

„Schuberts Lieblingsooper“

Die Schweizer Familie von Joseph Weigl

Von den Veranstaltern als „Schlüsselwerk der Frühromantik“ und „populärste deutsche Volksoper zwischen *Zauberflöte* und *Freischütz*“ gepriesen, erlebte *Die Schweizer Familie*, ein 1809 im Kärntnertheater in Wien uraufgeführtes und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts äußerst erfolgreiches, aber seit 1918 von der Opernbühne verbanntes Singspiel von Joseph Weigl (1766-1846) auf einen Text von Ignaz Franz Castelli (1781-1862), im Herbst 2004 ihre „erste moderne Wiederaufführung“. Diese fand unter der musikalischen Leitung des israelischen Dirigenten Uri Rom (Regie: Kristina Leopold, Dramaturgie: Till Gerrit Waidelich) gleich an drei Aufführungsorten statt – in Wien (Premiere am 3. September im Schloßtheater Schönbrunn), Zürich und Berlin – und war als Kooperationsprojekt junger KünstlerInnen aus der Schweiz, Österreich und Deutschland angelegt (die Ersteinstrumentierung des Werkes auf Tonträgern sowie die Erstellung einer kritischen Partituredition sind geplant). Als begleitende Veranstaltung wurde an der Universität der Künste in Berlin vom 29. September bis 2. Oktober 2004 eine musikwissenschaftliche Tagung zur Thematik „Oper im Aufbruch – Gattungskonzepte des deutschsprachigen Musiktheaters um 1800“ durchgeführt. Bei dieser Tagung, die in Zusammenarbeit mit dem von Wolfram Steinbeck geleiteten Kölner Forschungsprojekt „Die Oper in Italien und Deutschland 1770-1830“ organisiert worden war, stellten führende Opernforscher ihre neuesten Erkenntnisse zum Thema in facettenreichen Vorträgen vor, die einen guten „Background“ zur damals gängigen Opernpraxis bzw. zur Einordnung von Weigls Werk in den historischen Kontext lieferten.

Carl Maria von Weber hatte eine hohe Meinung von Joseph Weigls Musik, was sich allein darin zeigt, daß er von diesem während seiner Anstellungen in Prag und Dresden mehr Werke als von jedem anderen Komponisten aufführte. So fehlte der Name Weigl denn auch nicht in seinen an beiden Orten verfaßten „dramatisch-musikalischen Notizen“. Zudem gehörte die *Schweizerfamilie* zu den Weber wohl vertrautesten Opern: Er sah sie zwischen 1810 und 1817 in mindestens acht Vorstellungen in Frankfurt a. M., Würzburg, Augsburg, Prag, Berlin, München und Dresden. Die erste eigene Einstudierung präsentierte Weber am 10. Mai 1814 in Prag; dort dirigierte er insgesamt zehn Aufführungen. In Dresden war der „Liebling der Theaterbesuchenden“, wie Weber das Werk bezeichnete, zunächst überwiegend vom

Ensemble der italienischen Hofoper in italienischer Sprache gegeben worden; lediglich im August bzw. November 1813 hatte die Secondasche Gesellschaft unter der musikalischen Leitung E. T. A. Hoffmanns die Oper in ihrer Originalgestalt auf die Bühne gebracht. Weber nahm sie am 22. Mai 1818 erneut in deutscher Sprache ins Repertoire auf und dirigierte noch sechs weitere Aufführungen.

Inhaltlich geht es grob zusammengefaßt um den reichen deutschen Grafen Wallstein, dem während seines Aufenthaltes in den Schweizer Alpen ein Bergunfall widerfährt, der aber zufällig von einem Schweizer Bauern namens Richard Boll gerettet wird und diesem zum Dank dafür einen sorgenfreien Lebensabend in Deutschland anbietet. Er lädt Boll samt dessen Familie zu sich auf sein deutsches Gut ein und möchte den Schweizern den Abschied von der Heimat erleichtern, indem er diese künstlich imitiert, d. h. in Form einer Schweizer Alphütte samt Blumenbeet und Landschaftspanorama so getreu wie möglich nachbilden läßt. Jedoch wird die Tochter des Bauern, Emmeline, von heimlichem Liebeskummer geplagt, da ihr Geliebter, der Hirte Jacob Fribourg, in der Heimat geblieben ist. Der Graf, der Emmelines verborgen gehaltene Liebe erahnt, forscht zwar nach dem Hirten, muß aber erfahren, daß dieser die Heimat – wie sich später herausstellt, auf der Suche nach Emmeline – verlassen hat. Pikant wird die Geschichte zusätzlich dadurch, daß auch der Vetter des gräflichen Verwalters Durmann, der Naturbursche Paul, ein Auge auf Emmeline geworfen hat, diese ihn in ihrer Verwirrung für Jacob hält und Paul wiederum glaubt, die geheimnisvollen Festvorbereitungen gelten seiner Hochzeit mit Emmeline. Bald darauf erscheint Jacob auf der Szene, wird allerdings durch den Grafen zunächst von Emmeline ferngehalten (denn die Vorbereitungen des perfekt inszenierten Wiedersehens der Brautleute mit dem Bau einer zweiten Hütte sind noch nicht abgeschlossen) und darf erst kurz vor Schluß der immer noch verwirrten Emmeline seine Anwesenheit zu erkennen geben und seine innig geliebte Braut an seine Brust drücken.

Vorab gesagt, die Autorin erlebte in der besuchten Vorstellung am 1. Oktober im Kleinen Saal des Berliner Konzerthauses (in dessen Vorgängerbau 1810 die Berliner Erstaufführung des Stückes stattgefunden hatte) eine alles in allem gelungene, farbenfreudig inszenierte, engagiert gespielte und wohlklingend musizierte Darbietung, sowohl von seiten der jungen Musiker und Musikerinnen des Orchesters als auch der Protagonisten auf der Bühne, durchweg noch studierenden SängerInnen bzw. frischgebackenen AbsolventInnen aus den drei genannten Ländern. Dabei waren die Möglich-

keiten der Entfaltung zumindest durch die räumliche Einschränkung der Bühne des Kammermusiksaales begrenzt, und so zeigte sich das Bühnenbild von Elena Peytchinska und Stephanie Rauch recht karg, in Schwarz-grau Tönen, mit einer Art kurvigen Rampe in der Mitte, im Hintergrund durch ein weißes geometrisches Muster, nur entfernt einen Landschaftsgarten assoziierend, belebt, welches dann im II. Akt eine Verwandlung erfuhr, indem rundherum Rahmen aufgestellt wurden, die im letzten Akt schließlich durch weiße Stoffbahnen mit grünen Linien, ein Gebirgsrelief andeutend, gefüllt wurden. Pffiffig gelöst waren die aufführungstechnisch schwer realisierbare „naturgerechte“ Adaption der Schweizer Idylle durch eine Art Miniaturmodell, welches während des Stückes fast durch alle Hände wandern durfte, aber auch der lang ersehnte Auftritt des Hirten Jacob Fribourg, dargeboten von einem treublickenden Roman Payer mit stimmlicher Geschmeidigkeit, welcher durch seinen Einzug entlang den Zuschauerreihen kurzzeitig das Geschehen von der „beengenden“ Bühne weglenkte. Durmann, gesungen von Petri Mikaei Pöyhönen, und sein Vetter Paul, dessen einfach gestricktes Naturgemüt von Robert Maszl unterhaltsam interpretiert wurde, waren zwei Nebenrollen von recht gegensätzlichem Charakter: auf der einen Seite der strenge Diener des Grafen in klassischem Manager-Outfit, jederzeit bestrebt, in untertäniger Weise den Wünschen seines Herrn gerecht zu werden, auf der anderen Seite der in quietschgrün und rot/weiß gemustertem Anzug clownesk anmutende Paul, ein eher lächerliches komödiantisches Element vertretend. Hervorragend war die schauspielerische und stimmliche Interpretation der beiden Eltern, des Bauern Richard Boll und seiner Frau Gertrude, durch Stephan Bootz und Olivia Vermeulen! Diese hatten freilich dankbare Rollen mit ihrer einfachen volkstümlichen Art (besonders Vater Boll, grandios zum „tattrigen“ Großvater geschminkt), die beide nur das Beste für ihr Kind wollen und somit eine Rückkehr in ihre Schweizer Heimat anstreben, aber auch von dem Angebot des Grafen, auf dessen Kosten bei ihm zu bleiben und somit für den Rest ihres Lebens bar jeder Arbeit und Sorge zu sein, angetan sind. Anschaulich gemacht wurde ihre zunehmende Integration ins gräfliche Ambiente u. a. durch ihre sich allmählich verändernde Kleidung: Die anfangs noch bäuerliche Tracht mußte mehr und mehr dem schicken bürgerlichen Wams und Kleide in glitzernden Farben weichen, wenn auch noch durch Wollstrümpfe und Strickjacke als bäuerliche Relikte gedämpft. An dieser Stelle ein Lob für die markanten und einfallsreichen Kostüme von Mascha Schubert und Mareike Wulff! Souverän meisterte Tobias Müller-Kopp die Rolle des Grafen, in dieser Inszenierung plakativ „mephistophe-

lich“ angelegt. Durch den „Urtext“ scheint diese Auslegung eigentlich nicht intendiert, denn dort versteht sich der großzügige Deutsche eher als dankbarer und wohlwollender Gönner, wenn auch sein Vorhaben, die Schweizer Bauern an sich zu binden, egoistisch wirken mag und sein Plan, durch die Anlage einer Art von Schweizer Kolonie mit Jakob an der Spitze zur Glückseligkeit Emmelines beizutragen, sehr konstruiert wirkt und eines gewissen skurrilen Moments nicht entbehrt. Beängstigend groß und hager, mit Glatze und stechend gelbem Anzug oder Mantel, bekam Graf Wallstein hier zu sehr den Part des selbstgefälligen Initiators, der, ganz zu seiner Unterhaltung und Belustigung, mit dem Schicksal der einfachen Schweizer Leute spielte und nicht nur die kleinen Püppchen auf dem Miniaturmodell tanzen ließ. Vielleicht sollte durch diesen Eingriff der Regie das Stück davor bewahrt werden, allzusehr in Rührseligkeit zu versinken. Die Interpretinnen der Emmeline (Marília Vargas in der Premiere, Julia Baumeister als zweite Besetzung) hatten es schwer, der in sich nicht stimmigen Figurenzeichnung der Protagonistin, deren Schwermut und Sinnverwirrung schon von einem zeitgenössischen Kritiker als zu gering motiviert eingeschätzt wurden, überzeugend Leben einzuhauchen. Die Interpretation der Emmeline durch die Vargas fand Wolfgang Fuhrmann (*Berliner Zeitung* vom 2./3. Oktober) „bedenklich“, da zu „pausbäckig über die Bühne polternd“. Julia Baumeister (zwar figürlich auch kompakt, was das eng anliegende Dirndl und die permanente Barfüßigkeit noch unterstrichen) gelang es jedoch, das verwirrte Mädchen in Anmut und Grazie zu mimen, wenngleich die stimmlich recht anspruchsvolle Partie stellenweise angestrengt klang und ihre Darstellung der „psychischen Verirrung“ manchmal etwas übertrieben und unglaubwürdig wirkte.

Berühmt wurde Weigls Singspiel v. a. durch den „Kuhreigen“, ein Hirten-signal, welches bereits aus dem 17. Jahrhundert überliefert ist. Die durch den Aufstieg zur Quinte und Umspielung der Quarte bzw. den jodelartigen Wechsel von Quint und Quart charakterisierte Melodie, die schon in anderen Opern zur Zeichnung alpenländischen Kolorits verwandt wurde, ist bei Weigl in einen größeren kompositorischen Zusammenhang eingebunden und erscheint (motivisch abgewandelt) in der Ouvertüre und jeweils in den Nummern, die von der Sehnsucht nach der Schweiz oder nach Emmeline handeln, bis sie als Höhepunkt in der charakteristischen Form des Kuhreigen, von der Klarinette den Klang des Alphorns assoziierend, vorgetragen wird – und zwar in der Szene der Wiederbegegnung zwischen Emmeline und Jakob. Durch Erklingen dieser Melodie als einem Stück „Heimat“ wird für Emmeline die Rückkehr ihres Geliebten Jacob endlich zur Gewißheit, so daß

sie im anschließenden Wiedererkennungsduett mit den Worten „Nur in dem Land, wo wir geboren, lacht uns die Ruh', blüht uns das Glück; wanderst du fort, ist es verloren, denn ach! dein Herz bleibt dort zurück“, die Melodie des Kuhreigens aufgreifend, antworten kann.

Überraschend und verunsichernd war in jeder Hinsicht der Schluß der „modernen“ Inszenierung in einer (laut *Berliner Zeitung*) „szenischen Dissonanz“! Bei der Zusammenführung der beiden Liebenden, lange ersehnt und hinausgezögert, bei der Vereinigung ihrer Hände durch den Grafen (laut Handlungsanweisung im Textbuch „mit einem Blick der innigsten Seelenfreude“), bricht Emmeline unerwartet zusammen. Das in der Neuinszenierung „kräftig versalzene“ Happy-End verweist auf die insgesamt wohl eher kritisch gesehene Auslegung des Stoffes, denn es bringt ein unangenehmes Moment ins Spiel: Zweifel an der konstruierten Idylle. Man stellt sich die Frage, ob die Schweizer Familie in dieser künstlichen, vorgespiegelten Scheinwelt trotz „Glättung“ der Herzensangelegenheiten jemals glücklich werden kann? Dies ist dann auch der Punkt, an die Gegenwart anzuknüpfen und aus dem Biedermeierstück das herauszuziehen, was heute für uns vielleicht relevant ist, und die hier nachgeahmte Schweiz „als Trugbild oder gar Zerrbild unserer Konsumgesellschaft“ zu interpretieren, als Parallele zur heutigen Gesellschaft, die gar zu oft die Flucht in paradiesische „Scheinwelten sucht, um die Realität nicht wahrnehmen zu müssen“ (Programmheft S. 32f.). In diesem Sinne ist die Wiederaufbereitung des bürgerlichen Rührstückes vom Beginn des 19. Jahrhunderts, zumal es uns zusätzlich ein Stück reizvoller Tonschöpfung wiederschenkt (Danke!), trotz oder gerade wegen seines „Dornröschenschlafs“ im 20. Jahrhundert berechtigt und fürs 21. Jahrhundert auf jeden Fall aktuell.

Solveig Schreiter

Frédéric Chopin und Carl Maria von Weber

Die jährlich stattfindenden *Leipziger Chopin-Tage* zeichnen sich dadurch aus, daß der polnische Komponist immer in Verbindung mit einem, oder wie im Fall Webers, jedenfalls auch nur neben einem anderen Komponisten genannt wird. Eine Beziehung zwischen Chopin und Weber ist nicht ersichtlich, und so gerieten die XIV. *Internationalen Leipziger Chopin-Tage* (14.–17. Oktober 2004) mehr zu Weber-Tagen, was unserer Gesellschaft leider erst so spät bekannt wurde, daß kein organisatorisches „Einklinken“ mehr möglich war.

Im Mittelpunkt der *Chopin-Tage* standen die vier Klaviersonaten Webers,