

Bachs Johannes-Passion – die ganz überzeugende Aufnahme ist noch nicht da

Eine
vergleichende
Diskographie

von
Klaus L. Neumann

Die „Passio secundum Joannem“ entstand früher als die Matthäus-Passion. Über die genaue Entstehungszeit gibt es nur Vermutungen; aber sehr wahrscheinlich komponierte Bach die Passion erst, nachdem er 1723 das Thomaskantorat in Leipzig übernommen hatte, um sie am Karfreitag 1724 in der Nicolaikirche erstmalig aufzuführen. Und man kann das Datum der Entstehung vielleicht noch enger fassen: In der sechswöchigen Fastenzeit vor Ostern schwieg die mehrstimmige Musik in den evangelischen Kirchen, so daß Bach wohl in diesen Wochen vor dem Karfreitag 1724 die ganze Arbeit vollendet haben wird. Er hatte sich dabei an die ihm zur Verfügung stehenden Sänger und Instrumentalisten zu halten. Später, 1730, bemängelte er in einer Eingabe an den Rat der Stadt Leipzig die geringe Zahl der aus den „Alumnorum Thomanae Scholae“, den Schülern der Thomasschule, hervorgehenden Musikern und fordert an Sängern, „so Musicam verstehen müßen, 36 Persohnen“ sowie „summa 18 Persohnen wenigstens zur Instrumental-Music“. Man muß sich vorstellen, daß auch 1724 weniger als diese Zahl an der Passions-Aufführung teilgenommen hat. Etwa 24 Sänger, Knaben und Jugendliche aus der Thomasschule sowie die festangestellten Musiker des Leipziger Rats („Stadt Pfeifer“) und Mitglieder des von Telemann gegründeten, jetzt unter Bachs Leitung stehenden studentischen Collegium musicum stellten bei der ersten Aufführung die Vokal- und Instrumentalbesetzung. Will man heute an eine Aufführung in historisch getreuer Besetzung herangehen, dann wird man sich an die genannten Zahlen halten müssen; bei der Besprechung der Schallplatteneinspielungen wird noch einmal auf die Frage der Besetzung hingewiesen.

Matthäus kontra Johannes

Einer der am meisten ins Auge fallenden Unterschiede zwischen den beiden Passionen Bachs, die Länge, liegt schon in der Textvorlage begründet. Der biblische Bericht von Johannes beschränkt sich im wesentlichen auf die Tage vor und nach der Kreuzigung, wobei er die ausschmückenden Zutaten der Jünger- und Abendmahlszenen nicht bringt, welche in Bachs Matthäus-Passion den ganzen ersten Teil füllen (womit sie dem Bericht des Matthäus-Evangeliums folgt). Die Charaktere der Handelnden werden auf diese Weise wesentlich schärfer herausgearbeitet; Bach mußte in der Johannes-Passion durch die

Spricht man von einer Passion Bachs, dann meistens von der Matthäus-Passion. Seit ihrer spektakulären Wiedererweckung unter Felix Mendelssohn im Jahre 1829 hat sie zunächst stellvertretend für die großen Vokalwerke Bachs gestanden und ist auch weiterhin für die Menge der Konzertbesucher das maßgebende Werk des Thomaskantors geblieben. Dabei setzt die Matthäus-Passion im allgemeinen Urteil so sehr die Maßstäbe, daß alle anderen großen Vokalwerke Bachs (die h-moll-Messe vielleicht ausgenommen) an Bedeutung vor ihr verblissen: Sie ist groß angelegt, für einen Doppelchor geschrieben und insgesamt reicher und einheitlicher mit Arien und Chorsätzen ausgestattet als die vergleichbaren Werke wie die schon erwähnte Hohe Messe, das Weihnachtsoratorium, die kleineren Messen, das Magnificat, das Oster-Oratorium und schließlich die Johannes-Passion, von der hier die Rede sein soll.

Raffung des Geschehens wesentlich dramatischer vorgehen, als es später in der Matthäus-Passion der Fall war. Die Johannes-Passion steht damit gleichzeitig in einer großen Reihe von evangelischen Passions-Vertonungen, die alle im Kern den Evangelientext zur Grundlage hatten, wobei seit der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Oper und dem Oratorium eigentümliche Formen in die Passion einzogen. Auch in der charakteristischen Form der Schilderung durch die Evangelisten unterscheiden sich die beiden Passionstexte: Während Matthäus schonend, behutsam berichtet, erzählt Johannes knapp und präzise, dramatisch und hart. Auch hier mußte Bach der gerafften Textausgabe eine rasch fortschreitende, dramatisch zugespitzte Musik an die Seite stellen. So herrschen im Gesamtüberblick der Matthäus-Passion die reflektierenden Arien und Chöre vor (was ihr sicherlich zur besonderen Vorliebe beim Publikum verhalf), in der Johannes-Passion dagegen der Bericht des Evangelisten und die leidenschaftlich erregten Chöre des Volks und der Hohenpriester (ihnen wird daher in der Schallplattenbesprechung weiter unten besondere Beachtung gelten).

Äußere und innere Form

Äußerlich ist die Johannes-Passion in zwei Teile gegliedert, was mit der gottesdienstlichen Stellung von Predigt und stiller Andacht zusammenhängt; innerlich ist aber eine andere, durchaus symmetrische Gliederung in der Form eines Triptychons erkennbar, in deren Mitte der Choral „Durch dein Gefängnis, Gottes Sohn, ist uns die Freiheit kommen“ erklingt. Zwei groß angelegte Chorsätze mit Orchester, Anfangs- und Schlußchor, passen das Ganze in einen verbindenden Rahmen (sie stellen, um das Bild fortzuführen, mit jeweils einigen zusammengehörenden Arien und Szenen die Flügel des Altars dar), während der Schlußchoral „Ach Herr, laß dein lieb Engeln“ diese großartige Gliederung durch die Äußerung der vor dem Altarbild versammelten Gemeinde abrundet. (Diese enge Verzahnung aller Teile der Johannes-Passion führte wohl dazu, daß keine der vorliegenden Schallplattenaufnahmen gekürzt eingespielt wurde.) Die in den Evangelientext eingeschobenen lyrischen Partien sind aus einer in Bachs Zeit vielvertonen Dichtung des Hamburger Ratsherrn Barthold Heinrich Brockes („Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus“) hervorgegangen, wobei Bach selbst

tiefgreifende Veränderungen vorgenommen hat. Außer diesen beiden Textquellen (Evangelium, Brockes-Passion) sind von Bach die Choräle mit jeweils passendem, reflektierendem Inhalt eingeschoben worden. Sie gliedern die Johannes-Passion, stellen im Kern (der „Haupttafel des Triptychons“) die symmetrische Reihung dar und wurden möglicherweise von einer größeren Gemeinde in ihrem vierstimmigen Satz mitgesungen. Gottfried Wolters hat 1957 bei seinen Aufführungen der Johannes-Passion in einer der Hamburger Hauptkirchen gezeigt, daß nach vorbereitenden Singstunden eine nach Hunderten zählende Zuhörerschaft die Johannes-Passion durch ihr Mitwirken zu einem religiösen Erlebnis verdichtete. Daß zu Bachs Zeiten auch in auskomponierten größeren Stücken Choräle von der Gemeinde mitgesungen wurden, ist historisch belegt; für die Passionen Bachs selbst gibt es solche Zeugnisse allerdings nicht. Johann Sebastian Bach hat den Aufbau seiner Johannes-Passion mehrfach bei den folgenden Aufführungen durch Einschiebel, Umstellungen oder Fortlassungen geändert, ist aber in der Schlußfassung wieder zur ursprünglichen Form zurückgekehrt, damit die geniale Konzeption nochmals bestätigt.

„Philharmonisch“ – „puristisch“

Im Laufe der Interpretationsgeschichte von Bachs Passionen haben sich verschiedene Möglichkeiten ihrer Realisierung ergeben, wobei die Tradition aus der Aufführungspraxis des ausgehenden 19. Jahrhunderts, jetzt vor allem außerhalb Deutschlands, eine besondere Rolle spielt: ich möchte sie hier die „philharmonische Tradition“ nennen. Sie läßt sich durch starke chorische und orchestrale Besetzungen beschreiben, wobei auf die gemütsbezogene, zur Überzeichnung neigende Darstellung der lyrischen Partien und der Choräle besonderer Nachdruck gelegt wird. Die entgegengesetzte Strömung der Interpretation entwickelte sich aus der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk Bachs und seiner Zeitgenossen: sie möchte ich hier etwas pauschal die „puristische Tradition“ nennen. Diese ist durch Abkehr gekennzeichnet von allem, was dem Hörer bisher lieb und teuer war: Die Kargkeit des musikalischen Ausdrucks wurde zur Forderung erhoben (was dann sehr häufig zur Anämie führte), die klanglichen Mittel wurden auf die nach den Erkenntnissen der Musikwissenschaft zur Zeit Bachs vorhandenen In-

strumente und auf die von ihm verwendeten kleinen chorischen Besetzungen reduziert. Jede der beiden Traditionsströmungen hat ihre Befürworter und ihre Vorzüge. So mag die Darstellung durch einen in seiner Dynamik umwerfenden Oratorienchor von etwa 80 bis 90 Sängern in ihrer Nachdrücklichkeit auf der einen Seite ebenso berechtigt sein wie auf der anderen Seite die Besetzung mit den obertonreichen, ihre mühevollere Handhabung auch im Klang durchscheinen lassenden Originalinstrumenten der Bachzeit. Meine eigene Position — dies zu den nachfolgenden Schallplattenkritiken — liegt auf der Seite einer gemäßigt „puristischen Tradition“.

Im Bielefelder werden im Augenblick fünf Gesamtaufnahmen der Johannes-Passion angeboten, Aufnahmen unter Gillesberger (Telefunken), Ramin (Heliodor), Forster (Electrola), Jochum (Philips) und Richter (DGA). Hinzu kommt als Neuaufnahme eine Electrola-Produktion unter Gönnenwein (gleichzeitig endet der Vertrieb der Forster-Einspielung). Als Vergleichsmaterial stehen mir die eben genannten Aufnahmen sowie die schon seit längerer Zeit

min-Aufnahme, die 30 DM kostet, liegen die anderen Kassetten bei Preisen zwischen 54 DM — Telefunken — und 75 DM — Philips und DGA —), müßte der Liebhaber der Johannes-Passion heute noch auf etwa zwei Aufnahmen zurückgreifen können, um alle Teile mit völliger Befriedigung hören zu können.

Ramin

Die älteste noch — oder wieder — erhältliche Gesamtaufnahme stammt aus dem Jahre 1954 und wird von der DG unter ihrem billigen Heliodor-Etikett in einer „elektronisch weiterentwickelten“ Stereo-Version angeboten. Bedeutung erhält diese Aufnahme auch heute noch wegen der durch Ramin vertretenen Leipziger Bach-Tradition, die er als Thomasorganist seit 1918 und als Thomaskantor seit 1940 vertrat. Die Thomaner singen unter ihm in dieser Aufnahme zumeist recht undifferenziert; Ungenauigkeiten zeigen sich insbesondere im rhythmischen Zusammenklängen der Stimmen beim Anfangschor. Außerdem pflegten die Thomaner unter Ramin bei schnellen Tonbewegungen auf gleichem Vokal die Töne durch „Ha-ha“-Singen voneinander zu trennen — eine Unart, die bei den riesigen Oratorienchören des 19. Jahrhunderts in halligen Räumen vielleicht einmal angebracht war, inzwischen aber durch bessere Schulung der Chorsänger längst überholt sein sollte. Ramin neigt zu ausgedehnten Schluß-Ritardandi, die zum Beispiel das an sich schon unüberschaubar langsame Metrum des Eingangschors zur Unförmigkeit erstarren lassen. Auch die dramatischen Chorszenen im Innern der Passion wirken teilweise mühsam und hölzern. Dafür sind seine Choral-Interpretationen im großen und ganzen frei von Manierismen und überdehnten Zeilenschlüssen. Ernst Haefliger versucht sich als Evangelist Ramins Stil anzupassen, was ihm teilweise gelingt; dennoch ist der Bruch zwischen dramatisch-aufgesetzter Interpretation und frei deklamierender Evangelisten-Partie durch die ganze Aufnahme hin nicht zu überhören. Agnes Giebel ist hier in ihrer besten Anfangszeit festgehalten; ihre schlanke, mühevolle, innige Darstellung der Arie „Ich folge dir gleichfalls“ ist einer der stillen Höhepunkte dieser Einspielung und stellt alle anderen Vergleichsaufnahmen in diesem Punkt in den Schatten. Neben Agnes Giebel haben es Marga Höffgen, Franz Kelch und Hans-Olaf Hudemann etwas schwer, zumal Ramin sie teilweise zu äußerst langsamen Tempi zwingt. Das Störendste an dieser Aufnahme ist allerdings wohl erst durch die „Stereo-Transcription“ hineingekommen. Das Klangbild ist insgesamt gesehen spitz und gleichzeitig verschwommen, außerdem zu hallig; ein Bandrauschen, das über die unterschiedliche Aussteuerung bei der Stereo-Aufbereitung Aufschluß gibt, deutet auf das Alter der Aufnahme hin.



Wolfgang Gönnenwein, der Dirigent der neuesten Aufnahme

Thomas und Forster

Von Kurt Thomas auf L'Oiseau-Lyre soll nur kurz berichtet werden, da die Aufnahme (von 1957) nicht mehr im Handel erhältlich ist, nachdem sie vor drei Monaten auch im US-Katalog gestrichen wurde. Ihre Stärke ist die Geschlossenheit im Ensemble, aus dem sich der Evangelist Herbert Hess durch seine weitgehend objektive Berichterstattung und Paul Gümmer durch eine packende Gestaltung der Jesus-Partie hervorheben lassen. Thomas, der Nachfolger Ramins als Thomaskantor, kann wie dieser wenig Überzeugungskraft in die dramatischen Chorstellen bringen. Das Klangbild (Mono) entspricht dem Alter der Aufnahme.

Auch die Electrola-Produktion unter Karl Forster (1961) ist inzwischen aus dem Handel gezogen worden. Ihre Stärke war die Evangelisten-Partie mit Fritz Wunderlich, der hier ohne übertriebenen Aufwand erzählte, packend dramatisch zu gestalten wußte und die Handlung stets im Griff hatte. Christa Ludwig, Elisabeth Grümmer, Josef Traxel und Karl Christian Kohn standen ihm in ihrer Leistung kaum nach, während Jesus durch Dietrich Fischer-Dieskau etwas zu mächtig dargestellt wurde. Den Hauptangriffspunkt bei dieser Aufnahme bot der Chor der St.-Hedwigs-Kathedrale Berlin, der sich in den großen Eckätzen und den Chorälen im großen und ganzen ausgezeichnet bewährte, in den dramatischen Choreinschüben und -ätzen aber unbeweglich und hilflos wirkte. Das Klangbild dieser Einspielung ist etwas vordergründig auf die Solisten zugeschnitten, etwas in den Höhen überbetont, sonst aber warm und ausgeglichen. Sie sollte eines Tages wieder in einer Billigpreis-Serie erhältlich sein!



Bachs Leipziger Wirkungsstätte, die Thomas-Kirche und -Schule

aus den Katalogen verschwundene Einspielung unter Kurt Thomas auf L'Oiseau-Lyre (Decca) und ein Bandmitschnitt eines Konzerts vom 31. 3. 1957 in der Hamburger Katharinenkirche unter Wolters zur Verfügung. Gegenüber der Matthäus-Passion, die im Bielefelder mit 7 Einspielungen, im Schwann-Catalog (NIMA) gar mit 11 Aufnahmen vertreten ist, nimmt sich das Angebot an Einspielungen der Johannes-Passion vergleichsweise ärmlich aus. In ihm spiegelt sich jedoch die Aufführungspraxis, die weit häufiger auf die Matthäus-Passion zurückgreift als auf ihre „kleinere Schwester“ — die Gründe hierfür habe ich weiter vorn darzulegen versucht. Dennoch ist die Anzahl von verfügbaren Aufnahmen noch verwirrend genug. Um es bequemeren Lesern nicht zu einfach zu machen, möchte ich kein apodiktisches Urteil an das Ende des Aufsatzes stellen: Bis jetzt, so finde ich nach ausführlichem Vergleich, ist keine Einspielung derart überzeugend gelungen (wie es zum Beispiel Harnoncourts Marienvesper von Monteverdi ist), daß auf sie allein und spontan meine Wahl fiel. Jede einzelne vorhandene Interpretation hat ihre starken und schwachen Stellen, so daß ich wohl oder übel dem aufmerksamen Leser seine eigene Wahl anheimstellen muß. Wenn der Geldbeutel bei dem vorgeschlagenen Verfahren nicht so über Gebühr beansprucht würde (mit Ausnahme der Ra-

Noch im Handel erhältliche Gesamtaufnahmen:

- Günther Ramin. Agnes Giebel, Marga Höffgen, Ernst Haefliger, Franz Kelch, Hans-Olaf Hudemann; Thomanerchor Leipzig; Gewandhausorchester Leipzig
Heliodor 89 729/31 (3 SM 30)
- Karl Richter. Evelyn Lear, Hertha Töpfer, Ernst Haefliger, Hermann Prey, Kieth Engen; Münchener Bach-Chor; Münchener Bach-Orchester
Archiv-Produktion 198 328/30 (3 SM 30).
- ★ Hans Gillesberger. Solisten der Wiener Sängerknaben, Kurt Equiluz, Max van Egmond, Jacques Villisech, Bert van t'Hoff, Siegfried Schnee-

weiss; Wiener Sängerknaben; Chorus viennensis; Concentus musicus Wien

- ★ Eugen Jochum. Agnes Giebel, Marga Höffgen, Ernst Haefliger, Walter Berry, Alexander Young, Franz Crass; Großer Niederländischer Rundfunkchor; Concertgebouw-Orchester Amsterdam
Philips C 71 AX 303 (802 810/12 AY) (3 SM 30)
- Wolfgang Gönnenwein. Elly Ameling, Brigitte Fassbaender, Theo Altmeyer, Franz Crass, Helmut Kühnle, Kurt Equiluz; Süddeutscher Madrigalchor; Consortium musicum
Electrola 1 C 065—28 951/53 (3 SM 30)

Richter

Karl Richter wartet im Gegensatz zur Aussage, die in den musikhistorisch wichtigen Einführungstexten zur Besetzungsfrage der Johannes-Passion (Hans Hickmann) enthalten ist, mit einem ungewöhnlich groß besetzten Orchester auf — damit eigentlich schon außerhalb der „Archiv“-Serie stehend. Auch die Chorstellen zeigen ein eher „philharmonisches“ Gepräge, was erstens auf das Konto des mit 90 Sängern angetretenen Münchener Bach-Chors gehen mag, zum anderen aber an Richter selbst liegt, der den (gelegentlich nicht intonationssicheren, sopranbetonten) Chor in eben der „philharmonischen Tradition“ führt. So wird die 1964 entstandene Aufnahme unversehens zu einem Archiv-Exemplar dieser Richtung. Auch hier bewährt sich Ernst Haefliger wieder als Evangelist. Hermann Prey singt als Jesus leicht überbetont, paßt aber im übrigen in den Rahmen von Richters Konzentration. Kiehl Engen wirkt recht schwach im Arioso „Betrachte, meine Seele“, zeigt sich dann aber in den Arien mit Choreinschüben dramatischer und angemessen beweglich. Hertha Töpfer kann kaum überzeugen und erreicht hier weder das Niveau der mitwirkenden männlichen Solisten noch dasjenige von Evelyn Lear, die durch eine saubere Phrasierung und ihre ausdrucksstarke Stimme auffällt. Die im übrigen durch eine wohlfundierte historische Einführung aus der Feder Georg von Dadelsen bedeutende Kassette entspricht dem gewohnten Archiv-Zuschnitt ebenso wie die ausgezeichnete Stereotechnik.

Die „historische“ Version...

Hans Gillesberger brachte in Zusammenarbeit mit Nikolaus Harnoncourt 1965 eine völlig von den bisher besprochenen Aufnahmen abweichende Interpretation heraus. Zunächst und am auffälligsten erklären die Originalinstrumente nach „Harnoncourt-Tradition“ in der Art, wie Bach sie gehört haben wird, fast einen halben Ton tiefer gestimmt als moderne Instrumente,

Sodann, und das bleibt der bestimmende Eindruck, hat Gillesberger neben ausgezeichneten Vokalsolisten in den männlichen Partien für die Sopran- und Altarien anonym bleibende Solisten aus dem Kreise der Wiener Sängerknaben herangezogen. Wird man zunächst schockiert von dem so völlig ungewohnten Klangbild einer Bach-Passion, so gewöhnt man sich doch nach kurzer Zeit daran. Der heiklen Arie „Es ist vollbracht“ möchte ich sogar einräumen, daß ich sie noch nie (und in keiner anderen Schallplattenaufnahme) so richtig, dabei so unprätentiös und schlicht, ohne „aufgesetztes“ Gefühl gehört habe: Hier singt sie der Sängerknabe ohne die sonst üblichen Peinlichkeiten, im richtigen Tempo, von Nikolaus Harnoncourt mit seiner Gambe und Gustav Leonhardt an der Orgel glänzend begleitet. Bei dieser Aufnahme muß sich revidieren, wer (wie ich) Vorbehalte grundsätzlicher Natur gegenüber Knabenchören hat: Hier „stimmen“ sowohl die Choräle wie die dramatischen Chorstellen. Gillesberger führt im weiteren auch Kurt Equiluz als ausgezeichneten Evangelisten, Jacques Villisech, Max van Egmond und Bert van t'Hoff stilischer wie seinen Chor. Auf diese Aufnahme mit den Wiener Sängerknaben, dem Chorus viennensis und dem *Concentus musicus* dürfte die Wahl aller in der „puristischen Tradition“ Stehenden fallen.

... und ihr modernes Gegenstück

Ich kann mir kaum einen größeren Gegensatz wie zwischen der eben beschriebenen und der zwei Jahre später (1967) erschienenen Einspielung unter Eugen Jochum vorstellen. Allein der Chor (Großer Niederländischer Rundfunkchor) ist schon fast viermal stärker besetzt als derjenige Gillesbergers. Jochum leitet ihn in den Eckätzen markant und bedächtig, in den Chorälen etwas zu fühlbar auf Textanschlüsse und -übergänge bedacht, in den dramatischen Chorstellen beweglich und „dünn“. Im Ganzen gesehen handelt es sich bei dieser Aufnahme um eine exemplarische moderne Fassung der „philhar-

monischen Tradition“ in der Interpretationsgeschichte der Johannes-Passion. Harmonisch fügen ihr sich der Evangelist Ernst Haefliger, Walter Berry als Jesus und Franz Crass als Petrus ein, während Alexander Young bei den Tenor-Arien in der Höhe etwas bemüht und insgesamt reichlich bühnenmäßig klingt. Agnes Giebel und Marga Höffgen runden die Aufnahme erfreulich ab. Auf die Philips-Kassette dürfte daher die Wahl aller im traditionellen Bachbild Verharrenden fallen.

Gönnenwein

Und nun die neue Electrola-Kassette: Wolfgang Gönnenwein und sein Süddeutscher Madrigalchor stellen eine eigentümliche Mischung der beschriebenen Traditionsverläufe her. Für die Tempi der Eckätze wählt Gönnenwein ein gutes Mittelmaß, die Anschlüsse sind flüssig und „stimmen“; in den Chorälen werden Phrasierung und Artikulation übergenau beachtet, Fermaten dort ausgeführt, wo der Sinngehalt des Textes sie fordert. Die dramatischen Chorsätze wirken demgegenüber trotz des hörbar guten Stimm-Materials merklich farblos, mehr mechanisch. (Im Chorsatz „Bist du nicht seiner Jünger einer“ ist im übrigen eine plötzliche Hallerweiterung zu beobachten.) Theo Altmeyer ist ein hervorragend phrasierender, flüssig erzählender, stimmlich gut disponierter Evangelist. Helmut Kühne als Petrus und Franz Crass als Jesus fügen sich fast nahtlos in das Ensemble ein. Kurt Equiluz, Brigitte Fassbaender und Ely Ameling sind in den Arien zwar ausgezeichnet, können aber einen farblosen Eindruck von den beteiligten Soloinstrumenten nicht ganz überwinden. Insgesamt gesehen handelt es sich bei dieser neuen, technisch im übrigen einwandfreien Einspielung um eine solide Interpretation mit einer guten solistischen Besetzung ohne besondere Vorzüge und Mängel; bei ihr ist allerdings in der Wahl der klanglichen und agogischen Mittel nicht konsequent verfahren worden, so daß für stilistisch empfindliche Hörer ein zwiespältiger Eindruck zurückbleibt.

Martina Arroyo

Ein fono forum-Porträt von Gottfried Kraus

„Vor knapp neun Jahren, auf einer Tournee des Amerika-Hauses quer durch Österreichs Musikstädte, hörte ich sie zum erstenmal: blutjung, mit einer wunderbar timbrierten, schlanken Sopranstimme, hoher Musikalität und mit jener herrlichen Mischung aus Ernsthaftigkeit und Ursprünglichkeit begabt, welcher man in der weißen Rasse und insbesondere in unseren Gegenden nur noch so selten begegnet. In den folgenden Jahren hatte man immer wieder Gelegenheit, die Entwicklung der jungen Sängerin zu verfolgen. Inzwischen ist Martina Arroyo ein Weltstar geworden, dessen Termine den großen Opernhäusern der Welt, internationalen Schallplattenfirmen, und — viel zu selten — dem Konzertsaal gehören. Es ist nicht leicht, den Eindruck dieser Stimme zu definieren. Sie ist groß und dramatisch geworden und doch schlank geblieben. Sie hat ihr silbernes Timbre bewahrt und ist zugleich in den Ausdrucksregistern unerhört modulationsfähig. Sie hat noch immer den ganz eigenen Klangcharakter ihrer Rasse und klingt

doch bisweilen wie die schönsten italienischen Sopranstimmen. Vor allem aber: Hier ist die Stimme wirklich Ausdruck des Menschen, der Persönlichkeit. Alle Kunstfertigkeit der Atemführung, der Vokalbildung, der Linie, des Ziergesangs, der Dynamik und des stimmlichen Ausdrucks wird nicht als Kunstfertigkeit, sondern als Natur empfunden. Die Ernsthaftigkeit der jungen Sängerin ist einem tiefen, künstlerischen Ernst gewichen, der sich in der vollkommenen Übereinstimmung von Mensch und Künstler ausdrückt. Hier ist einer der seltenen Fälle, wo Kunst und Natur eine vollkommene Synthese eingehen.“

Es sei ausnahmsweise erlaubt, mit einem Selbstzitat zu beginnen. Denn anders, zutreffender hätte ich heute, elf Jahre nach jener ersten Begegnung mit Martina Arroyo in Wien, das Besondere dieser Sängerin nicht formulieren können als vor knapp zwei Jahren unter dem unmittelbaren Eindruck eines Liederabends im Salzburger Mozarteum. Inzwischen hat Martina Arroyo der Liste ihrer Erfolge in

aller Welt noch eine ganze Menge hinzugefügt, und sie liegt in der in Amerika mit besonderer Akribie geführten Rangliste der „leading sopranos“ ganz vorne im Spitzenfeld, unmittelbar neben der Nilsson, der Price. Sie singt als Gast aller großen Opernhäuser zwischen New York und Wien, London und Buenos Aires, sie hat sich neben den angestammten Rollen, mit denen sie berühmt wurde, Aida natürlich, Butterfly, Leonore in „Troubadour“ und Leonore in „Macht des Schicksals“, Amalia, Elisabeth, auch noch ein anderes Fach erobert: die Elsa im „Lohengrin“, die sie mit großem Erfolg an der „Met“ gesungen hat, die Madeleine in „André Chenier“, die Valentine in den „Hugenotten“ und sogar die Leonore in Beethovens „Fidelio“. Sie hat in einer Reihe von Schallplattenaufnahmen gesungen („Don Giovanni“, „Macht des Schicksals“, „Hugenotten“, dem „Troubadour“, der demnächst erscheint, ferner die Sopransoli in der Neunten und der „Missa solemnis“ von Beethoven, in Händels „Samson“ unter Richter und in den „Momenten“ von Stockhausen) und



als Liedersängerin in vielen großen Städten Erfolg gehabt. Und ihr Terminkalender weist Martina Arroyo als einen der meistbeschäftigten Stars der gegenwärtigen Sängerwelt aus.

Dabei ist Martina Arroyo gewiß nicht das, was man sich unter einem Star vorstellt. Sie hat eine ganz und gar nicht sensationelle Karriere gemacht, sieht man von der großen „Chance“ ab, die in jedem richtigen Sängerleben eine Rolle spielt und bei Martina Arroyo kam, als sie 1965 für Birgit Nilsson an der New Yorker „Met“ als Aida einspringen mußte. „Man konnte das Stöhnen des Publikums fast bis nach Haarlem hören, als verkündet wurde, daß ich anstelle der Nilsson singen würde. Aber nach dem ersten Akt war alles in Ordnung.“ Vierzehn Vorhänge am Ende der Vorstellung und ein Vertrag für das erste Fach waren die Folge.

Doch vorher war es schön Stufe für Stufe vorangegangen. Die Tochter des aus Spanien eingewanderten Mechanikers Demetrio Arroyo und seiner dunkelhäutigen Frau Lucille, von deren Kochkünsten noch heute jeder Besucher der Sänglerin wahre Wunderdinge zu erzählen weiß, hatte als Kind wohl in Schul- und Kirchenchören gesungen (Martinas einziger Bruder ist Pfarrer einer New Yorker Baptistengemeinde), aber erst im College ihre Stimme entdeckt. Ein mehr oder weniger zufälliges Vorsingen für den Leiter der Operntruppe des Hunter-College, an dem Martina studierte, entschied ihr Leben. Dieser schickte sie zu Marinka Gurewich, einer berühmten New Yorker Gesangslehrerin, mit der Martina Arroyo noch heute arbeitet. Drei Jahre College, einige Monate als Italienisch-Lehrerin in einer Volksschule des New Yorker Stadtteils Bronx und zwei Jahre als Fürsorgerin bildeten den Hintergrund für ein überaus ernsthaftes und konsequentes Gesangsstudium, das 1958 mit dem ersten Preis eines von der Metropolitan Opera veranstalteten Nachwuchswettbewerbs belohnt wurde. Nach einigen kleinen Rollen an der „Met“ aber ging Martina Arroyo zuerst nach Europa, sang Liederabende und in Oratorienaufführungen und begann als Aida an verschiedenen Opernhäusern zu gastieren. 1963 wurde sie Mitglied der Zürcher Oper und nahm, gemeinsam mit ihrem Mann, dem italienischen Bratschisten Emilio Poggioni, ihren zweiten Wohnsitz in der Schweiz. In den vergangenen Jahren allerdings ist

Martina Arroyo nur noch tageweise in Zürich gewesen. Ihr Terminkalender, bis 1972 überstrapaziert, läßt nicht viel Zeit für das Privatleben, und vielleicht ist das der einzige Wermutstropfen, der Martina Arroyos Freude über den erreichten Erfolg trübt. Emilio, den sie selbst als ihren strengsten Kritiker bezeichnet – „er hat so schrecklich gute Ohren, und wenn er in Konzerten sitzt, deutet er mir immer mit dem Finger an, was er zu hoch oder zu tief findet“ –, hat nicht allzuviel Gelegenheit, in ihren Konzerten zu sitzen. Was nichts daran ändert, daß jeder Können und Arbeit des anderen sehr bewundert.

Der Erfolg der Martina Arroyo hat neben ihrem Talent und ihrer Musikalität zwei wesentliche Komponenten: ihren Ehrgeiz und ihre Natürlichkeit. Ehrgeiz – das ist nicht nur der Wille zum Erfolg, sondern das bedeutet in ihrem Fall ein sehr genaues Wissen um alle die Dinge, die dazugehören: Die Beherrschung der Sprachen, in denen sie singt, die selbstver-

ständige Kenntnis der stilistischen Merkmale der interpretierten Werke und der Mentalität des Komponisten, das tägliche Training und die Rücksicht auf die Stimme und letztlich auch das Verzichtekönnen auf Dinge, die sich mit dem Leben eines Sängers eben nicht verbinden lassen.

Und dazu helfen Martina Arroyo ihre Natürlichkeit und ihr ausgeprägter Humor. Im Gegensatz zu mancher ihrer dunkelhäutigen Kolleginnen hat Martina Arroyo nie den Versuch gemacht, etwas anderes zu scheinen als sie ist. Wer sie auf der Bühne oder im Konzertsaal erlebt hat, wird neben der künstlerischen und sängerischen Disziplin auch ihre Natürlichkeit bewundern, ihre, fast müßte man sagen: kreatürliche Anmut und Ursprünglichkeit, die ihre Neigung zur Korpulenz, die die leidenschaftliche Feinschmeckerin durch verhaßte Diätvorschriften in Grenzen zu halten sucht, völlig vergessen und übersehen läßt. Die Lebendigkeit ihrer Augen und der zauberhafte Humor, wenn sie etwa erzählt, wie ihre „Mammie“, als sie als eine der Walküren zum erstenmal mit blonden Zöpfen die Bühne betrat, im Parkett so laut gelacht hatte, daß sie es durch die Musik des Walkürenritts gehört habe, sind überwältigend. Überhaupt erzählt sie gern von Mammie. Zum Beispiel auch, daß, als Reporter in ihrer New Yorker Wohnung von ihrer Mutter wissen wollten, ob sie Platten ihrer berühmten Tochter hätte, diese eine Platte von Leontyne Price aufgelegt hätte mit den Worten: „Hören Sie die, die hört Martina auch immer.“

Propos Platten: Es gibt noch nicht allzu viele, die den ganzen Reichtum der Arroyo-Stimme zeigen. Vielleicht wird die neue „Troubadour“-Aufnahme dazu zählen. Ihre Elvira in Karl Böhms „Don Giovanni“, die bei den Aufnahmen in Prag von allen Beteiligten als die Sensation empfunden worden war, enttäuschte auf der Platte. Hier scheinen, ebenso wie bei Ezio Flacellos Leporello, zugunsten des stimmlichen Gleichgewichts mit weniger potenten Ensemblekollegen die Techniker nur einen „Teil“ der Stimme auf das Band gelassen zu haben. Doch abgesehen davon: Ein Ariensporträt und auch eine Liederplatte – Martina Arroyo singt hinreißend spanische Lieder, aber ebenso überzeugend Schubert und Brahms – wären fällig.



Martina Arroyo, oben bei den Aufnahmen zur neuen „Macht des Schicksals“