

hatte das eher das Interesse von Opernbesuchern geweckt. Doch konnte auch die „psychoanalytische Nachbehandlung“ am Nikolaustag kaum etwas zum Verstehen beitragen. Dabei hätte man hier ein breites Feld gehabt mit dem *Freischütz*-Stoff.

Aber Webers *Freischütz* ist nicht zu ruinieren durch zeitgemäßes Hin- und Weghören und -sehen! Zumal man in Eutin im Jahre 2005 sicherlich wieder eine biedermeierlichromantische Schloßparkinszenierung folgen lassen wird, wie wohl auch an anderen Orten in der Republik. Die Zürcher Berghaus-Inszenierung von 1999, die wohl jegliche Bäume vermissen ließ, hatte schon ähnliche Ideen ansprechen wollen und ähnliche Kritik geerntet. Unter den Inszenierungen des Jahres 2003 ist Kiel neben Basel und Mainz durchaus anerkannt bewertet worden.

Ein „Ritt ins alte romantische Land“

Zauberhafter *Oberon* bei „sagenhaften“ Musikfestspielen
erlebt von Frank Ziegler, Berlin

Die Dresdner Musikfestspiele 2004 standen unter einem wundervollen Motto: *Sagenhaftes* – und da durfte Weber natürlich nicht fehlen! Neben seinem *Freischütz* in den bekannten Produktionen in der Semperoper sowie auf der Felsenbühne Rathen stand der *Oberon* konzertant auf dem Programm. Ursprünglich versprach die Planung Romantik pur: eine Openair-Aufführung am Palais im Großen Garten, doch dann mißtrauten die Veranstalter doch dem Wetter (zu Unrecht!) und verlegten Webers Feenoper trotz des strahlenden Sommerwetters am Pfingstsonntag (30. Mai 2004) in die nüchternere Atmosphäre des gerade fertiggestellten Internationalen Congress Centers, dessen Mehrzweckhallen-Architektur nur durch einen freien Blick auf die Elbwiesen ein wenig von der ursprünglich beabsichtigten Symbiose von Naturerlebnis und Musikgenuß ahnen ließ. Die Befürchtung, durch diesen Ortswechsel würde die Aufführung gleichsam „entzaubert“, erfüllte sich dennoch nicht; dem wirkten zum einen Webers großartige Musik, zum anderen die absolut stimmige, einfühlsame Bearbeitung von Johannes Schaaf und Wolfgang Willaschek entgegen.

Für die Text-Einrichtung, die Schaaf und Willaschek nach der Dialogfassung für die Produktion des Opernhauses Zürich von 1998 für eine konzertante Aufführung adaptierten, sprechen zwei gewichtige Argumente: Einer-

seits erlaubt diese Fassung eine unveränderte Übernahme der Weberschen Musik: ohne Striche, ohne Umstellung musikalischer Nummern, wirkt dabei aber absolut schlüssig, selbst im so problematischen dritten Finale mit seinem Sprung aus Tunis an den Hof Karls des Großen. Die revuehaft aneinander gereihten Bilder von Planchés Bühnenstück werden sinnvoll miteinander verknüpft und erscheinen nun in ihrer Abfolge gänzlich plausibel. Die Bearbeiter vertrauten dabei ganz – und darin liegt die zweite Stärke ihrer Einrichtung – auf die Wortgewalt des Wielandschen *Oberon*-Epos. Durch den Rückgriff auf die wundervollen Verse des Dichters umgehen Schaaf und Willaschek die Gefahr einer textlichen Banalisierung, die einer Text-Modernisierung immer innewohnt. Wielands Epik steht auf Augenhöhe mit Webers Musik, beide konkurrieren in der Neufassung allerdings nicht um die Gunst des Publikums, vielmehr ergänzen sie sich kunstvoll und veredeln sich wechselseitig.

Die Bearbeiter vermitteln in ihrer Fassung gekonnt zwischen Epos und Drama: Mal schlüpft der Erzähler (großartig: Peter Arens) in die Rolle des Dichters, der die Musen beschwört, ihm den Hippogryfen zum „Ritt ins alte romantische Land“ zu satteln, mal dialogisiert er mit den Protagonisten seines Werks oder übernimmt gar selbst die Rolle des Kalifen von Bagdad, des Emirs von Tunis oder Karls des Großen. Agieren des Erzählers und Re-Agieren der Sängerdarsteller greifen wundervoll ineinander, und so geriet, nicht zuletzt durch Schaafs gekonnte Dialogregie, diese konzertante Aufführung weit dramatischer als so manche szenische Präsentation mit überflüssigem optischem Firlefanz.

Die internationale Solisten-Riege war bestens studiert; die Sänger beherrschten nicht nur ihren (musikalischen wie Dialog-)Text, sie wußten auch um den szenischen Kontext und den Subtext ihrer Figuren, deren Fühlen, Denken und Erleben der Handlung. Zudem waren die Solisten offensichtlich mit großer Lust bei der Sache und – ein seltener Glücksfall – ein absolut homogenes Team. So kamen Webers Ensembles, etwa das Quartett im I. Akt, großartig zur Geltung; insbesondere das Verstellungs-Terzett im III. Akt war wohl noch selten so zwingend zu hören, wie an diesem Abend. Keiner der Sänger drängte sich in den Vordergrund, jeder hörte auf den anderen – wirkliche Ensemblekunst!

Trotzdem gebührt einem Sänger dieser Aufführung die Palme: Charles Workmann als Hüon. Der amerikanische Tenor ist derzeit das Nonplus-ultra in dieser Partie, eine wirkliche Offenbarung: eine Stimme von schier unbändiger Kraft, die aber, dank einer frappanten Technik, absolut beweg-

lich bleibt und auch die unmöglichsten Koloraturen ganz selbstverständlich wirken läßt, der die große dramatische Geste (Arie Nr. 5) ebenso gelingt, wie ein atemberaubendes, fragiles *pianissimo* (von beklemmender Wirkung in der *Preghiera* Nr. 12A); ein Tenor, dem strahlende, sichere Höhen mit metallischem Glanz ebenso zu Gebote stehen wie eine volle, wohlklingende Mittellage; dazu Textverständlichkeit, Intonationssicherheit, stilistisches Gespür, gepaart mit blendendem Aussehen, großer Bühnenpräsenz, schauspielerischem Vermögen und einem wundervollen Humor. Eigentlich war man bisher sicher: den Sänger, der den Hüon derart spielerisch bewältigt, gibt es nicht. Andere Tenöre wurden dafür bewundert, wenn sie die „Mörderpartie“ kräftemäßig durchstanden, bei Workmann klingt das alles derart mühelos, als wäre es das Selbstverständlichste der Welt. Er meistert die Rolle nicht nur, er kann sie auch sängerisch gestalten, entlockt ihr Nuancen, wie sie wohl noch nie zu hören waren. Fast möchte man meinen, Weber hätte die Partie für ihn geschrieben. In einer Zeit, in der man in Webers Oper plötzlich erschreckende Untertöne entdeckt, ist Workmann wohl der einzige Amerikaner, dem man es nicht verübelt, wenn er – um beim Inhalt des Stückes zu bleiben – säbelrasselnd durch Bagdad zieht.

Neben einem solchen Ausnahmesänger als Hüon hatten es die Sängerkollegen schwer, zu bestehen, ganz besonders der zweite Tenor Oberon. Der Südafrikaner Deon van der Walt blieb seiner Partie jedoch nichts schuldig und verhalf dem Elfenkönig sängerisch wie darstellerisch zu hoheitsvoller Erscheinung. Die Deutsche Ulrike Helzel assistierte als solider Puck. Die Rumänin Liliana Nikiteanu und der Österreicher Anton Scharinger erwiesen sich in den Rollen des Dienerpaares Fatime und Scherasmin als wundervolle Ensemblesänger. Mit ihrer ungeheuren Spielfreude und einem wohlklingenden Alt eroberte die Fatime spätestens in ihren Solo-Nummern im III. Akt (Romanze Nr. 16 und Duett Nr. 17) die Herzen der Zuhörer. Ihr Partner blieb leider allzu sehr seinem sängerischen Vorbild Hermann Prey verpflichtet, ohne es ganz zu erreichen. Seine Interpretation der Rolle, die den Scherasmin als einen „Bruder“ des Papageno auffaßt, war hingegen absolut schlüssig. Die Norwegerin Solveig Kringelborn bestach als äußerst lebendige, jugendliche Rezia; sie überraschte mit einer duftig zarten Vision (Nr. 3) im I. Akt und einer wahrhaft berührenden Cavatine (Nr. 19) im III. Akt. Die große Ozean-Arie (Nr. 13) meisterte sie mittels kluger Ökonomie der Kraft-einteilung überzeugend, weniger um den großen Bogen bemüht als um eine kleingliedrige, vom Text und der szenischen Aktion her motivierte Gestaltung.

Daß der Abend endgültig zu einem Fest der Stimmen wurde, war dem MDR Rundfunkchor zu danken, lediglich die Besetzung des Meermädchen-Liedes im Finale II mit den Chor-Sopranen war wohl eher ökonomischen als künstlerischen Erwägungen geschuldet. Nicht ganz so überzeugend geriet die Leistung des MDR Sinfonieorchesters unter Leitung von Lothar Zagrosek. Die Ouvertüre zerfiel dem Dirigenten förmlich unter den Händen, wollte sich einfach nicht zur Form gestalten. War man vielleicht mit der unbekannt (und noch gänzlich unerprobten) Akustik des neuen Saales überfordert? Möglicherweise lag diese den Sängern mehr als den Orchestermusikern. Enttäuschend zudem der meist fahle Ton der Bläser und immer wieder eine mangelnde klangliche Balance der Orchestergruppen untereinander. Erst im Laufe des Abends gelangen mehr und mehr auch instrumentale Höhepunkte, etwa ein dramatisches Sturmbild, das die entfesselten Naturgewalten klangmalerisch verdeutlichte. Bestechend war zu Ende des Finale I (ab Beginn des Haremswächter-Marsches) das ganz theatralisch gedachte Nebeneinander der Klanggruppen: Bühnenmusik (im Foyer aufgestellt) und Chor auf der einen, Solistin (Rezia durchgängig im *piano* und doch deutlich) und Orchester auf der anderen Seite bildeten eigene musikalische Ebenen, zwar kompositorisch miteinander verknüpft, aber doch klanglich deutlich voneinander abgesetzt.

Im Ganzen betrachtet, und das war vor allem den Sängern, dem Erzähler und dem Regisseur zu danken, ein absolut beglückender Abend, vielleicht nur durch einen wehmütigen Gedanken getrübt: Darf man je wieder solch einen Hüon erleben? Hoffen wir es!

E. T. A. Hoffmanns *Undine* in Bamberg

besucht von Werner Häußner, Würzburg

Das neue Europa macht es möglich, lange vernachlässigte und verdrängte Verflechtungen zu beleben: Seit April 2001 erinnert im Foyer des Teatr Wielki in Poznań eine Tafel an Leben und Wirken E. T. A. Hoffmanns in der ehemaligen westpreußischen Stadt mit dem deutschen Namen Posen. Der Dichter-Komponist war bei seiner Ankunft im Jahre 1800 gerade mal 24 Jahre alt und hatte seinen Dienst in der preußischen Justiz angetreten. Posen bedeutete für ihn eine musikalisch fruchtbare Aufbruchzeit, die ihm auch privates Glück bescherte: Er heiratete die Polin Marianna Thekla Michaelina Rorer oder Trzynska. Als „Mischa“ hat sie ihn durch alle Elendstaler seines Lebens begleitet.