

OPER



Blockflöten-
Stenografie
mit seriellen
Kürzeln.



Gärten der Nacht: Neue Musik für Blockflöte von Gerhard Braun; Regina Kleinhenz (Sopran), Johannes Fischer, Martin Heidecker, Hans-Christof Maier und Gerhard Braun (Blockflöten), Matthias Gerstner (Klavier), Herbert Brandt und Helge Daferner (Schlagzeug); *Cadenza/Disco-Center CD 8906-8* (WD: 71'48'') DDD

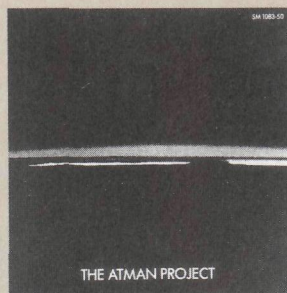
Aufnahmedatum: 1989

Klangbild: Klare, sorgfältige und sensible Abstufung und Mischung aller musikalischen Impulse und Farben.

Fertigung: Einwandfrei.



Klangdres-
sing.



Steckel/Rüsse, The Atman Project; Ronald Steckel, Heiko Rüsse (elektronische Realisation);

Wergo CD 1083-50 (WD: 59'44'') DDD

Aufnahmedatum: 1987-89

Klangbild: Elektronische Breitwand-Kulisse.

Fertigung: Einwandfrei.

Das „Atman-Projekt“ der beiden Westberliner Künstler – mit dem Untertitel „Love and Pain“ – ist das Ergebnis „einer fast dreijährigen Forschungsarbeit auf dem Gebiet der Geräusche, der Materialstimmen und der Musik“. Die Vermutung, es hier mit einer Fortsetzung der Musique Concrète zu tun zu haben, die aus Alltagsgeräuschen und ihrer Bearbeitung interessante, neuartige Klanggebilde schuf, erweist sich angesichts des akustischen Resultats dieser Wergo-Veröffentlichung als gänzlich unbegründet.

Die acht Titel der Einspielung muten wie acht unterschiedlich gewürzte Klang-Soßen an, deren Geschmacksrichtung man längst bis zum Überdruß kennt: vollgriffige, einfache Dreiklangsfolgen, naive rhythmische Muster, tief orgelnde Liegetöne und gleichmäßige Steigerungswellen. Sie präsentieren die Klischees der Erhabenheit, stille Einfalt, edle Größe mit einem Hauch von Tragik. Dagegen waren die Versöhnlichkeits-Harmonien Peter Michael Hamels aus den 70er Jahren ja noch direkt neuartig und aufregend. Der göttliche Funke jedenfalls, der in den altindischen Upanishaden mit dem Begriff „Atman“ verbunden ist, springt hier an keiner Stelle über. Und daß man sich mit all dem auf John Cage beruft, grenzt an üble Nachrede.

Bernhard Uske



Künstlerisch
überzeugende
Ersteinspie-
lung.



Campra, Tancredi (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); François Le Roux (Tancredi), Daphne Evangelatos (Clorinde), Catherine Dubosc (Herminie) u. a., The Sixteen, La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Jean-Claude Malgoire; *Erato/Teldec 2 CD 245 001/2* (WD: 120'02'') DDD

Aufnahmedatum: 1986

Klangbild: Direkt, unverfälscht.

Fertigung: Ohne Mängel.

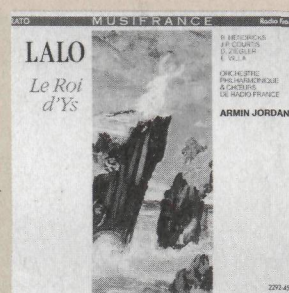
Der im Jahre 1660 in Aix-en-Provence geborene André Campra wurde insbesondere durch seine Musik zu dem 1702 an der Pariser Opéra uraufgeführten „Tancredi“ populär. Die Geschichte basiert auf Tassos Legende von Tankred und Clorinde, die auch Monteverdi in Musik gesetzt hat. Welten trennen dessen Version von der um Gegenspieler, Zauberer und Nymphen angereicherten barocken Heldenoper Campras, dessen Vertonung gleichwohl besticht durch ihre theatrale Spannung und die Farbigkeit instrumentaler Mittel. Verblüffend ist dabei Campras Einsatz tiefer Stimmen, der aus dem Sujet erwächst und zu der einzigartigen Besetzung der Hauptpartien mit Baß und Alt führt. Da die Besetzung auch für Nebenpartien tiefe Stimmgattungen hervorzuhebt, findet man hier das erste Baßduett der Opernliteratur.

Jean-Claude Malgoire, der diese Oper 1975 in Kopenhagen nach langem Archivschlaf wiederbelebt hatte, war auch der Motor der Wiederaufführung, die vor vier Jahren bei den Festspielen am Geburtsort des Komponisten stattfand. Die fesselnde, direkt und unverfälscht eingefangene Live-Aufnahme ist eine Koproduktion von Erato, Radio France und dem Festival d'Aix-en-Provence. Malgoire gelingt es eindrucksvoll, Campras tonmalerische Sätze lebendig werden zu lassen, wie überhaupt seine beschwingte Interpretation diese Mischung von Zauberoper und Tragédie en musique mit ihren dissonanzreichen Orchesterrezitativen, die bisweilen unmerklich in die Arien übergehen, wie aus einem Guß erscheinen läßt.

Für die heroisch kämpfende sarazenische Prinzessin Clorinde bietet Daphne Evangelatos eine immer noch erstaunlich jugendliche Stimmgebung. Rollende Besetzungen auch für ihre Gegenspielerin Herminie – Catherine Dubosc – und für die Titelrolle, der François Le Roux mit dramatischem, aber wendigem Baß Profil verleiht. Peter P. Pacht



Kennenswer-
te Opern-
schöpfung
aus dem Geist
des Wagné-
risme.



Lalo, Le Roi d'Ys (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Delores Ziegler (Margared), Barbara Hendricks (Rozenn), Eduardo Villa (Myllo) u. a., Chœurs de Radio-France, Orchestre Philharmonique de Radio France, Armin Jordan; *Erato/Teldec 2 CD 2292-45015-2* (WD: 112'46'') DDD

Aufnahmedatum: 1988

Klangbild: Von guter Raumwirkung.

Fertigung: Deutschsprachiger Text.

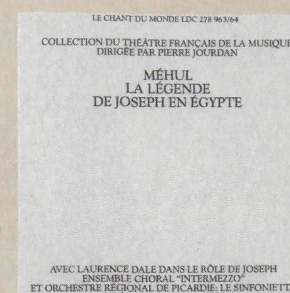
Aus dieser längst versunkenen Oper ist heute nur noch eine einzige Nummer bekannt, die sogenannte Aubade. Tenöre wie Gigli, Tauber, Schock bis hin zu Carreras haben von diesem einschmeichelnden Gesangsstück Aufnahmen gemacht. Das sentimentale Lied würde vermuten lassen, daß Lalos „Le Roi d'Ys“ dem heiteren Genre angehört. Irrtum: Die Oper gönnt zwar dem Hauptpaar ein Happy-End, doch rundherum spielen sich die schrecklichsten Mordgeschichten ab. Der sagenhafte König (in der Oper nur eine Nebenfigur) hat zwei Töchter, die denselben Mann lieben. Begreiflicherweise kann nur eine davon ihr Ziel erreichen, die andere wird daraufhin zur furchtbaren Rächerin und setzt durch Öffnung einer Schleuse die ganze Stadt unter Wasser. Zuletzt aber nimmt sie den Opfertod auf sich und stürzt sich wie Wagners Senta ins Meer. Wagner wird hier nicht zufällig genannt, denn er ist in dieser Oper allgegenwärtig. Lalos „Le Roi d'Ys“, 1888 in Paris uraufgeführt, ist ein typisches Produkt des „Wagnérisme“, der im späten 19. Jahrhundert in Frankreich so machtvoll um sich griff.

Da die Columbia-Aufnahme unter André Cluytens längst verschwunden ist, kann hier von einer Premiere gesprochen werden. Die Wiedergabe durch das Orchestre Philharmonique de Radio France unter Armin Jordans Leitung zeichnet sich durch Ernst und Gediegenheit aus, wie es sich für einen Wiedererweckungsversuch dieser Art gehört. Hervorragend besetzt ist das ungleiche Schwesternpaar: Barbara Hendricks als gute, Delores Ziegler als böse Prinzessin, beide tief beeindruckend in Gesang und Gestaltung. Die Tenorrolle des Helden Myllo krankt an der femininen Weichlichkeit ihrer musikalischen Statur. Eduardo Villa singt diese Rolle und ist wie alle übrigen Mitwirkenden zufriedenstellend. „Le Roi d'Ys“: ein Werk für Opernfreunde, die gern verwachsene Pfade betreten.

Clemens Höslinger



Geglückte
Wiederbele-
bung eines
französischen
Opernklassi-
kers.



Méhul, La légende de Joseph en Egypte (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Laurence Dale (Joseph), Frédéric Vassar (Jacob), René Massis (Siméon), Brigitte Lafon (Benjamin), Abbi Patrice (Le Conteur) u. a., Ensemble choral Intermezzo, Orchestre Régional de Picardie Le Sinfonietta, Claude Bardon; *Le Chant du Monde/Helikon 2 CD 278 963/64* (WD: 86'13'') DDD

Aufnahmedatum: 1989

Klangbild: Zu wenig räumlich.

Fertigung: Einwandfrei, Libretto und Kommentare französisch/englisch.

Ursprünglich hieß dieses 1807 an der Pariser Opéra comique uraufgeführte „lyrische Drama“ schlicht „Joseph“. Aber bereits zehn Jahre später, als Carl Maria von Weber mit dem Werk seinen Einstand als Musikdirektor in Dresden gab, erschien es unter dem umständlichen Titel „Jakob und seine Söhne in Ägypten“. Auf deutschen Bühnen, wo das Stück noch bis in die Mitte unseres Jahrhunderts gespielt wurde, bürgerliche sich das etwas knappere „Joseph in Ägypten“ ein. Auch eine Produktion des Süddeutschen Rundfunks von 1955 (mit Joseph Traxel in der Titelrolle) präsentierte die Oper unter diesem Titel.

Wenn die französische Aufnahme, die auf die Eröffnungspremiere des neuen Théâtre Français de la Musique vom Juli 1989 zurückgeht, das Werk nun als „La légende de Joseph en Egypte“ anbietet, so mag das zum einen mit der Konzeption des Regisseurs Pierre Jourdan zusammenhängen. Andererseits ist damit aber eine Eigenschaft der Oper angedeutet, die einer szenischen Wiederbelebung etwas hinderlich ist: die recht untheatralische Aktion, die der Form des Oratoriums nahesteht. Eine knappe Stunde kostbarer Musik wird unterbrochen von wenigstens ebenso langen, umständlichen Dialogen.

Von Anfang an haben Bearbeiter versucht, Ungeschicklichkeiten des Textbuches sowie die Disproportionen von Text und Musik zu eliminieren. In Paris verfiel man nun auf die Lösung, die eigentliche Handlung einem Erzähler (Abbi Patrice) zu übertragen, der sich

hier mit gediegener Sprechkunst und ohne aufgesetztes Bardenpathos seiner Aufgabe entledigt. Damit wird die Aufmerksamkeit des Hörers mehr auf die Musik gelenkt, man kann, wenn man will, den gesprochenen Text per Fernbedienung auch ganz überspringen.

„Große dramatische Wahrheit und lebendiges Fortschreiten ohne zweckwidrige Wiederholungen“ attestierte Weber dem Werk in seiner Ankündigung, „die Erreichung großer Effekte mit den oft einfachsten Mitteln und eine Ökonomie der Instrumentation, die gerade nur das gibt, was durchaus notwendig ist“. Einfachheit, Natürlichkeit: Das waren die Forderungen an das Musiktheater, die schon von Méhuls Förderer Gluck sowie von seinem unmittelbaren Vorgänger Grétry formuliert worden waren. Der Verzicht auf „unnötigen Klingklang und Flitterstaat“ (Weber) wird es auch gewesen sein, was Richard Wagner an dieser Oper gefiel, die er als junger Kapellmeister in Riga dirigierte.

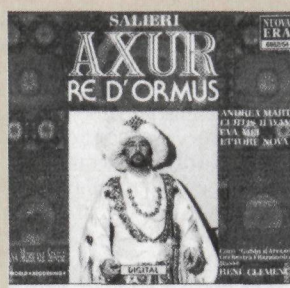
Der Einfluß, den Méhul auf die deutschen Romantiker und auch auf Wagner hatte, sichert dem Werk seinen Platz in der Musikgeschichte. Daß die vorliegende Einspielung nicht nur für Musikwissenschaftler und -archäologen von Interesse ist, verdankt sie vor allem dem Dirigenten Claude Bardon und dem Sänger der Hauptrolle, Laurence Dale. Am Pult eines Klangkörpers, der sich „Le Sinfonietta“ nennt, erspürt Bardon genau den Pulsschlag der Musik, gewinnt ihr durch scharf ausgestellte dynamische Kontraste und rhythmische Pointierung unerwartetes dramatisches Leben ab. Leider vermittelt die Aufnahmetechnik keinerlei Bühnenatmosphäre.

Die Titelpartie erfordert einen lyrischen Tenor von hoher Tessitura, dem Orpheus in der Pariser Fassung von Glucks Oper nicht unähnlich. Als ideale Besetzung fiel mir Léopold Simoneau ein. Der Engländer Laurence Dale kommt diesem Ideal sehr nahe, auch wenn die Stimme nicht die Klangsönheit des großen Vorgängers besitzt. Die übrigen Rollen, vom Umfang her dem Joseph deutlich untergeordnet, sind angemessen, wenn auch in keiner Position überdurchschnittlich gut besetzt. Als Zugabe enthält die Kassette Méhuls Revolutionskantate „Le Chant du départ“, eine alternative Nationalhymne zur Marseillaise.

Ekkehard Pluta



Informative
Repertoire-
Erweiterung.



Salieri, Axur, Re d'Ormus (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Andrea Martin (Axur), Curtis Rayam (Atar), Eva Mei (Aspasia), Ettore Nova (Biscroma), Ambra Vespasiani (Fiametta), Michele Porcelli (Altamor) u. a., Coro Guido d'Arezzo, Orchestra Filarmonica di Russe, René Clemencic; *Nuova Era/Fono Münster 3 CD 6852/54 (WD: 163'58'') DDD*
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Weitestgehend unverfärbt, etwas flach, geringe Tiefenstaffelung.
Fertigung: Einwandfrei, Beiheft unzweckmäßig gestaltet.

Peter Shaffers „Amadeus“ verbreitete neuerlich das Klischee von dem wenig begabten, aber einflussreichen Komponisten Antonio Salieri (1750–1825), den die Eifersucht auf Mozarts Genie schmerzlich gequält habe. Auch die dubiose Legende von Salieri als dem Giftmörder Mozarts wurde wieder aufgewärmt. Bis vor wenigen Jahren schien der einstige Wiener Hofkapellmeister jedenfalls weit davon entfernt, an seinen Werken gemessen zu werden. Hungaroton ist 1985 mit der vorzüglichen Einspielung von „Falstaff“ (1799) gegen diesen Mißstand angetreten. Und nun legt Nuova Era eine zweite von Salieris 39 Opern auf Platte vor.

Dieser „König Axur“ hatte damals in Wien doppelt so viel Aufführungen erlebt wie Mozarts „Don Giovanni“ und war auch im Ausland recht erfolgreich gewesen. So kann es nicht überraschen, daß die spürbar animierte Aufführung des Siena-Festivals eine durchaus gefällige, lebendige, im Dramatischen recht wirkungsvolle Musik vermittelt, die den typischen Stil ihrer Zeit verkörpert. Das gilt für Arien, Duette, Chöre und die vielen rezi-tativischen Passagen. Nach Genieblitzen sollte man nicht suchen, dem routinierten Könner Salieri aber Inspiration völlig abzusprechen, hieße einem Vorurteil zu erliegen.

Ein tüchtiges Ensemble ohne Stars, aber auch ohne erstklassigen Sänger, liefert differenzierte, nachdrücklich engagierte Gestaltung. Einige dramatische Konfrontationen lassen auf rege Bühnenaaktion schließen. Entsprechende Geräusche und der Souffleur suggerieren Live-Atmosphäre. Das Beiheft enthält eine deutsche Inhaltsangabe, einen zweisprachigen Libretto-Abdruck (ital./engl.) ohne jede Orientierungshilfe, keine Informationen über die Bühnenaufführung und die Künstler.

Hermann Schönegger



Ein großarti-
ges Opern-
werk, das
noch immer
zu entdecken
ist.



Shostakowitsch, Lady Macbeth von Mzensk (Gesamtaufnahme in russischer Sprache); Galina Wischnewskaja (Katerina Ismailova), Nicolai Gedda (Sergej), Dimitir Petkov (Boris), Werner Krenn (Sinowij), Taru Valjakka (Axinija) u. a., Ambrosian Opera Chorus, London Philharmonic Orchestra, Mstislaw Rostropowitsch; *EMI 2 CD 7 49952 2 (WD: 154'36'') ADD*
Aufnahmedatum: 1979
Klangbild: Kräftig, unverfärbt, präsent.
Fertigung: Deutsche Textbeilage.

Eines der großen musikdramatischen Meisterwerke unseres Jahrhunderts, genial in Erfindung und Ausgestaltung – und doch auch ein Werk, das nur ein Schattendasein führt. Wenn es, wie vor kurzem in Hamburg, zur Aufführung gelangt, dann hat dies die Bedeutung einer Ausgrabung.

Wie läßt sich diese Diskrepanz von Wert und Wirkung erklären? Am ehesten wohl damit, daß Schostakowitschs Komposition bei allen ihren glänzenden Seiten doch eine Eigenschaft nicht besitzt, welche den Schöpfungen der Verismo-Oper oder etwa auch Janáček's „Katja Kabanowa“ (die thematisch mit Schostakowitschs Oper nahe verwandt ist) innewohnt: der naive, gefühlsbetonte Erzählton. In der „Lady Macbeth“ herrscht eine aggressive Schärfe vor, eine bis zum Grimasenhaften gesteigerte Ironie, die ein echtes Mitfühlen und Miterleben der vorgeführten Schicksale schwer möglich macht. Es wäre dennoch zu wünschen, daß nach Überwindung aller Barrieren (die auch heute noch immer gegenüber Schostakowitsch bestehen) diesem faszinierenden Werk größere Verbreitung zukommt.

Die Einspielung der Erstfassung (1934) bietet eine geradezu ideale Möglichkeit, sich mit Schostakowitschs erstaunlichem Jugendwerk zu befassen. Die Aufnahme, 1979 in London entstanden, ist von spürbarem Enthusiasmus für das Werk getragen, Rostropowitsch hat damit seine wohl überzeugendste Dirigenten-Leistung vollführt. Galina Wischnewskaja in der Titelrolle ist ebenso grandios wie Dimitir Petkov in der Rolle des greisenhaften Quälgeists Boris Ismailov (eine Verkörperung aller üblen Eigenschaften der alten russischen Welt), ebenbürtig Nicolai Gedda als fataler Liebhaber und alle übrigen Mitwirkenden. Somit eine Veröffentlichung von unzweifelhafter Wichtigkeit.

Clemens Höslinger



Gutes Poten-
tial, unter
Wert ver-
kauft.



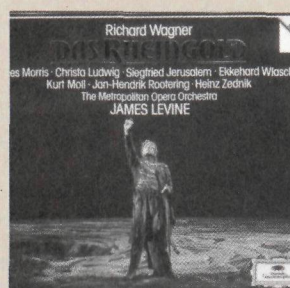
Verdi, Attila (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Samuel Ramey (Attila), Cheryl Studer (Odabella), Neil Shicoff (Foresto), Giorgio Zancanaro (Ezio) u. a., Chor und Orchester der Mailänder Scala, Riccardo Muti; *EMI 2 CD 7 49952 2 (WD: 109'13'') DDD*
Aufnahmedatum: 1989
Klangbild: Gnadenlos technisch.
Fertigung: Einwandfrei.

Kaum eine der frühen Opern Verdis dürfte in Italien so sehr zur Stärkung des nationalen Selbstbewußtseins beigetragen haben wie „Attila“ (1844–46). Entsprechend zugkräftig ist Verdis Musik; zu den stärksten Szenen gehört der Auftritt der kämpferischen Römerin Odabella, ein gefundenes Fressen für echte dramatische Koloratursoprane. Zwar gehört Cheryl Studer im Grunde nicht zu dieser raren Spezies (dazu fehlt ihr, wie man in der Cabaletta hört, das letzte entscheidende Quantum an Virtuosität und Ausdruckskraft), doch wie sie diese Szene mit ihren Mitteln singt, verdient große Anerkennung. Sollte man heute nicht zufrieden sein, wenn eine Neuproduktion weder langweilig noch ärgerlich ist, wenn Riccardo Muti endlich das Stück gefunden hat, das seiner autoritären Art sehr entgegenkommt, wenn nicht wieder einer von den drei Tenören des Weltmarkts vermarktet wird, sondern Neil Shicoff eine Chance bekommt? Sollte man nicht zufrieden sein, wenn Samuel Ramey und Giorgio Zancanaro ihre Prachtstimmen einsetzen können, ohne groß als Interpreten gefordert zu sein (daß Ramey als Attila wesentlich sympathischer erscheint als Zancanaro in der Rolle des römischen Anführers, liegt nicht an den Sängern, sondern am Stück)? Womit ich mich jedoch nicht zufrieden gebe, ist das Klangbild: Orchesterale Nebelschwaden, aus denen, gnadenlos digital, die Stimmen dringen. Die Stimmen? Vielmehr eine höchst unnatürliche Summe von Frequenzen und Nebengeräuschen (besonders störend bei Shicoff und Zancanaro). Unter diesen Umständen kann man die gesanglichen Qualitäten dieser Aufnahme kaum beurteilen; doch bin ich sicher, daß die Sänger im Studio weitaus besser geklungen haben, als es nach der vorliegenden Aufnahme den Anschein hat. Gutes Potential wurde unter Wert verkauft.

Thomas Voigt



Lauter schö-
ne Stellen.



Wagner, Das Rheingold (Gesamtaufnahme); James Morris (Wotan), Siegfried Lorenz (Donner), Mark Baker (Froh), Siegfried Jerusalem (Loge) Ekkehard Wlaschiha (Alberich), Heinz Zednik (Mime), Kurt Moll (Fasolt), Jan-Hendrik Rootering (Fafner), Christa Ludwig (Fricka), Mari Anne Häggander (Freia), Brigitte Svendén (Erda), Hei-Kyung Hong (Woglinde), Diane Kesling (Wellgunde), Meredith Parsons (Flosshilde), The Metropolitan Opera Orchestra, James Levine; *DG 3 CD 427 607-2 (WD: 156'53'') DDD*
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Breiträumig und farbig.
Fertigung: Einwandfrei.

Wie Furtwängler 1936 in Bayreuth nimmt sich Levine 156 Minuten Zeit. Doch damit enden die Übereinstimmungen. Allen dramatischen Impetus scheint Levine für das Coverfoto aufgebraucht zu haben. Er trifft im Vorspiel und in den Verwandlungsmusiken den epischen Fluß der Komposition überzeugend. Auch die lyrischen Partien klingen schön. Doch beginnt hier ja auch ein Weltendrama mit furchtbaren Zügen... und für diesen unverzichtbaren Aspekt des Werkes fehlt Levenes Interpretation zu vieles. Schon Alberichs Auftritt und erst recht dem Raub des Rheingolds fehlt die schneidende Gefährlichkeit. Zentrales Manko ist Alberichs Ringfluch: Müßte nicht von diesem dramatischen Gipfel Fürchterliches ausstrahlen in die weiteren Abende hinein? Nicht einmal Fasolts Tod klingt erschreckend.

Dieser mangelnde Sinn für die dramatischen Nachtseiten wirkt auch in die Besetzung hinein. James Morris artikuliert inzwischen besser und singt trotz zunehmendem Vibrato klarschön. Dafür fehlt es Wlaschiha's Alberich an weltgefährdender Rigorosität und hörbar brachialer Gier. Siegfried Jerusalem singt als Loge sonnig und klar; die gleißnerische Ambivalenz von Loges Charakter aber fehlt. Die übrige Besetzung reicht von Gutem (Ludwig, Rootering, Moll, Zednik) über Durchschnittliches (Baker, Häggander, Svendén, Rheintöchter) bis zu Schwachem (Lorenz, Kesling). So bietet die Aufnahme wenig Spezifisches. Sie erfreut durch sehr gute Klangtechnik – doch letztlich rauschen nur lauter schöne Stellen undramatisch vorbei.

Wolf-Dieter Peter

VERSCHIEDENES



Ambitionier-
te Rekon-
struktion.



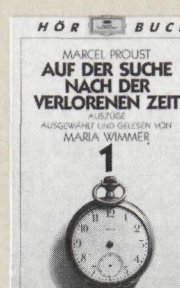
Porter, Anything Goes (Gesamtaufnahme); Kim Criswell (Reno), Cris Groenendaal (Billy), Frederica von Stade (Hope), Jack Gilford (Moonface) u. a., Ambrosian Chorus, London Symphony Orchestra, John McGlinn; *EMI CD 7 49848 2 (WD: 74'20'') DDD*
Aufnahmedatum: 1988
Klangbild: Sehr präsent.
Fertigung: Ausführliches Begleitheft.

Wer mit der Entstehungs- und Aufführungspraxis amerikanischer Musicals nicht vertraut ist, mag es als ausgesprochen kurios empfinden, daß da ein Dirigent und eine Schallplattenfirma die Originalpartitur eines Erfolgsstückes von 1934 mit einem großen Arbeitsaufwand und einem philologischen Ehrgeiz rekonstruieren, der allenfalls einer Monteverdi-Messe oder einer Bruckner-Sinfonie anzustehen scheint. John McGlinn, spiritus rector und künstlerisch Verantwortlicher des Restaurationsversuches, gibt in seinem ausführlichen Arbeitsbericht Auskunft über die Schwierigkeiten eines solchen Unterfangens, die damit beginnen, daß die Komponisten ihre Werke nicht selbst instrumentieren und kein Verlag die Orchesterpartitur veröffentlicht. Ist das Stück ein Erfolg, geraten die „Hits“ in die Hände der verschiedensten Bearbeiter, deren Versionen die originale Fassung in der Regel mehr und mehr verdrängen. Auch „Anything Goes“ ist kürzlich wieder am Broadway und in London gespielt worden, in einer Fassung, die von Cole Porters Musik nur noch vier oder fünf Nummern übernahm. Die Schallplattenveröffentlichung der Originalfassung hat deshalb mehr als nur archäologischen Reiz. Für den deutschen Hörer bringt sie die Begegnung mit einem Meisterwerk des Komponisten von „Kiss me Kate“, das hierzulande trotz oder gerade wegen der originellen, die Roosevelt-Ära kritisch spiegelnden Story nur wenig bekannt geworden ist. Schmissige Tänze und eingängige Schlager verfehlen auch heute ihre Wirkung nicht. Mit dem Ambrosian Chorus und dem hörbar gut aufgelegten London Symphony Orchestra beweist McGlinn, daß man ein Musical so ernst nehmen kann wie eine große Oper, ohne sich damit automatisch ins falsche Metier zu verirren. Kim Criswell singt mit Power und Sex-Appeal die Reno, Frederica von Stade demgegenüber ganz soft und nie überzogen die Hope – was hier einmal gelang, ist die oft so unglückliche Synthese von Musical- und Opernstimmen.

Ekkehard Pluta



Abgrundtiefe
Melancholie.



Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit (Auszüge); Maria Wimmer (Sprecherin); *DG Hörbuch 2 MC 429 176-4 (WD: 2 Std. 45'00'') DDA*
Aufnahmedatum: (P) 1989
Klangbild: Klar, prägnant.
Fertigung: Einwandfrei.

Der siebenteilige Romanzyklus „A la recherche du temps perdu“ erschien in 15 Bänden in den Jahren 1913–1927. Mehr als ein Drittel des Gesamtwerkes wurde nach dem Tod des Autors, der 1922 starb, veröffentlicht. Der erste Band, den der Autor auf eigene Kosten drucken ließ, fand nur wenig Beachtung. Erst nach der Verleihung des französischen Literaturpreises „Prix Goncourt“ 1919 für den zweiten Band wurde Proust weltbekannt.

Daß Maria Wimmer für die Hörbuch-Version der DG eine Textauswahl getroffen hat, ist nur allzu verständlich. Denn der Roman, der in seiner epischen Breite weit über den gängigen Begriff dieser literarischen Form hinausgeht, liest sich schwer. Zu sehr pendelt der Autor zwischen Erinnerung, Gegenwart und Vergangenheit hin und her, die er unablässig reflektiert. Die Grundstimmung in diesen stilistisch ausgefeilten und oft auf die Spitze getriebenen Formulierungen ist von tiefer Melancholie, Ratlosigkeit, ja Depression erfüllt bei dem Gedanken, daß jedes große Gefühl, aber natürlich erst recht jede freundliche Geste, jedes Lächeln, jede einem Mitmenschen erwiesene Freundlichkeit oder Hilfe eine Sekunde später bereits „verloren“ ist, unwiederbringlich vorbei, Vergangenheit, nur noch in der Erinnerung der Beteiligten existent.

Maria Wimmer liest die langen, weit ausholenden Episoden mit der nötigen inneren Sammlung und Dramaturgie. Durch ihre Art zu pausieren oder zusammenzufassen erscheint Prousts Stil beinahe klar und prägnant. Kleine, sarkastische Sticheleien – beispielsweise gegen die Überheblichkeit und „Allwissenheit“ der Ärzte – zeigen sogar Anflüge von Humor in der ansonsten pessimistischen Grundstimmung.

Wer sich für das Werk Prousts interessiert, aber vor der Gesamtausgabe „zurückschreckte“, kann mit der Hörbuch-Fassung auf jeden Fall einen Einstieg wagen.

Marie-Luise v. Schuckmann