

2. Sonntagskonzert 2019/2020

17. November 2019

19.00 Uhr – Ende ca. 21.30 Uhr

Prinzregententheater

Einführung mit Amélie Pauli: 18.00 Uhr im Gartensaal

ZUM GROSS-ADMIRAL

**Komische Oper in drei Akten
von Albert Lortzing**

Libretto vom Komponisten
nach dem Lustspiel „La jeunesse de Henri V“
von Alexandre Duval

Dialogeinrichtung und Dialogregie: Paul Esperanza

Konzertante Aufführung

Pause nach der Nr. 7

CD-Mitschnitt für das Label cpo

Direktübertragung im Hörfunk auf BR-KLASSIK

In der Pause: PausenZeichen. „Lortzing und die deutsche Spieloper“. Ein Beitrag von Amélie Pauli

Das Konzert kann anschließend 30 Tage nachgehört werden:
rundfunkorchester.de/konzerte-digital
br-klassik.de/programm/radio

BESETZUNG

Anett Fritsch	CATHARINA von Frankreich (Sopran)
Lavinia Dames	BETTY (Sopran)
Julia Sophie Wagner	EDUARD Page von Rochester (Sopran)
Bernhard Berchtold	HEINRICH Prinz von England (Tenor)
Jonathan Michie	RICHARD Graf von Rochester (Bariton)
Martin Blasius	COPP MOVBRAI (Bass)

Chorsolisten:

Andreas Hirtreiter	SNAKEFIELD (Tenor)
Matthias Ettmayr	ZEREMONIENMEISTER / WILLIAM / PAGE (Bass)

Chor des Bayerischen Rundfunks
Stellario Fagone EINSTUDIERUNG

Münchner Rundfunkorchester
Ulf Schirmer LEITUNG

ZUM GROSS-ADMIRAL

Handlung

I. AKT

Im königlichen Schloss.

Nr. 1 Introduction (Catharina, Zeremonienmeister, Chor)

Das Volk will Heinrich, dem Prinzen von England, zum Geburtstag gratulieren. Er aber ist auf der Jagd, was Catharina, seine Gemahlin, an diesem Festtag sehr enttäuscht.

Catharina überlegt gemeinsam mit ihrem Diener William, wie der Hang ihres Ehegatten zum Abenteuer besänftigt werden kann. Sie entscheiden, dem Freund des Prinzen, Graf von Rochester, die Heirat mit seiner Geliebten Clara zu gewähren, sofern er Heinrich bändigen kann.

Nr. 2 Duett (Catharina, Rochester)

Rochester willigt ein: Wenn er Prinz Heinrich wieder zu seiner Gattin zurückbringt, wird er Clara heiraten können.

Bei seinen Überlegungen, wie dies durchzuführen sei, trifft Rochester auf seinen Pagen Eduard. Der berichtet ihm von seiner Liebe zu einer Frau namens Betty, die er, als italienischer Musiklehrer verkleidet, unterrichtet.

Nr. 3 Lied (Eduard)

Er schwärmt von Betty, die wohl im Gasthaus „Zum Groß-Admiral“ leben soll.

Betty entpuppt sich als Nichte von Copp Movbrai, dem Wirt im „Groß-Admiral“. Rochester meint, den Namen Movbrai als den seines Schwagers wiederzuerkennen, und überlegt nun, ob das Mädchen im Wirtshaus vielleicht auch seine – ihm bislang unbekannte – Nichte sein könnte. Dann lässt er seinen Kammerdiener John Snakefield zu sich rufen, um einen Plan für Heinrichs Bekehrung zu schmieden.

Nr. 4 Chor und Arie (Heinrich, Männerchor)

Heinrich ist von der Jagd zurückgekehrt und erfreut sich an seinem unbeschwerten Leben.

Rochester erinnert Heinrich an das Fest, das für den Prinzen ausgerichtet wird. Er selbst wird nicht teilnehmen können, da er Betty im „Groß-Admiral“ in Augenschein nehmen will.

Nr. 5 Finale I (Catharina, Eduard, Heinrich, Rochester, Chor)

Heinrich möchte Rochester begleiten, um so der abendlichen Feierlichkeit zu entkommen. Deshalb erzählt er seiner Frau Catharina von einer angeblichen Konferenz mit dem Groß-Admiral und lässt sie schmerzerfüllt zurück.

II. AKT

Im Vorstadt-Wirtshaus „Zum Groß-Admiral“.

Nr. 6 Chor und Arie (Copp Movbrai, Snakefield, Männerchor)

Im voll besetzten Wirtshaus soll der Wirt Copp Movbrai eine Geschichte zum Besten geben. Er erzählt von seiner Zeit als Kapitän im Krieg gegen Frankreich, und die ganze Zuhörerschaft bejubelt Großbritannien.

Heinrich und Rochester gesellen sich als Matrosen verkleidet zu den Wirtsgästen, darunter Snakefield. Dieser erkennt in den beiden Seeleuten den Prinzen und den Grafen. Movbrai bittet Heinrich, der sich als „der fröhliche Jack“ vorgestellt hat, um ein Seemannslied.

Nr. 7 Barkarole (Heinrich, Männerchor)

Heinrich besingt die Sehnsucht eines Seemanns nach seinem Liebchen in der Ferne.

Snakefield entwendet Heinrich nach Absprache mit Rochester dessen Geldbörse, um ihn im Lauf des Abends vorzuführen. Nachdem sich die Wirtsgäste der Gesellschaft im Tanzsaal angeschlossen haben, erscheint Betty und denkt an ihren Harfenlehrer Guido, hinter dem sich in Wahrheit Eduard verbirgt.

Nr. 8 Lied (Betty)

Betty schwelgt in ihren Gefühlen für „Guido“.

Der verkleidete Eduard erscheint mit einem selbst komponierten Stück zum Musikunterricht.

Nr. 9 Duett (Betty, Eduard)

Beim gemeinsamen Singen bemerken sie ihre gegenseitige Zuneigung.

Während Movbrai seine Nichte bittet, einen Teetisch für ihn und die beiden „Matrosen“ Richard und Heinrich herzurichten, wird der verkleidete Rochester fast von Eduard entlarvt.

Nr. 10 Quartett (Betty, Eduard, Heinrich, Rochester)

Heinrich zeigt mehr Interesse an Betty, als er sollte, und versucht einen Kuss von ihr zu bekommen.

Movbrai offenbart den beiden „Matrosen“ seine Bitternis gegenüber Rochester und Heinrich, was diesen zum Nachdenken bringt.

Nr. 11 Finale II (Betty, Eduard, Heinrich, Rochester, Copp Movbrai, Chor)

Heinrich bemerkt das Fehlen seiner Geldbörse. Auch Rochester ist verschwunden. Um die Schulden des Abends zu begleichen, bietet er statt Geld einen mit Diamanten besetzten Ring an. Movbrai kann nicht glauben, dass ein Matrose einen solchen Schatz besitzt, und ist überzeugt davon, einem Dieb gegenüberzustehen.

Heinrich – zwischenzeitlich im Wirtshaus eingeschlossen und allein gelassen – beklagt sich über seine Situation und will sich an Rochester rächen. Eduard gelingt es, Heinrich zu befreien; gemeinsam wollen die beiden fliehen. Sie werden jedoch von Movbrai entdeckt, und Heinrich wird von der Wache abgeführt.

III. AKT

Im königlichen Schloss.

Nr. 12 Arie (Rochester)

Rochester bangt dem neuen Tag entgegen und befürchtet, Heinrichs Freundschaft verloren zu haben.

Am Morgen erfährt Eduard von Rochester, dass Heinrich nicht in den Kerker, sondern in sein Gemach gebracht wurde. Betty entpuppt sich wirklich als Rochesters Nichte. Rochester erhält von Eduard einen Brief von seiner geliebten Clara mit der Einwilligung ihrer Eltern zur Hochzeit.

Nr. 13 Arie (Eduard)

Eduard erträumt sich eine friedliche Zukunft gemeinsam mit Betty.

Betty und Copp Movbrai warten gemeinsam mit Eduard im großen Saal des Schlosses auf Prinz Heinrich.

Nr. 14 Terzett (Betty, Eduard, Copp Movbrai)

Betty und Movbrai realisieren, dass Eduard ihrem Harfenlehrer stark ähnelt, doch sie glauben nicht, dass er ein und dieselbe Person sein könnte.

Während der Prinz noch auf sich warten lässt, werden Betty und Movbrai zum Grafen von Rochester, nun bekannt als Bettys Onkel, geführt.

Nr. 15 Kavatine (Heinrich)

Heinrich hat Schuldgefühle und hofft auf die Vergebung seiner Gattin. Außerdem möchte er nun ein Leben als Herrscher anstreben und seinen Pflichten nachkommen.

Nr. 16 Finale III (Catharina, Betty, Eduard, Heinrich, Rochester, Copp Movbrai, Chor)

Heinrich will sich zunächst an Rochester rächen; die beiden begegnen sich mit Ironie. Catharina und Rochester aber hoffen, dass sich Heinrichs Temperament nach dieser Nacht besänftigt hat. Heinrich offenbart seine Reue. Movbrai berichtet von den Vorfällen im Wirtshaus und erkennt in den beiden Matrosen den Prinzen und den Grafen. Betty und Eduard finden zueinander, und Catharina verzeiht ihrem Gatten. Das Fürstenpaar wird bejubelt.

SEBASTIAN STAUSS

MANÖVER MISSGLÜCKT?

Lortzings „Zum Groß-Admiral“ im Spannungsfeld von Restauration und Revolution

Entstehung des Werks:

Frühjahr/Sommer 1846 – August 1847

Uraufführung:

13. Dezember 1847 am Stadttheater Leipzig

Lebensdaten des Komponisten:

* 23. Oktober 1801 in Berlin

† 21. Januar 1851 in Berlin

Die Lektüre von Briefen, die Albert Lortzing Ende der 1840er Jahre geschrieben hat, vermittelt den Eindruck: Der Komponist hatte das Gefühl, in der Falle zu sitzen. Als Kapellmeister am Theater an der Wien litt er unter der Vorliebe des Publikums für die italienische Oper, und im Februar 1848 hielt er, quasi zusammenfassend fest: „Der Geschmack ist schauderhaft. [...] Die Darsteller für meine Opern sind überhaupt schwer zu finden, und in Oesterreich existieren sie schon gar nicht.“ Anders als erhofft wurde seine zehnte abendfüllende Oper *Zum Groß-Admiral* auch nicht in seiner eigenen Einstudierung in Wien, sondern in Leipzig uraufgeführt (nach der Kündigung dort war Lortzing 1846 nach Wien gekommen). Trotz wohlwollender Kritiken wurde das Werk rasch abgesetzt – ein Schema, das sich bei der Wiener Erstaufführung am 6. Februar 1849, nun von Lortzing geleitet, wiederholte. Trotz Zuspruch des Publikums kamen Stimmen wie jene des späteren Kritikerpapstes Eduard Hanslick einem Todesstoß gleich: „[A]uf die Frage, ob nach unserer Ansicht die Musik zum ‚Großadmiral‘ diesen Sukzeß auch verdiene, müssen wir mit Nein antworten.“ Hanslick ließ an dem Werk praktisch kein gutes Haar.

Lortzings Manöver war damit missglückt; es war ihm nicht gelungen, in der Donaumonarchie mit einem Stück zu reüssieren, in dem der junge englische Kronprinz Heinrich V. unter Seemannsgesängen in den behüteten Hafen der Ehe zurückgeführt wird. Nach dem Scheitern dieser freundlichen, aber durchaus mit kritischem Unterton behafteten Darstellung des Verhältnisses von Herrscher und Volk riss Lortzing das Ruder geradezu herum und stellte in seiner „Freiheitsoper“ *Regina* einen unversöhnlich geführten Arbeiteraufstand ins Zentrum des

dramatischen Geschehens. Es ist wohl auch als Ironie des Schicksals zu sehen: Ausgerechnet im habsburgischen Wien suchte Mitte des 19. Jahrhunderts mehr als nur ein namhafter Opernkomponist sein Glück, der Sympathie für die Revolution hegte oder in deren Namen politisch vereinnahmt wurde – für die neuen sozialen, bürgerlichen und insbesondere nationalen Interessen, gegen die restaurative Adelherrschaft. Vier Jahre vor dem missglückten Umsturz von 1848 etwa kam Giuseppe Verdis *Ernani* zur Wiener Erstaufführung – basierend auf der durchaus provokanten Dramenvorlage von Victor Hugo, mit einem edlen Banditen als Helden gegenüber einem spanischen Granden und dem König in Verkleidung. Eineinhalb Jahrzehnte nach den Barrikadenkämpfen und der gescheiterten Frankfurter Paulskirchenverfassung wiederum platzte – nach 77 Proben – die Wiener Uraufführung von *Tristan und Isolde*; der gerade vollauf begnadigte Revolutionär Richard Wagner erzählt darin von einem ehebrecherischen Paar und einem schwachen König.

Dagegen wird Lortzings dazwischenliegendes Engagement in Wien allzu oft übersehen. Als Kapellmeister hatte er dort eine Position gefunden, wie er sie in Berlin und andernorts vergeblich gesucht hatte. Seine Karriere war an einem kritischen Punkt angelangt. Nach Bühnenanfängen als Schauspieler und Sänger sowie durchschlagenden Erfolgen als Komponist, vor allem 1837 mit *Zar und Zimmermann*, häuften sich ab 1840 berufliche und familiäre Sorgen. Zum Tod des Vaters im Jahr 1841 (und fünf Jahre später der Mutter) kamen eigene gesundheitliche Probleme, Gicht und Fieberanfälle – noch schwerer erträglich angesichts ständiger Geldsorgen und nicht zuletzt der Kosten für die nach Wien nachgezogene Frau samt Kindern.

Als Kehrseite des Erfolgs von *Zar und Zimmermann* hatte sich außerdem das Problem verschärft, dass Lortzings Entwicklung als Opernkomponist oft mit der Theaterpraxis kollidierte und von der Tagespolitik eingeholt wurde. Schon bei seinen ersten Bühnenwerken hatte er die Grenzen des von der Theaterzensur der Restaurationszeit Tolerierbaren regelrecht ausgelotet. Gleich seine erste Oper, der Einakter *Ali Pascha von Janina* von 1828, hatte sich von Mozarts *Entführung aus dem Serail* als klarem Vorbild an einem Punkt deutlich unterschieden: Am Ende wird der Tyrann nicht von aufklärerischer Toleranz (noch dazu seiner eigenen) in die Knie gezwungen, sondern durch pure Waffengewalt. Allein aufgrund dieses Sujets, zweifellos inspiriert vom europaweit ausstrahlenden griechischen Freiheitskampf gegen die türkische Fremdherrschaft, konnte das Stück im Vormärz auf deutschen Bühnen schwerlich Verbreitung finden. Auch Lortzings am französischen Vaudeville orientierte Liederspiele *Der Pole und sein Kind* oder *Andreas Hofer* nahmen 1832/1833 – ohne Scheu des Komponisten vor dem Risiko Metternich'scher Zensur – Bezug auf reale Freiheitskämpfe in deutschen Nachbarstaaten. Insofern ist auch Lortzings Hinwendung zur Revolution der Gegenwart in *Regina* konsequent (wenngleich mit der Schweiz als Handlungsort); bezeichnenderweise fand er dafür zu Lebzeiten keine Bühne.

Demgegenüber ist *Zum Groß-Admiral*, bei wie erwähnt nur wenigen Aufführungen, auch als vergeblicher Versuch von Lortzing zu sehen, sich auf die Erfolgsformel früherer Jahre zu besinnen und sie zu verfeinern. Als Vorlage griff er, wie zuvor beim *Wildschütz* mit August von Kotzebue oder beim *Waffenschmied* mit Friedrich Wilhelm Ziegler, auf einen Autor mehrerer Gebrauchskomödien der frühen Restaurationszeit zurück. *La jeunesse de Henri V* von Alexandre-Vincent Pineux Duval kannte Lortzing von seinen eigenen Bühnenanfängen in der Übersetzung *Heinrichs des Fünften Jugendjahre* von August Wilhelm Iffland. Wie im *Wildschütz* übernahm Lortzing bei seiner Umarbeitung zum Opernlibretto die dreiaktige Anlage und nutzte erneut das Potential hinter der vermeintlichen Trivialität. Besonders die Ständethematik hatte seit der spätaufklärerischen Anlehnung an die dramatischen Mischformen des 18. Jahrhunderts (wie das bürgerliche Trauerspiel oder die sentimentale Komödie) in Lortzings ‚biedermeierlicher‘ Zeit keineswegs an Relevanz eingebüßt, sondern eher wieder hinzugewonnen. Die Frage, was sich die höher Geborenen im Vergleich zu niedriger Stehenden herausnehmen können und was die einen den anderen – wenn überhaupt – schuldig sind, wird in *Zum Groß-Admiral* allerdings nicht durch die genretypischen, standesungemäßen Liebesaffären oder gar Übergriffe aufgeworfen. Durch das Einschreiten Copp Movbrais als Vormund Bettys wird am Ende des II. Akts Heinrichs „gestohlener Kuss“ von vornherein unterbunden, bevor der Prinz mit dem Vorwurf des Diebstahls vollends in die Enge getrieben und so der Prozess seiner inneren Läuterung in Gang gesetzt wird. Ein „toller Tag“

wie am Hof des Grafen Almaviva erreicht hier (auf englischem Boden) seinen Höhe- und Wendepunkt.

Dazu passt musikalisch, dass schon die Ouvertüre, wie der Lortzing-Biograph Jürgen Lodemann bemerkt hat, „in einem einzigen raschen Tempo *Vivace assai* über 318 Takte dahinstürmt, als wollte der Komponist die sogenannten ‚gemüthlichen Wiener‘ ausdrücklich an die Qualitäten von Mozarts *Figaro*-Eröffnung erinnern.“ Auch andere dramatische Elemente kommen einem durchaus bekannt vor: Das betrifft besonders die zum Flirt genutzte Musikstunde von Betty mit Eduard, die an *Il barbiere di Siviglia* erinnert und um die (beabsichtigten) Textversprecher bei der Figurenanrede erweitert wird. Durch die Besetzung des Pagen Eduard als Hosenrolle liegt dann wieder Mozarts *Figaro* – mit der Figur des Cherubino – als Assoziation nahe.

Bei der Gestaltung der adeligen Hauptfiguren geht Lortzing kompositorisch aber klar weiter. Bereits die Auftrittsarie von Heinrichs Gattin Catharina entspricht durchaus nicht den aus Lortzings bekanntesten Opern gewohnten, liedartigen Formen. In ihrer Zweiteiligkeit erinnert sie eher an italienische Modelle – nicht allerdings zum ersten Mal in Lortzings Schaffen, wie beim Blick zurück zur Undine festzustellen ist. Wie dort differenziert Lortzing im *Groß-Admiral* stärker als in seinen populären Spielopern gewissermaßen das (Ton-)Sprachgefälle zwischen den Figuren: Liedhaftes, teilweise auch in Strophen (wie Eduards Auftrittsnummer), ist dabei primär den Nicht-Adeligen vorbehalten. Die Figuren aus dem ersten Stand werden hingegen in Solonummern mit mehreren Abschnitten, wechselnden Stimmungen und koloraturgewandt vorgestellt. Die höchste repräsentative Ebene, also von Catharina und Heinrich, ist um den Chor erweitert; im Fall von Heinrich kommen außerdem die Jagdhörner als romantische Klangsignatur hinzu, wie sie auch von Webers *Freischütz* über den *Wildschütz* bis zu Wagners *Tannhäuser* bekannt ist. Die dramaturgische Funktion des Chors ist dabei weniger, zum Geschehen beizutragen oder es zu kommentieren, als die Prinzessin und den Prinzen in ihren jeweiligen Stimmungen zu bestärken. Von der italienischen Oper seiner Zeit unterscheidet sich Lortzings Vorgehen hier insofern, als der emotionale Umschwung und damit eine Veränderung des Tempos und Gesangs ohne äußere Einwirkung anderer Figuren und plötzlicher Ereignisse erfolgt. Neben Mozart als Vorbild aus der Vergangenheit gibt es, wiederum französisch geprägt, auch zeitgenössische Beispiele für dieses Ausgestalten von Arien – nämlich in der Opéra-comique und ihren Varianten. In diesem Repertoire hätte Hanslick auch die Domäne des Theaters an der Wien gesehen, wie er im Juli 1848 angesichts der erwarteten Auflösung des Ensembles um Lortzing und die Direktion von Franz Pokorny festhielt: „Sie hat ihre Stellung und Aufgabe nicht verstanden. Ich fand diese vorzüglich in der Vertretung der Operette und der komischen Oper (Auber, Adam, Halévy, Thomas, Lortzing u. A.)“, als „wirksames Gegengewicht“ zur sonst in Wien vorherrschenden, großen Oper.

Bemerkenswert ist, dass Heinrichs Kavatine im Schlussakt, nachdem er durch die Begegnung mit dem einfachen Volk geläutert erscheint, in einer schlichten Form in zwei Strophen abgefasst ist – ohne jegliche Verstellung wie noch in seiner Barkarole im II. Akt. Durch das Abenteuer in der Kneipe scheint er tatsächlich geerdet worden zu sein, so wie auch der von Catharina anfangs zum Strippenzieher bestimmte Graf von Rochester. Während dieser sich in seiner Arie im I. Akt, besiegt und gelenkt von ihrer „Weiberlist“, mit leicht verschraubt wirkenden Modulationen äußert, hat seine Arie zu Beginn des III. Akts einen gelöst tänzerischen Charakter. Inmitten der Bewegungen und Entwicklungen der anderen Figuren steht Copp Movbrai gleichsam als unverstelltes Urgestein – allerdings auch nicht als ausschließlich komische Figur. Gerade ihm als Kriegsveteranen wird der Raum für deutliche Kritik an den herrschenden Adeligen eingeräumt. Die Lortzing-Spezialistin Irmlind Capelle hebt hervor, dass Copp Movbrai bei der Uraufführung „nicht von Lortzings Freund Gottlieb Leberecht Berthold (der van Bett und Baculus aus der Taufe gehoben hatte), sondern von Heinrich Behr“ gesungen wurde. Abgesehen davon, dass Berthold wahrscheinlich gesundheitlich angeschlagen war, liegt die Partie des Copp Movbrai noch ein wenig höher, besonders in der durchaus dramatisch angelegten Auftrittsarie. Die balladenhafte Schilderung des mitunter radebrechenden Seebärs, wie er „auf den Franzmann Jagd“ gemacht habe, mutet jedenfalls nicht wie reines Seemannsgarn an; und der an „die lieben Brüder“ gerichtete Refrain („das kommt nicht wieder“) ist angesichts des historischen Hintergrunds von Heinrich V. als leicht bittere dramatische Ironie zu verbuchen, waren dessen spätere militärische Erfolge in Frankreich doch im Endeffekt nicht von Dauer.

Gerade Hanslicks Urteil, Lortzing habe die „echte komische Kraft“ verlassen, zielt insofern letztlich am *Groß-Admiral* vorbei. Die Wiederentdeckung und Neubewertung des Stücks könnte statt auf Grundlage der „deutschen Spieloper“ wohl eher im Sinne eines weiter gefassten, unterhaltenden und europäischen Musiktheaters erfolgen.

DER „GROSS-ADMIRAL“ AM GÄRTNERPLATZTHEATER Zur Münchner Erstaufführung der Oper

Überlegungen, Lortzings *Zum Groß-Admiral* an der Münchner Hofoper aufzuführen, gab es dem Material in der Bayerischen Staatsbibliothek zufolge bereits 1849. Die Münchner Erstaufführung fand aber erst am 17. Mai 1879 am Gärtnerplatztheater statt. Die auf dem Theaterzettel genannten Namen lassen darauf schließen, dass sorgfältig besetzt wurde, auch wenn die für die Zeit übliche, ausschließliche Nennung der Nachnamen bisweilen die Identifizierung erschwert. Im Fall des Coppel Movbrai ist sie durch die Kritik im Bayerischen Kurier vom 22./23. Mai 1879 zweifelsfrei möglich: „Eine prächtige, das Publikum erheiternde Leistung bot unser Baßbuffo Herr Theodor Mayer [...]; sein Wirth ‚zum Großadmiral‘ war ein Original; auch gesanglich gab er seine Partie in hervorragender Weise.“ Theodor Mayer war zuvor, z. B. als Alberich in den Münchner Erstaufführungen von Wagners *Siegfried* und *Götterdämmerung*, auch in dramatischen Bassbariton-Rollen in Erscheinung getreten. Unklar bleibt in der zitierten Kritik, welcher der Brüder Franz-Josef und Adolf Brakl den Heinrich gesungen hat (letzterer aufgrund der Tendenz zum Bariton wohl eher nicht). Beide traten noch in den 1880er Jahren am Gärtnerplatz vor allem im „Goldenen“ Operettenrepertoire von Millöcker und Strauß regelmäßig auf, Franz-Josef Brakl wurde später sogar Direktor des Theaters. Wie die Brakl-Brüder stammte auch Josef Ausim, Rochester und Regisseur der Aufführung, aus Österreich. Als Catharina war mit der Sopranistin Reschreiter ein Mitglied des Gärtnerplatztheaters aus den Gründungsjahren vertreten, u. a. mit großen lyrischen Partien wie der Agathe in Webers *Freischütz* als Referenz. Therese Mittler, die Betty, war als Protagonistin in Charles Lecocqs *Girolé-Girola* (1878) Opéra-comique-erfahren. Der nicht namentlich genannte Zeitungsrezensent empfahl „dem Publikum das Gasthaus ‚zum Großadmiral‘ auf’s Beste“; zu vielen Reprisen kam es aber auch damals nicht. Szenisch wiederbelebt wurde das Werk 2019 im sächsischen Annaberg-Buchholz, gefolgt von der heutigen konzertanten Aufführung.
S. St.

Biografien

ANETT FRITSCH

Mozarts Opern stehen im Repertoire von Anett Fritsch an zentraler Stelle. So verkörperte die Sopranistin z. B. die Donna Elvira bei den Salzburger Festspielen und an der Mailänder Scala, die *Figaro*-Gräfin ebenfalls in Salzburg und in Madrid, die Fiordiligi bei den Wiener Festwochen und in Brüssel, Susanna an der Bayerischen Staatsoper und Cherubino bei einer Tournee mit dem Freiburger Barockorchester unter René Jacobs. Mit dem Münchner Rundfunkorchester veröffentlichte sie die CD *Mozart-Arien*. Ausgebildet an der Hochschule für Musik und Theater Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig, übernahm Anett Fritsch an der dortigen Oper diverse Partien und gehörte von 2009 bis 2015 dem Ensemble der Deutschen Oper am Rhein an. Wichtige Erfolge feierte sie darüber hinaus etwa mit Händels *Rinaldo* in Glyndebourne und Glucks *Telemaco* am Theater an der Wien. Weitere Gastspiele führten die Künstlerin nach Berlin, Amsterdam, Toulouse, Bilbao und Santiago de Chile.

LAVINIA DAMES

Die Sopranistin Lavinia Dames wurde zunächst in die Frühförderung musikalisch Hochbegabter an der Musikhochschule in Hannover aufgenommen und studierte dann an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Zudem besuchte sie Meisterkurse u. a. bei Edda Moser und Renato Bruson. Sie ist Preisträgerin z. B. des Ferruccio-Tagliavini-Wettbewerbs und sammelte erste Bühnenerfahrungen beim Richard-Wagner-Festival Wels und am Schlosstheater Schönbrunn. Seit

der Spielzeit 2014/2015 gehört Lavinia Dames dem Ensemble der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf an, wo sie mit den Mozart-Partien Susanna, Pamina und Zerlina oder auch als Gretel (*Hänsel und Gretel*) sowie als Norina (*Don Pasquale*) zu erleben ist. Darüber hinaus sang sie nicht zuletzt die Rolle der Lauretta in Puccinis *Gianni Schicchi* sowie die Pamina an der Komischen Oper Berlin, die Isotta (*Die schweigsame Frau*) an der Bayerischen Staatsoper und die Adina (*L'elisir d'amore*) in St. Gallen.

JULIA SOPHIE WAGNER

Die Sopranistin Julia Sophie Wagner studierte in Weimar, Leipzig und Montreal. Sie konzertiert regelmäßig mit führenden Barockorchestern sowie renommierten Klangkörpern wie dem Gewandhausorchester Leipzig, dem Münchener Kammerorchester und dem Washington National Symphony Orchestra. Ihr Debüt mit Beethovens *Missa solennis* in Washington wurde vom *Washington Life Magazine* zum „Kennedy Center Event des Jahres 2014“ gewählt. Neben dem klassischen Repertoire widmet sich Julia Sophie Wagner auch gerne gemeinsam mit dem Komponisten und Pianisten Steffen Schleiermacher der Musik des 20. und 21. Jahrhunderts. Die gebürtige Münchenerin ist u. a. Preisträgerin des Mozart-Gesangswettbewerbs Prag und des Paula-Salomon-Lindberg-Wettbewerbs „Das Lied“. In Zukunft wird Julia Sophie Wagner wieder vermehrt auf der Opernbühne zu erleben sein, beispielsweise in dieser Saison als Pamina in einer Neuproduktion der *Zauberflöte* an der Oper Leipzig.

BERNHARD BERCHTOLD

Beim Münchner Rundfunkorchester wirkte Bernhard Berchtold 2013 unter der Leitung von Ulf Schirmer in Richard Wagners früher Oper *Das Liebesverbot* mit. Inzwischen verkörperte der österreichische Tenor u. a. auch den Froh an der Deutschen Oper am Rhein, Erik beim Maggio Musicale Fiorentino sowie Loge am Theater Chemnitz. Ausgebildet am Mozarteum in Salzburg, war Bernhard Berchtold von 2003 bis 2011 am Badischen Staatstheater Karlsruhe engagiert. Gastspiele führten ihn u. a. an die Mailänder Scala, die Staatsoper in Hamburg und München, die Dresdner Semperoper, zu den Bayreuther und den Salzburger Festspielen sowie nach Graz, Neapel und Lyon. Sein Repertoire gründet auf den Mozart-Partien Belmonte, Ferrando, Idomeneo, Don Ottavio und Tamino, aber auch Lenski (*Evgenij Onegin*), Alfredo (*La traviata*), Max (*Der Freischütz*) und die Titelrolle in *Werther* gehören dazu. Auf CD ist Bernhard Berchtold in Beethovens „Neunter“ mit der Dresdner Philharmonie zu hören.

JONATHAN MICHIE

Der amerikanische Bariton Jonathan Michie studierte an der Eastman School of Music in Rochester (New York) und war u. a. Erster Preisträger des Lotte-Lenya-Wettbewerbs der Kurt Weill Foundation. Er nahm an den Förderprogrammen verschiedener Opernhäuser in den USA teil und gab sein Europadebüt mit Mahlers *Des Knaben Wunderhorn* zusammen mit der Slowenischen Philharmonie. In der Saison 2012/2013 wurde Jonathan Michie Ensemblemitglied an der Oper Leipzig. Seither hat er dort zahlreiche Rollen interpretiert, darunter Belcore (*L'elisir d'amore*), Schaunard (*La bohème*), Ottokar (*Der Freischütz*), Valentin (*Faust*), Silvio (*Pagliacci*) sowie Papageno (*Die Zauberflöte*), wofür er auch nach Los Angeles eingeladen wurde. Weitere Gastspiele führten ihn als Dandini in Rossinis *La Cenerentola* nach Seattle und als Graf (*Le nozze di Figaro*) nach Florida. Für das kommende Jahr ist er von der Israeli Opera für die Partie des Figaro (*Il barbiere di Siviglia*) verpflichtet.

MARTIN BLASIUS

Der Bassist Martin Blasius erhielt seine Ausbildung an der Folkwang Universität der Künste. Seit 1996 ist er freischaffend tätig und gastierte etwa in Berlin, Hamburg, Essen, München, Wien und Japan. 1999 debütierte er in der Uraufführung von Luciano Berios Oper *Cronaca del luogo* bei den Salzburger Festspielen. Weitere Highlights seiner vielfältigen Karriere waren z. B. Mozarts Requiem unter Leonard Bernstein, Marcel in Meyerbeers *Les huguenots* an der Deutschen Oper Berlin oder in jüngerer Zeit Schigolch in Bergs *Lulu* unter der Leitung von Ulf Schirmer. Zu seinem Repertoire zählen des Weiteren Rollen wie Kezal (*Die verkaufte Braut*), Graf Waldner (*Arabella*), Baron Ochs (*Der Rosenkavalier*) sowie die Wagner-Partien König Marke (*Tristan und Isolde*), Fasolt (*Das Rheingold*) und Hunding (*Die Walküre*). Neben dem Opernfach widmet sich Martin

Blasius auch dem Liedgesang, so trat er beispielsweise mit Schuberts *Winterreise* in mehreren europäischen Ländern auf.

ULF SCHIRMER

Geboren in Eschenhausen bei Bremen, studierte Ulf Schirmer am dortigen Konservatorium sowie an der Musikhochschule in Hamburg bei György Ligeti, Christoph von Dohnányi und Horst Stein. Er war Assistent von Lorin Maazel und Hausdirigent an der Wiener Staatsoper. Von 1988 bis 1991 wirkte er als Generalmusikdirektor in Wiesbaden und Künstlerischer Direktor für die Symphoniekonzerte am Hessischen Staatstheater, nachfolgend war er an der Wiener Staatsoper neben seinen Dirigaten auch beratend tätig. Von 1995 bis 1998 hatte Ulf Schirmer beim Dänischen Rundfunksymphonieorchester die Position des Chefdirigenten inne. 2000 wurde er als Professor für musikalische Analyse und Musikdramaturgie an die Hochschule für Musik und Theater Hamburg berufen. Von 2006 bis 2017 war er Künstlerischer Leiter des Münchner Rundfunkorchesters, mit dem er ein weites Repertoirefeld abgesteckt hat. Die Bandbreite reichte dabei von Operette, Oper und Filmmusik bis hin zur geistlichen Musik des 20./21. Jahrhunderts in der Reihe *Paradisi gloria*. Zudem entstanden zahlreiche CDs.

Gastspiele führten Ulf Schirmer u. a. zu den Salzburger und den Bregenzer Festspielen, an die Mailänder Scala und die Opéra Bastille in Paris sowie nach Graz, Genf, Berlin, Tokio und Israel. Im Rahmen seiner Konzerttätigkeit hat er z. B. mit den Wiener und den Berliner Philharmonikern, den Wiener und den Bamberger Symphonikern, der Staatskapelle Dresden, dem Orchestre de la Suisse Romande und dem NHK Symphony Orchestra Tokyo zusammengearbeitet. 2009 wurde er zum Generalmusikdirektor der Oper Leipzig ernannt, seit 2011 ist er dort auch Intendant. In Leipzig studierte Ulf Schirmer insbesondere die großen Bühnenwerke von Richard Strauss und Richard Wagner ein, darunter der komplette *Ring*-Zyklus. Aber auch Mozarts *Zauberflöte*, die Musikkomödie *Charleys Tante* oder Babykonzerte im Opernhaus hat er präsentiert.

DIE MUSIKERINNEN UND MUSIKER DES MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTERS Ein Gespräch mit dem Stellvertretenden Solokontrabassisten Albert Frasch

Albert Frasch, warum sind Sie Musiker geworden?

Zuhause bei meinen Eltern wurde immer Musik gemacht – aber Volksmusik, keine Klassik. Ich habe Zither gelernt und bei der Hausmusik mitgespielt. Doch ich hatte nie den Gedanken, das beruflich zu machen. Ich wollte unbedingt aufs Gymnasium, was aber nicht ganz nach Wunsch verlief. In einer mit uns befreundeten Volksmusikgruppe wirkte damals Karl Henn mit, der Bassist im Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks war. Er riet mir, Musiker zu werden – und das habe ich dann auch getan. Er gab mir Unterricht, bis ich so weit war, dass ich zum Beispiel ein paar Etüden von Franz Simandl beherrschte – Standardwerke für Kontrabassisten. Ich bestand die Aufnahmeprüfung an der Münchner Musikhochschule, wo ich dann bei Herbert Duft, Solobassist der Münchner Philharmoniker, studiert habe. Dass ich Musiker wurde, war also reiner Zufall und höchstes Glück!

Hatten Sie denn vor diesem schicksalhaften Ratschlag schon Berührung mit dem Kontrabass?

Nur in der Volksmusik; das hatte ich mir selber beigebracht, denn da spielt man ganz einfache Harmonien und meistens zupft man statt zu streichen. Als ich dann Unterricht bekam, mit 16 oder 17 Jahren, war ich schon relativ alt dafür. Mit 22 habe ich das Studium mit dem künstlerischen Diplom abgeschlossen und begonnen, Probespiele zu machen.

Wie viele Instrumente spielen Sie insgesamt?

Spielen im Sinne von Können? Wenn ich als Kriterium anlege, dass man dabei nicht nachdenken muss, dann ist das nur die Zither. Das hat sich mir so eingepägt, dass man mich mitten in der Nacht wecken könnte und ich würde sofort loslegen; da muss ich nicht überlegen. Beim

Kontrabass muss ich das in gewisser Weise immer noch – obwohl alles so vertraut ist und man natürlich nicht über die Töne als solche nachdenkt. Aber ich muss die Dinge schon mit dem Kopf kontrollieren. Neben weiteren Instrumenten wie Gitarre und Klavier spiele ich seit einem guten Jahr außerdem Tuba. Das hätte ich eigentlich schon viel früher anfangen müssen, genauso wie das Singen, das ich seit einiger Zeit pflege. Inzwischen finde ich es so wichtig, dass man „von Tuten und Blasen“ eine Ahnung hat. Man sollte sich als Musiker nicht nur mit dem eigenen Instrument auskennen.

Mit dem Kontrabass ging es nach dem Studium erst einmal ganz klassisch weiter: Karajan-Stiftung der Berliner Philharmoniker, Meisterklasse, Aushilfsverträge an der Bayerischen Staatsoper, bei den Münchner Philharmonikern und beim Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks. Was ist das Faszinierende an solchen „Tempeln der Klassik“?

Ich habe das ursprünglich gar nicht so empfunden. Da war man einfach mittendrin, zum Beispiel bei der konzertanten Aufführung von *Tristan und Isolde* im Herkulesaal mit dem Symphonieorchester des BR unter Leonard Bernstein. Im Nachhinein erscheint mir manches viel wertvoller als damals; das waren wichtige Erfahrungen. Man merkt, was Künstler wie Bernstein drauf hatten. Und ich war als junger Kerl dabei! An der Bayerischen Staatsoper war ich auch ein halbes Jahr. Ich bekomme jetzt noch Gänsehaut, wenn ich daran denke: Der Kronleuchter fährt hoch, das Licht geht aus, und die Vorstellung beginnt ... Das ist so lebendig!

Ihre erste feste Stelle hatten Sie bei den Düsseldorfer Symphonikern, ehe Sie 1983 als Stellvertretender Solokontrabassist ins Münchner Rundfunkorchester wechselten. War Ihnen klar, dass Sie hier ein ganz spezielles, sehr vielseitiges Repertoire erwartet?

Nein, aber ich kann mich erinnern, dass wir damals zum Beispiel Playbacks für Filmaufnahmen eingespielt haben, was ich zuvor noch nie gemacht hatte. Auch Salonmusik wurde damals aufgeführt. Die Mitschnitte der Konzerte mit dem Salonorchester des Münchner Rundfunkorchesters unter Janos Maté im Max-Joseph-Saal der Residenz habe ich zum Beispiel alle daheim. Bis vor wenigen Jahren habe ich all unsere Aufnahmen archiviert. Die Künstler, die mit uns arbeiteten, wollten oft Mitschnitte haben. Ich habe diese dann fertiggestellt und mit einem Cover versehen. Heute läuft das über das Künstlerische Betriebsbüro des Orchesters. Bei einem der Salonorchester-Konzerte war auch der Saxofonist und Klarinettist Mulo Francel dabei, den ich und meine Frau [Martina Liesenkötter, Geigerin im Münchner Rundfunkorchester, Anm.d. Red.] schon anderweitig kannten. Inzwischen hat das Rundfunkorchester mit ihm und seiner Band Quadro Nuevo eine ganze Reihe von Konzerten und CDs gemacht.

Sie haben ja auch die Zusammenarbeit mit Persönlichkeiten wie Bobby McFerrin oder Lalo Schifrin bei seinen Programmen „Jazz Meets the Symphony“ sehr geschätzt.

Ja, wir gastierten zum Beispiel beim Jazz Festival in Montreux, mit Ray Brown am Bass und James Morrison an der Trompete. Am Anfang war es gar nicht so einfach, sich bei dieser Art des Musizierens zusammenzufinden. Dem Schlagzeuger Grady Tate, der ebenfalls dabei war, hat es richtig Spaß gemacht, nicht nachzugeben, denn wir waren anfangs immer hoffnungslos hinterher. Aber das Orchester hat sich das perfekt angeeignet. Die Phrasierung der Noten ist eben je nach Stil unterschiedlich, und es klingt entweder groovig wie im Jazz oder „straight“ wie in der Klassik. Ray Brown hat uns Kontrabassisten einmal in einer Pause ganz väterlich beiseite genommen und gezeigt, wie ein bestimmtes Thema zu spielen ist, damit es swingt. Und dann hat es toll funktioniert.

Welche Highlights aus dem klassischen Bereich haben Sie in Erinnerung?

Mit Marcello Viotti gab es sensationelle Konzerte – dank seiner ganzen Art und seiner Ausstrahlung, aber auch dank der Solisten, die dabei waren. Bei ihm wirkte alles so einfach, nie mühsam. Er konnte mit großer Leichtigkeit Zusammenhänge herstellen. Eigentlich hätte man fast gar nicht proben müssen – na ja, muss man natürlich schon. Bei Viotti war jedes Tempo, jeder

Übergang klar. Er war eine herausragende Figur. Giuseppe Patané hat mich ebenfalls beeindruckt: ein ganz anderer Typ, viele Jahre vor Viotti.

Man erlebt Sie im Rundfunkorchester gelegentlich auch mit dem E-Bass, zuletzt bei Konzerten mit Mulo Francel und seiner Band Quadro Nuevo. Welche Aufgabe hatten Sie da?

Wir haben mit Quadro Nuevo die CD *Volkslied Reloaded* aufgenommen und dabei entstand die Idee, dass Didi Lowka, der Bassist der Gruppe, die Percussion übernimmt und ich E-Bass spiele. Ich ließ mir die Noten schicken, denn ich empfand es als Ehre, das machen zu dürfen. Es war aber dann enorm schwer: eine Samba mit vielen Synkopen, wie ich es in dieser Art noch nie gespielt hatte. Ich habe einen Monat lang geübt, erst langsam, dann immer schneller. Eine echte Herausforderung, denn wir hatten vor den Konzerten nur zwei Tage zum Proben! Ich war schon ein bisschen stolz darauf, dass es dann so gut funktioniert hat. Bei Filmmusik ist natürlich oft der E-Bass gefragt, zum Beispiel beim *James Bond*-Thema oder bei *Miss Marple*. Das macht Spaß, und da ist es von Vorteil, dass man die Rhythmusgruppe im Orchester gut kennt, sonst ist man am E-Bass auf verlorenem Posten.

Sie wirken auch in zwei Rock-Formationen mit. Was gibt Ihnen das?

Das Spielen in solchen Bands ist ein Lebensgefühl, so muss es sich wahrscheinlich in den 1960er, 1970er Jahren angefühlt haben. Die Musik an sich ist ja nicht kompliziert, sie lebt von ihrem Sound. Und wenn dann ein satt klingender Akkord kommt – das kann man nicht beschreiben!

Neben dem Rock Lounge Orchestra, das zum Beispiel mehrfach beim Münchner Tollwood-Festival auftrat, sind Sie auch Mitglied der Gruppe The Doctor and the Dutchman ...

Der Name kommt daher, dass der eine von diesen beiden Hausarzt ist und der andere aus Holland stammt. Beide spielen nur selbst geschriebene Sachen. Ich habe sie irgendwo gehört und fand sie sensationell, weil die Texte toll sind und darin viele Erscheinungen unserer Zeit in Frage gestellt werden. Als Musiker kann man das ja tun, ohne jemandem an den Karren zu fahren. Inzwischen sind wir also zu dritt im Bunde. Und es geht lauter zu als bei der Rock Lounge, wo der Stil etwas weicher ist. Dort sind wir zu sechst und bringen auch Coversongs, sind vielleicht etwas näher am Mainstream; aber die eigenen Songs sind uns am wichtigsten.

Sie haben zudem viel Erfahrung im Bereich Ton-/Aufnahmetechnik und CD-Produktion.

Ja, das hat mich schon als Zehn-, Zwölfjähriger fasziniert. Ich erinnere mich noch genau an mein erstes Kassettengerät, mit einer schwarzen „Schnur“ und einem Plastikding, in das man reinsprach. Im Lauf der Zeit hat sich das Equipment – Stichwort Computer – so vereinfacht, dass man keine Mischpulte mehr braucht. Wenn man heute zum Beispiel ein Orchester aufnehmen will, benötigt man nur ein kleines Gerät, an das man 16 Mikrofone anschließt. Die Tonspuren kann man dann auf dem Rechner weiterbearbeiten. Das Schöne ist, dass ich hier nur das mache, was mich interessiert; darunter waren schon eine Produktion mit irischer Musik, ein Projekt mit einer Jugendband und zwei CDs mit dem Gautinger Akkordeonorchester. Die Mischung macht's!

Das Gespräch führte Doris Sennfelder.

Impressum

MÜNCHNER RUNDFUNKORCHESTER

Chefdirigent: Ivan Repušić

Management: Veronika Weber

Bayerischer Rundfunk, 80300 München

Tel. 089/59 00 30 325

rundfunkorchester.de

PROGRAMMHEFT

Herausgegeben vom Bayerischen Rundfunk, Programmbereich BR-KLASSIK

Redaktion: Dr. Doris Sennefelder

Nachdruck nur mit Genehmigung

Textnachweis: Dr. Sebastian Stauss: Originalbeiträge für dieses Heft; Inhaltsangabe: Marlene Wagner; Biografien (Blasius, Wagner): Marlene Wagner; Interview und übrige Biografien: Dr. Doris Sennefelder.

NOTENMATERIAL: © BR 2019.