

leibte, dort mit einem zusätzlichen Trio, das in der Opernversion noch nicht vorhanden ist.

Bei aller Freude über das Kennenlernen dieser frühen Weber-Komposition, dem erstaunlich ambitionierten und vielseitigen Werk eines noch nicht 14-Jährigen, bleibt natürlich immer der Vergleich mit der *Silvana* „im Hinterkopf“ und somit auch das Bewusstsein dafür, welch’ gewaltigen Schritt der junge Weber in den folgenden knapp zehn Jahren in seiner Entwicklung getan hat. Denn eines unterscheidet das *Waldmädchen* und seine spätere Nachfolgerin grundlegend: Die für eine Oper ungewöhnliche stumme Titelfigur bildete im Bühnen-Erstling vor allem den Vorwand zum Integrieren von hübschen Tanz-Nummern bzw. pantomimischen Szenen (in Nr. 1, 6 und 13), die der personellen Struktur des Steinsberg-Ensembles (mit mehreren ausgewiesenen Tänzern und einem Ballettmeister) entgegenkamen. Erst in der *Silvana* konnte Weber aus der Grundidee musikalisch tatsächlich Kapital schlagen, indem er die Sprachlosigkeit der Titelheldin überwindet und ihr durch eine gestische, geradezu beredte Musik eigene Ausdruckskraft verleiht. Das Dialogisieren mit *Silvana* (vertreten durch die Oboe) in der Soloszene des Prinzen ist im Frühwerk (dort in Nr. 14) zwar bereits angelegt (die Oboe greift musikalische Phrasen der Singstimme auf), erfährt in der späteren Neubearbeitung des Stoffes als Quasi-Duett Nr. 13 allerdings eine weitaus überzeugendere musikalische Umsetzung.

Für das Theater Freiberg war die seit 2000 zunächst nur erhoffte, dann über mehrere Jahre geplante Einstudierung ein herausragendes Ereignis, ein wirklicher Kraftakt mit glücklichem Ausgang. Allen, die sich dafür engagiert haben, gilt ein herzlicher Dank! Intendant Ralf-Peter Schulze schuf anstelle der verlorenen Dialogtexte zur inhaltlichen Einordnung der musikalischen Einzelnummern einen amüsant-augenzwinkernden Erzähl-Text, mit dem Schauspieler Oliver Niemeier (zugleich Interpret des Ritters Wensky im Melodram) charmant durch den Abend führte (dass Teile seiner Conferenzen einige Instrumentalnummern überlagerten, wirkte allerdings eher störend). GMD Grüneis fand für die Musiknummern durchweg überzeugende Tempi und führte Solisten, Chor und Orchester souverän durch die sechs Abende (2. Premiere in Döbeln am 5. Dezember, Wiederholungen in Freiberg am 18. und 19. Dezember 2015 sowie 20. März und 4. April 2016). In der Mittel-

sächsischen Philharmonie verdienen die erste Oboe, die erste Klarinette und die beiden Fagotte besondere Hervorhebung, auch die ebenso vielbeschäftigten beiden Hornisten konnten überzeugen.

Das Solistenensemble wurde fast durchweg aus dem hauseigenen Personal besetzt, darunter der stimmlich souveräne Martin Gäbler als Fürst Arbander und Derek Rue als lyrischer Prinz Sigmund, der in der Premiere noch etwas gehemmt schien, in den Folgeaufführungen aber freier agierte. Als Gäste wurden Markus Ahme für die dramatischere Tenorpartie des Fürsten Hertor und die in der vorausgegangenen Spielzeit noch dem Haus angehörende Miriam Alexandra als Mathilde verpflichtet. Die wirkungsvolleren Musiknummern der Dienerfiguren hatten sicherlich Anteil daran, dass deren Interpreten (Sergio Raonic Lukovic als Krips, Barbora Fritscher als Kunigunde und Guido Kunze als Wizlingo) besonders gut ankamen, doch auch Miriam Alexandra wurde für die „Vokal-Akrobatik“, die sie zu meistern hatte, von den Zuhörern zu Recht gefeiert. Nicht nur das Premierenpublikum, das sich sowohl aus Freiburger Lokalpatrioten wie auch aus zahlreichen, teils von weit angereisten Weber-Enthusiasten rekrutierte, reagierte mit Begeisterung. Auch die nachfolgenden Aufführungen, in denen die Darsteller, von der Premierenanspannung befreit, teils mit fast schon szenischer Spielfreude „agierten“, kamen bei einem Großteil des Auditoriums bestens an – ein voller, verdienter Erfolg, vor allem aber ein spannender Einblick in die Entwicklung eines Komponisten, der gerade zwei Jahrzehnte nach seinem Bühnenerstling mit *Freischütz* und *Euryanthe* Operngeschichte schreiben sollte!

Frank Ziegler

### **Trefflich bedient!**

### **Kay Voges mischt mit Webers *Freischütz* die Kulturszene in Hannover auf**

Das ist doch schön! In stumpf gewordenen Zeiten, in denen all’ die vaginal-anal-erektionale Blut-Sperma-Fäkalmetaphorik des postzeitgenössischen Theaters nur noch Augenrollen oder Schulterzucken hervorruft, schafft die Oper einen Skandal. Richtig befreiend, dass sich sogar die Politik wieder einmal mahnend zu Wort meldete: Die CDU-Ratsfraktion in Hannover sah die Schätze, die uns Dichter und Komponisten hinterlassen haben, „ins Niveaulose und Beliebig“ gezerzt. Es gab sogar eine Anfrage der Landtags-CDU ans niedersächsi-

sche Kultusministerium und in der Kulturszene Hannovers eine anhaltende Debatte. Besser hätte es nicht laufen können: Wenn, wie maliziös orakelt, mit einem kleinen Skandal kalkuliert wurde, ist die Rechnung aufgegangen: Mit Carl Maria von Webers *Freischütz* in der Form, wie sie der Regisseur übriggelassen hat, hat's die Niedersächsische Staatsoper Hannover wieder einmal von den Hohlwegen des Feuilleton hinaus auf den Presse-Boulevard geschafft.

Der Mann hinter der Aktion heißt Kay Voges und sorgt als Intendant des Schauspiels in Dortmund seit 2010 für erhöhte Aufmerksamkeitswerte. Nach fünf Jahren hat er es geschafft, seine Bühne in der Kritikerumfrage von *Theater heute* auf Platz zwei hinter dem Burgtheater Wien zu platzieren und mit Häusern wie der Berliner Schaubühne gleichzuziehen. Seine erste Opernregie, Wagners *Tannhäuser* 2013 am Dortmunder Opernhaus, schwankte zwischen Provokation, Bildkaskaden und Hintersinn.

Die deutsche Romantik scheint den aufstrebenden Theatermann nicht loszulassen. Scharfsichtig hat er im *Freischütz* das Potenzial erkannt, auf das sich virtuos die Stilmittel postdramatischen Theaters übertragen lassen: die offene Heterogenität des Librettos, der aus der französischen Opéra comique herkommende Wechsel zwischen gesprochenem Text und Gesang, der freie, kühne Einsatz der Formen. Und dazu die Reizwörter, die sich seit jeher mit Webers Oper verbinden: national, deutsch, Wald, Volk, Jagd. „Der Freischütz. Die deutsche Nationaloper“ prangt auch auf dem Vorhang, bevor jemand zaghaft um Hilfe ruft.

Das dünne Stimmchen gehört zu einem wunderlichen Gnom: „Okidoki“ sagt der Kleine, halb Gollum, halb Knetmännchen, mit Kartoffelnase, riesigen Segelohren und dicken Wurstfingern. Die Zentralgestalt des Werkzeugen steht vor uns. Eine Comic-Figur, allein vor dem Vorhang. Während der Ouvertüre wird sie auf einem Video durch dunkle Gewölbe deutschen Wesens streifen, vorbei an schemenhaft beleuchteten Bildern: Bismarck, die Gebrüder Grimm, Wagner, Adenauer. Später entpuppt sie sich als das schöpferische Prinzip: „Samiel versucht sich an einer deutschen Nationaloper“ heißt es über der Inhaltsangabe im Programmheft.

Böse ist dieses Wesen nicht, wenn es aus unartikulierten Lauten stockend „national“ und „Nationalopaa“ formt, wenn es in einer der überbordend vielen Projektionen Leinwände bemalt und über Europakarten braune Brühe

verschmiert, schwärmerisch Musik mitdirigiert, sich vor Pein am Boden windet, verzückt oder gequält die Augen verdreht oder die Zähnchen fletscht – alles in Großaufnahme und teils von der Live-Cam mitverfolgt. Lustig kann es sein, wenn es die Handlung anhält, mit den Darstellern schimpft und hadert – oder Kaspar aufklärt, er sei „der Selbstbezug des denkenden Subjekts als Möglichkeit einer Rückkehr vom Äußeren zum Eigenen“. Max schreit an dieser Stelle: „Mir reicht's!“ In der Premiere (12. Dezember 2015) tönte, Berichten zufolge, aus dem Publikum: „Uns auch.“

Der Schöpfer-Gnom, mit dem die Dortmunder Schauspielerin Eva Verena Müller eine Glanzleistung liefert, ist eine Figur, in der die Aspekte von Komponist, Librettist und Regisseur verschmelzen. Genau wie in der Form von Theater, die Voges im Kopf hat. In der Wolfsschlucht-Szene, deren Beginn mit dem Vollmond ein romantisches Symbol zitiert, trinkt das Wesen blutige Milch und mutiert mit kahlem Schädel und Pimmelchen unterm Hemd zum Samiel, der das Zaubergebräu mischt und schließlich eine braune Partitur gebiert: den *Freischütz*. Am Ende markiert es mit schwarzrot-goldener Bommelmütze exakt die Bruchstellen, an denen das Finale ganz anders hätte weitergehen können, und führt den Eremiten in weißem Wallegewand mit silbernen Haaren und Bart auf die Bühne. Kein Problemlöser, sondern der Gott der Kitschbilder frommer Andacht. „Fest auf die Lenkung des Ewigen“ gebaut wird hier nicht. Die Vision sieht anders aus: Ein Dunkelhäutiger schwenkt die Deutschlandfahne.

Dazwischen überzieht Voges den *Freischütz* mit einer Bilderflut, gegen die Christoph Schlingensiefels *Parsifal* minimalistisches Zeichentheater war. Voxi Bärenklau, 2004 in Bayreuth dabei, liefert eine Flut bewegter Bilder, darunter in irrwitzigem Staccato geschnittene Fetzen aus der aktuellen Berichterstattung von den Pariser Anschlägen bis zu Politikerreden, Nazi-Transen oder Capri-Sonne zullenden Zwergen. Was das Repertoire an „deutschen“ Zerrbildern hergibt, flimmert über einen Gazevorhang oder die Projektionsflächen des Bühnenbaus von Daniel Roskamp, der unverkennbar an Aleksandar Đenićs Tankstelle aus dem Bayreuther *Castorf-Ring* erinnert. Live-Kameras (Jan Voges, Vlad Margulis) kehren das Innere des traurigen „Okidoki“-Vergnügungsetablissemments nach außen: Die Gleichzeitigkeit der Szenen als Metapher medial überfluteter Wahrnehmung.

Damit's auch richtig sitzt, verzichtet Voges nicht auf erläuternde Schriftprojektion. Deutsche Freiheit, ist zu lesen, wird am Hindukusch verteidigt. Der Sternschuss zu Beginn ist ein Brandanschlag: Im Hintergrund laufen die entsprechenden Daten über einen Bildschirm, während Max, ein dicklicher Stubenhocker, von Neonazigestalten mit Baseballschlägern bedrängt wird. Kilian, in Fußballtrikot, reißt ihm die Hose runter – am Schirm ist „Kastrationsängste und Potenzprobleme“ zu lesen. Und dann folgt das Video, das die Staatsoper veranlasst hat, das Besucher-Mindestalter auf 16 festzulegen: Max liegt auf einem Seziertisch, und nachdem drei Nazis zu „Wir lassen die Hörner erschallen“ lustvoll steife Glieder bearbeitet hatten, wird der Penis des unglücklichen Jägers das Opfer einer Schere. Wie in einer schlecht gemachten Retusche eines Fünfziger-Jahre-Films strömt das Blut – am Ende der Szene wankt dem Sänger sein Double mit blutigen Boxershorts entgegen.

Ohne Zweifel: Kay Voges inszeniert in Hannover seinen *Freischütz* auf der Höhe des aktuellen Theaters. Er ist freilich nicht der erste. Zu erinnern ist an die Berliner Arbeit Calixto Bieitos, vor allem aber an den *Freischütz* Sebastian Baumgartens 2014 in Bremen. Der hat bei der Ausleuchtung düsterer Abgründe der deutschen Seele Faschismus und Kolonialismus aufzudecken versucht. Das führte zu fesselnden, beklemmenden Bildern, zeigte aber auch, dass Webers Werk nur begrenzt und ziemlich zurechtgebogen dazu taugt, mit der deutschen Geschichte ins Gericht zu gehen.

Ähnliches muss gegen Voges' Gegenwartsbefragung auf Hannovers Bühne eingewandt werden. Sicher, wenn die Jäger von ihrem Vergnügen singen, das die Glieder erstarrt, wenn sie männlich' Verlangen und volle Pokale besingen, dann gibt dieser Hit der Opernmusik, unterlegt mit einem Video von einer Pegida-Demo mit lauter mürrischen Gesichtern, ein wirkungsvolles Bild gefährlicher politischer Dumpfheit – Linksautonome dürften allerdings auch nicht fröhlicher dreinblicken, wenn sie gegen „Faschisten“ marschieren. Über die Ebene eines scheinbar unmittelbaren Einleuchtens kommen solche Regiemittel nicht hinaus.

Das ist das Problem: Voges' bilderreiches politisches Statement gegen das „Nationale“ kommt nicht über vordergründige Eindruckswerte hinaus und trägt außer hochemotionalisierten Clips nichts zur Analyse des Phänomens bei. Es kann auch Webers oder Kinds Begriff des „Nationalen“ nicht adäquat

einholen oder in die Gegenwart übersetzen. Denn damals ging es – mit der französischen Kriegswalze im Hintergrund – um eine freie deutsche Nation, gegen die Willkürherrschaft der Fürsten in Kleinstaaten, gegen Zensur und Unfreiheit, für die Mitbestimmung des Volkes; alles andere als eine „allzu simple Heilsbotschaft“, wie sie Voges in einem Interview im Programmheft dem Eremiten unterstellt. Das Werk wird auch derzeit von niemandem als „Zeugnis eines dumpf-aggressiven Nationalgefühls“ missbraucht, wie Voges argwöhnt. Der Schuss geht daneben – und der Eindruck bleibt, hier werde Webers Werk als Vehikel für ein arg durchsichtiges politisches Statement benutzt.

Das „Nationale“ ist einer der fixen Diskurspunkte in einer Regiearbeit, die sich ansonsten der Hermeneutik verweigert. Bewusst – und darin wieder auf der Höhe der Zeit, wie etwa in der bildenden Kunst schon lange – bleibt der Weg offen, den sich der Zuschauer durch den Dschungel der Impressionen bahnt. Wo die Grenze zur Beliebigkeit liegt, ist schwer auszumachen, denn Voges ist, so anfechtbar sein Ansatz auch sein mag, in der Setzung seiner Bildwelten präzise. Ein anderes Thema, das sich unschwer festmachen lässt, ist der Sex: Dazu fällt Voges noch weniger Substantielles ein. Dass „Leid oder Wonne“ in Maxens „Rohr“ ruhen, darüber feixten schon Generationen von Achtklässlern, die jetzt aus dem Hannoveraner *Freischütz* ausgeschlossen waren. Und die „Kastrationsangst“ mit den unsichtbar grollenden Mächten zu assoziieren, die Max im I. Akt fürchtet, hat mit Sigmund Freud oder Jacques Lacan wohl ebenso wenig zu tun wie die Verbindung eines misslingenden Schusses mit „Potenzproblemen“.

Ach so – Musik gab's ja auch noch! Karen Kamensek mühte sich mit dem Niedersächsischen Staatsorchester redlich, die Marginalisierung zu vermeiden; von einer gleichwertigen Rolle der Musik zu sprechen, wäre in Anbetracht der Bildfluten vermessen. Sie wandelt sich vom Träger des Ausdrucks zur effektsteigernden Untermalung. Mehr als eine ordentliche Wiedergabe mit kühlen, spröden Farben war nicht drin. Die Sänger sind zu bewundern: Die häufigen Close-ups fordern die Präzision des Minenspiels heraus, lassen – etwa im Falle Eva Verena Müllers – treffliche dentalmedizinische Studien zu; die Komplettbespielung der Bühne nimmt wenig Rücksicht auf die Stimmen.

Eric Laporte bewältigt als Max den Wandel von der Strickweste zur Uniformjacke bewundernswert, kämpft in den Soloszenen mit der leichten Formung der Töne und einem breit schwingenden Vibrato. Dorothea Maria Marx bleibt als Agathe kühl brilliant, Ania Vegry steht als Ännchen am Ende für einen Dreier mit Max bereitwillig zur Verfügung und singt mit lichten, herzigen Tönen. Tobias Schabel, mit roter Zwergen-, Jakobiner- oder Zipfelmütze, haust in einem Kabuff mit einem Bild Beate Zschäpes an der Wand, singt mit ausgezeichnet positioniertem, lockerem Bassbariton einen Kaspar, der szenisch beinahe alle Konturen verloren hat. Byung Kweon Yun übt sich als Kilian in vulgärem Auftreten; Stefan Adam ist als Ottokar ein schmieriger General wie aus einem Südamerika-Krimi, Michael Dries ein glatter Kuno, Shavleg Armasi der harmlose Eremit mit schöner Stimme. Der Chor schmettert mit martialischem Ton das Jägergegröle, dass es nur so schallt: Trefflich bedient!

Werner Häußner

### **Opfer eines ausbeuterischen Systems**

#### **Heinrich Marschners *Hans Heiling* am Theater Regensburg**

Marschners *Hans Heiling* war seit Jahren nicht mehr auf einer deutschsprachigen Bühne zu erleben. In den Siebzigern unter anderem in Frankfurt, Zürich und Bielefeld ausgegraben und von der Kritik bewundernd als ein romantisches Hauptwerk bewertet, wurde es schnell wieder still um die 1833 an der Berliner Königlichen Hofoper uraufgeführte Oper. Nicht einmal die diversen Jubiläen gaben Impulse. In Hannover etwa, dem Haus, an dem Marschner eine ganze Generation lang das Musiktheater prägte, blieben nach einer biedersinnigen Inszenierung der Oper durch Hans-Peter Lehmann (1983) sämtliche Marschner-Gedenktage im Opernspielplan unberücksichtigt. Zum 200. Geburtstag Marschners 1995 inszenierte Leonore Haberkorn den *Heiling* in Görlitz, und 2001 nahm sich Christian Thielemann an der Deutschen Oper Berlin des Werkes an, das gerne in der Vorläuferschaft Richard Wagners verortet (und ebenso gerne dort auch belassen) wird. Aber die Kürzungen in der Inszenierung Philipp Himmelmanns störten die Balance zwischen den „volkstümlichen“ und den romantisch-geisterhaften Szenen und zerstörten Marschners Konzeption, weil sie einseitig die Wege

zu Wagner betonten. Entsprechend abwertend waren auch die Kritiken, die meist alte Beurteilungs-Stereotypen wiederholten. Die Aufführungsserie am Teatro Lirico di Cagliari 2004 mit prominenter Besetzung (u. a. Markus Werba, Anna Caterina Antonacci, Herbert Lippert und Gabriele Fontana, Regie: Pier Luigi Pizzi) ist immerhin per DVD nacherlebbar.

In Regensburg hat mit der Premiere am 19. September 2015 ein positionsfreudiger und meinungsstarker Regisseur Hand an *Hans Heiling* gelegt: der künftige Operndirektor in Halle, Florian Lutz. Ihm ist ein Abend gelungen, den niemand so einfach wegstecken wird, egal, ob er dem Ansatz des Regisseurs folgt oder nicht. Lutz interessieren weniger die romantischen Positionen des Librettos von Eduard Devrient, er analysiert persönliche Schicksale als Ergebnis von Produktionsverhältnissen. In Regensburg sind die Marschner'schen Erdgeister „raffgierige Kapitalisten“, die biederer Landleute um Heilings Braut Anna dagegen klassenbewusste Opponenten des ausbeuterischen Systems. Die Königin der Erdgeister präsentiert sich als vornehm in Grau gestylte Vorstandsetagen-Lady, die ihrem Sohn eine opulente Perlenkette in die Oberwelt mitgibt – die Brautgabe für die nicht klassengemäße Hochzeit. Hans Heiling selbst durchschaut das System, ohne sich gegen seine Zwänge wehren zu können: Am Ende ist er das Opfer. Er ist nicht „unverletzlich“, wie das Volk voll Schauder feststellt, sondern tot. Und Gottes Allmacht entscheidet nicht für „allen Recht und allen Frieden“, sondern für einen lähmenden Status quo.

Aber damit bleibt Lutz nicht stehen: Er will uns, den „Erdgeistern“ von heute, kein romantisches Denkstück von einst vorsetzen. Er bezieht das Publikum mit ein. Wer will, darf zu Beginn der Vorstellung auf der Bühne Platz nehmen, sich an grob zugeschnittenen Tischen und Bänken unters (Chor-)Volk mischen, sogar mittanzen. Das scheint sich in Regensburg herumgesprochen zu haben: Die Bühnenplätze in der besuchten Vorstellung am 8. November waren ruck zuck voll, und das schütter besetzte Parkett erlebt, wie zu Marschners perpetuum-mobile-ähnlicher Musik ein „ewiges Schaffen“ ansetzt und „human resources“ in blauer Arbeitskleidung Säcke schleppen. Dazu projiziert Wolfgang Frauendienst auf Sebastian Hannaks holzkastenähnliche Bühne in rascher Folge Bilder, die wie Gedankenketten vorbeiwischen.