

stilistisch mit seiner Oberon-Partie zu hadern scheint, kann der Titelrolle im Vergleich zum ersten Paar kein adäquates Gewicht verleihen. Lediglich die Nebenpartien lassen wiederum aufhorchen: Maria Soulis ist ein quirliger, sympathischer Puck, und die Meermädchen Adelheid Fink und Ilonka Vöckel gereichen mit zuckersüßem Sopran dem Nixen-Stand zu höchster Ehre.

Das größte Pfund, mit dem der Regensburger *Oberon* wuchern kann, ist allerdings der Dirigent. Guido Johannes Rumstadt hat sich mit aller Ernsthaftigkeit auf seinen Weber vorbereitet; es gehört nicht unbedingt zu den Selbstverständlichkeiten des Theaterbetriebs, daß der musikalische Leiter eigens das Autograph der Oper (bzw. einen extra zu diesem Zweck bestellten Mikrofilm des Originals in St. Petersburg) studiert, um danach das Orchestermaterial einzurichten. Die Mühe hat freilich gelohnt, denn Rumstadt fordert seinen Musikern das Äußerste ab, um die Partitur zum Blühen zu bringen. Der ungeheure Farbreichtum der Weberschen Instrumentations-Palette erfährt hier eine beglückende, stimmungsvolle Umsetzung. Mit großem Theaterinstinkt und einem wirklichen „Händchen“ für Weber gelingt dem Dirigenten ein großer Wurf: seine Tempi, meist eine Winzigkeit langsamer als erwartet, überzeugen ebenso wie sein Gefühl für die Klangbalance im Orchester sowie zwischen Bühne und Graben, jedes Detail stimmt, jede musikalische Geste wird verständlich, beginnt zu sprechen. Wenn es eines Beweises bedürfte, wie lebendig Webers musikalische Schöpfungen noch heute sein können; hier, im Graben des Regensburger Theaters, hört man ein überzeugendes Plädoyer für Weber und seinen *Oberon*!

Der Wald- und Wiesen-Neurotiker

Die Bielefelder *Freischütz*-Inszenierung
diagnostiziert von Knut Holtsträter, Detmold

Betrachtet man die letzten Aufführungen des *Freischütz*, so scheint es nur zwei Möglichkeiten zu geben, ihn heutzutage auf die Bühne zu bringen: entweder als ironisierte, auf die sozialen Mißstände fokussierte Travestie, wie sie z. B. Konwitschny in seiner Hamburger Inszenierung entwickelt hat, oder als psychologisierendes, die Charaktere in ihren Nöten ernst nehmendes Betroffenheitstheater. (Von den nostalgischen, auf falsch verstandene historische Aufführungspraxis gründenden Interpretationen der Wald- und Wiesenbühnen sei hier abgesehen.) Gregor Horres' Inszenierung der Oper (Premiere: 15. März 2002, besuchte Vorstellung: 7. Mai 2002) versucht den zweiten Ansatz und inszeniert das Seelenleben Maxens. Horres' Dramaturg Roland Quitt sieht laut Programmheft den *Freischütz* als Übergang von der *Zauberflöte* zum *Fliegenden Holländer*, und zwar in der Weise, daß er aus

dem *Freischütz* eine neue Betonung der Innerlichkeit herausliest, die es z. B. bei Mozarts *Zauberflöte* noch nicht gegeben habe und die sich im *Holländer* voll ausdrückt: *Und mit dem Rückzug ins Innere geht interessanterweise auch die Idee einer Ganzheit verloren. Der Verlust der Außenwelt bedeutet für den Einzelnen auch Identitätsverlust. Die Arien von Max und Agathe zeigen Figuren, die keine Mitte, keinen Zusammenhalt mehr finden im Chaos ihrer widerstrebenden Gefühle.*

In der ersten Szene finden wir statt des Platzes vor der Waldschenke Max auf dem Bett seiner Kammer vor, von Illusionen und Stimmen heimgesucht, die per Lautsprecher eingespielt werden. Sie bestehen aus einer Collage der Sprechtexte der zweiten Szene. Durch die transparente Rückwand der Kammer wird die Gesellschaft mit Kuno, Spottchor und Jägern sichtbar, die nun aus der subjektiven Sicht Maxens, sei sie als Erinnerung oder neurotisch begründet, erscheint. Quitt schreibt dazu im Programmheft: *Und in den neckenden Stimmen des Spottchors hört man kaum die wirklichen Stimmen der Menschen, sondern die empfindsam übersteigerte Wahrnehmung von Max, der diese Leute als quälende Fratzen wahrnimmt.* Ist diese Sichtweise bei dem Spottchor noch sehr eindrücklich, bricht das Terzett Max/Kuno/Caspar aber diese Innensicht und erzeugt beim Zuschauer eher Irritation. Weshalb sollte Max mit seinen Erinnerungen oder Trugbildern in einen realen Dialog treten?

In der Wolfsschluchtszene ist Max bereits zu Anfang auf einer Rampe festgebunden, mit Augenbinde und nichtsahnend seinem Schicksal ausgeliefert. Das führt zu einer kleinen Unstimmigkeit zwischen Text und Szene: Er wird Zeuge von Caspars Dialog mit Samiel, der von einem Seitenrang als Opernbesucher erscheint, und muß sich schließlich von Caspar fragen lassen, wo er so lange gewesen wäre. Die Rampe fährt hervor und bleibt über dem Orchestergraben stehen, allerdings nicht ohne unfreiwillige Komik, wenn Max singt: „Furchtbar gähnt der düst're Abgrund! Welch' ein Grau'n, das Auge wähnt in einen Höllenpfuhl zu schau'n!“ Caspar, nun ganz zum Fiesling mit Hang zu Fesselspielen mutiert, steht über Max und vollführt mit seinem Gewehr an Maxens Kopf Zielübungen. Das Auszählen der Freikugeln gerät neben diesen eindrücklichen, Waffenfetischismus aufzeigenden Momenten, die jüngst erschreckende Aktualität gewonnen haben, jedoch ein bißchen blaß: Caspar lud lediglich mit großer Geste sein Gewehr durch, einige Flammen wurden gezündet und das Geisterballett, bestehend aus einer Statistengruppe mit Hundemasken, nähert sich bedächtig der Vorderbühne, während sich der Vorhang schließt und die Rampe Max ins Verborgene zurückzieht.

In ähnlicher Weise wie die Eröffnungsszene, als Konkretion der Gedankenwelt Maxens, ist Horres' und Quitts Lösung der Schlußszene zu deuten. Max, wieder in seinem Zimmer, erschießt Agathe. Aus dem Hintergrund

taucht aber mit der Jagdgemeinde eine zweite Agathe auf. Läßt sich das Erscheinen der zweiten Agathe zuerst als Max' Kopfgeburt und sein letztendliches Abgleiten in eine Psychose erklären, erfährt diese Gewichtung von Realitäten im Laufe der Szene eine Veränderung. Durch das Erkennen, daß Agathe noch lebt und Caspar seine gerechte Strafe erhält, wird nun die tote Agathe zum Traumbild. Schließlich wird die ganze Szene in einem Sepiaton beleuchtet, der die Geschichte in die Ferne der Vergangenheit rückt.

Angenehm einfach, aber durchaus effektiv gestaltet waren das Bühnenbild von Kirsten Dephoff und die Lichtgestaltung von Detlef Plümecke: Die Kammer der ersten Szene und die anderen Orte werden durch einen überdimensionierten Holzrahmen eingefasst, der als festes Element bei allen Szenen zu sehen ist. Wie in einem Setzkasten werden dem Zuschauer die Figuren präsentiert. Besonders eindrücklich ist die während ihrer Arie bewegungslose Agathe, die von der Seite mit nachempfundenem Abendlicht angeleuchtet wird und wie ein Stilleben wirkt. Die Funktion eines Rahmens, jetzt eines Bilderrahmens, erhält die Umfassung in der letzten Szene, wo das Bühnenbild in ein von alten, vergilbten Fotos bekanntes Sepia getaucht wird. Der Schluß wird durch diese Verfremdung jedoch gleichsam in die Vergangenheit zurückgeschickt und hebt die psychologische Gesamtkonzeption weitgehend auf, der *Freischütz* verwandelt sich auf den letzten Metern zu dem, wie er auf den meisten Freilichtbühnen inszeniert wird: zu einer nostalgischen Ansichtskarte.

Keineswegs Nostalgie waren die Kostüme von Kirsten Dephoff. Die Uniformen der Jäger ließen eher auf eine Schützenfestgesellschaft aus neuerer Zeit schließen. Diesen Bezug übernimmt auch das Programmheft, in dem Fotos von Schützenfesten der 70er Jahre dargestellt sind. Ännchen schlappte in Sandalen über die Bühne, nur Agathe war in Weiß gekleidet.

Die an diesem Abend für den musikalischen Leiter Peter Kuhn eingesprungene musikalische Assistentin Caroline Nordmeyer leitete das Orchester durch eine mäßige Ouvertüre in eine insgesamt zufriedenstellende Darbietung. Die dunklen Klangfärbungen in den Bläsern waren sehr satt, kraftvoll die Blechbläser. Unter die anfänglichen Schwierigkeiten lassen sich u. a. die Intonationsprobleme der Hörner summieren. Ebenso fehlte den Streichern an manchen Stellen, z. B. bei der Agathen-Arie, die nötige dynamische Ausgewogenheit. Der durch den Extrachor verstärkte Chor des Theaters war insgesamt zufriedenstellend. Lediglich beim Spottchor gab es, evtl. auch durch die ungünstige Bühnenaufstellung bedingt, Verschleppungen. Auch hätte sich der etwas gehetzt klingende Jägerchor eine Menge Nerven gespart, hätte er die Appoggiaturen richtig ausgeführt.

Luca Martin als Max war gesanglich und schauspielerisch sehr gut. Seine Charakterisierung des Max als linkischen, unbeholfenen, zugleich aber in

der Szene mit Agathe aggressiv wirkenden Heranwachsenden auf der Schwelle ins Erwachsenendasein war sehr überzeugend. Rainer Zaun verlieh dem Caspar eine überzeugende, seltene Schmierigkeit und Fiesheit. Seine gesanglichen Leistungen wurden ein wenig getrübt, als er zu Ende versuchte, dem Caspar Grobheit zu verleihen, und ins Poltern kam. Karine Babajanyan überzeugte als von Vorahnungen paralysierte Agathe. Ihr Ton war sehr rund, in den leisen Passagen vielleicht etwas zu leicht. Cornelia Isenbürger gab das Ännchen sehr spielfreudig und gut im Ton. Die beiden Bässe Yun-Geun Choi als Kuno und Hans Griepentrog als Eremit waren ihren Rollen mehr als gewachsen, besonders der Eremit artikulierte gut und agierte souverän. Lediglich sein Kostüm und seine Maske ließen verwundern, sie hätten einem Samiel gut gestanden.

Zu bemängeln ist generell die schlechte Textverständlichkeit der Sängern und Sänger. Man mag in diesem Punkt anderer Meinung sein, meines Erachtens trägt auch bei einem so bekannten Stück wie dem *Freischütz* die Textverständlichkeit zu einem unmittelbaren Erleben der Musik bei.

Schließlich seien noch die Kürzungen angeführt, die Horres vorgenommen hat. Wie bereits gesagt, fiel die erste Szene dem Collagemesser zum Opfer. Neben einigen kleineren Textteilen wurden die Zwischenmusik vor dem III. Aufzug und die darauffolgende erste Szene, die die leichtfertige Verschwendung der Freikugeln zeigt, gestrichen.

Mag man Horres' psychologische Sichtweise auf den *Freischütz* – und besonders auf Max – erst einmal als Voraussetzung annehmen, so stellt sich doch die Frage, ob wir hier „nur“ Zeuge des Krankheitsverlaufes eines Psychotikers sind, oder ob der *Freischütz* nicht noch mehr zu bieten hat, als die reine Darstellung des Rückzuges in die Innerlichkeit und – laut Quitt zwangsläufig – in die Entfremdung des Einzelnen. Maxens Beweggründe für sein Handeln werden nicht klar, schon zu Anfang ist er psychisch angeschlagen, der Spottchor ist nur noch als Zerrbild seiner Gedanken zu hören. Von dem realen gesellschaftlichen Druck, der auf Max lastet und ihn schließlich deformiert, ist zu Anfang und auch im Laufe des Stücks nichts zu merken. Auch die Entfremdung zwischen Max und Agathe, die, wie im Programmheft von Peter Kuhn angemerkt, bereits von Weber auskomponiert ist, wird zwar auf der Bühne deutlich dargestellt, kommt aber über das bloße Konstatieren dieses Mißstandes nicht hinaus. Die Übertragung der Massenszenen, also der öffentlichen Sphäre, von der Realität in Maxens Gedankenwelt, läßt zwar die Schwere der charakterlichen Deformation deutlich werden, ihr wird dadurch aber ihr Beweggrund, der sich in der Narration dieser Szenen formt, entzogen; wir erfahren nicht den Grund von Maxens „Krankheit“ sondern nur deren Auslöser. Deswegen muß die abschließende Diagnose lauten: Diese Inszenierung ist nur denjenigen zu empfehlen, die sich in der *Frei-*

schütz-Thematik zu Hause wissen, dem Einsteiger mutet sie zu viel Un- und Mißverständliches zu.

Der doppelte Probeschuß

Gedanken zum Brandenburger *Freischütz*
von Frank Ziegler

Eigentlich sollte es ein gänzlich privater Ausflug werden – ohne den Vorsatz, eine Rezension schreiben zu wollen, ohne Pressekarte und Notizblock. Der Grund lag vielmehr in einer Mischung aus Neugier und Nostalgie, schließlich ist für jemanden, der in Rathenow aufgewachsen ist, die Brandenburger Bühne so etwas wie „theatralischer Heimatboden“. In Vorwende-Zeiten gastierte das Brandenburger Theater regelmäßig im Kreiskulturhaus der Nachbarstadt; ganze Schüler-Generationen erhielten hier einen ersten Eindruck vom Theater – nicht unbedingt immer den allerbesten, aber doch einen seriösen. Inzwischen steht das Rathenower Kulturhaus – ein für die Stadt eigentlich viel zu großer Bau in verblichenem DDR-Chic, gleichsam ein Bollwerk der längst abgeschriebenen Bitterfelder-Konferenz-Ästhetik (Stichwort für Nichteingeweihte: „sozialistischer Realismus“) – verlassen im Zentrum des Ortes und harret der dringend gesuchten Investoren. Es böte viele Möglichkeiten, in der kulturell nicht gerade verwöhnten westbrandenburgischen Provinz des Havellandes ein kulturelles Zentrum zu schaffen, aber auch hier, wie an vielen ähnlichen Orten, will der „Aufschwung“ einfach nicht greifen, veröden ehemals zaghafte „begrünte“ Ebenen, aus denen doch eigentlich „blühende Landschaften“ hätten werden sollen, mehr und mehr!

Und Brandenburg? Auch hier hat sich vieles verändert, nicht nur zum Negativen, sieht man von der in der gesamten Region katastrophalen Arbeitslosen-Zahl einmal ab. Das Theatergebäude, eigentlich kaum mehr als ein komfortabler Kinosaal, ist deutlich „angehübscht“ worden, einschließlich eines modernistischen gläsernen Vorbaus, der recht gelungenen Kassen, Garderoben, Café und ähnliche technische Notwendigkeiten beherbergt. Ob man bei den Umbauten auch an die Erfordernisse der Theaterleute gedacht hat, wird nicht ganz klar. Immerhin heißt das Haus jetzt recht großsprecherisch *CulturCongreßCentrum* (CCC); die Brandenburger Theater GmbH ist hier ein Veranstalter neben anderen. Immerhin hat man an das Publikum gedacht und neue Sitzmöbel angeschafft – hinsichtlich der Beinfreiheit (bei 1,94 m Länge ein wesentliches Kriterium!) gebührt dem Haus nun der Vorzug vor vielen.

Sein Publikum hatte wohl auch der Regisseur des *Freischütz* Manfred Straube in erster Linie im Blick. Er verzichtete darauf, „das Fahrrad neu zu