



**JUNGE FREUNDE – YOUNG FRIENDS  
JEUNES AMIS – GIOVANI AMICI**



**„Eigentlich möchte ich sein wie Gyges.“**

Der Sänger Wolfgang Schöne im Gespräch mit den *jungen freunden*

*Beginnen wir mit Ihrer Person, Herr Schöne. Stellen Sie sich bitte kurz vor, wie wurden Sie Sänger?*

Geboren wurde ich in Bad Gandersheim im Harz in Norddeutschland. Ich bin 62 Jahre alt und seit über dreißig Jahren Opernsänger, also schon kurz vor der Rente. Ich habe sehr spät mit meinem Gesangsstudium begonnen, da ich zunächst Volksschullehrer auf einem Dorf war. Nachdem ich gemerkt habe, dass ich Sänger werden könnte, gab ich mit 28 den Beamtenstatus auf und begann zu studieren. Ich wurde dann relativ schnell Konzertsänger und sang mit 31 meine erste Oper.

Natürlich habe ich als Kind Sopran im Kirchenchor gesungen, wie das bei fast allen Sängern üblich ist. Auch an der Hochschule während meines Lehrerstudiums hatte ich Musik als Hauptfach gewählt und im Hochschulchor und als Solist gesungen. Zu dieser Zeit hatte ich als Hauptfach Geige, was ich von der Kindheit an gelernt habe. Noch als Student habe ich meine ersten Opernerfahrung gesammelt bei einem Open-Air-Festival in Eutin in Norddeutschland. In Eutin wurde Carl Maria von Weber begraben, deshalb wird jedes Jahr dort der *Freischütz* aufgeführt. Meine erste Rolle war also der Ottakar im *Freischütz*, dieser Deus ex machina am Schluss der Oper. Diese Partie lässt sich vom Umfang mit der des Sprechers in der *Zauberflöte* vergleichen. Also eine kleine, aber sehr wirksame Rolle.

*Da gibt es schon eine kleine Verbindung zu Salzburg, weil die Mutter von Weber am Friedhof in St. Sebastian begraben liegt.*

Ja, das Grab habe ich schon besucht, natürlich auch das Grab von Constanze Nissen-Mozart und eine rote Rose hinterlegt.

*Waren Sie in den ersten Jahren hauptsächlich in Deutschland beschäftigt?*

Ja, zunächst sang ich ein paar Mal frei in Lübeck, dann in Wuppertal den Wolfram. Das ging also so schnell, die zweite Partie war schon der Wolfram. Dann kam ich nach Stuttgart als Gast für eine *Così*-Produktion. Die haben mich dann da behalten, und jetzt bin ich in meiner dreißigsten Spielzeit in Stuttgart und habe da eigentlich alles gesungen, was man als Bariton so singt. Stuttgart ist immer noch meine Heimat.

*Die Stuttgarter Oper genießt ja ein hervorragendes Ansehen, insofern spricht Ihr Engagement dort für sich. Wie viele Intendanten haben Sie mit erlebt?*

Es sind nur drei Intendanten, die ich erlebt habe, auch das spricht für die Stuttgarter Oper. Allerdings habe ich schon wesentlich mehr GMDs erlebt. Dass die Stuttgarter Oper momentan so ein hohes Ansehen genießt, liegt wohl daran, dass dort ein dramaturgisches Konzept verfolgt wird, das Aufsehen erregt und außerdem bei Journalisten beliebt ist. Das Haus wurde ja schon dreimal von der OPERNWELT zum „Opernhaus des Jahres“ gewählt. (2002 wurde es zum vierten Mal Opernhaus des Jahres. Anm.)

Dadurch fühlt sich die Leitung immer wieder bestätigt. Ich möchte allerdings dazu sagen, dass ich an anderen Häusern auch hervorragende Qualität erlebe. Ich komme ja sehr viel herum, ich habe wegen meines langen Engagements in Stuttgart keine Probleme, Urlaub für Gastengagements zu bekommen. Ich versuche dann immer ein bisschen, die Leitung auf den Teppich zurück zu holen.

Ich nenne beispielsweise mal das Rotterdam Symphony Orchestra, der Guest Chief Conductor ist bis vor kurzem Sir Simon Rattle gewesen. Dieses Orchester spielt zum Beispiel auch in der Amsterdamer Oper. Ich habe mit ihnen einen hervorragenden *Parsifal* gemacht. Auch das Concertgebouw Orchester ist eines der besten der Welt, ihr Saal in Amsterdam ist großartig.

*Sie sprachen ja schon von der starken Akzentuierung der Regie am Stuttgarter Opernhaus. Dort arbeiten auch oft Schauspielregisseure, die in der Oper debütieren oder erst wenig Erfahrung in der Opernregie haben. Bekanntlich ist die Schauspielausbildung für Sänger kürzer*

*als die für Schauspieler. Gab es für Sie dabei schon Schwierigkeiten? Haben Sie sich vor Aufgaben gestellt gefühlt, die Sie zunächst überforderten?*

Das ist ein wunder Punkt in meinem Beruf. Es ist ganz richtig, dass immer mehr Schauspielregisseure zur Oper kommen. Früher gab es eher noch die Tendenz, dass Bühnenbildner sich als Regisseure versucht haben. Bei den Schauspielern, denen ich begegnet bin, kann ich nicht pauschal sagen, ob das ein Gewinn oder ein Verlust gewesen ist. Ein sehr positives Beispiel ist der Regisseur des *Don Giovanni* hier, Martin Kusej, mit dem ich in Stuttgart *Die Gezeichneten* von Franz Schreker und zwei Einakter von Donizetti, *Il convenienze ed il inconvenienze teatrali* und *I pazzi per progetto*, gemacht habe. Er inszeniert in Stuttgart seit einigen Jahren in jeder Spielzeit eine Oper. Es waren beide wunderbare Erfahrungen mit Kusej, obwohl er sicher kein einfacher Mensch ist, aber er zählt für mich zu den positiven Erscheinungen unter den Schauspielern. Ich habe genauso negativ Erfahrungen und Begegnungen gehabt mit Regisseuren, die von Musik keine Ahnung haben, keine Note lesen können und in diesem Beruf besser nicht arbeiten sollten. Sie kommen dann mit dem sprichwörtlichen Reclam-Heftchen an und machen dann *Figaros Hochzeit*, können kein Wort Italienisch usw. Das ist wirklich schlimm.

Es ist zwar richtig, dass die Schauspielausbildung für Opernsänger kürzer ist, aber ich habe sogar ein Diplom als Opernschauspieler, wenn Sie so wollen, mit einer sehr guten Ausbildung. Die bekam ich in Hannover, Examen habe ich dann in Hamburg gemacht. Ich weiß aber nicht, ob einem das letztlich wirklich hilft. Es gibt unterschiedliche Gesetze in Oper und Schauspiel, was das Schauspielerische betrifft, und das muss ein Regisseur natürlich auch wissen. Man ist in der Oper in ein starres Gerüst eingebaut, man kann nicht einfach irgendwo Pausen machen wie im Schauspiel. Allerdings werden heute in der Oper Dinge gemacht, die früher völlig undenkbar waren. Das kann man vor allem auch im *Kandaules* sehen. Ich habe am Anfang auch noch diese Rampensingerei erlebt, diese totale Hilflosigkeit, wo man sich die Frage stellt, was man mit den Armen machen soll etc. Das ist heute leider in Italien immer noch der Fall. Dort interessiert Regie keinen Menschen. Die Herrschaften kommen meistens eine Woche vor der Premiere und bringen womöglich noch ihre eigenen Kostüme mit. Es gibt da einen ganz dicken Tenor in Italien, der das immer gemacht hat. Der hatte wirklich seine ganzen Kostüme dabei, das muss man sich vorstellen. Da wird ein Regiekonzept erarbeitet, das ihn gar nicht interessiert, er trägt sein Kostüm, z.B. für *Aida*, das er immer getragen hat und mit dem er hinterher noch im *Sacher* Essen geht.

Mit dem *Kandaules* haben Sie ein erstklassiges Beispiel erlebt, was in der Oper im Bereich Schauspiel möglich ist.

*Es gibt Regisseure, die mit einem sehr starren Konzept auf die Proben kommen und andere wiederum entwickeln sehr viel zusammen mit den Sängern. Was ist Ihnen persönlich lieber und wie war es bei Christine Mielitz in der Kandaules-Produktion?*

Gute Frage! Am liebsten ist mir eine gesunde Mischung von beidem. Ich habe beide Extreme erlebt. Zum Beispiel war ich an einer Produktion von *Frau ohne Schatten* eines mittlerweile sehr berühmten Regisseurs, Andreas Homoki, beteiligt. Das war seine erste große Inszenierung in Genf. Er hatte sich natürlich bestens vorbereitet, da er seine Chance gekommen sah, er war ja davor Assistent in Köln. Er kam mit einem Korsett an, hatte eine Choreografie für jeden einzelnen Takt erarbeitet, wo man wie zu stehen hat etc. Es war minutiös vorbereitet. Er kam also mit diesem Konzept an, er hatte eine wunderbare Besetzung, z.B. mit Deborah Polaski, und wir waren alle erst sehr dankbar für dieses Konzept. Wir wussten immer ganz genau, was wir machen mussten, dadurch kamen wir im Probenprozess sehr schnell voran. Dann merkte Homoki aber, dass nicht alles so geht wie gedacht, denn es sind ja Menschen, die er vor sich hatte, die er ja zum Teil vorher noch nicht kannte. Es entwickelte sich etwas aus diesem Konzept, aus diesem starren Bühnenbild von Wolfgang Gussmann. Am Ende war es eine sehr stimmige und erfolgreiche Inszenierung, die wir auch in Barcelona und Paris gemacht haben.

Das andere Extrem ist, dass es gar kein Regiekonzept gibt. Es geht nach dem Motto: „Wir entwickeln das in den Proben.“ Wenn keiner von den Sängern das Stück je gemacht hat, dann kann das schrecklich sein.

Am besten ist es, wenn man sich irgendwo in der Mitte trifft. So war es auch bei Frau Mielitz, die auch mit einem sehr strengen Konzept kam. Sie war hervorragend vorbereitet, obwohl sie nur sehr kurze Zeit hatte, da sie ja erst sehr spät für den *Kandaules* engagiert wurde. Davor hätten es ja eigentlich *Die Gezeichneten* von Franz Schreker sein sollen, das Herr Lehnhoff hätte inszenieren sollen. Die kurze Zeit hat Frau Mielitz perfekt für die Vorbereitung genutzt. Trotzdem war sie noch offen für Vorschläge und Diskussionen und sie hat sich aber auch zu bestimmten Dingen überreden lassen.

Das ist eigentlich die Art und Weise, wie ich mir Opernregie vorstelle.

Ich habe zum ersten Mal mit ihr zusammen gearbeitet. Sie hat mir auch offen gesagt, dass sie zunächst ein Problem mit mir als Besetzung hatte, da ich angeblich mehr als der „Kavalier-Bariton“ galt. Sie sah mich nicht als Fischer, als „King-Kong“, als Monster, wie sie immer sagte. Dann hörte sie von anderen, dass ich sehr oft und erfolgreich den Barrack gemacht habe, also einen Färber, auch einen Handwerker. Da wurde sie hellhörig und wollte auch noch zu einer Aufführung nach Essen kommen, was sie dann aber doch nicht tat. Sie wusste aber

von mir, dass ich nicht so ein dumpfer Sänger bin, der alles schluckt und mit dem man also reden kann. Das mag sie zwar grundsätzlich nicht so gerne. Aber ich habe dann einfach gemacht, was sie wollte. Doch dann habe ich mich auch mal getraut, abubrechen und zu sagen: „Da habe ich aber ein anderes Gefühl oder habe mir beim Studieren etwas anderes gedacht...“ Ein Beispiel: Es war an einem der ersten Probenstage. Wir probten die Szene mit dem Koch, der mich einlädt, auch zum Festmahl des Königs zu kommen. Ich sage da nur ganz kurz zum Koch, dass ich kein Diener des Hauses sei und es mir auch nicht gefalle, dass man den König so „nutze“. Für mich war klar, dass mein Satz „Es gefällt mir nicht, den König zu nutzen.“ eine gewisse Gefährlichkeit birgt. Ich trete also diesem Koch richtig als Gegner gegenüber. Frau Mielitz wollte das völlig anders haben, mehr so im Weggehen und nebensächlich. Ich habe meine Meinung gesagt, die sie sofort akzeptiert hat, und wir haben es geändert. Jetzt stehe ich ganz nah vor ihm und sage ihm diesen Satz ins Gesicht.

*Ich hatte zu Beginn auch Zweifel daran, ob die Rolle mit Ihnen nicht zu alt besetzt ist. Aber als ich dann das Kostüm und die Inszenierung sah, waren sie verschwunden.*

Mit dem Alter gebe ich Ihnen ja durchaus Recht. Ich könnte mir auch einen Jüngeren vorstellen. Aber etwas ganz Wichtiges ist, dass die klügsten Sätze des Abends von Gyges kommen, wenn man den Text genau anschaut. Er hat also sehr weise Sätze, die man einem Handwerker und erst recht nicht einem jungen eigentlich nicht zutraut. Deswegen finde ich, dass Gyges ruhig älter sein kann.

Am Anfang war ich auch skeptisch, ob meine Frau Trydo wirklich so jung sein sollte. Aber dann sah ich dieses Besitzergreifende in Gyges, und es störte mich nicht mehr. Ein Mann betrachtet also sein Weib als Eigentum, das ist mit einer Jüngeren deutlicher zu machen.

*Wer hat Sie denn für die Rolle des Gyges engagiert?*

Ach, das ist eine lange Geschichte. Es gab ja erst *Die Gezeichneten*, für die mich Lehnhoff eben haben wollte. Ich hatte dafür schon einen unterschriebenen Vertrag. Zu meiner großen Überraschung ging das Kommando plötzlich zurück. Da sagte ich, ihr müsst mir etwas anderes dafür bieten, die *Zauberflöte* stand sowieso schon fest. Dann war erst einmal Funkstille. Ich hatte über *Kandaules* lediglich gelesen und wusste, dass Monte Pedersen den Gyges gesungen hatte. Ich setzte eine Frist bis zum 1. Januar, weil ich die Rolle auch noch lernen musste. Und wirklich – ich erhielt einen Anruf am 31. Dezember, dass ich den Gyges nun singen sollte.

*Wie war denn die Zusammenarbeit mit Kent Nagano? Im dritten Akt, als das Orchester auf der Bühne saß, drehte er sich ja oft nach den Sängern um, um die Einsätze zu geben. Ich hatte das Gefühl, er war nicht so ganz glücklich über die Situation.*

Das kann ich ihm auch gut nachempfinden, da das für einen Dirigenten eine wahnsinnig schwierige Situation ist. Noch schwieriger war es, als er nicht das Orchester hatte, sondern mit einer Pianistin Vorlieb nehmen musste. Das heißt, er stand hinten, die Sänger hinter ihm und hat eine Pianistin dirigiert, das macht natürlich keinen Spaß. Er hat es aber trotzdem fleißig gemacht, obwohl wir am Anfang ganz schlechte Monitore hatten. Da saß dann Naganos Assistent mit einem kleinen Monitor in der ersten Reihe und hat „sub-dirigiert“, damit wir wenigstens noch jemanden vor uns haben. Später haben wir ja dann die großen Monitore bekommen.

*Noch eine Frage/Bemerkung zum Text. Ich weiß, dass Frau Mielitz großen Wert auf die Verständlichkeit des Textes legt.*

Das ist mir natürlich sehr wichtig. Von mir wird immer behauptet, dass man mich außerordentlich gut versteht, egal, in welcher Sprache ich singe. Das hat wahrscheinlich auch mit meiner Sprechstimme zu tun, wo ich auch deutlich artikuliere und ja auch keinen Dialekt spreche. Es gibt oft ein falsches Verständnis von Belcanto, bei dem die Wörter falsch verbunden werden, auch im Italienischen. Ich habe zum Beispiel eine wunderbare Phrase im *Kandaules*, wo viele Wörter mit einem Vokal am Anfang aufeinander folgen: „Es gibt in deinen Ländern mehr als einen Armen, der öfter als an einem Abend...“ Das kann man natürlich auch zusammenziehen, so dass man nichts mehr versteht. (*singt*)

Zudem ist das Orchester in der Musik aus dieser Zeit auch „über-instrumentiert“, z.B. auch bei Szymanowski, Schreker u.a., die ja immer ein riesigen Orchesterapparat haben. Bei den Gezeichneten in Stuttgart war es manchmal so, dass man gar nichts verstanden hat, weil die Musik so laut war. Meine Frau saß im Publikum und sagte, ich sah manchmal aus wie ein Fisch, der nur den Mund bewegt hat.

*Für mich ist Gyges eindeutig der Sympathieträger des Stückes, obwohl er zwei Morde begeht.*

Es ist nicht allen, vor allem Kindern nicht klar zu machen, dass ich der Sympathieträger bin, obwohl ich zwei Morde begangen habe. Insgesamt muss ich aber sagen, dass mir Gyges in seinem Denken und Handeln sehr nahe steht. Er ist wahnsinnig konsequent. Er reagiert ohne zu zögern auf eine Situation und handelt dann. Ich bin nicht so, aber ich möchte eigentlich so

sein. Persönlich bin ich eher ein zögerlicher Mensch, der nicht so konsequent ist. Weisheiten, die Gyges dem König sagt, sind sehr nach meinem Geschmack.

Es gibt auch einige Personen von der Dramaturgie, die Kandaules als die eigentlich sympathische Figur sehen. Das sehe ich nicht so. Für mich ist dieser einfache Fischer sehr weise. Frau Mielitz fand das alles zu intellektuell, sie wollte mich wesentlich stumpfer haben. Der Prolog ist für mich der Beweis, dass Gyges nicht dumm ist. Das war auch bis zum Schluss der Streitpunkt zwischen uns. Sie sagte immer, ich denke schon wieder viel zu viel nach. Ich sollte eher gar nichts in meinem Gesicht zeigen. Auch am Ende, als Nyssia zu mir „König Gyges“ sagt, sollte ich völlig sachlich und gefühllos sagen: „Ich – Gyges – König?“

*Sind Komponisten wie Zemlinsky auch für Sie Entdeckungen? Sie stehen ja zwischen den Zeiten und werden oft auch als rückständig angesehen, weil sie noch tonal komponiert haben.* Für mich waren diese Komponisten wie Zemlinsky, Schreker, Szymanowski oder Korngold vor etwas fünfzehn Jahren natürlich absolutes Neuland. Für mich persönlich ist das eine riesige Bereicherung, dass man diese „entarteten“ Komponisten wieder aufführt, und ich meinen Beitrag dazu leisten kann.

*Sie haben hier für fünf Vorstellungen den Gyges einstudiert, in Stuttgart eine Rolle in den Gezeichneten oder König Roger, das sind ja beides eher Stücke, die sehr selten gespielt werden. Wie ist es für Sie, ein solche seltene und zudem musikalisch aufwändige Rolle einzustudieren, obwohl Sie sie vielleicht nie mehr wieder singen werden?*

Das ist natürlich ein großes Problem. Es tut immer weh, eine Rolle einzustudieren und nach fünf Vorstellungen zu sagen, das war's dann. Nun ist der Gyges keine so riesige Partie, aber ich habe das auch schon mit großen Rollen erlebt. Vor allem in der Neuen Musik ist das der Fall. Ich habe schon für drei Aufführungen eine Riesen-Partie gelernt, zum Beispiel *Die Versuchung* von Josef Thal. Dieses Stück ist nie wieder gekommen.

Aber man muss das auch in Kauf nehmen, man kann nicht nur Don Giovanni singen und hat auch eine gewisse Verantwortung für diese Musik. Ich habe viel Neue Musik gemacht, auch Uraufführungen. Man muss sich dann aber auch entscheiden. Ich wurde nach den Uraufführungen natürlich sofort angesprochen für weitere, weil ich dann gleich als Spezialist galt. Aber ich habe dann auch gesagt, dass ich weiterhin meine Giovannis oder Amfortas singen möchte. Dazwischen mache ich immer wieder Sachen, die für mich neu sind, wie *Moses und Aron* in Stuttgart nächste Saison. Der Moses hat ja auch nicht so eine große Rolle. Ich freue mich darauf und mag diese Musik auch. Ich finde *Kandaules* fantastische Musik, das wusste

ich vorher überhaupt nicht. Ich bin mir aber auch sicher, dass sich nach dieser Aufführung hier der *Kandaules* an einigen Opernhäusern durchsetzen wird. Bei Szymanowskis *König Roger* bin ich mir da nicht so sicher, auch nicht bei den *Gezeichneten* wegen des enormen Aufwandes der Besetzung. Aber ich denke schon, dass ich vielleicht noch die Möglichkeit habe, den Gyges woanders loszuwerden.

*Gibt es denn andere Anforderungen an Sänger bei Neuer Musik?*

Man kann diese Frage generell gar nicht beantworten. Es gibt in der Neuesten Musik Extreme, bei denen alles, was man im Studium gelernt hat, gar nicht mehr gefragt ist, d.h. dass gar keine Linien, Bögen oder Phrasierungen längerer Art. Es gibt oft auch gar keinen Text mehr. Man muss manchmal auch außer Singen Schlagwerk bedienen oder so. So etwas musste ich bis jetzt noch nicht machen, ich weiß auch nicht, ob ich das überhaupt gemacht hätte. Ich habe immer noch versucht, Opern auszuwählen, die noch im herkömmlichen Notensystem komponiert sind, d.h. wo man mit dem Klavier seine Partie lernen kann. Es gibt ja auch Partituren, wo seitenlang Erklärungen sind, bevor das eigentliche Notenbild losgeht. Da muss man erst mal Chiffren lernen, bevor man singen kann, und jeder Komponist benutzt dann seine eigenen Chiffren. Es gibt ja auch Sänger, die nur Neue Musik machen, z.B. der Bariton Richard Saltton. Ich bewundere ihn, wie er immer wieder diese extrem moderne Musik lernt.

Aber ich habe auch kein absolutes Gehör, insofern ist es für mich auch schwer, solche Partien einzustudieren, dafür brauche ich wahnsinnig lange. Hans Werner Henze ist zum Beispiel ein Komponist, der wirklich weiß, wie man heute noch für Sänger komponiert.

Aribert Reimann ist dann schon etwas schwieriger, aber ist noch eine Stufe, die ich akzeptiere.

*Sagen Sie uns doch bitte noch zum Schluss, welches Ihre nächsten Projekte sind?*

Ich werde, wie gesagt, in Stuttgart mit Wieler / Morabito *Moses und Aron* machen. Und bei nächstes großes Projekt wird ein Hans Sachs in Hamburg, mein erster Hans Sachs mit 62 Jahren. Ich freue mich sehr auf diese *Meistersinger*-Produktion mit Ingo Metzmacher und Peter Konwitschny. Der Sachs ist die Traumrolle eines jeden Bariton, und ich bin sehr gespannt, was Konwitschny zu diesem unerträglichen Schluss einfällt.

*Herr Schöne, wir danken Ihnen für dieses tolle Gespräch.*

*Die Fragen stellten Elfi Schweiger und Workshopteilnehmer.*