

rian bombast with the pseudo-Wagnerian lilt of 1930s film scores by the likes of Erich Wolfgang Korngold. The dancers return looking like mountain-man zombies, and Robert Anderson's lights conjure shadows and spirits aplenty. In other words, it's a whole lot of fun“.

Da ist er also wieder – der Vergleich mit Wagner.

Man gewinnt aus diesen Beschreibungen kein wirkliches Bild der Inszenierung; Max wirke weniger wie der anfangs zitierte Werwolf denn als „junger Frankenstein“, und am Ende ist alles in zunehmende Dunkelheit gehüllt, während die Städter nun unmaskiert zwischen ihren Palisaden herumstehen wie auf einem Golfplatz (Jones).

Trotz all dieses „directorial overkill with special effects“: „in the end it is the music which makes most of the magic“ (Levine). Und so lautet denn auch das Resümee, das Jeff Kaliss hinsichtlich Webers viel zu selten auf amerikanischen Bühnen zu sehendem „fascinating *Der Freischütz*“ zieht: „If stage director Yuval Sharon and his design crew had been able to realize a cohesive and supportive design for the production, this rare jewel would be shining even brighter.“

Abschließend ein herzliches Wort des Dankes an Michael Good, der uns über dieses seltene Ereignis auf dem Laufenden gehalten und mit Besprechungen versorgt hat, und auch an Barbara Heninger für das Probenphoto!

Joachim Veit

## **Vertraute Chiffren des Unheimlichen wirken wie neu**

### **Eine scharfsichtige *Freischütz*-Interpretation am Theater Pforzheim**

Vordergründig sieht der *Freischütz* in Pforzheim (Premiere 26. September 2009) recht konventionell aus. Fachwerk, Wald, Kostüme mit Anklängen an die Zeit des Dreißigjährigen Krieges und des Biedermeiers. In Internet-Foren findet man den Tipp, nach Pforzheim zu fahren, da gehe es noch traditionell zu. Wer genau hinschaut auf die Inszenierung Bettina Lells und die Bühne Verena Hemmerleins, wird das Loblied der problemlosen Bebilderung nicht mitsingen. Und die Lösungen, die Bettina Lell für die Regie-Herausforderungen der Weber-Oper findet, entsprechen erst recht nicht den Klischees, seien sie herkömmlichen oder regietheatralen Zuschnitts. Mit diesem *Freischütz* hat sich die junge Regisseurin mit unspektakulärem Lebenslauf als präzise analysierende, scharfsichtige Interpretin empfohlen. Fern von Mätzchen und aufgesetzten, mühsam ihre Originalität behauptenden Lösungen, hat sie die Sicht auf den *Freischütz* verschärft, ohne dem Stück Gewalt anzutun.

Gewalt findet eher in der Gesellschaft Raum, die sich auf der Bühne zu Demütigung, Sadismus und Totschlag trifft. Die Gestalten sind versehrt, körperlich gezeichnet, seelisch verroht. Ein Kriegsgefangener wird an einem Strick herumgezerrt und mit „Hussa!“ totgeschlagen. Dem dicklichen Junker Max zieht man erst mal die Hose runter, als er seinen Schuss vergeigt hat. Ein Sarg wird zur Bestattung getragen; ein Paar tanzt auf Krücken – halb zerstörte Menschen, die sich wenigstens einen Rest von Freude oder Lebenslust zu bewahren suchen.

Die Bühne Verena Hemmerleins offenbart ihre Tiefenschärfe erst auf den zweiten Blick: Man sieht trauliches Fachwerk, aber die Balken sind angekokelt. Spuren von Einschüssen lassen auf schlimme Zeiten schließen. Der Wald steht still und schweiget, weil er verkohlt und hoffnungslos tot ist. Agathes Zimmer wirkt wie ein Refugium, eine Insel in einer verwüsteten Welt, ein Ort der Unversehrtheit – aber gerade deshalb in dieser zerbrochenen Welt auch naiv, unwirklich.

Die Wolfsschlucht öffnet sich tief in die Bühne als eine Kluft, die an die Bilder des Bösen aus *Herr der Ringe* denken lässt. Das blutige Licht – Peter Halbsgut hat an der Atmosphäre der Bühne wesentlichen Anteil – führt in eine Szene der Alpträume, in der Gestorbene als untote Wesen wieder auferstehen und gesichtslose schwarze Schemen geistern: Gestalten aus Edgar Allan Poes Wahnträumen, unfasslich wie die Gespenster in Henry James' *Turn of the Screw*. Hemmerlein und Lell versuchen nicht, den transzendentalen Schrecken der Wolfsschlucht in krampfhaft originelle Bilder zu kleiden. Sie verwenden bekannte Chiffren des Unheimlichen aber so gekonnt, dass sie wirken, als seien sie soeben erfunden: Szenische Glücksgriffe!

Samiel ist in dieser Inszenierung weiblich: Die Schankmaid in rotem „Zigeuner“-Kleid und mit einem verkrüppelten Fuß (hochkonzentriert: Lilian Huynen) entpuppt sich allmählich als die Inkarnation des Bösen. Sie wechselt wissende Blicke mit Kaspar, als Max seine Frage „Lebt kein Gott?“ herausschreit. Sie zieht den schwarzen Jägersbursch an, der ihr wie hypnotisiert folgt, während Max „bange Ahnung“ spürt. Sie zieht Max in den Zauberkreis der Wolfsschlucht und sie gießt die Freikugeln. Im Finale lockt diese „Samiela“ Max in weißem Brautkleid als Double seiner Braut Agathe. Die Gefährdung bleibt: In einem Baum hockt ein Schatten, zielt mit dem Gewehr auf Agathe. Lell macht mit solchen und vielen anderen klug gesetzten Regiedetails klar, wer hier die Fäden in der Hand hat: Das – oder die – Böse ist die Triebkraft, sie steuert die Menschen, zieht sie in ihren Bann, lässt sie an ihrer Realität zweifeln und vergiftet ihr Vertrauen in das Existie-

rende. Eine weit reichende Deutung des Bösen, die über moralische oder gesellschaftliche Lesarten hinausreicht.

In diesen Kontext eingepasst sind die Charaktere: Daniel Brennans Max ist kein braver, bloß verführter Naivling. Er geht den finst'eren Mächten ins Netz, weil er verzweifelt ist, weil er an den Umständen leidet und für ihn der Reiz der magischen, einfachen Lösung durchaus attraktiv ist. Musikalisch darf man Brenna bescheinigen, verständlich und mit Gespür für den Sinn der Worte zu artikulieren; stimmlich fehlen Schliff und Sicherheit in der Technik. Die Stimme schlägt, verfärbt sich und scheitert an den wenigen exponierten Stellen.

Axel Humbert ist kein maliziös schachernder Handelsvertreter für Seelenaquise, sondern ein verletzter Mensch, mit blut'gem Streif an Stirn und Hand, vom Bösen verlockt und seiner Freiheit beraubt, und in lichten Momenten eher traurig-resigniert. Dass ihm Ännchen schöne Augen macht, wird von Ottokar (Stefan Hagedorn) mit einer Ohrfeige quittiert: Der Mann will das junge Blut vor dem düsteren Jäger bewahren, den sie am Ende, als er tödlich getroffen ist, liebevoll in die Arme nimmt. Wieder zeigt sich an dieser Stelle, wie überlegen Bettina Lell ihre Regie konzipiert: Der Eremit (Aleksey Ivanov) etwa nimmt wahr, wie fremdbestimmt das Leben Kaspars endet und segnet den Sterbenden trotz seines Fluchens. Und Ännchen nimmt vom Leichnam ihres Geliebten eine schwarze Feder mit; ein Symbol für das Böse, das sich fortsetzt durch existenziell verletzte Menschen.

Die gewohnte Schwärze bringt Humberts Baß für den Kaspar nicht mit, auch der Klangkern der Stimme ist noch nicht genügend gebildet. Aber auch er gibt seinem Text musikalisch Sinn und artikuliert treffend. Katja Bördner als Ännchen bringt eine schöne, sicher sitzende Stimme mit. Sie ist als eine Person gezeichnet, die halb aus Faszination, halb aus Spiellust mit dem Bösen kokettiert. Die weißen Rosen des Eremiten wirft sie ohne Argwohn einfach ins Dunkel, mit dem Schauerlichen treibt sie Schabernack wie ein Kind, das die Kräfte nicht kennt, auf die es sich spielerisch einlässt. Die Lust am Grusel teilt sie mit Agathe. Tonje Haugland bleibt als Agathe eine Ikone einer ambivalenten Reinheit, die sich selbst zu bewahren sucht, so die inneren Konflikte der anderen nicht wahrnehmen kann. Stimmlich war Haugland zu Beginn hart und verspannt, ihr „Leise, leise“ noch nicht gleichmäßig geführt, ihre Piani aber zunehmend sicherer und klangschön. Das lyrische Schweben und die sanften Momente der zweiten Arie entfalteten sich gleichmäßig und entspannt.

Kernig und straff, überraschend konzentriert in Klang und wie aus einem Guss holt der Pforzheimer Chor und Extrachor den Auftritt der Jäger aus

dem gedankenlosen Korsett der sicheren Nummer heraus. Martin Erhard hat das Ensemble offenbar gut im Griff, denn auch Beginn und Finale der Oper gelingen konzentrierter als an vergleichbaren Häusern.

Unter der musikalischen Leitung von Markus Huber ereignet sich ein kleines Orchesterwunder: In der Ouvertüre war es trotz anfänglichen Schlep-pens, der üblichen Hornprobleme und eines zu knalligen Forte bereits zu ahnen, denn Huber baut klare Bögen auf und signalisiert, wohin er will. Immer sicherer findet das Orchester die Farben, die lauende Schwärze, das schwärmerische Leuchten, den Jubelschwung und die innige Verklärung. Huber, Lell und Hemmerlein stehen als Namen für die Ausnahmequalität dieses *Freischütz*, mit dem Pforzheim wieder einmal bewiesen hat, dass kleine Theater mit Einsatz und Enthusiasmus eine Qualität erreichen, die sich ohne Hybris an größeren Bühnen messen lassen darf.

Werner Häußner

**„Wunderlicher Zuschnitt, aber wirklich Poetisch, und hoffentlich also wirkungsvoll“**

**Webers *Oberon* in Freiburg i. Br.**

Wohl kein Cliché hat die Rezeption von Webers *Oberon* im 20. Jahrhundert mehr behindert als die Auffassung, dass diese Oper wegen ihrer hohen Dialoganteile in Form und Aufbau unzeitgemäß sei. Hartnäckig hält sich der Vorwurf, das Werk folge veralteten Mustern, wie sie in England zur Zeit der Uraufführung noch vorherrschten<sup>1</sup>.

Diese Sichtweise wird motiviert von der Vorstellung einer natürlichen und stufenweisen Entwicklung von Mischformen aus Dialog und musikalischen Nummern hin zu durchkomponierten Verläufen. Sie beruht damit auf der bis heute unhinterfragten Akzeptanz von Wagners Musikdrama als dem Ziel- und Endpunkt der Operngeschichte, mit dem alle ‚unreinen‘ – und das heißt nicht-musikalischen – Elemente wie die gesprochene Sprache endgültig ausgeschieden und die angeblich seit Beginn angestrebte und vorbestimmte Einheit von Sprache und Musik erreicht sei.

Das Projekt einer strikten Trennung der mimetischen Wirkungskräfte – hier die gesprochene, dort die gesungene Sprache – ist mit dem 20. Jahrhundert allerdings obsolet geworden und hat sich als eine Ideologie herausgestellt,

<sup>1</sup> Vgl. etwa Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 2: *Das 19. Jahrhundert*, Kassel und Basel 1991, S. 115: „Die Tatsache, daß England nach Händels Tod an der europäischen Opernentwicklung keinen Anteil hatte, erklärt die Querständigkeit des *Oberon* zur kontinentalen Kunstgattung jener Zeit.“