

## SIEG OHNE KAMPF

Webers patriotischer Hymnus auf die Befreiungskriege  
bei den Staatsopern-Festtagen in Berlin  
erlebt von Frank Ziegler, Berlin

*Was deutsch und echt ...* – dieser Frage widmeten sich im April 1998 die Festtage der Berliner Staatsoper. Das Motto, gewählt passend zur Premiere der Wagnerschen *Meistersinger*, stand auch als Überschrift über einem wissenschaftlichen Symposium, dessen Untertitel die Spannweite, aber auch die Konfliktpunkte des Themas verdeutlicht: *Mythos, Utopie, Perversion*. Als *deutsch und echt*, frei jedes nationalistischen Makels, stand natürlich Webers *Freischütz* auf dem Programm – auf der Bühne in der Inszenierung von Nikolaus Lehnhoff (Premiere 8. Mai 1997, vgl. *Weberiana* 7, S. 58-65), im Rahmen der Tagung als Schwerpunkt eines Referats von Annegret Fauser (*»Der Freischütz«* – *Deutsches Werk im europäischen Kontext*), das sich vorrangig mit der englischen Aufführungstradition dieser Oper beschäftigte.

Aber die Festtage, die den Wechselbeziehungen zwischen Musik und Politik vom Patriotismus der antinapoleonischen Befreiungskriege über den Nationalismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Deutsch-Französischer Krieg und Reichsgründung) bis hin zum nationalen Fanatismus des „zwölfjährigen Reiches“ unter Hitler nachspüren wollten, ermöglichten auch die Begegnung mit einem Werk Webers, das aufgrund seiner engen zeitgeschichtlichen Bindung kaum je zu hören ist: die Kantate *Kampf und Sieg*. Dieser Kantate zur *Feyer der Vernichtung des Feindes im Juny 1815 bei Belle-Alliance und Waterloo* erinnert man sich sonst (eher schamvoll) bestenfalls an historischen Gedenktagen, etwa 1988 zum 175. Völkerschlacht-Jubiläum, wo sie im Leipziger Opernhaus erklang. Daß das Werk musikalisch durchaus gut gearbeitet ist, das leugnet niemand, allein der teils recht martialische Text und vor allem die problematische Rezeptionsgeschichte scheinen dem Werk eine unvoreingenommene Betrachtung zu verwehren. Über solche Bedenken setzte sich die Staatsoper dankenswerterweise hinweg – im Konzert der Staatskapelle Berlin am 11. April 1998 in der Philharmonie stellte sie die Komposition erneut zur Diskussion.

Die Kantate Webers steht nicht isoliert, sie ist ein Kind ihrer Zeit. Spätestens nach Napoleons gescheitertem Rußland-Feldzug und der Völkerschlacht bei Leipzig war Patriotismus in deutschen Landen *en vogue*. Man komponierte und sang mit heiliger Begeisterung vaterländische Lieder; allein die Gedichte aus Körners *Leyer und Schwert* wurden unzählige Male vertont, u. a. von Anton Beczwarowsky, Johann Heinrich Karl Bornhardt, Friedrich Heinrich Himmel, Franz Schubert, Gottfried Weber und natürlich Carl Maria von Weber. Auf den Bühnen wurden patriotische Festspiele und Ballette zelebriert, und am häuslichen Klavier konnten die großen Schlachten nachempfunden werden. Es wäre durchaus möglich, den Verlauf der Befreiungskriege zwischen 1813 und 1815 musikalisch nachzugestalten, einige Verlagsartikel jener Tage können einen Eindruck jener Mode vermitteln: *Marsch der Kaiserlichen russischen Truppen beim Einzuge in Berlin den 4ten März 1813* [für Klavier, anonym]; Philipp Jacob Riotte, *Die Schlacht bey Leipzig oder Deutschlands Befreyung. Ein charakteristisches Ton-Gemähle für das Piano-Forté*; Friedrich Ludwig Seidel, *Drei Siegesmärsche der schlesischen Armee nach dem Übergang über den Rhein; Schlacht und Besitznahme von Paris durch die verbündeten siegreichen Mächte am 31ten März 1814. Ein charakteristisches Ton-Gemähle für das Piano-Forte* [anonym]; Tobias Haslinger, *Der Courier oder Wiens Jubel, bey dem Eintreffen der Sieges-Nachricht, Paris ist genommen. Ein charakteristisches Tongemälde für*

das Pianoforte [op. 15]; Adalbert Gyrowetz, *Sieges- und Friedens-Fest der verbündeten Monarchen gefeyert im Prater und dessen Umgebungen am 18ten October 1814, als am Jahrestage der Völkerschlacht bey Leipzig. Eine charakteristische Fantasie für das Piano-Forte*; Anton Beczwarzowsky, *Bonaparte's Reise von Elba nach Paris; Die Schlacht von Belle Alliance. Eine musikalische Fantasie für das Pianoforte* [anonym]; Friedrich Ludwig Seidel, *Blüchers Heimkehr oder Triumph des preußischen Volkes und Heeres. Große Fantasie für Klavier*.

Aus dieser musikalischen Tagesproduktion ragen zwei Werke als qualitätvoller heraus: Beethovens Schlachtensinfonie *Wellingtons Sieg* op. 91 und Webers *Kampf und Sieg*; aber auch sie werden gerne belächelt. Signalgeschmetter mit reichlich Schlagzeug, Märsche und Lieder zur Charakterisierung der gegnerischen Parteien, Schlachtengetümmel und Siegesapotheose (meist mit einem Choral als *Cantus firmus* oder dem *God save the King*) – Merkmale, wie sie wohl alle Schlachtenbilder der Zeit auszeichnen – sind uns heute suspekt. Dieser Art, eine Schlacht plakativ nachzuvollziehen, erteilte Weber in seinem erklärenden Text zur Kantate allerdings eine klare Absage; ihm mißfiel die *Aufwand kleinlicher Hilfs- und Knallmittel*, wollte er doch *nicht das Kanonen- und Kartätschenfeuer noch das Geheul der Sterbenden schildern, sondern die Gefühle der menschlichen Natur bei einer so großen Begebenheit [...] so treffend und schnell verständlich als möglich [...] bezeichnen*. So kam Weber die Konzeption von Wohlbrücks Kantate sehr entgegen: in ihrem Zentrum stehen zwar Schlacht und Sieg, die der Komponist kraftvoll nachzeichnet; den Rahmen bilden jedoch die Chöre der Völker mit ihrer Sehnsucht nach Frieden, Wahrheit und Recht, bestärkt von den ermutigenden Worten dreier allegorischer Figuren (*Glaube, Liebe und Hoffnung*) und bekrönt von einer Hymne des Gotteslobs. Nur wenn man beiden Abschnitten der Kantate die gleiche Sorgfalt in der Interpretation angedeihen läßt, wird für den Hörer klar, daß Weber über den bloßen Zeitgeschmack hinausgeht und nicht eine weitere Schlachtensinfonie „nach der Mode“ verfertigt, sondern eine Musik, die ein politisch-weltanschauliches Bekenntnis ablegt und Zeugnis gibt von jenen *großen Weltereignissen*, die Dichter und Komponisten *so erglöh und erfüllt* hatten; Musik, die *diesen Stufengang der seltensten, wechselndsten Gefühle als die gewiß damals allgemein herrschenden in künftiger Zeit dem Hörer wieder vor die Seele führen, ihn gleichsam jene vergangene Epoche in gedrängtem Überblicke nochmals durchleben lassen kann*.

Die Aufführung mit der Berliner Staatskapelle und dem Staatsopernchor unter Leitung von Daniel Barenboim schaffte diese Balance mustergültig. Sicher wird niemand Barenboim unterstellen, mit der Aufführung naiv einem deutschen Nationalismus huldigen zu wollen. Der Dirigent reduzierte die Kantate nicht auf ihre Wirkungsgeschichte, verbannte sie nicht in die Sparte „Gedenkfeiern“; er nahm Weber beim Wort und analysierte die Partitur vorurteilsfrei. Resultat: Erstaunen des Publikums über eine kraftvolle, mitreißende und sehr wirksame, keineswegs aber rein äußerliche Musik; hin und wieder ein Lächeln über ein uns Heutigen zu überschwänglich erscheinendes Pathos, über das eine oder andere weniger gelungene sprachliche Bild – der Feind *fletschet [...] den Schlangenzahn* –, auch über einige heute zu plakativ wirkende musikalische Wendungen – so das Selbstzitat von *Lützows wilder Jagd* im Schlachtengewühl in exponierter Tenorlage – und doch: in einer derart engagierten, eindrucklichen Interpretation, die Webers Musik ernst nimmt, entfaltet das Werk seine ganze Stärke und kann auch den Zweifler in seinen Bann ziehen. Barenboims packender Zugriff wurde Anliegen und Gehalt des Werks vollauf gerecht; er gestaltete groß dimensionierte Spannungsbögen, kostete musikalische Ruhepunkte aus, hatte aber auch (wie die Musiker) hörbar Spaß am Schlachten-tumult mit großem Orchester- und Männerchoraufgebot und Sinn für die Gestaltung von

Höhepunkten. Das hauseigene, sehr homogene Solistenterzett mit Simone Nold, Pär Lindskog und Kwangchul Youn, in der Schlußnummer durch Uta Prieu (ingesprungen für die erkrankte Barbara Bornemann) erweitert, trug mit stimmlichem Wohlklang und Gestaltungsvermögen ebenso zum Gelingen der Aufführung bei wie der bewährte Opernchor (Einstudierung Ernst Stoy) und die bestens aufgelegte, differenziert und klanglich sehr farbig musizierende Staatskapelle als die eigentlichen Hauptakteure.

Man neigt oft unwillkürlich dazu, Webersche Musik am *Freischütz* zu messen. So bewundert man bereits in der Kantate die souveräne Orchesterbehandlung und glaubt, auf dem Schlachtfeld hin und wieder das wilde Heer vorüberziehen zu hören. Es wäre jedoch falsch, die Kantate allein als Experimentierfeld für die folgenden dramatischen Werke zu betrachten. Weber sah in dem Werk einen Höhepunkt seiner musikalischen Entwicklung bis 1815 und war an einer möglichst weiten Verbreitung der Komposition (durch zahllose Partiturokopien und den Druck des Klavierauszugs) interessiert. Die Aufführung durch das Staatsopernensemble machte Webers Einschätzung ebenso wie die Begeisterung seiner Zeitgenossen nachvollziehbar.

Bleibt anzumerken, daß das Programm mit weiteren Höhepunkten aufzuwarten hatte: zuerst Schumanns Cello-Konzert op. 129, bei dem sich Yo Yo Ma und das Orchester musikalisch wie gestisch wundervoll „die Bälle zuspielten“, so daß Zuhören und Zusehen gleichsam zum Genuß wurden. Das einzigartige Einvernehmen zwischen dem Solisten und dem Orchester wurde durch eine bemerkenswerte Geste nochmals unterstrichen: nach seiner Zugabe (der musikalisch sehr eigenwillig, technisch brillant gespielten *Sarabande* aus Johann Sebastian Bachs 3. Solosuite für Violoncello BWV 1009) nahm Yo Yo Ma am letzten Cello-Pult der Staatskapelle Platz und beteiligte sich am abschließenden Programmpunkt: Beethovens 3. Leonoren-Ouvertüre op. 72a, die Barenboim äußerst spannungsreich anlegte, und in der das Orchester sein klangliches Differenzierungs- und musikalisches Gestaltungsvermögen nochmals großartig unter Beweis stellte.

## GEBREMSTER KULISSENZAUBER

Der *Freischütz* im Staatstheater Wiesbaden,  
beobachtet von Frank Heidlberger, Würzburg

Im November 1998 erlebte Webers Oper eine erfreuliche Hochkonjunktur. Keine Woche nach der skandalumwitterten Neuinszenierung der Bayerischen Staatsoper in München fand die Premiere des *Freischütz* am Wiesbadener Staatstheater statt. Regisseur Dominik Neuner und der musikalische Leiter Toshiyuki Kamioka boten eine Produktion, welche die Interpretationsgeschichte dieser Oper durch einige neue Facetten bereicherte, zugleich jedoch auch Ecken und Kanten aufwies. Überraschend und gelungen erschien die (ursprünglich authentische) Vorschaltung der Szene mit Agathe und dem Eremiten: Das Werk beginnt als Sprechdrama, der Eremit überreicht Agathe die Rosen mit unbestimmter Vorahnung. Dies alles ist schemenhaft wahrnehmbar, durch Gazevorhang und Beleuchtungseffekte in eine träumerische und unwirkliche Stimmung getaucht. Die sich anschließende Ouvertüre nimmt dieses Bild musikalisch auf, der Dirigent zwingt seine Streicher zu extremem *pianissimo* und dehnt das Oktavmotiv zu einer Ewigkeit. Auch die Begleitung des Hornthemas bewegt sich an der unteren Hörbarkeitsgrenze. Die weich und für ihr Instrument vergleichsweise leise einsetzenden Hörner lassen einen dadurch fast erschrecken.