

Weber (und Vogler) in Theater und Konzert

Enttäuschender Fehlstart: Der *Freischütz* als Eröffnungstück der „Oper Burg Gars“ unter neuer Intendanz

Als open-air-Sommerspektakel hat der *Freischütz* durchaus Tradition, ob nun auf der Felsenbühne Rathen im Elbsandsteingebirge, auf der Seebühne in Eutin oder andernorts. Seine Publikums-Zugkraft wirkt ungebrochen; bezüglich der Auslastungszahlen also eine „sichere Bank“. Üblicherweise erwartet man bei solchen Freiluft-Aufführungen in schönem Ambiente keine ausgefallenen Regiekonzepte oder Neudeutungen des Werks. Im Vordergrund steht die Verbindung von Kunst- und Naturerlebnis – eine Symbiose, für die sich gerade diese Oper besonders gut zu eignen scheint. Doch diesen leichten Weg wollten der neu berufene Intendant der „Oper Burg Gars“ im niederösterreichischen Kamptal, Johannes Wildner (gleichzeitig der musikalische Leiter), und sein Regisseur Georg Schütky nicht einschlagen. Wildner hatte die Planungen zur Aufführung des *Freischütz* quasi von der vorhergehenden Leitung des sommerlichen Theaterspektakels „geerbt“, sich aber vorbehaltlos zum Stück bekannt, auch wenn, wie er zugab, dieses Werk „heute den Misserfolg noch immer in sich“ trage. Tatsächlich gilt die Oper bei Theaterpraktikern als heikel, gehen hier doch die Erwartungshaltung des Publikums und die interpretierende Sicht der „Macher“ erfahrungsgemäß oft weit auseinander.

Dass der Plan, dem Publikum mit dem *Freischütz* in Gars (Premiere 18. Juli 2014) mehr als einen schönen Sommerabend mit musikalischer Untermalung und szenischem „Knalleffekt“ zu bieten, nicht aufging, dafür tragen Dirigent und Regisseur gleichermaßen die Verantwortung. Ungeachtet der Dimensionen des Aufführungsorts – eines Hofes der Burgruine Gars – verzichtet man hier traditionell auf jegliche technische Klangverstärkung bei Solisten, Chor und Orchester. Zudem ist das Orchester regensicher unter einem hölzernen Unterstand in einem engen Winkel des Hofes, rechts der Bühne, platziert, der die freie Ausbreitung des Klanges verhindert und zudem den äußerst breiten Bühnenraum offenbar sehr ungleich beschallt – von der großen Zuschauertribüne ganz zu schweigen. Je größer die Distanzen zwischen Solisten und Chor auf der einen, Orchester und Dirigent auf der anderen Seite, desto größer werden die Schwierigkeiten: Unfreiwillige Polymetrik war während der besuchten Vorstellung (7. August 2014) in den größeren Ensembles eher die Regel als die Ausnahme. Unter klanglich so heiklen Bedingungen ist keine

musikalische Feinarbeit möglich: Der dynamische Spielraum ist ebenso eingeschränkt wie die klangfarbliche Modulation. Die Leistungen der als *Klangvereinigung Wien* aufspielenden Instrumentalisten lassen sich somit kaum bewerten. Wildner versuchte das akustische Manko wettzumachen und durch Tempo-Kontraste eine persönliche Lesart zu finden, allerdings ohne überzeugendes Ergebnis: Verhetzten Chören und Ensembles standen teils unsingbar gedehnte Solonummern gegenüber; besonders Bettina Jensen als Agathe hatte darunter zu leiden und musste die ohnehin lang dimensionierten musikalischen Bögen ihrer beiden großen Soli zeratmen, um die Vorgaben des Dirigenten erfüllen zu können.

Besonderes Misstrauen gegenüber dem Werk hatte offenbar der Regisseur. Da er sich weder zu einer deutungsfreien, handwerklich seriösen Umsetzung der Vorlage noch zu einer wirklich radikalen Neusicht durchringen konnte, blieb am Ende ein vages Ungefähr, hin und wieder durch einige dramaturgisch nicht zusammenhängende Spontan-Einfälle aufgehübscht, um das amüsierbereite Publikum bei Laune zu halten – wenn etwa Samiel (Zlatko Maltar) im I. Akt das Bergadler-Präparat aus der Höhe der Ruine hinabwirft und Caspar damit dann alberne „Flugversuche“ unternimmt, oder wenn Samiel im III. Akt zum Lied der Brautjungfern als Coiffeur mit Showmaster-Ambitionen Agathes Hochzeitsfrisur aufsteckt und gleich eine Totenkrone mit einfriert. Diese Nicht-Fisch-nicht-Fleisch-Mentalität wurde auch im Umgang mit den Dialogen deutlich: Man lehnte sich durchaus über weite Strecken an die Originale an, kürzte und modernisierte aber nach Herzenslust, und verhinderte so, dass ein stimmiges Ganzes entstand. Kinds Texte wurden nicht in die heutige Zeit und Sprache übertragen, sondern lediglich banalisiert. Die zeichenhaften Objekte, die der Librettist eingeführt hat, die weißen Rosen, das zweimal herabstürzende Ahnenbild, die verwechselte Brautkrone, wurden gänzlich eliminiert, aber aus der Negation wurde nichts Neues geschaffen. Ironische Distanz blieb der durchgehende Unterton, doch die allein trägt keinen ganzen Abend. So war Cuno angehalten, seine an Max gerichteten väterlich tröstenden Worte im ersten Bild („Mein Sohn, nur Mut, wer Gott vertraut baut gut!“) mit Zynismus in der Stimme vorzutragen (Kommentar aus dem Publikum: „Is des a böse Oper ...“). Wie passt dies aber zur väterlichen Sorge um Agathe im letzten Finale und zum Bitten für Max vor dem Fürsten? Ganz hübsch die Idee, dass Ännchen im II. Akt ihre Aufforderung, nun endlich zu Bett zu gehen, nicht an Agathe, sondern an Kilian richtet,

dem die durchtriebene Freundin der Braut sich in ihrer vorhergehenden Arie vom „schlanken Burschen“ hemmungslos offeriert hatte. Eine gemeinsame Geschichte haben Kilian und Ännchen in dieser Inszenierung allerdings nicht; der One-night-stand bleibt dramaturgisch folgenlos.

In Schützkys *Freischütz*-Welt gibt es Gut und Böse nicht, bestenfalls als Behauptung. Eremit und Samiel sind zu bloßen Spaßmachern degradiert, die gleich zu Beginn der Handlung gemeinsam in einer Art rotem Zirkuswagen als fahrendes Volk in den freudlosen Alltag einer demoralisierten und vom Krieg traumatisierten Gesellschaft hereinbrechen und diese zum Ende der Oper auch folgenlos wieder verlassen. Doch eine Lesart des *Freischütz*, die die von Kind personalisierten Prinzipien von Gut und Böse negiert, hat ein zweifaches Problem: Woher rührt in einer Welt voller Amoral Maxens Qual, sich angesichts seiner Karriere-bestimmenden Prüfung zwischen Tugendhaftigkeit und dem Einsatz unlauterer Mittel zu entscheiden? Wenn der moralische Skrupel entfällt, ist es dann nicht geradezu zwangsläufig, den einfachsten Weg zu wählen? Ein tragendes Konzept wird aus der Behauptung des Unzeitgemäßen der Kindschen Schwarz-weiß-Dramaturgie nicht. Und noch schwerwiegender: Webers Musik basiert auf diesem Gut-Böse-/Hell-Dunkel-Dualismus – die Tonartenkonstellation, der Einsatz von Erinnerungsmotiven und -klängen, der einen musikalisch sprechenden Subtext ergibt – all das läuft ins Leere, hat kein szenisches Pendant.

Dass bei so viel Negation der Jägerchor nur noch als Parodie funktioniert, war vorhersehbar, nicht aber, dass ihn der Dirigent zum Mitsinge-Event degradiert, indem er – aus seiner wetterfesten Hütte auf die Bühne tretend – mit dem Publikum zu Beginn des III. Aktes das jo-ho-tra-la-la einstudierte. Ein Heiterkeitserfolg bei den erstaunlich sangesfrohen (und stimmfesten!) Zuhörern, die sich allzu gern auf die eher peinliche Einlage auf Musikantenstadl-Niveau einließen.

Für die Wolfsschlucht-Dämonie fand Schütky (nach überflüssigen artistischen Einlagen Caspars in seinen Verhandlungen mit Samiel um die Fristverlängerung) ein auf den ersten Blick recht interessantes Bild: Auf einem aus Geister-Choristen gebildeten Opfertisch wurde (mal wieder) eine Frauengestalt drapiert, der Caspar die altbekannten Freikugel-Ingredienzien in den Unterleib massierte. Sie spuckte darauf die fertigen Kugeln in eine Opfer- schale, je länger das Treiben allerdings andauerte, desto mehr bemächtigte sie sich Caspars, bis sie ihn am Ende der Prozedur selbst als Opfer auf den Altar

niederrang. Wie ein Ringrichter schlug Max schließlich die Ein-Uhr-Glocke, und der war Spuk vorüber. Für wen die Frauengestalt und der Geisterchor allerdings stehen in einer Welt, in der niemand an Übernatürliches glaubt, blieb fraglich.

Die im Programmheft behauptete, von der Intendanz angestrebte „Garser Dramaturgie“ will der Aufführungsstätte bezüglich der Auswahl der aufzuführenden Opern und deren szenischer Umsetzung größeres Gewicht verleihen. Im Falle des *Freischütz* hätte das durchaus Sinn machen können, stünde die Burgruine hier doch bildhaft für die Zerstörungen des Krieges. Doch eine derart bedeutungstragende Rolle des Ortes beabsichtigte man offenbar gar nicht; vielmehr beschränkte man sich darauf, den die Bühne abschließenden Flügel der Ruine über alle Stockwerke und über die volle Breite zu „bespielen“, bis hinein in die Zuschauerreihen – für den musikalischen Zusammenhalt mit den oben erwähnten negativen Folgen.

Sängerisch war vor allem in Nebenrollen Überdurchschnittliches zu hören: Yasushi Hirano, dem zuvor darstellerisch viel alberner Slapstick samt Yoga- und Meditationsübungen zugemutet worden war, sang die eher undankbare Eremitenpartie mit edel strömendem Bass. Andreas Scheibner, der als Ottokar die Parodie eines Fürsten zu geben hatte, agierte mit höchster Professionalität. Auch Claudia Goebel als Ännchen, Till von Orlowsky als Kilian, Andreas Jankowitsch als Cuno und fast alle Brautjungfern (Megan Kahts, Ayano Kumada, Janaina Chanfreau, Brigitta Wetzl) konnten überzeugen. Bettina Jensen war eine (nicht nur stimmlich) recht matronenhafte Agathe, konnte aber mit ihrer Cavatine im III. Akt berühren. Michael Bedjai hatte als Max offenbar (unnötigerweise) Sorge, dass seine Stimme in der problematischen Akustik nicht genug tragen würde. Durch sein anfängliches Forcieren (besonders im ersten Terzett) wurde die Stimme bald matt, er entschädigte aber durch eine ansprechende musikalische Gestaltung (als einziger der Solisten inklusive Appoggiaturen). Selcuk Cara hat mit seinem schwarzen, trotzdem aber höhensicheren Bass sicher das Zeug zu einem guten Caspar, blieb allerdings etwas blass, was wohl ebenso den ungünstigen akustischen Bedingungen geschuldet war. Trotz dieser Einschränkungen gehörten die Solisten und der junge, klanglich homogene (darstellerisch allerdings nicht durchweg überzeugende) Chor der Oper Burg Gars zu den Positiva. Insgesamt überwog jedoch die Enttäuschung und eine Mischung aus Ärger und Langeweile.

Frank Ziegler