



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Eberhard Waechter“

Verfasserin

Mayr Nicoletta

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl:

A 317

Studienrichtung:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof.Dr. Hilde Haider-Pregler

Dank

Ich danke vor allem meiner Betreuerin Frau Professor Haider, dass Sie mir mein Thema bewilligt hat und mir mit Rat und Tat zur Seite stand.

Ich danke der Familie Waechter und Frau Anneliese Sch. für die Bereitstellung des Materials.

Ich danke meiner Schwester Romy und meiner „Seelenverwandten“ Sheila und all meinen Freunden für ihre emotionale Unterstützung und die zahlreichen motivierenden Gespräche. Ich danke meinem Bruder Florian für die Hilfe im Bereich der Computertechnik.

Ein großer Dank gilt meiner Tante Edith, einfach dafür, dass es dich gibt.

Außerdem danke ich meinen Großeltern, dass sie meine Liebe zur Musik und zur Oper stets enthusiastisch aufgenommen haben und mit mir Jahr für Jahr die Operettenfestspiele in Bad Ischl besucht haben.

Ich widme meine Diplomarbeit meinen lieben Eltern. Sie haben mich in den letzten Jahren immer wieder finanziell unterstützt und mir daher eine schöne Studienzeit ermöglicht haben. Außerdem haben sie meine Liebe und Leidenschaft für die Oper stets unterstützt, mich mit Büchern, Videos und CD-Aufnahmen belohnt. Ich danke euch für eure Geduld und euer Verständnis für eure oft komplizierte und theaterbessene Tochter. Ich bin glücklich und froh, so tolle Eltern zu haben.

Inhalt

1	Einleitung.....	6
2	Musikleben Wiens der Nachkriegszeit.....	8
3	Sängerkult in Wien	14
4	Eberhard Waechter	18
4.1	Vorfahren, Kindheit und Jugend.....	18
4.2	Beginn einer Sängerkarriere.....	19
4.3	Meilensteine einer Karriere/Rollengestaltung.....	25
5	Kurzer Überblick über die bedeutendsten Direktoren der Wiener Staatsoper nach dem 2. Weltkrieg	54
5.1	Karl Böhm.....	54
5.2	Die Ära Herbert von Karajans.....	56
5.3	Egon Hilbert.....	60
5.4	Heinrich Reif-Gintl	61
5.5	Rudolf Gamsjäger	62
5.6	Egon Seefehlner	63
5.7	Lorin Maazel.....	65
5.8	Claus Helmut Drese	66
5.9	Ioan Holender	70
6	Die Wiener Volksoper nach dem Zweiten Weltkrieg bis zur Direktion Eberhard Waechter.....	75
6.1	Die Nachkriegszeit unter Hermann Juch.....	75
6.2	Die Direktion Franz Salmhofer von 1955 bis 1963.....	78
6.3	Die Ära Albert Moser von 1963 bis 1973.....	81
6.4	Der Sänger Karl Dönch als Volksoperndirektor	84
7	Eberhard Waechter als Operndirektor	88
7.1	Eberhard Waechter als Direktor der Wiener Volksoper.....	88
7.2	Von der Volksoper zur Wiener Staatsoper.....	93

8	Eberhard Waechter als Sänger-Schauspieler in drei ausgewählten Produktionen.....	99
8.1	Eberhard Waechter in Gottfried von Einems <i>Dantons Tod</i>	99
8.1.1	Aufführungsbeschreibung von <i>Dantons Tod</i> 1963 am Theater an der Wien 100	
8.1.1.1	Beschreibung der Haupt- und Nebenfiguren.....	100
8.1.1.2	Handlung.....	102
8.1.1.3	Beschreibung von Bühnenbild und Kostümen.....	103
8.1.1.4	Sequenzprotokoll.....	105
8.1.1.5	Eberhard Waechter als George Danton.....	110
8.2	Eberhard Waechter in <i>Die lustige Witwe</i> von Franz Lehar	111
8.2.1	Aufführungsbeschreibung von Franz Lehars <i>Die lustige Witwe</i> bei den Bregenzer Festspielen 1968 in einer Inszenierung von Helmuth Matiasek.....	112
8.2.1.1	Handlung.....	112
8.2.1.2	Beschreibung der Haupt – und Nebenfiguren	114
8.2.1.3	Beschreibung von Bühnenbild und Kostümen.....	115
8.2.1.4	Sequenzprotokoll.....	118
8.2.1.5	Eberhard Waechter als Graf Danilo in <i>Die lustige Witwe</i>	121
8.3	Eberhard Waechter als Gabriel von Eisenstein in Johann Strauß <i>Die Fledermaus</i>	123
8.3.1	Aufführungsbeschreibung der Inszenierung von Otto Schenks <i>Die Fledermaus</i> aus dem Nationaltheater München am 31.12.1985	125
8.3.1.1	Handlung.....	126
8.3.1.2	Beschreibung der Haupt- und Nebenfiguren.....	127
8.3.1.3	Beschreibung von Bühnenbild und Kostümen.....	130
8.3.1.4	Sequenzprotokoll.....	132
8.3.1.5	Eberhard Waechter in der Rolle des Gabriel von Eisenstein..	137
9	Die Persönlichkeit Eberhard Waechters	141
10	Schlusswort.....	146
11	Rollenverzeichnis	147

12	Literaturverzeichnis	154
12.1	Sekundärliteratur.....	154
12.2	Zeitschriften	156
12.3	Filmographie.....	159
12.4	Internetquellen	159
12.5	Bildnachweis.....	160
12.6	Quellen	160
13	Zusammenfassung.....	162
14	Lebenslauf.....	163

1 Einleitung

„Dieses neue und breitgefächerte Interesse an der Oper hat endlich mit der – für Opernkenner ohnehin unglaublichen – Vorstellung aufgeräumt, Operngesang sei unnatürlich und Oper selbst etwas Gekünsteltes. Daß sie unter den darstellenden Künsten diejenige ist, in der sich Perfektion am schwierigsten erlangen läßt, steht auf einem anderen Blatt; sie verlangt den Künstlern ungemein viel ab.“¹

Oper ist für das Publikum somit die perfekte Zusammensetzung zwischen schönem Gesang und dramatischer Darstellung. Gerade diese Kombination macht den Opernsänger für das Publikum auch einzigartig. Aus diesem Grund war es mir ein Anliegen, mich in meiner Diplomarbeit mit dem Leben und der Karriere eines Opernsängers auseinander zu setzen.

In meiner Arbeit über den Wiener Bariton Eberhard Waechter bin ich vom Sängerkult der Nachkriegszeit in Wien ausgegangen. Unter Berücksichtigung des historischen Hintergrunds habe ich mich zuerst dem Karriereverlauf Eberhard Waechters gewidmet. Im Zuge meiner Recherche hat sich herausgestellt, dass es allerdings zu meinem Thema nur wenig gesichertes Quellenmaterial gibt.

Somit habe ich überlegt, anhand des Materials, das mir zur Verfügung stand, die Persönlichkeit eines Sängers und dessen künstlerische Entwicklung genauer zu betrachten. Mir wurde dabei von der Familie Waechter die Möglichkeit geboten, in einen Teil des persönlichen Nachlasses Waechters Einblick zu erhalten.

Aufgrund des Nachlasses war es mir möglich, die Karriere Eberhard Waechters zu dokumentieren. Im Laufe meiner Recherche bin ich im Österreichischen Staatsarchiv auf Akten gestoßen, die Verträge zwischen der Wiener Staatsoper und Eberhard Waechter beinhalten. Allerdings sind diese Dokumente nur bis Ende der siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts für die Öffentlichkeit zugänglich.

Nach dem Ende seiner Sängerkarriere in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts hat sich in Eberhard Waechter der Wunsch verstärkt, seine persönliche Vorstellung zur

¹ May(1988): Seite 14

Führung einer Oper zu verwirklichen. Er wollte seine künstlerischen Ideen bezüglich Oper also in die Tat umsetzen. Waechter war zuerst Direktor der Wiener Volksoper und schließlich übernahm er für kurze Zeit die Direktion der Wiener Staatsoper. In Hinblick auf die Inszenierungen, die unter seiner Intendanz stattfanden, sei anzumerken, dass Waechter von konservativen Ideen geprägt war. Mit Aufkommen des Regietheaters endete Waechters Karriere als Opernsänger. Somit hatte er für das moderne Zeitalter des Theaters wenig Verständnis.

Neben seiner Karriere als Sänger und als Operndirektor habe ich in meiner Arbeit die beiden Wirkungsstätten Waechters genauer beschrieben. Der Wiener Staatsoper und der Wiener Volksoper nach dem Zweiten Weltkrieg und ihren Direktoren bis zur Direktion Eberhard Waechters habe ich ein Kapitel gewidmet.

In meinem letzten Kapitel habe ich drei Videoaufzeichnungen gewählt, darunter eine Oper von Gottfried von Einem und zwei klassische Operetten, *Die Fledermaus* von Johann Strauß und *Die lustige Witwe* von Franz Lehar. Dabei habe ich mich vor allem auf die Darstellung Waechters konzentriert, sowie auf eine kurze Beschreibung zur jeweiligen Inszenierung, zu Bühnenbild, Kostümen und den Darstellern.

Mein Ziel war es, das Leben Eberhard Waechters als Sänger, Schauspieler, Operndirektor und Persönlichkeit realistisch zu formulieren.

2 Musikleben Wiens der Nachkriegszeit

Der Zweite Weltkrieg hatte auch in Wien seine Spuren hinterlassen. Kurz vor dem Ende des Krieges fielen die Bomben auf Wien und zerstörten unter anderem das Opernhaus am Ring und den Stephansdom. Attila E. Lang vermerkte dazu in seinem Werk über das Theater an der Wien:

„Die Stadt ähnelte einer Ruine. Nicht nur der Stephansdom war von Bomben getroffen worden, auch andere Wahrzeichen Wiens waren ganz oder teilweise zerstört. Die Staatsoper und das Burgtheater waren ausgebrannt, die Wohnhäuser dezimiert, über 47.000 Gebäude beschädigt oder zusammengestürzt.“²

Die Wiener Staatsoper wurde beinahe vollkommen zerstört. Als Ausweichquartier für das Ensemble und die Mitglieder der Staatsoper für die kommenden Jahre sollten sich das Theater an der Wien und die Wiener Volksoper als äußerst hilfreich erweisen. Doch nicht nur die Heimat der Oper und ihrer Sänger litt unter den Auswirkungen des Krieges, sondern auch das Ensemble selbst. Unter den vielen tausenden Menschen, die das Land beim Einzug der Nationalsozialisten verlassen mussten, befanden sich auch viele Künstler. Unter der Leitung der Wiener Staatsoper von Erwin Kerber verließen viele Künstler Österreich:

„Die Liste der von Kerber engagierten Sänger beweist, mit welchem Geschick er die zweifach geschlagenen Wunden – erst durch den Abgang der Krauss-Garde, nun durch den Verlust Bruno Walters, Carl Alwins, Josef Krips’, Lothar Wallensteins, Hugo Reichenbergers, Margarethe Wallmanns, Lotte Lehmanns, Vera Schwarz’, Kerstin Thorborgs, Richard Taubers und vieler anderer verfolgter Künstler- zu heilen versuchte.“³

„Der Holocaust hatte die deutschsprachigen Künstler in erschreckender Weise dezimiert.“⁴ Die emigrierten Künstler hatten sich im Ausland zum Teil neue Identitäten aufbauen können und zeigten nur wenig Ambitionen, in die Heimat, aus der sie verjagt wurden, zurückzukehren. Bemerkenswert ist dabei, dass es trotzdem

² Lang(2001): Seite 79

³ Seebohm(1986): Seite 118f.

⁴ Lang(2001): Seite 77

innerhalb nur kurzer Zeit gelungen ist, das Musikleben in Wien rund um Oper und Operette wiederherzustellen. Dr. Egon Hilbert war zu diesem Zeitpunkt Leiter der Bundestheaterverwaltung, ab Juni 1945 war Franz Salmhofer Leiter der Wiener Staatsoper.⁵ Noch war Österreich bis 1955 von den Alliierten Truppen besetzt:

„Die Hauptstadt – und bald auch ganz Österreich – war befreit, aber doch nicht frei. Am 1. September 1945 wurde die Viermächtebesetzung von Wien vollzogen. <Die Vier im Jeep> patrouillierten bald durch die Stadt.“⁶

Nachdem der Wiederaufbau der Stadt Wien begonnen hatte, fanden sich auch Sänger wie etwa Hilden Güden, Helga Braun, Maria Cebotari, Julius Patzak, Sena Jurinac, Irmgard Seefried, Wilma Lipp, Anton Dermota, Paul Schöffler, Ljuba Welitsch, Hilde Konetzni und Hans Hotter, um nur einige zu nennen, in der Hauptstadt Österreichs ein. Die Menschen hatten weiterhin das Bedürfnis, ins Theater und in die Oper zu gehen:

„Trotz der katastrophalen Verhältnisse wollte die Wiener Bevölkerung ins Theater gehen. Die Innenräume des Volkstheaters waren intakt geblieben, die Volksoper und das Theater an der Wien standen unversehrt da.“⁷

Im Laufe der Jahre bis 1955 stießen auch weitere Sänger zu dem bereits in Wien vorhandenen Ensemble dazu: Walter Berry, Oskar Czerwenka, Waldemar Kmentt, Rudolf Schock, Gottlob Frick und die bereits vor dem Krieg in Wien beliebte Sopranistin Maria Jeritza.⁸ Aus einem Teil dieser genannten Sänger entstand dann das berühmte Mozart – Ensemble, welches in bis heute unübertrefflicher Weise gekonnt die Opern Mozarts zu interpretieren wusste und in den kommenden Jahren das Musikgeschehen der Wiener Staatsoper beherrschte. Dieses Ensemble konnte über einige Jahre bestehen bleiben, was vor allem der Taktik von Franz Salmhofer und Egon Hilbert zuzuschreiben war:

⁵ Vgl. Seebohm(1986): Seite 127

⁶ Lang(2001): Seite 79

⁷ Lang(2001): Seite 79

⁸ Vgl. Lang(2001): Seite 91

„Sie banden möglichst viele erste Künstler an Wien und verteilten deren Auftreten so, daß eine prominente Kraft die andere ablöste. Mit diesem System, das sie den Schwierigkeiten der Notzeit zum Trotz durchsetzen konnten, gewannen sie den Kampf um das Ensemble.“⁹

Auch der Dirigent Josef Krips kehrte nach seiner langen Abwesenheit wieder nach Wien zurück. Krips hatte Österreich aus rassistischen Gründen verlassen müssen und stand nun im Gegensatz zu seinen Kollegen Karl Böhm, Wilhelm Furtwängler, Hans Knappertsbusch, Herbert von Karajan und Clemens Krauss nicht unter dem von den Alliierten verordneten Auftrittsverbot.

Großartige Künstler waren somit wieder in Wien vereint. Das Haus am Ring befand sich im Wiederaufbau. Trotzdem standen den Künstlern Ausweichquartiere zur Verfügung, und man konnte wieder ein tragbares Repertoire entwickeln. Wolfgang Amadeus Mozart sollte sich dabei als einer der spielbaren Komponisten erweisen. Mozart schien ideal, um die Sänger in Höchstform auflaufen zu lassen und den Menschen Hoffnung, Unterhaltung und schöne Musik zu bieten. Die Bedingungen für die Sänger waren allerdings nicht einfach. Viele der Kostüme und Requisiten waren den Bombenangriffen zum Opfer gefallen. Dennoch gelang es, passable Inszenierungen zu präsentieren.

Die erste Premiere des Staatsopernensembles im Theater an der Wien war dann allerdings *Fidelio* von Ludwig van Beethoven, eine Oper, die wie keine andere das Erklimmen der Freiheit musikalisch vertonte. Die Aufführung fand am 6. Oktober 1945 statt:

„Am 6. Oktober 1945 wurde also mit <Fidelio> eröffnet, 140 Jahre nach der Uraufführung der Erstfassung am selben Haus. Am Pult stand Josef Krips, Anny Konetzni sang die Titelrolle, Paul Schöffler den Pizarro, Irmgard Seefried die Marzelline und Anton Dermota den Jacquino.“¹⁰

Die oben bereits erwähnten Sänger befanden sich in der Zeit zwischen 1945 und 1955 auf dem Höhepunkt ihrer Karrieren. Jeder von ihnen gestaltete sich seine eigenen

⁹ Fröhlich(1968): Seite 245

¹⁰ Lang(2001): Seite 81

Paraderollen, wie zum Beispiel Erich Kunz, der die Rolle des Papageno auf unnachahmbare Art und Weise interpretierte und bis heute einzigartig und unkopierbar in dieser Rolle zu sein scheint.

„Es war ein weiser, dezenter, niemals ordinärer, aber umso charmanterer und herzlicherer Humor, den dieser unvergessene Papageno, Guglielmo, Figaro und Leporello verströmte. Die Späße des Vogelfängers – gelegentlich auch extemporiert – , die Streiche der Dienergestalten und die köstlichen Pointen des Partnertausches hat wohl kein anderer Sänger mit so viel Witz und gleichzeitig Anstand über die Bühne gebracht wie Erich Kunz.“¹¹

Dem Wiener Publikum wurde Kunst auf höchstem musikalischen Niveau geboten und dies durchaus hinter einem dramatischen Hintergrund. Der Krieg war zwar zu Ende, aber es herrschte Lebensmittel– und Kohlemangel in der Hauptstadt. Epidemien ließen zahlreiche Kinder und Erwachsene dahin rafften und auch die politischen Umstände waren nicht gerade ideal. Noch war Wien von den Alliierten Truppen besetzt und konnte sich nicht wirklich als freie Stadt bezeichnen. Unzufriedenheit machte sich in der Bevölkerung breit, und es kam zu Unruhen in der Stadt:

„Die allgemeine Unzufriedenheit unter der Bevölkerung veranlaßte die Kommunistische Partei Österreichs, die logischerweise von den Sowjets tatkräftig unterstützt wurde, zu einem Streikaufruf, hinter dem sich – nach Deutung einiger Historiker – ein Putschversuch verbarg. Am 4. Oktober 1950 sollte es zu einem Generalstreik kommen, in Wien und Wiener Neustadt wurden Straßenbarrikaden errichtet, Straßenbahndepots besetzt. Die in Wien stationierten Truppen der westlichen Alliierten wurden daraufhin in Alarmbereitschaft versetzt.“¹²

Bereits zwei Tage später, am 6. Oktober, fand dieser Streik ein jähes Ende. Die Situation in Wien war dennoch angespannt.¹³ Gerade deswegen ist es bemerkenswert,

¹¹ Hollaender(2007): Seite 169

¹² Lang(2001): Seite 92

¹³ Vgl. Lang(2001): Seite 92

dass hinter diesem Hintergrund die Menschen in Wien das Bedürfnis zeigten, Kunst und Kultur als wichtigen Teil ihres Daseins zu betrachten.

In den Jahren von 1945 bis 1955 wurde die Wiener Staatsoper wieder aufgebaut. Es war kein Geld vorhanden, um Unsummen in die Renovierung der Staatsoper zu stecken, dennoch war das Endprodukt akzeptabel. Wilhelm Sinkovicz beschreibt die Phase der Wiederherstellung der Oper in seinem Werk *Das Haus am Ring* mit folgenden Worten:

„Viele Querelen begleiteten nach dem Ende des zweiten Weltkrieges den Wiederaufbau des Hauses. Hätte die Feuerwehr 1945 tatsächlich nur die Bühnentechnik gerettet, den wertvollen vorderen Teil der Oper aber zum Raub der Flammen werden lassen, dann hätten sich vermutlich jene Stimmen durchgesetzt, die für eine völlig neue, dem 20. Jahrhundert adäquate Lösung plädierten und sich ein modernes Musiktheater-Gebäude für Wien wünschten. Die Erhaltung des Foyers aber machte eine teilweise Wiederherstellung von Siccardsburgs und van der Nülls Bauwerk möglich. Allein, die Anlage der seitlichen Pausenräume und des Zuschauerraums, den manche Architekten der Nachkriegszeit durchaus für machbar gehalten hatten, kam nicht zustande. Es gab zwar einen klaren Regierungsbeschluß für eine komplette Wiederherstellung des Originalzustands. Der Vorschlag des damaligen Wiener Bürgermeisters Theodor Körner gab jedoch den Ausschlag für eine <modernisierende> Version im Stil der fünfziger Jahre. Ein Grund dafür war Geldmangel. Denn eine originalgetreue Kopie hätte Unsummen verschlungen. Man wollte aber die Wiener Oper so rasch wie möglich wieder ihrer Bestimmung zuführen.“¹⁴

1955 kam es zur feierlichen Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper und des Burgtheaters.¹⁵ Wien und vor allem das Wiener Publikum konnte sich glücklich schätzen, zwei ihrer wichtigsten Wahrzeichen der Heimatstadt wieder in vollem Glanz zum Leben erweckt zu sehen. Die renovierten Häuser sollten in den kommenden Jahren für unvergessliche Abende im Bereich von Oper und Schauspiel

¹⁴ Sinkovicz(1996): Seite 13

¹⁵ Vgl. Mazakarini: Seite 71

sorgen und somit ebenfalls wieder Geschichte schreiben, wie sie dies vor ihrer Zerstörung bereits getan hatten.

3 Sängerkult in Wien

Den Sängerkult in Wien gab es bereits in einer Zeit, in der die Sopranistin und der gefeierte Opernstar der Wiener Staatsoper Anna Netrebko noch nicht einmal das Licht der Welt erblickt hatte. Heute ist dieser Kult um eine öffentliche Person in der Zeit von Internet und Fernsehen selbstverständlich.

„Die Oper erlebt einen Boom, und dieser Boom lässt sich mit einem einzigen Wort erklären – Fernsehen. Opernfilme, für das Kino gedreht und hin und wieder auch über den Bildschirm ausgestrahlt, haben natürlich das Ihre dazu getan, vor allem aber sind es die zahlreichen Fernsehaufzeichnungen von Opernaufführungen, die hier einen neuen Anreiz geschaffen haben.“¹⁶

Via Medien haben die Nicht - Opernbegeisterten ebenso die Möglichkeit, in den Genuss eines gefeierten Opernstars zu kommen, wie die eifrigen Stehplatzbesucher.

Musik, Oper, Operette, Musical und Schauspiel hatten seit jeher einen großen Stellenwert in Wien. Somit war Wien seit Entstehung des Theaters und der Oper stets Stätte von Sängerkult und Sängerintrigen. Bereits im 16. und 17. Jahrhundert waren es die Kastraten, die das Publikum mit ihren Stimmen verzauberten, sie aber ebenso erzürnen konnten:

„Nach einigen Jahrhunderten der Polyphonie, bei der sich die Stimmen auf gleichberechtigte Art und Weise vermischen, begünstigte die Monodie (der einstimmige Gesang), welche die Oper anbietet, das szenische Spiel und die Virtuosität der Sänger. Dadurch entstand ein Phänomen, welches wir heute als <star system> bezeichnen würden. Die Kastraten, Sopranisten oder Altisten, entwickelten sich zu Abgöttern der Oper und waren auch die idealen Interpreten der großen religiösen Zeremonien oder der Oratorien von Stefano Landi und Giacomo Carissimi [. . .]“¹⁷

¹⁶ May(1987): Seite 12

¹⁷ Siegl(2003): Seite 9f.

Eine logische Erklärung für diesen Sängerkult zu finden ist durchaus schwierig. Ist es die Grausamkeit des Menschen, Zeuge größten künstlerischen Schaffens oder Versagens zu sein? Gesang stellt für viele Musik- und Opernliebhaber das nahezu Unerreichbare dar. Nur wenigen Sängern ist es gelungen, die von Komponisten geschaffene Musik auf musikalisch und schauspielerisch höchstem Niveau wiederzugeben. Diesen Sängern ist eine Anhängerschaft von überzeugten Musikliebhabern gewiss, andere Sänger wiederum haben zwar ebenso viel Talent, aber keine Chance, in der Gunst des manchmal undankbaren Publikums zu stehen. In keiner anderen Kunstgattung ist es so schwer, absolute Perfektion zur Schau zu stellen wie im Bereich der Oper. Und in keiner anderen Kunstgattung ist die Stimme das Instrument, das von zahlreichen psychischen und physischen Faktoren des Körpers abhängig ist. Diese Tatsache scheint die Menschen seit den Anfängen der Gesangkunst zu interessieren und zu faszinieren:

„Ohne die Vollkommenheit und Eigenart der menschlichen Stimme als sensibelstes wie sensibilisierendes Instrument des musikalischen Ausdrucks und der Weltaneignung, ohne ihren vokalen Ausdruck und ihre bewußte Gestaltung wäre das im heutigen Sinne vor nahezu vierhundert Jahren entstandene Phänomen Oper, zumal das realistisch wahrhaftige Musik – Theater als eigentliche Humanisierung eben jenes Phänomens, weder denkbar noch lebensfähig. Der singende Schau – Spieler, von der Natur in besonderem Maße beschenkt, ist zuallererst die bewegende Kraft, die sinnliche Signatur jedes musikalischen Vorgangs.“¹⁸

Sänger waren somit mit einer außergewöhnlichen Gabe ausgestattet, die sie von den „Normalsterblichen“ gravierend unterschied. Mit dieser Gabe konnten sie das Publikum für sich gewinnen und der Musik Leben einhauchen. Die Kombination von Ausstrahlung, Charme, unvergleichbarer Stimme und Schauspiel macht einen guten Opernsänger aus.

Im 19. Jahrhundert war es Marie Geistinger, die einen besonders hohen Stellenwert beim Wiener Publikum hatte. Sie war Interpretin vieler Operetten und war als Sängerin am Theater an der Wien engagiert. Friedrich Stampfer war in dieser Zeit Direktor des Theaters an der Wien. Lange Zeit war Marie Geistinger der Liebling

¹⁸ Frede(1991): Seite 6

Wiens. „Einen großen Teil des Erfolgs hatte Direktor Stampfer der Geistinger zu verdanken. Sie war laut zeitgenössischen Kritiken einfach unübertrefflich.“¹⁹ Sie war eine talentierte und gutaussehende Sängerdarstellerin, der es gelang, innerhalb kurzer Zeit Karriere zu machen und dies nicht nur in Wien, sondern auch in Berlin. Allerdings kam es nie zu einem Engagement von Marie Geistinger an der Wiener Staatsoper.

Mit dem Schallplattenzeitalter zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden jene bis heute unvergleichbaren Stimmen, wie etwa die Enrico Carusos, verewigt und für die Nachwelt aufbewahrt. In Wien waren es vor allem die Tenöre Leo Slezak und Richard Tauber, die zu den Stars zu Beginn des 20. Jahrhunderts zählten. Die beiden Sopranistinnen Maria Jeritza und Lotte Lehmann bildeten das weibliche Pendant zu den Opernstars der damaligen Zeit:

„[. . .] standen einander die beiden später so verfeindeten Primadonnen Maria Jeritza und Lotte Lehmann gegenüber [. . .] Eine Glanzzeit der blühenden Sopranstimmen brach damals an. Die Vollendung, die vor allem Maria Jeritza dem dramatischen Gesang in Union mit filmreifer Darstellungskunst angedeihen ließ, ist bis heute Legende.“²⁰

Nach der Schallplatte folgte das Kino. Somit entstanden bereits in den Anfängen des Stummfilmes die ersten Opernverfilmungen. Schallplatten und Filme trugen zur Verbreitung des Kults rund um die Sänger wesentlich bei. „Möglicherweise wurde der eine oder andere Künstler zu sehr vergöttert, aber die Bedeutung der Sänger für diese höchst anspruchsvolle darstellende Kunst ist unschätzbar.“²¹

Im 20. Jahrhundert erlebte die Künstlerverehrung ihren absoluten Boom. Sänger wie Maria Callas, Jan Kiepura, Martha Eggerth und in den neunziger Jahren dann die berühmten drei Tenöre Plácido Domingo, Luciano Pavarotti und José Carreras gehörten zu einem Gefolge von Sängerpersönlichkeiten, deren Verehrung keine Grenzen kannte. Stundenlanges Anstellen für Stehplatzkarten und der Konsum von

¹⁹ Lang(2001): Seite 50

²⁰ Sinkovicz(1996): Seite 186

²¹ May(1988): Seite 27

Schallplatten, CD's und Videos gehörten zum Standardverhalten eines jeden überzeugten Opernfans. Besonders die Anhänger in Wien waren und sind bis heute ein dankbares und eifrig mitfieberndes Publikum, das seine auserwählten Lieblinge bis zum letzten Atemzug verteidigen oder verachten würde, wie dies bereits Gerda Fröhlich in ihrer Dissertation über Hilde Konetzni feststellen konnte:

„So steht das Wiener Publikum niemanden im Opernhaus – außer vielleicht dem Direktor – so kritisch gegenüber wie den Sängern. Wenn aber ein Sänger sein Publikum einmal erobert hat, ist ihm dessen Liebe und Begeisterung gesichert. Da das Wiener Opernpublikum mehr sinnlich als intellektuell veranlagt war und ist, kann sich ein Sänger durch eine großartige gesangliche Leistung am ehesten durchsetzen.“²²

Bis heute ist dieser Kult um Sänger vorhanden, ein Zeichen dafür, dass Oper noch immer aktuell ist und das Geschehen rund um Oper und ihre Interpreten bis in die Jetztzeit ein Teil der heutigen modernen Gesellschaft ist.

Einer, der diesen Sängerkult miterlebt hat, war der Wiener Bariton Eberhard Waechter. Vor allem in seiner Heimatstadt Wien konnte Eberhard Waechter den Kult um seine Person mitverfolgen. Er wurde zwar nicht von Fotografen und Reportern verfolgt, aber er hatte eine treue Anhängerschaft von Fans.

²² Fröhlich(1968): Seite 220

4 Eberhard Waechter

4.1 Vorfahren, Kindheit und Jugend

Eberhard Waechter wurde am 8. Juli 1929 in Wien geboren. Seine Eltern waren Eberhard von Waechter und Anna von Waechter, geborene Keil. Zu seinen Vorfahren der Familie gehörten Karl Georg von Waechter, der im 18. Jahrhundert Rektor der Universität in Tübingen, Deutschland, war, der berühmte Maler Georg Friedrich Eberhard Waechter, der ebenfalls im 18. Jahrhundert lebte und Alfred von Kiderlen – Waechter, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Staatssekretär im deutschen Außenministerium tätig war.

Ab dem Herbst 1939 besuchte Eberhard Waechter das Elisabeth – Gymnasium im fünften Wiener Bezirk. Einer seiner Schulkameraden, der später zu einem Lebensbegleiter werden sollte, war Waldemar Kmentt. 1947 endet die Schulzeit mit Ablegung der Matura, ehe er 1948 eine zweijährige Ausbildung an der Hotelfachhochschule Wien als Koch machte. Parallel dazu begann er ein Klavierstudium an der Wiener Musikhochschule bei Professor Josef Dichler. Ab 1950 zählte Eberhard Waechter zu den Studenten der Gesangslehrerin Elisabeth Rado. Als Jugendlicher verbrachte Waechter viel Zeit auf den Stehplätzen der Wiener Staatsoper:

„Mit zwölf Jahren waren wir täglich am Stehplatz in der Oper. Zu Hause haben wir dann immer herumgeplärrt. Wir sangen alle Opern mit verteilten Rollen. Meine Partien waren die Isolde, Brünnhilde und Santuzza, Siegmund und Tannhäuser.“²³

Waechter selbst äußerte sich in einem Interview mit Hermi Löbl, wie er schließlich doch zum Sängerberuf gekommen ist, mit folgenden Worten:

„Ich wollte alles, nur nicht Bariton werden. 1947, nach der Matura, begann ich dann Musik zu studieren. Begann mit Harmonielehre bei Joseph Marx und ging in die Kapellmeisterschule, weil ich Dirigent werden wollte. Das dauerte jedoch nicht lang, denn plötzlich wollte ich Pianist werden. Da studierte ich bei Josef Dichler. Der

²³ *Express*: 31.3.1962

erklärte jedoch, aus mir würde niemals ein Pianist. Ich sei viel zu faul. Wenn ich unbedingt bei der Musik bleiben wolle, dann solle ich doch schauen, ob ich eine Stimme hab'. Denn Sänger sein, sei doch ein sehr angenehmer Beruf.“²⁴

Waechter sah seine Entscheidung sich der Musik ganz zu widmen und Opernsänger zu werden, nicht als persönliche Berufung, sondern es ergab sich aus der vorhandenen Situation heraus und natürlich aus der Tatsache, dass er doch eine brauchbare, Stimme hatte.

Dennoch nahm Waechter das Jobangebot des Bankhauses Schoeller an, denn obwohl der Drang, die Musik als Lebensaufgabe zu sehen, groß war, hatten seine Eltern nicht genügend Geld, um ihn weiterhin finanziell zu unterstützen. Ab dem Jahre 1951 arbeitete Waechter als Bankkaufmann in der Schoeller – Bank in Wien.

4.2 Beginn einer Sängerkarriere

Anfang der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts verschaffte ihm sein Kollege und Freund, Waldemar Kmentt, der bereits ein gefragter Tenor in Wien war, ein Vorsingen an der Wiener Volksoper. Dieses Vorsingen ebnete den Weg für Eberhard Waechter, den Beruf als Bankkaufmann aufzugeben und das Hauptaugenmerk auf den Sängerberuf zu legen. Somit kam Eberhard Waechter in das Ensemble der Wiener Volksoper, in dem sich zu dieser Zeit auch das Ensemble der Staatsoper befand. Auf diese Weise gelang es Waechter, Teil beider Ensembles zu sein. Am 29. April 1953 sang Waechter bei der Wiener Konzerthausgesellschaft ein Konzert mit Werken von Henry Purcell und Claudio Monteverdi. Seine Gesangspartnerin war Hilde Zadek. Sein Rollendebüt war der St. Brioche in *Die Lustige Witwe* von Franz Lehar im Jahre 1953. Im gleichen Jahr debütierte er als Silvio in *Der Bajazzo* von Ruggero Leoncavallo. 1954 wurde er vom amtierenden Staatsoperndirektor Karl Böhm als ständiges Mitglied des Wiener Staatsopernensembles verpflichtet. Diesen Posten behielt Eberhard Wächter bis ins Jahr 1987.

Am 29. Mai 1953 gab Eberhard Waechter sein Rollendebüt in der Staatsoper in Giuseppe Verdis *Don Carlos* (in deutscher Sprache) als Graf Lerma. Während des

²⁴ *Express*: 31.3.1962

Sommers, am 7. Und 21. Juli 1953 kam es zu einer Übertragung des Österreichischen Rundfunks von den Wiener Festwochen mit Carl Orffs *Trionfi*.

Im Herbst des Jahres 1953 kam es in der Staatsoper zur Aufführung von Charles Gounods *Faust*. Waechter gab darin sein Debüt in der Rolle des Valentin. Im November des selben Jahres fand im Theater an der Wien²⁵ die Wiederaufnahme von *Pique Dame* von Tschaikowski statt. Eberhard Waechter sang zum ersten Mal den Tomski.

Bereits in diesen Anfangsjahren seiner Karriere bis 1960 sang er die verschiedensten Rollen, die er auch prägte. So sang er ab 1954 in *Der Fledermaus* von Johann Strauß, jedoch nicht wie später dann den Eisenstein, sondern den Dr. Falke, eine Rolle, die etwas kleiner war als die des Eisensteins. Zu seinen Paraderollen in jungen Jahren gehörte immer wieder die Rolle des Silvios in *Der Bajazzo*:

„Eberhard Wächter, der junge lyrische Bariton der Staatsoper, kommt keineswegs <frisch von der Musikakademie>, wie von uns irrtümlich berichtet wurde, sondern gehört bereits seit September 1953 dem Verband der Staatsoper an und hat in dieser Saison schon mehrmals die Partie des Silvio im <Bajazzo> [. . .] gesungen [. . .].“²⁶

Ebenso gab Eberhard Wächter 1954 sein Rollendebüt als Graf von Liebenau in *Der Waffenschmied* von Albert Lortzing.

„Der Geselle Konrad und verkleidete Ritter Liebenau ist bei Eberhard Wächter in den besten Händen. Die schöne, vielversprechende Baritonstimme mit stark tenoralem Einschlag wird von einer guten Erscheinung unterstützt, sein Gesang hat Musikalität, in der Darstellung muß er noch gelöster und gewandter werden, doch ist dies nur eine Frage der Zeit und Beschäftigung.“²⁷

1954 war jedoch nicht nur für den Fortschritt seiner Karriere ein wichtiges Jahr für Eberhard Wächter, sondern auch im privaten Leben. Am 29. April 1954 ehelichte er

²⁵ Die Wiener Staatsoper hatte nach dem Zweiten Weltkrieg ihre Spielstätten in der Wiener Volksoper und im Theater an der Wien bis ins Jahr 1955

²⁶ *Neue Wiener Tageszeitung*: 4.12.1953

²⁷ *Wiener Zeitung*: 20.4.1954

Franziska, Komtesse von Marenzi, in der Wiener Deutschordenskirche im ersten Wiener Gemeindebezirk. Diese Verbindung zwischen den Ehepartnern sollte bis zum Tod Eberhard Waechters bestehen bleiben. Gemeinsam wollten sie Eltern von sechs Kindern werden, davon wurde das erste, Franz Waechter, 1955 geboren.

In den Jahren ab 1954 war Eberhard Waechter auch als Konzertsänger tätig, zum Beispiel im Jänner desselben Jahres in einem Konzert der Wiener Konzerthausgesellschaft im Mozartsaal. Das Programm bestand aus *Cantata* von Igor Strawinsky, *La Création du monde* und *Les Malheurs d'Orphé* von Darius Milhaud. Im Juni 1954 kam es zu einer Neuinszenierung von Wilhelm Kienzl's *Der Kuhreigen*. Waechter debütierte dabei in der Rolle des Königs. Bis ins Jahr 1955 sollte er diese Rolle noch zwölfmal übernehmen.

Während des Sommers 1954 war Eberhard Waechter bei den Bregenzer Festspielen engagiert. *Die Fledermaus* von Johann Strauß feierte dort am 24. Juli 1954 Premiere. Eberhard Waechter übernahm die Rolle des Falke. Seine Kollegen bei dieser Produktion waren Ljuba Welitsch als Rosalinde, Wilma Lipp als Adele, Helge Rosvaenge als Alfred, Waldemar Kmentt als Prinz Orlofsky, sowie Fred Liewehr als Eisenstein und Richard Eybner als Dr. Blind. In dem Werk über die Bregenzer Festspiele *Musik auf dem See – Verzaubertes Bregenz* äußerte sich Eberhard Waechter mit folgenden Worten zu seinen Engagements bei den Bregenzer Festspielen:

„Es war wirklich eine sehr schöne Zeit in Bregenz, auch wenn Schwierigkeiten uns Sängern oft das Leben schwermgemacht haben. Vor allem die Tatsache, daß wir vom Wetter abhängig waren, setzte uns zu. Es schien ja so, als wäre es nicht allzu wichtig, ob wir sehr gut oder nur halb gut singen. Das hätte zum Mogeln verleiten können. Doch wir fühlten uns – in Respekt vor dem Publikum – stets zu Höchstleistungen verpflichtet; keiner hat geschlampt.“²⁸

Nach dieser Sommerproduktion in Bregenz kam es zu einem weiteren Debüt von Eberhard Waechter in einer Operette von Carl Millöcker: *Der Bettelstudent*. Eberhard Waechter sang in einer Aufführung des Staatsopernensembles in der Wiener

²⁸ Stecher- Konsalik(1986): Seite 119

Volksoper die Rolle des Herzog Adam, die er bis 1955 in dieser Inszenierung achtmal verkörpern durfte.

Im Oktober 1954 kam es zu einer Übertragung des Werkes *Agamemnon muss sterben* im Österreichischen Rundfunk. Dabei handelt es sich um eine musikalische Vertonung eines Werkes von Rudolf Bays. Die Musik dazu stammte von Paul Angerer. Neben Eberhard Waechter als Bote war auch Waldemar Kmentt als Agamemnon zu hören.

Einen Monat später, im November 1954, wurde im Theater an der Wien ein Stück des Komponisten Franz Salmhofer aufgeführt. Für Eberhard Waechter war es in dieser Produktion *Das Werberkleid* sein Rollendebüt als Kurt.

Bereits im Februar des Jahres 1955 kam es wieder zu einem Rollendebüt Waechters, diesmal an der Wiener Staatsoper. Waechter sang zum ersten Mal den Ottokar in *Der Freischütz* von Carl Maria von Weber. Insgesamt verkörperte er diesen Part fünfmal.

Erstmals im März 1955 sang Eberhard Waechter in einer Inszenierung von Giuseppe Verdis *Don Carlos* in deutscher Sprache gemeinsam mit seinen Vorbildern Paul Schöffler und Helge Rosvaenge. Eberhard Waechter verkörperte den Flandrischen Deputierten. Einige Jahre später sollte Eberhard Waechter in eben dieser Oper große Erfolge als Marquis Posa feiern. Seine Interpretation des Marquis ist bis heute legendär.

Am 31. Mai 1955 gab Eberhard Waechter schließlich sein Debüt in einer weiteren Oper Verdis, *La Traviata*, in der Rolle des Giorgio Germont. Diese Produktion fand als Staatsopernproduktion im Theater an der Wien statt.

Im Sommer 1955 trat Eberhard Waechter erneut bei den Bregenzer Festspielen auf. Nun sang er in einer Operette von Johann Strauß *Eine Nacht in Venedig*. Eberhard Waechter sang erstmals den Caramello. Neben Waechter sind wieder namhafte Künstler der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts beim Spiel auf dem See vertreten wie zum Beispiel Helge Rosvaenge, Wilma Lipp, Emmy Loose, Karl Dönch, Fred Liewehr, Richard Eybner und Karl Terkal. Parallel dazu fand in Bregenz 1955 im Theater am Kornmarkt eine Neuinszenierung von Rossinis *Barbier von Sevilla* statt. Eberhard Waechter übernahm die Rolle des Fiorillo.

Im Herbst des Jahres 1955 fanden noch zwei Produktionen statt, in denen Eberhard Waechter sein Rollendebüt gibt. Im Theater an der Wien kam es zur Aufführung von Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*. Eberhard Waechter sang zum ersten Mal den Schlemihl. Ebenfalls im September 1955 sang Waechter erstmals in der Oper *Carmen* von Bizet. Er übernahm in dieser Inszenierung, die ebenfalls am Theater an der Wien stattfand, den Part des Morales.

Noch war das Ensemble der Wiener Staatsoper in der Wiener Volksoper und im Theater an der Wien zu finden. Dieser Zustand hielt bis in den Spätherbst des Jahres 1955 an, bevor die Wiener Staatsoper im selben Jahr ihre Wiedereröffnung feierte und das Ensemble endlich in das Stammhaus am Ring zurückkehren konnte. Anlässlich des Opernfestes zur Wiedereröffnung des Opernhauses am Ring kam es zu einer Neuinszenierung von *Die Frau ohne Schatten* von Richard Strauss. Karl Böhm stand am Dirigentenpult. Neben Eberhard Waechter in der Rolle des Wächters der Stadt, glänzten namhafte Sänger wie Leonie Rysanek, Kurt Böhme, Emmy Loose, Karl Terkal und Oskar Czerwenka auf der Bühne.

Bereits im Dezember des Jahres 1955 fand an der neueröffneten Staatsoper eine Aufführung von Puccinis *La Bohème* statt. Eberhard Waechter gab sein Rollendebüt als Marcello.

1956 kam es an der Wiener Staatsoper zu drei Aufführungen, in denen Eberhard Waechter in neuen Rollen debütierte: als Wolfram von Eschenbach in Richard Wagners *Tannhäuser* und als Lescaut in Puccinis *Manon Lescaut*, sowie als Ping in Puccinis Oper *Turandot*.

Am 18. März 1956 gab Eberhard Waechter schließlich sein Rollendebüt in Verdis *Don Carlos* als Marquis von Posa. Auch diese Rolle sollte Eberhard Waechter oft gestalten und zu seinen Paraderollen zählen:

„Der zweite überraschende Sängerschauspieler war Eberhard Wächter als Marquis von Posa: ein natürlicher, agiler Darsteller mit einer jungen Qualitätsstimme, der behutsame Führung (Achtung vorm Forcieren!) und ein solider Ausbau der hohen Lage zu wünschen ist. Die erste Begegnung zwischen Philipp und Posa wurde zu

einer Kulmination packenden Singtheaters, wie man sie seit der Eröffnung des neuen Hauses ganz selten erlebt hat.“²⁹



Abb. 1: Marquis von Posa in *Don Carlos*, 1970



Abb. 2: Marquis von Posa in *Don Carlos*, 1970

²⁹ *Kurier*: 19.3.1956

Im Frühjahr 1956 kam es zur Geburt des zweiten Kindes des Ehepaares Waechter, der Tochter Brigitte. Als letztes Ereignis dieser Saison sei hier die Uraufführung des Werkes von Frank Martin *Der Sturm* im Juni 1956 an der Wiener Staatsoper angeführt. Eberhard Waechter übernahm den Part des Prospero, nachdem Dietrich Fischer – Dieskau für diese Rolle abgesagt hatte. Christa Ludwig, Karl Dönch, und Anton Dermota waren ebenfalls Teil dieser Produktion. Die Uraufführung dieser Oper wurde vom Österreichischen Rundfunk live übertragen.

„Den Herzog Prospero gab Eberhard Wächter, eine glänzende sängerische und schauspielerische Begabung, dessen Karriere von diesem Tag an steil nach aufwärts ging.“³⁰

Die Produktion war ein großer Erfolg, und Eberhard Waechter zeichnete sich durch die Gestaltung seiner ihm zugewiesenen Rolle aus. Er besaß die Fähigkeit, sich nur innerhalb weniger Probenstage in die Rolle einzufügen und sie mit seinem Talent und seiner Interpretation auszufüllen. Somit konnte er in dieser Rolle seinen ersten wirklichen großen Erfolg als Opernsänger verzeichnen.

4.3 Meilensteine einer Karriere/Rollengestaltung

Eberhard Waechter war es gelungen, innerhalb kürzester Zeit steil die Karriereleiter hinaufzuklettern. „[...] in dem hochbegabten und hochmusikalischen Eberhard Wächter wird ein verheißungsvoller junger Nachwuchs – Bariton gewonnen, der sich mit seiner schönen kultivierten Stimme bald unter die Ersten des Ensembles reiht.“³¹

Wie bereits erwähnt, war er ständiges Mitglied des Staatsopernensembles, bevor er eine weitläufige Gastspieltätigkeit aufnahm. Nun war Eberhard Waechter ab Mitte der fünfziger Jahre des 20. Jahrhunderts nicht mehr nur dazu berufen, die kleinen Nebenrollen auszufüllen, sondern Hauptrollen zu übernehmen. Unter anderem in *Don Giovanni* und *Figaros Hochzeit*, *Die Fledermaus*, *Don Carlos*, *Barbier von Sevilla* und noch in vielen anderen Opern.

³⁰ Reimann(1961): Seite 92

³¹ Witeschnik(1959): Seite 250

Den Sommer verbrachte die Familie Waechter mit der immer größer werdenden Kinderschar in ihrem Haus am Irrsee im Salzkammergut. Parallel dazu sang Eberhard Waechter noch unter der Herrschaft von Herbert von Karajan bei den Salzburger Festspielen ab dem Sommer 1956. Im August 1956 war Eberhard Waechter zum ersten Mal bei den Salzburger Festspielen engagiert. *Die Zauberflöte* von Mozart wurde im Sommer 1956 aufgeführt. Neben Eberhard Waechter waren Anton Dermota, Paul Schoeffler, Waldemar Kmentt, Anneliese Rothenberger, Christa Ludwig, sowie Walter Berry und Rita Streich zu hören und zu sehen. Eberhard Waechter feierte sein Rollendebüt als 2. Priester.

Im Februar 1957 gab Waechter sein Rollendebüt in einer Oper, die er nur einmal sang, nämlich in *Alkestis* von Christoph Willibald Gluck. Eberhard Waechter war in der Rolle des Herolds zu hören und zu sehen.

Ebenfalls im Februar dieses Jahres fand die Premiere eines fulminanten Musicals statt. *Annie Get Your Gun* von Irving Berlin feierte einen großen Erfolg an der Wiener Volksoper. Eberhard Waechter verkörperte die Rolle des Frank Butler. Neben ihm waren unter anderem Max Lorenz und Karl Dönch engagiert:

„Eberhard Wächter bringt für den Liebhaber die gute Erscheinung und die schöne Stimme mit. [. . .] Wächter ist so sympathisch, daß er, bei seinem Mangel an Routine und Lockerheit, die Darstellung des Unsympathischen gleich zum Chargieren ausnützt.“³²

„Eberhard Wächter spielt blendend. Er ist ein Herzensbrecher für jung und alt, ein Künstler von noblem Schwung; seine prächtige, biegsame, lyrisch weiche und doch so männlich tragende Stimme hebt die Melodie in europäisches Klima.“³³

Im Sommer 1957 war Waechter wieder bei den Bregenzer Festspielen engagiert. Es fand eine Neuinszenierung von *Zar und Zimmermann* von Albert Lortzing statt. Eberhard Waechter gestaltete die Rolle des Zar Peter. Emmy Loose, Karl Terkal, Oskar Czerwenka waren auch Mitglieder des Ensembles. Im August fand ebenfalls in Bregenz am Theater am Kornmarkt eine Inszenierung von *Der Opernball* von

³² *Kurier*: 28.2.1957

³³ *Wiener Zeitung*: 1.3.1957

Richard Heuberger statt. Eberhard Waechter war in der Darstellung des Paul Aubier zu bewundern:

„Prachtvolle Studien sich als Schwerenöter wöhnender Ehemänner lieferten Eberhard Wächter und Norbert Ecker. Vor allem bei Eberhard Wächter konnten wir uns über seinen raumfüllenden Tenor ebenso freuen wie über sein locker – beschwingtes Spiel, in dem ihm höchstens die treffsichere Komik Karl Dönchs in der dankbaren Rolle des Rentiers Beaulsson überlegen war.“³⁴

Am Ende dieses Jahres hatte Eberhard Waechter ein Gastspiel an der Staatsoper Stuttgart mit *Penthesilea* von Othmar Schoeck nach einem Trauerspiel von Heinrich von Kleist. Der Künstler sang in dieser Produktion zum ersten Mal den Achilles.

Im kommenden Jahr war es nun endlich soweit: Eberhard Waechter wurde für die Rolle des Don Giovanni in Mozarts gleichnamiger Oper verpflichtet. Am 1. Jänner 1958 gestaltete Waechter zum ersten Mal und nicht zum letzten Mal diese Rolle für sich.

„Mit Don Giovanni jedoch steht Wächter bereits an der Spitze. Deshalb verpflichtete ihn in dieser Rolle auch Karajan für die Eröffnungsvorstellung des Salzburger Festspielhauses.“³⁵

Ebenfalls im Jahr 1958 drehte Eberhard Waechter seinen ersten Film. *Das Dreimäderlhaus*, nach einer Operette von Heinrich Berté. Die Verfilmung entstand 1958 unter der Regie von Ernst Marischka. Erich Kunz, Rudolf Schock, Helmut Lohner, Magda Schneider, Gustav Knuth und Johanna Matz, um nur einige zu nennen, wirkten in diesem Film mit. Eberhard Waechter spielte den Hofopernsänger Vogel und war nur in wenigen Szenen zu sehen. Er interpretierte unter anderem das Lied *An die Musik* von Franz Schubert.

Im März 1958 kam es zu einer Neuinszenierung von Puccinis *Madame Butterfly*, in der Waechter den Konsul Sharpless mimte.

³⁴ *Wiener Zeitung*: 28.7.1957

³⁵ *Die Bühne*: 1.1.1959

Noch im selben Jahr gab es erneut Nachwuchs in der Familie. Franziska Waechter brachte am 10. Juni 1958 Sohn Albert zur Welt. Kurz darauf reiste die gesamte Familie nach Bayreuth, wo Eberhard an den Bayreuther Festspielen teilnahm. Zwischen den Gastspielen in Amerika und London lockte ihn also Wieland Wagner nach Bayreuth zu den Festspielen, wo er den Amfortas in *Tannhäuser* sang. Auch diese Rolle in der Oper Wagners gehörte zu Waechters ultimativen Triumphen seiner künstlerischen Laufbahn:

„Wieland Wagner hat dem jungen Wiener Bariton Eberhard Wächter, der heuer bei den Bayreuther Festspielen als Heerrufer, Amfortas und Kothner debütierte, bereits einen Vorvertrag für die Wagner – Festspiele des nächsten Sommers unterbreitet.“³⁶

Neben der Rolle in *Tannhäuser* übernahm Waechter in der Inszenierung Wieland Wagners *Lohengrin* den Heerrufer.



Abb. 3: Heerrufer in *Lohengrin*, Bayreuther Festspiele, 1958

³⁶ *Express am Morgen*: 9.8. 1958

Nach dem Sommer sang Waechter wieder an der Staatsoper. Verdis *Falstaff* in einer Neuinszenierung Herbert von Karajans feierte seine Premiere im September 1958. Eberhard Waechter verkörperte den Ford:

„Der mit frischen Bayreuther Lorbeeren geschmückte Eberhard Wächter hat den Sprung vom fränkischen <Grünen Hügel> ins italienische Windsor, in dem er nun als Mr. Ford agiert, mit Eleganz ausgeführt. Er kann leicht und locker parlieren und mit seiner gesunden warmen Stimme die große musikalische Szene im dritten Bild wirkungsvoll aufbauen. Das Reden mit den Händen, das die Italiener mit Virtuosität beherrschen, sollte er etwas reduzieren. Es wirkt an ihm nicht sehr natürlich.“³⁷

Im Oktober 1958 gab Eberhard Waechter schließlich sein Rollendebüt in einer weiteren Oper Wagners, nämlich als Bäcker Fritz Kothner in *Die Meistersinger von Nürnberg*. Neben Waechter befanden sich unter anderem Erich Kunz und Wolfgang Windgassen auf der Bühne der Wiener Staatsoper.

Im November des gleichen Jahres fand das alljährliche Konzert der Konzertvereinigung im Wiener Musikverein statt. In diesem Jahr spielten die Wiener Symphoniker *Die Jahreszeiten* von Joseph Haydn. Unter den Solisten befanden sich unter anderem Eberhard Waechter und Anton Dermota.

Im Dezember kam es in der Staatsoper zur Premiere einer Neuinszenierung von Wagners *Rheingold*. Herbert von Karajan übernahm nicht nur die Regie, sondern war auch der Dirigent dieser Produktion. Eberhard Waechter feierte dabei sein Rollendebüt als Donner.

Bereits Anfang des neuen Jahres 1959 fand an der Staatsoper die Premiere einer Oper von Georg Friedrich Händel, nämlich *Julius Caesar*, statt. Eberhard Waechter verkörperte dabei erstmals die Rolle des Caesars. Seine Kollegen bei dieser Produktion waren unter anderem Irmgard Seefried, Oskar Czerwenka und Anton Dermota:

„Die geschlossenste Leistung bot Eberhard Wächter als Titelheld. Ihm gelang die lebendige Erfülltheit der Figur auch in der vielfach statischen Form des

³⁷ *Kurier*: 1.5.1959

zeitgebundenen Genres am weitestgehenden. Bei ihm gab es keine Leerläufe einer verlegenen Schaugestik. „³⁸

Im März 1959 kam es zu einer Aufführung der Gesellschaft der Musikfreunde im Goldenen Saal in Wien. Aufgeführt wurde die *Matthaeus Passion* von Johann Sebastian Bach. Dirigent war Herbert von Karajan. Neben Eberhard Waechter waren an dieser Aufführung unter anderem auch Walter Berry und Waldemar Kmentt beteiligt.

Einen Monat später, im April 1959, gab Eberhard Waechter ein Klavierkonzert. Als Begleiter am Klavier fungierte Karl Hudez. Das Programm bestand aus Liedern von Robert Schumann und Ludwig van Beethoven. Ebenfalls im April 1959 fand die Premiere zu einer Neuinszenierung von *Un Ballo in Maschera* des Komponisten Giuseppe Verdi statt. Eberhard Waechter war dabei als René auf der Bühne zu erleben:

„Großartig in Spiel und Gesang Eberhard Wächter als René, seinen Partienvorgängern von Bastianini bis Protti darstellerisch und in der Schönheit und Intensität des Singens weit überlegen. „³⁹

Im Sommer 1959 war Eberhard Waechter wieder bei den Bayreuther Festspielen in *Lohengrin* als Heerrufer und in *Die Meistersinger von Nürnberg* als Fritz Kothner engagiert.

Die Familie von Eberhard Waechter wuchs mit jedem Jahr. Am 18. Oktober 1959 konnte sich das Ehepaar über die Geburt des dritten Sohnes Philipp freuen.

Gleich zu Beginn des neuen Jahres 1960 sang Eberhard Waechter die Titelpartie in der Oper *Fürst Igor* von Alexander Porfirjewitsch Borodin.

³⁸ *Wiener Zeitung*: 18.1.1959

³⁹ *Kurier*: 16.4.1959



Abb. 4: Fürst Igor in *Fürst Igor*, 1960

Im April 1960 fand im Goldenen Saal in Wien wieder ein Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde statt. Unter dem Dirigat Herbert von Karajans sangen Eberhard Waechter, Anton Dermota, Wilma Lipp und Otto Edelmann Mozarts *Requiem KV 626*.

Im Mai 1960 kam es zu einem Gastspiel des Staatsopernensembles mit Mozarts *Le Nozze di Figaro* im Teatro della Scala in Mailand. Dirigent war Herbert von Karajan. Eberhard Waechter sang den Part des Graf Almaviva.

Einen Monat später fand zu den Wiener Festwochen im Konzerthaus ein Liederabend mit Eberhard Waechter und Irmgard Seefried statt. Begleitet wurden sie dabei von Erik Werba. Das Programm bestand aus Liedern von Hugo Wolf.

Bereits im Juni gab Eberhard Waechter wieder einen Liederabend im Konzerthaus, allerdings bestritt er dieses Konzert alleine. Am Klavier begleitet wurde er wieder von Erik Werba. Das Programm bestand aus Werken von Hugo Wolf und Robert Schumann.

Im Sommer 1960 sang Eberhard Waechter zuerst bei den Bayreuther Festspielen den Amfortas in Wagners *Parsifal*, sowie den Heerrufer in Wagners *Lohengrin*. Im

August folgte dann ein Engagement bei den Salzburger Festspielen. Unter dem Dirigenten Herbert von Karajan kam es zur Aufführung von *Don Giovanni*, mit Waechter in der Titelrolle. Seine Partnerinnen in dieser Produktion waren Elisabeth Schwarzkopf und Graziella Sciutti. Auch Mozarts *Zauberflöte* wurde in diesem Sommer bei den Salzburger Festspielen aufgeführt. Unter der Regie von Günther Rennert sangen unter anderem Eberhard Waechter (als Sprecher), Fritz Wunderlich, Gottlob Frick, Walter Berry, Graziella Sciutti und Erika Köth.

Im September reiste Waechter nach Buenos Aires. Dort sang er in Mozarts *Così fan tutte*. Dabei verkörpert Eberhard Waechter den Guglielmo. Auch Wagners *Tannhäuser* wurde dort am Teatro Colon in Buenos Aires aufgeführt, wo Eberhard Waechter die Partie des Wolfram von Eschenbach sang.

Das nächste Gastspiel brachte Eberhard Waechter nach Chicago an das Lyric Opera House mit Mozarts *Le Nozze di Figaro*. Eberhard Waechter sang die Rolle des Graf Almaviva; Josef Krips dirigierte. Unter anderem befanden sich im Ensemble des Gastspiels Christa Ludwig, Elisabeth Schwarzkopf und Walter Berry.

Zum Jahreswechsel 1960/61 wurde an der Staatsoper eine Neuinszenierung von *Die Fledermaus* aufgeführt. Die Inszenierung übernahm Leopold Lindtberg. Herbert von Karajan war der Dirigent dieser Inszenierung. Im Ensemble befanden sich neben Eberhard Waechter als Eisenstein, Rita Streich als Adele, Hilde Güden als Rosalinde, Erich Kunz als Gefängnisdirektor Frank, Gerhard Stolze als Prinz Orlofsky, Josef Meinrad als Frosch und Elfriede Ott als Ida. Waechter feierte in dieser Inszenierung einen großen Erfolg als Gabriel von Eisenstein, wie man auch in den Kritiken lesen konnte:

„*Dem Eisenstein schenkt Eberhard Wächter den ganzen Charme seiner herzugewinnenden Persönlichkeit. Auch als Lebemann und Schürzenjäger triumphiert sein Bühnensinn, der sich spontan den Allüren und dem inneren Wesen der dargestellten Figur anpaßt.*“⁴⁰

„*[. . .] und Eberhard Wächter, von man's ja schon lange wissen wollte, zeigte als Eisenstein in köstlicher halbsteifer Gespreiztheit wie auch in völlig gelöster*

⁴⁰ *Die Presse*: 3.1.1961

Beweglichkeit, daß er ein exzellenter Spieler ist, erfrischend und natürlich und unroutiniert, auch in der lockeren, jederzeit richtig akzentuierten Prosa und in einer sympathischen Lust an dezenter Eigenpersiflage. All das ergab, zusammen mit der gewinnenden Erscheinung und dem qualitätsvollen Gesang, eine tadelfreie Leistung, an der man um so mehr ungetrübte Freude haben konnte, als die wenigen für Wächters Stimmlage notwendigen Punktierungen am Tenorpart des Eisenstein keine musikalische Einbuße bedeuteten.“⁴¹

„Eberhard Wächters Eisenstein ist natürlich von jeder Identität von Rolle und Künstlertemperament, die bei Fred Liewehr (in der Volksoper) so hinreißt, aber er spielt mit einem Animo sondergleichen, so daß er durchaus bestehen kann. Gesanglich holt er aus der Partie, die ja doch für einen Tenor geschrieben ist, erstaunlich viel heraus. Manche Kantabilität muß er schuldig bleiben, dann aber wieder leistet sein frischer, prächtiger Bariton Überraschendes.“⁴²

1961 führt ihn der Fortschritt seiner Karriere schließlich in die USA an die Metropolitan Opera, wo er erneut den Wolfram von Eschenbach in Richard Wagners Oper *Parsifal* sang. Vor allem sein harmonisches Zusammenspiel zwischen Gesang und Schauspiel und der Genauigkeit des gesungenen Wortes lassen Eberhard Waechter zu einem vielgelobten Opernsänger werden:

„Das Debüt Eberhard Wächters an der New – Yorker Metropolitan Opera als Wolfram in <Tannhäuser> fand bei der Kritik eine außerordentlich günstige Aufnahme. In einer Besprechung heißt es, <in Stimme und Erscheinung ist Wächter geradezu die Idealbesetzung>. Wenn er zur Zentralfigur wird, füllt er die Bühne aus. Intonation und Text werden stets konsequent vereinheitlicht.“⁴³

Nach diesem Gastspiel in New York wurde Waechter nach London berufen, wo er seine Glanzrolle, den Don Giovanni, in der gleichnamigen Oper zu spielen hatte. In London hatte er sein Debüt allerdings schon 1956 gefeiert, als Graf Almaviva in

⁴¹ *Kurier*: 2.1.1961

⁴² *Wiener Zeitung*: 3.1.1961

⁴³ *Österreichische Tageszeitung*: 2.2.1961, Wien

Figaros Hochzeit, wie auch eine Ausgabe der Zeitschrift *Bildtelegraf* aus diesem Jahr vermerkte:

„Eberhard Wächter, Wiens junger lyrischer Bariton, debütierte in der Vorwoche in England am Londoner Covent Garden Opera House als Graf in Mozarts *<Hochzeit des Figaro>*. Er hatte in der von John Pritchard geleiteten Vorstellung einen großen Publikumserfolg, und auch die Londoner Presse reagierte sehr anerkennend. *<Daily Mail>* schreibt: *<Eberhard Wächter absolvierte ein eindrucksvolles Debüt als lebenswahrer, dramatischer und stilgerechter Figaro – Graf. Seine weiche und mächtige Stimme hat goldene Lichter. Man will ihn in einer Rolle hören, die mehr von seinen Kraftquellen fordert.>*“⁴⁴



Abb. 5: Graf Almaviva in *Figaros Hochzeit*, ca. 1960

Während des Sommers 1961 war Wächter wieder bei den Salzburger Festspielen engagiert. Aufgeführt wurde im Neuen Festspielhaus *Idomeneo* von Mozart. Wächter sang den Gran Sacerdote. Im Alten Festspielhaus wurde *Don Giovanni*

⁴⁴ *Bildtelegraf*: 6.12.1956

geboten mit Waechter in der Titelrolle. In dieser Oper Mozarts war Waechter auch im darauffolgenden Herbst an der Chicago Lyric Opera zu bewundern.

Anfang des Jahres 1962 kam an der Staatsoper eine Neuinszenierung von *Pelléas et Mélisande* des Komponisten Claude Debussy heraus. Inszeniert und dirigiert wurde dieses Werk von Herbert von Karajan. Eberhard Waechter spielte und sang die Rolle des Golaud.

Bereits im Februar 1962 kam es zu einem erneuten Gastspiel Waechters am Teatro della Scala in Mailand. Unter der Regie von Günther Rennert wurde *Il Prigioniero* von Luigi Dallapiccola aufgeführt. Eberhard Waechter war in der Rolle des Prigioniero zu hören und zu sehen. Einen Monat später kam es wieder zu einem Gastspiel in Mailand. *Die Meistersinger von Nürnberg* wurden auf der Bühne des Teatro della Scala aufgeführt, wobei Waechter erneut den Part des Fritz Kothner übernahm.

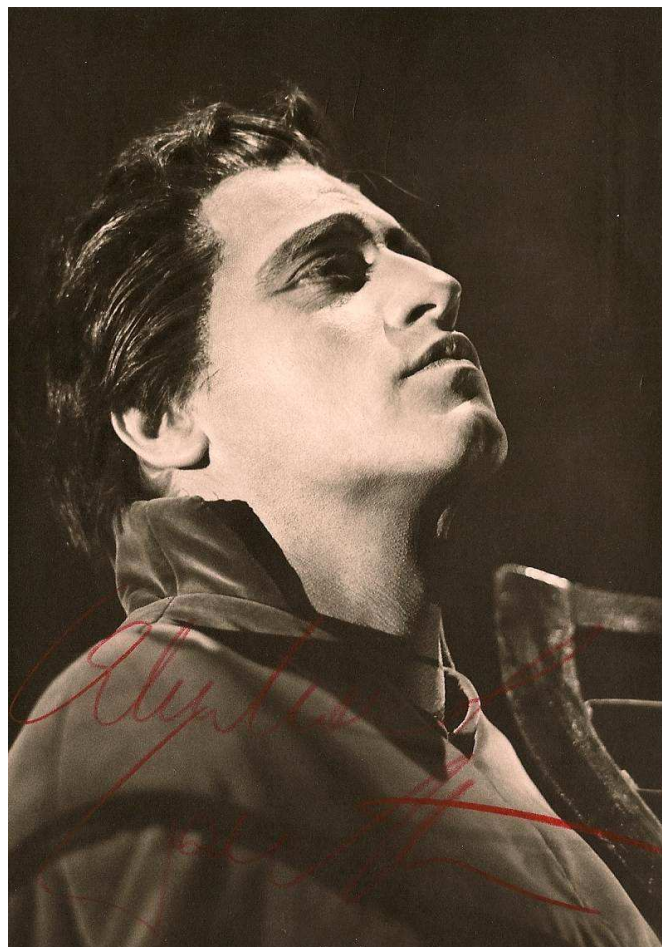


Abb. 6: Wolfram von Eschenbach in *Tannhäuser*, Bayreuther Festspiele 1962

Im Juni wurde während der Wiener Festwochen ein Liederabend Waechters gemeinsam mit seinen Sängerkollegen Elisabeth Schwarzkopf, Hermann Prey und Emmy Loose gegeben.

Diesen Sommer des Jahres 1962 war Waechter erneut bei den Bayreuther Festspielen in Wagners *Tristan und Isolde* als Kurwenal engagiert. Im Ensemble befanden sich unter anderem Wolfgang Windgassen und Birgit Nilsson. Im gleichen Sommer wurde auch *Tannhäuser* aufgeführt, mit Waechter als Wolfram von Eschenbach.

Tosca von Puccini wurde im November 1962 in Graz aufgeführt. Dabei war Waechter in der Rolle des Baron Scarpia zu hören und zu sehen. Kurze Zeit später, ebenfalls im November 1962 feierte die Gesellschaft der Musikfreunde Wien ihr 150 jähriges Bestehen. Zu diesem Anlass fand im Großen Konzerthausaal in Wien ein Konzert statt. Unter dem Dirigat Karajans wurde das *Deutsche Requiem op. 45* von Brahms aufgeführt. Wilma Lipp und Eberhard Waechter waren die Sänger dieses Konzertes.

Im Dezember war Eberhard Waechter erneut in einer Operette zu erleben. *Die Lustige Witwe* von Franz Lehár war für die Bühne der Volksoper inszeniert worden, Eberhard Waechter verkörperte die Rolle des Grafen Danilo. Im Jänner 1963 war Eberhard Waechter ebenfalls an der Volksoper engagiert. Die Operette von Bruno Granichstaedten, *Der Orlow*, feierte eine Neuinszenierung an der Volksoper. Waechter spielte die Rolle des Alex Droschinski. Insgesamt verkörperte Waechter diesen Part an der Volksoper vierundzwanzigmal.

„Auf der Bühne spielt als Träger des Orlow Eberhard Wächter ganz ausgezeichnet einen grundsympathischen, ungemein charmanten Maschinisten, der sich später als Großfürst ausgibt. Daß er in Wahrheit einen Großfürsten zu mimen hat, der sich als Maschinist verkleidet, glaubt man ihm nicht so ganz. Bär bleibt Bär – wie er's seiner Holden selber so hübsch beibringt. Aber als Naturbursche strahlt er seine ganze Umgebung von der Bühne weg, zeigt er Charme, Laune und tänzerischen Schwung, Und vom berühmten <Zigarettenlied> macht er die zwanzig Prozent, der er jetzt an Nuancen davon erwischt, richtig bezaubernd. [. . .] Was Wächter an Souveränität, Leichtigkeit und Differenzierung fehlt, ersetzt er im Lyrischen und Dramatischen

durch Kraft, persönlichen Einsatz, aktives bis aggressives Agieren. Kein Zweifel: Die Bühne gehört ihm, wenn auch nicht unbedingt in dieser Rolle.“⁴⁵

„Die stärkste Persönlichkeit ist unser Eberhard Wächter, der seiner künstlerischen Sendung nach zur Oper gehört, aber auch am falschen Ort glänzende Figur macht und dem unsere Sympathie gehört, auch wenn er mehr verkauft als dem russischem Komödianten, um dem sich der Operettenunsinn dreht.“⁴⁶

Im Februar 1963 kam es zu einer Neuinszenierung von Gounods *Faust* an der Staatsoper, in der Waechter abermals den Valentin sang. Einen Monat später, also im März 1963, sang Waechter den Don Fernando in Beethovens *Fidelio*.

Im Mai 1963 fand am Theater an der Wien eine Neuinszenierung von *Dantons Tod* des Komponisten Gottfried von Einem statt. Unter der Regie von Otto Schenk übernahm Waechter die Titelpartie des Dantons:

„Eberhard Wächters Bariton entfaltet eine mächtige Dramatik, um der Partie des Dantons gerecht zu werden, was ihm auch mit jugendlichem Elan sehr effektiv gelingt.“⁴⁷

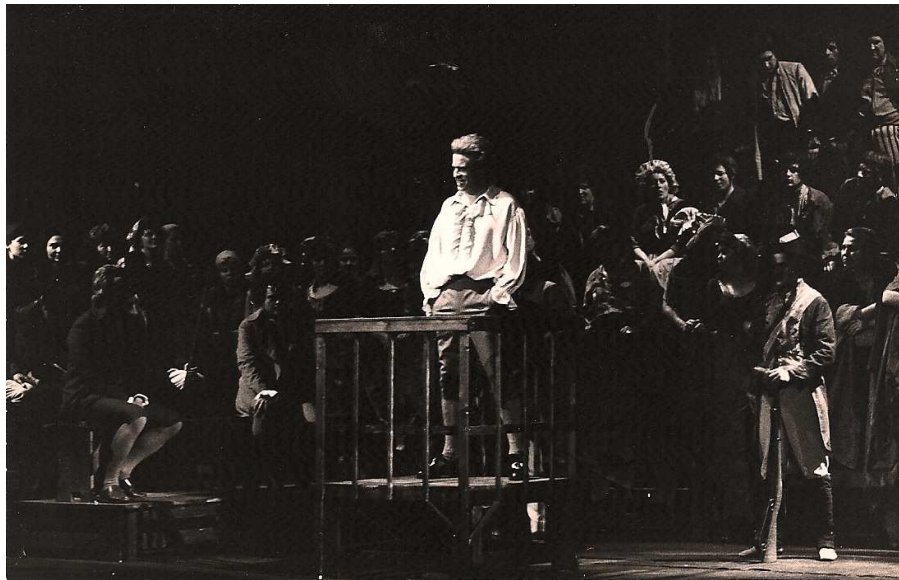


Abb. 7: Danton in *Dantons Tod*, Theater an der Wien 1963

⁴⁵ *Kurier*: 26.1.1963

⁴⁶ *Die Presse*: 26.1.1963

⁴⁷ *Wiener Zeitung*: 25.5.1963



Abb. 8: Eberhard Waechter mit Otto Schenk 1963

Während des Sommers 1963 kam es zu einer Aufführung von Mozarts *Don Giovanni* bei den Grazer Sommerspielen, Waechter sang in dieser Produktion den Don Giovanni.

Das Verdi-Gedenkjahr fand im Oktober 1963 in Wien statt. Dabei wurde unter der Inszenierung Karajans Verdis *Il Trovatore* aufgeführt. Eberhard Waechter war dabei erstmals in der Rolle des Grafen Luna zu hören.

Der Zigeunerbaron von Johann Strauß wurde 1964 als ZDF-Produktion in Berlin verfilmt. Neben Rudolf Schock in der Titelpartie hat Eberhard Waechter die Rolle des Grafen Homonay übernommen. Einen Monat später kommt es zu einer Produktion des ORF *Die alte Jungfer und der Dieb* des Komponisten Gian Carlo Menotti. Eberhard Waechter sang den Bob.

Nach langem ist Waechter während des Sommers 1964 wieder einmal bei den Salzburger Festspielen engagiert. Herbert von Karajan dirigierte und inszenierte *Elektra* von Richard Strauss. Eberhard Waechter hatte dabei die Rolle des Orest übernommen.

Nach dem Sommer, im Herbst des Jahres 1964, kommt es zu einem Gastspiel Waechters am San Francisco Opera House. Aufgeführt wurden dort *Parsifal*, *Le Nozze di Figaro*, *Die Frau ohne Schatten* und *La Traviata*.

Im März des Jahres 1965 kam es erneut zu einem Gastspiel. Eberhard Waechter sang am Royal Opera House in London die Titelpartie in Mozarts *Don Giovanni*.

Im selben Monat kommt es zu einer Neuinszenierung von Otto Schenk an der Staatsoper. *The Rake's Progress* des Komponisten Igor Strawinski feierte seine Aufführung an der Staatsoper. Eberhard Waechter mimte dabei den Nick Shadow:

„Die Gestalt des Teufels, der die verlockende Triebfeder zum Bösen ist, aber die entscheidende Kartenpartie verliert, wird von Eberhard Wächter gar nicht nach pathetischem Bösewichtschema angelegt, sondern mit Eleganz an jener Linie postiert, die das Tragische und das Buffoteske nicht trennt, sondern bindet, und er biegt weder nach der einen noch nach der anderen Seite auch nur um eine Nuance zu weit aus. Auch ist er sattelfest in seiner Partie, deren Deklamation er so bringt, daß die melodische Führung Strawinskys überzeugt.“⁴⁸

Während des Sommers 1965 ist Waechter zuerst als Gast in Zürich zu den Festwochen, bevor er bei den Salzburger Festspielen auftritt. Im Großen Festspielhaus kommt es zur Aufführung von *Boris Godunow* des Komponisten Modest Mussorgski. In dieser Oper verkörperte Waechter die Rolle des Schtschelkalow. *Elektra* von Richard Strauss gelangte diesen Sommer ebenso zur Aufführung, mit Karajan als Dirigenten und Waechter in der Rolle des Orest.

Kurz nach dem Sommer in Salzburg gab es ein weiteres Gastspiel am Teatro Colon in Buenos Aires. *Salome*, eine Oper von Richard Strauss, feierte dort einen großen Erfolg mit Eberhard Waechter als Jochanaan.

Danach folgen Gastspiele an der Deutschen Oper in Berlin als Giorgio Germont in Verdis *La Traviata*, wie ein Gastspiel am Nationaltheater in München in der Titelpartie von Mozarts *Don Giovanni*.

⁴⁸ *Wiener Zeitung*: 16.3.1965

Die Oper *Salome* von Richard Strauss war kurze Zeit später, im November 1965, in einer Neuinszenierung an der Wiener Staatsoper zu erleben. Die Inszenierung stammte von Wieland Wagner. Eberhard Waechter sang den Jochanaan. Im Ensemble befanden sich unter anderem Gerhard Stolze, Fritz Wunderlich, Karl Terkal und Heinz Zednik:

„Eberhard Wächter singt den Jochanaan mit dem hellen, makellosen Wohlklang seines Organs, doch füllt er als Erscheinung, als Persönlichkeit noch nicht die Bühne, was natürlich zum Teil wieder auf die Regie zurückgeht, die ihm eine Peitsche in die Hand gedrückt hat, um ja deutlich den Bußprediger, die <Geisel Gottes> zu symbolisieren.“⁴⁹

Im Jänner 1966 war Waechter erneut am Nationaltheater München engagiert als Baron Scarpia in Puccinis *Tosca*. Seine Gesangspartnerin bei diesem Engagement war Leonie Rysanek.

Gleich darauf im Februar fand an der Staatsoper die Premiere von Bizets *Carmen* unter der Regie von Otto Schenk statt. Eberhard Waechter sang erstmals die Rolle des Escamillo. Neben ihm befanden sich unter anderem Lucia Popp, Christa Ludwig und Erich Kunz auf der Bühne.

Zwei Monate später feierte Rossinis *Barbier von Sevilla* an der Staatsoper Premiere. In einer Inszenierung von Günther Rennert waren Fritz Wunderlich und Eberhard Waechter in den Titelpartien als Graf Almaviva und Figaro zu sehen und zu hören.

„Den Figaro gab Eberhard Wächter. Dieser Tausendsassa ist wohl nicht sein ureigenstes Element, u. a. ist die Stimme für die Partie zu schwer. Doch die sich der Rolle mit Freude und klugem Einsatz hingebende Art, mit der Wächter seine Aufgabe löst, kann sich sehen und hören lassen.“⁵⁰

Mit Fritz Wunderlich stand Waechter im Sommer des Jahres 1966 noch einmal gemeinsam auf der Bühne. Bei den Münchner Opernfestspielen waren beide in *Don Giovanni* engagiert.

⁴⁹ *Wiener Zeitung*: 27.11.1965

⁵⁰ *Wiener Zeitung*: 29.4.1966

Den restlichen Sommer verbrachte Waechter bei den Bayreuther Festspielen in Wagners *Tristan und Isolde* als Kurwenal.

Einen Monat später fand in Bregenz im Theater am Kornmarkt ein Liederabend statt. Eberhard Waechter und Waldemar Kmentt gestalteten ein Programm mit Liedern und Duetten von Bach, Rossini, Brahms, Benjamin Britten und Anton Dvorak.

Kurz vor dem Jahresende im Dezember 1966 gaben Eberhard Waechter und sein Freund und Kollege Waldemar Kmentt erneut gemeinsam einen Liederabend.

Im März 1967 kam es zu einer Neuinszenierung von Lehars *Die Lustige Witwe* an der Volksoper unter der Regie von Otto Schenk, in der Waechter den Part des Grafen Danilo übernahm. Im gleichen Monat war im Österreichischen Fernsehen die Übertragung einer Aufzeichnung des *Barbier von Sevilla* zu sehen. Eberhard Waechter spielte und sang neben Oskar Czerwenka und Reri Grist den Figaro. Gleichzeitig liefen schon die Proben für eine Neuinszenierung von *Le Nozze di Figaro* an der Wiener Staatsoper unter der Regie von Leopold Lindtberg, welche am 28. April 1967 Premiere feierte. Wieder übernahm Waechter die Rolle des Grafen Almaviva.

Im September 1967 gab es ein Gastspiel des Staatsopernensembles in Montreal anlässlich der Weltausstellung EXPO 1967. Die von Lindtberg neuinszenierte Version von Mozarts *Le Nozze di Figaro* wurde dort aufgeführt. Waechter war Graf Almaviva. Einen Monat später fand eine Tournee des Niederösterreichischen Tonkünstlerorchesters quer durch Spanien statt. Eberhard Waechter, Waldemar Kmentt, Paul Schöffler und Evelyn Lear befanden sich unter den mitreisenden Gesangskünstlern. Dabei wurde eine Inszenierung von Mozarts *Così fan tutte* dargeboten.

Anfang des Jahres 1968 reiste Waechter nach Berlin. Dort wurde eine Toneinspielung von Offenbachs Operette *Pariser Leben* produziert. Künstler wie Lisa Della Casa, Peter Alexander, Rudolf Schock, Ferry Gruber, Kurt Böhme und Ingeborg Hallstein befanden sich neben Eberhard Waechter unter den Mitwirkenden.

Im März 1968 wurde im Herkulesaal in München ein Konzert mit dem Duo Eberhard Waechter und Waldemar Kmentt gegeben. Am Klavier befand sich Erich

Werba, mit dem Waechter schon mehrmals zusammengearbeitet hatte. Das Konzert zeichnete sich durch einen Streifzug von vier Jahrhunderten Musikgeschichte aus und bestand aus Werken von Rossini, Bach, Brahms, Wolf und Benjamin Britten.

Kurz Zeit später, im Juni des Jahres 1968, kam es zu einer Gemeinschaftsproduktion des ORF und SFB von Gian Carlo Menottis *Das Telefon* unter der Regie von Otto Schenk, in der Eberhard Waechter die Rolle des Ben übernahm.

Parallel dazu fanden bereits Proben statt für die Bregenzer Festspiele, bei denen Waechter erneut mitwirken durfte. Aufgeführt wurde Lehars *Die Lustige Witwe*. Eberhard Waechter sang und spielte den Danilo. Seine Partnerin war Evelyn Lear als Hanna Glawari. Die Produktion wurde ebenfalls für das Österreichische Fernsehen aufgezeichnet und am 11. August 1968 im Fernsehen übertragen.

Ende des Jahres 1968 konnte sich Waechter erneut über die Geburt eines Kindes freuen. Seine Frau brachte im Dezember Tochter Stephanie zur Welt.

Im kommenden Jahr sang Eberhard Waechter im Februar 1969 an der Staatsoper in Hamburg die Titelrolle in Mozarts *Don Giovanni*.

Verdis *Simone Boccanegra* feierte am 28. März 1969 seine Premiere an der Wiener Staatsoper. Die Inszenierung stammte von Luchino Visconti. Eberhard Waechter gab sein Rollendebüt als Simone Boccanegra. Seine Partnerin auf der Bühne war die Sopranistin Gundula Janowitz als Amelia. Diese Neuinszenierung lief bis ins Jahr 1972 an der Wiener Staatsoper:

„Eberhard Wächter singt die Titelrolle. Künstlerische Eindringlichkeit der Rollengestaltung, sängerisches Niveau sind bei ihm evident, auch wenn die Stimme jetzt etwas fahl und zu wenig kernig klingt.“⁵¹

Zwei Monate später kam es anlässlich des hundertjährigen Jubiläums des Hauses am Ring zu einer Neueinstudierung der Oper *Arabella* des Komponisten Richard Strauss, wobei Waechter den Part des Mandryka übernahm. Im Ensemble befanden sich unter anderem Oskar Czerwenka und Adolf Dalapozza.

⁵¹ *Wiener Zeitung*: 30.3.1969

Die englische Königin Elizabeth kam 1969 anlässlich des hundertjährigen Jubiläums des Hauses am Ring nach Wien. Im Zuge dieses Staatsbesuches kam es an der Staatsoper zu einer Aufführung von *Die Fledermaus*. Eberhard Waechter sang den Gabriel von Eisenstein. Hilde Güden, Renate Holm, Otto Schenk und Erich Kunz befanden sich ebenfalls unter den Mitwirkenden. Aufgrund des Jubiläums des Hauses am Ring stand Eberhard Waechter auch noch als Danton in Einems *Dantons Tod* auf der Bühne der Staatsoper und in der Titelrolle von Mozarts *Don Giovanni*, wie auch als Sprecher in *Die Zauberflöte* von Mozart.

Im Oktober 1969 kam es zur Aufführung einer Neuinszenierung an der Staatsoper in Wien der Oper *Dalibor* des Komponisten Bedřich Smetana. Eberhard Waechter übernahm die Partie des Wladislaws.

„Eberhard Wächter gibt der Partie des Königs Wladislaws alle majestätische Würde, die ihm zusteht, darüber hinaus aber auch menschliches Maß. Stimmlich beweist er, daß er wieder ganz auf der Höhe ist, indem er Gesang und Figur zu vollen Deckung bringt: Majestät auch im Strömen des Edelbaritons.“⁵²

Am 29. Oktober 1969 feierte die Gesangslehrerin Elisabeth Rado ihren 70. Geburtstag. Zu diesem Anlass wurde von ihren ehemaligen Schülern, darunter Eberhard Waechter, Rufolf Christ, Heinz Holeck, Waldemar Kmentt und Adolf Dalapozza, ein Konzert organisiert.

Im März 1970 inszenierte Otto Schenk an der Wiener Staatsoper Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*. Eberhard Waechter gab bei dieser Produktion sein Rollendebüt in den vier Rollen Lindorf, Coppelius, Mirakel und Dapertutto.

Ein Jahr später, im Jänner 1971, war Eberhard Waechter erstmals in der Titelrolle von Verdis *Rigoletto* zu erleben. Er gab sein Rollendebüt in dieser Oper Verdis an der Wiener Staatsoper und verkörperte sie bis 1976 dreizehnmal.

Im März 1971 kam es an der Staatsoper in Stuttgart anlässlich des 70. Geburtstages des Generalintendanten Professor Dr. Schäfer zu einer Neuinszenierung von Lehars *Die Lustige Witwe*, wofür Eberhard Waechter erneut den Grafen Danilo darstellte.

⁵² *Kurier*: 20.10.1969

Zwei Monate darauf arbeitete Waechter wieder mit dem Regisseur Otto Schenk zusammen. An der Staatsoper kam es zur Uraufführung der Oper *Der Besuch der alten Dame* des Komponisten Gottfried von Einem. Eberhard Waechter übernahm erstmals die Rolle des Alfred Ill. Seine Partnerin war Christa Ludwig als Claire Zachanassian.

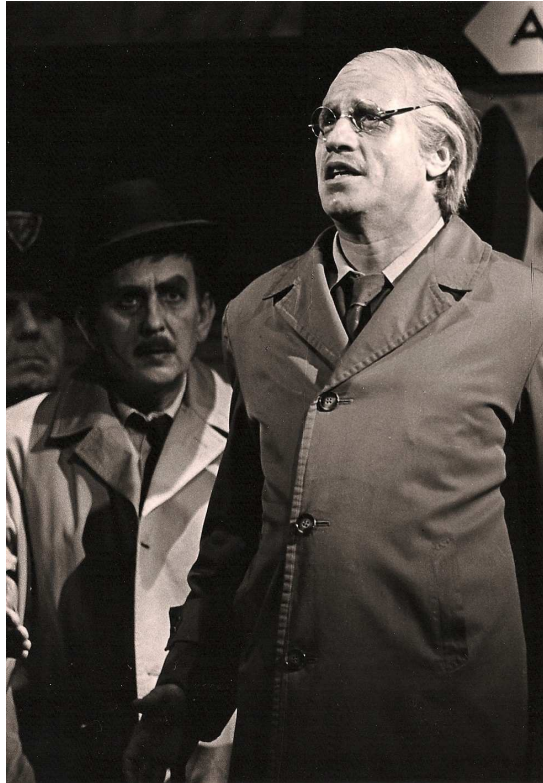


Abb. 9: Alfred Ill in *Der Besuch der alten Dame*, 1971



Abb. 10: *Der Besuch der alten Dame*, 1971

Während des Sommers sang Waechter 1971 bei den Münchner Opernfestspielen am Nationaltheater in München. Aufgeführt wurde dabei Verdis *Simon Boccanegra*, Waechter übernahm die Titelpartie. Die Inszenierung stammte erneut von Otto Schenk. Gundula Janowitz war seine Partnerin.

Im November 1971 sang Eberhard Waechter erstmals die Rolle des Grafen René Ankerstroem in Verdis *Un Ballo in Maschere*.

Während des Aprils 1972 kam es zu einer Aufzeichnung des Bayrischen Fernsehens für die Show *Erkennen Sie diese Melodie*, in der Eberhard Waechter als Moderator fungierte. Einen Monat danach gab er ein Gastspiel als Danilo in *Die Lustige Witwe* von Lehar in Graz. Im gleichen Monat kam es zu einer Neuinszenierung unter Otto Schenk von *Der Freischütz*. Waechter spielte den Ottokar.

Nach dem Sommer 1972 reiste Waechter für Dreharbeiten zur Operette *Der Graf von Luxemburg* von Franz Lehar nach Berlin. Lilian Sukis, Erich Kunz, Peter Fröhlich und Helga Papouschek befanden sich unter den Mitwirkenden. Eberhard Waechter mimte die Rolle des Grafen René.

Im Dezember 1972 feierte die Oper *Salome* des Komponisten Richard Strauss eine Neuinszenierung an der Staatsoper in Wien. Dirigent bei dieser Aufführung war Karl Böhm. Eberhard Waechter sang den Jochanaan. Im Ensemble befanden sich Leonie Rysanek, Waldermar Kmentt, Heinz Zednik und Karl Terkal.

Im März kam es an der Staatsoper Stuttgart zur Erstaufführung von *Der Gefangene* des Komponisten Luigi Dallapiccola. Eberhard Waechter sang erstmals die Rolle des Gefangenen.

Bereits im Mai sang Waechter bei einer weiteren Neuinszenierung. Unter der Regie von Otto Schenk kam es zur Aufführung von *Der Liebestrank* des Komponisten Gaetano Donizetti am Theater an der Wien. Erstmals verkörperte Waechter den Dulcamara. Nicolai Gedda und Reri Grist befanden sich auch unter den Mitwirkenden:

„Der Quacksalber Dulcamara, der Wein als Liebestrank offeriert, aber nicht nur solchen Schwindel betreibt, sondern auch dazu beiträgt, daß alles zu einem gutem Ende kommt, dieser <Wunderdoktor> wird von Eberhard Wächter verkörpert.

*Originell und mit echter Komik in Maske und Spiel, und ganz vortrefflich im Gesang.*⁵³

Ab der Spielzeit 1973/74 wird Eberhard Waechter schließlich Stellvertreter des Obmanns des Betriebsrates für das künstlerisch darstellende Personal der Staatsoper.

1973 gab es auch eine Neuinszenierung von *Die Lustigen Witwe* an der Wiener Volksoper unter der Regie von Otto Schenk. Erneut sang Waechter den Grafen Danilo, während Luica Popp als Hanna Glawari zu hören und zu sehen war.

In dieser Operette des Komponisten Franz Lehár ging das Ensemble der Wiener Volksoper, darunter auch Eberhard Waechter, während des Sommers 1974 auf Tournee. Station war das Theatre Royal de la Monnaie in Brüssel. Dirigent war Franz Bauer – Theussl. Fred Liewehr und Adolf Dallapozza befanden sich im Ensemble dieser Produktion.

Im Dezember 1974 begannen die vierwöchigen Proben für eine Neuinszenierung von *Die Fledermaus* am Münchner Nationaltheater. Carlos Kleiber übernahm die musikalische Leitung, Otto Schenk führte die Regie. Die Premiere fand am 31. Dezember 1974 statt. Eberhard Waechter spielte und sang erneut die Rolle des Gabriel von Eisenstein. Neben Waechter auf der Bühne befanden sich unter anderem Brigitte Fassbaender, Ferry Gruber, Benno Kusche, Wolfgang Brendel, Waldemar Kmentt sowie Gundula Janowitz.

1975 kam eine Neuinszenierung von Mozarts *Così fan tutte* an der Staatsoper in Wien heraus. Otto Schenk inszenierte, Karl Böhm dirigierte. Gundula Janowitz, Brigitte Fassbaender, Bernd Weikl und Peter Schreier befanden sich im Ensemble, Waechter sang den Don Alfonso.

Während des Sommers 1975 war Waechter bei den Opernfestspielen in München engagiert in einer Neuinszenierung von Verdis *Don Carlos*. Die Inszenierung stammte von Otto Schenk. Waechter verkörperte wieder einmal die Rolle des Marquis von Posa.

⁵³ *Wiener Zeitung*: 28.5.1973

Im August 1975 sang Waechter während eines Gastspieles den Eisenstein in *Die Fledermaus* von Johann Strauß an der Deutschen Oper Berlin.

Ab dem November 1975 fanden in München die Proben zur Wiederaufnahme von Otto Schenks Inszenierung von *Die Fledermaus* statt. Ab dem 25. November wurde eben diese Inszenierung auf den Spielplan gesetzt. Und auch im März und Mai fanden noch einzelne Aufführungen dieser *Fledermaus* am Nationaltheater München mit Eberhard Waechter als Eisenstein statt. In der Spielzeit 1977/78 wurde Waechter schließlich Mitglied des Ensembles der Bayrischen Staatsoper.

Im Oktober 1976 fanden in Salzburg die Kulturtage in Zusammenarbeit mit dem Landestheater Salzburg statt. Dabei kam es zur Aufführung einer Neuinszenierung von Puccinis *Tosca* im Großen Festspielhaus, Waechter verkörperte den Baron Scarpia.

Anfang Oktober 1977 probte Eberhard Waechter nach langer Zeit wieder einmal für ein Musical. Am 6. Oktober beginnen in Köln die Proben zu dem Musical *Kiss me, Kate* des Komponisten Cole Porter. Premiere fand am 23. Dezember 1977 statt.

Im September 1978 kam es zu einer Aufführung von *Die Fledermaus* an der Wiener Volksoper. Eberhard Waechter verkörperte dabei Gabriel von Eisenstein, sein Sohn Franz Waechter sang Dr. Falke. Vater und Sohn standen bei dieser Produktion erstmals gemeinsam auf der Bühne. Im Jahr darauf, im April 1979, standen die beiden wieder gemeinsam auf der Bühne der Volksoper in *Der Barbier von Sevilla*, Eberhard Waechter als Doktor Bartolo und sein Sohn Franz Waechter als Figaro:

„Die Besetzung stand im Zeichen der beiden Wächter – Vater und Sohn. Eberhard Wächter machte aus seiner Gestaltung des Bartolo eine köstliche, wohldurchdachte und doch auch wieder sehr spontan wirkende Charakterstudie. Ein Mensch aus Fleisch und Blut stand da auf der Bühne, keine Klischeefigur. Man glaubte ihm sein unangenehm schrulliges Verhalten seinem Mündel gegenüber, weil es Wächter gelang, die Liebestollheit des Alten psychologisch zu motivieren. Rührend die Stelle,

*da sich Bartolo an die Opern seiner Jugend erinnert. Da war es plötzlich, als wisse er, daß seine schönsten Jahre schon lange zurückliegen.“*⁵⁴

Während des Sommers 1979 war Eberhard Waechter erstmals als Schauspieler bei den Salzburger Festspielen engagiert. Am Landestheater Salzburg wird *Das weite Land* von Arthur Schnitzler aufgeführt. Waechter spielte den Doktor von Aigner. Neben Waechter befanden sich Schauspielergrößen wie Maria Schell und Walter Reyer mit ihm gemeinsam auf der Bühne.

Nach dem Sommer feierte Waechter im September 1979 sein 25. Bühnenjubiläum an der Wiener Staatsoper mit einer Vorstellung von Verdis *La Traviata* als Giorgio Germont.

Am 18. Mai 1980 fand am Theater an der Wien die Uraufführung der Oper *Jesu Hochzeit* des Komponisten Gottfried von Einem statt. Eberhard Waechter verkörperte dabei die Rolle des Josef: „*Eberhard Wächter ist als Josef so peinlich komisch und volkstümlich, wie’s im Büchl steht.*“⁵⁵



Abb. 11: Josef in *Jesu Hochzeit*, 1980

⁵⁴ *Wiener Zeitung*: 28.4.1979

⁵⁵ *Wiener Zeitung*: 20.5.1980

Im November 1980 kam es an der Staatsoper in Wien erneut zur Uraufführung eines Werkes von Menotti. *Amahl und die nächtlichen Besucher* feierte an der Staatsoper Premiere mit Eberhard Waechter als König Melchior.

Im darauffolgenden Jahr wird Eberhard Waechter im Juni gemeinsam mit Gundula Janowitz, Walter Berry und Christa Ludwig zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper ernannt.

1982 wurde *Der Liebestrank* von Donizetti für das Österreichische Fernsehen aufgezeichnet und im ORF übertragen. Mit Eberhard Waechter als Dulcamaro und José Carreras als Nemorino.

Im gleichen Jahr kam es zur Ausstrahlung im Österreichischen Fernsehen der Fernsehreihe mit dem Titel *Musik aus Wien*, Eberhard Waechter übernahm die Moderation. Da er selbst ein überzeugter Wiener war und die österreichische Kultur schätzte, wollte er auf diese Weise sein Wissen und seine Begeisterung an das Fernsehpublikum weitergeben.

Am 19. Mai 1983 hatte Waechter schließlich seinen letzten Auftritt an der Wiener Staatsoper. Nach dreißig Jahren Engagement am Haus am Ring feierte er seinen Abschied in Mozarts *Die Zauberflöte* als Sprecher. Diese Rolle hat er an der Wiener Staatsoper bis 1983 vierundachtzigmal verkörpert.

Während des Sommers 1984 sang Eberhard Waechter noch einmal den Danilo in *Die lustige Witwe* im Wiener Sommertheater der Wiener Volksoper. Mit dieser Operette Lehars ging Waechter im Herbst 1984 auf Tournee nach New York.

Im August 1984 gab Waechter gemeinsam mit der Sängerin Joanna Borowska sein Abschiedskonzert bei den Bregenzer Festspielen am Theater am Kornmarkt. Am Klavier begleitet wurden sie dabei von Konrad Leitner. Das Programm bestand aus einem gemischten Repertoire der Komponisten Rossini, Lortzing, Dostal, Chopin, Borodin und Lehar.

Dann sang Waechter mit Ende des Jahres 1984 am Nationaltheater München seine Paraderolle den Gabriel von Eisenstein in *Die Fledermaus*.

Im Dezember 1986 war Eberhard Waechter noch einmal in einer Neuinszenierung zu sehen. An der Volksoper Wien feierte am 13. Dezember 1986 *Fra Diavolo* des

Komponisten Daniel-François-Esprit Auber Premiere. Waechter verkörperte in dieser Produktion den Beppo. Im Ensemble befanden sich unter anderem Kurt Schreibmayer, Harald Serafin und Karl Dönch.

Zum Jahreswechsel war Waechter erneut am Nationaltheater in München. Er sang dort den Eisenstein in der Schenk – Inszenierung der *Fledermaus*. Carlos Kleiber dirigierte diese Vorstellung, Janet Perry war die Adele, Benno Kusche Gefängnisdirektor Frank, Pamela Coburn die Rosalinde, Brigitte Fassbaender Prinz Orlofsky, Joseph Hopferwieser Gesangslehrer Alfred, Ferry Gruber Dr. Blind und Franz Muxeneder spielte den Frosch.

Am 22. Jänner trat Eberhard Waechter zum letzten Mal auf der Bühne der Volksoper auf, als Beppo in *Fra Diavolo*.

In den Jahren von 1955 bis 1970 befand sich Eberhard Waechter am Zenit seines künstlerischen Schaffens. Seine Stimme war gereift und er hatte das nötige Feingefühl, sie für die von ihm übernommenen Partien geschickt einzusetzen. Nicht nur die Presse berichtete von diesem Karrierehoch des Sängers, sondern auch seine zahlreichen Engagements und Gastspielreisen. Aber bereits zu diesem Zeitpunkt kristallisierte sich heraus, dass Eberhard Waechter dennoch am liebsten in Wien sang. Nach diversen kurzen Abstechern ins Ausland kehrte er wieder zurück nach Wien und ließ das Publikum ebenso in den Genuss seines Könnens kommen. Im Jahre 1962 gab Waechter das internationale Sängerleben auf, um hauptsächlich nur noch in Wien zu singen. An der Wiener Staatsoper hatte er für fünf Jahre einen Vertrag abgeschlossen. Direktor der Wiener Staatsoper war zu dieser Zeit Herbert von Karajan. Waechter wurde lange „als Liebling“ Karajans abgestempelt. Gleichwohl wurde Waechter nicht nur auf Grund seiner besonderen Stellung beim amtierenden Staatsoperndirektor engagiert, sondern auch wegen seines sängerischen Könnens. Eberhard Waechter selbst äußerte sich in einem Interview mit Hermi Löbl aus dem Jahre 1971 zu seiner Entscheidung in Wien zu bleiben folgendermaßen:

„Ich bin zwar immer der Blöde, aber ich bereue es trotzdem nicht. Ich habe meine gewohnte Umgebung, ich habe meine Familie, meine Wohnung, mein Klavier, meine Lehrerin, und ich lebe in der einzigen Stadt, in der ich das Leben lebenswert finde.“

Natürlich werden mir oft Gäste vorgezogen. Vielleicht geht man dem Publikum schneller auf die Nerven, wenn man immer da ist.“⁵⁶

Waechter selbst hat sich immer als absoluter Wiener bezeichnet, der am liebsten in Wien lebt und singt. Außerdem hatte er einen abgeschlossenen Fünfjahresvertrag mit der Wiener Staatsoper unterzeichnet. Eine Kopie eines Vertrages zwischen Eberhard Waechter und der Wiener Staatsoper aus dem Jahre 1957 zeugt davon, dass er als Solosänger engagiert war und somit im Monat 32 000 Schilling verdiente, mit der Option, ab dem zweiten Vertragsjahr mit 40 000 Schilling pro Monat entschädigt zu werden. Eberhard Waechter war aufgrund dieses Vertrages dazu verpflichtet, achtzigmal im Jahr an der Wiener Staatsoper aufzutreten.⁵⁷

Wie in einem anderen Kapitel näher erläutert wird, sangen während der Direktionszeit Karajans viele italienische Sänger an der Wiener Staatsoper. Somit musste sich Waechter damit abfinden, mehrmals von seinen italienischen Kollegen ersetzt zu werden:

*„... aber wenn man mir sagt, es sind so viele Italiener da, die beschäftigt werden müssen, dann tret’ ich zurück. Nicht aus purer Selbstlosigkeit, selbstverständlich.“*⁵⁸

Eberhard Waechter konnte nun in Wien seine Karriere ausbauen und nebenbei das Familienleben genießen. Er hatte in Wien seine Anhänger, die ihn sehr wohl an der Staatsoper singen und spielen sehen wollten. Er wurde in seinen Paraderollen eingesetzt, wie in *Don Giovanni* in der Titelrolle und als Graf Almaviva in *Figaros Hochzeit*. Er erhielt gleichzeitig aber die Möglichkeit, seine Rollengestaltung an neueren Partien auszuprobieren. So in der Hauptrolle in *Dantons Tod* von Gottfried von Einem und die geliebt – gehasste Figur des Grafen Homonay in *Der Zigeunerbaron* von Johann Strauß. Es war eine Produktion, an der Waechter 1965 an der Wiener Volksoper teilnahm. 1966 am Münchner Nationaltheater übernahm Waechter die Partie des „bösen“ Scarpia in Puccinis Meisterwerk *Tosca*. Zu seinen

⁵⁶ *Kurier*(Morgenausgabe): 24.1.1971

⁵⁷ Kopie dieses Vertrages stammt aus dem Österreichischen Staatsarchiv in Wien und befindet sich im Anhang

⁵⁸ *Express*: 31.3.1962

Paraderollen Anfang der siebziger Jahre zählte nicht nur Rigoletto in Verdis gleichnamiger Oper zu Waechters persönlichen Lieblingspartien, sondern auch Jochanaan in *Salome* von Richard Strauss.

Eberhard Waechter war Zeit seines Lebens ein überzeugter Anhänger der leichten Muse, nämlich der Operette. Bereits 1960 hat er an der Wiener Staatsoper zur Jahreswende unter Herbert von Karajan den Eisenstein in *Die Fledermaus* gesungen und gespielt mit einem aus den damaligen größten Sängerpersönlichkeiten bestehenden Staatsopernensemble: Gehard Stolze, Rita Streich, Erich Kunz, Walter Berry, Hilde Güden, Elfriede Ott und Josef Meinrad, der den Frosch verkörperte. Die Rolle des Eisensteins war wie geschaffen für Waechter, ein lebensfroher Lebemann, der den Rest der Welt und vor allem sich selbst mit einer gehörigen Portion Selbstironie betrachtet. Eberhard Waechter hat diese Partie geliebt und sie vor allem schauspielerisch voll auskostet. Es handelt sich zwar um eine Strauß – Operette, aber die von Eisenstein abverlangten Gesangspartien sind nicht sehr anspruchsvoll.

Eine weitere Paraderolle, vor allem am Anfang seiner Karriere, war die des Don Giovanni in Mozarts gleichnamiger Oper. Waechter konnte die Figur des eleganten Verführers überzeugend darstellen und musikalisch sein Können zeigen. Sein fabelhaftes Aussehen und seine kräftige Statur waren dabei nicht minder von Bedeutung, verliehen sie dem hinterhältigen, aber erfolgreichen Casanova die notwendige Authentizität.

Als sich die Opernkarriere Eberhard Waechters in den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts dem Ende zuneigte, konnte er für das Fernsehen gewonnen werden. In zahlreichen Musikshows wie zum Beispiel *Musik aus Wien*, *Aus einem Sängerleben* und *Das ist die Liebe – Eine Eberhard Waechter – Show*, bewies Waechter, dass er auch in die Rolle des charmanten Moderators schlüpfen konnte. Diese Shows, die selbstverständlich auf ein für die damalige Zeit gängiges Format zugeschnitten waren, ebenso auf die Person Eberhard Waechters, waren für einige Jahre sehr erfolgreich und beim Fernsehpublikum äußerst beliebt. Waechter war es als Sänger ohnehin gewohnt, im Mittelpunkt zu stehen. Daher fiel es ihm nicht schwer, die auf ihn gerichteten Kameras zu nützen und sich dem Fernsehpublikum in gekonnt gewohnter Weise zu präsentieren. Eberhard Waechter nutzte diese Gelegenheit, um beim Publikum aktuell zu bleiben und ihm gleichzeitig das zu bieten, was es haben wollte:

eine charmante Unterhaltungssendung mit beliebten und bekannten Gesichtern aus der Opern – und Operettenbranche, gekrönt mit einem dargebotenen Querschnitt durch das Operetten – und Musicalgenre.

Eberhard Waechter hat sich allerdings mit dem Dasein eines Sängers nicht begnügt. Im Laufe seiner Karriere hat er viele Direktoren an der Wiener Staatsoper und der Wiener Volksoper miterlebt. Dadurch hat sich in ihm stets der Wunsch verstärkt, eines Tages selbst Direktor eines Opernhauses in Wien zu werden. Im anschließenden Kapitel werden die Direktoren der Wiener Staatsoper und der Wiener Volksoper ab dem Zweiten Weltkrieg bis zur Direktion Waechters kurz vorgestellt.

5 Kurzer Überblick über die bedeutendsten Direktoren der Wiener Staatsoper nach dem 2. Weltkrieg

5.1 Karl Böhm

„Der Oper gehört eben die Liebe der gesamten Wiener Bevölkerung, und dass diese Liebe auch Gefahren in sich birgt, ist wohl inzwischen allen klar geworden.“⁵⁹

Als im Jahre 1955 das Haus am Ring seine Wiedereröffnungsvorstellung unter dem kritischen Blick aus einem aus Kunst und Politik bestehenden wichtigen Teil der österreichischen Gesellschaft feierte, war kein anderer als Dr. Karl Böhm am Dirigentenpult.

„Zu den Klängen von Beethovens Fidelio hob sich am 5. November 1955 erstmals wieder im Stammhaus der Vorhang. Am Pult stand jener Mann, der die Geschicke des Hauses auch gelenkt hatte, als die Bomben eine schwerwiegende Zäsur setzten: Karl Böhm. Der letzte Direktor im Dritten Reich war zugleich auch der erste in der Zweiten Republik Österreich.“⁶⁰

Bereits in den Jahren vor dem Ende des zweiten Weltkrieges hatte Karl Böhm die Wiener Staatsoper unter seiner Leitung und zwar in den Jahren 1943-1945, ehe er im Jahre 1954 erneut zum Direktor ernannt wurde.⁶¹ Erwähnenswert sei hierbei, dass es Böhm gelang, ein hochqualifiziertes Sängersenemble zusammenzustellen. Darunter befanden sich talentierte Sängerpersönlichkeiten wie etwa Irmgard Seefried, Elisabeth Höngen, Josef Hermann, Maria Cebotari, Sena Jurinac und Emmy Loose. Später gesellten sich zu diesem Ensemble Sängergroßen wie Erika Köth, Martha Mödl, Wolfgang Windgassen, Christa Ludwig, Waldemar Kmentt sowie Eberhard Waechter.⁶² Wie auch vielen Direktoren vor und nach ihm gelang es Böhm nicht, während seiner Direktionszeit einen großen Beliebtheitsgrad beim Wiener Publikum zu erlangen. Bereits sechs Monate nach der Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper sollte Böhm am Anfang des Jahres 1956 sein Amt als Staatsoperndirektor

⁵⁹ Böhm(1974): Seite 169

⁶⁰ Sinkovic(1996): Seite 192

⁶¹ Vgl. Seeböhm(1986): Seite 122

⁶² Vgl. Mazakarini(2005): Seite 85

zurücklegen,⁶³ um weiterhin an seiner internationalen Karriere als Dirigent zu arbeiten. Erst nach dem Zurücklegen seines Amts gewann Böhm beim Wiener Publikum wieder an Ansehen und Sympathie. *„Auch in Wien war er als Dirigent nie beliebter als in den Jahren nach seiner dramatischen Demission.“*⁶⁴

Karl Böhm stammte aus einer deutsch -böhmischen-französischen Familie. Er wurde 1894 in Graz geboren; sein Vater war Jurist. Somit lag es nahe, dass auch der Sohn zuerst das Studium der Rechtswissenschaften zu absolvieren hatte,⁶⁵ bevor er sich ganz seiner musikalischen Laufbahn widmen konnte. Bereits in jungen Jahren erhielt Karl Böhm Musikunterricht und begleitete einzelne Familienmitglieder bei gemeinsamen Musikabenden am Klavier. Während des ersten Weltkrieges sammelte Böhm erste Erfahrungen als Kapellmeister und Korrepetitor, bevor er ab 1917 hauptberuflich als Dirigent tätig wurde. Nachdem Karl Böhm von seiner eigentlichen Berufung als Dirigent schnell überzeugt war, nahm er immer wieder Posten als Dirigent an, um ausreichend Praxis für seinen weiteren Lebensweg zu haben.

Nach seiner Ausbildung ging Karl Böhm nach München, wo er nicht nur seine Frau kennen lernte, sondern auch gerade aus die Karriereleiter hinaufkletterte. Als Böhm 1943 erstmals die Leitung der Wiener Staatsoper übernahm, konnte er bereits auf eine erfolgreiche Laufbahn als Dirigent zurückblicken und eben dadurch auf einen international bekannten Namen. Auch hatte er bereits mehrmals an der Wiener Staatsoper dirigiert und zusammen mit Bühnenbildner Caspar Neher und dem Regisseur Oscar Schuh für einige unvergessliche Abende an der Wiener Oper gesorgt. Somit war Böhm mit den Abläufen, dem Orchester, den Regisseuren und der Arbeitsstruktur der Wiener Staatsoper durchaus vertraut. Bei seinem Amtsantritt wurde Böhm freigestellt, sodass er an drei Monaten im Jahr an seiner internationalen Dirigentenlaufbahn arbeiten konnte. *„Man stimmte zu - eine siebenmonatige Präsenz wäre zur Führung des Hauses völlig ausreichend, mein Vorschlag also akzeptabel.“*⁶⁶

⁶³ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 90

⁶⁴ Prawy(1969): Seite 185

⁶⁵ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Böhm am 24.4.2010

⁶⁶ Böhm(1974): Seite 171

Karl Böhm ging es bei der Führung der Oper vor allem um die Heranbildung eines erstklassigen Sängersensembles wie auch um die Bildung eines spielbaren Repertoires. Dennoch konnte sich Böhm nicht lange auf dem Posten eines Wiener Operndirektors halten. Es kam zu unlösbaren Differenzen mit der Bundestheaterverwaltung, und Böhm legte sein Amt nach einer abgehaltenen Pressekonferenz nieder, um seinem Nachfolger Platz zu machen. Kurz nach seiner Demission erhielt er ein Angebot des Direktors der Metropolitan Opera in New York, dort als Dirigent zu fungieren.

„Mein einziger Trost war, daß ich mir sagen konnte: Dein Schicksal ist kein Einzelschicksal, selbst ein Gustav Mahler hat dasselbe erleiden müssen; ich muß mich eben zusammennehmen und das Ganze auf dem Weg über die Musik zu überwinden versuchen.“⁶⁷

5.2 Die Ära Herbert von Karajans

„Es war sofort klar, dass sich über die Probleme der Oper in der Mitte des 20. Jahrhunderts niemand so viele Gedanken gemacht hatte, wie Herbert von Karajan. Diese Gedanken entsprangen der Kenntnis unserer Zeit, sie waren revolutionär, besonders für Wiener Verhältnisse, und waren manchmal mehr das Resultat genialischer Intuition, als das sie bis in die letzte praktische Konsequenz durchdacht gewesen wären.“⁶⁸

Herbert von Karajan gelang es nicht nur durch sein vielfältiges künstlerisches Schaffen Spuren in Wien zu hinterlassen, sondern vor allem auch durch sein stets von der Öffentlichkeit kritisch betrachtetes Privatleben in der Welt des Glamour und Jet-Set.

Der in Salzburg im Jahre 1908 geborene Musiker war ab 1956 zuerst alleiniger künstlerischer Leiter der Wiener Staatsoper, von 1962-1963 gemeinsam mit Erich

⁶⁷ Böhm(1974): Seite 176

⁶⁸ Prawy(1969): Seite 186

Schäfer und ab 1963 gemeinsam mit Egon Hilbert. Hilbert sollte nach der Demission Karajans allein die Leitung der Staatsoper übernehmen.⁶⁹

Durch sein Wirken an der Mailänder Scala und an der Metropolitan Opera in New York erreichte Karajan bereits vor seiner Direktionsübernahme der Wiener Staatsoper internationales Ansehen. Seit 1950 befand er sich als Dirigent und Regisseur an der Mailänder Scala und seit 1955 war er Chefdirigent der Berliner Philharmoniker.

Im Gegensatz zu seinem Vorgänger Karl Böhm lag Karajan nichts daran, ein hauseigenes Ensemble aufrechtzuerhalten, sondern es ging ihm primär um den Austausch internationaler Sängerpersönlichkeiten mit anderen Opernhäusern. Dabei sollten die Opern in ihren Originalsprachen gesungen werden, was von den jeweiligen Sängern das Beherrschen der Opern in ihrem Repertoire ebenso in der jeweiligen Originalsprache verlangte. Hierbei tauchten die ersten Unstimmigkeiten auf, vor allem unter den Sängern in Wien, die seit Jahren an der Wiener Staatsoper sangen und plötzlich gegen Sänger in sogenannten Gastspielen ausgetauscht wurden. „*Das Karajanprinzip bedeutet, dass Opern überhaupt nur dann gezeigt werden, wenn die auf der Welt erzielbare optimale Besetzung zur Verfügung steht.*“⁷⁰

In dieser Zeit ab 1956 bestand eine enge Zusammenarbeit der Wiener Staatsoper mit der Mailänder Scala. Sänger wie etwa Franco Corelli, Giuseppe di Stefano, Ettore Bastianini, Giulietta Simionata, um nur einige zu nennen, gaben vielumjubelte Gastspiele in Wien. Sie gelangten dadurch zu einem ebenso großen Beliebtheitsgrad wie die heimischen Sänger.

Karajan sah sich selbst als oberste Instanz. Somit stand für ihn außer Frage, dass er selbst Gespräche über Arbeitsstunden, Überstunden und Bezahlungen mit seinen Mitarbeitern abhielt, um auf diese Weise von der Behörde und den Beamten unabhängig zu bleiben.

Karajan führte bei vielen seiner dirigierten Opern selbst Regie. Auch dieser Umstand fand in Wien nicht besonders großen Anklang, obwohl bereits ein Gustav Mahler Jahrzehnte vor Karajan seine eigenen Opern dirigierte und inszenierte. Karajan hatte

⁶⁹ Vgl. Seeböhm(1986): Seite 141

⁷⁰ Prawy(1969): Seite 187

zuvor schon an der Mailänder Scala Opern inszeniert, zur Ausreifung seiner Praxis kam es jedoch erst bei seinen Arbeiten in Wien. Sein Hauptaugenmerk lag dabei im Besonderen in der vielfältigen Verwendung von Licht und Bühnentechnik. Während seiner Zeit als Leiter der Staatsoper in Wien wurde von ihm der gesamte *Ring der Nibelungen* neu inszeniert. Die Bühnenbilder dazu schuf Emil Preetorius.⁷¹ Unter den Sängern befanden sich Leonie Rysanek, Gottlob Frick, Christa Ludwig, Wolfgang Windgassen und der noch am Anfang seiner Karriere stehende Eberhard Waechter.

„In seiner Ära hatte Leonie Rysanek ihre überwältigenden Erfolge, erhielt die blutjunge Gundula Janowitz ihre ersten Aufgaben, wurden ausdrücklich wienerische Künstler wie Eberhard Wächter und Walter Berry mit allen Partien belohnt, die ihnen zustanden.“⁷²

Trotz des großen Erfolges seiner Inszenierungen, die zum größten Teil von ihm selbst dirigiert wurden, befand sich das Wiener Publikum in einer Art gespaltenen Hass – Liebe zu Karajan. Viele seiner Anhänger schätzten seine kreative Arbeit, sein Engagement in Bezug auf Neuinszenierungen und Sänger. Andere wiederum kritisierten seine langen Absenzen von Wien und seinen kostspielig übertriebenen Lebensstil im Zeitalter des Jet-Set-Daseins.

Im Jahre 1962 kam es zu ersten Dissonanzen in der Direktion Karajans. Karajan war mit einem Co-Direktor einverstanden, sofern es sich um einen Mann seines Vertrauens handeln würde. Somit wurde der Stuttgarter Generalintendant Walter Erich Schäfer zum Mitdirektor Karajans ernannt. Die Zusammenarbeit zwischen den beiden verlief ruhig, Karajan inszenierte und dirigierte weitere Premieren. Erich Schäfer lebte sich in Wien jedoch nicht ein. Er zog sich 1963 aus dem Geschäft der Mitdirektion aus gesundheitlichen Gründen zurück. Egon Hilbert wurde Herbert von Karajan als neuer Mitdirektor zur Seite gestellt.⁷³

⁷¹ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 107

⁷² Endler(1997): Seite 19

⁷³ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 126f.

„Was sich nun in dem einen und einzigen Jahr ihrer gemeinsamen Arbeit ereignete, war – trotz einiger grandioser Abende – ein ständiges Pendeln zwischen einer Kulturtragödie und einer Löwengrube.“⁷⁴

Die Kombination Karajan - Hilbert wurde zu einem Problem unüberbrückbarer Differenzen zweier völlig unterschiedlicher Persönlichkeiten, die die Macht der Wiener Staatsoper in ihren Händen hielten. Egon Hilbert „hatte sich vom Bundesbediensteten bis zum Direktor hochgedient und versuchte auszumerzen, was ihm an Karajans Amtsführung nicht gefiel.“⁷⁵ Hilbert hatte 1946 die Verantwortung des Theaters an der Wien übernommen,⁷⁶ welches er vor dem endgültigen Ruin bewahrte. „Egon Hilbert widmete sich dem Theater an der Wien mit einem geradezu rücksichtslosen Totaleinsatz.“⁷⁷ Dennoch stand die Zusammenarbeit zwischen Hilbert und Karajan von Anfang an unter keinem guten Stern. Zu einem endgültigen Bruch zwischen den beiden Persönlichkeiten kam es, nachdem Hilbert einen anderen Dirigenten engagiert hatte und Karajan vor vollendete Tatsachen stellte. Ab diesem Zeitpunkt fanden Hilbert und Karajan keinen Draht mehr zueinander. Der Kontakt vollzog sich nur noch durch den Austausch von Briefen.

Karajan löste seinen Vertrag mit der Wiener Staatsoper, Hilbert übernahm somit die alleinige Verantwortung der Wiener Staatsoper.⁷⁸ Karajans Ära endete mit der Neueinstudierung von Richard Strauss *Die Frau ohne Schatten* am 11.6.1964.⁷⁹ Danach verließ er Wien und ging nach Salzburg. Dort arbeitete Karajan mit gewohnter Professionalität mit dem Ensemble und den Musikern aus Wien, ohne sich etwas von seiner Niederlage als Operndirektor anmerken zu lassen. Erst im Jahre 1977 sollte Herbert von Karajan wieder an der Wiener Staatsoper dirigieren.

⁷⁴ Prawy(1969): Seite 197

⁷⁵ Sinovicz(1996): Seite 194

⁷⁶ Vgl. Lang: Seite 84

⁷⁷ Lang(2001): Seite 84

⁷⁸ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 126

⁷⁹ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 140

Herbert von Karajan hatte seine Spuren nicht nur in den Opernhäusern auf der ganzen Welt hinterlassen, sondern auch in Wien. Er verhalf vielen jungen Sängern zu den ersten Schritten im Musikbusiness der klassischen Musik und wurde zu einer Ikone im Bereich des Dirigierens und Inszenierens. 1989 starb Karajan in seinem Haus in Anif bei Salzburg.⁸⁰ An die Wiener Staatsoper kam Karajan bereits als international anerkannter Künstler. Trotzdem hatte er zuvor noch kein großes Haus geleitet. Als Direktor der Wiener Staatsoper konnte er für seine persönliche Weiterentwicklung Erfahrungen und Erkenntnisse sammeln, die ihn prägten. In Wien ist Herbert von Karajan, gleichgültig ob als skandalumwitterter Privatmann und Staatsoperndirektor oder genialer Musiker, bis heute eine Persönlichkeit, die noch viele treue Anhänger seiner Person in die Hauptstadt Österreichs oder nach Salzburg lockt.

5.3 Egon Hilbert

„Egon Hilbert wurde mit dem Ausscheiden Herbert von Karajans Alleindirektor der Staatsoper – ein Augenblick, den er sein ganzes Leben heiß ersehnt hatte. [. . .] Er begann mit größten Enthusiasmus und versuchte die Starpolitik ohne den Superstar Herbert von Karajan fortzusetzen.“⁸¹

Egon Hilbert wurde am 19.5.1889 in Wien geboren und starb am 18.1.1968 in Wien. Direktor der Wiener Staatsoper war Hilbert in den Jahren 1964-1968.⁸² Egon Hilbert gelang es während seiner Direktion große Dirigenten wie etwa Leonard Bernstein oder Carlos Kleiber an die Wiener Staatsoper zu verpflichten:

„Durch das Engagement von Carlos Kleiber für <Tristan und Isolde> in der Inszenierung August Everdings wurde das Dirigentenspektrum um eine äußerst interessante Persönlichkeit erweitert.“⁸³

⁸⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Herbert_von_Karajan am 28.4.2010

⁸¹ Seebohm(1986): Seite 150

⁸² Vgl. Seebohm(1986): Seite 150

⁸³ Seebohm(1986): Seite 150

Egon Hilbert wurde dennoch nach vier Jahren Amtszeit nahegelegt, seinen Rücktritt anzutreten:

„Die immer größer werdende Sprunghaftigkeit in den Entscheidungen Hilberts, die zweifellos auch auf seine schwere Krankheit zurückzuführen war, führte zu einer immer heftiger werdende Kampagne in den Medien. So legte der Leiter der Bundestheaterverwaltung, Erwin Thalhammer, im Auftrag der Regierung Egon Hilbert den Rücktritt nahe.“⁸⁴

Nur einige Tage nach seinem Rücktritt als Direktor der Wiener Staatsoper starb Egon Hilbert, als er auf dem Weg in die Oper war:

„Am nächsten Tag starb er in seinem Dienstwagen auf der Fahrt in die geliebte Staatsoper – eine merkwürdig tragische und sehr österreichische Persönlichkeit.“⁸⁵

5.4 Heinrich Reif-Gintl

Heinrich Reif-Gintl, geboren am 7.10.1900 in Wien, gestorben am 11.7.1974 in Niederösterreich, übernahm die Direktion der Wiener Staatsoper von 1968- 1972.⁸⁶ Seit dem Jahr 1923 hatte Reif-Gintl im administrativen Bereich Erfahrungen gesammelt, die er später als Staatsoperndirektor anwenden konnte:

„[. . .] war bereits seit 1923 im Verband der Bundestheater tätig gewesen. Unter Franz Schalk war er administrativer, unter Clemens Krauss artistischer Sekretär des Hauses, 1945 (neben Franz Salmhofer) stellvertretender Direktor, 1962 war er Verwaltungsdirektor des Burgtheaters, am 1. Januar 1965 Vizedirektor der Staatsoper geworden.“⁸⁷

Reif-Gintl konnte sich mit seinem Konzept nicht durchsetzen. Seine Ideen für die Führung eines Opernhauses und einen durchsetzbaren Spielplan waren unspektakulär

⁸⁴ Seebohm(1986): Seite 150f.

⁸⁵ Seebohm(1986): Seite 154

⁸⁶ Vgl. Seebohm(1986): Seite 154

⁸⁷ Seebohm(1986): Seite 154

und brachten keinen neuen Glanz. *„Endlich an der Spitze der Hierarchie, gelang es ihm dann nicht, neue Akzente zu setzen.“*⁸⁸

Der damalige Unterrichtsminister Österreichs, Leopold Gratz, wollte Rudolf Gamsjäger als Intendanten des Hauses am Ring einsetzen. Somit fand die Ära Reif-Gintl im Jahre 1972 ein Ende, und Rudolf Gamsjäger übernahm die Führung des Opernhauses:

*„Der neue Unterrichtsminister Leopold Gratz, [. . .], wollte an der Spitze der Staatsoper den erfolgreichen Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde, Rudolf Gamsjäger, sehen. So kam es zur endgültigen Pensionierung Reif – Gintls, der zwei Jahre später starb.“*⁸⁹

5.5 Rudolf Gamsjäger

Rudolf Gamsjäger wurde am 23.3.1909 in Wien geboren und starb am 28.1.1985 in Wien. Seinen Dienst als Direktor der Wiener Staatsoper trat Gamsjäger 1972 an, seine Amtszeit dauerte bis 1976.⁹⁰

Die Wiener wünschten sich, dass Gamsjäger frischen Wind in die Wiener Staatsoper bringen würde. Vor allem aber wurde von ihm erwartet, dass er den Dirigenten Herbert von Karajan zurück nach Wien holen könnte, ohne dadurch die beiden Stardirigenten Carlos Kleiber und Leonard Bernstein zu brüskieren. *„[. . .] Herbert von Karajan zurückzuholen und trotzdem Carlos Kleiber nicht zu verlieren.“*⁹¹

Dieser Versuch, Karajan nach Wien zu holen, scheiterte jedoch. Dennoch kam es zu einigen fulminanten Produktionen während der Ära von Rudolf Gamsjäger:

„Rudolf Gamsjäger kommt allerdings das unbestrittene Verdienst zu, das Hauptwerk Arnold Schönbergs, <Moses und Aron>, das bisher an der Staatsoper nur als Gastspiel zu sehen gewesen war, unter dem Dirigenten Christoph von Dohnanyi in einer Inszenierung Götz Friedrichs herauszubringen. [. . .] und von Karl Böhm

⁸⁸ Sinkovicz(1996): Seite 196

⁸⁹ Seebohm(1986): Seite 156

⁹⁰ Vgl. Seebohm(1986): Seite 156

⁹¹ Seebohm(1986): Seite 157

dirigierte <Salome> an, brachte die längst fällige Erstaufführung der <Katja Kabanowa> von Janáček in einer Inszenierung von Joachim Herz (der auch <Lohengrin> und <Zauberflöte> inszenierte) unter der musikalischen Leitung von Janos Kulka und hatte großen Erfolg mit der Schenk-Inszenierung von <Boris Godunow> mit Nicolai Ghiaurov in der Titelrolle. Erfolgreich waren auch <Die Meistersinger von Nürnberg> (Dohnanyi, Schenk, Rose) mit Karl Ridderbusch als Hans Sachs und <Cosi fan tutte> in Schenk-Regie unter Karl Böhm.“⁹²

Außerdem gelang es ihm einige namhafte Sänger an die Wiener Staatsoper zu engagieren:

„Gamsjäger brachte die für Wien neuen Sänger Katia Ricciarelli, Franco Bonioli, José Carreras, Bernd Weickl, Bengt Rundgren, Brigitte Fassbaender und die Russen Atlantow, Mazurok, Nestrenko und Obraszowa.“⁹³

Trotzdem war man mit den Entwicklungen an der Oper nicht zufrieden und „die Direktion Gamsjäger wurde von der Öffentlichkeit immer mehr kritisiert, wobei einige mißglückte Inszenierungen wie <Zigeunerbaron>, <Aida>, <Der Fliegende Holländer>, <Luisa Miller>, aber auch umstrittene wie <Lohengrin> und <Zauberflöte> eine maßgebende Rolle spielten. So wurde der Wunsch immer stärker, in der Staatsoper eine Veränderung herbeizuführen.“⁹⁴

Somit endete die Direktion von Rudolf Gamsjäger im Jahre 1976.

5.6 Egon Seefehlner

Egon Seefehlner, 3.6.1912 in Wien geboren, gestorben am 25.9.1997 in Wien. Von 1976 bis 1982 war Egon Seefehlner Intendant der Wiener Staatsoper. Von 1984 bis 1986 erklärte er sich bereit, noch einmal die Führung der Staatsoper zu übernehmen, nachdem Lorin Maazel seinen Rücktritt angetreten hatte.⁹⁵ Ihm gelang, was seinem

⁹² Seeböhm(1986): Seite 158

⁹³ Seeböhm(1986): Seite 158

⁹⁴ Seeböhm(1986): Seite 158

⁹⁵ Vgl. Seeböhm(1986): Seite 162

Vorgänger, Rudolf Gamsjäger nicht gelungen war. Er holte Herbert von Karajan zurück nach Wien an das Haus am Ring.

„Jetzt war es ihm vergönnt, die größten Dirigenten einträchtig an die Staatsoper zu binden. 13 Jahre hatten die Wiener auf ein ganz bestimmtes Comeback gewartet. Am 8. Mai 1977, als Krönung der ersten Seefehlner- Spielzeit, war es so weit: Herbert von Karajan kehrte im Siegeszug in <sein> Haus zurück. Vier Spielzeiten lang war der Mai nun <Karajan-Monat>. [. . .] Aus aller Welt reiste man nach Wien, um Karajan noch einmal an der Stätte seiner früheren Triumphe zu erleben.“⁹⁶

Karl Böhm kam als Gastdirigent an die Staatsoper zurück. *„Karl Böhm leitete die Premiere einer neuen <Ariadne auf Naxos>, die den Durchbruch für die grandiose Zerbinetta von Edita Gruberova bedeutete und mit Gundula Janowitz, James King, Walter Berry, Heinz Zednik und Agnes Baltsa eine gediegene Mischung aus altgedienten und neuen Ensemblekräften lieferte.“⁹⁷*

Egon Seefehlner gelang es somit, frischen Wind in das ehrwürdige Haus am Ring zu bringen und trotzdem Stars wie Karajan und Böhm an das Haus zu binden.

„Die Mischung stimmte: Stars waren häufig zu Gast, das Ensemble wurde gepflegt, das Repertoire endlich auch um Belcanto-Werke (etwa Bellinis <Capuletti ed i Montecchi> mit Edita Gruberova und Agnes Baltsa oder Donizettis <Lucia di Lammermoor> mit der Gruberova und Peter Dvorsky) bereichert.“⁹⁸

Egon Seefehlner hinterließ bleibende Eindrücke als Direktor der Wiener Staatsoper, dennoch war es 1982 Zeit für einen neuen Kandidaten: Lorin Maazel.

⁹⁶ Sinkovicz(1996): Seite 198

⁹⁷ Sinkovicz(1996): Seite 198

⁹⁸ Siknovicz(1996): Seite 198f.

5.7 Lorin Maazel

Lorin Maazel war in den Jahren 1982 bis 1984 Direktor der Wiener Staatsoper. Er wurde am 6.3.1930 in Paris geboren.⁹⁹ Als Dirigent hatte er schon oft an der Staatsoper dirigiert, bevor er in seiner Funktion als Intendant tätig war.

Sein Hauptanliegen lag darin, weniger Opern pro Jahr zu spielen. Dafür sollte in jeder Aufführung des jeweiligen Werkes immer dieselbe Besetzung zu sehen und zu hören sein.

„Maazel nun stellte die These auf, am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts sei nur mehr eine Art adaptiertes Stagione-System nach italienischem Vorbild praktikabel. Man sollte nicht mehr über fünfzig, sondern nur mehr 25 Opern pro Jahr geben, diese dafür in <Serie>, jeweils mit gleichbleibender Besetzung.“¹⁰⁰

Dieses Konzept stieß jedoch auf wenig Zustimmung, „Maazels sogenanntes Blocksystem stieß auf heftige Kritik, wenn auch offenkundig war, daß in etlichen Fällen der erwünschte Erfolg tatsächlich eintrat.“¹⁰¹

In den zwei Spielzeiten Maazels holte er Dirigenten wie Claudio Abbado, Riccardo Muti oder Zubin Mehta an die Staatsoper, genauso wie große Sängerstars, etwa Luciano Pavarotti. Dennoch hatte Maazel immer wieder mit negativer Kritik zu kämpfen, wie dies Wilhelm Sinkovicz in seinem Werk *Das Haus am Ring* so treffend beschreibt:

„Die Atmosphäre, angeheizt durch undiplomatische Aussprüche des dirigierenden Direktors, war vergiftet durch eine Hetzkampagne in den Medien, der sich eine ins Politische reichende Intrige anschloß. Maazel kündigte nach eineinhalb Jahren.“¹⁰²

Nach nur eineinhalb Jahren legte Lorin Maazel sein Amt zurück und sein Vorgänger Egon Seefehlner übernahm bis zur Direktion Drese noch einmal die Intendanz der Wiener Staatsoper.

⁹⁹ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 217

¹⁰⁰ Sinkovicz(1996): Seite 200

¹⁰¹ Sinkovicz(1996): Seite 200

¹⁰² Sinkovicz(1996): Seite 200

5.8 Claus Helmut Drese

Claus Helmut Drese führte die Staatsoper in den Jahren von 1986-1991. Drese, 1922 in Aachen/Deutschland geboren, war studierter Germanist. Zuerst war Drese nach seinem Studium Dramaturg am Theater der Schiller-Stadt in Marburg/Lahn, bevor er in Heidelberg als Intendant tätig wurde. 1984 befindet er sich in Zürich, seit 1975 leitete Drese dort das Züricher Opernhaus.¹⁰³ Ohne ein Bewerbungsgespräch oder ein Ausschuss wurde ihm die Leitung der Wiener Staatsoper angeboten. Dort sollte Lorin Maazel als Direktor abgesetzt werden. Claus Helmut Drese blieb nicht viel Zeit zum Überlegen, aber der Reiz eines der berühmtesten Opernhäuser der Welt zu führen, war groß. Somit entschied sich Drese, die Herausforderung anzunehmen und sich der neuen Aufgabe zu stellen.

In seiner 1993 erschienen Autobiographie, in der Drese schonungslos mit den Geschehnissen rund um seine Person und seine Demissionierung 1991 abrechnete, beschreibt er die für ihn wichtigsten Punkte, welche sich seiner Meinung nach ein Operndirektor anzueignen hat, um dem zu führenden Haus längerfristig Lob, Anerkennung und Erfolg zu gewähren:

„Die zehn Gebote des Operndirektors

1. Er muß immer anwesend sein; möglichst im Theater essen und schlafen, um bei allfälligen Turbulenzen gleich das Steuer in die Hand nehmen zu können – andererseits muß er viel reisen, sich im In- und Ausland informieren, neue Künstler entdecken und Kontakte pflegen.

2. Er muß ein aktiver Künstler sein, Ideen haben, seine Phantasie walten lassen. Kreativität ist gefragt - andererseits muß er etwas von Administration verstehen, Verträge machen können; kurz ein Manager sein, der modern und rationell arbeitet.

3. Er muß über einen ausgeprägten Sinn für das Publikum verfügen, sich an vollen Häusern und vollen Kassen freuen, Sponsoren und Mäzene ausfindig machen - andererseits muß er den Mut haben, sich unbeliebt zu machen, wenn es um neue Werke, neue Interpreten geht, an die er glaubt.

¹⁰³ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 237

4. *Er muß das Ensemble pflegen, den Nachwuchs fördern, das Repertoire richtig besetzen- andererseits muß er große Stars so oft wie möglich einsetzen, denn er weiß, dass sie Magneten für das Publikum sind.*
5. *Er muß freundlichen Umgang mit der Kritik pflegen, Ratschläge beachten, gute Rezensionen propagandistisch auswerten - andererseits muß er selber sein schärfster Kritiker sein, er muß sich immunisieren gegen Lob und sich eine Hornhaut wachsen lassen, an der die giftigsten Pfeile abprallen.*
6. *Er muß in der Öffentlichkeit repräsentieren, seine gesellschaftlichen Verpflichtungen wahrnehmen, Orden tragen und Bälle eröffnen - andererseits muß er die Vaterfigur des Theaters sein, jovial und zugänglich für jedermann, nicht hinter Vorzimmern verschanzt, sondern stets um das beste Betriebsklima bemüht.*
7. *Sein Wort sei JA-JA, NEIN-NEIN. Er muß sich engagieren, politisch Stellung nehmen, an den moralischen Imperativ glauben- andererseits muß er Diplomat sein, mit vielen Worten nichts sagen können, ein Meister des Vielleicht. Als Pragmatiker ist er sich der Relativität aller Erscheinungen bewusst.*
8. *Bei allen Aktivitäten muss er wissen, daß Sparen oberstes Gebot ist, denn er verwaltet ja Steuergelder- andererseits soll er ein Verschwender sein, denn Kunst ist - nach Brecht - der Überfluss, für den wir leben.*
9. *In allen kritischen Situationen muss er stets das Richtige tun; die Vorschriften beachten und trotzdem zaubern- andererseits muß er viele kleine Brötchen backen.*
10. *Vor allem muss er das Glück haben, daß das Theater nicht abbrennt, der Tenor nicht durchbrennt, er selbst sich nicht die Finger verbrennt an den vielen heißen Eisen, der täglich anzupacken hat – kurzum: Er braucht <fortune> - dann wird er die Nerven behalten und in den unvermeidlichen Katastrophen seinen Mann stehen.“¹⁰⁴*

Drese hat somit von Anfang an enorm hohe Anforderungen an sich selbst gestellt, dies und die Tatsache, dass er sich als Nicht- Wiener nie so ganz mit den Wienern und ihren Gepflogenheiten identifizieren konnte, führten dazu, dass er sich in Wien nicht wirklich wohl fühlte.

¹⁰⁴ Drese(1993): Seite 19f.

Drese lag daran, die Inszenierungen zu entstauben, vom konventionellen Ideen abzusehen und neue Ideen entstehen zu lassen. Regisseure mit unkonventionellen Konzeptideen hat er unterstützt und versucht, sie an das Opernhaus zu binden. Außerdem richtet Drese sein Augenmerk vermehrt darauf, eine Zusammenarbeit zwischen dem Opernhaus in Wien und dem Opernhaus in Budapest herzustellen. Zu seiner Unterstützung gelang es Drese, Claudio Abbado als Musikdirektor zu gewinnen, der nun von der Mailänder Scala an das Haus am Ring wechselte. Abbado gründete in dieser Schaffensperiode das Festival *Wien Modern* sowie das *Gustav Mahler Youth Orchestra*.

Drese lag daran, Werke aus dem 18. Jahrhundert in das Repertoire aufzunehmen, ebenso Opern der französischen, slawischen und zeitgenössischen Literatur.

Unter der Leitung des Hauses von Drese kam es zum allerersten Auftreten des Dirigenten Nikolaus Harnoncourts am 19.2.1987 an der Wiener Staatsoper, der Mozarts Oper *Idomeneo* dirigierte.¹⁰⁵

Im Mai desselben Jahres gab es eine Vorstellung von Verdis *Othello*. Plácido Domingo sang die Hauptrolle, Zubin Mehta stand am Dirigentenpult und die Inszenierung stammte von Peter Wood.¹⁰⁶

Doch tauchten zwischenzeitlich bereits Gerüchte auf, Drese durch Eberhard Waechter ersetzen zu lassen. Waechter hatte 1987 die Nachfolge Karl Dönchs als Direktor der Wiener Volksoper angetreten und war noch immer auf der Suche nach neuen Herausforderungen. Drese gelangte immer wieder in das Feuer der Kritik der Wiener Presse und des Wiener Publikums. In dem Versuch, es seinen im Haus wirkenden Sängern, Dirigenten und Regisseuren gleichsam alles rechtzumachen, was zum Beispiel Probenbedingungen betraf, kam es zu Fehlhandlungen des Direktors, die sich auf das Niveau der Produktionen auswirkten. Dennoch fanden die Neuinszenierungen einiger Werke vor allem bei der internationalen Presse Anklang.

1989 erhält Claudio Abbado ein nicht auszuschlagendes Angebot, Orchesterchef der Berliner Philharmoniker zu werden. Diesen Posten tritt Abbado sodann auch an.

¹⁰⁵ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 241

¹⁰⁶ Vgl. Mazakarini)2005): Seite 243

Eine neu einstudierte *Salome* gelangte 1991 noch zur Aufführung. In der Titelrolle ist Eva Marton zu hören und zu sehen.¹⁰⁷

Trotzdem ist das Ende der Direktion von Claus Helmut Drese unaufhaltsam in Sicht. Obwohl Drese selbst behauptete, sechundsiebzig Prozent seiner Konzeptvorstellungen in die Realität umgesetzt zu haben, kam es nicht zu dem von ihm angekündigten *Ring der Nibelungen*, dessen Regie Jürgen Flimm übernehmen hätte sollen. Auch *Hoffmanns Erzählungen* mit Francisco Araiza als Hoffmann und Editha Gruberova in den drei Titelrollen, Olympia, Giulietta und Antonia, blieb aus.

Drese gab gewiss sein Bestes, aber seine Ära der Direktion blieb in Wien dennoch in zwiespältiger Erinnerung. Die damalige Situation wird von Leo Mazakarini folgendermaßen geschildert:

„Zu allem Pech führte er das Haus am Ring zu einer Zeit, als Österreich angeknackste internationale Reputation hinsichtlich einer nicht bewältigten Vergangenheit mit den aktuellen Namen Kurt Waldheim und Jörg Haider verbunden wurde. Dass aber die von ihm engagiert vorangetriebene <Opernreform> - vor allem, was das von ihm forcierte umfassende <Regietheater> betraf – in Wien nicht gerade zu Freudenausbrüchen geführt hatte und das Pendel nach seinem Ausscheiden gleichsam zurückschlug, mag den danach abermals in Zürich wirkenden Drese noch betroffener gemacht haben [...]. Dreses Ende war in Wien nach Antritt der Direktion Waechter kein Thema mehr, international hat sein Wiener Abgang dennoch einigen kritischen Widerhall gefunden.“¹⁰⁸

Wie alle Direktoren vor und nach ihm hat Claus Helmut Drese versucht, das Beste aus dem Opernhaus am Ring herauszuholen. Dabei war er mit den ihm anvertrauten Aufgaben in vielen Bereichen überfordert. Die Art und Weise, wie man Drese durch Waechter ersetzte, ist nicht korrekt ausgeführt worden. Somit lässt sich verstehen, dass die Autobiographie Dreses von negativer Kritik gekennzeichnet ist:

¹⁰⁷ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 263

¹⁰⁸ Mazakarini(2005): Seite 264

„Daß Wien anders sein soll, ist eine höfliche Umschreibung dafür, daß sich hinter angenehmer Lebensart die boshaftesten Instinkte verbergen. Wien ist so anders, wie die Donau eben nicht schön und blau ist.“¹⁰⁹

5.9 Ioan Holender

Ioan Holender war der bis jetzt am längsten amtierende Staatsoperndirektor in Wien. Daher möchte ich ihn in meiner Arbeit nicht unerwähnt lassen.

Ioan Holender wurde am 18. Juli 1935 als Sohn eines Fabrikanten in Temesvar, Rumänien, geboren, wo er auch die ersten Jahre seines Lebens verbrachte. Seit seiner Kindheit hatte er zu seiner Mutter ein besonders inniges Verhältnis. Sie war auch diejenige, die ihn in seinem Vorhaben, sich der Kunst zu widmen, von Anfang an unterstützte.

Die in Temesvar vorhandene Oper erregte schon bald die Aufmerksamkeit des jungen Ioan. Seine Begeisterung für die Oper und die Musik fand in dieser Zeit ihren ersten Höhepunkt.

„Zwischen 15 und 20 Jahren wurde ich zu einem begeisterten Opernbesucher – <Stehplatzler> in hiesiger Diktion, ohne dass es einen Stehplatz gab. Die Oper wurde eine Leidenschaft, die von manchen meiner Freunde ironisch belächelt wurde – der Holi mit seiner Oper, sagte man abschätzig.“¹¹⁰

Im Alter zwischen fünfzehn und sechzehn Jahren sammelte er als Statist bei *Aida* seine ersten Bühnenerfahrungen. Ioan Holender besuchte zuerst ein humanistisches Gymnasium, bevor er mit dreizehn Jahren eine Mittelschule für technische Energie absolvierte.¹¹¹ Trotzdem ließ sein Interesse für Musik, Theater und Literatur nie nach, und er widmete seine Freizeit weiterhin diesen künstlerisch angehauchten Fächern.

¹⁰⁹ Drese(1993): Seite 352

¹¹⁰ Holender(2001): Seite 35

¹¹¹ Vgl. Holender(2010): Seite 6

Mit zwanzig Jahren beschloss Holender, seine Stimme ausbilden zu lassen und erhielt von nun an Gesangsunterricht.

1959 kam Holender schließlich nach Wien, wo er versuchte als junger Sänger Fuß zu fassen. Ebenso war er als Statist und Regieassistent am Burgtheater tätig. Ab 1960 genoss Holender ein Studium am Konservatorium der Stadt Wien. Bald darauf erhielt er Engagements in Klagenfurt und St. Pölten und gelang auf diese Art und Weise zu Erfahrungen, die ihm in seiner späteren Berufung als Operndirektor hilfreich sein sollten.¹¹²

Nach Beendigung seiner Sängerkarriere fand Ioan Holender im Jahre 1966 einen Posten bei der Bühnenvermittlung Alois Starka. In diesen Jahren konnte sich Holender ein gut organisiertes Netz von nützlichen Sängerpersönlichkeiten aufbauen. Auch diese Tatsache kam ihm als Operndirektor der Wiener Staatsoper zugute. Holender hatte die Möglichkeit, während dieser Tätigkeit quer durch Österreich, Deutschland und der Schweiz zu reisen und machte sich als engagierter Sängeragent bei zahlreichen Opernhäusern, Festspielen und Intendanten einen Namen. *„Im Laufe der vielen Jahren erwarb ich mir bei den Direktoren Glaubwürdigkeit, die dazu führte, dass man mir vertraute.“*¹¹³ Ab 1972 trug Ioan Holender die alleinige Verantwortung für die Bühnenvermittlung Starka.

Holender machte dabei nicht nur Bekanntschaft mit namhaften Sängergrößen wie etwa Plácido Domingo, José Carreras, Gundula Janowitz, Agnes Baltsa und vielen anderen, sondern auch mit Eberhard Waechter. Eberhard Waechter fungierte bereits als Direktor der Volksoper und arbeitete viel und eng mit Ioan Holender zusammen. Eberhard Waechter war es auch, der Holender als seinen zur Verfügung stehenden Generalsekretär mit an die Staatsoper und Volksoper nahm. Von Bundeskanzler Franz Vranitzky abgesegnet wurde Helmut Drese von dem Zweiergespann Waechter - Holender als Direktor der Wiener Staatsoper abgelöst:

„Am 22. Juni 1988 wurde eine Pressekonferenz im Bundesministerium für Unterricht und Kunst von der damaligen amtierenden Ministerin Hilde Hawlicek einberufen, in

¹¹² Vgl. Holender(2010): Seite 5

¹¹³ Holender(2001): Seite 121

deren Rahmen Eberhard Waechter als designierter Direktor der Staatsoper und weiter der Volksoper und ich als Generalsekretär beider Häuser mit Beginn der Amtszeit am 1. September 1991, bestellt auf sechs Jahre, also bis Ende der Spielzeit 1996/97, der Presse vorgestellt wurden.“¹¹⁴

Doch es kam anders. Eberhard Waechter verstarb während der ersten Saison seiner Amtszeit. Ioan Holender übernahm die Amtsführung allein und versuchte das mit Eberhard Waechter gemeinsam erarbeitete Konzept durch - und umzusetzen. Mit 57 Jahren war Ioan Holender nun Direktor der beiden wichtigsten Opernstätten Wiens, der Wiener Volksoper und der Wiener Staatsoper. „Holender wurde mit dem 2. April 1992 zum Direktor der Wiener Staatsoper und der Volksoper ernannt.“¹¹⁵

Ioan Holender leitete die Wiener Staatsoper erfolgreich. Sänger wie Plácido Domingo oder Agnes Baltsa lieferten vielumjubelte Opernabende. Plácido Domingo sang die Hauptrolle in der skandalumwitterten Produktion *Herodiae* von Jules Massenet im Jahr 1995 in der Inszenierung des Wiener Künstlers Hermann Nitsch,¹¹⁶ die einerseits für viel Diskussion sorgte, aber ebenso einen großen Erfolg bescherte. Benjamin Britzens *Peter Grimes* gelang unter der Leitung Holenders zu einer Erstaufführung mit einer hochkarätigen Besetzung, die ebenfalls für viel Begeisterung beim Publikum sorgte. Alfred Schnittkes Werk *Gesualdo* kam zur Weltaufführung an die Wiener Staatsoper, der Dirigent Mstislav Rostropovitsch übernahm die musikalische Leitung.

Ioan Holender ließ eine Probebühne im sechsten Stock unter dem Dach errichten, die am 1. September 1995 unter dem Namen *Eberhard-Waechter - Probebühne* eingeweiht wurde.¹¹⁷

Kein Operndirektor kommt daran vorbei, unter seiner Intendanz einen *Ring der Nibelungen* von Richard Wagner zur Aufführung zu bringen. Eberhard Waechter

¹¹⁴ Holender(2001): Seite 150

¹¹⁵ Mazakarini(2005): Seite 274

¹¹⁶ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 291

¹¹⁷ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 297

hatte diesbezüglich bereits Verhandlungen geführt, sein jäher Tod ließ eine Umsetzung jedoch nicht mehr zustande kommen.

„Mein erster Staatsopern- <Ring> war - zumindest was die szenische und optische Umsetzung betraf – gar nicht meiner. Eberhard Waechter hatte noch Adolf Dresen als Regisseur und Herbert Kapplmüller als Ausstatter engagiert. An mir lag es, diesen <Ring> entsprechend herauszubringen, [. . .]“¹¹⁸

Seit 2003 fand alljährlich am Tag nach dem Opernball eine Version *Der Zauberflöte* von Wolfgang Amadeus Mozart für Kinder statt. Bekannte und nicht bekannte Sänger der Wiener Staatsoper schlüpfen in die bekannten Rollen von *Pamina*, *Tamino*, *Papageno* und Co., um auch den Jüngsten unter uns die Musik von Wolfgang Amadeus Mozart näher zu bringen. Der Intendant persönlich übernahm dabei die stumme Rolle des Baums.

„ [. . .] Die Kinderoper auf der Terrasse, auf dem Dach des Hauses. Im Foyer des Kölner Opernhauses hatte ich ein eigens für Kindervorstellungen gebautes Zelt gesehen. Darin spielte man ausschließlich Opern, die für Sechs- bis Zwölfjährige komponiert worden waren. Eine solche Einrichtung wollte ich unter allen Umständen auch an der Wiener Staatsoper ermöglichen. Entscheidend war für mich, dass sich dieses Kinderopernzelt unbedingt innerhalb des Hauses befinden sollte. [. . .], entschieden wir uns für den Raum auf der Dachterrasse der Staatsoper, also auf der Ebene der Galerie.“¹¹⁹

Kritik erntete Ioan Holender in den letzten Jahren vor allem für seine Vermarktung der russischen Opernsängerin Anna Netrebko, die ihren Durchbruch zwar bei den Salzburger Festspielen als Donna Anna in Mozarts *Don Giovanni* 2002 feierte¹²⁰, aber erst durch ihren Auftritt beim Opernball 2007 im Fernsehen auch Anerkennung und Aufmerksamkeit des nicht opernfanatischen Publikums fand. Ioan Holender ist außerdem bekannt dafür, kein Freund des Opernballs und dessen jeweiligen

¹¹⁸ Holender(2010): Seite 127

¹¹⁹ Holender(2010): Seite 193

¹²⁰ <http://www.annanetrebko.com/about/> am 15.3.2011

Organisatorinnen zu sein, repräsentierte und inszenierte sich jedoch jedes Jahr gekonnt, um für Schlagzeilen und Diskussionen zu sorgen.

Während der Direktionszeit Ioan Holenders gab es nicht nur Harmonie, sondern zwischendurch dramatische Diskrepanzen zwischen dem Intendanten und seinen Mitarbeitern und Künstlern, was vor allem auf das aufbrausende allseits bekannte Temperament Holenders zurückzuführen ist.

Ioan Holender hat die Alleindirektion des Hauses am Ring für beinahe zwanzig Jahre geführt. In dieser Zeit gab es einige mehr oder weniger gut angenommene und akzeptierte Veränderungen. Dennoch stand von Anfang an fest, dass Ioan Holender über ein überdurchschnittliches Wissen im Bereich der Sängerkenntnis verfügte, das ihm dabei behilflich war, talentierte und vielversprechende Sänger der ganzen Welt nicht nur für Wien zu engagieren, sondern auch zu entdecken.

Mit dem Jahr 2010 nahm die Direktionszeit Ioan Holenders ihr Ende. Seinen Abgang von der Wiener Staatsoper hat Holender spektakulär inszeniert mit einem Konzert, das im Fernsehen übertragen wurde. Bekannte Sänger wie Placido Domingo und Anna Netrebko erwiesen Ioan Holender die Ehre und gaben ihre Gesangkunst zum Besten. Ioan Holender selbst kommentiert dieses Fest in seiner 2010 erschienenen Autobiographie *Ich bin noch nicht fertig* mit folgenden Worten:

„ [. .] singen und dirigieren Künstler, die prägend für meine Direktionszeit waren, anlässlich eines musikalischen Rückblicks. Allesamt, darunter Placido Domingo, Anna Netrebko, Zubin Mehta, Jose Cura, Franz Welser-Möst, Antonio Pappano, Thomas Quasthoff, Thomas Hampson, Barbara Frittoli, Vladimir Malakhov, Johan Botha, haben zugesagt, dies unentgeltlich zu tun. Einige Fernsehanstalten werden den Abend übertragen, dessen Gewinn an bedürftige Kinder nach Moldawien geht.“¹²¹

¹²¹ Holender(2010): Seite 274

6 Die Wiener Volksoper nach dem Zweiten Weltkrieg bis zur Direktion Eberhard Waechter

6.1 Die Nachkriegszeit unter Hermann Juch

Im Gegensatz zum Opernhaus am Ring hatte die Volksoper den Krieg beinahe unbeschadet überstanden. Das Ensemble der Wiener Staatsoper unter ihrem Leiter Alfred Jerger war auf der Suche nach einer geeigneten Spielstätte, denn trotz Kriegs – und Hungersnot wollte man weiterhin spielen, tanzen und singen. Was lag daher näher, als im Opernhaus der Stadt Wien am Währinger Gürtel Zuflucht zu suchen?

„Und am 1. Mai 1945 eröffnete die Staatsoper um 15 Uhr ihre neue Wirkungsstätte mit <Mozarts Die Hochzeit des Figaro>. Auf dem Programmzettel stand noch <Opernhaus der Stadt Wien> und darunter <Wiener Staatsopernensemble>.“¹²²

Erst im September 1946 kam es zu einer Trennung der beiden Opernhäuser. Hermann Juch übernahm die Leitung des Hauses am Währinger Gürtel. Somit spielte jedes der beiden Opernhäuser weiterhin an der Volksoper, aber unter seinem jeweiligen Namen und Direktor.

„Der neue Leiter der Bundestheaterverwaltung, Ministerialrat Egon Hilbert, [. . .] , veranlaßte mit 1. September 1946 die organisatorische Trennung der beiden Opernhäuser. Der zum Professor ernannte Salmhofer widmete sich fortan ganz dem Theater an der Wien, während am Währinger Gürtel Hermann Juch als Direktor einzog.“¹²³

Das Ensemble nahm die Pflege der Operettenwerke auf. Gespielt wurden unter anderem Lehar, Strauß, Heuberger und Millöcker. *Der Zigeunerbaron* von Johann Strauß war eines der ersten Operettenwerke, das in der neuen Spielzeit nach dem Krieg aufgeführt wurde. Dabei kam es allerdings zu einem Zwischenfall während der Proben:

„Auch ein Dachstuhlbrand während einer Probe, der zur Schließung der Volksoper für einige Tage führte, konnte die Premiere des <Zigeunerbaron> nicht verhindern. Dieser 4. März 1948 kann als Beginn jener Zeit bezeichnet werden, die als

¹²² Bachler(1998): Seite 105

¹²³ Bachler(1998): Seite 107

<Renaissance der Operette> in die Geschichte eingegangen ist. Hubert Marischka inszenierte, Anton Paulik stand am Dirigentenpult. [. . .] Mit Esther Rethy, Laszlo Szemere und Rosette Anday hatte man ungarische Sänger auf der Bühne, die von Alfred Jerger, Walter Höfermayer, Rosi Schwaiger, Richard Salaba und Richard Eybner ergänzt wurden.“¹²⁴

Erwähnenswert sei die Premiere von Millöckers *Der Bettelstudent* aus dem Jahr 1949. Regie führte Alfred Rott, die weibliche Hauptrolle übernahm die äußerst erfolgreiche Sopranistin Maria Cebotari, die bereits einige Monate später einem unheilbaren Krebsleiden zum Opfer fiel. Fred Liewehr übernahm den männlichen Part und begeisterte das Publikum. Das besondere Highlight dieser Aufführung sollte jedoch die Drehbühne darstellen, die dazu extra von Regisseur Alfred Rott installiert wurde und für ganz spezielle bisher unbekannte Effekte sorgte.¹²⁵

Im Frühjahr 1950 kam es zur Aufführung von Offenbachs *Die Banditen*. Regisseur war in diesem Fall der in Wien vor allem als Schauspieler bekannte Theo Lingen.¹²⁶ Die Proben zu dieser Produktion gestalteten sich allerdings etwas schwierig, da es zu einen Streik des technischen Personals kam: „Die Probenarbeit war nur mühsam zu bewältigen, da das technische Personal aller Bundestheater einen Monat lang für bessere Bedingungen streikte.“¹²⁷

Auch die zeitgenössische Kunst sollte nicht zu kurz kommen. In der Saison 1950/51 kam es zur Aufführung eines Werkes des Komponisten Erich Wolfgang Korngold¹²⁸, nämlich *Kathrin*. Diese Produktion sorgte nicht für den erhofften Erfolg: „Der Komponist, [. . .] , war sehr enttäuscht, als er bei der Premiere das nur zu drei Viertel besetzte Haus sah.“¹²⁹

¹²⁴ Bachler(1998): Seite 108

¹²⁵ Vgl. Bachler(1998): Seite 110

¹²⁶ Vgl. Bachler(1998): Seite 111

¹²⁷ Bachler(1998): Seite 111

¹²⁸ Vgl. Bachler(1998): Seite 112

¹²⁹ Bachler(1998): Seite 112

Im Jahre 1952 kam es zu einem fulminanten Gastspiel eines amerikanischen Werkes, nämlich *Porgy and Bess*¹³⁰ des amerikanischen Komponisten George Gershwin, „die Stars waren Leontyne Price und William Warfield, sowie Cab Calloway, für den Gershwin die Rolle des Sportin’ Life geschrieben hat.“¹³¹

Der Bau des neuen Hauses am Ring ging zügig voran und man machte sich Sorgen um die Zukunft der Wiener Volksoper. Man überlegte, das Theater an der Wien und die Volksoper unter eine gemeinsame Direktion zusammenzulegen. Im Winter 1954/55 kam es zur endgültigen Entscheidung, die Volksoper bestehen zu lassen. „So schien alles bestens geregelt, doch das Gefühl der Unsicherheit blieb den Mitgliedern des Hauses weiterhin.“¹³² Die Künstler und das Personal der Volksoper plagte Angst um ihre Arbeitsplätze, was sich auch auf die laufenden Produktionen auszuwirken drohte:

„Ende Jänner 1955 gab es neuerlich Aufregung im Personal der Volksoper, als dem gesamten Personal der Volksoper, als dem gesamten künstlerischen Personal die Verträge für die nächste Spielzeit nicht verlängert wurden, was einer Kündigung gleichkam. Sowohl Ministerialrat Marboe als Direktor Juch beruhigten die Betroffenen und erklärten, daß diese Formalität notwendig sei, um die bevorstehende, durch den Auszug des Staatsopernensembles bedingte, Umbenennung des Hauses zu ermöglichen. Trotzdem bekam die Verunsicherung neuen Auftrieb.“¹³³

Mit der Fertigstellung der neuen Oper am Ring stand somit einer Trennung beider Opernhäuser nichts mehr im Weg. Das Staatsopernensemble zog aus dem Haus am Währinger Gürtel aus und in die neu erbaute Staatsoper am Ring ein. Nach Direktor Juch, der viel in der Zeit der Doppelbehausung von Volksoper und Staatsoper geleistet hatte, übernahm Franz Salmhofer die Leitung der Volksoper, die sich nun ab

¹³⁰ Vgl. Bachler(1998): Seite 113

¹³¹ Bachler(1998): Seite 113

¹³² Bachler(1998): Seite 116

¹³³ Bachler(1998): Seite 116

dem ersten September 1955 auch wieder mit der offiziellen Bezeichnung „Volksoper“ betiteln durfte.¹³⁴

Direktor Juch hatte bestimmt kein leichtes Los, die Führung der Volksoper gleich nach dem Zweiten Weltkrieg zu übernehmen. Während seiner Tätigkeit wurde ihm oft vorgeworfen, dass er zu viel Geld an opulent ausgestattete Produktionen verschwenden würde. Trotzdem kam es während seiner Direktion zu einigen großartigen Aufführungen mit bekannten und nicht bekannten Sängern. Juch schuf er eine Grundlage eines Repertoires, welche sich für seine Nachfolger positiv auswirkte.

*„Juch selbst versuchte mit seiner Persönlichkeit dem Haus die Würde eines Teilbetriebs der Wiener Staatsoper zu geben, was ihm ausgezeichnet gelungen ist. Sein Spielplan umfaßte zahlreiche Opern, die auch dem Geschmack einer breiteren Publikumsschicht und damit auch dem Auftrag der Volksoper entsprachen. Daneben wurden auch eine Reihe von moderneren Werken zur Diskussion gestellt. Die häufigen Gastauftritte von Sängern aus dem Theatern an der Wien wirkten positiv auf das Ensemble des Hauses.“*¹³⁵

6.2 Die Direktion Franz Salmhofer von 1955 bis 1963

Der Krieg war vorbei, der Wiederaufbau der Stadt Wien war soweit vollzogen und die Menschen hatten wieder das Bedürfnis, sich der Kultur hinzugeben. Operetten waren in den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts beliebt und das Genre stand noch nicht in Konkurrenz zum Musical, das wenige Zeit später seinen festlichen Einzug in Wien halten sollte. Aber noch lag die Zukunft des Musicals und seines Erfolges in unmittelbarer Ferne. Man hatte noch Zeit und Muse, sich an der Volksoper ganz der Operette und Oper zu verschreiben.

Franz Salmhofer wurde 1900 geboren, nach der Matura studierte er Musikwissenschaft und Kompositionslehre. Er spielte Klavier und komponierte eigene

¹³⁴ Vgl. Bachler(1998): Seite 118

¹³⁵ Bachler(1998): Seite 118

Musik.¹³⁶ Sein Opernwerk *Iwan Tarassenko* wurde 1948 am Theater an der Wien aufgeführt:

„[. . .] und erlebte in einer erweiterten Fassung am 28.11.1948 im Theater an der Wien einen triumphalen Erfolg mit Ljuba Welitsch, Helge Rosvaenge und Paul Schöffler in den Hauptrollen. Adolf Rott inszenierte, Josef Krips dirigierte.“¹³⁷

Franz Salmhofer war während seiner Jahre als Direktor der Wiener Volksoper bekannt dafür, sich gern in den Entstehungsprozess einer Produktion einzumischen:

„Wie kein zweiter griff Direktor Salmhofer in den Schöpfungsprozeß der sogenannten *Leading Teams* ein, wenn er grundsätzliche Bedenken hatte, oder ihm etwas nicht gefiel. Einem musikalischen Bearbeiter einer Operette schaute er recht kritisch in dessen <aufkeimende> Partitur und entzog unter Umständen auch einem Bühnenbildner sein Ideenpaket, wenn sich dieses nicht mit seinen, bzw. mit den vom Regisseur eingebrachten Ansichten und Konzepten vereinbaren ließ!“¹³⁸

Somit war Salmhofer ein gewissenhafter Direktor, der genau wusste, was er wollte und was er nicht wollte. Er scheute nicht davor zurück, sich mit dem Eingreifen in die laufenden Produktionen unbeliebt zu machen.

Das Ballett war Salmhofer ebenso ein großes Anliegen. Während seiner Direktionszeit an der Volksoper wurde das Ballett in den Spielplan integriert. Unter anderem kam es zur Aufführung von *Das lockende Phantom*. Der Komponist war der amtierende Direktor Franz Salmhofer. Als Choreographin hatte Salmhofer Dia Luca engagiert. Sie übernahm im Jahr 1959 auch die Choreographie von Salmhofers *Das lockende Phantom*.¹³⁹

1956 kam es zur Aufführung eines weiteren Musicals, nachdem bereits *Porgy and Bess* auf der Bühne der Volksoper zu sehen gewesen war. Es folgte *Kiss me, Kate*. Komponist war Cole Porter. *Kiss me, Kate* sollte ein großer Erfolg an der Volksoper

¹³⁶ Vgl. Seebohm(1986): Seite 127

¹³⁷ Bachler(1998): Seite 123

¹³⁸ Bachler(1998): Seite 124

¹³⁹ Vgl. Bachler(1998): Seite 126

werden. Die Choreographie übernahm wieder Dia Luca. Heinz Rosen war der Regisseur und Walter Hoesslin zeichnete für das Bühnenbild verantwortlich.¹⁴⁰ Das Ensemble bestand aus einer gelungenen Mischung zwischen österreichischen und amerikanischen Sängern:

„Das österreichisch-amerikanische Treffen auf der Bühne war wohl ein einzigartiges Erlebnis: Brenda Lewin von der Met, Olive Moorefield und Hubert Dilworth einerseits und die wunderbare Volksoperntruppe mit dem unnachahmlichen Fred Liewehr als Petruchio, dem Gangerduo Qualtinger und Preger, Klaus Löwitsch, Karl Weber und Paul Späni als Freier, Felix Knüpfer als Baptista, Anna Louise Schubert als Hattie andererseits trugen dazu bei, daß in der Folge eine wahre Musical – Springflut die Volksoper überschwemmte!“¹⁴¹

Aber Franz Salmhofer widmete sich nicht nur dem Ballett und dem Musical. Er hatte stets Verständnis für die Wünsche seiner Sänger und Dirigenten. Eberhard Waechter hatte den Wunsch, die Hauptrolle in der Operette *Der Orlow* von Bruno Granichstaedten zu singen und zu spielen. Direktor Salmhofer gewährte Waechter schließlich diesen Wunsch:

„Als letzte Operettenpremiere der Direktionszeit Salmhofer erfüllte sich Eberhard Waechters Herzenswunsch, im silbernen Operettenland einen emigrierten russischen Fürsten zu mimen, der sich in New York als Maschinist seine Dollars verdiente. Eine Bombenrolle in der Operette von Bruno Granichstaedten <Der Orlow>.“¹⁴²

Im Frühjahr 1963 ging die Ära von Franz Salmhofer zu Ende.¹⁴³ Er hatte sich einen Ruf als Diplomat erworben, der stets darauf bedacht gewesen war, alle Probleme diskret und fair zu lösen. Seine Spielplangestaltung umfasste viele Werke aus der Operettenliteratur, einige Musicals, die erfolgreich in der Volksoper aufgeführt wurden, und Werke aus dem Ballettrepertoire, auf das er ein besonderes Augenmerk

¹⁴⁰ Vgl. Bachler(1998): Seite 132

¹⁴¹ Bachler(1998): Seite 132

¹⁴² Bachler(1998): Seite 136

¹⁴³ Vgl. Bachler(1998): Seite 137

gelegt hatte. Opernaufführungen gab es unter der Direktion Salmhofer selten. Seiner Meinung nach war die Konkurrenz der Staatsoper groß und nicht zu überbieten.

6.3 Die Ära Albert Moser von 1963 bis 1973

Im Dezember des Jahres 1963 übernahm Albert Moser nach Franz Salmhofer die Direktionsgeschäfte der Wiener Volksoper¹⁴⁴. Schon bald, nachdem Moser die Direktion übernommen hatte, kehrte Marcel Prawy an das Haus am Währinger Gürtel zurück:

„Nach dem Einzug in die eleganten Direktionsräume glaubte der Direktor, sich unbedingt mit einem Persönlichen Referenten umgeben zu müssen, der allerdings vom Opernbetrieb keine Ahnung hatte und bald das Weite suchte. Damit war die Wiederkehr des Marcel Prawy als Direktionsmitglied eine logische Folge.“¹⁴⁵

Ein erster großer Erfolg unter Albert Moser war die Aufführung von Giuseppe Verdis *Die Räuber* im Dezember des Jahres 1963. Die Inszenierung stammte von Gustav Manker und das Bühnenbild schuf Max Röhrlisberger.¹⁴⁶ Das Bühnenbild dieser Produktion war ein triftiger Grund für den Erfolg der Aufführung:

„Ein phantasievoll abgewandeltes Einheitsbühnenbild stellt eine steil ansteigende Treppe ins Zentrum, die das kühn aufgereckte Pathos des genialistischen Schiller, auch die jäh aufschießende Dramatik des jungen Verdi überzeugend ins Optische umsetzte.“¹⁴⁷

Unter den Sängern dieser Oper Verdis befanden sich Jean Cox, Marcel Cordes, Thomas O’Leary als alter Moor, Frederick Guthrie als Priester und Christiane Sorell als Amalia.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Vgl. Bachler(1998): Seite 139

¹⁴⁵ Bachler(1998): Seite 139

¹⁴⁶ Vgl. Bachler(1998): Seite 139

¹⁴⁷ Bachler(1998): Seite 139

¹⁴⁸ Vgl. Bachler(1998): Seite 139f.

Ein weiterer Schachzug Mosers, der ebenfalls für einen großen Erfolg an der Volksoper sorgen sollte, war das Engagement von Robert Stolz als Komponist. Das erste Werk des Komponisten Stolz, das seine Uraufführung an der Volksoper feiern konnte, war *Frühjahrsparade*. Im Leading - Team befanden sich Hugo Wiener, Ernst Marischka und Otto Fritz. Die Uraufführung dieser Operette von Robert Stolz fand am 25. März 1964 an der Wiener Volksoper statt.¹⁴⁹ Diese Premiere der *Frühjahrsparade* fand großen Anklang bei Publikum und Kritikern:

„Die <New York Times> widmete der Aufführung zwei Spalten und sprach von einem einmaligen künstlerischen Ereignis. Die <Frankfurter Abendpost> schrieb, daß die Walzerstadt eine unvergeßliche Aufführung erlebte und daß die <Frühjahrsparade> zu einem wahren Volksfest wurde!“¹⁵⁰

Unter den Darstellern befanden sich die Ensemblemitglieder der Wiener Volksoper Guggi Löwinger, Peter Minich, Gretl Schörg, Rufolf Carl und Fred Liewehr.¹⁵¹

Albert Moser widmete sich aber nicht nur der Operette, sondern auch der Oper. Während seiner Amtsperiode kam es zu Neuinszenierungen von *Hoffmanns Erzählungen*, *Der Liebestrank*, *Der Mond* und *Gianni Schicchi*.¹⁵²

„Mit der Hinwendung zur Oper setzte sich der Aufbau eines neuen, lebensfähigen Spielplans fort, wobei das Phänomen <Operette> nicht nur als Unterhaltungsziel, sondern auch als Bindeglied zur Oper betrachtet und besonders gepflegt wurde.“¹⁵³

Während der Intendanz von Albert Moser wurde das Opernstudio ins Leben gerufen:

„Das Modell dieses Opernstudios hatte keinerlei Parallelen mit jenen, mehr akademisch oder experimentell geführten Einrichtungen anderer Opernhäuser und sollte auch keinen unterrichtsähnlichen Charakter der musikdramatischen Hochschulen aufweisen. Daher bot dieses Opernstudio vor allem Nachwuchssängern,

¹⁴⁹ Vgl. Bachler(1998): Seite 141

¹⁵⁰ Bachler(1998): Seite 141

¹⁵¹ Vgl. Bachler(1998): Seite 141

¹⁵² Vgl. Bachler(1998): Seite 143

¹⁵³ Bachler(1998): Seite 143

*[. . .] , die Möglichkeit, sich in einem voll funktionierenden Opernhaus, ein einschlägiges, eventuell künftiges Repertoire zu erwerben und sich hier mit Hilfe des künstlerischen Stabes des Hauses, musikalisch und darstellerisch richtig <aufzubauen>.*¹⁵⁴

Das Opernstudio diente somit vor allem jungen Sängern und Schauspielern, erste Erfahrungen zu sammeln und im Kreis von Mitarbeitern der Volksoper auf einer Bühne aufzutreten. Die Proben der Produktionen des Opernstudios fanden im Badener Stadttheater statt. Zur Aufführung kamen die einzelnen Produktionen im Redoutensaal der Wiener Hofburg:

*„Auf diese Weise wurden einige, den gegebenen Verhältnissen entsprechende, Neuinszenierungen geschaffen, die dann auch für andere kleine Bühnen organisch übertragen werden konnten. Bemerkenswert war die Volksoperinszenierung von Kienzls <Evangelimann> mit Regisseur Zbonek und Bühnenbildner Hoesslin unter der musikalischen Leitung von Dietfried Bernet. [. . .] Abgesehen davon, haben jene jungen Sänger, die in dieser Studioaufführung mitgewirkt haben, später auch im großen Haus die Chance erhalten, ihre Partien dort zu singen.*¹⁵⁵

*„Das Theater im Redoutensaal war also eine Heimstätte der Volksoper und hier stellte die Direktion erstmals ihr junges Nachwuchsensemble dem Wiener Publikum vor:“*¹⁵⁶

Die Direktionszeit von Albert Moser neigte sich im Jahr 1973 zu Ende.¹⁵⁷ Während dieser Zeitspanne von zehn Jahren hat Albert Moser versucht, einen für alle Beteiligten akzeptablen Spielplan zu entwerfen. Sein Hauptaugenmerk galt der Operette, aber auch das von Amerika importierte Musical und die Oper fanden ihren Platz im Spielplan. Moser erntete dabei vor allem dafür Kritik, dass er nicht dazu bereit gewesen war, mit der Wiener Staatsoper zu kooperieren und die Ensemblemitglieder untereinander auszutauschen:

¹⁵⁴ Bachler(1998): Seite 150

¹⁵⁵ Bachler(1998): Seite 150

¹⁵⁶ Bachler(1998): Seite 151

¹⁵⁷ Vgl. Bachler(1998): Seite 152

„Die Spielplangestaltung von Albert Moser wurde als extravagant bezeichnet, umso mehr, als Moser eine absolut unabhängige Engagementpolitik betrieb und mit der Staatsoper nicht mehr als notwendig kooperierte. Er hat wahrlich ein recht konstruktives System des Einsatzes von Gastsängern ausgeklügelt, aber dabei nicht vergessen, das eigene Stammensemble zu verdichten.“¹⁵⁸

Trotz dieser Kritik hat Moser der Volksoper viele Erfolge beschert und auch die Einführung des Opernstudios darf nicht außer Acht gelassen werden, bot sie jungen angehenden Künstlern doch die Möglichkeit, ihre Karriere langsam und gewissenhaft aufzubauen.

6.4 Der Sänger Karl Dönch als Volksoperndirektor

Im Laufe des Jahres 1972 kam es zu der Entscheidung, Karl Dönch als Vizedirektor der Wiener Volksoper einzusetzen. Eine der wichtigsten Förderer und Befürworter Dönchs war der Kulturmanager Robert Jungbluth.¹⁵⁹ Die Betitelung des Vizedirektors und die vorerst vereinbarte Doppeldirektion sollte aber bald wieder ihr Ende finden. Somit war Karl Dönch schließlich alleiniger Direktor der Wiener Volksoper.

Karl Dönch war selbst Sänger. Er konnte auf eine internationale Karriere als Tenor zurückblicken und auf jahrelange Engagements an der Wiener Staatsoper. Er hatte bei den Salzburger Festspielen ebenso wie an den Bregenzer Festspielen mitgewirkt und sang an der Mailänder Scala und der Metropolitan Opera. Dönch war ein Theatermensch, wie er im Buche steht: engagiert, gelehrt, geduldig, diszipliniert und leidenschaftlich. Er war vertraut mit den Problemen von Sängern und Ensemblebildung und war daher von Anfang an der persönliche Wunschkandidat des Ensembles der Wiener Volksoper. Trotzdem blieb es dennoch nicht aus, dass einige Sänger das Haus verlassen mussten, weil sie von Dönch durch junge neue Sänger ersetzt wurden. Solche Angelegenheiten löste Direktor Dönch stets mit der von ihm bekannten Diplomatie und dem nötigen Feingefühl.

Karl Dönch war ein begeisterter Vertreter der Operette und auf eben diese wollte er und sollte er sein Hauptaugenmerk legen. Unter seiner Direktion kam es somit nicht

¹⁵⁸ Bachler(1998): Seite 142

¹⁵⁹ Vgl. Bachler(1998): Seite 166

nur zur Pflege der altbewährten Operette, sondern vor allem auch zu einer Erneuerung der Inszenierungen und Zusammenstellung eines vertretbaren Ensembles. Damit kam er auch dem Wunsch des Publikums nach, das neben der Staatsoper ein Theater mit Operettenaufführungen zu schätzen wusste. Doch nicht nur Sänger standen Dönch bei der Verwirklichung seines Vorhabens zur Seite, sondern auch der ehrgeizige Chor der Volksoper. Auf diese Art und Weise wurde die Volksoper zur unverzichtbaren Spielstätte für die Operette und ebenfalls unverzichtbar für das internationale Publikum, das es der Volksoper mit konstantem Besuch dankte.

Karl Dönch gelang es tatsächlich, vierundzwanzig Neueinstudierungen von Operetten aufzuführen. Alte Inszenierungen wurden für immer aus dem Spielplan entfernt und Dönch verpflichtete junge Regisseure wie etwa Harry Kupfer, Rolf Kutschera, Otto Schenk und Nathaniel Merrill an sein Haus. Zu seinen Regisseuren hielt Dönch Zeit seines Lebens ein freundschaftliches Verhältnis.¹⁶⁰ Umso angespannter und problematischer war sein Verhältnis zu Dirigenten.¹⁶¹ So wählte Dönch Dirigenten, denen er persönlich nahe stand, um Missverständnisse und Unstimmigkeiten auszuschließen.

„Die verbleibenden Werke versprach Dönch gewissermaßen rundum zu erneuern, d.h. hinreichend geprobt oder als Wiederaufnahme bzw. Neueinstudierung aufzuführen. Dönch kündigte hier, ohne es beim Namen zu nennen, die Einführung des sogenannten Blocksystems an, bei dem in bestimmten Zeiträumen nur eine begrenzte Zahl von Werken zur Aufführung kommt.“¹⁶²

Aber Karl Dönch widmete sich nicht nur der Entstaubung alter hergebrachter Operetteninszenierungen, sondern auch der Aufführung von modernen Werken. 1973 kam es somit zur Erstaufführung der Oper *Kleider machen Leute* von Marcel Rubin und des von Franz Wolperts komponierten Werkes *Der eingebildete Kranke*.¹⁶³

¹⁶⁰ Vgl. Bachler(1998): Seite 171

¹⁶¹ Vgl. Bachler(1998): Seite 179

¹⁶² Bachler(1998): Seite 175

¹⁶³ Vgl. Bachler(1998): Seite 172

Erstmals aufgeführt wurde die Revue *Gilbert und Sullivan* von Lida Winiewicz mit Peter Minich, Herbert Prikopa und Dönch selbst in den Hauptrollen.

In das von Dönch zusammengestellte Ensemble kamen Sänger wie etwa die Sopranistin Elisabeth Kales, Peter Minich, Guggi Löwinger, Julia Migenes und Adolf Dallapozza an die Volksoper. Ein junger Kostümbildner wurde von Karl Dönch engagiert, dem später vor allem in Wien eine herausragende Karriere beschieden war, nämlich Rolf Langenfass.¹⁶⁴

Dem Direktor und Sänger Karl Dönch lag vor allem daran, die im Repertoire bestehenden Werke für das Publikum interessant und spannend zu halten. Somit fanden immer wieder Proben mit dem Ensemble und den Sängern statt, um die Produktion vor langweiliger Routine zu bewahren. Stand der jeweilige Regisseur gerade nicht zur Verfügung, wurden diese Proben von den Abendspielleitern abgehalten. Außerdem gelang es Dönch, den Posten eines Oberspielleiters für Oper und Operette einzuführen. Dieser wurde von Robert Herzl und Wolfgang Weber besetzt.¹⁶⁵

Anhand dieser Erneuerungen fand die Wiener Volksoper zu großem Ansehen und war somit bestens ausgestattet und gewappnet, auf Gastspielreisen zu gehen. Geschehen ist dies mit den auserwählten Werken von Robert Stolz *Zwei Herzen im Dreivierteltakt*, *Wiener Blut* von Johann Strauß und *My fair Lady* von Frederick Loewe.¹⁶⁶ Zudem kam es dann auch zu Gastspielen im Ausland, unter anderem in den USA und Japan. Karl Dönch selbst war nicht nur an der Spitze des Teams mit auf Gastspielreisen, er leitete und überwachte auch den gesamten Ablauf.¹⁶⁷ Er ließ es sich nicht nehmen, selber auf der Bühne zu stehen. Dabei handelte es sich oft um international beliebte und populäre Operetten wie *Die lustige Witwe*, *Die Fledermaus* oder *Die Csardasfürstin*¹⁶⁸. Große Anerkennung galt dabei nicht nur dem perfekt

¹⁶⁴ Vgl. Bachler(1998): Seite 173

¹⁶⁵ Vgl. Bachler(1998): Seite 176

¹⁶⁶ Vgl. Bachler(1998): Seite 178

¹⁶⁷ Vgl. Bachler(1998): Seite 182

¹⁶⁸ Vgl. Bachler(1998): Seite 182

eingespielten Ensemble und der Professionalität von Technik und Orchester, sondern Karl Dönchs familiärer Umgang mit seinen Mitarbeitern. Es gelang ihm, die nötige Autorität und das Durchsetzungsvermögen beizubehalten und trotzdem mit seinen Künstlern und Mitarbeitern einen stets geschätzten kameradschaftlichen Umgang zu pflegen.

In den vierzehn Jahren seiner Direktionszeit ist es dem ehemaligen Sänger Karl Dönch gelungen, alte Inszenierungen durch „Restaurationsarbeit“ in ein neues Licht zu rücken, das Repertoire der Wiener Volksoper aufzufrischen und das Ensemble mit neuen Talenten zu beglücken. Die Operetten waren ihm ein persönliches Anliegen. Hatte er doch selbst jahrelang Operette gesungen und gespielt, wollte er sie dem Publikum in Wien wieder schmackhaft machen. Doch kamen auch die Oper und das Musical nicht zu kurz, denen er sich mit ebenso großem Eifer hingab. Im Jahre 1987 wurde Karl Dönch von Eberhard Waechter als Volksoperndirektor abgelöst und somit wurde eine neue Ära an der Wiener Volksoper eingeleitet.¹⁶⁹ Nachdem sich Waechters Sängerkarriere dem Ende zugeneigt hatte, konnte er sich voll und ganz auf den Posten eines Intendanten konzentrieren und seine Ideen in die Tat umsetzen.

¹⁶⁹ Vgl. Bachler(1998): Seite 190

7 Eberhard Waechter als Operndirektor

7.1 Eberhard Waechter als Direktor der Wiener Volksoper

Eberhard Waechter hatte eine beachtliche Karriere als Bariton hinter sich, ehe er den Wunsch äußerte, ein Opernhaus leiten zu wollen. Diesbezüglich hatte er vor allem mit seiner Mitgliedschaft im Betriebsrat der Wiener Staatsoper wichtige administrative Erfahrungen gesammelt und selbstverständlich stand er selbst immer wieder als Ensemblemitglied der Volksoper auf deren Bühne.

Eberhard Waechter selbst gab sein Debüt an der Volksoper im Jahre 1953 in der Rolle des St. Brioche in *Die lustige Witwe* von Franz Lehar. Kurz darauf stand er auch schon als Silvio in Leoncavallos *Bajazzo* auf der Bühne.¹⁷⁰ Er sang und spielte sich in dieser Rolle in die Herzen des Wiener Publikums.

Somit kannte Eberhard Waechter das Publikum der Wiener Volksoper gut und war mit den Gepflogenheiten des Betriebes vertraut, bevor er den Posten des Direktors übernahm. 1984 wurde offiziell bekanntgegeben, dass Waechter die Nachfolge von Karl Dönch antritt. Und somit war es wieder einmal ein Sänger, der nun die Leitung des Hauses am Währinger Gürtel übernahm.

„Im März 1984 erst schlug Waechters Stunde: der beherzte Unterrichtsminister Helmut Zilk ernannte drei neue Bundestheaterdirektoren auf einen Schlag (was seitdem kein Minister mehr gewagt hat): Claus Helmut Drese und Claus Peymann vertraute Zilk die Theater am Ring an, Eberhard Waechter wurde als Volksoperndirektor ab der Saison 1987/88 designiert und erfreute sich damit einer so langen Vorbereitungszeit wie kein Direktor dieses Theaters vor ihm.“¹⁷¹

In seiner Jugend, die er als eifriger Opernliebhaber am Stehplatz der Wiener Staatsoper verbrachte und auch später während seiner Anfänge als Opernsänger war Eberhard Waechter stets ein begeisterter Anhänger des Ensemblecharakters. Diese Tatsache war es, die den Schwerpunkt für sein Konzept zur Führung der Volksoper ausmachte: den Aufbau eines professionell einsetzbaren Ensembles. Dabei lag Waechter jedoch nichts ferner, als irgendwelche Stars zu protegieren, sondern es ging

¹⁷⁰ Vgl. Bachler(1998): Seite 191

¹⁷¹ Bachler(1998): Seite 192

ihm darum, junge, unentdeckte Talente zu fördern und zu unterstützen. Dies schien jedoch leichter gesagt als getan. In der bereits für uns bekannten Schnelllebigkeit der Gesellschaft gab es zwar eine Menge junger Sänger am Markt, aber nur wenige waren bereit, in einem hauseigenen Ensemble sich mit den nur erstmals „kleinen“ Rollen zu begnügen. Sänger wollten entdeckt werden, um innerhalb kürzester Zeit die Karriereleiter empor zu klettern und auf internationalen Bühnen ihr Talent unter Beweis zu stellen.

Die erste Premiere für die Amtszeit Waechters im Jahre 1987 sollte *Die Fledermaus* sein.¹⁷² Es war eine jener Operetten, die Waechter zu seinen persönlichen Lieblingswerken zählte. Er hatte doch selbst oft die Rolle des Eisensteins übernommen, zuletzt sogar gemeinsam mit seinem Sohn Franz Wächter (in der Rolle des Falke) an der Volksoper. Die musikalische Leitung an diesem Abend des Jahres 1987 übernahm Carlos Kalmar, die Inszenierung stammte von Peter Gruber.¹⁷³ In der Rolle des von jedem Komödianten geschätzten und gern gespielten betrunkenen Gefängniswärters Frosch, schlüpfte der beliebte Volksschauspieler Erwin Steinhauer.

Eberhard Waechter war ein großer Freund und Förderer der Operette. Zu seinen Plänen äußerte Waechter sich in einem Interview im *Tagblatt* folgendermaßen:

„Mein Vertrag läuft fünf Jahre. Und da möchte ich in der ersten Zeit doch das Standardrepertoire auf eine Art spielen, wie sie mir gefällt. Und dann möchte ich den ganzen Johann Strauß machen: <Wiener Blut>, <Nacht in Venedig> ist seit Jahren nicht mehr gespielt worden.“¹⁷⁴

Somit enthielt sein zusammengestellter Spielplan auch viele Operettenwerke, wie etwa bereits erwähnt *Die Fledermaus* oder *Die lustige Witwe*.¹⁷⁵ Dennoch lag es in seinem Sinn, die Volksoper nicht nur zur Spielstätte von Operette werden zu lassen, sondern auch die Oper sollte zum Zug kommen. Von dieser Idee geleitet kam es noch im gleichen Jahr zur Zusammenstellung eines Mozart – Zykluses, der sich aus den

¹⁷² Vgl. Bachler(1998): Seite 193

¹⁷³ Vgl. Bachler(1998): Seite 193

¹⁷⁴ *AZ/Tagblatt*, 1.7.1987

¹⁷⁵ Vgl. Bachler(1998): Seite 193

bekanntesten und beliebtesten Werken Mozarts, *Così fan tutte*, *Die Hochzeit des Figaro* und *Don Giovanni* zusammensetzte.¹⁷⁶ „Wenn ich mit diesem Mozart hier bestehen kann, dann nur als Ensembleleistung.“¹⁷⁷ Als Anhänger der alten Operschule und mit einem Hang Waechters zur Nostalgie wurden die Opern Mozarts allesamt in deutscher Sprache zur Aufführung gebracht. Trotz Kritik und Widersprüche entwickelten sich diese Produktionen zu einem wahren Erfolg, wie auch Christoph Wagner - Trenkwitz anmerkte:

*„Erfolg war dem sich über drei Saisonen hinziehenden Projekt dank den neuen Übersetzungen von Staatsopern – Chefdramaturg Richard Bletschacher, der beeindruckenden Leistung des jungen Schweizer Regisseurs und Ausstatters Marco Arturo Marelli und nicht zuletzt durch geglückte bis sensationelle Sängerbesetzungen beschieden.“*¹⁷⁸

Waechters Ideen eines Konzeptes zur Führung eines Opernhauses schienen somit aufzugehen. Er bot dem Publikum, was es wollte: Operetten in gewohnt klassisch inszeniertem Stil und anspruchsvolle Opernkunst, wie etwas die Opern Mozarts. Der zeitgenössischen Oper gegenüber war Waechter skeptisch. Er räumte ihr nicht allzu viel Platz in seinen Plänen ein:

*„Die Möglichkeiten für moderne Oper sind, so leid es mir tut, derzeit beschränkt. Allerdings muss ich auch sagen, weiß ich nicht, ob die Volksoper gerade das ideale Haus dafür ist.“*¹⁷⁹

Unter seiner Direktion kam es zu Engagements neuer Sänger. Ebenso behielt er allerdings einige der altbewährten Volksopernliebhaber im Ensemble. Rebecca Blankenship, Martina Borst, Claudia Eder, Ildiko Raimondi, Wicus Slabbert, Anton Scharinger wurden von Waechter engagiert¹⁸⁰ und in den für sie jeweils passenden Rollen eingesetzt. Gastspiele von berühmten Sängern wie Nicolai Gedda und Alfredo

¹⁷⁶ Vgl. Bachler(1998): Seite 193f.

¹⁷⁷ *AZ/Tagblatt*, 1.7.1987

¹⁷⁸ Vgl. Bachler(1998): Seite 195

¹⁷⁹ *AZ/Tagblatt*, 1.7.1987

¹⁸⁰ Vgl. Bachler(1998): Seite 195

Krauss waren ebenso inkludiert wie die Förderung junger Sänger. Einer dieser jungen Sänger sollte unter der Direktion Waechters eine internationale Karriere machen: der aus Dänemark stammende Bariton Bo Skovhus.¹⁸¹ Dieser machte sich mit seiner unsagbaren schönen Stimme und seinem Talent nicht nur an der Volksoper einen Namen, sondern er sorgte wenig später für einige erfolgreiche Abende an der Oper am Ring, bevor er auf international bekannten Bühnen seine Karriere vorantrieb.

„Die <Erfindung> eines neuen Wiener Lieblings hatte Waechter neben all seinen bisherigen Leistungen endgültig zum Lieblingsdirektor der Wiener gemacht.“¹⁸²

Natürlich gab es auch Probleme während der Direktion Waechters. Eberhard war für seinen Jähzorn bekannt und dafür, seinen Willen durchsetzen zu wollen und sich ungern den Forderungen anderer zu beugen. 1998 liefen die Proben für die Produktion des Musicals *Kiss me, Kate*. Wie in beinahe jedem Musical gab es einige Tanzszenen, die besonders für den Chor eine Herausforderung darstellten. Der Betriebsrat jedoch stimmte mit Waechter nicht überein, den Chor für Tanzszenen extra zu entlohnen. Waechter drohte mit seinem sofortigen Rücktritt als Direktor.¹⁸³ So löste sich doch noch alles in Wohlgefallen auf, und die Produktion nahm ihren gewohnten Lauf.

Im weiteren Jahre 1988 setzte Direktor Waechter wieder einen Schwerpunkt auf die Umsetzung von Operetten. Unter anderem kam es zu einer Neuinszenierung von *Einer Nacht in Venedig*. Der Lieblingsregisseur Wiens, Otto Schenk, inszenierte diese Operette von Johann Strauß. Ebenfalls in einem neuen Licht präsentierte sich eine weitere Strauß- Operette, nämlich *Wiener Blut*. Am Dirigentenpult befand sich Franz Bauer – Theussl. In Szene gesetzt wurde dieses Werk von Peter Gruber. Dieser widmete sich noch einer weiteren Operette, *Boccaccio* von Franz von Suppé, mit derer Inszenierung er allerdings so manche negative Kritik einstecken musste.¹⁸⁴ Für seine Wahl der Regisseure beziehungsweise deren Regie der jeweiligen Operetten kamen für Waechter Schwierigkeiten auf, die es ihm sicher nicht leicht machten, ein

¹⁸¹ Vgl. Bachler(1998): Seite 196

¹⁸² Bachler(1998): Seite 196

¹⁸³ Vgl. Bachler(1998): Seite 196

¹⁸⁴ Vgl. Bachler(1998): Seite 197f.

für das Publikum wie auch die Kritiker erträgliches Maß an modernen Inszenierungen und klassischen Inszenierungen zu liefern. Waechter selbst war vom Regietheater nicht wirklich überzeugt. Trotzdem gab er jungen Regisseuren, so zum Beispiel Harry Kupfer die Chance, an der Volksoper Stücke in moderneren Versionen zu inszenieren und somit frischen Wind in das Haus am Währinger Gürtel zu bringen.

Eberhard Waechter fand den richtigen Weg und das richtige Maß und ließ in seinem Haus nicht nur der Operette den Vortritt, sondern widmete sich gleichermaßen Oper, Operette und Musical, um dem verwöhnten Wiener Publikum einen abwechslungsreichen spannenden Spielplan zu offerieren. So kam es doch auch zur Aufführung einiger Raritäten. Eine davon sollte in der Saison 1990/91 aufgeführt werden:

„Adolf Dresen legte mit großem Erfolgs seinen ursprünglich für Hamburg erarbeiteten Zemlinksy – Abend. Die Einakter <Eine Florentinische Tragödie/Geburtstag der Infantin> standen unter der Leitung von Isaac Karabtchevsky und bewiesen einmal mehr das Potential des südafrikanischen Charakterbaritons Wicus Slabbert und des Haustenors Kurt Schreibmayer, der sich markant vom Image des Operettenliebhabers absetzte.“¹⁸⁵

In den letzten Jahren der Direktion kam es nicht nur zu einem erfolgreichen Gastspiel der Wiener Volksoper in Japan, unter anderem mit *Der Zigeunerbaron* und *Die lustige Witwe*, sondern es wurde das Musical *La Cage aux folles* auf die Bühne der Volksoper gebracht.¹⁸⁶ Eberhard Waechter, dem oft eine konservative Führung des Hauses nachgesagt wurde, erkannte das Potential des Werkes, das bis heute in Wien gespielt und vom Publikum geliebt wird. Vor allem Karlheinz Hackl in der Hauptrolle in *La Cage aux folles*, ist dem Wiener Publikum bis heute in Erinnerung geblieben.

Die Ära Eberhard Waechters kann als sehr erfolgreich eingestuft werden. Gelang es doch dem altmodisch angehauchten Opernstar eine harmonische Balance zwischen Neuinszenierungen und klassischen Inszenierungen, einer bunten Mischung des Spielplans zwischen Oper, Operette und Musical zu gestalten. Ab 1991 übernahm

¹⁸⁵ Bachler(1998): Seite 198

¹⁸⁶ Vgl. Bachler(1998): Seite 200

Waechter parallel zur Volksoper an der Wiener Staatsoper die Leitung. Gemeinsam mit dem Sängeragenten Ioan Holender sollte die Doppeldirektion Staatsoper – Volksoper über die Bühne gehen. Waechter versuchte in diesem einen Jahr der Doppeldirektion die Volksoper nicht unter Vernachlässigung leiden zu lassen. Im Gegenteil: die Direktion beider Opernhäuser ermöglichte ihm einen regen Austausch der Sänger. So sang ein Plácido Domingo einen Abend an der Staatsoper und am nächsten Abend in der Volksoper. Der Musikdirektor und auch das Ensemble waren gezwungenermaßen darauf bedacht, das Publikum beider Häuser mit gewohnter Professionalität zu unterhalten. Die Frage, ob dieses Konzept sich über die Jahre hinweg bewährt hätte, sei hier dahingestellt, denn Eberhard Waechter verstarb nach nur einem Jahr der Doppeldirektion zwischen dem Haus am Ring und dem Haus am Währinger Gürtel. Als Nachfolger für beide Musikstätten folgte ihm sein Freund und Berater Ioan Holender.

7.2 Von der Volksoper zur Wiener Staatsoper

Eberhard Waechter hatte bereits in jungen Jahren, als seine Sängerkarriere noch am Höhepunkt stand, immer wieder in Interviews betont, dass es ein Traum von ihm sei, irgendwann eine Oper zu leiten. *„Ich möchte einmal ein Opernhaus leiten, aber danach fragt mich keiner.“*¹⁸⁷

Allerdings betrachtete man diesen Traum Waechters als zu utopisch. Keiner glaubte daran, aber wenigsten wohl er selbst, dass er jemals Intendant der zwei wichtigsten Opernhäuser in Wien werden würde. *„Na ja, Operndirektor werde ich wohl nicht, was ich noch immer rasend gern möchte [...]“*¹⁸⁸

Die Zeit, die er als Direktor der Staatsoper Wiens arbeitete, war sehr kurz. Seine Amtszeit dauerte nicht einmal ein Jahr. Dennoch gab es ein Grundkonzept und viele Ideen, zu deren Umsetzung Waechter nicht mehr kam. Bereits im Frühjahr 1992 übernahm Ioan Holender nach dem Tod Waechters die Geschäfte der Staatsoper.

¹⁸⁷ *Kurier* (Morgenausgabe): 1.12.1971

¹⁸⁸ *Kurier* (Morgenausgabe): 24.1.1971

Nachdem Eberhard Waechter bereits einige Jahre erfolgreich Leiter der Wiener Volksoper war, sollte er ab dem Jahre 1991 ebenso die Direktion der Wiener Staatsoper übernehmen. Die Volksoper genoss durch Eberhard Waechter einen tadellosen Ruf und somit war es, außer für den noch amtierenden Staatsoperndirektor Claus Helmut Drese, keine große Überraschung, dass in Erwägung gezogen wurde, Waechter für das Haus am Ring einzusetzen.

„Zu rechnen war – und das kam dem Geschmack des Wiener Publikums sehr entgegen – mit musikalisch und szenisch anspruchsvollen Neuinszenierungen, mit einem etwas aufpolierten Repertoire, mit einer besonderen Pflege des Opernalltags.“¹⁸⁹

Wie bereits in einem vorhergehenden Kapitel erwähnt, war Drese kein Staatsoperndirektor, der mit großer Beliebtheit in Österreich prahlen konnte. Für ihn als Nichtösterreicher war es besonders schwer, in Wien Fuß zu fassen und Anhänger für seine Ideen zu finden.

„Dazu kam, dass die Direktion Drese in den Medien nicht gut aufgenommen wurde. Waechter selbst und die Volksoper hingegen waren Sympathieträger.“¹⁹⁰

Administrative Erfahrungen gesammelt hatte Waechter bereits in seinen Jahren als Ensemblemitglied der Wiener Staatsoper, wo er aktiv im Betriebsrat tätig war. Egon Seefehlner, Direktor der Staatsoper in Wien in den Jahren 1974 bis 1982 hatte dazu in seiner Autobiographie Stellung genommen:

„Der Star unter den Betriebsräten meines Lebens war Eberhard Wächter, der während meiner ganzen Direktionszeit an der Wiener Staatsoper ein verständnisvoller Streiter für Recht und gegen Unrecht im Betrieb war. Sicher hat sich selten ein Operndirektor mit einem Betriebsrat bei Auseinandersetzungen über zu hohe oder zu niedrige Gagen so gut unterhalten wie wir beide.“¹⁹¹

¹⁸⁹ Mazakarini(2005): Seite 267

¹⁹⁰ Holender(2001): Seite 146

¹⁹¹ Seefehlner(1983): Seite 256

Eberhard Waechter kannte die Probleme der Sänger, hatte er sich doch jahrelang selbst als Opernsänger gegen Direktoren durchsetzen müssen. Für viele Menschen in Österreich galt er daher als der ideale Mann für die Besetzung des Direktionspostens. Aber die Wahl eines Operndirektors gestaltete sich in Wien seit jeher zu einer Angelegenheit, die die ganze Stadt Wien in Aufruhr versetzte. Wie wichtig die Auswahl für den geeigneten Staatsoperndirektor war und wie eine Opernsängerin das am eigenen Leib miterlebte, davon zeugt eine Erzählung der Opernsängerin Christa Ludwig in ihrer Autobiographie *...und ich wäre so gern Primadonna gewesen*:

„Aber Wien wäre nicht Wien, wenn es nicht seine Freude daran hätte, Operndirektoren das Stuhlbein abzusägen, um neue Götter erst zu feiern und kurz darauf zu verteufeln. Immerhin ist die Wahl des Operndirektors weitaus wichtiger als die Ernennung eines politischen Oberhauptes.“¹⁹²

Dennoch hatte Eberhard Waechter ab 1987 bewiesen, dass seine „klassischen“ – Konzeptideen zumindest in der Volksoper umsetzbar waren. Vor allem aber schien es an der Zeit, einen Mann für die Intendanz am Haus am Ring einzusetzen, der seine Sängerkarriere bereits aufgegeben hatte und nicht als Regisseur tätig war. Die damalige Kulturministerin Hilde Hawlicek war eine Befürworterin für Waechter und setzte sich für ihn beim amtierenden Bundeskanzler Franz Vranitzky ein. Nachdem es offensichtlich war, dass die Ära Drese mit Claudio Abbado als Musikdirektor an der Staatsoper nicht länger funktionieren würde, war ein Urteil zugunsten Waechters schnell entschieden und sein Traum, Leiter des Opernhauses am Ring zu sein, schien sich schließlich zu erfüllen.¹⁹³ Wilhelm Sinkovicz beschreibt die Situation folgendermaßen:

„Nicht zuletzt dieses Problem animierte die verantwortlichen Politiker dazu, das Ruder noch einmal herumzureißen. Der Wiener Publikumsliebbling Eberhard Waechter, jahrzehntelang Mitglied des Sängersensembles der Staatsoper, amtierte seit einiger Zeit als Direktor der Volksoper und hatte dort nicht zuletzt mit deutschsprachig gegebenen Mozart [...] Und: Ein junges Sängersensemble bewies in der Volksoper, daß Mozartgesang durchaus auf hohem Niveau mit dem in Wien so

¹⁹² Ludwig(1999): Seite 58

¹⁹³ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 267

geschätzten <Ensemblegeist> zu erneuern war. Waechter wollte den Versuch wagen, diese Errungenschaften auch auf das Haus am Ring zu übertragen. Im Verein mit dem Theateragenten Ioan Holender, der dank seiner jahrzehntelangen Erfahrungen als besonderer Spezialist für Opernstimmen galt, machte sich Waechter ans Werk. Der Einstand verlief so programmatisch wie kühn: Eine Spielzeit lang sollte die Wiener Staatsoper ohne Premieren auskommen, um in vielen Wiederaufnahmen und Neueinstudierungen das Repertoire wieder tragfähig zu machen. Junge Sänger sollten wieder in Langzeitverträgen ans Haus gebunden werden und hier ein neues Ensemble bilden.“¹⁹⁴

Hier wird somit genau beschrieben, worauf es Waechter bei seiner Konzeptgestaltung wirklich ankam, nämlich auf die Heranbildung eines Ensembles. Dies hatte er auch schon für die Volksoper geplant gehabt und es durchsetzen können. Da er selbst als Sänger in einem Ensemble „erwachsen“ wurde, wusste er um die Vorteile eines solchen. Sänger, die perfekt aufeinander abgestimmt waren, die die Schwächen ihrer Kollegen kannten und darauf reagieren konnten, falls notwendig, sollten das Ensemble der Wiener Staatsoper verstärken. Sänger, die sich einander verbunden waren und sich gesanglich und schauspielerisch vollkommen aufeinander verlassen konnten, waren notwendig, um eine Einfachheit der Probenabläufe und sicheren Durchführung von Wiederaufnahmen zu garantieren. Somit war es sein größtes Anliegen, sein an der Volksoper durchdachtes funktionierendes Konzept auf das Haus am Ring zu übertragen. Und da Waechter auch noch weiterhin die Direktion der Volksoper innehatte, sollte es zu einem intensiven Sängeraustausch zwischen Staats – und Volksoper kommen. Dennoch wusste Waechter um die Schwierigkeiten bei der Ausführung seines Planes, vor allem Sänger für längere Zeit an ein Haus zu binden, war in den neunziger Jahren schon unvorstellbar. Es sollte außerdem zur Einführung sogenannter Residenzverträge kommen, die Sänger waren somit für zwei bis drei Jahre an die Staatsoper gebunden.

Ein weiterer wichtiger Punkt des Waechter-Konzeptes war die Repertoirepflege, was so viel bedeutete, dass es nicht darum geht, in möglichst kurzer Zeit viele Opern zu spielen. Jede Produktion sollte in den Genuss von ausreichend Probenzeit kommen.

¹⁹⁴ Sinkovicz(1996): Seite 207f.

Diese Stücke sollten dann über einen längeren Zeitraum am Spielplan erhalten bleiben. Geplant war eine Neuinszenierung des *Ring der Nibelungen* von Richard Wagner, zu dessen Umsetzung es unter Waechter nicht mehr kam.

Waechter war von Anfang an unter dem kritischen Licht der Presse und wurde des Öfteren bereits vor Antritt seines Amtes für seine Konzeptideen kritisiert.

*„Die Doppelintendanz Waechter/Holender war in einer kritischen Situation des Hauses angetreten und nicht unumstritten. International betrachtete man die Konzepte des Duos als retrospektiv.“*¹⁹⁵

Ein Kritikpunkt war die Tatsache, dass es in der ersten Saison keine Premiere geben sollte. Die vorhandenen Inszenierungen inklusive Kostüme, Bühnenbild und Requisiten sollten nur entstaubt werden und sich im „neuen, alten“ Gewand auf der Bühne der Wiener Staatsoper präsentieren. Trotzdem beinhalteten die Wiederaufnahmen einen genauso großen Probenaufwand wie Neuinszenierungen. Aber Waechter ging es darum, das Niveau eines Repertoires auf den höchsten Stand zu bringen und es dort auch zu halten.

*„Das Repertoire sollte mit dem frei werdenden Probenaufwand herausgeputzt werden. Das Rezept funktionierte, wenn auch die internationale Kritik keineswegs daran glauben wollte. Das Publikum honorierte die Erfolge, zumal wirklich neue Stimmen entdeckt wurden, die von Wien aus ihren Siegeszug antraten – vom Koloraturwunder Natalie Dessy bis zum Bartion Bo Skovhus.“*¹⁹⁶

Eine der ersten Opern, die in der beginnenden Saison mit Waechter und Holender an der Spitze der Staatsoper gespielt wurde, war der *Barbier von Sevilla*. In den Hauptrollen glänzten von Waechter gemeinsam mit Holender ausgewählte Sänger, die kurze Zeit später zu den neuen Lieblingen unter den Opernstars des Wiener Publikums werden sollten: Renato Girolami, Vesselina Kasarova und Vladimir Chernov.¹⁹⁷ In der folgenden Saison kam es dann noch zu Aufführungen von *Tosca*,

¹⁹⁵ *Die Presse*: 28.3.2001

¹⁹⁶ *Die Presse*: 28.3.2001

¹⁹⁷ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 269f.

*Pique Dame, Andrea Chenier, Katja Kabanowa, Don Giovanni, La Traviata und Idomeneo.*¹⁹⁸

Waechter hatte einen Korb voller Pläne für die Staatsoper, der er sich seit seiner frühesten Jugend stark verbunden fühlte. Das Haus am Ring zu führen war für Eberhard Waechter durchaus die Erfüllung eines Traumes. Doch durch die Probleme, die schon vorab auftraten und der Tatsache, in Wien als Direktor eines so bekannten Hauses ständig der Kritik der Öffentlichkeit ausgesetzt zu sein, wurde ihm die neue Aufgabe nicht einfach gemacht. Vielleicht war es letzten Endes für Eberhard Waechter doch ein Alptraum, Intendant eines der berühmtesten Opernhäuser der Welt zu sein. Ob seine Ideen wirklich ausreichend realisierbar waren, bleibt bis heute fraglich. Es ist nicht abzustreiten, dass Waechter einen Hang zur Nostalgie hatte und den guten alten Zeiten des Operngeschehens nachtrauerte. Waren seine Pläne für die Volksoper gut gewählt, so sollte das nicht bedeuten, dass die gleichen Pläne auf die Staatsoper übertragbar gewesen wären. Viele bedeutende Persönlichkeiten hatten sich der Führung der Staatsoper angenommen, waren nicht gescheitert, aber zumindest an ihre persönlichen menschlichen Grenzen gestoßen.

Obwohl Eberhard Waechter aufgrund seines frühen Ablebens keine bedeutende Spur als Intendant in Wien hinterlassen hatte, so existieren jedoch zahlreiche Ton – und Filmdokumente, aus denen erkenntlich wird, dass er als Sänger und Schauspieler am Höhepunkt seiner Karriere Beeindruckendes geleistet hat. Im anschließenden Kapitel habe ich drei Videoaufzeichnungen, in denen Eberhard Waechter mitgewirkt hatte, genauer analysiert.

¹⁹⁸ Vgl. Mazakarini(2005): Seite 268f.

8 Eberhard Waechter als Sänger-Schauspieler in drei ausgewählten Produktionen

8.1 Eberhard Waechter in Gottfried von Einems *Dantons Tod*

Gottfried von Einem wurde 1924 in Bern geboren. Er war als Assistent in Bayreuth tätig, sowie als musikalischer Leiter an der Dresdner Staatsoper.

Dantons Tod ist eine Oper in sechs Bildern. Als literarische Vorlage dient das Werk von Georg Büchner *Dantons Tod*. Das Libretto zu dieser Oper des Komponisten Einem schrieben Boris Blacher und Gottfried von Einem. Die Uraufführung fand am 6. August 1947 in Salzburg statt:

*„Es gehört sehr viel Mut dazu, den spröden, musikfernen Stoff und die ebenso musikferne Sprache von Büchners <Dantons Tod> zu vertonen. Eine Oper oder ein Musikdrama im eigentlichen Sinne ist auch nicht entstanden. Das Schauspiel erzwang gewissermaßen eine Mischung aus Musikdrama, Opernoratorium und Filmmusik. Der junge Tondichter wußte die verschiedenen Gattung- und Personalstile eigenwillig nach einem sicheren Plan einzusetzen.“*¹⁹⁹

Mit *Dantons Tod* gelang dem Komponisten Gottfried von Einem ein großer Erfolg, was vor allem auch an der Thematik des Werkes liegt. Macht bildet ein zentrales Thema in dieser Oper, Macht und die Unfähigkeit des Volkes, die Machtspiele der Politiker zu durchschauen:

*„Nach der sehr positiv aufgenommenen Uraufführung bei den Salzburger Festspielen fand die Oper rasch Eingang in Repertoire. Thema ist die Ambivalenz der Macht, [. . .] Das Volk, für dessen Wohl zahllose Menschen ihr Leben lassen mußten, erweist sich als manipulierbar und unfähig, die Zynismen der Machthaber zu durchschauen.“*²⁰⁰

Gottfried von Einem hat das Libretto gemeinsam mit seinem Librettisten Boris Blacher so aufgebaut, dass es der Musik durchaus gerecht wird:

¹⁹⁹ Schumann(1966): Seite 807

²⁰⁰ Steiert(1999): Seite 186

„Die Musik lebt aus dem Rhythmus heraus. Von Einem verleiht fast jeder der 17 Nummern ein eigenes rhythmisch prägnantes Motiv und damit ein Zusammenhang stiftendes Element.“²⁰¹

Die Wirkung der Musik ist enorm. Zu Beginn scheint sie etwas gewöhnungsbedürftig, aber im Laufe der voranschreitenden Handlung wird sie zu einem nicht wegzudenkenden Element des Werkes. Vor allem die Chorszenen und die Tribunalszene sind musikalisch sehr eindrucksvoll gestaltet.

Für die folgende Analyse habe ich eine Videoaufzeichnung aus dem Jahre 1963 aus dem Theater an der Wien verwendet. Die musikalische Leitung hatte Ferdinand Leitner, die Inszenierung stammte von Otto Schenk.

8.1.1 Aufführungsbeschreibung von *Dantons Tod* 1963 am Theater an der Wien

8.1.1.1 Beschreibung der Haupt- und Nebenfiguren

George Danton

Camille Desmoulins

Robespierre

Lucile

Herault de Sechelles

Saint Just

Simon, Souffleur

Hermann, Präsident des Revolutionstribunals

Julie

Danton: ist ein mutiger junger Mann, der aufgrund seiner politischen Überzeugung sogar den Tod in Kauf nimmt. Er ist leidenschaftlich, genießt das Leben und ist

²⁰¹ Steiert(1999): Seite 187

selbstbewusst genug, zu seiner politischen Einstellung zu stehen. Neben seinem Freund Camille ist er eindeutig der mutigere Kämpfer, der seinem Freund aber auch in den Stunden der Verzweiflung beisteht.

Camille Desmoulins: hat eine ähnliche Persönlichkeit wie Danton, wirkt aber in seinem Handeln überlegter und weniger leidenschaftlich als Danton. Er ist von seiner politischen Einstellung überzeugt, ist sich aber dennoch der Gefahr bewusst, die ein öffentliches Auftreten in sich birgt. Er nimmt auch das Todesurteil nicht so tapfer hin wie Danton. Vor allem deswegen, da er seine geliebte Gattin Lucile zurücklassen muss.

Lucile: ist verheiratet mit Camille Desmoulins, sie liebt ihren Gatten über alles und ist in ständiger Sorge und Aufregung um seinen Willen. Als sie ihren Gatten schließlich im Gefängnis besucht, ist ihre Verzweiflung schon groß und sie zeigt erste Anzeichen von Verwirrung. Als ihr Mann hingerichtet wird, verliert sie aus lauter Kummer schließlich den Verstand. Ein Leben ohne ihren Gatten kann sie sich nicht vorstellen. Mutig stellt sie sich am Ende noch dem Soldaten mit den Worten „Es lebe der König“, sie hat ohnehin nichts mehr zu verlieren.

Robespierre: ist ein skrupelloser Mann, er duldet keinen Widerspruch in seiner unmittelbaren Umgebung, jeder, der eine andere Meinung als er vertritt, wird rücksichtslos hingerichtet. Seine politische Überzeugung steht über alles andere. Danton und dessen Freund Camille sieht er als Feinde, die er daraufhin ebenfalls hinrichten lässt.

Hermann: auch er ist rücksichtslos und entscheidet ohne mit der Wimper zu zucken über Leben und Tod. Dennoch scheint er für einen kurzen Augenblick während der Verhandlung von Dantons kämpferischer Natur beeindruckt, schließlich und endlich aber nicht genug, um ihn am Leben zu lassen.

8.1.1.2 Handlung

Paris um 1794

Erster Teil:

1. Bild: Danton sitzt mit Freunden am Spieltisch und gibt sich der Unterhaltung mit seiner Frau Julie hin. Camille Desmoulins betritt plötzlich die Szene und bringt die Nachricht, dass Robespierre wieder zwanzig Menschen hinrichten ließ. Danton reagiert auf diese Nachricht gelassen und uninteressiert. Erst nach einer anregenden Diskussion mit seinen Freunden Herault und Camille ergreift er das Wort und wird wachgerüttelt. In ihm erwacht die Kämpfernote und er ist bereit, wieder in den Kampf auf den Strassen zu ziehen.

2. Bild

In den Strassen von Paris herrschen Unruhe und Gewalt. Robespierre nutzt diese Unruhe um das Volk zu den Jakobinern zu rufen. Danton beobachtet die Szene und nachdem das Volk abgegangen ist, stellt er Robespierre zur Rede. Danton verschwindet wieder, aber Robespierre ist gekränkt und beschließt sich an Danton zu rächen. Saint Just sucht den Diktator Robespierre auf und überzeugt ihn davon, dass die drei Freunde Herault de Sechelles, Danton und Desmoulins ihm, Robespierre, gefährlich werden könnten. Robespierre denkt nicht lange darüber nach und lässt einen Haftbefehl gegen die drei Männer erstellen.

3. Bild: Camille ist bei seiner geliebten Gattin Lucile, als die Nachricht vom Haftbefehl gegen Danton kommt. Doch Danton wehrt sich vehement dagegen, zu fliehen, sondern stellt sich dem ihm auferlegten Schicksal. Lucile ist völlig aufgelöst und in größter Sorge um ihren Mann und dessen Freund.

Zweiter Teil:

4. Bild: Danton und sein Freund Camille befinden sich im Gefängnis. Das Volk ist voller Hass gegen Danton, glauben sie doch, er hätte sie verraten. Danton hat sich mit seinem Schicksal abgefunden und wartet auf sein Urteil. Sein Freund Camille jedoch hat Angst und ist voller Unruhe. Camille ist besorgt um seine Frau Lucile, die nur

schwer die Verhaftung ihres Gatten ertragen kann. Erste Anzeichen des Wahnsinns sind bei Lucile zu erkennen, als sie ihren Mann im Gefängnis besucht.

5. Bild: Danton verteidigt sich leidenschaftlich vor dem Revolutionstribunal und versucht die Richter davon zu überzeugen, dass es keinen Grund gibt, die Hinrichtungen durchzuführen. Die im Gerichtssaal anwesende Menge stellt sich danach wieder auf die Seite von Danton und ist gegen eine Hinrichtung. Die Menge wird immer aggressiver und kampfwütiger. Die Situation eskaliert vor den Augen der Richter und Danton und seine Freunde werden gewaltsam von den Soldaten abgeführt.

6. Bild: Die Gefangenen werden auf einem Karren herbeigebracht. Danton, Camille und die restlichen Gefangenen stimmen ein letztes Mal die Marseillaise an. Die Hinrichtung wird vollzogen. Zuerst werden Camille und Herault hingerichtet, zuletzt Danton. Nachdem sich die Menge aufgelöst hat und die Henker alles gesäubert haben, kommt die trauernde Witwe Lucile, der Tod ihres geliebten Gatten Camille hat sie wahnsinnig werden lassen. Ein Soldat tritt vor Lucile auf, mit Überzeugung ruft sie „Es lebe der König“. Der Soldat geht alarmierend auf sie zu und verhaftet sie.

8.1.1.3 Beschreibung von Bühnenbild und Kostümen

Erster Teil:

Das erste Bild zeigt ein großes, schönes Zimmer, in dem sich Danton mit seiner Frau Julie aufhält. In der Mitte befindet sich ein Spieltisch im Stil des 18. Jahrhunderts. Am Spieltisch sitzt ein Freund Dantons, Herault und ist eifrig in ein Kartenspiel mit zwei Damen verwickelt. Etwas rechts steht ein Schemel. Im Hintergrund erkennt man dunkle Marmorsäulen und eine dunkle große Tür mit zwei Flügeln.

Im zweiten Bild erkennt man die Gasse einer Innenstadt. Man sieht die Stadtmauern und eine Treppe aus Stein, auf der die erste Szene dieses Bildes stattfindet.

Das dritte Bild zeigt dem Publikum wieder das Zimmer des ersten Bildes. Dieses Zimmer ist spärlich eingerichtet und ohne jeden übertriebenen Prunk.

Zweiter Teil:

Die Bühne im vierten Bild ist in zwei Teile geteilt. Links befindet sich das Gefängnis, in dem Danton und Camille auf ihre Verhandlung warten. Auf der rechten Seite erkennt man den Platz vor der Conciergerie. Zwischen den beiden Teilen der Bühne sind hohe Gitterstäbe angebracht, um die Grenze zum Gefängnis zu kennzeichnen.

Im fünften Bild befindet man sich im Inneren der Conciergerie. Danton hat sich vor dem Revolutionstribunal zu rechtfertigen. In der Mitte der Bühne ist ein hohes Podest, worauf Danton seine Verteidigungsrede hält. Rechts befinden sich aufgereihte Sitzgelegenheiten für die Richter. Hinter dem Podest befindet sich eine Absperrung, dahinter hat der Chor seinen Platz eingenommen.

Das sechste Bild zeigt einen großen Platz, im Hintergrund kann man deutlich die Guillotine erkennen. Die Gefangenen werden mit einem Karren zur Hinrichtung gebracht, somit stechen sie aus der tobenden Menge heraus. Die Treppen zur Guillotine dienen in der letzten Szene Lucile, als sie traurig und vom Wahnsinn gezeichnet, darauf Platz nimmt.

Für das Bühnenbild dieser Inszenierung zeichnete sich Walter Dorfler verantwortlich. Sein Bühnenbild ist schlicht und einfach und tritt daher dezent vor dem dramatischen Geschehen in den Hintergrund. Die Ausstattung vermittelt einen tristen und düsteren Eindruck, nur die Möbel im ersten Bild zeigen etwas Farbe.

Die Kostümbildnerin dieser Produktion war Hilde Reihs – Gromes. Sie hat die Kostüme für die Darsteller detailgetreu der Mode im 18. Jahrhundert nachempfunden. Lucille trägt ein einfaches Kostüm, das aus zwei Teilen bestand, einem dunklen Oberteil und ein etwas helleren Rock. Das Oberteil ist leicht ausgeschnitten und zeigte ein wenig Dekolletée. Das Haar ist dekorativ gelockt und am Hinterkopf zusammengebunden. Einige der Damen im Chor sind mit sogenannten Hauben ausgestattet, die zur damaligen Zeit der Französischen Revolution durchaus üblich waren. Lucile und Julie tragen elegante Frisuren und Kleidung, während die Frauen aus dem „Volk“ einfach gekleidet sind.

Eberhard Waechter als Danton trägt eine helle Perücke, eine Kniebundhose, ein cremefarbenes Hemd mit langen Glockenärmeln und darüber ein Gilet. Im zweiten

Teil der Oper, wo er sich bereits im Gefängnis befindet, hat er kein Gilet mehr und trägt sein Hemd offen. Dadurch wirkt er schlampig und vernachlässigt. Auch die restlichen Herren des Ensembles sind mit Kniebundhosen, Hemd und Gilet ausgestattet. Nur die Richter im zweiten Teil tragen lange schwarze Richterroben wie es damals üblich war. Die Soldaten, die als Wachposten während des Tribunals dienen, tragen französische Uniformen.

Die Kostüme dieser Inszenierung zeichnen sich ebenfalls durch ihre Schlichtheit aus, die das Modeempfinden im 18. Jahrhundert dezent unterstreichen, ohne dabei zu sehr herauszustechen. Die Kostüme wirken für das Gesamtbild der Inszenierung durchaus passend.

8.1.1.4 Sequenzprotokoll

Folgende Begriffe und Abkürzungen verwende ich für mein Sequenzprotokoll:

Abkürzungen	Erläuterungen
T/B	T= Timecode des Startframes D= Dauer der Einstellung
Eg	Einstellungsgröße (Totale, Nahaufnahme, Großaufnahme)
Kamerabewegung	Schwenk, Überblendung

Nr.	T/B	Eg	Bildinhalt	Handlung	Kamerabewegung	Musik/Geräusche
1	- 00:23 - 00:17	Totale	Julie, Danton, 2 Damen und Herault	Danton sitzt am Boden, mit dem Rücken an seine Gattin Julie gelehnt; Herault spielt mit zwei Damen am Tisch Karten	Schwenk vom Dirigenten auf die Bühne	Musikbeginn
2	- 00:40 - 01:25	Nahaufnahme		Herault küsst eine der beiden Damen; Danton hält die Hände von Julie, sie streichelt seinen Kopf; er steht auf und betrachtet sie		
3	- 02:05 - 01:27	Nahaufnahme		Danton erhebt sich und geht hinter den Stuhl von Julie; er fasst sich mit den Händen an seinen Kopf	Schwenk zwischen Danton, Julie und Herault und Damen	
4	- 03:32 - 03:41	Totale	Julie, Danton, Herault, Damen, Camille	Die Tür öffnet sich, Camille tritt herein und verkündet die Nachricht, dass weitere 20 Menschen ermordet wurden; Herault schmeißt wütend die Spielkarten zu Boden; Camille und Herault diskutieren miteinander, Danton hört ihnen etwas blasiert und uninteressiert zu	Schwenk zwischen Danton, Julie und Herault und Camille	
5	- 07:13 - 01:38	Nahaufnahme		Danton ergreift das Wort und steht auf; er richtet sich seine Hose und geht auf Camille zu, um ihm seinen Arm um die Schulter zu legen; die beiden diskutieren angeregt, bis Danton Camille am Kragen packt und wütend im Kreis herumgeht und sich sein Hemd zuknöpft		
6	- 08:52 - 00:30	Nahaufnahme		Danton nimmt wütend seinen Mantel, zieht ihn über und geht in Richtung Tür; dann geht er wieder einen Schritt Richtung Mitte, er		

				scheint jetzt wieder voller Leben und Enthusiasmus für die gute Sache		
7	- 09:22	Nahaufnahme			Black Schwenk auf den Dirigenten	
8	- 38:00 - 02:58	Totale	Volk	Das Volk steht wütend und tobend vor der Conciergerie;	Schwenk vom Dirigenten auf die Bühne	Musikbeginn Rufe und Schreie des Volkes
9	- 40:58 - 00:18	Totale	Camille, Danton, Gefangene	Camille und Danton befinden sich im Gefängnis; Danton liegend, Camille sitzend	Schwenk auf den linken Teil der Bühne	
10	- 41:16 - 02:50	Nahaufnahme		Camille steht auf und lehnt an den Gitterstäben der Gefängniszelle; Danton liegt am Boden, er versucht aufzustehen	Schwenk zwischen Danton und Camille	Zwischenrufe im Volk
11	- 44:06 - 00:19	Nahaufnahme		Camille legt sich erschöpft zu Boden und wirkt ziemlich niedergeschlagen		
12	- 44:25 - 01:05	Nahaufnahme		Danton steht auf und nimmt eine Decke in die Hand, mit der er Camille zudeckt; Danton versucht seinen Freund zu beruhigen		
13	- 45:30 - 01:30	Nahaufnahme		Danton greift sich verzweifelt an den Kopf und geht nervös hin und her; er kniet sich neben Camille und beginnt mit dessen Decke zu spielen		
14	- 46:43 - 01:40	Nahaufnahme		Danton steht vorsichtig auf und blickt gen den Himmel		
15	- 48:23 - 01:26	Nahaufnahme		Camille hat einen unruhigen Traum; Danton kniet sich zu ihm und rüttelt ihn wach und		

				versucht ihn zu beruhigen; Camille scheint sehr aufgebracht zu sein		
16	- 49:49 - 02:09	Nahaufnahme	Danton, Camille, Lucile, Gefangene	Lucile erscheint im Gefängnis; sie scheint bereits dem Wahnsinn verfallen; Camille ist besorgt um Lucile		Die Gefangenen stimmen in den Gesang von Lucile ein
17	- 51:58 - 01:33	Nahaufnahme		Danton geht ein Stück nach links; er versucht die aufgebrachten Gefangenen zu beruhigen, was ihm nicht gelingt; Danton gerät selbst in Rage und ruft immer wieder „Ruhe!“		
18	- 53:31 - 00:13				Black Schwenk zum Dirigenten	
19	- 65:00 - 00:34	Totale	Richter, Hermann, Camille, Danton, Herault, Volk	Danton steht vor dem Revolutionstribunal; er steht auf einem erhöhten Podest; hinter ihm ist das Volk aufgestellt		
20	- 65:34 - 00:35	Nahaufnahme		Danton hält ein Schriftstück in der Hand und deutet auf die Richter		Zwischenrufe im Volk
21	- 66:09 - 00:07	Nahaufnahme			Schwenk auf Hermann	
22	- 66:15 - 02:46	Nahaufnahme		Danton ergreift das Wort und verteidigt sich leidenschaftlich vor dem Tribunal	Schwenk zwischen Danton und dem tobenden Volk	Läuten einer Glocke
23	- 68:55 - 01:10			Die Verhandlung wird unterbrochen; St. Just und Hermann diskutieren miteinander	Schwenk zwischen Danton, Camille und St. Just, Hermann	Unruhe im Volk
24	- 70:05 - 02:06	Halbnah		Danton steigt erneut auf das Podest und beginnt seine Verteidigungsrede		Zwischenrufe des Volkes

25	- 72:11 - 02:57	Totale		Hermann verkündet das Urteil; Danton lehnt erschöpft seinen Kopf an das Podest	Schwenk zwischen Danton und Hermann	
26	- 75:08 - 00:51	Halbnah		Danton richtet sich auf und ergreift das Wort		Toben im Volk
27	- 75:59 - 00:18	Halbnah		Danton dreht sich mit dem Gesicht zum Volk und betrachtet es; St. Just steht auf und spricht zu einem Soldaten	Schwenk zwischen Danton und St. Just	
28	- 76:17 - 00:25	Halbnah		Die Situation eskaliert, das Volk tobt; die Soldaten gehen auf Danton zu; die Gefangenen, darunter Danton und Camille werden mit Gewalt abgeführt		Laute Schreie und Rufe im Volk
29	- 76:42 - 00:19				Black	Musik zu Ende Applaus

8.1.1.5 Eberhard Waechter als George Danton

Neben Eberhard Waechter möchte ich auch die anderen Darsteller dieser Inszenierung von *Dantons Tod* von 1963 nicht unerwähnt lassen:

Donald Grobe war als Camille zu erleben. Er wurde 1929 in Amerika geboren und war ab den siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts als Tenor vor allem an der Deutschen Oper Berlin tätig.²⁰² Seine Interpretation des Camille ist durchaus glaubwürdig, er spielt den verzweifelte Freund Dantons gekonnt und überzeugend und besitzt außerdem eine erfrischend schöne Stimme.

Gerhard Stolze wurde 1926 in Dessau geboren. Er war ab den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts an der Wiener Staatsoper engagiert²⁰³ und sang in zahlreichen Produktionen gemeinsam mit Eberhard Waechter. Außerdem war er ein gefragter Tenor bei den Bayreuther Festspielen und bei den Salzburger Festspielen.²⁰⁴ Seine Darstellung des Robespierre ist durchaus lobenswert. Er hat eine eindrucksvolle Stimme und vermittelt gekonnt das Bild des gemeinen und hinterhältigen Robespierre.

Sonja Schöner mimt die leidende Gattin Lucile. Sie hat sich mit der Rolle identifiziert und die liebende Ehefrau von Camille überzeugend wiedergegeben. Sie hat eine schöne, klare Sopranstimme und eine Bühnenausstrahlung, die das Publikum von ihrem Können überzeugen kann.

Des weiteren befanden sich im Ensemble dieser Produktion Karl Terkal, Hans Braun, Paul Späne und Helly Spittler.

Eberhard Waechter kann ebenfalls in seiner Rolle überzeugen. Sein Danton ist leidenschaftlich, voller Tatendrang und heldenhaft.

Im ersten Bild wirkt er noch, wie es die Rolle verlangt, teilnahmslos und mehr mit seiner Frau beschäftigt als mit dem politischen Geschehen. Erst im zweiten Bild, als er Robespierre konfrontiert, lässt er seinen wahren Charakter erkennen. Eine erste

²⁰² http://en.wikipedia.org/wiki/Donald_Grobe am 2.5.2011

²⁰³ http://de.wikipedia.org/wiki/Gerhard_Stolze am 2.5.2011

²⁰⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Gerhard_Stolze am 2.5.2011

Welle voller Zorn und Überzeugung für seine politische Einstellung leuchtet auf und lässt uns Danton als den erkennen, der er wirklich ist. Im dritten Bild während der Nr. 7 kann man einen leichten Anflug von Angst und Schwäche bei Danton erkennen. Er scheint doch mehr Angst zu haben, als er vorgibt. Doch vor seinem Freund Camille und dessen Gattin Lucile versucht er das Gesicht zu wahren.

Im vierten Bild ist es Waechters Danton, der sich rührend um seinen verängstigten Freund Camille kümmert. Und der sein Todesurteil gelassen hinnimmt. Er versucht die aufgebrachte Stimmung im Gefängnis zu dämpfen, was ihm allerdings misslingt.

In der Tribunalszene Nr. 13 im fünften Bild steigt die Darstellung und der Gesang von Eberhard Waechter zur Höchstform auf. Waechter scheint seine gesamte Energie aufzubringen, um diese dramatische Szene überzeugend darzustellen. Jede Bewegung und jedes Wort nimmt man ihm als Danton ab und fiebert mit ihm mit. Erst als er als Danton merkt, dass seine Karten wirklich schlecht stehen, lässt er für einen kurzen Augenblick Schwäche erkennen und lehnt seinen Kopf erschöpft an das Podest.

Im sechsten Bild kommt es zur Hinrichtung. Während der Musiknummer Nr. 16 stimmt Danton noch einmal triumphierend in den Gesang der Gefangenen ein. Gemeinsam singen sie eine Strophe der Marseillaise. Mutig und ohne eine Spur von Angst besteigt er die Guillotine. Auch in dieser letzten Szene wirkt die Interpretation von Waechter echt und nachvollziehbar. Er scheint diese Figur des Dantons gerne und enthusiastisch gespielt und gesungen zu haben.

8.2 Eberhard Waechter in *Die lustige Witwe* von Franz Lehar

Die Uraufführung dieser einer der bekanntesten Operetten von Franz Lehar fand am 28. Dezember 1905 im Theater an der Wien statt. Komponist war Franz Lehar, Viktor Leon und Leo Stein verfassten das Libretto zu diesem Werk.

„Die Abkunft ihrer Hauptgestalten aus dem erfundenen balkanesischen Staat Pontevedro und der Hauptschauplatz Paris beim pontevedrinischen Gesandten ergaben ein pikantes Operettengewürz von Stimmungen und Akzenten, für das der Steiermärker Heuberger kein Organ besessen hatte, dem jedoch Lehar mit seiner

slawisch – ungarischen Blutmischung höchst einfühlsam reizvolle musikalische Eingebungen abgewann.“²⁰⁵

In der Uraufführung in Wien sangen die beiden in Wien bekannten Sänger, Mizzi Günther die Hanna und Louis Treumann den Danilo. Trotzdem war dieser Operette Lehars zuerst kein großer Erfolg in Wien beschert:

„Im Theater an der Wien war es am 28. Dezember 1905 nicht gleich der große Erfolg gewesen; auch das kennt man von der <Fledermaus> her. Die Musik war zu anders, zu neu. Das Publikum verhielt sich abwartend, und die Kasseneingänge waren die ersten Wochen schwach.“²⁰⁶

Mittlerweile gehört diese Operette zu den meistgespielten Werken Lehars überhaupt. Melodien wie *Da geh’ ich zum Maxim* und *Lippen schweigen*, um nur einige zu nennen, sind jedem Operettenliebhaber vertraut. Es gibt zahlreiche Verfilmungen der *Lustigen Witwe* und unter dem Titel *Merry Widow* wurde dieses Werk auch am Broadway in Amerika aufgeführt:

*„ <Die lustige Witwe> gefällt wohl auch heute, denn ihre Musik, Musik eines Meisters, bleibt immer reizvoll; [. . .]“*²⁰⁷

8.2.1 Aufführungsbeschreibung von Franz Lehars *Die lustige Witwe* bei den Bregenzer Festspielen 1968 in einer Inszenierung von Helmuth Matiasek

8.2.1.1 Handlung

Personen:

Hanna Glawari

Graf Danilo Danilowitsch

Baron Mirko Zeta

Valencienne, seine Frau

²⁰⁵ Leitich(1960): Seite 208

²⁰⁶ Leitich(1969): Seite 212

²⁰⁷ Leitich(1960): Seite 214

Camille de Rosillon

Njegus, Kanzlist

Handlung: Paris um 1900

1 Akt:

Auf dem Ball der pontevedrinischen Botschaft in Paris wird die schöne, junge und reiche Witwe Hanna Glawari erwartet. Baron Mirko Zeta möchte sie mit Graf Danilo verheiraten, damit das Geld der reichen Witwe nicht der Stadt Paris zufließen wird. Baron Zeta weiß allerdings nicht, dass Danilo und Hanna eine gemeinsame Vergangenheit haben. Die beiden waren ein Liebespaar, aber Hannas Familie bestand darauf, dass sie einen reichen Mann zu ehelichen hatte. Hanna trifft als strahlender Mittelpunkt auf dem Ball ein. Das erste Zusammentreffen zwischen Hanna und Danilo ist kühl und zynisch. Beide sind stur und verletzt und provozieren sich gegenseitig mit zynischen Aussagen. Hanna wird von sämtlichen Männern auf dem Ball umworben, wohl hauptsächlich wegen ihres Geldes. Doch Danilo weiß die Männermeute geschickt zu verjagen, ohne seine noch nicht erloschene Liebe zu Hanna zu zeigen.

2 Akt:

Hanna Glawari ist nun Gastgeberin ihres eigenen Balles. Die Gäste auf dem Ball amüsieren sich, Danilo und Hanna haben sich noch nicht ausgesprochen. Hanna steht erneut im Mittelpunkt und genießt die Aufmerksamkeit der Gäste in vollen Zügen, sowie die Neugierde Danilos. Aber es gibt noch ein zweites Paar auf dem Fest: Camille und Valencienne, die Gattin von Baron Zeta, flirten miteinander. Valencienne und Camillie haben ein heimliches Rendezvous im Pavillon, dabei werden sie allerdings von Baron Zeta und Njegus beobachtet. Bevor die Affäre der beiden auffliegt, schleicht sich Hanna anstatt von Valencienne in den Pavillon. Hanna und Camille geben ihre Verlobung bekannt, um die Frau des Barons nicht zu brüskieren. Danilo ist außer sich vor Wut und macht Hanna eine Szene, bevor er in sein Stammlokal, das Maxim, verschwindet. Nun weiß Hanna, dass Danilo sie noch immer liebt.

3 Akt:

Nach dem Auftritt der Grisetten, finden Hanna und Danilo endlich und schließlich Zeit sich auszusprechen und sich ihre Liebe zu gestehen. Die beiden werden heiraten und Hanna weiß, dass Danilo sie nicht wegen ihres Geldes heiraten wird. Denn sie gibt bekannt, dass ihr verstorbener Mann testamentarisch festgehalten hat, dass sie bei einer erneuten Heirat kein Geld erhalten sollte. Bei dieser Ankündigung verzieht Danilo keine Miene, ihm ist es völlig egal, ob Hanna reich oder arm ist. Somit verkündet Hanna weiter, dass ihr ganzes Vermögen ihrem neuen Gatten zukommen wird.

8.2.1.2 Beschreibung der Haupt – und Nebenfiguren

Hanna ist eine selbstbewusste und schöne Frau. Sie ist sich ihrer Anziehung auf Männer durchaus bewusst und weiß sich dementsprechend in Szene zu setzen. Sie flirtet gerne mit den Männern und spielt auch mit deren Gefühlen, beziehungsweise nimmt die Avancen der vielen Männer nicht so ernst. Nur bei dem Spiel mit Danilo sind tatsächlich Gefühle vorhanden. Sie liebt ihn noch immer, ist aber zu stolz, sich ihm zu offenbaren. Mit einer List gelingt es ihr schließlich, den Stolz Danilos zu brechen und ihn für sich zu gewinnen.

Danilo ist ein Lebemann wie er im Buche steht. Großgewachsen, gutaussehend, charmant und mehr dem Vergnügen als der Arbeit zugewandt. Er liebt das Flirten mit den Grisetten, die Frau fürs Leben hat er noch nicht gefunden. Bisher hat er das Leben und die Liebe nicht so ernst genommen. Als er Hanna wieder trifft, sind es vor allem sein Stolz und seine verletzte Eitelkeit, die ein sofortiges Happyend ausschließen. Erst als Hanna sich mit Camille verlobt, zeigt er offen seine Gefühle und seine Eifersucht.

Baron Zeta ist ein gehorsames und ehrgeiziges Mitglied der Botschaft. Seine Vaterlandsliebe geht über alle Grenzen und er verlangt von seinem Angestellten Danilo, die reiche Witwe Hanna Glawari zu ehelichen. Der Baron ist mit einer jungen Frau, Valencienne, verheiratet und bemerkt nicht, dass diese mit dem jungen Camille eifrig am Kokettieren ist.

Valencienne ist eine junge verheiratete Frau, die sich auf dem Fest zu langweilen scheint. Wie auch alle anderen Damen wird sie von Hanna Glawari aus dem

Ballgeschehen verdrängt. Daraufhin lässt sie sich auf einen Flirt mit Camille ein, der dies sofort erwidert. Doch Camille hat ernste Absichten und sie lässt sich auf ein heimliches Treffen mit ihm im Pavillon ein, was beinahe eine Katastrophe ausgelöst hätte. Im dritten Akt besinnt sie sich jedoch und kehrt reumütig zu ihrem Ehemann zurück.

Camille de Rosillon ist leidenschaftlich in die Ehefrau des Baron Zeta verliebt. Er kämpft um ihre Liebe. Er ist ein absoluter Romantiker, der darüber hinwegsieht, dass Valencienne bereits mit einem anderen verheiratet ist. Am Ende des Stückes muss er sich damit abfinden, dass Valencienne ihrem Gatten treu ist.

Njegus ist ein treuer Diener, er ist über alles bestens informiert, besitzt jedoch die nötige Diskretion um keine Katastrophen heraufzurufen. Er ist humorvoll und ironisch und meistert sämtliche Situation gelassen und geschickt.

8.2.1.3 Beschreibung von Bühnenbild und Kostümen

Max Bignens war für das Bühnenbild dieser Inszenierung von 1968 bei den Bregenzer Festspielen verantwortlich. Die Bühne war groß und ließ daher viel Freiraum für eine großzügige Ausstattung. In der Mitte der Bühne befand sich eine opulente Showtreppe, auf der die einzelnen Darsteller ihren ersten Auftritt absolvierten und auch das Ballett elegant seinen Auftritt vollzog. Natürlich bot der See einen zusätzlichen Effekt: Hanna Glawari kam zu ihrem ersten Auftritt in einem Boot zur Bühne und auch der Pavillon, der im zweiten Akt für ausreichend Aufregung sorgen sollte, befand sich auf dem See. Dadurch entstand der Eindruck einer kleinen eigenen Stadt, in der das Fest des Barons im ersten Akt und das Fest von Hanna im zweiten Akt stattfanden. Auf dem Fest von Hanna wurden zusätzlich Laternen montiert, die ebenfalls für die nötige Stimmung sorgten. Überall auf der Bühne befanden sich außerdem Fackeln, die wiederum für eine romantische Atmosphäre sorgten.

Im dritten Akt konnte man auf der Bühne eine Lichterkette mit Schriftzug erblicken, die dem Publikum einen Schauplatzwechsel von Hannas Fest in das Stammlokal Danilos, dem Maxim, vermitteln sollten. Außerdem befand sich nun in der Mitte der Bühne eine Rutsche, von welcher der Auftritt der Grisetten stattfand. Das absolute Highlight im dritten Akt bildet allerdings das Automobil, mit welchem Hanna und

Danilo schließlich ins Happy End reisen. Es durfte sich dabei um ein original nachempfundenes Automobil der Jahrhundertwende gehandelt haben.

Das Bühnenbild dieser Inszenierung war relativ gelungen. In manchen Szenen wirkte die Bühne etwas leer, da sie sehr groß war und trotzdem wenige Möbeln darauf zu finden waren. Für die Sänger und Schauspieler dieser Aufführung, ebenso wie für das Ballett und den Chor, bot sie allerdings große Spielmöglichkeiten und sie konnten sich großzügig im Raum bewegen und tanzen.

Die Kostüme dieser Inszenierung waren großartig der Mode um 1900 nachempfunden. Danilo, wie auch der Rest der männlichen Darsteller, trugen im ersten Akt allesamt einen klassischen Frack. Bei seinem Auftritt im ersten Akt trug Danilo außerdem einen weißen Schal und hatte einen Spazierstock bei sich. Hanna kam bei ihrer Ankunft im ersten Akt in einem eleganten schwarzen bodenlangen Kleid, sie trug einen großen Hut und hatte einen Fächer bei sich. Ihr Kostüm funkelte und glitzerte mit dem Bühnenbild um die Wette.

Im zweiten Akt kleidete man Hanna in ein kurzes weißes Kostüm mit einem roten Unterrock und einem dunklen Gürtel. Auf dem Kopf hatte sie ein kleines Krönchen. Danilo kam im zweiten Akt mit einer dunklen Hose, trug dazu allerdings einen kurzen weißen Bolero und eine weiße Fliege.

Valencienne wurde im zweiten Akt mit einem klassischen bodenlangen hellen Kostüm ausgestattet, das sie allerdings sehr klein wirken ließ. Zum Finale des zweiten Aktes hatte Hanna ihren Auftritt in einem ebenfalls hellen cremefarbenen Kostüm, das nur opulenter und eleganter wirkte als das von Valencienne. Dazu trug Hanna einen großen schwarzen Hut, eine schwarze Federboa und auffällig dunklen Schmuck, der an Prunk und Glitzer und Kitsch kaum zu übertreffen war.

Im dritten Akt kam es zum Auftritt der Grisetten, Valencienne trug nun ein Grisettenkleid mit kurzem Rock und Stiefeletten, mit denen es sich leicht tanzen ließ. Die Grisetten waren ebenfalls mit solchen Tanzkostümen und Stiefeletten ausgestattet. Unter ihren Röcken trugen sie auffällige Netzstrümpfe, die einen Hauch von Erotik vermittelten.

Die Kostüme dieser Inszenierung waren sehr schön und elegant. Besonders die Kostüme, die Hanna Glawari zu tragen hatte, waren bis ins kleinste Detail genau angefertigt und stellten die Figur der Hanna Glawari absolut in den Mittelpunkt. Es wurde mit viel Glitzerpartikeln und Kunstperlen gearbeitet und bildete zum Bühnenbild das passende Pendant.

8.2.1.4 Sequenzprotokoll

Nr.	T/B	Eg	Bildinhalt	Handlung	Kamerabewegung	Geräusche/Musik
1	- 22:01 - 00:52	Totale	Danilo, Ballettmädels, Njegus	Danilo kommt mit Ballettmädels kokettierend die Showtreppe herunter, dabei lacht und flirtet er mit den Mädchen; Man merkt, dass er leicht betrunken ist und schwankend sich fortbewegt, trotzdem lässt er sich sofort wieder von Njegus ein Glas Sekt einschenken		Musikbeginn Lachen und Kreischen der Ballettmädels
2	- 22:53 - 01:38	Nahaufnahme		Danilo singt zu sich selbst mit sentimentalen Blick in die Ferne		
3	- 24:39 - 00:14	Nahaufnahme		Ballettmädels gehen auf Danilo zu und umwerben ihn		
4	- 24:53 - 00:49	Nahaufnahme		Ballettmädels beginnen zu tanzen und Danilo schwingt seinen Stock im Takt mit		
5	- 25:42 - 00:38	Nahaufnahme		Danilo setzt sich mit den Ballettmädels auf die Treppe; Njegus eilt herbei und verscheucht die Ballettmädels, währenddessen Danilo entspannt die Situation beobachtet		Musik zu Ende Kichern und Lachen der Ballettmädels Applaus
6	- 26:20 - 15:00	Halbnah		Njegus hilft dem betrunkenen Danilo wieder auf die Beine		Seufzen von Danilo
7	- 60:54 - 03:33	Nahaufnahme	Hanna, Danilo, Baron Zeta, Rosillon, Valencienne, Njegus	Njegus öffnet die Türe zum Pavillon und heraus schreiten Hanna und Rosillon; Danilo und Baron Zeta weichen erstaunt und entsetzt zurück; Hanna und Rosillon begeben sich hinauf, Danilo folgt ihnen		Musikbeginn Öffnen der Tür zum Pavillon

8	- 64:25 - 02:31	Nahaufnahme	Hanna, Danilo, Baron Zeta, Rosillon, Valencienne, Njegus, Gäste	Die restlichen Gäste kommen erstaunt auf die Bühne und stellen sich hinter die Protagonisten auf		Applaus, Raunen unter den Gästen
9	- 66:56 - 01:36	Nahaufnahme		Danilo geht gekränkt nach rechts und folgt Hannas Worten, diese steht selbstbewusst in der Mitte; Danilo geht zornig hin und her; einige der Gäste beginnen zu tanzen	Schwenk zwischen Danilo und Hanna	
10	- 68:32 - 03:55	Nahaufnahme		Danilo geht wütend mit geballten Fäusten herum und ergreift das Wort; er geht auf Hanna zu und besingt sie traurig, eifersüchtig und beleidigt; Hanna setzt sich rechts auf eine Bank und hört ihm aufmerksam zu; sie wirkt gelassen	Schwenk zwischen Danilo und Hanna	Flüstern unter den Gästen
11	- 72:27 - 00:38			Danilo geht erbost links ab, die neugierigen Blicke der Gäste folgen ihm; Gäste beginnen zu tanzen, Hanna steht in der Mitte und strahlt über das ganze Gesicht		
12	- 73:05 - 00:21			Hanna in der Mitte und wirkt erlöst und fröhlich	Black	Musik zu Ende Applaus Lachen von Hanna
13	- 91:00 - 02:05	Totale	Danilo, Ballettmädel, Hanna, Njegus	Danilo sitzt mit den Mädels vom Ballett an einem Tisch und unterhält sich mit ihnen; erst als Hanna ihn anspricht, verscheucht Njegus die Mädels und geht mit ihnen ab		Kreischen und Lachen der Ballettmädels
14	- 93:05 - 00:52	Nahaufnahme	Danilo, Hanna	Danilo geht nach links zu Hanna, beide setzen sich an einen Tisch; Danilo steht wieder auf und stellt sich hinter Hanna und berührt sie an		Musikbeginn

				der Schulter		
15	- 93:57 - 01:03	Nahaufnahme		Hanna steht langsam auf, Danilo hört Hanna aufmerksam und verliebt zu		
16	- 95:00 - 01:10	Nahaufnahme	Hanna, Danilo	Danilo geht nach links und nimmt Hanna zärtlich in den Arm; beide umarmen sich		
17	- 96:10 - 00:08	Totale		Hanna berührt Danilo zärtlich und geht links ab; Danilo bleibt alleine zurück	Musik zu Ende Applaus	Überblendung Spiegelung des Sees
18	-101:00 - 00:32	Totale	alle Protagonisten und Chor	Hanna geht auf Baron Zeta zu und beginnt zu singen; Danilo geht zu Hanna und umarmt sie	Musik Beginn	
19	-101:32 - 00:31	Nahaufnahme		Danilo führt Hanna zu einem Automobile, beide steigen ein; Ballettmädels beginnen zu tanzen; Hanna und Danilo fahren mit dem Automobile quer über die Bühne	Umbaugeräusche Hupen des Autos Musik zu Ende Applaus	Einblendung der Darstellernamen und Leading Team

8.2.1.5 Eberhard Waechter als Graf Danilo in *Die lustige Witwe*

Bei dieser durchaus gelungenen Produktion der Bregenzer Festspiele sollten auch die Kollegen und Kolleginnen von Eberhard Waechter nicht ganz unerwähnt bleiben:

Eberhard Waechter	Danilo
Evelyn Lear	Hanna Glawari
Helge Rosvaenge	Baron Zeta
Valencienne	Elfriede Pfleger
Rosillon	Franz van Daalen
Njegus	Edd Stavjanik

Helge Rosvaenge: 29.8. 1897 in Kopenhagen, Dänemark, geboren und starb am 19.6. 1972 in München. War Kammersänger (Tenor), er war in Berlin engagiert, sang aber ab 1930 in regelmäßigen Abständen an der Wiener Staatsoper und bei den Salzburger Festspielen.²⁰⁸ In dieser Aufführung von 1968 war die Stimme von Helge Rosvaenge kaum mehr vorhanden, einzelne Töne traf er nicht, aber besaß das nötige Feingefühl, mit der Interpretation seiner Figur des Barons zu überzeugen.

Evelyn Lear: ist eine amerikanische Sopranistin, die am 8. Jänner 1928 in Brooklyn geboren wurde.²⁰⁹ Ab den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts war sie an der Deutschen Oper in Berlin engagiert:

„Es folgten Gastspiele der Sängerin an den Staatsopern von Wien und München brachten ihr glänzende Erfolge, bei den Festspielen von Salzburg erwies sie sich als große Mozart-Interpretin. 1963 hatte sie großen Erfolg bei den Wiener Festwochen als Lulu in einer konzertanten Aufführung der gleichnamigen Oper von Alban Berg.“²¹⁰

²⁰⁸ <http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.r/r858131.htm> am 3.5.2011

²⁰⁹ http://de.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Lear am 3.5.2011

²¹⁰ http://de.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Lear am 3.5.2011

Als Hanna Glawari war Evelyn Lear großartig. Sie verfügte über eine schöne, weiche Sopranstimme, die auch die nötige Kraft und das nötige Volumen besaß an einer Aufführung im Freien zu bestehen. Außerdem überzeugte sie mit Ausstrahlung, blendender Erscheinung und Witz die Hanna Glawari unterhaltsam darzustellen.

Edd Stavjanik: wurde am 12.10.1927 in Wien geboren. Nach seiner Schauspielausbildung war er am Volkstheater in Wien und am Landestheater Vorarlberg engagiert, bevor er sein Debüt am Burgtheater feierte. Neben seiner Karriere am Theater war er auch bei zahlreichen Fernsehproduktionen tätig. Er starb im Oktober 2008 in Wien.²¹¹ Edd Stavjanik war ein lustiger, komischer Njegos, der stets die Fäden des Spiels und Zusammenspiels in den Händen behielt. Er wirbelte über die Bühne und ließ keine Langeweile aufkommen.

Wie auch den Eisenstein in *Die Fledermaus* hat Eberhard Waechter die Rolle des Danilo im Laufe seiner Karriere in zahlreichen Inszenierungen gespielt und gesungen. Bei dieser Aufnahme von Lehars *Die lustige Witwe* handelt es sich zwar um eine konservative Inszenierung, aber dennoch um eine unterhaltsame Produktion. Eberhard Waechter scheint die Figur des Danilo zu schätzen und demnach auch gerne in diese Rolle zu schlüpfen. Er spielt sie mit überzeugender Souveränität und einer natürlichen Eleganz. Eberhard Waechter sieht im Frack blendend aus, man nimmt ihm den Lebemann sofort ab, wenn er während seines Auftrittsliedes Nr. 4 *Da geh' ich ins Maxim* leicht angetrunken und in Begleitung zahlreicher Mädchen vom Ballett die Treppen herunterkommt. Auch im Finale 1 *Damenwahl* des ersten Aktes spielt er voller Überzeugung den unnahbaren, sturen Mann, der Hanna um keinen Preis seine wahren Gefühle offenbaren will.

Im Duett Nr. 8 *Heia, Mädels, aufgeschaut* kommt es zu einem ersten intimen Zusammentreffen von Hanna und Danilo. In dieser Szene vermittelt Waechter die nötige erotische Spannung, die zwischen Hanna und Danilo stattfindet. Die Steigerung findet im Finale 2 Nr. 12 statt, gekonnt und voller Rührung präsentiert sich Waechter als der beleidigte und eifersüchtige Graf Danilo. Und auch seine Stimme während des zweiten Finales im zweiten Akt ist voller Sentimentalität und Rührung, in der er uns die Geschichte von den zwei Königskindern vorträgt.

²¹¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Edd_Stavjanik am 3.5.2011

Im dritten Akt gibt sich Waechter nun als der verliebte Danilo, der nun endlich auch offiziell Hanna umwerben kann. Während dem Duett Nr. 15 *Lippen schweigen* herrscht eine angenehme Ruhe im Publikum. Eberhard Waechter, sowie auch seine Partnerin, Evelyn Lear, überzeugen als verliebtes und glückliches Paar und sind auch im gemeinsamen Gesang unübertrefflich.

Eberhard Waechter überzeugt vollkommen als Danilo in Lehars *Die lustige Witwe*. Sein Spiel und seine Darstellung des jungen Grafen sind ehrlich, glaubwürdig und voller Witz. Man kann erkennen, dass er sich mit dieser Figur identifizieren konnte und sie gern gespielt hat. Und obwohl die Rolle eigentlich für einen Tenor gedacht ist, kann Waechter auch im Gesang mit seinem weichen, lyrischen Bariton überzeugen.

8.3 Eberhard Waechter als Gabriel von Eisenstein in Johann Strauß *Die Fledermaus*

Johann Strauß wurde am 25. Oktober 1825 in Wien geboren und starb am 3. Juni 1899 in der Hauptstadt Österreichs.²¹² Johann Strauß schuf Musik, die bis heute unvergleichbar geblieben ist. Seine Operetten, darunter *Wiener Blut*, *Die Fledermaus*, *Eine Nacht in Venedig*, *Der Zigeunerbaron*, um nur einige zu nennen, werden selbst im modernen Zeitalter des 21. Jahrhunderts auf zahlreichen Bühnen wiedergegeben.

*„An musikalischen Einfallsreichtum überragt der <Walzerkönig> zweifellos alle anderen Komponisten der Operettengeschichte. Mit seinen von blitzender Laune, hinreißenden Temperament und liebenswürdigen Charme erfüllten Tanzweisen hat dieser geniale Musiker dem durch Lanner volkstümlich gewordenen und von seinem Vater, Johann Strauß sen., schon erfolgreich über die Grenzen Österreichs hinausgetragenen Wiener Walzer Weltgeltung erobert.“*²¹³

Zur Operette gelang Johann Strauß allerdings erst in späteren Jahren. Vor allem dem Einfluss seiner Gattin Henriette Treffz ist es uns zu verdanken, dass sich Strauß doch noch der „leichten Muse“ widmete.

²¹² Vgl. Prawy: Seite 29

²¹³ Würz(1997): Seite 57 f

Die Fledermaus gehört mit Abstand zu den meist gespielten Operetten von Johann Strauß. Das Libretto basiert auf dem französischen Lustspiel *Le Reveillon* aus der Feder von Henri Meilhac und Ludovic Halevy. Die Herren Carl Haffner und Richard Genée standen Johann Strauß bei der Umarbeitung des Originaltextes zu einem Libretto mit Rat und Tat zur Seite. *Die Fledermaus* besteht aus drei Akten und wurde am 5. April 1874 im Theater an der Wien uraufgeführt. Trotz einer prominenten Besetzung, Marie Geistinger, die Königin der Operette, übernahm die weibliche Hauptrolle und mit Meister Strauß persönlich am Dirigentenpult, fiel das Stück bei der Uraufführung durch.²¹⁴ Den ersehnten und wohlverdienten Erfolg brachte die Operette erst in Deutschland, Berlin, ein. Dort wurde *Die Fledermaus* mit großem Jubel empfangen und gelang zur erfolgreichen Aufführung. Erst in späteren Jahren sollte dieses Meisterstück der Operette nach Wien zurückkehren und dort die Theater und das Publikum erobern.

Die Fledermaus wurde über die Jahre hinweg in verschieden interpretierten Inszenierungen aufgeführt. Eberhard Waechter hat bevorzugt in klassischen Inszenierungen der *Fledermaus* die Rolle des Gabriel von Eisenstein, einer seiner Lieblingsrollen, übernommen. In früheren Jahren seiner Karriere war er in einigen Aufführungen auch als Dr. Falke besetzt. Ein erstes Tondokument von Eberhard Waechter als Eisenstein gibt es aus dem Jahr 1960. Es ist eine Live -Aufnahme der Wiener Staatsoper vom 31.1.1960. Neben Eberhard Waechter spielten und sangen weitere Lieblinge des Wiener Publikums. Unter anderem Hilde Güden als Rosalinde, Gerhard Stolze als Orlofsky, Walter Berry als Dr. Falke, Rita Streich als Adele, Elfriede Ott als ihre Schwester Ida, Erich Kunz als Gefängnisdirektor Frank und Josef Meinrad in der Rolle des Frosch. Dirigiert wurde diese Sylvester - Aufnahme persönlich vom damals amtierenden Staatsoperndirektor Herbert von Karajan. Eberhard Waechter war bei dieser Aufnahme erst 31 Jahre alt. Er besaß noch nicht die Souveränität und die Leichtigkeit, die man bei späteren Aufnahmen erkennen kann. Dennoch bereitete es ihm bereits damals großes Vergnügen die Rolle des Gabriel von Eisenstein zu übernehmen und zu interpretieren.

„Über die Sylvesterpremiere 1960 am wiederhergestellten Opernhaus am Ring ist viel geschrieben worden, und die Legenden beginnen allmählich die Realität zu

²¹⁴ Vgl. Prawy: Seite 139f.

überwuchern. [. . .] Herbert von Karajan als musikalischer und administrativer Hausherr führte die Philharmoniker zur Entfaltung ihres ganzen Könnens und legte alle Reserven ihres Esprits frei. Manches Extempore von der Bühne, das mit schmunzelnder Doppeldeutigkeit und augenzwinkernder Satire auf Spezifika des Hauses (etwa das grundsätzliche Singen in der Originalsprache) anspielte, goutierte er mit großzügiger Gelassenheit. Die Besetzung vereinte stimmliches Format mit persönlicher Ausstrahlung und charmanten Eigenwilligkeiten.“²¹⁵

Eberhard Waechter hat den Eisenstein in zahlreichen Inszenierungen gespielt und gesungen, wobei er bevorzugt unter Otto Schenks Regie diese Rolle für sich in Anspruch nahm. Eine der bekanntesten Videoaufzeichnungen stammt dabei aus dem Jahr 1972. Diese Aufzeichnung wurde für das Fernsehen produziert, Karl Böhm stand am Dirigentenpult und Otto Schenk führte Regie. Gundula Janowitz, Waldemar Kmentt, Renate Holm, Wolfgang Windgassen befanden sich unter den Mitwirkenden des Ensembles ebenso wie Heinz Holecek und Otto Schenk selbst. 1972 befand sich Eberhard Waechter am Höhepunkt seiner Karriere. Für diese Aufzeichnung wurden die Musiknummern zuerst in einem Studio aufgenommen und danach für die Aufzeichnung eingespielt.

8.3.1 Aufführungsbeschreibung der Inszenierung von Otto Schenks *Die Fledermaus* aus dem Nationaltheater München am 31.12.1985

In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit einer Fernsehübertragung aus dem Jahr 1985 aus dem Nationaltheater München unter der musikalischen Leitung von Carlos Kleiber.

Wie bei allen musikalischen Werken ist dabei das gesprochene Wort nicht von ganz so großer Bedeutung wie die Musik, die Interpreten, Kostüme und Bühnenbild. In der Operette sind es vor allem die Interpreten, die zum erheblichen Erfolg einer Aufführung beitragen. Sie können die oft verblassten Charaktere und nichtssagenden Dialoge wieder zum Leben erwecken und machen das Werk für das Publikum somit interessant. Darum hab ich mich bei meiner Beschreibung vor allem auf die Figuren und deren Darsteller beschränkt.

²¹⁵ Panagl/Schweiger(1999): Seite 210

8.3.1.1 Handlung

1. Akt:

Gabriel von Eisenstein soll für acht Tage ins Gefängnis, da er einen Beamten beleidigt hat. Sein Freund Falke ermutigt ihn vor Antritt der Haftstrafe auf das Fest des Prinzen Orlofsky zu gehen und dort die letzten Stunden in Freiheit zu genießen. Ohne das Wissen seiner Gattin macht sich Eisenstein auf den Weg zum Fest, nachdem er sich, unter der Vorspiegelung falscher Tatsachen, leidenschaftlich von ihr verabschiedet hat. Kaum ist Eisenstein aus dem Haus, kommt Rosalinde, sein ehemaliger Liebhaber Alfred, um Rosalinde wieder für sich zu gewinnen. Dabei werden sie vom Gefängnisdirektor Frank überrascht, der Alfred irrtümlicherweise für Eisenstein hält. Rosalinde bittet Alfred, den Irrtum nicht aufklären zu lassen und sich an Stelle ihres Mannes in den Arrest zu begeben.

2. Akt:

Auf dem Fest des Prinzen Orlofsky schließt Eisenstein Freundschaft mit dem Gefängnisdirektor Frank. Die beiden Männer befinden sich unter einem Pseudonym auf dem Fest, ebenso wie das Stubenmädchen Adele. Mit einer Gesangseinlage kann Adele Eisenstein davon überzeugen, dass es sich bei ihrer Person nicht um seine Angestellte Adele handelt. Rosalinde, mittlerweile eingeweiht in die Pläne ihres Mannes, erscheint als mysteriöse Unbekannte auf dem Fest und Eisenstein beginnt sofort sie zu umwerben. Eingefädelt wurde der für Verwirrung sorgende Plan von Falke persönlich, der sich an Eisenstein für einen Streich im letzten Karneval rächen möchte. Eingeweiht sind nur Falke selbst und der gelangweilte Prinz Orlofsky, der auf seine Kosten kommt und endlich wieder lachen kann. Zur späten Stunde macht sich Eisenstein angeheitert und glücklich über die amüsanten Stunden auf den Weg ins Gefängnis.

3. Akt: Im Gefängnis trifft Eisenstein Gefängnisdirektor Frank, der überrascht ist, Eisenstein eben dort anzutreffen. Eisenstein gesteht Frank, dass er am Vorabend seine Haftstrafe antreten hätte sollen, worauf ihm Frank erwidert, er hätte doch vor dem Fest beim Prinzen Orlofsky Eisenstein persönlich festgenommen. Ausser sich vor Eifersucht verkleidet sich Eisenstein als Notar und präsentiert sich zornig seiner Gattin und Alfred. Diese erzählen ihm, dass sie ihn für den Notar halten, von ihrer

prekären Situation. Eisenstein explodiert beinahe vor Wut und gibt sich als der zu erkennen, der er ist. Plötzlich strömen Adele, Prinz Orlofsky, Falke und die gesamte Festgesellschaft herein. Und dem verblüfften Eisenstein wird nahe gelegt, dass es sich bei diesem Abend doch nur um einen Scherz gehandelt habe, besser gesagt als um die Rache der Fledermaus, die sein Freund Falke inszeniert hat. Alles löst sich nun in Wohlgefallen auf. Eisenstein und Rosalinde verzeihen einander, Adele erhält ein Engagement und Prinz Orlofsky hat seine Freude am Leben wiedergefunden.

Es handelt sich bei der *Fledermaus* um eine locker erzählte Geschichte, in der die Wiener Gesellschaft des 19. Jahrhunderts kritisch und vor allem ironisch unter die Lupe genommen wird. Das gelangweilte Großbürgertum, das sich vor allem mit großen Festen, Lügen, Intrigen und Affären bei Laune hielt und nichts von den politischen Geschehnissen und Armut des Volkes außerhalb dieser Kreise wahrhaben wollte. Die von Johann Strauß dazukomponierte Musik sprudelt nur vor Energie, Temperament und Lebenslust. Vor allem zu Sylvester wird *Die Fledermaus* an vielen Opernhäusern dieser Welt immer wieder aufgeführt und gehört somit zu den wenigen Operetten, die es überhaupt bis an ein Opernhaus geschafft haben.

„Gipfelpunkt der klassischen Operette; geniale Zusammenfassung aller bis dahin dieser Form dienstbar gemachten Ausrücksmittel; sehr wienerisch, aber auch etwas pariserisch, vor allem aber Johann Straußisch vom ersten bis zum letzten Takt; verführerischer Ausgangs- und Anknüpfungspunkt für viele spätere Versuche, ein Ähnliches an Stimmungskraft und fröhlicher musikalisch-dramatischer Wirkung zu erreichen; ein Kunstwerk von hohen Graden dank der glänzenden, bruchlos, gleichmäßigen Hochqualität der Erfindung und Gestaltung, aber auch im besten Sinne ein Unterhaltungsstück für jedermann: das alles ist <Die Fledermaus>.“²¹⁶

8.3.1.2 Beschreibung der Haupt- und Nebenfiguren

Gabriel von Eisenstein

Rosalinde, seine Gattin

Dr. Falke

Adele, Stubenmädchen im Hause Eisenstein

²¹⁶ Würz(1997): Seite 62

Ida, ihre Schwester

Gefängnisdirektor Frank

Alfred, ein Sänger

Dr. Blind, ein Notar

Prinz Orlofsky

Frosch, ein Gerichtsdiener

Die einzelnen Figuren aus der *Fledermaus* sind zum Teil als Persönlichkeiten aus der bürgerlichen Gesellschaft Wiens gezeichnet. Gabriel von Eisenstein, Rosalinde, seine Gattin, Gefängnisdirektor Frank, Prinz Orlofsky, sowie Dr. Falke stammen allesamt aus höheren Kreisen, die sich blasiert den Alltäglichkeiten ihres Daseins hingeben. Die „wirklichen“ Sorgen des Lebens sind ihnen fremd, ihr Dasein dreht sich um gesellschaftliche Empfänge, Bälle, Intrigen und um Klatsch und Tratsch. Nur das Stubenmädchen im Hause Eisenstein, Adele, scheint die Nöte des Lebens zu kennen, doch auch sie hat sich bereits von den Oberflächlichkeiten dieser feinen Gesellschaft anstecken lassen. Dennoch ist die Figur der Adele diejenige, die während des Stückes durchgehend ihren Traum verfolgt, nämlich als Schauspielerin entdeckt zu werden. Am Ende hat sie dieses Ziel erreicht und man kann annehmen, dass sie die Bretter, die die Welt bedeuten, erobern wird.

Rosalinde scheint zunächst als eine typische gehorsame und folgsame Frau des 19. Jahrhunderts. Erst als sie von Falke erfährt, dass ihr Mann gar nicht auf dem Weg ins Gefängnis ist, durchbricht sie das Korsett des Gehorsams und macht sich als ungarische Gräfin verkleidet auf den Weg zum Fest des Prinzen Orlofsky. Die Maskerade erlaubt ihr somit in eine andere Figur zu schlüpfen und alle von der Gesellschaft auferlegten Zwänge zu durchbrechen. Somit gibt sie sich auf dem turbulenten Fest als offenherzige, temperamentvolle und erotische Gräfin, die ungeniert mit dem ahnungslosen Eisenstein flirtet. Erst im dritten Akt scheint Rosalinde zu ihrer ursprünglichen Persönlichkeit zurückgefunden zu haben. Als diese verzeiht sie ihrem Gatten seine treulosen Absichten, lässt ihren einstigen Liebhaber Alfred zurück und kehrt mit Gabriel von Eisenstein ins traute Heim zurück.

Gabriel von Eisenstein ist eigentlich eine unsympathische Figur. Er ist unehrlich, jähzornig, ungehorsam, treulos und sieht sich selbst als Opfer seines von Langeweile und Nichtstun geprägten Daseins. Bereits bei seinem Auftritt im ersten Akt mit seinem Advokaten gibt er uns das Bild eines grundlos zornigen und überheblichen Menschen, schimpft und schreit er doch mit seinem Anwalt ohne ihm wirklich Gehör zu schenken. Im weiteren Verlauf des ersten Aktes heckt Eisenstein gemeinsam mit seinem Freund Falke den Plan aus, hinter dem Rücken seiner Gattin Rosalinde die letzte Nacht vor seinem Arrest auf dem rauschenden Ball des Prinzen Orlofsky zu verbringen. Schnell ist Eisenstein für diesen Plan gewonnen, spielt Rosalinde den liebenden und untröstlichen Gatten vor, der sich gewaltsam gegen die Arreststrafe wehrt und seine geliebte Ehefrau doch unmöglich so lange allein zu lassen gedenkt. Im zweiten Akt hat Eisenstein unter falschem Namen das Haus des Prinzen Orlofsky betreten, was ihn noch schamloser und ungehemmter flirten lässt. Zuerst mit seinem Stubenmädchen Adele, die sich ebenfalls unter falschem Namen auf dem Fest befindet. Mit dieser verbindet ihn ohnehin eine erotisch untermalte Beziehung. Später lässt er sich auf einen ungenierten Flirt mit der unbekannten ungarischen Gräfin ein. Die Figur entwickelt sich im Laufe des Stückes nicht weiter. Im dritten Akt mimt Eisenstein den eifersüchtigen Gatten, als er vom gemeinsam verbrachten Abendessen Rosalindes mit Alfred erfährt. Im weiteren Verlauf des dritten Aktes bleibt er der überhebliche, unerzogene, verwöhnte, aber dennoch charmante Lebemann, der sich mit seiner Frau versöhnt und seinem Freund Falke den Racheakt vergibt.

Interessant erscheint auch die Figur des Prinzen Orlofsky. Ein reicher Adeliger, der sich mit dem Ausgeben von Geld die Zeit tot schlägt, der aber dennoch keine wirkliche Leidenschaft mehr in seinem Leben findet. Die zahlreichen von ihm organisierten Feste sind nur Zeitvertreib, an denen er keine Freude empfindet. Kein Lächeln zierte sein Gesicht und keine Miene verleiht ihm die Ausdruckskraft eines gefühlvollen Menschen. Erst als der Prinz von Dr. Falke in dessen Rachefeldzug gegen Gabriel von Eisenstein eingeweiht wird, nimmt er wieder am Leben teil. Schweigsam, und dennoch amüsiert beobachtet er das Geschehen und bunte Treiben auf seinem Fest rund um Eisenstein und für die Dauer dieses Abends ist seine Gier nach Lebensfreude gestillt.

Dr. Falke stammt ebenfalls aus der höheren Gesellschaft. Seiner Tätigkeit als Anwalt wird keine genauere Beachtung geschenkt. Er will sich an seinem Freund Eisenstein

rächen, da dieser ihn während des vorjährigen Maskenballs betrunken und im Kostüm einer Fledermaus auf einer Parkbank liegend, sich selbst überlassen hatte. Die ganze Wiener Gesellschaft hat sich über diesen Vorfall köstlich amüsiert. Falke ist auf seine Art gewitzt und durchaus schlau, hat er doch seinen Racheplan gekonnt in die Tat umgesetzt und Eisenstein in die Falle geführt.

Gefängnisdirektor Frank ist ein gewissenhafter Charakter, der, bevor er seinen Feierabend antritt, persönlich die Inhaftierung des Gabriel von Eisenstein ausübt. Nicht wissend, dass es sich dabei um den Gesangslehrer Alfred handelt, der Rosalinde ungeniert den Hof macht. Frank betrachtet die Situation der zwei Verliebten mit einer von ihm erwarteten Diskretion. Überhaupt ist die Figur des Franks wesentlich diskreter angelegt als die des Eisensteins. Auch beim Zusammentreffen im Palais des Prinzen Orlofsky weiß sich Gefängnisdirektor Frank, trotz Vorspielung falscher Tatsachen, befindet er sich ebenso unter einem Pseudonym auf dem Fest, besser zu benehmen als Eisenstein. Frank ist in seinem Ansturm auf die Damenwelt der durchaus distanzierte und ehrfürchtige Gentleman. Trotzdem besitzt er die nötige Eleganz und Humor um das Durcheinander im dritten Akt hinzunehmen und zu schlichten.

Die Rolle des Frosch ist seit Jahrzehnten eine immer wieder von berühmten Charakterdarstellern angenommene Komödiantenrolle. Hans Moser, Josef Meinrad, Otto Schenk, Helmut Lohner, um nur einige zu nennen, haben die sympathische Rolle des tollpatschigen und angeheiterten Gefängniswächters stets mit viel Feingefühl und Humor auszufüllen gewusst.

8.3.1.3 Beschreibung von Bühnenbild und Kostümen

Die Bühne der Bayrischen Staatsoper bot Bühnenbildner und Regisseur enorme Möglichkeiten an beispielbarer Fläche. Dennoch wirkt das Bühnenbild im ersten Akt zu überladen. Von oben herab nimmt ein riesiger wulstiger Luster seinen Platz ein, während bereits das großzügig angelegte Treppenhaus die Bühne für sich gewinnt. Im Hintergrund kann man den Ansatz eines Gartens oder Wintergartens erkennen. Zwei überdimensional große Fenster zieren das Bild ebenso wie zahlreiche Bilder an der Tapetenwand. In der Mitte befinden sich eine gemütliche Essgarnitur, zwei Stühle

und ein kleiner Tisch. Daneben steht ein Kanapé, das vor allem Rosalinde zum Ausruhen dient. Der Bühnenbildner meinte es nur zu gut mit den zahlreichen Details. An der in Grün und einem neutralen Beige gehaltenen Tapete sind viele Bilder und Fotos angebracht, umhüllt von kostspieligen wulstigen Bilderrahmen. In jedem Eck befinden sich übergroße Blumentöpfe und auch Uhren an der Wand und auf den Regalen sind mehr als genug zu finden. Vogelkäfige sind ebenfalls einige in dem großzügig angelegten Bühnenbild angebracht. Für das menschliche Auge scheint die detailgetreue Nachempfindung des Wohnzimmers eines Großbürgers aus der Belle Epoque dennoch fast zu überladen zu sein. Man wird beinahe erstickt von den Eindrücken, die das Bild des ersten Aktes dem Publikum preisgibt.

Im zweiten Akt ist die Bühne weitaus weniger beladen, da sich ohnehin das gesamte Ensemble fast durchgehend auf der Bühne befindet. Dennoch gewinnt man durch die opulente Ausstattung einen nachempfindbaren Eindruck vom Palais des Prinzen Orlofsky. Aus der Mitte von oben ragt der große Luster aus dem ersten Akt. Der Speisesaal des Prinzen Orlofsky hat nicht nur viele hohe Glasfenster und eine Sammlung grüner Pflanzen, sondern auch einen offenen Kamin. Auch die Technik der Drehbühne kommt vor dem Finale wunderbar zum Einsatz, befindet man sich innerhalb weniger Minute vom Empfangsraum des Prinzen Orlofsky in einem großartig angelegten imposanten Speisesaal, wo für alle Gäste Platz ist. Die Bühne bietet somit genügend Freiraum für die Tanzszenen am Ende des zweiten Aktes.

Im dritten Akt wurde mit dem Bühnenbild sparsam umgegangen. Es wirkt im Vergleich zum ersten Akt durchaus karg. Ein Kasten, eine Tür, ein Fenster und der Schreibtisch des Gefängnisdirektors Frank. Gehalten ist das Bühnenbild des dritten Aktes in einem kalten Grau, um die Trostlosigkeit von einem Gefängnis zu unterstreichen. Über dem Kleiderkasten rechts neben der Tür hat man unübersehbar ein großes Gemälde von Kaiser Franz Joseph I montiert. Als Fauxpas erkennt man über einem einfachen Sekretär einen Kalender, der den 32. Dezember kennzeichnet. Im Hintergrund befinden sich die Gefängniszellen, deren Gitterstäbe einige Meter in die Höhe ragen. Dennoch sind die beteiligten Sänger erfahren genug, die Bühne für sich einzunehmen.

Die Kostüme sind zum Teil stark von der Mode der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts beeinflusst. Vor allem die Kostüme der weiblichen Darsteller.

Rosalindes Kleid aus dem ersten Akt wirkt als bequemes Hauskleid total unpassend und unvorteilhaft. Die großflächigen Blumen wirken auf dem Kleid genauso wie das Bühnenbild überladen und wulstig. Auch das Kleid von Adele aus dem zweiten Akt wirkt unscheinbar, aufgepeppt wird es im dritten Akt mit einer grellen grünen Federboa, die sich unpassend in den Vordergrund drängt. Rosalindes Ballrobe aus dem zweiten Akt wirkt ebenfalls unförmig und unvorteilhaft, ihr Kostüm aus dem dritten Akt wiederum langweilig und ohne persönliche „Note“. Selbst der purpurrote Morgenmantel, den Alfred im ersten und dritten Akt zur Schau trägt, hebt sich mehr hervor als das Kostüm von Rosalinde. Neben den Herren in ihren eleganten Abendanzügen wirken die Damen somit glanzlos. Selbst die Kostüme der Herren Eberhard Waechter und Wolfgang Brendel im ersten Akt sind Tagesanzüge mit der nötigen Eleganz und Schlichtheit. Die männlichen Darsteller dieser Produktion trugen ab dem 2. Akt ohnehin klassische Fräcke. Während die weiblichen Darsteller den Modetrends der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts ausgesetzt waren.

8.3.1.4 Sequenzprotokoll

Zur genaueren Analyse verwende ich ein Sequenzprotokoll, dieses dient zur detaillierten Veranschaulichung verschiedener Szenen der Videoaufnahme *Die Fledermaus* aus dem Jahr 1985. Dabei geht es mir vor allem um die Darstellung der Protagonisten und in diesem speziellen Fall natürlich um die Darstellung Eberhard Waechters als Gabriel von Eisenstein.

Nr.	T/B	Eg	Bildinhalt	Handlung	Kamerabewegung	Geräusche/Musik
1	-31:48 -00:22	Halbnah	Gabriel, Rosalinde, Adele	Rosalinde sitzt rechts, Gabriel kommt beschwingt, fröhlich die Treppen herunter, gekleidet in einen eleganten Anzug; er geht zu Adele und lässt sich von ihr die Füße einparfümieren		Krachen der Treppen
2	-32:10 -00:09	Nah		Gabriel flüstert ins Publikum hinein: „Jetzt dufte ich, jetzt verdufte ich.“		Lachen im Publikum
3	-32:27 -00:18	Halbnah		Gabriel geht zu Rosalinde nach rechts und umarmt sie, um sich dann von ihr loszureißen; sie hält ihn am Arm zurück		
4	-32:48 -01:24	Nahaufnahme	Gabriel, Rosalinde, Adele	Gabriel verabschiedet sich von Rosalinde; beide sitzen auf dem Sofa, Adele sitzt links am Stuhl		Musikeinsatz
5	-34:12 -00:24	Totale		Gabriel, Rosalinde und Adele stehen auf und beginnen zu tanzen		
6	-34:36 -00:27	Nahaufnahme		Gabriel steht hinter Rosalinde und flirtet mit Adele; Rosalinde ist sichtlich berührt, ihren Mann verabschieden zu müssen		
7	-35:02 -00:19			Gabriel geht auf Adele zu und tanzt mit ihr und kneift sie dabei in den Hintern		
8	-35:40 -00:50		Gabriel, Rosalinde, Adele	Gabriel geht zu Adele; diese reicht ihm Stock und Mantel, Hut hat sie am Kopf, er nimmt ihn herunter		
9	.36:11 -00:27	Totale		Gabriel zwischen Adele und Rosalinde, alle drei tanzen; im Tanz dreht er sich und geht links ab	Schwenk auf Dirigenten und wieder zurück zu den Protagonisten	Musik endet und Schlussapplaus

10	-74:38 -00:59	Nahaufnahme	Gabriel, Rosalinde befinden sich im Hause des Prinzen Orlofsky, Rosalinde ist als ungarische Gräfin verkleidet	Gabriel will die unbekannte Gräfin für sich gewinnen; als Köder zieht er seine goldene Taschenuhr aus seiner Hosentasche		Ticken der Taschenuhr, Lachen im Publikum
11	-75:39 -00:52	Halbnah		Rosalinde und Eisenstein singen ihren jeweiligen Text ins Publikum		Musikeinsatz
12	-76:31 -00:07	Nahaufnahme		Gabriel geht auf Rosalinde zu und will ihr die Maske abnehmen		
13	-76:38 -00:42			Rosalinde wendet sich von Gabriel ab und geht ein Stück nach links		
14	-77:20 -00:50	Halbnah		Gabriel holt seine Taschenuhr wieder heraus und Rosalinde betrachtet diesen Vorgang neugierig, Rosalinde setzt sich und Gabriel setzt sich zu ihr		Ticken der Taschenuhr
15	-78:10 -00:11	Nahaufnahme		Gabriel nimmt die Hand von Rosalinde und fühlt ihren Puls, in der anderen Hand hält er seine Taschenuhr		Erneutes Ticken der Taschenuhr
16	-78:21 -00:23	Großaufnahme		Gabriel steht nervös auf und hört auf zu zählen		
17	-78:44 -00:12	Nahaufnahme		Gabriel setzt sich wieder zu Rosalinde; diese nimmt ihm die Taschenuhr aus der Hand und drückt seinen Kopf an ihre Brust		
18	-78:56	Totale		Rosalinde und Gabriel stehen auf; Gabriel		

	-01:11			geht zu Rosalinde, er will seine Uhr zurück; Rosalinde hält ihm die Taschenuhr frech vor die Nase		
19	-80:07 -00:14		Gabriel, Rosalinde	Gabriel fasst sich verzweifelt an den Kopf, die restlichen Gäste stürmen in den Raum herein		Raunen der Gäste
20	-80:21	Nahaufnahme	Gabriel, Rosalinde, Gäste	Rosalinde setzt sich und lässt die Taschenuhr im Dekolleté verschwinden		Musik endet, Lachen und Applaus im Publikum
21	-142:42 - 00:57	Nahaufnahme	Gabriel, Rosalinde und Alfred befinden sich im Gefängnis; Gabriel ist als Anwalt verkleidet	Rosalinde und Alfred stehen zusammen, Gabriel steht wütend hinter dem Schreibtisch	Schwank zwischen Gabriel und dem Paar Alfred und Rosalinde	Musikbeginn
22	-143:35 - 01:31			Gabriel setzt sich an den Schreibtisch; Alfred geht zu ihm und lehnt sich an den Tisch		
23	-145:06 - 00:16			Alfred führt Rosalinde zum Schreibtisch und bietet ihr einen Platz am Stuhl an		
24	-145:24 - 01:06			Gabriel steht wütend auf; wird von Rosalinde kritisiert und setzt sich etwas beruhigter wieder; alle drei sind sehr angespannt		
25	-146:30 - 01:45	Nahaufnahme		Alfred, Gabriel und Rosalinde stehen nun; Rosalinde steht hinter Gabriel, dieser setzt sich wieder und nimmt seinen Hut vom Kopf		

				in die Hand		
26	-148:15 - 00:44	Nahaufnahme		Alfred geht zum Schreibtisch; Gabriel steht erbost auf und steigt auf den Schreibtisch und gibt sich als Gabriel von Eisenstein zu erkennen		Krachen des Tisches
27	-148:59 - 00:08	Nahaufnahme		Gabriel wirft seinen Hut und Perücke nach Alfred und Rosalinde; die beiden weichen ängstlich zurück		
28	-149:07 00:24			Gabriel springt zornig vom Schreibtisch und jagt Rosalinde und Alfred hinterher		Geräusche von Gegenständen, mit denen Gabriel um sich wirft
29	-149:31 - 00:09	Nahaufnahme		Rosalinde hält Gabriel am Rockzipfel zurück, da dieser unkontrolliert auf Alfred losgeht		
30	-149:40 - 00:26			Rosalinde holt die Taschenuhr hervor und hält diese Gabriel vor die Nase; dieser bleibt abrupt stehen und greift sich voller Verzweiflung an den Kopf		Musik zu Ende; Ticken der Taschenuhr und Lachen im Publikum

8.3.1.5 Eberhard Waechter in der Rolle des Gabriel von Eisenstein

Bevor ich genauer auf Eberhard Waechter und seiner Beziehung zur *Fledermaus* und zu Gabriel von Eisenstein eingehe, möchte ich die restliche Besetzung dieser Produktion aus dem Jahr 1985 unter dem Dirigenten Carlos Kleiber nicht ganz unerwähnt lassen.

Allem voran sollte Janet Perry als Stubenmädchen Adele erwähnt werden. Die aus Amerika stammende Sopranistin, die an zahlreichen renommierten Opernhäusern Europas anspruchsvolle Partien gesungen hat, verzaubert nicht nur mit einer beeindruckenden Stimme, sondern durch ein überzeugendes Spiel. Sie verkörpert die Rolle der Adele mit der erwartenden Leichtigkeit und dennoch mit der entsprechenden Glaubwürdigkeit.

Pamela Coburn als Rosalinde ist gesangstechnisch der gleichwertige Gegenpol zu Eberhard Waechter und Janet Perry. Ihr Gesang ist eindrucksvoll und gewinnend. Dennoch kann sie in der Rolle der betrogenen und hintergangenen Frau nicht ganz überzeugen. In manchen Dialogsstellen ist sie schwer zu verstehen, was auf ihren amerikanischen Akzent zurückzuführen ist.

Benno Kusche ist ein charmanter und unterhaltsamer Gefängnisdirektor, der nicht nur die nötige Diskretion, sondern auch Eleganz besitzt. Benno Kusche hatte im Laufe seiner Karriere in zahlreichen Mozart- und Wagneropern tragende Rollen übernommen. Stimmlich nicht mehr ganz auf der Höhe seines Erfolgs, führte er als erfahrener Bass - Bariton trotzdem mit enormen Elan durch das Stück.

Wolfgang Brendel, Bariton, befand sich damals am Höhepunkt seiner Karriere. Dr. Falke spielt er mit gekonnter Ironie, wirkt aber vor allem neben seinem Kollegen Eberhard Waechter im ersten Akt etwas steif und unbeholfen. Die Wienerische Lebenseinstellung eines rachesüchtigen, selbstironischen Anwalts kann er dem Publikum somit nicht übermitteln.

Brigitte Fassbaender nahm die Rolle des melancholischen, zynischen Prinzen Orlofsky ganz für sich ein. Die Mezzosopranistin stammt aus einer Künstlerfamilie, ihr Vater Willi Domgraf-Fassbaender war selber Opernsänger und ihre Mutter Sabine

Peters war Schauspielerin.²¹⁷ Brigitte Fassbaender war bekannt und berühmt für ihre Interpretation von Hosenrollen, so auch für die Rolle des Prinzen Orlofsky. Ohne ihren Gesichtsausdruck zu verändern trägt sie ihr Couplet *Ich lade gern mir Gäste ein* vor. Sie vermittelt durch ihr Spiel gekonnt den Charakter des Prinzen, der seine Freude am Leben verloren hat.

Josef Hopferwieser als Alfred ist amüsant, lustig und hat alle Fähigkeiten und Charakterzüge eines Tenors in sich vereint. Selbstbewusst, siegessicher, ein wenig selbstverliebt, kämpft er um die Gunst von Rosalinde, ohne Rücksicht zu nehmen auf die Gefühle anderer. Josef Hopferwieser wirkt gelassen und mit seinem stimmlichen Können überzeugt er nicht nur Rosalinde, sondern auch das Publikum.

Der bayrische Komödiant, österreichischer Abstammung, Franz Muxeneder übernahm den Part des Frosch. Franz Muxeneder agierte in dieser Rolle in gewohnter Manier und überzeugte mit viel Humor. Seine Darstellung war lustig und witzig, auch wenn man die von ihm verwendeten Redewendungen in so manchen anderen Inszenierungen schon des Öfteren gehört hatte.

Ferry Gruber, Tenor, ist vor allem als Sänger vieler Operneinspielungen bekannt. In dieser Inszenierung unter der Regie von Otto Schenk schlüpfte Ferry Gruber in die Rolle des Advokaten Dr. Blind. Den tollpatschigen und stotternden Rechtvertreter füllt er ganz für sich aus und überzeugt in den kurzen Dialogen mit einer großen Portion Humor.

In vielen Interviews hat Waechter immer wieder bestätigt, wie gern er Operetten gesungen und gespielt hatte. Vor allem wie sehr er die Rolle des Eisenstein gemocht hatte wurde von ihm des Öfteren erwähnt. Eberhard Waechter hat dieser Figur eine absolut persönliche Note verliehen und wusste sie stets voller Selbstironie darzustellen. Vor allem in der für das Fernsehen produzierten Videoaufzeichnung aus dem Jahre 1972 ist zu erkennen, mit welcher Lebenslust und Lebensfreude Eberhard Waechter den Gabriel von Eisenstein auszufüllen vermochte. Zu dieser Zeit befand er sich allerdings im besten Alter eines Mannes und Sängers. Bei der Aufzeichnung aus dem Nationaltheater München 1985 war die Zeit seiner großen Karriere längst vorüber und Waechter bereits als Operndirektor im Einsatz. Vor allem neben der sehr

²¹⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Brigitte_Fassbaender am 3.5.2011

jungen Janet Perry als Adele und dem jungen aufsteigenden Bariton Wolfgang Brendel als Falke wirkt Eberhard Waechter in manchen Szenen müde, gealtert und antriebslos. Im ersten Akt bemüht er sich noch und versucht sich und dem Publikum mit viel Körpereinsatz seine Energie zu beweisen. Bei seinem Auftrittslied im ersten Akt Terzett Nr. 2. *Nein, mit solchen Advokaten* besitzt er durchaus noch die nötige Überzeugungskraft, die man von ihm gewöhnt war. Im Duett Nr. 3 *Komm mit mir zum Souper* bemüht sich Waechter noch, das Publikum zu gewinnen und macht auch vor einem auf dem Sofa absolvierten Kopfstand nicht Halt. Trotzdem wirkt er ein wenig langweilig und wird von seinen KollegInnen übergangslos in den Schatten gestellt. Selbst Josef Hopferwieser als Alfred und Benno Kusche als Dr. Frank nehmen ihre Rolle mehr für sich in Anspruch als Eberhard Waechter seinen Eisenstein. Ist der Eisenstein zwar keine sängerisch anspruchsvolle Rolle, aber die Stimme Eberhard Waechters hat den Glanz und die Ausdruckskraft von früheren Aufzeichnungen verloren. Dazu kommt, dass er bereits im ersten Akt für jeden noch so unmusikalischen Zuseher seinen Einsatz versäumt im Abschiedsterzett mit Rosalinde und Adele Nr. 4 *So muss allein ich bleiben*.

Im zweiten Akt scheint sämtliche vorhandene Energie Waechters bereits aufgebraucht. An seinem Gesichtsausdruck erkennt man, wie schwer es ihm fällt, diesen Part zu spielen, zu singen und gleichzeitig zu tanzen. Im Lach-Couplet Adeles *Mein Herr Marquis* lebt Waechter kurz wieder auf und er flirtet ausgelassen mit Adele. Im Uhrenduett mit Rosalinde *Dieser Anstand, so manierlich* ist zu erkennen, dass Waechter bereits mit seiner Müdigkeit kämpft. Es fehlt ihm die Leichtigkeit und Freude am Spiel im Vergleich zu Aufnahmen aus vergangenen Zeiten. Erst gegen Ende des letzten Aktes während des Finale Nr. 13 hat er sich wieder erholt und gibt der Figur den nötigen Esprit um vor den anderen Kollegen bestehen zu können.

Der dritte Akt besteht hauptsächlich aus den Dialogen, die schließlich zur Auflösung des Stückes führen. Während seines Dialoges mit Gefängnisdirektor Frank wirkt Waechter müde und erschöpft. Seine Bewegungen wirken schleppend und seine Mimik ausdruckslos. Jedoch im Terzett Nr. 15 mit Rosalinde und Alfred scheint Waechter noch einmal voller Kraft und Energie. Waechter singt, spielt und lässt keinen Körpereinsatz aus um Eisenstein die nötige Glaubwürdigkeit zu verleihen.

Möglicherweise hat Waechter die Rolle des Gabriel von Eisenstein zu oft im Laufe seiner Karriere übernommen. Hat er den Eisenstein doch von jungen Jahren an in zahlreichen Inszenierungen immer wieder gespielt, ebenso auf Platteneinspielungen. Bei der Produktion aus dem Jahre 1985 handelte es sich um eine Inszenierung von Otto Schenk. Otto Schenk und Eberhard Waechter waren seit Jahren nicht nur Kollegen, sondern auch gute Freunde. Möglicherweise war dies für Waechter ein Grund, die Rolle noch einmal zu spielen, um seinem guten Freund Schenk einen Gefallen zu tun. Dies war aber nicht Motivation genug um sie publikumswirksam darzustellen. Eberhard Waechter hat bei dieser Aufzeichnung natürlich seinen wohlverdienten Applaus erhalten, das Publikum in München verehrte ihn ebenso wie das Publikum in Wien. Dennoch war es eine der letzten Produktionen der *Fledermaus* für Eberhard Waechter als Gabriel von Eisenstein. War sein Leben doch ausgefüllt mit den Tätigkeiten als Operndirektor an den zwei renommiertesten Opernhäusern Wiens und als sechsfacher Familienvater mit ebenso vielen Enkelkindern.

Eberhard Waechter vermochte sich dennoch wie kein anderer in die von Strauß kreierte Operettenfigur Gabriel von Eisenstein hineinzusetzen. Er konnte sich mit der Leichtigkeit, der Lebensfreude und der Selbstironie wie kaum ein anderer vor und nach ihm mit dieser Figur identifizieren. Seine Darstellung war unterhaltsam, aber trotzdem für das Publikum glaubwürdig.

Eberhard Waechter war allerdings nicht nur beim Publikum für seine Interpretationen diverser Rollen beliebt, sondern war auch eine interessante Sängerpersönlichkeit. In Gesprächen mit ehemaligen Kollegen wurde mir das Bild eines intelligenten, aufbrausenden, jähzornigen, humorvollen, gutmütigen, hilfsbereiten Menschen vermittelt.

9 Die Persönlichkeit Eberhard Waechters

Leo Mazakarini beschreibt Eberhard Waechter in seiner Chronologie über die Wiener Staatsoper folgendermaßen:

„[...] wir haben ihn geliebt, auch weil er persönliche Ecken und Kanten hatte, darüber hinaus, weil er aus barocker Lebenslust bewusst Freude schöpfen konnte. Sein aus dem tiefsten Bauch kommendes Lachen ist in unseren Ohren so lebendig geblieben wie seine unverwechselbare Stimme.“²¹⁸

Einen Teil von Eberhard Waechters enormer Bühnenpräsenz machte vor allem seine Persönlichkeit aus. Waechter war ein Wiener vom Scheitel bis zur Sohle, liebte seine Heimatstadt über alles, hat dies in zahlreichen Interviews immer betont, liebte das Leben in Wien, die Musik Wiens und die in Wien dargebotene Getränke und Speisen. Das war das Bild, das die Menschen von ihm hatten und daher fiel es ihm nicht schwer, dieses Image zu pflegen und zu bewahren.

Eberhard Waechter war als temperamentvoll und jähzornig bekannt, überhaupt in den Jahren, wo er bereits Direktor der Wiener Volksoper war, ließ er jenen, die nicht seiner Meinung waren, seine Wut spüren. Er duldet keinen Widerspruch und war darauf bedacht, seine Meinung und seinen starken Willen durchzusetzen. Er war aber auch ein Spaßvogel. Bereits in jungen Jahren war er für jeden Streich zu gewinnen, wie dies eine Anekdote aus der Biographie über den Wiener Bariton Erich Kunz beschreibt:

„Etwa ein Jahr später erzählt Kunz in der Garderobe eben jene Episode aus Japan. Er redet und redet, alle lachen, auf einmal hört er aus der Ferne Eberhard Wächter als Don Giovanni, wie er seinen, den Leporello – Text in dem bewußten Duett mitsingt. Da ist also dem Erich Kunz genau das passiert, was vorher Paul Schöffler widerfahren ist.“²¹⁹

Aber was machte die Persönlichkeit Eberhard Waechters wirklich aus? War es die Mischung zwischen elegantem Kavalier und Wiener Feschak? Wahrscheinlich eine

²¹⁸ Mazakarini(2005): Seite 268

²¹⁹ Vgl. Szabo – Knotik(1994); Seite 93 f.

Mischung aus beidem. Wie ich aus Gesprächen mit Ioan Holender, Heinz Holecek und Waldemar Kmentt heraushören konnte, war es seine einzigartige Begeisterung für seinen Beruf und die unermüdliche Lebensfreude die Waechter zu einem Unikat machten. Er besaß zu dem die Fähigkeit andere Menschen und Kollegen mit seiner Begeisterung mitzureißen. Christa Ludwig definiert die spezielle Ausstrahlung eines Opernsängers, der sich im Laufe seiner Karriere für das Publikum zu einer unvergleichbaren Faszination entpuppt und ihn einzigartig werden lässt, mit folgenden Worten:

„Es gibt Sänger, die gar nicht so hundertprozentig perfekt sind, aber das gewisse Etwas haben, so daß der Funke eben überspringt. Das hat mit einer Vollkommenheit der Darbietung nichts zu tun. Es ist eben: das Geheimnis.“²²⁰

Als Sänger war er sehr kollegial und bei den Probenarbeiten einer Produktion sorgte er für gute Laune mit einer gehörigen Portion Selbstironie und Humor. Mit Sängerkollegen, wie zum Beispiel mit Erich Kunz, verband ihn ebenso eine Freundschaft wie mit dem Tenor Fritz Wunderlich. Die Zusammenarbeit mit Regisseuren gestaltete sich da schon etwas problematischer. Eberhard Waechter war kein Mensch, der sich gerne untergeordnet hat. Regieanweisungen, die seiner persönlichen Überzeugung widersprachen, weigerte er sich durchzuführen. Sein Sarkasmus und sein starker Wille führten dabei oft zu einem zwiespältigen Verhältnis mit diversen Regisseuren. Im Betriebsrat und später dann als Direktor der beiden Opernhäuser war es die Liebe zur Sache, die Waechter auszeichnete. Er hatte sich im Laufe der Zeit einen unglaublichen Instinkt für Gesangstalente angeeignet, den er nun als Operndirektor einsetzen konnte.

Als Sänger lebte er ein relativ disziplinloses Dasein. Er selbst hatte stets von seiner Faulheit gesprochen, nicht die Faulheit im Allgemeinen, sondern faul in Hinblick auf Verzicht zugunsten der Stimme.

„Ich lebe nicht anders als sonst, wenn ich Vorstellung habe. Natürlich ist das kein allgemeingültiges Rezept. Vielleicht wäre ich viel besser, wenn ich schweigend in einem dunklen Zimmer liege, aber dann freut mich halt das Singen nicht mehr.“²²¹

²²⁰ Ludwig(1999): Seite 133

Eberhard Waechter war ein Kind der Natur. Er betrieb alle möglichen Sportarten, die in der Natur zu bewältigen waren und duldete keine Einschränkungen seiner persönlichen Freiheit nur um die Stimme dadurch zu schonen. Im Familienleben war er streng und konsequent, auch hier war er sich seiner Dominanz und Autorität bewusst und wusste sie gekonnt einzusetzen. „*Aber da ich ein Freund der autoritären Erziehung bin, streiten wir sehr oft.*“²²² Waechter sah das Verhältnis zu seinen Kindern dennoch relativ entspannt, auch wenn es nicht ausschließlich eine harmonische Verbindung war, die ihn mit seinen Kindern verband. Genauso gelassen betrachtete er auch das Ende des Höhepunktes seiner Gesangskarriere, die Mitte der sechziger Jahre eintrat und die Waechter dennoch nicht davon abhielt, weiterhin Rolle anzunehmen, aber eben Rollen, die seiner Stimme gerecht wurden. „*Ja, aber das war keine Krise der Stimme, sondern eine Krise der Rollen, Ich hätt’ halt manches nicht singen dürfen. Aber ich hab’ mich bereden lassen.*“²²³

Eberhard Waechter war bestimmt eine schillernde Persönlichkeit der Musikwelt Wiens. Die Natur hat ihn mit einem außergewöhnlichen Talent, einer professionellen Musikalität und dem für die Bühne behilflichen blendenden Aussehen beschenkt, das er für sich und seine Karriere bewusst einzusetzen wusste. Eberhard Waechter hat Spuren hinterlassen. Noch heute wird er von jungen angehenden Sängern als Perfektion darstellerischen Gesanges betrachtet, und viele Film – und Schallplattenaufzeichnungen zeugen noch von seiner großartigen Stimme, die er Figuren wie Don Giovanni, Graf Almaviva oder Marquis Posa geliehen hatte. Er war sicher nicht perfekt, weder im Umgang mit seiner Stimme, noch im Umgang mit seinen Mitmenschen. Aber für ihn stand die Musik an erster Stelle und den Menschen, beziehungsweise den Sängern war es nur erlaubt, die Musik als Sprachrohr zu verwenden, um das Publikum in andere Welten zu versetzen und verzaubern zu können. Missbrauch der Musik duldete er nicht, genauso wenig wie Widerspruch gegen ihn selbst und seine Überzeugung. Als Operndirektor hatte er gewiss das nötige Maß an Autorität, seine Ideen durchzusetzen und sie an andere weiterzugeben. Seine

²²¹ *Kurier* (Morgenausgabe): 24.1.1971

²²² *Kurier*: 17.2.1973

²²³ *Kurier* (Morgenausgabe): 24.1.1971

angeborene Ungeduld hingegen hat oft unnötige Überreaktionen in ihm heraufgerufen, die ihm und seinen Mitmenschen das Leben zusätzlich erschwerten.

Otto Schenk hatte in vielen gemeinsamen Produktionen den Menschen Eberhard Waechter kennen, lieben und hassen gelernt. In einem Nachruf beschreibt er seinen Freund treffend mit diesen zitierten Worten:

„Auch für den Freund war Eberhard Waechter nicht durch und durch zu kennen. Kein C – Dur – Mensch, als der er sich gern gegeben hat, sondern ein unheimlich differenzierter Mann. Ein Menschenfresser und zugleich ein Schützer der Schwachen, menschensüchtig, aber auch wie ein Königstiger, der nur will, daß man ihn im Auge hat. Wenn ihn etwas faszinierte, konnte er der konzentrierteste, ernsthafteste Künstler sein, aber das dekonzentrierteste Ekel, wenn man sich nicht mit ihm befaßt hat. Schrecklich ungeduldig war er. Er hat aufgebrüllt, wenn ihm fad wurde. Sein Jähzorn war nicht gespielt, der war genossen. Er ist geradezu geborsten vor Gefühlen, doch sein Innerstes hat er kaum geöffnet.“²²⁴

Mit seiner Engstirnigkeit ist Waechter oft in seiner Umgebung angeeckt, was ihn dennoch nicht davon abhielt, zu seiner Einstellung und Meinung zu stehen. Er wehrte sich bis zuletzt, sich Vorschriften jeglicher Art zu beugen oder sie zu befolgen. Er hat sein Leben gelebt nach seinen Vorstellungen und Wünschen und hat sich seinen allergrößten Traum noch erfüllen können, nämlich Intendant der Wiener Staatsoper zu sein. Die Zeit seiner Direktion war nicht lange genug, um sichtbare Spuren zu hinterlassen, aber er hat zumindest die ersten Schritte gemacht in eine Richtung, wie er sich die Führung der Wiener Staatsoper vorgestellt hat. Er hat Künstler engagiert und ihnen die Möglichkeit geboten, sich untereinander kennen zu lernen und sich mit seinen Forderungen anzufreunden. Er hat Regisseure zu sich gebeten und mit ihnen seine Ideen gemeinsam mit ihrem Konzept zu vereinigen versucht. Und für eine Saison lang hat er als Intendant jeden Tag jenes Haus betreten, das er als Jugendlicher am Stehplatz und später als Sänger bereits zu verehren und lieben begonnen hat.

²²⁴ *Die Bühne*: 1.5.1992

„Jetzt freu’ ich mich jeden Abend auf drei Dinge: aufs Frühstück, daß ich nicht mehr singen muß und daß ich als Direktor ins Theater gehen darf.“²²⁵



Abb.12: privates Portrait

²²⁵ *Die Bühne*: September, 1987

10 Schlusswort

Der Sängerkult für Opernsänger scheint seinen Geburtsort tatsächlich in Wien zu haben. Viele Sänger, gleichgültig welcher Nationalität sie abstammten, haben in Wien ihre großen Erfolge gefeiert und wurden vom Wiener Publikum gleichermaßen geliebt wie gehasst. Heutzutage sind es die russische Sängerin Anna Netrebko und der deutsche Tenor Jonas Kaufmann die für ausverkaufte Opernsäle sorgen. Unterstützt von den Medien erlangten sie innerhalb kurzer Zeit einen großen Bekanntenkreis weit über die Grenzen Österreichs und Deutschlands hinaus.

Eberhard Waechter gehörte einer Generation von Sängern an, die nach dem Zweiten Weltkrieg zum Wiederaufbau der österreichischen Kultur beitrugen. Das Fernsehen befand sich noch in seiner technischen Entwicklungsphase. Somit mussten die Leute tatsächlich in die Oper gehen, um ihre Idole live und hautnah zu erleben und zu hören.

Eberhard Waechter wollte aber nicht nur als Sänger Karriere machen, sondern strebte die Leitung eines Opernhauses an. In den achtziger Jahren des 20. Jahrhunderts ging dieser Wunsch in Erfüllung und er übernahm die Führung der Wiener Volksoper. Kurz vor seinem Tod im Frühjahr 1992 war er für eine Saison Direktor der Wiener Staatsoper. Eberhard Waechter war geprägt von den Ideen seiner Generation. Dadurch entwickelten sich seine Wünsche und Ziele für die Führung eines Opernhauses in eine konservative Richtung, was zu Kritik und Missgunst in Wien führte. Für die Öffentlichkeit stand Eberhard Waechter allerdings über diesen Dingen und präsentierte sich stets stolz und siegesbewusst.

Viele selbstbewusste Männer waren in den letzten Jahrzehnten an der Spitze eines Opernhauses in Wien und agierten oft gegen den Strom und gegen die Zustimmung des Wiener Publikums. Dennoch standen sie immer treu im Dienst der Kunst und Kultur. So auch Eberhard Waechter, er hat die Musik, die Oper geliebt und ihr bis zu seinem allzu frühen Tod ergeben gedient. Seine Pläne mögen, wie auch die Pläne von so vielen anderen renommierten Operndirektoren, auf taube Ohren gestoßen sein, dennoch hat er den Kampf zur Erlangung seiner Träume nicht aufgegeben. Schließlich und endlich war es ihm gelungen, seinen Traum auch zu leben.

11 Rollenverzeichnis

Rolle	Werk	Jahr	Wo
St. Brioché	Die Lustige Witwe	11.05.1953	Volksoper
Silvio	Der Bajazzo	20.05.1953	Staatsoper in Volksoper
Graf Lerma	Don Carlos	19.06.1953	Staatsoper in Volksoper
Offizier	Notre Dame	03.06.1953	Staatsoper in Volksoper
Valentin	Faust	29.09.1953	Staatsoper in Volksoper
Tomski	Pique Dame	28.11.1953	Staatsoper in Volksoper
Dr. Falke	Die Fledermaus	03.02.1954	Staatsoper in Volksoper
Graf von Liebenau	Der Waffenschmied	27.04.1954	Staatsoper in Volksoper
König	Der Kuhreigen	15.06.1954	Staatsoper in Volksoper
Herzog Adam	Der Bettelstudent	19.09.1954	
Kurt	Das Werberkleid	19.11.1954	Staatsoper im Theater an d. Wien
Ottokar	Der Freischuetz	07.02.1955	Staatsoper in Volksoper
Lord Kookburn	Frau Diavolo	03.02.1955	Staatsoper in Volksoper
Wolfram von Eschenbach	Tannhäuser	16.03.1955	Staatsoper in Volksoper
Caramello	Eine Nacht in Venedig	23.08.1955	Bregenzer Festspiele
Fiorillo	Barbier von Sevilla	09.08.1955	Theater am Kornmarkt
Scglemihl	Hoffmanns Erzählungen	15.09.1955	Theater an d. Wien
Morales	Carmen	18.09.1955	Theater an d. Wien
Jan	Bettelstudent	11.10.1955	Volksoper
Wächter d Stadt	Die Frau ohne Schatten	09.11.1955	Staatsoper
Konrad Nachtigall	Die Meistersinger	14.11.1955	Staatsoper

Marcello	La Boheme	17.12.1955	Staatsoper
Melot	Tristan u Isolde	27.12.1955	Staatsoper
Lescaut	Manon Lescaut	23.02.1956	Staatsoper
Ping	Turandot	06.03.1956	Staatsoper
Marquis v. Posa	Don Carlos	18.03.1956	Staatsoper
Achile	Penelope	25.05.1956	Staatsoper
Prospero	Der Sturm	17.06.1956	Staatsoper
Arbace	Idomeneo	20.06.1956	Salzburger Festspiele
2. Priester	Die Zauberflöte	10.05.1956	Salzburger Festspiele
Graf Almaviva	Le Nozze di Figaro	29.09.1956	Redoutensaal Wien
Faninal u Lakai	Rosenkavalier	12-22.12.56	Einspielung
Moruccio	Tiefland	09.01.1957	Einspielung
Frank Butler	Annie Get your Gun	27.02.1957	Volksooper
Dominik	Arabella		Einspielung
Zar Peter	Zar u Zimmermann	20.07.1957	Bregenzer Festspiele
Paul Aubier	Der Opernball	26.07.1957	Theater am Kornmarkt
Achilles	Penthesilea	15.12.1957	Staatsoper Stuttgart
Don Giovannai	Don Giovanni	01.01.1958	Staatsoper
Sprecher	Die Zauberflöte	21.01.1958	Staatsoper
George Germont	La Traviata	18.02.1958	Staatsoper
Konsul Sharpless	Madame Butterfly	30.03.1958	Staatsoper
Heerrufer	Lohengrin	23.07.1958	Bayreuther Festspiele
Fritz Kothner	Die Meistersinger	07.10.1958	Staatsoper
Amfortas	Parsifal	01.04.1961	Staatsoper
Ford	Falstaff	14.09.1958	Staatsoper

Donner	Das Rheingold	23.12.1958	Staatsoper
Caesar	Julius Caesar	16.01.1959	Staatsoper
Rene	Der Masenball	04.04.1959	Staatsoper
Fürst Igor	Fürst Igor	06.02.1960	Staatsoper
Guglielmo	Cosi fan tutte		Staatsoper
Graf Luna	Il Trovatore	24.10.1963	Staatsoper
Gabriel v Eisenstein	Die Fledermaus	31.12.1960	Staatsoper
Golo	Pelleas et Melisande	06.01.1962	Staatsoper
Prigioniero	Il Prigioniero	17.02.1962	Teatro della Scala, Milano
Don Fernando	Fidelio	25.05.1962	Staatsoper
Baron Scarpia	Tosca	15.11.1962	Bühne Graz
Graf Danilo	Die Lustige Witwe		Volksoper
Alex Droschinski	Der Orlow	25.01.1963	Volksoper
Danton	Dantons Tod	23.05.1963	Theater an d. Wien
Wotan	Das Rheingold	01.04.1964	Staatsoper
Graf Homonay	Der Zigeunerbaron	24.05.1965	Volksoper
Barak	Die Frau ohne Schatten	26.09.1964	San Francisco Opera House
Bob	Die alte Jungfer und d Dieb	09.11.1964	BR-Fernsehen
Nick Shadow	The Rake's Progress	14.03.1965	Staatsoper
Schtschelkalow	Boris Godunov		Salzburger Festspiele
Orest	Elektra	16.12.1965	Staatsoper
Jochaenaan	Salome	25.11.1965	Staatsoper
Escamillo	Carmen	14.02.1966	Staatsoper
Figaro	Barbier von Sevilla	28.04.1966	Staatsoper
Simon Boccanegra	Simon Boccanegra	28.03.1969	Staatsoper

Wladislaw	Dalibor	19.10.1969	Staatsoper
Mandryka	Arabella	01.01.1961	Staatsoper
Coppelius/Mirakel/Lindorf/Dappertutto	Hoffmanns Erzählungen	11.03.1970	Staatsoper
Rigoletto	Rigoletto	12.01.1971	Staatsoper
Alfred der 3.	Der Besuch d alten Dame	23.05.1971	Staatsoper
Morone	Palaestrina	18.04.1972	Staatsoper
Rene, Graf v Luxemburg	Der Graf v Luxemburg		Fernsehen
Der Gefangene	Der Gefangene	22.03.1973	Staatsoper Stuttgart
Dulcamaro	Der Liebestrank	26.05.1973	Theater an d. Wien
Don Alfonso	Così fan tutte	22.05.1975	Staatsoper
Musiklehrer	Ariadne auf Naxos	05.09.1978	Staatsoper
Doktor Bartolo	Der Barbier von Sevilla	26.04.1979	Volksoper
Doktor von Aigner	Das weite Land		Salzburger Festspiele
Wozzeck	Wozzeck		Einspielung
Joseph	Jesu Hochzeit	18.05.1980	Theater an d. Wien
König Melchior	Amahl u die nächtlichen Besucher	15.11.1980	Staatsoper
Beppo	Frau Diavolo	13.12.1986	Volksoper

STAATSOOPER WIEN

Zahl 337

Jahr 1957

VERTRAG,

den Herrn Bundesminister für Unterricht
welcher vorbehaltlich der Genehmigung durch ~~die Bundeskanzler-Vereinbarung~~ zwischen der Direktion der
Staatsoper Wien und Herrn Eberhard Wächter
abgeschlossen wird.

Herr Eberhard Wächter

~~xxxx~~ (bleibt) in der Eigenschaft als Solosänger

verpflichtet, und zwar auf Grund der beigefügten, einen wesentlichen Bestandteil des Vertrages bildenden
allgemeinen Engagement-Bedingungen und folgender besonderer Bestimmungen:

1. Der Vertrag beginnt mit 1. September 1957

und endet mit 31. August 1962. -

~~2. Bei dem Vertragsabschluss ist das Recht eingebracht, diesen Vertrag spätestens am 15. Februar 1958~~

~~mit Wirkung bis zum 31. August 1958 zu kündigen.~~

3. Herr Eberhard Wächter erhält im 1. Vertragsjahr (1957/58) als Entgelt
einen festen Monatsbezug von S 32.000.-- (Schilling dreissigzweitausend) einschl.
aller am Tage des Vertragsabschlusses geltenden Teuerungszuwendungen für alle Lei-
stungen, unbeschadet der kollektivvertraglich festgelegten Sonderentschädigungen. -

Im 2., 3., 4. und 5. Vertragsjahr (1958/1962) erhält Herr Eberhard Wächter
als Entgelt einen festen Monatsbezug von S 40.000.-- (vierzigtausend) einschl.
aller am Tage des Vertragsabschlusses geltenden T.Z. für alle Leistungen, unbeschadet
der kollektivvertraglich festgelegten Sonderentschädigungen. -

Herr Eberhard Wächter ist verpflichtet, in jedem Vertragsjahr 80mal
aufzutreten (achtzigmal). -

Der Abzug für jede Minderleistung aus Gründen, die in der Person des Herrn
Eberhard Wächter gelegen sind, abgesehen von dem durch besondere Dienststör-
nung geregelten Falle der Krankheit sowie das Extrahonorar für jedes öftere Auf-
treten wird im 1. Vertragsjahr mit S 4.000.-- (viertausend) und vom 2. bis zum 5.
Vertragsjahr mit S 5.000.-- (fünftausend) einschl. aller am Tage des Vertragsab-
schlusses geltenden T.Z. festgesetzt. -

Bei einem Urlaub gegen Einstellung der Bezüge (Karenzurlaub) bleibt das Mit-
glied bei der Krankenversicherungsanstalt der Bundesangestellten angemeldet und ver-
pflichtet sich, die auf die Zeit diesesurlaubes entfallenden Dienstnehmer- und
Dienstgeberbeiträge zur Krankenversicherungsanstalt der Bundesangestellten zur Gänze
zu erstatten. Das Mitglied erklärt sich damit einverstanden, dass diese Beiträge
von dem letzten Bezug vor Beginn desurlaubes gegen Einstellung der Bezüge für des-
sen gesamte Dauer auf einmal in Abzug gebracht werden. Sollte dieser Urlaub über die
vor seinem Beginn vereinbarte Zeit nachträglich verlängert werden oder sollten die
Beiträge aus einem anderen Grunde nicht vor Beginn eines solchenurlaubes im Abzugs-
wege hereingebracht werden, so wird der Abzug der ausständigen Beiträge von den näch-
sten nach dem Ende desurlaubes anfallenden Bezügen vorgenommen werden. Beiträge, die
im Abzugswege nicht einbringlich sind, müssen von dem Mitglied nach Fälligkeit bar
bezahlt werden. -

4. Herr Eberhard Wächter

hat das Recht auf einen Urlaub während der Spielzeit im Ausmaß von zwei Monaten gegen
Einstellung der Bezüge (mit Bezügen, den er (sich) geteilt oder zusammenhängend in Anspruch nehmen

Abb. 13: Vertrag Eberhard Waechters mit der Wiener Staatsoper 1957-1962 Seite 1

kann. Hinsichtlich der Zeit desurlaubes muß rechtzeitig das Einvernehmen mit der Direktion hergestellt werden, und zwar muß dieses Einvernehmen bei Inanspruchnahme einesurlaubes bis zu 14 Tagen drei Wochen vorher, bei Inanspruchnahme einesurlaubes bis zu einem Monat 6 Wochen vorher und bei Inanspruchnahme einesurlaubes über einen Monat zwei Monate vorher hergestellt sein. ~~Auf diesen Urlaub kann nur mit Zustimmung der Direktion verzichtet werden~~

7. Herr Eberhard Wächter

ist verpflichtet, in der vertraglichen Eigenschaft Dienste an allen Bundestheatern in Wien ohne Anspruch auf eine Sonderentschädigung zu leisten. Diese Pflicht erstreckt sich auch auf Bühnen, die als Bundestheater dem Bundesministerium für Unterricht (Bundestheater-Verwaltung) in Hinkunft unterstellt werden, und auf Gesamt-Gastspiele im In- und Auslande, die von den Bundestheater-Direktionen veranstaltet werden, diesfalls gegen angemessenen Ersatz der Reise- und Aufenthaltskosten.

8. Herr Eberhard Wächter

ist zur Mitwirkung bei Aufführungen, die durch Rundfunk übertragen werden, ohne Anspruch auf eine Entschädigung seitens der Direktion der Staatsoper Wien, beziehungsweise der Bundestheater-Verwaltung verpflichtet.

9. Die Vertragsstrafe gemäß § 27 des Schauspielergesetzes zugunsten beider Vertragsteile wird mit der Höhe des Gesamtjahresbezuges festgesetzt.

10. Herr Eberhard Wächter

hat für seine ~~(ihre)~~ jederzeitige Erreichbarkeit auf fernmündlichem oder einem sonstigen von ihm ~~(ihm)~~ bezeichneten Wege verlässlich Sorge zu tragen und auch seinen ~~(ihren)~~ Wohnsitz so zu wählen, daß für das rechtzeitige Eintreffen zu den Vorstellungen und Proben Sicherheit gegeben ist.

11. In allen übrigen Belangen finden auf diesen Vertrag die Bestimmungen des österreichischen Schauspielergesetzes vom 13. Juli 1922 Anwendung, sofern nicht kollektivvertraglich oder durch Dienstordnung eine andere nach dem angeführten Gesetz zulässige Regelung getroffen ist.

12. Vorstehender Vertrag tritt erst dann in Kraft, bis er von der Bundestheater-Verwaltung genehmigt ist. Bezüglich der Dauer, innerhalb welcher diese Genehmigung zu erteilen ist, wird auf eine Frist gemäß § 862 a. b. G. B. verzichtet, jedoch gilt der Vertrag als genehmigt, wenn nicht innerhalb zweier Monate vom Zeitpunkte der Unterfertigung des Vertrages durch die Direktion und den Dienstnehmer die Verweigerung der Genehmigung schriftlich bekanntgegeben wurde. Dieser Forderung ist entsprochen, wenn die bezügliche Mitteilung mittels eingeschriebenem Brief an die vom Dienstnehmer zuletzt bekanntgegebene Adresse abgefertigt wurde.

Wien, am

Die Direktion der Staatsoper Wien:

HN 227.294
Herrn
Dr. Norbert Tschulik
Wien III.,

Wien, am 12.2.1960

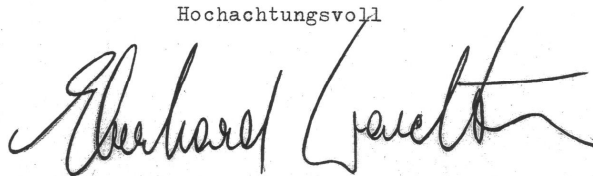
Sehr geehrter Herr Dr. Tschulik!

Im Folgenden werde ich mich bemühen, zu Ihrem Thema "Reisen oder nicht reisen" Stellung zu nehmen.

Wie Sie aus meinen bisherigen Äusserungen schon wissen werden, bin ich absoluter Anhänger möglichst wenig zu reisen. Wenn man eine internationale Laufbahn machen will, muss man zwar eine gewisse Zeit des Jahres auf Gastspielreisen gehen, man kann dies aber sehr gut mit einer langfristigen Bindung an Wien vereinen. Z.B. 7 Monate der 10 Monate dauernden Spielzeit der Wiener Oper zur Verfügung stehen, so bleiben 5 Monate des Jahres für Auslands- und Festspielengagements. Die lange Bindung an Wien bedeutet zweifellos grosse finanzielle Verluste, da man bekannterweise bei kurzfristigen Engagements im meist zahlungskräftigen Ausland bedeutend höhere Gagen erzielen kann, doch nehme ich persönlich diesen Verlust gerne in Kauf, da er durch zahlreiche Vorteile wettgemacht wird. Um nur einige dieser Vorteile aufzuzählen: Ein unbeschreiblich schönes Opernhaus, das in jeder Beziehung höchste Perfektion bietet, ein Publikum, wie kein zweites, da unsere Oper Herzenssache des ganzen Volkes ist, eine ruhige künstlerische Entwicklung, ständige Kontrolle des gewohnten Gesangslehrers, kein Klimawechsel und nicht zuletzt ein privater Vorteil, nämlich das Familienleben

Dies meine Kurze Stellungnahme zu Ihrer Anfrage, mit der ich hoffe, Ihnen gedient zu haben.

Hochachtungsvoll



Eberhard Wächter
Wien 9.,
Währingerstr. 17

Abb. 15: Brief Eberhard Waechters an Dr. Norbert Tschulik

12 Literaturverzeichnis

12.1 Sekundärliteratur

- Bachler, Klaus: Die Volksoper. Das Wiener Musiktheater. Wien: Verlag Holzhausen, 1998
- Bartolo, Ernest: Die Wiener Oper. Die aufregenden Jahre seit 1625. Wien/Leipzig: Karolinger Verlag, 1992
- Bonell, Che – Ling: Die Geschichte der Wiener Volksoper von der Gründung bis zur Direktion Salmhofer. Wien: Dissertation, 2002
- Christian, Hans: Die Wiener Staatsoper 1945-1980
- Dembski/Greisenegger-Georgila/Mühlegger-Henhappel (Hg.): Aus Burg und Oper. Die Häuser am Ring von ihrer Eröffnung bis 1955. Wien: Christian Brandstätter Verlag/ Österreichisches Theatrumuseum, 2005
- Drese, Claus Helmut: Im Palast der Gefühle. Erfahrungen und Enthüllungen eines Wiener Operndirektors. München: R. Piper GmbH & Co. KG, 1993
- Endler/Fritthum: Karajan an der Wiener Oper: Dokumentation einer Ära. Wien: Holzhausen, 1997
- Frede, Michael: Opernsänger. Portraits. Berlin: Henschel-Verlag: 1991
- Fröhlich, Gerda: Hilde Konetzni und ihr Wirken an der Wiener Staatsoper. Wien: Dissertation, 1968
- Gielen, Erika: Die Geschichte der Volksoper in Wien von Rainer Simons bis 1945. Wien: Dissertation, 1961
- Graf, Max: Die Wiener Oper. Wien. Humboldt-Verlag, 1955, S. 13, 14, 15, 16, 17, 29, 103, 121, 122, 123, 124, 153, 155, 333
- Holender, Ioan: Von Temesvar nach Wien. Der Lebensweg des Wiener Staatsoperndirektors. Wien/Köln/Weimar: Böhlau-Verlag, 2001
- Holender, Ioan: Ich bin noch nicht fertig. Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2010

- Kralik, Heinrich: Das Opernhaus am Ring. Wien: Verlag Brüder Rosenbaum, 1955
- Lang, Attila E.: 200 Jahre Theater an der Wien. Wien: Verlag Holzhausen, 2001
- Leitich, Anna – Tizia: Lippen schweigen, flüstern Geigen. Ewiger Zauber der Wiener Operette. Wien: Forum Verlag, 1960
- Ludwig, Christa: ...und ich wäre so gern Primadonna gewesen. Erinnerungen. Berlin: Henschel Verlag in der Dornier Medienholding GmbH, 1999
- May, Robin: Welt der Oper. Herrsching: Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH, 1988
- Matuszak, Richard: Wechselwirkungen zwischen Komponenten der Selbstdarstellung und Persönlichkeitsmerkmalen von Opernsängern. Wien: Diplomarbeit, 1998
- Mazakarini, Leo: Die Wiener Staatsoper. 50 Jahre – unser Leben. Wien: Buchverlage, Kremayr & Scheriau/Orac, 2005
- Panagl, Oswald/Schweiger, Fritz: Die Fledermaus. Die wahre Geschichte einer Operette. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 1999
- Pfister, Werner: Fritz Wunderlich. Zürich: Schweizer Verlagshaus AG, 1990
- Prawy, Marcel: Die Wiener Oper. Geschichte und Geschichten. Wien/München/Zürich: Fritz Molden Verlag, 1969
- Prawy, Marcel: Johann Strauß. Wien: Carl Ueberreuter Verlag, 1991
- Reimann, Victor: Dirigenten, Stars und Bürokraten. Glanz und Abstieg des Wiener Opernsenembles. Wien: Hans Deutsch Verlag A. G., 1961
- Schumann, Otto: Handbuch der Opern. Amsterdam: Heinrichshofen's Verlag, 1966
- Seebohm, Andrea (Hg.): Die Wiener Oper. 350 Jahre Glanz und Tradition. Wien: Ueberreuter, 1986

- Seefehlner, Egon: Die Musik meines Lebens. Vom Rechtspraktikanten zum Opernchef in Berlin und Wien. Wien: Paul Neff Verlag, 1983
- Sinkovicz, Wilhelm: Das Haus am Ring. Die Wiener Oper. Ein Spaziergang durch das Haus mit einem Blick hinter die Kulissen. Wien: Holzhausen, 1996
- Schwarz, Otto: Marcel Prawy. Ein großes Leben neu erzählt. Wien: Amalthea Signum Verlag, 2006
- Steiert(Hg.): Knaurs Großer Opernführer. München: Droemersch Verlagsanstalt Th. Knaur Nachf., 1999
- Szabo-Knotik, Cornelia/Prikopa, Herbert: Erich Kunz. Ein Leben für die Oper. Wien: Löcker Verlag, 1994
- Unterer, Verena: Die Oper in Wien. Ein Überblick. Wien: Bergland Verlag, 1970
- Weigel, Hans: Karl Böhm. Ich erinnere mich ganz genau. Wien/München/Zürich: Fritz-Molden-Verlag, 1974
- Wille, Franz: Abduktive Erklärungsnetze. Zur Theorie theaterwissenschaftlicher Aufführungsanalyse. Berlin: Dissertation, 1989
- Witeschnik, Alexander: Wiener Opernkunst. Von den Anfängen bis zu Karajan. Wien: Verlag Kremayr & Scheriau, 1959

12.2 Zeitschriften

- Anonym: Eine junge, schöne Stimme: Liederabend Eberhard Wächter
In: Süd-Ost-Tagespost, 6.6.2961
- Anonym: Auch Salzburgs Don Giovanni heißt Wächter
In: Salzburger Nachrichten, 9.10.1958
- Anonym: Wächters tanzender Märchenwald.
In: Welser Zeitung, 15.6.1961
- Anonym: Wächter erntete US-Lorberren.

In: Neues Österreich, 14.2.1961

- Anonym: Großer Erfolg Eberhard Wächters.

In: Österreichische Neue Tageszeitung, 2.2.1961

- Anonym: Eberhard Wächter geht nächste Saison an die New-Yorker „Met“

In: Express, 11.2.1960

- Anonym: Kultur und seelisches Gewicht. Eberhard Wächter sang Schubertlieder im Mozartsaal

In: Österreichische Neue Tageszeitung, 11.4.1961

- Anonym: Zwei Ereignisse im Grazer Konzertleben. Eberhard Wächter und Friedrich Wührer

In: Neue Front, 20.5.1961

- Anonym: Schubertabend im Grazer Stephaniesaal. Eberhard Wächter, ein Liedsänger im Aufbruch

In: Neue Zeit, 7.5.1961

- Anonym: Wächter in Texas.

In: Express am Morgen, 23.11.1960

- Anonym: Eberhard Wächter an der Metropolitan Opera

In: Illustrierte Kronen Zeitung, 28.1.1961

- Anonym: Debüts an der „Met“.

In: Express am Morgen, 26.1.1961

- Anonym: Bühnenprofil Eberhard Wächter

In: Die Bühne, Nr. 240, September 1978

- Anonym: Bayreuth will Wachter halten

In: Express am Morgen, 9.8.1958

- Anonym: Im Brennpunkt

In: Neues Österreich, 7.2.1960

- Anonym: Stuttgarter Beifall für Wächter. Wiens junger Bariton gastierte in mehreren Rollen

In: Bild-Telegraf, 28.12.1957

- Anonym: Eberhard Wächter in Orffs „Trionfi“

In: Welpresse, 4.5.1953

- Endler, Franz: Kurier-Gespräch mit dem designierten Operndirektor Eberhard Waechter

In: Kurier, 3.7.1990

- Gray, Nora: Eberhard Wächter möchte Operndirektor sein und einmal den Higgins singen.

In: Kurier, 1.12.1971

- Kager, Reinhard: Was würden Sie machen, wenn Sie Operndirektor wären?

In: Die Bühne, September 1991

- Khittl, Klaus: Der Operettenstadl

In: Wochenpresse, Nr. 48, November 1986

- Löbl, Hermi: Platz genug für alle.

In: Expres, 31.3.1962

- Löbl, Hermi: Ein Baron wird Graf.

In: Kurier, 17.2. 1973

- Löbl, Hermi: Eberhard Wächter nach seinem Rigoletto: Von mir aus faule Eier.

In: Kurier, 24.1.1971

- Sagmeister, Trude: Verliebt in Wein, Wien und Gesang.

In: Kronen Zeitung, 30.10.1981

- Schenk, Otto: Mein Freund Eberhard

In: Die Bühne, Mai 1992

- Zacharias, Elisabeth: Opa geht vor Oper.

In: Kurier, 30.10.1981

12.3 Filmographie

- *Dantons Tod*: Opernverfilmung, Ö 1963, R: Otto Schenk
- *Die lustige Witwe*: Operettenverfilmung, Ö 1968, R: Helmuth Matiassek
- *Die Fledermaus*: Operettenverfilmung, Ö 1985, R: Otto Schenk

12.4 Internetquellen

- Anonym: Karl Böhm
http://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Böhm am 24.4.2010
- Homepage Anna Netrebko
<http://www.annanetrebko.com/about/> am 15.3.2011
- Anonym: Donald Grobe
http://en.wikipedia.org/wiki/Donald_Grobe am 2.5.2011
- Anonym: Gerhard Stolze
http://de.wikipedia.org/wiki/Gerhard_Stolze am 2.5.2011
- Anonym: Helge Rosvaenge
<http://www.aeiou.at/aeiou.encyclop.r/r858131.htm> am 3.5.2011
- Anonym: Evelyn Lear
http://de.wikipedia.org/wiki/Evelyn_Lear am 3.5.2011
- Anonym: Edd Stavjanik
http://de.wikipedia.org/wiki/Edd_Stavjanik am 3.5.2011

- Anonym: Brigitte Fassbaender
http://de.wikipedia.org/wiki/Brigitte_Fassbaender am 3.5.2011
- Anonym: Herbert von Karajan
http://de.wikipedia.org/wiki/Herbert_von_Karajan am 28.4.2010

12.5 Bildnachweis

- Abb. 1: Marquis von Posa in *Don Carlos*, 1970: privater Nachlass
- Abb.2: Marquis von Posa in *Don Carlos*, 1970: privater Nachlass
- Abb.3: Heerrufer in *Lohengrin*, Bayreuther Festspiele, 1958: privater Nachlass
- Abb.4: Fürst Igor in *Fürst Igor*, 1960: privater Nachlass
- Abb.5: Graf Almaviva in *Figaros Hochzeit*, ca. 1960: privater Nachlass
- Abb.6: Wolfram von Eschenbach in *Tannhäuser*, Bayreuther Festspiele 1962: privater Nachlass
- Abb.7: Danton in *Dantons Tod*, Theater an der Wien 1963: privater Nachlass
- Abb.8: Eberhard Waechter mit Otto Schenk 1963: privater Nachlass
- Abb.9: Alfred Ill *Der Besuch der alten Dame*, 1971: privater Nachlass
- Abb.10: *Der Besuch der alten Dame*, 1971: privater Nachlass
- Abb.11: Josef in *Jesu Hochzeit*, 1980: privater Nachlass
- Abb.12: Kopie des Vertrages zwischen Eberhard Waechter und der Wiener Staatsoper aus dem Jahr 1957: Österreichisches Staatsarchiv/Archiv der Republik: Österreichische Bundestheaterverwaltung/Administrative Akten: GZ 286/1956, 1957
- Abb.13: Kopie des Briefes Eberhard Waechters an Dr. Norbert Tschulik aus dem Jahr 1960: Wienbibliothek im Rathaus: Handschriftensammlung: Sammlung Dr. Norbert Tschulik: Signatur: H.I.N. 227214

12.6 Quellen

- Privater Teichnachlass der Familie Waechter

- Handschriftensammlung der Wienbibliothek Wien im Rathaus
- Österreichisches Staatsarchiv/Archiv der Republik: Österreichische Bundestheaterverwaltung/Administrative Akten: GZ 286/1956, 1957
- Interview mit Ioan Holender, geführt am 5.5.2010: handgeschriebenes Protokoll im Besitz der Verfasserin
- Interview mit Heinz Holecek am 28.1.2010 und am 23.3.2010: handgeschriebenes Protokoll im Besitz der Verfasserin
- Interview mit Waldemar Kmentt am 7.5.2010: handgeschriebenes Protokoll im Besitz der Verfasserin

13 Zusammenfassung

Meine Arbeit *Eberhard Waechter* handelt vom gleichnamigen Opernsänger und Operndirektor. Mein Ausgangspunkt der Recherche ist Wien nach dem Zweiten Weltkrieg. Eberhard Waechter hat als Jugendlicher das Musikleben der Nachkriegszeit Wiens und den Sängerkult in Wien erlebt. In den fünfziger Jahren des 20. Jahrhunderts konnte Eberhard Waechter auf eine bemerkenswerte Karriere zurückblicken. Schließlich hat er seine internationale Laufbahn aufgegeben und ist in Wien sesshaft geworden. Er war im Ensemble der Wiener Staatsoper und der Wiener Volksoper. Außerdem war er als Konzertsänger tätig.

Eberhard Waechter hat im Laufe seiner Karriere viele bedeutende Operndirektoren der Wiener Staatsoper und der Wiener Volksoper kennen gelernt, wie etwa Karl Böhm oder Herbert von Karajan.

Nachdem seine Karriere als Opernsänger zu Ende ging, wurde Eberhard Waechter Anfang der achtziger Jahre Direktor der Wiener Volksoper. Anfang der neunziger Jahre übernahm er dann die Direktion der Wiener Staatsoper.

Anhand von Videoanalysen wird das Wirken des Sängers und Schauspielers Eberhard Waechter verdeutlicht.

Meine Arbeit endet mit der Beschreibung der Persönlichkeit Eberhard Waechters, die anhand von Interviews mit Freunden und Kollegen aufgezeichnet werden konnte.

14 Lebenslauf

Mayr Nicoletta

Stuwerstraße 47

1020 Wien

Persönliche Daten

Geburtsdatum: geb. am 20.01.1985

Familienstand: ledig

Staatsbürgerschaft: Österreich

Bildungsweg

1991-1995 Volksschule Tumeltsham

1995-1999 HS 2 Roseggerschule Ried im Innkreis

1999-2004 BORG Ried im Innkreis

14.06.2004 Matura

Sept. 2004-April 2005 Capstone College Portland, OR

2005-heute Studium der Theater-, Film-, und
Medienwissenschaften an der Universität Wien

Schwerpunktsetzung Theatergeschichte, Musiktheater, Dramaturgie