

Yolanda Covacinschis ebenso schön geführter, heller Sopran entspricht nicht unbedingt der idealtypischen (meist dramatischer besetzten) Rezia, konnte allerdings durch Leichtigkeit und Beweglichkeit vor allem in den Nummern des I. Akts (besonders dem Finale) überzeugen. Die heikle Ozean-Arie meisterte die Sängerin klug disponierend. Das zweite Paar war mit Mária Molnár (Fatime) und Sándor Balla (Scherasmin) adäquat besetzt. Einziger Gast: Tony Bardon von der Rumänischen Nationaloper Klausenburg, der dem Elfenkönig Format verlieh. Selbst die kleineren Rollen waren erstklassig besetzt: mit Orsolya Veress als Puck und Tímea Fülöp als Meermädchen (kaum zu glauben, dass die junge Sopranistin nicht dem Solistenensemble, sondern dem Chor angehört).

Alles in allem ein turbulenter, phantasievoller und unterhaltsamer Abend, musikalisch auf beachtlichem Niveau, den das Publikum mit begeistertem Applaus honorierte.

Frank Ziegler

## **Augsburg: 1. Oktober 2017**

### **Unheimliche Ausgeburten: Regisseur Hinrich Horstkotte orientiert sich in seinem Augsburger *Freischütz* stark an Johann August Apels Erzählung**

„El sueño de la razon produce monstruos“ ist auf einem emblematisch gewordenen Capriccio von Francisco José de Goya zu lesen. Gut zwanzig Jahre vor Carl Maria von Webers *Freischütz* zeigt der spanische Maler, wie sich hinter einem schlafenden Künstler eine Wolke unheimlicher Tiere erhebt. Der Rationalismus des 18. Jahrhunderts und der euphorische Glaube, Naturwissenschaft und Technik lasse alles machbar, alles erklärbar werden, scheitern bei Goya, wenn die Vernunft schläft oder träumt. Die dunkle Seite der Existenz schert sich nicht um den Horizont der rationalen Erleuchtung.

Dem spüren auch Johann August Apel und Friedrich August Schulze (alias Friedrich Laun) in ihrem Gespensterbuch nach: Was sich vordergründig wie eine triviale Sammlung gruseliger alter Mären liest, ist von den Autoren als kunstvolle Verunsicherung einer allzu klar definierten Weltsicht konzipiert: Weder die von den Freunden der Aufklärung erwarteten lebhaften Streiche

gegen Glauben und Aberglauben, noch die freundliche Handreichung für die schwankende Theorie der Kenner des Geisterreiches werden geboten. So vermeldet das Vorwort. Die Apel'sche „Volkssage“ vom „Freischütz“ etwa lässt durchaus offen, ob dem verunsicherten Jäger Wilhelm – das Vorbild für Max in der Oper – ein „Weidemann“ gesetzt sei. Sie kennt weder Gott noch den frommen Eremiten, sondern setzt ans Ende Tod und Irrenhaus.

Bis in die Details von Bild- und Regiesprache knüpft Hinrich Horstkotte in seiner Augsburger Inszenierung des *Freischütz* bei Apel an. Ausgehend vom Doppelgänger-Motiv E.T.A. Hoffmanns (*Die Elixiere des Teufels*) konzentriert er sich auf Max: Apels Amtsschreiber Wilhelm sitzt in der Ouvertüre im Zentrum der Bühne Siegfried Meyers; eine hoffmanneske Gestalt mit wirren, langen Haaren. Was seine Feder zu Papier bringt, huscht als Zeichenketten über die Wände, unterbrochen von Schatten, einem Herzen und einem kreuzförmigen Kreislauf pochenden Blutes. Horstkottes projizierte Trickzeichnungen verhindern, dass sich die Bildwelt der Bühne (nach Entwürfen von Nicolas Bovery) in bloß kunst- oder literaturhistorischer Zitiererei erschöpfte. Auch das Biedermeier des Chores, der das Zimmer des Schreibers füllt, als er vom Tisch aus seinen Sternschuss abgibt, wird in leisen Andeutungen ins Unheimliche gebrochen. Kuno der Erbförster (Stephen Owen) etwa wirkt wie eine Mischung aus hochdekoriertem Helden, grünem Jägersmann und ergrautem Zausel.

Horstkotte hat das verchristlichende Konzept Friedrich Kinds weitgehend eliminiert. Wie stark er eingegriffen hat, wird in der Arie des Max deutlich: Hier schält sich aus dem Hintergrund der Doppelgänger, in dem die Figur Kaspars aufgehen wird; hier löst sich auch das alte, gebückte Mütterchen aus der Szene, das Horstkotte später – wie andere Chiffren auch nahezu wörtlich aus Apels Schilderung der Wolfsschlucht entlehnt – beim Gießen der Freikugeln wieder spuken lässt. Den Dualismus von Gut und Böse, mit dem Kind und Weber Apels Vorlage erweitert hatten, opfert er für eine konsequente Durchformung des Doppelgänger-Themas. Max gebiert seinen Gegenspieler quasi aus sich selbst – und dieser verselbständigt sich, wie es die unheimlichen Schatten Hoffmanns tun: „Schweig, damit dich niemand warnt“ wandelt sich zu einem psychischen Konflikt von Max: Sein zweites Ich hält ihm den Mund zu, damit ihm die Vaterunser-Bitte „...sondern erlöse uns von dem Bösen“ nicht ins Bewusstsein dringe.

Folgerichtig dringt auch Samiels Stimme direkt aus dieser Doppel-Person, mit der Max das „Hier bin ich“ ruft. Die Wolfsschlucht ist kein Ort außerhalb, sondern spielt sich zwischen den Biedermeier-Möbeln des Stübchens ab, wo im Bett Maxens fieberhafte Phantasie die Gestalten zu furchtbaren Gruppen verwirrt – so wie es Apel schildert. Horstkotte setzt auf Ingredienzien trivialen Grusels wie wehende Vorhänge in der bösen Farbe Gelb, aber auch auf schattenhafte Schreckbild-Projektionen, die sich wie bei Goya über den beiden Kugelgießern auftürmen. Und aus dem Bett, dessen Bezug sich zur Blase wölbt, steigt eine blutige Agathe auf.

Nach der Wolfsschlucht ist die Realität nicht mehr geradezurücken: Wir spähen wie ein Raubvogel von oben auf das schwarz bezogene Bett, in dem Agathe und Ännchen den Morgen der Hochzeit erwarten. Und die Bühne mag sich im Finale noch so sehr bemühen, Gut und Böse säuberlich zu trennen: Der gesichtslose Eremit ist eine Todes-, keine Lichtgestalt. Am Ende richten Max und sein Doppelgänger die Waffen aufeinander – Schuss – Dunkel.

Agathe und Ännchen bleiben in diesem Konzept periphere Gestalten: Die erste Szene und Arie der Jägersbraut nutzt Horstkotte für ein romantisches Sehnsuchtsbild der wartenden Frau am Fenster. Ännchen bleibt, trotz der ansprechenden gesanglichen Leistung von Jihyun Cecilia Lee, eine bloss ungedeutete Figur. Sally du Randt, als Somnambule auf dem Dach des Forsthauses, hat mit langsamen Tempi und den geforderten Piano-Schattierungen ihre liebe Not; der Jubel von Agathes ungestüm schlagendem Herzen wird in matter Schwere gedämpft. Auch nach der Pause kann sie mit schwach gestützten Legati und zunehmender Hochstellung der Stimmposition nicht überzeugen.

An Gesang und Deklamation hapert es bisweilen auch bei den Männern: Horstkotte hat die Dialoge oft ausschweifend und manchmal holprig mit wörtlichen Zitaten aus Apels *Gespensterbuch*, aus den *Unterredungen von dem Reiche der Geister zwischen Andrenio und Pneumatophilo* von Otto Graben zum Stein und aus Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* erweitert. Wolfgang Schwanner spricht mit viel gutem Willen, aber er singt mit kehligem Vibrato und mühevoller Flexibilität; auch Alejandro Marco-Buhrmester als sein Doppelgänger stellt sich dem singenden Teil Kaspars nur spröde und schwergängig.

Domonkos Héja, seit 2015 amtierender Generalmusikdirektor, scheint Weber mit der Brille des späten Wagner zu lesen: Der Beginn der Ouvertüre kriecht so langsam dahin, dass den Steigerungen vom Pianissimo zum Mezzoforte die dynamische Spannung verloren geht. Dem molto vivace fehlen Akzente und die Klarinette muss zögern, statt einen schönen Bogen „con passione“ zu schlagen. Akzentuierte Tutti-Stellen geraten schwer und massiv. Das mag an der noch unerprobten Akustik liegen: Das Theater Augsburg musste wegen der Renovierung des Stammhauses in eine Ausweichspielstätte im Martini-Park umziehen, wo zwei leerstehende Fabrikhallen umgerüstet wurden und für die nächsten fünf bis acht Jahre – so genau kann das wohl noch niemand schätzen – als Ersatz dienen.

Mit dem ersten Chor, straff und scharf in der Deklamation, hatte Héja zu organischeren Tempi gefunden, neigt aber – ob in der ersten Arie der Agathe oder in der Wolfsschlucht – immer wieder zu allzu gewichtiger Langsamkeit. Ansprechend die klangliche Disposition des Orchesters, das mit detaillierten Bläsern und einem wundervollen Bratschensolo brillieren kann. Der Chor (Katsiaryna Ihnatsyeva-Cadek) muss sich allerdings erst noch an die räumlichen Gegebenheiten der breiten, aber nach hinten flachen Bühne gewöhnen: Er kämpft spürbar mit Homogenität und Präzision.

Werner Häußner

## Dresden: 19./21. Januar 2018

### „O Wonne, sie atmet, sie lebt!“, *Euryanthe* konzertant im Kulturpalast Dresden

Marek Janowski hat sich in die Aufführungsgeschichte der *Euryanthe* eingeschrieben: Unumstritten gilt seine Gesamteinspielung des Werks (die erste überhaupt in der Originalversion und ungekürzt) als Referenzaufnahme. Entstanden war diese Produktion bereits im Sommer 1974 als west-östliche Koproduktion, wobei der Dirigent und die Solisten der vier Hauptpartien aus Ländern westlich des eisernen Vorhangs, Orchester, Chor und drei weitere Solisten aus der DDR kamen. Ort der Aufnahme war Dresden. Mehr als vierzig Jahre später kehrte Janowski nun mit dem Werk in die sächsische Landeshauptstadt zurück, um es in zwei Konzerten (am 19. und 21. Januar