Wie wichtig ist das hohe C?

Grundlagen und Grenzen hochdramatischen Singens

Von Thomas Voigt

Auf die Frage, was man für eine Brünnhilde und Isolde vor allem mitbringen müsse, gab Birgit Nilsson zur Antwort: «ein paar bequeme Schuhe.» Eine Aussage, die uns auf den Boden der Tatsachen zurückholt: daß die Bewältigung des hochdramatischen Repertoires zunächst von der physischen Konstitution und Kondition abhängt. Wer diese Mammut-Partien singen will, muß so gut trainiert sein wie eine Sportlerin; ohne Standfestigkeit und Durchhaltevermögen geht es nicht.
Leider assoziiert dieses Bild der robusten, muskelgestählten Sängerin sogleich eine gängige Klischeevorstellung, derzufolge kräftige Frauen, ob sie nun singen oder nicht, längst als «Walküre» bezeichnet werden: singende Zehnkämpferinnen, phonstarke Kampf-Soprane. Doch mindestens so fatal ist das seit Jahren existierende Gegenklischee: die schlanke, jugendliche Heroine, die «lyrische» Hochdramatische. Fatal schon deshalb, weil dieser Wunschvorstellung zahllose Sängerinnen zum Opfer gefallen sind. Es mag furchtbar apodiktisch klingen, doch, wie etliche Beispiele gezeigt haben, funktioniert das «zeitgemäße» Type-Casting in diesem Fall einfach nicht. Selbst technisch sehr versierte Sänger werden bei Wagner bis an die Grenzen ihrer stimmlichen und physischen Belastbarkeit gefordert, manchmal auch darüber hinaus. Und ob nun Karajan seine Salzburger Brünnhilde (Régine Crespin) auf dem kammermusikalischen Seidenteppich bettete oder John Culshaw im Decca-Studio die Riesenstimme der Nilsson künstlich verkleinerte – die Anforderungen bleiben dieselben, unabhängig von Moden und Trends, Aufführungspraxis und Rezeption.

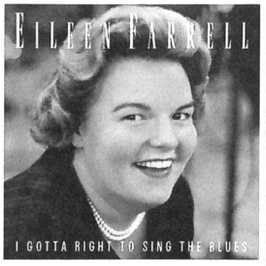
Nichts für Anfänger

Eine Brünnhilde, die länger singen will als nur die nächsten zwei Jahre, kann nicht schlank sein wie ein Mannequin; und sie kann auch nicht frisch von der Hochschule oder aus dem Opernstudio kommen. Eine de facto jugendliche Brünnhilde hat es in der internationalen Operngeschichte, zumindest in der akustisch dokumentierten, nur einmal gegeben: Marjorie Lawrence, die schon mit 23 ihre erste Brünnhilde sang; von 1935 bis 1940 alternierte sie mit der Flagstad im hochdramatischen Fach an der Met, bevor sie im Alter von 32 Jahren an Kinderlähmung erkrankte. Doch hätte sie, wenn sie gesund geblieben wäre, durchgehalten? Wie ihre Live-Aufnahmen zeigen, sang sie eher mit Jugendkraft und Naturmaterial als mit einer ausgereiften Technik.
«Eine hochdramatische Anfängerin ... gibt es nicht, oder vielmehr sollte sie es nicht geben», lautete die strikte Ansicht der Gesangspädagogin Franziska Martienssen-Lohmann («Der wissende Sänger», Zürich und Freiburg 1956). Positiv formuliert: «Die hochdramatische Sängerin bildet sich in der Endphase einer Entwicklung heraus, die sich über viele Jahre erstreckt.» (Seidner/Wendler, Die Sängerstimme, Berlin 1982).
Beide Aussagen weisen auf ein wesentliches Kriterium dieses Fachs hin, das in der Praxis immer wieder bestätigt wird: Hochdramatische werden weder geboren noch gemacht; sie müssen sich entwickeln.
Selbst Sängerinnen mit riesigem Naturmaterial wie Birgit Nilsson und Gertrude Grob-Prandl haben zunächst einige Jahre das «kleinere», nämlich das jugendlich-dramatische Fach gesungen, bevor sie die stimmliche Reife für eine Brünnhilde und Isolde hatten – mit dem Resultat, daß sie sich 20, 25 Jahre auf dem Walküre-Felsen behaupten konnten. Kirsten Flagstad und Helen Traubel ließen sich zwei Jahrzehnte Zeit, bevor sie ins hochdramatische Fach gingen – und waren selbst nach jahrelangem Dauereinsatz für Wagner noch in der Lage, zentrale Phrasen wie Isoldes «Er sah mir in die Augen» mit innig-leisem Ton zu singen.
Sicher: Stimmphänomene wie Flagstad, Nilsson und Grob-Prandl, Persönlichkeiten wie Mödl und Varnay waren schon immer die Ausnahme, doch hat es außerdem eine Reihe von sehr guten Sängerinnen im hochdramatischen Fach gegeben: Die Chronik nach Kriegsende geht von Erna Schlüter und Helena Braun über Gerda Lammers, Amy Shuard, Liane Synek, Danica Mastilovic, Ludmila Dvorakova, Nadezda Kniplova, Gladys Kuchta und Hanne-Lore Kuhse bis zu Janis Martin und Catarina Ligendza. Sie alle hatten die Zeit (und die Möglichkeit), Stimme und Technik in Ruhe zu entwickeln.
Es soll hier nicht darum gehen, das Vergangene zu verklären. Die Rede von der «Krise des Wagnergesangs» ist so alt wie dieser selbst. Immerhin hat es auch in den letzten Jahren echte hochdramatische Stimmen gegeben (wie Gudrun Volkert, Everdings Brünnhilde in Warschau, oder Carla Pohl); außerdem scheint mit Gabriele Schnaut die Varnay-Tradition fortgesetzt, scheint sich mit Jane Eaglen (Chicagos Alternative zu Eva Marton) wieder ein dramatischer Sopran vom Kaliber einer Eileen Farrell und Rita Hunter zu entwickeln.
Was aber auffällt, ist ein Verlust der Bewertungskriterien gerade in diesem Fach. Anders ist es nicht zu erklären, daß ausgerechnet die Sängerinnen, die sich diese Partien ihrer Kehle förmlich abgetrotzt haben, im schweren Wagner-Fach seit Jahren weltweit gefeiert werden: Die Rede ist von Gwyneth Jones, Eva Marton und Hildegard Behrens. Drei Beispiele dafür, wie vokale Defizite («Wobble» und Registerbrüche) mit intelligenter, eindringlicher Gestaltung kompensiert werden. Doch spätestens vor dem Mikrophon läßt sich die oft forcierte (und dadurch unstete) Tongebung kaum kaschieren.
Wie unforciert Wagner klingen kann, hört man auf den (leider viel zu wenig bekannten) Platten von Rita Hunter und Eileen Farrell. Sicher konnten beide deshalb so gut Wagner singen, weil sie keine Wagnersängerinnen waren. Sie behielten ihre vokale Flexibilität, weil sie sich nicht spezialisierten. Hunter, die ihre Laufbahn mit Comprimario-Partien begonnen hatte, reifte von einer Musetta und Donna Anna über Norma und Aida zur Brünnhilde, Turandot und Elektra. Und Farrell, die Wagner nur konzertant gab, sang Verdi und Puccini mit derselben Souveränität wie Broadway-Songs und Blues.

Belcanto und Wagner

Mit diesen Beispielen ist zugleich angedeutet, daß sich die horrenden Anforderungen Wagners (hinsichtlich Durchhaltevermögen und physischer Kraft) nur auf der Basis einer klassischen Technik erfüllen lassen.
«Es gibt ... keine der italienischen Schule zugehörige Gesangsdisziplin, kein Gebiet der stimmtechnischen Virtuosität, welche der deutsche Gesangsunterricht nicht ebenso erschöpfend durchzuführen hätte» – schrieb Hans Hey in seinem dreibändigen Epos «Deutscher Gesangsunterricht». Der Pädagoge, von Wagner für die ersten Bayreuther Festspiele als gesangstechnischer Berater berufen, dürfte mit diesem Satz in nuce formuliert haben, was der Komponist wollte: Belcanto als *Grundlage* einer neuen deutschen Gesangsschule. Wenn Wagner überzeugt war, daß sich die italienische Schule nicht auf die deutsche Sprache übertragen ließ, so bezog sich das in erster Linie auf die dramatische Darstel-

Von oben nach unten: **Hochdramatische Soprane, die Maßstäbe setzen: Birgit Nilsson (als Brünnhilde an der Met), Astrid Varnay (als Isolde in Bayreuth) und Gertrude Grob-Prandl (als Brünnhilde an der Berliner Staatsoper, Portrait auf den Seiten 25-27 in diesem Heft).** Fotos Melancon, Bayreuther Festspiele, OW-Archiv. Foto Seite 16: **Martha Mödl als Isolde, Bayreuth 1952.** Foto Bayreuther Festspiele



Von oben nach unten: **Eileen Farrell, Gwyneth Jones, Deborah Polaski.** Fotos Steiner, Bayreuther Festspiele/Rauh

Discographische Hinweise

Frida Leider (1888-1975)
- Portrait; Preiser LV (CD)
- Die Walküre (Exc.); Pearl (CD)
- Götterdämmerung (Exc.); Pearl (CD)
- Video-Dokumentation «The Making of the Ring»; Philips (VHS/Laser-Disc)

Germaine Lubin (1890-1979)
- Portrait: Preiser LV (CD)

Florence Austral (1894-1968)
- Les Introuvables du Chant Wagnérien; EMI (4 CD)

Kirsten Flagstad (1895-1962)
- Flagstad-Edition; Decca (5 CD)
- K. F. Centenary, Vol. 1-3; Simax (3/2/3 CD)
- Tristan / Reiner, London 1936; The Radio Years (3 CD)
- Tristan / Beecham, London 1937; EMI (3 CD)
- Tristan / Furtwängler; EMI 1952 (4 CD)

Marta Fuchs (1898-1974)
- Portrait; Preiser LV (CD)
- Walküre, 2. Akt; EMI 1935-38 (CD)

Gertrude Rünger (1899-1965)
- Walküre, 3 Akt, RA 1938; Preiser (2 CD)
- Wiener Staatsoper Live, Vol. 16; Koch (2 CD)

Helen Traubel (1899-1972)
- Tristan / Busch, Met 1946; Myto (3 CD)**
- Walküre / Leinsdorf, Met 1941; Myto (3 CD)

Paula Buchner (1900-1963)
- Tristan / Heger, RA Berlin 1943; Preiser (3 CD)
- Walküre / Fricsay, Berlin 1951; Myto (3 CD)**

Anny Konetzni (1902-1968)
- Tristan / Furtwängler (Exc.), Wien 1941/43; Koch (2 CD)
- Parsifal / Moralt, RA Wien 1948; Myto (4 CD)**

Helena Braun (1903-1990)
- Tristan / Knappertsbusch, München 1950; Orfeo (3 CD)

Erna Schlüter (1904-1969)
- Walküre, 3.Akt, RA Stuttgart 1938; Preiser (2 CD)
- Elektra / Jochum, RA 1944; Acanta (2 CD)
- Elektra / Beecham, BBC 1947; Myto (2 CD + Schlüters Wagner-Aufnahmen für den HR)**

Marjorie Lawrence (1909-1979)
- Portrait; Preiser (CD)
- Walküre / Leinsdorf, Met 1940; Walhalla (3 CD)

Martha Mödl (1912)
- Tristan / Karajan, Bayreuth 1952; Hunt (4 CD)*
- Ring / Furtwängler, RAI 1953; EMI (13 CD)
- Walküre / Furtwängler; EMI 1954 (4 CD)
- Parsifal / Knappertsbusch, Bayreuth 1951; Teldec (4 CD)
- Parsifal / Krauss, Bayreuth 1953; Rodolphe (4 CD)**

Marianne Schech (1914)
- Portrait; Melodram (2 LP)*

Gertrude Grob-Prandl (1917-1995)
- Tristan / Sabata, Scala 1951; Nuova Era (3 CD)*
- Szenen aus Oberon, Tristan, Fidelio u.a.; Tagliavini / Fabrittis, RAI 1953; Cetra incontri memorabili (CD)

Astrid Varnay (1918)
- Lohengrin / Keilberth, Bayreuth 1953; Teldec (4 CD)
- Tristan / Jochum, Bayreuth 1953; diverse Label
- Ring / Krauss, Bayreuth 1953; diverse Label
- Jenufa / Kubelik, München 1970; Myto (2 CD)**

Birgit Nilsson (1918)
- Tristan / Böhm, Bayreuth 1966; DG (3 CD)
- Ring / Böhm, Bayreuth 1966/67; Philips (4/4/4 CD)
- Elektra / Böhm, Wien 1965; Legato (2 CD)**
- Turandot / Molinari-Pradelli; EMI 1966 (2 CD)

Eileen Farrell (1920)
- Schlußszenen aus Tristan und Götterdämmerung / Sabata, New York 1951; Nuova Era (CD)*
- dto. / Munch; RCA (CD)

Liane Synek (1922-1982)
- Portrait; Melodram (2 LP)*

Régine Crespin (1927)
- Walküre / Karajan; DG 1967 (4 CD)
- Parsifal / Knappertsbusch, Bayreuth 1959; Melodram (4 LPs)*

Christa Ludwig (1928)
- Schlußszenen aus Tristan und Götterdämmerung / Knappertsbusch, NDR 1962; Nuova Era (CD)*

Nadezda Kniplova (1932)
- Ring / Swarowsky; 1968, Weltbild Classic (14 CD)
- Jenufa / Gregor; EMI 1969 (2 CD)

Danica Mastilovic (1933)
- Schlußszene Turandot (mit Bergonzi); Bergonzi-Portrait II, Bongiovanni (CD)

Rita Hunter (1933)
- Ring / Goodall (engl.); EMI (4/4/4 CD)

Gwyneth Jones (1936)
- Lohengrin / Kubelik; DG 1970 (3 CD)
- Ring / Boulez, Bayreuth 1980; Philips (VHS/Laser-Disc)
- Parsifal /Boulez, Bayreuth 1970; DG (4 CD)

Hildegard Behrens (1937)
- Tristan / Bernstein; Philips 1982 (4 CD)
- Ring / Sawallisch, München 1989; EMI (VHS/Laser-Disc)
- Ring / Levine; DG 1987-89 (4/4/4 CD)
- Ring / Levine, Met 1988–91; DG (VHS/Laser-Disc)
- Elektra / Ozawa; Philips 1988 (2 CD)

Caterina Ligendza (1937)
- Tristan / C. Kleiber, Bayreuth 1975; Exclusive (3 CD)**

Helga Dernesch (1939)
- Tristan / Karajan; EMI 1971 (4 CD)
- Götterdämmerung / Karajan; DG 1969 (4 CD)

Anne Evans (1939)
- Ring / Barenboim, Bayreuth 1992; Teldec (4/4/4 CD; VHS/Laserdisc)

Eva Marton (1943)
- Ring / Haitink; EMI 1987-91 (4/4/4 CD)
- Turandot / R. Abbado; RCA (2 CD)

Deborah Polaski (1949)
- Schlußszene Götterdämmerung / Barenboim; Erato 1991

Waltraud Meier (1956)
- Tristan / Barenboim; Teldec 1994 (4 CD)
- Parsifal / Levine, Met 1992; DG (VHS/Laser-Disc)
- Parsifal / Barenboim; Teldec 1992 (4 CD)

Jane Eaglen (1960)
- Schlußszene aus Tristan / Norrington; EMI 1994 (CD)

Alle Altersangaben nach The New Grove Dictionary of Opera, London 1992

RA	Rundfunkaufnahme
*	nur noch antiquarisch erhältlich
**	im Ausland problemlos zu beschaffen

lung, auf Diktion und Artikulation, auf den «energisch sprechenden Akzent». Was die reine Klangproduktion betrifft, so war er Praktiker genug, zu wissen, daß «der Gesangswohllaut der italienischen Schule in seiner Bildung nicht aufgeopfert» werden durfte. Jener «Sprechgesang», den Cosima Wagner später mit Hilfe des Chorleiters Julius Kniese in Bayreuth kultivierte und der von englischen Journalisten bald als «Bayreuth Bark» bezeichnet wurde, war keineswegs «im Sinne des Meisters». Wagner wollte die Synthese von klassischer Technik und deutscher Vortragskunst, die Einheit von Ton und Ort, Konsonant und Vokal. Wohl forderte er eine wesentlich stärkere Prägnanz der Artikulation, den «energischen Akzent» – doch immer eingebunden in die Melodie, auf «einem einzigen wohlverteilten Atem».

Als Paradebeispiel für die Synthese von Belcanto und Wagnergesang gilt eine Sängerin, die sowohl dramatische Koloraturpartien wie auch Brünnhilde und Isolde singen konnte: Lilli Lehmann. Zwar lassen die Platten der fast 60jährigen allenfalls ahnen, wie die Sängerin in ihrer besten Zeit geklungen haben mag (dazu braucht es enorme Vorstellungskraft und ein Gehör, das den täglichen Umgang mit historischen Konserven gewöhnt ist); doch wird bei Lehmann immerhin deutlich, daß wirklich dramatisches Singen (und nicht emphatischer Sprechgesang) nur auf der Grundlage einer klassischen Technik entsteht.

Idealfall: Frida Leider

Puristen haben daraus gefolgert, daß die Krise der Gesangskunst schon da anfängt, wo eine Brünnhilde bei ihrem Schlachtruf nicht mehr den notierten Triller singen kann. Doch kann man, darf man von einer Isolde wirklich erwarten, daß sie, wie damals Lilli Lehmann, auch dem Ziergesang der Konstanze gerecht wird? Kann man die stimmliche Agilität solcher Brünnhilden wie Lilian Nordica, Johanna Gadski, Florence Easton, Frida Leider, Rita Hunter und – jüngstes Beispiel – Jane Eaglen zur Norm erklären? Oder reicht es nicht, wenn sich eine Hochdramatische im stillen Kämmerlein mit den Koloraturen der Donna Anna einsingt, um dann mit geschmeidigem, modulationsreichem Klang die Isolde zu gestalten?

Diesen reichen, frei strömenden, modulationsfähigen Klang, verbunden mit gutem Legato und dynamischer Flexibi-

lität, hört man bei vielen Wagnersängerinnen der Vergangenheit: bei Traubel, Farrell und Grob-Prandl, bei Flagstad in ihrer besten Zeit, bei Florence Austral, Marta Fuchs sowie Gertrude Rünger, Régine Crespin und Helga Dernesch. Strenggenommen gab es aber, zumindest auf Platten, nur eine, die Wagner mit der Leichtigkeit einer Belcantistin sang: Frida Leider. «Sie bleibt für mich – trotz Flagstad und Nilsson – die überragende Isolde und Brünnhilde», schrieb Walter Legge am Ende seiner langen Karriere als Plattenproduzent. Was man jederzeit nachvollziehen kann, wenn man Leiders zentrale Aufnahmen hört: die Liebesszene aus «Tristan», die Schlußszene aus «Siegfried» sowie diverse Live-Ausschnitte aus dem zweiten Akt der «Götterdämmerung». Das ist die nahezu ideale Synthese von klassischer Technik und modernem Ausdruck. Zudem, in terms of Type-Casting, die real existierende Hochdramatische, die seit Jahren in den Besetzungsbüros nurmehr als Wunschvorstellung existiert: schlank im Klang, jung im Timbre, glaubhaft als Figur. Wenn es bei dieser Sängerin überhaupt ein Manko gab, so war es die immer kürzer werdende Höhe – deutlich zu hören in ihrem einzigen Filmdokument «Zu neuen Taten» mit Max Lorenz, live in Bayreuth. Doch hat man Phrasen wie «Heil dir Siegfried, siegendes Licht» je so reich im Klang und so eloquent gehört?

Die Mittellage als Fundament

Zurück zu den Ursprüngen. Wenn zu Wagners Zeiten die meisten Sänger mit seinen Partien überfordert waren, so lag es nicht allein daran, daß das Orchester erheblich lauter, die Partien wesentlich länger waren. Was den Sopranen und Tenören vor allem Probleme bereitet haben dürfte, war, daß sie bei Wagner in einer durchweg tieferen Tessitura singen mußten als in ihrem «normalen» Repertoire. Wagner hatte, simpel gesprochen, das Zentrum des Singens nach unten verlegt: in die Mittellage.

Besonders deutlich wird das bei der Brünnhilde in «Walküre» und «Götterdämmerung»: Ob die Todverkündung, der Dialog mit Waltraute oder der Schlußgesang – der größte Teil der Partie ist in der Mittellage notiert. Daß sie der «Normalzustand» ist, in dem sich Brünnhilde mitteilt, geht schon aus ihrer ersten Szene hervor. Oder ist es ein Zufall, daß sich die Walküre nur dann in extreme Höhen aufschwingt, wenn sie eigentlich nichts Tiefschürfendes zu sagen hat und statt dessen mit «Naturlauten» wie «Hojotoho» und «Heiaha» einen Gefühlszustand ausdrückt? Sobald sie zu einer differenzierten Sprache findet («Dir rat ich, Vater, rüste dich selbst...»), singt sie in der Mittellage. Erst in emphatisch-emotionalen Momenten drängt die Stimme nach oben («Sieglinde lebe! Und Siegmund mit ihr.» – «Doch gib, Grausamer, nicht der gräßlichsten Schmach sie preis!»). Spitzentöne im klassischen Sinne gibt es nicht, wohl aber, in des Wortes umfassender Bedeutung, Höhepunkte. (Wagner nannte sie «Gefühlserguß»).

Wie sicher eine Brünnhilde in der Mezzolage sein muß, zeigt sich allein schon daran, daß sie in der Konfrontation mit Waltraute (einer Fachpartie für dramatische Mezzosoprane) stellenweise tiefer liegt. Kurzum: Eine möglichst solide Mittellage ist das stimmliche Fundament für eine Ortrud, Isolde, Brünnhilde und Kundry.

Heldensopran, dunkler Sopran und dramatischer Mezzo

Genau darin liegt die Gefahr für Soprane, die aus dem lyrischen oder jugendlich-dramatischen Fach kommen: Wenn die Mittellage nicht stark genug ist, neigen sie zum Forcieren, wodurch die Stimme über kurz oder lang aus den Fugen gerät: Zwangsläufig kommt es zu permanentem «Schaukeln» der Tonhöhe (wie z.B. bei Gwyneth Jones und Eva Marton) oder zu Registerbrüchen (Ute Vinzing, Hildegard Behrens). Wenn die genannten Sängerinnen in diesen Partien trotzdem weltweit begehrt waren (oder noch sind), dann in erster Linie als intensive Darstellerinnen, vielleicht auch wegen ihrer Lautstärke und Sicherheit in der Höhe. Aber ist es wirklich das, worauf es in diesem Fach ankommt?

Sicher: Riesenstimmen wie Nilsson und Grob-Prandl machten mit hohen H's und C's Furore, doch hatten sie in der Mittellage ausreichend Substanz, um den notwendigen Ausdruck entwickeln zu können. Beide repräsentieren den ersten Typ der Hochdramatischen: den «Heldensopran», Stimmen mit ausladender Höhe und solidem Fundament. Daß dieser Typus bei einem Großteil des Publikums als ideal gilt, mag vor allem an der Breiten-

Oben: **Synthese von Wagner und Belcanto – Frida Leider als Isolde;** unten: **Die großen Hochdramatischen der Metropolitan Opera (von rechts nach links): Kirsten Flagstad, Helen Traubel und Marjorie Lawrence.** Fotos McBean, OW-Archiv

wirkung von Birgit Nilsson liegen: Für viele, die sie auf der Bühne erlebt haben oder ihre Live-Aufnahmen kennen (die Studio-Aufnahmen vermitteln nur selten etwas von dem Kaliber dieser Stimme), ist und bleibt sie der Maßstab. Und vielleicht sind ihre trompetenhaft-siegreichen Höhen auch «schuld» daran, daß manche Sängerin versuchte, ihr nachzufolgen, in der Meinung, daß es mit einer guten Höhe schon getan sei. Tatsache ist, daß die Nilsson in der Höhe deshalb so fulminant war, weil sie in der Mittellage nie forcierte, nie zu «dick» sang. Spätestens bei ihr spürt man, daß man offenbar nicht beides haben kann: eine sensationelle Höhe und eine reiche, üppige Mittellage.

Oben: **Hildegard Behrens und Bodo Brinkmann in «Götterdämmerung» (Bayerische Staatsoper, Inszenierung: Nikolaus Lehnhoff)**, unten: **Eva Marton und James Morris in «Die Walküre» (Chicago Lyric Opera, Inszenierung: August Everding).**
Fotos OW-Archiv

Den konträren Typus bildet der dramatische Mezzosopran mit dehnfähiger Höhe, verkörpert vor allem durch Martha Mödl. Als diese Anfang der 50er Jahre von Mezzopartien wie Carmen und Octavian ins hochdramatische Fach wechselte, konnte sie sich gewissermaßen auf eine alte Tradition berufen: Margarete Matzenauer, Helene Wildbrunn, Gertrud Rünger, Marta Fuchs, Anny Konetzni – alles renommierte Hochdramatische mit Mezzo-Vergangenheit. Stimmen dieses Typus klingen sinnlich-sonor wie ein Cello; die Sopranhöhe bereitet bei schlanker Führung der Stimme keine Probleme (beste Beispiele auf Platte: Wildbrunn und Fuchs). Bei vollem Einsatz kann es jedoch zu Verspannungen kommen, in deren Folge «schon mal ein hohes C baden geht» (Mödl). Doch was bedeutet ein geglücktes oder nichtgeglücktes C im Vergleich zum Farbenreichtum der Mittellage, mit der Mödl die Isolde, Brünnhilde und Kundry gestaltete? (Daß sie auch in der Höhe aufregend klingen konnte, hört man vor allem im Bayreuther «Tristan» unter Karajan und im «Parsifal» unter Clemens Krauss).

Eine Zeitlang war Christa Ludwig versucht, einen ähnlichen Weg zu gehen – was nur zu verständlich ist, wenn man ihre grandiosen Porträts der Ortrud, Kundry und «Fidelio»-Leonore, ihre Aufnahmen der «Starken Scheite» und der Orest-Szene aus «Elektra» gehört hat: Sie gehören zu den eindringlichsten Dokumenten hochdramatischen Singens überhaupt (und im Gegensatz zu vielen Mezzos hatte Ludwig auch eine brillante Höhe). Nicht nur vom Ausdruck, auch vom Timbre her wäre sie sicher eine ideale Brünnhilde und Isolde gewesen. Daß sie vor diesem Schritt in letzter Minute zurückscheute, mag man bedauern; andererseits brachte dieser Verzicht etliche erfüllte Berufsjahre mit einem weitgespannten Repertoire. Diese Vorsicht hatte Martha Mödl nicht: «Und wenn meine Stimme in drei Jahren kaputt gewesen wäre – ich hätt's trotzdem gemacht. Es war eine innere künstlerische Notwendigkeit.»

Einen Mittelweg versucht seit einigen Jahren Waltraud Meier. Ihre Kundry ist die aufregendste Version nach Christa Ludwig, ihre Isolde das beeindruckende Resultat von Willen und Technik. Doch gewisse Anspannungen in der Höhe (verbunden mit einem stärkeren Vibrato) lassen verstehen, warum sie keine Brünnhilde, geschweige denn Elektra, anvisiert, sondern lieber bei ihren Mezzo-Rollen bleibt.

Die in der Chronologie vorläufig letzte Sängerin, die den Wechsel vom Mezzosopran ins hochdramatische Fach erfolgreich geschafft hat, ist Gabriele Schnaut, die allerdings vom Stimmumfang und Timbre eher zu den dunklen Sopranen zählt. Dieser Typus wurde vor allem von Kirsten Flagstad, Marjorie Lawrence und Astrid Varnay verkörpert; von den heutigen Sängerinnen wäre neben der Schnaut noch Deborah Polaski zu nennen.

Einfluß der Plattenproduktion

Zwischen diesen Grundtypen gibt es etliche Abstufungen: Lyrisch-schlanke, flexible Soprane mit reicher Klangentfaltung in der oberen Lage (Frida Leider, Germaine Lubin), jugendlich-dramatische Soprane mit solidem Fundament (Marianne Schech, Ingrid Bjoner, Catarina Ligendza, Anne Evans), Charaktersoprane mit außergewöhnlicher Wortprägnanz und Durchschlagskraft (Paula Buchner, Helena Braun), Soprane mit üppigem Mezzoklang und kurzer Höhe (Elisabeth Ohms, Helen Traubel, Régine Crespin, Helga Dernesch).

Welchen Typus man auch bevorzugen mag – gemessen an dem, was Wagner notierte und sich vorstellte, wird man zwangsläufig immer Kompromisse machen müssen: entweder in der Mittellage oder in der Höhe. Und wie die Aufführungspraxis der letzten Jahre zeigt, legt man in unserer Zeit eher Wert auf eine sichere Höhe. Gute Spitzentöne scheinen wichtiger geworden zu sein, nicht zuletzt, weil die Platte jederzeit abrufbare topsichere C's bereithält. Die Tricks, mit denen sich Maria Jeritza und vor allem Anny Konetzni an den höchsten Tönen vorbeimogelten, würde man heute an der Wiener Staatsoper nicht mehr durchgehen lassen; zu Konetznis Glanzzeit, in den dreißiger und vierziger Jahren, gab es halt noch keine Platten mit der Nilsson. Es scheint so, als habe die Schwedin in dieser Hinsicht für ihre Nachfolgerinnen die Preise verdorben. Um nicht mißverstanden zu werden: Es soll hier nicht Ulrich Schreibers Vorwurf der «vokalen Kraftmeierei» wiederholt werden; wie schon ihre sehr differenzier-

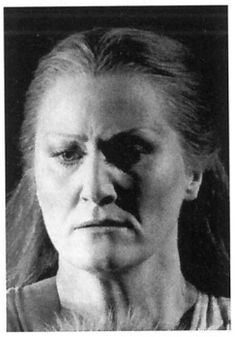
te Gestaltung der Isolde (Bayreuth 1966) zeigt, war die Nilsson weit mehr als eine Stimmbesitzerin. Und doch scheint sie mit ihren Wagner-Aufnahmen für Generationen eine bestimmte Klangvorstellung geprägt zu haben. Wenn heute eine neue Brünnhilde eher am Stimmphänomen Nilsson gemessen wird als am Ausdrucksreichtum der Mödl, der Legatokunst der Traubel oder dem sinnlich-expressiven Klang der Leider, dann sicher auch deshalb, weil Nilssons Wagnerplatten die ersten des Stereo-Zeitalters waren.

Und wenn ihre Stimme im Decca-Studio auch in Relation zum Orchester verkleinert wurde, so dürfte doch der «Ring» unter Solti nicht zuletzt wegen der Klangzaubereien John Culshaws heute weit mehr verbreitet sein als alle noch so guten historischen Aufnahmen (und auch in der einzigen wirklichen Konkurrenz-Aufnahme, dem Bayreuther «Ring» unter Böhm, heißt die Brünnhilde Nilsson). Als Decca den «Ring» 1965 mit der «Walküre» abgeschlossen hatte, war der Markt fürs erste gesättigt. Somit gab es keine Plattenchancen für ihre einzige wirkliche Konkurrentin, Gertrude Grob-Prandl, geschweige denn für erstklassige Sängerinnen wie Synek, Dvorakova oder Mastilovic.

Ausdruck vs. Technik

Als Karajan in Salzburg seinen eigenen «Ring» schmiedete, ging er bewußt eine andere Richtung: weg vom üppigen Sound, hin zur kammermusikalischen Transparenz. Und so legte er mit Régine Crespin und Helga Dernesch den Grundstein für eine Besetzungstradition, die manchen Sängerinnen die Karriere verkürzt, wenn nicht die Stimme ruiniert hat. Wobei Karajans zweite Brünnhilde noch keine Verlegenheitslösung war: Nur ganz wenige nach Martha Mödl haben die Isolde und Brünnhilde mit soviel Wärme und Empfinden gesungen, haben den emotionalen Zustand der Figur so sehr in Klang umsetzen können wie Helga Dernesch. Daß auch sie sich nur wenige Jahre im hochdramatischen Fach halten konnte, hat wahrscheinlich nicht allein stimmtechnische Gründe. Offenbar bedeutet das Sichverzehren im Ausdruck zwangsläufig auch ein Verzehren der stimmlichen Mittel. Eine so expressive Sängerin wie Astrid Varnay schien bei aller darstellerischen Hingabe doch kontrolliert genug, um auf ihre stimmliche Ressourcen achtzugeben. Mödl und Dernesch haben ihre Stimmen in diesen Rollen förmlich verbrannt – und dabei das schönste Licht gebracht.

Oben: **Helga Dernesch in Karajans Salzburger «Ring» (1970),**
unten: **Caterina Ligendza und Yvonne Minton im Bayreuther «Tristan» von 1974;**
kleines Bild: **Anne Evans als Brünnhilde an der ENO.**
Fotos Bayreuther Festspiele/Lauterwasser, Dominic



Dabei hat es sicher nichts mit zirkusartiger Sensationsgier zu tun, wenn man sich als Hörer nach den selbstverzehrenden Klängen ebenso verzehrt. Nehmen wir als Beispiel das Ende der Waltrauten-Szene in der Live-Aufnahme der «Götterdämmerung» unter Furtwängler. Die erste Passage der Brünnhilde nach Waltrautes Erzählung «Welch banger Träume Mären meldest du Traurige mir» singt Mödl mit volltönendem, betörend schönem Mezzo-Klang, ohne in Hinblick auf die kommenden Sopran-Aufschwünge zu sparen. Wenn dann der erste Höhepunkt kommt («Denn selig aus ihm leuchtet mir Siegfrieds Liebe»), hört man sehr wohl, daß das «leuchtet» eben nicht so leuchtet wie bei manchen Sopranen – und doch meint man, diesen Moment nie so erfüllt gehört zu haben.

In bezug auf die Kundry der Mödl meinte Christa Ludwig in einem Interview: «Ich habe sie in dieser Rolle einfach grenzenlos bewundert, weil sie genau das war, was ich weder sein konnte noch sein wollte. Sie hat sich jedesmal total ausgegeben auf der Bühne; sie hat jede Rolle mit höchster Intensität durchlebt, ohne Rücksicht auf die Stimme zu nehmen. Meine Einstellung ist, daß man das eigentlich nicht tun darf. Der Wunsch, so sein zu können wie sie, streitet immer wieder mit der Vernunft, so nicht sein zu dürfen.»

Aussagen wie diese zeigen einmal mehr, daß man nicht alles haben kann: den intensivsten Ausdruck, das schönste Material, die stärkste Konstitution und die sicherste Technik. Genau das ist es aber, was Wagner seinen Sängern, zumindest den dramatischen Sopranen und den Tenören, abverlangt. «Der Ausdruck ist der größte Feind der Technik», lautet eine Binsenweisheit in Sängerkreisen. Was zugleich eine Antwort darauf ist, warum es eine «ideale» Isolde und Brünnhilde nur selten gegeben hat und geben wird. ●