



Oper als Filmspektakel: Die „Bohème“-
Aufnahme von Anna Netrebko und Rolando
Villazón diente als Kino-Soundtrack.

Folge 22: Giacomo Puccinis Oper „La Bohème“

Die Lust am Leiden

Kaum eine Opernheldin stirbt so anrührend wie Puccinis Mimì. Doch welche Primadonna haucht ihren letzten Atemzug am schönsten aus? Welcher Rodolfo ist der feurigste? Und welcher Dirigent sorgt für das notwendige Drama im Orchester? Jürgen Kesting mit einem Spaziergang durch die Aufnahmegeschichte von **Puccinis „La Bohème“**.

Die Musik Giacomo Puccinis begriff Heinrich Mann als Fieberthermometer für die Gefühlslage einer Epoche, die unmittelbar vor einer fundamentalen geistigen und politischen Krise stand. „Die Ahnung, dass bald für tiefere Schwärmerei keine Gelegenheit mehr sein werde, ließ mich vielleicht diese ergreifen.“ Er spürte, dass diese Musik dem Lebensgefühl seiner Epoche entsprach, „seinem Schmelz, Aufschwung, Todesverlangen“. Er nahm darin, wie Ulrich Schreiber in seinem Opernführer ausführt, keine Sentimentalität auf der Geschmacksebene der Massen wahr. „In einer Welt des unaufhaltsamen Wertezerfalls versuchte Puccini nicht, den Triumph des Gefühls über eine immer unmenschlicher werdende Welt zu besingen, sondern unser Gefühlsdefizit als Hauptverlust in diesem Wertezerfall zu beklagen: Seine Musik besingt, was wir verloren haben, und sie tut es mit einer Inbrunst, als wolle sie uns für Augenblicke über diesen Verlust hinwegtrösten.“

Die Wahl seines Stoffes: der „Scènes de la Bohème“, die Henri Murger zwischen 1845 und 1849 als Fortsetzungsroman in der Zeitschrift „Le Corsaire de Satan“ veröffentlicht und dann, in Zusammenarbeit mit Théodore Barrière, als Bühnenstück herausgebracht hatte,

erklärte Puccini wie folgt: „In dem Buch von Murger war alles, was ich suche und liebe: die Frische, die Jugend, die Leidenschaft, die Fröhlichkeit, die verschweigend vergossenen Tränen, die Liebe mit ihren Freuden und Leiden. Da ist Menschlichkeit, da ist Empfindung, da ist Herz.“ Es ist musikalische Kleinkunst: eine szenische Abfolge mit alltäglichen Dingen und Vorgängen, mit Stimmungen und Gefühlen, die geschildert, poetisiert oder karikiert werden. Der deskriptive Charakter der Musik geht so weit, dass Geräusche wie das Zerreißen des von Rodolfo geschriebenen Dramas als Darstellungsmittel eingesetzt werden.

Den ersten Grundstein für die drei Dutzend Studioproduktionen – hinzu kommt die gleiche Zahl an Mitschnitten – hat Carlo Sabajno mit zwei Aufnahmen (1918 und 1928) gelegt. Die zweite mit Rosina Torri, Aristodemo Giorgini, Ernesto Badini überzeugt weniger durch herausragende Einzeldarstellungen – die Höhe der Sopranistin ist unsicher, die mittlere Lage des Tenors ungefüge – als durch die quicklebendige Ensemblearbeit. Zehn Jahre später entstand unter Leitung von Umberto Berrettoni die wichtigste Vorkriegsaufnahme: mit

**Menschlichkeit,
Empfindung, Herz –
Puccinis Musik
besingt, was wir
verloren haben**

Licia Albanese und Beniamino Gigli, der auch mit 48 Jahren noch den leidenschaftlichen Jüngling glaubhaft zu machen versteht. Seine leidigen Affektgesten, seine Manierismen, seine gefühligen Schluchzer werden wettgemacht durch seinen Charme und seine Spontaneität. Lebendiger, sinnlich-fröhlicher als von ihm und Licia Albanese ist die erste An-

näherung der beiden nicht zu erleben. Unnachahmlich, wie er seinen Freunden im zweiten Akt – „Questa è Mimì“ – seine Muse vorstellt. Bewegend die Szenen des dritten Aktes mit dem glänzend agierenden Alfro Poli als Marcello. Licia Albanese, damals 25, ist eine ideale Mimì: fragil bei der ersten Begegnung, voller Glut in ihrer Arie, fiebrig in den Szenen des dritten Aktes mit den fahlen Farben der Krankheit im Klang. Dies ist eine der eindringlichsten, eine der großen Aufnahmen der Oper.

Zur „Bohème“ der folgenden Epoche wurde die von Arturo Toscanini geleitete Rundfunkübertragung der NBC (3. und 10. Februar 1946). Charakteristisch für den Dirigenten ist die schroffe Kontrastierung der burlesken, buffonesken Episoden mit den Szenen, in denen sich die Figuren voller Fieber in den Abgrund



Die besten Aufnahmen

Puccini, La Bohème

- Albanese, Peerce, McKnight, Moscona u. a., NBC Symphony Orchestra, Toscanini (1946); RCA/Sony
- De los Angeles, Björling, Amara, Merrill u. a., RCA Victor Orchestra, Beecham (1956); EMI (auch bei Naxos)
- Callas, di Stefano, Moffo, Panerai u. a., Teatro alla Scala, Votto (1956); EMI (auch bei Naxos)
- Freni, Pavarotti, Panerai, Harwood, Ghiaurov u. a., Berliner Philharmoniker, Karajan (1972); Decca/Universal
- Caballé, Domingo, Blegen, Milnes u. a., London Philharmonic Orchestra (1974); RCA/Sony
- Netrebko, Villazón, Cabell, Boaz u. a., BR-Symphonieorchester, de Billy (2007); DG/Universal

ihrer Gefühle stürzen. Licia Albanese und Jan Peerce – zwei Sänger mit Stimmen, die nicht glatt und rund sind, sondern, bildhaft gesprochen, eine raue Rinde haben – finden den Ton für eine bis zur Hysterie überspannte Gier und Liebesraserei. Schon die Suche nach dem Schlüssel – zwischen Gigli und Albanese ein neckendes Vorspiel – wird in der Aufnahme unter Toscanini mit wilder Erregung aufgeladen, die offenbar auch den 78-jährigen Maestro ergriffen hat: Er summt und singt emphatisch mit. Die Binnenspannung von Toscaninis Aufführung ist beklemmend. Dem Klangbild fehlt zwar Opulenz und den Stimmen von Albanese und Peerce der Glanz, den Mirella Freni, Montserrat Caballé und Angela Gheorghiu beziehungsweise Beniamino Gigli, Jussi Björling, Nicolai Gedda oder Luciano Pavarotti zu bieten haben; und doch lassen sich die szenischen Kommentare des Orchesters besser verfolgen als in vielen modernen Aufnahmen. Deutlicher als jeder andere zeigt Toscanini das verzweifelt-rauschhafte Lebensgefühl des Stücks.

In Mitschnitten aus der Met unter Gennaro Papi (1940), Cesare Sodero (1942), drei unter Giuseppe Antonicelli (1947 und 1948) und Fausto Cleva (1951) ist Bidù Sayão, zauberisch in der Anmut einer Femme fragile, neben Richard Tucker, Jussi Björling (der die

Arie um einen halben Ton transponiert), Ferruccio Tagliavini und Giuseppe di Stefano zu erleben. Die vier Tenöre befinden sich in bestechender Form. Das gilt insbesondere für den samt schön und vibrierend singenden Giuseppe di Stefano, der 1951 sein Kapital noch nicht verschwendet hatte, ebenso für Jussi Björling.

Hausdirigent etlicher Decca-Aufnahmen der fünfziger Jahre war Alberto Erede, auch der ersten Einspielung mit Renata Tebaldi, die, damals als Engelsstimme gerühmt, die sanftesten Pianissimi ausspinnen, aber im Forte recht hart klingen konnte. Vielleicht war die Stimme zu groß für die Mikrofone. Als Rodolfo ist Giacinto Prandelli ein Leichtgewicht, der mit seiner spröden und in der

Höhe zaghaft eingesetzten Stimme seine Intentionen nicht umsetzen konnte. Giovanni Inghilleri als Marcello befand sich im späten Herbst seiner Karriere. Zauberhaft indes die Musetta der silbrig singenden Hilde Guden. Leider mindert die Aufnahmetechnik das Vergnügen an der von Gabriele Santini geleiteten Cetra-Aufnahme (1952). Sie erinnert an einen der feinsten, oft aber auch selbstgefällig auftrumpfenden lyrischen Tenöre Ferruccio Tagliavini, und vor allem an den überragenden Marcello von Giuseppe Taddei. Hingegen singt Rossanna Carteri als Mimì deutlich unter Form.

Die 1956 unter Leitung von Thomas Beecham entstandene Einspielung zählt, trotz eigenwillig-langsammer Tempi, zu den Höhepunkten der Diskographie. Jussi Björling präsentiert sich in überragender Form, singt mit silbrig leuchtendem Klang und einer Glut, die er als Darsteller auf der Bühne vermissen ließ. In Victoria de los Angeles hat er eine ideale Partnerin, blühend und expansiv in der Phrase „Ma, quando vien lo sgelo“, meisterhaft in der Ausformung winziger Details. Wie sonst nur Licia Albanese und Maria Callas gelingt es ihr, „die Triebverfallenheit der Femme fatale mit der Virginität der prärafaelitischen Femme fragile zur Utopie eines Zusammenlebens in der Gefühlseinheit zu verbinden.“ (Ulrich Schreiber) Lucine Amara, die die Musetta nie auf der Bühne verkörpert hatte und vom Blatt singen musste, brilliert in der von Beecham ungewöhnlich langsam genommenen Walzerszene des zweiten Aktes. Robert Merrill ist der stimmlich opulenteste Marcello. Obwohl eine Mono-Aufnahme – der euphonische Zauber der Musik kommt grandios zur Geltung.

Im Mittelpunkt der von Antonino Votto dirigierten Aufnahme mit den Kräften des Teatro alla Scala stehen Maria Callas, Giuseppe di Stefano und Rolando Panerai. Die Diva furiosa in der Rolle der kleinen midenette? Von ihrem Temperament wie von ihrer vokalen Physiognomie her scheint sie zu der Rolle, die sie nie auf der Bühne verkörpert hat, einfach nicht zu passen. In einem Ge-

Jussi Björling und Victoria de los Angeles sorgen für einen Höhepunkt in der Diskographie

Imponieren als Opernpaar: die seidig schön singende Montserrat Caballé als Mimi und der männlich-markante Rodolfo von Plácido Domingo.

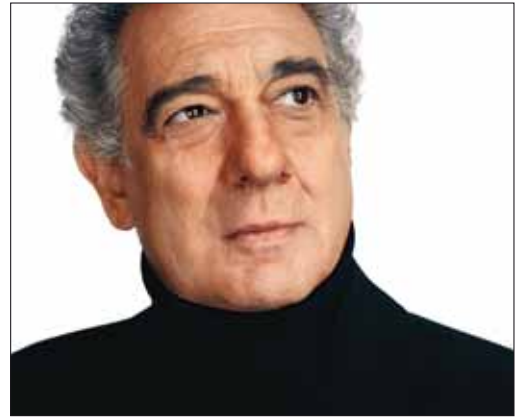


Foto: Uli Weber/Sony



Foto: RCA

dicht des russischen Symbolisten Wele-mir Chlebnikov heißt es: „Wenn sie am sterben sind – schnauben die Pferde / wenn sie am sterben sind – welken die Gräser / wenn sie am sterben sind – erlöschen die Sonnen / wenn sie am sterben sind – singen die Menschen.“ Maria Callas lässt Mimi nicht im betörend pittoresken Elend sterben. In ihrer letzten Szene werden die Leitmotive, die – wie Puccini selber sagte – als „logische Erinnerungsmotive“ in den letzten Akt wandern und unmittelbar zitiert werden, Ausdruck tiefsten Leidens. Sie erinnert sich an das, was sie verloren hat. In ihrem Ton nimmt sie den Gestus der Untertreibung im zunehmend ausdünnenden Orchestersatz auf. Sie findet die Töne, die Farben für das Fluktuieren der Emotionen. Wenn sie im letzten Akt Rodolfo fragt: „Sono andati? ... Sind sie gegangen“, gibt sie jeder Silbe ihrer Erinnerungen eine gesteigerte Emotionalität, ohne dabei pathetisch zu werden. Giuseppe di Stefano ist nicht länger in der überragenden Form der Met-Aufführung von 1951 unter Fausto Cleva, agiert aber mit überschäumendem Temperament – mit Brio im ersten und zweiten Akt, voller Schmerz im dritten und Verzweiflung im vierten. Exzellent der Marcello von Rolando Panerai; Anna Moffo gibt der Musetta die Ausstrahlung einer Femme fatale.

Die erste Stereoaufnahme entstand 1958 unter Altmeister Tullio Serafin. Sie klingt, wie viele erste Stereoversuche, zu pompös hallig. Das Orchester der Accademia di Santa Cecilia hat nicht die Palette von Farben wie die Berliner Philharmoniker oder die Wiener Philharmoniker unter Herbert von Karajan, bietet aber eine ausgefeilte, lyrische Aufführung. Renata Tebaldi brachte zu die-

sem Zeitpunkt für die Mimi eine Tosca- oder Aida-Stimme mit – die einer großen Primadonna. Carlo Bergonzi ist ein ungewohnt ernsthafter und zurückhaltender Rodolfo. Er singt betörend: mit Schwung in der ersten Szene, hinreißend in der Arie mit einer sublimen Messa-di-voce-Phrase („chì son, e cosa faccio“), voller Innigkeit und nie äußerlich im Quartett des dritten Aktes und im Finale. Ettore Bastianini gebraucht seine prachtvolle Stimme, als ginge es um eine düstere Figur wie Scarpia. Cesare Siepi's Stimme ist so warm wie der im vierten Akt besungene Mantel, aber sein Vortrag ist seltsam beiläufig. Gianna d'Angelos Musetta singt mit Charme und Gusto, wirkt aber wie die Zofe Mimis.

Die von Antonino Votto dirigierte Aufnahme mit Renata Scotto (1961) leidet unter der Besetzung des Rodolfo mit Gianni Poggi und des Marcello mit dem trocken klingenden Tito Gobbi. – Gut gelungen Erich Leinsdorfs Einspielung (1961) mit der blendend disponierten Anna Moffo und dem emotional sehr extrovertierten Richard Tucker. – Zu wenig Beachtung hat die von Thomas Schippers voller Feuer und Delikatesse dirigierte Einspielung (1961) mit der jungen Mirella Freni gefunden, die ihr hier noch eindimensionales Porträt der Mimi später verfeinert hat. Im Mittelpunkt steht der brillant singende und fabelhaft differenziert artikulierende Nicolai Gedda. Was man von ihm nicht erwarten darf, sind der Überschwang eines Tagliavini oder der Erotismus eines di Stefano. Solide der Marcello von Mario Sereni, fein der Colline von Ferruccio Mazzoli, klein dimensioniert die Musetta von Mariella Adani.

Für die spektakulärsten Aufführungen der sechziger Jahre sorgte Herbert von

Karajan. Zwei Mitschnitte (1963) aus der Wiener Staatsoper und ein weiterer aus dem Teatro alla Scala sind erhalten. Der Wiener Mitschnitt erinnert an den Rodolfo des brillanten Gianni Raimondi. Die Studioproduktion mit dem Berliner Philharmonischen Orchester entstand 1972. Sie hat für Bewunderung und Irritation gesorgt. Überwältigend die klangliche Opulenz, befremdlich aber der technizistische Sound, der jede Gefühlsregung der Figuren ebenso wie die Chorszenen des zweiten Aktes auf eine Breitwand projiziert. Bewegend gelungen ist das von zwei heftigen Akkordschlägen umrahmte dritte Bild, ein atmosphärisch dichtes Stimmungsgemälde aus disparaten Klängen. Es ist das suggestivste Beispiel für Puccinis szenographische Musik, die schon das ganze zweite Bild mit seinen situativen Wechseln des nächtlichen Treibens im und vor dem Café Momus bestimmt hat. Mit den 144 Takten des Orgelpunkts – beginnend mit einem Tremolo von leeren Quinten in den Violoncelli, darüber leere Quint-Parallelen in den Flöten und der Harfe – ziehen dunkle Winterwolken auf. Die



Erfüllt höchste tenorale Erwartungen und singt ein Piano von unirdischer Schönheit: Luciano Pavarotti lebt seine Rolle.

Harfe malt die fallenden Schneeflocken: Chiffre für die Schatten, die über die Liebe von Mimì und Rodolfo gefallen sind. In keiner Aufnahme ist diese klangliche Mise en scène so atmosphärisch und suggestiv realisiert wie in der Berliner Aufnahme. Vortrefflich Mirella Freni als Mimì, überragend Luciano Pavarotti, der seine Rolle lebt und die höchsten tenoralen Erwartungen erfüllt. Von unirdischer Schönheit das Piano-Decrescendo Pavarottis in der Phrase „alla stagion di fior“ am Ende der Abschiedsszene im dritten Akt. Elizabeth Harwood, imponierend mit sanft gesponnenen Tönen, hat es schwer mit Karajans langsamen Tempi im zweiten Akt. Stimmlich opulent, aber lethargisch der Colline von Nicolai Ghiurov. Eine Gefühlsoper als festivalisches Ausstellungsstück.

Bei aller vokalen Opulenz, für die Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Sherrill Milnes und Ruggiero Raimondi sorgen, bereitet Georg Solti dadurch eine Enttäuschung, dass er, wie die Engländer sagen, jedes „i“ mit zwei Punkten versieht, jeden Akzent schärft und sowohl die dramatischen als auch die sentimentalischen Szenen ausspreizt. Die Fortissimo-Ausbrüche sind gewaltig, bisweilen enervierend, beispielsweise wenn Benoit mit einer tonnenschweren Tür in die Stube der Bohémiens einfällt. Imponierend die subtil und seidig schön singende Montserrat Caballé wie der markant-männliche und im Detail differenzierte Rodolfo von Plácido Domingo, die das Duett am Ende des ersten Aktes vorbildlich beenden: Sie auf dem

C, er auf der Liegenote. Tüchtige Comprimarii: Judith Blegen als Musetta, Sherrill Milnes als Marcello, Ruggero Raimondi als Colline.

Ausgewogener, aber zugleich distanzierter und kühler ist die sehr sorgfältige Einspielung unter Colin Davis (1979), der sich die Exzesse Soltis versagt. Mimì ist die ideale Rolle für Katia Ricciarelli.

Der glutvoll singende José Carreras erweist sich als Star der Davis-Aufnahme

Sie bietet ihr die Gelegenheit für sanft-gefühlvolle Lyriken. Als Star der Aufführung erweist sich der glutvoll singende, sich stimmlich restlos ausverschenkende José Carreras.

Zu rühmen, dass auch er am Ende von „O soave fanciulla“ darauf verzichtet, ein C zu singen. Ashley Putnam versucht, die Szene der Musetta für einen Diven-Auftritt zu nutzen, ohne die stimmlichen Mittel dafür mitzubringen. An Stelle des kernig, aber ohne Charme singenden Ingvar Wixell wäre die Partie des Marcello besser an Håkan Hagegård gefallen, der als Schaunard keinen Wunsch offenlässt.

Aus dem gleichen Jahr stammt die Einspielung unter James Levine an der Spitze des exzellenten National Philharmonic Orchestra, das mit Verve und großer Sorgfalt im Detail spielt. Wie Karajan erlaubt sich der amerikanische Dirigent am Ende des ersten wie am Schluss des dritten und vierten Aktes gefühlvolle Dehnungen, ohne dabei zu übertreiben. Als erfahrener Sängerdiregent nimmt Levine Rücksicht auf die nicht mehr ganz stetigen lyrischen Stimmen von Renata Scotto (oft tremolös) und Alfredo Kraus, dem für die Partie der klangliche Luster fehlt. Überdies passt

seine schlank-sehnige Stimme nicht zu dem kraftvollen, aber körnigen Bariton von Sherrill Milnes. Im zweiten Akt gerät Renata Scotto gegen die laut auftrumpfende, aber unkontrolliert singende Carol Neblett ins Hintertreffen.

Wie diese Einspielung erwecken einige andere den Eindruck, als sei es für die Firmen unter Hintanstellung künstlerischer Ambitionen bloß um eine Katalogergänzung oder um ein Zugeständnis an die „stars of the moment“ gegangen. Die von James Conlon betreute Aufnahme mit der stimmlich leichtgewichtigen, aber delikaten Barbara Hendricks, dem vital agierenden José Carreras (mit Problemen in der Arie) und soliden Comprimarii diene als Soundtrack für einen Film. – Orchestral fesselnd und ausdifferenziert ist die von Leonard Bernstein liebevoll dirigierte Aufnahme mit dem Orchester der Accademia di Santa Cecilia. Leider bieten Angelina Réaux und Jerry Hadley in den Hauptpartien nur die Andeutungen eines ausgeformten Porträts. Der lebendige und impulsive Marcello von Thomas Hampson ragt aus dem Ensemble heraus.

Zu Beginn der sechziger Jahre veröffentlichte der australische Dirigent Denis Vaughan, dass er in den vom Verlag Ricordi veröffentlichten Partituren von Opern Verdis wie Puccinis zahlreiche Ungenauigkeiten und Fehler fand. Ricordi protestierte – und ließ protestieren, zum Beispiel durch Gianandrea Gavazzeni. Erst 1988 erschien eine kritische Edition von „La Bohème“, betreut von Francesco Delgrada. Die erste Aufnahme unter Gianluigi Gelmetti beruht auf dem Mitschnitt einer Aufführung des Teatro Comunale Bologna im April 1990. Man



Maria Callas und Giuseppe di Stefano haben Operngeschichte geschrieben, nicht nur in „La Bohème“. Vor allem bei der Primadonna assoluta wird die Sterbeszene des letzten Aktes zum Ausdruck tiefsten Leids.

muss das Werk schon genau kennen, um die Flötentakte zu Beginn von Rodolfos „Che gelida manina“ oder neue chorisches Passagen im zweiten Akt wahrzunehmen. Die meisten Korrekturen sind in der soliden Routineaufführung kaum zu bemerken. Primus im Ensemble ist der höhensichere Rodolfo von Giuseppe Sabbatini, der aber bei weitem nicht so elegant phrasiert wie Bergonzi oder di Stefano. Daniela Dessi klingt akzeptabel in dem Moment, wenn sie sich von den Mikrofonen entfernt. Mit den leisen Parlando- und Parlato-Passagen tut sie sich schwer. Imponierend hingegen die Musetta von Adelina Scarabelli, die dem Walzer insinuirenden erotischen Charme verleiht. Insgesamt aber wurde die Chance einer neuen, einer anderen „Bohème“ nicht genutzt.

Kent Nagano ist der Dirigent einer furiosen, hitzigen und doch skrupulös kontrollierten Einspielung. Kiri te Kanawa bringt für Mimì eine unvergleichlich klangschöne, farbreiche Stimme mit – und das lethargische Temperament eines Blümchen-rühr-mich-nicht-an oder einer raffaelischen Madonna mit Heiligenschein. Selbst der macho-impertinente Rodolfo von Richard Leech, imponierend durch die Brillanz seiner hohen Töne, weniger durch sensible Textbehandlung, kann sie nicht aus der Reserve locken. Alan Titus gibt Marcello mit bassiger Stimme als erotischen Kraftkerl. Vortrefflich Nancy Gustafson als Musetta.

In zwei Aufnahmen, die kurz vor Ende des letzten Milleniums unter Leitung von Antonio Pappano (1996) und Riccardo Chailly (1999) entstanden, wurde Roberto Alagna als Rodolfo eingesetzt. In

der von Pappano mit Toscanini-Tempi dirigierte Aufnahme macht er schon in der ersten Szene („Nei cieli bigi“) einen angestregten Eindruck. In passionierten Passagen, die eine leidenschaftliche Phonation erfordern – etwa in den ersten Szenen des dritten Aktes – klingt seine Stimme matt und trocken. Eine Enttäuschung bereitet Leontina Vaduva als Mimì. Schon bei mittleren dynamischen Graden fehlt der Stimme der Vaduva klangliche Substanz. Die vokalen Ehren verdienen sich Ruth Ann Swenson als Musetta, Thomas Hampson als Marcello, Simon Keenlyside als Schaunard und vor allem Samuel Ramey als Colline.

In der von Riccardo Chailly mit Elan und mit gut dosiertem Sentiment dirigierte Aufnahme steht Angela Gheorghiu im Mittelpunkt. Wie Victoria de los Angeles oder Mirella Freni verzaubert sie mit aufblühenden Kantilenen, leuchtender Höhe und mit subtilen Schattierungen sowohl in den beiden Arien als auch in den Konversationsszenen. Auch in dieser Aufnahme fehlt Alagnas Stimme die Dolcezza eines Gigli, der Schmelz eines di Stefano oder das „Halo“, das den Tenor Björlings umgibt. Darstellerisch ist er imponierend, insbesondere in den Szenen mit Marcello, der nun an Simon Keenlyside, fabelhaft in der Artikulation, gefallen ist. Auch er verzichtet auf das C am Ende des ersten Aktes. Trefflich das Ensemble mit Elisabetta Scano als Musetta, Ildebrando d'Arcangelo (siehe Interview auf S. 28) als Colline und Alfredo Mariotti, ein auf alles Outrieren verzichtender Benoit.

Villazón singt mit der für ihn typischen Spontaneität und Emotionalität

Bleibt zum Schluss die von Bertrand de Billy dirigierte Einspielung mit Anna Netrebko und Rolando Villazón. Sie ist orchestral vorzüglich und gesanglich gut, teilweise exzellent gelungen, gerade in den sorgfältig durchgearbeiteten Ensemble-Szenen. Als Marcello führt sich Boaz Daniel schon in der ersten Szene so lebendig ein wie wenig später der quacksilbrig agierende Schaunard von Stéphane Degout. Bei Villazón deuten sich schon in den Phrasen von „Nei cieli bigi“ die Probleme an, die ihn wenige Wochen nach der Aufnahme im April 2007 zu einer langen Pause zwangen. Erkennbar werden sie durch die Rückverlagerung des dadurch aufquellenden Tons – ein Syndrom, das aus den Krisenjahren von Giuseppe di Stefano und José Carreras bekannt ist. Mit der Transposition der

Arie befindet er sich in besser Gesellschaft: Caruso hat sie von vornherein um einen halben Ton tiefer gesungen, Jussi Björling in der letzten Dekade seiner Karriere. In den Ensemble-Szenen agiert er mit der

für ihn typischen Spontaneität, in den tragischen mit der ebenfalls für ihn typischen Emotionalität, die das Gefühligste streift. Ganz anders Anna Netrebko. Sie singt die Partie mit schöner, strahlender, manchmal eingedunkelter Stimme, die nur selten einen Affekt oder eine tiefere Emotion erkennen lässt. Allenfalls versucht sie, mit einem Hüsteln den febril-moribunden Zustand Mimis anzudeuten. Im Spiegel des Klangs ist kaum je zu sehen, was sie fühlt. Wie paradox, dass die Stars im Ambiente dieser Aufführung Schatten bleiben. ■