Come scoglio

«Come scoglio immoto resta» – diese Phrase, mit der Elisabeth Schwarzkopf als Fiordiligi in «Così fan tutte» ihre Standhaftigkeit verteidigte, kommt einem immer wieder in den Sinn, wenn man die Sängerin heute beim Unterricht oder bei Interviews erlebt: Wie ein Fels in der Brandung trotzt sie allem, was ihren künstlerischen Idealen zuwiderläuft; in einem Alter, wo sich die meisten ihrer Sängergeneration längst zurückgezogen haben, beobachtet und kommentiert sie das aktuelle Musikleben sehr kritisch, vor allem die Opernszene – wie erst kürzlich nach der «Figaro»-Premiere in Salzburg.

Elisabeth Schwarzkopf im Gespräch mit Thomas Voigt

Frau Schwarzkopf, Sie haben, was manche Inszenierungen und Regisseure betrifft, schon immer sehr offen Ihre Meinung vertreten – doch ich glaube, Sie haben noch nie so heftig auf eine Neuinszenierung reagiert wie auf Bondys «Figaro»-Produktion bei den Salzburger Festspielen.

Weil ich mich so geschämt habe für Salzburg. Ich war kurz davor, meinen österreichischen Paß abzugeben. Die Aufführung hatte meiner Meinung nach nichts mit dem Stück zu tun. Vom ersten Takt der Ouvertüre an war es klar: Jetzt kommt ein Trauerspiel. Und so war es denn auch. Schwerfällige Rezitative, total willkürliche Tempodehnungen – das hatte mit Komödie nichts mehr zu tun. Und diesen Vorwurf kann ich Herrn Professor Harnoncourt nicht ersparen, denn der Dirigent hat ja die Verantwortung für die Oper, nicht der Regisseur. Die Musik ist in einer Oper immer noch wichtiger als das Libretto.
Das Bühnenbild war viel zu wuchtig, häßlich und dramaturgisch total unlogisch. Dazu eine ebenso unlogische, manchmal fast infantile Regie. Nehmen Sie nur die Arien: Da wurde wer weiß wie agiert, und dabei müßte doch jedem intelligenten Regisseur klar sein, daß es sich bei den meisten Mozart-Arien nicht um Aktion handelt, sondern um Fühlen und Denken, das aus der Situation entsteht.
Dann die Besetzung: leider keine großen Persönlichkeiten – bis auf Bryn Terfel: Ein grandioser Sänger, aber als Figaro falsch besetzt. Man braucht einen ganz anderen Typ, jemanden wie Erich Kunz oder Walter Berry.

Sie haben das alles ausführlich in einem Brief dargelegt, der im «Wiener Kurier» und im «Merker» abgedruckt wurde.

Das waren nur spontane Anmerkungen, nicht aus einer momentanen Wut oder Verzweiflung heraus geschrieben, sondern aus der Überzeugung, daß jemand spätestens jetzt protestieren muß gegen das, was heute mit den großen Kunstwerken angestellt wird. Denn das hat nichts mehr mit Interpretation zu tun; es ist schlichtweg Vergewaltigung. Da man ja heutzutage den Schuldigen die Wahrheit offenbar nur noch mit Keulenschlägen klarmachen kann (das gilt aber nicht für die Kunst selbst!), muß ich das mit einem wahrhaft «blasphemischen» Vergleich tun: Stellen Sie sich vor, jemand geht zu Michelangelos «Pietà» in der Sixtinischen Kapelle und setzt dem Jesus einen mit Pailletten besetzten Zylinder auf und zieht der Mutter Gottes ein dekolletiertes Abendkleid an. Wäre das nicht «zeitgemäß»?

Nun sind Opern keine statischen Dinge wie Bilder oder Skulpturen, sie müssen immer wieder neu zum Leben erweckt werden; die Oper ist ja kein Museum.

Die Oper *ist* eine *museale* Kunstgattung – die natürlich von heutigen Sängern, Instrumentalisten etc. lebt, nicht allein von einer günstigen Beleuchtung. Und genau so, wie die Menschen scharenweise in den Louvre strömen, um die großen Kunstwerke anzuschauen, kommen sie auch in die Opernhäuser, um die großen Werke zu hören – und nicht wegen irgendwelcher Inszenierungen von Regisseuren, die sich selbst auf Kosten der Werke in den Vordergrund stellen.

Aber es müßte doch klar sein, daß man nicht hundert Jahre lang dieselbe klassische Modell-Inszenierung zeigen kann, sondern daß man für jede Gene-

ration eine zeitgemäße Lösung finden muß – zeitgemäß nicht im modischen Sinne, sondern dahingehend, daß man jedes Werk auf seine Aktualität hin überprüft.

Wieso? Wenn jemand Ohren hat, zu hören, dann ist ihm klar, daß die großen Meisterwerke seit ihrer Entstehung «aktuell» sind – und zwar hauptsächlich wegen der Musik, die ja viel mehr Menschliches ausdrücken kann als Worte. Außerdem kann jede Generation in den Werken etwas entdecken, was sie interessiert, anrührt oder sogar überwältigt. Denn darauf kommt es doch an: Daß man im Theater etwas erlebt und etwas fühlt, was man im Alltag eben nicht erlebt. Aber dazu braucht es eben Regisseure und Dirigenten, die Respekt vor dem Kunstwerk haben.

Die gibt es doch nach wie vor.

Bei den Regisseuren bin ich mir nicht sicher, um es mit einem *Understatement* zu sagen... Viele Regisseure werden heute engagiert, damit sie sich selbst inszenieren. Und die Sänger lassen sich offenbar alles gefallen. Das ist das, was mich am meisten zur Verzweiflung bringt: der totale Verlust an Integrität in unserem Beruf.

Wie war das bei den Regisseuren Ihrer Generation? Mußten Sie immer ausführen, was verlangt wurde, oder hatten Sie eine gewisse Freiheit in der Gestaltung?

Unsere Regisseure – ich denke da vor allem an Schuh, Hartmann und Rennert – konnten darauf vertrauen, daß wir selbst genügend Vorstellungskraft hatten. Wichtig für uns war, den anderen auf der Bühne zuzuhören und natürlich auch dem Orchester. Und wir haben versucht, den natürlichen, logischen Ausdruck der Situation darzustellen. Zum Beispiel Paul Schöffler als Graf im Salzburger «Figaro» unter Furtwängler: Ich sehe heute noch, wie er da die Tür zum Kabinett aufbrechen will – und gar nicht weiß, wie er das Werkzeug halten soll. Es war ganz klar, daß dieser Graf noch nie im Leben einen Hammer in der Hand gehalten hat. Das kam aber nicht vom Regisseur, sondern vom Künstler.

Waren Sie eher eine instinktive Darstellerin – oder haben Sie sich die Nuancen vorher ganz genau zurechtgelegt, so wie Sie sich auch die musikalischen Details genau überlegt hatten?

Ich habe mir vorher gar nichts zurechtgelegt, sondern immer «re-agiert». Bei mir kam alles aus dem musikalischen Instinkt. Gott sei Dank hatte ich von Maria Ivogün die technischen Grundlagen gelernt, so daß ich meinem Instinkt folgen konnte – wohlgemerkt einem musikalischen, nicht so sehr einem emotionellen. Ich war eher eine Instrumentalsängerin, habe genau auf die Instrumente im Orchester gehört und habe auch versucht, mich den spezifischen instrumentalen Farben anzupassen – nicht nur meine Stimme dazuzutun, sondern mit dem Orchester wirklich kammermusikalisch zu musizieren. Glücklicherweise ist es mir oft gelungen. Karl Böhm sagte einmal nach einer «Così»-Orchesterprobe zu mir: «Für Sie spielen die Hörner eben anders».

Das instrumentale Singen bei Mozart-Opern ist in den letzten Jahren oft kritisiert worden: Es würde den Figuren viel von ihrer Vitalität, von ihrem dramatischen Ausdruck nehmen.

Nein, da muß ich widersprechen. Sie können Mozarts Musik nicht gerecht werden, wenn Sie nicht instrumental singen können. Daß Sie darüber hinaus noch dem Text gerecht werden müssen und eine Figur glaubhaft darzustellen haben, das ist eben das Schwere. Und das betrifft in meinem Fall nicht nur Mozart, sondern einen Großteil der Opern- und Lied-Literatur: Ich habe mich dauernd zwischen Wort und Ton entscheiden müssen. Deshalb ist ja auch «Capriccio» fast ein Synonym für meine Art von Kunst.

Nach einer Fernseh-Übertragung des «Rosenkavalier» hat das Hofmannsthal-Ensemble in Wien einen Brief an Sie verfaßt, in dem sinngemäß zu lesen stand: «Nachdem wir Ihre Marschallin gesehen haben, wissen wir, wie wir Hofmannsthal spielen müssen». Hatten Sie je Anfragen fürs Schauspiel oder für Filme?

Nein. Zwar war ich in meinen besten Jahren gut anzuschauen, aber für den Film wäre ich wahrscheinich nicht schlank genug gewesen. Als Anfängerin am Deutschen Opernhaus in Berlin da habe ich einige kleine Opernszenen gemacht, die in Spielfilmen eingebaut wurden. Ein Ausschnitt wurde jetzt für ein Fernseh-Portrait wieder ausgegraben: Die «Carmen»-Seguidilla, auf Deutsch natürlich – ungefähr so, wie sich Lieschen Müller eine Carmen vorstellt. Ich habe so gelacht, wie ich das gesehen habe.

Immerhin sieht man die Schauspielerin Schwarzkopf in dem Salzburger «Rosenkavalier»-Film.

Das war ja mehr eine Reportage als ein Film. Dazu die ersten Versuche mit Playback, was technisch nicht immer gutging. Die Tonaufnahmen fanden am selben Tag in der Früh' statt, und am Nachmittag mußten wir dann vor die Kamera. Für die Tonaufnahmen gab es keine Wiederholungen. So, wie es beim ersten Mal aufs Band kam, blieb es. Nur Maestro Karajan durfte natürlich seine Vorspiele so lange wiederholen, bis er zufrieden war. Der Regisseur des Films war Paul Czinner, der Ehemann von Elisabeth Bergner. Sie war bei der Produktion dabei, und von ihr habe ich schauspielerisch eine Menge gelernt – nicht nur für die Marschallin, sondern überhaupt. Gerade, was die Übergänge betrifft: Zum Beispiel, daß im Verstand und Gefühl schon der nächste Satz auftauchen sollte, während man noch die erste Phrase singt. Wir Sänger sind ja – im Gegensatz zu Schauspielern – in Taktstriche eingezwängt, und das macht die Übergänge so schwierig.

Elvira («Don Giovanni») in Dallas

Sie haben mit der Marschallin vokal eine neue Tradition begründet: Sie hatten nicht den üppigen Ton jugendlich-dramatischer Stimmen.

Diese reiche Mittellage (etwa einer Lotte Lehmann, was mein Mann «Doppelbett-Stimme» nannte) war mir nicht gegeben. Natürlich hatte ich genügend Sicherheit in der Mittellage – sonst hätte ich ja nicht die «Vier letzten Lieder» singen können–, aber es war keine sinnliche Mittellage.

Man hat über Sie gesagt, daß Sie in Technicolor singen, wo andere schwarzweiß klingen.

«Sie singt in Farben» haben wir einmal eine Serie von Liederabenden genannt, die ich in Paris gegeben habe, übrigens auf Anregung von Paul-Emile Deiber, dem Ehemann von Christa Ludwig. Aber das war eher *wishful thinking*. Manchmal wünschte ich mir, mehr Farben gehabt zu haben....

Sie gehören zu den Sängern, die sich nicht nur für das eigene Repertoire interessieren, sondern für Musik überhaupt: Sie gehen in Aufführungen und Konzerte, hören Kammermusik. Bleibt da noch Zeit für die Nachbarkünste, Schauspiel und Film?

Viel zu wenig. Als ich noch als Sängerin aktiv war, hat mich mein Mann Gott sei Dank ab und zu überreden können, mit ihm ins Schauspiel zu gehen, und so habe ich zum Glück noch einige Male Laurence Olivier auf der Bühne gesehen – der übrigens ein großer Musikliebhaber war und zum Vorstand des Philharmonia Orchestra gehörte. Von ihm habe ich etwas Entscheidendes gelernt, bei einem Konzert in der Covent Garden Opera, das er moderieren sollte. Wir saßen in derselben Garderobe, und Olivier war sehr nervös: «In diesem riesigen Raum soll ich ansagen, ohne Mikrophon, und dabei soll es noch privat klingen! Wie soll ich das bloß machen? Wenn ich doch nur singen könnte!». Viel später erst ist mir klar geworden, was er damit meinte: Daß selbst die kleinste Gesangsstimme bis in die letzte Reihe trägt, wenn sie richtig sitzt. Während die Sprechstimmen – auch wenn sie noch so gut sitzen wie die Oliviers – nur in einem Raum tragen, der für das Schauspiel bestimmt ist. Von dieser Bemerkung habe ich für meinen Unterricht sehr profitiert.

Und welche Filme sind Ihnen besonders in Erinnerung?

Alles mit Paula Wessely. Das sind unglaubliche schauspielerische Leistungen, die mir ewig im Gedächtnis bleiben. Bei den Parlando-Stellen im «Rosenkavalier» habe ich versucht, ihrem Ausdruck ein wenig nachzuspüren. Ich schaue mir auch alles von Hans Moser an. Diese Freiheit, diese scheinbare Improvisation ist genial. Oder denken Sie an seine oftmalige Partnerin, Annie Rosar. Grandios!

Von Ihrem Ehemann und Mentor, dem EMI-Produzenten Walter Legge, gibt es zwei widersprüchliche Bilder: der Idealist und der Tyrann. Wer war Walter Legge?

Der Idealist! Und dazu war er ein hochsensibler Mensch. Wenn er durch eine musikalische Passage besonders angerührt wurde, sind ihm sofort die Tränen in die Augen geschossen. Tyrannisch konnte er werden, wenn sich die Künstler keine Mühe gegeben haben, wenn sie nicht das leisteten, was sie hätten leisten können. Dann konnte es vorkommen, daß er sie lange Zeit nicht angeschaut hat. Und er hatte diesen typisch englischen Humor, der einen großen Stachel hat. Das haben sicher nicht alle goutiert. Nur: Wenn Sie etwas erreichen wollen, kommen Sie mit vorsichtigen Bemerkungen nicht weit. Das habe ich beim Unterrichten immer wieder gemerkt. Da muß man schon mal sehr deutlich werden.

Wie war das, als die Callas ihren «wobble» nicht unter Kontrolle bekam und Legge ihr sagte: «Maria, wenn deine Stimme weiter so wackelt, müssen wir der Aufnahme Anti-Seasick-Pills beilegen»?

Aber sie hat es ja selber gehört und sich alle Mühe gegeben, den Wackler in den Griff zu bekommen. Nur ist es ihr letztlich nicht gelungen. Das war das Resultat davon, daß sie zwei Jahre mit einer Riesen-Sinusitis gesungen hat; und da kompensieren die Stimmbänder die fehlende Resonanz.

Wenn Ihr Mann seine Memoiren geschrieben hätte, wäre der Titel gewesen: «Immer war Undank Legges Lohn».

Das war auf Karajan gemünzt: ein grandioser Dirigent, aber leider ein Mensch ohne Dankbarkeit. Es ist nicht jedem gegeben, zuzugeben, daß nicht alles auf seinem eigenen Beet gewachsen ist und daß man Leute um sich hatte, die einem geholfen haben. Furtwängler hat das gekonnt. Als «Tristan» aufgenommen werden sollte, hat er sich ja anfangs gegen meinen Mann gesträubt, denn «der Legge» hatte ja so viele Aufnahmen mit Karajan gemacht! Aber die Flagstad bestand darauf: «Entweder mit Legge oder ohne mich!» Am Ende sagte Furtwängler dann zu meinem Mann: «Eigentlich müßte Ihr Name auf dem Cover stehen und nicht meiner». Das war die größte Anerkennung, die er je bekommen hat.

Bei seinen späteren Aufnahmen hat Karajan oft gesagt: «Jetzt habe ich endlich die Besetzung, auf die ich 50 Jahre gewartet habe...»

«Alles Vorherige war Gaslicht!» Nur so viel à propos «Dankbarkeit». Ich selber weiß wohl, was ich Karajan zu verdanken habe. Außerdem war es ja sein gutes Recht, immer wieder jüngere Künstler zu engagieren.

Sie haben die Kämpfe zwischen Karajan und Furtwängler aus der Nähe erlebt – ganz subjektiv: Bei wem haben Sie sich wohler gefühlt?

Eine der zentralen Mozart-Aufführungen ihres Lebens: «Così fan tutte» an der Piccola Scala 1956, Probe mit Graziella Sciutti (Despina) und dem Dirigenten Guido Cantelli.

Bei Furtwängler. Es war einfach etwas anderes. Er hat immer das herausgestellt, was er in der Musik fühlte – und *nicht* sich selbst! Und es kamen bei allen, die mit ihm musiziert haben, Leistungen zustande, die eigentlich über die Kraft und über die Möglichkeiten des einzelnen gingen, auch bei mir. Natürlich hatte er diese breiten Tempi, da mußte ich öfter atmen als sonst – und trotzdem kamen die großen Bögen zustande. Bei bestimmten Stellen, etwa dem Rezitativ der Elvira «In quali eccessi, o Numi», war Furtwängler die ideale Lösung, weil er eine warme Stimme haben wollte, nicht etwa eine «keifende». Da konnte ich eine Figur gestalten, mit der man Mitleid hatte.

Und Ihre Erfahrungen mit Victor de Sabata?

Seine Gefühlsintensität war unheimlich, sie grenzte fast an Besessenheit; manchmal hatte man Angst, er könnte im nächsten Moment vor Erregung tot umfallen.

Neben diesen Titanen hatten Sie im Wiener Ensemble auch Dirigenten, die keine Stars waren, doch hervorragende Musiker. Ich denke da vor allem an Rudolf Moralt.

Ich bin sehr glücklich, daß Sie nach Moralt fragen, denn er hat zum Wiederaufbau der Staatsoper genau so viel beigetragen wie zum Beispiel Josef Krips. Moralt hatte vielleicht nicht den internationalen Erfolg wie Krips, aber er war ein von Gott gesandter Kapellmeister, mit einem Riesenwissen und einer enormen Musikalität. Damals hat man ihn fast als selbstverständlich hingenommen. Heute würde man auf Knien liegen, wenn man ihn nur hätte.

Sieht man von der Uraufführung von Strawinskys «The Rake's Progress» ab, so haben Sie das zeitgenössische Repertoire gemieden. Warum?

Weil mir die Musik meistens nichts gesagt hat. Oft fand ich sie einfach nur häßlich.

Auch den «Wozzeck»?

Ja. Als Schauspiel ist das Stück sehr stark, ich habe es in einer grandiosen Gründgens-Inszenierung gesehen. Aber die Musik von Berg habe ich keinen Moment vermißt. Und so sehr ich Richard Strauss auch liebe – ich höre mir heute keine «Elektra» mehr an.

Ich kann mich aber erinnern, daß Sie begeistert von einer «Elektra» mit der Nilsson erzählt haben.

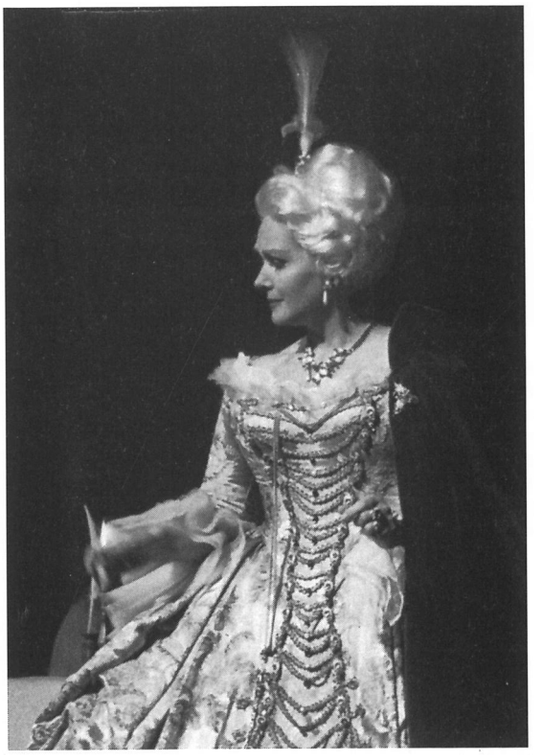
Da war ich fasziniert, *wie* Birgit Nilsson das gesungen hat. Deswegen muß ich aber die Musik noch nicht schön finden – von Elektras «Orest»-Monolog einmal abgesehen.

Demnach hätten Sie, wenn Sie Mezzosopran gewesen wären, nie die Klytämnestra gesungen?

Ich glaube nicht, denn so weit wäre meine Charakterisierungslust nicht gegangen. Überhaupt kann ich es schlecht goutieren, wenn man auf Kosten des schönen Klangs charakterisiert. Selbstverständlich muß man auch Häßliches und Krankes, ja sogar Verbrecherisches wiedergeben können, doch meiner Meinung nach nur in Andeutungen. Wir alle erleben genug Häßliches und Furchtbares – also muß man nicht noch in der Musik darin wühlen.

Marcel Prawy hat gesagt: Man muß sich die Aufgaben im Alter immer schwieriger gestalten, damit man in Form bleibt.

Na, was glauben Sie, was ich tue? Ich hätte weiß Gott anderes zu tun, als mich mit all dem herumzuschlagen, was heute an den großen Opernhäusern passiert. Aber ich muß es tun, es ist meine Pflicht. Ich kämpfe gegen den Strom, und das werde ich bis an mein Lebensende auch tun, vorausgesetzt, daß mein Gehirn mitmacht (und mein Gehör!). Mein Mann hat immer gesagt: «Und wenn du in dem kleinsten Nest in Australien singst – wenigstens einer ist immer im Publikum, der etwas erlebt, was ihn verändern wird». Und genauso denke ich jetzt: Irgend jemand wird hinhören und sagen: «Naja, vielleicht ist etwas dran an dem, was sie sagt.».



Maßstab für Generationen: Schwarzkopfs Marschallin in Salzburg; unten: mit Walter Legge, Ernest Newman und dessen Frau.

Sie beklagten den Verlust an Integrität im Sängerberuf. Ich denke, das betrifft nicht nur die Musikwelt, sondern unseren Alltag überhaupt.

Eben! Der einzige Wert, der noch gilt, ist das Geld. Gut, wir haben als Anfänger

Ideales Geschwisterpaar in «Cosi fan tutte»: Elisabeth Schwarzkopf und Christa Ludwig (Cover der schwedischen Opernzeitschrift «Musik Dramatik»)

auch darum gefochten, daß wir statt 220 Mark im Monat 225 Mark bekamen. Aber heute dreht sich's ja nur noch ums Geld.

Dabei müßte doch bei halbwegs intelligenten Menschen spätestens zwischen 20 und 30 die Erkenntnis kommen, daß das Erlebnis einer guten Aufführung, eines Films etc. viel mehr wert ist als alles Materielle.

Das Seelenbrot braucht man mindestens so wie Essen und Trinken, das ist meine feste Überzeugung. Man will doch nicht dumpf vor sich hinvegetieren. Man will doch etwas fühlen, man will doch von etwas im Innersten angerührt sein. Und wenn Sie erst alt sind und keine Zeit mehr zu verlieren haben, werden Sie sehen, daß Sie alles Häßliche von sich fernhalten. In einer Meisterklasse sang mir einmal eine ausgezeichnete junge Sängerin mit ihrem ebenso guten Begleiter ein modernes Lied vor: Es sei so interessant wegen der «Zickzack»-Linien. Ich fragte sie, ob sie dieses Lied wohl gerne hören möchte, wenn sie wüßte, daß es die letzte Musik wäre, die sie hören könnte. Und sie antwortete: «Nein, das wäre natürlich Mozart!»

Welche Musik würden Sie dann hören?

Meine musikalischen Vorlieben haben sich in den Jahren sehr geändert. Zu denken, daß ich als Teenager für Mozart, Strauss oder auch für Wagner nichts übrig hatte! Sibelius war mir vollkommen unbekannt, und ich höre ihn jetzt mit der größten Begeisterung. Ich bin auch erst sehr spät auf Grieg, Dvořák und Smetana gestoßen. Hugo Wolf habe ich natürlich von Anfang an kennen- und liebengelernt. Allerdings hat es der Vorstellungskraft meines Mannes bedurft (dessen Lieblingswort «Imagination» war), so daß ich Wolf auch zu seiner Zufriedenheit singen konnte (Gott sei Dank kannte er meine Grenzen genau).
Neulich habe ich meinen Augenarzt gefragt, was für ihn wichtiger sei: Hören oder Sehen? Da hat er gesagt, daß er eher aufs Sehen verzichten würde als aufs Hören. Ein Bild kann man sich noch immer vorstellen. Aber einen Klang kann man sich nur ungefähr vorstellen. Es kann ja nicht jeder noch so musikalische Hörer Partitur lesen; wie will er sich z.B. einen Strauss'schen Orchesterklang vorstellen?
Musik ist eben eine ganz andere Dimension; sie bringt das ganze Leben zum Vorschein: mit allen Gefühlen, die man überhaupt nur erfahren kann – eine Sprache, die viel mehr sagt als alle Worte. ●

«Der Nußbaum»

Eine Erinnerung an Elisabeth Schwarzkopf

Sicher ist eigentlich nur der Ort. Nach Düsseldorf, in den Robert-Schumann-Saal fuhren wir Halbwüchsigen mit dem Bus, mit dem Zug, wenn wir große Kammermusik-, große Liederabende hören wollten. Dort haben wir den jungen Fischer-Dieskau erlebt mit Brahms, mit Schumann – und haben ihn bewundert, wie er durchglüht, vor innerer Erregung beinahe zuckend, dastand und immer alles gab und uns lehrte, was Unbedingtheit ist.
Dort war es auch, wo wir Elisabeth Schwarzkopf unsere Verehrung zu Füßen legten. Was fast wörtlich zu nehmen ist. Hatten wir nämlich während des Konzerts oben auf dem Podium gesessen, hinter dem Pianisten, so kletterten wir vorm Zugabenteil herunter und staunten die Künstlerin ganz vorn aus dem Parkett an. Sicher also ist der Ort des Geschehens. Wann es indessen war? Hm. Mitte der fünfziger Jahre vielleicht.
Schwarzkopf-Abende waren vom Programm her «gemischter» als die Fischer-Dieskaus. Und sie waren *more sophisticated.* Täuscht die Erinnerung nicht, stand die große Sopranistin mehr über den Dingen, als daß sie in ihnen aufgegangen, gar verglüht wäre. *Spielte* sie nicht auch mehr mit den Liedern? *Verfügte* sie nicht mehr über sie als Fischer-Dieskau?
Der Leser merkt's: Er hat's mit einer Fragezeichensammlung zu tun. Es kommen noch mehr davon. Denn 40 Jahre sind's her, und da verheddert sich auch in guten Gedächtnissen manches, denkt man Konzerte zusammen, die keineswegs zusammengehören. Dennoch, sicher ist noch etwas: Unter den Zugaben – ich glaube, es waren sechs, die wir ihr klatschend abbettelten – war Schumanns «Nußbaum», und den trage ich seither so mit mir herum, wie die Schwarzkopf ihn damals *erzählte.* Die Erinnerung wurde mir unterdessen so wertvoll, daß ich sie nie überprüfte. Für mich war es ein unwiederholbarer Augenblick der Vollkommenheit, und es mag durchaus sein, daß das Darandenken von Jahr zu Jahr, von Jahrzehnt zu Jahrzehnt mehr der Verklärung anheimfiel, daß die Interpretation noch schöner wurde, als sie es sowieso schon war.

Im Grunde war's nicht einmal das ganze Lied, das mir nicht mehr aus dem Kopf wollte. Im Grunde waren es immer nur die beiden letzten Zeilen. Wenn Elisabeth Schwarzkopf sang: «Das Mägdlein horchet, es rauscht im Baum» – war es dann nicht wirklich, als entlasse sie das «sch» in «rauscht» als Rauschen von Konsonanten? Sprach sie nicht das Wort «Baum», als fliege es mit dem Wind davon? Und das «sehnend, wähnend» – war es nicht, als raune sie die beiden Worte ganz geheimnisvoll oder auch mit einer winzigen Spur der ihrem Gesang so häufig eigenen Ironie?
Vor allem aber: «... sinkt es lächelnd in Schlaf und Traum» – das bleibt in der Erinnerung das Allerschönste. War es nicht, als verwische sie die Phrase «in Schlaf und Traum» leicht, als flössen die beiden Substantive ineinander, als verschleife sie sie mit Absicht, als wolle sie mit Schumanns Hilfe beschreiben, wie das Mädchen tatsächlich dahinsinkt und zu träumen beginnt? Höre ich nachträglich noch einmal das Gras wachsen, wenn ich mutmaße, so singe man, wenn die Narkose wirksam wird? Sitze ich einer beseligten Hörerphantasie auf, wenn ich etwas Somnambules aus der Art heraushöre, in der die große Sängerin diese Phrase – ja, fast schon nicht mehr sang, sondern verwehen ließ?

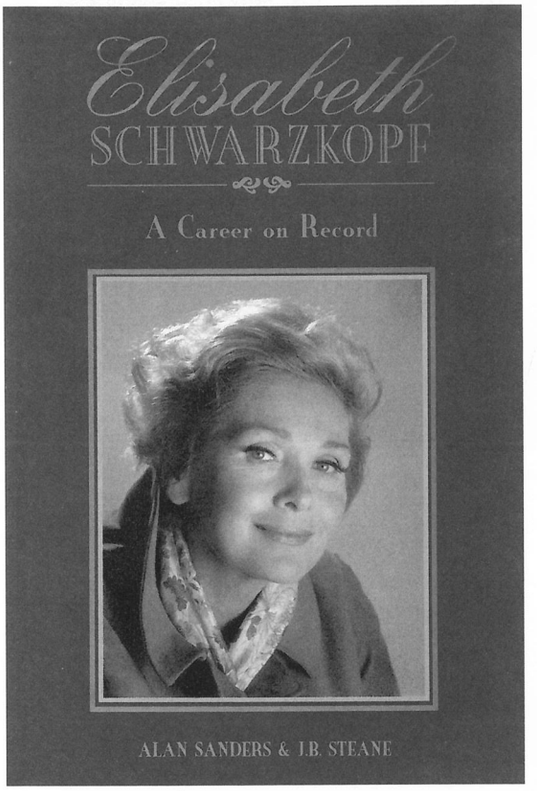
Heinz W. Koch

Hören mit Her Master's Voice

Es mag ja der Versuch gewesen sein, ihren Biographen zu finden. Jemanden, der hören, zuhören und überhören kann. Im Oktober 1991 hat sich Elisabeth Schwarzkopf zum erstenmal mit dem englischen Kritiker John Steane – Autor von «The Grand Tradition» und «The Gramophone and the Voice»-Kolumnist – getroffen, um ihre Aufnahmen zu hören und zu diskutieren. Einige Monate später erzählte sie mir von den Irritationen, die dieses Treffen in ihr ausgelöst hatte. Daß der Kritiker Aufnahmen mochte, die ihr selbst weniger gut oder gar nicht gefielen. Es muß wohl daran gelegen haben, daß er das Realisierte wahrnahm und sie das Nicht-Realisierte.

Dennoch ist es zu zwei weiteren Begegnungen gekommen, aus denen leider kein umfassendes Buch geworden ist, sondern nur eine 40 Seiten umfassende Skizze – ganze zehn Seiten ist die Sängerin verbatim zu lesen und hören. Und noch einmal ist zu lesen (wie auch nicht?), was Walter Legge zum erstenmal 1975 in «Opera News» über die gemeinsame Arbeit veröffentlicht hat und was auf alle späteren Versuche über die Sängerin abgefärbt hat. Der weit größere Teil des Buches – «Elisabeth Schwarzkopf – a career on record» besteht aus einer kommentierten Diskographie von Alan Sanders, mit dem die Sängerin offenbar auch über viele ihrer Aufnahmen gesprochen hat.

Er habe, schreibt Steane, die Triplerolle des «Teufelsadvokaten, agent provocateur und des Dorftrottels» übernehmen müssen – und es ist nicht immer ganz leicht, zu unterscheiden, wann er welche Rolle übernommen hat. Die Diskussion einiger Liedaufnahmen – vor allem einiger Wolf-Lieder – zeigt, wie skrupulös die Sängerin an der Balance von Aussprache und Legato-Vortrag gearbeitet hat. Wie besorgt sie war, wenn es um die kleinsten Schwebungen der Intonation ging oder um das Aspirieren von Vokalen in Lauf- und Koloraturpassagen. Zuhauf finden sich selbstkritische Anmerkungen, die sich nur damit erklären lassen, daß eine Sängerin in ihrer inneren Vorstellung immer (noch) besser singt als auf der Bühne und vor dem Mikrophon. Jedenfalls, wenn es sich um eine Sängerin wie Elisabeth Schwarzkopf handelt. So finden sich auch, wie im Fall der Donna Anna-Arie («Crudele? ... Non mi dir»), Selbstdistanzierungen von den Rollenspielen, die nur im Studio möglich waren. «Keine Kraftreserven», sagt sie, «ich finde zwar immer noch schöne Passagen, den Klang etwas, aber ... es ist nicht so, wie es sein sollte.»



Die wörtlich zitierten Passagen, meist blitzschnelle Assoziationen, sind (nur) dann verständlich, wenn man sie beim Hören der jeweiligen Platten liest – und dann werden sie in der Tat zu einer Schule des Hörens. Dann ist das «sehr deutsche Lateinisch« in «Laudamus te» aus Bachs h-moll-Messe zu hören oder das Kolorieren in «Father of Hercules» aus Händels Oratorium. Dann spürt man, geradezu körperlich, die Registrierungen und Plazierungen der Stimme in der Traurigkeits-Arie aus der «Entführung» oder der Elvira-Arie aus «Don Giovanni». Dann erkennt man, wie im Fall von «Pier pietà» aus «Così fan tutte», den Unterschied zwischen einem geschmäcklerisch-langsamen Tempo (unter Karajan) und einem dramatisch-sinnvollen (unter Böhm). Mit einem Wort: Gewinnt man eine Ahnung davon, daß Gesangskunst sich, wie sie einmal sagte, «aus Hunderten von Details» addiert.

Unschätzbar die Diskographie, zumal sie mehr gibt als nur Daten und Nummern. Sie folgt der Chronologie ihrer Laufbahn von 1937 bis 1979, ordnet die Aufnahmen ein in ihre Tätigkeit auf Bühne und Podium und berichtet nicht zuletzt von den äußeren Bedingungen der jeweiligen Produktionen. Wenn eigens erwähnt wird, daß sie am 24. November nicht (mehr) im Studio war, als die Aufnahme von «Giovanni» nach insgesamt 13 Aufnahmetagen abgeschlossen wurde, so ist dies der beste und vernichtende Kommentar zur heutigen Praxis oder besser: zum Pfusch des Star-Betriebs. Und noch mehr, als in den Zeilen ist zwischen ihnen zu lesen.

Zum Glück aber kein Buch, das klagend-selbstgefällig singt wie «Die Alte» in Mozarts Lied: «Zu meiner Zeit, da gab's noch ...». Nein, so oft sie sich dankbar, bewundernd, rühmend, an Kollegen und Partner erinnert – an Furtwängler, Fischer, Gieseking, Giulini, Szell, Christa Ludwig –, so oft finden sich auch kritische Hinweise, von denen weder Herbert von Karajan, Glenn Gould oder sie selbst verschont bleiben.

Ein 180 Seiten langer und doch nur ein erster Schritt zu dem allfälligen und umfassenden Buch über die faszinierende und enigmatische Sängerin.

Jürgen Kesting

● **Elisabeth Schwarzkopf – a career on record.** Discography with commentary by Alan Sanders. Elisabeth Schwarzkopf in a discussion of her records with J. B. Steane. Duckworth, London 1995.