



Miklós Klajn

Bariton | Gesanglehrer | Arrangeur

Die deutsche Stimmfachverteilung

Ein Sängerbaukastensystem

”

*Ein lyrische Stimme wird nie zu einer dramatischen Stimme,
aber sie kann dramatisch vortragen!*

Die deutsche Stimmfachverteilung

Ein Sängerbaukastensystem

Es wundert mich schon sehr lange, dass sich die sogenannten "freien Geister", die Künstler, in ein sinnloses und bürokratisches Schubladensystem wie die Fachverteilung hineinpressen lassen. Man mag denken ein Sänger ist - ob man's glaubt oder nicht - auch ein Künstler, ein kreativer Mensch der seinem Mitteilungswunsch, den wohl jeder echte Künstler besitzt, eben durch Gesang freien Lauf lässt. Wenn nun solch ein Mitteilungswunsch in einem Sänger entsteht und innewohnt, warum lässt sich der Künstler aufzwingen, in welcher Form er sich mitteilen darf? Die in Deutschland bekannte Stimmfachverteilung ist nicht nur eine Unterteilung nach Stimmfarben, sondern gleichzeitig eine Gruppierung nach gesangstechnischen Fähigkeiten, Rollencharakteren und sogar optischen Eigenschaften von Sängern...

Die Bezeichnungen der Stimmfächer existieren schon seit Jahrhunderten. Mit ihnen verliehen die SängerInnen selbst ihren Stimmen - stolz erfüllt - "besondere" Charakteristika und begeisterte Laien gaben ihrer unwissenden Passion gleichzeitig einen pseudowissenschaftlichen Anstrich. Die Stimmfachbezeichnungen, die seit Jahrhunderten nur ein netter, charakterisierender und insbesondere auch unverbindlicher Oberbegriff einer Stimmgruppe waren, mutierten nach dem zweiten Weltkrieg in Deutschland endgültig zu einem engen Korsett für Sänger, aus dem heraus zu schlüpfen nur den Berühmtesten gelang. Das Alles wäre wohl nicht so weit gekommen, hätte Rudolf Kloiber es nicht für nötig befunden "das Poetische und Unbeschreibliche" mit deutscher Pedanterie in einem katalogähnlichen Nachschlagewerk fest zu zementieren. Eigentlich handelt es sich beim dem *kloiberschen* Werk um einen simplen Opernführer, wie man ihn in vielen Ländern in solcher Form vorfindet (so z.B. von Géza Till in Ungarn). Die Opernführer der Länder enthalten viele nützliche Informationen, doch der einzige Grund, aus dem ausgerechnet der *kloibersche* Opernführer in Deutschland so gefragt ist, sind die kurzen und unsinnigen Zusätze wie: lyrisch, jugendlich-dramatisch, dramatisch etc. sowie die Einteilung in kleine, mittlere und große Partien. Zudem kommen noch die Stimm- und Typenbeschreibungen des Anhang hinzu, wie z. B:

Spielsopran (Soubrette) c' - c'''

Zarte, biegsame Stimme; zierliche Erscheinung; gewandte Darstellerin.

Was für einen Sänger vielleicht ganz lustig, oftmals nur halb wahr und trotzdem zum Denken anregt, wird in den Händen eines Intendanten, Betriebsdirektoren, Chefdisponenten, Dramaturgen oder sogar eines Dirigenten - also den klassischen Gesangsbanausen - zu einer sehr gefährlichen Waffe. Diese Banausen machen dann mit einem irgendwie angelernten Quasiwissen das, was Kleinkinder gerne mit einer geladenen Spielzeugflinte tun: Sie ballern herum ohne zu wissen, was sie da eigentlich tun und welche Konsequenzen es letztendlich haben kann!

Ich übertreibe wirklich nicht. Das "Handbuch der Oper", wie Rudolf Kloiber sein Nachschlagewerk betitelte (kurz: „Der Kloiber“), ist Grundlage für die Beantwortung der Frage, welche Rolle, welchem festangestellten Sänger mit Sicherheit aufgezungen werden kann. Außerdem bedienen sich die Bühnenschiedsgerichte in mancher Streitfrage auch gerne des Kloibers, um fern von eigenen sanglichen Fähigkeiten so manch heiße Entscheidung zu treffen. Hier liegen Zündstoff und Missbrauchsmöglichkeiten natürlich brenzlich eng beieinander. So versuchen sowohl Intendanz, als auch Sänger, das Beste zu Gunsten der eigenen Interessen daraus zu machen.

Meine erste Begegnung mit der deutschen Stimmfachverteilung fand kurze Zeit nach meinem Umzug nach Deutschland statt. Eine Studienkollegin erzählte mir ziemlich verbittert, dass man ihr nach einem Vorsingen Lob für stimmlich und musikalisch Leistung erteilte, jedoch müsse sie "*...sich bitte für einen Fach entscheiden: lyrischer Sopran oder deutsche Soubrette!*" Welche Stimme sie ihrer Meinung nach sei, haben die Herrschaften allerdings zu sagen vergessen. Zum bessere Verständnis des Falles: Meine Kollegin sang 1) die Rosenarie (Le nozze di Figaro) und 2) Ännchens Arie (Weber/Freischütz). Ich hätte gerne eben diese Herren gesehen, wie sie so zwischen einem lyrischen Sopran und einer deutschen Soubrette an Hand eines gesungenen Kunstliedes unterscheiden können. Kurz danach erfuhr ich von einem weniger harmlosen Fall einer Mezzosopranistin, der man mit Kündigung des Vertrages drohte, falls sie in der kommenden Spielzeit die *Elettra* aus Mozarts *Idomeneo* nicht singen wolle. Sie tat es! Es klang sauschlecht, und sie wusste es! Doch sie wollte ihre Arbeit behalten!

Rudolf Kloiber meinte es mit seinem »Handbuch der Oper« wahrscheinlich nicht einmal so schlecht (das wird zu seinen Gunsten unterstellt). Kloiber wurde 1899 geboren. Damit hatte er, rein historisch gesehen, über die Möglichkeit verfügte, noch viele der große SängerInnen der Vorkriegszeit "live" hören zu können. Die Vorkriegszeit erwähne ich deshalb, weil ich meine, dass damals die Stimmfächer tatsächlich an Hand der natürlichen Stimmgabe - so wie einer selbstverständlichen Entwicklung - "vergeben" worden sind. Es kann sein, dass eine Mezzosopranistin wirklich die Rolle der *Elettra* angemessen ausfüllen konnte, doch es wäre angebracht (und vor allem menschlich) diese Entscheidung der Künstlerin selbst zu überlassen! Ich bin sicher, dass die Intendanz des besagten Theaters nicht wusste, was ich weiß: Mozarts *Elettra* - und auch dessen *Donna Elvira* - wurden in den Wiener Erstaufführungen des *Idomeneo* und *Don Giovanni* von keiner Geringeren als *Caterina Cavalieri*, Mozarts ersten *Konstanze*, gesungen - nicht einmal annähernd Mezzosopran! Deshalb kann die *Elettra*, und auch *Donna Elvira*, von einer Mezzosopranistin gesungen werden - kann, muss aber nicht. Die Sängerin muss von ihrem Erfolg überzeugt sein.

Besonders interessante Fälle, die gegen eine strenges Schubladensystem sprechen, sind die *Lady Macbeth* (aus Verdis *Macbeth*) oder die *Santuzza* (aus Mascagnis *Cavalleria rusticana*). Der Umstand, dass die **Altistin** Sigrid Onegin Verdis *Lady Macbeth* zu ihrer Paraderolle erkoren hatte, lässt nämlich den gefälligen Rückschluss - jede Mezzosopranistin, oder sogar Altistin, könne eine solche Partie übernehmen - nicht eindeutig zu. Die umgekehrte Anwendung, Frau Onegin durfte als Altistin diese Sopranpartie nicht gesungen haben, ist die übliche Wendung, die sich jeder Musikwissenschaftler an dieser Stelle bitte sofort verkneifen möge. Wir sind uns hoffentlich einig, dass wir von menschlichen Individuen und Stimmen sprechen, nicht von typgleichen Blockflöten aus maschineller Fertigung eines Serienherstellers. Was die Stimmunterteilung, der Höhe nach, als Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton und Bass betrifft, so stellen sich bereits hier immer wieder neue Fragen ein. Richtige Probleme treten aber mit der Unterteilung nach Stimmcharakteren, wie lyrisch, jugendlich dramatisch, dramatisch, buffo etc. auf.

Sicherlich kennen viele von uns mindestens einen Sänger oder Sängerin der oder die nach unserer Auffassung im „falschen Fach“ singt. In Falle „falscher“ Einsortierung nach Stimmhöhe werden die Stimmen oftmals gerne zu tief eingeschätzt. Soprane und Tenöre ohne Höhe deklarieren sich mit Vergnügen als Mezzi bzw. Baritone, „faule“ Baritone und Mezzi bevorzugen es, sich als Bässe und Alti zu präsentieren. Nicht selten glauben hohe Sopranistinnen, sie seien tiefer Alt. Hingegen wird eine waschechter Tenor fast nie zu einem

Bass mutieren. So weiß ich selbst von einer Begebenheit, die sich mittlerweile vor 13-14 Jahre zugetragen hat. Der Wahrheitsgehalt ist wieder einmal garantiert, da ich diesen Sänger persönlich kenne. Ein Tenor begann seine Gesangsstunden als Bassist, wurde an der Musikhochschule als Bariton aufgenommen und legte sein Diplom ebenda als Tenor ab! Auch heute noch verdient er seinen Unterhalt als Operetten-Tenor. An seiner Stimme hörte man eindeutig, dass er Bariton ist. Aber man verdient heute mehr als Tenor...

Was nun also die Stimmirrtümer des "sich zu tief Einschätzens" betrifft, so ist es wirklich kein Problem mit diesem Irrtum unkritisch zu leben: Die Terz oder Quarte Unterschied nach unten, die für die Literatur zwei benachbarter Stimmen typisch ist, hat jede Stimme. Denn unsere Stimmen haben meistens einen größeren Umfang bzw. sind länger, als es die übliche Literatur verlangt. So liegt beispielsweise die untere Grenze eines Soprans meist um c' oder h, die eines Mezzos um a oder g. Dann wird noch ein wenig abgedunkelt, damit es glaubwürdiger klingt, und schon ist aus einem Sopran mit mangelhafter Höhe ein Mezzo mit entsprechendem Umfang geworden. Letztlich ist es weniger anstrengend und damit bequemer, an der Tiefe als an der Höhe zu arbeiten. Bei Männerstimmen funktioniert das Prinzip ebenso. Nicht vergessen! Die betroffenen Sänger singen dann mit Vorliebe italienische Literatur. Diese liegt insgesamt höher, was zu Folge hat, dass ein Bariton so (besonders bei Verdi) nicht einmal tiefer als ein Tenor bei Weber oder Wagner, gleichzeitig aber auch nicht so hoch wie ein Tenor singen muss. Das Spielchen ist zwischen Baritonen die zu Bässen mutieren ähnlich. Zynisch gesagt heißt das: Bei Anwendung diese Praxis vergessen Sie bitte nicht, kräftig abzudunkeln und die passende, nämlich italienische Literatur auszuwählen.

Auch bei der Falscheinschätzung nach oben verhält es - bei wesentlich größerer Anstrengung - sich vergleichbar. Man muss ein wenig an der Höhe arbeiten. Man muss sich hier nur einreden, dass man es schaffen kann, dann erlangt man auch die Motivation, sich selbst zu vergewaltigen. Warum ist das Prinzip ähnlich? Mutierende SängerInnen machen die Stimme ein bisschen heller und versucht die typischen Kennzeichen der erstrebten Stimme nachzuahmen: Ein Mezzo wird ein wenig greller (schärfer) um Sopran zu werden, ein Bariton darf sogar wählen, ob er entweder knödelnd oder näselnd zum Tenor werden möchte, ein Bass muss nur etwas "Blech" in die Stimme geben und die Luft ein wenig Stauen um Bariton zu werden... Nicht vergessen! die richtige Literatur auszuwählen. Dafür ist nun das berüchtigte "deutsche Fach" ideal. Man kann bequem in der eigentlichen Mittellage "rumbrüllen" und ein paar Spitzentönen quetschen! Also Wagner!

Wie aber ist zu erkennen, welche Stimme man eigentlich hat? Meines Erachtens gibt es zu dieser Bewertung mehrere relevante Parameter. Ich denke, dass jeder zukünftige Sänger es zu einem Teil ohnehin wohl im Gefühl hat, ob er eher zu einer höheren oder tieferen Stimme tendiert. Vielleicht ist es nicht übertrieben, das Gefühl mit der sexuellen Orientierung zu vergleichen. Irrungen gibt es dennoch, besonders dann wenn man auf das eigene Gefühl nicht achtet. Diese Gefühl kann für den Sänger recht stark sein, ist aber natürlich außen nicht sichtbar. Für den Gesanglehrer wird die Einschätzung der **Mitte der Stimme** und die Wahrnehmung der **Übergänge** (Passaggi) von größter Bedeutung sein. Eine eindeutige Festlegung auf eine Stimmhöhe erfolgt ohnehin erst im Laufe der Zeit.



Einen allgemein gegenwärtigen Irrtum möchte ich dabei sofort zurechtrücken: Ein Mezzosopran ist kein hoher Alt, sondern ein tieferer Sopran. Ein Bariton ist kein hoher Bass, sondern ein tieferer Tenor!

Den Stimmtyp Bariton gab es bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts und den des Mezzosoprans bis Ende des 19. Jahrhunderts gar nicht! Die berühmte Sängerin Maria Malibran (1808 - 1836) besaß der Beschreibungen ihrer Stimme nach eindeutig einen Mezzosopran. In den verschiedenen Schriften wurde sie aber immer als Sopran bezeichnet. Zum Mezzosopran schreibt Frau Sima Durante auf ihrer WebSite, ein Mezzo sei ein Sopran "mit viel Ananas in der Stimme". Wie Poetisch! Die sehr hohe Lage der Bariton-Partien Verdis zeugt nicht davon, dass Verdi unmenschlich war, sondern vom Bariton als tieferer Tenor mit "mehr Charakter" in der Stimme. Es gibt, allerdings auch eine Ausnahme! Wahrscheinlich eine der schönsten Stimmfehlschätzungen der Musikgeschichte: Fernando de Lucia!

Ich bin 150% sicher, dass Fernando de Lucia Bariton war. Er wusste das vermutlich genau und sang trotzdem als Tenor. Er versuchte nie überhaupt so hoch wie ein Tenor zu singen, er sang SCHÖN! Ich habe bei all den Aufnahmen, die ich von ihm besitze, nicht eine entdecken können, die er in Originaltonart aufgezeichnet hätte: alle Arien und Ensembles waren zwischen einer kleinen Sekunde und einer Terz herunter transponiert!!! Sicherlich zählt Fernando de Lucia zu einem der letzten Mohikaner des bel canto. Mit ihm ist die Kunst des Singens gestorben! Wenn es doch mehr solche Stimmirrtümer gäbe!

Eine ganz andere Kategorie der Fehleinschätzungen, doch nicht minder schwer, sind die auf dem Gebiet der Stimmcharaktere. Die Karrieren aller Nichtkoloraturstimmen verlaufen nach dem gleichen Muster. Für Sopran entwickelt sich die Laufbahn z.B. so: *Pamina - Mimi - Tosca - Turandot/Brünnhilde* (zu Recht heutzutage auch Brüllhilde genannt), für Tenöre: *Nemorino - Tamino - Cavaradossi - Marico - Otello/Tristan*. Bei solchen Karriereabläufen ist ein simples und für den Zuhörer recht schmerzvolles Strickmuster erkennbar: Eine typisch lyrische Stimme singt, so lange sie noch jung, relativ gesund und gepflegt klingt, die sogenannten leichteren Partien. Dabei kommt es sogar vor, dass sie auch ansatzweise Koloraturen singen können. Nach etwa 5 bis 8 Jahren (spätestens Mitte 30) haben sie in ihrem Fach "alles gelernt" und "wechseln" das Fach. Von nun an geht es mit dem Wenigen, das die Stimme bis dahin noch hatte rapide bergab. Zunächst kommt das jugendlich-dramatische Fach. Das Vibrato bewegt sich anfangs im Umfang einer Terz und zwischen Mezzoforte, Forte und Fortissimo kann noch gerade so unterschieden werden. Der nächste Fachwechsel führt direkt ins dramatische/hochdramatische Fach. Dabei verliert die Stimme alles, was einst ans Singen noch erinnerte. Jetzt bleibt nur noch das Brüllen (Rufen) in einer Lautstärke, wobei mutigere Sänger ab und zu noch ein stranguliert klingendes Piano wagen - auch "*eingequetschter Holzwurm*" genannt. Gerne entwickelt die Stimme dabei ein Vibrato vom Format einer *Quintenschleuder*. Etwa in diesem Stadium verspürt das Publikum nur noch eine mitleidvolle Bewunderung in solchen Worten wie "wie schafft er/sie das nur". Sehr interessant ist auch oftmals die Entwicklung eines Buffotenors zum Heldenenor!!! Ein heutzutage häufig zu bewunderndes Phänomen...

Ich möchte hierzu für diejenigen etwas anmerken, die meinen, dass solche Fachwechsel auch bei den früheren (Vorkriegs-) Sängern statt fanden. Ich muss sie leider enttäuschen: Frühere Sänger haben neue Literatur **hinzu** genommen und weiter mit ihrer eigenen Stimmen gesungen. Die gewaltsamen Stimmmutationen alla "Dr. Jekyll & Mr. Hyde" fanden nicht statt! Sogar Caruso konnte, trotz der gravierenden Veränderungen seiner Stimme, bis zuletzt einen *Nemorino* oder einen *Duca di Mantova* neben einem *Elezar* und einem *Canio* singen. Ein anderes, extremes Beispiel von "Fachlosigkeit" bzw. Uneinschränkbarkeit einer Stimme gab uns die berühmte Lilly Lehmann (1848-1929), die am Tag nach einer Vorstellung mit Wagners *Isolde* eine *Konstanze* in Mozarts "*Entführung aus dem Serail*" sang - nach Zeugenberichten beides brillant! Das Repertoire der Lilly Lehmann reichte von *Carmen* über *Norma* und *La Traviata* bis zu *Brünnhilde* und *Isolde*. Nach heutigem Verständnis handelt es sich bei diesen fünf Rollen um Partien aus drei verschiedenen Stimmfächern. Eine weitere sehr bekannte Sopranistin, Elisabeth Rethberg (1894-1976), sang *Pamina*, *Gräfin Almaviva* (Mozart), *Aida*, *Amelia* (*Un ballo in maschera*) *Elisabeth* (*Tanhäuser*) und *Elsa* (*Lohengrin*) etwa zur gleichen Zeit. Bei diesen "alten Sängern" (mein eigener Lehrer sagte - bei den "Toten") existierten verschiedene Charakter- und Stimmtypen in einem Sänger! Die Toten beherrschten ihre Stimme dermaßen, dass sie alle diese Rollen mit gutem Erfolg parallel

singen konnten! Heute dagegen ist die stimmliche Entwicklung vom Lyrischen zum Dramatischen eine Einbahnstraße. Man wird heutzutage nicht um neu studierte Rollen anderen Charakters reicher, sondern **wechselt** den gesamten Wirkungskreis.

Je dramatischer SängerInnen werden, desto häufiger werden er oder sie nur noch an große Opernhäuser engagiert, angeblich, weil die Stimmen "viel Raum brauchen, um sich zu entfalten". Welch armes Ammenmärchen. Niemandem fällt ein, dass in größeren Häusern mit größeren Orchestern die Stimmunreinheiten/-unebenheiten nicht so deutlich wahrzunehmen sind!!! Umgekehrt könnte man an kleinen Häusern sehr viel deutlicher wahrnehmen, wie viel Glanz, Geschmeidigkeit und Schönheit die Stimme schon einbüßen musste. Und hier wird wieder der Bogen zum Anfang geschlagen. Dies Übel gäbe es nicht, gäbe es die verbindliche Stimmfachverteilung nicht. Jeder Sänger will unbedingt ins dramatische Fach. Warum? Des Geldes wegen? Ich weiß es nicht - vor allem, um welchen Preis?!

Dem interessierten Leser stellt sich vielleicht sogar die Frage, was eigentlich die Termini „lyrisch“ oder „dramatisch“ überhaupt bedeuten? Was ist das, was diese Termini - außer im Gesang - beinhalten / meinen wollen? Das Lexikon definiert: **Das Lyrische:** stimmungsvoll, gefühlserfüllt, und **Das Dramatische:** leidenschaftlich, bewegt, spannungserfüllt. Hinsichtlich der Gesangkunst muss zwischen der Lyrik und Dramatik a) des Vortrags und b) der Stimme (des Organs selbst) unterschieden werden. Wenn sie diese Auffassung nicht teilen, steht es Ihnen frei, die Seite sofort zu verlassen, und zwar bevor sie sich aufregen! Für alle Interessierten, die für diese Meinung offen sind, stelle ich eine vielleicht als mutige empfundene These auf:



Auf Grund der verschiedenen, in einem Sänger innewohnenden Stimmcharaktere und der nachhaltigen Stimmschädigungen durch einseitige 'dramatische' Belastung ist ein "Fachwechsel" im heutigen Sinne unnötig und sinnlos.

Die Qualität des Vortrags ist bei jedem Musiker, auch den Sängern von zwei Komponenten bestimmt: von der (stimmlichen & geistigen) Begabung und dem Können (Handwerk). Dabei ist die Begabung leider eine Konstante, das Handwerk kann man sich hingegen erarbeiten. Die geistige Begabung umfasst die Intelligenz und die künstlerische Kreativität, damit die Musikalität selbst. Die stimmliche Begabung besteht aus dem Stimmapparat, also der Stimme, mit allem, was sie dazu macht, und so auch dem Timbre. Diese sind unveränderbar, glauben sie es mir! So ist das einzige, was wir ändern und beeinflussen können und sollen unser Handwerk - das ist der Umgang mit unserer Begabung! Wir können uns darin immer weiter perfektionieren. Auch wenn eine geborene "lyrische" Stimme, wie sehr wir sie auch vergewaltigen mögen, **NIE ZU EINER DRAMATISCHEN STIMME WIRD!** Aber wir können mit einer lyrischen Stimme dramatisch vortragen! Anders wird auch eine dramatische Stimme ebenso wenig zu einer lyrischen Stimme werden. Die Natur hat uns hierbei - zum Glück - die Hände gebunden.

Nun möchte ich erläutern, wie ich die Begriffe lyrische und dramatische Stimme einsetze: Eine lyrische Stimme ist eine Solche, die schon bei erstem Hören den Eindruck einer "glatten" Stimme verschafft. Lyrische Stimmen sind meist schön timbriert, und im Volumen etwas weniger ausladend - mit einem Wort - kleiner. Ausnahmen gibt es natürlich: Beniamino Gigli z.B. besaß eine lyrische und trotzdem voluminöse, große Stimme. Die dramatischen Stimmen, sogar gut ausgebildete und gesund klingende, geben immer einen etwas

raueren Eindruck. Sie sind, ohne falscher Vorsicht, in ihrer eigentlichen Stimmfarbe weniger schön als die lyrischen. Sie können dieses "Manko" aber durch gute Technik erfolgreich "verbergen". Außerdem sind sie ausnahmslos voluminöser. Solche Parameter wie Brillanz und Beweglichkeit, Leichtigkeit in Höhe und Tiefe und viele mehr sind nicht von der Stimmnatur abhängig, sondern einzig und allein vom Können des Sängers. Lassen Sie sich von den schlechten "Techniker" bitte nicht vom Gegenteil überzeugen. Es gibt zudem sehr viele Nuancen zwischen beiden Extremen. Bereits ohne die Stimmen in irgendeine Richtung zu manipulieren ist die Palette der Farben der menschlichen Stimme fast grenzenlos und jede Stimme, jeder Sänger könnte lyrisch wie auch dramatisch vortragen. Ich hörte schon sehr oft, dass bestimmte Partien nur für Sänger eines bestimmten Fachs geeignet seien und Sänger anderer Fächer diese nicht singen sollten. Wer um Himmels Willen stellt solche Regeln auf? Rudolf Kloiber? Irgendein anderer Opernführer?! Die Komponisten schrieben ihre Rollen meistens für einen bestimmten Sänger oder eine bestimmte Sängerin. Und zwar unabhängig von deren Stimmfach. Das heißt nichts anderes, als das alle anderen Sänger, der Vorstellung des Komponisten ohnehin nicht entsprechen. Selbst wenn ein Sänger nicht der Idealvorstellung eines Komponisten entsprochen haben mag, so wusste ein Komponist üblicherweise für welches Theater er schrieb und damit verbunden welche Sänger ihm zur Verfügung gestanden haben. Das gilt - mit wenigen Ausnahmen - selbst für einen Giuseppe Verdi...

In welche Richtung sind nun also die Abweichungen richtig? Oder akzeptabel? Eines meiner Lieblingsbeispiele ist Puccinis *Cio-Cio-San - Madama Butterfly*. Heute besetzt man sie üblicherweise, durch "fette" Orchesterbegleitung, dramatische Handlung und dramatisch verdichtete Musik irreführt, mit einer jugendlich-dramatischen bis dramatische Sopranstimme. Diese Stimmtypbesitzerin ist meistens nicht mehr die jüngste und hat auch keinerlei zierliche Statur. Welches Alter hat denn nun die Rolle der Butterfly? Im ersten Akt des italienischen Originals ist *Cio-Cio-San* 15 Jahre (!) jung („...Quindici netti, netti“), im ersten Akt der deutschen Übersetzung "anständige" 18 Jahre. Viele haben wahrscheinlich schon die Gelegenheit gehabt, eine jüngere Asiatin (Japanerin, Chinesin, Koreanerin oder andere) kennenzulernen. Sie sind in der Tat von kleiner und zierlicher Statur, zudem sprechen sie mit leiser und recht heller Stimmen! Das "Fette" des Orchesters ist der seelische Zustand der Butterfly. Sie brüllt es nicht heraus. So finde ich die Besetzung mir einem lyrischen Sopran oder sogar einem Koloratursopran viel angemessener, und doch könnte eine jung klingende jugendlich-dramatische oder dramatische Sopranistin der Aufgabe ebenfalls gerecht werden. Die übliche, abgedunkelte Quintenschleuder ist höchst unangebracht!

Haben Sie schon einmal das Spielchen "Rollen-Alter-Erraten" gespielt? Wie alt Mozarts *Papageno* oder Verdis *Großinquisitor* ist, wissen viele - oder? Mozarts *Papageno* ist 28 Jahre alt, damit zehn Jahre älter als seine *Papagena*, die „...18 Jahr´ und zwei Minuten“ alt ist. Verdis *Großinquisitor* aus seinem *Don Carlo* ist 90 Jahre alt, so steht es bereits im Klavierauszug. Was ist nun aber mit so vielen anderen Bühnenrollen? Wie alt sind Graf und Gräfin in Mozart *Le nozze di Figaro*, wie alt sind *Leonora*, *Manrico*, *Azucena* und *Luna* in Verdis *Il Trovatore*, wie alt sind *Tatjana*, *Olga*, *Lenski*, *Onegin* und *Gremmin* in Tschaikowskys *Eugen Onegin*, wie alt ist *Turandot* in Puccinis letzter und unvollendeten Oper? Um nur um einige Anregungen zu geben: Mozarts *Le nozze di Figaro* findet, rein inhaltlich nur ein oder zwei Jahre nach Rossinis *Il Barbiere di Siviglia* statt (beide von Beaumarchais). In Rossinis *Barbier* ist *Rosina*, die spätere *Gräfin Almaviva* gerade im heiratsfähigem Alter vielleicht 18 oder 19 Jahre alt. Der *Graf Almaviva* war möglicherweise fünf Jahre älter ebenso wie *Figaro*...

Bei Betrachtung von Verdis ***Il Trovatore*** darf man nicht vergessen, dass *Manrico* und dessen Bruder *Conte di Luna* unverheiratete Männer des Mittelalters sind. Wie alt also sind sie: 23, 24 oder 25 Jahre alt? Die *Gräfin Leonora* ist mit Sicherheit sogar noch jünger. So dürfte die Zigeunerin *Azucena* auch nicht älter als ca. 40 Jahre alt sein. Zigeuner bekamen und bekommen ihre Kinder traditionell in sehr jungem Alter.

Wer das Alter der Figuren aus Tschaikowskys *Eugen Onegin* erfahren will, kann dies in Puschkins gleichnamiger und zugrunde liegender Novelle zweifelsfrei nachlesen! Und um noch ein weiteres Geheimnis von Bühnenalter zu lüften: *Gremin* ist kein alter Mann!

Puccinis chinesische Fabelprinzessin *Turandot* gibt ihren Brautbewerbern drei tödliche Rätsel auf. Sie macht all das Theater, weil sie heiraten MUSS - sicherlich nicht erst mit 45, aber vielleicht mit 17 Jahren?

Insgesamt resultiert daraus, dass die Arte der Stimmen und der Inszenierungen, die man heutzutage an vielen Opernhäusern hört und sieht schlichtweg nicht stimmen. Die in ihrer Dauer kleineren oder im Vortrag lyrischen Partien wie z.B. in der *Zauberflöte*, *Le nozze di Figaro* oder *Don Giovanni* kann man, muss man aber nicht mit den gleichaltrigen Sängern besetzen. Die größeren und im Vortrag dramatischeren Rollen muss man mit Sängern besetzen, deren Stimmapparat ausgereift ist. Bei Frauen ist das ab etwa 32-33 Jahren, bei Männern ab etwa 35-36 Jahren der Fall. Doch alle Sänger, die junge Rollen verkörpern MÜSSEN JUNG KLINGEN! Noch einmal zum mitschreiben: Nicht die "junge Optik" eines Sängers macht ihn für die Rolle des jungen Menschen adäquat, sondern dessen junge Stimme. Man kann davon ausgehen, dass es Menschen jeder Form und Größe in jeder Altersgruppe und Gesellschaftsschicht gibt. So auch junge kleine und korpulente Frauen oder Männer oder ältere große und schlanke Frauen oder Männer...

Glauben sie mir, das Problem mit dem kleinen, dicken, aber gut singendem Tenor zum Beispiel haben nur der Intendant, der Dramaturg und der Regisseur. Das Publikum weniger - es kann zuhören!



*Nun zum Schluss all der Ausführungen:
So sehr es auch verwundern mag - in
einer Oper kommt es noch immer auf
die Stimme und den Vortrag an!*

Was aber tut man, wenn man weder Stimme noch Vortrag in ihren Qualitäten unterscheiden kann, weil man kein offenes Geist oder kein offenes Herz hat, oder nicht hören will, damit man die Verantwortung für eine eigene Entscheidung nicht übernehmen muss? Dann besorgt man sich ein Buch mit Anweisungen, was man zu hören hat: Das Handbuch der Oper von Rudolf Kloiber, fortgesetzt vom ehemaligen Intendanten des Staatstheaters Nürnberg, Herrn Wulf Konold!

Und weil dieses Nachschlagewerk beiden Parteien - den "Entscheidungsträger" und den "Objekten" der Entscheidungen - zur Verfügung steht, versuchen sie, sich über die daraus angelesenen Anweisungen, Einteilungen und Typisierungen näher zu kommen. Die Entscheidungsträger lesen was sie hören sollen, und die Sänger versuchen um's Verrecken ihnen genau das anzubieten, was die Unwissenden gemäß Anweisung erwarten sollen. Das Ergebnis kann man, zum Leidwesen des Publikums, alltäglich auf allen Bühnen der Welt, insbesondere den deutschen, "bewundern".

Jetzt erst kann ich beleuchten, warum der Titel vom "Sängerbaukastensystem" kündigt. Die Damen und Herren am grünen Tisch legen das besagte Handbuch der Oper und Liste der beschäftigten Sänger vor sich und besetzen die Partien der Opern, die der Generalmusikdirektor als nächstes in sein Repertoire aufnehmen will, um damit auswärts gastieren zu können. Das Handbuch der Oper bietet für viele Rollen zwei oder sogar drei Stimmfächer für eine Rolle an. So wird sich schon irgendjemand im Hause finden, dem die Rolle "auf's Auge gedrückt" werden kann, ob er oder sie es will oder nicht! Wenn es dem Sänger nicht passt wird er schon mit

geeigneten mitteln "zur Vernunft gebracht". Niemanden interessiert scheinbar, dass Stimmen und Persönlichkeiten der Sänger zu bestimmten Partie nicht passen oder ausgewählte Stimmen untereinander nicht passen. Aber da ohnehin alles von einem allzu lauten Orchester übertönt und das Stück "zu Tode inszeniert" wird, spielen die Sänger, also die Stimme doch eh nur eine Nebenrolle...

Ihr
Miklós Klajn

Mehr Informationen und weitere Artikel finden Sie im „Nähkästchen“ auf:
www.miklos-klajn.de