

Don Giovanni

Eine
vergleichende
Diskografie
von
Gerold Fierz

Die stets sich erneuernde Faszinationskraft des „Don Giovanni“ spiegelt sich auch im Schallplattenrepertoire: Kein anderes Werk Mozarts, keine andere Oper überhaupt, ist in den Verzeichnissen aller fünf großen Schallplattenfirmen, die hierzulande den Markt beherrschen, so häufig zu finden.

Die älteste Aufnahme, im Jahre 1937 von Fritz Busch in Glyndebourne dirigiert, wurde auf dreiundzwanzig Schallplatten festgehalten. Eine raffinierte Technik hat sie dann, verbessernd und polierend, der Langspielplatte erschlossen. Diese Aufnahme ist, glaube ich, noch heute Vorbild. In der Tat ist die Lebendigkeit dieser Schallplatte, sind ihre gesangliche Sauberkeit und darstellerische Prägnanz faszinierend. Und man hat allen Anlaß, einen hellhörigen Dirigenten und einen feinsinnigen Regisseur zu bewundern (denn daß die Aufnahme nicht einfach die Bühnenaufführung übernahm, daß, im Gegenteil, Regisseur und Dirigent die Schallplattenaufnahme als eine besondere, andere Aufführung auch besonders und anders betreuten, wird aus manch einer Einzelheit deutlich). Die Deutung, die „Don Giovanni“ hier findet, steht, so möchte ich sagen, genau in der Mitte zwischen moralisierender Komödie und psychologischem Drama. Die Rezitative sind schlagfertig, treffsicher und kennen eine Vielfalt von Abstufungen zwischen zungenfertig-unverbindlichem parlando und prägnanter Bedeutsamkeit. Begleitet werden sie vom Klavier (ein etwas ungewohntes Hören, da sonst das Cembalo üblich ist), das sich mit einfachsten Akkorden begnügt, diese Akkorde aber dynamisch aufs feinste nuanciert. Die ideale Mozartaufführung ist hier Ereignis geworden. (Aufnahme 1.)

Max Slavogt: Francesco d'Andrade als Don Juan (Ausschnitt)



Eine ausgesprochene Schallplatteninterpretation ist die Aufnahme mit Ferenc Fricsay. Die solistische Besetzung läßt an Glanz und Aktualität der Namen nichts zu wünschen übrig; mit Maria Stader ist darin sogar eine ausgesprochene Konzertsängerin zu finden. Es wird frisch und zügig musiziert. Ein paar starke Effekte (etwa die hallenden Donnerschläge des Steinernen Gastes) deuten auf eine etwas äußerlich-vordergründige Art des Dirigenten. Die Lebendigkeit der Aufnahme ist denn auch vor allem eine des virtuellen Musizierens und der ausgefeilten Perfektion, nicht eine innere unmittelbaren Beteiligtseins. Eine objektive Deutung, könnte man sagen. Weiter: Eine „deutsche“ Interpretation, obgleich in der Originalsprache gesungen. Es wirkt, vor allem in den Rezitativen, das Italienisch der meisten Solisten nicht ganz natürlich; es fehlt ihm gewissermaßen die „italianità“, die überzeugende Beredsamkeit. Doch wenig gelten solche Einwände vor den Qualitäten der Aufnahme: Sie kennt ein nahezu ideales Gleichgewicht zwischen Vokalem und Instrumentalem; die Ensembles, vor allem die großen Ensembles (etwa das Finale I), sind erstaunlich transparent; das Orchester kommt, ohne das Vokale ungebührlich zu beeinträchtigen, auf lebendige, farbige Weise zur Wirkung. (Eine virtuose Leistung der Aufnahmetechnik ist die klangliche Durchsichtigkeit der Ballszene. Aufnahme 2.)

Die Aufnahme mit Rudolf Moralt vertritt den „Wiener Stil“: sorgfältig in der Gestaltung, beweglich, lebenswürdig und um eine kleine Spur zu — unverbindlich. Sie schöpft

das Hintergründige nicht aus. Immerhin offenbart sie es wenigstens so weit, daß sie mehr als eine moralisierende Komödie ist. Reich und originell ausgesetzte, vom Dirigenten selber gespielte Rezitativbegleitungen fallen auf. Und unheimlich, wie aus anderen Sphären zum Hörer dringend, wirkt die Stimme des Commendatore in der Friedhofszene; die Posaunen scheinen aus dem Jenseits herüberzuklingen. Technisch ist die Aufnahme zwar nicht glanzvoll, doch sauber und solide. Mitunter klingt das Orchester etwas indifferent, wirkt gegenüber dem Vokalen benachteiligt. An einigen Stellen sind deutliche Vorechos zu hören. (Aufnahme 3.)

Carlo Maria Giulini dirigiert die jüngste Aufnahme. Auch sie möchte ich eine typische Schallplatteninterpretation nennen: International sind die Solistennamen; die Perfektion des Aufnahmetechnischen fasziniert den Hörer (verblüffend ist vor allem die ausgezeichnete, lebendige Dynamik). Der italienische Dirigent, ein ausgeprägtes Theater temperament, und nicht „weniger die vier italienischen Solisten geben der Aufnahme eine „italianità“, die bezaubert und mitreißt und die deutlich auch auf die übrigen Solisten sich überträgt. Es herrscht nervige Spannung, eine Art federnder Schlagfertigkeit, die das musikalische Geschehen vorwärtstreibt, ohne es indessen zu verhasen. Giulini kommt ohne äußerliche Effekte aus, musiziert so unpräzise wie gewinnend. Die Stimme der „statua“, mikrophonfern aufgenommen, wirkt einfach durch ihr außerordentliches Volumen; das Klopfen des Steinernen Gastes beschränkt sich strikte auf das, was in der Partitur steht. Faszinierend in ihrer Durchsichtigkeit und klanglichen Akkuratess ist die große Ballszene: Durch räumlich getrennte Aufstellung der drei Ballorchester wird selbst bei der monauralen Aufnahme eine verblüffende „Raum“wirkung erzeugt. Die Aufnahme verdient, natürlich und spontan genannt zu werden. (Aufnahme 4.)

Josef Krips hat, in großen Zügen, die berühmte Salzburger Besetzung Furtwänglers zur Verfügung, und ein wenig, will mir scheinen, spiegelt seine Interpretation noch dessen Auffassung. Die Tempi sind breit, teilweise sogar sehr breit (Finale II, Scena XV); die Übergänge wirken lebendig; ein deutlicher Zug zur großen, über weite Spannungsbögen sich aufschwingenden Architektur zeigt sich. Freilich ist Josef Krips' musikalisches Temperament ein anderes: offener, nerviger, heiterer — diesseitiger, wenn man will. Es äußert sich in straffer Diktion, in vitaler, durchschlagskräftiger Gestaltung, in einem Musikantentum, das eine gewisse Geruhsamkeit mit hoher innerer Spannung vereint. Die Aufnahme besticht, vom Technischen her gesehen, durch ihre klangliche Natürlichkeit und ihre dynamische Spannweite. (Aufnahme 5.)

Und die Darsteller des Don Giovanni — dieser Schlüsselfigur, die keine große Arie zu singen hat und doch stets als dominierende Gestalt, und sei es auch nur in der komischen Brechung durch Lcporollo, in der Spiegelung durch die drei Frauen, gegenwärtig ist?

Das Ideal ist für mich noch immer John Brownlee (Aufnahme 1) — ein australischer Sänger, der sich vollkommen in den Duktus und den Klang des Italienischen eingelebt

hat. Er ist Don Giovanni, der Herrenmensch — unnachahmlich chevaleresk in seiner Allüre, glatt in der Rede, gefährlich-verführerisch, wenn er wirbt. Großartig ist seine kühl-lästernde Haltung in der Friedhofszene, und herrlich bewahrt er heroische Gleichgültigkeit gegenüber den Drohungen des Steinernen Gastes. Die Rezitative singt er sehr lebendig und gestaltet sie mit starker Spontaneität. An Dietrich Fischer-Dieskau (2) spürt man den Einfluß des (deutschen) Regietheaters: Er singt und spielt vielleicht noch raffiniert als Brownlee, gestaltet seine Rolle nüancierter; in den Rezitativen verfällt er, was ich falsch finde, mitunter in eigentliches Sprechen. Aber sein Spiel und sein Singen sind vor allem künstlerische Leistungen, gründen in einem souveränen, bestechenden Können. Seinem Don Giovanni fehlt spanisches Wesen —

Glut der Leidenschaft, sinnliche Wärme der Stimme sowohl als auch des Gestalts. Der Don Giovanni George Londons (3) ist eine vergleichsweise unkomplizierte Gestalt; jedenfalls zeigt er weder Brownlees vielfältige Nüanciertheit, noch Fischer-Dieskaus ausgeklügelte Artistik. Eine kernige Stimme von dunklem Timbre verschafft ihm männliche Kraft und stolze Art. Sein Singen zeigt kläglich die Fülle, auch einen leisen Zug hintergründiger Gefährlichkeit. Die Rezitative wirken um eine Spur zu schwerfällig. Und etwas schwerfällig dünkt mich überhaupt dieser Don Giovanni! Eberhard Wächter (4) hat lyrischen Schmelz und wirkt außerordentlich jugendlich (zu jugendlich?). Er mag dem Don Giovanni entsprechen, der erst die Prager Uraufführung sang — Luigi Bassi, „jung, bartlos, unverbraucht, unnachdenklich, ganz ein „knabenhafter Dämon““ (Bernhard Paumgartner). Unübertrefflich sind, in der Tat, Beschwingtheit und chevalereske Anmut seiner Canzonetta, die verführerische Wärme seiner Stimme im Duett mit Zerlina. Doch dieser jugendhafte Don Giovanni schöpft das Hintergründig-Dämonische seiner Rolle nicht ganz aus: Die Friedhofszene spielt an der Oberfläche und sein Untergang ist wohl ein Untergang mit Größe und unbeugsamem Stolz, doch ohne eine Spur des Schauers, den man erwartet. Cesare Siepi (5) kennt man von Salzburg her — als einen intensiven, großartigen Darsteller vor allem. Etwas von seinem souveränen, vitalen Spiel ist in die Aufnahme übergegangen. Daß den Don Giovanni hier ein Baß, „enn auch mit bantonaler Färbung, singt, ist von eigenem Reiz — stimmliche „Ähnlichkeit mit Leporello bringt aber manchmal Tütele und Ensembles um einen Teil ihrer charakteristischen Wirkung. Im übrigen fand ich Siepi den „spanischsten aller Don Giovanni-Darsteller elegant und wild, verführerisch und grau-

rier wwsrii. <p famm^niljtnri^ i& Un Der gewaltigste Commendatore > Gottlob trick (4). Ihm nahe kommt, mit seiner fulminanten Stimme, Ludwig Weber (3). Kurt Böhme (5) tremoliert zu stark und setzt damit die ehen-strenge Wirkung der Rolle herab. David Franklin — mit „welchen Schwierigkeiten der Diktion — (1) und Walter Kreppe (2) bleiben in gutem Durch-

Donna Anna ist die große Gegenspielerin Don Giovanni's — eine Gestalt von Adel, stolz und gemessen, und trotzdem eine Frau mit einem mädchenhaften Zug. Sena Jurinac

(2) erfüllt die Rolle am schönsten. Ihre Aria „Non mi dir, bell'Idol mio“, innig und verhalten, ergreift. Auch Joan Sutherland (4) findet dann den rechten Ton: Schon das Rezitativ ist sehr gefühlvoll (doch beileibe nicht sentimental), zeigt eine bezaubernde Mischung von Leidenschaft und Trauer; die Aria vollends, mit leichten, sicheren Koloraturen, wirkt rührend und schön. Auch Ina Souez (1) darf, selbst wenn sich ein paar dramatische Töne finden, noch als lyrische Donna Anna gelten — eine prachtvolle, warme Stimme dunklen Timbres. Hilde Zadek (3) und Suzanne Danco (5) zählen mehr zu den dramatischen Interpretinnen.

Als Don Ottavio — schwere, heikle, dankbar-undankbare Rolle! — ist beispielhaft Koloman von Pataky (1): ein männlich-bestimmter, ein ganz und gar unsentimentaler

Jon Ottavio von ritterlicher Haltung. Ihm ist Luigi Alva (4), jugendlich-leidenschaftlich und feurig, recht ähnlich. Mehr den lyrischen Typus, einen ewig Zaudernden, wenn auch aufrichtig Liebenden, stellen Ernst Haefliger (2), Léopold Simoneau (3) und — mitunter etwas zu sentimental — Anton Dermota (5) dar.

A L T T T I • n • A L T Donna Elvira sollte, meine ich, allzu dramatisch nicht aufgefaßt werden. Maria Stader (2) jedenfalls singt ihr „Ah fuge il raditor zu apathetisch, während ihr die dramatischen Koloraturen sehr bewegt schön gelingen. Lisa della Casa (5) tut das Gegenteil: Ihre „Donna Elvira hat prächtig A U G E R: ie voller Schönheit und Stolz, sie ist gesanglich von vollendeter Ebenmaß. Dodi wirkt A S P (A verhalter!) manchmal fas(baaß Sena Jurinac p j singt sehr lebendig und intensiv gestaltet mit feinem Cefu fesselt durch den Glanz ihrer warmen vollen Stimme. Elisabeth Schwarzkopf (4) großartig und intensiv im Ganzen — redet aber im einzelnen an einer gewissen Manieriertheit. Das Ideal einer Donna Elvira aber L uise Helletsgruber (1): Im Terzetto blüht ihre A A rund(s d m m e prächtig auf, man spürt ihren lebendigen Atem — ihre Liebenswürdigkeit, seelische Intensität, ein sanftes Auf und Ab der melodischen Linie, rührend ist ihre Bitte um „pietà“ für ihren treulosen Geliebten, ergreifend ihr verzweifeltes Auftreten am Ende.

U T M Leporello, dieses bürgerliche Zerrbild von Giovanni's, nnis, lustern, hundsich-tru, gctralig und doch so unsympathisch wiederum nicht, daß man sich nicht seiner Schlagwertigkeit und muntern Lebendigkeit freute. Sbi bälvalore Baccaloni (1) mit einem Kommodiantentum, indem sich Spontaneität und A A T A A w g e J Z e l, lebendig T M a U e M „ a u ? l „ m d c n „ A e z l i a n v c n Sind C i u s e p p e T a d d e i (4) und r e n n a n d o C o r e n a (5) — ersterer ein eher leichtsinniger, letzterer ein mehr schwerblutiger Leporello. Karl Kohn (2) und Walter Berry (3) wirken ihnen gegenüber wiederum eher unspanisch — gewandte Sänger, gewandte Spieler, aber Spieler ohne tieferen Sinn für das Zwielichtige ihrer Rolle.

M a s c l i o t i e U ä m c d f c i t s t . n P i e r o C • • • „ i „ i f i e i l, (4) em naiver Bauernmädchen aufmunternd in seiner Ana „Ho capito, lebendig in den Rezitativen, frohlich-heiter in der Canzonette ehe fate all'amore Unverbindlicher, weniger hintergründig sind Ivan Sardi (2), Eberhard Wächter (3) und Walter Berry (5).

Roy Henderson (1) gleicht Capucilli; eine recht „englische“ Diktion des Italienischen mindert aber den überzeugenden Eindruck seines Spiels.

Unter den fünf Zerlinen fand ich Graziella Sciutti (3, 4) die reizvollste. Sie trifft am sichersten, am entzückendsten die Beschwingtheit des echten Buffastils — ein kokettes, naïv-raffiniertes, bezauberndes Geschöpf! Audrey Mildmay (1) wirkt inniger, lieblicher, auch herzlicher wohl — eine kleine Susanna, die sich ins Spiel vom „dissoluto punito“ verirrt hat. Hilde Guden (5) gibt ein etwas „deutsches“ Zerlinchen, Gretchen mit blonden Zöpfen, doch stimmlich von unübertrefflichem Liebreiz. Und Irmgard Seefried (2) gibt vor allem — sich selber. Etwas kapriziös, etwas brav, doch unspanisch. Ein Landpommeränchen!

Über die aufnahmetechnischen Aspekte wurde einiges schon gesagt. Selbstverständlich klingt die Aufnahme aus Glyndebourne, fast vierundzwanzig Jahre alt (!), einigermaßen stumpf, wird sie von einem verhältnismäßig starken (in seiner Intensität immerhin zwischen störendem Zischen und schwachem Rauschen schwankenden) Grundgeräusch beeinträchtigt. Doch ihrer musikalischen Lebendigkeit tut das nicht den geringsten Abbruch — Triumph des Musikalischen über das Technische, im Zeitalter der high fidelity vielleicht ein Anachronismus, immerhin ein tröstlicher . . . Ausgesprochen virtuos sind die Aufnahmen 4 (Giulini) und 3 (Krips).

Präsentim werden alle fünf Aufnahmen in Kassetten. Begleitet sind sie von Einführungsheften, die in ihrer Ausstattung zwischen übertriebener Bescheidenheit (1) und ausgestemmtem Luxus (2) schwanken. Die vollständigen Libretti geben drei Aufnahmen (2: italienisch/deutsch/englisch/französisch; 3: italienisch/englisch/deutsch/französisch; 4: italienisch/deutsch). Die beiden anderen Aufnahmen begnügen sich mit einer ausführlichen Inhaltsangabe (1, 5).

• S R o g r a n e

„on Giovanni“ — eine vergleichende Diskografie

John Bromlee (Don Giovanni), David Franklin (Commendatore), Ina Souez (Donna Anna), Koloman von Pataky (Don Ottavio), L u i s e H e l l e t s g r u b e r (Donna Elvira), Salvatore Baccaloni (Leporello), Roy Henderson (Masetto), Audrey Mildmay (Zerlina).

The Glyndebourne Festival Orchestra and Chorus. n i n g h t - F r i t - R n s h — E l p h i n F R O y n u n g e m . r n z o u s e n . t i c i r o i a t o u s y a b u u .

Dietrich Fischer-Dieskau. Walter Kreppe, Sena Jurinac, Ernst Haefliger, Maria Stader, Karl Kohn, „SA“ T M a u n t A A Radio-Symphonie-Orchester Berlin, RIAS-Kammerchor. Dirigent: Ferenc Fricsay. Deutsche Grammophon Gesellschaft 1850/82 LPM

George London, Ludwig Weber, Hilde Zadek, Leopold Simoneau, Sena Jurinac, Walter Berry, Eberhard Wächter, Graziella Sciutti. Wiener Symphoniker, Wiener Kammerchor. Dirigent: Rudolf Moralt. - Philips A 00280/82 L.

Eberhard Wächter, Gottlob Frick, Joan Sutherland, Luigi Alva, Elisabeth Schwarzkopf, Giuseppe Taddei, Piero Capucilli. Graziella Sciutti. Philharmonia Orchestra; Philharmonia Choir. Dirigent: Carlo Maria Giulini. - Columbia 91059/62 (WCX51B/21). Cesare Siepi, Kurt Böhme, Suzanne Danco, Anton Dermota, Lisa della Casa, Fernando Corena, Walter Berry, Hilde Guden, Wiener Philharmoniker, Chor der Wiener Staatsoper. Dirigent: Josef Krips. - Decca LXT 5103/06.