

Der Abbildungsteil (S. 413-440) umfaßt Porträts des Komponisten, wichtiger Zeitgenossen und Nachfahren, darüber hinaus Ansichten von Poißls Schlössern in Haunkenzell und Loifling, Friedrich Schinkels Bühnenbild-Entwürfe für *Athalia* (Berlin 1817), Theaterzettel, sowie Faksimiles von Noten, Briefen und Dokumenten, davon mehrere in farbiger Reproduktion.

Daß auf diese Informationen zur Münchner Opern- und Theatergeschichte nun so bequem zuzugreifen ist, ist das wichtigste Verdienst dieser sehr ansprechend und aufwendig vorgelegten Ausgabe. Kundige Leser – und eine solche Edition wird ohnedies nur von solchen herangezogen werden – können dem Material mit Gewinn reichhaltige Erkenntnisse entnehmen und werden die Qualitäten dieses Bandes zu schätzen wissen.

Gerrit Waidelich

Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick

Wie so oft standen auch im vergangenen Jahr an der Spitze der Weber-Produktionen die Operaufnahmen, diesmal freilich fast ausschließlich Neuveröffentlichungen älterer Einspielungen. Zwei davon stammen aus Hamburg: In der Ära Rolf Liebermann versuchte die Hamburgische Staatsoper den Ausbruch aus dem Elfenbeinturm – die Zeichen der Zeit standen auf Demokratisierung, auch und gerade in der als konservativ und überlebt angegriffenen Oper. So lag der Gedanke nahe, sich einem breiteren Publikum zu öffnen; das passende Medium dafür schien das Fernsehen. Ab 1967 produzierte man in Hamburg insgesamt 13 Opernfilme; als einen der ersten 1968 den *Freischütz* in der Regie von Joachim Hess und unter der musikalischen Leitung von **Leopold Ludwig** (nun auf DVD bei Arthaus Musik 101 271). Allerdings mißtraute man der puren Bühnenästhetik. Man filmte nicht die Aufführung im Theater, sondern ging ins Studio des NDR, wo eigens eine neue szenische Einrichtung entwickelt wurde. Großes Manko dieser Entscheidung: Ein Fernsehstudio faßt kein Orchester und hat vor allem klanglich keinerlei Voraussetzungen für Operndarbietungen. Die Musik mußte im Tonstudio vorproduziert werden; die Sänger agieren playback – sie tun dies erstaunlich professionell, und doch fehlt der Szene die Spontaneität des Bühnenerignisses, es bleibt immer ein wenig steril, konservenhaft. Ein weiteres Zugeständnis an das Medium Film: nichts darf unbildert bleiben. So dient die Ouvertüre lediglich als Bildträger für den Vorspann, für den man freilich eine hübsche Idee parat hatte: Die handelnden Personen und ihre Darsteller werden mittels eines Papiertheaters präsentiert. Der handlungsfreie Entreact Nr. 11 wurde gänzlich gestrichen.

Vielleicht hätte man besser daran getan, lediglich die Tonaufnahme auf CD vorzulegen, denn szenisch ist diese Einstudierung überlebt: eine recht naive Märchenerzählung, ganz der harmlosen Fernsehunterhaltung der 60er Jahre verpflichtet, ohne jegliche Aufbruchsstimmung, die das Produktionsjahr 1968 suggerieren könnte. Hier bleibt selbst Bernhard Minetti als Samiel blaß bis zur Unkenntlichkeit. Sängerschaft hingegen hat die Produktion Herausragendes zu bieten. Arlene Saunders ist eine seelenvolle, stimmlich frische Agathe (mit fast akzentfreiem Deutsch), Ernst Kozub ein stimmlich wie darstellerisch absolut rollengerechter Max; sein Heldentenor ist vielleicht in der Dramatik etwas pathetisch, doch das ist dem Zeitgeschmack geschuldet. Sein lyrisches *piano* nötigt vollen Respekt ab, ebenso die Ausgewogenheit der Stimme von einer profunden Tiefe bis zu kraftvoller Höhe. Neben diesen Hauskräften der Staatsoper sicherte man sich als Ännchen und Kaspar zwei Ausnahmesänger: Edith Mathis und Gottlob Frick. Über sie ein Wort zu verlieren, ist überflüssig, galten doch lange Zeit diese Sängernamen fast als Synonym für die beiden Partien. Besonders die Mathis ist eine Offenbarung! Das damalige Potential der Hamburgischen Staatsoper zeigt sich aber vor allem in der Besetzung der Nebenrollen: Zwei junge Künstler am Beginn ihrer Karriere singen Kilian und Eremit: Franz Grundheber und Hans Sotin. Dazu kommt Tom Krause (unvergessen und unübertroffen als Lysiart in Janowskis *Euryanthe*-Einspielung) als Ottokar; lediglich Toni Blankenheims Kuno ist zwar in den Dialogen achtbar, bleibt aber durch seine Intonationsmängel musikalisch unter Niveau. Leopold Ludwig leitet das Philharmonische Staatsorchester Hamburg und den Chor der Hamburgischen Staatsoper routiniert.

Gute zehn Jahre älter (1957) sind *Freischütz*-Auszüge mit Chor und Sinfonieorchester des NDR unter **Wilhelm Brückner-Rüggeberg**, die leider nicht frei in den Handel kamen: Die Zeitschrift *Opernwelt* ließ sie als Jahresgabe nur ihren Abonnenten zukommen (Opernwelt CD 2006). Die Aufnahme, die bislang noch nie veröffentlicht wurde, entstand ebenso wie die vorher genannte in Zusammenarbeit des NDR (als Produktion des Schulfunks) mit der Hamburgischen Staatsoper, die namhafte Solisten aus ihrem Ensemble entsandte. Zu hören sind neben Solo-Nummern (Nr. 3 Max, 5 Kaspar, 8 und 12 Agathe, 7 und 13 Ännchen) auch Ensembles (Terzett Nr. 2, Duett Nr. 6, Finale Nr. 16). Im Mittelpunkt der Produktion stehen zwei Sänger, die im deutschen Fach ebenso zuhause waren wie im italienischen, die aber beide nicht in erster Linie mit Webers *Freischütz* in Verbindung gebracht werden: Sándor Konya und Melitta Muszely. Der Ungar ist ein sehr heller, strah-

lender Max, dem es hin und wieder an profunder Tiefe und dramatischer Durchschlagskraft fehlt; die lyrischen Passagen der Partie gestaltet er jedoch mit großer Innigkeit. Die gebürtige Wienerin Muszely beeindruckt vor allem mit ihren freien, metallisch glänzenden Höhen. Aber nicht Einzelleistungen machen den Reiz dieser Aufnahme aus; es ist ein Ensemble zu erleben, das bestens miteinander harmoniert, darunter viele Sänger, die heute – abgesehen von Horst Günter als noblem Ottokar – außerhalb Hamburgs kaum mehr ein Begriff sein dürften: Arnold van Mill als Kaspar von großer Intensität, Erna Maria Duska als Ännchen (in Cavatine und Arie des III. Aktes überzeugender als im II. Akt), James Pease als Kuno und Ernst Wiemann als ehrfurchtgebietender, sonorer Eremit. In beiden Hamburger Produktionen ist eine Ensemblekultur zu erleben, die heute an großen Bühnen fast ausgestorben ist. Das Jet-Set-Zeitalter, in dem wenige Solisten mit einer Hand voll Rollen rund um den Globus reisen, heute in New York singen, morgen in Mailand oder Wien, dann wieder in Sydney oder Tokio, hat zu einem immensen Kulturverlust geführt. Zwar kann man Stars wie die Bartoli heute fast überall hören, aber längst haben sich fast alle großen Theater davon verabschiedet, selbst Sängerkarrieren zu gestalten. Man kauft bei Agenturen teure Spitzenkräfte, anstatt selbst junge Künstler zu fördern, allmählich zu Publikumsliebblingen, vielleicht auch zu Stars aufzubauen. Sänger werden mehr und mehr zur Ware degradiert; im Extremfall (siehe Netrebko) sind Marketing und Cover-Tauglichkeit schon wichtiger als Rollengestaltung und Bühnenpräsenz. Die beiden *Freischütz*-Aufnahmen führen uns zurück in eine Zeit, in der als Primärtugenden Repertoirebreite und Ensemblefähigkeit galten – eine Rückbesinnung wäre wünschenswert!

Die einzige neuere Opern-Einspielung kommt aus Eutin: Die *Freischütz*-Produktion der 55. Eutiner Festspiele im Sommer 2005 mit den Hamburger Symphonikern unter **Hilary Griffiths** wurde in einer Fernsehaufzeichnung (wiederum vom NDR) festgehalten und ist jetzt als DVD erhältlich (Erwerb über das Festspielbüro: info@eutiner-festspiele.de). Mit Sommer 2005 hatte Jörg Fallheier als neuer Intendant die Festspiele übernommen und kurzerhand – entgegen der ursprünglichen Planung – Webers meistgespielte Oper auf den Spielplan gesetzt; ein erfreuliches Plädoyer für den in Eutin geborenen Komponisten. Auf der stimmungsvollen Freilichtbühne am Ufer des Großen Eutiner Sees erwartet man sicherlich kein modernes Regietheater, das wußte der Intendant, der gleichzeitig als Regisseur des *Freischütz* zeichnet. Schon der Flyer des Festspielsommers 2005 versprach statt „wilder Regie-Experimente [...] Opern zum Wiedererkennen“ – diesem Motto blieb Fallheier treu. Er

erzählt die Geschichte vom Probeschuß, von einigen Dialog-Raffungen abgesehen, ohne größere Eingriffe ins Original-Libretto. Neu ist nur: Mangels eines Schnürbodens, aus dem der geschossene Bergadler fallen kann, bringt Samiel selbst das Tier auf die Bühne. Und nicht ganz neu, aber doch überzeugend: Die Wolfsschluchtszene wird als Alptraum Agathes erzählt – während sie sich unruhig im Bett wälzt, gießen Max und Kaspar die Freikugeln quasi auf dem Dach des Försterhauses, das hier die Schlucht andeutet. Weniger Regie-Einfall als Sparvariante ist die Darstellung von Samiel und Eremit durch denselben Sänger – die zeichenhafte schwarz-weiß-Unterscheidung der Kostüme beider Figuren schafft wieder klare Verhältnisse. Alles in allem keine innovative, sondern eine dem Sommerfestival angemessene, manchmal allerdings etwas statische Regie. Ohnehin schafft hier die Natur ganz eigene Glanzpunkte: die mächtigen alten Bäume, die die Bühne einfassen und durch die der Wind geht, das Zwitschern der Vögel zur Musik, der Protest der Krähen, wenn ein Schuß fällt, der natürliche Lichtwechsel vom hellen Tag über die Dämmerung bis in die Nacht – parallel zur Opernhandlung (zumindest der ersten beiden Akte) –, schließlich die Schwärze der Nacht, die durch kunstvolle Beleuchtungseffekte in eine mystische Atmosphäre getaucht wird; all dies macht in erster Linie den Reiz einer solchen Open-Air-Aufführung aus. Daß nach der Premiere in der regionalen Presse wahre Proteststürme gegen eine angeblich modernistische, nicht werkgerechte Inszenierung losbrachen, sogar die Entlassung des Intendanten gefordert wurde, bleibt absolut unverstänlich.

Musikalisch kann sich dieser *Freischütz*, immerhin kein Studio-Konstrukt, sondern ein Live-Mitschnitt, trotz häufiger Koordinierungsprobleme zwischen Bühne und Graben wie auch innerhalb des Orchesters und trotz des Striches des Entreacts Nr. 11 wirklich hören lassen: Der gut aufgelegte Festspielchor und die typgerechte Besetzung der Hauptpartien verdienen Respekt. Alexander Spemann gibt einen Max voller Dramatik, dessen existentielle Verzweiflung absolut glaubhaft wird. Andreas Hörl verfügt über eine Stimme mit großem Potential; in der Finalnummer des I. Akts birzt sein Kaspar vor Dämonie und Rachedurst. Marion Costa ist eine anrührende Agathe, stimmlich hin und wieder (im Duett Nr. 6 und zu Beginn der Cavatine Nr. 12) – ganz im Gegensatz zu ihrem Äußeren – etwas matronenhaft; ihre große Arie im II. Akt gerät dagegen makellos. Anke Krabbe, ein spielfreudiges, sympathisches Ännchen, geht musikalisch in ihrer Partie voll auf. Auch in den Nebenrollen viel Beachtliches: besonders Kim Tae-Hyun als gebieterischer Ottokar sowie Egbert Herold als Samiel und Eremit, daneben Mirco

Schmidt als lebensfroher Kilian. Nur Hartmut Bauers Kuno ist stimmlich mehr als nötig in die Jahre gekommen.

Alles in allem ist die DVD eine nette Erinnerung an einen gelungenen Abend in Eutin, mit 12 Euro eine preiswerte noch dazu. Freilich hätte man gerne ein wenig mehr gezahlt, wäre die Oper auf der DVD wie üblich in Tracks gegliedert worden. So kann man sie jedenfalls immer nur „am Stück“ hören.

Das tschechische Label Ponto präsentiert in einer neuen CD-Box zwei Weber-Produktionen des RAI in Rom aus dem Jahr 1973 (PO-1045): Den *Freischütz* unter Wolfgang Sawallisch hatten wir bereits im letzten Heft vorgestellt (vgl. *Weberiana* 16, S. 130), beschränken wir uns hier also auf den **Oberon** unter Leitung von **George Alexander Albrecht**, dem mit dem Sinfonieorchester und dem Chor des RAI zwei leistungsfähige Klangkörper zur Verfügung standen. Weniger ausgewogen das Verhältnis unter den Solisten: Ingrid Bjoner hat die üblichen Schwierigkeiten einer Hochdramatischen mit der intimen Vision der Rezia (Nr. 3), überzeugt dann aber im Verlauf der Aufnahme mehr und mehr; ihre an sich recht schwere Stimme erweist sich als erstaunlich flexibel. Joseph Hering mogelt sich geschickt über die Klippen von Hüons erster Arie (Nr. 5); wie sehr ihn die Partie überfordert, zeigt sich deutlicher im vorhergehenden Ensemble (Nr. 4). Kein Wunder, daß in der ansonsten (bis auf die drei kleinen Melodram-Musiken Nr. 9) strichlosen Aufnahme seine beiden folgenden Solo-Nummern (Preghiera Nr. 12A und Rondo Nr. 20) entfielen. Die absoluten Höhepunkte sind die Nummern der Fatime – der samtige Glanz des Mezzos von Julia Hamari, die stimmliche Leichtigkeit durch alle Register und die stilistische Sicherheit bezaubern und fesseln vom ersten bis zum letzten Ton. Aber auch Werner Hollwegs Oberon und Siegmund Nimsgerns Scherasmin verdienen Hochachtung – man bedauert, daß die relativ kleinen Partien den Sängern keinen größeren Entfaltungsraum ermöglichen. Hanna Schwarz enttäuscht als stimmlich blasser Puck in der Sturmzene, kann sich jedoch im Finale II rehabilitieren; diese Chance bleibt Olivera Miljakovic nach ihrem mäßigen Meermädchen-Solo versagt.

Die klangliche Qualität der Aufnahme ist – bei älteren italienischen Produktionen nicht die Regel – absolut befriedigend, nicht allerdings die technische Qualität der Pressung. In Nr. 1 und 5 fehlen kurze Passagen; offenbar Fehler im Band, die recht sorglos „repariert“ wurden.

Genau zwanzig Jahre älter als die römische Produktion ist der **Oberon** mit Chor und Orchester des süddeutschen Rundfunks unter Leitung von **Hans Müller-Kray**, der bereits auf Schallplatte vorlag, nun aber auch auf

CD verfügbar ist (Cabaletta CD002). Den Altersunterschied sollte man in Rechnung stellen; die Klangqualität ist nicht optimal. Die Produktion steht zwischen Gesamtaufnahme und Querschnitt: Neben kleineren Nummern, dem Marsch Nr. 8 sowie den Melodramen Nr. 9 und 14, sind immerhin auch je eine Solo-Nummer des Oberon (Nr. 2), der Rezia (Nr. 3), der Fatime (Nr. 10) und des Hüon (Nr. 20) gestrichen, dazu der Chor-Beginn des Ensembles Nr. 4. Gewidmet ist diese neue Pressung dem Tenor Karl Liebl, der hier als Hüon zu hören ist – eine kleine Sensation, denn der kaum noch bekannte Sänger, dem die ganz große Karriere versagt blieb, präsentiert sich hier als einer der herausragenden Interpreten dieser anspruchsvollen Partie. So draufgängerisch, wie er die große Arie Nr. 5 angeht, so anrührend gestaltet er das Gebet um Rezias Errettung (Nr. 12A). Er singt absolut risikofreudig, schenkt sich nichts; nicht jeder Spitzenton findet den richtigen Sitz, wichtiger ist der Ausdruck. Dazu kommt – in dieser Sängergeneration noch selbstverständlich – absolute Textverständlichkeit. Leider hat er in Helene Bader keine gleichrangige Rezia an seiner Seite. Die Sopranistin ist der Partie nicht gewachsen, rettet sich ins Forcieren und quält ihre Stimme dabei wohl noch mehr als den Zuhörer. Schade, denn das restliche Ensemble ist qualitativ hochrangig: Hanne Muench als Fatime, Paula Bauer als Puck, Robert Titze als Scherasmin, ja selbst die jugendlich helle, fast knabenhafte Sopranstimme der Friederike Sailer als Meermädchen. Geradezu luxuriös mutet die Besetzung des Oberon (hier nur in drei Ensembles zu hören) mit dem unvergessenen Franz Fehringer an.

Als letzte Vokal-Einspielung sei eine bereits 2003 aufgenommene, aber erst jetzt veröffentlichte **Liedersammlung** genannt, die der Bariton **Olaf Bär** und der Gitarrist **Jan Žáček** unter dem Titel „Leise flehen meine Lieder“ vorlegten (musicaphon M 56877): In einen Kranz aus Schubert-Liedern wurden auch Gesänge von Weber, Mauro Giuliani und Louis Spohr gewunden, dazu ein Variationenzyklus für Gitarre von Fernando Sor. Die direkte Gegenüberstellung von Liedern Schuberts und Webers ist nicht unproblematisch; Webers Kompositionen können sich neben den Werken des jüngeren Zeitgenossen selten wirkungsvoll behaupten. Zu übermächtig sind die musikalischen Seelengemälde, die Schubert in die kleine Form faßte – erste Gipfelpunkte in der Geschichte der Gattung Lied. Umso erstaunlicher, welches Gleichgewicht diese neue CD auszeichnet. Das mag u. a. an der Begleitung liegen: Schuberts Kompositionen sind allesamt ursprünglich Klavierlieder, die teils bereits von Zeitgenossen wie Anton Diabelli arrangiert wurden. Doch gerade ein Stück wie der *Erkönig* wird mit Gitarrenbegleitung, sei es eine aus der

Schubert-Zeit oder, wie in der vorliegenden Aufnahme, jene von Žáček, nie seine ganze Kraft entfalten. Bei Webers Werken handelt es sich hingegen überwiegend um originale Gitarrenlieder: Die beiden Einlagen zu Kotzebues Schauspiel *Der arme Minnesinger* („Über die Berge mit Ungestüm“ JV 110 und „Laß mich schlummern“ JV 112) waren ebenso wie das Lied *Die Zeit* (JV 97) ursprünglich ausschließlich für dieses Begleitinstrument vorgesehen, das Lied *Liebe Glühen* (JV 140) alternativ für Gitarre oder Klavier. Lediglich beim *Röschen* (JV 67) handelt es sich um ein originales Klavierlied. Warum Žáček allerdings bei den vier erstgenannten Liedern nicht auf Webers originale Fassungen vertraut, sondern eigene Bearbeitungen bevorzugt, bleibt unklar. Immerhin war der Komponist selbst ein gewandter Gitarrist, der das Instrument in frühen Jahren sogar auf dem Konzertpodium spielte; er kannte dessen Möglichkeiten gut. Olaf Bär darf zu den herausragenden Liedinterpreten seiner Generation gezählt werden; dazu hat er „ein Händchen“ für Weber. Er trifft genau jenen intimen Ton, den dessen Lieder verlangen: Ihr Humor ist mehr ein schelmisches Augenzwinkern als eine laute Pointe; ihre Trauer hat immer auch etwas tröstliches, ihr fehlt die abgründige Hoffnungslosigkeit, die selbstzerstörerische Konsequenz, wie sie etwa die Schubertsche *Winterreise* auszeichnet. Bärs stilistische Versiertheit, sein Gespür für Nuancen bringt Webers Gesänge zum Leuchten – nach zwei CD's mit Weber-Kostproben (die erste erschien 1995; vgl. *Weberiana* 5, S. 76f.) wäre es durchaus an der Zeit für eine ausschließlich Webers Liedschaffen gewidmete Produktion!

Im Konzertsaal ein seltener Gast, sind Webers zwei **Sinfonien** (JV 50 und 51) auf Tonträgern erstaunlich präsent. Nach Erich Kleibers Aufnahme der 1. Sinfonie im Jahr 1956 entstanden in den 70er und 80er Jahren u. a. Einspielungen unter Schönzeler, Dixon, Marriner, Sawallisch, Popa und Goodman (jeweils Nr. 1 und 2) und schließlich nach 1990 vier weitere Neuinterpretationen des „Zwillingspaares“ unter C. P. Flor, R. Norrington, J. Georgiadis und A. Rasilainen (außerdem Nr. 1 unter H. Haenchen und B. Weil). Daß sich **Claus Peter Flor** nach ziemlich genau zehn Jahren beide Werke nochmals vornimmt, mag auf den ersten Blick erstaunen, überzeugt jedoch im Vergleich beider Produktionen. Stand Flor für die erste Aufnahme (1991 bzw. 1993) mit dem Philharmonia Orchestra London ein großdimensionierter Spitzenklangkörper zur Verfügung (vgl. *Weberiana* 5, S. 71), so entspricht die Besetzung mit einem Kammerorchester – dem Wiener Concert-Verein – bei der Neueinspielung (2002 bzw. 2003; Pressung 2007) weit eher der musika-

lischen Substanz der Werke. Das Orchester, das Weber bei der Komposition beider Sinfonien als Modell vor Augen (oder besser vor Ohren) hatte, die kleine, offenbar exquisite Hofkapelle des Herzogs Eugen von Württemberg im schlesischen Karlsruhe (mit einigen vorzüglichen Bläsersolisten), würden wir heute wohl eher als erweitertes Kammermusikensemble empfinden, denn als Orchester. Weber spielte geschickt mit der kleinen Besetzung, indem er zahllose „Solo-Auftritte“ für die Bläser und auch etliche Streicher integrierte – für die Karlsruher Musiker, sollten sie denn je die Werke unter Webers Leitung gespielt haben, sicherlich ein großes (auch geselliges) Vergnügen, das durch metrische Verschiebungen und teils deftige dynamische Kontraste zusätzlichen Witz erhält. Die Überraschungseffekte in der 2. Sinfonie (unvermutete Generalpausen im III. und IV. Satz, „Überhängen“ der Baßgruppe am Ende des IV. Satzes) sind deutlich an Haydns Sinfonien orientiert. Der jugendliche Übermut, der auch über satztechnische Ungeschicklichkeiten der beiden Frühwerke hinwegsehen läßt, kommt in der neuen, sehr transparenten und manchmal (IV. Satz der 2. Sinfonie) gar ungestümen Aufnahme bestens zum Tragen. Besonders die Binnensätze der 1. Sinfonie gewinnen, nun weniger bedeutungsschwer, ungemain; sie geraten ungleich spannungsvoller.

Hatte bei Flors Ersteinspielung die *Freischütz*-Ouvertüre die CD komplettiert, so ist es nun Webers **Konzertstück** für Klavier und Orchester (JV 282), ein Schlüsselwerk der romantischen Konzertliteratur. Dem allerdings kommt die Besetzung mit einem Kammerorchester nicht im selben Maße entgegen wie den Sinfonien; im Gegenteil. Ein wenig mehr orchestrales Farbenspiel hätte das Werk durchaus vertragen. **Florian Krumpöck** bewältigt den pianistisch höchst anspruchsvollen Solopart ohne Fehl und Tadel, bleibt aber interpretatorisch noch zu sehr an der Oberfläche. Virtuose Geläufigkeit und klarer Anschlag faszinieren, doch die Spannungsbögen geraten recht kurzatmig. Der dramaturgische Gesamtplan überzeugt letztlich nicht, erschöpft sich allzu sehr in vordergründiger Brillanz – es wäre interessant, auch dieses Werk mit demselben Solisten und Dirigenten nach Zehnjahresfrist erneut zu erleben; warten wir ab!

Ganz so wie der *Freischütz* die Weber-Einspielungen auf dem vokalen Sektor dominiert, so fanden auch im zurückliegenden Jahr im instrumentalen Bereich die Klarinetten-Kompositionen die größte Wertschätzung. Eine neue Komplettinspielung der **Klarinetten-Konzerte** präsentierte der Schwede **Michael Fröst** gemeinsam mit der finnischen Tapiola Sinfonietta unter Leitung von Jean-Jacques Kantorow (BIS-SACD-1523). Solistisch

bleibt Fröst den Konzerten nichts schuldig – spielerisch-technische Brillanz und ein klanglich ausgewogener, singender Ton zeichnen sein Spiel aus. Allerdings überdeckt das unbedingte Bemühen um den schönen Ton stellenweise die von Weber ganz bewußt gesuchten instrumentatorischen Farbwechsel; Frösts Instrument klingt in den unterschiedlichen Registern erstaunlich einheitlich. Sowohl hinsichtlich des Timbres als auch der Dynamik und Artikulation vermeidet Fröst alle Extreme oder Kontraste und beschränkt sich damit hinsichtlich des Ausdrucks. Beeindruckend sind freilich seine zarten *piano*-Passagen, elegant die tänzerischen Schlußteile: das *Allegro* des *Concertino* op. 26 (JV 109) und die *Polacca* des 2. Konzerts op. 74 (JV 118). Bleibt bei diesen beiden Werken der Gesamteindruck überwiegend – trotz der ein wenig pathetischen, fast theatralischen Dramatik der langsamen Einleitung im *Concertino* – positiv, so verliert das 1. Konzert op. 73 (JV 114) durch die Tempi der Außensätze: Atemlos jagt das eröffnende *Allegro* vorüber, das abschließende Rondo wird durch unvermittelte Tempowechsel verunklart; einzig erfreulich bleibt der kantable langsame Satz. Als Ergänzung ist auch das **Klarinetten-Quintett** op. 34 (JV 182) zu hören, von Kantorow für Klarinette und Streichorchester eingerichtet – einmal mehr wird aber gerade durch diese Bearbeitung deutlich, wie durch und durch kammermusikalisch das Werk gedacht ist: Immer wieder sträubt sich der Streichquartettsatz gegen die Vereinnahmung durch das Orchester; darüber kann auch das virtuose Spiel des Solisten nicht hinwegtäuschen.

Eine weitere Neuaufnahme des **1. Klarinetten-Konzerts** (JV 114) mit **Jean-Luc Votano** und dem Orchestre Philharmonique de Liège unter Louis Langrée (Cypres 7609) ist hinsichtlich der Tempowahl weitaus überzeugender, doch auch hier will der Funke nicht recht überspringen. Der junge Solist, seit 2002 immerhin erster Soloklarinettist der Lütticher, beherrscht sein Instrument meisterhaft, aber die großen Bögen, die Dramaturgie eines großangelegten Spannungsaufbaus, die sowohl Webers als auch das vorher zu hörende Mozartsche Konzert (KV 622) auszeichnen, vermißt man. Die Interpretation wirkt über weite Strecken eher blaß. Interpretationsanweisungen wie *agitato*, *con fuoco*, *con la tutta forza* oder *passionato* werden nicht eingelöst; die Musik wird nicht beredt, sondern plaudert vor sich hin. Ganz anders bei den Gioacchino Rossini zugeschriebenen Variationen für Klarinette und Orchester – die Spiellaune, mit der diese ebenso brillante wie amüsante, wenn auch musikalisch nicht allzu tiefgründige Virtuosen-Pièce dargebracht wird, ist durchaus ansteckend; hier kann Votano alle Register seines technischen Könnens ziehen.

Das **Klarinetten-Quintett** op. 34 ist außerdem (gemeinsam mit Mozarts Werk für dieselbe Besetzung KV 581) in einer Neuaufnahme des **Ensemble Kaleidoscope** aus dem Jahr 2005 zu erleben – junge Musiker des Luzerner Sinfonieorchesters, die Kammermusik für Streichquartett und zusätzliche Instrumentalisten – hier **Bernhard Röthlisberger** als Klarinetrist – pflegen (Gallo CD-1201). Webers Klassiker kommt angenehm unaufgeregt daher; im Mittelpunkt der Interpretation steht nicht das virtuose Feuerwerk (die Tempi sind eher gemäßigt), auch nicht die Eigenwilligkeit der musikalischen Deutung. Akzente, Affekte und Effekte werden nicht, wie in Anlehnung an manche Patriarchen des Alte-Musik-Establishments heute allzu üblich, bis zum Exzeß herausgemeißelt. Die Besonderheit ist hier die absolute Homogenität des Klanges, nicht nur im Streichquartett, sondern bezogen auf alle fünf Musiker. Die Klarinette geriert sich nicht als Diva, tritt – manchmal fast etwas zu sehr – zurück, um sich in das Ensemble einzuordnen. Thematische Passagen werden in bester kammermusikalischer Manier herausgearbeitet, jedoch nicht holzschnittartig, sondern immer als Teil eines musikalischen Ganzen. Eine lebendige, sehr musikantische Interpretation; Seelen-Balsam für trübe Tage.

Ergänzend sei hier noch eine CD desselben Labels erwähnt, die zwar schon zwei Jahre älter ist, aber auch verspätet noch eine Empfehlung verdient: Unter dem Motto *Violoncelle et Opéra* servieren **Daniel Grosгурin** und **Jun Kanno** Opern-Appetithäppchen, angerichtet für Cello und Klavier (Gallo CD-1133). Die abwechslungsreiche Auswahl reicht von reinen Transkriptionen über Variations-Zyklen (Beethoven zur *Zauberflöte*, Friedrich Dotzauer zu Paisiellos *Molinara*) bis hin zu Fantasien, etwa Mario Castelnuovo-Tedescos Auseinandersetzung mit dem Rossini-*Barbier*. Bei Weber – Oper – Cello denkt man sicherlich zuerst an Agathes Cavatine aus dem III. *Freischütz*-Akt, zu hören ist auf der CD jedoch seine **Violin-Sonate Nr. 5** (JV 103) aus dem Zyklus der *Sonates progressives*. Gregor Piatigorsky hatte mehrere Sätze dieser Sammlung für sein Instrument eingerichtet, darunter auch die beiden der 5. Sonate (Variationen und *Siciliano*), die hier in umgekehrter Reihenfolge erklingen. In den Variationen über ein Thema aus der Erstfassung der *Silvana*, aber auch allen anderen Kostproben kann Grosгурin das Cello als ebenso eindringlichen wie virtuosen „Sänger“ präsentieren, von Kanno stimmungsvoll begleitet; die Konzert-Mitschnitte haben Studio-Qualität!

Frank Ziegler