



Sophokles tanzt

Wenn zwei sich streiten, freut sich der Dritte nicht immer. Antonio Sacchini (1730-1786) wurde in Paris in den Auseinandersetzungen zwischen Gluckisten und Piccinnisten zerrieben, gerade weil er sich aus ihnen heraushalten wollte. Den Triumph seiner letzten Oper, „Oedipe à Colone“ nach dem Drama des Sophokles, erlebte er nicht mehr. Piccinni selbst schrieb ihm einen freundlichen Nachruf.

Fraglos aber war Sacchini Gluckist und als solcher in Frankreich unmittelbarer Vorgänger Cherubinis. Natürlich staunt man im ersten Akt über die rokokohafte Grazie, mit der die griechische Tragödie vom heimatlosen blinden Oedipus, der bei Theseus in Athen Asyl findet, abgehandelt wird. Sophokles tanzt gleichsam Gavotte. Doch sobald der Titelheld die Szene betritt, wird es ernst, und Sacchini findet knappen und starken Ausdruck für seinen Wahn und seine letztendliche Güte gegenüber dem abtrünnigen Sohn Polyneikes.

Bis zum Beginn der Juli-Monarchie war die Oper in Paris auf dem Spielplan. Heute dürfte sie wieder eine Chance haben. Die vorliegende Ersteinspielung ist eine Pioniertat, denn der Musikdramatiker Sacchini ist für die Schallplatte noch unbekanntes Terrain. Auch wenn das Burgunder Kammerorchester kein Spitzenensemble ist, vermag es unter der befeuernden Leitung Jean-Paul Penins mitzureißen, und die Sänger, an der Spitze die Sopranistin Manon Feubel (Antigone) und Fabrice Mantegna (Polynice), sind vokal überzeugend und dramatisch involviert.

Ekkehard Pluta

Musik
Klang

★★★★
★★★

Sacchini, Oedipe à Colone; Sviatoslav Smirnov, Manon Feubel, Fabrice Mantegna, Daniel Galvez-Vallejo, Raphaëlle Farman, Jacques Gay, Géraldine Casey, Chœur de chambre et Orchestre de la Camerata de Bourgogne, Jean-Paul Penin (2004)
Dynamic/Klassik-Center 2 CD 494 (92')

Martinpelto gegen Varady, Kozená gegen Otter

Die schärfste Konkurrenz kommt aus dem eigenen Haus: Bereits im Mozart-Jahr 1991 wurde bei der Archiv-Produktion ein Live-Mitschnitt von Mozarts „Clemenza“ unter John Eliot Gardiner veröffentlicht – mit dem Solistenpaar Anne Sofie von Otter und Julia Varady. Nun legt die DG, wieder in einem Mozart-Jahr, eine Studio-Einspielung nach; diesmal mit Charles Mackerras am Pult und Magdalena Kozená am Pult und Hillevi Martinpelto als vokalem Zugpferd.

Dass der Maestro auch mit einem traditionellen Orchester – das Scottish Chamber Orchestra spielt zwar mit Naturhörnern und -trompeten, sonst aber auf modernen Instrumenten – den Vergleich mit der historischen Aufführungspraxis durchaus nicht zu scheuen braucht, hat er bereits des Öfteren gezeigt – und beweist es auch mit dieser Einspielung. Das zeigt sich besonders in der Behandlung der Einzelstimmen. Der sonst übliche Primat der Oberstimmen existiert nicht, jedes Instrument ist hier deutlich zu hören. Unterstützt wird dieser Ansatz von der hervorragenden Leistung der Tontechniker: Die räumliche Abbildung ist vorzüglich, sowohl was die Höhenstaffelung der Instrumente angeht als auch die Darstellung in der Breite.

Bei den Sängern hat man, gerade im Vergleich zu Gardiners Version, wieder einmal die Wahl zwischen perfektem Gesang und mitreißender Darstellung. Oder anders gesagt: Möchte man perfekt ausgeführte Koloraturen und einen schönen Klang, oder nimmt man vokale Defizite in Kauf und begnügt lieber einer Person aus Fleisch und Blut?

Am auffälligsten offenbart sich dieser Unterschied bei den beiden Interpretinnen der Vitellia, die in ihrer Zerrissenheit und den schroffen Stimmungsschwankungen ohne Zweifel die interessanteste Figur der Oper ist. Kein Wunder, dass die Anforderungen an die Interpretin einer „tour de force“ gleichkommen. Julia Varady hat diese in der älteren Aufnahme mit ihrer vulkanischen Ausdruckskraft bewundernswürdig gemeistert – und eine Modellinterpretation geschaffen. Im Terzetto „Vengo ... aspettate ...“ sind die aufwärts gerichteten Melismen zwar nicht sauber gebunden, aber mit welcher Attacke schlägt sie die gehaltenen hohen H an, mit welcher feurigen Verve krönt sie



das Stück mit einem D „in alto“! Gegen so viel Intensität hat es Hillevi Martinpelto schwer anzukommen, trotz schöner Stimme und besserer vokaler Linie.

Noch auffällender der Unterschied im großen Rondo der Vitellia: Zwar singt Varady die Verzerrungen auf „veggo la morte“ schnoddrig, aber in den für einen Sopran grausam tief liegenden Stellen tutet sie mit der Macht eines Ozeandampfers – bis hinunter zum tiefen G. Auch wenn sich wieder einmal der Kardinalfehler der Sängerin zeigt, die Brusttöne zu offen zu bilden und damit die Registerverblendung zu gefährden. Martinpelto ist ihr auch hier im Passagenwerk deutlich überlegen, fasziniert aber mehr durch ihre Virtuosität und ihr Timbre, als dass eine Gestalt in unserer Erinnerung zurückbliebe.

Etwas schwieriger wird es beim Vergleich Otter gegen Kozená, die beide in der Hosenrolle des Sesto brillieren. Die dunklere Stimme der Älteren kann der Jüngeren in Fragen der reinen Stimmschönheit nicht das Wasser reichen – zudem klingen ihre Töne immer etwas verschattet. Singdarstellerisch weiß Otter dies aber zu nutzen und verwandelt nicht selten dieses scheinbare Manko in große Leidensgesten. Im Gegensatz zu Kozená wird ihr Sesto auch nicht vollständig zum passiven Spielball Vitellias. Die Tschechin ist in der Zurücknahme der Lautstärke und der starken Kontraste gleichsam passiver, malt mit feinerem Pinsel und ziseliert in intimem Spiel die kleinsten Schattierungen.

Bleibt der Titelheld: Rainer Trost singt den Titus mit schönem Legato, besitzt aber zu wenig Schmelz und Strahlkraft für einen Mozart-Tenor.

Björn Woll

Musik
Klang

★★★★
★★★★

Mozart, La clemenza di Tito; Rainer Trost, Magdalena Kozená, Hillevi Martinpelto, Lisa Milne, Christine Rice, John Relyea, Scottish Chamber Chorus, Schottish Chamber Orchestra, Charles Mackerras (2005)
DG/Universal 2 CD 477 5792 (127')



Radio-Oper

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts galt der Rundfunk als progressivstes Medium, und auch das Musiktheater suchte auf den Zug in eine vermeintlich gloriose Zukunft aufzuspringen. Komponisten wie Ibert, Honegger, Milhaud, Dallapiccola, Martinu, Blacher widmeten dem Genre ihre kreative Energie, suchten unterschiedliche Schichten – Oper, Oratorium, Sprechstück – zusammenzuzwingen.

Auch Walter Goehr (1903-1960) versuchte sich darin. Er war Schüler Arnold Schönbergs, erinnert in seinen Kompositionen jedoch eher an Hindemith und Ravel, vor allem aber an seinen Freund Kurt Weill. „Malpopita“ (1931) greift den Weillschen Gestus deutlich auf. Das Libretto bewegt sich zwischen Sozialkritik, „Robinson Crusoe“ und der „Meuterei auf der Bounty“: Der Arbeiter Adam Schickedanz verlässt seine Fabrik, heuert als Matrose an und strandet mit einem Schmugglerschiff auf einer unbewohnten Insel – Malpopita. Diese scheint ein Paradies, doch die Matrosen finden Öl. Sofort gründen sie eine Ölkompagnie. Das Paradies wandelt sich zur Industrielandschaft, und Adam endet, wie er begonnen hat: als Arbeiter in der Ölfabrik. Mit unerfüllten Träumen.

Die vorliegende Einspielung beruht auf einem Mitschnitt der szenischen Erstaufführung (2004) der Komischen Oper Berlin durch das Deutschlandradio. Vom ursprünglichen Aufführungsmaterial existierte nur noch der Klavierauszug; Partitur und Orchesterstimmen waren verschollen. Andrew Hannan musste für die Produktion den Klavierauszug für ein Kammerorchester, Kammerchor und Solisten neu instrumentieren, was ihm überzeugend gelang. Die Aufführung hat Schmiss; der sehr räumliche Klang verstärkt den Live-Eindruck.

Gerhard Persché

**Musik
Klang**

★★★★
★★★

Goehr, Malpopita; Thorsten Hennig, Lilia Milek, Axel Herrig, Klaus Wegener, Tobias Hagge, Daniel Steiner, Markus Kopp, Jim Wang (2005)
Capriccio/Delta CD 60 124 (77')

Triumph der Liebe

Was machen wir, bevor die Ewigkeit anfängt? Wir lassen uns Zeit. Wir tanzen ohne Schuhe!“ Dies ist das zentrale Dialogfragment in dem Musiktheater „Das Fest im Meer“, bei dem Francis Hüsers für das Libretto und der 1973 geborene Jörn Arnecke für die Musik verantwortlich zeichnet. Das Werk basiert auf dem Roman „To the Wedding“ von John Berger und thematisiert, kurz gesagt, die Überwindung des Todes durch die Liebe. Im Zentrum steht das Liebespaar Ninon und Gino. Als sich herausstellt, dass Ninon HIV-positiv ist, verlässt sie Gino, und erst gegen Ende der Oper erkennen die Liebenden, dass sie die verbleibende Zeit gemeinsam verbringen und dem drohenden Tod Ninons offen ins Auge blicken wollen. Mit einem großen Fest an der Mündung des Po wird Hochzeit gefeiert.

Umrahmt wird dieser Kern der Geschichte von zahlreichen weiteren Handlungssträngen, die das Thema der Oper aus anderen Blickwinkeln und mit anderen Personenkonstellationen beleuchten, mitunter jedoch konstruiert und in der Auswahl beliebig wirken. Während die literarische Vorlage Bergers aus einzelnen Textsplintern besteht, die zu unterschiedlichen Zeiten und an verschiedenen Orten spielen, versuchen Hüsers und Arnecke, daraus eine chronologisch geordnete Erzählung zu rekonstruieren. Das Ergebnis überzeugt nur bedingt. Denn diese Rekonstruktion banalisiert die Romanvorlage und nimmt ihr zugleich ihre Vielschichtigkeit.

Die musikalische Gestaltung entwickelt Arnecke, der bei Peter Michael Hamel in Hamburg und Gérard Grisey in Paris studierte, aus einem einzigen, aus der Obertonreihe gewonnenen Akkord, der mikrointervallisches Potential besitzt. Doch lassen sich die Ableitungen aus dem Ausgangsmaterial nur punktuell nachvollziehen. Über weite Strecken wirkt die Musik am Text entlangkomponiert, von Szene zu Szene. Arnecke konzentriert sich auf ein Ensemble von 17 Instrumentalisten, in dem die Violinen fehlen und dunkle Farben vorherrschen, um dem tragischen Grundton der Geschichte gerecht zu werden. Die Musik ist zumeist von kammermusikalischer Faktur und wird sparsam eingesetzt. Nur an wenigen Stellen kommt das gesamte Ensemble zum Einsatz. Was dem Werk fehlt, sind größere Kontraste zwischen den einzelnen Szenen. Über weite Strecken wirkt die Oper wie eine musikalisch illustrierte Erzählung. Dramatische Höhepunkte sind selten, was sehr bedauer-



lich ist, weil gerade diese, etwa in der zentralen sechsten Szene, Arnecke besonders gut gelingen. Da blüht die Musik gleichsam auf, und der Komponist kann zeigen, welches dramatische Potential in seiner Musiksprache steckt.

Es ist gut möglich, dass das Fehlen schärferer Kontraste mit dem problematischen, über weite Strecken erzählenden Libretto zusammenhängt, das es Arnecke nur an vergleichsweise wenigen Stellen ermöglichte, dramaturgische Entwicklungen und Konfliktsituationen zu gestalten. Großen Wert legt der Komponist bei seinem ersten abendfüllenden Werk für das Musiktheater auf die Textverständlichkeit, denn für ihn steht die Kommunikation mit dem Zuschauer im Vordergrund. Daher entschied er sich für eine Sprache, die klare rhythmische Strukturen, auch in den gesprochenen Partien, mit einer geschlossenen Motivik innerhalb der einzelnen Szenen verbindet. Dabei greift Arnecke gern auf Geräuschaftes zurück, vor allem wenn dies der Text oder die Handlung nahe legen.

Die Produktion, die im Zusammenhang mit der Uraufführung an der Hamburgischen Staatsoper im Juni 2003 entstand, zeigt ein hervorragend besetztes Sängersenemble, in dem vor allem Renate Springler und Moritz Gogg überzeugen. Auch die Solisten des Philharmonischen Staatsorchesters Hamburg bieten unter der Leitung von Cornelius Meister eine finessenreiche Interpretation.

Martin Demmler

**Musik
Klang**

★★★★
★★★★

Arnecke, Das Fest im Meer; Maite Beaumont, Renate Springler, Tomas Möwes, Moritz Gogg, Dieter Weller, Jürgen Sacher, Philharmonisches Staatsorchester Hamburg, Cornelius Meister (2003)
NCA/H'Art 2 SACD 60155 (107')

Sternstunden und Unerhörtes

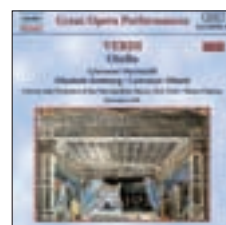
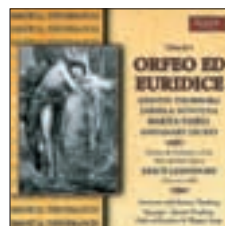
In dem neuen Schwung an Wiederveröffentlichungen historischer Opernaufnahmen befinden sich neben Sternstunden des Wagner-Gesangs auch manche vokale Ungeheuerlichkeiten. Etwa Ljuba Welitschs Salome oder die späte Leonie Rysanek als Klytämnestra.

Ob wirklich die Frau eines prominenten Verlegers ohnmächtig wurde oder ein Bischof von Kritikern davon überzeugt werden musste, dass er auf der Bühne Kunst und keine Orgie gesehen habe, lässt sich heute nur noch schwerlich nachprüfen. Die Häufigkeit, mit der diese Anekdoten perpetuiert wurden, und der Hang, solche Ereignisse im Nachhinein zu erklären, sollten zumindest eine gewisse Vorsicht dem Wahrheitsgehalt gegenüber walten lassen. Aber selbst wenn durch den Schleier der Vergangenheit manches überhöht wurde, ist eins doch gewiss: Der Auftritt Ljuba Welitschs in „Salome“ muss zu den Ungeheuerlichkeiten des Opernbetriebs gezählt werden. Klingendes Zeugnis davon gibt, neben zwei Aufnahmen der Schlusszene unter Maticic und Müller-Kray, ein Mitschnitt ihres Met-Debüts in dieser Rolle, der bei Gebhardt erschienen ist. Welitschs „Es war das Schwert des Henkers“, immer changierend zwischen gesprochenen und gesungen Phrasen, offenbart ein grauenvolles psychopathologisches Spiel, das in ihrem sehrenden „Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen“ kulminiert. Ihre Stimme ist rein, mit einer erstaunlichen Durchschlagskraft in der hohen Lage, vor allem aber aufgeladen mit einer versengenden sexuellen Sinnlichkeit, die sie im Schlussgesang zu einem musikalischen Orgasmus steigert.

Ebenfalls ein Live-Mitschnitt von der Met ist mit Glucks „Orfeo ed Euridice“ bei Guild erschienen – eine Amalgamierung aller drei existierenden Fassungen der Oper aus der Hand von Erich Leinsdorf, der auch diri-

zufüllen. Schon die ersten „Euridice“-Rufe klingen plakativ – bei Ferrier gehen sie unter die Haut als schmerzliche Leidensgesten einer gequälten Seele. Auch in „Che farò senza Euridice“ rührt ihr Gesang nicht, ist zu wenig erfüllt von Ferriers Seelenton. Auch das differenzierte Singen scheint Thorborgs Sache nicht zu sein, vor allem, wenn es um dynamische Schattierungen geht. Besser ist sie, wenn stimmliche Expansion verlangt wird, die sie aus ihrem Gleichmaß erweckt. Der Klang ist für eine Aufnahme so frühen Datums von erstaunlich guter Qualität, ist man bereit, das unvermeidliche Knistern und einige tonliche Schwankungen zu ignorieren.

Ebenfalls bei Guild ist eine Platte erschienen, die das Herz alter Wagner-Enthusiasten höher schlagen lassen wird. Im Zentrum steht dabei die Stimme Frida Leider, der nicht weniger versierte Heldenstimmen zur Seite stehen als diejenigen Friedrich Schorrs oder Lauritz Melchior, des wohl einzigen Sängers, dem selbst Siegfrieds Schmiedelieder nichts anhaben konnten. Leider wird von vielen als der Wagner-Sopran der Vorkriegszeit bezeichnet und ist hier mit einem Konglomerat diverser Aufnahmen zu erleben, in dessen Mitte der zweite Akt der „Götterdämmerung“ unter Thomas Beecham thront. Ergänzt wird dieser durch Brünnhildes Schlussgesang, die dritte Szene des dritten „Walküre“-Aktes und den Schluss des „Siegfried“ (1927/28, alle unter Leo Blech). Hört man Leider „Starke Scheite schichtet mir dort“, zeigen sich exemplarisch die Be-



Met-Mitschnittes von Verdis „Otel-lo“ von 1938 zählen müssen: Giovanni Martinelli, Elisabeth Rethberg und Lawrence Tibbett. Im Gegensatz zu der späteren Aufnahme von 1941, auf der er steif in der Höhe und abgesungen klingt, ist Martinelli unter dem mit „drive“ dirigierenden Ettore Panizza deutlich besser disponiert. Zwar fehlt ihm für das „Esultate“ die Kraft eines Ramón Vinay, duelliert er sich im „Sì, pel ciel“ nicht ganz erfolgreich mit dem vokalen Schwergewicht Tibbett, aber sein „Dio! Mi potevi scagliar“ rührt den empfindsamen Hörer zu Tränen. In allen Belangen überzeugend ist Lawrence Tibbett als Jago. Mit böser Dämonie und der dröhnenden Kraft seiner Stimme stattet er sein „Credo“ aus und macht mit farblicher und dynamischer Raffinesse „Era la notte“ zu einem Höhepunkt dieser Aufnahme. Eine Modellinterpretation legt auch Elisabeth Rethberg aufs Parkett. Die Kombination aus totaler technischer Souveränität und empfindsamem Gestaltungswillen macht die Desdemona zu einer ihrer Glanzrollen. Die technische Qualität des Mitschnittes ist – die Originalbänder gingen verloren – akzeptabel.

Besser ist es um die Tonqualität eines „Carmen“-Mitschnittes aus dem großen Saal des Musikvereins Wien unter Herbert von Karajan bestellt, konnte man hier doch auf das originale „master tape“ zurückgreifen. Vorbildlich ist auch, wie man es von Andante nicht anders gewohnt ist, die Ausstattung: eine hochwertige CD-Hülle mit üppigem, mehrsprachigem Booklet samt Libretto. Als Titelfigur ist die noch junge

Frida Leider als Brünnhilde lässt das Herz der Wagner-Enthusiasten höher schlagen

giert. Als Orpheus glänzt die vor allem im Wagner-Fach reüssierte Kerstin Thorborg mit satter tiefer Lage und vollem, warmem Ton. Einen passenden Partner hat sie in Leinsdorf gefunden, dessen feierlich-gravitatisches Dirigat ideal zur hoheitsvollen Stimme Thorborgs passt. Beim Vergleich etwa mit Kathleen Ferrier muss man an der Interpretation der Schwedin allerdings doch einige Abstriche in Kauf nehmen. Vor allem, wenn es darum geht, die Rolle nicht nur stimmlich, sondern auch darstellerisch aus-

sonderheiten dieses Singens. Ihr Stimme war, im Gegensatz zu Flagstad und Nilsson, für eine Hochdramatische erstaunlich schlank, dazu aber von einer nervigen Intensität. Zudem besaß sie eine perfekte Registerverblendung, was den freien Fluss ihrer Stimme nur noch betonte. Nie klang diese angestrengt, eher reif und fraulich. Bei Brünnhildes Erwachen etwa leuchten ihre Töne wie die der ersten Sonnenstrahlen.

Ebenfalls zu den Altvorderen der Gesangkunst wird man die Protagonisten eines

Giulietta Simionato zu hören, mit noch weicher und biegsamer Stimme, den späteren dramatischen Verdi-Partien noch fern. Doch auch für diese Aufnahme gilt, dass die Künstlerin nicht die genuine Plattensängerin war. Auch diesem Mitschnitt fehlt das dramatische Feuer, das ihre Bühnenauftritte auszeichnete. Ebenfalls noch am Anfang seiner Karriere stand der 29-jährige Nicolai Gedda. Stimmlich noch etwas zu leicht für die Rolle, besticht er schon hier mit lyrischem Schmelz und perfektem Französisch. Hilde Güden, mit schlankem Sopran, ist hier als Micaëla in einer ihrer besten Rollen zu erleben.

Sind auf der vorherigen CD überwiegend junge Sänger zu hören, zeigt ein Mitschnitt von Strauss' „Elektra“ mit Leonie Rysanek und Gwyneth Jones zwei Künstlerinnen am Ende ihrer Karrieren. Vor allem Rysanek als Klytämnestra spielt ihre ganze Bühnenerfahrung aus – teilweise bis über die Grenze des rein Musikalischen hinaus. Mit kruden Registerwechseln, krassen Betonungen, extremen farblichen Abstufungen – etwa bei „Blut aussagen“ –, zerdehnten Wörtern und erstickter Stimme öffnet sie den Blick in den seelischen Abgrund Klytämnestras. Doch selbst wenn diese naturalistischen Entäußerungen sich ohne die Unterstützung des Bühnengeschehens am Rande der Übertreibung bewegen, stockt einem der Atem. Egal ob beim sardonischen Lachen über den vermeintlichen Tod des Orest oder bei ihren grauenvollen Todesschreien. Auch Gwyneth Jones, Brünnhilde in Chéreaus Jahrhundert-„Ring“, füllt die Titelfigur dank ihrer bedingungslosen Hingabe. Was Rysanek allerdings in bedeutungstragende Affekte zu verwandeln mag, bleibt bei ihr nicht selten äußerlicher Effekt. Ebenfalls störend die mangelhafte Textverständlichkeit, die sie dem größeren Stimmvolumen besonders in der hohen Lage opfert.

Ebenfalls mit einer schönen Ausstattung versehen sind die Veröffentlichungen der Reihe „Grand Tier“ bei Opera d'Oro, auch wenn das Textbuch leider nur den englischen Text enthält. Auffallend ist besonders die Cover-Gestaltung mit Bildern von Rafael Oblinski, die gleich auch einen Interpretationsansatz für das Werk mitliefert. Im Falle der vorliegenden „Tosca“ etwa eine überdimensionierte Sängerin, die aus dem Rahmen eines Theaters einen Mahler wie eine Marionette an Fäden

hält. Eine nicht ganz abwegige Theorie. Freilich funktioniert diese Idee eines unterwürfigen Cavaradossi mit Franco Corelli nur bedingt. Eher machohaft ist sein vokales Gebaren zu nennen, etwa sein geschmacklos überzogener „Vittoria“-Ruf. Allein, wo hört man heute noch eine solche Tenorstimme? Zinka Milanov hingegen steckt in dem gleichen Dilemma wie alle Sopranistinnen, die sich der Titelpartie annehmen und sich auf

Dermota entfernt. Ein Bösewicht von Format hingegen ist Ingvar Wixell als Pizarro, mit energischer Attacke und siegestrunkenem Triumphgeheul. Für zusätzliche Spannung sorgt Karl Böhm's hitzige Stabführung; eine wahrhaft dramatisch aufgeladene Auf-führung.

Eine weiterer „Fidelio“ ist bei Naxos erschienen. Es handelt sich um eine Aufnahme, die im Anschluss an eine Reihe von Auf-

Furtwängler dirigiert den „Fidelio“ im Vergleich mit Böhm geradezu andächtig

immer und ewig an Maria Callas messen lassen müssen. An deren Modellinterpretation kommt sie nicht heran – man höre, um den Unterschied zu begreifen, nur Callas' „Quanto? Il prezzo!“ oder ihr „Morto! O mario!“, das die Tränen durch eine Klanggebärde evoziert, nicht durch die veristische und ordinäre Geste des Schluchzens. Dennoch überzeugt Milanovs Klangsönheit, besonders in Toscas Gebet, auch wenn der Hohepriesterin des „piano“ ausgerechnet auf dem hohen B ein deutlicher Kratzer unterläuft. Auch Giangiacomo Guelfi kommt, trotz der dramatischen Schallkraft seiner Stimme, nicht an Gobbis Modellinterpretation heran (1953 neben Callas).

Aus derselben Reihe stammt auch ein

Mitschnitt von Beethovens „Fidelio“ mit Christa Ludwig als Titelheldin, die man hier, neben der Referenzaufnahme unter Klemperer, einmal live als Leonore erleben kann. Ihre Interpretation hat nicht das Pathos der Studioversion, dafür aber mehr dramatische Intensität. Auch wenn sich im Feuer der Aufführung rhythmische Ungenauigkeiten einschleichen. Mehr noch aber merkt man, dass die Rolle für Ludwig, trotz der perfekten Projektion der Stimme in die Resonanzräume und der superben Technik, eine gefährliche Grenzpartie darstellt. Die hohen Töne der Leonore sind zwar nicht ertrotzt, aber immer ist das Risiko des Misslingens immanent. James King ist wieder einmal ein stimmlich zuverlässiger, aber wenig inspirierter Florestan. Das stur gehaltene, unbeseelte G zu Beginn seiner ersten Szene ist dafür symptomatisch – und Welten von Vickers Klagegesang oder dem elegischen

führungen im Theater an der Wien gemacht wurde. Ein Live-Mitschnitt vom Theater an der Wien mit demselben Solistenensemble ist vor kurzem bereits bei Andante erschienen (siehe FF 7/2005). Das dort Gesagte gilt grundsätzlich auch für diese Version. Deutliche Unterschiede gibt es allerdings im Klangbild. Während der Live-Mitschnitt eine dumpfere Akustik, gleichsam mit einem Schleier belegt, aufweist, klingt die Aufnahme aus dem Musikverein heller und direkter. Wilhelm Furtwänglers Dirigat ist, im Gegensatz zu Böhm's Feuerzauber, fast andächtig.

Björn Woll



Strauss, Salome; Welitsch, Janssen, Jagel, Thorborg, Metropolitan Opera, Fritz Reiner (1949); Gebhardt 2 CD 0013-2
Gluck, Orfeo ed Euridice; Thorborg, Novotna, Metropolitan Opera, Erich Leinsdorf (1940); Guild/Musikwelt 2 CD 2317
Wagner, Götterdämmerung (2. Akt); Leider, Melchior, Janssen, Thorborg, Weber, Royal Opera House Covent Garden, Thomas Beecham (1936); Guild/Musikwelt 2 CD 2311
Verdi, Otello; Martinelli, Rethberg, Tibbett, Metropolitan Opera, Ettore Panizza (1938); Naxos 2 CD 8.111018
Bizet, Carmen; Simionato, Gedda, Güden, Roux, Wiener Symphoniker, Herbert von Karajan (1954); Andante/HM 2 CD 3100
Strauss, Elektra; Jones, Rysanek, Evans, Grand Théâtre de Genève, Jeffrey Tate (1990); Claves/Klassik-Center 2 CD 50-2514
Puccini, Tosca; Milanov, Corelli, Guelfi, Royal Opera House Covent Garden, Alexander Gibson (1957); Opera d'Oro/Sunny Moon 2 CD 7014
Beethoven, Fidelio; Ludwig, King, Wixell, Wiener Staatsoper, Karl Böhm (1969); Opera d'Oro/Sunny Moon 2 CD 7025
Beethoven, Fidelio; Mödl, Windgassen, Edelmann, Wiener Staatsoper, Wilhelm Furtwängler (1953); Naxos 2 CD 8.111020