

Gesang für die Ewigkeit



Fotos: EMI Classics

Kaum eine Sängerkarriere ist auf Platte so lückenlos dokumentiert wie die von **Maria Callas**. Noch dreißig Jahre nach ihrem Tod gelten zahlreiche ihrer Aufnahmen als Referenz. Bjørn Woll mit dem Versuch einer diskographischen Biographie.

Fast 15 Jahre ist es her, dass Jonathan Demme mit seinem Film „Philadelphia“ für Furore sorgte. Zum ersten Mal setzte sich ein großer Hollywoodfilm mit dem Thema der gesellschaftlichen Akzeptanz von Aids auseinander und brachte Tom Hanks einen Oscar für seine Darstellung des erkrankten homosexuellen Anwalts Andrew Beckett. Der Film, von vielen bejubelt, stieß allerdings nicht nur bei christlichen Verbänden auf harsche Kritik: Als zu einseitig und vorurteilsbehaftet wurde das Werk auch von Teilen des liberalen Lagers abgelehnt. Im Verlauf des Films ereignet sich jedoch eine Szene, die für den Klassikliebhaber durchaus von Bedeutung ist; enthüllt sie doch etwas von der Magie der Sängerstimme.

Eine kurze Zusammenfassung: Dem dahinsiechenden Beckett wird von seinem Freundeskreis eine Kostümparty im privaten Rahmen veranstaltet, zu der auch sein Anwalt Joe Miller eingeladen ist. Dieser soll Becketts Klage wegen Diskriminierung gegen seinen Arbeitgeber durchboxen. Nach all dem schrill-bunten Trubel drängt Miller seinen Mandanten zu einer letzten Vorbereitungssitzung für die anstehende Verhandlung. Ermattet von Party und Krankheit steht diesem der Sinn jedoch nach seelischer Entspannung. Kurzum: Eine CD wird in den Player geschoben. Es ertönen die ersten Takte von

Maddalenas „La mamma morta“ aus „Andrea Chénier“.

Schon mit den ersten Takten verliert sich Beckett in der Musik, vergisst Schmerz, Leid und Todeserwartung, lässt sich umfluten von den aufwogenden Orchesterwellen, die eine Singstimme von irritierendem emotionalen Sendungsbewusstsein tragen. Nach einem finalen Aufschrei endet diese mit dem Worten „l'amor“ – und die Zeit scheint stillzustehen. Natürlich ist die ganze Szenerie mit reichlich Pathos aufgeladen. Doch trotz sämtlicher

ihrer Abschiedstournee in den Jahren 1973/1974. Den prominenten Kern ihrer Diskographie bilden dabei die Studioeinspielungen – meist mit Walter Legge als kongenialen Produzenten. Darunter die legendäre „Tosca“-Aufnahme von 1953, bei der zum ersten Mal das Trio Callas-Gobbi-di Stefano vor dem Mikro stand. Bis heute gilt diese Interpretation als maßgeblich, als Sternstunde der Schallaufzeichnung, und wird von Norman Lebrecht in seinem erst kürzlich auf Deutsch erschienenen Buch „Ausgespielt

nen mir glauben, ich habe nie darüber nachgedacht, ob ihre Stimme schön oder hässlich ist. Ich weiß nur, dass es stets die richtige war – und das ist mehr als schön.“

Ihre Tosca ist die bestverkaufte Opernaufnahme aller Zeiten

cineastischer Kunstgriffe bezieht die Episode ihre außergewöhnliche Wirkung vor allem durch die Sängerin der Arie. Ihre Töne von „tränschimmernder Herrlichkeit“ (Thomas Mann) sind es, die so etwas wie die Aufhebung der Endlichkeit bewirken. Der Augenblick wird zur Ewigkeit.

Ich gestehe, dass mich diese Stimme hier traf wie ein seismischer Schock. Vergessen war der Film – und das Warten begann. Das Warten auf den Abspann, der den Namen der Sängerin verraten sollte. Mit diesem bewaffnet folgte einen Tag später der Gang in die Klassikabteilung des nächsten Kaufhauses – die erste Callas-CD wurde der damals noch übersichtlichen Klassiksammlung einverleibt. Schnell entwickelte sich so etwas wie eine Liebesbeziehung, an deren Intensität sich bis heute nichts geändert hat. Ja, die sogar gefährliche Züge annahm. Die Droge „Callas“ hatte Einzug gehalten.

Doch was macht diese ungebrochene Faszination aus? Gewiss war Maria Callas auf der Höhe ihres Ruhmes die berühmteste Frau der Welt und laut einer Umfrage bekannter als Liz Taylor. Ruhm jedoch kann verblassen. Nicht so im Fall von Maria Callas. Zu Lebzeiten schon Legende, wurde sie nach ihrem Tod endgültig zum Mythos stilisiert. Allerdings sind wir in ihrem Fall in der glücklichen Lage, die Mythenbildung anhand der zahlreichen Aufnahmen zu überprüfen, die nahezu den kompletten Karriereverlauf minutiös dokumentieren.

Angefangen bei einem Ausschnitt aus „Turandot“, aufgenommen im Mai 1949 in Buenos Aires, bis hin zu Mitschnitten

– Aufstieg und Fall der Klassikindustrie – als meistverkaufte Operngesamtaufnahme aller Zeiten geadelt.

Überschaut man das klingende Vermächtnis Maria Callas, begegnet man einer wahren „tour de force“ an Gefühlen. Vom tiefsten Abgrund menschlichen Seins bis zum jubelnden Freudentaumel – die Stimme war ein emotionales Kaleidoskop. Dabei trat sie mit einer Wahrhaftigkeit auf die Bühne, die ihre Zeitgenossen schockierte. Mit Vehemenz sagte sie den zirpenden Nachtigallenstimmen mit all ihren glitzernd-virtuellen Koloraturen den Kampf an und gab den Belcanto-Heroinnen die ihnen zustehende Bedeutungstiefe zurück. Dabei fand sie für jede Figur eine eigene Stimme, entwickelt allein aus den Noten. Ihr Credo erläuterte sie bei einer Meisterklasse an der New Yorker Juilliard School: „Wenn man nach einer Geste oder Bewegung auf der Bühne sucht, braucht man nur in den Klavierauszug zu schauen; der Komponist hat sie bereits vertont.“

Obwohl der Klang ihrer Stimme, von vielen als hässlich abqualifiziert, stets unverwechselbar war, klang ihre Norma anders als ihre Medea, unterschied sich ihre Lucia deutlich von ihrer Anna Bolena. Auf dieses Phänomen angesprochen, erwiderte ihr Mentor und Förderer, der Dirigent Tullio Serafin, dem Callas-Biographen Stellos Galatopoulos: „Welche Stimme, die als Norma, Violetta, Lucia? Dann gab es noch ihre Medea, Isolde, Amina – ich könnte noch mehr nennen. Verstehen Sie, sie hatte für die unterschiedlichen Rollen verschiedene Stimmen. Sie kön-

Vokale Trapezseilakte

Wie unterschiedlich sie ihre Stimme einzusetzen wusste, belegen schon die frühen Aufnahmen, obwohl sie nach eigenem Bekunden in den ersten Bühnenjahren wie eine „Raubkatze“ gesungen habe. Mit janusköpfiger Wandlungsfähigkeit wechselte sie vom deutschen ins italienische, vom hochdramatischen ins hochverzierte Fach. Einen beeindruckenden Beweis ihrer Vielseitigkeit lieferte sie im Januar 1949, einer Zeit, in der Auftritte noch rar waren und meist durch den unerschütterlichen Einsatz Serafins zustande kamen. Dieser war es auch, der sie für eine Serie von „Walküre“-Vorstellungen am Teatro La Fenice als Brünnhilde mit ins Boot nahm – gesungen auf Italienisch.

Biographie

1923: Maria Callas wird am 2. Dezember als Maria Anna Sofia Cecilia Kalogeropoulos in New York geboren.

1938: Beginnt ihr Studium am Nationalkonservatorium in Athen bei Maria Trivella.

1941: Operndebüt am Königlichen Theater in Athen als Beatrice in „Boccaccio“.

1945: Rückkehr in die USA, wo sie den Namen Callas annimmt.

1947: Italienisches Debüt in der Arena von Verona als Gioconda unter der Leitung von Tullio Serafin.

1948: In Florenz singt Callas zum ersten Mal „Norma“.

1949: Heirat mit Giovanni Battista Meneghini.

1951: Callas eröffnet die Spielzeit an der Mailänder Scala mit „I vespri siciliani“.

1956: Debüt an der Metropolitan Opera in New York in „Norma“, gefolgt von „Tosca“ und „Lucia“.

1959: Kreuzfahrt mit ihrem Mann und Churchill auf dem Schiff von Aristoteles Onassis.

1965: Callas singt am 5. Juli in Covent Garden ihre letzte Opernaufführung in „Tosca“.

1971: Callas gibt eine Reihe von Meisterklassen an der Juilliard School of Music in New York.

1973: Gemeinsam mit ihrem früheren Tenorpartner Giuseppe Di Stefano singt Maria Callas eine letzte Konzerttournee.

1977: Sie stirbt am 16. September in ihrem Appartement in Paris.

Stichwort

Cabaletta

Bezeichnet den virtuos den Abschluss einer Arie.

In alto

Kommt vom lateinischen alto (hoch) und wird meist für die Töne über dem hohen C benutzt.

Nur drei Tage später standen drei Aufführungen von Bellinis „Puritanern“ auf dem Programm, ebenfalls unter Serafin. Als die dafür vorgesehene Sängerin absagte, erinnerte sich die Frau des Maestros, dass Callas Elviras „Qui la voce“ oft zum Einsingen benutzte. Sie drängte die junge Sängerin, die Arie doch ihrem Mann vorzutragen. Am nächsten Morgen klingelte das Telefon. „Kommen Sie sofort auf mein Zimmer“, erinnert sich Callas an die Worte Serafins. Wenig später stand sie, lediglich mit einem Bademantel bekleidet, in dessen Hotelzimmer und hörte ihn sagen: „Schauen Sie, Maria. Sie werden in einer Woche ‚I Puritani‘ singen.“ Alle Widerworte

nutzten nichts. Binnen einer Woche lernte Callas tagsüber die koloraturengespickte Belcanto-Partie, während sie abends als Brünnhilde auf der Bühne stand.

Dass sie den permanenten Fachwechsel überstand, grenzt alleine schon an ein Wunder. Dass sie diesen sogar mit Bravour meisterte, ist eine Singularität in der Operngeschichte. Auf der im selben Jahr entstandenen Cetra-Aufnahme der Arie singt sie die *Cabaletta* mit stupender Technik. Vor allem die fallenden chromatischen Skalen besitzen eine Magie, welche das überragende technische Fundament der Interpretin verrät. Dass sie dieses ihrer wichtigsten Lehrerin Elvira de Hidalgo zu verdanken hat, einer nach alter Tradition ausgebildeten Koloratursängerin, daraus hat sie nie einen Hehl gemacht.

Dieser bedingungslose Mut zum vokalen Risiko sollte für den Rest ihrer Karriere bezeichnend bleiben, auch wenn er in den Anfangsjahren besonders ausgeprägt war. Zu welch enormen stimmlichen Kraftakten sie zu dieser Zeit fähig war, ist auf

einem „Aida“-Mitschnitt vom 30. Mai 1950 festgehalten. Darauf protzt ihr Tenorpartner Kurt Baum in kaum zu ertragender Corelli-Manier mit seinen hohen Tönen. In Absprache mit dem Dirigenten plante Callas deshalb eine Lehrstunde für Baum. Als sich die Aufführung dem Ende des zweiten Aktes näherte, für den Verdi ein großes Tableau im Stil der Grand Opéra eines Meyerbeer komponiert hat, oktauiert Callas ihren Schlusston und erhebt die Stimme zu einem gewaltigen Es *in alto*, das mit gleißender Brillanz den tumultuösen Lärm der Szene durchfährt. Fast glaubt man das fassungslose Staunen Baums zu hören, bevor der trompetengeschmetterte Aktschluss im frenetischen Jubel des Publikums untergeht.

Thronbesteigung an der Scala

Bereits zwei Monate vor dieser legendär gewordenen „Aida“ in Mexico City kam es zu einem entscheidenden Durchbruch in der Karriere von Maria Callas, die bis dato eher schleppend anließ. Immer wieder wurde sie mit Hinweisen auf mangelnde Technik oder stimmliche Schwächen von den Agenten und Impresarios abgebügelt, die unfähig waren, die besondere Eigenart der Stimme zu verstehen und deren künstlerisches Potential zu erkennen. Dennoch wurde sie gebeten, am 2. April 1950 an der Scala als Aida für die indisponierte Renata Tebaldi einzuspringen – mit mäßigem Erfolg. Das Jahr 1951 führte zu weiteren Gastspielen in Mexiko sowie einigen Auftritten an italienischen Bühnen – und erneut erreichte sie ein Notruf von der Scala, ein zweites Mal für die Tebaldi einzuspringen. Die Absage folgte auf dem Fuße. „Wenn die Scala sie wolle, werde sie kommen. Aber nicht als Ersatz, sondern als Star“, soll die Sängerin dem Scala-Manager Antonio Ghiringhelli geantwortet haben.

Stattdessen verfolgte sie geduldig den eingeschlagenen Weg und sang Ende Mai in Verdis „Sizilianischer Vesper“ beim Maggio Musicale Fiorentino. Auch von dieser Aufführung existiert ein Mitschnitt, der den stetig wachsenden Erfolg der Sängerin dokumentiert. Obwohl die Partie der Elena für eine Darstellerin vom dramatischen Gespür einer Callas rechtheftig ist, fand ihre Darstellung bei Kritikern und Publikum



nicht wenig Beifall. Dass ihr das hohe E am Ende des Boleros für die Winzigkeit eines Augenblicks zu entgleiten droht, fällt wenig ins Gewicht.

Endlich erkannte auch Ghiringhelli, der im Publikum saß, die Zeichen der Zeit und bot der Künstlerin die Premiere der nächsten Scala-Spielzeit an: Lady Macbeth unter Victor de Sabata. Die Aufführung beginnt dramaturgisch holprig, wie der technisch desolante Mitschnitt der Premiere verrät. Zu Recht moniert Jürgen Kesting in

Meisterwerk, mit dem der gewiefte Walter Legge die Sängerin nach lediglich zwei Aufnahmen für Cetra – „La Gioconda“ und „La traviata“ – abwarb, um mit ihr das neu gegründete US-Label Angels zu lancieren. In wenigen Monaten sang sie unter Legges Leitung außerdem Bellinis „Puritaner“ sowie die bereits erwähnte „Tosca“. Allesamt gehören diese auch heute noch zu den Klassikern des Katalogs, weswegen Kesting in seinem Buch zu Recht von der Entstehung der „zweiten Existenz“

Die Schallplatte ermöglichte ihr die Arbeit an kleinsten Details

seiner kenntnisreichen Callas-Biographie, dass sie die Briefszene zu Beginn der Oper zu extrovertiert gestaltet – in der späteren Recital-Aufnahme hat sie diesen Fehlgriff durch einen quasi innermonologischen Ton ausgemerzt. Doch dann folgt ein Lehrstück musikdramatischen Agierens und virtuosen Singens par excellence.

Bei der Anrufung der Hölle, kurz vor dem Auftreten Macbeth, legt Verdi seiner Protagonistin Koloraturen in die Kehle, die sie am Rande der Singbarkeit befinden – zumal in dem flotten Tempo de Sabatas. Callas wirft sich mit überschäumender Verve und dämonisch abgedunkelter Stimme in das Passagenwerk – ihr Ton wird hier zur fast physischen Berührung. Dass sie trotz dieser Maximalanforderung an die Geläufigkeit mit beachtlichem Volumen singt, macht sprachlos. Ebenso überzeugend ihr „La luce langue“ mit schnell wechselnden, oft gegensätzlichen Emotionen, pendelnd zwischen brütender Mordlust und hysterischer Seligkeit. Wieder einmal wird die Stimme der Callas zum Sprachrohr einer bis ins Neurotisch-Pathologisch grimsierten Psyche.

Flucht in den Wahnsinn

Die Szene der Lady ist dabei nur eine der zahlreichen Wahnsinnsszenen in Callas' Repertoire. Zu deren bekanntesten gehört ohne Frage Donizettis „Lucia“, eine ihrer zentralen Partien. 46 Mal hat sie die Rolle auf der Bühne verkörpert; auf Platte ist ihre Interpretation in zwei Studioaufnahmen und mehreren Mitschnitten konserviert. Und es war ebenfalls Donizettis

spricht: von der Karriere als Studiokünstlerin. Aufgrund ihres dramatischen Gespürs und des gestischen Impetus ihres Gesangs schuf sie auf der imaginären Bühne der Schallplatte Rollenportraits, die ihren fesselnden Bühnendarstellungen in nichts nachstehen. Im Gegenteil, die Intimität des Studiomikrofons ermöglichte es ihr, selbst kleinste Details und zarteste Wort-Inflektionen auszuformen, die durch die Vergrößerung auf der Bühne unhörbar würden.

In Callas Interpretation der „Lucia“ wird dies exemplarisch deutlich. Doch welche der verfügbaren Aufnahmen soll es sein? Kesting präferiert die Studioeinspielung von 1953, John Ardoin bricht in seiner Gesamtumschau „The Callas Legacy“ eine Lanze für den Live-Mitschnitt aus Berlin unter Herbert von Karajan. Eine Meinung, der man sich anschließen möchte. Sicher ist die Stimme in der frühen Aufnahme frischer, auf dem Höhepunkt ihrer physischen Leistungsfähigkeit, gleichsam keinerlei technische Schwierigkeiten kennend. In der Berliner „Lucia“ erreicht Callas jedoch eine noch höhere Interpretationstiefe. Nicht nur, weil sie mit den stimmlichen Schwächen rechnet, sondern diese bewusst einkalkuliert für die Gestaltung.

Ein Beispiel: Klang die Stimme 1953 noch voll und dunkel getönt, hüllt Callas den Anfang der Wahnsinnsarie nun in einen nahezu verschatteten Klang, der, wie der Verstand der Protagonistin, von einem Nebelschleier überzogen scheint. In starkem Kontrast hierzu stehen die starken Akzente der Bruststimme bei „fantasma“. Allerdings muss man auch konstatieren, dass die Stimme dünner gewor-

CD-Tipps

Bellini, Norma; Simionato, Del Monaco, Zaccaria u. a., Teatro alla Scala, Votto (1955); Gala 2 CD 100.511

Bellini, La sonnambula; Valletti, Ratti u. a., Teatro alla Scala, Bernstein (1955); EMI 2 CD 5 67906 2

Cherubini, Medea; Vickers, Berganza u. a., Civic Opera Company of Dallas, Rescigno (1958); Gala 2 CD 100.521

Donizetti, Anna Bolena; Simionato, Rossi-Lemeni u. a., Teatro alla Scala, Gavazzeni (1957); EMI 2 CD 5 66471 2

Donizetti, Lucia di Lammermoor; Di Stefano, Panerai u. a., RIAS-Sinfonieorchester Berlin, Karajan (1955); EMI 2 CD 5 66441 2

Puccini, Tosca; Di Stefano, Gobbi u. a., Teatro alla Scala, De Sabata (1953); EMI 2 CD 5 56304 2

Puccini, Tosca; Bergonzi, Gobbi u. a., Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, Prêtre (1964/1965); EMI 2 CD 5 66444 2

Verdi, Aida; Simionato, Baum, Moscona u. a., Palacio de las Bellas Artes, Picco (1950); IDIS/Klassik-Center 2 CD 343/44

Verdi, La traviata; Di Stefano, Bastianini u. a., Teatro alla Scala, Giulini (1955); EMI 2 CD 5 66450 2

Verdi, Rigoletto; Di Stefano, Gobbi u. a., Teatro alla Scala, Serafin (1955); EMI 2 CD 5 56327 2

Neu

Maria Callas – The Birth of a Diva: Arien von Bellini, Verdi, Ponchielli und Wagner; RAI Turin, div. Dirigenten (1949-1952)

Warner CD 2564-69814-4

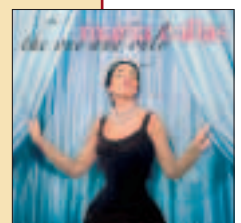
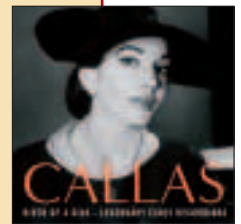
Maria Callas – The Studio Recordings (Sämtliche EMI-Opernaufnahmen) EMI 70 CD 395918 2

Maria Callas – Opera Highlights EMI 8 CD 3 97104 2

Maria Callas – The One and Only: Arien von Puccini, Catalani, Cilea, Giordano u. a. EMI 2 CD 3 96341 2 (erscheinen am 31.8.)

DVD

The Eternal Maria Callas EMI DVD 5 00720 9 (erscheint am 14.9.)



Stichwort

Rubato

Bezeichnung für den flexiblen Umgang mit dem Tempo zur Spannungserzeugung. **fil di voce**

Ein fadenfein auf dem Atem ausgesponnener Ton.

den ist, die vokale Linie nicht mehr, den Forderungen des Belcanto gemäß, gleichmäßig fließt. Auch das hohe Es am Ende der Arie fällt dem Haushalten mit den stimmlichen Mitteln zum Opfer, und sie spart sich den Ton für den Cabaletta-Abschluss auf. Doch wird Kritik angesichts einer solchen Leistung nicht obsolet? Oder wie Michael Scott einmal über Lotte Lehmann urteilte: „Über ihre Fehler muss man nicht reden. Sie sind so offensichtlich wie die von Maria Callas. Doch beklagt man sich ja auch nicht darüber, dass die Venus von Milo keine Arme habe.“

Ebenfalls eine singuläre Leistung, um der Chronologie ein wenig vorzugreifen, lieferte sie zwei Jahre später mit der Interpretation einer weiteren Donizetti-Heroine ab: Anna Bolena an der Mailänder Scala. Möge es nie dazu kommen, doch stellte sich die Frage nach der Aufnahme für die einsame Insel, der Autor würde sich für jene entscheiden. Den Aufführungen voran ging eine wenig schöne Abfolge von mehr oder weniger großen Skandalen, die am 2. Januar 1958 im Abbruch einer römischen „Norma“-Aufführung gipfelte. Als Callas wenige Monate später als Anna Bolena wieder in Italien sang, musste sie auf dem Weg ins Theater von Polizisten eskortiert werden, vor ein Publikum, das nach Blut gierte. Als sie die offene Feindschaft der Zuschauer zu spüren bekam, konterte sie auf ihre ganz eigene Art und Weise. Am Ende des ersten Aktes schritt sie für ihre Worte „Richter! Gegen Anna! Richter!“ an die Rampe und schleuderte sie als Anklage ins Auditorium – und das Publikum unterlag ihrem Mut.

Was sie dann in der Wahnsinnszene des zweiten Aktes an imaginativem Theater entfacht, sucht seinesgleichen in der Diskographie dieser Oper. Mit dem ihr eigenen Gespür für den architektonischen Aufbau einer Phrase und das richtige Timing gestaltet sie die Szene nach allen Regeln der Belcantokunst, vor allem einem meisterhaften Gebrauch des *Rubato*. „Infelice son io“ singt sie mit Tränen in der Stimme; bei

„Al dolce guidami“ hüllt sie die fließenden Triolen in schmerzliche Farben. Einen vokalen „Coup de théâtre“ landet sie mit dem transzendentalen Echoeffekt auf „giorno rendimi“, der Annas irrlichternden Geist in eine einzige Klanggebärde fasst.

Viscontis Visionen

Doch zurück zu den Ereignissen nach der umjubelten „Macbeth“-Premiere des Jahres 1952. Als Lady etablierte sich Maria Callas nicht nur an der Scala, sondern wurde zu deren unumstrittener Königin. Einen besonderen Stellenwert in dieser an Höhepunkten nicht gerade armen Zeit nimmt die Premiere von Verdis „La traviata“ vom 28. Mai 1955 ein. Noch funktionierte die Stimme, und die talentierte Künstlerin war zur reifen Darstellerin geworden. Außerdem ereignete sich ein weiterer Glücksfall im Vorfeld der Aufführung: Als Regisseur wurde der nicht unumstrittene Luchino Visconti verpflichtet. Er siedelte die Handlung im realistischen Rahmen der 1880er Jahre an – und schockierte damit große Teile des Publikums. Viel wichtiger aber war seine Detailversessenheit bei der Probenarbeit. Jede Bewegung, jeder Augenaufschlag sollte zur perfekten Illusion werden – und Callas folgte ihm begeistert. Sie hat sich selber als Schwamm bezeichnet; nun sog sie begierig auf, was der Meister ihr

bevor sie im dritten zu einer dramatischen Darstellerin vom Format einer Sarah Bernhardt oder Eleonora Duse wird. Ohnehin ist es dieser letzte Akt, der ihre Traviata zu einem besonderen Erlebnis macht. Von Anfang an klingt ihre Stimme wie von Krankheit gezeichnet, fast schon anämisch; der Schlusston des „Addio, del passato“, auf einem „*fil di voce*“ ausgesponnen, bricht ihr gar. Doch eben solche Risiken waren es, die ihren Drang nach einer authentischen Verkörperung kennzeichneten, der ein schöner Ton weniger galt als eine wahrhaftige Geste.

Antike Dramen

Wenn man im Zuge von „La traviata“ über Paraderollen der Callas spricht, dürfen zwei weitere nicht fehlen. An erster Stelle zu nennen ist Bellinis „Norma“. In keiner Oper stand die Sängerin öfter auf der Bühne – nicht weniger als 92 Mal ließ sie der Druidenpriesterin ihre Stimme. Zum letzten Mal sang sie „Norma“ am 29. Mai 1965 in ihrer Wahlheimat an der Pariser Oper. Zu diesem Zeitpunkt war ihre Stimme der Mörderpartie, von der Lilli Lehmann sagte, dass sie schwieriger zu singen sei als alle drei Brünnhilden, kaum mehr gewachsen. Am Ende sah sich Callas außer Stande, die letzte Szene zu singen. Zuvor aber wurde ihre Darstellung, neben zahlreichen Live-Mitschnit-

In „La traviata“ hat sie für jeden Akt eine eigene Stimme

vormachte. Als Elisabeth Schwarzkopf das künstlerische Ergebnis dieser Zusammenarbeit auf der Bühne erlebte, nahm sie Abstand von der Partie mit den Worten: „Welchen Sinn hat es, sich an einer Partie zu versuchen, die von einer Kollegin so vollkommen dargeboten wird.“

In der Tat kommt Callas' Interpretation der Vollendung so nahe, wie man ihr nur nah kommen kann. Hatte sie sonst für jede Rolle eine andere Stimme, hatte sie für die „Traviata“ eine für jeden Akt. Im ersten einen Koloratursopran mit vollendeter Technik, auch wenn ihr die wiederholten hohen Cs am Ende etwas zu stählen geraten und das abschließende hohe Es nicht ganz unter Kontrolle ist; den zweiten Akt singt sie mit lyrischem Sopran,

ten, in zwei Studioproduktionen festgehalten: 1954 unter Tullio Serafin sowie 1960 unter demselben Dirigenten und mit Christa Ludwig als Adalgisa.

Während sie in der frühen Aufnahme noch nicht die richtige Balance der verschiedenen Charakterzüge Normas gefunden zu haben scheint – zu sehr steht die rachlusterne Kriegerin im Vordergrund –, zeichnet sie den Charakter in der späten Aufnahme viel komplexer, wenn auch mit reduzierten stimmlichen Mitteln. Eine nahezu ideale Verbindung aus beidem erreicht sie auf dem Mitschnitt einer Scala-Aufführung vom 7. Dezember 1955. Hier präsentiert sie sich in stupender stimmlicher Verfassung und zeigt mehr von den verschiedenen

Facetten der Figur: die Kriegerin, die liebende Frau und die Mutter.

Schon ihre ersten Worte – „Sediziosa voci“ – klingen stimmlich souverän und weniger nervös als in anderen Aufführungen. „Casta diva“ beginnt sie mit einem nach innen gerichteten Ausdruck, und ihre zum Chor gesungenen Ornamente glänzen wie Mondlicht. In der anschließenden Cabaletta brilliert sie als uneingeschränkte Virtuosa und treibt am Aktende ihr Publikum mit einem fulminanten hohen D bis zur Besinnungslosigkeit. Selbstsicherer hat man Callas kaum je gehört. „In mia man“ schließlich beginnt sie mit einer weniger imperialen Tongebung als in der frühen EMI-Aufnahme, färbt das „Giura“ fast flehentlich, und wenn sie am Ende, kurz vor dem Gang aufs Schafott, von ihren Kindern singt, gewinnt die Stimme eine Wärme, die man der nicht gerade samtenen Stimme kaum zugetraut hätte.

Ähnlich facettenreich wie ihre Norma ist ihre Medea, die dank ihrer glühenden Darstellung den Weg zurück auf die Bühne fand. Und ähnlich wie bei der Druidenpriesterin ist auch im Fall der kolchischen Zauberin ein Live-Mitschnitt der Studioeinspielung vorzuziehen. Die Rede ist von der zur Legende gewordenen Aufführung in Dallas am 6. November 1958. Bereits im Vorfeld der Produktion gab es vertragliche Streitigkeiten mit der Met und deren selbstherrlichem Impresario Rudolf Bing. Nachdem Callas auf ein auf den Tag der Premiere datiertes Ultimatum nicht reagierte, erklärte dieser ihren Kontrakt für nichtig.

Der folgende Medienrummel kannte keine Grenzen und zwang die Sängerin, sich vor ihrem Auftritt stundenlang vor der Presse zu rechtfertigen. Doch die eigentliche Antwort bekam Bing von der Bühne. Medeas vergiftete Worte zu Ende des ersten Aktes richtete Callas mit ebensolcher Wucht gegen Jon Vickers, den Jason der Aufführung, wie gegen Bing. Ihr Singen ist während der kompletten Aufführung von einem inneren Feuer durchglüht, das in der Geschichte der Aufnahmetechnik seinesgleichen sucht. „Ah! Triste canto!“ wird zum infernalischen Triumphgeheul, und was sich am Ende der Oper ereignet, kann man nur als selbstzerstörerisch bezeichnen. Die Sängerin steigert sich in einen Rausch jenseits menschlichen Fassungsvermögens. Der von Büchner beschworene menschi-



In ihrer Paraderolle als Norma.

che Abgrund, in Callas' monströser Medea tritt er klingend auf die Bühne.

Kampf gegen die Stimme

Bei aller fassungslosen Bewunderung für diese „Medea“ kommt man jedoch nicht umhin, auch die zunehmenden stimmlichen Probleme wahrzunehmen. Zu deutlich traten sie seit Mitte der 1950er Jahre in den Vordergrund. Und selbst rückhaltlose Bewunderer der Sängerin müssen zugeben, dass ein Singen wie in Dallas keine Stimme auf Dauer aushält. Zudem versucht Callas zu dieser Zeit, all dem Ruhm und dem Wirbel der Boulevard-Presse zu entfliehen und sich eine private Existenz aufzubauen. Höhepunkt dieser Entwicklung war eine Kreuzfahrt auf der Yacht von Aristoteles Onassis, in deren Folge Callas ihren Mann verließ und sich eine Zukunft an der Seite des griechischen Reeders erträumte. Zum ersten Mal in ihrem Leben trat der Gesang in den Hintergrund, verbrachte sie ganze Tage, ohne einen einzigen Ton zu singen, wie der mitreisende Winston Churchill zu berichten wusste. Erst als ihre Heiratsambitionen gegenüber Onassis von Jackie Kennedy zunichte gemacht wurden, versuchte sie die Rückkehr auf die Bühne.

Auch diese Phase ihrer Karriere ist umfassend auf CD dokumentiert. Zur Bestandsaufnahme soll an dieser Stelle die „Tosca“-Aufnahme von 1964/1965 dienen, die zugleich ihre letzte Studioproduktion darstellt. Vergleicht man diese mit der über zehn Jahre zuvor entstandenen Einspielung unter de Sabata, muss man konstatieren, dass von der einst imponierenden Stimme nicht mehr viel übrig

geblieben ist. Mit Trauer und Schmerz hört man diese letzten Aufnahmen – und muss gleichzeitig den Hut ziehen vor dem Sieg des Kunstverständes über die Reste einer Stimme. Die Ausbrüche Toscas in der hitzigen Auseinandersetzung mit Scarpia im zweiten Akt sind nicht viel mehr als unkontrollierte Schreie, und auch „Vissi d'arte“ beginnt sie mit unstemtem, tremolierendem Ton. Doch welch magischer Moment am Ende des Gebets: Callas spart sich die von so vielen Primadonnen benutzten Schluchzer und weint Toscas Tränen mit Tönen. Und selbst der Atemzug vor dem finalen „così“ wird zum theatralischen Ausdrucksmittel und unabdingbaren Teil des Dramas.

In diesem Moment offenbart sich die ganze Faszination des Mythos Callas, dessen Authentizität selbst die nachgeborenen Generationen erliegen. Diese kompromisslose Absolutheit in allen künstlerischen Belangen macht ihre Rollenportraits so unvergesslich. Gepaart mit einer Stärke, welche die Opernwelt der 1950er Jahre zutiefst verstörte. Selbst Puccinis „femme fragile“ stattete sie mit einem emanzipatorischen Unterton aus, der ihrer Zeit weit voraus war und ihren Interpretationen bis heute eine ungebrochene Aktualität sichert – trotz aller stimmlichen Mängel der späten Jahre. Zum Abschluss sei daher zurückgegriffen auf jene Worte, mit denen Pauline Viardot den traurigen Comeback-Versuch Giuditta Pastas kommentierte und mit denen auch Kestings Callas-Biographie endet: „Fürwahr! Das ist wie das Abendmahl von Leonardo da Vinci – die Trümmer eines Bildes, aber das Bild ist das größte der Welt!“