

a state of shock. Lauren Flanigan flung herself energetically into the role of Eglantine, and produced a sinister but also tortured impression of the dark sorceress. John Daszak was a creditable Adolar, Pavlo Hunka a powerfully malevolent Lysiart who rose eloquently to the self-questioning in Act II.

Yet none of them made their best effect because of a production that seemed to work against the opera rather than for it. Costumes that would have been more in place in *Wozzeck* were imposed by John Macfarlane on singers (a bald Adolar in a kind of prison uniform) who had to move in grim, spiky scenery with high blank walls that spent most of the time creaking across the stage of its own volition. In Richard Jones's production there was no sense of chivalry, of contrast between light and dark, of colour varying from brilliance to the most sinister murkiness. The tomb scene had Eglantine clambering over a giant head and taking hold of a ludicrous rubber hand protruding from it so as to secure Emma's ring. A vacuous-faced moon stared down, as if in disbelief. Always tricky to stage, the serpent could be made in some way a projection of Eglantine's villainy; here, the wretched Adolar was made to fight with a inflated dummy caricature of himself that lumbered about the stage, testing the audience's sense of humour to breaking point. And so on ... We are used nowadays to producers imposing themselves upon masterpieces, rather than re-interpreting them. There is a case for novel, challenging, even disruptive ideas coming along when an opera is long established in the repertory, and the producer can appeal to an audience for new responses across a history of familiarity. Other operas, however masterly, still need to be helped into an audience's appreciation. Poor *Euryanthe*!

Eine total ver-, „puffte“ Wolfsschlucht

Der Freischütz am Opernhaus Leipzig (2. Aufführung 23. Mai 2003)
besucht von Joachim Veit, Detmold

Ingeborg Bachmanns „Inhaltsangabe“ des *Freischütz*, die sie 1967 für die Hamburger Staatsoper verfaßte und die auf den ersten Seiten des Leipziger Programmhefts 2003 abgedruckt ist, gab wohl die „Initialzündung“ für die Interpretation dieses Singspiels als (sexuellem) „Initiationsritus“ – ein Terminus, den der Regisseur Guy Joosten in seinen eigenen Bemerkungen zum Stück ins Spiel bringt. Bachmann wies in ihrem Text auf zweifellos vorhandene Doppelbödigkeiten des Librettos, auf die offenkundige Symbolik

der Versagens-Angst Maxens und den Zusammenhang von „Waffenhandhabung, Waffe und Potenz“ hin, den jüngst Peter Konwitschny in seiner Hamburger Inszenierung so eindrucksvoll durch das gnadenlose Rezitieren des Jägerchores verdeutlicht hat. Für Guy Joosten stellt der *Freischütz* vor diesem Hintergrund so etwas wie eine „Reise zum Erwachsenwerden“ dar, dabei steht „der Wald“ für das den noch infantilen Max umgebende „innere und äußere Chaos“.

Doch vom Wald ist in dieser Inszenierung nichts zu sehen, auch wenn grüne Farben die Bühne bestimmen (Bühnenbild: Johannes Leiacker). Schmutzig grün-grau sind die Kostüme der Jäger, die aber nicht im Wald, sondern stets im riesigen Raum der als Schlachthaus grün gekachelten Leipziger Bühne auftreten. Verstaubt moosig grün ist auch das Zimmer Agathes,



(von links nach rechts) Ines Agnes Krautwurst als Samiel, Urban Malmberg als Kaspar, Robert Chafin als Max (Foto: Andreas Birkigt)

das als nach vorne offener und hinten mit einem Fenster versehener Raum jeweils in diese Bühne hineingefahren wird. Und grün ist zunächst auch Agathes Kleid, wohl in Anlehnung an das Portrait *Frau am Fenster* (1822) von Caspar David Friedrich, das zu Beginn der Auffüh-

rung als große Leinwand in der Mitte der Bühne hängt und beim Schuß im Anfangschor herunterfällt: Nicht nur die Traditionen fallen mit dem Bild des Erbförsters, sondern auch Agathe, die eine *Frau am Fenster* ist, soll „fallen“? Dieses Bild ist im Hintergrund wiederum während des martialischen Jägerchores präsent.

Im Kontrast zu den Grüntönen steht das Rot des Teuflischen, das hier in Gestalt eines Quoten-Samiel daherkommt, d. h. einer leibhaftigen *Samiela* (Ines Agnes Krautwurst), die als Widerpart der Agathe die „Gefahren“ der lustvoll-sinnlichen Elemente des Weiblichen vertritt und sich passenderweise bald als Chefin eines Bordells erweist, in dem die Jäger munter ein- und auszugehen scheinen.

Dieses Bordell ist denn auch – wie sollte man es anders erwarten – die mit düster-ahnungsvollem Schauern erwähnte Wolfsschlucht, die also nur deshalb

so „verrufen“ ist, weil dort Samiela und ihre Damen dem ältesten Gewerbe der Welt nachgehen. Hierhin also muß Max (Robert Chafin), wenn er wie die anderen „Jäger“ erwachsen werden will. Daß Bordell und Schlachthaus in dieser Inszenierung ein Raum bleiben, dient sicherlich der tieferen Symbolik. In diesem Sinne muß schließlich sogar das Kugelgießen umgedeutet werden: Statt der verschiedenen Geistererscheinungen naht bei jeder Zahl ein neues leichtgeschürztes Dämchen, das sich an Maxens Kleidung zu schaffen macht, bis zum guten Schluß Samiel(a) selbst erscheint. Immerhin bleibt das, was da wohl passiert, dezent angedeutet – aber leider muß man feststellen, daß die Wirkung von Webers großartiger Verschmelzung des Bühnengeschehens mit der Musik dieser Szene auf diese Weise total ver-„pufft“, denn die Damen haben (die Bemerkung sei erlaubt) nur wenig *crescendo* zu bieten.

Weniger stört das die Musik z. T. konterkarierende Konzept in weiten Teilen des problembeladenen letzten Akts. Alle wissen um den Probe-„Schuß“, selbst der mit Samiela ebenfalls bekannte Fürst macht sich darüber lustig und muß während seiner „Verdammungsrede“ mühsam die Fassung bewahren, um ernsthaft zu bleiben. Sogar der mit Macht eintretende Eremit (der stimmungswaltige James Moellenhoff), dessen Wort vom „Fehltritt“ hier eine neue Bedeutung gewinnt, ist nicht nur mit der Doppelmoral dieser Gesellschaft vertraut, sondern weiß in allem, auch im Umgang mit Samiela, Bescheid. Um so unverständlicher bleibt, warum ausgerechnet er – als besonderer Gag der Inszenierung – am Ende vom Fürsten (Tommi Hakala) erschossen wird. Oder befürchtet der Fürst, daß mit dem Abschaffen der Tradition des Probeschusses auch das verlogene Doppelleben der Jagdgesellschaft ein Ende haben soll?

Im Gegensatz hierzu sind die Szenen mit Agathe und Ännchen bewußt konventionell gehalten, um die Ahnungslosigkeit und die „Beschränktheit“ der beiden an sich so unterschiedlichen Typen herauszustellen. Allerdings ist es bezeichnend, daß gerade in diesen Szenen Musik und Bühne zu einer dichteren und spannungsvolleren Sprache finden; man vermeint gar, Agathens Motto „O wie anders fühlt mein Herz“ in der szenischen Umsetzung zu spüren. Auf diese Weise wirkt trotz der Veralberung auch der Jungfernkranz erstaunlich frisch. Szenisch – nicht sängerisch! – bleibt Agathe (Majken Bjerno) blaß, sie hat am Ende auch das Nachsehen: Während der Schlußszene verläßt Max mit Samiela die Bühne durch einen Seitenausgang!

Es ist nicht nur der Zweifel an dem Gelingen des Versuchs, die Vorgänge in der „Tiefenschicht der Hauptpersonen“, die die Dichtung laut Bachmann „in märchenhaften Verkleidungen und Symbolen preisgibt“, auf diese

Weise zu ver-äußerlichen, was einen etwas schalen Beigeschmack zurückläßt, sondern vor allem die Verbindung dieser „Verdinglichung“ der Tiefenschicht mit einer mangelhaften Personenregie. Augenblicke der Faszination, in der Musik und Bühne sich gegenseitig heben, bleiben die Ausnahme. In ihrer Konventionalität hübsch umgesetzt und von Ainhoa Garmendia lebendig gesungen u n d gespielt ist etwa die „sel’ge Base“ des Ännchen (mit vorzüglichem Bratschensolo!), wirkungsvoll auch der die Breite der Bühne optisch und klanglich ausfüllende Jägerchor, den man selten so gut hört wie hier. Wirklich packend setzt Kaspar (Urban Malmberg) seine letzte Szene um – wie er z. B. bei seinem Herabwanken vom Sockel musikalische Bewegung fühlbar macht, gehört zu den Ausnahmen dieser Inszenierung, in der – so etwas sieht man selbst an Provinzbühnen inzwischen selten – der Chor beim Singen auch noch das Schlachthaus schrubbten muß. Daß die arme Agathe ihre große Arie auf der Leiter stehend und aus dem Dach ihres Zimmers ragend singen muß, ist wohl eher ein Fall für die Berufsgenossenschaft.

Musikalisch bewegt sich die Aufführung, die als Coproduktion mit der Opéra National de Montpellier und der Opéra Royal de Wallonie/Lüttich entstand, auf hohem Niveau. Die Solisten bieten eine wirklich geschlossene Gesamtleistung, setzen aber selten Glanzlichter: Dies gelingt am ehesten noch Robert Chafin als Max und Ainhoa Garmendia als Ännchen. Urban Malmberg als Kaspar steigert sich im Laufe des Abends stimmlich und spielerisch. – Aber diese Einschränkung soll die gute Gesamtleistung des Ensembles nicht schmälern, und vielleicht geht das Fehlen von wirklichen „Glanzmomenten“ auch auf das Konto der etwas unsensiblen musikalischen Leitung Stefan Anton Recks zurück: häufige Koordinationsprobleme zwischen Bühne und Orchestergraben, eine sehr gedehnte Einleitung der Ouvertüre, ein überhetzter Eingangschor, kaum ein Detail, das „aufhorchen“ ließ. Man hätte mit diesem vorzüglichen Orchester und diesem Sänger-Ensemble sicherlich auch eine wirkliche Spitzenleistung erzielen können.

B-Haus auf A-Niveau

Euryanthe konzertant im Staatstheater Mainz (28. Juni 2003)
erlebt von Joachim Veit, Detmold

Nachdem sich in der laufenden Saison Engländer und Holländer der arg vernachlässigten *Euryanthe* angenommen haben (vgl. die Berichte über Glyndebourne S. 112 sowie zu Amsterdam S. 111), bekam die fälschlich der Treu-