreiwilligen) Abschied Orlikowskys im Sommer 1990 unglaubliche 62(!) Reprisen und gehörte somit zu den erfolgreichsten Produktionen der Ära Nemeth.

---

[20] Kleine Zeitung, 09.05.1983

[21] Johannes Frankfurter, Neue Zeit, 10.05.1983

[22] In einer Folgevorstellung tanzte die ausschließlich in Graz bei Elisabeth Gombkötö ausgebildete Tänzerin Claudia Lechner die Odilie und war somit die erste Grazer Ballerina, die den schwarzen Schwan interpretierte.

[23] Hansjörg Spies, Kleine Zeitung, 09.05.1983

... bislang die größte Herausforderung:

Peter Iljitsch Tschaikowsky

DORNRÖSCHEN
19.04.1986

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Hanna Wartenegg
König Florestan XIV.	Zoltan Császár
Die Königin	Marianne Becker
Prinzessin Aurora	Linda Papworth
Die Fee des Flieders	Diana Ungureanu
Fee Carabosse	Maja Srbljenovic
Prinz Désiré	Emilian Tarta
Die Fee des goldenen Weins	Denise Pollock-Lewin
Die Fee des Waldes und der Wiesen	Florentina Sfetcu
Die Fee des Zaubergartens	Claudia Lechner
Die Fee der Singvögel	Suzanna Rille
Die Fee des Bergkristalls	Jane Donko
Zeremonienmeister Catalabutte	Kevin Lewin
Der Begleiter der Fee des Flieders	Christian Loghin
Die Freundinnen Auroras	Denise Pollock-Lewin, Adelheid Stenzel, Ruth Harteck, Barbara Havlovec
Der Prinz von England	Cristian Vancea
Der Prinz von Spanien	Andras Kurta
Der Prinz von Österreich	Ioan Logrea
Der Prinz von Indien	Nicolae Chiritescu
Herzogin	Jane Donko
Die Marquisen	Florentina Sfetcu, Adelheid Stenzel
Sarabande	Adelheid Stenzel, Ioan Logrea
Schätze der Welt	Isabelle Saunders, Rodica Pascu, Claudia Lechner, Jane Donko
Der gestiefelte Kater	Andras Kurta
Die persische Katze	Corinne Billingham
Prinzessin Florissa	Florentina Sfetcu
Der Blaue Vogel	Roland Nagy
Aschenbrödel	Ruth Harteck
Prinz Fortuné	Nicolae Chiritescu
Die Stiefmutter	Suzanna Rille
Die Stiefschwestern	Andrea Wagner, Claudia Györek
Die gute Fee	Karolin Sorger
Rotkäppchen	Denise Pollock-Lewin
Der Wolf	Christian Vancea
Choreographische Assistenz	Elisabeth Gombkötö
Inspizient	Jakob Glashüttner

Nachdem Waclaw Orlikowsky in Graz *Nussknacker* und *Schwanensee* vorgestellt hatte, hielt der Ballettdirektor an seinem Vorhaben fest, auch das dritte große Ballett von Peter I. Tschaikowsky, *Dornröschen*, herauszubringen. Für die kleine Truppe bedeutete dies bislang die größte Herausforderung, zumal bis zu 90 Darsteller die Bühne „bevölkerten". Besonders im ersten Akt und im Divertimento bei „Auroras Hochzeit" schreibt die Choreographie etliche Solistenrollen vor, die nicht mit Komparsen besetzt werden können und vor allem technisches Können voraussetzten. Orlikowsky löste auch dieses Problem, in dem er – seinen pädagogischen Richtlinien folgend – jungen Tänzer, die noch in Ausbildung standen, geeignete Rollen aus *Dornröschen* zuteilte und sie behutsam auf ihre Aufgaben vorbereitete.

Aurora („Eine Monsterrolle! Ich kenne keine schwierigere Partie!"[24]) und die Fee des Flieders wurden alternierend mit Linda Papworth und Diana Ungureanu besetzt, die Partie des Prinz Désiré hatte Orlikowsky drei Solisten zur Verfügung: Csaba Horvath, Christian Loghin und Emilian Tarta, der die Premiere tanzte. Besonderen Wert auf eine adäquate Besetzung legte Orlikowsky im Falle der Fee Carabosse mit Maja Srbljenovic: „Diese Rolle lebt von der persönlichen Ausstrahlung der Tänzerin – ich lasse diese Partie von keiner Mimin gestalten". Und diese Carabosse „tanzte wirklich: hier stand eine junge, bildschöne Frau auf der Bühne, ihre Carabosse war ein Star, der zu Recht über Missachtung gekränkt war", charakterisierte Christa Höller diese unkonventionelle Deutung der Rolle.[25]

Die Fee Carabosse (Kostümentwurf).

Aber auch die Nebenrollen wurden entsprechend präzis einstudiert und von jungen Kräften des Ensembles interpretiert: Florentina Sfetcu „ist als Prinzessin Florissa ein temperamentvoller, technisch brillanter Wirbelwind", Andrea Wagner eine entwicklungsfähige Charaktertänzerin und Claudia Lechner eine elegante Tänzerin, die durch „flüssige und weiche Bewegungen" aufgefallen ist. Ebenso „elegant" erwies sich die Sarabande des Paares Adelheid Stenzel und Ioan Logrea.

Bei der Reprise („zweite Premiere") kam es zu Umbesetzungen: am 24. April tauschten Linda Papworth und Diana Ungureanu ihre Rollen, wobei letztere als Aurora, „sowohl das richtige Aussehen und die geeignete Technik mitbrachte". Linda Papworth „verkörperte eine energische Fliederfee", Prinz Désiré wurde anstelle von Emilian Tarta von Christian Loghin „mit jugendlicher Kraft" verkörpert.

[24] Waclaw Orlikowsky im Interview mit der *Postille*, Grazer Theaterzeitung Nr.9, Mai 1986
[25] Christa Höller, Waclaw Orlikowsky, Das klassische Ballett – mein Leben. Graz 1998, S. 168.

Christian Vancea, Linda Papworth, Nicolae Chiritescu und Kevin Lewin in Tschaikowskys Ballett Dornröschen*, das die größte Herausforderung für die Grazer Kompanie darstellte.*

14.10. … *ein abwechslungsreicher Abend:*

(1) Frédéric Chopin

LES SYLPHIDES

Ballett in einem Akt
Grazer Erstaufführung

24.01.1988

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Choreographie	Waclaw Orlikowsky nach Michail Fokin Wiederhergestellte Fassung von Michail Baryschnikow für das *American Ballet Theatre*
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Christiane Schoberwalter

Nocturne op.32 Nr.2	Diana Ungureanu, Rodica Pascu, Claudia Lechner, Christian Loghin + Damen des Balletts
Walzer op.70 Nr.1	Diana Ungureanu + Damen des Balletts
Mazurka op.33 Nr.2	Claudia Lechner + Damen des Balletts
Mazurka op.67 Nr.3	Christian Loghin + Damen des Balletts
Prélude op.28 Nr.7	Rodica Pascu + Damen des Balletts
Walzer op.64 Nr.2	Diana Ungureanu, Christian Loghin + Damen des Balletts
Walzer op.18	Diana Ungureanu, Rodica Pascu, Claudia Lechner, Christian Loghin + Damen des Balletts

(2) Peter Iljitsch Tschaikowsky

PAS CLASSIQUE

24.01.1988

Musikalische Leitung	Wolfgang Bozić
Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Christiane Schoberwalter

Adagio und Coda	Vesna Butorac-Blace, Emilian Tarta

(3) Igor Stravinsky

LE SACRE DU PRINTEMPS

Szenen aus dem heidnischen Russland
Grazer Erstaufführung

24.01.1988

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Choreographie	Waclaw Orlikowsky
Bühne	Wolfram Skalicki
Kostüme	Hanna Wartenegg

Die Auserwählte	Linda Papworth
Der Weise	Csaba Horváth
Das Weib	Diana Ungureanu
Burschen	Emilian Tarta, Christian Loghin und Herren des Balletts
Weiber	Isabelle Saunders, Rodica Pascu und Damen des Balletts
Brautpaare	Tatjana Karlović – Roland Nagy Claudia Lechner – Grigorij Kovalev
Mädchen	Adelheid Stenzel, Ruth Harteck, Ekaterina Christou, Andrea Wagner und Damen des Balletts

Choreographische Assistenz	Elisabeth Gombkötö
Musikalische Einstudierung	Wolfgang Marsak
Bühnenbildassistenz	Marianne Mettner
Inspizient	Josef Musger

Nach der überaus erfolgreichen *Dornröschen*-Produktion, die bis zum Ende der Ära Nemeth im Repertoire gewesen ist, konzipierte Ballettchef Waclaw Orlikowsky als „Kontrastprogramm" zum klassischen Ballett einen völlig unkonventionellen Abend.[26] *Les Sylphides* von Frédéric Chopin und *Pas classique* mit Musik von Peter I. Tschaikowsky kombinierte Orlikowsky mit jenem Werk, das nach seiner Uraufführung in Paris 1913 in der Choreographie von Waclaw Nijinsky zu einem regelrechten Skandal geworden ist: *Le Sacre du printemps* von Igor Strawinsky. Da die Originalchoreographie als verschollen galt, kontaktierte Orlikowsky Romola Nijinsky, die Witwe des Choreographen, in der Hoffnung bislang unbekannte Aufzeichnungen über die Uraufführung aufzufinden. Über die Ergebnisse seiner Nachforschungen berichtete Orlikowsky der Grazer Journalistin Christa Höller wie folgt:

> „*Ich erfuhr, dass sie* [Romola Nijinsky] *sein Tagebuch und die Originalchoreographie in einem Safe aufbewahrte und wollte diese natürlich unbedingt einsehen: Dort war eine Partitur, in der unter den Notenlinien die Choreographie niedergelegt, gezeichnete Figuren, und auch die Positionen der Hände und Füße, alle Bewegungen waren aufgezeichnet. Das war für mich besonders interessant, da keiner mehr die Originalchoreographie kannte. Diese war nämlich keine Liebesgeschichte, sondern russische Folklore mit damals radikal modernen Kombinationsschritten, die exakt mit der Musik in Einklang gebracht waren. Sacre ist also keine Romanze, sondern der Mythos von einem Opfer, das vom Volk dargebracht wird, um für das nächste Jahr eine fruchtbare Erde zu bekommen.*"

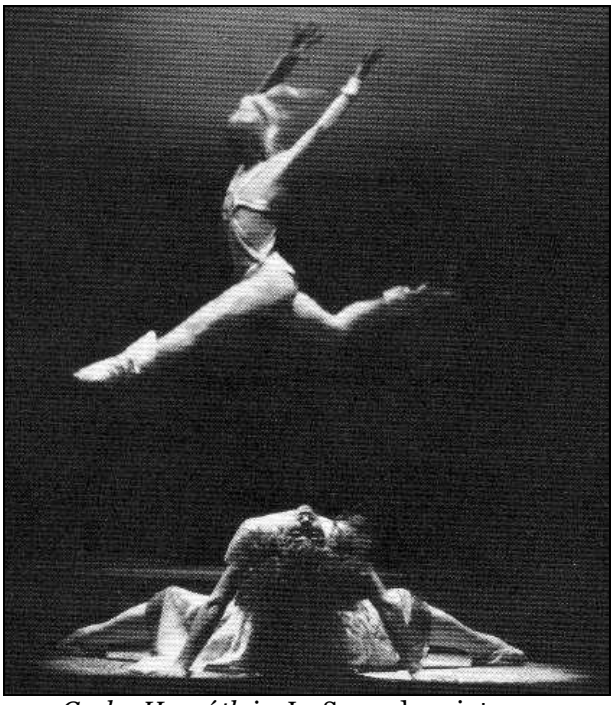
Für die Grazer Kompanie war *Le Sacre du printemps* natürlich eine große Herausforderung, mit der letztlich Linda Papworth und Csaba Horváth in den Hauptrollen durchaus überzeugen konnten. Die Rolle des „alten Weibs" übertrug Waclaw Orlikowsky der lyrischen Tänzerin Diana Ungureanu, die hier als mitleidlose und geheimnisvolle Dämonin in Erscheinung trat. Die Künstlerin lehnte diese Partie zunächst ab, konnte aber schließlich von Orlikowsky davon überzeugt werden, ein neues Fach erobert zu haben. Der Erfolg der Produktion, der vor allem auch durch die Leistung des Grazer Philharmonischen Orchesters unter der Leitung Nikša Barezas bestimmt wurde, gab einmal mehr dem Spürsinn Orlikowskys Recht, was einer Kompanie zuzutrauen ist.

Den *Szenen aus dem heidnischen Russland*, wie Strawinskys sein Werk im Untertitel bezeichnete, stellte Orlikowsky zwei Werke des klassischen Tanzes voran. Zunächst zeigte er *Les Sylphides* nach Michail Fokin (in einer wiederhergestellten Fassung von Michail Baryschnikow für das *American Ballet Theatre*). In den insgesamt 7 Nummern von Frédéric Chopin konnte einmal mehr das hohe technische Niveau der Grazer Truppe unter Beweis gestellt werden: Als Solisten sorgten Diana Ungureanu, Rodica Pascu, Claudia Lechner sowie Christian Loghin an der Seite des Corps-de-Ballet für große Momente des klassischen, akademischen Tanzes.

[26] Christa Höller, Waclaw Orlikowsky, Das klassische Ballett – mein Leben. Graz 1998, S. 160ff.

Emilian Tarta und Vesna Butorac in Pas classique.

In *Pas classique* kam Vesna Butorac anlässlich ihres 25jährigen Bühnenjubiläums zu Ehren und verblüffte mit ihrer stupenden Technik: Anstatt der der vorgesehenen 36 Fouettés brachte sie 42 - für mehr stand nämlich „zuwenig Musik" zur Verfügung, wie die Künstlerin einmal ironisch bemerkte. Das Publikum spendete den Darbietungen frenetischen Beifall.



Csaba Horváth in Le Sacre du printemps

14.11. *... Abschied mit Victory-Zeichen:*

Aram Chatschaturjan

SPARTACUS

Ballett

Westeuropäische Erstproduktion

24.06.1989

Musikalische Leitung	Nikša Bareza
Inszenierung und Choreographie	Waclaw Orlikowksy
Bühnenbild	Wolfram Skalicki
Kostüme	Marie-Luise Walek
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Choreographische Assistenz	Elisabeth Gombkötö

Spartacus	Ludwig Karl
Phrygia, seine Frau	Linda Papworth
Crassus	Csaba Horváth
Aegina, seine Mätresse	Diana Ungureanu
Schwarzer Gladiator mit Visier	Constantin Naghi

Inspizient	Zoltán Vargha
Ballettkorrepetitor	Wolfgang Marsak

1989/90 ging nicht nur die Ära des Langzeitintendanten Carl Nemeth, sondern nach fünfzehn Jahren auch jene des Ballettdirektors Waclaw Orlikowsky zu Ende, in denen es gelungen ist, die Pflege des klassischen Balletts auf ein viel beachtetes, internationales Niveau zu bringen. Nemeths Nachfolger als Intendant der Vereinigten Bühnen, Gerhard Brunner, äußerte sich zunächst nicht konkret über seine Pläne, ließ aber bald erkennen, dass er für die Zukunft des Grazer Balletts eigene Vorstellungen hatte („kein großes Ballett, kein eigener Stil, keine Subventionen - vorbei ist vorbei“[27]). Das Vorhaben Brunners, Orlikowsky lediglich als Leiter der Ballettschule und Trainingsmeister einzusetzen, führte unweigerlich zu unlösbaren Konflikten und schließlich zu Orlikowskys unfreiwilligem Abgang, gegen den Grazer Ballett-Freunde (ohne Erfolg) in zahlreichen Leserbriefen und Publikumsaktionen heftig protestierten.

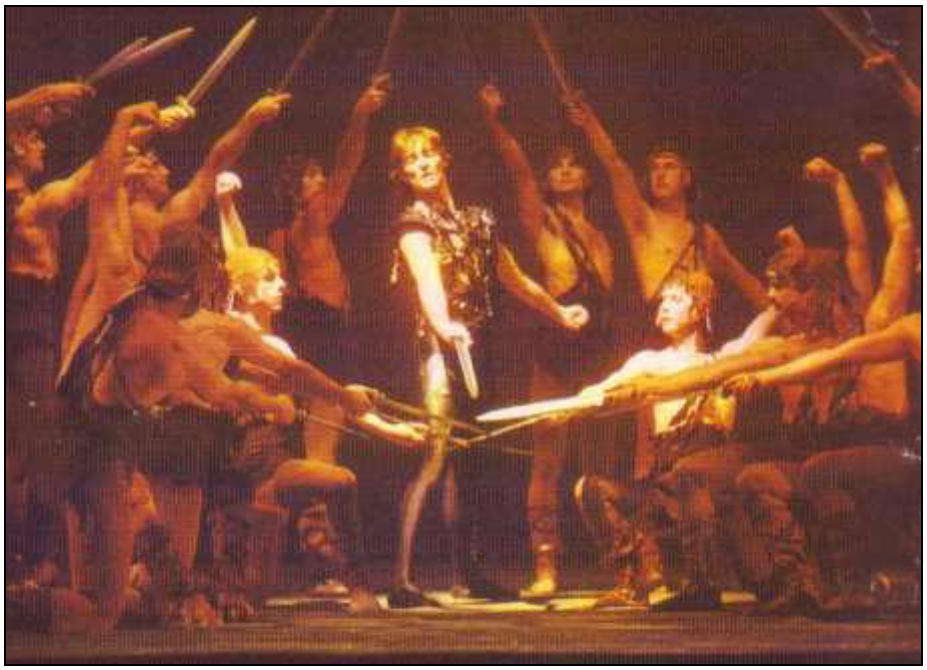
In der Saison 1989/90 wurden zu Ehren Orlikowskys noch dessen Choreographien der großen Ballette *Schwanensee* (Premiere 07.05.1983) und *Dornröschen* (Premiere 19.04.1986) wieder aufgenommen und durch ein Gastspiel des *Nussknackers*, den Orlikowsky am Opernhaus von Maribor herausbrachte, ergänzt. Somit hat sich der Kreis geschlossen, denn mit demselben Ballett stellte sich der Choreograph am Grazer Haus 1975 vor.

„Als Waclaw Orlikowsky, von seinen Tänzern zuletzt allein vor den Vorhang geschubst, mit Tränen in den Augen, die Hand zum V-Zeichen für *Victory* hob, brach im Publikum ein Jubelchor aus, der für Graz wohl einmalig war. Er sagte Dank und Anerkennung für eine fünfzehnjährige Aufbauarbeit im Ballett, das er aus dem Aschenputtelschlaf erweckt hat“, berichtete Linda Zamponi über die Westeuropäische Erstaufführung des Balletts *Spartakus* von Aram Chatschaturian (in der Fassung von 1968 von Juri Grigorowitsch), die sich Orlikowsky zum Abschluss seiner Ära gewünscht hatte. Das Ballett gilt als jüngstes Werk der russischen Ballett-Tradition und wurde bis 1989 in fünfzig Städten der damaligen Sowjetunion sowie in Australien aufgeführt. 1976 brachte Ljubljana als erste Stadt in Europa das Werk heraus, bevor es an der Grazer Oper seine „westeuropäische Uraufführung“ erlebte. Wie immer bemühte sich Orlikowsky um eine erstklassige Besetzung und übertrug die Titelrolle dem Solotänzer der Wiener Staatsoper, Ludwig Karl („Es ist herrlich wenn der Choreograph einem die Rolle auf den Leib schneidert“[28]).

Die Bühnengestaltung von Wolfram Skalicki und die „raffiniert-geschmackvollen Kostüme“ von Marie-Louise Walek trugen zusätzlich zum Erfolg der Aufführung bei. Skalickis Hintergrundprojektionen mit Spiegeleffekten und Nebelschwaden verwandelten die Bilder in „stimmungsvolle Tableaux“, die überdimensionale Bühnendimensionen vorgetäuscht haben. Orlikowsky verknüpfte die Szenen geschickt zu einem logisch aufgebauten Handlungsablauf, der im Wesentlichen von den vier

[27] Zit. nach: Christa Höller, Steirische Wochenpost, 21.06.1990
[28] Christa Höller, *Tanz-Affiche*, Ausgabe Juni 1989

Protagonisten getragen wurde: dem um Freiheit kämpfenden Sklaven Spartacus, seiner Frau Phrygia, dem Feldherrn Crassus und seiner machtbesessenen Mätresse Ägina. Die aufgebotenen Gruppentänzer, Statisten „mit Gardemaß“ und „wunderschönen Freudenmädchen“ formt Orlikowsky zu „einer spektakulären Revue, bei der Fellini Pate gestanden haben könnte“.



Das letzte Ballett-Spektakel an der Grazer Oper: Spartacus *(Ludwig Karl).*

Unter den Tänzern vermochte vor allem der „fabelhaft aussehende“ Solotänzer der Wiener Staatsoper, Ludwig Karl, durch seine „Sicherheit und saubere Technik“ das Publikum zu begeistern. Neben der „großartig attackierenden Aegina“ von Diana Ungureanu behaupteten sich Linda Papworth und Csaba Horváth als scharf gezeichnete Gegenspieler. Das anfangs von Skeptikern als „tollkühn und chancenlos abqualifiziertes“ *Spartacus*-Projekt wurde zum umjubelten Erfolg für alle Beteiligten. Das lag vor allem an Orlikowskys großformatigem, zur Bombastik tendierendem Stil, der durch sein „untrügliches theatralisches Geschick“, sein Eingehen auf die Möglichkeiten der Tänzer „russische Ballett-Tradition im besten Sinne“ fortsetzte.

Karheinz Roschitz beendete seinen Premierenbericht über Waclaw Orlikowskys Abschiedsabend mit dem (sich später durchaus bewahrheitenden) „prophetischen“ Kommentar, „Orlikowskys Nachfolger wird es schwer haben, diesem ‚Ballett des Jahres’ Neues entgegenzustellen“.[29]

[29] Kronen Zeitung, 26.06.1989

14.12. *Ballettakademie der Vereinigten Bühnen Graz*

Unter der Patronanz des Ballettdirektors Waclaw Orlikowsky wurde an der Grazer Oper die bereits existierende Ballettschule in eine Ballettakademie erweitert, die sich zum Ziel gesetzt hat, nach russischer Unterrichtsmethode nicht nur eine reine technische Ausbildung zu bieten, sondern auch den Ballettnachwuchs in seiner Kreativität zu fördern und in Produktionen der Vereinigten Bühnen einzubinden.

Mit der Leitung der Ballettakademie wurde die Ballettpädagogin und Choreographin Christine Maurer-Kronegg betraut, die nach ihrem Diplom (Hauptfach Tanz) an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in die Ballettkompanie der Wiener Volksoper engagiert wurde, wo sie von 1960 bis 1972 wirkte. In dieser Zeit absolvierte die Künstlerin zahlreiche Gastspiele und wurde jahrelang für Produktionen der Salzburger Festspiele verpflichtet. Neben der Teilnahme in zahlreichen Filmen und TV-Produktionen wirkte die Tänzerin in Balletteinlagen im Rahmen der Neujahrskonzerte der Wiener Philharmoniker mit und begann sich auch als Choreographin zu betätigen: In der Zeit zwischen 1972 und 1990 erarbeitete sie insgesamt 16 Choreographien aus den Sparten Musical (*Tischlein deck' dich* 1972, *Porgy and Bess* 1976, *Der geizigste Mann der Welt* 1983), Oper (u.a. *Das schlaue Füchslein* 1976, *Viva la Mamma* 1984, *La forza del destino* 1987, *Idomeneo* 1989) und Operette (*Wiener Blut* 1982, *Die Zigeunerin* 1985, *Die lustige Witwe* 1988, *Im weißen Rössl* 1988). Im Bereich der Alten Musik betreute Christine Maurer-Kronegg die Open-air-Produktion von Claudio Monteverdis *L'Orfeo* im Grazer Landhaushof sowie die szenischen Realisierungen von Kantaten Johann Sebastian Bachs in der Inszenierung von Christian Pöppelreiter im Schloss Eggenberg, wo auch Monteverdis *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* gezeigt wurde.

Das Ausbildungsziel Maurer-Kroneggs war die Förderung des Interesses an der Musik und der Liebe zur Bewegung, indem sie die Schülerinnen und Schüler der Ballettschule Fächer übergreifend unterrichtet hat: Im Rahmen der Ausbildung wurde nämlich sowohl nach der klassischen russischen Schule als auch nach der Wiener Wiesenthal-Technik unterrichtet (benannt nach der Hofoperntänzerin Grete Wiesenthal). Darüber hinaus wurde auch Charaktertanz, Improvisation und Theatertanz gelehrt. Die im Rahmen der Ausbildung in der Ballettakademie erarbeiteten Choreographien wurden zwei Mal pro Saison im Rahmen einer internen Vorstellung den Eltern und Verwandten der Kinder präsentiert.

15. Ende der Ära Nemeth

WELCH EIN HAUS!

Ein festlicher Opernabend zum Ausklang der Ära Nemeth

24.06.1990

Musikalische Leitung	Nikša Bareza Argeo Quadri Wolfgang Bozić Franz Bauer-Theussl
Szenische Einrichtung	Christian Pöppelreiter
Bühnengestaltung	Jörg Koßdorff
Kostüme	Hanna Wartenegg
Choreinstudierung	Ernst Rosenberger
Mitwirkende (A-Z)	
	Michael Burt June Card Zoltán Császár Manfred Hemm Manfred Hofmann Hans Holzmann Gottfried Hornik Juraj Hurny George Kondaxis Ludovic Konya Fran Lubahn David McShane Peter Minich Felicitas Morawitz Thomas Moser Wolfgang Müller-Lorenz Sue Patchell Herwig Pecoraro Branko Robinšak Konstantin Sfiris Jaroslav Stajnc Ernst-Dieter Suttheimer Ildiko Szönyi Vittorio Terranova Zelotes Edmund Toliver Hans Tschammer Otto M.Zykan

Nach 18 Opernjahren am Grazer Haus verabschiedete sich Carl Nemeth im Juni 1990 von seinem Publikum mit einer mehr als fünf Stunden dauernden Gala, in der man Ausschnitte der erfolgreichsten Produktionen seiner Amtszeit Revue passieren ließ. Die Ausführenden des Abends waren nicht nur verdiente Mitglieder des Grazer Opernhauses, sondern auch ehemalige Gäste, die von Graz aus eine große Karriere begannen. Unter ihnen waren Vittorio Terranova (*I Puritani* 1972), Gottfried Hornik (zu seinen Glanzrollen zählten u.a. Figaro, Wozzeck, Gianni Schicchi sowie die Bösewichte in *Hoffmanns Erzählungen*), Peter Minich, Thomas Moser (mittlerweile gefragter Wagner-Tenor), Hans Tschammer oder Helmut Berger-Tuna.

Die musikalische Leitung des Abends lag in den Händen von insgesamt vier Dirigenten. Den ersten Teil der Gala, der Nemeth den passenden Titel *Welch ein Haus* gegeben hatte, „teilten" sich der scheidende Chefdirigent Nikša Bareza und Argeo Quadri, der noch einmal aus Mailand anreiste, um ans Pult jenes Hauses zu treten, wo unter seiner Leitung bis heute unvergessene musikalische Sternstunden stattgefunden haben: Zum Auftakt der Ära Nemeth dirigierte er 1972 Bellinis *I Puritani* und drei Jahre darauf *La Sonnambula* des selben Komponisten. 1976 folgte Rossinis *Mosè in Egitto* sowie die Verismo-Rarität *La Gioconda* von Amilcare Ponchielli. Als letzte Produktion folgte, ein Jahr nach Georges Bizets *Perlenfischer (*1977), schließlich Donizettis Königsoper *Anna Bolena*. 1990, als Quadri bereits im 79. Lebensjahr stand, beeindruckte er mit der Interpretation der Ouvertüre zur Oper *La gazza ladra* von Gioacchino Rossini, die 1973 in einer Inszenierung Hans Hartlebs und unter der musikalischen Leitung von Edgar Seipenbusch herausgebracht wurde.

13 Jahre nach der legendären Aufführung von 1977 erklang das berühmte Duett aus Bizets *Perlenfischer*, interpretiert von David McShane und Vittorio Terranova, der zuvor mit der Auftrittsarie des Lord Arturo (*I Puritani*) durchaus an den Erfolg von 1972 anknüpfen konnte. Mit der Preghiera aus *Mosè* beschloss Argeo Quadri seine Reverenz an Carl Nemeth und das Grazer Opernhaus, an das er in der Folge nicht mehr zurückkehren sollte.

Eröffnet wurde *Welch ein Haus* aber mit der Sinfonia zu Monteverdis musikalischer Fabel *L'Orfeo* unter der Leitung Nikša Barezas, der bereits 1984 für die Leitung der Open-air-Produktion im Grazer Landhaushof verantwortlich zeichnete, die Christian Pöppelreiter inszeniert hatte. In den darauf folgenden drei Ausschnitten erinnerte sich das Publikum an die pompös-wirkungsvollen Inszenierungen der Werke *Boris Godunow* 1986 (Krönungsszene mit Konstantin Sfiris), *Eugen Onegin* 1977 (Jurai Hurny mit der Arie des Lenski) und dem Ballett *Spartacus* 1989 (Linda Papworth/ Ludwig Karl) durch Waclaw Orlikowsky.

Nach der ersten Pause dirigierte Nikša Bareza zunächst die Sinfonia zur festa teatrale *Angelica vincitrice di Alcina* des erfolgreichsten steirischen Barock-Komponisten Johann Joseph Fux, mit der das neu renovierte Opernhaus unter seiner Leitung am 12. Januar 1985 wiedereröffnet wurde. Nach zwei Ausschnitten aus Beethovens *Fidelio* (Wiederaufnahme 1977) mit Hans Tschammer als Rocco und Thomas Moser als Florestan trat Wolfgang Bozić ans Pult und dirigierte 2 Ausschnitte aus *Don Giovanni* (Harry Kupfer 1974 und Axel Corti 1987) mit Manfred Hemm (Szene des Leporello) und Sue Patchell (Arie der Elvira). Mit dem Duett Pedrillo (Ernst-Dieter Suttheimer)/ Osmin

(Zelotes Edmund Toliver) aus *Die Entführung aus dem Serail* (1974, Regie: Axel Corti) wurde der Mozart-Block beschlossen.

In der Szene des Ochs auf Lerchenau aus *Der Rosenkavalier* von Richard Strauss, die die erfolgreiche Wiederaufnahme der Horst Zander-Regie 1976 in Erinnerung rufen sollte, glänzten Helmut Berger-Tuna als Ochs und Ildiko Szönyi als Annina, ehe ein besonderer Spaß das Gala-Publikum erheiterte: An der Seite von Publikumsliebling Oskar Czerwenka traten sechs Bassisten (Helmut Berger-Tuna, Hans Tschammer, Jaroslav Stajnc, Manfred Hemm, Zelotes E. Toliver und Konstantin Sfiris) auf, um dem scheidenden Intendanten ein Ständchen zu bringen: das *Salem aleikum* aus Cornelius' Oper *Der Barbier von Bagdad*.

Nach der zweiten Pause gab (unter der Leitung Bozićs) Otto M. Zykan (an der Seite von Ernst-Dieter Suttheimer und Hans Holzmann) eine Kostprobe aus seinem 1986 in Graz herausgebrachten und damals viel beachteten *Auszählreim*. Auf diese kurzweilige Einlage folgten Szenen aus Alban Bergs *Wozzeck* mit June Card (Marie) und Gottfried Hornik in der Titelpartie, der bereits 1975 (Regie: Harry Kupfer) eine großartige Leistung vollbrachte. Als hervorragender Interpret im Banjo-Song des Porgy aus Gershwins *Porgy and Bess* konnte hierauf Zelotes Edmund Toliver seine Vielseitigkeit unter Beweis stellen – und ließ somit die beeindruckende Grazer Erstaufführung von 1976 vor dem geistigen Auge Revue passieren.

Im letzten, von Franz Bauer-Theussl geleiteten Teil wurden Szenen von Robert Stolz und Frederik Loewe von ersten Kräften ihres Faches dargebracht. Nach dem Duett *Oft genügt ein Gläschen Sekt* aus der *Frühjahrsparade* (1973) mit Felicitas Morawitz und Peter Minich trat Letztgenannter als Higgins (*My fair Lady* 1978) auf, um *Ich bin gewohnt an ihr Gesicht* zu interpretieren. Dazwischen gab es eine von Christa Maurer-Kronegg choreographierte Einlage mit 24 Elevinnen der Ballettakademie der Grazer Oper zu Klängen des Walzerliedes *Mein Liebeslied muss ein Walzer sein* von Robert Stolz.

Den glanzvollen Abschluss des von Christian Pöppelreiter mit viel Geschick und Einfühlungsvermögen eingerichteten Gala-Abends bildeten Auszüge aus dem letzten Aufzug der *Meistersinger von Nürnberg,* der ersten und zugleich äußerst erfolgreichen Wagner-Premiere der Ära Nemeth von 1977 (Regie: Carl Riha).

Im Folgenden soll ein Pressespiegel die Reaktionen auf das letzte Großereignis der Ära des Langzeitintendanten Carl Nemeth dokumentieren, dem im Rahmen des Opernfestes schließlich die Ehrenmitgliedschaft der Vereinigten Bühnen verliehen worden ist.

Mit bestem Gewissen

MIT INTENDANT CARL NEMETH SPRACH ERNST NAREDI-RAINER

Achtzehn Jahre lang hat Carl Nemeth die Geschicke der ihm 1972 anvertrauten Vereinigten Bühnen Graz-Steiermark geleitet, nun nimmt er als Intendant mit einer großen Operngala am 24. Juni Abschied.

Fällt Ihnen nach dieser langen Zeit der Abschied schwer?

Ich scheide mit gutem Gefühl, weil ich meine, daß eine verantwortliche Amtszeit, die sehr lange gedauert hat, nach bestem Gewissen erfüllt wurde. Ich habe keine Ressentiments und gehe mit Gelassenheit, ohne nach anderen Posten zu jagen, schließlich war ich samt meiner Zeit als Leiter des künstlerischen Betriebsbüros der Wiener Volksoper fast dreißig Jahre lang in führender Position am Theater tätig.

Während Ihrer Zeit als Intendant in Graz haben Sie mehrfach Einladungen erhalten, die Leitung anderer Bühnen zu übernehmen. Bereuen Sie es im nachhinein, diese Offerte ausgeschlagen zu haben?

Solche Angebote wurden mir zweimal vom Baseler Stadttheater, von den Bregenzer Festspielen und vom damaligen Bundestheatergeneralsekretär Robert Jungbluth für die Wiener Staatsoper gemacht. Aus heutiger Perspektive neige ich dazu, die damaligen Absagen, zu denen ich mich entschlossen hatte, um Graz nicht in schwierigen Situationen im Stich zu lassen, als richtig anzusehen.

Welche Bilanz ziehen Sie selbst über Ihre Ära?

Da muß ich zumindest vier übergeordnete Ergebnisse nennen. Zunächst die Wiederentdeckung der Belcanto-Oper, u. a. mit Bellinis „I Puritani" und „La Sonnambula", Ponchiellis „La Gioconda", Rossinis „Mosè" und „La Gazza Ladra" oder Donizettis „Anna Bolena". Sodann die kontinuierliche Mozart-Pflege: Alle sieben großen Opern Mozarts wurden, teilweise sogar mehrfach, neu produziert. Ein dritter Schwerpunkt galt der Auseinandersetzung mit dem Musiktheater des 20. Jahrhunderts, von Bergs „Wozzeck" und „Lulu" (mit der österreichischen Erstaufführung der dreiaktigen Fassung), über Kreneks „Orpheus und Eurydike" und „Jonny spielt auf", Benjamin Brittens „Tod in Venedig" bis zu den Uraufführungen von Ivan Eröds „Orpheus ex machina", Otto M. Zykans „Symphonie aus der heilen Welt" und „Auszählreim", den „Wölfli-Szenen" von vier Komponisten und dem „Rattenfänger" von Friedrich Cerha. Nicht zuletzt aber muß ich auch die stetige Entwicklung des Balletts anführen, das sich dank Waclaw Orlikowsky zu einem sehr dominanten Faktor des Spielplans entwickelt hat.

Worauf sind Sie persönlich besonders stolz?

Vor allem darauf, das Musiktheater unserer Zeit in Graz präsentiert zu haben. Harry Kupfer, der hier „Elektra", „Don Giovanni", „Wozzeck" und „Alcina" inszeniert hat, absolvierte in Graz seine ersten Gastspiele im Westen. Dann hat Christian Pöppelreiter bis hin zum eben vom Fernsehen aufgezeichneten „Ring des Nibelungen" sehr entscheidend das szenische Niveau geprägt, aber auch Axel Corti und Hans Hollmann haben mehrfach in Graz Opern inszeniert.

Welche Niederlagen, welche nicht realisierten Projekte haben Ihnen besonders weh getan?

Angesichts der finanziellen Klammer und der im Laufe der Jahre immer geringer gewordenen Premierenanzahl haben sich natürlich so manche Wünsche nicht realisieren lassen. Besonders leid tut es mir, daß es nicht möglich war, den mit „Anna Bolena" begonnenen Zyklus der Königsdramen von Donizetti fertigzustellen, daß der — lange vor Tabori gehegte — Traum, Franz Schmidts „Buch mit sieben Siegeln" im Landhaushof szenisch aufzuführen, unerfüllt blieb, daß es nie dazu kam, eine große Oper von Meyerbeer auf die Bühne zu bringen.

Ihre Nachfolger wollen möglichst strikt dem Ensembletheater huldigen. Sie haben eine Mischform zwischen Ensemble und Stagione betrieben. Glauben Sie auch heute noch an die Gültigkeit Ihres Modells?

Zu dieser Mischform stehe ich nach wie vor: Zum hauseigenen Ensemble kommen, je nach Notwendigkeit, immer wieder Gäste. Einerseits kann man ja nicht alle Rollen aus dem Ensemble besetzen, andererseits stellt die Attraktivität eines selten gehörten Gastes einen besonderen Anreiz für das Publikum dar.

Eine persönliche Frage zum Schluß: Was werden Sie als Pensionist machen? Werden Sie der Oper die Treue halten?

Ich werde Privatmann sein und in meiner Phantasie all jene Projekte vor einem geistigen Auge realisieren, die ich als Intendant nicht zustande gebracht habe. Selbstverständlich werde ich auch weiter in die Oper gehen, sie aber nur noch durch das Foyer betreten und nur noch im Publikum sitzen, denn die Oper ist für mich, wenn man sie mit Akribie und höchster künstlerischer Qualität betreibt, die schönste und erhabenste Kunstgattung.

Interview mir Carl Nemeth in der Kleinen Zeitung *(19. Juni 1990) anlässlich seines Abganges als Intendant der Vereinigten Bühnen Graz 1972 bis 1990.*

Von Monteverdi bis Zykan: Abschiedsfest für Nemeth

„Welch ein Haus": So das Motto des Abschiedsfestes, das die nun abtretende Leitung der Vereinigten Bühnen sich, ihren Freunden und ihrem Publikum bereitete: Sonntag abend gab es da im Grazer Opernhaus die Ehrenmitgliedschaft der Vereinigten Bühnen für Intendant Carl Nemeth und das Große Goldene Ehrenzeichen des Landes Steiermark für Verwaltungsdirektor Thomas Tarjan.

Carl Nemeth (im Bild mit Landeshauptmannstellvertreter Jungwirth, rechts) ist seit Sonntag Ehrenmitglied der Vereinigten Bühnen. (Manninger)

Es war ein Fest, des Anlasses würdig, ein „Feier-Abend", wie es Bürgermeister Alfred Stingl in seinen Dankesworten an Nemeth, der nun in seine wohlverdiente Pension geht, doppelsinnig formulierte. Auch in beinahe fünfeinhalb Stunden lassen sich 18 Opern-Jahre schwerlich dokumentieren – noch dazu haben hier zwei lange Pausen zwecks gesellschaftlicher Repräsentanz-Pflicht und zur Frequentierung der Sektbar auch ihre gewichtige gesellschafts- und kulturpolitische Funktion.

Von Anbeginn der Operngeschichte überhaupt, mit Claudio Monteverdis „L'Orfeo" bis zur Gegenwart, vertreten durch eine Kostprobe aus Otto M. Zykans Schaffen, spannte sich der Bogen zeitlich, von der Ermordung Maries in Alban Bergs „Wozzeck" bis zur „Frühjahrsparade" von Robert Stolz inhaltlich. Hoher bis höchster künstlerischer Anspruch stand da in scharfem Kontrast zum leicht genommenen Umgang mit der sogenannten „leichten Muse" – und dazwischen gab es so manche Abstufungen und Abweichungen: Ohrengefälliges Belcanto mit Rossini, Bellini, Bizet, russisches Pathos mit Mussorgsky, Tschaikowsky und Chatschaturjan, schließlich im Zentrum Mozart, flankiert von Beethoven und Richard Strauss. Eine Zusammenstellung an diesem Abend, die als durchaus charakteristisch für Nemeths Intendantenjahre gelten kann.

Dazwischen Oskar Czerwenka, Bürgermeister Alfred Stingl, Marcel Prawy und Landeshauptmannstellvertreter Kurt Jungwirth als Redner und Überbringer von Titel und Ehrenzeichen; schließlich das Finale der Wagnerschen „Meistersinger", mit Intendant Nemeth als gerührt Geehrtem im Mittelpunkt. Festesstimmung also allerorten vor laufenden Fernsehkameras (der ORF zeichnete das Spektakel auf). Die Unterrichtsministerin wurde begrüßt und Star-Regisseur Harry Kupfer, der hier in Graz von Nemeth 1973 zum ersten Mal die Gelegenheit bekommen hatte, außerhalb der DDR zu inszenieren. Er wird Prawys etwas seltsam anmutende Bemerkungen zu seinen Regie-Arbeiten aus diesem Anlaß wohl mit heiterer Gelassenheit zur Kenntnis genommen haben.

Es war aber nicht nur ein Fest für die scheidende Theaterleitung – es war vor allem auch ein Fest für Sängerinnen und Sänger, für – naturgemäß immer verklärende – Erinnerungen: Das Wiedersehen und -hören von Vittorio Terranova als Vertreter des italienischen Belcanto und von Sue Patchell als Mozart-Sopran zum Beispiel gehört zu solchen verklärenden Momenten.

Ganz auf der Höhe ihres Könnens etliche Sänger, die in jüngeren Jahren in Graz Zwischenstation gemacht hatten und nun auch jenseits aller Feier- und Festesstimmung beeindrucken konnten: Hans Tschammers Baß als Rocco und Thomas Mosers Tenor als Florestan aus Beethovens „Fidelio", Manfred Hemm als zurecht bejubelter Leporello aus Mozarts „Don Giovanni", Helmut Berger-Tuna als Ochs aus dem „Rosenkavalier" von Richard Strauss, und schließlich Gottfried Hornik als Wozzeck Alban Bergs und als Beckmesser in Wagners „Meistersinger". Eine beachtliche Sänger-Riege, zu der noch etliche stießen, die am Haus nach wie vor engagiert sind und bleiben: Allen voran beeindruckte Zelotes E. Toliver durch seine stilistische Wandlungsfähigkeit vom Mozartschen Osmin bis zu Gershwins Porgy. Wolfgang Müller-Lorenz, als Wagnertenor natürlich mit der Partie des Stolzing bedacht, und Juraj Hurny als Lenski aus Tschaikowskys „Eugen Onegin" seien stellvertretend genannt.

Die Hauptarbeit bei diesem Fest leistete mit viel Einsatzfreude das Grazer Orchester, das in raschem Wechsel in jedem Stilbereich zuhause sein mußte. Unter der Stabführung des ebenfalls viel bedankten Niksa Bareza, des „Maestro" Argeo Quadri, von Wolfgang Bozić und Franz Bauer-Theussl spielten sie auf, im zweiten Teil des Abends aus dem Orchestergraben heraus auf die Bühne geholt – und damit auch optisch präsent.

Also: Ein bunter und langer Abend, mit etlichen Show-Einlagen: Carl Nemeth wurde das Lob gesungen – nicht zuletzt von sechs (mit Czerwenka eigentlich sieben) profunden Bässen: „Salem Aleikum" tönten da alle – „Heil über Euch". Dem frommen Wunsch aus dem „Barbier von Bagdad" des Peter Cornelius, heiteren Sinnes und schwungvoll vorgetragen, schließt sich Endesunterfertigter von Herzen an: *Johannes Frankfurter*

Neue Zeit, 26. Juni 1990

Eine Ära ging zu Ende

Intendant Carl Nemeth verläßt Graz

Mit einem Festabend in der Oper endete in Graz die 18jährige Ära des Intendanten Carl Nemeth, der gleichzeitg auch als Opernchef gewirkt hatte. Als er kam, betrat er unruhiges Kampfgebiet. Zwei Intendanten vor ihm hatten unter dem Druck von Presse und Publikum das Feld vorzeitig geräumt. Ein anderer hätte auf einen populären Spielplan gesetzt.

Nemeth jedoch begann mit Bellinis „Puritani" und begründete damit eine Renaissance der italienischen Bel-canto-Oper, die weit über Graz hinaus ihre Früchte trägt. Fast ein Drittel des Repertoires wurde von Ur- und Erstaufführungen eingenommen. Die Liste liest sich wie ein Kompendium modernen Opernschaffens: Da war die österreichische Erstaufführung der dreiaktigen „Lulu"-Fassung, die Cerha dirigierte. Von Francis Burt wurde „Barnstable" produziert. Die schönsten Früchte brachte die Zusammenarbeit mit dem „steirischen herbst". Gleich nach Amtsantritt gab Nemeth dem in Graz lebenden Ivan Eröd den Auftrag zur Komposition der Oper „Orpheus ex machina". Es folgten Cerhas „Rattenfänger" und Zykans „Auszählreim".

Drei Sommer lang wurde der Renaissancehof des Grazer Landhauses zur Spielstätte für Monteverdis „Orpheus" in der Inszenierung von Christian Pöppelreiter, der bis zur Produktion von Wagners „Ring" so etwas wie ein Grazer Hausregisseur war. Eine der größten Entdeckungen war Harry Kupfer, der von Graz aus Karriere im Westen machte.

Für das gängige Repertoire bemühte sich Nemeth um interessante Regisseure. Ein Wagemut, der manchmal zu gewaltigen Flops führte. So riefen Schildknechts „Cavalleria/Bajazzo" wütende Proteste hervor. Wenig Glück hatte Nemeth auch mit seinen Operettenausgrabungen. Ein Glücksfall war jedoch die Berufung Waclaw Orlikowskys als Ballettchef und Regisseur, der für viele Erfolge sorgte.

In Nemeths Ära fiel auch die Renovierung des Opernhauses. Die Wiedereröffnung brachte eine Barockrarität, „Angelica Vincitrice" von Johann Joseph Fux.

Marcel Prawy mahnte am Abschiedsabend, die neue Direktion solle bedenken, daß sie keine Ruine übernehme, sondern ein traditionsreiches Theater. *C.H.*

Die Presse, 26. Juni 1990

Ein Intendant verabschiedete sich mit allen seinen Künstlern

„Welch ein Haus" war das schönste Motto, das sich der scheidende Intendant der Vereinigten Bühnen Graz/Steiermark je ausgedacht hatte. Es trug einen ganzen Abend lang – und ich meine wirklich lang, denn die ersten Fanfaren klangen Sonntag um 18.15 Uhr vom Balkon des Grazer Opernhauses, und der Schlußbeifall verklang präzise um 24 Uhr . . .

Zu den Grazer Opernfreunden, die eine Zäsur in ihrem Opernleben feierten, waren viele Gäste gekommen, ehemalige Künstler des Hauses, langjährige Besucher der in den vergangenen Jahrzehnten wichtigen Produktionen und immerhin die Frau Minister, in deren Wirkungsbereich auch die Kunst fällt. Das war nicht vorgesehen, das machte aber Eindruck.

In der gewiß hier nicht nachzuerzählenden „Programmfolge" gab es viel Erinnerung. Im allerersten Teil zum Beispiel eine umjubelte, eindringliche an den Choreographen Wazlaw Orlikowsky, der nicht nur „Spartakus" wuchtig auf die Bühne gestellt hatte – Ludwig Karl tanzte ihm zwei Szenen aus dem Schinken.

Für besonderen Jubel war Argeo Quadri gut, der noch einmal aus Mailand kam und eine Rossini-Ouvertüre, am verzaubertsten allerdings nicht seine Italiener, sondern ein Duett aus Bizets „Perlenfischer" (Vittorio Terranova und David McShane sangen) dirigierte.

Für Beethoven und Mozart waren die Sänger dann sehr kompetent und einschlägig grazerisch: Hans Tschammer als Rocco, Thomas Moser als Florestan, Manfred Hemm als Leporello, sie hatten alle einmal ihre Partien in Graz erarbeitet und holten sich jetzt späten Lohn. Helmut Berger-Tuna tat's mit dem Ochs aus dem „Rosenkavalier", und in die zweite Pause ging man mit einem wirklichen Spaß: Sechs Bassisten sangen dem Hausherrn ein „Salem Aleikum", und einer von ihnen war Oskar Czerwenka . . .

Daß die Grazer Oper ein Mehrspartenhaus ist, begriff man anschließend. Ein Ausschnitt aus einem der dichteren Zykan-Stücke, drei von Harry Kupfer neu arrangierte eindringliche Wozzeck-Szenen (June Card und Gottfried Hornik) wurden gefolgt von ein paar lieben Worten Marcel Prawys und dann kamen schon „Porgy and Bess", „Frühjahrsparade" und „My Fair Lady" (mit Peter Minich, wem sonst), und das funktionierte. Daß man mit einem gekürzten Festwiesen-Akt aus den „Meistersingern" schloß, war imponierend und notwendig. Das war sich die Grazer Oper schuldig. Sie ist auch unter Nemeth ein Haus gewesen, in dem Rares und Neues, aber auch der aufwendigste Wagner gespielt wird.

Und jetzt ist es vorbei, die Operndchefin Gundula Janowitz war schon beim Fest dabei, ihre erste Premiere wird „Lohengrin" sein, Wiener Opernfreunde werden weiter die Reise nach Graz machen.

FRANZ ENDLER ■

Kurier, 26. Juni 1990

16. Zusammenfassung

In Carl Nemeths Amtszeit, die rund ein Fünftel des mehr als 100jährigen Bestehens des Grazer Opernhauses ausmacht, wurden mehr als dreitausend Vorstellungen gezeigt, davon 165 Premieren aus den Sparten Oper, Operette, Musical und Ballett, die es in vorliegender Arbeit zu dokumentieren galt. Dazu dienten Rezensionen in- und ausländischer Tageszeitungen sowie Berichte internationaler Opernjournale und Fachzeitschriften. Der von den Vereinigten Bühnen ursprünglich regelmäßig und sorgfältig erstellte Pressespiegel (zugänglich im Archiv der Grazer Oper) erwies sich für die Dokumentation zunächst als sehr hilfreich. Allerdings musste im Zuge des Arbeitsfortganges festgestellt werden, dass zwischen Herbst 1985 und 1990 sämtliche Rezensionen fehlen. Daraus resultierende Bemühungen, hilfreiche Informationen über den Verbleib dieser fehlenden Unterlagen bei ehemaligen Mitarbeitern der Grazer Oper einzuholen, mussten erfolglos bleiben. In der Folge setzte sich der Verfasser mit Rezensenten direkt in Verbindung und fand bei Dr. Christa Höller und Dr. Ilsa Nedetzky hilfreiche Unterstützung, zumal beide Journalistinnen über ein umfangreiches Archiv verfügen.

Es ist gelungen, mittels vorliegender Arbeit erstmals eine lückenlose Dokumentation der künstlerischen Arbeit von 18 ereignisreichen Spielzeiten am Grazer Opernhaus vorzulegen, die Operninteressierten in Hinkunft als Nachschlagewerk zur Verfügung stehen soll.

Der Zusammenstellung sämtlicher Neuproduktionen der Ära Nemeth ist eine historische Rückschau auf das Grazer Opernleben unmittelbar vor dem Neubau des Opernhauses 1899 vorangestellt, beginnend mit der Adaption und Umfunktionierung des ursprünglich als Zirkus genutzten Thalia-Theaters (HISTORISCHE EINLEITUNG, S.14). Zahlreiche Umbauten waren notwendig, um dieses Gebäude in eine für Opernaufführungen brauchbare Spielstätte umzufunktionieren (Kap. 3.1.). Trotz Einbau von Sitzreihen in die Manege und feuerpolizeilichen Schutzmaßnahmen, die nach dem Ringtheater-Brand seitens der österreichischen Regierung allen Theaterbauten auferlegt worden sind, fand man mit diesem Provisorium auf Dauer kein Auslangen. Obwohl dieses Stadttheater Ort zahlreicher, musikhistorisch bedeutender Erstaufführungen gewesen ist (z.B. jene des gesamten *Ring des Nibelungen* durch die Operntruppe Angelo Neumanns), erhoben sich nach und nach Stimmen für einen Neubau eines Opernhauses. Nach zähen Verhandlungen wurde der Beschluss gefasst, das Theater zu demolieren und nur wenige Meter entfernt mit finanzieller Hilfe der Steiermärkischen Sparkasse einen prunkvollen Neubau in Auftrag zu geben, dessen architektonische Gestaltung das Büro Fellner und Helmer übernehmen sollte. Nach rekordverdächtig kurzer Bauzeit konnte das neue Opernhaus bereits 1899 der Öffentlichkeit übergeben und mit Festvorstellungen von Schillers *Wilhelm Tell* und Wagners *Lohengrin* eröffnet werden.

Im nächsten Kapitel folgt ein Überblick (Kap. 3.2., S.20) über alle Direktionen und deren jeweilige Programmschwerpunkte (sowie historisch interessante Erstaufführungen) bis zum Jahr 1972, als Carl Nemeth vorzeitig zum Intendanten der Vereinigten Bühnen ernannt wurde (Kap. 3.3., S.30). Ein halbes Jahr früher als geplant (April 1972), legte der amtierende Intendant

Reinhold Schubert sein Amt zurück. Carl Nemeth, Leiter des künstlerischen Betriebsbüros der Wiener Volksoper (Direktion Albert Moser) wurde vom Theaterausschuss eingeladen, vorzeitig seine Tätigkeit in Graz aufzunehmen (Kap. 3.4., S.33). Vorbereitungszeit gab es also keine (Kap. 3.5., S.38). Als Nemeth – in Abänderung ursprünglicher Planungen – W. A. Mozarts bis heute selten gespielte Oper *Titus* (anstelle der Richard Strauss-Oper *Die Frau ohne Schatten*) ansetzte, ließ er bereits in dieser „Übergangsphase" jene Vorliebe für Opernraritäten erkennen, welche für seine 18jährige Direktionszeit prägend sein sollte.

Am 6. Oktober 1972 hatte die erste „offizielle" Vorstellung der Ära Nemeth Premiere, die in mehrerer Hinsicht „Geschichte" schrieb. Mit der „Ausgrabung" von Vincenzo Bellinis Oper *I Puritani* wurde nicht nur eine nachhaltige Renaissance der in Österreich mehr als einhundertdreißig Jahre in Vergessenheit geratenen BELCANTO-OPER eingeleitet, sondern auch ein vokales und interpretatorisches Niveau erreicht, das nicht zuletzt der akribischen Obhut des Dirigenten Argeo Quadri zu verdanken war (Kap. 4., S.40). 1975 folgte dann, ebenfalls unter Quadris Leitung, Bellinis Melodram *La Sonnambula* in der Regie von Alfred Wopmann und in einer heftig akklamierten Ausstattung Jean-Pierre Ponnelles. Es war generell ein Hauptanliegen Carl Nemeths, die „große italienische Oper" (auch im Repertoire-Betrieb) durch die Verpflichtung überregional gefragter Fachkräfte und bekannter Künstler wieder zu beleben.

Nach 3 Opern Gioacchino Rossinis (darunter die Raritäten *Die diebische Elster* und *Mosè in Egitto*), 5 Werken Gaetano Donizettis (in *Lucia di Lammermoor* z.B. debütierte 1975 mit großem Erfolg Edita Gruberova an der Seite von Carlo Bergonzi, 1984 amüsierte man sich in *Viva la mamma* mit Oskar Czerwenka), 11 Verdi-Premieren (u.a. *Aida* 1974 unter Lamberto Gardelli mit Lisa Maragliano und dem Met-Sänger Barry Morell, der Wiederbelebung von *Macbeth* 1975 und *Un ballo in maschera* 1979 mit José Carreras als Gast) sowie 10 Produktionen von Werken des Verismo (wobei die Rarität *La Gioconda* von Amilcare Ponchielli als herausragend zu bezeichnen ist), konnte sich das Publikum einen vielfältigen Eindruck über das in Graz lange Zeit vernachlässigte italienische Opernrepertoire verschaffen.

Ein weiterer Schwerpunkt der Nemeth'schen Spielplanpolitik galt der konsequenten Pflege des Oeuvres WOLFGANG AMADEUS MOZARTS (Kap. 5.1., S.119). Nach der bereits erwähnten *Titus*-Premiere (4. Juni 1972) gelang im Januar/ Februar 1973 ein für Grazer Verhältnisse herausragendes Projekt: Im Rahmen einer Doppel-Produktion wurde *Die Hochzeit des Figaro* im Abstand von nur 12 Tagen in deutscher (28.01.1973) und italienischer Sprache (09.02.1973) mit zwei verschiedenen Besetzungen unter der Leitung des Mozart-Spezialisten Ernst Märzendorfer realisiert. Erstmals erklang die Oper in der neu herausgebrachten Mozart-Ausgabe. Es folgten zwei viel diskutierte *Don Giovanni*- Produktionen (Harry Kupfer 1974 und Axel Corti 1987) sowie *Die Entführung aus dem Serail* 1974 in der Ausstattung des Malers Wolfgang Hutter, die Regie besorgte ebenfalls Axel Corti. 1977 wurde *Così fan tutte* herausgebracht, wieder unter der musikalischen Leitung von Ernst Märzendorfer. In der Regie von Federik Mirdita sangen Sue Patchell, Nelly Ailakowa, Ludovic Konya, Thomas Moser und Gottfried Hornik. Drei Jahre später, 1980, zeigte die Grazer Oper eine neue *Zauberflöte*, inszeniert von dem in Graz durch viele Arbeiten bekannten Bühnenbildner Ekkehard Grübler.

Dieser sprang quasi in letzter Minute für Federik Mirdita ein und legte so seine erste Inszenierung vor. 1985 kam die dritte Produktion von *Die Hochzeit des Figaro* heraus, diesmal in deutscher Sprache. Mit einer durchaus zwiespältig aufgenommenen Inszenierung des *Idomeneo* in der Regie des Architekten Herbert Kapplmüller, der auch die Kostüme entworfen hatte, wurde 1989 der Mozart-Reigen abgeschlossen.

Mit einer Neueinstudierung (*Der Rosenkavalier* unter Adam Fischer 1976) und vier Neuproduktionen fand auch das Werk von RICHARD STRAUSS (Kap. 5.2., S.147) in der Ära Nemeth Beachtung. *Elektra* kam in einer Aufsehen erregenden Inszenierung des heute international gefragten Regisseurs Harry Kupfer heraus, der 1973 auf Carl Nemeths Initiative das erste Mal außerhalb der damaligen DDR Regie geführt hat. 1976 wurde im Schauspielhaus erstmals in Österreich die Urfassung der *Ariadne auf Naxos* gezeigt (Inszenierung: Boleslav Barlog, musikalische Leitung: Ernst Märzendorfer). Es folgten 1980 *Salome* in der Inszenierung der weltbekannten Altistin Regina Resnik und *Arabella* 1985 (Regie: Imo Moszkowicz, Dirigent: Nikša Bareza).

Insgesamt 21 Operntitel umfasst das Kapitel REPERTOIRE-PFLEGE (S.158), wobei die Premieren von *Wozzeck* 1975, wieder in der Regie Harry Kupfers, *Hoffmanns Erzählungen* 1976, *Lulu* 1981 (in der neuen, dreiaktigen Fassung von Friedrich Cerha, der die Vorstellung auch dirigierte), *Pique Dame* 1982 sowie *Boris Godunow* 1986 zu den herausragendsten zu zählen sind. Aber auch die beiden Einakter, *Die beiden Blinden* und *Salon Pitzelberger* von Jacques Offenbach, fanden mehr als nur freundliche Aufnahme.

Obwohl Nemeth immer wieder mit dem Vorwurf konfrontiert wurde, das Werk RICHARD WAGNERS (Kap. 7, S.207) zu Gunsten der italienischen Oper und zahlreicher Opernraritäten vernachlässigt zu haben, wurden die insgesamt 7 Wagner-Premieren seiner Amtszeit frenetisch gefeiert, aber auch heftig diskutiert. Während nicht nur Wagnerianer *Die Meistersinger von Nürnberg* (1977) und *Tristan und Isolde* (1981) durchaus bejubelten, folgte 1983 eine große Überraschung, als zu Wagners 100. Todestag sein Jugendwerk *Das Liebesverbot* in einer Inszenierung von Christian Pöppelreiter herausgebracht wurde. Derselbe Regisseur wurde schließlich mit jenem Großprojekt am Ende der Ära Nemeth betraut, das die Grazer Oper schließlich zu überregionalem Ansehen verhelfen sollte: Zwischen 1987 und 1989 wurde ein neuer *Ring des Nibelungen* im Kooperation mit dem Salzburger Landestheater herausgebracht. Kaum eine andere Produktion sorgte für größere Diskussionen zwischen enthusiastischen Befürwortern und wütenden Gegnern des Regie- und Ausstattungskonzeptes.

Die (Re-)Etablierung vergessener OPERNRARITÄTEN (Kap.8, S.236) war ein Hauptanliegen Carl Nemeths, das mit Alexander Borodins *Fürst Igor* 1975 seinen Anfang genommen und 1976 mit der legendären Grazer Erstaufführung von George Gershwins *Porgy and Bess* fortgesetzt wurde. 1977 gab es ein gefeiertes Wiedersehen mit Argeo Quadri, der die musikalische Leitung der umjubelten Produktion von Georges Bizets *Die Perlenfischer* übernommen hatte. Weitere Raritäten waren u.a. Léo Delibes' *Lakmé* 1978, eine konzertante Aufführung von Gustave Charpentiers *Louise* 1979, Antonín Dvořáks *Der Jakobiner* 1980 sowie Karl Goldmarks einst viel gespielte Oper *Die Königin von*

Saba 1985. Nach Arrigo Boitos *Mefistofele* (1988) wurde mit der Hector Berlioz' *Béatrice und Bénédict* 1990 der Raritäten-Reigen abgeschlossen.

In die Sparte ALTE MUSIK fallen insgesamt vier Premieren, die im 10. Kapitel (S.274) besprochen werden. Die erste wurde im Jänner 1985 im Rahmen der Wiedereröffnung des neu renovierten Opernhauses (Kap.9, S.265) vorgestellt und huldigte dem erfolgreichsten steirischen Barockkomponisten Johann Joseph Fux. Seine *festa teatrale Angelica vincitrice di Alcina* bot zu diesem feierlichen Anlass einen würdigen Rahmen. 1980 legte Harry Kupfer in Graz mit Georg Friedrich Händels *Alcina* seine dritte Inszenierung vor. Besondere Beachtung und große Beliebtheit fand die spektakuläre Open Air-Produktion des *Orfeo* von Claudio Monteverdi (Regie: Christian Pöppelreiter) im Grazer Landhaushof im Juli 1984. Ein Jahr darauf folgte Georg Philipp Telemanns Buffa *Pimpinone* in der Regie von Robert Hoyem und unter der musikalischen Leitung von Fabio Luisi.

Wie vielseitig die Programmplanungen Carl Nemeths waren, verdeutlicht zusätzlich die Liste der Werke des zeitgenössischen Musiktheaters (Kap. 11, S.282), die durch eine erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem steirischen Avantgardefestival *steirischer herbst* und dessen Intendanten Peter Vujica realisiert werden konnten. Neben Uraufführungen galt es, „Klassiker der Moderne in Graz nachzuholen", wie sich Nemeth einmal äußerte. Den Anfang machte man 1973 mit Ernst Kreneks *Orpheus und Eurydike*, und 1980 wurde dessen bis zu Beginn der 1930er Jahre viel gespielte Oper *Jonny spielt auf* herausgebracht – eine vom Publikum und Presse viel beachtete Neuproduktion, die auch als Gastspiel im Rahmen der Wiener Festwochen im Theater an der Wien gezeigt wurde. Das österreichische Fernsehen hat die Vorstellung, die dem Komponisten frenetischen Beifall einbrachte, aufgezeichnet. Der Entstehungsprozess beider Produktionen ist durch einen regen Briefwechsel zwischen Ernst Krenek und Carl Nemeth dokumentiert, der in vorliegender Arbeit auszugsweise wiedergegeben ist. Während *Orpheus und Eurydike* seitens der Kritik zwiespältig, vom Komponisten hingegen durchaus positiv beurteilt wurde, war *Jonny spielt auf* in jeder Hinsicht ein durchschlagender Erfolg, auch wenn Krenek diesmal der szenischen Realisierung durch Axel Corti wenig Positives abgewinnen wollte. 1974 stellte die Grazer Oper ein Werk des profiliertesten Komponisten der damaligen DDR Fritz Geissler vor: seine Vertonung des Lustspiels *Der zerbrochene Krug* von Kleist inszenierte Altintendant André Diehl in einer Ausstattung von Thomas Moog. Ein weiterer „Klassiker" der Moderne ist Benjamin Britten, der zunächst mit *Tod in Venedig*, sechzehn Monate nach der britischen Uraufführung, vertreten war. Auch diesem Werk gegenüber begegnete man 1974 in Graz noch höchst reserviert. 1986 folgte *Ein Sommernachtstraum*, der in musikalischer Hinsicht zu einem Ereignis wurde. 1978 brachte die Oper Nicholas Maws Oper *Der Mond geht auf über Irland* (*Rising of the moon*) sowie Ivan Eröds von der Grazer Oper in Auftrag gegebene Oper *Orpheus ex machina* nach einem Libretto von Peter Vujica heraus. 1980 kam es zur Österreichischen Uraufführung der Wolfgang Rihm-Oper *Jakob Lenz* nach der Novelle Georg Büchners, die vor allem durch den Sängerdarsteller Wolfgang Müller-Lorenz in der Titelpartie zu einem beachtlichen Ereignis wurde. Auch die musikalische Leitung durch Wolfgang Bozić fand großen Beifall, dessen Wirken mit der Pflege der zeitgenössischen Musik an der Grazer Oper eng verbunden ist, wie die Anzahl seiner Dirigate eindrucksvoll beweist. Sergej Prokofjew war 1981 an einem Premieren-Abend

mit dem Einakter *Maddalena* (Uraufführung und musikalische Einrichtung Sir Edward Downes) und dem szenischen Oratorium *Iwan der Schreckliche* vertreten, beide Raritäten in der Regie Jorge Lavellis. 1982 kamen an einem Abend *Barnstable oder Jemand auf dem Dachboden* von Francis Burt und *Die Propheten* von dessen Wiener Schüler Michael Rot zur Aufführung. Mit der Collage unter dem Titel *Wölfli-Szenen* nach dem gleichnamigen Schweizer Maler (Musik: Gösta Neuwirth, Wolfgang Rihm, Georg Haas und Anton Prestele) inszenierte der aus der damaligen DDR stammende Felsenstein-Schüler Christian Pöppelreiter erstmals im Westen und beeindruckte schon damals durch eine präzise, klare und vor allem disziplinierte Regieführung. Friedrich Cerha, der, wie bereits erwähnt, in Graz unter seiner Leitung erstmals die dreiaktige Fassung der *Lulu* präsentierte, brachte im Rahmen des *steirischen herbst* 1987 seine Oper *Der Rattenfänger* zur Uraufführung, die in Kooperation auch an der Wiener Staatsoper gezeigt wurde. Otto M. Zykan war an der Grazer Oper mit zwei Uraufführungen vertreten: *Symphonie aus der heilen Welt* 1977 und *Der Zurückgebliebenen Auszählreim* 1986 unter der Mitwirkung des Komponisten. Seine Vorliebe für geistreich-virtuose Wortspiele fanden – in Kombination mit einer eindrucksvoll eingesetzten Bühnen-maschinerie –unter den Grazer Opernbesuchern großen Anklang.

Kapitel 12 widmet sich den insgesamt 29 OPERETTENPREMIEREN der Ära Nemeth, unter denen auch weniger oft gespielte Werke wie Paul Burkhards *Feuerwerk* und Franz Lehárs *Giuditta* oder die (erfolglose) Ausgrabung der Johann Strauß-Operette *Die Zigeunerin*, die Urfassung der *Fledermaus*, zu finden sind. Der gebürtige Grazer Robert Stolz, der mit Intendant Nemeth persönlich befreundet war, wurde mit den Operetten *Frühjahrsparade* (1973) und *Eine einzige Nacht* (1980) sowie einer groß angelegten Show (1977) geehrt, die – ebenso wie die *Soiree zum 150. Geburtstag von Johann Strauß* – von Marcel Prawy gestaltet und moderiert wurde.

In der Sparte MUSICAL (Kap. 13., S.399) sind sicherlich die beiden ersten Produktionen (von 10 Premieren) zu den erfolgreichsten zu zählen. *Anatevka* 1973 mit Oskar Czerwenka in der Titelpartie und *West Side Story* 1974 in der Choreographie des an der Uraufführung beteiligten Larry Fuller. Aber auch *My fair Lady* mit Elisabeth Kales und Peter Minich, der auch 1987 in *Gigi* mitwirkte, waren Publikumserfolge. Weniger erfolgreich waren hingegen die Revuen *Der blaue Engel* mit Christiane Rücker (1984) und *Casanova* von Gerd Natschinski (1981).

Die Pflege des KLASSISCHEN BALLETTS (Kap. 14, S.419) sowie der Aufbau der Grazer Ballettkompanie ab 1975 sind mit dem Wirken des russischen Choreographen Waclaw Orlikowsky verbunden. Nachdem man zunächst auf auswärtige Gastspiele angewiesen war (sehr erfolgreich war jenes des kroatischen Nationaltheaters mit Prokofjews *Cindarella*), konnte man mit *Giselle* 1976 die erste Eigenproduktion herausbringen. In der Folge entstanden viel beachtete Ballettpremieren, wobei die Grazer Erstaufführung von Prokofjews *Romeo und Julia* 1979 sowie vor allem die großen Ballette *Schwanensee* (1983) und *Dornröschen* (1986) zu Orlikowskys erfolgreichsten Produktionen zu zählen sind. Mit der spektakulären westeuropäischen Erstaufführung von Aram Chatschaturjans Ballett *Spartacus* verabschiedete sich Orlikowsky 1989 von der Grazer Oper.

Einen gewichtigen Anteil an der Pflege des Ballettnachwuchses hatte auch die Ballettakademie der Grazer Oper, die 1979 von der Ballettpädagogin und Choreographin Christine Maurer-Kronegg mitbegründet wurde. Unter der Patronanz des Ballettdirektors wurde nicht nur eine technische Ausbildung, sondern auch eine künstlerische Betreuung angeboten. Das Interesse an der Opernballettschule wuchs und die Zahl der jährlichen Neuanmeldungen konnte zwischen 1979 und 1989 von 20 auf 180 gesteigert werden.

Das ENDE DER ÄRA NEMETH (Kap. 15., S.450) wurde am 24. Juni 1990 mit einer groß angelegten Operngala *Welch ein Haus* gefeiert. Unter der Regie von Christian Pöppelreiter wurden noch einmal die eindrucksvollsten Szenen aus den erfolgreichsten Produktionen aus 18 Jahren gezeigt, ausgeführt von Künstlern, die dem Grazer Opernhaus jahrelang die Treue hielten oder ihre Laufbahn dort begannen.

Ein der Arbeit beigefügtes TONDOKUMENT (Kap. 18, S.465) enthält ausgewählte Live-Mitschnitte und dokumentiert die nachhaltige Wiederbelebung der Belcanto-Oper sowie die kontinuierliche Pflege der Gattung der italienischen Oper am Grazer Opernhaus.

Im ANHANG (Kap. 19.) finden sich nebst einer vollständigen Aufstellung aller Gastspiele im In- und Ausland eine Liste aller Fernsehaufzeichnungen, Ur- und Erstaufführungen zwischen 1972 und 1990 sowie ein Curriculum von Intendant Carl Nemeth.

Ein REGISTER ALLER PREMIEREN der Ära Nemeth sowie ein Register der an den jeweiligen Produktionen beteiligten KÜNSTLER soll nicht nur die Handhabung vorliegender Dokumentation erleichtern, sondern auch achtzehn Jahre Grazer Operngeschichte übersichtlich abrunden.

Vorliegende Arbeit, verfasst von Michael Nemeth, ist die erste umfassende und vor allem lückenlose Dokumentation von 18 Jahren künstlerischer Arbeit am Grazer Opernhaus: die Aufstellung aller Premierenbesetzungen der Ära Dr. Carl Nemeth wird durch einen kommentierten Pressespiegel sowie ein Audiodokument mit Live-Mitschnitten ergänzt. Diese Zusammenstellung soll das Hauptinteresse Intendant Nemeths, nämlich die nachhaltige Wiederbelebung der italienischen Belcanto-Oper der Vor-Verdi-Zeit sowie eine konsequente Pflege des Opern- und Ballett-Repertoires übersichtlich dokumentierten: umfassendes Bildmaterial, (transkribierte) Radiointerviews, Medienberichte und faksimilierte Briefe zahlreicher Künstler runden die Dokumentation ab.

17. Literaturverzeichnis

BARAVALLE, Robert: Die Geschichte des Thalia-Theaters. In: Die ersten fünfundzwanzig Jahre im neuen Hause 1899 bis 1924. Graz 1924.

BAUAUSSCHUSS der Vereinigten Bühnen und Kuratorium für eine schönere Oper (Hrg.): Die neue Grazer Oper. Graz 1985.

BREISACH, Emil (Hrg.): Pagat ultimo. Das Spiel um die Steirische Moderne. Graz 2005.

DIENES, Gerhard M. (Hrg.): Fellner und Helmer. Die Architekten der Illusion. Theaterbau und Bühnenbild in Europa. Anlässlich des Jubiläums *100 Jahre Grazer Oper*. Graz 1999.

FLEISCHMANN, Krista: Das steirische Berufstheater im 18. Jahrhundert. Theatergeschichte Österreichs, Band V: Steiermark, Heft 1. Hrg.: Österreichische Akademie der Wissenschaten. Wien 1974.

FLOTZINGER, Rudolf: Musik in der Steiermark, Katalog der Landesausstellung 1980. Graz 1980.

FRANKFURTER, Johannes: Welch ein Augenblick! 100 Jahre Grazer Oper. Hrg.: Vereinigte Bühnen Graz/ Steiermark. Graz 1999.

GERHARD, Anselm/ SCHWEIKERT, Uwe (Hrg.): Verdi-Handbuch. Stuttgart 2001.

HÖLLER, Christa: Waclaw Orlikowsky, Das klassische Ballett – mein Leben. Graz 1998

KNÜPFER, Felix (Hrg.): Jahrbuch des Grazer Stadttheaters 1931/1932. Graz 1931.

KUNZE, Stefan: Mozarts Opern. 2.Auflage/Stuttgart 1996.

KUTSCH K. J., RIEMENS Leo (Hrg.): Großes Sängerlexikon. Berlin 1996.

LIST, Rudolf: Oper und Operette in Graz. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ried 1966, ²/1974.

MUHRY, Ludwig: Das neue Stadttheater. In: Gedenkschrift zur Eröffnung des Stadttheaters in Graz am 16. September 1899. Graz 1899.

NEMETH, Carl/ VUJICA, Peter (Hrg.): Welch ein Haus. Die Grazer Oper 1972-1990. Graz 1990.

NEMETH, Carl: Rückblick auf ein Bemühen. In: Vereinigte Bühnen Graz/Steiermark, Bericht 1972-1977, Intendanz Dr. Carl Nemeth. Graz 1977.

OEHLMANN, Werner: Oper in vier Jahrhunderten. Stuttgart 1984.

PARKER, Roger (Hrg.): Illustrierte Geschichte der Oper. Stuttgart 1998.

SEEGER, Horst: Opernlexikon, Wilhelmshaven 1979.

STADT GRAZ (Hrg.): Historisches Jahrbuch der Stadt Graz, Bd.15. Graz 1984.

STEIERT, Thomas (Hrg.): Knaurs Großer Opernführer. München 1999.

SUPPAN, Wolfgang (Hrg.): Steirisches Musiklexikon. Beiträge zur steirischen Musikforschung. Graz 1962-1966.

VEREINIGTE BÜHNEN (Hrg.): 10 Jahre Vereinigte Bühnen Stadt Graz-Land Steiermark. Graz 1960.

VEREINIGTE BÜHNEN (Hrg.): Programmhefte und Besetzungszettel aller Produktionen der Intendanz Carl Nemeth 1972 bis 1990.

VEREINIGTE BÜHNEN (Hrg.): Pressespiegel der Vereinigten Bühnen Graz/Steiermark. Spielzeiten 1971 bis 1985 (Grazer und Österreichische Tageszeitungen, Fachzeitschriften, Opernjournale und Magazine).

18. Tondokument

Folgendes Tondokument (CD) enthält einen Querschnitt verschiedener Live-Mitschnitte von Opern aus dem italienischen Repertoire, die in der Ära Carl Nemeth an der Grazer Oper herausgebracht wurden. Die Aufnahmen wurden anlässlich des 75. Geburtstages von Carl Nemeth als CD mit dem Titel *Sternstunden des Belcanto* herausgegeben und 2001 im Foyer des Grazer Opernhauses von der *Gesellschaft der Grazer Opernfreunde* (Präsident: Prof. Dr. Ulrich Weisstein) präsentiert.

TITEL-ÜBERSICHT

Komponist	*Werk*	*(Premiere)*	*Seite*
Johann Joseph Fux	*Angelica vincitrice di Alcina*	(12.01.1985)	S.270
(1)	Sinfonia		
	Nikša Bareza, Grazer Philharmonisches Orchester		
Gaetano Donizetti	*Viva la mamma*	(11.02.1984)	S.69
(2)	Arie der Mutter Agata		
	Oskar Czerwenka, Mamma Agata Nikša Bareza, Grazer Philharmonisches Orchester		

Vincenzo Bellini	*I Puritani*	(06.10.1972)	S.40

(3) Auftrittsarie des Lord Arturo (*A te, o cara*)
Vittorio Terranova, Lord Arturo

(4) Duett, Finale Akt II
Ferdinand Radovan (Sir Riccardo), Thomas O'Leary (Sir Giorgio)
Argeo Quadri, Grazer Philharmonisches Orchester

Vincenzo Bellini	*La Sonnambula*	(23.02.1975)	S.44

(5) Arie und Cabaletta der Amina (*Come per me serena*)
Argeo Quadri, Grazer Philharmonisches Orchester

Amilcare Ponchielli	*La Gioconda*	(29.09.1973)	S.99

(6) Tanz der Stunden
(7) Arie des Enzo Grimaldi (*Cielo e mar*)
(8) Arie der Gioconda (*Suicidio*)

Adelina Romano (Gioconda), Barry Morell (Enzo Grimaldi)
Argeo Quadri, Grazer Philharmonisches Orchester

Gioacchino Rossini	*Mosè in Egitto*	(01.02.1976)	S.51

(9) Preghiera (*Dal mio stellato soglio*)

Marie Robinson (Anaide), Linda Heimall (Maria), Stephan Elenkov (Mosè), William Reeder (Elisero), Thomas Moser (Amenofi)

Argeo Quadri, Grazer Philharmonisches Orchester

Gaetano Donizetti	*Lucia di Lammermoor*	(12.12.1975)	S.75

(10) Sextett Akt II (*Chi mi frena in tal momento*)
(11) Arie der Lucia (*Il dolce suon*)

Edita Gruberova (Lucia), Edith Gruber (Alisa), Carlo Bergonzi (Edgardo), William Reeder (Arturo), Ernst Gutstein (Enrico), Hans Tschammer (Raimondo)
Günther Plietsch (Flöte), Lotte Novak (Harfe)
Hector Urbon, Grazer Philharmonisches Orchester

Giuseppe Verdi	*I Lombardi alla prima crociata* (13.05.1982)	S.86

(12) Finale Akt IV

Eva-Maria Barta, Jurai Hurny, James Johnson,
José Maria Perez, Ludovic Konya, Piroska Vargha

Nikša Bareza, Grazer Philharmonisches Orchester

19. Anhang

19.1. *Auslandsgastspiele*

Spielzeit	*Werk (Anzahl der Vorstellungen)*	*Ort*
1973/74	*Die Hochzeit des Figaro* (2)	Bozen
	Die verkaufte Braut (1)	Luxemburg
	Der Rosenkavalier (3)	Barcelona
	Der Barbier von Sevilla (1)	Szombathely
1974/75	*Das Rheingold* (1)	Palma de Mallorca
	Die Walküre (2)	Palma de Mallorca
	Siegfried (1)	Palma de Mallorca
	Götterdämmerung (1)	Palma de Mallorca
	West Side Story (3)	Luxemburg
	Tosca (1)	Szombathely
1975/76	*Die Hochzeit des Figaro* (7)	Nairobi
	Der Zigeunerbaron (3)	Luxemburg
	Mosè in Egitto (1)	Lausanne
	La Sonnambula (1)	Lausanne
	Wozzeck (1)	Lausanne
1976/77	*Der Opernball* (3)	Luxemburg
1977/78	*Robert Stolz und sein Jahrhundert* (3)	Luxemburg
	Die Meistersinger von Nürnberg (1)	Lausanne
	Die Perlenfischer (1)	Lausanne
	Anna Bolena (1)	Lausanne
1979/80	*La Traviata* (2)	Luxemburg
	Die lustige Witwe (3)	Barcelona
1980/81	*Feuerwerk* (3)	Luxemburg
1987/88	*Schwanensee* (5)	Solingen

19.2. *Gastspiele im Rahmen der Wiener Festwochen*

1979	*Orpheus ex machina* (2)
1980	*Jonny spielt auf* (4)
1982	*Jakob Lenz* (2)
1987	*Der Zurückgebliebenen Auszählreim* (2)

19.3. *Fernsehaufzeichnungen*

1978	*Orpheus ex machina*
1980	*Jonny spielt auf*
	Eine einzige Nacht
1981	*Maddalena/ Iwan der Schreckliche*
1982	*Carmen/ Tarantella*
	Jakob Lenz
1983	*Barnstable oder Jemand auf dem Dachboden*
	Die Propheten
	Das Liebesverbot
1985	*Die beiden Blinden*
	Salon Pitzelberger
	Angelica vincitrice di Alcina
	Viva la mamma
1987	*Der Zurückgebliebenen Auszählreim*
	Der Rattenfänger
1990	*Der Ring des Nibelungen*
	Welch ein Haus (Gala)

19.4. *Uraufführungen und Erstaufführungen*

URAUFFÜHRUNGEN

1977/78	Robert Stolz	*Robert Stolz und sein Jahrhundert*
	Otto M. Zykan	*Symphonie aus der heilen Welt*
1978/79	Ivan Eröd/ Peter D. Wolfkind	*Orpheus ex machina*
1980/81	Robert Stolz	*Eine einzige Nacht*
1981/82	Georg Haas/ Gösta Neuwirth/ Anton Prestele/ Wolfgang Rihm	*Wölfli-Szenen**
	Sergej Prokofjew	*Maddalena**
1982/83	Michael Rot	*Die Propheten (Auftragswerk)*
1983/84	Carl R. Coleman	*Der blaue Engel*
1984/85	Johann Joseph Fux	*Angelica vincitrice di Alcina*
1986/87	Otto M. Zykan	*Der Zurückgebliebenen Auszählreim**
1987/88	Friedrich Cerha	*Der Rattenfänger**

Österreichische Erstaufführungen

1973/74	Ernst Krenek	*Orpheus und Eurydike**
	Fritz Geissler	*Der zerbrochene Krug*
1974/75	Benjamin Britten	*Tod in Venedig**
1979/80	Peter Fenyes/ Serge Veber	*Ehe in Paris*
1980/81	Wolfgang Rihm	*Jakob Lenz*
	Gerd Natschinski	*Casanova*
1981/82	Sergej Prokofjew	*Iwan der Schreckliche*
	Alban Berg/ Friedrich Cerha	*Lulu* (3aktige Fassung)
1982/83	Francis Burt	*Barnstable*
	Richard Wagner	*Das Liebesverbot*
1989/90	Hector Berlioz	*Béatrice und Bénédict*

Deutschsprachige Erstaufführungen

1977/78	Ilkka Kuusisto	Die Muminoper
	Nicholas Maw	Der Mond geht auf über Irland
1979/80	Bruno Bjelinski	Die Biene Maja
1985/86	Johann Strauß	La Tzigane (Die Zigeunerin)

Grazer Erstaufführungen

1972	Wolfgang Amadeus Mozart	*Titus* (szenische Erstaufführung)
1972/73	Vincenzo Bellini	*I Puritani*
	Joseph Stein/ Jerry Bock	*Anatevka*
	Robert Stolz	*Frühjahrsparade*
1974/75	Leonard Bernstein	*West Side Story*
1976/77	George Gershwin	*Porgy and Bess*
	Leoš Janáček	*Das schlaue Füchslein*
1978/79	Raffaelo de Banfield	*Le Combat*
	Sergej Prokofjew	*Romeo und Julia*
1979/80	Antonín Dvořák	*Der Jakobiner*
	Georg Friedrich Händel	*Alcina*
1980/81	Ernst Krenek	*Jonny spielt auf* *
1981/82	Georges Bizet/ Rodion Schtschedrin	*Carmen*
	Giuseppe Verdi	*I Lombardi alla prima crociata*

1983/84	Gaetano Donizetti	*Viva la mamma*
	Bert Brecht/ Kurt Weill	*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*
	Jacques Offenbach	*Die beiden Blinden*
	Fred Spielman	*Der geizigste Mann der Welt***
	Claudio Monteverdi	*L'Orfeo*
1985/86	Benjamin Britten	*Ein Sommernachtstraum*
	Georg Philipp Telemann	*Pimpinone*
1986/87	Modest Mussorgsky, Instrumentation D. Schostakowitsch	*Boris Godunow*
	Just Scheu/ Ernst Nebhut	*Pariser Geschichten*
	Cy Coleman	*Sweet Charity*
1987/88	Frederick Loewe	*Gigi*
	Frederic Chopin	*Les Sylphides*
	Igor Strawinsky	*Le Sacre du Printemps*
1988/89	Aram Chatchaturjan	*Spartacus*

* in Kooperation mit dem Avantgardefestival *steirischer herbst*
** Europäische Erstaufführung

19.5. *Curriculum von Intendant Carl Nemeth*

Biographische Daten

11.01.1926	geboren in Wien
1936-1943	Humanistisches Gymnasium in Wien
1943-1946	Wehrdienst und Kriegsgefangenschaft
1949	Promotion zum *Doktor der Philosophie* an der Universität Wien (Musikwissenschaft, Germanistik)
1950	Mitarbeiter der *Haydn-Society Inc.* (H.C. Robbins Landon)
1953	Wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für Musikwissenschaft (Wien)
1955	Wissenschaftlicher Sekretär der Franz Schmidt-Gemeinde Wien
1958-1961	Vertragsangestellter, dann Leiter der Österreichischen Phonotek
1964-1972	Leiter des künstlerischen Betriebsbüros der Volksoper Wien, Direktion Albert Moser
1972-1990	Intendant der Vereinigten Bühnen Graz/ Steiermark
Ab 1974	Direktoriumsmitglied des Festivals *steirischer herbst*
Ab 1976	Geschäftsführer des Grazer Philharmonischen Orchesters
1983	Ernennung zum *Honorarprofessor für Historische Musikwissenschaft mit besonderer Berücksichtigung des Musiktheaters* an der Karl-Franzens-Universität Graz
1972	Heirat mit Christine Maurer-Kronegg
1978	Geburt des Sohnes Michael Alexander Maria

Auszeichnungen

1957	Theodor Körner-Preis
1976	Ehrenbürger der Stadt Dallas/ TX, USA
1979	Intendantenprämie für die Uraufführung *Orpheus ex Machina*
1981	Intendantenprämie für die Uraufführung *Wölfli-Szenen*
1982	Intendantenprämie für die Uraufführung *Barnstable Oder jemand auf dem Dachboden*
1983	Cavaliere ufficiale al merito della Repubblica Italiana
1985	Österreichisches Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst I.Klasse
1985	Ehrenzeichen der Landeshauptstadt Graz in Gold
1986	Großes Goldenes Ehrenzeichen des Landes Steiermark
1990	Ehrenmitglied der Vereinigten Bühnen Graz/ Steiermark
1996	Großes Goldenes Ehrenzeichen des Landes Steiermark mit dem Stern
2001	Bürger der Stadt Graz

20. Premieren der Ära Carl Nemeth (A-Z)

WERK	*KOMPONIST*	*PREMIERE*	*SEITE*
Aida	Giuseppe Verdi	(26.01.1974)	73
Alcina	Georg F. Händel	(22.03.1980)	274
Anatevka	Jerry Bock	(24.02.1973)	401
Angelica vincitrice di Alcina	Johann Joseph Fux	(12.01.1985)	270
Anna Bolena	Gaetano Donizetti	(07.05.1978)	61
Arabella	Richard Strauss	(27.04.1985)	156
Ariadne auf Naxos	Richard Strauss	(16.09.1976)	150
Aufstieg u. Fall d. Stadt Mahagonny	Kurt Weill	(25.11.1983)	324
Auszählreim, Der Zurückgebliebenen	Otto M. Zykan	(12.10.1986)	329
ballo in maschera, Un	Giuseppe Verdi	(05.10.1979)	81
Barbier von Sevilla, Der	Gioacchino Rossini	(31.10.1986)	55
Barnstable	Francis Burt	(14.11.1982)	287
Béatrice und Bénédict	Hector Berlioz	(24.03.1990)	236
beiden Blinden, Die	Jacques Offenbach	(28.04.1984)	196
Bettelstudent, Der	Karl Millöcker	(02.04.1977)	368
Biene Maja, Die	Bruno Bjelinski	(31.10.1979)	242
blaue Engel, Der	Carl R. Colman	(31.05.1984)	404
Blume von Hawaii, Die	Paul Abraham	(24.01.1982)	331
Boccaccio	Franz von Suppé	(07.06.1986)	396
Bohème, La	Giacomo Puccini	(04.07.1981)	110
Boris Godunow	Modest P. Mussorgsky	(14.09.1986)	184
Broadway Show	div.	(03.11.1981)	408
Carmen	Georges Bizet	(25.12.1972)	167
Carmen	Georges Bizet	(25.12.1988)	170
Carmen	Rodion Schtschedrin	(20.03.1982)	435
Casanova	Gerd Natschinski	(08.03.1981)	413
Cavalleria rusticana	Pietro Mascagni	(08.02.1985)	116
Cindarella	Sergej Prokofjew	(14.05.1975)	423
Combat, Le	Raffaello de Banfield	(30.09.1978)	427
Così fan tutte	W. A. Mozart	(05.03.1977)	134
Csárdásfürstin, Die	Emmerich Kálmán	(11.04.1976)	351
diebische Elster, Die	Gioacchino Rossini	(23.06.1973)	48
Don Carlo	Giuseppe Verdi	(28.02.1989)	95
Don Giovanni	W. A. Mozart	(29.09.1974)	131
Don Giovanni	W. A. Mozart	(25.04.1987)	141
Don Pasquale	Gaetano Donizetti	(03.02.1980)	64
Dornröschen	Peter I. Tschaikowsky	(19.04.1986)	439
Ehe in Paris	P. Fenyes/S. Veber	(05.02.1980)	347
einzige Nacht, Eine	Robert Stolz	(22.11.1980)	393

Elektra	Richard Strauss	(24.11.1973)	147
Entführung aus dem Serail, Die	W. A. Mozart	(23.03.1974)	128
Eugen Onegin	Peter I. Tschaikowsky	(26.11.1977)	202
Feuerwerk	Paul Burkhard	(17.11.1979)	339
Fledermaus, Die	Johann Strauß	(23.12.1979)	381
forza del destino, La	Giuseppe Verdi	(08.03.1987)	93
Frühjahrsparade	Robert Stolz	(21.04.1973)	387
Fürst Igor	Alexander Borodin	(28.09.1975)	246
geizigste Mann der Welt, Der	Fred Spielman	(29.10.1983)	415
Gianni Schicchi	Giacomo Puccini	(22.12.1974)	102
Gigi	Frederick Loewe	(14.11.1987)	411
Gioconda, La	Amilcare Ponchielli	(29.09.1973)	99
Giselle	Adolphe Adam	(12.12.1976)	425
Giuditta	Franz Lehár	(26.01.1986)	364
gold'ne Meisterin, Die	Edmund Eysler	(26.04.1975)	342
Götterdämmerung	Richard Wagner	(22.09.1989)	231
Graf von Luxemburg, Der	Franz Lehár	(24.02.1979)	359
Hänsel und Gretel	E. Humperdinck	(17.12.1977)	176
Hänsel und Gretel	E. Humperdinck	(22.11.1986)	178
Herzog Blaubarts Burg	Béla Bartók	(10.02.1979)	158
Hochzeit des Figaro, Die	W. A. Mozart	(28.01.1973)	122
Hochzeit des Figaro, Die	W. A. Mozart	(21.12.1985)	139
Hoffmanns Erzählungen	Jacques Offenbach	(30.05.1976)	189
Hoffmanns Erzählungen	Jacques Offenbach	(06.06.1987)	192
Idomeneo	W. A. Mozart	(25.12.1989)	144
Iwan der Schreckliche	Sergej Prokofjew	(28.11.1981)	318
Jakob Lenz	Wolfgang Rihm	(19.10.1980)	322
Jakobiner, Der	Antonín Dvořák	(29.06.1980)	252
Jonny spielt auf	Ernst Krenek	(26.10.1980)	302
Kluge, Die	Carl Orff	(15.04.1981)	263
Königin von Saba, Die	Karl Goldmark	(08.06.1985)	257
Lakmé	Léo Delibes	(28.02.1978)	250
Land des Lächelns, Das	Franz Lehár	(23.12.1973)	357
Liebestrank, Der	Gaetano Donizetti	(20.02.1982)	66
Liebesverbot, Das	Richard Wagner	(13.02.1983)	213
Lombardi alla prima crociata, I	Giuseppe Verdi	(13.05.1982)	86
Louise	Gustave Charpentier	(10.03.1979)	248
Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti	(01.06.1974)	57
Lulu	Alban Berg	(17.10.1981)	163
lustige Witwe, Die	Franz Lehár	(17.04.1988)	366
lustigen Weiber von Windsor, Die	Otto Nicolai	(07.03.1976)	187
Macbeth	Giuseppe Verdi	(22.03.1975)	76

Madama Butterfly	Giacomo Puccini	(23.04.1977)	105
Maddalena	Sergej Prokofjew	(28.11.1981)	318
Mann von La Mancha, Der	Dale Wasserman	(20.03.1983)	417
Manon Lescaut	Giacomo Puccini	(20.12.1981)	112
Mantel, Der	Giacomo Puccini	(22.12.1974)	102
Martha	Friedrich von Flotow	(30.06.1979)	174
Mefistofele	Arrigo Boito	(24.05.1988)	244
Meistersinger von Nürnberg, Die	Richard Wagner	(01.10.1977)	207
Mond geht auf über Irland, Der	Nicholas Maw	(01.04.1978)	312
Mosè in Egitto	Gioacchino Rossini	(01.02.1976)	51
Muminoper, Die	Ilkka Kuusisto	(23.10.1977)	261
My Fair Lady	Frederick Loewe	(18.11.1978)	409
Nabucco	Giuseppe Verdi	(04.10.1980)	84
Nacht in Venedig, Eine	Johann Strauß	(24.10.1975)	377
Nozze di Figaro, Le	W. A. Mozart	(09.02.1973)	125
Opernball, Der	Richard Heuberger	(30.01.1977)	349
Orfeo, L'	Claudio Monteverdi	(07.07.1984)	277
Orpheus ex machina	Ivan Eröd	(14.10.1978)	292
Orpheus und Eurydike	Ernst Krenek	(20.10.1973)	297
Otello	Giuseppe Verdi	(18.02.1990)	97
Pagliacci, I	Ruggero Leoncavallo	(08.02.1985)	117
Pas classique	Peter I. Tschaikowsky	(24.01.1988)	442
Pelléas et Mélisande	Claude Debussy	(20.10.1980)	172
Perlenfischer, Die	Georges Bizet	(04.06.1977)	239
Petruschka	Igor Strawinsky	(30.09.1978)	427
Pimpinone	Georg Ph. Telemann	(15.09.1985)	280
Pique Dame	Peter I. Tschaikowsky	(18.09.1982)	204
Porgy and Bess	George Gershwin	(03.10.1976)	254
Propheten, Die	Michael Rot	(14.11.1982)	287
Puritani, I	Vincenzo Bellini	(06.10.1972)	40
Rattenfänger, Der	Friedrich Cerha	(26.09.1987)	289
Rheingold, Das	Richard Wagner	(19.12.1987)	220
Rigoletto	Giuseppe Verdi	(28.09.1985)	91
Ritter Blaubart	Jacques Offenbach	(21.10.1989)	370
Robert Stolz und sein Jahrhundert	Robert Stolz	(25.10.1977)	389
Romeo und Julia	Sergej Prokofjew	(05.05.1979)	432
Rose von Stambul, Die	Leo Fall	(08.10.1972)	345
sacre du printemps, Le	Igor Strawinsky	(24.01.1988)	443
Salome	Richard Strauss	(21.12.1980)	153
Salon Pitzelberger	Jacques Offenbach	(28.04.1984)	196
schlaue Füchslein, Das	Leoš Janáček	(27.11.1976)	259
Schwanensee	Peter I. Tschaikowsky	(07.03.1983)	437

Siegfried	Richard Wagner	(24.09.1988)	227
Simon Boccanegra	Giuseppe Verdi	(25.12.1982)	88
Soiree zum 150. Geburtstag	Johann Strauß	(26.10.1975)	379
Sommernachtstraum, Ein	Benjamin Britten	(13.03.1986)	285
Sonnambula, La	Vincenzo Bellini	(23.02.1975)	44
spanische Stunde, Die	Maurice Ravel	(30.09.1978)	428
Spartacus	Aram Chatschaturjan	(24.06.1989)	446
Sweet Charity	Cy Coleman	(31.01.1987)	406
Sylphides, Les	Frédéric Chopin	(24.01.1988)	442
Symphonie aus der heilen Welt	Otto M. Zykan	(08.10.1977)	327
Tarantella	Rudolf Kattnigg	(20.03.1982)	435
Titus	W. A. Mozart	(04.06.1972)	119
Tod in Venedig	Benjamin Britten	(26.10.1974)	282
Tosca	Giacomo Puccini	(18.10.1987)	114
Traviata, La	Giuseppe Verdi	(25.12.1977)	77
Tristan und Isolde	Richard Wagner	(01.02.1981)	210
Turandot	Giacomo Puccini	(07.04.1979)	107
verkaufte Braut, Die	Bedřich Smetana	(26.05.1973)	200
Viktoria und ihr Husar	Paul Abraham	(28.12.1983)	333
Viva la mamma	Gaetano Donizetti	(11.02.1984)	69
Walküre, Die	Richard Wagner	(19.03.1988)	224
weißen Rössl, Im	Ralph Benatzky	(30.09.1973)	335
weißen Rössl, Im	Ralph Benatzky	(05.11.1988)	337
Welch ein Haus	Operngala	(24.06.1990)	450
West Side Story	Leonard Bernstein	(24.11.1974)	399
Wiener Blut	Johann Strauß	(03.10.1982)	383
Wiener G'schichten	Josef u. Johann Strauß	(15.04.1981)	263
Wildschütz, Der	Albert Lortzing	(17.04.1982)	180
Wölfli-Szenen	div.	(01.11.1981)	315
Wozzeck	Alban Berg	(22.11.1975)	160
wunderbare Mandarin, Der	Bela Bartók	(10.02.1979)	158
Zar und Zimmermann	Albert Lortzing	(22.04.1989)	182
Zarewitsch, Der	Franz Lehár	(16.03.1985)	362
Zauberflöte, Die	W. A. Mozart	(27.04.1980)	136
zerbrochene Krug, Der	Fritz Geissler	(27.05.1974)	309
Zigeunerbaron, Der	Johann Strauß	(24.02.1974)	372
Zigeunerbaron, Der	Johann Strauß	(25.12.1986)	375
Zigeunerin, Die (*La Tzigane*)	Johann Strauß	(16.11.1985)	385
Zirkusprinzessin, Die	Emmerich Kálmán	(29.01.1978)	355

21. Künstlerregister

der an den Premieren der Ära Carl Nemeth beteiligten Künstlerinnen und Künstler

Ailakowa, Nelly 131, 134, 189, 213, 259, 274, 277, 292, 297, 302, 355
Ames, Richard 55, 122, 147, 153, 160, 192, 210, 259, 280, 287, 289, 292, 302, 312, 315, 324, 415
Amlinger, Birgit 66, 88, 112, 136, 153, 163, 213, 252, 285, 322, 383, 413
Ammersfeld, Anita 383
Andersson, Laila 84, 153
Archan, Isabella 315
Ashmawy, Farid 158, 263, 425, 427, 432, 437
Augustini, Mauro 117
Bacci, Michel 244
Bachler, Nikolaus 315
Backes, Susanne 176, 355
Badorek, Wilfried 207
Bähr, Joachim 91
Baillod, Marie-Claude 239
Balluch, Gerhard 289, 401
Baraianu, Valentin 282, 399
Bareza, Nikša 66, 69, 86, 88, 91, 93, 95, 107, 112, 139, 144, 156, 184, 192, 202, 204, 213, 220, 224, 227, 231, 244, 246, 252, 270, 277, 285, 318, 443, 446, 450
Barham, Patricia 44, 48, 73, 122, 128, 167, 187, 189, 282, 297, 335, 372, 399, 401
Barlog, Boleslaw 150
Barta (Bartfai), Eva(-Maria) 69, 86, 102, 136, 150, 170, 189, 192, 202, 224, 231, 263, 292, 362, 368, 396
Bartfai *siehe Barta*
Bartussek, Walter 292, 329
Bauer-Theussl, Franz 102, 200, 337, 357, 450
Becker, Hans 174, 248, 331, 409
Becker, Marianne 93, 333, 337, 383, 385, 406, 415, 417, 439
Becker, Michael 117, 144, 156, 192, 231, 337, 406
Bei, Leo 287, 423
Belamarić, Miro 259, 423
Belic, Karin 415
Bennett, Diana 242, 261, 381, 413, 427
Bennett, Marjorie 117, 257
Bennett, Paula 351, 355, 399, 425
Berg, Gloria 413
Berger-Tuna, Helmut 48, 51, 122, 128, 131, 147, 150, 160, 167, 187, 259, 297, 368, 372
Bernhofer, Eva 200, 345, 387, 420
Berry, Charles 254
Berzsenyi, Vera 411
Best, Richard 64, 81, 84, 112, 136, 153, 174, 242, 252, 263, 292, 322
Biedermann, Wolfgang 44
Bielau, Klaus 254
Billingham, Corinne 439
Björnsson, Daniel 102
Björnsson, Sigurd 48, 57, 76, 119, 128, 131, 309
Blake, Rockwell 78, 250
Blaser, Angelika 292
Blatas, Arbit 153
Block, Karin 337
Bognar, András 117, 153
Bogner-Falk, Barbara 248, 322
Bondino, Ruggero 57
Bonnet, Horst 64, 196
Bordoni, Franco 84
Bozić, Michael 427
Bozić, Wolfgang 64, 81, 97, 105, 110, 114, 116, 117, 153, 158, 170, 174, 178, 180, 182, 187, 196, 254, 261, 282, 287, 309, 312, 315, 322, 324, 327, 329, 366, 370, 385, 417, 425, 432, 435, 437, 439, 450
Brandau, Jutta 99
Brantl, Renate 174, 322, 409
Brantner, Richard 105, 110, 174, 337 342, 368, 404, 413
Breisach, Emil 322
Breitner, Walter 40, 48
Bresch, Wolfgang 187, 337, 349, 409
Bresnig, Ulla 224, 280
Brett, Charles 270
Brewer, Nadyne, 254
Brunner, Heinz 91, 95, 289, 329, 339
Buhalla, Janos 144
Bürger, Maria 125, 147, 150, 309, 335, 342
Burgstaller, Alfred 78, 105, 189, 202, 207, 259, 312, 368
Burt, Michael 220, 224, 227, 231, 250, 450
Businger, Toni 370
Butorac-Blace, Vesna 158, 263, 423, 427, 432, 435, 442
Cahn, Margret 95, 139, 141, 184, 289, 337, 366
Cameron, Kendell 263, 427, 437
Card, June 224, 227, 231, 450
Caridis, Miltiades 167
Carli, Silvio 335, 345, 349, 351, 355, 357, 372, 377, 387, 401
Casoni, Biancamaria 61
Cerha, Friedrich 163, 289
Cerny, Gustav 160
Chakraborty, Trina 239
Chazalettes, Giulio 112
Chiritescu, Nicolae 439
Christou, Ekaterina 443
Claucig, Eduard 342, 351, 368
Constanzo, Giuseppe 97
Corrodi, Annelies 73, 84, 246, 423
Corti, Axel 128, 141, 302

Császár, Zoltan 88, 91, 93, 97, 110, 112, 153, 156, 163, 172, 174, 184, 192, 204, 213, 242, 257, 263, 277, 287, 289, 302, 333, 355, 359, 366, 368, 375, 396, 413, 439, 450
Cselenyi, Josef 280
Czerny, Michael 322
Czerwenka, Oskar 69, 401, 428
Dal Piva, Milena 40, 57
Dallapozza, Adolf 44
David, Otto 128
de Bortoli, Carlo 99
del Monaco, Giancarlo 97
Dellinger, Birgit 415
Dellinger, Reinhard 415
Demitz, Heinz-Jürgen 289
Dene, Jozsef 213, 224, 227, 231, 289
DeVaughn-Mayerhofer, Pauletta 144
di Bella, Benito 57, 76
Dickie, Murray 174
Diehl, André 40, 172, 254, 309, 357, 387
Dietmaier, Waltraud 324, 409
Dietzke, Mareike 292
Donaczy, Stephan 359
Donko, Jane 439
Doppler, Rainer 236
Downes, Sir Edward 318
Drakulić, Mladen 427
Drassal, Lea 404
Dreier, Anneliese 55, 66, 93, 95, 97, 114, 184, 192, 196, 220, 227, 277, 324, 333, 364, 366, 370, 375, 383, 385, 396, 415
Drgac, Karel 91, 114, 116, 117, 139, 141, 156, 184, 220, 224, 244, 285, 375
Drobesch, Karlheinz 40, 48, 51, 57, 73, 76, 78, 102, 107, 119, 134, 167, 246, 252, 254, 261, 282, 297, 327, 335, 345, 349, 351, 372, 377, 377, 381, 387, 399, 401, 409
Dudas, Susanne 322
Dulizkaya, Lya 401
Dumbrava, Dimitrie 399
Dvoraková, Ludmila 147
Eckert, Gertraud 73, 147, 160, 167, 372
Eckhard, Franz 66
Edlinger, Helfried 196, 406, 417
Eibinger, René 337
Eilers, Curt 335, 399
Elenkov, Stephan 51, 246
Englund, Elise 153
Eröd, Adrian 170, 385, 415
Eröd, Marie-Luce 172, 318
Evangelides, Petros 289
Evans, Allen 254, 302
Evans, Reginald 254
Eyberg-Wertenegg, Wilhelm 64, 69, 81, 110, 136, 156, 163, 174, 210, 242, 248, 277, 302, 324, 331, 359, 381, 385, 409, 413, 415, 417
Falk, Peter 413
Farcas, Joan 76, 342, 372, 381, 399
Fecht, Johanna-Lotte 224, 231
Fehring, Johannes 393
Felkar, Hedy 187, 259, 282
Fercioni, Gian Maurizio 270
Ferkai, Tamás 366, 370
Ferlin, Siegfried 156, 406
Filipoppoulos, Eustratios 174, 409
Finder, Ulrike 116, 287
Fischer, Adam 210
Fischer, Götz 88
Flieder, Paul 315
Fock, Cindy 362
Foelsche, Gundel 110, 163, 210, 263, 318, 393
Forgiero, Franca 107
Forrai, Gábor 158
Förtsch, Ria 48, 122, 128, 147, 167, 297, 309
Fournier, André 248, 274, 322
Friedl, Petra 192
Friedrich, Franz 333, 417
Fritz, Beth 417, 437
Fuchs, Gabriele 119
Fuller, Larry 399
Furijan, Marin 423
Fussi, Michaela 285, 385
Futschek, Roswitha 415
Gabriel, Sonja 261
Galamb, Zoltán 91, 93, 144, 156, 170, 184, 231, 337, 404, 406, 411
Galindo, Juan 51
Gardelli, Lamberto 73
Gaster, Walter 261, 345, 355, 377
Gaube, Wilhelm 327
Gavanelli, Paolo 93
Geister, Jutta 220, 227, 231, 322
Gelling, Philip 172
Gentile, Louis 170
Ghazarian, Sona 44
Gießer, Elvira 261
Gilliam, Viola 254
Ginsberg, Simon 263, 280, 404, 417
Glashüttner, Jakob 44, 55, 69, 78, 86, 93, 99, 110, 114, 116, 117, 144, 153, 156, 160, 170, 182, 184, 189, 192, 202, 220, 224, 227, 231, 236, 244, 248, 250, 277, 282, 302, 324, 331, 333, 337, 359, 364, 368, 372, 375, 385, 387, 399, 404, 409, 411, 415, 417, 439
Gnecchi, Luisa 270
Goldberg, Reiner 302
Goldschmidt, Walter 263, 331, 333, 335, 339, 342, 345, 349, 351, 355, 359, 368, 372, 379, 381, 383, 387, 389, 399, 401, 409
Göller, Erik (Erich) 158, 178, 202, 242, 327, 389, 399, 404, 411, 413, 427, 432
Goltz, Karin 97, 236
Gombkötö(-Mischuretz), Elisabeth 153, 158, 187, 202, 246, 250, 263, 351, 355, 359, 368, 413, 425, 427, 432, 435, 437, 439, 443, 446
Graf, Gera 329
Granzow, Beate 200, 345, 357
Gratschmaier, Wolfgang 144

Grau, Helge 399
Greenbury, Nicholas 55, 91, 139, 285
Gross, Erwin V. 335
Gruber, Edith 125, 139, 147, 156, 163, 176, 187, 189, 196, 200, 202, 204, 246, 259, 277, 282, 285, 287, 292, 297, 312, 324, 335, 339, 349, 381, 385, 389
Gruber, Erika 57
Gruber, Heinz Karl 327
Gruberova, Edita 128
Grübler, Ekkehard 119, 136, 250, 282, 297
Grum, Erika 81, 116, 117, 184, 189, 254, 333, 349, 351, 359, 362, 375, 377, 399, 411, 413, 417, 427, 432, 435
Gsellmann, Hans 379, 389
Gunzer, Dunja 172
Guschlbauer, Theodor 128, 189
Gusmeroli, Giovanni 44
Gussmann, Wolfgang 274
Gutstein, Michael 76, 78, 99, 102, 160, 176, 187, 189, 207, 239, 282, 309, 335, 355, 357, 372, 389, 399
Györek, Claudia 362, 439
Habjanic, Harald 359
Hager, Paul 57, 76, 167, 210
Haida, Ruth 292
Hajtas, Franz 213
Hammer, Ernst 417
Hamrick, Donald 93, 192
Hanak, Dorit 125, 134, 180, 187, 242, 248, 250, 259, 277, 282, 309, 385, 389, 396
Hanke, Arnfried 401
Hanke, Friedemann 78, 81, 107, 110, 153, 163, 172, 180, 210, 239, 242, 248, 252, 259, 261, 312, 318, 359, 381
Hansmann, Udo 170
Haring, Willy 362, 364, 375, 404, 415
Harteck, Ruth 263, 439, 443
Hartleb, Hans 48, 51, 84, 102, 119, 180, 250, 282, 297
Hartmann, Béatrice 261
Hauer, Rainer 86
Hausner, Xenia 302
Havlovec, Barbara 333, 439
Heger, Hanns 40, 44, 48, 51, 57, 61, 64, 66, 76, 78, 81, 88, 99, 102, 105, 107, 110, 112, 119, 122, 125, 128, 131, 134, 136, 147, 150, 153, 158, 160, 163, 167, 172, 174, 180, 187, 189, 200, 202, 204, 207, 210, 213, 239, 242, 246, 248, 250, 252, 254, 259, 263, 274, 282, 287, 292, 297, 302, 312, 318, 335, 342, 345, 355, 357, 368, 383, 387, 428
Heger, Hans Michael 324, 347
Heger, Marion 114, 192
Heimall, Linda 44, 48, 51, 102, 105, 122, 147, 246, 259, 261, 399
Heinisch, Ursula 324, 415
Heinrich, Reinhard 204, 213, 274, 277
Heinze, Tanja 404
Hellen, Edith van der 213
Helm, Hans 163
Hemm, Manfred 114, 141, 184, 220, 289, 329, 450
Hermann, Angelika 351
Herzl, Robert 368
Heyduck, Peter 99, 122, 125, 187, 312
Hiedl, Gabriela (Gabi) 136, 259
Hillebrand, Christian 415
Hirzberger, Dietmar 337
Hochkofler (Hook), Edda 349
Hofer, Monika 259
Hoffellner, Ulrike 285, 370
Hoffer, Hans 329
Hoffmann, Horst 200, 297
Hofmann, Manfred 91, 93, 139, 182, 184, 192, 236, 285, 289, 364, 366, 396, 450
Höller, Alexander 236, 337
Hollmann, Hans 163, 289
Holm, Richard 282
Holtenau, Rudolf 207
Holzer, Fritz 381
Holzmann, Hans 84, 88, 144, 153, 184, 204, 210, 213, 277, 287, 315, 318, 324, 329, 413, 417, 450
Hook *siehe Hochkofler, Edda*
Hopferwieser, Josef 150
Hornik, Gottfried 48, 73, 102, 122, 134, 160, 167, 189, 207, 210, 282, 297, 309, 401, 450
Hornischer, Christine 364
Horváth, Csaba 443, 446
Hoyem, Robert 55, 280
Hradek, Kurt 315, 337, 364
Hruby, Gerhard 401, 417
Hubmer, Brigitte 315
Hufnagl, Nikolaus 40, 48, 76, 99, 102, 147, 200, 282, 309, 345
Hurny, Juraj (Georg) 61, 66, 69, 86, 88, 91, 95, 107, 110, 112, 114, 116, 125, 136, 156, 174, 180, 213, 244, 274, 364, 375, 450
Hutter, Birgit 128, 417
Hutter, Wolfgang 128
Immel, Conrad 122, 372
Ingle, William 312
Innemanova, Susanne 401
Irmer, Hans Jochen 220, 224, 227, 231, 315
Irosch, Mirjana 357, 372
Jabornik, Gundel 176, 242, 248
Jahren, Robert Ernst 345
James, Laurel Lee 139, 141, 178, 220, 224, 285
Jan, Rudolf 69, 102, 174, 282, 337, 383, 409
Jánosi, Thomas 355
Jerolitsch-Binder, Karl 207
Jeschek, Bernd 399
Johnson, James 61, 78, 86, 88, 136, 153, 158, 172, 204, 248, 250, 252, 274, 318,
Jolly, James 55, 93, 144, 231, 337, 411
Jones, Ruby 254
Kabas, Lorenz 289
Kahmann, Sieglinde 102, 399

Kaiserfeld, Ingrid 144, 337
Kales, Elisabeth 125, 176, 259, 335, 342, 349, 351, 355, 359, 368, 377, 387, 399, 401, 409
Kalista, Else 333, 335, 339, 342, 347, 370, 377, 385, 387, 389, 404, 411, 413
Kals, Claudia 399
Kanies, Rolf 404
Kapplmüller, Herbert 144, 289
Karacsonyi, Georg 76
Karczykowski, Ryszard 318
Karl, Ludwig 435, 446
Karlović, Tatjana 443
Karner, Peter 189, 248, 254, 289, 315, 331, 333, 339, 347, 351, 355, 359, 362, 364, 366, 368, 370, 377, 383, 393, 396, 404, 406, 409, 411, 413, 415, 432
Karpo, Jacques 189, 244
Katona, Livia 415
Kehl, Sigrid 119
Kein, Hans 409
Kennedy, Frederick 254
Kepplinger, Josef 110, 189, 196, 248, 289, 302, 331, 335, 337, 339, 345, 349, 357, 359, 372, 377, 383, 387, 393, 401, 404, 409, 413, 415, 432
Kerschbaumer, Markus 415
Kien, Hans 355
Kirst, Klaus Dieter 139
Klaus, Erich 48, 64, 102, 107, 112, 153, 180, 196, 207, 250, 263, 282, 337, 385, 413, 428
Klein, Frieder 48, 55, 61, 64, 88, 91, 114, 117, 118, 125, 150, 156, 167, 174, 192, 196, 236, 263, 302, 331, 333, 335, 339, 342, 351, 355, 364, 366, 368, 372, 377, 387, 393, 404, 411, 413, 428
Kleinschuster, *siehe* Zeller
Kohls, Walter 399, 401, 404
Koinegg, Franz 81, 156, 174, 248, 404, 409
Kolar, Zbynek 252
Kolceva Angeloni, Katia 76
Kondaxis, George 95, 244, 337, 366, 450
Konecnik, Max 329
Konrad, Maria 95, 324, 337, 370, 406
Konya, Ludovic 66, 69, 81, 86, 93, 95, 97, 102, 105, 107, 110, 112, 116, 134, 139, 141, 150, 163, 170, 178, 182, 184, 202, 242, 248, 257, 259, 277, 285, 287, 289, 302, 312, 324, 370, 396, 450
Kopatz, Marianne 339, 401
Kopeinig, Susanne 139, 285
Kortbus, Petra 69
Kósa, Sándor 339, 355, 389, 425
Koßdorff, Jörg 78, 105, 141, 144, 158, 170, 184, 204, 213, 220, 224, 227, 231, 261, 277, 285, 292, 315, 318, 322, 349, 359, 362, 381, 396, 408, 427, 450
Kouba, Stefan 347, 404, 415, 415
Kovacic, Ernst 327
Kovacs, Jozsef 61, 196, 202, 207, 242, 248, 331, 333, 359, 362, 383, 385, 389
Kovacs, Kolos 88
Kovalev, Grigorij 443
Kral, Grita 401
Kraner, Cissy 393
Krebs, Bruno 187, 254, 282, 342, 345, 355, 359, 362, 372, 401, 404, 409, 411, 432
Kristiansen, Evy 116, 170, 178, 220, 224, 231, 285
Krobath, Ingeborg 93, 112, 144, 184, 370, 383, 413
Kulka, János 257
Kumer, Veronika 224
Kupfer, Harry 131, 147, 160, 274
Kupsch, Helmut 427
Kurta, Andras 280, 333, 439
Kusche, Benno 196, 263
Kuschetz, Alois 176
Kyriaki, Margarita 119, 122, 312
Lackner, Günter 44, 76, 102, 105, 125, 131, 187, 189, 246, 259, 263, 282, 287, 339, 368
Lacković, Ivan 259
Lagrange, Gerhard 362, 364, 375
Láng, Attila E. 411
Lavelli, Jorge 318
Leben, Stane 423
Lechner, Claudia 439, 442, 443
Lechner, Gabriele 93, 95, 97, 114, 141, 244, 257,
Lederer, Edmund 399
Lederer, Werner 399
Leeb, Claudia 261
Leski, Claudia 105, 282, 345, 387, 401
Leski-Posch, Roswitha 88, 116, 144, 153, 156, 163, 184, 224, 242, 248, 259, 362, 370, 409, 437
Lewin, Denise *siehe Pollock*
Lewin, Kevin 158, 331, 404, 427, 432, 435, 439
Lexl, Erika 40, 44, 51, 57, 61, 64, 69, 73, 76, 78, 81, 84, 88, 91, 99, 102, 105, 107, 112, 125, 131, 134, 136, 139, 141, 144, 153, 156, 158, 160, 174, 178, 180, 182, 187, 189, 202, 204, 207, 213, 224, 231, 236, 242, 244, 246, 252, 254, 257, 259, 261, 270, 274, 285, 287, 289, 292, 302, 312, 324, 329, 331, 333, 337, 362, 404, 406, 411, 413, 417, 428
Lexl, Hans 349, 351, 355, 357, 377, 387
Lindner, Trude 282, 335, 342, 345, 349, 351, 355, 357, 359, 368, 372, 377, 387, 399, 401, 409
Lindroos, Peter 289
Lipovšek, Marjana 176, 210
Liszt, Joe 335, 387
Loghin, Christian 435, 439, 442, 443
Logrea, Joan 158, 263, 333, 427, 432, 439
Loher, Uta 141,
Loidl, Maria 282

Lotschak, Peter 170, 270, 396, 428
Lubahn, Fran 64, 66, 78, 110, 136, 139, 144, 156, 170, 172, 174, 178, 196, 213, 220, 224, 231, 236, 242, 248, 250, 252, 261, 270, 277, 312, 324, 329, 413, 428, 450
Luca, Dia 335
Luftensteiner, Josef 91, 117, 184, 285, 337, 364, 375, 385, 396, 406
Luisi, Fabio 55, 280, 396
Lukács, Miklós 158
Lukas, Franz Xaver 270
Lussnigg, Hanna 339, 409
MacKay, Penelope 270
Mader, Marina 156
Mai, Wolfgang 163
Maier, Waltraud 337
Maierhofer, Marlies 176
Malenčić, Rudolf 423
Mann, Irene 413
Mann, Pamela 81
Manni, Enrico 337
Maragliano, Luisa 73
Marbaix, Gabi de 160, 259
Marbaix, Henrik de 322, 415
Marbaix, Marcel de 93, 97, 107, 110, 114, 116, 117, 136, 170, 176, 178, 180, 182, 184, 200, 204, 244, 248, 252, 318, 322, 337, 415
Márk, Tivadar 158
Marquardt, Lotte 393
Marsak, Wolfgang 263, 425, 432, 443, 446
Marschnig, Michaela 415
Martikke, Sigrid 125, 345, 387
Märzendorfer, Ernst 119, 122, 125, 131, 134, 136, 147, 150, 292, 302
Masini, Gianfranco 84
Mastrototaro, Michal 415
Matisek, Edith 401
Matthews, Benjamin 254
Maurer-Kronegg (Nemeth), Christa 69, 93, 144, 254, 259, 261, 277, 282, 337, 366, 383, 385, 399, 415, 425
Maximovna, Ita 180
Mayer, Michaela 170, 315, 318, 396, 406
Mayer-Zick, Petra 64, 78, 107, 136, 202 207, 250, 274, 312, 339, 355, 359, 409, 411, 432
McCray, James 97
McNair, Freda 192
McShane, David 93, 95, 139, 170, 182, 184, 236, 285, 289, 366, 450
Meisel, Roswitha 263
Melianen, Silja 119
Merrill, Nathaniel 61
Mettner, Marianne 443
Meyer, Otto Werner 110
Michelitsch, Michel 182
Miklauc, Brigitte 91, 139, 182, 184, 227, 280, 337, 366, 370, 385, 396, 406, 411
Mikó, András 158, 257
Milbradt, Harald 66
Miller, Lajos 78
Millowitsch, Willy 393
Minich, Peter 335, 379, 389, 393, 409, 411, 450
Mirakyan, Wahan 112
Mirdita, Federik 134, 246, 292
Mödl, Martha 204, 324
Modos, Laszlo 368, 409
Mofčan, Juraj 423
Molnar, Alexandra 322
Molnar, András 257
Molnar, Beatrix 322
Molnar, Jürgen 415
Monsberger, Konrad 66
Moog, Thomas 309
Moore, Sharon 61, 84, 136, 153, 163, 174, 204, 248, 250, 274, 318
Morawitz, Felicitas 66, 110, 136, 180, 196, 287, 302, 331, 337, 339, 347, 362, 364, 366, 370, 375, 381, 383, 385, 393, 406, 413, 417, 450
Morell, Barry 73, 99, 107
Moritz, Ferdinand 432
Moser, Thomas 51, 105, 134, 160, 189, 246, 450
Moszkowicz, Imo 156, 182, 192, 236
Mounter, Lynette 351, 399
Müller-Lorenz (Rappold), Marlis 110, 180, 204, 210, 248, 263, 287, 318, 324, 331, 347, 417
Müller-Lorenz, Wolfgang 136, 163, 180, 210, 220, 224, 227, 231, 252, 277, 287, 315, 322, 324, 417, 450
Murgu, Corneliu 81
Musger, Josef 84, 86, 91, 95, 97, 139, 141, 158, 178, 196, 257, 261, 263, 270, 285, 289, 309, 329, 331, 333, 335, 337, 339, 342, 345, 347, 349, 351, 355, 357, 362, 366, 368, 370, 372, 377, 379, 381, 383, 387, 393, 396, 399, 401, 404, 404, 406, 409, 411, 413, 415, 417, 423, 425, 427, 432, 435, 437
Musil, Karl 420
Nador, Magda 91
Naghi, Constantin 446
Nagy, Roland 439, 443
Nemeth, Carl 270
Nemeth, Christa, *siehe Maurer-Kronegg*
Nemeth, Jozsef 66, 204
Nemeth, Sandor 331
Neubauer, Peter 315, 366
Neuherz, Anneliese 331, 339, 347
Neuherz, Ute 93, 114, 156, 170, 178, 182, 192, 220, 224, 227, 231, 236, 244, 270, 285, 329, 385, 396
Newton, Norma 122, 147, 200
Nicolai, Claudio 131
Nitsche, Paul 114
Norup, Bent 192
Novak, Damir 158
O'Hearn, Robert 254
O'Leary, Thomas 40, 73

Obbes, Anton 93, 337, 404
Oechs, Hans 315
Ofczarek, Klaus 81, 136, 153, 312, 339, 355, 381, 413
Ognjanovic, Drago 263
Orlikowsky, Waclaw 73, 99, 150, 158, 182, 184, 202, 244, 246, 250, 257, 263, 270, 331, 333, 339, 351, 359, 362, 375, 389, 393, 417, 423, 425, 427, 432, 435, 437, 439, 442, 443, 446
Ortens, Arthur 192, 375
Otey, Louis 141
Ottenthal, Elmar 93, 95
Papworth, Linda 55, 141, 204, 236, 280, 302, 324, 362, 364, 393, 399, 404, 406, 408, 409, 425, 435, 437, 439, 443
Parmeggiani, Frieda 289
Pascu, Rodica 263, 351, 362, 439, 442, 443
Patchell, Sue 134, 150, 158, 207, 259, 292, 312, 450
Pater, Uschi 345
Paul, Willy 347
Pecile, Mirna 99
Pecoraro, Herwig 91, 93, 114, 139, 170, 182, 184, 192, 244, 285, 289, 337, 366, 375, 396, 411, 450
Perez, Carlos 282
Perez, José Maria 86, 102, 136, 163, 167, 357, 372, 377, 417
Périsson, Jean 236, 427, 428
Perkov, Guy 423
Perksalo, Pentti 210
Perrett, Linda 351, 427
Pershad, Lalita 263
Petricica, Camelia 399
Petro, Janos 263
Petrov, Niko 333
Petrusanec, Franjo 202
Pfaundler, Wolf-Dieter 176
Pflanzl, Karin 261
Phillips, Norman 156
Pieczka, Lotte 66, 110, 180, 202, 259, 263, 287, 333, 389, 408, 425, 432, 435, 437
Pitsch-Sarata, Birgit 359, 389, 393
Pittman-Jennings, David 61, 107, 202, 207, 250, 312
Plautz, Uschi 242, 324, 362, 364, 404, 406, 415
Plimon, Irmgard 91, 184, 411
Ploder, Eva 399
Poduschka, Gernot 105
Poduschka, Uta 329
Póka, Bálász 55
Póka, Eszter 257
Polke, Rolf 48, 102, 105, 125, 184, 200, 204, 207, 248, 263, 297, 309, 312, 315, 333, 413, 415, 428
Pollock (Lewin), Denise 192, 263, 333, 339, 399, 427, 439, 439
Ponnelle, Jean-Pierre 44, 239
Poot, Sonja 78
Popescu, Rodica 349, 351
Popov, Stojan 246
Popp, Lucia 379
Popp, Willy 335, 339, 342, 345, 349, 351, 355, 359, 368, 377, 383, 387, 401
Pöppelreiter, Christian 66, 102, 204, 213, 220, 224, 227, 231, 277, 285, 315, 450
Portika, Anna 76, 102, 122, 125, 147, 150, 160, 259, 261, 282
Posch, Alexander 105, 163, 282, 333, 335, 337, 349, 368, 372, 383, 387, 411
Pöschl, Heidemarie 231
Pötsch, Susanne 282
Potter, Raeschelle 51, 131, 399
Prassel, Ernst 196, 242
Prawy, Marcel 379
Prein, Johann Werner 112, 153, 302, 322, 417
Priewalder, Chris 55, 282, 333, 337, 362, 366, 370, 375, 387, 401, 404, 406, 415
Priewalder, Isabella 55, 95, 116, 117, 182, 184, 192, 236, 257, 261, 277, 280, 289, 337, 364, 366, 370, 396, 404, 406, 411, 417
Prikopa, Herbert 342, 383, 409
Pscherer, Kurt 372
Pseiner, Helmut 339, 399, 425, 427
Pump, Johannes 404
Pusar, Ana 289
Quadri, Argeo 40, 44, 51, 61, 99, 239, 450
Rachum, Tamar 381
Rader, Hannes 134
Radichevich, Ulrike B. 69, 337, 362, 366, 383, 385
Radovan, Ferdinand 40, 73, 88, 99, 125, 167, 375
Rajnai, Gabriele 174, 242, 248
Rappold *siehe Müller-Lorenz, Marlies*
Ree, Jean van 163
Reece, Arley 370
Reed, Gene 420
Reeder, William 51, 150, 160, 187, 246, 377
Reichel, Helga 345
Reichenebner, Ruth 248, 259
Reinhardt-Kiss, Ursula 163, 270, 289
Reiter, Ronny 40, 57, 81, 105, 107, 158, 167, 174, 184, 187, 189, 200, 207, 261, 312, 351, 359, 368, 372, 381, 399, 423, 427, 428
Remmler, Robert 318
Rendnil, Trude 413
Renn, Herbert 99, 102, 282, 345, 377, 401
Renzi, Emma 61
Resnik, Regina 153
Reynaud, Sylvie 399, 425
Ribitsch, Gerd 327
Riha, Carl 207
Rille, Suzanna 170, 329, 439
Rippel, Rainer 399

Robin, Donna 150, 156, 250, 261, 327
Robinšak, Branko 144, 236, 450
Robinson, Marie 51, 102, 105, 150, 246
Rolz, Brigitte 122, 125
Romano, Adelina 99
Ropth, Erika 170
Rosenberger, Ernst 40, 44, 48, 51, 55, 57, 61, 64, 66, 69, 73, 76, 78, 81, 84, 86, 88, 91, 93, 95, 97, 99, 102, 105, 107, 110, 112, 114, 116, 117, 119, 122, 125, 128, 131, 134, 136, 139, 141, 144, 147, 156, 160, 167, 170, 172, 174, 180, 184, 187, 189, 192, 200, 202, 204, 207, 210, 213, 231, 236, 239, 242, 244, 246, 248, 250, 252, 254, 257, 259, 270, 274, 277, 282, 292, 297, 302, 312, 318, 324, 327, 329, 333, 335, 337, 345, 349, 357, 359, 362, 364, 366, 370, 372, 375, 377, 381, 385, 387, 393, 396, 401, 404, 409, 413, 446, 450
Rostecki, Adam 368
Rot, Wolfgang 274, 287
Roth, Erika 144, 184, 189, 337, 370, 401, 409
Rücker, Christiane 404
Rucker, Silvia 261
Rufo, Bruno 117
Rugtvedt, Unni 99
Runne, Gela-Marina 134, 368
Runsten, Lars 73
Rupp, Heribert 387
Rydl, Kurt 136
Saidula, Josefine 105, 401, 409
Salaz, Leonard 167
Sanderling, Thomas 141
Santicchi, Ulisse 112
Sarata, Birgit *siehe Pitsch-Sarata*
Saunders, Isabel 351, 362, 417, 439, 443
Schaechter, Dalia 236
Schallock, Armin J. 406
Scharre, Rolf 207, 292, 302
Schatzer, Ilse 91
Schildknecht, Kurt Josef 116, 117, 324
Schlacher, Barbara 136
Schmidt, Christoph 285
Schmidt, Reinhard 207
Schmiedl, Markus 415
Schmückle, Hans-Ulrich 287
Schneider, Elly 105, 335, 362, 387, 404, 409
Schneider, Ronald 160, 377
Schneider-Siemssen, Günther 61
Schnepf, Nina 329,
Schoberwalter, Christiane 442
Schoberwalter, Elli 432
Schoberwalter, Gerhard 110, 180, 287
Scholler, Roswitha 337, 409
Schrafl, Caroline 184, 285
Schreibmayer, Kurt 160, 207, 250, 312, 389, 425
Schrottner, Peter 78, 207, 248, 250
Schubert, Erika 48, 102, 180, 196, 200, 202, 242, 246, 248, 252, 297, 309, 312, 342, 347, 349, 351, 355, 359, 366, 368, 375, 389, 404, 415, 417, 425, 432
Schubert, Ria 119, 357, 409
Schubert, Tamas 263, 333, 437
Schuchter, Gabriele 289
Schuh, Oscar Fritz 287
Schülke, Claudia 139
Schultze, Erhard 368, 409
Schulz, Hedwig 282
Schulz, Hermann 409
Schwarz, Friederike 432
Schwarz, Helga 263, 399
Schwarzenberg, Elisabeth 147
Schweighofer, Franz 78, 207, 282, 335
Schwind, Waltraud 147, 309
Scott, Michael 97
Seifert, Michael 432
Seipenbusch, Edgar 48
Seitter, Erich 40, 48, 51, 57, 102, 105, 122, 125, 128, 147, 150, 187, 189, 200, 246, 259, 282, 297, 309, 345
Sekera, Karol 335
Sekoranja, Matjaz 270
Serafin, Harald 393
Seregelly, Katalina 81
Severn, Desney 427
Sfetcu, Florentina 263, 280, 439
Sfiris, Konstantin 93, 95, 97, 141, 144, 184, 220, 244, 289, 450
Shade, Nancy 112, 318
Siesz, Wolfgang 331, 342, 345, 349, 351, 355, 368, 381, 387, 399, 413
Sigle, Gerold 204, 404, 415
Skalicki, Amrei 76, 172, 210
Skalicki, Jan 252
Skalicki, Wolfram 40, 51, 57, 69, 76, 81, 93, 95, 102, 107, 167, 172, 182, 189, 200, 202, 207, 210, 244, 248, 257, 337, 375, 379, 383, 385, 389, 399, 406, 409, 415, 425, 427, 432, 435, 437, 439, 442, 443, 446
Skorupski, Melita 423
Slanina, Gisela 261
Slezak, Brigitte 387
Smiljanic, Radmila 204
Smola, Heimo 406, 411
Soffel, Doris 163
Sokol, Ludwig 263
Soltesz, Stefan 172
Sólyom-Nagy, Sándor 91, 114,
Sonnenberg, Melanie 55, 93, 95, 170, 184, 192, 220, 224
Sorger, Karolin 170, 362, 439
Sosko, András 97
Spinotti, Sylvia 362
Spruk, Dunja 163
Spurny, Karl Eugen 357
Srblenovic, Maja 263, 435, 439
Staberl, Gerald 263, 280, 411, 427
Stahl, Heide 324, 345, 406, 413
Stajnc, Jaroslav 40, 57, 69, 73, 119, 147, 182, 200, 277, 450

Stambuk, Nives 349, 389, 399
Stangl, Maria Anna 383
Stein, Frau von 329
Steiner, Gail 364
Steiner, Wilfried 387, 404
Steinhauser, Rosita 411
Stemberger, Verena 401
Stenzel, Adelheid 263, 333, 351, 399, 427, 439, 443
Stern, Oliver 315, 318
Sterneck, Kurt 413
Stieder, Elena 347
Stöhr, Andreas 406
Stolze, Michael 76
Storojev, Nikita 184
Straka, Peter 144, 277
Strohmer, Franz 401
Sukis, Lilian 239
Sundquist, David 55, 64, 141, 153, 156, 182, 184, 220, 248, 270, 274, 285, 329, 381, 396
Sutlar, Jadranka 423
Suttheimer, Ernst-Dieter 78, 107, 112, 117, 136, 139, 153, 163, 178, 184, 196, 202, 204, 207, 213, 220, 227, 242, 248, 252, 261, 263, 277, 285, 287, 289, 292, 312, 322, 324, 329, 370, 385, 406, 428, 450
Suttheimer, Sylviane 248, 250
Švejda, Miroslav 252
Swoboda, Gerhard 415
Szönyi, Ildiko 55, 91, 178, 182, 192, 220, 224, 231, 244, 285, 289, 329, 450
Szönyi, Olga 153
Tachev, Stefan 156, 362
Tarjan, Thomas 69, 102, 163, 333, 349, 351, 362, 364, 413
Tarta, Emilian 158, 263, 318, 362, 399, 406, 425, 427, 432, 435, 437, 439, 442, 443
Terra, Carmine 399
Terranova, Vittorio 40, 239, 450
Thatcher, Michael 408
Thelen, Brigitta 95, 144, 170, 227, 231, 289, 329
Thiel, Arlene 259
Thomas, John Patrick 282
Tichy, Georg 239
Titsch, Karl 93, 156, 174, 180, 242, 337, 383
Tiziani, Aldo 97
Tögl, Erni 69, 78, 91, 93, 102, 105, 116, 136, 147, 167, 172, 184, 189, 192, 196, 202, 207, 231, 248, 250, 259, 285, 292, 309, 339, 345, 368, 375, 377, 389, 396, 415, 417
Toliver, Zelotes Edmund 95, 170, 220, 224, 227, 231, 289, 450
Tomaschitz, Walter 342, 399, 415, 417
Tomory, Nandor 69, 156, 163, 196, 213, 257, 287, 324, 331
Tores, Jacqueline 362
Trotter, Linda 40, 76, 122
Trücher, Gudrun 66, 315
Trummer, Sepp 289, 331, 337, 345, 385, 396, 404, 411, 415
Tschammer, Hans 51, 76, 102, 131, 160, 187, 189, 207, 246, 282, 450
Turcu, Marin 423, 425, 432, 435
Ulbl, Walter 261
Ungureanu, Diana 362, 435, 437, 439, 442, 443, 446
Uphagen, Erika 131
Uray, Brigitte 411
Uray, Peter 248
Urbon, Hector 57, 76, 297
Ustaszewski, Marek 427
Vabic, Hans 355
Vago, Nelly 257
Vancea, Christian 263, 439
Vargha, Piroska 86, 88, 136, 252, 333, 366, 375, 385
Vargha, Zoltán 446
Vaughan, Anna 355, 357
Vaughn, Beverly 254
Velisek, Gudrun 342
Velte, Roland 91, 114
Ventura, Gianfranco 112
Veznik, Vaclav 259
Volejnicek, Henry 401
Volk, Thomas 331, 383
Voll, Olga 248, 259, 261, 287, 297, 335, 339, 372, 377, 387
Vujica, Peter 270
Vukan, Edith 239
Wachmann, Nora 150
Waddell, John 393, 408
Wagner, Andrea 55, 213, 280, 337, 375, 427, 439, 443
Wagner, Manfred 144
Wagner-Trenkwitz, Christoph 97
Waidacher, Karoline 261
Waldegg, Hildegard 335
Walek, Marie-Luise 91, 446
Wallner, Helmut 200, 335, 342, 345, 357, 372, 387, 401
Walter, Heidi 401
Wartenegg, Hanna 48, 51, 55, 61, 64, 78, 88, 93, 95, 114, 116, 117, 139, 156, 163, 178, 182, 196, 220, 224, 227, 231, 236, 239, 242, 244, 252, 263, 285, 292, 324, 331, 335, 339, 342, 345, 349, 355, 357, 370, 375, 377, 387, 393, 404, 409, 415, 439, 443, 450
Wasserlof, Rudolf 401
Weathers, Felicia 254
Weber, Wolfgang 122, 125, 254, 312, 364, 399
Wedekind, Eric 282, 399
Weixler, Reinhard 399
Werner, Uta 44, 61, 78, 81, 84, 105, 128, 131, 147, 158, 160, 174, 178, 187, 189, 207, 239, 242, 259, 274, 292, 302, 349, 381, 428
Werz, Wilfried 131, 147, 160
Wildhaber, Helga 248

Wilhelm, Uta 287
Wilke, Jürgen 339, 415
Williams, Charles 254, 393, 408
Winkler, Adolf 176
Winkler, Ute 69, 196, 277, 324, 415
Winter, Quade 204, 213
Wissmann, Peter 329
Wopmann, Alfred 44, 239
Yoes, Janice 210
Zaharia, Constantin 84
Zallinger, Monika von 399
Zander, Horst 81, 105, 110, 122, 125, 172, 176, 187, 200, 342, 345, 347, 355, 357, 377
Zardo, Carlo 84
Zbonek, Edwin 69, 263, 337, 383, 385, 406, 409
Zecha, Fritz 99
Zeller (Kleinschuster), Annemarie 69, 81, 84, 204, 213, 274, 277, 287, 318, 322, 413, 415
Zemann, Elisabeth 176, 322, 362
Zemann, Götz 55, 114, 170, 184, 207, 236, 355, 364, 366, 368, 370, 375, 385, 396, 417
Zenker, Patrick 415
Zimmermann, Reinhart 139
Zörner, Ulrich 318
Zsadon, Andrea 331
Zwettler, Daniela 136
Zykan, Otto M. 327, 329, 450

Gastsängerinnen und -sänger
(*im Repertoire oder im Rahmen von Gala-Abenden*)

Aliberti, Lucia
Caballé, Monserrat
Cotrubas, Ileana
Ciurca, Cleopatra
Denize, Nadine
Nilsson, Birgit
Rothenberger, Anneliese

Aragall, Giacomo
Bergonzi, Carlo
Carreras, José
Giacomini, Giuseppe
Holmes, Eugene
King, James
Kollo, René
Lima, Louis
Pavarotti, Luciano
Protti, Aldo
Ramiro, Yorge
Taddei, Giuseppe
Trotta, Bernadino
Wächter, Eberhard