



Nicht nur im Aufnahmestudio
brillierte René Jacobs mit Mozart, sondern
auch auf der Bühne, wie beispielsweise
mit der „Zauberflöte“ in Aix-en-Provence
(Foto oben, unten links und Mitte)...

Fotos: Elisabeth Carecchio



...oder mit „La finta giardiniera“ am
Theater an der Wien im Jahr 2010.

Foto: Wilfried Hösl



Sophie Karthäuser als Sandrina
in der „Finta“ in Wien.

Foto: Wilfried Hösl



„Don Giovanni“ bei den Innsbrucker
Festwochen mit Johannes Weisser und
Alexandrina Pendatchanska ...

Foto: Festwochen/R. Lartl



... sowie Alessandro Guerzoni als „Il
Commendatore“.

Spontaneität einer Theateraufführung

Auch mit der achten Aufnahme seines **Mozart-Zyklus**, der „Entführung aus dem Serail“, ist René Jacobs ein großer Wurf gelungen. Wie schon bei der „Zauberflöte“ hat er das Singspiel in ein fesselndes Theaterspiel auf der Hörbühne inszeniert. Als musikalischer Regisseur wagt er ungewohnte Eingriffe sowohl in die Dialoge als auch in die Musik – immer zu einem höheren Zweck: das Werk neu entstehen zu lassen. Von Jürgen Kesting.

Foto: Elisabeth Carecchio



Und noch einmal die „Zauberflöte“ mit
Daniel Behle (Mitte) als Tamino, den die
Kritiker auf der Aufnahme mit dem legen-
dären Fritz Wunderlich verglichen.

Mit seinem Mozart-Zyklus hat Dirigent René Jacobs neue Maßstäbe gesetzt.

Bassa Selim droht der Frau, die seine Liebe abweist, „Martern von allen Arten an“. Sie werde, versichert Konstanze, „Qual und Pein“ vertragen – und stimmt eine Arie mit flammenden Koloraturen an. Während des langen Stücks, das von einem zwei Minuten langen Concertante von Flöte und Oboe, Violine und Cello eingeleitet wird, setzt die Handlung aus. Was geschieht während ihres Bekenntnisses mit dem Bassa? Ihm bleibt

nichts, als dieses Stück

„einfach abzuhören“ (Alfred Einstein) – ganz so, wie der Besucher im Theater. Auf der Klangbühne ist er als Figur des Dramas gänzlich absent.

Ganz anders bei René Jacobs. Unmittelbar vor Konstanzes heroischem Ausbruch fragt ein verblüffter Bassa nach dem Grund: „Ist das ein Traum? Woher nimmt sie auf einmal den Mut? Wie kann sie es wagen?“ Dass er die acht Minuten Arien nicht abhört, wird wenig später wieder spürbar, wenn Selim unmittelbar vor dem Allegro assai („Doch du bist entschlossen“) überlegt: „Vielleicht hofft sie, mir zu entkommen?“ und dann weitersinnt: „Oder versucht sie, mich zu täuschen ... zu besänftigen?“

Zu erleben ist also die Wirkung der flammenden Empörung auf den, der sie ausgelöst hat: Das „Drama des Hörens“ (um einen Titel Luigi Nonos zu paraphrasieren).

Wie schon bei der „Zauberflöte“ begnügt sich René Jacobs auch bei seiner Aufnahme der „Entführung aus dem Serail“, der achten und vorerst letzten seiner 1998 begonnenen Reihe, nicht mit der bloßen Wiedergabe des Textes. Er

fügt sich nicht der rigiden „lex Werk-treue“, sondern will „ein Audio-Drama“ entstehen lassen. Für ihn ist das Werk nicht mit der Partitur vollendet, sondern – wie im 18. und frühen 19. Jahrhundert – erst durch die Aufführung. So führt er Regie bei einer „akustisch dramatisierten Inszenierung“, die sich nicht mit der bloßen Abfolge von Singspieltext und Musik begnügt, sondern eine höhere Einheit von gesprochenen Dialogen und Musik herstellt: durch eine musikalisierende Bearbeitung der Dialoge und die Herstellung eines Motivnetzes.

Wenn beispielsweise Pedrillo (1. Akt, 3. Auftritt) erstmals erscheint, pfeift er die Melodie, die er im dritten Akt als Signal der Entführung singen wird: „Im Mohrenland gefangen war“. Die meisten Arien werden zu Auslösern von Gegenreaktionen derer, an die sie sich richten. Wenn Osmin sich in seiner Laffen-Arie vor Pedrillo aufplustert – „Ich hab’ auch Verstand“ –, wirft Pedrillo amüsiert ein: „Du?“ Wenn Blondchen sich im zweiten Akt – „Welche Wonne, welche Lust“ – mit einer eingelegten Kadenz den Moment ausmalt, in dem Konstanze und Belmonte sich wiedersehen, ruft Pedrillo hinein: „Jetzt geh, Herzchen!“. Bevor Pedrillo selber seine Arie – „Frisch zum Kampfe“ – anstimmt, spricht er in die Einleitung hinein: „Es sei gewagt... Entweder jetzt oder niemals. Wer nicht wagt, der nicht gewinnt.“ Nach den drei Takten der auf dem hohen A liegenden Forte-Zielnote („gewagt“) hält er ein und seufzt mit zitternder Stimme „es sei gewagt“, bevor er die Arie fortsetzt. Man spürt, dass Pedrillos lautstarke Parole nichts anderes ist als das ängstliche Pfeifen im Walde. Aus dem Nacheinander des gedruckten Textes wird ein Ineinander von gesprochener und gesungener Handlung.

Als René Jacobs seine erste Aufnahme einer Mozart-Oper vorstellte – „Così fan tutte“ – führte er schon in der ersten Szene einen neuen Protagonisten ein: den Hammerflügel, der auch in den folgenden Aufnahmen als Impulsgeber im Getriebe der Aktion eingesetzt wurde. In „Così fan tutte“ etwa umlodert er Guglielmos wütende Duell-Forderung mit einem Gewitter von auf- und absteigenden Arpeggien;

er belächelt Ferrandos liebesnährisches Schwärmen mit präziösen Arabesken; beglaubigt den von Alfonso inszenierten Treuetest mit einem energisch klingenden „Top, die Wette gilt“ oder umspielt die Herzensergießungen der Protagonisten mit mal empfindsamen, mal ironisch-lächelnden Figurationen.

Auch in „Die Entführung aus dem Serail“ ist dieser Spielmacher – dieses Mal Andreas Küppers: bravissimo – dabei. Schon in der Ouvertüre sympathisiert er mit den sehnsüchtigen Seufzern, die Belmonte ins Entbehrte entsenden wird: „Hier soll ich dich denn sehen“. Osmins melancholisches g-Moll-Lied („Wer ein Liebchen hat gefunden“) wird, wie einige spätere Arien, vom Klavier eingeleitet; einige Male ergreift das Klavier das Wort schon während der Rezitative, die ihrerseits bis in die Vorspiele der Arien hineingesprochen werden. Im Verlauf der Oper agiert das Klavier wie ein „Souffleur“, der dem Hörer sagt, was er nicht sehen kann. Wenn Pedrillo den Haremswächter von den Freuden des Weins überzeugt, werden die silberne oder dunkle Figuration des Klaviers zu Chiffren für die kleine und die große Flasche; und wenn in der Entführungsszene die Fenster geöffnet und die Leiter aufgestellt werden, bilden klavieristische Figurationen das Hinauf- und das Herabsteigen ab. Zudem übernimmt es melodramatische Aufgaben, etwa dergestalt, dass es seelisch entscheidenden Monologen mit Passagen aus Mozarts Klavierstücken expressives Gewicht gibt.

Eine unzulässige Intervention? Auch Mozart habe, so argumentiert Jacobs, seine Hände sicher nicht in den Schoß gelegt, wenn er seine Opern dirigierte. „Ich habe es für gut befunden“, so zitiert Jacobs aus einem Brief Mozarts an Vater Leopold nach einer Aufführung im Oktober 1982, „wieder an das clavier zu gehen, und zu dirigieren, um das ein wenig im schlummer gesunkene orchestre wieder aufzuwecken.“ Weiter betont Jacobs in seinen nie dogmatisch-lehrhaften Anmerkungen, dass die Änderungen der Dialoge, die bei der Einrichtung der Aufnahme vorgenommen wurden, nicht aus jenem Hass geboren wurden, der heutige

Regisseure dazu bringt, die gesprochenen Szenen zu verstümmeln. Sie wurden lediglich im Sinne einer sprachlichen Aktualisierung bearbeitet.

Viel gravierender, vielleicht anstößiger, dass sich Jacobs erhebliche Freiheiten bei der musikalischen Wiedergabe erlaubt. Damit ist nicht der auch heute noch keineswegs selbstverständliche Gebrauch von Appoggiaturen gemeint: Dass also „Ach, ich lieb-te“ oder „war so glück-lich“ nicht zwei Mal auf B bzw. G, sondern mit dissonierendem Vorhalt auf der sinntragenden Silbe gesungen wird. Es gibt Dutzende ähnliche Beispiele. Auf viele mag es zudem irritierend oder präziös wirken, dass so gut wie alle Fermaten mit Figurationen oder Kadenzen ausgeziert werden.

Dass die Oper einen neuen, in kapitalen Lettern geschriebenen Titel haben müsste – OSMIN –, verdankt sie dem russischen Bass Dmitry Ivashenko, der all das, was in seiner Rolle steckt – „die Poesie der Prosa, den Farbenschmelz des Schmutzes und den Wohlklang des Gepolters“ (so Ludwig Börne) – auf grandiose Weise sinnfällig macht. In der Literatur ist der Haremswächter dämonisiert worden: Er sei „kein Basso buffo caricato, sondern ein ebenso realistischer Kerl wie Falstaff: grob, gallig, unendlich komisch als groller Freund von Weib und Wein, aber auch unendlich gefährlich“ (Alfred Einstein). Aber wie kommt es, dass sein angeblich „schwül-sinnliches Ständchen“ in g-Moll steht – in derselben Tonart wie die Traurigkeits-Arie der Konstanze? Sollte er, der von seinem Herrn nicht zum Harems-Halbmännchen gemacht worden ist, unter ähnlichen Liebesnöten leiden und nur ob bitterer Enttäuschungen zum Racheengel geworden sein; oder wittert er die Pläne der beiden „Invasoren“ aus dem Abendlande?

Der russische Bass hat keine so rotunde und weich-ebenmäßige Stimme wie Kurt Moll. Sie hat eine stärkere Körnung. Aber er hat keine Mühe damit, sonore, tiefe Töne schimmern zu lassen wie jener Karl Ludwig Fischer, dem Mozart in „O wie will ich triumphieren“ ein tiefes D zugebilligt hat; nicht zu reden von Sprüngen und Koloraturen, die für die Bologne-

Aktuelle CD



Mozart, Die Entführung aus dem Serail; Robin Johannsen, Mari Eriksmoen, Maximilian Schmitt, Julian Prégardien, RIAS Kammerchor, Akademie für Alte

Musik Berlin (2014); Harmonia mundi 2 CD 3149020221426

Bereits erschienen

Mozart, Così fan tutte; Veronique Gens, Bernarda Fink, Werner Güra, Kölner Kammerchor, Concerto Köln (1998)

Mozart, Le nozze di Figaro; Veronique Gens, Patrizia Ciofi, Angelika Kirchschrager, Simon Keenlyside, Lorenzo Regazzo, Kobie van Rensburg, Antonio Abete, Collegium Vocale Gent, Concerto Köln (2003)

Mozart, La clemenza di Tito; Mark Padmore, Alexandrina Pendatchanska, Bernarda Fink, Marie-Claude Chappuis, Sergio

Foresti, Sunhae Im, RIAS Kammerchor, Freiburger Barockorchester (2005)



Mozart, Don Giovanni; Johannes Weisser, Lorenzo Regazzo, Alexandrina Pendatchanska, Olga Pasichnyk, Kenneth Tarver, RIAS Kammerchor, Freiburger Barockorchester (2006)



Mozart, Idomeneo; Richard Croft, Bernarda Fink, Sunhae Im, Alexandrina Pendatchanska, Kenneth Tarver, RIAS Kammerchor, Freiburger Barockorchester, René Jacobs (2008)



Mozart, Die Zauberflöte; Daniel Behle, Marlis Petersen, Anna-Kristiina Kaappola, Sunhae Im, Kurt Atzesberger, Marcos Fink, RIAS Kammerchor, Akademie für Alte Musik Berlin, René Jacobs (2009)

Mozart, La finta giardiniera; Sophie Karthäuser, Nicolas Rivenq, Jeremy Ovenden, Alexandrina Pendatchanska, Sunhae Im, Michael Nagy, Freiburger Barockorchester, René Jacobs (2012)

Alle Aufnahmen unter René Jacobs, erschienen beim Label Harmonia mundi.



ser Gesangsschule typisch waren: „ein Freudenliedchen singen“ (Takte 152 bis 168). Er schließt eine auf- und abwärts wogende Kette von Triolen mit einem bemerkenswerten Triller ab, den er hier wie in der Szene mit Belmonte (Akt 1) oder in der Laffenarie („ganz“, Takt 40) als grelle Ausdrucksgeste nutzt, wenn er bekennt, Pedrillo am liebsten „ver-brennen“ zu wollen.

Mit diesem Porträt, bei dem die Figur förmlich aus dem Rahmen tritt, ist er der vokale Solitär eines homogenen und wohlhabend gestimmten Ensembles, in dem die „parti buffe“ fast überzeugender besetzt ist als die „parti serie“. Für die Konstanze hat Jacobs die Amerikanerin Robin Johannsen aufgeboten. Die Wahl einer lyrischen Sopranistin begründet er damit, dass auch Mozarts Konstanze,

Caterina Cavalieri (trotz des Namens eine Österreicherin) kein dramatischer Koloratursopran war, den man heute in der Rolle erwarte. Gibt es wirklich diese Erwartung? Wenn, so ist sie seit der ersten Studioaufnahme (1950) mit Sängern wie Wilma Lipp, Maria Stader, Lois Marshall, Anneliese Rothenberger, Arleen Auger, Christiane Edda-Pierre, Edita Gruberova, Yvonne Kenny, Luba Organosowa oder Lynne Dawson nie erfüllt worden.

Es sind nicht „dramatische Defizite“, unter denen die Darstellung von Robin Johannsen leidet, sondern stimmliche Grenzen: weniger in „Ach, ich liebte“ und in „Traurigkeit“ als in der Martern-Arie. Ihre „low calory voice“ hat nur bis zum A einen glockigen Klang. Die Koloraturen werden zwar bewältigt, aber nicht in dramatisch-expressive Gesten verwandelt. Dazu aber gehört jenes besondere Mehrkönnen-als-es-nur-können, das etwa die Konstanze von Luba Organosowa unter John Eliot Gardiner auszeichnet. Als Blonde setzt sich die norwegische Sopranistin Mari Eriksmoen besser in Szene, deren Stimme auch in der hohen Lage blühend klingt. Man höre etwa die auf-

einem blitzsauberen hohen E.

Maximilian Schmitt bringt für den Belmonte eine helle, weiche, angenehm klingende lyrische Tenorstimme mit. Phrasen, die sowohl einen langen Atem für gehaltene Töne als auch dynamische Steigerungen verlangen – „und bringe mich ans Ziel“ –, singt er dynamisch in kleiner Fassung. Gut gelungen Belmontes schönste Arie: „Konstanze! ... O wie ängstlich.“ In „Wenn der Freude Tränen fließen“ gelingt ihm die elaborierte Kadenz vor dem Eingang zur Reprise (auf dem Wort „Pracht“) sehr gut. Bei den Koloraturen kommt er nicht ganz ohne Aspirate aus, insbesondere nicht in „Ich baue ganz auf deine Stärke“. Was insgesamt fehlt, ist die Klangsättigung emphatischer Phrasen, wie man sie etwa von Uwe Heilmann und auch von Peter Schreier im Ohr hat. Auch hier ist die Partie des Sekondariers, des Pedrillo, mit Julian Prégardien stärker besetzt, nicht zuletzt deshalb, weil er im Singen eindringlicher agiert.

Faszinierend die dunkle, reibeisenraue Stimme des österreichischen Schauspielers Cornelius Obonya in der Rolle des Bassa. Eine Stimme, in deren Gesicht tiefe Furchen von Gram und Kummer eingegraben sind. Die Stimme eines geschundenen und gespaltenen Mannes, der seinen Stolz nicht verloren hat und mit dem Heroismus der Schwäche um die geliebte Frau wirbt. Eine faszinierend manierierte Darstellung. Grandios endlich die musikalische Verwirklichung durch die Akademie für Alte Musik Berlin, die schon in der Ouvertüre durch die Forte-Piano-Wechsel eine bedrohliche Couleur locale sichert: In den Solopassagen insbesondere der Holzbläser hört man Virtuosen höchsten Ranges. Sie werden nicht, wie etwa in den „Wiener“

Der Hammerflügel wird als neuer Protagonist zum Impulsgeber im Getriebe der Aktionen eingesetzt

steigenden Quartolen in der wiederum mit einem Sprechtext eingeleiteten Arie „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln“ (Takte 33-34) oder die mit Arabesken gefüllte Fermate auf dem A (Takt 58). Die aufsteigende Koloratur-Kette („Liebe als Treue weicht“, Takte 88-90) landet auf



René Jacobs als Perfektionist:
volle Konzentration aufs musikalische Detail.

Aufnahmen der fünfziger und sechziger Jahre, wie silberne Fäden in das Gewebe der Streicher eingewirkt, sondern werden als agierende Stimmen, als Echos seelischer Vorgänge verstanden.

Blickt man auf den in einem Zeitraum von 16 Jahren entstandenen Zyklus als Ganzes, so lässt sich feststellen, dass der Titel der zuerst aufgenommenen Oper nicht zutrifft: „Così fan tutte“ (So machen es alle). In den achtziger und neunziger Jahren sind etliche Aufnahmen entstanden, die mit dem wohlfeilen Schlagwort „historisch informiert“ bedacht werden, sich aber einem neuen Konformismus unterwerfen: Dass auf alten Instrumenten, in tieferer Stimmung, mit rascheren Tempi und nach alter Verzierungspraxis musiziert wird. All dies ist für Jacob kein Ziel in sich selbst, sondern nur die Voraussetzung für eine in Fragen des Rhythmus, der Tempi, der Phrasierung, der Dynamik und besonders der musikalischen Einrichtung individuelle Interpretation. All seine Aufführungen zeichnen sich einerseits aus durch einen nur im Studio erreichbaren Schliff, andererseits durch die Lebendigkeit und Spontaneität einer Theateraufführung.

Es ist immer zu spüren, dass sorgfältig geprobte Aufführungen vorausgegangen sind, sodass die überwiegend jungen Sänger zu homogenen Ensembles zusammenwachsen konnten. Der Zyklus hat eine klare und überzeugende Handschrift. Trotz aller Eigenheiten und Eigenwilligkeiten ist es nicht die Handschrift eines Ikonoklasten wie Nikolaus Harnoncourt. Bei Jacobs ist nie spürbar, dass er alles anders machen will und überzeugt ist, es allein richtig zu machen. Vielmehr machen alle seine Aufnahmen den Eindruck einer Neuentdeckung – als ginge es um noch nie gespielte Partituren.

In der Tat hat man weder „Die Entführung“ noch „Die Zauberflöte“ je so lebendig und betörend theaterbunt erlebt wie in seinen Aufnahmen. In den für alle Opern neuentdeckten Protagonisten – den Mann am Klavier – kann man sich verlieben. Wobei nicht verschwiegen sei, dass etliche Kritiker sich der vielen Eigenwilligkeiten nicht erfreut, manche Eingriffe als „willkürlich“ und die „kreativen Zutaten des Klaviers“ als Selbstzweck bezeichnet haben. Trotzdem waren die meisten sich einig, dass Jacobs mit den drei da-Ponte-Opern richtungweisende Aufführungen gelungen sind, auch mit den beiden Seria-Opern „Idomeneo“ und „La Clemenza di Tito“. Dass sie derzeit Referenzcharakter haben, bedeutet indes nicht, dass frühere Aufnahmen – Colin Davis' „Idomeneo“, Jochums „Entführung“ mit dem einzigartigen Fritz Wunderlich, Erich Kleibers „Le nozze di Figaro“, Giulini's „Don Giovanni“ oder Karajans „Così“ – ihre Faszination verloren hätten. ■

BR
KLASSIK

TSCHAIKOWSKY PIQUE DAME



Tschaikowskys späte Meisteroper mit international bedeutenden Solisten, die mit den Rollen der „Pique Dame“ auch sprachlich auf authentische Weise bestens vertraut sind.

Mit Tatiana Serjan, Misha Didyk, Larissa Diadkova, Alexey Markov, Alexey Shishlyaev u.a.

Kinderchor der Bayerischen Staatsoper
Chor und Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks
Mariss Jansons

WAGNER DAS RHEINGOLD



Sir Simon Rattle und das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks deuten mit symphonischer Finesse Wagners neu erschaffenen Kosmos des Musikdramas.

Mit Elisabeth Kulmann, Annette Dasch, Janina Baechele, Michael Volle, Herwig Pecoraro, Burkhard Ulrich, Tomasz Konieczny u.a.



www.br-klassik.de/label
Erhältlich im Handel und im BRshop / www.br-shop.de

Im Vertrieb von

