

Insel

Göttliche Stimmen

Lebensberichte
berühmter Sängerinnen
Von Elisabeth Mara bis Maria Callas

Erst müssen sie als Carmen, Tosca, Mélisande oder Brünnhilde sterben, dann werden sie bejubelt und gefeiert. Aber nicht nur auf der Bühne ist das Los der Operndiven und Primadonnen unerbittlich. Oft standen sie unter dem Einfluß ehrgeiziger Mütter, waren den Machtspielen von Direktoren und Intendanten ausgeliefert, den Eifersuchsattacken von Kollegen und Ehemännern und abhängig von der Gunst des Publikums. Diese in der Öffentlichkeit stehenden erfolgreichen, starken Frauen waren für das Selbstbewußtsein der Männer eine schwere Prüfung. Die sechs für diesen Band ausgewählten autobiographischen Texte von Gertrud Elisabeth Mara, Agnese Schebest, Mary Garden, Kirsten Flagstad, Marian Anderson und Maria Callas – drei davon erstmals in deutscher Sprache – schildern nicht nur wechselvolle Schicksale großer Künstlerinnen, sondern geben auch ein Bild der Zeit, in der sie lebten.

Eva Rieger, geboren 1940, war Professorin für Sozialgeschichte der Musik an der Universität Bremen. Buchpublikationen zum Thema »Frau und Musik«, darunter *Nannerl Mozart. Leben einer Künstlerin im 18. Jahrhundert* (1992), *Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht* (1996), *Bibliographie Frau und Musik 1970-1996* (1999).

Monica Steegmann, geboren 1942, promovierte Musikwissenschaftlerin. Noch vor dem Studienabschluß Programmleiterin eines Klassiksenders in Mexico City. Danach verantwortliche Redakteurin der Zeitschrift »Musik und Medizin«. Von 1978 bis 1991 leitete sie Redaktion und Produktion der Kammermusik beim Süddeutschen Rundfunk. Diverse Buchveröffentlichungen; 1997 erschien ihre Briefedition »... daß Gott mir ein Talent geschenkt.« *Clara Schumanns Briefe an Hermann Härtel* und 2001 die rororo-Monographie *Clara Schumann*.

Als insel taschenbuch 1714 erschien 1996 *Frauen mit Flügel. Lebensberichte berühmter Pianistinnen*. Herausgegeben von Monica Steegmann und Eva Rieger.

insel taschenbuch 2502
Göttliche Stimmen



Göttliche Stimmen

Lebensberichte berühmter Sängerinnen

Von Elisabeth Mara bis Maria Callas

Herausgegeben von Eva Rieger

und Monica Steegmann

Insel Verlag

2. Auflage 2017

Erste Auflage 2002

insel taschenbuch 2502

© Insel Verlag Frankfurt am Main und Leipzig 2002

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Vertrieb durch den Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Satz: Hümmer GmbH, Waldbüttelbrunn

Printed in Germany

Umschlag: hißmann, heilmann, hamburg

ISBN 978-3-458-34202-1

Inhalt

Vorwort von Monica Steegmann	9
<i>Gertrud Elisabeth Mara</i> · 1749-1833	29
Es war mir nicht genug, bloß Sängerin zu heißen	
<i>Agnese Schebest</i> · 1813-1869	75
Ich prangte auf Pfeifenköpfen und Zuckerwerk	
<i>Mary Garden</i> · 1874-1967	125
Ich begann meine Karriere ganz oben und blieb dort	
<i>Kirsten Flagstad</i> · 1895-1962	173
Das muß mein Wikingerblut sein	
<i>Marian Anderson</i> · 1897-1993	227
Die Musik strömte einfach aus mir heraus	
<i>Maria Callas</i> · 1923-1977	273
Musik ist die erhabenste Art, Dinge zu sagen	
Nachwort von Eva Rieger	309
Literatur	321
Quellen- und Bildnachweise	325
Namenverzeichnis	327

Vorwort

Erst müssen sie sterben, dann werden sie bejubelt und gefeiert: das Bühnenlos der Operndiven und Primadonnen ist meist unerbittlich. Die leidenden, zarten Geschöpfe Verdis und Puccinis verzehrt die Schwindsucht. Die Verzweifelten stürzen sich in Flüsse und Meere: Katja Kabanowa in die Wolga, Tosca in den Tiber, Lisa in die Newa, Senta in die Nordsee; die Edlen, Todesmutigen verbrennen gleich Hexen auf dem Scheiterhaufen, in den Brünnhilde reitet und Norma schreitet. Die Nervenschwachen und Labilen – Lucia, Ophelia, Anna Bolena oder Elvira – flüchten in den Wahnsinn oder verlöschen ganz einfach an gebrochenem Herzen, ob Dido, Elisabeth oder Mélisande. Die Aufopfernden folgen dem Geliebten in den Tod oder verhindern, wie Alceste, mit ihrem den seinigen. Und der liebende Vater, Bruder, Freund und Ehemann? Sie erstechen, erwürgen, erdrosseln die Tochter, die Schwester, die Freundin, die Gattin.

All dies geschieht im Namen der Kunst und der Liebe. Tod und Gewalt aus Liebe, aus unerfüllter, unerhörter, verzweifelter, aus eifersüchtiger, besitzergreifender Liebe ist das unerschöpfliche, immer neu variierte Thema vieler Opernkomponisten, die damit den Primadonnen auf der Bühne oft nur ein kurzes Erdenleben mit gewaltsamem Ende beschenken. Doch immerhin: jene, die singend sterben dürfen und dabei mit den schönsten Arien bedacht werden, dürfen zumindest singen. Das war nicht immer so.

Die Griechen hatten die Frauen bereits aus den Chören verdrängt, als Apostel Paulus die Losung für die Zeit n. Chr. ausgab: »Mulieres in ecclesia taceant«, in der Übersetzung von Martin Luther: »Wie in allen Gemeinden der Heiligen lasset eure Weiber schweigen in der Gemeinde.« Das hatte seinen Grund: Bischof Hippolyt spricht noch im 5. Jahrhun-

dert von der »betrügerischen Süße« der weiblichen Stimme, die voll Verführung zur Sünde sei, und dieser angeblichen Verführung, diesem Bösen schlechthin, waren die schwachen Männer in ihrer Triebhaftigkeit offenbar wehrlos ausgeliefert. Oder bedeuteten die Knaben, die Falsettisten, die Kastraten, die nunmehr die Frauenstimmen in der Kirche ersetzten, nicht jene ungleich problemlosere Verführung, der man sich nur allzu gerne hingab?

Noch zu Beginn des 18. Jahrhunderts, zu einer Zeit, als das Kastratenwesen in voller Blüte war und die Kirche die gewaltsamen Eingriffe ausdrücklich billigte, sprach Papst Clemens XI. der Frau auf der Bühne jede Sittlichkeit ab. Doch spätestens die neapolitanische Opera seria im 18. Jahrhundert kannte neben berühmten Kastraten bereits umjubelte Primadonnen, die im wechselseitigen Geschlechtertausch der Rollen oftmals ein Verwirrspiel der Sinne trieben. Und als Gertrud Elisabeth Mara – ihre Lebenserinnerungen stehen am Anfang dieses Buches – 1749 geboren wurde, war das Ende der wechselvollen Geschichte des erlaubten und unerlaubten Frauengesangs bereits in Sicht und das goldene Zeitalter des Kastratengesangs schon Vergangenheit. Die Sängerin wird jetzt, neben der Schauspielerin, zum privilegiertesten Frauenberuf schlechthin: Zu attraktiv ist die Stimme der Frauen, zu unverwechselbar ihre Farbe, ihre erotische Ausstrahlung, als daß man auf sie hätte verzichten können. Die Primadonna wird unumstritten und unverdrängbar eine singende Bühnenhauptfigur, eine Kategorie für sich, die sich gerne selbst porträtiert. Aus den erschienenen Autobiographien schildern diese sechs ausgewählten Texte von Gertrud Elisabeth Mara, Agnese Scebese, Mary Garden, Kirsten Flagstad, Marian Anderson und Maria Callas – drei davon erstmals in deutscher Sprache – nicht nur wechselvolle Schicksale großer Künstlerinnen, sondern geben auch ein Bild der Zeit, in der sie lebten.

Ihre Bedeutung als Primadonna weiß Elisabeth Mara bereits mit knapp 22 Jahren einzuschätzen. Selbstbewußt verhandelt sie den Vertrag mit Friedrich dem Großen aus; stolz beweist sie, daß Kapellmeister auf die Primadonna angewiesen sind und eine berühmte Primadonna wie sie in Italien »unumschränkte Gebieterin auf dem Theater« ist. Mary Garden, der Star von Oscar Hammersteins Manhattan Opera House um 1910, droht noch mit Kündigung, als man ihre Paraderolle »Thaïs« anders besetzen wollte, und gewinnt. In die eigenwillige Gestaltung und gewagte Kostümierung ihrer Bühnengestalten läßt sie sich auch vom puritanischen Amerika nicht hineinreden. Doch nur etwa 20 Jahre später muß bereits Kirsten Flagstad, nach einem unglaublich rücksichtslos anberaumten Vorsingen, in verstaubten, alten Produktionen an der Metropolitan innerhalb von gut zwei Monaten trotz Halsentzündung sechs Wagnerrollen absolvieren, und das fast ohne Proben: Siegelinde, die Walküren- und Götterdämmerungs-Brünnhilde, Isolde, Elisabeth, Kundry. Die Zeiten hatten sich geändert: Umjubelt und gefeiert war die Primadonna immer noch, vom Management aber unbarmherzig nach Bedarf eingesetzt, vor allem dann, wenn sie sich, wie damals Flagstad, ihre Sporen noch verdienen mußte. 57 Jahre alt war Flagstad, ehe sie an der Metropolitan in einer Neuinszenierung mit entsprechenden Proben ihre Hauptrolle gestalten konnte, eine Arbeitsweise, von der sie immer geträumt hatte.

Und was im 18. Jahrhundert undenkbar gewesen wäre, mußte selbst eine Maria Callas in den späten fünfziger Jahren akzeptieren. Weder an der Scala noch an der Metropolitan konnte sie auftreten, weil ihre Direktoren Antonio Ghiringhelli (»die Primadonnen kommen und gehen, die Scala bleibt«) und Rudolf Bing (»es gibt einen Punkt, an dem ein Zugeständnis ... ein Zeichen von Schwäche ist«)

Callas' Bedingungen, die immer auf höchste künstlerische Qualität zielten und Routinevorstellungen ausschlossen, nicht erfüllen oder dieser überragenden Sängerpersönlichkeit einfach zeigen wollten, wer hier das Sagen hat, wer Herr im Hause ist. Das waren Machtspiele jenseits aller künstlerischen Kriterien, die selbst eine Primadonna assoluta wie Maria Callas im 20. Jahrhundert verlieren mußte.

Die Oper sei ein Schlachtfeld, sagt Maria Callas denn auch, und ihre Stimme, ihre Technik seien ihre Waffen. Das aber sind hochsensible Waffen, die nicht unbedingt auf Abruf gehorchen wie ein Maschinengewehr. Das Instrument Stimme sitzt im eigenen Körper. Daher sind Höchstleistungen, die Primadonnen sich selbst abverlangen, ganz zu schweigen von den Erwartungen des Publikums, bei aller Professionalität auch abhängig vom Selbstvertrauen, von der Anerkennung. Die in den fünfziger Jahren an der Scala herrschende bedrückende, unfreundlich-kühle Atmosphäre beispielsweise hat nicht nur Callas vertrieben, sondern auch Renata Tebaldi dazu bewogen, dort nicht mehr aufzutreten. Die Scalabesucher, das damals anspruchsvollste Opernpublikum der Welt, das schonungslos jede kleinste Indisposition auspuffte, war nicht nur Herausforderung, sondern auch Belastung, denn »die kleinste Zuhörerreaktion beeinflußt uns« (Callas). Das mußte die damals längst berühmte Flagstad ebenfalls erfahren: »Nur in Mailand war ich enttäuscht: Das Scala-Publikum hatte, wie man in der Theatersprache sagt, ›Handschuhe an‹. Ich wußte gar nicht, wie hilflos, unnütz und unerwünscht man sich fühlen kann ohne Anerkennung und wie stärkend diese ist.« Für einen Künstler sei nichts wichtiger, als erwünscht zu sein, für das Ego könne man nie erwünscht genug sein, behauptet auch Marian Anderson. Und Birgit Nilsson drückt es so aus: Sänger seien wie Vögel, die nur singen können, wenn sie glücklich sind.

Nicht alle Sängerinnen hatten das Selbstbewußtsein einer Mary Garden, die immer an sich geglaubt und sich diesen Glauben von niemandem hat zerstören lassen, die in jungen Jahren schon lernte, sich nur auf sich selbst zu verlassen. Sie scherte sich nicht darum, ob Kritiker ihre Stimme schön fanden; sie selbst mochte sie und das Publikum auch. Das reichte ihr. Selbst die herablassenden Kritiken nach ihrem New Yorker Debüt als Thaïs ließen sie ungerührt: Wo jede andere Sängerin ihre Koffer gepackt hätte, blieb sie, sang weiter und setzte sich durch wie zuvor in Paris. Die ebenfalls von Selbstzweifeln ungetrübte Elisabeth Mara schreibt, sie sei als Kind immer so geliebt worden. Entsprechend unbekümmert fällt denn auch ihre Selbsteinschätzung als Künstlerin und Sängerin aus. Beide Sängerinnen, Mary Garden und Elisabeth Mara, sind in einer sehr konstruktiven Atmosphäre aufgewachsen, waren erwünscht und wurden unterstützt in dem, was ihnen wichtig war: die Musik, das Singen. Wie sehr Mary Garden, und da war sie schon 74 Jahre alt, der Tod ihrer Mutter, die ihre Kinder zur Unabhängigkeit, zur Selbständigkeit erzogen hatte, ohne Eifersucht, ohne Bevormundung, naheging, trifft sie selbst unerwartet; bis dahin hatte sie nie erfahren, was persönlicher Kummer ist.

Ein gehöriger Rest Kindlichkeit muß für die instinktive, intuitive Auffassungsgabe in jedem Künstler zurückbleiben; es scheint allerdings, als benötigten Sängerinnen mit ihrem Lebensmittelpunkt Stimme auch noch die schützende Verbindung zur Mutter, als seien die Stimmbänder so etwas wie die Verlängerung der Nabelschnur. Bis sie starb, begleitete Renata Tebaldis Mutter ihre Tochter auf Reisen. Auch Agnese Schebest sucht und findet Rückhalt in ihrer fürsorglichen Mutter, und Marian Anderson widmet ihr nicht nur ein Kapitel, sondern ihr ganzes Buch: Vieles von dem, was sie erreicht habe, verdanke sie ihrer Mutter, schreibt Anderson. Diese unermüdlich für die Familie arbeitende Frau, die

niemals klagte, hatte mit ihrem Gleichmut, ihrer Religiosität der Tochter jene Stärke vermittelt, die sie als Schwarze damals so dringend brauchte.

Vielleicht weil bei ihnen vieles anders war, wurden Maria Callas und Kirsten Flagstad zu wahren Kämpfernaturen, die kraftvoll und ausdauernd dem neidvollen Haß der beispiellosen Verleumdungskampagnen, denen sie später ausgesetzt waren, Widerstand leisteten. Nicht umsonst liebte Callas die stolze heilige Barbara, Schirmherrin der Artillerie, und Flagstad ihre Wikinger. Beide nämlich kamen zur Welt, nachdem der heißgeliebte Sohn gestorben war, und wurden als unerwünschter Ersatz geboren, und beide hatten energische, strenge Mütter, die ihre Töchter zwar antrieben, aber nicht immer ernst nahmen, nicht in ihrer ganzen Persönlichkeit respektierten. In der griechischen Familie der Callas galt »eine Frau auf der Bühne« als »Skandal«, als »unerträgliche Schmach«. Doch die Mutter erkannte das Talent ihrer Tochter, schickte sie zu sämtlichen Wettbewerben und brachte sie zu Studienzwecken aus Amerika nach Griechenland zurück. Aber schön durfte sie nicht sein; dafür sorgte die von der Mutter ausgesuchte geschmacklose Kleidung, und sich im Spiegel zu betrachten zählte zu den unerlaubten Eitelkeiten. Flagstads Mutter, eine hochbegabte Musikerin, die an der Oper korrepetierte und mit für den Familienunterhalt sorgte, verhalf ihrer Tochter zwar zu Engagements und sorgte dafür, daß sie nach ihrer zweiten Heirat ihre Sängerkarriere wieder aufnahm; zusammengearbeitet mit ihr hat sie jedoch erst beim Studium der Isolde, und da war Kirsten schon 35 Jahre alt. Dieses widersprüchliche Verhalten, Ermutigung einerseits, Minderbewertung und Frauenrolle andererseits, spiegelt sich denn auch in der Persönlichkeitsentwicklung der Sängerinnen wider. Flagstads Schüchternheit, das Gefühl, nichts Besonderes zu sein, zumal ihr das »Singen so natürlich war wie das Atmen«, ließen ihr wohl deshalb

das ruhige, geschützte Hausfrauendasein manchmal als Lebensziel erscheinen. Als sie freilich mit achtzehn Jahren in Oslo debütierte und zur Feier des Tages von ihren Eltern erstmals in ein Restaurant ausgeführt wurde, sich schön anziehen durfte, Anerkennung in der Familie und beim Publikum fand, nennt sie diesen Tag einen der größten ihres ganzen Lebens. Nichts unternimmt sie ohne Beratung mit ihrem Mann, findet dann aber, nachdem er gestorben war, Spaß daran, selbst zu entscheiden. Ihre Rolle als liebe, gute Tochter macht es ihr schwer, auf der Bühne Dramatik darzustellen, und ebenso wie Callas bestreitet sie vehement, ehrgeizig zu sein, obwohl sie vor dem Probesingen für die Metropolitan in St. Moritz in dem Fünfzigrappenstück, das am Boden liegt, einen Glücksbringer sieht und es aufbewahrt. Das sind die Widersprüche, die aus dem Spannungsfeld von Prägung und Wesensart entstehen. Callas' Ängste und Unsicherheiten, die ihr oft genug als Starallüren ausgelegt wurden, ihre »überdimensionalen Minderwertigkeitskomplexe«, von denen ihr späterer Schallplattenproduzent Walter Legge spricht, gehören ebenso dazu wie ihre feste Überzeugung, daß auf Erfolg, auf Freude unmittelbar das Leid folgen muß. Und sie sehnt sich, wie Flagstad, »nach der Wärme eines Zuhauses und der Ruhe, die eine glückliche Heirat jeder Frau gibt«.

Nun war allerdings die »glückliche Heirat« nur wenigen Sängerinnen beschieden. Nicht umsonst sagte Astrid Varnay in einem Gespräch, sie habe ihr Leben nicht nach Männern ausgerichtet, sonst wäre sie nicht Sängerin geworden. Und die selbstgenügsame Mary Garden hat ihren Lebensentwurf schon mit siebzehn Jahren formuliert: Sie werde nie heiraten, und sie ist diesem Vorsatz treu geblieben. Kein Mann war ihr wichtiger als die Leidenschaft ihres Lebens: ihre Arbeit. Tatsächlich führen viele Sängerinnen außerhalb des Theaters ein sehr einfaches, diszipliniertes Leben. Re-

nata Tebaldi hat am Tag des Auftritts, wie viele andere Sopranistinnen, kaum gesprochen, um ihre Stimme zu schonen. Kathleen Ferrier, nach ihrem Privatleben befragt, antwortete kurz und knapp: »Was wollen Sie, ich bin doch nur ein Hals.« Daß man im 19. Jahrhundert freilich den »weiblichen Mitgliedern« eines Opernensembles gar »den Ehestand kontraktlich zu erschweren« suchte, darüber empört sich Agnese Schebest zu Recht, ebenso wie über jene Männer, die zu stolz seien, ihre Frauen im Dienste der Kunst fortwirken zu lassen, was sie später selbst leidvoll erfahren sollte. Auch Mara wußte, daß eine Heirat in jungen Jahren ihre »Künstlerlaufbahn« beendet hätte.

Keine Frage: umjubelte Primadonnen, diese exponiert in der Öffentlichkeit stehenden erfolgreichen, starken Frauen waren für das Selbstbewußtsein der Männer eine schwere Prüfung. Gertrud Bindernagel, eine bekannte Sopranistin, wurde von ihrem Gatten in den dreißiger Jahren hinter der Bühne aus Eifersucht erschossen; bei einem Oberstleutnant, den Agnese Schebest verschmäht hatte, blieb es wahrscheinlich nur deshalb bei der Drohung, weil sie erst wieder auftrat, als er versetzt wurde. Aber auch Sängerkollegen konnten Mißgunst handgreiflich zum Ausdruck bringen: Der Opernauftritt verwandelte sich in wirkliches Leben, als ein wenig bekannter Tenor-Don-José die berühmte Sigrid Onegin-Carmen in der Eifersuchtsszene zu Boden warf und würgte. Eine Woche Krankenhaus, ein Nervenschock und monatelange Armschmerzen waren die Folge. Noch auf ganz andere Weise wußten Kollegen die Bühne zu nutzen, auf eine, die man heute sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz nennen würde: Leo Slezak als Othello durfte mit Flagstad-Desdemona erst wieder singen, nachdem er sich entschuldigt hatte; Mary Garden verweigerte eine weitere Zusammenarbeit mit einem französischen Tenor, als er einen leidenschaftlichen Bühnenechtkuß gewagt hatte.

Im Duett den hohen Ton länger auszuhalten als die Partnerin war eine gewaltlose, aber wirksame Methode, die Kollegin auszuspielen. Wer dabei allerdings an die Callas geriet, mußte dafür büßen: In Mexiko stülpte sie in Absprache mit den Kollegen über das jeweils endlos ausgehaltene hohe C eines Tenors einfach ihr Es, lang und durchdringend; ein unbedachter Bariton, der dies mit ihr an der Metropolitan exerziert hatte, mußte am nächsten Tag den Heimweg antreten. Und kein Mann läßt sich gerne die Show stehlen: Weil Franco Corelli am selben Abend an der Metropolitan debütierte wie Leontyne Price und die Presse kaum Notiz von ihm nahm, wollte er mit dieser Sopranistin nicht mehr singen. Als eine Sängerin gar Direktorin einer Oper wurde, wie Mary Garden an der Chicago Opera Company, hatte sie gleich an drei Fronten zu kämpfen: gegen anonyme Briefe, Messer und Revolverkugeln mit entsprechenden Drohungen, die sie als lustige Erinnerungsstücke aufbewahrte; gegen einen störrischen Dirigenten, weil er sich bei einer Sängerbesetzung nicht durchgesetzt hatte; und schließlich gegen die männlichen Sänger, die sie schlicht als »Haufen mißgünstiger Jungens« bezeichnete, im Gegensatz zu den Sängerinnen, die »zuvorkommend und kooperativ« mit ihr zusammenarbeiteten.

Nun gehören verletzte Eitelkeiten, Eifersüchteleien und Intrigen zum Opernalltag wie der Klatsch zum Stammtisch. Zu viele wollen dasselbe: Erfolg, Zuwendung, Macht. Das galt nicht nur für Sängerinnen, wie es Operngeschichten glauben machen wollen, nur gaben Primadonnen offenbar die besseren Schlagzeilen her, den interessanteren Lesestoff, die wirksamere Publikumserhitzung. Der mit allen Regeln der Kunst zu Rivalitäten hochstilisierte Wettstreit zwischen Elisabeth Mara und Luiza Rosa Todi in Paris entzückte 1782 das Publikum; es konnte Partei ergreifen, sich in Gefolgschaften von Maratisten und Todisten teilen und einen

aufregenden Zweikampf verfolgen, der so faszinierend war wie ein packendes Tennismatch. Das paßte den Veranstaltern, garantierte volle Häuser und brachte knisternde Spannung ins Parkett und in die Galerien. So war es auch mit Maria Callas und Renata Tebaldi, die ursprünglich, als Callas noch andere Rollen sang als Tebaldi, eng befreundet waren. Angestachelt durch ihre jeweilige Umgebung und durch Gerüchte erwachsen Mißtrauen und Mißverständnisse. Daß daraus wahre journalistische Schlammgeschlachten entstanden, hing sicher mit der Person Callas' zusammen, deren Größe und Erfolg die Kleingeister mit ihrem haßerfüllten Neid zerstören wollten. Die Verehrung, ja Anbetung, die ihr entgegengebracht wurden, erzeugten unter ihnen ein ebenso gewaltiges Ausmaß an Mißgunst und Bösartigkeit.

Im realen Leben mußten die Primadonnen hart und diszipliniert arbeiten, waren Intrigen und großen nervlichen Belastungen ausgesetzt und hatten sich immer wieder einem erwartungsvollen Publikum zu stellen. Das war die eine Seite. Im Opernleben jedoch waren sie meist liebende Geschöpfe, die an der Liebe auf die eine oder andere Weise zugrunde gingen. Verständlich, daß Agnese Schebest sich in der Studienzeit am liebsten Opern ansah, die »mit einer Hochzeit endigten« und später nach anderen Rollen suchte, weil ihr das »ewige Schmachten, Girren und Seufzen nun schon zum Sterben langweilig war«. Und Callas war glücklich, als man ihr eine Rolle in der Oper »Der Türke in Italien« von Rossini anbot; endlich konnte sie vom »üblichen Thema der großen Musiktragödien« wegkommen und »die frische Luft eines sehr komischen neapolitanischen Abenteuers« atmen.

Solche Erholungsbedürfnisse waren Gertrud Elisabeth Mara (1749-1833) noch unbekannt: die Operninhalte waren damals für Primadonnen meist erfreulicher, und sie

selbst zählte auch nicht zu jenen Sängerinnen, die ihre Rollen in Gestik und Mimik durchleben. Von ihrer Kinderrachitis, der englischen Krankheit, hat sie sich nie ganz erholt, was ihre Bühnenauftritte empfindlich beeinträchtigte. Daher hatte sie ihre größten Erfolge auch in Konzerten; als Sängerin in Händels Oratorien war sie in London unübertroffen. Ob man denn erwarte, daß sie auch mit Händen und Füßen singe, entgegnete sie den Kritikern, die ihre Schauspielkunst bemängelten. Maras Ruhm – sie war die erste deutsche Sängerin, die über Deutschlands Grenzen hinaus anerkannt wurde – beruhte auf ihrem brillanten Vortrag, auf ihren berühmten Koloraturen. Leider erfahren wir von Mozart im Brief an seinen Vater vom 24. November 1780 aus München nichts über ihre Gesangkunst, so »unerträglich« ist ihm der Auftritt des Mara-Ehepaars (ihn nennt er einen elenden Violoncellisten), der mit Handgreiflichkeiten endete. Elisabeth Mara wollte mit allen Mitteln das Mitwirken ihres Mannes erzwingen, was Christian Cannabich, damals Dirigent am Hofe Karl Theodors, zu verhindern wußte. Der englische Musikforscher Charles Burney hingegen sah einer Begegnung mit der Sängerin voller Erwartung entgegen, denn er hatte schon gehört, daß Mara selbst Faustina Bordoni, Francesca Cuzzoni und Giovanna Astrua in der Fertigkeit der Kehle übertreffe, ihre Stimme voll und lieblich sei, daß sie alles vom Blatt weg singen könne und auch mit Geschmack und Ausdruck vortrage. Selbst Friedrich der Große habe sich überzeugen lassen, obwohl er zuvor verkündet hatte: »Eine deutsche Sängerin? Ich könnte ebenso leicht erwarten, daß mir das Wiehern meines Pferdes Vergnügen machen könnte.« Als Burney sie 1772 in Berlin und Potsdam besuchte, empfing sie ihn »höflich und ohne Geziere«; sie sei nicht groß und keine Schönheit, doch aus allen ihren Zügen leuchte ein recht gutes Herz hervor. Und schon damals hatte sie jenen

ausnehmend schönen Triller, der später zum berühmten Mara-Triller werden sollte. Den Ambitus ihrer Stimme, der vom g bis zum dreigestrichenen e reichte, habe sie für Arien von ungewöhnlichem Umfang genutzt wie ein Instrumentalist. Selbst als Elisabeth Mara schon zurückgezogen in Reval lebte, war ihr Ruhm noch nicht vergangen: Viele Künstler besuchten sie auf dem Weg nach St. Petersburg, unter ihnen Anna Milder-Hauptmann. In den zwei Achtzeilern, die der zweiundachtzigjährige Johann Wolfgang Goethe ihr 1731 zu ihrem ebenfalls zweiundachtzigsten Geburtstag schickte, erinnert er sich im ersten sogar noch an die Aufführung von Hasses Oratorium »Santa Elena al Calvario« in Leipzig, die über fünfzig Jahre zurücklag: »Dort, wo alles wohl gelang,/ Unter die Beglückten/Riß dein herrschender Gesang/Mich, den Hochentzückten«; das zweite Gedicht, ihrem Festtag gewidmet, beginnt mit den Zeilen: »Sangreich war dein Ehrenweg, Jede Brust erweiternd«.

Keine schönen Dichterworte begleiteten die Laufbahn von Agnese Schebest (1813-1869), dazu hatte sie sich mit 30 Jahren wegen ihrer Heirat zu früh von der Bühne verabschiedet, was sie später zutiefst bedauerte; dennoch sind Lithographien in Wien, Nürnberg und Karlsruhe entstanden, ein Porträt in Paris, und ihr Konterfei zierten Pfeifenköpfe und Zuckerwerk – ein sicheres Zeichen ihrer ungewöhnlichen Beliebtheit. Sie war, im Gegensatz zu Mara, eine Sängerin, die sich über den Zustand der Hofopern Gedanken machte, über den »dramatischen Künstler«, der sich nicht nur als Sänger versteht, über die Rolle der Zuhörer, die Bestechlichkeit der Kritiker, über die musikalische Gestaltung, über das, was für sie »Kunst« ist. Um »Intrigen und Schikanen«, die zwangsläufig in einem Opernensemble entstehen, aus dem Weg zu gehen, zog sie ihre Unabhängigkeit vor, verzichtete auf eine feste Bindung und reiste statt dessen mit ihrer Kutsche – heute wäre das ein Wohnmobil – von