

ORPHEUS SINGT

Eine Studie
über den Belkanto

Von
Friedrich Herzfeld

Vom Belkanto wird gern und häufig gesprochen; welche Bedeutung verbirgt sich hinter diesem Begriff, der heute schon fast zum Klischee herabgesunken ist? Die jüngst erschienene Veröffentlichung amerikanischer Opernaufnahmen auf Schallplatten, deren Besprechung der Leser im kritischen Teil dieses Heftes findet, hat uns veranlaßt, Friedrich Herzfeld, einen Fachmann auf diesem Spezialgebiet, um eine kleine Untersuchung zum Thema Belkanto zu bitten.



Macht und Tragik des Sängers:
Orpheus und Zerberus
(aus Athanasius Kirchers
„Musurgia Universalis“ 1650)

Die Sprache gibt uns — wie immer in solchen Fällen — den ersten Anhaltspunkt. Belkanto heißt: Schöner Gesang. Canto beziehen wir dabei in erster Linie auf den menschlichen Gesang, obwohl es Gesangelichkeit auch beim Spiel der Instrumente gibt. Die eigentlichen Schwierigkeiten setzen denn auch bei der Erklärung des Wortteils „Bel“ ein; so eindringlich man versucht hat, das Wesen des Schönen zu analysieren und vom Nicht-Schönen abzugrenzen, so wenig ist man dabei jemals zu verpflichtenden Kategorien gelangt. Zuletzt bleibt nur eines gewiß: Schön ist, was als schön empfunden wird.

Was die Gegenwart als Belkanto schätzt, wäre früheren Jahrhunderten fremd erschienen und wird von Chinesen oder Eskimos auch heute verlacht. Andererseits haben wir wenig Verständnis dafür, daß sich etwa die Chinesen beim Sprechen und Singen in viel höheren Tonlagen bewegen. Den Baß, der für uns das eigentliche Register der Männlichkeit ist, kennen sie überhaupt nicht, und unser Brustregister erscheint ihnen und allen anderen orientalischen Völkern grundsätzlich unvornehm. Als würdig empfinden sie nur

Lautäußerungen mit Hilfe der Fistelstimme, mit der wir Hexen, Nachtalben und anderes Gelichter versinnbildlichen.

Wir müssen erkennen, daß die menschliche Stimme nichts objektiv Gegebenes und daher Unveränderliches ist. Vielmehr unterliegt sie allen Wandlungen der Kultur. Ihnen paßt sie sich an wie die Mode, wie Gebräuche und andere Zeitelemente. Wir spüren allerdings kaum, daß die ganze menschliche Konstitution sich ständig verändert, und zwar in Übereinstimmung mit allem, was außerhalb ihrer selbst geschieht.

Wenn wir aber diese Wandlungen auf einem Spezialgebiet beobachten — wie hier auf dem Gebiet des Belkanto —, dann werden die starken, oft zum Gegensätzlichen führenden Veränderungen sofort deutlich. Denn wenn schon in den verschiedenen Höhenlagen der Lautäußerungen je nach Zeit und Raum starke Unterschiede bestehen, um wie viel mehr dann in der Art und Weise der Äußerungen selbst.

Daher gibt es so viele Arten Belkanto wie es Epochen und Völker gegeben hat. Letztlich ist Belkanto der Traum jedes einzelnen von der Verwirklichung dessen, was sich bei der

Vorstellung einer Gesangsphrase in ihm regt.

Natürlich hat es Schönheitsideale des Singens schon in Sagen und Legenden, in der Alten Welt und im Mittelalter gegeben. In der vorgeschichtlichen Welt wurden Stimme und Gesang als Medien betrachtet, Götter und Dämonen zu beschwören. Der Belkanto war eines der Mittel, das schwere Leben zu bewältigen. Kein Wunder, wenn es in Märgen und Legenden so oft um den Wunsch geht, die Stimme dafür zu schulen und einzusetzen.

Die erhabenste Legende von der Macht des Schönen Gesanges, des Belkanto, erfanden die Griechen in der Gestalt des Orpheus. Mit ihm tasteten sie zu den Urründen des Daseins vor. Durch Orpheus gewinnt der Schöne Gesang Macht über das Leben und über die Götter der Unterwelt. Die Orpheus-Legende zeigt aber auch, daß der dem Dunkel der Tragik verfällt, der diese Kunst beherrscht.

Die mittelalterlichen Chroniken sind angefüllt mit Hinweisen der Kundigen, wie man zu schönem Gesang gelangen könne, und mit Klagen darüber, wie selten ihnen entsprochen werde. Bis zur Regelung der Diät gingen diese gutgemeinten Lehren. Dem damaligen Gesang würden wir kaum das Prädikat des Belkanto zuerkennen, wenn er uns vernehmbar würde — allerdings: Jene Jahrhunderte waren selber wenig stolz auf ihre gesanglichen Produktionen.

Vom Belkanto im eigentlichen Sinn kann man erst seit der großen Wende von 1600 sprechen. Damals erhielten Gesang und Musik überhaupt jene individuelle Färbung, die als ein wesentliches Moment des Belkanto seitdem unablässig zu gelten hat. Beide, die Musik und der Gesang, die es bis dahin im allgemeinen nur als Ausdruck einer communio gegeben hatte, wurden nun Bekenntnis der Einzelnen. Einzelgesang, zu dem es in der Zeit vorher meist nur als Anruf für die Antwort der Gemeinde im Gottesdienst gekommen war, wurde nun ein legitimes Mittel der Musik.

Es wirkte wie ein Einbruch eines ungeheuren Neuen, daß Peri in der Aufführung seiner Euridice um 1600 seine Stimme je nach seinem Willen zur Mittlerin von Freude oder Klage machen konnte. Als Belkanto galt damals, was die große Vittoria Archilei, was Catarina Martinelli und noch die Maupin darboten. Als Iphigenie, Euridice, Orpheus oder Poppea vermittelten sie mit ihrem Belkanto die ichtrunkene Gefühlswelt des Barock.

Nachdem die Bemühungen der Renaissance um Erneuerung der griechischen Tragödie von den Errungenschaften der jungen Oper überspielt worden waren, galt als erste große Erfüllung der Belkanto-Ideale die Kunst der Kastraten. Sie beherrschten das ganze 18. Jahrhundert. Unvorstellbar war hier die Verwirrung in den Stimmfächern: Der Geliebte sang Sopran, die Geliebte Alt. Die Gesangkunst der Kastraten wurde zum Maßstab aller Singenden. Auch die Primadonnen erstrebten Vollendung in diesem Stil. Man hat das 18. Jahrhundert geradezu das goldene Jahrhundert des Belkanto genannt.

Höchstes Ziel dieses Belkanto war die Geläufigkeit der Kehle. Die in langjähriger Zucht geschulten Sänger und Sängerinnen verfügten über einen Atem bis zu 50 Sekunden. Die Stimmen ergingen sich in Tonrouladen von der Tiefe bis zur Höhe ohne erkennbare Registerunterschiede. Genaue Vorschriften regelten die Kunst der Artikulation, zum Beispiel des Staccato und Mar-

cato. Dem individuellen Ausdruck, der am Anfang des 17. Jahrhunderts als berauschende Neuerung begrüßt worden war, folgte schnell die Überschätzung der artifiziellen Qualitäten. Diese Kunst der Koloratur hat ihren Zauber freilich niemals verloren. Vielmehr führte sie zu Sonderarten des Belkanto in der italienischen Oper, bei Bach, in der großen Oper des 19. Jahrhunderts, und noch Richard Strauss zehrte davon.

Zum vollkommenen Gesang gehörte damals eine Fähigkeit, die später völlig vergessen worden ist: das Improvisieren. Die Komponisten zeichneten nur die Kerntöne einer Melodie auf. Sie auszuschmücken, zu kolorieren, war Aufgabe der Sänger, und wie sie diese Aufgaben lösten, kennzeichnete sie als Meister des Belkanto. Ein kärglicher Rest hat sich bis auf unsere Tage gehalten: die eingelegten hohen Töne in der Schlußkadenz. Die Wandlungen des Belkanto werden an der Tatsache deutlich, daß wir diese früher selbstverständliche und geradezu notwendige Freiheit der Sänger heute als Zeichen schlechten Geschmacks verachten.

Mit den Vorstellungen des Belkanto im „goldenen“ Jahrhundert des Gesangs mußten sich auch Glück und Mozart auseinandersetzen. Glück wehrte sich gegen die Traditionen. Er wollte nichts von jenen Rouladen wissen. Mozart aber gewann ihnen neue positive Seiten ab. Die beiden Arien der Königin der Nacht in der Zauberflöte boten, äußerlich gesehen, reinen Koloratur-Belkanto der vergangenen Zeit, in Wirklichkeit waren sie jedoch Zeugnisse eines neuen dramatischen Stils. Auch sonst erfüllte Mozart den Belkanto mit der Weisheit der Comédie humaine. Seine zärtlichen Tenorarien waren Absagen an das Gesangsideal der Kastraten, wie auch Susanne, Cherubin, Donna Anna und Pamina einem neuen Schöngesang unvergleichlicher Art huldigten.

Wie zu allen Zeiten wurde der Verlust der Alten Kunst viel bewußter als der Gewinn der Neuen. Daher wurde in unaufhörlichem Lamentoso geklagt, als die Gesangskunst des 18. Jahrhunderts zugunsten der Kunst des 19. Jahrhunderts verlassen wurde. Wilhelmine Schröder-Devrient war nach den Maßstäben der alten Zeit eine elende Nichts-

könnerin. Aber sie begeisterte mit ihrem dramatischen Atem Richard Wagner.

Vielerlei trug dazu bei, von den Stimmen jetzt größere Kraft und Lautstärke zu verlangen. Daß Wagner hierin vorausging, hat seine Schöpfungen verdächtig gemacht. Tatsächlich suchte er seine Sänger nach Maßstäben aus, die bisweilen als Gegenteil des Belkanto erscheinen mußten. Daß die Heldenöre seiner Wahl meist knödelten, störte ihn wenig. Fast ausschließlich kam es ihm auf optische und mimische Wirkungen an. Längst haben wir allerdings erkannt, daß dies eine Kinderkrankheit war. Mehr und mehr rufen wir nach einer eigenen Art des Belkanto bei Wagner, und glücklicherweise haben einzelne Künstler dieser Erwartung entsprechen können.

Auch die Große Oper brauchte große Stimmen. Das war die Stunde der Garcias, der Artôts, der Patti usw., ebenso von Nourrit, Tamagno und vielen anderen Belkantisten des 19. Jahrhunderts. Neuartige und riesenhafte Aufgaben eigener Art haben Verdi und später Puccini gestellt, so daß man bisweilen den Begriff des Belkanto überhaupt auf die Kunst des Vortrags italienischer Kantilenen einengte. Den Belkanto von südwärts der Alpen stellte man nun dem mitteleuropäischen Gesang dramatischer Prägung gegenüber. Doch ist dies eine Einengung des Begriffes, die dem Wortsinn und der eigentlichen Bedeutung des „Schönen Gesanges“ widerspricht.

Zu der Wertschätzung, bisweilen der Überschätzung des italienischen Belkanto hat ein Künstler beigetragen, den wir als Höhepunkt des Belkanto überhaupt verehren: Enrico Caruso. Mit seiner Kunst des gestauten Brustregisters gab er den Kantilenen eine pathetische Spannung, in der sich romantische Heißglut mit dem Brio des Südens aufs glücklichste verband. Er besaß die unvergleichliche Gabe, den Organismus einer Melodie in all seinen dynamischen Verläufen zu erspüren. Was in seiner Zeit an der Metropolitan neben ihm sang, haben Schallplatten festgehalten, über die an anderer Stelle dieses Heftes berichtet wird.

In den zwanziger und dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts hat sich ein neues Bel-



Höhepunkt des Belkanto:
Enrico Caruso in Verdis „Aida“



Schönheit, Wahrheit und Tiefe:
Maria Callas als Butterfly auf der Bühne
und während einer Studio-Aufnahme

kanto-Ideal entwickelt, das etwa Künstler wie Cebotari und Lemnitz, Leider und Onegin, Slezak und Baklanoff, Bockelmann und Völker, Schlusnus und Tauber bekundeten. Diese Künstler werden von den Musikfreunden unserer Tage für die großen Meister des Belkanto gehalten, denen nichts Ebenbürtiges gefolgt sei. Die alte Klage geht also in unseren Tagen wieder um.

Dabei ist offensichtlich, daß sich der Schöngesang neuerdings ungleich erfreulicher entwickelt hat als etwa die Schöpferkraft unserer Komponisten. Der große Einfluß von Band und Schallplatte, überhaupt die Dämonie des Mikrophons, ist so oft dargelegt worden, daß darüber kein Wort mehr gesagt zu werden braucht.

Ein Meister des Gesanges wie Dietrich Fischer-Dieskau ist ein Glücksfall, wie ihn nicht alle Epochen erlebt haben. Der Belkanto bedient sich jetzt kleinerer Münze als

in romantischer Zeit. Der Ausschlag zur Expressivität bleibt begrenzt und wird durch eine Wendung zur inneren Verdichtung ersetzt. Gerade Fischer-Dieskau entwickelt seine beispielhaften Kantilenen von dem Wort, von den geistigen Werten hinter den Tönen her. Sein Belkanto ist nicht nur Zeugnis künstlichen Reichtums, sondern mehr eines geistigen Prozesses. Zu der Schönheit seines Gesanges tragen Wahrheit und Tiefe seiner Aussagen das Entscheidende bei.

Dietrich Fischer-Dieskau ist damit zum Modell, zum Vorbild geworden, dem mehr oder minder bewußt alle nacheifern, nicht nur die Baritonisten. Irmgard Seefried und Birgit Nilsson huldigen einem Schöngesang, der, wenn auch unter völlig anderen Bedingungen, letztlich denselben Zielen zustrebt. Natürlich stehen diese Namen nur für viele andere. Bei aller gebotenen Vorsicht darf bei dieser

Intensivierung von der Substanz her auch an Maria Callas gedacht werden.

Im übrigen huldigen die Italiener nach wie vor ihrem traditionellen Belkanto-Ideal. Jeder Tenor will ein neuer Caruso sein, di Stefano und Monaco wie Raimondi und Bergonzi. Auch die Baritonisten, Merrill und Bastianini, huldigen dem italienischen Belkanto im traditionellen Sinn. Sie pflegen einen Gesang, bei dem Fülle und Schönheit der Töne weitgehend unabhängig von dem ist, wovon sie singen, was sie aussagen.

Der Belkanto ist eben auch in unserer zu globalen Einheit verschmelzenden Welt noch nichts allgemein Gültiges geworden, sondern bleibt, getrennt durch Zeit und Raum, wie eh und je aller Vielfalt des Lebens unterworfen. Freuen wir uns darüber, denn sonst stände die Kunst des Schönen Gesangs, des Belkanto, sicherlich vor ihrem traurigen Ende.

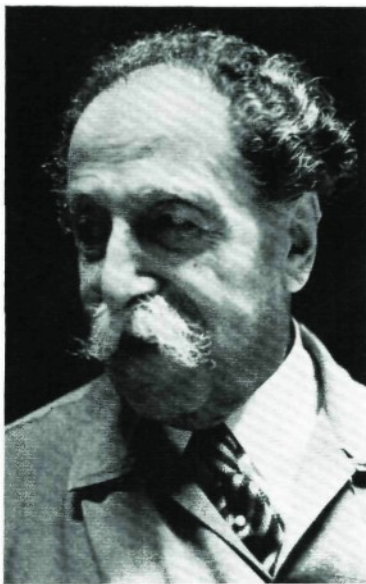
Er war elf Jahre älter als Furtwängler und wirkte zwei Generationen jünger als Furtwängler. Er liebte Brahms, nicht nur, weil er ihn kennengelernt hatte, dirigierte aber nicht weniger oft und gut Strawinsky. Und zwar zu einer Zeit, da kaum einer Strawinsky kannte, als es — etwa beim „Sacre du printemps“ in Paris 1913 — galt, eine Premiere gegen Skandal-Lärm und Proteste durchzustehen. Pierre Monteux war es, der mit ihr jenen denkwürdigsten aller 20-Jahrdurchschandale mit heraufbeschwor. Zwei Jahre zuvor hatte er „Petruschka“ aus der Taufe gehoben. Diaghilew verpflichtete den Kapellmeister, der Brahms und Cesar Franck liebte — und dessen d-moll-Symphonie unnachahmlich interpretierte, wie eine RCA-Aufnahme (LM-2514) noch heute beweist. Der russische Mäzen hatte erkannt, daß in diesem eigenartigen Dirigenten der ideale Kapellmeister nicht nur für das „Ballet russe“ steckte, sondern ein Musiker mit dem Herzen auf dem rechten Fleck, mit unbestechlicher Sachkenntnis, musikalischer Bildung und dem gewinnenden Charme eines Parisers.

Dennoch — wir können das alles konstatieren und hinzufügen, daß Monteux auch Bach wie Mozart markant wiedergab (auf der Decca-Platte LXT 6112 z. B.), die Bässe mächtig rauschen ließ, den Klang zugleich plastisch und delikat behandelte, die rhythmischen Spannungen sicher auskostete — insgesamt bleibt Monteux ein Phänomen, das recht singular in unserem Jahrhundert genannt werden muß, denn was gilt heute schon der solide Handwerker unter den Taktstäblern, der unpräzise Musiker, der von Star-Kult nichts wissen will, der seine Intensität für eine Selbstverständlichkeit hält?

Schade, daß Monteux so selten in Deutschland gastierte. Wer ihn hörte, als er beispielsweise mit den Bostoner Symphonikern in die Bundesrepublik gekommen war, bewunderte ihn sofort. Und zwar nicht wegen der sentimentalen Tatsache, daß da ein Greis rüstig dirigierte, temperamentvoller als alle jungen deutschen Dirigenten zusammen, sondern mit einer herrlichen Mischung, die ihm zu eigen war, Musikalität mit Sachlichkeit, Verve mit Eleganz vereinigte. Ich entsinne mich, wie effektiv er die Cellini-Ouvertüre von Berlioz „hinlegte“, als sei es völlig klar, daß hier der äußerste Glanz aus dem Ärmel geschüttelt werde.

Als junger Mann, der mit der Bratsche in manchem Orchester gewirkt hatte, war er böse, daß Berlioz mißachtet wurde, und gründete die „Concerts Berlioz“ im Jahre

Kapellmeister-Ideal



Nachwort zum Tode von Pierre Monteux

Von Wolf-Eberhard von Lewinski

1911, die er dann auch selbst dirigierte. Berlioz, der französische Revolutionär, hatte es Monteux angetan. Aber deshalb blieb es nicht dabei. Und wenn er auch Strawinsky vorstellte, so leitete er nichtsdestoweniger Uraufführungen von Debussy („Jeux“) und von Ravel („Daphnis et Chloé“).

Es ist ganz gleichgültig, ob die Rechnung, nach der er so viele Konzerte dirigiert hat

wie nie ein anderer Kapellmeister, tatsächlich stimmt. Möglich ist es schon — denn er dirigierte ja noch, als er fast neunzig Jahre alt war. Und nur die letzten Monate war es um ihn stiller geworden, da ihn eine Krankheit an das Bett fesselte. Er starb in Amerika, wohin er bereits 1916 als Dirigent des russischen Balletts gekommen und Freunde gefunden hatte. Von 1917 bis 1919 wirkte er an der Met, anschließend für fünf Jahre in Boston. Für zehn Jahre rief ihn Europa zurück: das Concertgebouw-Orchester. Zur selben Zeit gründete er wieder einmal in Paris ein Orchester („Symphonique de Paris“) und 1936 ging er endgültig nach Amerika — nach San Francisco. Aber nach dem Kriege sah man ihn oft auf dem alten Kontinent: das London Symphony Orchestra hatte ihn lebenslänglich zum Chefdirigenten ernannt.

Sicher trifft es auch zu, daß er mehr Orchester der Welt geleitet hat als ein zweiter Dirigent. Aber das hat bei Monteux keine Bedeutung. Bei ihm galt die Musik, nicht die Person oder die Publicity. Wenn er — vor wenigen Monaten noch — ein Konzert unterbrechen mußte, weil ihn ein Schwächeanfall übermannte, er aber nach einer Pause dann gegen die Bitten der Hörer den Taktstock wieder in die Hand nahm, dann ahnen wir etwas von dem Charakter dieses Musikers, der die Sensation haßte und der eine Sensation war. Es gibt nur noch einen, der ihm in seiner Art vergleichbar wäre: Carl Schuricht.

Monteux ist stets Franzose geblieben. Die geistreich-delikate Art seiner Interpretation, von Sentiment gleichermaßen geprägt wie von Energie, wurde mit Redlichkeit wie Unaufdringlichkeit zum Ereignis. Die Ruhe, die dieser Mann, der wie ein alter Seebär aussah, nicht nur auf das Orchester ausstrahlte, war unwahrscheinlich — vor allem angesichts dessen, was sich klanglich realisierte. Die Vitalität des 3. Satzes der d-moll-Symphonie von Franck, der Übermut des „Till Eulenspiegel“ (Strauss) oder eine brillante Klang-sättigung bei Brahms und die sprühende Farbenfreudigkeit beim „Feuervogel“ von Strawinsky (zusammen mit „Petruschka“ auf der RCA-Platte LM 2113) waren immer neu überraschend und faszinierend zugleich. Wir müßten wünschen, so traditionsbewußte und zugleich moderne, so zuverlässige und nervige Kapellmeister unter uns zu wissen. Wir brauchen sie mehr denn je. Also müssen wir dankbar sein, daß Monteux so lange hat dirigieren dürfen, daß die Schallplatte weiterhin — und hoffentlich noch vielfältiger als bisher — von ihm kündigt.