

Zeit zum Reifen

Bei Altmeisterin Elisabeth Schwarzkopf hat er sich den letzten Schliff geholt.

Mittlerweile zählt

Thomas Hampson selbst zu den prominentesten Sängern seiner Generation. In London sprach der Sänger mit Bjørn Woll unter anderem über die Gefahren für junge Sänger, Mahlers musikalischen Kosmos und Mozarts Genie.

Bjørn Woll Herr Hampson, immer wieder haben Sie in Ihrer bisherigen Laufbahn betont, dass gerade junge Sänger Zeit zum Reifen brauchen. Ist das eines Ihrer zentralen Anliegen?

Thomas Hampson Natürlich, denn als ich das zum ersten Mal gesagt habe, ging es noch um meine eigene Entwicklung. Im Gesang, in der technischen, vor allem aber in der künstlerischen Entwicklung darf man nie nur das momentane Ergebnis preisen. Natürlich darf man es genießen, wenn jemand auf der Büh-

nen schön singt. Künstler sein schließt aber immer auch die Frage nach der Entwicklung, nach dem, was noch werden kann, mit ein. Ganz pragmatisch gesagt, kann ein junger Sänger, egal wie wunderbar er auch sein mag, nie das künstlerische Niveau eines erfahrenen Interpreten erreichen. Das liegt in der Natur des Gesangs, da sich Körper und Geist erst entwickeln müssen. Denn Sänger zu sein, bedeutet mehr, als nur die technischen Fähigkeiten zu besitzen. Die Stimme ist immer ein Spiegel der eigenen Kraft, der eigenen Einstellung

und der eigenen Psyche. Um die zu entwickeln, braucht man vor allem eins: Zeit.

BW Ist der heutige schnelllebigere Opernbetrieb das Problem?

TH Ich bin niemand, der der Meinung ist, dass früher alles besser war. Ich würde sagen, dass die Voraussetzungen heute einfach andere sind. Jede Generation muss diese zur Kenntnis nehmen und lernen, damit umzugehen. Wir leben nun einmal in einer schnellen Gesellschaft mit einem eklektischen Genussverhalten – heute Kino, morgen Oper, übermorgen Ballett.

BW Also etwa so, wie Lisa della Casa es einmal gesagt hat, dass der internationale Betrieb immer mehr dem Prinzip folge, „den Saft auszupressen und die Orange wegzuerwerfen“?

TH Jeder Betrieb tut das. Aber es ist nicht so, dass da ein Ungeheuer steht und einen vernichten will. Man muss auch Eigenverantwortung zeigen. Ich habe in Vorsingen zum Beispiel nie Arien gesungen, von denen ich nicht gleichzeitig auch die ganze Rolle auf der Bühne hätte verkörpern können. Immer wieder kommt es allerdings vor, dass junge Künstler mit Stücken im Gepäck zu Vorsingen reisen und den Rollen nicht gewachsen sind. Dann darf man sich hinterher nicht wundern, wenn man dafür engagiert wird. Allerdings bilde ich mir ein, dass es für junge Sänger heute etwas schwerer geworden ist, als es zu meiner Anfangszeit noch war.

BW Woran haben Sie sich als noch junger Sänger bei dieser überlegten Karriereplanung orientiert?

TH Mein Maßstab war immer meine Idealvorstellung von



Foto: Warner/Johann Ifkovits

Gesangskultur. Vor allem am Anfang meiner Karriere habe ich nie Opernrollen angenommen, von denen ich dachte, dass sie die Flexibilität meiner Stimme im Liedgesang gefährden könnten. Diese Balance zwischen Oper und Lied war immer vorhanden. Nicht weil ich unbedingt Liedsänger werden wollte, sondern um ein Sänger zu sein, der alles singen konnte. Meine Lehrer waren mir dabei natürlich ein Vorbild, aber auch Sänger wie Dietrich Fischer-Dieskau, Hermann Prey oder Heinrich Schlusnus. Meine Stimme war immer ein ausgeprägt lyrischer Bariton. Wenn ich damals schon die schweren deutschen oder italienischen Partien gesungen hätte – erstaunlicherweise wurden sie mir tatsächlich angeboten –, wäre das sicher nicht gut gegangen. Das sind eben die normalen Gefahren einer nüchternen Industrie, die auf den natürlichen Entwicklungsprozess eines jungen Sängers nicht viel Rücksicht nimmt.

BW In diese frühen Jahre fällt auch Ihr erstes Engagement am Stadttheater in Düsseldorf. Was haben Sie dort gelernt?

TH Vor allem Disziplin und Handwerk. Als ich vor 25 Jahren an die Deutsche Oper am Rhein engagiert wurde, war sie das größte Ensemble-Haus der Welt. Nirgendwo sonst gab es mehr Sänger pro Repertoire als hier. Das heißt, dass ich in meinen kleinen Rollen, etwa als Heerrufer in „Lohengrin“, mit berühmten Kollegen zusammen auf der Bühne stehen durfte. Zum Beispiel mit Karl Ridderbusch, dem jungen Bernd Weikl oder Wolfgang Schöne. Abend für Abend habe ich mit diesen erfahrenen Kollegen gesungen und konnte von ihnen lernen. Gerade für junge Sänger hat das Ensembletheater einen unschätzbaren Wert. Auch weil dieses

Alter unglaublich wichtig als physisches Ereignis für die Stimme ist. Das ständige Ein- und Ausatmen und die verschiedensten Aufgaben, die man erfüllen muss, sind enorm förderlich für den Aufbau einer gesunden Stimme. Natürlich hat man damals auch Rollen gesungen, die weniger Spaß machten oder abseits der eigenen Stimme lagen. Aber selbst damit hat man Erfahrungen sammeln können.

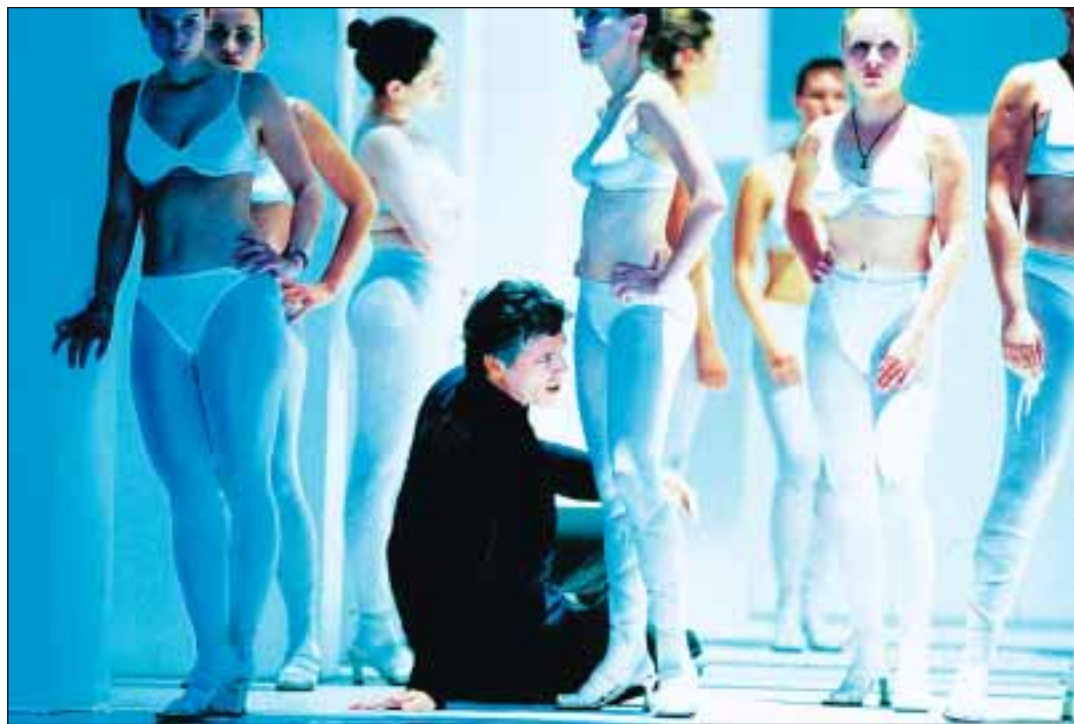
BW Inwieweit haben Ihre Lehrer Sie in dieser Hinsicht geprägt?

TH Natürlich hatte jeder von ihnen seinen eigenen Schwerpunkt. Mit Marietta Coyle habe ich mir erst einmal eine grundlegende Basis erarbeiten müssen. Bei ihr habe ich sehr viel Repertoire studiert, und sie hat mich überhaupt in die Welt des Gesangs eingeführt. Ich stamme aus einer kleinen Stadt in Amerika, und mein musikalischer Horizont war ziemlich begrenzt. Ich war bis zu diesem Zeitpunkt noch nie in einem Liederabend gewesen und wusste auch nichts von Recitals, von Oper oder

der klassischen Musikindustrie. Bei Horst Günter habe ich dann meine eigentliche professionelle Ausbildung erfahren. Meine Technik wurde wesentlich stabiler und zuverlässiger. Hinzu kam dann noch der unglaublich intensive Unterricht bei Elisabeth Schwarzkopf. Sie hat vor allem den

Entscheidungsprozess, wie ich meine Stimme für welche Zwecke verwende, beeinflusst.

BW Vielen Sängern und Gesangsliebhabern ist Elisabeth Schwarzkopf durch ihre öffentlichen Meisterklassen als gestrenge Pädagogin bekannt. Wie sahen die privaten Unterrichtsstunden bei ihr aus?



Paraderolle: Thomas Hampson als Don Giovanni.

Foto: Warner/Schaffler&Fries

Biographie

Thomas Hampson wurde 1955 in Elkhart im Bundestaat Washington geboren und studierte zunächst Recht und Politik an der Eastern Washington University. Seine musikalische Ausbildung begann er bei Marietta Coyle, einer Schülerin Lotte Lehmanns, die den jungen Eleven als Solist im Highschool-Chor entdeckte. Es folgten weitere Studien bei Martial Singher, Horst Günter und Elisabeth Schwarzkopf, die auch Hampsons europäisches Debüt als Liedersänger in der Wigmore Hall initiierte. Sein Operndebüt gab er 1974 als Vater in einer lokalen Produktion von Humperdincks „Hänsel und Gretel“ in seiner amerikanischen Heimat. Es folgten ein erstes Engagement an der Deutschen Oper am Rhein in Düsseldorf und 1984 der Wechsel an die Züricher Oper. Fest im lyrischen Baritonfach verankert, hat Hampson sich mit seiner Neugier auf Neues ein ebenso breites wie unorthodoxes Repertoire in den Bereichen Oper, Operette, Musical, Oratorium und Lied erarbeitet. Zu seinem Repertoire gehören neben den zentralen Mozart-Partien und Mahlers Liedschaffen zahlreiche weitere Opernrollen. Darunter Verdis Germont, den er im vergangenen Sommer an der Seite von Anna Netrebko und Rolando Villazón bei den Salzburger Festspielen gegeben hat. Außerdem wirkte er an der Uraufführung von Conrad Susas „Dangerous Liaisons“ mit, legte Musical-Gesamteinspielungen von „Annie Get Your Gun“ sowie „Kiss me Kate“ vor und sang an der Seite von Felicity Lott den Danilo in Lehárs „Lustiger Witwe“.

CD-Hinweise



Mahler, Des Knaben Wunderhorn; Geoffrey Parsons (1993); CD 9031 74726-2

Mahler, Lieder eines fahrenden Gesellen;

Mahler/Berio, Frühe Lieder; David Lutz, Philharmonia Orchestra, Luciano Berio (1994); CD 9031 74002-2



Schumann, Kerner-Lieder, Andersen-Lieder; Geoffrey Parsons (1990); CD 2290 44935-2

Des Knaben Wunderhorn: Kompositionen von Mahler, Brahms, Mendelssohn, Schumann, Strauss u. a.; Geoffrey Parsons (1989); CD 2292 44923-2

Lieder von Ives, MacDowell und Griffes; Armen Guzelimian (1991); CD 9031 72168-2

Alle bei Warner



Porter, Night and Day;

London Symphony Orchestra, John Mc Glinn (1990); CD 3 58241 2

Rossini, Meyerbeer, Lieder; Geoffrey Parsons (1991); CD 3 58243 2

Verdi, Arien; Orchestra of the Age of Enlightenment, Richard Armstrong (2000/01); CD 3 58248 2

Weill, On Broadway; div. Sänger, London Sinfonietta, John McGlinn (1994); CD 3 58245 2



Operettenarien von Millöcker, Stolz, Lehár u. a.; London Philharmonic Orchestra, Franz Welser-Möst (1994-98); CD 3 58361 2

To the Soul: Kompositionen nach Walt Whitman; Craig Rutenberg (1994); CD 3 58239 2

Alle bei EMI ab Mitte Mai



TH Das war die intensivste Arbeitszeit meines Lebens. Es gab keine zwei Phrasen, die wir ohne Unterbrechung gesungen haben. Ich bin damals meist übers Wochenende mit dem Zug von Düsseldorf zu ihr nach Zürich gefahren. Dort haben wir sechs bis sieben Stunden am Tag miteinander gearbeitet – oft nur an einem einzigen Lied. Um es am Schluss, wenn die Kraft dazu noch reichte, einmal durchzusingen. Es war eine extrem feine Arbeit an der Glaubwürdigkeit des Ausdrucks, daran, wie die Stimme verwendet werden kann. Das klingt zwar manieriert, war es aber nicht. Natürlich ist es ein bewusster Entscheidungsprozess. Der ist für das Publikum aber nur dann

glaubwürdig, wenn er unbewusst abläuft. Dafür muss man sich die verschiedenen Mög-

lichkeiten aber erst einmal bewusst machen. Das ist genauso wie beim Tennisspielen. Das Schlagen und Balltreffen muss erst bewusst geübt werden. Im Spiel funktioniert es dann ohne zu überlegen. Genauso soll es beim Gesang auch sein.

BW Einen ähnlich starken Einfluss auf Ihre künstlerische Persönlichkeit wie Elisabeth Schwarzkopf hatte auch Nikolaus Harnoncourt, mit dem Sie in Zürich unter anderem bei

dem dortigen Mozart-Zyklus zusammengearbeitet haben.

TH Und zusammen mit Jean-Pierre Ponnelle. Was diese beiden dort für mich waren, ist mit Worten nicht zu beschreiben. Es gibt ein paar wenige Menschen, die einen grundsätzlichen Einfluss auf meine persönliche und auch musikalische Entwicklung hatten. Dazu gehört ohne Frage Nikolaus Harnoncourt mit seiner unermesslichen Neugier und seinem unendlichen Können.

BW Worin hat er Sie am meisten beeinflusst?

TH Vor allem in dem Entscheidungsprozess, wie man sich am wahrsten mit einem Stück Musik auseinander setzen kann, so dass das Werk selbst zum Klingen kommt. Nicht alleine einen Stil zu finden, einen Effekt zu benutzen. Alles bei ihm hat Inhalt, hat eine Aussage. Hinzu kommen seine feinen Ohren und sein unglaublicher Instinkt für Harmonie und Rhythmus, verbunden mit Intelligenz, dem allumfassenden Wissen um die Musik und der intellektuellen Kraft. Von Jean-Pierre Ponnelle habe ich, ganz profund und einfach, die Frage nach dem Warum gelernt. Warum tut die Figur in diesem

Auseinandersetzung eigentlich nicht. Natürlich ist unsere Relation zur Harmonie, zur Skalenwelt und auch den Instrumenten heute schlicht und ergreifend eine andere als damals. Heißt das nun im Umkehrschluss, dass wir diese Musik nur noch so spielen dürfen? Sicher nicht. Allerdings ist die Vergangenheit auch kein gemütliches Museum. Die Vergangenheit muss man sich erarbeiten. Und die historische Aufführungspraxis ist eine Möglichkeit, das zu tun. Aber eben nur eine Möglichkeit unter vielen. Genauso überheblich und naiv wäre es zu sagen, dass ich ein moderner Künstler bin und mich das Ganze deshalb nichts angeht.

BW Sprechen wir über Ihr Repertoire, aus dem ein Name besonders herausragt: Gustav Mahler. In einem Radio-Interview haben Sie einmal gesagt, seine Musik sei „komponierte Einsamkeit“. Was verbindet Sie auf solch besondere Weise mit seinen Werken?

TH Das Faszinierende an seiner Musik ist das Persönliche an ihr. Man kann berührt oder irritiert sein von dieser massiv persönlichen Einstellung zu den Gefühlen und der Weltanschauung, die er in seiner Mu-

„Die Vergangenheit ist kein gemütliches Museum, man muss sie sich erarbeiten“

Stück das? Nur wenn ich diese Frage für mich beantwortet habe, kann ich die Rolle auf der Bühne glaubhaft verkörpern.

BW Wenn der Name Nikolaus Harnoncourt fällt, muss man auch von historischer Aufführungspraxis sprechen. Wie stehen Sie zum Spiel auf Originalinstrumenten?

TH Für einen Sänger ist das Instrument über die Jahrhunderte das gleiche geblieben. Daher gibt es für uns diese

sik vertont hat. Mahler macht mit seiner Musik immer Gedanken, Gefühle und sogar die physische Welt um uns herum hörbar. Dabei spricht mich besonders sein Umgang mit der Tonwelt, mit Symbolik, mit Metaphern, mit dem emotional-psychologischen Geschehen an. Natürlich auch seine Auswahl der Gedichte, die er in musikalische Gestalt gesetzt hat. All das strahlt etwas Ursprüngliches aus.

BW Unter den Platten, die jetzt bei Warner wieder veröffentlicht werden, befindet sich auch eine Aufnahme mit Wunderhorn-Vertonungen verschiedener Komponisten. Welche Unterschiede gibt es in der Umsetzung derselben literarischen Vorlage durch unterschiedliche Tonschöpfer?

TH Eine spannende Frage. Die größten Unterschiede liegen natürlich in den jeweiligen Tonsprachen der verschiedenen Epochen. Mahler hat nicht wie Schumann geschrieben, Strauss nicht wie Schönberg. Brahms komponierte zum Beispiel eher strophenartig und in einer intakten Harmoniewelt. Was allerdings immer vorhanden ist, ist ein Dialog zwischen literarischer Form und musikalischen Gedanken. Was mir bei diesem Projekt besonders am Herzen liegt, ist vor allem die Idee der deutschen Bildersprache. Bildersprache als Metapher und Symbolwelt, als quasi dritte Person in Gedichten ist eine wesentlich unterschätzte, fast vergessene Lesart von Liedern. Wenn man in der „Dichterliebe“ einfach nur begeistert ist vom Nachtigallenchor und blinkenden Sternen, ist das so, als stünde man in einem Museum vor einem Renaissance-Bild, um zu sagen: „Der rote Stoff des Kardinals ist sehr hübsch. Aber warum hat er diesen blauen Streifen?“ Die Ikonographie besonders in der Lieddichtung ist eine nicht gepflegte Wissenschaft. Dadurch hat das Publikum nicht mehr den

unmittelbaren Zugang zu dem, was gesungen wird.

BW Dieses umfassende Studium nicht nur der musikalischen, sondern auch der literarischen und geistesgeschichtlichen Quellen ist typisch für Ihre Art der Vorbereitung ei-

„Die deutsche Bildersprache ist eine unterschätzte Lesart von Liedern“

ner Rolle. Maria Callas hat einmal gesagt, dass sie für die Interpretation von Donizettis „Anna Bolena“ keine Geschichtsbücher lesen müsse, da alle Informationen bereits in der Musik enthalten seien.

TH Da stimme ich ihr hundertprozentig zu. Man kann auf jeden Fall zu viele Informationen haben. Im Moment studiere ich zum Beispiel den Macbeth, und ich liebe den Text von Shakespeare. Aber was hat das mit der Figur Verdis zu tun? Verdi hatte niemals im Kopf, das Shakespeare-Schauspiel zu vertonen. Er hat lediglich die Geschichte und die Essenz der Personen zur Grundlage seiner Oper gemacht. Diese Figuren und Szenen sollten dann über die Musik als Sprache ergänzt werden. Das ist es wohl, was Maria Callas meinte. Denn sie war ganz sicher nicht ungebildet und wusste genau, wer Anna Bolena war. Das befreit einen aber nicht davon, sich über den Notentext hinaus zu informieren. Schließlich muss man auf der Bühne glaubwürdig eine Person ver-

körpern. Dafür muss ich wissen, wer zum Beispiel Simon Boccanegra war. Was heißt es, Seemann zu sein? Was ist ein Pirat? Welche Charaktereigenschaften hat er? Nur dann kann man seine Entwicklung verstehen. Letztendlich trägt eine

TH Er ist authentisch. Mozart ist immer Mozart. Er versucht nie, jemand anderes zu sein. Er stellt sich nicht dar. Er ist da. Er schreibt Musik, die unmittelbar aus unseren Herzen kommt. Das heißt, dass diese Musik ein Widerklang unserer

umfassende literarische Bildung auch zum Reifen meiner Persönlichkeit bei. Dadurch wird zwangsläufig meine musikalische Interpretation dichter und tiefer.

BW Abschließend zum Mozart-Jahr noch eine Frage zu diesem Komponisten, der, ähnlich wie Mahler, zu einer Stütze ihres Repertoires gehört. Was macht seine Musik für uns heute immer noch so aktuell?

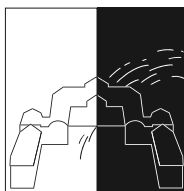
Existenz ist. Er hat Musik geschrieben, die wirklich nur aus der Seele und dem Herzen kommt. Oft spüre ich in seiner Musik auch seine eigene Einsamkeit. Und das rührt uns an. Aber Einsamkeit – oder besser gesagt: „solitude“ – ist der einzige Weg, die wahre Persönlichkeit zu erkennen. Und er spricht oft aus dieser nicht einmal dunklen Seite der menschlichen Seele. ■

DEUTSCHE WELLE



Thomas Hampson ist der **Künstler des Monats** in DW-RADIO, dem 24-stündigen Musikprogramm der Deutschen Welle. Am 2. und 16. April 2006, 21.05 Uhr, werden seine neuen CDs vorgestellt.

Das DW-RADIO ist zu empfangen über Satellit HOT BIRD 6 digital, 13° Ost, 11,604 GHz, horizontal, 27,5 Msymbols/s, FEC 5/6, Kanal DW-M. Internet: www.dw-radio-m.de.



- | | | |
|---------------|---|---|
| 19. 5. | Capriccio Basel
Bach: Cembalokonzerte | BAROCK TOTAL: DIE MUSIK – DIE RÄUME – DER KLANG |
| 20. 5. | Musica ad Rhenum
Locatelli trifft Leclair | |
| 21. 5. | Sächsisches Vokalensemble
Schütz: Kassel – Venedig retour | |
| 22. 5. | Maya Homburger, Barry Guy, Andreas Erismann
Bach, Biber, Guy: 3 Innovatoren | |
| 23. 5. | NeoBarock
Mozart bei Baron van Swieten | |
| 23. 5. | Hamburger Ratsmusik
Kasseler Musikgalerie | |
| 24. 5. | Epoca Barroca
Italienisch infiziert | |
| 25. 5. | New Dutch Academy, Den Haag
Händel: Wassermusik; Corelli, Chelleri | |
| 20. bis 23.5. | Ensemble-Workshops
Dorothee Oberlinger (Blockflöten)
& Maria Jonas (Gesang) | |

21. Arolser Barock-Festspiele

19. bis 25. Mai 2006

Info & Vorverkauf: 0 56 91 - 89 44 17
barockfestspiele@bad-arolsen.de
www.arolsen-barockfestspiele.de

Barockmusik
am „Casseler Hof“