

Singspiel, große Oper oder Menschheits- drama?

Fidelio - eine vergleichende Diskografie von Gottfried Kraus

Was ist der „Fidelio“? Die ersten Szenen in ihrer biedermeierlichen Bürgerlichkeit lassen ein Singspiel erwarten. Nach dem Stil des Textbuches ist „Fidelio“ eine der noch revolutionären „Freiheitsopern“, in denen es um den Triumph des Guten über das absolutistische Böse geht. Dem Anspruch Beethovens nach ist es ein Musikdrama. Noch einmal: Was ist dieser „Fidelio“ — diese Oper, an der stets Kritik geübt wurde, der man Stilbrüche und mangelnde Logik im Aufbau vorgeworfen hat? Es mag mir erlaubt sein, einige Sätze aus Wilhelm Furtwänglers Essay über „Fidelio“ zu zitieren, den der Dirigent 1948 niederschrieb:

„Beethoven hat im ‚Fidelio‘ weder eine zeitgerechte Oper oder eine ‚stilvolle‘ Tragödie geschrieben, noch hat er die reale Wirklichkeit gestaltet. Er ist kein Opernmusiker und ist und will kein ‚Dichter‘ sein. Aber er ist etwas anderes: er ist Musiker, Seher, Heiliger. Nicht die ‚stoffliche‘ Wirkung des Gefangenseins — die in jeder Kinovorstellung sich auswirken mag —, die Musik, die Sehnsucht nach Freiheit, wie Beethoven sie erlebt und ausspricht, ist das, was uns erschüttert, zu Tränen rührt. Dieser ‚Fidelio‘ ist wahrlich weit mehr eine Messe als eine Oper. Die Gefühle, die in ihm angerührt werden, streifen durchweg die religiöse Sphäre oder gehören doch einer ‚Religion der Menschheit‘ an, die uns nach allem, was wir erlebt haben, noch nie so groß, so nötig erschienen ist wie eben heute. Hier liegt die einzigartige Kraft dieser Oper. Die Musikgeschichte mag uns sagen, daß ‚Fidelio‘ das Werk eines ‚Wiener Klassikers‘ ist, daß es der Gattung der damals üblichen ‚Rettungs- oder Schreckensopern‘ angehört. Wir aber wissen, daß das, was in dieser Musik auszusprechen versucht wurde, weit über alle historischen Begriffe und Zielsetzungen hinaus uns alle aufs unmittelbarste angeht und die europäische Menschheit immer wieder zur Selbstbesinnung nötigen und aufrufen wird...“

Man kann nicht besser ausdrücken, worauf die Sonderstellung des „Fidelio“ beruht; und wie bei kaum einem anderen Werk des Musiktheaters ist das Gelingen einer „Fidelio“-Aufführung so sehr von dem Bewußtsein dieser Besonderheit bei allen Mitwirkenden abhängig. Vor allem aber natürlich von der Persönlichkeit des Dirigenten, denn „Fidelio“ ist, was er ist, vor allem durch die Musik Beethovens, die den unvollkommenen, zeitgebundenen, stilistisch unbeholfenen Text ins zeitlos Gültige überhöht.

Bei einem Vergleich der sechs Dirigenten, deren „Fidelio“-Interpretation zur Diskussion steht, fällt zunächst auf, daß sie überwiegend der älteren Generation angehören. Lediglich der 34jährige Lorin Maazel und Ferenc Fricsay, der zum Zeitpunkt der Aufnahme knapp über 40 Jahre zählte, bilden die Ausnahmen, sie sind auch die einzigen nicht-deutschen „Fidelio“-Dirigenten. Man möge aus dieser Feststellung nicht herauslesen, die Interpretation des „Fidelio“ sei eine Sache der Generation oder gar der Nationalität. Und doch ist etwas Wahres daran. In Deutschland gibt es so etwas wie eine „Fidelio“-Tradition, die in diesem Werk eben das Tiefste, Erschütterndste und heilig Menschlichste sieht, was je für das Musiktheater gedacht und geschrieben wurde. Hier wird nicht die Frage gestellt, ob „Fidelio“ Singspiel oder „große Oper“ ist, hier hat der Interpret a priori eine gewisse Ehrfurcht, die sich, vielleicht nicht ohne romantisches Pathos, der humanitären Bedeutung der Oper bewußt ist.

Diese Voraussetzung fehlt sowohl bei Lorin Maazel als in gewisser Weise auch bei Ferenc Fricsay, der damals, vor dem ersten Ausbruch seiner schweren Krankheit, noch nicht den Zugang zum großen, humanitären Beethoven-Erlebnis gefunden hatte, das seine späten sinfonischen Beethoven-Aufnahmen prägt. Für Fricsay ist „Fidelio“ ein Singspiel mit der Entwicklung hin zum Musikdrama. Er gestaltet die Eingangssze-

nen mit leichter Hand, das Orchester bleibt stets durchsichtig, der Marsch etwa erklingt streng im Rhythmus, aber ohne jedes Pathos — wie überhaupt Pathos vermieden wird, wo es nur geht. Selbst die großen dramatischen Ausbrüche sind bei Fricsay schlank im Klang und im Ausdruck, der Jubel des Finales, das sich — natürlich ohne die dritte Leonoren-Ouvertüre — an das Kerkerbild anschließt, hat nichts Ekstatisches an sich. Trotzdem sind Klarheit und musikalische Lebendigkeit Fricsays bestechend.

Für Lorin Maazel ist der „Fidelio“ eine „große Oper“. Es wäre falsch, zu sagen, daß Maazel um die Bedeutung des „Fidelio“ nicht weiß, dafür ist der junge Maestro wohl zu intelligent, aber er reduziert alles auf den musikalischen, opernhafte Kern. Das hat in manchen Momenten starke, ungewohnte Wirkung; die Linienführung der Stimmen, kleine instrumentale Effekte werden deutlich wie kaum sonst. Die dramatischen Ausbrüche wirken aufregend, allerdings vor allem durch Tempo und scharfe dynamische Kontraste. Maazel läßt sich und auch den Sängern zu wenig Zeit, sich des emotionalen Gehaltes der Musik bewußt zu werden. Die Geschlossenheit — auch Maazel kommt mit vier Plattenseiten aus — wird hier mehr von außen erreicht als bei Fricsay. Trotzdem muß man Maazels „Fidelio“ gerade als Dokument der Auseinandersetzung einer neuen Generation mit dem „Fidelio“ besonderen Rang einräumen.

Auch für Otto Klemperer ist „Fidelio“ eine „große Oper“, allerdings anders als bei Maazel. Klemperer weiß um das Pathos, sowohl im Geistigen als auch im Musikalischen, und er realisiert dieses Pathos sehr bewußt. Zu bewußt? Was Maazel überspielt, erhält bei Klemperer fast übertrieben starke Bedeutung. Die Tempi, namentlich zu Beginn, sind langsam, die Akzente schwer. Den ersten Szenen fehlt dadurch die lichte Atmosphäre, ja selbst Pizarros Auftritt und das Duett mit Rocco sind eher wuchtig als dramatisch gespannt. Erst mit Leonores Arie und dem Gefangenenchor findet Klemperer das Maß zwischen Spannung und Gewicht, das dann fast lückenlos durchgehalten wird. Aufregend, weil packend gesteigert, die Kerkerzene. Trotzdem bleibt der — vielleicht auch durch das nicht sehr elastisch musizierende Philharmonia Orchestra London verstärkte — Eindruck gewollter Breite; Klemperer benötigt als einziger ohne die Leonoren-Ouvertüre sechs volle Plattenseiten.

Ebenfalls sehr breit, aber aus anderen Motiven, legt Hans Knappertsbusch seinen „Fidelio“ an. Er zelebriert, es kommt ihm vom Herzen. Das gibt Momente von zwingender Intensität, wunderbare Details, gerade in den ersten Nummern; Knappertsbuschs Deutung ist hier von erschütternder Menschlichkeit. Dafür fehlen ihm aber der jugendliche Elan und die Faust für die Dramatik des „Fidelio“. Seine Vorliebe für bisweilen absurd langsame Tempi bleibt auch an den dramatischen Höhepunkten bestimmend, er bringt sich dadurch um die Wirkung und seine Sänger um die Möglichkeit, natürlich und organisch zu phrasieren. — Als Entschädigung vermerkt man eine schöne, sinfonisch breit angelegte Leonoren-Ouvertüre, die überdies die Qualitäten des Bayerischen Staatsorchesters, das übrigens auch in der Hand Fricsays ein vorzügliches Instrument ist, ins beste Licht rückt.

Eine Sonderstellung zwischen den Extremen nimmt Karl Böhm ein, dessen Aufnahme von einer Radio-Übertragung aus der Wiener Staatsoper während des Krieges stammt. Sein „Fidelio“ ist unpräzisionslos, er gibt der Oper, was der Oper gebührt — Dramatik, Spannung, theatralische Lebendigkeit — und läßt dabei auch das Pathos, die Emotion zu ihrem Recht kommen. Er gerät nirgends ins Extrem und verfällt nie der Übertreibung; bei ihm steht auch die Leonoren-Ouvertüre als Zusammenfassung

und Quintessenz eines lebendigen, ein-drucksvollen Theaterabends am richtigen Platz.

Zuletzt Wilhelm Furtwängler. Seine Aufnahme, die mit dem Grand Prix du Disque ausgezeichnet wurde, stammt aus dem Jahre 1953, ist also Furtwänglers letzte „Fidelio“-Deutung. Die Aufnahme ist unvollkommen, da sie nur die Musiknummern aneinanderreihet und auch in der Besetzung nicht gerade ideal ist. Dennoch ist sie von singulärer, überragender Bedeutung. Hier wird zum akustischen Ereignis, wovon Furtwängler in seinem Essay sprach: Etwas „heilig Menschliches“ gewinnt Gestalt. Bereits in der Ouvertüre zeigt sich Furtwänglers einzigartige Klangdimension, wenn aus dem Urgrund des Tremolos die Konturen allmählich hörbar werden, wenn die kurzen Adagio-Takte und der Übergang zum Presto uns den dramatischen Konflikt vorausahnen lassen. Überhaupt diese Übergänge! Wieviele große Dirigenten, die heute als Superstars gefeiert werden, könnten aus diesen Aufnahmen lernen, was es heißt, eine neue musikalische, dramatische Situation vorzubereiten, sie allein aus der Musik notwendig erscheinen zu lassen. Wieviele Dirigenten könnten lernen, wie man den Sänger mit dem vollen sinfonischen Orchesterklang trägt und stützt. Unnachahmlich, wie Furtwängler den ersten Szenen einen volkstümlichen Charakter gibt, ohne irgendwie zu überspielen. Man höre einmal die Begleitung der Rocco-Arie und sage noch einmal, daß sie ein banales Stück sei; man begreife die unendliche Süße des Quartetts. Im Chor der Gefangenen — welche drängende, qualvolle Sehnsucht nach dem Licht der Freiheit! In der Kerkerzene — welche dramatische Urkraft! Und das Duett „O namenlose Freude“, ein beinahe qualvolles Stammeln angesichts der erdrückenden Last des Sichwiderfindens der beiden Gatten. Natürlich verzichtet Furtwängler auch nicht auf die Leonoren-Ouvertüre, und hier wird sie zum zentralen Ereignis, zur geballten Zusammenfassung eines lebenslangen Mühens um kongeniale Reproduktion des Beethoven'schen Werkes, wie sie in unserem Jahrhundert ohne Beispiel ist.

Es ist notwendig, hier auch ein Wort über die Wiener Philharmoniker zu sagen, die unter Furtwänglers Atem eine leidenschaftliche Intensität erreichen, wie kein Orchester sonst. Der einmalige Klang der Streicher ist hier sogar noch deutlicher als in der nach neuestem Stand der Technik produzierten Aufnahme unter Maazel, die — wie übrigens auch die Böhm-Aufnahme — von den Wiener Philharmonikern gespielt wird. Die Aufnahmetermine — ungefähr 1943, 1953 und 1964 — markieren zwanzig Jahre im Dienst der Wiener Oper und die unbestreitbare Spitzenposition der Philharmoniker als Opernorchester.

Kommt den Sängern im „Fidelio“ gegenüber dem Dirigenten zweifellos sekundäre Bedeutung zu, so ist das Problem der Besetzung der drei Hauptrollen doch gravierend. Vor allem eine ideale Leonore scheint kaum möglich zu sein. Sie muß ein echter hochdramatischer Sopran sein und intensiv gestalten können; der Hörer muß sowohl ihren männlichen Mut (und die Verkleidung) als auch die Liebesfähigkeit der Frau begreifen. Von den sechs Sängerinnen entsprechen zunächst einmal nur zwei der Anforderung einer echt hochdramatischen Stimme. Birgit Nilsson ist auch musikalisch und künstlerisch ohne Fehl, doch fehlt ihrer Stimme die Wärme, während Hilde Konetzni gerade hier des Guten zu viel tut; ihre gestalterische Fähigkeit bleibt zudem hinter der stimmlichen Expansion zurück. Vom Mezzofach, das seit jeher die Leonore als „Traumpartie“ ansieht, kommen Martha Mödl, die inzwischen wieder dorthin zurückgekehrt ist, und Christa Ludwig. Die Mödl mit beinahe hektischer Intensität der Gestaltung, die Ludwig mit größerer musika-

scher und künstlerischer Disziplin; beide aber werden mit den gesanglichen Anforderungen nur unvollkommen fertig, weniger noch im dramatischen Ausbruch als in den lyrischen Partien. Daß aber auch eine zu lyrische Sopranstimme der Partie nicht gerecht werden kann, zeigen Sena Jurinac und in gewissem Sinn auch Leonie Rysanek, die zwar musikalisch und auch stimmlich nahezu vollkommen ist, aber dennoch zu heil und zu weich im Timbre, um eine ideale Leonore zu sein. Sena Jurinac besticht durch die menschliche Wahrhaftigkeit und Tiefe ihrer Gestaltung, sie vermag ihrem Organ aber nur mühsam die erforderliche Dramatik abzurufen.

Ludwig van Beethoven: Fidelio

1. Hilde Konetzni (Leonore), Irmgard Seefried (Marzelline), Torsten Ralf (Florestan), Paul Schöffler (Pizarro), Herbert Alsen (Rocco), Peter Klein (Jaquino), Tomislav Neralic (Minister); Chor und Orchester der Wiener Staatsoper; Karl Böhm (Live-Aufnahme aus dem Jahre 1943)
VOX OPBX 167-3, 54,— DM (Kassette mit Textbuch).

2. Martha Mödl, Sena Jurinac, Wolfgang Windgassen, Otto Edelmann, Gottlob Frick, Rudolf Schock, Alfred Poell; Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker; Wilhelm Furtwängler (aufgenommen in Wien 1953)
Electrola E 90 071/73, 75,— DM (Kassette)

3. Leonie Rysanek, Irmgard Seefried, Ernst Haefliger, Dietrich Fischer-Dieskau, Gottlob Frick, Friedrich Lenz, Kieth Engen; Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper; Ferenc Fricsay (aufgenommen 1956)
Deutsche Grammophon Gesellschaft 138 390/1, 18 390/1, 50,— DM (Kassette mit dreisprachigem Textbuch)

4. Sena Jurinac, Maria Stader, Jan Peerce, Gustav Neidlinger, Deszö Ernster, Murray Dickie, Frederick Guthrie; Chor und Orchester der Bayerischen Staatsoper; Hans Knappertsbusch (aufgenommen 1962)
Westminster (Heliodor) Stereo 429 066/68 (Steckkassette ohne Text)

5. Christa Ludwig, Ingeborg Hallstein, Jon Vickers, Walter Berry, Gottlob Frick, Gerhard Unger, Franz Crass; Philharmonia-Chor, Philharmonia Orchestra London; Otto Klemperer (aufgenommen 1963)
Columbia (ST) C 91 206/08, 75,— DM (Kassette mit Textbuch)

6. Birgit Nilsson, Graziella Sciutti, James McCracken, Tom Krause, Kurt Böhm, Donald Grobe, Hermann Prey; Chor der Wiener Staatsoper, Wiener Philharmoniker; Lorin Maazel (aufgenommen 1964)
Decca SXL 20 085/86-B, LXT 2085/86-C, 42,— DM (Kassette)

Der Florestan seinerseits bietet ähnliche Probleme. Eine lyrische Stimme hat meist nicht das gewünschte heldische Timbre, ein Heldentenor nicht die nötige Stimmkultur. Immerhin trifft man hier auf drei Sänger, die dem Ideal nahe sind: Torsten Ralf, der Unvergessene, Wolfgang Windgassen mit echtem heldischem Kern der Stimme und Ernst Haefliger, der sein lyrisches Organ immerhin so klug zu „mischen“ versteht, daß, zumindest vor dem Mikrophon, echtes Metall mitklingt. Alle drei singen sauber, musikalisch und engagiert, Ralf vielleicht mit dem stärksten dramatischen Impuls. Aus der Gegend des schweren Heldenaltentors kommen Jon Vickers, der seine kräftige Stimme geschmackvoll und gekonnt einsetzt, und James McCracken, der sich quält und nicht recht frei wird. Jan Peerce, ein echter italienischer

Tenor aus den USA, ist leider fehl am Platz, sowohl dem Charakter der Stimme wie seinem Erfassen des Textes nach.

Auch Pizarro gehört zu den „heiklen Partien“, da er schwere Charakterstimmen und jenen gewissen „bösen“ Ausdruck verlangt, der nichts mit lärmender Derbheit zu tun hat. Paul Schöffler ist hier unerreicht im dramatischen Impetus und der herrischen Geste. Tom Krause setzt seine junge, ergiebige Stimme prägnant und klug ein, Gustav Neidlinger ist ein wenig wild, aber im Timbre durchaus „richtig“. Walter Berry sucht durch ständiges Forcieren sein weiches, volles Organ und seine Persönlichkeit zu verstellen, was ihm ebensowenig gelingt wie Otto Edelmann, der seinen gemütlich-wienerischen „Waldner“-Ton nicht los wird. Fischer-Dieskau endlich ist nur als Fehlbesetzung zu bezeichnen; mit seiner noblen Mezzavoice-Kultur und der hellen, nur im Legato ergiebigen Stimme ist er bei dieser „Brüllpartie“ auf verlorenem Posten.

Die übrigen Rollen mögen leichter zu besetzen sein: als Marzelline demonstriert die junge Irmgard Seefried das Ideal mit dem unbeschreiblichen, süßen Timbre ihrer Stimme und ihrem natürlichen Temperament; zehn Jahre später unter Fricsay ist ihre Gestaltung inniger, tiefer, menschlicher geworden, doch nicht mehr so mühelos. Sena Jurinac ist auch als Marzelline nicht ganz richtig eingesetzt, wenngleich sie wiederum durch persönliche Gestaltung besticht; Ingeborg Hallstein und Graziella Sciutti vertreten mit Geschmack und souveräner Musikalität das Soubrettenfach. Maria Stader zeigt einmal mehr, daß ihre Domäne nicht die Oper ist.

Als Rocco begegnet uns gleich dreimal Gottlob Frick; alle Male überzeugt der biedere Klang seiner Prachtstimme; die Gestaltung wirkt bei Fricsay verhaltener, unter Klemperer am diszipliniertesten. Kurt Böhm ist ein sehr dezenter, kluger Rocco, von Herbert Alsen und Deszö Ernster läßt sich solches, schon vom Stimmcharakter her, nicht sagen. Den Jaquino singen am überzeugendsten Gerhard Unger und Rudolf Schock, doch sind auch die anderen, Peter Klein, Friedrich Lenz, Murray Dickie und Donald Grobe, richtig eingesetzt. Für den Minister, der Wärme und menschliche Würde ausstrahlen muß, setzen Tomislav Neralic und Alfred Poell das Maß; Hermann Prey und Franz Crass wirken zu jung, Kieth Engen und Frederick Guthrie stimmlich zu wenig souverän.

Die Wirkung der Chöre, die im „Fidelio“ ja zweifellos eine wichtige Rolle spielen, hängt wesentlich von der Technik der Aufnahme ab und ist eigentlich nur bei Heliodor nicht ganz befriedigend, wie überhaupt hier die Technik nicht das höchste Maß an Klarheit erreicht. Die Live-Aufnahme Böhms ist überraschend gut und klar, die Furtwängler-Einspielung rund und voll im Klang. Die Stereo-Fassungen haben ihnen natürlich dennoch etwas voraus: die Aufnahme der Deutschen Grammophon Gesellschaft ist sehr durchsichtig, wenn auch nicht so breit und kontrastreich wie die Decca-Einspielung, die Aufnahme der Columbia ist groß und verschwenderisch im Klang.

Abschließend noch ein Wort zu den Dialogen, deren Realisierung ein Problem für sich darstellt, da bekanntlich nur sehr wenige Sänger gute Sprecher sind. Dennoch, die Lösung der Fricsay-Aufnahme, in der Schauspieler für die Dialoge eingesetzt sind, scheint mir verfehlt, da die Einheitlichkeit doch stark leidet. Da ist es schon besser, den Dialog auf das Allernotwendigste zu kürzen wie bei den Decca-Platten, denen in dieser Hinsicht der Vorrang vor der Columbia-Aufnahme mit ihrer etwas „patzigen“ Dialogregie gebührt. Am besten natürlich die Live-Aufnahme aus der Wiener Oper, da man hier das Flair der lebendigen Aufführung spürt und das sinngemäße Sprechen sich aus der Situation ergibt.