

Ein Leben für die Kunst



Foto: EMI/Fayer

Erst im Dezember hat **Elisabeth Schwarzkopf** ihren 90. Geburtstag gefeiert. Nur wenige Monate später, am 3. August, starb die Sopranistin nun im österreichischen Schruns. Jürgen Kesting würdigt noch einmal ihre Karriere und besten Aufnahmen.

Unvergesslich, wie sie bei ihren Konzerten aufs Podium kam. Umhüllt von pastellfarbenem Chiffon und, seltsamer Zauber, zehn Zentimeter über dem Boden schwebend. Das feine, schöne Gesicht erleuchtet von einem Tausend-Watt-Lächeln, das „aus zwei Saphiren strahlte, die man gemeinhin Augen nennt“. Das schrieb die gefürchtete Claudia Cassidy, die bei einem Auftritt der „Zauberin“ einen Sitznachbarn seufzen hörte: „Wie, sie singt auch?“

Ihr Singen hatte viele Gesichter. Elisabeth Schwarzkopf stand auf dem Gipfel ihrer Laufbahn, als sie am 15. April 1955, begleitet von Walter Gieseking, Mozarts Lied „Die Alte“ sang. Mit ausgepöckelten Mitteln des vokalen Agierens und karikierenden Kolorierens parodierte sie – mit einem hexenhaften Unterton – die Bigotterie, die den in der Jugend ausgelassenen Sünden nachweint. Sie befand sich im Herbst ihrer Karriere, als sie im April 1974, mit Geoffrey Parsons als Partner, Schumanns Liederkreis op. 39 aufnahm. „Was heut’ gehet müde unter, hebt

sich morgen neu geboren.“ Was sie hier, mit den letzten Versen des „Zwielicht“, spüren lässt, ist das Bewusstsein einer Künstlerin, die sich „der schrecklichen Vergänglichkeit“ ihrer Profession bewusst ist, dies mit einem Wehmuts-lächeln eingesteht und sich doch ihres Ranges bewusst ist.

Die Platte hat sie denen gewidmet, „die mich mögen. Die anderen mögen große Fehler feststellen – und sie haben Recht. (...) Alle muskuläre Kraft war dahin und damit auch die Atemkontrolle. Man selber hört, wie die Stimme alt wird. Man mag das gar nicht, und so hilft man sich mit allerlei Tricks, mit komisch klingenden Vokalen“ – eine selbstkritisch-genaue Beschreibung ihrer „Manier“, die Farbe eines Vokals, manchmal eines Vokalgemischs, durch das gesamte Spektrum einer Phrase zu ziehen. Der amerikanische Kritiker Kenneth Furiere hat diese artifizielle Manier mit einem „First Lady’s Smile“ verglichen. Diese Neigung oder besser: die Fähigkeit zur artistischen Stilisierung offenbart sich bereits in den frühen Rundfunkaufnahmen: in

Operetten-Titeln von Lehár und Suppé (1939/40) und mehr als drei Dutzend Liedaufnahmen mit Michael Raucheisen (1040 bis 1943). Die sprachliche Genauigkeit bei exemplarischer Balance von Wort und Ton und die Fähigkeit zu unaufdringlicher Wortmalerei – etwa bei der klanglichen Illuminierung des Wortes „Glücklichen“ in Richard Strauss’ „Morgen“ – sind ebenso evident wie die Fähigkeit, sich die Qualitäten von Vorbildern anzuverwandeln. Die hellen Glockentöne in Verdis „Lo spazzacamino“, deutsch gesungen, könnten von Maria Ivogün stammen, die ihre Stimme, von zwei, drei guten Tönen ausgehend, auf den richtigen Weg geleitet hatte, nachdem sie zuvor von der Altistin Lula Mysz-Gmeiner den falschen einzuschlagen gedrängt worden war – den ins Altfach.

Unmittelbar nach dem Krieg erregte sie die Aufmerksamkeit von Walter Legge, der in Wien neben etablierten Größen wie Wilhelm Furtwängler die Elite der jüngeren Künstler für His Master’s Voice rekrutierte. In der Wiener Staatsoper hatte er „eine brillante, frische Stimme mit einem Lachen im Klang und bezaubernden hohen Pianissimi“ gehört. Als er ihr einen exklusiven Vertrag anbot, war

leisten konnte, begann ich, mit ihr an einem kleinen, aber sehr schwierigen Lied von Hugo Wolf zu arbeiten: „Wer rief dich denn?“. Takt für Takt, Wort für Wort, Modulation für Modulation. Ein Lied, das mehrmals auf einer einzigen Silbe, einer einzigen Note einen Wechsel des Ausdrucks erfordert.“

Nach anderthalb Stunden verließ Herbert von Karajan – „Walter, das ist Sadismus“ – die Tortur dieses Tests. Dass sie, so weiter der Dirigent, „die vielleicht beste Sängerin Europas“ war, bewies sie am 23. Oktober 1946, als sie im Brahmsaal unter seiner Leitung Konstanzes „Martern aller Arten“ aufnahm, nach Ansicht von William Mann „die brillianteste ‚Martern‘ auf der Platte“ (Opera on Record, II), die allerdings lange Zeit wegen eines nicht genau intonierten „C“ unveröffentlicht blieb, allerdings als Maria-Cebotari-Aufnahme kursierte. Ihren exzeptionellen Rang in dieser Rolle bestätigt übrigens auch eine Rundfunkaufnahme unter Rudolf Moralt von 1945.

Die Zusammenarbeit mit dem englischen Produzenten bedeutete aus medienästhetischer Sicht eine Zeitenwende. Legge hat, wie der Musiklehrer Svengali aus George du Mauriers Roman, die ihm in



Foto: EMI/Thiele

Elisabeth Schwarzkopf mit Herbert von Karajan ...



Foto: EMI/Schwing

... und mit ihrem Ehemann Walter Legge.

zu erweitern. Rosa Ponselles Timbre – ausgereift wie ein Vintage Port und voll wie Crème. Die slawische Brillanz von Nina Koshetz. Ein Paar

um ihr zu zeigen, dass eine vom Wesen her deutsche Stimme einen brillanten Klang produzieren kann. Dann Lotte Lehmanns allumfassende Generosität und Elisabeth Schumanns Charme und Leichtigkeit. (...) Frida Leiders dramatische Gespanntheit. Sie alle waren Nektar und Ambrosia für ihren musikalischen Appetit.“ Wie naiv im Vergleich die forsche oder faule Selbstsicherheit vieler junger Sängerinnen, die glauben, ihre „eigene Persönlichkeit“ entwickeln zu können.

Hatte sie an der Wiener Staatsoper als Zerbinetta, Blondchen (mit einem von

Unter Walter Legges Anleitung wurde sie zur diebischen Elster

sie es, die auf einem Vorsingen – „Ich möchte nicht, dass Sie die Katze im Sack kaufen“ – bestand. „Ihre Hartnäckigkeit“, berichtete Legge, „ärgerte mich. Das Vorsingen war streng. Nachdem sie gezeigt hatte, was sie in einem Programm ihrer eigenen Wahl

ihrem Perfektionsstreben wahlverwandte Sängerin, seit 1952 seine Frau, zur „gazza ladra“ (diebischen Elster) erzogen. Er nutzte Plattenaufnahmen, um ihre vokale Fantasie herauszufordern und „ihre Vorstellungen von den Möglichkeiten des Stimmklangs

Phrasen von Geraldine Farrars Carmen, deren Locken später in Schwarzkopfs „Gehen wir ins Chambre séparée“ nachklingt. Ein Wort von Nellie Melba: „Bada“ aus „Donde lieta“ (La Bohème). Ein wenig Rethberg und eine Menge von Meta Seinemeyer,

Karl Böhm bewunderten hohen „E“) und Konstanze begonnen, wechselte sie auf Drängen Legges ins lyrische Fach. Sie sang die Gräfin in „Le nozze di Figaro“ und Agathe in „Der Freischütz“. Anders aber als viele junge Sängerinnen, die den Lockrufen von Ruhm und Geld nicht widerstehen, hat sie immer innerhalb ihrer Mittel gesungen. Sie wusste, dass sie, ungeachtet ihrer guten Koloraturtechnik, kein dramati-

scher „soprano d’agilità“ war, und so gab sie die seit 1946 gesungene Violetta auf, nachdem sie Maria Callas in dieser Partie in Parma erlebt hatte. Nur bis 1953 hat sie Agathe, Elisabeth, Elsa und Eva – grandios in der Bayreuther Aufführung von 1951 – und Mimì in ihrem Repertoire gehalten und danach ihren Bühnen-Ruhm weitgehend mit fünf Rollen behauptet: Gräfin in „Le Nozze“, Elvira, Fiordiligi, Marschallin und

Gräfin Madeleine. Mit Rollen, die den Seelenton verlangen und sublimen Künstlichkeit vertragen.

Neben diesen Partien (teilweise zweimal aufgenommen wie Gräfin und Fiordiligi) hat sie im Studio – in chronologischer Folge – Hanna Glawari in „Die Lustige Witwe“, Lisa in „Das Land des Lächelns“ und Gretel in „Hänsel und Gretel“ (1953) gesungen; Saffi in „Der Zigeunerbaron“, Gabriele in „Wiener Blut“, Annina in „Eine Nacht in Venedig“ und die Titelpartien in „Ariadne auf Naxos“ sowie „Arabella“ (1954); Cressida in Waltons „Troilus and Cressida“ und Rosalinde in „Die Fledermaus“ (1955); Margiana in „Der Barbier von Bagdad“, die Titelpartie in „Die Kluge“, Alice Ford in „Falstaff“ und die Marschallin in „Der Rosenkavalier“ (1956); Liù neben der Turandot von Maria Callas (1957); Hanna Glawari (1962); erste Dame in „Die Zauberflöte“ und Giulietta in „Les Contes d’Hoffmann“ (1964).

Ihre Kunst des Farbenspiels – das Chiaroscuro eingeschlossen wie im Schlaflied der Klugen aus Orffs Märchenoper – und der elegischen Schattierungen sowohl wie die Dramaturgie emotionaler Kontraste, beispielsweise in den Arien der Elvira oder der Fiordiligi, wäre eine Detailstudie wert, dies umso mehr, als die „Detailaffektation“ (Ulrich Schreiber) einiger früher Einzelaufnahmen zugunsten eines weitbogig-fließenden Legato-Gesangs aufgegeben wurde. Typisch für die frühe Manier ist ein Mozart-Recital von 1952 unter John Pritchard, bei dem sie mit vokalen Maskeraden vor das Ohr der Fantasie tritt: als erotisch ahnungsvoll-koketter Cherubino, als neckisch-zär-

telnde Zerlina („Batti, batti“), als zeremonielle Seria-Figur mit Annas „Non mi dir“ ohne Erregungsglut in den Koloraturen. Gretels „Suse, liebe Suse“, das „Brüderchen“-Tanzlied oder die Lautmale-Reien („toc-toc-toc“) servierte sie – mit einem imitatorischen Kindchenton – wie Delikatessen auf einem Silberteller. Nicht wenige Connaisseurs – Will Crutchfield, Conrad L. Osborne, Kenneth Furie – haben dieses Farbenspiel als affektiert und selbstgefällig („cute“) verworfen. Wie sie sich in dieser Hinsicht vergreifen konnte, zeigen die gespreizten Marzelline-Dialoge in der von Wilhelm Furtwängler dirigierten „Fidelio“-Aufführung der Salzburger Festspiele von 1950.

Ein Beispiel für den sublimen späteren Stil ist das Terzett „Soave sia il vento“ aus der „Cosi“-Aufnahme unter Karajan, in dem „der Sopran im Zusammenklang mit Nan Merriman und Sesto Bruscantini nichts als obertongebende Instrumentalfarbe ist“ (Schreiber). Ihre schier miraculöse Kunst der Klangabstimmung zeigt sich in den Duetten mit Irmgard Seefried und Elisabeth Grümmer („Abendsegen“ aus „Hänsel und Gretel“) wie in den Rosenkavalier-Ensembles. Die von Walter Legge angestrebte Studio-Ästhetik erlaubte, gerade in dynamischer Hinsicht, Nuancierungen und Schattierungen, die im Theater nur schwer, wenn überhaupt zu erreichen sind. Ein höchstwertiges Beispiel ist das von Walter Süsskind begleitete Recital mit Arien der Agathe, der Elisabeth und der Elsa (Rezas Ozean-Arie aus „Oberon“ blieb meines Wissens unveröffentlicht). Anders als Lotte Lehmann, die für Agathes Empfindungen – den

CD-Tipps

Brahms, Ein deutsches Requiem; Dietrich Fischer-Dieskau, Otto Klemperer (1962); CD 5 66903 2

Humperdinck, Hänsel und Gretel; Elisabeth Grümmer, Else Schürhoff, Josef Metternich u. a., Herbert von Karajan (1953); 2 CD 5 67061 2

Lehár, Die lustige Witwe, Das Land des Lächelns, Emmy Loose, Nicolai Gedda, Erich Kunz, Otakar Kraus u. a., Otto Ackermann (1953); 2 CD 5 85822 2

Mozart, Così fan tutte; Nan Merriman, Rolando Panerai, Léopold Simoneau u. a., Herbert von Karajan (1955); 3 CD 5 67064 2

Mozart, Così fan tutte, Christa Ludwig, Giuseppe Taddei, Alfredo Kraus u. a., Karl Böhm (1963); 3 CD 5 67382 2

Mozart, Don Giovanni; Joan Sutherland, Eberhard Wächter, Giuseppe Taddei, Gottlob Frick, Luigi Alva u. a., Carlo Maria Giulini (1961); 3 CD 5 67869 2

Mozart, Le nozze di Figaro, Irmgard Seefried, Sena Jurinac, Erich Kunz, Gorge London u. a., Wiener Staatsoper, Herbert von Karajan (1952); 2 CD 5 67068 2

Schubert, 12 Lieder, Moments musicaux; Edwin Fischer (1950/52); CD 5 86829 2

Strauß, Die Fledermaus; Rita Streich, Nicolai Gedda, Helmut Krebs, Erich Kunz u. a., Herbert von Karajan (1955); 2 CD 5 67074 2

Strauss, Ariadne auf Naxos; Rita Streich, Irmgard Seefried, Rudolf Schock u. a., Herbert von Karajan (1955); 2 CD 5 67077 2

Strauss, Capriccio; Christa Ludwig, Anna Moffo, Eberhard Wächter, Nicolai Gedda, Dietrich Fischer-Dieskau, Hans Hotter u. a., Wolfgang Sawallisch (1959); 2 CD 5 67394 2

Strauss, Der Rosenkavalier; Christa Ludwig, Teresa Stich-Randall, Ljuba Welitsch, Otto Edelmann, Eberhard Wächter, Nicolai Gedda u. a., Herbert von Karajan (1957); 3 CD 5 67605 2

Strauss, Vier letzte Lieder, Szenen aus Capriccio und Arabella; Otto Ackermann (1953); CD 5 85825 2

Strauss, Vier letzte Lieder, 12 Orchesterlieder; Radio-Symphonie-Orchester Berlin, London Symphony Orchestra, George Szell (1966/69); CD 5 66908 2

Verdi, Falstaff; Anna Moffo, Nan Meriman, Tito Gobbi, Luigi Alva, Rolando Panerai u. a., Herbert von Karajan (1957); 2 CD 5 67083 2

Verdi, Messa da Requiem, Quattro Pezzi Sacri; Christa Ludwig, Nicolai Gedda, Nicolai Ghiaurov, Janet Baker, Carlo Maria Giulini (1963/64); 2 CD 5 67560 2

Wolf, Italienisches Liederbuch; Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore (1969); CD 5 62650 2

Wolf, 22 Lieder; Wilhelm Furtwängler (1969/83); CD 5 67570 2
Alle Aufnahmen bei EMI, wenn nicht anders angegeben mit dem Philharmonia Chorus & Orchestra. Eine ausführliche Diskographie finden Sie in FF 12/05.

Taumel zwischen Kummer und Zagen, Hoffnung und Melancholie, Sehnsucht und Liebesjauchzen – den Naturlaut sucht, beleuchtet Elisabeth Schwarzkopf auf sublimen Weise die Klangfiguren der Arie: die seelenschwere Betonung von „bevor ich ... ihn geseh'n“; die expressive Modulation von „Welch schöne Nacht“ (wobei sich das Fenster öffnet); den Überschwang von „süß entzückt entgegen ihm“. Und welche Pianissimi und Sfumati in den Zielphrasen – „ewig rein und klar – in der As-Dur Arie „Und ob die Wolke sie verhülle“. Die Bemühung um Sublimierung durch die Ausformung feinsten und kleinsten Details ist in ihren zahllosen Liedaufnahmen – insbesondere bei Hugo Wolf – zu erkennen. Aber gerade hier ist zu beobachten, dass die schon erwähnte Kunstfertigkeit der Farbgebung und der Diktion in den späten Aufnahmen umschlagen konnte in Komik oder eine affektierte Großartigkeit.

De mortuis nihil nisi bene? Mit Idolatrie ist es nicht getan. So wäre, in einer Wehmoll-Coda, zu ergänzen, dass

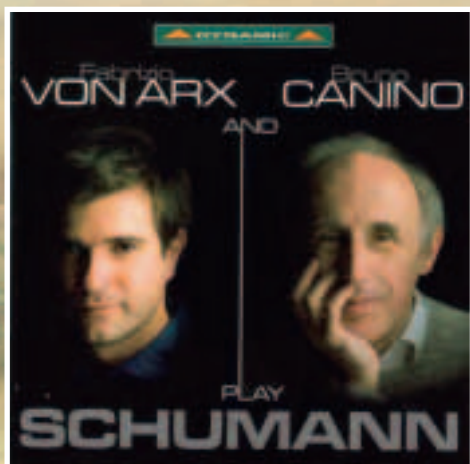
die Sängerin, die 1971 in Brüssel als Marschallin von der Bühne abtrat und ihr letztes Konzert am 19. April 1979, drei Tage vor dem Tod Walter Legges, gab, das Lied von der „Alten“ – „Zu meiner Zeit“ – wie eine Nemesis zu singen begann. So, wie sie sich der Neuen Musik verweigerte (von der Uraufführung von Strawinskys „The Rake's Progress“ in Mailand abgesehen), wütete sie pauschal über Regisseure, die Aida als Putzfrau auf die Bühne brachten oder „Don Giovanni“ als Drogen-Drama in Harlem spielen ließen. „Is it art or graffiti?“, fragte sie wütend, als „Newsweek“ ihre Ansicht über Peter Sellars einholte. Vor einigen Jahren verließ sie eine Salzburger „Don Giovanni“-Inszenierung von Martin Kusej nach dem ersten Akt. Vor zehn Jahren wurde ihr Welt Ruhmesglanz verdunkelt, als der englische Kritiker Alan Jefferson in seiner Biographie über die von ihr zuvor geleugnete Mitgliedschaft in der nationalsozialistischen Partei sowohl wie über ihren Karriere-Opportunismus berichtete. Sie hat, mimosenhaft empfindlich, jede Auskunft

Foto: EMI/Fayer



oder Rechenschaft verweigert, auch als der amerikanische Historiker Michael H. Kater nach Informationen für seine Studie „The Twisted Muse (Musicians and Their Music in the Third Reich)“ suchte. Sie sei, so sagte sie, „unpolitisch gewesen und habe nur

hart gearbeitet, um eine anständige Karriere zu machen“ – Ausdruck einer tief in der Romantik verankerten Lebenshaltung, deren politische Folgen nur zu bekannt sind. Einen Brief an die „New York Times“ beschloss sie mit einem Zitat: „Vissi d'arte.“ ■



SONATEN NR. 1 & 2 FANTASIESTÜCKE OP. 73

geige FABRIZIO VON ARX klavier BRUNO CANINO

„Von Arx: Virtuosität und Klangfülle, kraftvoll, enorm präsent, von verführerischer Eleganz...“
L'Espresso, Schweiz

„... ein Schumann von erregender, hitziger Tiefe, der erschüttert und bewegt...“
La Gazzetta del Mezzogiorno, Italien

„Von Arx und Canino: ein fulminantes Duo!“
Les Affiches de Grenoble, Frankreich

Konzert-Premiere & CD-Präsentation

12. Oktober 2006
Philharmonie Berlin, Kammermusiksaal

CDS 507
KLASSIK CENTER KASSEL • www.classicdisc.de