

Jonas Kaufmann

Thomas Voigt

Jonas Kaufmann

Tenor

HENSCHEL
Bärenreiter

www.jonaskaufmann.com
www.henschel-verlag.de
www.bärenreiter.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-89487-938-9 (Henschel)
ISBN 978-3-7618-2369-9 (Bärenreiter)

© 2015 by Henschel Verlag in der Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig

Gemeinschaftsausgabe der Verlage Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig, und Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Dieses Buch ist die vollständig überarbeitete und erweiterte Neuausgabe des ebenfalls von Thomas Voigt verfassten Porträts »Jonas Kaufmann. »Meinen die wirklich mich?«*, erschienen 2010 im Henschel Verlag.*

Die Verwertung der Texte und Bilder, auch auszugsweise, ist ohne Zustimmung der Rechteinhaber urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Wir danken den Fotografen für die freundliche Überlassung ihrer Bilder zum Abdruck in diesem Buch. Nicht in allen Fällen konnten trotz intensiver Bemühungen die Urheber ausfindig gemacht werden; bei berechtigten Forderungen wenden Sie sich bitte an den Verlag.

Lektorat und Bildredaktion: Susanne Van Volxem, Frankfurt am Main
Umschlaggestaltung: Carolin Scheffler, Berlin
Titelbild: Io Donna / ph.Dancian
Satz und Gestaltung: Grafikstudio Scheffler, Berlin
Druck und Bindung: Westermann Druck Zwickau
Printed in Germany

Inhalt

»Ein Sänger ganz nach meinem Herzen«	8
Vorwort von Plácido Domingo	
»Dimmi, quando, quando, quando ...«	11
Vorwort zur Neufassung	
Tenor, Objekt der Begierde	16
»Kein Wesen von dieser Welt« · »Sexsymbol im Dienste der Oper« · Typecasting · Exhibitionismus und Erotik · »Der neue König der Tenöre«	
Eine ganz normale Kindheit	26
Familienalltag · Flucht in den Westen · Tägliches Tastenspiel · Ein Knirps in der Oper · Bella Italia · Alte Sprachen und junge Rabauken · Küsse und Kuchen · Im Extrachor am Gärtnerplatz · Eine Kette von Zufällen · Zahlen oder Noten? · Von »Muggen« und »Wurzen« · Unterricht bei Gesangslegenden: King, Metternich, Hotter · Gondelfahrten in Regensburg · Viel Maloche und kaum Kohle	
Saarbrücken	48
Galeerenjahre · Zwischen Kohlekraftwerk und Autobahn · Überforderung und Stimmkrise	
Wendepunkt	55
Unterricht bei Michael Rhodes · »Hör auf, deine Stimme zu manipulieren« · Neubeginn als Freischaffender	
Musiktheater	66
Protest in der Oper · Stuttgarter Oper · Die »Fidelio«-Inszenierung von Martin Kušej · »Così fan tutte« mit Giorgio Strehler · »Jedes Mal neu kreieren« · Debüt an der Mailänder Scala · »Fidelio« mit Rilling und Harnoncourt · Die Salzburger »Entführung« · Debüts in Chicago und Paris · »La rondine« in London	

Mutterschiff Zürich	83
Ensembletheater · Der Prophet in der eigenen Stadt · Fest und frei · Wechselbäder · »Bleibt immer auf dem Teppich«	
<i>Alexander Pereira: »Ein ausgesprochenes Phänomen«</i>	
»Meinen die wirklich mich?«	93
Debüt an der Met · »Die Walküre« und »the machine« · Liederabend an der Met · Musicals · HD Performance: Oper im Kino	
Management und PR	110
Einfaltquoten · Das richtige Timing · Zemsky und Green · »Romantic Arias« · »Eine Jahrhundertbegabung«	
»Wegen Erkrankung abgesagt«	121
Hochleistungssport Operngesang · Zwei Monate Auszeit · Bühnenunfälle · Rauch, Bakterien, Reflux	
Verdi und Wagner	130
Inaugurazione · Deutsch-italienische Grenze · Belcanto für Wagner · »Lohengrin« in Bayreuth und an der Scala · Wagners Ideologie, Verdis Menschlichkeit · Der lange Weg zu Otello	
<i>Gespräch mit Jürgen Kesting: »Ideal für gebrochene Charaktere«</i>	
Zu Hause in München	154
»Ritorna vincitor!«	
<i>Gespräch mit Nikolaus Bachler: »Zeitgemäß im Sinne von Komplexität«</i>	
<i>Gespräch mit Anja Harteros und Jonas Kaufmann: »Dann kann man auch mal was riskieren«</i>	
Deutsch-französische Beziehungen	163
Globalisierung der Oper · Goethe, Gounod, Massenet	
<i>Nathalie Dessay: »Kein bisschen nervös!«</i>	
<i>Christa Ludwig: »Ecco un artista!«</i>	

Im Palast der Gefühle	172
Don José · Kontrollierte Ekstase · Opernsingen als Therapie · »Wer hat den Größten?« · Verismo · »Bohème« mit zwei Tenören · »Fanciulla« in Wien · Puccini mit Pappano <i>Antonio Pappano: »Always be true to yourself«</i>	
Die Vorstellung nach der Vorstellung	189
Sprech- und Signierstunden · Schlüsselerlebnisse · Die »Un- official Website«	
Königsklasse Liedgesang	196
Poesie des Augenblicks · Die Deutsch-Stunde · Meisterkurs bei Hans Hotter · Schuberts »Müllerin« und »Winterreise« <i>Helmut Deutsch: »So jemanden bringen Sie mir bitte nie wieder!«</i>	
Innere Balance	213
Karriere und Familie · Leben aus dem Koffer · Das Publikum von morgen · Helene Fischer und John Malkovich · »Ein ganz normaler Mensch« · Vergleiche und Vorbilder · Singen und Seele	
Anhang	227
Vita · Auszeichnungen · Diskografie · Kurzbiografien der Autoren und Interviewpartner · Personenregister	

»Ein Sänger ganz nach meinem Herzen«

Vorwort von Plácido Domingo

Jonas Kaufmann singen zu hören und mit ihm zu sprechen genieße ich immer, denn er ist nicht nur ein wunderbarer Sänger, sondern auch ein hochintelligenter Künstler, der sich lange und intensiv mit der Interpretation seiner Rollen und Fragen der Gesangstechnik auseinandersetzt – ein Sänger ganz nach meinem Herzen. Einer, der sich unerschrocken der Herausforderung stellt, gleichermaßen das deutsche, italienische und französische Repertoire zu singen, und der hart daran arbeitet, jede darzustellende Figur in eine glaubhafte eigenständige Persönlichkeit zu verwandeln.



© Marco Brescia – Teatro alla Scala

Mit Daniel Barenboim und Plácido Domingo nach der »Carmen«-Premiere, mit der die Spielzeit der Mailänder Scala am 7. Dezember 2009 eröffnet wurde.

Zum ersten Mal sah ich ihn in Puccinis »La rondine« in London. Es war sein Debüt an der Covent Garden Opera, und meine Frau und ich waren begeistert. Man spürte sofort: Das ist ein Künstler mit eigenem Denken. Seither habe ich ihn oft gesehen und gehört. Besonders beeindruckt war ich von seinem Porträt des Don José. Wie er sich allmählich von dem schüchternen Burschen in einen Mann verwandelt, der aus Enttäuschung, Verzweiflung und Wut zum Mörder wird, bleibt mir unvergesslich. Er hat die Gabe, sein Publikum zu packen und nicht mehr loszulassen.

Dass er sich nicht auf ein bestimmtes Fach festlegen lässt, sondern ein weit gespanntes Repertoire singt, ist sehr klug; und ich bin sicher, dass in absehbarer Zeit auch noch russische Partien hinzukommen werden, voran Hermann in »Pique Dame«. Solche Rollenvielfalt halte ich für sehr gesund: Dadurch bleibt die Stimme flexibel und behält ihren Farbenreichtum. Und es ist, wie ich aus eigener Erfahrung sagen darf, ein guter Weg, um sich die Stimme über Jahrzehnte zu erhalten.

Jonas erzählte mir, dass sein Lehrer Michael Rhodes Schüler von Giuseppe de Luca war, dem legendären italienischen Bariton, von dem einige Duettaufnahmen mit Caruso existieren. So weit gehen meine Wurzeln nicht zurück, aber ich hatte das Glück, noch viele große Sänger der vorherigen Generation live zu hören und mit manchen von ihnen auch arbeiten zu dürfen. Zum Beispiel habe ich meinen ersten Edgardo neben der Lucia von Lily Pons gesungen, die mehr als 40 Jahre älter war. Auch in den Jahren danach habe ich von älteren Sängern viel lernen können, manchmal durch genaues Beobachten, oft aber durch Gespräche über gesangstechnische und interpretatorische Details. Ich denke da an Renata Tebaldi, Hans Hotter, Cesare Siepi, Robert Merrill, Birgit Nilsson, Regina Resnik, Ramón Vinay, Risë Stevens und viele andere.

Seit etlichen Jahren verwende ich viel Zeit und Mühe darauf, talentierte junge Opernsänger zu fördern, sei es mit meinem Operalia-Wettbewerb oder mit meinen Young Artists Programs in Washington, Los Angeles und Valencia. Nur indem die Älteren ihr Wissen und ihre Erfahrung an die jüngere Generation weitergeben, bleibt die Oper lebendig. Jonas Kaufmann, der der Generation meiner Söhne angehört, verkörpert für mich den Typus von Künstler, der sich idealerweise überall auf der Welt entwickeln sollte. Und er scheint eine ähnliche Einstellung zu haben wie ich: Auch ihm es ist es ein Anliegen, dass die »Fackel« weitergereicht wird. Mit seiner Musikalität, seiner Gesangstechnik und Ausdrucks-



© dpa

Jonas Kaufmann und Plácido Domingo bei den Salzburger Festspielen 2013

kraft – von seinem Filmstarlook gar nicht zu reden – wird er vielen jungen Menschen ein Vorbild sein. Deshalb bin ich so begeistert, dass er seine Erkenntnisse und Erfahrungen jetzt auch an die neue Sängergeneration weitergibt.

Dass ich in seinem Buch das »erste Wort« habe, empfinde ich als große Ehre. Ich wünsche ihm alles Glück der Welt und weiterhin viel Erfolg.

»Dimmi, quando, quando, quando ...«

Vorwort zur Neufassung

Unsere erste größere gemeinsame Arbeit war die TV-Dokumentation »Ein ganz normaler Held« im Auftrag des SWR. Die Produzenten Wolfgang und Barbara Wunderlich hatten die Dreharbeiten für Juni 2008 terminiert. Wenn ich den Film heute sehe, packt mich sofort der Phantomschmerz. Wenige Tage vor Drehbeginn hatte ich einen Bandscheibenvorfall, konnte nur mühsam gehen und wegen der Schmerzen kaum schlafen. Am liebsten hätte ich den Wunderlichs abgesagt. Aber ich biss die Zähne zusammen und reiste nach Zürich. Dort probte Jonas Kaufmann für eine Neuproduktion von Bizets »Carmen« mit Vesselina Kasarova. Glücklicherweise liefen die Dreharbeiten und Interviews reibungslos, und die Chemie zwischen Jonas Kaufmann und uns schien von Anfang an zu stimmen. Danach begleiteten wir Jonas zur Schubertiade nach Schwarzenberg, und spätestens nach der Aufzeichnung des Liederabends mit Jonas und Helmut Deutsch war ich doch sehr froh, dass ich nicht abgesagt hatte.

Das nächste gemeinsame Projekt war das Buch. Wiederholt hatten Verlage bei Jonas wegen einer Biografie angefragt, doch seine Antwort war stets dieselbe: »Viel zu früh!« Als es aber diverse Anzeichen dafür gab, dass jemand ohne seine Zustimmung ein Buch über ihn schreiben wollte, war er gezwungen, schnell zu handeln. Er rief mich an, und wir verständigten uns auf eine Biografie in Interviewform. Fast zur selben Zeit meldete der Henschel Verlag sein Interesse an, ein Buch mit ihm zu veröffentlichen, am liebsten zu seinem Bayreuth-Debüt im Sommer 2010. Viel Zeit blieb uns nicht, bis zur Abgabe des Manuskripts waren es nur wenige Monate. Die letzten Wochen vor der Deadline waren ein einziger Wettlauf mit der Zeit. Aber wir schafften es und konnten gleich am Tag nach der »Lohengrin«-Premiere unser gemeinsames Werk in einer Bayreuther Buchhandlung präsentieren.

Die Veranstaltung war so gut besucht, dass der Buchhändler irgendwann wegen des nicht enden wollenden Andrangs die Ladentür abschließen musste. Da war die Freude natürlich groß, und auch mein kleiner Fauxpas am Ende der Veranstaltung konnte sie nicht wirklich trüben. Einer der Zuhörer stellte Jonas nämlich dieselbe Frage, die Angela Merkel am Abend zuvor auf der Premierenfeier an ihn gerichtet hatte: »Sind denn auch russische Partien in der Planung? Der Hermann in »Pique Dame« wäre doch eine

Bombenrolle für Sie!« – »Liebend gern«, hatte Jonas erwidert, »aber erst mal muss ich Russisch lernen.« Was die Bundeskanzlerin lachend mit der Bemerkung quittierte: »Na, sagen Sie mir Bescheid, wenn Sie Nachhilfe brauchen.« Auf die Publikumsfrage gab Jonas dann sinngemäß dieselbe Antwort: »Erst mal muss ich Russisch lernen.« Worauf ich herausplatzte: »Aber du hast ja seit gestern eine prominente Lehrerin!« Jonas, sichtlich in die Bredouille gebracht, berichtete nach einigem Zögern vom Dialog mit der Bundeskanzlerin. Am nächsten Tag stand es in allen Zeitungen: »ANGELA MERKEL BIETET JONAS KAUFMANN RUSSISCH-NACHHILFE AN.« Wir entschuldigten uns schriftlich für die Indiskretion: Es sei nicht unsere Absicht gewesen, mit ihrem Namen Reklame in eigener Sache zu machen.



© Lena Wunderlich

Während der Dreharbeiten zur TV-Dokumentation »Berlin 1930«: Thomas Voigt und Jonas Kaufmann in der Deutschen Kinemathek, Januar 2014

Unser Werk kam sehr gut an, beim Publikum wie auch bei der Presse. »Das kompakteste, gescheiteste, kritischste Opernsachbuch seit langem«, befand die renommierte Musikjournalistin Eleonore Büning in ihrer Besprechung für die *FAZ*.

In den folgenden Monaten blieb ich mit Jonas und Margarete Kaufmann ständig in Kontakt. Sie beauftragten mich regelmäßig mit journalistischen Arbeiten, und peu à peu übernahm ich seine Presse- und Medienarbeit. Der inhaltliche Teil dieser Tätigkeit, der unter anderem die Prüfung und Freigabe von O-Tönen, Fotos, Audio- und Videoaufnahmen enthält, macht mir viel Freude, der organisatorische weniger. Bei einem weltweit begehrten Künstler wie Jonas Kaufmann führen ständige Anfragen nach Interviews, Talkshows, Foto-Shootings und so weiter zwangsläufig zum Entscheidungsstau und somit zu langen Warteschleifen. Viele Angebote würde Jonas liebend gern annehmen – wenn er bloß die Zeit dafür hätte. Nicht »E lucevan le stelle« lautet der Titel, den er am häufigsten gesungen hat, sondern »Dimmi, quando, quando, quando ...«

»Ich habe nur einen Kuchen, und jeder will ein Stück abhaben«, sagt er zum Thema Zeitmanagement, wohl wissend, dass kein Mensch allem und jedem gerecht werden kann. Doch wahrscheinlich hätte er am liebsten so viele Kuchen, dass es für alle reicht. Er tut sich schwer damit, Nein zu sagen, sicher auch aus Sorge, für arrogant gehalten zu werden. Und auf dem Papier sieht vieles ja durchaus verlockend aus: Christmas-Show hier, Galadinner dort, Preisverleihung mit rotem Teppich ... Doch wenn ich sehe, dass es wie so oft auf die Nummer »kleiner Finger – ganze Hand« hinausläuft, dann packt mich der Beschützerinstinkt: Jetzt sollen sie ihn alle mal in Ruhe lassen, denke ich in solchen Momenten. Umso schöner ist es allerdings, wenn nach mühsamem Hin und Her vor Ort alles reibungslos klappt und am Ende des Tages jeder mit dem Resultat zufrieden ist.

Platten- und Filmaufnahmen mit Jonas laufen bei mir unter »Vergnügen«. Meist sind Wolfgang Wunderlich (Kamera), seine Tochter Lena (Standfotos) und Matthias Meinl (Ton und 2. Kamera) dabei; wir sind ein eingespieltes Team, haben inzwischen mehrere TV-Dokus und Videotrailer mit Jonas gedreht, und immer war es total entspannt – beim Verdi-Album in Parma, beim Puccini-Album in Rom und bei unserem bisher umfangreichsten Projekt »Berlin 1930« oder »Du bist die Welt für mich«. Die Stimmung bei den Aufnahmesitzungen im legendären Berliner Funkhaus in der Nalepastraße hätte kaum besser sein können. Die Evergreens von Franz

Lehár, Emmerich Kálmán, Eduard Künneke, Paul Abraham oder Robert Stolz verbreiteten konstant gute Laune: Irgendeinen gab es immer, der sie vor sich hin sumnte.

Jonas sang diese Musik mit einem Gusto und einer Selbstverständlichkeit, als hätte er in den letzten Jahren nichts anderes gemacht. Dabei war es ein Programm, das ihm alles abverlangte: Von Abrahams »Diwanpüppchen« bis zu Künnekes »Lied vom Leben des Schrenk« ist es ein langer Weg. Das erste Stück braucht eine Schmusestimme à la Peter Alexander, das zweite einen jugendlich-dramatischen Operntenor; Künneke schrieb den »Schrenk« für Helge Rosvaenge, den Heißsporn der damaligen Tenöre, und stimmlich ist dieses Lied sicher nicht weniger anspruchsvoll als die schwierigste Verdi-Arie. Doch da Jonas wenige Tage zuvor in München mit Bra-vour den Alvaro in Verdis »La forza del destino« gesungen hatte, machte sich niemand wirklich Sorgen: »Wenn einer das heute singen kann, dann er!« Nach lächerlich wenigen Takes war die Aufnahme im Kasten.

»Ein Sänger ganz nach meinem Herzen« hat Plácido Domingo sein Vorwort zu unserem Buch überschrieben. Damit spricht er für so viele Künstler, die Jonas Kaufmann nach einer Aufführung oder einem Liederabend auf-gesucht haben. Ob Marilyn Horne, Renata Scottò, José Carreras, Sherill Milnes, Barbara Cook, Emma Thompson, Elizabeth Peyton oder Peter Baselitz – immer wieder sind es auch Profis, die das Bedürfnis haben, sich mit ihm auszutauschen.

Umgekehrt hat Jonas großen Respekt vor allen, die in ihrem Metier Maßstäbe gesetzt haben, seien es Instrumentalisten, Dirigenten, Sänger, Maler, Architekten, Fußballer oder Skifahrer. Schon deshalb schaut er oft über den Tellerrand hinaus, interessiert sich für die unterschiedlich-sten Gebiete. Dass wir bei unseren Gesprächen für dieses Buch nicht alle Themen abhandeln konnten, dass Film, Literatur, Fußball oder Koch-kunst nur am Rande gestreift werden, möge man uns nachsehen; eine erschöpfende Darstellung hätte den Rahmen einer Interview-Biografie leider gesprengt.

Seit der Buchpremiere in Bayreuth sind fast fünf Jahre vergangen; fünf Jahre mit neuen Rollen, Liedprogrammen und Aufnahmen, fünf Jahre mit großen Erfolgen, aber auch mit Krisen und Tiefpunkten – es war Zeit für eine aktualisierte Neufassung. Allen, die dazu beigetragen haben, möchte ich an dieser Stelle ganz herzlich danken: den vielbeschäftigten Gastautoren, die großzügig ihre Zeit und Kreativität zur Verfügung stellten; den Kollegen

und Wegbegleitern von Jonas Kaufmann, die dafür sorgten, dass dieses Künstlerporträt so verschiedene Facetten hat.

Mein besonderer Dank gilt Marion Tung, Alina Vlad und Karin Jacobs-Zander für ihre Hilfe bei kritischen Situationen in den Social Networks; Irene Leipprand für das Kapitel »Eine ganz normale Kindheit«; Dorothee Fleege für ihre Gewissenhaftigkeit im Umgang mit allen Anfragen; Alan Green, Bruce Zemsky und Stefan Pennartz für die kollegiale Unterstützung; den Teams von Sony Music und Wunderlich Medien sowie Jochen Rieder für die gute Zusammenarbeit beim »Berlin 1930«-Projekt – und natürlich Jonas Kaufmann für das mir entgegengebrachte Vertrauen.

Thomas Voigt im Februar 2015

Tenor, Objekt der Begierde

»Kein Wesen von dieser Welt«

Hector Berlioz schaute weit voraus: »Wisst ihr denn nicht«, schrieb der französische Komponist, »dass der Tenor kein Wesen von dieser Welt ist, sondern eine Welt in sich selbst?« Er schrieb dies Mitte des 19. Jahrhunderts, als es noch keinen Caruso und keine Schallplatte gab, als Tonfilm und Fernsehen noch in weiter Ferne lagen. Warum sind Tenöre eine Kategorie für sich? Warum sind »La donna è mobile« und »Nessun dorma« Pophits geworden und nicht die Arien des Rigoletto oder der Mimi? Warum hat Caruso die Schallplatte »gemacht« und nicht Nellie Melba, nach der das berühmte Pfirsichdessert benannt wurde? Warum waren Richard Tauber, Joseph Schmidt und Beniamino Gigli die singenden Stars des Tonfilms und nicht Maria Jeritza, die attraktivste Sopranistin jener Zeit? Warum gab es »Die drei Tenöre« und nicht »Die drei Soprane«?

Tenöre, so scheint es, begeistern die Massen ungleich mehr. Warum? Der Philosoph Ernst Bloch sprach vom Tenor als »singendem Erotikon«. Damit meinte er in erster Linie den Klang, nicht die Optik; lange Zeit war der vorrangige Grund für das besondere Begehren das Hören. Denn rein optisch entsprachen die meisten Tenöre von Caruso über Gigli bis Bergonzi eher dem Klischee »klein und rundlich«. Caruso, der sich in seinen Karikaturen auch gerne selbst auf die Schippe nahm, hat sich meist als Kugel auf kurzen Beinen gezeichnet, darauf ein großer Kopf ohne Hals. Lauritz Melchior, der bis heute unerreichte Titan der Heldentenöre, wurde von Rudolf Bing, dem damaligen Direktor der Metropolitan Opera, als »singendes Sofa« beschrieben. Selbst in der frühen Ära des Tonfilms gab es nur einen echten Beau auf der Leinwand, den Polen Jan Kiepura.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg kam es zu einer Verlagerung von Wahrnehmung und Werten: Nicht Jussi Björling, der »schwedische Caruso«, wurde 1951 für den Film »The Great Caruso« engagiert, sondern Mario Lanza, ein Sänger, der Björling stimmlich nicht annähernd das Wasser reichen konnte. Aber er sah gut aus und war auch schauspielerisch ganz akzeptabel. Dieser Film markiert den Beginn einer neuen Ära: Eine gottbegnadete Stimme allein reichte nicht mehr. Fortan mussten Tenöre auch optisch dem Bild des romantischen Liebhabers entsprechen, wenigstens ansatzweise. Und von der neuen Generation konnten sich einige sehr gut sehen lassen. Mario del Monaco zum Beispiel. Oder Giuseppe di Stefano. Rudolf Schock

machte in einer Trapeznummer für den Kinofilm »König der Manege« genauso gute Figur wie als Bacchus neben der bildschönen Lisa Della Casa als Ariadne. Aus Amerika kamen Ende der 1950er-Jahre muskulöse Schwergewichte wie Jon Vickers und Jess Thomas und sportlich-agile Darsteller wie James King.

Den Idealtyp des Latin Lovers verkörperte damals Franco Corelli. Ein Mannsbild von 1,90 Meter, mit dem Aussehen eines Hollywood-Stars und einer Prachtstimme sondergleichen. Dazu Spitzentöne, die süchtig machen. Da verzieh man ihm auch, wenn Meyerbeers »Hugenotten« oder Massenets »Werther« bei ihm stilistisch eher klangen wie »Tosca«. Corelli hatte panisches Lampenfieber, manchmal musste man ihn buchstäblich auf die Bühne schieben, weil er sich mit Händen und Füßen gegen seinen Auftritt sträubte. Aber dann sang er wie ein Gott.

Über die Wirkung der sogenannten Drei Tenöre, die ihre Opernhits ins Fußballstadion brachten, muss man nicht viel erzählen. Das Konzert zur WM 1990 in Rom war ein beispielloser Marketingcoup, der Beginn einer neuen Ära: der Tenor als multimedialer Megastar. Auch die »großen drei« entsprachen, jeder in seiner Weise und jeder zu seiner Zeit, dem Begriff »singendes Erotikon«. Wer Luciano Pavarotti nur aus seiner schwerstgewichtigen späteren Zeit kennt, sollte sich Fotos und Videos aus den frühen 1970er-Jahren ansehen, um ansatzweise zu verstehen, warum der Bäckersohn aus Modena von einer amerikanischen Frauenzeitschrift zu den »sexiest men of the year« gezählt wurde. Und wer einmal den Ansturm der Fans auf Plácido Domingo und José Carreras erlebt hat, wird vor Augen haben, welche Kraft, welche Macht das »singende Erotikon« haben kann: Da werden biedere Bürger zu kreischenden Teenies, Bürozicken zu devoten Groupies.

Nach den Drei Tenören machten drei Sänger von sich reden, die als deren Thronfolger gehandelt wurden: José Cura, Roberto Alagna und Rolando Villazón. Liest man Berichte über diese drei, wird einem klar, dass heute weit mehr mit den Augen gehört wird als noch vor 20, 30 Jahren. Der Latin-Lover-Look von Cura und die totale Hingabe des Darstellers Villazón haben ausführlichere und oft auch differenziertere Betrachtungen hervorgerufen als die gesangliche Leistung, gar nicht zu reden von den Beschreibungen des »Traumpaares« Anna Netrebko und Rolando Villazón.

Verdi und Wagner

Inaugurazione

Der 7. Dezember ist der heißeste Tag in Mailand, zumindest auf der Via Manzoni. Es ist der Tag des Stadtheiligen Ambrosius, der auch als Schutzpatron der Mailänder Scala gilt, und deswegen findet am 7. Dezember die Saisoneroöffnung der Scala statt, die berühmt-berüchtigte »Inaugurazione«, nach wie vor eines der ganz großen Events im Kulturleben Italiens. Einmal im Jahr trifft sich hier alles, was Rang und Namen hat, flankiert von Kamerateams, Paparazzi und Schaulustigen.

Lange Zeit gehörte es zu den ungeschriebenen Gesetzen der Scala, dass man zur Saisoneroöffnung eine italienische Oper in italienischer Besetzung herausbringt – wobei man bei der Herkunft der Sänger schon mal ein Auge zudrückte. Zum Beispiel bei Maria Callas. Gut, sie war das Kind griechischer Einwanderer in New York, aber sie war mit einem Italiener verheiratet, wohnte in Italien, und vor allem war sie im italienischen Fach genauso zu Hause wie die »echten« Italienerinnen.

Nachdem sich die Callas mit Antonio Ghiringhelli, dem damaligen Intendanten der Scala, überworfen hatte und Renata Tebaldi erst später verfügbar war, suchte man für die Inaugurazione 1959 eine Desdemona, eine adäquate Partnerin für den stimmgewaltigen Otello von Mario del Monaco. Die Einzige, die in Frage kam, war Leonie Rysanek. Bei der Wiener »Otello«-Produktion im April 1957 war sie der Star des Abends gewesen, trotz del Monaco und trotz Karajan am Pult. Also war es nur naheliegend, sie für die Scala-Eröffnung zu engagieren. Das tat man auch, doch mit einem unguten Gefühl im Bauch: Die Rysanek war Österreicherin, und damals eskalierte gerade der Südtirolkonflikt. Zwar eroberte die Wienerin das Scala-Publikum im Sturm, doch die Presse blieb reserviert: Schön gesungen, ja, aber im Grunde sei sie doch eher im deutschen Fach zu Hause.

Umgekehrt war man in Wien noch immer erbost darüber, dass aufgrund des Kooperationsvertrags zwischen der Wiener Staatsoper und der Mailänder Scala eine zunehmende »Italianisierung« des Staatsopernrepertoires im Gange war. Verdi und Puccini wurden nur noch in der Originalsprache geboten, und da Karajan großen Wert auf möglichst idiomatische Besetzungen legte, ließ er regelmäßig die Stars von der Scala einfliegen. Auf diese Weise blieben etliche Lieblinge des Wiener Publikums unterbeschäftigt. Die

Globalisierung der Oper hatte begonnen, nicht zuletzt durch internationale Plattenproduktionen, und Karajan wollte zeigen, dass »sein« Haus dem Vergleich mit der Scala und der Met mühelos standhalten konnte.

Deutsch-italienische Grenze

Wie empfindlich man in Wien auf die »Invasion« italienischer Sänger reagierte, verdeutlicht eine Episode, die sich bei der Silvesterpremiere der »Fledermaus« im Jahr 1960 ereignete. Karajan dirigierte, und als Stargast im Zweiten Akt trat Giuseppe di Stefano auf. In der Partie des Falke moderierte Walter Berry den Tenor mit den Worten an: »Er singt für uns ein neapolitanisches Volkslied – auf Italienisch!«. Demonstratives Gelächter, außer am Pult: Karajan nahm Berry später beiseite, er möge solche Anspielungen in Zukunft unterlassen.

Die so sorgsam bewachte Grenze zwischen Wagner-Strauss und Verdi-Puccini war an der Met zu dieser Zeit schon etwas durchlässiger geworden: General Manager Rudolf Bing, ein gebürtiger Wiener, hatte kein Problem damit, den »italienischsten der deutschen Baritone«, Josef Metternich, an der Met im Verdi-Repertoire einzusetzen. Dafür musste er anfangs zwar etwas tricksen, um nicht seinen Verdi-Bariton Leonard Warren und die Hardcore-Fans der italienischen Oper zu vergrätzen, doch nach seinem erfolgreichen Debüt als Carlo in »La forza del destino« neben Richard Tucker und Zinka Milanov war Metternich im italienischen Fach an der Met etabliert. Auch zögerte Bing nicht, die Lady Macbeth mit Leonie Rysanek zu besetzen, nachdem er sich mit Maria Callas zerstritten hatte. Seither sind 55 Jahre vergangen, und in den meisten internationalen Häusern ist es kein Problem mehr, wenn Deutsche und Österreicher für Verdi- und Puccini-Partien engagiert werden.

Nur an der Mailänder Scala sind die Sprach- und Fachgrenzen nach wie vor stark zu spüren. Doch Jonas Kaufmann, der Italophile aus »Monaco di Baviera«, ist auf dem besten Weg, sie vollständig zu überwinden. Wer hätte 1999 gedacht, dass der Sänger des Jaquino in »Fidelio« acht Jahre später als Alfredo in »La Traviata« an die Scala zurückkehren, dass er die Saison 2009/10 als Don José in »Carmen« und die Spielzeit 2012/13 als Lohengrin eröffnen würde? Und eine Inaugurazione mit Kaufmann in einer Partie von Verdi oder Puccini scheint durchaus in Reichweite zu sein.

So sehr das seinen Status als »internationaler« Sänger auch bestätigen würde, weit wichtiger scheint ihm zu sein, das vermeintlich Gegensätzliche



© Catherine Ashmore – Royal Opera House

Mit Anna Netrebko in »La Traviata« in London, Januar 2008

von deutscher Tradition und italienischer Gesangskultur zu vereinen: Verdi und Puccini mit dem Tiefsinn der »Dichter und Denker«, Wagner und Strauss mit italienischem Melos und mediterraner Sinnlichkeit.

Vor diesem Hintergrund wirkt es nur logisch, dass Kaufmann seinen internationalen Durchbruch mit »La Traviata« an der Met hatte, bevor man in Deutschland sein Potenzial für Wagner erkannte. Das ist einerseits die alte Geschichte vom Künstler, der erst nach Ruhmestaten im Ausland zu Hause richtig geschätzt wird. Andererseits ist es das Beste, was ihm als Sänger passieren konnte: Belcanto als Basis für Wagner. In diesem Kontext hat Kaufmann immer wieder betont, wie wichtig ihm die Wechselwirkung von deutschen und italienischen Partien ist. Ganz bewusst hat er vor seinem »Lohengrin«-Debüt bei den Münchner Opernfestspielen 2009 den Alfredo und vor seinem Bayreuth-Debüt in derselben Partie im Juli 2010 den Cavaradossi gesungen.



Mit Anja Harteros in »Lohengrin« an der Bayerischen Staatsoper, Juli 2009

Belcanto für Wagner

Du hast dich immer wieder dagegen gewehrt, in Schubladen wie »Wagner-Sänger« oder »Verdi-Tenor« gesteckt zu werden. Erstens sei es dir viel zu langweilig, mit immer denselben Partien durch die Welt zu reisen. Und zweitens

würden sich die unterschiedlichen Sprachen und Stile gegenseitig nicht behindern, sondern befruchten. Was bedeutet das konkret für den Wechsel von Verdi und Wagner, wie er ja 2013 im Zuge des Doppeljubiläums bei dir an der Tagesordnung war?

Der Wechsel zwischen Wagner und Verdi ist nach meinen Erfahrungen gesangstechnisch sehr zu empfehlen: Nach Wagner hat man eine Extraportion Kraft für die Dramatik bei Verdi, und nach Verdi fällt es einem leichter, Wagner so zu singen, wie es der Komponist wollte: mit italienischem Legato. Wie wir wissen, war Wagner überhaupt kein Freund von jenem »Sprechgesang«, der nach seinem Tod in Bayreuth kultiviert wurde und den George Bernhard Shaw einst als »Bayreuther Gebell« bezeichnete. Wohl legte er besonderen Wert auf deutliche Artikulation und Eloquenz, doch nicht um den Preis einer minderen Klangqualität.

Warum wird bei Wagner so oft gebrüllt? Ist das Orchester zu dick? Nehmen die Dirigenten zu wenig Rücksicht auf die Sänger?

Wenn es Dirigenten sind, die von Stimmen und Oper weniger verstehen als von sinfonischer Musik, dann kann das schnell passieren. Dabei bräuchten sie sich nur die Partituren anzuschauen: Da steht sehr oft »Piano« und »Pianissimo«. Der leise, zurückgenommene, verinnerlichte Ton ist bei Wagner genauso gefordert wie das Singen mit voller Kraft. Und im Zeitalter des akribischen Quellenstudiums sollte man auch mal lesen, was Wagner in seinen Briefen geschrieben hat. Zum Beispiel, dass eine Isolde nicht so dramatisch klingen sollte wie eine Norma. Das zeigt doch, wie weit wir uns von den Quellen entfernt haben.

Und wie nah Tullio Serafin dran war, als er mit Maria Callas Norma und Isolde einstudierte.

Ich gäbe was darum, einen kompletten »Tristan« mit der Callas zu hören. Leider gibt es nur den »Liebestod«. Und das ist Belcanto-Wagner pur. Wagners Musik hat ja sehr viel italienisches Melos, sehr viel Zartes und Lyrisches, siehe »Lohengrin« und »Parsifal«. Der einzige Moment, wo ich als Parsifal richtig zupacken muss, ist die Szene »Amfortas! Die Wunde!«. Und das sind nur fünf Minuten. Alles andere ist, bis auf wenige Momente, eher lyrisch und liedhaft, und so ist es auch instrumentiert. Und wenn man das wirklich so singen will, wie es da steht, muss man über eine sehr flexible Stimme verfügen. Diese Flexibilität, die für Wagner so enorm wichtig ist, kann man sich meines Erachtens nur erhalten, wenn man sich