



# Seht her: *eine Künstlerin!*

**D**er an Aids erkrankte Anwalt Andrew Beckett erhält in dem Kinofilm „Philadelphia“ (1993) Besuch von seinem Rechtsbeistand Joe Miller. Beckett, der nach Bekanntwerden der Erkrankung von seiner Kanzlei entlassen worden ist, verklagt sie wegen Homophobie. Um Miller Einblick in seine Lebens- und Gefühlswelt zu geben, spielt Beckett ihm eine Arie aus Giordanos Oper „Andrea Chénier“ vor: Madalenas „La mamma morta“. Sie singt von der toten Mutter, Verwüstung, Weltverlorenheit, Hoffnungslosigkeit. Und beschwört das Bild eines wachen Vaters: „Ich bin der Gott, der auf die Erde hinabsteigt/vom Himmel, und diese Welt/zu einem Paradies macht./Ich bin die Liebe ...“ Am Schluss verliert sich Beckett im Strom der Musik, zunehmend die Fassung verlierend, ruft emphatisch-verzweifelt aus: „Ich bin das Leben!“

Für eine Hollywood-Produktion ungewöhnlich: Die Arie ist vollständig zu hören, entfaltet ihren Sog. Die Sängerin scheint wie eine Schutzheilige oder Trösterin über der Szene zu schweben; so suggeriert es die Kamera, die Beckett und Miller aus der Aufsichtsperspektive zeigt. Es singt Maria Callas. Eine Frau, deren Bild sich aus vielen Zuschreibungen zusammensetzt. Als öffentliche Figur beständiger Aufmerksamkeit ausgesetzt, zeitweilig von der Presse gehetzt wie ein verwundetes Tier; eine Sängerin, deren Publikum

in eine, je nach Lage, blinde und taube Anhänger- und Gegnerschaft geteilt war; eine Künstlerin, die man fälschlicherweise als private Person in ihren Rollen zu finden glaubte, um sie als Sozialcharakter verstehen zu können; eine Stimme, die mit gerade Ende 30 ihre zunehmenden Probleme in den Griff zu bekommen versuchte; eine Liebende, die vom Milliardär Onassis für die Präsidentenwitwe Jacqueline Kennedy abgelegt wurde – lag es bei all dem nicht nahe, Maria Callas am Ende ihrer Karriere als tragische, gebrochene Frau zu sehen?

Mit diesem Stempel wurde sie zum bewunderten Objekt auch der schwulen Community, ja, aller Unterdrückten der Gesellschaft, die in den Zurechtweisungen, den Angriffen und böartigen Kritiken, die Callas hinnehmen musste, die eigenen Anfeindungen gespiegelt sahen, um sogleich vom Gesang die-

## Die Sängerin scheint wie eine Schutzheilige oder Trösterin über der Szene zu schweben

ses Identifikationsobjekts getröstet zu werden, einem Singen, das immer pathetisch war. Allerdings verstand die am 2. Dezember 1923 in New York geborene Tochter griechischer Einwanderer unter Pathos mehr als das Leiden, das Ergriffensein. Für Callas handelte es sich um eine ästhetische Kategorie: eine bewusste, nachdrücklich gesteigerte Er-

Vor 100 Jahren wurde **Maria Callas** geboren – in der Geschichte des Gesangs eine singuläre Erscheinung. Ihre Kunst und Größe wurde überschattet von aus heutiger Sicht nichtigen Skandalen.

*Von Götz Thieme*



Foto: Erio Piccagliani

In der Künstlergarderobe vor einem Auftritt



Foto: Archiv Warner Classics



Foto: Erio Piccagliani / Teatro alla Scala



Foto: Getty Images

An der Seite von Gracia Patricia in Monte Carlo



Foto: Getty Images



Foto: Erio Piccagliani / Teatro alla Scala



Foto: Erio Piccagliani

Mit Leonard Bernstein 1955 an der Scala



Foto: Getty Images

Szenen eines öffentlichen Lebens: Seit Ende der 1950er-Jahre machte Maria Callas auch als Teil des internationalen Jet Set von sich reden.

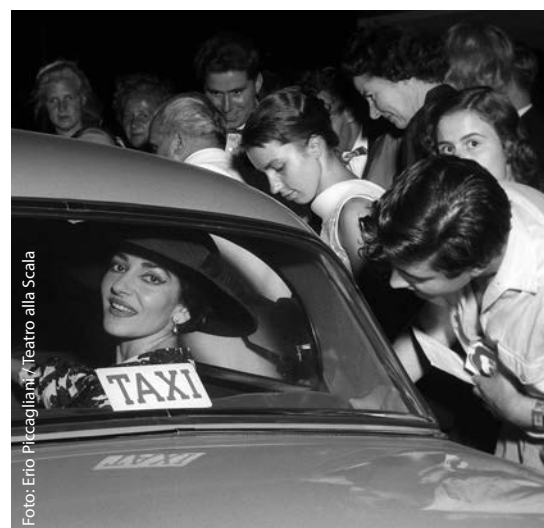


Foto: Erio Piccagliani / Teatro alla Scala





Die Starsopranistin in Wien (links) und Mailand (rechts), dort gemeinsam mit Elisabeth Schwarzkopf, und bei einem Auftritt an der Scala

habenheit, die sie den von ihr auf der Bühne gestalteten Frauen zurückgab.

Callas' Präsenz, ihr Gesang, der in seiner Intensität die Konventionen als solche kenntlich werden ließ, führte zu überschwänglichen Reaktionen, zu sich überbietenden Superlativen, einem Pathos der Wahrnehmung. Selbst eine Autorin wie Ingeborg Bachmann verstieg sich in einer im Nachlass überlieferten „Hommage à Maria Callas“ zu Sätzen wie diesen: „Sie hat nicht Rollen gesungen, niemals, sondern auf der Rasierklinge gelebt ...“ Geradezu stammelnd nach Callas' Tod am 16. September 1977 der Nachruf des Modeschöpfers Yves Saint-Laurent: „Diven aller Diven, Kaiserin, Königin, Gottheit, Hexe, Zauberin, Göttliche endlich. Erhabene. Verwüstende, Ausbrechende, Nachtigall, Turteltaube. Sie hat dieses

Jahrhundert durchquert wie ein großer einsamer Adler, dessen ausgebreitete Schwingen uns Schutz gewähren auf ewig, uns, die sie überleben.“ Das sind Anrufungen, die vor allem eines nicht leisten: die Bedeutung und Größe von Maria Callas zu fassen.

Die in der Filmszene verwendete Aufnahme stammt aus einem Arienalbum von 1954, in dem die 30-Jährige im Vollbesitz ihrer Kräfte singt. Die Komposition stellt keine besonderen Ansprüche, der Umfang für einen lyrisch grundierten Sopran mit Fähigkeit zur Expansion ist überschaubar, vom Cis unter dem System bis zum zweigestrichenen H – keine zwei Oktaven! Der aufmerksame Hörer bemerkt, dass Callas zwar mit unendlichen Schattierungen der Phrasen und extremer Aufmerksamkeit für die Betonungen des

Textes singt, aber dass die lang gehaltenen Linien und Bögen vom Druck auf der Stimme leicht angespannt wirken, obwohl Callas über eine exemplarische Atemtechnik verfügte, wie sie in vielen verzierten Partien des romantischen Belcantos bewiesen hat. Dort aber werden lange Bögen durch die Figurationen flexibel unterteilt, wofür die Stimme locker und beweglich gehalten werden muss, so dass es gar nicht erst zu Verspannungen kommt.

Stilistisch hatte sie mit dem Verismo Probleme; seine Manier entsprach nicht ihrer Auffassung von der Aufgabe des Gesangs. Die oft holzschnitthaft melodramatischen Charaktere – abgesehen von Puccinis Butterfly mit ihrer deutlichen Entwicklungslinie – reichen nicht an die subtilen, zwischen Wahn, Tragik und Ergebenheit vagierenden

## Edition

Zentral und unverzichtbar, um das Phänomen Callas zu erfassen, sind ihre Audio- und die wenigen Film-Aufnahmen. Warner Classics, in deren Archiven sich die originalen Studioproduktionen von Columbia, His Master's Voice und EMI befinden, für die Callas unter Vertrag stand, hat sie mitsamt vieler Live-Aufführungen in einer Riesenbox gebündelt. Dazu spendiert sie ein exquisit gestaltetes Buch mit einem Essay von Michel Roubinet, einer Liste aller ihrer 43 Bühnenrollen von 1939 bis 1965 und vielen bislang nicht veröffentlichten Fotos. Diese Box führt die 2014 herausgekommene Warner-Box „Maria Callas Remastered“ die 2017 veröffentlichte Auswahl wichtiger Liveaufnahmen zusammen – und bietet mehr: Jetzt endlich auch den berühmten Scala-Mitschnitt der von Carlo Maria Giulini dirigierten „Traviata“ von 1955 (ikonisch die Inszenierung von Luchino Visconti). Dazu die Live-Konzerte der späten Jahre in Paris, Hamburg, Stuttgart, Amsterdam und London, die zu Callas' Lebzeiten nicht veröffentlichten Aufnahmeversuche im Studio sowie eine private ein Jahr vor ihrem Tod festgehaltene Aufnahme der Beethoven-Arie „Ah! perfido“ mit Klavierbegleitung. Hochinteressant schließlich die Mitschnitte der von Callas 1971/72 an der Juilliard School in New York gegebenen Meisterklassen. Da heißt es schnell zugreifen: die Edition ist limitiert.

**La Divina.** Maria Callas in all her roles. Studio & Live Recordings (1949–1976); Warner (131 CDs, 3 Blu-rays, 1 DVD)

Foto: Archiv Warner Classics



psychologischen Modelle heran, wie sie die Rollen der Norma, Lucia, Violetta bereithielten. Callas' Kunst kam im Belcanto-Repertoire von Bellini, Donizetti und dem mittleren Verdi zu voller Entfaltung – Rollen, in denen der Seelenpiegel einer Figur hinter stilisierten Formeln aufscheint. Das war das Repertoire, in dem sie zu ihren besten Zeiten ihre Tugenden und Stärken auspielte: perfekte Triller, gleichlaufende diatonische und chromatische Skalen sowie genaue Intonation bei großen Intervallen. Gleichwohl: bei Boito, Giordano und dem von ihr wenig geliebten Puccini entstehen unvergessliche Momente – schon allein Callas' Tosca in der von Victor de Sabata geleiteten Aufnahme 1953 ist und bleibt ein diskografischer Klassiker. Der letzte Auftritt der Callas auf einer Opernbühne fand am 5. Juli 1965 in dieser Rolle statt. Callas war damals 41 Jahre alt.

Damit sind wir mitten in der Generaldebatte, die früh zu Callas' Lebzeiten

geführt wurde und die bis heute anhält: die Qualität ihrer Stimme. Sie sei hässlich, unstet, bestünde aus deutlich unterschiedlichen Registern, gehorche nicht immer dem Willen ihrer Besitzerin. Als Gegenmodell wurde Callas' Zeitgenossin Renata Tebaldi mit ihrer „Engelsstimme“ angeführt. Das zielt an Entscheidendem vorbei: „Dem Verzücken an den sinnlichen Reizen der Stimme entspricht genau die Indifferenz gegen die Frage, wie gesungen wird; diese allerdings würde Interesse am musikalischen Kunstwerk voraussetzen,“ wie es Wolf Rosenberg 1968 formuliert hat. Gewiss, Maria Callas hat nicht mit einer Stimme gesungen, sondern mit vielen. Aber was sie damit erreicht hat, steht weit über einigen sauren und wackelnden Tönen – zumal sich diese leicht und in großer Zahl auch bei heutigen Primadonnen finden lassen. Paradoxerweise ist Callas' Timbre von einer derart markanten Einzigartigkeit, dass wenige Sekunden genügen, um ihre Stimme zu identifizieren.

Callas' Karriere lässt sich, was die Beschaffenheit der Stimme betrifft, grob in drei Phasen einteilen: die Anfänge bis 1953/54, in der ihr Sopran recht kompakt, kernig wirkte, aber durch Agilität aus der Mittellage heraus alle extremen Randlagen leicht erfasst hat, inklusive einem glühenden hohen Es, gar einem E in Delibes' „Lakmé“. Danach (genau in dieser Zeit nahm sie spektakulär beinahe 30 Kilo ab) wurde ihr Sopran leichter, waren mehr diaphane und silbrige Töne auf der Palette hörbar. Etwa ab 1959/60 verkürzte sich die Höhe, deutlich bemerkbar wurde die Resonanz des Brustregisters, was es Callas (im Studio) erlaubte, Partien wie Carmen, die Dalila von Saint-Saens und die Marguerite aus Berlioz' „La damnation de Faust“ zu singen. Der relativ frühe Abbau der Stimme, der natürlich auch der Intensität ihres Singens geschuldet war, wurde, wie man heute weiß, durch eine Autoimmunkrankheit beschleunigt, die die Stimmbänder angreift. Trotzdem gelangen ihr auch in der Spätphase imponierende Aufnah-

men, wie 1961 die Arie der Chimène in Jules Massenets Oper „Le Cid“. Mag der (Mezzo-)Sopran fragiler wirken, der musikalische Instinkt, die Fähigkeit, sinnhaft zu phrasieren, sind vollkommen präsent.

Einige wenige Autoren, darunter der Komponist und Dirigent René Leibowitz, haben früh Callas' Rang als nachschöpfende Künstlerin erfasst. Der erste, der ihre Bedeutung historisch einzuordnen versuchte, war Teodoro Celli, der sie in die Tradition einer Maria Malibran, die die Uraufführung von Donizettis „Maria Stuarda“ gesungen hatte, sowie von Giuditta Pasta stellte. Pasta war die erste Interpretin der Anna Bolena von Donizetti sowie von Bellinis „La sonnambula“ und „Norma“. Durch Ihre Lehrerin Elvira de Hildago in Athen knüpfte Callas an eine Schule an, die Mitte des 20. Jahrhunderts weitgehend vergessen war, vor allem verband sie die Agilität des verzierten Gesangs mit dem dramatischen Akzent. Eine letzte Vertreterin dieser Stimmtyps war eine Deutsche: Lilli Lehmann. Wie Callas sang sie Brünnhilde, Isolde, Konstanze aus Mozarts „Entführung“ – und Bellinis Norma.

Ein Nebenaspekt: Callas' viele Stimmen entsprachen ihrem (fotografischen) Abbild. Nicht oft hat sich eine Frau (auch in ihren Rollen) äußerlich derart verwandelt – und tritt zugleich so unveränderlich als Person zutage. Das muss zum Faszinosum ihrer Bühnenfiguren beigetragen haben. Glücklicherweise gibt es etliche fotografische Sequenzen aus Live-Aufführungen in diversen Rollen. Ganz wesentlich für diese Rollen-„Körper“ sind Callas' Mimik und ihre Arme. Ihre großen Augen, dunkel, intensiv, hat sie beinahe ihre gesamte Laufbahn mit einem leicht nach oben geschwungenem Lidstrich, der die zur Schläfe zeigenden Augenwinkel verlängert, betont. Das Augenpaar, oft als Eingang zur Seele bezeichnet, schien wie durch ein Band mit den das Herz verlängernden Armen, den Händen verbunden – Callas hatte lange, sprechende Finger. Oft

## Neue Bücher

Im Vorwort ihrer Callas-Biografie bedauert Eva Gesine Baur, dass heute kaum jemandem bewusst sei, was die „epochale Leistung“ von Maria Callas gewesen ist – um dann dieser Frage nicht weiter nachzugehen. Ihr im Detail faktenschwaches Buch – Callas hat als Lucia niemals ein hohes E gesungen – setzt auf psychologisierende Ausschmückung vor allem der brisanten Momente ihres Lebens. Und bedient damit sensationslüsterne Leser. Zur Künstlerin, zur Stimme erfährt man so gut wie nichts. Unerträglich auch, dass sie ihre Protagonistin meistens beim Vornamen nennt. Man stelle sich eine Karajan-Biografie vor, in der der Dirigent als Herbert adressiert wird. Genau diese Distanzlosigkeit und Simplizität der Dramaturgie moniert Arnold Jacobshagen in seinem Buch: „Den simplen Trick, Maria Callas in zwei rivalisierende Teilpersönlichkeiten zu zerlegen und fortwährend die gefeierte Diva gegen die verletzte Privatperson auszuspielen, haben inzwischen mehrere Autorinnen- und Autorengenerationen aller Sprachen und Länder übernommen. Es ist ein Topos der Callas Biografie geworden, der sich offenbar noch hartnäckiger in den Köpfen festgesetzt hat als andere Mythen ...“ Manche dieser Legendenbildungen entlarvt Jacobshagen nach einem erfrischend nüchtern gehaltenen biografischen Teil. Aspekte zu Stimme und Gesang reißt auch er nur an. Bis heute setzen für eine genaue Darstellung des künstlerischen Wie die Bücher von John Ardoin und Jürgen Kesting Maßstäbe. Einen profunden Beitrag bietet Helge Klauseners Chronik, in der allein die Fakten sprechen, von Daten der Aufführungen und den Besetzungen bis zu Ausschnitten aus Kritiken und Interviews. Zum guten Schluss: Einer der meistverkauften Bildbände über Callas, 1993 herausgekommen bei Schirmer/Mosel mit einem überschwänglichen Essay von Attila Csampai, wird neu aufgelegt.

**Arnold Jacobshagen:** Maria Callas. Kunst und Mythos (Reclam), 367 Seiten.

**Eva Gesine Baur:** Maria Callas. Die Stimme der Leidenschaft. Eine Biografie (Beck), 507 Seiten.

**Helge Klausener:** Maria Callas. Tag für Tag – Jahr für Jahr. Eine Chronik (Hollitzer), 480 Seiten.

**Callas. Gesichter eines Mediums.** Mit einem Essay von Attila Csampai (Schirmer/Mosel), 248 Seiten.



## Das Augenpaar schien wie durch ein Band mit den das Herz verlängernden Armen verbunden

streckte sie beide Arme aus, ein V bildend, als ob sie „Ich“ sagen wollte. Oder „Wer seid Ihr, die Ihr mich anklagt?“ Jedem dieser Bilder lassen sich Empfindungen ablesen, Wut, Ergebenheit, Trauer, Verzweiflung, Anklage, Bitte. Genauso gestisch hat Maria Callas auch gesungen. Man spürt ein Pathos, eine anarchisch aufbegehrende körperliche Energie, die uns heute fremd erscheinen mag – aber wahrhaftig. ■

### FONO FORUM-Archiv

[bit.ly/FF-Archiv-Callas-9-1987](https://bit.ly/FF-Archiv-Callas-9-1987)

[bit.ly/FF-Archiv-Callas-2-1991](https://bit.ly/FF-Archiv-Callas-2-1991)

[bit.ly/FF-Archiv-Callas-9-2007](https://bit.ly/FF-Archiv-Callas-9-2007)

[bit.ly/FF-Archiv-Callas-10-2014](https://bit.ly/FF-Archiv-Callas-10-2014)