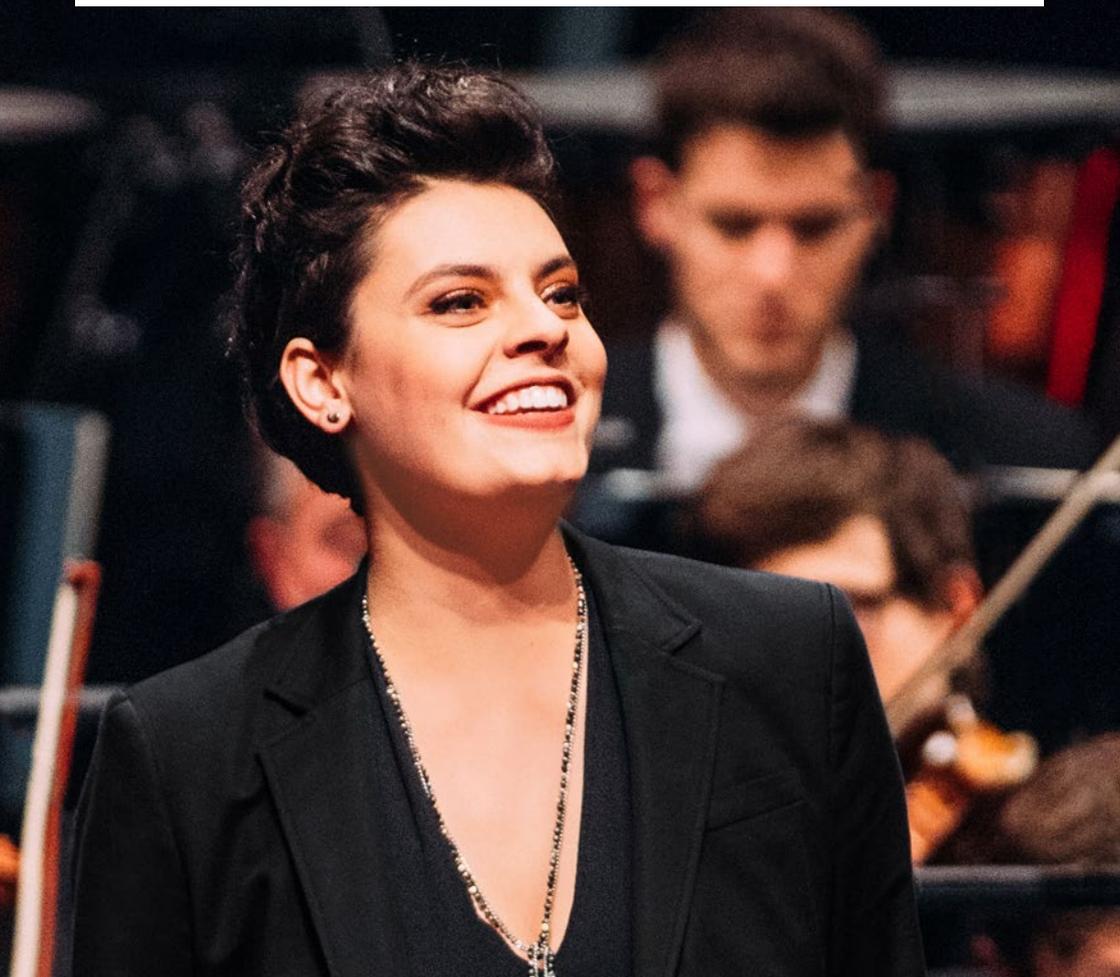


Bertelsmann Stiftung (Hrsg.)

Opernsänger mit Zukunft!

Karriereaussichten für Nachwuchssänger im deutschen Kulturbetrieb – Analysen, Erfahrungen, Empfehlungen



Bertelsmann Stiftung (Hrsg.)

Opernsänger mit Zukunft!

Karrieraussichten für Nachwuchssänger
im deutschen Kulturbetrieb –
Analysen, Erfahrungen, Empfehlungen

Autoren:

Prof. Dr. Klaus Siebenhaar

Achim Müller

Institut für Kultur und Medienwirtschaft

Mit einem Begleittext von Jürgen Kesting

| **Verlag BertelsmannStiftung**



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Für eine bessere Lesbarkeit verwenden wir entweder die weibliche oder die männliche Form von personenbezogenen Substantiven. Wenn nicht anders erwähnt, sind damit beide Geschlechter gemeint.

© 2019 Verlag Bertelsmann Stiftung, Gütersloh

Verantwortlich: Dorothea Gregor

Lektorat: Heike Herrberg

Herstellung: Sabine Reimann

Umschlaggestaltung: Elisabeth Menke

Umschlagabbildung: Besim Mazhiqi

Abbildungen: Besim Mazhiqi, Jan Voth

Layout und Satz: Katrin Berkenkamp

Druck: Druckhaus rihn, Detmold

ISBN 978-3-86793-858-7 (Print)

ISBN 978-3-86793-882-2 (E-Book PDF)

ISBN 978-3-86793-883-9 (E-Book EPUB)

www.bertelsmann-stiftung.de/verlag

Inhalt

Vorwort	9
<i>Liz Mohn</i>	
Der Sänger im globalen Opernbetrieb	11
<i>Jürgen Kesting</i>	
Kurzüberblick	23
Zur Sache	25
1. Die Aufgabe:	
Problemhorizont und Forschungsdesign	29
Methodik	32
Sekundärquellen	33
Qualitative Experteninterviews	38
Qualitative und quantitative Befragung von Sängern	41
Gruppendiskussionen zur Entwicklung von Szenarien	44
2. Im Rahmen:	
Diskurse und Transformationen	47
3. Der Betrieb:	
Oper, Gesellschaft, Ensemble	53
Künstlerische Leistungsbilanz im weltweiten Vergleich	53
Betriebsstrukturen und gesellschaftliche Akzeptanz	54
Publika: quantitativ und qualitativ	57
Oper heute als Kunstform	58
Rückläufige Vorstellungszahlen	60
Ensemblepolitik	61

4. Die Ausbildung:	
Studium, Curricula, Herausforderungen, Erwartungen...	67
Ausbildungssystem und -situation gestern	68
Ausbildungssystem und -situation heute	69
Entwicklungen und Zahlen	70
Musikhochschulen zwischen Bologna-Prozess und »Kopfprämien«-Modell	71
Marktnachfrage und Ausbildung	72
Das Studium	73
• Desiderate und Verbesserungspotenziale	73
• Kooperationen	76
• Curriculare Entwicklungen	77
• Positionen der Studierenden	82
• Bilanz mit Ausblick	83
5. Auf dem Weg:	
Markt, Karrieren	87
Das Marktmodell	87
Der Absatzmarkt für Musiktheater	88
Auswirkungen auf den Arbeitsmarkt für Opernsänger	89
Folgen der wirtschaftlichen und künstlerischen Situation der Sänger	92
Brücken und Helfer für den Markteintritt	97
• Opernstudios	97
• Kleine Häuser, erste Engagements und nächste Schritte ...	99
• Wettbewerbe	100
Mittler	101
• Künstleragenturen und Konzertdirektionen	101
• ZAV	104
6. Perspektiven, Alternativen:	
Veränderungspotenziale, andere Wege	107
Ausgangspunkt: Ausbildungssystem – drei Gebote	108
Perspektiven der Operngesangsausbildung:	
Sieben Empfehlungen	110
Drei Alternativen mit Perspektive	112
• Alternative 1: Seitenwechsel Chor	112
• Alternative 2: Der freie Musiktheaterbetrieb	118

• Alternative 3: Gesangs- und musikbasierter Systemwechsel	122
• Szenario: Kommunale Opernstudios mit Laborcharakter	125
Zum Schluss	126
7. Dokumentation: Leitfragen, Stichprobenprofile, Fragenkatalog, Exzerpte	127
Quellen	178
Die Autoren	182

Der Sänger im globalen Opernbetrieb

Jürgen Kesting



Der Künstler ist nichts ohne die Begabung,
aber die Begabung ist nichts ohne Arbeit.

Émile Zola



Geschichten, dass früher alles besser war, werden gern erzählt, aber ungern gehört. Dazu gehören die Geschichten von Sängern, die ihre jungen Kollegen eindringlich vor den Gefahren warnen, in die sie sich selbst begeben haben. Oder in denen sie umgekommen sind. Aber vielleicht ist eine Geschichte von gestern ein Thema oder ein Wegweiser für morgen.

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg war der englische Plattenproduzent Walter Legge nach Wien gekommen, um eine Reihe weltbekannter Künstler und einige der größten Talente für seine Firma (EMI) zu verpflichten. Im Januar 1946 hörte er im Theater an der Wien eine junge Sopranistin als Rosina in Rossinis »Il Barbiere di Siviglia« – eine »brillante, frische Stimme, durchschossen von einem Lachen (»shot with laughter«), nicht groß, aber bewunderungswürdig projiziert, mit bezaubernden hohen Pianissimi«. Er hörte sie auch in anderen Rollen. Als er ihr einen Vertrag anbot, bestand sie – »Ich möchte nicht, dass Sie die Katze im Sack kaufen« – auf einem richtigen Probesingen. Ihm imponierte, wie hartnäckig sie war, und so wurde das Vorsingen zu einem Härtetest. Nachdem sie einige Stücke aus ihrem Repertoire dargeboten hatte, begann er, mit ihr an einem kleinen Lied aus Hugo Wolfs »Das Italienische Liederbuch« zu arbeiten: »Takt für Takt, Wort für Wort, Inflektion für Inflektion; ein Lied, in dem von Silbe zu Silbe und manchmal auf nur einem Ton die Emotionen wechseln.« Nach anderthalb Stunden stand Herbert von Karajan, der Legge auf die Sängerin aufmerksam gemacht hatte, auf: »Walter, Sie sind ein Sadist. Quälen Sie das Mädchen nicht. Ich habe Ihnen schon vor Wochen gesagt, dass sie vielleicht die beste Sängerin in Europa ist.«

Es war Elisabeth Schwarzkopf – die wenige Jahre später den Produzenten heiratete, über den sie dankbar sagen sollte, dass er für sie und ihren Klavierpartner die Rolle des Coach übernahm und für sie auch das geeignete Opernrepertoire auswählte. Sie stand knapp drei Jahrzehnte auf der Bühne, fast vier auf dem Konzertpodium. Nur weil sie Glück hatte, mehr Glück als alle anderen? Oder weil ihr die innere Kausalität von Karriere und Charakter bewusst und wichtig war? Ihre Erfahrungen gaben ihr die Berechtigung, in einem Interview zu sagen: »Ich habe den Eindruck, als bröckele die Kunst des Singens allmählich und leider fast unbemerkt ab. Jahrhundertlang haben die Sänger beständig an ihrer Technik gearbeitet; sie addiert sich aus Hunderten von Details, die es mühsam zu erlernen gilt. Das kostet natürlich Zeit, die sich nicht jeder nimmt, zumal wenn schon auf halbem Wege bedeutende Verträge locken.« Auch Maria Callas beherrschte all diese Details, als sie 1947 zu ihrem Debüt nach Europa kam. »In der Vokalmusik des 19. Jahrhunderts gab es keinen einzigen Takt«, so wieder Walter Legge, »der sie technisch und musikalisch vor eine Hürde gestellt hätte.«

Damit sind zwei Komplexe angesprochen: jener der musikalischen Technik und jener der künstlerischen Verantwortung beim Aufbau einer entsprechenden Laufbahn. Wenn es in der vorliegenden Studie über die Zukunft der Opernsänger heißt, dass viele von ihrer freiberuflich ausgeübten Arbeit nicht leben können, sind mehrere Fragen zu stellen:

- Überschätzen viele ihr Talent, wenn sie den Beruf des Sängers wählen?
- Fehlt es an Fleiß für die beständige Arbeit an der Technik?
- Verlassen manche zwar mit guten Zeugnissen, aber ohne ausreichende Qualifikation die Hochschulen?
- Ist die Konkurrenz zu groß und ist der Markt zu klein und bietet zu wenig Chancen?
- Welche Fähigkeiten gehören dazu, sich den eigenen Weg durch den Opernbetrieb, den schon Arturo Toscanini als ›Dschungel‹ bezeichnete, zu bahnen?

Für diesen Weg gibt es kein verlässliches Navigationssystem, auch weil es in den letzten Jahren mehrere Paradigmenwechsel – gesellschaftliche wie immanent musikalische – gegeben hat:

- Waren bis in die 1970er-Jahre die Hauptwerke von Mozart sowie die des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts die Säulen des Repertoires, kam es seit Mitte der 1980er-Jahre zu einer Renaissance der Barockoper, die lange Zeit aus dem Repertoire verschwunden war – der Ansicht folgend, dass Kunstwerke, die uns nichts mehr angehen, nicht mehr aufgeführt werden. Auch nicht mehr aufgeführt werden konnten, weil den Sängerinnen und Sängern die musikalischen und technischen Voraussetzungen fehlten, um der Formensprache dieser Musik gerecht zu werden.
- Wichtige Impulse für diese Renaissance gab die »historische Aufführungspraxis«, die sich gegen die Darstellung oder gar die »Überformung« der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts wehrte und die »Klangrede« der alten Musik wiederentdeckte. Die Karriere von Cecilia Bartoli ist ein wunderbares Beispiel dafür, wie eine erlesen schöne, aber vergessene Musik durch eine genialische Sängerin mit Leben gefüllt werden kann.
- Diese Wiederentdeckung erzwang, nur zu konsequent, auch einen grundlegenden Paradigmenwechsel des Singens. Dieser Wechsel ist, in aller Vereinfachung, als Abkehr vom dramatisch gesteigerten *Espressivo*-Gesang zu beschreiben, der die Extreme der Phonation erfordert, auch als Rückkehr zum ornamentalen und verzierten Gesang des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts. Dies war die Basis für ein neues »Spezialistentum«. Dank des erweiterten Repertoires gibt es für junge Sängerinnen und Sänger je nach spezifischer Qualifikation mehr Möglichkeiten.
- Eines der Ergebnisse dieser Wiederentdeckung war die Etablierung eines neuen Stimmfachs: das des Countertenors – den es allerdings in der Barockoper des 18. Jahrhunderts nie gegeben hatte. Händel etwa hat den Countertenor in keiner der von ihm betreuten Operaufführungen – an die 700 – eingesetzt. Dem Countertenor fielen nun die Rollen zu, die einst von den Kastraten gesungen worden waren. Erinnerung sei hier daran, dass Franco Fagioli, heute einer der herausragenden Sänger des neuen Fachs, 2003 den Wettbewerb »NEUE STIMMEN« gewann.
- Zu einem soziopolitischen Paradigmenwechsel kam es durch die Globalisierung, die auch den Opernmarkt erfasste und viele Künstlerinnen und Künstler aus Osteuropa und Russland auch aus ökonomischen Gründen in den Westen zog. Im Zuge dieser

Entwicklung suchen viele Sängerinnen und Sänger aus China und Korea nach Studienplätzen insbesondere an deutschen Hochschulen. Vor allem aber gewann die Oper – vier Jahrhunderte hindurch eine europäische Kunstform – in Ländern wie China, Korea oder auch in den Emiraten an Bedeutung. In China etwa sind in den vergangenen Jahren rund fünfzig (!) Opernhäuser fertiggestellt worden. Im Oman hat Sultan Qabus ibn Sa'id Al Sa'id, den man als aufgeklärten Monarchen bezeichnen kann, ein Opernhaus gebaut. In Abu Dhabi war das Ensemble der Bayreuther Festspiele mit Wagners »Die Walküre« zu Gast. Kleiner ist der Markt nicht geworden, die Anforderungen aber sind dank medial verbreiteter Vorbilder größer.

Talent

Die drei wichtigsten Voraussetzungen für einen Sänger:
Erstens: Stimme. Zweitens: Stimme. Drittens: Stimme.

Gioachino Rossini

Seine Stimme sei klein und sie klinge wie der Wind, »der durch die Ritzen eines Fensters pfeift«. Wie kann oder wie soll ein junger Sänger solch eine Beurteilung verkraften, zumal wenn er sie von einem bedeutenden Lehrer hört? Kann er noch an sich glauben? Wenn er labil oder schwach ist, wird ihm die Zukunft unerreichbar erscheinen. Der Tapfere mag sich hingegen an den Satz halten, dass jede künstlerische Leistung ein Sieg über die menschliche Trägheit ist (Herbert von Karajan). Diesen Sieg hat der von seinem ersten Lehrer vernichtend beurteilte Enrico Caruso errungen: Er glaubte nicht nur fest an seine Begabung, sondern arbeitete auch unermüdlich an sich. Selbst nach seinen ersten Erfolgen an der Metropolitan Opera nahm er Kritik zum Anlass, mit einem Lehrer noch einmal an seiner Technik zu feilen. Auch der Erfolg bei einem Wettbewerb, wie viel Arbeit er auch gekostet haben mag, ist weder ein Wert an sich noch ein Garant für eine Karriere, sondern nur ein Versprechen.

Eine Geschichte – *se non è vero è molto ben trovato* – erzählt, dass Adelina Patti mit ihrem ersten Schrei das »F« traf (»normale« Babys erreichen das »A« oder das »B«; sie entfernen damit den Schleim, wie es auch Sänger tun, indem sie hüsteln). Adelina Patti war, und diese

Geschichte ist verbürgt, sieben Jahre alt, als sie bei einem Wohltätigkeitskonzert in New York auf einem Tisch stehend Normas Arie »Casta diva« sang. Sie hatte die Arie nur durchs Hören gelernt. In den folgenden fünf Jahren reiste sie als »Kindersopran« umher, bevor sie 1859 in London in der Titelpartie von Vincenzo Bellinis »La Sonnambula« debütierte. Wie ihr Biograf Herman Klein berichtet, gestützt auf verlässliche Zeugnisse bedeutender Musiker, hatte sie eine angeborene Technik: »Korrektes Atmen, Skalen, Triller, Ornamente, Fiorituren – das alles fiel ihr einfach von Natur aus zu.« Und wenn ihr etwas beigebracht werden musste, so konnte sie es dank eines »wunderbaren Ohrs« sofort umsetzen.

Ein Sonderfall, gewiss. Aber es gibt durchaus Beispiele dafür, dass sich aus dem stimmlichen Talent eines Knabensoprans, je nach Ablauf der Mutation, eine schöne helle Tenorstimme entwickeln kann (Jussi Björling, Nicolai Gedda, Peter Schreier). Ebenso wichtig, ja entscheidend ist, dass die stimmliche Entwicklung und die technische Schulung Hand in Hand gehen. Schon der junge Sänger wird, etwa bei einem Wettbewerb, nach zahlreichen Parametern beurteilt, zum einen nach den natürlichen Qualitäten seiner Stimme, zum anderen nach seinen technischen Fertigkeiten, auch nach seiner Persönlichkeit, die selbst bei einem kurzen Auftritt (auch bei einem Wettbewerb) spürbar wird. In ihrem Monitum hatte Elisabeth Schwarzkopf gesagt, dass die Gesangkunst sich aus Hunderten von Details adiiert. In einem praxisnahen Schema des Korrepetitors und Sammlers Prof. Dr. Jörg Calliess werden sie spezifiziert:

Tabelle 1: Beispiel-Schema

Material		Technik	Gestaltung		
Umfang	Klang	Intonation	Stimmführung	Musikalität	Charakter
Zwei Oktaven	Schmelz	Tonbildung	Atemkontrolle	Phrasierung	Porträt
Volumen	Glanz	Präzision	Legato	vokale Phantasie	Mimus
Fülle	Strahl	Reinheit	Fluss	Kolorierung	Individuell
Fach	Farben	Leichtigkeit	Agilität	Spontanität	
Register	Leuchtkraft				
	Vibrato				

Quelle: eigene Darstellung

Weitere primäre stimmliche Parameter sind Tragfähigkeit und Durchsetzungskraft: die des Klangs sind der Reichtum an Farben und dynamische Abstufungen (*messa voce* und *messa di voce*), die der Musikalität sind Eleganz, rhythmisches Timing, Klarheit der Artikulation, Eloquenz der Aussprache. Viele dieser Fähigkeiten sollte ein junger Sänger mitbringen, denn die Hoffnung, er könne sie noch erwerben, wenn er einmal auf der Bühne steht, ist trügerisch. Im Gegenteil, durch die Anforderungen der Bühne wird die Technik extrem gefordert oder auch gefährdet.

Bei diesen Anforderungen geht es heute, von renommierten Pädagogen sehr bedauert, vor allem um Kraft (Power), Durchhaltefähigkeit (Stamina) und um Ausdruck im Sinne von Emotionalität. Wird aber ein Sänger dafür gelobt, er habe sich aus der leidenschaftlichen Identifikation mit seiner Rolle bis hin zur Selbstaufopferung »verausgab«, ist das ein gefährliches, ein gefährdendes Lob auf seine Kosten. Überdies muss er damit rechnen, aus der Perspektive diktatorischer Dirigenten und Regisseure als künstlerischer Ignorant hingestellt zu werden, wenn er um eine Probenpause bittet, weil er erschöpft ist, oder wenn er nicht vom Bühnenhintergrund eine *Fortissimo*-Phrase singen will.

Auf der Suche nach dem Fach oder: Das Alter und das Altern der Stimme

» Singe immer mit der Stimme, die du hast,
und nicht mit der, die du gern hättest.

Léopold Simoneau, frankokanadischer Tenor

Die Einteilung der Stimme in Fächer war und ist der Versuch des 20. Jahrhunderts, Probleme zu lösen, die im 19. Jahrhundert geschaffen wurden, insbesondere durch die Partien von Verdi und Wagner, später die von Richard Strauss und die Komponisten der veristischen Schule. Es sind Partien, die weniger vokale Feinheiten als Volumen, Kraft und trompetenhafte Brillanz der hohen Töne verlangen. Rudolf Kloibers »Handbuch der Oper« verzeichnet an die zwei Dutzend »Fächer« und die ihnen zugewiesenen Rollen: von der Soubrette, dem lyrischen Koloratursopran und dramatischen Koloratursopran über den lyrischen Sopran und jugendlich dramatischen Sopran bis zum

dramatischen Sopran. Ähnlich die Vielzahl bei den anderen Stimmgattungen. In den Zeiten des Ensembletheaters wurden nach dieser Einteilung Verträge für die jeweiligen »Fächer« abgeschlossen.

Eine goldene Regel dafür, wann ein Sänger, sobald umfassend ausgebildet, für welche Rollen »fertig« ist, existiert nicht. Es gibt Sängern und Sänger mit von der Anlage her lyrischen Stimmen, die lange Zeit im entsprechenden Fach bleiben, auch wenn sie im Verlauf der Zeit an Klangreichtum gewinnen. Lyrische Stimmen sind in der Regel Stimmen der Jugend. Eine junge, eine geborene Hochdramatische gibt es nicht. Auch wenn sich Richard Strauss für seine Salome eine Sängerin mit dem Körper einer Siebzehnjährigen und der Stimme einer Isolde wünschte: Wann je hätte es den hochdramatischen Sopran oder den Heldenenor im Alter von 25 Jahren gegeben? Heute gibt es ihn, wegen der erwähnten höheren Anforderungen an Volumen, Kraft und Durchsetzungskraft, weniger denn je.

Dabei ist beim Begriff »dramatisch« zu ergänzen, dass zwar größte vokale Energien für Brünnhilde–Isolde–Turandot–Elektra unabdingbar sind, dramatischer Ausdruck aber nicht in Phon gemessen und schon gar nicht durch Affektsimulationen bewirkt werden kann. Auch wenn es »Frühstarter« gegeben hat – Adelina Patti mit 16, Ernestine Schumann-Heink mit 17, Lilli Lehmann mit 20, Marcella Sembrich mit 21, Enrico Caruso und Titta Ruffo mit 21, in jüngerer Zeit auch Plácido Domingo mit 20 –, beginnt eine Karriere üblicherweise mit Mitte zwanzig. Sie findet ihren Höhepunkt in den Dreißigern und Vierzigern und sollte bis in die Fünfziger in ersten Partien fortgesetzt werden können.

Bei kluger Steuerung – also durch die Auswahl eines der Stimme gemäßen Repertoires – können die Grenzen des ursprünglichen Fachs behutsam erweitert, nicht aber überschritten werden. Behutsam? Wie ist es denn zu der Klage gekommen, dass Sänger des »großen Fachs« kaum noch zu finden sind? Wie groß muss die Not sein, dass James Levine 2009 bekannte, es werde für die Metropolitan Opera à la longue kaum möglich sein, »Don Carlo«, »La forza del destino«, »Un ballo in maschera« oder »Aida« aufzuführen.« Dass Riccardo Muti feststellte, es sei heute »unmöglich, eine Oper wie »La forza del destino« angemessen zu besetzen.«

Zitiert werden diese Dirigenten in einer sorgfältigen Feldstudie von Andrew Moravcsik: »Where have the Great Big Verdi Voices gone?«. Der Autor, Professor of Politics and Public Affairs an der Princeton

University, hat mehr als 135 »opera professionals« – aktive und frühere Sängerinnen und Sänger, Dirigenten, Impresarios, Casting Directors, Berater, Coaches, Begleiter, Gesangslehrer, Verwaltungsexperten, Kritiker und Agenten in zehn Ländern – zum Stand des dramatischen Gesangs befragt. Die Antworten auf einen Nenner gebracht: Viele große Partien sind nicht länger auf dem Niveau der 1980er-Jahre zu besetzen, und an etlichen großen Theatern werden sie mit Sängerinnen und Sängern besetzt, deren Stimmen die Spuren des Verschleißes tragen und die ihre Karriere mit reduzierten Mitteln fortsetzen müssen. Dies führt natürlich dazu, dass das Publikum (Kritiker inbegriffen) sich an die sinkenden Standards gewöhnt und die Maßstäbe verliert.

Karriere als Selbstopfer

» Du kannst so rasch sinken, dass du zu fliegen meinst. «

Marie von Ebner-Eschenbach

Was bedeutet das für junge Sängerinnen und Sänger und die Planung ihrer Laufbahn? Eine Erinnerung an die Praxis früherer Ensembletheater ist hier vielleicht doch angebracht. Die meisten Sänger, fachspezifisch engagiert, konnten sich während ihres ersten Engagements bewähren und dann Schritt für Schritt an größere Bühnen wechseln. Intendanten wie Dirigenten mussten schon aus eigenem Interesse ihre Sänger pfleglich behandeln. Schließlich wurden sie morgen und übermorgen und auch im nächsten Jahr gebraucht. Ein Dirigent wie Clemens Krauss, nur ein Beispiel, ließ seinen Helden-tenor nach dem Tristan den Tamino singen, um die Stimme zu lockern; oder er setzte ihn in einer italienischen Partie ein, um die Stimme für die drei Tage später folgende Partie des Tannhäuser zu lockern. Gewiss hat es schon damals auf Gastspiele erpichte Stars gegeben. Aber bis in die 1950er-Jahre konnten auch große Rollen aus dem hauseigenen Ensemble besetzt werden.

Seit Beginn des Jetzeitalters ist das einst verpönte »Gastierwesen« die Regel. In der Folge werden heute an allen Bühnen der Musikmetropolen für zentrale Partien internationale Stars engagiert, die ihre Paradenpartien sechsmal hier, sechsmal dort und sechsmal andernorts singen. Es gibt Soprane, die sich, wie auf der Plattform

»Operabase« dokumentiert, zwei Jahre lang der Belastung aussetzen, ausschließlich Partien wie Kundry, die Färbersfrau, Turandot, Isolde, Brünnhilde und Elektra zu singen; oder Tenöre, die nur als Florestan, Tannhäuser, Siegfried, Tristan, Otello und Bacchus gebucht werden – oft drei oder vier Jahre im Voraus, ohne dass ein Theater sicher sein könnte, dass sie dann noch über die Qualitäten verfügen, derentwegen sie engagiert worden sind. Und jedes Mal werden sie bis an die Grenzen und darüber hinaus gefordert, weil es den Dirigenten am Hause X wenig schert, ob der Star in sechs Wochen am Hause Y noch bei Stimme ist. Heute ist schon in den Curricula junger debütierender Sängerinnen und Sänger zu lesen, welche Partien sie weltweit und unter welchen Dirigenten gesungen haben. Würde der Name über diesen »Biografien« durch den einer Kollegin oder eines Kollegen ausgetauscht, würde es kaum jemand bemerken.

Berufsanfänger bekommen folglich nur selten die Chance, sich in Ruhe zu entwickeln. Gerade kleine Bühnen suchen nach jungen Sängerinnen und Sängern, die vielseitig sind und fachübergreifend eingesetzt werden können. Die wichtigsten Kriterien für ihr Engagement sind, wie der bekannte Gesangslehrer Rudolf Piernay in seinem Buch »Klassischer Gesang als Beruf und Berufung« feststellt, nicht mehr die eigentlich grundlegenden technischen Qualitäten, sondern die »Frage des Stimmumfangs nach oben und unten und der Belastbarkeit der Höhe, wie auch der oberen Grenze des Stimmumfangs«. Damit werden junge Sänger der Gefahr ausgesetzt, nicht nur ständig an ihre Grenzen gehen zu müssen, sondern oft auch darüber hinaus. Es gab Zeiten, in denen dies als »Körperverletzung« (Franziska Martiensen Lohmann: »Der wissende Sänger«) angesehen wurde. Das Problem wird dadurch verschärft, dass junge Sänger während der Probenzeit an neuen Inszenierungen abends singen müssen.

Der erwähnte Mangel im dramatischen Fach führt zwangsläufig dazu, dass vielversprechende Sängerinnen und Sänger nach ersten Erfolgen »indecent offers« ausgesetzt werden, wie einige Soprane dem Magazin »Opera News« berichteten. Wenn einem Koloratursopran die Partie der Salome angeboten wird oder einem lyrischen Sopran die der Isolde, zeugt dies entweder von Unkenntnis oder von Verantwortungslosigkeit, wenn nicht von beidem. Ein aktuelles Beispiel: Bei den Salzburger Festspielen 2018 bekam die Sopranistin Asmik Grigorian für ihre Darstellung der Salome hymnische Kritiken, auch vom Verfasser dieses Beitrags. Tags darauf kam die An-

frage, ob ich sicher sei, dass sie in drei Jahren »definitiv die Elektra singen« könne. Die litauische Sängerin tat das, was viele Kolleginnen und Kollegen nicht taten oder wagten: Sie schlug das Angebot aus

Wer den Opernbetrieb in den vergangenen vier bis fünf Jahrzehnten verfolgt hat, konnte sehen, wie oft gerade außergewöhnlich begabte Sängerinnen und Sänger auf der Karriereleiter zwei Stufen auf einmal genommen haben: nach unten. Lyrische Soprane, die sich, im Vertrauen auf kurze Erfolge, mit Partien wie Mozarts Konstanze, Donizettis Lucia, Verdis Violetta oder Bergs Lulu überfordert haben und in der Versenkung verschwanden. Die französische Sopranistin Nathalie Dessay kann hier namentlich genannt werden, weil sie selbst eingestand, dass sie nur als »Typ« eine Violetta in »La Traviata« war, aber nicht dank ihrer Stimme. Welch ein Missverständnis – und von den Intendanten und Regisseuren ein Zynismus –, in der äußeren Erscheinung schon eine Musik-Gestalt zu sehen.

»Hört, ihr Leut', und laßt euch sagen.«

»Diese Comprimarios, diese Heroen der Bühne, haben meine volle Sympathie. Sie sind die Protagonisten eines flüchtigen Augenblicks.«

Tito Gobbi, italienischer Bariton

Da es in vielen Opern nur zwei oder drei erste Rollen gibt, aber vier oder fünf zweite und dazu einige für Stichwortgeber, müssen etliche Sänger als »comprimario« beginnen: mit kleinen Rollen. Selbst bei Wettbewerben erfolgreiche junge Sänger, die in die Nachwuchsstudios der größeren Theater engagiert werden, beginnen in aller Regel als »Sekundarier«. Von »kleinen« Rollen zu sprechen ist allerdings nicht angebracht. Ein kluger britischer Theaterslogan lautet: »There are no small parts, only small players.« Und der ausgefuchste Theaterkenner Bertolt Brecht sagte: »Je besser die Qualität bei der Besetzung einer Nebenrolle ist, desto besser ist die Inszenierung.« Brecht spielt mit dieser Einsicht, wenn am Ende der »Dreigroschenoper« der reitende Bote des Königs verkündet: »Damit ihr wenigstens in der Oper seht, wie einmal Gnade vor Recht ergeht.« Es liegt also nur am Darsteller, dies in einen vielsagenden Satz zu verwandeln, die Brecht'sche Botschaft vom schönen, aber falschen Schein der Oper also sinnfällig zu machen.

Der Comprimario muss so verwandlungsfähig sein wie der Mann mit den tausend Gesichtern. Für ihn gilt es, in wenigen Minuten, wenigen Sekunden unterschiedlichsten Figuren eine unverwechselbare Physiognomie zu geben. Die Annalen der Oper verzeichnen »comprimarios with a capital C«, wie Tito Gobbi schreibt, der wohl auch deshalb zu einem »Genie der Darstellung« geworden ist, weil er als junger Sänger jahrelang mit herausragenden Comprimarios auf der Bühne gestanden hat. Die Karriere eines Comprimario kann nicht nur künstlerisch lohnend sein, sondern auch finanziell. In der Zeit, da sich Stars von den Strapazen großer Partien erholen müssen, kann er drei oder vier Aufführungen singen (und dies ein Leben lang).

Wie wunderbar endlich die Chancen eines »Cameo«-Auftritts – die Möglichkeit, in wenigen Minuten zum Hauptdarsteller zu werden. In Richard Wagners »Die Meistersinger von Nürnberg« hat der Sänger des Hans Sachs eine Aufgabe zu bewältigen, die auf das Gelingen des Unmöglichen ausgerichtet ist. Er muss rund zweieinviertel Stunden mit vollem Stimmeinsatz singen, in der hohen wie in der tiefen Lage. Aber verlangt der Titel der Oper nicht auch, dass für alle Figuren Meistersinger aufzubieten sind – auch für den Nachtwächter, der im zweiten Akt zweimal nur fünf kurze Verse zu singen hat? Dass es keine kleine Rolle ist, merkt man, wenn diese Verse – »Hört, ihr Leut', und laßt euch sagen« – von einem großen Sänger gesungen werden. Dann werden sie zu einem magischen Moment. Wenn Barbarina in »Le Nozze di Figaro« über die verlorene Nadel klagt, kann die Sängerin innerhalb von sechzig Sekunden zum Mittelpunkt der Aufführung werden – so wie auch Arturo in »Lucia di Lammermoor«, Marullo in »Rigoletto«, Flora in »La Traviata«, Paolo in »Simon Boccanegra«, Mercédès in »Carmen«, Olga in »Eugen Onegin«, der Gottesnarr in »Boris Godunow«, Arlecchino in »Pagliacci«, der Mesner in »Tosca« oder Annina in »Der Rosenkavalier« zu Protagonisten werden können.

Das Grammophon als Lehrer



Was du ererbt von deinen Vätern, erwirb es, um es zu besitzen.

Johann Wolfgang von Goethe, »Faust«



Selten, und nicht zu Unrecht, wird Klage geführt, wenn ein Tenor so klingt wie die Platten von Caruso oder eine Sopranistin die Aufnah-

men von Maria Callas nachahmt. Nichts reizt die Nachahmer so sehr wie das Unnachahmliche. Doch wie kommt es, dass Luciano Pavarotti Manrico in »Il Trovatore« nie als akustisches Faksimile daherkommt, obwohl der Tenor einst bekannte, er habe vor seiner Aufnahme die Platten von vierzig Kollegen studiert? Sie haben ihm zur Orientierung geholfen. Gerade in einer Zeit, in der die Orientierung – die Suche nach dem Land, dem Ort der Ausbildung und dem geeigneten Lehrer – schwierig geworden ist, kann das »grammophone as historian« (John Steane) dem jungen Sänger dienlich sein. Er kann sie gebrauchen, um technische Möglichkeiten zu finden, um seine klangliche Phantasie zu entwickeln. Als eine junge Sängerin in einer Meisterklasse von Elisabeth Schwarzkopf sagte, sie wolle, bevor sie Platten höre, »ihre eigene Persönlichkeit entfalten«, bekam sie gesagt: »Aber Sie haben doch noch gar keine Persönlichkeit.«

Über die Lehrjahre von Elisabeth Schwarzkopf schrieb der zu Beginn erwähnte Walter Legge: »Zunächst machte ich mich daran, durch ausgewählte Aufnahmen ihre Vorstellungen von den klanglichen Möglichkeiten der menschlichen Stimme zu erweitern. Rosa Ponselles Timbre, wie gemischt aus altem Portwein und dicker Sahne (»vintage port and thick cream timbre«) in Verbindung mit edler Linie; die slawische Brillanz von Nina Koshetz; einige wenige Phrasen von Geraldine Farrar, deren Insinuationen später gespiegelt wurden in Schwarzkopfs ›Im Chambre Séparée‹; ein Wort nur von Melba, ›Bada‹ in ›Donde lieta‹; etwas Rethberg und große Mengen von Meta Seinemeyer, um zu zeigen, daß auch deutsche Stimmen einen italienischen Klang erzeugen können. Dazu Lotte Lehmanns allumfassende Ausdrucksfülle, Elisabeth Schumanns Charme und Leichtigkeit, John McCormacks unglaublicher Oktavsprung in ›Care Selve‹, Frida Leider's dramatische Gespanntheit – all dies war Nektar und Ambrosia für Schwarzkopfs musikalischen Appetit. Aus der Analyse dessen, was wir am Bewunderungswürdigsten in diesen diversen Vorbildern fanden, destillierten wir unsere eigene Synthese.«

Synthese – sie gehört zu den essenziellen Voraussetzungen der nachschaffenden und ausübenden Künste, gerade auch des Singens. Es gibt viele bedeutende Sänger, unter ihnen Dietrich Fischer-Dieskau oder Nicolai Gedda, welche die Interpretationsgeschichte in den eigenen Dienst gestellt haben. Die Schallplatte als Lehrbuch und Quelle der Inspiration. Darin liegt der wahre Sinn von Tradition: »Was du ererbt von deinen Vätern, erwirb es, um es zu besitzen.«

Kurzüberblick

Die vorliegende Studie untersucht die Ausbildungs- und Arbeitsmarktsituation von Opernsängerinnen und Opernsängern in Deutschland. Neben den quantitativen und qualitativen Befragungen relevanter Akteure des in seiner Infrastruktur und Qualität einmaligen Musiktheaterbetriebs in Deutschland lag der Fokus auf der Gesangsausbildung an den deutschen Musikhochschulen. Auch den veränderten kulturpolitischen und ästhetisch-künstlerischen Rahmenbedingungen wurde besondere Aufmerksamkeit gewidmet.

Die Ergebnisse sind hinsichtlich der Zukunftsperspektiven für Opernsängerinnen und Opernsänger auch im Vergleich der letzten rund 20 Jahre ernüchternd: Es werden nach wie vor zu viele Sängersolisten ausgebildet, vor allem in weniger nachgefragten Stimmlagen. Der weiter gewachsene Druck durch ausländische Sängerinnen und Sänger insbesondere aus Osteuropa, Asien und den USA verschärft die Lage zusätzlich, da die Ensemblegrößen der 80 staatlichen Opernhäuser kontinuierlich geschrumpft sind – bei gleichzeitiger Zunahme von Gast- und Teilspielzeitverträgen. Die Defizite in der Ausbildung an Musikhochschulen in Deutschland liegen weniger in der künstlerischen Qualität als vielmehr im mangelnden Feedback zum künstlerischen Leistungsstand und in einer unzureichenden Vorbereitung auf die Realitäten des Arbeitsmarktes.

Viele Hochschulen reagieren bereits mit eigenen Produktionen, Vorsingtrainings, neuen Betreuungsmodellen oder individualisierten Studienverläufen durch Wahlpflichtmodule. Bewährt als Karriereschritt hat sich insgesamt das System der Opernstudios, wenn eine Balance zwischen Aufführungspraxis, weiterer Ausbildung und Schonung der jungen Stimmen gefunden wird. Die wachsende Bedeutung des Regietheaters bedingt neben schauspielerischen Zusatzqualifikationen vor allem das jugend- oder typorientierte Casting.

Sängerkarrieren werden kürzer und verlaufen bei zunehmender freiberuflicher Tätigkeit häufig als Patchwork-Laufbahnen. Neue, erweiterte Berufsfelder rücken so verstärkt in die Diskussion um die Zukunft der Opernsängerinnen und Opernsänger, wobei vor allem immer wieder auf die relativ günstige Nachfragesituation bei den Opernchören hingewiesen wird. Zum Schluss der Studie werden kulturelle Alternativszenarien zwischen freier Opernprojektarbeit und musisch-kultureller Bildung entworfen.

Zur Sache



Angemessen wäre es, die Oper als die spezifisch bürgerliche Form zu denken, welche paradox inmitten der entzauberten Welt mit deren Mitteln das magische Moment der Kunst zu bewahren trachtet.

Theodor W. Adorno



Die Zukunft der Opernsängerinnen und Opernsänger hat in der jüngeren Vergangenheit begonnen. Die Befunde und Ergebnisse gaben kaum Anlass zu Optimismus: Nur etwa zehn bis 15 Prozent der Absolventen eines Gesangsjahrgangs finden eine dauerhafte Anstellung. Es werden zu viele Sängerinnen in den hohen und leichten Stimmlagen ausgebildet, es herrscht Mangel an Männerstimmen, vor allem im Bass, und es gibt offene Positionen in den Opernchören. Zudem wird in der Ausbildung zu wenig Aufmerksamkeit auf die immer bedeutenderen Faktoren »Persönlichkeit«, »Ausstrahlung« und »Bühnenpräsenz« verwendet.

Dieser Lagebericht zum Musiker- und Sängerarbeitsmarkt zu Beginn des 21. Jahrhunderts war der Ausgangspunkt einer 2004 vorgestellten Langzeitstudie über Hochschulabsolventen aus Musiker- und Gesangsstudiengängen von Heiner Gembris und Daina Langner (Gembris und Langner 2004, 2005). Obwohl von den Autoren als nicht repräsentativ bezeichnet, bestätigten ihre Befragungen von insgesamt 100 Sängerinnen und Sängern sowie zahlreiche Experteninterviews die eingangs skizzierte, weitgehend negative Situationsbeschreibung des Sängerarbeitsmarktes und die damit verbundenen Karrierechancen für Solistinnen und Solisten im Musiktheaterbetrieb.

Die von Gembris und Langner vorgestellten Ergebnisse offenbarten bereits 2004 eine Tendenz zu Portfolio-Patchwork-Tätigkeiten. Das heißt, viele Sängerinnen und Sänger können von ihrer vorrangig freiberuflichen Beschäftigung im Originalberuf kaum leben und suchen sich oft fachfremde Nebenjobs, auf die sie in der Regel nicht vorbereitet worden sind. Wahrgenommene Defizite oder Desiderate in

der Ausbildung bezogen sich daher vor allem auf mangelnde »persönliche«, »pädagogische« und »unternehmerische« Fähigkeiten und Fertigkeiten, die kaum oder gar nicht an den Musikhochschulen vermittelt wurden.

Insgesamt schienen Curricula und Betreuung auf die strukturellen Veränderungen des Arbeitsmarktes und der Berufsbilder nicht zu reagieren: Persönlichkeitsentwicklung, Selbstvermarktung, soziale Kompetenzen, die gesamte Karriereplanung wurden als berufsvorbereitende Angebote vermisst. Arbeitsmarktexperten konstatierten bei den Gesangsstudiumsabsolventen zudem eine durchweg mangelhafte Selbsteinschätzung des Leistungsstandards sowie Defizite in der Performanz und der Bühnenpräsenz. Auch forderten die Dozentinnen und Dozenten bereits eine stärkere Regulierung bei den Auswahlverfahren nach Stimmlagen und veränderte bzw. erweiterte Curricula, die die gegenwärtigen und zukünftigen Arbeitsbedingungen widerspiegeln.

Radikales Umdenken auf allen Seiten, realistischere Vorbereitung auf beschwerliche, differenzierte Karrierewege, ein neues Bewusstsein bei den Studierenden selbst bereits in der Ausbildung und schließlich die Suche nach Alternativen zum Operngesang – so lässt sich das Fazit der bis heute einzigen Sängerstudie von Gembris und Langner lesen.

Mäßige bis schlechte Arbeitsmarktbedingungen also zu Beginn des 21. Jahrhunderts – und heute? Was ist von diesen Befunden, Kritikpunkten, Postulaten, Reformideen und Aussichten in den vergangenen 15 Jahren geblieben, was hat sich weiterentwickelt und verbessert, wo stehen wir am Ende der Zehnerjahre? Mit welchen künstlerisch-beruflichen Perspektiven sieht sich die nächste Sängergeneration in Deutschland konfrontiert? Mit welchen künstlerischen, kultur- und gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen und Herausforderungen müssen sich die neuen Sängergenerationen auseinandersetzen? Wo liegen die unerledigten Hausaufgaben, die Versäumnisse – kultur-, bildungs- und gesellschaftspolitisch? Diese Studie sucht nach Antworten vor offenem Horizont, bezieht Stellung und offeriert Problemlösungen und Perspektiven. Als gesichert darf dabei nur dieses angenommen werden: Wer über die Zukunft von Sängerinnen und Sängern im Musiktheaterbetrieb qualifizierte Aussagen treffen will, muss bereit sein, in größeren Zusammenhängen zu denken und zu forschen.

Diese Studie bettet daher einen Teilbereich des Hochkulturbetriebs – Gesang im Kontext von Musiktheater – von vornherein ein in die sich dynamisch verändernden künstlerischen, kultur-, bildungs- und gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen. Nur so können Fehlentwicklungen angemessen erklärt und eingeordnet, Herausforderungen erkannt und konkrete Alternativen oder Verbesserungsstrategien glaubwürdig angeboten werden. Das impliziert auch: Eine realistische Positionsbestimmung und erhellende Erkenntnisse der Situation in Deutschland sind ohne internationale Vergleiche nicht möglich – und gerade bei einer Kunstform wie der Oper eine Selbstverständlichkeit.

Multiperspektivische und interdisziplinäre Annäherungen an den Problemhorizont sind gleichermaßen verbindlich: Die Befragung aller wichtigen Akteure und Anspruchsgruppen allein ergibt noch keine objektivierende Bewertung und Einschätzung der Lage. Für eine tiefgreifende Diagnose mit »therapeutischen« Ansätzen bedarf es detaillierter Analysen der Ausbildungsgänge ebenso wie einer kritischen Würdigung aktueller künstlerisch-ästhetischer, kultursoziologischer und gesellschaftspolitischer Diskurse. Ein solchermaßen zusammengesetztes Mosaik aus unterschiedlichsten Interessenlagen, Mutmaßungen, Phänomenen und Prozessen bietet die Möglichkeit, neben großenteils wenig überraschenden Bestandsaufnahmen und erwartbaren Ergebnissen steuerbare und machbare Zukunftsszenarien für Sängerinnen und Sänger möglichst facettenreich aufzuzeigen, die über die eng gesteckten Grenzen des Opernbetriebs hinausweisen.

Diese Studie kommt zur rechten Zeit. Während Gembris und Langner sich in dem Forschungs- und Erhebungszeitraum um die Jahrtausendwende noch mit kultur- und theaterpolitischen Dauerparmaßnahmen und endlosen Debatten etwa über Sinn und Zweck von drei Berliner Opernhäusern konfrontiert sahen, die Zuweisungen an Musiktheater hierzulande in den fünf Spielzeiten von 2000/01 bis 2005/06 zudem nur ein nominales Plus von 1,5 Prozent aufwiesen, gestalten sich die ordnungspolitischen Rahmenbedingungen heute ungleich komfortabler: Die Zuweisungen sind in den fünf Spielzeiten von 2011/12 bis 2016/17 um 15,5 Prozent gestiegen und auch die Gesamtetats wuchsen um 14,8 Prozent (MIZ 2018f).

Nicht das prosaische Monothema »Sparen und Etatkürzungen« dominiert folglich die Agenda, sondern inhaltlich-strukturelle, ästhe-

tisch-produktionsorientierte und sozialpolitische Fragestellungen, Forderungen und Bewegungen ergeben ein komplexes Geflecht von Zukunftserwartungen und -ideen. Das verpflichtet alle Akteure und Verantwortlichen zu besonderen Anstrengungen und kreativer Gestaltungskraft, um die Zukunftsfähigkeit ihrer Opernbetriebe und ihrer künstlerischen Protagonisten zu sichern – ungeachtet der branchenimmanenten Kassandrarufe oder partiell wirklich vorhandener Finanznöte, besonders im ostdeutschen Raum.

In guten oder besseren Zeiten überfällige Veränderungen, Verbesserungen oder Weichenstellungen vorzunehmen, ermöglicht den bildungs- und kulturpolitischen Akteuren und Entscheidungsträgern viel größere gestalterische Spielräume, die es jetzt zu nutzen gilt.

Die Autoren

Klaus Siebenhaar, Dr. phil. habil., Prof. em. Kultur- und Medienmanagement, apl. Professor für Neuere Deutsche Literatur an der Freien Universität Berlin, Hon.-Prof. für Arts Management der Central Academy of Fine Arts (CAFA) in Peking. Geschäftsführender Gesellschafter des Instituts für Kultur und Medienwirtschaft (IKMW), Berlin.

Vielfältige Tätigkeiten in der Projektentwicklung und -umsetzung im Kultur- und Medienbereich, Ausstellungen, szenische Lesungen und Kulturfestivals; zahlreiche Publikationen zum Kultur- und Medienmanagement sowie zur Literatur-, Kultur- und Theatergeschichte.

Von 1990 bis 2001 Direktor Marketing und Kommunikation und Mitglied der künstlerischen Leitung Deutsches Theater Berlin; von 2001 bis 2006 Leiter Marketing, Development und Special Events Jüdisches Museum Berlin.

Achim Müller, Diplom-Volkswirt, Diplom-Kulturmanager, Direktor Forschung und Projektmanagement am Institut für Kultur und Medienwirtschaft (IKMW), Berlin, hat zahlreiche Nutzer- und Nichtnutzerstudien für nationale und internationale Institutionen im Kultur- und Medienbereich durchgeführt, Vermittlungsprogramme im Bereich der kulturellen Bildung evaluiert sowie institutionsübergreifende Forschungskonzepte entwickelt und umgesetzt. Daneben ist er als Moderator und Begleiter von Change-Management-Prozessen tätig.

Von 2003 bis 2006 Leiter Sponsoring und Development transmediale; von 2009 bis 2017 Leiter Zentrum für Audience Development an der Freien Universität Berlin.

Jürgen Kesting, studierte in Köln und Wien Germanistik, Anglistik und Philosophie. Anschließend arbeitete er zunächst für Schallplattenfirmen, war Pressechef der Kölner EMI Electrola und der Münchner Eurodisc, bevor er als Redakteur und Autor zum *Stern* ging. Dort leitete er das Kulturressort, danach wechselte er zu der neu gegründeten Zeitung *Die Woche*. Er machte sich einen Namen als Kritiker und Kenner der klassischen Musik, wobei sein besonderes Interesse dem Gesang gilt. Er publizierte über Maria Callas und über Luciano Pavarotti. Ebenso erschien eine vierbändige, überarbeitete Fassung seiner Studie »Die großen Sänger«.

Bekannt wurde Kesting auch durch seine Musiksendungen in Rundfunk und Fernsehen. Im NDR läuft bereits im neunten Jahr eine wöchentliche Musikreihe – erst unter dem Titel »Belcanto-Museum«, derzeit »Opernforum«. Für die ARD produzierte er eine mehrteilige Reihe über Maria Callas sowie die TV-Serie »Belcanto – Die Tenöre der Schellackzeit«. Ein weiterer Schwerpunkt seiner Arbeit ist die Kulturpolitik, für die er sich, unter anderem als langjähriges Mitglied der Jury des internationalen Gesangswettbewerbs NEUE STIMMEN, aktiv einsetzt.