

Komödie auf Schloß d'Aguas Frescas

To Burg
Fünfmal Mozarts „Figaro“ —
und Karl Böhms
festlichste „Hochzeit“

Im Ullstein-Führer durch die Schallplatten-Oper nennt Friedrich Herzfeld noch neun Gesamtaufnahmen von „Figaros Hochzeit“. Das ist zu viel und zu wenig. Zu viel, weil einige Produktionen darunter sind, die kaum noch gehandelt werden, technisch veraltet sind und unserem Bewußtsein entschwunden; zu wenig, weil ein paar neue Aufnahmen damals noch nicht erschienen waren. Der Bielefelder Katalog registriert gegenwärtig sechs Gesamtaufnahmen, darunter vier stereophone. Tatsächlich aber gibt es inzwischen eigentlich nur noch die Alternative zwischen einer deutschsprachigen Ausgabe (es ist die von Otmar Suitner geleitete auf Columbia) und den italienischen Originalfassungen: Von diesen aber scheint mir rundherum keine vollendeter als die, die jetzt von der Deutschen Grammophon Gesellschaft herausgebracht wurde, dirigiert von Karl Böhm. Aber fast immer sind aller guten Dinge drei: Somit müßte für den Figaro-Diskothekener auch die eine Aufführung unverzichtbar sein, die schon 1955 (für das Mozart-Jahr 1956) entstand, übrigens damals bereits stereophon aufgenommen wurde und die seither einen schier legen-

dären Ruf genießt: die des unvergessenen Erich Kleiber (dessen künstlerisches Testament sie wurde). Und: seines großartigen Wiener Sängersenmbles, von den Philharmonikern nicht zu reden.

Mozart-Tempi — Sein oder Nichtsein

Der Kritiker, bekanntlich, steht über dem lieben Gott. Während dieser nur alles weiß, weiß jener alles besser. Aber Ernst beiseite: Der Rezensent sollte den Standpunkt nennen, von dem aus er entscheidend sein Urteil sucht. Für mich ist es bei Mozart stets das Tempo. Es ist nicht nur ein genuiner Bestandteil seiner Musik, es ist ihre sinnbestimmende Identifikation. Die Sache ist einfach. Zu schnell oder zu langsam darf weder ein Allegro noch ein Andante sein. Es genügt aber bei Mozart schon die geringste Abweichung nach der einen oder anderen Seite, um seinen thematischen Sinn, gar seine (durchweg absolut musikalische) szenische Charakteristik zu gefährden.

Fricsays Figaro galt mir lange als vorbildlich (er war so unbestechlich Mozartpräzis). Aber ich konnte nie verwinden, daß dieser glänzende Musiker im Finale II aus dem Allegro nach Susannes verblüffendem Erscheinen ein Allegro assai gemacht hatte. Die virtuoson Damentenzen zum Beispiel waren da nicht mehr keß und suffisant, sondern wurden zur equilibristischen Nummer. Ein anderer Fall ist, vorher, das sogenannte Fenstersprung-Duett, in dem Cherubino sich vor der Wut des Grafen rettet. Nicht nur, daß es in dieser Szene gewissermaßen ohnehin um Leben und Tod geht (wie amüsant auch immer), die Tempobezeichnung heißt Allegro assai. Kleiber macht daraus mit stoischer Beharrlichkeit ein Beinahe-Allegretto — Susanne und Cherubino exerzieren das Duett, sie können bei diesem reduzierten Tempo die Rasanz dieser Szene nicht mehr ausspielen. (Am genauesten treffen hier den Tempoton Giulini, dann Suitner und Böhm.) Und noch ein Tempofall, Figaro-symptomatisch: das Gräfin/Susanne-Duettino „Sull'aria“ (Briefduett). Was geschieht? Diktirt und geschrieben wird das Briefchen, das den Grafen hereinlegen soll — schadenfreudiger Vorgenuß bewegt die heiteren Damen, wozu sie freilich betörend singen. Tempobezeichnung: Allegretto. Es ist beinahe der einzige Vorbehalt meiner Begeisterung für die neue Böhm-Aufnahme, daß auch er in der Terzenseligkeit der beiden Soprane wonnebadet (— außerdem passiert gegen Duettende der Gräfin in der Timbrierung ein winziger, aber doch empfindsamer Ausrutscher: er wäre eine Korrektur wert gewesen). Wie hier vom Allegretto zum (meistens wuchtigen) Andante geschieht fast durchweg in Susannes „Rosenarie“ die Verschiebung vom Andante zum Quasi-Adagio: Susannes so limpide un sentimentale Seele trübt sich ein mit romantisierendem Pathos. Und so weiter. Das sind so Tempoversündigungen, die kaum meßbar sind, aber bei Mozart, und nicht nur im Figaro, doch spürbar schaden...

Figaro-Diskothek

Eine ausführliche Würdigung auch nur der fünf Gesamtaufnahmen, die ich mir vergleichsweise wieder durchgehört habe (und die noch durchaus zum aktuellen Figaro-Bestand gehören), würde ein mittleres Buch ergeben. Es muß daher eher summarisch gesagt werden, was für durchaus hochwertige Darstellungen gleich die Aufnahmen unter Fricsay und Giulini sind. Schon von den Dirigenten her, die Fanatiker der Präzision sind, den angeborenen Nerv für diese „Allegro-Partitur“ haben und sich ihren oft himmlischen Zaubern allein aus dem Maß einer geistigen Zucht ergeben. Für meine Auffassung ist Giulini



Mit Mozart-Wissen
am Werk: Karl Böhm

überhaupt der Konziseste und in seiner künstlerischen Form Kompromißloseste. Seine fast dämonisch unterspannte Brisanz trifft sich freilich zuständiger mit dem Don Giovanni (Columbia) – von einem gewissen Grundton her nimmt er dem Figaro, diesem Mozart einer schönsten menschlichen Mitte (beim neuen Böhm so festlich leuchtend), ein wenig eben dieses Zentrum. Mit einer Elisabeth Schwarzkopf (Gräfin) und Anna Moffo verfügt er über zwei höchstdotierte Stimmen und künstlerische Formate, Fiorenza Cossotto ist sein leidenschaftlich empfindsamer Cherubino. Figaro ist der stimmungswaltige, dramatisch impulsive, komödiantisch agile Taddei, Eberhard Wächters Almaviva hat, man sollte da nichts verkleinern, federnde Vitalität und den Ton aristokratischer Souveränität. Die Mit- und Gegenspieler sind durchweg charakteristisch profiliert; es sind ausschließlich Italiener, also nicht nur Stimmen, sondern auch geborene Stimmdarsteller.

Auch Friscays Besetzung ist natürlich sehr attraktiv (auch wenn das heute beim einen oder anderen Namen nicht mehr so ganz zutrifft; es handelt sich ja um Aufnahmen, die Jahre zurückliegen). Maria Stader singt eine Stader-makellose Gräfin, Irmgard Seefrieds Susanne hat viele spitzbübische und drollige Pünktchen auf dem i, und Hertha Töppers Cherubino gehörte stets zu ihren subtilsten Rollen. Ähnlich wie Taddei ist hier auch Renato Capecchi ein an Stimme und dramatischem Impetus gewaltiger Figaro, manchmal vielleicht sogar um Grade zu massiv. Der nobelste, eleganteste, der differenzierteste und zugleich naiv-offenste Almaviva, den es für mich gibt, ist auch hier schon, zum erstenmal für den Diskus, Dietrich Fischer-Dieskau.

Zum zweitenmal
Diskus-Almaviva:
Dietrich
Fischer-Dieskau



Skelettiert zur Nummern-Oper

Wohl die älteste Schallplattenaufzeichnung eines Gesamt-Figaro ist die der Glyndebourne-Festivalaufführung von 1934, die Fritz Busch geleitet hat (sie wurde für die Electrola-Reihe „Unvergänglich – unvergessen“ 1965 technisch aufpoliert). Busch ist als glänzender Mozart-Dirigent auch heute noch so bewußt, daß es sich fast erübrigt, von neuem das Animato seines inspirierenden Zugriffs, den Elan seiner Präzision, das spirituell Vibrierende seiner Allegri zu rühmen. Es gibt indessen bei diesem Busch-Figaro (aller verklärenden Rückerinnerung zum Trotz) Dinge, die einen heute empfindlich stören können. Ich meine gewisse Detail-Modifikationen, emotionelle Ausbiegungen, Überdramatisierungen und vor allem sensualistische Pathetisierungen, die oft genug sowieso unmozartisch sind, manchmal aber am spöttischen Hintersinn, der gemeint ist, an einer luziden Lauterkeit geradezu vorbeigehen. Zu pastos und gefühlig ist beispielsweise die erste Arie der Gräfin angelegt (Aulikki Rautavaara). Luise Helletsgruber singt die erste Cherubino-Arie aus stürmischem Herzen und apart nuanciert. Aus der B-dur-Cavatine hingegen darf sie eine zergürbelte Ballade machen. Kommt Susanne (die an Stimme und grazilem Ton reizende Audry Mildmay) aus dem Kabinett, weicht alle spöttische Überlegenheit einem pathetischen Minidrama. Susannes zaubervoll-besinnliches Liedchen (die „Rosenarie“) wird zu einer sensualistischen Introversion. Der wunderbare aus sich heraus feierliche Schluß erklingt irgendwie in Cellophan verpackt. Natürlich gibt es bei Busch immer wieder hinreißende Mozart-Dinge, aber dieses andere gibt es leider auch. Die bemerkenswerten Männer sind Roy Henderson, ein Graf

mit Fliegendem-Holländer-Schnitt, mit spröder Sonorität bei zuweilen erzener Tönung, und Willi Domgraf-Fassbaender, der damals sprichwörtlich exzellente Figaro (dessen zeitweilige Anfälligkeit für den Barden-Bariton freilich nicht zu überhören ist).

Es ist niemandes Schuld, daß die Secco-Rezitative der damaligen Aufführung nicht mehr erhalten sind. Aber man muß sich diese (in ihrer technischen Veralterung doch recht anstrengende) Aufnahme gerade deswegen anhören: Nirgends wird einem klarer – nicht nur wie genial diese Rezitative gesetzt sind, sondern wie in ihnen, die die halbe Oper ausmachen, die eigentliche Handlung lebendig ist, fast alles dramatische Agens pulst (und wie sie der anspruchsvollste Prüfstand für sängerische Virtuosität sind). Damit ist selbstverständlich nichts Neues gesagt – aber hier hat man Gelegenheit, sich das wieder einmal zu vergegenwärtigen, die stupende Dramaturgie, die glänzende Eloquenz des vielgeschmähten alten Rezitativs (so freilich, wie sie aus der Hand eines Mozart unvergleichlich kommen).

Was hier übrig bleibt, ist natürlich doch nicht nur eine Aneinanderreihung von „schönen Nummern“ (das wäre schon bei einem so dramatisch geschürzten Geniestück wie dem einzigartigen Finale II nicht möglich) – aber der „Figaro“, die absolute Krone der musikalischen Komödie, ist es so bei weitem nicht mehr.

Kleibers Glorie

Daß nach langer Zeit, wo er auch mehr oder weniger aus dem Handel verschwunden schien, der Kleiber-Figaro wieder da ist, zudem in echter Stereo-Aufnahme, wird viele freuen. Mit Recht. Erich Kleiber bedarf keiner Ruhmrede. Aber auch ohne Herumrede: Tempi, die nicht ohne weiteres Mozart-verdaulich sind, ja eigen-sinnig, gibt es auch bei ihm. Nur: Er gibt ihnen so ausgeprägtes „graphisches“ und inhaltliches Profil, daß man es jedenfalls immer mit dem ausgeprägtesten Kleiber-Mozart zu tun hat, wessen nicht mit dem Mozart, den man meint (ich würde zu

sagen wagen: der gemeint ist). Gravierendstes Beispiel: das Fenstersprung-Duett, von dem bereits die Rede war. Aber wieviel herrliche Klein- und Feinarbeit wird da geleistet! Es ist, als habe einer die Partitur von der Sechzehntelnote aus neu entdeckt, und es entging ihm nicht die heimlichste Kostbarkeit. Kleibers Orchester ist gleichermaßen prezios und virtuos. An klanglicher Abtönung und Delikatesse ist kaum Feineres zu hören. Aber der Spitzenwert dieser Diskus-Dokumentation leitet sich, so sehr er mit Kleibers Namen verbunden ist, nicht weniger von einem Sängersensemble her, das in solch glanzreicher Konstellation einfach ein Glücksfall war. Ich weiß keine Gräfin, die soviel adelhaften Charme, soviel Schmerz und Feuer, soviel faszinierende Persönlichkeit über die Scheibe zu schicken vermochte wie damals Lisa della Casa. (Ihre Dritte-Akt-Arie „Dove sono“ ist das Prunkstück der Kasette.) Hilde Güden assistiert ihr als Susanne mit glockenreinem Sopran und jener feinen, geradsinnigen, humorbereiten Herzhaftigkeit, mit der die Kammerzofe aller Kammerzofen sehr wohl ausgestattet sein kann (wenn auch nicht nur damit). Suzanne Danco's Cherubino ist von feinsten Empfindung besetzt und hat kultivierte Noblesse. Graf Alfred Poell ist vergleichsweise schwach (vergleichsweise!), Figaro Siepis stimmliche Potenz wie herrscherliche Grandezza überunden ihn zuweilen mehr, als von der Rolle her zulässig ist. Was sich sonst intrigierend, spionierend, cliquenbildend auf dem Schloß herumtreibt (auf dem Schloß d'Agua Frescas, unweit von Sevilla), davon müssen wenigstens Fernando Corenas Bartolo, Murray Dickies Basilio und Harald Pröglhofs knarrend wütiger Gärtner herausgegriffen werden. Don Curzio darf noch stottern, und ich wüßte keinen, der das lustiger und listiger könnte als Hugo Meyer-Welfing.

In summa: Es ist ein „Figaro“ (auch in der erstaunlichen klangtechnischen Qualität), der einfach zum eisernen Mozart-Bestand gehört. Er ist in der Tat ein Vorzugsangebot und bei weitem nicht nur, weil er (mit vier Platten, dazu ein Wort noch später) nur 52 Mark kostet.



Vom Cherubino zur Susanne:
Edith Mathis

Original oder Übersetzung?

Es ist durchaus verständlich, daß viele Hörer ihren „Figaro“ mit deutschem Text hören wollen. Schon, um der gar nicht so unkomplizierten Handlung besser folgen zu können. Tatsächlich gewinnen ja viele szenische Momente einen viel höheren Reiz, wenn sie unmittelbar verständlich sind. Dennoch: Mozart hat Da Pontes italienischen Text komponiert. Das heißt nicht nur, daß er ihn sinngemäß richtig verstand, hat. Die italienische Sprache vielmehr beherrschte er souverän, und der musikalische Seismograph in ihm adaptierte den Wohlklang, den Klangfluß, die Parlando-Geschmeidigkeit dieser Sprache aufs genaueste. Da ist eines nicht mehr vom anderen zu trennen und die beste Übersetzung der barbarische Eingriff in einen subtilen Organismus. (Und wir haben noch nicht einmal eine beste Übersetzung —) Ein Werk wie der Figaro ist es wert und kann es verlangen, daß man es nicht nur konsumiert, sondern studiert. In jedem Begleitheft steht heute eine deutsche Übersetzung des Originaltextes, man kann ihn verstehen lernen (und muß ohnehin sich auch mit dem Handlungsablauf vertraut machen). Daß die Sänger, auch die deutschen, im Vokalbereich und im klanglichen Modulationsreichtum des Italienischen faszinierender und virtuoser zu singen vermögen als in dem jeder anderen Sprache (falls sie's können), ist ja bei jeder Gelegenheit zu hören.

Gleichwohl hat die Schallplatte auch den deutschtextigen Figaro anzubieten, und zwar in einer ganz ausgezeichneten Columbia-Aufnahme, die den Rang einer Standard-Dokumentation beanspruchen kann. Dirigent, sängerische Besetzung, Chor und Orchester sind daran gleichermaßen verdient. Der Dirigent, Otmar Suitner, stellt durch diese Aufnahme fest, daß er in die Reihe der exaktesten, temporeichsten, inspirierendsten Interpreten am Pult der Mozart-Oper gehört. Er hatte das Glück, über die weltberühmte Dresdner Staatskapelle zu gebieten. Seine sängerische Besetzung weist eine Reihe glänzender Namen auf: Hilde Güden (Gräfin), Anneliese Rothenberger (Susanne), Hermann Prey (Graf), Walter Berry (Figaro) — das ist eine Mozart-Elite von vielfach bezaubernder Qualität. Das gilt mit wenigen Einschränkungen auch für die Chargen-

gruppe, etwa daß Peter Schreier mehr ein Schönsänger als ein durchgezeichneter Basilio ist oder Fritz Ollendorffs Bartolo Rache-Kollegen mit schwärzerem Grimm hat. Und dergleichen. Aber der Cherubino dieser deutschen Standard-Aufführung ist Edith Mathis. Mit dem Cherubino ist sie angetreten; er hat sie begleitet bei einer steil aufsteigenden Rolle, hier singt sie ihn nun, mit Mozart-Zauber und Mozart-Reinheit, zum letztenmal (zumindest dem Ondit zufolge). Denn nun ist sie Mozarts Susanne.

Susanne Edith Mathis

Edith Mathis also singt in der letztverschienenen Figaro-Schallplattenaufführung der Deutschen Grammophon die Susanne. Singt sie so, daß ich meine, es gibt im Schallplattenbereich keine bessere. Nicht nur einer Stimme wegen, die leicht, schlank, unverbildet, süß, unsentimental, sicher bis in jeden Spitzenton ist; nicht allein einer sängerischen Geschultheit wegen, die Susannes oft so exponierte Ensemble-Koloraturen wie gestochen bringt und die Reiztate virtuosisch brillant: Bei Edith Mathis ist das sängerische (und vielleicht nicht nur das sängerische) Grundtemperament identisch mit diesem so reizvollen und klugen Mädchen, in dem wohl Mozarts persönlich naheste Vorstellung von der Partnerin Gestalt geworden ist. Als diese Gestalt ist Edith Mathis auch noch von der Schallplatte her zu spüren: klug und beherzt, spöttisch und freundlich, schlagfertig und besonnen, gefühlklar und nie sentimental — die Drahtzieherin der Komödie und ihre charmanteste Person. Für den Cherubino ist mit Tatiana Troyanos eine weitere (mir bisher unbekannte) Sängerin eingerückt, die die süße Verwirrung und charmvoll kesse Not dieses ersten Rofrano-Buben mit intensiver Einfühlung wiedergibt und kultiviert formt. Einer der derzeit bewundernswürdigsten Soprane, Gundula Janowitz, hat für die Gräfin nicht nur ihre Silberstimme einzusetzen (die nur leider unter einem oft zu seimigen Dauerlegato steht), Frau Janowitz erweist hier, an anspruchsvollster Stelle, einmal mehr den erstaunlichen Radius ihrer künstlerischen Arbeit und Zuständigkeit. Daß Fischer-Dieskau ein Almaviva par excellence ist, mit betörendem (aber vielleicht schon zur Vorsicht verpflichtetem) Organ ist, ein nobler und virtuoser Sänger der Mozart-Oper, ein anspringend impulsiver und intensiver Darsteller, eine stets wache künstlerische Intelligenz, das wird hier nach wie vor offenbar. An Schönheit und Spannkraft der Stimme (die leider nicht immer

Vom Grafen zum Figaro:
Hermann Prey



an einer gewissen Gaumigkeit der Artikulation vorbeikommt), an Schlagkraft, Witz und Spiellaune, an rezitativischer Virtuosität steht auch Hermann Preys Verwirklichung der Titelpartie in einem Zenit dieser Aufführung.

Ein baßprofunder Bartolo (Peter Lager), ein lammfromm durchtriebener Basilio-Tenor (Erwin Wohlfahrt), eine stimmlich glänzend ausgestattete, sehr präzise Marcellina (Patricia Johnson), ein knurrig polternder Gärtner Antonio (Klaus Hirte), ein vergnüglicher Don Curzio (Martin Vantin), eine reizend temperamentvolle Barbarina — das sind die feingezeichneten, durchaus treffsicheren Typen der „Clique“, die dieses sängerische und darstellerische Glanzensemble vortrefflich ergänzen.

Karl Böhm's festlichste „Hochzeit“

Inbegriff und Spiritus rector der herrlichen Aufführung ist aber wirklich Karl Böhm. Seine Tempi sind durchweg exemplarisch, die ihnen immanente Spannung ist stets aufs feinste erspürt. Böhm's Orchester (der Deutschen Oper Berlin) bringt jede nur denkbare Feinheit der Wunderpartitur, jedes motivische Filigran, Duft und Farbe, vornehmste Abtönung und Balance (wie auch das vokale Ensemble) und funkelt in goldglänzender Politur. Jede Zäsur, jeder Akzent, jede Pause ist bei Böhm gewogen, seine Phrasierung, sein Leggiere ist nobilissima actione.

Dieser Böhm-Figaro ist ein Festspiel von innen. Er ist die Weisheit und das Wissen seiner hohen, kunstverfahrenen Jahre. Es ist aus Böhm's Hand, kostbar und beglückend, Mozarts wahrer „Figaro“.

Am Rand: Wie Kleiber hält auch Böhm an Marcellinas und Basilius „Einlage“-Arien fest. Sie sind ja hübsch genug und den Sängern, die sie bringen dürfen, ein Gefallen. Aber sie sind und bleiben überflüssig, sie hemmen das dramaturgische Gefälle an einer Stelle, wo das weiß Gott anstrengende Werk keinen Aufenthalt mehr duldet, seinen großartigen Schluß zu erreichen.

MOZART, Die Hochzeit des Figaro

- Rautavaara, Mildmay, Henderson, Domgraf-Fassbaender, Nash, Allin, Tajo, Willis, Helletsgruber u. a.; Chor und Orchester der Festspiele Glyndebourne, Fritz Busch
Electrola E 80 833/35
- Poell, della Casa, Güden, Siepi, Dickie, Corena, Rossl-Majdan, Danco, Pröghhof, Felbermayer, Meyer-Welfing; Wiener Philharmoniker; Chor der Wiener Staatsoper, Erich Kleiber
Decca SXL 2087/90-B
- Seefried, Stader, Schwarziger, Töpper, Fischer-Dieskau, Capecci, Kuen, Lenz, Sardi, Wieter; RIAS-Kammerorchester; Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Ferenc Fricsay
DG 138 697/99
- Schwarzkopf, Mofio, Wächter, Taddei, Cossotto, Gatta u. a.; Philharmonia-Orchester und Chor London, Carlo-Maria Giulini
Columbia SMC 91 184/86
- Rothenberger, Güden, Prey, Berry, Schreier, Ollendorff, Burmeister, Mathis u. a.; Chor der Staatsoper Dresden; Staatskapelle Dresden, Otmar Suitner
Columbia STC 91 379/81
- ★ Fischer-Dieskau, Janowitz, Mathis, Prey, Troyanos u. a.; Chor und Orchester der Deutschen Oper Berlin, Karl Böhm
DG 104 962/65