

Neuerscheinungen

Hartmut Herbst (Hg.), *Sturm auf den Schienen und andere Eisenbahn-Novellen Max Maria von Webers*, Bochum: Früher Vogel, 2004

„Das Ausmaß an [Vergegenwärtigungskraft], welches dazu gehört, das Detail einer schwierigen Construction, die wechselnde Lage der Theile einer complizirten Maschine der Seele des Ingenieurs in zweifellosester Klarheit bis zur Niederschrift durch Stift und Zirkel vorzuführen, ist nicht geringer als jenes, dessen der Poet, der Künstler bedarf, um Charakterstimmungen, Schönheitsformen von seinen Intuitionen abschreiben, abzeichnen zu können.“

Dieser Vergleich zwischen zwei schöpferischen Phänomenen, der Erfindungskraft des Ingenieurs und der des Künstlers, aus einem Essay Max Maria von Webers über James Watt kann uns über den Autor möglicherweise mehr sagen, als über den Porträtierten. Weber stand zwischen den beiden Welten: musisch wie technisch gebildet und schöpferisch begabt. Die von seinem Paten und Vormund Hinrich Lichtenstein beeinflusste Entscheidung, einen technischen Beruf zu erlernen, war sicher segensreich für den ältesten Sohn Carl Maria von Webers. Sie ersparte ihm das Schicksal eines Franz Xaver Wolfgang Mozart oder eines Siegfried Wagner, im Schatten des Vaters nie zu einer eigenen Persönlichkeit und Sprache zu finden, immer unter dem Verdacht des Epigonenhaften zu stehen. Max Maria von Weber erreichte als Ingenieur und Eisenbahnfachmann allgemeine Anerkennung weit über die Grenzen Deutschlands hinaus; auf diesem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch weitgehend unbestellten Feld konnte er sich profilieren. Zwar blieb ihm der Name des Vaters ein „goldener Schlüssel“, der ihm nach eigenem Bekenntnis den Zugang zu vielen Menschen erleichterte, doch in seinem Beruf mußte er selbst seinen Mann stehen, konnte nicht von den Verdiensten des Vaters zehren.

Trotz der Wahl eines technischen Berufs konnte (oder wollte) der junge Weber sein musikalisches Talent nie ganz unterdrücken. Bereits 1841 (mit 19 Jahren) veröffentlichte er *Ausgewählte poetische Versuche*, 1848 eine Sammlung von Sonetten *Mein Sommer* (unter dem Pseudonym Max Marius) und 1852 den Romanzen-Zyklus *Rolands Graalfahrt* (1936 gab Herbert Pönicke nochmals eine Auswahl von Gedichten Webers aus den Jahren 1838-42 heraus). Doch die Lyrik blieb vorwiegend den Jugendjahren vorbehalten; in späterer Zeit entstanden neben zahllosen Fachpublikationen vor allem

Prosa-Schriften. Dabei hielt sich der Autor in kluger Selbstbeschränkung an die kleine Form: Novellen, Feuilletons und Essays, die seiner erzählerischen Begabung besonders entgegenkamen. Die meisten seiner Arbeiten erschienen zuerst in beliebten Zeitschriften, etwa in den *Unterhaltungen am häuslichen Herd* (hg. von Karl Gutzkow), in der *Gartenlaube* und später vor allem in Periodika, die Julius Rodenberg als Herausgeber betreute (u. a. *Der Salon*, die *Deutsche Rundschau*, Wiens liberale *Neue freie Presse*). Sie begeisterten aber bald einen so großen Leserkreis, daß Max Maria von Weber eigene Aufsatz-Sammlungen publizieren konnte: 1868 *Aus der Welt der Arbeit*, 1869 *Werke und Tage*, 1878 *Schauen und Schaffen*; 1882 erschien aus dem Nachlaß der Band *Vom rollenden Flügelrade*. Und auch über seinen Tod hinaus blieben die Schriften des Weber-Sohnes lebendig; weitere umfangreichere Sammlungen wurden 1907 (wiederum unter dem Titel *Aus der Welt der Arbeit*, hg. von der Tochter Maria von Wildenbruch), 1926/28 (*Aus dem Reich der Technik*, 2 Bd., hg. von Carl Weihe) und 1951 (*Vom Teekessel zum Dampfross*, hg. von Hans-Joachim Bandelow) veröffentlicht. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde es stiller um den schriftstellerischen Nachlaß des Dichter-Ingenieurs. Zwar erschienen hie und da zur Erinnerung noch einzelne Aufsätze im Wiederabdruck; das Verdienst von Hartmut Herbst ist jedoch, erstmals seit über 50 Jahren wieder eine breitere und repräsentative Auswahl der belletristischen Arbeiten Webers vorzustellen.

Die Wiederentdeckung dieser Schriften ist überaus lohnend, denn Max Maria von Weber ist hier als fesselnder Erzähler kennenzulernen. Was Weber-Forschern bei der Lektüre seiner Weber-Biographie (*Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, 3 Bd. 1864-1866) ein ständiges Ärgernis bleibt – die ungezügelte Lust des Autors am Fabulieren, die allzu gern Fakten und Fiktion zu einem untrennbaren Amalgam verbindet – gereicht ihm in seinen phantasievollen Prosatexten zu höchster Ehre. Mit geradezu ansteckender Begeisterung singt er das Hohelied der technisch-industriellen Revolution in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zwar kannte Max Maria von Weber die bereits damals erhobenen Einwände, die Ressourcen seien endlich und der Mensch der Schnelligkeit der Veränderungen möglicherweise nicht gewachsen, doch die Erfahrungen seiner eigenen Lebenswelt, die positivistische Gewißheit, für alle Probleme nur eine technische Lösung suchen und finden zu müssen, ließen Weber zu einem bedingungslosen Fürsprecher des industriellen Fortschritts werden, auch wenn im Zentrum seiner Novellen paradoxerweise oft Unglücksfälle stehen, die die Verwundbarkeit von Mensch und Technik demonstrieren – letztendlich allerdings triumphieren beide über die Elementen-

targewalten der Natur. Für Weber ist die Dampfmaschine ein profaner „Messias unserer Zeit“; die Lokomotive dient der „Verkleinerung des Raumes der Welt“ – Eisenbahn, Heißluftballon, Taucherglocke, Dampfschiff und Telegraph ermöglichen, was vor kurzer Zeit noch undenkbar war; es scheint, als könne die technische Erfindungskraft die Welt verbessern oder zumindest doch auf eine neue kulturelle Stufe heben: „Jede große Entdeckung, jedes Auffinden neuer Naturkräfte, neuer Gesetze, ist auch das Aufschließen neuer Pfade der Humanität“ (*Der Pfadfinder des Meeres*).

Webers Novellen sind mehr als eine angenehme Bettlektüre für Eisenbahn-Nostalgiker oder Technik-Freaks; sie ermöglichen dem Leser, in eine Zeit großer technischer wie gesellschaftlicher Umbrüche einzutauchen. Eine hochstehende, aber etwas lebensuntüchtige Dame steht im Zentrum einer der Erzählungen (*Der Nervendämon auf der Eisenbahn*) – mit ihr verleiht Weber jenen Skeptikern eine Stimme, die den rasanten Veränderungen auf allen Gebieten des Lebens ablehnend gegenüberstehen. Eine Eisenbahnfahrt aus der Stille der ukrainischen Wälder in ein Ostseebad wird für sie zu einer Tortur; das ganze Zeitalter scheint ihr von einem „genius nervosus“ besessen. Lärm und Aufregung der Fahrt vergleicht sie mit der Aufführung von Wagners *Meistersingern*, die sie bei ihrem Aufenthalt in Berlin erlebte:

„Lag ich doch in meiner Loge, die in meiner gemarterten Phantasie wieder zum Eisenbahncoupé wurde, unaufhaltsam fortgerissen auf den dröhnenden Schienen dieser endlosen, unfasßbaren, monotonen Melodie. Diese unbegreiflichen Akkorde und Dissonanzen hatte ich alle gestern schon aus dem kolossalen ‚Tutti‘ tönender Räder, klirrender Ketten, stöhnender Maschinen herausgehört. Dieß Gestaltengewirr zog schon in den zerrinnenden Phantasmagorien der Dampfwolken an mir vorbei. [...] Das Orchester glüht wie ein Dampfkessel zum Zerplatzen; Funken sprühen zwischen Bogen und Saiten hervor, Hochdruckdampf fährt aus Posaunen und Trombonen – wahrlich, das sogenannte Kunstwerk der Zukunft ist viel eher die künstlerische Verkörperung der Gegenwart, des rasselnden Zeitalters der Eisenbahnen [...].“

Die Vorbehalte dieser Dame gegenüber der Eisenbahn und der „Zukunftsmusik“ Wagners teilte der Weber-Sohn sicher nicht, wohl aber die Gewißheit, daß die Errungenschaften der technischen wie der musikalisch-künstlerischen Entwicklung gleichberechtigt als kulturelle Werte seiner Epoche zu betrachten sind und Geltung behalten würden.

Herbst gliedert die vorgestellten literarischen Arbeiten in drei Bereiche: Techniknovellen, Essays und Reiseberichte. Die Stärke der Novellen liegt in der detaillierten Metier-Kenntnis des Autors, die den Leser aber nie mit „Fachchinesisch“ ermüdet oder gar überfordert, getreu Webers Maxime: „Ich halte es [für meine] Pflicht, soviel als irgendetmöglich ganz populär [...] zu schreiben. Gelehrt wird mehr als genug geschrieben [...]“. Die fiktionalen Erzählungen, in denen Weber seinen Erfahrungsschatz als Eisenbahner und Ingenieur literarisch umsetzt, bestechen durch genaue Beobachtungsgabe und farbige, bilderreiche Formulierungskraft. Landschaften oder Naturphänomene wie Schneetreiben oder Nebel werden nuanciert und wortgewandt geschildert und zu eindrücklichen, atmosphärischen Bildern verdichtet, Personen klar charakterisiert. Auffallend ist dabei das hohe Berufsethos und die ungewöhnlich starke soziale Komponente: Den schwer arbeitenden Menschen der unteren sozialen Schichten gehört Webers ganze Sympathie. Er erzählt von ihrer verantwortungsvollen Tätigkeit und ihrem oft entbehrungsreichen Leben mit großer Liebe, so wie sich Weber selbst als Vorgesetzter immer besonders für die Erleichterung und Verbesserung des Arbeitsalltags seiner Untergebenen, der Lokführer, Heizer, Streckenwärter etc., einsetzte.

In seinen Essays widmet sich Weber Episoden der Technikgeschichte oder technikbezogenen philosophischen Ideen bzw. zeichnet Porträts von hochverehrten Erfindern wie James Watt oder George Stevenson – nicht ohne Eitelkeit angereichert mit autobiographischen Bezügen (vgl. das Zitat zu Beginn). Auch hier wird seine geradezu euphorische Technik-Begeisterung deutlich; Weber ist sich darüber im klaren: Auf den Notenlinien der Eisenbahngleise und Telegraphendrähte hat die technische Entwicklung, wie er notiert, gerade erst ihre „Jubil-Ouvertüre“ angestimmt, ihre „Symphonia Eroica“ steht hingegen noch aus (*Die Entlastung der Culturalarbeit durch den Dienst der physikalischen Kräfte*). Interessanterweise ist gerade in diesen Texten der Abstand Webers zu unserer Zeit deutlicher spürbar als in den frei erfundenen Erzählungen. Die Novellen nehmen durch ihre persönlichere Färbung ein, die stärker reflektiv angelegten Essays wollen hingegen zu sehr bekehren.

Ganz in seinem Element ist Weber wiederum bei den Reisebeschreibungen. Herbst wählte für das entsprechende Kapitel nicht die Erlebnisberichte, die Weber selbst veröffentlicht hatte (z. B. seine Eindrücke vom Aufenthalt im französischen Nordafrika), sondern Auszüge aus persönlichen Briefen von einer USA-Reise 1880, die Maria von Wildenbruch erst 1882 (nach dem Tod ihres Vaters) innerhalb der Sammlung *Vom rollenden Flügelrade* publiziert hatte. Webers feine Beobachtungsgabe und seine große Erzähllust schufen in

diesen persönlichen Mitteilungen ein wundervoll lebendiges, detailverliebt und unverfälschtes Zeitporträt.

Herbsts Engagement, die Schriften Webers wieder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, verdient Respekt. Das vierte Kapitel seines Buches, ein kurzes Lebensbild Max Maria von Webers, basiert weitgehend auf eigenen älteren Publikationen (Artikel von 1997 in den *Sächsischen Heimatblättern* und in den *Weberiana*). Wem die Informationen zu Weber hier zu knapp erscheinen, der muß sich noch ein wenig gedulden: 2005 soll im selben Verlag und vom selben Autor eine umfangreichere Biographie erscheinen: *Der goldene Schlüssel. Max Maria von Weber – Ein Leben für Poesie und Technik*. Aufzuarbeiten bleibt tatsächlich noch etliches, so Webers weitgehend unbekanntes Wirken als Freimaurer¹, aber auch seine erstaunliche Reisetätigkeit, besuchte er doch nicht nur die „klassischen“ Ziele des Bildungsbürgertums (Italien, England, Frankreich, Schweiz etc.), sondern, begünstigt durch dienstliche Aufträge, auch Skandinavien, Irland, die osmanische Türkei, Algerien, die USA und Kanada. Im vorliegenden Schriftenband hätte allerdings ein Aspekt größere Beachtung verdient: eine Einordnung des literarischen Schaffens Webers in sein privates wie berufliches Leben bzw. eine Wertung seiner Schriften, wie sie beispielsweise Wolfgang Hädecke (*Poeten und Menschen. Deutsche Dichter als Zeugen der Industrialisierung*, München und Wien 1993, S. 309-320) und Christiane Todrowski (*Bürgerliche Technik-„Utopisten“. Ein Beitrag zur Funktion von Fortschrittsoptimismus und Technischeuphorie im bürgerlichen Denken des 19. Jahrhunderts, dargestellt am Beispiel der Publikationen Max Eyth's und Max Maria von Webers*, Münster 1996) vornahmen. Wünschenswert wären zudem ein genauerer Quellen-Überblick (Herbst beruft sich in seinen Anmerkungen S. 312f. nicht immer auf die Erstveröffentlichungen, sondern häufig auf spätere Wiederabdrucke und gibt keine Hinweise zur Textgenese) und etwas mehr redaktionelle Sorgfalt gewesen, die die ungewöhnlich hohe Zahl an Druckfehlern hätte reduzieren können. Trotzdem bietet die (übrigens recht preiswerte) Sammlung lesenswerte, spannende Texte, die vorbehaltlos zu empfehlen sind.

Januar 2005

Frank Ziegler

¹ Max Maria von Weber wurde am 20. Dezember 1849 Mitglied der Dresdner Loge „Zu den drei Schwertern und Asträa zur grünenden Raute“; Meister der Loge war zu dieser Zeit (1832-1856) sein ehemaliger Dresdner Vormund Karl Gottfried Theodor Winkler; vgl. F. A. Peuckert, *Die ger. und vollk. St. Johannisloge zu den drei Schwertern und Asträa zur grünenden Raute im Orient Dresden 1738-1882. Ein Beitrag zur Geschichte der Freimaurerei in Dresden und Sachsen*, Leipzig 1883, S. 263 (und S. 232); Weber wird dort als „Direktor d. Staats-Telegr.“ genannt.

Hans Strehlow, *Carl Maria von Weber und Dresden. Fotografische Erkundungen*, Dresden: Verlag der Kunst, 2004

Das besondere Verhältnis Webers zur Stadt Dresden stand schon oft im Zentrum von Betrachtungen unterschiedlichster Art. Die ersten Besuche brachten ihm den Ort noch nicht näher; im Gegenteil! Seinem Tagebuch vertraute Weber nach dem Konzert vom 14. Februar 1812 jene oft zitierte Passage an: „nie habe ich einen Ort gefunden wo wir von Seiten der Bewohner so miserabel aufgenommen worden sind. [...] Dresden erwischt mich nicht wieder“. Und dem Publikum stellte er ein denkbar schlechtes Zeugnis aus: gefragt sei nur „leichte gefällige Musik“, und der Hof hänge „blos am Italienischen [...] und am alten“; sein Resumé: „ästhetischer Mangel, aus Übermaß auf jeder Seite“ (vgl. *Weberiana* 4, S. 45-48). Erst 1817 mit seiner Anstellung als Musikdirektor bzw. kurze Zeit darauf als sächsischer Hofkapellmeister söhnte sich Weber mit Dresden aus. In jenem Maße, wie seine Hoffnungen auf einen Posten in Berlin schwanden, wurzelte er stärker in der sächsischen Residenzstadt; das „verflucht hübsche Nest“ ließ ihn nicht mehr los. Weber begriff den Aufbau der dortigen deutschen Oper als seine Lebensaufgabe. In Dresden schuf der Komponist seine wichtigsten Bühnenwerke, dort lebte er glücklich mit seiner Frau Caroline, die ihm zwei Söhne schenkte.

Dresden ist bzw. war voller Weberstätten; vieles wurde im Krieg zerstört, manches schon früher abgerissen. Die Stadtwohnungen der Webers sind heute sämtlich verschwunden: das Domizil im Italienischen Dörfchen (Schimmelallee) zwischen Zwinger und Elbe, das Haus am Altmarkt nahe der Kreuzkirche (ab November 1817), jenes in der Galeriestraße, Ecke Frauengasse (ab September 1822), ebenso die beiden Sommerquartiere der Jahre 1820 und 1825 in Cosels Garten in Antonstadt. Lediglich das geliebte Winterhaus in Hosterwitz, in dem Weber die Sommer 1818, 1819 und 1822-1824 verbrachte und dessen ersehnte Ruhe die Kreativität des Komponisten beflügelte, blieb erhalten und beherbergt heute eine stimmungsvolle Gedenkstätte. Auch einige Gebäude, die sich mit Webers beruflichem Wirken verbinden, existieren nicht mehr, so das alte, 1841 abgerissene Hoftheater, dessen Platz heute die Semperoper einnimmt, und das 1858 aufgegebene Theater auf dem Linckeschen Bade, eine Vorortbühne jenseits der Neustadt in einem beliebten Vergnügungspark an der Elbe nahe der Prießnitzmündung. Andere wurden (bzw. werden noch) nach den Kriegszerstörungen wiederaufgebaut, wie die katholische Hofkirche, das Stadtschloß und die Dreikönigskirche in der Neustadt. Das Pillnitzer Schloß – die von Hosterwitz aus schnell erreich-

bare Sommerresidenz des Hofes – hat nach dem großen Brand von 1818 die Zeitläufte, abgesehen von mehreren Hochwasser-Katastrophen (zuletzt 2002), weitgehend unbeschadet überstanden, ebenso das Pillnitzer Orangeriegebäude, das im Sommer als „Miniatur-Hoftheater“ diente. Schließlich wäre auch der katholische Friedhof in der Friedrichstadt zu nennen, wo Webers sterbliche Überreste seit ihrer Überführung aus London im Jahre 1844 die letzte Ruhe fanden. Alle diese Orte suchte Strehlow auf und hielt sie in ihrem heutigen Zustand fest. Verlorenes vergegenwärtigt er durch qualitätsvolle Montagen, die historische Ansichten mit dem modernen Befund konfrontieren, mal mit ironischem Augenzwinkern (wie in der Altmarkt-Collage S. 19, wo ein Reiter die Straßenbahnhaltestelle passiert und Telefonzelle sowie Parkscheinautomat den Blick auf Webers Wohnhaus verstellen), mal drastisch mit ungeschöntem Blick auf die kaum vernarbten Wunden, die die Bombennacht zum Aschermittwoch 1945 der Stadt schlug (der Erker von Webers letztem Wohnhaus, der sich mahnend durch die papierene Häßlichkeit des Kulturpalastes bohrt, S. 87).

Aber Strehlow beschränkt sich nicht auf die reine Dokumentation; seine Aufnahmen bezwecken mehr: Sie wollen uns die Elbmetropole nicht nur als Kulisse für Webers letzte Jahre präsentieren, vielmehr spüren sie der Faszination nach, die für viele Künstler des frühen 19. Jahrhunderts, auch für Weber, vom vielgepriesenen Elbflorenz ausging. Ähnlich Venedig, das seinen größten künstlerischen Aufschwung erfuhr, als es sich politisch und wirtschaftlich bereits im Niedergang befand, hatte auch Dresden, die Hauptstadt des längst vom Aufsteiger Preußen überflügelt und schließlich 1815 auch territorial dezimierten Königreichs Sachsen, um 1800 zu einer neuen Blüte angesetzt, die nahezu alle künstlerischen Bereiche erfaßte und sich in Namen wie Caspar David Friedrich, Körner, Tieck, Weber, später auch Wagner und Semper dokumentiert. Für viele Zeitgenossen Webers wurde die Stadt mit ihren reichen Kunstsammlungen und langgepflegten musikalischen Traditionen geradezu ein kultureller „Wallfahrtsort“. Aber nicht nur Dresden selbst war das Ziel vieler Reisen; auch die Umgebung, das reizvolle Elbtal mit seinen Rebhängen, die Sächsische Schweiz und die Wälder um Moritzburg wurden entdeckt und erlebten eine erste Welle des frühen „Tourismus“. Die romantische Natur-Sehnsucht fand in dieser teils lieblich-sanften, teils bizarr-geheimnisvollen Landschaft ein geradezu perfektes Panorama – eine Faszination, die sich auch dem heutigen Besucher mitteilt, trotz der Veränderungen in den vergangenen zwei Jahrhunderten, die Strehlow keineswegs verschweigt: Brückenpfeiler für die neue Autobahn A 17 pfählen den einst so

lieblichen Plauenschen Grund, entstellen ihn bis zur Unkenntlichkeit (S. 37); die Hochhäuser von Niedersedlitz ragen als störende Fremdkörper in das Landschaftspanorama, das sich vom Zuckerhut aus bietet (S. 97). Weber war von den Naturschönheiten seiner Umgebung bezaubert, er wanderte durch die Sächsische Schweiz, besuchte die Burgruine Tharandt und die Brühlschen Anlagen in und um Seifersdorf, unternahm von Hosterwitz aus Spaziergänge in den Kepp-, Friedrichs-, Meix- und Zschoner Grund, bestieg Zuckerhut und Borsberg.

Aber nicht nur diese privaten Vergnügungen sind es, die den Fotografen interessieren. Hans Schnoor überschrieb in seinem Buch über den *Freischütz* das Kapitel zur Entstehung dieser Oper mit dem Begriff: „Musik des Elbtals“ und prägte in diesem Zusammenhang das schöne Bild vom Elbtal als „geistige Landschaft“. Tatsächlich scheinen Naturerlebnisse Weber schöpferisch angeregt zu haben; sein Sohn Max Maria von Weber benennt sogar einzelne Situationen, die die Intuition bei der Komposition des *Freischütz* beflügelten: eine Nebelfahrt auf der Elbe etwa als Ursprung der Wolfsschluchtmusik (vgl. S. 48) oder einen Nachmittagsgottesdienst in der Pillnitzer Kapelle – „das unerträglich falsche Intonieren einiger alten Weiber bei den Responsorien einer Litanei“ soll, so der Weber-Sohn, im Spottchor des *Freischütz* seine künstlerische Überhöhung gefunden haben (S. 50). Ähnliche Erinnerungen von Webers Freund Gottlob Rothe sehen in einem Sommerspaziergang des Komponisten in Hosterwitz die musikalische Initialzündung für den *Oberon* (S. 104). Solche atmosphärischen Anregungen lassen sich freilich für den Historiker schlecht greifen. Webers *Freischütz*-Klänge scheinen geradezu ein Inbegriff des Waldes zu sein, aber keine musikalische Analyse wird den Zusammenhang von konkreten Natureindrücken, musischer Inspiration und kompositorischer Ausführung knüpfen können.

Hier helfen die Fotos von Hans Strehlow: Sie müssen den Gleichklang von Landschaft und Musik nicht beweisen, sondern spüren ihm geradezu poetisch nach. Bei der Betrachtung der Landschafts-Aufnahmen, die eindruckliche Nebel-, Gewitter- oder Lichtstimmungen einfangen, assoziiert man ganz selbstverständlich romantische Texte und musikalische Passagen. Natur wird für den Betrachter als Inspirationsquelle erfahrbar. Webers Dresdner Kollege Ludwig Tieck hat in seinem Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* ein Schlüsselwerk für die romantische Naturauffassung und -begeisterung geschaffen, in dem er die Natur als von Musik durchwebt schildert: Sie „redet uns“, so Tieck, „mit ihren Klängen zwar in einer fremden Sprache an, aber wir fühlen doch die Bedeutsamkeit ihrer Worte und merken gern auf ihre

wunderbaren Akzente“. Überwältigt von ihrer Schönheit läßt er den jungen Sternbald ausrufen: „O unmächtige Kunst! [...] wie lallend und kindisch sind deine Töne gegen den vollen, harmonischen Orgelgesang, der aus den innersten Tiefen, aus Berg und Tal und Wald und Stromesglanz in schwellenden, steigenden Akkorden heraufquillt“. Nach Tiecks Überzeugung ist

„die Seele des Künstlers oft von wunderlichen Träumereien befangen, denn jeder Gegenstand der Natur, jede bewegte Blume, jede ziehende Wolke ist ihm eine Erinnerung oder ein Wink in die Zukunft. Heereszüge von Luftgestalten wandeln durch seinen Sinn hin und zurück, die bei den übrigen Menschen keinen Eingang antreffen; [...] er darf in Mondschimmer und Abendröte seine Bilder kleiden und aus unsichtbaren Harfen niegehörte Töne locken [...]. [Darin] liegt oft der Wink auf eine neue, niebetretene Bahn, wenn er mit seinem Geiste dem Liede folgt, das aus ungekannter Ferne herüberönt.“

Strehlow gelingt die künstlerische „Rückübersetzung“. Er stellt Webers Musik bzw. den ihr unterlegten Texten Naturimpressionen gegenüber, wie sie schon Weber fasziniert haben könnten (S. 46f., 72f., 100f., 110f.). Die Schlüssigkeit der Idee, die Fotos mit Texten von bzw. über Weber zu kommentieren, bewiesen bereits die gelungenen Ausstellungen dieser *Fotografischen Erkundungen* (Dresden 2001, Pillnitz 2002, Eutin 2002/03, Detmold sowie Marktoberdorf 2003); nun liegen Strehlows Arbeiten erfreulicherweise – etwas erweitert – auch in Buchform vor. Die nicht ganz unproblematische Verkleinerung des Bildformats nimmt den Aufnahmen kaum etwas von ihrer Ausstrahlung, nur einige wenige Bilder (so die durch Blattwerk schimmernde Elbe S. 43 oder die durch den Wald am Borsberg brechende August-Sonne S. 101) erreichen nicht ihre ursprüngliche Wirkung. Ansonsten besticht die hervorragende Wiedergabequalität – dem Verlag ist für die sorgfältige, liebevolle Umsetzung des Ausstellungs-Projekts in den vorliegenden Fotoband (bei gleichzeitig äußerst moderater Preiskalkulation) nur zu gratulieren!

Fehlerfreie Bücher sind wohl noch nicht erfunden, und so hat sich trotz der akribischen Recherchen Strehlows auch hier ein Irrtum eingeschlichen, der selbst den zahlreichen Ausstellungsbesuchern (auch dem Rezensenten) bislang entgangen war: Einer Montage mit Webers Sommerhaus in Cosels Garten von 1825 wird ein Text zur Sommerfrische 1820 gegenübergestellt (S. 78f.). Zwar verbrachte Weber auch in diesem Jahr mehrere Monate in dem Garten in Antonstadt, allerdings stand zu dieser Zeit noch ein anderes Gartenhaus; der Vorgängerbau des 1825 bewohnten Domizils. Und noch ein Einwand sei

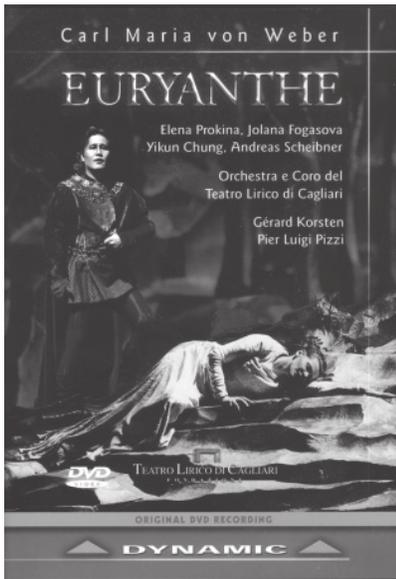
erlaubt: Webers teils sehr knappe Tagebuch-Notizen, die mehreren Bildern zur Erläuterung dienen, eigneten sich hervorragend als kurze Bildunterschriften in den Ausstellungen; hier in der Buchausgabe hätte man sich hin und wieder erklärende oder ergänzende Kommentare gewünscht, denn nicht alle genannten Personen, Örtlichkeiten oder Begebenheiten erschließen sich jedem aus den Zitaten. Insgesamt allerdings überzeugen Konzeption und Ausführung des Bildbandes – eine künstlerische Annäherung an Weber, die Persönlichkeit und Schaffen des Komponisten liebevoll analysiert und nicht zuletzt Lust darauf macht, selbst einmal wieder auf Webers Spuren durch Dresden und seine wunderschöne Umgebung zu flanieren.

Februar 2005

Frank Ziegler

Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick

Die Weber-Novitäten des vergangenen Jahrs werden, sieht man von der Einspielung der vier Klaviersonaten sowie weiterer Klavier-Werke durch Michael Endres (vgl. S. 158ff.) ab, gänzlich vom Opernschaffen des Komponisten dominiert. Eine erstaunliche Zahl neuer Opern-Gesamtaufnahmen ist auf den Markt gekommen, darunter zwei neue DVD's. Besondere Aufmerksamkeit verdient dabei die Aufnahme



der *Euryanthe*, ist das Werk doch hier erstmals in Bild und Ton festgehalten (Dynamic DVD 33408). Ausgewählt wurde für diese DVD-Premiere die Produktion des Teatro Lirico di **Cagliari** vom Januar 2002, die zuvor bereits auf CD vorlag (Dynamic CDS 408/1-2). Der musikalische Teil dieser Aufnahme (Leitung: **Gérard Korsten**) wurde im letzten Heft der *Weberiana* gewürdigt (Heft 14, S. 141-143), daher soll an dieser Stelle die szenische Umsetzung im Mittelpunkt stehen. Regisseur **Pier Luigi Pizzi**, der gleichzeitig für Bühnen- und Kostümbild verantwortlich zeichnet, huldigt

dabei gänzlich dem Ausstattungstheater: opulente Bilder in Rot-, Blau- und Grüntönen, gotisierende Dekorationselemente, dazu ein stilistisch kunter-

bunter, historisierender Kostüm-Mix mit spitzen Burgfräulein-Hauben, Schnabelschuhen, mehrfarbigen Wämsern, Baretten und Rüstungs-Teilen – so oder ähnlich dürfte sich auch das frühe 19. Jahrhundert sein verklärtes Mittelalter-Bild gezeichnet haben. Beinahe fühlt man sich an die Musterblätter mit Kostümen und Bühnenbildern erinnert, die der Berliner Intendant und Weber-Förderer Graf Brühl zwischen 1819 und 1831 herausgeben ließ, gestaltet u. a. von Schinkel und Gropius. Pizzi gefällt sich, ganz in der Tradition des 19. Jahrhunderts, im Stellen großer Tableaux, selbst der Chor wird fast tänzerisch choreographiert. Die Tänzer (Choreographie Fredy Franzutti) halten sich an das Bewegungsrepertoire des klassischen Balletts des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Die Personenführung der Sänger beschränkt sich im wesentlichen auf abgezirkelte Gänge, ausladende Gesten und statisch verharrende Arrangements im Stil lebender Bilder. Werktreue oder Hilflosgkeit? Nobler Kitsch oder bewußte Gegenposition zum heillosen Modernisierungswahn des heutigen Regietheaters? Am ehesten eine Mischung aus beidem. Eine Zeitlang verfolgt man das Geschehen mit einigem Interesse: ein Relikt einer längst untergegangen geglaubten Bühnenästhetik. Doch das schöne Spektakel bleibt oberflächlich, einzig Andreas Scheibner gelingt es hin und wieder, seinen Bösewicht Lysiart zu einem lebendigen Wesen zu formen, dann wird auch er von der papierenen Bilderbogenidylle absorbiert.

Wohl kaum eine Weber-Inszenierung der letzten Jahre verdient wie diese die Bezeichnung „Opern-Museum“ – Webers Werk wird hier nicht interpretiert, es wird lediglich ausgestellt. Kein kritisches Hinterfragen der problematischen Brüche; die Schwachstellen des Librettos werden hinter optischem Ballast versteckt oder im ewigen Halbdunkel der Bühne (Licht: Sergio Rossi) gnädig kaschiert. Die an sich begrüßenswerte Entscheidung, die Oper fast strichlos zu spielen (selbst das auf der CD-Pressung derselben Produktion fehlende nachkomponierte Ballett im III. Akt ist auf der DVD zu hören), erspart dem Regisseur nichts. Und so kommt auch die gefürchtete, meist übergangene Schlangenszene ganz als naive Märchenerzählung daher. All' jenen, die auch die Szenenanweisungen der romantischen Original-Libretti als unverzichtbaren Werkbestandteil, als sakrosankt, ansehen, wird diese *Euryanthe*-Lesart möglicherweise als das non plus ultra der Werktreue erscheinen; allen anderen eher als ein „Kostümschinken“ aus der Mottenkiste, der der musikalischen Dramatik szenisch nichts entgegenzusetzen hat.

Werktreue haben sich auch die Interpreten des *Freischütz* auf die Fahnen geschrieben, die die Oper 1993 am Opernhaus **Zürich** herausbrachten, freilich

unter gänzlich anderen Vorzeichen (vgl. auch das Presse-Echo in *Weberiana* 3, S. 52f.). Einigen wird der *Freischütz* in der Inszenierung von **Ruth Berghaus** an der Berliner Lindenoper aus dem Jahre 1970 noch in bester Erinnerung sein – mit ironischer Distanz gegen den Strich gebürstet, ohne allerdings das Stück oder seine Protagonisten „vorzuführen“ oder gar der Lächerlichkeit preiszugeben. Gute zwanzig Jahre später reduziert die Berghaus das Werk noch weiter auf das Wesentliche, verzichtet auch auf den letzten Anflug von biedermeierlicher Gemütlichkeit oder Jäger-Folklore. Auf kahler, zerfurchter Bühne, die kaum mehr die Handlungsorte andeutet (Bühnenbild: Hartmut Meyer), kämpfen zwei Individuen gegen eine unerbittliche Umwelt um ihr kleines privates Glück – vergeblich, denn dem vermeintlichen happy end mißtraut die Regisseurin zutiefst. Wie immer bei der Berghaus ist jede Geste, jedes Detail durchdacht, sind die Dialoge mit größter Sorgfalt gearbeitet. Und doch – die emotionale Berührtheit, die ihre ältere Berliner Produktion beim Publikum auslöste, bleibt aus. Eigenartig deformiert, verängstigt wirkt Agathe, zu weltabgewandt träumerisch der Max und seltsam unbeteiligt, ja kaltschnäuzig das Ännchen. In ihrer Radikalität bleibt die szenische Interpretation unterkühlt, distanziert – zuviel Kopf, zu wenig Bauch.

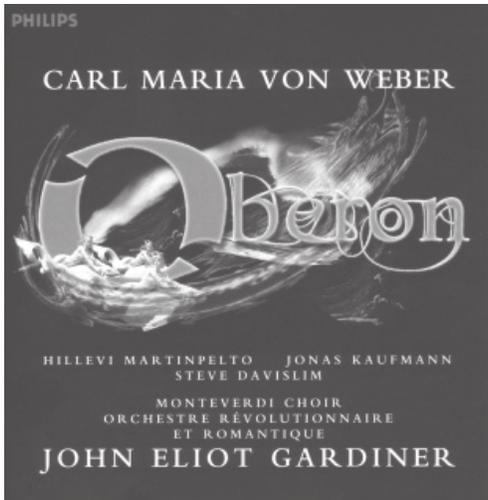
Das „Zugpferd“ der neuen DVD (TDK DV-OPDFR) ist sicher der musikalische Leiter **Nikolaus Harnoncourt**. Zeitlich liegt die Zürcher Produktion allerdings seiner konzertanten Berliner Aufführungsserie, die auch auf CD festgehalten wurde (vgl. zum Konzert *Weberiana* 5, S. 68f., zur CD ebd. Nr. 6, S. 76-78), zu nahe, um vom Dirigenten einen neuartigen Interpretationsansatz erwarten zu können. In beiden Aufnahmen findet sich derselbe Hang zum Überzeichnen. Harnoncourt liebt die Extreme, er gibt Webers Musik einen forschen, teils gar militanten Habitus und überrascht immer wieder mit ungewohnten (musikalisch wie szenisch unmotivierten) Tempowechseln. So rauh wie unter seiner Stabführung, klang Weber wohl selten. Gänzlich verschieden von der Berliner Aufführung im Herbst 1995 ist allerdings, abgesehen von Matti Salminen als Kaspar, das Zürcher Sängerpersonal (aufgezeichnet wurde die Wiederaufnahme der 1993er Produktion im Februar 1999). Wie in Zürich nicht anders zu erwarten, sind die vier Hauptpartien exquisit besetzt, neben Salminen mit Inga Nielsen (Agathe), Peter Seiffert (Max) und Malin Hartelius (Ännchen), allerdings hat man Nielsen, Seiffert und Salminen aus älteren *Freischütz*-Aufnahmen frischer, unangestrengter in Erinnerung. Geradezu ein Luxus ist der großartige László Polgár als Eremit (nicht, wie auf dem Cover fälschlich angegeben, Robert Holl). Daneben wirken Volker Vogel als Kilian und Werner Gröschel als Kuno, vor

allem aber der schlecht disponierte Chor des Opernhauses Zürich fast deplaziert.

Klappern gehört zum Handwerk – das weiß man nicht nur in Cagliari und Zürich. Auch das **Wexford Festival** stellt seine Produktionen gerne einem größeren Publikum auf CD vor (neuerdings sehr günstig bei Naxos). Im zurückliegenden Jahr erschien u. a. die Aufnahme des Weberschen Opern-Fragments *Die drei Pintos* in der Ergänzung von Gustav Mahler, aufgeführt im Oktober 2003 (Naxos 8.660142-43); nach Gary Bertinis Studioproduktion von 1976 erst die zweite Veröffentlichung des Stücks auf Tonträger. Die Entscheidung, sich auf die reine Tondokumentation zu beschränken, scheint allerdings nicht glücklich. Wie man aus den teils recht lauten Bühnengeräuschen und den Publikumsreaktionen schließen kann, dürfte die Inszenierung recht turbulent und kurzweilig gewesen sein, doch die Bühnenaktion bleibt dem Hörer vorenthalten. Dazu kommt, daß nur wenige Muttersprachler zum Ensemble der deutschsprachigen Aufführung gehören – der ohnehin etwas angestaubte, harmlose Witz der vom Weber-Enkel Karl neu geschriebenen Texte verliert mangels Textverständlichkeit auch den letzten Funken Esprit. Die Dialoge kauderwelschen stellenweise arg vor sich hin und in den musikalischen Nummern nötigen die teils recht raschen Tempi des Dirigenten **Paolo Arrivabeni** den Sängern sprachartistische Verrenkungen ab – eher ein babylonisches Sprachgewirr als eine Aufführung in Originalsprache. Musikalisch hat der Mitschnitt etliche gute Seiten: z. B. das spielfreudige Nationale Philharmonische Orchester aus Weißrußland und den (auch sprachlich) bestens vorbereiteten, wohlklingenden Opernchor des Wexford Festivals – zwei Trümpfe, die unter Arrivabenis umsichtiger Leitung Witz und heitere Laune verbreiten; gegenüber Bertinis teils etwas steifer Studioaufnahme wirkt das Stück wesentlich lebendiger. Im internationalen Ensemble bestechen vor allem die jungen, frischen Stimmen des kanadischen Tenors Eric Shaw als Don Gaston Viratos und der irischen Sopranistin Sinead Campbell als Inez. Zu Webers schönsten Originalschöpfungen für die *Pintos* gehört fraglos Clarissas große Arie im II. Akt „Wonneseüßes Hoffnungs träumen“. Vollendet hätte diese Nummer gleichberechtigt neben ihren beiden Schwestern, den Agathen-Arien aus dem *Freischütz*, stehen können. Barbara Zechmeister – einzige Deutsche im Ensemble – empfiehlt sich mit ihrem süßen Sopran in dieser Nummer bestens für ähnliche Partien des deutschen Fachs. Weniger überzeugend sind der stark forcierende amerikanische Tenor Peter Furlong als Don Gomez, die leider etwas unglücklich besetzte Schweizerin Sophie Marilley als Laura (die Partie

verdiente einen Sopran, keinen Mezzo) und der slowakische Bariton Ales Jenis als Ambrosio, der seine an sich dankbare komische Partie stimmlich nicht recht zum Leben erwecken kann. Schade, daß die Chance vergeben wurde, die *Wexford-Pintos* auch szenisch zu dokumentieren; das hätte wohl die eine oder andere Schwäche in milderem Licht erscheinen lassen.

In seinen Einspielungen des *Freischütz* sowie des *Abu Hassan* versuchte Bruno Weil, mittels historischem Instrumentarium und historisierender Aufführungspraxis Hörgewohnheiten aufzubrechen und ein Höchstmaß an Authentizität in der Wiedergabe zu erreichen – seine Experimente blieben allerdings, von Details abgesehen, im Ergebnis unbefriedigend (vgl. *Weberiana* Heft 12, S. 126-128 und Heft 14, S. 150f.). Ganz anders die **Oberon**-Gesamtaufnahme, die **John Eliot Gardiner** direkt anschließend an die von ihm geleitete Aufführung im Pariser Théâtre du Châtelet im März 2002 im Studio produzierte, die allerdings erst im Sommer 2005 auf den Markt kam (Philips



475 6563). Mit dem Orchestre Révolutionnaire et Romantique entfaltet Gardiner einen hinreißenden Klangzauber, der Webers exquisite Orchestrierungskunst voller Hingabe auskostet. Weniger die dramatischen Passagen sind es, die mitreißen, als die aparten Instrumentenkopplungen in der oftmals stark ausgedünnten Partitur, die spinnwebenzarte Elfenmusik mit ihren hingetupften Bläser-Akkorden – poetischer

hat man den *Oberon* wohl kaum je gehört. Durch die wundervolle Transparenz des Orchesterklangs werden alle Feinheiten der Instrumentierung hörbar; erstaunt bewundert man die Fülle an lautmalerischen Effekten und rhetorischen Gesten. Gerade so, wie bei der Restaurierung eines Gemäldes nach Entfernen der Patina die ganze Farbpalette des Malers wieder zur Geltung kommt, strahlen auch Webers Orchesterfarben wie neu. Hinzu kommt mit dem Monteverdi Choir ein Chor, der geradezu süchtig macht! Das Ensemble nimmt sich der Chöre der Feen und Geister, der Haremswächter und Skla-

vinnen, der Gefolgsleute des Kalifen von Bagdad wie Karls des Großen mit ungewohnter Sorgfalt an und besticht durch eine Klangkultur, wie sie wohl nur aus der großen, jahrhundertealten englischen Chortradition heraus erblühen kann. Die hellen Tenöre geben den Elfenchören einen geradezu sphärischen Klang, der Webers Kunstgriff – den Verzicht auf die tiefen Männerstimmen – erstmals wirklich überzeugend umsetzt.

Den Chorsängern kommt sicherlich der Umstand entgegen, daß die Oper hier (erstmalig überhaupt) in der Originalsprache eingespielt wurde. Freilich handelt es sich nicht um ein genaues Abbild der Londoner Uraufführung, vielmehr wurden die Dialoge durch einen Erzählpart (großartig: Roger Allam von der Royal Shakespeare Company) ersetzt, für den Gardiner selbst verantwortlich zeichnet. Eingebunden in die Erzählung sind sämtliche Melodramen (bis auf die viertaktige Nr. 9B). Sicher in Webers Sinne ist Gardiners Entscheidung, im I. Akt auf die Erst-Komposition der Huon-Arie („From boyhood trained“), nicht auf die schwächere, auf Bitten des Sängers Braham entstandene Neuvertonung („Yes, even love“) zurückzugreifen.

Das Solisten-Ensemble ist erstaunlich homogen und absolut rollengerecht besetzt. Hillevi Martinpelto ist eine jugendliche Reiza, ohne die Durchschlagskraft, den Aplomb einer Nilsson zwar, aber auch ohne deren Schwerfälligkeit. Sie findet in ihren drei sehr gegensätzlichen Solonummern, der zarten Vision, der dramatischen Ozean-Arie und der tieftraurigen Cavatine des III. Akts, durchweg zu einer überzeugenden, packenden Gestaltung. Jonas Kaufmann ist als Huon ein ebenbürtiger Partner mit Kraft und Ausdauer, aber auch mit Sinn für die leisen Töne – neben Charles Workman momentan wohl einer der wenigen Sänger, die die Partie nicht nur bewältigen, sondern auch gestalten können. Steve Davislim versteht als Oberon mit seiner Stimme ebenso zu zaubern, wie mit dem Lilienzepter. Hervorzuheben wären auch alle anderen Sänger: Marina Comparato als liebenswerte Fatima, William Dazeley als leichtfüßiger Sherasmin, Frances Bourne als knabenhafter Puck sowie die beiden jungen Meer mädchen Katharina Fuge und Charlotte Mobbs. Wenn man eine *Oberon*-Aufnahme vorbehaltlos empfehlen kann, dann ist es sicher diese!

Kommen wir nun zu den Erstveröffentlichungen bzw. Neuauflagen historischer Weber-Aufnahmen. Durch die Entdeckung und Publikation oftmals brachliegender Archiv-Schätze hat sich das Label Walhall schon mehrfach verdient gemacht; nach dem weniger spektakulären Stuttgarter *Freischütz* von 1950 unter der Leitung von Hans Müller-Kray (WLCD 0027;

vgl. *Weberiana* 14, S. 153f.) legte es im zurückliegenden Jahr vier weitere Weber-Gesamtaufnahmen vor, darunter Furtwänglers Salzburger *Freischütz* mit der schon legendären Elisabeth Grümmer als Agathe (WLCD 0073) und Giulinis *Euryanthe* vom Maggio Musicale Fiorentino mit Inge Borkh als Eglantine (WLCD 0074). Allerdings waren diese beiden 1954 entstandenen Aufnahmen bereits zuvor auf dem Markt, und so sollen hier lediglich die in dieser Reihe erstmals veröffentlichten Einspielungen interessieren: ein *Oberon* von 1953 aus dem WDR-Archiv (WLCD 0062) sowie eine Stuttgarter *Euryanthe* von 1954 (WLCD 0100). Bei diesen Pressungen im Niedrigpreis-Segment (eine Gesamtaufnahme kostet zwischen etwa 5,- und 8,- Euro) kommt es weniger auf einen geschlossenen Gesamteindruck an, vielmehr stehen meist herausragende Einzelleistungen im Blickpunkt, im *Oberon* z. B. die junge Leonie Rysanek am Beginn ihrer Karriere als Rezia. Tatsächlich beeindruckt die Dramatische mit einer starken Ozean-Arie, in ihren anderen Auftritten läßt sich bereits der Hang zu einem hauchigen, wenig zentrierten Ton feststellen, mit dem sie später die Gemüter der Sängerb Liebhaber spaltete – möglicherweise ein Tribut an zu früh übernommene kräftezehrende Rollen im dramatischen Fach. An ihrer Seite schlägt sich Wilhelm Lückert wacker durch die „Mörder-Partie“ des Hüon, und auch die weiteren Rollen sind solide bis gut besetzt, hervorzuheben Peter Offermanns als Feenkönig. Den besten Eindruck hinterlassen allerdings die beiden WDR-Klangkörper: der bestens disponierte Chor und ein gut aufgelegtes Sinfonieorchester unter der kundigen Leitung von **Joseph Keilberth** (der die Oper bereits 1937 in Berlin für den Rundfunk eingespielt hatte – vgl. *Weberiana* 9, S. 63). Der WDR-*Oberon* kommt nicht in originaler Fassung daher: Die durchgängig mit Sprechern (nicht mit den Sängern) besetzten Dialoge sind vollständig erneuert (leider ohne Angabe des Bearbeiters), woraus sich auch musikalische Umstellungen (Nr. 6 vor 5, Nr. 10 vor 9 A, Nr. 18 vor 17) bzw. Striche (Hüons Rondo Nr. 20 sowie die kurzen Melodrame Nr. 9 B und C sowie Nr. 14) ergeben.

Ebenso bearbeitet bietet sich die Stuttgarter *Euryanthe* dar: in der Honolka-Fassung, die hier erstmals auf Tonträger verewigt ist. Honolka versuchte in seiner Einrichtung, Brüche und Unwahrscheinlichkeiten in der Handlung des Originallibrettos der Chézy durch einen Rückgriff auf die französischen Stoff-Quellen auszumerzen (daher sind auch einige Rollennamen geändert: Adolar zu Gerard, Eglantine zu Claudia) und hatte damit einigen Erfolg: In seiner Fassung stand das Werk einige Jahre hindurch auf verschiedenen Bühnen. Freilich konnte auch er nicht alle Ungereimtheiten im Handlungs-

verlauf vermeiden und – was noch mehr gegen sein Arrangement spricht – griff stark in die musikalische Substanz ein, nicht nur durch Nummern-Umstellungen. Strichlos sind auf dieser Aufnahme nur die Ouvertüre und die Nummern 4, 11-13 und 19 zu hören, komplett gestrichen wurden von Honolka, abgesehen von den Partien des Rudolph und der Bertha (dafür neu ein Bote eingeführt), die Nummern 15, 16, 21 und 22, dazu größere Passagen aus Nr. 2 (1. und 2. Strophe), Nr. 9, 14, 24 und 25 sowie vielfach kleinere Übergänge und Wiederholungen. Die Nummern 6, 7 und 18 wurden sozusagen als „musikalische Steinbrüche“ mißbraucht und ihre motivischen Bestandteile zu neuen Nummern zusammengefügt. Verloren ging dabei vor allem Webers subtile musikalische Verknüpfung mittels Erinnerungsmotiven: Beispielsweise wurde die Geistergeschichte um den Selbstmord Emmas getilgt; die dazugehörige Musik erklingt nun jeweils in anderen thematischen Zusammenhängen und damit sinnentleert. Wenig überzeugend ist auch die Gestaltung des Finales mit einem Ausschnitt aus der Ouvertüre statt des gestrichenen Schlußchors.

Im Zentrum der musikalischen Wiedergabe unter der routinierten Leitung von **Ferdinand Leitner** steht sicherlich Wolfgang Windgassen als Adolar/Gerard, wenn man ihm auch mit der Veröffentlichung des I. Akts keinen Gefallen erwiesen hat: akute Intonationsprobleme (in Nr. 2) und Konditionsschwächen in der Höhe (in den Ensembles) trüben den Eindruck zu Beginn, erst im II. und III. Akt findet der Sänger zur gewohnten Form. Wenig überzeugend Trude Eipperle – über ihre Gestaltung der Titelpartie ist die Zeit hinweggegangen, geradezu altjüngferlich klingt ihr gezielter, manierter Vortrag, dazu oft durch ein unerträgliches Vibrato verunreinigt. Aus dem Ensemble wäre schließlich noch Maria Kinasiewicz als wutschnaubende Eglantine/Claudia mit vokaler Standfestigkeit zu nennen; Gustav Neidlinger als ihr Pendant Lysiart erreicht nicht durchgängig dasselbe Format. Zudem werden die großen Ensembles durch einen teils ungenießbaren Stuttgarter Staatsopernchor beeinträchtigt.

Quasi im Doppelpack gibt es den ***Oberon*** auf einer Pressung des Labels Ponto (PO-1030); darauf wird vorrangig der Mitschnitt einer konzertanten Aufführung in der New Yorker Carnegie Hall vom Februar 1978 vorgestellt. Zu danken war diese Darbietung in erster Linie dem Engagement der amerikanischen Dirigentin **Eve Queler**, die sich häufiger der Repertoire-Außen-seiter annahm, und dazu gehört, gerade in den USA, auch Webers letzte Oper. Erstaunlicherweise griff man bei der Aufführung nicht auf die englische

Originalversion zurück, sondern benutzte einmal mehr die deutsche Übersetzung, hier allerdings ohne Dialoge bzw. ohne verbindende Zwischentexte, dafür musikalisch fast (bis auf die Melodramen Nr. 9 und 14) ungekürzt. Die technische Aufnahme-Qualität ist leider dürftig: verrauscht, klanglich dumpf, unausgewogen – fast meint man, es handle sich um einen illegalen Mitschnitt mit mangelhafter Ausrüstung aus dem Zuschauerraum heraus.

Star des Konzerts war ohne Frage Nicolai Gedda als Hüon, der den Helden ganz als draufgängerischen, jubelnden Strahlemann gibt; der Sänger zeigt sich im Vollbesitz seiner stimmlichen Kräfte und wird von den Zuhörern stürmisch gefeiert. Allerdings kokettiert er allzu sehr mit dem Publikum und geriert sich manchmal eher als unbändiger Kraftprotz denn als hehrer Ritter. Betty Jones als Rezia ist Geschmackssache – eine sehr dramatische Besetzung mit Defiziten in der Tiefe und ersten Alarmsignalen in der Höhe: Die Stimme beginnt bedenklich zu schlagen. Trotzdem weiß sie mit der Cavatine im III. Akt zu berühren. Der Preis gehört hier aber weder Hüon noch Rezia, sondern der phänomenalen Julia Hamari mit warm leuchtendem Mezzo als Fatime. So schön hat man deren Arien wohl noch nie gehört – allein ihretwegen lohnt die Anschaffung der CD!

Aufgefüllt wird das Doppelpack durch einige Bonus-Nummern (Nr. 4, 5, 11, 13 und 19) einer *Oberon*-Aufnahme unter **Rafael Kubelik** aus dem Jahr 1972 (Ort der Aufnahme, Chor und Orchester sind leider nicht angegeben) in technisch weit besserer Qualität. Die Besetzung ist bis auf eine Ausnahme (Donald Grobe in der Titelrolle) von Kubeliks zwei Jahre früher in München produzierter Studioaufnahme abweichend. Mittelpunkt ist ein noch gänzlich unverbrauchter René Kollo als Hüon mit atemberaubender Strahlkraft und ungewöhnlicher Textdeutlichkeit, allerdings teils sehr engen Höhen. Ursula Schröder-Feinen überrascht als Rezia mit einem sehr hellen Timbre, freilich weisen die unsicheren Tiefen und manchmal schrillen Höhen darauf hin, daß es für diese Partie eigentlich noch zu früh ist.

Ebenso im Doppel dokumentiert das Label Gala (GL 100.729) zwei bislang nicht auf Tonträgern erhältliche Aufnahmen des **Freischütz**, darunter in erster Linie die Neueinstudierung an der Metropolitan Opera in New York vom April 1972 unter der Leitung von **Leopold Ludwig** – übrigens die erste Aufführung des Werks an diesem Hause nach 1929! Für diese Inszenierung hatte man die deutschen Dialoge auf das Allernötigste zusammengestrichen – ein Zugeständnis wohl nicht nur an das Publikum, sondern auch an die internationale Sänger-Riege. Die Hauptpartien sind beachtlich besetzt: Edith

Mathis ist ein gewohnt freundliches Ännchen, Gerd Feldhoff ein kraftvoller Kaspar. Sándor Kónya gibt einen stimmlich sehr draufgängerischen Max; er kann in der Höhe aus dem Vollen schöpfen, nur in tieferen Lagen muß er seinen forschen Ton zurücknehmen. Pilar Lorengars Agathe ist in den Dialogen wie in den musikalischen Nummern hin und wieder etwas exaltiert, nimmt aber mit strahlenden, klaren Höhen für sich ein. Ein Manko dieses Mitschnitts ist die Aufnahmetechnik: Die Mikros waren scheinbar hauptsächlich auf die Vorderbühne ausgerichtet, so daß das Orchester eher dumpf klingt, unausgewogen zwischen den einzelnen Instrumentengruppen. Dagegen dominieren die rampennah stehenden Sänger sehr stark, und manchmal hat man fast den Eindruck, sie wollten sich gegenseitig „niedersingen“ (Terzett Nr. 9). Besonders die Chöre klingen mehr gebrüllt als gesungen. Unverständlich ist die Umstellung des Entreacts Nr. 11 direkt vor den Jägerchor – die Einstimmung in den III. Akt wird hier quasi zum Vorspiel des Chores degradiert.

Als Beilage werden die ersten drei Nummern des II. Akts in einer römischen Rundfunkproduktion (RAI) aus dem Jahr 1973 unter **Wolfgang Sawallisch** gereicht: mit einem erprobten, sympathischen Ännchen in „Zwischerlaune“ (Helen Donath) und einer eher ungewohnten Agathe: Margaret Price mit wundervollen freien und reinen Höhen. Ihre manchmal etwas matronenhafte Gestaltung dürfte wohl der ungewohnten deutschen Sprach-Artikulation geschuldet sein.

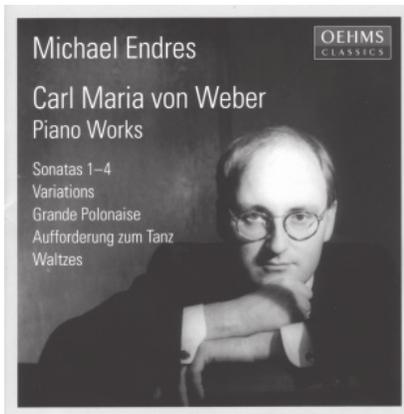
Eine instrumentale Hommage an die Oper legt das **Trio di Clarone** mit seiner neuen CD *Una voce ... per Clarone* (AvI-music 42 6008553 001 4) vor. Eingedenk der besonderen Nähe des Klarinetten-Tons zur menschlichen Stimme haben die drei hervorragenden Solisten – Sabine Meyer, Wolfgang Meyer und Reiner Wehle – gemeinsam mit dem Pianisten Kalle Randalu einen amüsanten Cocktail aus musikalisch überwiegend leichtgewichtigen Arrangements, Fantasien und Variationen über Opern-Themen gemixt, der auf unterhaltsame Weise die belcantistischen Fähigkeiten von Klarinette und Bassethorn unter Beweis stellt, so etwa in der stimmungsvollen *Fantasia di Concerto* von Luigi Bassi über *Rigoletto* und der launigen Fantasie der Doppler-Brüder über Themen derselben Oper. Nicht geistiger Gehalt oder kompositorisch-satztechnische Raffinesse stehen hier im Mittelpunkt, vielmehr Spielfreude, Virtuosität und Klangpoesie – quasi ein musikalisches Sommervergnügen. In diesem Rahmen werden Webers **Silvana-Variationen** op. 33 (JV 128) deutlich aufgewertet, obgleich das Werk 1812 in Prag in einer (im Wortsinne) „Nacht- und Nebel-Aktion“ entstand oder vielmehr

– für Webers Verhältnisse – eilig hingeworfen wurde. Aus Verlegenheit, kein passendes Vortragsstück für Baermann und sich zu besitzen, komponierte Weber den kleinen Variationen-Reigen in der Nacht vor dem gemeinsamen Konzert und behalf sich der drängenden Zeit wegen mit „musikalischer Zweitverwertung“: Er griff nicht nur auf ein eigenes Thema (aus seiner Oper *Silvana*), sondern auch auf bereits vorhandene Variationen innerhalb seiner Violin-Sonate op. 10/5 (JV 103) zurück und ließ sich noch dazu von Baermann assistieren, dem vermutlich eine der Variationen zumindest teilweise zuzuschreiben ist. Nichtsdestotrotz entstand ein ansprechendes Stück, das Reiner Wehle und Kalle Randalu in der vorliegenden Aufnahme ins beste Licht setzen.

Juni 2005

Frank Ziegler

Zu den Stiefkindern im Repertoire der immer virtuoser auftretenden jungen Pianisten-Generation gehören Webers vier, zwischen 1814 und 1822 entstandene Klaviersonaten, die Gegensätze in der Art der künstlerischen Gestaltung und des kompositorischen Gehalts aufweisen, wie man sie in seinem sonstigen Schaffen kaum zu beobachten glaubt. Trotz der Hochschätzung und weiten Verbreitung dieser Werke im 19. Jahrhundert werden sie heute – wohl auch weil sie nicht zum Standardrepertoire des Wettbewerbszirkus gehören – oft abschätzig beiseite getan als virtuoses Geklingel ohne wahren Gehalt, undankbar, weil pianistisch außerordentlich anspruchsvoll, ästhetisch weit hinter die Sonaten Beethovens zurückfallend. Wenn ein Pianist

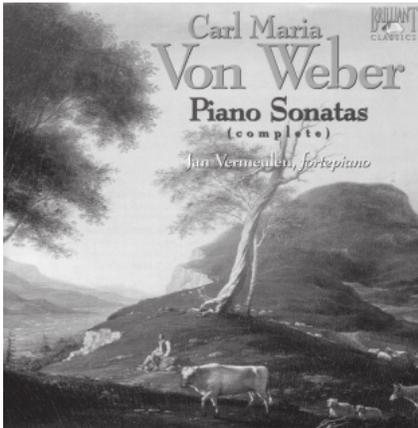


wie **Michael Endres**, der jüngst diese Sonaten zusammen mit anderen **Klavierwerken** Webers bei Oehms Classics vorgelegt hat (OC 357), von „wunderbar kühnen und pianistisch glanzvollen Werke[n]“ schreibt, die er als „ebenbürtige Ergänzung der ganz anders gearteten, lyrischen Sonaten Schuberts“ einschätzt, so ist zu erwarten, daß hier ein pianistisch überzeugendes Plädoyer für diese Stiefkinder vorgelegt wird. Das kann man nach dem Hören der Doppel-

CD durchweg bestätigen, selbst wenn in manchen Einzelheiten die Vorstellungen des Rezensenten von denen des Pianisten abweichen. Endres bringt

die Voraussetzungen für ästhetisch befriedigende Wiedergaben Weberscher Klavierwerke mit: Ein Sensorium dafür, daß erst jenseits der (selbstverständlich notwendigen) virtuoson Bewältigung der hohen Anforderungen das bunte Spiel mit der Ausdrucksvielfalt der musikalischen Gestalten beginnt, wobei neben krassen Gegensätzen oft kleinste Schattierungen die musikalische Sprache bestimmen. Nicht zufällig beschreibt Webers Berliner Freund Hinrich Lichtenstein die besondere Wirkung der Weberschen Fantasien auf dem Klavier mit den Worten: „Bei Weber aber war es, als ob er in diesen Augenblicken erst das Organ fände, seine innersten Empfindungen vertrauten Freunden zu enthüllen und als ob sein ganzes Wesen damit beschäftigt wäre, sich ihnen verständlich zu machen.“ Auch der scheinbar „fertigen“ musikalischen Gestalt komponierter Werke wohnen noch so viele Möglichkeiten inne, daß Lichtenstein sich beim häufigen Vortrag der I. Sonate in C-Dur darüber wunderte, wie viel „Abwechslung und Man[i]chfaltigkeit“ Weber in dieses Stück legen konnte, so „daß es immer eine gewisse Neuheit behielt und daß sich dem Hörer, je öfter er es vernahm, nur desto mehr die in der Tiefe der Intention liegenden Schönheiten offenbarten“.

Endres' Interpretationen steht aktuell eine Wiederveröffentlichung der vier Sonaten in der Anfang der 1990er Jahre entstandenen Einspielung von **Jan Vermeulen** (Brilliant Classics, 92441) gegenüber, die auf einem historischen



Instrument (ein Tröndlin-Pianoforte aus Leipzig von 1825, zu dem das Booklet leider keinerlei Informationen gibt) aufgenommen wurde, das sich durch recht dunkel timbrierte starke Bässe und eine obertonreiche Mittellage auszeichnet, bisweilen aber auch recht unangenehm metallisch resoniert, was sich z. B. beim mehrfachen Auftreten des Hauptthemas im Kopfsatz der d-Moll-Sonate störend bemerkbar macht. Selbst wenn die unterschiedlichen

Instrumente den Vergleich erschweren, so zeigen die beiden Einspielungen doch genau die eben genannten Probleme der Weberschen Klavierwerke auf: Auch Vermeulen verfügt durchaus über die notwendige Virtuosität (selbst wenn er viele Sätze „gemütlicher“ angeht), er schafft es aber selten, durch seine Interpretation die Augen des Zuhörers zum Leuchten zu bringen, da immer

wieder Zusammenhänge verloren gehen und der Pianist sich in Einzeleffekten verliert. Dazu tragen u. a. die vielen agogischen Freiheiten und zahlreichen Verzögerungen bei, von denen selbst Endres' Spiel leider nicht frei ist. Ein extremes Beispiel dafür ist Vermeulens Interpretation des Schluß-Presto der III. Sonate, bei dessen Triller-reichem Mittelteil zudem die ständigen Schwankungen zum Eindruck eines sehr unrhythmischen Spiels beitragen. Hier und im ersten Couplet zeigt sich deutlich der Unterschied der Pianisten: Während die ständig wiederholten Akkorde der einen Hand zum Thema der anderen bei Vermeulen wie buchstabierte Begleitakkorde klingen, erfaßt Endres die Einheit beider Hände, so daß solche verlebendigten Harmonien zum „Heben“ der Melodie beitragen – ein für Webers Klavierwerke zentrales Phänomen. Dagegen macht Vermeulen im Rondo-Thema dieses Satzes die dynamischen Unterschiede deutlicher als Endres, der insgesamt eine Tendenz zur Abmilderung der Gegensätze zeigt, die auch das Charakteristische der Stücke schwächt. Andererseits gehören die Rondo-Sätze aber zu Endres' Glanznummern, da er das Spielerisch-Leichte, Brillante trotz der manchmal fehlenden dynamischen Schattierung außerordentlich beeindruckend verdeutlicht.

Auch in den beiden vielleicht problematischsten Kopfsätzen, jenen der I. und II. Sonate, vermag Endres durchaus zu überzeugen, obwohl hier sein feinsinniges Vermitteln der Übergänge die bei Weber vorhandene schroffe Konfrontation der Gegensätze letztlich vergessen macht. Es fehlt bei beiden Pianisten etwas von dem Schock-Effekt des Anfangs der I. Sonate (mit dem wie ein Blitz aus heiterem Himmel grell aufleuchtenden verminderten Septakkord), und die häufigen Farbwechsel der Abschnitte werden – bei Vermeulen in oft überzeichneter, unorganischer Weise – durch agogische Mittel in ihrem Überraschungseffekt gedämpft; ästhetische Schönheit geht vor Deutlichkeit, was etwa am Ende des *perpetuum mobile* des Rondosatzes die Gefahr der Belanglosigkeit heraufbeschwört. Gegen das Feuerwerk, das Endres im scherzhaften Menuett-Satz dieser Sonate entfacht, wirkt Vermeulens Spiel farb- und einfallslos, dagegen gelingt ihm im *Adagio* unvermitteltere Gegensätze, und die dichtstimmige Oktavenpassage gegen Ende des Satzes wird durch die dunklere Färbung der Bässe besser als Ereignis hörbar.

Viele unnötige agogische Freiheiten lähmen auch Vermeulens Wiedergabe des Kopfsatzes der As-Dur-Sonate und rauben dem herrlichen *Andante* den Zusammenhang. Anstelle des „abgehackt“ wirkenden Effekts dieses Anfangs versucht Endres die Akkorde als kurze Klangverstärkungen einer durchgängigen Linie aufzufassen und gestaltet Durchgänge und Harmoniebesonderheiten bewußter. Durch das atemberaubende Tempo seiner Interpretation

des Menuetts gehen dem Hörer vielleicht einige Details verloren, andererseits entstehen interessante Klangeffekte. Das „molto grazioso“ des Rondos dagegen tritt durch diese Virtuosität eher in den Hintergrund, hier scheint mir die biedere Interpretation Vermeulens im Charakter fast passender. Die humorvolle Doppelbödigkeit dieses Rondotheemas kommt bei beiden nur andeutungsweise zum Vorschein.

Mit den Kopfsätzen der beiden Moll-Sonaten wendet sich Weber neuem Terrain zu. Wieder könnte man hier bei beiden Pianisten über zu viele Abweichungen von der vorgeschriebenen Dynamik und Agogik klagen. Vermeulen, dessen Instrument vor allem dem zweiten Thema der d-Moll-Sonate einen besonderen Klangreiz verleiht, konnte aber im Gegensatz zu Endres mit diesem Satz offensichtlich wenig anfangen, immer wieder werden die komplementären Rhythmen beider Hände als Mittel zur Verlangsamung und Beruhigung mißverstanden (die Vorschrift lautet hier *animato assai*); auch im *Andante* bleibt er zu sehr detailverliebt, während Endres diese Variationen in beeindruckender Farbigkeit wiedergibt.

Die einzigartige, melancholische e-Moll-Sonate schien beiden Pianisten näher zu liegen; hier findet sich Vermeulens überzeugendste Interpretation, da die Besonderheiten des Instruments am deutlichsten zur Geltung kommen (welchen Farbenreichtum haben z. B. die schlichten zweistimmigen Passagen im Mittelteil des Trios!). Zugleich offenbart diese Sonate aber nochmals den qualitativen Unterschied der beiden Einspielungen. Endres' Blick auf dieses Werk scheint von einer „höheren Warte“ zu kommen, seine mit der notwendigen Distanz gestaltete Präsentation (z. B. im virtuos dahinhuschenden Trio) kommt dieser Sonate entgegen, und er versteht es auch, das Potential des so unscheinbar daherkommenden Anfangsthemas im Kopfsatz aufzuzeigen. Lediglich die abenteuerliche *Prestissimo*-Tarantella am Ende leidet vielleicht etwas an dieser Kühle – insgesamt aber ist diese Einspielung ein gelungenes Plädoyer für eine dringend notwendige Renaissance dieser Sonaten.

Endres' Einspielung wird ergänzt durch die beiden Variationszyklen op. 7 und 9, die *Grande Polonaise* Es-Dur op. 21, die *Aufforderung zum Tanze* sowie die sechs kleinen *Favorit-Walzer* und schließlich den „Max“-Walzer. Allein diese „Zusätze“ würden die beiden randvollen Doppel-CD's zum Kauf empfehlen, denn mit wieviel Verve, Humor und Fantasie Endres diese Stücke präsentiert, macht einfach rundum Spaß. Hier hält er sich auch in den Variationen, besonders denen über „Vien qu'à, Dorina bella“ nicht zurück, bringt die abrupten dynamischen Gegensätze zur Geltung, läßt die rechte Hand in den kantablen Teilen „singen“ (in Var. VII von op. 9 und I von op. 7 kann

man dabei sicherlich darüber streiten, ob die Achtel nicht duolig zu spielen wären), und entlockt den virtuosen Kaskaden überraschende Klangfarben. Selbst so oft abgedroschene Stücke wie die *Polonaise* und die *Aufforderung* leuchten wie in einem neuen Gewand, und es zeigt sich, welchen Gehalt diese Werke offenbaren, wenn man – ähnlich wie Weber in seinen Fantasien – jenseits des rein Virtuosen etwas mitzuteilen weiß. Da wundert es nicht, daß die beiden Polaccen (in op. 7 und 21) nicht im Tempo überzeichnet, sondern sogar eher zurückhaltend, d. h. ganz ihrem Charakter gemäß interpretiert sind. Kurz: nach diesen Stücken wünscht man sich, daß der Pianist in einer zukünftigen Einspielung weitere Variationen und Einzelstücke Webers vorlegen möge.

Juni 2005

Joachim Veit