

Sänger des Jahrhunderts

Gottlob Frick

Von John Steane

Aus dem Englischen übersetzt
von Arne Glaser



Der Opernangestellte, der vor den Vorhang tritt, wenn das Licht gedämpft wird, aber noch bevor der Dirigent seinen Platz einnimmt, überbringt gewöhnlich keine guten

Nachrichten. Oft wird schon sein bloßes Erscheinen mit einem gerade noch zurückgehaltenen Stöhnen empfangen. Genau so wenig, wie das Schild vor der Oper ein willkommener Anblick

ist, wenn es sich beim Näherkommen als Benachrichtigung über eine Umbesetzung herausstellt. Wir alle erwarten, dass es eben jene Umbesetzung ist, die wir befürchten, und dass jede Möglichkeit

zur Beschwerde dadurch im Keim erstickt wird, dass der Name durch einen würdigen, aber dennoch reizlosen Sänger von der Oper um die Ecke ersetzt wurde.

Bei dieser Begebenheit im Jahre 1971 bestand die schlechte Neuigkeit darin, dass Herr Hans Hotter aufgrund von Krankheit seinen Auftritt im *Parsifal* abgesagt habe. Die gute Neuigkeit, die darauf folgte, war, dass die Leitung sich freue, bekanntgeben zu können, dass die Rolle des Gurnemanz an diesem Abend von Herrn Gottlob Frick gesungen werde. Frick, der 1906 geboren wurde, hatte kurz zuvor bekanntgegeben, dass er sich in den Ruhestand zurückziehen wolle und wir hatten nicht erwartet, ihn noch einmal zu hören.

Bei Hotter, der nur drei Jahre jünger war, erschien es wahrscheinlich, dass er noch einige Zeit weitermachen würde. Aber hier

wurde nicht einfach
Gleiches mit
Gleichem ersetzt.
Frick würde
Gurnemanz

kompromißlos in der
Baßstimme singen. In
verschiedenen Phasen
seiner Karriere waren
Intendanten und
Dirigenten an ihn
herangetreten und
hätten ihn gerne

überredet, Baßbariton zu
singen, vor allem im Hin-
blick auf Wagner und
ganz besonders mit Hans
Sachs und Wotan im
Sinn. Er blieb unerschüt-
terlich innerhalb seines
Faches oder seines Stim-
men- und Rollentyps, des
wahren Basses – nicht
notwendigerweise des
basso profundo (obwohl
ihm dies oft zugeschrie-
ben wurde), sondern des-
sen, was man im Deut-
schen als ‚schwarzen‘ o-
der ‚Riesen-‘ Baß kennt,
in der Tradition eines
Ludwig Weber. Es ist
(machen wir uns nichts
vor) nicht die angenehms-



te Stimme. Wenn wir uns
durch die ‚Geschichte des
aufgenommenen Ge-
sangs‘ zurückbewegen,
hören wir wahrscheinlich
einige bemerkenswert un-
angenehme Klänge. Paul
Knüpfer und Wilhelm
Hesch kann man mit einer
gewissen Freude hören,
aber als Gesangsschule
genommen kultivierten
sie Methoden der Ton-
produktion, die typi-
scherweise eine Art gro-
ßer, plumper Kraft her-
vorbrachten, bedrückend
und schwerfällig, das ge-
naue Gegenteil des leben-
digen italienischen oder

eleganten
französischen Basses.
Von dieser Regel war
Frick eine leuchtende
Ausnahme. Seine
Stimme, so solide sie
war, bewegte sich
leicht, bewahrte ihre
echte Gesangsqualität
und weder
unterdrückte noch
zerstörte sie die
natürliche sonore

Vibration, die die Leben-
digkeit einer Stimme
ausmacht, selbst des
Wagner’schen „schwar-
zen“ Basses, z.B. der
Spezies des Hagen. Er



wurde deshalb der Hagen
unserer Zeit und wird
vermutlich, was den Auf-
nahmen zu verdanken ist,
in dieser Rolle am un-
sterblichsten sein.

Aber wenn wir zu seinen frühesten Aufnahmen zurückkehren, wird man es nicht einfach nur lehrreich finden, sondern auch entzückend, von seinem früheren Repertoire zu kosten und mehr von der Resonanz dieser Stimme voller Saft einzufangen. Einige seiner Aufnahmen stammen noch aus dem Krieg und der Nachkriegszeit. In mehreren singt er komische Rollen, einen fast sichtbaren Dr. Bartolo im *Barbier von Sevilla* zum Beispiel, wo er – wie immer deutsch singend – mit der Stimme spielt, manchmal mit einer leichten, vertraulichen Intimität, manchmal so, dass er es die ganze Welt hören läßt, flink und geschickt mit virtuoser Artikulation und auf großartige Weise völlig unbehindert durch die hohe italienische Tessitura. 1947 in einer Aufführung des *Tristan* unter Furtwängler aber hören wir ihn in einem ganz anderen Sinne

mit der Stimme spielen; hier benutzt er seine Stimme als Instrument, ein fein gestimmtes, tief-tönendes Cello, gespielt mit perfektem Legato. Gefühl wird hier nicht so sehr durch die Worte übermittelt (obwohl seine Diktion stets äußerst klar war) als vielmehr durch eine natürliche Ausdrucksfülle innerhalb des gesungenen Tones selbst. Und dieser Ton hat eben jene zusätzliche Eigenheit, die deutschen Bässen gewöhnlich fremd ist: ein sehr leichtes aber wahrnehmbares Element des Vibrato – nicht die langsame Art, die zu einem zitternden Schlagen oder zu einem störenden „Wobbel“ degeneriert, sondern eine unaufdringliche Version des schnellen, eher italienischen Typs, die aus einer Lebenspendenden Resonanz besteht. Interessanterweise war seine Lieblingsrolle in einer italienischen Oper zu finden. „Unvergeßlich

durch die Wirkung seiner prachtvollen Szene mit ihrer großartigen Arie, die mit fünfminütigen Ovationen endete,“ wie der Kritiker des *Opera-Magazins* von der *Don Carlos*-Aufführung an der Münchner Oper im Jahre 1962 schrieb. Eine Aufnahme aus dem Jahre 1953 präsentiert Frick in Bestform und, obwohl die Arie des König Philipp den Plattensammler an die Aufnahmen fast aller großen Bässe erinnert, von Plançon und Schaljapin über Kipnis, Pinza und Pasero und weiter in die moderne Zeit hinein bis hin zu Christoff, Ghiauroff und van Dam (trotz der Anomalie der Sprache), zählt Fricks Version auch im Vergleich mit den besten sicherlich zu den besten. Die wahre Baßqualität, das feine Legato und die technische Kontrolle in anspruchsvollen Passagen, wie etwa das schwierige ansteigende Arpeggio, sind ge-

sangstechnisch beeindruckend; und dies ist, ebenso wie das Solo des König Marke aus *Tristan*, ein Beispiel für Gefühlsausdruck durch die Stimme, so dass bereits der erste Satz („Sie hat mich nie geliebt“) verrät, dass dies das Ergebnis, der Abschluss des inneren Dialoges einer schlaflosen Nacht ist. Darin – in der Verzweiflung der Könige, Marke und Philipp – liegt wahrscheinlich die Seele von Fricks Kunst. Diese und andere ihrer Art sind nicht die ersten Beispiele, die uns einfallen, wenn wir seinen Namen aussprechen oder uns an eine bestimmte Rolle erinnern. Vielleicht sollten gerade sie es sein.

Häufiger ist es Frick der Gewaltige, die Stimme der Macht und Autorität, der beschworen wird, sei es als Hagen und Hunding bei Wagner oder als Sarastro und Komtur bei Mozart. Und seine andere Seite – vielleicht eine we-

niger ausgeprägte, aber dennoch eine, die ebenso schnell aufkommt – ist die komische. Das Publikum außerhalb Deutschlands sah davon nicht so viel, aber wir kennen sie, und wenn von nichts anderem als doch zumindest von der Aufnahme der berühmten alten *Entführung* unter Beecham, wo Fricks Osmin eine Ohrenfreude und für das innere Auge (macht er doch das Sehen



damit so einfach) auch ein Augenschmaus ist. Insbesondere die „Triumph-Arie“ schwillt auf herrliche Weise mit komischer

Überheblichkeit, so voller Sicherheit, dass seine gesungenen Schnörkel seine beabsichtigten Opfer umringen, mit den hohen Noten kommandiert er sie herum, die tiefen sind voll der abgründigen Angst vor dunklen Kerkern und dem schrecklichen Unbekannten. Frick war kein Mann von großem Wuchs, aber seine Stimme scheint über alles hinauszuragen, was sich in ihrem Einflußbereich befindet. Dennoch erhielt Frick ausgerechnet in der Rolle des Osmin eine seiner sehr wenigen schlechten Kritiken. Elliott Stein schrieb 1957 als Kritiker für *Opera* über die Aufführung an der Pariser Oper. „Gottlob Frick war“, so berichtete er, „als Osmin stimmlich superb...aber...er ist zu schelmisch-jovial, ununterbrochen mit Fernandläugigem Outrieren zugegangen“. Osmin, erinnerte er seine Leser, mag notwendigerweise „ein ganz

schöner Clown sein, aber er ist auch ein Ärgernis und eine Gefahr“. In Rom fand William Weaver seinen Sarastro (1959) „eher phlegmatisch als edel“. Der Wiener Kritiker Joseph Wechsberg hielt ihn als Khan Kotschak bei einer Wiederaufführung von *Fürst Igor* für eine Fehlbesetzung. Und gelegentlich wurde bemerkt, dass er sich in gewissen Produktionen „nicht recht wohl“ zu fühlen schien (zum Beispiel Karajans *Fidelio* 1961 in der Mailänder Scala). Gemeinhin lasen sich die Kritiken aber wie eine Litanei des Lobes. Über den *Parsifal* in der Scala: „Gottlob Frick hob sich durch reichhaltigen und konzentrierten Klang unter fester Kontrolle hervor, in einer der beeindruckendsten Darbietungen des Gurnemann, an die ich mich erinnern kann“ (Cynthia Jolly, 1958). In Covent Garden wurde eine wundervolle Beset-

zung, so William Mann, „beherrscht von Fricks Gurnemann, einer Interpretation, an die Ludwig Weber zu seinen großen Zeiten heran reichte, reif und volltönend in der Stimme, leidenschaftlich und kraftvoll in der Charakterisierung“ (1959). 1962 an der Metropolitan: „ein unübertrefflicher Fafner. Sein Hunding war selten besser und sein Hagen war fantastisch“ (Richard RePass). Die Jahre gingen ins Land, und seine Stimme alterte erstaunlich wenig. 1970 wurde bei der Münchner Aufführung des *Rings* beobachtet, dass er, „nachdem er sowohl die Parts von Fafner als auch Hunding gesungen hatte, ein klein wenig heiser war, als er zu dem des Hagen kam“ (Horst Koegler). Aber Alan Blyth war am 28. Mai desselben Jahres in Wien, als er seinen allerletzten Hagen gab. In der Festspielausgabe von *Opera*

schrieb er: „Im Alter von 63 Jahren blieben seine stimmlichen Fähigkeiten praktisch unvermindert und seine Interpretation ein Meilenstein, an dem man alle anderen messen wird.“

Der Autor dieses Artikels war unter denen, die ihm bei seiner Rückkehr nach Covent Garden für jenen *Parsifal* 1971 zujubelten, und kann sich dafür verbürgen, daß dieselben Worte zugetroffen hätten. Er hatte eine lange Karriere gehabt. Er war einer jener Sänger, die praktisch ihr ganzes Leben lang gesungen haben, als Junge, als junger Mann und Amateur, dann im Opernchor in Stuttgart und von 1931 an als Solist in Coburg. Wiederum wie bei vielen anderen der Besten seiner Zeit, war es Karl Böhm, der ihn entdeckte und seine Karriere am entscheidendsten vorwärts brachte. Der Krieg schränkte seine Karriere ein, brachte sie aber nicht

zum Erliegen, und die ganze Zeit vergrößerten sich sein Repertoire und seine Erfahrung. Nach zehn Jahren in Dresden begann sich ihm eine internationale Karriere zu eröffnen. Über zwei Jahrzehnte hinweg war er (in Bayreuth und anderswo) ein unentbehrlicher Bestandteil jeder *Ring*-Aufführung, die einen Anspruch auf

wahre Klasse erhob, was sich auch in der großartigen ersten vollständigen Studioaufnahme des Zyklus unter Solti widerspiegelt, wo seine Abwesenheit als deutlicher Mangel empfunden worden wäre, hätte irgend jemand anders als Frick den Hagen gesungen.

Nach dem *Parsifal* in Covent Garden fragte ihn der Intendant, Sir John Tooley, ob er nicht bleiben

und eine zweite Darbietung geben wolle. Er antwortete, daß er dies liebend gern täte, aber noch



lieber ginge er wieder nach Hause. Zu Hause – das waren für ihn die Wälder, wo sein Vater Oberförster gewesen war, wo er selbst aufwuchs und wo er 1994 starb. Sie erinnern sich dort seiner, und im Dorfe Ölbronn-Dürrn hat man ihm zu Ehren eine Gedächtnisstätte gegründet, die sich auch zum Kunstzentrum entwickelt hat. Dort ist „der schwärzeste aller schwarzen Bässe“, wie Furt-

wängler ihn nannte, unter dem vertraulichen Namen „Lobl“ bekannt: einem Wort, das mit ein wenig linguistischer Metamorphose sowohl „Lob“ als auch „Liebe“ hervorbringt.

Aus Opera Now, Juli/August 2002