

**"Schneller, höher, lauter" -
"Männerspiele zwischen Olympia und Sängerkriegen"**

Ingrid Czaika

1. Einleitende Gedanken:

Bei sportlichen Ereignissen wie den Olympischen Spielen dreht es sich meistens um die grundlegenden Fragen:

- *Wer ist der Schnellste?*
- *Wer kann am höchsten springen?*
- *Wer kann weiter werfen?*

Diese drei Grundfragen haben viele Epochen und Jahrhunderte bzw. Jahrtausende überlebt und bildeten in der Antike das Dreigestrin:

„Citius, altius, fortius“.¹

Es scheint in der Natur unserer Welt zu liegen, dass Männer, oder allgemein gesprochen, dass das „Männchen“ Männchen machen muss, um das Weibchen bzw. die angebetete und begehrte Frau zu erobern. In der Tierwelt gibt es hierzu zahlreiche Beispiele, die von bunt-schillernden Federkleidern bis hin zum Imponier-Gebrüll reichen.

Aber um wen geht es dabei eigentlich? Geht es da wirklich ausschließlich um das Weibchen bzw. die Frau? - Nun könnte man glauben, dass es in einer zivilisierten, aufgeklärten Welt höher stehende, geistige Werte wären, die diverse Konkurrenzkämpfe begründen und das Ziel der Wettstreiter seien. Aber selbst in einem so geistigen Werk wie Goethes Faust heißt der Schluss-Gesang „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinan“.

¹ „Fortius“ wird zumeist mit „weiter“ übersetzt, aber die wörtliche Bedeutung des „kräftiger“ und die musikalische Dualität von *forte-laut* und *piano-leise* legen in diesem Zusammenhang des Symposiums die kleine Umdeutung in „Schneller, höher, lauter“ nahe.

2. Der Kampf um die Frau

Lockt also wirklich „ewig das Weib“? - Diese Fragestellung gilt es genauer zu betrachten. Zugleich stellt sich auch die Frage: wer lockt?

Eine Frau? - Ist wirklich nur SIE das Objekt der Begierde?

Verweilen wir kurz bei der Wortwahl: OBJEKT

- Objekt: - verkommt SIE nicht sogar zur Ware, die dem Meistbietenden zugeschlagen wird?

Oder locken nicht vielmehr eine Erbschaft, ein Königreich, Einfluss und Macht?

Hierzu lohnt ein Blick auf die Opernbühne. Wer kämpft um wen?

2.1. *L'OLIMPIADE* von Pietro Metastasio

Ziehen wir also unser aktuelles Beispiel heran, Pietro Metastasios mehrfach vertontes Libretto *L'OLIMPIADE*:

- Licidas schickt einen Vertreter, seinen Freund Megacles, weil er sich selbst den Sieg bei den Olympischen Spiele nicht zutraut. - Als „Unsportlichen Schwächling!“ oder „Feigling!“, könnte man ihn beschimpfen. Oder ist es der Mut der Verzweiflung? Übergroße Liebe? -- Sportlicher Ehrgeiz ist es wohl kaum, der ihn antreibt. Ihm geht es wohl wirklich um Aristeia. Wer ist sie? Lässt sie sich „verkaufen“?
- Nein, sie sucht sich ihren Mann aus! Setzt die Spielregeln außer Kraft. Sie entlarvt gemeinsam mit ihrer Freundin Argene den Verräter Licidas („Fermati, traditor.“²), sie bestärkt Megacles in ihrer gemeinsamen Liebe mit den Worten „Caro, son tua così“³. Sie führt damit die ganze Inszenierung der Olympischen Spiele ad absurdum. Aristeia zeigt sich im besten Sinne als emanzipierte Frau: sie ist Frau und Partnerin! Sie ist kein OBJEKT, sie ist SUBJEKT.

2.2. Kurzer Streifzug durch die Operngeschichte

Doch nicht nur in diesem relativ frühen Beispiel eines Opersujets finden wir umgeben von Männern eine zentrale Frauenfigur, um die gestritten wird. Ein Rundblick über die Operngeschichte, gibt uns unzählige Beispiele.

Aber wer ist die jeweilige Frau? Was macht sie zum umkämpften Ziel?

² Pietro Metastasio, *L'Olimpiade - Drame per musica*, www.librettidopera.it: marzo 2002, S. 38

³ Metastasio 2002: 47

Ein paar wenige willkürlich, exemplarisch ausgesuchte Werke seien hier genannt:

- I. In Wolfgang Amadeus Mozarts „*DIE ZAUBERFLÖTE*“ muss Tamino verschiedene Prüfungen bestehen, um Paminas „würdig“ zu werden. Tamino ist einzig und allein von der Liebe getrieben, die Paminas „bezauberndes Bildnis“ in ihm geweckt hat.⁴
- II. Der Jäger Max muss in Carl Maria von Webers „*DER FREISCHÜTZ*“ ein Probeschießen absolvieren, bevor er Agathe heiraten darf. Nebenbei winkt ihm mit dieser Eheschließung auch die Erbförsterei seines Schwiegervaters.
- III. Allein in Richard Wagners Operschaffen finden sich mehrere beispielhafte Szenen:
 1. Tannhäuser wirbt als Mitstreiter im Sängerkrieg auf der Wartburg nicht nur um Elisabeths Gunst, er hat auch den Ehrgeiz, den Wettbewerb, wer das schönste Lied über die Liebe singen kann, zu gewinnen.⁵
 2. Walter von Stolzing muss den Meistersingerkrieg gewinnen, um einerseits Evas Hand zu erlangen, aber auch um andererseits das begehrte Bürgerrecht der Freien Reichsstadt Nürnberg zu bekommen.⁶
- IV. Selbst der fast sichere Tod schreckt den Prinzen Kalaf nicht davor zurück, sich - schon fast in selbstmörderischem - Liebeswahn, den drei unlösbar scheinenden Rätseln der Prinzessin Turandot zu stellen. Zwar gewinnt auch er mit der Hand der Prinzessin das Königreich des greisen Altoum, doch scheint es ihm tatsächlich um Turandots Liebe zu gehen. Würde er sich sonst selbst dem Ultimatum um das Geheimnis seines eigenen Namens stellen? Aber was hat er zu verlieren - der entthronte Prinz eines zerschlagenen tartarischen Königreichs?⁷

⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte - Partitur*, Budapest 1993, S. 37

⁵ Heinz Wagner, *Das große Handbuch der Oper*, Augsburg 1999, S. 1161-1162

⁶ András Batta, *Opera*, Köln 1999, S. 788

⁷ Das Turandot-Sujet ist in der Vertonung von Giacomo Puccini wie auch von Ferruccio Busoni ähnlich angelegt. Wagner 1999: 147 und 876

3. Kompositorische Mittel zur Darstellung des Kampfes

Angesichts dieser Vielfalt an unterschiedlichen Sujets, Epochen, Opern-Traditionen und Komponistenpersönlichkeiten stellt sich die Frage nach den Mitteln, die die Komponisten gewählt haben, um eben diese imponierenden Selbstbeweise der werbenden Männer auszudrücken.

3.1. Rollenverteilung auf Stimmtypen

Betrachten wir zunächst die Rollenverteilung auf verschiedene Stimmtypen.

Sicherlich war die Situation in Rom zu Beginn des 18. Jahrhunderts sehr speziell.⁸ Dennoch zeigt die Stimmfachverteilung in Pergolesis Oper ein typisches Charakteristikum ihrer Zeit: zwischen werbenden Männern und umworbenen Frauen herrscht nur ein geringes „Stimmgefälle“, das sich maximal vom Alt-Register zum Sopran-Register erstreckt, kurioser Weise sogar sich gelegentlich umkehrt. (Also dass die Frau von einem Altus, der Mann hingegen von einem Sopran gesungen wird.)

Kein Wunder angesichts der Vorgabe, dass die dankbaren Hauptrollen an Kastraten verteilt werden mussten. Die „echten“ Männerstimmen Tenor und Bass blieben da nur noch für unbedeutendere Nebenrollen übrig.

Noch in der Klassik bleiben einzelne Relikte dieser Tradition übrig, denkt man etwa an Mozarts *LA CLEMENZA DI TITO*.⁹ Doch beginnt sich zu dieser Zeit eine neue Tradition der Stimmfach-Charakterisierung zu etablieren. Lapidar kann man es auf den Nenner¹⁰ bringen: „Tenor liebt Sopran, und Bariton hat was dagegen.“ - Ausnahmen bestätigen wie immer auch hier die Regel. Mit dem Niedergang der Kastraten-Epoche hat sich zwar die Stimmfach-Dramaturgie verändert, jedoch bleibt die Suche nach weiteren kompositorisch-dramaturgischen Mitteln der Komponisten.

⁸ Lenz Meierott, „VI. Teil. 18. Jahrhundert“ in: Karl H. Wörner (Hrsg.), *Geschichte der Musik*, Göttingen 1993, S. 290

⁹ Ivor Bolton, „Leopold II. - Ein Liebhaber der Opera Seria. Einige Details über die Uraufführung von Mozarts *La clemenza di Tito*“, in: Peter Jonas (Hrsg.), *Programmheft der Bayerischen Staatsoper zu Mozarts „La clemenza di Tito“*, München 1999, S. 31 - 35

¹⁰ Kurt Malisch, „Stimmtypen und Rollencharaktere“, in: Anselm Gerhard (Hrsg.), *Verdi-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 173

3.2. Stimmvirtuosität

Pergolesi handelte sich viel Kritik, Spott und Unverständnis ein mit seiner subtilen Komposition des Olympia-Librettos, denn anstatt den erwarteten und erwünschten olympischen Stimmband-Hochleistungssport abzuliefern, warf er die übertriebene oberflächliche Virtuosität über Bord und stellte sängerische Fähigkeiten und Fertigkeiten in den Dienst der musikalischen Empfindung. Hier zeigt sich bereits eine Abkehr der sich in regelmäßigen Abständen wiederholenden Dekadenz der Stimmbandakrobatik, deren Auswüchse in jeder Epoche der Operngeschichte einmal zu explodieren drohten.

Dennoch war das ursprüngliche Bestreben stets die Umsetzung der Emotionalität des vorgegebenen Textes.

Bedenkt man die Schlichtheit der Monteverdi'schen Monodie, erscheint die ganze Absurdität um Kastraten-Pop-Stars und „Versportlichung“ des Singens unbegreiflich - beginnend bei einer meist tödlichen Operation und endend bei vergötternder Anbetung des Opernstars um den Preis lebenslanger körperlicher Qualen. Was bleibt da vom hehren Ziel einer intellektuellen geistigen Auseinandersetzung in künstlerischer Absicht?

Ein kurzer Blick über die Epochengrenzen hinweg soll einmal mehr zeigen, was gut gemeinte Intentionen der Komponisten waren, und wie sie sich in einem Teufelskreis des Wettstreites nach immer neuen Superlativen verselbständigt haben.

Nur zu gut kennt man diverse Anekdoten über Opernstars, die von Komponisten spezielle Einlege-Arien verlangten, die - ob sie nun in den Handlungsverlauf einer Oper passten oder nicht - eigens der Demonstration ihrer Stimmvirtuosität dienten. Gioacchino Rossini musste oft genug diesen Forderungen nachgeben, dennoch zeigen viele seiner Arien im Kern das Bestreben, dem Text und der Situation der Szene gerecht zu werden.¹¹

Graf Almaviva bringt seiner angebeteten Rosina eine Kavatine als Ständchen vor. Die im Grunde schlichte Melodie zeigt die Ehrlichkeit seiner Absichten, einzelne Ornamente dienen hier zunächst der Ausschmückung seines Liebesgefühls. Im zweiten Teil der Arie steigert sich nicht nur seine Sehnsucht nach der unerreichbaren Rosina, sondern auch das Ausmaß der Verzierungen und der

¹¹ Philip Gossett, „Neapel und die opera seria“, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *Die großen Komponisten - Meister der italienischen Oper*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 46

Virtuosität, die oftmals durch zusätzliche individuelle Variationen des ausführenden Sängers zur Technik-Demonstration zu entgleiten droht.¹²

Sicherlich ist es eine schwierige Gratwanderung zwischen szenengerechter Intensivierung und selbstgefälliger Darstellung.

Ursprüngliches Ziel der Komponisten ist es in erster Linie, durch:

1. schnellere Notenwerte,
2. höhere Töne und
3. gesteigerte Lautstärke

das größere Maß an Aufregung und innerer Wallung nachzuzeichnen. Diese Prinzipien des „schneller, höher und lauter“ finden sich in zahllosen Beispielen:

1. sei es Freude - denken wir an Beethovens halsbrecherisches Duett „Oh namenlose Freude“,
2. oder Furcht - Toscas hoch-schrille Schreie des Schreckens angesichts des wütenden Scarpia,
3. oder Liebesverlangen, wie es besonders in Operettenarien ohrenfällig wird: „Dein ist mein ganzes Herz“ ruft einem der Tenor in höchsten Tönen und Nöten entgegen.

¹² Rossini, Gioacchino, *Il barbiere di Siviglia*, Mailand 2004, S. 30 - 38

4. Kritik: Über das Ziel hinaus

All zu oft verselbständigt sich dieses ursprüngliche Ziel der Intensivierung. Da werden gerade diese hochsensiblen Augenblicke höchster Emotionalität, sensibelster Empfindung und Preisgabe innerster Gefühle - gerade diese Augenblicke größter musikalischer Schönheit werden zum Objekt sängerischer Vermarktung.

Sänger werden zunehmend nach Quantität ihrer Spitzentöne, größtmöglicher Lautstärke und rasender Geschwindigkeit ihrer Koloraturen bewertet und vermarktet.

Wo bleibt da die ursprüngliche Empfindung?

4.1. Notentext kontra Hörgewohnheit

Werfen wir doch einen Blick in die Partituren:

- wohl wissend, dass die Komponisten nur zu oft ihre Musik bestimmten Sängern in die Kehle geschrieben haben,
- wohl wissend, dass nicht alles notiert ist, was in der alltäglichen Praxis ausgeführt wurde, was aber durchaus vom Komponisten mit einkalkuliert war,
- aber auch wohl wissend, dass Komponisten oft im Kampf mit unmusikalischer Selbstdarstellung ihrer Sänger lagen,
- und auch wohl wissend, dass nicht selten der Kampf um die richtigen Noten, Melodien und Kompositionsform so manch eine Partiturseite zu einem Schlachtfeld von verworfenen Skizzen und Korrekturen machte.

Wie selten stehen doch so lieb gewonnene, traditionelle Spitzentöne in der Partitur!

Wie selten steht doch eine Fermate über einem Spitzenton!

Rosinas Bravour-Arie „Una voce poco fa“ sieht im Original vergleichsweise harmlos aus.¹³ Doch seit Maria Callas¹⁴ reicht es kaum mehr aus, eben diese von Rossini geschriebenen Noten zu singen.

Wer in der olympischen Disziplin „Rosina alla Maria Callas“ nicht besteht, hat auf dem Weltmarkt fast keine Chance. (Und gerade DAS ist der Tod jeglicher individueller Kreativität.)

¹³ Rossini 2004: 112 - 122

¹⁴ vgl. diverse Aufnahmen mit Maria Callas bei EMI, beispielsweise „Il barbiere di Siviglia“/Philharmonia Orchestra and Chorus/Maria Callas/Luigi Alva/Alceo Galliera, EMI 2007

Wer erwartet nicht in Manricos Arie „Di quella pira“ am Ende das gefürchtete hohe C? Aber weder dieser Spitzenton noch eine unendliche Fermate findet man von Verdis Hand.¹⁵

Voller Erstaunen sieht man auch in Don Josés Blumenarie ein stetes *diminuendo* und *pianissimo* auf seinem hohen as!¹⁶ Und wie oft hört man doch den armen Tenor gegen ein leider nicht im dreifachen Piano verklingendes Orchester anbrüllen.

4.2. Bühnenalltag und Erwartungshaltung

Zur Verteidigung der Sänger sei angeführt:

Nicht alle Komponisten schrieben und schreiben sängerfreundlich. Viele jagen einer Klang-Utopie nach, die den funktionell-anatomischen Tatsachen des Kehlkopfes widerspricht. Traum und Wirklichkeit - Alles ist eben relativ! Aber immerhin nur relativ.

Doch wie enttäuscht wäre ein Publikum, wenn es um den sängerischen Spitzensport betrogen würde? Aber nicht nur die Gesangswelt erliegt derartigen Täuschungen. Erst vor wenigen Wochen wurde der Geiger David Garrett vor seinem Open-Air-Konzert in Berlin von der Moderatorin als „schnellster Geiger der Welt“ angekündigt, so wie er sich auch auf seiner Homepage präsentiert.¹⁷

Musik-Machen scheint in zunehmendem Maße zu einer olympischen Disziplin zu werden.

Das fordert gleich die nächste Frage:

Wie steht es da mit Doping? -

Nicht wenige Stars können ohne massive Medikamente, Beta-Blocker und anderen Hilfsmittel dem Druck der Bühne nicht standhalten.

Wer ist an diesem Medikamenten-Missbrauch und vorzeitigem Stimmverschleiß schuld? Der Musik-Star? - Wer hat denn seinerzeit die Kastraten gefragt? Wie viele Knaben wurden sinnlos auf dem Operationstisch geopfert?

Auch hier gibt es keine eindeutige Antwort; aber das passiv, sich dem Musikgenuss hingebende Publikum muss sich auch den Vorwurf einer Teilschuld gefallen lassen:

¹⁵ Giuseppe Verdi, *Il trovatore*, New York 1994, S. 325

¹⁶ Georges Bizet, *Carmen - Partitura*, Budapest 1994, S. 289

¹⁷<http://www.zdf.de/ZDFmediathek/hauptnavigation/sendung-verpasst/#/beitrag/video/1085424/Sommernachtsmusik-mit-David-Garrett> (Zeitpunkt des Abrufs: 14. Juli 2010, 14:59) und <http://www.david-garrett.info/press.php?lang=ger> (Zeitpunkt des Abrufs: 14. Juli 2010, 15:02)

Verkommen wir als Publikum nicht zu einer Konsumgesellschaft, die unfähig ist, den einmal verklingenden Augenblick zu genießen, und die ständig Vergleiche mit den zumeist Studio-Aufnahmen im heimischen Plattenschrank zieht? Das Live-Erlebnis scheint kaum noch eine Chance zu haben, was die zunehmende Vergreisung des Publikums einerseits und andererseits die Bequemlichkeit Interessierter vor dem heimischen Fernseher drohend ankündigt.

Ebenso haben die Musiker kaum eine Chance als Musiker - ja im besten Sinne Musikanten - ernst genommen zu werden.

- Sind wir als Publikum überhaupt noch fähig, die Lust am musikalischen Musizieren, die Lust des Augenblicks und des Künstlerindividuums zu genießen?
- Sind wir als ausführende Musiker überhaupt noch fähig, selbständig einen Notentext zu lesen, zu interpretieren und zum Klingen zu bringen? Oder unterliegen wir aus Angst vor dem Vergleich, aus Angst vor dem Markt, aus Angst um das nächste Engagement nicht auch dem Vergleich mit unserer CD-Sammlung?
- Aber auch eigener falscher Ehrgeiz endet nicht selten in einem Teufelskreis der Angst vor dem nächsten hohen Ton. Wird er dem Vergleich mit Domingo, Carreras, Pavarotti, Villazon etc. stand halten? Und gleich anschließend die bange Frage: Wann ist mein nächster Termin bei H-N-O-Arzt?

Ein Alptraumberuf.

4.3. „Singen muss man müssen“¹⁸

Christian Springer bringt es in einem seiner Bücher auf dem Punkt: „Singen muss man müssen.“ Einer der Opern-Pop-Stars unserer Tage, dessen Überforderung Schlagzeilen gemacht hat, sollte Marketing, Presse, Publikum und Musikerkollegen wachrütteln: Das Hamburger Abendblatt beschreibt schnörkellos den physischen wie psychischen Zustand Rollando Villazóns bei seinem Come-Back-Konzert in Hamburg Ende April diesen Jahres:

Scheitern als Chance, diesen zwiespältigen Eindruck machte Villazóns Gesang von Anfang an. Er war nervös, er war verspannt, er gab lieber etwas zu wenig Gas als, wie

¹⁸ Christian Springer, *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien 2000, S. 18

früher, viel zu viel. Spitzentöne waren weniger Glanzlichter und vielmehr Klimmzüge, allzu Leises und Tiefes wackelte gleichermaßen.¹⁹

Eine letzte Frage soll abschließend einen Teilaspekt geraderücken:

Was treibt die Musiker auf die Bühne?

Eine Antwort darauf hat Robert Schumann gegeben:

Licht senden in die Tiefe des menschlichen Herzens - des Künstlers Beruf.²⁰

Was für ein Traumberuf!

¹⁹ Joachim Mischke, „Konzert in der Laeiszhalle: Mittel statt prächtig“, in: *Hamburger Abendblatt*, 28. 4. 2010, <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article1475079/Konzert-in-der-Laeiszhalle-Mittel-statt-praechtig.html> (Zeitpunkt des Aufrufs: 14. Juli 2010, 18:13).

²⁰ Norbert Langer, *Dichter aus Österreich*, Österreichischer Bundesverlag: Wien 1960, S. 5

Literatur:

Batta, András, *Opera*, Köln 1999

Bizet, Georges, *Carmen - Partitura*, Budapest 1994, S. 289

Bolton, Ivor, „Leopold II. - Ein Liebhaber der Opera Seria. Einige Details über die Uraufführung von Mozarts *La clemenza di Tito*“, in: Peter Jonas (Hrsg.), *Programmheft der Bayerischen Staatsoper zu Mozarts „La clemenza di Tito“*, München 1999

Gossett, Philip, „Neapel und die opera seria“, in: Stanley Sadie (Hrsg.), *Die großen Komponisten - Meister der italienischen Oper*, Stuttgart/Weimar 1993

Langer, Norbert: „Dichter aus Österreich“, Österreichischer Bundesverlag: Wien 1960

Malisch, Kurt, „Stimmtypen und Rollencharaktere“, in: Anselm Gerhard (Hrsg.), *Verdi-Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2001

Meierott, Lenz, „VI. Teil. 18. Jahrhundert“, in: Karl H. Wörner (Hrsg.), *Geschichte der Musik*, Göttingen 1993

Metastasio, Pietro, *L'Olimpiade - Drama per musica*, www.librettidopera.it, 2002

Rossini, Gioacchino, *Il barbiere di Siviglia*, Mailand 2004

Springer, Christian, *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien 2000

Verdi, Giuseppe, *Il trovatore*, New York 1994

Wagner, Heinz, *Das große Handbuch der Oper*, Augsburg 1999

Internetseiten:

- Internetauftritt des Geigers David Garrett:

<http://www.david-garrett.info/press.php?lang=ger>

- Hamburger Abendblatt:

<http://www.abendblatt.de/kultur-live/article1475079/Konzert-in-der-Laeiszhalle-Mittel-statt-praechtig.html>

- Zweites Deutsches Fernsehen: (ZDF)

www.zdf.de/ZDFmediathek/hauptnavigation/sendung-verpasst/#/beitrag/video/1085424/Sommernachtsmusik-mit-David-Garrett