

durchgeschlagen, so dass sich kein Pathos entwickeln kann. Das *Largo* dient, da es nicht flexibel phrasiert wird, nicht als seelenvoller, geheimnisgetränkter Kontrast. Bieringer mag auch im Verlauf des Stücks nicht von einem Technizismus lassen, der vor allem in den Tempi keine Geschmeidigkeit kennt. Unter den Sängern ragt Christiane Libor in der Titelrolle heraus (in der Spielzeit 2009/10 gab sie noch die Eglantine): Sie singt ihre Auftrittsarie leuchtend und innig, gestaltet Koloraturen geschmeidig und technisch abgesichert; ihr sicherer Stimmsitz ermöglicht ihr heroische Dramatik ebenso wie gelösten Jubel.

Der Gegensatz zu Sabina Willeits Eglantine könnte nicht schärfer sein: Die Sängerin war in der von mir gesehenen Vorstellung indisponiert und musste die erste Arie weglassen. Sie erfüllt als knochige, rothaarige Gestalt mit eisig klirrendem Timbre das Rollenbild der schlangenhaften Intrigantin vorbildlich. Ihr Partner Lysiart, Armin Kolarczyk, kann trotz eines solide gestützten und angemessen rau gefärbten Baritons bei solcher Dämonie nicht mithalten. Er macht aber deutlich, dass die Rolle direkt zu den großen dämonischen Baritonpartien in Marschners *Vampyr* und *Templer und Jüdin* sowie Wagners *Lohengrin* führt. Klaus Schneider überzeugt als Adolar eher mit sorgfältiger Artikulation als mit den nicht immer durchgestützten Höhen, kann aber summa summarum den Kampf mit der anspruchsvollen Partie für sich entscheiden. Karlsruhe hat gezeigt: Trotz des viel gescholtenen Librettos der Helmina von Chézy, trotz der komplexen, schwer vermittelbaren geistesgeschichtlichen Grundlagen lässt sich Webers *Euryanthe* zu einem heutigen Zuschauer überzeugenden Bühnenerfolg führen.

Werner Häußner

***Das Waldmädchen* in der Konzerthalle des Mariinsky Theaters in St. Petersburg**

Einen ersten Schritt in Richtung auf eine zukünftige Wiederaufführung von Carl Maria von Webers frühem Bühnenwerk, dem im Jahr 1800 in Freiberg uraufgeführten *Waldmädchen*, hat das Mariinsky Theater im Rahmen des alljährlichen Musikfestivals der Weißen Nächte in St. Petersburg unternommen. Am 14. Juni 2010 gelangten Auszüge des Werkes in konzertanter Form in dem erst kürzlich neuentstandenen, akustisch äußerst vorteilhaft konzipierten Konzerthaus des Theaters zur Aufführung. Junge Gesangsabsolventen des dortigen Konservatoriums sangen unter der musikalischen Leitung von Valery Gergiev im ersten Teil des Konzertes nach der Ouver-

türe insgesamt acht Gesangsnummern, während anschließend die Overtüren zu *Oberon*, *Freischütz* und *Euryanthe* sowie die *Aufforderung zum Tanz* (in Orchesterfassung) das ausschließlich Weber gewidmete Programm abrundeten. Damit dürfte erstmalig etwas von dem Notenfund zu Gehör gekommen sein, den Natalja Gubkina im Jahr 2000 publik machte und der – dank ihrer Entdeckung – als das einzig erhaltene Aufführungsmaterial des *Waldmädchens* angesehen werden muss. Nach Gubkina ist zu vermuten, dass die Notenmaterialien zusammen mit Karl Ritter von Steinsberg nach St. Petersburg bzw. nach Moskau gelangten und nach dem Tod des umtriebigen Schauspielers und Theaterunternehmers über dessen Witwe und den Sänger Adolf Stein letztlich ihren Weg ins Archiv des Mariinsky Theaters fanden. Die Bemerkung Frank Zieglers, die seinen umfassenden Beitrag zum Entstehungskontext der Oper beschließt, dass nämlich „das Petersburger Manuskript für eingehendere Forschungen leider noch immer nicht zur Verfügung [stand]“, besitzt bedauerlicherweise auch heute noch Aktualität.

Wenngleich sich der im St. Petersburger Konzertleben omnipräsente Valery Gergiev der musikalischen Leitung annahm – wenige Stunden zuvor dirigierte er noch im Großen Haus Béla Bartóks *Herzog Blaubarts Burg* –, stand weniger die musikhistorische Besonderheit dieses Konzerts im Vordergrund des Interesses als vielmehr die Chance junger Sänger, sich im professionellen Rahmen dem Publikum präsentieren zu können. Ein einfaches Programmblatt informierte bündig über die Handlung des *Waldmädchens* wie über die Eckdaten der Freiburger Uraufführung. Dies allerdings ausschließlich in Kyrillisch – mit einem ausländischen Interesse an diesem Konzert rechnete die Theaterleitung demnach nicht. Das Orchester des Mariinsky Theaters spielte äußerst präzise, klangschön und mit einem sicheren Einfühlungsvermögen in die Webersche Musiksprache. Dies galt nicht nur für die allseits bekannten Instrumentalstücke der zweiten Programmhälfte, sondern auch für die unbekannteren Exzerpte aus dem *Waldmädchen*. Eher konnte man den russischen Sängerinnen und Sängern die fehlende Vertrautheit mit den Arien und Duetten anmerken, doch meisterten sie durchweg souverän sowohl die deutsche Aussprache wie auch das stellenweise stark hervortretende musikalisch Ungelenke des Debütwerks.

Denn dass das *Waldmädchen* kein jugendlicher Geniestreich ist, hat der reine Höreindruck dieser Aufführung von Overtüre und acht von insgesamt 21 vorhandenen Nummern der Partitur allzu deutlich gemacht. Weber hat zwar schon ein sicheres Gespür für den musikalisch-dramatischen Effekt, doch will ihm die Balance formaler Abschnitte, die Ökonomie einer organi-

schen Formkonstruktion noch nicht recht glücken. Daneben ist auffällig, wie der junge Komponist versucht, sich die Standardszenen bzw. tradierten Liedformen der Oper seiner Zeit zu eigen zu machen. Sehr gefällig geraten bei ihm die kurzen, meist strophengegliederten Arien des Knappen Krips und seiner geliebten Kammerfrau Kunigunde. Aus dem I. Akt kamen die Bariton-Arien Nr. 2 („Ein Mensch, der viel Kuerage hat“) und Nr. 5 („Ein Bärenhäuter nimmt Reißaus und zahlt das Fersengeld“) zur Aufführung, gesungen von Nikolaj Kamenskij. Ljudmila Dudinowa interpretierte das Scherzlied der Kunigunde Nr. 8 („Wer Weiber hüten will, der muß gar früh aufstehen“), das einen ländlich-tänzerischen Ton anschlägt. Ebenso kam das Schlussduett des Dienerpaares zu Gehör (Nr. 18 „So komm du mein Liebchen, oh komm denn mein Schatz“), das in der Tradition des glücklichen Schlussgesanges des ‚niederer‘ Liebespaares steht, das sich neckisch wie Papagena und Papageno über die Anzahl seiner zukünftigen Kinder streitet. Dies ist nicht das einzige Stück, in dem Anklänge an das Wiener Singspiel und besonders an Mozarts *Zauberflöte* hörbar werden.

Die für Weber in späteren Werken so wesentliche Kategorie der musikalischen Naturschilderung, namentlich das durch Hornklänge vermittelte romantische Stimmungsbild einer friedvollen bzw. stürmischen Natur, findet sich auch schon im Duett Nr. 12, das den II. Akt eröffnet. Fürst Hartor (Tenor Dmitrij Koleuschko) und sein Stallmeister Wizlingo (Bass Timur Abdikeew) singen es gemeinsam. Die bedrohlichen Naturgewalten eines Gewitters spiegeln die innere Gemütslage Hartors: „Schrecklich tobt der Stürme Sausen, ängstlich ist des Donners Brausen“. Zu diesem Text schrieb Weber, dem Szenentopos folgend, eine effektvolle Gewittermusik mit entsprechend repetierenden Begleitfiguren im Orchester.

Die Rolle der Mathilde, die in der Librettofassung von Steinsberg nicht aus Liebe, sondern aus Staatsräson den Prinzen Sigmund heiraten soll, stellt die sängerisch anspruchsvollste Partie der Oper dar und war im St. Petersburger Konzertprogramm mit ihren zwei großen Arien vertreten: Die zweiteilig gegliederte Arie Nr. 11 („Hör, oh Himmel, hör die Klagen“), gesungen von der Sopranistin Irma Dzhigolaty, steht an finaler Position des I. Aktes. Schon das lyrisch-ernste Oboenvorspiel signalisiert die größeren Dimensionen dieser Arie gegenüber den vorangegangenen kurzen Nummern der Dienerrollen. Zudem steht sie in der Tradition der Gebetsszene und wirft einen langen Schatten voraus auf die Gebetsszene der Agathe aus dem *Freischütz*. Die zweite Arie der Mathilde, die mit Recitativo con Aria überschriebene Nr. 16 („Ich will durch mein ganzes Leben ihn erfüllen, meinen Schwur“), erfordert dagegen einen

hohen Koloratursopran mit erfahrenen sängerischen Fähigkeiten. Denn schon der rezitativische Beginn birgt für die Interpretin enorme technische Anforderungen, die Larissa Judina in diesem Konzert souverän meisterte. Entschlossenheit und Standfestigkeit der Mathilde werden hier thematisiert, die sich für ihren Geliebten, den Fürsten Hartor, und gegen den vom Vater ausgewählten Prinzen Sigmund entscheidet. Die Komposition verrät allerdings noch Unsicherheiten in der Beherrschung des musikalischen Handwerks, indem die eingesetzten musikalischen Mittel unverhältnismäßig und kaum ausbalanciert gegenüber der Gesamtanlage zum Einsatz kommen. Man könnte meinen, Weber probiere sich an den großen Formen und eifere unverblümt dem Vorbild Mozarts nach. Tatsächlich hat diese Koloraturarie den musikalischen Tonfall der Königin der Nacht, und zudem war die Sängerin der Freiburger Uraufführung, Madame Seiffert, eine frühe Interpretin dieser Rolle. Ob die deutlich hörbare Unausgewogenheit dieser Arie dem noch in der Entwicklung begriffenen kompositorischen Handwerk Webers geschuldet ist oder weit eher dem Zeitdruck, mit dem er möglicherweise den ganzen II. Akt komponieren musste, lässt sich wohl nicht mehr feststellen.

Die einzige Arie, die dem Prinzen Sigmund zugeordnet ist und die bei der Uraufführung der Oper vom Librettisten und Theaterprinzipal Steinsberg übernommen wurde, schildert die intime Beziehung, die der Prinz zum stummen, aus dem Wald in die Burg entführten Mädchen Silvana aufzubauen versucht. Andrej Iljuschnikow sang diese äußerst reizvolle, lyrische Tenorarie Nr. 14 („Sprich oh Mädchen, liebst du mich ebenso als wie ich dich?“) mit großer Sensibilität. Sie ist strenggenommen ein Duett, denn die Antworten und Emotionen des stummen Mädchens, im Original dargestellt durch eine Tänzerin, werden durch die solistisch hervortretende Oboe klanglich symbolisiert. Sie konzertiert förmlich mit dem Tenor, und damit fungiert das Orchester gewissermaßen als eigenständiger Dialogpartner, der in das dramatische Geschehen eingreift: Pantomime, Tanz und Sprache verschmelzen hierbei zu einer musikdramaturgischen Einheit, die – wie Frank Ziegler aufgezeigt hat – direkte Bezüge zur Herkunft des *Waldmädchen*-Stoffes als populäres Ballettsujet aus den Jahren vor der Jahrhundertwende aufweist. Interessant ist, dass Weber den Klang der Oboe als musikalisches Sinnbild der Geliebten wählte, die durch den Arientext mit den Attributen von Reinheit, Treue und himmlischer Freude verbunden ist. Mehr als zehn Jahre später schrieb bekanntlich auch Beethoven dieses Instrument als imaginären Dialogpartner für die Kerkerarie Florestans vor, mit welchem dem Gefangenen seine Frau Leonore als Hoffnungsidol vor das innere Auge

tritt. Eine stabile musikdramaturgische Semantik des Oboenklangs zur Zeit um 1800 ließe sich womöglich damit erhärten.

Der einmalige Höreindruck dieser Auszüge aus dem Jugendwerk Webers, den die konzertante Aufführung in St. Petersburg ermöglichte, hat deutlich gemacht, dass mit der wiedergefundenen Partitur des *Waldmädchens* zwar kein frühreifes Meisterwerk erhalten geblieben ist, aber dennoch ein längst nicht nur für die Weber-Forschung bedeutsamer Fund getätigt wurde. Es ist für die nahe Zukunft zu wünschen, dass das historische Aufführungsmaterial der Forschung zur Verfügung gestellt würde und damit der Weg frei wäre für dessen historisch-kritische Aufarbeitung. Eine diesem Notenfund angemessene öffentliche Aufführung könnte erst daraufhin in Angriff genommen werden; eine solche hat das St. Petersburger Konzert bei aller künstlerischen Kompetenz der Beteiligten noch nicht geleistet.

Richard Erkens

Zu Gast in *Rübezahls musikalischem Garten*

Seit 2004 spukt er wieder durch das Riesengebirge und die angrenzenden Gegenden: der unberechenbare Berggeist Rübezahl. Seine „Reanimierung“ hat die polnische Sängerin und Musikwissenschaftlerin Małgorzata Mierczak zu verantworten; die aus Karpacz (Krummhübel) Gebürtige forscht seit Jahren nach musikalischen Bühnenwerken, die sich mit der Sagengestalt ihrer Heimat auseinandersetzen. Über 60 Opern, Singspiele, Ballette u. a. zur Thematik hat sie inzwischen ermittelt, aber das alleinige Sammeln historischer Materialien und deren wissenschaftliche Aufbereitung (an der Universität Salzburg) reichen der engagierten Künstlerin, die u. a. an der Mailänder Scala und bei den Salzburger Festspielen Erfolge feierte, nicht aus – ihre musikalischen Entdeckungen möchte sie nicht nur einem kleinen Fachpublikum, sondern einer breiteren Öffentlichkeit vorstellen. Ihre Idee: aus Versatzstücken der musikalisch reizvollsten Werke ein Opernpasticcio zusammenzustellen, wie es im 18. und noch Anfang des 19. Jahrhunderts gang und gäbe war. *Muzyczny Ogród Liczyrzepy – Rübezahls musikalischer Garten* nannte sie diese Zusammenstellung (vgl. den Bericht über die ersten Vorstellungen im Sommer 2004 in *Weberiana* 15, S. 125f.).

In diesem Garten kultivierte Frau Mierczak vor allem vier ihr besonders ans Herz gewachsene Setzlinge: Musik aus Webers Opernfragment *Rübezahl* (komponiert 1804/05; Libretto: Johann Gottlieb Rhode), aus Louis Spohrs *Berggeist* (UA Kassel 1825; Libretto: Georg Döring) mit seinen durchkom-