

## SECHS PINTOS – DREI ZUVIEL

in Wien und Bielefeld nachgezählt von Frank Ziegler, Berlin

*Diese Oper [Webers Opern-Fragment Die drei Pintos] zu beenden, ist eine höchst gefährliche und undankbare Arbeit, bei der ein junger Komponist sich keinen Ruhm erwerben kann. Denn gefällt sie, so bleibt, in den Augen der Menge, dem Weber das Verdienst, und gefällt sie nicht, so trügen gewiß nur Sie die Schuld.* – So warnte im August 1833 Caroline von Weber einen jungen Weber-Enthusiasten, der sich für die Vollendung der Weberschen Entwürfe interessierte: Friedrich Wilhelm Jähns. Das Projekt zu der komischen Oper, von Weber noch vor Beendigung der *Freischütz*-Komposition 1820 ohne eigentlichen Auftrag begonnen, fiel den Auftragswerken für Wien (*Euryanthe*, begonnen 1822) und London (*Oberon*, begonnen 1825) „zum Opfer“. Am 20. September 1824 verzeichnet Webers Tagebuch die letzte Beschäftigung mit den Entwürfen; sie blieben unvollendet. Nachdem Giacomo Meyerbeer, der Wunschkandidat der Weber-Erben vor der Vollendung des Fragments kapituliert hatte – er konnte dem schwachen Libretto von Theodor Hell keine musikalischen Gedanken entlocken – fand sich erst sechzig Jahre nach Webers Tod ein Komponist, der sich der Herausforderung gewachsen sah; ein junger, vielversprechender Kapellmeister am Leipziger Stadttheater: Gustav Mahler.

Weber hatte Skizzen zu insgesamt sieben Nummern hinterlassen – zu wenig für eine Komplettierung ausschließlich aus den Weberschen Entwürfen, denn das von Hell vorgelegte dreiaktige Libretto sah 16 Musiknummern vor. So suchte man andere, überwiegend unbekanntere Webersche Musik, die als Einlage in das Werk geeignet schien. Carl von Weber, der Enkel des Komponisten, schrieb das Libretto entsprechend diesen Einlagen um. Gerade aus der Wahl dieser Musik-Zusätze resultiert die stilistische Unausgewogenheit der Partitur. Musik aus nahezu allen Lebensphasen Webers – vom Kanon aus dem Jahre 1802 (JV 35), noch vor dem ersten Unterricht bei Abbé Vogler entstanden, bis zum Lied aus dem Todesjahr 1826 (JV 308), der letzten Komposition des Meisters, – fand Verwendung: ein Pasticcio, zusammengehalten von dem mehr oder weniger schlüssigen, oft bemüht lustigen Text des Weber-Enkels und der Bearbeitung Mahlers.

Webers Aufzeichnungen verraten seinen Bühnen-Instinkt. Unter den Entwürfen finden sich äußerst bühnenwirksame Nummern, die auch die Mahler-Fassung schmücken: etwa die Liebes-Schule, in der Don Gaston und sein Diener Ambrosio versuchen, den plumpen Don Pinto in der Kunst der Galanterie zu unterweisen. Daneben bewähren sich auch „Pinto-fremde“ Theater-Kompositionen Webers, etwa die Romanze zu Friedrich Kinds Schauspiel *Das Nachtlager von Granada* von 1818 (JV 223) als Solo-Nummer der Inez – ein Publikums-Erfolg schon bei der Uraufführung der Mahler-Pintos 1888 – oder Ambrosios Ariette „Ein Mädchen verloren“, ursprünglich 1815 in Prag als Einlage in das Singspiel *Der travestierte Aeneas* entstanden. Weniger geeignet für die Bühne scheinen dagegen Musikstücke, die Weber für das private Musizieren im kleineren Kreis geschrieben hatte, so das dreistimmige Lied „Ei! Ei! Ei! Wie scheint der Mond so hell“ (JV 249) oder der Kanon „Mädchen, ach meide Männerschmeichelei!“ (JV 35) – diese Nummern fallen musikalisch in diesem Umfeld deutlich ab und sträuben sich gegen den instrumentalen „Aufputz“, der ihnen Bühnentauglichkeit verleihen soll.

Trotz aller Einschränkungen verdient Mahlers Bearbeitung Respekt und Aufmerksamkeit, bietet sie doch die einzige Möglichkeit, Webers Fragmente – wenn auch durch die Brille des späten 19. Jahrhunderts betrachtet – klingend zu erleben. Insofern ist auch das Engagement Gary Bertinis zu würdigen. Der Dirigent leitete 1976 die nach wie vor einzige Schallplatten-Auf-

nahme des Werks. Gut zwanzig Jahre später hatte man ihn nun eingeladen, die *Pintos* auch anlässlich zweier konzertanter Aufführungen am 12. und 13. Mai 1997 im Wiener Konzerthaus zu leiten. Doch zeugte seine Einspielung noch von Spaß an der Musik und Gespür für den Drahtseilakt zwischen Weber und Mahler, so war die Darbietung in Wien eine große Enttäuschung. Bertini betätigte sich ausschließlich als Taktschläger – ließ keinen Ansatz zu musikalischer Gestaltung erkennen. Entzückende musikalische Einfälle wurden von den Wiener Symphonikern scheinbar unbeteiligt, ohne jede Eleganz heruntergehudelt. Mit ungebremsster Wucht ließ der Dirigent das in Mahlerschen Dimensionen besetzte Orchester auf die Sänger niederbrechen, in Anbetracht der für Opern-Darbietungen schwierigen Akustik des Konzerthauses eine harte Belastungsprobe. Hatte man das Werk etwa unterschätzt und an Proben gespart?

Dialog-Opern konzertant aufzuführen, erweist sich immer wieder als problematisch. Die gesprochenen Texte, aus ihrem Bühnenkontext gelöst, wirken gerade bei komischen Opern nicht selten albern. Dieser Gefahr konnten nur zwei Protagonisten der wahrhaft internationalen Sänger-Riege wirkungsvoll begegnen: Deon van der Walt (Don Gaston) und Bo Skovhus (Ambrosio) – beides Vollblut-Sänger mit Bühnen-Erfahrung und viel Sinn für Komik, die auch auf dem Konzert-Podium überzeugend in ihre Rollen schlüpfen. Sie konnten ihren sichtlichen Spaß an der heiteren Geschichte auf das Publikum übertragen. Der dänische Bariton Skovhus – lange Zeit Publikumsliebbling an der Wiener Volksoper – sang sich erneut in die Herzen seiner treuen Fan-Gemeinde, völlig zu Recht am Schluß laut bejubelt. Der Amerikaner Evan Bowers (Don Gomez) meisterte ebenso wie sein südafrikanischer Tenor-Kollege van der Walt die durchaus anspruchsvolle Partie mit achtbarem Erfolg; mit Einschränkung gilt dies auch für den Deutschen Andreas Macco (Don Pinto) und den Österreicher Alfred Šramek (Wirt / Don Pantaleone). Das sängerisch größte Manko der Aufführung war die Besetzung der weiblichen Partien: Die Polin Joanna Borowska konnte mit abgesungenem Sopran kaum eine Ahnung von den Sehnsüchten der jung verliebten Clarissa vermitteln. Anna-Maria Pammer (Inez) und Ulrike Sonntag (Laura) machten mit eklatanten Intonationsproblemen das Zuhören zu einer Geduldsprobe. Ein Zugstück der Oper, die amüsante Romanze vom verliebten Kater Mansor, verlor so sämtliche Komik. Überzeugender dagegen – wenn auch monströs besetzt – war der Chor, zusammengesetzt aus dem Wiener Jeunesse-Chor und dem Wiener Motettenchor.

Alles in allem also ein sehr gemischter Abend mit einigen hellen Lichtpunkten und weit mehr Dunkelheit – eine Lanze für das Werk hat diese Darbietung nicht gebrochen. Es wäre mit Sicherheit erfreulicher gewesen, sich in häuslich-gemütlicher Atmosphäre die Aufnahme von 1976 auf Schallplatte resp. CD anzuhören – insofern muß man die sicher nicht ganz billige Wiener Produktion schlicht als überflüssig bezeichnen.

Wesentlich positiver der Eindruck der acht Monate später in Bielefeld szenisch gegebenen *Pintos* (Premiere 18. Januar 1998). Die Bühnen der Stadt Bielefeld hatten für diese Inszenierung einen Weber-erfahrenen Regisseur verpflichtet, der in den vergangenen Jahren durch sein Engagement für den Komponisten Aufsehen erregte: Wolfgang Quetes. Nach seinem Nürnberger Weber-Zyklus (*Freischütz*, *Euryanthe* und *Oberon*), der *Silvana* in Hagen (vgl. *Weberiana* 5, S. 62-66) und einem erneuten *Oberon* in Kaiserslautern (s. S. 71/72) verstand er diese neue Beschäftigung mit Weber als längst überfälliges Plädoyer für ein zu Unrecht gescholltenes Werk. Auch Quetes kann den *Pintos* bezüglich der Handlung keinen gedanklichen Tiefgang geben – sie bleiben ein heiteres, der Spieloper nachempfundenes Unterhaltungsstück; nicht mehr, aber auch nicht weniger. Musikalischen Tiefgang haben sie allemal: Donna Clarissas Arie „Wonne-süßes Hoffnungs träumen“ etwa hätte – die Ausführung der Entwürfe durch Weber vorausgesetzt

– das Zeug zu einem „Weber-Schlager“ gehabt, ähnlich Agathes Gebet oder Rezias Ozean-Arie. Quetes läßt sich ohne werkfremden Ideen-Ballast auf die spielerische Heiterkeit des Librettos ein und inszeniert dadurch einen amüsanten, kurzweiligen Theaterabend. Mindestens in den ersten beiden Akten beweist er mit dieser Aufführung die Lebensfähigkeit der Oper. Im 3. Akt gibt es in den Dialogen, aber auch in den musikalischen Nummern (Auftritt Don Pintos) einige Längen, szenischen Leerlauf, doch zumindest bis zur Pause schafft der Regisseur den heiklen Balance-Akt zwischen einem Zuviel oder Zuwenig an Gags und Komik. Die Gefahr der Langleweiligkeit ist hier ebenso groß wie die, in die Klamotte abzurutschen; Quetes bewältigt diese Gratwanderung weitgehend überzeugend. Ein Höhepunkt ist dabei die Unterweisung des täppischen Don Pinto in der Kunst der galanten Brautwerbung – ein Kabinettstück, in dem besonders Andrew Dalley als der die umworbene Braut vertretende Diener Ambrosio brillieren darf. Ein hübscher Einfall ist auch die szenische Umsetzung der Entreakt-Musik vor dem 2. Akt: Don Pinto ist noch in seinen Träumen das Essen das Wichtigste; die Frauen und der Ruhm als Ritter rangieren erst nach den „Leib-lichen“ Begierden.

Quetes' Personenführung mißt mit zweierlei Maß. Er stilisiert, ja karikiert einige Figuren, so Donna Clarissa und Don Gomez. Beide sind schon auf den ersten Blick als füreinander bestimmtes Paar zu erkennen: linkisch und naiv, einerseits schüchtern – dann aber doch überschwänglich im pathetischen Ausleben ihrer Liebes-Seligkeit, gänzlich hilflos durch ihre Kurzsichtigkeit, wenn sie ihrer Brillen beraubt sind, die sie Quetes allzu häufig „in Szene setzen“ läßt. Es spricht für die Sängerin der Clarissa (Victoria Pelagia), daß sie just in ihrer großen Arie im 2. Akt das Korsett dieser Figuren-Zeichnung sprengt und plötzlich fern aller Typisierung zu einem „lebendigen“, in der Musik angelegten anrührenden Frauen-Porträt findet (auch sängerisch erreichte sie erst hier volle Überzeugungskraft).



Donna Clarissa (Victoria Pelagia) und Don Gomez (Lassi Partanen)

Ganz und gar nicht typisiert, sondern voller Leben sind jene Personen entworfen, die sich des hilflos-kurzichtigen Liebespaares annehmen: Clarissas Zofe Laura und der Ex-Student Don Gaston. Sie agieren als Spielführer, ihren Schützlingen an Lebenserfahrung weit überlegen. Dieser Gegenüberstellung von Typen und Persönlichkeiten entspricht das ebenso einfache wie praktikable und ansprechende Bühnenbild von Axel Schmitt-Falckenberg mit dem Nebeneinander von stilisierten Räumen und ganz naturalistischen Versatzstücken aus der Requisitenkammer wie etwa dem derben Wirtshaus-Mobiliar des 1. Aktes.

Musikalisch bleibt der Eindruck der Bielefelder Aufführung ambivalent. Geoffrey Moull überzeugt mit frischen, angemessenen Tempi. Gegenüber dem Wiener Monstre-Konzert bewährt sich vor allem die reduzierte Besetzung von Chor und Orchester, die den Solisten sehr entgegen kommt. Leider hatte Moull in der besuchten Vorstellung (8. Februar 1998) Mühe, in den turbulenten Szenen Graben und Bühne beieinanderzuhalten. Unter dem Sängersonal gebührt Margaret Thompson als Laura die Krone. Ansprechend auch Diana Amos als kokette Wirtstochter mit ihrer wunderbaren Ballade vom verliebten Kater Mansor (mit ausgezeichnetener Solo-Klarinette); stimmlich wußte die Sängerin allerdings als Chorsolistin im 3. Akt besser zu überzeugen. Nikolaus Bergmann ist von der Statur her sicherlich eine Idealbesetzung für den täppischen Don Pinto, doch besonders im letzten Akt fehlte ihm stimmlich in der tiefen Lage die Kraft. Auch Omar Jaras Don Gaston wirkte in den größeren Ensembleszenen etwas matt, sein angenehmer Tenor kam in den solistischen Partien besser zur Wirkung. Ion Bric als Wirt, Mathias Mann als Clarissas Vater Don Pantaleone und Lassi Partanen als Don Gomez steuerten das Ihre zu einer insgesamt befriedigenden Ensembleleistung bei.

Trotz einiger Kritikpunkte bleiben die Bielefelder *Pintos* also weit besser in Erinnerung als die Wiener. Ob dem Werk damit ein Durchbruch gelingt, bleibt mehr als fraglich; ausgezahlt hat sich das Engagement jedoch allemal, auch wenn der Publikumszuspruch (zumindest in der besuchten Vorstellung) eher gering war. Wer sich selbst ein Urteil über diese Produktion machen will, der hat in dieser Spielzeit noch mehrfach Gelegenheit: am 8. und 30. April, 13. Mai, 2. und 19. Juni (jeweils 20.00 Uhr).

## EIN „SCHRÄGER“ ABEND

*Abu Hassan* bei den Klosterneuburger Sommerspielen  
erlebt von Frank Ziegler, Berlin

Sommerzeit ist Festspielzeit – auch und gerade im Urlaubsland Österreich. Und während in Salzburg bei obligatem Schnürlregen Hochkultur konsumiert wird, Bregenz und Mörbisch Unterhaltungstheater mit Seeblick offerieren, versucht auch die „Provinz“, ihre Portion Publikumsgunst zu erhaschen. Daß es dabei durchaus nicht provinziell zugehen muß, bewiesen Ende Juli/Anfang August 1997 die Sommerspiele Klosterneuburg. Dabei hat es die 25.000-Einwohner-Gemeinde zwischen Donau und Wienerwald wahrlich nicht leicht, sich aus dem kulturellen Schatten ihrer alles überstrahlenden Nachbarstadt Wien zu erheben. Die Sommerspiele versuchen sich nun schon seit vier Jahren mit Oper: Lortzings *Zar und Zimmermann*, Humperdincks *Hänsel und Gretel* und Nicolais *Lustige Weiber* standen dabei auf dem Programm. 1997 faßte man erstmals den Mut, die sicheren, aber ausgefahrenen Wege des Repertoiretheaters zu verlassen und abseits dieser Route nach lohnenden Stücken zu suchen. Und dieser Mut zahlte sich aus: das Publikum strömte trotz empfindlich kühler Sommernächte begeistert herbei, und auch die Kritik zeigte sich beeindruckt – intern wird die Produktion des letzten Sommers als eigentlicher Beginn der Sommerspiele gezählt.