

Verwendung. Graupner hingegen hatte für den Darmstädter Hof zuerst für jeden zweiten, später für jeden Sonn- und Festtag des Kirchenjahres eine Kantate zu liefern. Erhalten haben sich davon nicht weniger als 1.414 Werke aus 46 Dienstjahren.

Johann David Heinichen: *Deutsche Kantaten* ›Gelobet sei der Herr‹, ›Lass dichs nicht irren‹, ›Der Segen des Herrn machet reich‹, ›Gott ist unser Zuversicht‹ und ›Der Herr ist nahe‹. M. Harer, B. Beckermann, Tob. Hunger, F. Schwandtke, Sächsisches Vocalensemble, Batzdorfer Hofkapelle, Ltg. Matthias Jung. cpo (555 543-2) CD

Heinichens fünf für diese CD eingespielte Werke gehören noch der älteren Form der Concerto-Aria-Kantate an, bei der auf ein figural vertontes Bibeldictum mit Chor und Soli mehrere unterschiedlich besetzte Strophen einer Aria folgen. Am Anfang steht gelegentlich eine instrumentale Sonata, am Ende ein weiterer Chorsatz; Rezitative fehlen. Die Vielfalt der Formen ist gleichwohl beachtlich: Die Kantate ›Der Segen des Herrn machet reich‹ besteht nur aus einem einzigen, raffiniert gegliederten Satz für Chor und drei Solisten, die Kantate ›Gott ist unser Zuversicht‹ beruht mit ihren fünf Sätzen ausschließlich auf dem Text des Psalms 46. Bei der Kantate ›Der Herr ist nahe‹ gibt es einen Aufführungsvermerk aus den Jahren 1709 und 1722, bei ›Gelobet sei der Herr‹ aus den Jahren 1717 und 1724, doch stammen diese Noten aus dem Bestand der Fürsten- und Landesschule Grimma, also nicht aus Heinichens unmittelbarem Umfeld. Die fünfte Kantate ›Lass dichs nicht irren‹ präsentiert gleich zwei biblische Dicta, die ein aufwändiges Tenorsolo umrahmen, und somit ebenfalls eine originelle formale Lösung. – Man kann sich gut vorstellen, dass es genau diese individuellen Ausgestaltungen waren, mit denen Heinichen, unbeschwert von konkreten Dienstpflichten, nach seiner eigenen musikalischen Formensprache suchte. Dass die Musik in der Neukirche beim Leipziger Publikum guten Zuspruch fand, lag sicherlich nicht zuletzt daran, dass Telemann und seine Nachfolger das Collegium musicum dazu heranziehen konnten. Vor diesem Hintergrund scheint die Besetzung des Sächsischen Vocalensembles und der Batzdorfer Hofkapelle durchaus nicht unangemessen: Matthias Jung lässt im Chor



fünf bis sechs Sänger beziehungsweise Sängerinnen pro Stimme agieren, im Orchester sind die ersten Violinen dreifach, die zweiten Violinen und Bratschen jeweils doppelt besetzt. Ob der konservativ anmutende fünfstimmige Streichersatz (mit Violine statt Violoncello) in ›Der Segen des Herrn machet reich‹ aber nicht vielleicht doch darauf hinweist, dass eine solistische, die hohen Stimmen nicht hervorhebende Besetzung intendiert ist, bleibe dahingestellt – der hell leuchtende Klang, den Jung mit den Ensembles modelliert, hat jedenfalls seinen eigenen Reiz. Verlassen kann sich Jung dabei einmal mehr auf seinen hervorragenden Chor, der sich mit traumwandlerischer Sicherheit durch die Kompositionen bewegt und ein hohes Maß an technischer Perfektion und Transparenz mit weicher Geschmeidigkeit verbindet. Das Solistenensemble und die Batzdorfer Hofkapelle stehen dem nicht nach und machen diese CD zu einer lohnenden Entdeckung.

*Christoph Graupner: Solo- und Dialogkantaten, Vol. 2. Kantaten GWV 1119/13, 1129/14, 1160/12a, 1124/16 und 1159/12b.* Marie Luise Werneburg (Sopr.), Dominik Wörner (Bass), Kirchheimer BachConsort, Ltg. Florian Heyerick (Cemb.). cpo (555 656-2) CD

Florian Heyerick und das Kirchheimer BachConsort sind schon mehrfach mit Graupners Kirchenkantaten in Erscheinung getreten. Fixstern ist hier der Bassist Dominik Wörner, der das BachConsort gegründet und die Produktion von inzwischen fünf CDs initiiert hat. Zusammen mit der Sopranistin Marie Luise Werneburg entstand 2018 eine erste Doppel-CD mit Solo- und Dialogkantaten, der hier nun

die zweite Ausgabe in nahezu identischer Besetzung nachfolgt – unter Heyericks Leitung, während die ältere Aufnahme mit Rudolf Lutz realisiert wurde, dem umtriebigen künstlerischen Leiter der Bach-Stiftung im schweizerischen St. Gallen.

Die fünf für diese CD eingespielten Kantaten stammen aus Graupners ersten Darmstädter Jahren. Die Dialog-Kantaten ›Soll nun das unschuldsvolle Lamm‹, ›Mein Jesus, nahe doch zu mir‹ und ›Dein Schande ist verzweifelt böse‹ sind zwischen 1712 und 1714 entstanden; ergänzt werden sie von den Solokantaten ›Sehet, welch ein Mensch für Sopran‹ aus dem Jahr 1716 und ›Lass uns in deiner Liebe‹ für Bass aus dem Jahr 1712. Zur feinen Ordnung dieser CD gehört, dass die fünf Kantaten entsprechend ihrer Position im Kirchenjahr aufeinander folgen, wobei sich Dialog- und Solo-Kantaten dennoch abwechseln. Man entdeckt: Wer sich mit Graupners Kirchenkantaten beschäftigt, kann aus dem Vollen schöpfen, braucht aber vielleicht auch ein paar gute Ideen, um sich in der Masse nicht zu verlieren.

Gegenüber Heinichens Kantaten wirken Graupners Werke moderner, vor allem weil sie in unterschiedlicher Weise bereits auf den Texten neuerer Art beruhen, in denen sich Rezitative und Accompagnati mit Arien und Duetten abwechseln. Die Zahl der Sätze variiert zwischen drei und acht, die Aufführungsdauer liegt im Durchschnitt bei schlanken zwölf Minuten. Das Kirchheimer BachConsort ist in allen Stimmen solistisch besetzt, was der Aufnahme große Klarheit verleiht, den Darmstädter Verhältnissen aber wohl nicht ohne Weiteres entspricht. Landgraf Ernst Ludwig, ein Verehrer Lullys und seiner Musik, beschäftigte schon zur Zeit von Graupners Anstellung eine außergewöhnlich große Hofkapelle. Letztlich rücken solche Fragen aber wie schon im Fall der Kantaten Heinichens in den Hintergrund, wenn so souverän und klangschön auf den Punkt musiziert wird, wie es hier der Fall ist.

Marie Luise Werneburg, in zwei der Dialogkantaten in der allegorischen Rolle der Seele, findet mit bescheidener Zurückhaltung wahrhaft beseelte Töne, die auch im Piano noch voller Leuchtkraft sind. Dominik Wörner als Dialogpartner Jesus gibt sich mal tröstend, mal ermahmend, aber stets mit ebenso viel leichter Beweglichkeit wie profunder Autorität. Beeindruckend ist

auch die große Geschlossenheit dieser Aufnahme, die die Einigkeit aller Beteiligten in interpretatorischen Fragen nachdrücklich unter Beweis stellt: wenig Vibrato, sprechende Artikulation, prägnante Phrasierung, ausdrucksvolle Dynamik. Auch diese fünfte Produktion von Graupner-Kantaten mit dem Kirchheimer BachConsort ist rundum überzeugend.

Andreas Waczkat

## PRÄFEMINISTISCHE AUFKLÄRUNG



Andrea Bernasconi: ›L'Uomo‹. *Festa teatrale* (Bayreuth 1754). Ph. Mathmann, M. Lardner, Fr. Benitez, Fl. Götz, A. Lackner, S. Bode, A. Herbst, Joh. R. Falkinger, Ensemble 1700, Ltg. Dorothee Oberlinger. Deutsche Harmonia Mundi (19658892092) 3 CDs

Das Stück straft den Titel Lügen. *L'Uomo* von Wilhelmine von Bayreuth – auf Französisch abgefasst, von Hofdichter Luigi Maria Stampiglia in operntaugliches Italienisch übertragen – ist nicht die anthropologische Wesenserkundung, die das universale Titelwort zu verheißen scheint. Der Mensch, wie ihn die Fürstin in seiner existenziellen Geworfenheit sieht, ist nur ein Spielball höherer Mächte: der des Guten und jener des Schlechten. Als Paarung, die der Prä-Gender-Mensch naturgemäß darstellt, hat er eine schwache Seite, nämlich das Männchen. Und eine stärkere, das Weibchen. Ist der exemplarische Mann nur ein bloßer Reflex der Verlockungen und Moralpredigten, die über ihn hereinprasseln, zeigt die Frau immerhin Ansätze von Willenskraft: Wilhelmines präfeministische Botschaft.

Aber für ein Beziehungslaboratorium, in dem sich die Humanität experimentell im Spannungsfeld der Liebe erproben könnte, reicht die dünne Adam-und-Eva-Setzung nicht. Der permanente männliche Sündenfall schlägt auch nicht um in eine Genesis humaner Ratio, weil Einsicht und Erkenntnis so fremdgesteuert bleiben wie vorher die Triebe. Und im allegorischen Oberstübchen der übermenschlichen Mächte und Gewalten gibt es zwangsläufig sowieso keine Entwicklung – ein böser Geist bleibt halt ein böser Geist. Eine Zuspitzung der allegorisierten Gegensätze zum dialektischen Disput ist Wilhelmine nicht gegeben, so dass die Dialoge weder intellektuelle noch dramatische Spannung entwickeln. Die Peripetien und Umbrüche werden nicht dialogisiert, sondern bleiben, bei aller aufklärerischen Absicht, dem Hokuspokus der ausgetüftelten Bühnenmaschinerie des Markgräflichen Opernhauses zu Bayreuth überlassen, wo 1754 die Uraufführung stattfand. Was übrigens in der Präsentation von Dorothee Oberlingers Ersteinspielung schlecht rüberkommt: Zwei Booklets liegen bei, im einen das Libretto ohne Regieanweisungen, also teilweise unverständlich; im anderen eine Zusammenfassung, aus der man sich die handlungsstiftende Bühnenaktion zusammenreimen muss.

Inhaltlich und formal greift Wilhelmines Werk zurück auf die zu Beginn des 18. Jahrhunderts allmählich verblühenden oratorischen Allegorien. Qualitativ bliebe es ein lange weilendes Stelldichein lebloser Wortgeburten, wäre da nicht die Musik. Gut drei Stunden Sitzfleisch mag der Einakter (!) bei der Premiere in Anwesenheit von Wilhelmines Bruder, Preußens großem Friedrich II., gefordert haben. Dorothee Oberlinger hat auf zweieinhalb gekürzt, unter anderem durch Da-capo-Amputationen: besonders unsinnig in einer Arie wie ›Genio eterno‹, wo dem impulsiv kontrastierenden Mittelteil zwar das Orchesterritornell des Rahmenteils, einer innigen Preghiera, folgt, nicht aber diese selbst. Was dem stil- und dramaturgiebildenden Symmetrieideal schnöde die ignorante Schulter zeigt, zudem die Rückkehr in die gegensätzliche Ausdruckssphäre ad absurdum führt.

Strukturell reiht sich *L'Uomo* ein in die eklektizistische Phase der Opera seria. Bis zum schlussendlichen Sieg der Negioirea – silbenweise rückwärts gelesen erklärt sich

der Rollenname fast von selbst: Ragione, die Vernunft – ist auch das Ballett rege beteiligt, der Chor darf gelegentlich in sehr schlichten, teils nur zweistimmigen Sätzen Laut geben. Da die originale Ballettmusik verloren ist, wird sie in Oberlingers Aufnahme ersetzt durch Johann Gabriel Seyffarth zugeschriebene Tanzmusik für Carl Heinrich Grauns *Armida*. Trotz oder gerade wegen ihrer Genrehaftigkeit fügt sie sich stimmig ein – abgesehen vom Aufmarsch der Laster und Leidenschaften, einer allzu harmlosen Porzellanparade.

Die Oper selbst komponierte der Münchner Vize-Hofkapellmeister Andrea Bernasconi – aber nicht ganz allein. Eine pasticcioartige Offenheit scheint von Anfang an geplant gewesen zu sein. Zwei schöne Kavatinen von Wilhelmine selbst – beide Lobpreisungen der aufklärenden Sonne, inbrünstig und sehr hoch die eine, lebhaft die zweite – wollten integriert sein, ebenso laut Booklet zwei Arien Johann Adolph Hasses und eine von Baldassare Galuppi, letztere in der Aufnahme offenbar gestrichen.

Bernasconi erhitzt *Accompagnati* mit dem üblichen Zunder (Skalenläufe, Akkordschläge), fügt den Szenen kurze instrumentale Zwischentakte ein und errichtet Arienmonumente aus den Klangmitteln der Zeit – Dreiklangsmotive, Vorhaltmelodien, rauschende Figurationen, Trommelbässe und schematische harmonische Verläufe –, aber mit jener geistreichen Individualität, der beispielsweise Negioirea die schönsten Rokoko-Flötentöne verdankt (›Caro Padre‹). Mit besonderer Anmut stattet Bernasconi in ›Che bel piacere‹ die *Animia* aus – die beiden Menschen-Seelchen tragen vom Wort ›Anima‹ abgeleitete Rollennamen, *Animia* sie, *Anemone* er (was keinen Gärtner aus Liebe meint, nur das Augmentativum). In *Anemones* ›Sino al respiro estremo‹ (›Bis zum letzten Atemzug‹) meint es der Meister feierlich ernst – und hoch ironisch. Denn seinen Treuschwur legt der Trottel von Männermensch ausgerechnet vor *Volusia* ab (vom italienischen *Voluttà*), der verkörperten Wollust, die keine Treue kennt, nur Gier.

Wenn also in der noblen Musik der Moment der wahren Empfindung schlägt, ist der Gipfel des Selbstbetrugs erreicht. Philipp Mathmann in der ursprünglichen Sopran-kastratenpartie des *Anemone* erklimmt ihn mit jungenhafter Expression, unterstrichen noch durch gelegentliche stimmbruchhafte