

Zwischen Wahnsinn und Nostalgie



Bernd Loebe ist Intendant der Frankfurter Oper und Juror internationaler Gesangswettbewerbe. In der Branche ist seine Spürnase für gute Sänger bereits legendär. Im Interview verrät er Bjørn Woll, warum er nicht an eine Krise der Gesangkunst glaubt und was genau das viel zitierte Gold in der Kehle ist.

Fotos: Maik Scharfscheer/Oper Frankfurt

Sie gelten als Stimmenkenner mit einem Ohr für sängerische Qualitäten. Auf was achten Sie besonders, wenn Sie einen Sänger hören?

Man realisiert sehr schnell, ob die Stimme auf technisch gesundem Fundament benutzt wird. Da reichen oft 20 Sekunden. Dann ist da die Persönlichkeit, die man zumindest erahnen will, selbst wenn sie noch nicht voll ausgeprägt ist. Es ist die Musikalität, es ist eine Verführungskraft mit stimmlichen Mitteln, wenn das Äußere noch dazukommt, umso besser. Dies alles kommt zusammen.

Wie schwierig ist es, junge Sänger nach dem Potential zu beurteilen, das in ihnen steckt? Bei den tiefen Männerstimmen kann man in jungen Jahren zum Beispiel oft nur erahnen, wo es einmal hingeht.

Bei mir ist das sehr ein Bauchgefühl. Man muss die Passion sehen, und in der Tat ist es von Stimmfach zu Stimmfach verschieden: Der lyrische Sopran muss sofort da sein, die Stimme muss anspringen, es muss eine Lebendigkeit im Ausdruck da sein; bei jungen Bässen, deren Stimmfarbe sich eigentlich erst in Jahr-

zehnten entwickelt, muss man bremsen, bremsen, bremsen; bei guten Tenören kann man nur hoffen, die Stecknadel im Heuhaufen zu finden, denn es gibt einfach zu wenige. Selbst einen Tamino zu finden ist heute schon schwer geworden. Und umso größer ist die Gefahr, dass dieser Sänger sagt, ich muss jetzt aber so früh wie möglich den Duka in „Rigoletto“ oder den Alfredo singen, anstatt sich erst mal als Mozart-Sänger zu vervollkommen. Wenn man an die fünfziger, sechziger Jahre denkt, an Schwarzkopf, Ludwig, della Casa oder Janowitz und wie sie alle heißen, gab es damals eine Reihe von Sängern, die glücklich waren, wenn sie in ihrem Fach die besten gewesen sind. Heute gibt es diesen Wahnsinn, dass man jede Rolle einmal singt und schon wieder an die nächste Facherweiterung denkt.

Welche stimmlichen Eigenschaften sind am begehrtesten, oder anders gefragt: Was ist das berühmte Gold in der Kehle?

Das Timbre einer Stimme ist sehr wichtig. Ein Timbre, das eine menschlich-warme Ausstrahlung hat und mit

dem Tamino sofort klar machen kann, warum diese Pamina nur in ihn verliebt ist – weil er ein berückend schönes Timbre hat. Höhensichere Sänger sind natürlich auch gerne gehört, weil wir oft das Phänomen erleben, dass Stimmen bis zu einem bestimmten Punkt wunderbar klingen, in der Höhe aber nicht aufgemacht, sondern eher zugequetscht werden. Und das ist, wenn Sänger erstmal 30, 35 Jahre alt sind, kaum noch zu reparieren. Die entscheidenden Jahre sind die von 20 bis 25, da wird der Grundstock gelegt. Es ist also in erster Linie das Timbre, es ist die Höhensicherheit, und es ist die Musikalität. Außerdem ist das Auge sehr wichtig geworden. Ein Sänger, der nicht so attraktiv ist, muss doppelt so gut singen, um überhaupt von Intendanten und Regisseuren akzeptiert zu werden. Die szenische Aktion muss für das Publikum ja verständlich sein: Warum soll eine gut aussehende Mimí sich in einen dicken Rodolfo verlieben?

Eine gute Stimme alleine reicht heute also nicht mehr aus für eine Karriere?

Überhaupt nicht! Stimme ist mehr als fünfzig Prozent, aber heutzutage wollen wir Opernmacher ein Interesse für Regie sehen, ein Interesse für Kollegen. Wir wollen, dass die Sänger sich in einem Sechs-Wochen-Prozess zu einer Familie bilden, denn erst auf der Basis dieses Grundgefühls lässt sich gut gemeinschaftlich arbeiten. Wir wollen keinen Gheorghiu-Effekt, dass eine Sängerin festlegt, sie ist der Mittelpunkt der Vorstellung, und alle anderen kreisen nur um sie. Das ist das Gegenteil von der Form Theater, wie ich sie mir vorstelle.

Wie haben sich die Anforderungen an junge Sänger gewandelt, wenn man das vergleicht mit Sängern wie Kirsten Flagstad oder Birgit Nilsson, bei denen die Stimme alleine noch gereicht hat?

Mit Flagstad und Nilsson erwähnen Sie zwei Ausnahmesängerinnen. Vor allem die Stimme von Birgit Nilsson war von Natur aus groß, sie musste sie nie groß machen. Stimmen, die von Anfang an diese Robustheit und dieses dramatische Potential haben, die gibt es heute kaum. Wenn uns einmal doch – da sind wir manchmal übervorsichtig – eine Sängerin Anfang 30 mit großem dramatischem Potential vorsingt, versuchen wir sie erst mal gegen ihre Anlagen viel lyrischer zu besetzen, damit sie ein langes künstlerisches Leben hat.

Haben Sie eine Erklärung, warum wir heute keine oder kaum noch echte dramatische Stimmen haben?

Eigentlich nicht. Vielleicht haben die genannten Sängerinnen sich lange im Verborgenen entwickelt, vielleicht haben sie sich Zeit gegeben, vielleicht war es aber auch die Brise des Meeres in Skandinavien. Heute würden wir eine derart große Stimme bei einer jungen Sängerin als eher unnatürlich empfinden. Letztendlich aber bleiben Flagstad und Nilsson Phänomene, an denen man andere Sänger nicht messen sollte.

Sie würden also nicht von einer Krise der Gesangkunst sprechen?

Das Argument, dass es damals einen unglaublichen Fundus an dramatischen Stimmen gegeben hat und dass jedes Haus seinen Tristan und seine Isolde hatte – wir würden diese Leute heute nicht mehr besetzen. Es sind doch Stimmen mit sehr viel Eigenpersönlichkeit im Timbre gewesen. Einerseits war das schön, zu sagen, nach fünf Sekunden erkenne ich die Stimme. Aber wenn wir ganz ehrlich mit uns sind, würden wir zugeben, dass die Stimme oder der Sänger immer vor der Rolle stand und zu viel Eigenes darauf gegossen hat.

„Auch damals gab es viel Mittelmäßigkeit, die wir heute nostalgisch erklären“

Das Argument, früher war alles besser, zählt in Ihren Augen also nicht?

Das muss man sehr differenziert sehen. Natürlich waren manche Dinge um einiges besser. Dass man nicht so locker einspringen konnte, weil alles ein bisschen langsamer war – und das war gut für die Stimmen. Sie konnten so nicht so schnell zermatscht werden zwischen den verschiedenen Mühlsteinen. Aber ich glaube, es gab auch sehr viel Mittelmäßigkeit, die wir heute nostalgisch etwas erklären.

Wie finden Sie die geeigneten Sänger, wenn Sie eine Rolle besetzen müssen?

Es ist zum Beispiel der Besuch von kleinen Theatern. Mich reizen Vorstellungen dort viel mehr als die an etablierten Häusern, denn die Sänger, die dort singen, kennt man. In kleineren Häusern hingegen macht man immer wieder eine Entdeckung. Darüber hinaus sind es Tipps von Agenten, Wettbewerbe, die ich jedoch überwiegend meide, weil Sänger innerhalb von Wettbewerben selten ihre beste Leistung zeigen. Es sind also ganz verschiedene Herangehensweisen. Allerdings haben wir hier in Frankfurt im Moment keinen großen Druck, weil wir unsere Planung bis zur Spielzeit 2014/2015 fast abgeschlossen haben und die Besetzungen gemacht sind. Schwierig wird es im Spinto-Fach, bei Wagner und Verdi. Da ist es sehr überschaubar, da tauscht man eigentlich die Sänger an den vergleichbaren Theatern mehr oder minder aus.

Was machen Sie, wenn für eine der schwierigen Partien ein Sänger kurzfristig absagt?

Es ist so, dass Sänger nicht nach ein Uhr absagen, das ist die magische Zahl: Bis eins darf man absagen, danach eigentlich nicht mehr. Aber es kommt schon mal vor, dass Sänger später absagen. Das hatten wir hier vor gar nicht allzu langer Zeit, dass der Scarpia nachmittags um halb vier abgesagt hat. Da wir in Frankfurt keine Cover haben, wird dann wild rumtelefoniert, und es fängt schon mal eine Vorstellung an, und der Tenor sitzt noch im Flugzeug.

Welche Rollen bereiten Ihnen als Opernintendanten die meisten Bauchschmerzen?

Tristan, Isolde, Brünnhilde – das ist schon schwierig. Bei Verdi ist es einen Tick einfacher, aber auch nicht leicht. Einen guten Otello zu finden ist nicht so einfach.

Es sind also nach wie vor die dramatischen und hochdramatischen Partien, die schwer zu besetzen sind?

Auf jeden Fall. Vor allem, wenn dann noch dazukommt, dass die Sänger nicht wie eine Litfaßsäule aussehen sollen, wenn sie spielfreudig sein sollen. Die Stimme soll also nicht nur eine Materialschlacht suggerieren, sondern ein Sänger sollte auch souverän mit dem Text und der Musik umgehen.

Haben die Komponisten nicht etwas falsch gemacht, wenn wir heute 100, 150 Jahre später diese Rollen nicht adäquat besetzen können?

Was heißt falsch gemacht? Ich glaube, sie haben einfach viel zu lange komponiert. Es gehört schon eine gehörige Portion Masochismus dazu, einen Tristan zu singen. Aber es ist auch diese Herausforderung, die reizt. Und wenn man eine solche Rolle einmal beherrscht, kann man wiederum damit spielen. Dann weiß man, dass man nicht in jeder Sekunde 100 Prozent geben muss, sondern welche Stellen für einen stimmlichen und seelischen Ausbruch wichtig sind oder wo man durch die Textartikulation und die Genauigkeit des Singens mehr aussagen kann als nur mit Volumen. Das ist

allerdings etwas, was Dirigenten, Repetitionen und Studienleiter zu wenig beachten, dass man durch die Phrasierung, durch die Färbung der Stimme viel mehr über die Seele aussagen kann als mit Dynamik und Lautstärke.

Inwieweit hat die Schallplatte unsere Hörgewohnheiten und Erwartungshaltung beeinflusst, denn seit über 100 Jahren wächst hier ein Berg an Vergleichsmöglichkeiten heran, dem sich die heutigen Sänger stellen müssen?

Die gute Zeit waren die fünfziger, vielleicht auch noch der Anfang der sechziger Jahre, wo wir glauben, da sind die besten Aufnahmen entstanden. Dabei vergessen wir aber, dass das Zeiten waren, in denen die Sänger das Mikrofon vor der Nase hatten. Wo die „Vier letzten Lieder“ fantastisch klingen, weil man jedes Wort der Sopranistin versteht. Wenn man die dann in einem Konzert hört, wundert man sich, dass Strauss so dick orchestriert hat, dass der Sopran kaum durchkommt. Oder wenn wir Wunder-

lichs „Lied von der Erde“ mit Klemperer hören und sagen: Das ist die beste Aufnahme bis heute! Eben weil er das Mikrofon direkt vor der Nase hatte. Hört man das „Trinklied vom Jammer der Erde“ dann im Konzert, stellt man fest, dass der Tenor so gut wie keine Chance hat. In dieser Zeit hat man sehr von den Aufnahmetechniken profitiert, die auch eine Verschiebung der tatsächlichen Wahrheiten dargestellt hat.

Ein anderes Phänomen des letzten Jahrhunderts ist die Originalklang-Bewegung, die ein weites Feld geschaffen hat für Sänger mit eher kleinen Stimmen. Inwieweit hat die historische Aufführungspraxis den Sängermarkt und die Ausbildung der Sänger beeinflusst?

Ich bin sehr froh, dass dieser Markt erschlossen wurde, denn er verlängert die sichere Entwicklungszeit eines Sängers. Es geht also nicht nur um Susanna und Tamino, sondern es geht auch darum, sich wundervolle Partien von Händel zu erschließen und an einer Virtu-

sität und einer Möglichkeit des instrumental Singens zu arbeiten – aus dem man natürlich später mit mehr Theater- und Lebenserfahrung wieder ausbrechen kann. Allerdings hat sich auf dem Gebiet der Alten Musik einiges geändert. Dieses doch eher anämische, manchmal sage ich vegetarische Singen, das vor 20, 30 Jahren en vogue war, ist einem eher emotionalen Singen gewichen.

Welche sind für Sie die aktuell besten Sänger auf der Opernbühne?

Für mich ist Anja Harteros unangreifbar. Manchmal denke ich, einen Tick unterkühlt, aber vielleicht ist genau das ihr Reiz. Sie beherrscht die Stimme wie keine andere momentan. Bei den Tenören wird's schon schwierig. Ich schätze Jonas Kaufmann sehr, nur das gestützte Piano führt bei ihm manchmal ein Eigenleben. Es stellt sich allerdings die Frage, ob man dieses baritonale Timbre für jede Rolle goutiert. Und dann ist nach wie vor Bryn Terfel an einem guten Abend eine Offenbarung. ■

HIFI JAHRBUCH



Auf rund 180 Seiten mit mehr als 600 Komponenten und Lautsprechern mit wichtigen Messwerten, Bewertung der Klangqualität und Preiswürdigkeit. Das STEREO HIFI-JAHRBUCH ist die geballte Kaufberatung.

Ab dem 19. November im Zeitschriftenhandel oder am Kiosk erhältlich.

Bestellung online:
www.nitschke-verlag.de

Bestellung per Telefon:
02251-6504615

**STEREO
SONDERHEFT
2012**