

FONO-KRITIK

kaum Hörbaren verhallt. Man weiß, das Rihm mit dem großen Orchester umgehen kann; was er hier mit nur drei Instrumenten der gleichen Gattung entfaltet, ist ganz enorm und – ich möchte es so sagen, trotz der abgenutzten Vokabel – es ist große Musik. Die Wiedergabe durch die Mitglieder des „Ensemble 13“ ist glühend, packend und außerordentlich genau in der Artikulation. Den zweiten Schwerpunkt bilden die Klavierstücke. Rihm arbeitet inzwischen an der Nr. 8 dieser seinen bisherigen Weg kontinuierlich begleitenden schmucklos betitelten Gattung; hier nun sind die Stücke 4 bis 7 festgehalten. Seit Bernhard Wambach bei den Darmstädter Sommerkursen 1980 eine phänomenale Uraufführung des kurzen, aber kräftezehrenden Klavierstückes Nr. 7 gemeistert hatte, wurde er als Rihm-Spezialist bekannt. Seine technisch makellose, dynamisch ausgefeilte und (man möchte sagen:) dramaturgisch entwickelte Interpretation wird in ihrer beeindruckenden

Wolfgang Rihm

Klassische Nr. 4-7
Vier Gedichte aus „Montaigne von Paul Celan“
Wolfgang Rihm, Violoncello
Hildegard Laurich Alt, Roswitha Staeger (Altflöte), Martin Galling (Cembalo),
Abmischung der Elemente: Hessischer Rundfunk 1977, aus den Bänden: Vocalensemble Kassel, Klaus Martin Ziegler, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Hans Zender, Lothar Zargosek, Burkhard Rempe;
Wergo 60088 (1 S 30)
Klangbild: Teilweise etwas fern, nicht übermäßig deutlich.
Fertigung: Jeweils am Ende der Plattenseiten leichtes Knistern.

Kompetenz erst dann richtig deutlich, wenn man die Noten mitliest: die virtuose, wie aus meterdicken Steinmauern herausexplodierende Attacke des Klavierstückes Nr. 5 meistert er ebenso wie die tiefe meditative Ruhe des Sechsten, in das viel Stille, eine monotone Landschaft mit wenigen Fluchtpunkten hineinkomponiert wurde. Das Klavier, von manchen Avantgardisten zerlegt und von anderen totgesagt, erfährt hier jedenfalls eine überzeugende Renaissance, und zwar nicht auf der billigen Welle der Neoromantik.

Eine weitere ganze Platte ist den Liederzyklen Rihms gewidmet; hier ist die Auseinandersetzung mit den Dichtungen Schizophrene wie Ernst Herbeck („Alexander“) und Adolf Wölfl besonders aufschlußreich: deren Texte sprechen so, als seien sie Gedichte, aber sie sind es nicht, es sind ungewollte Psychogramme beschädigter und leidender Existenz.

Entsprechend setzt Rihm an: auch er spricht so, als sei es ein konventionelles Kunstlied, aber er durchbricht dies mit Pausen, „falschen“ Harmonien, mit monotonen fortissimo-Ausbrüchen. Eindrucksvoll hier das Plattendebüt von Richard Salter, der seinerzeit in Hamburg den „Jakob Lenz“ von Rihm gesungen hatte; sein klares, im piano erschreckt-intimes, im forte schneidendes Organ, seine fabelhafte deutsche Aussprache (er kommt aus England) und seine intuitive Sensibilität für das Bruchige in diesen Gesängen stemmen ihn zum kongenialen Interpreten. Der auf Plattenseite 7 und 8 vorgestellte sechste

Teil aus der „Tutuguri“-Musik (vgl. Feuilleton FonoForum 1/83) ist als Dokument des Rihmschen Komponierens der beginnenden achtziger Jahre sehr aufschlußreich, hat es jedoch im Vergleich mit den anderen Stücken schwer. Gerade nach der spannungsvollen Wiedergabe des Streichtrios wirken die Schlagzeugpassagen äußerlich, zu eng in der klanglichen Mensurierung, ja sogar matt. Dem hervorragenden Gesamteindruck dieser wichtigen Edition tut das aber keinen Abbruch.

Hartmut Lück

○ Jenseits des Serialismus: Suche nach einer mikrotonalen Harmonik.

**ZENDER, Elemente (1976), radiophonische Komposition für zwei Lautsprechergruppen, aus Modelle für variable Besetzung und Canto V für Stimmen, Litanei für drei Violoncelli (1976), Recitativ aus der Kantate nach Meister Eckhart (1980) für Alt, Altflöte und Cembalo; Stephan Breit, Ulrich Heinen, Othello Liesmann, (Violoncello), Hildegard Laurich Alt, Roswitha Staeger (Altflöte), Martin Galling (Cembalo), Abmischung der Elemente: Hessischer Rundfunk 1977, aus den Bänden: Vocalensemble Kassel, Klaus Martin Ziegler, Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, Hans Zender, Lothar Zargosek, Burkhard Rempe;
Wergo 60088 (1 S 30)**

Klangbild: Teilweise etwas fern, nicht übermäßig deutlich.
Fertigung: Jeweils am Ende der Plattenseiten leichtes Knistern.

Mit den hier vorgestellten Werken sucht der 1936 geborene Hans Zender seinen eigenen Weg jenseits der seriellen, postseriellen und neoromantischen Stilrichtungen. In der Komposition „Elemente“ sind es die technischen Verfahren des Schnitts und der Überlagerung im Rahmen einer Tonbandcollage, wobei als Material hierfür zwei bereits vorhandene, aber ursprünglich voneinander ganz unabhängige Werke dienen: „Modelle“ für variable Besetzung und „Canto V“ nach Heraklit-Texten für Chor. Ein solches Werk nimmt praktisch die technischen Vorgaben des Mediums Schallplatte ernst: es kann nur durch elektroakustische Wiedergabe, nicht jedoch live gehört werden. In der „Litanei“ für drei Violoncelli arbeitet Zender mit nichttemperierten Intervallverhältnissen; im „Recitativ“ aus der Meister-Eckhart-Kantate werden zwei unterschiedliche Stimmungen der Cembalo-Manuale, eine europäische und eine nichttemperierte chinesische, vorgeführt. Kompositorisch erscheint die „Litanei“ als spannungsvolles und auch von den Interpreten penibel ausgehörtes Stück; die Möglichkeiten einer nichttemperierten Harmonik und auch die daraus sich ergebenden formalen Konsequenzen (Unmöglichkeit einfacher motivischer Transpositionen) sind nicht nur exemplarisch, sondern mit feinem Klangsinn umgesetzt. Die anderen beiden Stücke können nach der ganz subjektiven Ansicht des Rezensenten ihre ästhetische Konsistenz nicht recht verdeutlichen. Warum z.B. wird aus einer Kantate ein einzelner Satz herausgerissen, nur um ein technisches Verfahren zu demonstrieren? (Doch nicht etwa nur, weil gerade noch so viel Platz auf der Platte war...) Ähnlich die Frage an die „Elemente“: wenn hier im Begleitext „Schnitt und Überlagerung als Urerlebnisse des technischen Zeitalters“ be-

nannt werden, so klingt dies zu technokratisch, um zu begründen, warum als „Rohmaterial“ gerade die Kompositionen „Modelle“ und „Canto V“ verwendet wurden und welche Funktion die Schnitte und Überlagerungen an den jeweiligen Stellen haben. Möglicherweise wäre dies klarer herausgekommen bei einer Koppelung der beiden Originale mit der Tonbandcollage auf einer Platte. Jene Originalkompositionen klangen für sich viel interessanter als die jetzt produzierte Collage.

Hartmut Lück

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper

○ Ein Start außer Konkurrenz.

**BERÜHMTE DUETTE: VERDI (Otello, Don Carlo, I vespri siciliani, La forza del destino), PUCCINI (La Bohème), PONCHIELLI (La Gioconda), BIZET (Les pêcheurs de perles); Carlo Bergonzi (Tenor), Dietrich Fischer-Dieskau (Bariton), Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Jesus Lopez-Cobos;
Orfeo S 028 821 A (1 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 7.-10. Juli 1982
Klangbild: Offen, übersichtlich, leichte Höhenschärfen.
Fertigung: Keine Mängel.**

Bei solchen Aufnahmen muß man sich eine imaginäre Überschrift dazudenken: „für unsere Freunde“. Es wäre unfair, die Leistungen der beiden Sänger nach regulären Maßstäben zu bewerten. Bei „verdienten Künstlern“ (diesen schönen Titel gibt es nur in den Oststaaten) hat der Respekt der Kritik zu weichen. Carlo Bergonzi ist ein Sänger, der sich noch manches konservieren konnte. Mittellage, Tiefe, das eigenartige Timbre – das alles ist noch in erstaunlichem Ausmaß vorhanden. Verschwunden ist allerdings die Höhe – und dies dürfte auch der Grund dafür sein, warum sich dieser wertvolle Sänger aus dem Opernleben weitgehend zurückgezogen hat. Bei seinem Partner Fischer-Dieskau fällt es etwas schwieriger, nach Vorhandenem zu suchen. Gerade im italienischen Opernfach (dem



Hauptteil des Programms) war sein Einsatz auch in seinen besten Sängerezeiten stets problematisch, daher auch sehr umstritten. Sagen wir so: man weiß ungefähr, was gemeint ist. Zum Teil sind es nur gesungene Gestikulationen. Doch für den speziellen Anlaß genügt es.

Clemens Höslinger

○ Schallplattendrama nüchtern inszeniert.

**BERLIOZ, La Damnation de Faust; Kenneth Riegel (Faust), José van Dam (Mephistophélès), Frederica von Stade (Marguerite), Malcolm King (Brander), Chicago Symphony Orchestra Chorus, Glen Ellyn, Childrens Chorus, Margaret Hillis, Doreen Rao, Chicago Symphony Orchestra, Georg Solti;
Decca 6.35586 (3 S 30)
Aufnahmedatum: Mai 1981
Klangbild: Ausgewogen.
Fertigung: Einwandfrei.
Vergleichseinspielungen: Davis (Philips 6703 042), Barenboim (DG 2740 199), Ozawa (DG 2709 048)**

Fausts Verdammnis“ gilt vielen als Schallplattendrama par excellence. Für dieses Etikett spricht manches: die differenziert genutzten Klang- und Handlungsebenen etwa. Dennoch sollte man vorsichtig mit solchen Urteilen sein, nicht nur, weil sich demnächst die Deutsche Oper Berlin mal wieder an dem Berlioz-Drama versuchen will, sondern auch, weil die bloße Reduzierung auf das Klang-Bild erhöhte Anforderungen an die Gestaltungskraft der Interpreten stellt.

Nehmen wir als Beispiel Mephisto, der in dieser französischen „dramatischen Legende“ so wohlklingend „Mephistophélès“ heißt. José van Dam singt ihn hier sauber, auch kraftvoll, aber eben kaum „mephistofelisch“. Wer „Fausts Verdammnis“ am liebsten per Platte genießt (viele andere Gelegenheiten gibt es – zugegeben – ja nicht), der setzt das individuelle Stimmtimbre an die Stelle der Physiognomie, der mimischen Gestaltung. Bei Kenneth Riegel bedeutet das dann eben auch, daß er seine durchaus vorhandene darstellerische Potenz nicht einbringen kann, es bleibt sein etwas angestrengter Tenor – bei dem man weder an den souveränen, stilischen Nicolai Gedda (bei Colin Davis) noch an den mit Nachdruck tönenden Plácido Domingo (in der ansonsten ziemlich verunglückten Barenboim-Version) denken darf.

Federica von Stade schließlich wirkt anrührend, ihr Gretchen tönt mit eindrucksvollem Legato und einem gelegentlich etwas ausschweifenden Vibrato eher fraulich als jungfräulich. Georg Solti schließlich inszeniert das Klangdrama mit viel Übersicht, mit Strenge und Nervigkeit. Dennoch bleibt ein Defizit an Deutungskraft. Colin Davis wirkt da geschlossener, formbewußter, Seiji Ozawa effektbewußter. Eine insgesamt saubere bis spannende Interpretation, die aber keine neuen Maßstäbe setzen kann.

Rainer Wagner

○ Nicht ganz das erwartete große Ereignis.

GLUCK, Orfeo ed Euridice, Wiener Fassung 1762, (Gesamtaufnahme in italienischer Spra-

**che); Agnes Baltsa (Orfeo), Margaret Marshall (Euridice), Amore (Edita Gruberova), Ambrosian Opera Chorus, John McCarthy, Philharmonia Orchestra, Riccardo Muti;
EMI 1 C 157-43 266/67 T (2 S 30) Digital
Aufnahmedatum: 1982
Klangbild: Weites Panorama, ausgezeichnete Differenzierung.
Fertigung: Gut.**

Eine gediegene, fast makellose Aufnahme: hervorragend im Klang, künstlerisch auf hoher Ebene. Und dennoch nicht voll befriedigend. Zum einen liegt es an Agnes Baltsa, die nicht ganz jenen sängerischen Reichtum zu erbringen vermag, den man sich von dieser außergewöhnlichen Sängerin erwartet. Sie singt den Orfeo zwar mit prächtiger, jugendlich-metallischer Stimme, doch hat sie unentwegt mit dem Lagen-Problem zu kämpfen. Das Zentrum ihrer Stimme hat sich in der letzten Zeit etwas gehoben, das Organ tendiert mehr zum Sopran hin. Die Altpartie in Glucks Oper liegt für sie somit zu tief. In den Höhenzonen blüht die Stimme wunderschön auf, doch der Akzent der tiefen Lage – in dieser Rolle besonders wichtig – fällt weg. Für den Orfeo ist aber eine profunde Altstimme vom Schlag der Klose oder Ferrier passend. Das zweite Problem: der Dirigent Riccardo Muti. Ein bemerkenswerter, intelligenter Künstler – doch für Extremwirkung anfällig. Der Furienchor („Chi mai dell' Erebo“) wird im Sturmschritt genommen. Schon Karl Richter hat dieses rasante Tempo in der DG-Aufnahme gewählt. Ein Fehlgriff, denn dieser Gipfel musikdramatischer Kunst wird dadurch um alle Wirkung gebracht. Andererseits wird manches in breitem Fluß zelebriert. So etwa die Arie „Che farò senza Euridice“. Viel zu langsam. Man spürt förmlich, wie sich Agnes Baltsa dem zügelnden Griff des Dirigenten entwinden will, wie sie vorausseilt, wie sie instinktiv zum richtigen Tempo drängt. Das sind unnötige Erschwernisse. Gut besetzt die zwei Sopranpartien mit den Sängerinnen Marshall und Gruberova. Trotz vieler Vorzüge: die hohen Erwartungen, die man an diese Aufnahme gestellt hat, wurden nicht ganz eingelöst.

Clemens Höslinger

○ Eine Kluge von drei Strolchen besiegt.

**ORFF, Die Kluge; Karl-Heinz Stryczek (Der König), Reiner Süss (Der Bauer), Magdalena Falewicz (Des Bauern Tochter), Horand Friedrich (Der Kerkermeister, Sprecher: Gerhard Lau), Eberhard Büchner (Der Mann mit dem Esel, Sprecher: Winfried Wagner), Siegfried Lorenz (Der Mann mit dem Mausehl, Sprecher: Arno Wyzniewski), Harald Neukirch (Erster Strolch, Sprecher: Wolfgang Ostberg), Wolfgang Hellmich (Zweiter Strolch, Sprecher: Reinhard Michalke), Hermann Christian Polster (Dritter Strolch, Sprecher: Werner Senftleben), Rundfunk-Sinfonie-Orchester Leipzig, Herbert Kegel;
Philips 6769094 (2 S 30)
Klangbild: Sehr deutlich.
Fertigung: Ohne Mängel.
Vergleichseinspielungen: Sawallisch/Cordes, Frick, Schwarzkopf (EMI 1 C 137-43 291/93).**

Es geht weiter mit Gedenk-Schallplatten: bald nach dem Tod Carl Orffs (29. März

1982) erscheint nun schon das zweite Orff-Album, diesmal eine „Kluge“-Aufnahme von Philips, eine Übernahme von der VEB Deutsche Schallplatten Ost-Berlin. Eine sehr ausgefeilte Leistung bietet das Leipziger Rundfunkorchester: gut getroffen wurde das Gleichgewicht der einzelnen Instrumentalgruppen, die Schlagzeugspieler „toben“ erfreulicherweise maßvoll, die unisono Sechzehntel-Figuren der 3. Szene (eine Mozart-Reminiszenz) spielen sie virtuos. Herbert Kegels Leitung macht nicht nur einen präzisen Eindruck: besonders humorvoll dirigiert er z.B. die Gerichtsszene, wo über den rustikal-volkstümlichen Leere-Saiten-Quinten der Solobratschen die Klarinette voller Vitalität sprüht. In der Szene, in der die Kluge dem König ein Schlafmittel reicht, gestaltet Kegel die feine, durchbrochene Instrumentation (Flageolettspiel, raschende Schlagzeugeffekte, leise gezupfte Harfenmotive) poetisch und stimmungsvoll.



Ein so plastisches Orchesterspiel stellt erhöhte Ansprüche an die Sängersolisten: über derart exakten Instrumentalstimmen hört man jede, auch die winzigste Unsauberkeit der Intonation um so mehr. Es macht z.B. die Aufgabe von Karl-Heinz Stryczek als König besonders schwer, daß in der 3. Szene die Klarinette seine Motive wiederholt, wodurch alle kleinen Intonationsschwankungen sofort auffällig werden; Magdalena Falewicz singt ihr poetisches Lied in der 9. Szene manchmal nur um eine Nuance tiefer, man spürt eine Veränderung nur in der Stimmfarbe – doch genügt es, die zauberische Melodie ein wenig verblichen und flach erscheinen zu lassen. Fast unmerkliche Kleinigkeiten – aber sie beeinflussen schon die musikalischen Charaktere. In der 3. Szene fehlt jene Stimmung des Katz-und-Maus-Spieles, die gerade wegen der instrumentaltypisch-monotonen Rezitation so leutselig drohend klingt (Marcel Cordes in der Vergleichseinspielung bringt diesen Effekt zu fast schauriger Wirkung). Magdalena Falewicz phrasiert sehr kultiviert und mit flexibler Stimme ihre Arietta – nur kann die magisch-hypnotisierende Ausstrahlung dieses „Wiegenliedes“ nicht so transparent zur Geltung kommen wie in der unübertrefflichen Interpretation von Elisabeth Schwarzkopf.

Die beste Leistung der Produktion zeigen die drei Strolche. In einer Live-Aufführung unrealisierbar, dagegen bei einer Plattenaufnahme akzeptabel ist die Idee, daß die prosaischen Teile von professionellen Schauspielern rezitiert werden, deren Stimmduktus sich den Sängerstim-

FONO-KRITIK

men ausgezeichnet anpaßt. Die Dialoge erklingen viel natürlicher als in Sawallischs Aufnahme, wo die Sänger sich in einer Art „singenden“ Prosa unterhalten; sehr humorvoll wirkt z. B. die 7. Szene, wo die betrunkenen Strolche manche Wörter („Glück“, „Stück“, „Tück“) mit richtigem Schluckauf aussprechen. Hervorragend sind auch die gesungenen Teile der Strolch-Partien, besonders die heuchlerische Zeugnenschaft der Gerichtsszene oder das in wienerischem Gassenhauerstil geprägte Trinklied. In dieser Aufnahme sind die drei komisch moralisierenden Ganoven die sympathischsten Figuren.

Eva Pintér

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Oper

Historische Schlaglichter auf „Parsifal“, durch die Tonqualität leicht getrübt.

WAGNER, Parsifal (Ausschnitte aus historischen Aufnahmen); Paul Knüpfer, Ivar Andresen, Gotthelf Pistor, Theodor Scheidl, Max Lorenz, Genia Guszalewicz, Frida Leider, Lauritz Melchior, Astrid Varnay, Ludwig Weber, Alexander Kipnis, Clarence Whitehill, Fritz Vogelstrom, Chor der Bayreuther Festspiele u. a., Berliner Philharmoniker, Berliner Staatsoper, Bayreuther Festspiele, London Symphony, Philharmonia Orchestra u. a., Furtwängler, Weissmann, Knappertsbusch, Muck, Siegfried Wagner, Barbirolli, Breisach, Weigert, Dobrowen; EMI 1 C 137-78174/75 (2 M 30)

Aufnahmedatum: 1913–1951

Klangbild: Je nach Alter unterschiedlich, überwiegend dicht, verfärbt, teilweise verzerrt.

Fertigung: Einwandfrei; Stoppzeiten angeben, keine Textbeilage.

Der Titel „100 Jahre Parsifal“ verspricht mehr, als dieses Doppelalbum halten kann. Man erwartet die besten Einzelaufnahmen der Vergangenheit, kann sich dann aber nur bei einem Teil davon entschließen, sie als solche einzustufen, obwohl durch Leihgaben aus den Archiven von DG und RCA sogar Firmengrenzen übersprungen wurden.

Wie jeder weiß, war es in der Geschichte der Tonaufzeichnung erst relativ spät möglich, den Klang eines Orchesters halbwegs genießbar zu konservieren. Historische Operausschnitte konzentrieren sich daher folgerichtig meist auf die Gesangsnummern. Beim „Parsifal“ geht es aber wohl nicht ohne die Orchesterstücke, also sind die Vorspiele unter Furtwängler (1938) und Siegfried Wagner (1927) sowie die Verwandlungsmusik unter Knappertsbusch (1928) hier durchaus am Platz, selbst wenn die Tonqualität das Vergnügen des Abhörens stark trübt. Auch die Chorszenen, insbesondere „Zum letzten Liebesmahl“ unter Karl Muck (1927), werden durch Verzerrungen entstellt.

Bei den Sängern präsentiert sich die klangtechnische Komponente viel weniger problematisch. Natürlich beeinflußt das Alter einer Aufnahme den Gesamteindruck; auch steht fest, daß nicht

jede Stimme für Aufnahmen gleich gut geeignet ist. Trotzdem erscheint es symptomatisch, daß gerade die bis heute berühmt gebliebenen Künstler weitaus am stärksten beeindrucken. Lauritz Melchior unterstreicht durch Intensität und Differenzierungsvermögen sein ungewöhnliches Format, Max Lorenz genügen die paar Einwüfe bei den Blumenmädchen, um zu beweisen, von welchem Kaliber er war. Alexander Kipnis tritt ebenso markant wie imposant als Gurnemanz in Erscheinung, desgleichen der textdeutliche Ivar Andresen mit seinem prächtigen Jahrhundert-Baß. Ludwig Weber arbeitet die menschlichen Züge der Figur sehr ansprechend heraus. Dagegen beeindruckt Knüpfer (1913) heute kaum mehr, mutet die Amfortas-Klage von Theodor Scheidl (1927) langweilig an, kommt einem der schlanke, immerhin gefestigte Tenor von Fritz Vogelstrom („Nur eine Waffe taugt“, 1927) recht durchschnittlich vor, rätselt man über die Notwendigkeit, den vergessenen Bariton Clarence Whitehill klanglich zu exhumieren.

Durch die Abhängigkeit vom vorhandenen Material konnte ein einheitlicher Werkeindruck gar nicht angestrebt werden. Trotzdem schade, daß Klingsor leer ausging, daß nicht noch mehr von Gurnemanz zu hören ist. Zu den schönsten Bausteinen dieses historischen „Parsifal-Digest“ zählen jedenfalls zwei Kundry-Szenen, mit der kultiviert schön singenden Frida Leider, mit der deklamationsgewaltigen, auf Ausdruck erpichten Varnay. Wie Siegfried Wagner sich der Musik seines Vaters näherte, wie der legendäre Karl Muck Wagner dirigierte, das muß „Parsifal“-Spezialisten natürlich ebenfalls interessieren.

Hermann Schönegger

NEUVERÖFFENTLICHUNGEN

Operette

Musterinterpretation als Salut für Offenbach.

OFFENBACH, La Périhole (Gesamtaufnahme in franz. Sprache); Teresa Berganza, José Carreras, Gabriel Bacquier, Michel Sénéchal, Michel Trempont, Pierette Delange, Michele Command, Sonia Nigoghossian, André Batisse u. a., Chor des Capitole de Toulouse, Guy Lhomme, Orchester des Capitole de Toulouse, Michel Plasson;

EMI 1 C 157-73 093/94 (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: Juli 1981

Klangbild: Durchsichtig, gut gestaffelt.

Fertigung: Einwandfrei.

Vergleichseinspielungen: Markevitch/Orchestre Lamoureux (Pathé 2 C 053-10 669/70), Lombard/Orchestre Philharmonie Strasbourg (RCA ZL 30806)

Nun ist sie endlich da: Die lange angekündigte „Périhole“ mit Teresa Berganza in der Titelpartie! Und, was das für alle Offenbach-Liebhaber gleich vorweg zu nehmen: Sie ist mindestens so gut geraten, wie wir es uns erhofft hatten. Was ist das aber auch für ein Stück! Welche Kostbarkeit für jeden, der sich die Freude an heiterem Musiktheater bewahrt hat!

Diese schier unglaubliche Fülle von Melodien, diese immer wieder überraschenden Wechselbäder von Ulk und Ernst, Zärtlichkeit und Spott, Trauer und Ironie. Der Kommentator der Neuaufnahme, François Lafon, der in seinem Essay „La Périhole“ (von 1868) an den Beginn von Offenbachs letzter Arbeitsphase rückt, die nach Kriegsauswirkungen, Ablehnung und Pechsträhne schließlich im „Hoffmann“ münden sollte, hat wohl recht, wenn er in diesem Werk einen bislang unbekannten Klang hören will, einen Klang, den er „Lächeln unter Tränen“ nennt. Daß dieser Klang hörbar, daß Lächeln und Tränen in dieser Aufnahme spürbar werden, liegt sicher vor allem daran, daß sie uns die ganze „Périhole“ (in der dreiaktigen Fassung von 1874) präsentiert – das heißt die gesamte Musik und die Dialoge. Die Einstudierung gewinnt den Charme, die Unmittelbarkeit und Direktheit einer Bühnenaufführung. Theatergeist ist gegenwärtig, wenn die von André Batisse glänzend eingerichteten und von den Sängern mit Witz und Tempo abgelieferten Dialogszenen sich mit den Musiknummern zu einer wunderschönen komödiantischen Mischung vereinen. Michel Plasson setzt mit dem Chor und dem Orchester des Capitols de Toulouse die Arbeit fort, die er mit seinen Gesamtaufnahmen von „Pariser Leben“ und „Orpheus in der Unterwelt“ (in der späten, großen Fassung) so hoffnungsvoll begonnen hat. Er dirigiert souverän, geschickt, schmissig, aber mit so viel Sinn für musikalische (und textliche!) Nuancen, daß im Grunde kein Wunsch offen bleibt. Doch einer, ein großer: Man wünscht sich von Plasson und von keinem anderen den gesamten Offenbach! Er nähert sich am meisten dem Vorbild des großen Igor Markevitch.

Damit habe ich schon verraten, wie ich mich – vor der Wahl gestellt zwischen beiden Gesamtaufnahmen der „Périhole“, die jetzt greifbar sind – entscheiden würde. Die von Alain Lombard geleitete „Straßburger“ Fassung hat durchaus ihre Meriten, man ist mit ihr nicht schlecht bedient. Aber Plassons Orchesterklang ist federnder, hebt mehr vom Boden ab. Zudem hat die Straßburger Ausgabe keine Dialoge, sondern einen (langatmigen) Erzähler, der ihr zusätzliche Erdschwere verleiht und den Ablauf der Handlung immer wieder bremst. Schließlich: In Straßburg war Regine Crespin die Périhole, die ich nun einmal, bei aller Klugheit ihrer Stimmführung, bei aller Delikatesse ihres Gesanges für eine Fehlbesetzung halte.

Teresa Berganza dagegen scheint ideal, weil ihre Stimme keß und zart, lyrisch und kraftvoll, ja



sogar hart klingen kann. Die Berganza singt und spielt, wenn man so will, mehr als die Operettenfigur, in ihrer Interpretation werden Züge des historischen Vorbildes, jener nicht nur sympathischen „kreolischen Hündin“ (perra chola) Michaela Villegas lebendig. Ja, man fühlt sich in einigen Momenten sogar an Anna Magnani erinnert, die diese Gestalt einst im Renoir-Film „Die goldene Karosse“ verkörperte, der auf einem Theaterstück des Prosper Mérimée basierte, das auch Offenbachs Opéra-bouffe zugrunde lag. Durch die Person und die Persönlichkeit der Berganza schließt sich ein Kreis. Wem diese Assoziationen zu kompliziert klingen, der halte sich an die Briefarie, die Schlüsselszene jeder Périhole-Interpretation. Wie schlicht und doch bis ins letzte hinein nuanciert Teresa Berganza diesen Manon-Monolog an den Mann „bring“, das macht ihr heute keine nach. (Schade, daß sie diese Partie nicht schon vor zehn Jahren für die Platte gesungen hat!) Der Piquillo dieser Périhole ist José Carreras – vielleicht im ganzen ein wenig zu lyrisch, zu sehr im Schöngesang ausruhend. Der temperamentvolle Alain Vanzo (in der Straßburger Fassung) ist da vielleicht richtiger. Aber das bleibt Geschmackssache. Die Vizekönige, Gouverneure und Kammerherren von Toulouse und Straßburg scheinen mir gleichwertig. Bei den Cousins würde ich das Toulouser Dreigestirn vorziehen. Und noch etwas, was für die neue Gesamtaufnahme spricht: Ihr ist der komplette (drei-sprachige) Text beigelegt. Verfolgt man den einmal genau, so wird das ohnehin beträchtliche Hörvergnügen noch um etliches gesteigert.

Hans-Günter Martens

Eine hübsche Operette in mittlerer Wiedergabe.

KÜNNECKE, Der Vetter aus Dingsda (Gesamtaufnahme); René Kollo (Ein Fremder), Grit van Jüten (Julia de Weert), Angelika Wolff (Hannchen), Benno Kusche (Josef), Evelyn Künnecke (Wilhemine), Bully Buhlan (Egon von Wildenhagen), Freddy Breck (Ein zweiter Fremder), Kölner Rundfunkorchester, Heinz Geese;

RCA Red Seal RL 30867 (2 S 30) Digital

Aufnahmedatum: 1982

Klangbild: Offen, etwas hallig, leichte Verklirrung.

Fertigung: Keine Fehler.

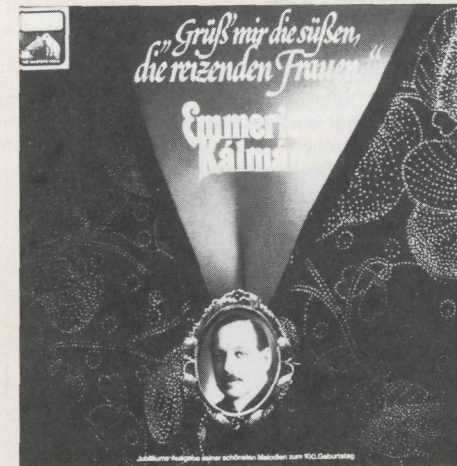
Ein kennenswertes Stück: Die Handlung (von Haller und Rideamus) enthält zwar nichts von Bedeutung, doch die Musik zu dieser Berliner Operette aus dem Jahr 1921 wirkt frisch und belebend. Manches klingt an Weill, einiges sogar an Hindemith an. Witzblatthumor, unpathetisch, temperamentvoll, mit richtiger „Schnauze“. Dazwischen gibt es auch viele gemütvolle Abschnitte. Ein angenehmer Gegensatz zu den schmalzigen Produktionen der „silbernen“ Wiener Operetten-Epoche.

Die Einspielung enthält alle Musiknummern, nicht aber die Prosa. Manches, was als Melodram gedacht ist, kommt dadurch etwas unmotiviert zu Gehör, doch spielt dies bei den leicht faßlichen Vorgängen der Handlung keine Rolle. Die Kölner Aufführung bringt in erster Linie eine ausgezeichnete Orchesterleitung. Der gesangliche Teil ist leider weniger gut gelungen. Am besten schneidet dabei René Kollo in der

Hauptrolle ab. Freilich, die Kälte seines Singens macht sich gerade im Operettenfach nachteilig bemerkbar. Seine Partnerin: Grit van Jüten. Sozusagen eine Bomben-Fehlbesetzung. Wie eine Wagner-Heroine kurz vor ihrer Abdankung. Unmöglich. Die Mitwirkung der einstigen Schlagersängerin Evelyn Künnecke kann man sich nur damit erklären, daß sie als Tochter des Komponisten dabeisein wollte. Auch Bully Buhlan war vor langer Zeit als Schlagersänger bekannt. Beide haben eines gemeinsam: stimmliches Defizit. Benno Kusche und die übrigen Mitwirkenden kann man gelten lassen. Clemens Höslinger

WIEDERVERÖFFENTLICHUNGEN

Operette



Jubiläums-Ausgabe von bekannten und unbekannten Kálmán-Melodien.

KÁLMÁN, GRÜß MIR DIE SÜSSEN, DIE REIZENDEN FRAUEN... Lieder, Couplets, Duette und Ensembles aus 12 verschiedenen Operetten, von Herbstmanöver bis Kaiserin Josephine; 10 Damen (von Fritz Massary bis Olivera Miljakovic), 18 Herren (von Max Palenberg bis Kurt Böhme), versch. Orchester und Dirigenten;

EMI 1 C 137-54 343/46 (2 M 30, 2 S 30)

Aufnahmedatum: Zwischen 1909 und 1972

Klangbild: Den jeweiligen Entstehungszeiten und Aufnahmeformen entsprechend.

Fertigung: Einwandfrei.

Der Titel dieser ungewöhnlichen Kassette, die zum Abschluß des Kálmán-Jubiläumsjahres erschien, zitiert den Refrain eines besonders populären Schlagers. Aber wer will, mag ihn auch ein wenig als Motto verstehen. Denn Kálmán Imre aus Siofok am Plattensee, dessen 100. Geburtstag wir am 24. Oktober 1982 feiern konnten, hat in seinen Operetten mehr als andere Komponisten-Kollegen weiblichen Titelfiguren gehuldigt. Von den beiden Frühwerken „Ein Herbstmanöver“ (1908) und „Der Zigeunerprimas“ (1912) abgesehen, bricht nur der „Teufelsreiter“ (1932) noch einmal aus dem

Kreis der „süßen, reizenden Frauen“ aus, denen Kálmáns Melodien gewidmet sind. Nach der „Csardasfürstin“, die ihm 1915 den ersten ganz großen Erfolg einbrachte, ließ er 1917 die „Faschingsfee“ tanzen. Dem „Hollandweibchen“ (1920) folgte die „Bajadere“ (1921), der „Gräfin Mariza“ (1924) die „Zirkusprinzessin“ (1926). Nach der „Herzogin von Chicago“ (1928) stellte er seinem Publikum 1930 das „Veilchen vom Montmartre“ vor, das trotz seines sächlichen Artikels weiblichen Geschlechtes ist und auf den Namen Violetta hört. Der Kreis schließt sich mit der „Kaiserin Josephine“ (1936).

Verbirgt sich hinter einem Komponisten, der so hartnäckig auf die Weiblichkeit fixiert zu sein scheint, ein musizierender Don Juan, ein verheirateter Lebemann? Der Gedanke läge nahe. Aber Karl Schumann, der Kommentator der Kassette, erinnert noch einmal an das Kálmán-Bild, das von Zeitgenossen überliefert ist und das so gar nichts Faszinierendes hat: Ein schüchterner, zurückhaltender, wie vom Kummer überschatteter Herr von dezenter Eleganz und ausgesuchter Höflichkeit. „Aus tiefem Mißtrauen gegen die Wechselfälle des Glücks führte Kálmán auch auf der Höhe des Ruhmes das maßvolle Leben eines bedächtigen Bürgers, der seine Arbeit tut, seine Finanzen in Ordnung hält und sich wenig Aufwand gönnt.“ Seine einzigen Marotten sollen die Vorliebe für besonders feinen Schinken und die Neigung zu extravaganteren Krawatten gewesen sein. Der Mann ist also für die Biographen nicht ergiebig. So bleibt um seine Musik ein wenig Geheimnis. Das Feuer, die Schwerkut und Süßigkeit seiner Melodien sowie die spielerische Eleganz seiner Rhythmen werden wohl noch bis ins nächste Jahrhundert hinein ihre Wirkung tun.

Die Jubiläumskassette enthält Melodien aus allen genannten Operetten, auch aus den nicht so erfolgreichen, nicht mehr gespielten, nahezu unbekannten. Das ist ihr erstes Verdienst. Das zweite: Sie macht etliche historische Aufnahmen wieder hörbar, die bislang gar nicht oder nur in unzulänglichen Überspielungen zu haben waren, darunter Schulbeispiele der Operetten-Interpretation aus jenen goldenen Zeiten, da es noch einen Stil für dieses Genre gab. Fritz Massarys Gruß an den „lieben Himmelvater“ ist da an vorderster Stelle zu nennen, der trotz Trichterklang noch heute so viel an Witz, Grazie, Musikalität und Intelligenz vermittelt, daß man wohl von einer Sternstunde des alten Grammophons sprechen darf. Und wer nicht glauben will, daß man auch akustisch mit den Augen zwinkern kann, der höre sich bitte Max Hansen an, der 1924 bei der Wiener Uraufführung der „Mariza“ als Buffo entdeckt wurde, seine Karriere also im Grunde Kálmán zu verdanken hatte. Hier zwinkert Hansen in dem Couplet „Die kleinen Mädchen im Trikot“ aus der „Zirkusprinzessin“.

Aus der Operettengeschichte weiß man, daß die ehemalige Hofopernsängerin (und Hans-Albers-Gattin) Claire Dux 1920 im Berliner Metropol das „Hollandweibchen“ kreiert hat. Hier nun wird solche Erinnerung lebendig. Und auch die Aufnahmen mit Rita Georg und Gitta Alpar machen blitzartig klar, wieviel Bühnenpräsenz diese Göttinnen der Operette einmal besessen haben müssen. Antiquitätensammler, die bei den von Palenberg gekrachten Couplets aus dem „Herbstmanöver“ zusammenzucken und die vielleicht auch mit den Liedern Giradis, des ersten „Zigeunerprimas“ nicht so viel anfangen können, kommen sicher bei den Tenören Charles Kullmann, Marcel Wittrich oder Richard