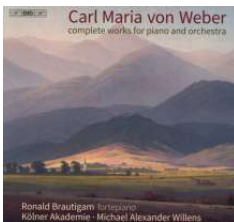


drei Stunden schon recht sportlich. Die Dialoge entfielen. Sie wurden durch Zwischentexte, die sich glücklicherweise eng an das Original hielten, ersetzt. Klaus Christian Schreiber, der auch die Rolle des Samiel übernahm, führte erstaunlich gut durch den Abend.

Die Staatskapelle Berlin spielte unter Leitung von Alexander Soddy zufriedenstellend. Die Hörner kicksten nicht häufiger als gerade noch akzeptabel. Der von Martin Wright einstudierte Staatsopernchor hatte größere Schwierigkeiten, seine Mitglieder über den ganzen Abend zusammen zu halten. Da der Chor so platziert war, wie es bei konzertanten Aufführungen üblich ist, lässt sich das nicht durch Coronaschutzmaßnahmen erklären. Die Sänger gefielen weithin. Allen voran möchte ich Evelin Novak als Agathe nennen. Sie überzeugte in jeder Beziehung. Von daher war es gerechtfertigt, dass sie, entgegen der üblichen Anordnung beim Schlussbeifall, als letzte auf die Bühne kam und auch den stärksten Applaus erhielt. Stephan Rügamer in der Titelrolle stand ihr nicht viel nach. Überzeugend war auch Christof Fischesser als Kaspar. Etwas unauffällig blieben Reinhard Hagen als Kuno und Roman Trekel als Ottokar. Unzufrieden war ich mit der Leistung von Victoria Randem als Ännchen. Sie verfügt zwar über eine angenehme Stimme, neigt aber dazu, Spitzentöne nicht zu halten. Da sie Mitglied des Opernstudios der Staatsoper ist, lässt sich hoffen, dass sie ihre Stimme in Zukunft besser unter Kontrolle bringt. Zwei weitere Mitglieder des Opernstudios gefielen mir besser. Das gilt vor allem für Fredric Jost in der Rolle des Eremiten, aber auch für Jaka Mihelača als Kilian.

Bernd-Rüdiger Kern



Carl Maria von Weber: complete works for piano and orchestra (BIS-2384 SACD)

Ronald Brautigam (Hammerklavier), Kölner Akademie, Michael Alexander Willens

Die Idee, der Interpretation musikalischer Werke durch den Einsatz von Instrumenten aus der Entstehungszeit bzw. deren Nachbauten und durch die Kenntnis der zeitgemäßen Spiel- und Auszierungspraxis eine besondere Authentizität zu verleihen, hat sich – nach zaghaften Anfängen der sogenannten Alte-Musik-

Bewegung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – im Musikleben längst etabliert und hat ihr ursprünglich bevorzugtes Repertoire des 17. und 18. Jahrhundert seit vielen Jahren kontinuierlich erweitert, so dass nun auch die Musik des 19. Jahrhunderts schon seit längerem im Fokus der „historisch-informierten Aufführungspraxis“ steht. Insofern ist es erstaunlich, dass die Kompositionen Webers – anders als die eines anderen Orchester-Klangmagiers: Hector Berlioz – von den entsprechenden Spezialensembles und Solisten bislang eher vernachlässigt wurden. Pioniere in dieser Hinsicht waren in den 1970er Jahren beispielsweise die Klavierduos Neumayer / Junghanns und Tracey / Junghanns mit ausgewählten vierhändigen Klavierwerken; seit den 70er Jahren wurden u. a. auch Webers Klarinettenwerke und seine Bearbeitungen Schottischer Lieder mehrfach in „historisierendem Gewand“ eingespielt, mit unterschiedlichem Erfolg. Dass historische Instrumente kein Garant für einen spannenden Neuzugang zu Webers Musik sein müssen, stellte beispielsweise die unbefriedigende Gesamteinspielung der Klaviersonaten durch Jan Vermeulen von 1992 unter Beweis. Bruno Weil wagte sich als erster mit einem Originalklang-Orchester an Webers Opern und legte 2001 einen eher enttäuschenden *Freischütz* und 2002 einen insgesamt gelungeneren *Abu Hassan* vor. Eine wirkliche Referenzaufnahme mit historischen Instrumenten gelang einem der „Titanen“ der „Alten Musik“: John Elliot Gardiner 2002 mit dem *Oberon*. Nun also die Klavierkonzerte.

Bislang gab es gerade sieben Pianisten, die alle drei konzertanten Werke Webers für Klavier und Orchester auf Tonträger vorgelegt haben, darunter Peter Rösel (1984), Nikolai Demidenko (1994) und Gerhard Oppitz (1995), jetzt folgt als achter und mit gehörigem zeitlichen Abstand (eingespielt im November 2018) Ronald Brautigam; allein daher gebührt ihm bereits Aufmerksamkeit, um so mehr, als er der erste ist, der dafür ein Hammerklavier (in diesem Fall den modernen Nachbau eines Graf-Instruments aus der Zeit um 1819) gewählt hat. Die Klangbalance zwischen Soloinstrument und Orchester ist bei einem Hammerklavier eine gänzlich andere als bei einem modernen Konzertflügel (ebenso wie die Balance innerhalb des Orchesters zwischen Streichern mit Darmsaiten und den historischen Bläsern), so dass allein der experimentelle Charakter dieser Aufnahme vielversprechend und begrüßenswert ist. Ob ein Graf-Nachbau die richtige Wahl war, darüber ließe

sich streiten: Weber selbst bevorzugte einen anderen Wiener Instrumentenmacher: Brodmann. Zudem war die Entwicklung auf dem Gebiet des Klavierbaus zu Beginn des 19. Jahrhunderts so rasant wie kaum zu einer anderen Zeit. Insofern hätte es nahegelegen, für die beiden frühen Konzerte aus den Jahren 1810 bzw. 1811/12 ein anderes Instrument zu wählen als für das zehn Jahre jüngere Konzertstück (1821).

Der Gesamteindruck der vielgepriesenen und inzwischen auch preisgekrönten Neueinspielung bleibt zwiespältig. Brautigam meistert die virtuosen Vorgaben Webers scheinbar mühelos und geradezu beiläufig, manchmal fast schon zu beiläufig. Die eine oder andere Passage wünschte man sich weniger brillant perlend und ein wenig mehr emotional aufgeladen. Unwillkürlich fühlt man sich an Webers Einschätzung seines Kollegen Hummel erinnert, dessen Spiel er wegen der stupenden Präzision bewunderte, an dem er aber doch eine gewisse Tiefe vermisste, vor allem den Versuch, die klanglichen Möglichkeiten des Klaviers jenseits der brillanten Oberfläche auszuloten (vgl. *Weber-Studien*, Bd. 9, S. 32f.). Geschmackvoll und zurückhaltend sind Brautigams improvisatorische Auszierungen, etwa die Kadenz im I. Satz des Konzerts Nr. 2 (T. 200). In der hinsichtlich ihrer ungewöhnlichen Notation des Klavierparts problematischen Passage der Takte 9ff. im zweiten Satz des ersten Konzerts (und ebenso in den ähnlich konzipierten Takten 25–31 des Konzertstücks) entscheidet sich Brautigam – anders als die Weber-Ausgabe dies vorschlägt (vgl. WeGA Bd. V/4a, S. 158–161) – für eine *Arpeggio*-Ausführung.

Weber war selbst ein hervorragender Pianist; sein Markenzeichen war eine besonderes Faible für dynamische Effekte, speziell *crescendi*, die auf den Hammerklavieren seiner Zeit ungleich schwerer zu erzeugen waren als auf einem modernen Flügel. *Arpeggio*-Passagen, die der Vorstellung solcher dynamischen Steigerungen dienen, finden sich mehrfach in seinen Konzerten, oft an Scharnierstellen zwischen langsamen und schnellen Formteilen, ganz vordergründig etwa im Fermatentakt (T. 46) kurz vor Ende des zweiten Satzes des C-Dur-Konzerts, in den späteren Werken dann in ausnotierter Form, auch wenn sich, wie Friedrich Wilhelm Jähns schrieb, das „Geheimniss der Ausführung“ im Notenbild nicht gänzlich erschließt. Friedrich August Kanne lieferte 1822 die eindrucklichste Beschreibung, wie Weber im Konzert aus einem fast tonlosen *Pianissimo*, bei dem er die Dämpfung einsetzte, über ein

(geföhlt allzulanges) crescendierendes *Arpeggio* zu höchster Kraft des Tones fand (vgl. *Weber-Studien*, Bd. 9, S. 37f.). Wer ähnliche Effekte auch in der Neueinspielung erwartete, der mag enttäuscht sein, allerdings ist der heutige Hörer kaum noch derart zu überraschen wie der Konzertbesucher der Weber-Zeit: Bei aller historisierenden Treue bezüglich des Instrumentariums hören wir eben nicht mit den Ohren des vorindustriellen Zeitalters, sondern vor einem von stärkeren Reizen geprägten klanglichen Erfahrungshorizont.

Die Einkleidung mit einem historisierend besetzten Orchester, der Kölner Akademie unter Michael Alexander Willens, bekommt den beiden gerne unterschätzten älteren Konzerten insgesamt besser als dem wegweisenden, in seiner Anlage wesentlich „moderneren“ Konzertstück, das Weber nicht mehr in erster Linie als virtuoses Vortragsstück für seine eigenen Konzertreisen konzipierte, sondern mit dem er der etablierten musikalischen Form des Konzerts gewissermaßen eine neue, persönliche Prägung gab und das von vielen nachfolgenden Komponisten, darunter Liszt, als maßstabsetzend erkannt wurde. Die ganze klangfarbliche Faszination der historischen Instrumente entfaltet sich in den langsamen Sätzen der beiden Konzerte, etwa in dem apart ausgedünnten *Adagio* der Nr. 1 in C-Dur oder bei den viergeteilten Violinen *con sordini* im *Adagio* der Nr. 2 in Es-Dur. Die rhetorische Gesamtanlage der musikalischen Gestaltung – eigentlich ein Markenzeichen der historischen Aufführungspraxis, geboren aus dem im 18. Jahrhundert noch prägenden Verständnis der Musik als Klang-Rede – vermisst man aber gerade in dem erzählerisch konzipierten Konzertstück über weite Strecken. Hier scheinen die Möglichkeiten der am historischen Klang orientierten Interpretation noch nicht zur Gänze ausgeschöpft.

Frank Ziegler