

Opernsänger – Opernbetrieb

Anforderungen und Erwartungen aus der Sicht des Dirigenten, des Intendanten und der Primadonna

APCS Colloquium vom 26. Mai 1990 in Zürich

mit

Musikalischer Oberleiter Ralf Weikert, Opernhaus Zürich

Prof. Dr. Hermann Juch

Frau Dr. Elisabeth Schwarzkopf

Diskussionsleiter: Prof. Jakob Stämpfli

Vortrag Ralf Weikert

Ich möchte hier nicht nur über das sprechen, was ein Dirigent von Sängern erwartet, sondern auch über das, was den Sänger erwartet, wenn er an das Theater bzw. in die Praxis geht.

Als Dirigent und als Musikdirektor verschiedener Opernhäuser habe ich selbst die verschiedenartigsten Formen des heutigen Musiktheaters kennengelernt. Das Publikum möchte Operaufführungen sehen und hören, in denen gut ausgebildete, schöne Stimmen die Werke des grossen Repertoires so überzeugend wie möglich singen. Welche Form des Opernbetriebs dahintersteht, ob es sich um ein Ensembletheater, um ein Semi-Stagione-Theater oder um ein Star-Theater handelt, ist dem Zuschauer gleichgültig. Wie gross der Unterschied in der Erarbeitung eines Werkes ist, weiss allerdings jeder, der professionell mit diesem Thema konfrontiert wird.

Was erwartet ein Dirigent an einem mittleren Ensembletheater von seinen Sängern und wie sieht dieselbe Frage an einem Opernhaus der absoluten Spitzenklasse aus? Ich möchte Ihnen das praktisch an drei verschiedenen Theatertypen schildern, an denen ich früher gearbeitet habe, bzw. an denen ich jetzt noch arbeite.

Der erste Typus ist das Ensembletheater, wie ich es selbst durch neun Jahre an der Bonner Oper als musikalischer Oberleiter kennengelernt habe. Die wichtigsten Fächer des gängigen Repertoires waren dort je einmal durch zum Teil relativ junge, unverbrauchte Sänger vertreten; d.h. man hatte eine Soubrette, eine lyrische, eine Koloratursängerin, eine jugendlich-dramatische, eine Spielaltistin, einen lyrischen Mezzo, einen dramatischen Mezzo, einen Spieltenor, einen lyrischen Tenor, einen lyrischen Bariton, einen Kavalierbariton, einen

Charakterbariton, einen Spielbass, einen Charakterbass und einen seriösen Bass.

Das sind alles in allem zwanzig Sänger, zu denen dann noch einige Utilité-Sänger kamen, die zum Teil etwas in die Jahre gekommen, aber durchaus brauchbar und notwendig waren. Die Heldenfächer waren nicht besetzt, weil das grosse Wagner-Repertoire dort nicht ständig gepflegt wurde und für die eine oder andere Rolle konnte man dazu verpflichtet, wenn dies notwendig war.

Ich sagte schon, dass wir, fast ausschliesslich, mit jungen, hoffnungsvollen Sängern arbeiteten. Wenn unser Spielplan feststand, wobei das vorhandene Ensemble einen sehr grossen Einfluss auf die Werkwahl hatte, begaben wir uns auf die Suche nach jungen Sängern, die unser Ensemble komplettieren sollten.

Durch Agenten und durch befreundete Kollegen wurden wir dann auf Talente an oft sehr kleinen Theatern aufmerksam gemacht, die wir uns anhörten. Wir erwarteten keinerlei Repertoire von ihnen, die Stimme sollte gut ausgebildet sein und ungefährdet unseren Spielbetrieb überstehen können. Was dieses ungefährdete Überstehen betrifft, werden wir sicher in der Diskussion noch darauf zu sprechen kommen. Ausserdem musste die Erscheinung und Persönlichkeit unserer Hoffnungen auf die geplanten Werke passen.

Die Arbeit mit solchen jungen Sängern machte allen grossen Spass; man hatte den Vorteil, nicht erst verquere oder verkrustete Rollenklischees ausmerzen zu müssen, die sich in vielen Jahren in verschiedenen Inszenierungen entwickelt hatten, sondern man konnte seine eigene Vorstellung einer Rolle gemeinsam mit dem Sänger erarbeiten.

Es ist klar, dass Jugendlichkeit und Feuer-eifer eine nötige Erfahrung nicht immer ganz ersetzen, auch dass gewisse Rollen schwer mit

jungen Menschen darzustellen sind. Doch spielte das damals keine grosse Rolle. Er war insofern nicht einmal besonders risikoreich, als man beim Vorsingen genau das verlangen konnte, was später auf dem Spielplan stand. Ein lyrischer Sopran z.B. musste die g-Moll-Arie der Pamina singen, weil die *Zauberflöte* auf dem Spielplan stand, oder wir verlangten eine Lauretta-Arie, weil Gianni Schicchi geplant war. Nicht nur für uns, damals sehr junge Verantwortliche, war das eine unschätzbare Erfahrung. Die jungen Sänger hatten die Chance innerhalb einer Spielzeit etwa zwei bis drei grössere Partien zu studieren und nach wochenlangen Proben in langen Aufführungsserien auszuprobieren. Nebenbei hatten sie vielleicht noch die eine oder andere kleinere Rolle zu verkörpern, weil das Ensemble eben zu klein war. Hatte man, um bei der Pamina zu bleiben, eine solche Rolle in zehn Vorstellungen dargestellt, sie sich erst einmal auf den Leib gesungen, bedeutete es dann kein grosses Risiko, von einem Agenten anderswohin geschickt zu werden, um mit dieser Rolle zu gastieren.

Der Nachteil dieses Ensembletheaters für junge Sänger ist, dass man relativ viel singen muss, was nicht jeder ungefährdet übersteht, und dass man alle paar Jahre das Engagement wechseln muss, weil z.B. wichtige Fachrollen gerade in dem Jahr zuvor an einem vorbeigegangen sind, man diese aber braucht.

Der zweite Typus, den ich selbst kennengelernt habe und der inzwischen sehr weit verbreitet ist, verbindet das herkömmliche Ensembletheater mit dem Stagionebetrieb. Die Opernhäuser der mittleren, gehobenen Klasse, z.B. Düsseldorf, Köln, Frankfurt, Stuttgart arbeiten mehr oder weniger mit diesem System, mit einer gewissen Modifikation auch wir hier in Zürich. Das Stammensemble von jahrelang verdienten Sängern wird mit speziellen Fachvertretern für ganz bestimmte Rollen für begrenzte Zeiten erweitert. Das funktioniert aber nur, wenn man in Serien spielt, d.h. eine bestimmte Besetzung wird für eine genau festgelegte Anzahl von Vorstellungen zu einem Ensemble zusammengeschweisst. Dieses System ist für das Theater ungleich teurer, weil oft die Abendgage eines Spitzensängers der Monatsgage eines Ensemblemitglieds entspricht, wozu dann noch die Reisen kommen. Dennoch wissen Sie alle, dass das Publikum heutzutage extrem anspruchsvoll geworden ist und mässige Leistungen nicht so leicht hinnimmt, hat es doch die Vergleichsmöglichkeit sich dieselben

Opern auf CDs abzuspielen, im Fernsehen zu sehen oder gar in die ersten Metropolen der Opernwelt, nach Wien oder nach New York, zu fahren.

Dieser zweite Typus hat grosse Vor- und Nachteile für die Sänger selbst. Zu den Vorteilen der gastierenden Halbstars oder Stars gehört, dass diese in hundertfach erprobten Partien brillieren können, meist an den jeweiligen Theatern gehätschelt werden und die Garantie für eine hochbezahlte Serie von Vorstellungen haben, die, weil sie gut geprobt sind, weniger Nerven kosten als Einzelabende in Wien oder Milano. Das geht allerdings nur, solange diese Sänger in ihrem Zenit stehen, danach wird die nachlassende Nachfrage zu einer ernsten Existenzfrage.

Auch für das Stammensemble hat dieses Semi-Stagione-System Vor- und Nachteile. Zu den Vorteilen zählt die Möglichkeit, mit ersten Sängern der Welt zu arbeiten und selbst dann künstlerisch davon zu profitieren. Ebenso zählt zu den Vorteilen, dass man in ein Ensemble eingebettet ist und kaum um seine Existenz zu bangen braucht. Allerdings ist das Potential an Unzufriedenen in keinem der geschilderten Typen so gross wie hier, weil die Direktion ausgerechnet für die Traumpartien, auf die mancher Sänger Jahre gewartet hat, einen berühmten Gast verpflichtet, der dieselbe Partie in München oder bei den Salzburger Festspielen singt. Die Unzufriedenheit liegt natürlich oft auch an der falschen Selbsteinschätzung vieler Ensemblemitglieder; davon kann jeder GMD und jeder Intendant ein Lied singen, der die Aufgabe hat, Beschwichtigungsgespräche mit beleidigten Ensemblemitgliedern zu führen.

Was nun die musikalische Arbeit in diesem System betrifft, habe ich selbst etwas ambivalente Erfahrungen gemacht. Die den szenischen Proben vorangehenden musikalischen Ensembleproben bleiben oft etwas unbefriedigend, weil zwar die Hausmitglieder weitgehend zur Verfügung stehen, die grossen Stars aber in nur wenigen Proben, oft sogar erst während der szenischen Proben, eingebaut werden müssen. Selbstverständlich erwartet man als Dirigent, dass jeder Sänger perfekt vorbereitet zu den Ensembleproben erscheint. Wie will man aber einer Agnes Baltsa, einer Margaret Price oder einer Hildegard Behrens interpretatorische Änderungen abringen, wenn ein Werk nicht gemeinsam erarbeitet werden konnte, und diese Stars ihre Rollen schon x-mal völlig dia-

metral gestaltet haben? Andererseits profitiert natürlich das gesamte Ensemble und damit eine Aufführung, wenn man in einer *Carmen* Agnes Baltsa und José Carreras als Protagonisten hat. Ich habe noch keinen Sänger in unserem Ensemble gesehen, für den solche Abende nicht auch die Sternstunde ihrer eigenen Karriere darstellten.

Noch ein weiterer Aspekt scheint mir für dieses Semi-Stagione-Prinzip wichtig: durch das relativ grosse Repertoire hat ein Ensemblemitglied die Möglichkeit, sich in sehr verschiedenartigen Rollen im Laufe der Jahre zu profilieren und damit auch in weniger exponierten Partien zu entwickeln und zu wachsen. Die Folge für das Opernhaus ist, dass man, in scheinbar weniger wichtigen Partien, gereifte künstlerische Leistungen einsetzen kann. Das Niveau einer Vorstellung wird sehr oft von einem durchweg blendend besetzten Ensemble bestimmt und nicht unbedingt vom gastierenden Star, dessen vielleicht mässige Tagesform schon so manchen grossen Opernabend in Gefahr gebracht hat.

Die Zürcher Oper z.B. hat zusätzlich zum Semi-Stagione-Betrieb den Vorteil, dass eine Reihe der hervorragendsten Sängerinnen und Sänger in und um Zürich ansässig sind und damit quasi zum Ensemble gehören, obwohl sie anderswo als Stars auftreten. Ich nenne nur Edita Gruberova, Francisco Araiza, Gösta Winbergh, Simon Estes oder Matti Salminen.

Der dritte Typus, das sogenannte Star-Theater vom Format der Wiener Staatsoper, ist sicher der problematischste. Ist es schon grundsätzlich unmöglich, dreihundert Vorstellungen im Jahr mit sogenannten Stars zu besetzen, fragt sich auch, wie man ein Repertoire von zirka 45 Opern musikalisch und szenisch einigermassen sauber halten kann. Wenn in einer Woche zweimal *Rosenkavalier* auf dem Spielplan steht, und zwei oder drei der Hauptrollen von einer zur anderen Vorstellung umbesetzt werden, nur um dem Publikum wieder andere berühmte Namen präsentieren zu können, wird ernsthafte Opernarbeit zur Farce. Ich will damit nicht sagen, dass es nicht hervorragende Aufführungen geben kann, wenn man auf der Bühne wundervolle Sängerpersönlichkeiten und im Graben die Wiener Philharmoniker hat, aber der Komplize Zufall spielt dann schon eine bedeutende Rolle.

Was erwarte ich als Dirigent einer Aufführung, z.B. an der Wiener Staatsoper, von den Sängern? Für zwei bis drei Tage, wenn über-

haupt, kommt eine oft von der terminlichen Verfügbarkeit der Stars abhängige Besetzung zu Proben zusammen, um vom Abendspielleiter in eine meist zwanzig Jahre alte Inszenierung eingewiesen zu werden. Jeder kann seine Sache, und jeder bringt in die Arbeit das ein, was sich in diversen Produktionen irgendwann einmal an künstlerischer Erfahrung akkumuliert hat. Das kann Hervorragendes sein, Routiniertes oder aber auch nur die Ansammlung von persönlichen Eitelkeiten, die man einer Rolle aufzwingt. Da stehen Momente, in denen Sänger nicht einmal wissen, durch welche Türe ihre Partner eintreten werden, anderen gegenüber, in denen sich eine Sängerin mit einem Dirigenten, z.B. beim Zeitmonolog der Marcellin im 1. Akt des *Rosenkavaliers*, zu einer tief empfundenen Einheit zusammenfindet und das oft beschworene Wunder Oper plötzlich stattfindet.

Was machen nun die Sänger des Ensembles der Wiener Staatsoper, die nicht zu den Stars zählen? Irgend jemand muss auch Annina und den Haushofmeister singen, und da wird es leider düster. Sind diese Sänger selbst wirklich gut, gastieren sie zwischen Nizza, Lissabon und Pretoria, kommen also auch nicht zu den Proben. Sind sie es nicht, bekommt man mangels wirklicher Proben nur eine schlampig routinierte Sängerleistung unter dem Niveau der mittleren Häuser, weil sich kein Mensch die Mühe macht, musikalisch irgendwelche Aufführungen zu überwachen. Das gehört sicherlich zu den frustrierendsten Erfahrungen, die wir Dirigenten mit Sängern machen. Ich kann mich nicht erinnern, jemals solche Schmisser erlebt zu haben, wie sie etwa in Wien oder Berlin an der Tagesordnung sind. Wenn ein System mit Stars funktionieren soll, geht das meiner Erfahrung nach nur wie etwa an der MET in New York, wo man für drei volle Wochen zusammen probiert, wo es nicht nur musikalische und szenische Proben gibt, sondern auch volle Bühnenorchesterproben, dann aber mit gleicher Besetzung einer Serie von sechs bis acht Vorstellungen. Wenn dann sogar kleine Rollen wie zuletzt in einer *Bohème*-Serie, die ich dieses Jahr dort dirigiert habe, der Bernard im 1. Akt von einer Sängerpersönlichkeit wie Renato Capecchi gesungen wird, ist das Glück für einen Dirigenten vollkommen.

Groteskerweise wird dieses System, das das normalste der Welt sein sollte, bei Festspielen in aller Welt als Ausserordentlichkeit gepriesen.

Eigentlich sollte es aber die tägliche Opernpraxis in jedem ernstzunehmenden Theater darstellen. Nur wenn man alle Voraussetzungen schafft, bekommt man von einem Sänger alles, was er zu geben hat, und das ist eben doch viel mehr als nur eine schöne Stimme und die Kenntnis der Noten seiner Partie. Sollte ich heute jungen Sängern einen Rat geben, wie sie ihre Karriere aufbauen sollten, es fiel mir ziemlich schwer. Nicht, weil ich keine Meinung habe, was für sie gut oder schlecht wäre, sondern weil unsere Musiktheater von einer Entwicklung ergriffen werden, die einen Reifeprozess oft nicht mehr begünstigt.

Dazu kommt, dass die Hauptakteure, zumindest im Spiegel der Medien, der Regisseur und der Bühnenbildner geworden sind — da Kritiker ja bekanntlich eher Bilder als Partitur lesen können.

So wird die Leistung junger Sänger mit einem halben Satz abgetan. Zahlreiche junge Sänger hören, natürlich unsicher geworden, auf ihre Agenten, die sie in attraktive Rollen drängen wollen, da diese mehr Geld bringen. Ob eine Eboli in der Entwicklung eines jungen Mezzosoprans nicht Stimmord ist, wird gar nicht ernstlich gefragt. So bleiben herrliche Sängerhoffnungen auf der Strecke. Die Gründe für diese Entwicklung und ein möglicher Ausweg daraus, werden heute nachmittag ein wichtiges Diskussionsthema sein.

Vortrag Prof. Dr. Juch

Die Geschichte des Opernbetriebes und seine Entwicklung kann eigentlich nur jemand überblicken, der auf einen, infolge meiner Jahre, so langen Weg zurückschauen kann. Meine ersten Operaufführungen sah ich in den 20er Jahren. Das wird Ihnen vielleicht komisch vorkommen, aber es ist der Fall. Damals hat es noch eine heile Welt gegeben, eine heile Welt der Oper. Die kleinen, mittleren und grossen Häuser haben alle intakte Ensembles gehabt, die Sänger waren das Wichtigste und sind auch heute noch das Wichtigste in der Oper — genau wie die Leute auch wegen der Schauspieler ins Theater gehen. Bei den Sängern kommt natürlich noch die Vorbereitung durch den musikalischen Chef dazu, der sie zu einer sängerischen Entwicklung bringt.

Zur damaligen Zeit waren die von Herrn Weikert aufgezählten Fächer noch komplettiert durch ein vollständiges Wagner-Ensemble, was heute undenkbar wäre. Heute gibt es

kaum mehr einen Tenor, der Tristan oder Tannhäuser wirklich so singen kann, wie es sein soll und der auch den darstellerischen Ansprüchen genügen kann. Damals hat jedes mittlere deutsche Theater seinen Helden Tenor, seinen Heldenbariton und natürlich seine dramatische Sopranistin gehabt. Diese Sopranistinnen haben dann meistens im Sommer in Bayreuth die Walküren gesungen. Das waren später die ersten Brühildnen der verschiedenen deutschen Opernhäuser; auch das hat es damals gegeben.

Warum diese Entwicklung zu Ende gegangen ist, können wir eigentlich nicht sagen. Es gibt heute bekanntlich kaum mehr richtige Wagnersänger, wirklich dramatische Stimmen wie eine Brigit Nilsson, eine Astrid Varnay, eine Svanholm, einen Lorenz oder auch einen Heldenbariton à la Hotter oder früher Schorr.

In diesem Zeitraum, den ich überschaue, spielt auch die Stellung des Gesanglehrers eine grosse Rolle. Vor allem im deutschsprachigen Raum hat es damals eine Reihe von ganz hervorragenden Gesanglehrern gegeben, gleichgültig ob es sich um Berlin, Wien oder Zürich handelte. Es ist daher möglich gewesen, dass die Sänger aus den Ländern, von denen hier die Rede ist, auch zur Verfügung standen. Es hat, sozusagen, inländische Ensembles gegeben; man hat auch noch nicht in fremden Sprachen gesungen, z.B. den italienischen Mozart, ganz zu schweigen von tschechischen oder russischen Werken, sondern es wurde in die deutsche Sprache übersetzt und in deutscher Sprache gesungen.

Dann kam die entsetzliche Zeit des 2. Weltkrieges. Da haben wir eine wirklich interessante Beobachtung gemacht, was die Gesanglehrer betrifft. Es mussten viele emigrieren (aus rassistischen und politischen Gründen). Sie sind hauptsächlich nach Amerika und Kanada ausgewandert (Deutsche wie Italiener).

Nun war in Amerika eine Fülle von Sängern da, aber nur eine sehr kleine Anzahl von Opernhäusern: es gab die MET und ein paar Stagione-Häuser, wie auch heute, aber nicht diese Vielfalt von Theatern, die es im deutschsprachigen Raum, auch heute noch, gibt. Nun haben diese guten Gesanglehrer in Amerika ihre Zelte aufgeschlagen und die Sänger sind zu ihnen gepilgert. So sind hervorragende Ausbildungen von Sängern zustande gekommen, wie ich in meiner über 30jährigen Intendantenzeit sehen konnte und kann; die amerikanischen Sänger waren und sind die besten, dank

unserer Gesanglehrer, die dorthin emigriert sind. Das ist sicher nicht der einzige Grund, aber doch ein sehr wesentlicher Grund, warum nach dem 2. Weltkrieg die Amerikaner hergekommen sind. Ein deutsches Opernhaus ist auch heute ohne sie unvorstellbar: zöge man sämtliche Amerikaner ab, ich glaube, dann könnte nicht mehr gespielt werden.

Was wollen wir nun als Intendanten? Gut ausgebildete Sänger! Es genügt aber nicht die Ausbildung allein, es kommt noch etwas dazu: es sollte jemand gar nicht anfangen zu singen, — singen lernen kann jeder, der eine schöne Stimme hat — der nicht eine Stimme mit einem persönlichen Timbre hat. Das finde ich sehr wichtig, und da habe ich in der langen Zeit, in der ich mit diesen Dingen befasst bin, immer wieder folgendes feststellen müssen: (ohne in den Fehler verfallen zu wollen, dass alles, was vor zwanzig oder dreissig Jahren war, nur wunderbar war) es hat damals mehr Sänger mit einem persönlichen Timbre gegeben, die man, wenn man heute Aufnahmen hört und zunächst nicht weiss, wer es ist, doch sofort erkennt. Das persönliche Timbre der Stimme ist nach meiner Meinung ebenso wichtig wie die Persönlichkeit des betreffenden Sängers auf der Bühne, d.h. seine Ausstrahlung im darstellerischen Teil seiner Aufgabe.

Es hat jedoch im Laufe der Zeit eine Wandlung stattgefunden: damals haben die Sänger auf der Bühne nur "gestanden" und haben wunderschön gesungen; inzwischen aber ist das Regietheater gekommen und heute gibt es leider sehr viele Opernregisseure mit grossen Namen, die deshalb geholt werden, weil sie ziehen. Das sind dann nicht welche, die das Werk inszenieren, sondern solche, die ihre eigenen Träume, Alpträume oder Paraphrasen über das Werk zur Schau stellen. Das ist eine Unsitte geworden, ich bin persönlich sehr dagegen.

Ich möchte nicht die ganz frühen Zustände aus der Zeit vor Gustav Mahler in Wien haben, als weder der Regisseur noch der Dirigent auf dem Theaterzettel standen, als der Regisseur mehr oder weniger ein gehobener Inspizient war, sondern der Regisseur müsste in erster Linie von der Partitur aus inszenieren, das Stück darstellen. Ich sage das nicht aus übertriebenem Werktreueglauben, sondern weil es doch immer wieder junge Menschen gibt, die zum ersten Mal ein Opernwerk hören, die zu Hause oder in der Schule darauf vorbereitet werden, und die dann einen Alptraum, eine

Phantasie oder eine Paraphrase des Regisseurs über das Stück sehen. Das ist ein Unrecht an den Menschen, die zum ersten Mal ins Theater gehen und schadet vor allem auch der Zukunft der Oper, denn ich kann mir kaum vorstellen, dass jemand, der enttäuscht von einer solchen Aufführung nach Hause geht, zukünftig öfter in die Oper gehen wird. Dass wir das Werk darstellen, ist eine Verpflichtung, die wir der Jugend gegenüber haben.

Ausserdem verlangen wir, und das muss ich als Intendant sagen, Intendanten, die mit dem GMD zusammenarbeiten. Am schönsten wäre sogar, wenn Dirigenten Intendanten wären. Früher war es in Opernhäusern so, aber das kann man heute nicht mehr verlangen, weil die Dirigenten einen "Marktwert" haben, den sie entsprechend erhöhen oder verlieren, je mehr sie im Ausland oder auch für Konzert, Rundfunk oder Fernsehen verlangt werden. Man kann also von einem Dirigenten nicht erwarten (wie es z.B. Ende der 30er Jahre bei Clemens Krauss in Wien noch war), dass er die ganze Saison hindurch am Ort bzw. im Hause ist und dort erzieherisch tätig ist. Das wäre das Ideal, doch das kann man heute, bei der auch geringen Auswahl an guten Dirigenten, nicht mehr verlangen. Ebenso kann man vom Sänger nicht erwarten, dass er im Sinne des gesamten Ensembles zehn Monate in einer bestimmten Stadt bleibt.

Denn wir haben, und das ist oft missverstanden worden, nicht nur zu unterscheiden zwischen Ensemble- und Stagione-Theater, sondern man müsste eher den Unterschied machen zwischen **Repertoire-** und Stagione-Theater. Das Repertoire-Theater hat eine grössere Anzahl von Werken aufführbereit und spielt zehn Monate, während Stagionebetriebe nur etwa achtzig Vorstellungen, so z.B. in Genf, in einer kürzeren Zeit spielen. Dort ist der Sänger besser behütet, wenn er sich in einem Ensemble, wie es bei Festspielen auf der höchsten Stufe der Fall sein kann, pflegen und entwickeln darf.

Der Intendant und der Generalmusikdirektor müssen so zusammenwirken, dass sie in erster Linie ihre Sänger schützen und sich entwickeln lassen. Sie müssen vor allem davor warnen, über das Fach zu singen, was eine begreifliche Neugier der jungen Sänger ist. Es ist aber auch ein Fehler der Agenten, die die Sänger zu etwas bringen, was ihnen schaden kann und zunächst nur eine Gewinnchance für den Agenten darstellt.

Agenten sind überhaupt ein schwieriger Fall, denn heute sind die Verknüpfungen der Opernhäuser, vor allem der Spitzenopernhäuser und der Festivals (Bayreuth und Salzburg nicht ausgenommen), mit den internationalen elektronischen Medien so eng geworden, dass praktisch der Intendant oder der Chefdirigent des Hauses gar nicht mehr das Repertoire und die Besetzung bestimmen kann. Die Schallplattenfirma macht die Besetzung, aus ihr ergibt sich dann das Repertoire. So kann es groteskerweise passieren, dass, wenn ein Sänger einer kleinen Nebenrolle abgesagt hat, ein betreffender Ersatz von weis Gott woher eingeflogen werden muss, weil niemand im Hause ist, der einspringen könnte. Hierdurch tritt eine enorme Verteuerung des Betriebes ein.

Es müsste wieder ein Ensemble-Theater kommen wie es Oscar Fritz Schuh, der bekannte Opernregisseur der Staatsoper Wien und der Salzburger Festspiele, einmal genannt hat: er hat von dem sogenannten "fluktuierenden Ensemble" gesprochen. Das ist ein Ensemble, das mit Verträgen an ein Haus gebunden ist, wobei die Verträge aber sehr individuell gestaltet sind. Die Sänger müssen nicht unbedingt ununterbrochen in der betreffenden Stadt wohnen, sondern sie müssen zur Verfügung stehen, als ob sie dort wohnen würden, für selbstverständlich alle Vorstellungen (das bedeutet dann: längerfristig vorausdisponieren), für alle Proben und nicht nur für die Proben zur Premiere, sondern auch für die genau eingesetzten Proben zur Wiederauffrischung eines Repertoirewerkes, das länger liegt.

Das kann man alles, wenn man entsprechend mit den Terminen vorausdisponiert, in einen Vertrag fassen und kann ein Mitglied, das "fluktuiert" wie ein Ensemblemitglied der alten Art, im Hause einsetzen. Das ist gut für das Haus und auch für die Entwicklung des Sängers von Vorteil.

Herr Stämpfli: Es wäre, glaube ich, ganz gut, wenn wir auf das, was bisher gesagt wurde, eingehen würden und ich habe eine Frage an Herrn Weikert; folgender kleiner Fall: ein junger Dirigent wird Chef an einem Theater. Weil er aber nicht nur an seinem Theater dirigieren möchte, geht er zu einem Agenten, der als Gegenleistung verlangt, dass der junge Dirigent alle seine Gesangssolisten nur noch über seine Agentur bezieht. Wie sieht es aus, wieviel Freiheit hat der Dirigent beim Engagieren von Sängern? Ist es wirklich so wie man oft als

Gesanglehrer den Eindruck hat, wenn man Schüler hat, die an vielen verschiedenen Orten vorgesungen haben und die nicht unbedingt deswegen nicht unterkommen, weil sie schlecht sind, sondern weil an ganz vielen Orten alle Positionen gar nicht durch den Dirigenten oder den Intendanten besetzt werden, sondern durch den Agenten, der das Gegengeschäft parat hat. Wie sieht das in der Praxis aus, die Sie erlebt haben?

Herr Weikert: Dazu kann ich sagen, so ausschliesslich wie Sie es hier schildern, habe ich es noch nicht erlebt. So krass ist es nicht: "Ich lasse Sie dort gastieren, wenn Sie meine Sänger kaufen." Das ist mir von keiner Agentur jemals passiert. Es gibt schon Verquickungen, es stimmt auch, dass manche Intendanten aus persönlichen Gründen mit diesem oder jenem Agenten besonders gerne arbeiten, weil sie gute Erfahrungen gemacht haben. Es gibt Agenten, mit denen ich nicht gerne arbeite, weil ich sie für Seelenverkäufer halte. Es gibt aber andere, die doch sehr verantwortungsbewusst sind. Eine Verquickung mit meinen eigenen Geschäften habe ich aber noch nicht erlebt.

Ich möchte auch zu diesem Mythos Stellung nehmen, dass gute Sänger nicht genommen werden, weil andere inzwischen schon von Agenten besetzt wurden, denn an etwas glaube ich nicht: ich glaube nicht an das verkannte Gesangsgenie. Ich glaube nicht, dass jemand, der eine elementare Theaterbegabung ist, der eine Stimme hat, die so interessant ist, dass man sie sich wirklich, auch unter professionellen Leuten, gerne anhört, ich glaube nicht, dass so jemand irgendwo "schlummert."

Ich glaube auch nicht an die angeblich "schlummernden Kompositionsgenie," die die grössten Werke der Weltliteratur geschrieben haben, die in den Laden liegen. Ich glaube, dass ein wirklich elementares Talent auch zum Vorschein kommt und dass manchmal eben clevere Intendanten, Dirigenten oder auch Agenten diese Gelegenheit ergreifen und letztlich als eigene Creation herausbringen.

Ich möchte noch zu etwas Stellung nehmen, was vorhin gesagt wurde bezüglich des Vorsingens. Herr Prof. Juch hat etwas Interessantes gesagt, nämlich dass die Eigenheit der Stimme, also der Stimmcharakter früher wichtig war. Dazu kann ich Ihnen aus ganz eigener Erfahrung sagen: es gibt ein merkwürdiges Phänomen, das wahrscheinlich alle Verantwortlichen an den Theatern immer wieder erleben. Man

hat ein Vorsingen, eine lyrische Sopranistin wird gesucht. Das Mädchen hat eine hübsche Stimme, sieht gut aus, scheint eine Persönlichkeit zu sein, ist also kein ausgesprochen graues Mäuschen und man hört zu. Ich habe sehr oft feststellen müssen (und damit kontrolliere ich mich selbst und meine Kollegen), dass es Stimmen gibt, die schön sind und man hört nicht zu. Das liegt wohl daran, dass es, wie Prof. Juch sagte, eines interessanten Stimmcharakters bedarf um zuzuhören. Sie wissen, Vorsingen sind schrecklich für alle, nicht nur für Sänger, auch für den Pianisten, der sowieso immer das falsche Tempo nimmt und den die Sänger dann disziplinieren. Ich muss sagen, es stört mich überhaupt nicht, wenn jemand mal schmeisst. Das finde ich völlig unwichtig, denn, dass derjenige aufgeregt ist, dass von diesen fünf Minuten, die er da steht, sein Leben abhängt, was für ihn einen derartigen psychischen Druck darstellt, ist doch wohl selbstverständlich. Das wird jeder, der aus der Branche kommt, absolut verstehen. Daher ist es mir egal, wenn jemand beim Vorsingen mal den Einstieg verpasst, wenn er nicht gerade ein "rhythmisches Kamel" ist, so dass er sich also wirklich gänzlich verirrt.

Interessant ist für mich nur die Frage, ob ich auch bei einem wiederkehrenden Refrain noch zuhöre oder, ob er für mich schon abgehakt ist. Das hat nicht unbedingt etwas mit der Schönheit der Stimme zu tun, auch nicht unbedingt damit, ob man technisch gut ist; es gibt sehr viele Sänger, die technisch gut singen und ich höre trotzdem nicht zu.

Es gibt Sänger, bei denen ich sage: "Da klemmt es ein bisschen, das kann aber werden. Er ist ja noch jung und muss an einer gewissen Lage seiner Stimme noch arbeiten," oder "Oh, das ist interessant, da höre ich zu!" Darum finde ich so interessant, was Herr Prof. Juch gesagt hat und was man heute ein bisschen vermisst, nämlich den sehr persönlichen Stimmcharakter. Das hängt auch mit der Bühnenpersönlichkeit zusammen, denn sehr oft sind Leute, die nur schöne Stimmen haben und eigentlich uninteressant sind, auch als Figur uninteressant. Jeder wird mit mir darüber einig sein, dass Maria Callas, eine der grössten Sängerinnen aller Zeiten, keine schöne Stimme gehabt hat. Dazu muss man fragen: "Was ist eine schöne Stimme?" Die Callas war sicher eine der grössten Sängerinnen und man kann sagen: "Das ist nicht mein Geschmack." Sie hat zum Teil überhaupt nicht schön gesungen und

trotzdem hat man ihr immer zugehört. Ich finde, dass der Stimmcharakter Geschmackssache ist und wir sind sehr oft, auch unter Theaterleuten, überhaupt nicht einer Meinung. Aber das Publikum soll schliesslich etwas mitnehmen und dazu gehört das Unvergleichliche einer Sängerpersönlichkeit, denn es gibt nicht zwei gleiche Sänger und die Persönlichkeit soll sich in der Stimme äussern.

Um auf die Agenten zurückzukommen: das ist wirklich eines der traurigsten Kapitel, wobei ich nicht generalisieren möchte. Ich glaube, jeder von Ihnen kennt Robert Schulz. Das was nun einer der wenigen, der sich ein Leben lang jeden Tag eine Vorstellung angesehen hat und der am Sonntag die Nachmittagsvorstellung in Teplitz/Schönau gehört hat und dort irgendeinen kleinen Bass entdeckt hat, den er z.B. nach Karlsruhe gebracht hat. Am Montagabend war er ganz sicher in Budapest, am Dienstag ganz sicher in Flensburg; jeden Abend des Jahres sass er im Theater. Ich kannte Schulz, der, glaube ich, nur einen Anzug gehabt hat, weil er gar nicht dazu kam, ihn auszuziehen. Dieser Mann ist wirklich Theatergeschichte geworden. Er hat seine Agentur weitergegeben an einen jungen Kollegen; da ist diese bereits in trübes Fahrwasser geraten. Ich habe wohl Sänger angehört in Regensburg, in Trier, aber ich ging nicht nach Teplitz/Schönau. Robert Schulz war dort und hat dadurch unglaubliche Sänger entdeckt, was ja die tatsächliche Aufgabe des Agenten ist, nämlich Leute zu entdecken und sie dann gezielt einzusetzen.

Herr Stämpfli: Wie stellen Sie sich die Persönlichkeitsentwicklung vor, die ja nur ganz beschränkt eine stimmliche Angelegenheit ist, sondern die eine gesamt menschliche Sache ist? Wie hat sie zu erfolgen, und was halten Sie, Herr Prof. Juch, von Opernschulen? Ich habe dort leider sehr viele, ich sage es ganz salopp, abgetakelte Regisseure erlebt, die kein Engagement mehr hatten. Sie warfen sich dann auf die Opernschulen und versuchten dort mit ungeeignetem Material ihre Träume und Verrücktheiten zu realisieren. Ein kleiner Buffotenor z.B. musste Rudolf singen, weil man keinen anderen Tenor hatte.

Was halten Sie also von der Entwicklung der Opernschulen? Das ist meine erste Frage. Die zweite bezieht sich auf etwas, was es in den Oststaaten gibt, was man hier aber weniger kennt. Ich habe einen sehr vorzüglichen Kollegen, Herrn Lisitzian, der am Bolschoitheater

als Stimmbildner angestellt ist. Das Ensemble dort ist verpflichtet, sich von ihm kontrollieren zu lassen. So etwas könnte auch eine grosse Gefahr sein und Ihre Meinung dazu würde mich sehr interessieren.

Prof. Juch: Die Opernschulen sind zunächst mehr oder weniger ein notwendiges Übel. Es hat sich so ergeben und es ist auch notwendig, dass der angehende junge Künstler nicht immer nur allein mit seinem Lehrer ist, sondern auch das Zusammenspiel mit dem Partner lernt. Persönlichkeit kann er jedoch nicht lernen, weder die menschliche noch die stimmliche, also das persönliche, unverwechselbare Timbre einer Stimme. Das ist ein Geschenk Gottes. Das ist nichts, was man bei einem Lehrer lernen könnte. Die Opernschulen haben zumindest etwas Gutes: hier wird die Praxis des Zusammenspiels und des Zusammenarbeitens geübt.

Auf Ihre zweite Frage nach einem Stimmbildner an einem Opernhaus für die neu engagierten Sänger, kann ich Ihnen sagen, dass es so etwas in Wien unter Knappertsbusch kurz vor Kriegsbeginn einmal gegeben hat. Die Erfahrungen haben aber gezeigt, dass es nicht gut ist, denn jeder Sänger ist bei einem Lehrer, zu dem er Vertrauen hat und mit dem er auch weiterarbeitet, wenn er im Engagement ist. So kann jemand, der vielleicht ausgezeichnet ist, den Sänger aber mit neuen, anderen Dingen konfrontiert, ihn mehr verwirren als ihm helfen. Das finde ich nicht gut, weil es eine Art Monopolisierung eines quasi Lehrbetriebes darstellt, der keiner ist.

Herr Weikert: Ich möchte auch zu beiden Fragen Stellung nehmen. Zu den Opernschulen muss ich sagen: natürlich ist der Abstand zwischen Gesanglehrer und Praxis oft sehr gross. Das soll jetzt keine Kritik an den Gesanglehrern sein, sondern bedeutet, dass nicht jeder Gesanglehrer, der gut für eine Stimme ist, unbedingt selbst eine grosse Beziehung zum Theater haben muss. Ich kenne Stimmbildner, die wundervolle Liedersänger heranbilden, aber selbst keine enge Beziehung zum Theater haben. Ich glaube, dass Opernschulen, Opernstudios eine sehr wichtige Aufgabe übernehmen können, nämlich an die Praxis heranzuführen. Ich selbst bin durch meinen Vertrag hier in Zürich verpflichtet, im Opernstudio Stilkunde mitzuunterrichten. Da finde ich es manchmal erstaunlich, dass sogar bei jungen Sängern, die

doch ein ganzes Jahr lang zusammen Ensembles singen, elementare Dinge, stilistische Dinge oft unbekannt sind; z.B. weiss die Sopranistin, wie sie vom e auf das fis gehen muss; das bekommt sie wunderbar hin. Und doch weiss sie nicht, wenn sie einen Klavierauszug von Mozart oder Verdi oder Rossini in die Hand nimmt, welche Unterschiede in der Lesart bestehen, was das eine hier heisst und was es dort bedeutet. Es sind also sehr praktische Hilfen, die man mitgibt, die aber vermittelt werden müssen. Man kann sicher sagen: "Das kann man immer noch am Theater lernen."

Wenn man einen verantwortungsbewussten Dirigenten hat, kann man darüber auch sprechen. Es gibt aber auch Sänger, die von sich aus so interessiert sind, dass sie sich mit ungeheuer viel Sekundärliteratur über vieles informieren, doch das tun nicht alle. Ich möchte jetzt auch einmal auf die gepriesenen amerikanischen Sänger kommen. Die USA sind doch so unermesslich gross im Verhältnis zu Europa, dass es doch ganz klar ist, dass dort die Zahl der potentiellen Talente sehr hoch ist. Es ist aber auch so, dass Sänger dort manchmal stilistisch total verkorkt werden. Das sind diese Gesanglehrer, die z.B. in Sizilien keine Karriere gemacht haben, die dann nach Amerika gehen, dort unterrichten und angeblich "italian traditions" unterrichten. Das finde ich im italienischen Repertoire besonders gefährlich, im deutschen ist es nicht so schlimm, weil wir dann einhaken können und man uns glaubt. Ich habe es aber mehr als einmal erlebt, dass fulminant ausgebildete Sänger aus Texas gekommen sind (eine schönere Stimme kann man sich nicht vorstellen, technisch perfekt ausgebildet), die uns einen Rossini vorgesungen haben mit Koloraturen hinauf- und hinuntergejodelt, dass man sich fragt, wo er bzw. sie das nur her hat. Sie haben dann "bei einem Maestro aus Palermo studiert, der in Texas unterrichtet und das sind italian traditions." Dann kann ich dem Sänger nur sagen, dass er zwar eine phänomenale Stimme hat, dass er einer der ersten Sänger sein könnte, aber dass er sich das leider abgewöhnen muss. Herr Abbado, Herr Muti würden nie und nimmer alle diese musikalischen Schweinereien zulassen, die zum Teil eine Tradition waren, denn im vorigen Jahrhundert hat man bekanntlich gerade bei Rossini und Bellini die unglaublichsten Dinge gemacht, die zwar dem romantischen Geschmack entsprochen haben, die aber gar nicht stilistisch richtig sind und wovon wir heute wissen, dass es vollkommener Unfug

ist. Davor warne ich sehr, und ich glaube, da kann z.B. auch ein Opernstudio, eine Opernschule sehr viel regulieren. Man könnte zumindest zur Diskussion stellen: "Es ist interessant, was Sie gelernt haben, aber bedenken Sie doch einmal..." So kann man vieles in den Griff bekommen.

Es gibt eine zusätzliche Chance der Opernstudios dann, wenn sie an ein Opernhaus angeschlossen sind. Ich will nicht unser IOS loben, jede Institution hat Vor- und Nachteile, aber ich weiss z.B., dass ein ähnliches System an der MET existiert. Das ist das "Young Artist Program", dort werden junge Sänger genauso betreut, ein bisschen weniger schulisch extern, als wir es machen; bei uns ist es eine eigene Institution. So sind sie mehr integriert und bekommen immerhin die Chance, neben wirklich sehr guten, grossen Sängern, von denen man sich doch einiges an Theaterpraxis holen kann, kleine Rollen mitzusingen. Das ist sehr wichtig, denn viele Sänger haben die grössten Schwierigkeiten, wenn sie nur "Die Pferde sind gesattelt" singen müssen, während sie gleichzeitig einen Stuhl befördern sollen. Da hapert es an der Praxis und das ist etwas, was man tatsächlich üben kann: sich zu bewegen und gleichzeitig zu singen. Hier ist der Sprung vom Gesangslehrer zur Oper oft sehr gross.

Ich glaube, dass ein Opernstudio, eine Opernschule eine Hilfe geben kann, vorausgesetzt, man macht es etwa ein Jahr und schaut dann, dass man ins Engagement kommt. Nicht alle Studios sind gut, ich weiss, was in Wien und Zürich gemacht wird und dass es früher in Hamburg so etwas gab. Ich weiss z.B. in Köln jemanden, der aus dem Opernstudio kam und der allmählich ins Repertoire hineingezogen wurde. Wenn so etwas gewissenhaft überwacht wird, kann das ein Segen für einen Sänger sein.

Prof. Juch: Ich möchte noch hinzufügen, dass ich unter Opernschulen natürlich nicht die Studios gemeint habe. Ich mache damit bewusst einen Unterschied. Ich habe Ihre Frage nur auf Opernschulen bezogen. Ein Opernstudio ist etwas ganz anderes, nämlich meistens ideal, wie in Zürich in den Betrieb integriert und geleitet von den Führungspersönlichkeiten des Betriebes. Das ist sehr wichtig und völlig anders, als in Opernschulen.

Herr Stämpfli: Ich habe nun die ganz grosse Ehre hier bei uns Frau Schwarzkopf begrüßen zu dürfen. Wir sind sehr glücklich, dass sie hier

ist, denn es gibt, glaube ich, wenige Menschen, die ein Leben so intensiv am Theater, an der Oper und mit Singen verbracht haben. Von ihr können wir viele Dinge lernen. Sie hat unser Bulletin gelesen und möchte darauf jetzt Bezug nehmen.

Vortrag Frau Dr. Schwarzkopf

Grundsätzlich kann ich alles, was in dem Bulletin steht, doppelt und dreifach unterschreiben, was ich aber nicht unterschreiben kann, ist die Reihenfolge, die sich hier rein zufällig ergeben hat. Man könnte es aber wörtlich nehmen und sagen: erste, zweite, dritte usw. Wichtigkeit.

Ich würde nämlich sagen, das Stimmvolumen muss zum Schluss kommen, denn das entwickelt sich ja überhaupt erst später. Man soll anstreben, dass die Stimme sich entwickelt, und wie sie sich entwickelt, hängt ab von der Technik, der Lernfähigkeit, der Hörfähigkeit, der Tragfähigkeit. Nr. 1 wäre das, was die Italiener "voce, voce, voce" nennen und was auch für uns gilt. Es heisst nämlich nicht nur "laut, laut, laut", sondern es heisst: Timbre. Das ist ganz wichtig für eine erkennbare Laufbahn, so dass man denjenigen Sänger oder diejenige Sängerin nach den ersten zwei Noten auch blind in der Oper erkennt. Dieses Timbre hat man, das stelle ich immer wieder fest, zunächst nur auf zwei Tönen oder auf einem Vokal, vielleicht mit "Gott behüte" auch auf drei Tönen oder auf zwei Vokalen, aber der arme Lehrer muss versuchen, es auf alle Vokale und über die ganze Länge der Stimme auszubreiten.

Das ist meine Erfahrung, ist aber nicht auf meinem Mist gewachsen, sondern kommt von Frau Ivogün, die das mit mir gemacht hat, die ich eine sehr kleine Stimme hatte. Meine Stimme ist auch nie wirklich eine grosse Stimme gewesen, aber Frau Ivogün hat das Timbre über die ganze Stimme ausgebreitet und wohl auch auf allen Vokalen erkennbar gemacht, ausser in Fällen, in denen ich mal oben geschrien habe, da war es dann nicht mehr erkennbar.

Dann, gleichbedeutend mit dem Timbre, kommt die Gesundheit. Die gibt es nämlich heutzutage weniger als früher, weil heute jeder Allergien hat, die wir früher nicht hatten. Ich kann mir nicht vorstellen, wie wir es sonst geschafft hätten. Ich habe soundsoviel junge Sänger gehört, die wegen Heuschnupfen oder

Tier- und Hausstauballergie einen Sommer lang oder sogar ein ganzes Jahr lang ausfallen. Dann geht dieser Beruf nicht. Man müsste dann einen besonderen Arzt finden, es gibt auch schon ein paar, die das behandeln können. Ich habe selbst Fälle erlebt, in denen Allergien erfolgreich behandelt werden konnten.

Nun kommt das Wichtigste: die Technik. Sie können das schönste Timbre der Welt haben, die grösste Ausdrucksfähigkeit, die höchste Musikalität, wenn sie die Technik nicht beherrschen, ist es vorbei. Es geht schon ein paar Jahre, wegen des schönen Klanges, aber dann hört es leider auf. Die Nachkriegsgeneration hat, im Gegensatz zu uns vorher, die Technik nicht mehr abwarten können, nicht mehr die Ruhe und Geduld gehabt, die Technik wirklich zu lernen. Sie haben auch nicht die Bescheidenheit gehabt und haben sie auch heute oft noch nicht, so dass sie sagen können: "Donnerwetter, ich kann eigentlich noch gar nichts."

Ich habe selbst so etwas erlebt bei Meisterklassen. Da gab es zwei Wochen lang Unterrichtsstunden. Es ist natürlich ein side-subject, fällt aber auch in das Singenlernen hinein. Es sangen mehrere junge Künstler vor, unter anderem eine Sopranistin, die schon am Theater war. Sie war ungefähr dreissig und sang Berio vor. Zuerst hat sie sich die langen Haare aufgelöst, Schuhe und Strümpfe ausgezogen, dann kam sie in unsere Reihen hinein und hat jeden einzelnen sozusagen mit Berio vergewaltigt, so dass ich sagte: "Ich muss sie nehmen, allein schon, weil sie so einen Mut hat." Sie wollte dann bei mir Mozart machen, die Gräfin. Wir sind in den zwei Wochen nicht über zwei Takte hinausgekommen. Vier oder sechs Töne zusammenzufügen, von einem Ton zum anderen zu gehen, das ging nicht mehr.

Dazu muss ich sagen, dass ich gar nichts gegen die modernen Komponisten habe, obwohl ich sie nicht verstehe und ich dem lieben Gott danke, dass ich so etwas nicht habe singen müssen. Es müssen dort nämlich Töne sein, die keine wirklich gesungene Töne sind, sondern Sprechöne. Die Sauberkeit der Töne ist dadurch nicht nachprüfbar. Klangschönheit ist für den Komponisten nicht wichtig. Das ist, finde ich, eine Vergewaltigung der jungen Künstler. Die alten, abgesungenen sollen es ruhig machen, aber das wollen die Komponisten ja nicht haben, sie wollen die jungen. Die Komponisten sollen ihr Geld verdienen, wenn das Publikum zuhören kommt, was ja noch die Frage ist.

Es ist für junge Sänger, selbst wenn sie fabelhaft sind und neue Kompositionen umsetzen können in die ungefährlichsten, sauberst und gesundest gesungenen Klänge, die es nur gibt (ich habe aber noch keinen einzigen solchen Sänger erlebt), eine Lebensgefahr. Sie machen sich nicht klar, dass sie nur ein Paar Stimmbänder haben und nicht zwei Paar, woher wollen sie also ein "anderes" Instrument für die "andere" Musik nehmen? Wir haben einmal von Meisterklassen eine Koreanerin mit einer grossen Stimmqualität gehabt. Ich wollte sie zu mir zum Unterricht einladen, aber sie sagte: "Dann muss mein Boyfriend mitkommen, weil ich auf seiner Tournee Popmusik singen muss, um ihm zu helfen Geld zu verdienen." — "Wie, denken Sie, gehen Mozart und Popmusik in eine Kehle? Mein liebes Kind, auf Wiedersehen. Sie müssen erst einmal lernen, dass beides nicht in einer Kehle vorhanden ist. Seien Sie froh, wenn Sie eine Technik lernen und nicht zwei."

Denn eine Technik ist schon wahnsinnig schwierig zu lernen und anzuwenden und sie dann auch noch gegen die Produzenten durchzuhalten; manchmal leider auch gegen die Dirigenten, denn es gibt auch welche, die nicht so liebevoll mit den Sängern sind und sagen: "Für Sie nehme ich das Orchester zurück" oder "Diese Partie singen Sie mal erst in zehn Jahren, nicht heute." Das ist heutzutage genau das Gegenteil. Weil die meisten Theater kein Geld haben, muss eine Sopranistin von der Barbarina bis zur Isolde ungefähr alles singen, nur weil sie Sopran ist. Das sind so einige von meinen Schmerzen oder Wutanfällen, die ich bekomme und ich werde dann so deutlich, dass ich natürlich bei vielen Leuten gar nicht beliebt bin. Aber, wenn wir alten Sänger nicht die Wahrheit sagen würden, wie wir sie kennen, weil wir sie gelebt haben und weil wir bewiesen haben, dass wir trotz der Kriege etwas geleistet haben.

Heute dagegen, wo alles zu haben und zu erreichen ist, wo auch alles zu hören ist, muss ich mich manchmal wundern, wie wenig Zugang die jungen Sänger selbst mit dem Ohr zur Klangqualität haben. Sie wissen eigentlich gar nicht mehr, was das ist. Sie wissen, dass ein Klang laut ist, leise, schnell, langsam; sie wissen unter Umständen auch noch Intonation und Aussprache, aber die Qualität von einem Klang?

Ich bin da so eine Art Rettungsinstitut, ich höre Fragen wie: "Finden Sie, das ist ein Qualitätsklang?" oder "Haben Sie schon einmal

etwas von der Kopfstimme gehört?“ oder “Haben Sie schon einmal etwas vom Triller gehört?“ Das sind ein paar von meinen Geschichten, gegen die und für die ich kämpfe, weil ich natürlich möchte, dass auch mittelbegabte Sänger ihren Platz an irgendeinem mittleren oder grossen Opernhaus anständig ausfüllen können, und das heisst nicht, anständig wegen ihrer eigenen Karriere, sondern weil sie dem Komponisten gerecht werden sollen.

Dass man zufälligerweise auch noch ein guter Schauspieler sein kann, ist wieder etwas anderes. Das war das Ziel in meinem ganzen Leben, in allem, was ich gesungen habe: zuerst dem Komponisten gerecht zu werden. Sie wissen, beim Liedersingen kann man gar nichts anderes machen als das, und das muss natürlich auch auf die Oper übertragen werden. Es hat selbstverständlich auch nicht jeder das Glück, vom Lehrer gezwungen zu werden, erst einmal zehn Jahre lang unter dem Fach zu singen, also viel weniger, als man möchte. Das Glück habe ich gehabt. Ich habe auch falsche Anfänge gehabt, als man mich in etwas gezwungen hat, aber das hat, Gott sei Dank, nicht so lange gedauert, bis die Stimme angeknackst war — sie hätte es sein können...

Unter anderem hat mich einmal Herr von Karajan fünf Mal hintereinander in der Schweiz Fidelio konzertant singen lassen, weil er wollte, dass es eine Stimme ist, bei der man deutlich hört, dass es total über ihre Kraft geht. Naja, das hat man auch gehört, es hat mich aber nicht fertiggemacht. Das sind solche Einsätze, bei denen sich ein Dirigent ein Hirngespinnst vorstellt, und es ist ganz egal, ob der Sänger daran kaputt geht, dann kommt eben der nächste. Leider ist in Bezug auf Sänger die “Wegwerfgesellschaft” in Gange, das wissen wir wohl alle. Auch die Agenten wollen nur: “Man hört Sie nicht, lauter! — Was, Sie können nicht lauter? Weg! Der Nächste!” Genauso ist es mit den meisten Dirigenten (Bitte entschuldigen Sie vielmals, dass ich es sage, aber ich muss es sagen, denn ich höre es ja dauernd.): “Es ist leider nicht laut genug, man hört Sie nicht.”

Wenn man uns das gesagt hätte, wären wir nie zum Zuge gekommen, keiner von unserer ganzen Generation. Wir haben alle mit viel kleinerer Stimme angefangen, als wir später gezeigt haben und manche Stimmen sind nie gross geworden, sondern sie sind nur tragfähig geworden. Ausserdem haben wir das Glück der Dirigenten und Regisseure gehabt, die gewusst haben, dass in einem 3. Akt *Rosenkavalier*,

wenn für Ochs und Octavian das Beisel aufgebaut werden muss, dass sie nicht hinter sich einen luftleeren Raum haben können, sondern dass sie eine Wand haben müssen, die den Klang nach vorne bringt. Das sind Sachen, die natürlich selbstverständlich waren, nämlich dass die akustischen Bedingungen einer Dekoration gestimmt haben und die Stimme sich nicht in lauter luftleere Räume verflüchtigt hat.

Was man da heute sieht und hört! Man hat davon wirklich, ich muss es leider sagen, keine Ahnung und gar keinen Respekt vor den Sängern und keinen Respekt vor den jungen Stimmen, die vielleicht einmal in zehn Jahren etwas zu bieten haben. Fragen Sie einmal Leute wie Hans Hotter z.B., wie er aufgebaut worden ist. Er ist nach München engagiert worden, da hat Clemens Krauss ihm gesagt: “Gehen Sie erst einmal in einen kleineren Ort und machen schön langsam weiter. In acht Jahren singen Sie dann bei mir die grossen Wagner-Rollen.” Er hätte es natürlich schon physisch leisten können, aber die Sänger sind damals aufgebaut worden von ihren Theaterleitern und heute höre ich dauernd, dass es nicht so ist. Da kommt es vor, dass die Dirigenten sagen: “Was machen Sie da überhaupt? Sie singen ja so gebunden und schmieren da so herum.” Und der Sänger sagt: “Das kommt, weil hier nämlich legato steht.”

Solche beinahe kriminellen Missverständnisse sind heute an der Tagesordnung, und wie da ein junger Sänger durchkommen soll, ist mir ein Rätsel. Da muss jemand schon einen starken Charakter haben, um zu sagen: “Eigentlich sollte es ja wohl anders sein” oder “Das kann ich nicht, das wird mir schaden.” Diesen Instinkt muss man immer haben; gut, ich habe den Instinkt auch nicht gehabt bei Herrn von Karajan und den fünf Fidelios, da hat der liebe Gott ein Auge darauf gehabt — das hat er aber nicht immer.

Bei den Meisterklassen in Salzburg kam eine Mezzosopranistin zu mir, die eigentlich bei Christa Ludwig sein sollte. Weil aber Christa Ludwig noch viel zu singen hatte, schickte sie sie zu mir. Sie sang mir vor und ich sagte: “Wissen Sie überhaupt, dass Sie mit Ihrer Zunge so wackeln, wie ich es noch nie gesehen habe? Hören Sie es nicht, was da für eine Wackelei ist?” — “Nein, das hat mir noch keiner gesagt.” — “Dann wurde es ja Zeit, dass es mal jemand sagt. Glauben Sie, dass sich das mit einem Instrument mischen wird? Glauben Sie, ein Instrument darf so wackeln?” — “Macht

doch nichts, wir Sänger müssen doch ein Vibrato haben.” — “Ja, Vibrato schon, aber nicht wackeln, das sind zwei ganz verschiedene Sachen. Machen Sie doch mal in zwei Tönen Frau Ludwig nach; Sie brauchen ja nicht mich nachzumachen.” — “Das würde ich nie tun, da verliere ich doch meine Persönlichkeit.”

Dann gibt es noch das Missverständnis, woran Zürich nicht ganz unschuldig ist, mit den vibratolosen Sängerinnenstimmen, die für diese ganzen älteren Opern gebraucht werden. Im Grunde genommen handelt es sich dabei eigentlich um eine Sprechstimme, die hochgezogen wird und die Kinder von Natur aus haben. Es ist Sprechstimme, was die Sängerinnen da oben schreien, was sie aber mit grössten Schwierigkeiten wieder umlernen müssen. Wie will man dann die andere Technik für Mozart oder gar für die Italiener, also ein enormes Vibrato, haben? Mir ist es rätselhaft. Dann soll man eben Knaben dafür nehmen, und soll nicht die jungen Sängerinnen zu etwas zwingen, wo sie doch gerade mit Mühe gelernt haben, die Stimme in die Resonanz zu setzen, wo sie ihre eigenen Schwingungen bekommt, anstatt sie herauszunehmen und in die Sprechstimme zu setzen, wo sie, auf längere Zeit gesehen, ganz bestimmt verdirbt. Das sind Dinge, bei denen ich rot sehe!

Prof. Juch: Wenn ich gleich anschliessen darf, ich bin so unbescheiden, aufgrund meines Alters kann ich das wohl sein, möchte ich das, was Frau Schwarzkopf gesagt hat, vollinhaltlich unterschreiben. Sie haben aus meinen obigen Ausführungen auch die Sache mit dem Timbre gehört. Unverwechselbarkeit des Klanges einer Stimme ist das Wesentliche; ob sie gross oder klein ist, ist dann eine andere Sache. Eine grosse Stimme wird erarbeitet durch die Technik. Niemand hat von vorne herein eine grosse Stimme, ausser ein Brüller, und Brüller sind keine Sänger. Auch das mit der doppelten Technik und das mit dem nur einen Stimmbandpaar kann ich 100%ig unterschreiben. Ich gehe sogar so weit, dass ich einen Namen nenne und sage: “Das tut ihm nicht gut, dem Herrn Hofmann, der auf der einen Seite ein grossartiger Siegmund und Parsival ist, und auf der anderen Seite glaubt, dass er auch Popsänger sein muss. Das ist nicht zu vereinbaren. Man kann nicht beides machen. Damit hat Frau Schwarzkopf vollkommen recht.

Herr Weikert: Es sieht jetzt so aus, als ob ich auf der anderen Seite stünde, was ja nicht stimmt, denn ich habe heute vormittag ähnliche Dinge gesagt wie Frau Schwarzkopf. Darum widersprechen wir uns eigentlich nicht. Es gibt aber ein paar Punkte, bei denen ich einhaken möchte, z.B. beim Singen der neueren Musik.

Ich weiss, dass das immer ein wenig ein Stein des Anstosses ist, für grosse Sänger genauso wie für das Publikum. Die Musik kann in ihrer Entwicklung natürlich nicht stehenbleiben und ich bin der Meinung, dass eine zeitgenössische Musik so lange eine gute Musik ist, so lange sie sich mit einer menschlichen, gut ausgebildeten Stimme singen lässt.

Frau Schwarzkopf: Das würde ich drei Mal unterstreichen: gut ausgebildet. Nicht gut ausgebildete Stimmen können sich so verderben, dass bald gar nichts mehr geht.

Herr Weikert: Aber wenn jemand keine gut ausgebildete Stimme hat, kann er sich auch beim Siegmund verderben.

Frau Schwarzkopf: Siegmund singt man aber nicht mit fünfundzwanzig.

Herr Weikert: Sie haben natürlich völlig recht, dass es zeitgenössische Musik gibt, bei der man absichtlich keine gesungenen Töne produzieren muss, sondern gewisse Kreischöne und Farben. Das hat im Grunde genommen mit Pierrot Lunaire von Schönberg angefangen, dass man auf verschiedenen Sprechhöhen singen soll. Ich bin absolut Ihrer Meinung, dass alles das, was der Singstimme nicht entgegenkommt, sondern sie vergewaltigt, sicher von übel ist.

Ich bin auch Ihrer Meinung, dass fast alle Sänger und Sängerinnen zu früh ins falsche Fach gedrängt werden und dagegen kämpfen ich selbst sehr. Man soll es aber auch nicht generalisieren; es ist nicht so, dass grundsätzlich Kapellmeister Sänger in die falsche, nämlich dramatische Richtung drängen. Die Theaterpraxis bringt das leider sehr oft mit sich und dann muss man “nein” sagen können. Man braucht als Sänger auch Charakter und muss der Verlockung widerstehen können. Es ist natürlich ganz klar: wenn eine Sängerin sieben Jahre in einem Ensemble ist und nun kommt Don Carlos auf den Spielplan und ein Gast soll die Partie der Eboli singen, ist sie enttäuscht, weil sie so lange auf diese Rolle gewartet hat,

obwohl sie ganz genau weiss, dass sie es eigentlich noch nicht singen kann.

Frau Schwarzkopf: Der Ehrgeiz spielt einem da schon einmal einen Streich. Es muss dann jemand da sein, der Einhalt gebietet. In unserer Generation haben wir das gehabt. In Berlin, wo ich angefangen habe, hiess es z.B.: "Sie wollen was? Vielleicht in sechs Jahren, bleiben Sie auf dem Teppich."

Herr Stämpfli: Es gibt etwas, wovon wir noch nicht gesprochen haben. Stellen Sie sich vor: da ist ein junger Sänger, er ist an der Bühne und er soll etwas singen, was über sein Fach geht. Nun braucht dieser Sänger den Mut, den Charakter, "nein" zu sagen. Dieser Sänger hat aber Angst, weil sein Vertrag ausläuft und weil er möchte, dass sein Vertrag verlängert wird. Wie ist in so einem Fall das Verhalten des Dirigenten, des Intendanten, wenn ein junger Sänger "nein" sagt und damit in Kauf nimmt, dass er in Ungnade fällt und sein Engagement verliert. Ich persönlich, als Gesanglehrer, bin der Meinung, dass es dann nicht schade ist, wenn er das Engagement verliert. Er sollte den Mut eigentlich haben, aber wenn er unter wirtschaftlichem Druck steht, sieht die Sache vielleicht doch anders aus.

Prof. Juch: Es ist natürlich traurig, wenn der wirtschaftliche Druck ausschlaggebend ist. Das dürfte es gar nicht geben. Wenn es sich um einen vernünftigen, kenntnisreichen und von der Stimme etwas verstehenden Intendanten oder Dirigenten handelt, wird er den Sänger nicht zu etwas bringen wollen, was ihm schadet. Wenn ein Sänger sagt: "Ich möchte das so gern singen," müsste er sagen: "Das ist noch zu früh, vielleicht in vier Jahren; zuerst muss sich die Stimme in Ruhe entwickeln."

Eine solche Zusammenarbeit ist wichtig. Wenn aber ein Schauspielregisseur an einem Theater ist, in dem auch Oper gespielt wird, überlässt der es gern irgendeinem Kapellmeister, der vielleicht gerne gerade diese Oper dirigieren möchte und dann ist es schwierig, sich zu wehren.

Herr Weikert: Dazu möchte ich sagen: es gibt heute am deutschen Theater eine Rechtsprechung, die einen Schutz ausübt. In Deutschland sind ja, im Gegensatz zu allen Ländern der Erde, die Fächer sehr genau definiert. Man hat also Fachverträge, in denen z.B.

steht: "Lyrische mit Koloratur." Wenn man einer solchen Sängerin sagt, sie muss Agathe singen, kann sie zu Recht sagen: "Das kann ich nicht, ich bin keine Agathe." Darin wird jedes deutsche Berufsgericht ihr Recht geben. Insofern genießt ein Sänger einen Schutz, so dass man ihn nicht in irgendwelche Torheiten hineintreiben kann.

Eine andere Sache ist natürlich, und da komme ich auf den Charakter zu sprechen, dass sie sagt: "Was, ich soll die Agathe, vielleicht bin ich eine Agathe?" Agathe ist das viel teurere Fach, da kann man beim Gastieren schon einen 1000er mehr bekommen. Dann besteht die Gefahr, dass sie sagt: "Ich probier das mal aus. Wenn der sagt, dass ich das kann."

Frau Schwarzkopf: Da ist der Ehrgeiz gross, aber warum bringen Sie das Geld ins Spiel? Muss das unbedingt eine Rolle spielen? Wenn wir früher je an die Gage gedacht hätten, hätten wir sicher nicht soviel erreicht. Die Agenten wollen zwar die Sänger verkaufen, aber die Künstler müssen dann den Agenten sagen, dass es ihnen egal ist. Der Agent verdient dann eben nicht so viel.

Prof. Juch: Es ist heute leider auch eine Sache von Angebot und Nachfrage geworden, denn wenn es heute einen Tenor gäbe, der entsprechend gut aussieht und darstellerisch in Ordnung wäre, der einen Tannhäuser wirklich singen könnte, könnte er verlangen, was er wollte, und er bekäme es. Es gibt gewisse Fächer, die im Aussterben sind, die nicht zu besetzen sind. Es gibt kaum mehr eine wirklich hochdramatische Brünhilde, wie wir sie von früher kennen.

Herr Weikert: Aber ist das nicht eine Folge davon, dass Stimmen sich innerhalb eines Ensembles, innerhalb eines Repertoires nicht langsam genug entwickeln dürfen, dass viele früh verheizt werden und daher niemals an dem Punkt ankommen, an dem sie eine Isolde singen sollten?

Heute ist es jedoch so, dass Sänger die Chance haben, in der folgenden Woche noch drei Vorstellungen mitzunehmen. Sie sagen dann: "Da kann ich in Wien, in München und in Hamburg noch jeweils einmal den Caravassio singen." So eine Gelegenheit nimmt man dann mit. Solche Stimmen werden sich nicht entwickeln, denn sie sind nur müde, und die Sänger müssten froh sein, wenn sie überhaupt

ihr Pensum schaffen, das sie vorgeschrieben bekommen und das sie sich selbst vorschreiben.

Publikum: Ist es denn nicht so, dass man in Deutschland, Österreich und der Schweiz dem amerikanischen Nachwuchs den Vortritt gibt, weil er viel besser ausgebildet hierher kommt? Dadurch haben wir keinen europäischen Nachwuchs. Die Amerikaner haben ein Studium von zehn Jahren hinter sich, werden unterstützt von Fulbright, haben z.B. von Wagner oder Strauss keine Interpretationskenntnis, das wird ihnen beigebracht. Von den deutschen Sängern wächst dann keiner in die Partien hinein, sie bekommen schon gar keine Chance. Ich finde, in der Schweiz tut man für die "hohe Kunst" viel zu wenig und das ist sehr bedauerlich.

Herr Stämpfli: Es stimmt nicht ganz, dass nichts getan wird. Wenn wir die Zahl der Schweizer Sänger, die im Bühnenengagement sind, prozentual zur Grösse des Landes betrachten, sieht die Bilanz gar nicht so schlecht aus.

Man kann auch nicht sagen, dass es keinen Nachwuchs gibt. Es gibt einen Hauptunterschied zu Amerika: bei uns kommen Leute im Kindergartenstadium auf die Hochschule, weil sie so spät (mit 21/22 Jahren) mit dem Singen anfangen und überhaupt noch keinen Unterricht gehabt haben. Die Amerikaner fangen im allgemeinen sehr viel früher an, weil schon auf der Schule die Möglichkeit dazu besteht. Diese Chance hätte man hier auch, man nutzt sie nur nicht. Edith Mathis z.B. hat mit neunzehn als erster Knabe in Luzern angefangen und war drei Jahre später in Köln im Engagement. Das zeigt, dass die Möglichkeit besteht.

Frau Schwarzkopf: Ich kann mich täuschen, aber ich würde gerne über etwas informiert werden: ich habe gehört, dass ein amerikanisches Engagement hier in Europa für die europäischen Theater billiger ist.

Herr Weikert: Dazu kann ich etwas sagen, weil ich es zufällig weiss. In der Schweiz ist es nicht üblich, aber sehr oft kommen amerikanische Sänger, die noch aus Amerika unterstützt werden und die sich daher leisten können für geringere Gagen zu singen, in ein deutsches Engagement.

Das ist absolut ein Wettbewerbsnachteil für die hiesigen Sänger, und die amerikanischen Sänger können viel länger studieren, weil sie finanziell dazu in der Lage sind. Bei uns gehen die Sänger viel zu früh ins Engagement, weil sie nicht noch länger studieren können. Da haben die Amerikaner einen grossen Vorteil. Dazu kommt das alles, was in Amerika an Bemühungen da ist, um Sänger auszubilden. Da gibt es z.B. in einer Musikhochschule drei Orchester und drei Theater. Man hat aber kein vergleichbares System von Theatern in den Städten. Es gibt bis auf drei oder vier Häuser, die wirklich regelmässig spielen, nur Stagionebetrieb. Also drängen die Amerikaner auf den europäischen Markt. Diese Leute sind sehr gut ausgebildet, meist nicht mehr ganz so jung, haben länger studiert und haben noch dazu den Vorteil hier auch in niedriger bezahlte Engagements gehen zu können. Theater wie z.B. Kaiserslautern waren geradezu Auffanglager für amerikanische Sänger, die dort für ein "Butterbrot" gesungen haben, vielleicht zwei oder drei Jahre geblieben sind und dann bereits nach Mainz gegangen sind. Ein paar Jahre später waren sie dann in Wiesbaden, Mannheim und oben. Dieser Wettbewerbsnachteil existiert tatsächlich und die Frage ist, was man dagegen tun kann.

Publikum: Länger studieren könnten Sänger durch staatliche Unterstützung. Dann müsste ein leichter Aufbau im Ensemble erfolgen, wobei man nicht mit grossen Partien gefordert werden darf, die noch zu diesem Zeitpunkt eine Existenzfrage wären, so dass wirklich ein Ensemble wachsen könnte. Der Ensemblegeist wird heute in den Theatern sehr vernachlässigt, z.B. durch Gastspielengagements. Es sind manche Sänger unter diesen Ensemblesängern durchaus qualifiziert und haben doch keine Chance.

Frau Schwarzkopf: Ein Ensemble bekommen sie aber nur durch unendlich viele Proben und es müssen alle da sein. Ich habe es in Wien erlebt, was dort auch noch nach den Vorstellungen geprobt wurde. In Salzburg kam Herr Furtwängler am nächsten Morgen, um die Aufführung vom Vortag durchzusprechen.

Publikum: Es gibt zwei Punkte, die sich meines Erachtens widersprechen. Wenn Frau Schwarzkopf sagt, man nähme sich nicht mehr die Zeit, die Technik zu lernen, dann ist das die

eine Seite. Auf der anderen Seite steht der Markt, für den man schnell zu alt ist. Die Existenzfrage ist, beispielsweise als Bariton, sehr gross. Es ist einerseits sinnvoll, bereits einen andern Beruf zu haben, andererseits gibt das eine höhere Altersschwelle.

Frau Schwarzkopf: Zum Teil sind daran auch die Agenten schuld, denn die wollen niemanden haben, an dem sie nicht zwanzig Jahre verdienen können. Eine Verdienstspanne von nur zehn Jahren ist für sie uninteressant.

Publikum: Sie sind sich alle darin einig, dass man zu früh in zu schweren Fächern singt. Sie sind sich einig, dass es Persönlichkeit braucht, und das ist eine Frage des Alters. Auch in der Stimme braucht es Persönlichkeit, also: Zeit. Es ist vielleicht eine Frage des ganzen Lebens, was an Ausdruck da ist.

War es nicht früher so, dass eine Stimme durchaus mit vierzig noch Karriere machen konnte? Ist das heute noch möglich und in welchem Zusammenhang steht das mit den immer jünger werdenden Sängern, die verlangt werden und den immer grösser werdenden Häusern mit immer lauter werdenden Orchestern? Das sind doch Widersprüche, die nicht zusammenkommen können.

Frau Schwarzkopf: Mit vierzig noch Karriere, das hat noch nie gestimmt. Wenn jemand mit achtundzwanzig nicht hat zeigen können, was da ist, so dass ein Dirigent und ein Theaterleiter gesehen haben, was da kommt, ist er weg vom Fenster; höchstens ganz grossen Wagnerstimmen hat man mehr Zeit gelassen. Es hat aber auch niemand gewollt, dass die Sänger sich schon in jungen Jahren kaputt singen. Ungefähr mit achtundzwanzig, oder in glücklichen Fällen früher, hat es sich gezeigt, dass da etwas kommt. Die stimmliche Entwicklung muss schon in jungen Jahren zu sehen sein.

Herr Stämpfli: Was würden Sie meinen, wie lange das Singenlernen dauert? Es wurde gesagt, es ist zu wenig Zeit. Alles in allem hat man an deutschen Hochschulen und Konservatorien etwa zwölf Semester, in der Schweiz braucht man allein für das berüchtigte Lehrdiplom neun Semester. Wie lange würden Sie als ideal ansehen?

Frau Schwarzkopf: Ich kann aus meiner Erfahrung sagen, es passiert, dass man erst

einmal vier Jahre lang falsch lernt und umlernen muss, oder dass man durch ein oder zwei Jahre Hochschule beinahe am Ende ist. Bei Privatlehrern kann man immer etwas lernen, wenn auch zum Teil nicht das Richtige, aber man kann bei jedem Lehrer etwas lernen, wenn man nicht vorher schon kaputt geht. Soweit darf es nicht kommen. Wenn man aber den richtigen Lehrer hat, müsste man es bis etwa vierundzwanzig oder sechsundzwanzig geschafft haben.

Das Repertoire, das Musikalische, das Stilistische geht damit Hand in Hand. Ich habe einmal einem jungen Franzosen erklären müssen, was man mit der Zeit anfängt, wenn man Singen lernt. Glauben Sie, ich bin in ein Restaurant gegangen? Ich habe auch nicht das Geld gehabt, in die Oper zu gehen. Das ist nicht möglich gewesen, denn man hat gegessen und gelernt und gelesen und ist in die Museen gegangen und hat dann wieder gelernt. Zu etwas anderem ist keine Zeit geblieben.

Publikum: Alles, was Sie jetzt angedeutet haben, hat in erster Linie mit der rein sängerischen Ausbildung zu tun. Wenn man das so konzentriert machen kann, könnte ich mir vorstellen, dass ein begabter junger Sänger das auch schafft. Aber bei unserem heutigen Ausbildungsweg, den man gezwungenermassen in den Musikinstituten machen muss, ist noch anderes z.B. die Musiktheorie dabei, das viel Zeit in Anspruch nimmt, so dass man mitunter sehr von solchen Dingen absorbiert ist.

Publikum: Bei allen Schwierigkeiten, die hier erwähnt werden, wird man an der Tatsache nicht vorbeikommen, dass es genügend Sänger gibt, die von den Bühnen engagiert werden. Es ist oft ein erfreulicher Nachwuchs, sei es auch der amerikanische. Ich möchte deshalb die Aufmerksamkeit auf einen ganz andern Aspekt lenken.

Es ist eine Frage, die sehr gravierend ist und die die Gesanglehrer besonders bewegt. Sie ist ganz besonders an Herrn Weikert gerichtet. Warum gehen in den ersten fünf Jahren so viele junge Sänger an den Bühnen zugrunde, auch diejenigen, die technisch gut ausgebildet sind?

Sie können nicht nur den jungen Sängern den Schwarzen Peter zuschieben, dass sie zu schwierige Partien singen. Ist nicht vielleicht auch der Musikdirektor daran schuld, dass die Sänger, weil sie talentiert sind und weil sie vielleicht in die Richtung auf ein schweres Fach

hinweisen, gezwungen werden, diese Partien schon wahrzunehmen; dann aber daran zugrundegehen? Ich kenne auch viele Amerikaner, die nach drei, vier Jahren wieder zurückgehen mussten, weil das Vibrato wegen des schweren Singens so stark geworden war, dass man sie nicht mehr anhören konnte.

Natürlich ist Ehrgeiz vorhanden und der Amerikaner präsentiert sich beim Vorsingen oftmals mit zu schwierigen Arien. Da sollte doch der Musikdirektor hören, dass er zwar die Arie singen kann, aber nicht die ganze Partie. Liegt denn nicht für diese Erscheinung bei der musikalischen Leitung eine ganz grosse Verantwortung?

Es gibt keine Vaterfiguren mehr, die sich um den jungen Sänger kümmern, das geht sowohl den musikalischen Oberleiter als auch den Intendanten an. Diese so gefährliche Situation wird erleichtert, so dass sie sich ständig wiederholen kann, weil so viele Sänger aus dem Ausland an unsere Theater kommen, die dort Schlange stehen und darauf warten, dass sich einer versingt.

Wenn man in den Opernmagazinen Besprechungen liest, wird zunächst der Kapellmeister gepriesen, weil er imponierend das Orchester geführt hat. Wenig später liest man dann: "Unglücklicherweise musste der Sänger in seiner Partie forcieren." Besteht wohl ein Zusammenhang zwischen der "Wenigkeit" des Musikdirektors, dem Begleiter der Oper und dem Forcieren des Sängers?

Wir leben in einer lauten Welt, alles ist lauter geworden, die Orchester sind sehr viel lauter geworden, und darunter leiden die jungen Sänger ausserordentlich. Ich sehe selten diese Bewegung, wie sie früher zu sehen war: das Orchesterbeschwichtigen, damit der Sänger auf der Bühne singen kann.

Es ist eine sehr verhängnisvolle Rolle, die das Orchester spielt, und sehr wertvolle junge Sänger mit grossem Talent haben unter dieser Situation zu leiden. Der deutsche Musikrat hat dazu eine Untersuchung bei allen Bühnensängern durchgeführt und deren Laufbahn untersucht. In den ersten fünf Jahren sind die meisten der Beginner wieder von den Bühnen abgetreten. Diese Untersuchung liegt gedruckt vor.

Herr Weikert: Da gibt es aber einen Wettbewerb, den es bei Kapellmeistern genauso gibt. Es ist in künstlerischen Berufen immer so, dass eine Auslese stattfindet, so dass nur

wenige eine grosse Karriere machen. Ich habe in Wien mit acht bis zehn anderen in meinem Jahrgang studiert. Davon bin ich der einzige, der eine führende Position an einem Opernhaus hat. Ich bin der Meinung, dass die ganz grosse Gefahr darin besteht, dass Sänger zu früh ihr Fach singen. Die Gründe dafür sind mannigfaltig, z.B. ist die Ausbildung so kurz, dass Sänger überhaupt zu früh ins Engagement gehen. Das liegt wohl mit daran, dass der Beruf des Opernsängers in der Schweiz ein exotischer Beruf ist. Ein Mensch, der keinen "anständigen" Beruf hat, ist Opernsänger oder Maler. Das ist eine Sache der Tradition und dadurch fehlt die Unterstützung der Musikstudenten durch die Stadt, den Staat usw. Man findet es selbstverständlich, dass es Universitäten gibt, dass aber jemand das Singen lernt, ist unverständlich, es ist eine Crux für die Ausbildung.

Das Gesangstudium ist ein Studium wie jedes andere auch, nur müssen die Voraussetzungen dafür tatsächlich feststellbar sein. Man müsste wissen, was wert ist, entwickelt zu werden und was nicht. Das ist sehr schwer messbar.

Frau Schwarzkopf: Ich höre das an zwei Tönen, an zwei Vokalen.

Herr Weikert: Aber wie wollen Sie das einem Geldgeber in der Schweiz klarmachen? Künstlerische Leistungen sind quantitativ nicht messbar, sondern qualitativ, und da ist das Kriterium schon ein bisschen schwieriger zu finden.

Ich würde mir wünschen, dass die Sänger viel besser, viel länger ausgebildet werden. Sie haben sicher recht, dass es passiert, dass Sänger viel zu früh in falsche Rollen gedrängt werden. Es wird offensichtlich in meiner Branche genau soviel Schindluder getrieben wie in anderen auch. Ich bedaure das sehr; ich kann nur sagen, ich kann mich nicht erinnern, dass ein junger Sänger in meiner Umgebung wirklich "kaputt gesungen wurde."

Für das Wagnerfach kann man allerdings prominenteste Beispiele nennen. Ein von uns allen geschätzter jugendlicher Heldentenor, der wahrscheinlich einer der besten Siegmunde der Welt ist, soll 1993 Tristan singen, obwohl man auf der ganzen Welt weiss, dass er Tristan nicht singen kann. Ich bin deshalb nach Bayreuth gefahren und habe mir seinen Siegfried angehört. Dort hat man gesagt, es wäre schon

toll, dass er bis zum Schluss käme. Er ist ein intelligenter, hochmusikalischer Sänger und will den Tristan singen. Derselbe Mann singt ihn dann natürlich auch an der MET. Durch die andere Orchestersituation ist dort die Gefahr gross, dass man ihn nicht hören wird.

Frau Schwarzkopf: Aber er will es, und wenn er es will, muss man ihn lassen. Das ist sein Privatvergnügen, wenn ihn nicht interessiert, wie lange er noch singen will. Wenn es dann nicht mehr reicht, sagt so jemand: "Meine Stimme langt nicht für die Oper, aber dann singe ich Lieder!"

Herr Weikert: Ich wollte noch etwas zu dem "lauten Orchester" sagen. Man darf natürlich nicht ausser Acht lassen, dass es eine historische Entwicklung gewesen ist. Es ist nicht so, dass man heute lauter spielt als etwa vor zwanzig Jahren. Das ist nur deshalb so schwer kontrollierbar, weil wir Schallplattenaufnahmen aus früheren Zeiten haben, auf denen man die Sänger voll aufgedreht hat und das Orchester hat man weggedrückt. Kleiber hat dagegen gekämpft und die berühmte Tristan-Aufnahme wäre fast daran gescheitert, dass die Sänger gesagt haben: "Man hört mich ja kaum, sondern nur das Orchester." Worauf Kleiber gesagt hat: "In keinem Theater der Welt hört man mehr von Ihnen."

Frau Schwarzkopf: Darf ich Ihnen sagen, woher das kommt? Zufälligerweise war Kleiber mit meinem Mann sehr befreundet. Mein Mann war es, der gewollt hat, dass man die Aufnahmen so hört wie es in der besten Reihe in einem sehr guten Theater zu hören ist, so dass die Balance genau stimmt.

Herr Weikert: Ich möchte auf diese historische Entwicklung am Ende des vorigen Jahrhunderts zu sprechen kommen. Es hat bekanntlich mit Wagner begonnen, dass die Orchester von Werk zu Werk immer grösser wurden. Der Komponist hat die Besetzung vorgeschrieben; im Ring hat man z.B. allein acht Hörner, d.h. vier Tuben und vier Hörner und ein Elektra-Orchester hat 106 Musiker.

Heute spielen wir ein bisschen weniger pauschal, als man es noch zur Jahrhundertwende getan hat, denn damals konnte man gewisse Dinge einfach noch nicht, die Technik war noch nicht so weit.

Aber es kommt noch dazu, dass Richard Strauss seine Elektra sicher nicht für Zürich gedacht hat und auch sicher nicht für Karlsruhe. Man kann sich auch kaum vorstellen, dass das Stück in Dresden gespielt wird. Das Haus dort hat eine fulminante Akustik, aber der Orchestergraben ist zu klein, auch für Tristan. Theater mit 1200 bis 1400 Plätzen sind für diese Orchestergrössen nicht brauchbar.

Frau Schwarzkopf: Ich muss etwas einfügen, was nicht stimmen muss, aber es ist mir gesagt worden, dass heutzutage selbst in der Wiener Staatsoper die Sänger mit Mikrofon und Lautsprechern verstärkt werden. Ich habe das von innerster Stelle.

Herr Weikert: Das kann vielleicht als besonderer Effekt genutzt werden, wird aber generell nicht gemacht. Ich kann Ihnen sagen, dass das auch in der MET mit 4000 Plätzen nicht gemacht wird. Dafür würde ich meine Hand ins Feuer legen.

Das Zürcher Opernhaus, vor ziemlich genau einhundert Jahren gebaut, war eigentlich für Krakau projektiert. Als das Haus hier abgebrannt war, haben die Bürger von Zürich die Pläne von Krakau gekauft. Für Krakau war ein "richtiges" Opernhaus geplant, aber man hat hier gesagt: "Wir brauchen nur ein Stadttheater, das braucht nicht ganz so gross zu sein. Diese Kuppel verteuert die Sache." Und so hat der sparsame Schweizer die Kuppel weggelassen und hat damit sozusagen den Mord am Orchesterklang begangen. Als das Haus jetzt renoviert wurde, kam auch nicht einer, der gesagt hätte, dass man jetzt eigentlich die Kuppel daranbauen müsste. Das hätte x Millionen gekostet, man hätte vor das Volk gehen müssen und ich brauche Ihnen nicht zu sagen, dass es nicht durchgekommen wäre.

Aber ein Opernhaus hat natürlich eine völlig andere Form als ein Mehrzweckhaus und so haben wir hier einen zu niedrigen Plafond. Das ist eine ganz einfache physikalische Sache: Hat man einen glatten Plafond und den Klang aus dem Orchestergraben, der auf den Plafond geht, wird er in demselben Winkel wieder zurückgeworfen, also voll ins Parkett. Deswegen ist bei uns im Opernhaus der erste und zweite Rang ausgezeichnet, im Parkett dagegen, wo die teuersten Plätze sind, ist es gar nicht so gut. Wäre der Plafond rund, dann würde der Klang nicht direkt zurückgestrahlt werden, sondern

gestreut werden. Es ist schon richtig, wir bedrängen die Sänger immer wieder.

In diesem Haus den Ring zu machen, und pausenlos wegzuräumen, was an Krach darumherum ist, ist eine solche Mühe. Wir haben sogar etwas gemacht, was man eigentlich nicht tut: wir haben zurückdynamisiert. Wir haben nicht nur gesagt: "Hier steht *f* und nicht *fff*" sondern sogar: "Wir spielen hier *mf* im Blech, sonst hat der Sänger keine Chance." So etwas muss man schon tun, das ist dann nicht ein Verbrechen an Wagner, sondern einfach eine Chance für den Sänger.

Man kann nicht sagen: Heute dirigiert man so und früher hat man anders dirigiert. Ich dirigiere z.B. den Rosenkavalier dauernd in Wien; da habe ich kein einziges Mal am Abend dieses Problem, den Sänger zu bedrängen. Die Wiener Philharmoniker bieten von sich aus natürlich nichts Lautes an, die muss man ermuntern laut zu spielen und das ist schon ein grosser Unterschied. Ausserdem ist die Akustik in der Wiener Staatsoper viel schmeichelhafter, das Haus hat mehr Volumen, der Klang hat darin Platz. Es gibt nicht das Problem, Sänger zudecken und wenn es einmal ein bisschen lauter wird, reicht ein ganz kurzer Blick und schon wird darauf reagiert. Ich gebe zu, wenn ich heute eine Frau ohne Schatten in Karlsruhe dirigiere, kann es sein, dass es wirklich zum Stimmord wird. Dann kann ich nur sagen, man hat die Wahl, das Stück dort nicht zu spielen, was dann ehrlicher wäre, oder man muss mit Kompromissen arbeiten.

Als ich in Bonn *Frau ohne Schatten* dirigiert habe, haben wir den Orchestergraben unter der Bühne wie in Bayreuth ausgebaut, denn das war die einzige Chance, damit das Orchester überhaupt Platz hatte und damit es möglichst unter der Bühne war. Damals habe ich einen ganz jungen Sänger als Kaiser ausprobiert, mit probiert will ich nicht sagen, dass er dazu nicht fähig gewesen wäre. Ich habe ihn nur zufällig vorher Basilio in Karlsruhe singen hören und habe gesagt: "Das ist doch völlig die falsche Stimme." Er hat einen Max und auch schon andere Dinge bei mir gesungen. Dieser junge Sänger ist Robert Schunk, der inzwischen auf der ganzen Welt den Kaiser singt. Dort hat er ihn zum ersten Mal gesungen.

Eine "entwickelte Soubrette" hat die Kaiserin gesungen, diese Frau singt inzwischen diese Rolle an der MET, es ist Mechthild Gessendorf, die ja hier auch Marschallin gesungen hat. Sie hat sich halt über viele Jahre hinweg entwickelt.

Sie hat bei mir Zerlina gesungen und ist erst nach fast zwanzig Bühnenjahren ins schwere Fach gegangen. Jetzt übersteht sie das ohne jeglichen Schaden, weil sie sich die Zeit genommen hat und vielleicht auch, weil man sie ihr gegeben hat.

Es ist aber auch nicht erstrebenswert, dass jede als Soubrette anfängt und als Hochdramatische aufhört. Jeder Mensch hat auch physisch eine gewisse Eignung. Ist es nicht auch schön, wenn jemand mit fünfzig eine unglaublich kultivierte Pamina singt, statt eine Sieglinde brüllt?

Unser ästhetisches Sängeriideal hat sich geändert; ich kann Ihnen sagen, dass eine Hildegard Behrens vor vielen Jahren als Brünhilde gar nicht denkbar gewesen wäre. Sie hätte Sieglinde gesungen, was sie meiner Meinung nach auch tun sollte.

Es gab in Wien diese ganz berühmte Kritik über die Grob-Prandl, die wirklich eine ganz hervorragende dramatische Sopranistin war. Ein Kritiker hat geschrieben: "diese Kredenz auf Radln." Abgesehen davon, dass das mit der Beurteilung von Kunst überhaupt nichts zu tun hat, war diese Frau unmöglich geworden. Man hat nur noch von der "Kredenz auf Radln" gesprochen und damit war sie erledigt. Heute würde ein Regisseur niemals so eine wie die Grob-Prandl als Leonore z.B. in *Fidelio* akzeptieren.

Publikum: Die Figur einer 16jährigen, die Stimme einer 22jährigen und die Erfahrung einer 40jährigen!

Herr Weikert: Das wollte Richard Strauss bekanntlich für seine *Salome*. Er hat dieses Groteske ja selbst geschrieben, hat aber ein Orchester von 100 Leuten dazugesetzt. Es machen dann einige wenige Karriere in dieser Rolle.

Sie kennen wahrscheinlich alle diesen Film mit Teresa Stratas und wissen auch, dass sie das auf der Bühne nicht singen konnte und dass sie die gesamte Partie Playback im Fernsehen gemacht hat; d.h. Karl Böhm hat das Orchester alleine aufgenommen und Frau Stratas hat anschliessend daraufgesungen. Das ist Betrug.

Herr Stämpfli: Es hat auch fatale Wirkung, dass, seit Frau Berganza, die eine vorzügliche Sängerin ist, die Zerlina gesungen hat, Mezzosopranistinnen und Altistinnen genötigt werden, diese Partie zu singen.

Um aber auf unser Thema zurückzukommen, hätte ich eine Frage. Ich habe sehr aufmerksam zugehört, was Sie alle, die Sie Erfahrung habe, gesagt haben und ich kann feststellen, dass wir uns in der überwiegenden Anzahl von Punkten einig sind.

Was ich nicht ganz verstehe, ist, wieso z.B. der musikalische Leiter eines Theaters mit dem Gesanglehrer relativ wenig Kontakt hat. Liegt das an uns Gesanglehrern, die wir uns nicht trauen, den grossen Maestro anzusprechen? Wäre nicht ein Gespräch über ihre Schützlinge, also die jungen Sänger, mit dem betreffenden Gesanglehrer von Vorteil oder ist es so, dass ein Chefdirigent so viel zu tun hat, dass er für so etwas keine Zeit hat?

Herr Weikert: Es ist richtig, der Kontakt ist tatsächlich viel zu schlecht. Es ist aber nur zum Teil der Grund, dass die Dirigenten sich im Elfenbeinturm befinden. Ein musikalischer Oberleiter hat viel Administratives zu erledigen, und wenn man als Dirigent international gefragt ist, ist man wer. Auch ein Intendant hat lieber jemanden, der auch anderswo gefragt ist.

Unter den Gesanglehrern gibt es leider viele, die keine enge Beziehung zum Theater und zur Oper haben. Sie sitzen selbst in ihrem Elfenbeinturm, unterrichten Stimme und bilden nicht unbedingt Sänger für das Theater aus.

Frau Schwarzkopf: Könnte man die nicht zum Zuhören bitten, wenn geprobt wird?

Herr Weikert: Das ist eine Möglichkeit; vielleicht finden wir heute sogar einen Punkt, an dem man eine Brücke bauen könnte, so dass das ein wenig besser funktioniert. Es wäre wünschenswert, dass auch Gesanglehrer auf diese Art und Weise mehr Bezug zur Praxis bekommen, weil sie dann auch die Anforderungen der Praxis in ihren Unterricht miteinbeziehen könnten.

Publikum: Es sind z.B. die Vorsingen an den Theatern immer ziemlich unter Verschluss. Es wäre aber doch für uns Gesanglehrer mitunter sehr interessant, die Kriterien zu hören, die der GMD oder auch Regisseur oder Intendant an die jungen Leute stellt. So könnten wir uns orientieren.

Herr Weikert: Bei uns ist es so, dass grundsätzlich Regisseure nicht an Vorsingen teilnehmen. Wir haben das nie eingeführt, weil Regis-

seure von völlig anderen Gesichtspunkten an die Sache herangehen. Das Gremium sieht normalerweise so aus: da sind der Generalintendant oder Direktor, der musikalische Oberleiter, der Studienleiter, der Leiter des IOS, der musikalische Leiter des Opernstudios und die Dramaturgie, die quasi die Funktion der Regisseure wahrnimmt.

Frau Schwarzkopf: Könnte man nicht dem jeweiligen Lehrer eine Zeit von ein paar Minuten geben, damit er auch noch seine Meinung sagen kann?

Herr Weikert: Dazu ist leider die Zeit zu knapp, da Vorsingen ausschliesslich auf der Bühne stattfinden können, also nach den Bühnenproben nach 13.00 Uhr, wobei ab 14.00 Uhr die Technik bereits für die Abendvorstellung umbauen muss. Das ist so aufgrund der reduzierten Arbeitszeit der Techniker. Bei uns ist es üblich, sich für einen Sänger eine Viertelstunde Zeit zu nehmen. Das ist ein zeitlicher Zwang und so sind mehr als vier Sänger bei einem Vorsingen undenkbar.

Frau Schwarzkopf: Damit nicht die Vorsingzeit beansprucht wird, könnte vielleicht der jeweilige Gesanglehrer anschliessend eine Notiz schreiben, damit man seine Meinung zur Kenntnis nimmt, oder auch sogar in der Wahl berücksichtigt.

Herr Weikert: Wann immer jemand vorsingt, wird im Hause befürchtet, dass der besser ist als einer, der schon da ist. Singt ein lyrischer Bariton vor, möchten natürlich alle lyrischen Baritone in das Vorsingen hinein. Das ist der Grund, warum bei uns Vorsingen ohne Hausfremde und auch ohne Mitglieder des Hauses stattfinden.

Frau Schwarzkopf: Kann man da nicht einmal mit einer Ausnahme anfangen? Es ist doch für den Lehrer auch nicht einfach, nach Zürich zu fahren, wenn er anderswo zu unterrichten hat, aber wenn der Schüler ihm am Herzen liegt, macht er es. Er soll wenigstens hören, warum es nicht gegangen ist.

Herr Weikert: Ich kann mir nicht denken, dass wir Ihnen nichts sagen würden, wenn Sie kommen und so fragen. Es wird bei uns nie jemand weggeschickt, ohne dass mit ihm gesprochen wird. Wenn wir zusammensitzen,

macht der Direktor ein Protokoll, damit, wenn z.B. jemand nach zwei Jahren wiederkommt, wir nachschauen können, woran es damals gelegen hat. Normalerweise spricht der Direktor im Anschluss an das Vorsingen mit jedem Einzelnen.

Publikum: Mir ist das durchaus z.B. in Augsburg passiert: "Sie hören von der Agentur." Das ist üblicherweise so. Dass man mich wie in Freiburg zu einem Gespräch gebeten hat, war die Ausnahme.

Prof. Juch: Manchmal ist es doch auch so, dass jemand sehr gut ist, aber man hat keinen Platz, man braucht das betreffende Fach nicht oder man möchte den Betreffenden noch in einer Bühnenpartie sehen.

Publikum: Eine Frage an Herrn Weikert, da Sie sagen, bei Ihnen seien Regisseure bei den Vorsingen nicht zugelassen. Meines Erachtens kranken viele Opernbühnen daran, dass das "Theater" sehr weit hinten kommt. Ich denke, es würde der Oper gut tun und vielleicht auch im Interesse des jungen Sängers sein, wenn man das Schauspiel mehr gewichtete. Es wäre doch eine ganz einfache Sache mit einer zweiminütigen Aufgabe die Fähigkeiten des sich Vorstellenden zu prüfen und zu sehen, ob er im Spiel eine Begabung hat oder nicht.

Herr Weikert: Ich bin überzeugt, dass dann viele Karrieren nicht stattfinden würden. Andere würden vielleicht stattfinden. Ich habe schon gesagt, dass ich nicht an die versteckten, grossen Talente glaube, die nicht an die Oberfläche kommen. Es wird bei uns durch die Dramaturgie wahrgenommen, was jemand an Persönlichkeit auf die Bühne bringt.

Bei einem Vorsingen spielen zu lassen, kommt mir vor wie in der Operschule, in der die Schüler lernen, z.B. den Kamin anzuzünden. Das ist von einer solchen Peinlichkeit und ohne die Situation rundherum schwer nachvollziehbar; das wird jeder Sänger bestätigen, dass man gewisse Dinge "trocken" gar nicht kann, die in einer Vorstellung gehen, weil die Atmosphäre da ist. Ausserdem ist das Klavier das grausigste Instrument als Orchesterersatz, das nur möglich ist und das einzige, was wir haben. Das soll nun Stimmung machen, die es nicht machen kann.

Es gibt unendlich viele Stücke, bei denen man mit Sängern allein arbeiten muss. Diese

vielen Assistenten, die sich die Regisseure mitbringen, müssen dann für zwei Stunden in die Pause, damit mit Regisseur und Dirigent allein die Szene gearbeitet werden kann. Man kann z.B. den Zeitmonolog der Marschallin, wenn zwölf Leute zusehen und ihre Kommentare abgeben, nicht entwickeln, denn das ist eine intime Angelegenheit. Es ist ein Seelengemälde, was die Marschallin preisgibt.

Frau Schwarzkopf: Die Marschallin ist, glaube ich, die einzige Partie, die man eigentlich nur singen kann, wenn man eine grosse Liedersängerin war, eben weil man so allein ist und weil einen der Zuschauer nichts angehen darf.

Herr Weikert: Es ist komischerweise so, dass wenn der Vorhang aufgeht, wenn das Orchester spielt und wenn man plötzlich die Spots auf sich fühlt, man es kann. Es ist bei Arbeitslicht sehr schwierig die Konzentration zu behalten.

Frau Schwarzkopf: Nein, das ist es nicht, weil man das auch beim Liederabend muss. Das Publikum kommt schliesslich nicht in die Oper, um einen guten Schauspieler singen zu hören oder einen Sänger, der fabelhaft schauspielert, sondern um fabelhaft gesungene Partien zu hören.

Wenn man einen guten Regisseur hat, kann man das lernen. Man muss ja nicht jemand sein, der mit der Sprechstimme etwas machen kann wie im Schauspiel. Man darf mit der Gesangstimme ausdrücken, was etwas ganz anderes ist.

Ich habe einmal ein Konzert zur Eröffnung des Common Market in England gesungen. Laurence Olivier hat die Ansage gemacht. Als wir zum Schminken zusammensassen, sagte er: "Elisabeth, wie soll ich bloss mit meiner Stimme in diesem riesigen Opernhaus..., wenn ich doch singen könnte!" Das hat mir gezeigt, dass ein Unterschied ist zwischen Singen und Sprechen auf der Bühne. Die Musik gibt den Sängern die Atmosphäre, sie brauchen also nicht so viel zu spielen, weil sie nicht, wie der Schauspieler, die Atmosphäre selbst schaffen müssen, sondern die gibt ihnen das Orchester.

Prof. Juch: Diese Schwierigkeit, nämlich das Abwechseln zwischen Singen und Sprechen, gibt es doch auch in der klassischen Operette, auch in Spielopern wie *Freischütz* oder

bei Lortzing. Das ist für alle Sänger ein Horror, weil sie auf eine "doppelte Stimmbandtechnik" übergehen müssen. Das eine ist das gesprochene Wort, wie es vom Schauspieler im Theater verlangt wird, und das andere ist das Singen einer Arie.

Frau Schwarzkopf: Das Ärgste, wobei sich Singen und Sprechen kreuzen, sind die Secco-Rezitative bei Mozart, weil das wie Sprechstimme klingt, aber keine sein darf, weil es sonst nicht trägt.

Publikum: Wir haben des öfteren von Regisseuren gesprochen und eigentlich fehlt ein Regisseur in dieser Runde. Was tun Sie als musikalischer Leiter gegen "wildgewordene" Regisseure, denn es gibt ja Leute, die die Sänger am liebsten an den Füßen aufhängen möchten, wenn es nur ins Konzept passt. Hat man dann den Einfluss, etwas geradezubiegen?

Herr Weikert: Das ist ein sehr delikates Thema. Ich kann natürlich nichts verbieten, aber durch meine Anwesenheit, nicht erst bei den Orchesterproben, sondern schon bei Stellproben, kann ich unter Umständen ein wenig verhüten.

Ich habe mich aber schon sehr oft durchsetzen können, wenn ein Ausstatter die Bühne in schwarzen Samt hüllen wollte, übrigens das Lieblingsmaterial aller Ausstatter, weil der Samt den Vorteil hat, keinen Lichtreflex wiederzugeben. Damit kann man also einen Raum "wegsaufen" lassen, wie es in der Fachsprache heisst. Es ist das übelste Material, was es auf der Bühne gibt, ausserdem sind dicke Teppiche auf ganz flachem Boden beliebt. Es ist kein Zufall, dass italienische Bühnen immer eine Neigung haben, damit der Klang, der auftritt, im selben Winkel nach aussen, also in Publikum geht.

Ich habe z.B. in der *Götterdämmerung* einen ziemlich harten Kampf gehabt. Es ging sogar so weit, dass der Regisseur damit drohte, das Haus zu verlassen. Ich wollte nur meine Normenszene hören, die er mir aber mit schwarzem Samt zugemacht hatte. Also ging ich auf die Barrikaden und man musste dann den Samt abspritzen, mit Lack zumachen, weil man keine neuen Wände mehr machen konnte, denn das war nach der Hauptprobe.

Ich kann aber nicht grundsätzlich eine Konzeption angreifen. Wenn ich mit R. Wilson oder

P. Sellers arbeite, und es spielt *Tannhäuser* auf dem Hauptbahnhof wie in Chicago, mag sein Konzept seine Berechtigung haben. Ich will nicht sagen, dass er damit falsch liegt, aber er kann sicher bestimmte Dinge nicht hinten auf der Bühne stattfinden lassen, weil man doch für das Publikum spielt.

Das klingt jetzt ein bisschen konservativ, als ob ich jemanden nur an der Rampe stehen haben will und pausenlos hinauszingen lassen möchte. Das ist überhaupt nicht so.

Frau Schwarzkopf: Die berühmten Felsenstein-Inszenierungen z.B. waren schauspielerisch hochinteressant. Es war aber mit 'zig Proben musikalisch nicht mehr zusammen, aber er hatte glänzende Regieeinfälle.

Herr Weikert: Felsenstein-Inszenierungen waren eine sehr spezielle Situation von Theater, er hat nur mit Sängern gearbeitet, die nicht international sehr gefragt waren. Welcher Sänger hat denn schon drei Monate probiert? Doch nur jemand, der nicht woanders auch gefragt war.

Er hat sehr oft Sänger gehabt, die vielleicht nicht der ersten Garnitur angehörten, die dort aber ihre Chance hatten. Ich weiss das von Sängern, die durch ihn eine unglaubliche Chance bekommen haben, dadurch dass sie wirklich Sängerdarsteller waren, was ja wünschenswert ist, wenn es auch musikalisch zusammenkommt.

Bei Felsenstein war es aber so, dass nach drei Monaten die Leute alle keine Stimme mehr hatten, weil er nicht erlaubt hat, dass markiert wurde. Von ihm gibt es einen berühmten Satz über Otello: "Otello ist ein Bass und die hohen Töne sind nur Erregung!" Irgendwo steckt darin ein Körnchen Wahrheit, aber das war so eine spezielle überspitzte Formulierung von Walter Felsenstein, der ein glänzender Theatermann war und der einen grossen Einfluss auf das Musiktheater gehabt hat.

Herr Stämpfli: Leider gibt es wohl aber nicht nur mutige musikalische Leiter. Lassen Sie nur einmal einem ganz berühmten Regisseur einen jungen, noch nicht etablierten musikalischen Chef gegenüberstehen. Der junge Mann wird wahrscheinlich nicht den Mut haben zu insistieren. So leiden dann doch viele Sänger. Ich weiss von einer Desdemona, die auf dem Sofa liegen sollte, wobei der Kopf nach hinten herunterhing. Währenddessen sollte sie

das Lied von der Weide singen, und das nur, weil das offene Haar über dem roten Samt so wunderbar aussah. Keiner verstand, warum sie so nicht anständig singen konnte. Das sind Dinge, die auch manchem gestandenen Sänger Schwierigkeiten bereiten.

Prof. Juch: Der Intendant hat es da leicht; einen Regisseur, wie wir ihn hier malen, braucht er nicht zu engagieren. Der musikalische Oberleiter, der mit dem Regisseur zusammengespannt ist, hat durchaus die Möglichkeit, etwas zu erreichen. Denn es ist doch ein gemeinsames Werk von Regisseur, Dirigent und Ausstatter. Ich könnte mir vorstellen, dass ein Dirigent, oder auch mancher prominente Sänger sein Veto einlegen könnte.

Frau Schwarzkopf: Nein, die Sänger haben alle Angst. Z.B. sehe ich noch Fischer-Dieskau in der Verfilmung von Figaro in London die Gräfin ohrfeigen. Nicht einmal er hat gewagt, gegen den Regisseur zu protestieren. Und gerade junge Sänger, Anfänger müssen sich wirklich prostituieren. Das ist schrecklich, und sie verlieren dabei noch ihre Stimme.

Herr Weikert: Ich glaube, wir müssen jetzt nicht nur schwarz sehen. Es gibt auch heute noch die Koinzidenz, dass ein wundervoller Regisseur, der wirklich von der Musik etwas versteht, nicht vom Textbuch her inszeniert, sondern nach den Noten.

Es gibt auch den Fall, dass von Dirigent, Regisseur und Sänger gemeinschaftlich etwas entwickelt wird. Es macht immer noch am meisten Spass, wenn man das Gefühl hat, jeder bringt von sich etwas ein. Wenn des Sängers Palette gross und interessant genug ist, kann er davon eine Menge einbringen. Ich glaube sehr daran, denn sonst müsste ich den Beruf aufgeben.

Frau Schwarzkopf: Es ist die Hauptsache, dass Sie fabelhaft musizieren. Sie haben Glück, weil Sie der musikalische Leiter sind. Alles andere ist zweitrangig.

Herr Weikert: Lesen Sie keine Kritiken? Wissen Sie, welchen Stellenwert die Musik hat? Die Musik hat keine Bedeutung mehr. Zuerst kommt etwas über das Stück, dann über die Regiekonzeption. Weiter wird noch erwähnt, welche Sänger mitgesungen haben (die Namen werden falsch geschrieben, weil nicht einmal

Programmhefte richtig abgeschrieben werden können), ausserdem wird immer irgendein sehr blöder Nebensatz über einen Sänger dazugeschrieben und am Pult schliesslich "waltete" dann jemand und bedrängte die Sänger.

Frau Schwarzkopf: Es ist aber doch nicht wichtig, was die Kritik schreibt. Eine Oper ist doch ein Stück, gesehen durch die Phantasie und gehört mit den Ohren des Komponisten.

Herr Weikert: Ich habe mir drei Prinzipien zurechtgelegt, nach denen ich versuche, meinen Beruf auszuüben.

1. Käme ich aus dem Orchestergraben und träfe Richard Wagner, könnte ich ihm in die Augen schauen? Bei jeder Vorstellung versuche ich erneut zu erreichen, dass ich wirklich dem Wunsch des Komponisten gerecht werde.

2. Ich sitze oft einen Akt lang in der Oper und achte auf Folgendes: Wer singt, wer singt neu? Ich schaue mir das Publikum an, was verdammt viel Geld gezahlt hat. Ist es das wert? Warum steht dieser Chorsänger da oben auf der Bühne so privat, da wird privat geredet. So etwas ist furchtbar.

3. Es gibt in jeder Vorstellung, sagen wir fünf, junge oder ältere Menschen, die zum allerersten Mal in der Oper sind und ich trage die Verantwortung, wenn sie enttäuscht werden und nicht mehr in die Oper gehen werden.

Nach diesen drei Prinzipien versuche ich zu leben und ich versuche sie weiterzugeben.

Frau Schwarzkopf: Ich habe mir in Hamburg einmal eine *Zauberflöte* angehört; das war eine Nachmittagsvorstellung für Kinder. Ich wollte die Pamina hören, weil sie zum ersten Mal sang. Da öffnete sich ein schmutzigweisser Vorhang, aus dem eine zwei Meter hohe blaue Faust herauskam, dahinter kam die Stimme Sarastros. Dann kamen die Priester mit kahlen Wasserköpfen. Bei der Arie der Pamina sass Tamino mit einem Baedeker auf der Treppe.

Die Kinder haben sich natürlich amüsiert — man kann auch bei der *Zauberflöte* lachen — aber warum können die Verantwortlichen das Stück nicht so sehen wie es gemeint ist? Darüberhinaus waren alle musikalischen Einsätze falsch. Was kann man also hoffen, wenn solche Meisterstücke auf diese Art interpretiert werden?

Publikum: Herr Prof. Juch, Sie haben gesagt, dass in den 30er Jahren viele ausgezeichnete Gesanglehrer emigrieren mussten. Sind Sie der Meinung, dass uns deshalb in Europa die Gesanglehrertradition fehlt?

Prof. Juch: Wer wird denn Gesanglehrer und wer ist ein guter Gesanglehrer? Das ist so, als ob man fragt, wer wird ein guter Arzt. Ein Gesanglehrer ist eine Sache der "Gnade" und Begabung, auch von Vertrauen. Es ist ein Vertrauensverhältnis, eine gewisse Diskretion und Schutz einer Intimsphäre. Ich sehe das so: der Gesanglehrer ist nicht irgendein Lehrer, der da ist und ein Fach unterrichtet. Es muss etwas da sein, sich etwas entwickeln, da muss quasi ein Funke von oben kommen, also das, was ich mit "Gnade" bezeichnet habe. Es muss Vertrauen da sein und der Erfolg lässt das Vertrauen wachsen. Was ich von Amerika gesagt habe, war ein Blick zurück auf eine historische Entwicklung, die längst abgeschlossen ist.

Herr Stämpfli: Da wir kurz vor Schluss unserer Veranstaltung sind, möchte ich Sie nun bitten, zusammenzufassen, was jeder von Ihnen sich von uns Gesanglehrern wünscht.

Prof. Juch: Es wäre wünschenswert, wenn ein regerer Kontakt zwischen der Leitung eines Opernhauses und den Gesanglehrern hergestellt werden könnte. Das wäre wohl am ehesten möglich, wenn die Initiative von den Gesanglehrern ausgehen würde. Als ich noch Direktor der Staatsoper in der Volksoper in Wien war, kam eine sehr bekannte Wiener Gesanglehrerin zu mir und brachte einen Tenor und einen Bariton zum Vorsingen. Die beiden wurden engagiert, der eine war Waldemar Kmentt, der andere Eberhard Wächter, der zukünftige Direktor der Wiener Staatsoper. Für diese beiden Karrieren war also ein Kontakt mit der Gesanglehrerin ausschlaggebend.

Frau Schwarzkopf: Ich fände es doch gut, wenn es zeitlich möglich wäre, dass Gesanglehrer bei den Vorsingen dabei sein könnten, um zu sehen, was ein Sänger, der im Unterricht hervorragend singt, im Ernstfall abliefert. Denn es gibt welche, die beim Vorsingen völlig versagen. Dass man als Lehrer diese Voraussetzung seines Schülers nicht kennt, hat mir Frau Ivogün gesagt.

Herr Weikert: Das "gute Vorsingen" zeigt aber nicht unbedingt, dass der Betreffende auch ein guter Sänger ist. Es gibt junge Leute, die sehr gute Vorsänger sind, die aber trotzdem keine Karriere machen. Andere, die beim Vorsingen nicht gut sind, können sich in einer Rolle oft hervorragend präsentieren. Es ist immer am besten, wenn man sich einen Sänger in einer Rolle ansehen kann, bevor man ihn engagiert. Das würde ich mir wünschen.

Ausserdem habe ich schon einen sehr guten Kontakt zu den Professoren der jungen Dirigenten, die auch zu Proben erscheinen. Das hat aber nur einen Sinn, wenn sie gut vorbereitet in die Probe kommen, also die Partitur dabei haben und die Arbeit verfolgen können. So können sie davon profitieren.

Nicht ausser Acht zu lassen, ist allerdings das Problem der Versicherung, wenn man hausfremde Besucher zu Proben zulässt. Ein Theater hat viele Gefahrenquellen und Besucher wären im Unglücksfalle nicht versichert.

Herr Stämpfli: Wir sind sehr dankbar, dass Sie zu uns gekommen sind, um sich auf kompetente Art und Weise der Diskussion zu stellen. Wir hoffen, dass sich ein Kontakt zwischen Gesanglehrern und Musiktheatern herstellen lässt.

*Text zusammengefasst ab Tonband
von Dorothea Schoeller*