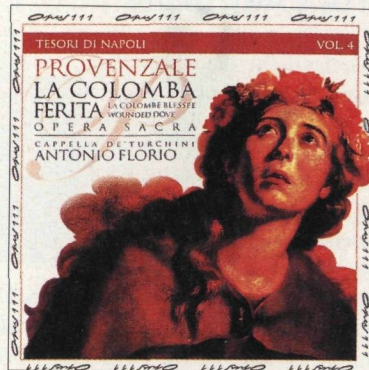




Geistliche Oper mit Komik

Mit Francesco Provenzales (1624-1704) „La Colomba ferita“ (Die verwundete Taube) liegt die vierte Folge der Edition „Tesori di Napoli“ vor. Die geistliche Oper über die heilige Rosalia mit ihrer reizvollen Verbindung von Sakralem und Profanem, von Elementen des Oratoriums und der Commedia dell'arte bezeugt Provenzales Originalität und verweist zugleich auf eine erstaunliche theatralische Tradition innerhalb der reichen Musikgeschichte Neapels.

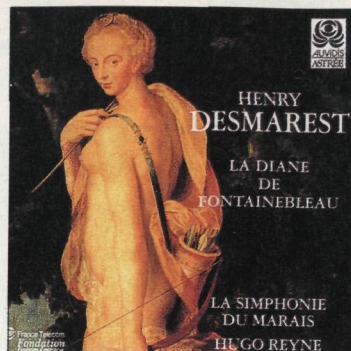
Rosalia, in heißer Liebe zu Christus entbrannt, zieht den Tod und damit die mystische Vereinigung mit ihm einer Verbindung mit dem Helden Balduin vor. Auf originelle Weise wird diese Geschichte mit witzigen Zwischenspielen eines komischen Dienerspaars (hervorragend Giuseppe De Vittorio und Giuseppe Naviglio bei ihrem deftigen Dialog) verpackt.

Gloria Banditelli gibt der Rosalia mit ihrem vollen, samtig-warmen Mezzosopran ein ausdrucksvolles Profil. Auch alle anderen Gesangspartien werden sachkundig und stimmlich makellos betreut. Die glänzende Cappella de'Turchini unter dem temperamentvollen Antonio Florio ist ein überzeugender Nachfahre der ehemals hochgeachteten Konservatoriumsorchester Neapels. Die Textbeilage in deutscher Übersetzung und ein profunder Werkkommentar unterstützen den bemerkenswerten Hörgenuss.

Ingeborg Allihn

Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Provenzale, La Colomba ferita
(Gesamtaufnahme in italienischer Sprache);
Gloria Banditelli, Roberta Invernizzi,
Giuseppe De Vittorio, Giuseppe Naviglio,
Cappella de'Turchini, Antonio Florio
Opus 111/helikon 2 CD 30-208/9
(113'38'') DDD
Aufnahmedatum: 1997



Königliches Plaisir

Wieder einmal haben musikwissenschaftliche Forschung und sachkundige, engagierte Praxis ein lohnendes Ergebnis erbracht: im Sommer 1997 halbszenisch realisiert im Schloß Fontainebleau, dem Ort der Uraufführung vor mehr als 300 Jahren, zum beliebig wiederholbaren Vergnügen nun auch als CD-Ersteinspielung beim Label Auvidis. Henry Desmarest (1661-1741) wirkte am Hof Louis XIV. und komponierte für dessen Sommerzerstreungen – gleichsam im Windschatten des großen Lully – zahlreiche „petits opéras“, darunter „La Diane de Fontainebleau“. Werke ohne dramatische Handlung, voller Allegorien, genüsslich zu hören als Tafelmusik. Mit dieser Vorgabe geht Desmarest bewundernswert produktiv um. Entstanden ist eine abwechslungsreiche, apart instrumentierte Folge von Rezitativen und Arien, instrumentalen Tanzsätzen und Chören, sind geschickt aufgebaute kleine Szenen (Nr. 37-42), die mit dem anrührenden Apell an den König schließen: „Wacht über den Frieden der Welt!“

Bestens disponierte Solisten (hervorragend Françoise Masset als Diana), ein warm timbrierender Chor der Nymphen und die stilsicher und ausdrucksvoll musizierende Simphonie du Marais (besetzt mit Gamben, Blockflöten, Oboen und einer Continuo-Gruppe) haben unter der Leitung von Hugo Reyne die Wiederentdeckung erfolgreich aus der Taufe gehoben. Es ist zu wünschen, daß diese reizvolle kleine Oper auch den Weg auf deutsche Sommerbühnen fände.

Ingeborg Allihn

R Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Desmarest, La Diane de Fontainebleau;
Françoise Masset, Marie-Louise Duthoit
(Sopran), Arnaud Marzoratti (Bariton),
Patrick Aubailly (Tenor), Christophe
Laporte (Baß), La Simphonie du Marais,
Hugo Reyne
Auvidis/helikon CD 8633 (51'00'') DDD
Aufnahmedatum: 1997



Spaß mit Schwächen

Diese Rossini-Buffera, die bei der Premiere (1816) eine matte Aufnahme fand und erst in unserer Zeit neu entdeckt wurde, entstand zwischen „Barbier“ und „Cenerentola“ und geht auf ein Stück Goldonis zurück. Da werden alle Register der Verwechslungskomödie gezogen. Obwohl er einmal nicht unter Zeitdruck arbeiten mußte, machte Rossini hier mehr Selbstanleihen als sonst. Einige Nummern wurden aus dem „Türken“ übernommen, und die Ouvertüre fand Verwendung in der „Cenerentola“.

In ihrer Edwin-Löhner-Edition präsentiert Nuova Era nun eine zwanzig Jahre alte Aufnahme, die von Löhner (1906-1991) für den Rundfunk der Italienischen Schweiz produziert, aber nicht – wie das Cover glauben macht – auch dirigiert wurde. Der Maestro hieß vielmehr Bruno Rigacci (dieser Name findet sich auch auf der Rückseite des Beiheftes), und er übertrifft die Konkurrenz (Caracciolo, Luisi, Keitel) an handfestem musikantischem Witz, wenn auch nicht an musikalischer Finesse.

Das Zuhören macht Spaß, obwohl es sängerische Defizite gibt. Eva Csapò, eine Expertin für zeitgenössische Musik, meistert die Anforderungen einer Rossini-Diva respektabel, während die damals blutjunge Benedetta Pecchioli ausgesprochen ältlich klingt und auch der Tenorino Giuseppe Baratti bereits einige stimmliche Falten zeigt. Routiniert und vokal angemessen agieren die Buffonisten Mario Chiappi und Gino Orlandini. Der Bariton Gian Carlo Ceccarini läßt aufhorchen, doch eine größere Karriere war ihm offensichtlich versagt.

Ekkehard Pluta

Interpretation: ★★★
Klang: ★★★

Rossini, La Gazzetta; Eva Csapò (Lisetta),
Benedetta Pecchioli (Doralice), Marissa
Brumby (Madama La Rose), Mario Chiappi
(Don Pomponio), Gian Carlo Ceccarini
(Filippo), Giuseppe Baratti (Alberto), Coro
e Orchestra della Radiotelevisione della
Svizzera Italiana, Bruno Rigacci
Nuova Era/Fono 2 CD 1172 (106'21'')
Aufnahmedatum: 1977



Seiltanz der Gefühle

Es waren vier von Gianandrea Gavazzeni dirigierte Aufführungen in Rom (1950) und fünf am Teatro alla Scala (1955) mit Maria Callas, durch die Gioachino Rossinis „Il Turco in Italia“ ins Repertoire zurückkehrte. Zunächst nur kurzfristig, weil es nach der eher generellen Rückbesinnung auf die Belcanto-Oper mehr als zwei Jahrzehnte bis zur systematischen – das heißt auch wissenschaftlich-editorischen – Auseinandersetzung dauerte und Rossini vom Vorwurf freigesprochen wurde, er sei nichts als ein „Verfertiger amüsanten Gaukeleien“ (Richard Wagner).

Schon früh wurde allerdings deutlich, daß „Il Turco“ eine faszinierend zwischen Komödie und Tragödie oszillierende Oper ist oder, wie Philip Gossett zur vorliegenden Aufnahme schreibt, eine „Sittenkomödie, eine verfeinerte Meditation über Liebe, Kunst und Identität“ – in mancher Beziehung vergleichbar mit Mozarts „Così fan tutte“. (Hinweise über die stofflichen Querverbindungen finden sich in Gossetts weit ausgreifendem Kommentar.) Ausgangspunkt der Oper ist ein doppelter Liebesverrat: Selim, der Türke, ist von Zaide, die er untreu wähnt, verlassen worden, und Geronio, ein alternder Neapolitaner, muß beobachten, wie Fiorilla von einem jungen Liebhaber mit dem redenden Namen Narciso (Narziss) umworben wird. Bei dem Quiproquo mischt sich ein Dichter ein: „Ho da far un dramma buffo, / E non trovo l'argomento!“ (Ich soll ein komisches Drama schreiben und finde nicht das rechte Thema.)

Daraus entwickelt sich eine Komödie über eine Komödie, aber als ein Seiltanz über dem Abgrund der Gefühle. Ein Beispiel: „Per piacere alla signora“, fragt Ehemann Geronio, und seine „donna pazza, bizzarra, capricciosa“ verlangt von ihm die Duldung all ihrer Capricen. Dann beteuert sie, in spürbar rhetorischem Ton, ihn zu lieben – und er begeht den „Fehler“ aller Liebenden: Er glaubt der Lüge, die er durchschaut, woraufhin sie sich entschließt – „mit einem Ehemann wie diesem muß man es so treiben“ –, tausend Abenteuer zu haben. „Così fan tutte“ – am Ende wird die gestörte Beziehung der beiden Paare wiederhergestellt.

Die dramaturgischen Finessen und Brechungen der Oper kamen in der von Gavazzeni dirigierte Aufnahme mit Maria Callas, die gerade in der erwähnten Szene mit Geronio die Behauptung Walter Legges widerlegt, sie sei keine Komödiantin gewesen, nicht voll zur Geltung, zumal eine

große Arie (oder besser: eine lange Szene) des zweiten Aktes gestrichen war, ab „Questo vecchio maledetto“ bis hin zu der empfindsamen Arie „Squallida veste“, da Fiorilla nicht nur die Kleider des Kammers und der Reue trägt. Gossett weist darauf hin, daß Fiorilla aus den Verstrickungen ihrer Leichtfertigkeit geläutert hervorgeht – die Schule der Gefühle absolviert hat.

Riccardo Chailly, der die Oper vor 15 Jahren schon einmal mit Montserrat Caballé, Samuel Ramey (Selim), Enzo Dara (Geronio) und Leo Nucci (Poeta) aufgenommen hat, findet dieses Mal mit dem brillanten Orchester der Scala die instrumentalen Valeurs und die Tempi für diese Komödie der Irrungen. Gerade die Holzbläser sorgen auf subtile Weise mal für empfindsame, mal ironisch kommentierende oder karikierende Klangrede, wann immer die Figuren in den Duetten ihre uneigentlichen Dialoge führen.

Das Ensemble ist rundum gut, teilweise exzellent, zumal wenn man bedenkt, daß die Partien für phänomenale Virtuosen und Darsteller wie Filippo Galli (Selim), Giovanni David (Narciso) und Luigi Pacini (Geronio) geschrieben wurden. Kleine Abstriche bei Ramón Vargas, der bei den Höhenflügen seiner Bravourarie „Tu seconda“ ein wenig angestrengt und eng klingt, in der Fioritura aber sehr sicher singt – hoffentlich nur eine temporäre Indisposition. Größere bei Roberto di Candia als Poeta, der wenig vokale Phantasie für die Rolle des Drahtziehers aufbringt. Michele Pertusi singt als Selim mit schöner Kantilene und beachtlich sauberen Verzierungen (was Rossi-Lemeni nicht schaffte), aber er gibt ihm nicht das Gesicht eines attraktiven Fauns. Alessandro Corbelli, der in der Aufnahme unter Neville Marriner den Poeta gesungen hat, erlöst den Geronio vom Klischee des Tölpels, und wenn er auch nicht so anrührend klingt wie einst Franco Calabrese, so brilliert er doch vor allem im

raschen Parlando und Sillabato-Gesang – exemplarisch zu hören im Duett mit Selim, der Fiorilla meint kaufen zu können.

Endlich Cecilia Bartoli, die nur ein einziges Problem hat: Sie muß sich in der Tessitura des Soprans bewegen. Die gelegentlichen Probleme überwindet sie mit bemerkenswertem Geschick – durch ein schlankes „cantare piccolo“. Hinreißend aber ihre Fähigkeit, in Klängen zu denken und für Empfindungen feinste Klanggestalten zu finden. Mit welchem Witz singt sie ihre Arabesken über den Unfug, nur einen Mann zu lieben („Non si dà folla maggiore“); wie gestisch treibt sie ihr Spiel beim ersten Besuch des Türken, wenn sie „sedete“ seufzt; wie makellos bindet sie die Fiorituren in „Sieto turco“ ein; wie perfekt der Triller am Ende von „Non mia vita, mio tesoro“; wie subtil das Klangfarbenspiel im Gesang auf den „brama amor“, in dem Empfindung und Spiel mit Empfindungen ineinander verfließen; wie herrlich haucht sie, mit feinsten dynamischen Abstufungen bei Phrasenwiederholungen, die „Zephir“-Kantilene; und beim Pathos der Arie über die Kleider von Kummer und Reue fühlt man sich bei Fioridigli und der Felsen-Arie. Eine Meisterleistung. Erwähnt sei, last but not least, daß Laura Polverelli die kleine Partie der Zaide so subtil singt, daß man sich wünschte, die junge Sängerin irgendwann als Cenerentola zu hören.

Jürgen Kesting

Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Rossini, Il Turco in Italia; Michele Pertusi
(Selim), Cecilia Bartoli (Fiorilla), Alessandro
Corbelli (Geronio), Ramón Vargas
(Narciso), Roberto di Candia (Poeta), Laura
Polverelli (Zaida), Francesco Piccoli
(Albazar), Chor und Orchester des Teatro
alla Scala, Riccardo Chailly
Decca 2 CD 458 924-2 (141'41'') DDD



Orchestrales Glück

Wie schon bei seinen Mozart-Gesamtaufnahmen sind es auch bei dem neuen „Fidelio“ unter Sir Charles Mackerras die orchestrale und dirigistische Vorzüge, die den Rang der Aufnahme bestimmen.

Das Scottish Chamber Orchestra spielt in kleiner, zu Beethovens Zeit gebräuchlicher Besetzung, und es werden „historische“ Posaunen und Naturhörner verwendet, was einen besonders ausdrucksvollen, intensiven Klang ergibt, zum Beispiel im Vorspiel zur Kerkerzene. Mackerras wählt meist straffe, rhythmisch akzentuierte Tempi, schenkt instrumentalen Details größte Aufmerksamkeit und verwirklicht mit dem auf ihn eingespielten Ensemble einen unerhörten Reichtum an Dynamik und Farben. Dies alles wirkt aber nie demonstrativ und belehrend, sondern gibt dem vielgespielten und -gehörten Werk eine Unmittelbarkeit und Frische, die sofort fesseln. Im Beiheft ist über seine Gedanken zum Werk und auch zur als Appendix aufgenommenen dritten „Leonoren“-Ouvertüre allerlei Erhellendes zu lesen. Vom Dirigenten her eine Einspielung, die im Ansatz ein wenig an Fricsay erinnert: modern, textbezogen, aber nicht kalt oder funktional.

Leider hat Mackerras mit der Vokalbesetzung nicht so eine glückliche Hand gehabt: Am eindrucksvollsten wirkt noch Franz-Josef Kapellmann als Pizarro, eine Partie, der er völlig gewachsen ist, wenn auch kleine Wünsche hinsichtlich der Bedrohlichkeit der Figur offenbleiben. Auch das Paar Marzelline-Jaquino vermag zu überzeugen, sie charakterisieren ihr erstes Duett sehr gelungen. Man wünschte sich für die Arie allerdings bei Ildikó Raimondi etwas mehr hoffnungsvolles Leuchten im Ton und etwas weniger Vibrato. David Wilson-Johnson gibt einen korrekten Minister, aber Siegfried Vogel (Rocco) – es muß gesagt werden – hat seinen stimmlichen Höhepunkt hinter sich, und beson-

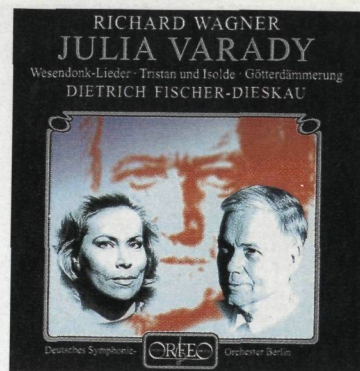
ders das Quartett leidet sehr unter seiner angestrengten Intonation. Gabriela Benacková ist eine hörbar engagierte Leonore, aber ihre Schwierigkeiten bei der vokalen Bewältigung sind unüberhörbar, ein Manko, das sie mit einigen prominenten Rollenkolleginnen (Janowitz, Mödl) teilt; doch unglücklicherweise verfügt sie nicht über deren rückhaltlose Rollenidentifikation und Leidenschaftlichkeit. Der von mir sonst hochgeschätzte Anthony Rolfe Johnson klingt über weite Strecken einfach häßlich und gequetscht; er versucht dafür, mit einer überaus differenzierten Interpretation Punkte zu machen, wirkt dabei aber wie der späte Fischer-Dieskau: kein gequälter Gefangener, sondern ein hochmusikalischer Künstler.

Die Herren des Edinburgh Festival Chorus liefern einen schlampig gesungenen „Gefangenenchor“ ab, aber der Schluß hat dann doch jene Präzision, die man erwarten darf.

Klaus Engelmann

Interpretation: ★★★
Klang: ★★★★★

Beethoven, Fidelio (Gesamtaufnahme); Gabriela Benacková (Leonore), Anthony Rolfe Johnson (Florestan), Siegfried Vogel (Rocco), Franz-Josef Kapellmann (Don Pizarro), Ildikó Raimondi (Marzelline), John Mark Ainsley (Jaquino/Erster Gefangener), David Wilson-Johnson (Don Fernando/Zweiter Gefangener), Edinburgh Festival Chorus, Scottish Chamber Orchestra, Charles Mackerras
Telarc/in-akustik 2 CD 80439 (123'45") DDD
Aufnahmedatum: 1996



Lautmalerische Diktion

Call me oldfashioned – um es mit den Worten von Dame Edna Megastar auszudrücken –, aber eines der Kriterien für wirklich guten Gesang ist die Textverständlichkeit. Und bei der liegt im vorliegenden Fall einiges im argen. Julia Varady huldigt einem wohlklingenden Legato, welches Konsonanten aufweicht, Vokale verfärbt („Heeld“ statt „Held“) und durch den exzessiven Einsatz von Portamenti das Ganze noch weiter verschwimmen läßt. Ich habe – grob geschätzt – bei dieser CD ungefähr jedes dritte Wort verstanden, und das ist für Wagner einfach zu wenig. Man kann ja über die literarische Qualität der Wesendonck-Lieder denken wie man will, aber Wagner hat sich bestimmt nicht nur von den erotischen Qualitäten der Dichterin, sondern auch von ihren literarischen Ergüssen inspirieren lassen. Daß sich der sensibel begleitende Dirigent Dietrich Fischer-Dieskau mit einer solchen quasi onomatopoetischen Diktion zufrieden gab, verwundert.

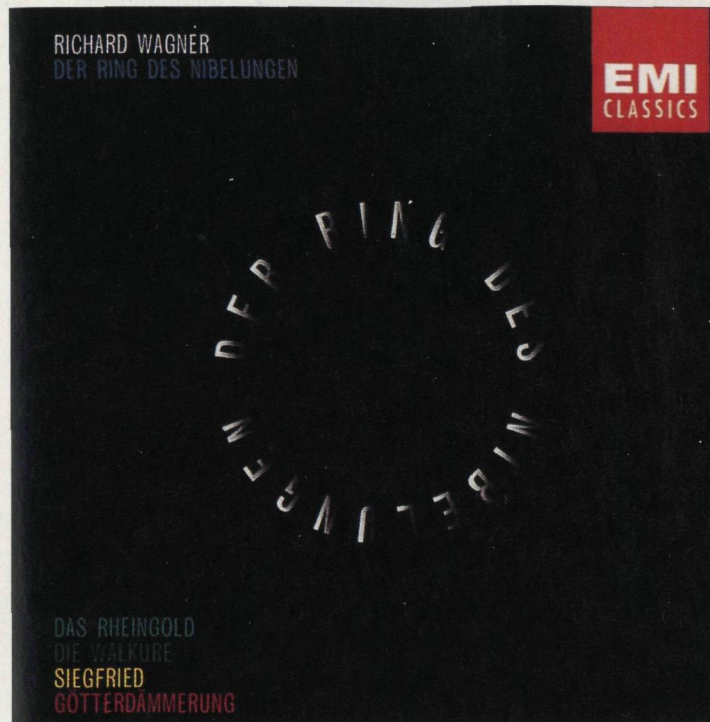
Auf der positiven Seite stehen – von ein paar stumpfen Tönen und ein paar brustigen Ausrutschern abgesehen – das nach wie vor exquisite, persönliche Timbre der Varady, die oben schon erwähnte Fähigkeit zum Legato und einige herausragende Momente, wie etwa ihr intensives „Wißt ihr, wie das ward?“ oder der berückend piano gesungene Schluß von Isolde's Liebesheld.

Fischer-Dieskau ist mehr als nur Begleiter. Er hat Sinn für die Struktur auch der orchestrale Stücke, genießt aber gleichzeitig unüberhörbar ihr Pathos und ihre grandiosen Steigerungen.

Klaus Engelmann

Interpretation: ★★★
Klang: ★★★

Wagner, Wesendonck-Lieder, Tristan und Isolde, Götterdämmerung (Ausschnitte); Julia Varady (Sopran), Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Dietrich Fischer-Dieskau
Orfeo CD C 467 981 A (70'46") DDD
Aufnahmedatum: 1997



Sawallischs Münchner Vermächtnis

Immer mehr neue (alte) „Ringe“ werden veröffentlicht. Wolfgang Sawallischs Münchner Live-Mitschnitt von 1989 nimmt es mit aller Konkurrenz auf. Sein „Ring“ ist die klingende Demonstration der hochkarätigen musikalischen Qualität, die die Bayerische Staatsoper unter seiner Ägide erreichte, und zugleich das schönste Geschenk, das die EMI ihm zu seinem fünfundsiebzigsten Geburtstag machen konnte.

Einen neuen Studio-„Ring“ kann sich keine Plattenfirma mehr leisten; es sind ausschließlich (Wieder-)Veröffentlichungen historischer Live-Mitschnitte aus Bayreuth (Keilberth, Knappertsbusch, demnächst Kempe) und anderswo (Met, Leinsdorf), Mitschnitte konzertanter Aufführungen (Dohnanyi) oder schon vor Jahrzehnten produzierter Studioaufnahmen (Solti, Karajan, Swarowsky), die digital remastered auf den Markt gekommen sind.

Auch Wolfgang Sawallischs nun vorliegender „Ring“ wurde 1989 in Koproduktion mit NHK Enterprises und dem Bayerischen Rundfunk in der Staatsoper live aufgenommen. Die Inszenierung von Nikolaus Lehnhoff hatte wenig Fortüne, doch musikalisch bietet dieser „Ring“ den besten Aufnahmen Paroli und ist Barenboims Bayreuther Mitschnitt ohne jeden Zweifel haushoch überlegen, sowohl was die sängerische Besetzung als auch was das dirigistische Vermögen angeht.

Sawallisch versteht nicht nur sehr viel von Stimmen, er hatte auch Glück in der Wahl seiner Sänger. Als Siegfried stand ihm der Stern René Kollo am Zenit seiner unheldischen tenoralen Möglichkeiten zur Verfügung. Auch die Brünnhilde Hildegard Behrens verfügte damals noch über leucht-kraftige Töne und vokale Expressivität. Robert Hales imposanter Wotan war zum Zeitpunkt der Aufnahme in Hochform, ebenso Julia Varady als Sieglinde. Robert Schunk sang einen überzeugenden Siegmund, Marjana Lipovseks burgunderhaft-vollmundige Fricka ist so großartig wie Ekkehard Wlaschihas markanter Alberich und Matti Salminens baßschwarzer, mächtiger Hagen. Zudem boten Helmut Pam-

puch (Mime) und Robert Tear (Loge) Parastücke singschauspielerischer Charakterdarstellung. Kurzum: Sawallisch hatte (auch in den übrigen Partien) ein rundum überzeugendes „Ring“-Ensemble zur Verfügung, um das ihn heute die größten Opernhäuser beneiden würden.

Was auch immer man gegen Sawallisch und seine ehemals konservative Münchner Musikpolitik ins Felde führen mag, in Sachen „Ring“ erweist er sich als über jeden Zweifel erhabene Autorität, der man nicht nur in München nachtrauern dürfte. Einzigartig sein Partiturverständnis und seine Sorgfalt in der orchestrale Umsetzung, hinzu kommen Intelligenz und Genauigkeit der gedanklichen Durchdringung, der souveränen Disposition des gewaltigen Vierteilers, des Sinns für die Dramatik und gestische Theatralik der Musik. Sein Zugriff ist ebenso packend in den vorwärtsdrängenden, martialischen Passagen (Schmiedeszene, Walkürenritt, Drachenkampf) wie subtil im Ausformen der Details in den intimen, zarten Miniaturen (Erda-Szenen, Waldweben, Brünnhildes Erwackung, Sterbeszene Siegfrieds). Der ganze „Ring“ ist absolut frei von billiger Effekthascherei, von der etwa der Barenboim-Mitschnitt nur so strotzt. In der Gleichzeitigkeit von Transparenz der vielen sich überlagernden Stimmen und großbogiger Dramatik – bei enormer, nie nachlassender Spannung – gelingt Sawallisch so etwas wie die Quadratur des Kreises. Dieser Ring ist weder pathetisch, noch feierlich, er „stimmt“ einfach. Es sind die heute seltenen Qualitäten des Handwerklich-Soliden, des stilistisch Richtigen und des Genauen, die die „Wahrheit“ dieser Interpretation ausma-

chen. Sawallisch beweist mit dem unter seiner Zucht hervorragend aufspielenden Bayerischen Staatssorchester nachdrücklich seinen unanfechtbaren Rang als Grandseigneur unter den gegenwärtigen Wagner-dirigenten.

Klanglich ist dieser Live-Mitschnitt geradezu erstaunlich – ein Lob der exzellenten Aufnahmetechnik! Die nicht zu vermeidenden Bühnengeräusche stören weniger, als daß sie zur akustischen Dramatik des Ganzen beitragen. Daß im Booklet (ohne Libretto) in der „Götterdämmerung“ Hagen mit Hunding und Matti Salminen mit Kurt Moll verwechselt wurden, ist eine Peinlichkeit, die man dieser herausragenden Aufnahme nachsieht.

Dieter David Scholz

Interpretation: ★★★★★
Klang: ★★★★★

Wagner, Der Ring des Nibelungen (Gesamtaufnahme); Hildegard Behrens (Brünnhilde), Julia Varady (Sieglinde), Marjana Lipovsek (Fricka), Hanna Schwarz (Erda), Lisbeth Balslev (Gutrune), Waltraud Meier (Waltraute), Robert Hale (Wotan), René Kollo (Siegfried), Ekkehard Wlaschiha (Alberich), Kurt Moll (Fafner, Hunding), Robert Schunk (Siegfried), Helmut Pampuch (Mime), Matti Salminen (Hagen), Robert Tear (Loge), Hans Günter Nöcker (Gunter), Jan-Hendrik Rootering (Fasolt), Chor der Bayerischen Staatsoper, Bayerisches Staatssorchester, Wolfgang Sawallisch
EMI 14 CD 5 72731 2 (847'07") DDD
Aufnahmedatum: 1989



Dostojewski zu Besuch

Für Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters scheint Hans Krása (1899-1944) eine Unperson zu sein. Der englische Opern-Grove räumt ihm immerhin ein biographisches Stichwort ein. Dort ist auch seine zweiaktige Oper „Verlobung im Traum“ wenigstens kurz erwähnt. So ganz unbekannt ist der von den Nazis umgebrachte Krása heute nicht mehr, seitdem seine Kinderoper „Brundibár“ verschiedentlich wieder aufgeführt und mit großem Vergnügen aufgenommen worden ist.

Die Verlobung im Traum“, uraufgeführt 1933 am Neuen Deutschen Theater Prag unter der Leitung von George Szell, ist ein höchst skurriles Werk. Hörte man sie ohne jede Vorinformation, man hielte wohl eher Gogol für den literarischen Lieferanten des von Rudolf Fuchs und Rudolf Thomas stammenden Librettos – in Wirklichkeit aber war es Dostojewski mit seiner Novelle „Onkelchens Traum“, von ihm selbst als „schlecht“ bezeichnet, als „ein Stück von wahrhaft taubengleicher Sanftmut und ausgesprochener Arglosigkeit“.

Und musikalisch? Da würde man den stilistischen Ort wohl irgendwo zwischen Strawinsky („Geschichte vom Soldaten“), Hindemith („Neues vom Tage“), Weill („Mahagonny“), Janáček („Die Abenteuer des Herrn Broucek“) und Strauss („Schweigsame Frau“) lokalisieren. Anklänge an diese Zeitgenossen entdeckt man allerorten – dazu aber auch ein ausgedehntes „Casta Diva“-Zitat.

Die Geschichte spielt in irgendeinem russischen Provinznest, wo sich ein Archivar an einen Besuch von Dostojewski erinnert, der sich für die Geschichte der schönen Sina interessiert habe. Die schwärmt von ihrem todkranken, weit von ihr entfernten Geliebten Fedja, doch die Mutter Marja Alexandrowa, eine herzlich einfältige Witwe, will Sina mit dem durchreisenden greisen Fürsten verheiraten. Es gelingt ihr denn auch, dem ziemlich vertrottelten Fürsten ein Heiratsversprechen abzulisten. Doch da ist noch Paul, ein Verwandter des Fürsten, der selbst ein Auge auf Sina geworfen hat, von ihr jedoch abgewiesen wird. Der zettelt mit Nastassja, ungeliebte Schwägerin im Hause Marjas, ein Komplott an: Dem Fürsten wird vorgegaukelt, er habe seinen Heiratsantrag lediglich geträumt – und der macht auch prompt unter dem

Gespött der Nachbarinnen einen Rückzieher. Jetzt ist Sina endlich frei – glaubt sie, um im letzten Augenblick zu erfahren, daß ihr geliebter Fedja das Zeitliche gesegnet hat. Der Archivar berichtet dann, daß Sina irgendwo in einer noch hintertupfigeren Provinz irgendeinen senilen reichen Tropf geheiratet habe und todunglücklich dahinvegetiere. Eine typisch russische Geschichte also mit typisch russischen Charakteren: das reine, jungfräuliche Mädchen, ihre geldgierige, einfältige Mutter, die schwatzhafte alte Verwandte, der total vertrottelte Fürst – aus dem Klischee heraus fällt lediglich Paul als junger, frischer Liebhaber, der aber bei Sina abblitzt.

Krása, immer melodisch inspiriert, schreibt einen flüssigen Parlando-Stil, charakterisiert mit sicherer Hand, erweist sich als ein glänzender Instrumentator und versteht es, fabelhafte Ensembles zu bauen, die einen geradezu lawinenhaften Drive entwickeln. Mit am erstaunlichsten finde ich, wie er den Fürsten allmählich Sympathie gewinnen läßt – da wird aus ihm fast so etwas wie eine Mischung aus Broucek und Sir Morosus. Alles in allem ist dies eine Oper, die einen ständig schmunzeln läßt, manchmal direkt zum Mitsingen einlädt und jedenfalls nie langweilt. Erschienen ist die Aufnahme in der verdienstvollen „Entartete Musik“-Reihe der Decca mit Krásas früher „Symphonie“ von 1923 als Zugabe, die mit einem absurden Schlußsatz aufwartet: einer Vertonung von Rimbauds Gedicht „Die Läusesucherinnen“ – eine Konzertmusik, leicht, transparent, nicht ohne rhythmischen Pep, Überbrettel-Sinfonik sozusagen, mit einem gewissen Stich Ironie.

Der Stuttgarter GMD Lothar Zagrosek, Spezialist für Raritäten, musiziert die Oper mit glänzendem Elan und läßt die turbu-

lenten Ensembles mit einer Spannung auf, die manchmal direkt an Rossini erinnert. Da hätte ich mir allerdings eine noch transparentere, weniger verquollene Aufnahmetechnik gewünscht – wie sie dann in der von Vladimir Ashkenazy dirigierten, mit brillanten Soloinstrumentalbeiträgen aufwarteten „Symphonie“ so bestechend praktiziert erscheint.

Die fünf Hauptrollen sind kompetent besetzt: Jane Henschel als die betuliche und ehrpusselige Witwe, Juanita Lascarro, mit leuchtender Höhe und zart verinnerlichter „Casta Diva“, Charlotte Hellekant als intrigante Nastassja, Robert Wörle, der mit seinem schönen und leichten Tenor ein bißchen an den Rinuccio („Gianni Schicchi“) erinnert, und Albert Dohmen, der mit seinem fülligen Baß und seiner Wärme aus dem zunächst eitel-affektierten Fürsten einen richtig lebenswerten Opa macht. Im Schlußsatz der „Symphonie“ beweist die Sopranistin Brigitte Balles eine Spannweite; dank der sie das Werk einerseits in die Nähe von Schönbergs „Pierrot lunaire“ und andererseits der Altenberg-Lieder von Alban Berg rückt.

Horst Koegler

R Interpretation: ★★★★★
 Klang: ★★★

Krása, Verlobung im Traum (Gesamtaufnahme), Symphonie; Jane Henschel (Marja Alexandrowa), Juanita Lascarro (Sina), Charlotte Hellekant (Nastassja), Bogna Bartosz (Barbara), Christiane Berggold (Sofja Petrowna), Albert Dohmen (Fürst), Robert Wörle (Paul), Michael Kraus (Archivar), Frauenstimmen des Ernst-Senff-Chores Berlin, Brigitte Balles (Sopran), Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Lothar Zagrosek, Vladimir Ashkenazy
 Decca 2 CD 455 587-2 (119'18")
 Aufnahmejahr: 1996

OPER LIVE UND HISTORISCH

Karajan in Wien, Neues/Altes von der Met

Wenn es auch sonst heftig kriselt im Platten-Business – der Markt an historischen Live-Aufnahmen ist nach wie vor in Bewegung. Jeden Monat kommen längst bekannte Mitschnitte, aber auch Erstveröffentlichungen auf den Markt, vor allem von Opern-Aufführungen.

Daß Rundfunkanstalten und Opernhäuser jahrelang geschlafen und das Geschäft mit Live-Aufnahmen den Labels des „grauen Marktes“ überlassen haben – diese Phase der Inaktivität war spätestens vorbei, als vor einigen Jahren die Reihen „Salzburger Festspiele“ und „Bayerische Staatsoper live“ gegründet wurden – inzwischen sind es an die vierzig Gesamtaufnahmen, alle bei so renommierten Labels wie Orfeo, Deutsche Grammophon, EMI und Sony.

Damit sind Salzburg und München die derzeit am besten dokumentierten Spielorte. Natürlich ist auch die 48-CD-Edition „Wiener Staatsoper“ bei Koch eine sehr verdienstvolle Sache – nur handelt es sich in diesem Fall ja nicht um



komplette Aufführungen, sondern um klanglich sehr dürftige Schnipsel aus der Zeit des „Dritten Reichs. Eine umfassende „offizielle“ Dokumentation der Wiener Staatsoper nach 1945 steht bislang aus, aber die Anfänge sind gemacht: Gottfried Kraus, der die Salzburger und Münchner Serien seit Beginn vorbildlich betreut, ist dabei, das vorhandene Material zu sichten, auszuwählen und zu edieren. Die ersten vier Gesamtaufnahmen liegen seit mehreren Monaten vor; sie sind zugleich eine kleine Edition für sich, nämlich Ausgaben der Deutschen Grammophon zum 90. Geburtstag von Herbert von Karajan, der die Nachkriegsgeschichte der Wiener Oper geprägt hat wie kein anderer Dirigent und Direktor (ob zum Guten oder eher zum Schlechten, kann an dieser Stelle nicht diskutiert werden; zu diesem Thema sind schon zu Karajans Direktionszeit, 1956 bis 1964, etliche Essays und ganze Bücher geschrieben

worden, von denen eines, Victor Reimanns „Dirigenten, Stars und Bürokraten“, vielleicht am besten das damalige Pro und Kontra wiedergibt.) Bei den vier Dokumenten handelt es sich ausschließlich um Premieren der Karajan-Ära: Pizettis „Mord in der Kathedrale“ (1960), „Tannhäuser“ und Monteverdis „Poppea“ (1963) sowie „Die Frau ohne Schatten“ (1964). Manche Journalisten fanden die Auswahl merkwürdig, aber was hätte man

aus Karajans „sieben fetten Jahren“ an der Staatsoper sonst nehmen können? Der „Otello“ von 1957 (mit Mario del Monaco und Leonie Rysaneck, einer der größten Erfolge Karajans) ist als Mitschnitt nicht erhalten, und einige andere Opern, die erhalten sind, liegen bereits als Studio-

Einspielungen vor. So schließen die vier Veröffentlichungen immerhin Lücken der Karajan-Diskographie. Wobei man Pizettis Vertonung des Eliot-Dramas wohlwollend als Zeugnis für Karajans Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik interpretieren könnte; kritisch gesehen ist der Mitschnitt allenfalls ein Dokument für die große Gestaltungskraft von Hans Hotter in der Hauptrolle des Thomas Beckett und für den hohen Besetzungsstandard des Hauses (Schöffler, Dermota, Stolze, Berry, Ludwig; 2 CD 457 671). „Daß sich Karajan selbst als Dirigent zur Verfügung stellte, ist seiner Neigung zuzuschreiben, bequeme Pfade des Erfolges zu gehen, denn Pizettis Werk gingen Erfolgsmeldungen voraus“, schrieb Victor Reimann 1961. Schade, daß Karajan nicht statt dessen Poulencs „Dialoge der Karmeliterinnen“ dirigierte, denn die Wiener Besetzung von 1959 (Seefried, Rothenberger, Höngen, Goltz, Zadek,



Dermota, Poell) dürfte zumindest interessant gewesen sein.

Nicht minder überrascht Karajans Wahl der „Poppea“, für die er eine Bearbeitung bestellte, die für das damalige Wiener Opernpublikum ganz wirksam gewesen sein mag (immerhin wurde die Premiere ein unerwarteter Erfolg), in der Post-Harnoncourt-Generation jedoch eher ein stilistisches Kuriosum darstellt. Als Neurotiker Nero zieht Gerhard Stolze sämtliche Register der hyperexpressiven Art, keift, greint und schreit, was die

Stimmbänder halten. Die übrigen Sänger (darunter Otto Wiener, Hilde Rössel-Majdan und Gundula Janowitz) versuchen so gut es geht, ihren Part zu erfüllen. Und dann ertönt, wie aus einer anderen Welt, die warme, anrührende Stimme der Jurinac: Selbst in dieser Aufführung und in dieser Partie (die ihrem Naturell kaum entsprochen haben dürfte) hat alles, was sie singt, Seele und Würde (2 CD 457 674).

Gemäß seinem Drang nach „großer internationaler Oper“ gab Karajan beim „Tannhäuser“ 1963 die Pariser Fassung: Das ist wahrlich Grand Opéra, vor allem orchestral. Wobei Karajan manchmal bei aller Klangopulenz das Künstler-Drama vernachlässigt. Allerdings beeindruckt Hans Beirer in der Titelrolle auch eher als Sänger (selbst wenn er beim Sängerkrieg kräftig schmeißt) denn als Darsteller; da vermißt man das Differenzierungsvermögen eines Windgassen. Als Elisabeth klingt Gré Brouwenstijn nicht mehr so engagiert wie in der Bayreuther Premiere (1954), souverän singt Gottlob Frick den Landgrafen. Die stärksten Argumente für diese Veröffentlichung sind indes die grandiose Venus der Christa Ludwig und der sensible Wolfram von Eberhard Wächter (3 CD, 457 682).

Mit der Festaufführung der „Frau ohne Schatten“ am 11. Juni 1964 (zum hundertsten Geburtstag von Richard Strauss) gab Karajan seine letzte Premiere als Direktor der Staatsoper. Zum Zeitpunkt der Aufführung war schon publik, daß er seine Demission eingereicht hatte, und so wurde dieser Abend von Seiten des Publikums zu einer einzigen „Karajan soll bleiben“-Demonstration. Da konnte man leicht darüber hinweghören, daß der Maestro mit drastischen Kürzungen und Umstellungen ganzer Bilder im zweiten Akt die Dramaturgie des Stücks über den Haufen geworfen hatte. Außerdem dürften es alle, die fest entschlossen waren, zu „jubeln, wie keiner gejubelt“, bei diesem Aufgebot an Sängern leicht gehabt haben: Leonie Rysanek als Kaiserin, Christa Ludwig mit ihrer ersten Färberin, Walter Berry als Barak, Jess Thomas als Kaiser, Grace Hoffman als Amme, dazu in kleinen Partien Sänger wie Fritz

Wunderlich und Lucia Popp – wenn man sich das anhört, wird einem wieder einmal klar, wie bescheiden wir heute geworden sind. Die Klangqualität könnte für eine Aufnahme dieses Alters besser sein. Offenbar waren die ORF-Techniker in Wien 1964 noch nicht so weit wie ihre Kollegen in Salzburg, jedenfalls ist die Balance der Orchesterstimmen bei Karajans Salzburger „Elektra“ wesentlich besser. Bei der „Frau“ klingt es manchmal so,

Karajan denn wirklich nicht weg von dieser Sechziger-Jahre-Ästhetik mit den „magischen Händen“?

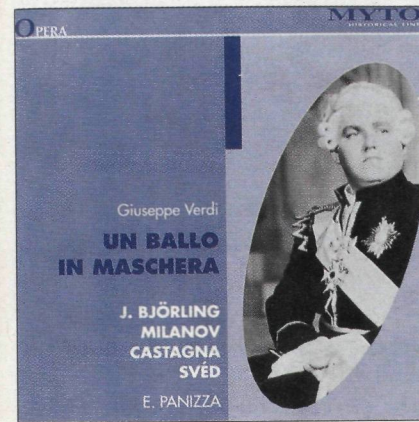
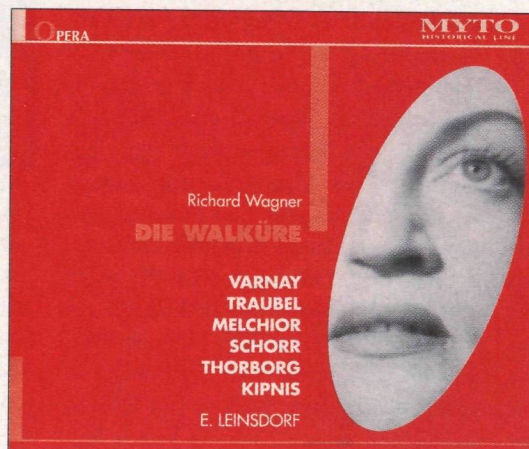
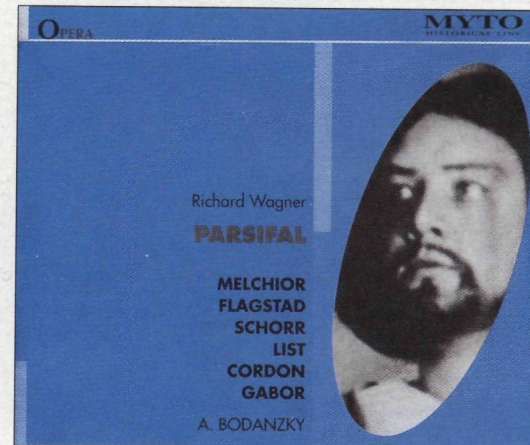
Im Herbst dieses Jahres soll die Serie fortgesetzt werden, allerdings nicht unter dem Vorzeichen Karajan, sondern wirklich als Wiener-Staatsoper-Serie, und zwar bei RCA. Geplant sind unter anderem der „Don Giovanni“ von den Wiedereröffnungspremieren 1955 (London, Della Casa, Jurinac, Seefried, Kunz, Dermota, Weber, Berry; Böhm), „Dalibor“ von 1969 mit den Rysanek-Schwestern (am Pult Josef Krips) und der Karajan-„Parsifal“ von 1961 (mit Uhl, Hotter, Wächter und der „geteilten“ Kundry; siehe S. 37 in diesem Heft).

Während man in Wien also aktiv wird, scheint sich in New York noch nichts zu tun, jedenfalls nicht für den Weltmarkt. Denn die luxuriös ausgestatteten Sonderausgaben der Mitschnitte, die die Metropolitan Opera Guild seit Anfang der achtziger Jahre herausgibt, sind lediglich als Dankeschön für die Sponsoren der Met gedacht, die jährlich einen Mindestbetrag von 100 Dollar entrichten. Bei dieser elitären Veröffentlichungsstrategie ist es kein Wunder, daß etliche Met-Mitschnitte seit Jahren auf europäischen Live-Labels kursieren. Das Material kennt man größtenteils schon von LP-Ausgaben, doch hin und wieder gibt es auch wirkliche Entdeckungen. So hat Myto (Vertrieb: Gebhardt) jetzt den legendären Karfreitags-„Parsifal“ von

1938 herausgebracht, der trotz dürftiger Klangqualität und etlicher „Lücken“ (beim Wechsel der Acetatplatten) ein bedeutendes Dokument ist – zunächst als Zeugnis der Ära „Wagnersänger in der Emigration“; sodann für die maßgebliche Arbeit, die Artur Bodansky als langjähriger Hausdirigent des „deutschen Flügels“ an der Met leistete. Zugleich kündigt sich mit diesem „Parsifal“ schon der Generationswechsel an: Bodansky erlitt während der Vorstellung einen Herzanfall, gab den zweiten Akt an seinen Assistenten und späteren Nachfolger Erich Leinsdorf ab, war aber dann wieder soweit hergestellt, daß er den letzten Akt dirigieren konnte. Außerdem haben wir hier das (meines Wissens) einzige kom-

als seien nicht die Sänger die Protagonisten, sondern die Streicher (die im übrigen nicht immer zusammen sind). Und in manchen Passagen hat man den Eindruck, als hätte Konzertmeister Willi Boskovsky ein Extra-Mikrofon am Pult gehabt. Sorgfältig und informativ – wie gewohnt bei Kraus – sind die Booklets und die darin enthaltenen Texte (u.a. von einem heute noch aktiven Chronisten der Wiener Karajan-Ära, Karl Loeb.)

Leider wird der Dokumentarcharakter der Cover durch ein zusätzliches Karajan-Farbfoto gründlich verdorben. Kommt die Deutsche Grammophon im Fall



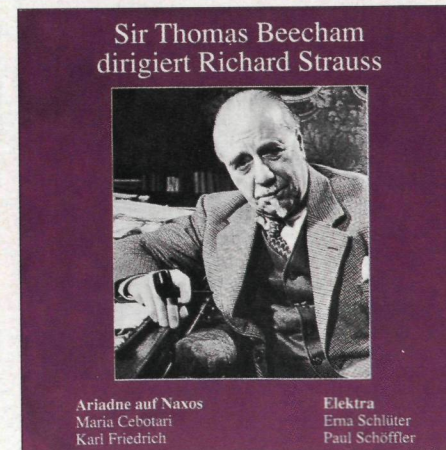
plette „Parsifal“-Dokument von Kirsten Flagstad (Kundry), Lauritz Melchior (Titelpartie), Friedrich Schorr (Amfortas) und Emmanuel List (Gurnemanz), somit ist die Myto-Ausgabe für Jäger und Sammler ein Muß (3 CD 982.H013).

In derselben Serie hat Myto noch einmal einen der spektakulärsten Auftritte der Gesangsgeschichte aufgelegt, nämlich das unvorhergesehene Bühnendebüt der dreiundzwanzigjährigen Astrid Varnay, die am 6. Dezember 1941 für die erkrankte Lotte Lehmann als Sieglinde in der „Walküre“ einsprang und auf diese Weise die erste Aufführung ihres Lebens sang. Was neben der Frühreife der Varnay und den endlosen „Wälse“-Rufen von Lauritz Melchior hier immer wieder beeindruckt, ist die hohe Gesangskultur der Helen Traubel als Brünnhilde (3 CD 982.H014).

Eine weitere Myto-Ausgabe dokumentiert Astrid Varnay in „Lohengrin“ (3 CD 982.H012), diesmal jedoch nicht als Ortrud, sondern als sehr bodenständige (und keinesfalls „sommnambule“) Elsa. In der Titelpartie bietet Lauritz Melchior, wie so oft in seinen Met-Aufführungen, eine merkwürdige Mischung von hoher Gesangskultur, Routine und rhythmischer Eigenart, treibt auch wie gewohnt so voran, daß es zu teilweise grotesken Temporückungen kommt. Trotzdem: Was für ein Sänger! Stimmgewaltig der Telramund von Alexander Sved: So wie er hier auftrumpft, glaubt man kaum, daß dieser Macbeth von Brabant unter der Fuchtel seiner Frau steht (trotz der unbestreitbaren Autorität, die Kerstin Thorborg als Ortrud in jede kleinste Note legt); wie differenziert diese Figur klingen kann, hört man am besten bei Hermann Uhde (Bayreuth 1953/54) und Josef Metternich (EMI 1953). Hingegen



ist Sved sehr eindrucksvoll in der Met-Aufführung von Verdis „Maskenball“ (1940; 2 CD 981.H008), in besten Momenten erinnert er an den Löwen der Baritone, Titta Ruffo – hinsichtlich des ausladenden Klanges wohl gemerkt, nicht in puncto Geschmeidigkeit. Schon wegen Jussi Björling ist der (klanglich sehr ordentliche) Mitschnitt eine Trouvaille: Immerhin ist es die einzige erhaltene Gesamtaufnahme, die ihn als Riccardo dokumentiert. Warum er zwanzig Jahre später aus der Studioproduktion der Decca entlassen wurde, hat der Produzent der Aufnahme, John Culshaw, in seinen Memoiren detailliert beschrieben; angeblich war Björling bei den ersten Aufnahmesitzungen betrunken – was Birgit Nilsson in ihrem Buch wiederum als glatte Lüge bezeichnet; der wahre Grund sei ein Streit zwischen Björling und Georg Solti gewesen. Wie dem auch sei: Björling kommt auch in dieser Rolle dem Ideal so nahe wie nur möglich (und noch Carlo Bergonzi); neben ihm wirkt Zinka Milanov als Amelia trotz vieler „schöner Stellen“ reichlich uninspiriert – aber sie singt hier noch wesentlich kultivierter als im 15 Jahre später entstandenen Mitschnitt unter



Mitropoulos. Am Pult Ettore Panizza: ein Theaterdirigent par excellence.

Diese wie einige andere Live-Aufnahmen hat Myto in neuem Design und sogenannten „brilliant boxes“ (2 CDs auf dem Raum von einer) wiederaufgelegt. In derselben Serie findet man die nach wie vor maßgebende Aufführung von Gounods „Roméo et Juliette“ mit dem damaligen Traumpaar, Jussi Björling und Bidu Sayao (1947; 2 CD 981.H007), Verdis „Simon Boccanegra“ in der legendären Konstellation Tibbett-Rethberg-Martinnelli-Warren-Pinza (1939; 2 CD 981.H006) sowie zwei Mitschnitte aus London: den dritten Akt „Walküre“ unter Furtwängler von 1937 (mit Flagstad, Müller und Bockelmann; CD 981.H003) sowie die komplette „Elektra“, die Thomas Beecham im Oktober 1947 für die BBC einspielte (als konzertante Aufführungen vor einem kleinem Publikum

Zweimal „Elektra“ unter Beecham

und in Anwesenheit von Richard Strauss). Weit mehr als Beecham beeinflussen die Sänger, voran die berührende (und stimmlich wirklich dramatische) Elektra der Erna Schlüter; die übrigen Protagonisten – Elisabeth Höngen (Klytämnestra), Ljuba Welitsch (Chrysothemis) und Paul Schöffler – machen ihrem Stammbaum, der Wiener Staatsoper, alle Ehre (2 CD 981.H004).

Zwischen den Aufführungen spielte Beecham auch Szenen dieser „Elektra“ für HMV ein (jetzt auf CD bei Preiser/Naxos CD 90341) – der Vergleich ist reizvoll, aber noch reizvoller ist die „Ariadne“-Schlußszene mit der grandiosen Maria Cebotari und dem „Westentaschen-Tauber“ der Wiener Oper, Karl Friedrich; schade, daß es davon keine Gesamtaufnahme gibt.

Ein absolutes Muß für Melomanen sind die von Myto neu aufgelegten Highlights aus Massenets „Manon“ (CD 981.H005): zunächst wegen Giuseppe di Stefano, der mit dieser Vorstellung sein Debüt an der Scala gab, vor allem aber wegen Mafalda Favero, die in der Titelpartie hochemotionalen und zugleich raffinierten Verismo bietet – in jener Art, die die Welt später noch oft von Magda Olivero hörte.

Thomas Voigt