

Sängerdämmerung?

Fotos: Archiv



Exzellente Sänger für die so genannte Alte Musik gibt es heutzutage zuhauf. Bei Wagner und Verdi sieht es da ganz anders aus. Dabei ist die Klage über die Krise der Gesangkunst fast so alt wie die Oper selbst. Dennoch bemängelt unser Gesangsexperte Jürgen Kesting einen Verlust an Maßstäben und dass heute nur wenige Sänger wirklich für Enthusiasmus sorgen. Eine Bestandsaufnahme.

Stimmen wie die von Kirsten Flagstad und Lauritz Melchior (hier als Tristan und Isolde) waren zu allen Zeiten rar gesät.

Die erste Mezzosopranistin von Rang, die nach dem Krieg in den verzierten Rollen von Gioachino Rossini exzellierte, war Giulietta Simionato. Sie bezeichnete Angiolinas „Nacqui all'affanno ... Non più mesta“ aus „La Cenerentola“ als das schwierigste Stück in ihrem Fach. Seit 1970 gehörte dieses reich verzierte Finale zu den Kürstücken von Teresa Berganza, Lucia Valentini-Terrani, Agnes Baltsa, Cecilia Bartoli oder Joyce DiDonato; und

selbst bei Wettbewerben wird das Rondo von jungen Mezzos als Kürstück dargeboten. Für die meisten dieser Sängerinnen wären die Arien der Eboli oder Szenen Amneris ein „don fatale“.

Die Tenöre der vierziger, fünfziger und sechziger Jahre kannten für die technischen Probleme, die Almavivas „Cessa di più resistere“ bot, nur eine Lösung. Sie haben das Stück, von Cesare Valletti abgesehen, einfach ausgelassen – so wie Francesco Albanese, Antonio Salvarezza,

Mario Filipeschi und Gianni Raimondi für die Tenorpartien von „Armida“ Scheeren brauchten, um schwierige Arien oder Ensembles herauszuschneiden. Als Nicolai Gedda als Arturo im Finale von „I Puritani“ ein nicht perfektes hohes F sang, stellte John Freeman die Leser von „Opera News“ vor die Frage: „In the finale he sings – are you ready for this? – an high F.“ Im April 2011 war im selben Magazin zu lesen, dass Alexey Kudrya in Genf mit einem perfekten hohen F für

Frida Leiders vibrierende, leuchtende Stimme war in der Verbindung aus heroischem Ausdruck und Innigkeit konkurrenzlos im dramatischen Fach.

Lilli Lehmann war mit ihrem volltönenden dramatischen Sopran von immensem Volumen die vielleicht erste „komplette“ Wagner-Sängerin.

einen „galvanizing moment“ sorgte. Es gibt seit 20 Jahren an die 20 exzellente Tenöre für die Partien von Rossini, Bellini, Donizetti.

Wer die Händel-Aufnahmen aus den fünfziger und sechziger Jahren hört, wird entdecken, dass zum Beispiel die Koloraturen des Cesare aus dem Munde eines berühmten Baritons klingen „wie das Brummen einer Biene, die in einem Marmeladenglas gefangen ist“ (Winton Dean in seiner Studie über die Opern Händels). In vielen Aufnahmen wird er die Da-capo-Teile ebenso vermissen wie Verzierungen und, mit dem Ohr des „historisch Informierten“, feststellen, dass durch die Transposition der Kastraten-Partien die Tonhöhen-Balance gestört ist. Wer endlich ältere Kataloge studiert – ihrerseits Spiegel der Bühnenpraxis –, wird entdecken, dass die Opern von Händel, Vivaldi, Gluck (vor dem „Orfeo“), des jungen Mozart und Rossini (von wenigen Buffo- und Semiseria-Opern abgesehen) nicht oder nur selten gespielt wurden. Sie wären, von ganz wenigen gut geschulten Sängerinnen und Sängern abgesehen, nicht zu besetzen gewesen. Warum hätten Sänger denn auch all das üben sollen, was sie in der Praxis nicht (oder nur selten) brauchen konnten? Als „Krise des Singens“ wurde dieser Tatbestand nicht wahrgenommen, ausgenommen von historisch interessierten Kennern wie Desmond Shawe-Taylor, John Steane, Rodolfo Celletti oder Giorgio Gualerzi.

Dass die Vokalmusik aus den beiden ersten Jahrhunderten der Oper heute, aufs Ganze gesehen, stilistisch besser gesungen wird als vor vier, fünf Jahrzehnten,



Schon Rossini sah sich dem Vorwurf ausgesetzt, die Sänger zu überfordern

ten, erklärt sich aus Veränderungen des Repertoires sowohl wie aus den Impulsen der historischen Aufführungspraxis. Hingegen sind Werke, die lange Zeit als Säulen des Repertoires galten – die Opern von Weber, Wagner und Strauss,

von Verdi und Puccini – nicht mehr so gut zu besetzen wie vor einem halben Jahrhundert.

Klagen über die Krise der Gesangkunst haben schon vor drei Jahrhunderten mit dem Traktat von Pier Francesco Tosi – „Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni sopra il canto figurato“, Bologna 1723 – begonnen, der sich europaweit verbreitete. Doch war es weniger eine Klage über die Stimmen selber als über den Stil der Sänger – über das selbstgefällig werdende Virtuositentum der Prime Donne und der Primi Uomini, die meist dem Genus neutrum angehörten. Hingegen bemängelte der junge Wagner in seinen ersten Aufsätzen –



„Pasticcio von Canto Spianato“ und „Der dramatische Gesang“ – sowohl die mangelnde Technik der deutschen Sänger als auch deren Unfähigkeit, sinngerecht zu singen; und in seinem Bericht an den bayerischen König stellte er knapp drei Jahrzehnte später fest, dass die für seinen „Ring des Nibelungen“ erforderlichen Sänger an deutschen Theatern nicht zu finden waren. Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, als Wagner ins Zentrum des Repertoires gerückt war, fanden sich auch die geeigneten Sänger. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts besaßen die deutschen Theater Ensembles, aus denen die großen Verdi-, Wagner- und Strauss-Partien besetzt werden konnten.

Ende der sechziger Jahre aber diagnostizierte Wolf Rosenberg „Die Krise der Gesangkunst“. Krisen sind, wie Krankheiten, multifaktoriell bedingt: durch Änderungen der vokalen Methoden und Techniken, die an die jeweils neue Musik angepasst werden müssen; durch die Stärke wie die Stimmung des Orchesters; durch die Größe der Theater und die Wetterwechsel musikalischer Moden. Schon Rossini sah sich dem Vorwurf ausgesetzt, die Sänger mit seinen Crescendi zu überfordern. Seinerseits warf er Verdi vor, ein „Attila“ der Stimmen zu sein. Hervorragende Sänger wie Antonio Tamburini und Giorgio Ronconi weigerten sich eine Zeit lang, die Partie des Carlo V. in „Ernani“ zu singen – wegen der zu hohen Tessitura. Im Baritonfach ist sie seit jeher eine Angstzone

für die meisten Sänger des Macbeth, des Rigoletto, des Luna. Der dramatische Realismus Verdis mutierte in der Ära des Verismo zum Gejaule der „Aria d'urlo“. Mascagni rief emphatisch: „Die Stimme schreit, schreit, schreit!“ – und vielen, sehr vielen Sängern, die in den Jahrzehnten zwischen 1920 und 1960 aktiv waren, waren die rauen Folgen dieser rohen und ruinösen Manier anzuhören. Historisch kundige Kritiker wie Rodolfo Celletti oder John Steane wiesen darauf hin, dass die Musik des Verismo die Kunst des Singens nachhaltig schädigte.

Die Internationalisierung des Opernbetriebs mit der Auflösung der Ensembles führte seit den sechziger Jahren zu einer

(der heute als Dirigent tätig ist) im Magazin der „New Times“ (21.9.1986) diagnostizierte, dass „bei einer ganzen Generation von Sängern eine unnötige vokale Überanstrengung zur Norm“ wurde. Die Folge: ein „early vocal burn out“, weil es für die Besetzung der großen Partien nur noch einen kleinen – und immer kleiner werdenden – Pool erster Sänger gibt.

Dass die Stimmen vieler der durch den Star-Betrieb exponierten Sänger ihren Schimmer und ihre Spannkraft verlieren, wird oft darauf zurückgeführt, dass sie von Bühne zu

Formel gebracht: Sie singen nicht mit der Stimme, die sie haben, sondern mit der, die sie gerne hätten.

Für einen Theaterleiter wie Clemens Krauss war es selbstverständlich, einen

Tenor nach dem Tristan zur Entspannung den Geharnischten und vor dem Tannhäuser den Pinkerton singen zu lassen, um die Höhe wieder zu öffnen. Als Leiter der Bayerischen Staatsoper musste er lang-

fristig planen und wusste, dass er den Sänger längere Zeit brauchen würde. Bis in die fünfziger Jahre waren nicht nur die großen Bühnen, sondern auch die Stadttheater in der Lage, selbst „Problemrollen“ mit hauseigenen Kräften zu besetzen: Senta, Venus, Isolde, Brünnhilde, Kundry, Tannhäuser, Lohengrin, Siegfried, Tristan, Parsifal, Wotan, Sachs und Amfortas. Nicht jede war eine Leider-Lehmann-Flagstad, nicht jeder ein Melchior-Völker-Suthaus, doch brachten sie die Mittel für diese Partien mit. Die in den letzten Jahren veröffentlichten „Ring“-Mitschnitte aus dem Bayreuth der fünfziger Jahre geben Zeugnis davon, wie groß der Pool an Wagner-Sängerinnen und Sängern war, die ihren Aufgaben stimmlich und, weil an deutschen Theatern beschäftigt, sprachlich gewachsen waren. Von Intendanten wie von Disponenten ist zu hören, dass die großen Wagner-Partien auch heute – oder heute wieder – zufrieden stellend besetzt werden können. Hier ist allerdings zu fragen, ob sich das Publikum damit zufrieden gibt, dass ein Sänger die Partien bewältigt, ohne den Hörer zu überwältigen.

Bei der Durchsicht von Magazinen wie „Opernwelt“ und „Opera News“ habe ich nur selten gelesen, dass ein Sänger wirklich für Enthusiasmus gesorgt hätte. In die „big league“ der Leider-Flagstad-Nilsson wurde nur Nina Stemme aufgenommen. Auch Johan Botha hat etliche Kritiker entzückt – stimmlich. In den Tagesrezensionen werden von den vier- oder fünfhundert

Pietro Mascagni rief emphatisch: „Die Stimme schreit, schreit, schreit!“

Rossini warf Verdi vor, ein „Attila der Stimme“ zu sein. Rückendeckung bekam er von damals berühmten Sängern...



... wie Antonio Tamburini (o.) und Giorgio Ronconi (r.). Sie weigerten sich eine Zeit lang, die Partie des Carlos in „Ernani“ zu singen.

Art von Monopolisierung zentraler Partien durch einzelne Sänger, die sich weltweit in ihren Paradepartien präsentierten – auch noch, wenn sie nicht mehr über die Fähigkeiten geboten, die sie berühmt gemacht hatten. Das führte dazu, wie der Kritiker Will Crutchfield

Bühne hasten, um nach strapaziösen Proben sechs Aufführungen zu singen und danach zum nächsten Theater zu eilen. Aber viel problematischer ist es, dass junge Sänger sich oft schon überanstrengt haben, bevor sie in die Liga der Stars aufgenommen werden. Auf eine



Wörtern 80 Prozent für die Beschreibung der Szene oder des Konzeptes verbraucht; für die „Kunst“ der Sänger müssen ein paar austauschbare Adjektive herhalten. Ein Verlust an Maßstäben ist zu beklagen, wenn das Radebrechen des Textes und mehr oder minder harsche Klänge, wenn nur laut genug, akzeptiert werden – wie von einer Sopranistin, die derzeit allentorts für die Lady Macbeth und die Salome gebucht wird.

Zum wirklichen Problemfall ist offenbar Verdi geworden, teilweise auch die Musik der Veristen. Zwischen 1950 und 1980 wurde der Verdi-Gesang von Zinka Milanov, Renata Tebaldi, Maria Callas, Leontyne Price, Montserrat Caballé, Renata Scotto, Martina Arroyo, Fedora Barbieri, Giulietta Simionato, Fiorenza Cossotto, Shirley Verrett, Jussi Björling, Richard Tucker, Mario del Monaco, Giuseppe di Stefano, Carlo Bergonzi, Franco Corelli, Plácido Domingo und Luciano Pavarotti beherrscht; im Baritonfach von Gino Bechi, Tito Gobbi, George London, Giuseppe Taddei, Ettore Bastianini, Rolando Panerai, Leonard Warren, Robert Merrill, Sherrill Milnes, Cornell MacNeil, Piero Cappuccilli und Renato Bruson. Und heute? Die Klage, dass die vorerwähnten Verdi-Partien nur noch schwer zu besetzen sind, ist nicht das alte Lied von nörgelnden Nostalgikern. „Einst hatte man für eine einzige Rolle fünf bis sieben Tenöre zu Auswahl“, stellte Riccardo Muti fest, „vom exzellenten bis zum guten Tenor. Heute ist es für viele Rollen bereits schwierig, nur zwei gute zu finden. Einst gab es die Gradunterschiede ‚ecce-lente‘, ‚magnifico‘, ‚ottimo‘, ‚buono‘, ‚discreto‘. Heute muss man froh sein, wenn man wenigstens bis zur Kategorie ‚buono‘ noch einen Sänger findet.“ Aber nicht er sei es, so erklärte der Maestro, der die Besetzung mache.

Nimmt ihm dies die Verantwortung für seine Sänger? Für eine Salzburger Aufführung des „Otello“ hat Muti vor

drei Jahren Aleksandrs Antonenko gefunden, der sich nach den meisten Berichten seiner schweren Aufgabe auf eher diskrete Weise entledigen musste. Wenig später wurde unter Insidern kolportiert, Muti wolle aus dem lettischen Tenor einen neuen Aureliano Pertile

Von den Sängerinnen unserer Tage wurde von den Kritikern allein Nina Stemme in den Rang einer Kirsten Flagstad oder Birgit Nilsson erhoben.



Foto: www.bege.de

machen, einst der Favorit von Arturo Toscanini. Aus der Cronologia des Teatro alla Scala geht hervor, dass Pertile von 1916 bis 1937 an der Scala gesungen hat (aber nie den Otello). Zu seinen Rollen gehörten Grigori im „Boris“, Faust von Boito und Lohengrin (seit 1922), Des Grieux, Stolzing, Julien („Louise“), Edgardo, Radamès und Osaka (1923), Nerone (1924), Andrea Chenier und Manrico (1925), Cavaradossi und Alvaro. Und des Öfteren ist verzeichnet, dass er sich diese Partien mit einem zweiten oder dritten Tenor geteilt hat. Unter der

Zum Problemfall ist heute offenbar die Musik Verdis und der Veristen geworden

zweiten Ägide Toscaninis an der Scala standen an die zwanzig Tenöre zur Verfügung, die gewiss zur Kategorie „ottimo“ gehörten: Merli, Melandri, Radaelli, Morelli, Bergamaschi, Gigli, Lo Giudice, Trantoul, Bassi, Piccaluga, Marini, Redaelli, Fleta, Crimi, Menescaldi



Foto: EMI

Auch der südafrikanische Heldentenor Johan Botha sorgt – bei Publikum und Kritikern – immer wieder für Begeisterung.

und andere. Antonenko gehört zu den Zugvögeln – und steht unter Dauerstress.

Das heutige Bild ist diffus. Dirigenten müssen mit den Sängerinnen und Sängern arbeiten, die von den Besetzungsbüros (und den Agenten) ausgesucht worden sind. Wenn Einwände geltend gemacht werden, so kommen sie öfter von den Regisseuren, denen es dabei so gut wie nie um die Stimme geht, sondern um die Physique du rôle oder das darstellerische Geschick. Wie oft werden glänzende Neuentdeckungen vermeldet. Aber wie selten ist zu lesen, dass sich diese Entdeckungen über lange Jahre hinweg bewährt haben. ■