

Weber zugeschriebene [zweifelhafte] Werke

Zwölf Favorit-Walzer für Klavier (JV Anh. 84)

- Kann (P 1970); Vox VXDS 107
- Schieferstein (1994); Koch Schwann 3-6731-2

Les Adieux op. 81 (JV Anh. 105)

- Interpret nicht angegeben (vor 1902), Aeolian P 9145
- Paley (1994); Naxos 8.553006
- Wernow; Triphonola 58296

Adagio pathetico cis-Moll (ohne JV)

- Hobson (1988); Arabesque 6595

Ecossaise C-Dur (ohne JV)

- Schieferstein (1994); Koch Schwann 3-6731-2

VON DRAHTZIEHERN, BIEDERMÄNNERN UND TRAUERKLÖSSEN

Ein kleiner Pressespiegel zu den Weber-Premieren 1997-1999

von Knut Holtsträter, Detmold

Anknüpfend an die von Martin Bott zusammengestellten Pressespiegel in Heft 6 und 7 der *Weberiana* beginnt diese Übersicht mit der *Oberon*-Inszenierung des Pfalztheaters Kaiserslautern vom 27. September 1997, die bereits in Heft 7 der *Weberiana* (S. 71f.) eine eingehendere Würdigung durch Joachim Veit erfuhr. Erfreulich ist, daß nicht ausschließlich über *Freischütz*-Produktionen zu berichten ist, sondern auch der *Oberon* und *Die drei Pintos* zur Aufführung kamen. Dementgegen blieb die *Euryanthe* von den Bühnen wieder einmal völlig unberücksichtigt.

OBERON

Der Dichter als Drahtzieher – Kaiserslautern, Pfalztheater, 27. September 1997

Für die Kaiserslauterner und Züricher Inszenierungen muß die Frankfurter Inszenierung mit Puppentheater (Premiere am 3. Februar 1995) Vorbild gewesen sein. Wie diese greifen sie fundamental in den bestehenden Text ein und versetzen ihn mit verschiedenen Elementen. Regisseur Wolfgang Quetes arbeitete für die Kaiserslauterner Inszenierung Texte aus Wielands Versepos *Oberon* und eine Szene aus Shakespeares *Sommernachtstraum* ein. Andreas Hauff (*Frankfurter Rundschau*, 13.11.1997) bemerkt hierzu: *Indem die Inszenierung aber nicht nur den Text aufwertet, sondern auch der visuellen Komponente des Schau-Stückes den gebührenden Raum gibt, stellt sie eine verlorengegangene Balance her, innerhalb der auch Webers Musik ohne ästhetische Überfrachtung die ihr zuge dachte Funktion der Charakterisierung auf das präziseste erfüllen kann.*

Gabor Halasz (*Opernwelt*, Sept. 1997) war von der Leichtigkeit der Ausführung beeindruckt: *Über die Bühne des Pfalztheaters ging ein mit lichter Hand und augenzwinkerndem Spott inszeniertes Märchen- und Zauberspiel, mit dezentem, reibungslos funktionierendem Kulissenzauber, beweglicher, sich ständig wandelnder Ausstattung, Fabel und Spielzeugtieren, Spielzeugschiffen, Durchblicken auf aparte und exotische Panoramen und wallenden Tuchbahnen zum Meeressturm. Alles erschien kurzweilig.*

Federico Tollo (*T5 Pfalz/Saar*, Okt. 1997) wertet den Einstand des Regisseurs als gelungen: *War Werktreue nicht immer die Absicht des Fieber'schen Theaters, so findet Fiebers Nachfolger als Intendant, Wolfgang Quetes, der hier selbst inszenierte, in seiner ersten Premiere eine gelungene Genese zwischen enger Originalbindung und moderner Interpretation, ohne daß der urtypische Charakter des Stückes verlorengeht.*

Shakespeares Geist aus Mozarts Händen in Webers Klängen – Zürich, Opernhaus, 18. Januar 1998

Die Züricher Inszenierung von Johannes Schaaf nimmt den Gedanken der Collage auf, führt ihn jedoch weiter bis in die Figuren, so daß Gerhard R. Koch (*FAZ*, 20.1.1998) zuweilen zu Termini greifen muß, die man eher bei Bertolt Brecht erwartet: *„Oberon“ als episches Theater, Folge modellhafter Situationen, Vorführszenen mit nichtidentischen Figuren, Spiel mit wechselnden Perspektiven. Ebendies ist nun in Zürich versucht worden. Und auch wenn manche Katastrophen, nicht zuletzt das Feindbild der Maurenwelt, bleiben, so muß man doch sagen, daß die Aufführung einer musiktheatralischen Rettung nahekommt.*

Der Regisseur Johannes Schaaf, der Choreograph Heinz Spoerli, der Dramaturg Wolfgang Willaschek und last not least der Dirigent John Eliot Gardiner haben gemeinsam eine bündige Version vorgelegt, zu deren Pikanterie gehört, daß ausgerechnet der Weber-Verunglimpfter Grillparzer mit einem Oberon-Titania-Prolog, entnommen seinem „Zauberwald“, zu Wort kommt. Und ebenfalls tritt immer wieder, mitunter schier als *deus ex machina*, der „Oberon“-Dichter Wieland (Peter Arens) mit der Weinflasche auf, das Geschehen fast brechtisch kommentierend. [...] Die Protagonisten sind gespalten, ja der Elfenkönig Oberon, durch seinen Schwur zerrissen, erscheint dreigeteilt: als Tenor, vorzüglich Roberto Saccà, gleisnerischer, dennoch verletzter Schauspieler – und als Tänzer, der als schmerzdurchzuckter Derwisch über die Bühne wirbelt. Gewandete sind sie als Tripelgänger, doch ihre Funktionen, oft gleichzeitig, sind gegenläufig: Spaltprodukte.

Horst Kogler (*Opernwelt*, März 1998) weiß neben der „Epik“ aber auch das „Lukulische“ dieser Inszenierung zu schätzen: *Der solcherart erzielte Gewinn an Komplexität wie auch an dramatischer Stringenz ist verblüffend. [...] [Schaaf] hat fabelhaft mit den Sängern und Schauspielern gearbeitet, auch mit den Chören, Statisten und Tänzern, so daß man oft nicht weiß, wo die Bewegungsregie aufhört und die Choreographie (Heinz Spoerli) anfängt. Weit weg vom üblichen Statistengetümmel und Opernballettgehüpfen haben die Kämpfe und Tänze eine Wildheit, wie man sie selten auf der Opernbühne zu sehen bekommt.*

Voll Bewegung war nach Hans-Klaus Jungheinrich (*Frankfurter Rundschau*, 21.1.1998) auch das Bühnenbild von Hans Schaverno: *zwei bewegliche Kästen mit durchsichtigen, spiegelnden oder schwarzen Drehwänden konnten die Bühne teils abschließen, teils freimachen, teils Transparenz herstellen auf Hintergrund-Geschehnisse. Allzu großzügig wurde allerdings Gebrauch gemacht von naturalistischen Rückwand-Projektionen, die wohlfeil spektakuläre Schauplätze fotografisch suggerierten.*

We're back in fairy-land – London, Barbican Hall, 26. März 1998

Inwieweit die Londoner *Oberon*-Inszenierung von den deutschen beeinflusst wurde, ist nur anzunehmen. Die Londoner Kritiken scheinen im Allgemeinen mehr auf die sängerischen Leistungen zu achten. Lediglich Geoffrey Norris (*The Sunday Telegraph*) äußert sich zur Inszenierung: *In place of the original reams of convoluted dialogue, this performance hit on the intelligent solution of a clear, linking narration, devised by John Warrack and delivered with urbanity and wit by Timothy West.*

Der Vollständigkeit halber sei noch eine Aufführungsserie im Berliner Naturtheater Friedrichshagen (Premiere 28. August 1998) genannt. Der *Oberon* wurde anlässlich der Wiedereröffnung der Spielstätte gekürzt (ohne Chor, mit Klavier-Begleitung) gegeben.

FREISCHÜTZ

Biedermann und die Bleigießer – Frankfurt, Oper, 7. Dezember 1997

Wolfgang Sandner (*FAZ*, 9.12.1997) läßt an der gesamten Inszenierung kein gutes Haar, er äußert sich teilweise polemisch gegen die musikalische Ausführung: *Nicht nur in dieser Hinsicht hat die Neuinszenierung des „Freischütz“, mit dem in Frankfurt jetzt eine neue Zeitrechnung der Sparoper begann, alles falsch gemacht, was man falsch machen kann.*

Auch das Bühnenbild läßt für ihn zu wünschen übrig: *Nichts von alledem bei dem Regisseur Fred Berndt, der sich selbst ein Einheitsbühnenbild gezimmert hat – frei schräg in die Bühnenmitte führende Flügel wie ein überdimensionales Fotoalbum, das dem Ensemble als Spielstätte und Tableau zugleich dient. Die Fotoanalogie – beim Jägerchor einmal ganz witzig ausgespielt – wirkt ansonsten so wenig schlüssig wie andere szenische Splittergedanken: etwa der Ausblick aus der Wolfsschlucht als stilisiertes Schamdreieck oder der Mond, der zwischen Zielscheibe, Wolfs- oder Adlerbild changiert, und die Gluthalbkugel zum Bleigießen, in der unversehens ein Frauenkopf erscheint – alles nett und unverbindlich und vor allem die Kraft einer gestaltenden Idee vermissend.*

Für Andreas Bomba (*Frankfurter Neue Presse*, 9.12.1997) fehlt eine psychologische Ausdeutung der Charaktere: *Über solche Ernsthaftigkeit hinaus entrinnt dieser von Fred Berndt inszenierte „Freischütz“ nicht dem Bann mitunter rätselhafter und fragwürdiger Mächte. Göttlicher Gunstbeweis läßt Agathes Brautkleid von oben herabschweben. Ob es deshalb eines gewundenen Jungfernkranzes gar nicht bedarf?*

Im Ganzen positiver äußerte sich Lars-Erik Gerth (*Maintal Tagesanzeiger*, 13.12.1997) über die Inszenierung. Dennoch fand er einen „echten“ Fehler: *Ein großer dramaturgischer Lapsus darf am Ende jedoch nicht verschwiegen werden. Obwohl die Frankfurter Produktion ausführlich auf die – sicherlich nicht mehr zeitgemäßen und recht einfach-naiven – Texte von Friedrich Kind zurückgegriffen hat, fehlte eine ganz entscheidende Dialogszene zwischen Kaspar und Max, die vor dem Jägerchor stattfindet. In dieser Szene bittet Max Kaspar um seine letzte Freikugel, da er selbst nur noch eine hat. Kaspar weigert sich jedoch und verschießt seine, so daß Max die letzte, eben die siebente Kugel, die dem Teufel gehört, zum Probeschuß nehmen muß. Ohne diesen kurzen Dialog bleibt völlig unklar, warum der Schuß auf Agathe gelenkt wird.*

Wolfsschlucht als Führerbunker – Münster, Großes Haus, 5. September 1998

Regisseur Peter Beat Wyrsh verlegt die Handlung des *Freischütz* in die Zeit der Nazi-Herrschaft. Marieluise Jeitschko (*Neue Westfälische*, 15.9.1998) beschreibt die Inszenierung: *Die Wolfsschlucht als Wolfsschanze, wo Uniformierte mit ihren Stahlhelmen klappern und Caspar die behexten Gewehrketten in den Metallhut klirren läßt. Ständig schleicht einer mit schwarzem Schnäuzer durch die Menge – ob als Pfaffe beim Schützenfest, dralle Wirtshaus-Kellnerin, hinkender Hausmeister, Samiel oder gar „guter“ Eremit: Hinter allen lauert zum Schlußchor der Bösewicht. In der Deutschen Bühne vom Oktober 1998 interpretiert sie die Inszenierung als Parabel auf die Identitätskrise einer Nachkriegsgeneration, die die fatalen Fehlleistungen ihrer Väter verdrängt, aber unter ihren Folgen leidet.*

Diese eigensinnige Interpretation des *Freischütz*-Stoffes stößt bei Jörg Loskill (*Opernwelt*, Dez. 1998) auf wenig Gegenliebe: *Deutsche Jagdszenen in einer waldlosen Anti-Idylle: ein böses Stück mit Stahlhelm-Dämonie und den langen Schatten des Nazi-Richters. Da verließen einige Besucher das Münstersche Haus, dessen Zuschauerraum Wyrsh in das Totalgeschehen einbezieht. [...] Webers Musik faschistoide Tendenzen zu unterstellen, verzerrt das Bild. Wyrsh scheitert mit seiner Sicht, weil er die Analyse des Versagens in den Hintergrund rückt: Denn nicht Hitler führt Regie bei diesem Schicksal, sondern die psychische Angst. Sie kann durchaus zum Alptraum der Wolfsschlucht führen.*

Trauerklöße am Wochenende – München, Bayerische Staatsoper, 31. Oktober 1998

Die Münchner Inszenierung, bei der Zubin Mehta die musikalische Leitung hatte, legte großen Wert auf die Psychologisierung der Charaktere, die Ausführung ist nach Sybill Mahlke (*Tagespiegel*, 2.11.1998) aber nicht gelungen: *Ein großer Wurf, wie bei der „Verkauften Braut“, gelingt [dem Regisseur] Langhoff hier nicht. Im Jägerleben mit seinen Schießereien und Tierkadavern lauert auf der Bühne unfreiwillige Komik. Laut plumpst der Steinadler auf die Bretter. Aber wie das Waldhaus sich dreht (die atmosphärische Ausstattung stammt wiederum von Jürgen Rose), gibt es den Einblick in die Sehnsüchte der Menschen, die Gefühle, die in Webers Musik aufklingen. Agathe lebt im Schutz der weißen Rose, die ihr der Eremit vor Beginn der Opernhandlung geschenkt hat. Eine Kinderhochzeit marschiert über die Bühne. Die Männer prügeln sich, die Frauen kennen die Geschichte vom Probeschuß, die der Erbförster Kuno erzählt, offenbar seit Menschengedenken auswendig, so daß sie in die Rede chorisch einfallen. Ein sensibler Kunstgriff der Regie, der Lebenswahrheit für sich in Anspruch nehmen kann und den elend langen, aber inhaltlich nötigen Monolog eines zum Aufsagen verurteilten Sängers angenehm verkürzt.*

Rüdiger Heinze (*Augsburger Allgemeine*, 2.11.1998) wertet den Naturalismus der Inszenierung als Schwäche: *Nach der Pause dann geht's strikt in die Tümelei hinein. Ein echter Hund, ein Jägerchor mit Bierseideln, eine Sechzehnder-Attrappe, schwere bayerische Trachten: Opern-Brauchtum triumphiert. Unser Bayernland als Städtereisen-Event für gutgläubige Hanseaten. Anders als Langhoff-Roses wunderbar „dokumentarische“ Münchner Produktion der „Verkauften Braut“ endet der „Freischütz“ im Hirsch-Schinken, im Klischee: Waidmannsheil mit schmetternden Oberförstern.*

Gerhard Rohde (*FAZ*, 2.11.1998) versucht eine Erklärung dafür zu finden: *Der neue Münchner „Freischütz“ wirkt auf ziemlich deprimierende Weise wie eine große Verlegenheit: Man wollte etwas Besonderes und wußte nicht so recht, wie dieses Besondere ausschauen könnte. Dieser Unentschiedenheit arbeitete auch Zubin Mehta nicht entgegen: Er dirigierte halt die Musik, aber niemals erfuhr man, wohin er sie zu dirigieren beabsichtigte.*

Gabriele Luster (*Münchener Merkur*, 2.11.1998) fand in der Inszenierung doch einen roten Faden: *Mitten in Bayern siedeln Langhoff und Rose die 1821 in Berlin uraufgeführte romantische Oper an und erzählen Friedrich Kinds Geschichte als wär's ein Stück von Ganghofer: weitestgehend realistisch, handwerklich sauber, mit Stil und erlesenem Geschmack. Eine ganze Dorfgemeinschaft hat sich in dunkler Festtagstracht zum Sternschießen versammelt und hänselt den Jägerburschen Max, der dem Bauernburschen Kilian unterlag. [...] „He, he, he...“ so hallt ihr Spott wider in der Wolfsschlucht, wo Langhoff und Rose die Dorfbewohner mit rosa Schweins- und Vogelköpfen zu den bösen Geistern der Schreckensnacht verwandeln. Kein neuer, aber ein plausibler Gedanke: Die Hölle – das sind die anderen.*

Abgründe der Seele – Wiesbaden, Staatstheater, 14. November 1998

Andreas Hauff (*Frankfurter Rundschau*) betont in der Wiesbadener Inszenierung die Beziehung zwischen Max und Agathe: *Doch selten hat man das Abgründige dieses Repertoirestücks so beklemmend und zugleich so glaubwürdig auf der Bühne gesehen und gehört wie hier in Wiesbaden, und das verleiht der Aufführung ihren außerordentlichen Rang. [...] Was in der Inszenierung von Dominik Neuner im Vordergrund steht, ist Max' und Agathes Drama. Ihre Liebe, ihr Lebensglück stehen auf dem Spiel, wenn der Probeschuss mißlingt. Die psychische Verfassung der Menschen prägt ihr Denken, Fühlen und Handeln, trennt sie von ihren Mitmenschen – und fast auch voneinander. [...] Für die Wolfsschlucht hat das Inszenierungssystem eine verblüffende Lösung gefunden: Agathes Zimmer wird hochgefahren, und Max steigt in den Keller des Hauses hinab wie in die dunklen Untiefen seines eigenen Bewußtseins.*

Vgl. dazu auch die Ausführungen von Frank Heidelberger in *Weberiana*, Heft 9, S. 59f.

Bedrohliche Lustigkeit – Luzern, Theater, 17. September 1999

Fritz Schaub (*NZZ*, 20.9.1999) gefällt, wie Regisseur Michael Talke mit der Schauerromantik aufräumte, *aber auch mit manch anderem vertrauten Element in dieser romantischen Oper. Wenn Max im ersten Aufzug „Durch die Wälder, durch die Auen“ singt, steht er in einem kahlen Schlafraum, dessen linke Flanke von Einbau-Schränken besetzt ist, während oben ein paar Fensterluken etwas Licht einlassen. Aus einem der Schränke zerrt Max ein Tannenbäumchen und schleppt es – Ersatz für den deutschen Wald? – hinter sich her. Der Raum bleibt, abgesehen von ein paar Lichtveränderungen, immer gleich (Bühnenbild: Barbara Steiner). Aus einem der Schränke kommt auch die kitschige Madonna, an die Agathe ihre Gebete richtet. Und aus ihnen treten in der Wolfsschluchtszene die Jäger und Bauern, ehemals salopp bis schlampig, jetzt für volks-dümmlich-rituelle Spiele mit Bierkrügen und Ballons in Trachten gekleidet [...], kurz die ganze Gesellschaft, die stellvertretend für Samiel (und den unsichtbaren Chor) steht. Dies ist der Grundeinfall der Inszenierung: Nicht Samiel ist der Böse, auch nicht Kaspar, böse und gemein ist die den Einzelnen ausgrenzende Gesellschaft, böse sind „die andern“.*

Hans Uli von Erlach (*SonntagsBlick*, 19.9.1999) weist der Inszenierung eher die Eigenschaften eines Gemischtwarenladens zu: *eine Prise Frank Castorf, einen Schuss Ruth Berghaus, aufgemischt mit frotzelnder Respektlosigkeit. Doch Talke fehlt die Persönlichkeit der grossen Vorbilder: Jeder Gang, jede Geste wirkt aufgesetzt abwegig und verkrampt originell. Das Resultat: Langeweile statt Spannung, neonbeleuchtete Garderobe einer Turnhalle statt Wolfsschlucht und Mädchenkammer. Die Sänger waren vor allem damit beschäftigt, aus und in die Schlafsäcke zu schlüpfen. Und die Kostüme karikieren Klischees. Die erste Zeile Agathes^[1] berühmter Arie bringt es auf den Punkt: „Wie nahte mir der Schlummer“!*

Satans Bratsche spielt auf – Hamburg, Staatsoper, 31. Oktober 1999

Helmut Söring (*Hamburger Abendblatt*, 2.11.1999) beschreibt die von Ingo Metzmacher dirigierte Hamburger Inszenierung: *Konwitschny siedelte das teuflische Geschehen in der Gegenwart an. Angst essen Seele auf, das wusste schon Fassbinder. Der Wald ist dunkler Raum. Farben sind Symbolik: Nacht(!)blau der Vorhang, blut(!)rot links davon an der Rampe ein Fahrstuhl, dessen Anzeigen von W bis 7 reichen. Das muss mitunter zu überflüssigen Gags herhalten: Erklingt beispielsweise im Orchester der Tritonus als Leitmotiv des Bösen, saust der Lift hinunter. Malt die Musik dann in allen Farben Agathes Liebesglück, steigt er auf 7 wie Siebter Himmel. [...] Samiel ist überall, beim Preisschießen als Priester oder später fünffach als Bauernmusi. Die Wolfsschlucht ist das Büro dieses Buchhalters des Satans, Video-Überwachung inbegriffen. Dort verteilt er seine Freikugeln einem Dealer gleich, bei dem sich Drogensüchtige den Stoff zum finalen Schuss holen. Beim Jägerchor ist Konwitschny ganz der Alte: Samiel liest erst den für heutige Ohren bescheuerten Text, dann wird er gesungen. Da liegt die ganze feine Gesellschaft dahingestreckt auf dem Boden, und ein Wolf hebt das Bein und setzt Duftmarken. Und im Publikum brodelts. Aber die Bravos behalten – wie auch am Schluss – die Oberhand.*

Generell positiv wurde die Neuinterpretation des Eremiten aufgenommen. So sagt Christine Lemke-Latwey (*Die Zeit*, 4.11.1999): *Am Ende, als es Max dann an den Kragen geht, stürmt der Eremit, ein Fan und Opernfreund, emphatisch wedelnd aus der ersten Reihe auf die Bühne, biegt gerade, was gerade noch gerade zu biegen ist, verteilt goldne Visitenkartchen und hat fleißig die Spendierhosen an: Schampus für alle! Erstmals bei Konwitschny wohnt die Utopie also nicht vor oder hinter der Brandmauer, sondern mitten im Saal.*

Vgl. hierzu auch die Besprechung durch Gerhard Allroggen in diesem Heft, S. 109-111.

Erwähnt seien der Vollständigkeit halber noch die *Freischütz*-Premieren in Plauen vom 29. März 1998 und in Saarbrücken vom 22. November 1998.

Das fremdsprachige Ausland ist durch Aufführungen in Paris und London vertreten:

Flügelahne Monty Pythons – London, English National Opera, 10. September 1999

Gerhard Persché (*Opernwelt*, Nov. 1999) hat an der Ernsthaftigkeit der Londoner Inszenierung berechnete Zweifel: *„Ich bin ein Holzfäller und fühl' mich stark“, sang Michael Palin, mit Sepphosen und Filzhut, in der deutschen Version der berühmten „Lumberjack“-Nummer der Monty Pythons. Was David Pountney nun an der English National Opera aus der deutschen Nationaloper „Der Freischütz“ machte, erinnert stark an jene Sendung, die Palin, John Cleese und die anderen Montys vor Jahren als „Der fliegende Zirkus“ produzierten. So weit so gut – wenn die Produktion nur die komische Qualität jener Sketches hätte. Leider kann sich der Regisseur nicht recht zwischen Ernstnehmen und Parodie entscheiden, sondern sammelt einfach angelsächsische Germanen – vor allem Bayern-Klischees von Bierhumpen und Trachtenhüten sowie der Schuhplattlereinlage beim Jägerchor bis zu den Geistern der Vergangenheit, wilhelminischen [sic] Pickelhauben und deutsche Landser bestimmen die Wolfsschlucht.*

Max und Agathe in Paris – Paris, Théâtre de Champs-Élysées, 12. Dezember 1999

Gerhard Rohde (*Opernwelt*, Feb. 2000) läßt hier wohl Gnade vor Recht ergehen, wenn er bei der Pariser Inszenierung die deutschen Maßstäbe fallen läßt: *Von der Champs-Élysées-Oper zu fordern, sie möge sich doch, bitte, mit den „Freischütz“-Deutungen der Berghaus, Freyer, Konwitschny und Rudolph auseinandersetzen, wäre sicher zu viel verlangt. Was Francisco Negrin [Inszenierung] zum „Freischütz“ einfiel, hielt sich im Rahmen tradierter Aufführungsmodelle. In Anthony Bakers „Spielkasten“ vollzog sich jedoch die Geschichte von Max und Agathe in Paris durchaus anschaulich und plausibel, die in und hinter den Szenen waltende Naturmagie schien immer wieder plastisch hindurch [...]. Es ist viel Italianità in Webers Musik. Der Koreaner Chung wies in Paris mit einem französischen Orchester wieder auf diesen Aspekt hin.*

„Wer ist eigentlich Samiel?“ – Berlin, Musikclub des Konzerthauses, 2. Januar 1998:

Jenseits aller Kritikmaßstäbe darf sich Wilhelm Radekes Berliner Inszenierung mit dem Titel „Samiel, hilf!“ wissen. Der Leiter der Neuköllner Oper richtete den *Freischütz*-Stoff für Kinder ab sechs Jahren ein und zog bei der Premiere am 2. Januar 1998 – glaubt man Ulrich Amling (*Tagesspiegel*, 3.2.1998) – alle Register: *Einst löste er im Musikclub mit seiner Version von Wagners „Tannhäuser-Ouverture“ für zwei Blockflöten wohlige Schauer aus. Bei „Samiel, hilf!“ läßt Radeke fürs mitternächtliche Kugelschießen in der Wolfsschlucht flugs ein Kinder-Horror-Orchester bilden. Wilde Vögel und Eber, heulender Sturm, Geister und Hexen werden mit Sirene, Trommeln und Rasseln zum Leben erweckt. Beim Guß der sechsten Freikugel bricht ein Heidenlärm aus: tutti des Kinder-Orchesters, alles knattert fortissimo, die Kulisse bebt, und zwei Gespenster, die ihre Gerippe züchtig unter Laken verstecken, geistern über die Bühne. [...] Zur Lösung der teuflischen Verstrickungen braucht es im Musikclub keinen weisen Eremiten wie auf der großen Opernbühne. Die Kinder geben Max selbstverständlich eine zweite Chance, damit er endlich heiraten kann. Und der böse Verführer Kasper wird verjagt.*

DIE DREI PINTOS

Der Weberrezeption Stiefkind *Die drei Pintos* wurde in der zurückliegenden Zeit mehrfach gespielt. Im englischen Haslemere gab es eine Inszenierung (Premiere: 18. Februar 1998) unter der Leitung von Christopher Cowell. Bemerkenswert ist hier die Initiative des gemeinnützigen Vereins *Opera Omnibus*, ohne den diese Inszenierung nicht möglich gewesen wäre. Eine konzertante Version der Oper wurde in Berlin am 26. September 1999 aufgeführt; sie ist bereits von Frank Ziegler in Heft 9 der *Weberiana* (S. 61f.) ausführlich besprochen worden.

Die einzig mir bekannte Inszenierung der *Drei Pintos* der letzten Zeit ist die Bielefelder von Wolfgang Quetes (Premiere: 18. 1. 1998), die ebenso bereits in den *Weberiana* gewürdigt wurde (Heft 7, S. 67-69). Sie mußte sich jedoch fehlende Inspiration vorwerfen lassen. So sagt Frieder Reininghaus (*FAZ*, 27. 1. 1998): *Der Direktion, die seit fünfzehn Jahren mit so vielen „Ausgrabungen“ aufwartete, hätte man kurz vor ihrem Abschied eine gelungenere Realisation gegönnt. Schon die Eingangsszene, die im Wirtshaus alte Burschenherrlichkeit beschwört, wirkt unbeholfen rüpelhaft, da beständig Action, Jubel, Turbulenz, „Stimmung“ auf der Bühne herrschen soll; der Sache angemessener wäre leichte Ironie [...] Webers Musik aus Mahlers Händen erscheint nicht nur unter Aspekten der Musikarchäologie reizvoll. Freilich bleibt unter Geoffrey Moulls Leitung in Bielefeld viel auf der Strecke. Das Bühnenbild von Axel Schmidt-*

Falckenberg abstrahiert ohne erkennbaren Zugewinn vom originalen Lokalkolorit, rahmt hinter Biedermeierkostümen ein paar Köpfe, die an die gedankenlos in den Weg gestellten Wände gekritzelt wurden, als Ahnenbilder in schwere Goldfassungen.

Klaus Kirchberg (Opernwelt, März 1998) kritisiert jene *betuliche Singspiel-Lustigkeit, die in deutschen Stadttheatern verbreitet ist: Studenten-Juchhei und Kammerkätzchen-Herzigkeit, deftigen Spaß und keusches Gefühl, Volkslied und Chorgesang. Das steht alles in der Partitur, gewiß, aber es hätte, um dem Stück auf die Sprünge zu helfen, vielleicht doch einer leicht ironischen Brechung bedurft.*

EINE WELT OHNE GOTT

Der *Freischütz* an der Hamburgischen Staatsoper

besucht von Gerhard Allroggen, Detmold

Hamburgische Staatsoper, 21. November 1999, 19 Uhr: *Der Freischütz*, 8. Vorstellung seit der Premiere am 31. Oktober 1999¹. Der Saal wird völlig dunkel, auch die Pultbeleuchtung im Orchestergraben ist ausgeschaltet, ein winziger, kaum wahrnehmbarer Verfolger ist auf die Taktstockspitze des Dirigenten gerichtet, und aus dem Nichts beginnt die Ouvertüre. Deren Verlauf wird durch die Fahrt eines Aufzugs vor dem Bühnenportal im linken Proszenium nachgezeichnet, dessen Signallampen die Stationen der Reise angeben: vom 7. Himmel hinab bis W (wie Wolfsschlucht) und umgekehrt.

Die Szene, die sich zur Introduktion öffnet, ist durch sparsame Dekoration, aber sorgsame Kostümierung gekennzeichnet. Die Bauern scheinen einem Gemälde Breughels entlaufen zu sein, die Jäger sind propere Schützenvereinsmitglieder. Zwischen allen ist jetzt und immer das Böse gegenwärtig: Samiel, vielgestaltig und beweglich wie ein Gespenst, ist überall. Er ist das Schenkenweib, das zum Leibhaftigen mutiert, er ist die schwarzgewandete und gehörnte, gleichwohl verführerische Solo-Bratsche, welche die beschwichtigende Wirkung der Ballade vom Kettenhund konterkariert (zum Glück hat das Hamburger Philharmonische Staatsorchester zwei ansehnliche Solo-Bratscherinnen), und er ist der als Bildungsbürger Verkleidete, der vor dem Vorhang Kinds Text des Jägerchors deklamiert. (In der von mir besuchten Vorstellung wurde die allgemein mit heiterem Beifall quittierte Deklamation von einem sich studienrätlich gebenden Zuschauer mit dem Zuruf beantwortet: „Das hat der Dichter nicht gemeint!“ Die darauf höher aufbrandende Heiterkeit des Publikums gab die richtige Antwort: „Was denn sonst?“) Nach dem Aufgehen des Vorhangs konnte man auf der Bühne liegen sehen, was „männlich“ Verlangen“ zur Strecke gebracht hatte.

Der im Programmheft zitierte Satz der Literaturhistorikerin Marianne Thalmann könnte eine der Leitlinien dieser Inszenierung bezeichnen: „Das romantische Grauen ist übervoll an Unbestimmtheit. Es schleicht umher, es lähmt wie kommende Krankheiten, es erschöpft und

¹ Musikalische Leitung: Ingo Metzmacher, Inszenierung: Peter Konwitschny, Bühnenbild und Kostüme: Gabriele Koerbl, Chor: Jürgen Schulz, Ottokar: Wolfgang Rauch, Cuno: Dieter Weller, Agathe: Charlotte Margiono, Ännchen: Sabine Ritterbusch, Caspar: Albert Dohmen, Max: Poul Elming, Samiel: Jörg-Michael Koerbl, Bratsche spielend: Naomi Seiler, Eremit: Simon Yang, Kilian: Oliver Zwarg