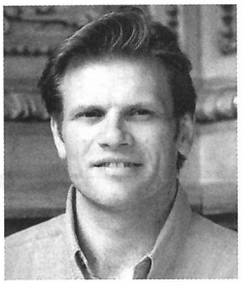
Die klingende Witwe: Studer/Gardiner

Die neuste Aufnahme, und bei ihr spielt – Zeichen der Zeit – zum ersten Mal das Orchester die Hauptrolle. Die Wiener Philharmoniker geben ihr Witwen-Debüt auf Platte und erklimmen selbstredend den Operetten-Parnaß. Was heißt erklimmen: Sie fliegen auf duftig sich bauschenden Notenbögen. Ihr Spiel ist wunderbar delikat, zupackend, wo es sein muß, lenkt, leitet, treibt voran, hält ein. John Eliot Gardiner, Meister des Originalklangs, hat also auch hier mit den Philharmonikern auf ein «authentisches Instrument» zurückgegriffen und sich so auf diesem Terrain einen goldenen Taktstock verdient.
Ihm ordnen sich die Sänger willig unter, haben weder die Noblesse einer Schwarzkopf, noch deren Spaß, noch Grandezza. Doch sie gefallen alle. Besonders aber das zweite Paar. Barbara Bonney ist herzensgut und flirtfreudig, singt klar und kann doch einen Schleier von Lust um die Stimme hüllen. Rainer Trost ist ein keuscher Camille, ein holder, immer mutwilligerer Knabe. Tenorsilber wird zu Stahl, das große, immer heftiger erotisierende Duett atmet fast Karajan-Seligkeit. Cheryl Studer als etwas überforsch lustige Witwe hat Rasse, ja auch Klasse, wenn auch ein paar Schwierigkeiten mit den hohen Noten. Man spürt jeden Moment das vokale Kostüm, das sie sich anlegen muß, aber es kleidet sie vorteilhaft – so wie der Monsterhut auf dem Cover.
Boje Skovhus als Danilo: Das ist nordischer Charme, der sich vehement an osteuropäischem Schlendrian versucht. Es fehlen noch ein paar Nuancen, aber nur ein paar. Lange wurde der Danilo nicht mehr so schön, so frisch, so neugierig auf Abenteuer gesungen. Eine luxuriöse Fehlbesetzung ist allerdings Bryn Terfel. So viel machtvolle Stimme hat der Baron Zeta gar nicht verdient. Eine All-Star-Politik hat da die Gewichte verschoben. Auch Heinz Zednik muß sich als Njegus mit einer Wurzen begnügen, die ihn adelt, über die er aber permanent hinausklingen möchte. Mehr wäre weniger gewesen. Immerhin aber ein Hoffnung auf wieder bessere Operetten-Zeiten machender, wichtiger Baustein in der Witwen-Discographie.



Lebemann mit nordischem Charme – Boje Skovhus, der Sänger des Danilo in der Neuproduktion unter Gardiner. *Foto DG*

Elisabeth Schwarzkopf und Walter Legge im Aufnahmestudio. *Foto EMI/Schwing*

Auf die Andeutung kommt es an

Elisabeth Schwarzkopf im Gespräch mit Thomas Voigt

Frau Schwarzkopf, Sie haben einmal gesagt: Eine Operette gut aufzuführen, ist beinahe noch schwieriger als eine Mozart-Oper. Was macht denn das Leichte so schwer?

Operette verlangt viel mehr Improvisation. Das heißt, dem Zuhörer soll alles improvisiert erscheinen, aber es darf natürlich niemals improvisiert sein. Und dazu braucht man vor allem einen erstklassigen Dirigenten, der dem Sänger Freiheiten läßt, der diese Rubato-Kunst, dieses «give-and-take» beherrscht. Einer, der das fabelhaft gekonnt hat, war Otto Ackermann, mit dem wir den Großteil unserer Operetten-Aufnahmen gemacht haben. Wir Sänger durften uns Freiheiten herausnehmen, mußten aber immer im Rahmen bleiben. Und das ist halt die große Kunst: genau zu wissen, wie weit die Freiheit gehen darf.

Diese Aufnahmen, die ihr Ehemann Walter Legge in den 50er und 60er Jahren produziert hat, gelten nach wie vor als Maßstab. Es sind überaus feinsinnige, kunstvolle Interpretationen - vielleicht sogar Verfeinerungen der Stücke.

Nein, nein, diese Qualität steckt schon in den Stücken; es steht alles da, man muß es nur herauslesen. Und selbstverständlich haben wir Operette mit derselben Sorgfalt – auch mit derselben Technik – gesungen, mit der wir Mozart und Strauss gesungen haben. Jedenfalls haben wir uns bemüht, unsere Partien mit der größtmöglichen vokalen Eleganz abzuliefern. Das können Sie auch in den sogenannten Buffopartien hören, die sonst oft in den Sprechgesang abrutschen. Das hat bei uns der Erich Kunz gesungen, und er hatte nun wirklich eine bildschöne, sinnliche Stimme.

Also könnte jeder gute Mozartsänger auch mit Erfolg Operette singen? Oder braucht man nicht doch «das gewisse Etwas»?

Natürlich muß der Witz, die Ironie und all das, was zwischen den Noten steht,

dauernd anklingen. Das war ja bei den Aufnahmen unser Bestreben: An Ausdruck hörbar zu machen, was man sonst eher nur im Gesicht und in der Gestik sehen würde - so daß man die Figuren vor Augen hat, wenn man sie nur hört. Eine klangliche Dramaturgie vor dem Mikrophon, das war das Ziel. Und das heißt nicht, daß da etwa eine Stimme zurechtfrisiert wurde. Mein Mann wollte immer, daß jede Stimme so klingt, wie sie live in einem Haus mit sehr guter Akustik gehört wird. Und da können Sie zum Beispiel auf den Aufnahmen hören, daß meine Stimme gar nicht riesig war.

Hätten Sie die Rosalinde oder die Lisa in Lehárs «Land des Lächelns» denn auch live singen können - und wollen?

Die Rosalinde hätte ich schon gerne auf der Bühne gesungen, mit einem Dirigenten, der die Möglichkeiten meiner Stimme hätte einschätzen und das Orchester durchsichtig machen können. Da kommt es eben darauf an, daß der Dirigent weiß, bei welchen Stellen und in welcher Lage der Sänger Gefahr läuft, vom Orchester zugedeckt zu werden.

Braucht man für die Lisa nicht fast schon eine Tosca-Stimme?

Nicht ganz. Man kann sie schon mit einer schlanken, biegsamen Stimme singen. Viele große Operetten-Sängerinnen haben ja in der Oper das Repertoire von der Susanna bis zur Gräfin gesungen haben. Nehmen Sie zum Beispiel Esther Rethy, die eine wundervolle Sophie im «Rosenkavalier» war und die später dann das große Operetten-Fach gesungen hat.

Lehárs erste Lisa war Vera Schwarz, die unter anderem eine Lady Macbeth singen konnte.

Und sie konnte auch Mozart singen. Aber das ist eine große Ausnahme. Und ich glaube, daß es nicht so sehr auf die Größe der Stimme ankommt wie auf den Umfang. Denken Sie zum Beispiel an den Csárdás der Rosalinde. Da gibt es wohl kaum eine Sängerin, die sich nicht davor fürchtet – weil man außer der Höhe auch eine grundsolide Mittellage und eine klingende Tiefe braucht.

Haben Sie überhaupt jemals Operetten auf der Bühne gesungen?

Nur in meinen Anfängerjahren in Berlin. Da war zum Beispiel die Arsena im «Zigeunerbaron», wo ich als Einlage den «Frühlingsstimmenwalzer» singen durfte. Und ich glaube, ich habe auch einmal die Adele gesungen.

«Spaß» ist für Sie ein Reizwort. Aber gehört nicht die Freude, die Lust am Singen bei der Operette einfach dazu?

Nein, die Freude kommt immer erst hinterher, wenn es einem gelungen ist, dem Stück gerecht zu werden. Ich habe nur ein einziges Mal in meinem Leben mit Freude gesungen, und das in «Così fan tutte» unter Josef Krips in Chicago. Selbstverständlich müssen Sie die Freude, die Lust, das Lachen und das Lächeln in die Stimme legen können - aber das ist etwas ganz anderes. Die Lust am Singen ist eher den Italienern, den Spaniern und den Slawen gegeben – aber nicht uns Nordeuropäern. Und das kommt sicher von der Sprache her.

Ihre Operetten-Aufnahmen haben im Ausdruck vor allem eines: Ironische Distanz.

Diesen etwas süffisanten, raffinierten, ironischen Ton, den man für die Operette unbedingt mitbringen muß, hatte ich auf Platten von Fritzi Massary und Yvette Guilbert gehört.

Die aber in Stimme und Ausdruck ganz anders waren: chansonhaft, fast kabarettistisch.

Natürlich haben Sänger dieser Generation ihre Stimme anders eingesetzt, als wir sie dann später eingesetzt haben, aber sie hatten eine grundlegende Stimmschulung. Was ja auch notwendig war, denn sie hatten ja täglich auf der Bühne zu singen – und ohne Mikrophone, wohlgemerkt. Und natürlich auch ohne klammheimliche Verstärkung seitens der Tontechnik, wie es heute in manchen Opernhäusern fast schon an der Tagesordnung ist – ein Betrug am Publikum, für den ich keine Worte finde. Das ist ein Verlust an Integrität, wie er schlimmer nicht sein kann.

Was sind, außer der Improvisationskunst, für Sie die Kriterien für eine gute Operetten-Aufführung?

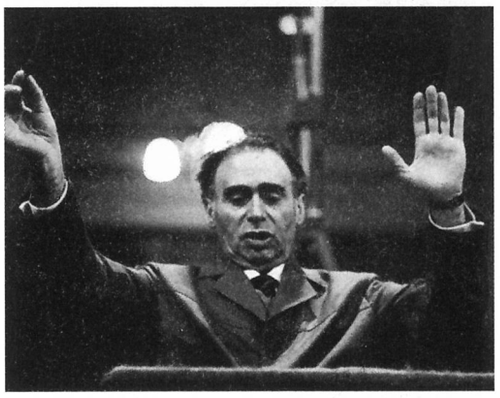
Ein Schlüsselbegriff ist sicher «Geschmack» - leider ein Wort, das aus dem heutigen Sprachgebrauch fast verschwunden ist. Dazu könnte man einiges sagen. Doch auf Regisseure und Inszenierungen will ich in diesem Zusammenhang lieber nicht zu sprechen kommen. Wenn Sie Glück haben, werden Sie für eine Operetten-Produktion schon noch einen großen Dirigenten und auch geeignete Sänger finden; aber in erster Linie brauchen Sie einen großen Regisseur, der das Können hat – und eben Geschmack. Wie zum Beispiel Giorgio Strehler. Von dieser Qualität müßten Operetten-Inszenierungen sein.

Nun läßt sich nicht immer alles so dezent und diskret zeigen. Nehmen Sie den zweiten Akt der «Fledermaus»: Müßte da nicht ein Regisseur etwas deutlicher werden, indem er zeigt, was da mit den braven Bürgern passiert?

Ach, so viel passiert auf dem Ball ja gar nicht. Natürlich ist da die große Verbrüderung am Schluß – aber da spricht eben die Musik die Hauptsprache, und in der Musik ist wirklich nichts Obszönes drin.

Und was ist mit Zweideutigkeiten wie in Fritzi Massarys Aufnahme von «Warum soll eine Frau kein Verhältnis haben»?

Da besteht der Reiz gerade in der Andeutung. Und das ist für mich fast das Hauptkriterium für eine gute Operetten-Aufführung: Andeuten – und nicht mit dem Holzhammer arbeiten. Da kann ich nur mit Hofmannsthal sagen: «Und in dem *wie*, da liegt der ganze Unterschied.» ■



Maßstäbe für Jahrzehnte: Die von Walter Legge produzierte Operetten-Serie mit Elisabeth Schwarzkopf und Otto Ackermann.