

WEBERSCHE PRETIOSEN KONZERTANT

aufgelesen von Frank Ziegler, Berlin

Noch muß ich schließlich meinen wärmsten Dank E. Hochgebohren dafür aussprechen, daß Sie das Orchester in der *Preziosa* wie in der großen Oper besetzten. in solchen Dingen spricht sich die wahre Theilnahme und Vorsorge aus, die dem Künstler so selten zu Theil wird, so schrieb Weber nach der Uraufführung des Wolffschen Dramas *Preciosa*, zu dem er eine umfangreiche Schauspielmusik beigetragen hatte, am 25. März 1821 an den Generalintendanten der Berliner Königlichen Schauspiele, den Grafen Karl von Brühl. Gleicher Dank gilt seinem Amtsnachfolger, dem Intendanten der Staatsoper Unter den Linden Georg Quander 173 Jahre später. Auch er bot zur Aufführung der Schauspielmusik im Berliner Schauspielhaus am 22. und 23. Juni 1994 ein Orchester "wie in der großen Oper" auf, die Staatskapelle Berlin. *Freischütz* und *Preciosa*, beide 1821 von den Berliner Königlichen Schauspielen aus der Taufe gehoben, haben inzwischen die Plätze getauscht. Fand die Uraufführung des Schauspiels am 14. März 1821 noch im Königlichen Opernhaus statt, so zog die dazugehörige Musik nun in den Schinkelbau am Gendarmenmarkt ein; der *Freischütz* ging schon lange den umgekehrten Weg ins Opernhaus, wo er – dies nur angemerkt – im Mai und Juni 1994 erstmalig mit Helen Donath (noch bestens in Erinnerung als Ännchen der Kubelik-Einspielung von 1980) nun in der Partie der Agathe zu erleben war.

Nachdem die *Preciosa* das gesamte 19. Jahrhundert hindurch Triumphe auf den Bühnen des deutschsprachigen Raumes feierte und als "Zugstück" das Publikum scharenweise ins Theater lockte, ist es heute still geworden um dieses Werk. Zu ferngerückt ist uns das Sujet vom adligen Findelkind, das, von Zigeunern erzogen, inmitten von Laster und Roheit seiner Bestimmung gemäß und dank seines naiven Gottvertrauens Anmut und Reinheit bewahrt, zu sentimental und gekünstelt die Verse Pius Alexander Wolffs. Wie aber kann man die tatsächlich wertvolle Musik Webers für die Musikpraxis erhalten? Schon Mendelssohn beklagte 1838, daß man die herrliche Musik zu *Preciosa* [...] nur sehr selten und vollkommen gut ausgeführt niemals auf der Bühne hört, und regte an, sie in den Konzertsaal zu verpflanzen, um die schönen Töne nicht nach und nach ganz verschwinden zu lassen. Am 30. November 1843 erklang das Werk in einer solchen Fassung im Leipziger Gewandhaus. Unproblematisch ist aber auch eine solche konzertante Darbietung nicht. Weber verknüpfte die Instrumentalsätze, Chöre und Melodramen der Schauspielmusik motivisch miteinander, verwendete in den einzelnen Nummern, wie er dem Text-Autor Wolff beschrieb, *manchen Anklang schon früher gebrauchter Melodien [...], die das Ganze organisch verbinden*. Diese "organische Verbindung" ist auf die Schauspiel-Darbietung hin konzipiert, rechnet also mit langen Pausen zwischen den musikalischen Nummern und ist entsprechend eindringlich gestaltet. In sechs der zwölf Nummern findet beispielsweise der in der Ouvertüre ausführlichst exponierte Marsch der Zigeuner Verwendung, teils vollständig zitiert, teils als motivische Grundlage. Hört man die einzelnen Stücke im Konzert in dichter Folge nacheinander, so entsteht schnell der Eindruck von Redundanz; ein Eindruck, der an der musikalisch sehr reichhaltigen Partitur im Grunde vorbeigeht, der wohl aber auch den Dirigenten bewog, Marsch und Melodram aus der abschließenden Nummer 12 in dieser Aufführung zu streichen.

Problematisch ist besonders die Gestaltung der Textpassagen zur Verbindung der musikalischen Nummern. Aus dem 19. Jahrhundert sind zwei Textbearbeitungen für die konzertante Aufführung überkommen, eine in Dresden tradierte und möglicherweise auf Webers Freund

Theodor Hell zurückgehende Fassung, die sich inhaltlich wie sprachlich eng an das Wolffsche Drama anlehnt – bis hin zu wörtlichen Übernahmen – und eine von C. O. Sternau verfaßte freiere Dichtung. In der Staatsoper entschied man sich für den aus der Dresdner Tradition stammenden verbindenden Text, der freilich in Hinblick auf seine dichterische Qualität weitgehend gekürzt und stellenweise geändert wurde. Werner Rehm von der Berliner Schaubühne mühte sich redlich, dem Publikum die Handlung des Schauspiels auf diese Art nahezubringen – ob es ihm gelungen ist, mag man angesichts der teils sehr belustigten Reaktionen im Saale bezweifeln. Die Versdichtungen für die Konzertaufführungen sind, wie das Wolffsche Drama selbst, einem Geschmack geschuldet, den heute zu goutieren Mühe bereitet. Möglicherweise hätte eine Prosa-Nacherzählung der Handlung, mit einer gewissen ironischen Distanz dargeboten, den Erwartungen des heutigen Publikums eher entsprochen.

Aber genug der Einwände; die musikalische Interpretation durch die Staatskapelle unter der Leitung von Hartmut Haenchen ließ wenig zu wünschen übrig, wenn auch die Wahl der Tempi nicht in jedem Fall überzeugte. So gemächlich wie bei Haenchen dürften die Zigeuner unter Webers Stabführung wohl kaum marschiert sein. Das Orchester, das man bei den letzten Repertoirevorstellungen des *Freischütz* in der Spielzeit 1993/94 nicht gerade in Höchstform erlebte, glänzte hier mit rundem, warmem Klang und vorzüglichen Solo-Leistungen vor allem bei den Bläsern. Sehr gut disponiert auch der Staatsopernchor, freilich für dieses Werk geradezu monströs besetzt. Hätte *Preciosa* eine so große Zahl von Zigeunern durch ihr Singen und Tanzen ernähren müssen, sie wäre wohl schon nach einigen Tagen heiser und fußlahm gewesen. Beides kann man von der Sängerin Carola Höhn nicht behaupten, die sowohl die heiklen Melodrame als auch das – ach – so einfach klingende (aber eben nur klingende!) Lied der Titelheldin stilsicher und mit Anmut darbot.

Genau fünf Monate später ließ die Staatsoper erneut aufhorchen: am 23. und 24. November setzte sie Webers *Silvana* auf den Spielplan, leider auch dieses Werk nur konzertant. Man kann dem Hause und seiner Intendanz kaum genug Dank abstaten für die Möglichkeit, sich klingend mit diesem Frühwerk Webers vertraut zu machen, und möglicherweise war man sich, als der Entschluß gefaßt wurde, *Silvana* in den Konzertplan aufzunehmen, kaum im klaren, welche Konsequenzen sich aus dieser Entscheidung ergeben könnten. Zwar liegen von der Oper neben dem unvollständigen Autograph Teile der originalen handschriftlichen Aufführungsmaterialien der Frankfurter Uraufführung von 1810 (heute Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt) und der Berliner Einstudierung von 1812 (heute Staatsbibliothek zu Berlin) vor, dazu Klavierauszüge der Berliner Fassung, gedruckt von Webers Hauptverleger Schlesinger in Berlin, und eine "moderne" Partitur (1928!); spielbares Orchestermaterial sucht man dagegen vergeblich. Das gesamte Stimmenmaterial für die Aufführung mußte eigens angefertigt werden – ein Aufwand, den ein subventioniertes Theater in den Zeiten des Rotstiftes nur in Ausnahmefällen betreiben kann. Die Sichtung, Korrektur und Überarbeitung der Partitur sowie der Orchester-Stimmen wurde von Herrn Kurt Damies besorgt, die Herstellung erfolgte in Zusammenarbeit mit dem Henschel-Verlag. Das Streichen sämtlicher Dialoge, die zugegebenermaßen kaum als literarische Kunstwerke zu bezeichnen sind, erzwang zusätzlich die Einlage von kommentierenden Zwischentexten. Basierend auf den Eindrücken der *Preciosa*-Aufführung versuchte die Konzertdramaturgin Christine Mitlehner, das reichlich unüberschaubare Bühnengeschehen (eine Reihung typischer Versatzstücke der frühen romantischen Oper mit einer Unzahl beteiligter Personen, dramaturgisch kaum motivierten Handlungs-Umschwüngen und den für eine konzer-

tante Aufführung besonders heiklen pantomimisch-tänzerischen Szenen) mit ironisch-karikierenden Kommentaren dem Publikum zu vermitteln. Das Anliegen ging nur zum Teil auf, wie auch die ambivalente Publikumsreaktion – am ersten Abend äußerst amüsiert, am zweiten eher distanziert – erkennen ließ. Die Texte, von Thomas Schendel ansprechend dargeboten, entwickelten nach einigen Startschwierigkeiten durchaus eigenständige Qualität, standen doch aber als Fremdkörper neben dem Bemühen der Interpreten um eine adäquate musikalische Darbietung.

Leider musizierte die Staatskapelle unter der Leitung von Hartmut Haenchen an den beiden Abenden nicht auf ihrem gewohnt hohen Niveau. Besonders den sonst so exzellenten Bläsern schien das naßkalte und trübe Berliner Novemberwetter die Spiellaune verdorben zu haben, und so erlaubte man sich manche Ungenauigkeit und etliche Kickser. Daß der Gesamteindruck trotzdem ein überaus positiver wurde, ist der kundigen Stabführung Haenchens zu danken, der sich einmal mehr als überzeugender Anwalt des Komponisten auswies, auch wenn man sich hin und wieder ein etwas energievolleres Zupacken durchaus vorstellen konnte.

Webers Musik ist keinesfalls ausschließlich als experimentelle Vorstufe zu den großen Bühnenwerken anzusehen, sie hat eigenständige Qualitäten. An Fülle thematischer Gedanken und Beherrschung des Orchesterklangs kann sie sich durchaus mit späteren Partituren messen, und besonders der 2. Akt läßt den späteren Bühnendramatiker mehr als nur ahnen. Hier konzentriert sich die stärkste Musik des Werks: Mechthildens große dramatische Szene Nr. 10 "Er geht! Er hört mich nicht!", 1812 für die Berliner Erstaufführung als Ersatz für eine ältere Arie nachkomponiert, das an Mozarts *Entführung* gemahnende Quartett Nr. 11, die Orchester-Untermalung zu Silvanas Erwachen und ihr Spiegeltanz Nr. 12, Krips' schalkhaftes Lied Nr. 14 über die Frauen, das Tanzen und das Zechen mit dem mehrdeutigen *rumbidiwidibum*-Refrain und schließlich das durchschlagende Finale. Daß gerade die dramaturgisch am engsten miteinander verbundenen Nummern dieses Akts – das eröffnende Duett zwischen dem Grafen Adelhart und seiner Tochter Mechthilde und die anschließende Arie, die Mechthildens Gewissensnöte nach der Auseinandersetzung mit dem Vater nachzeichnet – durch die Konzertpause aus ihrem Zusammenhang gerissen wurden, kann nur als Mißgriff bezeichnet werden. Hier siegte die Arithmetik (zehn Nummern vor der Pause, zehn danach) über das Gespür für theatralische Wirkungen.

Die Musik des 1. und 3. Akts fällt gegen den 2. etwas ab. In der Farbigkeit der Instrumentation bereits meisterhaft, zeigt der musikalische Satz gelegentlich Schwächen. Weber beherrscht die Kunst des Übergangs noch nicht. Musikalische Phrasen brechen unvermittelt ab, ebenso unvermittelt setzt ein neuer thematischer Gedanke an. Besonders in den Arien des dramatischen Fachs verbinden sich die Binnenglieder nur selten zu einem wirklichen musikalischen Ganzen. Der größte Mangel der Partitur liegt aber fraglos in der aufgesetzten Virtuosität. Weber gibt seinen Solisten – zumindest den Interpreten der Hauptpartien – reichlich Gelegenheit, ihre "geläufigen Gurgeln" zu präsentieren. Die Koloraturpassagen stehen jedoch für sich, ergeben sich nicht logisch aus dem musikalischen Ablauf und verhalten sich nicht selten diametral zum Text, wenn etwa der Tenor ausgerechnet in neun endlosen Takten der Stimmakrobatik *Ruh und Rast* finden soll.

Die Anforderungen an die Interpreten der Mechthilde und des Rudolph sind äußerst hoch. Weber verlangt z.B. vom Sänger des Rudolph die Leichtigkeit eines lyrischen Tenors, aber auch die Strahlkraft und stimmliche Tragfähigkeit eines jugendlichen Helden. Letzteres kann man dem Südafrikaner Johan Botha kaum absprechen, in den singspielhaften Passagen konnte seine eher dem dramatischen Fach zuneigende Stimme nicht restlos überzeugen. Der Star des Abends

war ohne Frage die junge Amerikanerin Helen Bickers, sonst eher als kundige Sachwalterin des italienischen Belcanto zu hören, als Mechthilde. Sie hatte sich, nachdem die ursprünglich engagierte Julia Faulkner fünf Tage vor der Aufführung aus gesundheitlichen Gründen absagen mußte, bereiterklärt, die Partie in der unglaublich kurzen Zeit einzustudieren, und meisterte den leichten Singspielton des Quartetts ebenso wie die dramatischen Ausbrüche ihrer großen Arie, die den Höhepunkt des Abends bildete, mit stilistischer Sicherheit und stimmlicher Brillanz, vom bestechend-schönen Piano bis zum großen, die Klanggewalten des 2. Finales überstrahlenden Ton. Dagegen verblaßte ihr Partner – Reiner Goldberg als Albert von Cleeburg. Paroli konnte Siegfried Lorenz in der Rolle ihres Vaters, des Grafen Adelhart, bieten, der der schwarzen Seele der Figur einige stimmliche Lichtpunkte aufsetzte. Zu den herausragenden Personen des Abends zählte auch René Pape als Krips, der – eigentlich eher ein seriöser Baß – die buffoneske Figur mit launigem Witz und stimmlicher Beweglichkeit und Frische zum Leben erweckte. In Nebenrollen überzeugten Dorothea Röschmann als Mechthildens liebenswürdige Zofe Klärchen und Kwangchul Youn als stimmungsgewaltiger Herold. Der vorbildlich vorbereitete Staatsopernchor trug des Seine zum Gelingen des Abends bei.

Ein Wunsch blieb allerdings offen – Webers Musik "schreit" nach der Bühne, sie ist zugeschnitten auf theatralische Wirkung. Natürlich ist die mittelalterliche Szenerie mit ihren aufgesetzten Konflikten dem heutigen Publikum ferngerückt, und die Dialoge bedürften einer grundlegenden Überarbeitung, doch kann die Musik, einige Straffungen vorausgesetzt, über die Schwachstellen des Librettos hinweghelfen. Bei geläufigen Opern – der *Zauberflöte* etwa – haben wir uns längst an Ungereimtheiten der Handlung gewöhnt, sind zu Zugeständnissen bereit; warum nicht hier?! Ein phantasievolles, in einer Märchenwelt angesiedeltes Regiekonzept und eine behutsame Choreographie der stummen Partie der Silvana vorausgesetzt, könnte die Oper sich auf der modernen Bühne durchaus behaupten.

Abschließend sei der Staatsoper nochmals ausdrücklich gedankt – einerseits für die Entscheidung, die beiden Werke auf den Spielplan zu setzen, zum anderen für die insgesamt gelungene musikalische Umsetzung. Die Entdeckungsreise hat gelohnt, und vielleicht hat die konzertante *Silvana* ja auch Lust auf eine szenische Umsetzung geweckt – wollen wir's hoffen!

FREISCHÜTZ-FLAUTE – KLEINER AUSWAHL-PRESSESPIEGEL 1994

von Sybille Becker, Detmold

Im vergangenen Jahr 1994 war eine regelrechte "Freischütz-Flaute" festzustellen – auch uns lagen diesmal nur Pressestimmen aus Graz und Heidelberg vor.

Die Heidelberger Aufführung bot mit ihrer eigenwilligen Inszenierung durch Wolfgang Hofmann den Rezensenten reichlich Anlaß zu einem Bad im dezenten, teils vernichtenden Vokabular der Kritik. Christoph Ludewig (*Allgemeine Zeitung* vom 25. Juni 1994) empfand den *Freischütz* wenigstens als *ansehbar* (was allerdings auch ein eher zweifelhaftes Lob nett umschreibt) und beschreibt die Handlung wie folgt: *Hofmann hat in seiner »Freischütz«-Inszenierung für das Heidelberger Theater das allgegenwärtige Walten dämonischer Kräfte in dieser deutschesten aller romantischen Opern von Carl Maria von Weber mit effektheischenden pyrotechnischen Knalleffekten versehen. Konsequenter will Hofmann aber auch den Einbruch einer höheren, schicksalhaften Macht in das reale Leben darstellen – die Handlung spielt statt*