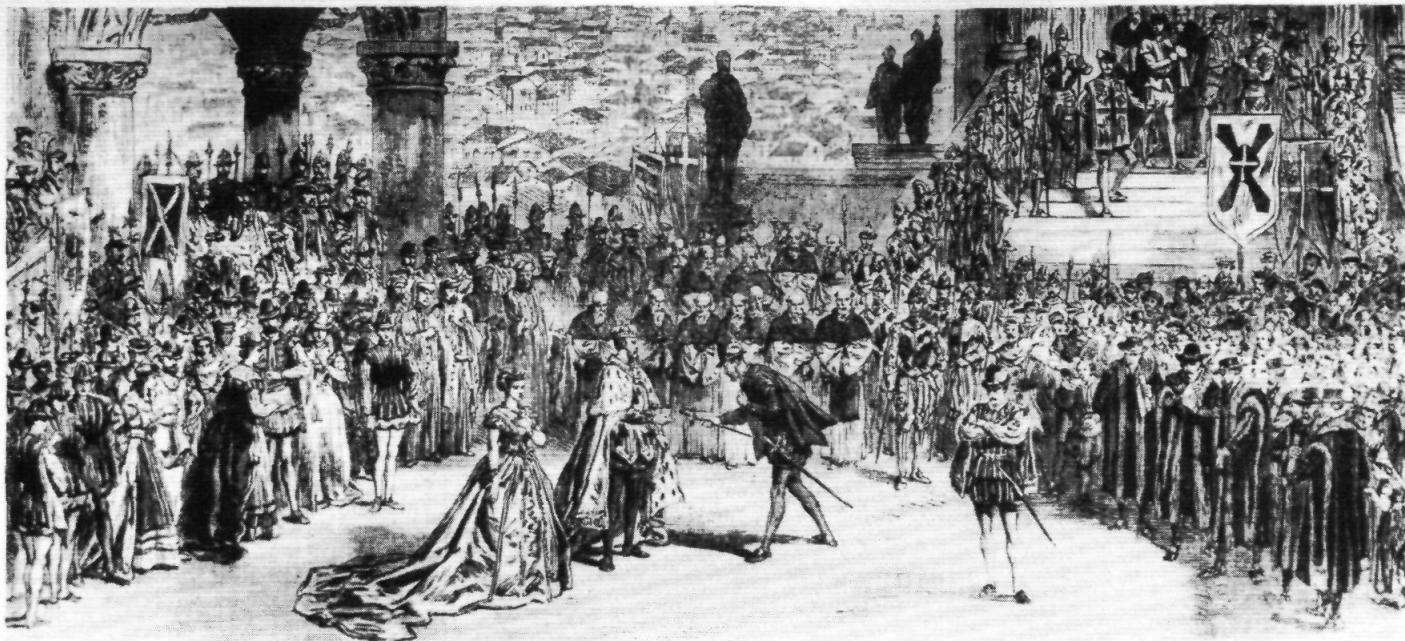




Die Autodafé-Szene aus dem Don Carlos in einer Inszenierung des Uraufführungsjahres 1867

Horst Kogler

Don Carlos als Opernheld

Verdis
bekannteste
Schiller-Oper
in einer
ungekürzten
Neuaufnahme

Sie war so etwas wie das musikalische Sorgenkind Verdis: Nach der Premiere im Jahre 1867 arbeitete er seine Oper „Don Carlos“ noch zweimal um, ohne ihr dabei aber eine Form geben zu können, die sich seither auf allen Bühnen durchgesetzt hat. Die neue Gesamtaufnahme der Decca — die englische Produktion einer französischen Verdi-Oper in italienischer Sprache, mit einem ungarischen Dirigenten und einer internationalen Starbesetzung — erschließt das Werk zum erstenmal in ungekürzter Fassung der Schallplatte. Horst Kogler berichtet aus diesem Anlaß über Geschichte und Problematik der Grand Opéra und über die neue Aufnahme, die zur Zeit zur Subskription ausgeschrieben ist.

Die Editionsprobleme von Verdis „Don Carlos“ sind kompliziert genug, aber das größere Problem für das deutsche Theater ist das Schiller-Gewissen seines Publikums. Es ist schön und gut, darauf zu verweisen, wieviel Schiller-näher Verdi seinen „Don Carlos“ komponiert hat, verglichen mit seinen früheren Schiller-Opern „Giovanni d'Arco“, „I Masnadieri“ und „Luisa Miller“ — man braucht „Don Carlos“ aber nur Verdis letzten beiden Opern gegenüberzustellen, „Othello“ und „Falstaff“, um sich

bewußt zu werden, wieviel mehr von Shakespeares Geist in sie eingegangen ist. Mit Posas Ruf nach Gedankenfreiheit schwang sich Schillers Familientragödie über das Historienstück hinaus und wurde zu einem Weltanschauungsdrama, dem Ideendrama des deutschen Idealismus. Diese Kapitulation des Stoffes von den Brettern des Theaters auf die Bühne des reinen Geistes konnte und wollte Verdi nicht nachvollziehen — nicht als italienischer Opernkomponist des 19. Jahrhunderts. Hier scheiden sich zwei Nationalcharaktere. Alle Versuche ambitionierter deutscher Regisseure, die Oper für Schiller zu reklamieren, sind letzten Endes zum Scheitern verurteilt. Verdis „Don Carlos“ ist kein für das Weimarer Hoftheater komponiertes musikalisches Weltanschauungsdrama, sondern eine im Auftrag der Pariser Opéra entstandene und dort 1867 uraufgeführte Grand Opéra, einschließlich dem an diesem Opernhaus obligatorischen großen Ballett.

Verdi und Schiller

Aber man würde es sich zu leicht machen, das Werk an seinen Gattungsvorgängern, also etwa an Rossinis „Tell“, Meyerbeers „Le Prophète“ und Gounods „Faust“ zu messen und seine turmhohe Überlegenheit zu konstatieren. Man würde mit einer solchen Werkperspektive aber auch Verdis eigenen Anspruch desavouieren. Verdi hat aus seiner Arbeit an „Don Carlos“ eine Menge gelernt, und er hat die hier gewonnenen Erfahrungen der Trias seiner Spätzeit zugute kommen lassen. In „Don

Carlos“ hatte er noch versucht, den gewaltigen welthistorischen Hintergrund dieses Stoffes mitzukomponieren, das Frankreich Heinrichs II. und der Katharina von Medici, den spanischen Religions-Imperialismus Philipps II. und den Aufstand der niederländischen Protestanten — und hatte sich damit gründlich übernommen: Die Oper geriet zu lang, zu umständlich, die Verknüpfung der einzelnen Handlungsebenen zu schwerfällig. Die späteren Revisionen blieben Kompromisse, Anfangsglieder einer Kette von Bearbeitungsversuchen, die bis in die unmittelbare Gegenwart reicht.

Verdi, der offenbar nur zu gut erkannt hatte, daß eine so differenzierte historische Darstellung, wie sie ihm ursprünglich für „Don Carlos“ vorgeschwebt hatte, in der Oper nicht zu realisieren ist, begnügte sich in „Aida“ mit einem wesentlich allgemeiner gezeichneten, noch dazu rein fiktiven historischen Hintergrund. „Othello“ und „Falstaff“ sind dann bei ihm reine Charakterdramen — Venedig und das England Heinrichs IV., die bei Shakespeare noch eine bedeutende Rolle gespielt hatten, werden fast ganz ausgeklammert. Hier konzentriert sich Verdi auf die Personen, die im Mittelpunkt dieser Stücke stehen, ist es ihm vor allem um die Ergründung menschlicher Handlungsweisen zu tun. Nicht länger geht es ihm um die historische, politische oder ideengeschichtliche, sondern allein um die menschliche Wahrheit.

Die aber ist auch in den Hauptgestalten von „Don Carlos“ schon so zwingend erfaßt — in Carlos, Elisabeth, Philipp, Posa, Eboli und, nicht zu vergessen, dem Groß-

inquisitor —, daß die Oper schon allein ihretwegen überlebt, den Zugeständnissen an das Publikum der „grande boutique“, wie Verdi die Pariser Oper nannte, zum Trotz. Nicht das Spektakel des Autodafé und nicht die Ghost-Story vom in Mönchsgestalt umherwandelnden Karl V. samt ihrem Mysterien-Schluß, in dem der verstorbene Kaiser seinen Enkel vor dem Zugriff der Inquisition schützt, sind das Wesentliche an Verdis „Don Carlos“, sondern das Drama, das sich aus dem Zusammenprall nicht miteinander harmonisierender menschlicher Charaktere und Leidenschaften ergibt. So gesehen, kann diese Oper durchaus einen Platz neben Schillers dramatischem Gedicht auf dem Welttheater beanspruchen (auf dem sie ohnehin viel verbreiteter ist als das nur im deutschen Sprachbereich gegebene Original).

Vier oder fünf Akte?

Schon Schiller bereitete bekanntlich die Länge seines dramatischen Gedichts großen Kummer, dessen 7375 Verse der ursprünglichen Fassung er bis zur Ausgabe letzter Hand von 1805 auf 5370 gekürzt hatte. Achtzehn Jahre liegen zwischen der Erstveröffentlichung von Schillers „Don Carlos“, 1787 bei Göschen in Leipzig, und Schillers letzter Eigenbearbeitung. Zwanzig Jahre sind es, die die Pariser „Don-Carlos“-Premiere von der Mailänder Scala-Premiere der fünfaktigen, italienischen Version im Jahre 1887 trennen, die wir heute als Verdis letztes Wort in Sachen „Don Carlos“ ansehen. Dazwischen liegt die vieraktige Version (ohne den Fontainebleau-Akt zu Beginn und mit ein paar kleineren Korrekturen), die Verdi ursprünglich im Auftrag der Wiener Oper vorgenommen, dann aber 1884 der Scala zur Aufführung übergeben hatte — übrigens nicht mit Ghislanzoni als neuem Librettisten, wie in allen Operngeschichten und auch im Werkbericht Christopher Raeburns, des Produzenten der neuen Decca-Aufnahme, zu lesen steht, sondern mit dem französischen Originallibrettisten Du Locle und (für den inzwischen verstorbenen Mery) Nutter.

Seither gibt es einen ewigen Streit zwischen den Anhängern der vieraktigen Werkfassung, die sie meist ein bißchen erweitern, indem sie Carlos' Arie „Io la vidi“ aus dem ersten in den zweiten Akt übernehmen, und den Befürwortern der fünfaktigen Version von 1887, die sie meist etwas kürzen. Er ist bis heute nicht beigelegt. Wenn ich nur die Programmhefte meiner nach dem Krieg in Deutschland, Österreich, England, Frankreich, Italien und Amerika gesehenen „Don-Carlos“-Aufführungen durchblättere, entdecke ich fast ein ganzes Dutzend verschiedener Werkbearbeitungen. Auch die jüngste „Don-Carlos“-Premierenhausse an den deutschen Bühnen brachte wiederum keinen Entscheid: Köln und Düsseldorf spielen die Oper mit dem Fontainebleau-Akt, West-Berlins Deutsche Oper dagegen ohne. Der Zeitgewinn der kürzeren Version erscheint allerdings reichlich teuer erkaufte. Die Szene der ersten Begegnung Elisabeths und des Infanten auf französischem Boden ist wichtig, nicht nur, weil sie eines der unkonventionellsten Liebesduette Verdis enthält, sondern auch aus musikdramaturgischen Gründen, da sie zwei der wichtigsten musikalischen Gedanken exponiert, die Verdi im weiteren Verlauf der Oper wiederholt zitiert: das Motiv der Liebe, die Carlos für Elisabeth empfindet, und das Sehnsuchts-Motiv Elisabeths, wenn sie der glücklichen Jugendtage in ihrer französischen Heimat gedenkt.

„Don Carlos“ auf der Schallplatte

Entgegen der sehr gebrochen verlaufenden Linie der Bühnenaufführungen von Verdis „Don Carlos“ ist die Linie der Schallplatten-Gesamtaufnahmen durchaus kontinuierlich verlaufen. Den Anfang machte Anfang der fünfziger Jahre eine Cetra-Aufnahme mit der Besetzung der berühmten Aufführung des Maggio Musicale von 1950 (Caniglia, Stignani, Picchi, Silveri, Neri — nur die Rolle des Philipp war umbesetzt und wurde von Rossi-Lemini statt von Christoff gesungen, und an der Stelle von Serafin dirigierte Previtali) — auf vier Platten, Mono natürlich. Ihr folgte dann Mitte der fünfziger Jahre die hauptsächlich klangtechnisch bessere



Electrola-Aufnahme, ebenfalls auf vier Platten und ebenfalls noch Mono, mit Stella, Nicolai, Filippeschi, Gobbi, Christoff und Neri, dirigiert von Santini. Beide offerierten die vieraktige Version. Anfang der sechziger Jahre war es dann möglich geworden, alle fünf Akte (ohne Ballettmusik, der aber niemand nachtrauerte) auf vier Platten, und noch dazu Stereo, einzuspielen — eine Chance, von der zuerst die Deutsche Grammophon Gebrauch machte, mit Stella, Cossetto, Labò, Bastianini, Christoff und Vinco, wiederum unter der Leitung von Santini. Kann man bei diesen drei Gesamtaufnahmen im Zusammenhang mit der Florentiner Festspielaufführung fast von einem „Don-Carlos“-Besetzungstamm sprechen, so bricht die neue Decca-Produktion radikal mit dieser Tradition und bietet uns mit Tebaldi, Bumbry, Bergonzi, Fischer-Dieskau, Ghiaurov und Talvela samt Solti eine nagelneue Besetzung. Dies ist zweifellos die bisher imponierendste Gesamtaufnahme des kompletten Werkes, unbeschadet ein paar Vorbehalten. Wer individuelle Interpretationsvergleiche anstellen mag, sei auf die umfassende „Don-Carlos“-Diskografie verwiesen, die der Earl of Harewood im Mai 1958 in der englischen Zeitschrift „Opera“ veröffentlicht hat. In der exquisiten Verdi-Diskografie, die Conrad L. Osborne im Oktober 1963 für die Verdi Anniversary Issue der amerikanischen Zeitschrift „high fidelity“ zusammengestellt hat, ist „Don Carlos“ leider nicht berücksichtigt. Die neueste „Don-Carlos“-Diskografie dürfte ein allerdings ziemlich knapp gehaltener Beitrag in den „Opera News“ vom 7. März 1964 sein.

Solti Carlos

Deccas neuer „Don Carlos“ ist eine Londoner Produktion, mit dem Chor und Orchester von Covent Garden, das seit 1958 die wohl beste „Don-Carlos“-Einstudierung der jüngeren Vergangenheit auf dem Spielplan hat: die von Giulini dirigierte und von Visconti inszenierte Aufführung, die Covent Garden zu seiner Zentenarfeier herausgebracht hat. Andrew Porter hat indessen in seiner sehr lesenswerten Kritik der Neuaufnahme (in „The Gramophone“, Februar 1966) bereits darauf hingewiesen, daß nur zwei ihrer sieben Protagonisten (Bumbry und Ghiaurov) je in der Covent-Garden-Aufführung gesungen haben und daß Solti sie nie dirigiert hat (dafür erinnern sich die Frankfurter um so lebhafter an einen Solti-„Don Carlos“ von 1957). Es ist Solti sehr energisch zupackender Elan und Impetus, die dieser Aufnahme ihren vitalen dramatischen Schwung



Oben:
18 Jahre nach dem
Bühnendebüt als
Posa auf der
Schallplatte:
Dietrich
Fischer-Dieskau

Links:
Ghiaurov und
Bumbry: Philipp und
Eboli des
Solti-Carlos

Zauber der Taste

Sonderpreis
DM 15.-
HMS 30813
30 cm

Querschnitt aus der Serie »Claviermusik auf Instrumenten der Meister«. Mozart: Rondo a-moll KV 511; Beethoven: Für Elise; Bagatelle C-dur; Schubert: Küpeltwieser Walzer, Ländler u. a.; Schumann: In der Nacht, Nachtstück, Intermezzo es-moll (aus Faschingschwank), Arabeske op. 18, Blumenstück op. 19. Jörg Demus spielt auf acht versch. Hammerflügeln des 18. u. 19. Jh. Prospekt anfordern

Auslieferung: Fono-Schallplatten-Gesellschaft 44 Münster

KÜNSTLER- NACHRICHTEN

Ein Film-Porträt des Pianisten Géza Anda drehte das 3. Fernsehprogramm des NDR in Salzburg. Die künstlerische Leitung hatte Rolf Liebermann. Die Sendung ist für das Winterhalbjahr 1966/1967 vorgesehen.

Ingrid Haebler wird nach einer erfolgreichen Japan-Tournee am 21. April in Heidelberg konzertieren. Im Juni ist sie in Berlin zu Gast und reist von dort weiter zu Konzerten nach Polen.

Bernard Haitink, der Leiter des Concertgebouw-Orchesters, wurde zum Chefdirigenten der Londoner Philharmoniker ernannt; er bleibt jedoch weiterhin an der Spitze des Amsterdamer Orchesters.

Hans Hotter wird zu Beginn der nächsten Saison den Tannhäuser an der Züricher Oper inszenieren.

Serge Jaroff, der am 20. März seinen 70. Geburtstag feierte, wird mit seinem Chor auch in der nächsten Saison eine große Europa-Tournee unternehmen. Sie steht unter dem Motto: „45 Jahre Original-Don-Kosaken-Chor Serge Jaroff“; das erste Konzert findet am 18. September 1966 in Hamburg statt.

Regisseur Günther Rennert wurde als Nachfolger Rudolf Hartmanns zum Staatsintendanten der Bayerischen Staatsoper in München berufen. Er wird sein Amt am 1. September 1967 übernehmen.

Nach Nicolai Gedda wird nun auch Giuseppe di Stefano den Lohengrin singen. Sein Debüt als Wagner-Sänger findet im Juli in den römischen Caracalla-Thermen statt.

Otmar Suitner, Dirigent der neuen Gesamtspielungen von „Figaros Hochzeit“ und des deutschsprachigen „Barbiers von Sevilla“, wurde wegen seiner künstlerischen Verdienste als Generalmusikdirektor der Deutschen Staatsoper Berlin zum Professor ernannt.

verleihen, und es ist seinem konzentrierten Zugriff zu danken, daß aus der ganz auf große Namen gestellten Starbesetzung ein wirkliches dramatisches Sängensemble geworden ist. Man kann sich mühelos eleganter, sensueller und atmosphärischer — sagen wir also französischer Interpretationen dieser (schließlich zu einem französischen Text komponierten) Verdi-Partitur vorstellen, kaum aber eine andere, die von einem derartigen dramatischen Heißatem erfüllt ist. Solti dirigiert „Don Carlos“, wie Verdis Philipp sein Weltreich regiert: mit unbedingter Autorität, hinter der sich jedoch ein hochempfindliches Sensorium verbirgt. Die Klangqualität der Aufnahme ist hervorragend — sie kommt insbesondere auch den zahllosen Orchester-Soli zugute, die in voller Plastizität im Raum stehen und den exzellenten Rang des Covent-Garden-Orchesters bestätigen. „Don Carlos“ ist eine Stereo-Oper par excellence, und die Produzenten haben von den Stereo-Möglichkeiten weidlich Gebrauch gemacht, ohne sie indessen übermäßig zu strapazieren — am subtilsten in der zweiten Szene des zweiten Aktes im Klostergarten von San Justo, wo sie gestattet, Elisabeth, die mit dem von Carlos erhaltenen Brief beschäftigt ist, auf der einen Seite zu isolieren, während Posa und Eboli auf der anderen Seite ihre Konversation fortsetzen (eine Szene, die ich noch in keiner Bühnenaufführung dramatisch überzeugend realisiert gesehen habe) — und am effektivsten natürlich in der Autodafé-Szene, wo ich auch nichts gegen das eingeblendete Glockengeläute à la „Boris“ einzuwenden habe. Eher habe ich Bedenken gegen ein paar allzuleise Chöreinsätze bei näherkommenden Aufzügen, und gelegentlich störte mich ein unvermittelt auftretendes Knistern. Ich fürchte allerdings, daß entweder das Mikrophon nicht ganz in Ordnung war, vor dem Talvela in seiner großen Auseinandersetzung mit dem König singt — oder aber daß die Techniker versucht haben, seine Stimme irgendwie zu verfremden. Sie hat hier jedenfalls einen unschönen, bleicheren Beiklang, den Talvelas markanter Baß in der Realität ja nun weiß Gott nicht besitzt. Merkwürdigerweise hat auch Tebaldis Stimme im Schlußbild, als sie an der gleichen Stelle steht, einmal den gleichen häßlichen Unheilglanz.

Die Solisten

Renata Tebaldi als Elisabeth: eine reife, warme, sehr feminine Stimme, nicht unbedingt ideal für die noch sehr jugendliche Verlobte Carlos', um so mehr aber dann für die Stiefmutter wider Willen. Am Anfang ist man besorgt: Die Intonationsreinheit läßt viel zu wünschen übrig, die Spitzentöne klingen oft schrill und flach, und in der Tiefe geht es immer wieder recht polterig zu. Die Mittellage hat indessen die milde, herbstlich verklarte Leuchtkraft behalten, das Piano besitzt nach wie vor irisierenden Glanz, die Linie ist intakt, und die große Schlußarie, die soviel „Aida“-Stimmung vorenimmt, ist nicht nur sehr schön, sondern auch wirklich ergreifend gesungen.

Grace Bumbry als Eboli: eine Prinzessin der dunklen Verlockungen und eine noble, volle, ausgeglichene, herrlich plazierte Stimme, die die notwendige Grazie und Flexibilität für das maurische Lied besitzt, aber auch über genügend Mark und dramatische Projektionskraft verfügt, um den Ansprüchen von „O don fatale“ gerecht zu werden. Es ist dies eine außerordentlich intelligente, außerordentlich stilichere Interpretation — Prinzessin Eboli als Stilistin einer arabischen Ars amandi.

Carlo Bergonzi als Don Carlos: Er ist vielleicht am wenigsten in diesem Ensemble mit unseren deutschen Schiller-Vorstellungen des unglücklichen Heldenjünglings in Einklang zu bringen. Dafür ist seine Stimme zu schön, zu weich, zu einschmeichelnd, hat

sie zu wenig Metall und Virilität. Aber das ist, wie gesagt, eine reine Perspektivfrage. Man kann sich jedenfalls kaum eine schöner gesungene Interpretation dieser Rolle vorstellen. Bergonzis Phrasierungskunst ist von höchstem Niveau, und er kann einfach gar nicht anders als immer geschmackvoll sein. Ein sehr südlicher, sehr romanischer Don Carlos, der die Ladies mit seinen piano gesungenen Spitzentönen killt.

Dietrich Fischer-Dieskau als Marquis Posa: Da muß ich meine Befangenheit erklären. Wer in den ersten Fricsay-Vorstellungen von „Don Carlos“ 1948 in der Berliner Städtischen Oper Fischer-Dieskaus Bühnendurchbruch in dieser Rolle miterlebt hat, der wird sich sein ganzes Leben lang nicht von diesem Eindruck lösen können. Zugegeben, daß es italienischer gesungene Interpretationen des Posa gibt, etwa von Gobbi oder von Bastianini. Ich habe auch vollstes Verständnis dafür, wenn mir jemand erklärt, daß ihm Fischer-Dieskaus dramatischer Explosivstil nicht liegt, daß er oft überakzentuiert und die Rolle insgesamt viel zu sophisticated anlegt. Sicher ist Posa bei Verdi ein unkomplizierter Charakter, als Fischer-Dieskau ihn gibt. Es ist das moralische Engagement in dieser Rolle, das mich Fischer-Dieskaus Posa jedem anderen vorziehen läßt. Er singt vielleicht nicht unbedingt traditionellen Verdi, aber dafür gelingt es ihm, wesentlich mehr Schiller in diese Rolle einzubringen — wobei er durchaus nicht nötig hat, um stimmliche Nachsicht zu bitten. Eine Stilfrage.

Nicolai Ghiaurov als König Philipp: Das ist schon jetzt eine imposante, stimmliche Verkörperung dieser vorbildreichen Rolle — eine Leistung, die in Zukunft sicher noch an Subtilität und Ausdruckskraft gewinnen wird, denn augenblicklich ist vieles noch mehr angedeutet als konsequent durchdacht und ausgefeilt, mehr auf Demonstration seiner phänomenalen stimmlichen Mittel als auf die Gestaltung der ungemein komplexen Emotionen dieser enigmatischen königlichen Persönlichkeit bedacht. Da er uns heute schon mit seinem „Ella giammai m'amò“ derartig aufzuwühlen vermag — was für ein einzigartiger Philipp würde er erst sein, wenn er diese Rolle einmal mit einem wirklich großen Regisseur, sagen wir Visconti, erarbeiten würde!

Martti Talvela als Großinquisitor ist, wie gesagt, von der Aufnahmetechnik benachteiligt worden. Schade, denn seine Berliner Verkörperung dieser Rolle ist von einer geradezu erschreckenden, granitnen Kraft — und sein Düsseldorfer Philipp steht ihm darin kaum nach. Die Baß-Potenz dieser Aufnahme ist überhaupt höchst eindrucksvoll, wie auch die Besetzung der Stimme des Mönchs mit Tugomir Franc beweist. Jede der restlichen kleineren Rollen ist mit ausgesprochener Sorgfalt besetzt worden. — Alles in allem also eine Produktion, die dem exzeptionellen Anspruch dieser Grand Opéra mehr gerecht wird als irgendeine andere der bisher vorliegenden Schallplatten-Gesamtaufnahmen — was natürlich den Wunsch nach einer Gesamtaufnahme der französischen Originalversion nicht ausschließt.

VERDI: „Don Carlos“, Oper in fünf Akten. Nicolai Ghiaurov (Philipp II.), Renata Tebaldi (Elisabeth), Carlo Bergonzi (Don Carlos), Grace Bumbry (Prinzessin Eboli), Dietrich Fischer-Dieskau (Marquis von Posa), Martti Talvela (Großinquisitor), Tugomir Franc (ein Mönch), Kenneth MacDonald (Graf von Lerma), Jeanette Sinclair (Tebaldo), John Wakefield (Herold), Joan Carlyle (eine Engelsstimme) sowie Victor Godfrey, Ronald Lewis, Dennis Wicks, David Kelly, William Clothier und William McCue (flandrische Delegierte); Chor und Orchester des Royal Opera House Covent Garden; Dirigent: Georg Solti.