

Die Damen hinterlassen einen weit günstigeren Eindruck. Vor allem Daniela Gerstenmeyer gestaltet die Auftritte Ännchens frisch und beweglich, gibt den Worten Sinn und Farbe. Ilia Papandreou ist eine seelenvolle Agathe; ihr dunkel getönter Sopran ist dynamisch flexibel geführt, dürfte aber im Vibrato noch kontrollierter und im Jubel der Stretta ihrer Arie („All meine Pulse schlagen“) befreiter klingen. Andreas Ketelhut hat den Erfurter Opernchor so passend für die Riesenbühne präpariert, dass Unsicherheiten auf ein Minimum reduziert waren.

Werner Häußner

„Ist es möglich, darf ich glauben?“ – Zur ersten vollständigen Wiederaufführung von Webers Oper *Das Waldmädchen* durch das Mittelsächsische Theater Freiberg/Döbeln

215 Jahre sind seit der Uraufführung von Webers Bühnen-Erstling *Das Waldmädchen* durch die Truppe des Prinzipals (und Librettisten) Karl Franz Guolfinger Ritter von Steinsberg im sächsischen Freiberg (24. November 1800) vergangen, für den 13. April 1806 ist die letzte szenische Aufführung dieser Oper in Prag dokumentiert, nachdem sie auch in Chemnitz, St. Petersburg und Wien gegeben worden war – insgesamt sind nach heutiger Kenntnis zu Lebzeiten des Komponisten 16 Vorstellungen des Werks über die verschiedenen Bühnen gegangen (zehn davon allein im Leopoldstädter Theater in Wien). Anschließend geriet das Stück erst in Vergessenheit, galt schließlich bis zum Jahr 2000 als verschollen. Als Natalja Gubkina in zwei Publikationen 2000/2001 auf das im St. Petersburger Mariinski Theater erhaltene Material (Partitur und Stimmen, ohne Dialoge) hinwies, war die Begeisterung groß, doch bis zur Wiederaufführung blieb es ein steiniger Weg. Lediglich einmal (am 14. Juni 2010) erklangen seither im neubauten Konzertsaal des Mariinski Theaters in St. Petersburg die Ouvertüre und acht ausgewählte Gesangsnummern des Werks (Nr. 2, 5, 8, Beginn der Nr. 11, Nr. 12, 14, 16, 18) unter Leitung von Valery Gergiev im Rahmen eines Weber-Konzertabends (vgl. *Weberiana* 21, S. 153–157). Mit umso größerer Spannung wurde die erste vollständige (nur behutsam gekürzte) konzertante Wiedergabe erwartet, die noch dazu am Ort der Uraufführung stattfand: dem entzückenden, 1791 eröffneten Freiburger Stadttheater, das zwar sowohl im Äußern wie auch im

Innenraum nicht mehr den Zustand von 1800 zeigt, aber allein durch seinen intimen Charakter der ideale Ort für diese Wiederbegegnung war.

Das Publikum musste sich freilich noch am Premierenabend (20. November 2015) gedulden, denn mit berechtigtem Stolz berichtete zunächst Intendant Ralf-Peter Schulze über die langfristigen Vorbereitungen dieses Projekts, dessen Verwirklichung wohl kaum hätte gelingen können, wäre die musikalische Einstudierung nicht in die Feierlichkeiten anlässlich des 250-jährigen Jubiläums der Freiburger Bergakademie eingebunden gewesen. Er dankte allen im Vorfeld in Freiberg und Petersburg am Zustandekommen der Aufführungsserie beteiligten Personen, darunter Berghauptmann a. D. Prof. Reinhard Schmidt, der über viele Jahre hinweg die Idee einer Wiederaufführung der Oper am Ursprungsort mit beeindruckender Beharrlichkeit vorangetrieben hatte. Anschließend wurde das Grußwort von Valery Gergiev, dem Direktor des Mariinski Theaters, verlesen, der die intensiven und langandauernden kulturellen Kontakte zwischen Russland und Deutschland betonte, für welche die Überlieferung des *Waldmädchens* in Petersburg ebenso wie die gemeinsamen Aktivitäten zu dessen musikalischer Wiederbelebung beispielhaft stünden (ein weiteres Grußwort des Mariinski Theaters ist im informativen, liebevoll gestalteten Programmheft abgedruckt).

Nach den Ansprachen ergriff der musikalische Leiter des Abends, Generalmusikdirektor Raoul Grüneis, den Taktstock: Die Musik, die der noch nicht 14-jährige Carl Maria von Weber im Herbst 1800 in Freiberg komponiert hatte, durfte erklingen und – überraschte äußerst positiv! Angesichts des unerfreulichen Pressestreits als Reaktion auf die Freiburger Uraufführung war das nicht unbedingt zu erwarten gewesen: Stadtmusikus Christian Gottlob Siegart hatte dem jungen Komponisten damals jegliche Kenntnis abgesprochen, wie man die Orchesterinstrumente sinnvoll (ihren Möglichkeiten gemäß) einsetzt. Kantor Johann Gottfried Fischer ging noch weiter, rügte auch den ungeschickten Umgang mit Text und Rhythmus, fehlendes Gespür für den adäquaten Einsatz der Singstimmen, vor allem aber die vielen regelwidrigen harmonischen Fortschreitungen. Selbst die positivsten Reaktionen konnten in den musikalischen Einfällen lediglich erste „Blüten“ erkennen, die „erst in der Folge schönere und reifere Früchte versprechen“, und gaben der Hoffnung Ausdruck, dass „ein junger Künstler von diesen Talenten einmal etwas

Vollkommeneres zu liefern im Stande seyn werde“. Auch Weber selbst distanzierte sich später von seinem Frühwerk und bemerkte 1818 in seiner autobiographischen Skizze, es handle sich um ein „höchst unreifes, nur vielleicht hin und wieder nicht ganz von Erfindung leeres Produkt“.

Unreif sicherlich, aber doch voller Ideen und erstaunlich souverän in der Anverwandlung musikalischer Vorbilder, auch wenn das dramaturgische Gespür für die Balance von dramatischer und musikalischer Entwicklung noch nicht vorhanden ist. Musikalisch zeigt sich das „späte Wunderkind“ auf der Höhe der Zeit: Die süddeutsch-österreichischen, vor allem Wiener Singspiele der 1780er und 90er Jahre, Werke von Dittersdorf, Schack, Teyber, Winter, Wenzel Müller bis hin zu Mozart, wie sie auch die väterliche Weber'sche Theatertruppe auf dem Spielplan hatte, bilden deutlich vernehmbar das prägende musikalische Bezugssystem. Stellenweise sind zudem Einflüsse aus der italienischen Opera-buffa-Tradition hörbar, gehörten doch zum Repertoire, mit dem Weber als Kind einer Theaterfamilie aufgewachsen war, auch Werke von Sarti, Cimarosa und Paisiello. Auch wenn dem heutigen Hörer vor allem die Mozart-Parallelen „ins Ohr fallen“ – in dramatischen Passagen in erster Linie die *Entführung aus dem Serail*, in den volkstümlich-komischen eher die *Zauberflöte* – würde ein umfassenderer Vergleich mit dem Fundus der vor 1800 gängigen Werke sicherlich noch weitere Parallelen und musikalische Vorbilder zu Tage fördern.

Den Vorwurf mangelnder Kenntnis des Instrumentalsatzes konnte man nach dem Höreindruck keineswegs bestätigen, mit wenigen Ausnahmen: Der übertriebene Schlagwerk-Einsatz in der Ouvertüre (vor allem Becken und kleine Trommel) scheint bei einem Mittelalter-Sujet unpassend; in der Oper der Zeit um 1800 ist er eher mit Janitscharen-„Gerassel“ verknüpft und symbolisiert Exotik bzw. fremdländische Barbarei. Auch der überreiche Einsatz von Trompetenfanfaren, selbst in Nummern von Domestiken (z. B. Arie des Krips Nr. 2, Duett von Krips und Wizlingo Nr. 11), ist wohl nicht als Parodie gemeint, sondern wirkt unfreiwillig komisch. Ansonsten überzeugt das klangliche Gewand: Schon hier bildet der mit den Hörnern verschränkte Holzbläsersatz die musikalische Seele des Orchesters, gerade in den Bläserpassagen (etwa dem Marsch im Finale II, Nr. 19) gelangen dem jungen Schöpfer berührende Momente. Ein bevorzugtes Soloinstrument ist, wie in anderen

Jugendwerken auch (im *Peter Schmoll*, den beiden Sinfonien von 1806/07, der 1808 bis 1810 entstandenen *Silvana* und selbst noch im 1810/11 komponierten *Abu Hassan*), die Oboe; sie wird im *Waldmädchen* etwa in den Arien der Mathilde (zu Beginn von Finale I, Nr. 11) und des Prinzen Sigmund (Nr. 14) konzertierend eingesetzt, kommt aber auch sonst (neben den Fagotten) bevorzugt zum Einsatz. Die Klarinette hingegen, deren solistischer Einsatz Webers spätere Kompositionen so unverwechselbar prägt, tritt hier vorwiegend im Verbund mit den Fagotten bzw. mit weiteren Bläsern, also im traditionellen Harmoniemusik-Sound, hervor oder steuert Floskeln bei, die eher der volkstümlichen Tanzmusik entlehnt scheinen. Inwieweit in dem im Vorfeld der Aufführung 2010 in St. Petersburg hergestellten Aufführungsmaterial eventuell Glättungen im Instrumentalsatz vorgenommen wurden, um Ungeschicklichkeiten des jungen Komponisten zu verdecken, bleibt freilich, so lange der Zugang der Forschung zu den Petersburger Originalmanuskripten nicht uneingeschränkt möglich ist, unklar.

Besonders interessant ist der abwechslungsreiche I. Akt, denn hier überrascht der junge Weber immer wieder mit aparten Einfällen: So wird in der Szene Nr. 6 der musikalische Verlauf im Orchester zweimal durch a-capella-Passagen der Sänger (Prinz Sigmund und Chor der Jäger) unterbrochen – die nach ihrem ersten Wein-Genuss allmählich schläfrig werdende *Silvana* soll keinesfalls geweckt werden. Die Nummer klingt schließlich mit einem wundervoll zarten *piano* der Bläser aus. Das Quartett Nr. 9 „Ist es möglich, darf ichs glauben“ enthält einen Orchester-begleiteten Kanon der vier Solisten, der durch seine Länge die Proportionen der Nummer eigentlich schon sprengt. Vorbild dafür könnte möglicherweise der Kanon (Nr. 6) in der Oper *Der Transport im Koffer* des älteren Halbbruders Edmund von Weber gewesen sein (vgl. dazu *Weberiana* 10, S. 78ff.). Das großangelegte Finale I (Nr. 11) eröffnet mit einer Klage der Mathilde, um dann in eine ausgedehnte, musikalisch freilich sehr heterogene Turnierszene überzuleiten, die u. a. ein Melodram des Ritters Wensky enthält, ein früher Vorgänger also zu den melodramatischen Szenen in Webers *Preciosa* und *Freischütz* und angeregt möglicherweise durch die Melodramen Bendas, die ebenso zum Repertoire der Weber'schen Theatertruppe gehört hatten.

Dieser experimentelle Charakter ist im II. Akt, den Weber nach eigenen Aussagen unter extremem Zeitdruck schrieb (er sprach 1801 von vier, 1818 von zehn Tagen, die ihm für die Komposition zur Verfügung standen), weniger stark ausgeprägt. Vielleicht war es die Zeitnot, die Weber veranlasste, sich hier stärker an den formalen „Normen“ zu orientieren. Somit wirkt dieser Akt zwar in sich geschlossener, gleichzeitig aber weniger individuell und originell. Trotzdem finden sich – wie schon in Akt I (Nr. 5, 8, 10) – auch hier (Nr. 15, 18) gerade für die volkstümlichen Figuren des Knappen Krips und der Kammerfrau Kunigunde wirkungsvolle, typgerechte Arien (eigentlich eher Lieder) und Duette, die, einige deklamatorische Ungeschicklichkeiten abgerechnet, dem Vergleich mit Singspielen routinierter Komponisten der Zeit durchaus standhalten. Und auch sonst lassen einzelne Einfälle aufhorchen, so die Idee, in Nr. 13 einen Tanzsatz ausschließlich von Piccoloflöte und Triangel vortragen zu lassen. Erstaunlich zudem, dass der junge Weber im Terzett Nr. 17 stellenweise bereits versucht, die unterschiedliche musikalische Charakterisierung der drei Protagonisten simultan, also in den Tutti-Passagen, weiterzuführen.

In der heiter-komischen Sphäre und der kleinen Form liegen die Stärken des Werks. Schwächer ist es meist dann, wenn Dramatik ins Spiel kommt und musikalisch größere Zusammenhänge gestaltet werden müssen. So fallen die Arie des Arbänder Nr. 7, in der er seine Tochter mahnt, bei der Wahl des Bräutigams nicht der Liebe, sondern der väterlichen Weisung und somit der Pflicht zu folgen, und besonders deren Gegenstück, Mathildes Arie Nr. 16 im II. Akt, in der sie sich vorbehaltlos zu ihrem Geliebten bekennt, gegenüber den genannten Nummern von Krips und Kunigunde musikalisch ab. Der junge Komponist blieb hier bei seiner Vertonung sklavisch am Text; es gelang ihm nicht, ein formal strukturiertes musikalisches Kontinuum zu entwickeln. Der Versuch, der inneren Erregung der Bühnenfiguren musikalisch bildhaft Ausdruck zu verleihen, ist auf ganzer Linie gescheitert (besonders in Nr. 16): Die dazu eingesetzten Koloraturen (generell über einer den Sänger kaum unterstützenden Streicher-Grundierung) ergeben sich nicht organisch aus dem musikalischen Fluss, sondern wirken wie „angestückt“ und in sich nicht folgerichtig (ein Problem, das Weber selbst in der ersten Fassung der Arie Nr. 10 der Mechtilde in der *Silvana* von 1808/10 noch nicht gänz-

lich zufriedenstellend gelöst hat). Wenn Arbänder im Terzett Nr. 17 musikalisch aufbraust, meint man Osmin (und somit eine musikalische Parodie auf Zorn und Machtgelüste) zu hören. Mathildes Schmerz und Trotz in Nr. 16 kleiden sich mal in Constanzen-artige Dramatik (mit hohen Haltetönen à la Martern-Arie), dann wieder in wilde Tongirlanden wie in der Rache-Arie der Königin der Nacht (mit e^3 als mehrfachem Spitzenton, also gerade einen Halbton tiefer) mit geradezu artistischen Sprüngen (innerhalb schneller Läufe von e^3 nach cis^1); die vokalen Anforderungen gerade an die Interpretin dieser Partie sind völlig übertrieben und – gemessen an ihrer Wirkung – unverhältnismäßig.

Das Solo der Mathilde am Beginn der Nr. 11 wirkt zudem, als wäre es für ein ganz anderes Stimmfach (mit tieferer Tessitura) geschrieben als die Nr. 16; ganz folgerichtig wurden bei der konzertanten Aufführung 2010 in Petersburg die beiden Arien von zwei verschiedenen Sängerinnen vorgetragen, während in Freiberg sowohl bei der Uraufführung 1800 wie auch bei den Wiederaufführungen 2015/16 jeweils dieselbe Interpretin den stimmlichen „Spagat“ zu bewältigen hatte. Hinsichtlich dieser Nummern scheint also die Kritik von Webers Widersachern im Pressestreit von 1801 durchaus gerechtfertigt. Eine positive Ausnahme unter den dramatischen Nummern bildet das effektvolle Duett Nr. 12 zu Beginn des II. Aktes, in dem Fürst Hertor und sein Begleiter Konrad Wizlingo nach ihrer Flucht vom Turnier das Brausen und Grollen des Gewittersturms ebenso wie ihre eigene stürmische Gefühlslage besingen (mit entsprechend lautmalerischer Orchesterbegleitung), auch wenn sich der Sturm in der kurzen lyrischen Einblendung zum Text „Mutig muss man alles tragen“ unvermittelt legt, um danach wieder so kräftig wie zuvor zu toben – von einem erfahreneren Komponisten wäre dies sicher anders gelöst worden.

Eine wichtige, für die Weber-Forschung drängende Frage war, wieviel *Waldmädchen* in der späteren Oper *Silvana* konserviert wurde. Die Annahme, dass sich die Handlung beider Opern weitgehend ähnelt, bestätigte sich (soweit sich dies im Falle des *Waldmädchens*, dessen Dialoge weiterhin verschollen sind, aus der alleinigen Kenntnis der Texte der musikalischen Nummern erschließt). Einige aus der Änderung von der zwei- zur dreiaktigen Anlage resultierende Umstellungen verleihen der von Franz Carl Hiemer geschaffenen Umarbeitung größere dramaturgische Konsequenz: So sind im *Wald-*

mädchen die erste Begegnung von Prinz und Silvana inklusive Verabreichen des Schlaftrunks (Nr. 6) sowie Silvanas Wiedererwachen im Schloss samt ihrer verwunderten Reaktionen auf die ungewohnte Umgebung (Nr. 13) weit voneinander entfernt; dazwischen liegen mehrere Bilderwechsel: die Auseinandersetzung zwischen Arbander und Mathilde (Schloss), deren Wiedersehen mit dem Geliebten Hertor (Garten), und schließlich das ausgedehnte Finale I (Turnierhof). In Hiemers *Silvana*-Fassung liegen die Nummern näher beieinander (Nr. 7/8 und 12), da die Turnierszene als Finale II (Nr. 15) weiter nach hinten rückt. Der Zusammenhang der Szenen zwischen Prinz und Silvana wird somit leichter nachvollziehbar und der sich um diese beiden Personen rankende Erzählstrang erscheint insgesamt aufgewertet. Die in Steinsbergs Erstfassung des Librettos dominierende Rolle der komischen Figuren als volkstheaterhafter Kontrapunkt zur Ritter-Romantik ist in Hiemers Libretto-Version wesentlich abgeschwächt: Nur Krips behält auch dort seine ursprüngliche Funktion; Kammerfrau Kunigunde und Stallmeister Wizlingo verlieren bei Hiemer (als Zofe Klärchen bzw. Knappe Kurt) an Bedeutung (allerdings auch an dramaturgischer Legitimation!) – musikalisch werden sie in der späteren Fassung gerade noch in einem Quartett eingesetzt, während ihnen von Steinsberg neben dem Quartett noch je zwei weitere Nummern zugestanden werden (Kunigunde eine Arie, ein Duett, Wizlingo zwei Duette).

Zu musikalischen Parallelen zwischen den beiden Weber-Opern waren, da die Petersburger Manuskripte für eingehende Forschungen nicht zugänglich waren, vor der Freiburger Einstudierung kaum Aussagen möglich. Die 2001 von Natalja Gubkina publizierten Musik-Incipits ließen immerhin die Vermutung zu, dass sich musikalische Übernahmen vorrangig in der Ouvertüre finden ließen, die Weber bei der Komposition der *Silvana* als einzige Nummer ausdrücklich mit dem Begriff „renovata“ (statt komponiert) bezeichnet hatte. Der Höreindruck bestätigte diese Annahme, förderte aber noch weitere Übernahmen zutage.

Abstrahiert man von dem eleganteren instrumentalen Gewand der Überarbeitung von 1809, erkennt man, dass Anlage und Themen der Ouvertüre tatsächlich in *Waldmädchen* und *Silvana* weitgehend identisch sind: Der sechstaktigen Einleitung mit dem dreifachen Akkord und dem Abgang durch den Dominantseptnonakkord folgt zunächst ein getragenes, wechselnd von

Fagott und Flöte gespieltes Thema, das in beiden Opern an späterer Stelle, und zwar in der pantomimischen Szene der Silvana im Schloss (Spiegel-tanz: im *Waldmädchen* in Nr. 13, in *Silvana* in Nr. 12), wiederaufgegriffen wird. Das motivische Material des *Allegro*-Hauptteils der Ouvertüre spielt in der späteren Oper *Silvana* in Rudolphs Arie Nr. 4 (erste Fassung) nochmals eine Rolle, im älteren *Waldmädchen* sind die musikalischen Bezüge dagegen andere: Hier werden Motive aus der Ouvertüre in beiden Finalszenen (in Finale I Nr. 11 in der Turnier-Musik, in Finale II im Schlusschor Nr. 21) eingeblendet; gemessen am Alter des Komponisten offenbart dies ein erstaunliches Gespür für großformale Zusammenhänge.

Eine Besonderheit hat die *Waldmädchen*-Ouvertüre: einen überleitenden Nachsatz nur für Streicher, der in der *Silvana* in ähnlicher Form erst am Beginn der Introduction Nr. 1 erscheint. In der Version von 1809 moduliert Weber an dieser Stelle in zwölf Takten nach dem D-Dur-Schluss der Ouvertüre von einem d-Moll-Beginn nach C-Dur als Dominante zur folgenden Jagdmusik in F-Dur. Im *Waldmädchen* von 1800 hat der Ouvertürennachsatz dieselbe Funktion; bei einem *attacca*-Übergang ist der Überleitungscharakter ohnehin derselbe, egal ob die Modulation nun (wie im *Waldmädchen*) als Schlussteil der Ouvertüre oder (wie in der *Silvana*) als Eröffnung der Introduction notiert ist.

In der Introduction selbst (jeweils mit Jägerchören und pantomimischer Musik) griff Weber im Tanz der Silvana (in der *Silvana* T. 180ff.) in beiden Opern auf dasselbe thematische Material zurück. In der nachfolgenden Krips-Arie (in beiden Werken Nr. 2) ist in der *Silvana* keine direkte thematische Übernahme mehr nachweisbar, das Vorlage-Modell aber durchaus noch zu erahnen. Auch bei einem anderen Krips-Solo (Nr. 5 im *Waldmädchen* bzw. Nr. 14 in der *Silvana*) gibt es eine auffällige Parallele: einen textlich ‚sinnfreien‘ Refrainteil (1800 „t-reng-te-reng-te-reng“, 1808/10 „rum-bi-di-wi-di-bum“). Das charakteristisch punktierte Thema des „T-reng-te-reng“-Refrains aus dem *Waldmädchen* kehrt in der *Silvana* im Jägerchor Nr. 3 in der Orchesterbegleitung (T. 13ff. Flöte und Oboe) wieder. Eine weitere *Waldmädchen*-Musik griff Weber in anderem Rahmen wieder auf: die Marcia Nr. 3, die er als vierhändiges Klavierstück seinen *Six petites Pièces faciles* op. 3 einver-

leibte, dort mit einem zusätzlichen Trio, das in der Opernversion noch nicht vorhanden ist.

Bei aller Freude über das Kennenlernen dieser frühen Weber-Komposition, dem erstaunlich ambitionierten und vielseitigen Werk eines noch nicht 14-Jährigen, bleibt natürlich immer der Vergleich mit der *Silvana* „im Hinterkopf“ und somit auch das Bewusstsein dafür, welch' gewaltigen Schritt der junge Weber in den folgenden knapp zehn Jahren in seiner Entwicklung getan hat. Denn eines unterscheidet das *Waldmädchen* und seine spätere Nachfolgerin grundlegend: Die für eine Oper ungewöhnliche stumme Titelfigur bildete im Bühnen-Erstling vor allem den Vorwand zum Integrieren von hübschen Tanz-Nummern bzw. pantomimischen Szenen (in Nr. 1, 6 und 13), die der personellen Struktur des Steinsberg-Ensembles (mit mehreren ausgewiesenen Tänzern und einem Ballettmeister) entgegenkamen. Erst in der *Silvana* konnte Weber aus der Grundidee musikalisch tatsächlich Kapital schlagen, indem er die Sprachlosigkeit der Titelheldin überwindet und ihr durch eine gestische, geradezu beredte Musik eigene Ausdruckskraft verleiht. Das Dialogisieren mit *Silvana* (vertreten durch die Oboe) in der Soloszene des Prinzen ist im Frühwerk (dort in Nr. 14) zwar bereits angelegt (die Oboe greift musikalische Phrasen der Singstimme auf), erfährt in der späteren Neubearbeitung des Stoffes als Quasi-Duett Nr. 13 allerdings eine weitaus überzeugendere musikalische Umsetzung.

Für das Theater Freiberg war die seit 2000 zunächst nur erhoffte, dann über mehrere Jahre geplante Einstudierung ein herausragendes Ereignis, ein wirklicher Kraftakt mit glücklichem Ausgang. Allen, die sich dafür engagiert haben, gilt ein herzlicher Dank! Intendant Ralf-Peter Schulze schuf anstelle der verlorenen Dialogtexte zur inhaltlichen Einordnung der musikalischen Einzelnummern einen amüsant-augenzwinkernden Erzähl-Text, mit dem Schauspieler Oliver Niemeier (zugleich Interpret des Ritters Wensky im Melodram) charmant durch den Abend führte (dass Teile seiner Conferenzen einige Instrumentalnummern überlagerten, wirkte allerdings eher störend). GMD Grüneis fand für die Musiknummern durchweg überzeugende Tempi und führte Solisten, Chor und Orchester souverän durch die sechs Abende (2. Premiere in Döbeln am 5. Dezember, Wiederholungen in Freiberg am 18. und 19. Dezember 2015 sowie 20. März und 4. April 2016). In der Mittel-

sächsischen Philharmonie verdienen die erste Oboe, die erste Klarinette und die beiden Fagotte besondere Hervorhebung, auch die ebenso vielbeschäftigten beiden Hornisten konnten überzeugen.

Das Solistenensemble wurde fast durchweg aus dem hauseigenen Personal besetzt, darunter der stimmlich souveräne Martin Gäbler als Fürst Arbander und Derek Rue als lyrischer Prinz Sigmund, der in der Premiere noch etwas gehemmt schien, in den Folgeaufführungen aber freier agierte. Als Gäste wurden Markus Ahme für die dramatischere Tenorpartie des Fürsten Hertor und die in der vorausgegangenen Spielzeit noch dem Haus angehörende Miriam Alexandra als Mathilde verpflichtet. Die wirkungsvolleren Musiknummern der Dienerfiguren hatten sicherlich Anteil daran, dass deren Interpreten (Sergio Raonic Lukovic als Krips, Barbora Fritscher als Kunigunde und Guido Kunze als Wizlingo) besonders gut ankamen, doch auch Miriam Alexandra wurde für die „Vokal-Akrobatik“, die sie zu meistern hatte, von den Zuhörern zu Recht gefeiert. Nicht nur das Premierenpublikum, das sich sowohl aus Freiburger Lokalpatrioten wie auch aus zahlreichen, teils von weit angereisten Weber-Enthusiasten rekrutierte, reagierte mit Begeisterung. Auch die nachfolgenden Aufführungen, in denen die Darsteller, von der Premierenanspannung befreit, teils mit fast schon szenischer Spielfreude „agierten“, kamen bei einem Großteil des Auditoriums bestens an – ein voller, verdienter Erfolg, vor allem aber ein spannender Einblick in die Entwicklung eines Komponisten, der gerade zwei Jahrzehnte nach seinem Bühnenerstling mit *Freischütz* und *Euryanthe* Operngeschichte schreiben sollte!

Frank Ziegler

Trefflich bedient!

Kay Voges mischt mit Webers *Freischütz* die Kulturszene in Hannover auf

Das ist doch schön! In stumpf gewordenen Zeiten, in denen all' die vaginal-anal-erektionale Blut-Sperma-Fäkalmetaphorik des postzeitgenössischen Theaters nur noch Augenrollen oder Schulterzucken hervorruft, schafft die Oper einen Skandal. Richtig befreiend, dass sich sogar die Politik wieder einmal mahnend zu Wort meldete: Die CDU-Ratsfraktion in Hannover sah die Schätze, die uns Dichter und Komponisten hinterlassen haben, „ins Niveaulose und Beliebig“ gezerrt. Es gab sogar eine Anfrage der Landtags-CDU ans niedersächsi-