

Martha Mödl zum Geburtstag

Ihren Partien lieferte sie sich stets auf Gedeih und Verderb aus, in ihre Charaktere drang sie bis auf den Grund vor. Regisseure wie Günther Rennert und Wieland Wagner haben dies erkannt und stellten Martha Mödl in den Mittelpunkt ihrer Inszenierungen, die auf glaubhafte Sängerpersönlichkeiten setzten und nicht auf Ausstattungszubereiten und geschmacklerische Regie-Gags. Am 22. März wird Martha Mödl 80 Jahre alt.

Denkt man an ihre Kundry, Isolde, Brünnhilde, Fidelio-Leonore und Carmen, dann wird einem bewußt, wie arm unsere Opernbühnen heutzutage an solch lebensnahen und blutvollen Sängerdarstellerinnen geworden sind. Martha Mödls kraftvolle Emotion, ihr schauspielerischer Instinkt und ihre dunkelgetönte, unverwechselbare Stimme (Furtwängler hat einmal von ihrem „Zauberkasten“ gesprochen), die sich we-

niger durch glatte Schönheit auszeichnete als durch üppigen Farbenreichtum und glühende Sinnlichkeit, ließen nie vergessen, daß auch Heroinnen zunächst und vor allem Frauen sind. Ihr Gesang und ihre Darstellung waren stets durchpulst von einem geradezu verstörenden Temperament, das jeden Opernabend mit Martha Mödl zum musikdramatischen Elementarereignis machte. Das Geheimnis dieser Gestaltungstintensität? „Ich weiß bis heute nicht, was ich auf der Bühne mache – ich kann es zumindest nicht in Worte fassen... Es kommt aus der Musik, aus der Empfindung des Augenblicks.“

Erst spät, mit 28, hat die gebürtige Nürnbergerin zur Musik gefunden, auf dem Umweg als Verkäuferin und Buchhalterin. Nach dem Studium in Nürnberg und Mailand debütierte sie 1942 in Remscheid als Mezzosopran: als Azucena in Verdis „Troubadour“. Vier Jahre war sie dann in Düsseldorf, wo Günther Rennert sie als Carmen sah und nach Hamburg holte. In Berlin wagte sie sich 1950 zum ersten Mal an eine der hochdramatischen Wagner-Partien, in denen sie später kaum eine Rivalin zu fürchten hatte: die Kundry im „Parsifal“. Im Neu-Bayreuth war sie 1951 die Erste in dieser Rolle und blieb fast ein Jahrzehnt ihre unangefochtene Beherrscherin. Als Brünnhilde und Isolde dage-

gen lieferte sie sich einen freundschaftlichen Wettstreit mit ihrer großen Konkurrentin Astrid Varnay. An allen wichtigen Bühnen hat sie gastiert, in London, Mailand und New York; bei den glanzvollen Wiedereröffnungen der Wiener (1955) und Münchner Oper (1963) war sie maßgeblich beteiligt.

Der Tod Wieland Wagners (1966) markiert in etwa Martha Mödls Rückzug vom Walkürenfelsen und aus Klingsors Zaubergraben in die vielfältig schillernde Welt des Charakterfachs; zugleich war es eine Rückkehr in ihre ehemalige Mezzo-Lage. Doch eine „komische Alte“, die als Kontrastfigur zu den „eigentlichen“ Hauptpartien erhalten muß, ist sie deshalb noch lange nicht geworden. Im Gegenteil: wenn sie als Küsterin in der „Jenufa“, Herodias, Klytämnestra, von Einems „Alte Dame“ die Bühne betrat, dann wurde sie fast automatisch zum Zentrum des Dramas. Kein Wunder, daß der Vollblut-Theatermensch Martha Mödl auch nach dem 80. Geburtstag weiter auf der Bühne steht: Im Mai wird sie in Wien als Gräfin in Tschai-kowskys „Pique Dame“ (unter Seiji Ozawa) zu erleben sein – in der Originalsprache. Und man darf gewiß sein, daß sie auch ihr 50jähriges Bühnenjubiläum, das im September ansteht, zu feiern gedenkt.

Kurt Malisch

Notizen aus Italien

Die Mozart-Orgie des letzten Jahres verbrauchte in Italien mit zwei gleichzeitigen Aufführungen desselben Werks: Während Giulini das „Requiem“ im Vatikan langsam, romantisch aufführte, offerierte Riccardo Muti in Mailand eine quickere Version. Dieses Konzert war zugleich Auftakt der zwei Tage später beginnenden Opernsaison – mit „Parsifal“, der sich als Werk wohl am weitesten von italienischem Opernempfinden entfernt. Die Aufführung erregte mehr das Interesse der Kritiker als daß sie zu Enthusiasmus bei den Verehrern von Riccardo Muti, Cesare Lievi

und Placido Domingo führte. Nicht von ungefähr war der Andrang nach Karten moderater als gewöhnlich, nicht nur, weil Karten für die Premiere an die 1000 Mark kosten konnten. Es sollte ein Ereignis werden, und es wurde eines. Am Ende aber fragte ich mich, wie Gurnemann Parsifal: „Weißt du, was du sahst?“ Cesare Lievis Seltsamkeiten durchzogen die Aufführung; ich denke hier nur an die abstoßenden Blumenmädchen in schweren, dunklen Kleidern, in einem Zaubergraben, verziert mit einigen wenigen großen Tulpen; oder an die rote Perücke und das grüne Gewand der

Kundry, im dritten Akt in einem Winterwald wandelnd (ist Karfreitag im Winter?). Mutis Dirigat war lyrisch und glattpoliert, aber kein Wagner; trotzdem hat seine direkte Lesart etwas Bezwingendes, und spürbar hat er seine eigene Meinung zu dem Werk. Problematisch war allerdings die Besetzung: Nicht Waltraud Meier als Kundry, nicht Wolfgang Brendel als leidenschaftlicher Amfortas, aber Placido Domingo. Er ist ein großer Sänger und ein großer Darsteller – aber kein Heldentenor. Unter den Tenören des italienischen Fachs ist er zwar heute der einzige, der Wagner singen kann, und er wirkte als Parsifal durchaus glaubwürdig, doch stünden ihm andere Rollen besser.

Zehn Tage nach Spielbeginn in Mailand kam in Venedigs Teatro la Fenice ein enttäuschender „Don Carlos“ auf die Bühne. Regie und Szene waren banal, man wußte nicht, ob das nun ein Horrorfilm oder absurdes Theater sein sollte. Große Erwartungen hegte man bei Samuel Ramey als Philipp II., obwohl ich gerade diese Partie für ihn nicht besonders geeignet finde. Zweifellos aber war er eine Klasse für sich; zu Recht erfolgreich waren auch Daniela Dessi als Elisabetta, Giovanna Casolla (Eboli) und Alexander Agache (Posa).

In Venedig sah es für Verdis Werk schlecht aus, und auch in Parma bei einer Neuproduktion der „Luisa Miller“ hatte es wenig Glück. Einige der Sänger waren krank, der exzellente Bariton Paolo Coni mußte ebenfalls passen, und Aprile Millo vertraute auf Aspirin und ein gnädig gesonnenes Publikum. Unabhängig von ihrer Indisposition hatte sie leider nicht die stimmlichen und technischen Qualitäten, um als Luisa erfolgreich sein zu können, und einmal mehr konnte sie die italienische Kritik und auch das Publikum nicht überzeugen. Ein wirklicher Opernerfolg der letzten Zeit war bisher eigentlich nur Massenet's „Werther“ in Bologna unter Riccardo Chailly: eine frische, sehr gut gesungene und musizierte Aufführung.

Und wie um den Kreis zu schließen, sah Bologna zur Zeit der „Werther“-Aufführung auch die Einspielung der ersten Oper, die überliefert ist: Jacopo Peris „Euridice“, entstanden in Florenz Ende des 16. Jahrhunderts. Roberto de



Roberto de Caro dirigiert in Bolognas Cenobio di S. Vittore das Ensemble Arpeggio bei der Aufnahme zu Peris „Euridice“, der ersten überlieferten Oper.

Caro und Riccardo Farolfi beschäftigten sich intensiv mit den Quellen, stellten im Auftrag der Firma Euromusica die Partitur so weit wie möglich wieder her. Viele der besten italienischen Barockinstrumentalisten und einige Sänger, u. a. Gian Paolo Fagotto, Gloria Banditelli und Giuseppe Zambon, bildeten für die Aufnahme eine „Ensemble Arpeggio“ genannte Gruppe. Nach vielen Proben und einem angestrengten Ringen, um den „Originalklang“ wiederzufinden, wird diese Einspielung das Initialwerk einer musikalischen Gattung präsentieren, die bis heute ungebrochen erfolgreich ist.

Gianandrea Lodovici

Nichts Neues in Cannes

Wie gewöhnlich fand der Welt größte Musikmesse – die MIDEM – dieses Jahr Ende Januar in Cannes statt, und zwar mit mehr Teilnehmern als je zuvor. Auf der Suche nach einer originellen programmatischen Idee für die Midem classique, also den musikalisch-klassischen Teil der Messe, war man nicht fündig geworden. Eher aus dem Boden gestampft wirkte die Veranstaltungsreihe mit acht Trägern des jeweils ersten

Programmatistische Idee der Midem classique waren Konzerte junger Künstler, unter anderem mit Ilya Itin (rechts), Pavel Nersessian, Antje Weithaas sowie ...



Ein Kapitel Operngeschichte: Martha Mödls Darstellung der Kundry in der Bayreuther „Parsifal“-Inszenierung Wieland Wagners.

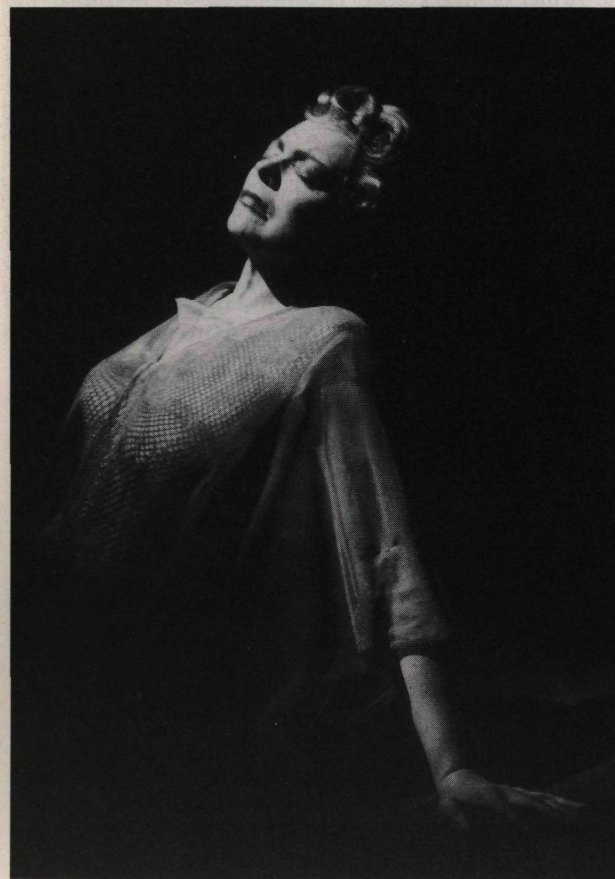


Foto: Bayreuther Festspiele, FF-Archiv, Midem

Preises von verschiedenen internationalen Wettbewerben. Offenbar hatte man sich nicht rechtzeitig auf die Suche nach „großen Namen“ gemacht und so die Not zur Tugend umfunktioniert. Aus Deutschland kamen im Rahmen dieser Konzerte Antje Weithaas und Gustav Rivinius (der dann jedoch leider verhindert war). Die Pianisten Frank Braley (Frankreich), Pavel Nersessian und Llya Itin (Rußland) sowie Steven Osborne (England), die Sopranistin Victoria Loukjanetz und der Geiger Massimo Quarta waren außerdem aufgeboten. Schließlich stand auf dem klassischen Programm ein Konzert zu Ehren Jean-Pierre Rampals – er wurde 70 – und ein Abend mit zeitgenössischem Tanz. Diejenige Vorstellung, die am meisten Interessenten hätte anlocken können, Yo-Yo Ma, Emmanuel Ax und Paul Meyer, fand ausgerechnet am letzten Abend statt, an dem ein Großteil der Besucher bereits abgereist ist. Was die konzertante

Frank Braley (links) und Steven Osborne. Leider hatten diese Veranstaltungen eher einen Notlösungs-Charakter.



Selbstdarstellung der Klassik auf der Midem '92 angeht, war also nicht viel geboten. Anders bei den Ausstellern, d.h. Schallplattenfirmen, Vertrieben, Filmproduzenten etc. Besonders die östlichen Firmen nutzten die Midem als ein Sprungbrett ins westliche Musikgeschäft, im wesentlichen um Partner zur Unterstützung einer erfolgreichen Privatisierung zu finden. Polskie Nagrania, Hungaroton, Supraphon, auch Melodia präsentierten sich zwar noch ungelentk angesichts der vielfältigen geschäftlichen und sonstigen Ansinnen, doch sichtlich optimistisch.

Wie sehr ein stagnierendes Musikgeschäft durch einen neuen Tonträger belebt werden kann,

hat die CD gezeigt. So verwundert es nicht, daß die Midem auch Ort der Präsentation der neuen Digital Compact Cassette (DCC) von Philips sowie der Minidisc von Sony gewesen ist. Die DCC als digitaler Tonträger soll die herkömmliche Musicassette ablösen, eine Einführung der entsprechenden Hardware ist für diesen September geplant. Man rechnet mit einem Erfolg, zumal die Geräte rückwärts kompatibel sind, d.h. auch analoge Musicassetten abspielen können. Die Einführung der DCC wird unterstützt von den großen Tonträgerfirmen, allen voran natürlich der Polygram, die mit dem Erscheinen der ersten DCC-Player auch bespielte Software in die Läden bringen wird. Ein breites Angebot von etwa 500 Titeln – wohl kaum klassisches Repertoire – soll bei der Einführung der DCC den Fehler vermeiden, der der LaserDisc bis heute große Schwierigkeiten macht. Was an Musikfilmen möglicher-

weise einmal auf Video/LaserDisc bzw. – wenn es auch angesichts der „Waghalsigkeit“ der Programmgestalter eher unwahrscheinlich ist – im deutschen Fernsehen zu sehen sein wird, konnte bei den Vorpremieren des Internationalen Musikzentrums beobachtet werden. Um dem Musikvideo generell mehr Aufmerksamkeit zu si-

chern, hatten sich die Veranstalter eine Preisverleihung ausgedacht, den Visual Music Award, den es von nun an jährlich geben soll. Trotz solcher und anderer Bemühungen, künstlerische Akzente zu setzen, überwog der Eindruck einer lebendigen Geschäftsmesse – was keineswegs ein Manko ist. Trotzdem sollte eine klarer strukturierte und bessere Präsentation des klassischen Musikmarktes in allen seinen Facetten angestrebt werden, ein Ziel, das gerade deshalb erreichbar scheint, weil die großen Firmen – Polygram, EMI, BMG, Sony – praktisch nicht vertreten sind.

Wenn man Flöhe husten hört

Jahrzehntelang konnten Schallplattenhörer Sinfonien in aller Regel nur verkürzt hören, das heißt ohne die in den Partituren eingezeichneten Wiederholungen von Satzteilen wie der Exposition des Kopfsatzes. Lediglich im ohnehin meist kurzen Scherzo blieb es unangestastete Konvention, die beiden Scherzoteile zu wiederholen und nach den Trioteilen die Scherzoteile in einem erneuten Durchgang zu spielen. Der Grund für eine derartige Umschichtung der Proportionen innerhalb einer Sinfonie, eine Umschichtung, die manchmal auch auf Unterschlagung einiger Takte der Überleitung zur Expositionswiederholung hinauslief, lag unter anderem in der begrenzten Spieldauer einer Langspielplatte mit maximal dreißig Minuten pro Seite (plus minus einer Toleranz, die von der Schneidetechnik abhing). Seitdem es die Compact Disc mit bis zu 79 Minuten ununterbrochener Spielzeit gibt, ist die Dauer der eingespielten Musik ganz offensichtlich für viele Käufer ein bedeutsames Kriterium für die Wahl einer CD unter ihren Parallelaufnahmen geworden. Objektive Kriterien haben für jene Käufer wieder einmal die Qual der subjektiven ästhetischen Entscheidung oder das Rekurrieren auf PR-Kategorien durch das Scheinkriterium der Spieldauer verdrängt.

Aber das ist nur die eine Seite der Geschichte. Die andere ist die Reaktion der Schallplattenfirmen auf den inzwischen ja gar nicht mehr so neuen Tonträger Compact Disc. Komplette Aufführungen, solche mit allen notierten Wiederholungen, verlängern die Spieldauer und sind inzwischen die Regel geworden. Das, was einst Norm war, fällt als Ausnahme auf. Endlich: Der Triumph der Werktreue dank neuer technischer Möglichkeiten! Pustekuchen.

Und jetzt muß ich konkret werden. Wer James Levines Einspielung der frühen Mozart-Sinfonien auf Deutsche Grammophon 431

711-2 über Kopfhörer mit ordentlicher Lautstärke und einer Partitur vor den Augen abhört, dem fallen Störgeräusche auf, wie sie in jeder Produktion eigentlich selbstverständlich sind. Da gibt es mal ein Stuhlknarren, mal ein zu lautes Notenumblättern oder ähnliches zu hören. Wie das halt so ist. Man sieht mit der Partitur in der Hand aber auch, wenn Levine einen Teil wiederholt (und er wiederholt, ganz im Sinne der von technischen Möglichkeiten und absatzstrategischen Zwängen geprägten Werktreue, alle von Mozart so bezeichneten Teile). Aber halt, genau das – und damit komme ich zum eigentlichen Anliegen dieser Zeilen –, genau das scheint er offensichtlich gar nicht zu tun. Denn bei der Wiederholung stellen sich akkurat getimet dieselben Störgeräusche ein, die man schon beim ersten Durchgang bemerkt hat. Hier seien sechs solcher Stellen angeführt: KV 129, 1. Satz, Takt 3; KV 132, 2. Satz, T. 56; KV 132, 3. Satz, T. 23 und T. 26; KV 133, 1. Satz, gleich mehrere Male in der Exposition; KV 133, 2. Satz, T. 48.

Solche Imponderabilien des Musizierens lassen vermuten, hier werde nach Schema F eine Interpretation zusammengefügt. Einmal eingespielt bedeutet: beliebig häufig reproduzierbar, und dank digitaler Aufnahme- und Schneidetechnik läßt sich alles ohne klangtechnischen Qualitätsverlust zu einem scheinbaren Kontinuum der Interpretation aneinanderreihen. Eigentlich ist so etwas vom Prinzip her seit der Erfindung des schneidbaren Tonbands üblich und bekannt. Was neu zu sein scheint, ist indessen das rigorose, kostenorientierte Prinzip, nach dem hier Klanggeschehen im Schneidestudio fabriziert wird. Einzelne Takte, ja Taktteile sind bisher bei fast allen Studioaufnahmen ausgetauscht oder aneinandergefügt worden. Nur so können so komplexe Werke wie Opern überhaupt wirklich zufriedenstellend produziert werden. Das ist ja auch ein Gewinn der Schallplatte gegenüber dem Konzert. Problematisch wird es dann, wenn man, um Produktionskosten niedrig zu halten, ganze Abschnitte dupliziert. Denn das Wesentliche des Musizierens, die unwiederholbare

Ob die Wiener Philharmoniker und James Levine wohl wissen, daß die Technik Mozarts Wiederholungszeichen allzu wörtlich genommen hat?

Dynamik der Abfolge, weicht einer blockhaften, architektonischen Statik. Wer behauptet, das Wiederholungszeichen bedeute ein identisches Klanggeschehen, der irrt. Es bedeutet lediglich, daß die Musiker die bereits niedergeschriebenen Noten noch einmal spielen sollen, es ist zunächst nichts anderes als ein Notierungskürzel. Innerhalb ihrer ästhetischen Zeit, die vom ersten bis zum letzten Takt dauert, bekommt die derart zusammengefügte Sinfonie eine maschinenhafte Gleichförmigkeit, die mit Mozart und den formalen Gepflogenheiten klassischer Komposition nichts mehr gemein hat.

Vielleicht ist das, was ich hier beschrieben habe, seit Jahren üblich. Vielleicht ist das auch ein Grund dafür, daß so viele moderne Schallplattenproduktionen so beliebig klingen, daß man die Stringenz eines Furtwänglers heute nur allzuoft vermißt. Vielleicht ist es kein Einzelfall, daß – wie vor Jahren bei einer Rundfunkproduktion mit Karl Böhm geschehen – die Aufnahmeleiter sogar bei sogenannten Konzertmitschnitten, die inzwischen ja fast ebenso häufig wie Studioproduktionen sind, den am besten gespielten Teil einfach duplizieren, wenn es um die Wiederholung geht, selbst wenn der Dirigent kontrastierende Momente gestaltet.

Als His Master's Voice 1929 Bachs h-Moll-Messe auf siebzehn Schellackplatten herausbrachte, war das „Osanna“ nur einmal eingespielt. Der Hörer wurde angewiesen, zur Wiederholung die Plattenseite erneut abzuspielen. Eine ökonomisch begründete Entscheidung, aber auch Ehrlichkeit



Fotos: FF-Archiv, Midem, Teidec

dem Käufer gegenüber. Zurück zur Deutschen Grammophon. Sie hat unlängst, als es darum ging, zwei Kammermusikwerke auf eine CD zu bringen, die Erlaubnis der Künstler eingeholt, einige kürzere Wiederholungen herauszuschneiden, und dieses auch auf der Inlay-Card mitgeteilt. Der umgekehrte Fall hätte auch eine entsprechende Notiz wert sein sollen.

Ob übrigens die Wiener Philharmoniker schon bemerkt haben, daß man ihre Meisterschaft unter Levine einfach verdoppelt hat? Vielleicht haben sie es von Anfang an gewußt? Wie dann aber wohl ihr Honorar berechnet worden ist? Es gibt eine alte, lange gültige Vereinbarung zwischen Schallplattenfirmen und Orchestern, daß von drei Stunden Aufnahmezeit maximal zwanzig Minuten Musik verwendet werden. Ob man sich hier in der Mitte getroffen hat? Zum Wohle des Orchesters und der Schallplattenfirma? Was das ästhetische Wohl des Hörers betrifft: Wir werden weiterhin die Flöhe husten hören! Martin Elste