

Romeo und Julia in einer Kehle

Sie hat einem Stimmfach zu neuer Bedeutung verholfen.

Marilyn Horne, die am 16. Januar ihren 70. Geburtstag feiern kann, ist die Königin des Belcanto. Von Jürgen Kesting.

So stark wirkt die von Wagner ausgehende Entgegensetzung zwischen dem Virtuosen und dem Künstler nach, dass auch heute noch sängerische Kunstfertigkeit als bloße oder „leere“ Kehlertigkeit verworfen wird. Der eigentliche Grund dafür liegt in der Abwertung der (Gesangs-)Oper aus der Perspektive des Musikdramas wie der realistischen bzw. veristischen Oper. Diese Geringschätzung hat das Musiktheater in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts all jener Werke beraubt, die nur auf den Flügeln der Virtuosität zum Hörer kommen können.

Es ist vier Jahrzehnte her, dass drei Sänger, geleitet von dem Dirigenten Richard Bonyng, eine Anthologie unter dem Titel „The Age of Belcanto“ veröffentlichten: Joan Sutherland, die damals in Rollen wie Amina, Norma und Lucia die Nachfolge von Maria Callas angetreten hatte; der heute kaum mehr bekannte Tenor(ino) Richard Conrad und die amerikanische Mezzo-Sopranistin Marilyn Horne, über die Robert Jacobson im Februar 1981 im Magazin „Opera News“ schrieb: „So einfach ist das: Marilyn Horne ist wahrscheinlich die größte Sängerin der Welt. Spricht man über das Singen – die Anwendung aller Regeln aus der Grammatik des Belcanto, also über Elemente wie Agilität, Triller, Umfang, Farbe, Brillanz, Legato, Artikulation –, so regiert sie als alleinige Herrscherin. Nur Joan Sutherland kommt auf diesem Gebiet an sie heran.“

Mit der damals knapp dreißigjährigen Sängerin war ein vokaler Typus zurückgekehrt, der seit mehr als einem Jahrhundert von den Bühnen verschwunden war: der „contralto musico“, der in den ersten

drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts nach dem Abschied der Kastraten – die Anwendung des „benedetto coltello“ (das gebenedeite Messerchen) war nach der Revolution durch Napoleon verboten worden – die Rollen des „amante quasi erotico“ übernommen hatte. In dieser Zeit wurden mehr als hundert Rollen für durch ein androgynes Timbre ausgezeichnete Sängerinnen wie Rosmunda Pisaroni oder Marietta Alboni geschrieben, die, wie Théophile Gautier begeistert feststellte, „Romeo und Julia in einer Kehle“ hatten. Zu diesen Rollen gehörten zuerst die Travesti-Partien in den Seria- und Semi-seria-Opern von Rossini: „Ciro in Babilonia“ (1813, mit Marietta Marcolini), „Tancredi“ (1814, mit Adelaide Malanotte-Montresor), „Sigismondo“ (1815, mit M. Marcolini), „Ermione“ (1819, mit Isabella Cobran), „La donna del Lago“ (1819, mit Rosmunda Pisaroni als Malcolm); „Bianca e Falliero“ (1819, mit Carolina Bassi als Falliero), „Semiramide“ (1822/23, mit Rosa Mariani als Arsace).

Forst, Vivica Genaux, Magdalena Kozená, Jennifer Larmore, Susanne Mentzer, Sara Mingardo, Eva Podles –, erklärte der amerikanische Musikologe Philip Gossett, Mitherausgeber von Rossinis Werken für die „Fondazione Rossini“, mit dem „Horne effect“. Dazu passt ein hübsches Bonmot aus Sängerkreisen: „Wenn Rossini nicht gelebt hätte, dann hätte Marilyn Horne ihn erfunden.“

Sechs Jahre vor der Zeitreise ins „Age of Belcanto“ war Marilyn Horne eine Allzweck-Sängerin gewesen. Ihren ersten Unterricht hatte die am 16. Januar 1934 in Pennsylvania geborene Sängerin bei ihrem Vater erhalten. Er war es, der durch regelmäßige Solfeggio-Übungen die Grundlagen für ihre Fähigkeiten im verzierten Gesang legte, obwohl dieser damals aus der Mode war. An der University of Southern California setzte sie die Ausbildung bei William Vennard fort. Ihre Stimme, den Ambitus vom tiefen F bis zum hohen C umfassend, war phänomenal. Die klanglichen Ressourcen der tiefen Lage

„Marilyn Horne ist wahrscheinlich die größte Sängerin der Welt“

Marilyn Horne hat die meisten dieser Musico-Rollen seit Mitte der 1960er Jahre in Aufführungen und in Aufnahmen gesungen, natürlich auch die weiblichen Mezzo- und Alt-Partien in den Buffo-Opern Rossinis: Rosina, Cenerentola, L'Italiana. Dass es heute im Mezzo-Fach, gerade dem virtuellen, keinen Mangel gibt – genannt seien Cecilia Bartoli, Judith

hatte sie nicht gleich entdeckt. Als sie der Schauspielerinnen Dorothy Dandridge 1954 ihre Stimme für „Carmen Jones“ lieh, klang sie wie ein lyrischer Sopran. Erst später entwickelte sie ihre wunderbaren – und manchen Hörer verwundernden – Brust-Töne. 1957 zog sie ins gelobte Opern-Land. Nach kurzer Studienzeit in Wien wurde sie nach Gelsenkirchen enga-





Die Königin des Belcanto: Marilyn Horne.

giert. Während der Galeerenjahre sang sie, heute kaum mehr vorstellbar, Mimi, Giulietta („Hoffmann“), Amelia („Simon Boccanegra“), Tatiana („Eugen Onegin“), die Killer-Partie der Minnie in Puccinis „Das Mädchen aus dem Goldenen Westen“, Marie („Wozzeck“). Bei einer Aufführung von „Cavalleria Rusticana“ lernte sie ihren ersten Mann kennen, den Dirigenten Henry Lewis. In die USA zurückgekehrt, sang sie an der Oper von San Francisco Sopran- wie Mezzo-Partien.

Der Abend des 21. Februar 1961 leitete die Wende ihrer Laufbahn ein. Bei ihrem Debüt in den USA sollte die als Nachfolgerin von Maria Callas apostrophierte

gefunden, sie klingt wie Rosa Ponselle.“ Für Marilyn Horne bedeutete die Bellini-Partie den ersten Ausflug ins romantische Belcanto-Repertoire; und zum ersten Mal merkte sie, dass sich ihre Stimme in der Mezzo-Lage wohler fühlte. Henry Lewis, seit 1960 ihr Ehemann, betrachtete den sich anbahnenden Wechsel des Stimmfachs mit großer Skepsis. Mezzos spielten, so warnte er, die Rolle der „seconda donna“, die beiseite stehen und zusehen, wie die „prima donna“ die große Arie und den „primo uomo“ bekommt.

Es sollte weitere fünf Jahre dauern, bis Marilyn Horne sich zum damals in der Praxis noch wenig bekannten oder auch nur einfach vergessenen Fach des Koloratur-Mezzo bekannte. Doch verfolgte sie ihr Ziel nicht nur mit Ehrgeiz, sondern mit bewunderungswürdigem strategischen Weitblick. 1966 brachte sie unter dem Titel „Souvenir of a Golden Era“ eine Sammlung von zwei Mal sechs Arien aus dem Repertoire von Maria Malibran und Pauline Viardot, der Töchter des großen Gesangslehrers Manuel Garcia, heraus: darunter hochdramatische Szenen wie Leonores „Abscheulicher, wo eilst du hin“ aus „Fidelio“ und „Divinités du Styx“ aus Glucks „Alceste“, pathetische Alt-Arien wie „Ah, mon fils“ aus Meyerbeers „Le Prophète“ und vokale Kürstücke wie Rosinas „Una voce“ aus dem „Barbiere“ oder „Bel raggio lusinghier“ aus Rossinis „Semiramide“. Später hat sie – mit dem überragenden Nicolai Gedda als Jean – die Partie der Fides aus „Le Prophète“ gesungen. Diese Rolle stellt die Summe aller Möglichkeiten eines virtuos-dramatischen Mezzo-Soprans dar. Sie konnte diese Möglich-

messe für Rossini das „Quis est homo“ aus dessen „Stabat Mater“ anstimmten – Szenen aus „Julius Caesar“, Rossinis „Semiramide“ und Bellinis „Norma“ aufgenommen. Dass sie erst 1969 an die Met kam, lag an der verspäteten Reaktion des Hauses auf das neu entdeckte Repertoire. Bei ihrem Debüt sang sie Adalgisa neben der Norma von Joan Sutherland. Zu diesem Zeitpunkt hatte sie aus der „seconda donna“ die „prima donna mezzo soprano“ gemacht. Hatte Maria Callas das Tor zur „terra incognita des Belcanto aufgestoßen“ (Montserrat Caballé) und für eine „emphatische Aktualisierung“ gesorgt, so begann in den 1960er Jahren, zeitgleich mit der Entwicklung der historischen Aufführungspraxis, die systematische Erforschung der vokalen Formensprache.

Der „Horne effect“ zeigt sich nicht allein im Mezzo-Fach, sondern auch bei den Tenören (Chris Merritt, dem phänomenal-virtuosen Rockwell Blake, William Matteuzzi, Bruce Ford) und bei den Bässen – nicht ohne Grund ist Samuel Ramey als „Marilyn Horne in trousers“ bezeichnet worden. Sie alle haben zu einer neuen Bewertung, zumindest zu einem besseren Verständnis des Ziergesangs – allgemein: zur Ästhetik der „opera seria“ des 17. und 18. Jahrhunderts – beigetragen. In nuce findet sie sich in einem Brief, den Rossini selber 1868, nach dem Ende der Ära des „Belcanto“, an den Kritiker Filippo Filippi schrieb: „An meiner Überzeugung, dass die italienische Musik (insbesondere die Vokalmusik) einzig ideal und expressiv ist, nie aber imitativ, wie es gewisse materialistische Denker wahrhaben möchten, werde ich auf alle Zeiten unumstößlich festhalten. Erlauben Sie mir hinzuzufügen, dass sich die Regungen des Herzens zwar ausdrücken, aber nicht nachahmen lassen. ... Versucht der Musiker, auf Schritt und Tritt dem Sinn der Worte zu folgen, wird er eine Musik komponieren, die nicht aus sich selbst expressiv ist.“ Zur gleichen Zeit beklagte Balzac, dass der niedere Geschmack des breiten Publikums die Komponisten gezwungen habe, ihre Musik an die Worte zu heften, weil sie sonst nicht verstanden würden. Nietzsche wiederum bezeichnete, offenbar mit Blick auf Wagner, die Dramatisierung der Musik als Verirrung: „Technisch ausgedrückt, ist das ‚Gefühl‘, die ‚Leidenschaft‘ viel leichter – es setzt viel ärmere Künstler voraus.“ Daraus lässt sich folgern, dass

Die Galeerenjahre verbrachte die Sängerin in Gelsenkirchen

Joan Sutherland in der New Yorker Town Hall die Titelpartie in Bellinis „Beatrice di Tenda“ singen. Die für die Rolle der Agnese vorgesehene Giulietta Simionato – damals die einzige Mezzo-Sopranistin von Rang mit Koloratur-Fähigkeit – sagte ab. Marilyn Horne lernte die Partie binnen drei Wochen. In New York kam sie als „no name“ an. Während der Probe rief Richard Bonyng, der Dirigent der Aufführung, den damaligen Decca-Direktor Terry McEwen an. „Wir haben ein Mädchen

keiten erneut zeigen, als sie 1969 unter George Solti in Glucks „Orfeo ed Euridice“ die Bravour-Ariette „Addio o miei sospiri“ sang. Sie stammt aus der 1859 von Berlioz am Théâtre Lyrique eingerichteten Version für Pauline Viardot. Es ist die phänomenale Ausführung, welche die Aufführung legitimiert.

Zwischen 1963 und 1969 hatte Marilyn Horne mit Joan Sutherland – es war die größte Duett-Partnerschaft, seit Adelina Patti und Marietta Alboni bei der Toten-

Wagner viel ausdrucksvoller gesungen würde, wären seine Interpreten technisch souveräner und „belcantischer“.

Das Gleiche gilt für Verdi. Hatte Maria Callas 1951 das Bild der Leonora („Il Trovatore“) von einer dicken Schicht Patina befreit, so versuchte Marilyn Horne etwas Ähnliches mit der Azucena. Verdis Modell war die Partie der Fidès aus den „Hugenotten“, von Meyerbeer für Pauline Viardot geschrieben, die wiederum die Azucena 1855 in London gesungen hat. Statt der dramatischen Heftigkeit, die seit Toscanini für die vokale Verdi-Interpretation kanonisiert ist, singt Marilyn Horne die Partie mit gleichsam kalligraphischer Feinzeichnung der Vorhalte, Triller und dynamischen Abstufungen. Die „lodernen Flammen“ spiegeln sich im Beben der Triller. Während das vokale Agieren die Musik beim Wort nimmt und sie durch das Wort dramatisiert, dringt Marilyn Horne vor zur eigenen, zur evokativen Sprache der Musik.

Es gibt kein schöneres Beispiel für solch evokatives Singen als im Duett zwischen Semiramide und Arsace. Der junge Krieger hat entdeckt, dass er der Sohn der Königin Semiramide ist, und er hat herausgefunden,

dass sie die Mörderin seines Vaters ist. Bei der Konfrontation singt er in seiner Solo-Stanze: „In odio al ciel tu sei, ma sei mia madre ognor“ – „Hassenswert bist du im Angesicht des Himmels, doch bleibst du immer meine Mutter“. Am Ende der Kadenz, auf dem Wort „ognor“,

chen Gegebenheiten. Den dramatischen und hochdramatischen Mezzo-Partien von Verdi ist sie – nach kurzen Erprobungen – aus dem Wege gegangen. Umso nachdrücklicher ist daran zu erinnern, dass sie auch in den lyrischen und pathetischen Rollen des französischen Fachs unvergleichlich

Bei ihrer Stimme wird der Klang zum Spiegel der Seele

lässt Marilyn Horne ihre Stimme ins tiefste Brust-Register hinuntersinken. Sie umhüllt den reichen Ton gleichsam mit einem dunklen Trauerschleier. Es ist ein Klang aus einer anderen Welt, der Klang einer tief verwundeten Seele. Dies ist, wie der amerikanische Kritiker Will Crutchfield schreibt, nicht mit dramatischem Geschick, nicht mit Sensitivität, nicht mit Diktion, nicht mit Musikalität zu erreichen – sondern nur mit der Stimme allein, dem Klang als Spiegel der Seele.

Der Rollen-Kreis, den Marilyn Horne ausgesprochen hat, ist riesig. Wenn es für sie Grenzen gegeben hat, waren es nie die der Technik, sondern allein die der stimmli-

ist. Vielleicht wird Dalilas „Mon cœur s'ouvre à ta voix“ – Teil eines wunderbaren Recitals – durch das extrem langsame Tempo des Dirigenten Henry Lewis mit einem Übermaß an Sentiment beladen; doch selbst wenn die Wiedergabe eher konzertant als dramatisch wirkt, so ist einmal mehr der Reichtum der in allen Lagen perfekt verbundenen Stimme zu erleben, in der tiefen Lage schimmernd wie Samt, in der hohen leuchtend wie ein Rubin.

Heute arbeitet die Sängerin als Lehrerin – und die von ihr gegründete „Marilyn Horne Foundation“ setzt sich für die Bewahrung einer Kunst ein, deren größte Meisterin sie war. ■

CD-Hinweise

Gesamtaufnahmen

Bellini, Norma; Sutherland, Alexander, London Symphony Orchestra, Bonyne Decca 425488
Bernstein, West Side Story; Kanawa, Carreras, Troyanos, Studio-Orchester, Bernstein DG 457199
Bizet, Carmen; McCracken, Krause, Orchester der Met, Bernstein DG 27440
Donizetti, Lucrezia Borgia; Caballé, Kraus, Orchester RCA Italiana, Perlea RCA GD 86642
Donizetti, Anna Bolena; Suliotis, Ghiaurov, Orchester Wiener Staatsoper, Varviso Decca 455069-2
Händel, Semele; Battle, Ramey, English Chamber Orchestra, Nelson DG 35782
Massenet, La Navarraise; Domingo, Milnes, London Symphony Orchestra, Lewis RCA 74321-50167
Meyerbeer, Le Prophète; Scotto, McCracken, Royal Philharmonic Orchestra, Lewis
Meyerbeer, Le Prophète; Rinaldi, Gedda, Orchester der RAI Turin, Lewis Opera D'Oro 1245
Rossini, L'Assedio di Corinto; Sills, Bonisolli, Diaz, Orchester des Teatro alla Scala, Schippers Opera D'Oro 1134 (auch Melodram/Hunt u. a.)

Rossini, Il Barbiere di Siviglia; Ramey, Nucci, Orchester des Teatro alla Scala, Chailly Sony 37862
Rossini, L'Italiana in Algeri, Palacio, Ramey, Battle, I Solisti Veneti, Scimone Erato 45404
Rossini, Ermione; Caballé, Merritt, Blake, Festival-Orchester Pesaro, Kuhn Legato LCD 159
Rossini, Tancredi; Cuberli, Palacio, Festival Pesaro, Weikert Sony 39073
Thomas, Mignon; von Stade, Welting, Philharmonia Orchestra London, de Almeida Sony 34590
Verdi, Il Trovatore; Sutherland, Pavarotti, Wixell, National Philharmonic Orchestra, Bonyne Decca 417137
Verdi, Messa da Requiem; Sutherland, Pavarotti, Talvela, Wiener Philharmoniker, Solti London (Decca) 11944

Recitals

Barber, Bernstein, Bolcom, Lieder; Katz, Tokio Streichquartett RCA 09026 68771
Christmas with Marilyn Horne Sony 63305
Händel, Arien; Solisti Veneti, Scimone

Erato 2292 - 45186-2

Marilyn Horne: Arien und Szenen von Rossini, Bellini, Donizetti; versch. Orchester, Lewis Decca 421891

Rossini, Arien; Royal Philharmonic Orchestra, Lewis Decca 421306

Rossini, Alternative Arien. Orchester der RAI Turin, Zedda Sony SK 44820

Rossini, 22 Lieder; Katz RCA RD 60811

Wagner, Wesendonk-Lieder, **Mahler**, Lieder eines fahrenden Gesellen, Kindertotenlieder; Royal Philharmonic Orchestra, Los Angeles Symphony Orchestra, Lewis, Mehta Decca 436200

Neu

Marilyn Horne – Just for the Record: The Golden Voice: Arien, Szenen und Lieder von Bizet, Rossini, Händel, Gluck, Donizetti, Bellini, Wagner, Bernstein u. a.; verschiedene Solisten, Orchester und Dirigenten (1936-85) Decca 2 CD 476122

