

ZUR DISKUSSION

Mozarts Opernkonzeption und die Ästhetik der Schallplatte

Sarastro im Wohnzimmer

Von wenigen Ausnahmen abgesehen – etwa Gustav Mahlers Sinfonien – hat sich die damalige Rangordnung der meistgespielten Repertoirestücke bis heute kaum verändert; im Bereich der Oper ist sie sogar völlig unverändert geblieben (was u. a. damit zusammenhängen dürfte, daß Puccini und Strauss die bislang letzten Erfolgskomponisten der Oper waren). Hier hat die Schallplatte die traditionelle Auswahl sogar noch sedimentiert, ja in den letzten dreißig Jahren (seit Einführung der LP) den Trend zur zunehmenden Auszehrung des Repertoires nachhaltig unterstützt, indem sie lange Zeit nur auf 100prozentige Erfolgstitel setzte. Heute liefert der Schallplattenkatalog ein getreues Abbild der Aufführungszahlen: die meistgespielten Opern haben die größte Discographie. Verdi, Mozart und Puccini stehen mit ihren populären Werken auch in den Katalogen ganz vorne an: „Rigoletto“ und „La Bohème“ halten mit je 33 Gesamtaufnahmen (= Gesamtzahl sämtlicher bisher auf Platte erschiener Gesamtaufnahmen inklusive aller verfügbaren Live-Mitschnitte) unangefochten die Spitze, „Carmen“ (29), „La Traviata“ (28) und „Don Giovanni“ (27)

Attila Csampai, 1949 in Budapest geboren, studierte in München Theatergeschichte, Philosophie und Musikwissenschaft. Der Mitherausgeber und Autor der neuen Rowohlt Opernbuchreihe hat sich seit langem in verschiedenen Publikationen mit dem Musiktheater W. A. Mozarts beschäftigt. In seinem nebenstehenden, bewußt pointiert bis provokativ formulierten Beitrag geht er der Frage nach, inwieweit sich die moderne Aufnahmeästhetik unserer Tage mit der Opernkonzeption Mozarts verträgt.

Von Attila Csampai

Die von Walter Benjamin nunmehr schon vor 45 Jahren aufgestellte These, daß die „technische Reproduzierbarkeit“ von Kunst im allgemeinen, von Musik im besonderen zwangsläufig eine grundlegende Veränderung des Hörbewußtseins und der Rezeptionshaltung der „breiten Masse“ bewirken würde, hat sich zumindest im Bereich des E-Musik-Repertoires nicht erfüllt.

folgen dicht dahinter. Mozarts „Figaro“ verzeichnet 24, „Cosi fan tutte“ 17 und „Die Zauberflöte“ immerhin noch 15 Gesamtaufnahmen. Dagegen gibt es vom „Titus“, Mozarts später *opera seria*, nur drei Gesamteinspielungen, und die erste davon, István Kertész' kongeniale Interpretation, entstand erst 1967. Während bei den meisten anderen großen Opernkomponisten, also bei Verdi, Wagner, Rossini, Puccini sowie auch Weber und Tschaikowsky, die akustischen Vorzüge der modernen Studioteknik zumindest in einigen Fällen zugunsten der Werke partiturgerecht eingesetzt werden konnten (und wurden) – so etwa bei Kleibers „Freischütz“, Abbados Rossini-Produktionen, oder dem „Ring“-Zyklus unter Solti, gibt es von Mozart – trotz der beträchtlichen Zahl von 75 „reinen“ Studioproduktionen von seinen fünf großen Opern – bislang keine rundum geglückte, in jeder Beziehung einwandfreie Studioaufnahme, die den Verlust von Bühnenrealität klangästhetisch überzeugend und im Sinne Mozarts ausgeglichen hätte. Keine der bisher eigens für die Schallplatte gemachten Aufnahmen genügt nach meiner Meinung also

dem Anspruch, zugleich eine interpretatorisch gleichmäßig hochwertige, akustisch einwandfreie und klangästhetisch adäquate Realisation der jeweiligen Mozart-Oper zu sein.

Dies gilt übrigens auch für die hochdotierten Mozart-Dirigenten der letzten Jahre. Weder Böhm, noch Karajan, noch Solti (und auch Klempner nicht) ist es gelungen, als Platteninterpreten von Mozarts Opern jene herausragenden Leistungen zu erbringen, die sie als Bühnendirektoren schon lange vorweisen können. Wer also in seinen eigenen vier Wänden hören möchte, was Mozarts späte Wiener Opern an Vitalität, an Gegenwärtigkeit, an „Vielfalt des pulsierenden Lebens“ (G. Tschitscherin) enthalten, der ist heute noch auf die akustisch unbefriedigenden alten Mono-Aufnahmen von Fritz Busch aus den Jahren 1934-36 („Figaro“, „Don Giovanni“, „Cosi fan tutte“) sowie auf die technisch naturgemäß noch schlechteren Live-Mitschnitte von Aufführungen Bruno Walters in Salzburg (1937: „Figaro“, „Don Giovanni“) und New York (1942: „Don Giovanni“, „Zauberflöte“) angewiesen: musikalisch sind

diese Aufnahmen bis heute unerreicht geblieben.

Wunderschön geschminkte Klangleichen

Vergleicht man nun diese äußerst lebendigen, spannungsgeladenen und stets dramatisch bewegten Interpretationen, die auch die unterschwelligsten Momente von Auflehnung, die Mozarts Partituren enthalten, glaubwürdig herausarbeiten – mit den neuesten akustisch ausgeklügelten Studioproduktionen, so muß man schon von einer desolaten Situation sprechen, einer rückläufigen Entwicklung, die die Schallplatte den Opern Mozarts in den letzten 20 Jahren bereitet hat. Dabei waren ja noch bis in die fünfziger Jahre hinein eine Reihe erstklassiger Mozart-Dirigenten mit teilweise bemerkenswerten Studio-Produktionen hervorgetreten (so Erich Kleiber, der junge Karajan, Fricsay, Krips, Rosbaud und Moralt) die – wenngleich zumeist unter unausgeglichene Sängerbesetzungen leidend – allesamt eine Menge Bühnenatmosphäre in den Studios verbreiteten. Demgegenüber wirken die Einspielungen neuer-

sten Datums unter Solti („Don Giovanni“), Maazel („Don Giovanni“) und Karajan („Figaro“, „Zauberflöte“) musikalisch gleichsam wie abgestorben, leblos: Von Oper, von musikalischem Theater als der singenden Darstellung menschlichen Handelns und Empfindens, kann hier nicht die Rede sein, nicht einmal von dem Versuch, derartiges am fremden Ort zu „simulieren“. Es handelt sich vielmehr um akustisch exhibitionierte Zurschaustellung wunderschön geschminkter Klangleichen:

Töne, die nur noch dazu zu dienen scheinen, sich dem Ideal eines keimfreien Schönklangs zu fügen, dem firmeneigenen Sound, und die nicht nur die Aura des Theaters, sondern bereits von Musik überhaupt, als einer von Menschen konkret vollzogenen Tätigkeit, verloren haben.

Diese Aufnahmen, so will es scheinen, richten sich in erster Linie an die reinen Klangfetischisten, die Sauberklang-Ideologen, für die Musik jeder Art, also auch Musiktheater, nur noch die Funktion hat, narzisstisch ihrer eigenen Klanggestalt zu huldigen, sozusagen als „Schallkunst“, ansonsten aber jeden Sinn, jeden Mitteilungsscha-



Blick auf ein modernes Regie- und Mischpult (Studierraum des Bayerischen Rundfunks im Herkules-Saal der Münchner Residenz)

ZUR DISKUSSION

rakter, abgelegt hat. Die zweite Zielgruppe dieser Aufnahmen dürfte aber die große Masse der psychisch versehrten Hörer sein, worauf Ulrich Dibelius schon vor Jahren kritisch aufmerksam machte: „Der Einsame sucht Trost, der Depressive Erheiterung, der Mutlose bestätigende Stärke“, schrieb Dibelius in einem mit „Heimliche Verführung durch den Sound“ betitelten Artikel und kam zu dem nicht gerade ermutigenden Ergebnis, „daß hier das tendenziell Falsche vom seelisch labilen und bedürftigen Schallplattenhörer am höchsten honoriert wird“.

Mystifizierung des Mediums Schallplatte

Daß sich ein Schallplatten-Fachkritiker, wie in diesem Fall, einmal auch mit dem ästhetischen Aspekt, den musikalischen Auswirkungen der Arbeit derer kritisch auseinandersetzt, die von der Öffentlichkeit abgeschirmt diskret im Hintergrund die Apparate bedienen, ist bislang jedoch die seltene Ausnahme von der Regel der Verschwiegenheit geblieben, die sich in dieser Frage seltsamerweise seit jeher alle Seiten, auch die Kritiker, auferlegt haben. Unter diesen scheint es eine Art geheimer Übereinkunft zu geben, in den Plattenrezensionen just darüber nicht zu sprechen, was die Schallplattenaufnahme grundsätzlich von der Aufführung unterscheidet, nämlich über den synthetischen Studioklang und seine Auswirkungen auf das jeweilige künstlerische Gesamtergebnis.

Für die meisten dürfte dies allerdings auch ein wenig schwierig sein, da sie sich als zu meist einseitig „künstlerisch“ ambitionierte Menschen in der Regel für die technische Seite kaum interessieren, folglich auch die konkreten Möglichkeiten aufnahmetechnischer Manipulation zu wenig kennen, um deren Auswirkungen auf die jeweilige Interpretation beurteilen zu können. Wenn überhaupt, dann wird die Technik meist nur unter rein akustischen Gesichtspunkten – also losgelöst von der Musik – bewertet: Ob die Stereobalance stimmt oder ob der Frequenzgang ausgewogen ist etc. etc. (was im Grunde entbehrlich ist und dem Hörer obendrein vorgaukelt, dem Rezensenten hätten dieselben Abspielgeräte zur Verfügung gestanden wie dem, der die Abmischung besorgte). Insofern hat die Schallplattenkritik nicht weniger zur Mystifizierung des Mediums Schallplatte beigetragen als die Schallplattenindustrie selber; und in den meisten Rezensionen wird nach wie vor so getan, als



Unter rein musikalischen Gesichtspunkten sind die unter Bruno Walter entstandenen Live-Mitschnitte von Mozart-Opern bis heute unerreicht geblieben

handle es sich bei der betreffenden Einspielung um eine ganz normale Aufführung, bei der eben nur einer, der Dirigent, die Verantwortung trage und darum auch nur er allein Lob und Tadel entgegenzunehmen habe.

Interpretatorische Mitwirkung der Tontechnik

Ein aktuelles Beispiel: In einem unlängst erschienenen Artikel über „Die unerlöste Mozart-Oper“ (in *HiFi-Stereophonie* 3/81) nimmt es sich der Schallplattenexperte Alfred Beaujean zwar vor, die „Probleme der Realisierung auf Bühne und Schallplatte“ zu behandeln, geht dann aber in seinem achtpaltigen Beitrag mit keinem Wort auf die interpretatorische Mitwirkung der Tontechnik ein, obwohl auch er zu dem Schluß kommt, daß Mozarts Opern im Bereich der Schallplatte ihrer „Erlösung“ noch harren. Für den gegenwärtigen Zustand der „Unerlöstheit“ gibt auch Beaujean nur den Dirigenten die Schuld, so daß der Eindruck entstehen muß, die heutigen Dirigenten hätten es verlernt oder seien schlicht zu dumm dazu, Mozarts Opern richtig zu dirigieren.

In Wirklichkeit erstreckt sich bei Schallplattenaufnahmen die Macht und Kompe-

tenz des Dirigenten (bzw. künstlerisch Verantwortlichen) bestenfalls auf das, was für ihn hörbar musiziert und gesungen wird. Bereits Auswahl und Aufstellung der Mikrophone liegt in der Regel jenseits seiner Kompetenz, ganz zu schweigen von den schier unbegrenzten Möglichkeiten der Einflußnahme und Korrektur des Klangbildes während und vor allem nach der eigentlichen „Aufnahme“, bei der Abmischung der Mehrspurbänder auf zwei Spuren, wo der Dirigent meistens ohnehin nicht mehr dabei ist. Darum kann er für den gesamten Vorgang der technischen Reproduktion (also Aufnahme, Speicherung, Aufbereitung, Wiedergabe) nur bedingt verantwortlich gemacht werden, bedingt deshalb, weil er die fertigen Bänder, wie die Schallplattenindustrie immer wieder beteuert, ja erst „freigeben“ muß, bevor sie auf Platten überspielt werden. Das heißt also: Er wird zunächst vor vollendete Tatsachen gestellt und muß dies im nachhinein als seinen ursprünglichen künstlerischen Willen ausgeben. Daß in dieser Situation – also nachdem bereits alles bezahlt ist – der „freie künstlerische Wille“ in den meisten Fällen sich dem „gesunden Menschenverstand“ (oder dem Selbsterhaltungstrieb) unterzuordnen pflegt, sollte dann auch niemanden mehr verwundern.

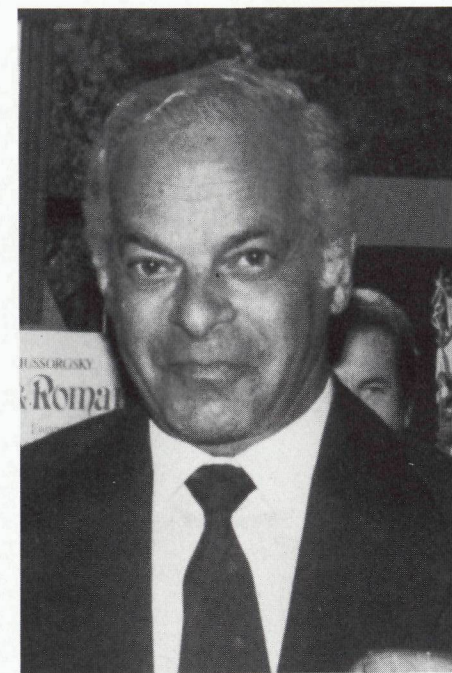
Der Schallplattenindustrie kann es daher

nur recht sein, wenn die Kritiker diese heiklen Fragen nicht allzu oft in der Öffentlichkeit diskutieren und es lieber dabei belassen, die Dirigenten (bzw. Interpreten) für alles, was aus den Lautsprechern tönt, verantwortlich zu machen; so tragen denn auch sie ihr Scherflein dazu bei, daß das synthetische Produkt mit all seinen Widersprüchen und ungelösten ästhetischen Problemen weiterhin jenen falschen Schein von Natürlichkeit behält, den man dem Konsumenten unter allen Umständen suggerieren zu müssen glaubt.

Von der realen Aufführungssituation grundverschieden

Und dies scheint im Bereich der E-Musik, die ja nicht von vornherein für die Schallplatte konzipiert wurde, auch durchaus wichtig zu sein; denn für den Hörer dieser Musik und insbesondere für den Opernfreund ist es wünschenswert, sich beim Abspielen einer Aufnahme der Illusion hingeben zu können, einer wirklichen Aufführung – wenn auch nur auf die akustische Wahrnehmung beschränkt – beizuwohnen. Dies kann im Grunde aber nur der Live-Mitschnitt leisten. Bei der Studioaufnahme dagegen sind, zumal bei Opernproduktionen, sowohl die objektiven als auch die subjektiven Voraussetzungen des Musizierens, Singens und Spielens von der realen Aufführungssituation so grundverschieden, daß diese auch bei günstigsten Bedingungen nicht ersetzt werden kann. Also nicht nur die Raumverhältnisse sind hier in der Regel andere als in einem vollbesetzten Theater (sonst würden nicht 90 % der Studioaufnahmen von Opern so klingen, als wären sie in einer leeren Festhalle entstanden), sondern auch die subjektive Situation der Sänger, die, anstatt dramatisch zu agieren, hier nur auf das fehlerfreie Exerzieren ihrer Gesangspartien reduziert sind und so nie den inneren Spannungspegel erreichen, jene sinnliche Präsenz und Vollkörperlichkeit, die ihnen im Theater die Gegenwart zahlenden Publikums abzwängt.

Das größte Problem aber scheint mir zu sein, daß diejenigen, die sich in erster Linie hätten Gedanken machen (und Konzeptionen erarbeiten) müssen über die musikalisch-ästhetische Eigenart des Studios, nämlich die mit den Möglichkeiten des Apparates am besten vertrauten Tonmeister und Aufnahmeleiter, hierfür bisher das geringste Verständnis und Interesse gezeigt haben; sie tun so, als sei die Frage, welches Klangbild jeweils das „richtige“ sei, weniger ein



Der Toningenieur Horst Lindner war zwei Jahrzehnte für die aufnahmetechnischen Belange der Eurodisc-Musikproduktion zuständig

musikalisch-ästhetisches als vielmehr ein physikalisch-technisches Problem (den ominösen akustisch „optimalen“ Klang zu finden): So fällt die doch in jedem Fall – wenn auch unbewußt – getroffene ästhetische Entscheidung für einen bestimmten Klang unüberprüfbar dem diffusen Bereich des subjektiven Geschmacksurteils anheim und kann da, zumal sie eben auch noch mit fragwürdigen technischen Argumenten abgeschirmt wird, besonders schwer dingfest gemacht werden.

In einer Umfrage, die eine Fachzeitschrift im Juli 1977 bei den Tonmeistern und Aufnahmeleitern der großen Plattenfirmen durchführte, läfteten die Halbgötter hinter den Regiepulten einmal ein wenig den Schleier: So wiesen alle Befragten nachdrücklich drauf hin, daß ihr Wirken nur der optimalen klanglichen Verwirklichung der Partitur und des „künstlerischen Aufführungswillens“ (P.K. Burkowitz) diene, verhehlten aber dennoch nicht, daß der Anteil des „Regieraumes“ am künstlerischen Gesamtergebnis „sehr hoch“ sein könne. Näheres zur Frage der „optimalen Klanggestaltung“ wollte indes nur einer äußern, Horst Lindner von Ariola, dessen Antwort mir jedoch auch die Meinung der „schweigenden“ Mehrheit seiner Kollegen auszudrücken scheint: „Ich bin also für eine optimale Klanggestaltung der Partitur, je-

doch bin ich prinzipiell dagegen, nur allein wegen der Transparenz auf jene klanglichen Raumanteile zu verzichten, die das Hören der Aufnahme erst zum Genuß werden lassen. Wie schlecht klingt doch ein Instrument (oder eine Gruppe), wenn es in einem strohtrockenen Raum aufgenommen wurde... Die Klangästhetik verlangt das Mitklingen eines Raumes.“

Abgesehen davon, daß hier vage und zudem anfechtbare Geschmacksurteile einigermaßen demagogisch als „facts“ ausgegeben werden, scheint mir Lindners Credo – insbesondere im letzten Satz des Zitats – das von mir oben angesprochene Dilemma des Akustikers aufzuzeigen, dem künstlerisch weitreichende Entscheidungen aufgebürdet werden, welche ihn schlicht überfordern: Er versucht den eminent komplexen historischen Begriff des Ästhetischen ohne nähere Erläuterung in ein einfaches logisches Aussagesystem zu zwingen und kommt dabei zu einem fragwürdigen Schluß. Die treffendste Antwort indes kam von Ernst Rothe (EMI), der die langfristige klang-ästhetische Zielsetzung seiner Firma – auch bei den Opernaufnahmen! – folgendermaßen charakterisierte: „... also nicht: hinein mit dem Konzertsaal, sondern hinein mit der Musik ins Wohnzimmer!“

Lebensnerv Mozartschen Musiktheaters zerstört

Seit diesem Ausspruch sind zwar erst vier Jahre vergangen, doch scheint Ernst Rothens Wunsch inzwischen schon in Erfüllung gegangen zu sein; selbst Mozarts Opern sind von der Transplantation ins heimelige Wohnzimmer nicht verschont geblieben – unter Anleitung des Chefkulinarikers Herbert von Karajan. Was sich in seinem „Figaro“ von 1979 schon abzuzeichnen begann, wurde in der „Zauberflöte“ von 1980 mit Hilfe der Digitalaufzeichnungstechnik zu absoluter Perfektion gesteigert: Der akustische Vorteil dieses Verfahrens, extrem niedrige Pegel rausch- und verformungsreicher wiedergeben zu können, wurde hier von Karajan und den Technikern insofern ästhetisch offensiv eingesetzt, als sie einen weitgehend auf den Piano-Bereich beschränkten, unglaublich gepflegten Intim-Schönklang anstrebten, also wirklich Oper im Wohnzimmer, was natürlich das Grundprinzip der Mozartschen Musik, ihren Lebensnerv, ihre dramatische Präsenz, ihre Körperhaftigkeit, kurzum: ihre Theaterhaltung, zerstörte. Ausstrahlung, Aura, Theater und damit im engeren Sinne Äs-

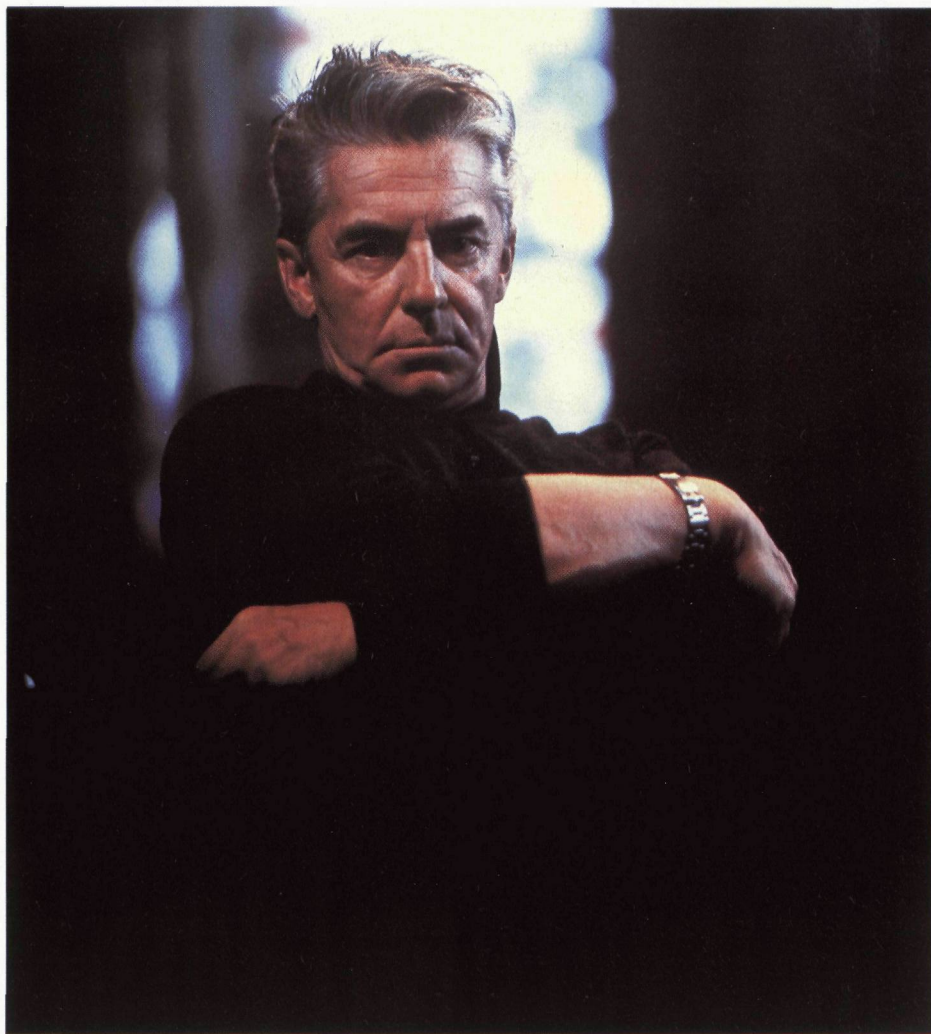
ZUR DISKUSSION

thetisches, als das Erschaffen eines wahrhaft menschlichen Gegenüber, konnte in diesem intimen, betäubend schönen „Wohnzimmersound“ niemals entstehen. Das heißt: Karajans individuelle Schönklangästhetik, deren Wirkung durch die überaus breiten Tempi geradezu multipliziert wurde, erreichte hier die Stufe der Vollkommenheit, was zugleich den Tod der Musik Mozarts bedeutete.

Dramatische Menschengestaltung durch die Musik

Eine derartige Radikalkur, also das radikale Eliminieren von allem Theater, von aller menschlichen Aura, bekommt an sich keiner Oper gut – Solti hat in seinem neuen *digitalen* „Fidelio“ ähnliches mit gleichem Erfolg praktiziert –, ganz besonders aber schadet der leblose „Wohnzimmersound“ der Musik Mozarts. Seine Konzeption der Musik wie auch des musikalischen Theaters ist der heute angebotenen Klangnorm diametral entgegengesetzt: „Wollen wir das Neue der Wiener Klassischen Musik ins Allgemein-Geistige übersetzen, so können wir es als das Erfassen des Handelns, des spezifisch menschlichen Handelns, bezeichnen“, notierte der Münchner Musikwissenschaftler Thrasybulos Georgiades vor 27 Jahren und erkannte damit als erster das genuin dramatische Wesen eines musikalischen Stils, in dessen Zentrum W.A. Mozart stand. Das eigentlich Bahnbrechende dieser Interpretation bestand darin, daß sie die „Theaterhaltung“ dieser Musik nicht als bloßes Ausdrucksmerkmal verstand, sondern als *wesentliche* Eigenschaft des musikalischen Satzes.

Folgerichtig konnte Georgiades behaupten, daß „wir eine in unserer Gegenwart hier und jetzt stattfindende Begebenheit (vernehmen), mag es sich um Bühne oder um Instrumentalmusik handeln“. Als wesentliches satztechnisches Kriterium des dramatischen Prinzips benannte er den „diskontinuierlichen Satzverlauf“, bei dem der musikalische Zusammenhang in dialektischer Weise aus dem freien, *diskontinuierlichen* Mit- und Gegeneinander unerwartet einsetzender musikalischer Wendungen sich konstituiert. Dabei schuf Haydn die satztechnischen Voraussetzungen für die spätere *musikalische Verwirklichung des Menschen* durch Mozart, während Beethoven – nach dem Scheitern der revolutionären Ziele – damit begann, Mozarts Charaktere zu idealisieren. Allein Mozart war es vorbehalten, wahrhaftige, homogene Gestalten aus Fleisch und Blut



Bedeutet Karajans individuelle Schönklangästhetik den Tod der Musik Mozarts?

zu erschaffen. In seinen Späten Wiener Opern ist dieses Prinzip der *dramatischen Menschengestaltung durch die Musik* vollständig ausgebildet.

Gerade ihrer besonderen Eigenschaft wegen, das gesamte dramatische Geschehen bereits in sich, in ihrer Struktur zu bergen, muß Mozarts Musik, um ihren *Sinn* zu erfüllen, bereits in sich, in der Klanggestalt das gesamte Theater realisieren – als geistiger Akt sozusagen. Hierin unterscheidet sich auch Mozarts Opernkonzeption von denen aller anderen Komponisten, wo die Musik zum Theater *hinzutritt* und ästhetisch autonomer *Teilbereich* des Gesamtkomplexes Theater ist, darum auch losgelöst vom Theater rein musikalisch aufgefaßt und genossen werden kann. Mozarts Musik allein erfährt das Theater vollständig

und dient nur dem Zweck, *im Tönen* menschliches Handeln und Empfinden zu erzeugen. Doch gerade dies verwehren ihr die modernen Studioaufnahmen, die bislang sowohl den hörbar menschlichen Anteil an der Musik als auch die menschlichen Gehalte der Musik in zunehmendem Maße eliminieren. Es wäre dann aber zu fragen, ob angesichts dieser Wesensunterschiede die adäquate klangliche Realisierung einer Mozart-Oper im Studio überhaupt möglich ist: Wenn man davon ausgeht, was die Toningenieure bisher an „Lösungen“ angeboten haben, muß man diese Frage verneinen.

Live-Mitschnitte operngerechter

Bei keinem anderen Komponisten sind

auch die Unterschiede zwischen Live- und Studioaufnahmen seiner Opern so eklatant und fallen musikalisch so deutlich zugunsten der Mitschnitte aus – trotz deren erheblich schlechterer akustischer Qualität: Weil diese immerhin noch eine real und kontinuierlich vollzogene vollkörperliche menschliche Aktion festhalten.

Wie hoch der Anteil der Aufnahmetechnik am künstlerischen Gesamtergebnis inzwischen tatsächlich geworden ist, kann jeder selber mühelos feststellen, wenn er Aufnahmen einer bestimmten Mozart-Oper miteinander vergleicht, die unter *demselben* Dirigenten, das eine Mal im Studio, das andere Mal bei einer Theateraufführung, entstanden. Da entpuppen sich selbst solche als Ideologen des synthetischen Schönklangs abgestempelte Orchesterleiter wie H.v. Karajan plötzlich als Theaterbesessene, als glühende Verfechter eines diskontinuierlich-bewegten, impulsreichen, geschärften Mozart-Spiels. So klingt etwa der Live-Mitschnitt von Karajans Salzburger „Figaro“ von 1974 im Vergleich zur laschen Studioaufnahme von 1979 geradezu umstürzlerisch, ja, man will zunächst gar nicht glauben, daß es sich in beiden Aufnahmen um denselben Dirigenten, dasselbe Orchester und beinahe das gleiche Ensemble handelt. Die Salzburger Aufführung gehört musikalisch zu den besten „Figaro“-Interpretationen aller Zeiten, den legendären Aufführungen Bruno Walters und Fritz Buschs in keiner Weise nachstehend. Warum aber haben es gerade die, die es wissen müßten, die Verantwortlichen der betreffenden Plattenfirma (bzw. -firmen), es versäumt, diese wahre Sternstunde der Mozart-Oper offiziell, legal und auf bestmöglichem technischem Niveau mitszuschneiden und herauszubringen?! Dies hätte nicht nur Mozarts Werk und Karajans Ruf, sondern längerfristig eventuell auch dem eigenen Umsatz gut getan (zumindest besser als das aufwendige Nachproduzieren derselben Inszenierung im Studio mit einem künstlerisch weitaus unattraktiveren Ergebnis). Ähnliches gilt für Georg Solti und „Don Giovanni“: Der Live-Mitschnitt von der Premiere an der Pariser Oper von 1975 klingt wiederum ungleich lebendiger, spannender und theaterhafter als die Studioproduktion von 1979, obwohl Solti in Paris ganz ähnliche, nämlich relativ langsame Tempi nahm. Auch hier ermöglichten erst die „richtigen“ ästhetischen Bedingungen – der adäquate Ort, die normale Akustik eines vollbesetzten Theaterraums, die psychologischen Vorteile der Aufführungssituation – die Entfaltung dramati-



Soltis Studioproduktion der „Zauberflöte“ von 1969 läßt – als seltene Ausnahme – klangästhetisch die Abwesenheit der Bühne fast vergessen

scher Charaktere in der Musik. Gleichwohl gehört Solti Studio-„Giovanni“ zu den schwächeren Leistungen der DECCA-Tonmeister, die sich unter allen Plattenfirmen bislang die meisten Gedanken gemacht haben über operngerechte Klanggestaltung. So ist es den DECCA-Leuten einmal wirklich gelungen, eine Mozart-Oper so im Studio zu realisieren, daß sie zumindest klangästhetisch die Abwesenheit der Bühne fast vergessen ließ. Ich meine Soltis „Zauberflöte“ von 1969, eine Aufnahme, die eine geradezu optimale Mischung von Präsenz, Transparenz und Mitschwingen des Raumes bei hervorragend ausgesteuerten Sängern anbietet. Leider ist man nach diesem geglückten Versuch bald wieder zum bewährten, hauseigenen, wattenartigen Festklang zurückgekehrt (bei Solti

„Cosi“ und „Don Giovanni“).

„Staccato“-Ästhetik

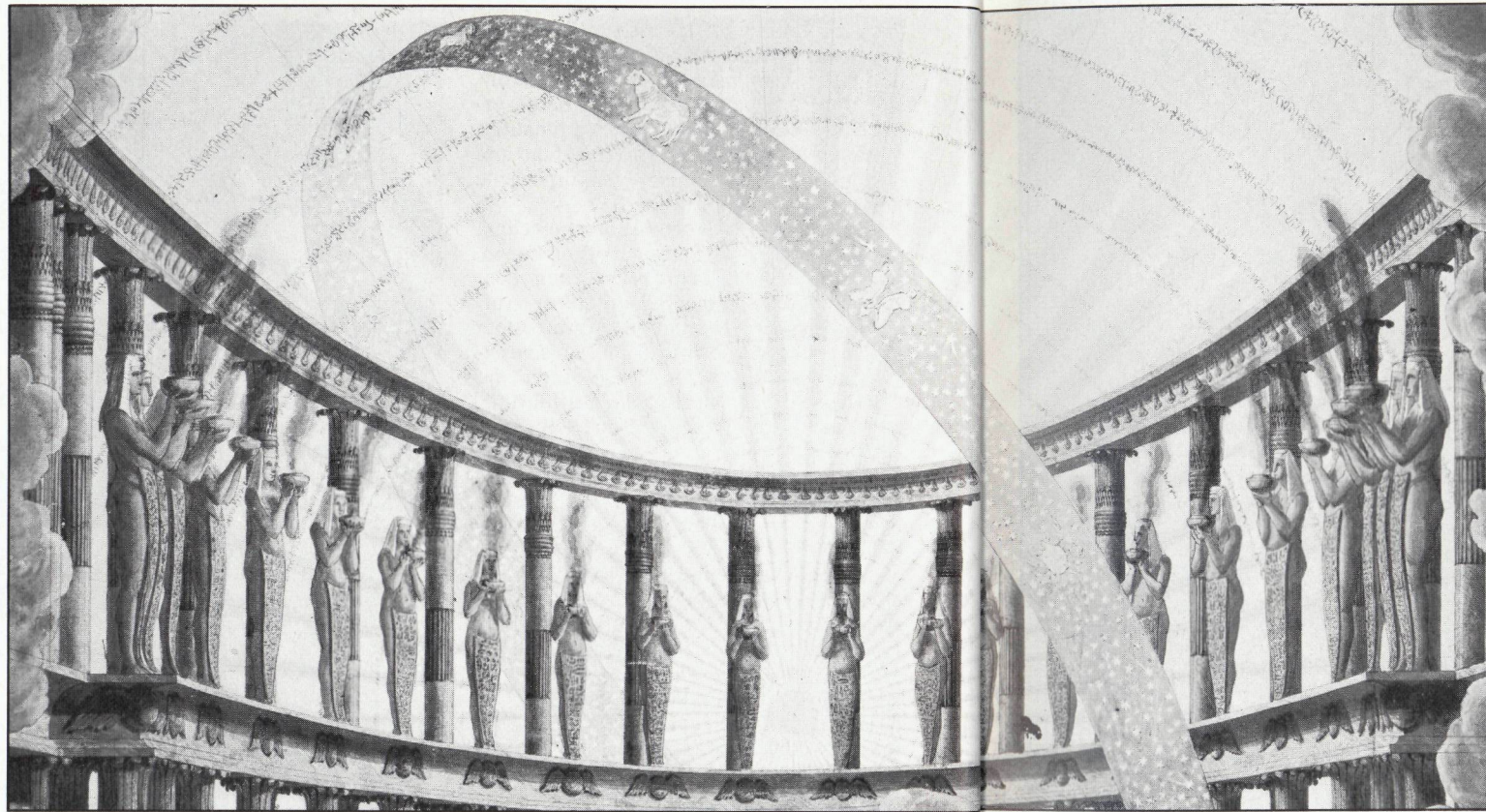
Die allerneueste Mozart-Produktion des Hauses, Nikolaus Harnoncourts allseits bejubelter digitaler „Idomeneo“ setzt aufnahmetechnisch sicherlich neue Akzente, wenn da nicht Harnoncourt selbst, durch seinen eigenwilligen interpretatorischen Zugriff den ganzen technischen Aufwand wieder in Frage stellen würde. Sein neues, kämpferisch formuliertes und angeblich „historisch-kritisches“ Verhältnis zu Mozart, von den meisten Kritikern sogleich als „revolutionär“ gefeiert, ist nichts weiter als konsequentes Atomisieren und in Einzelimpulse zerfallen-Lassen der musikalischen Struktur, auf die Spitze getriebener Detailfetischismus, der die Oper musikalisch zu

ZUR DISKUSSION

Aufschnitt verarbeitet. Für verwöhnte HiFi-Freaks dürfte dies eine willkommene kulinarische Alternative sein zum Einerlei des von Harnoncourt bekämpften „Sostenuto“-Stils. Seine „Staccato“-Ästhetik indes läßt Mozarts Operngestalten zu stammelnden Kindern regredieren. Statt sinnvoll zu phrasieren, also musikalisch *Sinn* herzustellen, wird hier absichtlich nur „artikuliert“, also irgendwie erregt gestammelt, wie wenn man in einem klassischen Theaterstück den Text buchstabieren ließe: Mozart auf der Stufe eines musikalischen Stotterers. Mit Affektenästhetik, mit homogenen Charakteren, mit klassischer Anthropomorphität hat dies nichts zu tun, dafür einiges mit einem durchaus modernen Außer-Sich-Sein. Die wirklich substantielle Aktualität Mozarts hingegen fällt Harnoncourts anfechtbarem Historizismus vollständig zum Opfer, denn er eliminiert just jenes historisch-überschüssige, unabgeoltene Potential der Musik, das ja gerade garantierte, daß die Oper auch den (Mozart) nachfolgenden Generationen (bis heute eben) etwas zu sagen hatte. Beim Abhören der Fassung Harnoncourts jedoch fragt man sich, warum dieser Mozart überhaupt jemals so berühmt werden konnte, denn er klingt hier – terrassendynamisch zurechtgehauen – wie ein beliebiger frühklassischer Kleinmeister.

Zurück ins Theater!

Nichts belegt die heutige Krise der Studioaufnahmen von Mozarts Opern besser, als der ständig sich erweiternde graue Markt der sogenannten „Live-Mitschnitte“ von exemplarischen Operaufführungen, die den etablierten Plattenfirmen inzwischen zu einer überaus lästigen Konkurrenz geworden sind, und täglich mehr Opernfreunde, die der sterilen Studioproduktionen überdrüssig geworden sind, als Käufer und Sammler gewinnen. Diesem zumindest musikalisch verständlichen Phänomen – denn neue Impulse gehen bei Mozarts Opern auch heute noch nur von der Bühne aus – dürfte von seiten der legalen Plattenfirmen auf die Dauer nicht nur mit juristischen Mitteln beizukommen sein. Der Ausweg liegt auf der Hand: Es wird den etablierten Firmen eines Tages gar nichts anderes übrigbleiben, als es musikalisch den Amateur- und Piratenlabels gleichzutun, dabei die haushohe Überlegenheit der eigenen Aufnahmetechnik einzusetzen: Bei Mozart kann die Devise also nur lauten: Raus aus dem Wohnzimmer, zurück ins Theater!



„Zurück ins Theater“: Bühnenbildentwurf von Simon Quaglio für die Münchner Aufführung der „Zauberfl.“ (1818)

Discographische Hinweise

Nachfolgend aufgeführte Einspielungen von Mozartopern finden in obigem Artikel Erwähnung:

„Idomeneo“

Harnoncourt, Mozartorchester und Chor des Opernhauses Zürich (Aufnahme 1980); Tel 6.35547

„Le nozze di Figaro“

Busch, Glyndebourne Festival Orchester und Chor (Aufnahme 1934); Vox Turn. THS 65081/83
Walter, Wiener Philharmoniker (Live-Mitschnitt der Salzburger Festspiele 1937); BWS 801
Busch, Chor und Orchester der Metropolitan Opera (Live-Mitschnitt vom 8.1.1949); CLS MD-TP 021-023
Karajan, Wiener Philharmoniker (Live-Mitschnitt der Salzburger Festspiele 1974); Estro Armonico EA 010

Karajan, Wiener Philharmoniker (Aufnahme 1979); Dec 6.35430

„Don Giovanni“

Busch, Glyndebourne Festival Orchester und Chor (Aufnahme 1936); Vox Turn. THS 65084/86
Walter, Wiener Philharmoniker (Live-Mitschnitt der Salzburger Festspiele 1937); BWS 802
Walter, Chor und Orchester der Metropolitan Opera (Live-Mitschnitt vom 7.2.1942); Cetra LO 27
Solti, Chor und Orchester der Pariser Oper (Live-Mitschnitt vom 12.3.1975); Estro Armonico EA 011
Solti, London Philharmonic (Aufnahme 1979); Dec 6.35475;
Maazel, Chor und Orchester der Pariser Oper (Aufnahme 1979); CBS 79321

„Cosi fan tutte“

Busch, Glyndebourne Festival Orchester und Chor (Aufnahme 1935); Vox Turn. THS 65126/28
Solti, London Philharmonic (Aufnahme 1974); Dec 6.35121

„La Clemenza di Tito“

Kertesz, Chor und Orchester der Wiener Staatsoper (Aufnahme 1967); Dec 6.35174

„Die Zauberflöte“

Solti, Wiener Philharmoniker (Aufnahme 1969); Dec. 6.35189
Karajan, Berliner Philharmoniker (Aufnahme 1980); DG 2741001

deutsche
harmonia
mundi

DEPOT

Kennen Sie schon Ihren HARMONIA MUNDI Depot-Händler?

• **Aachen:** Heiliger & Kleutgens · Jansen · Karl Pack · Radio Ring · **Ahaus:** Timmermann & Dieker · **Ahlen:** Blomberg & Borsboom OHG · **Albstadt:** Jehle
Altötting: Coppenrath · **Aschaffenburg:** Walde GmbH · **Augsburg:** Böhm & Sohn · Durner · **Baden-Baden:** Wälder · **Bad Homburg:** Funk Plümpe · **Berlin:** Electrola Musikhaus · Herder · KADE WE · Menzenhauer · Radio Möller · Musica · Naumann · Radio Perschke · Riedel · Wertheim · **Biberach:** Gerster · **Bielefeld:** Hofmeister · **Bochum:** Alro · RIMPO · **Böblingen:** Elsässer · **Bonn:** Haus der Musik · Gilde-Buchhandlung · Nachtsheim · Uni-Neumann (Godesberg) · **Borken:** Senft · **Braunschweig:** Försterling & Poser · **Bremen:** Tiemann GmbH · Warnke · **Coburg:** Elektro-Trommer · **Darmstadt:** Pfeiffer · **Deggendorf:** Radio Kraus · **Delmenhorst:** Janssen · **Dortmund:** LIFE · **Duisburg:** „Die Schallplatte“ · **Düren:** Elektro-Nikl · **Düsseldorf:** Musikhaus Jörgensen · **Eichstätt:** Sound-Bazar · **Elmshorn:** Dörr · **Erfstadt-Liblar:** Plattenkiste II · **Erkelenz:** Peisen · **Eschweiler:** Heiliger & Kleutgens · **Essen:** Hören + Lesen · **Flensburg:** Wendorf · **Frankfurt:** Fuchs · **Freiburg:** Ruckmich · **Freising:** Musik-Shop · **Fulda:** Mollenhauer & Söhne · **Gelsenkirchen-Buer:** Marten · **Göppingen:** Musik-Boutique · **Goslar:** Heyer · **Göttingen:** Caspari & Co · Hack · **Günzburg:** Schwarz · **Gütersloh:** Femmer · **Hamburg:** Collien · Disco-Krüger · Electrola-Musikhaus · Karstadt · Marquardt · Schauer's Discoshop · Schaulandt · Sonnenberg · **Hannover:** Lixfeld · **Heidelberg:** Hochstein · Klaatu · **Heilbronn:** Sproessen · **Jülich:** Moria OHG · **Kaarst:** Discobox GmbH · **Karlsruhe:** Opus E · Schlaile · **Kassel:** Heini Weber · **Kempten/Allgäu:** Schaller GmbH · **Kerpen:** Plattenkiste I · **Kiel:** Kihl-Goebel · Ziemann GmbH · **Koblenz:** Video-Disc 2000 · **Köln:** Electrola Musikhaus · Radio Graf · Saturn · Tonger · **Krefeld:** KRK Schallplatten · **Leverkusen:** Koch · Schallplattenshop · **Limburg:** Elro · **Lingen:** Kock · **Ludwigshafen:** Rheinelektra · **Lüneburg:** Bonhorst · **Mainz:** Lerch · **Meckenbeuren-Brochenzell:** Engl · **Memmingen:** Graf+Frish · **Minden:** Weinmann · **Mönchengladbach:** Högreb's Musikhaus · **Mühdorf:** Gangelfinger · **München:** Otto Bauer · Hertie (Bahnhofstr.) · Hugendubel · Lindberg · Phondus · Radio Rim · Stachus Musik · **Nürnberg:** Adler · **Nürtingen:** Musik Greiss · **Oldenburg:** Ursin · **Osnabrück:** Deutsch · **Passau:** Disco-Center · **Radolfzell:** Brauch · **Ravensburg:** Die Schallplatte · **Recklinghausen:** Fels am Viehvor · **Regensburg:** Stereo 2000 · **Remscheid:** Radio Weller · **Rendsburg:** Bock & Hinrichsen · **Rinteln:** Eckel KG · **Rosenheim:** Stern · **Saarbrücken:** Küßmann · Saraphon · **Saarlouis:** Radio Guttman · **Schleswig:** Heinrich Voigt · **Schorndorf:** Piano Fischer · **Siegen:** Schwunk · **Sindelfingen:** Elsässer · **Singen:** Schellhammer · **Stade:** Siegel · **Stadthagen:** Niemitz · **Stolberg:** Musik Götz · **Trier:** Kaufhof AG · **Trossberg:** Kessler · Reisser · **Trostberg:** Federhofer & Sohn · **Tübingen:** RIMPO · Opus I · **Ulm:** Falschbner · **Viersen:** Pauly · **Waldshut:** Thoss · **Walsrode:** Riebesell · **Wolftrathshausen:** Schallplatten-Center Zistl · **Wuppertal:** Karl vom Kothlen · **Würzburg:** Disco-Center Stahl · **Zweibrücken:** Elektro Ambos

deutsche
harmonia
mundi
Im Vertrieb
der
EMI ELECTROLA