

Mit dem Ton handeln



Foto: Peter Schlegel

Auf Schallplatte gebannte Stimmen vergangener Jahrzehnte erweisen sich für Sänger und Operngänger als Fluch und Segen zugleich: Jedes Bühnenerlebnis muss sich gegen ein wachsendes Archiv vergangenen Glanzes behaupten. Ein Überblick über Verdi-Stimmen einst und jetzt und ein Schlaglicht auf den Komponisten als Anhänger des modernen Regietheaters.

Die Verdi-Sänger Giorgio Zancanaro und Gabriela Beňáková, hier in den Rollen des Carlo Gérard und der Maddalena von Coigny in „Andrea Chénier“ von Umberto Giordano am Opernhaus Zürich.

Wolf-Dieter Peter

Tutto e declina“ – „Alles ist auf den Hund gekommen“ – „Verfall allenthalben“ – mit dieser fröstelnden Feststellung Falstaffs könnten Stimmkenner und Vokalfetischisten viele Verdi-Aufnahmen neuesten Datums im Regal nach hinten und dafür die der 50er und 60er Jahre nach vorne rücken – schlimmer noch: sie müssten viele heutige Aufführungen kopfschüttelnd oder enttäuscht verlassen. Doch ist wirklich allenthalben nur ein Verfall der Gesangkunst festzustellen? Zuzustimmen ist der vielerorts von Stimmkennern gemachten Feststellung, dass wir derzeit eine erstaunliche bis begeisternde Renaissance des Ziergesangs erleben. Barock-, Frühklassik- und klassische Belcanto-Opern können heute schon an mittleren Häusern mit jungen Sängern glänzend besetzt und stilistisch hochklas-

sig interpretiert werden. Dagegen fehlen „Verdi-Baritone“ und „Verdi-Mezzosoprane“ selbst an finanzkräftigen Staatsopern. Und was dann trotzdem zu hören ist, lässt einen gerne zu den Aufnahmen der 50er und 60er Jahre greifen. Anhänger des „schönen Ideals“ und alter Aufnahmen der Jahrzehnte vor dem Zweiten Weltkrieg werden immer Details zu kritisieren haben, dennoch: Zinka Milanovs „Troubadour“-Leonore (EMI), ihre Amelia (Myto, RCA), Aida (RCA) und die Leonore aus „Macht des Schicksals“ bezaubern mit ihrem sinnlichen Klang und der weich strömenden Höhe bis ins Pianissimo. Einzelaufnahmen von Renata Tebaldi (frühe „Aida“-Mitschnitte, Desdemona auf RCA) und Leontyne Price („Ernani“-Mitschnitte, „Troubadour“ und „Aida“ auf RCA) müssen keinen Vergleich mit früheren Kolleginnen scheuen. Ähnlich verhält es sich mit den dunkleren Stimmen: Fedora Barbieri und Giulietta Simionato gelin-

gen erstklassige Rollenporträts von Azucena bis Quickly. Und bei den Herren: Im Bass-Register können sich ein Boris Christoff, Cesare Siepi und Nicolai Ghiaurov mit allen Vorgängern messen. Der edel und sonor tönende Leonard Warren (RCA), der herb-dunkle Faltenwurf eines Ettore Bastianini (DG-Gesamtaufnahmen, Myto-Mitschnitte), dann Giuseppe Taddei und Rolando Panerai – alle überstrahlt vom Menschendarsteller Tito Gobbi (EMI-Gesamtaufnahmen) – das sind zu Recht „klassisch“ betitelte Vertreter des Fachs „Verdi-Bariton“. Auch bei den Tenören gab es Vielfalt: Richard Tuckers Attacken an der Metropolitan Opera und den anderen USA-Opernhäusern (RCA) – im Kontrast zu Stil und Noblesse eines Jussi Björling (RCA, EMI) – und dann erst die Italiener: Feuer und Attacke bei Giuseppe di Stefano, vokaler Furor bei Mario del Monaco, Prinzen-Eleganz und Strahlkraft bei

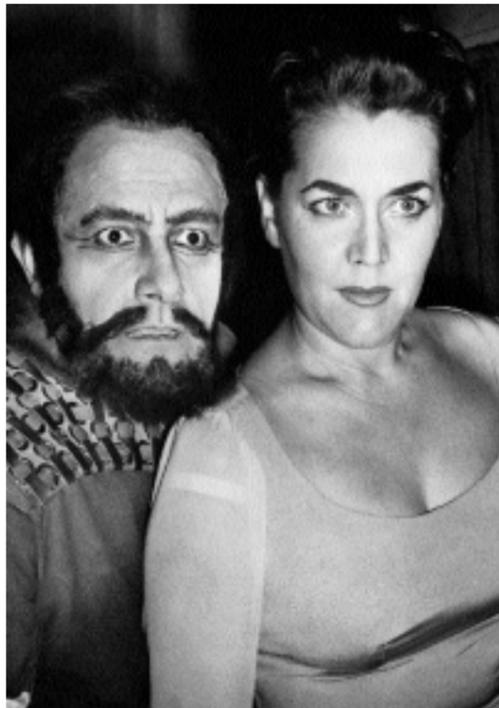


Foto: Ullstein Bilderdienst

im explodierenden Gelächter der Bühnenfiguren und eines Gutteils der Zuschauer untergegangen. Es muss eine bewegende Szene gewesen sein, am Ende jener „Falstaff“-Aufführung, der Verdi auf Einladung des Königs Vittorio Emanuele in der Königsloge beiwohnte. Anschließend wurde der 80-jährige als der größte lebende Komponist bejubelt. Doch nach dem Toast winkte der solchermassen Gefeierte, der in 26 mehrfach überarbeiteten Opern alle Leiden, allen Jammer und alle Qual dieser Erde komponiert und damit ein musikalisches Werk sondergleichen vorgelegt hatte, ab: „No, no, lasci andare il gran musicista – io son’ un uomo di teatro!“ – „Nein, nein, lassen Sie den großen Komponisten beiseite – Ich bin ein Mann des Theaters!“ Das war kein Schnörkel eitler Bescheidenheit, im genau kalkulierten Augenblick dahingesprochen, sondern Verdis Haltung zu der ewigen Frage, die Richard Strauss in seiner Konversationsoper „Capriccio“ thematisiert und personifiziert hat: „Prima la musica, duopo le parole?“ Ist zuerst die Musik da oder der theatralische Stoff, die Textzeile, die kompositorisch durch Emotionen aufgeladen, dann auf der Bühne durch Gesang und Darstellung zu dramatischem Leben erweckt wird? Giuseppe Verdi, dessen Melodien sogar in Form von Gassenhauern unsterblich geworden sind, hat sich eindeutig entschieden: für das musikalische Theater. Und seine vielfach zitierten Sätze zum „hässlich singen“ in „Macbeth“, später seine akribischen szenischen – nicht etwa musikalischen! – Proben untermauern diesen Grundsatz.

Schlaglichter auf die weitere Entwicklung: Verdis Linie findet sich wieder im



Foto: EMI

Maria Callas als Violetta in „La Traviata“ 1958 in London an Covent Garden.

Leonie Rysanek als Lady Macbeth mit Leonard Warren 1959 in der Metropolitan Opera New York.

Die sich daran anschließende Phase beweist, dass die Oper zu Unrecht elitär abgehoben am Rande der künstlerischen und kulturellen Entwicklung gesehen wird. Die gesamtgesellschaftliche Tendenz der 60er Jahre, speziell dann die der 68er-Bewegung, Autoritäten und große Institutionen kritisch zu hinterfragen, teils zu erobern und neu zu gestalten, fand natürlich im „spät-bourgeois Amüsierbetrieb“ bzw. „bürgerlichen Repräsentationsobjekt“ Oper einen vermeintlichen Angriffspunkt. Doch die Attacken und Eroberungen durch eine neue Generation von Dramaturgen und Regisseuren legte letztlich nur eine andere Traditionsschiene offen – eine, die sich direkt auf Giuseppe Verdi berufen kann.

Eine Szene ist dafür fundamental: April 1893 im römischen Teatro Costanzi: „Wir Menschen sind die geborenen Narren“ war eben verklungen und der fulminant lospruhende Orchesterkommentar

„Experiment Kroll-Oper“ der Weimarer Republik. Stanislawskis berühmter Satz „Lernen Sie mit dem Ton zu handeln!“ lässt sich einmal in die Richtung interpretieren, wie dies Zinka Milanov im Interview getan hat: „In einer Arie wie *D’amor sull’ali rosee* (Leonora im „Troubadour“) sollen nur die Stimmbänder arbeiten, dort spielt sich auch das Agieren ab, nur in der Stimme... vokale Expression... Farbe, Piano, Forte, die vokale Formung einer Phrase, all dies gehört zur Expression.“ Aber Stanislawski meint natürlich auch eine neue schauspielerische Dimension des Ausdrucks in der durch den russischen Futurismus und Konstruktivismus, hierzulande etwa durch Erwin Piscator, revolutionierten Bühne. Für die weitere Entwicklung wurde die deutschsprachige Opernlandschaft wichtig: gipfelnd in dem, was Walter Felsenstein als „Musiktheater“ formte, praktizierte und theoretisch entwickelte – verkürzt und vereinfacht: dass der singende Mensch auch emotional die Kurve des zu Singenden nachzuvollziehen und dementsprechend „mit dem Ton zu handeln“ hat – als „Sängerdarsteller“.

Mit anderer Methode und anderen Ergebnissen setzte Wieland Wagner dies mit ehemaligen Wagner-Heroen und der neuen Generation von Bayreuther Sängern um und erreichte damit spätestens ab 1960 einen neuen Gipfel der vokalen Bühneninterpretation. Dass dies alles nur ein Auf- und Nachholprozess im Bereich Oper war, spiegelt sich in der Tatsache, dass teilweise das gleiche, davon angesprochene Publikum sich für Lee Strassbergs Method Acting und entsprechende Leistungen von Schauspiel-Stars begeisterte, die durch das Actors Studio in New York gegangen waren. Die hier gewachsenen Ansprüche sollten die Darstellung in der Oper nicht berühren, dort sollte alles beim „schönen Ideal“ bleiben?

Gegen alles Klagen wäre folglich einmal provokant zurückzufragen, ob ins Publikum, nicht zum Bühnenpartner gewandte Schönsängerinnen und Schönsänger, denen die Konzentration auf die Tonproduktion wichtiger als die musikdramatische Interaktion war und ist – ob nicht genau sie „schlechte Verdi-Sänger“ waren oder sind? Damit machte die oft aus dem Schauspiel kommende neue Generation von Regisseuren an vielen Orten Schluss. Hans Neuenfels beispielsweise, der gerade bei Verdi neue Werk-schichten und Tiefendimensionen offen legt: mit dem „Troubadour“ 1974 in Nürnberg, „Macbeth“ 1976 und „Aida“ 1981 in Frankfurt, „Macht des Schicksals“ 1984, „Rigoletto“ 1986, „Trouba-



Foto: Werner Eckel/Ullstein Bilderdienst

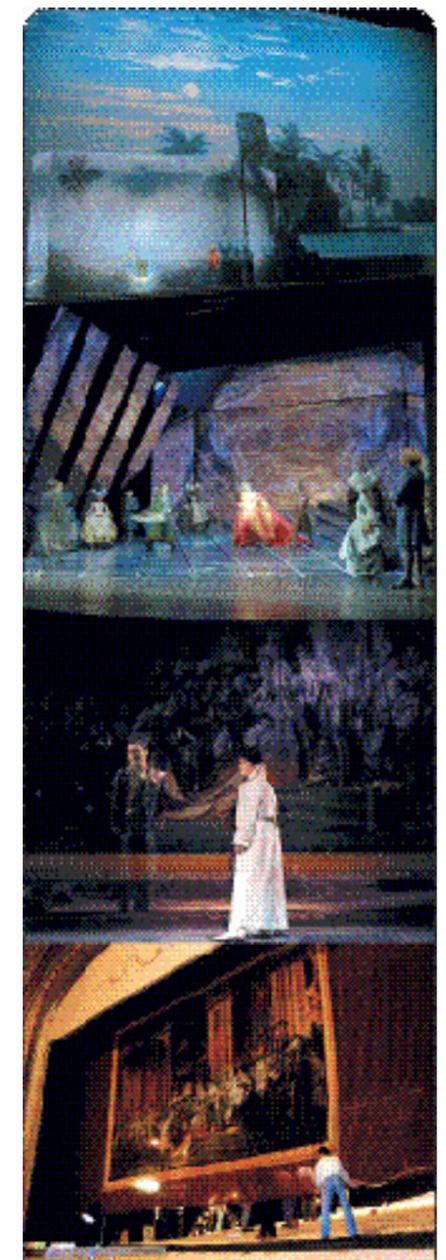
Der Tenor Carlo Bergonzi sang drei Jahre als Bariton, bevor er 1951 in Bari mit der Titelpartie von Giordanos „Andrea Chénier“ als Tenor debütierte. Vier Jahre später wurde er in Chicago engagiert und glänzte ab 1956 an der New Yorker MET mit Rollen wie dem Radames in „Aida“ und dem Manrico im „Troubadour“.

dour“ 1996 und „Nabucco“ 1999 in Berlin. Jede dieser Inszenierungen verlangte auch den Sängern neue Intensitätsqualitäten ab. Die herausfordernde Bühnenaktion forderte und erbrachte auch eine andere Ton-Produktion – eine, die nicht dem Schönklang-Ideal allein verpflichtet war, sondern auch dem der musiktheatralisch wahrhaftigen Aktion in der Szene. Stars sagten ab; italienische Sänger schüttelten in den Probenwochen den Kopf – um dann später diese Einstudierungen als die entscheidenden für ihr Rollenverständnis zu bezeichnen; andere Sängerpersönlichkeiten erfüllten diese Forderungen und gestalteten unvergessliche Musiktheater-Erlebnisse: so etwa Dunja Vejzovic als Azucena in Nürnberg, Julia Varady als Leonora in Berlin.

Was sich speziell in der deutschen Opernszene als „Regie-Theater“ etablierte und – neben Fehlgriffen und Übertreibungen – dann allmählich auch für historisierende oder unangebracht „werktreue“ Inszenierungen Maßstäbe setzte, erhielt durch die Fernseh-Übertragung und -Aufzeichnung von Opern ganz pragmatisch zusätzlichen Schub: relativ vordergründig, leider auch banal an gängigen Schönheitsidealen orientiert, stand da die Forderung im Raum, dass Sänger „rollengerecht“ aussehen und auch agieren sollten. Das führte zu Fehlentwicklungen: Junge Talente sangen zu früh anspruchsvolle Partien; Sänger wurde

wegen ihres Aussehens engagiert. Doch abermals: jenseits derartiger Auswüchse und Fehlentwicklungen wurde es für eine neue Sängergeneration selbstverständlich, sich auf der Bühne zu bewegen, expressiv zu agieren und zu singen – wofür Placido Domingo als Exempel gelten kann.

„Verdi-Gesang heute“ – da muss an der Jahrtausendwende gezielt der Blick nach vorne gerichtet werden. Ein Franco Farina verkörpert die neue Tenorgeneration, parallel zu ihm wird Ramon Vargas wohl einige lyrische Verdi-Partien übernehmen, während ein Richard Margison wohl zu einem hochexpressiven Otello-Interpreten reift. Mit dem leider schon jetzt und damit zu früh dickleibigen Salvatore Licitra tritt ein Spinto-Tenor für den Manrico auf. In Lado Arcanelli wächst ein beeindruckender Verdi-Bariton heran, der übernehmen kann, wenn die Nerven von Alexandru Agache und Vladimir Chernov womöglich wieder einmal versagen und Paolo Gavanelli doch nur wieder herumsteht und singt. Lucio Gallo scheint auf der „Strada Verdiana“ voranzugehen, während sich Carlo Guelfi befremdlicherweise vorläufig meist auf sein Heimatland Italien beschränkt. Roberto Scanduzzi und immerhin René Pape bringen über Bass-Tiefen hinaus auch Spielfreude mit. Bei den Damen dominieren derzeit die Mezzosopranistinnen Elena Zaremba und Dolora Zajick, doch mit Luciana D’Intino steht schon eine neue Eboli von Rang auf der Bühne. Sopranhöhen und Expression sind bei Barbara Frittolis Desdemona oder der Troubadour-Leonora von Fiorenza Cedolins fesselnd vereint, und das wäre nur der „Ist-Stand“ im Frühjahr 2001 – also muss dem Verdi-Liebhaber von heute, der nicht nur hören, sondern auf der Bühne den Musiktheatraliker Verdi erleben will, nicht nur Angst werden!



neu! neu! neu!

fotorealistische Bühnenbilder

12 x 12 Meter ohne Naht

3-Faden Gobelintüll in unbegrenzter Breite mit unsichtbarer Naht

alle theaterüblichen PVC-Folien in unbegrenzten Ausmaßen

BIG IMAGE SYSTEMS

Ruhlfedter Str. 95 - 14522 Stehnedorf
Tel. 03329/40 50 00 - Fax 03329/61 37 00
Info@big-image.de - www.big-image.de

Schlusspunkt

- Mehr zu den Themen des Schwerpunktes:
- DDB 11/2000:** „I vespri siciliani“ zum Saisonstart am Theater Lübeck.
 - DDB 9/2000:** Interview mit Andreas Homoki.
 - DDB 2/2000:** Verdi-Inszenierungen in Berlin, Essen, Kassel, Köln und Leipzig.
 - DDB 2/1999:** Schwerpunkt „Junge Stimmen“.
 - DDB 9/1998:** Herbert Wernickes „Don Carlo“-Inszenierung bei den Salzburger Festspielen.
 - DDB 6/1998:** Der Opernregisseur Robert Carsen.