

aufgewertet werden sollte. Unabhängig von dieser Problematik könnte der musikalisch weder allzu anspruchsvolle noch aufwändige, also leicht zu realisierende Kommuniionsgesang durchaus seine Liebhaber finden.

Frank Ziegler

Tonträger-Neuerscheinungen 2012/13 (mit Nachträgen 2011)

Vergäben die *Weberiana* einen Preis für die interessanteste, künstlerisch ansprechendste Weber-Produktion des Jahres, so wäre die Entscheidung diesmal leicht: Die im Juni 2011 entstandene Aufnahme der ***Sonates progressives*** für Violine und Klavier (JV 99–104) mit **Isabelle Faust** und **Alexander Melnikov** (harmonia mundi HMC 902108) ist derart lebendig und farbig, dass sich wohl kaum jemand ihrem Charme entziehen kann. Die Sonaten wurden bislang eher als ein „Nebenwerk“ des Komponisten abgetan, als ein Zugeständnis Webers an die Vorgaben des Verlegers André, der leicht zu bewältigende Sonatinen für Dilettanten bestellt hatte. Selbst der glühende Weber-Verehrer Jähns äußerte sich im Werkverzeichnis eher reserviert, und daran scheint Weber selbst nicht ganz unschuldig zu sein, hatte er die sechs Sonaten doch in einem Brief an seinen Freund Gottfried Weber vom September 1810 als eine „hundsföttische Arbeit“ verflucht, deren Komposition ihn mehr Schweiß koste als dieselbe Anzahl von Sinfonien. Umso größer der Ärger, als André die fertigen Sonaten im Oktober dann zurückwies mit der Begründung, sie seien zu gut! Webers Verzicht auf äußerliche Virtuosität lässt den Zyklus für das Konzertpodium als unspektakulär und undankbar erscheinen, aber als reine Unterrichtsliteratur ist er eben – da hatte André mit seiner Zurückweisung durchaus recht – zu komplex. Dass sich einmal eine so namhafte Interpretin wie Isabelle Faust mit der kompletten Sammlung in ihrer Originalfassung auseinandersetzt, ist allein schon bemerkenswert; bislang hatte eher die von Weber nicht autorisierte Flötenversion ihre Liebhaber gefunden (u. a. Aurèle Nicolet und Emmanuel Pahud). Die weitaus größere Überraschung ist allerdings, welche Aufwertung die Sonaten durch die Neuinterpretation erfahren. Die musikalische Entdeckerlust und geradezu überbordende Spielfreude der beiden Interpreten lässt alle Vorurteile vergessen und setzt die Werke effektiv in das denkbar beste Licht. Das Experimentieren mit klangfarblichen Schattierungen und sensible, klug disponierte, nie willkürlich wirkende agogische Freiheiten, schaffen zusätzliche Überraschungsmomente. Mit Staunen nimmt man die musikalische Qualität, aber auch den sprühenden Witz der Miniaturen wahr; nichts deutet darauf hin, dass Weber sie sich teils mühevoll abringen musste.

Bei all der Begeisterung für die Sonaten rückt das zweite Werk Webers auf dieser CD fast in den Hintergrund: das etwas ältere **Klavierquartett** von 1806/09 (JV 76) – zu Unrecht, denn auch hier beweisen die Interpreten, neben Faust und Melnikov der Bratscher Boris Faust und der Cellist Wolfgang Emanuel Schmidt, ein ganz besonderes „Händchen“ für Weber. Sicherlich könnten die lyrischen Passagen des ersten Satzes im Klavier ein wenig mehr der von Weber geforderten Zartheit (*con tenerezza*) vertragen, doch dieser Einwand verblasst angesichts einer ansonsten kongenialen Interpretation, die lustvoll besonders Webers Humor zelebriert, mit dem der Komponist – ganz wie sein großes Vorbild Haydn – die Erwartungen des Hörers immer wieder ins Leere laufen lässt. Die Fuge des IV. Satzes ist als großartige Steigerung angelegt und bringt Webers Jugendwerk wirkungsvoll zum Abschluss. Nach dem Genuss dieser CD kann man nur bedauern, dass Webers kammermusikalisches Œuvre gerade bezüglich der Violine sehr begrenzt ist.

German Clarinet Sonatas überschrieben der polnische Klarinettist **Dawid Jarzyński** und seine georgische Pianistin **Tamara Chitadze** ihre CD mit Aufnahmen aus dem Februar 2010 (Dux 0931) – ein wenig irreführend, denn neben Werken von Weber, Mendelssohn und Schumann stehen auch Kompositionen von Stravinsky und Penderecki; eine reizvolle Mischung. Die jungen Musiker, beide Preisträger mehrerer internationaler Wettbewerbe, beeindrucken durch stimmungsvolle, stilgerechte Interpretationen, auch im Falle von Webers **Grand Duo concertant** (JV 204). Mit feinem Gespür für Tempi, Agogik und dynamische Abstufungen verlebendigen sie die Musik; lediglich das erste der drei Schumannschen *Phantasiestücke* op. 73 will nicht recht überzeugen. Leider stellt sich die ganz große Freude auch bei Weber nicht ein, und das liegt am Klang der Klarinette: in der Höhe recht schrill, in der Mittellage stumpf; dem vielversprechenden Solisten wäre bald ein besseres Instrument zu wünschen. Dafür sind Krzystof Pendereckis 1956 entstandene, hierzulande wenig bekannte drei Miniaturen für Klarinette und Klavier eine lohnende Repertoirebereicherung.

Auch Webers letztes Kammermusikwerk erlebte 2011 eine weitere Neuinterpretation: sein 1819 beendetes **Trio** (JV 259). Auf der CD mit dem Flötisten **Hansgeorg Schmeiser**, dem Cellisten **Othmar Müller** und dem Pianisten **Matteo Fossi** wird es neben drei Trios von Joseph Haydn in derselben Besetzung präsentiert (Nimbus Records 5883). Die gediegene, klanglich ausgewogene Aufnahme wirkt wie das genaue Gegenteil der Klavierquartett-Einspielung mit Melnikov und Faust: wird dort das musikalisch Disparate und Kleinteilige in Webers formalem Denken geradezu zelebriert, so versuchen

die Musiker hier das gesamte Werk in ein einheitliches lyrisches, fast schon melancholisches Licht zu tauchen; sie vermeiden Extremwerte und Farbwechsel. Doch das Bemühen um den zugegebenermaßen sehr schönen Klang bleibt an der Oberfläche; der Witz des II. Satzes (*Scherzo*) bleibt völlig auf der Strecke. Webers Freude an musikalischen Kontrasten wird negiert. Das Trio erscheint eher spätromantisch übermalt; ein Eindruck, der durch unmotivierte Tempowechsel noch verstärkt wird.

Ein ähnliches Bild zeigt die Einspielung von Webers **Klaviersonate Nr. 1** (JV 138) durch **Lisa Yui** (Integral Classic 221.182). Besonders der erste Satz ist ohne „Ecken und Kanten“ auf Hochglanz poliert wie der Yamaha-Flügel, auf dem er ausgeführt wird, und wirkt dadurch eigenartig leblos und steril. Dabei bewältigt die Pianistin die technischen Anforderungen mühelos, wie sie im hochvirtuosen Finalsatz eindrucksvoll unter Beweis stellt. Dass sie dort nicht, wie andere Kollegen, das Tempo forciert, um sich noch wirkungsvoller in Szene zu setzen, ehrt sie, doch insgesamt bleibt die Interpretation zu brav, da alle Ausbrüche ängstlich vermieden werden. Interessant ist die Repertoirezusammenstellung der CD: Neben der Weberschen Sonate stehen zwei Werke pianistischer „Programm Musik“ von Jan Ladislav Dussek: sein Tableau *Marie Antoinette* und die zweisätzigige Sonate fis-Moll, überschrieben *Élégie harmonique sur la mort de Louis Ferdinand*. Der Tod des musisch hoch talentierten preußischen Prinzen 1806 bei Saalfeld (im Vorfeld der Schlacht bei Jena und Auerstedt) hatte auch Weber zu einer musikalischen Auseinandersetzung inspiriert (zur Körner-Vertonung *Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand* JV 205). Dusseks schubertisch anmutende Hommage an Louis Ferdinand ist eine wirkliche Entdeckung und überzeugt in der interpretatorischen Umsetzung weit mehr als die Weber-Sonate. Quasi als Zugabe erklingt jenes *Les Adieux*, das lange Zeit Weber zugeschrieben wurde (JV Anh. 105), tatsächlich aber aus der Feder von Ferdinand Burgmüller stammt.

Junge Pianisten stellen sich auf ihren Debüt-CD's gerne als technisch versierte Tastenlöwen vor, mit hochvirtuosen Kompositionen von Liszt, Skrjabin oder Chopin bzw. musikalisch komplexen Werken von Bach oder Beethoven. Umso mehr erstaunt das Recital *Frühlingsnacht*, das der dreiundzwanzigjährige **Alexander Krichel** im August 2012 eingespielt hat (Sony Classical 8 87254 62262). Ein blaues Band flattert über das Booklet und hält auch thematisch die musikalische Auswahl zusammen: ein stimmungsvoller Frühlings-Spaziergang durch die deutsche Romantik. Krichel verfügt über eine makellose Technik und Anschlagkultur, doch das steht nicht im Zentrum, vielmehr erweist er sich als ein fabelhafter Tasten-Sänger. Seine

Interpretationen von Liedern Schuberts, Schumanns und Mendelssohns (in Bearbeitungen von Liszt) sind voller Poesie, ganz als hörte man die versonnenen Erinnerungen eines abgeklärten Altmeisters. Im Zentrum der CD – im Wortsinne wie auch hinsichtlich der musikalischen Gestaltung – stehen die *Variations sérieuses* von Mendelssohn op. 54; ebenso wie in den atmosphärisch dichten Liedinterpretationen beeindruckt der Pianist auch in diesem Originalwerk für Klavier mit einer bezwingenden, sehr gesanglichen, aber auch strukturell klaren Wiedergabe. Weber liefert hier lediglich den Kehraus; im *Rondo brillante* (JV 252) kann Krichel seine Stärken allerdings nicht gleichermaßen wirkungsvoll in Szene setzen. Webers brillantes, charmant-mutwilliges Operieren mit pianistischen Spielfiguren, die in einen atemlosen Strudel gerissen werden, liegt ihm weniger. Trotzdem im Ganzen ein beeindruckender, gelungener Einstand – man freut sich auf mehr!

Auf dem orchestralen Sektor liegen drei Neuerscheinungen vor: Im Januar bzw. Juni 2012 spielte das BBC Philharmonic Orchestra unter seinem neuen Chefdirigenten **Juanjo Mena** Webers **Sinfonien** (JV 50/51) ein (Chandos 10748). Mit großer sinfonischer Geste, bezwingender klanglicher Pracht (inklusive wundervoller Bläser) und hurtigen Tempi werden die beiden Frühwerke vorgestellt. Weber dachte bei der Komposition allerdings an ein kaum mehr als zwanzigköpfiges Kammerorchester mit einigen exquisiten Solisten (die kleine Kapelle am Hof von Eugen Friedrich Heinrich von Württemberg im schlesischen Carlsruhe); auf eine Aufnahme, die diesen Entstehungsbedingungen Rechnung trägt, die die vielen Brüche im verweigerten musikalischen Kontinuum ernst nimmt (wie in der Neueinspielung im Menuett und Finale der Sinfonie Nr. 2 angedeutet), statt sie glattzubügeln, die ganz auf das quasi solistisch-kammermusikalische Wechselspiel setzt, muss man weiterhin warten. Dass das Orchester auch zu einer solchen Umsetzung ohne Zweifel in der Lage wäre, beweisen weite Strecken des II. Satzes der zweiten Sinfonie, wo tatsächlich die Solisten (herrlich: Bratsche, Oboe, Hörner) das Geschehen bestimmen. Ergänzend ist auf der CD, abgesehen von der *Aufforderung zum Tanze* (JV 260) in der Berlioz-Orchestrierung mit etwas gestelztem Cello-Solo, das **Fagott-Konzert** (JV 127) zu hören; Solistin ist **Karen Geoghegan**, von der bereits eine vier Jahre ältere Einspielung vom *Andante und Rondo ungarese* in der Fagott-Version (JV 158) vorlag (vgl. *Weberiana* 20, S. 172f.). Das Konzert spielt sie blitzsauber, mit einem gewissen britischen Understatement ohne vordergründige Brillanz, immer um klanglichen Ausgleich und einen sehr schönen, runden Ton bemüht, der besonders in den gesanglichen

Linien des II. Satzes aufblühen kann – eine feinsinnige Interpretation, die nicht auf vordergründige Effekte ausgerichtet ist.

Beide konzertanten Werke, die Weber für den Fagottisten Georg Friedrich Brandt schrieb (JV 127 und 158), wählte **Matthais Rácz** für seine Solo-CD aus, die im Juni bzw. Oktober 2012 produziert wurde (Ars Produktion 38 124). Sein Spiel bleibt über weite Strecken recht einförmig, so dass gerade das *Andante und Rondo ungarese* wie ein nicht enden wollendes, langweiliges Einerlei aus ständigen Wiederholungen wirkt. Auch das Konzert erreicht nicht dieselbe Wirkung, wie in den beiden anderen Neuaufnahmen der zurückliegenden Saison, sicher auch wegen des recht behäbigen Spiels der Nordwestdeutschen Philharmonie unter Johannes Klumpp. Zwei weitere Fagott-Konzerte (von Mozart und Hummel) komplettieren die CD und wirken insgesamt gelungener, als die beiden Weber-Aufnahmen.

Wesentlich gewitzter, aber auch mit Klangsinn, großen Bögen und herrlich auf- bzw. verblühenden Liegetönen spielt **Peter Whelan** Webers Fagott-Konzert, begleitet durch das fabelhafte, international zusammengesetzte Scottish Chamber Orchestra unter seinem österreichischen Gastdirektor Alexander Janiczek (Linn CKD 409). Der im September 2011 aufgenommene Einspielung sind drei weitere, zeitgleich produzierte konzertante Werke Webers zur Seite gestellt; gemeinsam ist ihnen, dass die Solisten alleamt Mitglieder des Kammerorchesters sind. Das **Klarinetten-Concertino** (JV 109) und das **Klarinetten-Konzert Nr. 1** (JV 114) interpretiert der spanische Solist **Maximiliano Martín** – das Konzert leider in der durch Carl Baermann überformten, von Webers ursprünglichen Absichten entfremdeten Version (mit der in den I. Satz sinnwidrig eingelegten Kadenz) und leider auch mit einigen eher aufgesetzt wirkenden metrischen Freiheiten. Sehr viel mehr überzeugt das spielfreudige *Concertino*, das freilich ähnlich willkürliche, nicht aus Webers Notentext gespeiste „Interpretationen“ aufweist. Ob Weber sich die Pauken tatsächlich derart dominant dachte, wie zu Beginn des Werks oder im *morendo* nach der *con-fuoco*-Passage (T. 122–124 mit *ppp*), bleibe dahingestellt. Die gelungenste Aufnahme dieser Zusammenstellung gilt dem seltener zu hörenden **Horn-Concertino** (JV 188) mit **Alec Frank-Gemmill** als Solisten. Zunächst irritiert die Ankündigung im Booklet, der Hornist habe sich durch eine Ausgabe des Werks in einer Einrichtung für Klavier zu vier Händen zu eigenen Auszierungen anregen lassen: Zum einen gilt die Ornamentierung dort einer klanglich völlig anderen Gestalt (mit anderen spieltechnischen Voraussetzungen), zum anderen entstand die Peters-Ausgabe eines unbekanntenen Arrangeurs, auf die Bezug genommen wird,

1847, also über dreißig Jahre nach Webers eigener (zweiter) Werfassung. Und doch ist das Ergebnis nicht nur überzeugend, sondern geradezu hinreißend. Der Variationenteil mit seinen unzähligen Wiederholungen kann dank der musikantischen Spielfreude des Solisten (und der Orchestermusiker) sein ganzes Potential entfalten, bleibt lebendig und immer wieder überraschend. Die Rezitativ-Passage ist pure Deklamation; die in anderen Einspielungen oft maniert wirkenden Horn-Akkorde sind in eine folgerichtig entwickelte Kadenz eingebettet und verlieren jeden Anstrich von Effekthascherei. Die abschließende *Polacca* ist nicht nur der fröhliche „Rausschmeißer“, sondern eine reizvoll kokette Selbstdarstellung eines wahren Virtuosen. Man kann wohl ohne Übertreibung von der neuen Referenzaufnahme dieses Werks sprechen.

Webers Vokalmusik stand im zurückliegenden Jahr im Schatten seiner Instrumentalwerke. Allerdings erschien nach längerer Zeit einmal wieder eine **Lieder**-CD, die ausschließlich dem Komponisten gewidmet ist (Antes Edition BM 319280). **Andrea Chudak** und die Gitarristin Lidiya Naumova nahmen im Mai 2012 insgesamt 24 Gesänge auf, darunter einige Vokalnummern aus Schauspielmusiken (JV 110, 112, 195, 243) und diverse Sololieder (JV 68, 72, 73, 91, 96, 97, 124, 137, 140, 157, 198, 212, 230, 231, 234, 235, 255, 256, 258), unter den letzteren zwölf, die Weber eigentlich nicht für Gitarren-, sondern ausschließlich für Klavierbegleitung vorgesehen hat. Sogar drei Ersteinspielungen finden sich auf der CD: *Liebeslied* (JV 212), *Triole*t (JV 256) und *Schwäbisches Tanzlied* (JV 135); das zuletzt Genannte ist eigentlich für Sopran, zwei Tenöre, Bass und Klavier komponiert, hier jedoch in reduzierter Besetzung zu hören. Außer dieser statistischen Bestandsaufnahme bleibt leider kaum noch Positives zu dieser Neuproduktion zu sagen, denn sie scheint alle Vorurteile zu bestätigen, die man je zu Webers Liedschaffen gehört hat. Derart harmlos, mit säuselndem Einfalts-Ton und aufgesetzter Naivität dargeboten wirken die Stücke einfach nur belanglos, so dass sich allzu bald gähnende Langeweile breit macht. Hinzu kommen stimmlich-technische Defizite (fehlende Tiefe, schlechter Stimmstimm) und immer wieder eklatante Intonationsmängel (bis hin zu falschen Tönen: JV 234) – mit dieser CD hat die Sängerin weder sich selbst noch Weber einen Dienst erwiesen!

Auf zwei weiteren CD's wird je ein Sololied des Komponisten vorgestellt. **Chen Reiss** hat gemeinsam mit ihrem Klavierbegleiter Charles Spencer eine Sammlung unter dem Motto *Le Rossignol et la Rose* zusammengestellt (Onyx 4104), die mit einer Ausnahme (Purcells *Sweeter than roses*) bekannte und weniger bekannte Lieder des 19. und 20. Jahrhunderts enthält, darunter

Webers „**Ich sah ein Röschen am Wege stehn**“ (JV 67). Eine gute Stunde voller Poesie, von zwei Ausnahmeinterpreten stimmungsvoll kredenzt. Übrigens besteht die ungekünstelt volksliedhafte Webersche Komposition hier auch in der Nachbarschaft der Granden des Lieds: Schubert, Schumann, Brahms, Strauss und Mahler.

Das Leipziger Musikinstrumentenmuseum präsentiert ausgewählte Stücke seiner Sammlung auf der CD *Musikalische Morgenunterhaltung* mit Kammermusik und Liedern der Romantik (Instrumentarium Lipsiense, vol. 6, Raumklang 3107). Interessant sind die klanglichen Raritäten (u. a. Csakan, Ophikleide, Lyragitarre, Orphika, Glasharmonika) ebenso wie Kompositionen von etlichen Musikern aus dem Weber-Umfeld wie Heinrich Backofen, Gotthelf Heinrich Kummer, Heinrich Marschner, Ignaz Moscheles oder Bernhard Heinrich Romberg. Von Weber selbst stellen **Julla von Landsberg** und der Gitarrist Andrzej Mokry das kleine Lied „**Lass mich schlummern**“ (JV 112) aus der *Minnesänger*-Schauspielmusik mit angemessener Anmut vor. Ein zweites angeblich von Weber herrührendes Lied unter dem Titel *Mein Schicksal* überrascht – findet sich doch im Werkverzeichnis keine solche Komposition. Die Verwirrung kann freilich mit einer Internet-Suche schnell ausgeräumt werden: Es handelt sich um eine (übrigens sehr ansprechende) Nummer aus einer 1810 bei Simrock erschienenen Sammlung von sechs Liedern des Beethoven-Schülers Ferdinand Ries (op. 7/5), die lediglich falsch etikettiert wurde. Ein amüsanter Dokument der *Freischütz*-Begeisterung der 1820er Jahre ist ein von Anton Diabelli eingerichtetes Arrangement von Ausschnitten aus der Opernouvertüre für Csakan (Antje Sehnert), hier mit Gitarrenbegleitung (Bettina Hennig).

Webers Opern blieben in der zurückliegenden Saison, von Neupressungen älterer Aufnahmen abgesehen, weitgehend unberücksichtigt; so bietet sich an, auf eine ungewöhnliche Einspielung hinzuweisen: *Swing frei, Schütz!* Die Idee, den *Freischütz* einmal in einer humorvoll angejazzten Version zu präsentieren, entstand eher zufällig aus musikalischen Einlagen, die das **Rüschbaum-Trio** erstmals zu einem Treffen von Delegationen zweier Weber-Städte (Eutin und Marktoberdorf) im Marktoberdorfer Modeon kredenzte. Wolfgang Griep ist es zu danken, dass er nicht nur den Pianisten Daniel Mark Eberhard dazu animieren konnte, die zunächst wenigen Nummern zu einer ganzen „Oper im Taschenformat“ zu komplettieren, sondern auch einen nicht allzu ernst gemeinten verbindenden Text schrieb (nach Vorbild des in der Kunstform der humorigen Opern-Nacherzählung unerreichbaren Loriot). So

entstand ein Musiktheaterabend für Veranstalter mit kleinen Budgets, der seit 2007 on tour ist: Es genügen ein Erzähler (Wolfgang Griep), ein Trio (Harald Rüschenbaum – Schlagzeug, Andreas Kurz – Bass, Daniel Mark Eberhard – Klavier) und eine Menge Phantasie! Seit 2011 ist der swingende *Freischütz* nun auch am heimischen CD-Player zu erleben (Downhill Records DH055); nichts für Puristen, aber ein amüsanter Spaß für *Freischütz*-Liebhaber. Fast alle Musiknummern der Oper (außer Terzett Nr. 2 und Duett Nr. 6) lieferten Vorlagen für das respektvoll-respektlose Unterfangen; Webers Vorliebe für Synkopen und rhythmische Verunsicherungen bietet dem Jazzler tatsächlich reichlich Anknüpfungspunkte. Besonders dort, wo sich die Musiker einmal stärker vom Original lösen und frei mit dem musikalischen Material spielen (bzw. es mit Weber-fremden Motiven in Beziehung setzen), da kommt auch der Jazz-Liebhaber auf seine Kosten (beispielsweise in Kilians Spott- und Kaspars Trinklied, Maxens Wälder-und-Auen-Arie, Ännchens Ariette vom schlanken Burschen, in der Wolfsschlucht oder im „Schaut, o schaut ...“ aus Finale III). Es hat schon einen besonderen Reiz, Ännchens Romanze von der sel’gen Base zur angedeuteten Begleitung von Schuberts *Gretchen am Spinnrad* zu hören. Wer Freude an solchen humorvollen Arrangements hat, aber nicht die Gelegenheit hatte, dieses Spektakel live zu erleben, dem sei die CD nachdrücklich ans Herz gelegt.

Abschließend sei noch eine Neuproduktion empfohlen, die ein Werk von **Franz Danzi** präsentiert: dessen romantische Oper *Der Berggeist*. Danzi gehörte zu den wichtigsten Bezugspersonen Webers in seiner Stuttgarter Zeit; er bestärkte den jungen Musiker darin, den schwierigen Zeitumständen zum Trotz an seiner Berufung als Künstler festzuhalten. Aus dem Bericht über Stuttgart, den Weber 1809 für die *Zeitung für die elegante Welt* verfasste, ist seine Dankbarkeit gegenüber dem älteren Freund deutlich herauszulesen, dort hob er Danzis Rang unter den zeitgenössischen Komponisten hervor und äußerte den Wunsch, dass er „durch seine trefflichen Kompositionen dem Mangel an deutschen Originalopern abzuhelpen suchen möge“. Umso erstaunlicher ist es, dass Weber als Musikdirektor bzw. Kapellmeister in Breslau und vor allem – nach seiner persönlichen Begegnung mit Danzi – in Prag und Dresden nie eine von dessen Opern auf den Spielplan setzte. Gerade der 1813 in Karlsruhe uraufgeführte *Berggeist* hätte Weber vom Sujet her interessieren müssen, greift das Werk doch die Sagenwelt rund um Rubezahl auf, die Weber selbst um 1805 zu einem unvollendet gebliebenen Opernprojekt inspiriert hatte.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Weber im Gespräch mit Danzi von seinen *Rübezahl*-Fragmenten berichtet hatte; ob dies allerdings ein Auslöser für Danzi war, sich ebenfalls mit der Sagenfigur aus dem Riesengebirge auseinanderzusetzen, bleibe dahingestellt; vielmehr lag dieses Sujet um 1800 quasi „in der Luft“. Als literarische Figur war Rübezahl spätestens seit dem 17. Jahrhundert bekannt, besonders aus den Publikationen von Johannes Praetorius (*Daemonologia Rubinzalii Silesii*, Leipzig ab 1662), die mehrfache Wiederauflagen erlebten. Andere Autoren wie Simon Friedrich Frenzel (*De Spiritu [...] Rübezahl nuncupatur*, Wittenberg 1673) oder David Zeller (*Zweyter Theil der Hirschbergischen Merckwürdigkeiten*, Hirschberg 1726) griffen die Thematik auf, doch wirkliche Berühmtheit erlangte der schlesische Berggeist erst mit Johann Carl August Musäus' *Volksmärchen der Deutschen*, in deren zweitem Band (Gotha 1783) fünf Legenden um Rübezahl präsentiert wurden. Bald nach Erscheinen dieser Sammlung bevölkerte der Geist auch die Opernbühne: in Joseph Schusters *Rübenzahl ossia Il vero amore* (Text: Caterino Mazzola, UA Dresden 1789), Vincenc Ferrerius Tučeks *Rübenzahl* (Text: Samuel Gottlieb Bürde, UA Breslau 1801), Casimir Antonio Cartellieris *Rübezahl* (um 1801) und Georg Joseph Voglers *Der Koppengeist auf Reisen* (Text: Samuel Gottlieb Bürde, UA Breslau 1802).

Während das Weber vorliegende *Rübezahl*-Libretto von Johann Gottlieb Rhode aus dem Jahr 1804 auf der ersten der Legenden bei Musäus basiert, greift das von Danzi vertonte Textbuch von Carl Philipp von Lohbauer nicht direkt auf die *Volksmärchen* zurück. Vielmehr wird hier eine Konstellation gewählt, die eher an den *Oberon* erinnert: Der Geist Rübezahl kann seine geliebte Nixenkönigin Erli nur durch die bedingungslose Liebe eines menschlichen Paares zurückerlangen, die einer harten Prüfung unterzogen wird. Eines ist freilich allen Rübezahl-Opern gemein: die konfliktreiche Begegnung zwischen realer und Geisterwelt. Die Figur war somit geradezu geschaffen als ein „Wegbereiter“ für die romantische Oper, die dieses zentrale Motiv in den erfolgreichsten Werken der Gattung (*Freischütz*, *Vampyr*, *Hans Heiling*, *Fliegender Holländer*) immer wieder aufgriff. Rübezahl ist eine ambivalente Figur; der polternde König der Berge und Beherrscher der Geister entführt nicht nur unschuldige Mädchen, lockt Wanderer in die Irre, narrt und erschrickt Reisende; er kann auch großzügig und hilfreich sein.

So vorausweisend Danzis Themenwahl erscheint, so rückwärtsgewandt wirkt beim ersten Hören seine musikalische Sprache: Mozart war sein erklärtes Vorbild. Immer wieder erinnert die *Berggeist*-Musik an dessen Opern; die Geistermusiken gehen harmonisch und instrumentatorisch (trotz exquisiter

Bläserbehandlung) kaum über den *Don Giovanni* hinaus und quasi allgegenwärtig scheint der Tonfall der *Zauberflöte*. Allzu deutlich erinnert etwa die Stimme des Meerungeheuers an Mozarts Commendatore, und die Nachwächterszene im *Berggeist* erscheint wie ein Versuch, die Geharnischten der *Zauberflöte* zu imitieren.

Danzis Oper ist allerdings mehr als nur ein epigonales Messen am Vorbild Mozart; interessant ist beispielsweise der Versuch, größere musikalische Szenenkomplexe zu formen, etwa gleich zu Beginn. Die Eröffnungsnummer des I. Akts, angesiedelt in einer öden Gegend im Gebirge inklusive Gewitter und Geistererscheinungen (thematisch der Wolfsschlucht durchaus verwandt), ist eine große Soloszene Rübezahls, die sich zunächst als eine „am Text entlang komponierte“ Abfolge von ariosen Passagen und Accompagnato-Abschnitten darstellt, ohne deshalb formal beliebig zu wirken. Rübezahl verwünscht darin seine Unsterblichkeit, macht diese doch auch sein Leid, von Erli getrennt zu sein, unendlich. Erst als seine Kräfte, die Natur und deren Geister zu beherrschen, wieder zurückkehren, folgt die eigentliche „Triumph“-Arie, die durch einen Melodram-Einschub in zwei Teile gegliedert wird. Als Wiederaufnahme der Arie folgt die Anrufung der Berggeister, die die Szene mit ihrem Chor beschließen – eine wirkungsvolle, vielgliedrige Introduktion von über zehn Minuten Dauer!

Wirklich meisterhaft verstand es Danzi, mittels der Orchesterbegleitung Stimmungen heraufzubeschwören. Deutlich hörbar wird zudem die Vorliebe für „sein“ Instrument, das Cello, das beispielsweise in der reinen Instrumentalnummer, die im Meerschloss Erlis Wiedererweckung begleitet, einen dankbaren Solopart erhält. Der Komponist bemühte sich, für die Geisterwelt, eine eigene Klangfarbe zu finden, besonders durch Einsatz der Bläser (freilich noch weit von dem entfernt, was die Romantiker dann in den 1820er und 30er Jahren in der Nachfolge des *Freischütz* vermochten). Die Szenen der Dorfbewohner, ihre Soli und Chöre bedienen sich dagegen einer bewusst volkstümlichen, liedhaften Intonation; die Arie des dank Rübezahl plötzlich wohlhabend gewordenen Jacob Landenhag erinnert bereits an ähnliche Nummern späterer Spieloper.

Frieder Bernius gebührt großer Dank, dass er sich mit seinen beiden fabelhaften Ensembles, dem Kammerchor und der Hofkapelle Stuttgart, dieses vergessenen, qualitätvollen und vielgestaltigen Werks angenommen hat. Wie bereits mit Zumsteegs *Geisterinsel* (vgl. *Weberiana* 21, S. 200–204) gelang ihm eine beeindruckende, stilgerechte musikalische Wiederbelebung. Nur wenige Nummern (ein Chor, ein Duett) sind in der Neuaufnahme gestri-

chen, die zudem auf gesprochene Dialoge verzichtet; die Inhaltsangabe im Booklet reicht jedoch aus, sich sowohl die Handlung als auch den dramaturgischen Einsatz der musikalischen Nummern hinreichend zu vergegenwärtigen. Die Solopartien sind durchweg adäquat besetzt; besonders positiv bleiben der Tenor Colin Balzer als Rübezahl, Sarah Wegener in der weiblichen Hauptpartie (Anne) und der Bariton Daniel Ochoa als Jacob Landenhag im Gedächtnis, doch eigentlich verdienen nahezu alle Solisten eine solche Hervorhebung.

Es ist sehr zu hoffen, dass die überfällige Wiederentdeckung Danzis als Opernschöpfer keine „Eintagsfliege“ bleibt. Seine Konzerte und Kammermusik liegen schon in verschiedenen Interpretationen vor; selbst die Sinfonien und einige Ouvertüren kann man sich inzwischen klanglich vergegenwärtigen (alle Sinfonien mit dem Orchestra della Svizzera Italiana unter Howard Griffiths auf cpo 777 351-2, ausgewählte Konzerte und Ouvertüren mit dem orchester le phénix auf Coviello Classics 21305), doch die Bühnenwerke bildeten bislang eine diskographische Lücke, die es zu schließen gilt. Die heutige Kenntnis der Entwicklung der deutschen Oper zwischen der *Zauberflöte* und dem *Freischütz* ist noch immer äußerst rudimentär; Einspielungen wie jene unter Bernius, der sich besonders der Opern des südwestdeutschen Raumes annimmt, können helfen, gängige Klischees zu hinterfragen und ein umfassenderes Bild jener Epoche zu zeichnen, die Weber als Theaterpraktiker begleitete und schließlich mit seinen großen Opernschöpfungen gleichsam krönte und auf neue Bahnen führte.

Frank Ziegler