

nicht mehr neben oder nach dem *Freischütz*. Retrospektiv, mit heutigen Ohren gehört, meint man, in der *Silvana* schon sehr viel *Freischütz* zu entdecken. Der Umkehrschluss ist richtiger: Schon die *Silvana* ist eine vollgültige, wenngleich nicht vollkommen ausgereifte Weber-Oper. In der hochwertigen Münchner Aufführung (die übrigens für eine CD-Produktion mitgeschnitten wurde) wurde sie in jedem Falle zum zwingenden Weber-Plädoyer.

Eva-Maria von Adam-Schmidmeier

Operndebüt ganz ohne Oscar-Verdacht

Stefan Ruzowitzkys *Freischütz* am Theater an der Wien

Das Theater an der Wien hat sich ganz dem Stagione-Prinzip (ohne festes Ensemble, mit für jede Einstudierung neu „eingekauften“ Künstlern) verschrieben und konnte in den vergangenen Jahren mit einigen großartigen Produktionen sowohl Kritik als auch Publikum überzeugen. Stagione birgt freilich eine große Gefahr: Allzu schnell nimmt der Event-Charakter überhand. Man engagiert ein oder zwei große Namen (nicht immer zwangsläufig gleichbedeutend mit großen Künstlern) und vertraut ganz auf deren Zugkraft; dabei steht weniger das künstlerische Konzept im Vordergrund als der kommerzielle Aspekt.

Den „Event-Verdacht“ kann man dem Theater an der Wien bezüglich der jüngsten *Freischütz*-Produktion (Premiere 19. April 2010) nicht ersparen, auch wenn die beiden Publikums-„Lockvögel“ fraglos erstrangige Künstler sind: Der Filmregisseur Stefan Ruzowitzky hat nach der Verleihung des Oscars (für den besten nicht englischsprachigen Film) 2008 an sein KZ-Drama *Die Fälscher* in den österreichischen Medien einen kollektiven Glückstaumel ausgelöst; Karl Markovics ist einer der größten österreichischen Theaterschauspieler und zudem durch viele Film- und Fernseharbeiten bei einem breiten Publikum bekannt und beliebt. Dass er die Rolle des Samiel überhaupt angenommen hat, mag einerseits mit Neugier zu tun haben (er hat der Oper bereits vor mehr als zehn Jahren als eigenwilliger Puck in Britten's *Sommernachtstraum* an der Wiener Volksoper seine Reverenz erwiesen), dürfte aber vor allem persönliche Gründe haben: Er war der Hauptdarsteller in Ruzowitzkys *Fälschern*.

Filmregisseure ohne Opernerfahrung mit heiklen Regiearbeiten für die Bühne zu betrauen, ist in den letzten Jahren zur Mode geworden – mit oft zweifelhaftem künstlerischem Ertrag, denn dem Vorteil der von Klischees unbelasteten Außensicht und des unverkrampften Neubeginns stehen

oftmals große Nachteile gegenüber: die Unfähigkeit, eine Oper aus der Musik / Partitur heraus zu lesen (d. h. das Werk wird allein vom Libretto her erarbeitet), und auch handwerkliche Defizite (etwa bei der Behandlung des Chores). Das heißt nicht, dass die Filmästhetik nicht befruchtend auf die Opernregie wirken könnte (das hat Philipp Stölzl durch seinen überwältigenden Meininger *Freischütz* 2005 bewiesen; vgl. *Weberiana* 16, S. 100ff.), doch viele überzeugende Resultate hat der Kulturimport vom Kino auf die Opernbühne bislang nicht gezeitigt – Wien liefert einen Beweis mehr, dass die Skepsis nicht grundlos ist.

Es beginnt vielversprechend, mit einem großen Auftritt des Samiel im weißen Frack. Er kommt vor den Vorhang, setzt sich an ein Piano und beginnt mit der *Freischütz*-Ouvertüre als Untermalung zu einem Film: Zunächst routiert lediglich eine Drehbühne mit Waldkulisse – kahle Stämme mit vielen toten Ästen stehen für eine bedrohliche, abweisende Natur (dieses Bild kehrt noch mehrfach am Abend wieder). Und dann wird ganz in der expressionistischen Manier früherer Stummfilme mit überzeichneter Mimik und kurzen Texteinblendungen die Vorgeschichte der Oper erzählt – freilich nicht jene, die Kind und Weber im Sinn hatten. Der Konflikt geht nicht wie sonst auf einen „Urältervater“ zurück, sondern nur eine Generation: auf den Erbförster Kuno. Der hatte bereits, um das letzte Probeschießen zu gewinnen, Freikugeln von Samiel erbeten. Während er aber eher die Försterei im Blick hatte, gewann ein anderer junger Mann gleichzeitig die Gunst der Försterstochter. Nach dem sechsten Meisterschuss (auf den legendären Hirsch, auf den ein „Waldfrevler“ gebunden ist) wird Kuno der Posten zugesprochen; doch es kommt zum Handgemenge mit dem Rivalen; dabei löst sich der siebte Schuss und trifft das junge Mädchen. Voller Verzweiflung zieht sich Kunos Gegenspieler zurück; er entsagt der Welt und wird – Eremit. Im Zeitraffer erlebt man sein Altern bis zum Zeitpunkt des Opernbeginns. Der Film bricht ab und schemenhaft erkennt man hinter dem Vorhang, wie der nun greise Mann der Tochter Kunos die weißen Rosen reicht.

Ein gelungenes Entrée, zumal das Klavier längst gegen das Orchester eingetauscht und diesem die Ouvertüre (nochmals von Beginn) anvertraut wurde. Der von Kind konzipierte Rahmen, der Webers Kürzung zum Opfer fiel, ist überzeugend wiederhergestellt, ohne auf Kinds Eingangsszenen zurückgreifen zu müssen. Mit einem positiven Nebeneffekt: Kunos ebenso langwierige wie bezüglich der Dialogregie schwer umsetzbare Freikugel-Erzählung im I. Akt kann gestrichen werden. Der die dramatische Handlung unwei-

gerlich unterbrechende und oft genug belächelte altväterische Monolog hat seine Funktion (Vermittlung der Vorgeschichte) verloren, ist also verzichtbar.

So weit, so überzeugend; doch das Versprechen auf einen spannenden Abend, das diesem Anfang innewohnt, wird nachfolgend nicht eingelöst. Mit seiner filmischen Eröffnung scheint Ruzowitzky seine Kugeln verschossen zu haben, was nun kommt, wird von Szene zu Szene schwächer, bis sich nur noch Langeweile breitmacht. Liest man das Interview mit dem Regisseur im Programmheft, so gab es noch weitere konzeptionelle Ideen: Die Freikugeln als zunächst leistungssteigernde, aber eben auch bewusstseinsverändernde und in die Abhängigkeit führende Drogen (als Ansatz durchaus nicht neu), Samiel teils als Dealer, teils als Verkörperung des Drogenrausches; dazu der Gegensatz zwischen Bauern und Jägern nicht als Darstellung eines sozialen Konflikts, sondern als Gegenüberstellung einer jugendlichen Spaßgesellschaft (Bauern, die im gesamten Stück nicht arbeiten, sondern nur beim Feiern zu erleben sind: beim Sternschießen zu Beginn, beim Probeschuss am Ende) und der Verantwortungsträger der Gesellschaft (die Jäger) – Ännchen ganz den ersteren zuneigend, Max und Agathe unentschlossen zwischen beiden Seiten schwankend.

Doch diese Ideen bleiben mehr Behauptung, als ein schlüssiges Konzept zu erzielen. Die Spaßgesellschaft erlebt man in einigen Chorszene (mit einem jugendlich ausgedünnten Schoenberg Chor, dessen ältere Semester in die Orchesterlogen verbannt werden, der dafür aber mit reichlich Statisten-Jungvolk „verlebendigt“ werden soll). Dazu passt auch Ännchens Solo, das die jungen, schlanken Burschen preist: In dieser Nummer wickelt sie einen ganzen Trupp von „Holzfällern“ um den Finger, der wirkt, als wäre gerade eine Ansammlung kaum der Ausbildung erwachsener Balletttänzer, Models und Musicaldarsteller von der Arbeitsagentur zur Umschulung in den Wald entsandt worden. Die Brautjungfern müssen bei Agathe Aufklärungsarbeit leisten: Während ihres Liedes räumen sie nicht nur Agathes Jungmädchenzimmer samt Puppenecke in ein eheliches Schlafzimmer mit Doppelbett um, sie bereiten die Behütete mit passenden Symbolgaben (Dessous, Babyflasche, Kochlöffel etc.) auf die Freuden und den Alltag des Ehestands vor.

Die Drogen spielen nur am Rande eine Rolle: Samiel dealt mit kleinen Pillen-Säckchen, Kaspar – ein typischer Junkie – verrät jeden Freund, wenn er nur zu seinem Glücksrausch kommt. In der Wolfsschlucht setzt er Max zum Kugelsegen einen „Schuss“, worauf dieser im Drogenrausch die wilde Jagd und den teuflischen Jäger zu sehen glaubt (ekstatische Rituale, die in ihrer Bildsprache an Goyas Hexensabbath-Bilder erinnern, freilich zusätz-

lich sexuell aufgeladen wie Teufelsanbetungsszenen, die man aus Satanisten-Filmen kennt). Und doch werden die Freikugeln nach altbekanntem Rezept gegossen und nicht nur als „Partybeschleuniger“ konsumiert, sondern auch bei der Jagd als Munition verschossen.

Sind diese – wenn auch nicht konsequent durchgeführten – Ideen noch nachvollziehbar, so scheitert die szenische Umsetzung tatsächlich an handwerklichem Unvermögen. Der Chor wird fast nur zum Stellen „lebender Bilder“ verwendet, sitzt oder steht als bloße optische Zutat ohne szenische Relevanz herum. Eine Dialogregie scheint nicht gewollt; jeder Darsteller stochert sich nach persönlichem (Un-)Vermögen durch die Sprechtexte – naturgemäß fällt dies den Nichtmuttersprachlern (der südafrikanischen Agathe und dem neuseeländischen Max) am schwersten, aber auch die Österreicher und Deutschen im Ensemble überzeugen nicht wirklich. Agathe und Max müssen wie überdrehte Teenager herumhüpfen – was bei Darstellern, die dieses Alter längst hinter sich gelassen haben und nicht gertenschlank sind, naturgemäß nicht naiv und unverdorben, sondern kindisch und albern wirkt; eine Karikatur der Rollen. Charakterentwicklungen sind nicht erkennbar, keine der Hauptfiguren wird als glaubhafte Persönlichkeit erkennbar. Die Aktionen und Reaktionen der Darsteller wirken, falls vorhanden, handgestrickt und deuten kaum auf intensivere Vorbereitung. So hätte man nach der Vorgeschichte im Film erwartet, dass im abschließenden Finale die einstigen Kontrahenten – Kuno und Eremit – szenisch in besonderer Weise miteinander korrespondieren, aber bis auf eine laue Geste der Verzeihung vom Eremiten finden zwischen beiden keine Interaktionen statt. Selbst Markovics, dessen Samiel ohne Bezug zur Weberschen Partitur immer wieder durch die Szene geistert (auch da, wo ihn die Musik nicht vorsieht), bleibt unter seinen Möglichkeiten. War die Probenzeit zu kurz? Alles wirkt, als hätten die Darsteller selbstverantwortlich ihren Part erarbeiten müssen, ohne Hilfestellung eines Regisseurs – kaum eine Weber-Produktion der letzten Jahre steckte so tief in der Opern-Mottenkiste und kultivierte dermaßen das viel bespottete, längst vergessen geglaubte Sänger-Ausdrucksrepertoire mit Händeringen, sich an den Busen greifen etc. Der Versuch, einen Opern-Außen-seiter als Frischzellenkur für das Musiktheater zu engagieren, ging nicht auf; klischeehafter und biederer hätte das Werk auch der größte Traditionalist (nach Gustav Mahlers anfechtbarer Definition der Tradition als Schlamperei) kaum auf die Bühne bringen können.

Das Bühnenbild von Renate Martin und Andreas Donhauser greift, von Peter van Praets ausgezeichnete Lichtregie unterstützt, das expressionisti-

sche Stummfilmambiente des Vorfilms auf und überzeugt vor allem mit der nebelgesättigten Wolfsschlucht und den Festwiesen zu Beginn und am Ende. Die Zimmer des Forsthauses sind dagegen so eng und verwinkelt angelegt, dazu hoch aufgetürmt, dass sie den Aktionsraum der Darsteller allzu sehr einschränken. Die Kostüme von Nicole Fischnaller zeichnen sich durch zeitlose Beliebigkeit aus.

Und erstaunlicherweise zeigte auch die musikalische Umsetzung – zumindest bei der besuchten dritten Vorstellung (23. April) – einen Spannungsverlauf, der parallel zum szenischen verlief: packender Beginn, allmähliches Nachlassen, kraftloser III. Akt. Das Theater an der Wien hat kein eigenes Orchester; gibt es keine Aufführung der Sparte „Alte Musik“ bzw. „historisch informierte Aufführungspraxis“, zu der Spezialensembles eingeladen werden, dann fungiert üblicherweise das ORF Radiosymphonieorchester Wien unter seinem Chefdirigenten Bertrand de Billy als Hausklangkörper. De Billy hat ausreichend Kapellmeistererfahrung, um aus dem Konzert- ein Opernorchester zu formen; erstaunlich ist, dass er trotzdem hier seinen ersten *Freischütz* dirigiert. Seine Tempi überzeugen (bis auf Kaspars verschleppte und somit musikalisch zusammenhanglose Finalarie des I. Aktes), und doch verfällt auch der Debütant am Pult mehr und mehr der Routine. Dabei ermöglicht das Haus eine ganz eigene Klangerfahrung: Im Gegensatz zu vielen heutigen größeren Opernhäusern verfügt der bezogen auf Weber sozusagen zeitgenössische Raum über eine Größe, die dem Durchschnittstheater des beginnenden 19. Jahrhunderts entspricht. Trotz normaler Orchestergröße wirkt die Musik hier viel kraftvoller, unmittelbarer. Doch diese Chance wird nicht genutzt. Von Orchester wie Dirigent ist man Besseres gewohnt! Das gilt leider selbst vom sonst zurecht gefeierten Arnold Schoenberg Chor – zu Beginn ist man fasziniert, wie klangschön, homogen und frisch Webers Chöre, der kraftvolle Victoria-Jubel und das hämische Spottlied, erklingen – passend zur Regie-Lesart der jugendlichen Spaßgesellschaft – doch den Jägern fehlt jegliche Erdung; fast glaubt man im III. Akt, der Jägerchor würde von Gymnasiasten auf dem Sonntagsausflug angestimmt.

Das Sängersenble ist überwiegend gut und sehr gut und setzt dem Abend ein paar hellere Lichter auf. Simon O’Neill ist ein Max mit erstaunlich hellem Timbre, überzeugt aber trotzdem durch Kraft und mit der nötigen Tiefe. Seine Annäherung an Wagners Tenorpartien hat gerade erst begonnen; noch besitzt die Stimme ihre Frische. Bei Elza van den Heever hat der Weg ins dramatische Fach dagegen schon deutlichere Spuren hinterlassen. Sie ist als Agathe sängerisch durchaus rollendeckend, vielleicht ein wenig matro-

nenhaft. Falk Struckmann beeindruckt als stimmungsgewaltiger, manchmal freilich etwas forcierend-polternder Kaspar, dem Dämonie und wütendes Rasen ebenso zu Gebote stehen wie verführerischer Baritonglanz. Ganz fabelhaft besetzt sind zwei kleine Rollen: Martin Snell als Kuno und Dominik Köninger als Kilian – von beiden hätte man gerne mehr gehört, als Kind und Weber den Partien musikalisch zubilligten. Das trifft für Artur Korn als blassen Eremiten und Henk Neven als Ottokar mit Höhen-Problemen nicht im selben Maße zu. Die Entdeckung des Abends aber ist Mojca Erdmann als Ännchen – stimmlich eine Idealbesetzung der Rolle! Dass selbst sie darstellerisch etwas kaltschnäuzig wirkt, ist eher der Regie anzulasten.

Trotz der sängerischen Positiva prägen den Gesamteindruck eher die Negativa – von einem Haus wie dem Theater an der Wien darf – muss man mehr erwarten.

Frank Ziegler