

Neuerscheinungen



Statue nun wieder mit Kopf?

René Jacobs' Blick auf den *Freischütz* zum 200. Geburtstag der Oper

Als „eine Statue, welcher der Kopf fehlt“, hatte Friedrich Kind die von Weber eingerichtete Version seines *Freischütz*-Librettos in der „Ausgabe letzter Hand“ von 1843 bezeichnet. Die Entscheidung des Komponisten, die beiden Eröffnungsszenen der Oper mit dem Eremiten auf Anregung seiner Braut Caroline Brandt nicht zu vertonen, konnte und wollte Kind nie akzeptieren, ist so doch der dramaturgische Rahmen, der die Bedeutung des Geistlichen erklärt, zerstört und dessen Auftreten im Finale des III. Aktes reduziert auf einen reinen Deus-ex-machina-Effekt. Solveig Schreiter hat in ihrer Edition des Librettos von 2007 Kinds Reaktion auf die „Verstümmelung“ zusammenfassend dargestellt (vgl. S. 134–138), nochmals wurde die Problematik in der Partitur-Ausgabe der Oper innerhalb der Weber-Gesamtausgabe von 2017 von Solveig Schreiter und Joachim Veit thematisiert und die Aufführungsgeschichte des Werks diesbezüglich beleuchtet (WeGA, Bd. III/5b, S. 540–544). Auch René Jacobs beklagt im Booklet seiner Jubiläums-Einspielung der Oper vom Juni 2021 beim Label harmonia mundi (HMM 902700.01), es sei „kaum möglich, den Schluss der Oper ohne diesen ‚Prolog‘ zu verstehen“, und präsentiert daher mit seiner Neuinterpretation einen Ergänzungsvorschlag, den er 2022 (wohl pandemiebedingt verspätet) auch mehrfach in konzertanten Aufführungen (Freiburg/Breisgau 28. April, Wiesbaden 30. April, Köln 2. Mai, Hamburg 4. Mai) zur Diskussion stellte.

Es gab schon häufig Bemühungen, Webers Streichung rückgängig zu machen: Mehrere Regisseure ließen die Eröffnungsszenen in den letzten Jahrzehnten ohne Musik spielen, was freilich immer ein Notbehelf blieb. Auch Versuche musikalischer Ergänzungen sind bekannt, beispielsweise von 1835 durch P. J. Fournes in Gera sowie für die Lübecker Aufführung von 1893 durch Oscar Möricke. Beider Ergänzungsvorschläge sind in Klavier-Notation überliefert, doch Jacobs favorisierte eine eigene Rekonstruktion: Für die Arie

des Eremiten in Szene 1 und das Duett des Eremiten mit Agathe in Szene 2 kompilierte und verfremdete er Motive Webers aus der Ouvertüre und dem Finale Nr. 16 bzw. aus dem Ensemble Nr. 2, um so eine stilistisch einheitliche Tonsprache zu erzeugen. Das überwiegend deklamatorische Solo des Eremiten mit melodramatischem Einsprengsel wirkt allerdings seltsam fragmentarisch, musikalisch ziellos, und auch der Zwiesgesang bleibt beiläufig, so dass man Caroline Brandt absolut beipflichten muss: „wett! wett!“ damit (vgl. Webers Brief an seine Braut vom 21. bis 23. Mai 1817). Solche (wenn auch gut gemeinten) musikalischen Petitesse hätten dem Theaterinstinkt Webers wohl nicht standgehalten und wären sicher dem Rotstift zum Opfer gefallen. Auch Jacobs' Entscheidung, die oftmals so biedermeierlich-betulich wirkende Probeschuss-Erzählung Kunos durch die ursprünglich geplante, dann aber vermutlich von Kind selbst verworfene Romanze „Herr Ottokar jagte durch Haid und durch Wald“ zu ersetzen, überzeugt in der musikalischen Umsetzung nicht. Der Dirigent unterlegte den Kind-Text dem Trinklied aus der Oper *Des Teufels Lustschloss* D.84 (2. Fassung 1814) des gerade siebzehnjährigen Franz Schubert, das, konfrontiert mit Webers nachfolgender Musik, kaum bestehen kann. Jacobs' Behauptung, die Nummer wäre „ohne große Mühe umzutextieren“ gewesen, ist kaum mehr als eine Behauptung: Man muss, wie meist bei solchen Versuchen, mit Kompromissen hinsichtlich der Prosodie leben, die Webers besonderer Sorgfalt bei der Musikalisierung von Texten nicht gerecht werden.

Angesichts Jacobs' selbstgewählter Rolle als Sachwalter des Librettisten erstaunt es um so mehr, dass er ungeachtet der Wiederherstellung der dramaturgischen Grundanlage der Dichtung Kinds ohne allzu großen Respekt begegnet. Seine Dialog-Einrichtung, die er gemeinsam mit Martin Sauer vorlegte und die auch Ideen des Samiel-Sprechers Max Urlacher aufgriff, will die konzertant wiedergegebene Oper angesichts des Fehlens der szenischen Komponente in „einer rein auf das Akustische ausgerichteten Hörspielfassung“ präsentieren, angereichert durch spukhafte Hintergrundgeräusche und zusätzliche Kommentare Samiels, die besonders in der Wolfsschlucht-szene den musikalischen Fluss extrem hemmen. Ob die Phantasie des Hörers gerade bei diesem Werk, das doch zumindest in Deutschland als kollektives Allgemeingut gelten darf, solcher zusätzlicher Krücken bedarf, um die Musik im szenischen Kontext zu verorten, ist mehr als fraglich.

Und die musikalische Umsetzung? René Jacobs gehört ohne Frage zu den Großen der historischen Aufführungspraxis, hat namentlich in Innsbruck und Berlin bei den Alte-Musik-Festwochen wundervolle Opern-Entdeckungen präsentiert (auch der Autor verdankt ihm großartige, unvergessene Opernabende), doch seine Lesart des *Freischütz* bleibt, obwohl ihm mit dem Freiburger Barockorchester und der Zürcher Sing-Akademie exquisite Ensembles zur Verfügung stehen, über weite Strecken im Vagen, Ungefähren, ja Belanglosen. Dabei gelingen Jacobs und seinen Musikern dank des Klangcharakters des zeitgemäßen Instrumentariums immer wieder Passagen von außerordentlicher Delikatesse, so etwa im *a-piacere*-Übergang zum *Moderato* von Maxens großer Arie Nr. 3, aber gerade die großen Orchester-Nummern, die Ouvertüre und das Wolfsschlucht-Finale des II. Akts vermögen nicht zu fesseln. Schon die Ouvertüre verrät eine Vorliebe des Dirigenten für zügige Tempi, als wäre er besorgt, allzu viel Sentiment oder gar Pathos, zu viel „Romantik“ zuzulassen. Darunter leiden ebenso das Trinklied Nr. 4, das *Adagio* „Leise, leise“ in Agathes Szene und Arie Nr. 8 sowie das Veto des Eremiten im Finale III, vor allem aber das völlig verhetzte (und gegen Ende sogar nochmal im Tempo anziehende) Duett Nr. 6 und das Terzett Nr. 9, das mehrfach in Gefahr ist, charakterlich zu einer Parodie seiner selbst zu werden (wo doch gerade hier die drei Solisten in ihrem „Leb wohl“ mit einer perfekten stimmlichen Homogenität bezwingen). Manche musikalische Entscheidung von Jacobs erscheint absolut willkürlich, so die Änderung der Klarinettenpassage zu Beginn der Nr. 8 (wiederholt in T. 5); hätte Weber eine solche klangliche Eintrübung gewünscht, hätte er sie notiert. Befremdlich auch die eigenwilligen *Glissandi* in T. 123 bis 125 der Wolfsschlucht (Nr. 10).

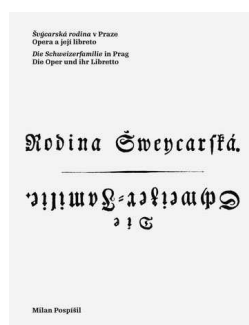
Bei der Sängerbesetzung bewies der musikalische Leiter nicht überall eine glückliche Hand. Eine wirkliche Entdeckung ist Kateryna Kasper als Ännchen; ihre überdrehte Ariette vom schlanken Burschen Nr. 7 ist absolut ansteckend in ihrem Frohsinn, dazu überraschend, aber doch überwiegend stilvoll ausgeziert (von der stimmlichen „Akrobatik“ in den Schlusstakten einmal abgesehen). Polina Pasztircsák scheint hingegen die Partie der Braut nicht in gleicher Weise zu liegen, ihre Agathe bleibt stimmlich so eindimensional, wie man es der Rolle immer wieder nachsagt. Maximilian Schmitt weiß als Max weit mehr zu überzeugen; sein hell timbrierter Tenor ist zu Lyrik

ebenso wie zur Dramatik fähig, ganz wie es die Partie erfordert. Die größte Enttäuschung unter den Solisten ist Dimitry Ivashchenko als Kaspar mit oftmals fahlem, klanglosem Bass. Nicht nur, dass er vernehmbare Probleme mit den deutschen Texten hat; die Höhen im Trinklied kann er nur mit Mühe stemmen, und seiner Finalarie des I. Akts Nr. 5 fehlt es gänzlich an Dämonie. Die in der ergänzten Fassung musikalisch angereicherten Partien des Eremiten und des Kuno sind mit Christian Immler und Matthias Winckler exquisit besetzt, auch wenn gerade Letzterem für die Vaterfigur hörbar noch ein paar Jahre fehlen. Der Bariton Yannick Debus weiß sowohl als Kilian als auch als Ottokar zu überzeugen.

Der Gesamteindruck dieser Jubiläumsproduktion bleibt enttäuschend: Greift man das Kind'sche Bild auf, wirkt das Ganze wie eine Kolossal-Statue mit seltsam kleinem Kopf und etwas ausdruckslosem Gesicht, geschmückt mit allerhand Modetand als Beiwerk. So sehr man Webers Entscheidung, die dramaturgische Balance des Kind'schen Librettos geopfert zu haben, um einen wirksameren Einstieg in die Opernhandlung zu erreichen, bedauern mag: Jeder Versuch einer Umkehrung des strukturellen Eingriffes von Weber und somit einer ‚Verbesserung‘ seiner Partitur blieb bislang hinter der Originalfassung weit zurück.

Frank Ziegler

Milan Pospíšil: Švýcarská rodina v Praze / Die Schweizerfamilie in Prag: Opera a její libreto / Die Oper und ihr Libretto – Institut umění – Divadelní ústav, Praze 2021



Pospíšils Buch behandelt einen im ersten Augenblick scheinbar frappierend peripheren Gegenstand: Ein musikgeschichtlich inzwischen zwar durchaus anerkanntes Werk der Biedermeierzeit, das den Zeitgenossen sehr vertraut war, das sie liebten, manche aber auch wegen seiner scheinbaren Schlichtheit belächelten, wird hier in seiner Rezeptionsgeschichte in Tschechien und in tschechischer Sprache ausführlich beleuchtet. Dies scheint aus heutiger Sicht ein Phänomen zu sein, das verjährt ist. Angesichts der