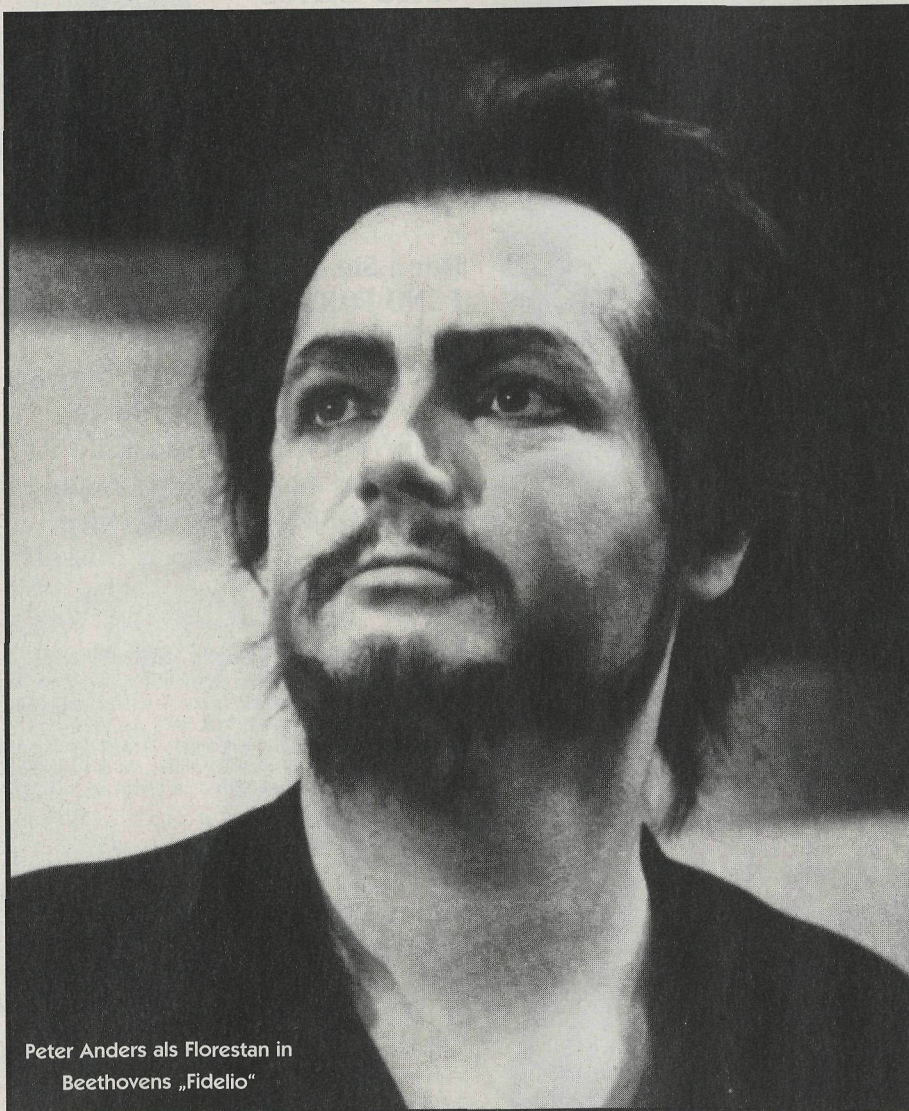


Tod und Verklärung



Peter Anders als Florestan in
Beethovens „Fidelio“

ERINNERUNGEN AN PETER ANDERS ZUM 90. GEBURTSTAG DES TENORS VON JÜRGEN KESTING

Tod und Verklärung gehen eine innige Verbindung ein, besonders dann, wenn ein Künstler als „Unvollendeter“ stirbt. Als Peter Anders, geboren am 1. Juli 1908, am 10. September 1954 den Folgen eines Autounfalls erlag, verlor das deutsche Musiktheater einen seiner profiliertesten Sänger, der – wie gut ein Jahrzehnt später Fritz Wunderlich – damals am Scheidepunkt seiner Laufbahn stand. So war denn auch immer wieder von den „schöneren Hoffnungen“ die Rede, die zu

Grabe getragen wurden. Es waren die Hoffnungen auf einen jugendlichen Helden-tenor, der gerade in Bayreuth, das 1951 seinen Neuanfang überwiegend mit den Veteranen des Fachs machen mußte, nicht gefunden wurde. Jedenfalls wiederholte Harold D. Rosenthal als Besucher der frühen Jahre paraphrasierend eine Frage, die Wagner sich selber gestellt hatte: Was ihn nur auf die Idee gebracht habe, alle „seelisch wichtigen Partien“ der Tenorstimme anzuvertrauen.

Ein Versprechen auf die heldentenorale Zukunft des Sängers mag man in zwei Ausschnitten aus einer von Sir Thomas Beecham dirigierten Aufführung der „Meistersinger“ (London 1951) sehen. Peter Anders ist mit „Fanget an“ und mit „Am stillen Herd“ zu hören, und die beiden Szenen bestätigen den Hinweis in Ferdinand Kösters Biographie, Anders habe im Sommer 1951 „in Hochform“ gesungen. Die helle, schlanke und stählen-biegsame Stimme gleitet mühelos durch die unbequeme Tessitura der Partie. Die Worte, sehr genau artikuliert, werden in den Klang gebettet, vor allem durch die musterhafte Ausnutzung der konsonantischen Voll- und Halbklinger. Beispiel: Die Dehnung des „n“ in „Sang mit einzutauschen“ sorgt für eine Metamorphose, das Wort „Sang“ verwandelt sich in Klang.

Eine müßige und fragwürdige Spekulation allerdings, im nachhinein die Prognose zu stellen, daß Peter Anders sich zu einem idealen Helden-tenor – in Bayreuth war er als Stolzing, Lohengrin und Parsifal vorgesehen, im Rundfunk war sogar „Tristan und Isolde“ geplant – entwickelt haben würde. Dies um so mehr, wenn man bedenkt, wie oft solch schöne Hoffnungen sich zerschlagen. Ob die helle und eng fokussierte Stimme das dunkle Klangfundament gewonnen hätte, das für Partien wie Siegmund, Tristan und Parsifal unabdingbar ist, steht dahin. Bemerkenswert allerdings ein Satz, der von Hans Knappertsbusch überliefert ist, nachdem der Dirigent vom Tod des Sängers gehört hatte: „Sie wissen“, sagte er zu den Musikern des Bayerischen Staatsoper-orchesters, „ich neige nicht zu großen Worten. Aber glauben Sie mir: Mit dem Tode dieses Sängers beginnt das Ende einer Ära: In zwanzig Jahren wird es keine Helden-tenöre mehr geben. Schade, daß ich Peter Anders als Parsifal nicht mehr erleben durfte – nächstes Jahr wollte ich ihn damit nach Bayreuth bringen. Sie werden sich später einmal meiner Worte erinnern, wenn man Wagners und Verdis Opern spielen wird, ohne sie entsprechend besetzen zu können.“

Es war ein weiter Weg, den Peter Anders von seinen lyrischen Anfängen gegangen ist – der Weg vom Pedrillo, Jacquino und Fenton zum Florestan und Otello. Mit der Facherweiterung hatte er aber erst in den späten vierziger Jahren begonnen: nach einer gut gesteuerten Entwicklung über anderthalb Jahrzehnte. Die Hinweise, daß

er in dieser Zeit eine Stimmkrise zu überstehen hatte, werden durch den Mitschnitt einer Berliner Rundfunkaufführung von Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ bestätigt. Zwar singt er die Partie sehr eloquent und feurig, und doch ist unverkennbar, daß die Stimme gegen eine leichte Ermüdung anzukämpfen hat – es fehlt die vitale Energie, die das Singen Peter Anders' generell auszeichnet. Doch das mag eine temporäre Erschöpfung gewesen sein. Denn andere Aufnahmen zeigen, daß die Facherweiterung – Max, Florestan, Lohengrin, Siegmund und Stolzing, Don José, Alvaro, Radames, Canio – die Klangqualität der Stimme nicht beeinträchtigt hat.

Aus einer einfachen Beamtenfamilie stammend, hatte Peter Anders es schwer gehabt, seine Eltern zur Zustimmung zu einem Künstlerberuf zu überreden. Er mußte eine Lehre als Bücher-Revisor absolvieren; daß er nebenher Gesangsunterricht nahm, hat er verschwiegen. Mit dem ersparten Geld begann er das Studium bei Ernst Grenzebach in Berlin, bei dem auch Lauritz Melchior studiert hatte,

Vom Pedrillo zum Otello

te, und bei der Altistin Lula Mys-Gmeiner, deren Tochter Susi Gmeiner später die Frau des Sängers wurde. 1932 erhielt er seinen ersten Vertrag in Heidelberg; er debütierte als Pedrillo in Mozarts „Entführung“, sang danach den Jacquino in „Fidelio“, Georg in Lortzings „Der Waffenschmied“, die Titelpartie in Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“ und, obwohl als Buffo engagiert, den Steuermann im „Holländer“, den Nureddin in „Der Barbier von Bagdad“ und den Linkerton.

Da sowohl die Schallplattenfirmen als auch der Rundfunk um Nachwuchssänger verlegen waren, konnte er schon 1933 seine ersten Platten für Telefunken machen – Arien aus Puccinis „Manon Lescaut“ und „Das Mädchen aus dem Goldenen Westen“. „Lasset sie glauben, daß ich in die Welt zog“ zeigt, daß die Stimme in der tiefen Lage noch nicht durchgebildet war; um so schöner die weichen Töne der Mittellage und die silbrige Höhe. Bis 1943 hat er für Telefunken 130 Titel aufgenommen.

Sein nächster Vertrag an der Oper von Darmstadt verpflichtete ihn, 120 Vorstellungen als lyrischer und Spieltenor zu singen, bei einer Monatsgage von 330 Mark. Fuhr er zu Plattenaufnahmen nach Berlin, wurden zehn Mark seiner Gage ein-

behalten. In Darmstadt wurde er nicht so enthusiastisch aufgenommen, wie er in Heidelberg verabschiedet worden war. Er hatte zunächst Probleme damit, sich in dem viel größeren Haus zu behaupten. Daß das Metall der Stimme noch nicht gehärtet war, zeigt eine Aufnahme der Kalaf-Arie aus Puccinis „Turandot“ vom Oktober 1934. Auch nach seinem ersten Tamino, den Anders im Februar 1934 gesungen hatte, wiesen einige Kritiker darauf hin, daß seine Stimme zu leicht war.

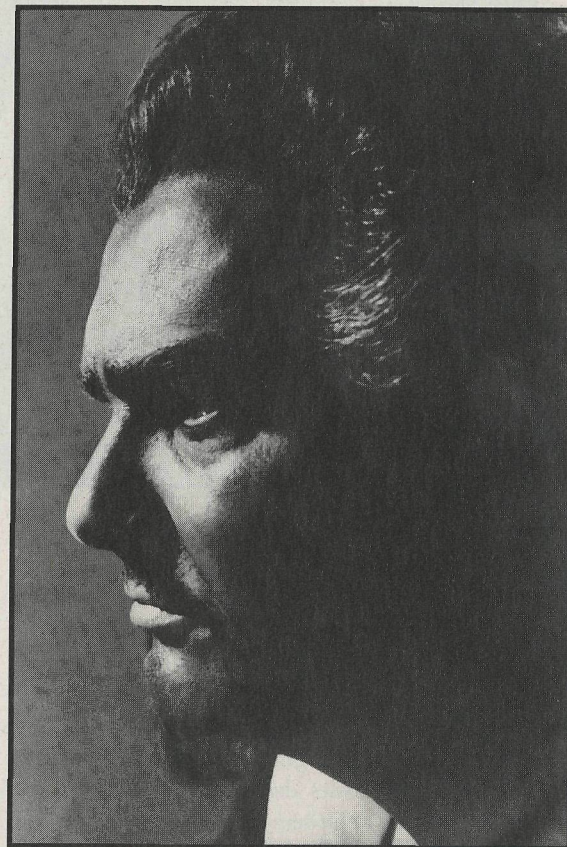
Im August 1934 debütierte er als Oberon an der Kölner Oper, an die er in der Saison 1934/35 wechselte. Offenbar muß sich seine Stimme in dieser Zeit rasch entwickelt und gefestigt haben. Denn seinen ersten bedeutenden Erfolg errang er als Tamino. Mit derselben Partie trat er am 1. August 1935 sein Engagement als erster lyrischer Tenor in Hannover an.

Zwischen dieser Rolle und seiner Stimme gab es, wie Ulrich Schreiber mit Blick auf die frühen Mozart-Platten bemerkte, eine „prä-stabilisierte Harmonie“. Eine 1943 entstandene Aufnahme

unter Arthur Gruber (mit kleinen Veränderungen des Textes) zeigt eine glänzende Klangkonzentration der hellen Vokale – ein wunderbar resonantes und nie spitzes „i“ in „Bildnis“ –, eine exemplarische Nutzung der konsonantischen Klinger und feine Messa-di-voce-Nuancen bei Phrasenwiederholungen („Ich fühl' es“ oder auch bei „Soll die Empfindung“). Die langen aufsteigenden Phrasen am Ende der Arie phrasiert er mit gesteigerter Intensität. Allerdings: ein Zwischenatmer in der letzten Phrase (Berlin Classics 0021682 BC). Nicht anders die Salzburger Aufführung von 1941 (unter Karl Böhm). Erwähnt sei, daß bei anderen Mozart-Aufnahmen, den Arien des Belmonte, Schwächen der Koloratur-Technik zu hören sind.

Clemens Krauss, der damals von Frankfurt nach München wechselte, war auf den jungen Tenor aufmerksam geworden. Er hatte das Gefühl, daß ein außerordentliches Talent über Gebühr strapaziert wurde und bot ihm einen Vertrag an die Bayerische Staatsoper an. Die Konditionen: 70 Aufführungen pro Jahr, 24 000 Mark Jahresgage und die Zusage, weitere Plattenaufnahmen machen und im Rundfunk singen zu dürfen. Bevor Anders das neue Engagement antrat, hatte er, für den

erkrankten Franz Völker einspringend, an der Berliner Staatsoper debütiert – erneut als Tamino. Karl Böhm hatte ihn an die Dresdner Staatsoper eingeladen. In Hamburg hatte er als Alfredo in Verdis „La Traviata“ eine glänzende Visitenkarte abgegeben. Bei seinem Debüt in München – am 1. Oktober 1937 als Alfredo – gewann er, wie Alexander Berrschke schrieb, die Herzen der Hörer, weil er der Gestalt das Beste gab: die Jugend der Erscheinung wie der Stimme. Berrschke rühmte die „verblüffende Leichtigkeit des Ansatzes und der Bewegungstechnik“. Über die Stimme hatte



Peter
Anders als
Otello,
Hamburg
1950.

Berrschke nach der Aufführung von „La Traviata“ geschrieben, sie sei zwar „aus zarterem Stoff als andere“, doch werde dies mehr als ausgeglichen durch „die Intensität des inneren Ausdrucks“ und eine „gesteigerte Verfeinerung der Dynamik und Artikulation“.

Das Los der Überforderung jedoch, vor der Krauss ihn zu bewahren versprochen hatte, ereilte Peter Anders in München. Er wurde über seine Kräfte eingesetzt: als Lyonel, Herzog, Rudolf, Narraboth, Tamino, Linkerton, Wilhelm Meister, Belmonte, Roderich („Der Schwarze Peter“), Lucentio („Der Widerspenstigen Zähmung“), Seemann („Tristan und



ber sich wiederum Clemens Krauss empörte. Der Briefwechsel, wiederum in Kösters Biographie nachzulesen, zeugt davon, wie diszipliniert ein großes Theater damals geführt wurde. Ein gerechter Richter hätte vermutlich beiden Parteien recht gegeben, und so war es wohl die beste Lösung, daß Clemens Krauss den Wunsch des Sängers erfüllte: die Auflösung des Vertrags.

Anders konnte zur Spielzeit 1940/41 nach Berlin wechseln. Die Konkurrenz, auf die er traf, war groß. Die Staatsoper hatte Helge Rosvaenge, Franz Völker, Walther Ludwig, Marcel Wittrich, Gino Sinimberghi, Fritz Soot, Ludwig Suthaus, Erich Witte und Erich Zimmermann im Ensemble. Anders wurde in insgesamt 29 Rollen eingesetzt. Zu den Münchner Partien kamen Leukippos, Ero, Kavalier („Pfitzners „Das Herz“), Renzo („Zandonais „La Farsa amorosa“), Stewa, Armand (Schoecks „Das Schloß Dürande“), Heinrich von Kempten (Siegfried Wagners

„Andreasnacht“). In welchem Maße sich Ende der dreißiger Jahre die Stimme gefestigt und ihre silbrige Brillanz entfaltet hatte, zeigt eine 1938 entstandene Aufnahme der Faust-Arie „Sei mir gegrüßt, o heil'ge Stätte“ mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses unter Hans Lutz: berücksichtigend die melodische Führung mit den behutsam eingewobenen Verzierungen, brillant die Krönung der klimatischen Phrase mit einem herrlichen, ganz schlank gefaßten hohen C. Es war wohl die Fähigkeit der Energiekonzentration in der Höhe, die schon in dieser Zeit die Ausflüge ins Zwischenfach erlaubten, zumindest im Studio.

Erneut als Tamino gab Peter Anders sein Debüt bei den Salzburger Festspielen von 1941. Der schon angesprochene Mitschnitt unter Karl Böhm (mit Maria Reining als Pamina, Lea Piltti als Königin und Ludwig Weber als Sarastro) ist, was die Dialoge angeht, von unfreiwilliger Komik. Anders – der herausragende Sänger des Ensembles – hatte einen bedeutenden Erfolg, und er

bestätigte ihn in einer Neueinstudierung an der Berliner Staatsoper unter Herbert von Karajan. Da ein kontinuierlicher Theaterbetrieb in der nach einem Bombenangriff in gut einem Jahr wiederaufgebauten Staatsoper nicht aufrechterhalten werden konnte, sang Anders immer öfter im Rundfunk. Mit dem Pianisten Michael Raucheisen begann er, Liedaufnahmen zu machen – darunter eine stimmlich brillante und beeindruckend expressive „Winterreise“ und einige herrliche Schumann-Interpretationen („Stille Tränen“).

In Rundfunkaufführungen hat Anders seit 1936 in Opernübertragungen gesungen: „Die Lustigen Weiber von Windsor“ (1936), „Der Mantel“ unter Clemens Krauss (1938), „Die Fledermaus“ (1938), „La Bohème“ (Querschnitt, 1942), „Martha“ (1944). Nach der erwähnten Aufführung von „Hoffmanns Erzählungen“ folgten „Die Fledermaus“ (1949) und der dritte Akt von „La Traviata“ (1951) unter Ferenc Fricsay, „Der Zigeunerbaron“ (1949), „Das Land des Lächelns“ (1950) und „Paganini“ (1952) unter Franz Marszalek, „Lohengrin“ unter Richard Kraus (1951). So herrlich Anders den Beginn der Brautgemach-Szene singt: der Aufführung fehlt es an Binnenspannung.

Da die Lebensverhältnisse in Berlin immer schwieriger wurden, wechselte Anders 1948, zunächst mit Gastverträgen, an die Hamburgische Staatsoper und nach Düsseldorf. Zu seinen ersten Partien gehörten Belmonte, Cavaradossi, Tamino und der Herzog. Beim Nordwestdeutschen Rundfunk begann er mit dem Fachwechsel. Am 13. Dezember 1948 sang er unter Hans Schmidt-Isserstedt den Florestan in „Fidelio“. Er gehörte, wie der Mitschnitt von 1948 und die Aufnahme

von 1952 (unter Arthur Rother) zeigen, zu den großen Darstellern der Rolle. Imponierend nicht nur die Energie des Anrufes „Gott“ auf dem G der zweiten Oktave oder die in die himmlischen Höhen sich schraubenden Phrasen des Schlußteils. Entscheidend, daß im Klang des Anrufes die Verzweiflung ebenso zu spüren ist wie die Verzückerung der himmlischen Vision. Und wie deutlich, wie plastisch, wie eloquent wird der Text artikuliert.

Nach der Rundfunkaufführung des „Fidelio“ übernahm Anders in Düsseldorf im Januar 1949 mit dem Alvaro seine erste

Spinto-Rolle des italienischen Fachs. Seinen ersten Florestan auf der Bühne sang er am 9. Juni 1949 in Hamburg. Im Frühjahr 1950 konfrontierte Günther Rennert Peter Anders mit dem Vorschlag: „Jetzt machen wir beide den Otello.“ Nach dem ersten Schrecken über diesen „riesigen vokalen Brocken“ bereitete sich Anders monatelang

Exemplarisch: Fidelio und Freischütz

auf die Rolle vor. Die Premiere fiel auf den 18. Mai 1950. Sie wurde zu einem überwältigenden Erfolg. 1952 hat er mit Sena Jurinac das Liebesduett aufgenommen. Natürlich war Anders kein italienischer, kein sanguinischer Otello, und vermutlich steckte auch kein „sanguine“ in der Stimme oder die rasende Exaltation für das Ende des Monologs „Dio! mi potevi“. Nun gehört der Otello zu den Rollen, die wie der Tristan, nach einem Wort Wagners, „auf das Gelingen des Unmöglichen“ hinauslaufen – und warum soll man sich am Gelingen der lyrischen Momente weniger freuen als an der schieren Kraftentfaltung? Leider habe ich seine Aufnahme des „Esultate“ und des Todes-Monologs (unter Ferenc Fricsay, 1951) nicht hören können.

Peter Anders hat nicht lange genug gelebt, um vom Fortschritt der Langspielplatte zu profitieren. Es spricht viel dafür, daß ihm Mitte oder Ende der fünfziger Jahre Partien wie Florestan, Max, Erik, Tannhäuser und Walther von Stolzing zugefallen wären.

Ein summarischer Blick auf die Diskographie: Zwischen 1933 und 1943 hat Anders 130 Platten gemacht. Es ist hochinteressant, die stimmliche Entwicklung in den ersten fünf Jahren zu verfolgen: von den eher zaghaft-zarten Puccini-Platten („Manon Lescaut“, „Mädchen aus dem Goldenen Westen“, „Turandot“, 1933/34) zu den strahlend-fokussierten Aufnahmen der Faust-Arie oder von Radames' Romanze. Sehr schön die Blumenarie (1934), voll elegischen Zaubers Lenskis Abschied. Im italienischen Fach wirkt Anders nicht immer idiomatisch – besonders dann, wenn die Formeln des Belcanto abgerufen werden müssen. Zwar hat er gelegentlich Tito Schipa als Vorbild angesehen; doch hat das keine positiven Auswirkungen auf seine Aufnahmen von „Heimlich aus ihrem Auge“ oder der Herzog-Arien gehabt. In

strahlender Hochform ist Anders allerdings in Auszügen aus „La Bohème“ neben Maria Cebotari zu erleben (Berlin Classics).

Für die Electrola hat Anders zwischen 1949 und 1952 ein gutes Dutzend Platten gemacht, darunter exemplarische Interpretationen der Arien aus „Fidelio“ und „Der Freischütz“ (hier ist wieder der Vergleich mit der lyrischen Telefunken-Aufnahme von 1937 interessant, mit Blick auf die Entwicklung der Stimme). Es mag

am Aufstieg von Rudolf Schock, seit Ende der vierziger Jahre für HMV tätig, gelegen haben, daß Anders seit 1952 für die Deutsche Grammophon (Polydor) aufzunehmen begann, überwiegend Operettentitel, aber auch Szenen des Stolzing („Am stillen Herd“, „Morgendlich leuchtend“), des Canio, Alfredos Arie und die Traumerzählung aus „Manon“. Hinzu kommen zahlreiche Rundfunkaufnahmen – darunter eine umfangreiche Serie im Südwestfunk unter Otto Ackermann: unter anderem die Blumenarie und das Duett Micaëla/José aus „Carmen“ mit Sena Jurinac, die auch in Szenen aus „Otello“, „La Bohème“ und „Madame Butterfly“ die Partnerin Anders' war; ferner die Arien des Florestan, des Max und des Lohengrin, wiederveröffentlicht auf EMI CDM 7 69682 2, ein Muß für die Bewunderer des Sängers.

Unverzichtbar unter den Liedaufnahmen – allein für den Reichsrundfunk hat Anders mit Michael Raucheisen rund 100 Liedaufnahmen gemacht – die beiden „Winterreisen“. Hinzu kommen 25 von Hubert Giesen begleitete Aufnahmen des Süddeutschen Rundfunks. Bei der zweiten Aufnahme der „Winterreise“ im WDR wurde Anders von Günther Weißenborn begleitet. Ein ganz besonderes Faible habe ich für die mit beherrschter Emphase gesungenen orchesterbegleiteten Glockenlieder von Max von Schillings (Berlin Classics 0021682 BC) und Richard Strauss' „Zueignung“, „Ich trage meine Minne“, „Heimliche Aufforderung“ und „Cäcilie“ mit den Münchner Philharmonikern unter Fritz Lehmann – es war die letzte Aufnahme des Sängers (DG 445 -059-2). Last but not least: ein großes Bedauern, daß die Teldec wie die Grammophon ihre Anders-Aufnahmen noch nicht systematisch wiederveröffentlicht haben.



Diskographische Hinweise

Flotow, Martha (Lyonel) Schüler; Berger, Tegetthoff, Greindl u.a., Berliner Staatskapelle RA 1944; Berlin Classics (2 CD)

Humperdinck, Die Königskinder (Königssohn) R. Kraus; Möller-Siepermann, Fischer-Dieskau, Ollendorff u.a. WDR 1952; Gala (2 CD)

Mozart, Die Zauberflöte (Tamino) Böhm; Piltti, Reining, Weber, Poell u.a. LA Salzburg 1941; Myto (2 CD)

Strauß, Die Fledermaus (Eisenstein) Fricsay; Schlemm, Streich, Wocke, Krebs, A. Müller u.a. RIAS 1949; Deutsche Grammophon (2 CD)

Wagner, Lohengrin (Titelpartie) R. Kraus; Eipperle, Braun, Kronenberg, Greindl u.a. WDR 1951; Myto (3 CD)

Peter Anders Vol. I Schubert-Lieder Michael Raucheisen, Klavier RA 1942-44; Berlin Classics (CD)

Peter Anders Vol. II Lieder von Beethoven, Schumann, Brahms, Wolf und Strauss Michael Raucheisen, Klavier RA 1943/44; Berlin Classics (CD)

Peter Anders Vol. III Szenen aus: Entführung, Zauberflöte, Lustige Weiber, Hoffmanns Erzählungen, Bohème; Schillings, Glockenlieder RA 1940-46; Berlin Classics (CD)

Peter Anders, Opernarien Zauberflöte, Freischütz, Undine, Lustige Weiber, Martha, Evangelimann, Verkaufte Braut, Holländer Telefunken 1935-40; Teldec (CD)

Peter Anders singt Lieder von Schumann, Schubert, Beethoven, Tschaikowsky und Strauss Telefunken; Teldec (CD)

Peter Anders Szenen aus: Fidelio, Freischütz, Verkaufte Braut, Lohengrin, Otello, Bohème, Land des Lächelns, Zigeunerliebe, Walzertraum u.a.; Sena Jurinac EMI 1949-52 (CD)



Vor dem „totalen Krieg“: Peter Anders in Lortzings „Casanova in Murano“, 1944 an der Berliner Staatsoper.

Isolde“), Almaviva („Der Barbier von Sevilla“), Lenski, Königssohn, Matteo, Erscheinung eines Jünglings, Sänger, Froh, Cavaradossi, Ernesto – ein erstaunliches Repertoire für zwei Spielzeiten. Einen (in der Koester-Biographie zitierten) Klagebrief des Sängers, der sich zudem gegenüber dem älteren Kollegen Julius Patzak zurückgesetzt fühlte, wies der Operndirektor zwar mit dem Hinweis auf die unabdingbare Ensemble-Disziplin zurück; als er aber merkte, daß Anders sich mit Abwandlungsgedanken trug – die Berliner Staatsoper wollte ihn allzugern haben – lenkte er ein. So kam es zunächst nur zu einem Gastvertrag in Berlin, der zwischen den Intendanten (!) ausgehandelt wurde. Ensemble-Disziplin hatte damals noch einen so hohen Stellenwert, daß es ein Prinzip der Kollegialität unter den Theaterleitern gab.

Doch nach etwas mehr als zwei Jahren kam es zwischen Anders und seinem Musikchef zu einem schweren Zerwürfnis. Das Theater hatte dem Tenor, der sich krank gemeldet hatte, einen Arzt ins Haus geschickt. Der Sänger hatte sich gegen die bevormundende Kontrolle verwahrt, worü-