

OPERN  
WELT

SONDERNUMMER  
2017

29.50 Euro (D)  
35.00 Euro (A)  
CHF 49.00  
H 5439E

# OPERN WELT

# OPER 2017

DAS JAHRBUCH



4 196019 329501

# Kranke Klänge

Nicht nur der Fall Rolando Villazóns zeigt die Folgen chronischer Überlastung. Warum wagen sich immer häufiger leichte Stimmen an dramatische Partien, die für sie ungeeignet sind?  
Aspekte einer fatalen Entwicklung

VON JÜRGEN KESTING

*Das älteste, echtste und schönste Organ der Musik, das Organ, dem unsere Musik allein ihr Dasein verdankt, ist die menschliche Stimme. (...) Der Genius der Menschenstimme repräsentiert das menschliche Herz und dessen abgeschlossene, individuelle Empfindung.*

Richard Wagner

Der Tod der Oper ist schon oft beschworen, herbeigeredet und gewünscht worden. Sollte sich das Ende dieser «unmöglichen Kunstform» (Oscar Bie) durch Auszehrung erfüllen – dadurch, dass es schon bald nicht mehr möglich sein wird, die Hauptwerke des 19. Jahrhunderts, die noch immer im Zentrum des Repertoires stehen, aufzuführen, weil die geeigneten Sänger fehlen? Sollte insbesondere der Verdi-Gesang in einem «terminal decline» begriffen sein? Mit dieser Warnung leitet Andrew Moravcsik, Professor des European Union Program der Princeton University, die erste wissenschaftlich fundierte Studie über den Zustand des dramatischen Gesangs ein, die sich auf mehr als 130 Interviews mit internationalen *opera professionals* stützt. Der Titel der Untersuchung ist in eine Frage gekleidet: «Where Have the Great Big Verdi Voices Gone?» Es ist eine rhetorische Frage, wie die Antworten von zwei der Befragten verraten. Ein *casting consultant*, der gebeten wurde, Besetzungen für «Il trovatore», «Aida» und «Otello» zu finden, gab den Rat: «Just don't do it.» Ein früherer Generaldirektor von zwei Theatern erklärte lapidar: «Wir wissen, dass es heute keinen Bariton gibt, der mehr als einen B-plus Rigoletto singen könnte.» Ebenso ratlos die Frage der Zürcher Operndirektorin Sophie de Lint: «Haben Sie eine Aida für mich?»

Drückt sich hier wieder einmal eine Krise der Gesangskunst aus? Wieder einmal jenes leidige Klischee, das die Verteidiger des Opernbetriebs durch ein anderes Klischee zu entkräften versuchen: dass es diese Krise doch schon immer gegeben habe! Dass sie von den ewig Gestrigen herbeigeredet werde. Nur: Von welcher Krise ist die Rede? Zwei Jahrhunderte lang bestand in der Oper – zwischen Händel, Mozart und Rossini – die Hegemonie des Belcanto auf der Grundlage der italienischen Sprache. Wenn es Kritik gab, ob von Pier Francesco Tosi oder von Mozart, so weniger an der Gesangs- als an der Vortragskunst. Erst die Komponisten des 19. Jahrhunderts – Verdi und Wagner wie die Vertreter der Nationaloper – waren es, die, teilweise auf der Grundlage ihrer Sprache, für einen Paradigmenwechsel sorgten. Er führte zu erheblich gesteigerten Anforderungen an «power, range and resonance» (Moravcsik) – also an Kraft, Umfang und Resonanz. Wagner ging so weit zu fordern, eine



Andrew Moravcsik  
© Heinrich Böll Stiftung/  
Stephan Röhl

neue Generation von Sängern solle durch die «Übung an solchen Gesangswerken, in welchen der Gesang der deutschen Sprache vollkommen entsprechend angeeignet ist, für mustergültige Aufführungen reinsten deutschen Stiles» geschult werden. Sein eigenes Werk sollte als Lehrwerk des Singens dienen: als Grundlage für einen «vaterländischen Belcanto» ohne Preisgabe des italienischen Gesangswohllauts. Wie die Italiener ist Wagner immer vom Primat des Sängers oder des Darstellers ausgegangen. In einem Brief an Liszt heißt es: «Unser ganzes Dichter- und Komponisten-Schaffen ist nur Wollen, nicht aber Können; erst die Darstellung ist das Können: die Kunst.»

Zur Diskussion über die Krise der Gesangskunst kam es in der Endphase der sogenannten Gesangsoper im frühen 20. Jahrhundert, zur Zeit der Veristen und von Puccini, von Richard Strauss und Korngold, als Probleme gelöst werden mussten, die im 19. Jahrhundert entstanden waren, etwa durch die Herausbildung von Fächern, die besondere Stimmtypen erforderten. Im italienischen Repertoire waren es die Soprane und Tenöre des Spinto-Fachs und der dramatische Verdi-Bariton mit seiner bis zum G und As erweiterten hohen Lage, im deutschen der dramatische Sopran, der Heldentenor und der Bassbariton.

Fast alle der von Moravcsik befragten Experten waren sich einig, dass die für diese «schweren» Fächer geeigneten Stimmen heute immer seltener zu finden sind, oft fehlen. Es geht also um die Krise eines bestimmten «Fachs». Hingegen gibt es – auch dank der historischen Aufführungspraxis und der Rossini-Renaissance – für die Opern Händels und der italienischen Barock-Komponisten, auch für die Werke von Mozart und Rossini heute



ren; Mario del Monaco, Richard Tucker, Giuseppe di Stefano, Franco Corelli und Flaviano Labò als Alvaro; Aldo Protti, Leonard Warren, Ettore Bastianini, Giangiaco­mo Guelfi, Mario Sereni, Cornell MacNeil und Giuseppe Taddei als Carlo di Varga. Riccardo Mutis Resümee: «Einst hatte man für eine ein­zige Rolle fünf oder sogar sieben Tenöre zur Auswahl; vom exzellenten bis zum guten Tenor. Heute ist es schon schwierig, für viele Rollen auch nur zwei gute zu finden. Einst gab es Gradunterschiede: *eccelente, magnifico, ot­timo, buono, discreto*. Heute muss man schon froh sein, wenn man auch nur bis zur Kategorie *buono* noch einen Sänger findet.» Damit beschrieb er die Besetzung seiner Aufführung von «Il trovatore», den er zum Verdi-Jahr 2001 herausbrachte.

Hat der *casting consultant* also recht: «Just don't do it»? Diesem Rat folgen die Plattenfirmen seit mehr als zwei Jahrzehnten. In den zehn Jahren vor und den fünf Jahren nach der Einführung der CD (1985) sind Verdi-Opern

mit Spinto-Partien regelmäßig aufgenommen worden: «Macbeth» (7), «Ri-goletto» (7), «Il trovatore» (5), «Ballo» (5), «Simon Boccanegra» (3), «La forza del destino» (3), «Don Carlo» (4), «Aida» (5) und «Otello» (4). Allerdings führte die von der Einführung der CD ausgelöste Überproduktion – aus dem *opera business* wurde eine *opera busyness* – dazu, dass nicht länger wirkliche Spinto-Stimmen gefunden werden konnten. Mirella Freni, ein lyrischer Sopran, musste als Elisabetta und Aida an ihre Grenzen gehen, Katia Ricciarelli weit darüber hinaus – in Partien wie Tosca und Turandot war sie heillos überfordert, so wie sich José Carreras mit Partien wie Manrico, Alvaro und Ra-damès übernommen hat. Auch Francesco Araiza und Rolando Villazón ha-ben beim Flirt mit Partien jenseits ihres eigentlichen Fachs mit ihren Stim-men *va banque* gespielt.

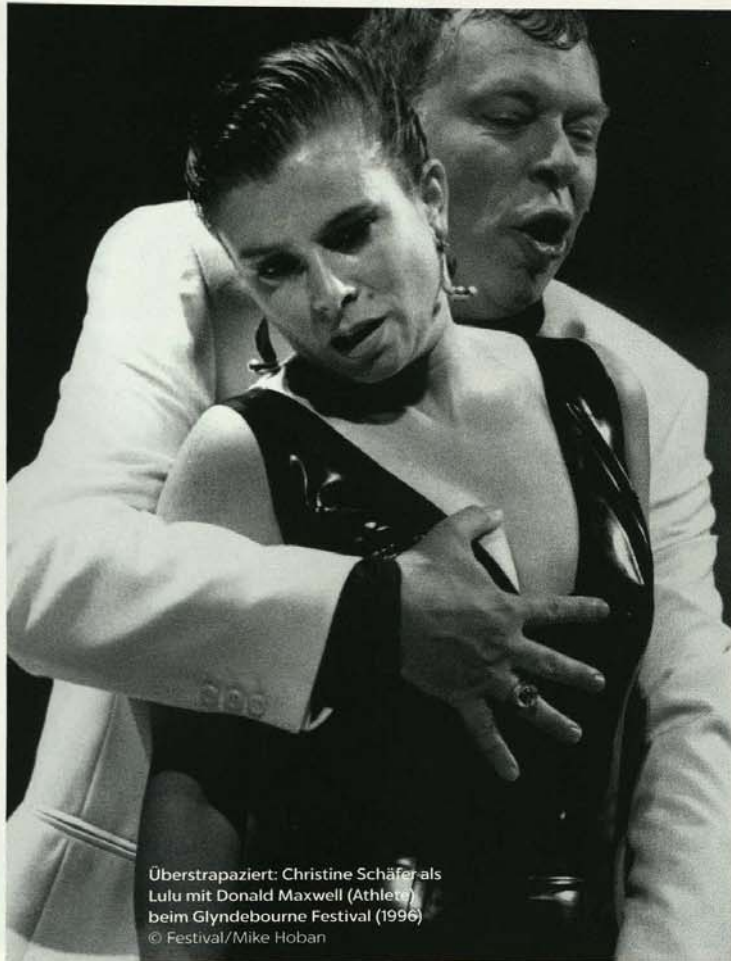
Es gibt sicher ökonomische Erklärungen dafür, dass Verdi-Aufnahmen in den letzten beiden Jahrzehnten immer seltener wurden. Es fehlt an Geld,

Verkörperung jenseits der Musik: Natalie Dessay als Violetta beim Festival d'Aix-en-Provence 2011  
© Festival/Pascal Victor



aber – ein *circulus vitiosus* – es fehlen auch die Sänger für Einspielungen, die sich gut verkaufen lassen. Ersetzt wurden die Studio-Produktionen durch Video-Aufzeichnungen, bei denen theatralische Aspekte – die «darstellerische Präsenz» und das «Charisma» der Sänger, vielleicht auch spektakuläre Inszenierungen – wichtiger geworden sind als vokale Qualitäten. Womöglich der Erste, der diese Krise differenziert beschrieben hat, war der damals 29-jährige Will Crutchfield; heute ist er als Dirigent und Gesangslehrer tätig: «Vocal Burnout At The Opera» war sein Artikel für die «New York Times» vom 21. September 1986 überschrieben. Crutchfields Monitum: «In aller Welt steht den Opernhäusern eine Generation von Sängern zur Verfügung, die strapazierter und angestrenzter klingen, als sie es eigentlich sollten. Viele von ihnen werden gezwungen sein, ihre Karriere vorzeitig zu beenden, noch mehr werden ihre Laufbahn mit geminderten stimmlichen Fähigkeiten hinter sich bringen. Nur wenige haben das erreicht, noch weniger haben bewahrt, was Joan Sutherland, Jon Vickers, Marilyn Horne, Plácido Domingo, Luciano Pavarotti, Alfredo Kraus, Montserrat Caballé, Mirella Freni oder einige andere in ihren Zwanzigern und Dreißigern erreicht haben.»

Diese Entwicklung hat, wie Crutchfield nachdrücklich und zu Recht betont, ruinöse Folgen auch für die Rezeption. Es ist, so scheint es, vergessen,



Überstrapaziert: Christine Schäfer als Lulu mit Donald Maxwell (Athlete) beim Glyndebourne Festival (1996)  
© Festival/Mike Hoban

dass es die Aufgabe des Musikers und des Sängers ist, den Geschmack des Publikums zu bilden und zu prägen. Wie könnte das heutige Publikum aber etwas vermissen, was es nie kennengelernt hat, etwa die Kontrolle der Stimme über ihren ganzen Umfang und – Stichwort: *mesa di voce* – über das ganze Spektrum der Dynamik? Nach vielen heutigen Aufführungen ist zu erleben, dass Sänger bejubelt werden, die vom Schrei nicht herunterkommen. Der englische Kritiker John Steane beklagte zur gleichen Zeit wie Crutchfield, dass wir uns an «kranke Klänge» gewöhnt haben, an die Stimmen von überforderten und deshalb forcierten Sängern.

Ein spezifischer Aspekt des Problems: Seit Langem seien, so suggerierte unlängst ein Beitrag in dem von der Met herausgegebenen Magazin «Opera News», kleine Stimmen auf dem Vormarsch (Titel: «The Rise of Little Voices»). Dort heißt es unter anderem, dass «eine erstaunlich große Zahl von Sängern mit lyrischen

Stimmen auf den nicht minder erstaunlichen Rat einflussreicher Dirigenten und *power brokers* hörten und einen «fatalen Flirt mit dem Desaster» riskierten (Crutchfield). Dass lyrische Sopranistinnen mit klangreichen Stimmen wie Mirella Freni, Aprile Mollo, Susan Dunn, Sharon Sweet oder Cheryl Studer

BÜHNEN DER STADT GERA  
LANDESTHEATER ALTENBURG

## Musiktheater Premieren der Spielzeit 2017/18

24.09.2017	Andrew Lloyd Webber	Sunset Boulevard
20.10.2017	Gaetano Donizetti	Don Pasquale
10.11.2017	Josef Tal	Saul in Ein Dor
	Michail Gnesin	Die Jugend Abrahams - Uraufführung
12.11.2017	Bertolt Brecht	Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny
09.02.2018	W. A. Mozart	Die Entführung aus dem Serail
10.02.2018	Udo Zimmermann	Weißer Rose
13.04.2018	George Enescu	Oedipe
29.04.2018	Peter Tschaikowski	Masepa
27.05.2018	Bedřich Smetana	Die verkaufte Braut



Theater&Philharmonie Thüringen  
www.tpthueringen.de  
Generalintendant: Kay Kuntze

über die Grenzen des lyrischen Fachs hinausgingen, zeitweise auch mit Erfolg, gehört zum Sängerberuf, in dem Grenzgänge richtig und wichtig, sogar eine Selbstbefreiung sein können. Problematisch wird es aber, wenn Sängerinnen und Sänger, scheinbar im lyrisch-dramatischen Fach angekommen, gedrängt werden, *nur* noch stimmlich besonders strapaziöse Partien zu singen. Die Auftritts-kalender der Plattform «Operabase» belegen dies mit vielen Beispielen. Dass selbst Sängerinnen mit zarten *leggiere*-Stimmen wie etwa Natalie Dessay oder Christine Schäfer gedrängt wurden, Partien wie Lucia di Lammermoor, Violetta oder Lulu zu verkörpern, ist absurd. Das Wort *verkörpern* ist hier mit Bedacht gewählt. Es war Dessays Verkörperung der schwindsüchtigen Violetta, die bewundert wurde, nicht die stimmliche Darstellung. Sie sei, so hieß es, vom Typus her glaubhaft gewesen. Nur geht es um einen Typus jenseits der Musik. Anders als viele Kolleginnen, die auf ähnliche Weise Opfer des Betriebs (oder des *type casting*) wurden, hat Madame Dessay unverblümt die fatalen Folgen der Überforderung eingestanden. Sie gab selbst zu Protokoll, dass sie nur durch ihre *Erscheinung* – also den äußeren Schein – eine Violetta war, nicht durch die Stimme. Auch Christine Schäfer hat ihren feinen Mädchen-Sopran durch Partien wie Konstanze, Lucia, Violetta und



Grenzwertig: Simon Keenlyside als Rigoletto an der Wiener Staatsoper (2015)  
© Wiener Staatsoper/Michael Pöhn

Lulu chronisch überfordert – der frühe Rückzug von der Bühne war der Preis, den sie dafür bezahlen musste. Und das droht vielen Berühmtheiten, die in aller Welt singen und, auf Jahre im Voraus engagiert, oft nicht mehr Qualitäten garantieren können, durch die sie berühmt geworden sind.

Weil sie zu Monopolisten ihres Fachs und bestimmter Rollen geworden sind, ohne über die erforderliche «range, power and resonance» zu gebieten. Wir erinnern an die Feststellung: «Wir alle wissen, dass es heute keinen Bariton gibt, der mehr als einen B-Plus-Rigoletto singen könnte.» Aber: Das Werk wird trotzdem gespielt – weil es vom Publikum verlangt wird. Ob in Wien oder New York – diese womöglich größte Bariton-Partie Verdis wurde in den letzten Jahren von George Gagnidze, Robert Frontali, Simon Keenlyside, Carlo Guelfi, Juan Pons und Željko Lučić gesungen. Unter diesen Interpreten ist der Serbe Lučić wohl der Einzige, der sich mit früheren Rollenvertretern messen kann. Rufen wir wieder das Grammophon in den Zeugen-

stand: Zwischen 1950 und 1960 waren es Gino Bechi, Leonard Warren, Robert Merrill, Giuseppe Taddei, Aldo Protti, Tito Gobbi, Hugo Hasslo und Ettore Bastianini; zwischen 1960 und 1970 weiterhin Merrill und Protti, dazu Cornell MacNeil, Peter Glossop, Nicolae Herlea, Kostas Paskalis, Rolando Panerai, Piero

17/18

Richard Wagner  
**DIE WALKÜRE**

ML: Hendrik Vestmann, R: Paul Esterhazy,  
B+K: Mathis Neidhardt

Wolfgang Amadeus Mozart  
**DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL**

ML: Vito Cristofaro, R: Kateryna Sokolova,  
B+K: Christian Andre Tabakoff

Andrew Lloyd Webber  
**JESUS CHRIST SUPERSTAR**

ML: Jürgen Grimm, R: Erik Petersen,  
B: Sam Madwar, K: Verena Polkowski

Johann Adolph Hasse  
**SIROE**

ML: Wolfgang Katschner,  
R: Jakob Peters-Messer, B+K: Markus Meyer

Giuseppe Verdi  
**RIGOLETTO**

ML: Vito Cristofaro, R+K: Hinrich Horstkotte,  
B: Siegfried E. Mayer

Roman Statkowski  
**MARIA (DE)**

ML: Hendrik Vestmann, R: Andrea Schwalbach,  
B: Anne Neuser

Gioachino Rossini  
**LA CENERENTOLA**

ML: Vito Cristofaro, R: Axel Köhler,  
B+K: Arne Walther

Musikalisches Schauspiel  
**DIE COMEDIAN HARMONISTS**

ML: Felix Pätzold, R: Felix Schrödinger,  
B+K: Josefine Smid

OLDENBURGISCHES  
STAATSTHEATER

WWW.STAATSTHEATER.DE

Cappuccilli und Sherrill Milnes; zwischen 1970 und 1980 weiter MacNeil, Cappuccilli, Paskalis und Milnes, dazu Renato Bruson und Matteo Manu-guerra. Seit den 1990er-Jahren aber ist, außer Lučić und vielleicht Ludovic Tézier, kein echter Verdi-Bariton mehr hervorgetreten. Leo Nucci wurde, wie diskografische Studien zeigen, mangels Alternativen akzeptiert; Thomas Hampson oder Simon Keenlyside überzeugen zwar in hohen lyrischen Partien wie Luna oder Ford, aber weniger in denen, die «power, range and resonance» erfordern.

Ähnlich die Phalanx der Tenöre: In den 1950er- und 1960er-Jahren standen für Spinto-Partien Mario Filippeschi, Gino Penno, Mario del Monaco, Mirto Picchi, Giuseppe di Stefano, Jussi Björling, Bruno Prevedi, Carlo Cossutta, Eugenio Fernandi, Richard Tucker, Jon Vickers, James McCracken, Jess Thomas und Eugenio Fernandi zur Verfügung; auf sie folgten Plácido Domingo und Luciano Pavarotti, Bruno Prevedi und weiter Carlo Cossutta (auch Sänger wie der Russe Sergej Larin und der Litauer Gegam Gregorian). Und heute? Rollen wie Manrico, Riccardo, Alvaro, Don Carlos, Radamès und Otello fallen an Roberto Alagna, Marcello Giordani, Marcelo Álvarez, Francesco Meli oder Marco Berti, die nicht mehr als die Minimalforderungen erfüllen, die einst gestellt wurden. Jonas Kaufmann wird mit der Rolle des Tenor-Messias eine zu große Last aufgebürdet. Die einzige Verdi-Partie, die er bisher aufnahm, Radamès in «Aida», hat er auf der Bühne noch nicht gesungen, sondern nur konzertant.

Die Studie von Andrew Moravcsik ist ein Menetekel, weil sie die Ursachen der Krise methodisch und systematisch unter ästhetischen wie soziologischen Gesichtspunkten beleuchtet. Sie meidet monokausale Erklärungen. Das Hauptproblem sind nicht die Marginalisierung der klassischen Musik im Zeitalter der Pop-Kultur; nicht der Verlust des Prestiges des Opernsängers gegenüber dem Popstar; nicht eine Kürzung der Gagen; nicht der Boom der Barockmusik; nicht die höhere Stimmung der Orchesterinstrumente; nicht das Singen in zu großen Theatern. Bedeutsamer scheint ein ästhetischer Paradigmenwechsel: dass dem Singen, auch in der Berichterstattung, weit weniger Beachtung geschenkt wird als den performativen Aspekten einer Auf-führung – dass also dem (mit neuen Augen) Sehen größere Bedeutung beigemessen wird als der musikalischen Darstellung. Das lässt sich durchaus quantifizieren. Das Gros der Rezensionen etwa behandelt seit Jahren überwiegend Aspekte der Inszenierungen, eher beiläufig (und häufig allzu pauschal) die Leistungen der Sängerinnen und Sänger. Die Macht, die einst den Sängern gehört hatte und nach 1900 auf die Dirigenten überging, liegt heute bei den Regisseuren. An der zunehmenden Bedeutung des Theatralischen («rise of theatrical values»), all dessen also, was für das so genannte «Regie-theater» und die Darstellung der Kunstform «Oper» in der Medienwelt heute Vorrang genießt, liegt es auch und vielleicht sogar wesentlich, dass sich große Verdi-Stimmen nicht mehr entwickeln oder nicht entfalten können. In scharfer, womöglich zu scharfer Zuspitzung zieht Moravcsik das folgende Resümee: «Jeder, der die zunehmende Geringschätzung spürt, die Opernmanager, Kritiker und Wissenschaftler gegenüber jenen hegen, die vokalen Tugenden Wert beimessen, mag zur Ansicht gelangen, dass das Establishment des Opernbetriebs gegen Reformen resistenter ist als Schulen, Kirchen oder Regierungen (...) Eines ist sicher: Wenn sich die Haltung zum Spinto-Gesang und dramatischen Gesang nicht grundlegend ändert, dann wird das für solche Stimmen geschriebene Repertoire – zumal das Opernwerk Verdis – das 21. Jahrhundert nicht überleben.» ||

*Andrew Moravcsiks Essay «Where Have the Great Big Verdi Voices Gone?» ist in dem von Isolde Schmidt-Reiter herausgegebenen Band «Poetischer Ausdruck der Seele: Die Kunst, Verdi zu singen» aus der Reihe «Schriften der Europäischen Musiktheater-Akademie» (ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg 2016) abgedruckt. Er dokumentiert Vorträge eines Verdi-Symposiums an der Wiener Staatsoper (2013).*

OPERNWELT

# DAS THEATER

staatstheater darmstadt

## SPIELZEIT 2017|2018

### PREMIEREN OPER

Richard Wagner

#### DER FLIEGENDE HOLLÄNDER

Musikalische Leitung Will Humburg Regie Dietrich W. Hilsdorf  
Eine Produktion der Oper Köln  
Premiere 02. September 2017

Dean Pitchford, Walter Bobbie und Tom Snow

#### FOOTLOOSE

Musikalische Leitung Michael Nündel Regie Erik Petersen  
Premiere 30. September 2017

Wolfgang Amadeus Mozart

#### DIE HOCHZEIT DES FIGARO

Musikalische Leitung Rubén Dubrovsky  
Regie Emmanuelle Bastet  
Eine Produktion der Oper Köln  
Premiere 29. Oktober 2017

Johann Strauß

#### DIE FLEDERMAUS

Regie Nicole Claudia Weber  
Premiere 09. Dezember 2017

Giuseppe Verdi

#### SIMON BOCCANEGRA

Musikalische Leitung Will Humburg Regie Dirk Schmeding  
Premiere 27. Januar 2018

Leoš Janáček

#### DIE SACHE MAKROPULOS

Musikalische Leitung Will Humburg Regie Eva-Maria Höckmayr  
Premiere 10. März 2018

Sivan Cohen Elias / Hessisches Staatsballett

#### CODE (UA)

Komposition Sivan Cohen Elias  
Choreografie Ein Ensemblemitglied des Hessischen Staatsballetts  
Premiere 12. April 2018

Martin G. Berger/Jasper Sonne

#### DU MUSST KÄMPFEN (UA)

Das Lilienmusical  
Premiere 28. April 2018 | Großes Haus

Bertolt Brecht und Kurt Weill

#### DIE DREIGROSCHENOPER

Regie Marco Štorman  
Premiere 31. Mai 2018

Doppelpass Projekt

#### FIASKO FILM-OPER (UA)

K.A.U.&Wdowik

Intendant Karsten Wiegand | Geschäftsführender Direktor Jürgen Pelz |  
Generalmusikdirektor Will Humburg  
Staatstheater Darmstadt | Georg Büchner Platz 1 | 64283 Darmstadt  
www.staatstheater-darmstadt.de | Kartentelefon: 0 61 51.28 11-600