

scher Spannweite, aber auch beeindruckendem schauspielerischem Vermögen setzt das Ensemble dem Abend die Krone auf. Da erscheint es besonders bedauerlich, dass die (im Sinne der szenischen Verlebendigung akzeptablen) Striche in der Partitur – abgesehen von den gänzlich getilgten Figuren von Bertha und Rudolph – besonders zulasten der Chorszenen gehen. Doch diese Kürzungen sind klug platziert: So wird der dramaturgisch ungeschickte mehrfache Stimmungswechsel im Finale des II. Akts, der von Entsetzen („Ha, die Verräterin!“) über Mitleid („Wir alle wollen mit dir gehn“) bis hin zu Abscheu („Du gleißend Bild, du bist enthüllt“) reicht, durch eine beherzte Streichung getilgt. Natürlich wird man das Fehlen der Passage „Wir alle wollen mit dir gehn“ bedauern, doch hinsichtlich einer stringenten Handlungsführung ist dieser Eingriff nachvollziehbar.

So kann man der gesamten Produktion szenisch wie musikalisch nur in Lysiaris Worten attestieren: „Bewunderungswürdig ist’s gelungen“! Wer die Oper von Chézy und Weber in ihrer Originalversion für unspielbar hält, der lasse sich hier eines Besseren belehren.

Frank Ziegler

Wien: 23. Januar 2019

Musikalisches Blinde-Kuh-Spiel – *Peter Schmoll* konzertant im Theater an der Wien

Musikalische Leitung	Roberto Paternostro
Peter Schmoll, ein reicher Bankier	Paul Armin Edelmann
Martin Schmoll, sein Bruder u. Teilhaber	Thorsten Grümbel
Minette, Martins Tochter	Ilona Revolskaya
Karl Pirkner	Sebastian Kohlhepp
Hans Bast, Peters Faktotum	Christoph Seidl
Niklas, ein Bauer	Johannes Bamberger
Erzähler	Nikolaus Habjan
ORF Radio-Symphonieorchester Wien	

Peter Schmoll und seine Nachbarn ist Webers dritter Opernversuch, das Werk eines ca. Fünfzehnjährigen, spannend als Blick in die „Werkstatt“, als eine Momentaufnahme der kompositionstechnischen Entwicklung eines jungen Musikers, der zwanzig Jahr später einer der prägendsten Opernschöpfer seiner Epoche werden sollte. Ob die Oper darüber hinaus auch als autonomes Bühnen-

werk wirken kann, der Beweis war (und wäre noch) anzutreten. Unbestritten enthält sie manch' gelungene melodische Erfindung und diverse Einfälle im Detail (durchaus innovativ bezüglich Harmonik und Instrumentierung), die aufhorchen lassen, aber aus der Reihung einzelner gelungener komischer oder tänzerisch beschwingter Lieder allein entsteht noch kein in sich schlüssiges Stück. Zudem fehlen dem Singspiel die gesprochenen Dialoge, sie gingen bereits im frühen 19. Jahrhundert verloren. Wenn man ein solches Stück auf den Spielplan setzt, dann sollte man dafür einen gewichtigen Grund haben, denn um ein pures Kennenlernen kann es kaum gehen; seit 1993 liegt eine hörenswerte Gesamteinspielung durch das Ensemble des Theaters Hagen vor. Warum also der immense Aufwand einer Einstudierung für nur eine Aufführung? Um die Rehabilitation eines zu unrecht missachteten Werks kann es dem Team des Theaters an der Wien kaum gegangen sein, zu ambivalent lautet dafür die Stellungnahme des Dirigenten Roberto Paternostro im Programmheft – inhaltlich ist dessen Haltung durchaus nachvollziehbar, doch leider scheint das Engagement bei der Vorbereitung ähnlich ambivalent gewesen zu sein, sattelfest klang das ORF-Radio-Symphonieorchester Wien, das jüngst (unter anderer Leitung) in der *Euryanthe* so begeistert hatte, jedenfalls nicht.

Warum dann also *Schmoll*? Von Interesse wäre eine neue Aufführungsfassung gewesen, die die verlorenen Dialoge ersetzt oder eine neue Erzählform für das Stück findet, aber auch das hatte Wien nicht zu bieten. Leider war man den Weg des geringsten Widerstands gegangen und hatte sich (wie übrigens auch 1993 in Hagen) mit jener Einrichtung begnügt, die als Leihmaterial verfügbar ist: die Textgestaltung von Willy Werner Göttig (nach einer Idee von Rolf Lauckner) in der musikalischen Einrichtung von Meinhard von Zallinger, erstmals publiziert 1963. Diese Fassung greift zwar auf dieselbe Romanvorlage von C. G. Cramer zurück, die auch Originallibrettist Joseph Türk verwendet hatte, doch verfälscht sie das Werk stark, indem sie etwa eine Eifersuchts-Verwicklung einfügt, die das Original (mit völlig anderen Verwandtschaftsverhältnissen der handelnden Figuren zueinander) nicht kennt: Der Vormund Schmoll verliebt sich in sein Mündel Minette, das bereits einen gleichaltrigen Geliebten hat und sich den Annäherungen des weit älteren Onkels nur durch List entziehen kann – ein Ur-Topos der komischen Oper, nur hier gänzlich fehl am Platze.

Auch musikalisch sind die Eingriffe von Göttig und Zallinger gewichtig: Die originale Opernouvertüre ist ausgetauscht gegen jene Konzertversion, die Weber 1807 (sechs Jahre nach Komposition der Oper) einrichtete, so dass die Einleitung den Komponisten auf einer gänzlich anderen Entwicklungsstufe zeigt (als über Zwanzigjährigen). Zudem haben die Bearbeiter die musikalischen Nummern in ihrer Abfolge willkürlich vertauscht und so verteilt, dass zwei hinsichtlich der Länge ungleichgewichtige Akte entstanden (neue Reihenfolge mit originaler Zählung der Nummern: Akt I: Nr. 1, 18, 3, 10, 5, 6, 4, 7, 11; Akt II: Nr. 12, 2, 16, 13, 19, 15, 14, 8, 9, 17, 20). Dem „Überhang“ von Solonummern des Hans Bast (Bass) begegnete man, indem eine Arie (Nr. 18, nun als Nr. 2) der Titelfigur (ebenso Bass) zugewiesen wurde, eine andere Ariette (Nr. 5 in beiden Fassungen) dem Tenor(!) Niklas, den Weber eigentlich nur in einem Ensemble vorsah (ähnliche Umverteilungen von Gesangspassagen über Grenzen der Stimmfächer hinweg findet man auch im Finale II, wo u. a. Niklas zusätzlich eingeführt wird). Minettes Romanze Nr. 3 wurde verkürzt, Hans Basts Ariette Nr. 16 (nun Nr. 12) erhielt eine zweite Strophe und ist somit doppelt so lang wie im Original.

Um eine schlüssige Handlung zu konstruieren, hat Göttig nicht nur neue Dialoge eingefügt, sondern fatalerweise auch den musikalischen Nummern neue Texte unterlegt. Türks Texte sind gewiss keine große Literatur, doch immerhin waren sie die Grundlage für Webers Komponieren. Göttigs Dichtungen hingegen folgen weder durchgehend den Stimmungslagen des Originals (und somit dem Tonfall der Musik Webers), noch sind sie deklamatorisch den Stimmverläufen adäquat (inklusive Betonungsfehlern, wie sie selbst einem fünfzehnjährigen Weber wohl nicht unterlaufen wären). Das Schlimmste aber: Der abgestandene Humor der 1960er Jahre, der heute nur noch banal und albern wirkt!

Auf dem Plakat zur Wiener Aufführung war angekündigt: Nikolaus Habjan erzählt den *Peter Schmoll*. Auf diese Einrichtung durch den in Österreich beliebten Puppenspieler konnte man durchaus gespannt sein, doch ging sie über das gewohnte Moderieren bei konzertanten Darbietungen, in denen gesprochene Dialoge durch erzählende Überleitungen ersetzt werden, kaum hinaus. Eine hübsche Idee hatte Habjan immerhin: Er erfand eine zusätzliche Rolle: Charlotte, die mürrisch dreinschauende Köchin im Hause Schmoll, die

die Texte des Erzählers immer wieder schnippisch kommentierte oder weiterführte. Bei diesen „Doppel-Conférences“ von Puppenspieler und Puppe war Habjan ganz in seinem Element, doch eine solche Idee trägt keinen ganzen Opernabend! Und immer, wenn Habjan ohne Puppe auf der Bühne stand, dann entledigte er sich seiner Texte in einem Tempo, als würde er selbst ihrer Wirkung misstrauen.

Auch Dirigent Roberto Paternostro wählte oft recht zügige Tempi (obwohl Komik nicht durch Tempo, sondern durch Timing entsteht), was sowohl einige Gesangssolisten als auch einzelne Solisten des Orchesters hörbar überforderte. Mit den durchaus dankbaren und häufigen Bläsersoli konnten die Flöten, der erste Oboist und erste Fagottist eher gewinnen als die Klarinetisten und der erste Hornist, der offenbar einen schlechten Tag hatte. Auch die Sängereleistungen waren heterogen. Herausragend präsentierte sich lediglich Sebastian Kohlhepp als jugendlicher Liebhaber Karl Pirkner (in der Originalfassung: Oberbereiter Carl) mit einem wundervoll geführten lyrischen Tenor. Rollendeckend agierten Paul Armin Edelmann in der Titelpartie und Johannes Bamberger als Niklas, mit Abstrichen auch Thorsten Grümbel als Hans Schmoll (in der Originalfassung der als „Greis“ bezeichnete Einsiedler Abbé Saurin). Der junge Christoph Seidl verlieh dem Hans Bast zwar einen samtigen Bass, blieb der Partie aber jegliche Komik schuldig. Gänzlich fehlbesetzt war die Russin Ilona Revolskaya als Minette, die sowohl mit der Sprache als auch mit der Lage ihrer Partie zu kämpfen hatte, nur in einer Nummer – dem Duett Nr. 14 (im Original Nr. 19) mit seinen unverkennbaren *Zauberflöten*-Anklängen – konnte sie unter Beweis stellen, dass sie am rechten Ort durchaus mehr zu leisten im Stande wäre (so etwa gute drei Monate später als entzückende Cunegonde in der Kammeroper-Produktion von Bernsteins *Candide*).

Die Frage also, warum man am Theater an der Wien für den Weber-Zyklus dieser Spielzeit ausgerechnet auf den *Peter Schmoll* zurückgegriffen hatte, statt etwa auf die wirkungsvollere *Silvana* oder den *Abu Hassan* (immerhin die einzige Oper, die Weber selbst zur Aufführung ans Theater an der Wien vermittelt hatte), blieb unbeantwortet. Ein Plädoyer für das Werk war die im Ganzen etwas lieblos geratene Aufführung jedenfalls nicht.

Frank Ziegler