

Klassik am Odeonsplatz

Sonntag, 08. Juli 2012, 20:00 Uhr

München, Odeonsplatz - Open Air

"Notte Italiana"

Giuseppe Verdi

Ouvertüre & Eingangschor aus "Nabucco"

"Tacea la notte placida" – "Di tale amor, che dirsi mal può dalla parola" – Kavatina der Leonora aus "Il Trovatore" (1. Akt)

"Forse la soglia attinse" "Ma se m'è forza perderti" -

Rezitativ und Romanze des Riccardo aus "Un ballo in Maschera" (3. Akt)

Ottorino Respighi

Pini di Roma

Ruggero Leoncavallo

"Don din don, suona vespero" - Glockenchor aus "Pagliacci" (1. Akt)

"Recitar" – "Vesti la giubba" Szene und Arie des Canio aus "Pagliacci" (1. Akt)

Giacomo Puccini

"Addio, addio, mio dolce amor!" - Szene der Fidelia aus "Edgar" (3. Akt)

"E lucevan le stelle" – Arie des Cavaradossi aus "Tosca" (3. Akt)

Pietro Mascagni

"Regina caeli laetare" – "Ineggiamo, il Signor non è morto" – Osterchor und Gebet der Santuzza aus "Cavalleria Rusticana"

Intermezzo sinfonico aus "Cavalleria Rusticana"

Giacomo Puccini

"O mio babbino caro" – Kavatine der Lauretta aus "Gianni Schicchi"

Pietro Mascagni

Addio alla Madre, Arie des Turridu aus "Cavalleria Rusticana"

Giacomo Puccini

"O soave fanciulla" – Duett Mimi-Rodolfo aus "La Boheme" (1. Bild)

Giuseppe Verdi

"Gloria all'Egitto", Triumphmarsch & "Vieni, o guerriero vindice" aus "Aida" (2. Akt)

Kristine Opolais, Sopran

Joseph Calleja, Tenor

Udo Wachtveitl, Moderation

Chor des Bayerischen Rundfunks

Einstudierung: Stellario Fagone

Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks

Dirigent: Andris Nelsons

Live-Übertragung im Bayerischen Fernsehen und auf BR-KLASSIK!

"Oper ist ein Lebensmittel, ein Überlebensmittel der Seele, die schönste Gegenwelt unserer Vorstellungskraft, der heiligste Bezirk unserer Phantasie, die glühendste Illusion und die gegenständlichste Ausformung unserer emotionalen Existenz, also der Unsterblichkeit der menschlichen Seele."

Attila Csampai

Die Wahrheit der Melodien

Wer etwas zu sagen hat, singt nicht, und auch nicht, wer traurig ist. Geschweige denn mit einem Messer in der Brust! Genau dies aber geschieht in der Oper – weshalb sie wiederholt der Künstlichkeit bezichtigt worden ist. So heißt es im Prolog der "Pagliacci" (immerhin selbst eine Oper): "Die Tränen, die wir vergießen, sind falsch!" Im Namen der Wahrheit gab es immer wieder Versuche, den Gesang realistischer zu machen. Die italienische Oper erwies sich dagegen erstaunlich resistent. Ja, der Zauber des romantischen Melodrams beruht darauf, dass es in den entscheidenden Momenten jegliche Wahrscheinlichkeit aufhebt und lange Arien bringt. Hier geht es nach einer idealistischen Auffassung um eine emotionale Wahrheit: Die großen Bögen der Melodie spiegeln das Gefühl und bündeln es zu größerer Intensität, als es die realistische Darstellung vermöchte. Vincenzo Bellini fordert daher ausdrücklich: "Die Oper muss [das Publikum] weinen, erschrecken, sterben lassen – durch das Singen." Noch der alte Verdi schätzte den emotionalen Reichtum Bellinis und dessen "lange, lange, lange Melodien, wie sie niemand vor ihm erfunden hat."

Giuseppe Verdi: Die Wahrheit der Szene

Verdis eigenes Zauberwort lautet "parola scenica". Gemeint ist eine Textform, welche "die dramatische Situation herausmeißelt, klar und evident macht." Verdi wollte eine Handlung zeigen, die sich in plastischen und psychologisch ausgeleuchteten Bildern entwickelt. Dazu griff er gerne zu scharfen Kontrasten, wie sie auch die Ouvertüre seiner ersten erfolgreichen Oper "Nabucco" (1842) prägen. Verdis Ouvertüren spielen oft schon auf Stimmungen oder Melodien der Oper an, hier zum Beispiel auf den berühmten Gefangenenchor.

"Er riss seine Chöre / Aus dem innersten Atem der schmachtenden Massen, / Dass Trauer und Hoffnung erschalle! / Er liebte und weinte für Alle!" So dichtete Gabriele d'Annunzio 1903 "Per la morte di Giuseppe Verdi" und dachte dabei wohl an "Nabucco". Denn hier vermittelt die große Rolle des Chores tatsächlich ein kollektives Gefühl, mit dem sich die von den Österreichern unterdrückten Italiener glühend identifizierten. Dramatisch noch eindrucksvoller als in "Va pensiero" geschieht dies bereits zu Beginn: Bedrängt von den angreifenden Babyloniern haben sich die Israeliten im Tempel verschanzt. Entsetzen und Trauer herrschen, bis die Frauen zu einem innigen Gebet finden. Die Holzbläser lassen

Hoffnung hindurch schimmern, und die Stimmung wandelt sich schließlich in trotzige Siegeslaune. Das Chorstück ist zugleich eine bildkräftige Szene.

Auch in "Aida" (1871) verkörpert der Chor das Volk, aber diesmal ist der Fall anders gelagert. Jetzt wird tatsächlich über einen Sieg gejubelt ("Gloria all'Egitto"), und die Musik ist nicht dramatisch konzipiert, sondern illustriert klingend das Bühnengeschehen: Vor den Toren Thebens haben sich das Volk und der prunkvolle Hofstaat des Pharaos versammelt, und zu den Fanfaren des berühmten Triumphmarsches zieht das siegreiche Heer vorbei. Dennoch nimmt Verdi auch hier eine psychologische Perspektive ein, indem er zuvor die ergreifend in ihrem Schmerz verstummende Aida zeigt: die Ohnmacht einer einzelnen, bedrängten Seele im Kontrast zur lärmenden Staatsmacht. Übrigens: In seinem Streben nach Wahrhaftigkeit hat Verdi eigens Trompeten bauen lassen, die altägyptischen Abbildungen nachempfunden waren.

"Il trovatore" (1853) gehört mit "Rigoletto" und "La traviata" zu jener "Trilogia popolare", in der Verdi seine Vorstellungen einer dramatisch wahrhaftigen Oper erstmals konsequent realisierte. Dennoch war er kein Opernreformer: Melodie und arioser Gesang bleiben das Herz seiner Ästhetik. Verdi verschmähte nicht einmal die alten Formen des Belcanto – wenn sie zur Handlung passen: Auf den Spuren Bellinis singt Leonora von Manrico, dem Troubadour. Sie beginnt in schlichtem Melos, um sich dann ekstatisch zu steigern und mit überschwänglicher Brillanz zu enden. Cavatina und Cabaletta: Verdi inszeniert über das traditionelle Schema Leonoras romantische Liebe zu einem Sänger. Das auch in der Instrumentation mitschwingende Bild der stillen Mondnacht ist dazu wie aus einer Belcanto-Oper importiert.

In den meisten italienischen Opern geht es immer um das eine: Die Liebe zwischen Sopran und Tenor scheitert am Bass oder Bariton. Verdis "Un ballo in maschera" (1859) kreist um das historische Attentat auf den schwedischen König Gustav III. (der aus politischen Gründen zum amerikanischen Gouverneur Riccardo wird), aber auch hier rückt die Liebeshandlung in den Vordergrund. Riccardo liebt Amelia, die Frau seines Freundes Renato, den diese Tatsache in das Lager der Verschwörer treibt und der auch das Attentat ausführt. Tragisch ist nur, dass Riccardo bereits Verzicht geleistet hat, in dem er Renato samt Amelia nach England schickte. Großmut und Abschiedsschmerz beherrschen ihn, während er die Versetzung unterschreibt. Schon das Rezitativ ist mit melodischem Gefühlsausdruck gesättigt, bevor die Romanze die ganze Melancholie der Situation noch einmal bündelt.

Respighi: Wahrheit in klingender Materie

Die Vorherrschaft der Oper über das italienische Musikleben rief gegen Ende des 19. Jahrhunderts junge Komponisten auf den Plan: War es nicht an der Zeit, der Instrumentalmusik des Nordens etwas Eigenes entgegenzusetzen? Für die Anhänger Verdis waren dieser "Sinfonismo" und "Germanismo" unitalienische Umtriebe, aber die Entwicklung war nicht aufzuhalten. Mit Ottorino Respighis "Fontane di Roma" (1916) wurde erstmals ein italienisches Instrumentalwerk weltweit populär. Respighi inspirierten das Orchesterkolorit der Russen, der französische Impressionismus, das Riesenorchester von Richard Strauss. Aber er schuf seine eigene Form, das "Poema sinfonico" aus vier Sätzen, die nahtlos ineinander übergehen, motivisch allerdings nicht verknüpft sind. Es erklingen immer neue Melodien und Klanggestalten, die oft hart kontrastieren. Belcanto und Melodram lassen sich nicht verleugnen. Angeregt von äußeren Vorgängen und bildhaften Vorstellungen wollte Respighi "Wahrheit in klingende Materie" umsetzen.

Die vier Orte im Schatten der "Pini di Roma" (1924) sind Stätten von magischer Aura. Vor der Kulisse der "Villa Borghese" mit ihrem großen Park lässt sich trefflich das kinderreiche italienische Volksleben inszenieren. Für authentisches Kolorit sorgen echte römische Kinderlieder. Tarantella, Trompetensignale, Marschanklänge evozieren ein realistisches, zunehmend dramatisiertes Geschehen: Die Motive formieren sich geordnet, laufen miteinander, dann gegeneinander und verkeilen sich schließlich zu scharfen Dissonanzen. Dass dabei allmählich ein handfester Tumult ausbricht, erscheint unvermeidlich. Plötzlich verlischt das Licht des Tages, und am Eingang der "Katakomben" lauscht man ins Dunkel einer ewigen Nacht. Die "gregorianische" Melodie der Hörner, die düsteren Quint-Akkorde versetzen ins tiefste Mittelalter, obwohl das eigentlich anachronistisch ist: In diesen unterirdischen Gräbern versammelten sich ja die frühesten Christen! Ein glitzerndes Arpeggio und eine "wie im Traum" zu spielenden Klarinettenmelodie geleiten wieder ins Freie, auf den "Gianicolo", der unter einer lauen, duftigen, mondbeglänzten Sommernacht ruht. Inmitten des romantischen, reich gefärbten Melos singt sogar eine echte Nachtigall, eingefangen in einer Tonkonserve. Traditionell gehört dieser Hügel den Verliebten, "vor nächtlichen Streifzügen über den Gianicolo ist abzuraten", warnt aber der heutige Reiseführer. Ungefährlich bleibt ein Ausflug an die gräbergesäumte "Via Appia", ein nationalistisches Symbol alt römischer Größe. Respighi beschwört es bombastisch. Aber er baut auch eine kunstvolle Hörperspektive auf: Zwei verschiedene Impressionen schieben sich allmählich ineinander. Gegen das harmonisch noch ganz unklare Bild eines herannahenden Marsches hört man aus der Nähe, wie von Nebel gedämpft, die Klagen der Trauernden. Dann treiben in den Klarinetten Fetzen der Marschmusik heran, bis das Bild strahlend und klar vor Augen steht.

Leoncavallo, Mascagni: Die nackte Wahrheit

"Krämpfe des Schmerzes, Schreie der Wut und zynisches Gelächter werdet ihr hören." Das verspricht der bereits zitierte Prolog der "Pagliacci" von Ruggero Leoncavallo (1892). Wie die "Cavalleria rusticana" von Pietro Mascagni steht diese Oper im Zeichen des so genannten "Verismo", einer (vor allem durch den Sizilianer Giovanni Verga vertretenen) literarischen Strömung, die sich radikal vom Idealismus abwendet: Die Wahrheit offenbare sich allein dem nüchternen, objektiven Blick auf die Wirklichkeit, am ehesten im Milieu der kleinen Leute und ihren ganz alltäglichen Tragödien. In der veristischen Oper artikulieren sich Gefühle mit physiologischer Deutlichkeit (was Kritiker als "Brüll- und Schluchz-Arien" verspotteten), wird Grausamkeit direkt gezeigt, und Sterbende singen nicht mehr. "Sie haben Gvatter Turiddu umgebracht", heißt es lapidar am Ende der "Cavalleria". Dennoch bleiben diese Werke richtige Opern, in denen auch gesungen wird. Das gilt auch für die "Pagliacci", geradezu ein Manifest des musikalischen Verismo. Canio, Chef einer reisenden Komödiantentruppe hat eine junge Frau, Nedda, die statt seiner den Bauer Silvio liebt. Als Canio dahinter kommt, dreht er durch und bringt die beiden um. Im Zentrum dieses Ehedramas steht der Einbruch des "wahren" Lebens in die Scheinwelt des Theaters: Während die Truppe eine Eifersuchtskomödie spielt, ersticht Canio seine Frau wirklich – das Spiel mutiert zur blutigen "Reality-Show". Zu Beginn herrscht noch ländliche Idylle: Ein Marienfest wird gefeiert, die Dorfbewohner freuen sich volkstümlich naiv ("Don din don") über das Glockengeläut. Doch im Verborgenen schwelt bereits die Tragödie, die gegen Ende des ersten Aktes offen ausbricht: Canio hat ein Treffen der Liebenden beobachtet und versucht, den Namen des Geliebten mit dem Messer aus Nedda herauszupressen. Schlimmeres verhindert einstweilen der bevorstehende Auftritt. Während sich Canio verkleidet, lässt er seinen Gefühlen freien Lauf ("Vesti la giubba"). Es ist die Verzweiflung eines Clowns, der seinen Schmerz nur lachend ausdrücken kann, verborgen hinter der komischen Maske.

Mascagnis "Cavalleria rusticana" (1890) behandelt ebenfalls eine tödliche Eifersuchtsgeschichte. Diesmal spielt sie im bäuerlichen Milieu Siziliens: Turiddu liebt Lola, aber nach seiner Rückkehr vom Militär ist sie bereits mit dem reichen Alfio verheiratet. Turiddu beginnt ein Verhältnis mit der ihn liebenden Santuzza, um Lola eifersüchtig zu machen. Das gelingt, und Turiddu und Lola werden wieder ein – nunmehr ehebrechendes – Paar. Die von Turiddu entehrte und dann verstoßene Santuzza rächt sich, indem sie Alfio über alles informiert. Auf gut sizilianisch fordert der gehörnte Ehemann Turiddu zum »ritterlichen« Zweikampf mit dem Messer (daher der Titel) und tötet ihn dabei. Im ersten Teil der Oper wird, Leoncavallo zum Vorbild, ein religiöses Fest gefeiert. Aus der Kirche hört man die Musik der Ostermesse "Regina caeli, laetare", stilrein gesungen vom Kirchenchor, auf

dem Platz davor singen die Dorfbewohner ein eher volkstümliches Kirchenlied, opernhaft aufbereitet mit einem schönen Orchesterpart. Santuzza steht für sich und trägt ihr eigenes Gebet vor – ein Bild der Sünderin Maria Magdalena, die aus dem Kollektiv der Gemeinde ausgeschlossen ist. Während des Gottesdienstes laufen nun, mit Blick auf die nicht in die Kirche gehende Santuzza, die entscheidenden Vorgänge ab: Santuzzas Zusammenstoß mit dem aggressiven Turiddu und ihr Verrat bei Alfio, der nun gleich Blut sehen will. Rasende, archaische Leidenschaften werden frei, und das zu dem frommen Geschehen im Hintergrund! Das berühmte "Intermezzo sinfonico" verdeutlicht diesen Kontrast. Es lässt die Musik des Gottesdienstes nachklingen und beschwört nostalgisch noch einmal das Ideal jenes reinen, keuschen Gefühls, das der Verismo eigentlich verabschiedet. Überhaupt mildert die Oper Giovanni Vergas knallhart veristische Novelle "Cavalleria rusticana" beträchtlich ab. Der Schluss zeigt nicht (wie in den "Pagliacci") den Totschlag, sondern Turiddu "Addio" an seine Mutter, das noch einmal Gelegenheit zu einer ergreifenden Arie gibt.

Puccini: Die Wahrheit des Wohllauts

Mit Giacomo Puccini neigt sich die italienische Oper ihrem Ende entgegen – und erstrahlt noch einmal in der warmen, vielfarbigen Pracht eines herrlichen Sonnenuntergangs. Puccinis facettenreiches Werk berührt sich auch mit dem Verismus: So zielt seine zweite Oper "Edgar" (1889) auf einen schockierenden Schluss mit einem Eifersuchtsmord. Fidelia, Edgars Geliebte, ist das Opfer und ähnelt bereits Puccinis späteren Frauenfiguren: die sanfte, aber machtvoll liebende Frau, deren Hingabe bis in den Tod führt. Ihr "Addio, mio dolce amor" singt Fidelia an der Bahre des totgeglaubten Edgar (von dem allerdings nur die leere Rüstung daliegt). Das in wohligen Streicherklang gebettete Melos, kurze, wie zärtlich gesprochene Phrasen neben großen, leidenschaftlich aufsteigenden Bögen, ist nicht nur Ausdruck der Situation, sondern zeichnet letztlich ein komplettes Seelenbild dieser Figur. Derartig lyrische, ausgesungene Momente setzt Puccini später oft sparsam und gezielt ein, manchmal muss man lange auf die Arien warten. Und dann sind sie auch schnell wieder vorbei ... Böswillige Kritiker vermuteten hinter dieser Kürze Puccinis Bestreben, die Arien auf die Spiellänge von Schellackplatten zurechtzustutzen! Eher ging es ihm darum, die Handlung nicht aufzuhalten und dennoch den Gefühlen Raum zu geben. Die Fülle des überströmenden Herzens melodisch zu kondensieren und in kleinen, kostbaren Formen aufzufangen: Das Paradebeispiel dafür ist das berühmte "O mio babbino caro" aus dem komischen Einakter "Gianni Schicchi" (1918). Während die übrigen Protagonisten sich gierig und streitsüchtig über eine Erbschaft hermachen, bittet Lauretta ihren Vater, der gerade noch "Niente!" brüllte, ganz einfach darum, ihren Rinuccio heiraten zu dürfen. Das lächerlich hektische Treiben kommt mit diesem unschuldigen Ausdruck der Liebe für einen magischen Moment zur Ruhe.

Auch in Tosca (1900) setzt Puccini die wohltönene Lyrik der Seele in scharfen Kontrast zur banalen Wirklichkeit: Während Cavaradossi auf seine Hinrichtung wartet, erinnert er sich an das Liebesglück mit Tosca ("E lucevan le stelle"). Aber neben der verträumten Klarinette findet er erst spät zur Melodie, und nur für einen letzten, kurzen, verzweifelten Moment gelingt noch einmal leidenschaftlicher Operngesang. Die ideale Schönheit des Gefühls zerbricht am illusionslosen Blick auf das Ende. Ganz ungebrochen bleibt die Opernästhetik, wenn Sopran und Tenor im Duett zusammenfinden. In "La bohème" (1896) geschieht dies am Ende des ersten Bildes, in einer Folge mit den Arien der beiden: Welche Fülle des Wohllauts! Auf Thomas Manns "Zauberberg" lauscht der Protagonist hingerissen dem "Soave fanciulla" auf einer Schellackplatte: "Und Zärtlicheres gab es auf Erden nicht, als den Zwiegesang aus einer modernen Oper [...], als sein ‚Da mi il braccio, mia piccina‘ und die simple, süße, gedrängt melodische kleine Phrase, die sie ihm zur Antwort gab."

Jörg Handstein

Kristīne Opolais

Kristīne Opolais wurde 1979 in Lettland geboren. Sie studierte Gesang an der Lettischen Musikakademie sowie bei Margreet Honig in Amsterdam. Von 2003 bis 2007 war sie Ensemblemitglied der Lettischen Nationaloper und erarbeitete sich dort ein breites Repertoire. Als Tosca gab sie 2006 ihr Debüt an der Berliner Staatsoper Unter den Linden, an die sie schon im darauffolgenden Jahr als Pauline in Prokofjews "Der Spieler" zurückkehrte. In einer Koproduktion zwischen Berlin und Mailand führte sie diese Rolle 2008 auch an das Teatro alla Scala, die als Live-Aufnahme erschienene DVD dieser Produktion unter der Leitung von Daniel Barenboim wurde vielfach hochgelobt.

Weitere wichtige Debüts folgten: 2008 als Mimì an der Wiener Staatsoper, 2010 als Rusalka an der Bayerischen Staatsoper in München und 2011 als Madama Butterfly am Royal Opera House Covent Garden in London. Für ihre Münchner Rusalka erhielt Kristīne Opolais den "Stern des Jahres 2010" der "Abendzeitung", die umjubelte Inszenierung von Martin Kušej wurde auch auf DVD veröffentlicht. Zukünftige Engagements werden die Sopranistin an das Opernhaus Zürich, an die Hamburgische Staatsoper und an die New Yorker Metropolitan Opera führen. Als Konzertsängerin war Kristīne Opolais u. a. mit Schostakowitschs 14. Symphonie unter der Leitung von Andris Nelsons bei den Salzburger Festspielen zu erleben.

Joseph Calleja

Inspiziert von dem amerikanischen Spielfilm "The Great Caruso" mit Mario Lanza in der Titelrolle, begann Joseph Calleja mit 16 Jahren zu singen. In seinem Heimatland Malta übte er sich als Chorsänger, erhielt Unterricht von Paul Ascjak und gab 1997 sein professionelles Debüt als Macduff in Verdis "Macbeth". Im selben Jahr gewann er den Hans Gabor Belvedere Wettbewerb, ein Jahr später den Caruso-Wettbewerb in Mailand. Heute zählt Joseph Calleja zu den meistgefragten Tenören weltweit. Er gastiert an führenden Bühnen wie der Metropolitan Opera in New York, dem Royal Opera House Covent Garden in London, der Wiener Staatsoper, dem Opernhaus Zürich, dem Gran Teatre de Liceu in Barcelona, der Dresdner Semperoper und der Deutschen Oper Berlin.

Das Publikum der Bayerischen Staatsoper konnte ihn als Macduff und als Herzog von Mantua in Verdis "Rigoletto" erleben. Bei den Münchner Opernfestspielen 2012 übernimmt er die Partie des Rodolfo in Puccinis "La bohème". An der Seite von Anna Netrebko und Elīna

Garanča sang er 2009 im Konzerthaus Wien den Tebaldo in einer konzertanten Aufführung von Bellinis "I Capuleti e i Montecchi" – eine Produktion, die auch auf CD erschienen ist. Auch seine drei CD-Veröffentlichungen "The Golden Voice", "Tenor Arias" und "The Maltese Tenor" erhielten bei Kritik und Publikum großen Zuspruch.

Andris Nelsons

Andris Nelsons wurde in Riga geboren. Er begann seine Karriere als Trompeter im Orchester der Lettischen Nationaloper. 2001 erhielt er den renommierten Großen Lettischen Musikpreis für herausragende Leistungen. Im selben Jahr beendete er sein Studium in seiner Heimatstadt und setzte seine Ausbildung bei Alexander Titov in St. Petersburg fort. Seit 2002 studiert er privat bei Mariss Jansons. Andris Nelsons war Musikdirektor der Lettischen Nationaloper (2003–2007) sowie Generalmusikdirektor der Nordwestdeutschen Philharmonie in Herford (2006–2009). 2008 wurde er zum Musikdirektor des City of Birmingham Symphony Orchestra berufen, mit dem er weltweit große Erfolge feiert und regelmäßig bei den großen Festivals wie dem Lucerne Festival, den BBC Proms und den Berliner Festspielen auftritt.

Derzeit arbeiten Andris Nelsons und seine Musiker an einer kompletten Einspielung der Orchestermusik von Tschaikowsky und Strauss für das Label Orfeo. Für die Aufnahme von Strawinskys "Feuervogel" und "Psalmensymphonie" erhielt Andris Nelsons 2011 den ECHO Klassik als "Dirigent des Jahres". Neben seinen Verpflichtungen in Birmingham ist der begehrte Lette als Gastdirigent bei den renommierten Orchestern in aller Welt zu erleben. Operndirigate führen ihn außerdem an das Royal Opera House Covent Garden in London, an die Metropolitan Opera in New York sowie an die Wiener und Berliner Staatsoper. Im Sommer 2010 folgte mit der "Lohengrin"-Neuinszenierung von Hans Neuenfels sein vielbeachtetes Debüt bei den Bayreuther Festspielen. Auch 2011 und 2012 stand bzw. steht er dort wieder am Pult.