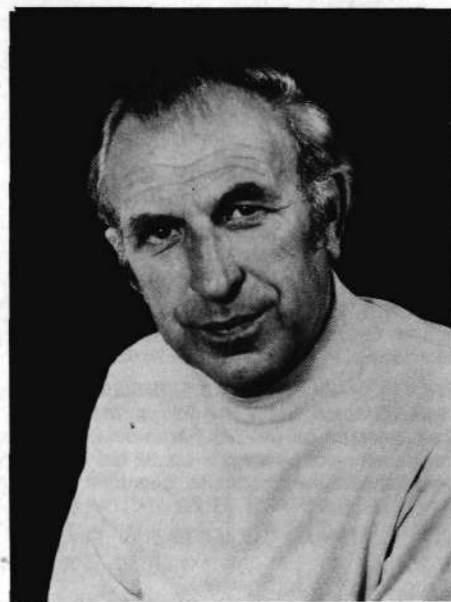




Martha Mödl



Hans Hotter



Anna Reynolds

Herta Piper-Ziethen:

„Wißt ihr, wie das ward?“

Bayreuth: gestern - heute - morgen

Gespräche mit Hans Hotter, Martha Mödl, Anna Reynolds

100 Jahre Bayreuth!

Das ist ein fetter Bissen für die Festtafel der Plattenindustrie; ein Weckamin, das die Branche in ein selten einmütiges Hojotoho hat ausbrechen lassen. Resultat: Von uraltem Historischem bis zur Klanggala von heute ist die Tafel randvoll gedeckt.

Oder, um beim Titelbild des Graphikers Paul Flora zu bleiben: Auch wir, oben auf der großen Wagner-Welle, haben unsere liebe Not, uns hindurchzurudern. Und das alles im Namen Bayreuths, obgleich nur ein Minimum der Veröffentlichungen die Bayreuth-Sän-

ger mit Original-Aufnahmen am Ort des Geschehens präsentiert. Dazu hier kein Kommentar.

Dafür jedoch die eher disko-feindliche, aber sehr prekäre Frage, inwieweit die Platte als reines Vehikel der Akustik überhaupt in der Lage ist und war, die Stilrevolutionen auf dem Grünen Hügel hörbar zu machen. Besonders Wieland Wagners Regie-Aufstand beim Bayreuth-Neubeginn 1951, den er sich mit dem musikalischen Traditionalisten Knappertsbusch am Pult absicherte. Von dem optischen Schock der ausgemagerten, symbolträchtigen Wieland-Szene des „Parsifal“, des „Tristan“ oder



... als Kundry



... als Wotan



... als Magdalene

des radikal veränderten „Ring“ wird via Platte musikalisch nichts erfahrbar.

Die musikalische Revolution des entdramatisierten Wagners ereignete sich erst weit über ein Jahrzehnt später in Karajans nahezu kammermusikalisch durchhörbarem Instrumental-Gespinnst des „Ring“.

Die Brandkatastrophe in der Hamburgischen Staatsoper vernichtete auch die Wieland-Wagner-Bühnenbilder (und Inszenierungen) des „Ring“ und der vorbayreuthischen Fingerübung des staubigen „Lohengrin“. Abrupt - symbolhaftes Ende einer Regie-Ära. Diese einst Zukünftiges anbahnende, heute schon wieder überholte Wieland-Wagner-Szene, sie ist genau zu erforschen (sofern nicht mehr selbst erlebt) nur durch Aussagen jener Sänger, die dabei gewesen sind. Und auch da gibt es auf gleiche Fragen verschiedene Antworten. Wie zum Beispiel bei Martha Mödl und Hans Hotter, dem vielleicht bedeutendsten Nachkriegs-Interpreten-Paar von Wotan und Brünnhilde. Ihr Bayreuth-Start vollzog sich unter völlig verschiedenen Aspekten.

Stimme, Autorität und Pathos: Hans Hotter

Hotter über sich: „Ich agierte als Organist. Mit der Oper konnte ich nicht viel anfangen. Ich war groß und dünn, ich war schlacksig und ungeschickt. Also eigentlich völlig ungeeignet für den Beruf des Opernsängers.“ - Als er 1952 als „Tristan“-Kurwenal und „Ring“-Wotan zu Wieland Wagner nach Bayreuth kam, hatte er schon 20 Jahre Bühnenpraxis hinter sich (Debüt mit 21 Jahren) und war ein gesuchter und bereits berühmter Sänger. Er kam mit eigenen, in der Wagner-Tradition stehenden Rollenkonzeptionen an die geheiligte Wagner-Stätte. Tradition nicht als Fortschreibung verkalkter Modalitäten, sondern als ein durch große Interpretenvorbilder geprägtes und sinngemäß über Jahrzehnte erfolgreich nachvollzogenes und somit als nachahmenswert akzeptiertes und bewundertes Leitbild dessen, was sich „ein Komponist im vorigen Jahrhundert vorgestellt und deutlich niedergeschrieben hat“. „Warum, bitteschön, sollte ich diesen von mir Verehrten nicht nachzueifern versuchen? Wieland Wagner war gerecht und fair genug, in Einzelfällen anzuerkennen, daß ich mich von erarbeiteten und geliebten wie wesenhaften Vorstellungen nicht auf Anhiel trennen konnte. Ich habe ihm gesagt: Ich kann es nicht! Lassen Sie mir Zeit. Ich bin mit manchen Details so verbunden, daß ich sie nicht von heute auf morgen aufgeben kann.“

Zwischen Hans Hotter und Wieland Wagner hat es, wie man aus der Hinterhand weiß, zuweilen ganz schön gekriselt. Hotter: „Nun ja, natürlich hat es Auseinandersetzungen gegeben. Wie-

land wollte zum Beispiel immer weg von den rhythmisch parallel zur Musik laufenden Gesten. Das war ihm ein Greuel. Er machte alles bewußt gegen den musikalischen Rhythmus. Er lief Sturm gegen die Synchronität von darstellerischen und musikalischen Akzenten. Das aber mußte ich erst einmal aus meinem Körper herausbekommen. Das war für Leute wie Ludwig Weber, Josef Greindl und mich, die wir schon eine Reihe von Jahren eine ganz andere Art der Darstellung praktiziert hatten, nicht ganz einfach. Übrigens: da geh ich hier in München doch neulich in die Götz-Friedrich-Neuinszenierung der „Tosca“. Und was sehe ich? Auf jeden musikalischen Akzent eine Bewegung. Also genau das, was uns von Wieland als das Primitivste und Verabscheuungswürdigste eingepflegt worden ist. Wielands Devise war immer: weniger Bewegungen. Die wenigen aber deutlich, bedeutsam und wirkungsvoll vor dem leeren Hintergrund. Er war ja kolossal dickköpfig und hart im Durchsetzen seiner Intentionen. Dabei war er mir ge-



PROFESSOR
HANS HOTTER

genüber noch recht milde. Wenn er aber anfang „Pathos ist unerträglich auf der Bühne“, habe ich ihm immer wieder gesagt, daß es allein darauf ankomme, ob es ein echtes oder ein falsches Pathos sei. Er wollte weg von dem geschwellten Ton der „Deutschen Heldensagen“, dem „Überbeutonisieren“ vergangener Bayreuth-Zeiten.“

Nun, Wieland hat seinem intelligenten, grundmusikalischen und geistig wie körperlich gleich großen, imposanten Wotan denn auch nie das göttlich-würdevolle Pathos ausgetrieben. Dazu Walküren-Tochter und Partnerin Martha Mödl: „Der Hotter? Und ob der ein Pathos gehabt hat. Aber so einen Wotan hat es nie wieder gegeben. Wenn ich im zweiten „Walküren“-Akt zu seinen Füßen saß: Solchen Ausdruck hat man nie

wieder erlebt. Das hat ihm noch keiner nachgemacht. Oder wenn er mich am Schluß vor dem „Feuerzauber“ genau auf dem Akkord - so: „wum“ - zu sich hergezogen hat: „Leb wohl du kühnes, herrliches Kind“, das war so grandios und richtig, daß auch der Wieland nicht gemuckt hat.“

Hans Hotter hat unter Knappertsbusch, Keilberth und Karajan gesungen. Zum Thema Kapellmeister meint er, sie hätten in der brodelnden Atmosphäre Bayreuths von jeher einen schweren Stand gehabt und Wieland Wagner wäre da ganz im Geleise der Bayreuther Familientradition geblieben, die ja von Urvater Richard her auf Kampf mit dem Dirigenten eingestellt gewesen sei. Heikle Frage, ohne Zögern beantwortet: „War der Requisitenverächter, der rigoros gegen die Szenenanweisungen des Komponisten-Großvaters inszenierende Revolutionär Wieland vielleicht auch Initiator jener heute grassierenden, auf Verfälschung um jeden Preis bedachten, von Peter Hacks als „notdürftig behirnte Opernregie“ apostrophierten Operninszenierungen notenunkundiger Jungregisseure?“ Hotter: „Gewiß! Leider! Aber schauen Sie, der Wieland war halt ein genialer Mann, ein Künstler ohne innere Widersprüche. Seine Szenenrevolution hat sich ja erstaunlich schnell durchgesetzt. Sein Ausgangsmotiv war zunächst: „Ob richtig oder falsch, aber es muß etwas anderes, etwas Neues geschaffen werden, wenn das Werk Wagners überleben soll. Es wird an den Generationen nach mir liegen, aus meinen neuen Ansätzen etwas aufzubauen.“

Das wäre heute zunächst das von Bruder Wolfgang betreute Bayreuth. Also: gibt es noch große Sänger? Geht noch eine künstlerische Botschaft vom Festspielhaus auf dem Grünen Hügel aus, oder ist es nur noch eines unter vielen Festspielen? Hotter: „Größe ist sicher keine Frage des Stimmvolumens. Ich stehe ja nach wie vor auf dem Standpunkt, daß es noch genügend Stimmen gibt. Was es aber nicht mehr gibt, ist das Ensemble-Theater mit seiner Nestwärme, an dem sich die jungen Sänger in Ruhe entwickeln und - wie in jedem anderen Beruf - ihre Lehrjahre absolvieren können. Sie kommen heute alle viel zu früh an viel zu schwere Rollen. Warum werden denn die Karrieren der sogenannten Starsänger immer kürzer? Weil sie alle körperlich, nervlich und stimmlich - ohne schon abgesichert zu sein - restlos überfordert sind. Ich möchte heute, weiß Gott, kein junger Sänger sein. Zur anderen Frage: Um wieder richtungsweisend zu werden, wie in vielen hinter uns liegenden Epochen und wie zuletzt durch Wieland, dazu bedürfte es in Bayreuth wieder einer großen, starken Persönlichkeit, die sowohl darstellerisch als auch musikalisch dominierenden Einfluß ausübt.“

Irgendwer hat die Frage aufgeworfen, ob Bayreuth nicht in Zukunft ganz auf Eigenproduktionen verzichten und statt

dessen die weltweit besten Wagner-Inszenierungen auf dem Grünen Hügel vorführen sollte. Von technisch-finanziellen Bedenken abgesehen, kommt Hans Hotter zu grundsätzlich anderen Zukunftsprognosen: „Ich glaube, daß wir einer völlig veränderten Entwicklung entgegen gehen. Es wird eine Zeit kommen, in der nur noch in ganz wenigen Opernhäusern Aufführungen gemacht werden. Wer weiß, vielleicht nicht einmal mehr ganze Opern, sondern nur noch Szenen.“ Wotan-Idol und Kammersänger Prof. Hotter, ein Mann, von dem auch privat noch Überlegenheit, Würde und Autorität ausstrahlt, also so skeptisch wie der von ihm einst verkörperte Gott? „Oh ja, ich bin skeptisch. Die Oper wird vielleicht nicht sterben, aber es wird neue Lösungen geben. Vielleicht über das Fernsehen. Wie es heute schon Leute gibt, die eine exzellente Schallplatte einer weniger guten Live-Aufführung vorziehen, so wäre denkbar, daß in absehbarer Zeit immer weniger Menschen in die Opernhäuser gehen, weil sie auf sehr viel bequemere Art über den Video-Recorder Opernaufführungen in Spitzenbesetzungen zu Hause konsumieren können.“

Im Vertrauen auf einen Restbestand von Opernliebhabern, die nicht auf das Fluidum und die Ausstrahlung einer lebendigen Opernaufführung zu verzichten bereit sind, erlaubt sich eine Optimistin, Hans Hotters konservierter Zukunftsvision den Glauben zu verweigern.

Emotion, Temperament, Intuition: Martha Mödl

Als Wieland Wagner Maestro Hans Knappertsbusch eröffnete, daß er ihm für den ersten Nachkriegs-„Parsifal“ (1951) eine gewisse Martha Mödl von der Hamburgischen Staatsoper als Kundry engagiert hatte, war der hohe Herr ausgesprochen sauer. Er hatte etwas gegen „gewesene Mezzosängerinnen“. „Ich kenne das von einigen; die sind dann ganz schön intensiv, aber immer nicht hoch genug. Aus Samt kann man eben keine Seide machen.“ Er sollte sehr bald erfahren, daß Wieland einen Glücksgriff getan hatte. Wie der Mitschnitt dieses Bayreuth-Parsifal 1951 beweist, ist Martha Mödls Kundry bis heute unerreicht.

Ihr Einzugs in Bayreuth und ihre Zusammenarbeit mit Wieland vollzog sich ohne jegliche Komplikationen. Sie hatte „Parsifal“ einmal unter Furtwängler an der Mailänder Scala und einmal unter Keilberth in Ostberlin gesungen. Das waren rein musikalische Ereignisse gewesen, bei denen nicht viel Regie stattgefunden hatte. Ihre Karriere war noch relativ jung, und sie war vor Wieland Wagner – außer Rennert in Hamburg – keinem bedeutenden Regisseur begegnet: „Ich war sozusagen noch ein unbeschriebenes Blatt. Genau wie der Windgassen. Für uns war das alles ganz einfach. Ich hab' mich sofort eingefügt

und war mit allem einverstanden, was der Wieland gemacht hat. Es war alles so einleuchtend. Die heutigen Regisseure werden ja nur dadurch berühmt, wenn sie alles auf den Kopf stellen. Bei dem Wieland war das alles fundiert. Er hatte – was das Wagner-Werk betraf – ein eminentes Wissen. Er war ja Anthroposoph und hat uns das Menschliche in den Dramen so großartig erklären und deuten können, daß er gar nicht mehr viel über die Gänge etc. zu sagen brauchte. Wenn er wirklich einmal etwas vorgemacht hat, das war grausam. Er wußte nicht so recht mit seinem Körper umzugehen. Trotzdem verstand man, was er wollte. Der Furtwängler hat immer zu uns gesagt: „Wir verstehen uns, ohne daß es irgendwelcher Erklärungen bedarf, wie Sie es machen sollen.“ Obgleich er so einen unguten Schlag gehabt hat, hab' ich immer gewußt, was er wollte. Das war kein besonderes Verdienst. Nicht, daß ich intelligenter gewesen bin als andere. Es war



EIN BEGRIFF
MARTHA MÖDL

halt einfach ein Gespür. Das kann man nicht beschreiben. Sein – natürlich viel genialer – Pulsschlag war irgendwie meinem gleich. Drum fiel mir bei Furtwängler alles so leicht. Und genauso war es – glaube ich – auch beim Wieland.“ Wieland wiederum hat von der Mödl gesagt, sie hätte ein manchmal beängstigendes, subtiles Stilgefühl gehabt, und kein Regisseur der Welt hätte ihr eine der Rolle fremde Geste oder Ausdruck entlocken oder abtrotzen können.

Es steht fest, daß die Schallplatte Erhebliches von der Identifizierungsfähigkeit, von der immensen Ausdruckskraft und der Spontanität der Mödl zu vermitteln vermag. Die ganze Größe, Kraft und emotionelle Leidenschaft, mit der sie Rollen erlebte und im wahrsten Sinne „verkörperte“, war aber nur auf der Bühne total zu erfahren. (Auch heute noch als Klytämnestra oder Mutter in der „Bluthochzeit“.) Sie ging mit

ihrer Stimme robust, alles andere als zimperlich um, schonte sich auch auf Proben nie, denn „ich konnte einfach nicht anders. Wenn das Stück ablief, dann hat der Denkapparat da oben bei mir ausgehakt. Verstehen Sie: das verstandesmäßige Planen. Ich hab' ja ein enormes Naturmaterial gehabt. Es gefällt mir überhaupt nicht, wenn heute aus lauter Angst vor Gefühlen über alles so schnell hinweggehuscht wird. Ich bin halt eine andere Generation. Ich kann's nicht leiden, aber ich sag' mir: Es ist ja deren Leben, nicht mehr meines.“

Peter Hacks, in fremdem Gehege wandernd, hat sich in seinem Buch „Oper“ unter anderem über den „Sänger als Nichtschauspieler“ ausgelassen und behauptet, Singen und Darstellen seien Tätigkeiten, die einander ausschließen. Kurz: die vielzitierten „singenden Schauspieler“ des Musiktheaters gäbe es nicht. Genau das aber, diese Duplizität, war es, die Wieland Wagner bei der Mödl fand und in idealer Zusammenarbeit weiterentwickelte. Schon 1953 sang sie zur Kundry die Isolde und die drei „Ring“-Brünnhilden. Am Pult saßen Kna, Keilberth, Karajan („Tristan“ 52) und Jochum in diesen ersten Nachkriegsjahren. Allesamt Traditionalisten. Wie ging das? Standen die Sänger hier zwischen den Fronten? Mödl: „Beim Karajan (1952), ja. Das war schon schlimm mit Wieland und ihm, obgleich die beiden im Grunde das Gleiche wollten. Aber der Streit kam, weil der Karajan dem Wieland ständig in die Regie hineinreden wollte. Und er ging allein vom Musikalischen aus. Ich hab' einen herrlichen ‚Tristan‘ mit ihm gemacht und auch später, bevor er diesen Beleuchtungs-Tick bekam, unter ihm als Dirigent und Regisseur gesungen. Damals war er ja noch nicht dieser Gott, da war er noch aufgeschlossen für jeden Sänger, da hatte man noch privaten Kontakt zu ihm. Ganz im Gegensatz übrigens – so blöd das scheint – zu Knappertsbusch. Da gibt es ja auch so Geschichten über ihn und Wieland, wie die mit der Taube, ohne die er den ‚Parsifal‘ nicht dirigieren wollte und die Wieland dann nur so weit vom Schnürboden runterließ, daß sie der Kna, aber nicht das Publikum sehen konnte. Als der Kna das spitz gekriegt hat, legte er eines Tages dem Wieland nur stillschweigend ein Stück Band auf den Tisch. Der Kna meckerte und raunte zwar immer, aber ich hatte immer das Gefühl, daß er es gar nicht so bitter ernst gemeint hat. Letzten Endes hat er es ja doch gemacht. Er hätte ja gehen können, wenn er nicht mochte, nicht wahr? Der Kna und der Wieland, die haben beide sooo dicke Köpfe gehabt. Wenn die beiden so richtig gestritten haben, dann haben sie das nicht vor uns, sondern im stillen Kämmerlein abgemacht. Da hat's dann einen Mordskrach gegeben, und dann pendelte sich das auf die Mitte ein. Alle diese Diskussionen und Streitereien haben also aber auch etwas Fruchtbares bewirkt. Wie alle genialen Leute und Revolutionäre

ging der Wieland hin und wieder zu weit, überschritt gewisse Grenzen. Er blieb ja nie stehen, er wollte immer Neues. Mein Gott, wenn der sehen könnte, daß heute noch an vielen Bühnen seine Inszenierungen (in völlig abgewegiger Regie) benutzt werden, er würde sich im Grabe herumdrehen. Und wenn er leben würde, hätte er garantiert noch die tollsten Dinge gemacht. Er wollte ja zum Beispiel zusammen mit Boulez den ganzen Mozart erarbeiten. Und da wäre schon einiges passiert, das schwör ich Ihnen.“

Der Stuttgarter Intendant Schäfer hat in seiner Mödl-Biographie gesagt, daß die weltberühmt gewordene Künstlerin für immer mit dem Namen Bayreuth verbunden bleibe. „Nicht nur als eine der Großen, sondern auch als ein Leitfossil einer... bedeutenden Epoche, obgleich sie natürlich das absolute Gegenteil eines Fossils ist.“ Diese Formulierung trifft irgendwie genau den Kern der Gesamtpersönlichkeit, deren Kunst so echt, unmanieriert und ungeschminkt-wahrhaftig war und ist, wie der Mensch Martha Mödl mit ihrem unverfälschten bayrischen Dialekt, ihrem Humor, ihrer unverstellten urwüchsigen Gradlinigkeit. Da wird nicht um den heißen Brei herumgeredet. Was die Mödl sagt, das meint sie. Sich selbst gegenüber von anrührender Bescheidenheit, ist sie des warmherzigen Lobes und der Bewunderung voll für große Kollegen.

Ist da nach dem Triumvirat Varnay, Mödl, Nilsson heute in Bayreuth eine hochdramatische Nachfolge? Die Mödl verneint das ohne Umschweife. Für sie hat es mit der Nilsson aufgehört. Sie schwächt das allerdings gleich durch den Hinweis ab, was sich da jetzt tue, fände sie zwar nicht mehr schön, aber vielleicht würde sie es auch nur nicht mehr begreifen, weil es möglicherweise die Auffassungen und die musikalische Aussage der heutigen Generation sei, wie sie toleranterweise einräumen möchte.

Keine Nachfolge also in Bayreuth. Hat es trotzdem noch Berechtigung und Bedeutung? Wie sieht die Zukunft aus? Die Mödl atmet tief ein: „Tja... Berechtigung schon. Allein durch den Raum, durch einen herrlichen Chor und ein wunderbares Orchester. Und weil es eine Stätte ist, an der noch wirklich sauber musiziert wird. Bedeutung? Da müßte ich nein sagen. Man kann nimmer behaupten, dort noch die erste Garnitur zu hören. Es ist doch wirklich ein Unding, daß sie heute den ‚Ring‘ an allen vier Abenden in verschiedenen Besetzungen bringen. Das hat es nie in Bayreuth gegeben. Brünnhilde, Siegfried, Wotan müssen in allen Vorstellungen jeweils von einem Sänger gesungen werden.“

Unerfüllter Wunschtraum. Es gibt keine Stimmen mehr, die das durchstehen können. Am wenigsten die im Aussterben befindlichen Heldenentöne. Mödl: „Ja, bei den Tenören ist ja nun

wirklich nix mehr da. Aber Bedeutung und Zukunft von Bayreuth hängen davon ab, daß wieder ein fester Stamm aus der Elite der Sänger ausgesucht und an das Haus gebunden wird. Der Wolfgang Wagner ist ein fantastischer Geschäftsmann. Wieland hätte inzwischen schon zehnmal Pleite gemacht; der konnte das nicht. Aber was bildet sich der Wolfgang eigentlich ein, dauernd zu wechseln, dauernd neue Sänger auszuprobieren? Wenigstens ein bißchen Nase muß man doch haben, ob einer eine Karriere vor sich hat oder nicht. Der Kleiber, der sollte vor etlichen Jahren schon mal die ‚Meistersinger‘ dirigieren. Der Kleiber, der ja gerne ein bißl kokett tiefstapelt und ekelhaft in Besetzungsfragen ist, sagte darauf: „Ja, ich weiß nicht, ob ich mir das schon zutrauen kann, hier in Bayreuth zu dirigieren“. Drauf der Wolfgang: „Na, was glauben Sie denn? Unsere Sänger singen das doch auch alle zum ersten Mal!“ Kleiber-Antwort: „Ah so, zum ersten Mal? Danke, dann mach' ich es auf keinen Fall.“ Der Kleiber ist nämlich ein Typ, der nur groß rauskommt, wenn er monatelang proben kann, immer die gleiche Orchesterbesetzung und erstklassige Sänger hat. Und das ist übrigens für die Zukunft der zweite entscheidende Punkt, daß Bayreuth außer Sängern auch wieder ganz große Dirigenten finden muß. Da fängt es nämlich wirklich an.“

Bleibt zum guten Schluß die Frage, was Martha Mödl von der Idee hält, Festspiele ohne Bayreuther Eigenproduktionen mit den besten Wagner-Inszenierungen aus aller Welt zu veranstalten. Lebhaft Zustimmung: „Gut find ich das, sehr gut, wenn es finanziell zu machen wäre.“

Einwurf: „Das wäre dann das Ende der Wagnerschen Familientradition.“ Mödl: „Die wird überhaupt einmal enden. Wie auch immer: Bayreuth selber wird aber stets seine Anziehungskraft behalten.“

Die nächste Generation: Anna Reynolds

Es war Zufall, daß zur Zeit des Hotter-Interviews auch Anna Reynolds gerade in München war. Sie gehört zu den wenigen Sängern der neuen Wolfgang-Wagner-Ära, die nicht nur sporadisch einen Hauch von Bayreuth schnupperte. Die englische Mezzosopranistin hat einige Jahre die „Ring“-Fricka und -Waltraute und die „Meistersinger“-Magdalena gesungen. Hier ihre Ansichten zu Bayreuths Zukunft:

ff: Sie kennen das heutige Bayreuth genau. Sie haben ausschließlich mit Wolfgang Wagner zusammengearbeitet. Glauben Sie, daß Bayreuth heute noch eine Stätte ist, von der stillbildende Impulse ausgehen? Oder ist es nur eine Bühne unter vielen großen Opernhäusern, die Wagner mehr oder minder erstrangig produzieren?

Reynolds: Theoretisch vielleicht. Man kann nicht sagen, daß das Niveau hö-

her ist als an den internationalen Bühnen. Das ist schon durch die kurze Probenzeit bedingt. Bei gut zwei Monaten für eine ganze „Ring“-Neuinszenierung (wie in diesem Jahr) haben die Sänger soviel zu tun, soviel Stoff zu bewältigen, daß sie zunächst einfach nicht in Details eindringen können. Aber! Es gibt doch etwas Außergewöhnliches, das Bayreuth von anderen Bühnen unterscheidet. Das ist die besondere Atmosphäre, der Raum, die herrliche Akustik und das Gefühl, hier sozusagen an der Quelle zu sein. In Bayreuth gibt es – wie ich meine im guten Sinne – noch Tradition.

ff: Ist Atmosphäre nicht wesentlich auch eine Frage der Kollegen und Partner?

Reynolds: Ganz gewiß. Zu Wielands Zeiten soll es ja manche Streitereien gegeben haben. Wolfgang kennt das Werk seines Großvaters durch und durch und er ist ein sehr charmanter Mann. Alle lieben ihn. Er hat die Wieland-Sänger weitgehend ausgesperrt und sich seine eigenen Leute geholt.

ff: Ist es noch eine Ehre, in Bayreuth zu singen?

Reynolds: Wie deutsche Kollegen darüber denken, weiß ich nicht. Für mich als Engländerin war es eine große Ehre. Und um noch einmal auf die Atmosphäre zurückzukommen: An den anderen Bühnen wird Wagner „unter anderem“ gespielt, ist nur in den Spielplan eingeschoben. Es gibt keine Ruhe und Besinnung. In Bayreuth aber ist man einzig mit Wagner beschäftigt. Wochenlang hört man keinen anderen Ton. Man atmet, ißt und trinkt nur Wagner. Und das Publikum kommt nicht aus irgendwelchen Büros abgehetzt in die Vorstellungen. Es ist in Urlaubsstimmung und harret stundenlang auf diesem entsetzlich unbequemen Gestühl im Festspielhaus aus.

ff: Sie glauben also, daß Bayreuth immer noch eine gewisse Sendung erfüllt. Wie sehen Sie die Zukunft?

Reynolds: Optimistisch. Von Amerika bis Japan hat Bayreuth unendlich viele Verehrer in der ganzen Welt. Das sind – vom geladenen Premieren-Publikum vielleicht abgesehen – alles echte, oft fanatische Wagner-Liebhaber. Und es ist auch eine ganze Menge Jugend darunter. Ferner dürfte die Zukunft durch die Wagner-Familie garantiert sein. Jetzt tritt schon wieder Wolfgangs Tochter Eva auf den Plan. Sie ist eine interessante, gescheite Frau mit viel Erfahrung. Sie ist dauernd auf Reisen und wählt die Sänger aus. Sie hat viel Kraft und ausgeprägten Geschäftssinn. Ich vermute, sie ist der Cosima ähnlich. Sie wird eines Tages die Zügel in die Hand nehmen.

ff: Wollen wir hoffen, daß im Bayreuth der kommenden Jahre wieder so große Sänger, Dirigenten und Regisseure wirken werden, daß man dem nächsten Jubiläum mit Zuversicht entgegen sehen kann.

Bayreuth hat in diesem Jahr einige Firmen zu regelrechten Wiederveröffentlichungsorgien animiert. Auch einige Kritiken zu den Bayreuth-Reprisen sind »Wiederveröffentlichungen«: fono forum hat die Aufnahmen der Seiten »Kritik - wiederveröffentlicht« bereits früher besprochen (neu sind nur Klangbild- und Fertigungsangaben). In welchem Heft, steht jeweils in Klammer unter der (gekürzten) Kritik.

✱ **WAGNER**, Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“; Wesendonk-Lieder - Jessye Norman, Sopran; London Symphony Orchestra, Colin Davis Philips 9500 031 (1 S 30)

(Neuveröffentlichung)

Klangbild: ausgeglichen, Stimme gut konturiert, weites Panorama, klare Staffellung - 96

Fertigung: einwandfrei - 100

Zum Vergleich herangezogen: Farrell (CBS 77 243) - Horne (Teldec SXL 6446) - Ludwig (EMI 1C 063-00826) - Nilsson (Philips 6500 294) - Norman/Gage (EMI 1C 053-28 901)

Nach dem Hören dieser in jeder Hinsicht zwingend eindrucksvollen Platte habe ich noch einmal das erste deutsche Interview (siehe Heft 3/71) mit der damals 25jährigen Sängerin nachgelesen. Eine hoch befriedigende Lektüre, weil kein einziges Wort der damaligen Wertung, der Lobpreisungen und der Voraussagen heute zurückgenommen werden müßte. Jessye Norman hat sich zu einer international erstklassigen Konzertsängerin emporgesungen. Es gibt nicht den geringsten Zweifel daran, daß sie in ihrer Generation auf dem Gebiet des Liedgesangs ohne Konkurrenz ist. Wie keine andere junge Sängerin vermag sie vokal, musikalisch und in der intuitiv wie intelligent nuancierten Gestaltung die kleine Liedszene zu einem Erlebnis zu machen. Wenn sie (in der Flagstad-Nachfolge) aus goldgrundigem Mezzo in ganz leichte Sopranhöhen und zarte Pianissimi aufsteigt, dann ist da jenseits jeder kritischen Anhörung zunächst nur die spontane völlige Entwaffnung durch diese fantastische Qualitätsstimme, die immer noch (wie im Interview behauptet) eine veritable Sensation ist. Mit der Flagstad hat die Norman zwar das verwandte Timbre, aber weder das gewaltige Volumen noch den zuweilen langsamen Einschwingvorgang ihrer berühmten Vorgängerin gemein: Ihre Stimme springt präzise an.

Welcher Reifeprozess sich in wenigen Jahren vollzogen hat und um wieviel mehr Stimme und Darstellung an dramatischem Gewicht, Farbe und Ausdruck noch gewonnen haben, wird in den Wesendonk-Liedern erfahrbar. Jessye Norman hat sie auf ihrer ersten Platte in der originalen Klavierfassung mit Irwin Gage schon einmal eingesungen. Jetzt singt sie die Lieder in der Mottl-Orchesterbearbeitung und Colin Davis breitet ihr mit dem LSO einen üppigen, klangschwererischen Teppich aus. Norman mit Norman verglichen, zeigt besonders in den Liedern Nr. 2 und 4 erheblichen Zugewinn. Das „Sausendes, brausendes Rad der Zeit“ klang in der ersten Fassung fast gemächlich. Jetzt hat es Tempo und leidenschaftlichen Ansatz. Und die „Schmerzen“ sind ebenfalls um viele Grade intensiver, größer im Ausdruck geworden. Es mangelt bekanntlich nicht an Einspielungen der Wesendonk-Lieder, die insbesondere die Opernsängerinnen als eine Art Pflichtübung zu absolvieren pflegen. Diese neue Norman-Einspielung hat aber nur zwei echte Konkurrentinnen: die älteren Aufnahmen mit Christa Ludwig (und Klemperer) und Marilyn Horne (mit Ehemann Lewis). An dynamischer und espressiver Nuancierung liegt die Norman fast an der Spitze.

Um noch einmal auf das Norman-Porträt in fono forum zurückzukommen: Es war überschrieben: „Isolde in spe“. Norman selber erklärte sie zu ihrer „Traumpartie“: „I would love that most of all“. Aber vorgesehen erst mit 40 Jahren. Nun ist es ein Dezenium früher auf der Platte geschehen, was auf der Bühne heute wohl noch nicht zu realisieren wäre: Die Norman singt „Isolde Liebestod“. Der große hochdramatische Nilsson-Strahl ist zwar nicht vorhanden, wohl aber ein ebenfalls wunderschönes Stimmfestival mit dramatischen Höhepunkten im warmen, emotionalen Sangesrausch. Colin Davis schickt das „Tristan“-Vorspiel voraus und unterbietet im Tempo sogar Furtwängler. Er aktiviert auch hier sämtliche Klangqualitäten des Orchesters. Es schweigt. Aber es schweigt eher im Klang als Selbstzweck, denn aus innerem Feuer angeheizt. Das jedoch wird vielleicht nur für sensiblere, mit Antenne für solche „kleinen“ Unterschiede ausgestattete Hörer vernehmbar. Das höchst kongruente Miteinander von Sängerin und Orchester ist schon sehr genüßreich. Herta Piper-Ziethen



Wilhelm Furtwängler

✱ **WAGNER**, Die Meistersinger von Nürnberg (Gesamtaufnahme) - Jaro Prohaska (Sachs); Josef Greindl (Pogner); Benno Arnold (Vogelsang); Helmut Fehn (Nachtigall); Eugen Fuchs (Beckmesser); Fritz Krenn (Kothner); Gerhard Witting (Zorn); Gustav Röslein (Eisslinger); Karl Krollmann (Moser); Herbert Gösebruch (Ortel); Franz Sauer (Schwarz); Alfred Dome (Foltz); Max Lorenz (Stolzinger); Erich Zimmermann (David); Maria Müller (Eva); Camilla Kallab (Magdalene); Erich Pina (Nachtwächter) - Festspielchor Bayreuth, Festspielorchester Bayreuth, Wilhelm Furtwängler EMI Electrola 1C 181-01797/801 M (4 M 30)

Aufnahme: 1943

(Neuveröffentlichung)

Klangbild: mittenbetont, dicht, in den Spitzen rau, dynamisch eng. Stimmen befriedigend konturiert - 64

Fertigung: leichtes Rauschen - 95

In den vergangenen Jahren sind wir derart mit Neu- und Wiederveröffentlichungen historischer Aufnahmen überschüttet worden, Bedeutsamem und auch weniger Bedeutsamem, daß schon das Ungewöhnliche geschehen muß, wenn ein Dokument über beständiges Kopfnicken, über Bewundern oder gar Begeisterung hinaus die Gewißheit auslösen soll: Hier ist uns Entscheidendes an die Hand gegeben. Zu diesem Ungewöhnlichen zählen die nun vorgelegten „Meistersinger“ unter Furtwängler. Dabei möchte ich die Aufnahme aus dem Bayreuther Festspielhaus des Jahres 1943 vom Sängersingen her nicht einmal durchweg als ideal bezeichnen. Zumindest ist zu erwähnen, daß sie nicht vollständig ist. Die Eingangsszene in der Katharinenkirche fehlt (bis auf den eröffnenden Choral) und - was herber ist - ausgerechnet das Quintett. Trotz angestrengter Suche blieben diese Teile der Aufnahme unauffindbar. Aber all das bleibt belanglos angesichts der sublimen Reife, die Furtwängler vom Pult aus vor allem im meisterhaft verwirklichten Orchesterpart zum Tragen kommen läßt. Was da im Großen wie tausendfaches Detail an Formgefühl, psychologischer Durchdringung und einem in Klang umgesetzten „Wissen“ transparent wird, das über vordergründig Musikalisches hinausgeht, erschließt sich wohl erst bei mehrmaligem Hören. Welche Sicherheit, welche Kontraste in der Handhabung des vollen Orchesterklangs wie der ins rein Kammermusikalische aufzisierten Partien; Schmelz, Glut, Jubel und Umschlag in eine Lockerheit, einen Duft, der dem Komödienhaften ebenso bekommt wie ein Ausschwingen der Übergänge, manch wunderbar phrasierte Orchesterfloskel es vertieft.

Eine „Meistersinger“-Aufführung, die zu derartigem orchestralem Grund nahtlos das Gesanglich-Sprachliche in gleicher Vollendung gesellt, wird Traum oder der einmalige Glücksfall bleiben. Das Sängeraufgebot dieser einzigen Festspielinszenierung des Jahres 1943 war glanzvoll und doch, wenn man den gerade bei den „Meistersingern“ legitimen Anspruch auf Stimmigkeit in Gesang und Sprachdiktation stellt, nicht ausgewogen. Wunderbar der Beckmesser Eugen Fuchs. Wie da Bosheit wächst und scheitert, bis zum Tragischen hin. Erich Zimmermann ein herrlicher David. Welche Wortkunst, so die Geheimnisse der Meistersingerei zu explizieren.



Erich Zimmermann als Loge

ren. Prachtvoll Fritz Krenn als Bäcker Kothner. Man glaubt ihm. Der junge Josef Greindl als Pogner. Stimmfülle, Diktion, und doch ist das eine Spur zu forsch, nicht die Situation. Darf man einem gerade 30jährigen das ankreiden? Fehlt nicht auch dem Sachs Jaro Prohaska streckenweise das In-sich-Gekehrte, das Versonnene, der Abstand? Kein Zweifel: Dieser Sachs wirkt im ganzen Geschehen zu jugendlich, trotz dieses „Wahnmonologs“. Wie dem zu schweren Stolzinger Max Lorenz das eigentlich Junge fehlt. Lorenz tut sich von allen mit der für die „Meistersinger“ als Dichtung so entscheidenden Sprachdiktation am schwersten. Und man hört, daß er es weiß. Ganz wohl fühlt er sich nur, wo er von „Rosses Schritt und Waffenritt“ sprechen kann. Also mehr Siegfried als Stolzinger. So heldisch groß er sein „Fanget an!“ anlegt, mangelt es doch diesem Walther am jugendlichen Natürlichkeit, wirkt seine Diktion im Umgang mit David und Sachs „bemüht“, verfehlt er oft den „Ton“, ist er auch nicht frei von „Opernhafem“, von heldentenoralem Unart. Dies ist natürlich an der sehr gestrengen Elie gemessen. Aber sie gehört nach Bayreuth und gehört sich bei den „Meistersingern“, die ebenso große Dichtung sind, Sprache, wie Musik. Maria Müller, seit 1930 künstlerisch im Mittelpunkt der Festspiele, zeigt als Eva auch 1943 noch ihre große Kunst. Daß sie, damals immerhin Fünfzigerin, wenn auch noch im vollen Besitz ihrer herrlichen Mittel, eine im Grunde zu reife Eva ist, sich zu ihren großen lyrischen Bögen gelegentlich das Gefühlige, der gerade nicht mehr junge Überschwang gesellt, nimmt ihrer Leistung nicht die imponierende Größe.

Auch das Bayreuth der 40er Jahre schöpfte nicht aus unerschöpflichen Quellen. Auch, oder: gerade das Bayreuth der 40er Jahre war über Zeitloses hinweg tief in die Zeit verstrickt. Der mehr ins Aktive, ja für Momente ins Forsche gehende Zug der Darstellung des Sachs wie auch das Pogner mag von daher mitbestimmt sein. Seitens der Regie, nicht vom Pult. Gegen den besonderen Ton der „Heil“-Rufe auf der Festwiese ist man auch nach drei Jahrzehnten noch etwas allgerisch. Doch liegt das am Rand.



Heinz Tietjen

Die „Meistersinger“ haben im Bayreuth der Zeit vor 1945 eine bedeutende Rolle gespielt. Neben „Parsifal“ und dem „Ring“ waren sie das meistaufgeführte Werk. Dieser Bühnenschnitt des Jahres 1943 ist ein wesentliches Dokument und ein Modell über ein bis in die kleineren Partien sorgfältig besetztes Solistenensemble hinaus auch für die Tradition des hervorragenden Festspielorchesters und des glanzvollen Festspielchors. Der Versuchung, Vergleiche zu ziehen, sollte man widerstehen. Gunst und Ungunst einer echten Bühnenaufführung schaffen Bindungen, die sich mit denen der Studioproduktion nicht vergleichen lassen. Zudem bleibt Wilhelm Furtwängler in seiner Weise ein Absolutum. Zumindest vor dem Orchester. Auch in Bayreuth. Helmut Reinold

○ **BÖHM IN BAYREUTH** (Karl Böhm bei der Probe von „Tristan und Isolde“; „Die Walküre“; „Siegfried“; „Götterdämmerung“; „Das Rheingold“) - Orchester der Bayreuther Festspiele, Karl Böhm Philips 6833 195 (1 S 30)

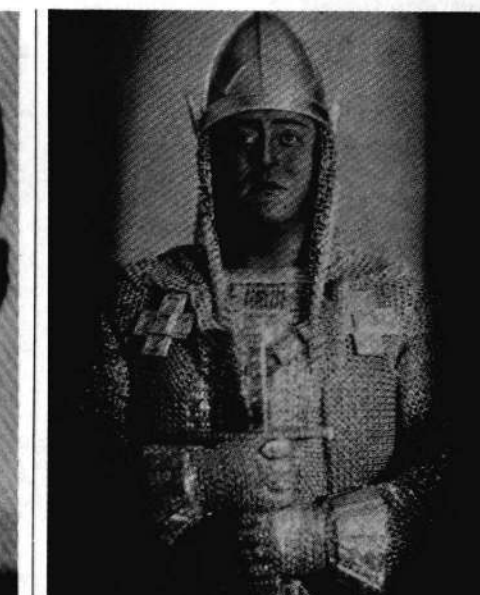
(Wiederveröffentlichung)

Klangbild: etwas scharf und dicht (Orchester), etwas eng, Stimmen gut konturiert - 90

Fertigung: leichtes Bandrauschen - 97

Die Bedeutung dieser Platte liegt unzweideutig beim Mitschnitt einer Tristan-Probe mit Böhm, der schon 1966 die DG-Pressung ergänzte. Viele Worte kann man darüber nicht machen. Empfohlen sei, die anderen Tristan-Aufnahmen einmal unter dieser Perspektive anzuhören. Furtwänglers Aura verliert ebenso, wie Solti zum Triumph einer allumfassenden Technik wird. Das „Wunder Karajan“ bleibt aus, weil Theaterrealität und eine unabhängige, allein dem Werk verpflichtete, Ästhetik der Schallplatte doch erheblich divergieren.

Eine Stelle sei genannt, die mir wohl nie mehr aus dem Kopf gehen wird: erste Szene des dritten Akts. Der Hirt geht langsam weg, in den tiefen Bässen beginnt eine chromatisch



Franz Völker als Lohengrin

sich langsam nach oben wendende ppp-Tonleiter, die unhörbar einzusetzen hat. Darüber kommen dann wie aus dem Nichts (Windgasen lag auf dem Bühnenboden ausgestreckt), Tristans erste Worte. Das ist ebenso magisch komponiert wie in der Böhm-Aufnahme eingefangen. Die zweite Seite bringt neun Orchesterschnipsel aus allen vier Ring-Teilen beliebig einsetzend und noch beliebiger ausgeblendet. Ein Bärenienst für Böhm's „Ring“, für den diese Platte ja wohl werben soll. Ich kaufe ihn nach Abhören dieser Seite gewiß nicht.

Das Coverfoto bringt den Schluß des ersten Tristan-Akts in Peter Lehmanns Abänderung nach Wielands Tod. Richard Hauser

○ **BAYREUTH 1936. MARIA MÜLLER - MAX LORENZ - FRANZ VÖLKER** - (Auszüge aus „Lohengrin“, „Siegfried“, „Tannhäuser“) - Maria Müller, Margarete Klose, Franz Völker, Max Lorenz, Jaro Prohaska, Josef von Manowarda, Chor und Orchester des Festspielhauses Bayreuth, Orchester des Deutschen Opernhauses Berlin, Heinz Tietjen, Hans Schmidt-Isserstedt

Telefunken 6.42019 AJ (1 M 30)

(Wiederveröffentlichung)

Aufnahme: 1936

Klangbild: frequenzbeschnitten, dicht, Stimmen unterschiedlich gut konturiert - 57

Fertigung: Rauschen - 93

Die vorliegenden Aufnahmen wurden bereits mehrfach wiederveröffentlicht und haben sich längst einen herausragenden Platz beim Opernfreund gesichert. Man hat über die Ausschnitte aus „Lohengrin“ und „Siegfried“ schon soviel Positives geschrieben, daß es müßig wäre, neue Attribute zu erfinden. Der Bedeutungsgrad der Einspielungen macht allerdings um so fühlbarer, daß die auf dieser Platte getroffene Auswahl und die Art und Weise ihrer Edition diesem Grad nicht angemessen sind: So ist zwar das Fehlen der aus demselben Jahre stammenden „Walküre“-

Szenen (Müller/Völker/Tietjen) zu verschmerzen, da sie, offenbar in Absprache mit Telefunken, in den neuen Bayreuth-Alben der DG (Album 2, 2721 110, siehe dieses Heft) wieder herausgebracht wurden. Dort ebenso das allerdings auch auf der vorliegenden Platte enthaltene Waldweben aus „Siegfried“ (Lorenz/Tietjen). Nicht einzusehen ist jedoch bei den „Lohengrin“-Auszügen das Fehlen des Zugs der Frauen zum Münster (ursprünglich SKB 02050, Seite B), die Szene des Lohengrin „Höchstes Vertrau'n“ und der Abschied „Mein lieber Schwan“ (beide ursprünglich SKB 02053), wogegen – völlig unverständlich – Tannhäusers Romerzählung (Lorenz/Schmidt-Isserstedt) aufgenommen wurde. Unverständlich deshalb, weil diese Aufnahme nicht aus Bayreuth stammt, sondern mit dem Orchester des Deutschen Opernhauses eingespielt wurde; das wäre nicht einmal so wichtig, käme nicht hinzu, daß der Dirigent Hans Schmidt-Isserstedt nie in Bayreuth dirigiert hat – wie der Plattentext zugibt – und drittens, und das ist entscheidend, der Sänger der Aufnahme, Max Lorenz, während seiner langen Laufbahn zwar in Bayreuth Partien wie Siegfried (1933-1942 und 1952), Siegmund (1937 und 1954), Stolzing (1933, 1934, 1943 und 1944; von 1943 der neuveröffentlichte Mitschnitt der EMI unter Furtwängler 1C 181-01797/801 M, siehe dieses Heft), Parsifal (1933 und 1937; von 1933 die Szene „Nur eine Waffe taugt“ und das Finale unter Richard Strauss in der Bayreuth-Kassette der BASF HB 22863-0, siehe dieses Heft), Lohengrin (1936) und Tristan (1938 und 1939) gesungen hat, jedoch weder 1936, wie der Titel der Platte suggeriert, noch in irgendeinem anderen Jahr in Bayreuth den Tannhäuser, eine seiner ausdrucksstärksten Partien, wie auch die vorliegende Aufnahme wieder beweist. Aber in eine Sammelplatte „Bayreuth 1936“ gehört sie eben nicht hinein, um so weniger, als, wie angeführt, im Archiv der Telefunken durchaus Aufnahmen vorhanden gewesen wären, die dem Titel der Platte entsprochen hätten. Immerhin ließe sich als Begründung für die Veröffentlichung der Lorenz-Romerzählung auf einer „Bayreuth“-Platte anführen, daß Lorenz für die aufgrund der Kriegsentwicklung nicht mehr stattgefundenen Festspiele 1945 als Tannhäuser vorgesehen war. Na denn.

Der zweite Einwand betrifft die Editionsweise: Wenn Einspielungen wie die vorliegenden in einer Serie, die den Namen „Dokumente“ trägt, erscheinen, dann sollte auch die Edition entsprechend sein; das bedeutet, daß, wenn schon nicht die Matrixnummern, so doch zumindest die ursprünglichen Katalognummern angegeben werden. Der Hüllentext ist schlecht. So trifft das Wort vom „Schöngesang“, der das Interpretationsziel der hier auf der Platte vertretenen Künstler gewesen sein soll, nur auf das Gespann Müller/Völker zu. (Der etwa von Völker hier gesetzte Maßstab ist in der damaligen Zeit eigentlich nur noch von Marcel Wittrisch erreicht worden). Bei Prohaska, der bei allen stimmlichen Mitteln eher vom Deklamatorischen herkam, versagt dieses Klischee bereits, und auch Max Lorenz hätte sich gewiß gegen eine Einstufung seiner Darbietungen lediglich als „Schöngesang“ verwahrt. Aber wie bereits zu Anfang angedeutet, die Aufnahmen sollten in keiner Sammlung fehlen. Die Überspielungen sind, wie ein Vergleich mit den Originalaufnahmen ergab, gut gelungen.

Franz Werner Heft



Rudolf Bockelmann als Wotan

○ **GROSSE SÄNGER DER BAYREUTHER FESTSPIELE 1900-1930** (Bohnen, Demuth, Destinn, Hafgren, Hensel, Knüpfer, Kraus, Leider, Leisner, Mayr, Melchior, Onegin, Scheidl, Schorr, Soomer)
Deutsche Grammophon 2721 109 (2 M 30)
(Neuveröffentlichung)

○ **GROSSE SÄNGER DER BAYREUTHER FESTSPIELE 1930-1944** (Klose, Leider, Lorenz, von Manowarda, Melchior, Müller, Ohms, Scheidl, Schlusnus, Völker, Wolff)
Deutsche Grammophon 2721 110 (2 M 30)
(Neuveröffentlichung)

○ **GROSSE SÄNGER DER BAYREUTHER FESTSPIELE 1951-1960** (Greindl, Hotter, Kupper, Rysanek, Varnay, Waechter, Windgassen)
Deutsche Grammophon 2721 111 (2 M 30)
(Wiederveröffentlichung)

○ **GROSSE SÄNGER DER BAYREUTHER FESTSPIELE SEIT 1960** (Fischer-Dieskau, Jones, King, Ludwig, Nilsson, Ridderbusch, Stewart, Talvela, Thomas, Windgassen)
Deutsche Grammophon 2721 112 (2 S 30)
(Wiederveröffentlichung)

○ **GROSSE DIRIGENTEN DER BAYREUTHER FESTSPIELE** (Böhm, Elmendorff, Jochum, de Sabata, Boulez, Furtwängler, Knappertsbusch, Strauss)
Deutsche Grammophon 2721 113 (2 M 30)
(Neuveröffentlichung)



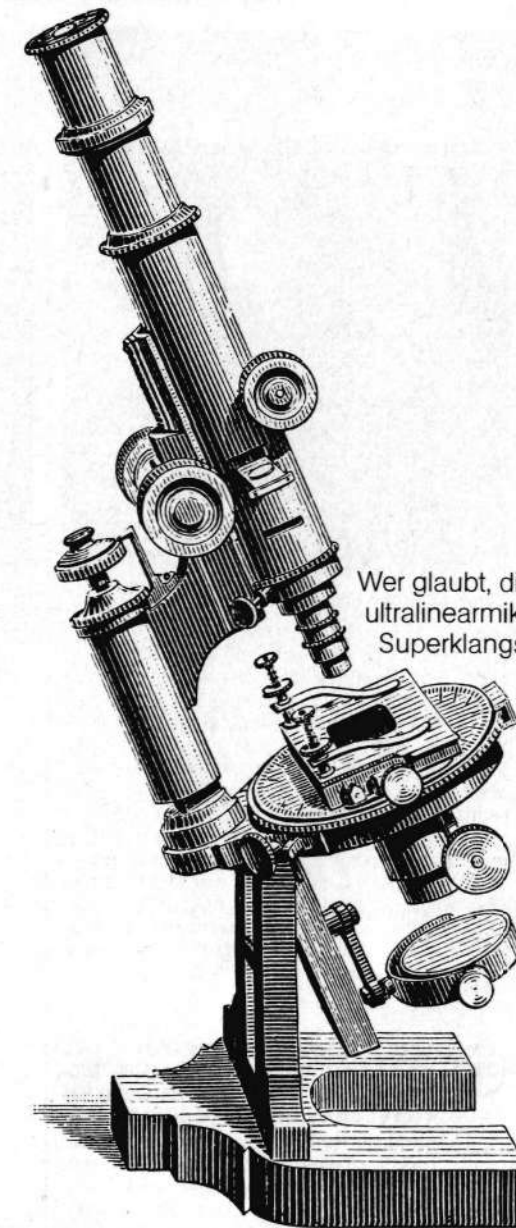
Karl Elmendorff

Klangbild: den Aufnahmedaten entsprechend: historisch bis ausgeglichen und gut konturiert – 37-90
Fertigung: zum Teil deutliches Rauschen – 89-100

Im Zuge des diesjährigen Bayreuther Festspielbooms greifen auch die Schallplatten-Gesellschaften wieder in ihre Archive. Bei der DG füllen die Aufnahmen fünf Doppelalben. Natürlich muß sich – auch wenn etwa die „Walküre“-Szenen mit Müller/Völker unter Tietjen und das Waldweben aus „Siegfried“ mit Lorenz unter Tietjen (beides aus Bayreuth 1936) von der Telefunken übernommen wurden – jede Gesellschaft nach den Möglichkeiten des bei ihr Vorhandenen richten: Nicht alle Aufnahmen stammen direkt aus Bayreuth und nicht alle Künstler, auch wenn die hier vertretenen alle in Bayreuth gesungen haben, sind in ihrer wichtigsten Bayreuther Rolle oder in Aufnahmen zur Zeit ihres hervorragendsten Auftretens in Bayreuth porträtiert. Aber es gereicht der DG zur Ehre, daß sie diese aus der Natur der Umstände sich ergebenden Einschränkungen freimütig auf dem Hüllentext eingesteht.

Auch wenn hinzukommt, daß einiges auf anderen Zusammenschnitten der DG lieferbar, anderes wiederum auf fremden Labels – vor allem den beiden Serien „Lebendige Vergangenheit“ und „Court Opera Classics“ von Preiser – zugänglich ist, so bleibt, auch für den Sammler, immer noch genügend Interessantes, um ihn zum Kauf dieser Doppelalben-Serie zu veranlassen: Das geht von Walter Soomers „Wie aus der Ferne längst vergangener Zeiten“ aus dem „Holländer“ (1913) über Fritz Wolffs „Am stillen Herd“ aus den „Meistersingern“ (1930) (vielleicht könnte die DG von Wolffs ohnehin wenigen Aufnahmen einmal seinen Lohengrin wiederveröffentlichen; ursprünglich Polydor 27395/98: Wolff, Malkin, Helgers, Watzke, Gottlieb, Weltner, Chor und Orchester der Staatsoper Berlin, Hermann Weigert) bis zu der von Richard Strauss dirigierten „Holländer“-Ouvertüre (1931).

Die Gesangsaufnahmen, denen die ersten vier Doppelalben gewidmet sind, machen wieder bitter deutlich, daß es vor 1945 einmal bessere Zeiten im Wagner-Gesang gegeben hat. Manche Personen, die – aus naheliegenden Gründen – solche Beurteilungen gerne beiseiteschieben möchten, wenden gerne ein, daß es einfach sei, in Rückgewandtheit zu verharren und frühere Leistungen als unerreicht darzustellen. Diese Zeiten seien nun einmal ein für allemal vorbei. Zum anderen werde heute viel „moderner“ gesungen. Mir scheint jedoch, daß derartige Urteile sowohl auf einer Verkennung des früheren als auch auf einer zu oberflächlichen, gewollt positiven Bewertung des heutigen Gesangsstils beruhen, und man ist versucht, den Vertretern jener Ansicht die Worte Sachsens aus dem ersten Akt der „Meistersinger“ entgegenzuhalten: „Eu'r Urteil, dünkt mich wäre reifer, hörtet Ihr besser zu.“ Denn der Gesangsstil der damaligen Zeit erscheint, von Einzelmomenten abgesehen, auch heute noch – weil zeitlos – modern. Der gravierende Unterschied zu heute besteht ja gar nicht, wie zuweilen immer wieder zu lesen, darin, daß Sänger früherer Zeiten vom Stimm-Material her begünstigt gewesen seien, sondern darin, daß sie aufgrund ihrer soliden Gesangstechnik die Stimme sicherer und kontrollierter führen und so dem Notentext



Wer glaubt, dies sei der ultralinear-mikroskopisch-präzise Superklangstrahler der Zukunft, der irrt.

Wir sind sicher, daß auch in Zukunft Lautsprecher nicht diese oder eine ähnliche Form haben werden. Die rechte Synthese zwischen Form und Technik, zwischen Aufwand und Resultat, das macht den Unterschied. Das schafft Erfolg. Darum wissen wir und danach handeln wir. Auch in Zukunft. Sie dürfen neugierig sein! Düsseldorf wird's bringen und eine der nächsten Ausgaben dieser Zeitschrift auch. Übrigens: bei der obigen Abbildung handelt es sich um ein Mikroskop. Und wir bauen Lautsprecher... Punkt.

Summit

Hans G. Hennel GmbH + Co KG, Neutorstr. 8, 6390 Usingen/Ts., Telefon (06081) 2021, Telex 0415337



Hermann Abendroth

gerechter werden konnten. Vorbildliche Intonation, Beherrschung der einzelnen Arten der Vokalisation, insbesondere des Legato, das sind, gepaart mit einer schlanken Führung der Stimme und einer ja ebenfalls von der Gesangstechnik her beeinflussbaren und damit erlernbaren Wärme und Farbigkeit des Tons, die Merkmale, die auch die gesanglichen Darbietungen von Sängern auf den vorliegenden Platten, die vom Material her zwar über hervorragende, aber keineswegs eigentlich sensationell überdurchschnittliche Stimmen verfügten – etwa Heinrich Hensel, Theodor Scheidl oder Fritz Wolff – zu beispielhaften Leistungen werden lassen. Nimmt man hinzu, daß die Auslotung der Wagnerschen Gesangstexte keineswegs erst mit dem Beginn von Neu-Bayreuth 1951 ihren Anfang nahm, sondern daß die Textbehandlung durch die frühere Sängergeneration ebenfalls vorbildlich war – man höre nur als Beispiel, welche Wortqualität etwa Fritz Wolff Stolzings „Am stillen Herd“ abgewinnt –, dann bleibt von dem angeblich so „modernen“ Gesangsstil heute im Wagnerfach nicht mehr viel übrig. Um so wichtiger ist die – konstruktive – Rückbesinnung auf Maßstäbe, wie sie vor allem in den auf den ersten beiden Doppelalben enthaltenen Einspielungen (1900–1930 bzw. 1930–1944) geschaffen wurden.

Über die für die vorliegenden Alben getrof-



Karin Branzell als Waltraute

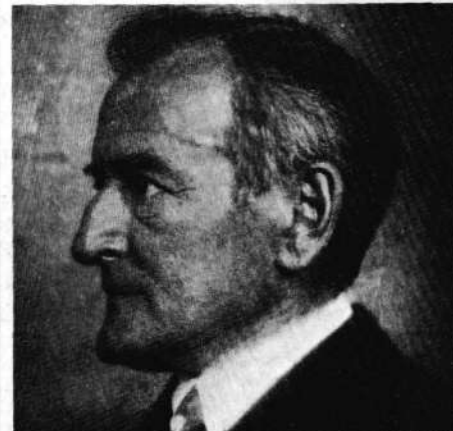
fene Auswahl wird sich immer streiten lassen. Sie erscheint jedoch insgesamt glücklich. Vermerkt habe ich lediglich die beiden für die DG eingespielten Ausschnitte aus „Lohengrin“ mit Sándor Kónya (früher DG SLP 136 214), dem mit Sicherheit mit Abstand besten Vertreter dieser Rolle im Bayreuth der Nachkriegszeit. Die Edition aller Einspielungen, die, wie Stichprobenvergleiche mit Originalaufnahmen ergaben, gut überspielt wurden, ist sowohl in der Dokumentation zu den Einspielungen als auch in den Bild- und Textporträts der Interpreten vorbildlich.

Franz Werner Halft



100 JAHRE BAYREUTH. DIE GROSSEN STIMMEN - DIE BERÜHMTESTEN DIRIGENTEN 1931-1944.

(Auszüge aus „Der fliegende Holländer“; „Götterdämmerung“; „Tristan und Isolde“; „Lohengrin“; „Die Meistersinger von Nürnberg“; „Parsifal“; „Das Rheingold“; „Siegfried“; „Tannhäuser“; „Die Walküre“) – Paula Buchner, Frida Leider, Maria Müller, Anny von Stosch, Sopran; Karin Branzell, Margarete Klose, Alt; Karl Buschmann, Max Lorenz, Lauritz Melchior, Ludwig Sutthaus, Franz Völker, Erich Zimmermann, Tenor;



Karl Muck

Rudolf Bockelmann, Herbert Janssen, Karl August Neumann, Jaro Prohaska, Hans Reinmar, Friedrich Schorr, Bariton; Ludwig Hofmann, Josef von Manowarda, Wilhelm Schirp, Baß; Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Berliner Funkorchester, Berliner Rundfunk-Symphonie-Orchester, Orchester der Staatsoper Berlin, Orchester des Reichssenders Königsberg/Opernhaus, Orchester der Metropolitan Opera New York, Orchester der Städtischen Oper Berlin, Orchester des Reichssenders Leipzig, Orchester der Covent Garden Opera London; Hermann Abendroth, Artur Bodanzky, Wolfgang Brückner, Karl Elmendorff, Wilhelm Furtwängler, Robert Heger, Franz von Hoeßlin, Hans Knappertsbusch, Richard Kraus, Erich Leinsdorf, Karl Muck, Artur Rother, Richard Strauss, Heinz Tietjen, Hans Weisbach
BASF HB 22 863-0 (4 M 30)

(Neuveröffentlichung)

Klangbild: trotz vielfachen Live-Charakters der Aufnahmen unter Berücksichtigung der Aufnahmedaten überwiegend befriedigend bis gut – 44–64

Fertigung: einwandfrei – 100 (Die Verwechslung der Seiten 3 und 5 wurde mittlerweile korrigiert)



Maria Müller als Senta



Franz von Hoesslin



Lauritz Melchior als Siegfried

Zum Beispiel: SUMMIT-SOFTLINE . . . die Räumlichen.



Alle reden vom Konzertsaal im Wohnzimmer. Wir nicht.

Weil wir wissen, daß die Darstellung des großen Konzertsaaes im kleinen Wohnzimmer nicht gelingt.

Schon gar nicht in Stereophonie. Und denen, die es versprechen, schon überhaupt nicht.

Die Atmosphäre.

Weil die sogenannte Atmosphäre, wie Räuspern, Husten und auch die Abendrobe auf der Schallplatte fehlen, beschränken wir uns auf das wesentliche: auf die plastische Abbildung der Orchesterbühne. In ihrer ganzen Breite und Tiefe. Ohne das sprichwörtliche Loch in der Mitte. Und das nicht mit einem „Raumgreifenden Möbel“, sondern mit einer Regalbox.

Wir klammern uns nicht an Unerreichbares, sondern schaffen eine praxisgerechte, neue Atmosphäre: Es geht schließlich nur um Musik.

Und darum, daß alle Leute im Hörraum gleichviel mitbekommen von dieser Musik.

So wird's bei Summit gemacht:

180° Abstrahlwinkel durch vier speziell gerichtete Hochtönsysteme.

Vorteile: Die Decke und Wände des Hörraums dienen der Reflexion und somit direkter und indirekter Ausbreitung des Schalles. Wie im Konzertsaal. Unabhängigkeit vom sogen. Idealhörplatz. Stereophonie im ganzen Raum.

90° Schwenkbarkeit der Hochtönsysteme.

Vorteil: Die Lautsprecher können wahlweise quer- oder hochkant betrieben werden. Bei gleicher Abstrahlcharakteristik.

Das Fehlen jeglicher Aggressivität.

Vorteil: Ermüdungsfreies Zuhören auch bei großer Lautstärke.

Schaltungsanordnung in der Frequenzweiche, zur Unterdrückung der Resonanzfrequenzen. (Bei allen Summit-Lautsprechern üblich.)

Vorteil: Verfärbungsfreiheit der Musikreproduktion.

Eine ganze Menge Technik. Damit SUMMIT Spitze bleibt.

Die Typen	HS 400	HS 500	HS 600
Technik	2-Wege	3-Wege	3-Wege
Nennbelastbarkeit	35 Watt	50 Watt	70 Watt
Musikbelastbarkeit	50 Watt	80 Watt	100 Watt
Übertragungsbereich	35–23000 Hz	30–23000 Hz	21–23000 Hz
Abmessungen BxHxT (cm)	35x21x19	45x24,5x25	50x27,5x25

Summit
...das ist Musik

Hans G. Hennel GmbH + Co KG · 6390 Usingen/Taunus · Postfach · Telefon: 0 60 81/20 21

Es geschehen auf dem Schallplattenmarkt doch noch Zeichen und Wunder. Das Bayreuther Festspieljubiläum macht's offenbar möglich. Es ist nicht zu hoch gegriffen, wenn man feststellt, daß ein Großteil der hier ausgewählten Aufnahmen zum dokumentarisch interessantesten gehört, was in den letzten Jahren auf dem Gebiet Wagner veröffentlicht wurde: An Bayreuther Live-Ausschnitten etwa sind aufgenommen das Tristan-Vorspiel unter Furtwängler (1931); „Nur eine Waffe taugt“ und Finale aus „Parsifal“ mit Lorenz unter Richard Strauss (1933); Vorspiel dritter Akt, Brautchor und erster Teil der Brautgemachszene aus „Lohengrin“ mit Müller/Völker unter Tietjen (1936; nicht identisch mit der Telefunken-Aufnahme siehe dieses Heft). „Nun achte wohl!“ und anschließender Chor „Zum letzten Liebesmahle“ mit von Manowarda unter Franz von Hoeßlin (1938); Szene Fricka/Wotan „Deiner ew'gen Gattin“ „Walküre“ mit Klose/Prohaska ebenfalls unter Hoeßlin (1940); Vorspiel und „Wes' Herd dies auch sei...“ Ein fremder Mann, den muß ich fragen“ ebenfalls aus „Walküre“ mit Müller/Völker unter Tietjen (1941); Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“ unter Richard Kraus (1942) und Vorspiel und Kirchenchor aus „Meistersinger“ unter Abendroth von den letzten Bayreuther Festspielen während des Krieges (1944). Daneben noch eine undatierte Bayreuther Loge-Erzählung mit Erich Zimmermann unter Elmendorff. Bedenkt man jedoch, daß Elmendorff den „Ring“ in Bayreuth 1930-34 und ein letztes Mal 1942 leitete, andererseits, daß von 1925 bis 1941 die Partie des Loge in Bayreuth ununterbrochen von Fritz Wolff verkörpert wurde, dann müßte die vorliegende Aufnahme mit Zimmermann von 1942 datieren.

Neben diesen so wichtigen Bayreuther Mitschnitten seien aus der Fülle der anderen Aufnahmen stellvertretend nur noch die „Ring“-Auszüge aus der Covent Garden Opera unter Furtwängler mit Bockelmann bzw. Melchior/Leider/Janssen/Schirp/von Stosch (1937/38) erwähnt.

Wenn auch diese letzteren, wie auch einige weitere Einspielungen, etwa die Auszüge aus dem – privat komplett erhältlichen – „Siegfried“ aus der Met (Melchior/Schorr) unter Bodanzky (1937), dem Ausschnitt aus einer Met-„Walküre“ von 1939 (Branzell) unter Leinsdorf bereits von Privataufnahmen her ebenso bekannt waren wie Walthers Preislied und das Finale aus „Meistersinger“ aus der Berliner Staatsoper (Suthaus/Müller/Hofmann-BASF her, so trübt das die Freude keineswegs. Im Gegenteil. Gerade, daß die BASF hier also, wie auch bereits bei anderen Gesellschaften in letzter Zeit bemerkbar, das Feld der exemplarischen historischen Live-Mitschnitte nicht nur den Plattenproduzenten des grauen Marktes überläßt, kann – und das nicht nur aus dem äußerlichen Grund der Preßqualität – gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.

Die Aufnahmen im einzelnen zu bewerten, würde den zur Verfügung stehenden Raum sprengen. Es genügt festzustellen, daß das Niveau unter Berücksichtigung, daß es sich zum großen Teil um Live-Aufnahmen handelt, insgesamt hervorragend ist. Die Einspielungen widerlegen schlagend das zuweilen hartnäckig von manchen Kritikern vorgetragene, etwas naßforschende Vor- und Fehlurteil vom angeblich in jenen Jahren dominierenden „lä-

menden Wagner-Stil“. Schon im Hinblick auf die damals in Bayreuth führenden und Maßstäbe setzenden Dirigenten Elmendorff, Hoeßlin, Furtwängler, Abendroth, Tietjen, Richard Strauss oder Muck – der hier in einer Rundfunkaufnahme den Trauermarsch aus der „Götterdämmerung“ dirigiert; Toscanini ist mit Aufnahmen leider nicht vertreten, ebenso nicht de Sabata, von dem aber die DG in ihrem fünften Bayreuth-Album (2721113) das „Tristan“-Vorspiel von 1939 wiederveröffentlicht hat – läßt sich dieses Verdikt kaum rechtfertigen. Und auch bei den anderen Dirigenten jener Zeit ist, wie ihre Aufnahmen zeigen, der „lärmende Wagner-Stil“ eher die rare Ausnahme denn die Regel. Auch auf die Sänger ließe sich dieses negative Urteil nicht anwenden. Sicher sind einige Elemente im Vortragsstil jener Zeit, wie etwa das bei manchen, jedoch keineswegs allen Sängern zu beobachtende Pathos (Beispiel Max Lorenz) heute nicht mehr ohne weiteres auf die Bühne übertragbar, doch fesselt auch hier immer die emotionale Ehrlichkeit, die hinter diesem Vortrag steht und ihn klar von einem veräußerlichten, hohlen Pathos ab-

hebt, zumal auch die dahinterstehende geistige Konzeption keineswegs pauschalisierend ist. Von den von jener Sängergeneration erzielten gesanglichen Wirkungen können die meisten heutigen Wagner-Sänger – auch ohne daß man bei diesem Urteil in allzu vordergründige Elogen auf vergangene Zeiten ausbrechen müßte – ohnehin nur träumen.

Es bleibt zu wünschen, daß – falls die Bänder vorhanden sind – die BASF in naher Zukunft auch einmal zu einer exemplarischen Gesamtaufnahme aus dem Bayreuth jener Tage greift. Ein früher Furtwängler-„Tristan“, ein „Parsifal“ unter Richard Strauss oder Hoeßlin oder – ist dies gar zu vermessen? – ein „Ring“ unter Elmendorff, Hoeßlin oder Tietjen – diese Vorstellung ließe auch den abgebrühtesten Sammler nicht kalt.

Das Beiheft hält befriedigendes Niveau, läßt sich aber mit den vorzüglichen Dokumentationen der Bayreuther Furtwängler-„Meistersinger“-Kassette der EMI oder den Beiblättern in den Bayreuther Alben der DG nicht vergleichen. Franz Werner Halft



Wieland Wagner mit Kurt Böhm und Martti Talvela (Böhm-„Ring“, „Rheingold“)

Kritik – wiederveröffentlicht

○ **WAGNER**, Der Fliegende Holländer – Josef Greindl (Daland); Anja Silja (Senta); Fritz Uhl (Erik); Res Fischer (Mary); Georg Paskuda (Steuermann); Franz Crass (Holländer); Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Wolfgang Sawallisch

WAGNER, Tannhäuser – Josef Greindl (Hermann); Wolfgang Windgassen (Tannhäuser); Eberhard Waechter (Wolfram); Gerhard Stolze (Walther); Franz Crass (Biterolf); Georg Paskuda (Heinrich); Gerd Nienstädt (Reinmar); Anja Silja (Elisabeth); Grace Bumbry (Venus); Else-Margarete Gardelli (Hirt); Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Wolfgang Sawallisch

WAGNER, Parsifal – Jess Thomas (Parsifal); George London (Anfortas); Marti Talvela (Titurel); Hans Hotter (Gurnemanz); Gustav Neidlinger (Klingsor); Irene Dalis (Kundry); Niels Möller, Gerd Nienstädt (Graf Siffrid); Sona Cervena, Ursula Boese, Gerhard Stolze, Georg Paskuda (Knappen); Gundula Janowitz, Anja Silja, Else-Margarete Gardelli, Dorothea Siebert, Rita Bartos, Sona Cervena (Blumenmädchen); Ursula Boese (Altsolo); Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Hans Knappertsbusch Philips 6747 242 (11 S 30)

Aufnahme: 1961 (Holländer), 1962 (Tannhäuser, Parsifal)

Klangbild: geringfügig höhenbetont, in den Tutti etwas rau und dicht, Orchester geringfügig entfernt, Stimmen gut konturiert – 87-89

Fertigung: geringfügiges Bandrauschen, gelegentliches Knistern – 95

... Die Besetzung einiger Randpartien bietet im „Parsifal“ echte Glanzlichter: Gedacht ist an die Damen Janowitz, Silja, Gardelli, Siebert, Bartos, Cervena und Boese, ferner an die Herren Talvela, Nienstädt und Stolze. Bei den Sängern der Hauptpartien setzen Hans Hotter und George London die nachhaltigsten Akzente. Jess Thomas gelingt in der Titelrolle nicht ganz die künstlerische Geschlossenheit Windgassens, obwohl seine Stimme vom Material her ergiebiger und durchaus kultiviert klingt. Störend fällt jedoch sein amerikanischer Akzent ins Gewicht, auch seine naturburschenhafte Naivität wirkt etwas zu gewollt. Zweifelloso steht sein Parsifal auf hohem Niveau, ebenso die Kundry der Irene Dalis, der die Sopranhöhen im letzten Viertel des 2. Aktes nicht gerade leichtfallen und deren schöne Mezzostimme ausdrucksfähig dem Nuancenreichtum der Mödl etwas nachsteht. Den Klingsor singt Gustav Neidlinger ohne die schillernde Dämonie Uhdess mit markigem Stentororgan. Knas Werkaufbau und seine orchestrale Durchführung kommen glänzend zur Geltung. Die künstlerischen Meriten des mit „Parsifal“ und „Tannhäuser“ gekoppelten Sawallisch-„Holländers“ liegen bei der gesanglich zwar anfechtbaren aber elektrisierenden

den Senta-Darstellung durch die 21jährige Anja Silja, bei ihrem im Ausdruck und dämonischen, aber klangschön singenden Holländer-Partner Franz Crass und dem vitalen Josef Greindl, der wie Res Fischer als Mary und Anja Silja als Senta pralles Leben auf die vom Chor geträumelt ohnehin schon belebte Bühne bringt. Neben einigen musikalischen Ausrutschern und einigen „fehlenden“ Noten steht ausgleichend Sawallischs zügige, in den Lyrismen leicht unterkühlte Koordination zwischen Bühne und Orchester.

Mehr noch als beim „Holländer“ trifft der Einwand zuweilen unverbindlicher Glätte den „Tannhäuser“-Dirigenten Sawallisch. Doch auch hier beeindrucken Sawallischs eminente Werkenntnis und sein erfolgreiches Bemühen, mit Temperament und Schluß die Ensembleszenen in Schwung zu halten. Hört man Anja Siljas Elisabeth, ohne sie gleichzeitig auf der Bühne zu sehen, sollte man kompetente Kolleginnen wie Elisabeth Grümmer (ihre EMI-Konkurrenz), Ingrid Bjoner oder Victoria de los Angeles (ihre Bayreuther Alternativbesetzung) besser nicht zum direkten Vergleich heranziehen. Allerdings trifft keine dieser genannten Sängerinnen den Ton befreiender und jugendlicher Ekstase im Einleitungsteil der Hallenarie so wie Anja Silja, der auch im Ensemble-Ausbruch des 2. Aktes einige großartige Momente gelingen. Grace Bumbry als Venus, der hier glänzend disponierte und ausdrucksfähig ohnehin unschlagbare Windgassen als Tannhäuser (ein kontrastreicher Antipode zu Hans Hopf), Josef Greindls Bühnenpräsenz als Landgraf und Eberhard Wächters lyrisch-empfindsamer und dramatisch explosiver Wolfram sowie eine (bis auf den hier penetrant singenden Gerhard Stolze) ansprechende Besetzung der Randpartien sind schätzenswerte Aktivposten dieses technisch vorzüglichen Mitschnitts. Fabelhafte Chöre zudem! (11/70)

Claus-Dieter Schaumkell

○ **WAGNER**, Der Fliegende Holländer – Karl Ridderbusch (Daland); Gwyneth Jones (Senta); Hermin Esser (Erik); Sieglinde Wagner (Mary); Harald Ek (Steuermann); Thomas Stewart (Holländer); Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele, Karl Böhm Deutsche Grammophon 2740 140 (3 S 30)

Aufnahme: 1971

Klangbild: in den Tutti etwas dicht, in den Spitzen etwas rau, Solostimmen gut konturiert, präsent – 90

Fertigung: einwandfrei – 100

Es ist, weiß Gott, zum Haare ausraufen: Da musiziert nun endlich einer einen „Fliegenden Holländer“ mit allem Drum und Dran, daß es jeden Musikmenschen ganz glücklich macht, und muß sich dann mit unzulänglichen oder mittelpfächtigen Sängern herumschlagen. Über Jones und Esser will ich verärgert schweigen. Milde wäre gegenüber dem anscheinend sehr jungen Harald Ek gebracht. Er singt zwar den Steuermann mit einer draufgängerischen Verve (und einigen gefährlichen Kehlkopfhochstellungen), als sei er Siegfried und nicht ein simpler wachhabender Seemann, der sich mit einem kleinen Lied den Schlaf vertreiben will; aber in dieser hellen Tenortrompete steckt möglicherweise

eine Zukunft. Die beiden sängerischen Positiva der Aufnahme sind Karl Ridderbusch und Thomas Stewart. Ridderbusch hat nicht Talvelas schwärzere Hintergründigkeit (die zu Klemperer paßt), sondern eine sehr natürliche und vielleicht fast ein wenig zu biedere Bürgerlichkeit, die er stimmlich aber in glänzender Form präsentiert.

Thomas Stewart hält zweifellos als Holländer in Gestaltung und Gesang am ehesten die künstlerische Wacht. Insbesondere im Schlußakt steigert er sich in Kongruenz zu Böhm in eine seinen Möglichkeiten entsprechende Hochform. Unüberhörbar vor allem, daß er gegenüber Theo Adam bei Klemperer die Holländer-Passion ungleich intensiver und engagierter durchlebt. Unüberhörbar auch die gute Diktion und wache Intelligenz des Sängers. Der Mangel an Tiefe (neben einer sehr schönen, leuchtenden Höhe) wird sonderlich im Auftritts-Monolog offenbart. Dort auch wird ferner spürbar, daß Stewart sich (mit einigen gesangstechnischen Kniffls) das heldische Großformat sehr viel mehr abringt, als es ihm tatsächlich von Natur aus gegeben ist.

Im zweiten Akt legt Stewart die dämonisch-heldische Attitüde vorübergehend ganz ab und ergießt, genießt und erholt sich mit offensichtlichem Sangeseuß in purem Belkanto, als sei Wagner Verdi. Eine Oase vor seinem großen, imponierenden Einstieg in die Dramatik des letzten Aktes.

Um der vielen Großartigkeiten neben dem Unvollkommenen sollte sich, wer es sich leisten kann, vor allem um Böhm's willen diese Aufnahme anschaffen. (10/72)

Herta Piper-Ziethen

○ **WAGNER**, Tannhäuser – Birgit Nilsson (Elisabeth, Venus); Theo Adam (Hermann); Wolfgang Windgassen (Tannhäuser); Dietrich Fischer-Dieskau (Wolfram von Eschenbach); Horst R. Laubenthal (Walter von der Vogelweide); Klaus Hirte (Biterolf); Friedrich Lenz (Heinrich der Schreiber); Hans Sotin (Reimar von Zweter); Caterina Alda (Hirt); Gertrud Iseler, Adelheide Tettenborn, Helga Profé, Hannelore Wonneberger (Vier Edelknaben); Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, Otto Gerdes Deutsche Grammophon 2740 142 (4 S 30)

Klangbild: Streicher (Geigen) etwas scharf, in den Spitzen eine Spur rau, präsent, Stimmen gut konturiert – 92

Fertigung: einwandfrei – 100

... Mit der Verpflichtung von Otto Gerdes ans Dirigentenpult hat man – milde ausgedrückt – keine gute Wahl getroffen. Vielleicht ist es ungerecht, ihm die Alleinschuld am generellen Versagen aufzubürden, doch wer sonst als der Kapellmeister hat im Verlauf einer Opernaufführung die Möglichkeit, die Stränge beisammenzuhalten und ordnend und konstruktiv zu wirken? Als unselige Idee erscheint es mir, die beiden männlichen Hauptrollen mit Windgassen und Fischer-Dieskau zu besetzen, mit zwei Sängern also, die durch weitreichenden Ausfall an stimmlicher Maskulinität gekennzeichnet sind. „Großes Aufsehen“ erhofft man sich vom „vokalen Alleingang“ Birgit Nilssons, also von ihrer

Bücher

Robert Donington,

Richard Wagners „Ring des Nibelungen“ und seine Symbole. Musik und Mythos.

Aus dem Englischen übersetzt von Joachim Schulte. Mit einem systematischen Anhang der (Leit-)Motive. Reclam-Verlag, Stuttgart 1976. 280 S., rd. 100 Notenbeisp., 27,80 DM

Wichtige Texte zum Thema Wagner erscheinen in der BRD immer mit einiger Verzögerung. Das war so bei Shaws Wagner-Brevier, 1973 zum erstenmal in deutscher Sprache, als das Kasseler Experiment schon abgeschlossen war, das ist nun so mit Donington, englisch schon in mehreren Auflagen, deutsch wohl zum „Fest“, und ist doch schon von Wielands Ring 1951 eingeholt.

Shaw hatte alle mythischen Übertreibungen trefflich und ohne viel Worte ins Lot gerückt, mit Ausbrüchen in ein anderes Extrem allerdings. Konträrer könnte die Arbeit Doningtons nicht sein. Wagners Summum Opus auf der Couch eines Psychiaters C. G. Jungescher Provenienz. Der Text geriet in ein verbales Dickicht, das stellenweise nicht mehr überschaubar war. Dem half im Opernwelt-Jahr-

buch 1969 Kurt Oppens ab in Form einer umfangreichen Rezension, auf die der Käufer auch der deutschen Ausgabe verwiesen sei. Das Ganze klingt nun etwas weniger großspurig, ohne den allzu mythischen Zungenschlag, den wir ja auch von Vivari, einem Herrn, der gern anonym bleibt, spätestens seit dem Böhm-Ring kennen. Überhaupt weisen beide Arbeiten zahlreiche Übereinstimmungen auf. Um sie selbst zu zitieren, es sind „Strukturen des Immergleichen“, die nur im Jargon sich scheiden.

Was die Frage der Kategorisierung des „Rings“ anlangt, ist die beste Antwort heute wohl: „Fantasie variable du genre opéra“ (so Henri Pousseur), – nicht Ideendrama, nicht Psychodrama, nicht Gesellschaftstragödie.

Der Plan des Buchs sei hier im großen vorgestellt: ein Machtkampf zwischen den Göttern und Helden einerseits, den Nibelungen andererseits. „Versuchen wir diese Lage ‚psychisch‘ auszudrücken, so ergibt sich: die bewußte, die ‚göttliche‘, die Lichtseite des Ich liegt mit ihrem negativen Korrelat, ihrem ‚Schatten‘ (Jung) im Streit. Die Aufrollen des Zwiespals aber ist das aktive Element der Psyche, Raum ihrer Realisation. Der Raub des Goldes ist eine ‚felix

culpa‘. Der Sinn ist identisch mit der Suche nach ihm“. (so Oppens a. a. O.)

Ich war lange fasziniert von Wielands sogenanntem Parsifal-Kreuz. Häufigere Konfrontation mit der Realität ließ es im Hintergrund verschwinden zu einem absichernden Untergrund, auf dem ein freies Schaffen und Schauen möglich wurde. Doningtons Arbeit und Oppens' Exegese sind wahrscheinlich mit Gewinn nachvollziehbar, werden aber schnell in den Untergrund zurücksinken, aus dem diese Ideen oft sehr gewaltsam gezogen wurden. Das Buch hat einen Anhang: Notenbeispiele, die stets scheinbar angesehenen Leit-motive, Debussys „Adressbuch der Götter“. Hier scheinen sie nun modisch aufgemotzt. Intervallversetzungen, Akkordumlagerungen schaffen aus den konträrsten Motiven immer wieder das „Immergleich“. So wird der Dunstkreis der Perfektion dieser Psychologie auch noch musikalisch gewoben. Möglich, daß nach Boulez'/Chéreaus neuem Bayreuther Ring man sich wieder an solche Psychologisierung anlehnen wird. Richard Hauser

Die Geschichte unserer Familie in Bildern

Rogner und Bernhard, München, 1976, 160 S., 200 Abb., 38,- DM

Der Jubiläumsbeitrag der Urenkelgeneration, genauer gesagt: der Wieland-Kinder, ist ein reiches Familienfotoalbum für Bayreuth-Wallfahrer ebenso wie für Oper-im-Heim-Genießer, für leseunlustige Wagnermusikfans ebenso wie für durch allzuviel geduldige Druckerschwärze vorprogrammierte Wagnergegnerschaft. 100 Jahre seit den ersten Festspielen sind vergangen und auch ein Jahrhundert lang ist das kleine Frankenstädtchen Wohnsitz der Familie und Nachkommenschaft Richard Wagners, die ebensolang die Festspiele und ihr Publikum künstlerisch auf der Höhe der jeweiligen Zeit gehalten haben. Und Bayreuth ist ständig im Blickpunkt öffentlichen Interesses geblieben. Wie sich die Epochen von Wagners Witwe, seinem Sohn Siegfried ab 1906, dessen Witwe Winifred, deren Söhne Wieland und Wolfgang nach Wielands frühem Tod 1906 einander ablösen und von diesen stark divergierenden Persönlichkeiten ebenso wie vom „Zeitgeist“ geprägt werden, das kann man hier einmal ausnahmsweise nicht verbal bevormundet nachsehen. Opposition zur staatl-

chen Macht wäre kaum ein brauchbares Erfolgsrezept für ein Unternehmen dieser Art gewesen – hilfreicher Anpassungsinstinkt aber lieferte nicht nur dem Gründer die Mittel, sondern bis heute, da einer der zeitweiligen Machthaber sich als Verbrecher entlarvte (in Bayreuth freilich trat er im Schafspelz auf), Stoff für Fortsetzungsreportagen, hilfreiche Public-Relations-Posaunen. In einer Zeit gewandelter, breiter gestreuter Macht hat sich die Familie wiederum anzupassen, und auch sie hat sich zahlenmäßig vermehrt: Wie schön oder wie belastend so ein historischer Verein für die Betroffenen sein kann, beschreibt – nein: bedichtet Urenkelin Nike unter dem Karl Kraus entlehnten Motto: „Das Wort ‚Familienbande‘ hat einen Beigeschmack von Wahrheit“.

Helmut Haack

Atmosphäre Bayreuth.

80 Aufnahmen von Wilhelm Rauh; hrsg. von Herbert Barth, Rösler und Zimmer Verlag, Augsburg, 1975, 26,- DM.

Ein Bildband, ein wenig Augenwischerei für die schnell Herellenden und ebensovonnell wieder Abreisenden. Sieh' an, da waren wir ja.

Eremitage, das markgräfliche Opernhaus, das markgräfliche Schloß, verschiedene Kirchen. Selbstverständlich das Festspielhaus. Aber viel wichtiger, des Meisters wuchtig gemeißelter Kopf im verschwimmenden Meer roter Rosen. Ein farbiges Szenenfoto von Wolfgang „Ring“ 1970: Hagens Mannen in einer Feuerwehr-Uniform. Daneben, genauer: ganz am Schluß, ein schwarzweißes Szenenfoto aus dem 1962 gezeigten „Tristan“ Wielands: in seiner gestischen Hochspannung lebendig wie auf der Bühne. Die wird präsentiert während einer Probe zum „Ring“ 1965: Wieland, King, die Rysanek im ersten Akt der „Walküre“. Weit ausladende Körpersprache, alle Dimensionen einzufangen suchende Bewegungen. Das alles reichlich mit passenden Zitaten versehen (in der Hinsicht war man in Bayreuth noch nie verlegen).

Schließlich, in einigen Zeilen und wenigen Fotos, Hinweise auf den anderen Bayreuther: Jean Paul. Sie sind aber so versteckt, unscheinbar, so nebensächlich neben allem andern, daß diese Passagen vom oben skizzierten Leserkreis allenfalls an spiefreien Tagen oder in den endlos langen Bahnfahrten eines Blickes gewürdigt werden.

Richard Hauser

verbindung von musik und technik hifi 876

3.internationale ausstellung mit festival



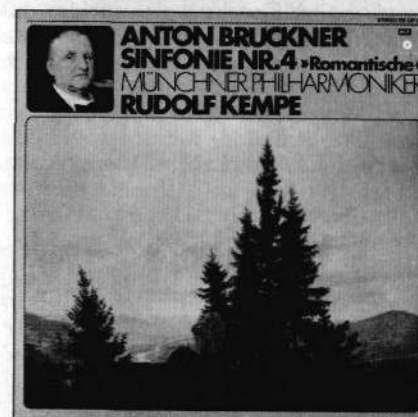
düsseldorf 24.-29.9.1976 täglich von 10 bis 19 Uhr

sechs tage zeigen alle aussteller alles neue und bewährte- zeigen hifi-geräte, -anlagen und -zubehör, die den qualitätsanforderungen nach din 45.500 entsprechen. zeigen high-fidelity als hochwertige musikwiedergabe im raum - präsentieren die verbindung von musik und technik in vollkommenheit. parallel zur ausstellung das festival. das umfangreiche veranstaltungsprogramm wird durch interpretation, demonstration, information zur faszination.

informationen:

düsseldorfer messegesellschaft mbh - nowea - zentralbereich inlandsessen 2 postfach 32 02 03 D-4 düsseldorf 30 telefon 02 11/45 60-1 telex 858 4853 mes d

NEUHEITEN



ANTON BRUCKNER
Sinfonie Nr. 4, Es-dur „Romantische“
Münchener Philharmoniker
Dirigent: Rudolf Kempe
Doppelalbum 1 1/2 LP: EB 227 391 Stereo



WOLFGANG AMADEUS MOZART
Ascanio in Alba Ungekürzte Gesamtaufnahme
Festa teatrale in due atti, KV 111
Lilian Sukis, Agnes Baltsa, Edith Mathis,
Peter Schreier, Arleen Augér
Salzburger Kammerchor
Mozarteum-Orchester Salzburg
Dirigent und Cembalo: Leopold Hager
Kassette mit 3 LP: JB 227 743 Stereo



FRIEDRICH WITT
Sinfonie C-dur „Jenaer“
Sinfonie A-dur
Münchener Philharmoniker
Dirigent: Marc Andrae
LP: DC 223 302 Stereo

Höhepunkte im Herbst '76



JOHANNES BRAHMS
Sinfonie Nr. 2 D-dur, op. 73
Münchener Philharmoniker
Dirigent: Rudolf Kempe
LP: DC 223 922 Stereo



DIE 12 CELLISTEN DER
BERLINER PHILHARMONIKER
DAVID FUNK · Suite D-dur
BORIS BLACHER · Blues – Espagnola – Rumba
philharmonica für 12 Violoncelli soli
JULIUS KLENGEL · Hymnus op. 57
JEAN FRANÇAIX · Aubade (Morgenständchen)
LP: EA 227 987 Stereo



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
Streichquartett Es-dur, op. 44, Nr. 3
Streichquartett f-moll, op. 80
Bartholdy Quartett
LP: DC 229 130 Stereo
Grand Prix du Disque
Deutscher Schallplattenpreis



RICHARD WAGNER · 100 Jahre Bayreuth
Die großen Stimmen, die berühmten Dirigenten.
Diese Dokumentation bringt Aufnahmen mit
Chor und Orchester der Bayreuther Festspiele,
der Staatsoper Berlin u. a. unter Dirigenten wie
Wilhelm Furtwängler, Karl Muck,
Karl Elmendorff und Hans Knappertsbusch.
Historische Aufnahmen aus den Jahren 1931 – 44
Kassette mit 4 LP: HB 228 630 Mono



DIETRICH FISCHER-DIESKAU
GABRIEL FAURE · La bonne Chanson op. 61
MAURICE RAVEL · Chansons Madécasses
FRANCIS POULENC · Le Bal Masqué
Wolfgang Sawallisch, Klavier
Solisten der Berliner Philharmoniker
LP: EA 227 650 Stereo