



Diese Auszüge entnahmen wir mit freundlicher Genehmigung des Claassen-Verlages Hamburg dem dort erschienenen Buche „Enrico Caruso“ von Dorothy Caruso.

Caruso als Canio in „Bajazzo“

An Operntagen verstummte die Musik im Haus, und Enrico sprach wenig. In der Stille dieser Stunden spielte er Solitär, zeichnete Karikaturen, klebte Zeitungsausschnitte auf und ordnete die Sammlung seltener Goldmünzen, die er 1907 in Paris, als er am Théâtre Sarah Bernhardt sang, begonnen hatte. Seine Briefmarkensammlung hatte er mir nach unserer Hochzeit geschenkt, und daran arbeitete ich ihm gegenüber am selben Tisch mit der gleichen Ruhe und Konzentration wie er.

Es sagte oft, daß er lieber zeichne als singe; er war ein gewandter Karikaturist, obwohl er nie Unterricht gehabt hatte. Wenn er Skizzen von sich selber machte, schaute er nicht in den Spiegel; er tastete nur die Konturen seines Gesichts mit der Linken beim Zeichnen ab. Ein Buch mit Karikaturen von ihm war bereits erschienen, und jeden Tag machte er eine neue Skizze für La Folgia. Vor ein paar Jahren hatte Marziale Sica, der Herausgeber dieses Blattes, ihm eine unglaubliche Summe für eine Zeichnung täglich geboten, aber er schlug sie aus: „Ich will kein Geld für etwas, das mir soviel Freude macht. Mein Erwerb ist das Singen — wir sind Freunde, ich mache Ihnen die Karikaturen umsonst.“ Einmal sahen wir beim Spazierengehen eine Karikatur des Präsidenten Wilson von Enrico im Fenster eines graphischen Kabinetts. Er wartete draußen, während ich hineinging, um nach dem Preis zu fragen. Als ich berichtete, sie koste fünfundsiebzig Dollar, war er ergötzt. „Eine gute Bezahlung für zehn Minuten Arbeit“, sagte er, „wir sollten mit dem Singen aufhören und zeichnen.“

Am Ende des stillen Tages, der jedem Caruso-Abend in der Metropolitan vorausging, kam Fucito, und Enrico übte eine halbe Stunde. Tonleitern sang er ausschließlich vor dem Auftreten. Ich saß im Studio und sah und hörte zu, wie er mit einer dampfenden Tasse Kaffee in der Hand auf und ab ging, während er die schwierigen Übungen mit voller Stimmkraft sang. Um sieben Uhr fuhr er mit Mario und Zirato zum Opernhaus, und ich folgte eine halbe Stunde später.

Oft ist behauptet worden, Enrico sei nicht nervös gewesen, wenn er sang. Das ist völlig

ENRICO CARUSO

Wunder einer Stimme

unwahr. Er war stets äußerst nervös und versuchte es gar nicht zu verbergen: „Natürlich bin ich nervös“, sagte er selbst. „Jedesmal, wenn ich singe, spüre ich, wie jemand darauf lauert, mich zu vernichten, und ich muß kämpfen wie ein Stier, um mich zu behaupten. Ein Künstler, der prahlt, er sei nicht nervös, ist kein Künstler — er ist ein Schwindler oder ein Scharlatan.“

Enrico nahm auch das Äußere seiner Bühnengestalten wichtig, und so war seine Maske stets bis ins kleinste Detail vollendet. Er bestand darauf, daß jedes seiner historischen Kostüme stilgerecht sei.

Die Maske für den Eleazar in der JUDIN war die schwierigste unter all seinen Rollen, nicht nur wegen der schweren Brauen und des wehenden Bartes, sondern mehr noch wegen der Wachsnahe, die er sich ins Gesicht kneten mußte. Das machte ihn rasend nervös. „Wie kann ich singen mit diesem Ding?“, schrie er dann. „Es fühlt sich eklig an, und dieser Bart kitzelt mich. Gebt mir die Schere, ich will ihn abschneiden — mir ist speiübel.“ Mario und Zirato rollten die Augen und sagten nichts. Der arme Perückenmacher und der Garderobier, die die Zielscheiben dieser Tiraden waren, wichen zurück und waren sichtlich erleichtert, wenn ich hereinkam. Ich legte ihm die Hände auf die Schultern und lächelte ihn im Spiegel an. „Ah, du bist's, Doro. Gut.“ Sofort wurde er ruhig, ließ sich eine Zigarette geben und rauchte sie langsam aus einer langen schwarzen Spitze. Dabei lachte er meinem Spiegelbild zu.

Wenn er seine Zigarette aufgeraucht hatte, ging er zum Waschbecken und nahm einen großen Schluck Salzwasser, das er in die Lunge einatmete — oder einzuatmen schien — und dann ausspuckte, ehe er erstickte. Mario hielt ihm eine Dose mit schwedischem Schnupftabak hin. Davon nahm er eine Prise, um die Nüstern zu klären. Dann trank er ein Weinglas voll Whisky, danach ein Glas Sprudel, und zuletzt aß er einen vierten Apfel. In die beiden Taschen, die in jedes Kostüm genau griffbereit eingearbeitet waren, schob er zwei Fläschchen mit warmem Salzwasser für den Fall, daß er sich auf der Bühne den Rachen spülen mußte. Wenn das alles getan war, gab ihm Mario seinen

Talisman: ein gewundenes Korallenhorn, Heiligenmedaillen und alte Münzen, alles miteinander an einem dicken goldenen Kettchen aufgereiht. Dann klopfte es an die Tür, und Viviani, der Hilfsregisseur, fragte: „Dürfen wir anfangen, Herr Caruso?“ Im letzten Augenblick vorm Hinausgehen rief er seine tote Mutter um Hilfe an; der Gedanke an sie gab ihm Mut. Niemals wünschte ihm einer Glück; das, sagte er, bringe unweigerlich Unglück.

Oft wurde Caruso gefragt, welches seine Lieblingsrolle sei, und dann erklärte er immer, er habe keine. „Jede Partie bedeutet harte Arbeit. Natürlich liebe ich alles, was ich singe. Ich kann nicht singen, was mir nicht gefällt — was ich nicht liebe, singe ich nicht.“ Besonders gern sang er in der JUDIN, weil er als Eleazar zeigen konnte, daß er auch ein glänzender Schauspieler, nicht nur ein großer Sänger war. Seine populärste Rolle war zweifellos der Canio im BAJAZZO. Ich wußte nie, bis zu welchem Grad er innerlich beteiligt war, wenn er das berühmte „Vesti la giubba“ sang — es sei denn, daß ich in den Kulissen stand. Ich habe ihn nach dem ersten Akt fünf Minuten in seiner Garderobe schluchzen hören; ich habe ihn so aufgewühlt gesehen,

Caruso als Riccardo in „Ein Maskenball“

▼ Aus „Salome“ von Richard Strauss



Caruso als Radames in „Aida“



daß er auf offener Szene ohnmächtig zusammenbrach; aber ich habe auch erlebt, daß er fröhlich pfeifend und mit dem Chor scherzend von der Bühne kam. Und jedesmal war das Publikum, unabhängig von Enricos Seelenzustand, überwältigt. Ich bat ihn, mir das Geheimnis seiner Macht über die Menschen zu erklären, und er sagte: „Ich leide so viel in diesem Leben, Doro. Das fühlen sie, wenn ich singe, und deshalb weinen sie. Menschen, die nichts im Leben empfunden haben, können nicht singen. Einmal hatte ich ein großes Leid, und daraus kam eine neue Stimme. Es war in London. Ich war allein, nur mein Diener Martino war bei mir. Mit diesem Leid mußte ich am Abend den Canio singen. Schon viele Jahre hatte ich gesungen, aber an dem Abend war es anders — ich wurde an diesem Abend mehr als ein guter Sänger.“

Enrico hatte nach seiner Rückkehr aus Mexiko nicht einen Tag Ruhe, aber seine Kopfschmerzen setzten aus, er war frisch und voller Energie. Spät abends im Bett pflegte er seine Rolle in der JUDIN einmal durchzulesen — nicht wirklich zu lernen. Er sagte, er lerne sie über Nacht, wenn er den Text kurz vor dem Einschlafen vor sich sehe. Jeden Vormittag probte er diese Oper

„Celeste Aida“ (Holde Aida), „Una furtiva lagrima“ („Heimlich aus ihrem Auge“, LIEBESTRANK), „La donna è mobile“ („O, wie so trügerisch“, RIGOLETTO), „E lucevan le stelle (Und es leuchten die Sterne, TOSCA), der Traum aus Massenets MANON, „die quella pira“ („Lodern zum Himmel“, TROUBADOUR) und die Siziliana aus Cavalleria rusticana. Die Beliebtheit dieser Platten trug ihm seinen ersten Kontrakt bei Victor ein.

Im Victor-Studio in Camden (New Jersey) sang er in einen kurzen vierkantigen Trichter, der mit dem Aufnahmegerät verbunden war. Der Techniker, der hinter einer Trennwand den Apparat bediente, gab ihm durch ein Fensterchen Zeichen. Kein Mensch durfte hinter diese Wand treten, denn dort befanden sich die Geheimnisse der Victor Company. Die Musiker, die Enrico begleiteten, saßen im Hintergrund des Raumes auf Stühlen von abgestufter Höhe, deren wechselnde Verteilung das Klangvolumen regelte; Tonverstärker gab es damals noch nicht.

Zuerst sang er mit dem Orchester. Dann erläuterte er den Musikern, was für Änderungen er wünschte, und sang noch einmal. „Gut, nun fangen wir an“, sagte er und

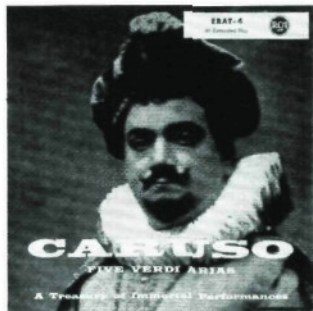


so wurde sie vernichtet, und Enrico mußte wieder nach Camden fahren und die ganze Arbeit nochmals auf sich nehmen. Einmal mußte er „Cuius animam“ aus Rossinis STABAT MATER sehr oft singen, bis die Wiedergabe ihn befriedigte. Als sie endlich gelungen war, zog er die Perlenkette aus seinem Schlips und überreichte sie dem erschöpften Trompeter. „Sie verdienen eine Belohnung. Zum Schluß dachte ich, auch Sie würden versagen.“

Enrico erklärte zwar, eine Lieblingsober habe er nicht, aber unter den Schallplatten hatte er seine besonderen Lieblinge. Von seinen neapolitanischen Liedern liebte er „A vucchella“ von Tosti am meisten, er sang es auf Konzerten oft als Zugabe. „Rachel“ aus der JUDIN bezeichnete er als seine beste Opernarie und „Solenne in quest'ora“, mit Scotti, aus der MACHT DES SCHICKSALS als das beste seiner Duette. Zu Hause spielte er oft „Love me or not“. Er hatte es auf Englisch gesungen und nannte es unser Liebeslied. Ich hatte ihn die englische Aussprache gelehrt, indem ich ihm Silbe für Silbe langsam und deutlich vorsprach. Wenn sein Ohr jeden Vokal und Konsonanten aufgenommen hatte, schrieb er sich die Laute in seiner klaren, sorgsam Handschrift phonetisch auf.

An „Over there“ gefiel ihm alles — Text, Melodie, Idee und der Komponist George M. Cohan. Einmal speiste Herr Cohan bei uns, aß nur Kekse mit Milch und gab mit weicher, melancholischer Stimme unglaublich drollige Geschichte aus seinem Leben zum besten. Oft hörte Enrico Jazz-Platten an und fand sie „komisch und interessant“. Er mochte Victor Herbert und seine Songs gern. „Er hat Melodie“, sagte er, „und das ist wichtig für diese Art Musik.“ Die erste Großartigkeit von Handels LARGO ergriff ihn tief. Einfache Lieder wie „Campane a sera“ führten ihn zurück nach Italien und in sein Elternhaus; ihm war, als hörte er wieder die Versperglocke des alten Klosters an einem stillen Sommerabend.

Als Hochzeitsgeschenk bekamen wir von der Victor Company einen schwarzgoldenen Phonographen aus chinesischem Lack. Auf der Innenseite des roten Deckels war eine goldene Platte mit „La donna è mobile“ befestigt, der ersten Arie, die er für sie gesungen hatte (1903). Die Tantiemen, die die Victor Company an Enrico zahlte, betrugen bis Januar 1920 1825 000 Dollar. Bald sollte Enrico auf eine der längsten und schwersten Konzerttourneen seines Lebens gehen — nach Montreal, Toronto, Chicago, St. Paul, Denver, Omaha, Tulsa, Fort Worth, Houston, Charlotte und Norfolk — und alles im Laufe eines Monats.



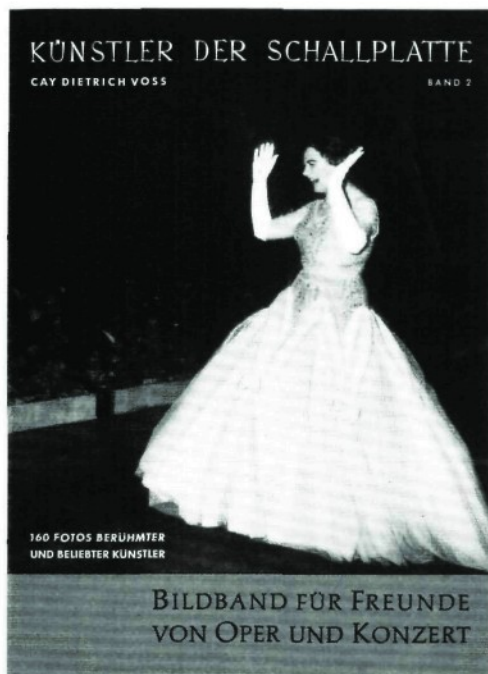
in der Metropolitan, denn sie sollte zehn Tage nach der Eröffnung der Spielzeit mit TOSCA aufgeführt werden. Neben diesen Proben mußte er in Camden bei der Victor Company auf Platten singen. Dies war seine anstrengendste Tätigkeit, viel schwieriger als Opernsingen. Er haßte sie aus Herzensgrund. „Meine Stimme ist kalt und schwer am Morgen“, sagte er, „und mir ist nicht nach Singen zumute.“

Enricos früheste Aufnahmen hat nicht die Victor Company herausgebracht. Schon 1896 hatte er in Italien mit Wachszylindern Versuche gemacht, der Aufnahmeapparat stammte aus Deutschland. Während der Arbeit versagte das primitive Gerät, und aus Berlin mußte ein neues besorgt werden. 1898 sang er für eine kleine italienische Firma, die später von Victor übernommen wurde.

Seine ersten Aufnahmen für die Victor Company entstanden 1903 in der Carnegie Hall, wo damals das Laboratorium für phonographische Wiedergabe war. Er hatte keinen Kontrakt und wurde bar bezahlt. Die Freundschaft zwischen ihm und Herrn Calvin Goddard Child, dem Leiter der Victor-Reproduktionsabteilung, begann in dieser Zeit. Seine ersten zehn Schallplatten — sämtlich Opernarien — waren: „Vesti la giubba“ („Hüll' dich in Tand“, BAJAZZO),

gab dem Techniker ein Zeichen. Wenn das Lied aus war, wurde ihm die Aufnahme sofort vorgespielt, und er besprach sie mit Herrn Child. War sie gelungen? Würde sie dem Publikum gefallen? Diese Platte konnte nicht mehr gespielt werden, weil sie aus Wachs war und sich beim Abrollen selbst zerstörte. Wieder und wieder sang er dasselbe Lied. Manchmal klang eine Geige zu laut; dann kletterte der Geiger von seinem Stuhl und setzte sich weiter in den Hintergrund. Fand Enrico die Wiedergabe eines Gesangstones schlecht, so bestand er auf der Wiederholung des Prozesses. Endlich, vielleicht nach zwei Stunden, war eine befriedigende Aufnahme zustandegebracht. Diese benutzte man zur Herstellung der Kupfermatrize, von der die Hartgummipplatten abgeformt wurden. Wenn er nach Camden fuhr, sang er höchstens zwei bis drei Lieder; er überließ die Arbeit nicht, so sehr es ihn nach Hause zog; er ließ nichts durchgehen, was verbesserungsfähig war. Nach zwei Tagen kam Herr Child mit Proben der fertigen Platten nach New York, und er und Caruso hörten sie wiederum ab. Diese Prüfung war die allerwichtigste, denn die beiden Männer mußten sich über die Vollkommenheit jedes Tones einig sein, ehe die Schallplatte in den Handel kommen konnte. Waren nicht beide einverstanden,

Gerade zu Weihnachten das richtige Geschenk für jeden Musikfreund und Schallplattensammler.



Dieser „Bildband für Freunde von Oper und Konzert“ gibt einen repräsentativen Querschnitt durch den Kreis jener berühmten Musikinterpreten, deren Kunst durch die Schallplatte zu uns ins Haus kommt.

Aus dem Inhalt: Von Caruso bis zur Callas — Das große Konzert — Bei der Probe — Große Dirigenten — Premiere in der Oper — Oper in Film und Fernsehen — Der Solist und sein Instrument — Schauspieler auf der Schallplatte — Künstlerverzeichnis.

Auf 96 Seiten Kunstdruckpapier enthält der „Bildband für Freunde von Oper und Konzert“ 160 ausgezeichnete Fotos mit knappen biographischen Angaben. In Halbleinen mit lackiertem Schutzumschlag kostet der Band 7,80 DM.

Der „Bildband für Freunde von Oper und Konzert“ ist durch jede Buch- und Schallplattenhandlung zu beziehen. Sollte er einmal nicht zu erhalten sein, schreiben Sie bitte an

Bielefelder Verlagsanstalt KG

Bielefeld, Schillerplatz 20, Postfach 1140

Er hatte sich entschieden, das im Vanderbilt reservierte Appartement zu nehmen, und wir fuhren für ein paar Tage nach New York, um endgültige Abmachungen zu treffen. Es lag im obersten Stock und besaß einen Dachpavillon, Alfred Vanderbilt hatte es für sich selbst bauen lassen.

In den letzten Tagen in Easthampton probte Enrico mit Fucito sein ganzes Programm für die Tournee durch. Diese Privatkonzerte im Studio, bei denen ich zuhörte, waren zweifellos besser als alle, die die Öffentlichkeit je zu hören bekam. Hier, frei von der Verantwortung gegenüber einem Publikum und ohne die Anstrengung des Reisens, konnte er zu seiner eigenen Freude singen, und seine Stimme war nach zwei Monaten Ruhe so frisch wie die eines Jünglings. Er erzählte mir etwas Erstaunliches, wovon die Welt nichts wußte: er hätte ebensogut als Baß oder Bariton Karriere machen können wie als Tenor. Seine mächtigen Augenbrauen glitten auf und nieder, als er lachend davon sprach, wie er diese Begabung bei einer Bohème-Aufführung in Philadelphia einmal ausgenutzt hatte, um seinen Freund Andrés de Seguro zu retten. Auf der Hinfahrt war Andrés plötzlich heiser geworden und hatte zu Enrico gesagt, er fürchte für den Abend. Niemand sonst hatte die Partie des Collin einstudiert — der Verlust seiner Stimme mußte ein Fiasko bedeuten. Enrico riet ihm, sich in den ersten drei Akten möglichst zurückzuhalten und sich für die große Arie „Vecchia zimarra“ im vierten zu schonen. Andrés wollte danach handeln, aber als er auf die Bühne kam, dachte er nicht mehr daran und hielt von Anfang an überhaupt nicht zurück. Infolgedessen stand er nach dem dritten Akt, heiser wie eine Krähe, angstbebt hinter der Bühne. Polacco, der dirigierte, wußte nichts von dem Mißgeschick des verzweifelten Basses und gab das Zeichen zum Einsatz. Er sah Collin auftreten, den breitrandigen Filzhut tief im Gesicht, beobachtete, wie er einen Stuhl ans Rampenlicht rückte, seinen Überzieher auszog, den Fuß auf den Sitz des Stuhles stellte und das berühmte Lebewohl an seinen alten Mantel sang. Am Schluß der Arie gab es rauschenden Beifall, und Collin ging ab; dann kam Caruso als Rudolf, und der Akt endete wie gewöhnlich.

Kaum war der Vorhang gefallen, als Polacco voller Wut in Enricos Garderobe gestürzt kam. „Sind Sie verrückt?“ brüllte er. „Wenn das Publikum Sie als Collin erkannt hätte, wäre die Aufführung geschmissen gewesen!“

„Es war ein starkes Stück“, sagte Enrico. „Polacco wußte gar nicht, daß ich so ein guter Baß bin.“

Einmal rettete er die Sängerin Tetrizzini, mit der er befreundet war, aus einer ähnlichen Situation. Kurz vor einem wichtigen Konzert verlor sie die Stimme und rief Enrico hilfelehnend an. Er bat sie, auf dem Weg zum Hyppodrom im Knickerbocker vorbeizukommen, und sie erschien, mit Rheinsteinen übersät, in weißem Atlas und einem kleinen Hermelineape, das ihr bis zum Gürtel reichte.

„Ich kann nicht sprechen“, flüsterte sie, als wir sie in Enricos Badezimmer führten. Er hob sie auf den Rand der Wanne, und dort hockte sie wie ein Turteltaubchen, die Füße auf einen Schemel gestützt, während er sein magisches Mittel — eine Mischung aus Äther und Jodoform — bereitete, das er selbst immer in Notfällen benutzte. Dies Medikament heilte zwar nicht, hatte aber die Eigenschaft, die Stimme für drei Stunden wiederherzustellen.

Wie sie so mit zugekniffenen Augen und aufgerissenem Mund unter ständigem „a — a-a“ unsicher auf dem Rand der Badewanne balancierte und er hinter großen Brillengläsern fachkundig in ihren Rachen spähte, mit hoher Eile und Konzentration aus einem kleinen Zerstäuber pustend — da boten diese beiden großen Künstler ein Bild, das mir unvergesslich ist.

Vierzehn Tage vor seiner Abreise nach Kanada fuhr Enrico nach Camden, um Schallplatten zu besingen. Als Abschluß eines langen Tages sang er Rossinis Messe solennelle. Es war seine letzte Aufnahme.

Diskografie (alle Aufnahmen auf Telefunken):

Caruso
Caruso
Caruso (franz.)
Caruso singt neapolitanische Lieder
Enrico Caruso — Fünf Arien von Verdi
Enrico Caruso — Vier Arien von Puccini
Fenesta che lucivo
O sole mio
Die vier Bestseller Carusos

LM 6127-1/3
LCT 1007-C
ERAT 7 (LP)
LCT 1129-C
ERAT 4 (LP)
ERAT 5 (LP)
447-9209
447-9209
ERAT 6 (LP)