

Le Château à Toto

Le Château à Toto

Opéra-bouffe in drei Akten

Jacques Offenbach



Di 14.

Do 16.

Fr 17.

Okt 03

20 Uhr

Im großen Saal der Hochschule
für Musik und Darstellende Kunst
Eschersheimer Landstraße 29-39
60323 Frankfurt am Main

Kartenvorverkauf unter
069 154007334 und Abendkasse
Eintritt 4 Euro

Programm

Deutsche Erstaufführung – LE CHÂTEAU À TOTO

Text von H. Meilhac und L. Halévy

Musik von J. Offenbach

Opéra-bouffe in 3 Akten

TOTO, ALIAS GRAF HECTOR	
DE LA ROCHE-TROMPETTE	Linda Sommerhage
JEAN, BARON DE CRÉCY-CRÉCY	Daniel Pohnert
JEANNE, SEINE TOCHTER	Elisabeth Fischbach
VICOMTESSE DE LA FARANDOLE	Tamara Weimerich
RAOUL, MARQUIS DE LA PÉPINIÈRE	Tobias Frank
MASSEPAIN, NOTAR	Christian Dietz
CATHERINE	Lisa Wedekind
PITOU	Thilo Busch
REGIE	Alexander Grün
DRAMATURGIE, ÜBERSETZUNG UND REKONSTRUKTION	Peter Ackermann, Susanna Großmann-Vendrey, Ralf-Olivier Schwarz, Jens Stern
KOSTÜME UND AUSSTATTUNG	Sandra Kijok, Kati Kolb
REGIEASSISTENZ	Sonja Alt
GESAMTLEITUNG	Peter Ackermann, Jürgen Tamchina, Maren Christensen
CHOR UND ORCHESTER	Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main
MUSIKALISCHE LEITUNG	Frank Lühr
CHOR	Tobias Landsiedel
KORREPETITION	Eberhard Bäumler, Clemens Bötzel, Friedrich Haller, Andreas Hotz, Elena Rozanova, Wolfgang Runkel, Ralf-Olivier Schwarz

Einführung zu „Le Château à Toto“ von Ralf-Olivier Schwarz

Zur Entstehung

Die Jahre vor dem Deutsch-französischen Krieg 1870/71 sind, um mit Jean-Claude Yons Worten zu sprechen, Jacques Offenbachs „années triomphales“¹. Er reiht eine Uraufführung an die andere: *La Belle Hélène* 1864, *Barbe-Bleue* 1866, *La Périchole* 1868, *Vert-Vert* und *Les Brigands* 1869... Vor allem mit den sagenhaften Erfolgen im Jahr der Pariser Weltausstellung 1867, *Robinson Crusoé* an der Opéra-comique, *La Grande-Duchesse de Gerolstein* am Théâtre des Variétés und *La Vie parisienne* am Théâtre du Palais-Royal, scheint Offenbach einen noch nie da gewesenen Zenith zu erreichen. Er beherrscht die Pariser Bühnen in diesem Jahr der Superlativen.

Mit der bereits erwähnten Opéra-comique *La Vie parisienne* schreibt Offenbach 1867 zum ersten Mal ein abendfüllendes Werk für das Théâtre du Palais-Royal². Damit betreten sowohl der Komponist wie Theater Neuland, denn bisher wurden am Théâtre du Palais-Royal ausschließlich Vaudevilles gespielt, also Unterhaltungstheater mit einzelnen eingestreuten Nummern. Bis 1863 hatte Offenbach hier schon zweimal die Bühnenmusik zu Vaudevilles geliefert, 1839 mit seinem allerersten Bühnenversuch, *Pascal et Chambord*, und 1862 mit *La Demoiselle de Nanterre*. Ein weiteres Vaudeville ein Jahr später brachte aber ein ganz besonderes Zusammentreffen. 1863 entsteht mit *Le Brésilien* das erste gemeinsame Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy, die Hauptrolle wird mit Hortense Schneider besetzt und Offenbach schreibt die „Ronde du Brésilien“. Zum ersten Mal treffen also – zu einem Vaudeville! – die Personen zusammen, die in den kommenden Jahren durch ihre Zusammenarbeit ein gesamtes Genre hervorbringen und prägen werden, die „Operette“. *Le Brésilien* wird zum Kassenschlager, die Goncourt-Brüder notieren zynisch: *Seit Jahren breiten sich Veitstänze voller Unsinn in Frankreich aus. Selbstverständlich sinkt das geistige Niveau der Nation [le niveau de l'esprit national] und, exzessiv wie es ist, ist das französische Volk bereit, das dümmste und schwachsinnigste der Völker zu werden. Es dreht sich in mechanischen Refrains, in epileptischen Anfällen, in allem, was Stücke wie den Brésilien und die der Bouffes entfesselt und hervorbringt.*³

Auch dem Komponisten Offenbach, den Librettisten Meilhac und Halévy und der Direktion des Théâtre du Palais-Royal ist wohl aufgefallen, wie publikumswirksam der Brasilianer ist. Als die drei sich dann wieder zusammenfinden, um 1867 *La vie parisienne* aus der Taufe zu heben, taucht inmitten von schwedischen Paris-Touristen, deutschstämmigen Schustern und liebeshungrigen Pariser Hochstaplern auch prompt... ein Brasilianer auf der Bühne auf, gibt sein Lied zum Besten und verschwindet wieder. Inmitten des Weltausstellungstrubels 1867 verhelfen die zahlungskräftigen Paris-Touristen verhelfen ihrem Spiegelbild auf der Bühne zum Sensationserfolg. Fast acht Monate lang, vom 31. Oktober 1866 bis zum 24. Juli 1867, steht jeden Abend *La Vie parisienne* auf dem Programm im Théâtre du Palais-Royal! Eugène Labiche, der bereits seit Dezember auf die versprochene Uraufführung seines nächsten Stückes hier wartet, stellt frustriert im April fest: „Das kann so weitergehen bis ans Ende der Welt...“⁴

Das Experiment der abendfüllenden Opéra-bouffe am Théâtre du Palais-Royal ist voll gelungen. Warum also nicht in der nächsten Saison mit dem gleichen Rezept an den Erfolg anknüpfen? – Folgerichtig beginnt Offenbach im Januar 1868, auf Erholungsurlaub in Nizza, mit den ersten Arbeiten zum „Teil II“, *Le Château à Toto*. Die Arbeit schreitet gut voran. Am 19. März findet die erste Leseprobe statt, tags darauf nimmt man die musikalische Probearbeit auf. Nach etwas mehr als sechs Wochen Probe ist am 6. Mai 1868 die Uraufführung. Die Lichter der Großstadt sind jetzt abgelöst worden von Landidyl-



len und Dorfposen. Trotzdem dürften für regelmäßige Besucher des Théâtre du Palais-Royal gewisse Namen nicht fremd sein: im Anfangsdialog der *Vie parisienne* unterhielten sich Bobinet und Gardefeu länger über eine Vicomtesse de la Farandole, alias Blanche Taupier, und einige Szenen später verließ Bobinet die Bühne, um zu einer Gräfin Diane de la Roche-Trompette zu gehen. Von *La Vie parisienne* zu *Le Château à Toto*. Von Paris hinaus aufs Land...

¹ J.-C. Yon und L. Fraison, unter Mitarbeit von Dominique Ghesquière, *Offenbach* (= *Les Dossiers du Musée d'Orsay*, Bd. 58), Paris 1996, S. 33

² Das Théâtre du Palais-Royal, heute immer noch am ursprünglichen Ort dem eher heiteren Genre gewidmet, ist nicht zur Verwechslung mit der ebenfalls bis heute in einem anderen Flügel des Palais-Royal angesiedelten Comédie Française, der traditionsreichen Hüterin des französischen klassischen Theaters.

³ E. und J. de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Bd. 1, hg. v. R. Ricatte, Paris 1989, [20. August 1864], S. 1094, zitiert nach: J.-C. Yon, *Offenbach*, Paris 2000, S. 282

⁴ zitiert nach: J.-C. Yon und L. Fraison, unter Mitarbeit von Dominique Ghesquière, *Offenbach* (= *Les Dossiers du Musée d'Orsay*, Bd. 58), Paris 1996, S. 37

Die Handlung

Toto, seines Zeichens letzter Spross des altherwürdigen Geschlechts der La Roche-Trompette, ist pleite. In Paris hat er es sich zu gut gehen lassen, deshalb wird er jetzt, wieder in seiner normannischen Heimat, wohl oder übel das Schloss seiner Ahnen versteigern müssen. Der alte Baron Jean de Crécy-Crécy wartet nur auf diese Gelegenheit, auf diesem Wege einen jahrhundertealten Familienzwist zu Gunsten der Crécy-Crécy beenden zu können: *Das Schloss der Crécy-Crécy steht noch stolz am Horizont! Und morgen werde ich, Baron von Crécy-Crécy, das Schloss der Roche-Trompette kaufen, und daraus einen... einen Schweinestall machen!*

Die Leute vom Dorf kommen um ihren Grafen zu begrüßen, auch der junge Pitou, hinter seiner Anbeteten, der dicken Catherine... Ach, sie mag ihn nicht... Heute abend soll Totos Schloss versteigert werden unter Leitung des hiesigen Notars, Maître Massepain. Doch irgendwie wird das alles nicht so einfach werden. Denn Crécy-Crécys Tochter Jeanne beschließt, sich in Toto verliebt zu haben – *Die Roche-Trompette sind ja alle so charmant...* Und auch die Vicomtesse de la Farandole und der Marquis Raoul de la Pépinière, Totos Anhängsel aus Paris, haben überhaupt kein Interesse daran, Totos letzten Besitz ihrem Zugriff entgleiten zu sehen. Die vermeintliche Vicomtesse entpuppt sich auch schnell als – *Mädel von hier: Zehn Meilen von hier... bin ich geboren... aus dieser Gegend bin ich aufgebrochen... arm ging ich und komme jetzt ... – wohlhabend zurück – als Dame.* Damals wurde sie umworben von einem jungen, aufstrebenden Juristen, dem bald allerdings unschuldige Schönheiten vom Lande nicht mehr zukunftsreich genug wohl waren. Dieser Jurist hieß – Massepain!



Pitou scheint seiner angebotenen Catherine mehr denn je egal zu sein, schließlich ist sie schlicht fasziniert vom Chic und der Weltläufigkeit Raouls. Der hat nichts gegen Verehrinnen, schon gar nicht wenn sie – nicht nur materiell – üppig ausgestattet sind! Doch zurück zur Versteigerung. Jeanne hat sich hinter dem Rücken Crécy-Crécy zu schaffen gemacht, ihr eigener Vater soll nicht schuld am Ruin ihres Schwarmes sein. Der stets ergebene, treue Pitou, in der Hoffnung vielleicht so seine Catherine beeindrucken zu können, lässt sich also überreden, als „General Bourgachard“ verkleidet mit Jeannes Geld gegen Jeannes Vater zu bieten! Letzterer hingegen konnte nicht mit so illustren, unerwarteten und dann auch noch zahlungskräftigen Auktionsbesuchern rechnen. Pech für den Baron! Der Operet-tengeneral bietet mehr, erhält den Zuschlag – und fliegt auf, als er beim anschließenden Bauernball seine Verkleidung verliert... Chaos in La Roche-Trompette!

Am Morgen nach der Versteigerung. Pitou, nach der gestrigen Blamage von den Gendarmen gesucht, versteckt sich ausgerechnet auf Catherines Hof, wo auch Raoul und die Vicomtesse logieren. Als ein „Revierförster“ unter dem Fenster der Vicomtesse auftaucht, haut Pitou ab – dass dieser „Revierförster“ niemand anderes als Masepain ist, kann er ja nicht wissen: *Ein Notar beim heimlichen Fensterln erwischt! Das wäre eine schöne Blamage!* Der „Revierförster“ erhält recht bald allerdings Konkurrenz in Gestalt des „Briefträgers vom Land“ – des Barons de Crécy-Crécy höchstpersönlich! Doch in dessen wertvolles Rendez-vous mit der Vicomtesse platzt auch alsbald eine Furie von Catherine, deren Liebe für Raoul ebenso schnell verloschen ist, wie sie entbrannte: der Mann kann das Flirten mit Catherines eigener Magd nicht lassen, er ist kein Marquis und er heißt nicht Pépinière – aber vor allem hat er sich jetzt in den Kopf gesetzt, es sich als Bauer bequem machen zu können, unverzeihlich! Just da taucht Pitou auf, diesmal als parfümschwerer Neffe des Generals Bourgachard. Zwar fliegt auch diese Verkleidung schnell auf und Pitou, der falsche Neffe, soll verhaftet werden – doch von wem? Von einem falschen Revierförster Masepain, der bei der falschen Vicomtesse Fensterln geht? Nein! – Catherine gibt im Handumdrehen den falschen Marquis Raoul zugunsten des echten Pitou auf und der falsche Briefträger Crécy-Crécy kann nur noch in die Hochzeit Jeannes und Totos einwilligen!



Rezeption

Nach erfolgreichen 15 Aufführungen begannen die Besucherzahlen bald zu sinken, obwohl das kaiserliche Ehepaar der dritten Aufführung beiwohnte. Auch die Anfang Juli erfolgte Neuausstattung konnte dann nicht mehr verhindern, dass das Stück schon am 28. Juli vom Spielplan genommen wurde. Einer überarbeiteten Wiederaufnahme im Palais-Royal am 16.12.1868, jetzt nur noch in zwei Akten, waren auch nur 13 Aufführungen beschieden. Zwar konnte *Toto* im Sommer 1869 an das Carltheater nach Wien verkauft werden, aber auch dort brachte Offenbachs neues Werk es auf „nur“ 31 Aufführungen, trotz günstiger Kritiken und eines spektakulären Zwischenfalls in der Premiere: *Toto, burleske Operette in drei Akten von Offenbach, ging gestern vor gedrängt vollem Hause in Szene, und fand namentlich im zweiten Akte eine sehr günstige Aufnahme. [...] Das Stück war sehr schön in Szene gesetzt und machte das Arrangement und die Ausstattung der Direktion alle Ehre. Nur hätte man sich die Ueber-raschung mit dem Parfum ersparen können, welche bald Verwirrung hervorgerufen hätte. Als plötzlich die Parfumrauchwolke in das nicht vorbereitete Publikum drang, fürchtete dasselbe Feuersgefahr und erhob sich von den Sitzen. Zum Glücke beruhigten Besonnenere die Allzuängstlichen. [...]*

Le Château à Toto geriet ziemlich schnell in Vergessenheit. Jacques Offenbach selbst hat sich scheinbar auch nie um weitere Aufführungen gekümmert. Die Pariser Bühnen wurden in den Jahren vor 1868 wie danach ohnehin mit immer neuen Bühnenwerken Jacques Offenbachs versorgt, so dass die eher unglückliche Karriere des *Toto* schnell verdrängt war. In der Rückschau betrachtet erscheint es auch als eine enorme Hypothek, an den Sensationserfolg von *La Vie parisienne* anknüpfen zu müssen. Probleme mit der Zensur – der dritte Akt wurde erst ziemlich spät zensiert zurückgegeben – taten ein übriges für einen schwierigen Start. Zeitgenössische Erklärungsversuche für den relativen Misserfolg gab es durchaus. Zunächst war das von den Librettisten gewählte Sujet selbst Anlass zu Kritik: „Der Grund [für den Misserfolg] liegt vielleicht in der Ausgangssituation [der Handlung], die nicht wirklich komisch ist und die einen Beigeschmack von Melancholie hat.“² Weiter scheint die starke Nähe des zweiten Aktes zur *Dame blanche*³ von Scribe und Boieldieu für Unbehagen gesorgt zu haben. Auch die nur als Folge von Couplets wahrgenommene Musik wurde in den Augen der Kritiker dem komplexen Sujet nicht gerecht. Keiner dieser angeführten Sachverhalte erscheint letztlich überzeugend. Sicher hat das Stück Anflüge von Melancholie – wie jede Komödie, das Bild des weinenden Clowns war auch damals nicht neu. Die Nähe zur *Dame blanche* hat vielleicht deplaziert gewirkt, als Plagiat aber wurde sie nicht kritisiert. Und die reine Abfolge von Couplets hatte der *Vie parisienne* nicht geschadet, im Gegenteil, sie entsprach ja der Tradition des Vaudeville.

Aus heutiger Sicht muss also relativiert werden. *Le Château à Toto* wurde am Théâtre du Palais-Royal insgesamt 88-mal gespielt, die Wiener Aufführungen also nicht mitgerechnet. Das Werk ist damit also kein ausgesprochener Misserfolg – es sei denn man stellt den Vergleich zum sagenhaften Erfolg der *Vie parisienne* an. Im Vergleich zu letzterem bedient *Le Château à Toto* aber keinen über Grenzen hinweg wirksamen Mythos Paris, vielmehr entlarvt er aus der Entfernung ebendiesen Mythos. Ein ruiniertes Toto oder ein verknöchertes Crécy-Crécy müssen mit den allzu realen Folgen eines Pariser Lebens klar kommen. Der junge Adlige hat sich verloren in der Glitzerwelt, der alte Adlige verliert seine mühsam seit 1789 hinübergerettete Würde. Somit ist *Le Château à Toto* Komödie im eigentlichen Sinn, denn gelacht wird über Dinge, über die man ebenso heulen könnte. *Le Château à Toto* ist auch Satire, denn hier wird offen angesprochen, was man in der *Vie parisienne* gewähren lässt. *Le Château à Toto* ist weniger

Abgesang eines Zweiten Kaiserreiches, das unterhalb der rein politischen Oberfläche ohnehin nie Fuß fassen konnte, als vielmehr Abgesang der Glitzerwelt des Pariser Lebens eines Toto und Abgesang der bis heilen Welt des *Ancien Régime* eines Baron de Crécy-Crécy. Offenbach und seine Librettisten trafen den Nerv einer Gesellschaft, die nach dem Debakel von 1870/71 endgültig aufbrach, das Vor-1789 und das Nach-1789 hinter sich zu lassen. In dieser Hinsicht war *Le Château à Toto* seiner Zeit voraus.

Ralf-Olivier Schwarz

¹ *Fremdenblatt*, 2. Februar 1869, zitiert nach: R. Franke, *Chronologie der Aufführungen in Wien (1858-1900)*, in: ders. (Hg.), *Offenbach und die Schauplätze seines Musiktheaters*, Laaber 1999, S. 157

² *Revue et Gazette musicale de Paris*, Nr. 19, 10. Mai 1868, zitiert nach: J.-C. Yon, *Jacques Offenbach*, Paris 2000, S. 367

³ *La Dame blanche*, opéra-comique in drei Akten von François Adrien Boieldieu, Libretto von Eugène Scribe nach Sir Walter Scott, wurde nach seiner Uraufführung in Paris 1825 zu einem der größten Opernerfolge des 19. Jahrhunderts. Das Finale des zweiten Aktes bildet, wie in *Le Château à Toto*, eine Versteigerungsszene, in der ein Schloss verkauft wird.

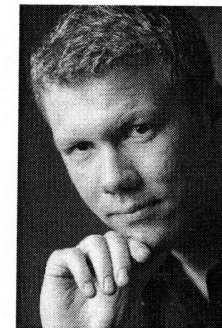


Kostümentwurf Alter Diener, Sandra Kijok

Die Ausführenden

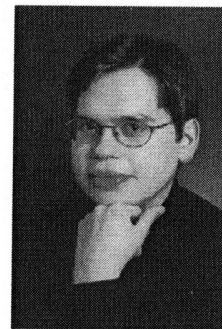
ALEXANDER GRÜN (Regie), Jahrgang 1978, studiert seit 1999 an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. Erste Erfahrungen mit Musiktheater sammelte der 24-jährige bereits während seiner Schulzeit in seiner Heimatstadt Weilburg an der Lahn:

In einer Inszenierung des *Orpheus in der Unterwelt* sang er die Partie des Hans Styx und machte erstmals Bekanntschaft mit den Werken Jacques Offenbachs. Zuletzt arbeitete er im Sommer 2002 als musikalischer Assistent für die Inszenierung *Shockheaded Peter* des Schauspielers Frankfurt und initiierte im vergangenen Oktober die Chansongala *Chanson und mehr...* an der Frankfurter Musikhochschule anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Chansonklasse von Maria Mucke-Grünefeldt. Um sich seiner ersten Regiearbeit, der Inszenierung der Opéra-bouffe *Le Château à Toto*, widmen zu können, hat er sein Studium unterbrochen.



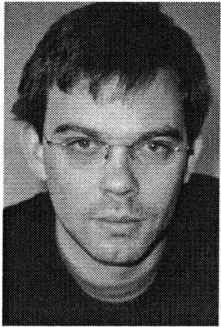
FRANK LÖHR (Musikalische Leitung), geboren 1971 in Neuwied, studierte Klavier, Komposition und Dirigieren in Hamburg. Er besuchte Meisterkurse bei Menahem Pressler, Thomas Brandis, Mathias Husmann und Bob van Asperen. Neben seiner Tätigkeit als Pianist und Organist gibt er als künstlerischer Leiter u. a. des Ahrensburger Kammerorchesters Konzerte im In- und Ausland. Als Dirigent und Pianist arbeitete er mit international renommierten Künstlern wie Zubin Mehta, Donald Runnicles, Giuseppe Sinopoli und Jonathan Nott und Ensembles wie dem Israel Philharmonic Orchestra, den Magdeburger Philharmonikern, dem Philharmonischen Kammerorchester Hamburg, den Hamburger Synchronikern, dem Kammerchor St. Petersburg, dem Chor der Bamberger Symphoniker oder dem Ensemble Intégrales; außerdem gastierte er bei der Münchner Musiktheater-Biennale und dem Schleswig-Holstein-Musikfestival.

Seit 1999 unterrichtet Frank Löhr Dirigieren an der Hamburger Musikhochschule, 2001 wurde er als Professor für Orchesterleitung an die Frankfurter Musikhochschule berufen. Er erhielt erste Preise in Klavier- und Kompositionswettbewerben, Rundfunk-, TV- und CD-Produktionen



TOBIAS LANDSIEDEL (Choreinstudierung) ist Jahrgang 1980 und kommt aus Frankfurt am Main. Seit seiner Kindheit sang er in verschiedenen Chören, als Dirigent ist er bereits seit mehreren Jahren im Kirchenchor, Schulchor und in Projektchören aktiv.

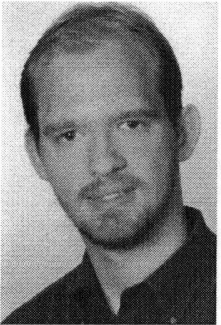
Nach einer Ausbildung zum nebenberuflichen C-Kirchenmusiker studiert er zur Zeit Schulmusik, Hauptfach Klavier, an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main. Seit Juni 2002 ist er Leiter des Main-Taunus-Kammerchores in Bad Soden.



RALF-OLIVIER SCHWARZ (Dramaturgie und Übersetzung), geboren 1976 in Straßburg, wuchs zweisprachig deutsch-französisch in Baden und in Louisiana auf.

Von 1997 bis 2002/2003 studierte er Schulmusik, Klavier und Musikwissenschaft an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst sowie Geschichte an den Universitäten Frankfurt am Main und Paris-Sorbonne.

Nach Stationen als Wissenschaftliche Hilfskraft am Institut für Alte Geschichte der Universität Frankfurt am Main und als Freier Mitarbeiter der Zeitschrift *Historia*, Paris, ist er seit 2002 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, wo er bei Peter Ackermann an seiner Dissertation zu Jacques Offenbachs Opéras-féeries arbeitet.



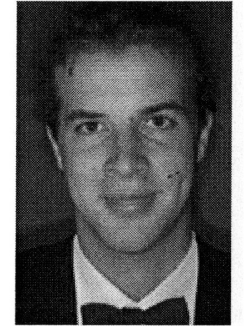
JENS STERN wurde 1976 in Frankfurt am Main geboren. Er wirkte bereits als Fünfjähriger in einer Kinderoper mit und begann im Alter von sechs Jahren mit Instrumentalunterricht.

Er fand bald seinen Weg zum Kinder- und Jugendchor des Hessischen Rundfunks, wo er Kontakt mit der professionellen Musikszene bekam. Im Laufe seiner schulischen Ausbildung sammelte er Erfahrungen als Sänger und Instrumentalist in zahlreichen Ensembles. Er entschloß sich nach seinem Abitur Musikwissenschaft und Musikpädagogik in Frankfurt zu studieren.

Jens Stern arbeitet seit 2002 bei Professor Bernhard Glaßner als Wissenschaftliche Hilfskraft für Computergestütztes Arrangieren.

DANIEL POHNERT (Baron de Crécy-Crécy), aus Mainz stammend, begann seine musikalische Ausbildung im Alter von sechs Jahren mit Klavierunterricht. Bald darauf trat er dem Mainzer Domchor bei, wo er bei Matthias Breitschaft seine ersten Gesangsstunden erhielt.

Nach dem Stimmbruch wurde er zwischen 1995 und 1997 von Ronald Pelger betreut, bevor er 1998 sein Studium an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst bei Christian Elsner aufnahm. Nach verschiedenen Rollen in Hochschulproduktionen konnte Daniel Pohnert als *Lehrbube* in Wagners *Meistersinger von Nürnberg* an der Oper Frankfurt erste Erfahrungen sammeln. Im Sommer 2002 debütierte er bei den Bad Hersfelder Festspielen in der Rolle des *Borsa* in Verdis *Rigoletto*. Daniel Pohnert hat auch mehrfach beim Mainzer Bachchor unter der Leitung von Ralf Otto und bei Konzerten im Sendesaal des Hessischen Rundfunks unter der Leitung von Winfried Toll und Wolfgang Schäfer gesungen.



ELISABETH FISCHBACH (Jeanne), geboren 1981 in Wülfrath, wuchs bei Darmstadt auf, wo sie auch ihren ersten Gesangsunterricht erhielt. Private Studien folgten bei Gunnel Tasch-Ohlsson in Frankfurt am Main, in dieser Zeit konnte sie auch einen Dritten Preis im Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ erringen.

Seit 2001 studiert Elisabeth Fischbach Operngesang bei Heidrun Kordes an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst. 2002 war sie Finalistin im Bundeswettbewerb Gesang in Berlin.

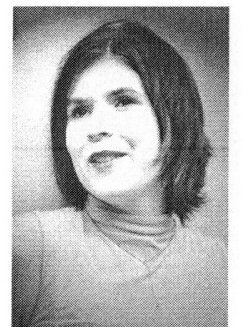
Ein erstes Engagement führte Elisabeth Fischbach im Jahre 2002 an das Darmstädter Staatstheater in Benjamin Brittens *Sommernachtstraum*.



LINDA SOMMERHAGE (Toto), Jahrgang 1980, begann mit 16 Jahren Gesangsunterricht bei Annette Richter-Westermann zu nehmen. Bereits ein Jahr später bekam sie die Möglichkeit, mit erfahrenen Opernsängern des Stadttheaters Münster bei einem Themenabend zu Mozarts *Hochzeit des Figaro* auf der Bühne zu stehen.

Mit 18 Jahren war sie Preisträgerin des Euregio-Gesangswettbewerbes in Wish, Niederlande. Nach dem Abitur nahm die Mezzosopranistin ihr Gesangsstudium bei Reginaldo Pinheiro an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main auf und wechselte 2001 in die Gesangsklasse von Hedwig Fassbender.

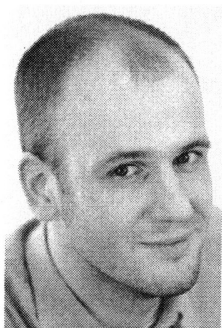
2003 wirkt sie als Hänsel in Humperdincks *Hänsel und Gretel* an einer weiteren Hochschulproduktion mit.





LISA WEDEKIND (Catherine), Sängerin und Pianistin, begann bereits im Kindesalter mit dem Klavierspiel. Während ihres Vorstudiums Klavier bei Andreas Meyer-Hermann an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main begann sie auch ihre Gesangsausbildung, zunächst privat, später ebenfalls als Jungstudentin bei Reginaldo Pinheiro. Als Sängerin konnte sie mehrmals zweite Preise im Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“ erreichen.

Seit dem Wintersemester 2001 ist Lisa Wedekind ordentliche Studentin der Klavierpädagogik bei Andreas Meyer-Hermann und des Operngesangs bei Hedwig Fassbender. Im Herbst 2002 wurde sie erste Preisträgerin des Bundeswettbewerb Gesang in Berlin und erhielt zusätzliche den Sonderpreis für die beste Interpretation eines Kunstliedes. Seitdem ist Lisa Wedekind Stipendiatin der Walter-Kaminsky-Stiftung.



THILO BUSCH (Pitou), in Unna geboren, erhielt seine erste musikalische Ausbildung bei Paula Overbeck, Klavier, und bei den Märkischen Chorknaben unter Martin Weimann. Den ersten Gesangsunterricht gab ihm Ildiko Münnich-Akontz.

Nach einem Studium der Rechtswissenschaften nahm Thilo Busch 1998 ein Gesangsstudium bei Karl Markus an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst auf. Seitdem tritt er erfolgreich sowohl im Konzert als auch auf der Opernbühne auf.

Im Opernfach zählen Partien aus Mozarts *Zauberflöte* und *Figaros Hochzeit*, Monteverdis *Krönung der Poppea* oder Manfred Trojahns *Enrico* zu seinem Repertoire. Thilo Busch sang bereits am Staatstheater Darmstadt, am Pfalzbad Ludwigshafen, an der Oper Frankfurt und im Limburger Dom.



TAMARA WEIMERICH (Vicomtesse de la Farandole) wurde 1979 in Saarbrücken geboren. Schon während ihrer Schulzeit sang sie im Extrachor des dortigen Staatstheaters, nach dem Abitur schloss sie dann ein einjähriges Theaterpraktikum ebendort an.

Seit dem Jahre 2000 studiert sie an der Frankfurter Hochschule für Musik und Darstellende Kunst bei Prof. Hedwig Fassbender. Ein Meisterkurs in Zürich gab ihre dazu Gelegenheit, mit Ernst Haefliger zu arbeiten.

Ein erstes Engagement führte Tamara Weimerich in Puccinis *Suor Angelica* für die Saison 2001/2002 an das Staatstheater Darmstadt.

Daneben sang sie in einer Hochschulproduktion in Mozarts *Figaro* sowie – parallel zu *Toto* – in Humperdincks *Hänsel und Gretel*.

TOBIAS FRANK (Raoul de la Pépinière), geboren 1982 in Tauberbischofsheim, erhielt seine erste Gesangsausbildung bei den Würzburger Domknaben.

Als Knabensopran wurde er bereits von der Oper Frankfurt für eine Partie in *Curlow River* von Benjamin Britten engagiert. Im Anschluss an die Schulzeit besuchte Tobias Frank die Berufsfachschule für Musik in Dinkelsbühl (Bayern), wo er sich zum Staatlich geprüften Chorleiter ausbilden ließ.

Seit Oktober 2002 studiert er Operngesang bei Prof. Hedwig Fassbender an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.



CHRISTIAN DIETZ (Massepain) kam als Solist bei den Weinheimer Sängerknaben mit dem Gesang in Berührung. An der Städtischen Musikschule Mannheim erhielt er bei Lionel Fawcett seinen ersten Gesangsunterricht. Seit 1998 studiert der 25-Jährige an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt/Main bei Professor Karl Markus. Christian Dietz arbeitete in Produktionen von Bizets *Carmen*, Mozarts *Entführung aus dem Serail*, *Figaros Hochzeit*, *Zauberflöte* und *Schauspieldirektor*, Lehars *Lustiger Witwe* unter anderem mit den GMD Kazushi Ono, Toshiyuki Kamioka, sowie Wolfram Koloseus, Wolfgang Heinzl, Winfried Toll und Peter Falk.

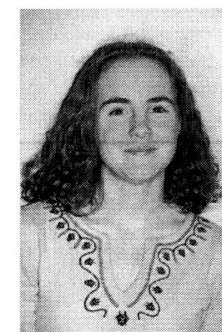
Am Badischen Staatstheater Karlsruhe sang Dietz den Bertrando in Rossini's *L'Inganno felice* und den Jungen Hirten in Wifried Maria Danner's Oper *Die Sündflut* mit Gastspiel an der Dresdner Semperoper.



JOHANNA GREULICH (Der alte Diener) hatte seit 1997 privaten Gesangsunterricht bei Katharina Schubert-Sotin. 2001 war sie Finalistin beim Kassler Louis Spohr-Förderpreis.

Seit dem Wintersemester 2002/2003 studiert sie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt Operngesang. Während des Wintersemesters wurde sie von Katharina Kutsch unterrichtet, ab diesem Semester übernimmt dies Melinda Liebermann.

Im Februar 2002 sang sie bei den „Tagen der Neuen Musik“ in Darmstadt. Später hofft sie u.a. auch in dem Bereich der Neuen Musik arbeiten zu können.





SANDRA KIJOK (Ausstattung und Kostüm), geboren im Juni 1975 in Quedlinburg im Harz, aufgewachsen in der ehemaligen DDR, machte 1994 ihr Abitur am altherwürdigen Stephaneum in Aschersleben. Nach vier Semestern Studium Landespflege an der Universität Hannover begann sie 1997 mit dem Kostümdesign-Studium an der Fachhochschule Hannover. „Ich bin verrückt nach Farben und Stoffen und mich faszinieren die Geschichte hinter den Figuren“.

Im Anschluss an hochschulinterne Projekte wie *Hamlet*, *Macbeth* und *Fette Männer im Rock* arbeitete sie im Winter 2001 als Kostümassistentin für die Uraufführung von Lutz Hübners *winner & loser* am Schauspielhaus Hannover. Im Sommersemester 2002 stattete sie in einer Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik und Theater Hannover Hebbels *Nibelungen* aus – die Diplomin szenierung der Abschlussklasse Schauspiel. *Le Château à Toto* ist ihr letztes Studienprojekt vor dem Diplom.



KATI KOLB (Ausstattung und Kostüm) wurde 1976 in Mannheim geboren. Nach ihrem Abitur 1996 studierte sie zunächst an der Universität Mannheim romanische Sprachen, wechselte dann aber nach einem mehrmonatigen Praktikum am Nationaltheater Mannheim 1999 an die Fachhochschule Hannover, um dort Kostümdesign zu studieren. „Meine lebenslange Liebe zum Theater hat mich letztendlich zu diesem Studium gebracht. Das Zusammenspiel von Ausstattung, Regie und Darstellern finde ich dabei am spannendsten.“ Nach Semesterarbeiten zu Stücken von Schiller, Goethe und Calderón de la Barca war sie im Sommer 2002 Kostümassistentin bei *La serva padrona*, einer Koproduktion der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main und der Fachhochschule Hannover.

Zuletzt entwickelte sie das Kostümbild für *IO*, einer collageartigen Inszenierung verdichteten Szenenmaterials griechischer Klassiker an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Mit *Le Château à Toto* absolviert sie ihr letztes Entwurfsprojekt im Hauptstudium.

KATJA BÖRDNER (Niquette), geboren 1979, erhielt seit dem 13. Lebensjahr Gesangsunterricht bei Gabriele Zimmermann. Schon während ihrer Schulzeit konnte sie erste Bühnen- und Konzerterfahrung sammeln bei überregional erfolgreichen Produktionen des Gymnasiums Philippinum Weilburg.

1997 gewann sie den Zweiten Preis im Bundeswettbewerb „Jugend musiziert“, 1999 war sie Sommerkurs-Stipendiatin des Luxemburger Konservatoriums. Im gleichen Jahr nahm sie ein Operngesangsstudium an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin auf, das sie seit diesem Jahr in der Gesangsklasse von Julia Bauer am Fachbereich Musik der Universität Mainz fortsetzt.

Anmerkungen zur musikalischen Dramaturgie von Peter Ackermann

Nach dem derzeitigen Kenntnisstand existieren von *Le Château à Toto* – sieht man von diversen Fragmenten und den überlieferten Librettofassungen ab – vier musikalische Hauptquellen. Die älteste ist der allem Anschein nach in enger Beziehung zur (nicht nachweisbaren) Partitur der Uraufführung (1868) stehende, von Victor Boullard eingerichtete Klavierauszug mit Instrumentierungshinweisen, der im Pariser Verlag Gérard erschien. Erhalten ist weiterhin handschriftliches, größtenteils im Oktober 1872 kopiertes Aufführungsmaterial (Orchesterstimmen) aus dem Verlag Heugel (Paris).

Daneben liegt eine für deutsche Bühnen bearbeitete Fassung des Werks aus dem Berliner Verlag Bote & Bock vor, in Gestalt eines undatierten Klavierauszugs sowie einer spätestens 1870 entstandenen, gegenüber den französischen Quellen instrumentatorisch erheblich erweiterten Partitur. Doch nicht allein in der orchestralen Klanggestalt weicht die deutsche Bearbeitung von den Vorlagen ab, durch Streichungen und Einlagen wurde ebenso in die musikalisch-dramatische Struktur des Werks eingegriffen. Die folgenden Anmerkungen beziehen sich daher auf die – auch der Frankfurter Aufführung zugrundeliegenden – Pariser Fassung.

Formale Disposition

Le Château à Toto besteht aus insgesamt 24 Gesangsnummern, der Ouvertüre und zwei Zwischenaktmusik. Den größten Anteil an den vokalen Nummern haben die 10 gleichmäßig über die drei Akte verteilten lied- oder arienhaften Sologesänge (an denen bisweilen im Refrain eine weitere Person beteiligt ist). Acht Chor-Ensemble-Szenen, in die fast durchweg solistische Abschnitte integriert sind, stehen den solistischen Formen als größere szenische Einheiten gegenüber. Sie finden sich vor allem im ersten Akt, während die kleiner besetzten Ensembles vorwiegend die beiden folgenden Akte prägen: eine formale Konzeption, in der ein Prozeß zunehmender Individualisierung aber auch wachsenden Zerfalls einer Gesellschaft zum Ausdruck kommt, die bereits von der ersten Szene an als brüchig und allein von unverbindlichen Konventionen zusammengehalten sich erweist.

Bemerkenswert ist ferner die Häufigkeit in der Verwendung von Rondoformen. Die allgegenwärtige, fast leitmotivisch auftretende *Ronde du Château à Toto*, das ergreifende, zugleich auch beklemmende *Rondelinon* im ersten Akt, die kurz darauf folgende *Selbstanklage Totos* angesichts des zwangszuweisenden Schlosses, das *Trinklied* im zweiten Finale, im dritten Akt dann *Totos* im *Ländlergestus* gehaltene endgültige Absage an das Pariser Leben sowie die *Landbriefträgerszene*: all diese Formteile sind auf dem *Repetitionsmodell* des *Rondos* aufgebaut. Darüber hinaus liegt dieser Formtypus der Struktur des ganzen ersten Aktes zugrunde. Betrachtet man nämlich die Tonartenfolge der einzelnen Nummern dieses Aufzugs, so läßt sich eine regelmäßiger Wechsel von Stücken in G-Dur mit solchen in mehr oder weniger verwandten Tonarten beobachten, ein tonales Konzept also, das dem ganzen ersten Akt nach einem rondoähnlichen Strukturprinzip Zusammenhang verleiht. Und die *Reminiszenz* an das *Rondelinon* im letzten Finale, nicht im ursprünglichen F-Dur, sondern nach G-Dur versetzt, erweitert diese Formidee zu einem werküberspannenden Gedanken, in dem ein *Skeptizismus* zum Ausdruck kommt, der den verlogenen Glanz großstädtischer Lebenswelten, der aristokratischen wie der bourgeoisen, durchleuchtet.

Musikalische Charaktere

Das Konzept, tonale Bezüge im dramaturgischen Sinne zusammenhangstiftend einzusetzen, schafft insbesondere an Stellen tonartlicher Extreme musikalisch-dramatische Charaktere. Während G-Dur als quasi Haupttonart fungiert und die Tonarten der meisten musikalischen Nummern sich nicht allzu weit von diesem Zentrum entfernen, gibt es zwei Szenen, in denen die tonalen Beziehungen eine deutlich größere Spannweite erreichen. Es sind die beiden Duette zwischen Catherine und Pitou, die aufgrund ihres Umfangs sowie ihrer formalen Vielgestaltigkeit und Differenziertheit im ersten und dritten Akt entscheidende dramatische Impulse setzen.

Das erste Duett, inhaltlich ein Gegeneinander von Liebesgeständnis (Pitou) und Zurückweisung (Catherine), wird von einem dialogisierenden A-Dur-Abschnitt in schnellem Tempo eröffnet. An eine Überleitungsphrase in C-Dur schließt sich ein romanzentartiges Andantino in As-Dur, das, als kontrastierender lyrischer Mittelteil nach einer kurzen Überleitung zur Wiederholung des A-Dur-Abschnitts führt, der eine Art Stretta-Funktion übernimmt. Die Szene ist damit am Modell des italienischen Opernduetts orientiert, das sie in vereinfachter Gestalt aufgreift. Vor allem die Verwendung eines Da Capo-Teils an-

stelle einer selbständigen Cabaletta verweist auf die Ergebnislosigkeit, in die die Auseinandersetzung des Paares mündet.

Die differenzierte Mehrgliedrigkeit der italienischen Opernszene dient gleichfalls dem Duett im dritten Akt als Vorlage. Unter harmonischen, strukturellen wie auch dramatisch-ereignishaften Gesichtspunkten noch komplexer angelegt, steht es in einer gesteigerten Korrespondenz zum Duett des ersten Aktes.

Dem gebeutelten und verfolgten Pitou gegenüber scheinen in Catherine erstmals Empfindungen erwacht zu sein. Angesichts der vorrückenden Polizeigewalt entstehen in Catherine Ängste, die offenbar nicht nur ihrer eigenen Person gelten. Schließlich drängt sie Pitou zur Flucht. – Die Rahmentheile dieses Duetts stehen in E-Dur: ein arioser Dialog als szenische Eröffnung und eine furiose Stretta in rondoähnlicher Gestaltungsweise. Als zweiter Formteil repräsentiert ein Marziale in f-Moll/F-Dur die



Kostümentwurf Bäuerin, Sandra Kijok

herannahende Obrigkeit, gefolgt von einem erregten Dialog über einer bewegten Orchestermotivik in Es-Dur, der in dem Augenblick nach H-Dur umschlägt und eine tonal geradezu überdimensionale Kluft überwindet, in dem Catherine's Furcht als Liebe zu Pitou sich offenbart.

In ihrer harmonisch-strukturellen Komplexität, die sie von den liedhaft-reprisenartigen Formen abhebt, wie in ihrer inhaltlichen Korrespondenz bilden die Duette Catherine/Pitou eine Achse, die nicht nur eine Klammer um den musikalisch-dramatischen Aufbau legt, sondern die beiden Personen selbst zu zentralen Gestalten der Oper macht. Ihr musikalischer Rang hebt die soziale Ordnung auf und läßt sie aus dem Intrigenspiel der höheren gesellschaftlichen Kreise als einzig authentische Charaktere hervorgehen.

Parodie und Verkleidung

Mit dem Intrigenspiel um den zu versteigernden Besitz Hector de la Roche-Trompettes knüpfen Offenbach und seine Librettisten stofflich an der dem Pariser Publikum auch ein halbes Jahrhundert nach ihrer Uraufführung noch bestens vertrauten Oper La Dame blanche (1825) von François-Adrien Boieldieu an. Die Gefährdung und schließlich Rückgewinnung eines feudalen Erbes war ein Thema, das in der späteren Phase der industriellen Revolution offensichtlich wieder eine besondere Aktualität erlangte. Nicht zufällig hatte es zur gleichen Zeit Franz von Holstein in seiner dreiaktigen Oper Der Erbe von Morley aufgegriffen, die am 23. Januar 1872 in Leipzig uraufgeführt und danach in weiteren europäischen Musikzentren erfolgreich gespielt wurde. Das Werk verwendet, wie La Dame blanche, Motive aus den Romanen Guy Mannering und The Monastery von Walter Scott und schildert die Rückkehr des in jungen Jahren von zu Hause ausgerissenen Titelhelden, der am Ende eines Intrigen- und Verwechslungsspiels im letzten Augenblick sein Erbe noch zu retten vermag.

Neben dem stoffgeschichtlichen Rückbezug auf Boieldieu's berühmte Oper gibt es in Le Château à Toto noch eine weitere, konkret parodistische Anspielung: Zu Beginn des ersten Finales, nachdem der Baron von Crécy-Crécy seine Tochter Jeanne mit seinem Erzfeind Toto überrascht hat, zitiert Offenbach eine Passage aus Charles Gounods ein Jahr vor Toto in Paris uraufgeführter Oper Roméo et Juliette.

Er bezieht sich dabei wörtlich auf den Text und reminiszentartig auf den Gestus der Musik einer Stelle in der Ouvertüre zu Gounods Werk, wo der Chor deklamierend den Gang der bevorstehenden Handlung vorwegnimmt, eine ungewöhnliche dramaturgische Idee, die bereits Hector Berlioz im Kopfsatz seiner siebensätzigen "symphonie avec chœurs" Roméo et Juliette aus dem Jahr 1839 ausführte. Indem das Zitat bei Offenbach als unvermittelt auftretendes Fremdes den musikalisch-dramatischen Verlauf unterbricht, enthebt es das Geschehen momentan der banalen Realität feudaler Herrschaftskonflikte. Es ist gleichsam eine Maske, eine Verkleidung, hinter der sich die Musik verbirgt, um mit den ihr eigenen Mitteln Trug, Täuschung und Hochstapelei als jene Verhaltensweisen zur Sprache zu bringen, von der die Gesellschaft in Le Château à Toto bis zur großen Demaskierungs-Sequenz im dritten Akt angetrieben, letztlich allein noch zusammengehalten wird.

Weitere Mitwirkende

Die in Klammern gesetzten Personen wirkten nur in Bad Ems mit

CHOR	
SOPRAN	Katja Bördner, Johanna Greulich, Heidrun Höflinger, Joo-Eun Lee
MEZZOSOPRAN	Katrin Ketter, Pia Oberbillig, Lena Steinruck
TENOR	Raimund Bildesheim, Christoph Heyd, Alex Langenbach, (Richard Nordemalm)
BASS	Max Beithan, Christian Janz, Christos Pelekanos
KORREPETITION	Eberhard Bäumler, Robin Bös, Clemens Bötel, Friedrich Haller, Andreas Hotz, Suzanne Reeber, Wolfgang Runkel, Ralf-Olivier Schwarz, Eugen Wangler
ORCHESTER	
FLÖTE	Meng Deng, Gloria Schererz, (Ahran Kim)
OBOE	Helene Traub
KLARINETTE	Kristin Wassmer, Christina Lutz
FAGOTT	Theresa Pult
HORN	Juliane Baucke, Kathrin Jung, (Cornelia Linke, Ulrike Vollert)
TROMPETE	Mario Roth, Michel Eckert, Christian Trupp, Andreas Eyrich, (Megumi Makabe)
POSAUNE	Norbert Schirrmacher, (Arno Classen)
SCHLAGZEUG	Michael Feil, Seon-Yeong Kang, Yorck Ruffmann
VIOLINE I	Ingrid Schmanke, Konzertmeister, Ina Füss, Fei Cao, Stefanie Irrgang, Johanna Schier, (Nobuko Yamaguchi, Konzertmeister, Hongxia Cui)
VIOLINE II	Clemens Bötel, David Göllner, Matthias Wiesner, Sonja-Maria Welsch, (Fan Li)
VIOLA	Min-Kyeong Chang, Alma Deller, Kristin Voigt, (Tobias Holzmann)
VIOLONCELLO	Bettina Hey, Friederike Gropp, Paula Valpola
KONTRABASS	Johannes Stücher, (Nicolas Baldock)
REGISTERPROBEN	Karin Boerries, Rainer Römer, Klaus Schuhwerk, David Wolf
AUSSTATTUNG	
AUSSTATTUNGS-ASSISTENZ	Simone Schuppe
SCHNEIDEREI	Anna Müller, Nina Gundlach, Gisela Kijok, Marei Kolb, Julia-Elisabeth Scheurer
MASKE	Elisabeth Kesten, Natascha Königsmann, Constanze Walldorf, Sören Witt, (Enrique Pohlhammer-Clarke)
WERKSTATT	Herbert Jung

allen Dozenten, die durch ihr unermüdeliches Engagement zur Verwirklichung des Projektes beigetragen haben

- Herrn Prof. Dr. Peter Ackermann
- Frau Prof. Maren Christensen
- Frau Prof. Hedwig Faßbender
- Frau Anne Gebhardt-Hoffmann
- Herrn Prof. Bernhard Glaßner
- Frau Prof. Dr. Susanna Großmann-Vendrey
- Frau Heidrun Kordes
- Herrn Prof. Frank Löhr
- Herrn Prof. Karl Markus
- Herrn Prof. Jürgen Tamchina

Frau Sabine Dreißigacker und ihren Mitarbeitern für die Organisation des Kartenverkaufs.

Herrn Reinhold Fecher für die Verwaltung der Finanzen.

Frau Maria Mucke-Grünefeldt für ihre tatkräftige und ideelle Unterstützung des Projektes.

Herrn Dr. Peter Hawig für die wertvolle Unterstützung unserer Forschungsarbeiten.

Herrn Christoph Schulte und Herrn Moritz Reinisch für die Herstellung der Audio-Aufnahmen.

dem AStA der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main für die finanzielle Unterstützung.

dem Geschäftsführenden Präsidenten Herrn Klaus Neuvians sowie der Kanzlerin Frau Angelika Gartner.

den Mitarbeitern der Hausverwaltung der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main.

Eine Produktion der Ausbildungsbereiche Schulmusik und Musiktheater der Hochschule für Darstellende Kunst Frankfurt am Main, in Zusammenarbeit mit dem Fachbereich Design und Medien der Fachhochschule Hannover und dem Jaques-Offenbach-Festival Bad Ems