

inszeniert wurde, wird es in den nächsten Jahren um Webers Oper in Franken stille sein.

Werner Häußner

Sechse treffen!

Der Freischütz an der Wiener Volksoper

Fünf *Freischütz*-Produktionen waren seit Eröffnung des Hauses bereits über die Bühne gegangen – die erste hatte am 15. September 1904 als erste Opern-Vorstellung des damaligen Kaiserjubiläums-Stadttheaters Premiere unter dem neuen Ersten Kapellmeister Alexander Zemlinsky und in der Regie des Intendanten Rainer Simons. Es folgten Neueinstudierungen in der Regie von Josef Witt (1. Oktober 1947) und Joachim Herz (2. November 1966), gefolgt von zwei recht kurzlebigen Produktionen von Georg-Albrecht Eckle (15. Mai 1988) und Robert Herzl (9. Juni 1991, gespielt bis 7. Juni 1993). Nun, nach etlichen Jahren Weber-Pause, entschloß man sich, diesen Klassiker der deutschen Oper erneut ins Repertoire zu holen. Und gemäß der Freikugel-Faustregel, nach der sechs unfehlbar treffen, wurde diese sechste Einstudierung (Premiere 17. Februar 2007) ein wirklicher Treffer. In erster Linie ist dieser Erfolg dem Regisseur Marco Arturo Marelli zu danken, der das Stück nicht – wie heute allzu üblich – lediglich als Vehikel benutzte, um seine eigenen Phantasien zu visualisieren. Vielmehr blieb er der Originalhandlung treu und deutete sie, nicht minder phantasievoll, detailreich und oft überraschend, neu aus. Marelli hatte Ende der 1980er Jahre an der Volksoper mit seinen Interpretationen der drei da Ponte-Mozart-Opern große Stilsicherheit bewiesen und wahrhaft zeitlose Inszenierungen geschaffen, nun kehrte er nach langer Zeit (und zwei Inszenierungen an der Wiener Staatsoper: einer leider verunglückten *Sonnambula* im noblen Kurhotelambiente à la *Zauberberg* und einem wiederum faszinierenden Verdi-*Falstaff*) in das Haus seiner ersten Wiener Erfolge zurück.

Dem oft kolportierten Klischee, Hauptfigur des *Freischütz* sei der Wald, kann Marelli nichts abgewinnen – ihm geht es nicht um Bäume, sondern um Menschen. Und so baute er sich – in Personalunion auch Bühnenbildner und Lichtdesigner – einen neutralen Handlungsort: Eine riesige, leicht angeschrägte Sperrholzwand versperrt über die gesamte Bühnenhöhe den Blick in die Weite; nur in der Mitte dieser Wand ist eine große Platte herausgelöst und nach vorne geklappt; sie bildet quasi eine Bühne auf der Bühne.

Die einzige Andeutung von Wald: Durch das Loch in der Wand werden auf der Hinterbühne röhrenartige Stämme sichtbar, auf denen sich das grünliche Hell-Dunkel-Farbenspiel eines lichtdurchfluteten sommerlichen Laubwaldes ausbreitet. Doch dieses Licht verfinstert sich während des I. Aktes mehr und mehr, hin zu grau und schwarz. Friedrich Kinds geniale Parallelität von Tag-Nacht-Wechsel und allmählicher ‚Verfinsterung‘ der Handlung vom Sternschießen bis zur Wolfsschlucht findet in diesem modernen Lichtdesign eine optimale Umsetzung. Der Regisseur kommt fast ohne Requisiten aus; in den Agathen-Szenen deutet lediglich ein kleines Haus-Modell, in seiner Reduktion auf Wände, Dach und Schornstein fast einer Kinderzeichnung entsprungen, das Forsthaus als Handlungsort an – es steht im III. Akt, vom Sturm der Wolfsschluchtnacht hinweggelegt, auf dem Kopf, ebenso aus den Fugen geraten wie das Leben von Max und Agathe. Ein Jäger-Hochsitz für Ottokar bezeichnet den Ort des finalen Probeschusses und macht überdeutlich den hierarchischen Abstand zwischen Fürst und Jagdgesellschaft klar. Einen kleinen (überflüssigen) Gag am Rande kann sich Marelli nicht versagen: Zum Jägerchor klappen aus der nach vorn gekippten Platte wie eine Laubsäge-Arbeit Hirsch-Silhouetten heraus – das Publikum reagiert mit Gelächter; ein fishing for compliments, das eigentlich weder Regie noch Stück nötig hätten.

Omnipräsent ist in Marellis Inszenierung die Figur des Samiel (Ronald Kuste), der in immer neue Rollen schlüpft: Als Kantors Sopherl bzw. Sepherl (da widersprechen sich Original-Libretto und Partiturautograph; die Figur wird lediglich in Kilians Lied erwähnt) im Ministranten-Gewand trägt er zum Marsch die Scheibe vom Sternschießen zur Schau als Zeichen für Kilians Triumph über Max, als Kellnerin des Schenkgiebels reicht er/sie Kaspar den verlangten Wein, mit dem Max betrunken gemacht werden soll, schließlich erscheint er gar als ältliche Botenfrau und bringt Agathe zum Jungfernkranz-Gesang den falschen Kopfputz – die Toten- statt der Brautkrone. Doch auch sein Gegenspieler, der Eremit, ist szenisch aufgewertet, schaut immer wieder, so zu Beginn des II. Akts (Duett Ännchen – Agathe) als Wanderer vor dem Forsthaus, nach dem Rechten, kurz nachdem Samiel durch die Wand des Forsthauses hindurch den Nagel gelockert und somit das Bild des Erbförsters Kuno zu Fall gebracht hat. Über das Hippie-Outfit des Eremiten (langes weißes Gewand, lange weiße Haare, Schal in Regenbogenfarben) kann man geteilter Meinung sein; gemeint ist sicher eine Art Aussteiger, der sich den Zwängen der Gesellschaft entzogen hat. Doch eins wird von Beginn an klar: Zwischen Gut und Böse herrscht eine Art Patt-Situation. Verdeutlicht wird

dies durch eine kurze, doch sprechende Bildeinblendung zur Ouvertüre: Auf der Bühne liegen (schlafend?) Max und Agathe, bewacht vom Eremiten; auf der Hinterbühne lauert Samiel mit seinen Mannen auf eine Unachtsamkeit seines Kontrahenten.

Das Gleichgewicht der Schicksalsmächte gibt Max und Agathe mehr Eigenverantwortung; sie sind nicht mehr Spielbälle in der Hand des Zufalls oder einer höheren Fügung. Besonders Agathe verliert damit ihre oft beklagte Passivität, wird gar zu einer treibenden Kraft: Mit ihrer grenzenlosen Liebe setzt sie Max unter einen immensen Erfolgsdruck. Er ist ein guter Jäger, kein ‚Träumer‘ oder gar ‚Versager‘, wie hin und wieder dargestellt. Doch Agathe will in ihrem Bräutigam den makellosen, strahlenden Helden sehen, den sie bedingungslos anhimmeln kann. Maxens Versagensängste resultieren auch aus dem übermächtigen Anspruch Agathes, dem er nur mit Hilfe übernatürlicher Mächte glaubt, gerecht werden zu können. Ännchen ist das genaue Gegenteil von Agathe – ganz Realistin, mit beiden Beinen fest im Leben stehend. Soubrettenhafte Attitüde hat sie in dieser Inszenierung nicht nötig; sie ist robuster als Agathe, doch nicht gefühlsärmer. Ihr Wunsch, Agathe aufzuheitern, läßt sie zu einer phantasievollen Unterhalterin werden, die ihre Hoffnungen auf den einstigen Brautstand („Kommt ein schlanker Bursch gegangen“) durch ein herrliches kleines Puppenspiel illustriert: Hauptdarsteller sind die Brautschuhe von Agathe und Max. Als sie später bemerkt, wie sehr sie ihre Verwandte durch die Spukgeschichte von der Base und dem Kettenhund Nero gekränkt hat, erschrickt sie und beschwört Agathe unter Tränen, daß ihr als Braut keine „trüben Augen“ zustünden. Bis in kleine Rollen hinein entwirft der Regisseur präzise Charakterstudien, etwa in der Jungfernkranz-Szene mit den bereits etwas in die Jahre gekommenen Brautjungfern – jede ist Unikat (oder besser Unikum), doch wird, bei allem Witz, keine von ihnen nur vorgeführt und der Lächerlichkeit preisgegeben.

Neben der klaren Personenführung besteht Marellis besondere Kunst darin, Situationen durch eindruckliche Bilder zu verdeutlichen, so die oft nur nebensächlich behandelte Vorgeschichte: Kaspar ist in Agathe verliebt, doch sein Antrag wurde zurückgewiesen. Während Agathe zu ihrer Szene und Arie des II. Akts auf dem Dach des Forsthauses Ausschau nach Max hält, nähert sich unten Kaspar. Ungemein zärtlich berührt er das Brautkleid, an dem Agathe gerade noch gearbeitet hatte, liebkost es voll ungestillter Sehnsucht. Erst als Agathe im Wald Max zu erkennen glaubt und ihm zuwinkt, bricht sich Kaspars Haß wieder Bahn. Voller Wut nimmt er den Brautschleier (später eine Zutat zum Kugelgießen) an sich und verläßt fluchtartig

die Bühne. Daß der Regisseur hin und wieder überzeichnet, etwa mit der Schlägerbande in Leder-Montur, die als Gefolge Samiels im I. Akt zum Tanz aufspielt und in der Wolfsschlucht Schrecken verbreitet, kann den positiven Gesamteindruck kaum trüben.

Friedrich Kinds Text wird endlich einmal – und das ist das stärkste Argument für die Produktion – ernstgenommen. Selten hat man die Dialoge so eindrucklich, so bis ins Detail gearbeitet gehört. Behutsam sind einige heute unfreiwillig komisch wirkende Passagen gerafft oder verändert, und plötzlich entfalten die angeblich so einfältigen, heute gerne belächelten Sprechtexte eine ungeheure Kraft, können Webers packender Musik gleichrangig entgegenreten. Ist es Zufall? Eine zeitgleiche großartige Ausstellung der Wiener Albertina versucht eine Neubewertung des Biedermeier unter dem Motto *Die Erfindung der Einfachheit* und entdeckt in der Kunst und im Kunsthandwerk der Zeit nach 1815 die Reduktion als stilistische wie ethische Prämisse. Sind wir bereit, die Kunst jener Epoche zwischen Befreiungskriegen und Vormärz wieder unbefangener, aufgeschlossener zu betrachten, als in den vergangenen Jahrzehnten üblich? Allzu leicht machten es sich gerade Regisseure und Dramaturgen bislang, die sich in abfälligem Ton oder gar nur mit einem Naserümpfen zu Friedrich Kinds Dichtung äußerten und ihr Heil allein in Ironie oder Persiflage suchten. Vielleicht kann man hoffen, daß sich neben dem Regie-Mainstream, der sich in Destruktion und Selbstanalyse gefällt und schon unzählige *Freischütz*-Inszenierungen voller sinnfreier Albernheiten zeitigte (so zuletzt das unsägliche *Freischütz*-Debakel von Alexander von Pfeil an der Deutschen Oper in Berlin), eine neue, vorurteilsfreie Art der Deutung durchsetzt? Arbeiten wie jene von Peter Konwitschny in Hamburg oder Marelli in Wien lassen hoffen!

Beide Genannten haben – bei allen stilistischen Unterschieden – eines gemeinsam: Ihre Interpretationen beruhen auf genauer Analyse von Text und Musik. Die Musikalität von Marellis Inszenierung wird besonders anschaulich im Terzett des II. Akts. Webers Komposition ist durch mehrere deutliche Zäsuren gegliedert: Nachdem man sich trotz unversöhnten Konflikts Lebewohl gewünscht hat und Max bereits im Gehen ist, kehrt er (Halbschluß T. 141) nochmals um, sein schlechtes Gewissen zu beruhigen. Im folgenden zweiten Teil kommen sich Max und Agathe musikalisch wesentlich näher: Die kanonische Führung ihres gemeinsamen Themas verdeutlicht ihre Verbundenheit und Nähe, von Ännchens plappernden (quasi kontrapunktischen) Belanglosigkeiten über die Ruhelosigkeit des Jägerlebens ungestört. Dann, nach erneutem abruptem Einschnitt (T. 170 Beginn des *Allegro vivace*), reißt

sich Max endgültig fort und verläßt die beiden Frauen. Marelli inszeniert all dies punktgenau: zuerst die Kontroverse über Maxens späten Aufbruch in die Wolfsschlucht. Erst im zweiten Teil gelingt es Agathe mehr und mehr, ihn zum Bleiben zu bewegen. Fast hat sie ihn umgestimmt, da geschieht ein Mißgeschick: Ännchen hatte unbedacht mit Maxens Gewehr gespielt; ein Schuß löst sich – und motiviert den plötzlichen Stimmungsumschwung T. 169/170. Max befreit sich aus der liebenden Umklammerung und sucht, an seine Abmachung mit Kaspar erinnert, sein Heil in der Flucht.

Szenisch wie musikalisch ist dieser neue Wiener *Freischütz* fern aller Routine und gerade dadurch voller Frische. Das Orchester der Volksoper hat die qualitative Talsohle nun endgültig durchschritten; die Aufbauarbeit der letzten Jahre (nach der Ära Hengelbrock) macht sich endlich bezahlt. Hörbar war in Vorbereitung der neuen Premiere nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Graben mit viel Liebe zum Detail gearbeitet worden. Selten hat man die Musiker in der zurückliegenden Zeit so klangschön und mit Präzision spielen hören, wie bei diesem Weber unter Leitung von Leopold Hager (besuchte Vorstellung: 11. März 2007). Daneben trug der Chor, stimmlich verjüngt und sehr homogen, wesentlich zum Gelingen des Abends bei. Unter den Solisten konnten vor allem die Damen überzeugen: Jessica Muirhead als Agathe und Andrea Bogner als Ännchen. Ein wenig enttäuschend blieb Jürgen Müller als Max – im Stück wie in der Realität wohl durch allzu großen Erwartungsdruck gehandicapt. Der Heldentenor hatte vor wenigen Jahren beim Meininger *Ring* erstmals überregional Aufsehen erregt; in der letzten Spielzeit avancierte er dann geradezu zum Star der Volksoper: Mit der Rolle des Mathias Freudhofer in Kienzls lange verkannter Oper *Der Evangelimann* (in der kongenialen Inszenierung von Josef Ernst Köpplinger) sang er sich in die Herzen der Wiener (die DVD-Aufnahme dieser Produktion bei der Firma Capriccio kann man vorbehaltlos empfehlen). Nun rollte die Werbemaschine an, pries den *Freischütz* im Vorfeld als neue Sternstunde des Sängers, doch die Partie des Max scheint ihm weniger zu liegen. Aber auch diese Oper hatte eine stimmliche Überraschung zu bieten: Lars Woldt ist als Kaspar eine musikalische Urgewalt, eine Stimme von unbändiger Energie, technisch brillant und reich an Ausdruckskraft – ein Kaspar, dem man hoffentlich noch oft, auch an größeren Bühnen, begegnen wird! Man kann dem neuen *Freischütz* an der Volksoper aus voller Überzeugung eine lange Lebenszeit wünschen, und sei es auch mit dem Hinweis, daß dies die sechste Produktion war, denn – wie wir alle wissen – die siebente gehört dem Bösen, er kann sie lenken, wohin's ihm beliebt!

Frank Ziegler