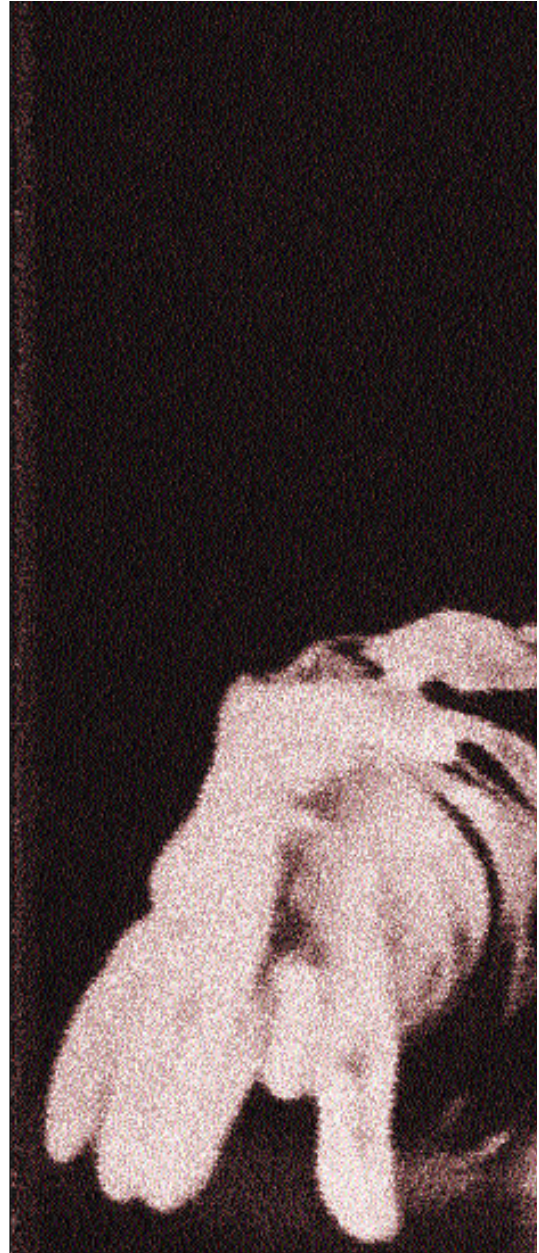


Toscas letzter Schrei

Nichts ist so heikel in der Oper wie das Außermusikalische: hysterisches Gelächter, Stöhnen, Röcheln, Schluchzen und Schreien. Phantasievolle Sänger wissen das breite Angebot von Interpretationsmöglichkeiten zu nutzen. Manche drücken sich einfach, andere tun des Guten zuviel. Thomas Voigt beschreibt die Highlights der Plattengeschichte.



In bläulichem Lichte steigt Kundrys Gestalt herauf. Sie scheint schlafend. Allmählich aber macht sie die Bewegungen einer Erwachenden. Schließlich stößt sie einen gräßlichen Schrei aus. So lauten die Regieanweisungen Richard Wagners zum ersten Auftritt der Kundry im zweiten Akt des „Parsifal“. Von Kling-sor, ihrem „Meister“ aus „stets erneuter Wahnsinnsnacht“ erweckt, muss Kundry wieder „ans Werk“: Unschuldige Ritter verführen und ins ewige Verderben stürzen. Der Schrei, den Wagner fordert, ist etwas ganz anderes als der herkömmliche Opern-Schrei: In ihm soll die ganze Ausweglosigkeit der Figur zum Ausdruck kommen, ihr Verdammnis zu ewiger Qual. Doch damit nicht genug; danach lässt sie, laut Anweisung des Komponisten, „ein Klagegeheul, von größter Heftigkeit bis zu bangem Wimmern sich abstu-fend, vernehmen.“ Und wenig später:

„Kundry gerät in unheimliches ekstatisches Lachen bis zum krampfhaftem Wehegeschrei“.

Wenige Sängerinnen haben das so glaubhaft umgesetzt wie Martha Mödl in der legendären „Parsifal“-Aufführung unter Knappertsbusch, mit der 1951 die Bay-reuther Festspiele wieder eröffnet wurden. Dass sie dabei ohne Rücksicht auf stimmliche Verluste agierte, lag in ihrem Natu-

das, als sie viele Jahre später in einem Inter-view über die Kundry der Mödl sagte: „Sie hat sich jedesmal total ausgegeben auf der Bühne, sie hat jede Rolle mit höchster Intensität durchlebt, ohne auf die Stimme Rücksicht zu nehmen. Meine Einstellung ist, dass man das eigentlich nicht tun darf. ... Der Wunsch, so sein zu können wie sie, streitet immer wieder mit der Vernunft, so nicht sein zu dürfen.“

Entäußerung ohne Rücksicht auf Verluste

rell. Neben sich stehend, mit kühlem Kopf und kontrollierter Technik hätte sie die Szene nicht gestalten können – und falls doch, dann hätte sie nicht diese elementare Wirkung gehabt. Christa Ludwig, selbst eine grandiose Sängerin der Partie, wusste

Als die Ludwig sich auf die-selbe Szene vorbereitete, be-fragte sie einige ihrer Kollegin-nen nach deren Schrei-Metho-den und suchte sich das Passende heraus. „Denn ich kann nicht von oben herunterschreien, sondern nur tief den Schrei ansetzen. Sonst tut mir die Stimme weh.“ Doch trotz dieser Vorsicht war sie „eine Woche lang stockheiser“, nachdem sie die Schreie für Soltis „Parsifal“-Produktion aufge-



Foto: Electrola / Pic



Die schönsten Schreie der Plattengeschichte stammen von Leonie Rysanek (großes Foto als Küsterin in „Jenufa“, San Francisco 1986). Kleine Fotos: Tosca-Highlights: Maria Callas (London 1964) und Renata Tebaldi (Wien 1960).



Foto: Teldec

nommen hatte. Nach solchen Erfahrungen ließ sie sich bei den Todesschreien der Klytämnestra in „Elektra“ immer von einer Chorsängerin doubeln.

Kein Problem mit solchen Stunts hatte Leonie Rysanek, Ludwigs oftmalige Mitstreiterin in „Frau ohne Schatten“, „Lohengrin“ und „Walküre“. Von ihr stammen mit die schönsten und aufregendsten Schreie, die je dokumentiert wurden. Das absolute Paradebeispiel ist ihr legendärer Sieglinden-Schrei (am Schluss des ersten Aktes „Walküre“, wenn Siegmund das magische Schwert aus der Esche zieht): ein Urlaut höchster Ekstase, oft kopiert und nie erreicht, zu hören im Bayreuther „Ring“ unter Karl Böhm. Wieland Wagner, der Regisseur jener Produktion, war von dieser spontanen Einlage derart begeistert, dass er überlegte, an welchen Stellen sie sonst noch schreien könnte. Fortan wartete natürlich jeder auf den

Schrei, und die Rysanek enttäuschte einen auch nicht. Als sie sich im Juni 1989, 38 (!) Jahre nach ihrem Rolendebüt in Bayreuth, von der Sieglinde verabschiedete (mit einer konzertanten Aufführung des 1. Aktes in Madrid) kam der Schrei so vehement wie eh und je.

„Ich habe immer gern geschrien“, meinte die Sängerin, „mir hat mal jemand gesagt: Wenn Sie nicht mehr singen, können Sie immer noch als Schreierin auftreten!“ Weniger begeistert vom Schrei der Rysanek war James McCracken, ihr Partner in einer Serie von „Otello“-Aufführungen an der Metropolitan. „Das war meine erste Desdemona an der Met. Und da ist doch im dritten Akt die Stelle, wo er sagt: Otellos Gemahlin ist nur eine Dirne. Da muss er aufs hohe C. Und in dieses C habe ich ihm einen wüsten Schrei hineingetan. Der Vorhang

ist nicht ganz gefallen, da stürzt McCracken auf mich zu und zischt: ‚Ich hau’ dir eine runter, wenn du das noch einmal machst!‘“

Nicht nur als Sieglinde und Desdemona, auch als Senta, Elsa, Kundry, Tosca, Kaiserin und Küsterin (in Janáček’s „Jenufa“) hat die Rysanek wahre Leuchtraketen von Schreien losgelassen, in extremer Tonhöhe, manchmal bis zum dreigestrichenen E hinauf. Das ging natürlich nur

CD-Hinweise

Parsifal, Kundrys Schreie und Lachen

- Martha Mödl, Bayreuth 1951
Teldec, CD 2: Track 8, 3'30"; Track 9, 8'58"
- Christa Ludwig, Decca 1971
CD 2: Track 9, 0'40"; Track 10, 1'12"

Elektra, Klytämnestras Lachen

- Jean Madeira, DG 1960
CD 1: Track 10, 3'26"
- Regina Resnik, Wien 1965
Standing Room Only, CD 2: Track 8, 2'30"
- Regina Resnik, Decca 1967
CD 1: Track 12, 0'40"
- Hanna Schwarz, DG 1995
CD 1: Track 5, 13'53"

Lady Macbeth von Mzensk,

Sonjettkas Todesschreie
EMI 1978; CD 2: Track 13, 2'52"



Tosca, Mord-Szene

- Callas, Gobbi; EMI 1964
CD 2: Track 11, 1'50"
- Tebaldi, Warren;
Met 1955
FonitCetra, CD 2:
Track 6, 2'22"

Tosca, Finale

Tebaldi, Met 1955
FonitCetra, CD 2: Track 15, 2'53"

Carmen, Finale

- Ponselle, Maison; Boston 1936
Eclipse, CD 2: Track 15
- Stevens, del Monaco; Met 1955
FonitCetra, CD 2: Track 20
- Ludwig, Schock; EMI 1961
CD 2: Track 20

Magda Olivero

- Adriana Lecouvreur, Neapel 1959
Hardy 2 CD + Video (vgl. FF 12/99)
- Medea, Mantova 1971
Myto CD 2, Track 11, ab 3'40"
- Tosca; Met 1979
HRE LP
- Madama Butterfly, Neapel 1961
GOP CD 2, Track 3, ab 2'10"
- Turandot, Cetra 1938
Nuova Era; CD 1, Track 9, 1'50"

Leonie Rysanek

- Der fliegende Holländer, Decca 1960
CD 2: Track 4, 4'35"
- Lohengrin, Bayreuth 1958
Myto, CD 3: Track 6, 0'26"
- Die Walküre, Bayreuth 1967
Philips, CD 1: Track 11, 2'40"
- Die Frau ohne Schatten, Wien 1977
DG, CD 3: Track 8, 2'10"
- Jenufa, New York 1988
BIS, CD 2: Track 3, 5'16"

mit voller Gesangsstütze. Hat man erst einmal ihre Varianten im Ohr, ist man für die Bemühungen anderer verdorben. Manche suchen einen Mittelweg zwischen Singen und Schreien – und wirken meist unfreiwillig komisch.

Bei dem hysterischen Lachen, mit dem Klytämnestra auf die Nachricht vom (angeblichen) Tode Orests reagiert, hat die Rysanek allerdings starke Konkurrenz.

Wenn Klytämnestra nichts zu lachen hat

Hier haben vor allem Jean Madeira und Regina Resnik Maßstäbe gesetzt. Madeira hört man am besten in der Dresdner Studio-Aufnahme unter Böhm (DG 1960). Unter demselben Dirigenten und in der Regie Wieland Wagners gelang der Resnik bei der Wiener Premiere 1965 genau das, was die Rolle vorgibt: die Fallstudie einer psychisch Kranken. Dass hingegen dieselbe Szene mit Resnik in Soltis Studio-Version (Decca 1967) weit weniger überzeugt, liegt eindeutig an den Technik-Spielereien des Aufnahmeteam: Was Psycho-Horror werden sollte, geriet zur akustischen Geisterbahn.

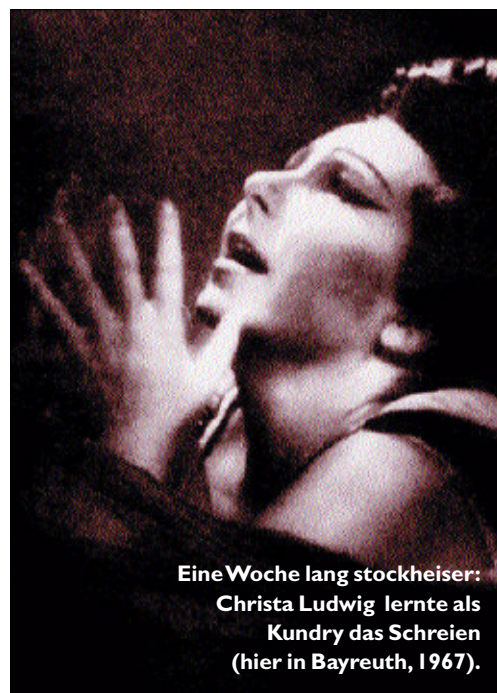
Völlig enttäuschend aber, wenn Klytämnestra so gut wie gar nichts zu lachen hat. Wie zum Beispiel Waltraud Meier in der Aufnahme unter Barenboim (Teldec 1995). Selbst bei Sinopoli, wo in erster Linie Dirigent und Orchester das Sagen haben, darf Hanna Schwarz von Herzen loslachen (DG 1990).

Im direkten Vergleich scheint sich das Außermusikalische bei der Titelfigur in Grenzen zu halten. Andererseits: Was wäre eine Elektra ohne Entäußerung? Wie man die Balance zwischen höchstdramatischem Singen, expressivem Sprechen, Fauchen, Lachen und Schreien hält, hat keine auf Platten so überzeugend gebracht wie Inge Borkh, Madeiras „Tochter“ in besagter Böhm-Aufnahme. Allein wie sie die Phrase bringt: „Mein Kopf! Mir fällt nichts ein! Worüber freut sich das Weib?“. Wer das nicht von der Borkh gehört hat, weiß nicht, aus welchem Stoff Elektra ist.

Wie gefährlich ein ungestützter Schrei für die Stimme sein kann, verdeutlicht folgende Geschichte, die der EMI-Produzent Suvi Raj Grubb in seinen Memoiren zur Aufnahme von Schostakowitschs „Lady Macbeth von Mzensk“ erzählt. An der Stelle, wo Katerina ihre Rivalin Sonjetka in den Fluss stößt, wollte Mstislav Rostropowitsch keine gesungenen Töne haben: „Das sind Schreie in höchster Todesnot.“ Der Altistin Birgit Finnilä wollte man diesen Stunt nicht zumuten („Wenn Sie so schreien, wie er sich das vorstellt, können Sie vierzehn Tage lang nicht mehr

singen.“). Also suchte man ein Double, eine Chorsängerin sprang tapfer ein. „Ich bat das Orchester um absolute Konzentration und sagte, wir könnten diese zwanzig Takte nur einmal aufnehmen, weil Linda Richardson, wenn sie so schreie, wie es an dieser Stelle erforderlich sei, für einen zweiten Versuch keine Stimme mehr haben würde. ... Zwar hatte ich mich auf einiges gefasst gemacht, aber als dieser Schrei namenlosen Entsetzens aus dem Lautsprecher gellte, erstarrte sogar mir das Blut in den Adern“ (Grubb, Erinnerungen eines Musikproduzenten, Schweizer Verlagshaus 1989).

Die Partie, die den größten Freiraum für außermusikalische Effekte bietet, ist zweifellos Puccinis Tosca, die Primadonnen-Oper schlecht hin. Die Folterszene,



Eine Woche lang stockheiser:
Christa Ludwig lernte als
Kundry das Schreien
(hier in Bayreuth, 1967).

Toscas Mord an Scarpia, die Hinrichtung Cavaradossis und die anschließenden Schreie Toscas (wenn sie entdeckt, dass es eben keine „simulierte“ Hinrichtung war) – das alles bietet reichlich Gelegenheit für individuelle Interpretationen. Die spannendste Mord-Szene haben zweifellos Maria Callas und Tito Gobbi geliefert, und zwar nicht in der vielgerühmten ersten Aufnahme unter de Sabata, sondern in dem späten Remake unter Georges Prêtre (EMI 1964). Die vielleicht auch deshalb so herausragend ist, weil beide Sänger nicht mehr im Vollbesitz ihrer Stimme waren und um so mehr auf ein veristisches Vokabular zurückgreifen mussten. Vokalpuristen mögen das als „effektheischend“ bemängeln und diese Szene einmal mehr als Beweis dafür ansehen, dass der Verismo zur Verrohung der Gesangsitten geführt habe. Doch handelt es sich nun mal nicht um eine Oper des mittleren Verdi, sondern um ein Werk des Verismo. Hier muss es einfach zur Sache gehen, sonst ist die Szene nur kalter Kaffee – wie in vielen Studio-Aufnahmen von Milanov bis Te Kanawa. Dass man live hier wesentlich mehr herausholen kann als im Studio, zeigen diverse (TV-) Dokumente der Rysanek, aber auch eine Met-

Dio!“ („O Scarpia, uns richte Gott!“) von der Engelsburg stürzt, passiert es: ein letzter Schrei, durchdringend, gellend – doch im theaterpraktischen Kontext (Sängerin trifft auf Sprungmatte) hart an der Grenze zur unfreiwilligen Komik. Die Callas hält sich in dieser Szene eher zurück. Der spitze Schrei scheint nicht so sehr ihre Sache gewesen zu sein wie das expressiv deklamierte Wort.

Dann ist da noch eine zentrale Phrase der Tosca im ersten Akt: „Dio mi perdona. Egli vede ch'io piango.“ („Gott wird mir verzeihen. Er sieht, dass ich weine“). Mit ihrer ungeheuren Musikalität gestaltet die Callas diese Phrase wie keine andere. Sie verbietet sich jedes Schluchzen, doch die ganze Phrase klingt gleichsam unter Tränen. Ein Musterbeispiel, wie man Verismo mit den Mitteln des Belcanto gestaltet: durch Klangfarben, nicht durch äußere Effekte.

Aber es gibt noch eine andere Möglichkeit: das Zitieren dieser Effekte mit allen Mitteln der Gesangkunst. Eine ganz spezifische Art des Vortrags, die nur wenigen vorbehalten war, vielleicht nur einer einzigen: Magda Olivero. Sie war die letzte und zugleich subtilste Diva des Verismo, war Ende und Vollendung dieses Genre.

Besagte Phrase der Tosca zeigt ihre Kunst in nuce: Die Noten zu „vede“ singt sie mit endlos langer Fermate, lässt den Ton in einem gewaltigen Crescendo anschwellen und wechselt mit einem Schluchzer zu den Worten „ch'io piango“, die sie lautmalerisch vorträgt und dabei der unfreiwilligen Komik gefährlich nahekommt. Doch es kippt nie um, weil sie genau die Balance hält. Ähnlich gestaltet sie das abschließende „Ah, pietà!“ von Lius „Signore, ascolta“ in der ersten Gesamtaufnahme der „Turandot“. Legendär auch zwei ihrer Lachnummern: Vor dem Beginn von Violettas „Sempre libera“ und vor dem Kirschen-Duett in „Madama Butterfly“, bei den Worten „No, rido, rido“ (nach einem überwältigenden Crescendo bei „Ei torna e m'ama!“).

Nicht zuletzt mit solchen Eigenheiten wurde die Olivero zur Kultfigur der Melomanen. Wobei die Legende in diesem Fall auch durch eine einzigartige Alterskarriere genährt wurde: Noch mit 69 feierte Olivero als Tosca Triumphe an der Met (den Live-Mitschnitt mit Pavarotti als Cavaradossi und James Conlon am Pult

Als Tosca wird selbst die Tebaldi zur Tigerin

Aufführung mit Renata Tebaldi. Wer die Antipodin der Callas nur von Studio-Aufnahmen kennt, wird hier zum ersten Mal wirklich begreifen, wieso die angebliche „Rivalität“ zwischen ihr und der Callas von Presse und Publikum derart hochgekocht wurde. Denn live ist die Tebaldi alles andere als die „Engelsstimme“, die sie, als Kontrast zur „Tigerin“ Callas sein sollte; hier wird sie selbst zur Tigerin. Und ihr „Muori, dannato!“ („Stirb in Verdammnis!“), das sie ihrem Scarpia (Leonard Warren) im Brustton der Verachtung entgegenschleudert, hat mindestens so viel Vehemenz wie das der Callas. Allerdings bringt sich die Tebaldi einen Akt später um die Wirkung ihres hochdramatischen Tosca-Portraits: Ihre Entsetzensschreie beim Anblick des Leichnams wirken noch überzeugend, doch ganz zum Schluss, wenn sie sich nach den Worten „O Scarpia, avanti a



Inge Borkh
als Elektra.



Das Lachen der Klytämnestra: Wahrscheinlich war es der Schluss der Mutter/Tochter-Szene, den Jean Madeira, Karl Böhm und Inge Borkh hier abhören.

gab es in einer rabenschwarzen LP-Ausgabe), mit 83 nahm sie ihre letzte Platte auf (Highlights ihrer Paraderolle Adriana Lecouvreur), und mit Ende 80 gab sie noch zweimal den großen Monolog der Adriana – zunächst für einen Gala-Auftritt, der auch auf Video dokumentiert ist, und später für den Primadonnen-Film von Jan Schmidt-Garre. In seinem dreibändigen Kompendium „Die großen Sänger“ hat Jürgen Kesting die höchst eigenwillige Kunst der Olivero mit dem von Susan Sonntag eingeführten, unübersetzbaren Begriff „Camp“ in Zusammenhang gebracht: „Oliveros Singen ist eines in Anführungszeichen. Es sublimiert die (verbrauchten) Ausdrucksfiguren des Verismo und nimmt die dramatische Intensität der Callas auf. Es hat die Wirkung eines schweren Parfüms, eines ästhetischen Aromas. Nie unternimmt es den Versuch, die Schwierigste aller Posen einzunehmen, die der Natürlichkeit. Es ist, auf ernste, bebende Weise, gewollt.“

Die Tatsache, dass Elisabeth Schwarzkopf intensiv an ihrer *Messa di voce* arbeitete, nachdem sie Olivero als *Tosca* gehört hatte, sagt einiges über die technische Versiertheit der Italienerin. Und gerade aufgrund ihres Könnens konnte sie sich leisten, was andere meist mit ihrem Stimmkapital bezahlen müssen: Offene Brusttöne. Ein extremes Beispiel bietet sie mit der Szene der *Medea* „Oh, fosca Erinni! Implecabile dea!“; das sind Töne von schon animalischer Urkraft, Laute einer tödlich verletzten Kreatur.

Sublimierung verbrauchter Ausdrucksfiguren. Veredlung eines Stils, den Kesting als „heftige, grelle, weniger vokale als rhetorische Ausdrucksgestik“ beschrieben

hat. Doch wie aufregend, ja bewegend jene Gestik klingen konnte, bevor sie rohen Routiniers zum Opfer fielen, zeigen die Aufnahmen von Claudia Muzio (1889–1936). Bei der als „Duse der Oper“ gefeierten Sopranistin wird ein Atemholen, ein Seufzer, ja sogar das gesprochene Wort zur Musik, exemplarisch zu hören im Melodram der *Violetta*.

Dass etliche Werke durch veristische Rhetorik verzerrt, wenn nicht entstellt wurden, steht außer Frage. Eines der Hauptopfer ist zweifellos Bizets „Carmen“. In diesem Fall ließen sich sogar Sänger zu Grobheiten hinreißen, die nicht zuletzt auch für ihre Stilsicherheit berühmt waren. Das Paradebeispiel ist

Carmen an der Met: Tod in der Badewanne?

Rosa Ponselle, eine der größten Sängerinnen der Schallplattengeschichte. Viele ihrer Aufnahmen gehören zu dem stimmlich Reichsten und Schönsten, was die Platte überhaupt zu bieten hat. Umso erstaunlicher, dass sie sich als Carmen zu einer groben, fast vulgären Ausdrucksgestik hinreißen ließ (zu hören im Mitschnitt einer Met-Aufführung in Boston). Ist das dieselbe Sängerin, die einen mit „Pace, pace“ und „Le vergine degli Angeli“ zu den Engeln schickte? Einige Kritiker brachten ihr Befremden über diese Carmen deutlich zum Ausdruck, und die Ponselle war von der schlechten Presse derart verunsichert, dass sie ihre grandiose Karriere beendete – viel zu früh, mit 39 Jahren.

Wesentlich mehr Glück mit der Rolle hatte Rise Stevens, zumal an der Met, wo sie jahrelang auf die Partie der Carmen abonniert war. Die Inszenierung war für damalige Begriffe modern (das letzte Bild spielte im Hotelzimmer Escamillos); doch auch hier sind veristische Anklänge nicht zu überhören. Und der Todesschrei ist bei ihr weniger ein Schrei als ein Röcheln, Gurgeln und Würgen, so als würde sie von José/Del Monaco in der Badewanne ertränkt.

Unter Karajans Stabführung zog sich Leontyne Price an dieser Stelle mit einem diskreten Stöhnen aus der Affaire, während Christa Ludwig in der zwar erzdeutschen, doch ungeahnt temperamentvollen Gesamtaufnahme unter Horst Stein einen vollmundigen Schrei losläßt, der so wunderbar sinnlich klingt, dass man sich fragt, ob Tod und Eros nicht doch näher beieinanderliegen als man wahrhaben will.

Halt. Bisher war nur von Primadonnen die Rede. Was ist mit den Herren? Auch sie sterben tausend Tode, werden gefoltert, erstochen, verüben Selbstmord. Und natürlich gibt es auch etliche Sänger, die das Außermusikalische ihres Parts anstandslos realisiert haben. Von *di Stefano* bis *Domingo* gibt es kaum einen Tenor, der nicht in der *Folterszene* in „Tosca“ halbwegs glaubwürdige Schreie herausgebracht hätte. Aber: Es gibt wenige Varianten, die sich einem sofort

ins Gedächtnis einbrennen. Ob es das Schluchzen des Bajazzo, das Hohngelächter des Dr. Mirakel oder das Röcheln des

Otello war – meist klang es gleich. Nur zwei signifikante Beispiele fallen mir auf Anhieb ein: Erwin Wohlfahrts hysterisches Lachen am Ende des ersten Aktes vom Bayreuther „Siegfried“ (offenbar hatte Wieland Wagner nach dem Rysanek-Schrei Lust auf mehr). Und David Poleri als Hermann in „Pique Dame“ (Florenz 1953): Sein zwanghaft-manisches Wiederholen der drei Karten („tre! sette! asso!“) lässt den beginnenden Wahnsinn der Figur auf beklemmende Weise spürbar werden.

Sonst aber muss man lange suchen, um etwas Individuelles zu finden. Ein Beleg dafür, dass Männer weniger Phantasie haben als Frauen? Vielleicht trauen sie sich nur nicht. □

Das Neujahrskonzert 2001

Nikolaus Harnoncourt
Wiener Philharmoniker

Ab 8. Januar im Handel

Live-Mitschnitt, CD plus collector's item CD

Wie jedes Jahr wird auch das kommende Neujahrskonzert am 1. Januar live ab 11:15 Uhr im **ZDF** übertragen.

Die DVD Audio erscheint am 15.01.2001!



© 2001 ZDF
Alle Rechte vorbehalten

DVD 0573-03563-9 / CD 0573-03563-2