



Dreimal *Salome* Eine Diskografie von Klaus Geitel

Wer einmal die Geschichte der Kulturpolitik unter dem Nationalsozialismus schreiben will, wird auf viele merkwürdige, erstaunliche, geradezu unerklärliche Fakten stoßen. Zu ihnen zählt die plötzliche, ganz und gar unerwartete Renaissance der „Salome“ von Richard Strauss während des Krieges.

In der Nacht vom 9. zum 10. April 1941 ging die Berliner Staatsoper Unter den Linden bei einem Luftangriff in Flammen auf. Eilig wurde die Kroll-Oper spielfertig gemacht und öffnete schon zur kommenden Saison ihre Tore. Auf dem Programm dieser ersten Spielzeit im Exil aber stand „Salome“. In jenem Hause wurde sie aufgeführt, das nach der Zerstörung des Reichstagsgebäudes dem „Club der Ja-Sager“, zu dem das Parlament herabgesunken war, bei seinem nur noch sporadischen Zusammentreten als Heimstatt diente.

Nun wehte wirklich ein neuer Wind durch diese Räume. „Das Rauschen von ungeheuren Flügeln“ — um „Salome“ zu zitieren. Es war das Rauschen der Erinnerung an die große Zeit der Kroll-Oper. Mit dieser „Salome“-Aufführung wurde sie den Berlinern zurückgegeben.

Dabei dürfte es eigentlich kaum ein Werk gegeben haben, das den Nationalsozialisten — und noch dazu zu diesem Zeitpunkt — weniger in ihr Konzept gefaßt haben dürfte. Da war zunächst Wildes Text, Musterbeispiel verhaßtester ästhetischer Dekadenz, Werk eines Engländer, eines Salonpoeten mit Zuchthausaufahrung, großartig ins Deutsche übertragen von Hedwig Lachmann, einer Jüdin soviel ich weiß, zumindest einer Frau, die unter die berühmten „Arier-Paragraphe“ gefallen wäre. Da regierte Salome, Prinzessin von Judäa, die Bühne. Das berühmte Juden-Quintett, ohne üble, hetzerische Verzerrung in Szene gesetzt, erklang. Clemens Krauss dirigierte. Eine Star-Beset-

zung verkörperte die Hauptrollen: Marta Fuchs sang die Herodias, Julius Pölzer Herodes, Jaro Prohaska Jochanaan. Salome aber war — Maria Cebotari (die sich bald darauf in dieser Partie mit Liselotte Enck und der Römerin Franca Somigli abwechselte). Die Aufführung wurde ein Triumph. Das Publikum strömte ihr zu.

Und überall in Deutschland gab es plötzlich wieder „Salome“-Aufführungen, nachdem der Startschuß einmal gefallen war. Else Schulz sang die Titelrolle in Wien, Hildgarde Ranczak in München. Was diese Aufführungen im damaligen Deutschland bedeutet haben, für die Alten wie für die Jungen, läßt sich heute kaum mehr ermessen. „Salome“ war für sie alle mehr als eine Oper. Sie stieß auf gierige, ausgehungerte Ohren. „Salome“ wurde zu einer „pièce de résistance“.

Man muß sich dieses Fluidum der damaligen „Salome“-Aufführungen wieder in Erinnerung rufen, um verständlich zu machen, daß „Salome“ für viele Hörer „aus jenen Tagen“ mehr ist als ein Werk, bestehend aus einer Partitur, die es technisch auszuleuchten gilt, damit man sich daheim im Clubsessel, das Glas in der Hand, Kunst servieren kann, das beim Kellner nicht reklamiert zu werden braucht. Die „keimfreie Salome“ — gerne verzichte ich auf sie.

Denn zunächst einmal: Salome ist eine Rolle. Man muß sie gestalten. Wer sie „vom Blatt singt“, tötet das Werk, trotz aller technischer Manipulationen. Salome verlangt ein künstlerisches Temperament, Nuancenreichtum, sängerische Darstellungskunst. Aus Salomes Munde dringen nicht nur Töne, sondern auch ein Text. Ihn gilt es zu interpretieren. Werktreue — gewiß, in allen Ehren. Aber Werktreue heißt nicht nur Notentreue. Und Korrektheit ist mitunter nicht mehr als ein Ideal für Pedanten.

Um beim Anfang zu beginnen: In den Begleittext der ersten Decca-Aufnahme hat sich ein Fehler eingeschmuggelt, der nun auch bei der Neuauflage nachgedruckt wurde. Er betrifft die Entstehungsgeschichte von Wildes „Salome“. Es heißt in diesem Text: „Dies ... Stück hatte Wilde 1892 geschrieben. Im Jahre darauf ließ er es in französischer Sprache drucken, denn die erotische Freizügigkeit machte ihm eine Veröffentlichung in England unmöglich. Die Premiere fand im Jahre 1896 in Paris statt. Sarah Bernhardt spielte die Titelrolle ...“ Oscar Wilde aber hat die „Salome“ nicht nur „in französischer Sprache drucken“ lassen, er hat sie in französischer Sprache geschrieben. Auch machte man ihm nicht die „Veröffentlichung unmöglich“, sondern der Zensor verbot lediglich 1892 die Londoner Aufführung des Stückes, die Sarah Bernhardt im Palace Theatre herausbringen wollte. Die Original-Buchausgabe erschien völlig unangefochten — und eben im französischen Urtext — 1893. Ein Jahr darauf folgte die englische Übersetzung, als deren Autor Lord Alfred Douglas, Wildes unseliger „boy friend“, bezeichnet wird.

Doch nun zu den Aufnahmen. Drei Gesamtaufnahmen der „Salome“ liegen vor, eine bei Philips, zwei bei Decca erschienen. Die Philips-Aufnahme ist die unzulänglichste, die zweite bei Decca die neueste in „Sonicstage“ — welch herrliches Wort! — unter der Leitung des großen John Culshaw. Singt er etwa die Titelrolle? Nein. Also dirigiert er vielleicht die Wiener Philharmoniker? Nein, das besorgt Solti. Singt er den Herodes, den Jochanaan? Auch nicht. Er dirigiert — die Aufnahme.

Das ist — natürlich — eine sehr löbliche, sehr anspruchsvolle, sehr wichtige Aufgabe. Aber wenn es auch ketzerisch klingt, ich ziehe jede „Salome“ mit einer richtigen Salome vor — und zur Not ohne jeden Producer. Sagen wir also Ljuba Welitsch, deren Aufnahme des Schlußmonologs inzwischen aus dem Handel gezogen worden ist (eine Gesamtaufnahme mit ihr, der bedeutendsten Salome des „technischen Zeitalters“, liegt leider nicht vor), oder eben jene Maria Cebotari, deren Interpretation desselben Monologs in der Serie „Die Großen ihrer Zeit“ bei der Deutschen Grammophon erschienen ist. „Die Großen ihrer Zeit“ — das waren Sänger, die Großen unserer — sollen es die Techniker werden? Wir haben es noch in der Hand.

Bitte — damit sich keine unliebsamen Irrtümer einstellen — ich habe keinen Horror vor technischer Perfektion, die heute eine Selbstverständlichkeit sein sollte, über die man kein Wort mehr verlieren muß. Doch technische Perfektion, schließlich und endlich, hat Dienerin zu bleiben, untertan dem Werk, und sollte sich nicht vordrängen. Je weniger man sie überhaupt zur Kenntnis nimmt, desto besser, scheint es mir, ist die Aufnahme. Je mehr sie sich zurückhält, um die Aufmerksamkeit auf die künstlerische Vollendung zu richten, desto höher ist sie zu loben. Was alles sie, die Technik, auch herauszukitzeln vermag an nie gehörten Feinheiten, es ist ein Nichts gegenüber dem künstlerischen Ideal, das sich auch auf verschrammten, verkratzten, in „den Trichter“ gesungenen Aufnahmen zu dokumentieren vermag. Soltis „Salome“-Aufführung also ist die neueste. Und es scheint, als habe er den Begleittext zu dieser Aufnahme vorher ge-

lesen, den ein Zitat aus dem Jahre 1905 einleitet. „Salome“ ist danach eine „Symphonie mit begleitenden Singstimmen“. Das mag für die Novität des Jahres 1905 stimmen, stimmt aber nicht mehr heute, wo uns das Musikdrama „Salome“ schon beinahe wieder als echte Oper erscheint, als halbwegs traditionelles Werk, das keine Schrecken mehr auslöst und keine Überraschungen, sondern an dem uns gerade das Raffinement der Faktur besticht, die Subtilität, der Schmelz und das Orchesterkolorit, das uns eher zu schillern scheint als daß es uns terrorisierte.

Solti aber dirigiert es ohne dieses Raffinement des „fin de siècle“. Er dickt den Klang ein, den ihm Culshaw per Mikrofon durchsichtig machen muß. Es ist das Hochdruck-Musizieren einer Super-Produktion, ein Kolossal-Panorama der Oper, das schwerk gepanzert den Hörer bestürmt. Mitunter gehen in diesen Stürmen des Orchesters sogar diese Sänger unter, die sich, auf ihr Pult gestützt, stimmlich bestens dagegen anstemmen können.

Sie alle atmen nicht das Leben der Personen, die sie verkörpern. Sie halten sich an die Noten, intonieren Zauber, sie alle, in denkbar bester Verfassung, aber unbeteiligt, unpersönlich, „Zwitschermaschinen“, denen das Drama, das sich angeblich zwischen ihnen abspielt, höchst gleichgültig scheint. Birgit Nilsson singt die Brünnhilde, pardon, die „Salome“ — eine Fehlbesetzung, wie sie im Buche steht, und sie singt sie perfekt, das muß man ihr lassen. Aber nichts in dieser Stimme läßt ahnen, daß es die Stimme Salomes sei. (Man höre dagegen nur die Welitsch, die Cebotari — dieser Triumph, der Jubel, das Einschwingen in die musikalische, die geistige Situation!)

Culshaw ist am Schluß des Final-Monologes, um der Künstlerin auch diese „Schwerarbeit“ der Interpretation abzunehmen, gewissermaßen mit seinen Mikrofonen unter das Tuch gekrochen, das Salome und das Haupt des Jochanaan umhüllt. Er kostet akustisch die Intimität, die gräßliche, des Finale aus — möglichst taktvoll gewiß — und läßt den Hörer daran partizipieren. Trotzdem herzliches Beileid!

Eberhard Wächter singt den Jochanaan. Er überzeugt mich nicht — künstlerisch. Ich sehe ihn leider immer als eine Art von „pin-up-Bariton“, dem der Ruhm ins Haus geschneit ist, ohne sein Dazutun. Gerhard Stolz Grace Hoffmann ist eine hervorragende Herodias, Waldemar Kmentt singt den Narraboth.

Man hat den Eindruck einer sehr teuren Stagione-Aufführung, zu der die Künstler von weither herbeigekommen, ohne sich allzu viele Gedanken über das Werk zu machen, das sie aufführen wollen.

Viel besser gefällt mir die alte Decca-Aufnahme unter Clemens Krauss. Hier glaube ich jene Kultur des Musizierens zu finden, die ich bei der Neuaufnahme vermisste. Gleichberechtigte Partner, stehen sich Sänger und Orchester gegenüber. Man spürt Tradition, Elan, Psychologie — und man hört sie. Die Partitur klingt. Elegant und durchsichtig, schillernd und schimmernd breitet sie sich aus, ein homogenes Ensemble ist am Werk, aufeinander eingespielt, es wird Straussisch musiziert: Man höre Dermotas Lyrismen als Narraboth, Patzaks charaktervolle Singkultur, Hans Brauns Wucht, Würde und Schwere als Jochanaan. Und vor allem die Goltz in ihren guten Tagen: gurrend, sinnlich, mit schwebender, schlanker Höhe. Die kühle Kraft der Nilsson fehlt ihr, sicherlich — aber ist das ein Manko? Von den drei Gesamtaufnahmen ist diese, glaube ich, die künstlerischste.

Denn von der dritten, der Philips-Aufnahme unter Moralt, möchte man am liebsten schweigen. Weder technisch noch künstlerisch vermag sie den vorgenannten das Wasser zu reichen. Sinnlos scheint es, dabei in Einzelheiten zu gehen. Sie liegen auf der Hand. Nichts käme heraus als Betrübnis.

Wer aber „Salome“ liebt und ihre Interpreten, der möchte um eines bitten: Gebt uns, den Hörern, recht bald die Welitsch-Aufnahme wieder, damit auch kommende Generationen noch hören können, was eine Künstlerin gegen Technik, Tod und Teufel zu leisten vermag.

DISKOGRAPHIE

Goltz, Patzak, Braun, Kenney, Dermota usw. / Wiener Philh. / Clemens Krauss
2—30 cm, Dec. LXT 2863/64
Wegner, Metternich, Szemere, Milinkovic, Kmentt usw. / Wiener Symph. / Rudolf Moralt
2—30 cm, Phil. A 00163/64 L
Birgit Nilsson, Eberhard Wächter, Gerhard Stolz, Grace Hoffmann / Wiener Philharmoniker / Georg Solti

ST 2—30 cm, Dec. SXL 20037/38
2—30 cm, Dec. LXT 2037/38

' WHISKY
AT ITS
BEST '



BLACK &
WHITE
SCOTCH WHISKY