

»Mit Liebe und Leidenschaft zu musizieren, ist schon sehr authentisch«

IM GESPRÄCH: ANDREAS SCHOLL

Die Fragen stellte Bernd Heyder

CONCERTO: Frühe musikalische Erfahrungen sammelten Sie in Ihrem Heimatort Kiedrich im Rheingau. Dort sangen Sie im Knabenchor in jener Kirche, die eine der ältesten Orgeln Deutschlands ihr Eigen nennt. War das für Ihren sängerischen Weg von Bedeutung?

SCHOLL: Der Chor, in dem ich seit meinem siebten Lebensjahr gesungen habe, war schon prägend. Hauptsächlich natürlich für die Stimme, aber auch fürs Repertoire. Das bestand aus Gregorianischem Choral und Motetten von Schütz, Palestrina, Lasso und Victoria, und so war ich schon recht früh mit Klängen der Alten Musik vertraut. Für den Weg zum Countertenor war ausschlaggebend, dass ich durch Veranlagung und durch das tägliche Stimmtraining auch während des Stimmbruchs weitersingen konnte. Damals war der Countertenor-Gesang in Deutschland relativ unbekannt. Es war jene Zeit, in der Jochen Kowalski im Osten seine ersten Konzerte sang; in England gab es James Bowman und Paul Esswood. Unserem Chorleiter Rainer Hilkenbach und der Stimmbildnerin des Chores habe ich es zu verdanken, dass ich die Altstimme behielt. Denn bei mir hieß es nicht wie bei so vielen: »Schluss jetzt und später als Bariton oder Tenor wiederkommen«. Hilkenbach ging davon aus, dass das Weitersingen eigentlich kein Problem darstellte, solange die Stimme unter Aufsicht war und gesund benutzt wurde.

CONCERTO: Heutzutage begegnen laufend neue Namen im Falsett-Gesang, in Alt- und zunehmend auch in Sopran-Lage. Manchmal hat man aber den Eindruck, dass gerade unter den Countertenören auch die weniger Talentierten recht schnell den Weg aufs Konzertpodium finden.

SCHOLL: Das bekomme ich auch bei Aufnahmeprüfungen hier in Basel an der Schola Cantorum mit. Von den jungen Männern, die mir vorsingen und sagen, sie seien Countertenor, würde ich vielleicht bei jedem Zehnten sagen, dass er eine deutliche Veranlagung mitbringt. Viele andere singen halt auch irgendwie hoch, aber es klingt nicht gut. Das betrifft nicht nur Countertenöre, aber hier kann es eben besonders komisch wirken, wenn die Stimme sehr schrill klingt und auch noch der Habitus einer Operndiva dazukommt. Aber man spürt, dass es diesen Menschen sehr ernst ist mit ihrer Stimme, dass da Selbstfindungsprozesse mitschwingen, nach dem Motto »Ich singe auch Tenor oder Bariton, aber meine wahre Identität finde ich in der Countertenorstimme«. Oft vermischen sich da Wünsche und Sehnsüchte mit einem sehr schwach entwickelten Talent. Darüber kann man natürlich schnell lachen, man kann aber auch sehr nachdenklich werden, weil diese Leute mit großer Leidenschaft Sänger sein wollen. Man muss mit ihnen ernsthaft darüber reden, muss versuchen, die positiven Seiten hervorzuheben; aber das kann auch dazu führen, dass nur die positiven Äußerungen zu ihnen durchdringen. In Deutschland gibt es vielleicht fünf, sechs Countertenöre, die in der Lage sind, Opernhauptrollen von Anfang bis Ende konditionell durchzustehen, mit einer musikalischen und gleichzeitig durchsetzungsfähigen Stimme. Ein Countertenor hat nun einmal nicht die gleiche Durchschlagkraft wie ein Bariton oder Tenor, aber natürlich gilt es, in einer Opernarie genauso gegen das Orchester anzusingen. Da muss ein gewisses Grundmaß an Kraft – ich will nicht sagen Lautstärke – in der Stimme vorhanden sein, und wenn das fehlt, dann zumindest ein Timbre, das sich im Klang durchsetzt. Vielen fehlt es in der Tiefe an dieser Kraft. Die sagen dann, sie seien Mezzosopran. Aber das Fach gibt's nicht. Entweder ist man Countertenor

und singt die Altkastraten-Partien, oder man ist Sopran. Aber dann singt man richtig Sopran und konkurriert mit den Sopranistinnen. Natürlich gibt es heute viel mehr gute Countertenöre als in den achtziger Jahren, aber solche, die auch einen Liederabend singen und das Publikum wirklich gut unterhalten, nicht mit nur einer Klangfarbe den Wohlklang pflegen, sondern Geschichten erzählen können – die sind rar.

CONCERTO: Sie haben nach den vielen Erfolgen auf dem Konzertpodium mehrere Jahre gewartet, bis Sie Ihr Operndebüt gaben.

SCHOLL: Die Anforderungen an einen Opersänger sind ungleich höher. Es ist nicht schwieriger, die Musik zu singen, aber das Darstellerische lenkt natürlich von der Technik ab. Die Technik muss dann reflexartig zu 100 Prozent gesund funktionieren. Ich kann nicht in einer Opernarie noch darüber nachdenken, wie ich eine hohe Note hervorbringe. Zur technischen Seite kommt dann noch die mentale. Ich war da immer sehr vorsichtig. Als ich kurz vor meinem Diplom stand, kam das Angebot, bei Nikolaus Harnoncourt in Zürich in Händels »Alcina« einzuspringen. In zwei Monaten eine Opernrolle einstudieren, das hat mir Angst gemacht, ich dachte, da stehe ich dann ohne Opernerfahrung und kriege es gar nicht hin. In solchen Situationen hatte ich immer gute Berater; mein Gesangslehrer sagte, das sei viel zu früh, und ich habe auch selbst zu viel Respekt davor gehabt und deswegen abgelehnt. Doch ohne die Angst, »meine« Chance zu verpassen; solche Chancen kommen immer wieder, keine Sängerkarriere hängt an einem einzigen wichtigen Moment. Ich unterfordere mich lieber etwas, denn auf der Bühne kommt der Stress hinzu und nimmt etwas von der Kapazität. Ich brauche also eine Reserve, dank derer ich mich dann immer noch im »grünen Bereich« bewege. Auf diese Weise reift man durch jahrelanges Konzertesingen – von den ersten kleinen Soli im studentischen Ensemble, bei denen einem noch die Knie schlottern, bis zu dem Punkt, an dem man als etablierter Oratoriensänger gilt und selbst findet, dass man die Arien von Bach und Händel wirklich bewältigt. Dann kommen die ersten Recitals, und wenn man dann doch mal fünf, sechs Jahre gut gesungen hat und es gab keine größeren Katastrophen, kann man sich an eine Oper wagen. Dann hat man aber auch Selbstvertrauen gewonnen, sich einen Namen gemacht. Und dann behandeln einen die Leute auch ganz anders als einen Anfänger. Händels »Rodelinda« in Glyndebourne 1998 war für mich der richtige Einstieg.

CONCERTO: Ihre Gesangslehrer in Basel waren René Jacobs und Richard Levitt. Wie hat man sich deren Arbeitsteilung vorzustellen?

SCHOLL: Richard Levitt war mein eigentlicher Gesangslehrer, bei dem ich wöchentlich Unterricht hatte, der hauptsächlich an der Klangbildung, aber natürlich auch musikalisch mit mir gearbeitet hat. René Jacobs kam zum Blockunterricht drei- oder viermal im Jahr, und ich hatte dann in einer Woche drei oder vier Gesangsstunden bei ihm. Das war eine sehr gute Kombination. In meinen musikalischen Vorstellungen bin ich schon ein Ziehkind von Jacobs; ich identifiziere mich nach wie vor sehr mit seiner Arbeit, bewundere ihn auch als Dirigenten. Da steckt die richtige Überzeugungskraft drin, da ist Leidenschaft, das hat alles, was ich mir wünsche. Er ist meiner Meinung nach auch der einzige »echte Barocksänger« unserer Tage, denn er hat die Fähigkeit, aus dem Stegreif zu improvisieren. Das war manchmal erschreckend im Gesangsunterricht, wenn er zum Dacapo ad hoc in drei verschie-

»In extremen Fällen sollte man auch als Countertenor keinen falschen Ehrgeiz entwickeln und lieber transponieren.«

denen Stilen Verzierungen vorschlug. Diese sprudelnde Kreativität ist schon genial. Nach dem, was historische Quellen über die barocken Sänger sagen, sind wir ja sonst weit entfernt davon, weil uns die Improvisationskunst abhanden gekommen ist. Man muss sich das einmal vorstellen, dass Senesino, Händels Star-Kastrat, den Julius Cäsar zwanzigmal gesungen hat und wahrscheinlich zwanzigmal fast die gleichen Leute im Saal saßen, denn die Logen gehörten ja bestimmten Familien. So hat er sich wahrscheinlich auch zwanzigmal neue Sachen ausgedacht. Dank seiner Ausbildung konnte er aus dem Stegreif je nach Laune mal bescheidener, mal extravaganter, mal dekadenter verzieren. Und das beherrscht auch Jacobs.

CONCERTO: Als Sänger, aber ebenso als Lehrer anderer Countertenöre haben Sie sich immer wieder einem charakteristischen Problem Ihrer Stimmlage zu stellen, dem ›Bruch‹ zwischen Brust- und Kopfstimme.

SCHOLL: Ich habe das Glück, dass meine Altstimme von Natur aus eine sehr große, gesunde Tiefe hat und ich Bach und Händel ohne Einsatz der Bruststimme singen kann. Wir haben hier im Moment zwei Studenten, die in der Tiefe auch nicht wechseln müssen. Aber solche Countertenöre mit einer richtigen Contralto-Lage, bei denen die Kopfstimme genügend Kraft hat, das gesamte Altregister abzudecken, und die ihre Bruststimme nur zu bestimmten dramatischen Momenten heranziehen, sind schon sehr selten.

CONCERTO: Wobei es ja auch auf die Wahl des Stimmtyps der Begleitinstrumente ankommt, wie gut eine Partie für den Sänger liegt.

SCHOLL: Natürlich spielt das auch eine Rolle. In extremen Fällen sollte man aber auch als Countertenor keinen falschen Ehrgeiz entwickeln und lieber transponieren. Ich habe gerade in New York mit dem St. Luke's Chamber Orchestra und Anfang des Jahres in Boston mit dem dortigen Symphony Orchestra Bachs Kantate »Vergnügte Ruh« unter Ton Koopman gesungen. Da haben wir jeweils einen Ganzton tiefer transponiert, also einen Halbton tiefer als in barocker Stimmung, weil die Kantate sonst in eine Lage gerutscht wäre, bei der man sehr oft das hohe *f* singen müsste. Das wäre zwar machbar, lenkt mich als Sänger aber zu sehr von der Musik ab. Ganze Opernpartien zu transponieren, finde ich dagegen schon etwas fragwürdig. Ich denke, wenn man den Julius Cäsar singt oder den Ptolemeo, sollte das sowohl in alter als auch in moderner Stimmung in Originallage möglich sein. In moderner Stimmung ist mir das sogar noch ein wenig angenehmer, wenn man mal von den zwei, drei langen hohen *e* in den Arien absieht, die Stimme ist dann etwas kräftiger. Mein Kollege und Freund David Daniels empfindet das übrigens ganz genauso. Im Übrigen wirken aber die Partien, die Händel für Senesino schrieb, auch den heutigen Countertenören wie auf den Leib geschrieben, es liegt alles sehr bequem, man kann einfach expressiv singen.

CONCERTO: Basel ist zu Ihrer Wahlheimat geworden – eine Stadt mit einer legendären Tradition als Lehrstätte für die Alte Musik, aber auch als Ort der Neuen Musik; schließlich hat Paul Sacher, der Gründer der Schola Cantorum Basiliensis, beides gefördert. Auch Sie widmen sich nicht nur der Barockmusik.

SCHOLL: Ich war hier immerhin sieben Jahre Fachassistent im Studio für elektronische Musik, habe auch live elektronische Musik mitgestaltet, also Komponisten bei der Realisation von Projekten geholfen und das auch selbst mal zum Spaß ausprobiert. Aber



Andreas Scholl (Fotos: Decca/Archiv)

Wer die bedeutendsten Countertenöre unserer Tage aufzählen soll, darf ihn mit Recht an vorderster Stelle nennen: Andreas Scholl. Auch nach dem Stimmbruch pflegte er als Mitglied des heimischen Knabenchors sein Alt-Register, studierte an der Schola Cantorum in Basel u.a. bei René Jacobs und tritt dort inzwischen als Dozent in dessen Fußstapfen. Seit mehr als einem Jahrzehnt ist Andreas Scholl auf den internationalen Konzertpodien zu Gast und in letzter Zeit auch auf der Opernbühne. Sein Publikum überrascht er immer wieder einmal mit Neuentdeckungen nicht nur aus dem Gebiet der Alten Musik. Doch ihr gehört nach wie vor seine besondere Liebe, wie er im Gespräch mit CONCERTO bekennt.

eben nie so ernst, dass ich mich als Komponist bezeichnen würde. Daneben habe ich, seit ich 17 war, immer Popmusik gemacht. Das ist mein großes Hobby. Ich komponiere meine kleinen Balladen und Songs, habe mein professionelles Tonstudio und verfolge auch alle technischen Neuerungen auf diesem Gebiet mit großem Interesse. Das mache ich so zum Ausgleich.

CONCERTO: Reizt Sie aber auch die klassische Moderne? Ich denke an Countertenor-Partien in Opern wie dem Oberon in Benjamin Brittens »Midsummer Night's Dream«, den er für Alfred Deller schrieb.

SCHOLL: Ich habe den Oberon schon einmal angeboten bekommen, dann aber abgelehnt, weil ich mit solcher Musik nicht vertraut bin. Ich komme zu sehr aus der Alten Musik. Viele sagen zwar, Britten sei doch nicht kompliziert. Das trifft natürlich für seine Folksong-Arrangements zu, die sind schon leicht singbar, ähneln in dieser Hinsicht dem amerikanischen Repertoire, das ich auf der CD »Wayfaring Stranger« gesungen habe. Aber Brittens Opernsprache ist mir sehr fremd, das könnte ich phonetisch simulieren, so wie ich Gedichte in Russisch lesen könnte. Um diese Musik wirklich zu verstehen und einen Bezug zu ihr aufzubauen, braucht es einfach mehr Zeit. Wenn es dann irgendwann einmal passen sollte...