

wieder zugänglich sind, fehlen wesentliche Quellen für eine wirklich zuverlässige Bewertung des Erstdrucks. Dass diese vermutlich auch für die Weber-Ausgabe als Hauptquelle heranzuziehende Erstausgabe nun in einer für das Studium des Werks vorbildlich revidierten Version zur Verfügung steht, ist das Verdienst des Henle-Verlags. Vielleicht kann diese Edition die Beliebtheit des *Konzerstücks* weiter fördern.

Joachim Veit

Tonträger-Neuerscheinungen

Die Weber-Neuerscheinungen des zurückliegenden Jahres sind durchaus überschaubar; besondere Beachtung verdienen zwei Veröffentlichungen historischer Aufnahmen des *Konzerstücks* für Klavier und Orchester f-Moll (JV 282) durch das Label West Hill Radio Archives. In beiden Fällen handelt es sich – der Firmenname deutet es bereits an – um Rundfunkmitschnitte, jeweils werden dabei herausragende Konzert-Ereignisse auf dem nordamerikanischen Kontinent dokumentiert. Die ältere der beiden Aufnahmen entstand am 11. März 1945 in der New Yorker Carnegie Hall, zu hören ist eine Traumbesetzung: **Claudio Arrau** und das New York Philharmonic Symphony Orchestra unter George Szell (WHRA-6037). Der chilenische Pianist mit künstlerischen Wurzeln in Deutschland führte Webers letzte große Konzertkomposition für das Klavier oft auf; drei seiner späteren Aufnahmen des Werks waren in den letzten Jahren bereits auf dem Markt: mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Désiré Defauw sowie dem NBC Symphony Orchestra unter Erich Kleiber, beide aus dem Jahr 1947, und mit dem Philharmonia Orchestra London unter Alceo Galliera aus dem Jahr 1960. Der nun vorliegende früheste Mitschnitt ist hinsichtlich der Balance zwischen Solist und Orchester sowie innerhalb des Orchesters natürlich nichts für Klang-Fetischisten, hat aber als Entschädigung dafür musikalisch Großartiges zu bieten: einen technisch brillanten und gestalterisch souveränen Pianisten. Mittels einer äußerst freizügigen Agogik und virtuos eingesetzten Anschlagkultur malt er berührende Stimmungsbilder, deren kluge Disposition sich zu einer packenden Interpretation verdichtet, die den Zuhörer zu fesseln und zu begeistern vermag, nicht nur das New Yorker Publikum von 1945.

Die zweite Aufnahme stammt von einem Pianisten, den man mit Weber kaum in Verbindung bringen würde: **Glenn Gould**. Der Kanadier hat vor allem als Bach-Interpret Aufführungsgeschichte geschrieben; daneben galt der Klassik und der klassischen Moderne seine besondere Zuneigung. Die

neu erschienene Box (WHRA-6038) enthält auf ihren 6 CDs mit vorwiegend unbekannteren Aufnahmen viele großartige Beispiele für seine Meisterschaft auf diesem Gebiet, nicht nur als Solist (u. a. Bachs *Goldberg-Variationen*, Mitschnitt 1958), sondern auch als Kammermusiker (u. a. in Beethovens *Geister-Trio*, Mitschnitt 1960) und Liedbegleiter (Schönbergs Vertonung von Georges *Buch der hängenden Gärten* mit der Mezzosopranistin Kerstin Meyer, Mitschnitt 1960). Das romantische Repertoire hat er dagegen weitgehend gemieden, und so erfolgte die Auseinandersetzung mit Webers *Konzertstück* auch nicht aus eigenem Antrieb; es war eine Aufgabe, die sein Lehrer Alberto Guerrero ihm stellte und die der damals 18-jährige Student in einem Konzert in der Massey Hall in Toronto am 6. März 1951 bravurös meisterte, allerdings ohne Folgen: Das Werk ging nicht in sein Konzert-Repertoire ein. Der Mitschnitt mit dem Toronto Symphony Orchestra unter Ernest MacMillan (ebenso wie die vorgenannte Aufnahme mit aus den technischen Möglichkeiten der Zeit resultierenden klanglichen Mängeln, besonders in der *Adagio*-Passage vor dem *Marcia*-Teil) ist die früheste der in dieser Kollektion vorgestellten Aufnahmen und stellt gerade in den brillanten Passagen das phänomenale Können des jungen Pianisten eindrucksvoll unter Beweis, es bleibt aber durchaus eine gewisse Distanz spürbar. Gould bleibt an der virtuoseren Oberfläche des Werks; das Kaleidoskop feinsten Farbnuancen, das Weber in seiner Komposition ausbreitet, wird weder klanglich noch atmosphärisch ausgeschöpft.

Fast gleichalt, doch technisch wesentlich befriedigender (da im Studio produziert) ist die 1956 entstandene Aufnahme der **2. Sinfonie** (JV 51) mit dem Residentie Orkest Den Haag unter **Willem van Otterlo**. Der Dirigent setzt ganz auf sinfonisches „Pathos“, was dem I. Satz durchaus gut bekommt. Doch die breiten Tempi und der vibrato-gesättigte Streichersound (besonders Solo-Bratschen zu Beginn des langsamen Satzes) rauben den Sätzen II bis IV jeden Charme; der musikalische Humor à la Haydn wird dem Menuett und dem Finale gänzlich ausgetrieben. Im *Presto*-Scherzo ignoriert Otterloo gnadenlos fast alle Generalpausen, um einen durchgehenden musikalischen Fluss – den Weber gerade vermeiden wollte – zu gewährleisten, und dem Schluss misstraut er so sehr, dass er ihn durch einen scheinbar regelkonformen, aber wesentlich einfallloseren ersetzt. Die verzichtbare Wiederveröffentlichung entstammt einer Box mit 7 CDs, welche die Originalaufnahmen des Dirigenten aus den Jahren 1951 bis 1966 präsentiert (Challenge Classics CC72383), darunter auch die *Freischütz*-Ouvertüre (Aufnahme mit demselben Orchester 1951).

Die Neuaufnahmen beschränken sich im Wesentlichen auf die Klarinetten-Kammermusik, also auf jene drei kammermusikalisch besetzten Kompositionen, die Weber für den befreundeten Virtuosen Heinrich Baermann schrieb. Das früheste der drei Werke, die *Silvana-Variationen* (JV 128) nahmen **Sabine Grofmeier** und Tra Nguyen im Februar 2010 auf (Ars Produktion 38 077). Beide hatten fünf Jahre zuvor bereits das *Grand Duo concertant* eingespielt (vgl. *Weberiana* 18, S. 214f.); war aber damals der Eindruck noch ein zwiespältiger, so überzeugen die Variationen durch Klangsinn, technische Beherrschung wie atmosphärische Dichte gleichermaßen. Der unbeschwerte Witz und Übermut der abschließenden *Allegro*-Variation wirkt nach der packenden Umsetzung des vorhergehenden *Lento* geradezu befreiend. Die CD ist diesmal ganz den Romantikern gewidmet; u. a. mit Kompositionen von Norbert Burgmüller, Reinecke, Reissiger und Schumann.

Nach der Anzahl der vorliegenden Aufnahmen hält Webers **Klarinetten-Quintett** (JV 182) einen Spitzenplatz als eine seiner beliebtesten Kompositionen, und doch ist die im März 2010 entstandene Neueinspielung durch **Wolfgang Meyer** und das Eisler Quartett (Avi-Music 8553216) alles andere als eine „Doublette“; selten haben ein Klarinetist und ein Streichquartett so harmonisch und beseelt miteinander „gesungen“: Ein absolut homogener, klangschöner und unaufgeregter Streicher-Sound trägt den Solisten, ohne den eigenen Anteil am kammermusikalisch-motivischen Spiel unangemessen zurückzunehmen. Meyer erlaubt sich immer wieder kleine agogische Freiheiten (die das Quartett wie aus einem Atem mitvollzieht), aber auch kleine Auszierungen, wie sie für den Gesangsvortrag der Weber-Zeit geläufig waren. Immer wieder liest man in den begeisterten Schilderungen des Baermannschen Klarinettenspiels von dessen singendem Ton – als Partner einer italienisch geschulten Sängerin, mit der er nicht selten „duettierte“, mag Baermann tatsächlich ähnliche Gestaltungsfinessen auf sein Instrument übertragen haben. Die immer geschmackvollen, nie überladen wirkenden Varianten Meyers lassen eine solche Sichtweise durchaus plausibel erscheinen. Allerdings – das sei keineswegs verschwiegen – geht die Betonung der Cantabilität auf Kosten der Expressivität: Dynamische Kontraste werden minimiert; Phrasierungs- und Artikulationsbezeichnungen des Komponisten ignoriert. Neben Webers „Klassiker“ bietet die CD übrigens zwei selten zu hörende Werke für dieselbe Besetzung: einen fragmentarischen *Allegro*-Satz Mozarts (KV 516c), einmal ergänzt durch Franz Beyer, ein zweites Mal durch Robert D. Levin, sowie das Quintett op. 50 von Arthur Bliss.

Eine besondere Affinität zu Webers *Grand Duo concertant* (JV 204) hegt offenbar der britische Klarinettist **Michael Collins**; er hat das Werk schon zum drittenmal im Studio eingespielt: nach 1988 mit Michail Pletnev (Virgin Classics 7 91076-2) und 1992 mit Kathryn Stott (EMI Classics CDC 7 54419 2) nun im Februar 2010 mit Piers Lane (Chandos 10615). Was ihn nach seinem phänomenalen Werk-Debüt mit Pletnev zu dieser zweimaligen Wiederholung veranlasst haben mag, bleibt fraglich; vielleicht der klangliche Aspekt, denn nach der sehr halligen Virgin- und der um so trockeneren EMI-Aufnahme ist die jüngste von Chandos wohl die technisch befriedigendste. Einen grundlegenden Wandel im Interpretationsansatz kann man hingegen nicht feststellen, sieht man von winzigen Details ab. So lebt die älteste Aufnahme mit Pletnev von ihren absolut stimmigen, nie aufgesetzt wirkenden agogischen Freiheiten. Die Produktion mit der Stott neigt dagegen immer wieder zu kleinräumigen drängenden, fast stolpernden Beschleunigungen; der III. Satz hat insgesamt an Tempo zugelegt. Die neue Einspielung mit Lane behält den drängenden Impetus bei, wirkt insgesamt aber wieder harmonischer. Dem Titel der CD *The Virtuoso Clarinet* bleibt Collins nichts schuldig, allerdings ist er (im Gegensatz zum weiteren vorgestellten Repertoire) für Webers Komposition nicht gänzlich zutreffend, denn der Pianist steht dem Klarinettisten hier in nichts nach. Beide musizieren „auf Augenhöhe“ und absolut homogen. Persönlicher Favorit unter den Collins-Aufnahmen bleibt für den Autor dieser Übersicht allerdings weiterhin die erste Einspielung mit Pletnev!

Neben diesen drei Klarinetten-Kompositionen steht als Neuproduktion Webers **Klaversonate Nr. 4** e-Moll (JV 287), leider nicht in der Originalform, sondern bearbeitet als Septett für Oboe, Fagott, Streichquartett und Kontrabass (Phil.harmonie 06012). Was Wolfgang Renz zu diesem Arrangement und was das **Ensemble Berlin** zu seiner Einspielung bewogen hat, bleibt rätselhaft. Denn das von Weber ganz aus der Idiomatik des Klaviers entwickelte Werk wirkt trotz delikater Interpretation – die Musiker sind allesamt Mitglieder der Berliner Philharmoniker – und trotz handwerklich durchaus gut gearbeiteter Einrichtung seltsam deplaciert. Das Booklet-Plädoyer von Karl Dietrich Gräwe, beim Hören dieser Version habe man „das selbstverständliche Gefühl, diese Musik sei von vornherein maßgeschneidert“ für diese Besetzung, liest man mit umso größerer Verwunderung. Gräwes vorhergehender konträrer Gedanke, die Musik sei „auf eigene und eindeutige Weise pianistisch gedacht und gefühlt“, möchte man um so nachdrücklicher unterschreiben. Bei einem sommerlichen Openair-Konzert mag man sich

eine solche Fassung vielleicht gefallen lassen; aber warum die Einspielung? Würden wir die überflüssigste Weber-CD des Jahres küren, so wäre jedenfalls ein Top-Kandidat gefunden!

Einige Weber-„Zuwächse“ sind dem vergangenen Schumann-Jahr 2010 bzw. dem laufenden Liszt-Jahr 2011 geschuldet. So entstand etwa eine Neuaufnahme von Webers erster gedruckter Komposition, den sechs *Fughetten* (JV 1–6), im Rahmen der Schumannschen *Sammlung von Musik-Stücken alter und neuer Zeit* (cpo 777 595-2). Robert Schumann fügte seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* ab 1838 unter diesem Titel Musikbeilagen hinzu, die aus seiner Sicht als beispielhaft dienen konnten. Diese Zusammenstellung verrät sehr viel über Schumanns musikalische Vorlieben, über von ihm besonders verehrte ältere Meister wie auch über zeitgenössische Talente, die er für förderungswürdig erachtete, hat aber darüber hinaus keinerlei zyklischen Zusammenhang, so dass die Aneinanderreihung von Liedern, Chören, Klavier- und Orgelwerken auf 3 CDs sehr beliebig wirkt. So lohnend die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Auswahl auch sein mag, so wenig zwingend erscheint ihre klingende Realisierung – wie gesagt nicht auf die (teils sehr hörenswerten) Einzelstücke bezogen, sondern vielmehr auf ihre Präsentation als geschlossene Sammlung. Wie heterogen diese ist, das beweist nicht zuletzt der Abdruck der Weberschen *Fughetten*; auch Schumann dürfte sie kaum als vorbildhafte Kontrapunktstudien betrachtet haben, vielmehr schien es ihm wohl ein Akt der Pietät, den hochverehrten Künstler durch die Präsentation dieser kaum bekannten Miniaturen zu würdigen, in einem Heft übrigens mit (ebenso wenig bekannten) Werken von Beethoven und Schubert. Die Weberschen Schülerarbeiten, die dort enden, wo eine regelgerechte Fugen-Durchführung erst beginnen sollte, werden vom Pianisten **Klaus Sticken** geschmackvoll und unpräntiös präsentiert.

Ein weiterer großer Weber-Verehrer war Franz Liszt; neben ihm und Adolph von Henselt gibt es keinen weiteren bedeutenden Pianisten des 19. Jahrhunderts, der sich in vergleichbarer Weise um dessen Werk verdient gemacht hat: als Interpret, Herausgeber und Bearbeiter. Zu Liszts beliebtesten Weber-Arrangements gehört die schon mehrfach auf Schallplatte bzw. CD eingespielte Einrichtung der *Polacca brillante* (JV 268) für Klavier und Orchester, der er eine stimmungsvolle Einleitung voranstellte – der ungarische Pianist **Jenő Jandó** bringt das Werk auf seiner CD-Box mit Liszts Konzerten und Fantasien für Klavier und Orchester (Capriccio C 7095), unterstützt vom Budapest Symphony Orchestra unter András Ligeti, klangvoll zur Geltung; nicht nur im Liszt-Jahr eine reizende, gelungene Alterna-

tive zum Weberschen Original. Auch die nachfolgende *Freischütz*-Fantasie für Klavier solo ist für Weber- wie für Liszt-Fans gleichermaßen eine Freude!

Webers Operschaffen und Vokalmusik steht diesmal ganz im Schatten der Instrumentalwerke. Auf dem Opernsektor ist, abgesehen von Wiederveröffentlichungen älterer Aufnahmen und Einzelnummern auf Sänger-Recitals, nichts Neues zu vermelden – eine CD sei trotzdem genannt: das neue Arienalbum von **Juliane Banse** *Per amore* (hänssler Classic 93.262). Es gibt wohl in jeder Generation eine Sängerin, die als herausragende *Freischütz*-Agathe gesehen wird, die in besonderem Maße die stimmlichen und darstellerischen Erwartungen an diese Partie erfüllt. Stellvertretend seien Tiana Lemnitz, Elisabeth Grümmer oder Gundula Janowitz genannt. Momentan ist ohne Frage Juliane Banse die Agathe; mit der großen Szene und Arie aus dem II. Akt der Oper stellt sie diesen Rang eindrucksvoll unter Beweis; getragen von der Deutschen Radio Philharmonie Saarbrücken / Kaiserslautern unter Christoph Poppen.

Mehr Weber hat eine CD zu bieten, die zwei französische Sänger vorstellt: **Irène Joachim** und Jacques Jansen (Hamburger Archiv für Gesangskunst 10322). Die Joachim, eine 1913 in Paris geborene Großnichte des gleichnamigen berühmten Geigers, ist – sofern überhaupt – mit ihrer Glanzrolle, der weiblichen Hauptpartie in Debussys *Pelléas et Mélisande*, in Erinnerung geblieben. Ein Ausschnitt aus dieser Oper, aufgenommen 1941 (mit Jansen als Pelléas), ruft ihre stimmliche Präsenz eindrucksvoll ins Gedächtnis. Einen besonderen Namen machte sich die Joachim als Konzertsängerin, die hier präsentierten dreizehn **Lieder** von Weber (JV 63, 67, 74, 96, 97, 157, 160, 161, 196–198, 258, 281) sind allerdings nur bedingt geeignet, ihren einstigen Rang klingend zu untermauern. Trotz exquisiter Textverständlichkeit und stimmungsvoller Klavierbegleitung von Héléne Boschi (bzw. Bergmann bei JV 281) liegt auf den meisten Liedern eine interpretatorische Patina, die die nötige Frische vermissen lässt.

Neben den Weber-Produktionen soll hier auf eine Opern-Ersteinspielung aufmerksam gemacht werden, die auch für Weberianer von Interesse ist: **Die Geisterinsel** von **Johann Rudolph Zumsteeg** (Carus 83.229). Das Libretto, eine Bearbeitung von Shakespeares *Tempest*, war eine Gemeinschaftsarbeit des Weimarer Kammerherrn Friedrich Hildebrand Freiherr von Einsiedel und des Gothaer Geheimen Sekretärs Friedrich Wilhelm Gotter; zuerst in Musik gesetzt hatte es Johann Friedrich Anton Fleischmann. Diese in Weimar im Mai 1798 uraufgeführte Version kam freilich über zwei Vorstellungen (19.

und 23. Mai) nicht hinaus; zu den Mitwirkenden gehörten Webers Halbschwester Jeanette Weyrauch und deren Mann Vincent als Ariel bzw. Stefano. Das Libretto hatte größeren Erfolg: Schiller hatte es in den *Horen* veröffentlicht und regte dadurch weitere Vertonungen an, drei alleine folgten der Fleischmann-Version noch binnen Jahresfrist: von Johann Friedrich Reichardt (UA Berlin 6. Juli 1798), Johann Rudolph Zumsteeg (UA Stuttgart 7. November 1798) und Friedrich Wilhelm Haack (Stettin 1798/99). Reichardts Oper setzte sich lediglich regional durch: In Berlin blieb sie lange Zeit im Repertoire und erlebte mehrfach Neueinstudierungen; daneben nahm sich das Dessauer Hoftheaterensemble des Werks an und gastierte damit am 14. Januar 1800 in Leipzig (mit Therese Kaffka, Webers späterer Schwägerin, als Mitwirkende; Erstaufführung in Dessau am 7. März 1800). Von der Qualität des Stücks konnte man sich auch in jüngerer Zeit überzeugen (Produktionen in der Neuköllner Oper in Berlin 1998 sowie im Rheinsberger Schlosstheater 2007, außerdem 2002 unter Hermann Max Aufführungen im Opernhaus Wuppertal sowie bei den Festlichen Tagen Alter Musik in Knechtsteden).

Die weitaus größte Verbreitung unter den *Geisterinsel*-Vertonungen fand allerdings jene von Zumsteeg. Ein genauer Überblick über die der Stuttgarter Uraufführung folgenden Produktionen liegt nicht vor, aber allein in den ersten Jahren sind Aufführungen u. a. in Augsburg (19. März 1800), Kassel (20. August 1802) und Hamburg (18. November 1803; Costenoble schwärmt von „köstlichen Harmonien und Melodien“) nachweisbar. Das Ensemble des Nürnberger Nationaltheaters spielte die Oper in Ansbach (19. März und 13. Dezember 1800), Nürnberg (30. März, 1. April und 21. Mai 1800 sowie 6. Juli 1801) sowie Erlangen (7. Juli 1800), zunächst mit Fridolin von Weber am Pult des Orchesters, 1801 dann in der Rolle des Caliban. Joseph Secondas Operngesellschaft gab das Werk zunächst in Dresden (13. und 15. September 1805) und kurz darauf auch in Leipzig (Herbst 1805); es folgten Einstudierungen in Königsberg (1808 vor dem Theaterbrand am 1. Juli d. J., bei dem die dortige Partiturskopie vernichtet wurde) und Würzburg (29. Juni 1808).

Auch Carl Maria von Weber nahm sich der Zumsteeg-Vertonung an; er leitete in Breslau, wie seinem Brief an den dortigen Theaterdirektor Rhode vom 9. Mai 1805 zu entnehmen ist, mindestens drei Proben (2., 5. und 8. April 1805), um am 9. April die Premiere zu dirigieren. Die Breslauer Produktion scheint nicht sehr erfolgreich gewesen zu sein, zumindest sind in den *Wöchentlichen Theater-Nachrichten aus Breslau* für den Zeitraum zwischen 1. Mai 1805 und Ende Juli 1807 keine Wiederholungen dokumentiert. Ob Weber später nochmals mit dem Werk in Berührung kam, ist nicht

überliefert. Er hätte in seinen Stuttgarter Jahren die Möglichkeit zum Besuch der Uraufführungsproduktion gehabt – sie stand dort am 6. Juni 1808 sowie 26. Februar und 22. Dezember 1809 auf dem Spielplan. Immerhin hatte Weber in dieser Zeit engen Kontakt zur Witwe des Komponisten. In Webers Prager und Dresdner Spielplan spielte die *Geisterinsel* keine Rolle mehr.

Die Zahl der Neuproduktionen darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Zumsteegs Oper sich, allen lobenden Stimmen in der Presse zum Trotz, außer in Stuttgart nirgends dauerhaft durchsetzen konnte. In der anonym publizierten Besprechung der Kasseler Aufführung im *Journal des Luxus und der Moden* (Oktober 1802, S. 567) liest man:

„Es liegt ein so ungeheurer Reichthum von Musik in dieser Oper, daß selbst der unersättliche Enthusiast erschöpft am Ende alle Fassungskraft bei der Vorstellung verliert. Der Dichter ist verschwenderisch, aber der Kompositeur noch weit verschwenderischer gewesen. [...] Wer Shakespears Sturm nicht kennt und keinen Text zum Nachlesen in diese Oper mitnimmt, kann kaum am Ende des Stücks den Zusammenhang begreifen. Zauberer, Gnomen, Sylphen, Geister, Wolkenerscheinungen, ein brennender Vesuv, Entsprössung eines Rosenstrauchs aus der Lava, Phantasmagorie, sind das nicht Zuthaten zu einem Stück, wie man es heut wünscht? Ist nicht fast jede Arie und jedes Duett ein an und für sich bestehendes schönes Stück? – und doch gefällt das Ganze nicht!“

Der Autor dieser Notizen legt den Finger in die Wunde, wenn er schreibt (ebd., S. 568):

„[...] die Musik ist wirklich schön! nur folgen zuviel Arien aufeinander. [...] Lebte der gute Zumsteeg noch, so würde er ohne Zweifel selbst bekennen, daß man seiner Oper einen guten Dienst leisten könnte, wenn man suchte, mehrere Arien, die oft die nehmliche Person in der nehmlichen Szene nach kurzem Dialog hintereinander her zu singen hat, auszuheben, nicht als ob sie weniger gut wären, aber weil man unmöglich in einem Abend mit Vergnügen 4 geschlagene Stunden Musik anhören kann.“

Dabei hatte Zumsteeg sogar eine im Libretto vorgesehene Arie des Fabio im II. Akt ausgelassen. Doch Kürzungswünsche finden sich auch im knappen Hinweis auf die Königsberger Aufführung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (Jg. 11, Sp. 816).

Die Ausmaße des Werks und die (eher dem Libretto anzulastende) teils mangelnde dramaturgische Schlüssigkeit der Nummernabfolge dürften auch dazu geführt haben, dass die *Geisterinsel* bei ihrer Einstudierung am Mannheimer Nationaltheater sofort nach der Premiere (28. Januar 1817) abgesetzt wurde. Ab dem zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts verschwand das Werk gänzlich aus dem Repertoire; abgesehen von einer kurzen „Renaissance“ in Stuttgart 1889 gab es wohl keine Neueinstudierungen mehr – erst die anlässlich des 150. Geburtstags des Komponisten erstellte Neuedition durch Bärbel Pelker schuf die Grundlage für die Stuttgarter Wiederaufführung im April 2010, die nun auch im Mitschnitt vorliegt, so dass man sich endlich wieder den Reichtum der Partitur klanglich vergegenwärtigen kann. Auch wenn das Werk kaum eine nachhaltige Wiederbelebung auf der Bühne erfahren dürfte – dazu formt das Libretto das Shakespearsche Drama viel zu sehr in ein naives Märchen mit den damals allzu beliebten Zauberwesen und Maschinen-Effekten um –, so ist der Ertrag in musikalischer Hinsicht doch beträchtlich.

Im Rahmen der Neueinspielung dürfte man bezüglich der Fülle des Materials zu einer ähnlichen Einschätzung wie die zeitgenössischen Kritiker gekommen sein. Man verzichtete nicht nur auf sämtliche Dialoge (im Falle des Prospero-Arioso in Akt I, dessen Musik plötzlich abbricht, nicht die glücklichste Lösung), sondern auch auf etliche Musiknummern (gestrichen sind im I. Akt eine Arie, im II. Akt ein Duett, eine Arie, ein Terzett, eine Romanze sowie Teile eines weiteren Terzetts, im III. Akt eine kürzere Passage im Finale), trotzdem bleiben noch fast 2 ½ Stunden reine Musik – ansprechende, hörenswerte Musik, die Frieder Bernius mit zwei großartigen Ensembles, Kammerchor und Hofkapelle Stuttgart, ebenso liebe- wie stilvoll wiederbelebt. Das historische Instrumentarium dient hier nie einer manieristischen Überzeichnung klanglicher Effekte, sondern einem natürlichen Musizierfluss. Aus dem wundervollen Solistenensemble seien stellvertretend die vier großartigen, absolut rollengerechten Hauptdarsteller genannt: Christiane Karg und Benjamin Hulett als sympathisches Liebespaar Miranda und Fernando, Falko Hönisch als gütiger Prospero und Christian Feichtmair als dessen Mächtigen-Gegenspieler Caliban.

Zumsteegs Komposition kann ihr großes Vorbild Mozart nicht verleugnen; sie ist hinsichtlich melodischer Erfindung und aparter Instrumentierung (mit Vorliebe für stimmungsvolle Bläsersoli: Oboe, Klarinette, Fagott) über weite Strecken bezwingend. An den Höhepunkten (u. a. Finale I und II, Beginn der Akte II und III) fühlt man sich unwillkürlich an *Entführung* und *Zauberflöte* erinnert. Ungewöhnlich und neuartig für die Singspieltradition der Zeit

ist die Tendenz zum Bau größerer Szenenkomplexe, wobei Zumsteeg den Finali besondere Beachtung schenkt. Auch hier dürfte Mozart Pate gestanden haben, freilich nicht dessen deutsche Opern, sondern vielmehr der *Figaro*, speziell dessen Finale II. Die dramatische Steigerung des Zumsteegschen Sturmfinals im I. Akt gehört tatsächlich zum Besten, was die deutsche Oper zwischen *Zauberflöte* und *Fidelio* zu bieten hat; das Finale III dagegen fällt musikalisch ab – das Vaudeville zum Preis der Vaterlandsliebe wäre verzichtbar gewesen.

Weber dürfte in Zumsteegs Partitur durchaus musikalische Anregungen gefunden haben. Ob er Mirandas herzerfrischendes Rondo alla Polacca aus dem II. Akt („Froher Sinn und Herzlichkeit“) im Sinne hatte, als er 1809 für die Tenor-Einlage zum *Freybrief*-Pasticcio (JV 77) ebenso auf den (später noch häufig aufgegriffenen) Polonaisenrhythmus zurückgriff? Interessanter ist allerdings eine andere Parallele: Zumsteegs Oper verfügt über drei Geisterchöre, die klanglich deutlich von der Musik der „Irdischen“ abgehoben sind. Jene in Akt I sowie im Finale III werden nur von Bläsern untermalt, jener am Beginn von Akt III (nach dem anrührenden Duett von Miranda und Fernando sowie einer aufgewühlten Geisterpantomime, die den Kampf zwischen der guten – Maja – und der bösen Macht – Sycorax – symbolisiert) ist – ungewöhnlich in einer Oper – gänzlich unbegleitet. Bereits das *Geisterinsel*-Libretto fordert an dieser Stelle: „ohne Accompagnement des Orchesters, und am liebsten ganz ohne Begleitung“; dieser Anweisung folgte allerdings nur Zumsteeg, bei Fleischmann und Reichardt sind jeweils Instrumente beteiligt. Denselben Effekt, einen a cappella-Chor der Geister, benutzte auch Weber in seiner um 1805 komponierten (unvollendeten) *Rübezahl*-Oper (Nr. 3, JV 44).

Die Neuaufnahme ist ein gelungenes Plädoyer – nicht nur für Zumsteegs Oper, sondern für die musikalische Entdeckerlust insgesamt. Es warten, gerade im Bereich der deutschen Oper um 1800, noch ungehobene Schätze: Wie wäre es etwa mit einer ähnlich hochkarätigen und liebevollen Einspielung von Reichardts Parallelvertongung (ein WDR-Mitschnitt existiert seit 2002!) oder von Wranitzkys Wieland-Adaption *Oberon*? Die vorliegende Produktion macht jedenfalls Lust auf mehr!

Frank Ziegler