

# „Pelléas“ in Licht und Klarheit



## Boulez' Neuaufnahme von Debussys einziger Oper

Nach der Londoner Neuinszenierung von Debussys einziger Oper „Pelléas und Mélisande“ im Dezember 1969 waren sich die Kritiker weitgehend darüber einig, daß der Dirigent Pierre Boulez 67 Jahre nach der Uraufführung die Partitur für die Gegenwart wiederentdeckt hatte, und zwar mit der gleichen Intelligenz und Überzeugungskraft, mit der ihm 1966 gemeinsam mit Wieland Wagner in Bayreuth eine Neuinterpretation des „Parsifal“ gelungen war. Das Ereignis war so elementar, daß man sogar von einer zweiten Uraufführung sprach. Nach der Premiere produzierte CBS eine Schallplattenaufzeichnung in der Live-Besetzung, die alle Probenarbeit und Erfahrungen des Covent-Garden-Ensembles ausnutzen konnte. Jetzt, da die drei Platten dieser Aufnahme vorliegen, stellt sich die Frage: Bedeutet auch diese Schallplatten-Einspielung die Wiederentdeckung des „Pelléas“?

Ich glaube, die bloße Bejahung der Frage wird dem tatsächlichen Rang der Aufnahme nicht gerecht, denn im Grunde handelt es sich nicht um eine Wiederentdeckung, sondern schlicht um die Entdeckung von „Pelléas und Mélisande“ auf der Schallplatte. Ich kann mich nicht erinnern, auf Schallplatte oder Bühne je eine andere Auffassung des Werkes erlebt zu haben als die weithin in diffuses Licht und nuancenreiche Klangschleier getauchte symbolistische Verfremdung und Überhöhung eines ganz alltäglichen Eifersuchtsdramas mit einem freilich alles andere als alltäglichen Schluß (dessen szenische Fragwürdigkeit beim bloßen Hören nicht in gleichem Maße bewußt wird). Davon ist auch Ernest Ansermet's Gesamtaufnahme der Oper für Decca nicht auszunehmen, die bisher ohne Konkurrenz im Katalog war. Denn gerade sie dokumentiert dieses Verständnis oder Mißverständnis der Debussy-Oper als ein impressionistisches Hauptwerk, dessen Symbolismus den Komponisten nach eigenen Worten „die Musik hinter den Schleier suchen“ ließ. In einem Essay des Textheftes macht Pierre Boulez deutlich, daß man damit der Partitur nicht gerecht

werden kann, daß er sie folgerichtig als etwas völlig anderes begreift. Für ihn handelt es sich wie für André Schaeffner „um ein Theater der Ängste und der Grausamkeit“, um den ständigen Gezeitenwechsel zwischen härtestem Realismus (wie ihn die Steigerung der Golaud-Szenen spiegelt) und traumhafter Deutung des Ungreifbaren. Nur aus diesem Wechselspiel konnte und kann, Boulez zufolge, die tiefe Bedeutung erwachsen, die beide miteinander verbindet und die die Besonderheit des „Pelléas“ ausmacht.

Schon das Klangbild, mit dem Boulez diese Vorstellung und Konzeption realisierte, unterscheidet sich folgerichtig von der älteren Ansermet-Aufnahme wie der Morgen von der Abenddämmerung des Tages. Statt irisierender Farben, verschwimmender Konturen und dynamischer Dezenz offenbaren die ersten Takte des Werkes ein klar konturiertes, nervig gespanntes Musizieren, dessen rhythmische und bald auch tempomäßige Flexibilität überraschen. Überraschen, weil diese Flexibilität die Musik in ungekannter Weise atmen läßt und das innere, stimmige Leben der Partitur in einem Maße enthüllt, wie man es bisher auf Platten nicht zu hören bekam. Ich darf noch einmal Boulez zitieren: „Geheimnis, Poesie, Traum gewinnen ihren tiefen Wert bei Debussy nur auf dem Wege der Präzision, in voller Klarheit; das verbindet ihn mit Cézanne, der aus Licht und Klarheit das Geheimnis seiner Landschaften zieht.“ Niemand hatte anderes erwartet, als daß sich Boulez exakt an Debussys Partiturvorschriften hielt, sie mit seiner analytischen Intelligenz durchhorchte und mit seiner musikalischen Sensibilität belebte. Allerdings war weder vorherzusehen noch selbstverständlich, daß die Musik dadurch nichts von ihrer Stimmungshaftigkeit verlor, dafür aber unendlich vieles an Ausdrucksfülle und innerer Wahrheit hinzugewann. Dieser Gewinn hat verschiedene Ursachen, deren wichtigste wohl war, daß Boulez Debussys „drame lyrique“ nicht einseitig lyrisch verstand, wie dies Ansermet über weite Strecken tat, sondern entspre-





chend der musikalischen Logik auch dramatisch gestaltete. Dazu gehörte die folgerichtige Führung und Entwicklung der Charaktere im Laufe der Handlung (worüber sich Boulez im übrigen sehr präzise im Textheft äußert). Dazu gehörte des weiteren die gleichgewichtige Behandlung von allen Stimmen, wobei die Singstimmen nicht als Kontrastfarben, sondern als Ergänzungen der instrumentalen Klangpalette angesehen werden. Das Orchester wiederum wurde nicht aus falscher verständener Geheimnisfülle und Dezenz übertrieben weit zurückgenommen. Denn es wäre dann nicht mehr imstande gewesen, „die Stimme zu stützen und über den Dialog hinweg echte Kontinuität zu sichern. Die Partitur auf ein begleitetes Rezitativ herunterzuschrauben, bedeutet geradezu einen Verrat an ihr“. Boulez vermied die Gefahr unter anderem dadurch, daß er die dynamische Skala der Musik denkbar reich graduierte und sich im übrigen an das hielt, was Debussy vorgezeichnet hatte. Und das ist, wie ein Blick in die Partitur bestätigen kann, weit mehr, als man bisher zu hören bekam. Er erkannte ferner, daß nicht nur jeder Charakter, sondern auch jede einzelne Szene ihre eigene Grundfarbe und innere Dynamik hat, die wiederum in einem ganz bestimmten Verhältnis zur Dynamik der anderen Szenen steht. Wie er deren Abfolge zu einem langgezogenen Crescendo steigert, das im vierten Akt kulminiert, verrät die Kraft seiner nachschöpferischen Intuition und gibt dieser Aufnahme ihr unverwechselbares Signum.

Dies alles wäre Boulez natürlich nicht zu der überzeugenden Geschlossenheit der vorliegenden Gesamtaufnahme geraten, wenn er nicht Sänger gehabt hätte, die seine künstlerischen Absichten voll verwirklichten. Ich halte es in diesem Fall für eine beinahe ideale Voraussetzung, daß er mit Künstlern arbeiten konnte, die — von einer Ausnahme abgesehen — ihre Partien sämtlich zum erstenmal sangen und damit den Intentionen des Dirigenten gleichsam naiv gegenübertraten. Besagte

Ausnahme ist Elisabeth Söderström als Mélisande, deren Erscheinung und Spiel an Mary Garden, die von Debussy hochgeschätzte Mélisande der Uraufführung, erinnert haben sollen. Frau Söderström gibt die Mélisande nicht nur, wie Erna Spoorenberg in der Decca-Aufnahme, als ein verängstigtes, von einem unbegreiflichen Fatum ins Verderben getriebenes Mädchen, dessen Lieblichkeit sich in der Zartheit und Verhaltenseinheit seiner Rollenauffassung äußert. Sie ist vielmehr ganz in Boulez' Sinne „arglos in ihrer Doppelzüngigkeit“, stimmlich vorzüglich disponiert, zudem ausdrucksvoll ohne Sentimentalität. Donald McIntyre, seit 1967 ständiger Gast in

Bayreuth, singt den Golaud. Mit imponierender, in der Verwirklichung von Debussys Vorstellungen George London (Decca) mindestens ebenbürtiger Selbstverständlichkeit macht er die Wandlungen seiner anfänglichen Unsicherheit über die keimende Eifersucht bis zu der, vom arglosen Geplapper Yniolds kontrapunktierten Szene seiner seelischen Selbstentblößung und schließlich die brutale Raserei im vierten Akt glaubhaft. Es gelingt ihm sogar, der Jämmerlichkeit seiner bohrenden Wißbegier im Schlußakt das Mitgefühl des Hörers zu gewinnen.

Von der dunklen Färbung seines hervorragend geführten Baritons heben sich in

Unsere Bilder: Rechts eine Pelléas-Illustration der Zeit der Uraufführung, oben Pierre Boulez bei der Aufnahme im Gespräch mit Donald McIntyre und David Ward (rechts), links eine Szene aus der Covent-Garden-Inszenierung mit George Shirley und Elisabeth Söderström





# KÜNSTLER-NACHRICHTEN

Boris Blacher hat für Maurice André ein Trompetenkonzert komponiert, das dieser in der laufenden Saison in Nürnberg zur Uraufführung bringen wird.



Im April 1971 kommt das Boston Symphony Orchestra, das seit kurzem Schallplattenaufnahmen ausschließlich für DG macht, zu einer Europatournee auch nach Deutschland und Österreich und konzertiert in Stuttgart, Wuppertal, Berlin, Hannover, Hamburg, Frankfurt, Bonn und Wien. Das Orchester wird von William Steinberg, Arthur Fiedler und dem 25jährigen Michael Tilson Thomas (Bild) dirigiert, der seit kurzem „associate conductor“ des Orchesters ist und bereits als Dirigent und Pianist sein Schallplattendebüt gegeben hat.

Gunther Schuller hat eine Kinderoper „Der Fischer und seine Frau“ nach dem Grimmschen Märchen geschrieben, die in Boston uraufgeführt wurde.

Georg Solti, der im September 1971 mit dem neuübernommenen Chicago Symphony Orchestra nach Deutschland kommen wird, wurde als Nachfolger Herbert von Karajans zum Dirigenten des Orchestre de Paris ernannt.



Felicia Weathers nimmt zusammen mit Erik Werba Mitte Dezember einen Liederabend beim österreichischen Fernsehen auf.

Nach ihren Konzerten in Deutschland geben Pinchas Zukerman und der deutsche Pianist Justus Frantz in diesem Monat Duo-Abende in Italien. Frantz wird zusammen mit dem Geiger Ulf Hoelscher und dem Cellisten Claus Kanngießer noch in diesem Jahr das zweite Klaviertrio von Schumann für DG aufnehmen.

dieser Aufnahme die beiden anderen Männerstimmen betont kontrastreich ab. Auch darin ist ein Beweis für Boulez' überlegte Konzeption zu sehen, daß er die sprechende Bedeutung der Klangfarben und Timbres nirgendwo außer acht ließ. Es wird allerdings überraschen, daß er die Partie des Pelléas, nach intensivem Studium der Skizzen Debussys und entgegen den bisherigen Usancen, mit einem Tenor statt eines Baritons besetzte. In diesem besonderen Fall bedeutet Boulez' Option eindeutig einen Gewinn, da der junge amerikanische Tenor George Shirley mit schmiegsamer, kultivierter Stimme und herrlicher Steigerungsfähigkeit ausgestattet ist. Shirley, dessen jugendliche Naivität selbst in den Augenblicken loderner Leidenschaft durchklingt, war die eigentliche Entdeckung der Londoner Inszenierung. Ihm gehört auch in dieser Aufnahme der Vorzug vor Ansermet's älterem, rhythmisch zudem nicht gleichermaßen flexiblen Pelléas von Camille Maurane. David Ward als Arkel und Yvonne Minton als Geneviève runden den vorzüglichen Eindruck des Protagonistenquintetts mit ebenso profilierten wie differenzierten Leistungen ab. Jeder von ihnen scheint gleich Chor und Orchester der Covent Garden Opera von Boulez' Intentionen überzeugt und zu einer frei atmenden Wiedergabe inspiriert worden zu sein, die auch demjenigen Handlung und Charaktere geradezu bildhaft vor Augen führt, der das Werk nicht von der Bühne her kennt.

Seitens der Aufnahmetechnik geschah das ohne jede Aufdringlichkeit, also unter völligem Verzicht auf jedes Szenengeräusch. Der expressiven Klarheit des Musizierens entspricht die schlanke Transparenz eines Klangbildes, dessen dynamische Skala sehr weit, dessen Verständlichkeit des französischen Textes erfreulich groß, dessen Klangbalance in den rein instrumentalen Partien vorzüglich ist. Da mir vorerst nur eine englische Musteranpressung vorlag, seien vereinzelte Oberflächenunreinheiten nur mit Vorbehalten angemerkt. An der Maßstäblichkeit der künstlerischen Leistung und ihrer vorliegenden Dokumentation sowie an der Berechtigung des Kritiker-Sterns können sie ohnehin nichts ändern.

Ekkehart Kroher



DEBUSSY, Pelléas et Mélisande (Gesamtaufnahme) — George Shirley (Pelléas), Elisabeth Söderström (Mélisande), Donald McIntyre (Golaud), David Ward (Arkel), Yvonne Minton (Geneviève), Anthony Britten (Yniold), Donald Wicks (Doktor/Schäfer); Chor und Orchester des Royal Opera House Covent Garden, Pierre Boulez  
CBS S 77 324 (3 SM 30)

## Karl Ridderbusch

Ein fono forum-Porträt  
von Claus-Dieter Schaumkell

Nachdem es jahrelang den Anschein hatte, daß Franz Crass als einziger international konkurrenzfähiger deutscher Nachwuchsbassist unsere Embleme im Ausland hochhalten und die Tradition des langsam designierenden Dreigestirns Kurt Böhm — Gottlieb Frick — Josef Greindl fortsetzen und behaupten könne, lassen sich heute eine ganze Reihe großer Jungtalente erkennen. Ob man nun bei den diesjährigen Festspielen in Glyndebourne (Hans Sotin), Schwetzingen (Kurt Moll), Bayreuth (Franz Crass und Karl Ridderbusch), Salzburg (Crass und Moll) und München (Crass und Ridderbusch) oder bei den Wiener Festwochen (Crass und Ridderbusch) Ausschau hielt: überall sind es junge deutsche Bassisten, die in Hauptpartien ihr Mitspracherecht nachdrücklich unter Beweis stellen und dem künstlerischen Renomee deutscher Bassisten neuen Auftrieb verschaffen. Von ihnen bringt der 1932 in Recklinghausen geborene Karl Ridderbusch von allen jungen Baßbrecken vielleicht das ästhetisch befriedigendste Material mit. Am

Ebenmaß seiner in allen Lagen gleich schön timbrierten, von bruchlosem Registerwechsel in seltener Einheitlichkeit zusammengehaltenen Stimme wird man sich schwerlich satt hören können. Entsprechend steil war sein Aufstieg. Mit Ausnahme des Covent Garden Debüts, das aber für die Monate August und September 1971 im Londoner Ring-Zyklus vorgesehen ist, und einer Verpflichtung am Teatro Colon in Buenos Aires hat Karl Ridderbusch bereits sämtliche Sprossen auf der Leiter internationaler Karrieren genommen: Daland-Debüt an der Wiener Staatsoper im November 1966, mit derselben Partie Einzug in die geheiligten Räume der Mailänder Scala, Hundung und Rheingold-Fafner an der New Yorker Met 1967 unter Herbert von Karajan, im selben Jahr Bayreuth-Einstand mit dem König Heinrich in Wolfgang Wagners „Lohengrin“, Hagen-Debüt 1969 in der neuen Gesamtaufnahme der „Götterdämmerung“ unter Karajan mit anschließender Bühnenerprobung bei den diesjährigen Osterfestspielen in Salzburg.





## Deutscher Schallplattenpreis 1970



In vierzehn Tagen, am 12. November, wird der vom fono forum gestiftete Deutsche Schallplattenpreis für 1970 in Berlin verliehen. Aus insgesamt 334 Aufnahmen hat zuvor die Jury die Veröffentlichungen der vorausgegangenen zwölf Monate ausgewählt, die ihr auszeichnungswürdig erschienen. Zweiundzwanzig Firmen haben sich in diesem Jahr am Wettbewerb um den Deutschen Schallplattenpreis beteiligt. Neben den „Großen“ auf dem bundesdeutschen Markt sind es wiederum besonders die kleinen Firmen mit ihrem zum Teil sehr speziellen Angebot, die sich — wie die vorausgegangenen Jahre beweisen: nicht zu Unrecht — erhebliche Chancen ausrechnen, einen Preis zu erhalten und mit ihm ins „Gerede“ zu kommen.

Mit dem Vertrauen in das eigene künstlerische und technische Produkt spricht sich darin auch das Vertrauen in die Unabhängigkeit und fachliche Qualität der Jury und ihres Ausleseverfahrens aus. An ihnen ist denn auch die Jahre hindurch kaum etwas geändert worden.

Woran uns unter diesem Gesichtspunkt liegt, ist ein ebenso großes Vertrauen auch unserer Leser, der Schallplattenfreunde und der breiten musikinteressierten Öffentlichkeit. Wenn nicht alle Zeichen trügen, wird die Produktion an Schallplatten mit klassischer Musik zunächst eher noch zunehmen — entsprechend dem Gewicht der Subskriptionskassetten. Daran werden, zunächst jedenfalls, auch die alarmierenden Vorgänge auf dem US-Markt nichts ändern, aus denen Prestige und Preis der klassischen Langspielplatte erheblich vermindert hervorgegangen sind.

Wie die Entwicklung auch immer sein wird: In der Überproduktion, der regellosen Doppelproduktion eindeutige Maßstäbe zu errichten — diese Aufgabe, die dem Deutschen Schallplattenpreis gestellt ist, wird er in Zukunft nur noch kompromißloser, noch klarer erfüllen müssen. Vielleicht, daß die diesjährige Preisverleihung hierfür schon ein Zeichen setzt.

M

Bereits seit einiger Zeit befinden sich im Schallplattenhandel der Rheingold- und Siegfried-Falner der Deutschen Grammophon (unter Karajan), eingespielt sind der Titulrel im diesjährigen Bayreuther „Parsifal“-Mitschnitt unter Boulez für die DG und das Bariton-Solo in der Neuaufnahme der neun Beethoven-Sinfonien mit den Wiener Philharmonikern unter Karl Böhm, für die Phonogram die Missa Solemnis unter Eugen Jochum. Im April 1971 wird Ridderbusch den Theaterdirektor La Roche in einer Neuaufnahme des „Capriccio“ für die DG singen, es dirigiert Karl Böhm. Einen Monat vorher übernimmt Ridderbusch außerdem in der Münchner Neuinszenierung des „Lohengrin“ unter Wolfgang Sawallisch den König Heinrich. Ein weiteres wichtiges Zukunftsprojekt ist das Hans-Sachs-Debüt 1972 ...

Diese Kette von Erfolgsmeldungen ließe sich noch um etliche Daten verlängern, aber es scheint nun geboten, auch einmal auf die Anfangs- und Vorbereitungsphase dieser zinsträchtigen Laufbahn einzugehen. Rudolf Schock entdeckte Ridderbusch, der als Angestellter bei der August-Thyssen-Hütte in Essen arbeitete, bei einer Werksveranstaltung, wo ihm das außergewöhnliche sängerische Naturtalent Ridderbusch sofort auffiel. Ridderbusch konnte dann mit finanzieller Unterstützung seines prominenten Kollegen und von seinen Arbeitsgebern das notwendige und ausschließliche Gesangsstudium an der Essener Folkwangschule bei Clemens Kaiser-Breme aufnehmen, das ihm einen ersten Fachvertrag an den Städtischen Bühnen Münster (von 1961 bis 1963), anschließend einen Vertrag in Essen und schließlich die Berufung an die Deutsche Oper am Rhein einbrachte, an der Ridderbusch mit seiner sensationellen Gesangsleistung als Seneca in Monteverdis „Poppäa“ auf Anhieb eine Spitzenstellung bezog. Da Ridderbusch beim Inten-

danten der Rheinoper, Grisca Barfuß, von der Mitwirkung in modernen Opern entbunden bleibt und sich über interessante Fachpartien (so den Ochs und van Bett in Neuinszenierungen von „Rosenkavalier“ und „Zar und Zimmermann“ in der Saison 1969/70) kaum zu beklagen hat, beißen Abwerber vorläufig auf Granit, bleibt Ridderbusch, der in Duisburg aufgewachsen und selbsthaft geworden ist und dem das rheinische Klima gut bekommt, der Rheinoper vorerst erhalten. Seine jüngste große Aufgabe an diesem Institut war der Hagen in der Düsseldorfer Saison-Eröffnungspremiere am 13. September 1970, mit der das Hausteams Reinhardt (Regie) — Wendel (Aussstattung) — Wich (GMD) die im Juni 1967 begonnene Neuinszenierung des gesamten Ring-Zyklus zum Abschluß brachte.

Privat strahlt Karl Ridderbusch eine geradezu beneidenswerte innere Ausgeglichenheit aus, er persifliert mit unverkrampftem Humor die komischen Aspekte seines Stimmfachs und spricht mit neidloser Bewunderung über seine Fachkollegen. Man glaubt ihm, daß Singen für ihn ein Hobby ist, das neben seinem Interesse für Schmalfilmerei und einem harmonischen Familienleben zu den tragenden Säulen seines Lebens zählt. Da Ridderbusch so total in sich ruht, erklärt sich auch die unmittelbare Wirkung seiner künstlerischen Tätigkeit auf das Publikum aus dieser unverfälschten Natürlichkeit. Sie mag ihm bei der Verkörperung schurkischer oder zwielichtiger Charaktere im Wege stehen, aber seine angeborene Spielfreude und seine musikalische Intelligenz weisen ihm auch hier den Pfad zu einer durchaus glaubwürdigen Interpretation. Ridderbuschs Mischung aus intuitiv richtiger Erfassung der gestellten Aufgabe und erfrischender Gemütlichkeit im persönlichen Umgang mutet wie eine Oase im hektischen Musikbetrieb unserer Tage an. Möge er sie sich und uns noch lange bewahren ...