

Die Moralität muss in

Foto: Wikipedia



der Musik weiterleben

„Töt' erst sein Weib!“ – In einer der dramatischsten Szenen der gesamten Operngeschichte gibt sich die als Mann verkleidete Leonore zu erkennen.
(Illustration zu einer Aufführung im Pariser Théâtre Lyrique)



Der „**Fidelio**“ ist Beethovens einzige Oper und Sorgenkind: Erst mit der dritten Fassung rang sich der Komponist zur endgültigen Form durch. Die Anforderungen an die Sänger sind dabei teilweise horrend. FONO-FORUM-Fachmann Jürgen Kesting sagt Ihnen, wer diese in der langen Aufnahmegeschichte des Werkes am besten gemeistert hat.

So wie der Kirchentext des Requiems von den Menschen seit zwei Jahrhunderten nicht mehr geglaubt wird (Ernst Bloch in seiner „Philosophie der Musik“), empfinden viele ein Unbehagen, wenn sie mit der Heilsbotschaft des „Fidelio“ konfrontiert werden; sie empfinden sie als fromme Unwahrheit. Und was empfindet eine libertäre Gesellschaft, in der jede dritte Ehe geschieden wird, bei dem Hymnus auf die Gattenliebe, die als Grundsatz bürgerlicher Moral dem aristokratischen Libertinismus entgegengehalten wurde? Indes muss diese Moralität in der Musik weiterleben und Erschütterung auslösen. Mit dem „Fidelio“ hat Beethoven, so Bloch, ein Requiem geschrieben, „mit Dies irae“ für Pizarro, mit „Tuba mirum spargens sonum“ für Florestan.

Carsten Steiger verzeichnet in seiner Opern-Diskographie 97 Aufnahmen zwischen 1936 und 2006. Die beiden ersten mit dem Ensemble der Met – Kirsten Flagstad, René Maison und Ludwig Hofmann/Friedrich Schorr – sind insofern bemerkenswert, als Artur Bodanzky die Dialoge durch von ihm komponierte Rezitative ersetzte. Diese fragwürdige Entscheidung hat Bruno Walter korrigiert, als er das Werk im Februar 1941 – seine zweite Aufführung an der Met – grandios dirigierte. In Kirsten Flagstad hat sie eine überragende, eine nie wieder erreichte Protagonistin. Für das Terzett „Mir ist so wunderbar“ findet sie einen zart-inwendigen Bratschen-Ton, für „Abscheulicher“ einen vulkanisch aufflammenden. Sie gehört zu den wenigen Sopranistinnen, denen die aufsteigenden Phrasen der Arie keine Mühe bereiten. „Lass den Stern“ wird zu einem säkularisierten Gebet. René Maison ist ein stimmlich imponierender, aber in der Formung des Textes unbefriedigender Florestan. In seinem Buch über die „Saturday Afternoons At



Als Leonore unübertroffen: Kirsten Flagstad, die in Aufnahmen mit Bruno Walter und Wilhelm Furtwängler auch heute noch in dieser Partie zu hören ist.

The Met“ erwähnt Paul Jackson, dass der Dirigent gleichwohl von der Leonore der Flagstad nicht restlos überzeugt war. Sollte er sie mit Lotte Lehmann verglichen haben, die die Partie zwischen 1934 und 1936 in Salzburg unter Arturo Toscanini gesungen und die Arie transponiert hatte?

In seiner Aufnahme der NBC (10. und 17. Dezember 1944) verzichtet Arturo Toscanini, abgesehen vom Melodram des zweiten Aktes, auf die Dialoge, selbst auf Jacquinos Unterbrechung des Quartetts. Ein weiteres Manko ist die topfige Klangqualität, welche die superb spielenden Bläser hohl klingen lässt. Den Singspielbeginn (exzellent: Eleanor Steber als Marzelline) bringt der Dirigent wie eine lästige Pflicht hinter sich. Er hat offenbar nur das Drama im Blick, dem er mit expressionistischer Gewalt Geltung verschafft. Für die Platte musste Rose Bampton die Arie der Leonore in der Carnegie Hall noch einmal aufnehmen, weil der Dirigent mit ihrer Textgestaltung nicht zufrieden war. Sie bewältigt die Partie, ohne zu überwältigen. Das Gleiche gilt für Jan Peerce, der den Florestan auf Bitten des Dirigenten studiert hatte. Ebenfalls von 1944 stammt eine von Karl Böhm geleitete Wiener Rundfunkaufnahme (auch ohne Dialoge) mit der bewegenden Leonore von Hilde Konetzni, die den Text ausdrucksvoller behandelt als die Amerikanerin. In Irmgard Seefried, Torsten Ralf und Paul Schöffler hat sie exzellente Partner – eine ideal besetzte Ensemble-Aufführung von sehr hohem Rang mit gelegentlichen Unsicherheiten des Orchesters.

„Wie durfte denn Beethovens ‚Fidelio‘, diese geborene Festoper für den Tag der deutschen Selbstbefreiung, im Deutschland der zwölf Jahre nicht verboten sein? Es war ein Skandal, dass er nicht verboten war“, schrieb Thomas Mann, „sondern dass es hochkultivierte Aufführungen davon gab, dass sich Sänger fanden, ihn zu singen, Musiker, ihn zu spielen, ein Publikum, ihm zu lauschen. Denn welchen Stumpfsinn brauchte es, in Himmlers Deutschland den ‚Fidelio‘ zu hören, ohne das Gesicht mit den Händen zu bedecken und aus dem Saal zu stürzen!“ Wilhelm Furtwängler war so verbohrte, darauf zu erwidern, dass das Werk nur in einem von Himmler vergewaltigten Deutschland gespielt worden sei.

In seiner Diskographie finden sich vier eindringliche, pathoschwere Darstellungen: zwei Salzburger Aufführungen (1948 und 1950) und zwei Mitschnitte aus der Wiener Staatsoper (1953). Erna Schlüter, die Leonore der ersten Salzburger

Aufführung, kämpft mit Intonations- und Höhenproblemen und strapaziert die Nerven ihres Tenor-Partners im Duett „O namenlose Freude“. Der Florestan von Julius Patzak überzeugt weniger durch vokale Energie als durch die Intensität der Darstellung. Kirsten Flagstad gebot auch 1950 noch über reiche stimmliche Mittel, aber nicht mehr über den heißen Atem, mit dem Martha Mödl 1953 die Partie durchglühte. Die hohen Töne erreicht die Mödl nur durch schiere Willenskraft. Aber die Phrase

„Töt’ erst sein Weib“ erinnert an Wagners Beschreibung seiner Muse Wilhelmine Schröder-Devrient. Obwohl damals auf der Höhe seiner stimmlichen Möglichkeiten, tut sich Wolfgang Windgassen mit der Partie des Florestan schwer; gesanglich wie darstellerisch wirkt er kühl. Elisabeth Schwarzkopf bringt als eine in den Dialogen unerträglich gestelzte Marzelline (1949) den Hörer zum Kichern, während die beseelt singende Sena Jurinac (1953) zur kleinen Schwester der Leonore wird. Die satanischen Züge des Pizarro werden bei Paul Schöffler (1950) deutlicher als bei Otto Edelmann (1953).

Eine Kölner Rundfunkaufnahme (1. Januar 1956) unter Erich Kleiber wäre ein glorioser Höhepunkt der Aufführungsgeschichte, würden nicht die Dialoge, Sprechern anvertraut, das Geschehen in die Sphären einer aufgesetzten Rhetorik verlagern, die der Dirigent meidet. Seine Darstellung ist klar, präzise, dramatisch drängend und doch expansiv. Birgit Nilsson, damals 38, sang ihre erste Leonore. Zwar war sie nie eine Singschauspielerinnen wie Martha Mödl oder Hildegard Behrens, doch setzt sich ihre konzentrierte Intensität in Ausdruck um. Auch wenn Hans Hopfs nasaler Ton (manchmal dem Knödel nahe) dem Ohr nicht schmeichelt, überzeugt er in der Arie als empfindsamer und ekstatischer Interpret. Paul Schöffler gehört wieder zu den wenigen Sängern, dessen Pizarro an die Gefährlichkeit eines bösen Kampfhundes erinnerte.

Die von Karl Böhm dirigierte Aufführung zur Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper (1955) hat die berstende Spannung eines wirklichen Theaterereignisses. Die Darsteller verausgaben sich bis an ihre Grenzen: sowohl Martha Mödl als auch Anton Dermota, der den Florestan nicht weniger intensiv singt als Julius Patzak – und stimmlich überzeugender. In der „Fidelio“-Diskographie ist Böhm mit zehn (!) Aufnahmen und Mitschnitten vertreten. 1960 war er der Dirigent einer Neueinstudierung an der Met. Mit Birgit Nilsson, Jon Vickers

„Welchen Stumpfsinn braucht es, um in Himmlers Deutschland den ‚Fidelio‘ zu hören?“



Drei Leonoren aus alter Zeit: Sena Jurinac, eine ideale Leonore ohne ideale Leonoren-Stimme, Christa Ludwig und die Schwedin Birgit Nilsson, die mit 38 Jahren erst relativ spät, aber umso erfolgreicher in dieser Partie debütierte.

und Hermann Uhde standen überragende Sänger in einem vortrefflichen Ensemble. Die Stimme der Protagonistin klingt überraschend reich in der Mittellage, sicher in der Höhe, energisch in der dramatischen Deklamation („Töt' erst sein Weib“), aber nicht immer geschmeidig bei melismatischen Figuren. Nicht in bester Form ist Jon Vickers zu erleben. Der Stimme fehlt dieses Mal die klangliche Konzentration – und doch: Das Seelengemälde von Florestans Monolog hat kein anderer so subtil ausgeleuchtet wie der Kanadier. Die dem Orchester abgeforderten Energien kosten – oh! die Hörner – einen hohen Preis.

Unmittelbar vor dem Beethoven-Jahr folgte eine Studioproduktion mit der vorzüglich disponierten Dresdner Staatskapelle und zwei enttäuschenden Protagonisten: der oft forciert und grell singenden Gwyneth Jones und dem unsauber intonierenden und ohne klangliche Fantasie agierenden James King. Theo Adam singt die Arien des Pizarro gleichsam durch gefletschte Zähne. Böhm war 84 Jahre alt, als er in München eine Neueinstudierung (Regie: Götz Friedrich) leitete: mit erstaunlicher Vitalität, dem ungemindert feinen Ohr für die Durchlichtung der Nebenstimmen und dem sicheren Gespür für rhythmische Impulse. Vorzüglich die leidenschaftliche Leonore von Hildegard Behrens, exemplarisch die Marzelline von Lucia Popp, gerade im Hoffnungsabschnitt ihrer Arie, der auf Florestans Monolog vorausweist, in dem sich James King engagierter zeigt als erwartet. Faszinierend die Einrichtung der Dialoge, für die Götz Friedrich auf die Texte der Urfassung zurückgriff und damit die dramatische Spannung steigerte.

Die Einspielung unter Ferenc Fricsay wirkt wie ein Manifest der Sachlichkeit. Der Dirigent wählt rasche Tempi, feste Rhythmen und scharfe Akzente, ohne damit eine wirklich dramatische Spannung zu erreichen. Obwohl Leonie Rysanek einige Mühen mit den Läufen und Melismen ihrer Arie hat, fesselt sie durch die lodernde Glut ihres Singens. Weniger überzeugend Ernst Haefliger, der, um Kontrolle bemüht, durch einen konzertanten Vortrag die Spannung opfert. Für Dietrich Fischer-

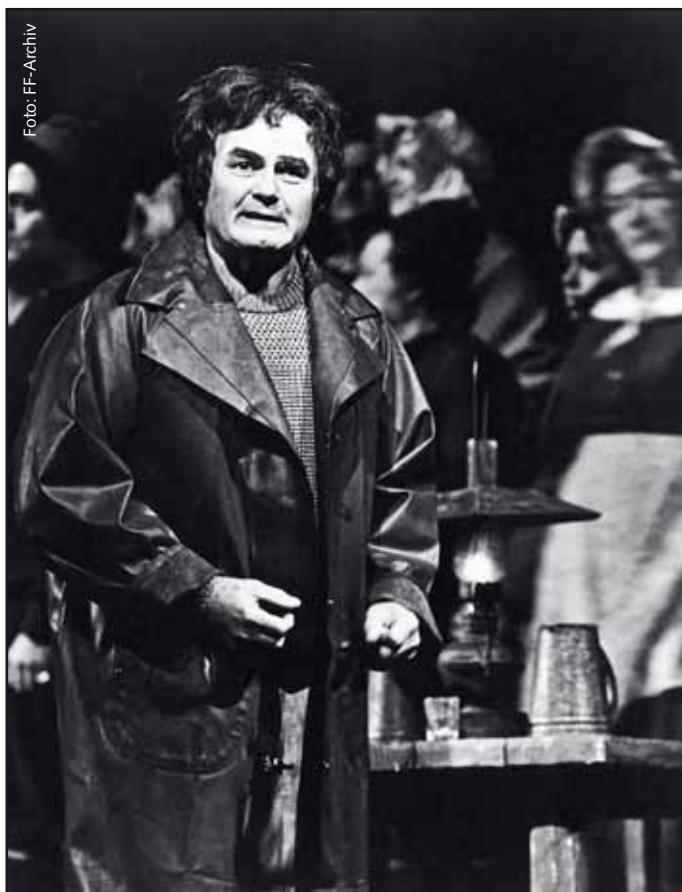
Dieskau gehörte Pizarro zu den Rollen, die ihm – wie der Holländer, Rigoletto oder Scarpia – von seinem Ehrgeiz anbefohlen wurden und ihn zum Chargieren zwangen. Ärgerlich sind die von Schauspielern mit zeittypisch unerträglichem Pathos gesprochenen Dialoge.

In der 1961 entstandenen Monumental-Aufnahme unter Hans Knappertsbusch kehrt die eindringlichste Marzelline – Sena Jurinac – als Leonore zurück. Ihre Darstellung ist herzbewegend, auch deshalb, weil man sich als Hörer voller Angst fragt, ob die Liebe „es erreichen“ wird. Gustav Neidlingers Pizarro ist gleichsam ein Nachtalbe – bedrohlich in seiner Börsartigkeit, aber gesanglich ohne Schliff. Im selben Jahr gab Sena Jurinac ihr Leonoren-Debüt an der Londoner Covent Garden Opera unter Otto Klemperer. Es ist eine elektrisierende Aufführung mit einer außergewöhnlichen dramatischen Balance von Musik und Dialogen. Sena Jurinac ist eine ideale Leonore, wenn auch ohne die ideale Leonoren-Stimme. Sie muss es gewusst haben, hätte sie sich sonst mit ganz wenigen Aufführungen begnügt? Sie ist anrührend im Terzett des ersten Aktes, im Duett mit Rocco und in der Kerkerszene, doch gerät die Arie zu einem Ringen.

Im Beiheft ist zu lesen, dass der Dirigent bei den Proben auf so unerträgliche Weise den „Klempereur“ herauskehrte, dass Jon Vickers an die Rampe ging und drohte, die Probe zu verlassen, wenn er die Sängerin weiter schikanieren. Als Florestan ist Vickers der Schmerzensmann schlechthin. Schon das G erklingt wie ein „Aus tiefer Not schrei ich zu Dir“. Hat ein zweiter Sänger der Phrase „Doch gerecht ist Gottes Wille“ – mit einer schweren Appoggiatur bei „Wil-le“ – ähnlichen Nachdruck gegeben? Hingegen ließe sich gegen Hans Hotter einwenden, dass er gerade in den gesprochenen Textpassagen den „gnostischen Satan“ (so Bloch über Pizarro) zu einem belfernden Theater-schurken veräußerlicht.

Dass Klemperer ein Jahr später mit einer veränderten Besetzung ins Studio ging – mit Christa Ludwig als Leonore und Walter Berry als Pizarro –, gilt als eine (Fehl-)Entscheidung,

Foto: FF-Archiv



Der Florestan von John Vickers gilt als mustergültig. Kein anderer Tenor des 20. Jahrhunderts war so überzeugend in dieser Partie.

für die Walter Legge verantwortlich gemacht wurde. Christa Ludwig bringt für die tieferen Lagen der Leonoren-Partie einen klanglichen Reichtum mit wie vor ihr nur Kirsten Flagstad. Die exponierten hohe Töne liegen an den Grenzen ihrer Reichweite. Und doch: ein monumentales Porträt. Jon Vickers ist einmal mehr ein unvergleichlich-wehlautender Florestan. Anders als Hotter ergeht sich Walter Berry nicht in den outrierten Gesten eines Theaterschurken. Ihm gelingt es, die Partie sauber zu singen und ihr die Farben der Bösartigkeit zu geben. Rocco und Don Fernando sind mit Gottlob Frick (der beste aller Roccas) und Franz Crass vortrefflich besetzt. Die Grandeur dieser Aufnahme mit dem glänzend spielenden Philharmonia Orchestra bleibt unübertroffen.

Die zwei Jahre später entstandene Einspielung mit den Wiener Philharmonikern unter Lorin Maazel hat wenig Beifall gefunden. Die für die frühe Stereo-Ära typische Lust an Effekten mag zu dynamischen Kontrasten geführt haben, die gewalttätig wirken. Birgit Nilssons Sopran war das „brass instrument“ unter den Stimmen: leuchtend und hart wie Stahl, aber ohne den warmen Glanz goldener Stimmen. In Momenten wie dem Wutausruf „Abscheulicher“, dem Jubelausbruch „Noch heute“ oder dem Schrei „Töt' erst sein Weib“, wo viele Sängerinnen zu kämpfen haben, verfügt sie über vokale Energien wie vor ihr nur Kirsten Flagstad und nach ihr keine andere. Dass ihr das Schwerste scheinbar leichtfällt, sollte allerdings nicht zu der Annahme verleiten, dass sie es sich leicht macht. James McCracken, Ende der fünfziger und zu Beginn der sechziger Jahre ein vor Energie berstender Florestan, konnte diese Energien schon 1964 nicht mehr kontrollieren und singt unter ständigem Hochdruck. Tom Krause versucht eine stimmliche Großaufnahme des Pizarro und geht dabei über seine stimmlichen Mittel hinaus. Überragend der von Wilhelm Pitz eingestudierte Chor der Wiener Staatsoper.

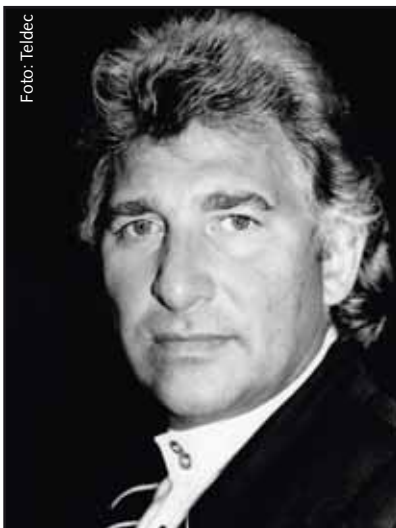
Seit Ende der sechziger Jahre gehörte Herbert von Karajan zu den Feindbildern der deutschen Kritik: zum einen als Dirigent des Wirtschaftswunders, zum anderen als perfektionisti-

scher Ästhet der Oberfläche. In der Tat hüllt er die Musik einerseits in eine irrealen, weihvolle Aura, andererseits aber „exekutiert“ er sie in einer Weise, dass der Eindruck entsteht, der Aufführungsstil sei der Perfektion eines Uhrwerks angepasst. Es ist ein Stil, in dem die Sänger – um in der Metaphorik zu bleiben – bisweilen wie leise schwingende und schwirrende Rädchen zu funktionieren haben: immer wieder a mezza voce. Wenn Helga Dernesch oder John Vickers

die (unausweichliche) Gelegenheit zum dramatischen Ausbruch bekommen, singen sie überzeugend: Helga Dernesch mit reichem, vollem Klang in der Mittellage, aber gefährdet bei den hohen Hs, Jon Vickers immer mit stärkster dramatischer Unmittelbarkeit; er bildet wieder das Zentrum der Aufführung. Zoltan Kelemens Bariton ist metallisch und wird in den langsam genommenen Arien mit Energie eingesetzt, doch fehlt ihm das Farb- und Ausdrucksspektrum eines Schöffler. Karl Ridderbusch darf seine Prachtstimme erst in der Szene entfalten, in der Rocco die beiden Gefangenen dem mit José van Dam zu leicht besetzten Gouverneur vorführt.

Die Persönlichkeit einer Lotte Lehmann oder die Stimme einer Birgit Nilsson

Leonard Bernsteins Aufführung des „Fidelio“ im Januar 1978 an der Wiener Staatsoper wurde als Theaterereignis höchsten Ranges gefeiert. Dass dies durch die Aufnahme nicht immer nachvollziehbar ist, mag wohl am Unterschied des Erlebens von Zeit im Theater und beim bloßen Hören liegen. Langsame Tempi können im Theater eine Steigerung der Spannung bewirken, während sie in der Reproduktion langatmig wirken – wie in Marzellines Arie oder auch im Terzett: wie berückend Lucia Popp die Arie auch singt, wie subtil sich die Stimme von Gundula Janowitz in das Trio einblendet. Die Partie der Leonore erfordere, so schrieb damals Joseph Wechsberg im Magazin „Opera“, entweder die Persönlichkeit einer Lotte Lehmann oder die Stimme einer Nilsson – und Janowitz habe weder das eine noch das andere. Im Studio löste sie ihre Aufgabe auf bemerkenswerte Weise: Mit schönem Sostenuato bei „erreichen“ und „den letzten Stern“, mit beherrschtem Aufstieg auf das hohe H; doch der Versuch, dem B in der Kerkerzene („Töt' erst sein Weib“) Ausdrucksgewalt zu geben, endet



Verhalten-inwendige Interpretation statt Suche nach dem Leidenston: Siegfried Jerusalem überzeugt als Florestan in Kurt Masurs Einspielung von 1981.

in einem Schrei. Der Heroismus der Figur findet keine wirkliche Entsprechung im Stimmcharakter.

René Kollo versucht, die Florestan-Arie mit einer *Messa di voce* zu beginnen, und produziert einen wimmernden Laut, aus dem sich ein tremolierendes G entwickelt, das weniger rührt als schüttelt. Das unkontrollierte Tremolo ruiniert auch den Schlussteil der Arie ebenso wie das Terzett „Euch werde Lohn“. Hans Soltin muss als Pizarro in der hohen Lage forcieren. Faszinierend ein musikalisch-dramatischer Coup: Bernstein lässt das Ende des Duets „O namenlose Freude“ in die dritte „Leonoren“-Ouvertüre und diese in das Finale einmünden („Die beste Idee, die ich jemals hatte“).

Dass orchestraler Perfektionismus oder besser: Oberflächenbrillanz die Entstehung von Musik verhindert, zeigt die Aufnahme unter Georg Solti (1979). Ist es ein Zufall, dass es die erste digitale Opernproduktion war? Wenn auch nicht die erste, in der ein virtueller Heldentenor namens Peter Hofmann und ein ermatteter Bassbariton namens Theo Adam mit dem Gelingen des Unmöglichen betraut wurden – ein Jammer wegen der engagiert singenden Hildegard Behrens.

Die Befürchtung, dass Bernard Haitink für seine wundervoll musizierte Aufnahme mit der Dresdner Staatskapelle mit Jessye Norman ein „recording star“ oktroyiert wurde, war unbegründet. Die keinem Fach zuzuordnende Amerikanerin, die kurz zuvor mit Carmen ein Fiasko erlebt hatte, singt die Partie der Leonore mit klassischer Noblesse. Der Bassbariton Ekkehard Wlaschiha bereitet mit einer fulminanten Darstellung von „Ha! welch ein Augenblick“ ihren Ausbruch „Abscheulicher“ vor,

und in der Arie kann sie wirklich die Flügel himmelwärts aufsteigender Hoffnung spreizen – ein imponierendes Rollenporträt. Sie hat einen würdigen Partner in Rainer Goldberg, dem es gelingt, die Grenzen seiner Stimme zum Mittel der Expression eines versehrten Anti-Helden zu machen – so wie ihn Hans Neuenfels in seiner Hamburger Inszenierung zeigte: aus dem Kerker befreit, aber an den Rollstuhl gefesselt. Bewährte Größen: Kurt Moll als Rocco und Peter Blochwitz als Jaquino.

Der größte Moment in der ebenso eindringlichen Einspielung unter Kurt Masur mit dem Gewandhausorchester Leipzig ist der Beginn des zweiten Aktes. Es sind – ich bin darauf aufmerksam geworden durch eine Rezension von William Mann – die drei Minuten des Vorspiels von Florestans Arie. „Masur kontrastiert Ruhe und Erstarrung auf der einen Seite und Schrecken auf der anderen quälender als jeder andere Dirigent, an den ich mich erinnern kann.“ Kein größeres Kompliment ist Siegfried Jerusalem zu zollen als die Feststellung, dass er diese Spannung zu halten versteht. Er sucht nicht nach dem leidensvollen Ausdruck, der, wie Arnold Schönberg bemerkte, den meisten Sängern möglich ist, sondern nach dem verhalten-inwendigen; gleichwohl wird er auch, ekstatisch singend, dem Schlussteil der Arie gerecht. Nach einem gehemmten Start findet Jeannine Altmeyer mit Leonores „Abscheulicher“ zu großer Form, noch mehr im zweiten Akt. Für Pizarro bringt Siegmund Nimsgern die passende stimmliche Physiognomie mit. Enttäuschend nur der Rocco von Peter Meven.

Es gibt zu viele sehr gut dirigierte Einspielungen, um auf die beiden sehr gut dirigierten, aber kühlen Einspielungen unter

Zum Werk

Musik: Ludwig van Beethoven

Text: Joseph Ferdinand von Sonleithner, Stephan von Breuning und Georg Friedrich Treitschke

Uraufführung: 20.11.1805 (Leonore I), 29.3.1806 (Leonore II), 23.5.1814 (Fidelio)

Personen: Florestan (Tenor); Leonore unter dem Namen Fidelio (Sopran), Don Pizarro (Bariton), Marzelline (Sopran), Jaquino (Tenor) u. a.

Ort und Zeit: Spanisches Staatsgefängnis, 18. Jahrhundert

Form: Nummernoper mit 16 (1. Fassung: 18)



Musiknummern und gesprochenen Dialogen
Aufführungsdauer: ca. zweieinhalb Stunden (3. Fassung)

Zitat: „Kann man von ‚Leonore‘ sagen, sie sei jenem Selbstverständnis entsprungen, das im Angesicht der Furcht kontinuierlich nach dem Idealen strebt, so steht ‚Fidelio‘ im Gegensatz dazu für Beethovens gefestigtere, ausgeglichene Antwort auf Tyrannei und Ungerechtigkeit, Freiheit und Selbstaufopferung. ‚Leonore‘ ist eher spontan und direkt, ‚Fidelio‘ dagegen rückschauend, betrachtend.“

CD-Tipps des Autors

1941: Kirsten Flagstad, René Maison, Alexander Kipnis u. a., Metropolitan Opera, Bruno Walter; Naxos

1944: Hilde Konetzni, Torsten Ralf, Paul Schöffler u. a., Wiener Philharmoniker, Karl Böhm; Line

1950: Kirsten Flagstad, Julius Patzak, Paul Schöffler u. a., Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler; Line

1953: Martha Mödl, Wolfgang Windgassen, Otto Edelmann u. a., Wiener Philharmoniker, Wilhelm Furtwängler; EMI

1955: Martha Mödl, Anton Dermota, Paul Schöffler u. a., Wiener Staatsoper, Karl Böhm; Orfeo

1956: Birgit Nilsson, Hans Hopf, Paul Schöffler u. a., RSO Köln, Erich Kleiber; Capriccio/Naxos

1961: Sena Jurinac, Jon Vickers, Hans Hotter u. a., Covent Garden, Otto Klemperer; Testament/Note 1

1963: Christa Ludwig, Jon Vickers, Walter Berry u. a., Philharmonia Orchestra, Otto Klemperer; EMI

1978: Hildegard Behrens, James King, Donald McIntyre u. a., Bayerisches Staatsorchester, Karl Böhm; Orfeo

1981: Jeannine Altmeyer, Siegfried Jerusalem, Siegmund Nimsgern u. a., Gewandhausorchester, Kurt Masur; Eurodisc/Naxos



Christoph von Dohnányi einzugehen – zu schwer wiegen die vokalen Defizite, insbesondere bei den Leonoren von Gabriela Benacková und Gabriele Schnaut wie dem Pizarro von Hartmut Welker; auch Joseph Protschka kann als Florestan nur durch die geschickte Disposition seiner Mittel überzeugen.

Daniel Barenboims Einspielung imponiert durch eine musikalische Genauigkeit, die allerdings jeden Ausdrucksmut hemmt oder sogar unterbindet. Durch den Verzicht auf die Dialoge entsteht der Eindruck einer konzertanten Aufführung. Ähnlich irritierend, dass die „Fidelio“-Ouvertüre durch die zweite „Leonoren“-Ouvertüre, mit der die erste Werkfassung begann, ersetzt wurde. Dass Plácido Domingo bei seinen Rollenfeldzügen auch den Florestan erbeuten wollte, kann nicht verwundern. Er löst seine Aufgabe mit eindrucksvoller Brillanz, die dem Pathos der Rolle freilich nur bedingt gerecht wird. Waltraud Meiers hoher Mezzo hat keine Probleme mit der Lage der Leonore, aber ihre Darstellung bleibt, ungeachtet gesteigert rhetorischer Textbehandlung, blass. Falk Struckmann gibt dem Pizarro die klangliche Physiognomie eines heiser blaffenden Feldwebels.

In einem Buch unter dem Titel „Oper sinnlich“ wurde die Theaterarbeit von Nikolaus Harnoncourt gefeiert. Seine Aufnahme des „Fidelio“ erweckt allerdings mit ihren Extremen der Tempi und der Akzentuierungen den Eindruck einer Denkanstrengung: einer Lehrstunde über das Werk. Charlotte Margiono und Peter Seiffert gehören jedoch zu den sehr guten Sängern des hohen Paares, auch wenn der Tenor alles andere als den Eindruck eines verkehrten Opfers erweckt. Für die Partie des Pizarro ist Sergei Leiferkus mit seiner schmalen Stimme eine seltsame Wahl.

In der Aufnahme mit dem glänzenden Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Colin Davis ist nur die Partie des Florestan mit Ben Heppner auf höchstem Niveau besetzt. Deborah Voigt steht gleichsam neben der Figur: sprachlich ungelent, gesanglich unbeteiligt. Lag es an den stimmlichen

Leichtgewichten – Angela Denoke und Jon Villars –, dass Simon Rattle sich entschied, mit den Berliner Philharmonikern einen „Fidelio light“ ohne jede innere Spannung zu bieten? Alan Held ersetzt die fehlenden stimmlichen Mittel durch ein Chargieren, das Pizarro zur Halloween-Fratze macht.

Die jüngste Aufnahme unter Claudio Abbado, aufgenommen während des Festivals in Luzern im Sommer 2010, erfüllt orchestral höchste Erwartungen. Umso lieber wüsste man, um welches Ensemble es sich bei dem Mahler Chamber Orchestra/Lucerne Festival Orchestra handelt. Es klingt schlanker als beispielsweise die Orchester unter Klemperer, Bernstein oder von Karajan – aber eben nicht „light“ –, geradezu sprechend prägnant in der Interaktion mit den Sängern, eloquent in solistischen Passagen. In den chorischen Passagen exzelliert der Wiener Arnold-Schönberg-Chor. Aber wie unausgewogen

das Ensemble! Jonas Kaufmann gelingt das, was René Kollo unter Bernstein misslang: die Entwicklung des G („Gott“) vom zarten Pianissimo zum Forte. Wie imponierend dies auch sein mag, so wirkt es (auf mich) nicht wie ein Schrei von Angst und Verzweiflung, sondern wie ein Effekt – auch durch die Länge von zwölf Sekunden. Die Phrase „Doch gerecht ist Gottes

Wille“ bekommt großen Nachdruck, auch durch die Appoggiatur auf „Wille“. Anrührend das inwendige Singen zu Beginn der Arie, imponierend deren Schlussteil (mit der superben Oboe), in dem die durchaus spürbare Anstrengung wirklich die Überwindung eines expressiven Widerstandes ist. Leider fand der Tenor in der viel gerühmten Nina Stemme keine ebenbürtige Partnerin, weil sie den seelisch entscheidenden Phrasen – „Noch heute“, „Töt' erst sein Weib“ und „O namenlose Freude“ – wenig Nachdruck zu geben versteht, ganz abgesehen von vielen stimmlichen Schwierigkeiten. Falk Struckmann nutzt in der Arie und den Szenen des Pizarro einmal mehr die Mittel eines kommandierenden Sprechgesangs. ■

Harnoncourts „Fidelio“-Aufnahme: eher eine Lehrstunde über das Werk

Die Highlights der Opernliteratur – vorgestellt in der neuen Reihe

OPERNFÜHRER KOMPAKT

Präsentiert von den Verlagen
Bärenreiter und Henschel
als Auftakt zu einer längerfristigen
Zusammenarbeit.

**Bärenreiter
HENSCHEL**

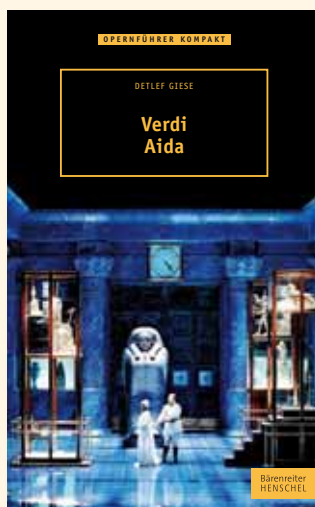
Im März erscheinen:



Vesselina Kasarova
»Ich singe mit Leib und Seele«

Über die Kunst, Sängerin zu sein
Gespräche mit Marianne Zelger-Vogt
217 Seiten mit 45, größtenteils farbigen
Abbildungen; geb. mit Schutzumschlag
ISBN (HE) 978-3-89487-901-3
ISBN (BV) 978-3-7618-2222-7 € 24,95

Ein unverfälschter, faszinierender Einblick
in den Alltag eines gefeierten Opernstars
wie in die Höhen und Tiefen einer Künstler-
existenz. Ein Lesebuch für Opernfans, ein
Ratgeber für junge Sänger und die erste
Biografie Vesselina Kasarovas.



Detlef Giese
Verdi – Aida

ISBN (HE) 978-3-89487-903-7
ISBN (BV) 978-3-7618-2226-5



Olaf Matthias Roth
Puccini – La Bohème

ISBN (HE) 978-3-89487-909-9
ISBN (BV) 978-3-7618-2247-0



Robert Maschka
Beethoven – Fidelio

ISBN (HE) 978-3-89487-904-4
ISBN (BV) 978-3-7618-2204-3



Clemens Prokop
Mozart – Don Giovanni

ISBN (HE) 978-3-89487-902-0
ISBN (BV) 978-3-7618-2246-3

Die neue Reihe bietet fundierte und dennoch leicht zugängliche Einfüh-
rungen in die beliebtesten Opern, mit anschaulichen Figurenporträts und
Darstellungen zur Inszenierungsgeschichte sowie Aufführungspraxis.

Jeweils: 136 Seiten mit ca. 25, teils farbigen Abbildungen und Notenbeispielen;
kartoniert · € 12,95