

Stephan Mösch (Hrsg.)

Komponieren für Stimme

Von Monteverdi bis Rihm

Ein Handbuch



Bärenreiter

Kassel · Basel · London · New York · Praha

In Kooperation mit



Auch als eBook erhältlich:

epub: ISBN 978-3-7618-7121-8 · epdf: ISBN 978-3-7618-7120-1

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

© 2017 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Umschlaggestaltung: +CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN unter Verwendung
einer Abbildung von akg-images (Max Slevogt,
Die Champagnerarie aus Don Giovanni / d'Andrade an der Rampe)
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel
Korrektur: Daniel Lettgen, Köln
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding
Druck und Bindung: BELTZ Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza
ISBN 978-3-7618-2379-8
www.baerenreiter.com

Inhalt

Vorwort	8
»Und er gehorcht, indem er überschreitet«	11
Zur Einführung	
<i>Stephan Mösch</i>	

Erster Teil:

Entwicklungen und Perspektiven

Kapitel 1

Singend sprechen – sprechend singen	22
Versuch einer Antwort auf die Frage, was der Gesang in der Oper zu suchen hat	
<i>Silke Leopold</i>	
»Un travail pénible et rebutant«	37
Komponieren für das Musiktheater in Frankreich von Lully bis Gluck	
<i>Dörte Schmidt</i>	
Zwischen Kunst und Markt	55
Händel und seine Sänger in London	
<i>Matthew Gardner</i>	
Von gut gemachten Kleidern, geläufigen Gurgeln und dem richtigen Ausdruck	76
Mozart und der Gesang	
<i>Thomas Seedorf</i>	

Kapitel 2

Die Sprache der Melodie	94
Zur Ariengestaltung in der Epoche Rossinis	
<i>Arnold Jacobshagen</i>	
Der neue Belcanto	107
Paradigmenwechsel des Komponierens für Stimme um 1850	
<i>Sieghart Döhring</i>	
Den Belcanto zu Grabe getragen?	120
Ein Blick in die Werkstatt von Pauline Viardot-García	
<i>Sabine Henze-Döhring</i>	

Von »Nervenschocks« und »Gesangswohllaut«	131
Richard Wagner und der Gesang	
<i>Stephan Mösch</i>	
»Wenn sie auch schlecht singen, das macht nichts!«	154
Von Verdi zu den Veristen: Die Opernstimme zwischen Romantik und Naturalismus	
<i>Uwe Schweikert</i>	
Kapitel 3	
Exzesse des Schwelgens	171
Strauss, Korngold und die Erotik der »Gesangoper«	
<i>Arne Stollberg</i>	
»Befreiung der Stimme«?	195
Dimensionen des Vokalen in Schönbergs <i>Moses und Aron</i> und Bergs <i>Lulu</i>	
<i>Tobias Janz</i>	
Lachen, schreien, von der Hoffnung singen	218
Die Stimme im Musiktheater nach 1945	
<i>Christina Richter-Ibáñez</i>	
Being Beauteous?	235
Verlust und Wiedergewinnung der Stimme bei Hans Werner Henze	
<i>Wolfgang Rathert</i>	
Kapitel 4	
Die atemberaubende Ambivalenz der Terz	246
Wenn in der Oper die Gefühle am Stimmband hängen	
<i>Anselm Gerhard</i>	
Der politische Körper	258
Aspekte des Chorischen im Musiktheater	
<i>Nanny Drechsler</i>	
Witwen schweigen nicht	269
Lehárs Lustgesänge	
<i>Michael Heinemann</i>	
Mit der Seele statt mit der Kehle	282
Wilhelmine Schröder-Devrient, Robert Schumann und der poetische Liedgesang	
<i>Rebecca Grotjahn</i>	

Zweiter Teil:

Positionen

»Popkomponisten sind oft genauer«	302
JOHN ADAMS	
Aus der Stille	310
CHAYA CZERNOWIN	
Am Anfang war das Wort.	316
PETER EÖTVÖS	
Eine Biegung der Repräsentanz.	322
BEAT FURRER	
Von Eichhörnchen und anderen Menschen.	328
ADRIANA HÖLSZKY	
Die Reinigung der Seele.	335
TOSHIO HOSOKAWA	
»Ich komponiere nicht, ich werde komponiert«	342
HELMUT LACHENMANN	
»Man kann dieses innere Mitsingen gar nicht ausschalten«	348
ARIBERT REIMANN	
Doppelbelichtung von großer Distanz und großer Nähe	354
WOLFGANG RIHM	
Stimme, Software, Symbiosen	361
KAIIJA SAARIAHO	
Die Sache mit der Kommunikation	366
MIROSLAV SRNKA	
»Für meine Generation ist erst mal wieder alles möglich«	370
JÖRG WIDMANN	

Anhang

Die Autorinnen und Autoren	376
Personenregister	382
Abbildungsnachweise	389

Vorwort

Der Titel des vorliegenden Handbuchs versteht sich als Kollektivsingular. *Das* Komponieren für Stimme gibt es nicht. Von Monteverdi bis heute versuchen Komponistinnen und Komponisten, den Möglichkeiten der menschlichen Stimme zu folgen und gleichzeitig diese Möglichkeiten und damit die Grenzen des Musiktheaters zu erweitern. Welche Prozesse laufen dabei ab? Wann, wie und warum wirken sie verändernd auf Stil, Gattungen und individuelle Schreibweisen? Wie vermischen sich dabei Aspekte von Schriftlichkeit und Performanz? Das waren Vorfragen einer vom Herausgeber initiierten Ringvorlesung, die im Wintersemester 2014/15 und im Sommersemester 2015 an der Hochschule für Musik Karlsruhe in Kooperation mit dem Badischen Staatstheater und dem Richard-Wagner-Verband Karlsruhe stattfand und die den Ausgangspunkt dieses Handbuchs bildete.

Zu den Intentionen des Projekts gehörte es, kompositorische Perspektiven des Vokalen durch einen historischen Überblick einzufangen, der den heute erreichten Forschungsstand berücksichtigt. Gleichzeitig ging es darum, neue analytische Befunde und Fragestellungen so einzubringen, dass sich daraus Verständniswege zu sehr unterschiedlichen Entwürfen von Musiktheater öffnen. Das erklärt, warum der Schwerpunkt teils auf einzelnen Stücken, teils auf Epochenphänomenen oder Gattungsfragen liegt und warum einzelne Komponisten eine größere Rolle spielen als andere. Die Behandlung der Singstimme erwies sich dabei nicht selten als Schlüssel zur kompositorischen Grammatik. Was zunächst wie eine Schmalspur der Operngeschichte aussehen könnte, führte direkt zur Sache selbst: Bedingtheiten und inhärente Logik, Ansprüche und dialogische Struktur des ästhetischen Gefüges lassen sich erschließen, wenn man berücksichtigt, wie und wozu die Singstimme eingesetzt wird. So ist dieses Handbuch auch ein Versuch, durchs Detail dem Ganzen (eines Werks, einer Kompositionsästhetik, einer Epoche) näher zu kommen und dabei ungewöhnliche oder oft vernachlässigte Pfade zu nutzen.

Natürlich geht es dabei nicht um Vollständigkeit, sondern um aussagekräftige Fallbeispiele, nicht um kategoriale Raster, sondern um Entwicklungen. Um Tendenzen und Gegenströmungen also, um Anziehungs- und Abstoßungsprozesse, um Entwürfe, ihre Entfaltung und Dekonstruktion. Es geht darum, geschichtliche Bewegung sichtbar und nachvollziehbar zu machen, was Momente von Unbestimmtheit durchaus einschließt. Der Schwerpunkt liegt naturgemäß beim Musiktheater; Aspekte des Kunstlieds, der Stimme in Konzert und Performance, auch des Ensemblegesangs werden in verschiedenen Zusammenhängen zumindest angeschnitten. Der äußere, nicht der innere Rahmen hat hier Grenzen gesetzt.

Unsinnig wäre es gewesen, das zeitgenössische Musiktheater summarisch zu behandeln. Die heterogene Fülle aktueller Impulse lässt sich kaum überblicken, sie zu systematisieren wäre – zumindest aus heutiger Sicht – vermessen. Deshalb wird hier nicht nur ein anderer Weg, sondern auch ein anderes Format gewählt: Zwölf führende Komponisten unserer Zeit geben Auskunft über ihre Auseinandersetzung mit der Stimme. Diese Gesprä-

che sind – wie sollte es anders sein – (Selbst-)Porträts, verfolgen aber auch diskursive Leitlinien. Sie suchen eine Balance zwischen persönlicher Axiomatik und deren Kontextualisierung. Einige besonders dringliche Fragen durchziehen (fast) alle dieser Gespräche und erfahren teils sich widersprechende, teils auch verblüffend ähnliche Antworten. Die Auswahl der Komponistinnen und Komponisten ist angreifbar – wie es jede andere auch wäre. Sie legitimiert sich – so ist zu hoffen – durch die Inhalte, um die es geht, und die Art, wie sie verhandelt werden. Berücksichtigt werden sollten verschiedene ästhetische Richtungen, Generationen, aber auch Kulturkreise. Doch war in keiner Weise beabsichtigt, Zuordnungen zu schaffen oder gar Etiketten zu verteilen. Jeder Komponist ist ein Kosmos für sich, was die Vorbereitung besonders reizvoll machte. Die Gespräche fanden zwischen Januar 2016 und Februar 2017 statt und wurden vom Herausgeber geführt.

Fast alle der Befragten befanden sich mitten im Kompositionsprozess zu einem neuen Werk. Chaya Czernowin hatte gerade im Pariser IRCAM elektronische Abschnitte von *Infinite Now* fertiggestellt – einem Stück, das im Auftrag der belgischen Opera Vlaanderen entstand. Toshio Hosokawa kam von einem Treffen mit Jossi Wieler, Sergio Morabito und Marcel Beyer, bei dem es um seine geplante Kleist-Oper ging. Peter Eötvös nahm sich in Hamburg Zeit, wo er *Senza sangue*, seine jüngste Oper, und *Herzog Blaubarts Burg* probte und über mögliche Themen für ein neues Stück nachdachte, das die Berliner Staatsoper in Auftrag gegeben hatte. Auch Beat Furrer arbeitete an einem Stück für dieses Haus, erzählte von einer Szene aus Tarkowskis *Solaris*, die ihn dazu angeregt hatte. John Adams versuchte verzweifelt, zwischen Residence-Phasen in Berlin, London und Paris Freiräume für seine *Girls of the Golden West* zu schaffen, die in San Francisco die Bühne betreten sollen. Aribert Reimann arbeitete an seinem dreiteiligen Maeterlinck-Abend für die Deutsche Oper Berlin. Wolfgang Rihm hatte den Kopf voll mit den beiden Frauenstimmen seiner *Requiem-Strophen* für die Münchner Musica Viva. Adriana Hölszky traf ich im Mannheimer Nationaltheater, wo 2014 *Böse Geister* ihr bislang letztes Musiktheaterwerk zur Uraufführung gekommen war und nun die Uraufführung eines Instrumentalwerkes stattfand. Miroslav Srnka hatte gerade die Uraufführung von *South Pole* hinter sich, als wir in der Bayerischen Staatsoper zusammensaßen. Kaija Saariaho war ganz im Sog des ihr gewidmeten Radio-Festivals *Présences* in Paris. Jörg Widmann hatte soeben die Uraufführung seines für die Hamburger Elbphilharmonie geschriebenen Oratoriums *Arche* erlebt. Helmut Lachenmann blickte mit Skepsis und Vorfreude auf die amerikanische Erstaufführung seines *Mädchens mit den Schwefelhölzern* (die dann zu einem Triumph für ihn und das Werk wurde). Kurz: Das Ganze ist ein Querschnitt, nicht mehr und nicht weniger.

Ich möchte allen Komponistinnen und Komponisten danken, dass sie sich auf das Projekt eingelassen haben. Aus Interviews sind durchweg Gespräche geworden: offener und vielgestaltiger, als zu erwarten war. Das längste dauerte einen halben Tag und war ein Gedankenaustausch weit über das Thema hinaus. Weniger als zwei Stunden sind es selten gewesen.

Die Referentinnen und Referenten der Karlsruher Ringvorlesung haben sich der vorgeschlagenen Thematik mit großem persönlichem Einsatz angenommen und ihre Vorträge für den Band ergänzt, erweitert, zum Teil auch neu gefasst. Dafür sei ihnen ebenso herzlich gedankt wie den Autorinnen und Autoren, deren Beiträge dazukamen: Rebecca Grotjahn, Christina Richter-Ibáñez, Dörte Schmidt und Matthew Gardner. Die kollegiale Diskussion hat mich in allen Arbeitsphasen bereichert. Die individuelle Handschrift der Autorinnen und Autoren sollte nicht nur erkennbar sein, sie war erwünscht. Dieses Handbuch lebt nicht zuletzt von unterschiedlicher Diktion und einer Vielfalt an Denkstrukturen.

Möglich wurde das Projekt durch die enge Zusammenarbeit der genannten Kooperationspartner. Hartmut Höll, Rektor der Hochschule für Musik Karlsruhe, und ihr Kanzler Wolfram Scherer haben sich spontan auf meinen Vorschlag eingelassen und geholfen, die institutionellen und finanziellen Weichen zu stellen. Aus dem Kollegium waren es insbesondere Nanny Drechsler, Andrea Raabe und Thomas Seedorf, die mich auf unterschiedliche Weise unterstützt haben. Mattis Dänhardt als Veranstaltungsmanager sei stellvertretend genannt für alle, die zum Gelingen der Ringvorlesung beigetragen haben. Durch Marc Weisser und sein Bibliotheksteam wurde die Vor- und Nachbereitung erleichtert. Peter Spuhler hat die Reihe als Intendant des Badischen Staatstheaters Karlsruhe in sein Programm aufgenommen und mitfinanziert. Ihnen allen gilt mein Dank. Ein besonderer Dank geht an den Richard-Wagner-Verband Karlsruhe und seinen Vorsitzenden Hans-Michael Schneider, die die Drucklegung in der vorliegenden Form ermöglicht haben. Dass Barbara Scheuch-Vötterle, Leonhard und Clemens Scheuch das Buch in ihr Verlagsprogramm aufgenommen haben, freut mich sehr. Jutta Schmoll-Barthel hat sich in einer weit über das Lektorat hinausgehenden Weise engagiert, Daniel Lettgen als Korrektor zu Recht manche Formulierung hinterfragt, Dorothea Willerding für das Layout gesorgt.

Die Übersetzungen stammen, sofern nicht anders angegeben, von den Autorinnen und Autoren. Wenn vereinfachend von Komponisten, Sängern, Regisseuren oder Hörern die Rede ist, schließt das die weibliche Form ein. Herausgeber und Verlag haben das nicht vereinheitlicht, sondern dem Duktus der Aufsätze und Gespräche überlassen. Die Begriffe ›Oper‹ und ›Musiktheater‹ bezeichnen plurale Erscheinungsformen. Sie werden in diesem Handbuch meist so verwendet, wie es (aus dem englischen Sprachraum kommend) auch bei uns üblich geworden ist: ›Musiktheater‹ steht für Stücke, Formate und Entwicklungen, die sich von der tradierten Oper (und ihrem Betrieb!) unterscheiden, mitunter distanzieren. Doch wäre es ein hoffnungsloses Unterfangen, hier säuberlich im Sinne einer Gattungsspezifik trennen zu wollen. Selbstverständlich sind Monteverdis Opern avancierte Formen von Musiktheater, im symbiotischen Sinn eines Theaters aus Musik. Und manches, was heute komponiert wird und ganz offiziell ›Oper‹ heißt, trägt durchaus experimentelle Züge. Womit wir schon mitten im Thema sind.

Karlsruhe, im April 2017
Stephan Mösch

»Und er gehorcht, indem er überschreitet«

Zur Einführung

Stephan Mösch

DIE ZEILE STAMMT AUS DEM FÜNFTEN von Rainer Maria Rilkes *Sonetten an Orpheus*: »Und er gehorcht, indem er überschreitet« (Rilke 1991, S. 11). Was hier durch zwei Verben verdichtet wird, gilt für alle Kunst. Entscheidend ist die Koinzidenz, die das Wort »indem« einfängt: Gehorchen und Überschreiten bilden keine wohlgeordnete Opposition aus. Beides ist ineinander verwoben, kann auch zusammenfallen. Der Freiheit des »formgebenden Darstellungswillens«, so heißt es in einer jüngst veröffentlichten Interpretation, steht Gebundenheit gegenüber, die ihre »Berechtigung und Notwendigkeit« hat. Erst wer sie anerkennt, schafft sich »über alle Hürden hinweg [...] eine zweite Freiheit, die sich den Weiten öffnet« (König/Bremer 2016, S. 41). Das mag nach gesteigertem, vielleicht sogar übersteigertem Kunstanspruch klingen, betrifft aber vor allem das Handwerk. Was genau tut ein Komponist, wenn er »gehört, indem er überschreitet«? Bezieht man die Formel auf den Umgang mit der Singstimme, so ergeben sich vor allem zwei Themenfelder. Das eine betrifft Fragen nach dem ästhetischen Profil eines Werkes, das andere hat mit dem Verhältnis von Werkstruktur und Ereignis zu tun. Beide überschneiden sich. Ich will versuchen, sie trotzdem zunächst getrennt zu umreißen.

Mit Blick auf die ästhetische Signatur lässt sich Komponieren für Stimme zunächst als Lern- und Entwicklungsprozess verstehen, mitunter als Kompositionskritik. Man könnte auch sagen: als Wandel durch Annäherung. Dergleichen passiert etwa, wenn Verdi sich mit der *Semiramide* von Rossini auseinandersetzt. Bei der Wahnsinnszene des Assur hat Verdi, gerade weil sie unerhört ist, besonders genau zugehört – und bezieht sich auf die Art, in der Musik hier vom mentalen Zerfall eines Menschen spricht. Assur – gerade noch stolz und rachedurstig – wird von einer Schreckensvision überwältigt. Er bricht zusammen und fleht mit einer stockenden, kurzatmigen f-Moll-Kantilene um Seelenfrieden (»Deh! ti ferma, ti placa, perdona«). Die antithetische Zuspitzung findet sich bei Verdi wieder. Rigoletto bittet um Erbarmen, nachdem er die Hofschranzen seines Herzogs beschimpft hat. »Ebben, piango ... Marullo signore« ist der Versuch, wenigstens einen von ihnen für sich zu gewinnen. Auch Rigoletto ist seiner Sinne kaum mächtig, hat allen Stolz verloren. Auch er bricht zusammen und fleht mit einer stockenden, kurzatmigen f-Moll-Kantilene.

Es ist nicht die Tonart, die überrascht. Von Mattheson bis Quantz und noch bei Berlioz wird f-Moll geltend gemacht, wenn es um Schwermut, Angst, Bangen oder Klage geht. Rossini bezieht sich auf einen Topos, und dass Verdi ihn aufgreift, begründet noch

Singend sprechen – sprechend singen

Versuch einer Antwort auf die Frage, was der Gesang
in der Oper zu suchen hat

Silke Leopold

Über die Entstehung der Oper und das Neue, das sie in die Musikgeschichte hineingetragen hat, gibt es eine Große Erzählung, und die lautet so: In dem Bemühen, die antike griechische Tragödie mit ihrem deklamatorischen Singsang wiederzubeleben, hätten Florentiner Intellektuelle an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert das vollständig in Musik gesetzte Drama entwickelt und mit Jacopo Peris *Euridice* im Jahre 1600 erstmals der musikalischen Öffentlichkeit präsentiert. An dieser Legende haben die Schöpfer der ersten Florentiner Opern in den Vorworten ihrer gedruckten Partituren eifrig mitgestrickt, und sie wurde über vier Jahrhunderte Operngeschichte hinweg immer dann wieder aufgegriffen und weitergesponnen, wenn es galt, diese seltsam hybride, aus Text und Musik, Gesang und Instrumentalmusik, Tanz und Bühnenspektakel in veränderlichen Anteilen zusammengesetzte Kunstform einmal mehr zu reformieren: Auf das antike Drama haben sich Christoph Willibald Gluck ebenso wie Richard Wagner und noch im 20. Jahrhundert Darius Milhaud oder Hans Werner Henze berufen.

Die Akteure dieser Legende waren allen voran Ottavio Rinuccini, der Autor der ersten Opernlibretti, Jacopo Peri, der Rinuccinis Libretto *L'Euridice* als Erster vertonte, und Giulio Caccini, der sich gleichzeitig an dieses Libretto machte und darüber hinaus im Vorwort zu seinen *Nuove Musiche* die Erfindung des akkordbegleiteten Sologesangs für sich reklamierte. Er habe gelernt, so schrieb er im Vorwort dieser 1602 veröffentlichten Sammlung, »diese Art von Musik [das heißt: die Polyphonie] nicht zu schätzen, die, weil man die Worte nicht verstehen kann, das inhaltliche Konzept zerstört, indem sie die Silben mal langzieht und mal verkürzt, um sie dem Kontrapunkt anzupassen, der ein Zerfetzen der Dichtung [laceramento della poesia] bedeutet« (»Questi intendentissimi gentiluomini m'hanno sempre confortato [...] a non pregiare quella sorte di musica, che non lasciando bene intendersi le parole, guasta il concetto et il verso, ora allungando et ora accorciando le sillabe per accomodarsi al contrappunto, laceramento della poesia«; zit. nach Solerti 1969 [1903], S. 56).

Spätere Autoren wie etwa Pietro Della Valle griffen diese Philippika gegen die Vokalpolyphonie, das heißt vor allem gegen das mehrstimmige Madrigal auf und spezifizierten die Probleme noch genauer: Die musikalische Imitation verhindere das Verstehen des Textes; die Soggetti, also die musikalischen Themen, müssten, um satztechnisch funktionieren zu können, jede Beziehung zum Text verleugnen und so fort. Pietro Della Valles 1640 niedergeschriebene Vorwürfe gipfelten in der Bemerkung, Vokalpolyphonie

sei Musik nur für Noten, aber nicht für Worte, was so viel heiße wie: schöne Körper ohne Seele, und wenn diese auch keine »stinkenden Kadaver« (cadaveri puzzolenti) seien, dann doch Körper von gemalten Figuren, aber nicht von lebendigen Menschen (»In effetto son belle musiche, ma musiche solo per note, non per parole; che quanto a dire belli corpi, ma corpi senza anima, che, se non saranno cadaveri puzzolenti, saranno almeno corpi di figure dipinte, non di uomini vivi.« Zit. nach Solerti 1969 [1903], S. 151).

Auch Jacopo Peri betonte im Vorwort seiner *Euridice*, dass die Regeln des Kontrapunktes für den dramatischen Gesang nicht gelten dürften. Der akkordische Instrumentalbass, der den Gesang begleiten sollte, hatte nach seiner Vorstellung nicht die Aufgabe, musikalische Satzregeln zu erfüllen, sondern die Affekte, die Darstellung der menschlichen Leidenschaften zu begleiten und zu strukturieren – in den Worten Della Valles also den lebendigen Menschen zu zeigen:

»Und unter Beachtung jener Art und jener Töne, die für uns im Schmerz und in der Freude und bei ähnlichen Angelegenheiten nötig sind, ließ ich den Bass nach ihrem Tempo fortschreiten, mal mehr, mal weniger, nach Maßgabe der Affekte, und hielt ihn, das heißt: den Instrumentalbass fest zwischen den falschen und den richtigen Fortschreitungen, bis die Stimme dessen, der da sprach, an jenem Punkt anlangte, der beim normalen Sprechen den Weg zu einem neuen Zusammenklang öffnet.« (»Et avuto riguardo a que' modi e quegli accenti che nel dolerci, nel rallegrarci et in somiglianti cose ci servono, feci muovere il basso al tempo di quegli, or pi or meno, secondo gli affetti, e lo tenni fermo tra le false e tra le buone proporzioni, finch, scorrendo per varie note, la voce di chi ragiona arrivasse a quello che nel parlare ordinario intonandosi, apre la via al nuovo concerto«; zit. nach Solerti 1969 [1903], S. 46 f.)

Der Instrumentalbass hatte also nach Peri die Aufgabe, ein klangliches Fundament für jene Stimmungen und vor allem Stimmungswechsel zu liefern, die im Gesang, im Textvortrag zum Ausdruck kamen. Die apologetische Bemerkung über die falschen Fortschreitungen macht freilich deutlich, dass auch Peri vor der Folie eines regelhaften Kontrapunkts argumentierte, den er hier außer Kraft setzte.

Dass die Schöpfer der Oper sich einerseits auf die Griechen und auf den Kontrapunkt andererseits bezogen, darf nicht verwundern. Die Auseinandersetzung mit klassischen Modellen, das Messen der eigenen Kunst an Mustern der Vergangenheit war das A und O jeglicher künstlerischen Äußerung nicht erst in den Jahren, da die Oper entstand. Außerdem hatte die frühe Oper ein Rechtfertigungsproblem, das sich im Laufe ihrer Geschichte immer mehr verlieren sollte. Wir finden es heute normal, dass auf der Theaterbühne Karl der Große, Julius Caesar oder Wilhelm Tell stehen, eine Prostituierte wie Violetta Valéry oder eine Zigeunerin wie Carmen, und das tun, was sie im normalen Leben niemals tun würden – nämlich singen, statt zu sprechen. Der Gesang ist das Proprium der Oper, er unterscheidet die Oper vom Sprechtheater. Ob das vernünftig und sinnvoll ist, wird heutzutage kaum noch thematisiert. Dabei war genau diese Frage, nämlich was der

Gesang im Drama zu suchen hat, von Anbeginn der Oper an die entscheidende überhaupt; sie blieb über Jahrhunderte hinweg präsent und wurde im Laufe der Geschichte immer wieder anders beantwortet.

Das Problem war ein grundsätzliches: Warum singen Menschen, wenn sie sich etwas zu sagen haben? So simpel diese Frage klingt – sie ist alles andere als trivial. Denn die aristotelische Poetik, die spätestens seit dem 16. Jahrhundert für das moderne Drama verbindlich war, forderte für die Handlung eines Dramas, dass sie »wahrscheinlich« und »notwendig« zu sein hatte. Die Wahrscheinlichkeit dessen, was auf der Bühne geschah, war aber in der Oper nicht gegeben. Ihre Schöpfer mussten sich mit diesem Vorwurf auseinandersetzen, bevor er hätte erhoben werden können. Sie fanden zwei Lösungen: Die erste bestand darin, Personen als Protagonisten zu wählen, die, wie man heute sagen würde, musikaffin waren – also Orpheus, den mythischen Sänger, oder Apollo, den Gott der Künste, also auch der Musik. Niemand hätte widerlegen können, dass solche Personen gar nicht anders konnten als singen, wenn sie den Mund aufmachten; der »verosimiglianza« war also Genüge getan. Als Schauplatz für die ersten Opernhandlungen bot sich Arkadien an, das mythische Land des Goldenen Zeitalters, als die Sprache, so wussten es die Dramentheoretiker der Pastorelle, noch fast Poesie und das Sprechen eigentlich fast ein Singen gewesen war. So hatte es Giovanni Battista Doni in seinem *Trattato della musica scenica* beschrieben (Solerti 1969 [1903], S. 205).

Die zweite Lösung, den gesungenen anstelle eines gesprochenen Dialogs zu rechtefertigen, hatte mit der Art des Singens zu tun. Gesang war im Schauspiel ja auch vor 1600 nichts Besonderes gewesen. Nehmen wir Shakespeare, einen Zeitgenossen der frühen Oper, als Beispiel: In seinen Dramen wurde allenthalben gesungen – zur Unterhaltung und Selbstvergewisserung in Komödien wie *Twelfth Night (Was ihr wollt)*, als Ausdruck des Übernatürlichen wie in *The Tempest (Der Sturm)*, wo der Luftgeist Ariel von Musik umgeben ist, aber auch als Ausdruck des Außer-Sich-Seins, des Wahnsinns wie in der Tragödie *Hamlet*, wo Ophelia den Verlust ihres Verstandes dadurch zum Ausdruck bringt, dass sie zu singen beginnt. In England hielt sich die Vorstellung, nach der Verstand und Singen nicht zusammen gehören, lange Zeit und beeinflusste das Urteil: 1752, als die Oper eine europaweit selbstverständliche Theaterform geworden war, schrieb Lord Chesterfield an seinen Sohn: »Wann immer ich in eine Oper gehe, lasse ich meinen Verstand und meine Vernunft mit dem Eintrittsgeld an der Tür zurück und überlasse mich meinen Augen und Ohren« (»Whenever I go to an opera, I leave my sense and reason at the door with my half guinea, and deliver myself up to my eyes and my ears«; Stanhope 1774, Bd. 2, S. 212 f.).

Die Funktion des Singens im Sprechtheater war auch in Italien vor 1600 keine andere gewesen. Wollte man nicht wie gehabt musikalische Inseln im Deklamationsfluss schaffen, sondern diese Deklamation, also den dramatischen Dialog selbst musikalisch darstellen, so musste man sich einer Musik bedienen, die deklamationsähnlich war und auf alles verzichtete, was Musik von Sprache unterschied – vokale Virtuosität, geschlossene Form, Wiederholungsstrukturen. Es galt, die Musik als eigenständige Kunst so radikal auf die Sprachebene zu reduzieren, dass sie als Musik in ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten und

Bedürfnissen kaum noch erkennbar war. Und so war der Rekurs auf die griechische Tragödie und ihren deklamatorischen Singsang eine Möglichkeit, die neue Kunstform des gesungenen Dialogs als *Imitatio* eines klassischen Modells zu rechtfertigen. Ich möchte das an einem Beispiel demonstrieren. In *Peris Euridice*, der ersten Oper überhaupt, die wir kennen, steigt Orpheus in die Unterwelt hinab, um Pluto mit seinem Gesang so zu besänftigen und zu beeindrucken, dass er die verstorbene Euridice wieder freigibt. An dieser Stelle des Dramas haben sich alle Opernkomponisten ins Zeug gelegt, Orpheus das Schönste, Virtuoseste, Beeindruckendste, dessen der Gesang fähig war, in den Mund zu legen. Nicht so Peri: Sein Dilemma war, dass er den neuen dramatischen, nicht den bekannten Ziergesang zu etablieren antrat und dass sein Orpheus deshalb anders reden musste als noch der legendäre Sänger Arion, den Peri selbst elf Jahre zuvor in den Florentiner Intermedien von 1589 verkörpert und hoch virtuos gesungen hatte. In der Kernszene der Oper, wo es um die Macht der Musik und die Überzeugungskraft des Gesangs geht, verzichtet Peri Orpheus auf alles, was die Musik könnte, um einer fast tonlosen Deklamation Platz zu machen:

fuon dell'ango sciofe mie parole Mentre có mestì ac centi Il perduto mio ben con
 voi fo spiro E voi dhe per pietà del mio mar ti ro Che nel misero cor dimo ra, eterno
 La cri mate al mio pianto ombre d'infer no Ohime Ohime Che fu l'aurora giun

Das ist das Höchste dessen, was Peri unter musikalischer Theaterdeklamation versteht – ein fast monotoner Instrumentalbass, darüber eine Singstimme, die über weite Strecken auf einem Ton deklamiert und zu diesem von ihren wenigen melodischen Ausflügen auch immer zurückkehrt; syllabische Deklamation ohne jede Auszierung. Hat so die griechische Tragödie geklungen?

»Wenn sie auch schlecht singen, das macht nichts!«

Von Verdi zu den Veristen: Die Opernstimme
zwischen Romantik und Naturalismus

Uwe Schweikert

I. Überwindung als Vereinfachung: Giuseppe Verdi

Als Verdi am 11. Januar 1886, ein Jahr vor der Uraufführung des *Otello*, den Librettisten Arrigo Boito bat, nach einer geeigneten Sängerin für die Partie der Desdemona Ausschau zu halten, instruierte er ihn: »Achtet auf die Qualität der Stimme, auf die Intonation und selbstverständlich vor allem auf *Intelligenz und Gefühl*. – Wenn sie auch schlecht singen, das macht nichts! – Im Gegenteil, umso besser. Dann werden sie eher auf meine Art singen« (Ca Boito, S. 269). Von der »sogenannten *Vollendung des Gesangs*« hat Verdi wenig gehalten, wie er am 10. Juli 1871 an Giulio Ricordi schrieb (Ab III, S. 461 f.). Bedrohlich klingenden Äußerungen wie diesen beiden ließen sich zahllose weitere zur Seite stellen, nicht zuletzt die immer wieder zitierte Briefpassage an Salvatore Cammarano, als man in Neapel 1848 die Partie der Lady Macbeth mit Eugenia Tadolini besetzen wollte und dies gegen Verdis Rat tat: »Die Tadolini singt vollkommen; aber ich möchte, dass die Lady nicht singt« (Ca Cammarano, S. 84). Verdi fordert hier mit Nachdruck einen realistischen Gesangsstil, den er der virtuoson Bellini- und Donizetti-Spezialistin Tadolini nicht zutraut, aber keinesfalls eine grundsätzliche Negierung des Singens zugunsten eines naturalistischen Sprechgesangs. Das wäre auch unverständlich angesichts der enormen virtuoson Brillanz dieser Partie in der Erstfassung von 1847.

Verdis Opern und die neuen kompositorischen Anforderungen seiner Musik führten zu tiefgreifenden Änderungen des Gesangsstils in Italien. Er brachte damit aber nur eine Entwicklung zum Abschluss, die schon vor ihm eingesetzt hatte und nach einer letzten Blüte bei Rossini ein Ende des klassischen Belcanto mit seinem virtuoson Ziergesang bedeutete. Das Streben nach dramatisch-expressivem Ausdruck im Sinne des neuen, aus Frankreich kommenden romantischen Realismus drängte seit den 1820er-Jahren melismatischen Gesang zurück, der nur im Sopran noch bis zur Jahrhundertmitte überlebte – bei Verdi prominent zuletzt in der Partie der Violetta Valéry in *La traviata* (1853) mit Ausläufern bei Amelia in *Simon Boccanegra* (1857) und Amelia in *Un ballo in maschera* (1859). Die Entwicklung führte zu einer stärker deklamatorisch geformten syllabischen Melodik und damit insgesamt zu einer Dramatisierung des Singens. Dennoch war es weniger eine Überwindung als eine Vereinfachung des überkommenen Vokalstils, an dessen wesentlichen Voraussetzungen er bis zum Ende seines Schaffens festhielt. Gleichzeitig entstanden mit dem dramatischen Tenor, der als Liebhaber endgültig den Kastraten ablöste, sowie dem Bariton neue Stimmfächer, deren virile Emotionalität das Klima von Verdis Musik prägt. Verdis Kunst ist eine wesentlich männliche Kunst, während man Bellini und Donizetti

schon in den 1840er-Jahren als feminin empfunden hat (Rutherford 2005, S. 116). Vor allem der stimmtypologisch mit dem Tenor in Konkurrenz tretende Bariton mit seiner kraftvoll ausgesungenen hohen Lage, die bis zum *as*¹ reicht, beherrscht die musikalische Dramaturgie. Es war die Bariton-Stimme, mit der Verdi zuerst sein über den Belcanto hinausgehendes Gesangsideal entwickelte.

Wie für Bellini, Donizetti und Mercadante (den man gerne vergisst, der hier als Opernreformer aber unbedingt genannt werden muss) war auch für Verdi der Ausgangs-, ja Angelpunkt seiner Kunst die Stimme. Bis zu *Otello* und *Falstaff* blieb sein Theater trotz einer zunehmend dichten Orchesterbegleitung doch stets Gesangstheater – was im Prinzip auch noch für Puccini und die Veristen gilt. Der Primat des Gesangs ergibt sich schon aus dem Schaffensprozess. Verdi notiert in seinen Entwurfspartituren zunächst die Singstimmen und den Instrumentalbass – womit neben Melodik und Rhythmik auch die Harmonik bereits weitgehend festgelegt ist – und ergänzt dann noch in seiner mittleren Schaffensperiode die Instrumentation fast mechanisch in unglaublich kurzer Zeit, bei *La traviata* innerhalb von nur 14 Tagen.

II. Vom Primat der Melodie

Verdis Melodik ist in ihrer geradezu ›sichtbaren‹ Gestik stets wortbezogen und am Rhythmus der gesprochenen Sprache orientiert. Singen heißt für ihn, den Worten Bedeutung zu geben. Schon Bellini hat »cantare« und »dicere«, »singen« und »sprechen« häufig synonym verwendet, Donizetti die Musik als eine »lediglich durch Töne verdeutlichte Deklamation« definiert: »Darum muss jeder Komponist einen Gesang aufgrund der Betonungen des deklamierten Textes hervorrufen und hörbar machen« (zit. nach Donati-Petténi 1939, S. 89). Das gilt für Verdi erst recht, der Marianna Barbieri-Nini, die erste Lady Macbeth und Gulnara in *Il corsaro*, in einem Brief vom 6. Oktober 1848 anwies, »nicht so sehr den Noten als den Worten Bedeutung« zu geben (Conati 1980, S. 308; Conati 2000, S. 357). Sublime Wirkung des Wortes – »das Wort verstehen und es ausdrücken« (Brief vom 17. Februar 1863 an Vincenzo Luccardi; Ca Luccardi, S. 161) – war sein Ideal, das sich in realistischen Vortragsanweisungen wie »cupo«, »con voce soffocata«, »con grido« (erstmalig gehäuft 1847 in *Macbeth*) äußerte.

Verdi rechnet darum auch nicht mehr – wie die Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts und selbst noch Rossini und Bellini – mit dem Sänger als Mitschöpfer, für den der Notentext kaum bindend und die Auszierung der Melodik im Sinne eines individuellen, seinen eigenen stimmlichen Möglichkeiten und gestalterischen Mitteln angepassten Vortrags selbstverständlich war. »Eine Arie oder ein Rezitativ genauso zu singen, wie es gewöhnlich notiert ist, wäre eine recht ausdruckslose, ja mehr noch, eine höchst ungehobelte Darstellung« – so der seit 1780 in Großbritannien lebende italienische Komponist und Gesangslehrer Domenico Corri (Corri 1779, S. 2).

Mit Verdi setzte sich in Italien ein neuer Werkbegriff durch. Verdi verlangte, »dass einfach genau das ausgeführt wird, was geschrieben ist [quello che è scritto]« (Brief an

Giulio Ricordi vom 11. April 1871; CL, S. 256). Während des Kompositionsprozesses – dokumentiert etwa im Falle des *Macbeth* von 1847 in Briefen an die beiden Hauptdarsteller Marianna Barbieri-Nini und Felice Varesi – hat er sich durchaus an den stimmlichen Voraussetzungen der Sänger orientiert, bei der späteren Überarbeitung älterer Opern (*La traviata* 1854, *La forza del destino* 1869, *Simon Boccanegra* 1881) sogar ganze Partien tiefer oder höher gesetzt, diese Versionen dann aber für verbindlich erklärt. Strittig bleibt, wie Verdi sich zu den traditionellerweise von den Sängern eingeflochtenen Verzierungen, Veränderungen der Melodik und rhetorischen, in Manuel Garcías *Traité complet de l'art du chant* (1840/47) beschriebenen Devisen verhalten hat: Rubato, Portamento, Rallentando, Accelerando. In seinen Briefen sagt er so gut wie nichts über die üblichen Ornamentierungen etwa an den Fermaten und Kadenzen oder bei der Wiederholung der Cabaletta. Für die Interpolation des wie keine andere Verdi-Note umstrittenen hohen *c* in der Stretta des Manrico (*Il trovatore*) gibt es keinen Nachweis einer Autorisierung durch den Komponisten, auch wenn diese Bühnenpraxis sich bis in die 1850er-Jahre zurückverfolgen lässt (Beghelli 2001). Die phonographische Evidenz all dieser vokalen Zutaten in frühen, zwischen 1900 und 1910 gemachten Tonaufnahmen (Crutchfield 1983/84 bzw. 1989) steht außer Frage, ist aber kein Beweis einer stillschweigenden Tolerierung durch Verdi.

Verdis musikalische Prosodie ist in hohem Maße abhängig vom Text wie von den Besonderheiten der italienischen Versmetrik. Fast immer war darum das der Vertonung vorausgehende Ringen mit den Librettisten um treffende Wortwahl oder passendes Metrum aufwendiger und zeitraubender als die Komposition selbst. Die Artikulation der Sprache der Musik – die sogenannte »tinta« – ist bereits in der Organisation des Librettos implizit präsent: »Die Notwendigkeit, für jede Interpretation des musikalischen Details bei Verdi die in aller Regel vom Komponisten selbst mitbestimmte poetische Struktur des gesungenen Textes in Rechnung zu stellen, ist offensichtlich« (Gerhard 2006, S. 324) – eine Feststellung, die auch noch für Puccini gilt.

III. Über den Belcanto hinaus: »Rigoletto«

Als schlagendes Beispiel mag die wohl populärste Solonummer Verdis, die Canzone des Herzogs »La donna è mobile« aus *Rigoletto* dienen. Mit ihrem bei allem Charme fast vulgärem Schwung im schnöden $\frac{3}{8}$ -Takt bringt die bewusst triviale, bei näherem Hinsehen allerdings auf geradezu kunstvolle Weise oberflächliche Melodie präzise den leichtfertigen und zügellosen Charakter des notorischen Weiberhelden zum Ausdruck. Und sie tut dies, indem sie exakt die metrische Form deklamiert – in diesem Fall den Quinario, den Fünfsilbler, der bei Verdi »fast ausnahmslos eine Situation [artikuliert], die von Frivolität oder jugendlicher Unbekümmertheit gekennzeichnet ist« (Gerhard 2013, S. 216).

La donna è mobile
Qual piuma al vento,
Muta d'accento
E di pensiero.
[...]

Refrain
La donna è mobil
Qual piuma al vento,
Muta d'accento
E di pensier.

Dabei spielt Verdi mit der Möglichkeit, dass die Kadenz am Schluss eines Verses, abweichend vom Regelfall der »cadenza piana«, der weichen Kadenz, mit dem Hauptakzent auf der vorletzten Silbe (»Qual piuma al *vento*, / Muta d'*accento*«), auch mit zwei unbetonten Silben (in diesem Fall »La donna è *mobile*«) oder gar auf der Betonung selbst (»e di *pensier*«) enden kann, sodass also ein fünfsilbiger Vers sechs oder auch nur vier Silben umfasst. Verdi greift zu diesem viersilbigen »tronco« (wörtlich: »abgeschlagen«), wenn er am Schluss des Refrains jeder Strophe die Zeile »e di *pensiero*« wiederholt und dabei das Wort »*pensiero*« um die letzte Silbe auf »*pensier*« verkürzt. Das rundet – ein häufiger Kunstgriff in der italienischen Librettistik – nicht nur die Strophe ab, sondern gibt dem Schlager des Herzogs erst seine ›schlagende‹ Wirkung.

Es ist die Melodie mit ihrer gestischen Prägnanz, die die Charaktere erschafft, deren emotionale und psychologische Verfassung ausdrückt und die Figuren auf die Szene stellt, und dies nicht allein unter vokalen Gesichtspunkten, sondern im Sinne einer umfassenden, auf alle Sinne gerichteten Bühnenwirksamkeit. Jede melodische Nuancierung besitzt als realistische, psychologisch genau erfasste Nachahmung menschlicher Emotionen ihren eigenen, individuellen Ton ganz im Dienst des szenischen Augenblicks. Das geschieht selten so leicht fassbar wie in der Canzone des Herzogs. Verdi sucht vielmehr seit *Ernani* (1844) normative Erwartungen der Dramaturgie wie der Form zu unterlaufen, wählt Stoffe, die kühn sind, ja selbst vor dem Hässlichen nicht zurückschrecken und nie zuvor auf der italienischen Bühne zu sehen waren, wie 1851 die Oper um den buckligen Narren Rigoletto. Mit diesem am Beginn seiner mittleren Schaffensperiode stehenden Stück schuf er ein Meisterwerk, dessen Durchschlagskraft nicht zuletzt in der Unterwerfung aller musikalischen Parameter unter *ein* ästhetisches Prinzip besteht.

Selbstbewusst hat Verdi während der Auseinandersetzungen mit der Zensur am 14. Dezember 1850 erklärt, dass er seine »Noten, seien sie nun schön oder hässlich, nicht zufällig niederschreibe«, sondern sich »immer bemühe, ihnen Charakter zu geben«: »Ein Buckliger, der singt, sagt manch einer! Warum nicht? [...] Ich finde es geradezu wunderschön, diese Figur darzustellen, äußerlich missgestaltet und lächerlich, doch innerlich leidenschaftlich und voller Liebe« (VF, S. 233). Mit psychologischer Tiefenschärfe zeigt die Musik Rigoletto in seiner Soloszene im II. Akt (»Cortigiani, vil razza dannata«) als eine zwischen seiner öffentlichen Funktion als Hofnarr und seiner privaten Vaterrolle zerrissene Figur. Verdi weicht von der Standardform der zweiteiligen Arie ab, indem er die Abfolge »Langsam – Schnell« umdreht und beide Teile bruchlos ineinander übergehen lässt. Zunächst spielt Rigoletto in der einleitenden Scena mit gequälter Gleichgültigkeit den trällernden Narren. Als ihm klar wird, dass seine entführte Tochter Gilda sich im Zimmer des Herzogs befindet, wirft er sich mit großer Heftigkeit, aber vergeblich

Doppelbelichtung von großer Distanz und großer Nähe

Wolfgang Rihm



»ICH LIEBE DIE MENSCHLICHE STIMME. Sie bleibt der schönste Abgrund«, notierte Wolfgang Rihm (geb. 1952). Immer wieder hat er lustvoll in diesen Abgrund geblickt und sich davon auf unterschiedliche Weise anregen lassen. Vom infernalischen Schreiorchor bis zur hochvirtuosen Koloratur reicht die Palette. Die Stimme als innere Stimme ist ihm besonders wichtig: gesungen zwar, aber prismatisch aufgefächert, vertraut und fremd, unwirklich und doch real. Jakob Lenz in der frühen Kammeroper erlebt das so: Sein Singen ist oft Schweigen, sein Schweigen Singen. Am Schluss der *Hamletmaschine* wird Stimme dann ins Riesenhafte geweitet und durch ein ganzes Ensemble wiedergegeben, Instrumente inbegriffen. Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie immer neu: Melos funktioniert nicht nur horizontal. Der Klangsatz als Ganzes kann Stimme sein: eine Skulptur, polyphon ausartikuliert. Umgekehrt kann die Einstimmigkeit ihre Stimmigkeit dadurch gewinnen, dass sie von virtueller Vielstimmigkeit lebt. Rihm kostet das aus. Durch bloße Identifikation ist Gesang nicht zu haben, sagt er. Singen sei nun mal ein Kunstphänomen. Beglaubigt und authentisch werde es durch die Kunstanstrengung. In diesem Sinn versteht er seine Werke als »Summe von Angeboten« und als »Gestalt-Vorgaben«.

Herr Rihm, Ihr op. 1 sind Gesänge für Stimme und Klavier, entstanden 1968 bis 1970. Damals war es eher ungewöhnlich, Lieder zu schreiben. Die sogenannte Moderne von Varèse bis Stockhausen, von Cage bis Xenakis hat sich wenig dafür interessiert. Das Lied galt als romantische Gattung, und das 19. Jahrhundert war keines, an das man komponierend anknüpfen wollte.

Schon als ich elf und zwölf Jahre alt war, habe ich Lieder geschrieben. Es war mir damals nicht bewusst, was als gewöhnlich oder ungewöhnlich galt. Stimme ist für mich von Anfang an ein zentrales Medium gewesen. Im Grunde habe ich seit meiner Kindheit nie aufgehört, Lieder zu schreiben. Warum eigentlich? Vielleicht ein Wesenszug von mir?! (*lacht*) In Karlsruhe gab es damals eine tolle Sängerin, Erika Margraf, die viel klassische Moderne gesungen hat. Für die habe ich mein op. 1 komponiert, sie hat es dann auch teilweise uraufgeführt. Überhaupt habe ich bei jeder Gelegenheit Lieder geschrieben für Menschen, von denen ich dachte, sie würden sie gerne singen. Manche machten das, andere eben nicht. Man muss ja seinem eigenen Wesen folgen. Und wenn man in Konflikt mit zeittypischen Tendenzen kommt, muss man das aushalten. Das wirkt eher kräftigend.

Trotz dieser langen Vertrautheit mit dem Komponieren für Stimme sagten Sie 2001 bei einem Kongress der Sacher-Stiftung in Basel sinngemäß: Wir Komponisten haben uns viel um Fragen des Materials gekümmert, um den Tonvorrat, um Spieltechniken und die Behandlung des Orchesters, aber viel zu selten um die Singstimme. Da ist noch viel Neues zu entdecken. Ich erinnere mich, dass das damals durchaus auf Kopfschütteln stieß. Inwiefern hat sich Ihr Schreiben für Stimme verändert? Es gibt ja in *Proserpina* oder im *Dionysos* Formen von Virtuosität, die sich vorher bei Ihnen nicht finden.

Ich empfinde das nicht als neue oder andere Art von Gesangsstil. Es ist meine Art, mit der Stimme umzugehen. Bestimmte Techniken bilden sich bei der Arbeit heraus, indem ich mir vorstelle, wie jemand das singt. Die Vorstellung eines Tones in der »Maske«, wie man im Sängerjargon sagt, überhaupt die Bildung eines Tones, seine Fokussierung, das ist für mich ständig präsent. Ich versuche immer, aus dem Singen heraus für Stimme zu schreiben, nicht mehr oder weniger instrumentale Vorgaben zu machen, die man auch mit den Fingern am Klavier erfüllen kann. Ein gesungenes Intervall ist keine bemessene Einheit, die abgeliefert wird, sondern es hat mit Physis und darin auch mit der Psyche zu tun. Es entsteht durch einen Menschen und ist nicht vorher da. Die Spannung, singend von einem Ton zum nächsten zu gelangen, fordert heraus, ist keinem Instrument vergleichbar, nicht einmal einem Blasinstrument. Wobei Singen natürlich auch und gerade für Instrumente wichtig ist. Pianisten, die auf ihrem Instrument singen können, sind mir die liebsten.

Wie bringen Sie Ihren Studierenden bei, für Stimme zu schreiben?

Ich stelle das völlig frei und behandle es nur, wenn jemand es will. Dann bespreche ich das mit ihm – anhand seines konkreten Vorhabens. Aber ich stelle es nicht als Aufgabe für die Klasse.

Welche Prozesse laufen beim Komponieren ab, wenn Sie für eine bestimmte Stimme schreiben? Ich denke da etwa an Ihr Stück zur Eröffnung der Elbphilharmonie in Hamburg, das für Jonas Kaufmann gedacht war (der dann absagte), oder an Mojca Erdmann und Johannes Martin Kränzle, die Protagonisten des *Dionysos*. Wie verhält sich ein konkretes Vokalprofil zur Eigengesetzlichkeit des kompositorischen Verlaufs?

Beim Komponieren ist die Tatsache, dass das Stück von einer bestimmten Stimme umgesetzt werden soll, gar nicht so präsent. Es gibt eine eigene Dynamik und ein eigenes Gefälle beim Schreiben. Bei dem Part für Jonas Kaufmann dachte ich einfach, dass das ein hinreißender Tenor singen müsse. Manchmal, wenn man die Möglichkeit hat, mit Sängerinnen und Sängern vorher zu arbeiten, wie das bei *Dionysos* der Fall war, lernt man eine Stimme gut kennen. Das passiert aber dann vor der eigentlichen Komposition. Ein anderes Beispiel: Der Liedgesang von Christoph Prégardien hat mich 1990 zu dem Zyklus *Das Rot* nach Gedichten von Karoline von Günderrode angeregt. Die Art, wie er gesungen hat, insbesondere diese schwebende Höhe, das Transparente und klar Gezeichnete hat mich fasziniert. Es waren die Lieder von Wilhelm Killmayer, bei denen ich ihn so gehört habe. Vor Kurzem habe ich für Christian Gerhaher komponiert. Sein ganzes Wesen empfinde ich als Inspiration.

Wenn Sie für Stimme schreiben, tun Sie das ohne spezifische Notation und sind sparsam mit hinzugefügten verbalen Hinweisen. Viele Ihrer Kolleginnen und Kollegen denken da anders und wollen das performative Moment des Singens durch das Notat maximal lenken oder zumindest vorformen.

Es bringt wenig, wenn man alles genau vorschreibt und ausfixiert. Denken Sie an den *Licht*-Zyklus des von mir sehr geschätzten Karlheinz Stockhausen. Da ist alles genauestens festgelegt. Für die Stimmen bedeutet das: Sie kommen oft ganz aus dem Gestus des Deklamierens (*macht vor*), nicht aus lyrischer Emanation. Der Ambitus ist eng, es gibt kaum weitgespannte Vokalität. Ich empfinde das wie ein Referat des Inhaltlichen. Lieber stelle ich mir Möglichkeitsräume vor, genauer: einen Raum, in dem sich etwas konkretisieren kann, das ich nicht kenne. Wobei es niemals nur eine Möglichkeit gibt, sondern immer eine Vielfalt an Möglichkeiten. Ich will die Interpretation nicht steuern, sondern ein Angebot – als geformtes – zur Verfügung stellen, das dann interpretiert werden kann. Und ich hoffe immer auf Herangehensweisen von Künstlern, deren Typus mir nicht vertraut ist. Beim Jakob Lenz zum Beispiel habe ich im Laufe der Jahre extrem verschiedene Typen erlebt: Es gab den asthenischen, nervös-zittrigen Lenz, und es gab den bodenständigen, kräftigen Lenz, der – auch in seiner Art zu singen – viel erdiger war. So etwas muss möglich sein. Wenn die Artikulation völlig aus dem Entscheidungsspielraum der Interpreten genommen ist, wird es problematisch.

Es gibt eine weit verbreitete Skepsis gegenüber Gesang als kompositorischem Sprachmittel. Gesang kann sich mit vorgestanzter Emotionalität verbinden. Man