

Fair is foul, and foul is fair

Wie kann das Singen in den Dienst des **Hässlichen** gestellt werden? Soll das Singen sozusagen eine Fratze tragen?

Von Jürgen Kesting



Jürgen Kesting gilt spätestens seit seiner Monografie „Die großen Sänger“ als einer der besten Stimm-Kenner unserer Zeit. In seiner Kolumne diskutiert er zentrale Aspekte des Gesangs.

Wie ist diese Dichotomie aus der Hexenszene von Shakespeares „Macbeth“ zu verstehen? Wie in den bildenden Künsten gibt es auch in der Musik, so schreibt Friedrich Nietzsche, „eine Kunst der hässlichen Seele“, und die mächtigsten Wirkungen der Kunst seien „vielleicht gerade jener Kunst am meisten gelungen“. Zu den hässlichen Seelen gehört Pizarro, wenn er an die Freuden von Rache und Mord denkt; gehört Ortrud, wenn sie in rasendem Furor die „entweihten Götter“ anruft; gehört Jago, wenn er sich in seinem nihilistischen Credo offenbart; gehört Scarpia, wenn er sich den Genuss einer Vergewaltigung ausmalt. Wie soll, wie kann dies gesungen werden? Wie können Sang und Klang in den Dienst des „Hässlichen“ gestellt werden? Soll das Singen sozusagen eine Fratze tragen?

Verdi hat darauf eine scheinbar eindeutige Antwort gegeben. Als er erfuhr, dass sein „Macbeth“ im Januar 1849 am Teatro San Carlo in Neapel mit Eugenia Tadolini aufgeführt werden sollte, schrieb er an Salvatore Cammarano: „Die Rolle der Lady ist der Tadolini übertragen worden. Ihr wisst, wie hoch ich die Tadolini schätze, doch ist es notwendig, dass ich Euch mit einigen Überlegungen vertraut mache. Die Tadolini ist von guter und schöner Gestalt; und ich möchte, dass die Lady hässlich und böse aussieht. Die Tadolini singt vollkommen, aber ich möchte, dass die Lady nicht singt. Die Tadolini hat eine stupende Stimme, klar, flüssig, kraftvoll; und ich würde es vorziehen, wenn die Lady mit einer harschen, erstickten und hohlen Stimme singt. Die Stimme der Tadolini klingt wie die Stimme eines

Engels, und ich möchte, dass sie wie eine Teufelin klingt.“

Diese Äußerung wurde und wird nicht als argumentum ad feminam verstanden, als Vorbehalt gegen einen ungeeigneten voice character, sondern als ästhetisches Manifest, gerichtet gegen den „bloßen“ Schöngesang – und leider auch als Rechtfertigung für Exaltationen aller Art. Dazu erneut ein Aphorismus Nietzsches, nun über die dramatischen Sänger. „Warum singt dieser Bettler?“ – Er versteht wahrscheinlich nicht zu jammern. – „Dann tut er recht: Aber unsere dramatischen Sänger, welche jammern, weil sie nicht zu singen verstehen – tun sie auch das Rechte?“ Besser lässt sich nicht sagen, dass das keifende Kreischen oder das schrille Geschrei keineswegs dazu geeignet sind, die Regungen einer hässlichen Seele darzustellen; es wäre die bloße Imitation von Affekten, nicht aber deren musikalische Darstellung. Hatten Komponisten von

Lady im „Macbeth“ ebenso wie für Jago Triller geschrieben – aber es sind nicht mehr dekorative oder selbstgenügsame virtuose Formeln, sondern vokale Gesten. Die Vortragsanweisungen des „Otello“ etwa zeigen, dass Jago, vom Éclat seines Credo abgesehen, immer wieder piano und pianissimo singt – sich den „schönen“ Ton des Belcanto als Linguist der Lüge zunutze macht. Technisch besehen: Er singt nur der Methode nach belcantisch, nicht aber in seiner Manier. Im „Macbeth“ etwa wird jede musikalische Formel in den Dienst einer Geste gestellt, für die Verdi in seinen Vortragsvorschriften – sotto voce, voce spiegata, tutta forza, con dolore, esclamazione languida, con orrere, voce soffocato – einen charakteristischen Klang einfordert. Er entspricht damit einer kardinalen Einsicht der Rhetorik: dass jeder Affekt seine eigene Geste und, im Singen, seinen eigenen Klang einfordert.

Durch Geschrei lässt sich eine hässliche Seele kaum darstellen

Händel bis hin zu Rossini eine Kunst des musikalischen Formelwesens, genannt Belcanto, gepflegt, so ging es den Komponisten der Romantik und vollends Verdi und Wagner um das, was zwar vereinfacht, aber zutreffend als „Psychologisierung des Belcanto“ bezeichnet worden ist: um ein Singen bzw. um ein Parlando, das in seiner Sprachnähe ein Novum in der italienischen Oper war.

Das bedeutet nicht, dass in diesem Singen die alten Formeln ganz aufgegeben worden wären. Verdi etwa hat für die

Um auf die nur stellvertretend genannten Rollen zurückzukommen: Die eindringlichsten Darstellungen verdanken wir Interpreten, die sich besonders auf die gesangliche Nuancierung verstanden: dem Pizarro von Friedrich Schorr; der Ortrud der jungen Astrid Varnay oder von Christa Ludwig; dem Jago von Lawrence Tibbett oder Leonard Warren; dem Scarpia von Tito Gobbi und George London; endlich der Lady von ... – muss der Name genannt werden? ■