
WEBER ZWEIMAL ANDERS ALS GEWÖHNLICH

Presseecho der *Freischütz*-Aufführungen in Zürich und Bonn

von Sybille Becker, Detmold

Zwei Aufführungen des *Freischütz* erweckten in der Spielzeit 1993 besonderes Interesse: Die Premieren in Zürich (20. Februar 1993) und Bonn (1. März 1993).

Die Ungewöhnlichere war zweifellos die erstere (Inszenierung: **Ruth Berghaus**, musikalische Leitung: **Nikolaus Harnoncourt**, Bühnenbild: **Hartmut Meyer**). Ein (für diese traditionsreiche Oper) karges Bühnenbild vermittelte die entromantisierte Einstellung Ruth Berghaus' zum *Freischütz*. Für sie stand nicht die übliche "Schwarzwald-Gruselromantik" im Vordergrund, sondern vielmehr der Mensch in der Nachkriegszeit. Nach Kinds Angaben vollzieht sich die Handlung in der Zeit nach dem 30jährigen Krieg. Die Konfrontation mit chaotischen Verhältnissen führt so manchen auf düstere Auswege, die oft nicht absehbare Folgen haben. Andere verkriechen sich lieber in Nischen und Höhlen einer heilen Welt.

Analog dazu zeigte sich das Bühnenbild: Viele Schrägen, Gräben (als Risse in der Welt), Furchen und eben Nischen. Der Wald wird nur symbolisch durch grüne Farbtöne dargestellt. Ungewöhnlich auch die Darstellung der Charaktere: z. B. Max als intellektueller Sonderling mit Brille und Kaspar als brutaler, zynischer Kriegsveteran aber auch tragische Figur.

In der Beurteilung der Inszenierung waren sich Kritiker sowie Publikum einig: Von ersteren zumeist hochgelobt und von letzterem (wohl unverstanden) ausgebuht. Als besonders lobenswert empfand man Ruth Berghaus' Sichtweise der Situation, die *die Tradition der Verdummung durch die Rezeption* (Eckhard Roelcke in *Die Zeit* vom 26. Februar 1993) überwand. *Keine Romantik, sondern eine geometrisch - leere Welt* und eine [...] *karge, reduzierte Inszenierung* (ebd.). *Ruth Berghaus, Nikolaus Harnoncourt und die Sängerdarsteller der Neuinszenierung am Zürcher Opernhaus machen die flauere, falsche, verharmlosende Rezeption des Stückes vergessen, wie nur wenige Bemühungen vor ihnen. [...] Bei Ruth Berghaus gibt es kaum das ungemischte Nebeneinander von Schwarz und Weiß, biederer Jäger- und Bauernsphäre und nächtlich - grausigem Naturschauder. [...] Kein Wald, kein gemütliches Försterhaus. Flexible, gleichsam schwankende Böden, Wände oder Wandteile, die schräg herabhängen wie ein Verhängnis oder weggleiten wie Schemen* (Hans-Klaus Jungheinrich in der *Frankfurter Rundschau* vom 23. Februar 1993). *Sparsam und akzentuiert eingesetzte Requisiten; vor allem Gewehre, wie Bierhumpen Imponiersymbole zum Fuchteln und Posieren für die Männer, die aus dem Krieg überhaupt nichts gelernt zu haben scheinen* (Gerhard Persche im *Tagesspiegel* vom 25. Februar 1993).

Aus einer Menge positiver Kritiken stach nur ein wirklicher Verriß heraus, in dem Ruth Berghaus ein *begrenztes szenisches Vokabular, Theater der Kälte, Aufführungen als breite Spielwiese für die Selbstdarstellung der Rezipienten mit Überschreitung der Grenze zum Trivial-Einfältigen* vorgeworfen wurde (*Opernwelt*, April 1993). Im weiteren kritisierte Martin Etter (im *Bund* vom 22. Februar 1993) zwar den *Berghaus-Manierismus* und *plakative Gestik*, lobte aber gleichzeitig die *mystische Dimension* und die *Bestrebung zu theatralischer Vision von sozial-kritischer Stringenz und direkter Aktualität*.

In künstlerischer Übereinstimmung mit der Inszenierung wurde die musikalische Gestaltung erarbeitet. Gemäß Gustav Mahlers Ausspruch *Tradition ist Schlamperei*, ist auch Nikolaus

Harnoncourt der Meinung, daß ein falsches Bild der Oper durch die Aufführungspraxis entstand, das nun unbedingt berichtigt werden sollte, weshalb er ausschließlich mit der Original-Partitur arbeitete (Interview mit Harnoncourt von Roger Cahn in *Züriwoche* vom 18. Februar 1993). Harnoncourt: *Aufgrund einer seiner Musik verständnislosen Editionstechnik und eines fatalen Analogiedenkens um die Mitte des 19. Jh. wurden Dynamik und Artikulation in den späteren Partiturdrukken nivelliert. Wenn bei Weber nur eine Stimme anschwillt, tut es in der bekannten Gesamtausgabe das ganze Orchester, wenn Weber bei den einzelnen Stimmen zur selben Zeit unterschiedliche dynamische Grade fordert, vereinfachte man hier. Eine gleiche Nivellierung betraf die Artikulation: Was analog zu sein schien, wurde analog phrasiert. Damit ging die ungeheure Buntheit und Farbigkeit seiner Werke verloren - und auch heute ist es zunächst schwierig, den dauernden Wechsel von Dynamik und Artikulation bei gleichen Stellen im Sinne des Komponisten exakt nachzuvollziehen.* (Magazin des Opernhauses Zürich, Nr. 6, Februar/März 1993).

Eine solche Sichtweise der Oper verspricht auch die vielfältigsten Kritiken! Ein Großteil der Kritiker stand Harnoncourts Interpretation sehr aufgeschlossen gegenüber: *Er hat die Jägersöße, die mit ihrem Instantbrei im Laufe der Jahre die Partitur verklebte, weggewischt, hat die kaleidoskopartige, teils grelle Musik bloßgelegt.* (Eckhard Roelcke in *Die Zeit* vom 26. Februar 1993). *Harnoncourt fegt aber nicht nur mit eisernem Besen durch die Partitur, sondern verweilt auch, wenn es nötig ist, gibt den ruhigen Partien Breite und Raumentiefe, atmet in großen Gesangsbögen. Und vor allem: Die Klänge »leben«, sie wachsen, blühen und verebben in einer Fülle dynamischer Schattierungen, die ohne je luxushaft Selbstzweck zu werden, bis ins letzte vom Drama durchpulst sind.* (Hans-Klaus Jungheinrich in der *Frankfurter Rundschau* vom 23. Februar 1993). Derselbe Kritiker ging sogar soweit, einen ungewollten Kiekser im Horn als Radikalität Harnoncourts darzustellen, *so riskant zu spielen, daß es keine Sicherheit des Gelingens gibt* im Gegensatz zum Vortrag, der in erster Linie die Sicherheit zum Vorsatz hat. Insgesamt lobte die Kritik die neue Ausdruckskraft, wie z.B. Wolfgang Sandner (in der *FAZ* vom 23. Februar 1993), der die Musik als gespenstisch fahl und zugleich dramatisch wirkungsvoll pointiert empfand. Wenig Anklang fand die musikalische Interpretation (ebenso wie die Inszenierung) beim Kritiker der *Opernwelt* (April 1993). Dort wurde Harnoncourt eine Neigung zu den Extremen seiner Experimentierphase vorgeworfen, insbesondere der Wechsel von langsamen Tempi zu übertrieben aggressivem Ansatz kritisiert. Übereinstimmend urteilte Martin Etter (in *Der Bund* vom 22. Februar 1993): [...] *Kein Meister der romantischen Klangfarbenpalette - er musiziert in Holzschnittechnik, mit bald überschnellen, bald extrem bedächtigen Tempi, kontrastverliebt und zumeist ohne Wärme und ohne Beseelung.* Trotz dieser scharfen Kritikpunkte wurde die Aufführung von beiden Rezensenten als bemerkenswert und diskussionswürdig empfunden.

Einstimmiges Lob verlieh die Kritik den sängerischen Leistungen, d. h. Mark Schneider (Samiel), Reiner Goldberg (Max), Inga Nielsen (Agathe), Malin Hartelius (Ännchen) und Matti Salminen (Kaspar), wohingegen ein einziger bissiger Kommentar das Publikum rügte: *Das Zürcher Publikum ist weltgewandt und höflich, letzten Endes wohl aber doch geistig feist. Die Deutschschweizer wissen mindestens so gut wie die Deutschen, wie sie ihren »Freischütz« haben wollen.* (Hans-Klaus Jungheinrich in der *Frankfurter Rundschau*).

Die Bonner Aufführung des *Freischütz* fand ihre Extravaganz weniger in einer revolutionären Sichtweise der Handlung, als vielmehr in einer ungewöhnlichen Hervorhebung des Bühnenbildes. Der Künstler **Werner Tübke** schuf (mit Hilfe seiner Mitarbeiter) vier bühnenfüllende Prospekte: ein 45 Meter langes, 8 Meter hohes Rollbild und einen Vorhang, allesamt mit bizarren Gestalten, die eindrucksvoll in Szene gesetzt wurden. Bewußt wollte er *keine Kulissen also, sondern*

Malerei parallel zur Musik, eine eigene Welt der Bilder, vor denen sich in Tübkes Namen, wenn es denn sein muß, auch eine Oper abspielen mag (Zeit-Magazin vom 26. Februar 1993). Trotz seiner offensichtlichen Abneigung gegen die Oper (Da schlaf ich sofort ein. [...] Meine Bilder sind ein Psychodrama, nicht was die da auf der Bühne singen. Ob das nun zur Musik paßt, oder nicht, darüber denk' ich nicht nach. Ich mußte notwendigerweise das Libretto x-mal lesen, es hat mich immer wieder gelangweilt; s. o.), hat er wohl dennoch ein einzigartiges Meisterwerk geschaffen und vor allen Dingen es verstanden, die Atmosphäre des Freischütz offenzulegen: Hier wird die Liebe besungen, dort der Teufel ausgetrieben, und ein Skelett greift nach der Krone. Am Himmel über Böhmens Bergen tobt eine wilde, gespenstische Jagd: Masken- und Zwitterwesen, geflügelte Hunde, Drachen, Dämonen und mittendrin das Dreieck mit dem Auge Gottes, Tübkes Künstlersignet (s. o.). Webers «Freischütz» eigentlich ein Tübke-Stück: Deutschland, pittoreske Landschaft, Ende des Dreißigjährigen Krieges, die Zeit aus den Fugen, Fürst, Bauern, Jäger-Soldateska, Aberglaube, privates Glücksverlangen, aufgeklärt-liberale Religiosität, ein Gebräu von Bildern wie Gedanken (FAZ vom 2. März 1993).

Vor dieser Dominanz der Bilder schien die Inszenierung insgesamt in der Kritik ein wenig zu verblässen. Dem Regisseur **Gian-Carlo del Monaco** wurde Oberflächlichkeit vorgeworfen: *[...] pralles Kostümstück räumlich bedingt ohne sonderliche Tiefenperspektive. [...] angewandte Fassadenmalerei. Auch wird nicht gefragt, wieso Agathes Träume sich keineswegs zu Phantasien in Callots Manier verdichten, sondern plan ablaufen, warum sie lügt, wenn sie einen anderen Traum erzählt, als wir ihn zu sehen bekommen. Auch wird das Verhältnis zwischen Staat und Kirche nicht hinterfragt, nicht einmal das soziale zwischen Jägern und Bauern durchleuchtet. [...] Del Monaco wagt gegen Tübkes einschüchternden Akademismus weder eine psychologische Personenführung noch eine geistige Auseinandersetzung mit dem Stoff (Frankfurter Rundschau vom 3. März 1993). Im Mittelpunkt der Inszenierung erweckte wohl am meisten die Gestaltung der "Wolfsschluchtszene" das Interesse der Rezensenten. Anders als gewöhnlich gestaltete sich das Kugelgießen als ein Albtraum Agathes. (Neu war die Idee allerdings nicht. Bereits 1974 und 1975 war sie Teil von del Monacos Inszenierung): Um das Chaos in den Köpfen zu zeigen und vorzuführen, wie die Welt der abergläubischen Böhmerwäldler, im Teufelspakt aus den Fugen gerät, wird das Hubpodest samt Kugelgießerei und Bett mit angstgelähmter Förstertochter wie ein Schiff auf hoher See in wechselnde Kipplagen versetzt - ein bühnentechnischer Spaß von schauriger Naivität, gesehen aus der Perspektive eines schwindligen Kindes (Rheinischer Merkur vom 5. März 1993).*

Kaum erwähnenswert erschien der Kritik die musikalische Gestaltung: *Während Tübkes Tableaus kräftig ausgeleuchtet wurden, legte sich Mehltau über Webers Partitur. Dennis Russel Davies gelang die hoffentlich unfreiwillige Annäherung an Tübkes Vordergrundkunst in der Begradigung von Hörnerlinien, ansonsten klang Webers orchestrale Zauberharfe verstimmt (Frankfurter Rundschau).*

Ausgesprochen erfreulich fiel die Beurteilung der Darsteller aus. Turid Karlsen bestach durch einen klaren, hellen Sopran und vermittelte kühlen Charme und Innigkeit, *für den Freudenton fehlte ihr allerdings Schwung und Volumen (Kölner Stadtanzeiger vom 2. März 1993).* Eva Lind (Ännchen) wurde als Idealfall der Opersoubrette bejubelt, während Frank Struckmann (Kaspar) zwar sängerisch gute Leistungen zeigte (*Frankfurter Rundschau*), aber zu *aufgesetzter Dämonie* neigte (*Kölner Stadtanzeiger*). Herbe Kritik traf ausgerechnet den prominentesten Darsteller René Kollo als Max: *Daß René Kollo, dem Burschen Max um Lichtjahre entwachsen, die Töne stets von unten ansang, machte uns schmerzhaft bewußt, um welch stratosphärische Kunst es sich bei Weber handelt (Frankfurter Rundschau). René Kollo (Max) allerdings schweifte mit schon etwas schwer, matt, dunkel, ungelenk anmutendem Tenor durch die Wälder, durch die Auen (Kölner*

Stadtanzeiger). Der Gesamteindruck, den diese Aufführung bei der Kritik hinterließ, ist eindeutig: zu große Dominanz der Bilder durch eine nicht adäquate Leistung in Inszenierung und musikalischer Gestaltung.

WEBER-ZYKLUS IN KASSEL

von Jochem Wolff, Kassel

Carl Maria von Webers Oper *Der Freischütz* wurde am Staatstheater Kassel vom Intendanten Michael Leinert neuinszeniert (Premiere 5. März 1994). Leinert hat in seiner Weber-Monographie eine ganze Reihe neuer Aspekte zum Weber-Bild dargestellt (*Weber als ausübender Musiker und praxisbezogener Theoretiker auch Wegbereiter und Künstler im [...] modernen Sinne*)⁷. Seine Erfahrungen bringt er in die Inszenierung ein, die unterschiedlichen Fragen nachgeht: Verkörpert Agathe die Frauenfigur des aufsteigenden Bürgertums? Erscheint Ännchen als emanzipierte Frau? Ist Max tatsächlich mehr Schreiber als Jäger, sollte er die Flinte gegen die Feder tauschen? Inwieweit trägt die Wolfsschlucht-Szene Züge einer schwarzen Messe?

Die Kasseler Produktion ist bewußt eingebettet in ein Spektrum begleitender Veranstaltungen (Konzept: Ina Wragge, Jochem Wolff), die einen Überblick über die wichtigsten Werkgattungen bei Weber und einen Einblick in die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte seiner Musik geben sollen. Dokumentiert werden Ausschnitte aus Webers Ouvertüren, Messen, Klaviersonaten, Chor- und Liedkompositionen - um nur einige zu nennen - daneben erklingen aber auch spätere Bearbeitungen wie ein *Freischütz*-Potpourri von Franz Burgmüller für Klavier zu vier Händen, Carl Czernys *Freischütz*-Rondino op. 827/4, drei Phantasien über Motive aus dem *Freischütz* für Violine und Klavier op. 18 von Gustav Hollaender oder *Six thèmes favorites tirés de l'opera Der Freyschütz variés pour le Pianoforte* op. 49 von Friedrich Kuhlau. Überdies widmet man sich den Hommages für Weber wie Albert Lortzings *Jubelchor* oder Richard Wagners *Trauermusik* nach Motiven aus *Euryanthe* für 75 Bläser und sechs gedämpfte Trommeln.

Das gesamte *Freischütz*-Projekt gilt - so das Konzept des Kasseler Staatstheaters - als Auftakt zu einer weitgefächerten Pflege von Webers Bühnenwerken. Michael Leinert sieht darin eine wesentliche Komponente seiner Akzentuierung des historischen und zeitgenössischen deutschen Opern-Repertoires. Vor diesem Hintergrund ist zunächst eine in Vergessenheit geratene Weber-Oper für 1995 geplant: das Fragment *Die drei Pintos*, musikalisch ergänzt von Gustav Mahler - insofern ist eine Kooperation mit dem nächsten Kasseler Gustav-Mahler-Fest beabsichtigt.

Langfristig sollen sämtliche Bühnenwerke Webers in Kassel zur Aufführung gelangen. Das nunmehr aktuelle Projekt des *Freischütz* reiht sich ein in Inszenierungen wie die von Achim Freyer und Götz Friedrich unter dem Aspekt, mit der Bühnenumsetzung den gegenwärtig herrschenden Zeitgeist widerzuspiegeln. Hierzu kommt eine für Kassel spezifische Sichtweise: es existiert hier, nicht zuletzt durch die Regisseure Ulrich Melchinger und Siegfried Schoenbohm,

⁷ Michael Leinert: *Carl Maria von Weber in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek b. Hamburg 1978, S. 8