



Junge Sängerinnen und Sänger sehen sich nicht erst seit Corona mit großen Startschwierigkeiten konfrontiert. Insbesondere deutsche Musikhochschulen kämpfen mit dem Ruf, keine internationalen Karrieren mehr hervorzubringen, während große Nachwuchswettbewerbe überwiegend von Talenten aus Osteuropa und den USA gewonnen werden. Sind unsere Studierenden technisch zu schlecht gerüstet, wie der Gesangspädagoge Robert Kreuzer meint? Und wie hilfreich gestaltet sich die Zusammenarbeit mit Dirigenten und Regisseuren? Kirsten Liese wagt den Versuch einer Annäherung an ein sensibles Thema und sprach darüber mit der 30-jährigen, dänisch-französischen Sopranistin **ELSA DREISIG**, die »es geschafft hat« und seit der Spielzeit 2017/18 u.a. Ensemblemitglied der Berliner Staatsoper ist.

Sie konnten sich bereits in jungen Jahren international etablieren. Wenn Sie an ihre Anfänge zurückdenken: Was war besonders schwer?

Ich bin sehr selbstkritisch. Jedes Mal, wenn ich eine neue Partie einstudiere, bilde ich mir ein, ich könne nicht singen und würde das nie schaffen. Lust und Sicherheit stellen sich erst peu à peu ein. Große Ambitionen hatte ich allerdings schon immer und auch heute sage ich mir noch bisweilen, dass gerade einmal ein Prozent von dem geschafft ist, was ich mir vorstelle.

Hohe Selbstansprüche sind das eine – das andere Umstände und Bedingungen, unter denen junge Sängerinnen und Sänger ins Berufsleben starten: Ausbildung, erste Erfahrungen, die Betreuung durch Agenturen und Beschäftigungsmöglichkeiten an Opernhäusern. Wo hatten Sie persönlich Schwierigkeiten?

Manchmal regt sich bei mir Widerspruch, wenn Dirigenten oder Regisseure mir vorgeben, wie ich singen oder auf der Bühne agieren soll. Aber man sollte natürlich immer offen sein für die Ideen und Vorschläge seiner Mitstreiter. Obwohl es gar nicht so leicht ist, die richtige Balance zwischen Respekt vor sich selbst und den Vorstellungen anderer zu finden. Aktuell singe ich an der Berliner Staatsoper unter Daniel Barenboim die Gräfin in Mozarts »Le nozze di Figaro«. Und auch hier kommt es manchmal vor, dass ich diesen oder jenen Satz anders empfinde als Barenboim und ihn deshalb auch anders singen möchte.

Wie nimmt Herr Barenboim das auf? Oft ist von Sängerinnen und Sängern zu hören, dass Dirigenten für Wünsche von Sängerseite gar nicht aufgeschlossen seien.

Ich habe die Erfahrung gemacht, dass eher unsichere Dirigenten es persönlich nehmen, wenn Sänger über die musikalische Gestaltung einer Partie diskutieren möchten. Barenboim ist kein unsicherer Künstler. Und

ich würde sagen, wenn man überzeugend ist und etwas Kluges einzuwenden hat, können gerade große Kollegen damit umgehen. Der Einwand muss natürlich gut begründet sein.

Was tun Sie, wenn Ihnen Anweisungen von Regisseuren total widerstreben?

Der Extremfall, dass jemand von mir eine mir völlig fremde Rollengestaltung verlangt hätte, ist mir bislang zum Glück erspart geblieben. Aber es kommt schon vor, dass mir ein Regisseur an einer Stelle ein Gefühl verordnen will, das mir nicht passend erscheint. Konkretes Beispiel: meine Fiordiligi im Salzburg-Debüt vergangenes Jahr. Es gibt die Auffassung, die Person sei sehr vorsichtig und ängstlich. Ich wollte diese Facette nicht so sehr hervorkehren, da ich denke, dass es die Figur klein macht. Ich möchte generell keine solchen Gefühle in meine Figuren einbringen. Also habe ich fünf Minuten darüber mit Christof Loy gesprochen, um ihm meine Sicht zu erklären. Auf keinen Fall zulassen sollte man etwas, was der Stimme schaden kann. Wenn Sänger merken, dass sie mit der Sicht eines Regisseurs nicht klarkommen, sollten sie – auch im Sinne des Ganzen – immer das Gespräch suchen. Leider trauen sich viele nicht und unterwerfen sich den Weisungen.

»In Amerika wird viel mehr Wert auf die Größe einer Stimme gelegt und konkreter an der Muskulatur gearbeitet

Frankfurts Intendant Bernd Loebe beklagte in einer Dokumentation über die Startschwierigkeiten von jungen Sängern, dass er im Gegensatz zu deutschen Musikhochschulen in den USA auf der Suche nach talentiertem Sängernachwuchs problemlos fündig wird. Ähnliches war auch von Startenor Piotr Beczala in seiner Funktion als Juror internationaler Wettbewerbe zu hören. Sie selbst haben in Paris und als Erasmus-Studentin ein Jahr in Leipzig studiert. Wie waren Ihre Erfahrungen in Leipzig, woran hapert es?

Ich hatte seit meinem 17. Lebensjahr einen Privatlehrer, den ich heute noch jederzeit konsultieren kann. Die Ausbildung an hiesigen Musikhochschulen reicht meines Erachtens nicht aus, in Russland, Italien und Amerika ist sie viel intensiver. Nadine Sierra, mit der ich gerade im »Figaro« zusammen singe – sie ist die Susanna – kommt aus Amerika. Wir haben uns über dieses Thema ausgetauscht. An Frankreichs Hochschulen – und ich denke, in Deutschland ist es ähnlich – werden viele unterschiedliche Techniken unterrichtet. Nadine war darüber ganz schockiert, weil in den USA alle Lehrer anscheinend ähnliche Methoden vermitteln. Möglicherweise sind zu viele unterschiedliche Schulen im Ergebnis nicht förderlich. Und ich meine auch, dass es nicht ganz unproblematisch ist, dass wir in sehr kleinen Räumen unterrichtet und damit nicht auf große Opernhäuser vorbereitet werden. In Amerika wird viel mehr Wert auf die Größe einer Stimme gelegt und konkreter an der Muskulatur gearbeitet.

Es gibt Gesangspädagogen, die sagen, viele junge Sängerinnen und Sänger hätten keine gute Atemtechnik und Stütze.

Interessant, dass Sie das ansprechen: Aktuell habe ich das Gefühl, dass sich meine Atemtechnik noch verbessern ließe – während meiner Ausbildung wurde die überhaupt nicht gut geschult. Nadine Sierra kann viel längere Phrasen auf einem Atem singen als ich. Aber es ist auch sehr, sehr wichtig, die Stimme zu schützen und viele Jahre zu singen, ohne seine Stimmbänder kaputt zu machen. Man muss immer auch die Muskulatur trainieren. Frappierend, wenn man auf YouTube Videos ansieht, mit welcher riesigen Stimme sich früher ein Mario Del Monaco oder ein Enrico Caruso eingesungen haben.

Erinnern Sie sich doch noch einmal an Ihre Leipziger Zeit ...

Ich habe dort nur ein Jahr studiert – bei Regina Werner und in sehr guter Ergänzung zu allem, was ich von meinem Lehrer mit auf den Weg bekommen habe. Heute



kann ich sagen, dass ich fertig bin mit der Ausbildung und weiß, wie ich singen kann und muss. Singen ist mehr als eine handwerkliche Technik, es ist eine sinnliche, seelische Angelegenheit. Wenn ich spüre, dass ich noch an meiner Atmung arbeiten muss, dann, weil es jetzt der richtige Moment ist – vor fünf Jahren wäre ich dazu nicht bereit gewesen. Ich finde, Gesangspädagogen sollten individueller auf ihre Studierenden eingehen. Manche machen die Leidenschaft eines jungen Sängers schlichtweg kaputt, weil sie stur daran festhalten, minutiös an einem einzigen technischen Detail zu arbeiten.

Wann wird es Zeit, sich unter Umständen nach einem anderen Lehrer umzuschauen?

Wenn etwas verlangt wird, was zu Schmerzen führt. Ich habe Kollegen erlebt, die hatten keine Stimme mehr. Um das richtig einzuordnen, muss man ein bisschen Intuiti-

on haben, denn natürlich kann es sein, dass die Stimme nach vielem Singen mal müde oder angestrengt ist, so wie der Körper nach dem Sport. Aber gar keine Stimme mehr – das darf nicht sein! Ich habe als Mezzosopranistin angefangen, obwohl mir damals alle gesagt haben, dass meine Stimme hell und ein Sopran wäre. Ich hatte aber Schmerzen beim Singen hoher Töne und habe deshalb darauf verzichtet. In dieser Beziehung war Regina Werner in Leipzig sehr hilfreich. »Du machst genau, was Du denkst! Ich bin für dich da, nicht Du für mich.«

Dass Sie heute offenbar kein Problem mehr in dieser Hinsicht haben, ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass Sie in den Spitzen Ihre Kopfstimme einsetzen. Die große Mozart- und Richard-Strauss-Interpretin Elisabeth Schwarzkopf wurde nicht müde, ihren Elevationen diese Technik immer wieder zu vermitteln, da das offenbar an den Hochschulen nicht mehr unterrichtet oder sogar regelrecht ausgetrieben wurde. In früheren Jahrzehnten sangen alle großen Lyrischen himmlische Pianotöne in der Kopfstimme. Sie erwähnten vorhin Mario Del Monaco und Enrico Caruso, interessieren sich offenbar also auch für historische Aufnahmen. Haben Sie von den großen Lyrischen der sechziger Jahre gelernt?

Ich bin ein Fan von Maria Callas und Rosa Ponselle und lasse mich auch gerne von Lisa della Casa mit ihrer reinen, klaren Stimme inspirieren – insbesondere von ihrer Contessa im »Figaro« und ihrer Fiordiligi. Ich persönlich mag diesen hellen Kopfstimmenklang sehr und habe dazu explizit auch meinen Lehrer befragt. Meines Erachtens ist es aber nur eine Methode, man könnte auch ein bisschen mehr Spinto in die Stimme bringen wie Birgit Nilsson. Sie singt oft Staccato in den hohen Tönen ...

Eine Rezension zu Mozarts »Le nozze di Figaro« an der Staatsoper Unter den Linden finden Sie auf Seite 61.

Birgit Nilsson sang nun aber ein ganz anderes Fach, sie war keine Lyrische ...

Ich durfte die Erfahrung machen, dass man durchaus Methoden aus anderen Fächern übernehmen kann. Im Studio habe ich probenhalber Passagen aus der »Turandot« gesungen – um das Fach zu verstehen, die Muskulatur auszuprägen und herauszufinden, ob ich es mag, wie meine Stimme dann klingt. Bestimmte Dinge sind von der Natur vorgegeben, ich kann heute keine Brünnhilde sein, auch wenn ich jetzt jeden Tag daran arbeiten würde. Aber ich könnte durchaus schon einige Partien in meinem lyrischen Stil singen, die von größeren Stimmen gesungen werden wie zum Beispiel die Salome, die ich in mein erstes Album aufgenommen habe, inspiriert von Birgit Nilsson.

Viele Sängerinnen und Sänger überfordern ihre Stimme mit ungeeigneten Partien. Vielleicht ein Grund, dass es heute kaum noch Langzeitkarrieren gibt. Wie bewahren Sie sich davor, das Falsche zu singen und verheizt zu werden?

Ich habe drei Personen, auf deren Urteil und Rat ich etwas gebe: mein Gesanglehrer, ein Coach und mein Freund, der auch Musiker ist. Gefährlich für mich wäre es, wenn meine Stimme anfangen würde, schwer zu werden. Aber selbst wenn eine Partie eigentlich von Kolleginnen gesungen wird, die ein ganz anderes Fach bedienen als ich, bleibt es eine Sache von Intelligenz, Intuition und Interpretation. Man selbst muss ein Gefühl dafür haben, welche Rolle zur eigenen Persönlichkeit passt. Im »Figaro« steht mir zum Beispiel die Contessa emotional viel näher als die Hauptpartie der Susanna, die ich technisch durchaus singen könnte.

Welche Bedeutung hat Daniel Barenboim für Sie?

Er ist durchaus eine Art Mentor für mich. Beispielsweise nahm er sich Zeit für mich, als ich ihn gebeten habe, die Arien im »Figaro« mit mir einzustudieren, und gab mir gute Ratschläge. Ich weiß, dass ich auf ihn zählen kann. Er mag junge Künstler und ich denke, er achtet es sehr, wenn man auf seinem Karriereweg die gegebenen Möglichkeiten auch nutzt.

Fotos Simon Fowler

Gesangspädagogen sollten individueller auf ihre Studierenden eingehen

LANDESTHEATER
NIEDERBAYERN
LANDSHUT · PASSAU · STRAUBING



m
mediathek

