



Gespräch vom 20.06.2004, 20.15 Uhr

Axel Köhler
Countertenor
im Gespräch mit Michael Appel

- Appel:** Verehrte Zuschauerinnen und Zuschauer, ich begrüße Sie bei Alpha-Forum, heute mit Axel Köhler. Herr Köhler, Sie sind kein gewöhnlicher Opernsänger, sondern Countertenor und bewegen sich in den höchsten Stimmlagen, die für Männer auf der Bühne erreichbar sind. Sie singen Partien, die in der Barockoper bei Monteverdi oder Händel von hochbezahlten Kastraten gesungen wurden und haben die Technik des Countertenors vor etwa 15 Jahren wieder neu entdeckt und weiterentwickelt. Sie gastieren heute auf allen Bühnen der Welt und Ihr Terminkalender scheint ausgebucht zu sein. Tenöre kennen wir alle. Was zeichnet aber den Countertenor aus?
- Köhler:** Der Begriff Countertenor ist signifikant für das Falsettsingen und umfasst die ganze Bandbreite des Falsettgesangs. Es gibt im Falsettgesang die Stimmeinteilung, wie sie bei einem Frauenstimmenrepertoire vorhanden ist: Es gibt die Altstimme, den Mezzosopran und inzwischen auch die hohe Sopranlage. Es sind all die Lagen, die früher in Opern von Kastraten gesungen wurden. Allerdings ist die Countertenor-Tradition älter als die der Kastraten. Bevor die Gesangskastraten in Erscheinung traten, gab es Countertenöre, Falsettisten. Es war teilweise verboten, dass in Kirchen Frauen sangen, und deshalb mussten mehrstimmige Gesangssätze zwangsläufig von Männern oder Knaben gestaltet werden. So entstand im frühen Mittelalter das Falsettsingen. Es ist eine Stimmfunktion, die jeder Mann im Halse hat. Wir haben einen Adamsapfel am Kehlkopf, darin ist ein Muskel, der dafür sorgt, dass das ganze Stimmband schwingt. Ich bin kein HNO-Arzt oder Stimmphysiologe, ich kann es nur volkstümlich erklären, wie ich es verstehe. Beim Falsettgesang schwingen die Stimmbandränder. Beim Sprechen schwingt beim Mann normalerweise das ganze Stimmband, man hat die Brustresonanz und die wird beim Falsettgesang ausgeschaltet. Man singt sozusagen mit dem Rand. Beim Sprechen ist das sehr schwer, beim Singen ist mehr Kraft dahinter, denn man hat eine Stütze aufgebaut. So erzeugt man den Kopfklang. Man benützt beim Singen eigentlich dieselben Resonanzräume wie eine Frau.
- Appel:** Es ist das klassische Singen mit der Kopfstimme.
- Köhler:** Ja, in Verbindung mit dem Körper. Man nennt es die "Stimme auf den Körper bekommen". Man muss versuchen, so viel wie möglich Resonanzräume zu erreichen: Die Luft im Kopf, in der Stirn, in den Nasennebenhöhlen, im Brustbein muss schwingen. Insofern unterscheidet sich die Stimmtechnik eines Countergesangs kaum von einer herkömmlichen Gesangstechnik, nur dass diese Resonanzräume normalerweise die Frauen beim Singen nützen.
- Appel:** Wir werden uns später einige Ausschnitte aus Partien, die Sie gesungen haben, anhören. Lassen Sie uns zuvor noch in die Geschichte gehen. Sie haben noch zu

DDR-Zeiten diese Gesangstechnik neu entdeckt und entwickelt. Wie kam es dazu? Welchem Bedürfnis entsprang diese Gesangstechnik? Wie sind Sie selbst auf diesen Weg gekommen?

Köhler:

Heutzutage bildet man an den Hochschulen zielgerichtet Countertenöre aus. Das gab es zu meiner Zeit noch nicht. Bei mir war es so, dass ich in einer Seminargruppe an der Hochschule für Musik in Dresden war, wo einige Kruzianer studierten, also Leute, die aus dem Kreuzchor kamen und Sänger werden wollten. Sie hatten eine wunderbare Tradition, nämlich ein großes Repertoire an Volksliedern und an Liedersätzen à la Comedian Harmonists, setzten sich abends in Kneipen und begannen zu singen. Das hat die Leute so begeistert, dass sie ständig Bier spendiert bekamen. In meiner Seminargruppe gab es keinen Tenor. Es waren drei Leute, die händeringend einen Sänger suchten, der die Oberstimme singen konnte. Ich war ein guter Blattsänger, weil ich auch gleichzeitig Violine studierte. Ich sah mir ihre Bücher an und setzte mich mit ihnen in die Kneipe, sang vom Blatt und habe es mit meiner Falsettstimme gemacht, obwohl ich eigentlich tiefer Bariton war. Daher wusste ich, dass ich es kann. Ich wurde an das Opernhaus nach Halle engagiert als Spielbariton, also als Bariton für das leichte Fach, weil meine Baritonstimme nicht so ergiebig war, dass sie eine große Opernkariere versprochen hätte. Durch einen Zufall wurde ich in Halle konfrontiert mit den Händel-Festspielen, die jedes Jahr stattfinden, und so kam auch eine Möglichkeit, meinen Falsett auszuprobieren. Es war die "Rinaldo"-Inszenierung von Peter Konwitschny, wo man noch zu DDR-Zeiten sagte, dass man alle Kastratenpartien mit Frauen besetzen sollte. Früher, als die Händel-Renaissance begann, hatte man Männer die Partien eine Oktave tiefer singen lassen. In der weiteren Arbeit an Händel- und Barockopern nahm man die Variation der Hosenrolle, d. h. man ließ es in derselben Tessitura, im selben Tonumfang, und nahm keinen Mann, sondern eine Frau. Irgendwann war es dann soweit, dass man Countertenöre hatte und die Partie mit einem hochsingenden Mann besetzte. Im "Rinaldo" gab es vier Kastratenrollen, aber nur drei Damen am Haus, die diese Partien singen konnten. Ich bewarb mich um diese Rolle, bekam sie auch und das war der Start.

Appel:

Sie haben Ihre Countertenor-Karriere als Amateur begonnen. Sie haben keine Stimmbildung, Gesangsausbildung von einem Profi bekommen, sondern Sie haben es sich selbst erarbeitet.

Köhler:

Ja. Die Falsettstimme ist als Funktion in meinem Hals mitgewachsen und war immer schon da. Ich habe mit derselben Gesangstechnik, mit der ich als Bariton gesungen habe, Falsett gesungen, und es ging viel besser. Jeder hat zwei Stimmen im Hals und das war bei mir die potentere. Ich habe weiter geübt und schließlich stiegen natürlich auch durch die Aufträge die Anforderungen. Es gab den einen oder anderen Gesangkurs bei Jessica Cash und der Frau von Harry Kupfer. Frau Professor Marianne Kupfer hat mir sehr viele Tipps gegeben. Sie war lange Zeit an der Komischen Oper. Als ich begann, dort tätig zu werden, konnte ich Ihre Hilfe mit in Anspruch nehmen. Da sie Jochen Kowalski zum großen Teil mit ausgebildet hatte, hatte sie große Erfahrung auf diesem Gebiet und stand mir mit Rat und Tat zur Seite. Ich habe keinen regulären Gesangsunterricht genommen, sondern auf das aufgebaut, was ich vorher als Bariton schon konnte.

Appel:

Sie haben vorhin "Rinaldo" von Händel angesprochen. Nun sind wir neugierig, Sie in dieser Oper zu hören, die Sie auch an der Staatsoper in München gesungen haben. Wir haben einen Ausschnitt vorbereitet und hören in die Szene hinein. (Zuspielung "Rinaldo")

Appel:

Das ist eine sehr ruhige, anrührende Partie. Was sind Ihre Erinnerungen an "Rinaldo", denn eigentlich beginnt Ihre Geschichte damit?

Köhler: Ja, da hat sich der Kreis auf eine schöne Art und Weise geschlossen. Es ist dieselbe Partie, die ich in München noch singe, die damals meine erste Partie in diesem Stück überhaupt war. Es sind zwei völlig unterschiedliche Sichtweisen der Inszenierung, die ich hier erleben konnte. Peter Konwitschny hat damals noch zu DDR-Zeiten den "Rinaldo" inszeniert, und es lag natürlich auf der Hand, dass man damals politische Anspielungen auf unsere politische Situation unterbrachte. Das war sehr vergnüglich, weil es nicht nachweisbar war, wenn man Händel'sche Musik singt. Wir machten das damals in Deutsch, und es war ein sehr kunstvolles Deutsch. Es gab kein einziges Wort in der Oper, wo man uns hätte nachweisen können, dass wir Kritik an der Politik üben. Trotzdem war die ganze Oper durchzogen von Parallelen, was natürlich in einem solchen System, wie es die DDR damals war, wunderbar zum Tragen kam. Die Leute haben sich köstlich amüsiert. Meine Partie in dem Stück ist die des Handlungers des Sektenchefs, der die Schmutzarbeit macht, der dafür verantwortlich ist, wenn etwas schief geht, und der zuarbeitet, um die Sache des Glaubens zu fördern. In dieser Situation ist es so, dass wir zu einem Zauberer gehen müssen, um Almirena, die zukünftige Frau des Helden Rinaldo, wieder zu befreien, die die böse Zauberin entführt hat. Wir befinden uns in dieser Szene auf einem Berggrat und hängen alle an einem Seil. Es ist eine sehr gespenstische Stimmung. Bei dieser Arie ist der Regiewitz, dass man mit dem Seil über die ganze Bühne geht und wenn ich mit dem ersten Teil fertig bin, musste ich hinter der Bühne mit einem kleinen Roller wieder zum Anfang fahren und dort weitersingen. Es war wie eine Art Endlosschleife. Es ging um Zehntelsekunden, aber es hat immer geklappt.

Appel: Sie sind gewissermaßen auch ein Hochleistungssportler, denn Singen ist eine Kraftanstrengung, wenn man auf der Bühne unter diesen enormen Anspannungen steht, keinen Takt zu spät kommen darf und dann wieder voller Energie bis in die letzten Reihen gehört werden soll. Da gehört enorme Kraft dazu, noch dazu in dieser Falsetthöhe. Wie meistert man das? Heißt das, dass Sie ein besonders nüchternes Leben führen müssen, früh ins Bett gehen, ohne Alkohol und Zigaretten leben müssen?

Köhler: Ich glaube, ich muss den Irrtum ausräumen, der mir häufig begegnet, nämlich dass es sehr anstrengend sei, so hoch zu singen. Für mich ist es nicht anstrengend. Es ist nicht anstrengender, als wenn man normal singt. Es ist eher wie ein Seiltanz. Die Leistung an so einem Abend liegt in der Konzentration, dass man nicht taumelt, denn eine so hohe Stimme ist anfällig für Unarten der Technik. Kontrolliert man sich gesanglich nicht, dann ist es so, als ob man beim Seil strauchelt und abrutscht. Man rutscht dann in das Brustregister, was dann unangenehm und nicht so schön klingt. Man muss sehr konzentriert und fokussiert singen. Es ist nicht so, dass man sehr viel körperliche Kraft dazu braucht. Die Kraft liegt in der Stützfunktion des Körpers, dass man die Stimme immer dort lässt, wo sie auch hingehört. Natürlich muss man mental versuchen, sich stabil zu halten. Nervenschwäche ist dem Singen sehr abträglich, denn ist man aufgeregt, dann atmet man schneller. Der Atem ist beim Singen ganz wichtig, denn man muss ihn ruhig halten, auf dem Atem singen, damit die Luftsäule schwingen kann. Nun muss man sich auf der Bühne auch sehr bewegen, manchmal rennen und verschiedene Dinge tun. Das setzt natürlich ein gewisses Training voraus. Natürlich sitze ich zu Hause nicht jeden Tag drei Stunden auf dem Hometrainer, aber es ist empfehlenswert, ein bisschen Sport zu treiben. Der Beruf setzt eine so hohe Disziplin voraus, dass man weiß, was man in welchen Momenten zu tun und zu lassen hat. Ich bin ein Genießer und ein sehr sinnlicher Mensch. Ich genieße ab und zu den Alkohol, eine Zigarette und das Leben überhaupt sehr gerne. Nur muss man im Kontext der Vorstellungen Disziplin walten lassen. Man muss wissen, wann man was genießen darf.

Appel: Lassen Sie uns zu "Rinaldo" zurückkehren. Es ist wohl kein Zufall, dass der Countertenor und die Barockoper so eng miteinander verbunden sind. Dessen klassische Partien liegen eben in der Barockoper. Unabhängig davon haben die Barockoper und Neuinterpretationen der Barockoper in den letzten zehn Jahren – München ist hierfür nur ein sehr prominentes Beispiel – enorm Furore gemacht. Es werden sehr viele Neuinszenierungen geboten. Worauf führen Sie das zurück? Welchen Hintergrund sehen Sie für dieses neu erwachte Interesse von Intendanten, Regisseuren und dem Publikum?

Köhler: Ich glaube, dass die Form der Barockoper es erlaubt, sehr vieldeutige Auslegungen zu schaffen für diesen Stoff. Es war zu Händels Zeiten schon so: Händel oder Vivaldi nahmen Stoffe, die eigentlich lange zurück lagen. Es geht meist um antike Stoffe, die eigentlich niemanden direkt etwas angehen. Man stellt sich natürlich die Frage, weshalb sie das so gemacht haben. Wahrscheinlich um aktuelle Bezüge darin zu verpacken. Möglicherweise haben sich Leute des Hofes, für die diese Opern bestimmt waren, in den antiken Helden wiedererkannt. Möglicherweise war es zu schaffen, dass man dort auch Kritikpunkte verpackte. Heute ist man ja nun noch weiter weg von dieser Zeit, aber diese große Entfernung schafft die Möglichkeit, dass man heutige Bezüge mehr einbaut und moderne Dinge einfließen lässt, die in ein stringent veristisch erzähltes Werk wie z. B. Verdis "Sizilianische Vesper" nicht hineinpassen. Sachen wie "Rinaldo" oder "Cäsar und Cleopatra" lassen sich nach allen Seiten auslegen und ausdeuten. Daraus kann man eine Komödie, aber auch ein todernstes Stück, eine schwarze Komödie machen. Vielleicht ist es das: Dass die Musik des 18. Jahrhunderts, die Sujets, uns die Chance geben, uns heute in diesen Opern wiederzufinden, dass sie eine Spiegelfunktion haben, dass man also nicht nur draufsieht, sondern dass von der Bühne auch etwas herunterschaut. Denn man fragt sich, weshalb die barocken Opern überhaupt überleben können und weshalb sie wiederbelebt werden. Das hat etwas damit zu tun, dass sie ewige menschliche Problematiken ansprechen wie Liebe, Macht, Gier, Sex. All das ist in diesen Rollen verankert und spielt immer wieder mit hinein. Oft ist die Ausgangsposition der Story nur der Startpunkt, um menschliche Tragödien, "Beziehungskisten" zu zeigen, wie sie heute in "Gute Zeiten – Schlechte Zeiten" modern laufen. Das ist bei "Julius Cäsar" und "Cäsar und Cleopatra" nicht sehr viel anders.

Appel: Die Inhalte sind sehr abstrakt.

Köhler: Ja, man kann bei Barockoperen einen Abstraktionsgrad finden, der es ermöglicht, für ein breites Publikum ein Spektrum zu schaffen, um sich selbst darin zu finden oder auch eine Botschaft für sich selbst darin zu finden. Deshalb ist es auch in München so, dass gerade junge Leute in diese Opern gehen. Man spricht ein Publikum an, das sonst eigentlich mit Opern nicht so viel am Hut hat. Im Publikumsgespräch habe ich ein solches Echo mehrmals gehört.

Appel: Nun bewegen wir uns mit der Countertenorstimmelage in der Barockoper auf einer artistisch hohen Ebene. Sie werden von Opernhäusern für bestimmte Rollen in diesem Fach angefordert, weil es im normalen Ensemble oft nicht mehr vertreten ist. Sind Sie denn sozusagen vom Gesangs-Jetset, der von Oper zu Oper mit seinen speziellen gesanglichen Fertigkeiten und Techniken geht? Ein normaler Bariton oder Tenor im Ensemble würde das nicht schaffen.

Köhler: Ich habe diesbezüglich das große Glück, dass ich einen festen Ensemblevertrag in Halle habe, wo ich vor 18 Jahren begonnen und somit eine künstlerische Heimat habe, in der ich gesanglich gut aufgehoben bin und jedes Jahr meine Aufgaben habe, nicht nur im barocken, sondern auch im modernen Repertoire oder im Repertoire der Operette. Ansonsten ist es

tatsächlich so: Wenn Opernhäuser wie München, die Salzburger Festspiele oder die Staatsoper in Hamburg Projekte vorhaben, wo Countertenöre notwendig sind, dann werde ich eingeladen. Man fragt an, und dann ist man unterwegs, ist selbst für seinen Kalender verantwortlich, muss diesen koordinieren; dann legt man sich sein Leben so zurecht. Unsereiner lebt nach dem Kalender und auch die Familie muss sich da hineinfügen, wie die Geschäfte eben sind. Da kommt man nicht drum herum.

Appel: Da ist das Geschäft des Opernsängers gnadenlos.

Köhler: Ja. Oft ist es so, dass eine Serie 15 Vorstellungen hat und wenn man bei einer Vorstellung nicht kann, dann kann man bei allen 15 nicht. Man muss versuchen, das zu garantieren. Ich habe die letzten 18 Jahre kein wirkliches stressfreies Jahr gehabt, in dem Sinne, dass man sagt, man bewältigt das nacheinander. Man hat drei Wochen frei, aber dafür in zwei Wochen zehn Vorstellungen an fünf verschiedenen Orten, wo man nur aus dem Koffer lebt. Das ist nun mal so.

Appel: Hören wir uns noch eine Szene aus "Rinaldo" an, die uns ein Stück weiter in die Welt der Barockoper führt, so dass wir Anlass haben, diese spezielle Thematik zu vertiefen. Wir hören eine weitere Da-capo-Arie. (Zuspielung "Rinaldo")

Appel: Wir hätten unseren Zuschauern beinahe den tobenden Applaus vorenthalten, der nach Ihrer Da-capo-Arie einsetzte. Diese großen Arien sind das Herz der Barockoper. Welchen Stellenwert haben sie?

Köhler: Das ist für die Oper in dieser Zeit sehr signifikant, dass eine Arie noch ein Da capo hat. Der erste Teil ist eine These, der zweite Teil eine Antithese und die Wiederholung könnte eine Synthese aus beiden Teilen sein. In erster Linie hatte das damals die Funktion, den Sänger brillieren zu lassen. Es gab damals noch kein Regietheater. Die Sänger kamen damals in einem unglaublichen Kostüm auf die Bühne. Manche Sänger führten zwei Kostüme mit sich und in jeder Oper, egal was es war, wurden diese Kostüme immer wieder angezogen, denn es ging nicht unbedingt darum, diese Handlung tatsächlich so zu erzählen. Es ging um ein barockes Event. Die Bühne war bunt bemalt, es gab Maschineneffekte, auf die man wartete, und die Sänger standen mit prunkvollen Kostümen auf der Bühne und sangen. Der Da-capo-Teil war letztendlich dazu da, damit der Sänger seine eigene Variationskunst über dem Grundnotentext, den ihm der Komponist schrieb, zeigen konnte. Da gab es manche Sänger mit eigenem Kadenzbüchlein und ihrer eigenen Kadenzierungsart. Es gab ganz bestimmte Sachen, wie die von Farinelli usw., die an ihrer Koloraturfähigkeit erkannt wurden. Damals gab es keine Regisseure. Die Sänger traten von einer Seite auf und gingen wieder ab. Heute gibt es Regisseure, die ganz klar eine Konzeption unterlegen, und damit muss man auch bei so einer Da-capo-Reihe umgehen, die unter Umständen sehr lang sein kann. Für zwei Zeilen Text sind es manchmal acht Minuten Musik. Da kann man nicht nach dem Textbuch singen, sondern muss sich etwas einfallen lassen, wie man nonverbal mit dieser Musik umgeht. Das ist oft der Anlass für eine Krise, aber oft ist es der Anlass für eine große Chance. Man kann sehr viele Botschaften hineinlegen, wenn man es schafft, der Sache geistig so viel abzugewinnen, dass man nicht bei der dritten Arie die anderen Sänger um Hilfe bittet. Die wirklich guten Regisseure wissen, wie man mit solchen Sachen umgeht. Das ist der spannende Punkt, den es nur in dieser Art Opern gibt.

Appel: Die Krise taucht also in der Probenarbeit auf, wenn Sie bei der Einstudierung nicht sicher sind, ob Sie diese acht Minuten auch darstellerisch schaffen werden.

Köhler: Ja, das wird oft unterschätzt. Es gibt Regisseure, die nehmen das Textbuch und legen sich die Geschichte zurecht. Dann gibt es aber auch die Musik dazu. Es gibt Opern, da sind Musik und Textbuch mengenmäßig dasselbe.

Bei Händel oder Vivaldi steht es in einem krassen Missverhältnis, da ist der Text in zwei Sekunden gelesen und die Musik dazu dauert acht Minuten. Jetzt muss man versuchen, diese acht Minuten zu füllen, denn man kann nicht alles streichen. Wenn man sich da als Regisseur vertut, dann kann es sein, dass man den Sänger um Hilfe bitten muss. Ich habe so etwas schon erlebt. Das ist schwierig, weil die Chance nicht genutzt wird, das, was die Barockoper ausmacht und auszeichnet, wirklich hervorzuheben, nämlich die Da-capo und damit die Chance, Botschaften zu vermitteln.

Appel: Sie sprechen einen wichtigen neuen Zweig Ihrer Arbeit an, die Regiearbeit. Sie arbeiten nicht nur als Sänger, sondern mittlerweile auch als Regisseur. Sie haben in Halle und München inszeniert, neue Projekte gemacht und Sie inszenieren auch Händel-Opern. Gibt es für Sie besondere Erfahrungen, die Sie als Sänger in Ihre Regiearbeit einbringen können, z. B. diese dramatischen Aspekte, von denen Sie gerade sprachen? Inszeniert ein Sänger anders als ein Regisseur, der dieses Fach studiert, gewisse Erfahrungen gemacht hat, aber nie selbst auf der Bühne stand?

Köhler: Ein Sänger wird wahrscheinlich nie den Fehler machen, von Sängern Dinge zu verlangen, die nicht herstellbar sind. Es gibt durchaus Regisseure, die Sachen verlangen, die nicht möglich sind, da sie die Singfunktion so beeinträchtigen, dass man es nicht kann. Ich war immer ein Sänger, der auf der Bühne volles Risiko gefahren ist. Ich habe es immer gemocht, wenn ich als Darsteller gefordert war und Dinge tun durfte wie tanzen, gymnastische Übungen oder so, wenn es der Rolle gedient und dem Singen nicht geschadet hat. Insofern denke ich, dass man als Sänger immer instinktiv darauf achtet, dass man dem Kollegen nichts zumutet, was ihm sängerisch schaden könnte. Auf der anderen Seite kann man mir auch nichts vormachen, wenn jemand sagt, dass etwas nicht geht. Dann weiß ich genau, dass er mich anlügt, weil ich immer davon ausgehe, was man einem Sänger zumuten kann. Natürlich weiß ich, wie es sich anfühlt, wenn man auf der Bühne steht. Ich weiß auch, wie es sich anfühlt, wenn man vom Regisseur gut oder nicht so gut geführt wird. Hat man all diese Dinge erfahren und hat man Gespür dafür, wie man eine Szene zusammensetzt, dann glaube ich, dass Regie ein Beruf ist - wenn man ein Grundlagenstudium hat und auch Erfahrung -, in dem man sehr wachsen kann. Ich habe nichts dagegen, dass man es studieren kann. Trotzdem ist es so, dass ein guter Regisseur nicht direkt der Hochschule entspringt, sondern eher Erfahrung sammeln muss. Ich habe gemerkt, dass die Sänger gerne mit mir zusammenarbeiten, weil sie sicher sind, dass ich sie zwar fordere, aber ihnen nichts aufstülpe, was schädlich wäre.

Appel: Es gilt in der Barockoper auch immer einen Spagat zu machen zwischen der Kontexttreue und den unglaublichen Möglichkeiten, sie als Revue, Komödie oder Trauerspiel zu gestalten. Nun gibt die Barockoper selbst schon Figuren und Positionen vor. Wie gehen Sie mit solchen Regieangeboten um?

Köhler: Ich habe mir zum Prinzip gemacht, dass ich die Geschichte erzählen möchte, die im Libretto erzählt wird. Es gibt manchmal Regieansätze, die das Libretto nur als Vehikel benutzen, um etwas anderes daraus zu machen. Ich möchte die Geschichte schon erzählen. Dann muss man sich überlegen, mit welchen stilistischen Mitteln man sie erzählen möchte, damit es nicht langweilig oder überfrachtet wird. Hier ist für mich gerade bei Händel interessant, dass man die Rezeptionsarten, die es seit der Händelrenaissance gegeben hat, nimmt, sie immer wieder abklopft und das Beste für die eigene Produktion verwendet. Man muss versuchen, all das zu verknüpfen, also auch den barocken Gestenkatalog, den ich aber nicht vier Stunden lang sehen möchte.

Appel: Wie sieht der aus?

Köhler: Ich kann das nicht vormachen, weil ich kein Spezialist bin. Ich arbeite mit jemandem zusammen, der das wissenschaftlich untersucht hat, also studiert hat. Stellt man sich vor, dass die Sänger damals keine Regie hatten, haben sie sich doch sicherlich mit irgendwelchen körpersprachlichen Mitteln auf der Bühne geäußert. Es gibt für jeden Affekt in einer Barockoper, den es musikalisch zu vermitteln gilt, auch eine entsprechende Geste oder Pose. Es gibt Bemühungen, eine Oper vier Stunden in dieser Weise zu gestalten. Das wäre für mich nichts, weil mir das zu einschichtig ist. Das aber dramaturgisch zu unterfüttern und als stilistisches Mittel mitzubeneutzen, möglicherweise in einer modern angehauchten Ausstattung und mit realistischen Musiktheaterverhältnissen, könnte für mich ein Spannungsverhältnis geben, sodass die Inszenierung die Leute interessiert. Das Element der Verfremdung ist wichtig; es ist nie realistisch gewesen im Sinne von eins zu eins übersetzt, was die Sänger bei Händel machen mussten, sondern es wurde immer verfremdet. Nicht umsonst sangen die Kastraten immer die großen Helden. Es ist lächerlich, einen hoch quietschenden Mann als Feldherrn einzusetzen, aber die Leute wollten es so sehen und hören. Es war verfremdet, ein Stück weggerückt, damit man auch wieder Nähe herstellen konnte. Diese Dialektik ist sehr interessant.

Appel: Diese Verfremdung, von der Sie sprechen, ist also nichts, was erst modernes Regietheater in die Oper hineinbrachte, sondern was schon in der Barockoper angelegt ist? Nun sprechen wir hauptsächlich über Händel, Monteverdi haben wir etwas gestreift. Händel ist der große Protagonist, alle anderen verblassen heutzutage gegenüber dem, was wir an Bestand an Händel-Opern haben, die auch hauptsächlich aufgeführt werden. Reizt Sie Händel ganz besonders als Sänger oder welche Gründe sehen Sie für diese Bevorzugung der Händel'schen Musik?

Köhler: Ich glaube, dass Händel in seinen Opern die Gabe hatte, Psychogramme zu entwerfen. Sieht man z. B. Hann Adolf Hasse daneben – das ist auch ein großer Komponist dieser Zeit –, ist er in seiner Ausdrucksart wesentlich modischer gewesen. Es klingt alles ein bisschen ähnlich, während Händel große Unterschiede in den emotionalen Ausdrucksmöglichkeiten in seinen Opern schafft. Das reizt mich besonders, denn das gibt eine Palette. Er schafft es, Charaktere zu zeigen und über die Musik zu bilden. Das findet man so bei seinen Zeitgenossen nicht häufig. Monteverdi war wesentlich früher. Das ist eine ganz andere Stilistik der Oper, das kann man mit Händel nicht vergleichen. Es ist keine opera seria. "Poppea" ist ein Konversationsstück und es gibt keine Da-capo-Reihen, sondern Szene an Szene. Monteverdi hat den besonderen Effekt, dass er es schafft, ein Drama zu schreiben, in dem Tragik und Komik unmittelbar nebeneinander stehen. Dadurch wird bei Monteverdi keine Fallhöhe erzeugt, wenn die tragische Figur der Octavia sich mit der urkomischen Amme unterhält, die auf eine groteske Art und Weise ihre Lebensweisheiten von sich gibt. Das ist etwa wie man einen Schnaps zwischen schweren Gängen serviert, dass man immer ein bisschen lächelt, und schon ist man wieder offen für die nächste tragische Szene. Das ist eine andere, aber auch sehr starke Art, Musik zu schreiben.

Appel: Stichwort: tragische Szene. Sie sind selbst im DDR-Musiktheater aufgewachsen, arbeiten jetzt in Halle, sind sehr stark in den neuen Bundesländern verwurzelt und erleben die Gestaltveränderungen des Musiktheaters in den neuen Bundesländern aus erster Hand und in Ihrer eigenen Regiearbeit. Welche Bedeutung hat die Situation knapper Kassen für Sänger, Musiker, Künstler gerade in den neuen Bundesländern?

Köhler: Das ist ein weites Feld. Natürlich muss man sich in Anbetracht dieser knappen Kassen von Gewohnheiten verabschieden, in den ostdeutschen Bundesländern besonders. Wir hatten eine unglaubliche Dichte an

Orchestern mit über 50 Orchestern und vielen Theatern, die alle fest in den Kulturbetrieb eingebunden waren. Das ist so überhaupt nicht mehr zu halten. Es geht schon über Jahre, dass fusioniert und abgebaut wird und kleinere Theater schließen müssen. Das geht auch an den großen Häusern nicht vorbei. Ich denke hier nur an Berlin. Ich sehe darin allerdings auch eine Chance, dass man deutlich von dem Gießkannensubventionsbetrieb wekommt und sich mehr konzentriert, auch qualitativ, was man wirklich mit dem Theater erreichen will, wen man hereinholen möchte und dass man nicht irgendwie Repertoiretheater spielt, sondern sich konkrete Gedanken macht, wie die knappen Gelder optimal verwendet werden können. Nehme ich das Beispiel Halle, wo ich am meisten involviert bin, kann ich sagen, dass wir wirklich versuchen, einen maximalen Spielplan zu erreichen mit optimalen Mitteln. Auch in Sachsen-Anhalt werden die Mittel immer knapper und jetzt steht die Orchesterfusion in Halle zwischen der Philharmonie und dem Opernorchester an. All das sind schwierige Dinge, die sozial abgefedert werden müssen. Ich finde, dass es wichtig ist, an die Kultur zu glauben und nicht zu sagen, dass sie nicht wichtig sei und wir uns alles schenken könnten. Gerade in München zeigt sich: Wenn wir junge Leute ins Theater bringen möchten, wenn wir es schaffen, ethische Werte über das Theater zu vermitteln, dann hat das eine wichtige Funktion; das darf nicht alles wegreichen.

Appel: Hat sich das Leben des Sängers verändert in dieser Situation? Wie erleben Sie die berufliche Situation Ihrer Kollegen? Sie nehmen bisher ausschließlich den Standpunkt des Publikums ein, dem Sie neue Dimensionen bieten möchten. Welche Karrieremöglichkeiten haben heute Sänger angesichts dieser knappen Kassen?

Köhler: Der Markt ist natürlich sehr eng. Die Grenzen sind offen und es gibt ein unglaubliches Angebot an guten Sängern. Die Latte, was die Qualität betrifft, wird immer höher geschraubt. Es ist aber so, dass man durch die Schließung von Theatern bzw. durch die Verknappung der Stellen immer weniger Kollegen benötigt. Der Run auf die offenen Stellen wird deshalb immer größer. Will man heute Sänger werden, muss man sehr stark sein, sowohl mental, als auch von der stimmlichen Kraft her und außerdem sehr klug, damit man sich nicht verschleifen lässt. Es besteht natürlich die Gefahr, wenn man einen festen Vertrag bekommt für ein Haus, dass man dann aus Kostengründen alles singt, was anfällt, weil das Haus nicht in der Lage ist, sich noch einen zweiten oder dritten Sänger zu leisten. Dann kann es sein, wenn man als Sänger nicht aufpasst, dass man nach vier Jahren sämtliche Fächer gesungen hat, was natürlich die Gefahr des Verschleißes in sich birgt.

Appel: Man kann sich nicht selbst entwickeln.

Köhler: Ja. Wenn man zu viel zu tun hat. Eigentlich bräuchte man Ruhe, aber es gibt nicht mehr so viele Möglichkeiten, sich sachte aufzubauen. Es sei denn, man hat als Sänger gleich einige Wettbewerbe gewonnen, ist in der großen Agentur angekommen und nicht darauf angewiesen, eine feste Stelle zu bekommen, dass man dann schon als Star aufgebaut wird. Das ist auch möglich.

Appel: Nun haben wir uns fast durchgängig mit der Barockoper befasst. Gibt es für Sie mit Ihrer stimmlichen Potenz neue stimmliche Dimensionen in der Opernliteratur, die Sie interessieren?

Köhler: Ja, auf jeden Fall. Es gibt auch die angenehme Operette. Ich habe sehr gerne in der "Fledermaus" gesungen und auch den "Orpheus in der Unterwelt". Das sind sehr schöne Ausflüge, die aber nicht zum Stammrepertoire gehören. Zum Stammrepertoire kann aber die moderne Literatur werden. Da wird unsereiner immer mehr gefordert und gefragt und das finde ich sehr schön, dass man hier nicht nur den schönen Gesang im

Sinne der Kastratentradition wie auch im Bauchgesang benutzt, sondern der Komponist sagt, ich habe hier einen verrückten Part, den ich mit dem Countertenor besetzen möchte. Man beginnt also, die charakteristischen Möglichkeiten unserer Stimme zu nutzen, um spezielle Wirkungen zu erzeugen. Das beginnt jetzt in der modernen Musik. Es gibt sehr viele Komponisten, die für uns komponieren, die Partien mit uns gemeinsam entwerfen und die auch während des Kompositionsvorganges unser Urteil einholen, ob das singbar ist. Das macht sehr viel Spaß und ist eine schöne Arbeit.

Appel:

Wir konnten heute in diesem Gespräch mit Ihnen hinter die Kulissen der Oper gehen, einiges, was bei den Probenarbeiten, bei der Stimmbildung und Stimmentwicklung passiert, miterleben bzw. mithören. Ich danke Ihnen sehr für dieses Gespräch, Herr Köhler. Ich hoffe, es hat Ihnen, liebe Zuschauer, Spaß gemacht, Ihr Interesse geweckt für die Barockoper und vielleicht auch für die moderne Musik. Ich danke Ihnen für dieses Gespräch, Herr Köhler, und wünsche Ihnen, dass Ihre neuen Herausforderungen Sie weiter so faszinieren werden, herzlichen Dank.