war ohne Frage die junge Amerikanerin Helen Bickers, sonst eher als kundige Sachwalterin des italienischen Belcanto zu hören, als Mechthilde. Sie hatte sich, nachdem die ursprünglich engagierte Julia Faulkner fünf Tage vor der Aufführung aus gesundheitlichen Gründen absagen mußte, bereiterklärt, die Partie in der unglaublich kurzen Zeit einzustudieren, und meisterte den leichten Singspielton des Quartetts ebenso wie die dramatischen Ausbrüche ihrer großen Arie, die den Höhepunkt des Abends bildete, mit stilistischer Sicherheit und stimmlicher Brillanz, vom bestechend-schönen Piano bis zum großen, die Klanggewalten des 2. Finales überstrahlenden Ton. Dagegen verblaßte ihr Partner – Reiner Goldberg als Albert von Cleeburg. Paroli konnte Siegfried Lorenz in der Rolle ihres Vaters, des Grafen Adelhart, bieten, der der schwarzen Seele der Figur einige stimmliche Lichtpunkte aufsetzte. Zu den herausragenden Personen des Abends zählte auch René Pape als Krips, der – eigentlich eher ein seriöser Baß – die buffoneske Figur mit launigem Witz und stimmlicher Beweglichkeit und Frische zum Leben erweckte. In Nebenrollen überzeugten Dorothea Röschmann als Mechthildens liebenswürdige Zofe Klärchen und Kwangchul Youn als stimmungsgewaltiger Herold. Der vorbildlich vorbereitete Staatsopernchor trug des Seine zum Gelingen des Abends bei.

Ein Wunsch blieb allerdings offen – Webers Musik "schreit" nach der Bühne, sie ist zugeschnitten auf theatralische Wirkung. Natürlich ist die mittelalterliche Szenerie mit ihren aufgesetzten Konflikten dem heutigen Publikum ferngerückt, und die Dialoge bedürften einer grundlegenden Überarbeitung, doch kann die Musik, einige Straffungen vorausgesetzt, über die Schwachstellen des Librettos hinweghelfen. Bei geläufigen Opern – der *Zauberflöte* etwa – haben wir uns längst an Ungereimtheiten der Handlung gewöhnt, sind zu Zugeständnissen bereit; warum nicht hier?! Ein phantasievolles, in einer Märchenwelt angesiedeltes Regiekonzept und eine behutsame Choreographie der stummen Partie der Silvana vorausgesetzt, könnte die Oper sich auf der modernen Bühne durchaus behaupten.

Abschließend sei der Staatsoper nochmals ausdrücklich gedankt – einerseits für die Entscheidung, die beiden Werke auf den Spielplan zu setzen, zum anderen für die insgesamt gelungene musikalische Umsetzung. Die Entdeckungsreise hat gelohnt, und vielleicht hat die konzertante *Silvana* ja auch Lust auf eine szenische Umsetzung geweckt – wollen wir's hoffen!

FREISCHÜTZ-FLAUTE – KLEINER AUSWAHL-PRESSESPIEGEL 1994

von Sybille Becker, Detmold

Im vergangenen Jahr 1994 war eine regelrechte "Freischütz-Flaute" festzustellen – auch uns lagen diesmal nur Pressestimmen aus Graz und Heidelberg vor.

Die Heidelberger Aufführung bot mit ihrer eigenwilligen Inszenierung durch Wolfgang Hofmann den Rezensenten reichlich Anlaß zu einem Bad im dezenten, teils vernichtenden Vokabular der Kritik. Christoph Ludewig (*Allgemeine Zeitung* vom 25. Juni 1994) empfand den *Freischütz* wenigstens als *ansehbar* (was allerdings auch ein eher zweifelhaftes Lob nett umschreibt) und beschreibt die Handlung wie folgt: *Hofmann hat in seiner »Freischütz«-Inszenierung für das Heidelberger Theater das allgegenwärtige Walten dämonischer Kräfte in dieser deutschesten aller romantischen Opern von Carl Maria von Weber mit effektheischenden pyrotechnischen Knalleffekten versehen. Konsequenter will Hofmann aber auch den Einbruch einer höheren, schicksalhaften Macht in das reale Leben darstellen – die Handlung spielt statt*

nach dem 30jährigen Krieg nun in den 50er Jahren. Seine Gestalten sind dämonisch-nationalistische Wesen: die Brautjungfern im unheilvollen Schwarz, polternd die Jäger und das Landvolk, das im stampfenden Gleichschritt zum Walzer marschiert. Der Wald ist damit reingewaschen von seiner "mythologischen Schuld", erscheint als reine Kulisse für den ersten und dritten Akt und wird in den unheimlichen Visionen von abstrakten Zeichenstrichen überblendet. Zwischen Biertischen und Festzelt ist das Volkstümliche des Stücks gleichzeitig nur noch oberflächlicher Bauernschwank.

In diesem Sinne urteilte Monika Lanzendörfer (*Mannheimer Morgen* vom 20. Juni 1994, Nr. 139): *Lederhosen-Posse* und *ungelenker Bauernschwank mit Feuerzauber und Schneerieseln*. Etwas schadenfroh wird nachgefragt, ob die Komik wirklich beabsichtigt war; auch erschienen der Rezensentin die Chorszenen aufreizend tollpatschig. Der Unmut der Kritiker wurde noch durch eine kleine Panne bestärkt: Bereits vor dem Probeschuß purzelte das ausgestopfte Federvieh vom Himmel – und nicht nur das: Folgenscher trafen Agathe das Bild des Ahnvaters Kuno, welches plump zu Boden ging. Dieses Ereignis muß bei dem Rezensenten der *Stuttgarter Zeitung* (Jürgen Leukel in Nr. 147 vom 29. Juni 1994) einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben, wie sich aus seiner bedeutungsschweren Überschrift *Ballermann und Co* entnehmen läßt. Auch ihm war übrigens die süddeutsche Nationalmode zutiefst abhold (*krachledern*).

Hochgelobt wurde demgegenüber die Wolfsschluchtszene: *Hofmann muß die Gruselschocker eines John Carpenter oder Steven Spielberg gut studiert haben. Ein greller Alptraum zieht hier vorüber: Die Glastüre von Agathes Schlafgemach wird von außen mit weißer Säure bespritzt und schmilzt dahin, herein kommt Kaspar und beginnt mit seiner okkulten Kunst. Während Agathe sich im bösen Traume herumwälzt, spricht Samiel aus ihr heraus, schaurig wie aus einem Medium. Durch den schwarzen Zauber schmelzen nun auch die schützenden Zimmerwände dahin, und was sonst noch stehen bleibt, ist buchstäblich des Teufels. Oben, wo eben noch die Decke sich befand, taucht Max auf und blickt herab wie in einen Abgrund. Das Grauen geht fulminant weiter, als Kaspar damit beginnt, im satanischen Ritus bis sieben zu zählen. [...] Eine Wolfsschluchtszene, die mit parapsychologischen Schockeffekten arbeitet und gerade deshalb sehr schlüssig und so ungemein furios gerät. Wer hier keine Gänsehaut bekommt, muß aus Holz geschnitzt sein* (Rainer Köhl in der *Rhein-Neckar-Zeitung* vom 20. Juni 1994). Christoph Ludewig lobte die *Metamorphose* des Samiel zum Eremiten, durch die die Grenze zwischen Gut und Böse verschleiert wurde.

Andere Pressestimmen konnten dem Stück und der Inszenierung nun wieder gar nichts Positives abgewinnen: *Es ist dramaturgisch betrachtet, ein elendes Machwerk. Dennoch: Es muß möglich sein, den »Freischütz« nicht als miserable Parodie aufzuführen. [...] Als am Ende die übliche Opernclaque Bravorufe anstimmte, geriet ein besserer Teil des Premierenpublikums ganz ungewohnterweise in Rage und buhte den darüber lächelnden Regisseur heftig aus.* (*Heidelberg diese Woche*, vom 24.-30. Juni 1994).

Auch das Bühnenbild von Dorin Kroll konnte die Kritiker nicht überzeugen: *Der Protagonist im Freischütz ist der deutsche Wald, sagte dereinst Pfitzner und hatte recht. Im Bühnenbild von Dorin Kroll [...] ist der Wald eher Staffage und zwielichtig dazu. Auf transparente Vorhänge aufgemalt, umgibt das Waldesgrün die Szenerie – im Wechsel mit gelegentlich dahinter aufscheinender abgestorbener Waldes- und Felsenöde. Waldesgrün und Naturöde sind in dieser Inszenierung Symbole für die zerrissene, gefährdete Psyche der menschlichen Protagonisten* (*Rhein - Neckar - Zeitung* vom 20. Juni 1994).

Je mehr Zauber Kunststückchen sich Dorin Kroll einfallen läßt, desto gründlicher wird der Freischütz entzaubert, desto naiver wirken Glaube und Aberglaube, desto mehr vernachlässigt Hofmann die Gestaltung der Charaktere. (Mannheimer Morgen, vom 20. Juni 1994). Eher lieblos hat Dorin Kroll (Bühnenbild und Kostüme) einen Verschlag in die Dekoration gestellt, dem man die Waldkneipe "Schützenhaus" nur ansieht, weil ihn eine Zielscheibe schmückt. Die Holzwand ähnelt einem prosaischen Unterschlupf, der Schutz bietet, sollte es im romantisch-grünen Pastellwald einmal regnen. (Jürgen Leukel in der Stuttgarter Zeitung, vom 29. Juni 1994).

An der musikalischen Umsetzung bemängelte die Kritik das zu Beginn sehr rustikal volkstümelnde Spiel des Orchesters und die anfänglichen Koordinationsschwierigkeiten, wobei man dem musikalischen Leiter auch das Fehlen einer ironischen Distanz vorwarf: *Thomas Kalb läßt es durchaus bedeutungsschwer dräuend angehen, Fermaten und Rubati schleppen ihren unheilgeladenen Rucksack, dem mit ein bißchen ironischer Distanz die drückende historische Last genommen werden könnte (Stuttgarter Zeitung vom 29. Juni 1994).*

Was dem einen Kritiker *rustikal volkstümelnd* erschien, empfand ein anderer als jugendlichen Schwung, allerdings wurde auch hier die nachlassende Präzision und ein Nebeneinander einzelner Instrumentenstimmen vermerkt. (Mannheimer Morgen vom 20. Juni 1994).

Während eine einzelne Kritik die sängerischen Leistungen anscheinend nicht erwähnenswert empfand, gab es ansonsten durchweg Positives über die Darsteller zu berichten: *Zoran Todorovich (Max) zeichnete sich durch eine schlanke Gesangslinie, die ihn als Mozartsänger ausweist und kernige Durchschlagskraft aus (Mannheimer Morgen). Eine andere Rezension lobte eben diese Eigenschaften des kernigen, lyrisch-biegsamen und strahlkräftigen Tenors, bemängelte jedoch die darstellerische Leistung (Rhein - Neckar - Zeitung).*

Judith Burbank (Agathe) fiel positiv auf als *samtweicher, runder Sopran*, wurde allerdings nur dem lyrischen Teil der Partie gerecht (Mannheimer Morgen), außerdem bemerkte man eine beengte Höhe (Rhein - Neckar - Zeitung). Brigitte Geller begeisterte als *munteres Ännchen* und gab mit *goldglänzender Stimme* ein hinreißend inszeniertes Monroe-Double ab (Rhein - Neckar - Zeitung).

Die **Grazer Neuinszenierung** des Berghaus-Adepten Martin Schüler wurde gelobt wegen ihrer soliden Art, dem Text zu folgen. Der Rezensent hatte den Eindruck, daß hier wirklich die Oper von Kind und Weber inszeniert wurde, auch in der Betulichkeit und im deutschen Biedersinn, die dem Werk eingeschrieben seien (Opernwelt, vom Mai 1994). Dennoch ließ Schüler es nicht an Ironie fehlen. Auch hier (ähnlich wie in Heidelberg) *schwarzgekleidete Brautjungfern. Die finstere Macht war aber in Franz Kalchmairs Kaspar, einem hinkenden Kriegsveteranen, sowie im Schauspieler Otto David als Samiel, dem mit Klumpfuß über die Szene schleichenden Leibhaftigen, durchaus gegenwärtig (Opernwelt).*

Unter der Leitung von Mario Venzago entstand ein *dezentes, nicht gerade leidenschaftliches Klangbild, bei dem die dämonischen Farben eher zurücktreten*. Die Sänger, Silvana Dussmann (Agathe), Martina Uden (Ännchen) und Michael Roider (Max), erhielten eine positive Kritik wegen ihres schönen und inniglichen Gesangs.

Alles in allem kann man nach dem vergangenen, mageren "Freischütz-Jahr" 1994 nur vermuten, daß bei Publikum und Regisseuren wahrscheinlich eine Übersättigung an "*Deutscher-Wald-*

Romantik" eingetreten ist. Vielleicht ist eine "Freischützpause" neuen Ideen zuträglich!

HEIMLICHE WEBER-TAGE

entdeckt von Frank Ziegler, Berlin

Die Alte-Musik-Szene hat in den zurückliegenden Jahren expandiert, nicht nur was die Zahl der Solisten und Ensembles, sondern auch was ihr Betätigungsfeld anbetrifft: die Musik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gehört längst schon dazu – Beethoven, Berlioz, und nun auch Weber (wie u.a. die Einspielungen der Hanover Band eindrucksvoll belegen). So nimmt es nicht wunder, daß auch die Berliner Bach-Tage, 1994 unter dem Thema *Bachstadt Berlin – Musikstadt Berlin*, von Weber Besitz ergriffen. Erstaunen bereitete allerdings die Häufung. Gleich in drei Konzerten des Festivals kam der Komponist klingend zu Wort, dessen *Freischütz*-Uraufführung gemeinsam mit der Wiederaufführung der Bachschen Matthäuspassion durch die Zeltersche Singakademie zu den bedeutendsten Musikereignissen im Berlin der 1820er Jahre zählte.

Ein Höhepunkt war bereits das erste Konzert mit Weber-Beteiligung am 6. Juli, arrangiert als *ein Abend im Hause Mendelssohn*. Das Londoner Ensemble *Hausmusik*, das sich der Pflege der Musik um die Jahrhundertwende vom 18. zum 19. Jahrhundert auf Originalinstrumenten verschrieben hat, brachte neben Louis Spohrs Doppelquartett in d-Moll und Felix Mendelssohns Oktett in Es-Dur das Klarinettenquintett (WeV P.11, JV 182) von Weber zu Gehör. Die Musiker legten dabei weit mehr Ehre ein, als der Name ihres (inzwischen renommierten) Ensembles ahnen ließ. Denn was da erklang, war keine solide Hausmusik, sondern kammermusikalisches Zusammenspiel der Spitzenklasse. Nicht akademisch oder puristisch wirken ihre Interpretationen, wie man es auch heute noch bei einigen Originalklang-Propheten hören kann, sondern vital und expressiv mit Freude am sonoren Ensemblespiel. Derart filigran und spannungsvoll hört man das Scherzo aus Mendelssohns Oktett so bald wohl nicht wieder. Überwältigend ebenso die Spielfreude bei Webers Quintett. Antony Pay brillierte auf seinem Instrument (über das man im Programmheft gerne etwas mehr erfahren hätte), getragen vom exzellenten, durchsichtigen Klang der Streicher – trotz der für die historischen Instrumente nicht unbedingt günstigen Akustik – und zum besonderen Erlebnis wurde der 3. Satz mit Passagen kunstvoller metrischer Auflösung, die die Musik als ziel- und bewegungslose Stimmungsmalerei erscheinen ließen. Ein großer Abend für die wenigen Unermüdlichen, die trotz der sommerlichen Hitze in den Kammermusiksaal der Philharmonie gefunden hatten.

Eher als schmückendes Beiwerk begegnete Weber dem Publikum einen Abend später in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg. *Liedertafel – Tafellieder* war das Konzert des Männerchores *Cantabile Limburg* überschrieben, wer aber das von Weber für die Zeltersche Liedertafel komponierte *Turnierbankett* (WeV H.2, JV 132, Nr. 101 der Liedertafel-Gesänge) auf dem Programm erwartet hatte, der sah sich in seinen Hoffnungen getäuscht. Zwar hatte man in der Wahl der Komponisten deutlich auf Berlin Bezug genommen: Carl Friedrich Zelter, E. T. A. Hoffmann, Felix Mendelssohn Bartholdy, Albert Lortzing und Richard Strauss; doch waren von den Gesängen, die innerhalb der ersten, 1809 in Berlin gegründeten Liedertafel entstanden, gerade zwei Lieder zu hören: Zelters Vertonung von Goethes *Bundeslied* (Nr. 15 der Liedertafel) und sein *Sankt Paulus* (Nr. 151). Die anderen "Hauskomponisten" der Liedertafel – Hell-