

SZ EXTRA

SONDERAUSGABE – MÜNCHNER OPERNFESTSPIELE



SZ EXTRA DIGITAL

Mehr Kultur und Freizeit gibt es in der Digitalausgabe, abrufbar unter sz.de/extra und im Kiosk der grünen SZ-App. Aktuell finden Sie dort einen Schwerpunkt zu den Münchner Opernfestspielen sowie Empfehlungen und Veranstaltungstipps auch aus anderen Genres. Die Beiträge sind mit Videos, zusätzlichen Bildern und weiterführenden Links angereichert und werden regelmäßig aktualisiert. Digitalleser mit SZ-Plus-Komplettabo können das digitale SZ Extra kostenlos herunterladen. Um ohne Digitalabo eine digitale SZ Extra-Ausgabe zu kaufen, laden Sie sich im App Store beziehungsweise Play Store die grüne SZ-App herunter. Nach Öffnen der App können Sie im Kiosk-Bereich einzelne SZ Extra-Ausgaben für 0,99 Euro erwerben.



Anja Harteros und Jonas Kaufmann als Isolde und Tristan, als das Paar, das sich in Sehnsucht verzehrt und im Tod vereint sein wird.
FOTO: WILFRIED HÖSL

„Die Partie ist einfach ein Hund“

Jonas Kaufmann gibt in der Festspielpremiere von Richard Wagners „Tristan und Isolde“ sein Debüt als Tristan.

Hier erzählt er über Liebestränke, den positiven Aspekt der Corona-Krise und die vielen seltsamen Worte, die er in dieser Oper singen muss

INTERVIEW: EGBERT THOLL

Festspielpremiere, Richard Wagners „Tristan und Isolde“! Am 29. Juni gibt Jonas Kaufmann sein Debüt als Tristan. Kirill Petrenko dirigiert, Krzysztof Warlikowski inszeniert, die Isolde an Kaufmanns Seite singt Anja Harteros.

SZ: Herr Kaufmann, haben Sie Angst vor der Partie?

Jonas Kaufmann: Mittlerweile nicht mehr. Ich glaube, dass ich diese Partie unter anderem deshalb vor mir hergeschoben habe, weil ich von den Dimensionen wusste, den Klippen und vielen Möglichkeiten, in kürzester Zeit meine Stimme zumindest für den Abend zu verhalten. Und dann leider noch ein paar Stunden vor mir zu haben. Es hat schon seinen Grund, weshalb ich das nicht vor 20 Jahren gemacht habe. Aber den Respekt verliert man nie davor. Die Partie ist einfach ein Hund. Und bei aller Begeisterung für Wagner und die Art, wie er das zusammengesetzt hat, wie das ineinander greift, wie dieser Wahn immer mehr voranschreitet, wie er tiefenpsychologisch die einzelnen Schichten zutage fördert – eine Spur kürzer hätte es schon sein können.

Man könnte auch sagen, Tristan ist im dritten Akt ohnehin nicht gut beieinander. Wenn da die Stimme brüchig würde, hätte es eine theatralische Wahrheit... Man kann sich immer hinter dem Ausdruck verstecken, aber wenn das gleich zu Beginn des dritten Aufzugs passiert, wird's eng. Diese Ausbrüche sind nichtendwollend. Da kann sein, dass ein dem die Energie abhanden kommt und, noch viel mehr, dass ein dem die Konzentration abreißt. Weil man so viel hintereinander ausspuckt, dass man plötzlich abschweift und aus der Kurve geworfen wird. Das heißt dann nicht, man ist zwei Achter hinter dem Orchester. Nein, man ist dann ganz draußen. Für die Stimme ist das problematisch, weil man die Töne nicht ganz so platziert, wie man sich das vorher überlegt hat. Man hat aber keine Zeit, dann etwas zu entwickeln. Es muss ausgespuckt werden wie aus einem Computer.

Das Fiese ist zudem, Tristan singt im dritten Akt schier endlose Wiederholungsschleifen. Er berichtet teilweise das, was der Zuschauer ohnehin weiß. Und ich weiß nicht, wie oft ich von der „alten Weise“ singe, und immer führt's in der Folge woanders hin. Manche Sachen allerdings werden erst im dritten Akt wahr. Er

möchte immer Nacht haben, weil er in der Nacht seine übernatürliche, durch Zaubertrank hervorgerufene Begierde, seine Sehnsucht nach Isolde stillen möchte. Das kann er bei Tag nicht. Sie aber darf bei Tage leben. Ich weiß gar nicht warum, sie hat ja Dasselbe genommen.

Kennt sich Isolde mit diesen Tränklein vielleicht einfach besser aus?

Na ja, in der Urgeschichte ist es die Mutter, die der Brangäne diesen fertig gebrauten Liebestrank schon mitgibt, so nach dem Motto, wenn König Marke, den Isolde heiraten soll, alt und hässlich ist, dann schützet ihr halt ein bisschen was davon rein, dann wird es nicht so schlimm werden. Deswegen ist der Trank ursprünglich im Gepäck mit dabei. Aber das kommt bei Wagner in der Form ja nicht mehr vor.

„Das Ergebnis ist eben nicht kalte Mathematik, sondern unglaublich ekstatisch und schön.“

Gibt es den Liebestrank überhaupt, oder ist er einfach ein Symbol für eine Idee?

Ich würde sagen, er ist beides. Früher habe ich als Zuschauer nicht verstanden, wie sehr diese Vorbeziehung in den beiden arbeitet, als er als Tantris bei ihr daheim war, sie ihn als Mörder ihres Verlobten erkannte, ihn aber nicht töten konnte, sondern sich in seinen Blick verliebte und ihn pflegte mit „Hand und Mund“ – was auch immer. Wie lang auch immer. Der große Fehler war, dass er zurückkam und von dieser Frau geschwärmt hat. Das wurde dann nach oben weitergereicht.

Erst durch Tristans Schwärmen kommt Marke auf die Idee, Isolde zu heiraten?

Und sie entkommt dem Geschlecht, mit dem es den großen Zoff gab. Wenn er sie nun heiratet – politisch geschickt – herrscht Ruhe. Aber eigentlich lieben sich Isolde und Tristan.
Aber das heißt doch, der Trank ist nur ein Katalysator?
Wenn wir ein Schauspiel machen würden, wäre es das wahrscheinlich. Beide würden sich einbilden, dass sie den Liebestrank getrunken haben. Sie bilden sich ja auch beide ein, dass sie sterben, sterben wollen. Er sagt: „Des Schweigens Herrin heißt mich schweigen: Fass ich, was sie verschwiege, verschweig' ich, was sie nicht fasst.“ Darauf sagt sie, „Oh, was du verschweigst, das fass ich wohl!“. Also: Ich weiß schon, dass du, und du weißt, dass ich – das ist ein bisschen kompliziert, aber im Prinzip ist das die Idee. Und dann neh-

men sie den Trank. Sein Trinkspruch endet mit: „Vergessens gü'ter Trank, dich trink' ich sonder Wank!“ Das heißt, er erwartet den Tod. Aber sie will die Hälfte vom Trank – und dann kommt diese unglaubliche Musik von Wagner. Wenn es musikalisch so plakativ beschrieben wird, können wir nicht davon ausgehen, dass es nur in den Köpfen passiert. Aber vielleicht ist der Trank ja nur ein doppelter Kräuterschnaps. Jedenfalls sind sie danach nicht mehr von dieser Welt.

Sie rezitieren mit fabelhafter Emphase diese Wagnerverse. Bei denen kann man sich auch gut vorstellen, dass Wagner bestimmten Substanzen nicht abhold war, denn wie schreibt man sonst so etwas?

Das stimmt.

Und wie lernt man es?

Das weiß ich immer noch nicht genau. Wir haben das Glück, dass wir die Verse mit der Musik kombinieren können. Das hilft nicht immer, aber es ist ein Ansatz. Dann bleiben immer noch diese Wagner-Worte, die es eigentlich gar nicht gibt, Verse, die man wie Zungenbrecher behandeln muss und präzise lernt, um ja nicht ins Überlegene zu kommen. Ich bin weder ein Wagner-Ignorant, noch ein blinder Gläubiger. Man versucht schon als Musiker, diese Stücke zu hinterfragen. Und erkennt, im Fall von „Tristan“, wie das am Reißbrett geplant ist. Doch das Ergebnis ist eben

nicht kalte Mathematik, sondern unglaublich ekstatisch und schön – das ist wirklich faszinierend.

Sie haben netto im „Tristan“ vermutlich knapp zwei Stunden zu singen.

Mmh, nicht ganz. Richtig gesungen sind es vielleicht eine Stunde und 40 Minuten. Gerade sangen Sie den Cavaradossi in der „Tosca“ in Salzburg; da dauert die gesamte Oper so lang, und Sie haben auch noch eine tolle Arie. Tristan hat keine. Aber das Orchester spielt sehr schön.

Sie haben Recht, die Schönheit liegt nicht in der Gesangslinie, sondern in der Menschlichkeit dieses Verrücktwerdens. Ich versuche schon, das schön zu singen. Es gibt in den Noten ja diese berühmten Anweisungen von Felix Mottl. Im dritten Akt gibt es eine Stelle, an der steht: „Keinesfalls von der Gesangslinie abweichen.“ Das heißt, es war durchaus üblich, dass man ins Blaue hinein gesungen und ungefähr die Richtung getroffen hat, aber an sich gedacht hat: das ist ja Wahnsinn, was der für Harmonien, was für Sprünge schreibt. Das mache ich doch nicht. Deshalb diese Anmerkung, hier soll man aber mal wirklich das singen, was dasteht.

Muss man als Sänger, wenn man nun einmal dieses Stimmfach hat, über kurz oder lang den Tristan singen? Wie ein Bergsteiger einmal auf dem Everest gewesen sein muss?

Und hoffentlich wieder runtergekommen ist... Ja, es ist schon so. Wenn man dieses Stimmfach hat, oder sich die Stimme in diese Richtung entwickelt, wenn man noch dazu Deutscher ist, dann ist es schon wahnsinnig auferlegt. Mir war seit vielen Jahren klar, dass ich die Partie sehr gern singen möchte. Ob ich sie dann weitermache oder wie ein Bergsteiger sage: Haken dahinter, erledigt, das kann man erst nach der Erstbesteigung entscheiden. Als ich begann, die Partie zu studieren, dachte ich, der dritte Akt allein ist schon zu viel. Das hat sich aber mit der Zeit gegeben. Der Text ist immer noch die letzte entscheidende Hürde, aber auch da bin ich auf der Zielgeraden, wenn auch noch nicht angekommen. Deshalb glaube ich sehr wohl, dass ich den Tristan auch in Zukunft singen werde.

„Ich habe offensichtlich immer noch nicht gelernt, wie man wirklich haushaltet.“

So wie Ihre Stimme derzeit in Schuss ist, scheint das auch möglich. In Salzburg wirkte die ungeheuer frei.

Die Corona-Krise hat mir tatsächlich insofern gut getan, dass ich lange Zeit nichts gemacht habe. Das ist schon ein bisschen erschreckend, wie sich das alles um den Hals mit der Zeit immer mehr verkrampft oder versteift. Und: Alle Sänger haben Probleme mit Reflux (Rückfluss von Magensäure in die Speiseröhre, *Anm. d. Red.*), die Folge ist eine unglaubliche Verschleimung. Irgendwie habe ich es jetzt aber in den Griff gekriegt, dass ich das loswerde. Und nicht erst im Laufe der Aufführung. **Sie haben gemerkt, dass Sie zu viel gesungen haben?**

Zu viel – ja und nein. Ich habe offensichtlich auf meine alten Tage immer noch nicht gelernt, wie man wirklich haushaltet. Ich kann halt nicht alles in Proben auf Sparflamme machen. Das bin ich nicht. Ich bin Musiker, und mir macht das irrsinnig Spaß. Ich mach' das nicht so tüütü, und erst wenn es richtig zählt, packe ich aus. Ich mache das ja nicht, das wissen Sie ja, einfach nur für den Effekt fürs Publikum. Ich mach's, weil es Spaß macht. Und wieso soll das nicht Montag Vormittag auf der Probebühne auch Spaß machen? Außerdem fällt mir all es plötzlich leichter. Das wird vielleicht nicht immer so bleiben. Aber es ist sehr angenehm zu sehen, dass es nicht immer nur in eine Richtung geht.

Das Festival im Überblick

Die Münchner Opernfestspiele gehen in diesem Jahr von Donnerstag, 24. Juni, bis Samstag, 31. Juli. Es sind die letzten Festspiele unter Intendant Nikolaus Bachler, der im Herbst von Serge Dorny abgelöst wird. Als erste Festspiel-Premiere gibt es am Dienstag, 29. Juni, Richard Wagners „Tristan und Isolde“ in einer Neuzinszenierung von Krzysztof Warlikowski. Die Titelpartien singen Jonas Kaufmann und Anja Harteros. Es ist zugleich die letzte Premiere, die von Kirill Petrenko als Generalmusikdirektor dirigiert werden wird. Sie wird zum Abschluss am 31. Juli als „Oper für alle“ kostenfrei auf den Max-Joseph-Platz übertragen, ebenso wie Bachlers Abschiedskonzert am 30. Juli und eine konzertante Aida am 17. Juli.

Als zweite Festspielpremiere gibt es Mozarts „Idomeneo“ am Montag, 19. Juli, im Prinzregententheater. Über die folgenden

fünf Wochen hinweg stehen verschiedene Vorstellungen aus dem Repertoire der Staatsoper und des Staatsballetts an, sowie Sonderkonzerte und Liederabende.

Lange war nicht klar, ob die Festspiele wegen der Corona-Pandemie überhaupt stattfinden können. Umso erfreulicher, dass die Festspiele nun weitgehend normal verlaufen werden. Wenn auch mit halbierten Kapazität. Möglich ist nun, Stand 23. Juni, eine Belegung im Schachbrettmuster, 13.000 zusätzliche Karten werden aufgelegt, es gilt die Regel: geimpft, genesen, getestet. Für die Open-Air-Veranstaltungen gibt es eine Bestuhlung mit personalisierten Plätzen. Die Sitzplätze werden in Blöcken mit jeweiliger Sicherheitsabstand angeordnet. Infos zu Tickets für „Oper für alle“ und Karten gibt es unter Telefon 21 85 19 20 oder online unter staatsoper.de. ARGA



Alexander Kluge hat die Ausstellung „Sphinx Opera“ im Nationaltheater konzipiert. FOTO: MARKUS KIRCHGESSNER

Wenn in der Antike vom brennenden Troja berichtet wird, dann macht das kein Nachrichtensprecher, sondern ein Sänger wie Homer. Stellen Sie sich vor, der Sprecher oder die Sprecherin in der Abendschau finge an zu singen. So etwas gibt es nicht. Und so bleibt etwas vom real vorhandenen Gefühl in der Öffentlichkeit doch ohne Ausdruck. Musik aber kann Tatsachen und Emotion direkt verbinden. Sie ist älter als die Sprache. Vor 40.000 Jahren kommen die Menschen, die vor einer Sintflut am Schwarzen Meer geflohen sind, an der Donau an. Sie lernen dort zu tanzen und zu singen. Sie fangen mit der Wandmalerei an, sie finden ihren persönlichen Ausdruck. Das ist die Zeit, in der auch die Musik entsteht. Die Grammatik setzt sich später darauf. Der Rhythmus aber, der Subtext und die Melodie bleiben das Wichtige.

1944 schrillt in München die Alarmsirene und das Opernhaus brennt ab. Das war jüngst in Aleppo dasselbe wie damals zu Ende des Kriegs in Europa. Das müssen wir ernst nehmen.
Die Oper ist ein Tempel der Ernsthaftigkeit. In der Stadt hat das Opernhaus dieselbe Architektur wie der Landtag oder der Justizpalast. Doch im Parlament oder einer Vorstandssitzung, da wird nicht gesungen. Die Opernhäuser sind dafür da, dass es einen Ort für gemeinsame öffentliche Trauer gibt, dass man die Macht der Gefühle respektiert. Das heißt auch: Ein Teil dessen, was in unseren Körpern und Herzen sitzt, kann sich im normalen Leben nicht äußern. Um das auszugleichen, dafür ist die Oper da. PROTOKOLL: RITA ARGÄUER

INHALT

Münchner Opernfestspiele 1-4

SZ Extra Redaktion ☎ 089/21 83-92 56, Fax -93 97, termin@sz.de
Anzeigen ☎ 089/21 83-83 39, Fax -87 11



Vom Schicksal getrieben: Die junge und gefragte Mezzosopranistin Emily D'Angelo bei einer Probe als Idamante. Diesmal wird der Sohn des Idomeneo als Hosenrolle interpretiert und von einer Frau gesungen. FOTO: WILFRIED HÖSL

Keine Frage des Geschlechts

Mozarts Jugendwerk „Idomeneo“ ist die zweite Festspielpremiere. Wie Regisseur Antú Romero Nunes mit der komplexen Werkgeschichte umgeht und warum Mezzosopranistin Emily D'Angelo diesmal den Idamante singt

Heute gilt „Idomeneo“ als letzte Jugendoper und zugleich erste reife Oper Wolfgang Amadé Mozarts; trotz aller Wertschätzung für „La finta giardiniera“ des 19-Jährigen, die 1775 im Münchner Salvatortheater uraufgeführt wurde. Am 9. Januar 1781 fand dann im damaligen Residenztheater, dem heutigen Cuvilliés-Theater, erneut zu Karneval die Uraufführung von „Idomeneo“ statt. In bislang nicht dagewesener Kühnheit verschmolz der 25-Jährige französische und italienische Stil. Die „Tragédie en musique“ zeigte sich im Bestreben, einzelne musikalische „Nummern“ zu größeren Einheiten zusammenzufassen. Vor allem gegen Ende, wenn in einem ganz von der Orchesterbegleitung aus komponierten Szene das Drama seinen Höhepunkt erreicht: Idomeneo will, wie er als einziger Überlebender eines Seesturms geschworen hatte, den ersten Menschen, den er am Ufer trifft, opfern. Doch es ist sein eigener Sohn! Italienisch geprägt sind dabei viele Arien, die teilweise noch das Flair der barocken Opera seria atmen, aber auch schon von Mozarts tiefer Empfindsamkeit geprägt sind. Vor allem die Duette des jungen Paares Idamante und Ilia berühren.

Erst 1845 gab es eine Neuinszenierung unter dem Titel „Idomeneus“. Es war eine deutsche Bearbeitung des Münchner Baritons, Komponisten und Hofregisseurs Leopold Lenz, die 1859 und 1883 neuinstudiert wurde. Ein halbes Jahrhundert später dirigierte Hans Knappertsbusch am 15. Mai 1931 zur 150-Jahr-Feier der Uraufführung im Cuvilliés-Theater die vor allem im dritten Akt rigide eingreifende und nicht nur in den Rezitativen erhebliche gekürzte deutsche Bearbeitung des Komponisten Ermanno Wolf-Ferrari. Die sehr freie Fassung von Richard Strauss wurde zeitgleich in Wien gegeben. 1954 gab es die Funkfassung eines weiteren Komponisten, Winfried Zillig, während im Vorfeld von Mozarts 200. Geburtstag am 17. November 1955 eine Version des Dirigenten Robert Heger auf Deutsch im Prinzregententheater gespielt wurde.

Erst 20 Jahre später, zu den Opernfestspielen 1975, gab es unter Wolfgang Sawallisch erstmals seit 1781 wieder eine Aufführung auf Italienisch und ohne schwerwiegende Eingriffe in Text und Musik. Doch es fehlten beide Arien des Oberpriesters Arbace und noch immer wurde Idamante von einem Tenor gesungen statt in Alt-Lage, war der Uraufführungssänger doch ein junger Kastrat gewesen. Mozart hatte allerdings selbst den Idamante für eine Wiener Liebhaber-Aufführung im Jahr 1886 für Tenor bearbeitet und einige Passagen neukomponiert. Wenig später wurde diese Aufführung aus dem Cuvilliés-Theater ins Nationaltheater übernommen.

In der Uraufführung wurde die Rolle von einem Kastraten gesungen

Wieder 20 Jahre später gab es 1996 die Premiere einer gestrafften „Münchner Fassung in zwei Teilen“ mit vielen Umstellungen, inszeniert in einem klostrophobischen Raum von Andreas Homoki. Wieder sang ein Tenor, Rainer Trost, wie 2008 mit Pavol Breslik zur Wiedereröffnung des renovierten Cuvilliés-Theaters. Nun wurde, weitgehend ungekürzt die Wiener Fassung gespielt.

Spannend war auch die italienische Version von „Opera incognita“ 2010 in der Damenschwimmhalle des Müller'schen Volksbads, die zumeist im Wasser spielte, während am Gärtnerplatztheater 2004 die deutsche Fassung von Kurt Honolka in fernöstlich angehauchtem Ambiente auf dem Programm stand. Beide Male war Idamante mit einem weiblichen Mezzo besetzt, wie jetzt erstmals in einer Produktion der Bayerischen Staatsoper. Dabei wäre ein junger Countertenor der Uraufführung mit einem Kastraten vielleicht noch näher gekommen.

Doch mit der Kanadierin Emily d'Angelo fand sich eine charismatische junge Sängerin, die Erfahrung hat mit Mozarts Hosenrollen, war sie doch 2019 Annio in Mo-

zarts später „La Clemenza di Tito“ an der Met und ein Jahr später Cherubino im „Figaro“ an der Berliner Lindenoper. Hanna-Elisabeth Müller, einst ein rein lyrischer Sopran und gerade Cordelia in „Lear“, ist auf dem Weg ins „lirico spinto“-Fach und singt folgerichtig die dramatische Koloraturpartie der Elettra, während Olga Kulchynska die Ilia gibt. Matthew Polenzani, bei den Opernfestspielen auch als Liedsänger zu erleben, ist Idomeneo, Martin Mitterrutzner Arbace.

Die Neuproduktion der Bayerischen Staatsoper – traditionell die zweite Festspiel-Premiere im Prinzregententheater – bringt so viel Musik zu „Idomeneo“ wie einschließlich der Uraufführung in München noch nie erklungen ist: Die wohl seinerzeit gestrichenen Arien Elettras („D'oreste d'Aiace“) und Idomeneos („Torna la pace“) sowie neben den beiden Arbace-Arien die für Wien nachkomponierte (Tenor-)Arie „Non Temer“, nun transportiert für einen Mezzo und statt von einem Violinsolo mit Hammerklavier begleitet.

Nachdem Intendant Nikolaus Bachler 2017 Arbeiten der Künstlerin Phyllidia Barlow bei der Biennale in Venedig sah, war für ihn klar, dass sie mit ihren riesigen Skulpturen, die den Kontrast von Innen/Außen und den öffentlichen Ort thematisieren, genau die Richtige für „Idomeneo“ wäre. So gibt es nun bewegliche Wellenbrecher, Felsen und eine Art Aussichtsplattform aus Metall, umgesetzt mit Unterstützung von Anna Schöttl, die auch die Bühne für den Callas-Abend von Marina Abramović realisiert hat.

Erstmals seit 1781 sind Tänzer wieder integraler Bestandteil eines Münchner „Idomeneo“, der ja etliche Ballett-Nummern enthält. Wie schon für Verdis „Les Vêpres siciliennes“ vor drei Jahren am Nationaltheater choreografiert der ehemalige Tänzer des Staatsballetts, Dustin Klein, auch jetzt für eine Inszenierung von Antú Romero Nunes.

KLAUS KALCHSCHMID

Idomeneo, Mo./Do./Sa. u. Mo., 19./22./24. und 26. Juli, 18 Uhr, Prinzregententheater

Die Kinder von Heute und Morgen

Aktuelle und ehemalige Teilnehmer des Opernstudios singen Arien und Ensemblestücke

Eine Uraufführung, die ganz auf die Sängerinnen und Sänger des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper zugeschnitten war, fand vor kurzem im Cuvilliés-Theater statt: Die Sci-Fi-Oper „Singularity“ von Miroslav Srnka nach einem Text von Jon Holloway. Die Paare Andrew Hamilton und Theodore Platt, Eliza Boom und Juliana Zaza, George Virban und Andres Agueldo sowie Daria Proszek und Yajie Zhang waren darin als Menschen und ihr digitales (Schatten-)Ich im Weltraum unterwegs, als wären sie in ihrem urreigensten Element (bis 9. Juli on demand auf www.staatsoper.de). Jetzt landen alle acht wieder auf der Erde im selben zauberhaften Rokoko-Raum für den traditionellen Festspiel-Arienabend des Opernstudios.

Heuer folgt auf Auszüge aus Mozarts vorletzter Oper „La clemenza di Tito“, Gounods „Faust“ und Donizettis „Don Pasquale“ die Strauss'sche „Fledermaus“ mit Adèle „Mein Herr Marquis“ und dem berühmten Csárdás der Rosalinde vor dem rauhenden Ballfinale des zweiten Akts. Da immer im szenischen Zusammenhang musiziert wird, bekommt man auch eine musikalische Ahnung der vier Opern.

Heute sind es klingende Namen in der internationalen Opernszene, teils waren oder sind sie Ensemble-Mitglieder der Bayerischen Staatsoper, aber eines eint sie alle: Einst wurden sie – teilweise gleichzeitig – im Opernstudio der Bayerischen Staatsoper ausgebildet. Als da sind die Sopranis-

tinnen Elsa Benoît, Hanna Elisabeth-Müller, Golda Schultz und Elena Zanetti sowie die Mezzos Angela Brower und Tara Erraught. Dazu die Bassisten Tareq Nazmi, Milian Siljanov und Boris Prygl, die Bass singen, sowie Caspar Singh und Long Long, beide Tenöre.

Ein Gedenkkonzert unter Leitung von Kirill Petrenko zu Ehren seines Vorgängers Hermann Levi

Zum Ende der Intendanz von Nikolaus Bachler treffen sie sich unter dem Titel „Feuer – Next Generation“ im Prinzregententheater (wieder) noch einmal und singen Auszüge aus Mozarts „Don Giovanni“, Puccinis „La Bohème“, Verdis „Simon Boccanegra“ und Offenbachs „Les contes d'Hoffmann“. Den Abend krönt das Schlussterzett aus dem „Rosenkavalier“ von Hofmannsthal/Strauss. Hanna-Elisabeth Müller, in München unter anderem Zdenka in „Arabella“ und zuletzt Cordelia im „Lear“, singt die Marschallin, Elsa Benoît die Sophie und Angela Brower Octavina.

Milan Siljanov, der 2019 den dritten Preis beim ARD-Wettbewerb errang, ist als Leporello und Müller als Donna Anna zu hören. Tara Erraught, seit ihrem sensationellen Einspringen in der Premiere von Bellinis „I capuleti e i Montecchi“ 2011 nicht nur in München ein Star, singt Elvira. Golda Schultz, die schon 2014 Sophie im Salzbur-

ger „Rosenkavalier“ war, ist als Offenbachs Antonia und Puccinis Mimi zu erleben. Matthew Polenzani, der die Titelpartie in der Festspiel-Neuproduktion „Idomeneo“ singt, ist zwei Wochen vorher im Recital an der Seite von Julius Drake zu erleben: mit Liedern von Schubert und Charles Ives, dem zehnteiligen Zyklus „A Young Man's Exhortation“ von Gerald Finzi nach Gedichten von Thomas Hardy und Robert Schumanns „Liederkreis“ op. 24. Christin Gerhauer, Ludovic Teziér und Erwin Schrott geben ebenfalls Liederabende im Rahmen der Festspiele.

Neben diversen Kammerkonzerten findet sich neu im Programm ein Gedenkkonzert unter Leitung von Kirill Petrenko zu Ehren von Hermann Levi (1839 – 1900), dem langjährigen Generalmusikdirektor des Hof- und Nationaltheaters und Uraufführungsdirigenten des „Parsifal“ in Bayreuth. Es soll an den jüdischen Dirigenten erinnern, dessen Spuren die Nationalsozialisten auszulöschen suchten. Zu hören: Nicht nur Wagners „Siegfried-Idyll“ und die Tragische Overtüre von Brahms, sondern auch Bruchs Bearbeitung des jüdischen „Kol Nidre“ für Cello und Orchester sowie der Ouvertüre zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn. Dessen Werke waren unter den Nazis verurteilt. Eine Köstlichkeit dazwischen: die berühmte Felsen-Arie der Fiordiligi, gesungen auf Deutsch in der Übersetzung von Hermann Levi. KLAUS KALCHSCHMID

Brandgefährlich

Leben, Liebe und Tradition? Nichts ist im „Tristan“ sicher

In Brasilien ist Wagner nie gewesen. Allerdings hat der Komponist, notorisch finanzincompetent, ernsthaft erwogen, seinen „Tristan“ in Rio de Janeiro uraufzuführen zu lassen. Kaiser Dom Pedro II. wäre gern sein Mäzen geworden. In des, König Ludwig II. (wer sonst?) bemühte sich und bescherte so „Tristan und Isolde“ im Juni 1865 seine Münchner Uraufführung mit Wagners Wunschbesetzung, nachdem sich schon andere Opernhäuser im deutschen Sprachraum vom Vier-Stunden-Drama als unspielbar verabschiedet hatten. Hans von Bülow stand am Dirigierpult des Königlichen Hof- und Nationaltheaters, das Ehepaar Schnorr von Carolsfeld sang die Titelpartien. Einen Monat später war der Premieren-Tristan tot, seine Frau betrat nie wieder die Bühne. Weitere prominente Opfer des Werks sind die Dirigenten Felix Mottl und Joseph Keilberth, die während Aufführungen zusammenbrachen.

Was macht „Tristan“ so gefährlich? Wahrscheinlich nicht das, was man gemeinhin Handlung nennt. Angesichts der puristischen Reduktion, die Wagner als Librettist am Prätext Gottfrieds von Straßburg vornimmt, erscheint der Nebentitel „Handlung in drei Aufzügen“ ironisch. Von den äventurierten des höfischen Romans ist nicht viel übrig. Eine Kreuzfahrt mit Umtrunk; eine Liebesnacht mit Verrat am Arbeitgeber, schlechte Stimmung allenthalben; Fieberfantasien, Exitus und Verklärung. Das sind die drei Akte. Womit also ist das ebenfalls übersichtliche Personal die ganze Zeit beschäftigt? Im Grunde mit einem einzigen Thema, das aber in allen Varianten: Liebe, Scheinliebe, Liebesvöllzug, Liebesverrat, Liebesnot, Liebestod. Bei äußerster Verknappung der Aktion entwirft Wagner eine umfassende Psychologie der Liebe, in die er Ideen aus seinen Lektüren integriert (Schopenhauer, Novalis, Calderón). Darin liegt „Tristans“ herzerschütternde Neuartigkeit. Hier wird zum ersten Mal eine Opernhandlung ganz ins Innere ihrer Figuren verlagert, diesen gequälten Gestalten, die gerne ihren Affekten gemäß handeln würden, aber vom strengen Kodex feudaler Ethik zu Maskenspielen und Intrigen gezwungen werden.

Das markiert eine Epochenschwelle, auf der Bühne wie in der Partitur. Arien gibt es im „Tristan“ (fast) nicht. Offene Arioso-Rezitative sind der Normalfall, sei es im Ensemble, so im langen, ekstatischen Liebesduett, sei es im deliranten Monolog Tristans im Schlusssatz. Seine orchestrale Entsprechung findet die Zerissenheit der Figuren im wagnerschen



Das Sängerehepaar Schnorr von Carolsfeld sang die Titelpartien der Uraufführung. Einen Monat später war der Premieren-Tristan tot. FOTO: BAYERISCHE STAATSOOPER

Forminventar. Die Technik, über bedeutungsgeladene Leitmotive einen doppelten Boden unter der Bühnenhandlung einzuführen, steigert Wagner zum Labyrinth aus Verweisen und Bezugnahmen, zum uneintlichen musikalischen Sprechenden. Hochromantische Harmonik wird stellenweise aufgelöst in einen Bereich radikaler harmonischer Instabilität, deren Emblem der mythische Tristan-Ak-

kord ist, mehrdeutig und nicht in traditionellen Akkordfolgen auflösbar. Thomas Mann hat es gewusst: Wagner ist ein Dilettant. Das heißt, natürlich, ein Jahrhundertgenie, aber eines, dessen größte Leistung in der Synthese seiner Künste sichtbar wird. Musik, Dichtung, Schauspiel, und im „Tristan“ auch Psychologie: ein brandgefährliches Schlüsselwerk der Moderne. PAUL SCHÄUFELÉ



Mittlerweile gefragte Stars sind Tara Erraught, Milan Siljanov und Golda Schultz (von links). Ihre Karriere begannen sie im Opernstudio der Bayerischen Staatsoper, jetzt kommen sie wieder für ein Konzert zusammen. FOTOS: KRISTIN HOEBERMAN, IMG ARTISTS, DARIO ACOSTA

Szenen einer Ehe

Christian Gerhaher und Gerold Huber sprechen übereinander

Wie geht es einem eigentlich miteinander, wenn man seit dreißig Jahren gemeinsam auftritt? Christian Gerhaher und Gerold Huber kennen sich sogar noch länger, seit der gemeinsamen Zeit im Straubinger Schorchorchester, wo der Bariton die Bratsche traktierte, sein Pianist den Kontrabass. Seitdem sind die beiden zu einem der international erfolgreichsten Liedduos arriviert, am Dienstag, 27. Juli werden sie bei den Opernfestspielen einen Abend mit Liedern von Franz Schubert gestalten, von denen viele fast nie öffentlich zu hören sind. Wir haben die beiden gebeten, sich nicht abzusprechen und die folgenden Fragen unabhängig voneinander zu beantworten.

Christian Gerhaher

Was tun Sie vor einem Auftritt?
Christian Gerhaher: Kurze Anspielprobe circa zwei Stunden vor Beginn. Während Herr Huber bis Einlass auf der Bühne bleibt, gehe ich in die Garderobe und wiederhole alle Lieder – zuerst die Noten, dann die Texte, eingebettet in eine Reihe unaussprechlich doofer Rituale...

Was schätzen Sie am meisten an Ihrem Pianisten?
Seine Aufrichtigkeit, seine Begeisterungsfähigkeit, seine Bescheidenheit, seine lange Freundschaft, sein untrügliches Können.

Was nervt Sie am meisten an Ihrem Pianisten?
Nichts. (Seine kommunikationslimitierende Handy-Aversion hat sich mittlerweile gelegt.)

Was war Ihr schönster gemeinsamer Auftritt?
Tatsächlich die meisten.

Was war Ihr schrecklichster gemeinsamer Auftritt?
Zwei Schubert-Abende: einer in Wismar, bei dem ich viel schlechter beieinander war als ohnehin befürchtet, und einer bei der Schubertiade Schwarzenberg-Hohenems, der nun aber schon recht lange her ist.

Sie kennen Ihren Pianisten seit Jugendtagen. Worin ist er seitdem besser geworden?
GH wird seit Jahrzehnten immer besser, das imponiert mir so sehr. Und speziell ist er so fleißig und diszipliniert geworden, das setzt mich aber auch fast ein wenig unter Druck.



Kennen sich seit Jugendtagen: Der Bariton Christian Gerhaher und der Pianist Gerold Huber stammen beide aus Straubing. Ihr damaliger Musiklehrer Winfried Spranger hat die beiden 17-jährig bei Üben fotografiert (oben). Längst sind sie international bekannt und geben gefragte Liederabende zusammen, oft auch in der Bayerischen Staatsoper (oben rechts).

FOTOS: WILFRIED HÖSL, WINFRIED SPRANGER



Welches der rund 600 Lieder Franz Schuberts würden Sie nie öffentlich singen wollen?
Die Tisch-, Punsch- und Trink-Lieder, „An die Musik“.

Worin unterscheidet sich ein Liedduo von einer Ehe?
Bei uns ist es so, dass wir keine Kinder mehr miteinander bekommen werden. Auch werden wir uns nicht gegenseitig mit einer vererbaren Rente erfreuen.

Gerold Huber

Was tun Sie vor einem Auftritt?
Gerold Huber: Meine Phase der abergläubigen

Rituale hab' ich Gott sei Dank überwunden. Von der roten Konzertunterhose bis zu bestimmten Socken war alles dabei. Eigentlich üben und zittern wir beide direkt bis zu Konzertbeginn.

Was schätzen Sie am meisten an Ihrem Sänger?
Ich bewundere seine Bereitschaft, immer hundert Prozent zu geben, egal ob es ein Hauskonzert, eine Generalprobe oder ein wichtiges Konzert ist. Es ist köstlich zu sehen, wie er sich bei jedem noch so kleinem Auftritt völlig aufgelöst im Kämmerlein einsingt.

Was nervt Sie am meisten an anderen am meisten?

Sein fachlich alzheimerischer Einschlag. Da denk' ich mir die unglaublichsten Programme aus – intellektuell nicht zu überbieten –, und dann war einen Tag später alles von ihm. Das nennt man, glaub' ich, „geistiger Diebstahl“...

Was war Ihr schönster gemeinsamer Auftritt?
Es gab einen unvergesslichen Schubertschen „Schwanengesang“ in Paris mit einer zufälligen Bekanntschaft, einer älteren Dame, bei der wir einen Abend im vielleicht letzten Pariser Musiksalon erleben durften.

Was war Ihr schrecklichster gemeinsamer Auftritt?

Wirklich gruselig – ein Konzert in der Kaseler Aussegnungshalle. Herr Gerhaher fiel aufgrund einer Mageninfektion beim dritten Lied (ich glaube: „Der Tod und das Mädchen“) in Ohnmacht und landete in der ersten Zuschauerreihe.

Sie kennen Ihren Sänger seit Jugendtagen. Worin ist er seitdem besser geworden?

Es ist natürlich wunderbar, so ein langes Liedsängerleben mit zu verfolgen und zu sehen, wie sich Diktion, Intonation und ähnliches immer wieder weiter entwickeln. Eine schöne Vorstellung, dass man in der Musik nie am Ende ist mit dem Lernen...

Welches der rund 600 Lieder Franz Schuberts würden Sie nie öffentlich spielen wollen?

Ich bin zwanzig Jahre erfolgreich dem „Erlkönig“ aus dem Weg gegangen. Dann musste ich vor fünf Jahren kurzfristig einspringen bei einem Liederabend mit Günther Groissböck. Seitdem hat es seinen Schrecken verloren.

Worin unterscheidet sich ein Liedduo von einer Ehe?
Kann man auf keinen Fall vergleichen: Keine Ehe der Welt würde solche gegenseitige Marotten überleben!

INTERVIEW: MICHAEL STALLKNECHT



Wusste schon früh, dass sie lieber hinter der Bühne arbeitet: Die Choreografin Charlotte Edmonds im Studio bei der Arbeit mit dem Bayerischen Staatsballett.

FOTO: KATJA LOTTER

Leben im Goldfischglas

Die junge Britin Charlotte Edmonds choreografiert für das Staatsballett. Ein Einblick in ihre Arbeit – theoretisch und körperlich

Einfach mal anfangen, sich zu bewegen. Darin sieht die britische Choreografin Charlotte Edmonds die Quelle ihrer Kunst. Die 1996 geborene Edmonds gehört bereits jetzt zu den gefragtesten Künstlern ihrer Generation. Und vertritt dabei eben auch eine ganz junge, neue Art mit Bewegung und deren Ausdrucksmöglichkeiten umzugehen. Jetzt tanzt das Bayerische Staatsballett erstmals eines ihrer Stücke im Rahmen der Ballettpremiere „Heute ist morgen“. Ein Abend für junge Choreografen, neben Edmonds zeigen Özkan Ayik und Emil Faski neue Werke.

Für Charlotte Edmonds selbst sei Bewegung von Kindheit ein Ausdrucksmittel gewesen. In ihrem Kinderzimmer habe sie für ihre Spielsachen choreografiert. Später ging sie auf die Royal Ballet Lower School. Aber auch dort hat sie die choreografische Seite der Tanzkunst mehr interessiert. „Mit elf Jahren fing ich an an Choreografie-Wettbewerben teilzunehmen“, erzählt sie. Dann, in ihrem Abschlussjahr habe sie mit 15 und 16 Jahren zwei dieser Wettbewerbe gewonnen. Darin sah sie ihre Chance. Die sie bekam. In der Jury waren Chefs vom Royal Ballet. Sie wurde ins Inaugural Young Choreographer Programm des Royal Ballet aufgenommen. Und begann ihre Karriere auf der anderen Seite der Bühne. Als diejenige, die die Stücke schafft. Nicht die, die sie tanzt.

Bei Choreografen ist das Geschlechterverhältnis genau umgekehrt als bei Tänzern. Dort gibt es viel mehr Männer. Oder wie Edmonds es ausdrückt: Es warteten viele darauf, dass mal eine junge Frau kommt, die choreografiert. Und Edmonds, ohne groß ideologisch zu sein, dachte sich: „Ja, das mach ich jetzt.“ Auch, weil sie eine Karriere im künstlerischen Bereich schon leidenschaftlich anstrebte. Ihr Stück, das nun Bayerische Staatsballett tanzt, hat sowohl einen komplexen Hintergrund. Soll aber auch auf einer ganz direkten bewegungssprachlichen Ebene funktionieren. „Generation Goldfish“ heißt es. Und die Idee dazu kam ihr im Lockdown, zurückgeworfen in ihrem Zimmer und auf ihren Körper, während

die Kommunikation mit anderen nur noch per Bildschirm wie durchs Goldfischglas stattfand. Doch sie geht tiefer. Es ist ja beinahe prägend für ihre Generation, dieses digitale Goldfischglas, ob nun Lockdown herrscht oder nicht: Die Selbstdarstellung über das Internet. Das Konsumieren und Betrachten. Worauf lenkt der Mensch seine Aufmerksamkeit? Sie habe mit einer Neurowissenschaftlerin darüber gesprochen. Jetzt benutzt Edmonds den Tanz, um dieses Feld zu erforschen.

Rein von den Bewegungen und deren Qualitäten ist so ein Goldfischglas eine dankbare Sache. Beinahe wie die Einheit von Zeit, Ort und Handlung im Antiken Drama: Kein Tänzer, besser Fisch, verlässt das Glas, ergo die Bühne. Die Bewegungen sind vom Verhalten des Körpers im und vom Schweben der Fische unter Wasser inspiriert. Die Zuschauer sehen von Außen zu. Doch halt. Es gibt einen Punkt im Stück an dem das Licht ausgeht, „Blackout“ wie Edmonds es nennt, und getreu ihrer Aussage „jeder Mensch choreografiert sowieso wenn er sich bewegt“, hoffe sie, dass sich der Tanz und die Bewegungen in den Köp-

fen der Zuschauer von alleine weiterspinnen werden. Doch wie entsteht aus solchen Gedanken und dem Spüren dieser Bewegungen ein Stück. Während des Lockdowns hatte Edmonds in der Wohnung die Möbel beiseite geschoben und getanzt. Sich selbst dabei aufgenommen. Und dann aus dem Material langsam Phrasen destilliert.

„Das Bewegungsvokabular entwickle ich alleine“, sagt sie, doch dann schätzt und braucht sie auch die Arbeit mit den Tänzern und der Kompanie. Mit der spezifischen Körpersprache die sie für ein Stück gefunden hat, geht sie zu den Tänzern, sie improvisieren, daraus entwickelt sich mehr. Und die Zuschauer? Edmonds erzählt von den Reaktionen und Emotionen, die sich körperlich unweigerlich ausdrücken: Zurückweisung oder Flirts. Das verstehen sogar Tiere. Und in dieser Universalität liegt die große Stärke des Tanzes.

RITA ARGAUER

Heute ist morgen, Donnerstag, 24. bis Sonntag, 27. Juni, 19 Uhr, Prinzregententheater

Trockenübungen zum Nachtanzen

Hände

Die Gesten der Arme und Hände im Wasser: Wie bewegen sich Hände im Wasser? Man spürt den Widerstand der Umgebung an den Fingern. Weich schwebend. Was passiert, wenn man mehr Kraft, mehr Spannung in die Finger schickt?

Torso

Für dieses Stück habe Charlotte Edmonds stark vom Torso, also von der Körpermitte her gedacht. Die Flexibilität und die möglichen Richtungen haben sie interessiert. Wie bewegt sich ein Torso, wenn man an die Bewegungen eines Fisches denkt?

Kopf

Der Kopf gibt die Richtung an. Auch der kann im Wasser weich schweben oder plötzlich Spannung in die Nackenmuskulatur schicken, und so eine Haltung finden.

Füße

Wenn man gemeinhin an Tanz denkt, sind die Füße ganz essenziell. Im klassischen Ballett genauso wie im Gesellschaftstanz. Für ihr Fisch-Stück seien jedoch die Füße eher sekundär gewesen, sagt Edmonds. „Ich liebe die Füße“, sagt sie. Hier jedoch gehen die Bewegungsimpulse vom Torso, den Armen und dem Kopf aus.

ARGA



Persönliche Beziehungen hat Nikolaus Bachler zu den Sängern aufgebaut: Oben mit Anja Harteros nach der Premiere des „Tannhäuser“ 2017, mit Anna Netrebko auf dem Weg zur Premiere von „Guillaume Tell“ bei den Münchner Opernfestspielen 2014 (unten) und mit Diana Damrau nach der Premiere von „Lucia di Lammermoor“ 2015 (unten links). Bachler begann seine Karriere als Schauspieler. Im Pandemie-Format der „Montagsstücke“ saß er einmal sogar wieder selbst als Künstler auf der Bühne seines Hauses (großes Bild).

FOTOS: WILFRIED HÖSL, JOHANNES SIMON, STEPHAN RUMPF, FLORIAN PELJAK

Mit Stil, Haltung und etwas Schmäh

Nikolaus Bachler verabschiedet sich im Rahmen eines fulminant besetzten Konzerts als Intendant in München. Marina Abramović und Diana Damrau erzählen von ihrer Arbeit mit ihm

Als Nikolaus Bachler das Nationaltheater nach mehr als einem halben Jahr der Schließung wieder eröffnete, schoß Stolz und Trotz von der Bühne. Seht her, wir haben überlebt, wir können etwas. Aber auch: Seht her, welch Weltklassemusiker und -Sänger hier so spontan nun auf der Bühne stehen. Bachlers Verhältnis zu den Sängern ist ein besonderes. Er holt die ganz Großen und er bindet sie an das Haus. Und so gibt es nun ein Konzert am Ende dieser letzten Opernfestspiele unter Intendant Nikolaus Bachler, das ziemlich einmalig werden dürfte. Am vorletzten Abend der Spielzeit, am 30. Juli, verabschiedet sich der Chef. Unter dem Titel „Der wendende Punkt“, was eben auch das Motto dieser auch pandemiebedingt durchwachsenen Spielzeit war, musizieren all die großen Sänger und Musiker, die seine Premieren und Produktionen in München geprägt haben.

Der eben zum Kammergesänger ernannte Pavol Breslik trifft dabei auf Christian Gerhaher, Anja Harteros und Ermonela Jahoh. Kirill Petrenko und Kent Nagano als sein Vorgänger als Generalmusikdirektor sind dabei, ebenso die Dirigenten Constantinos Carydis und Asher Fisch. Der haus eigene Weltstar Jonas Kaufmann trifft auf Anna Netrebko, der Weltstar, der regelmäßig nach München kommt. Hinzu kommen Anja Kampe, Wolfgang Koch, Nina Stemme, Bryn Terfel, Georg Zeppenfeld, Anne Sofie von Otter, Marlis Petersen und Anne Schwanewilms. In seinen Besetzun-

gen aber schaffte es Bachler nicht nur auf die Strahlkraft der großen Namen zu setzen. Er forderte diese durch ungewöhnliche und experimentierfreudige Regisseure, durch künstlerische Wagnisse und durch interdisziplinäre Ansätze wie zuletzt etwa mit Marina Abramović' Opern-Performance „7 Deaths of Maria Callas“.

„In den zwei Jahren, in denen wir das Projekt „7 Deaths of Maria Callas“ entwickelt haben, war er nicht nur der Chef des größten europäischen Opernhauses, sondern auch ein Freund und ein großartiger Mensch“, erklärt Abramović. „Mit seiner konstruktiven, bedeutungsvollen Kritik, hat er mir geholfen, eine klare Vorstellung von meiner Oper zu entwickeln“, sagt sie weiter, er habe ihr vertraut und an sie geglaubt und ihr so die Gelegenheit gegeben, „die Vision, die ich seit Jahren im Kopf hatte, umzusetzen“. Was sie am meisten an Nikolaus Bachler schätzt? „Seine Direktheit, seine Klarheit und seine Ehrlichkeit.“

„Er ist für mich wirklich ein hochgebildeter Mann, mit Stil, Geschmack, Haltung, viel Humor. Und einer Portion österreichischen Schmäh, das finde ich cool“, sagt auch die Sopranistin Diana Damrau. Als sie davon erzählt, dass er vor oder nach den Premieren immer die Sänger zu sich nach Hause zum Essen eingeladen habe, wird auch klar, warum sie alle immer wieder nach München kamen. „Ich durfte zu diesen Essen auch meine Kinder mitbringen, die sind da durch die Gegend gekrab-

belt. Er ist erstaunlich offener und nahbarer Mensch, gerade für einen Intendanten.“ Doch Damrau, die Nikolaus Bachler seit 2006 kennt, beschreibt auch die künstlerischen Herausforderungen: Bachler, der seine Karriere ja selbst als Schauspieler begonnen hatte, stellte sich nicht mit einem singenden Star zufrieden.

„Zu wissen, dass er selber Schauspieler war und aus dieser Ecke kommt und großes Augenmerk auf das Schauspiel in der Oper legt, da strengt man sich schon anders an“, berichtet Damrau, „man möchte das dann auch richtig gut machen und die

Figuren durchdenken.“ Was seine Ära schon kennzeichne, sei, dass das Theater beim Musiktheater eine große Rolle spiele und „dass man als Sänger mit den Regisseuren, die er engagiert, was zu knabbern krieg“. Damrau hat unter Bachler neun Rollen gesungen, darunter auch Gaetano Donizettis Lucia di Lammermoor. „Bei der Lucia, da mussten wir uns richtig zusammenraufen“, sagt sie. Doch genau diese Art der Auseinandersetzung schätze sie auch. „Das ist nicht nur: mach mal. Da hat Nikolaus Bachler eine eigene Handschrift.“

RITA ARGAUER



Oper geht durch den Magen

Wo man vor und nach den Vorstellungen auf seine Kosten kommt

Stufenbar und Pusser's gibt es dieses Jahr nicht – der Lockdown dauerte zu lang, die Aufhebung war zu kurzfristig. Kulinarisch und gastronomisch wollen die Festspiele dennoch begleitet werden. Wer sich beispielsweise mit einem Aperitif auf den Opernabend einstimmen möchte, kann das auf der Terrasse der Goldenen Bar im Haus der Kunst. Etwas erdiger geht es nebenan am Kioskhäuschen Fräulein Grüneis zu: Hier gibt es „bis kurz nach Dunkelheit“ kühle Drinks und deftige Brotzeit auf die Hand. Wem der Weg von der Eisbachwelle zur Oper in feinem Zwirn und parkuntauglichen Absätzen noch zu weit ist, sei zum Anstoßen der Weingarten von Lump, Stein & Küchenmeister im Alten Hof ans Herz gelegt.

Für die mehrstündige Aufführung von „Tristan und Isolde“ unter der Leitung von Kirill Petrenko – neben Mozarts „Idomeneo“ eine von zwei Festspiel-Premieren – liefert das Kismet in der Löwengrube mit seiner orientalisches-vegetarischen Speisekarte eine sommerlich-leichte Grundlage, während Dolce-Vita-Fans in den kultigen roten Plastikstühlen der am St.-Jakobs-Platz versteckten Pizzeria Grano auf ihre Kosten kommen, samt anschließendem Verdauungsspaziergang zur Oper über Viktualienmarkt und Marienplatz.

„Tristan und Isolde“ erweitert seine Tradition im Nationaltheater, wo das Werk 1865 uraufgeführt wurde, in dieser Saison um eine Open Air Live-Übertragung als

Oper für alle. Beinahe feierlich-zeremoniell packen Münchens Opernbegeisterte für die beiden Open-Air-Konzerte (neben „Tristan“ wird am 17. Juli auf dem Max-Joseph-Platz eine konzertante Version von Verdis „Aida“ unter der Leitung des ehemaligen Generalmusikdirektors Zubin Mehta erklingen) ihren Picknickkorb: In der unmittelbaren Nachbarschaft kann man sich bei Dallmayr mit Wein, Käse und Antipasti eindecken, während Manufactum neben handgemachtem Krustenbrot auch außergewöhnliche alkoholfreie Getränke bietet (Tipp: Femtims Rosenlimonade). Dank hygienebedingter Abstandsregelungen bleibt in diesem Jahr wohl etwas mehr Platz, für die Sitzfleisch-Entlastung während einer Wagner-Oper sollte trotzdem an ausreichend Polsterung gedacht werden.

Selbst wenn es sich angesichts aktueller Hygienebestimmungen nach Aufführungsende zeitlich nicht mehr ausgehen sollte, den Abend in der umliegenden Gastronomie ausklingen zu lassen, bietet das Residenzareal genug Verweilmöglichkeiten für laue Sommernächte: Dank der Stufen um die Residenzmauern und insbesondere der vor dem Nationaltheater muss auch ohne Stufenbar nicht auf das Piazza-Flair mit ikonischem Blick auf den nächtlichen Max-Joseph-Platz verzichtet werden.

Wer es etwas ruhiger mag, kann sich auch fernab dieser Publikumsmagneten ein geeignetes Plätzchen zum Abspannen suchen, zum Beispiel im Hofgarten, auf den Stufen vor dem Kronprinz-Rupprecht-Brunnen mit Blick auf den Marstallplatz, oder vorbei am Brunnen im noch abgelegeneren Kabinettgarten, wo der berühmte Tristan-Akkord ganz wunderbar nebst plätscherndem Wasser gedanklich verklingen kann.

SARAH MADERER

Endlich vor Publikum

Auch Vorstellungen aus dem Repertoire finden statt. Manches wird dabei beinahe zur Premiere

Die Eröffnungspremiere der nun zu Ende gehenden Spielzeit, hatte keinen leichten Start. Walter Braunfels „Die Vögel“, uraufgeführt 1920 am Nationaltheater und seinerzeit viel gespielt in ganz Europa, erlebte in der Regie von Frank Castorf auf der Drehbühne von Aleksandar Denić vor gerade mal 50 Zuschauern im Oktober 2020 die erste Vorstellung, bevor der erneute Lockdown einsetzte.

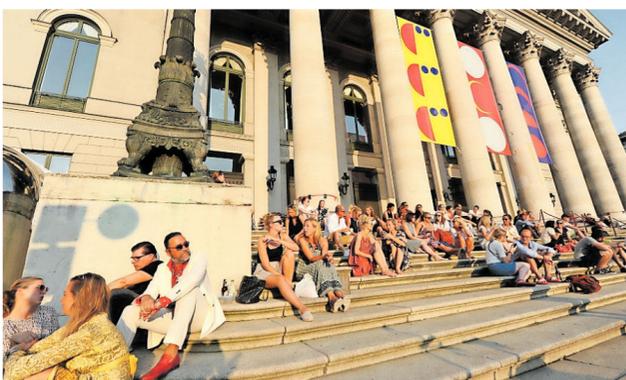
Webers „Freischütz“ war in der kühnen szenischen Fassung von Dmitri Tcherniakov mit Golda Schultz als Agathe und Pavel Černoch als Max im Februar sogar noch gar nicht vor Publikum zu sehen, sondern nur 30 Tage im Video on demand des Livestreams. Zu den Opernfestspielen können

bei den Wiederaufnahmen beider Produktionen wenigstens je 700 Besucher in den natürlich ausverkauften Vorstellungen dabei sein; aber vielleicht darf ja in den nächsten Wochen noch um ein paar Plätze aufgestockt werden.

Als „Oper für alle“ auf dem Max-Josephs-Platz und auf dem Marstallplatz gibt es drinnen wie draußen mit Krassimira Stoyanova in der Titelpartie eine konzertante „Aida“ (17. Juli) unter dem 85-jährigen Zubin Mehta, der lange Jahre neben Sir Peter Jonas als Intendant Generalmusikdirektor der Bayerischen Staatsoper war. Auch die letzte Vorstellung der ersten Festspiel-Premiere „Tristan und Isolde“ mit Jonas Kaufmann und Anja Harteros (in

der nächsten Spielzeit singen Stuart Skelton und Nina Stemme) wird am 31. Juli nach draußen übertragen sowie tags zuvor der große Gala-Abend mit einer illustren Sängerinnen- und Sänger-Schar zum Ende der Ära Nikolaus Bachler unter dem Titel „Der wendende Punkt“. So war das Motto seiner letzten Spielzeit, von der so wenige Vorstellungen vor Publikum gezeigt werden konnten; auch nicht der bereits nachgeholt „Falstaff“, von Herbst 2021 an wieder im Programm oder „Der Rosenkavalier“ in der Neuinszenierung von Barry Kosky. Er wird im Mai 2022 live zu sehen sein. Mit Martin Kušej's Inszenierungen von „Macbeth“ und „Rusalka“ stehen nun aber noch zwei legendäre Produktionen der Ära Bachler an sowie mit „Otello“ in der Regie von Amelie Niermeyer eine der jüngeren Produktionen.

KLAUS KALCHSCHMID



Piazza-Flair mit ikonischem Blick: Auch die Stufen unter dem Portikus des Nationaltheaters bieten eine gute Einkehr. FOTO: STEPHAN RUMPF



Gerade einmal 50 Zuschauer haben die Neuinszenierung von Walter Braunfels „Die Vögel“ bisher live gesehen. Das wird sich nun ändern. FOTO: WILFRIED HÖSL

IMPRESSUM

SZEXTRA

Der wöchentliche Veranstaltungen-Service der Süddeutschen Zeitung.

ANSCHRIFT: Hultschiner Straße 8, 81677 München
Tel. (089) 2183-9256, -9267, -9297, -9262,
Fax (089) 2183-9397, termin@sz.de

REDAKTION: Susanne Hermanski (verantwortlich),
Bernhard Blöchl, Michael Zirnstein, Ariane Witzig,
Anje Weber, Dr. Yvonne Poppe, Barbara Hordych,
Evelyn Vogel, Rita Argauer

ARTDIRECTION: Christian Tönsmann,
Stefan Dimitrov, Florian Gmach

WWW.SÜDDEUTSCHE.DE

Veröffentlichungen in redaktionellen Teil von SZ Extra sind kostenlos. Über kurzfristige Programmänderungen informiert die täglich erscheinende SZ. Die Programmlisten werden nach Angaben der Veranstalter erstellt.

Für die Herstellung von SZ Extra wird Recycling-Papier verwendet.