

„Auch ist das klopfende Herz angezeigt...“

Eine kurze Diskografie der Opern Mozarts von Wolf-Eberhard von Lewinski

Der Titel dieser neuen Folge unserer Reihe „Die Diskothek des Kenners“ ist ein Mozart-Zitat. Es stammt aus einem Brief vom September 1781, in dem Mozart seinem Vater über die Arbeit an der „Entführung“ berichtet und dabei im Detail auf kompositorische Einzelheiten und Eigenarten der Partitur eingeht. Auch diese Zeilen beziehen sich auf ein ganz bestimmtes Stück des Singspiels, auf die Arie „O wie ängstlich“. Aber kann man das Wort nicht auch in einem allgemeineren Sinn verwenden, drückt es nicht aus, was Mozarts Opern vor allen Werken seiner Epoche auszeichnet und was ihnen ihre Ausnahmestellung in unserer Musikkultur sichert? Wolf-Eberhard von Lewinski gibt in seinem Beitrag einen zusammenfassenden Überblick über das Opernwerk Mozarts auf Schallplatten.

„Von Mozart ist mit Bezug auf seine Laufbahn als Opernkomponist nichts charakteristischer als die unbesorgte Wahllosigkeit, mit der er sich an seine Arbeiten machte“, meinte Richard Wagner, obwohl er die frühen Werke Mozarts nicht kannte. „Ich weiß nicht, was sich unsere deutsche Dichter denken; — wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Opern anbelangt — so sollen sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden“, urteilte der fünfundzwanzigjährige Mozart, als er eine deutsche Oper komponierte („Die Entführung aus dem Serail“).

Das Mißverständnis Wagners scheint sich in den letzten Jahrzehnten bei uns aufzulösen in eine steigende Bewunderung für das Operngenie Mozart, dessen Werke fast konstant auf den ersten Plätzen der Auführungsstatistiken erscheinen. Für mich ist Mozart der größte Opernkomponist aller Zeiten, trotz Verdi und Wagner. Ich werde nie müde, Mozarts Opern zu hören, so oft ich ihnen im Opernhaus oder auf der Schallplatte auch begegne, weil sich immer neue Einsichten eröffnen, entsprechend der unvergleichlichen Vielfalt der Erscheinungsformen, die bei Mozart unter dem Begriff Oper anzutreffen ist. Mag er dem Typ nach gleichartige Werke geschrieben haben — hier eine Buffa, dort eine Seria und dann wieder eine „deutsche“ Oper —, immer ist, wie Einstein bemerkte, ein Opus sui generis entstanden. Die gleichzeitige Belebung und Charakterisierung einzelner Figuren im Verein mit der Sublimierung zur überpersönlich gültigen Formulierung ist so vielseitig gegeben, daß man meinen möchte, diese Werke seien nicht einem einzigen Komponisten zu danken. Der Aufbau eines Akt-Finales im „Figaro“, etwa des zweiten Aktes, ist ein musi-

kalisch, emotionell und zugleich auch intellektuell gebundenes Erlebnis. Die Nahtlosigkeit des dramaturgischen Geflechts und die innere Spannkraft hat in der gesamten Operngeschichte keine Parallele. Da der Aufbau einer Handlung also vollendet vom Musikalischen her geschieht, eignen sich Mozart-Opern auch so hervorragend zur Wiedergabe auf der Schallplatte. Besser jedenfalls als die meisten Werke anderer Komponisten, bei denen man das Geschehen auf der Bühne mehr oder weniger deutlich vermißt. Obwohl ich an Mozart-Opern fast nichts „überhört“ habe, was der Plattenmarkt anbietet oder angeboten hat, freue ich mich auf jede neue Mozart-Opern-Einspielung: Die Unterschiede sind stets groß und aufschlußreich. Selbst der Vergleich verschiedener Einspielungen unter einem Dirigenten, mit nur wenig veränderter Solistenbesetzung, mit wenigen Jahren Abstand aufgenommen, erhält einen besonderen Reiz und läßt erkennen, daß es unmöglich ist, Mozarts Musik „auszuschöpfen“. Und deshalb ist es so schwierig, schwieriger als bei jedem anderen Komponisten, eine Ideal-Interpretation zu konstatieren. Diese Behauptung ergänzt die erste. Immerhin darf man sagen, daß in unserer Zeit stilistisch ein gangbarer Weg zu Mozart gefunden worden ist als noch vor wenigen Jahrzehnten, als in seiner Musik der Nachklang der Romantik herrschte. Dessen ungeachtet finden sich ältere Einspielungen von derart unwahrscheinlicher Intensität und Überzeugungskraft, daß sie trotz aufnahmetechnischer Bedenken vorzuziehen sind. Es handelt sich um Aufnahmen unter Dirigenten, die in den zwanziger Jahren eine Beziehung zur modernen Musik entwickelt hatten, die für sie — wie Karl Böhm mir bescheinigte — entscheidend hin-

**DIE DISKOTHEK
DES KENNERS**

sichtlich einer korrigierten Mozart-Auffassung geworden ist. Neben Böhm müssen Klemperer und Kleiber genannt werden. Von Böhm gibt es eine unerreichte „Cosi“-Einspielung, von Klemperer die musikalisch stichhaltigste „Zauberflöten“-Interpretation und von Kleiber noch immer die bedeutendste „Figaro“-Aufnahme. Hinsichtlich der „Entführung“ ist eine ebenfalls ältere Krips-Wiedergabe noch immer die musikalisch beste, womit wir also für die Hauptwerke Mozarts dem Ideal schon sehr angenäherte Interpretationen wenigstens vom Dirigentischen her, nicht immer zugleich auch vom Sängersischen her, genannt haben. Um dem Leser die Orientierung zu erleichtern, sei jedoch jetzt chronologisch vorgegangen.

*

Es ist bezeichnend für unsere moztartliebende Zeit, daß sie auch die Frühwerke des Komponisten herausgebracht hat, gelegentlich sogar eher auf der Schallplatte als auf der Bühne. Dabei fehlen noch einige Titel, die wir — wie bisher geschehen — nicht nur von den kleineren Firmen erhoffen, damit dem Mozart-Sammler eine gewisse Vollständigkeit seiner Mozart-Opern-Abteilung ermöglicht wird. Immerhin war Mozarts drittes Bühnenwerk, „La finta semplice“ — im Gegensatz zur „Giardiniera“ — komplett bei der Philips vorhanden, in einer Salzburger Aufnahme unter Paumgartner, die ihre Meriten hat, auch weil unbekannte oder damals junge Interpreten mitwirkten, von Dorothea Siebert bis zu George Maran, der von jenen Solisten der „Finta“ heute am bekanntesten geworden ist.

Das nächste Stück, „Bastien und Bastienne“, finden wir erstaunlicherweise dreimal auf der Schallplatte. Zunächst in kammermusikalischer Originalbesetzung bei „musica et litera“ (MEL 8018). Auch die schon nicht mehr junge Einspielung der DGG mit dem Münchener Kammerorchester hat keinen falschen sinfonischen Akzent hinzugegeben. Dank des Dirigenten Christoph Stepp — den man viel zu wenig mit Opernaufnahmen hören kann, obschon er sich nicht nur hier als ein eminenter Opernmusiker erweist — ist diese Aufnahme (DGG 18 280) mit der Streich, mit Holm und Blankenheim vortrefflich dramatisch und stilistisch sauber musiziert. Die Aufnahme unter Pritchard (Phil A 00 167 L) mit Ilse Hollweg, Kmentt und Berry ist etwas ungleich in der Qualität und weniger charmant, auch vom Orchestralen her (Wiener Symphoniker). „Ascanio in Alba“ und „Lucio Silla“, die der Entstehungszeit nach folgenden Opern, wurden von harmonia mundi dankenswerterweise in recht ordentlichen Wiedergaben unter dem lebhaften Cillario mit zum Teil ausgezeichneten italienischen Solisten aus Mailand übernommen — immerhin sind zum Beispiel die Ligabue und Munteanu dabei. Vor allem „Lucio Silla“ ist für Mozarts Weg als Opernkomponist wichtig — auch gegenüber dem „Ascanio“, der schematischer erscheint — und steckt voller Überraschungen, die wie Vorwegnahmen aus späten Opern anmuten (aus dem „Giovanni“ etwa, in dem die letzte Arie der Giunia stehen könnte). Der tragische Mozart kommt in diesem Werk aus dem Jahre 1772, der Arbeit eines Sechzehnjährigen also, blitzartig zum Vorschein. Beim „Ascanio“ sind es Orchestereinführungen, die auffallen, die Schwermut einer Ascanio-Arie und die Bravour-Stücke.

*

Ein neuer Abschnitt beginnt nach diesen Aufträgen aus Italien. In Salzburg entstehen die Musikbeiträge zum Schäferstück „Il rè pastore“, das auf der Platte nur mit zwei Arien vertreten ist. Die neue Arienform Mozarts, das „Gesangsrondeo“, hat uns vor allem das großartige Stück „L'amerò, sarò costante“ geschenkt (bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft mit Irmgard Seefried, bei Electrola mit Erika Köth). Maria

Stader hat für die DGG weitere Teile der Oper eingesungen.

„Thamos, König in Ägypten“, fast eine Vorstudie zur „Zauberflöte“, von Mozart selbst sehr geschätzt, ist außerordentlich anregend in vielen Details, wie zum Beispiel dem dreimaligen c-moll-Akkord und den dramatischen Chören, deren Nachwirkung über die „Zauberflöte“ hinaus bis zur neunten Sinfonie Beethovens reicht. Auch hier hat die Philips-Jubiläumsausgabe von 1956 ein Dokument geschaffen, das man nicht so achtlos aus dem Programm hätte streichen sollen. Auch die „Entführung“ kennt ein Vorstadium, das nicht nur für den Historiker reizvoll ist, sondern auch für den Mozartfreund: „Zaide“. Hier ist der Plattenindustrie noch eine Aufgabe gestellt, da es von den zum Teil kostbaren Stücken nur eine von Rita Streich gesungene Arie in der Jubiläums-Kassette der Deutschen Grammophon Gesellschaft zum Jahre 1956 gegeben hat, deren Zauber unvergänglich für denjenigen ist, der sie einmal hörte.

*

„Idomeneo“ gilt als das erste Werk, das auch in den heutigen Opernspielplänen immer wieder auftaucht. Vielleicht läßt das Problem der Bearbeitung die Theater zögern — oder die Frage der Besetzung. Die Richard-Strauss-Fassung ist indiskutabel geworden. Eigentlich seltsam, daß keine wesentliche neuere Einspielung des Werkes vorliegt. Dafür gibt es zwei Beispiele aus Glyndebourne, einen Electrola-Querschnitt aus der Busch-Ebert-Zeit und eine Gesamtaufnahme unter Pritchard, die ebenfalls Ebert szenisch geleitet hat (HMV ALP 1515—17). Hier kommen die atmosphärisch dichten, melodisch kühnen Passagen der Partitur, von den kontrastreichen Chören bis zum Abschieds-Quartett, faszinierend zur Geltung, ohne daß der Ausgleich zwischen plastischer Dramatik und zauberischer Lyrik bedroht wäre. Stellenweise fühlt man sich an die Musik Glucks, jedenfalls nie an Rokoko-Kunst erinnert. Die Solisten (zum Beispiel Richard Lewis, Leopold Simoneau, Sena Jurinac) sind wunderbar aufeinander abgestimmt und wurden — offenkundig ebenfalls von Ebert — stilsicher geführt, so daß eine sehr geschlossene Aufnahme von bleibendem Wert entstanden ist.

*

Bei der „Entführung“ ist die dezente kammermusikalische Durchsichtigkeit des Orchesters unter Josef Krips einzigartig. Das Alter der Aufnahme bedeutet bei dieser Decca-Produktion (LXT 2020/1) ebenso wenig wie bei derjenigen Fricsays (DGG 18 184/5) oder der ebenfalls schon etwas bejahrten Einspielung unter Beecham (Col. 90 551/2) keine Beeinträchtigung. Bedauerlich bei der Krips-Aufnahme ist im Grunde nur, daß die Solisten nicht ausnahmslos befriedigen. Walther Ludwigs Tenor ist nicht mehr frei-strömend genug, noch weniger spricht Peter Kleins Stimme (Pedrillo) an, die in der Höhe belegt ist. Osmín (Endre Koréh) läßt hinsichtlich der Darstellung Wünsche offen. Wilma Lipp führt ihre Stimme in der Höhe nicht streng genug, der Ausdruck ist stellenweise zu matt. Emmy Looses Blondine bietet ungetrübte Freude. Alle Nachteile nimmt man dennoch in Kauf, um den unwahrscheinlichen „Streichquartett-Klang“ des Orchesters zu genießen.

Fricsay bietet weniger geschliffene Kultur. Maria Stader und Rita Streich, Josef Greindl, Ernst Haefliger und Martin Vantin sind ein vorzügliches „Entführungs“-Ensemble, wenn auch das Erregende, das Prickelnde nicht so spürbar wird, wie man erwarten könnte. Bei Beecham finde ich Gottlob Fricks Osmín nicht moztartisch, sondern eigentümlich sentimental im Stimmklang. Ilse Hollweg gefällt mehr als die zu dramatische Marshall. Leopold Simoneau wirkt ein wenig zu weich, Gerhard Unger bietet eine kecke, saubere

Stimmführung. Den echten, singspielnahen und doch sehr vertieften „Entführungs“-Ton trifft Beecham oft, doch nicht durchweg: diese Partitur muß zugleich „deutsch“ und „wienerisch“ musiziert werden. Eine neue „Entführung“ mit erster Besetzung, vielleicht wiederum mit Krips und einer wirklichen, bisher fehlenden Konstanze, wie sie die Rothenberger heute singt, täte not und gut. Denn auch Suitners Einspielung bei Philips (Phil AL 02 230/1) erscheint mir trotz einzelner Glanzpunkte auch der Besetzung (Arnold van Mill, Rolf Apreck) und des Orchesterklanges (Sächsische Staatskapelle) nicht differenziert genug.

*

Zwischen der „Entführung“ und „Figaros Hochzeit“ liegt ein Operntorso, „Die Gans von Kairo“, der völlig vergessen ist. Dank einer Telefunken-Platte (Tel SLT 43 082) können wir aber eine herrliche Szene, die im „Figaro“ stehen könnte, kennenlernen — die Noten wurden vor kurzem in einer italienischen Bibliothek entdeckt. Zugleich sind auf dieser Platte erstmals vollständig die Teile zum „Schauspielfeldregisseur“ zusammengestellt, die Mozart 1786, wenige Monate vor dem „Figaro“, für Stephanie komponiert hatte. Unter André Rieu singen Waldemar Kmentt und Graziella Sciutti sehr ansprechend. Die Platte gehört zu den Besonderheiten des Mozart-Sammlers.

*

Beim „Figaro“ wird ein Abwägen der verschiedenen Einspielungen schwieriger, da in diesem Überblick nur Streiflichter geboten werden können und die betont subjektive Wertung nicht ausführlicher zu belegen ist. Ich habe sechs Aufnahmen gehört. Die musikalisch stichhaltigste ist, wie schon gesagt, Kleibers Einspielung bei der Decca (Dec LXT 5088/91-C). Hier hat man den Eindruck, daß die Tempi stimmen, daß die Proportionen gewahrt sind, daß der Klang unübertreibbar moztartisch vibriert und jenes unbeschreibbare Moment der Faszination herrscht, das sich aus einer unerbittlichen Präzision, einer fast herben Klarheit und einer unbestechlichen Kombination der Solostimmen, nicht zuletzt des exakt dosierten Chores summiert. Lisa della Casa Gräfin ist distinguiert, Hilde Güdens Susanne keß und glockenschön im Klang. Siepis Figaro wirkt ungemein dramatisch, mit einer starken Ausstrahlung der markant-dunklen Stimme. Poells Graf hat sonore Würde. Man muß hören, wie Kleiber zeigt, daß Mozart heute vornehmlich vom elementar erlebten und zugleich vergeistigten Rhythmus her gerecht erfaßt wird — ganz im Gegensatz zu den romantisch angehauchten Interpretationen.

Herbert von Karajan wirkt für den „Figaro“ zu weich, zu wenig rhythmisch konturiert, wobei es eben das Geheimnis bei Kleiber bleibt, daß er bei aller Präzision wienerisch-schwungvoll und becirchend-zauberhaft wirkt. Kleiber ist übrigens der einzige Dirigent, der, so weit ich gehört habe, die große Verzeihungs-Szene kurz vor dem Presto-Finale nicht pathetisch aufbauscht und elegisch verbreitert, wozu im Grunde kein Anlaß gegeben ist. Wie ärgerlich ist dieser falsche Ton des Gefühls bei eigentlich allen anderen Dirigenten, auch bei denen, von

►
Anneliese Rothenberger und Hilde Güden (rechts) als Susanne und Gräfin in einer Hamburger Aufführung von „Figaros Hochzeit“. Eine neue, deutschsprachige Aufnahme des Werkes mit diesen beiden Künstlerinnen sowie Hermann Prey, Walter Berry und Edith Mathis in den Hauptrollen hat Electrola vor kurzem veröffentlicht. fono forum bespricht die Neuerscheinung im nächsten Heft ausführlich



denen man es nicht erwartet, also etwa Giuliani, der im übrigen einen sehr prägnanten „Figaro“ dirigiert hat, wirblig und nervig (Col 91 184/86). Das Orchester bleibt hier jedoch sehr im Hintergrund. Die stereophonische Technik ist auf dieser Aufnahme nicht glücklich angewendet, die Stimmen schmelzen in den Ensembles oft nicht genug zusammen. Der Graf (Waechter) verläßt, weil er zu heftig agiert, gelegentlich das von Mozart gesetzte Maß. Anna Moffo ist nicht geschmeidig-betörend genug als Susanna, Taddeis Figaro hat hohen Rang. Elisabeth Schwarzkopf als Gräfin ist von unnachahmlicher Kultur des Vortrages.

Bei Karajan gesellten sich, um es nachzutragen, zur Schwarzkopf Irmgard Seefried, Erich Kunz, George London, Sena Jurinac: ein erlesenes, schier vollkommenes Ensemble. Hier (Col 90 292/4) werden lediglich

ist der Ausgleich von Dramatik und Schalk, von tragischem Unterton und schelmischem Witz verwirklicht. Irmgard Seefried muß an erster Stelle genannt werden, zumal sie hier nicht alle ihre Eigenwilligkeiten — aber leider doch noch einige Notentextvarianten — anbrachte. Allerdings singt sie die Susanna so raffiniert und mitreißend von der Darstellung her, daß man gefesselt bleibt. Renato Capecchi ist ein virulenter Figaro mit prächtiger Stimme, Maria Stader läßt die Gräfin ein wenig blaß erscheinen, Hertha Töppers Cherubin ist sehr gut. Fischer-Dieskau männlicher Graf ist auch in der rechten Dramatik und musikalischen Intensität eine mustergültige Leistung, die für diese Platte neben der Seefried und Fricsays Leitung den wesentlichsten Pluspunkt gibt — abgesehen noch von einer hervorragenden Aufnahmetechnik, wie sie keine zweite Ein-

temperamentvollen Darstellung wie von der erfüllten Führung der Stimme in vollendeter Mozart-Kultur her. Hilde Güden ist leider keine Gräfin und singt zuviel aus dem Hintergrund. Szenische Angaben sind hier nicht immer glücklich akustisch umgewandelt. Hermann Preys Graf imponiert, Walter Berys Figaro macht Freude, Edith Mathis ist stimmlich ein zarter Cherubin.

Suitner hat die Ouvertüre auffallend perlend und luftig dirigiert, ist bei der Begleitung aber dann entweder zu unbeteiligt oder zu hart vorgegangen. Man empfindet das Orchester nicht als Partner auf der Bühne, es wirkt manchmal mit seinen dreinfahrenden Figuren eher als Widerpart. Am stärksten vermisste ich eine Spiritualität, die unerlässlich ist. Und wie sie halt, man muß es immer neu sagen, bei Kleiber so vorbildlich demonstriert ist — unaufdringlich,



Gustav Mahlers sinfonisches Schaffen bedeutet für die Schallplattenindustrie immer noch ein Wagnis. Nur so läßt sich die Tatsache erklären, daß Neuaufnahmen, speziell wenig bekannter und aufgeführter Werke wie etwa der 3., 5., 6., 7. oder 8. Sinfonie, so selten sind. „La Revue des Disques“ widmet diesem Thema einige Betrachtungen, denen sich eine ausführliche Diskografie anschließt. Besonders die Neuerscheinungen der 5. und 9. Sinfonie unter Bernstein und Barbirolli werden dabei hervorgehoben, wobei anzumerken ist, daß die 5. Sinfonie Gustav Mahlers in der Interpretation durch Leonard Bernstein auf CBS bisher bei uns noch nicht veröffentlicht worden ist.

Es ist reizvoll zu erfahren, welche Eindrücke ein amerikanischer Tourist, in diesem Falle sogar ein sehr musikkundiger Reisender, in Europa und dazu noch in Salzburg als auf den ersten Blick typisch europäisch ansieht. Nach einem Transatlantik-Flug, so meint

Fritz A. Kuttner in seinem Beitrag über Salzburg in „Hi Fi/Stereo Review“, müsse man sich zunächst damit abfinden, statt Toilettenpapier „Sandpapier“ (!) zu benutzen, zum zweiten begegne man in der Hochsaison, wohin man sich auch wenden mag, Festspielen. Festivals seien in Europa „big business“, und in Salzburg könne man zu dieser Zeit genau so viel Verkehr, Lärm und Benzingestank registrieren wie am New Yorker Times Square zur „rush hour“! Damit aber nicht genug. Neben den erhöhten Eintrittspreisen sowie den nach Ansicht von Herrn Kuttner oft ungerechtfertigt hohen Hotelkosten werden auch die künstlerischen Qualitäten unter die kritische Lupe genommen. Ganz besonders schlecht schneidet dabei eine — nicht näher bezeichnete — Matinée der Salzburger Festspiele ab, von der es heißt, jedes führende amerikanische Orchester hätte zu geringerem Eintrittspreis, zu einer zivilisierteren Stunde und mit höherem

Einsatz ein solches Programm geboten. Ob allerdings fehlende Klimaanlage dem Niveau oder der Aufnahmefähigkeit abträglich sein müssen, mag immerhin bezweifelt werden. Schließlich hat man früher, auch in Salzburg, gut und oft ausgezeichnet musiziert, ohne „air conditioning“ zu besitzen, geschweige denn zu kennen.

Künstler haben in eigener Sache oft Wesentlicheres zu berichten, als noch so gut informierte Fachleute es vermögen. So darf auch das Thema „Giulini über Giulini“, das „Audio & Record Review“ veröffentlicht, manchen Musik- und Schallplattenfreund interessieren. Giulini, von dem oftmals gesagt wird, er sei in mancher Hinsicht der Nachfolger Toscaninis, berichtet in diesem Artikel auch über sein Repertoire und läßt dabei eine kritische Einstellung gegenüber der Moderne erkennen: „Es ist wahr, daß ich die großen Komponisten dirigiere und nur wenig moderne. Wenn ich ein neues Werk einstudiere, muß ich es in mir fühlen und mit ihm täglich leben. Ich kann nicht mit etwas leben, was ich nicht liebe. Was ich suche, ist tiefe Humanität.“

Daß Briefmarken dem Sammler und Liebhaber oftmals auch kulturgeschichtliche Aspekte vermitteln, ist bekannt. Auch Musiker und Musikinteressierte dürften Vergnügen daran finden, in der amerikanischen Zeitschrift „Hi Fi/Stereo Review“ nachzulesen, welche Großen der Musik bereits auf Briefmarken „verewigt“ worden sind. Neben zahlreichen, teilweise auch farbigen Reproduktionen wertvoller alter Briefmarken untersucht der Artikel „Musik im Briefkasten“ auch die Frage der Beliebtheit einzelner Komponistenpersönlichkeiten für die internationale Philatelie. wg

die Arien und Ensembles nebeneinandergestellt (Rezitative sind wohl unwichtig?). Man gewinnt auch den Eindruck, als sei hier eine Glanznummer, möglichst effektiv herausgeputzt, neben die andere gestellt, ohne inneren Zusammenhang. Außerdem gibt die Karajan-Aufnahme dem Gesang ein zu großes Übergewicht. Sogar Böhm hat nicht das Niveau erreicht, das Kleiber realisierte. Vielleicht deshalb, weil er für die Philips-Aufnahme (Phil AL 00 357/59) nicht die Wiener Philharmoniker, sondern die Wiener Symphoniker zur Verfügung hatte. Die Besetzung läßt sich hören, wenn auch das Ensemble nicht annähernd so zusammengeschweißt und aufeinander abgestimmt erscheint wie bei Kleiber und dann wieder bei Fricsay, dessen DG-Einspielung (DGG 138 697/99) mir von allen seit Kleibers Aufnahme herausgekommenen Interpretationen am besten gefällt.

Auch hier ist die rhythmische Verve zu vernennen, knistert es im Ensemble-Gesang,

spielung des „Figaro“ aufzuweisen hat — leider auch nicht die neueste Einspielung unter Otmar Suitner aus Dresden bei der Columbia (Col 91 379/81).

Hier werde ich bei der Beurteilung wahrscheinlich ungerecht. Denn diese Aufnahme ist die erste Gesamt-Einspielung in deutscher Sprache. Und die Unterschiede sind so gravierend, daß man die italienischen Aufnahmen nicht als Maßstab werten dürfte. Aber man tut es halt doch, weil schließlich das Stück italienisch komponiert wurde und in dieser Sprache auch sehr viel besser, weil lebendiger, zu singen ist und weniger durch einen schlechten (Übersetzungs-)Text belastet wird. Zwar mag ich mir eine deutsch gesungene Aufführung schon ansehen, aber auf der Platte ist der deutsche Text nur schwer zu ertragen. Das sehr impulsreiche Singen des Ensembles der Dresdner Aufnahme macht freilich einige Mängel dieser sprachlichen Seite wett. Anneliese Rothenbergers Susanna glitzert und glänzt von der

bei atmender Melodik, bei sorgfältiger Phrasierung, im Miteinander von sinnlicher Betörung und geistigem Schliff.

*

Auch der „Don Giovanni“ liefert mehr Ausführungsprobleme, als wir im allgemeinen annehmen. Hier fehlt es zumeist an der geeigneten Besetzung der Titelrolle. Auf den vorhandenen Einspielungen ist mir Siepi am glaubwürdigsten hinsichtlich des erotischen Fluidums der Stimme. Er sang den Giovanni auf einer Decca-Aufnahme (Dec SXL 2117/20-B) unter Josef Krips, zusammen mit so ausgesprochenen Mozart-Interpreten wie Hilde Güden, Lisa della Casa und Suzanne Danco, mit Fernando Corena und Walter Berry. Krips überzeugt durch seinen untrüglichen Mozart-Instinkt mehr als Leinsdorf, der nicht so ausgeglichen dirigiert — bei recht ähnlicher Besetzung (allerdings mit der nicht immer Mozart-getreuen Price und der Nilsson) auf RCA-Victor (RCA LSC 6410/

1—4). Eine alte Aufnahme aus Dresden unter Elmdorff will ich übergehen, da sie in deutsch gesungen wurde, was sich auch hier nicht vorteilhaft ausnimmt. Auch die Philips-Aufnahme unter Rudolf Moralt hält nicht den Einspielungen von Krips, von Giulini, Fricsay und Rosbaud die Waage. Kurz auch hierzu einige Andeutungen: Giulini, auf Columbia STC 91 059/62, leitete ein beachtliches Ensemble (von Elisabeth Schwarzkopf über Eberhard Waechter, der noch kein Giovanni ist, bis zu Graziella Sciutti, Joan Sutherland, die sich viel Mühe mit Mozart gab, sowie Giuseppe Taddei und Gottlob Frick) mit viel Dramatik und Effekt nach italienischer Manier. Die Einspielung gehört zu den unmittelbar packenden und den aufnahmetechnisch überzeugendsten Aufnahmen des Werkes. Leider bedeutet die ungenügende Ausstrahlung des Giovanni und das nicht immer mozartische Gleichmaß bei allen Sängerinnen doch eine Beeinträchtigung.

Fricsays „Giovanni“ (DGG 138 050/52) hat viel Vitalität und Vergeistigung zugleich, aber den interpretatorischen Rang Fischer-Dieskau in der Titelrolle (für die sein Bariton eine Spur zu hell dünkt) erzielen nicht alle Mitglieder des Ensembles. Maria Stader und Ernst Haefliger singen sehr ordentlich, Sena Jurinac wirkt prachtvoller als die etwas müde erscheinende Seefried, während die weiteren Herren hier nicht ganz mithalten können. Der Klang ist bei Fricsay erfreulich durchsichtig und filigran geraten, was bei wenigen Aufnahmen sonst der Fall ist. Am ehesten noch bei Rosbaud, der in Aix-en-Provence einen „Don Giovanni“ bot, den die Platte festgehalten hat. Diese Aufnahme hat nicht moderne Stereo-Qualität, ist aber musikalisch nicht zu unterschätzen: die Weite des Ausdrucks wird mit viel Fingerspitzengefühl und intellektueller Brillanz realisiert. Die Soli sind unterschiedlich, Nicolai Geddas Tenor fällt auf, ebenso Anna Moffos Sopran, Campos Giovanni (Vox OPBX 162).

Die musikalisch nach wie vor bestechendste Aufführung bietet ein alter Mitschnitt einer Glyndebourne-Interpretation von Fritz Busch und Carl Ebert aus dem Jahre 1936. Trotz des natürlich arg störenden Klaviers bei den Rezitativen reißt der Impetus der Darstellung sofort mit. Gerade bei den Rezitativen ist wohl auch Eberts Regie mit maßgebend gewesen: so virtuos und theatergerecht, so aufregend und atemberaubend habe ich diese Rezitative sonst noch nie gehört. Die Passion Buschs, das untrügliche Gefühl für mozartische Balance und eine phantastische Besetzung haben uns hier fast das Wunder einer vollendeten „Giovanni“-Wiedergabe vermittelt, für deren Konservierung wir der Electrola (Elec 80 598/600) danken müssen, da mit ihr ein Maßstab aufgerichtet ist.

*

Auch für die „Cosi“ gibt es einen Modellfall einer Interpretation, was angesichts der Schwierigkeiten dieser Partitur fast unglaublich ist. Aber was Karl Böhm geleistet hat, ist sogar von der alten Fritz-Busch-Aufnahme aus Glyndebourne — deren Rang unbestritten bleibt (Elec 80 681/83) — nicht zu überbieten. Böhms erste Einspielung für Decca (Dec LXT 5107/09-C) bleibt unvergessen vor allem dank einer geschlossenen solistischen Besetzung. Die neue Böhm-Aufnahme (Elec A 91 235 S und 91 236/38) ist von ihm aus noch gereifter und subtiler im Klang — wozu natürlich wohl auch die inzwischen verbesserte Aufnahmetechnik sehr beigetragen hat. Natürlich ist das Duo Schwarzkopf-Ludwig unübertrefflich, die Herren Alfredo Kraus und Taddei singen ohne Tadel, Hanny Steffek und Walter Berry bieten eine treffliche Abrundung, obwohl Berry kein Alfonso ist, wie etwa Fischer-Dieskau, der nur leider in Eugen Jochum keinen ausgesprochenen „Cosi“-Dirigenten fand (DGG 138 861/63). Dabei sind bei der

Jochum-Aufnahme die Soli für sich mehr als im Ensemble-Klang bravourös, wenn auch nicht sublim zu nennen: Irmgard Seefried neben Nan Merriman und Erika Köth, Ernst Haefliger neben Hermann Prey. Jochum dirigiert zwar auch feinsinnig, doch wirkt Böhms Aufnahme reicher an Nuancen und Farben, an Stimmungen und Spannungen. Der mild bis harmlos klingende „Cosi“-Stil Herbert von Karajans fällt dagegen ab, wenn auch unerhört gut deklamierende Soli aufmerken lassen. Beispielhaft ist die lebendige Art des Rezitativ-Spiels unter Karajan (Col 90 432/34).

Rudolf Moralt's Aufnahme sagt mit ihrer schärferen Klang-Profilierung durchaus zu, läßt aber viele Zwischentöne, die hier entscheiden, unter den Tisch fallen. Graziella Sciutti bezaubert vor allen anderen als Despina, so daß also auch diese Aufnahme hörens-wert ist (Phil AL 00 417/19). Wer wählen will, wird sich an die neueste Einspielung unter Böhm halten und hier eine Bereicherung erfahren, wie sie nicht oft Wirklichkeit wird.

*

Bei der „Zauberflöte“ ist ein Streit entbrannt, ob man mit oder ohne Dialoge aufwarten solle. Zu erwarten ist in Bälde eine neue Einspielung unter Karl Böhm bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft mit Dialogen, die Sellner „inszenieren“ will, was zumindest interessant werden kann, wenn auch eine Lösung dieses Problems nicht unbedingt damit gegeben sein muß. Böhm hatte früher bei der Decca eine Aufnahme geboten (Dec SXL 2215/17-B), die mir mit den Soli (Böhme, Simoneau, Güden, Berry, Loose und anderen) nicht ganz gefallen will. Auch bei Karajan (Col 90 296/98) überzeugen mich die Soli nicht immer. Nur Wilma Lipp ist eine Königin der Nacht, wie sie inzwischen selten geworden ist. Irmgard Seefried gestaltet die Pamina nicht jener g-moll-Stimmung gemäß, wie sie abseits von romantischen Vorstellungen sehr wohl möglich wäre — auf der Platte allerdings auch noch nicht vorkommt. Nach der Münchener Aufführung, in der Anneliese Rothenberger in Deutschland zum erstenmal die Pamina sang, erwarte ich sie in dieser Rolle auf der Platte. In Ludwig Weber hatte Karajan seinerzeit natürlich einen profunden Sarastro, wie es ihn heute auch nicht mehr auf der Bühne gibt.

Fricsay gibt einen viel markiger und gestochener klingenden Mozart (DGG 18 267/69) als Karajan. Wir hören bei Fricsay Josef Greindl, Ernst Haefliger, Maria Stader, Rita Streich. Fischer-Dieskau ist ein umwerfend komischer Papageno, wie er seinesgleichen nicht auf der Platte hat und heute auf der Bühne nur von Hermann Prey erreicht ist. Da hier keine falsche Feierlichkeit aufkommt, da zwar streng, doch animierend musiziert wird, gehört diese Aufnahme zu den eindrucksvollsten. Sie wird neuerdings überboten von Klemperers Einspielung bei der Electrola (Elec STA 91 368/70). Hier ist — bis auf Walter Berrys nicht ausreichend kultiviert-mozartisch singenden Papageno und die nur schön klingende Stimme Gundula Janowitz' als Pamina — ein wundervolles Ensemble zusammen, bei dem selbst Gottlob Frick mozartischer wirkt als sonst, Franz Crass allerdings den Sprecher nicht so durchdacht singt wie Fischer-Dieskau auf der Bühne. Nicolai Gedda ist ein strahlender Tamino, Lucia Popp eine neue, glockenreine und kostbar die Koloraturen setzende Königin der Nacht, das Damen-Terzett mit Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig und Marga Höffgen darf ideal genannt werden. Der Chor unter Wilhelm Pitz ist schallplattengemäß studiert: durchsichtig und dennoch raumfüllend im Klang, dadurch auch textverständlich in der Deklamation, ohne falsche Feierlichkeit. Überhaupt hat Klemperer hier bewiesen, daß die „Zauberflöte“ in erster Linie Musik

bietet, die für sich spricht und einer Unterstützung von außermusikalischen mystischen Bezügen nicht bedarf. So kann man die „Zauberflöte“ als ein musikalisches, als ein kompositorisches Ereignis voll genießen. Und dazu trägt die Verve der orchestralen „Begleitung“ der Gesangsszenen entscheidend bei. Kaum je konnte man das Orchester so leidenschaftlich beteiligt erleben wie hier. Der Hörer wird nie „losgelassen“, er wird in die äußerste Expression pausenlos hineingezwungen, ohne daß deshalb dem Stil des Stückes Abbruch geschähe: es ist eine vom Geist geprägte Ausdruckskraft. Aber keine Note ist als Nebensache — eben als „Begleitung“ — gespielt. Diese „Zauberflöte“ darf deshalb phänomenal genannt werden. Klemperer läßt die genannten Einwürfe gegen einige solistische Leistungen fast vergessen, da er die Aufführung bestimmt, da sie von ihm die durchglühte Objektivität erhält, die dem Stück als gemeinsamer Nenner ihrer verschiedenen Gestalt-Ebenen dienen kann und muß.

Eine drei Jahrzehnte zurückliegende Aufnahme der „Zauberflöte“ ist die einzige, die in ihrer geschlossenen Konzeption und musikalischen Prägnanz an die Klemperer-Interpretation erinnert und stellenweise heranreicht: die Electrola-Aufnahme (Elec 80 471/72 und 80 473 S) mit den Berliner Philharmonikern unter Thomas Beecham, mit dem sehr männlich auftretenden und singenden Rosvaenge, dem markigen Wilhelm Strienz als Sarastro (nicht frei von einem kleinen sentimental Hauch), mit Tiana Lemnitz als beseelt singender Pamina, Erna Bergers musikalisch bewegender Königin der Nacht und Gerhard Hüschs saftigem Papageno. Einige Partien, über die herben Akkorde der Ouvertüre — die hier nicht larmoyant-weihevoll klingen — bis zum Quintett „Wie, wie wie, ihr an diesem Ort“, ungemein gestochen und funkelnd ausgeführt, sind Höhepunkte der „Zauberflöten“-Interpretation überhaupt. Daß man sie hier nachvollziehen kann, macht den Wert der alten Aufnahme aus und hebt einige doch arg hervortretende Spuren der Zeit auf — vor allem der Aufnahmetechnik, gelegentlich auch der Stilistik.

*

„Titus“, Mozarts letztes Opernwerk, fehlt leider auf dem deutschen Plattenmarkt. Da die frühen Werke bei harmonia mundi begrüßenswerterweise aufgenommen wurden, bleibt die große Hoffnung, daß sich diese Firma vielleicht auch an den „Titus“ wagt. Wer Mozart liebt, dürfte dafür dankbar sein. Denn in diesem Spätwerk lebt nicht nur die alte Seria-Form nochmals auf, sondern es vollzieht sich auch ein Reifeprozess, der selbst für Mozart schier unbegreiflich ist: was alles hat Mozart in diese Partitur hineingeholt an Erfahrungen mit der „psychologischen Oper“ und der Ensembleskunst bei der Buffa! Gewiß, im „Titus“ zeichnen sich Schemata wieder ab, die auf uns nicht mehr verbindlich wirken. Aber wir entdecken in einigen Arien oder Ensembles eine Ebenmäßigkeit der Stimmführung, eine Tiefe des Ausdrucks, daß wir dieser Partien wegen auf eine Gesamtaufnahme — getrost mit Kürzungen — auch des „Titus“ nicht verzichten wollen.

Der verfremdete Dirigent: eine Illustration aus dem Band „Das Hoffnung Musical-Festival“ (mit Genehmigung des Langen-Müller Verlags, München)