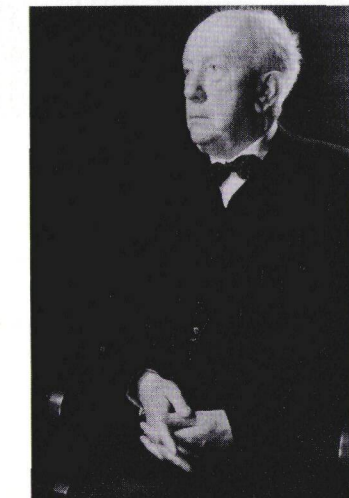


DIE QUAL DER WAHL

STRAUSS-OPERN
AUF SCHALLPLATTE
— 3. TEIL: —
VON „DIE SCHWEIG-
SAME FRAU“ BIS
„CAPRICCIO“

Von Thomas Voigt

In den beiden ersten Teilen unserer vergleichenden Discographie (FF 6 und 8/88) stellte Thomas Voigt bereits die Gesamtaufnahmen von zehn der insgesamt 15 Bühnenwerke von Richard Strauss vor. Die letzte Folge macht mit den Einspielungen von „Die schweigsame Frau“, „Friedenstag“, „Daphne“, „Die Liebe der Danae“ und „Capriccio“ bekannt.



Richard Strauss.

DIE SCHWEIG SAME FRAU

UA: Dresden 1935; L: Stefan Zweig
1959 Güden, Milinkovic, Hotter, Wunderlich, Prey, Dönch, u.a., Wiener Philh., Böhm;
Melodram 105 3 *
1979 Scovotti, Burmeister, Adam, Büchner, Schöne u.a., Staatskap. Dresden, Janowski;
EMI 165-03 534/36 (3) **

Stand aller Discographischen Angaben: März 1988

* z. Zt. nicht im deutschen Handel

** demnächst auf CD

*** laut Katalog der Melodram; noch nicht im deutschen Vertrieb (Helikon Heidelberg)

Die schweigsame Frau ist das einzige unter den acht heiteren Bühnenwerken von Strauss, das den Untertitel „Komische Oper“ trägt – damit wird der formale Bezug zur traditionellen „opera buffa“ schon angedeutet. Stefan Zweig, der Nachfolger des 1929

verstorbenen Hugo von Hofmannsthal, hatte dem 70jährigen Komponisten genau das vorgelegt, was dieser schon lange vertonen wollte: „ein geistvolles Intrigenstück“. Zweigs Bearbeitung von „Epicene or The Silent Woman“, einer Komödie des Shakespeare-Zeitgenossen Ben Jonson, fand Strauss „entzückend, die geborene

komische Oper“. Abgesehen von ein paar unnötigen Buffo-Grobheiten und kleinen Brüchen (z.B. spricht eine Italienerin in London bayerisch) ist die Verknüpfung von quirlicher „opera buffa“ nach Art des „Don Pasquale“ und menschlich-weiser „comedy“ sehr gut gelungen. Und man kann sich lebhaft vorstellen, wie Strauss Feuer und Flamme war, einen Stoff über „Schweigen und Lärm“ zu vertonen. Das rein akustische Resultat ist vielleicht nicht jedermanns Sache. Mehr als für andere Strauss-Opern gilt für „Die schweigsame Frau“: Man muß sie sehen, um sie richtig kennen und schätzen zu lernen. Andererseits kommen die zahlreichen, teils herrlich turbulenten, teils arios verflochtenen Ensembles auf Platte besser zur Geltung, und der Vorteil beliebiger Wiederholung und Unterbrechung kann den Einstieg in diese kompliziert gebaute Nummern-Oper begünstigen.

Daß die Führer des Dritten Reichs die „Schweigsame Frau“ wegen des „nicht arischen“ Textdichters schon vor ihrer ersten Aufführung zum Schweigen bringen wollten, konnte Strauss nach endlosem Hin und Her verhindern. Mit Maria Cebotari und Friedrich Plaschke in den Hauptrollen und Karl Böhm am Pult wurde das Werk am 24.6.1935 in Dresden uraufgeführt, nach drei Reprisen abgesetzt und für alle „reichsdeutschen Bühnen“ verboten. Trotz erfolgreicher Aufführungen an der Komischen Oper Berlin (1954 Felsenstein), in Glyndebourne, Salzburg (1959 Rennert/Böhm), vor allem aber in München (1962 Hartleb/Wallberg; 1971 Rennert/Sa-

„In eins verschmolzen sind Worte und Töne“
– so beantwortet die Gräfin in „Capriccio“
(Foto: Pamela Coburn in der Münchner Neuinszenierung von Theo Adam) die Grundsatzfrage „Prima la musica, doppo le parole?“

wallisch) und Dresden (zuletzt 1974 unter Kupfer) zog „Die schweigsame Frau“ kaum so breites Interesse auf sich wie „Arabella“. Selbst die Salzburger Produktion, die auch ihrer wohlthuenden Kürzungen wegen als vorbildlich galt, erlebte nur einen Sommer. Der akustische Teil dieser Aufführung hätte mehr zur Wiederholung beitragen können, wenn er technisch etwas besser gewesen wäre (bleibt zu hoffen, daß die Strauss-Edition der Melo-

dram bald in CD-Qualität wiederveröffentlicht wird). Die einzige Studio-Aufnahme versucht die Lücke zu füllen.

LYRISMEN UND ERHABENER LÄRM

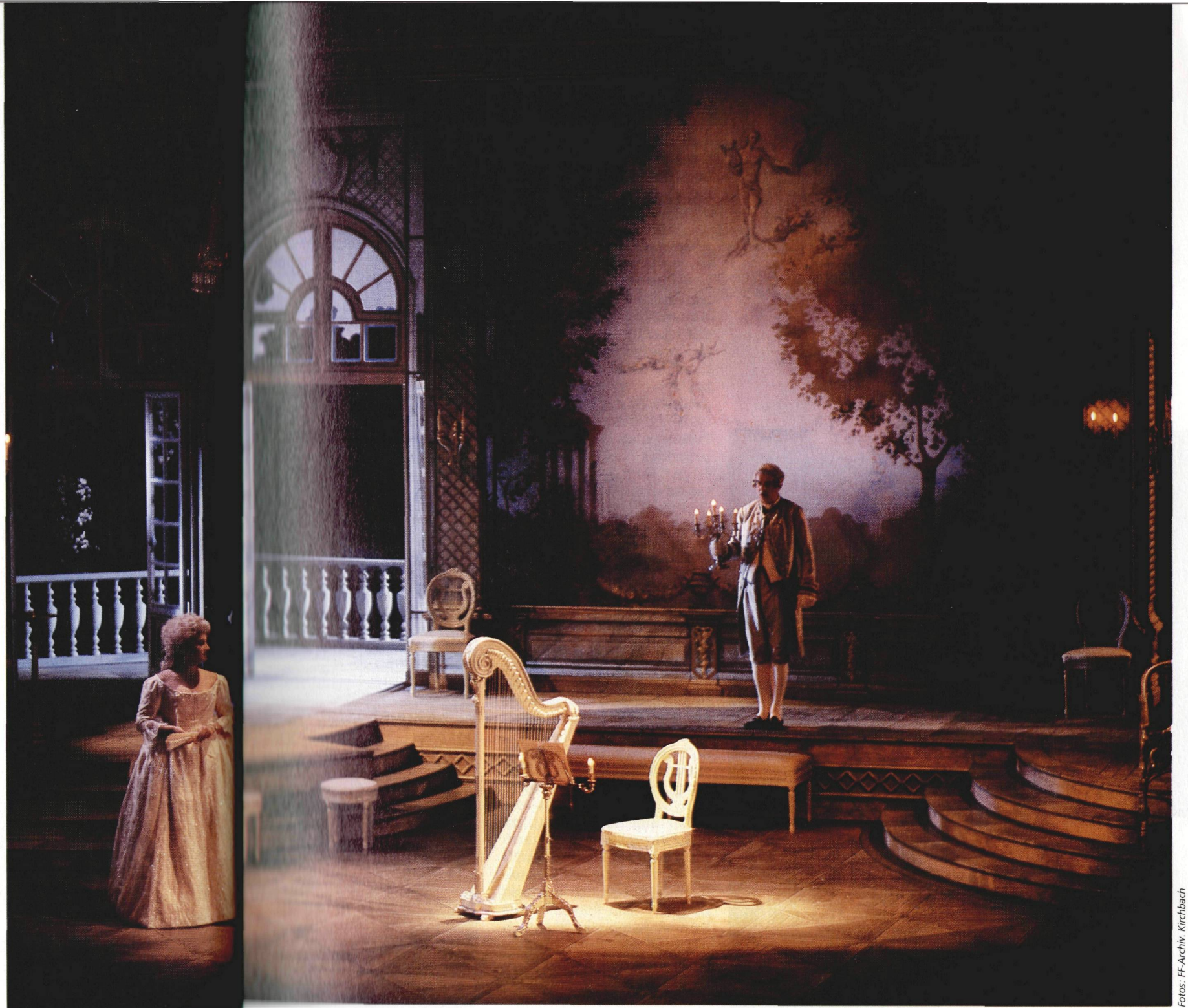
Puristen werden begrüßen, daß das Stück diesmal in voller Länge zu hören ist (mir ist die wesentlich kürzere „Salzburger Fassung“ lieber). Marek Janowski schaffte es, mit

Schwung und Energie über die Längen hinwegzukommen, er kostete die Lyrismen aus und veranstaltete lustvoll erhabenen Lärm. Freilich strahlt die Aufführung unter Böhm viel mehr Vitalität aus; das organisierte Ensemble-Chaos reißt mit, die lyrischen Szenen haben mehr Gefühl.

Das tragikomische Paar ist in beiden Fällen trefflich besetzt. Hans Hotter ist weniger der ruppige Seebär als der verschlossene, tief im Innern gütige und weise Sir, der

Hans Sachs von Strauss. Theo Adam beeindruckt mit prägnanter Charakterisierung, er nimmt die Figur des lärmempfindlichen Misanthropen beim Wort, ohne in gefährlich nahe liegende Buffo-Abgründe zu stürzen. Die Partie der Aminta ist eine schwere Prüfung für Soprane zwischen Lyrik und Koloratur. Nach blitzschnellen Parlandopasagen werden breite Lyrismen mit plötzlichem Aufschwung in die Extremhöhe verlangt (u.a. zu einem langen

hohen Es), nach zarten Höhenpiani sind Auszierungen im alten Stil angesagt, und so wechselt es fortwährend. Wie Hilde Güden und Jeanette Scovotti mit all den Schwierigkeiten fertig werden, verdient große Bewunderung. Die Güden singt und parliert die ganze Skala von warmherzig-schüchtern bis kratzbürstig aus dem ff (sie wäre sicher eine ideale Christine gewesen). Jeanette Scovotti bewältigt ihren gewaltigen Textanteil bis auf wenig es-



Fotos: FF-Archiv Kirchbach

staunlich sicher. Als redselige Haushälterin agieren zwei Komödiantinnen mit Stimme: Georgine von Milinkovic und Annelies Burmeister. Daß mit Fritz Wunderlich (Henry), Hermann Prey (Barbier) und Karl Dönch (köstlich und unglaublich wandlungsfähig in den verschiedenen Markierungen des Vanuzzi) das Salzburger Ensemble länger im Gedächtnis bleibt, spricht keinesfalls gegen die Qualifikationen des Dresdener Teams.

Man muß sie sehen, um sie richtig kennen und schätzen zu lernen: Strauss' einzige „Komische Oper“ – „Die schweigsame Frau“. Szenenbild aus einer Produktion der Bayerischen Staatsoper. Foto unten: Konzertante Aufführung des „Friedenstag“ 1988 in München mit Sabine Hass, Bernd Weikl und Wolfgang Sawallisch



DER FRIEDENSTAG

UA: München 1938; L: Joseph Gregor
1960 Metternich, Hillebrecht, Peter, Proebstl, Holm, Kusche, Böhm, Fehnenberger, Nissen, Wilhelm u.a., Bayer. Staatsoper, Keilberth;
PLA 100 (1) *

„Der Friedenstag“ ist der 24.10.1648, Datum des Westfälischen Friedens, Ende des 30jährigen Krieges. Aus sehr positivem Blickwinkel könnte man das knapp einstündige Opus als Anti-Kriegsstück auffassen; es durchweg ernstzunehmend, fällt wegen des furchtbar pathetischen Textes von Gregor, teilweise auch wegen der Musik, schwer. Diese „heroische Opernballett“ (Krause) paßt wohl am besten ins Hollywood der 40er Jahre. Die Handlung



spielt in der Zitadelle einer belagerten Stadt. Niemand weiß, warum eigentlich Krieg ist, alle sind müde, hungrig, apathisch – bis auf den Kommandanten, der an nichts denkt als an Krieg und Sieg. In die dräuende, drückende Stimmung dringt nach Art des „Rosenkavalier“-Sängers das Lied eines jungen Zivilisten aus Piemont. Das Volk verlangt nach „Hunger! Brot! Übergabe!“, man weist darauf hin, daß die Feinde „Menschen sind... wie wir“. Der

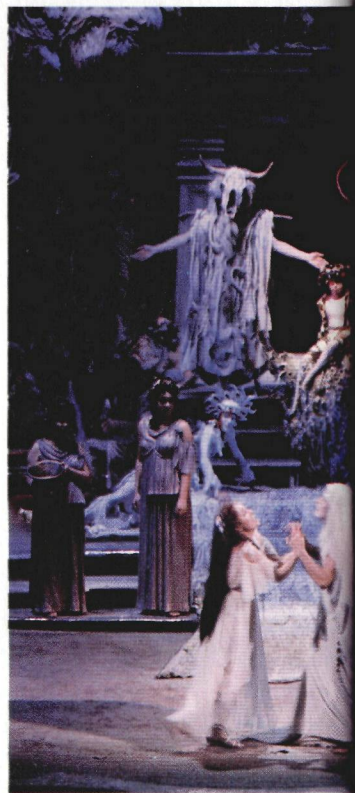
Kommandant zeigt sich scheinbar einsichtig, plant jedoch die Zitadelle in die Luft zu sprengen. Verstört durch dieses sture Pflichtbewußtsein, singt seine Frau Maria fortwährend von der leuchtenden Sonne (dies in den höchsten jugendlich-dramatischen Tönen, denn die Partie ist für die Ursuleac geschrieben), sie wertet den strahlenden Tag als gutes Omen. Weibliche Intuition behält recht: Kurz vorm Zünden des Sprengstoffs ertönt Glockengeläut – Friede, Freude und Schlußjubiläum in bemühter „Fidelio“-Nachfolge.

Das dem Ehepaar Krauss/Ursuleac gewidmete Werk wurde bei der großzügig besetzten Uraufführung (essangen u.a. Hotter, Patzak, Weber, Hann und Anders) einerseits als Friedensmahnung aufgefaßt, andererseits als Glorifizierung militärischen Heldentums mißverstanden. Mit Ausbruch des Zweiten Weltkriegs verschwand das Stück von den Spielplänen. 1961 wurde es von Rudolf Hartmann wieder hervorgeholt und zusammen mit Mozarts „Thamos“ zur Eröffnung der Festspiele präsentiert.

Der Mitschnitt der Aufführung, ein weiteres Dokument für die hohe Ensemblequalität der Ära Keilberth/Hartmann, dürfte kaum noch erhältlich sein. Wer seine Strauss-Sammlung unbedingt komplettieren will, mag der Rarität nachforschen und inmitten der finsternen Kriegshelden-Aktion die in breiter, warmer Melodik aufblühende E-Dur-Arie der Maria entdecken – wenn auch die Wirkung dieses musikalischen Lichtblickes durch die Sopranistin etwas abgeschwächt wird: Hildegard Hillebrecht gestaltet intensiv, aber die vielen Extremtöne sind steif und intonations-trüb. Josef Metternich singt den Kommandanten mit vollem Einsatz seiner markanten Stimme, auch die übrigen geben sich alle Mühe – dennoch überrascht nicht, wenn Hartmann berichtet: „...hier woll-

DAPHNE

UA: Dresden 1938; L: Joseph Gregor
1938 Teschemacher, Ralf, Staatskapelle Dresden, Böhm (3 Szenen), in: „Böhm in Dresden“
EMI 137 53514/19 *)
1948 Bampton, Fischer, Dermota, Svanholm, Weber u.a., Teatro Colon, Kleiber; B. Walter Society
IGI 295 (2) *)
1950 Kupper, Fischer, Fehnenberger, Hopf, Hann u.a., Bayer. Staatsoper, Jochum; Melodram 107 (2)
1964 Güden, Little, Wunderlich, King, Schöffler u.a., Wiener Symph., Böhm; DG 2721 190 (2) *)
1982 Popp, Wenkel, Schreier, Goldberg, Moll u.a., RSO des BR, Haitink; EMI 143 5823 (2) **

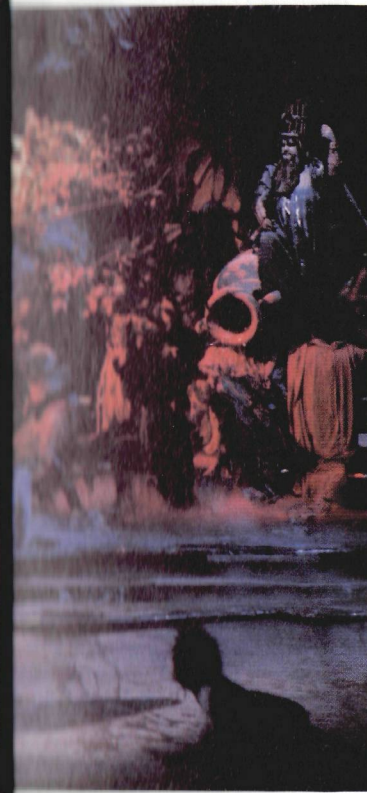


Als „die melodiosste Schöpfung des greisen Meisters“ bezeichnete Romain Rolland die 1938 in Dresden uraufgeführte „bukolische Tragödie“ „Daphne“, ein Werk, das auf den Bühnen nurmehr selten anzutreffen ist (Foto: aus einer Inszenierung von John Cox)

te sich der sonst übliche Eröffnungsglanz nicht einstellen. Es blieb beim sogenannten 'Achtungserfolg', der immer dicht am Abgrund steht und dauerndes Unbehagen bei allen Beteiligten auslöst.

NATURIDYLL IN TÖNEN UND WÖRTEN

Mit der „bukolischen Tragödie“ „Daphne“ wiederholen sich mehrere Leitmotive der Strauss'schen Bühnenwerke: die Neufassung eines in unzähligen Dramen verwendeten Stoffs, die Idealisierung und Humanisierung griechischer Mythen, der Topos der Verwandlung, sodann die – wenig bühnenwirksame –, eklektische Textvorlage. Zwar gelang es Joseph Gregor nach mehrmaligen

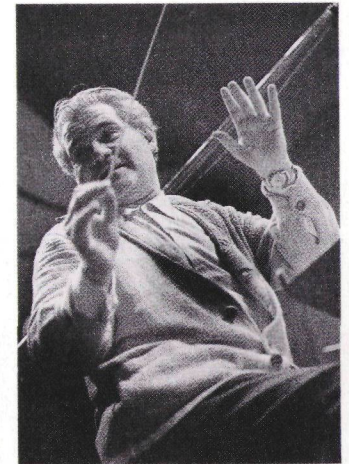
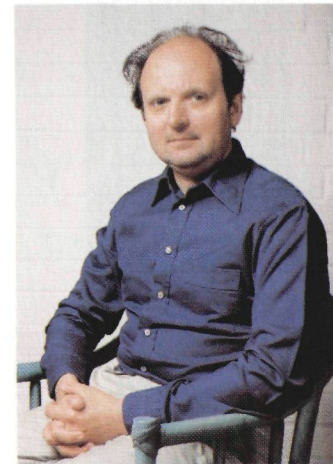


Umarbeitungen, den Mythos vom Fischermädchen, das sich nach der Begegnung mit Apollo in einen Lorbeerbaum verwandelt, ins Menschliche zu verlagern. Doch ist „Daphne“ keine „Tragödie“ im strengen Sinn geworden, sondern ein in Töne und Worte gesetztes Naturidyll mit dramatischen Zügen.

Daß das Werk heute selten gespielt wird, ist bedauerlich wegen der Komposition, die Romain Rolland als „die melodiosste Schöpfung des greisen Meisters“ bezeichnete. Zu Schallplatten-Ehren kam sie bereits im Jahr der Uraufführung mit den Protagonisten der ersten Stunde. Selbst die fünfzig Jahre alte Tonkonserve vermittelt noch den Reiz der leuchtenden, naturmetaphorischen Musik (es „blüht und wächst“). Torsten Ralf vereint beim Reue-Monolog des Apollo helden-tenorale Kraft mit lyrischer Geschmeidigkeit. Erstaunlich, wie Margarete Teschemacher, Dresdens damalige Jugendliche, die hohe Tessitura der Monologe meistert, bei der Klangfülle und Üppigkeit ihrer Stimme. Darin weniger erfolgreich ist Rose Bampton, Toscaninis „Fidelio“-Leonore und Sieglinde; der klanglich mäßige Mitschnitt der argentinischen Erstaufführung ist jedoch wegen Erich Kleiber, Set Svanholm (souverän als Apollo) und Ludwig Weber (Peneios) von dokumentarischer Bedeutung.

Von Annelies Kupper, der führenden Daphne der Nachkriegszeit, existieren ein kompletter Mitschnitt aus dem Prinzregententheater (1950) und eine Einspielung der Monologe (DG 1951). Sie phrasiert gut, spannt die Bögen mit schönem Legato, doch der zeitgebundene Vortrag und das starke „Kullern“ in der glockigen Höhe sind vielleicht nicht jedermanns Sache. Mit Eugen Jochum am Pult und guten Partnern gehört auch diese Aufführung in die Kategorie denkwürdiger Strauss-Abende in München.

Technisch natürlich viel besser ist die von DG veröffentlichte Live-Aufnahme aus dem Theater an der Wien. Sie schloß die discographische Lücke, leistete als einzige Informationsquelle lange Jahre gute Dienste und gilt nach wie vor als erste Wahl, weil Widmungsträger Karl Böhm Authentizität verbürgt und Fritz Wunderlich den



Leukippos singt. Aber die einzige Studio-Einspielung, eine Koproduktion der EMI mit dem Bayerischen Rundfunk, kann durchaus konkurrieren. Mancher wird an dem lebendigen, beseelten Vortrag von Lucia Popp mehr Gefallen finden als an dem etwas distanzierten, professionellen Gesang von Hilde Güden: Als Naturwesen kann die Wienerin ihre großen Trümpfe, Charme und Eleganz, schlecht ausspielen. Reiner Goldberg hat nicht das durchdringende Höhenmetall von James King, singt jedoch differenzierter, schöner und

Dirigenten, die sich um das Werk von Richard Strauss auf der Opernbühne wie im Schallplattenstudio verdient gemacht haben (von oben nach unten): Wolfgang Sawallisch, Marek Janowski, Joseph Keilberth und Karl Böhm

DIE TECHNIK

Beolab Penta: für Ohren, die unterscheiden können.

Die ideale Akustik: eine pentagonale Säule ohne parallele Flächen. Eigenresonanzen werden damit ausgeschlossen. Die naturgetreue Wiedergabe: eine vertikale Anordnung der Lautsprecher verhindert Interferenzen und Klangverfälschung durch Decke und Fußboden.

Die sauberen Bässe: eine neuartige Baßreflexschleuse koordiniert die Membranschwingungen und sorgt für trockene, satte Bässe.

Die hohe Dynamik: der eingebaute Endverstärker mit Soft Clipping System, Baßfilter und Lautstärkeregler sichert ein kraftvolles Klangbild ohne Aufdringlichkeit.



Bang & Olufsen

■ VERGLEICHENDE DISCOGRAPHIE

textdeutlicher als der Amerikaner. Eine wahre Pracht ist Kurt Moll als Peneios; in der gnadenlos tief notierten Partie der Gaea ziehe ich Vera Little vor, die der Auftrittsszene viel mehr Eindringlichkeit verleiht. Peter Schreier (Leukippos) enttäuscht – weniger durch den direkten Vergleich mit Wunderlich, sondern weil er als jugendlicher Liebhaber reichlich spröde ist. Bei der EMI-Aufnahme wurde anscheinend großer Wert auf Transparenz und gute Balance von Orchester und Singstimmen gelegt. Sowohl Karl Böhm als auch Bernard Haitink wissen präzises Spiel und organisches, fließendes Musizieren in Einklang zu bringen. Allerdings klingen die Streicher bei Kleiber oft sinnlicher und wärmer.

DIE LIEBEDER DANAE

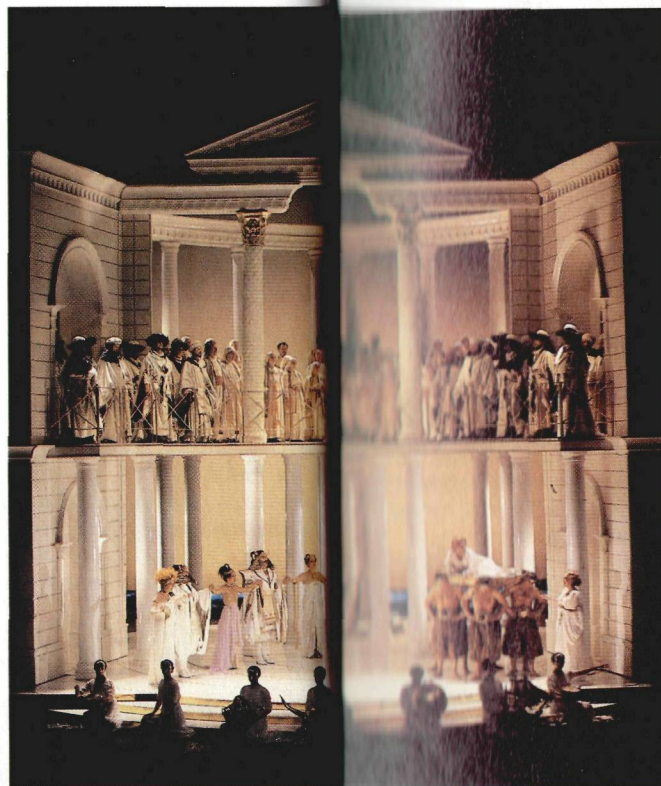
UA: Salzburg 1952 (Generalpr. Salzburg 1944); L: Joseph Gregor

1951 Kupper, Traxel, Gostic, Szemere, Schöffler u.a., Wiener Philh., Krauss (Mitschnitt der UA); Melodram 110 (3) *

- Szene Danae-Jupiter 3. Akt

1953 Rysanek, Frantz, Orch. d. Bayer. Staatsoper, Kempe; Melodram 085 (2; Rysanek-Album)

Die Geschichte der „Danae“ geht zurück bis ins Jahr 1920. Hugo von Hofmannsthal hatte ein Szenarium entworfen, aus dem Strauss, der sich zum „Offenbach des 20. Jahrhunderts“ berufen fühlte, eine „heitere mythologische Operette“ nach Art der „Schönen Helena“ fertigen sollte. Bei der Handlung lassen eine ganze Reihe Hofmannsthalscher Libretti grüßen: Da ist wieder der verschuldete Vater (Pollux), der seine schöne Tochter (Danae) gewinnbringend verschachern will und zu diesem Behufe ihr Bild als Köder einsetzt; da ist die griechische Heldin, die ihre Gier (diesmal nach Gold) durch echte, reine Liebe überwindet, nachdem



Die Generalprobe von „Die Liebe der Danae“ fand 1944 in den Kriegswirren während der dann abgebrochenen Salzburger Festspiele statt. (Foto: aus der Neuproduktion des Werkes an der Bayer. Staatsoper). Unten: Strauss mit Lotte Lehmann

sie für eine Weile zur Säule erstarren mußte. Was laut Strauss „ein leichtes, zart ironisches Singspiel“ hätte werden können, wurde durch Gregors Ausarbeitung eine pathetisch-mythologische „Semiseria“, in der schließlich Jupiter, ergriffen von der Liebe der Danae zum Eselstreiber Midas, dem jungen Glück nicht mehr im Wege stehen will. Mit Offenbachs „Orpheus“ oder der 1935 entstandenen Filmkomödie „Amphitryon“ hat das Stück leider wenig gemein; zwar riskiert Gregor ein paar Fribolitäten: wenn Semele, Europa, Alkmene und Leda auf Jupiter losstürmen, in der Hoffnung, noch einmal beglückt zu werden. Nur ist dann vom Text nicht viel zu verstehen – die Damen singen fortwährend durcheinander.

Strauss beendete die Partitur im Juni 1940 und legte sie

erstweilen auf Eis: „Die Oper darf, wenn sie nicht schon... bei der Geburt getötet werden soll, nicht früher als zwei Jahre nach Friedensschluß herauskommen“. Schließlich gab er jedoch Krauss' Drängen nach, das Opus bei den Salzburger Festspielen vorzustellen. Mit der Proklamation des „Totalen Krieges“ kam es jedoch nur zur Generalprobe. Bis zur regulären Uraufführung dauerte es noch acht Jahre. Der Mitschnitt dieses Abends kann vom Klangbild her nicht mehr sein als ein historisches Fondokument und Informationsträger. Immerhin läßt sich an einigen Stellen ausmachen, daß Krauss wie stets um Differenzierung und Leichtigkeit bemüht ist, und die Gesangsstimmen klingen für einen Mitschnitt dieses Alters recht präsent. Annelies Kupper führt ihren Sopran souverän durch die langen



Fotos: Kirchbach, FF-Archiv

Pianobögen (Solo 3. Akt), gelangt ohne Mühe bis zum hohen Des und gibt der Goldgier der Danae ebenso beredt Ausdruck wie unverbrüchlicher Treue. Ihr Partner heißt Josef Gostic – merkwürdig, daß es von dieser höhensicheren, metallischen Tenorstimme nur sehr wenige Aufnahmen zu geben scheint. Josef Traxel hat als Merkur leider nicht viel zu singen. Jupiter, die umfangreichste Partie, erfordert einen robusten Bariton, der Daueraufenthalte in der Höhe verkraftet. Paul Schöffler mogelt nur ein paarmal bei ganz heiklen Stellen und erweist sich einmal mehr als Charakterdarsteller mit großem Standvermögen. Wesentlich heldischer, gewaltiger klingt Ferdinand Frantz bei der Begegnung Danae-Jupiter im letzten, musikalisch bedeutendsten Bild des Werkes. Dieser Ausschnitt einer Münchner Aufführung, 1953 – während des London-Gastspiels der Bayerischen Staatsoper? – entstanden, ist ein schönes Dokument für die Pianokunst und Feinfühligkeit der Rysanek. Danaes Leitmotiv „Siehe, ich liebe“ wirkt im Vergleich zur Gesamtaufnahme viel eindringlicher, auch weil Rudolf Kempe das Thema breit ausmusizieren läßt.

CAPRICCIO

UA: München 1942; L: Clemens Krauss

1942 Ursuleac, Hotter, Hann u.a., Bayer. Staatsoper, Krauss (Szenen aus dem Mitschnitt der UA); Acanta 21 363 (1) *

1957 Schwarzkopf, Ludwig, Moffo, Christ, Gedda, Wächter, Fischer-Dieskau, Hotter, Schmitt Walter u.a., Philh. Orch., Sawallisch; EMI 29 13093 (3) 7 49014 8 (2 CD)

1960 Casa, Litz, Köth, Fehnenberger, Holm, Günther, Prey, Böhme u.a., Bayer. Staatsoper, Keilberth; Melodram 110 (3)

1971 Janowitz, Troyanos, Auger, de Ridder, Schreier, Fischer-Dieskau, Prey, Ridderbusch, Kohn u.a., RSO d. BR, Böhm; DG 419 023-1 (3) 16 ▶

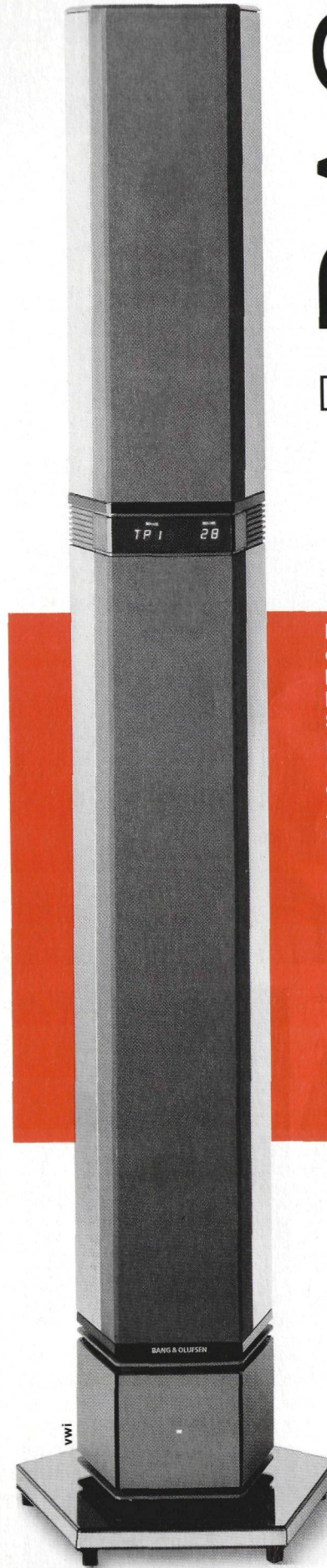
DAS DESIGN

Beolab Penta: Für Augen, die zu genießen wissen.

Harmonie von Form und Klang: Die markante Architektur ist ein Seherlebnis besonderer Art. Die polierten Edelstahl-Oberflächen reflektieren Farben und Formen der Umgebung.

Alles unter Kontrolle: Ein Leuchtdisplay zeigt die eingestellte Lautstärke und die Tonquelle ständig an. Das ist ideal, wenn sich die Anlage in einem anderen Raum befindet und mit dem Beolink-System ferngesteuert wird.

Mehr über den guten Ton bei Bang & Olufsen, Abteilung M Rudolf-Diesel-Straße 8, D-8031 Gilching b. München, Telefon (08105) 7314.



Bang & Olufsen

► - *Schlußzene:*

1953 Schwarzkopf, Phil. Orch., Ackermann;
EMI 7 61011 2 (CD)

1955 Della Casa, Wiener Philh., Hollreiser;
Decca R 23215 *

1982 Söderström, WNO Orch., Armstrong;
EMI 067 97 618 T / ASD 4103 *

1985 Tomowa-Sintow, Berl. Philh., Karajan;
DG 419 188-1;
419 188-2 (CD)

(sämtliche Versionen + Vier letzte Lieder u.a. Strauss-Titel)

Bei einer „Capriccio“-Probe zur Uraufführung 1942 in München: Viorica Ursuleac, Rudolf Hartmann, Richard Strauss, Hildegard Ranczak und Clemens Krauss (v. l. n. r.)

Unten: Elisabeth Schwarzkopf, die mit ihrer Interpretation der „Capriccio“-Gräfin den Maßstab aufstellt, an dem sich andere Darbietungen messen lassen müssen



„...ich mag eigentlich keine Oper mehr schreiben“, schreibt Strauss zwei Wochen nach dem Ausbruch des Zweiten Weltkriegs an Clemens Krauss; vielmehr plane er „eine dramaturgische Abhandlung, eine theatralische Fuge (auch der gute alte Verdi hat's am Schluß des Falstaff nicht lassen können) – das sind so Greisenunterhaltungen!“ Der Plan lag mehrere Jahre zurück. Stefan Zweig hatte Strauss das Libretto der Salieri-Oper „Prima la musica e poi le parole“ („Zuerst die Musik und dann die Worte“) als Opernstoff vorgeschlagen, konnte aber als „verbotener“ Dichter den Stoff nicht selbst bearbeiten. Da die Verständigung mit Joseph Gregor diesmal gar nicht klappte, wurde Krauss als Librettist bemüht. Heraus kam der über zweistündige Einakter „Capriccio“, der die zen-



trale Frage behandelt, was wichtiger ist: Worte oder Musik? Die Gräfin, Personifizierung des Zwiespaltes Oper, antwortet mit dem Motto des Strauss'schen Opernschaffens: „In eins verschmolzen sind Worte und Töne.“ Die ariose, zu breitem Wohlklang aufblühende Musik dieser Szene läßt daran keinen Zweifel.

KÜNSTLERSORGEN IM KRIEG

Was zuvor „passiert“, eine aristokratische Bildungs-Causerie, die Kenntnisse in Literatur- und Operngeschichte voraussetzt, sollte laut Strauss ein „Leckerbissen für kulturelle Feinschmecker“ sein. Nicht jeder wird ihn unbedenklich genießen können. „Als ob man mitten im Krieg keine anderen Sorgen hatte als auf der Opernbühne über Fragen der Ästhetik zu diskutieren“, lautet der häufigste Einwand gegen das „Konversationsstück für Musik“, das im Oktober 1942, in einer Zeit allabendlicher Luftangriffe, in München ohne Zwischenfälle an die Öffentlichkeit gebracht werden konnte.

Nach der von Presse und Publikum begeistert aufgenommenen Uraufführung soll Strauss über die Besetzung gesagt haben: „Reine Wonne ohne Trübnis“. Damit kann er schwerlich die Intonation von Viorica Ursuleac gemeint haben, für die er die Partie der Gräfin geschrieben hatte. Hört man nur sie, und keine ihrer durchweg besseren Nachfolgerinnen, kann man den Reiz der Schlußzene kaum ermessen. Über die Qualität des Ensembles geben die bei Acanta veröffentlichten Bruchstücke wenig Auskunft; immerhin hört man den stimmungsvollen Bassisten Georg Hann mit dem großen Monolog des La Roche, aber sein sehr emphatischer Vortrag klingt ebenso historisch wie die Konserve.

MEISTERLEISTUNG: SCHWARZKOPF/LEGGE

Legt man nach diesem Dokument die EMI-Aufnahme auf, wieder eine Meisterleistung des Teams Schwarzkopf/Legge, meint man das Werk kaum wiederzuerkennen. Plötzlich ist alles da, was an „Capriccio“ immer wieder gerühmt wurde: Leichtigkeit, Charme, Subtilität, sogar Witz und Geist. Die Meister-Sänger, allen voran Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig und Nicolai Gedda, ver-

mögen mit allen Mitteln artifizierter Überhöhung für das umstrittene Werk zu begeistern. Hans Hotter als La Roche: das ist die glaubhafte Verkörperung des theaterbesessenen, weisen Grandseigneur. Rein vokal ist er allerdings nicht annähernd so souverän wie später Karl Ridderbusch, bei dem Wort und Ton eine ideale Ehe eingehen. Wolfgang Sawallisch begleitet das lockerleichte Parlando mit schlankem, sachlichem Orchesterspiel. Daß er auch beim gefühligen Schluß Distanz hält, stört nicht so sehr, da die Gesangsstimmen durchweg dominieren.

Mit Robert Heger und Karl Böhm am Pult gewinnt die künstliche Kunst an Bodenständigkeit. Bei sehr klarer Linienführung (vor allem in den heiklen Ensembles) ist Böhm mit mehr Passion bei der Sache. Vielleicht wird mancher auch die gebändigte Leidenschaft der Janowitz oder das gezügelte Espressivo der Della Casa allen Schwarzkopf-Raffinessen vorziehen. Doch trotz guter Ensembles in der Konkurrenz (den grobschlächtigen La Roche von Kurt Böhm ausgenommen) bleibt die EMI-Aufnahme an der Spitze – weil sie durch allerfeinste Qualität der Wiedergabe imstande ist, selbst bei abgeneigten Hörern Interesse wachzukitzeln.

Wer sich mit dem Schlußgesang, der musikalischen Essenz des Werkes, begnügen will, greife zur alten Schwarzkopf-Aufnahme. Die Wahl spricht keinesfalls gegen die – allesamt sehr schönen – Alternativen, sondern schlicht und einfach für die Kunst der Schwarzkopf. Bei keiner anderen ist das Gewebe von Tönen und Klängen so reich an Farben und Feinheiten. Und Otto Ackermann, nicht nur ein Meisterdirigent der Operette, läßt die bitter-süße Melancholie dieser Szene mitklingen, er gibt, ohne sentimental zu werden, eine Ahnung davon, was „Capriccio“ nach Strauss' Worten sein sollte: „der beste und würdigste Abschluß“, das „Testament“.



RICCARDO MUTI präsentiert die technisch neueste Einspielung der Beethoven-Symphonien auf dem Markt. Sämtliche Aufnahmen DDD. Mit dem PHILADELPHIA ORCHESTRA teilt ihm ein Langkörper zur Seite, der ein völlig neues Beethoven-Bild eröffnet: der glasklare, durchdringende Klang entspricht dem Beethoven-Stil unserer Zeit.

His Master's Voice –
Klassik in Perfektion

Beethoven aus der Neuen Welt

RICCARDO MUTI

und das Philadelphia Orchestra



LUDWIG VAN BEETHOVEN
Sämtliche Sinfonien ·
Ouvertüren zu Fidelio ·
Coriolan · Die Weihe des Hauses ·
Leonoren-Ouvertüre Nr. 3
Cheryl Studer · Delores Ziegler ·
Peter Seiffert · James Morris
Philadelphia Orchestra
Westminster Choir
Dirigent Riccardo Muti

CD: 7 49487 2 (6 CD)
LP: 7 49487 1 (6 LP)