

derts (u. a. Zelenka, Fasch, Heinichen, Caldara, Fux) gehört, erwies sich als den Ansprüchen zweier anderer Musikepochen durchaus gewachsener, ernsthafter Begleiter. Klanglich unterstützend wirkte sich die Akustik der Annenkirche aus, die – ebenfalls hallig und tragend – den Verhältnissen der Aufführung in der Hofkirche dereinst wohl ziemlich nahekommmt.

Neben dem angenehmen Hörerlebnis hat das Konzert gezeigt, daß man eine kontrastreiche Zusammenstellung (hier gar nicht mal so weit hergeholt, betrachtet man nur den Aspekt, daß alle drei Werke explizit für und in Dresden komponiert wurden) in der Begegnung von Moderne und Tradition nicht zu scheuen braucht.

Solveig Schreiter

Spannende Bilder des Un-heimlichen

Jochen Biganzolis *Freischütz*-Interpretation am
Detmolder Landestheater (14. Juni 2006)

Zu Beginn endlich wieder einmal eine Ouvertüre ohne Herumgehopse auf der Bühne und ohne pantomimischen Schnickschnak! Musik pur, aber „sprechende“ Musik mit extremen Ausdrucksgegensätzen, musiziert von einem an diesem Abend bestens aufgelegten Orchester unter Leitung von Erich Wächter. Er hatte das gesamte Ensemble so gut im Griff, daß bereits der schon von Zeitgenossen gefürchtete und auch in heutigen Premieren nur allzuoft aus dem Ruder laufende *Molto-vivace*-Eingangsschor saß wie eine „Eins“, was die Schlagkraft dieses durch einen „Schuß“ ausgelösten *Viktoria*-Jubels bedeutend erhöht. Zwischen Ouvertüre und *Viktoria!* aber ein „Loch“ – ein pantomimisch ausgefüllter „Filmriß“, in dem Max wie im Traum seine Fehlversuche erlebt, Vorausdeutung auf das, was unausweichlich kommen wird. In die Stille dieser im Halbdunkel spielenden traumatischen Szene spricht er die Worte: „War ich denn blind? Sind die Sehnen dieser Faust erschlafft?“ – ein Eingriff des Regisseurs in die Abfolge der Dialogteile, der aber in dieser Inszenierung zu den wenigen Ausnahmen gehört. Vielmehr zeigt sich im Laufe der drei Akte, daß Biganzolis gründliches Studium des Textes und des darin verborgenen Gehalts manche Details zutage förderte, die er in außerordentlich spannungsvoller Weise und nie gegen die Musik, sondern meist ihrem *abrupten und unvermittelten Wechsel* (Biganzoli) folgend umzusetzen wußte. Mit großem Geschick und völlig unaufdringlich unterstützt er dabei seine Interpretation, die immer wieder Einzelheiten völlig neu

deutet, durch oft fast spielerisch angebrachte Bezüge zwischen den Szenen, so daß es zu beziehungsreichen Spiegelungen von Situationen kommt.

Biganzolis Deutung ist eine psychologische, aber zugleich eine gesellschaftlich-politische. Max' Versagens-Ängste, die ihn im Handeln lähmen, führen wiederholt zu der Art von „Filmriß“, wie er vor dem Anfangschor stand. Plötzliche Wechsel ins Halbdunkel und gespenstisches Agieren der Choristen verdeutlichen das, was in Max vorgeht. Auch das Bühnenbild des I. Aktes – ein geschlossener, halbdunkler Raum – symbolisiert die Ausweglosigkeit seiner Situation, und mit dem „hehehe!“ wird nicht nur seine Seele gefoppt, sondern wie in einem üblen Sommernachtstraum dem Gehänselten am Ende der Szene auch noch gewaltsam ein Eselskopf aufgesetzt. Max reagiert völlig unbeherrscht; erst der Oberförster, der erschrocken unter dem Eselskopf seinen künftigen Schwiegersohn entdeckt, bringt die Lage unter Kontrolle. Deutlich ist schon hier die knisternde Spannung zwischen den sozialen Gruppen – hier Jäger, dort Bauern – zu spüren. Die Erzählung vom Probeschuß, die Weber offenbar sehr bewußt nicht als Romanze vertonte, sondern sprechen ließ, fällt in dieser Inszenierung aus.

Nach Maxens Verzweiflungsausbruch (mit beeindruckender Stimmkraft von dem an diesem Abend großartigen Johannes Harten dargestellt, der auch schauspielerisch zu überzeugen wußte) und dem Verführungs-Trinklied ist im Dialog mit dem dämonischen Kaspar (Ulf Bunde in schwarzer Kleidung und mit ebensolcher Stimme) ein Aspekt hervorgehoben, den der Rezensent (offen gestanden) stets überlesen hatte: „Um deinetwillen“, so Kaspar zu Max, hat Agathe mich als Liebhaber verworfen. Daß Kaspar diesen Verlust noch nicht verwunden hat, wird ein *Movens* für sein Verhalten. In Agathes großer Szene und Arie im II. Akt tritt Kaspar bei der Stelle „Ist's nicht Täuschung, ist's nicht Wahn?“ in den Raum und kniet stumm mit einem großen Strauß roter Rosen vor der früheren Geliebten. Ihre Verwirrung schwindet aber rasch, sie denkt nur noch an Max, und Kaspar muß sein endgültiges Scheitern einsehen. Dies ist ein gutes Beispiel für die einführend-psychologisierende und an musikalischen Einschnitten orientierte Deutung vieler Szenen durch Biganzoli, der sich hier und an anderen Stellen auch einige spielerische Umdeutungen von Kinds Beziehungsreichtum erlaubt: So blutet Max nach dem Schuß auf den Adler die Nase („um 7 Uhr“) und auch Agathe hat im Duett mit Ännchen Schlag Sieben Nasenbluten – wie die Umwandlung des herabfallenden Bildes in eine herunterpurzelnde Weber-Büste eher ein Gag, der aber zeigt, daß Biganzoli es gelegentlich Kind mit eigenen Mitteln „heimzahlt“.

In Ännchens Ariette „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“ kommt tatsächlich ein leibhafter Bursche (der Bauer Kilian) aus dem Schranke spaziert, beide schäkern in dieser frivolen Nummer miteinander, schließlich probiert Ännchen Agathes Brautkleid, die Brautjungfern sammeln für einen Brautkranz und damit krönt Kilian (Pierre Evreux) am Ende seine Braut. Die nach diesem nächtlichen Spuk zurückkehrende Agathe ist nicht gerade begeistert, als sie ihr Brautkleid an Ännchen sieht; ihr selbst aber wird später der Brautkranz vorenthalten, denn in der korrespondierenden Szene III/4 bleibt der Gang der Botenfrau ergebnislos – *Ausverkauft!* Es gibt keinen Kranz für Agathe! Auch diese Umdeutung der „Totenkronen“ spielt mit den Erwartungen des Zuschauers und setzt die Szene in neue Bezüge.

Im II. Akt spitzt sich die Situation in dem beengenden Forsthaus zu (die beiden ersten Akte spielen entgegen Kinds Anweisung im Innern, zudem vorwiegend im Halbdunkel). Das Terzett Nr. 9 wird zum „Schlüssel-Terzett“, indem Agathe durch Abschließen der Tür Max am Abgehen hindern will und ein Kampf um das „Entrinnen“ beginnt. Wieder ist so mit leichter Hand das lange Terzett in Handlung aufgelöst, Statik vermieden.

Zum Höhepunkt wird die abermals im Innern des Hauses spielende Wolfsschlucht. Nach dem Anrufen des Bösen erscheint hier nicht *der* Böse, sondern *das* Böse – Samiel ist vervielfacht zu einem Männerchor in gleichmacherischen schwarzen Mänteln und mit Sonnenbrillen; Kaspar ist nicht in der Lage, in einem von ihnen seinen Vertragspartner zu finden, sondern irrt orientierungslos von Samiel zu Samiel. Max steigt durch ein im oberen Bereich liegendes Fenster in diesen unheimlichen Raum, seine Wahn-Gesichter werden von dem erneut im Halbdunkel agierenden Chor gespiegelt (bei dem im Orchester zitierten „hehehe!“ wandert im Hintergrund der Eselskopf aus dem I. Akt durch die Hände der Chormitglieder, bei der Stelle „Sie springt in den Fluß“ bedroht der Chor Agathe usw.), und dieser Chor wird im weiteren Verlauf der Szene beim Kugelgießen zu einer unkontrolliert übereinander herfallenden Meute von Jägern und Bauern, die aus dem Ort des Grauens auszubrechen suchen (die „Wilde Jagd“ geschieht hier also ganz real als Menschenjagd), aber hinter der aufgebrochenen Tür eine den Weg versperrende dicke Mauer entdecken müssen. Währenddessen entnimmt Kaspar mit ständig steigendem Schmerzgeschrei die gegossenen Kugeln aus einem siedenden Gebräu, bis er bei der vorletzten erschöpft zusammenbricht – der bis dahin unbeteiligte Max tritt in den Zauberkreis, um unter äußerster Anstrengung auch die letzte zu bergen. Damit bricht auf dem Höhepunkt dieser tumultartigen Szene unter lautem Getöse, Blitz und Feuer die

alle einschließende Mauer auseinander und hinter einem verzehrenden Feuer öffnet sich der Blick ins Weite – aber nicht in eine weite Landschaft, sondern in die hohe Weite einer riesigen Fabrikhalle mit herabhängender Bergarbeiter-Kleidung. Mit diesem Schock endet die Wolfsschluchtszene, die damit in einen ungewohnten, aber in ihrer extremen Steigerung der Musik völlig adäquaten Bewegungs-Sog umgesetzt wurde. Verstört wurde das Publikum in die Pause entlassen.

Der III. Akt ist (vor allem durch das sich lange hinziehende Finale) der für eine Inszenierung wohl problematischste – nie hat der Rezensent ihn spannender erlebt als hier. Er begann mit einer durch Gewehrsalven unterbrochenen und ins Groteske gesteigerten Unterhaltung zweier fürstlicher Jäger – treffender hätte man diese eigenartige „kurze Waldszene“, die völlig isoliert am Aktbeginn steht und wie ein dramaturgischer Notbehelf Kinds wirkt, kaum umsetzen können. Während der von Weber so eigentümlich instrumentierten Kavatine der Agathe (Brigitte Bauma, die eine sehr verinnerlichte, leidende Agathe verkörperte) schwebt bei dem Stichwort „Braut“ Agathens Brautkleid plötzlich aufwärts zu der übrigen aufgehängten Bergarbeiter-Garderobe; dann dreht Ännchen (die mit spielerisch-leichtem Witz in Stimme und Spiel vorbildliche Annette Blazyczek) laut klingelnd mit dem Fahrrad einige Runden auf der Bühne. Die mit dem „Durchbruch“ der Wolfsschluchtszene verbundene Zeitreise geht also nicht in die Industrielandschaft des 19., sondern, wie damit drastisch deutlich wird, wohl doch eher in die des frühen 20. Jahrhunderts. Ännchens Romanze und Arie werden zu einem Kabinetstückchen, bei dem die „trüben Augen“ nicht zuletzt dem Alkohol zu verdanken sind – denn wie Kaspar im I. Akt Max, so versucht nun Ännchen Agathe zum Trinken zu verführen. Vom tragischen Ausgang der Szene der etwas ältlichen Brautjungfern war schon die Rede. Danach steigt ein Fahrkorb aus der Tiefe des Bühnenbodens empor, dem die behelmtten Bergarbeiter entsteigen, die sich rasch in Jagdkleidung hüllen, um unter Leitung ihres Hobby-Dirigenten den Jägerchor zu schmettern. Währenddessen kommt über den roten Teppich Graf Ottokar – hier ein zweiter Joseph Neckermann im roten Reiterdreß (Andreas Jören mit fürstlich-gebietender Stimme). Dieser Dandy-Typ darf als Herr der Szene die zweite Strophe dirigieren, gibt den Stab aber nach wenig erfolgreichem Einsatz wieder dem „Fachmann“ zurück.

Dann geht alles – wie im Original – sehr schnell. Nur bei Maxens Schuß ereignet sich wieder der „Filmriß“, schweißgebadet und in steigender Nervosität entledigt Max sich seines Mantels, setzt mehrfach die Flinte wieder ab und schießt endlich. Schuldbekennnis des seiner geistigen Kräfte nicht mehr

mächtigen Max, Verurteilung, Plädoyer des anwesenden Volkes – alles ähnlich wie gehabt. Doch dann: *Kein Eremit!* Statt seiner erhebt plötzlich einer aus dem schlichten Arbeitervolk die Stimme (mit markanter Sonorität: Vladimir Miakotine) gegen das strenge Urteil des Grafen, dessen Willkür der Schützling ausgeliefert ist. Die Sprengkraft, die in dieser Szene der Oper liegt, ist selten so deutlich geworden, wie in diesem Augenblick der Inszenierung. Die Kunst Biganzolis aber zeigt sich in der konsequenten Weiterführung dieser Idee: Ottokar tobt, will aber doch ein Blutbad durch seine Leibwache (eher peinlich hier die an SA- oder SS-Uniformen erinnernde Ausstattung) verhindern, lenkt ein und unterzeichnet eine Amnestie für den aufbegehrenden Mann aus dem Volke, die er dann während des moralischen Schlußchors im Hintergrunde wütend wieder zerreißt, während der geistig verwirrte Max und die verstörte Agathe von den Anwesenden widerstrebend aufeinander zugetrieben werden. Statt mit Kuß und Happy-End endet die Oper aber mit einer lauten Ohrfeige für Max. Das verheißt wohl wenig Gutes für das Ende der „Probezeit“ ...

Dieser nachdenklich machende, bilderreiche und nie langweilende *Freischütz* (für die Bühne zeichnete Stefan Morgenstern, für die Kostüme Claudia Schinke verantwortlich) wirkt lange nach. Nicht nur die musikalisch-szenisch sehr geschlossen wirkende, beachtliche Ensemble-Leistung, sondern auch die vorzüglich bewältigte schauspielerisch-sängerische Doppelrolle des Chores haben ein Sonderlob verdient.

Man kann diesen *Freischütz* den Mitgliedern unserer Gesellschaft nur empfehlen - er lohnt eine Reise in die lippische Residenz! (Weitere Aufführungen: 7. + 22. Oktober, 9. November 2006 und 28. Januar 2007.)

Joachim Veit