Ausgabe 2 April/Mai 1994

Die Zeitung.

Oper Frankfurt

»Auf Kamele reih'n Kamele, sieh, wie Körner Mehls im Mehle, und sie fassen ein als Saum unwirthbarer Wüsten Raum« Motenebbi

Der Barbier von Bagdad

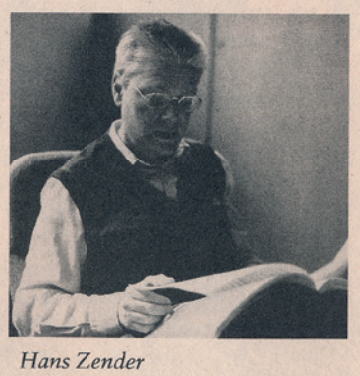
Premiere am 10. April

Doch dies ist ja nur ein Träumen,
schon der Welt bin ich entflohn, pflücke ird'schen Leidens Lohn
dort in Paradiesesräumen.

Peter Cornelius

Humor ist eine ernste Sache; er schafft Selbstdistanz und trägt so zum friedlichen Miteinander der Menschen bei. Er läßt die Leidenden für einen kurzen aber ewigen Augenblick den unerträglichen Zwängen des Daseins entfliehen; für die geistig Schaffenden, die so oft – und in unserer Zeit in bedrohlicher Häufigkeit – von tödlicher Melancholie heimgesucht werden, kann er überlebenswichtig werden. Geht der Humor gar in eine künstlerische Form ein, so potenziert sich seine heilende Kraft, und man sollte annehmen, daß Kunstwerke solcher Art besonders hochgeschätzt seien. Aber das setzt eine bestimmte Disposition des Publikums voraus: die Bereitschaft, das Lachen nicht lächerlich zu finden ...

Als Wolfgang Sawallisch vor einigen Jahren die Münchner Opernfestspiele mit dem *Barbier von Bagdad* eröffnete, erntete er nicht nur Lorbeeren. Für einen solchen Anlaß sei das Werk doch wohl nicht gewichtig genug, tönte es von einigen Seiten. – Muß auf deutschen Bühnen immer Blut fließen, damit sich die nötige Festlichkeit verbreitet? Damit kann der *Barbier* allerdings nicht dienen; der jugendliche Held liegt zwar schon gleich in der ersten Szene im Sterben und scheint im zweiten Akt wiederum in einer Kiste erstickt zu sein: aber zum Glück gleicht seine Vitalität derjenigen der Partitur von Cornelius. Sie führt immer wieder zu einer fröhlichen Auferstehung.



Hans Zender

Im Ernst, hier handelt es sich um eine der heitersten Partituren, die je geschrieben wurden; um eine der wenigen geglückten Komödien, welche die in ihren Tiefsinn verliebte deutsche Geistestradition zustande gebracht hat. Musik aus dem Geiste Mozarts und Mendelssohns: zarteste Mischung von klassischer Formstrenge und romantischer Ironie, versetzt mit einem Hauch aus dem Orient herüberwehender feinster Sinnlichkeit.

Bei der Heiterkeit des *Barbier* handelt es sich freilich um einen primär musikalischen Humor: um eine präexistente Heiterkeit der Stimmung, welche sich ihren »Anlaß« in Form eines Librettos erst nachträglich besorgt. Cornelius beschreibt in einem Brief die ihn plötzlich überfallende Inspiration zu diesem Werk: »Während meinem Arbeiten ... kam ich auf eine Opernidee, die mich in der ersten Konzeption sosehr begeisterte, daß ich mir, ohne augenblicklich Worte zu finden, gewisse Stellen daraus vorsang. Dieser Stoff würde aber im höchsten Grade pathetisch, religiös sein, und sich den Wagnerschen Ideen ... nahe verwandt zeigen.« An einer späteren Stelle bemerkt Cornelius, daß ihm bei Wagner nur der Humor fehle, und er genau dieses Element hinzufügen wolle.

Wie man allerdings Cornelius fast ein Jahrhundert lang als Komponisten der Wagnerschule betrachten konnte, erscheint heute fast unbegreiflich. Mit keiner anderen Musik hat die Kompositionstechnik von Cornelius so wenig gemeinsam wie mit der seines Freundes Richard; die Faszination seiner Zeitgenossen durch dessen Werk muß so groß gewesen sein, daß sonstige Zeiterscheinungen fast automatisch an seiner Ästhetik gemessen wurden.

Ähnlich erging es ja auch dem Werk Anton Bruckners (der übrigens im gleichen Jahr geboren ist wie Cornelius: 1824). Und es ist schon merkwürdig, daß sowohl der *Barbier* des Cornelius als auch die Sinfonien Bruckners bis über die Jahrhundertwende hinaus ausschließlich in verballhornten, von bearbeitenden Dirigenten im Wagner-Stil uminstrumentierten und gnadenlos zusammengestrichenen Versionen zu hören waren – kaum mehr erkennbar in ihrer originalen Qualität. Es blieb unserem Jahrhundert vorbehalten, in einem – ziemlich langsam anlaufenden – Restaurationsprozeß die ursprünglichen Proportionen wiederherzustellen.

Hans Zender

ORNAMENT ALS STRUKTUR

Der Barbier von Bagdad, neu angeschaut

Auch Cornelius wurde von wohlmeinenden Freunden zu Strichen im *Barbier* überredet. »Im letzten Quintett mit Chor ist auch ein Sprung vorgesehen, falls die Situation zu gedehnt befunden werden sollte ... doch möchte ich es lieber ohne Sprung«, schreibt er etwas hilflos an seine Schwester. Kriminelle Handlungen wie die Kürzung des ganzen Stückes auf einen Akt durch Felix Mottl hätte er sich wohl nicht träumen lassen ... Die Manie, in diesem sowieso nicht besonders langen Stück noch herumzustreichen, ist sehr charakteristisch für die damalige Unfähigkeit, dieses geniale Werk in seiner Besonderheit zu erfassen: Wird doch gerade durch die vielen Wiederholungen ein vom

Fortsetzung auf S. 3

Inhalt

Der Barbier von Bagdad 2

Elektra 5

Opern-Text: Musik und Humanität von Ernst Křenek 8

Happy New Ears 5 & 6 9

Pressestimmen 11

Ganymed 12

»Er kommt! Er kommt! O Wonne meiner Brust!« oder, wie sich der Okzident den Orient erträumt.

DER BARBIER VON BAGDAD

Komische Oper in zwei Akten von Peter Cornelius

Nureddin, ein reicher junger Türke, der von Liebe verzehrt zu Margiana, der Tochter des Cadi Baba Mustapha, aufs Krankenlager geworfen ist, wird von seinen treuen Dienern betrauert. Aber das Erscheinen der Vertrauten Margiana's, der alten Bostana, die ihm ein Rendezvous für den Mittag verspricht, giebt ihm neue Lebenskräfte. Er will sofort zur Geliebten eilen, wird aber gemahnt durch ein Bad sich zu stärken, durch die Kunst eines Barbiers sein Aussehen zu verschönern, da die Krankheit ihn hart mitgenommen. Bostana sendet ihm Abul Hassan Ali Ebn Bekar, einen neunzigjährigen Greis. Vollendeter Schwätzer und nie verlegen um Stoff zur Unterhaltung bringt er, nach verschiedenen Einsprüchen und Aufforderungen Nureddin's doch nicht zur Sache kommend, den armen Verliebten dermaßen zum Rasen, daß derselbe seine Diener ruft, den unerträglichen Alten auf wenig zarte Weise hinauszubefördern. Aber Abul Hassan zieht sein Messer und wehrt sich so erfolgreich, daß Nureddin die Diener wegschickt, in der Hoffnung durch Schmeicheln seinem Ziele näher zu kommen. In der That schreitet dann auch die Krone der Barbiere zum Geschäft, wird aber unglücklicherweise durch die sehnsüchtigen Ausrufe des jungen Herz-Kranken »Margiana, o Margiana« sofort wieder unterbrochen. Neugierig sucht er der Ursache derselben mittelst Anstimmung eines in Ghaselenform gedichteten Liebesliedes auf die Spur zu kommen, – und da der Refrain desselben identisch ist mit Nureddin's Seufzern – gelingt ihm das schlaue Manöver auch vollständig. Auf den Knieen beschwört der junge Türke endlich den greisen Alten Mitleid mit ihm zu haben. Abul Hassan vollbringt das Rasiren ohne weitern Aufschub. Aber als Nureddin ihn seines Weges gehen heißt, ist die Krone der Barbiere nicht fortzubringen. Voll Angst seinem Kunden möge Schlimmes widerfahren, besteht er darauf, ihn zu geleiten und Nureddin ist aufs Neue in der Klemme. Da fällt ihm ein komisches Mittel ein, sich zu befreien. Er ruft seine Sclaven, und bedeutet sie Abul Hassan als gefährlichen Kranken wohl zu pflegen, und die Diener verhindern auf die anscheinend gutmeinendste Weise sein Entkommen aus dem Hause. – Der zweite Act führt uns ins Haus des Cadi Baba Mustapha. Margiana und Bostana sind voll freudiger Erwartung, – der Cadi zeigt sich ebenfalls sehr heiter gestimmt, da sein alter Freund Salim um die Tochter angehalten und einen sehr werthvollen Brautschatz, in einer großen Kiste verwahrt, vorausgeschickt hat. Das junge Mädchen nimmt die Nachricht gleichgültig auf, innerlich nur mit dem erwarteten Geliebten beschäftigt. Denn die Stunde des Muezzinrufes ist gekommen und der fromme Cadi eilt zur Moschee. Nureddin naht und die Liebenden sind ihres Glückes voll. Aber bald unterbricht sie Abul Hassan's Ruf, der von der Straße her herein tönt. Die Krone der Barbiere hat sich losgemacht von seinen Peinigern und vor des Cadi Hause Platz genommen, seinen Liebling zu warnen, nöthigenfalls zu schützen. Nureddin ist wüthend, läßt sich aber bald wieder von Margiana derart fesseln, daß des Barbiers Gesang ihn nicht mehr berührt. – Da plötzlich ertönt ein Weheruf aus dem Hause selbst – der Cadi, zurückgekehrt, züchtigt einen ungeschickten Sclaven. Abul Hassan, im Wahne, sein Freund sei bedroht, erhebt ein Hülfegeschrei. Leute versammeln sich vor der Wohnung und Nureddin kann unbemerkt nicht mehr entfliehen. Einzig in der Kiste vermag Margiana ihn zu verbergen. Kaum ist ihr Inhalt entfernt, Nureddin eingestiegen, als die Krone der Barbiere sammt mehreren Dienern eintritt, dem jungen Manne zu Hülfe zu kommen. Bostana erklärt ihm den Blödsinn, den er angerichtet, – sowie den wahren Sachverhalt, und Abul befiehlt seinen Leuten, die Kiste fortzutragen. Aber durch des Cadi Erscheinen wird die Sache kritisch. Im Glauben, man wolle den Schatz der Tochter fortschleppen – was in anderem Sinne auch wirklich der Fall ist – fängt der würdige Gerechtigkeitspfleger einen Scandal an. Abul Hassan beschuldigt ihn des Mordes, an seinem Freunde begangen, der Cadi glaubt sich in ein Tollhaus versetzt. Das Erscheinen des Chalifen, bis zu dessen Ohren der Lärm gedrungen, macht dem Tumulte ein plötzliches Ende. Baba Mustapha, befragt, erklärt den Barbier für einen Dieb, der der Tochter Schatz habe stehlen wollen; Abul Hassan den Cadi für einen Mörder, der des Freundes Leichnam im Kasten verborgen. Letzterer wird erschlossen, und Nureddin, anscheinend leblos, darin vorgefunden. Ein allgemeines Entsetzen nimmt überhand, welches sich jedoch löst, als der Barbier Nureddin durch Anstimmung der obenerwähnten Ghasele wieder zum Leben bringt. Froh, mit dem Schreck davongekommen zu sein, leidet der noch immer halb träumende Richter gar wol, daß der Chalif Nureddin's und Margiana's Hände in einander legt und die Krone der Barbiere freundlich in den Pallast ladet, seines Lebens Märchen ihm zu erzählen.

Felix Draeseke

Termine

Premiere am 10. April 1994
Weitere Vorstellungen am
13., 16., 20., 29. April 1994;
1., 11., 13. Mai 1994;
18., 23., 25. Juni 1994, 20.00 Uhr
am 24. April 15.30 Uhr

Arabische Barbiere

Der Barbier läßt diejenigen, die sich rasiren lassen wollen, sich auf einen Stein setzen; er nimmt ihnen ihren Turban mit Bescheidenheit, unter studierten, äußerst lustigen Höflichkeitsbezeugungen ab; legt den Turban auf ein reinliches und gesticktes Schnupftuch, wenn er so reich ist, eins zu haben; macht mit der rechten Hand eine Bewegung ihren Rücken entlang, als wenn er eine Katze karessieren wollte; wäscht ihnen dann mit beyden Händen den Kopf und reibt ihnen denselben von Zeit zu Zeit mit seinen Nägeln und rasirt sie hierauf. Diese Barbiere sind sehr geschickt; mit vier Strichen, die sie mit dem Schermesser thun, nehmen sie das ganze Haar weg, ohne den Haarbüschel zu berühren, welchen die Mahumedaner immer auf dem Wirbel des Kopfs stehen lassen; denn an diesen Fleck muß sie Mahomed fassen, um sie Gott vorzustellen. Hierauf nehmen sie ihren Wasserbehälter, öffnen den Hahn, und lassen von allen Seiten Wasser über Kopf und Gesicht fallen, die sie dann mit beyden Händen lebhaft waschen. Es müßte jemand einen sehr schmutzigen Kopf haben, wenn er nach einer solchen Einseifung nicht gesäubert worden wäre. Sie trocknen dann ihren Mann, und stecken ihm hierauf die beyden Mittelfinger einer jeden Hand in die Ohren, während sie mit dem Daumen die Augen desselben sanft reiben. Ist man auf diese Art reinlich abgetrocknet, so rasirt dann der Barbier die Haare unter der Nase, und nimmt die überflüßigen Theile des Barts weg. Hierauf beschneidet er mit seinen Scheren die Haare der Nasen und Ohren, setzt den Turban ehrerbietig und mit zwey oder drey Komplimenten wieder auf, darauf nimmt er eine Hand nach der andern und macht alle Konjunkturen prasseln. Dann läßt er die Arme kreuzweis ausstrecken, stellt sich hinter die Person, drückt seine Brust und Knie an die Wirbel des Rückens, und macht einen nach dem andern prasseln, damit sie desto gefüger werden. Dann präsentirt er den Spiegel; und wenn man sich darin besehen hat, legt man das Honorar des Barbiers auf das Glas und zieht sich zurück. Die Araber lassen sich aller fünfzehn Tage rasiren.

Fortsetzung von S. 1

europäischen Formkanon völlig abweichendes musikalisches Denken aufgebaut, welches die morgenländische Ornamentik in abendländische Struktur umdeutet und so einen neuen musikalischen Zeitverlauf schafft. Der *Barbier* ist vielleicht das erste Beispiel einer »Oper über die Oper«. Genau das ist bei fast allen bisherigen, meist deftig-direkten Inszenierungen nicht begriffen worden. In den die Grenze zum Absurden überschreitenden Zeitdehnungen der simpelsten Aktionen – etwa des »Rasierens«, des »Hinauswurfs« im ersten Akt, der »Sérénade interrompue« und des »Kistenöffnens« im zweiten Akt – lächelt die Oper über sich selbst als Form; die Statik der lyrischen Grundhaltung spottet jeder klischeehaften Operndramaturgie. Gerade darin ist der *Barbier* die Vollendung der romantischen Innigkeit wie der romantischen Ironie; in seiner das Komische mit dem Lyrischen und dem Pathetischen kreuzenden Komplexität ist es gerade jene Oper, die Schubert, Schumann, E.T.A. Hoffmann und Mendelssohn – nicht schreiben konnten.

Liszt, dessen Autorität heute wieder (nicht nur durch das neue Licht, welches durch die meisterhaften Interpretationen Brendels auf ihn gefallen ist) hoch im Kurs steht, war der erste, der die Originalität dieses Werkes erkannte. Er blieb während seines ganzen Lebens ein Bewunderer und selbstloser Förderer von Cornelius; er dirigierte auch die Uraufführung des *Barbier*. Cornelius ist stolz darauf, daß Liszt meint, Berlioz könne ihn um dieses Werk beneiden. »Was mich freut ist, daß Liszt meine Formen ganz unangefochten läßt, die Melodik und Harmonik meist in hohem Grade interessant und pikant findet.« Liszt spürte die Einmaligkeit des *Barbier* genau: »Sie haben da wunderliche Dinge gemacht, das Zeug geht mir jetzt immer so im Kopf herum.«

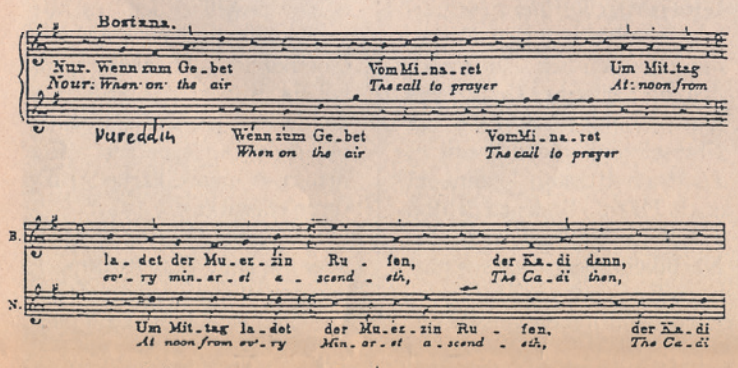
Cornelius war in gleicher Weise Dichter wie Musiker; der *Barbier* ist eine Blüte des gleichen Beetes, das Jean Paul, Schlegel, Tieck, E.T.A. Hoffmann und Heinrich Heine hervorbrachte. Um das Libretto des *Barbier* zu schreiben, beschäftigte sich Cornelius offensichtlich sehr gründlich mit persischer Lyrik – wie man annehmen darf, in der Übersetzung seines Freundes Friedrich Rückert – obwohl auch Platen, Bodenstedt und Friedrich Schlegel sich mit Nachdichtungen der eigenartigen Gedichtform der Ghasele versucht haben; aus dieser, einer Litanei ähnlichen Form entsprang dann der höchst originelle Ansatz seiner Musik. »Gerade die Ghasele, bei deren Wortanlage mich schon eine den Text bestimmende musikalische Stimmung erfüllt, hat mich auf eine in Melodie und Rhythmus ganz originelle Musik geführt; ebenso ein andermal, wo eine persische Vierzeile vorkam ... Das Zusammenwirken und die innerlichste Bedingung von Poesie und Musik ist ein schönes reiches Feld ...« Der Blick von Cornelius geht also eindeutig nach der heiteren Klarheit des Orients hin, und nicht in die neblige Dunkelheit der nordischen Mythologie, wie der Richard Wagners; vor allem aber denkt er in lyrischen Bildern und nicht in dramatischen Ballungen. »... (es) setzen sich die lyrischen Hauptmomente fest ... Ich habe mir im Lauf des Ganzen für die zwölf Szenen auch zwölf hervortretend lyrische Momente gewahrt.« Man denkt unwillkürlich an die »stehenden Bilder«, die in der Goethezeit als Theaterform so beliebt waren; das Entscheidende aber ist, daß Cornelius bei dieser Gelegenheit völlig neuartige musikalische Strukturen entwickelt.

Es mag kurios klingen, aber mir sind diese Strukturen erst bewußt geworden, als ich vor circa zwei Jahren mit mei-

»Morgens rasiert und abends eine Leiche« oder »Die Mysterien eines Rasiersalons«

ner Kompositionsklasse ausführliche Studien über die im Augenblick modisch-aktuelle Chaostheorie trieb. Einer der Leitgedanken in dieser Theorie ist die sogenannte »Selbstähnlichkeit« von Strukturen: eine charakteristische Eigenschaft eines Gebildes erscheint nicht nur an einer Stelle sondern auf vielen Ebenen, im »Kleinen« wie im »Großen« der betreffenden Form. Selbstähnlichkeit ist auch in vielen Kunstformen nachweisbar, in der Musik aber nirgends so verblüffend deutlich (wenn man einmal von den Werken der sogenannten Minimalart absieht) wie im *Barbier von Bagdad*!

Nehmen wir als Beispiel die dritte Szene. Ihr Hauptteil beginnt mit einer Reihung von Kurzmotiven, die, entweder als Sequenzen oder als Variationen, eng miteinander verwandt sind; auffällig ist jedoch die große Zahl der aneinandergereihten ähnlichen Motive:



Verfolgen wir den weiteren Gang des Stückes, so stellen wir fest, daß diese 7 1/2-taktige Periode nun wiederum selbst (mit leichten internen Variierungen) acht Mal aneinandergereiht wird und so die nächsthöhere formale Dimension bildet – der ganze Abschnitt wird also in einer litaneiartig-ornamentalen, von jeder barocken oder klassischen Formgebung extrem abweichenden Weise aufgebaut. Noch erstaunlicher ist es, wenn wir den Bau der gesamten Szene überblicken: in dieser wiederum nächsthöheren formalen Dimension kommen wir ebenfalls auf eine achtgliedrige Großform, welche sich hier aus zwei im Wechsel ablösenden Hauptgliedern bildet: eine dreifache »Selbstähnlichkeit« also! Nun besteht nicht die ganze Oper aus solchen, durch eine extrem hohe Wiederholungszahl bestimmten Strukturen; es gibt auch Konventionelles an Ariosi, Rezitativen, Vor- und Nachspielen etc. Aber das Verblüffendste erschließt sich dem staunenden Betrachter, wenn er gewahr wird, daß die Zahl dieser sehr einprägsamen, über die ganze Oper gleichmäßig verteilten »lyrischen Situationen« wiederum acht für jeden der beiden Akte beträgt! Hier ist also auch auf der Ebene der Makroform eine Fortsetzung der selbstähnlichen Strukturen zu finden.

Daß Cornelius die geniale Leistung seines *Barbier von Bagdad* nie übertreffen konnte, mag wohl damit zusammenhängen, daß der »Zeitgeist« in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unwiderruflich in Richtung der Auflösung klassischen Maßes und der Übersteigerung wie Vergröberung der künstlerischen Mittel fortschritt. Wie im Traum konnte Cornelius in diesem seinem Jugendwerk zur rechten Stunde noch einmal die ganze Kultur der Nuancen, der Zartheit und Heiterkeit zusammenfassen, welche seit Goethe und Mozart einige gesegnete Jahrzehnte erfüllt hatte. In seiner Märchenhaftigkeit zeigt die Oper gewisse Parallelen zur *Zauberflöte*. Betrachtet man die Konstellation der Figuren, so findet man jene charakteristische »doppelte Trinität«, welche C.G. Jung bei seiner Analyse eines bestimmten Typus von Märchen entdeckt hat: einer lichten Trinität (Pamina / Tamino / Sarastro bzw. Nureddin / Margiana / Kalif) entspricht als Kompensation eine dunkle Welt, die je nachdem »böse« oder »grotesk« erscheinen kann (Königin der Nacht / Drei Damen / Monostatos bzw. Barbier / Bostana / Kadi). Daß im *Barbier* die Titelfigur ein Antiheld, eine skurile Person ist, deutet darauf hin, daß hier sich ein vom vordergründigen Kulturbewußtsein verdrängter seelischer Inhalt aussprechen will: z.B. der Anspruch auf einen Universalismus, der – auch im künstlerischen Bereich – in der zunehmend arbeitsteiligen Moderne nicht mehr möglich erscheint (»bin Gesamt-Mensch«, singt der Barbier). Cornelius selber, als Dichterkomponist, der auch eine Reihe gedanklich und sprachlich brillanter Essays zu ästhetischen Fragen der Zeit verfaßte, hat diesen Anspruch ausdrücklich gestellt.

Wie die *Zauberflöte* scheint auch der *Barbier* einen verborgenen, nicht ganz in Worten faßbaren Sinn zu transportieren; vom ersten Moment an wird der Hörer in eine Paradieswelt entführt, deren Struktur trotz aller Unsinnigkeit der Bilder von leuchtender Klarheit ist. Es ist die geistige Kraft der Musik, welche ihren utopischen Glanz ganz rein zeigt; salem-aleikum – pax vobis – schalom' tönt der Ruf. Wir müssen dafür sorgen, daß sein Tönen nicht endet.

27.11.1993, Hans Zender

Hans Zender

Musikalische Leitung

der 1936 in Wiesbaden geboren wurde, hatte als Dirigent Chefpositionen in Bonn, Kiel und am Saarländischen Rundfunk inne, bevor er 1984 in Hamburg die Leitung der Staatsoper und die Position des Hamburgischen GMDs übernahm. Seit 1988 ist er Professor für Komposition an der Frankfurter Musikhochschule und wirkt als internationaler Gastdirigent. Als Komponist kommt Zender aus der Schule von Wolfgang Fortner, bei dem er an der Freiburger Musikhochschule studierte; er erhielt starke Impulse auch von Bernd Alois Zimmermann, mit dem er ein Jahr in der Villa Massimo verbrachte. Von seinen Werken, zu denen Kammermusik, Orchestermusik und besonders auch Werke gehören, welche die Sprache miteinbeziehen, wurde die Oper *Stephen Climax* 1986 mit großem Erfolg in Frankfurt uraufgeführt. Der im Auftrag der Salzburger Festspiele und der Stuttgarter Staatsoper komponierte *Don Quijote* erlebte gerade in Stuttgart seine Uraufführung.

Veit Volkert & Barbara Mundel

arbeiten seit 1989 als Regie-Team.

Barbara Mundel wurde 1959 in Hildesheim geboren. Sie studierte Germanistik, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft in Berlin, München und Frankfurt. Nach mehreren Assistenzen bei Herbert Wernicke war sie für jeweils drei Spielzeiten Regieassistentin bzw. Dramaturgin am Residenztheater in München und am Theater Basel. 1992 hatte sie eine Gastprofessur am Institut für angewandte Theaterwissenschaft in Gießen inne und erarbeitete dort ein Projekt über Daniel Casper Lohensteins *Agrippina*. Auf Einladung des Goethe-Instituts machte sie 1993 eine Workshop-Reise nach Indien, Sri Lanka und Bangladesh.

Veit Volkert wurde 1959 in Amberg geboren. Während des Studiums der Germanistik und Theaterwissenschaft (Magister Artium mit einer Arbeit über »Wiener Blut und die Operette um 1900«), zahlreiche freie Engagements als Regieassistent und Dramaturg in München, Hannover, Bremen, Hamburg, Berlin und Basel. Langjährige Zusammenarbeit mit Herbert Wernicke, zuletzt bei *Der Ring des Nibelungen* in Brüssel. Seit dieser Spielzeit ist Veit Volkert Chefdramaturg der Oper Frankfurt.

Gemeinsam inszenierten Barbara Mundel und Veit Volkert die Uraufführung des Melodrams *Die Klavierspielerin* von Patricia Jünger (nach dem Roman von Elfriede Jelinek), Gisela von Wysockis *Schauspieler Tänzer Sängerin* und *Der Kampf des Negers und der Hunde* von Bernard-Marie Koltès am Theater Basel, *Der Lügenialkohöllische Wunschpunsch* von Michael Ende beim Ensemble der Ruhrfestspiele Recklinghausen und drei Einakter von Djuna Barnes am Neumarkt-Theater in Zürich. Diese Inszenierung wurde 1993 zum Europäischen Theaterforum nach Salzburg eingeladen. Für die Salzburger Festspiele 1994 bereiten Barbara Mundel und Veit Volkert *L'Histoire du Soldat* von Igor Strawinsky vor.

Hermann Feuchter, Veit Volkert, Barbara Mundel (v. l. n. r.)

Hermann Feuchter

Bühnenbild

Studierte von 1976–80 am Mozarteum in Salzburg Bühnenbild und Kostüm bei Prof. Galleé Von 1980–85 arbeitete er als Bühnenbildassistent in Darmstadt, Frankfurt, Basel, Berlin und Hannover. Ab 1985 folgten eigene Arbeiten. U. a. am Musiktheater im Revier *Der Irrgarten* von Tippet, *Die verkaufte Braut* von Smetana, am Nationaltheater Mannheim *Käthchen von Heilbronn* von Kleist, an der Opéra de la Monnaie *Der Barbier von Sevilla* von Rossini, am Staatstheater Darmstadt *Hänsel und Gretel* von E. Humperdinck, an der Staatsoper unter den Linden Busonis *Brautwahl*, sowie am Hamburger Schauspielhaus und am Residenztheater in München, in Zusammenarbeit mit den Regisseuren Nicolas Brieger, Christoph Nel und Peter Löscher.
In Vorbereitung sind *Die Geschichte vom Soldaten* von Strawinsky für die Salzburger Festspiele und *Eugen Onegin* von Tschaikowsky für das Staatstheater Darmstadt.

Yoshio Yabara

Kostüme

Geburtsort: Toshigi, Japan
Ausbildung: Akademie der Künste in Stuttgart bei Jürgen Rose und an der Hochschule der Künste Berlin bei Achim Freyer.
Debüt: Kostüme für *The Games* von M. Monk an der Schaubühne 1979 in Berlin.
Er entwarf die Kostüme für die Uraufführung *Die Hamletmaschine* von Wolfgang Rihm am Nationaltheater Mannheim. In Zusammenarbeit mit Robert Wilson kreierte er die Kostüme für *The Civil warS* in Köln und *König Lear* (Shakespeare) in Frankfurt.
In Frankfurt entwarf er auch die Kostüme für *Der Kirschgarten* von A. Cechov, *Carmen* und *Mahagonny* von Kurt Weill.
Außerhalb der Bühne schuf er die Kostüme für die Filme *The book of days* von M. Monk und *Die Blechtrommel* von Volker Schlöndorff.

Wegen einer Erkrankung kann Manfred Schenk die Rolle des Abul Hassan in Cornelius' *Der Barbier von Bagdad* nicht singen. Wir wünschen ihm baldige Genesung! Gerolf Scheder, dem Frankfurter Publikum bestens bekannt, übernimmt die Partie.