

Zwischen Büro und Gartenzwerg-Idylle

Zu den Aufführungen von Webers *Freischütz* in Freiburg/Breisgau (27. September 2008) und Baden-Baden (1. Juni 2009)

Beständige Aktualisierung des Repertoires ist nicht die schlechteste Errungenschaft des modernen Regietheaters. Dieses hat zwar mittlerweile auch stereotype Ausdrucksformen herausgebildet, die von den Verächtern der modernen Regiearbeit gerne zum Anlass genommen werden, das Original (nicht nur musikalisch) als sakrosankten Teil ihres Bildungskanon einzufordern und die Rhetorik der Modernisierung als psychologischen Bluff, wenn nicht sogar als Kunstschändung abzulehnen. Doch die Buhrufe, die solche Versuche auf der Bühne ernten, erinnern an die vergeblichen Anstrengungen von Kindern, sich ihre von Magie, vernunftgesteuerten Herrschern und Liebeszauber bestimmte Weltsicht nicht durch die rationalen Erklärungen der Erwachsenen profanisieren zu lassen.

Webers Oper *Der Freischütz* behandelt ein Sujet, das als vormodernes und von märchenhaften Elementen durchzogenes Gegenbild der aufkommenden kapitalistischen Gesellschaft gelesen werden kann. Lässt sich diese komplexe, aber uns aus der historischen Distanz heraus naiv erscheinende Beziehung heute angesichts einer ganz anders gelagerten Konfrontation von ‚Wirklichkeit‘ und ‚Gegenwelt‘ im Zeitalter der Massenmedien überhaupt noch glaubhaft auf die Bühne bringen, ohne die Vorlage allzu sehr verbiegen zu müssen?

Die Inszenierung des *Freischütz*, die am 27. September 2008 ihre Premiere am Freiburger Stadttheater hatte, ging zu Recht davon aus, dass der Zuschauer heute kaum mehr nachvollziehen kann, wie der Stoff der Oper zur Zeit der Uraufführung vor fast 200 Jahren verstanden wurde, welche nationalpolitische und gemeinschaftsstiftende Funktion seine ‚romantischen‘ Elemente wie der deutsche Wald und die magischen Freikugeln des Teufels für ein städtisches Publikum im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts besaßen. Somit war es nur konsequent, diese Elemente in den Hintergrund treten und allein ihre symbolische Spur in der Handlung aufscheinen zu lassen. Regisseur Uli Jäckle gelang dadurch eine kohärente Lesart des Librettos, die gleichsam eine moderne, ebenfalls in der Oper lesbare, doch zur Entstehungszeit noch kaum entzifferbare Sinnschicht herausarbeitete: die Verflechtung der sich im frühen 19. Jahrhundert erst herauskristallisierenden Leistungsgesellschaft mit der (schon damals häufig in Romanen wie Friedrich Schlegels *Lucinde* reflektierten) Ökonomie der Geschlechterbeziehungen. Auf den

Spuren von Theodor W. Adornos Essay *Bilderwelt des Freischütz* (1961/62), der beispielsweise auch schon die Leipziger Aufführung 2003 nachdrücklich geprägt hatte (siehe Joachim Veits Kritik in *Weberiana*, Heft 13, S. 114–117), brachte das Freiburger Theater eine Welt auf die Bühne, welche die romantischen Elemente als Chiffren einer durchaus zeitgemäßen Auseinandersetzung des Einzelnen mit den Ansprüchen einer patriarchalisch geprägten Lebenswelt akzentuierte. Lustvoll wurden die symbolischen Tiefenschichten einer Story um berufliche Konkurrenz, Erfolgsdruck, Versagensangst und illegaler Leistungssteigerung (vulgo Doping) freigelegt, in der zugleich Frauen in den Augen der Männer nichts anderes darstellen als Arbeitsanreize und Ehe nichts anderes ist als ein Bonus für die Erfüllung vorgegebener Renditeziele. Diese Verknüpfung von Arbeitswelt und Triebökonomie, die schon Adorno durch die provokative Lesart des (Probe-)Schusses als Defloration und der Versagensangst als Impotenzmetapher betonte, wurde sinnfällig durch die Transposition des Geschehens in eine zeitlose und von Konkurrenz geprägte Angestelltenwelt. Die braunen Bürospinde (zugleich Aufbewahrungszellen für die vereinzelt Subjekte) übernehmen hier folgerichtig die Rolle des im *Freischütz* allgegenwärtigen Waldes. Holz bleibt Holz.

Der Unterschied zu all den seit einigen Jahrzehnten geläufigen und fast schon pflichtbewusst anmutenden Interpretationen des *Freischütz*-Sujets, welche die Vorlage – warum wohl? – einfach nur in das psychologisch brisante Thema Sexualität spiegeln, lag folglich in einem umfassenderen, Sexus, Arbeit und die Rolle des Individuums in der Gesellschaft aufeinander beziehenden Ansatz. Doch den eingeschworenen Verächtern des Regietheaters, deren Abneigung der beständigen Psychologisierung und damit der Rekonstruktion einer zwar verborgenen, aber gleichwohl als real angesehenen ‚unterbewussten‘ – und somit nicht ‚beweisbaren‘ – Sinnschicht des Librettos gilt, kann es auch Jäckles Inszenierung, nicht recht machen, wie die Buhrufe am Ende zeigten.

Durch die parallele Besetzung der Rollen von Agathe, Max und Kaspar mit Schauspielern als „Doppelgängern“ bzw. als Alter ego der Sänger, die auch in den musikalischen Nummern mit ihren singenden Doubles höchst geschickt und witzig interagierten, sowie der Einfügung erläuternder und vermittelnder Textpassagen in heutiger Sprache gelang es, diese psychoanalytisch motivierte Interpretation auch in denjenigen Abschnitten der Oper durchzuhalten, die durch ihre musikalische Verselbständigung als eingängige ‚Schlager‘ heute nur noch wenig Raum für mehrdeutige Lesarten lassen. Diese Strategie ermöglichte es, den semantisch unflexibleren musikalischen

Rahmen im Blick auf den ungleich vieldeutigeren Text aufzubrechen. Die Doppelgänger spielten gleichsam „unterhalb“ der – leider immer wieder viel zu wenig ironisch aufgefassten und interpretierten – musikalischen Bedeutungsschicht den Subtext, den die Zugnummern als klanggewordene Kitschbilder nicht (mehr) transportieren können. Insbesondere die in Kinds Libretto sehr rollenkonform und brav gezeichnete Agathe erfuhr durch Charlotte Müller eine durchaus glaubwürdige Erweiterung mit Blick auf ein sexuelles Spannungsverhältnis zu Kaspar (Konrad Singer) und einer eher ehetechnisch funktional grundierten Beziehung zu Max (Benjamin Höppner), die sich gut in Kaspars Rachemotiv einpasste und es plausibilisierte. Zugleich erlaubte es diese Besetzungsstrategie, die heute geläufige Auffassung von Webers Oper als Werk einer primär auf die Figur des professionellen Sängers zugeschnittenen Gattung mit nur dilettantischen Sprech- und Handlungsanteilen aufzubrechen und den ursprünglichen Singspielcharakter der Komposition mit gleichberechtigten Gesangs- und Theaterelementen wenigstens ansatzweise kenntlich werden zu lassen. Dass damit kein Freibrief für die in der Finalszene überbordenden Comedy-Effekte (wie die abgegriffene Darstellung des Fürsten Ottokar als Provinzpolitiker, der mit einer Prostituierten ertappt wird) verbunden ist und dass auch der hier wieder zu beobachtenden Umfunktionierung der Ouvertüre als Begleitmusik für allerlei überflüssige symbolische Bühnenmätzchen wie einem Aufmarsch der Angestellten mit ihren zwanghaften Überprüfungshandlungen der Kleidung und der Fokussierung auf die allgegenwärtigen Aktentaschen nicht das Wort geredet wird, braucht nicht eigens betont zu werden. Sind doch Opernlibretti nur selten so stimmig wie die Plots in filmischen Drehbüchern, so dass auch eine derart intelligent aktualisierende Inszenierung wie die Freiburger sich den Mut zu Brüchen und Unstimmigkeiten bewahren und nicht zu derartigen Verlegenheitslösungen wie in der Finalszene greifen sollte.

Das Freiburger Orchester spielte unter der Leitung von Fabrice Bollon zum Teil sehr rasche Tempi. Ein bewusst ungeglättetes und von den heute geläufigen orchestralen Verschmelzungswirkungen – und insbesondere vom „deutschen Weiheton“, wie ein Kritiker es nannte – weitgehend befreites Klangbild in Verbindung mit einer an rhetorischer Schärfe orientierten Spielweise sorgte für eine beständige Präsenz der Musik. Dadurch rückte die Musik gleichberechtigt neben die Aktion als handlungstragendes Element in den Vordergrund und emanzipierte sich wohltuend von der Rolle als illustrierende und ‚charakteristische Begleitung‘. Das Verhältnis von Orchester und Sängern wurde dadurch nicht tangiert, waren doch Haupt- wie Nebenrollen ausrei-

chend stark besetzt, um neben dem höchst differenziert spielenden Orchester bestehen zu können. Insbesondere Sigrun Schell in der Rolle der Agathe, Lini Gong als Ännchen sowie Selcuk Cara als Kaspar überzeugten, während Gunnar Gudbjörnsson als (unglücklicherweise viel zu ältlich kostümierter und damit szenisch unglaubwürdiger) Sänger-Max über weite Strecken trotz stimmlicher Präsenz häufig nur schwer verständlich war. Auch Naoshi Sekiguchis Kuno blieb blass. Der Haus- und Extrachor des Theaters (Einstudierung Bernhard Moncado) trug durch seine spielerische Agilität und klangliche Homogenität zum positiven Eindruck des Ensembles bei.

Einen gänzlich anderen Ansatz wählte der Regisseur Robert Wilson für seine Inszenierung des *Freischütz* im Baden-Badener Festspielhaus (Premiere: 30. Mai). Sicherlich bedingt durch Zugeständnisse an das Format des Fernsehens, das den zweiten und letzten Abend *live* übertrug (*Arte*), sowie an die spezifischen Ansprüche des wohlhabenden Baden-Badener Publikums fortgeschrittenen Alters (Jugend war an diesem Abend wenig vertreten), war diese Aufführung ein ‚Event‘ im schlechten Sinne des Wortes (bei der auch die ‚promotete Luxuslousine vor dem Eingang nicht fehlen durfte), das eher den Künstler Wilson und seine typische Handschrift präsentierte als eine ernst zu nehmende Interpretation von Webers Oper, die hier nur als publikumswirksamer Aufhänger diente. Entsprechend stand weder eine kohärente Inszenierung der Handlung im Vordergrund noch überhaupt die Vermittlung irgendeiner szenischen Idee oder die Umsetzung einer bestimmten Lesart: Der *Freischütz* wurde so zu einer Bilderfolge, deren Opulenz jegliche Sinnstruktur und psychologische Stringenz der Handlungsführung in den Hintergrund der sinnensfreudigen Umsetzung drängte; die Sprache des frühen 19. Jahrhunderts wurde wörtlich genommen, Bemühungen um ein kohärentes und modernisiertes Verständnis dieser Oper unterblieben so konsequent, dass schon von vorsätzlicher Ignoranz gesprochen werden darf. Stellenweise erinnerten die Lichtregie, die satten Farben, die überaus verschwenderischen Kostüme, der Luxus der Ausstattung sowie die prägnante Formensprache des Bühnenbildes, wie so häufig bei Wilson, sowohl an einstige Spielarten der Barockoper als auch an die aktuellen Sprachformen des Comic und des Zeichentrickfilms.

Die Abkehr von Realismus und Psychologisierung, die Einbeziehung von ritualisierten Bewegungsformen und visuellen Chiffren, von Reduktion und Verfremdung mussten hier allerdings scheitern. Zum einen, weil die symbolischen Elemente der Inszenierung nur unzureichend funktionierten. Die

Kostüme, die aufgrund des Bekanntheitsgrads des Designerpaars „Viktor & Rolf“ und ihrer Zusammenarbeit mit der Firma Swarovski schon im Vorfeld der Aufführung die Aufmerksamkeit der Medien auf sich zogen, sollten zwar jeweils zentrale Züge der Protagonisten widerspiegeln, blieben aber in ihrem penetranten Kristallgeglitzer oberflächlich und verdoppelten nur die offensichtlichen Personencharakteristika: Der Jägerbursche trug Laub, Kilian gar – höchst einfallsreich – das Wort „Bauer“ auf seinen Schultern, Agathe war als Brautstrauß gekleidet, Kaspar wurde durch eine überdimensionierte goldene Kette, Samiel durch einen roten Blitz charakterisiert. Und die „Entfärbung“ der ursprünglichen bunten Kostüme in ein uniformes Weiß im letzten Akt erwies sich zwar ebenfalls als netter optischer Einfall, konnte aber die Dürftigkeit des pleonastischen Regieansatzes nicht kaschieren. Zum anderen wurde die Wirkung der bildhaft-statuarischen Konstruktion der musikalischen Nummern immer wieder geschwächt durch die Dialogszenen (Einrichtung: Wolfgang Wiens), die mit ihrem realistischen Handlungs-Gestus die von Wilson artifiziell übertriebene Statik der gesungenen Partien eher als Karikatur entlarvten, als dass sie diese in einen homogenen Verlauf zu integrieren vermochten.

Dass der Abend nicht gänzlich zu einem Beispiel für die Verflachung des Opernbetriebs im Zeitalter der medialen Aufrüstung verkam, wie sie besonders die überaus platt-plakative Umsetzung der Wolfsschlucht-Szene als Geisterbahnfahrt illustrierte, ist der durchaus gelungenen Arbeit von Sängern und Orchester zu danken. Mit Ausnahme des eingesprungenen Paata Burchuladze in der Rolle des Eremiten konnte das Ensemble sängerisch durchweg überzeugen. Trotz der Behinderung durch die sperrige und schwere Kostümierung wirkten die Stimmen von Juliane Banse (Agathe) und Steve Davislim (Max) sehr geschmeidig, leicht und flüssig. Auch Julia Kleiter in der Rolle des Ännchen, Dimitry Ivashchenko als Kaspar und Reinhard Dorn als Kuno huldigten einem transparenten und der Textverständlichkeit verpflichteten Stil. Auffällig war neben der sängerischen auch die darstellerische Souveränität des Ensembles, das trotz der teilweise abstrusen Bewegungsvorgaben ihre Figuren nie der Lächerlichkeit preisgab. Im Gegenteil war es das Publikum, das in einem Moment des seligen Schunkelns und Mitklatschens beim Jägerchor (Philharmonia Chor Wien, Leitung: Walter Zeh) im III. Akt seine wahren kulturellen Vorlieben naiv offenbarte und auch dem zynisch-subtil inszenierten Dacapo des Chors erneut ins Messer lief. Das Mahler Chamber Orchestra unter Leitung von Thomas Hengelbrock passte klanglich gut zu der schlanken Gestaltung des Sängerensembles, vermied jede

Eindickung des Orchesterklangs und agierte flexibel und präzise bei sorgfältig gewählten, zwar nicht unbedingt historisch korrekten, aber gleichwohl stimmigen Tempi. Einzelne Stellen wie insbesondere die Wolfsschlucht-Szene gelangen allerdings nicht. Diese besonders zerfiel in ihre musikalischen Einzelteile, da das Orchester die Gestaltung des dramatischen Bogens allzu bereitwillig dem Geschehen auf der Bühne überließ und sich gerade in dieser – von der Dynamik der Musik eminent geprägten – Aktion mit der Rolle des Begleiters begnügte.

So erfreulich die rege Pflege des *Freischütz* auf den Bühnen auch ist, so sehr ist doch die bei Wilson erkennbare Neigung zu einer Reduktion des Werks auf die äußerlichen und plakativen Momente zu kritisieren. Die Aktualität von Webers Oper beruht nicht zuletzt auf dem über die Entstehungszeit des Werks hinausreichenden Element der Verstörung, wie die Freiburger Inszenierung es exemplarisch herausarbeitete. Diese Ebene auszublenken und die Unterströmungen des Librettos auf die Figur des Samiels zu beschränken bzw. in einen platten Satanskult aufzulösen (wie Wilson es mit der Einfügung eines Baudelairschen Gedichts in der Umbaupause vor der Wolfsschlucht-szene tat), heißt, den *Freischütz* kampfflos mit der beliebten Rezeptionsschablone einer Oper des Waldes und der Deutschen gleichzusetzen und auf die musikalischen wie szenischen Highlights zu reduzieren.

Markus Bandur