

DER BERGMÖNCH

Eine vergessene Spieloper ist für unsere Laien-Sing- und Spielgemeinschaften wiederzugewinnen

Von Kirchenmusikdirektor Ortwin von Holst, Hamburg

Der nachstehende Beitrag berichtet an Hand eines Beispiels von einer Kunstgattung, in die das Bergmännische ebenfalls Eingang fand. Eine ganze Reihe von diesen Singspielen und Opern sind aus romantischer Zeit überliefert — bis hin zum schon sehr anfechtbaren „Obersteiger“ von Zeller. Ohne uns mit dem heute nicht mehr ganz zeitgerechten Inhalt dieser Werke einverstanden zu erklären, erscheint ein Hinweis auf dieses fast vergessene Gebiet angebracht — sei es als Anregung für Neuschöpfungen, sei es als Beweis mehr, in wie starkem Maße die Welt des Bergbaus thematisch den Künstler anregt.

Wie auf Entdeckungsreise komme ich mir vor! Als ob ich durch alte Gemäuer und Gebäude, über Gräben und Klüfte kletterte, mich hier an einem verfallenen Kamin, dort an einem geheimnisvollen unterirdischen Gang freute, drüben durch eine überraschende, schöne Aussicht aus einem Fenster des Obergeschosses angezogen würde, und doch auch wieder nicht volle Klarheit gewinnen könnte über das verwirrende Woher und Wohin unterbrochener Gänge und Fluchten: So war mir zumute, als ich den alten Klavierauszug aus Urgroßmutterns Zeiten, gestochen auf dickem Büttenpapier mit unbeschnittenen Rändern, vor mir auf dem Schreibtisch hatte; gleichermaßen angezogen durch das, was hier vorliegt, wie auch durch das, was fehlt und ergänzt werden muß. Um es kurz heraus zu sagen: Eine bergmännische Spieloper aus der Zeit von Webers Freischütz, Flotows Martha oder Lortzings Zar und Zimmermann will wieder erweckt werden.

Nicht durch unsre Opernbühnen und Theater. Diesen Anspruch will das Werk nicht stellen, wohl aber durch Laien-Spiel- und Singkreise, die einmal nach nicht ausgetretenen Pfaden Ausschau halten, die Freude haben am Neu-entdecken, am neuen Erarbeiten und Bearbeiten eines Werkes, am eigenen Mitschaffen an einem größeren Werk.

Freilich wird der Interessenkreis für dies Werk durch den Stoff von vornherein stark eingengt bleiben; und darum erscheint dieser Aufsatz in gerade dieser Zeitschrift und nicht etwa in einem musikalischen Fachblatt. Die Handlung bewegt sich im bergmännischen Milieu und spricht eindeutig nur diese Kreise an. Da wir nun gerade in diesen Kreisen eine wohlorganisierte, gepflegte und gut geführte Laienmusik haben, erscheint es berechtigt, auf dies völlig vergessene Werk hinzuweisen und die verlockenden wie auch durchaus problematischen Aufführungsmöglichkeiten aufzuzeigen.

Aber gerade die problematischen Züge, so will mir scheinen, müßten tatkräftige und ideenreiche Chor- und Bühnenleiter reizen, sich mit dem Werk auseinanderzusetzen, weil hier noch manches durch eigene Ideen und schöpferische Arbeit zu tun ist.

Für die Aufführung wird für die tragende Frauenrolle ein guter Sopran gebraucht. Ein Tenor, der über ein leichtes und klares hohes g verfügt (also eventuell auch ein hoher Bariton!), ist ihr Partner. Der ausgesprochene „Bösewicht“ ist natürlich ein dramatischer Baß. Zwischen diesen beiden feindlichen Männern steht noch ein schwankender Bariton, eine etwas kleinere Partie. Ein weiterer Baß und — eventuell zu entbehren — noch eine kleine Sopranpartie vervollständigen das Solistenensemble. Diese genannten Partien können fraglos von guten Dilettanten, wie sie unsere Chöre wohl überall aufweisen, gesungen werden. Wer etwa Arien aus dem Freischütz oder aus Lortzingopern ordentlich singen kann für Liebhaberaufführungen — und wie viele tun das doch mit Lust und Geschick! —, der kann auch diese Partien fraglos bewältigen. Schließlich findet sich auch noch für einen Bewegungschor, eventuell Kinder, ein Aufgabengebiet, so daß also die Laienkreise auf jeden Fall ein weites Betätigungsfeld finden.

Doch nun lassen Sie sich einmal von mir, wie von einem Führer auf einer alten Burg, durch alle die Geheimnisse und wechselvollen Geschehnisse dieses romantischen Bauwerks führen. Wie bei einer rechten Führung muß ich Sie zuvor im Kreise um mich versammeln und Ihnen einiges Allgemeine erzählen.

Der Komponist Joseph Wolfram (1789—1839), Zeitgenosse und unüberhörbarer Verehrer von Carl Maria von Weber, stand durch seinen Vater, der fürstlich Lobkowitzischer Bergverwalter war, dem Bergbau nahe. Er lebte zunächst unabhängig in Wien, komponierte Opern. Dann finden wir ihn als Syndicus, 1824 sogar als Bürgermeister in Teplitz. Daß er seinen Zeitgenossen musikalisch etwas galt, ersehen wir aus der Tatsache, daß er nach dem Tode C. M. von Webers 1826 als dessen Nachfolger an der Dresdener Hofoper präsentiert wurde!

Sein Textdichter, C. B. von Miltitz, aus einer alten Offiziersfamilie im höheren Staatsdienst am sächsischen Hofe, quittierte als Dreißigjähriger den Offiziersberuf, um ganz seinen künstlerischen Liebhabereien zu leben. Später finden wir ihn als Oberhofmeister am sächsischen Hof, wo er Ende der zwanzig-

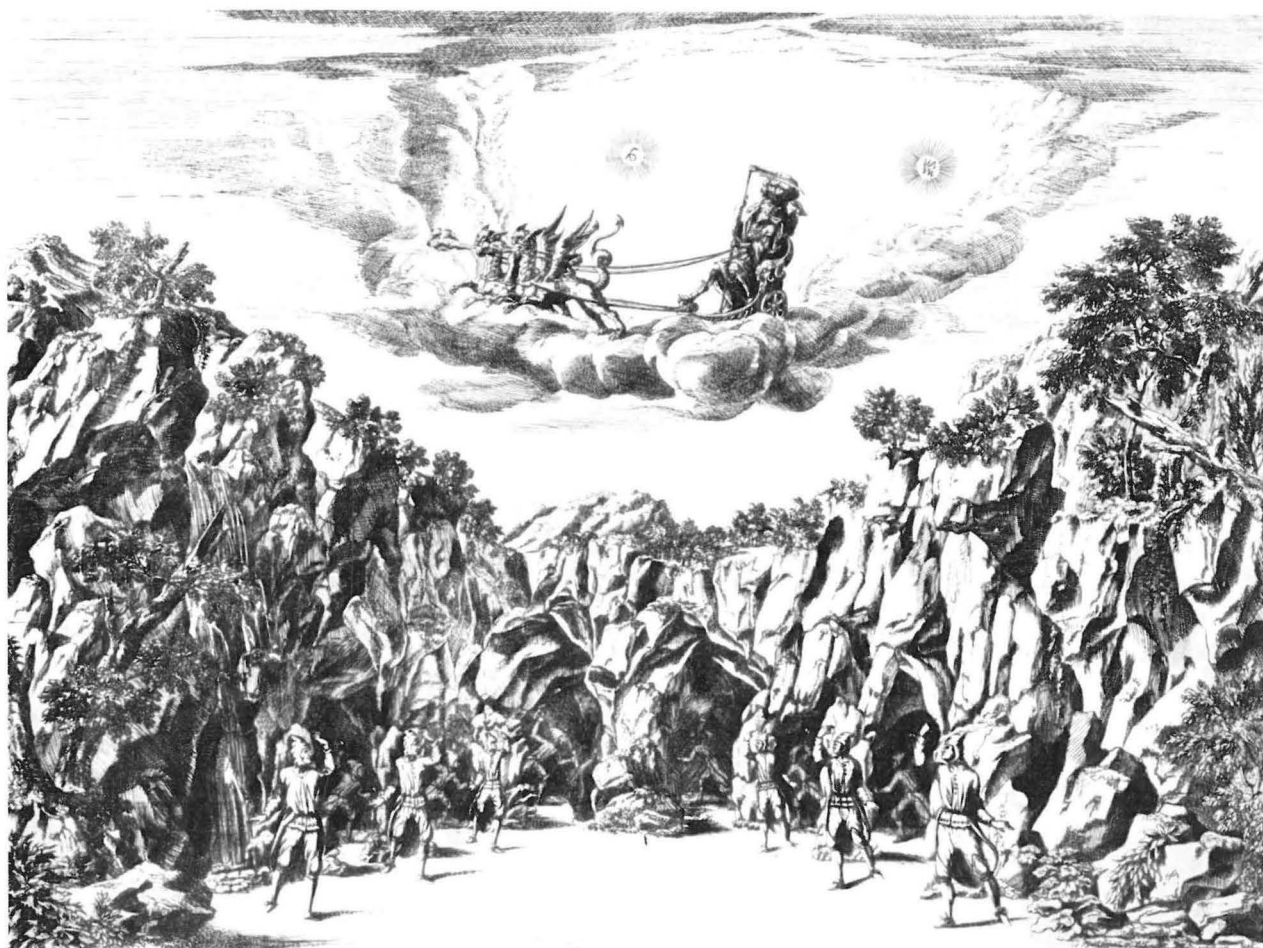
ziger Jahre, also gleich nach Webers, Beethovens und Schuberts Tod, für Wolfram den „Bergmönch“ schreibt. Von diesem Buch liegt nun nach meinen bisherigen Ermittlungen kein vollständiger Text vor. Es wäre zu überlegen, ob man weiter nach einem solchen suchen sollte oder ob nicht eine beherzte Neufassung durch einen Bühnenleiter oder Dirigenten, der sich für das Werk interessiert, dem Ganzen mehr dienen würde. Es läßt sich nicht überhören, daß der Text fraglos der schwächere Teil ist. Ohnehin wird an vielen Stellen eine redigierende Hand ändernd eingreifen müssen. Aber welcher unternehmende Chorleiter ließe sich dadurch zurückschrecken? — Es fehlen also vor allem sämtliche gesprochenen Partien der Oper, die ja — wie es bei Webers, Flotows oder Lortzings Spielopern durchweg bekannt ist — als Verbindung der einzelnen musikalischen Nummern ein nicht unwesentliches Stück darstellen. Aus einer alten Musikzeitschrift liegt lediglich eine kleine, schwächliche Druckfahne vor, die aber eine so dürftige Inhaltsangabe vermittelt, daß sie nur mit Mühe in Übereinstimmung mit den musikalischen Nummern des Klavierauszuges zu bringen ist. Eine inzwischen aufgefundene Abschrift der Partitur enthält ebenfalls nicht die gesprochenen Zwischentexte.

Hier also muß fraglos ganze Arbeit geleistet werden: es muß sozusagen um die in Noten vorliegenden Stücke ein neuer Text, ja, stellenweise wohl auch geradezu eine neue Handlung geschrieben werden. Was aber durchaus seine Reize haben kann: ein so neu erarbeitetes, ganz auf den eigenen Arbeitskreis zugeschnittenes Werk kann besonderen örtlichen Gegebenheiten in besonderer Weise Rechnung tragen.

Doch nun folgen Sie mir auf meinem Rundgang durch die vergessene Oper.

Der Vorhang öffnet sich und wir hören Nr. 1, einen Chor der Bergleute vor der Einfahrt zur Fröhschicht, angeführt von dem Untersteiger Michael, der führenden Tenorpartie. Ein schlichter, freundlicher Männerchor mit gelegentlichen kleinen Solopartien, etwa im Schwierigkeitsgrad des „flandrischen Mädchens“ bei Lortzing oder der Jägerchöre im Freischütz.

In dem nicht vorliegenden Text erscheint Michaels Braut Franziska. Durch ihr Erscheinen angeregt, singt G u n t r a m in Nr. 2, ein frischer, aber offenbar etwas leichtfertiger hoher Bariton (es wird *fis* verlangt), ein Liedchen. Es könnte gern vom Chor mit aufgenommen oder nachgesungen werden.



Sechs Bergleuten erscheint Saturn als Gott der Metalle. Szene aus der „Musikalischen Opera und Ballett von Wirkung der Sieben Planeten“ Aufgeführt am 3. Februar 1678 in Dresden anlässlich der Zusammenkunft des sächsischen Fürstenhauses. Radierung von J. Harms: „Die Durchlauchtigste Zusammenkunft 1679“ von Gabriel Tzschimmer, Nürnberg 1680.

Ein Liedchen, wie wir sie aus Reichards oder Zelters Zeit zur Genüge kennen und schätzen. Der offenbar beabsichtigte Gegensatz zu Michael wird nun deutlich in Nr. 3. Guntrams lockeres Liedchen wird von Franziska als zudringlich zurückgewiesen, während es bei Michael eine leidenschaftliche Eifersucht entfesselt. So bringt dies Quartett — zu Franziska, den beiden Kontrahenten Michael und Guntram tritt noch ein vermittelnder, älterer Bergmann (Baß) — erstmalig eine dramatische Zuspitzung, die allerdings textlich noch besser begründet werden müßte. Recht wirkungsvoll werden die beiden Rivalen gegenübergestellt; Franziska mahnt vergeblich, doch Frieden zu halten, darin von Martin, dem Baß, unterstützt. So entwickelt sich ein musikalisch wie darstellerisch recht reizvolles Stückchen. Auch hier müssen gewisse textliche Retuschen vorgenommen werden: es berührt uns heute peinlich, wenn Michael in solch einem ausgesprochenen Eifersuchtsstück seinen Nebenbuhler Guntram auf Grund seines Vorgesetztenverhältnisses als Untersteiger zur Ordnung ruft. Das muß durch rein menschlich-persönliche Züge ersetzt werden.

Nr. 4 könnte nach kurzem Dialog anschließen: es setzt die Dramatik zügig fort. Der echte Bösewicht, ein Gönner des Guntram, erscheint in der Gestalt eines Obersteigers und wendet sich unter Ausnutzung seiner Autorität gegen Michael, der sich nur auf die Lauterkeit der Gesinnung berufen kann und sich des himmlischen Schutzes sicher weiß.

Natürlich sind diese Gegensätze reichlich kraß in Schwarz-Weiß-Malerei aufgeführt und entbehren der feineren Profilierung. Aber damit sind sie eben auch dem Laienspiel gemäßer und wenden sich nicht an die Berufsspieler und die öffentlichen Bühnen. Sicher könnten auch einige Kürzungen und Striche etwaige Längen zusammenraffen.

Eine große Arie, Nr. 5, bringt eine wesentlich anspruchsvollere Partie für Michael; rein gesanglich, musikalisch wie auch darstellerisch wird hier doch einiges verlangt. Michael empfindet sich als ausgestoßen, schlechthin als unterlegen und bedenkt in recht spannungsvoller, groß angelegter Arie sein Schicksal, angelehnt an Max im Freischütz. So wird hier auch das hohe *b* verlangt, während Michael sonst mit dem *g* auskommt. Doch sollte man daran keinen Anstoß nehmen: lieber würde ich das *b* umlegen, als wegen zweier exponierter Stellen das Werk nicht aufzuführen, weil mit dem *b* ein Laiensänger überfordert wäre.

Nach dieser recht wirkungsvollen Arie verlangt ein Szenenwechsel den Vorhang. Mit dem Sieg der Ungerechtigkeit ist ein dramatischer Konflikt eingeleitet.

Wie im Freischütz oder dessen großem Bruder, dem fliegenden Holländer, folgt jetzt auf die Außenszene, die vorwiegend von den Männern geführt war, das zarte Interieur mit den Frauen. Sogar die Spinnerinnen fehlen nicht. Nr. 6 öffnet mit einem leichten, zarten Spinnerinnenliedchen den Vorhang zum neuen Bild in Franziskas Zimmer, wo die bekümmerte Franziska von ihrer Freundin Hedwig (kleine Sopranpartie) in zarter, mädchenhafter Stimmung umsorgt wird. Dies Liedchen könnte auch chorisch oder im Wechsel gesungen werden. Wieder glauben wir, einen kleinen Reichard oder Zumsteeg oder Zelter vor uns zu haben, wie sie damals in den kleinen Liederspielen Goethes üblich waren.

Gleich tritt Michael ein und berichtet — gesprochen — vom Ausgang des letzten Streitgespräches mit dem Obersteiger. In einer Abschiedsszene findet Michael in dem Terzett, Nr. 7, volles Verständnis bei den Frauen. Ein Allegro agitato führt in rascher Stretta zu wirksamem Schluß und Vorhang.

Jetzt schließt sich mit Nr. 8 wieder eine große „Draußenszene“ an: eine große Volks-Chorszene. Eine gesprochen vorgetragene Unglücksbotschaft berichtet von einer Katastrophe: Der Grubenbau ist eingestürzt, die ganze unter Tage arbeitende Belegschaft scheint umgekommen zu sein. Ein großer, diesmal gemischter Chor singt einen recht starken dramatisch bewegten, nicht schweren Chor zu sehr lebhafter Begleitung. Chöre, die Opernchöre von Gluck oder Mozart gesungen haben, bewältigen diesen Chor leicht und mit Begeisterung. Der Text allerdings müßte umgearbeitet werden.

Einen großen dramatischen Höhepunkt bringt jetzt das Finale des I. Aktes, Nr. 9. In einer gewissen Inkonzsequenz wird im gesprochenen Dialog der doch in Nr. 4 fristlos entlassene Michael von dem Obersteiger in den zusammenbrechenden Schacht geschickt, um nach dem Rechten zu sehen. Das muß also wohl auch eine andere textliche Wendung bekommen. Offenbar ist der Obersteiger nicht ganz schuldlos an dem Unglück, was Michael als Untersteiger wohl erkennt. So muß der Obersteiger als echter „Bösewicht“ sich auf diese Art des unbequemen Mitwissers entledigen und schickt ihn in die Hölle des zusammenbrechenden Bergwerks. Soweit der gesprochene Dialog. Hier setzt nun das hochdramatische Finale Nr. 9 ein. Das sichere Todesurteil für Michael läßt Franziska leonorenhafte Töne finden, denen der Obersteiger kalt und höhnisch, Michael gefaßt und über sich hinauswachsend antwortet. Wieder werden stark an den Freischütz erinnernde Terzette gesungen; zu denen sich schließlich noch in der $\frac{6}{8}$ -Stretta der über den Obersteiger empörte Volkschor findet; geschickt gemacht, so daß der Sopran nie vom Chor

erdrückt wird, die solistischen Männerstimmen immer in die Pausen des Chores gelegt werden. Ein fraglos erfolgssicheres Stück, das auch der Chor gern studieren wird.

Nun wird endlich im II. Akt ein neues Bühnenbild notwendig. Wir befinden uns im unterirdischen Reich des Bergmönchs, des Fürsten der unterirdischen Bergwelt. Die Gestalt dieses „Bergmönchs“ scheint nicht ganz klar und eindeutig gezeichnet. Die Bearbeitung wird hier für eine deutlichere Zeichnung sorgen müssen. Halb König der Trolle aus Peer Gynt, halb Getreuer Eckart ist das Bild so zu schwankend und nicht ganz überzeugend. Der II. Akt beginnt mit Nr. 10, mit einem Gemischten Chor der „Salamander“, die wie in Mimes Reich geschäftig am Werk sind und hämmern: „Finstre Gnomen, hellflammende Geister sind wir . . . wir sind's, die das Gold und Eisen bereiten . . . die Krone den Fürsten, den Trauring den Bräuten . . .“ Dieser leichte Chor geht in Nr. 11 in ein „Ballett“ über, das je nach den Gegebenheiten auch ausgelassen werden oder aber auch Kindertanzgruppen eine lohnende Sonderaufgabe bieten könnte.

Im Kreise dieser guten Gnomen erwacht der vom guten Berggeist hierher gerettete, zunächst ohnmächtig daliegende Michael. Eine große Arie Michaels mit Rezitativ, in dem er das neu geschenkte Leben dankbar begrüßt, großem Allegroteil, der die fürchterlichen Schrecken der Todesfahrt mit allem zeitgenössischen musikalischen Requisit solcher Schreckensarien schildert, und endlich abschließendem Schubertschen $\frac{6}{8}$ -Allegro agitato des Dankes für die Errettung aus der sicheren Todesgefahr gibt dem Sänger reiche Möglichkeiten der Entfaltung, immer nur hohes *g* verlangend.

Jetzt klappt leider eine große Lücke, die von der mageren Inhaltsangabe nur unbefriedigend gefüllt wird. Da mögen neue Bearbeiter neue Ideen haben. Das nächste Musikstück, Nr. 12, führt uns wieder auf die Oberwelt. Der Obersteiger ist allein; er hat sich seines Feindes entledigt. Seine Scheusalsarie hat allerdings fast Shakespearesches Ausmaß an Niederträchtigkeit und infernalischer Gesinnung, die einem Jago Ehre machen würde. Ein sehr gesangliches Stück, das nur vielleicht etwas zusammengestrichen werden müßte. Des Obersteigers Bosheit und Gemeinheit nimmt solche Ausmaße an, daß Guntram, sein Vertrauter, sich im folgenden Duett von ihm lossagt und auf die Seite des Guten schlägt. Dies Stück könnte gestrichen werden, da seine dramatische Notwendigkeit sich nicht abzeichnet.

Sicher muß das nächste Duett, Nr. 13, zwischen Guntram und Hedwig gestrichen werden. Es ist in der Musik außerordentlich schwach, und auch die Handlung müßte zügig gestrafft werden.

Auch im Finale, Nr. 14, muß wohl einiges geändert werden. Es fordert nun ein Männerchor mit nicht immer ganz delikater Deklamation Rache und Bestrafung des Obersteigers, der Michael in den sicheren Tod getrieben. Dies Stück müßte sicher gekürzt, wenn nicht gestrichen werden. Auch die nächste, an Shakespeare gemahnende „Wahnsinnsarie“ der Franziska, die den Geliebten tot meint, ist wohl nicht in allen Teilen so zu realisieren. Stärker wird die Szene, wenn Franziska dem „Mörder“ gegenübersteht und von ihm den „Gestorbenen“ zurückverlangt. Wie im Freischütz, spart der Männerchor nicht mit mitfühlender Sympathie: „Wahnsinn hat ihr Gehirn zerrissen und zerfleischt nun ihr Herz mit grausamem Wissen“. Diese Szene verlangt allerdings eine überlegenere darstellerische Gestaltung, die nicht ins Lächerliche abgleiten darf. In hochdramatischer Arie überspannt Franziska ihre Kräfte und sinkt schließlich erschöpft zu Boden.

Da erblickt ein Bergmann im Schacht ein aufsteigendes Licht, der Chor glaubt zunächst an einen Geist, bis — — Michael lebendig wieder aus dem Schacht zurückkehrt. Freischütz und Fidelio stehen Pate zu einem jubelnden E-dur-Finale zwischen den beiden Wiedervereinten, zu dem sich noch krönend der Chor gesellt. Ein wirklich sehr wirkungsvolles und klangschönes Finale. Mit diesem großen Schluß sichert sich das Werk einen Erfolg. Wolfram hingegen hat noch einen ganzen Akt angehängt, um zu einem Don-Giovanni-Schluß mit Höllenfahrt des Bösewichtes zu gelangen. Das würde ich für ein durchaus verfehltes Unternehmen halten. Es müßte der ganze III. Akt fallen, der mit einer großen Arie des Obersteigers beginnt: er erfährt Michaels Rückkehr und schwört erneut Rache. Das ist eine nicht mehr ganz wirksame Neuauflage seiner vorigen Rachearie. Als Gegenstück dazu erlebt Beethovens „Mir ist so wunderbar“ eine neue Auferstehung in einem sehr ruhigen Kanon, zu dem sich nun also auch der bekehrte Guntram nicht ganz glaubwürdig hinzugesellt. Ein Glückwunschchor der Bergleute (Gemischter Chor) mit „Glückauf“ ist recht einfältig und harmlos und nach dem hymnischen großen Finale des II. Aktes keineswegs mehr am Platze.

Schließlich im letzten Finale, bei der entsetzten Höllenfahrt des Obersteigers, muß auch noch die unglückliche Figur des Ottokar aus dem Freischütz im letzten Augenblick einspringen, hier in der Gestalt des — — Bergrates. Auch der Chor ist ausgesprochen schwach, so daß mit Fug der ganze letzte Akt fallen möge! Ob sich nun ein fleißiger und unternehmungslustiger Chor- und Bühnenleiter einer Laienspielschar findet, der das vergessene Werk wieder aufführt? Seine Sänger und Spieler wie auch die Hörer werden es ihm gewiß danken!