

nung der beiden Sinfonien in die württemberger Zeit zumindest irreführend (die Jahresangabe 1807 ist korrekt); in dieser Übersicht wurden zudem die Uraufführung der *Preciosa* falsch lokalisiert (Berlin, nicht Dresden) und jene der *Euryanthe* falsch datiert (im Haupttext richtig; dagegen dort S. 45 jene des *Freischütz* fälschlich mit 8. statt 18. Juni 1821 angegeben). Doch solche gelegentlichen Irrtümer bleiben die Ausnahme und trüben das Lesevergnügen kaum. Einige Wertungen der Autorin gehen über die übliche Sichtweise hinaus und verdienen besondere Aufmerksamkeit, so jene, dass Webers Publikation *An die Kunstliebenden Bewohner Dresdens* in der *Abend-Zeitung* 1817 nicht in erster Linie aufgrund ihres Inhalts (immerhin seinem „Credo zur deutschen Nationaloper“) Sensation machte, sondern eher, „weil ein bürgerlicher Hofangestellter seine Stimme eigenmächtig öffentlich erhob, ästhetische Ansichten formulierte und dazu noch Forderungen an die Struktur einer königlichen Institution stellte“ (S. 14f.). Die Einschätzung von Webers literarischen Qualitäten als Autor könnte möglicherweise Anlass zu Kontroversen geben: „Obwohl sich der Komponist in eigener Sache gut ausdrücken konnte und als Musikschriftsteller überzeugte, waren seinem sprachlichen Talent im Maßstab der Poesie dennoch Grenzen gesetzt [...]. Der zuweilen vollzogene Vergleich mit E. T. A. Hoffmann wird deshalb weder dem einen noch dem anderen gerecht und reflektiert nur die spätromantische Idee des universellen Künstlertums.“ (S. 51) Die Grundaussage mag richtig sein, aber hier kommt eine Kurzbiographie an ihre Grenzen, denn gerade in dieser Hinsicht hätte man sich anstelle einer pauschalen (Ab-)Wertung eine vertiefende Betrachtung mit Blick fürs Detail gewünscht.

Insgesamt findet der interessierte „Neueinsteiger“ in Sachen Weber und Dresden hier einen komprimierten, gut lesbaren Leitfaden in schöner Aufmachung und zu einem sehr günstigen Preis (7,95 Euro). Eine wunderbare Anregung, sich intensiver mit diesem Künstler auseinanderzusetzen.

Frank Ziegler

Tonträger-Neuerscheinungen 2015/2016

Kaum war in der Dresdner Semperoper im Mai 2015 die *Freischütz*-Premiere unter Leitung von **Christian Thielemann**, dem musikalischen Chef des Hauses, über die Bühne gegangen, erschien auf dem Markt schon eine DVD der Firma Unitel mit dem Live-Mitschnitt dieser Produktion (C Major 733108). Selbstbewusst verweist man in Dresden gerne auf eine durchgehende, fast lückenlose *Freischütz*-Tradition seit der dortigen, vom Komponisten selbst einstudierten Erstaufführung 1822. Immerhin fühlen sich die Mitglieder der Staatskapelle wie auch jene des Staatsopernchors, die Weber als ihren Gründervater betrachten, dem ehemaligen sächsischen Hofkapellmeister in besonderer Weise verpflichtet. Eine der maßstabsetzenden Interpretationen der Oper auf Tonträger wurde 1973 in Dresden mit der Staatskapelle aufgenommen: jene unter Carlos Kleiber. Und auch in dieser neuen Aufnahme zeigen sich beide Ensembles unter ihrem jetzigen Chef in Bestform, bringen Webers Partitur mit sensiblem Gespür für klangliche Feinheiten zum Sprechen. Geradezu detailversessen spürt Thielemann kleinsten musikalischen Gesten nach, ohne dabei den Blick fürs Ganze zu verlieren. Er zeichnet ein atmosphärisch aufgeladenes, bezwingendes Stimmungsbild. Max' Szene und Arie Nr. 3 und Kaspars Arie Nr. 5, schon x-mal gehört, wirken wieder ganz neu und erzeugen Gänsehaut! Lediglich das Finale III wird allzu bedeutungsschwer zelebriert.

Auch sängerisch hat die Produktion Einiges zu bieten: Bereits zu Beginn lässt Sebastian Wartig als geradezu luxuriös besetzter Kilian aufhorchen. Michael König verleiht dem verzweiferten, existenziell bedrohten Max mit ausdrucksstarkem Tenor Kontur (wesentlich überzeugender als in der Einspielung unter Daniel Harding aus dem Jahr 2009, s. u.). Georg Zeppenfelds kerniger Bassbariton bleibt dem Zyniker und böartigen Verführer Kaspar nichts schuldig; seine konsequente Rollenzeichnung fesselt als die eindrucklichste der gesamten Produktion. Christina Landshamer ist nicht so sehr das übliche jugendfrisch-sympathische Ännchen, sondern verleiht der Figur einen selbstbewussten, fraulichen Charakter. Weniger fasziniert Albert Dohmen als Kuno, vor allem aber enttäuscht Sara Jakubiak als Agathe, die mehrfach mit der Intonation zu kämpfen hat, von Problemen des Stimmsitzes und der Vokalfärbung (besonders in der großen Szene und Arie Nr. 8) ganz zu

schweigen. Adrian Eröd (Ottokar) und Andreas Bauer (Eremit) haben unter teils extrem gedehnten Tempi im Finale III zu leiden.

Der musikalisch packenden Umsetzung kann die Inszenierung nicht standhalten. Axel Köhlers Regie beschränkt sich weitgehend auf eine Bebilderung der altbekannten Geschichte, ein „In-Szene-setzen“ im ursprünglichen Sinne. Er verzichtet darauf, dem Stoff neue Bedeutungsebenen zu erschließen. Die einzigen behutsamen Modernisierungsansätze zeigen sich in den Kostümen (Katharina Weissenborn) und im Bühnenbild (Arne Walther), die das Stück quasi zeitlos in einer Ruinenlandschaft einer nicht genau definierten Nachkriegssituation verorten, sowie in der von Werner Hintze adaptierten Dialogfassung. Handwerklich ist Köhlers recht altbackenes Setting durchaus seriös, Personen- und Dialogregie sind meist sauber gearbeitet (von albernen Chor-Choreographien wie jener zum Jungfernkranz-Ständchen abgesehen). Interessant ist der Blick auf die Figur des Samiel: Kaspar meint, ihn in der hinkenden Schankwirtin (Anna Katharina Schumann), die im I. Akt den Wein zum Trinklied kredenzt, zu erkennen, und lässt „anschreiben“. Auch als sich die Wirtin am Ende des III. Aktes als Einzige um den tödlich getroffenen Kaspar sorgt, fantasiert dieser ihr sein „Du, Samiel, schon hier“ entgegen. Doch verkörpert diese „Hinkende“, die noch mehrfach szenisch eingesetzt wird, tatsächlich den Teuflichen? Empathisch versucht sie zu Beginn des III. Aktes (während der Cavatine Nr. 12), Agathe Beistand zu leisten. Diese Wirtin scheint vielmehr eine ausgestoßene, von der Gesellschaft gemobbte Einzelgängerin, der man Bosheit wohl nur unterstellt (wie Ännchen, die ihr das Vertauschen der Brautkrone anlastet). Samiel dagegen bleibt als Akteur unsichtbar; für sein „Hier bin ich!“ am Ende des Wolfsschlucht-Finales findet der Regisseur ein eindrückliches Bild: In einem zerschossenen Wald, der an das Schlachtfeld von Verdun erinnert, schaukeln die Leichen von Erhängten (frei nach Jacques Callots berühmter Radierung aus dem Zyklus *Die Schrecken des Krieges*) im Wind und illustrieren das Wirken eines nicht personifizierten Bösen. Die von Krieg und Zerstörung demoralisierte, brutalisierte Gesellschaft, die den Walzer in Nr. 3 nicht zum derb-bäuerlichen Tanzvergnügen nutzt, sondern eine Wirtshausprügelei anzettelt, braucht keinen Teufel!

Am überzeugendsten ist Köhlers Regie in der Wolfsschluchtszene, verzichtet sie doch weitgehend auf abschreckende Horrorbilder und vertraut statt dessen

ganz auf die Wirkungsmacht von Webers Partitur. Zwar schneidet Kaspar zum Beginn seiner Rituale dem Leichnam eines gefallenen Soldaten den Kopf ab, in den er (statt in einen fleischlosen Schädel) seinen Hirschfänger rammt, doch ansonsten beschränkt sich die Inszenierung weitgehend auf Lichteffekte und schattenspielartige Einblendungen, die im Einklang mit der kongenial interpretierten Musik das Grauen in der Fantasie der Opernbesucher entstehen lassen, statt es auf der Bühne genüsslich auszumalen. Im Vergleich dazu enttäuscht der letzte Akt, dessen Dramaturgie durch das Verschieben des Entreahts Nr. 11 zwischen die Jungfernkranzszene Nr. 14 und den Jägerchor Nr. 15 (inklusive entsprechender szenischer Umstellungen) empfindlich gestört wird. Das Spiel der Kinder, die zum Jägerchor vor dem Fürsten Ottokar pantomimisch eine Jagd nachstellen, ist kaum mehr als eine Verlegenheitslösung. Das Ende wirkt schließlich aufgesetzt: Den Weisungen des Eremiten, das Schieß-Ritual künftig durch ein Probejahr zu ersetzen, beugt sich Ottokar nur vorgeblich; im Schlussbild steht ein kleiner Junge mit angelegtem Gewehr neben dem Fürsten, bereit für den nächsten Probeschuss. Als Gesamteindruck bleibt eine großartige, vom Dirigenten klug disponierte Chor- und Orchesterleistung mit einzelnen sängerischen Glanzlichtern, aber einer nur in Details interessanten, oft hingegen rein bebilderten Regie-Verweigerung.

Die zweite in der zurückliegenden Saison vorgelegte *Freischütz*-Gesamtaufnahme ist im engeren Sinne keine Neuerscheinung: Es handelt sich um die Studioaufnahme der Oper unter **Daniel Harding** aus dem Jahr 2009, die für den Film *Hunter's Bride* eingespielt wurde, der ja längst auf DVD und Blu-ray publiziert ist. Nun liegt die Produktion auch auf CD vor (Syquali Crossmedia AG, ISBN: 978-3-9524329-2-1), mit einem entscheidenden Vorteil: Die Musik erscheint hier weitgehend frei von den im Film montierten Geräusch-Überlagerungen, welche naturalistische Atmosphäre suggerieren (z. B. Schlachtenlärm in der Ouvertüre) oder zusätzliche (verzichtbare) Gruseleffekte schaffen sollten (etwa in der Wolfsschluchtszene). Webers Komposition ist also wieder „pur“ erlebbar, das freilich mit einem entscheidenden Schönheitsfehler: Während die Musiknummern fast durchgehend in „reinem“ Studiosound erklingen, sind die Dialoge direkt aus dem Film übernommen, also auch mit ihrem imaginierten (technisch erzeugten) Raumklang, der mal in die freie Natur (Vogelgezwitscher, Pferdegetrappel), dann wieder in

geschlossene Räume (mit hörbarer Zugluft im alten Jagdschlösschen) führt. So wechselt die Aufnahme vielfach zwischen dem naturalistischen Nachahmen des Handlungsorts in den Dialogen und der klanglichen Neutralität eines Aufnahmestudios in den rein musikalischen Teilen. Absurd wird dieser Bruch bei gesprochenen Worten innerhalb musikalischer Nummern (problematisch besonders im Melodram der Wolfsschlucht, was auch die technische Nachbearbeitung von 2014 nur ungenügend kaschiert, oder in der Brautjungfernszene).

Zur Aufnahme selbst soll hier nicht viel gesagt werden, da bereits der Film umfassend besprochen wurde (vgl. *Weberiana* 21, S. 181–185). Mit dem London Symphony Orchestra und dem Rundfunkchor Berlin standen Harding zwei hochkarätige Ensembles zur Verfügung. Umso erstaunlicher, dass ihm nur selten wirklich packende, berührende Momente gelingen (wie etwa in den beiden Solonummern der Agathe). Die Interpretation bleibt allzu oft an der (freilich wohlklingenden) Oberfläche; die Tempi haben gelegentlich einen Hang zum Verhetzen (u. a. Viktoria-Chor in Nr. 1, Walzer in Nr. 3, Volkslied der Brautjungfern Nr. 14). Aus dem Solistenensemble ragen die grandiose Juliane Banse (Agathe), die entzückende Regula Mühlemann (Ännchen), Michael Volle (Kaspar) und René Pape (Eremit) positiv hervor. Um die „Zweitverwertung“ der Produktion im Hochpreis-Segment ansiedeln zu können, hat man ein reich bebildertes Booklet zu einem Bildband fast im Format einer Schallplattenhülle „aufgeblasen“, der sich besonders durch optische Opulenz (stimmungsvolle Landschafts-Fotografien und drei kaum bekannte historische Dresden-Ansichten u. a. von Christoph Nathe) auszeichnet.

Bislang nicht auf den deutschen Markt gekommen, aber per Internet leicht bestellbar ist eine Aufnahme des *Oberon*, die das französische Label Malibran (MR 790) vorlegte: ein Live-Mitschnitt aus der Pariser Opéra (Palais Garnier) aus dem Jahr 1955 unter der musikalischen Leitung von **André Cluytens**. Interessant ist diese Produktion vor allem hinsichtlich der Bearbeitung durch Henri Büsser (1872–1973) – immerhin einem Schüler u. a. von César Franck, Widor, Gounod und Massenet und 1893 Gewinner des begehrten *Prix de Rome*. Seine Adaption des Werks ähnelt weitgehend der *Freischütz*-Einrichtung von Hector Berlioz aus dem Jahr 1841: Die gesprochenen Dialoge sind (bis auf wenige Ausnahmen im III. Akt) durch Rezitative ersetzt (hier singen

nun auch der Sultan von Bagdad, Prinz Babekan, Emir Almansor und andere Figuren, die bei Planché und Weber als reine Sprechrollen angelegt sind, sowie der aus Wielands Vorlage übernommene Droll), außerdem sind in die Akte II und III Ballettnummern eingelegt.

Büssers Einrichtung hat in den ersten beiden Akten durchaus Charme; sie behält die Gesangs-Nummern und deren Reihenfolge bei. Musikalische Eingriffe sind zunächst selten, so ist die Instrumentationsretusche in Rezas Vision Nr. 3 (Harfe statt Gitarre) wohl vorrangig den räumlichen Dimensionen der Pariser Oper geschuldet. Die Rezitative, die ein musikalisches Kontinuum erzeugen, arbeiten mit vielerlei Anspielungen, greifen musikalische Motive aus der Oper auf und integrieren auch den kleinen Marsch Nr. 8 sowie die melodramatischen Musiknummern Nr. 9A–C (hier aus dem Bagdad- ins Askalon-Bild des II. Akts verlegt) und Nr. 14. Bei einigen instrumentalen Einlagen bediente sich der Bearbeiter zudem bei anderen Werken Webers – erstaunlicherweise nur solchen für Klavier: Das *Intermède symphonique* zwischen den beiden Bildern des I. Akts basiert auf Motiven der *Polacca brillante*, das *Interlude* am Beginn des 2. Bildes von Akt II auf musikalischem Material aus dem I. Satz von Webers Klaviersonate Nr. 3 (d-Moll). Die Tänze im Harem in Akt III sind aus Motiven des *Konzertstücks* für Klavier und Orchester geformt, und kurz vor dem Finale III klingt zweimal kurz der Trauermarsch aus den vierhändigen Klavierstücken op. 60 (Nr. 7) an. Dabei bleibt allerdings die musikalische Charakteristik, die Webers Opern vor vielen Werken seiner Zeitgenossen so besonders auszeichnet, „auf der Strecke“, denn keine der vier als Vorlagen benutzten Kompositionen hat auch nur entfernt orientalisches Flair. Besonders eklatant ist der musikalische Bruch bei den Weber-fremden Tanzeinlagen im 1. Bild des II. Akts (Festsaal am Hof des Kalifen von Bagdad) – musikalische Ballett-Konfektionsware „von der Stange“ ohne Eigenwert, die eher alpenländischen Einschlag zeigt, so als würde am Tigris eine österreichische Volkstanzgruppe gastieren. Geradezu ärgerlich ist schließlich die Bearbeitung des III. Akts, denn hier bleibt fast keine Nummer Webers „ungeschoren“: Die Romanze Nr. 16 und das Duett Nr. 17 erhalten neue Schlüsse, die Nr. 16 auch ein zusätzliches Vorspiel. Das Terzett Nr. 18 und Hüons Rondo Nr. 20 entfallen. Die Haremsszene Nr. 21 (vor Rezas Cavatine Nr. 19 verlegt) wird musikalisch erweitert, ebenso das Finale Nr. 22.

Sängerisch hält die Aufnahme einige Überraschungen bereit. Constantina Araujo ist eine stimmlich erstaunlich hell gefärbte Rezia, frei von dem dramatischen Pathos, das üblicherweise der Besetzungskonvention entspricht. Das kommt besonders dem Duett Nr. 6 und der Vision Nr. 3 entgegen. Doch auch die beiden großen Soli, die Ozean-Arie Nr. 13 und die hier sehr langsame, spannungsvolle Cavatine Nr. 19, kann sie überzeugend umsetzen (nur im Quartett Nr. 11 fehlt ihr bei schnellem Tempo etwas Kraft). Noch ungewöhnlicher die Fatime: Denise Duval ist ein Sopran mit Soubretten-Kolorit, nicht der sonst bevorzugte Mezzo. Dadurch verliert die Partie die leichte Melancholie, die sie oft (besonders in den beiden Solonummern 10 und 16) auszeichnet; sie entspricht eher der leichtfüßig-heiteren Dienerinnenfigur, wie sie aus anderen Opern geläufig ist. Wohl dieser Besetzungsentscheidung geschuldet ist der Umstand, dass die Romanze zu Beginn des III. Akts transponiert erklingt. Im Quartett fehlt der Sängerin freilich in der Mittellage die notwendige stimmliche Fülle; hier hätte ein so ansprechender Mezzo wie jener von Rita Gorr (Puck) besser gepasst. Georges Noré als Hüon bewältigt die halbscherzerische Arie des I. Akts (Nr. 5) mit bewundernswürdiger Strahlkraft und technisch makellos – eine Idealbesetzung für diese Rolle, ganz im Gegensatz zu seinem Knappen Scherasmin in der stimmlich blassen Umsetzung durch Pierre Germain. Raphaël Romagnoni ist in der Titelrolle nicht durchweg überzeugend. Als Bonusmaterial sind dem Pariser Mitschnitt noch vier weitere historische Aufnahmen von Einzelnummern beigegeben: So ist die Ozean-Arie in den Interpretationen durch Florence Austral (1928) und Christel Goltz (1952) zu vergleichen, Rezias Cavatine ist mit Gabriella Gatti (vor 1948) und Hüons Arie Nr. 5 mit Helge Rosvaenge (1936) zu hören.

Dreißig Jahre alt ist die nächste Neuerscheinung: eine Aufnahme von Webers *Missa sancta* Nr. 1 in Es-Dur (JV 224) inklusive dazugehörigem Offertorium (JV 226). Die bis heute überzeugendste Aufnahme des Werks hatte **Horst Stein** im September 1985 produziert; im Jahr darauf brachte er das Werk mit identischer Besetzung (Krisztina Laki, Marga Schiml, Josef Protschka, Jan-Hendrik Rootering und den Bamberger Symphonikern nebst dazugehörigem Chor) in der Stiftsbasilika des Klosters Waldsassen zur Aufführung, aufgezeichnet vom Bayerischen Rundfunk. Die Qualität der älteren Studioproduktion erreicht dieser Live-Mitschnitt, der nun auf DVD

(Arthaus Musik 109106) vorliegt, weder aufnahmetechnisch (der hallige Kirchenraum forderte seinen Tribut; der Chorklang ist eher dumpf) noch hinsichtlich der Interpretation. Der Sopranpart, für den Kastraten Filippo Sassaroli geschrieben, stellt eine besondere Herausforderung dar, verlangt Weber hier doch gleichermaßen virtuose Geläufigkeit wie Durchschlagskraft und riesige Atembögen. Selbst eine so großartige Sängerin wie Krisztina Laki, in der Studioaufnahme makellos, kommt hier stellenweise an ihre Grenzen. Auch die Choristen, besonders die Soprane, können nicht durchweg überzeugen. Und doch gelang Stein und seinen Musikern eine stimmungsvolle Interpretation mit einem absolut homogenen (von Weber leider nicht gleichrangig eingesetzten) Solistenquartett, der zudem optisch durch das prachtvolle Ambiente der Basilika (in alterungsbedingt leider etwas verblassten Bildern) zusätzliche Attraktivität verliehen wird. Ergänzt wird die DVD durch einen 1982 in Ottobeuren entstandenen Mitschnitt von Haydns *Cäcilienmesse* (Hob. XXII:5) unter der robusten Leitung von Rafael Kubelik und mit der wundervollen Lucia Popp.

CD-Einspielungen von Webers **Ouvertüren** sind keine Seltenheit; eine neue Gesamtaufnahme produzierte das WDR Sinfonieorchester Köln unter Leitung von **Howard Griffiths** in zwei mehrtägigen Aufnahmesitzungen im Dezember 2013 und Juni 2014 (cpo 777 831-2). Die Überschrift „Complete Overtures“ stimmt nur insofern, als man von jenen Ouvertüren, die in mehreren Fassungen überliefert sind, lediglich eine Version auswählte: Leider wurde wiederum die Opernouvertüre zu *Peter Schmoll*, von der noch nie eine Einspielung in den Handel kam (noch nicht einmal innerhalb der Gesamtaufnahme der Oper) zugunsten der Konzertfassung (JV 54) verworfen. Das Petersburger Material der *Waldmädchen*-Ouvertüre wäre vermutlich auch für diese Produktion nicht greifbar gewesen, so dass einmal mehr die spätere *Silvana*-Fassung (JV 87) erklingt. Es bleibt also bei jener Zusammenstellung, die man – teils geringfügig modifiziert – bereits aus anderen Produktionen kennt. Die musikalische Umsetzung überzeugt nicht durchweg. *Der Beherrscher der Geister* (JV 122) bietet ein turbulentes Entree, und auch andere frühere Ouvertüren entfalten ihren ganz eigenen Reiz. In der Einleitung des *Abu Hassan* (JV 106) setzt Griffiths eigenartige *glissando*-Effekte ein (T. 45f., 49f.), die dem von Weber geforderten *marcato* (mit überdeutlich

gesetzten Akzenten) zuwider laufen, trifft ansonsten aber, wie auch in der *Turandot*-Ouvertüre (JV 75), gut den mutwilligen, orientalisierend-barbaresquen Tonfall. Webers drei große Tongemälde zu *Freischütz* (JV 277), *Euryanthe* (JV 291) und *Oberon* (JV 306) werden seriös wiedergegeben, bleiben allerdings besondere Höhepunkte schuldig. Warum der Dirigent den Bolero-Rhythmus in der Einleitung des *Preciosa*-Vorspiels (JV 279) durch Punktierungen der Hauptnote entstellen lässt, ist unbegreiflich; es wirkt, als würde das Orchester ins Straucheln geraten. Ein festliches Finale bietet die *Jubel-Ouvertüre* (JV 245) mit ihrer hymnischen Apotheose in den Schlusstakten.

Webers **Klarinettenkonzerte** (JV 114, 118) und das **Concertino** für Klarinette (JV 109) hat im März 2015 der französische Klarinetist **Paul Meyer** neu eingespielt (Musikproduktion Dabringhaus und Grimm MDG 940 1922-6). Derselbe Interpret hatte alle drei Werke bereits im Juni 1991 aufgenommen, damals gemeinsam mit dem Royal Philharmonic Orchestra unter Günther Herbig (Denon CO-79551). Die neue Produktion ist nicht nur wegen ihres brillanten Klangbilds und der großen dynamischen Spannbreite der älteren mit ihrem recht dumpfen Sound vorzuziehen, auch die Interpretation ist beglückender, denn im Orchestre de Chambre de Lausanne fand Meyer, der gleichzeitig die musikalische Leitung hat, einen kongenialen Partner. Hier wird nicht vordergründige Virtuosität ausgestellt, vielmehr bezaubert der Klarinetist mit raffinierten klanglichen Abstufungen und bezwingenden Spannungsbögen. Auch wenn (wie bereits 1991) kein „reiner“ Weber erklingt, sondern der Einspielung die Edition von Carl Baermann (erschienen fast 60 Jahre nach der Komposition des Werks und mehr als 40 Jahre nach dem Tod des Komponisten) zugrunde gelegt wurde, erscheint beim Hören jeder noch so gerechtfertigte Einwand diesbezüglich kleinlich. Von geradezu überirdischer Schönheit sind die langsamen Sätze der beiden Konzerte; wer vorhat, auf die einsame Insel (mit Stromanschluss und CD-Player) auszuwandern, der sollte diese CD unbedingt im Gepäck haben!

Das **Concertino für Klarinette** (JV 109) ist noch mit einer weiteren Einspielung unter den Neuerscheinungen vertreten. 1990 hatte man, angeregt durch das Schleswig-Holstein-Musikfestival, auch im benachbarten Mecklenburg-Vorpommern die Idee regionaler, dezentraler Festspiele mit namhaften Musikern aufgegriffen; zum 25-jährigen Jubiläum lässt eine inhaltlich sehr

bunte Doppel-CD (Berlin Classics 030067BC) einige der musikalischen Höhepunkte wieder lebendig werden (leider nur mittels ausgewählter Einzelsätze) und stellt eindrucksvoll die musikalische Bandbreite des Programms (von Schütz bis zu Zeitgenossen) unter Beweis. Der ansprechende Mitschnitt von Webers erstem Geniestreich für den Klarinetisten Heinrich Baermann (aufgrund der Einsätzigkeit in Gänze zu erleben!) entstand im September 2013 in der Reithalle des Landgestüts Redefin. Der österreichische Klarinetist **Matthias Schorn**, 2005 Preisträger der Festspiele und 2013 *Preisträger in Residence*, bekam damals die Gelegenheit, das Werk in geradezu luxuriöser Gesellschaft zu spielen: begleitet von den Wiener Philharmonikern unter Leitung von Lorin Maazel; für den Interpreten sicherlich mindestens so beglückend wie für das Publikum.

Dass Klarinetisten Weber in besonderer Weise verehren, ist angesichts der sechs Werke, die er ihrem Instrument widmete, nicht verwunderlich. Der als Interpret ebenso wie als Komponist erfolgreiche **Jörg Widmann** bekennt sich im Booklet seiner jüngsten CD (Orfeo C 897 151 A) vorbehaltlos zu Weber: „Seine Musiksprache ist einzigartig, seine Instrumentationskunst ist schlicht genial. Den Charakter der Klarinette [...] hat er, neben Mozart, wie kein anderer begriffen.“ Diese Begeisterung ist hörbar auch in die Interpretation von Webers **Klarinetten-Konzert Nr. 1** f-Moll (JV 114) eingeflossen, die der Solist im Juni 2014 mit dem Deutschen Symphonie-Orchester Berlin unter Peter Ruzicka aufnahm – hier als Schlusspunkt nach Mozarts Klarinettenkonzert und Widmanns *Schattentänzen* für Klarinette solo. Freilich ist auch auf dieser CD einmal mehr die Überformung des Konzerts durch den Baermann-Sohn (mit musikalisch sinnwidriger Einlage im I. Satz) zu hören. Im Eröffnungssatz gehen Widmann und Ruzicka mehrfach (T. 170ff., 231ff., 280ff.) entgegen Webers Vorgaben willkürlich aus dem Tempo, doch spätestens bei der wundervoll gespielten Kantilene für drei Hörner und Klarinette im II. Satz sind diese Einwände vergessen, und man genießt den Baermann-Weber vorbehaltlos.

Eine Neuinterpretation der vier **Klaversonaten** Webers (JV 138, 199, 206, 287) sowie des **Rondo brillante** (JV 252) und der **Aufforderung zum Tanze** (JV 260) legte **Michelangelo Carbonara** vor (Piano Classics PCL0105). Gerade hinsichtlich der vier Sonaten ist jeder Impuls zu deren

Wiederbelebung zu begrüßen, gehören die im 19. Jahrhundert populären und hochgeschätzten, technisch anspruchsvollen Kompositionen doch heute nicht mehr zum gängigen Repertoire. Webers enger Freund Hinrich Lichtenstein schwärmte über dessen Klavierspiel, es sei, als ob er erst am Instrument „das Organ fände, seine innersten Empfindungen vertrauten Freunden zu enthüllen und als ob sein ganzes Wesen damit beschäftigt wäre, sich ihnen verständlich zu machen“. Tatsächlich sind Webers vier Sonaten äußerst „beredt“, bereits am Beginn des I. Satzes der Sonate Nr. 1 steht eine rhetorische Geste, die in ihrer Aussagekraft kaum zu übertreffen ist, auch wenn kein konkretes Programm ablesbar wird. Lichtensteins Beschreibung findet Bestätigung in Rezensionen zu Webers Konzertauftritten, die sein besonders ausdrucksstarkes, kantables Spiel ebenso hervorheben wie die dynamischen Extreme, die quasi zu seinem „Markenzeichen“ wurden. Starke dynamische Kontraste, teils auf engstem Raum nebeneinandergestellt, unterschiedliche Anschlagarten (auch simultan, wie zu Beginn des langsamen Satzes der 2. Sonate), Verunsicherungen des Metrums (besonders gerne in den Menuett-Sätzen), sprechende, oft kleinräumig gesetzte Ausdrucksbezeichnungen – all das steht im Dienst einer poetischen Idee, die der Pianist nachfühlen, entschlüsseln und zu einer eigenständigen Gesamtaussage entwickeln muss. Dabei gibt es durchaus nicht immer richtig oder falsch; Lichtenstein berichtete etwa zu der von Weber besonders häufig vorgetragenen 1. Sonate, dass er „nach eigener Laune und nach der Stimmung der Gesellschaft [...] so viel Abwechslung und Man[n]ichfaltigkeit“ in deren Interpretation legte, dass sie „immer eine gewisse Neuheit behielt“ und sich dem Hörer „desto mehr die in der Tiefe der Intention liegenden Schönheiten offenbarten“. Diese Vieldeutigkeit der sekundären Parameter des Notentextes (Dynamik, Artikulation, Phrasierung) zeigen auch die Quellen; Markus Bandur wies im Rahmen der Edition der 1. Sonate darauf hin, dass die beiden neben dem Autograph erhaltenen, von Weber bezüglich der Interpretationsbezeichnung vielfältig ergänzten Quellen des Werks – die Widmungskopie für Großfürstin Maria Pawlowna und der Erstdruck – sich in Details regelrecht widersprechen (WeGA, Bd. VII/1, S. 190). Hier ist tatsächlich ein „Interpret“ gefordert, der Webers Vorgaben sichtet, auswählt und zu einem stimmigen Ganzen formt. Carbonara präsentiert in einer Studioproduktion vom Oktober 2015 seine in vielen Details inte-

ressante, allerdings nicht in allen Sätzen gleichermaßen überzeugende Lesart der vier im Charakter recht unterschiedlichen Sonaten und zeigt sich deren virtuoser Dimension jederzeit gewachsen, auch wenn man seiner Interpretation nicht immer folgen mag – etwa bei zahlreichen metrischen Freiheiten – und wenn man ihm hin und wieder mehr Mut wünschte, die Kontraste in der Bezeichnung von Dynamik und Ausdruck stärker auszukosten. Stupende Technik beweist das geschwinde perlende Rondo der 1. Sonate; eine bewunderungswürdige Anschlagkultur nimmt für den Pianisten ein, doch allzu oft verliert er sich auch in den Außensätzen in versonnenes „Träumen“, wo man sich kraftvollere, zupackende Gesten gewünscht hätte. Manches fragwürdige Detail mag daher rühren, dass Carbonara leider nicht auf die kritische Neuedition zurückgriff, sondern seiner Einspielung eine lediglich auf den (teils korrumpierten) Erstdrucken beruhende ältere Ausgabe zugrunde legte. Enttäuschend gerät das *Rondo brillante*, das etwas bieder und uninspiriert daherkommt. Einen versöhnlichen Ausklang bietet die schwungvolle, unpräzise *Aufforderung zum Tanze*.

Die **Klaviersonate Nr. 2** in As-Dur (JV 199) ist noch in einer weiteren Einspielung aus dem Jahr 2014 zu erleben, zudem in einem anderen klanglichen Gewand: arrangiert für Flöte und Klavier, gespielt von **Guy Raffalli** und dem Pianisten **Adalberto Maria Riva** (Gallo CD 1462). Diese Adaption stammt nicht, wie im Booklet angegeben, vom Komponisten selbst, sondern von einem Zeitgenossen: Der in Weimar ansässige August Eberhard Müller (1767–1817) dürfte das erst Ende 1816 im Druck erschienene Werk kurz vor seinem Tod kennengelernt und spontan eingerichtet haben. Die Bearbeitung, deren Autograph in der Klosterbibliothek Einsiedeln erhalten blieb, beschränkt sich nicht darauf, das von Weber vorgegebene musikalische Material auf die beiden Instrumente zu verteilen, sondern Müller „komponierte“ quasi weiter und ergänzte mehrfach sehr einfühlsam Gegenstimmen für die Flöte, die sich dem Charakter des Werks erstaunlich gut einfügen. Seit Dieter H. Förster 1977 eine Ausgabe dieses Arrangements in der Edition Kunzelmann vorlegte, hat es viele Liebhaber gefunden, darunter auch namhafte Flötisten wie Aurèle Nicolet oder Emmanuel Pahud, die bereits Einspielungen vorlegten. Die vorliegende, sehr ansprechende Produktion dürfte die erste mit historischem Instrumentarium sein: Neben dem modernen Nachbau einer

Traversflöte erklingt ein 1835 in Genua gefertigter Flügel, der sich heute im Besitz der Stiftung Château de Gruyères befindet, wo auch die stimmungs- volle Aufnahme entstand. Abgerundet wird die CD durch zwei Originalwerke für Flöte und Klavier: Schuberts Variationen über das Lied *Trockne Blumen* (D 802) und Reineckes *Undine-Sonate*.

Neben diesen Weber-Neuerscheinungen sei auf zwei Aufnahmen mit indi- rektem Weber-Bezug hingewiesen: Die erste ist der Mitschnitt der 2010 in Wien konzertant aufgeführten Oper *Emma di Resburgo* von **Giacomo Meyerbeer**, der nun auf CD vorgelegt wurde (Newplay NE003). Meyerbeer gehörte gemeinsam mit Weber zum Schülerkreis Voglers in Darmstadt sowie zu den Gründungsmitgliedern des Harmonischen Vereins, die sich gegen- seitig für die Verbreitung ihrer Werke engagierten, so auch Weber: Als er vom großen Erfolg Meyerbeers mit seiner Oper in Venedig (Uraufführung 26. Juni 1819) erfuhr, reagierte er sofort und schlug das Werk für eine Einstu- dierung in Dresden vor. Die entsprechenden Hinweise sind seinem Tagebuch zu entnehmen: Am 22. September 1819 bestellte er das Werk beim Kompo- nisten, erhielt bereits am 4. Oktober das Libretto und am 15. Oktober die Partitur. Weber übernahm sogar vertretungsweise die Einstudierung durch das eigentlich Morlacchi unterstehende italienische Département der Dresdner Hofoper. Gemeinsam mit Luigi Bassi richtete er das Werk ein (17. Dezember: „mit Baßi an *Emma di Res.*“, 29. Dezember „Abends zu Baßi 2^t Akt der *Emma* von *Meyerbeer geordnet*“) und leitete die am 11. Januar 1820 beginnende Probenserie ebenso wie die Dresdner Erstaufführung am 26. Januar („gefiel sehr. und ging vortrefflich“) und Folgeaufführungen im selben Jahr sowie 1823 und 1824. Dieses Engagement glaubte er Meyerbeer und auch dessen Eltern, die ihn 1812 in Berlin aufgenommen und sich entscheidend für die dortige Einstudierung seiner *Silvana* eingesetzt hatten, schuldig zu sein, obgleich er die stilistische Entwicklung seines ehemaligen Mitschülers keineswegs befür- wortete. Weber sah den als Mitstreiter für die Sache einer deutschen Oper erkorenen Freund nun ganz im Fahrwasser Rossinis, dem „Rosinenfieber“ erlegen und „fast bis zur Ungebühr diesem Mode Unwesen“ huldigen, wie er am 29. Januar 1820 an Treitschke schrieb. Noch deutlicher wurde er im Brief an seinen Berliner Freund Lichtenstein vom 27. Januar: „Mir blutet das Herz

zu sehen wie ein deutscher Künstler mit eigener Schöpfungskraft begabt, um des leidigen Beyfalls der Menge willen, zum Nachahmer sich herabwürdigt.“ Und nicht nur in der privaten Korrespondenz machte Weber seinem Unmut Luft, auch in seiner Ankündigung in der Dresdner *Abend-Zeitung* vom 22. Januar lautet seine Einschätzung unmissverständlich: „Emma di Resburgo trägt [...] ganz das Gepräge des Himmelstriches, unter dem sie geschaffen wurde, und des jetzt da herrschenden Musikgeistes. Ich glaube, daß der Komponist es sich zum Ziel gesetzt hatte, gefallen zu wollen, um so zu zeigen, daß er als Herr und Meister über alle Formen schalten und gebieten könne. Es muß recht tief hinein böse seyn mit dem Verdauungsvermögen der italiäni- schen Kunstmägen, daß der gewiß aus eigener, selbstständiger Kraft schaffen könnende Genius Meyerbeer's es für nothwendig erkannte, nicht nur süße, üppig schwellende Früchte auf die Tafel setzen, sondern sie auch gerade mit diesen Modeformen verzuckern zu müssen.“ Es verwundert kaum, dass die Mitglieder der italienischen Oper gegen diese Einschätzung Sturm liefen, eine Gegendarstellung im *Literarischen Merkur* vom 14. Februar lancierten, und Weber eine „Abmahnung“ vom vorgesetzten Grafen Einsiedel erhielt. Sein wenig diplomatisches Vorgehen versuchte Weber mit einer wesentlich konzi- lianteren Berichtigung im *Literarischen Merkur* vom 17. Februar vergessen zu machen, ohne freilich seine Position aufzugeben.

Die vorliegende Aufnahme gibt nun Gelegenheit, sich selbst ein Urteil über die Ursache dieser Querelen zu machen. Bereits Meyerbeers Wahl des Sujets dürfte Weber irritiert haben: Es handelt sich um die ursprünglich in der Provence angesiedelte, nun nach Schottland verlegte Geschichte des fälschlich des Vatermords angeklagten Edmund und seiner Frau Emma, die sich getrennt voneinander unter falscher Identität auf der Flucht befinden, nach ihrer Wiederbegegnung erkannt und nacheinander gefangengenommen werden, durch ihr bedingungsloses Füreinander-Einstehen aber schließlich den wahren Mörder entlarven können. Weber war dieses Sujet wohlbekannt – durch die von ihm geschätzte Vertonung Méhuls (dort heißen die Protago- nisten Constantin und Helena), die er sowohl 1815 in Prag (einschließlich einer selbst komponierten Einlagearie) als auch 1817 in Dresden (dort mit zwei neu eingerichteten Nummern) einstudiert hatte. Méhuls *Hélène*, wenn auch in ihrer Anlage hinsichtlich der Gesangsnummern weniger gewichtig

(in Deutschland wurde das Werk als Schauspiel mit Musik rezipiert), kam Webers Ansichten von musikalischer Charakteristik wohl eher entgegen als die tatsächlich sehr stark Rossini'schen Vorbildern verpflichtete, ganz dem Belcanto huldigende Musiksprache Meyerbeers, obgleich auch der „italianisierende“ Komponist sich um eine Charakterisierung seiner Figuren bemüht und die als Barden verkleidete Emma mit quasi-ossianschen Harfenklängen, den sich als Hirten ausgebenden Edmund mit Schalmeien- (Oboen-) Klängen (samt pastoralem Echo-Spiel) einführt. Der Fokus der musikalischen Erfindung ist in der *Emma* aber weitgehend auf die menschliche Stimme und deren Ausdruckspotential gerichtet.

Dem trug man bei der Wiener Besetzung Rechnung. Den virtuoson Anforderungen werden vor allem drei Solisten der Einspielung gerecht: die hier überragende Simone Kermes in der Titelpartie, die ihr gleichrangige Mezzosopranistin Vivica Genaux als Edmund und der Bassist Manfred Hemm als der mit beiden befreundete Olfredo. Der Gegenspieler Norcesto überzeugt in der Interpretation durch Thomas Walker vor allem in den lyrischen Passagen wie dem wundervollen Quartett „Di gioja, di pace“ im großen Tableau des Finale I und fügt sich mit seinem beweglichen Tenor gut in das Ensemble ein. Lena Belkina nimmt in der kleinen Partie der Etelia mit sehr hellem Mezzosopran für sich ein. Die bestens aufgelegte Wiener Singakademie und das auf dem sehr farbenreichen Originalinstrumentarium der Zeit spielende Orchester moderntimes_1800 (mit herrlichen Bläsersoli und stark geforderten Hörnern) unter dem Dirigenten Andreas Stoehr tragen maßgeblich zum Reiz der Wiedererweckung dieses Werks bei, dessen kurzfristiger Erfolg durch die Triumphe der späteren Pariser Opern Meyerbeers gänzlich verdunkelt und das schließlich – zumindest im Musik- und Theaterleben – vergessen wurde. Eine erneute praktische Überprüfung der von der Forschung längst erkannten musikalischen Qualitäten der Oper war überfällig; mit solchem Engagement und stilistischer Kenntnis wie hier vorgetragen werden sie überdeutlich.

Leider blieb es Weber versagt, Meyerbeers Pariser Opern kennenzulernen, in denen dieser aus der stilistischen Anverwandlung deutscher, italienischer und französischer Vorbilder zu einer ganz eigenen, wiederum stilbildenden Musiksprache fand – Webers Urteil darüber würde man zu gerne hören!

Bei der letzten hier vorzustellenden Neuaufnahme ist der Weber-Bezug lediglich ein genealogischer: *The Weber Sisters* ist die neue Mozart-CD der Sopranistin **Sabine Devieille** überschrieben; gemeint sind drei als Sängerrinnen hervorgetretene Cousinen Carl Maria von Webers: Aloysia (verh. Lange), Josepha (verh. Hofer) und Constanze (verh. Mozart). Die Familie von Webers Onkel Fridolin scheint die Phantasie besonders zu beflügeln; im Vergleich zu Felix Mitterers schriller „Musical Black Comedy“ *Die Weberischen* von 2006 mit Musik der Tiger Lillies ist die jetzt vorgelegte musikalische Suche nach „Weber-Spuren“ im Mozart'schen Œuvre allerdings sehr viel genussreicher und poetischer. Für jede der drei genannten Weber-Schwestern hat Mozart komponiert; die bunte thematische Zusammenstellung der CD präsentiert u. a. zwei für Josepha Hofer geschriebene Soli: die Arie der Königin der Nacht aus dem II. Akt der *Zauberflöte*, die sie bei der Uraufführung der Oper sang, sowie die unvollendet gebliebene Einlagearie „Schon lacht der holde Frühling“ KV 580 (in der Ergänzung von Franz Beyer). Constanze Mozart ist mit einem der vermutlich ihr zugeordneten Solfeggi KV 393 sowie dem wundervollen „Et incarnatus est“ aus der großen c-Moll-Messe KV 427 vertreten, das Mozart mit seiner Frau 1783 in Salzburg erstmals aufführte. Im Mittelpunkt der Produktion stehen jedoch vier der insgesamt sieben Konzert- bzw. Einlagearien, die der Komponist seiner Jugendliebe Aloysia „auf den Leib schneiderte“. Diese sicher begabteste Weber-Schwester gab u. a. die Madame Herz in der Uraufführung des *Schauspieldirektors* und die Donna Anna in der Wiener Erstaufführung des *Don Giovanni*. Drei der hier zu hörenden Arien stellen allein durch ihre hohe Lage („Alcandro, lo confesso“ / „No so, d'onde viene“ KV 294 Ambitus: es^1 – es^3 , „Popoli di Tessaglia“ / „Io non chiedo, eterni Dei“ KV 316: fs^1 – g^3 , „Vorrei spiegarvi, oh Dio“ / „Ah conte, partite“ KV 418: e^1 – e^3) und ihre teils aberwitzige Virtuosität das Ausnahmetalent der Weberin (wie auch der heutigen Interpretin) unter Beweis. Besonders der Spitzenton g^3 der Konzertarie KV 316 gilt als ein Prüfstein für die wenigen Soprane, die sich überhaupt eine Einspielung dieser Komposition zutrauen, und schon so manche „geläufige Gurgel“ ist an ihm mehr oder weniger gescheitert (u. a. Edda Moser, Elfriede Hobarth, Natalie Dessay). Nur selten hört man ihn so scheinbar mühelos wie beispielsweise von Cyndia Sieden (auf ihrer Einspielung aller sieben Aloysia-Arien unter Frans Brüggens aus dem Jahr 1998, Glossa

GCD C81104) oder jetzt neuerdings von Sabine Devieille. Ganz aus diesem Rahmen fällt die Konzertarie „Nehmt meinen Dank“ KV 383 (Ambitus lediglich fs^1-a^2), die zeigt, dass Aloysia Weber-Lange ungeachtet ihrer technischen Fähigkeiten kein „Gesangsautomat“ war, sondern ihr Publikum in erster Linie durch einen seelenvollen Sopran bezaubern konnte. Dem wird die neue Aufnahme vollauf gerecht; Sabine Devieille lässt den Hörer das besondere Faszinosum, das von den Stimmen der Weber-Schwestern ausgegangen sein muss, nachempfinden; mit ihrem hellen, dennoch farbigen Sopran, brillanter Technik, makelloser Intonation und sensiblem Gespür für feinste interpretatorische Abstufungen fesselt sie, vom wundervollen Ensemble Pygmalion unter Raphaël Pichon kongenial begleitet, in jedem Moment.

Frank Ziegler