

Was die Oper braucht

Wie findet man die geeigneten Sänger für ein kleines Stadttheater? Was bringen diese Sänger mit? Was sollte das Theater ihnen entgegenbringen? Heribert Germeshausen, Operndirektor in Heidelberg, über die Perspektiven für junge Sänger am Stadttheater.



HERIBERT
GERMESHUSEN

Spielzeiteröffnung „Aida“. Die Probenphase nähert sich dem Ende, die Schlusszene wird gestellt. Der Kapellmeister – seinen Lebensunterhalt bestreitet er längst aus den Einnahmen der Kaffeebar – muss vom transportablen E-Klavier aus begleiten und dirigieren, denn der Sparwut des Stadtkammerers sind nur drei Orchesterplanstellen entgangen. Glücklicherweise hat die Renaissance der Barockoper in den 90er Jahren dem Theater einen unkündbaren Countertenor beschert: Er ist in der Lage, sowohl Aida als auch Radamès zu singen und damit den Gästeeat signifikant zu entlasten. Proben muss er allerdings mit drei Regisseuren gleichzeitig, denn seit der Zwangsfusion von Opern- und Schauspielhaus vor einigen Jahren müssen zwei Hausregisseure beschäftigt werden, und da die Produktion zur Verwertung an eine Medienfirma verschachtelt wurde, ist auch noch ein Filmregisseur zum Leadingteam gestoßen. Während er in Personalunion das Sterben von Aida und Radamès singend

darzustellen hat, zerbricht der einzige Sänger auf der Szene unter dem Anforderungsdruck der drei sich gegenseitig bekämpfenden Regiekollegen und stirbt. Und mit ihm stirbt der gesamte Betrieb. Aber ist die Oper denn ohnehin nicht schon längst... Halt, das ist sie nicht, sie erweist sich nach wie vor als höchst vitale Kunstform, bedenkt man die Jahr für Jahr über 35 Millionen verkauften Eintrittskarten, die in den öffentlich-rechtlichen Theatern, im Musiktheater und Konzert verkauft werden.

Und dennoch, angesichts der bei steigenden Kosten stagnierenden, wenn nicht gar schrumpfenden Etats, angesichts der ubiquitären Verfügbarkeit sängerdarstellerischer Glanzleistung auf DVD und im Internet, angesichts der fast allerorten in Theaterdeutschland räumlichen Nähe eines großen Staatstheaters drohen die kleinen und mittleren Theater zwischen Budgetrestriktionen einerseits und künstlerischem Anspruch der Zuschauer wie

der Theaterleitung andererseits zunehmend zerrieben zu werden, so dass der eingangs wiedergegebene Inhalt von Peter Eötvös Kammeroper „Radamès“ aus dem Jahre 1997 mittlerweile weniger Parodie als Widerspiegelung realer kulturpolitischer Tragödie ist.

Zwischen knappem Budget und hohem künstlerischem Anspruch

Insofern schien es mir selbst ein Wagnis zu sein, für die Spielzeit 2009/2010 am *Anhaltischen Theater Dessau* für ein zehnköpfiges Ensemble und einen Gästeeat von rund 150 000 Euro (sämtliche Nebenkosten für Reisen, Unterkunft, Agenturen etc. natürlich inklusive) für insgesamt 70 Vorstellungen folgende Neuproduktionen anzusetzen: „Lohengrin“, „La Muette de Portici“, „Un ballo in maschera“, „Candide“, „One touch of Venus“. Dazu kamen die Kammeropern „Das Tagebuch der Anne Frank“ und „Schaf“ sowie Wiederaufnahmen von Produktionen der Vorgängerintendanz:



Foto: Klaus Fröhlich

„Die Zauberflöte“, „Fidelio“ und „La Pe-
richole“. 2010/2011 folgten Neuproduk-
tionen von „Turandot“ (komplett aus
dem eigenen Ensemble besetzt), „Cho-
wantschina“, „Der Protagonist“/
„I Pagliacci“, „Die Fledermaus“ und „Cosi
fan tutte“ sowie Wiederaufnahmen al-
ler Neuproduktionen des Vorjahres mit
Ausnahme von „Candide“.

Dass das künstlerische Ergebnis qualita-
tiv im Wesentlichen den selbst gesteck-
ten Zielen entsprach und Anerkennung
bei Publikum und Presse fand – die über-
regionale Fachkritik sprach von Staats-
opernbesetzung und nominierte die
Opernsparte für Spitzenplätze bei eini-
gen wichtigen bundesweiten Rankings,
die Wiederaufnahme von „La Muette de
Portici“ wurde von einem großen CD-La-
bel und *Deutschlandradio Kultur* aufge-
zeichnet, Andrea Moses’ „Lohengrin“ für
den Theaterpreis *DER FAUST* nominiert –,
tröstet kaum darüber hinweg, dass in
Heidelberg die finanzielle Lage kaum
rosiger, die Stadt dafür aber deutlich
teurer als Dessau ist.

**1 | Anna Peshes
als mode-
bewusste
Amneris vor
ihrer Perücken-
kollektion –
Szene aus Lydia
Steiers „Aida“ –
Inszenierung,
mit der das neue
Opernteam
um den Opern-
direktor Heribert
Germeshausen
und den General-
intendanten
Holger Schultze
in seine erste
Saison am
Stadtheater
Heidelberg
startete.**

Wie findet man für ein unterfinanziertes
Stadttheater exzellente Sänger? Der Fin-
dungsprozess beginnt mit der Schaffung
größtmöglicher Klarheit hinsichtlich
dessen, was man sucht. Gerade wenn
jeder Cent bewusst ausgegeben werden
muss, ist es entscheidend, jede Position
im Ensemble auf mehrere Spielzeiten im
Voraus hinsichtlich Rollen und stimmli-
cher Entwicklungsperspektive präzise
zu definieren, so dass Festvakanzan bzw.
-positionen eine entsprechende Attrakti-
vität erlangen, das Ensemble insgesamt
ein möglichst breites Rollenspektrum
abdeckt (was nicht ausschließt, dass
man sich auf einer Position etwa eine
hoch spezialisierte Koloratursopranistin
wie Sharleen Joynt leistet), und der knap-
pe Gästetat für spezielle (Haupt)rollen
und Stimmfächer verwendet werden
kann: in Heidelberg etwa in erster Linie
für das theatereigene Barockfestival
WINTER IN SCHWETZINGEN, das ohne
Extrabudget bestritten werden muss.
Auch wenn dies tendenziell der Struk-
tur und den Bedürfnissen der anderen
Sparten eines Mehrspartenhauses zu-
widerläuft, erfordert dies im Musikthe-
ater eine mehrjährige Vorausplanung
hinsichtlich des Repertoires (drei bis vier
Spielzeiten) sowie den Willen, den ein-
mal getroffenen Entscheidungen treu
zu bleiben, wobei ich hier in meinem In-
tendanten Holger Schultze einen groß-
artigen Partner habe.

Das Opernstudio als Chance

Das traditionelle Vorsingen halte ich –
obwohl ich durchaus eine handvoll
Agenten meines Vertrauens habe – für
den am wenigsten erfolversprechenden
Weg für Stadttheater, Vakanzan zu
besetzen. Zu viele gute Sänger singen
nicht vor, zu viele Sänger, die nicht auf
der Höhe der jeweiligen Rolle sind, treten
an, da sie von Agenturen für ein „Stadt-
theater wie XY“ entweder als „schon reif
genug“ oder „noch gut genug“ gehalten
werden. Aus diesem Grund sehe ich mir
in jeder Spielzeit zusätzlich zu den et-
wa 70 Vorstellungen im eigenen Haus

etwa 110 Vorstellungen anderweitig an
und führe Buch darüber. Angus Wood,
den charismatischen Radamès unserer
Heidelberger Eröffnungspremiere (vergl.
DDB 11/2011), konnte ich Dank der oben
erwähnten langfristigen Spielzeitpla-
nung einem großen Staatstheater ab-
werben, in dem er recht unspezifisch in
allen Fächern eingesetzt wurde (Melot,
Sou Chong, Tamino, Maler/Neger in Lu-
lu) und erst nach Dessau und dann nach
Heidelberg locken. James Homann, der
in seinem ersten Jahr als Heidelberger
Ensemblemitglied Amonasro, Escamil-
lo und Musiklehrer singt – vom Timbre
und der stimmlichen Konstitution her
erinnert er nicht nur mich an Bryn Ter-
fel –, fiel mir bei einer Reihe von Reper-
toirevorstellungen in Kleinstrollen wie
Marquis von Obigny und Sarezki an der
Staatsoper Berlin auf, deren Opernstudio
er bis Sommer 2011 angehörte.

Die Führung dieses Opernstudios durch
Isabel Ostermann und Boris Anifantakis
scheint mir mustergültig: Die jungen
Sänger werden von einer Vielzahl er-
ster Kapazitäten gecoacht, können erste
Erfahrungen in kleinen und manchmal
auch größeren Partien sammeln und ha-
ben trotz ihres dichten Curriculums die
Möglichkeit, sich in großen Opern- oder
Konzertpartien an kleineren Häusern
auszuprobieren, wovon ich mehrfach
profitieren konnte. Eine große Bedeu-
tung kommt für mich neben dem direk-
ten Kontakt zu einigen Gesangsprofes-
soren auch öffentlichen Meisterkursen
und Gesangswettbewerben zu, dort
allerdings eher den Vorrunden. Die Teil-
nehmer etwa der Endausscheidung von
Neue Stimmen in Gütersloh sind natür-
lich in der Regel ausnahmslos exzellent.
Doch immer wieder geschieht es, dass
herausragende Sänger nicht über die
Vorrunde herauskommen, von denen
ich mehrere bereits unter Vertrag neh-
men konnte. So aber auch den im Finale
drittplatzierten, mittlerweile von Placido
Domingo geförderten Diego Torre, den
ich mit einem zügigen Angebot verfüh-
ren konnte, als Masaniello sein Europa-
debüt in unserer „Muette“ zu geben.

Es ist kein Zufall, dass bisher ausschließlich von Sängern aus Osteuropa, Nord- und Mittelamerika sowie Australien die Rede war. Ohne pauschalisieren zu wollen: Junge Sänger aus diesen Ländern sowie aus Asien besitzen in der Regel eine viel größere Bühnenreife als deutsche Nachwuchssänger, sicher auch, weil der studieninterne Konkurrenzdruck in Russland und Südkorea, der Zwang zur Selbstvermarktung in den USA größer als in Deutschland ist. Stimmlich sind sie ihren deutschen Kollegen eindeutig überlegen. Dafür kommen diese Sänger aus Traditionen, denen Regietheater im Sinne eines eigenständigen, interpretativ-schöpferischen Aktes weitgehend unbekannt ist. Hier kommt der Opernleitung eine wichtige Vermittlungsaufgabe zu.

Gesucht wird idealiter der charismatische, athletisch-attraktive Sängerdarsteller mit einer ausdrucksstarken, klangvollen und unverwechselbar timbrierten, technisch makellos geführten Stimme. So wäre angesichts der auch in der Opernwelt umgreifenden Dominanz des Optischen der gewünschte Opersängertypus von heute zu beschreiben. Gerade weil ich vorbehaltloser Verfechter innovativen Regietheaters im oben beschriebenen Sinne bin, stehen für mich beim Casting aber zunächst eindeutig die stimmlichen Fähigkeiten im Vordergrund. Sind diese vorhanden, kommen andere zentrale Kriterien wie Spielbegabung, Charisma und die Optik zum Tragen. Im Musiktheater steht der *singende* Mensch im Zentrum des Geschehens, das ausgefeilteste, innovativste Regiekonzept scheitert bei inadäquatem Gesang zwangsläufig bei der Umsetzung, während ein gutes Sängensemble auch einen szenisch dürftigen Abend zum Ereignis werden lassen kann. Zudem können stimmliche, vor allem stimmlich-technische Defizite im Theateralltag nie mehr wett gemacht werden, verschlimmern sich meist sogar, während ein unterentwickeltes darstellerisches Talent – Ehrgeiz und geistige Offenheit vorausgesetzt,

Persönlichkeitsmerkmale, über die in der Regel durch Arbeitsproben und anschließende Gespräche in der Regel zuverlässig Gewissheit zu erlangen ist – durchaus im Ensemble entwickelt und geschliffen werden kann.

Aussehen ist gut – Stimme ist wichtiger!

Zu häufig scheint mir der Entscheidungsfindungsprozess in die entgegen gesetzte Richtung organisiert zu sein: Ich finde es bestürzend, wie häufig man Sängern mit mittelmäßigen, unattraktiven und schlecht geführten Stimmen auf der Bühne begegnet, nur weil sie leidlich spielbegabt sind und passabel aussehen. Oder auch, dass ein an einem großen europäischen Opernhaus tätiger Kollege kürzlich meinte, er werde einen stimmlich unbestritten herausragenden und darstellerisch sehr begabten Bass nur aufgrund seiner geringen Körpergröße von 1,70 Metern nie engagieren. Diesem Trend, eine oberflächliche TV-Ästhetik auf die Opernbühne zu übertragen, möchte ich entschieden entgegentreten. Wunderbar, dass bei Jonas Kaufmann Stimme, Aussehen und darstellerisches Talent eine perfekte Symbiose eingegangen sind! Nur – die meistern großen Sänger der Vergangenheit hätten, zum Schaden der Kunstform Oper, keine Karriere gemacht, wenn man diese Symbiose zur Voraussetzung erhoben hätte. Und ich betrachte es auch als eine wichtige Aufgabe unserer Opernhäuser, beim Publikum die Sensibilität für stilistische Idiomatik und differenzierte Klangkultur zu entwickeln und zu vertiefen, und zwar im Interesse eines Fortbestandes der Kunstform als solcher. Denn die immer kurzatmigeren Versuche einiger großer CD Labels, Exklusivsänger, die in erster Linie mit Blick auf ihre Fotogenität für Coverfotos ausgesucht worden zu sein scheinen, als große Stars zu vermarkten, zeigen, dass der Kurzschluss von Opern- und TV-Ästhetik auf Dauer kein erfolgreiches Geschäftsmodell sein kann.

Neben stimmlicher Begabung und darstellerischem Talent ist gerade angesichts der geringen Ensemblegröße der Stadttheater, in der jedes Stimmfach, wenn überhaupt, nur einfach besetzt ist, eine robuste gesundheitliche Konstitution und Stressresistenz von eminenter Bedeutung. In den aufgrund des Gagengefüges meist sehr jungen Stadttheater-Ensembles wird jede Premiere häufig in allen Partien von Rollendebütanten bestritten. Vor diesem Hintergrund der Anspannung der permanenten Rollendebüts in anspruchsvollen Fachpartien ist es umso wichtiger, dass das Theater den Sängern seines Ensembles künstlerisch wie emotional zur echten Heimat wird.

Die Ochsentour als Weg zur Weltspitze

Die Karrierewege einiger der großartigsten Sängerdarsteller von heute – Jonas Kaufmann, Diana Damrau und Angela Denoke – zeigen, dass die auf den ersten Blick anachronistisch wirkende „Ochsentour“ durch die Provinz auch heute noch an die Weltspitze führen kann, auch ohne Sieg bei einem renommierten Wettbewerb, auch ohne Protektion durch eine große Agentur bereits von Karrierebeginn an. „Die Stimme baut sich ihren Weg ganz alleine“, meinte Julia Varady 1995 in einem Interview. Allerdings muss die Voraussetzung in Form der richtigen Rollenangebote zur richtigen Zeit gegeben sein. Der Umstand, dass das Niveau der Absolventen zwar gestiegen ist, es aber dennoch heute deutlich weniger unverwechselbare Stimmen als noch vor zwanzig Jahren gibt, deutet darauf hin, dass diese Voraussetzung zu selten erfüllt wird und viele Talente in den ersten Jahren ihres Engagements verschliffen werden. Zu oft mutiert die vermeintliche Chance, als festes Ensemblemitglied dem ökonomischen Druck des Freelance-Sängers entgegen zu können, der Rollen unter Umständen aus rein finanziellen Gründen

unabhängig von ihrer Eignung für die eigene stimmliche Entwicklung akzeptieren muss, zu dem institutionellen Zwang, Rollen übernehmen zu müssen, die der stimmlichen Entwicklung definitiv schaden. Womit ich bei der Beschreibung dessen, wie ein Theater seinen Sängern künstlerisch wie emotional zur Heimat wird, auf den Beginn meiner Ausführungen zurückkomme.

Künstlerisch geht es um eine auf das Engste abgestimmte Entwicklung von Opernspielplan und Ensemblestruktur, bei der Neuengagements wie Verlängerung bestehender Festverträge unter mehrjährig perspektivischen Gesichtspunkten für beide Seiten erfolgen. Für die Sänger heißt dies, sich wohlpräpariert mit den richtigen Rollen zur richtigen Zeit profilieren zu können, was alle Abteilungen des Hauses, von der Korrepetition bis zur Disposition, fordert. Ideal, wenn man dabei GMDs wie Antony Hermus und Cornelius Meister oder eine Meisterregisseurin mit dem pädagogischen Elan einer Andrea Moses zu Partnern im Haus hat, und – wie beim Theater Heidelberg durch WINTER IN SCHWENZINGEN – mit Rubén Dubrovsky einen weiteren Chefdirigenten, der das vokale Spektrum der Ensemblesänger erweitert, etwa wenn er eine vorzügliche lyrische Verdi- und Puccini-Sopranistin wie Hye-Sung Na in die barocke Verzierungsstechnik einführt.

Emotional gelingt dies – auch wenn das jetzt vielleicht etwas pathetisch klingen mag –, indem man die Nestwärme eines Familienbetriebes erzeugt, was jenseits des künstlerisch-organisatorischen Vertrauens des Ensembles auch bedeutet, dass man als Opernleiter wirklich für *alle* Probleme prinzipiell rund um die Uhr ansprechbar ist und etwa in einer ostdeutschen Kleinstadt, in der die Fremdsprachenkenntnisse der Ortsansässigen gegen null tendieren, Arztbesuche und Wohnungsbesichtigungen dolmetscht, gemeinsam Waschsalons sucht etc.

Musiktheater ist Ensemblekunst

Musiktheater ist Ensemblekunst *per se*. Eine der eindrucklichsten Dokumentationen hierfür ist der vierte Akt in Erich Kleibers meiner Meinung nach bis heute unübertroffenen Einspielung von „Le Nozze di Figaro“ von 1954. Aufgrund jahrelanger Vertrautheit miteinander als Contessa und Susanna sind Lisa della Casa und Hilde Güden in der Lage, die Stimme der jeweiligen Kollegin täuschend echt, dabei noch mit einer Prise Ironie zu imitieren, so dass die nächtliche Verkleidungsszene eine meiner Kenntnis nach im Tonstudio nie wieder erreichte Glaubwürdigkeit wie Komik erhält. Szenisches wie musikalisches Vertrauen der Künstler untereinander ist das große Plus, das ein gut geführtes Ensemble auf Dauer einer rein projektbezogenen gecasteten Besetzung überlegen macht. Musikalisch kann das bis zu wechselseitiger gesangstechnischer Beratung gehen, wobei es in diesem Fall hilfreich ist, dass die jeweiligen Fächer einfach besetzt sind, da Konkurrenzgedanken keine Rolle spielen. Und szenisch hat Lydia Steiers anspruchsvolle „Aida“-Deutung etwa sehr davon profitiert, dass die Sänger zwar neu für Heidelberg waren, sie sich untereinander jedoch größtenteils aus mehreren Inszenierungen kannten.

Das deutsche Stadttheatersystem mit seiner einmaligen Dichte an Opernhäusern ist ein Magnet für junge Sänger aus aller Welt, beruflich Fuß zu fassen. Es ist, um ein in anderen Kontexten zurzeit strapaziertes Wort zu verwenden, von globaler Systemrelevanz für die Welt der Oper. In Deutschland verkaufen die öffentlich-rechtlichen Theater alljährlich 35 Millionen Karten in den Sparten Oper und Konzert, das ist mehr als die 1. Fußballbundesliga in ihren Stadien pro Spielzeit absetzt; die Ausgaben für Kultur betragen 2 Promille an den Ausgaben der öffentlichen Hand insgesamt. Es ist hier nicht das Ziel, die Popularität des beliebtesten Breitensports in Deutschland gegen das deutsche

Stadttheater auszuspielen; diese Zahlen führen aber zweierlei eindringlich vor Augen: Einerseits, dass wir nicht für die Minderheitenkultur stehen, als die Theater in Zeiten knapper öffentlicher Kassen gerne hingestellt werden; andererseits, dass mangels finanzieller Masse die Staatsfinanzen an Einsparungen im Kulturhaushalt ohnehin nicht gesunden können, erzielte Einsparergebnisse also in einem totalen Missverhältnis zum kulturellen Verlust stehen. Für den Erhalt dieses Systems müssen wir in Zukunft vermutlich etwas selbstbewusster kämpfen, wenn man sich etwa das Trauerspiel in der ehemaligen Bundeshauptstadt Bonn vor Augen führt, wo eine über Jahrhunderte gewachsene Theaterkultur vorsätzlich geopfert werden soll zugunsten eines vierwöchigen Festivals regionaler Ausstrahlung, verursacht durch eine von Unkenntnis geprägten Unterwerfung des Kulturetats unter ein zweifelhaftes Stadtmarketingkonzept.


Aber das wäre dann ein anderes Schwerpunktthema. 



Foto: privat

Heribert Germeshausen begann seine Theaterlaufbahn als Musiktheaterdramaturg 2004 am Theater Koblenz und bei den Salzburger Festspielen unter der Intendanz von Peter Ruzicka. Im Januar 2008 ging er an die Oper Bonn, seit August 2009 wirkte er als Operndirektor und Leitender Musiktheaterdramaturg am Anhaltischen Theater Dessau. Mit Beginn der Spielzeit 2011/12 ist Heribert Germeshausen Operndirektor am Theater und Orchester Heidelberg.