

Der verstörende Genuss der Qual

Mit **Jon Vickers** starb einer der furchtlosesten, einer der kompromisslosesten Tenorhelden des 20. Jahrhunderts. Ob auf der Opernbühne oder im Aufnahmestudio: Der kanadische Sänger kannte keine halben Sachen, konnte hart, bisweilen sogar verletzend sein. Zu anderen, aber auch zu sich selbst. Jürgen Kesting hatte das große Glück, Jon Vickers persönlich kennenzulernen – bei der Einspielung von Beethovens „Fidelio“ mit Herbert von Karajan hatte er den Giganten mit der unüberbietbaren Bühnenpräsenz getroffen.
Eine Erinnerung.

Seit der Nacht, in der ein unbekannter griechischer Schauspieler die Rolle des Oedipus spielte“, schrieb William Albright, „können nur wenige, vielleicht kein einziger Performer, ob Opernsänger und Shakespeare-Tragöde, das menschliche Leiden so eindringlich dargestellt haben wie Jon Vickers“. Der am 10. Juli dieses Jahres gestorbene Kanadier war der herausragende dramatische Tenor der letzten sechs Jahrzehnte. Oder besser: Er war der Einzige, weil ein Genie der Darstellung. „Heldentenor“ war er nicht dank der schieren Macht seiner Stimme, die wegen ihrer Klanggewalt stets als „force of nature“ beschrieben wurde, sondern weil sich in ihrem Klang das Wechselfieber von Emotionen spiegelte. Die Stimme war nicht glatt, nicht rund, nicht ausgeglichen, nicht gefällig. Wenn er mezza voce oder forte sang, gebrauchte er, wie seine Gegner krittelten, zwei unterschiedliche Stimmen. Falsch, ganz falsch! Ihm ging es nie um Harmonie, um die Schönheit des Gefälligen. Sie hätte nicht den Figuren entsprochen, die er darstellte, all den introvertierten, gebrochenen Charakteren, die aus ihrer Bahn geworfen und aus Verzweiflung zu zerstörerischen Gewalttätern werden: Canio, Otello, Don José oder Peter Grimes.

Hören wir hin – hören wir das Toben eines Gewittersturms, bevor ein Mann „mit der äußersten Anstrengung eines Todmüden auf den Herd zuschreitet, auf eine Decke niedersinkt und mit rauerschöpfter Stimme keucht: ‚Wes Herd dies auch sei, hier muss ich rasten.‘“ Wie Jon Vickers diese erste Phrase des Siegmund sang, hat er schon all das gesagt, wovon er später gegenüber Sieglinde berichten wird. – Lauschen wir Parsifal, der – „Amfortas! Die Wunde“ – durch Mitleid wissend wird. Aus vier Noten – zwei Mal „F“,

zwei Mal „E“ –, muss Erkenntnisschmerz klingen. – Hören wir den wie von Furien gehezten Aeneas, der dem König Priamos – „Du peuple et des soldats, ô Roi“ – vom Tod des Laocoon kündigt, der, eine List der Griechen ahnend, seinen Speer in die Flanke des Trojanischen Pferdes geschleudert hat und von zwei dem Meer entstiegenen riesigen Schlangen erwürgt worden ist. In der Darstellung von Jon Vickers verwandelt sich der Bericht in einen beklemmenden szenischen Vorgang. – Erleiden wir durch ihn den dritten Akt von „Tristan und Isolde“, über den Wagner in einem Brief an Mathilde Wesendonck schrieb: „Kind, dieser Tristan wird was Furchtbares. Dieser letzte Akt! Ich fürchte, die Oper wird verboten, nur mittelmäßige Aufführungen können mich retten! Vollständig gute müssen die Leute verrückt machen. Ich kann’s mir nicht anders denken.“ In einer Studie für „Opera On Record“ schrieb der englische Komponist Robin Holloway über die von Vickers in den Rausch der Raserei gesteigerte Darstellung in der Aufnahme unter Herbert von Karajan: „Sie ist einzigartig, so, als wäre die Geschichte ein einziges Mal buchstäblich wahr geworden. Ich kann der Aufführung keinen höheren Tribut zollen; aber ich möchte sie nie wieder hören.“ Vickers hatte ihn offenbar an jene Grenze des unerträglich Schrecklichen geführt. – Wie erstaunlich, dass er in den beiden Liebenden zwei ichbezogene Menschen sah und in Tristan ein „thoroughly despicable human being“. Auf meine Frage nach seinem Bayreuther Tristan – Ramon Vinay – sagte Karajan: „Vickers ist viel besser.“

Eine persönliche Erinnerung. Ich habe Vickers im Studio erleben können, als er unter Leitung Herbert von Karajans den Florestan sang. Bei dem G’ des Anrufs „Gott!“ war mehr zu hören als die „roof

raising force of nature“ der Stimme, vielmehr die Pein der Verzweiflung, die sich in einem Schrei entlud, der gleichwohl vokal kontrolliert war. Kein anderer hat der schweren Appoggiatura in der Phrase „doch gerecht ist Gottes Wille“ ein solches Gewicht gegeben wie dieser dem Herrn sich ergebende Florestan. Vickers liebte es, über die von ihm dargestellten Charaktere zu sprechen. Für den Sänger des Florestan gelte es, „mit“ diesem und „in“ diesem einzigen Ton die Seelenlage eines Verzweifelten auszudrücken; die eines Mannes, der das größte Unglück erlebt: sich im Leid an die Zeit des Glücks zu erinnern. Ja, er wisse, fügte er hinzu,

dass dieser Gedanke in Dantes „Göttlicher Komödie“ zu finden ist. „Ich muss den Schmerz singen.“ Eine Stimme „ist keine Mitgift, die man zum eigenen Ruhm und Nutzen gebraucht, sondern das wichtigste Mittel der menschlichen Kommunikation.“ Dann wiederholte er einen Gedanken, den er, ein tief gläubiger Mann, des Öfteren ausgesprochen hat: Dass alle seine Anstrengungen „dem Ruhme Gottes“ dienen.

Er war anders, ganz anders als alle Sänger, denen ich begegnet bin – zwar freundlich und höflich, aber dominant und kompromisslos, sogar gefährlich, weil man Angst hatte, etwas Falsches zu

sagen. Zuwider war ihm jene Freundlichkeit, mit der sich auch Stars anbiedern, so wie er misstrauisch war gegen die Aufdringlichkeit von Lob. Mit Dirigenten ging er um ohne jede Furcht, und er sprach über sie ohne taktische Vorsicht. Als er unter dem jungen Zubin Mehta 1966 eine Aufführung der „Walküre“ probte, rief er ihm unwirsch zu: „Stop milking every phrase, for God’s sake.“ Als Mehta später bei einer Probe zu „Otello“ etwas in der Partitur nachsehen musste, wurde er von Vickers angefaucht: „Son of bitch, you haven’t studied it, have you“ und aufgefordert, ins Hotel zu gehen und das Werk zu studieren. Als Sena Jurinac vor

Foto: Archiv



Jon Vickers als Otello: eine Rolle, in der er nicht nur die Zerstörung des Helden in der äußeren Handlung vollzog, sondern auch in der Art seines Singens.

ihrem Londoner Leonoren-Debüt von Otto Klemperer getriezt wurde, ging Vickers an die Rampe und blickte in den Graben: „Miss Jurinac gibt ihr Debüt in dieser Rolle und braucht Hilfe von Ihnen und keine Schikanen. Wenn Sie nicht damit aufhören, gehe ich ab.“

Um den biographischen Faden aufzunehmen. Aufgewachsen in den Jahren der Depression, hatte Jon Vickers als Kind zum Lebensunterhalt der Familie beitragen müssen. Nach eigenem Wort war „the terrible need to sing“ der Weg für den scheuen Jungen, sich aus Ängsten zu lösen und Hemmungen zu überwinden. Als Teenager sang er in Oratorien in der St. Pauls Kirche seiner Heimatstadt Saskatchewan. Nach dem Studium bei George Lambert debütierte er 1954 bei der Canadian Opera als Herzog von Mantua, bekam aber in der dortigen Opern-Diaspora nur wenige Auftrittschancen. Es war eine glückhafte Fügung, dass er im Februar 1956 beim Toronto Opera Festival neben der als Carmen gastierenden Regina Resnik den José singen konnte. Dank ihrer Empfehlung wurde er für eine Aufführung von Britten's „The Rape Of Lucrezia“ nach Stratford engagiert und alsbald zu einem Probesingen an die Covent Garden Opera eingeladen. Nach zwei Jahren stand Vickers an der Spitze. Als er 1957 nach London kam,

umfasste sein Repertoire 35 oratorische Werke, 22 Opernpartien und 400 Lieder. An der Covent Garden Opera führte er sich als José, Riccardo („Un Ballo in Maschera“) und dann als Enée in der bahnbrechenden Aufführung von „The Trojans“ unter Rafael Kubelik ein. Seine vierte Rolle anno 1957 war Radamès. Im Mai 1958 sang er in einer denkwürdigen Aufführung von Verdis „Don Carlo“, inszeniert von Luchino Visconti, geleitet von Carlo Maria Giulini, die Titelpartie. Schon für die erste Phrase – „Fontainebleau, foresta immensa e solitaria“ – findet er einen Ton aus Leidenschaft und Melancholie. Im Juli und August 1958 folgten seine ersten vier Bayreuther Aufführungen von „Die Walküre“ unter dem von ihm bewunderten Hans Knappertsbusch. Im Oktober kam Samson in der Oper von Camille Saint-Saëns hinzu. In den denkwürdigen Aufführungen von Luigi Cherubini's „Medea“ in Dallas war er im November 1958 der Partner von Maria Callas. Im Januar 1959 stellte er sich in Wien mit sechs Partien vor: Siegmund, Don José, Riccardo, Radamès, Don Carlo und Canio; im Januar 1960 an der Met als Canio, Florestan und Siegmund; in Mailand an der Scala als Florestan. Im Mai 1963 sang er in Buenos Aires erstmals den Otello, 1971 seinen ersten Tristan neben Birgit Nilsson. Als der Mitschnitt

valley“ sang, rief der Dirigent bei noch offenem Mikrophon: „You are damned good, Vickers“ – und machte damit den Take unbrauchbar. Es ist eine Aufnahme „on the grand scale“ – also klangüppig und mit einem schweren Faltenwurf. Aber findet sich in den neueren Einspielungen, die gern als „historisch informiert“ bezeichnet werden, ein Tenor, der die rezitativische Sequenz „Thy rebuke hart broken his heart, he is full of heaviness. He look for some to have pity on him, but there was no man, either found he any to comfort him“ so dringlich und seelenschwer gesungen hätte wie Vickers. Der unlängst getorbene Kritiker Andrew Porter notierte: „Knock-out declamation! Passionate expression! Singing doesn't come greater than this.“

Diese Grandeur hat der englische Kritiker und Berlioz-Biograph David Cairns auf denkwürdige Weise beschrieben: „Eine große Aufführung von Jon Vickers ist wie eine gewaltige Skulptur, auf der die Hammerschläge des Bildhauers noch sichtbar sind.“ Solche wie von Michelangelo geschaffenen Figuren treten in allen seinen Aufnahmen auf die Klangbühne: Radamès in der Aufnahme unter Georg Solti, Florestan unter Otto Klemperer, Siegmund unter Erich Leinsdorf, Samson unter Georges Prêtre, Don José unter Rafael Frühbeck de Burgos und Herbert von Karajan (DVD), Canio unter Karajan (DVD), Peter Grimes unter Colin Davis, Tristan unter Horst Stein, Herbert von Karajan und Karl Böhm und insbesondere Otello unter Tullio Serafin und Karajan. Er war, so Cairns, der einzige moderne Otello, der „sowohl die Noten beherrschte als auch über die moralische Grandeur der Partie gebot. Er besaß den stimmlichen Umfang und die tenorale Brillanz, die Ramon Vinay nie zur Verfügung standen. Er ist eine glaubwürdige Führungsfigur, ein vom Staat erwählter General, wo del Monaco lediglich ein italienischer Tenor war. Und er hat die Aura der Größe – der Größe des Herzens wie der Haltung.“ Welch eine Autorität, wenn er im ersten Akt den von Jago angezettelten Kampf zwischen Montana und Cassio – „basso le spade“ beendet. Im Liebesduett ist ein

14 Jahre musste Birgit Nilsson auf ihren idealen Tristan warten – in Jon Vickers fand sie ihn schließlich

dieser Aufführung sehr viel später auf CD veröffentlicht wurde, schrieb Birgit Nilsson: „Ich wartete und wartete auf meinen Tristan 14 Jahre lang, so lang, wie Jakob auf Rachel in der Bibel warten musste.“ Muss erwähnt werden, dass sie als Isolde neben Karl Liebl und Set Svanholm und Jess Thomas und Wolfgang Windgassen auf der Bühne gestanden hatte?

Bei seiner ersten wichtigen Aufnahme – Händels „Messiah“ – verblüffte er Thomas Beecham mit seiner exzellenten technischen Schulung. Begeistert davon, wie flüssig er die Koloraturen von „Every

erotisches Brennen zu spüren, auf das der amerikanische Essayist Harold Brodkey in seinem Essay „Update“ aufmerksam machte. Die populären Künste seien „not as sexual as Jon Vickers' singing“. Aus den ersten Phrasen des Liebesduetts mit dem Aufstieg auf das ges („immensa vien“) klingt ein Sehnen, das über die Welt hinausgeht: in die Unendlichkeit des in den letzten Phrasen beschworenen Himmels: „Vien ... Venere splende.“ Verdi hat mit der Pianissimo-Vorschrift für das lang gehaltene hohe A den meisten Tenören mehr abverlangt, als sie zu bieten in der Lage sind. In der Aufnahme unter Serafin gelingt Vickers ein Piano, das in seiner Intensität wie ein Forte klingt. Wie diese Szene erfüllt ist von der Ekstase des Glücks, so ist der Abschied von den Waffen („Ora e per sempre addio“) erfüllt vom Schmerz des Verlustes.

Vickers Darstellung macht auf beklemmende Weise erfahrbar, dass die Zerstörung des Helden nicht nur im Zentrum der Handlung (der äußeren Aktion) steht, sondern in der Gesangssprache der Partie selber vollzogen wird. Der zweite Akt endet mit dem auffahrenden Rache-Duett „Si, pel ciel“ – mit einer stimmlichen Raserei. Der dritte beginnt mit einem Liebesduett – „Dio ti giocondi, o sposo“ – unter dem Vorzeichen der Negation. Der dritte kulminiert im Selbstverlust – der Klage: „Dio! mi potevi“. Daran sind Mario del Monaco, James McCracken und Plácido Domingo gescheitert. Sie haben nicht begriffen, dass der Explosion eine Implosion folgt. Zu Beginn des 22 Takte langen Adagio setzt Otello mit der Voce soffocato (erstickte Stimme) und Pianissimo ein: 16 Mal in silbischer Artikulation das >As<, dann fünf Mal das >Es<. Die Phrase wird wie manisch drei Mal wiederholt – ein psychotisches Lallen. Es folgt, con voce, eine viertaktige und von einem Bindebogen überwölbte Phrase. Daran schließt sich, Poco meno, ein Cantabile mit Dolcissime-Phrasen an, bevor sich Otello im Rache-Rausch verliert und delirierend zusammenbricht. Gerade bei dem monoton-murmeln >As-Es<-Wechsel erweist sich, ob ein Darsteller den Klang zum Seelenspiegel zu machen versteht. Mario del Monaco

wie Plácido Domingo heben einzelne Worte nach der „maniera verista“ durch deklamatorische Akzente oder Seufzer heraus, also mit den Mitteln eines Allzweck-Espressivo. Damit depotenzieren sie Otello zu einem Mann, der sich dem Selbstgenuss des Schmerzes überlässt – der Sentimentalität. Doch soll der Darsteller keinen sich selber beweïnenden Otello darstellen, sondern einen Mann, der den Sinn seiner Existenz nicht mehr begreift. Vickers lässt uns die Fallhöhe der Figur erkennen. Er deklamiert die >As-Es<-Psalmodie mit fahlen Farben; bindet mit langem Atem die erste lyrische Phrase und beginnt das Cantabile ab „Ma, il pianto, il duol“ dergestalt, dass der Atmer wie ein Seufzer klingt – ein oft von Maria Callas genutzter Kunstgriff. Erneut anders als die meisten Tenöre beendet er den Monolog des vierten Aktes („Niun mi tema“) nicht mit dem Verdi verhassten Todesröcheln – nein, der Gesang geht über ins Schweigen. Die Bitte um „un bacio“ bleibt ihm buchstäblich in der Kehle stecken.

Vickers war ein Sänger, der sich als Beauftragter seiner inneren Vorstellungen verstand, und er war ein Mann mit dem vulkanischen Temperament eines Borderliners. Bei Proben konnte er, wenn's nicht in seinem Sinne lief, gegenüber Dirigenten, Kollegen, Orchestermusikern und Choristen dozierend auftreten, war selber aber eigensinnig und beratungsresistent. Wie Otello konnte er in eine sangue-sangue-sangue-Wut geraten, die ihn gewalttätig werden ließ, nicht nur gegen das Mobiliar seiner Garderobe oder der Bühne, sondern selbst gegen Kolleginnen. Er sah in seiner Arbeit und seiner Karriere, wie Jeannie Williams in ihrer faszinierenden Biographie des Sängers („A Hero's Life“) belegt, eine heilige Berufung; war überzeugt, dass er seine Kunst, das Publikum und seinen Gott betrügen würde, wenn er nicht die höchsten Maßstäbe an sich anlegen würde. Das Singen war für ihn, den „immer Unglücklichen“ (Birgit Nilsson), eine Tortur und kein Vergnügen. Fast alle seine Darstellungen locken denn auch, wie die Musik Wagners, durch den ambivalenten und verstörenden Genuss der Qual. ■

CD-Tipps des Autors

Beethoven, Fidelio; Sena Jurinac, Hans Hotter u. a., Royal Opera Covent Garden, Otto Klemperer (1961); Testament/Note 1 2 CD *Die Live-Aufnahme hat mehr Spannung als die spätere Studio-Produktion, Vickers zeichnet sich aus durch Unmittelbarkeit und genuines Pathos.*



Verdi, Otello; Leonie Rysanek, Tito Gobbi, Oper Rom, Tullio Serafin; RCA Living Stereo/Sony *Wie vor ihm nur Giovanni Martinelli*

gelingt es Vickers, den Verfallsprozess eines tragischen Helden sinn- und sinnenfällig zu machen.

Wagner, Die Walküre; Leonie Rysanek, Hans Hotter u. a., Bayreuther Festspiele, Hans Knappertsbusch (1958); Walhall/Naxos *Das grandiose Debüt bei den Bayreuther Festspielen inmitten eines unübertrefflichen Ensembles.*

Wagner, Tristan und Isolde; Helga Dernesch, Christa Ludwig u. a., Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan (1971); Warner



Vickers' „Tristan“ ist die raison d'être dieser zwiespältigen Aufführung – einzigartig im Wechselfieber des dritten Aktes.

Wagner, Parsifal; Jon Vickers, Barbro Ericson u. a., Bayreuther Festspiele, Hans Knappertsbusch (1964); Orfeo

Ein singuläres Rollenporträt in der letzten Bayreuther Aufführung unter „Kna“.

Berlioz, Les Troyens; Berit Lindholm, Josephine Veasey u. a., Covent Garden Opera, Colin Davis; Philips/Universal

In der Partie des Aeneas sah Vickers die größte Herausforderung seiner Laufbahn – er ist in ihr unerreicht, sicher sogar unerreichbar. Auch hier ist Vickers die raison d'être der Aufführung – unvergesslich die tragische Grandeur von „Vois ma misère“.

Britten, Peter Grimes; Heather Harper, Norman Bailey u. a., Covent Garden Opera, Colin Davis (1978); Decca/Universal *Erneut das singuläre Porträt eines tragischen Außenseiters und verzweifelden Schmerzensmannes.*