

Aus Alt *mach neu*

Altistinnen gehörten früher zu den bedeutendsten Sängerinnen überhaupt. Wo sind sie geblieben? Unsere Galerie der zehn Besten

Von Kai Luehrs-Kaiser

Foto: Teldec



Die Altistin Kathleen Ferrier gilt in ihrer Heimat Großbritannien als Ikone.

Ein einziger Ton. Viel mehr ist es nicht, was den Alt (engl.: contralto) vom herkömmlicheren Mezzosopran unterscheidet. Trotzdem bedeutet dies einen großen Unterschied. Beim tieferen Stimmtypus, dessen berühmteste Vertreterinnen zugleich Legenden waren, handelt es sich um eine langsam aussterbende Spezies. Man findet kaum noch welche. Noch Arturo Toscanini konnte für Ulrica in Verdis „Un ballo in maschera“ zwischen großartigen dramatischen Altistinnen wie Cloë Elmo und Louise Homer wählen. Heute kann man froh sein, für Alt-Partien im Bereich der Alten Musik überhaupt noch Sängerinnen zu finden, etwa Sara Mingardo oder Sonia Prina. Die meisten großen Altistinnen aus jüngerer Vergangenheit, zum Beispiel Brigitte Fassbaender, fanden ihr Auskommen eine Etage höher. Als Mezzo. Der Alt, er sieht heute „alt“ aus.

Vom tiefen G bis zum zweigestrichenen E, so wird der Tonumfang des Alt im Chor definiert. Zum Vergleich: Der Mezzo muss nicht ganz so weit runter, sondern nur bis zum A (und hinauf bis zum F). Der Sopran fängt beim eingestrichenen C an. Alles dicht beieinan-

der. Und: alles böhmische Dörfer für Leute, die nicht ausübende Musiker sind. Die Anmutung von Altistinnen indes ist eine völlig andere als die von Mezzo-Sopranen. Mit dem tieferen Lot, das diese Damen versenken, geht eine meist viel dunklere Grundfarbe einher. Altistinnen formieren den Orgelpunkt des weiblichen Registers. Sie bilden ein finstere Zwischengeschoss, welches mit ambivalenten, manchmal auch sexuell ambiguitären Erwartungen verbunden ist.

Beim Alt handelt es sich um eine langsam aussterbende Spezies

Typische Operaufgaben sind Glucks Orfeo – ein Grenzgänger der Unterwelt. Außerdem Wagners aus der Tiefe kommende Erda sowie Händels Hosenrollen, darunter Xerxes. Einige Alt-Ammen (zum Beispiel in Monteverdis „Poppea“) wurden zu parodistischen Zwecken gern mit Männern besetzt. Saint-Saëns' Dalila dagegen verlangt überhaupt keinen androgynen, sondern einen sehr weiblichen

Alt. Für finstere Mutterrollen wie Azucena in Verdis „Trovatore“ scheint der stimmliche Groll wie gemacht. Bach schrieb für das Fach einige seiner schönsten Arien, darunter „Buß und Reu“ aus der „Matthäus-Passion“. Einiges wurde dem Alt inzwischen von den Countertenören wieder weggeschnappt.

Dass es so wenig Nachwuchs gibt, mag rätselhaft erscheinen. Es dürfte mit einem gewandelten Frauenbild zusammenhängen. Dennoch ist die

Annahme irrig, der Alt sei für zänkische alte Damen zuständig oder repräsentiere eine überholte Abart devianter Weiblichkeit. Die Rollen sind allesamt sehr dankbar – und nicht streitbarer als Otello oder die

Königin der Nacht. Damit die Lücken, welche die sich lichtenden Reihen zeigen, zumindest spürbar bleiben, hier eine Galerie von zehn überragenden, ja anbetungswürdigen Altistinnen, einst und jetzt. Der Alt, er steht quer zur Uniformierung und zur Tendenz zur Gleichmacherei unter den Stimmtypen heute. Er ist unvergleichlich. Ein Spezialfach mit Mut zum Anderssein. Eben das, was wir brauchen. ■

Kathleen Ferrier

Die elegisch samtige Stimme der ehemaligen Post-Angestellten Kathleen Ferrier (1912–1953) brachte das Kunststück fertig, bittersüß und zugleich anheimelnd, dunkel und warm zu klingen. In der Oper trat sie selten auf, war vielmehr eine aus der britischen Chortradition hervorgegangene Konzertsängerin. Einen sakralen Gestus übertrug sie auf alle Musik. Ferrier hat erstaunlich viel aufgenommen. Und genießt einen zurecht kultischen Status nicht nur in ihrer britischen Heimat. Ihr Vermächtnis wäre sogar dann noch

überragend, wenn sie nichts hinterlassen hätte außer Mahlers „Lied von der Erde“, dirigiert von Bruno Walter (mit Julius Patzak als Tenor). Die Aufnahme ist so schön, dass sie den Durchbruch für das damals noch wenig bekannte Werk brachte. Auch wer verstehen will, was britische Lieder von Quilter, Parry oder Wordsworth vermögen, kommt an ihr nicht vorbei. Im Alter von nur 41 Jahren starb Ferrier an den Folgen einer



Brustkrebs-Erkrankung. Die von Benjamin Britten für sie geschriebene Titelrolle in „The Rape Of Lucretia“ immerhin sang sie. Sie ist die

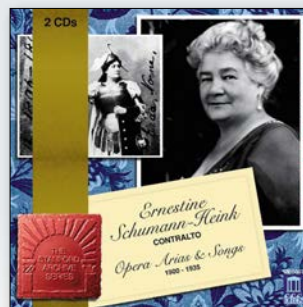
ikonische Sängerin Großbritanniens schlechthin. Hat bewiesen, wie man durch Understatement zu Tränen rührt.

Mahler: Das Lied von der Erde; Kathleen Ferrier, Julius Patzak, Wiener Philharmoniker, Bruno Walter (1952); Decca

Ernestine Schumann-Heink

Wer erfahren will, was ein weiblicher Brustkorb alles vermag, höre das „Brindisi“ aus Donizettis Oper „Lucrezia Borgia“, gesungen 1909 von der altösterreichischen Ernestine Schumann-Heink (1861–1936). Den langen Schlusston hält sie dermaßen lang, dass man an einen Defekt des Aufzeichnungsgerätes glaubt. Man erstarrt. Schumann-Heink hatte im selben Jahr 1909 die Klytämnestra in der Uraufführung von Richard Strauss' „Elektra“ gesungen. Bei ihrem Debüt 1878 als

Azucena hatte Giuseppe Verdi seine letzten Werke noch nicht einmal komponiert. Die Karriere beendet hat sie mit 71 Jahren in der Rolle der Erda. Ein Monument an Robustheit. Indes machte sie nicht einmal vor dem amerikanischen Entertainment halt. Schumann-Heink gehört zu den wenigen klassischen Künstlerinnen, denen ein Stern auf dem Hollywood Walk of Fame gewid-



met ist. Nach Bayreuth engagierte sie noch Cosima persönlich. Dem madamehaft Maternelen ihres Timbres mögen erotische Impulse fehlen. Zur Unterstüt-

zung der amerikanischen Truppen trat sie wehrhaft im I. Weltkrieg auf. Sie wurde zum Ehren-Colonel eines Infanterieregiments ernannt. Zu Recht.

Donizetti: „Brindisi“ aus „Lucrezia Borgia“; Ernestine Schumann-Heink (1906); Delos

Marian Anderson

Als erste Sängerin der „people of color“ war sie es, welcher 1955 ein Opern-Auftritt an der Metropolitan Opera ermöglicht wurde. Marian Anderson (1897–1993) ist die Sängerin mit der wohl größten politischen Bedeutung im 20. Jahrhundert. 1958 vertrat sie die USA bei den Vereinten Nationen. 1961 sang sie zur Amtseinführung von John F. Kennedy. Ihr Rang erschöpft sich nicht in staatstragenden Dimensionen. Schließlich hatte sie ihre Karriere schon fast hinter sich, als ihr historischer Met-Auftritt als Ulrica sich ereignete. Ihre durchaus

große, schwere Stimme schien von tragischen Schauern fast niemals frei. Sie war ernst, kam sichtlich vom Konzertpodium her. Und verlieh ihren Interpretationen gerade so etwas Unerreichbares. Ihre scheinbar hochgewachsene Erscheinung (in Wirklichkeit war sie nur 1,78 m groß), dazu eine hoheitlich würdevolle Ausstrahlung zeigte sich auch vokal. Hervorgegangen war sie aus dem baptistischen Kirchenchor ihrer Heimatstadt Philadelphia. Sibeli-



us und Toscanini waren ihre Fans. Bruno Walter riskierte eine Morddrohung, um mit ihr die Alt-Rhapsodie von Brahms aufführen zu können. Wer ihr kürz-

lich gesammelt erschienenen Œuvre kennt, kann Walter verstehen.

Verdi: „Um ballo in maschera“; Zinka Milanov, Marian Anderson, Jan Peerce, Robert Merrill, The Metropolitan Opera Orchestra and Chorus, Dimitri Mitropoulos (1955); Sony

Sigrid Onégin

Die bis heute anhaltende Berühmtheit der deutschen Altistin Sigrid Onégin (1889–1943) verdankt sich der Tatsache, dass sie wohl der erste – und letzte – „Helden-Alt“ war. Dabei blieb ihre Stimme immer weich, feingliedrig und zu jeder Binnendifferenzierung aufgelegt. Ihre Waltraute hatte nichts Martialisches. Ihre Amneris schien die Eifersucht tief in sich selbst vergraben zu haben. Als Carmen verströmte sie oratorische Gelassenheit. Einer Rolle wie der Dalila konnte sie ein wundervolles

Maß an Feinzeichnung und Schliff zuerkennen. Die Spitzentöne, etwa in Kienzls „Evangelimann“, sind von narrotischem Zauber. Geboren in Stockholm, wurde sie seit 1905 in München, dann in Mailand ausgebildet. Über Stuttgart und New York kam sie an die Städtische Oper Berlin. Noch Anfang der 1930er-Jahre war sie eine der Stützen der Bayreuther Festspiele. Privat hat-



te sie 1913 eine Komponistin und Pianistin geheiratet, die sich „Baron Eugen Borisowitsch Lhwoff-Onégin“ nannte – bis dies aufflog. Den erheirateten Phanta-

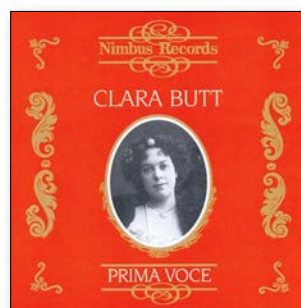
sie-Namen Onégin behielt sie.

Wagner: „Weiche, Wotan, weiche“ aus „Das Rheingold“; Sigrid Onégin (1919); Preiser

Clara Butt

In späteren Jahrzehnten hätte sich diese legendäre Sängerin sicherlich einen Künstlernamen zugelegt. Doch Clara Butt (1872–1936) wurde 1920 in den Adelsstand erhoben und zu „Dame Clara“ kanonisiert. Ihr Organ tönte dunkel und gedeckt wie ein Nebelhorn. Die Erhabenheit ihres Tons, von ungeahnter Resonanzkraft und schier unerschöpflichen Reserven, war keine Spur träge. Als Eboli in Verdis „Don Carlo“, aufgenommen 1915/16, konnte sie eine erstaunliche Agilität und

Geschmeidigkeit entfalten. Ihr Brust-Register erzeugte Glockentöne, die an Klarheit einem Stratosphären-Klingeln in nichts nachstanden. Butt galt als „National Institution“. Ihren triumphalen Londoner Durchbruch hatte sie 20-jährig nirgendwo anders als in der riesigen Royal Albert Hall absolviert. Saint-Saëns selber wünschte sie sich als Dalila. Für ihre Hochzeit im Jahr



1900 komponierte Arthur Sullivan selbst die Hymne. In den USA pries man sie als „the noblest voice before the public“. Sie war, mit anderen Worten, die Inkarnation einer Zeit, die sich in tiefen Stimmen noch erkannte.

Verdi: „O don fatale“ aus „Don Carlo“; Clara Butt (1915/16); Nimbus

Aafje Heynis

Unter den zahlreichen gloriosen Altistinnen, die in dieser Liste fehlen, befinden sich Großmeisterinnen wie die „Rossini-Russin“ Sara Doluchanowa, die Schwedin Kerstin Thorborg, die Engländerin Helen Watts und die Amerikanerinnen Maureen Forrester und Karin Branzell. Außerdem die Italienerin Fedora Barbieri und die Deutsche Gisela Litz. Sie alle sind bemerkenswert. Wenn trotzdem unter diesen „spezialistischen Sängerinnen“ die Holländerin Aafje Heynis (1924–2015) besonders hervorgehoben wird, so

deshalb, weil sie als Pionierin der Alten Musik, als Bach-Altistin, aber auch mit Brahms' „Vier ernsten Gesängen“ über ein sehr besonderes Profil verfügt. Ihr strahlender Alt war sublim. Sie schien auf kleinen Kothurnen einherzuschreiten, und erreichte damit Erschütterungserlebnisse wie kaum jemand sonst. Man höre „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ BWV 170 oder das „Schlafe, mein Liebster, genieße der Ruh“ (1961) aus



dem „Weihnachtsoratorium“. Solch Maß an Entrücktheit, transzendenter Stille und Verinnerlichung ist kaum je wieder erreicht worden. Als „Dutch Diva“ erfreute sich Heynis eines hohen Maßes an Verehrung in ihrer Heimat. Fast nur dort. Aber das macht ja nichts.

Bach: „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust“ BWV 170; Aafje Heynis, Nederlands Kamerorkest, Ltg. Szymon Goldberg (1961); Philips

Ewa Podleś

Sie ist die neben Edita Gruberová und Mariella Devia unter Melomanen umwölkteste Sangesgröße der jüngeren Vergangenheit. Geboren 1952 in Warschau, hat Ewa Podleś ihre Karriere vor nicht langer Zeit beendet. Davor war sie maßgeblich an der Rossini-Renaissance mitbeteiligt, die von Rossinis Geburtsstadt Pesaro ausging. Als „Contralto assoluto“ galt Podleś als die wohl größte Stilistin ihres Fachs. Das muss gesagt werden, denn mit ihrem schokoladigen Timbre – bei weiblich-kerniger Konsistenz, nicht eine Spur bitter – hätte

sie sich auf ihr schieres Stimmmaterial wohl verlassen können. Das tat sie nicht. Die Schallplattenindustrie ging achtlos an ihr vorüber. So ließ sich ihr Können nur live einschätzen und erfassen. Die großen Firmen trifft, nebenbei gesagt, so eine Mitschuld daran, dass das Stimmfach insgesamt aus der Mode kam. Die wichtigsten Rollen von Ewa Podleś waren Tancredi, Arsace (in „Semiramide“), aber auch Erda. Um die



Bedeutung ihres soliden Fundamentes wusste sie. „Ohne die richtigen tiefen Tönen hätten alle meine Herrscher eher wie Eunuchen geklungen und nicht wie richtige Männer“, sagt sie. Mit anderen Worten: Diese Sängerin stand ihren Mann auf der Opernbühne umso besser, je weiblich tiefer sie sang.

Rossini: „Di tanti palpiti“ aus „Tancredi“; Ewa Podleś, Polish Radio Symphony Orchestra, Ltg. Łukasz Borowicz (2008); Dux

Nathalie Stutzmann

Keine andere Altistin war einflussreicher im Hinblick auf Countertenöre. Der androgyne, mokkaartige Ton der Französin Nathalie Stutzmann, geboren 1965 in Suresnes, war zu ihrer großen Zeit, in den 1980er- und 1990er-Jahren, etwas völlig Neues. Sie kam tiefer. Und konnte sich deswegen mit vollem Recht als Kontra-Alt (als tiefen Alt) bezeichnen. Die Tatsache, dass sie in Männerrollen durchgehen konnte, genoss sie. Und zwar, ohne das eigene Geschlecht im mindesten zu verleugnen. Damit

fand sie ein prächtiges Betätigungsfeld etwa als Giulio Cesare, ebenso als Radamisto. Sie war sicherlich keine „Rampensau“, kein dramatischer Temperamentsbolzen. Sondern eine tiefer gelegte Lyrikerin. Gerade das machte den Reiz aus und motivierte sie, auch Schuberts „Winterreise“ und andere Lieder zu singen. Ob ihre Stimme so schön war wie die anderer Sängerinnen in dieser Lis-



te, steht dahin. Es wurde durch ein Höchstmaß an Musikalität und Integrität mehr als wettgemacht. Stutzmann war eine Künstlerin im umfassenden Sinne. Eben

das befähigte sie, anschließend eine der erfolgreichsten Dirigentinnen-Karrieren zu meistern.

Schubert: Die Winterreise; Nathalie Stutzmann, Inger Södergren (2003); Erato

Marie-Nicole Lemieux

Ihre Stimme glich einer bauchig schön geschwungenen Glasvase. Transparent und im Timbre wundersam getönt, singt Marie-Nicole Lemieux bis heute. Nur dass ihre so schöne Stimme – von Haus aus zart, wenn auch volltönend – durch zu schwere Rollen leichten Schaden genommen hat. Geboren 1975 in Dolbeau-Mistassini (Québec), besaß sie für die Fürstin in Puccinis „Suor Angelica“ oder für Azucena vielleicht nicht genug „Peng“. Als Polinesso in Händels „Ariodante“ hingegen oder

als Penelope in Monteverdis „Poppea“ verströmte Lemieux eine in dieser Galerie einzigartige Eleganz, Noblesse und Unberührbarkeit. Kaum je hörte man eine so in sich gerundete Stimme. Dass sie auch Koloraturen konnte, war bei einer so klangreich-vollen Stimme das wohl eigentliche Wunder. So in den Titelrollen von Vivaldis „Orlando furioso“ und „Griselda“. Wie für



sie gemacht erschien auch Cassandre in Berlioz' „Les Troyens“. Rückblickend betrachtet muss sie dennoch als warnendes Beispiel einer Sängerin gelten,

die sich die Finger verbrannte. Weil sie ihre Grenzen nicht erkannte oder ignorierte.

Händel: „Empio, diro tu sei“ aus „Giulio Cesare in Egitto“; Marie-Nicole Lemieux, Il Complesso Barocco, Alan Curtis (2011); Naïve

Lucile Richardot

Frau oder Mann? Nie zuvor gab es eine so genderfluide, zwischen den Geschlechtern mysteriös changierende Stimme wie bei der Französin Lucile Richardot (* 1978 in Lorraine d'Épinal). Dass sie unsere Liste beschließt, ist symptomatisch. Denn so tief, wie Richardot klingt, ist sie gar nicht – sie klingt nur so aufgrund der dunklen Farbe. Auch verbindet sich mit dem vokal androgynen Zuschnitt die eindeutig weibliche Erscheinung einer Sängerin, die sich selbst überhaupt nicht als „zwitterhaft“ empfindet. Bekannt wurde Richardot als Montever-

di-Sängerin bei John Eliot Gardiner (der sie außer als Penelope auch als Juno in Händels „Semele“ besetzte). Richardot kann enorm außer sich geraten und ihr Innerstes explosionsartig zum Berserten bringen. Sie liebt die Furie in sich. Und wahrt dabei doch immer Anmut, Geschmackssicherheit und Stilempfinden. Kurz, dieser ultimative Alt ist gar keiner (sondern ein tief klingender Mezzo). Bei der Gender-Anmutung sollten wir uns daher fragen, ob nicht



alles eher Zuschreibung, Projektion, Wunschvorstellung ist. Wir dürfen mit der Möglichkeit rechnen, dass der Alt wiederkehrt, indem wir selbst unsere Kriterien

lockern. Hohe Countertenöre und tiefe Sopranisten lehren ohnehin, dass sich die Gender-Wege kreuzen. Aus Alt mach neu.

Purcell: „When Orpheus sang“ aus „Celestial Music“; Lucile Richardot, Ensemble Correspondances, Sébastien Daucé (2017); Harmonia Mundi