

OPER ALS TRIUMPH



Horst Koezler über
Bellinis und Donizettis
Bühnenwerke heute

Manchmal beginnt man sich zu fragen, ob wir hierzulande unsere Anstrengungen um das musikalische Theater von morgen nicht doch allzu sehr auf Kosten des Opernpublikums von heute forcieren. Nicht etwa, als ob dieses Publikum etwas gegen das wirklich gute musikalische Theater hätte, das der Musik ungeschmälert ihr Recht belässt und ihr darüber hinaus zu echter theatralischer Legitimität verhilft. Nein, durchaus nicht. Aber verleitet unsere Intendanten das Streben nach dem überzeugenden Musiktheater nicht doch manchmal dazu, Werke, ja ganze historische Werkkategorien zu ignorieren, die aus dramaturgischen, musikalischen oder auch anderen künstlerischen Gründen immer für das intellektuell anspruchsvollere musikalische Theater der Zukunft vielleicht nicht in Frage kommen, die aber vom Publikum unserer heutigen Opernbäuser ganz zweifellos mit ausgesprochener Begeisterung aufgenommen würden, wenn es sie nur zu sehen bekäme? Im fono forum war letztlich von der Grand opéra Meyerbeers die Rede. In diesem Heft geht es um die Oper als Triumph der Melodie, wie sie von Bellini und Donizetti auf ihren Höhepunkt geführt wurde, um das historische Bindeglied zwischen Rossini und Verdi – um die italienische Oper der dreißiger und beginnenden vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

DER MELODIE

Es ist nicht zu übersehen, daß sich die Opern Bellinis und Donizettis in den führenden Opernzentren des Auslandes einer noch immer wachsenden Popularität erfreuen. Zwar war dieser Operntyp zumindest an der New Yorker Met niemals ganz in Vergessenheit geraten. Und Italien hatte die Opern der beiden Komponisten sowieso in diesem Jahrhundert immer im Repertoire. Doch läßt sich nicht leugnen, daß die Opern Bellinis und Donizettis in den letzten Jahren wieder stärker ins Bewußtsein des operninteressierten Publikums gerückt sind. Und es kann keinen Zweifel daran geben, daß es die Schallplatten-Gesamtaufnahmen ihrer Werke waren, die das bewirkten haben.

Callas und Sutherland

Am Anfang dieser Wiederentdeckung standen die Callas-Aufnahmen von „Lucia di Lammermoor“, „I Puritani“, „Norma“ und „La sonnambula“ — sie alle entstanden zwischen 1952 und 1957, produziert von Walter Legge für den EMI-Konzern. Es waren nicht in jedem Fall die ersten Schallplatten-Gesamtaufnahmen dieser Opern, es gab frühere italienische Produktionen von „Norma“ und „Lucia“, die noch auf großen Schellackplatten herausgekommen waren (und später auf LP überspielt wurden). Wer wollte, konnte sich also auch schon vor 1945 mit den beiden Meisterwerken Bellinis und Donizettis auf der Schallplatte befassen. So muß man es also doch wohl der persönlichen Faszination von Maria Callas zuschreiben, wenn nach ihren Schallplatten-Gesamtaufnahmen plötzlich ein förmlicher Run auf beide Komponisten einsetzte.

Selbst in Italien begann man sich wieder neu und verstärkt für Bellini und Donizetti zu interessieren — mit dem Ergebnis, daß man sich auch um ihre unbekannten und längst vergessenen Werke bemühte. Kein Wunder indessen, daß in England, dem europäischen Schallplattenland Nummer eins, die Bellini- und Donizetti-Begeisterung besonders intensive Formen annahm — zumal nach der Entdeckung Joan Sutherlands in der Covent-Garden-„Lucia“-Aufführung von 1959 als britisches Äquivalent zur Callas. Covent Garden, Glyndebourne und Edinburgh wurden hier zu Pflegestätten des neuen Bellini- und Donizetti-Kults, der von hier aus nicht auf den Kontinent zurückstrahlte — auch zuletzt dank dem Einfluß der Zeitschriften „Opera“ und „Gramophone“.

Mit „La Stupenda“ Sutherland in den großen Koloratursupranrollen (von denen nur die Norma ihrem Stimmtyp versagt ist) hob in England die Bellini- und Donizetti-Renaissance an, die von hier aus, was nicht verwunderlich ist, auch auf Amerika übergriff. Und da in Amerika alles „super“ ist, so hielt die Neue Welt auch hinsichtlich dieser Begeisterung noch eine Steigerungsform bereit. Allein im letzten Winter hörte ich in New York und Boston im Abstand von nur wenigen Wochen drei verschiedene Bellini-Opern: „I Capuleti e i Montecchi“ als Beitrag der American Opera Society zum Shakespeare-Jahr in einer konzertanten Aufführung (mit Giulietta Simionato und



Opern-Renaissance durch die Schallplatte: Franco Corelli, Maria Callas, Nicola Zaccaria (v. l. n. r.) und der Chor der Mailänder Scala im Dienste der Musik Bellinis

links: Norma 1964 — La Callas in der Pariser Oper

Mary Costa) in Carnegie Hall, „La sonnambula“ (mit Sutherland) an der Met und „I Puritani“ (ebenfalls mit Sutherland) bei der Boston Opera Group. Es ist bekannt, daß die Met die neue Saison 1964/65 mit einer Neuinszenierung von „Lucia“ (abermals mit Sutherland) eröffnen wird.

Deutsche Zurückhaltung

Nur die deutschen Opernhäuser haben sich in dieser Beziehung eine merkwürdige Zurückhaltung auferlegt. Zwar ist der Anteil der Callas- und der Sutherland-Aufnahmen am Gesamtumsatz der Schallplattenindustrie hier relativ sicher nicht viel geringer als in den anderen Ländern, zwar ist man auch bei uns immer wieder erstaunt über die sehr genauen diskografischen Kenntnisse und das ausgesprochen kritische Urteil der Opernfans unter den Schallplattensammlern, die alle einschlägigen Aufnahmen mit sehr offenen Ohren gehört haben; aber ihr Interesse an der Bellini- und Donizetti-Renaissance hat sich bisher noch kaum in den Spielplänen niedergeschlagen. Ein paar Gastspiele italienischer Kompanien haben die bekannteren Werke nach München und Wiesbaden gebracht, in Berlin und in Köln konnte man die Callas-„Lucia“ erleben, aber das ist auch schon fast alles.

Eine Ausnahme allerdings hat es gegeben: „Lucia“ scheint definitiv ins deutsche Repertoire zurückgekehrt zu sein — in München mit Erika Köth in der Titelrolle, in

Stuttgart mit Ruth-Margret Pütz, an den kleineren Theatern mit der jeweiligen lokalen Koloratursängerin (von denen mir die Wuppertalerin Elisabeth Witzmann, die jetzt nach Köln engagiert wurde, besonders vielversprechend erscheint). Mit so offensichtlichem Erfolg, daß sich die Electrola sogar zur Produktion einer deutschsprachigen 30-cm-Platte (mit Köth und Schock) entschloß (E 80 021). „Norma“ dagegen macht sich weiterhin außerordentlich rar auf den deutschen Bühnen, was vielleicht aber auch auf die noch schwierigere Besetzung der Titelrolle zurückzuführen ist. Nur Aachen scheint sich in den letzten Jahren an diese Oper gewagt zu haben, in der Spielzeit 1958/59, mit der Amerikanerin Sylvia Carlisle in der Rolle der Druidenpriesterin. Im übrigen konnte ich keine Bellini-Oper auf unseren Spielplänen entdecken. Braunschweig hat allerdings für die neue Spielzeit „I Puritani“ angekündigt.

Ich kann mir diese Zurückhaltung schwer erklären. Die „Lucia“-Aufführungen haben bewiesen, daß auch bei uns durchaus ein potentiell großes Publikum für diesen Operntyp vorhanden ist. Gewiß, diese Opern sind nicht leicht zu besetzen, und man darf sich nicht zu sehr an den Gedanken klammern, für welche Idealbesetzungen beide Komponisten ihre Opern schrieben. Aber sind Fiordiligi, Isolde und Zerbinetta leichter zu besetzen? Wie viele ideale Vertreterinnen dieser Rollen gibt es heute schon? Und hat sich je einer unserer Intendanten gehindert



gefühlt, diese Werke anzusetzen, weil er sie nicht ganz erstklassig besetzen konnte? Wenn alle unsere Opernhäuser auf Schwarzkopf in „Cosi fan tutte“, auf Nilsson als Isolde und auf Pütz in „Ariadne auf Naxos“ bestehen würden, könnten sie bald ihre Tore schließen. Sie spielen sie trotzdem. So, wie die italienischen Opernhäuser auch Bellini und Donizetti spielen, wenn ihnen keine Callas oder Sutherland zur Verfügung steht (Scotto und Freni sind schließlich auch nicht zu verachten). So ganz ausschließlich vom Stimmphänomen des Soprans und Tenors scheinen mir diese Werke denn doch nicht abhängig zu sein.

Falsche Maßstäbe

Es muß zugegeben werden, daß die deutsche Musikkritik an der Animosität der Offiziellen gegen Bellini und Donizetti (mit Ausnahme seiner drei komischen Opern) sicher nicht ganz unschuldig ist. Wo immer bei irgend welchen Gastspielen oder Festspielen ihre Opern gezeigt worden sind, sind sie von der Kritik im allgemeinen mit einer geradezu mörderischen Lust „fertig gemacht“ worden. Wie hat man sich nicht über ihre Primitivität lustig gemacht, mit welcher parodistischer Wonne hat man nicht ihre Libretti nacherzählt, welchen Spott hat man nicht über die Riesenharfe ihrer Orchesterbegleitung und über ihre Leierkasten-Melodienseligkeit ausgegossen, mit welchem Amüsement hat man sich nicht über die Stereotypen der Inszenierungen ereifert! — Nein, ein Wunder ist's wahrlich nicht, daß sich die deutschen Intendanten nach diesen Erfahrungen den Meistern des Belkanto gegenüber ziemlich reserviert verhalten haben.

Es sieht allerdings so aus, als ob die deutsche Musikkritik hier einer Entwicklung hinterherhinkt, die ja auch auf dem Parallelgebiet der Malerei seit längerem zu beobachten ist: nämlich der Wiederentdeckung der naiven Kunst des 19. Jahrhunderts. Die italienischen, englischen und amerikanischen Kritiker, die anfangs der gleichen Meinung

waren, daß nämlich Bellini und Donizetti durch Verdi und Wagner gründlich ad absurdum geführt worden seien, haben sich inzwischen eines Besseren besonnen und ihr Urteil zumindest teilweise revidiert. Und auch die Wissenschaft hat sich inzwischen wieder mit beiden Komponisten befaßt und ihnen eine gerechtere Einschätzung zuteil werden lassen: 1959 erschien eine grundlegende neue italienische Bellini-Biografie von Francesco Pastura, dem Kurator des Bellini-Museums in Catania, und soeben ist von Herbert Weinstock in New York und London ein glänzendes neues Buch über „Donizetti und die Welt der Oper in Italien, Paris und Wien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ herausgekommen.

Damit haben Kritik und Musikwissenschaft nachträglich den Publikumsinstinkt legitimiert, der sich zunächst ohne alle intellektuelle Begründung einfach an dem Melodie-Appeal dieses Operntyps berauscht hatte. Nur bei uns steht diese Legitimation noch aus, obgleich die Wogen der Begeisterung über „Casta Diva“, „Qui la voce“ und „Sporgi d'amor pianto“ bei uns sicher nicht weniger hoch gehen als anderswo.

Inszenierungsfragen

Ich muß jedoch gestehen, daß auch mich die konzentrierte Verabreichung von Bellini-Opern im letzten Winter in Amerika skeptisch gestimmt hatte hinsichtlich ihrer Repertoirechancen in Deutschland (mit Donizettis „Il duca d'Alba“ war es mir 1959 in Spoleto nicht viel anders ergangen). Nun gehören allerdings „I Capuleti e i Montecchi“ trotz der herrlichen „Oh! quante volte“-Arie sicher nicht zu den inspiriertesten Werken Bellinis. Sie waren 1830 entstanden, also noch vor der „Sonnambula“, die sich als erste Bellini-Oper im Weltrepertoire erhalten hat. Wagner pries bekanntlich die Schröder-Devrient sehr, die 1834 in Leipzig den Romeo sang. Mir schien dieses Werk indessen alle Untugenden zu besitzen, die ich Bellini jemals vorgeworfen gehört hatte: eine einzige Kette hübscher Arien und Duette ohne alle rollencharakteristische

Substanz, so daß sie wohl auch untereinander hätten ausgetauscht werden können. Es wurde zwar exquisit gesungen, aber der Effekt war doch leicht lächerlich, wenn beide Ladies nebeneinander standen, die Simionato sehr streng und indigniert durch ihre Brille sehend, die Costa sie gewaltig überragend, beide ihre Partien vom Blatt herunterlesend, ohne jeglichen Versuch, ihren Rollen individuelles Leben einzuhauchen...

Anders lagen die Gründe für meine Skepsis gegenüber „Sonnambula“ und „Puritani“. Beides waren schlechte italienische Routineinszenierungen, die gar nicht erst den Versuch unternahmen, den Werken zu echter dramatischer Präsenz zu verhelfen — also im Grunde überhaupt keine Inszenierungen, sondern nur Auftritts-, Stellungs- und Abgangsarrangements. Mir schien aber, daß man diese Opern mit ausgesprochener Liebe inszenieren müsse, wenn man sie nicht der Lächerlichkeit preisgeben wolle, als „period pieces“ gewissermaßen, in den ihnen entsprechenden Rahmen ihrer Entstehungszeit gestellt — so, wie es Zeffirelli in seiner Covent-Garden-„Lucia“ so hinreißend getan hatte. Keineswegs als modernes musikalisches Theater etwa, sondern als historische Opernvorstellung. Ich könnte mir vorstellen, daß sie dann einen liebenswerten Charme entfalten würden, der in diesen Auführungen durch dumme Routine einfach verdeckt wurde.

Es kam hinzu, daß beide Aufführungen Starvorstellungen im übelsten Sinne waren: mit Sutherland als Amina, beziehungsweise Elvira, und um sie herum ein Ensemble von ausgesprochen drittangigen Stimmen. Die gesanglichen und stimmlichen Qualitätsunterschiede waren in beiden Ensembles so gewaltig, daß man zeitweilig den Eindruck hatte, gleichzeitig zwei verschiedenen Vorstellungen beizuwohnen.

Schallplattenopern?

Die konzentrierte Schallplatten-Auseinandersetzung mit den Opern Bellinis und Donizettis aus Anlaß dieses Artikels ergab dann

aber doch eine weitaus positivere Gesamteinschätzung ihres Oeuvres — vor allem fand ich auch ihre Texte, da ich sie mitlesen konnte (wozu einem allerdings die Callas-Aufnahmen von „Sonnambula“ und „Norma“ keine Gelegenheit geben: die Kassetten-Ausstattung ist hier von einer Dürftigkeit, die nicht mehr zu überbieten ist), längst nicht mehr so einseitig und so stumpf, wie sie mir in den live-Aufführungen vorgekommen waren, sondern stellenweise sogar ausgesprochen poetisch. Wir wollen uns nichts vormachen: nicht alle ihre Opern stammen von Librettisten vom Range eines Felice Romani oder eines Salvatore Cammarano (daß übrigens sein Original-libretto zu „Lucia“ dramaturgisch sehr viel sinnvoller ist als meist angenommen wird, wissen wir eigentlich erst seit der kompletten Sutherland-Aufnahme). Das Libretto etwa zu Donizettis „Linda di Chamounix“ von Gaetano Rossé erwies sich auch beim Wiederhören der Philips-Gesamtaufnahme unter Tullio Serafin (A 00 423/25 L mit Antonietta Stella, Fedora Barbieri, Cesare Valetti und Giuseppe Taddei als einem akzeptablen, obgleich nicht überragenden Sänger-Ensemble) als so unwahrscheinlich irre, daß ich bisweilen ausgesprochene Mühe hatte, mich auf die Schönheiten von Donizettis Musik zu konzentrieren, auf ihre überströmende Melodienfülle und ihren sorgfältigen Orchestersatz, dessen sich selbst der mittlere Verdi nicht hätte zu schämen brauchen. Übrigens ist zu diesen Philips-Produktionen aus dem Teatro San Carlo in Neapel zu sagen, daß sie im Gegensatz zu den Callas-Aufnahmen nicht nur mit einem Libretto, sondern darüber hinaus geradezu luxuriös mit Informationsmaterial zur Werkgeschichte versehen sind.

„La sonnambula“

Alle drei bedeutendsten Bellini-Opern — und nur ihnen wird man eine echte Chance hinsichtlich unseres Repertoires einräumen können — liegen in Schallplatten-Gesamtaufnahmen vor: „La sonnambula“, im März 1831 in Mailand (aber nicht in der Scala) uraufgeführt, gibt es gleich dreimal: die alte Pagliughi-Tagliavini-Siepi-Aufnahme unter Franco Capuana auf drei Cetra-Platten (die allerdings nicht im Bielefelder Katalog stehen; die englische Nummer ist OLPC 1240); sie wurde auch durch die Veröffentlichung der Callas-Aufnahme von 1957 (Columbia C 90 555 S und 90 556/57) nicht eigentlich disqualifiziert, obgleich Columbia für sie mit nur fünf Seiten auskam — doch reichen weder Nicola Monti noch Nicola Zaccaria an ihre Cetra-Konkurrenten heran, und Antonio Votto ist zweifellos der sehr viel derbere Dirigent. Neuerdings gibt es nun bei Decca (MET bzw. SET 239/41) auch eine Sutherland-„Sonnambula“, die aber speziell importiert werden muß. Die beiden anderen Hauptrollen werden hier von Monti und Fernando Corena gesungen, Der Dirigent ist Richard Bonyngue, Sutherlands Gatte. An gesanglicher Reinheit und Virtuosität dürfte die Sutherland-Amina heute schwerlich zu übertreffen sein, doch scheint nach den vorliegenden ausländischen Kritiken die Maniertheit ihrer Bühnen-Amina auch in dieser Schallplatten-Aufnahme konserviert worden zu sein.

„Norma“

Von „Norma“ kann ich auch im englischen Gramophone-Katalog nur die eine neuere Gesamtaufnahme mit Callas, Christa Ludwig, Franco Corelli und Zaccaria, unter

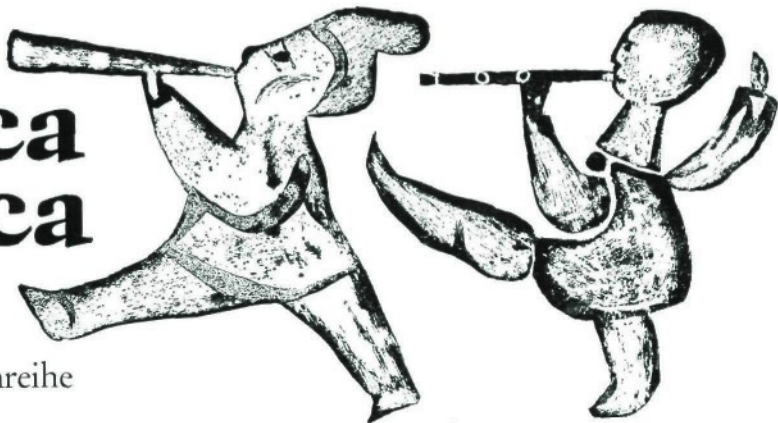
Serafin, auf Columbia (C bzw. STC 91 192/94) entdecken, während der amerikanische Schwann auch eine Cetra-Aufnahme mit Cigna und Renzi, dirigiert von Vittorio Gui, nennt (amerikanische Nummer 1204). Die frühere Callas-„Norma“ von 1954 scheint dagegen ganz aus den Katalogen verschwunden zu sein, obgleich die Meinungen der Callas-Fans über die Überlegenheit der Neuaufnahme entschieden auseinandergehen und der Herausgeber von „Opera“ seine vielzitierte Rezension mit der Warnung einleitete, daß „dies eine der traurigsten Kritiken ist, die ich je zu schreiben hatte.“ Gar so traurig kann ich diese Neuaufnahme nicht finden, obgleich natürlich gewisse stimmliche Mängel der Callas hier nun beim besten Willen nicht länger ignoriert werden können. Für Hörer, die empfänglich sind für die dramatische Wahrheit einer Interpretation, ist die Neuaufnahme zweifellos ein Gewinn. Das tragische Pathos Bellinis, sein Seelenadel, teilen sich hier so erschütternd mit, daß man nur bedauert, nicht doch nach Paris gefahren zu sein, um sich das Callas-Gastspiel an der Opéra anzusehen.

„Il Puritani“

Bei den „Puritani“ läuft's dann wieder auf eine Konfrontation von Callas-Columbia (mit Giuseppe die Stefano, Rolando Panerai und Nicola Rossi-Lemini, Dirigent ist Serafin, auf C 90 315/17) und Sutherland-Decca (mit Pierre Duval, Renato Capecchi, Ezio Flagello und Bonyngue als Dirigent auf LXT 2079/81-C bzw. SXL 20079/81-B) hinaus, doch ist die Decca-Aufnahme in Deutschland gerade erst erschienen und war mir noch nicht zugänglich (das amerikanische „Hi-Fi Magazine“ ist ziemlich pro, das englische „Gramophone“ eher kontra).

musica poetica

Orff-Schulwerk
Die neue Schallplattenreihe
bei harmonia mundi



Lassen Sie sich über das günstige
Subskriptionsangebot unterrichten.

Dieses Gesamtwerk hat Carl Orff
zusammen mit seiner ständigen
Mitarbeiterin Gunild Keetman in
jahrzehntelanger Arbeit entworfen
und in der Gestalt der Schallplatten-
reihe MUSICA POETICA zur
klingenden Dokumentation bestimmt.

Bisher erschienen • 5 ÄOLISCH *Bardon*: »Bet Kinder bet« - Pfeifermarsch - »Rätsel« - Flötenstücke - »Wahrheitslied« - »Anne de Bretagne« - »Wetterregeln« - Kleine Spielstücke - Flöte und Trommel - »Gjeite lok« - »Der jüngste Tag« - »Die wunderschönste Brücke« - »Käuzchen« - »Kuckuck hat sich zu Tod gefallen« - Bläserstücke - »Urlichte« • 6 DORISCH *Bardon*: Stücke für Stabspiele - »Fröhlicher Ostersonntag« - »C'est le mai« - »Wessobrunner Gebet« - 2 altdutsche Texte - »Morgensegen« - »Abendsegen« - »Haussegen« - Bläserstücke - »Winteraustreiben und Sommergewinn« • PHRYGISCH *Bardon*: »Mutter, ach Mutter, es hungert mich« - »Die arme Bettelfrau« - »Zaunkönigs Winterklage« - Das Märchen von Klein-Flöchen und Klein-Läuschen - »Isegrims Begräbnis« - Tanzstücke - »Passion« - »Himmelfahrt« • Ausführende: Der Tölzer Knabenchor, Ltg.: Gerhard Schmidt; der Kölner Kinderchor, Ltg.: Hans-Günter Lenders; der Kammerchor der Staatl. Hochschule für Musik, München, Ltg.: Fritz Schieri; ein Instrumentalensemble; Sprecherin: Gudula Orff-Büchtemann; Gesamtleitung: Carl Orff.



Gaetano Donizetti

- 1797 Am 29. 11. wird Donizetti in Bergamo geboren. Er erhält mit 9 Jahren durch Simon Mayr den ersten Musikunterricht
- 1815 Weiterführung der Studien bei Padre Martini in Bologna
- 1818 Erste Opernpremiere. In den folgenden Jahren komponiert Donizetti mehr als 25 Opern für die italienischen Bühnen
- 1830 „Anna Bolena“ in Mailand uraufgeführt. In den nächsten Jahren folgen „L'elisir d'amore“ und „Lucrezia Borgia“
- 1835 „Lucia di Lammermoor“ in Neapel. Donizetti wird Hofkapellmeister
- 1839 Donizetti geht nach Paris. In den folgenden Jahren „Linda di Chamounix“, „Don Pasquale“ und „Caterina Cornaro“
- 1845 Erste Anzeichen einer Geisteskrankheit
- 1848 Am 8. 4. stirbt Donizetti in Bergamo

Wer Sutherlands Elvira von der Bühne her kennt, zweifelt allerdings, ob sie in der Lage sein wird, ihrer Rolle die dreidimensionale, humane tragische Qualität zu geben, die Callas, ihr an virtuoser Gesangstechnik zweifellos unterlegen, allein mit ihren stimmlichen Ausdrucksmitteln vor uns beschwört. Es ist tatsächlich so, daß ich in der Bostoner Bühnenaufführung nie den Eindruck los wurde, es bei Sutherland lediglich mit einer personifizierten Stimme zu tun zu haben, während ich jetzt, beim Wiederhören der Callas-Aufnahme Elvira lebendiger, mehr als Fleisch und Blut vor mir sehe, als ich sie vor ein paar Monaten auf der realen Bühne gesehen hatte.

Ein vierter großer Bellini?

Das ist die Situation bei Bellini. Diese drei Opern auch bei uns wieder einmal auf der Bühne auszuprobieren, dafür möchte ich hier mit allem Nachdruck plädieren. Seine anderen Werke wollen wir getrost den italienischen Bühnen für Gelegenheitsaufführungen belassen: „Il Pirata“ (1827) und seine Romeo-und-Julia-Oper etwa. Über-raschungen könnten uns allerdings noch bei „Beatrice di Tenda“ bevorstehen, Bellinis vorletzter Oper, die nie in der Version von letzter Hand aufgeführt worden ist, an der Bellini noch nach den „Puritani“ gearbeitet hat. Vittorio Gui hat sie im Bellini-Museum in Catania wiederentdeckt und im amerikanischen „Hi-Fi Magazine“ vom Juni 1963 versichert, daß diese „Beatrice“ durch das neu aufgefundene Finale an dramatischer Überzeugungskraft gewinne. Warten wir also ab. Vielleicht gibt es ja wirklich noch

eine vierte große Bellini-Oper zu entdecken. Unser Repertoire könnte sie gewiß ver-kraften.

Das Problem Donizetti

Im Gegensatz dazu bin ich nicht unbedingt davon überzeugt, daß außer „Lucia“ irgend eine andere der großen tragischen Opern Donizettis bei uns eine echte Repertoire-chance hat. Gewiß, Werke wie seine „Anna Bolena“, „Lucrezia Borgia“, „La favorita“, „Linda di Chamounix“, sein „Poliuto“, „Don Sebastian“ und der „Duca d'Alba“ werden immer wieder einmal auf einem der Spiel-pläne der italienischen Opernhäuser auf-tauchen; England wird sich immer wieder einmal an seiner „Rosamunde d'Inghilterra“ oder seiner „Emilia di Liverpool“ versuchen, und wer weiß, vielleicht gibt es unter seinen 67 Opern wirklich noch den einen oder anderen Fund zu machen, nur möchte ich meinen, daß trotz aller Scala-Bemühungen der letzten Jahre und trotz Callas und Sutherland (und neuerdings auch Scotto) die Aussichten für diese Werke, ein Come-back wie die drei großen Bellini-Opern zu erleben, denkbar gering sind. Natürlich sind solche Aufführungen für die Freunde dieses Operntyps hochinteressant, und ich wäre gewiß der letzte, der der Versuchung, eine „Lucrezia Borgia“ oder einen „Poliuto“ zu sehen, widerstehen könnte — nur glaube ich nicht daran, daß Donizetti mit diesen Werken in ähnlichem Maße das breite Opernpublikum zurückerobern kann wie es Bellini mit seinen drei Meisterwerken un-zweifelhaft geglückt ist. Woran mag es liegen? Ich glaube, daß Peter Heyworth, der

Kritiker des englischen „Observer“, den Nagel auf den Kopf trifft, wenn er anläßlich der Londoner „Lucia“-Aufführung Donizettis ausgezeichnete theatralische Handwerks-beherrschung und selbstverständlich seine un-verwüßliche melodische Einfallskraft rühmt, dann aber fortführt:

„Aber Überfülle ist noch keine Garantie für Qualität, und Donizettis Weisen fehlt die vornehme Grazie, die formale Ausgewogenheit und die elegische Schönheit der Melo-dien von Bellini. Das frühe 19. Jahrhundert war ein goldener Augenblick in der Ent-wicklung der Melodie: Schubert, Chopin und Bellini lebten zu einer Zeit, als das romantische Gefühl die Ausdruckskonturen der Melodie ausgeweitet, aber noch nicht der formalen Grazie der klassischen Periode beraubt hatte. Donizetti wurde vier Jahre vor Bellini geboren, aber sein relativ ro-buster Wohlklang datiert historisch später und ermangelt jener außerordentlichen Ho-heit, die Bellinis Musik durchdringt.“

Durch die Wagnersche Brille gesehen, scheint Bellini kein Meister des Musikdramas zu sein. Und doch wird „Norma“ durch eine dramatische Bezüglichkeit bestimmt, die bei Donizetti selten ist. Ich bin ganz dafür, Vergnügen zu genießen, wo immer es sich anbietet, und ich habe wenig Sympathie für ein ästhetisches Theoretisieren, das die Oper in eine Zwangsjacke steckt, sei sie auch von Monteverdi oder von Wagner selbst entworfen. Ein Teil der endlosen Faszination und Fruchtbarkeit der Oper liegt in der ewig wechselnden Balance des Haß-Liebe-Verhältnisses zwischen Wort und Musik. Aber daß ein solch intimes Ver-hältnis besteht, daß Worte und Musik von-einander abhängen, ist eine Voraussetzung, auf die die Oper gegründet ist.

Mit ein paar bemerkenswerten Ausnahmen, etwa dem Sextett und der Wahnsinnszene, ist diese Abhängigkeit in großen Teilen der Lucia ziemlich lose.“

Präziser dürfte der Qualitätsunterschied zwischen Bellini und Donizetti schwerlich zu definieren sein. Genau hier liegt auch der Grund für das organische Comeback der drei großen Bellini-Opern und die Pro-blematik der Versuche, außer „Lucia“ auch die anderen tragischen Opern Donizettis dem Repertoire zurückzugewinnen. Bezeichnend dafür ist nicht zuletzt die Reserve der Schallplatten-Industrie hinsichtlich eventueller Gesamtaufnahmen dieser Werke. Von der Philips-„Linda“-Koproduktion mit dem Teatro San Carlo war bereits die Rede, „La favorita“, von der Herzfeld in seinem Opern-Schallplattenführer noch drei verschiedene Aufnahmen nennt (die Decca-Aufnahme mit Simonato, Bastianini, Poggi und Hines, dirigiert von Erede, steht gegenwärtig noch im englischen Gramophone-Katalog, die Nummer ist LXT 5146/48, der amerikanische Schwann nennt außerdem auch noch die Cetra-Aufnahme mit Barbieri, Tagliabue, Raimondi und Neri, dirigiert von Questa, auf 1256) ist inzwischen ganz aus dem Bielefelder Katalog verschwunden.

„Lucia di Lammermoor“

Dafür ist das Angebot an „Lucia“-Gesamt-aufnahmen scheinbar um so reichhaltiger. Herzfeld gibt allein acht verschiedene, der Bielefelder Katalog immerhin fünf an — wobei sich dann jedoch herausstellte, daß die RCA-Aufnahme mit Roberta Peters in-zwischen gestrichen ist, und daß die DG die angeforderte — in der ausländischen Fach-pressen insgesamt recht positiv aufgenom-mene — Scotto-Aufnahme nicht mehr liefern konnte. Damit verringert sich das effektive deutsche „Lucia“-Angebot allerdings auf drei Gesamtaufnahmen, zwei mit Callas, eine mit Sutherland (im englischen Gramophone-Katalog sind es fünf, im amerikanischen Schwann, der zusätzlich zu Herzfeld noch eine Urania-Aufnahme mit Wilson, Poggi und Colzani auf 232/33 bzw. 5232/33 nennt,

Vincenzo Bellini

- 1801 Am 1. 11. wird Bellini in Catania auf Sizilien als Sohn des Kathedralkapell-meisters geboren
- 1819 Schüler des Konservatoriums San Se-bastiano in Neapel. Unterricht bei Nicola Zingarelli
- 1825 Bellinis erste Oper
- 1827 In Mailand erster großer Bühnenerfolg mit „Il Pirata“
- 1831 Premieren der Opern „La sonnambula“ und „Norma“ in der Scala
- 1833 Nach dem Mißerfolg der „Beatrice di Tenda“ Übersiedlung nach Paris
- 1835 „I Puritani“ als zehnte Oper Bellinis ur-aufgeführt
- 1835 Am 24. 9. stirbt Bellini in Puteaux bei Paris. Donizetti widmet dem toten Freund seine „Messa da Requiem“



sechs). Bei den beiden Callas-Versionen von 1953 (Columbia C 90345/46) und 1959 (Columbia STC 91096/97) wird der Entscheid pro oder kontra, abgesehen von der klangtechnischen Seite, von der persönlichen Einstellung jedes einzelnen Hörers zu La Divina abhängen. Unzweifelhaft ist, daß die Stimme in der früheren Aufnahme frischer ist, daß es eine mühsamer gesungene Aufnahme ist, aber man muß schon voller Vorurteile sein, um die rein gestalterische Vertiefung der späteren Version, ihre größere Eleganz und ihre größere Einfachheit zu überhören.

Lucia II von Callas ist Kunst, die sich selbst verbirgt, Lucia I von Sutherland ist Kunst, die in jedem Moment zu sagen scheint: hört zu, ich singe das so großartig, wie es außer mir heute niemand auf der ganzen weiten Welt tut. Sutherlands Lucia ist ein perfektes Kunstprodukt. Natürlich spielen bei einer „Lucia“-Aufnahme auch noch andere Gesichtspunkte mit, die Besetzung des Tenors ist wichtig, und in dieser Beziehung ist Sutherlands Renato Cioni den beiden Partnern der Callas (di Stefano und Tagliavini) zweifellos überlegen. Man wird sich überlegen müssen, ob man Gobbi oder Cappuccilli (bei Callas) beziehungsweise Merrill (bei Sutherland) als Enrico vorzieht; aber letzten Endes dürfte doch die Sympathie oder Antipathie für oder gegen die Vertreterin der Titelpartie beim Kauf einer „Lucia“-Gesamtaufnahme ausschlaggebend sein. Bei einer ersten „Lucia“ überhaupt würde ich dann doch für die Sutherland-Version plädieren — sie ist mit ihren drei Platten (auf Decca SXL 20047/49-B, bzw. LXT 2047/49-C) natürlich etwas teurer, aber sie vermittelt einem doch dank ihrer Vollständigkeit einen wesentlich nachhaltigeren Eindruck vom Werk und seiner dramatischen Potenz als die stark gekürzten Zwei-Platten-Ausgaben.

Die Komischen Opern

So wenig Chancen man den tragischen Opern Donizettis hinsichtlich einer stärkeren Beteiligung am deutschen Repertoire geben wird, so unverrückbar fest ist die Stellung seines „Don Pasquale“ in diesem Repertoire, so unaufhaltsam ist der Siegeszug seines „L'elisir d'amore“, der sich von Spielzeit zu Spielzeit mehr Freunde zu

erwerben scheint, und so fest kann man damit rechnen, in Abständen immer wieder auch einmal seiner „Fille du regiment“ zu begegnen, obgleich sie sich heute wesentlich rarer an den deutschen Bühnen macht als Donizettis andere beiden Buffas. Die „Regimentstochter“ ist denn auch bezeichnenderweise im deutschen Schallplattenkatalog nur ausschnittsweise vertreten — Herzfeld übergeht sie ganz — obgleich es eine Cetra-Gesamtaufnahme gibt: unter Rossi, mit Pagliughi, Valletti und Bruscantini (englische Nummer N 1213).

Vom „Liebestrank“ gibt es dagegen bei uns gleich drei verschiedene Gesamtaufnahmen, davon sogar eine deutsche (auf Eurodisc S 70011 XR, auch mono) mit Stina-Britta Melander, Rudolf Schock und Ludwig Welter, dirigiert (als Fernsehproduktion) von Ernst Märzendorfer. Unter den beiden italienischen wird man sich für die La-Scala-Produktion mit Rosanna Carteri, Luigi Alva, Rolando Panerai und Giuseppe Taddei, samt Serafin als Dirigenten (Columbia STC bzw. C 91042/43) oder für die Maggio-Musicale-Produktion mit Hilde Güden, Giuseppe di Stefano, Renato Capecchi und Fernando Corena, dirigiert von Molinari-Pradelli (auf Decca LXT 5155/57) entscheiden müssen — wobei ich persönlich, trotz der schrillen Carteri, der raffinierten Kultur und der größeren Eleganz wegen der Columbia-Aufnahme den Vorzug geben würde. Im amerikanischen Schwann ist außerdem noch eine Cetra-Aufnahme mit Alda Noni, Cesare Valletti, Afro Poli und Sesto Bruscantini, Dirigent Gianandrea Gavazzeni, aufgeführt (1235). Herzfeld nennt darüber hinaus noch eine ASD-Electrola-Aufnahme der römischen Oper unter Gabriele Santini, mit Margherita Carosio, Nicola Monti, Tito Gobbi und Melchiorre Luise.

Von „Don Pasquale“, Donizettis letzter Oper, sind, laut Bielefelder, zwei Gesamtaufnahmen verfügbar: eine mit Renato Capecchi, Giuseppe Valdengo, Petre Munteanu und Bruna Rizzoli, dirigiert von Molinari-Pradelli auf zwei Philips-Platten des Teatro San Carlo (A 00323/24 L) und eine Vox-Aufnahme mit Corena, Afro Poli, Gino del Signore und Dora Gatta, dirigiert von Armando La Rosa Parodi (OPBX 147). Die Philips-Produktion ist inzwischen zu einer

Art Standard-„Pasquale“ geworden, obgleich ich mich weder mit der reichlich hysterischen Norina noch mit Capecchis zwar unklischeuhafte, aber doch wohl etwas allzu schwerfälligen Titelhelden befreunden kann. Die Vox-Aufnahme konnte ich nicht hören. In einer kurzen Donizetti-Diskografie, die im Mai 1961 im amerikanischen „Hi-Fi Magazine“ erschien, setzt sich Herbert Class sehr für die von Rossi dirigierte Cetra-Aufnahme ein, die von Alda Noni, Valletti und Bruscantini (schlecht dagegen von Mario Barilelli als Malatesta) gesungen wird (1242). Der ASD der Electrola verfügt außerdem noch über eine Gesamtaufnahme mit Ernesto Badini, Poli, Tito Schipa und Adelaide Saraceni, die von Carlo Sabajno dirigiert wird.

Ganz im deutschen Katalog fehlen die Donizetti-Einakter, die sich gerade in jüngster Zeit wachsender Beliebtheit erfreuen, Opern wie „Il Campanello“ und „Rita“. Von beiden gibt es Gesamtaufnahmen. Vom „Campanello“ existiert eine Cetra-Aufnahme auf einer Platte, auf der unter der Leitung von Alfredo Simonetto Clara Scarangella, Miti Truccato Pace, Bruscantini und Capecchi die Hauptrollen singen (englische Nummer OLPC 50 027). Von „Rita“ wurde mir eine sehr temperamentvoll musizierte RCA-Aufnahme, mit Cecilia Fusco, Luigi Pontiggia und Federico Divià, dirigiert von Alberto Zedda, zur Verfügung gestellt (RCA Italiana, MLD 20 208, serie europa). Im Juni 1958 besprach Andrew Porter im englischen „Gramophone“ eine weitere Cetra-Aufnahme (mit Giuseppina Arnaldi, Carlo Franzini und Paolo Montarsolo, dirigiert von Umberto Cattini; englische Nummer LPC 1257) und erwähnte außerdem eine französische Produktion der Firma Barclay, mit Graziella Sciutti, Cestari und Marcello Cortis, dirigiert von René Leibowitz.

Den Bühnen voraus

Wie gut, einen solchen Artikel einmal nicht mit dem obligatorischen Appell an die Schallplatten-Industrie schließen zu müssen, sich dieser Werke in Zukunft doch bitte etwas intensiver anzunehmen. Die Schallplatten-Industrie hat getan, was man von ihr vernünftigerweise erwarten konnte. Jetzt ist es an den deutschen Bühnen, die Folgerungen daraus zu ziehen.



Auf den Spuren der großen Vorbilder:
Renata Scottò (oben),
Erika Köth und Rudolf Schock (links)