Kutsch, Karl Josef; Riemens, Leo (Hrsg.): *Großes Sängerlexikon*. Berlin: Directmedia Publishing 2000. ISBN: 3-89853-133-3; 1 CD-ROM

Rezensiert von: Jan David Schmitz, Institut für Altertumskunde, Universität zu Köln

Das „Große Sängerlexikon“ ist bislang vorwiegend unter Musikwissenschaftlern und Opernliebhabern bekannt, doch erweist es sich bei genauerer Betrachtung als ein wertvolles Arbeitswerkzeug für Sozial- und Kulturhistoriker. Nach einer allgemeinen Vorstellung des Nachschlagewerkes wird daher anhand ausgewählter Fallbeispiele das Augenmerk insbesondere auf diese Relevanz für die Sozial- und Kulturgeschichte gerichtet.

Wie keine andere Kunst ist die Musik auf Vermittlung durch einen oder mehrere Interpreten angewiesen, existiert sie doch nur im Moment des Erklingens. Noten auf einem Blatt Papier sind allein noch keine Musik. Sie sind nicht das Kunstwerk selbst, sondern nur dessen bestimmten Normen gehorchende graphische Darstellung, eine zum Zweck der Fixierung und Konservierung vorgenommene Transformation in ein anderes Medium. Es genügt mithin nicht, sie wie Literatur zu lesen oder wie ein Gemälde zu betrachten. Während sich selbst ein Theaterstück ohne Probleme vor dem geistigen Auge in Szene setzen lässt, wie nicht zuletzt die Gattung des Lesedramas belegt, ist es überaus schwierig, sich den Zusammenklang musikalischer Stimmen allein anhand der ihnen zugeordneten Noten zu imaginieren. Dies vermochten und vermögen stets nur wenige, wie der Dirigent George Szell, der in der Lage war, sogar die außerordentlich komplex instrumentierten Partituren eines Richard Strauss lesend zu hören, oder Benjamin Britten, der grundsätzlich ohne Zuhilfenahme eines Klaviers komponierte und orchestrierte. Von solchen Ausnahmen abgesehen aber muss Musik als eine in der Zeit sich entfaltende Kunst immer erst durch den Interpreten zum Leben erweckt, und das bedeutet, zum Klingen gebracht werden, damit sie wahrgenommen, also gehört werden kann.

Merkwürdigerweise wird jedoch gerade in Deutschland die Rolle des Interpreten weiterhin unterschätzt, woran zu einem nicht gerin-

gen Teil die hiesigen Vertreter der musikwissenschaftlichen Disziplin Schuld tragen, unter denen nach wie vor der Glaube weit verbreitet ist, man könne durch eine bloße Analyse des Notentextes bereits alles Wesentliche über ein Werk in Erfahrung bringen, weshalb das eigentliche Hörerlebnis dann letztlich zweitrangig, wenn nicht gar obsolet erscheinen muss. Dabei weiß eigentlich jeder aus eigener Erfahrung, wie entscheidend die Interpretation eines Musikstückes für dessen Wahrnehmung ist, zumal es ja nicht eben wenige Fälle gibt, in denen die Klang gewordenen Deutungen ein und desselben Werkes so stark differieren, dass man meint, zwei gänzlich verschiedene Stücke zu hören.

Die trotz alledem vergleichsweise geringe Wertschätzung des ausübenden Musikers macht vor Sängerinnen und Sängern natürlich nicht Halt. Während es z.B. in Italien und den USA ganze Reihen mit Biografien großer und nicht ganz so großer Gesangsstars der Vergangenheit wie der Gegenwart gibt, beschränkt sich das Angebot des Buchmarktes hierzulande weitgehend auf Publikationen zu Kultfiguren wie Enrico Caruso und Maria Callas oder den unvermeidlichen drei Tenören, ergänzt durch Biografien einiger weniger deutscher Künstler, unter ihnen Joseph Schmidt und Fritz Wunderlich, aus einheimischer Produktion. Bezeichnenderweise sind auch die Standardwerke zur Geschichte des Gesangs im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit aus dem englischen Sprachraum¹ niemals ins Deutsche übersetzt worden, so dass dem Interessierten in deutscher Sprache lediglich das freilich ausgezeichnete, überaus kenntnisreiche Kompendium von Jürgen Kesting über die großen Sänger des 20. Jahrhunderts sowie das recht problematische Buch von Jens Malte Fischer zur Verfügung stehen.²

¹ Es sind dies Steane, John B., „The Grand Tradition. Seventy Years of Singing on Record“, London 1993 und Scott, Michael, „The Record of Singing“, 2 Bd., London 1977/79.

² Kesting, Jürgen, „Die großen Sänger“, 3 Bde., Düsseldorf 1986. Erheblich gekürzter, teilweise aber aktualisierter, einbändiger Nachdruck 1993. Der Reprint dieses Nachdrucks ist gelegentlich noch in modernen Antiquariaten zu finden, eine zweite, möglichst aktualisierte Auflage des Gesamtwerks dagegen fehlt bislang und ist dringend erwünscht. Fischer, Jens Malte, „Große Stimmen. Von Enrico Caruso bis Jessye Nor-

Und so ist denn auch das „Große Sängerslexikon“, das nun in seiner in den Jahren 1999 und 2000 erschienenen dritten, erweiterten Auflage auf CD-ROM vorliegt, nicht etwa, wie z.B. die MGG³ oder andere umfangreiche Musiklexika ‚unter Mitwirkung zahlreicher Fachgelehrter‘ entstanden; vielmehr handelt es sich bei diesem Werk um das Produkt einer Leidenschaft. Seine Begründer, der Arzt Karl Josef Kutsch und der inzwischen verstorbene Musikjournalist Leo Riemens, sind Melomanen, und diese aus bescheidenen Anfängen über Jahrzehnte zu Ehrfurcht gebietendem Umfang angewachsene Enzyklopädie ist ihnen erkennbar eine Herzensangelegenheit. Als 1962, noch unter dem Titel „Unvergängliche Stimmen“, ein kleinformatiges Buch von etwas mehr als 400 Seiten Umfang erschien, war es eines unter einer ganzen Reihe von Bänden mit Sängersporträts⁴, heute ist es mit über 15.000 Biografien von Opern- und Konzertsängerinnen und -sängern als weltweit größtes Lexikon zum Thema ein konkurrenzloses Standardwerk, nach seinen Herausgebern und Autoren respektvoll „der Kutsch/Riemens“ genannt.

Natürlich lassen sich angesichts der immensen Schwierigkeiten, die sich beim Umgang mit dieser Materie ergeben, Fehler eigentlich kaum vermeiden. Wer vermag schon mit Sicherheit zu sagen, ob sich beispielsweise ein Künstler des 19. Jahrhunderts nicht doch ein paar Jahre jünger gemacht oder tatsächlich in dieser oder jener Rolle debütiert hat? Da wäre es wahrlich beckmesserisch, über falsche Daten und Angaben oder so manchen anderen Irrtum zu klagen, zumal die Herausgeber bemüht sind, Korrekturen, Ergänzungen und neu gewonnene Erkenntnisse nach Möglichkeit in Supplementbänden mitzuteilen. Stattdessen gilt es, sich zu freuen, über die zahlreichen Vorteile und Annehmlichkeiten, die diese digitale Version gegenüber der Buchausgabe des Lexikons bietet. Denn wie bei der verdienstvollen Reihe „Digitale Bibliothek“ üblich, ist die CD-ROM schnell, gut und einfach zu benutzen. Zudem nimmt sie mit hervorragenden, selbst komplexen Suchfragen gewachsenen Recherchefunktionen für sich ein. So lassen sich, um nur einige der vielen Möglichkeiten zu nennen, problemlos die

Mitwirkenden der Uraufführung eines beliebigen Werkes ermitteln, die Repertoiregestaltung und -entwicklung verschiedener Opernhäuser studieren und vergleichen sowie die von Land zu Land unterschiedliche Rezeption eines Komponisten und seines Œuvres bis in die Gegenwart verfolgen, aber auch die Auführungsgeschichte einzelner Werke untersuchen und natürlich die Interpreten einer bestimmten Partie ausfindig machen. Nach wenigen Sekunden erhält man die gewünschten Angaben, die aus den sechs voluminösen Bänden der Druckausgabe zu gewinnen, bisher entweder mit erheblichem Arbeitsaufwand verbunden oder in Anbetracht der ungeheuren Materialfülle schlechterdings unmöglich war.⁵

Auf den ersten Blick beeindruckt vor allem ‚Vollständigkeit‘ und Aktualität des Lexikons, die es dem Benutzer z.B. erlauben, Informationen über alle an der letzten Kölner „Don Giovanni“-Premiere beteiligten Sängern und Sänger abzurufen. Doch liegt darin gar nicht einmal das Hauptverdienst dieses Nachschlagewerks, denn solche Auskünfte erhält man heutzutage längst auch aus Programmheften, CD-Booklets und nicht zuletzt aus dem Internet. Einzigartig und von un-

man“, Stuttgart 1993. Leider ist die Auswahl gerade bei den Vertretern der jüngeren Künstlergeneration oft allzu sehr von Besuchen des Autors in der Bayerischen Staatsoper München bestimmt. Zudem werden zahllose bedeutende Sängern und Sänger, darunter Eva Turner (1892-1990) und Fernando De Lucia (1860-1925), in einem Sammelkapitel mit dem fragwürdigen, im übrigen auf die meisten der darin erwähnten Künstler in keiner Hinsicht zutreffenden Titel ‚Die Merkwürdigen und die Außenseiter, die Verkannten und die Unbekannten‘ mit wenigen, oft reichlich belanglosen Sätzen regelrecht abgefertigt.

³ Auch die erste Auflage von „Musik in Geschichte und Gegenwart“ (MGG) liegt inzwischen auf CD-ROM vor, vgl. Mischa Meier, H-Soz-u-Kult vom 10.9.2002 <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/id=1791>>. [Anm. der Redaktion]

⁴ Zu erwähnen ist vor allem Celletti, Rodolfo (Hg.): „Le grandi voci. Dizionario critico-biografico dei cantanti con discografia operistica“, Rom 1964.

⁵ Über die Vielzahl der Recherchemöglichkeiten informiert die instruktive „Einführung in das Programm“ der „Digitalen Bibliothek“, die dem Rezensionsexemplar allerdings nicht beilag. Zusätzlich kann während der Arbeit mit der CD-ROM durch Drücken der Taste F1 jederzeit ein Hilfesystem gestartet werden, das eine ausführliche Dokumentation aller Optionen, Funktionen und Vorgehensweisen bietet.

schätzbarem Wert ist dagegen die Fülle von Informationen über Sänger, deren Karriere in die Zeit vor der Erfindung und Einführung der Schallaufzeichnung fällt, und von denen deshalb nur einige wenige in den gewöhnlich auf das ausgehende 19. und das 20. Jahrhundert sich beschränkenden Gesangsgeschichten Erwähnung finden. Denn dass die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flicht, diese berühmte Sentenz Schillers gilt mitnichten nur für Schauspieler, sondern in gleichem Maße für die meisten all jener Sänger, deren Stimmen nicht durch die Schallplatte dokumentiert und damit bewahrt werden konnten. Sie drohen schnell und allzu leicht in Vergessenheit zu geraten. Indem das „Große Sängerlexikon“ das Ziel verfolgt, möglichst alle noch verfügbaren Nachrichten über Leben und Karriere dieser Sänger zusammenzutragen und verfügbar zu machen, wird es nicht nur zur Fundgrube, sondern leistet vor allem einen wichtigen Beitrag zu einer noch zu schreibenden Geschichte der abendländischen Gesangkunst. An ihrem Anfang steht Orpheus und mit ihm der Mythos vom idealen Sänger, dessen Kunst über die Natur, also auch den Tod, triumphiert. Mit seiner den singenden Menschen auf der Bühne legitimierenden Geschichte beginnt kurz vor dem Jahr 1600 die Geschichte der Oper. Und wenn es irgendeinen Grund gibt, die ansonsten konsequente Entscheidung der Herausgeber zu bedauern, ausschließlich Sängerinnen und Sänger ab dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts in das Lexikon aufzunehmen, so ist es das Fehlen eines Lemmas ‚Orpheus‘.

Trotz des eher speziellen Gegenstandes ist der „Kutsch/Riemens“ dabei auch für Kultur- und Sozialhistoriker von Belang. Was zunächst überraschen mag, macht ein Blick auf ausgewählte Aspekte und Stationen der Opern- und Gesangsgeschichte sehr schnell deutlich. Denn das Musiktheater stand immer in enger Beziehung und Wechselwirkung zu Geschichte und Gesellschaft.⁶ Die Oper war lange Zeit eine reine Repräsentationskunst des Adels, insbesondere aber der Fürsten und Könige, da es sich um ein immens kostspieliges Spektakel handelte. Die gegen Ende des 17. Jahrhunderts in den wesentlichen Zügen ausgeprägte und zu unbestrittener Vorherrschaft gelangte Gattung der Ope-

ra seria mit ihren der griechisch-römischen Mythologie oder der Historie entnommenen Sujets gibt daher nicht zuletzt Aufschluss über das Herrschaftsverständnis des jeweiligen Monarchen. Ihr aus Göttergestalten, allegorischen und mythischen Figuren bestehendes Personal verhandelte auf der Bühne im Angesicht des Souveräns und seines Hofstaates prinzipiell oder auch aktuell bedeutsame Fragen und Themen in mythologischer Verkleidung. Unverzichtbar für die Oper des 17. und 18. Jahrhunderts waren die Kastraten, da sie sich durch ihren künstlichen, als übernatürlich empfundenen Stimmklang geradezu ideal für die Verkörperung von Göttern und Heroen auf der Bühne eigneten.

Kastrationen wurden fast ausschließlich in Italien durchgeführt, wo sie zwar strengstens verboten waren, die Justiz sie aber nicht ernsthaft verfolgte. Offiziell verdammt auch die Kirche diese Praxis, doch war sie - „mulier taceat in ecclesia“ - für ihre Chöre auf die ‚engelsgleichen‘ Stimmen der verschnittenen Sänger angewiesen.⁷ Als Choristen oder auf der Straße endeten die meisten der Kinder, die zu Tausenden von ihren mittellosen Eltern zur Kastration gegeben wurden, in der vagen Hoffnung auf eine lukrative Karriere als Sänger. Nur wenigen gelang der Sprung auf die Opernbühne und in eine internationale Laufbahn, unter ihnen Caffarelli, Senesino und der legendäre Carlo Broschi (1705-1782), genannt ‚Il Farinelli‘. Nachdem dieser 1728 in Rom den Wettstreit mit einem Trompeter für sich hatte entscheiden können, lag seiner Stimme bald das Publikum in ganz Europa zu Füßen. Als berühmtester Sänger des Jahrhunderts kam Farinelli 1737 an den spanischen Hof, wo er Privatsänger und Favorit des an schwersten Depressionen leidenden Königs Philipp V. und seines ebenfalls gemütskranken Nachfolgers Ferdinand VI. wurde. Neun

⁶ Einen Eindruck von den Möglichkeiten eines sozialgeschichtlichen Zugriffs auf das Thema gibt Walter, Michael, „Die Oper ist ein Irrenhaus“. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert“, Stuttgart 1997.

⁷ Ausgerechnet in der päpstlichen Kapelle, der „Cappella Sistina“, wurden am längsten Kastraten beschäftigt. Der letzte von ihnen, Alessandro Moreschi (1858-1922), ist der einzige Kastrat, dessen Stimme aufgezeichnet werden konnte. Die Aufnahmen aus den Jahren 1902 und 1904, eine Art fernes Echo des Gesangs der großen Kastraten, sind versammelt auf einer CD des englischen Labels Pearl.

Jahre lang sang er Abend für Abend dieselben vier Arien für den Monarchen. Durch die Ernennung zum Privatsekretär des seiner Stimme verfallenen Herrschers erlangte er faktisch die Machtfülle eines ersten Ministers, und brauchte selbst die Konfrontation mit der Inquisition nicht zu scheuen. Mehr als 20 Jahre lang war Farinelli auf diese Weise der einflussreichste Mann im Staate, bis er 1759 von Karl III., mit dem der ‚aufgeklärte Absolutismus‘ in Spanien Einzug hielt, des Landes verwiesen wurde.⁸

Der letzte Auftritt eines Kastraten auf einer Opernbühne im Jahre 1829 war nur noch der Abgesang auf eine glanzvollen Epoche. Längst war es den Tenören, vor allem aber den Sängerinnen gelungen, die Kastraten in der Gunst des Publikums zu überflügeln. Auf der Bühne waren die Kastraten umjubelte Virtuosen gewesen, als Menschen dagegen hatte man sie bis auf wenige Ausnahmen diskriminiert. Ein ähnliches Schicksal widerfuhr nun den Primadonnen, die sich als Diven göttlinggleich verehrt, als Frauen aber zahllosen sozialen Vorurteilen ausgesetzt sahen. So waren beispielsweise die Opernhäuser im Allgemeinen bemüht, den Sängerinnen eine Eheschließung vertraglich zu untersagen, zumindest aber zu erschweren; auch die meisten Ehemänner wollten ihren Frauen nach der Heirat eine Fortsetzung ihrer Karriere in der Regel nicht gestatten. Die deutsche Sopranistin Henriette Sonntag (1806-1854) etwa war eine der begehrtesten Sängerinnen ihrer Zeit und feierte seit ihrem 15. Lebensjahr Triumphe an allen bedeutenden Bühnen Europas. Allerorten brach nach ihren Auftritten ein regelrechtes „Sonntag-Fieber“ aus. Als jedoch ihre Verbindung mit dem piemonteser Grafen Carlo Rossi bekannt wurde, den sie 1827 heimlich geheiratet hatte, zwang sie die Familie ihres Mannes, der Bühne zu ‚entsagen‘, wie es damals beschönigend hieß. Da nützte es ihr auch nichts, dass der preußische König Wilhelm III. sie 1832 zur Freifrau von Lauenstein erhob. Die nächsten fast 20 Jahre begleitete sie ihren Gemahl, der als Gesandter in Diensten des Königreichs Sardinien stand, nach Den Haag, Frankfurt am Main, St. Petersburg und Berlin. Erst als die Familie Rossi ihr Vermögen durch die politischen Umwälzungen des Jahres 1848 weitgehend verloren

hatte, durfte Henriette Sonntag wieder auf die Bühne zurückkehren, diesmal allerdings, um den Lebensstandard ihrer Familie zu sichern. Von den rastlosen Gastspielreisen der folgenden Jahre erschöpft, starb sie 1854 in Mexiko City an der Cholera. Ihrer Beerdigung im Kloster Marienthal in der Lausitz blieb die Familie ihres Mannes fern.

Ein anderes Beispiel verdeutlicht die Probleme, die gerade im 20. Jahrhundert durch die von den Massenmedien betriebene oder auch nur geförderte Idealisierung von Stars entstanden sind. Denn wo in der Wahrnehmung des Publikums das Individuum hinter seinem Image verschwindet, ist für menschliche Schwächen kein Platz mehr. Als Maria Callas es im Januar 1958 wagte, eine in Anwesenheit des Staatspräsidenten Gronchi stattfindende Galapremiere von Bellinis „Norma“ an der römischen Oper nach dem ersten Akt wegen vollständiger Heiserkeit abubrechen, brachte es der Eklat nicht nur weltweit auf die Titelseiten der Zeitungen, sondern hatte auch ein 14 Jahre währendes juristisches Nachspiel und beschäftigte schließlich sogar das italienische Parlament, das die Sängerin öffentlich für ihre vermeintlich schwere Beleidigung des Präsidenten rügte.

In vielen Fällen war die Reaktion des Publikums aber auch eine Demonstration seiner politischen Überzeugungen. Denn das „unmögliche Kunstwerk“ (Oscar Bie), als welches die Oper gemeinhin gilt, hat sich bis in die Gegenwart hinein eine manchmal sogar tagespolitische Aktualität bewahren und diese immer aufs Neue unter Beweis stellen können.⁹ So nahm beispielsweise am Abend des 25. August 1830 die belgische Revoluti-

⁸Über Farinelli existiert, begünstigt durch den Erfolg des gleichnamigen Kinofilms von Gerard Corbiau aus dem Jahr 1995, inzwischen eine wahre Flut von Biografien, vor allem aber von Romanen. Andere Kastraten finden dagegen kaum Beachtung. Deshalb seien nachdrücklich zwei wunderbare Bücher empfohlen: Wunnicke, Christiane, „Die Nachtigall des Zaren. Das Leben des Kastraten Filippo Balatri“, Hildesheim 2001 und Hubert Ortkemper: „Caffarelli. Das Leben des Kastraten Gaetano Majorano, genannt Caffarelli“, Frankfurt am Main 2000. Ortkemper ist auch die beste und farbigste Einführung in das Zeitalter der Kastraten zu verdanken, ders., „Engel wider Willen. Die Welt der Kastraten. Eine andere Operngeschichte“, Berlin 1993.

⁹Zu einer in dieser Hinsicht besonders bedeutenden Epoche vgl. Panofsky, Walter, „Protest in der Oper. Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre“, Mün-

on gegen das niederländische Königtum Wilhelms I. in Brüssel ihren Ausgang im Théâtre de la Monnaie. Im Rahmen der Feierlichkeiten zum Geburtstag des ungeliebten Monarchen spielte man dort die zwei Jahre zuvor in Paris uraufgeführte Oper „La Muette de Portici“ des französischen Komponisten Auber. Das Werk schildert den aus einer Hunger- und Steuerrevolte hervorgegangenen Aufstand der Neapolitaner, mit dem diese sich im Juli 1647 unter der Führung des Fischers Masaniello gegen die spanische Herrschaft auflehnten und an dessen Ende die Proklamation einer unabhängigen Republik Neapel stand, die allerdings nur etwa sechs Monate existierte. Die mitreißenden Freiheitslieder der großen Chortableaus, besonders aber das patriotische Duett „Amour sacré de la patrie“ mit seinem Zitat der letzten Strophe der Marseillaise wirkten in der ohnehin schon angespannten, ja explosiven Atmosphäre des Jahres 1830 als zündender Funke. Teile des mehrheitlich bürgerlichen Publikums strömten noch während der Vorstellung auf die Straße, mobilisierten durch ihre revolutionäre Begeisterung eine große Zahl von Passanten und stürmten schließlich das Justizministerium. Was als spontane Rebellion begonnen hatte, verwandelte sich rasch in eine Massenerhebung. Nach der Vertreibung der holländischen Truppen rief eine provisorische Regierung am 4. Oktober den unabhängigen Staat Belgien aus und vollzog damit die Auflösung der 1815 vom Wiener Kongress erzwungenen Vereinigung mit den Niederlanden. In der Folge kam es auch in Mailand, Warschau und Kassel nach Aufführungen der „Stummen von Portici“ zu politischen Spannungen und Unruhen.

Wesentlich bekannter dürfte die Rolle Giuseppe Verdis und seiner Opern während der Zeit des ‚Risorgimento‘ sein, auch wenn der Komponist sicher nicht der „Meister der italienischen Revolution“ war, zu dem Pietro Mascagni ihn posthum stilisierte. Die Werke, welche Verdi in jenen Jahren schrieb, waren reich an patriotischen Anklängen. So riss etwa der Ausruf des römischen Feldherrn Ezio, den dieser dem Hunnenkönig im Prolog der 1846 uraufgeführten Oper „Attila“ entgeschleudert, das Publikum in ganz Italien zu Beifallsstürmen hin: „Avrai tu l’universo, res-

ti l’Italia a me“ (Du magst das Universum haben, Italien aber überlasse mir). Seit dem Jahr 1859 wurde dann der Name des Komponisten selbst zur politischen Parole, ‚V.E.R.D.I.‘ stand für Vittorio Emanuele, Rè d’Italia, noch bevor dieser am 17. März 1860 tatsächlich als erster König des vereinten Italiens den Thron bestieg.

Italien war auch der Schauplatz eines der größten Skandale der Operngeschichte, zu dem es anlässlich der Uraufführung von Luigi Nonos erstem Bühnenwerk „Intolleranza 1960“ am 13. April 1961 im Teatro La Fenice in Venedig kam. Das politische „Ideeentheater“ des Komponisten war durch den aufkommenden Neonazismus und eine drohende faschistische Restauration in Italien angeregt worden. Nachdem im Vorfeld bereits die Verwendung von fotografischem Material und Filmen für die szenische Gestaltung untersagt und eine Zensur des Textes versucht worden war, kam es bei der Premiere zu massiven Störungen durch organisierte neofaschistische Gruppen, die mit Trillerpfeifen, Juckpulver, Stinkbomben und Flugzetteln den Abbruch der Aufführung erzwingen wollten. Doch Orchester, Chor und Solisten brachten die Vorstellung trotz tumultuöser Szenen im Zuschauerraum und ohrenbetäubenden Lärms zu Ende, wenn auch unter Polizeischutz.

Die politische Haltung von Musikern wie Künstlern allgemein rückt besonders während der Zeit des Nationalsozialismus in den Mittelpunkt des Interesses.¹⁰ Für die Beschäftigung mit diesem dunklen Kapitel liefert das „Große Sängerlexikon“ eine denkbar breite Materialgrundlage. Das Jahr 1933, dies wird dabei sehr schnell klar, bedeutete für viele Sänger das Ende oder zumindest den Anfang vom Ende ihrer Karriere in Deutschland. Die Nutznießer ihres Exodus ließen nicht lange auf sich warten. Es waren die früheren Kollegen, die glücklich waren, entweder einen Konkurrenten verloren zu haben oder endlich aus dem zweiten Glied in die erste Reihe vortreten zu können. Und es waren zahl-

chen 1966.

¹⁰ Vgl. zu diesem Thema allgemein das auf jahrelangen Nachforschungen basierende und entsprechend materialreiche Buch von Kater, Michael H., „Die mißbrauchte Muse. Musiker im Dritten Reich“, München 1998.

reiche junge Künstler, denen diese Situation einen kometenhaften Aufstieg bescherte, der ihnen unter anderen Umständen zumindest nicht so schnell gelungen wäre. Der allenthalben betriebenen ‚Arisierung‘ der Ensembles fiel auch der Bassbariton Friedrich Schorr (1889-1953) zum Opfer, über dessen vormals häufiges Auftreten in Bayreuth sich Hitler noch 1942 erregte: „Daß dieser Jude Schorr den Wotan gesungen hat, das hat mich so gerärgert! Für mich war das Rassenschande!“¹¹ Während Schorr an der New Yorker Metropolitan Opera eine neue künstlerische Heimat fand, übernahm der Heldenbariton Rudolf Bockelmann bereitwillig dessen Rollen in Bayreuth und an der Berliner Staatsoper. Doch genügte es ihm offenbar noch nicht, aus dem erzwungenen Weggang seines einstigen Rivalen Kapital geschlagen zu haben. 1937 trat er zur weiteren Beförderung seiner Karriere in die NSDAP ein und betätigte sich als Obmann der NS-Fachschaft Bühne an der Staatsoper Berlin. Daneben pflegte er ein gutes Verhältnis sowohl zu Göring als auch zu Goebbels, was bekanntermaßen recht schwierig war und deshalb nur wenigen gelang. Die Kontakte zu diesen Nazigrößen machten sich für den Sänger unter anderem in Form von Einladungen zu offiziellen Essen bezahlt, die Hitler regelmäßig gab. Indes Opportunisten wie Bockelmann sich durch Loyalität und Gefälligkeiten einem faschistischen Regime andienten, das ihnen zum Dank eine gesellschaftliche und künstlerische Anerkennung verschaffte, die ihnen wichtiger war als ihre moralische Integrität, teilten die Exilanten, Verfolgten und Deportierten unter den Sängern das Schicksal von Millionen anderen Menschen in Europa. Viele von ihnen haben die zwölf Jahre des ‚Tausendjährigen Reiches‘ nicht überlebt, unter ihnen der Tenor Joseph Schmidt, der 1942 als Staatenloser in einem Internierungslager der auf ihre Neutralität so stolzen Schweiz in Folge mangelnder medizinischer Versorgung im Alter von 38 Jahren starb.

Jenseits aller wissenschaftlichen Fragestellungen und Erkenntnisinteressen erlaubt es die Abkürzungen und Auflistungen weitgehend abholde, auf Verständlichkeit bedachte Darstellungsweise des Lexikons, die einzelnen Biografien wirklich zu lesen. So kann man

sich jederzeit auf eine spannende und oft auch vergnügliche Reise begeben durch ein wahres Wunderland mit wunderbaren und wunderlichen Geschichten von Diven, Beaus, Alkoholikern, Egomänen, Hypochondern, Hungerleidern und Besessenen, mal tragisch mal komisch, in jedem Falle aber mit reichlich sex and crime. Wobei so manch ein Lebensweg Staunen macht und, zu einer Opernhandlung oder einem Filmplot verarbeitet, vermutlich als vollkommen unglaubwürdig abgelehnt würde. Etwa jener der französischen Altistin Maupin (1663-1707), einer femme scandaleuse von Graden, die als Monsieur d’Aubigny einer Novizin nachstellte und dabei ein Kloster in Brand steckte, sich mit Adligen entweder duellierte oder ihre Mätresse wurde, mehrmals mit dem Tode bestraft werden sollte und Frankreich nicht nur deswegen immer wieder verlassen musste. Nichtsdestotrotz stieg sie insgesamt dreimal zur unangefochtenen Primadonna der Pariser Oper auf, deren Spezialität, wen wundert es, die Darstellung von Hosenrollen war. Verglichen mit dem exzessiven Lebenswandel dieser singenden Abenteurerin wirken die Skandale späterer Primadonnen in der Tat eher wie „harmlose Pensionatsscherze eines Pastorentöchterchens“.¹² Doch hat das Publikum Launen, Eitelkeiten und Skandale aller Arten ohnehin immer gern geduldet, wenn nicht gar erwartet, solange es sich durch den Klang einer Stimme „zu den Engeln geschickt“ fühlte, um es mit den berühmten Worten Stendhals zu sagen.

Die Verehrung für die Größten unter den Bühnenstars konnte daher zu allen Zeiten die Dimensionen eines regelrechten Kultes annehmen. „One God, one Farinelli“ war der Schlachtruf der Bewunderer des berühmten Kastraten im London der 30er Jahren des 18. Jahrhunderts, und zu Anfang des 20. Jahrhunderts kursierte in den USA der Werbespruch „Many kings, but one Caruso“. Dementsprechend berichten die Artikel des Lexikons immer wieder von umjubelten Vorstellungen, triumphalen Erfolgen, Huldigungen und einer bis zur Massenhysterie sich steigernden

¹¹ Picker, Henry, „Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier“, Frankfurt am Main 1989, S. 116.

¹² Honolka, Kurt, „Die großen Primadonnen. Vom Barock bis zur Gegenwart“, Wilhelmshaven 1982, S. 7.

Begeisterung des Publikums. Um die Faszination, die von den Auftritten mancher Sänger ausging, auch für den heutigen Leser wenigstens partiell nachvollziehbar zu machen, weisen die Biografien entweder den Weg zu Aufnahmen oder aber zu detaillierten Charakterisierungen der jeweiligen Stimme aus der Feder von Zeitgenossen, darunter die berühmten Ausführungen des englischen Musikwissenschaftlers Charles Burney über die großen Kastraten und Primadonnen des 18. Jahrhunderts und die nach wie vor faszinierende Analyse von Stimme und Kunst der legendären Giuditta Pasta (1797-1865), welche Stendhal in einem eigenen Kapitel seiner Biografie Rossinis unternahm. Indem Stendhal zu dem Ergebnis kommt, dass bei einer Stimme „ein offensichtlicher Defekt zur Quelle unendlicher Schönheit werden kann“, bezeichnet seine Hymne zugleich einen fundamentalen Wandel der Ästhetik: die Abkehr vom Ideal der Makellosigkeit. Als Quellenmaterial sind solche Texte von zentraler Bedeutung, und das nicht nur bei Sängern, deren Gesang man heute nicht mehr hören kann. Denn gerade der Beschreibung einer Stimme und insbesondere der Wirkung ihres Klanges auf den Hörer sind im Rahmen eines Nachschlagewerks enge Grenzen gesetzt, da sich eben nicht alles mit den nüchternen Worten eines Lexikonartikels sagen lässt, so sehr an einzelnen Stellen auch die persönlichen Vorlieben der Autoren spürbar werden.

Von einem solchen durch den Klang einer menschlichen Stimme ausgelösten Erlebnis, das sich der sachlich-neutralen Schilderung entzieht, hat die kürzlich verstorbene amerikanische Sopranistin Eileen Farrell in ihrer ebenso unterhaltsamen wie amüsanten Autobiografie berichtet.¹³ 1956 gab sie ihr Bühnendebüt an der San Francisco Opera als Leonora in Verdis „Il Trovatore“. An ihrer Seite sang der schwedische Tenor Jussi Björling den Manrico. Unmittelbar vor seinem ersten Auftritt beklagt Manrico in einer hinter der Szene zu singenden Romanze das traurige Geschick eines fahrenden Sängers. Es ist dies eine überaus heikle Passage. Nicht nur muss der Tenor gleich zu Beginn in exponierter Lage einsetzen und sich bewegen, sein Gesang hat auch den Erwartungen zu entsprechen, die seine emphatische Beschreibung durch die voran-

gegangene Arie der Leonora beim Hörer geweckt hat: die einer ganz und gar unverwechselbaren Stimme, welche in die Tiefe des Herzens dringt. Üblicherweise vernimmt man an dieser Stelle nicht mehr als heftiges Gebrüll von der Seitenbühne. Björling aber sang - Orpheus redivivus - schon in der Probe dieses Entree mit einer so berückenden Schönheit und Süße des Tons, elegant und melancholisch zugleich, als sei die verworrene Geschichte der Oper dieses eine Mal wahr. Farrell, begabt mit einer der mächtigsten Sopranstimmen des 20. Jahrhunderts und von einem Kritiker deswegen zum Niagarafall unter den Sopranen erklärt, lauschte gebannt, verstummte staunend und verpasste prompt ihren Einsatz, bis sie von einem barschen „You’ve got to sing too!“ des Dirigenten zur Ordnung und in die Realität zurück gerufen wurde.

Klangwirkungen dieser Art sind es, die sich kaum in Worte fassen und schon gar nicht in einem Lexikon beschreiben lassen. Man muss sie schon selbst hören, um an ihre Existenz zu glauben. Oder, um es mit den Worten der Marschallin aus Richard Strauss’ „Rosenkavalier“ zu sagen, nichts weniger als eine der weisesten Frauengestalten, die je eine Opernbühne betreten hat: „Es sind die mehreren Dinge auf der Welt, so daß sie ein’s nicht glauben tät’, wenn man sie möcht’ erzählen hör’n. Alleinig wer’s erlebt, der glaubt daran und weiß nicht wie“. Wo dies aber nicht oder nicht mehr möglich ist, da gilt der Satz, der dem „Großen Sängerlexikon“ als Motto voranstehen könnte. Er entstammt der Feder von Sor Juana Inés de la Cruz, mexikanische Nonne und vielleicht größte Dichterin des Barock: „Es höre mich dein Auge“.

HistLit 2003-2-038 / Jan David Schmitz über Kutsch, Karl Josef; Riemens, Leo (Hrsg.): *Großes Sängerlexikon*. Berlin 2000, in: H-Soz-Kult 17.04.2003.

¹³ Farrell, Eileen; Kellow, Brian, „Can’t help singing. The life of Eileen Farrell“, Boston 1999.