

Splendeur fatale



Salome, Elektra, Medea, Lady Macbeth, Antigone – in extremen Partien hat **Inge Borkh**, die Ende Mai ihren 80. Geburtstag feiert, Maßstäbe gesetzt. Dass sie nicht nur als Expressionistin des Musik-Theaters, sondern auch als Sängerin eine Kategorie für sich war, zeigen etliche Aufnahmen. Eine Hommage von Thomas Voigt.

Wer lebenslänglich Platten hört, dürfte diese Erfahrung kennen: dass manche Aufnahmen, die man zuerst ganz toll fand, im Laufe der Zeit erheblich an Faszination verlieren. Man ist älter, vielleicht auch reifer geworden, ist durch etliche Eindrücke verwöhnt, wenn nicht verdorben. Auch beim Platten-Hören gibt es so etwas wie

die verlorene Unschuld. Aber es gibt Aufnahmen, die all diesen Veränderungen der eigenen Wahrnehmung mühelos standhalten. Dazu gehört in meinem Leben die Elektra der Inge Borkh. Sie war die Erste, die ich in dieser Rolle hörte. Nicht live (leider, der Nachteil der späten Geburt), sondern in der klassischen Dresdner Einspielung unter Böhm. Ich war zu dem

Zeitpunkt zwölf, und diese Einspielung wurde Teil meines Alltags – obwohl sie natürlich alles andere als alltäglich war. Aber sie war immer verfügbar, und das war gut zu wissen, besonders während äußerst unangenehmer Schulstunden. Die Aussicht, nach Hause zu kommen und diese herrlich hysterische, ekstatische, besessene Elektra zu hören, ließ mich manches mit Gleichmut ertragen.

Ihren bewegenden Gesang in der Orest-Szene wusste ich damals noch nicht so zu schätzen. Was ich mit wachsender Begeisterung hörte, war die Szene mit Klytämnestra, der grandiosen Jean Madeira, deren satter, erdiger Contraalt wie eine

Orgel tönte. Noch beim x-ten Mal fand ich diese Mutter-Tochter-Szene so spannend wie das Duell zwischen Bette Davis und Olivia de Havilland in „Wiegenlied für eine Leiche“.

Heute, fast 30 Jahre später, höre ich vieles mit anderen Ohren, auch diese Aufnahme. Dennoch ist sie eine Konstante geblieben, und je öfter ich sie höre, desto mehr schätze ich sie. Vor allem deshalb, weil man hier die seltene Einheit von Wort und Ton, Schauspiel und Musik erlebt. Inge Borkh ist keine „Hochdramatische“, sondern immer die Figur: keine Rache-Furie, sondern eine Kämpferin für Recht und Gerechtigkeit. Zugleich eine unendlich Einsame, seelisch Versehrte; eine, die sich immer wieder ihre alten Wunden aufreißt. Wenn sie den Geist des Vaters oder das Traumbild des Bruders beschwört, klingt die Stimme anrührend weich; und wenn sie sich den Tag des großen Gerichts in allen Details ausmalt („So wird das Blut aus hundert Kehlen stürzen“), hat ihre Besessenheit nichts Abstoßendes. Selbst beim Triumph über Klytämnestra („Ich steh da und seh dich endlich sterben!“) erregt sie mehr Mitleid als Grauen. Diese Phrase, wie auch den Schluss des Monologs, trompetet Inge Borkh keineswegs so sieghaft heraus wie Birgit Nilsson. Dennoch (oder gerade deshalb?) wirkt ihr Portrait viel stärker.

Welche Wirkung von ihrer Elektra im Theater ausging, veranschaulichen folgende Auszüge aus einer Besprechung von Jean-Jacques Gautier im „Figaro“ (Mai 1960): „Endlich habe ich eine Tragödin gesehen. ... Sie nennt sich Inge Borkh und ist die Inkarnation der Elektra. ... Sie ist frenetische Leidenschaft, erhabene Liebe, phantastischer Hass. ... Sie wird vom heiligen Feuer verzehrt, von den Furien fortgerissen. ... Sie hat die ‚splendeur fatale‘, von der Mallarmé spricht. Eine Stunde und vierzig Minuten hält sie den Zuhörer in atemloser Spannung, bis zur Erschöpfung. Ein theatralischer Spasmus.“

Als moderne Sängerin der 50er und 60er Jahre, als Expressionistin des damals noch jungen Musik-Theaters hat sich Inge Borkh fast nur solche Rollen zu Eigen gemacht, die ihrem Darstellungsdrang entsprachen: die extremen. Medea und Antigone, „Fidelio“-Leonore und Magda Sorel, Salome und Färberin, Tosca und Turandot, Lady Macbeth und Katerina Ismailova – alle überlebensgroß im Hass,

im Leid, in der Liebe, in der Einsamkeit. Und Inge Borkh hat sich ihnen rückhaltlos ausgeliefert, in der Überzeugung, dass Oper kein Spiegelbild des Alltags sein darf, dass Theater immer mit Überhöhung zu tun hat.

Außerhalb des Theaters lebt sie lieber in Balance. Als ich ihr zum ersten Mal begegnete, 1990 bei einem Gesangswettbewerb in Wien, traf ich eine elegante Sportlerin: groß, kräftig und von beneidenswerter Kondition. Vom Sprachgestus her ist sie mehr Schauspielerin als Kammersängerin, sehr akzentuiert in der Diktion, jedes Wort mit Ausdruck, jeder Vokal und Konsonant so prägnant wie Sprachübungen aus dem „Kleinen Hay“. Diese hatte sie sich schon als Kind verinnerlicht, um ihr Stottern loszuwerden. Und sie war ja Schauspielerin gewesen, ganz am Anfang ihrer Laufbahn, allen Vorbestimmungen zum Trotz. Denn die Großmutter war Sängerin, die Mutter war Sängerin, und schon vor ihrer Geburt war es beschlossene Sache, dass die kleine Ingeborg ebenfalls Sängerin werden sollte. Der Vater, Konsul Simon, war mit diesen Plänen sehr einverstanden. In seinem Haus in Mannheim fanden regelmäßig künstlerische Veranstaltungen statt, und wenn seine Frau auch nach der Heirat dem Theater entsagen musste – zu Hause durfte sie singen, so viel sie wollte. Von ihr lernte Inge-

Tanzen, aber nicht schweigen

borg die Grundlagen des Singens, schaffte sogar das dreigestrichene f der Königin der Nacht. Aber sie wollte partout zum Schauspiel.

Von den Nazis wegen seiner jüdischen Abstammung diffamiert und bedroht, zog Simon 1933 mit seiner Familie nach Wien. Auf diese Weise kam Ingeborg ihrer Traumwelt ein großes Stück näher. Kaum, dass sie das Nötigste an Schulbildung hinter sich gebracht hatte, nahm sie Unterricht bei einer Schauspiel-Lehrerin des Reinhardt-Seminars, sang und tanzte nebenbei beim Ronacher vor, um den begehrten „Artistenpass“ zu erwerben und studierte die großen Heroinnen fürs Vorsprechen. Mit dem Vorsprechen klappte es, nur mit den Heroinnen noch nicht. Ihr erstes Engagement, 1937 in Linz, brachte



**Die zentralen Rollen in ihrem Leben:
Salome (großes Foto links) und Elektra.**

kleine und kleinste Rollen, manchmal nur einen Satz pro Abend. Doch selbst auf den stürzte sich die 16-Jährige mit Begeisterung.

So früh die Schauspiel-Laufbahn begann, so schnell war sie auch wieder zu Ende. Bei ihrem nächsten Engagement in Basel riet der Regisseur Josef Kahlbeck ihrem Vater, sie lieber in eine Kochschule zu schicken. Schweren Herzens lernte Ingeborg kochen, machte aber noch einen Versuch. Wie war das mit der Singerei? Ein Kollege von der Basler Oper, der Bassist Fritz Ollendorff, hatte ihr dringend geraten, die Stimme ausbilden zu lassen. Vater Simon ließ sich erweichen und schickte sie zum Gesangstudium nach Mailand, zu Vittorio Moratti.

Aus der Schauspielerin Ingeborg Simon wurde die Sängerin Inge Borkh, ein hoher Sopran zwischen Lyrik und Koloratur. Umso erstaunlicher, dass sie ihr Opern-Debüt ausgerechnet mit einer Contraalt-Partie machte, der Czzipra im „Zigeunerbaron“. Damals war sie gerade zwanzig und hatte ein Engagement auf Probe am Stadttheater Luzern. Doch sehr bald übernahm sie große Sopranpartien: Pamina, „Figaro“-Gräfin, Komponist, „Troubadour“-Leonore, Margarethe, „Tiefland“-Martha, Tosca und Senta. 1945 wechselte sie nach Bern, wo sie zwei Jahre später ihre erste Salome sang, und das gleich in Anwesenheit von Richard Strauss. Der war von ihrem Singen beeindruckt, meinte aber bezüglich ihrer übertriebenen Gestik



„Ich komm' vom Theater nicht los“: Inge Borkh als Chanson-Sängerin.

beim Abstieg Jochanaans in die Zisterne: „Sie soll net so viel machen, das ist doch schon alles komponiert!“

Später versuchte sie sich während des dramatischen Orchester-Zwischenspiels mit lautem Sprechen in Spannung zu halten: „Nein, bleib hier, ich will dich, ich muss dich haben!“ rief sie dem Objekt ihrer Begierde nach. Worauf Hans Hotter ganz ungerührt erwidert haben soll: „Nix da, ich geh jetzt in die Kantine!“

Ein anderer Jochanaan, Alexander Welitsch, gab mit Freuden nach und wurde ihr Partner fürs Leben. Dass die beiden auch im Opern-Geschäft ein Gespann wurden, brachte hin und wieder Probleme. Zum Beispiel, als Karajan ihr die Salome an der Scala anbot. Da der Prophet schon mit einem anderen Bariton besetzt war, lehnte Inge Borkh das Angebot ab – und riskierte damit, Persona non grata zu sein.

Die internationale Karriere der Inge Borkh begann am 3. Januar 1951 mit der deutschsprachigen Erstaufführung von Menottis „Konsul“ in Basel. Der Komponist war anwesend, und unter den zahlreichen Musik-Journalisten, die angereist waren, befand sich auch Hans Heinz Stuckenschmidt aus Berlin. Er schrieb der jungen Sängerin eine Hymne, der Erfolg sprach sich herum, und noch im gleichen Jahr sang die Borkh in der Berliner Erstaufführung des Stücks. Wie ihre Aufnahmen der großen Solo-Szene zeigen, hat sie die Partie der Magda Sorel nicht gesungen, sondern gelebt; hier hört man, was

der abgenutzte Begriff vom „Singschauspieler“ konkret bedeutet: eben keine Expression auf Kosten der Tonproduktion, sondern die totale Verschmelzung von Darstellung und Gesang.

Die nächsten Stationen waren Wien und Paris, 1952 folgte Bayreuth (Sieglinde), 1953 San Francisco (Elektra, Turandot), 1955 die Scala (Respighis „Fiamma“), 1956 Chicago, 1958 das Debüt an der Met (Salome). Bis zu ihrem Bühnenabschied im Jahr 1973 sang Inge Borkh „immer und überall und fast zu viel“. Als moderne Darstellerin wurde sie natürlich

Durchbruch mit Menottis „Konsul“

regelmäßig für neue Werke engagiert, so 1955 für die Uraufführung von Egks „Irischer Legende“ in Salzburg, 1956 für die amerikanische Erstaufführung von Britens „Gloriana“ in Cincinnati und 1962 für die Uraufführung der „Alkestiade“ von Louise Talma und Thornton Wilder in Frankfurt. Als den Misserfolg ihres Lebens bezeichnet sie die Carmen („Ich war einfach nicht der Typ, vor allem nicht stimmlich“). Zahlreiche Angebote für die Marschallin lehnte sie ab, ebenso die hochdramatischen Wagnerpartien. „Wieland Wagner wollte mich als Ortrud und Kundry. Ich hatte schon den Probenplan, bin aber dann zu der Überzeugung gekommen, dass ich es lieber lassen sollte.

Ich kam stimmlich von oben, hatte eine leichte Höhe und habe in der Mitte immer schlank gesungen. Diese breite Mittellage, die man für eine Brünnhilde unbedingt braucht, hat mir gefehlt. Insofern war ich keine Hochdramatische. Das hat man vielmehr aus mir gemacht, weil man mich vorwiegend als Typ eingesetzt hat. Sonst wäre ich sicher einen mehr lyrischen Weg gegangen.“

In diesem Zusammenhang äußert sie sich auch sehr selbstkritisch über ihre Turandot: „Die hat meine Stimme eigentlich überfordert. Ich hatte einfach nicht das Volumen von der Birgit.“ Glücklicherweise gab es zu ihrer Zeit noch stimmkundige Kapellmeister wie Fausto Cleva, mit dessen Hilfe sie diese Partie auch in dem riesigen War Memorial House in San Francisco bewältigte. Und ihre Aufnahme der Partie unter Alberto Erede ist für meine Begriffe eine echte Alternative zu den Referenz-Einspielungen der Nilsson. Doch während die vokal absolut unangefochtene Schwedin in Franco Corelli einen ebenbürtigen Partner hatte, fand die differenziertere Interpretation der Borkh bei Mario del Monaco leider keinen Widerhall; wie in so vielen Aufnahmen schaltete der Tenor auch diesmal auf Dauer-Forte.

Mehr Glück mit den Partnern hatte sie als Salome: Aus München stammt eine akustisch sehr ordentliche Aufführung unter Keilberth mit Max Lorenz und Hans Hotter; aus der Met eine Rundfunk-Übertragung unter Mitropoulos, leider mit einem rabiaten Strich im Schlussgesang. Außerdem stehen zwei Studio-Aufnahmen der Finalszene zur Auswahl: eine gut austarierte unter Josef Krips, der die Wiener Philharmoniker zu wunderbar transparentem, farbenreichem Spiel animiert. Und eine klanglich opulente unter Fritz Reiner, deren orchestrale Präzision schon fast unheimlich ist. Mit Reiner hat Inge Borkh auch Szenen einer konzertanten „Elektra“-Aufführung aufgenommen – klanglich und akustisch immer noch eine Referenz-Aufnahme und ein Härtestest für jede bessere Lautsprecherbox. Von den übrigen „Elektra“-Dokumenten sei vor allem der Salzburger Mitschnitt unter Mitropoulos empfohlen.

Und wenn die Aufführung der „Frau ohne Schatten“ zur Wiedereröffnung des

Nationaltheaters München als Ganzes nicht immer überzeugt, so ist sie wegen Inge Borkh unbedingt hörens-wert. Die frustrierte Färberin, die bei anderen Sän-gerinnen schnell zum Klischeebild der ewig keifenden Ehefrau gerät, ist bei ihr eine Patientin von Sigmund Freud. Die-selbe Dringlichkeit des singenden Dar-stellens, des darstellenden Singens hat ihr Portrait der Antigone in Orffs Oper.

Das dokumentarisch interessanteste Material enthält eine Doppel-CD des Live-Labels Gala: längere Auszüge aus Aufführungen von „Fidelio“ (Genf 1964), „Euryanthe“ (Florenz 1954) und „Medea“ (Berlin 1958), Szenen aus Blochs „Mac-beth“, Schillings „Mona Lisa“, natürlich auch Magdas Monolog aus Menottis „Konsul“ sowie zwei Versionen der Schluss-Szene aus „Andrea Chenier“, eine italienische mit Richard Tucker (New York 1964) und eine deutsche mit Sandor Konya (WDR 1960). In den TV-Archiven schlummern noch eine Studio-Version von „Oedipus Rex“ unter Bernstein und eine komplette Aufführung des Bloch-schen „Macbeth“ aus Genf und der zweite Akt von besagter „Frau ohne Schatten“ aus München.

Lange bevor Inge Borkh ihre Memoiren schrieb, hat sie sie gesungen: In den ersten Jahren nach ihrem allzu frühen Abschied von der Opern-Bühne ging sie als Chan-son-Sängerin auf Tournee, mit einem Programm autobiographischer Theater-Songs, das später unter dem Titel „Inge Borkh singt ihre Memoiren“ bei Preiser als Platte herauskam. 1977, vierzig Jahre nach ihren Anfängen in Graz, schloss sich der Kreis mit dem Schauspiel: Nach dem Tod der Flickenschildt übernahm Inge Borkh am Hamburger Thalia-Theater die Partie der Volumnia in Shakespeares „Co-riolan“, und in Basel gestaltete sie unter der Leitung von Heinz Holliger die Sprechrolle in Schumanns „Manfred“. Seitdem ist sie nie zur Ruhe gekommen; entweder ist sie als Jurorin tätig oder ge-rade auf Tour, um sich irgendwo eine Aufführung anzusehen. „Ich komm' vom Theater nicht los“, lautet der Titel ihrer Erinnerungen. Und im Gegensatz zu manchen Primadonnen, die als Zuschau-erin wehmütig an alte Zeiten denken, schaut sie immer nach vorn. „Im Nach-hinein ist es ein Glück, dass ich so früh aufgehört habe. So darf ich den Luxus ge-nießen, ein zweites Leben zu leben.“ □

CD-Hinweise

Beethoven, Sinfonien Nr. 1-9

Siewert, Lewis, Weber, Royal Philharmonic Orchestra, Leibowitz Chesky/in-akustik 5 CD

Egk, Irische Legende (Cathleen)

Klose, Berry, Lorenz, Böhme, Frick u. a., Szell; Salzburg 1955 (UA), Orfeo 2 CD

Gluck, Iphigenie in Aulis (Klytämnestra)

Ludwig, Berry, King u.a., Wiener Philh., Böhm; Salzburg 1962 (live), Orfeo 2 CD

Orff, Antigona (Titelpartie)

Hellmann, Alexander, Stolz, Uhl, Haef-liger, Borg, Plümacher; Bayer. Rundfunk, Leitner; DG 1961, 3 CD

Puccini, Turandot (Titelpartie)

del Monaco, Tebaldi, Zaccaria, Corena u. a., Santa Cecilia Rom, Erede Decca 1955, 2 CD

Schillings, Mona Lisa (Titelpartie)

Ahlersmeyer, Beirer u. a., Heger München 1952 (live), Voce della luna 2 CD

Schönberg, Gurre-Lieder

Töpfer, Schachtschneider, Fehenberger, Engen u. a., Bayerischer Rundfunk, Kubelik DG 1964; 2 CD

Strauss, Salome (Titelpartie)

- Lorenz, Barth, Hotter u. a. , Keilberth München 1951 (live), Orfeo 2 CD
- Lorenz, Klose, Frantz u. a. , Schröder HR 1952, Myto 2 CD
- Vinay, Thebom, Harrell u. a. , Mitropoulos Met 1958 (live), Arkadia 3 CD (+ Elektra, NY Carnegie Hall 1958)
- Schlußgesang: Wiener Philharmoniker, Krips; Decca 1955, CD
- Schlußgesang: Chicago Symphony Orchestra, Reiner; RCA 1955, CD

Strauss, Elektra (Titelpartie)

- Klose, Kupper, Frantz, Bensing u. a. , Schröder; HR 1953, Gold. Melodram 2 CD
- Madeira, Della Casa, Böhme, Lorenz u. a. , Wiener Philh., Mitropoulos Salzburg 1957 (live), Orfeo 2 CD
- Thebom, Yeend, Tozzi, Lloyd u. a. , Mitropoulos; NY Carnegie Hall 1958 (live), Arkadia 3 CD (+ Salome, Met 1958)
- Madeira, Schech, Fischer-Dieskau, Uhl u. a. , Staatskapelle Dresden, Böhm DG 1960, 2 CD
- Resnik, Schuh, Rayson, Crofoort u. a. , Andersson; New Orleans 1966 (live), VAIA/Gebhardt 2 CD (+ Macbeth, Szenen der Lady; 1967)
- Resnik, Kubiak, Nurmela, Møller u. a. , Rieger; Venedig 1971 (live), Mondo Musica/Musikwelt 2 CD

- Auszüge: Yeend, Schöffler, Chicago Symphony Orchestra, Reiner RCA 1956 (live), CD

Strauss, Die Frau ohne Schatten

(Weib des Barak); Bjoner, Mödl, Thomas, Fischer-Dieskau, Hotter u. a. , Keilberth München 1963 (live), DG 3 CD

Wagner, Die Walküre

(Sieglinde) Treptow, Varnay, Hotter, Malaniuk, Greindl u. a. , Keilberth Bayreuth 1952 (live), diverse Labels 3 CD

Inge Borkh

Szenen aus Fidelio (Beirer, Neidlinger, Greindl u. a. , Ansermet; Genf 1964), Euryanthe (Wilfert, Kamann, Welitsch u. a. , Giulini; Florenz 1954), Medea (Suthaus, Wagner u. a. , Gui; Berlin 1958), Der fliegende Holländer (Hollreiser; RIAS 1951), Die Walküre (Schuricht; ORTF 1958), Die Macht des Schicksals (Kraus; BR 1960), Aida (Welitsch, Schmidt-Isserstedt; SDR 1953), Andrea Chenier (Tucker; 1954 und Konya; WDR 1960), Mona Lisa (Welitsch, Müller-Kray; SDR 1953), Die Ägyptische Helena (Rother; RIAS 1960), Macbeth (Rossi-Lemeni, Colombo; Neapel 1968), Der Konsul (Altmüller; RIAS 1952) Gala 2 CD

Inge Borkh

Arien aus Alceste, Oberon, Macbeth, Ballo, Forza, Andrea Chenier, Adriana Lecouvreur, Cavalleria rusticana, L'enfant Prodigue; Schlußgesang Salome; London Symph. Orch., Wiener Philh., Krips, Moralt, Fistoulari Decca 1956-58, Preiser CD

Inge Borkh singt ihre Memoiren

Kurt Neuss, Klavier Preiser CD

Buch-Tipp

Borkh, Ich komm' vom Theater nicht los. Erinnerungen und Einsichten; Henschel Verlag Berlin 1996

