

DIE PRIMADONNA – EIN ANACHRONISMUS?

Anmerkungen über Sängerinnen der vier Nachkriegsjahrzehnte (Teil III)
Caballé – Horne – Schwarzkopf – Nilsson

Von Jürgen Kesting

Montserrat Caballé

Vielleicht ist es grausam: Aber über den Rang einer Sängerin entscheiden nicht zuletzt ihre schlechtesten Platten. Als nach dem Tod von Maria Callas „unveröffentlichte Aufnahmen“ – der zynische Branchen-Euphemismus für „nicht freigegebene Platten“ – herauskamen, waren die traurigen Ver-

er-

Diesen Triumph hat Montserrat Caballé etwa mit ihrer letzten Wagner-Platte unter Zubin Mehta, mit ihrem Strauss-Turina-Montsalvatge-Recital (Begleiter: Alexis Weissenberg) und etlichen anderen Platten nicht davongetragen. Die Katalanin verdankt ihren Ruhm vor allem der sinnlichen Schönheit ihrer Stimme und dem süßen Honig perfekt plaziierter Pianissimo-Töne. Natürlich, auch die Bildung solcher Töne, die Formung einer wohllautenden Stimme ist ein musikalischer, ist ein interpretatori-

scher Vorgang. Aber es ist damit nicht getan, alle Musik in eine himmlisch-heitere Träumerei zu verwandeln. Wie viele ausübende Künstler war die Caballé, die harte Jahre in der deutschen Provinz ohne Anerkennung durch die Kritik absolvieren mußte, bereit, dem Publikum das zu geben, was es forderte. Als sie im April 1965 in Donizettis „Lucrezia Borgia“ den ersten großen Erfolg hatte, setzte auch sie auf das Bellini-Donizetti-Verdi-: eben auf das Primadonnen-Repertoire. Durchaus signifikant,

daß ihre ersten wichtigen, internationalen Platten „rarities“ von Rossini, Donizetti und Verdi brachten – teilweise in brillanter Form. Auch ihre Violetta unter dem indifferenten Georges Prêtre weckte die höchsten Erwartungen: Es war die beste Violetta auf Langspielplatten. Doch schon wenig später geriet die Caballé, einmal zum Star avanciert, in den Sog des hurtigen Produzierens. 1973 sang sie binnen weniger Sommermonate die Liù, die Mathilde in „Guillaume Tell“, Verdis Giovanna d'Arco und Bellinis Norma, und dies während sie Londoner Festaufführungen mit der Traviata zu bestreiten hatte.

Unvollständiges Porträt

Unter solchen Produktionsbedingungen entstehen eben nur Produkte. Und es sind gerade die vielen schönen Einzelmomente, die dem aufmerksamen Hörer verraten, was der Norma Caballés zu einem vollständigen Porträt fehlt. Es ist ein unvollendetes Bild. Später ist Caballé, wie Ulrich Schreiber heftig und harsch formulierte, in einen „fossilartigen Zustand“ geraten: Sie hat auf die schönen Effekte ihrer Stimme gesetzt und, noch einmal mit Wagner zu reden, „Wirkung ohne Ursache“ gemacht, sich sogar, mit Turandot oder als Fiorilla in „Turco in Italia“, auf Partien eingelassen, denen sie stimmlich oder technisch nicht oder nicht mehr gewachsen ist. Und das kann ebenso zu Schäden an der Stimme führen wie ein Übermaß an Temperament und Emotion, das Maria Callas buchstäblich verbrannte wie die an beiden Enden angezündete Kerze.

Die größte lebende Sängerin heißt für mich Montserrat Caballé. Nicht nur die Stimme ist von superber Qualität, auch die Technik ist hervorragend.

Giulietta Simionato über Montserrat Caballé

scheinungen unüberhörbar.

Doch wie der Kölner Dom auch im Zustand der Verwitterung seine Größe behält, hatten die späten Callas-Platten nur äußerliche Schäden – Triumph der Kunst-Anstrengung über das Versagen und Versiegen der Natur.

Montserrat Caballé, Elisabeth Schwarzkopf, Marilyn Horne und Birgit Nilsson (v.l.n.r.) – Sängerinnen, die zahlreiche Partien ihres Fachs in maßstabsetzenden Interpretationen auch auf Schallplatte hinterlassen haben. Großes Foto rechts: Birgit Nilsson als Turandot



Fotos: Teldec (2), Curt Ullmann, Felicitas Timpe



Marilyn Horne

Ein Plädoyer wäre zu halten für eine Sängerin, die, täuscht mich mein Eindruck nicht, bisher nur von einem vergleichsweise kleineren Kreis geschätzt wird: Marilyn Horne. Mag sie auch nicht über *Verve* und *agilità* auf der Bühne verfügen – sie muß im Gegenteil ein statueskes Erscheinungsbild durch eine Art von kompensatorischem Witz ausgleichen und sich selbstironisch zum Gegenstand des Lachens machen –, so hat ihr Singen eine Farbigekeit, eine gestische Prägnanz und eine phänomenale Virtuosität, die an die Beschreibungen von Pasta, Malibran oder Viardot erinnert: Ihr „Souvenir of a Golden Era“ war mehr als nur eine Reminiszenz, nämlich eine Evokation. Zwar ist ihre Stimme nicht so ausgeglichen über die gesamte Skala wie die von Joan Sutherland – die Schaltstellen zwischen den Registern sind hörbar –, dafür hat ihr Singen mehr Gesicht, mehr Spannung, mehr individuelle Eloquenz, ihr Repertoire mehr Breite und Anspruch. Es gibt so gut wie keine schwache Platte von ihr.

Elisabeth Schwarzkopf

Elisabeth Schwarzkopf hat, nach ihrem Selbstverständnis, gewiß nicht kokettiert, als sie den Titel Primadonna zurückwies. Und wenn ihre personale Autorität und ihre musikalische Intelligenz sie für viele doch zur „Primadonna“ machten, so hat das zu tun mit der Bewunderung für die Leistung, die eine Sängerin zur „ersten Dame“ macht. Wo die Schwarzkopf auf der Bühne saß, war der Kopf des Tisches: Daran war nie ein Zweifel. Sie hat als Marschallin, als Elvira, als Fiordiligi wie sonst nur Maria Callas die Bühne beherrscht und die Figuren auch auf Platten in ein akustisches Relief getrieben, wie keine della Casa, keine Guden, keine Janowitz, keine Tomowa-Sintow es vermochten und vermögen. Elisabeth Schwarzkopf war eine eklektische Sängerin, war das, was Gottfried Benn als „Durchkreuzungsphänomen“ bezeichnete. Nur durch die produktive „Anleihe“ – die noch zu beschreiben sein wird –

konnte sie sich lösen aus dem stilistischen Provinzialismus, in dem selbst die besten deutschen Sängerinnen und Sänger zum einen durch die einschlägigen politischen Entwicklungen, zum anderen durch eine an (einem falsch verstandenen) Wagner orientierten Ästhetik befangen blieben. Sie hat, ein außerordentlicher Lernvorgang, mit einer ganzen Reihe von Lehrern gearbeitet. Die Altistin Lula Mysz-Gmeiner, eine Schülerin von Lilli Lehmann und eine der ersten bedeutenden Liedersängerinnen dieses Jahrhunderts, definierte Elisabeth Schwarzkopfs helle, obertonreiche Stimme als Alt – ein Fehler, der von Maria Ivogün in die andere Richtung korrigiert wurde.

Nach dem Studium mit Ivogün und dem großen Liebegleiter Michael Raucheisen (Ehemann der Ivogün) erhielt die junge Sängerin ein Engagement an die Wiener Staatsoper. Sie kam dadurch, wie die Callas, nach dem Krieg gleich in ein (wesentlich von Josef Krips geprägtes) Ensemble. Sie sang damals Mimi, Violetta, Nedda, Gilda, Konstanze, Pamina, Susanne, Marzelline, Sophie und Liù. Sie arbeitete mit Karajan, Furtwängler und Victor de Sabata und fand ihren dritten, vielleicht den entscheidenden Lehrer: den Produzenten Walter Legge, den sie später heiratete. Legge, vor dem Krieg „Erfinder“ von Subskriptions-Produktionen, war 1946 ins Nachkriegs-Wien gekommen, um „die besten großen Künstler und den vielversprechendsten Nachwuchs“ für seine Firma (EMI) zu engagieren. Berühmt ist die Geschichte, daß er die Schwarzkopf ein kleines Lied von Hugo Wolf („Wer rief dich denn?“) eine Stunde lang wieder und wieder mit stets neuen Nuancierungen probieren ließ, bis der anwesende von Karajan – „das ist reiner Sadismus“ – die Testveranstaltung verließ. Legge aber hatte eine Künstlerin nach seinem Kopf: dem eines Perfektionisten, gefunden. Er plante als „master-mind“ die weitere Schwarzkopf-Karriere, ihre Rollen, ihre Programme, ihre Produktionen. Und er machte als einer der ersten Produzenten von Musik Gebrauch vom bis heute nicht recht eingesetzten Potential der Platte. Er ließ

die Schwarzkopf die Aufnahmen von Melba, Farrar, Seinemeyer, Koshetz, Ponselle studieren – nicht zur Nachahmung, sondern zum Begreifen von stimmlichen und expressiven Möglichkeiten.

Schmerzlich-schöne Erfahrung

Elisabeth Schwarzkopf war klug genug, als arrivierte Sängerin ihr Bühnen-Repertoire – wie Titta Ruffo es einst empfohlen hatte – einzuschränken auf Rollen, die sie stimmlich, darstellerisch, musikalisch minuziös beherrschte – so beherrschte, daß es keine Angstmomente mehr geben konnte, sondern nur die vollkommene Freiheit der Realisation. Zugleich nutzte sie, von der Branche deshalb spöttisch-neidvoll als „Her Master's Voice“ bezeichnet, die Schallplatte als *konstruktives* Medium. Sie lieferte nicht, wie das heute vielfach üblich ist, eine Improvisation ab, sondern eine ästhetisch konzipierte Produktion mit einer vokalen Feinarbeit, welche die Möglichkeiten des technischen Produzierens ausnützt

für Interpretationen von idealistischem Charakter. Ob das Ideal jedermanns Sache ist, steht auf einem anderen Blatt. Der Hinweis, daß Frau Schwarzkopfs Singen immer manieristischer geworden sei, ist richtig als Beobachtung, falsch als Vorwurf: die Sängerin hat so etwas wie eine Synthese gesucht und, wie einst Caruso, der den *bel canto* vollendete und beendete, eine spätzeitliche Kunst als die einzig mögliche begriffen. Um einen im Zusammenhang mit Maria Callas vorgetragenen Gedanken noch einmal anzustrengen: das Singen der Schwarzkopf prägt sich ein durch unverwechselbare Individualität, durch ein vokales Gesicht. Hört man, beispielsweise, Strauss' „Vier letzte Lieder“ in der gewiß makellosen Aufnahme von Lisa della Casa, so hat man das *Erlebnis* von großer musikalischer Schönheit, bei der Schwarzkopf wird es zu einer *schmerzlich-schönen Erfahrung*, die das frühere Erlebnis vergessen macht. Und so geht es, jedenfalls diesem Schreiber, mit den Agathen-Arien aus dem „Freischütz“,

mit der Elvira, der Marschallin, der „Figaro“- und der „Capriccio“-Gräfin, der Fiordiligi, der Klugen, dem „Meistersinger“-Evchen, der Hanna Glawari, der Rosalinde und Dutzenden von Liedern. Elisabeth Grümmer hat die Agathe nicht weniger „schön“ – und vielleicht sogar inniger – gesungen als die Schwarzkopf. Aber die Figuren tragen die vokale Physiognomie der Schwarzkopf. Sie war weit mehr als der so oft beschworene „singende Darsteller“, sondern sie war *Darstellerin im Singen*. Weil sie beherrscht war, beherrschte sie das Publikum; weil sie sich nicht hinreißen und überwältigen ließ, riß sie hin und überwältigte. Sie beherzigte die rationalistische Regel, derzufolge der Künstler nicht fühlen soll, sondern *spielen*, darstellen. Auch sie war weder perfekt noch vollständig. Es gibt technische Imperfektionen in ihren Aufnahmen, mäßige Triller, nicht restlos geschmeidige Koloraturen und, dies auf Grund einer physisch begrenzten Stimme, Fach- und Repertoire-Grenzen. Ihren auf Betreiben von Karajan unternommenen Versuch, die „Fidelio“-Leonore zu singen, hat sie dem Verfasser gegenüber als „Beweis“ bezeichnet, „daß ich die Rolle nicht singen kann“. Sie hat Partien gemieden – und meiden müssen –, die vor allem nach

der stimmlichen Ausladung verlangen. Sie hat sich auf Sentas, auf Elsas, Elisabeths, Violettas, Leonoras, Butterflys und andere Partien vom Schlage „Stimmkiller“ nicht eingelassen – nicht nur das Privileg einer Primadonna, sondern die Voraussetzung für ihren Aufstieg in den Primadonnen-Rang. Vielleicht ist eine Erinnerung an Melba angebracht, die ein einziges Mal die Brünnhilde sang und ihren Sekretär sofort danach beauftragte, die Kritiker zu informieren, daß sie den Versuch nie wiederholen wolle.

Birgit Nilsson

Daß Birgit Nilsson ihre Partien bis in ein Alter singen konnte, das den meisten ihrer Kolleginnen nicht einmal mehr die schö-

nen Reste einer Stimme beläßt, spricht für eine souveräne Disposition mit den stimmlichen Möglichkeiten und Mitteln. Daß sie seit einigen Jahren nicht mehr aufnimmt, spricht für ihre Einsicht in das technische Medium Schallplatte: Birgit Nilsson weiß, daß die Platte Fehler in einem verstörenden *blow up* vergrößert. Aber was wird von der Sängerin bleiben – und sei es im Sinne von großen, bewegenden, erfüllten Momenten, denen man zurufen möchte: Verweile doch, du bist so schön! Hier geht es nicht um die Erinnerungen, welche die Besucher der Wiener Staatsoper oder die Bayreuthianer hegen mögen. Es geht um die konkretisierbare Erinnerung – also um Aufnahmen. Lady Macbeth? Mühelos bewältigt, aber nicht überwältigend wie

Callas oder auch Rysanek. Elektra? Vergleichslos bewältigt, aber kein unvergeßliches Porträt. Salomé? Wie der Tod schmeckt, weiß ich durch Weltsch oder auch Behrens. Donna Anna? Es gibt die Defizite der technischen Virtuosität und der vokalen Eloquenz. Amelia? Aida? Gesichter in der Menge. Der Respekt des Verfassers ist so kühl wie die Stimme der Nilsson. Und selbst durch ihre weithin gerühmte und sicher auch einzigartig souverän gesungene Isolde wird man schwerlich begreifen, was Wagner zu dem Satz brachte, daß eine vollständig gute Aufführung die Leute wahnsinnig machen müsse – diesen Rausch begreift man durch Leider (und Melchior). Nach einem unübersetzbar wort-spielenden Satz von Henry Pleasants gibt es heute einige „distinctive voices“ und einige „accomplished singers“: charakteristische Stimmen und versierte Sänger. Aber wie charakteristisch und distinkt die Stimme von Kiri te Kanawa, wie versiert die technische Virtuosität einer Edita Gruberova auch ist: Jene produzierte schöne, zuweilen wunderschöne Töne, diese eine mechanistische Virtuosität ohne jede Eloquenz. Wenn die Gruberova die Kürstücke der Primadonnen singt, seien es nun Wahnsinns-Arien oder die altbekannten Kehlkopfkonzerte, so steckt das voller Noten, nicht aber voll Sinn. Mit ihrer soeben veröffentlichten Lucia vollzieht sie so etwas wie eine Wende im vokalen Bereich zu jener Unverbindlichkeit, die vor genau dreißig Jahren durch Maria Callas überwunden schien.

Start der Karriere in der Provinz: Montserrat Caballé debütierte 1956 am Stadttheater von Basel und war dann, Anfang der 60er Jahre, am Stadttheater Bremen engagiert. Unser Foto zeigt die Sängerin in einer ZDF-Produktion aus dem Jahr 1973



Foto: Kovacs

Eine schöne Stimme, aber sie bedeutet nichts, weil die Sängerin eine fast kuhartige Mentalität hat...

Cathy Berberian über Montserrat Caballé in einem Interview

Elisabeth ist eine wahre gazza ladra des Singens.

Walter Legge über seine Frau Elisabeth Schwarzkopf

Foto: Fayer-Wien



Foto: EMI



Foto: J. Helfernan

Zu den Fotos: Birgit Nilsson (oben) als Brünnhilde (mit Hans Beirer als Siegfried); Elisabeth Schwarzkopf (links) in der Rolle der Marschallin in Strauss' „Rosenkavalier“ (mit Otto Edelmann als Ochs); Marilyn Horne (rechts) als Fides in Meyerbeers „Le Prophete“