

Mit „Tristan und Isolde“ stellte Wagner völlig neuartige Anforderungen an den Sängerdarsteller. In der Uraufführung betraten Ludwig und Malwine Schnorr von Carolsfeld das unbekannte Terrain.



Nach einem Satz von Walter Benjamin ist das fertig ausgeführte Kunstwerk nur noch die Totenmaske der Konzeption. Ähnlich steht es wohl auch um die Beziehung zwischen Werk und Verwirklichung. Diese aber ist die zentrale Kategorie in Wagners Ästhetik des musikalischen Dramas. Dass die Differenz zwischen ästhetischer Möglichkeit und interpretatorischer Wirklichkeit bei keinem Werk größer ist als bei „Tristan und Isolde“, hat der Komponist vorausgesehen. Im August 1860, fünf Jahre vor der Uraufführung, schrieb er an Mathilde Wesendonck: „Ich habe da Alles weit überschritten, was im Gebiet der Möglichkeiten unserer Leistungen liegt; wunderbar geniale Darsteller, die einzig der Aufgabe gewachsen wären, kommen nur unglaublich selten zur Welt. Und doch

kann ich der Versuchung nicht widerstehen: Wenn ich nur das Orchester höre.“

Dass Wagners Ahnungen nicht getrogen hatten, verrät ein Brief an den Tenor Albert Niemann vom 16. Dezember 1881: Er müsse die Partie „für Theaterabende noch einmal menschlich machen; so ist die Zumutung zu übermäßig und in jeder Beziehung auf das Gelingen des Unmöglichen abgesehen“. Warum? Die Partie stellt keine hohen technischen Anforderungen. Ihr Ambitus – vom tiefen Cis bis zum hohen A – verrät, dass Wagner die Tenorstimme durch Baritonalisierung „vermännlichen“ wollte. Aber gerade die tiefe Tessitura erschwerte die Bildung der Töne unmittelbar über dem System. F und G, die Endnoten in der Skala des Baritons, sind die Durchgangstöne des Tenors. Bei G – Gis/As – A muss sich der Sänger mit tenoralem

Glanz gegen das oft entfesselte Orchester durchsetzen: bei Ausbrüchen wie „Isolde kommt! Isolde naht! O Treue“ oder „Das Schiff, das Schiff“. Auf der anderen Seite muss er – „O sink hernieder, Nacht der Liebe“ – lyrische Phrasen mit klingender Halbstimme formen. Die Anforderungen verschärfen sich durch die Singzeit der Partie – etwa zweieinhalb Stunden – und weiter durch die komplexen harmonischen Alterationen.

In der Aufführungsgeschichte haben sich zahlreiche überzeugende Interpretinnen der Partie der Isolde gefunden: Lillian Nordica, Olive Fremstadt, Lilli Lehmann, Johanna Gadski, Emmy Destinn und – dokumentarisch gut belegt – Frida Leider, Florence Easton, Kirsten Flagstad, Helen Traubel, Helena Braun, Astrid Varnay, Martha Mödl, Birgit Nilsson, Caterina Ligendza, Hil-

Das Gelingen des Unmöglichen

Richard Wagners „Tristan und Isolde“ ist ein singuläres Werk in der Operngeschichte. Allein schon in der Anlage der beiden Titelpartien, die zu den schwierigsten Rollen der gesamten Literatur gehören. Im ersten Teil unserer „Tristan“-Diskographie stellt Gesangsexperte Jürgen Kesting die wichtigsten historischen Aufnahmen vor.

degard Behrens und Nina Stemme. Die Partie des Tristan ist hingegen selten auf vergleichbare Weise „gemeistert“ worden. Der amerikanische Dirigent Will Crutchfield hat in einer Analyse der Rolle lediglich vier „important Tristans“ ausgemacht: Jacques Urlus, Lauritz Melchior, Wolfgang Windgassen und Jon Vickers. Dass es daneben nur wenige Sänger gegeben habe, „die sich bemühten, mit Anstand durch die Partie hindurchzukommen“, wird nach meiner Einschätzung jedoch Ludwig Suthaus, Set Svanholm und Günther Treptow nicht gerecht.

Die Diskographie umfasst Studioaufnahmen unter Wilhelm Furtwängler, Georg Solti, Herbert von Karajan, Carlos Kleiber, Reginald Goodall, Daniel Barenboim und Antonio Pappano; sodann „offizielle“ Mitschnitte, teilweise

Live-Montagen unter Karl Elmendorff, Karl Böhm, Leonard Bernstein, Christian Thielemann und Donald Runnicles: alles in allem mehr als 50 Aufnahmen, überdies weitere einzelner Akte. Das erste bedeutende Plattendokument ist der von Ward Marston hervorragend restaurierte Bayreuther Mitschnitt (1928). Karl Elmendorff entfaltet die inneren Bewegungen der Musik – ihr Fließen und Aebben – mit fabelhaftem Gespür. Im ersten Akt sind zwei längere Szenen gestrichen, im zweiten vier kurze. Vom dritten Akt aber ist nur eine halbe Stunde Musik geblieben – nicht einmal die Hälfte. Stilistisch signifikant sind die starken Portamenti der Streicher wie die der Sänger, ebenso die scharfe Artikulation

des Textes auf Kosten des Klangs. Nanny Larsen-Todsen und Gunnar Graarud überzeugen in lyrischen Momenten, ohne insgesamt einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen.

Unter zwölf Aufnahmen aus der Zeit zwischen 1935 und 1946 finden sich sechs Mitschnitte aus der Met und zwei aus der Covent Garden Opera (1936/37) – mit denselben Protagonisten: Kirsten Flagstad, He-

len Traubel und Lauritz Melchior. Zwischen 1929 und 1949 hat der dänische Tenor allein in New York 128 Aufführungen bestritten, davon etwa 70 mit Kirsten Flagstad. Zwanzig Aufführungen der Met wurden übertragen, Mitschnitte von 17 sind erhalten, sieben liegen auf CD vor. Anders als Studioauf-

Die Zumutung an die Sänger ist auf das Gelingen des Unmöglichen ausgerichtet

nahmen mit ihren kosmetischen Korrekturen geben diese Aufführungen einen Eindruck von der theatralischen Realität, von der Entwicklung der Sänger und ihrer Rollenporträts.

Gegen Melchior, von Toscanini als „Tristanissimo“ bezeichnet, sind erhebliche Einwände vorgebracht worden. Vor allem seine Neigung, dem Schlag des Dirigenten zu enteilen, hat ihm herbere Kritik eingetragen, als andere Tenöre für unerträglich harsche Töne erhielten. Beanstandet wurden ferner rhythmische Laxheiten und dass er zur Schonung seiner Ressourcen im gekürzten Finalmonolog eine fahle Parlando-Stimme einsetzte. Der amerikanische Kritiker Conrad L. Osborne hat darin hingegen eine interpretatorische Absicht gesehen. Zu hören sei die Stimme eines physisch wie psychisch erschöpften Mannes. Melchior's Tristan sei „das großartigste Porträt aus den goldenen Jahren des Wagner-Gesangs“. In seiner

Studie über die Broadcasts der Met hat Paul Jackson die Darstellung Melchior's anhand von neun (!) Aufführungen minutiös beschrieben und immer wieder auf dessen Musikalität hingewiesen: auf seine vokale Fantasie, auf die timbralen Schattierungen, auf die vergleichlosen dynamischen Abstufungen. Endlich auf den singulären Doppelcharakter der Stimme: dunkle Fülle und strahlender Glanz.

Diese Fähigkeiten offenbaren sich schon im ersten Mitschnitt unter Artur Bodanzky (1935). Melchior, kraftvoll in der ersten Szene, imponiert im fünften Auftritt durch seine Farbenpalette. Der Frage „War Morold dir so wert“ gibt er die in der Szenenanweisung verlangte Tönung: „bleich und düster“. Herrlich seine agogischen und dynamischen Nuancen im Liebesduett. Kein anderer Tenor hat für die Entrückung und Ver-zückung von „O sink hernieder“ oder von „So starben wir“ so inständige Töne gefunden wie Melchior. Auf die einzigartigen dynamischen Nuancen einer Phrase – „Heil'ger Dämm'ung / hehres Ahnen / löscht des Wähnens Graus / welterlösend aus“ – in der Aufnahme unter Erich Leinsdorf (1941) hat Conrad L. Osborne hingewiesen. Nach dem Anschwellen bei „Heil'ger Dämm'ung / hehres Ahnen“ nimmt Melchior die Dynamik stufenlos zurück, lässt die Stimme bei „löscht des Wähnens Graus“ langsam anschwellen und singt das F in der letzten Phrase – bei „welterlösend aus“ – mit der Halbstimme, aber ohne resonatorische Veränderungen. Dann führt er die Phrase mit der Halbstimme zu Ende und bildet zu Beginn des folgenden Taktes ein Crescendo in genauer Entsprechung zum Crescendo des Orchesters und der eine Oktave höher einsetzenden Sopranstimme. Nur ein mit stärkster vokaler Fantasie begabter

Musiker kann die Phrase „Soll ich lauschen?“ mit einem so zarten Piano und den Schluss des Duettes mit solcher Fülle und Intensität singen. Für seine Antwort an Marke – „O König, das kann ich dir nicht sagen“ – findet er einen in die Ferne sich träumenden Ton mit einer abgründigen Farbe für das „dunkel nächt'ge Land“.

Es war Frida Leider, die – gerade von Kollegen – als die größte Isolde angesehen wurde. Bedauerlicherweise ist sie nur in Studioaufnahmen (Duett mit Melchior und Liebestod) und in Auszügen aus zwei Met-Aufführungen (3. und 11. 3. 1933) unter Leitung von Artur Bodanzky zu erleben. Sie lassen ahnen, dass sie eine ungewöhnlich intensive Darstellerin mit einer reichen, nobel timbrierten Stimme war, die – dies in Parenthese – Portamenti gebrauchte, die heute als indiskutabel angesehen werden. Doch erlauben die Bruchstücke weniger Szenen kaum den Vergleich mit den Aufführungen von Kirsten Flagstad an der Met (7) und am Teatro Colón (1) und der Studioaufnahme unter Furtwängler.

Kirsten Flagstad ist, gerade im Vergleich mit Frida Leider, ein Mangel an Leidenschaft vorgeworfen worden: das Fehlen von Eros. Mit Arnold Schönberg ließe sich erwidern, dass Leidenschaft etwas ist, was alle können, während „Innigkeit, die keusche höhere Form der Gefühle, den meisten Menschen versagt zu sein [scheint]“. Es gibt in der Partie viele Momente dieser keuschen und höheren Gefühle – etwa im ersten Akt, wenn Isolde, das Schwert in der Hand, ans Lager des siechen Tristan tritt. Es ist die Szene, in der sie – „er sah mir in die Augen“ – zum ersten Mal den Liebestrank trinkt. Wagner hat hier „Musik des auskomponierten Augenblicks geschrieben“ (Heinz Becker). Diesen magischen Augenblick seiner Augen Blicke lässt Kirsten Flagstad im Klang sichtbar werden: für „das Auge des Ohrs“ (Wagner). Mit dem Aufstieg auf das in einer Ewigkeitssekunde ausklingende E haben

Foto: Archiv



Gehört zu den vier besten Tristanen der Aufnahmegeschichte: Jacques Urlus.

Zum Werk

Musik und Text: Richard Wagner

Uraufführung: 10. Juni 1865 Nationaltheater München

Personen: Tristan (Tenor), König Marke (Bass), Isolde (Sopran), Kurwenal (Bariton), Melot (Tenor), Brangäne (Sopran), Hirte (Tenor), Steuermann (Bariton), Seemann (Tenor)

Orchesterbesetzung: 3 Flöten (mit Piccolo), 2 Oboen, Englischhorn, 2 Klarinetten, Bassklarinette, 3 Fagotte, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, Basstuba, Pauken, Triangel, Becken, Harfe, Streicher (auf der Bühne: 3 Trompeten, 3 Posaunen, 6 Hörner, Englischhorn)

Dauer: zirka vier Stunden

Handlung: Auf einem Schiff soll Tristan König Marke dessen Braut zuführen, für die er selbst in Liebe entbrannt ist. Die unglückliche Isolde erwidert seine Liebe und möchte für beide einen Todestrank bereiten, der von Isoldes Dienerin Brangäne mit einem Liebestrank vertauscht wird (1. Akt). Während der König auf Jagd ist, wartet Isolde im Garten auf Tristan. Wegen der Ausweglosigkeit ihrer Lage sehnen beide den Tod herbei. Trotz der warnenden Rufe von Brangäne überrascht Marke das Liebespaar, beim anschließenden Gefecht wird Tristan von Melot tödlich verwundet (2. Akt). In Fieberfantasien steigert sich Tristans Sehnen nach Isolde zu großer Qual, und er stirbt schließlich in den Armen der herbeieilenden Isolde, die nunmehr selbst den Liebestod erleidet (3. Akt).

Zitat: „Es ist dasselbe im Venusberg wie im ‚Tristan‘, dort verliert es sich in Anmut, hier in den Tod – überall der Schrei, die Klage.“ (Richard Wagner)

Stellenwert: Mit seinem Werk über den Mythos und die Apotheose der Liebe kehrt Wagner sämtlichen Opernkonventionen den Rücken und betritt eine völlig neue Stufe in der Geschichte der Oper, ja des Denkens über Musik und was diese ausdrücken kann. Durch die Auflösung der Tonalität und der tradierten Formen öffnet er die Tür zur modernen Musik des 20. Jahrhunderts.

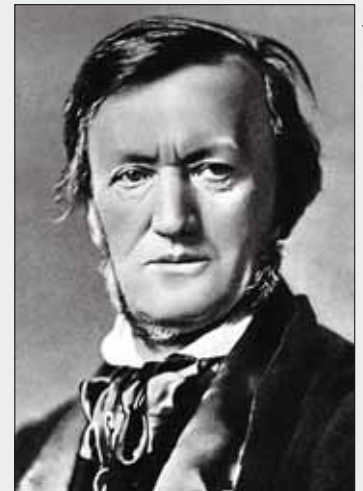


Foto: Archiv

Mit „Tristan und Isolde“ öffnete Opernvisionär Richard Wagner die Tür ins 20. Jahrhundert.

fast alle Sängerinnen Probleme. Sie singen schwingungsarm, mit gestauter Tongebung oder ohne Resonanz im verkleinenden Piano. Kirsten Flagstad schenkt der Phrase einen Ton bebender Seligkeit.

Herrlich die mezzodunklen Kolorierungen in „Für tiefstes Weh“ oder „Der Tod nun sag' ihr Dank“, glühend wie Lava die Ausbrüche des Fluches. Zwischen 1937 und 1939 wurde

„Tristan“-cum-Flagstad-Melchior an der Met fünf Mal im Rundfunk übertragen. In der auf CD zugänglichen Aufführung vom 2. Januar 1937 unter Bodanzky wirkt Kirsten

Flagstad im ersten Akt, ungeachtet der Eruption des Fluches, darstellerisch verhalten; aber das Liebesduett des zweiten Aktes ist in allen Belangen grandios gelungen. Nach dem Tod Bodanzkys wurde das Wagner-Repertoire von dem jungen Erich Leinsdorf übernommen. Dass Melchior ihn öffentlich als zu jung bezeichnete, hat für eine Verstimmung gesorgt – und für die böartige Abrechnung in des Dirigenten Erinnerungsbuch, in dem er sich ebenso abschätzig und ungerecht über Helen Traubel („no talent and not even ambition“) äußerte.

In die Aufführung vom 23. März 1940 hat die Firma Guild die Szenen des von Emanuel List gesungenen Marke her-

ausgeschnitten und sie ersetzt durch Ausschnitte aus der Aufführung von 1941 mit Alexander Kipnis, die ihrerseits von Melodram veröffentlicht wurde – klangtechnisch überraschend gut trotz kratziger Oberflächengeräusche. Dass Flagstad nicht mehr in bester Form ist – hohe Töne schwingen anfangs langsamer ein und werden manchmal hart –,

kann nur merken, wer sie in den Aufnahmen unter Reiner und Bodanzky (1937) im Ohr hat. Auch wenn sie nicht in allen Aufführungen das gleiche Spannungsniveau halten konnte – welcher Sänger

wäre dazu stimmlich und seelisch disponiert? –, so bleibt ihre stimmliche Souveränität über einen Zeitraum von 17 Jahren eine Konstante. Es sei erwähnt, dass Will Crutchfield wie David Hamilton („Guide To Recorded Opera“) ihr Porträt musikalisch überzeugender findet als Melchiors Darstellung des Tristan. Summarisch ist auf die Qualität der Ensembles hinzuweisen: auf Kerstin Thorborg, Karin Branzell und Margarete Klose (in London) als Brangäne, Friedrich Schorr, Herbert Janssen und Julius Huehn als Kurwenal und Alexander Kipnis als Marke.

Im Jahre 1936 stand bei einer Londoner „Tristan“-Aufführung Fritz Reiner

am Pult, ein Jahr später – in der „Coronation Season“ – Thomas Beecham. Beide Aufführungen wurden mitgeschnitten. Als EMI sich 1991 an ein Dacapo des Beecham-„Tristan“ machte, griffen die EMI-Techniker versehentlich auf beide Plattensätze zurück. In der so entstandenen Mischfassung ist Fritz Reiner der Dirigent des größten Teils von Akt I sowie der letzten zwei Drittel von Akt III. Für die eindringlichsten Momente dieses klangtechnisch passablen Mitschnitts sorgen Beecham, Kirsten Flagstad, Lauritz Melchior und Margarete Klose mit dem zweiten Akt. Kirsten Flagstad ist in bestechender Form. Erstaunlich das stimmliche Ebenmaß, die Fülle der tiefen Lage, der Glanz der hohen Töne und die makellose Intonation. Melchior imponiert wieder mit der Fülle und dem Glanz seiner Stimme in klimaktischen Phrasen wie mit den Lyrismen von „O sink hernieder“ oder „O König“. Im dritten Akt geht er beim Einsatz der fahl-gebrochenen Sprechstimme vielleicht zu weit. Die vergleichsweise nüchterne, aber luzide Aufführung unter Fritz Reiner von 1936 wurde später in erstaunlicher Klangqualität (wieder dank Ward Marston) von Naxos veröffentlicht.

Nachdem Kirsten Flagstad den Entschluss gefasst hatte, nach Norwegen zurückzukehren, bekam die von Mana-

Flagstad erstaunt mit stimmlichem Ebenmaß, der Fülle der tiefen Lage und Glanz in der Höhe



Martha Mödl erfüllte als genuine Tragödin Wagners Ideal vom singenden Schauspieler bravourös.

ger Edward Johnson jahrelang kaum beachtete Helen Traubel ihre große Chance. Am 6. Februar 1943 bietet sie ein glorioses Porträt – glühend in der „Fluch dir“-Passage. Allerdings klingt sie in der Phrase „er sah mir in die Augen“ nicht so schmelzend-innig wie Kirsten Flagstad, die überdies in der tiefen Lage reichere Farben besaß und auch die beiden Cs im zweiten Akt beherrschte, die Helen Traubel auslassen musste. Auch Melchior ist in bester Form. Nach Ansicht von Paul Jackson ist diese Aufführung unter Erich Leinsdorf – kein Espressivo-Dirigent, vielmehr ein Vertreter der „neuen Sachlichkeit“ – „the most beautifully vocalized of the entire Tristan series“.

In einer Aufführung vom 30. November 1946 unter Leitung von Fritz Busch hatte Helen Traubel – passionierter als drei Jahre zuvor und stimmlich in glänzender Verfassung – neue Partner: die hellstimmige, klangschön singende Sopran-Brangäne von Margaret Harshaw und den schwedischen Tenor Set Svanholm. Tristan war seine zweite Rolle an der Met. Jackson: „In den ersten Momenten irritierte er die Hörer wegen des mageren Klangs und des flachen Timbres (Melchiors saftige Stimme hatte die Ohren verwöhnt), doch verdiente er sich Respekt dank seiner energischen, männlichen Deklamation und seiner ausdrucksvollen Phrasierung. Die Manier ist heroisch, und schon bald gewinnt auch der Ton an Fülle. ... Die hohe Lage wird ohne Anstrengung erreicht. Wenn der erste Akt zu Ende geht, sorgt ein metallischer Glanz dafür, dass seine Anrede an Isolde wundervolle Klarheit bekommt.“

Wohl um den Mangel an Tonfülle auszugleichen, wählte Svanholm eine spe-

Svanholm beschwört mit unerwarteter Süße und entrücktem Ton die Nacht der Liebe

zifische Phonations-Strategie. Er singt nicht „Königin“ und „Ehre“, sondern – offen und breit – „Köönigin“ und „Ähre“. Gut gelingen ihm die Lyrismen der Liebeszene, bemerkenswert auch die Verve in „O Wonne voller Tücke! Oh trugge-weihtes Glück!“. Im Liebesgestammel der berauschten Liebenden überzeugt

Svanholm durch seine plastische Artikulation. Noch eindringlicher ist der entrückte Ton, mit dem er die Nacht der Liebe beschwört. Geschickt die Kopffresonanzen nutzend, gibt er einigen Phrasen eine unerwartete Süße. Auch ein Mitschnitt unter dem passioniert dirigierenden Erich Kleiber (Teatro Colón, 1948) zeugt von der Intensität des Darstellers: in lyrischen Phrasen ebenso wie in dramatischen. Es ist Svanholms eindrucksvollste Wagner-Aufführung. Kirsten Flagstad lässt sich von Kleiber förmlich entzünden. Einmal mehr ist des Staunens kein Ende über ein Singen, das die Expressivität der Musik ohne Ausdrucksanstrengungen entfaltet. Klangtechnisch bietet der Mitschnitt zumindest die Wonnen der Ahnung.

Eine Aufführung unter Robert Heger, damals noch ein sehr energischer Dirigent, zeichnet sich durch bemerkenswerte theatralische Spannung aus. Paula Buchner und die überragende Margarete Klose exzellieren vor allem im ersten Akt. Im Liebesduett des zweiten führt sich der Tristan von Max Lorenz wie ein Gefühls-Chaot auf. Die Plastizität seiner Diktion – oder grelle Rhetorik? – findet wenig Entsprechung im Klang. Sein ekstatischer und erratischer Stil erlaubt keine musikalische Darstellung der Fieberfantasien, sondern nur deren naturalistische Imitation. Die 1950 entstandene Aufnahme unter Franz Konwitschny mit dem nicht immer zuverlässigen Gewandhausorchester ist nur wegen des Dirigenten und zweier Sänger von Interesse: Ludwig Suthaus, der allerdings in der Studio-



Emmy Destinn galt als einer der besten dramatischen Soprane ihrer Zeit und überzeugte mit ihrer flutenden Stimme.

Die junge Kirsten Flagstad lässt die magischen Augenblicke im Klang sichtbar werden für „das Auge des Ohrs“.



Foto: Archiv

aufnahme unter Furtwängler differenzierter singt, und wegen des großartigen Gottlob Frick als Marke, den man sich statt Josef Greindl in der Furtwängler-Aufnahme gewünscht hätte.

Auf höchstem Niveau steht die Münchner Aufführung unter Hans Knappertsbusch vom 23. Juli 1950. Was die strichlose Aufführung – es ist die erste überhaupt – auszeichnet, ist eine dramatische und narrative Kontinuität, die mit dem Patchwork des Studios schwerlich erreicht werden kann. Der Spannungsaufbau kündigt sich bereits im Sog des Vorspiels an. Es beginnt langsam und entwickelt sich in einer frenetischen Steigerungs-dramaturgie. Ebenso faszinierend der „Suspense“ des ersten Aktes mit all seinen dramatischen Kontrasten, kulminierend in der Konfrontation der sich hassend Liebenden. Helena Braun ist eine faszinierende Isolde, subtil in düster-meditativen Phrasen („Unge-minnt“), furchtlos in ihren Ausbrüchen von Wut und Zorn. Sie illuminiert den Text durch verbale Plastizität, betörend schöne klangliche Nuancierungen und passioniertes Singen im Liebesduett wie im Finale. Dass sie weder über die Flagstad-Kontrolle für „Er sah mir in die Augen“ noch über die Energie für die Verfluchung gebot, spricht nicht gegen den Rang ihrer Darstellung.

Die späte Veröffentlichung dieser Aufführung (Orfeo, 1994) bedeutete eine Ehrenrettung für Günther Treptow, der sich in seinen Studio-Aufnahmen – etwa in der ersten Einspielung der „Meistersinger“ unter Knappertsbusch (1950)

– nicht vorteilhaft präsentiert hatte. Als Tristan ist er grandios: differenziert in der Darstellung der Konflikte im ersten Akt, glutvoll im ersten Teil des Liebes-duetts, unwiderstehlich in seiner Antwort auf die Frage Markes: „O König“ mit der geradezu hypnotischen Einladung in das nächtliche Land, in das Isolde ihm folgen soll. Der dritte Akt, orchestral prachtvoll, zeigt, dass nicht nur Melchior mit rhythmischen Problemen zu kämpfen hatte. Aber wie bewunderungswürdig, dass Treptow den 40 Minuten langen Monolog, nur wenige Male unterbrochen von Kurwenal, nicht nur durchsteht, sondern welche Energien er für das Wechselfieber – „tiefstes, unerhörtestes Leiden und Schmähen, und dann unerhörtester Jubel und Jauchzen“ (Wagner) – aufbringt.

Nach dem Mitschnitt unter Elmen-dorff (1928) dauerte es 38 Jahre bis zur ersten „offiziellen“ Bayreuther Aufnahme unter Karl Böhm. Allerdings kursierten schon früher diverse Mitschnitte: zunächst die Aufführung unter Karajan (1952). Zwar nicht so geschlossen wie die unter „Kna“ und auch klangtechnisch nicht ebenbürtig, hat sie das Geschenk einer herausragenden Isolde: Martha Mödl. Im Gesicht der Stimme spiegeln sich Verstörung, Bitterkeit, Panik, Hohn, Wut, Erregung, Sehnsucht, Leidenschaft. Stimmlich meistert sie die Partie souverän, und der Schluss-gesang gelingt wirklich „mild und leise“.

All die Fehler, mit denen Melchior Tadel auf sich zog, wurden Vinay nicht vorgeworfen: rhythmische Unsicherheit

oder laxer Umgang mit Notenwerten. Wenn dieser charismatische Sänger an seine Grenzen gelangte, wurde der Kampf gegen die Schwierigkeiten als expressive Leistung gerühmt. Herausragend in dieser bedeutenden Aufführung – mit exquisiten Momenten (superb das Englischhorn am Anfang des dritten Aktes) – ist der Kurwenal von Hans Hotter, trotz Herbert Janssen das eindringlichste Porträt der Rolle. Schluss-bemerkung: Das versengende Feuer einer Scala-Aufführung unter Victor de Sabata (1951) mit der stimmungsmächtigen Gertrude Grob-Prandl und Max Lorenz, der gegen seine nachlassenden Kräfte ankämpft, verliert seine Hitze durch die dürftige Klangqualität. ■

(Lesen Sie in der nächsten Ausgabe von FONO FORUM Teil II unserer „Tristan“-Diskographie, die sich mit den Studioaufnahmen der Oper beschäftigt.)



Auswahl der besten historischen Aufnahmen

Wagner, Tristan und Isolde

- Kirsten Flagstad, Lauritz Melchior, Friedrich Schorr u. a., Artur Bodanzky (9.3.1935); Westhill Radio Archives/Note 1
- Kirsten Flagstad, Kerstin Thorborg, Lauritz Melchior u. a., Artur Bodanzky (2.1.1937); Walhall/Gebhardt
- Kirsten Flagstad, Lauritz Melchior, Margarete Klose u. a., Thomas Beecham (1937); Melodram/Gebhardt
- Kirsten Flagstad, Lauritz Melchior, Kerstin Thorborg u. a., Erich Leinsdorf (23.3.1940/41); Guild/Musikwelt
- Helen Traubel, Lauritz Melchior u. a., Erich Leinsdorf (6.2.1943); Naxos
- Helen Traubel, Set Svanholm u. a., Fritz Busch (30.11.46); Myto/Gebhardt
- Kirsten Flagstad, Set Svanholm, Hans Hotter u. a., Erich Kleiber (1948); Walhall/Gebhardt
- Helena Braun, Günther Treptow, Ferdinand Frantz u. a., Hans Knappertsbusch (23.7.1950); Orfeo