



Vorbildlich.



Schubert Edition – Sämtliche Lieder (Vol. 23): Der Tod Oskars, Das Grab, Der Entfernten, Pflügerlied, Abschied von der Harfe, Der Jüngling an der Quelle, Abendlied, Stimme der Liebe, Romanze, Geist der Liebe, Klage, Julius an Theone, Der Leidende (2 Versionen), Die frühe Liebe, Die Knabenzeit, Edone, Die Liebesgötter, An Chloë, Freude der Kinderjahre, Gesänge des Harfners aus Wilhelm Meister, Der Hirt, Am ersten Maimorgen, Bei dem Grabe meines Vaters, Mailied, Zufriedenheit, Skolie; Christoph Prégardien (Tenor), London Schubert Chorale, Graham Johnson (Klavier); Hyperion/Koch CD 33023 (WD: 78'08") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Präsent, klar.
Fertigung: Herausragend, üppig ausgestattetes Beiheft.

Unter den zahlreichen – und zum großen Teil überflüssigen – Neuaufnahmen von Schubert-Liedern nimmt die Hyperion-Edition, die bis 1997 das gesamte Liedschaffen des Komponisten präsentiert haben will, schon jetzt eine herausragende Sonderstellung ein. Schubert ist hier nicht Vorwand für die Selbstdarstellung aufstrebender Gesangsstars, der Dienst an seinem Werk steht im Vordergrund. Beispielhaft ist allein die editorische Präsentation: In sachkundigen Begleittexten, die das Fach-Chinesisch der Musikologen ebenso vermeiden wie das blumige Geschwätz der Feuilletonisten, zeichnet der Pianist und Spiritus Rector des Unternehmens, Graham Johnson, die Entstehungsgeschichte der einzelnen Lieder nach und beschreibt ihre stilistischen Eigenheiten.

Folge 23 ist nun dem Jahr 1816 gewidmet, in dem neben etwa 100 Liedern, von denen 29 in dieser Sammlung enthalten sind, auch die vierte und die fünfte Sinfonie entstanden. Der überwiegende Teil der Lieder wurde erst posthum publiziert und dürfte dem nicht spezialisierten Musikfreund kaum bekannt sein. Das gilt natürlich nicht für den „Jüngling an der Quelle“ und die Harfner-Gesänge aus „Wilhelm Meister“. Völlig neu war mir aber beispielsweise die 17minütige Ballade „Der Tod Oskars“ nach einem Text aus dem „Ossian“, ein sprödes, untypisches Stück, in dem sich auch Spuren des Kampfes ums Musiktheater zeigen. Auch das Chorlied „Das Grab“ nach einem Text von Salis-Seewis zeigt einen wenig vertrauten Schubert.

Noch andere Entdeckungen gibt es zu machen. Aber was wäre die sorgfältigste Edition ohne eine adäquate Umsetzung? Mit dem Tenor Christoph Prégardien hat Graham Johnson zweifellos den richtigen Partner gefunden. Die angenehm männliche, baritonale grundierte Stimme wird mit großer Musikalität geführt, die Textgestaltung ist klar, prägnant, aber nie hypertroph, der Vortrag insgesamt imaginativ und distinktiert.

Ekkehard Pluta



Frau Frickas Lieder.



Schumann, Liederkreis op. 39, Aus den hebräischen Gesängen Nr. 15, Er ist's, Der Nußbaum, Der Soldat, Die Lotusblume, Mignon, Frauenliebe und -leben op. 42; Marjana Lipovšek (Mezzosopran), Graham Johnson (Klavier); Sony Classical CD 57 972 (WD: 65'20") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Bester heutiger Standard.
Fertigung: Dreisprachiges Beiheft mit Essay und Liedtexten; technisch einwandfrei.

Mit Christa Ludwig und Brigitte Fassbaender haben sich die beiden großen Fach- und Lied-Konkurrentinnen weitgehend verabschiedet. Um Doris Soffel ist es eher still geworden. Waltraud Meier strebt „nach oben“, ins Hochdramatische, und singt Lieder eher selten. Gute Chancen also für Marjana Lipovšek, sich auf dem Liedsektor neben Mitsuko Shirai zu etablieren?

Die gebürtige Slowenin bringt viel dafür mit: Ihr Deutsch ist völlig akzent-, verfärbungs- und „kunst“-frei; ihr Karriereverlauf war eher unspektakulär und stetig, wodurch Stimme und Nerven mit den Anforderungen wachsen und reifen konnten; folglich klingt ihr Mezzosopran angenehm unangestrengt, strömt vielmehr voluminös, rund und füllig; die Register sind sehr gut verblendet; ihr Legato verdient den Namen; die Tiefe ist schön entwickelt; in der Höhe verliert die Stimme nicht die samtige Rundung, auch weil sie – im Unterschied etwa zu Waltraud Meier – nicht getrimmt wird. Marjana Lipovšek ist laut einem unlängst erschienenen Interview entschlossen, eine „dramatische Mezzosopranistin“ zu bleiben und weiß: „Was man nicht im piano singen kann, taugt nichts“. All das sind beste Voraussetzungen für den Liedgesang. Ihre stimmlichen Qualitäten kommen auch in etlichen Liedern zum Tragen, zum Beispiel Legato-Kurs in der „Mondnacht“, sonnige Gesangsfreude in „Er ist's“, pure Lyrik in „Die Lotusblume“, und Graham Johnson ist ihr ein farbig und klangvoll mitmusizierender Partner, weniger analytisch als in der Hyperion-Edition.

Doch Wünsche bleiben offen und Grenzen zeigen sich interpretatorisch. Sie sind aus der Opernkarrriere Marjana Lipovšeks ableitbar. Ihre Carmen in Bregenz war ein Fehlgriff. Ihre Kundry bei den letzten Münchner Opernfestspielen überzeugte auf den Gebieten „Frau“ und „Liebe“. Händels Cornelia-Leid und -Verweigerung kann sie glaubhaft machen. Als Fricka ist sie derzeit eine der besten Besetzungen. So wie auf den Fotos eine fröhliche, reife Frau strahlt, so liegt ihr „weiblicher Ausdruck aus gesicherter Position“ – doch Abgründe, Zerrissenheit, Qual, Besessenheit, zerstörerische Glut, kurz: alle wirklichen Extreme sind ihre Sache nicht. Sie ist keine Tragödin. Doch das verlangt großer Liedgesang gerade auch: in der Miniatur die Totalität nachvollziehbar zu machen, nicht nur Glück und Freude, sondern auch alle Nachtseiten des Daseins.

Wolf-Dieter Peter



Ungewohntes von Schumann und Brahms.



Schumann, Missa sacra op. 147, Brahms, Kyrie WoO 17, Orgelfuge WoO 8, Missa canonica WoO 18; Sigrid Carstanjen (Sopran), Andreas Fischer (Tenor), Stefan Meier (Baß), Christoph Anselm Noll (Orgel), Kölner Kammerchor, Peter Neumann; MD+G/Helikon CD 332 0598-2 (WD: 61'55") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Räumlich und natürlich.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Schuman: Camerata Vocale Freiburg (FMF AM 1106-2), Südfunkchor Stuttgart (ebs 6078).

Robert Schumann übernahm 1850 Ferdinand Hillers Position in Düsseldorf. Zu seinen Pflichten als städtischer Musikdirektor gehörte es, für die katholischen Hauptkirchen Meßtexte zu vertonen. So schrieb er 1852 seine Missa sacra op. 147 mit großem Orchester. Wenig später ergänzte er sie für einen englischen Wettbewerb um ein weiteres Offertorium und ersetzte gleichzeitig das Orchester durch eine Orgelbegleitung. Der geistlich-religiöse Gehalt des Stücks diente Schumann eher als Grundlage für eine höchst expressive Chorkomposition (mit ungewohnten rhythmischen und chromatischen Ausgestaltungen, etwa zu Beginn des Credos) denn als Werk, mit dem er eine gläubige Frömmigkeit zum Ausdruck zu bringen gedachte.

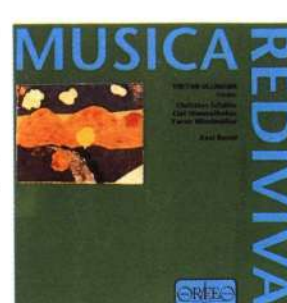
Im Gegensatz zu zwei bereits vorliegenden Parallelaufnahmen der Orgelmesse, die mit großem Orgelwerk und starken dynamischen und expressiven Kontrasten arbeiten, halten sich Peter Neumann mit seinen Sängern und der Organist Christoph Anselm Noll eher zurück, vermeiden das allzu Auftrumpfen und alle Extreme, gestalten die einzelnen Partien vielmehr verinnerlichter und in spürbar demüthiger Verehrung der Glaubensaussage. Dadurch betont diese Darstellung – soweit das die Faktur zuläßt – mehr die religiöse Bedeutung der Meßvertonung und gewinnt einen besonderen Eigenwert.

Besonderes Gewicht erhält diese CD durch drei Brahms-Stücke, die bisher nicht im Katalog vertreten sind: Sie entstanden als Beispiele kontrapunktischer Studien, die Brahms ab 1856 gemeinsam mit dem Geiger Joseph Joachim vornahm. Dabei hat überraschenderweise der Protestant Brahms den Plan gefaßt, eine ganze kanonische Messe zu schreiben. Er vertonte Meßtexte – über die Fertigstellung des Credos im Jahre 1861 gibt es Nachweise –, vernichtete aber später alle diese Aufzeichnungen wieder. Das Benedictus blieb im Autograph erhalten, Sanctus, Agnus Dei und Dona nobis pacem nur in einer Abschrift, die ein Freund für sich kopiert hatte und sich erst vor kurzem wiederfand. Die Darstellung dieser Brahms-Werke hat gleichfalls hohes Niveau. Auch hier überzeugt die Gestaltung der Texte als musikalischer Ausdruck religiöser Glaubensaussagen in demutsvoller Geste.

Diether Steppuhn



Ullmanns breites stilistisches Spektrum, dargestellt im Lied.



**Ullmann, Fünf Liebeslieder op. 18, Sechs Lieder op. 17, Drei Sonette op. 29, Six Sonnets op. 34, Geistliche Lieder op. 20, Liederbuch des Hafis op. 30, Der Mensch und sein Tag op. 47, Immer inmitten, Chinesische Lieder, Drei Lieder nach C.F. Meyer, Drei Lieder nach Hölderlin; Christine Schäfer (Sopran), Liat Himmelheber (Mezzosopran), Yaron Windmüller (Bariton), Axel Bauni (Klavier); Orfeo 2 CD 380 952 (WD: 111'49") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Heutiger Standard.
Fertigung: Essay und Biographien dreisprachig; Liedtexte deutsch-englisch.**

Da der Liedfreund wahrscheinlich die vorausgegangene CD der Orfeo-Reihe mit sinfonischen Werken von Schulhoff, Haas, Klein und Ullmann (vgl. FF 8/94) nicht besitzt, entgeht ihm der faktisch beeindruckende, inhaltlich niederschmetternde Bericht Zdenek Mahlers über das Kulturleben in Theresienstadt im dortigen Beiheft. So gut Horst Scholz die Lieder in ihrer kompositorischen Bedeutung umreißt: ein Mehr zum Umfeld, insbesondere zur Überlieferung der in Theresienstadt entstandenen Kompositionen, müßte sein. Zwar haben Ullmanns Lieder keinen Leidens-Bonus nötig, doch der Bezug Historie-Biographie-Werk ist hier einfach wichtig. Positiv zeigt das breite Spektrum der ausgewählten Liedgruppen die beachtliche Spannweite Ullmanns: die eigenständige Verarbeitung der Einflüsse des Lehrers Schönberg mit leichten atonalen Wirkungen (Sechs Lieder op. 17), die gezielte Verwendung des spätromantischen Erbes (Fünf Liebeslieder op. 18 – insbesondere das Klaviernachspiel zu „O schöne Hand“) sowie die Parallelen zu Berg und Zemlinsky. Beeindruckend treten Ullmanns Engagement für die anthroposophisch beeinflussten Texte Albert Steffens, sein Sinn für französische Farbvaueurs (Six Sonnets op. 34) oder für karg-spielerische Chinoiserien hinzu. Die Aufnahmen ermöglichen eine erste CD-Begegnung mit der schon zu Salzburger Lulu-Ehren gekommenen Christine Schäfer: Ihr Gespür für klassisch-moderne Musik und ihre gute Artikulation beeindruckt; Farben und breitere Nuancierung fehlen noch. Bariton Yaron Windmüller klingt zwar frisch und zupackend, hat aber mit kleinen Sprachverfärbungen zu kämpfen. Liat Himmelhebers heller Mezzosopran tönt hübsch, doch die junge Sängerin gestaltet noch zu wenig aus. Axel Bauni führt dafür am Klavier raffinierte Harmonik, rhythmische Vielfalt und nuancierte Schattierungen vor. Insgesamt liefern diese beiden Ullmann-CDs ein weiteres Bindeglied der Liedentwicklung von der Spätromantik bis hin zur Moderne; sie belegen, welch kultureller Reichtum sich in der ungeliebten Republik entfaltete und von der Reichskulturkammer vernichtet wurde.

Wolf-Dieter Peter

BÜHNENWERKE



Manchmal kommen Friseure einem spanisch vor.



Barbieri, El Barberillo de Lavapiés (Gesamtaufnahme in spanischer Sprache); Manuel Lanza (Lamparilla), Lola Casariego (Paloma), Maria Bayo (Marquesita), José A. Sempere (Don Luis), Juan Pons (Don Juan), Stefano Palatchi (Don Pedro) u.a., Coros Polifonico Universitario (La Laguna), Reyes Bartlet (Pto. de la Cruz), Rondalla de Tenerife, Orquesta Sinfonica de Tenerife; Victor Pablo Perez; Valois/IMS CD 4731 (WD: 65'45") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Zu wenig Baßfundament.
Fertigung: Booklet nicht ohne Mängel.

Vorsicht Falle! Wer es sich auf seinem Sofa zu Zarzuela-Klängen des Francisco Asenjo Barbieri gemütlich machen möchte, nicht ohne die Konsumentenhaltung dabei durch eifriges Mitlesen im beiliegenden Libretto zu tarnen, sollte die Pausentaste der Player-Fernbedienung in Reichweite halten. Denn die Aufnahme fügt Musikstück an Musikstück, ohne die gesprochenen Dialoge einzubeziehen, deren Inhalt im Libretto zwischendurch geschildert wird. Und auch der schnellste, die Zeilen nur „überfliegende“ Leser vermag die kleingedruckten, ausführlichen Angaben unmöglich in der zur Verfügung stehenden Zeit zwischen den Tracks zu bewältigen, bevor das nächste Musikstück anfängt. So erhält die Pausentaste ihren Sinn. Es sei denn, man traut dem Libretto des Luis Mariano de Larra y Wotoret ohnehin kein Niveau zu und macht sich lieber im Vorfeld des Hörens mit der Handlung vertraut, um sich danach ganz dem musikalischen Spektakel zu überlassen.

In der Tat erscheint die Qualität des Gesangstextes erschreckend dürftig. Im Zentrum der 1874 herausgekommenen Zarzuela „El barberillo de Lavapiés“ steht eine politische Verschwörung, die an das einstige Erstarken spanisch-nationalen Selbstbewußtseins gegenüber italienischen Einflüssen erinnert. Barbieri, der Generation von Franck und Bruckner angehörig, gilt als Initiator der dreiaktigen „Zarzuela grande“. Das durch das Label Valois und sehr ordentlich agierende Sänger und Musikanten zur Diskussion gestellte Gattungsbeispiel ist folkloristisch ausgerichtet, und eine Vielzahl von Tänzen, etwa die aus Aragonien stammende Jota, wirft die Frage auf, wieviele zündende Rhythmen man vertragen kann, wenn man sie in (nahezu) ununterbrochener Reihenfolge serviert bekommt. Irgendwann lassen sie an jenes Feuerzeug denken, das dem entnervten Verbraucher plötzlich seine Dienste versagt.

Volkmart Fischer



Musikszene Schweiz

Rolf Liebermann

Freispruch für Medea



Uraufführung am 24. Sept. 1995 an der Hamburgischen Staatsoper

Musikalische Leitung: Gerd Albrecht
Inszenierung: Ruth Berghaus
Mitwirkende: Françoise Pollet (Medea), Aage Haugland (Jason), Jochen Kowalski (Kreon), Renate Spingler (Silene), Zdena Furmanokova (Syrinx), Dagmar Hesse (Aiglaia), Michaela Lucas (Oinone), Hanne Krogen (Kore), Yvi Jänicke (Chalkiope), Gamelan-Orchester Arum Sih, Philharmonisches Staatsorchester

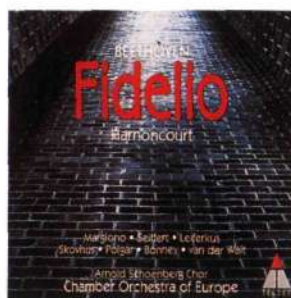
Diese Produktion erscheint demnächst als Doppel-CD bei Musikszene Schweiz MGB 6126.

„Freispruch für Medea“ ist ein *irrsinnig modernes Stück. Alles was heute passiert, ob in Grosny oder in Srebrenica, in Tschetschenien oder Bosnien, wo sie zu Dutzenden die Kinder schlachten und die Frauen vergewaltigen - das ist doch genau der Jason. Im Grunde steht die Geschichte der Medea jeden Tag in der Zeitung - und so ist diese Oper für mich aktuell und hochpolitisch. Sie berührt ein Credo, das mich mein Leben lang begleitete: Brutalität ist mir zuwider.*

R. Liebermann



Eine Enttäuschung.



Beethoven, Fidelio (Gesamtaufnahme); Charlotte Margiono (Leonore), Peter Seiffert (Florestan), Sergei Leiferkus (Pizarro), László Polgár (Rocco), Barbara Bonney (Marzelline), Deon van der Walt (Jaquino), Boje Skovhus (Fernando) u.a., Arnold Schoenberg Chor, Chamber Orchestra of Europe, Nikolaus Harnoncourt; Teldec/East West Records 2 CD 4509-94560-2 (WD: 118'35") DDD

Aufnahmedatum: 1994

Klangbild: Viele Podiumsgeräusche ohne wirkliche Live-Atmosphäre. Dialoge in anderem Raum aufgenommen als die Musik. Ansonsten präsent.

Fertigung: Dreisprachiges Beiheft mit Harnoncourt-Interview, Libretto und Biographien; technisch einwandfrei.

Da geht ein Wunsch in Erfüllung — und der Wünschende bleibt tief unbefriedigt zurück... Typisch Kritiker? Nein, denn vieles läßt sich begründen.

Die Enttäuschung beginnt beim Interview von Anna Mika: So gerne der Musikfreund etwas über Harnoncourts Weg zu Beethoven und „Fidelio“ erfährt — wo bleiben die Fragen zu den essentiellen Problemen des Werkes, also zur alles entscheidenden Tempo-Frage, zu den Dialogen, zu Harnoncourts Erprobung der Zwischentexte von Walter Jens (vor Jahren in Bonn?!), zu Erfahrungen und Unterschieden seiner Dirigate in Hamburg und Zürich (Regie: Jürgen Flimm), zu seiner jetzigen Zusammenarbeit mit Jürgen Flimm als Dialogregisseur? Dann die Dialoge: Jürgen Flimm hat gekürzt, mitunter zu sehr, aber mit den Sängern hörbar gearbeitet, und so klingen die Sätze von Jaquino, Marzelline und Florestan natürlich; doch warum bleiben so viele Satzenden im leeren Raum hängen? Und warum setzt die Musik erst nach einer jeglichen dramatischen Fluß zerstörenden, zu langen Pause ein — mit einem anderen Raumhintergrund? Dann skizziert Harnoncourt Rocco aufgrund seiner Musik — insbesondere der fast erschreckend schwerelgerischen Walzer-Rhythmen um „Drum lächle der Zufall...“ — als „Spieler“, als manisch „Gold-Süchtigen“, doch dann spricht László Polgár (trotz aller Bemühung um sauberes Deutsch) nur einen gemütlichen Opa und singt mit schönem, weichem, nur nicht hellem Baß einen leider nur ein-dimensional weichlichen Schließer. Flimm und Harnoncourt haben in Amsterdam viel mit Charlotte Margiono gearbeitet; doch eine gute Fiordiligi mit überzeugender Kraft für die „Felsen-Arie“ ist noch keine Leonore. So interessant es ist zu entdecken, daß ihre kontemplativen Momente um „Komm, Hoffnung...“ wie Webers Agathe klingen können — Margionos (abermals trotz Bemühung) nur braven Dialogen und erst recht ihrem Gesang fehlen hochdramatischer Biß, Feuer und Emphase. So überzeugend Harnoncourts und Flimms Idee wäre, angesichts

heutigen Frauen-Muts in all den entsetzlichen Kriegs- und Unterdrückungsgebieten unserer Welt, Leonore gerade nicht als walküregleiche Heroine von übermenschlichem Zuschnitt zu zeigen — ein besonderes Feuer muß in dieser Frau schon auflodern. Zu hören ist nur guter Gesang ohne Innenspannung.

Sergei Leiferkus als Pizarro — das ist nach vielen fesselnden Bühnenauftritten und seinen fabelhaften Mussorgsky-Liedinterpretationen (vgl. FF 7/95) eine spannende Besetzungsidee. Leider nur auf dem Papier: Leiferkus hat störend deutliche Probleme mit der deutschen Sprache, will alles besonders „wild“ machen und outriert („dem lauten Spott zum Raube“ gerät fast zur Karikatur einer höhnisch gemeinten Artikulation). Pavlo Hunka, der in Dialog wie Gesang sensationelle Pizarro der Bregenzer Festspiele, tauchte wohl zu spät auf, um von den Star-fixierten Talentscouts entdeckt zu werden. Im Duett Pizarro-Rocco und nochmals im Finale mit dem edel und souverän klingenden Boje Skovhus als Minister wird klar, daß die drei dunklen Männerstimmen auf der Hör-Bühne der CD nicht genügend divergieren.

Lichtblicke im gesanglichen Schatten der Neuaufnahme: Die gute Leistung des Schoenberg-Chors, Deon van der Walts frischer Jaquino, Barbara Bonneys in Text und Gesang „blitzsaubere“, silbrig schlanke Marzelline und Peter Seifferts Florestan: kein schwerer Held, sondern ein junger Mann, dem man das vorausgegangene kämpferische Engagement abnimmt, und gesanglich so souverän, daß man seinen visionären Ausbrüchen angstfrei entgegenfiebert...

Doch „fiebern“ ist für diese Aufnahme das falsche Wort. Zwar läßt Harnoncourt zweimal Hoffnung keimen: Der Marsch-Auftritt Pizarros ist in jenem fulminanten Tempo dirigiert, der den Einbruch brachialer Gewalt treffend charakterisiert; auch der Ministerrücktritt beginnt orchestral so frisch, daß man schon auf den musikdramatischen Versuch zu einem „utopischen Augenblick“ hofft, doch erst im Chorfinales zieht Harnoncourt dann das Tempo so an, daß sich eine Ahnung vom „Tanz um den Freiheitsbaum“ einstellt. Die übrigen Tempi sind enttäuschend langsam; beispielsweise behauptet Harnoncourt ohne weitere Erklärung im Interview, daß das Duett Leonore-Florestan deutlich langsamer genommen werden müsse — was der Szene mit den nun behäbig schweren Taktschlägen allerdings unangemessen ist: Steht sie nicht außerhalb aller Normalität? Ist sie nicht utopischer Entwurf, von geradezu atemlos hechelndem Außersichsein? Überhaupt Dramatik: Natürlich gibt es ein paar kantige Bläserinsätze, knallt die Pauke etliche Male vehement, gibt es mehrere überraschend „neu“ klingende Akzente, die das Chamber Orchestra überzeugend spielt — aber über die vielen Podiumsgeräusche hinaus fehlt jegliche feurige Lebendigkeit; manches wirkt pädagogisch gewollt, fast mit hinweisendem Zeigefinger dirigiert, fast alles aber ohne musikdramatischen Feueratem. Harnoncourts Äußerung, daß es nur um „Gattenliebe“ geht, muß entschieden widersprochen werden; doch selbst diese Reduktion müßte ein zumindest exemplarisches Monument des „Da-Seins füreinander, in guten wie in schlechten Zeiten“ hörbar machen und folglich ausstrahlen. Was der Aufnahme fehlt: Glut, gesteigert zur todesmutigen Leidenschaft.

Wolf-Dieter Peter



Glanzlos und fade.



Bellini, Norma (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Jane Eaglen (Norma), Vincenzo La Scola (Pollione), Eva Mei (Adalgisa), Dimitri Kavrakos (Ovareso), Carmela Remigio (Clotilde), Ernesto Gavazzi (Flavio), Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino, Riccardo Muti;

EMI 3 CD 5 55471 2 (WD: 148'50") DDD

Aufnahmedatum: 1994

Klangbild: Präsent, plastisch, räumlich.

Fertigung: Einwandfrei.

Seit ihrer Uraufführung 1831 mit der legendären Giuditta Pasta als Titelheldin ist „Norma“ zum Cheval de bataille der großen Primadonnen geworden. Auch die Diskographie dieser Oper spiegelt eine imponierende Sopran-Genealogie, die 1937 mit Gina Cigna beginnt, eine Heroine mit gleißenden Spitzentönen, aber wenig Farben. 1954 (und weniger gelungen 1959) steuert Maria Callas die bis heute anrührendsten, intensivsten Porträts der tragischen Druidenpriesterin bei. Einen Gegenentwurf hierzu bietet Joan Sutherlands statische, aber gesanglich perfekte Gestaltung (1964; ihre Zweitaufnahme von 1984 ist davon nur noch ein Abglanz). Während Elena Suliotis' (1967) und Renata Scottos (1979) Aufnahmen zu den schwächeren der Diskographie zählen, beeindrucken Montserrat Caballé (1973) durch betörende pianissimo-Lyrik, Beverly Sills durch die nach Sutherland gesangstechnisch brillianteste Leistung. Darstellerisch bleibt sie allerdings blaß. In dieser starken Konkurrenz behauptet sich die 35jährige Engländerin Jane Eaglen sehr respektabel, wenn es ihr auch im Vergleich mit einer überragenden Stimmdarstellerin wie Maria Callas erst in Ansätzen gelingt, zugleich mit den Noten der Partie auch die Seelenschwingungen der Frau, Mutter und Geliebten hörbar und fühlbar zu machen. Rein gesanglich bringt Jane Eaglen vorzügliche Voraussetzungen mit: einen Sopran von dramatischem Kaliber und mit der geforderten Agilität für die Melismen und Koloraturen, eine Höhe mit Biß und Glanz und weichen Tonansatz im piano.

Entsprechend der von Muti schon in den Florentiner Aufführungen von 1978 restituierten Originalbesetzung für die Rolle der Adalgisa (in der Uraufführung von Giulia Grisi gesungen), ist mit Eva Mei ein Sopran zu hören. Leider nivelliert sich damit der Timbre-Kontrast der beiden Protagonistinnen weitgehend (vgl. Duett 1. Akt, 1. Szene!), zumal Eva Mei der Persönlichkeit der jungen liebenden, sich von Pollione betrogen wahnenden Frau viel zu wenig Profil und Charakter gibt. Auch in gesanglich-musikalischer Hinsicht bietet Mei, von einigen schönen piano-Hochtönen in „Mira, o Norma“ abgesehen, durchschnittlich-passables Niveau.

Ähnlich leichtgewichtig — aber diesmal in Widerspruch zum Interpretieren der Uraufführung, Domenico Donzelli, einem tiefen, dunkel timbrierten Tenor

DER PIANIST, DER AUS DER REIHE TANZT

CHRISTIAN ZACHARIAS ENTDECKT DOMENICO SCARLATTI

Er sorgt für Überraschungen und Entdeckungen im Einerlei des modernen Konzertlebens: Christian Zacharias — ein Pianist, der „aus der Reihe tanzt“ (*Der Spiegel*), ein Tastenmeister, der sich weniger auf virtuosos Klanggetümmel stürzt, sondern Feinheiten herausarbeitet — Feinheiten, wie sie sich gerade in den gestochenen scharfen Partituren Mozarts finden, in den romantischen Fragmenten eines Robert Schumann oder den lyrischen Tiefen der Sonaten von Franz Schubert.

Werke, bei denen kein Ton zuviel in den Noten steht, sind Zacharias' Welt. Konzentration statt Virtuosengehabe, so lautet seine Devise. Neuester Meilenstein seiner Entdeckungen: Die zweite Produktion mit Sonaten aus der Feder von Domenico Scarlatti, jenes Barockkomponisten, der einst von Italien an den Hof von Spanien ging und dort in aller Stille mit geradezu meditativer Ausdauer unbemerkt von der übrigen Welt über 500 Sonaten komponierte — Werke voller Spanienflair, in denen das Klavier zur Flamenco-Gitarre wird, und die schwarz-weißen Tasten Kastagnettenklänge heraufbeschwören...



DOMENICO SCARLATTI

Klaviersonaten Vol.2

Christian Zacharias, Klavier

CD 5 55343 2

PRESSESTIMMEN

„Da entwickelte Zacharias nuancenreiche Pianissimi, entdeckte ein Zauberreich der leisen Töne...“

SÜDDEUTSCHE ZEITUNG

„Christian Zacharias war der Ausnahme-Solist, und was er an hoher Sensibilität, subtiler Klangkultur, differenzierter Gestaltungskraft und untrüglichem Stilgefühl einbrachte, war einfach großartig.“

DRESDNER NEUESTE NACHRICHTEN

„Leichte Melancholie, makellose Schönheit, Leichtigkeit und doch Tiefe kennzeichneten eine Aufführung, die man nicht so schnell vergessen wird. Zacharias' flüssiges Spiel, sein kultivierter Anschlag, sein ausgeprägtes Stilgefühl machen ihn zu einem der herausragenden Interpreten...“

FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG

– ist die Besetzung des Pollione mit Vincenzo La Scola, einem Sänger, den Muti unverständlicherweise zu bevorzugen scheint. Denn weder findet La Scola den lyrischen, verinnerlichten Ton für das Duett „Vieni in Roma“ noch die leidenschaftliche Emphase für die Cabaletta „Me protegge, me difende“, sondern langweilt durchweg als phantasieloser, uninspirierter Lieferant von teilweise noch dazu engen und gepreßten klingenden Tönen.

Den vokalen Tiefpunkt der Aufnahme setzt die Stimmruine Dimitri Kavrakos, der auch nicht die geringsten Voraussetzungen für diese Basso-cantate-Partie mitbringt.

Die größte Enttäuschung bereitet indes der Dirigent, denn gerade von Riccardo Muti hätte man zumindest eine spannende, engagierte Auseinandersetzung mit dieser reichen, größtenteils unkonventionellen Partitur erwarten dürfen. Jener Würdigung, die der Komponist Ferdinand Hiller 1880 Bellinis lebendiger Personencharakteristik angedeihen ließ – „...alles zeugt von scharfer Auffassung, warmer Empfindung und vollständiger Beherrschung der Mittel“ – wird von Mutis überwiegend desinteressiert klingender, lahmer Realisierung geradezu widersprochen.

Kurt Malisch

Blasser als die Konkurrenz.



Bellini, Beatrice di Tenda (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Mariana Nicosco (Beatrice), Piero Cappuccilli (Filippo), Stefania Toczyska (Agnese), Vincenzo La Scola (Orombello) u.a., Philharmonischer Chor Prag, Monte Carlo Orchestra, Alberto Zedda; Sony Classical 3 CD 64 539 (WD: 163'15") DDD
Aufnahmedatum: 1986
Klangbild: Präsent, unverfärbt, hallig.
Fertigung: Einwandfrei. Textbeilage nur italienisch/englisch.
Vergleichseinspielung: Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin/Luisi (Berlin Classics 1042-2).

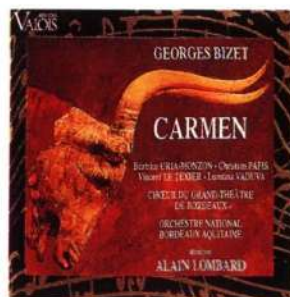
Die Marktchancen für diese schon 1986 produzierte Aufnahme haben sich durch das späte Erscheinen deutlich verschlechtert, da inzwischen zwei Neueinspielungen ihre Käufer gefunden haben. Trotzdem verdient auch diese Edition Beachtung: jedenfalls der jungen Protagonistin wegen und darüber hinaus, weil sie sich von der hochrangigen Version Fabio Luisis (vgl. FF 3/93) grundsätzlich unterscheidet.

Das zwischen „Norma“ und „I Puritani“ herausgekommene Werk nistet quasi in der Mischzone zwischen der Belcanto-Epoche und der romantischen italienischen Oper. Während der Berliner Produktion durch frischere Tempi und einen zupackenden Gestus in dramatischen Momenten eine gewisse Stringenz und zugleich Lebendigkeit eigen ist, verfährt Alberto Zedda deutlich zurückhaltender, stets die homogene Linie und Proportionierung im Auge, nicht so sehr die emotionsgeladenen menschlichen Konflikte im historisch relevanten, doch unglücklichen Libretto Felice Romanis.

Der anspruchsvollen Titelpartie zeigt sich Mariana Nicosco durchaus gewachsen. Anders als die ihres fragilen Tons und wohlbemessenen Raffinements wegen interessantere, auch faszinierendere Lucia Aliberti, geht sie ihre zahlreichen Arien und Kabaletten mit jugendlich-gesundem, dunklem, auch sehr geläufigem Sopran recht energisch an, entwickelt eine hell glänzende, dynamisch flexible Höhe. Es entsteht im Vergleich das Bild einer leidenschaftlicheren, weniger duldsamen Persönlichkeit. Das technische Repertoire der Belcanto-Primadonna beherrscht Mariana Nicosco, sie läßt allerdings manchmal den dafür nötigen Einsatz an Energie deutlich fühlen. Dem mit üppiger Melodik bedachten, mörderischen Emporkömmling Filippo wahrt Cappuccilli erstaunlich stilbewußt, wenngleich stimmlich nicht (mehr) ganz ausgeglichen, das Dekorum des Adligen. Vincenzo La Scola war zur Zeit der Aufnahme ein jugendlicher, kultivierter lyrischer Tenor, Stefania Toczyska paßt mit ihrem üppigen Stimmpotential gut zu Cappuccilli. Chor und Orchester erscheinen dem sehr respektablen Gesamtniveau angepaßt.

Hermann Schönegger

Kontrastreiche Ausdeutung.



Bizet, Carmen (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Béatrice Uria-Monzon (Carmen), Christian Papis (Don José), Vincent Le Texier (Escamillo), Leontina Vaduva (Micaela) u.a., Chœur du Grand-Théâtre de Bordeaux, Orchestre National Bordeaux Aquitaine, Alain Lombard; Valois/IMS 2 CD 4734 (WD: 142'00") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Plastisch, präsent.
Fertigung: Einwandfrei. Textbeilage (Libretto, Kommentar) französisch/englisch/spanisch.

Diese nach einer Bühnenaufführung in Bordeaux unter Studio-Bedingungen entstandene Aufnahme atmet in jedem Takt Theateratmosphäre und nimmt durch eine überzeugende Gesamtleistung für sich ein. Gespielt wird, was heute selbstverständlich sein sollte, die Originalfassung, wobei einige der Bühnenpraxis geschuldete Striche in Dialog und Musik hingenommen werden müssen. In einigen wenigen Fällen (Rezitativ zur Micaela-Arie) gibt es auch Anleihen bei Guiraud.

Alain Lombard, der bereits vor zwanzig Jahren bei Erato eine eher routinierte Aufnahme der Guiraud-Fassung vorgelegt hatte, geht hinsichtlich seiner Bizet-Kompetenz nun in Revision und überrascht mit einer differenzierten, kontrastreichen Auslegung der Partitur. Deutlicher als in anderen Aufnahmen erkennt man die stilistische Janusköpfigkeit der Musik. Da wird einerseits mit leichtfüßigen Tempi, mit gleichsam hingetupftem Orchesterspiel der Gattung der Opéra comique Rechnung getragen (Chor der Gassenjungen, Schmugglerquintett), da gibt es andererseits in den dramatischen Auseinandersetzungen kraß realistisches Musiktheater, wobei die Musiker, insbesondere die Blechbläser, grell bis an die Grenze des Vulgären kommentieren. Doch auch das mediterrane Klangkolorit der Musik, das Ravel vorauszunehmen scheint, kommt in Lombards Interpretation nicht zu kurz. Eine Trumpfkarte ist die Carmen von Béatrice Uria-Monzon: ein herb-sinnlicher, dramatischer und zugleich flexibler Mezzosopran, der ohne veristische Mätzchen und künstliche Erotik die Figur zu imaginieren versteht. Eine ausdrucksfähige Qualitätsstimme führt auch Leontine Vaduva als Micaela ins Treffen, doch stört ihr ausgreifendes Vibrato den intendierten mädchenhaften Tonfall. Die beiden männlichen Protagonisten sind nur annähernd adäquat. Christian Papis besitzt den richtigen Stimmcharakter für die Zwischenfachpartie des Don José, doch neben schönen und starken Momenten gibt es auch viele gestemmte und gequetschte Töne. Vincent Le Texiers kräftiger Baßbariton hat keine Probleme mit dem geforderten Stimmumfang des Escamillo, doch ist die Stimme zu stumpf, um variabel eingesetzt werden zu können.

Ekkehard Pluta



Schlüpfriß, zynisch – köstlich!



Cavalli, La Calisto (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Maria Bayo (Calisto), Marcello Lippi (Jupiter), Simon Keenlyside (Merkur), Graham Pushee (Endymion), Alessandra Mantovani (Diana), Sonia Theodoridou (Juno), Gilles Ragon (Linfea), Barry Banks (Pan), Dominique Visse (Satirino) u.a., Concerto Vocale, René Jacobs; harmonia mundi France/Helikon 3 CD 901515.17 (WD: 165'44") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Instrumentalpartien überpräsent.
Fertigung: Tadellos.

Selbst ein Offenbach hätte die antike Götterwelt nicht so zynisch darzustellen vermocht, ja, die geile Gestalt des Jupiter samt seines ergebenen und nicht minder lüsternen Dieners Merkur läßt Mozarts „Don Giovanni“ voraussehen – und das in einer Oper, die 1651 uraufgeführt wurde! Doch sollte man sich nicht irreführen lassen und in Francesco Cavallis „La Calisto“ nicht nur schlüpfriße Züge wahrnehmen. Nein, Cavallis Oper ist nicht deswegen ein verblüffendes Werk, sondern wegen jener Vielfalt in der Darstellung menschlich-irdischer Charaktere – das betrifft in dieser Oper eben meist göttliche oder halb-göttliche Gestalten –, die ihn zum würdigen Nachfolger von Monteverdi macht.

René Jacobs erkannte diese dramaturgische wie musikalische Genialität Cavallis und stellte „La Calisto“ in einem aufregenden Kontext dar. Eine philologisch-textkritische Diskussion über die historische Realisierung soll hier nur insofern angedeutet werden, als Jacobs' Interpretation wieder einmal etliche Fragen aufwirft: die Aufführung bedient sich reichlich jener musikalischen „Anreicherung“ (Transposition, instrumentale Einfügungen usw.), die vor ein paar Jahrzehnten als absolut suspekt galten, heute aber aufgrund einer profund erkundeten Aufführungspraxis wieder „comme il faut“ sind.

Doch die Wiedergabe ist so unwiderstehlich, daß man diese puristischen Bedenken leicht vergessen kann. Denn wieder einmal gelingt es Jacobs, aus einer Oper des Frühbarocks eine lebendige und spannende Geschichte zu formen. Dies zeigt sich im faszinierenden Wechsel von Szenen, welche die Liebe in erhabenen wie auch frivol-geilen Aspekten darstellen – komische Situationen weichen ergreifenden Emotionen, etwa am Schluß, wo Jupiter, der Schwerenöter, seine neueste Geliebte Calisto in wirklicher Trauer verabschiedet. Das ganze Ensemble bietet eine stilistisch wie auch musikalisch vorzügliche Leistung: Pathos und Komik werden reichlich auskostet, Affekte und Verzierungskunst kundig und phantasievoll eingesetzt. Der differenzierte Gesang von Maria Bayo und die köstliche Charakterisierung von Dominique Visse sind die Höhepunkte einer fesselnden Aufführung.

Eva Pintér



Fritz oder Frederick Delius?



Delius, Romeo und Julia auf dem Dorfe (Gesamtaufnahme in deutscher Sprache); Eva-Christine Reimer (Vrenchen), Karsten Ruß (Sali), Klaus Wallprecht (Der schwarze Geiger), David Midboe (Manz), Attila Kovács (Marti), Kieler Opernchor, Philharmonisches Orchester Kiel, Klauspeter Seibel; cpo/jpc 2 CD 999 328-2 (WD: 107'12") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Plastisch, kräftig, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Ich nehme nicht für mich in Anspruch, ein englischer Komponist zu sein – bekannte der in England als Sohn einer aus Bielefeld stammenden Einwandererfamilie geborene Fritz (später Frederick) Delius (1862-1934). Zwar sind drei seiner sechs Opern in Deutschland und in deutscher Sprache uraufgeführt worden, doch einen deutschen Komponisten wird man Delius ebenso wenig nennen dürfen. Schon eher einen musikalischen Kosmopoliten, dessen biographische Stationen von England über Florida bis nach Leipzig und Paris führten und dessen Opernstoffe von der mittelalterlichen Sagenwelt („Irmelin“) über das Florida des 16. Jahrhunderts („The Magic Fountain“), einer Plantage im Louisiana des 18. Jahrhunderts („Koanga“), das schweizerische Seldwyla („Romeo und Julia auf dem Dorfe“), das Paris der Jahrhundertwende („Margot La Rouge“), bis ins Dänemark des 19. Jahrhunderts („Fennimore und Gerda“) eine abenteuerliche Orts- und Zeitreise zurücklegten. Bevor „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ als „A Village Romeo and Juliet“ 1910 am Londoner Covent Garden von Thomas Beecham aus der Taufe gehoben wurde, kam Delius' lyrisches Drama nach Gottfried Kellers Novelle 1907 in Berlin heraus, dirigiert von Fritz Cassirer, mit Lola Artôt de Padilla als Vrenchen. Zu den musikalischen Innovationen der Oper zählen, neben den kühnen Harmoniekombinationen, der – trotz des riesigen Orchesters – stets transparenten, filigran gewobenen Partitur, die ausgedehnten, atmosphärisch dichten Orchestereinführungen und Zwischenspiele.

Diese Erstein spielung der deutschsprachigen Fassung wartet mit einer künstlerisch geschlossenen, überaus niveaureichen Realisierung dieses faszinierenden, noch viel zu wenig bekannten Werks auf. Vor allem Klauspeter Seibels Orchesterführung überzeugt durch Differenziertheit und Engagement, durch lyrische Sensibilität und dramatisches Expressivo. Aus dem homogenen Sängerteam ragen heraus: der Heldenbariton Klaus Wallprecht, der den heimnisvollen „Schwarzen Geiger“, der das Schicksal des unglücklichen Liebespaars Vrenchen/Sali begleitet, als Zwischenwesen aus Dämon und Schutzengel gestaltet; dann Eva-Christine Reimer, deren mädchenhaft-hell klingender, klarer Sopran Vrenchens Jugend, Innigkeit und Naivität überaus glaubwürdig evoziert.

Kurt Malisch

Schlag nach bei Pahlen!

OPERN DER WELT OPERNFÜHRER

mit kompletten Texten in den Originalsprachen, gegebenenfalls mit deutschen Übersetzungen, mit musikalischen Erläuterungen, Geschichte der Opern, Inhaltsangaben mit zahlreichen Fotos / Illustrationen und Kurz-Biographien der Komponisten.

Herausgegeben von Kurt Pahlen.

OPERN DER WELT • KURT PAHLEN

Richard Strauss Salome



Textbuch
Einführung und
Kommentar von
Kurt Pahlen

Serie Musik • PIPER SCHOTT

Richard Strauss

• Salome • Neu • Elektra

Best.-Nr SP 8042/43, je DM / sFr 19,90 / öS 155,-

In der Reihe „Opern der Welt“
finden Sie 40 Ausgaben mit
Werken von:

Beethoven • Bizet • Leoncavallo • Lortzing •
Mascagni • Mozart • Nicolai • Offenbach •
Carl Orff • Puccini • Rossini • Smetana •
Strauss • Verdi • Wagner • Weber

„Kurt Pahlens Textausgaben machen auf viele Details aufmerksam, die sich im Opernhaus leicht überhören.“
Marianne Reissinger, Abendzeitung München

Diese Opernführer erhalten Sie im Buch- oder Musikalienhandel; ebenso finden Sie dort einen ausführlichen Katalog über die „Serie Musik Piper Schott“.

Serie Musik
PIPER • SCHOTT





Sorgfältig
restaurierte
Broadway-
Nostalgie.



Gershwin, Oh, Kay!; Dawn Upshaw (Kay), Kurt Ollmann (Jimmy), Patrick Cassidy (Larry) u.a., Kevin Cole, Joseph Thalken (Klavier), Orchestra of St. Luke's, Eric Stern;
Nonesuch/East West Records CD 7559-79361-2 (WD: 65'09'') DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Gut.
Fertigung: Einwandfrei.

Die Prohibition feierte Halbzeit in den Vereinigten Staaten, als die Gershwin-Brüder, zusammen mit den begnadeten Buchautoren Guy Bolton und dem Briten P.G. Wodehouse, ihr Alkoholschmuggler-Musical präsentierten. Es war, verglichen mit der Aufführungszahl (256), nicht ganz so erfolgreich wie ihr allererstes Broadway-Musical, „Lady, be good!“ (330); dafür enthielt die Partitur von „Oh, Kay!“ sogar noch einen Song mehr — fünf nämlich —, die sich bis heute gehalten haben.

Die Originalfassung der Schlager, in gewohnt sorgfältiger Weise von dem Musikwissenschaftler Tommy Krasker restauriert, reißt uns, die wir die unzähligen Jazzversionen von Titeln wie „Someone to watch over me“, „Maybe“ oder „Clap yo' hands“ im Ohr haben, kaum vom Stuhl. So sei diese „Original“-Version vor allem jenen empfohlen, die eine musikalisch-nostalgische Zeitreise zurück in die zwanziger Jahre unternehmen wollen. Aber selbst bei diesen rührend altmodischen Arrangements wird schnell klar, wie „revolutionär“ Gershwins Musik war, mit ihren melodischen Stolpersteinen, den ausgefeilten Harmonien und den irritierenden Rhythmen. Einer der zeitgenössischen Kritiker adelte den Komponisten in seiner Uraufführungskritik denn auch sofort zum „premier music master“.

Nicht zu vergessen die „lyrics“ von Bruder Ira, dessen Verse, gemessen an der gängigen Musicalware jener Jahre, geradezu literarische Qualität erreichten. Von seinen Reimen und Binnenreimen, den tagesaktuellen Anspielungen, seinen Doppeldeutigkeiten und — milden — Anzüglichkeiten, die er in vordergründig so harmlos klingende Zeilen verpackte, profitierten minder talentierte Textdichter noch Generationen später, indem sie ihn, kaum halb so erfolgreich, emsig kopierten.

Unter Eric Sterns Leitung entfaltet das Orchestra of St. Luke's jenen altmodisch-romantischen Charme, der dem Zuhörer den Eindruck vermittelt, er sitze im Parkett des Imperial-Theater (hier wurde die Show am 8. November 1926 uraufgeführt). Und das Ensemble trifft haargenau den Ton von unbeschwerter Heiterkeit und Naivität, welche die Atmosphäre einer solch abstrusen, der Logik des Unwahrscheinlichen folgenden Handlung heraufbeschwört. Einen Überblick über die Entstehungsgeschichte gibt — allerdings nur englisch — das Booklet, in dem auch sämtliche Songtexte abgedruckt sind.

Rainer Nolden



Zeitloser
Renaissance-
Reißer.



Goldschmidt, Beatrice Cenci (Gesamtaufnahme in englischer Sprache), Vier Lieder; Roberta Alexander (Beatrice Cenci), Della Jones (Lucrezia Cenci), Simon Estes (Francesco Cenci), Peter Rose (Kardinal Camillo), Endrik Wottrich (Orsino) u.a., Iris Vermillion (Sopran), Berthold Goldschmidt (Klavier), Rundfunkchor Berlin, Robin Gritton, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Lothar Zagrosek;
Sony Classical 2 CD 66 836 (WD: 120'00'') DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Präsent.
Fertigung: Einwandfrei.

Das Spiel könnte interessant sein: Man führe einem Musikfreund, der — was wahrscheinlich ist — dieses Opus noch nicht kennt, die Musik ohne jede Zusatzinformation vor. Worauf wird er tippen? Vielleicht wird er fragen, ob der frühe Benjamin Britten eine späte Verismo-Oper geschrieben habe, wobei ihn vielleicht ja der englische Text zu dieser Vermutung verleiten könnte. Aber da ist neben angelsächsischer Unbefangenheit gegenüber dem Modernitätsanspruch der letzten Jahrzehnte noch etwas anderes, ein durchaus eigener Ton.

Berthold Goldschmidts Oper „Beatrice Cenci“ spiegelt neben dem tragischen Schicksal der Titelfeldin auch die Lebensgeschichte eines Komponisten, dessen Karriere von der Zeitgeschichte verbogen wurde. Der Schreier-Schüler hatte mit seinem Opernerstling „Der gewaltige Hahnrei“ seinen Weg zwischen Puccini und Prokofieff gefunden, als ihn die Nazis außer Landes jagten.

„Beatrice Cenci“ schrieb der 1903 in Hamburg geborene Goldschmidt, der seit 1935 Zuflucht in England gefunden hatte, für einen Opern-Wettbewerb des Arts Council of Great Britain, doch obschon er preisgekrönt wurde, kam die für 1951 geplante Uraufführung nicht zustande. Goldschmidt mußte bis 1994 warten. Dann erst wurde sein Werk konzertant in Berlin uraufgeführt (die Aufnahme entstand bei dieser Gelegenheit), danach auch szenisch in Magdeburg. Ein Reißer war zu entdecken, eine Renaissance-Tragödie, zu der die Musik nicht nur die Konturen und Kanten liefert, sondern auch die Klangfarben des (Mit-)Leids. Nach Percy Shelleys Drama „The Cenci“ wird die Geschichte des Wüstlings Francesco Cenci geschildert, der nicht nur mordet, sondern auch schändet: seine eigene Tochter Beatrice, die zusammen mit ihrer Stiefmutter Lucrezia schließlich das Monster meucheln läßt. Das Komplott wird entdeckt, und die erhoffte Begnadigung der notwehrhaften Damen scheitert daran, daß noch ein zweiter Elternmord den Papst fürchten läßt, ein falsches Zeichen zu setzen (und außerdem will er sich dafür rächen, daß er eine wichtige Einnahmequelle verloren hat — er hat dem Tunichtgut gegen gutes Geld manche Tat verziehen). Das Beil fällt, das letzte Wort hat eine Bußprozession.

Diesen Effekt spielt Lothar Zagrosek fast dezent aus, ansonsten aber läßt er sich in den Orchester- vor- und -zwischenspielen die Dramatik nicht entgehen.

Und auch die trostsuchenden Töne kommen nicht zu kurz, nicht nur in Beatrices Arietta „False friend“, in der leise die Sehnsucht und Trauer durch ihr Gemüt zieht. Arien und Ariosen sind sonst eher knapp gehalten, Goldschmidts Musik bleibt nah am Text und ist ohne besonders berechtigt.

Dennoch haben die Solisten beste Chancen zur Charakterzeichnung. Die nutzt vor allem Roberta Alexander als anrührende Beatrice, die selbst für ihren Schmerz noch süße Töne findet. Ein facettenreiches Porträt liefert auch Della Jones als Lucrezia — mit welchen Mitteln, das zeigt der reizvolle Vergleich ihrer Arie im zweiten Akt mit dem vierten der beigefügten Lieder (das die Vorlage zur Arie lieferte): hier Musikdrama, dort, bei Iris Vermillion, dramatische Musik.

Ein bißchen profilierter könnten die Männer klingen, die doch den Schmerz verursachen: der wortbrüchige Prälat Orsino etwa (Endrik Wottrich) oder der todbringende Kardinal Camillo (Peter Rose). Aber selbst der Bösewicht wird von Simon Estes zu wenig fies gezeichnet: ein Schurke mit (Stimm-)Pracht und Prunk.

„Beatrice Cenci“ ist die (be)merkenswerte Entdeckung einer eigenständigen und eigenwilligen Musik. Und vielleicht ist es ja so etwas wie ausgleichende Gerechtigkeit, daß Berthold Goldschmidt dies alles noch erleben durfte. Der greise Komponist zeigte sich bei der späten Uraufführung so lebendig wie — bei aller Zeitgebundenheit — auch seine Musik.

Rainer Wagner



Die „andere“
Salomé.



Massenet, Hérodiade (Gesamtaufnahme in französischer Sprache); Cheryl Studer (Salomé), Nadine Denize (Hérodiade), Ben Heppner (Jean), Thomas Hampson (Hérode), José van Dam (Phanuel), Marcel Vanaud (Vitellius), Jean-Philippe Courtis (Le Grand Prêtre), u.a., Chœur et Orchestre du Capitole de Toulouse, Michel Plasson;
EMI 3 CD 5 55378 2 (WD: 166'03'') DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Präsent, kräftig, transparent.
Fertigung: Einwandfrei.

Das Beste zuerst: Michel Plassons hinreißendes Dirigat und sein mit einem Höchstmaß an Disziplin und Engagement folgendes Orchester. Es gibt derzeit keinen Dirigenten für das französische Opernrepertoire, der es ähnlich suggestiv wie Plasson verstünde, seine Liebe zu dieser Musik dem Hörer mitzuteilen. Packende Verve, stets präsent Spannung, ein sicheres Gefühl dafür, wo das Sentiment endet und die Sentimentalität beginnt — dies sind Plassons Stärken, mit denen er eine Partitur wie diese zum Funkeln und zum Blühen bringt, zu deren Qualitäten dramatische Kohärenz nicht unbedingt zählt.

„Hérodiade“ ist einer der wenigen Versuche Massenets im Genre der Grand Opéra, entstanden nach seinem Durchbruch zum Ruhm mit „Le Roi de Lahore“, aber nicht im Pariser Palais Garnier uraufgeführt, dessen neuer Direktor das Werk ablehnte, sondern im Théâtre de la Monnaie in Brüssel, 1881. Erst für ein Revival am Pariser Théâtre Italien verwandelte Massenet die ursprüngliche dreiaktige in die — hier aufgenommene — vieraktige Fassung. Äußerer Anlaß war die damals aufgebotene Starbesetzung mit Victor Maurel (Hérode), Jean de Reszke (Jean) und Édouard de Reszke (Phanuel); für letzteren fügte Massenet die erste Szene des dritten Akts neu hinzu. Auch um die Jahrhundertwende blieb „Hérodiade“ dank der reizvollen fünf Hauptrollen ein beliebtes Vehikel für die Sängerprominenz dies- und jenseits des Atlantiks. Auf Schallplatte war die Oper bislang nur als Szenenfolge greifbar (Crespin, Gorr, Lance, Dens, Mars; Prêtre, EMI 1971) und in Form von zwei unbefriedigenden Live-Mitschnitten. Höchste Zeit, daß dieses für Massenets künstlerische Entwicklung wichtige Werk nun erstmals vollständig im Studio und auf vorzüglichem künstlerischen Niveau festgehalten wurde.

Beide Frauenfiguren, Hérodiade und Salomé, zählen zu jener vielgesichtigen Galerie von Heroinnen, die dem Komponisten den Beinamen eingetragen haben: „Erzähler der weiblichen Seelengeschichte“. Zumal die Titelfeldin ist psychologisch wesentlich differenzierter gezeichnet als die „menschliche Hyäne“, die Richard Strauss und Oscar Wilde auf die Bühne bringen. Die besondere Stärke der Oper liegt in Massenets Fähigkeit, die hier dominierende At-

KENT NAGANO

Debussy
Rodrigue et Chimène
world premiere recording



Shostakovich
Violin concerto No. 1
Prokofiev
Violin concerto No. 2



Puccini
La Bohème



Berlioz
La Damnation de Faust



„Der Klassik-Beatle“ Hifi-Vision

„Der neue Bernstein!“ New York Times

„...fasziniert die Musikwelt mit
seiner wahnwitzigen Präzision“ Audio Live

seit 1995 exklusiv bei Erato



eastwest records gmbh - a warner music group company



eastwest

mosphäre sexueller Obsession zu evozieren, die vor allem die Herodes-Figur beherrscht. Sind die Szenen von Jean und Salomé etwas konventioneller ausgefallen, so ist doch auch in ihnen jene „diskrete, halbreligiöse Erotik“ spürbar, die der Musikerkollege Vincent d'Indy in der Musiksprache Massenets diagnostiziert hat.

Die gesanglichen Leistungen der fünf Solisten stehen auf gleichmäßig hohem Niveau. Nadine Denize, deren Hérodiade schon in einem über 20 Jahre alten Rundfunk-Live-Mitschnitt vorliegt, wartet mit einer packenden Charakterisierung der tragischen Protagonistin auf. Cheryl Studer gelingt eine Wiederholung ihres schon in der Richard-Strauss-Oper überaus überzeugenden Salomé-Porträts. Mit balsamischem Wohlklang und priesterlicher Autorität erfüllt José van Dam die Gesänge Phanuels. Thomas Hampson deutet nicht nur in der Arie „Vision fugitive“, dem bekanntesten Stück der Oper, faszinierend an, daß auch auf dem Feld des französischen Repertoires noch einige höchst entdeckenswerte Partien auf ihn warten, etwa die Massenet-Rollen Athanaël in „Thais“ oder die Bariton-Version des „Werther“. Auch Ben Heppner demonstriert in seiner ersten französischen Opernaufnahme nachdrücklich, daß er für enorm heikle Aufgaben wie Énée („Les Troyens“), „Benvenuto Cellini“, „Sigurd“, „Éléazar („La Juive“), Vasco („L'Africaine“) oder „Le prophète“ geradezu prädestiniert ist, wobei Einspielungen der letztgenannten vier Grand Opéras dringende Desiderate wären!

Kurt Malisch

Weder überflüssig noch notwendig.



Mozart, Le nozze di Figaro (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Boje Skovhus (Almaviva), Cheryl Studer (Contessa), Sylvia McNair (Susanna), Lucio Gallo (Figaro), Cecilia Bartoli (Cherubino), Anna Caterina Antonacci (Marcellina), Ildebrando d'Arcangelo (Bartolo), Carlo Allemano (Basilio), Peter Jelosits (Don Curzio), Andrea Rost (Barbarina), István Gáti (Antonio), Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker, Claudio Abbado;
DG 3 CD 445 903-2 (WD: 169'48") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Präsent, ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.

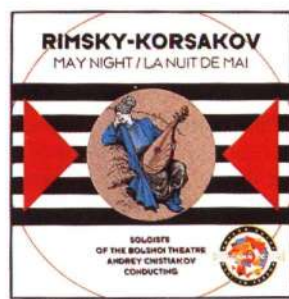
Die Opern Mozarts gehörten bislang nicht zu den Arbeitsschwerpunkten Claudio Abbados, obwohl er „Le nozze di Figaro“ schon wiederholt im Theater dirigiert hat. Da bei einem Musiker seiner Reputation die Frage, wie er gerade Mozart bewältigt, nicht nur für Insider interessant ist, kann man die weitere Neueinspielung einer Oper, die in den letzten Jahren auf dem Markt wahrlich überrepräsentiert war, akzeptieren. Zumal Abbado beim „Figaro“ durchaus seinen eigenen Weg findet. Er tiefgründelt nicht, sondern spielt Opera buffa pur. Aber er verharmlost das Werk auch nicht. Der Untertitel des Beaumarchais-Stückes, „Der tolle Tag“, wird hier zum Programm. Mit oft atemberaubenden Tempi zieht Abbado die handelnden Figuren in den Strudel der Ereignisse und läßt sie bis zum „lieto fine“ nicht zum Luftholen, geschweige denn zum Nachdenken kommen. Die Wiener Philharmoniker spielen unter seiner Leitung mit Verve und Delikatesse, ohne die zu befürchtende Karajansche Glätte.

Daß Abbado Appogiaturen singen läßt, spricht für eine gründliche Auseinandersetzung mit Mozart. Allerdings bin ich mir nicht sicher, ob sich der Dirigent mit den Sängern auch über außermusikalische Fragen, besonders über die jeweiligen Rollenprofile verständigt hat. In dieser Hinsicht nämlich bleibt das prominente Ensemble etwas im Ungefähren stecken. Boje Skovhus, der auch in dieser Rolle des Grafen der legitime Nachfolger seines Vorbildes Eberhard Waechter sein könnte, führt seinen virilen Bariton noch recht monochrom. Auch Cheryl Studer hält sich sehr bedeckt, da sie weitgehend damit beschäftigt ist, ihren schönen, aber zunehmend dramatischer werdenden lirico-spinto-Sopran auf einen intimen Konversationston einzuschwören. Mehr Routine als Inspiration bringt das Brautpaar ein. Lucio Gallo ist zudem, wenn man Siepi oder Terfel noch im Ohr hat, auch hinsichtlich der Stimmqualität nur eine zweite Besetzung. Und der wie stets versierten Sylvia McNair fehlt es an Charme und Witz. Nur Cecilia Bartoli riskiert — ungeachtet ihres sehr weiblichen Timbres — ein realistisches Rollenporträt des Cherubino.

Ekkehard Pluta



Eklektizistische Mai-Feier à la Korssakoff.



Rimsky-Korssakoff, Die Mainacht (Gesamtaufnahme in russischer Sprache); Viatcheslav Potchapski (Major), Vitaly Tarastchenko (Levko), Natalia Erasova (Hanna), Marina Lapina (Pannotchka) u.a., Solisten des Bolshoi Theaters Moskau, Akademischer Chor Sveshnikov, Andrey Chistiakov;
Le Chant du Monde/Helikon 2 CD 288 103.4 (WD: 123'40") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Präsent, aber im Ergebnis wenig natürlicher Studio-Misch-Klang, Stimmen zu direkt, zu dicht.
Fertigung: Einwandfrei.

Kaum einer dürfte sie kennen, diese Oper in drei Akten nach einer Novelle von Gogol (das Libretto hat der Komponist selbst verfaßt). Trotzdem: So abschreckend, daß man sie vergessen muß, ist Rimsky-Korssakoffs zweite Oper von 1880 keineswegs. „Die Mainacht“ entpuppt sich als ein nach allen Regeln eklektizistischer Komponierkunst gefällig gestaltetes Opus ohne genuin spürbaren Eigenbeitrag des damals 36jährigen Rimsky-Korssakoff. Das ändert nichts daran, daß diese Oper über weite Strecken durchaus angenehm anzuhören ist. „Mainacht“ ist eine Verwechslungskomödie und handelt von einem verhinderten Liebespaar. Zwei Nebenhandlungen schieben das Happy-End vor sich her: Einerseits eine Fehde all derer, die um die Gunst Hannas kämpfen (u.a. der mächtige Vater ihres Ausgewählten Levko, der mittels einer Intrige ausgeschaltet wird); andererseits eine märchenhafte Story um eine reine und eine hexische Nixe; nachdem die böse Nixe entlarvt und getötet wurde, sorgt die gute für das lang erwartete Happy-End für Hanna und Levko. Chor, Orchester und Solisten agieren im besten Sinne musikalisch. Von darstellerischer Tiefe ist so viel nicht zu spüren, die meist effektvolle, dabei eher folkloristisch schlicht gestrickte Musik scheint dafür auch nicht den nötigen Stoff zu bieten. Fast amüsant in der musikalischen Anlage ist, daß die Musik, die Rimsky-Korssakoff für den mächtigen Dorfschulzen verfaßt hat, jener erstaunlich ähnlich ist, die Wagner den Riesen im „Rheingold“ gegeben hat. Ansonsten läßt sich vor allem Tchaikowsky als kompositorischer Übervater ausmachen. Ab und an zeigt sich, daß der Komponist auch den luftig-leichteren Parlando-Duktus der italienischen Oper zu Donizettis Zeiten „drauf“ hat.

Das Sänger-Ensemble kommt ohne Stars aus und kann überzeugen, ohne aber zu begeistern. Obwohl (höchstwahrscheinlich: weil) sie problemlos ins Ohr gehen, haben Rimsky-Korssakoffs Melodien kaum die Potenz, ihr weiches Licht längerfristig leuchten zu lassen.

Kalle Burmester

Insgesamt gut, sehr preiswert.



Verdi, Aida (Gesamtaufnahme in italienischer Sprache); Maria Dragoni (Aida), Kristjan Johansson (Radames), Barbara Dever (Amneris), Mark Rucker (Amonasro), Francesco Elterro d'Artegna (Ramfis), Riccardo Ferrari (König) u.a., RTE Philharmonic Choir, RTE Chamber Choir, Culwick Choral Society, Bray Choral Society, Dublin County Choir, Dun Laoghaire Choral Society, Cantabile Singers, Goethe Institut Choir, Musica Sacra, Phoenix Singers (Colin Mawby), Irish Army No. 1 Band, National Symphony Orchestra of Ireland, Rico Saccani;
Naxos/Fono Schallplatten 2 CD 8.660033-4 (WD: 146'10") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Räumlich, etwas hallig.
Fertigung: Einwandfrei; Textbeilage trotz verheißungsvollem Hinweis nur auf italienisch.

Trotz Beteiligung von nicht weniger als zehn irischen Chören und der Irish Army No. 1 Band zusätzlich zum National Symphony Orchestra of Ireland wird „Aida“ hier recht kompetent als italienisches Nationalgut behandelt: ein Verdienst des offenbar genauen und routinierten Dirigenten Rico Saccani, dem es gelingt, bei grundsätzlich zügigen, nie überzogenen Tempi und zielbewußt gesteuerter Dynamik ausschwingende Lyrismen, merklich gezügelte Dramatik und den Pomp der Massenszenen zu initiieren. Eine Tendenz zu überzogenen Generalpausen fällt auf. Dem Orchester sollte ein noch stabileres pianissimo der hohen Violinen gelingen; die blechstrotzenden Marschpassagen machen Effekt. Die Union der Chöre mutet zu Beginn von „Vieni, o guerriero vindice“ nicht ganz straff organisiert an, im ganzen funktioniert sie klang- und wirkungsvoll.

Zum erstaunlich guten Niveau tragen rollenbewährte Protagonisten bei. Kristjan Johansson zählt nicht zu den Hochstaplern, die sich heute oft als Radames versuchen. Er besitzt einen hörbar gesunden, schlagkräftigen Tenor mit solidem Fundament, flexiblem Mittelbau und sehr sicherer Höhe. Sein Bemühen um differenzierte Phrasierung und seine biegsame Mezzavoce fallen auf, desgleichen ein etwas gebremstes Temperament. Maria Dragoni wirkt insgesamt etwas unausgeglichen, weil sie in erregten Momenten mitunter voll Energie in al-fresco-Manier intoniert, überwiegend aber sehr kultiviert singt; in der warm getönten Mittellage wie in der leicht und offen gebildeten Höhe bringt sie eine schöne Mezzavoce, ja sogar ein schwebendes piano zustande. Das hohe „c“ der Nilarie bindet sie kunstvoll in eine lange piano-Phrase ein. Weniger interessant ist die gesanglich sichere Amneris mit noch unverbrauchtem Mezzo, der in der Höhe stark aufhellt, im Brustregister oft gar zu sehr gedrückt wird. Amonasro ist ein gut passender, bulliger Typ mit markantem, doch etwas trockenem Timbre und reichlich Energie.

Hermann Schöneegger

Vielseitiger Held.



Wagner, Lohengrin (Gesamtaufnahme); Ben Heppner (Lohengrin), Sharon Sweet (Elsa), Jan Hendrik Rootering (König Heinrich), Sergei Leiferkus (Telramund), Eva Marton (Ortrud), Bryn Terfel (Heerrufer), Chor des Bayerischen Rundfunks, Chor der Bayerischen Staatsoper, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Colin Davis;
RCA/BMG-Ariola 3 CD 09026 62646 2 (WD: 3 Std. 43'42") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Plastisch, transparent, sehr ausgewogen, gute Balance zwischen Orchester und Sängern.
Fertigung: Einwandfrei.

The Tenor of his Time — dieser Titel, den die Biographie des Tenors und späteren Met-Generalmanagers Edward Johnson trägt, könnte bald auch auf Ben Heppner gemünzt werden, zumal die Ära Domingo/Pavarotti sich merklich ihrem Ende zuneigt. Die Vielseitigkeit und Präsenz des Kanadiers auf aktuellen CD-Novitäten ist schon erstaunlich. Fast gleichzeitig sind mit ihm erschienen ein Recital mit italienischen und französischen Arien (RCA), eine Richard-Strauss-Anthologie (CBS), Massenets „Hérodiade“ (EMI), diese „Lohengrin“-Produktion, ein „Fidelio“ (RCA) ist auch bereits aufgenommen und vieles mehr in Planung.

Unter den Titelhelden sämtlicher bis heute vorliegenden Studioproduktionen, etwa zehn, ist Heppner eindeutig der herausragende Interpret, allenfalls in manchen lyrischen Momenten übertroffen von Sandor Konya (unter Leinsdorf, RCA, 1965). Mit erstaunlicher Mühelosigkeit bewältigt Heppner nicht nur den hier verlangten Marathon über — rund drei Dutzend — hohe A's; daß er auch über eine feine piano-Kultur gebietet, zeigt er im heiklen — fast ausschließlich im sogenannten Passagio zwischen den Noten D, E, F liegenden — Auftritt „Nun sei bedankt“, am Beginn der Brautgemach-Szene „Das süße Lied verhallt“ und auch in der Gralserszählung. So tadelloso Heppner die Partie rein stimmlich-musikalisch meistert, man wünschte sich bisweilen etwas mehr „face in the voice“, d.h. etwas mehr darstellerische Spontaneität, etwas emotionalere Färbung, die ja auch der weltentrückte Schwanenritter, etwa im dritten Akt, zeigen darf.

Die übrige Besetzung teilt überwiegend dieses hohe gesangliche Niveau. Sharon Sweets blühender, jugendlicher Sopran, der auch im piano Substanz und Leuchtkraft bewahrt, verleiht der sonst häufig etwas anämisch wirkenden Elsa Leben und Temperament. Einige artikulatorische Holprigkeiten wären allerdings noch verbesserungsfähig. Auch Sergei Leiferkus stolpert gelegentlich über Wagners sperrige Diktion. Doch wiegen solche Details gering dank der packenden Präsenz und vibrierenden Intensität, mit welcher der gebürtige Leningrader die Figur des Tel-

MUSIC AND ART

CD-Highlights des Münchner CD-Labels »obligat«

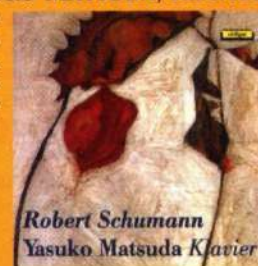
BRANDENBURGISCHE KONZERTE NR. I-VI



Johann Sebastian Bach
András Adorján,
Marianne Henkel, Flöte
Simon Dent, Oboe
Reinhold Friedrich,
Trompete
Jürgen Weber, Adelheid
Böckheler, Viola
Friedemann Winklhofer,
Cembalo
Eric Terwilliger, Ralf
Springmann, Corno da
Caccia, Josef Ulsamer,
Laurenz Strehl, Viola da Gamba
Florian Sonleitner, Violine und Leitung
2 CD, ob-01.213

YASUKO MATSUDA, KLAVIER

Robert Schumann
Humoresque op. 20,
Intermezzi op. 4,
Waldszene op. 82
1 CD, ob-01.217



ANNA GOURARI, JÖRG WIDMANN

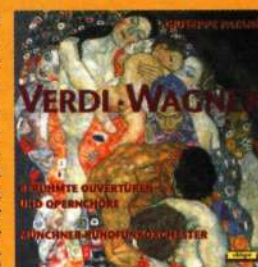
Anna Gourari &
Jörg Widmann



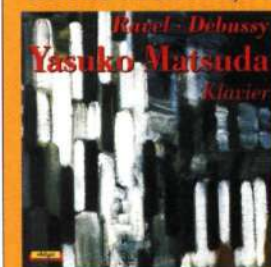
Anna Gourari, Klavier
Jörg Widmann, Klarinette
spielen Meisterwerke von
Schumann, Brahms,
Strawinski, Hindemith,
Widmann und Poulenc
1 CD, ob-01.220

BERÜHMTE CHÖRE VON VERDI UND WAGNER

aus Die Meistersinger von
Nürnberg, Tannhäuser,
Lohengrin, Der Fliegende
Holländer, Rienzi,
Der Troubadour,
Die Lombarden,
Die Macht des Schicksals,
Nabucco und Aida
Chor des Bayerischen
Rundfunks Münchner
Rundfunkorchester
Giuseppe Patané, Leitung
1 CD, ob-01.211



YASUKO MATSUDA, KLAVIER



spielt Maurice Ravel,
Miroirs
und Claude Debussy,
Six Images I und II
1 CD, ob-01.206

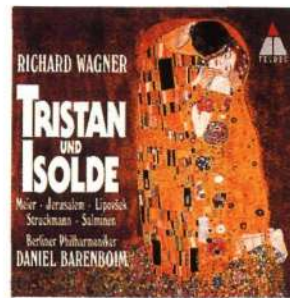
obligat · h.p. Musik- und Filmproduktion
Römerstraße 15 · 80801 München

Vertrieb:
Ricophon Tonträger Vertriebs GmbH
Postfach 13 67 · 63113 Dietzenbach
Tel. (0 60 74) 4 21 10 · Fax (0 60 74) 4 38 39

obligat



Wagner-Alltag.



Die Quadratur des „Ringes“.



ramund auf die Klangbühne bringt. Problematischer ist der Fall Eva Marton. Solange sie sich in gemäßigten dynamischen Bereichen bewegt, im piano oder mezzoforte, bewahrt ihr hochdramatischer Sopran stetiges Vibrato und tonliche Rundung; unter forte-Druck jedoch entwickelt ihre Stimme inzwischen ein gewaltiges Tremolo und eine unangenehme Schärfe (z.B. in ihrem Schlußauftritt: „Fahr heim! Fahr heim, du stolzer Helden“). Mag man solche „sauren“ Klänge bei der Megäre Ortrud noch eher akzeptieren, vor allem wenn sie durch Martons darstellerische Verve teilweise kompensiert werden, so gilt dies nicht für die Rolle des Königs Heinrich. Diese Figur bietet kaum einen Ansatzpunkt für Individualisierung oder psychologische Differenzierung, alles konzentriert sich auf den stimmlich-gesanglichen Aspekt. Und hier werden Jan Hendrik Rooters Grenzen denn doch deutlich hörbar, vor allem in den häufig geforderten hohen Tönen, in denen sein Baß eng und glanzlos klingt. Zum Vergleich empfohlen sei die überragende Leistung von Franz Crass in den Bayreuth-Mitschnitten von 1959 und 1962!

Ein Heerrufer der Luxusklasse ist Bryn Terfel, der es versteht, selbst aus dieser statischen, gesichtslosen Partie ein paar piano-Nuancen herauszuholen.

Colin Davis leistet gute Kapellmeisterarbeit, ist in den Tempi gemessener, „deutscher“ als Abbado auf der jüngsten Konkurrenzaufnahme, benötigt insgesamt fast 15 Minuten mehr. Davis' Dirigat lebt von Stimmigkeit und Ausgewogenheit, vertraut jenem Rezept, das Wagner in einem Brief an den Uraufführungsdirigenten seines „Lohengrin“, an Franz Liszt, den Interpreten dieser Oper ans Herz gelegt hat, nämlich, daß sie „nur nötig haben sollten, in dem angegebenen Tempo genau die Noten nach ihrem Werte wiederzugeben, um dadurch allein schon den sprechenden Ausdruck in der Hand zu haben“.

Last not least: Ein Extralob der vorzüglichen Aufnahmetechnik, die Transparenz und Fülle des Orchesterklangs wahrt und gleichzeitig für Präsenz und Textverständlichkeit der Sänger sorgt. Kurt Malisch

Wagner, Tristan und Isolde (Gesamtaufnahme); Siegfried Jerusalem (Tristan), Matti Salminen (König Marke), Waltraud Meier (Isolde), Falk Struckmann (Kurwenal), Johan Botha (Melot), Marjana Lipovšek (Brangäne), Peter Maus (Ein Hirt), Roman Trekel (Ein Steuermann), Uwe Heilmann (Ein junger Seemann), Chor der Berliner Staatsoper, Berliner Philharmoniker, Daniel Barenboim; Teldec/East West-Records 4 CD 4509-94568-2 (WD: 3 Std. 55'38") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Präsent.
Fertigung: Einwandfrei; ausführliches Beiheft.

Für Generationen war – und ist – der „Tristan“ Gipfelpunkt Wagnerischer Kunstentäußerung. Kein anderes seiner Werke hat so tiefe Spuren in der Musik und Literatur späterer Zeiten hinterlassen, keines so tiefe Verzückungen und Verstörungen in den Seelen empfindsamer Hörer ausgelöst. Daß man in Tränen aufgelöst das Theater verließ, gehörte unter Wagnerianern einst zum guten Ton, der junge belgische Komponist Guillaume Lekeu mußte 1889 gar ohnmächtig aus dem Festspielhaus getragen werden.

Ich unterstelle einmal, daß ein Nicht-Wagnerianer, der „Tristan und Isolde“ in dieser Teldec-Neueinspielung zum ersten Mal hört, diesen ganzen, 130 Jahre währenden „Wahn“ absolut unbegreiflich finden wird, muß aber gleichzeitig einräumen, daß er das Werk nach dem hier zu gewinnenden Höreindruck auch gar nicht wirklich kennengelernt hat. Und das liegt nicht nur an der vielbedachten Krise des Wagner-Gesanges, sondern auch an der Partitur-Auslegung des Dirigenten. Daniel Barenboim hat seinen Wagner „drauf“, wie man im Musikerjargon sagt, doch ist seine Interpretation des „Tristan“ mehr von kapellmeisterlicher Solidität geprägt als von nachschöpferischer Phantasie. Dramatisch-zupackend, mit der Tendenz zum Lauten und Groben – so läßt sich dieses Dirigat in toto charakterisieren, auch wenn es manche lyrische „Insel“ gibt. Zum Atmosphärischen, zum „Parfum“ der Musik hat Barenboim kaum Zugang.

Das längste Duett der Operngeschichte kann unter solchen Prämissen nur noch lang wirken, zumal auch den beiden Protagonisten, Siegfried Jerusalem und Waltraud Meier, allenfalls das Kompliment zu machen ist, sie hätten sich wacker geschlagen. Bei der Sopranistin gibt es immerhin viele leuchtende Töne, die auf eine Entwicklung in der Rolle der Isolde hoffen lassen (wenn auch ihre Diktion viele Wünsche offen läßt), der korrekt-zuverlässige, durchweg bemüht klingende Tenor ist dagegen als Tristan eine zeitbedingte Notlösung. Gutem Bayreuth-Standard entsprechen Marjana Lipovšek, Matti Salminen und – mit einigen Abstrichen – Falk Struckmann.

Ekkehard Pluta

Wagner, Das Rheingold (Gesamtaufnahme); Robert Hale (Wotan), Hanna Schwarz (Fricka), Nancy Gustafson (Freia), Eike Wilm Schulte (Donner), Thomas Sunnegårdh (Froh), Kim Begley (Loge), Peter Schreier (Mime), Franz-Josef Kapellmann (Alberich), Jan Hendrik Rootering (Fasolt), Walter Fink (Fafner), Gabriele Fontana (Woglinde), Ildiko Komlosi (Wellgunde), Margareta Hintermeier (Flosshilde), Cleveland Orchestra, Christoph von Dohnányi; Decca 2 CD 443 690-2 (WD: 147'24") DDD
Aufnahmedatum: 1993
Klangbild: Präsent, transparent, kräftig.
Fertigung: Einwandfrei.

Es ist keine leichte Nachfolge, die Christoph von Dohnányi und sein Cleveland Orchestra antreten. Georg Solti, die Wiener Philharmoniker und – nicht zu vergessen – der Produzent John Culshaw haben vor 30 Jahren, ebenfalls für die Decca, den ersten Studio-„Ring“ der Schallplattengeschichte geschmiedet, der heute noch als eine der gelungensten Einspielungen gilt. Wie bereits die jüngste „Salome“-Produktion unter von Dohnányi angedeutet hat – auch hier ist er der „Erbe“ von Soltis berühmter Vorgänger-Aufnahme –, gelingt es dem jüngeren durchaus, aus dem Schatten der „Legende“ herauszutreten und einen Gegenentwurf zu bieten. So auch hier.

Soltis interpretatorischer Grundsatz ist der eines gläubigen Jüngers und ungenierten Verkünders jener musikalischen Suggestivität Wagners, die Thomas Mann als „Beziehungszauber“ der Leitmotivstruktur des „Rings“ gerühmt hat, eines Dirigenten, der mit untrüglichem Effektbewußtsein, mit ungeheurer Vitalität und weißglühendem Temperament, manchmal auf Kosten der Detailgenauigkeit und bisweilen reichlich vordergründig, auf die Realisierung eines fesselnden, farbensprühenden musikalischen Dramas setzt, unterstützt von Culshaws verblüffendem Geräusch- und Klangillusionismus. Kein Zufall, daß die „Rheingold“-Aufnahme unmittelbar nach der Erfindung des Stereo-Effekts entstanden ist (1959).

Von Dohnányis Dirigat zielt weniger auf schiere äußerliche Brillanz, wenn auch er seinem fabelhaft musizierenden Orchester (Blechbläser!) luxuriöse Klangüppigkeit zu entlocken versteht (z.B. „Einzug der Götter in Walhall“!); doch Dohnányi reizt nicht jede solcher Gelegenheiten aus, wertet nicht jedes Leitmotiv zum Highlight auf. Dafür stimmen die Details perfekt, changieren die feinsinnig modellierten Übergänge in subtil schattierten Farben (z.B. Überleitung vom ersten zum zweiten Bild). Dohnányis Wagner-Stil strahlt eine klassizistische clarté aus, die trotz ihrer Ausgewogenheit, Präzision und Transparenz von Spannung und Formwillen lebt. Vieles erinnert an den von Dohnányi bewunderten Clemens Krauss, dessen Bayreuther „Ring“-Dirigat von 1953 zu den herausragenden, aber viel zu wenig beachteten

Wagner-Dokumenten zählt, nicht zuletzt auch wegen der überragenden Sänger, die Hörer von heute, zu Zeiten von „Helden-Notstand“, in Nostalgie verfallen lassen muß.

Im „Rheingold“ wird solcher Mangel noch weniger spürbar, ist doch hier der Göttervater Wotan der einzige, dem solche heldischen Attribute zugeordnet werden können. Robert Hale schlägt sich passabel, gestaltet intelligent, hat die vokale Statur und die Autorität für die Rolle. Aber sowohl an Klangqualität wie an stimmtechnischem Können reicht er bei weitem nicht an James Morris (unter Levine und Haitink) heran, zu unstet ist Hales Stimmgebung, zu träg sein Tonansatz, zu wenig im Fokus und zu forciert die Höhe („Herrher, herrlicher Baul“ oder „So grüß ich die Burg!“). Seinen Gegenspieler Alberich wertet Franz-Josef Kapellmanns intensives, stimmvolles Porträt zu einem ebenbürtigen Kontrahenten auf. Loge, die dritte männliche Hauptpartie, wird von Kim Begley mit hellem, eher lyrischem Tenor lebendig und präzise charakterisiert, zwar ohne die hier oft zu erlebenden Übertreibungen, aber auch ohne die hier unerläßliche artikulatorische Makellosigkeit. Zwei stimmlich gut kontrastierende Riesen-Brüder Fafner und Fasolt sind Walter Fink, mit knorrig-schwarzem Baß, und der weicher, in der Höhe bisweilen eng und nasal tönende Jan Hendrik Rootering. Die kleineren männlichen Rollen sind mit Peter Schreier (Mime), Thomas Sunnegårdh (Froh) und Eike Wilm Schulte (Donner) luxuriös besetzt. Als „First Lady in Walhall“ überzeugt Hanna Schwarz' immer noch jugendliche, intensive Mezzo-Stimme ebenso wie Elena Zaremba als Erda, die in der tiefen Lage ihr rundes, volles Timbre zur Geltung bringen kann. Auch das übrige Damen-Team über und unter Wasser zeigt mit Nancy Gustafson (Freia) und Gabriele Fontana, Ildiko Komlosi, Margareta Hintermeier (Rheintöchter) hohes gesangliches Niveau. Kurt Malisch



Großes Thema verschenkt.



S. Wagner, Schwarzwälderwald (Gesamtaufnahme); Beth Johanning (Linda), Walter Raffener (Ludwig), Kerstin Quandt (Ursula), André Wenhold (Oswald), Jutta Maria Schmitz (Aschenweiß), Roland Hartmann (Versucher/Priester) u.a., Chor des Thüringer Landestheaters Rudolstadt, Thüringer Symphoniker Saalfeld-Rudolstadt, Konrad Bach; Marco Polo/Fono Schallplatten 2 CD 8.223777-8 (WD: 101'38") DDD
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Geringe Dynamik, akzeptabel.
Fertigung: Deutsch-englische Erläuterungen, deutsches Libretto; technisch einwandfrei.

Eine Ehrenrettung des Wagner-Sohnes fände außerhalb Bayreuths sicher mehr musikalisch offene Orchestergräben, Bühnen und Ohren, wenn außer Biograph und Festspielleiter Pacht mehr Künstlerpersönlichkeiten von den Qualitäten der Werke zu überzeugen wären. „Schwarzwälderwald“ (komponiert 1910; Uraufführung 1918) und die vorliegende Ersteinspielung, im Anschluß an die Rudolstädter Produktion gemacht, werden dies wohl nicht leisten.

Der Humperdinck-Schüler Siegfried Wagner (1869-1930) war als „Erbe des Meisters“ zwar in vielen Bereichen belastet, beengt und „verdrückt“, doch er hat sich den klaren und mitleidsvollen Blick für Tragödien in seiner Umwelt bewahrt. Im Beiheft wird seine Begegnung mit Kindsmörderinnen im chinesischen Kanton 1892 zitiert, denen die Strafe der Zerstückelung bevorstand; dies verband Siegfried Wagner mit dem deutschen Hexenwahn, dem seit Leopold Wagner und Goethe literarisch lebendigen Kindsmörderinnenmotiv und dem vielfältigen Märchenmotiv vom Schwan: Linda hat ein uneheliches Kind heimlich abgetrieben und begraben; sie lebt als Außenseiterin in ihrer Gemeinde, von Ursula eifersüchtig verfolgt, von Ludwig geliebt, von Oswald begheert; beschuldigt und verfolgt sucht sie den Freitod im Schwanensee, wird jedoch von Ludwig zurückgehalten; beide finden in Liebe zueinander; doch Oswald und Ursula treiben Linda erneut verzweifelt aus dem Dorf und zum Grab ihres Kindes; nunmehr überführt, erwartet Linda im Kerker den Tod auf dem Scheiterhaufen; zu spät bekennt sich Ludwig zu ihr. Das ist ein dramatisch gehaltvoller Stoff mit zahlreichen bühnenwirksamen Konflikten. Doch wie meist bei Siegfried Wagner „tümelt“ sich seine Sprache mal ans Märchenhafte heran, ist mal symbolisch mehrdeutig und bedeutungsschwanger, benennt dann wieder Dinge schlicht und fast banal – und schafft keine eigene Ebene, um das Thema exemplarisch oder überhöht oder expressionistisch oder psychologisch zu behandeln. Und leider gilt dies auch für die Musik. Auch die Aufnahme mit ihrer schmalen Dynamik und das mezzoforte-Musizieren von Konrad Bach helfen dem Werk nicht. Wolf-Dieter Peter

DUTTON LABORATORIES



CDEA 5002
19,90 DM

und weitere historische Aufnahmen in neuer technischer Aufbereitung auf 40 CDs:

Beecham dirigiert Wagner und Schubert
Vaughan Williams Gramophone Premières
Solomon spielt Beethoven u.v.a.

VIENNA MODERN MASTERS



VMM 2002
34,90 DM

MAX LIFCHITZ PLAYS
AMERICAN PIANO MUSIC

VMM 3027
34,90 DM

eine Serie mit über 45 CDs
zeitgenössischer Komponisten

weitere CDs neu in unserem Katalog:

Franz Lehár dirigiert seine Operetten
Wo die Lerche singt - Paganini - Schön ist die Welt - Giuditta. ORF-Rundfunkaufnahmen (je 2 CD)
Zarzuellas (spanische Operetten)
Salzburger Festspiele
(Festspieldokumente auf CD)
Klaversonaten von Beethoven
und Mozart (in langsamem Tempo)
Nietzsche als Komponist
(Klaviermusik und Lieder auf einer Doppel-CD)
Harenberg Opernführer (Buch und CDs)

Der Schallplattenversand
CD - LP - MC - Video - Laser Disc

Wir liefern alle im fonoforum besprochenen Aufnahmen, auch die kleinen Labels. Wenn nötig beschaffen wir sie auch aus dem Ausland.

- Preiskatalog mit über 8.500 ausgewählten Titeln (8,00 DM)
- Internationale Schallplattenkataloge und Magazine (USA, England, Frankreich)
- Musikvideos (VHS und Laser Disc)
- LP-Restposten und gespielte LPs in Bestzustand
- ständig neue Sonderangebote
- Preisvorteil für Sammelbesteller

Kostenlose Information bei

ALBERT
Schallplattenversand

Wulfsdorfer Weg 96 22359 Hamburg
Tel. 040-603 05 93 / Fax 040-603 30 74



Plädoyer für
ein verkanntes
(Meister)-Werk.

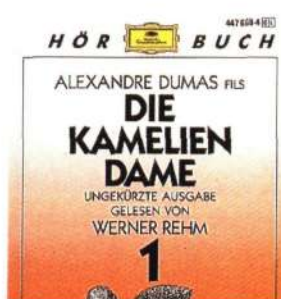


Walton, Troilus and Cressida (Gesamtaufnahme in englischer Sprache): Judith Howarth (Cressida), Yvonne Howard (Evadne), Arthur Davies (Troilus), Nigel Robson (Pandarus), Alan Opie (Diemele), Clive Bayley (Calkas) u.a., Chorus of Opera North, English Northern Philharmonia, Richard Hickox;
Chandos/Koch 2 CD 9370/1 (WD: 133'04") DDD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Präsent, plastisch.
Fertigung: Einwandfrei; Kommentar englisch/deutsch/französisch, Libretto italienisch/englisch/deutsch.

LITERATUR



Literatur und
Oper.



Alexandre Dumas (Sohn), Die Kameliendame (ungekürzte Fassung); Gelesen von Werner Rehm;
DG Hörbuch 6 MC 447 669-4 (WD: 8 Std.) AAA
Aufnahmedatum: 1994
Klangbild: Klar, räumlich.
Fertigung: Einwandfrei.

Während William Waltons anspielungsreiche Vertonung des Tschechow-Einakters „Der Bär“ auch auf deutschen Bühnen erfolgreich war, tat sich sein musikdramatisches Hauptwerk „Troilus und Cressida“ selbst in England von Anfang an schwer. „Eklektizismus“ war noch das harmloseste Verdikt der Kritiker, die – das muß man einräumen – größtenteils aus dem Lager der Britten-Anhänger kamen. Doch auch dem unparteiischen Hörer wird der Anachronismus von Waltons Unternehmen schnell bewußt. Kunstfertig zwar in der Ausführung, aber naiv in der Grundhaltung nimmt Walton die Tradition der romantisch geprägten Gesangsoper des 19. Jahrhunderts auf. Darin zeigt er eine Verwandtschaft zu amerikanischen Komponisten wie Menotti und Barber, auch wenn seine Tonsprache deutlich spröder ist. Schon die Uraufführung an der Covent Garden Opera (1954) wurde reserviert aufgenommen. Spätere Überarbeitungen änderten nichts an den Vorbehalten der Kritik.

Der deutsche Hörer konnte sich über „Troilus und Cressida“ bislang durch einen EMI-Mitschnitt unter der Leitung des Komponisten informieren, in dem Richard Lewis und Elisabeth Schwarzkopf die Hauptrollen sangen. Die nun vorliegende Gesamteinspielung der Opera North, die nach einer Aufführungsreihe in Leeds entstand, erlaubt eine genauere Einschätzung. Sie ist in jeder Hinsicht exemplarisch gelungen, und wenn sie das Stück auch nicht fürs heutige Repertoire retten kann, so überzeugt sie doch als Plädoyer für die musikalischen und dramatischen Potenzen des Komponisten, der sich übrigens nicht auf Shakespeare bezog, sondern auf Quellen von Boccaccio und Chaucer (Libretto: Christopher Hassall). Richard Hickox ist entschlossen, uns „Troilus und Cressida“ als Meisterstück vorzuführen. Die English Northern Philharmonia spielt auf Hauptstadt-Niveau, und auch die Sänger geben ihr Bestes. Vor allem Judith Howarth vermag mit ihrem reichen und ausdrucksstarken lyrischen Sopran Interesse an der Figur der Cressida zu wecken. Doch auch Arthur Davies, Alan Opie und Yvonne Howard, das übrige Ensemble und die Chöre sorgen dafür, daß man der Oper mit Interesse und über weite Teile mit Spannung lauscht.

Ekkehard Pluta

Alexandre Dumas' 1848 veröffentlichter Roman „La Dame aux Camélias“ war sofort ein großer Erfolg für den jungen Autor. Bereits 1853 entstand Verdis Oper, der das Werk in der Bühnenfassung des Autors in Paris gesehen hatte. Das Thema, ob es möglich sei, daß eine Kokotte der Halbwelt ihr Leben ändert, wenn sie einen Mann trifft, der sie (und den sie) so sehr liebt, daß er mit ihr trotz ihres bisherigen Vorlebens eine bürgerlich Existenz gründen will, ist nicht neu. Es wurde u.a. von Abbé Prévost („Manon Lescaut“) und Balzac („Glanz und Elend der Kurtisanen“) aufgegriffen und auch einmal sehr erfolgreich – wenn auch bewußt einseitig als reine Komödie – in Billy Wilders Film „Irma la Douce“ thematisiert. Dumas' Roman griff damals sozialkritisch ein zeittypisches Phänomen auf, nämlich die vordergründige „Moral“ einer Gesellschaft, die empört war über das Treiben der käuflichen Liebesdienerinnen, die aber diskret übersah, daß eben dieses Treiben nur durch die gut zahlende männliche Kundschaft möglich gemacht wurde. Die gutsituierten Herren, die sich eine teure, stadtbekannte Mätresse leisten konnten, taten im Gegensatz zu den sündigen Damen nichts Verwerfliches. Diese doppelte Moral nennt Dumas offen beim Namen. Die Liebesgeschichte zwischen der Romanheldin Marguerit Gautier und dem jungen Armand Duval ist in Verdis Oper ganz ähnlich angelegt. Bei Dumas wie bei Verdi ist die eigentliche Tragödie der Titelheldin nicht der Verzicht, den der Vater ihres Geliebten um des guten Rufs seiner Familie willen von ihr fordert, sondern die Tatsache, daß ihr Geliebter, der sie inzwischen besser kennen sollte, ihr ohne weiteres zutraut, daß sie ihn doch nicht so sehr liebt und deshalb (und um des Geldes willen) ihr altes Leben wieder aufnimmt. Daran zerbricht Marguerite Gautier/Violetta Valéry, und die Schwindsucht trägt das ihre dazu bei. Im Roman stirbt sie daher auch nicht in Armands Armen, sondern allein in ihrer bereits von den Gläubigern gepfändeten Wohnung, was sehr viel realistischer wirkt.

Wer Verdis Oper liebt, wird sich auch für die Romanvorlage interessieren. Mit der Hörbuchfassung der DG kann man dabei bequem die Augen schließen, um die Pariser Atmosphäre um 1850 vor dem geistigen Auge entstehen zu lassen.

Marie-Luise v. Schuckmann



Ohr, inneres
Auge und hop-
sender Mops.



Jandl, laut und luise, aus der kürze des lebens: schtzngrmm, vater komm erzähl, the flag, geschlechtsumwandlung, eulen, ottos mops, dokk, you know, spruch mit kurzem o, an gott, der gewöhnliche rilke u.a.; Ernst Jandl (Sprecher), Manfred Schoof (tr.), Gerd Dudek (ts), Wolfgang Schlüter (Vibraphon) u.a., NDR-Bigband, Dieter Glawischmig (p. und Leitung); hatArt/Helikon 2 CD 2-8701 (WD: 151'00") ADD

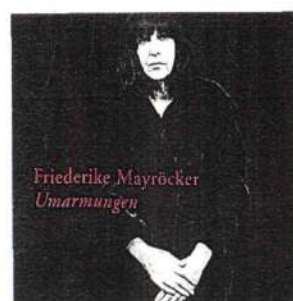
Mayröcker, Umarmungen: Die Umarmung nach Picasso, Schubertnotizen, oder das unbestechliche Muster der Ekstase, Repetitionen, nach Max Ernst, Lektion; Gisela Stein, Bruno Ganz, Udo Samel, Karin Anselm, Peter Lieck, Friederike Mayröcker (Sprecher); hatArt/Helikon 2 CD 2-8702 (WD: 129'18") ADD
Aufnahmedatum: 1982-1994
Klangbild: Etwas höhenbetont.
Fertigung: Umfangreiche, gebildete und höchst informative Booklets in Buchform.

Lechts und rinks“ oder „ottos mops hopst“: Das kennt ein jeder. Und wenn Lyrikaufgaben ab tausend verkauften Exemplaren schon als verlegerischer Erfolg gelten – Ernst Jandl fährt solche Auflagen mühelos ein. Freilich, das war nicht immer so. Es gab lange Durststrecken, in denen der Autor nichts veröffentlichten konnte. Widerstände des mächtigen Kulturbetriebes waren der Grund. Und nun das „Happy-End“: Jandl-Lesungen geraten regelmäßig zum ausverkauften Hör-Vergnügen, Humor garantiert. Aber die johlende Menge sitzt dabei nicht selten einem Mißverständnis auf: Stets geht es Jandl, bei allem Lachen, um Ernsthaftigkeit, auch um Verlust, Tod und Trauer. Sein Humor ist ein schwarzer, und ein wienerischer dazu.

Am Anfang standen Sprachexperimente; neben Gerhard Rühm und Hans Carl Artmann gehörte Jandl dem Kreis konkreter Poesie an, Sektion Österreich. Es ging und geht um kreatives, auch lustvolles Verbiegen, um Sprachspiele jenseits grammatikalischer oder semantischer Normalitäten. Daß Sprache auf diese Weise auch hinterfragt, sich dem Sinn widersetzt oder neuem zugeführt wird, ist beabsichtigt.

Der Sprachrhythmhiker Jandl hat oft mit Jazz-Musikern zusammengearbeitet; Manfred Schoof oder Dieter Glawischmig sind inzwischen zu Wegbegleitern geworden. „schtzngrmm“, „eulen“ oder „vater komm erzähl“, all diese Jandl-Klassiker sind hier, musikalisch angereichert und lautmalersisch angereizt zu erleben, etwa wenn Schoof seine fragil-elegischen Bögen gegen Jandls rauhe Diktion setzt. Und dem doppelten Boden dieser Gedichte eine weitere akustische Ebene hinzugefügt wird.

Jandl ist und bleibt der beste Interpret seiner Texte; nicht umsonst war es 1966 eine Sprechplatte, die den Dichter populär machte. Und wer jemals erlebt hat, wie Jandl Silben seiner Gedichte dehnt, ver-



fremdet, wie hier Wörter radikal gegen unsere Sprech- und Sprachgewohnheiten gewendet einen ganz neuen Weg durch das Bewußtsein einschlagen, der liest diese Texte wohl immer – im Geiste – in des Meisters Tonfall. Vorsichtig, zurückhaltend kann das klingen, aber auch beißend und bellend, in jedem Falle aber so intensiv, daß Gefolgschaft angesagt erscheint, widerspruchlos. Wer sich auf Jandl einläßt tut es ganz – oder gar nicht.

Den Texten Friederike Mayröckers, Jandls langjähriger Gefährtin, ist die zweite Doppel-CD gewidmet. Sie versammelt Hörstücke wie „Die Umarmung, nach Picasso“ oder „Schubertnotizen, oder das unbestechliche Muster der Ekstase“. Wie diese Texte beispielsweise unter Gisela Steins und Bruno Ganz' Vortragskunst erwachen, ist ein Hörgeuß der besonderen Art. Das Sprachspiel, das Auseinandernehmen und wieder Zusammenfügen ist auch hier ein zentrales Moment. Aber anders als bei Jandl, der anfangs für Friederike Mayröckers Text-Entwicklung wichtig war, öffnet es poetische Räume, deckt Unerwartetes auf, tastet sich seismographisch durch Welten, die beides sind, real und surreal zugleich; verstellt ist der plane Wirklichkeitsblick zugunsten einer lyrischen Bestandsaufnahme.

Es sind Ordnungssysteme, die Friederike Mayröcker entwirft – Wortordnungssysteme. Und es ist die alltägliche Welt, die uns in ihren Texten begegnet, freilich verändert, in neue Zusammenhänge gebracht. Blicke, Eindrücke, Gedanken zu einer unauf löslichen Melange verarbeitend.

Es sind nicht selten Bilder (von Picasso bis Max Ernst) oder Musikerbiographien (wie die Schuberts), die Friederike Mayröckers „Bewusstseinsmaschine“ in Gang setzen und schließlich auch Blick und Erwartungshaltung des Lesers umlenken, zu verändern beginnen. Ein behutsamer, aber gleichsam stetig fortschreitender Prozeß ist das, der hier gefangen-nimmt.

Und noch etwas ist der verdienstvollen Co-Produktion der Schweizer Kulturzeitschrift „du“ mit dem Label „hatArt“ zuzuschreiben: Friederike Mayröckers Texte sind nicht leicht zu lesen; vielleicht erschließen sie sich gerade durch die akustische Aufbereitung dem interessierten Leser-Hörer. Ganz zu schweigen vom Vergnügen, Ernst Jandl im Wohnzimmer zu Gast zu haben.

Tilman Urbach



Für Kenner.



Väter und Söhne: Will Quadflieg und Christian Quadflieg lesen aus Briefen, Tagebüchern und Erinnerungen von Thomas Mann und Klaus Mann;
DG 2 CD 447 614-2 (WD: 112'15") AAD
Aufnahmedatum: 1995
Klangbild: Natürlich.
Fertigung: Zufriedenstellend.

Der Plural-Titel „Väter und Söhne“ beruht auf der Zufallskonstellation der Manns und der Quadfliegs. Das Vater/Sohn-Verhältnis im Hause Mann existierte, obwohl es dort drei Söhne gab, exemplarisch nur ein einziges Mal: eben zwischen Thomas und Klaus. Liest man die Einführung von Inge und Walter Jens zu dieser Doppel-CD, so liegt die schicksalhaft-tragische Beziehung offen da. Hört man Vater und Sohn Quadflieg beider Manns Texte, welche die Beziehung beleuchten sollen, lesen, so stellt sich diese nicht weniger tragisch dar, aber doch versöhnlicher und positiver für Thomas Mann. Will sagen: mit einer Auswahl, mal so, mal so akzentuiert (wer verantwortet sie?), lassen sich unterschiedliche Beweislagen, wechselnde Bilder und vor allem unterscheidbare Haltungen des Mitfühlers, Empfindens, ja Trauerns kanalisieren. Das ist nicht frei von Pikanterie, macht jede Auswahlentscheidung in nicht geringem Maße fragwürdig. Auf die rezitierende Interpretation der beiden Quadfliegs darf man sich in einer Stoffsituation wie dieser nicht verlassen.

Was die Textauswahl und ihre Präsentation (die Lesung bleibe also ausgenommen) betrifft, so tritt erschwerend hinzu, daß man den Inhalt des Vorge-tragenen in wichtigen Passagen nur als einigermaßen beschlagener Kenner der Familie Mann und der Zeitumstände, in der sie lebte und wirkte, zu verstehen vermag. Wenn man die höchst sorgfältige Edition der Tagebücher Thomas Manns durch Inge Jens mit deren umfassenden, ja geradezu detailverliebten, aber stets für jedermann hilfreichen Anmerkungen zum Vergleich heranzieht und vor diesem Hintergrund bedenkt, was beim Anhören beider CDs im Gegensatz dazu stillschweigend vorausgesetzt wird, dann begreift man den Mangel. Es darf bei einem solchen, nur übers Hören nachvollziehbaren Textangebot doch nicht um ein lukullisches Vergnügen allein gehen! Das garantiert die künstlerische Qualität der Quadfliegs. Aber auch ihnen geht es um mehr, muß es um mehr gehen: nämlich um die Vermittlung von Inhalt, statt allein um dessen sinnvolle Gliederung und gestufte Nuancierungsfülle beim Vortrag. Die Edition gewährt nur halbes Glück. Das aber dank der Quadfliegs, und gerade des jüngeren, voll. Und man will es sich wieder und wieder verschaffen.

Hanspeter Krellmann

GLOBE

NEDERLANDS KAMER KOOR



Uwe
Gronostay

- GLO 5070 Liszt • Rheinberger**
Chöre und Lieder
Messe E-Dur op.109
Dietrich Fischer-Dieskau
- GLO 5075 Mendelssohn Bartholdy**
Lieder op. 59, op.88, op.100,
op.41, op.48
- GLO 5080 Joseph Haydn**
Lieder H25b und H25c
- GLO 5085 Ernst Krenek**
Lamentatio Jeremiae Prophetiae
- GLO 5105 H. Wolf • P. Cornelius**
Lieder, Chöre
Requiem
- GLO 5115 Zoltán Kodály**
Laudes Organi. Missa brevis
- GLO 5125 Paul Hindemith**
Chansons, Männerchöre,
Madrigale, Messe 1963

helikon harmonia mundi gmbh