



Bei der Sängerproube mit (von links) Karl Ridderbusch, Helga Dernesoh, Jon Vickers und Zoltan Kelemen

Fidelio als Erbauungsoper

Clemens Höslinger
über Karajans
„Salzburger“ Neuaufnahme

1971 ist das „Jahr fünf“ karajanischer Zeitrechnung. Der Tradition gemäß wird uns auch diesmal eine Operneinspielung des Salzburger Osterteams beschert; der Tradition gemäß ist der „Fidelio“, das Hauptwerk des heurigen Privat-Festspiels, noch vor der Salzburger Realisierung für die Schallplatte fertiggestellt worden. Bekanntlich benützt Karajan die fertige Aufnahme, um sich daraus die Inspirationen für die szenische Verwirklichung zu holen.

Inwieweit im Falle des „Fidelio“ eine Übereinstimmung zwischen Schallplatte und Bühnenwirkung vorlag, soll und kann hier nicht erörtert werden. Erstmals wurde in diesem Jahr die Oster-Kassette von der Electrola erstellt. Es bedarf keiner allzugroßen Prophezeiungsgabe, der neuen Aufnahme eine beträchtliche Resonanz vorherzusagen. Karajans Fidelio wurde in Publikumskreisen mit höchster Spannung erwartet. Ja, es hatte

sogar den Anschein, als brächte man ihm weit stärkeres Interesse entgegen als den Nibelungen-Einspielungen. Karajan-Beethoven – das ergibt offenbar einen viel weitreichenderen Zusammenklang als etwa Karajan-Wagner. Zwar hat die Musikkritik seit jeher gegen Karajans Beethoven-Darstellung ernste und gewichtige Einwände vorgebracht, und in den vergangenen Jahren haben sich diese Gegenstimmen erheblich verstärkt; doch dieses



In Liebe fest: Karajans
Leonore Helga Dernesch
und Florestan Jon
Vickers

Moment spielt keine wirklich entscheidende Rolle. Das Millionenpublikum sieht in Karajan den größten Beethoven-Dirigenten unserer Tage. Dieses Moment, das für den Musik-Kommerz von grundlegender Bedeutung ist, muß bei der Behandlung des Themas Karajan-Beethoven stets in Betracht gezogen werden.

Wenn ein Dirigent das Beethoven-Bild unserer Zeit bestimmt, dann ist es Karajan. Auf jeden Fall ist er dies im deutschen Raum; ein Blick auf Platten-Bestsellerlisten beweist dies. Der Einfluß, der von Karajan als meinungsbestimmender Faktor ausgeht, ist gewaltig. Und er ist gefährlich. Gefährlich deshalb, weil sein Beethoven-Bild zu tiefst reaktionär ist. In der Wagner-Interpretation hat sich Karajan immerhin einen neuen, individuellen Weg geschaffen. Bei Beethoven bekennt er sich prononciert zum Gestrigen, Vorgestrigen. Da feiert das alte, abgestandene Pathos seine Triumphe, da wird zelebriert, romantisiert – damit macht Karajan sein „Konzert für Millionen“.

1970 war das Jahr der großen Auseinandersetzung mit Beethoven. Und es hat sich mit überraschender Klarheit herausgestellt, daß zumindest in der jüngeren Generation das herkömmliche Beethoven-Bild auf schärfsten Widerspruch stößt. Die Grundtendenz dieser Aversion ist zutiefst ehrlich, die Aversion selbst keineswegs gegen Beethoven selbst gerichtet (so wird dies oft fälschlich gedeutet), sondern gegen die sentimentale Darstellung seines Werkes. Der Name Karajan spielt in diesem Diskussionskomplex eine gewichtige Rolle, und es ist kein Zufall, daß Mauricio Kagel – in der wohl schärfsten Attacke, die jemals gegen die Auswüchse des Beethoven-Kultes geführt wurde – den Maestro mehrmals apostrophiert hat. Im Grunde war der Film „Ludwig van“ ein Anti-Karajan-Pamphlet. Radikalismen verschärfen die Gegensätze. Um Karajan scharen sich alle, die das Wahre, Gute und Schöne unbefleckt sehen möchten, die das Gesunde und Erhabene in der Kunst verteidigen. Sie sehen in ihm den Bewahrer des Schönen, den Hüter hehrer Traditionen. Karajan stellt das wohl-tuende Gegengewicht zu jenen destruktiven Tendenzen dar, die vor keiner Profanierung zurückschrecken, er nimmt inmitten einer respektlosen, vorlauten Gesellschaft sozusagen die Rolle des Kavaliere der alten Schule ein. Deutlicher kann sich das Generationsproblem in kulturellen Belangen kaum manifestieren als in diesem Fall.

Vieles von dieser betont regressiven Geisteshaltung ist in den neuen Fidelio eingedrungen. Und es muß als ein echtes Kuriosum gewertet werden, daß ausgerechnet Ulrich Schreiber, einer der wortgewandtesten Vertreter der Progressiven, das Vorwort in der Electrola-Kassette verfaßt hat. Sein Text wird den gläubigen Karajan-Anhängern die Zornesröte ins Gesicht treiben. Stellt er sich doch mit jedem Wort in den denkbar schärfsten Gegensatz zu der Beethoven-Deutung karajanischer Prägung!

Karajan hat uns den „Fidelio“ in weichen, schmelzenden Farben gemalt. Es gibt in seiner Interpretation keine Härten, keine scharfen Konturen; ein glatter, etwas unverbindlicher Schönheitskultus ist vorherrschend. Der betörende Wohlklang der Berliner Philharmoniker dominiert, er schillert sozusagen in Lauterwasserfarben. Musik zum Genießen. Ab und zu wird ein Schuß Sentimentalität beigegeben, ansonsten bleibt alles Emotionelle gedämpft, ins Ästhetische umgewandelt.

Auf knappste Form gebracht könnte man den Karajan-Fidelio als das krasse Gegenstück zu der DG-Gesamtaufnahme unter Karl Böhm's Leitung bezeichnen, die vor etwa anderthalb Jahren erschienen ist. Ohne Frage verfügt Karajan über das effektvollere Orchester. Vergleicht man die beiden Wiedergaben der E-dur-Ouvertüre, dann werden die Gegensätze offenkundig. Bei Böhm: spitz, dünnblütig im Klang, messerscharf. Bei Karajan: weichrandig, mild, „romantisch“, zerdehnt. Auch bei nahezu allen übrigen Nummern nimmt Karajan wesentlich langsamere Tempi als man dies gemeinhin gewöhnt ist. Als Beispiel dieser auffälligen Dehnungstaktik sei angeführt, daß Karajan vom Beginn der Oper bis zum Ende der Leonoren-Arie drei Plattenseiten aufwendet. Böhm benötigt für dieselbe Etappe nur zwei Seiten. Diese behagliche Breite der Darstellung wird mit einem teuren Preis erkauft: Die dritte Leonoren-Ouvertüre hat auf der neuen Aufnahme keinen Platz gefunden. Dieses Orchesterstück, dessen Funktion bei Bühnenaufführungen umstritten ist, sollte eigentlich auf einer Platteneinspielung nicht fehlen. Es hat sich ja erwiesen, daß man den gesamten Fidelio samt der traditions-gemäß dazugehörenden Leonoren-Ouvertüre ohne weiteres auf sechs Plattenseiten unterzubringen vermag. Im vorliegenden Falle ist der Verzicht besonders bedauer-

lich, denn der orchestrale Teil ist absolut das Beste und Wertvollste der Aufnahme. Die Leistung der Berliner ist großartig, die vielen Instrumentalsoli werden mit höchster Bravour und größter Subtilität dargeboten. Inmitten solcher Perfektion nimmt man es fast mit Genugtuung wahr, daß ein einziger unreiner Ton (am Schluß des zweiten Trompetensignals in der Kerkerzene) „durchgerutscht“ ist.

Außer dem üppigeren, klangprächtigeren Orchestergewand verfügt die Karajan-Aufnahme gegenüber dem DG-Fidelio über eine weitaus glücklichere Lösung der Dramaturgie und des Dialog-Problems. Man merkt, daß hier ein zusammenfassendes Konzept vorlag. Die Musiknummern und die Prosastellen sind nicht – wie bei der Böhm-Aufnahme – wie Öl und Wasser voneinander getrennt, sie amalgamieren sich zu einer dramatischen Einheit. Am schönsten wird dieser richtig erfüllte Übergang vom gesprochenen Wort zum Gesang in der Kerker-Szene erkennbar, wenn Leonores Worte „Sie dringt in die Tiefe des Herzens“ in die Einleitungstakte des Terzetts Nr. 13 direkt übergehen.

Anfechtbar sind einige Modifikationen im gesprochenen Text. Bei Leonores erstem Auftreten ist die Prosa auf ein Minimum reduziert. Hier verfiel man – wenn gleich nicht ganz so kraß – in jenen Fehler, den Otto Schenk, der Regisseur des Wiener Bernstein-Fidelios der Festwochen 1970 beging, als er das Quartett Nr. 3 ohne jeden Übergang an die Arie der Marzelline anschloß. In diesem Fall erweist sich die Beibehaltung des zweifellos hanebüchenen, doch mit gewissem dramatischen Geschick angefertigten Urtextes nach wie vor als die beste Lösung. Unpassend ist auch das Weglassen der Worte der sich wiederfindenden Liebenden: „Meine Leonore, was hast du für mich getan?“ – „Nichts, nichts, mein Florestan“. Die an diese Stelle gesetzten Worte „Leonore“ – „Mein Florestan“ sind viel altmodischer, im schlechten Sinne opernmäßiger als der gebräuchliche Text. Problematisch auch die allzu behutsame, fast flüsternde Sprechweise aller Akteure sowie der störende fremdländische Akzent bei manchen Darstellern. Die Diktion von Jon Vickers gerät hart an die Grenzen des unfreiwillig Komischen.

Von Karajans Beschäftigung mit dem Fidelio sind vor allem zwei von ihm geleitete Einstudierungen (1957 bei den Salz-

burger Festspielen, 1962 an der Wiener Staatsoper) in Erinnerung. Weitaus bedeutender als diese Bühnen-Produktionen war die konzertante Aufführung, die Karajan im Sommer 1953 im Großen Saal des Wiener Musikvereinsgebäudes dirigierte. Damals waren die Hauptpartien mit Martha Mödl, Elisabeth Schwarzkopf, Wolfgang Windgassen, Otto Edelmann und Josef Metternich besetzt. Von solchem Glanz ist Karajans Sängerteam von 1971 himmelweit entfernt. Keine einzige Leistung darunter ist mit gutem Gewissen als außergewöhnlich oder überdurchschnittlich zu bezeichnen. Es stellt sich mit erschreckender Deutlichkeit heraus, daß man für den Fidelio derzeit mit Mühe und Not nur eine einzige vollgültige Besetzung zustandebringen kann, jene Besetzung, die Karl Böhm für seine Aufnahme heranzog, und die – mit einer einzigen Ausnahme – auch Leonard Bernstein für seinen Wiener Fidelio verwendete. Alternativbesetzungen wären bestenfalls bei Marzelline und Rocco möglich, bei den drei weiteren Hauptpartien wird man Gwyneth Jones, James King und Theo Adam – trotz aller berechtigten Einschränkungen – als zur Zeit optimalen Rollenbesetzungen für Leonore, Florestan und Pizarro bezeichnen müssen.

Karajans Leonore ist Helga Dernesch. Sie singt die Partie insgesamt tadellos, musikalisch korrekt. Sie bleibt jedoch ohne jegliche Ausstrahlung, bieder, hausbacken. Die bedeutenden Interpretinnen der Leonore zogen seit jeher ihre stärkste Wirkung aus der Differenzierung der Gefühle und Stimmungen an denen diese Partie so reich ist. Bei Helga Dernesch klingt alles gleich, ob Bangigkeit, wildes Aufbegehren, seltsame Hingabe, ekstatischer Jubel – alles ist auf einen etwas dicklichen, gleichförmigen, mitunter etwas künstlich abgedunkelten Tragödiennotton abgestimmt. Unüberhörbar sind die Schwierigkeiten mit der Höhenlage. Eine insgesamt recht brave Leonore.

Jon Vickers singt zum zweiten Mal den Florestan in einer Gesamtaufnahme. Zieht man seine Leistung in der Klemperer-Aufnahme zum Vergleich heran, dann wird man sich des enormen Formverlustes des Sängers innerhalb relativ kurzer Zeit gewahr. Die Arie gelingt ihm noch verhältnismäßig akzeptabel, die schlimmen Dinge ereignen sich erst in den darauffolgenden Nummern. Da gerät das meiste hoffnungslos vergurgelt, schwammig, vieles erklingt zu tief, der Vortrag wirkt sentimental, ja schmalzig. Ein Florestan, der den Hörer erschüttert, wenngleich nicht ganz im Sinne des Werkes.

Der Don Pizarro Zoltan Kélémens ist eine ziemlich undurchsichtige, fast irrationale Gestalt. Dort, wo er herrisch auftreten sollte. („Mögst du nie mehr verwegen sein!“) wird er zum subtilen Belkanten. In der Arie, im Duett mit Rocco und in der Rachezene im Kerker wirkt er als recht äußerlicher Theaterbösewicht. Mehr Hexenmeister aus einem Kinderstück als grausamer Gouverneur eines Gefängnisses. Theo Adam hat diese Figur viel überlegener und prägnanter gezeichnet.

Karl Ridderbusch, Besitzer einer wertvollen Baßstimme, ein Legatosänger von hohen Graden, bleibt als Rocco farblos und unwesentlich, er absolviert die Partie sozusagen auf den Zehenspitzen. Diese übertriebene Diskretion ist bei dieser runden, kraftvollen Gestalt völlig fehl am Ort. Beethoven hat dem Rocco, der expansivsten Partie der ganzen Oper, eine gewichtige musikalische Funktion zugeordnet. In allen Ensembles bildet seine Stimme das Fundament. Außerdem kommt ihm im Handlungsablauf eine ausgesprochen retardierende Wirkung zu: Ständig schlägt er irgend etwas aus, lehnt er etwas ab. Dies alles müßte viel unterschiedener, kräftiger zur Geltung kommen.

Rocco ist keineswegs der Leisetreter, den uns Karajan darstellen möchte.

Nicht recht zufriedenstellend auch Helen Donath als Marzelline: blasser, lebloser, glatter Schöngesang – ohne rechte Anteilnahme, ohne Wärme, Horst R. Laubenthal als Jaquino: ein kaum wahrnehmbares Schemen. Der Minister von José van Dam: eng, schmalspurig, ohne Größe.

Unter den Erwartungen auch die Leistung des Chores. Ein dumpfer, verworrener Klang herrscht vor, im Gefangenenchor vermißt man die deutliche Artikulation, die Schlußzene vermischt alle Stimmen zu amorphem Gedröhne. Dies hängt allerdings hauptsächlich mit der Klangtechnik zusammen, die alles in allem weit hinter den Erwartungen zurückbleibt. Der Klang ist durchweg hallig, mullmig verschwommen. Vor allem im Schlußbild mangelt es vollständig an Transparenz, da fließen die Farben in dicken Strömen ineinander: Dies ist neben der schwachen Sängerbesetzung das große Manko der Aufnahme.

Daß es an manchen mehr oder minder gelungenen neuen Effekten in dieser Wiedergabe nicht mangelt, bedarf kaum einer Hervorhebung. Karajan, der große Individualist, der das Beethoven-Jahr dann feiert, wenn es längst vorüber ist, hat stets mit Eigenwilligkeiten aufzuwarten. Hervorstechendstes Beispiel ist die Klangregie im ersten Finale (ab Chöreinsatz „Leb wohl, du warmes Sonnenlicht!“), das zu einem einzigen großen Solo für Pizarro umgedeutet wird. Die übrigen Stimmen und der Chor nehmen nur mehr Background-Bedeutung ein. Ein interessantes Experiment, das allerdings dem musikalischen Bau der Szene zuwiderläuft.

Zusammenfassend wäre zu sagen, daß dieser Fidelio einen Schritt zurück bedeutet. Einen Schritt zurück in die Welt jener Musikanschauung, die man voreilig als überwinden zu bezeichnen pflegt. Fidelio als Erbauungsoper mit schöner Musik. Karl Böhm hat mit seinem harten, gestrafften, streng durchgeformten Fidelio einen wesentlichen Beitrag zur heutigen Beethoven-Betrachtung geschaffen. Karajans verschwommene, weiche, parfümerierte Deutung wendet sich an jene, die Härte nicht vertragen, die sich an edlen Klängen deklamieren wollen. Da an „Opas“ kein Mangel herrscht (es gibt sogar ganz junge darunter), steht dem Erfolg von Opas Fidelio nichts im Wege.

○ BEETHOVEN, Fidelio (Gesamtaufnahme) – Jon Vickers (Florestan), Helga Dernesch (Leonore), Horst R. Laubenthal (Jaquino), Helen Donath (Marzelline), Karl Ridderbusch (Rocco), Zoltan Kélémens (Don Pizarro), José van Dam (Don Fernando), Werner Hollweg (Erster Gefangener), Siegfried Rudolf Frese (Zweiter Gefangener); Chor der Deutschen Oper Berlin, Einstudierung Walter Hagen-Groll; Die Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan
Electrola 1 C 165-2125/7 (3 SM 30)

Klangbild: geringfügig gedämpft, geringfügig entfernt, wenig transparent, sehr voll, unverfärbt, größtenteils ausgewogen, sehr räumlich
Fertigung: vereinzelte Vorechos

KÜNSTLER-NACHRICHTEN



Dietrich Fischer-Dieskau wurde im März als erster deutscher Sänger zum Ehrenmitglied der Königlich-Schwedischen Akademie in Stockholm ernannt. Seine Schubert-Enzyklopädie erhielt inzwischen auch den amerikanischen „Grammy“.

Pilar Lorengar gastierte im Vormonat in New York als Cho-cho-san in „Madame Butterfly“ und als Antonia in „Hoffmanns Erzählungen“.

Eduard Melkus, Leiter der Wiener Capella Academica, hat mit der Deutschen Grammophon einen Exklusivvertrag abgeschlossen. Für die Archiv-Produktion nahm er im Januar die Violinkonzerte von Bach und virtuose Violinmusik von Nardini, Tartini, Paganini und Vitali auf.



Anna Moffo nutzte die Gelegenheit, bei ihrer jüngsten Deutschland-Tournee auch das Schallplattenwerk der Ariola in Gütersloh zu besichtigen, das die Platten mit ihren Aufnahmen preßt.

Edda Moser unterzeichnete Anfang Februar einen Exklusivvertrag mit der Electrola. Als erste Aufgabe bei der neuen Firma sang sie die Partie der Franziska Steingruber in der Neuaufnahme des „Walzertraums“ von Oscar Straus.

André Previn unterzeichnete für EMI einen Exklusivvertrag. Der 42jährige Pianist, Dirigent und Komponist von über 30 Filmmusiken ist seit 1968 Chef des London Symphony Orchestra.

Peter Serkin ist die neue Komposition „Memory“ von Luciano Berio gewidmet, die im März in New York uraufgeführt wurde.