

Bilder einer hochdramatischen Zeit: Christa Ludwig als Ortrud („Lohengrin“, Deutsche Oper Berlin 1962), Leonore („Fidelio“, Wien 1962) und Kundry („Parsifal“, Bayreuth 1967).



Foto: Kister / EMI

PLATTEN HÖREN MIT... Christa Ludwig

Bei dem folgenden Gespräch handelt es sich um ein öffentliches Interview, das am 11. Mai in dem Plattenladen „L&P“ in Berlin stattfand. Im Mittelpunkt standen die vielgerühmten hochdramatischen Aufnahmen, die RCA/BMG zum 70. Geburtstag von Christa Ludwig wiederveröffentlicht hat.



Foto: Fayer

Thomas Voigt: Wenn man all die Platten aus den 48 Berufsjahren von Christa Ludwig zusammennimmt (angefangen von ihren Kinder-Aufnahmen für den Hessischen Rundfunk bis zum letzten Liederabend im Jahr 1994), haben wir eine solche Fülle von Material und eine sängerische Vielseitigkeit – da würden wir morgen früh noch hier sitzen, wenn wir nur das Wichtigste spielen wollten. Deshalb haben wir uns auf eine bestimmte Facette konzentriert: das hochdramatische Fach. Fidelio, Ortrud, Isolde, Brünnhilde, Kundry, Elektra, Ariadne, Färberin – all die begehrten, teilweise auch verbotenen Früchte. Christa Ludwig, wann war eigentlich der Zeitpunkt, wo Sie begonnen haben, mit diesen Sachen zu liebäugeln?

Christa Ludwig: Das war schon immer so! Denn meine Mutter, Eugenie Besalla, hat ja den Fidelio und die Elektra gesungen – und das fand ich schon als Kind toll. Später habe ich gesagt: „Einmal den Fidelio singen und dann sterben.“ Das erschien mir damals unerreichbar, denn erstens war ich ja leider kein Sopran, sondern Mezzosopran, und außerdem hatte ich anfangs überhaupt keine Höhe. Also hat es sehr lange gedauert, bis ich mich an diese dramatischen Sopranrollen überhaupt herangetraut habe. Das war in den Jahren 1961/62, also erst nach 16, 17 Bühnenjahren.

TV: Zu dieser Zeit haben Sie in Wien den „Parsifal“ unter Karajan gesungen, den „Fidelio“ für die Platte (unter Klemperer) und den „Lohengrin“, hier in Berlin an der Deutschen Oper, mit Wieland Wagner als Regisseur. In Ihrem Buch haben Sie verschiedene Briefe veröffentlicht, die Wieland Wagner Ihnen geschrieben hat, und in einem bezeichnet er Sie als „Wiener Kammersängerin“. War das ein Kompliment oder eine Beleidigung?

CL: Er meinte es als Beleidigung. Es ging wohl um die Darstellung. Bei der Ortrud waren wir nicht auf einer Linié, und wahrscheinlich habe ich gar nicht begriffen, was er wollte.

Später haben wir uns sehr gut verstanden, ich habe dann ja in Bayreuth die Brangäne und die Kundry gesungen, und Wieland wollte mich auch als Brünnhilde und Isolde (diesen Cello-Klang von Mezzosopranistinnen, den mochte er sehr für diese Rollen); aber dazu ist es nicht mehr gekommen, Wieland ist ja 1966 gestorben.

TV: Von dem Berliner „Lohengrin“ hat man mir erzählt, Ihre Ortrud hätte den Zuschauerraum mit Klang überflutet.

CL: Das war folgendermaßen: Ich hatte ja nie eine Riesenstimme, und Wieland wollte, daß bei diesen



Foto: Niemeier



Gemeinsames Plattenhören bei „L & P“: Christa Ludwig und Thomas Voigt.

„Entweihten Göttern“ der volle Klang ins Publikum geht. Für den zweiten Akt hatte er in der Bühnenmitte einen Turm gebaut, mit einer Holzwand, die den Klang nach vorne getragen hat. Und dann hat er Anja Silja, die Sängerin der Elsa, gebeten, von verschiedenen Stellen aus die „Entweihten Götter“ zu singen – als Sopran konnte sie das ja mit Leichtigkeit, für mich war das zu schwer – so daß er hören konnte, von wo aus der Klang am besten ins Publikum ging.

TV: Und der Effekt blieb auch nicht aus: jedesmal tosender Applaus mitten im Orchesterspiel. Wahrscheinlich mußte das Publikum die angestaute Emotion genauso entladen wie Sie als Sängerin auf der Bühne. In Ihrem Buch schreiben Sie zu dieser Stelle: „Das war so ein Augenblick, wo ich richtig Freude an meinem eigenen Geschrei hatte, in dem ich am ganzen Körper vor Lust und Intensität zitterte.“

CL: Das stimmt, ja. Es war ein ungeheurer Moment!

TV: Und den hören wir jetzt in der Aufnahme unter Rudolf Kempe.

CL: Sie können sich gar nicht vorstellen, wie das ist, wenn man jung ist und Stimme hat und so richtig loslegen kann – das ist toll! Aber bei dieser Aufnahme fehlt natürlich der Applaus. Vielleicht kommt eines Tages ja noch eine Live-Aufnahme heraus.

TV: Es gibt Sänger, die mögen ihre Aufnahmen gar nicht hören, andere hören sie nur aus der Distanz und sprechen von sich in der dritten Person: „Das singt er/sie aber schön!“ Wie ist das bei Ihnen, wenn Sie Ihre eigenen Aufnahmen hören?

CL: Also, meistens finde ich mich sehr gut! Und jetzt, wo all diese Mitschnitte herauskommen aus Salzburg und Wien, da bin ich manchmal überrascht, wie gut es auch live war. Im Studio gut zu singen, ist ja eigentlich keine Kunst, wenn man genügend Zeit hat. Man singt's eben so lange, bis es schön ist. Aber dasselbe live zu schaffen, das ist schon 'ne Leistung, finde ich.

TV: Da gibt es eine CD nur mit Live-Aufnahmen aus Salzburg – vom Komponisten in der „Ariadne“ 1955 bis zur Färberin 1974. Dazwischen ist auch ein „Fidelio“ von 1968 – aber merkwürdigerweise ohne die Arie.

CL: Bezeichnenderweise! Denn der Fidelio war immer mein großes Sorgenkind. Ich weiß noch, bei dieser Aufführung in Salzburg, da war ich so furchtbar nervös, daß der Wiener Kritiker Franz Endler geschrieben hat: „Wir wünschen ihr und uns ruhigere Abende.“ Da hab' ich mir gedacht: „Der Mann hat recht, ich werd's nicht mehr singen.“ Drei Jahre später war ich in New York, da hatte sich die Birgit Nilsson einen Arm gebrochen und konnte nicht die Elektra singen. Und da es noch nie an der Met vorgekommen war, daß eine Vorstellung abgesagt wurde, mußte sich Rudolf Bing, der damalige Direktor, etwas einfallen lassen. Also hat man mich angerufen: „Können Sie morgen den Fidelio singen?“ Ich fühlte mich gut bei Stimme, hab' mich getraut – hatte ja gar keine Zeit mehr, nervös zu werden. Aber Böhm war fürchterlich nervös. Zum Glück ging es sehr gut, und so konnte ich die Rolle mit ruhigem Gefühl abgeben.

TV: Böhm war einer von den drei wichtigen Dirigenten in ihrem Leben.

CL: Ja. Von Böhm habe ich gelernt, auf jeden kleinsten Notenwert zu achten; Karajan hat mir beigebracht, immer mit dem schönsten Klang zu singen; und von Bernstein habe ich gelernt, in die Tiefe der Musik und des Textes zu gehen.

Und dann gab es noch einen großen Dirigenten in meinen späteren Jahren: James Levine. Alle Sänger lieben ihn, denn er läßt singen und atmet immer mit.

TV: Und wie war die Arbeit mit Otto Klemperer?

CL: Die Aufnahmen, die wir zusammen gemacht haben, sind ja Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre entstanden. Und damals war ich einfach zu jung, um ihn zu verstehen. Erst hinterher ist mir klar geworden, daß alles, was er machte, richtig war.

TV: Trotzdem ist bei Ihnen an Ausdruck alles da.

CL: Dann war es nicht bewußtes Singen, sondern Intuition. Zumindest beim „Lied von der Erde“. Beim „Fidelio“ war es wieder was anderes, weil ich das Stück ja von Kindesbeinen an kannte.

TV: Bei der Fidelio-Arie ist mir wieder einmal klar geworden, wie schwer sie ist. Jede Sopranistin hat Respekt vor diesem Stück, wie muß es erst für einen Mezzosopran sein!

CL: Jaja! Aber alle Dirigenten sagten: „Sie können das!“ Und was da mir alles angeboten wurde! Zum Beispiel hat man mir in der „Frau ohne Schatten“ alle drei Partien angeboten, die Amme, die Färberin und sogar die Kaiserin. Dann Sachen wie Salome und Donna Anna – einfach alles! Da ist es natürlich schwierig, die Grenzen herauszufinden – selbst wenn man eine Mutter hat, die auf einen aufpaßt. Ob man's dann auch singen kann oder nicht, das entscheidet sich meistens erst auf der Bühne. Zu Hause kann man ja vieles singen; aber die letzte Woche vor der Premiere, diese ganzen Proben plus Aufregung – das ist das Entscheidende.

TV: Da gibt's doch diese Geschichte, wo Sie die ganze Isolde Ihrer Mutter und der Zinka Milanov vorgesungen haben.

CL: Ja, das war so: Meine drei großen Dirigenten, die wollten alle von mir die Isolde. Der erste, der sie mir angeboten hat, war Karajan. Als Böhm das hörte, sagte er: „Das ist ein Verbrecher!“ Und nach einer Pause kam dann: „Weißt du, mit mir könntest du's singen!“ Und als dritter fragte Bernstein. Also habe ich mir den Auszug genommen und bin die Partie immer wieder durchgegangen. Und dann war ich in New York bei der Zinka Milanov, meine Mutter war auch dabei. Ich sehe die beiden heute noch vor mir, wie sie da auf dem Sofa thronen. Ich habe ihnen also die ganze Isolde vorgesungen, von Anfang bis Ende – und dann meinte die Zinka: „Ja, schön. Und warum willst du das jetzt singen? Nur um die eigene Befriedigung zu haben? Du bist eine gute Brangäne, was soll das?“

TV: Also nie die Isolde auf der Bühne, und nie Elektra.

CL: Und wie gerne hätte ich die Elektra gesungen! Meine Mutter hatte die Partie in Aachen gesungen (unter Karajan, der damals dort Generalmusikdirektor war), ich kannte die Oper also schon als Kind und konnte sie auswendig. Nach den vielen Proben, die ich schon gesehen hatte, ging meine Tante mit mir in die Premiere und sagte am Schluß, kurz bevor Klytämnestra ermordet wird: „Erschrick dich nicht, gleich gibt es einen Schrei!“ Da hab' ich nur müde abgewinkt: „So'n Bart!“

TV: Für Karajan hat Ihre Mutter nicht nur die Elektra, sondern auch Altpartien gesungen, sie ist ständig zwischen tiefer und hoher Lage gependelt...

CL: ...und hat sich damit die Stimme kaputtgemacht.

TV: Das erste Karajan-Opfer?

CL: Ich bin absolut gegen das Wort Opfer. Denn jeder Sänger trägt für sich selbst die Verantwortung. Und wenn er feststellt, daß es nicht gut geht, dann kann er's ja lassen. So wie ich manche Sachen probiert habe und dann zu Karajan sagte: „Tut mir leid, wenn ich das soundsoviel Mal hintereinander singe, bekomme ich geschwollene Stimmbänder.“ Da hat er

gemeint: „Sie sind wie eine Katze, die erst schaut, ob sie springen kann oder nicht. Einem Hund, dem befiehlt man: „Spring!“ – und er springt.“

Also, wenn die Sänger Hunde sind und alles tun, was man ihnen sagt, dann ist es ihr eigener Fehler! In diesem Punkt nehme ich den Karajan in Schutz. Man konnte immer zu ihm kommen, wenn man Schwierigkeiten hatte. Und wenn man ihn gebeten hatte: „Bitte, diese Stelle etwas schneller nehmen, da habe ich Schwierigkeiten“ – dann hat er das gemacht.

TV: Hat Karajan Ihnen jemals die Elektra angeboten?

CL: Natürlich, für eine Aufnahme. Und da habe ich natürlich hin- und herüberlegt: „Wie schaffe ich das?“ Von einer Elektra kann ich ja nicht jeden Tag drei Stunden Aufnahmen machen, da bin ich am zweiten Tag heiser. Und dann haben wir's gelassen. Es hatte keinen Sinn.

TV: Immerhin haben Sie die Orest-Szene eingespielt – für mich eines der schönsten und ausdrucksvollsten Dokumente hochdramatischen Gesangs überhaupt.



CL: Einerseits könnte ich sagen: „Schade, daß ich nie die ganze Elektra gesungen habe.“ Andererseits aber auch: „Gott sei Dank.“ Denn sonst hätte ich nicht noch so lange Lieder singen können. Und auf Dauer wäre ich nie eine echte Hochdramatische gewesen, dazu sind meine Stimmbänder nicht robust genug.

TV: Den Sie da als „Traumbild“ ansingen, war ein Sänger, der auch privat eine wichtige Rolle in ihrem Leben spielte: Walter Berry, mit dem sie 13 Jahre verheiratet waren und mit dem sie sich langsam in Richtung dramatisches Fach entwickelt haben. Wie war das, wenn Sie beide gemeinsam auf der Bühne standen?

CL: Schlimm. Er war nervös, und ich war nervös, wir haben uns gegenseitig hochgeschaukelt. Er hatte die gesünderen Stimmbänder, er konnte immer singen, konnte abends lachen und reden und trinken – und wurde nie heiser. Während ich schon heiser wurde, wenn ich bei einer Gesellschaft nur die Nase zur Tür hereinstreckte. Und wenn er seine Nervosität abregiert hatte, war er ganz ruhig – und ich noch nervöser! Aber das war nicht der Grund, warum wir uns getrennt hatten. Wir haben uns halt nicht aufeinander zu entwickelt, sondern voneinander weg.

TV: Und sind doch weiterhin gemeinsam aufgetreten.

CL: Ja, im „Rosenkavalier“ zum Beispiel, das ging. Aber die „Frau ohne Schatten“, das ging nicht mehr. Denn in der Oper kommt das Paar ja hinterher wieder zusammen.

TV: Wenn man den Mitschnitt der Wiener Karajan-Produktion hört, fällt auf, daß Sie aus der Färberin keinen Hausdrachen machen (so wie das viele andere tun). Zum Beispiel die Stelle: „So ist's gesprochen und so geschieht es!“ – das klingt bei Ihnen nicht herrlich, sondern unsicher.

CL: Natürlich, die Färberin ist ja auch unsicher und unglücklich. Sie will weg von diesem Mann, sie sucht etwas anderes. Diese Partie – auch wenn sie stimmlich für mich an der Grenze lag – habe ich geliebt.

Diskographische Hinweise

Beethoven, **Fidelio** (Titelpartie)
Vickers, Berry, Frick, Hallstein, Unger u.a.,
Philharmonia Orchestra, Klemperec
EMI 1961 (2 CD)

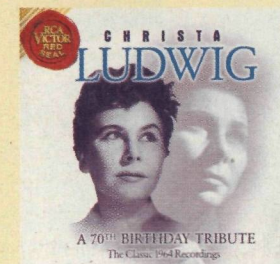
Bizet, **Carmen** (Titelpartie)
Schock, Prey, Muszely u.a., Berliner
Symphoniker, Stein
EMI 1961 (2 CD)

Strauss, **Die Frau ohne Schatten**
(Färberin) Rysanek, Berry, Thomas,
Hoffman, Wunderlich, Popp u.a., Wiener
Philharmoniker, Karajan
Live-Aufnahme Wien 1964; Deutsche
Grammophon (3 CD)

Wagner, **Lohengrin** (Ortrud)
Thomas, Grümmner, Fischer-Dieskau, Frick,
Wiener; Wiener Philharmoniker, Kempe
EMI 1962/63 (3 CD)

Wagner, **Parsifal** (Kundry)
Kollo, Fischer-Dieskau, Frick, Hotter,
Kelemén u.a., Wiener Philharmoniker, Solti
Decca 1971 (4 CD)

Christa Ludwig – A 70th Birthday Tribute
Szenen aus: Elektra, Die Frau ohne
Schatten, Ariadne auf Naxos, Götter-
dämmerung u.a. Berry, Orchester der
Deutschen Oper Berlin, Hollreiser
Eurodisc
1964;
RCA/
BMG
(CD)



TV: Allerdings war's eine Partie mit heftigen Strichen, über die sich manche Journalisten kürzlich wieder aufgeregt haben, als der Wiener Mitschnitt herauskam.

CL: Egal. Die Oper ist sowieso zu lang. Und manchmal ist sie auch nicht sehr schön; es gibt Stellen, die furchtbar sind. Warum soll man da nicht streichen? Aber eins muß man sagen: Keine Opern haben so einen guten Text wie die Opern von Strauss/Hofmannsthal.

TV: Was bei Ihren Aufnahmen sofort auffällt: Sie sind nicht nur textdeutlich, sondern scheinen richtig Lust an einer prägnanten Artikulation zu haben. Ein Paradebeispiel ist für mich Ihre Studio-Aufnahme der Schlußszene von „Götterdämmerung“, wo sie trotz unbequemer Lage und unbequemer Konsonanten immer den Text singen. Zum Beispiel dieses „Grane, mein Roß, sei mir gegrüßt.“

CL: Die bequeme Variante wäre: „Sei mir ge-gäßt!“ Nein, ich finde, Textdeutlichkeit ist unsere erste Pflicht gegenüber dem Publikum. Die Oper lebt ja vom Text genauso wie von der Musik. Nehmen Sie zum Beispiel diese herrliche Auseinandersetzung zwischen Wotan und Fricka. Wenn man da nicht den Text versteht, ist die ganze Szene sinnlos. Ja, die „Starke Scheite“ – das ist auch sowas, was Spaß macht! Eigentlich war auch der Knappertsbusch etwas schuld an meinen Ausflügen ins Hochdramatische.

Denn mit ihm habe ich diesen Schluß der „Götterdämmerung“ bei einem Konzert in Hamburg gesungen, und auch den Liebestod der Isolde. Nach dem Konzert ist er zu mir in die Garderobe gekommen, mit ihm war die Erna Schlüter, die großartige Elektra und Brünnhilde, und beide haben gesagt: „Du bist eine Hochdramatische!“ Die sind's schuld!

TV: Nochmal zur Artikulation: Textdeutlichkeit ist die eine Sache, Eloquenz die andere.

CL: Ja, es sollte so sein, daß der Regen nach Regen, und die Sonne nach Sonne klingt. Das ist ohnehin schon schwierig genug, aber beinahe nicht zu schaffen, wenn man nicht in seiner Muttersprache singt. Das geht einfach nicht. Zum Beispiel habe ich mal mit Georges Prêtre die „Nuits d'été“ von Berlioz gesungen – und habe mir später die Platte von der Regine Crespin angehört: Ja, welch ein Unterschied! Die konnte mit den Worten spielen, das kann man als Ausländer nicht.

TV: Eine ihrer wichtigsten Wagner-Partien haben wir noch nicht erwähnt: Kundry in „Parsifal“. Das hat ja, 1961 unter Karajan, mit einem Torso angefangen.

CL: Das war die Zeit der großen Teilungen. Karajan hat in diesen Jahren ja alle möglichen Partien aufgeteilt, zum Beispiel auch den Tenorpart im „Lied von der Erde“. Und bei der Kundry war es so. Elisabeth

Höngen war die wilde Kundry und die Geläuterte im dritten Akt, und ich die Verführerin im zweiten Akt. Natürlich war das nicht gut. Ich wußte ja gar nicht, woher die Kundry kommt und was sie ist. Aber danach habe ich immer die komplette Rolle gesungen. Sie war auch eine meiner letzten Partien an der Met – mit Jon Vickers. Sein Parsifal war für mich eines der größten Bühnenerlebnisse überhaupt. Erstmals war Vickers, wenn er auf der Bühne stand, nie ein Tenor, sondern immer die Figur, die er verkörperte. Und wenn er als Parsifal diesen großen Ausbruch gesungen hat: „Amfortas, die Wunde!“, dann ging bei mir ein Tränenstrom los, so intensiv war das.

TV: Haben Sie nicht eine Narbe von ihm – als Andenken an eine „Carmen“-Probe?

CL: Jaja, er hat mich gestochen. Ich kam nach Hause und blutete am Bauch, mußte eine Tetanuspritze kriegen und was nicht alles. Am nächsten Tag bin ich sofort zur Requisite und habe dem Vickers ein Gummimesser besorgt. Wie ich ihm das von meiner Wunde erzähle, hat er nur gesagt: „Och ja...“ Noch nicht mal Blumen hat er mir geschickt!

TV: Carmen gehört zwar nicht zum hochdramatischen Fach, aber so, wie Sie sie gesungen haben, klingt es wirklich hochdramatisch. Deshalb möchte ich zum Schluß noch Ihre Carmen spielen – es ist eine Studio-Aufnahme von 1961, in urfranzösischer Besetzung: Rudolf Schock, Hermann Prey, Iwan Rebroff, am Pult Horst Stein. Übrigens: Was hat denn Ihr zweiter Mann, der französische Schauspieler und Regisseur Paul-Emile Deiber, zu dieser Aufnahme gesagt?

CL: Sie werden lachen: Er hatte sie schon lange bevor wir uns kennenlernten und schätzt sie heute noch sehr. Sie ist ja immer wieder neu aufgelegt worden – und wird immer noch verkauft.

TV: Und bringt nach wie vor was ein.

CL: Wenig! Dazu muß ich noch was erzählen: Ich bekam eine Abrechnung vom Hessischen Rundfunk, das waren zwei Mark fünfzig – für eine Sendung mit dem Titel „Auch kleine Dinge können entzücken.“ Das hab' ich mir aufgehoben! □