

dahinter verbergen. Die musikalischen Analysen bringen wenig neue Erkenntnisse (worauf der Autor mehrfach selbst hinweist) und scheinen beliebig ausgewählt zu sein (weshalb erwähnt Wagner nur die Takte 17ff. der Agathen-Arie Nr. 8, um Webers Klangsinn zu belegen, nicht jedoch die unmittelbar vorausgehende Stelle, bei der das Öffnen des Fensters T. 12ff. eine außerordentlich feinsinnige musikalische Behandlung erfährt?). Die Diskussion der Oper *Euryanthe*, der es aufgrund ihrer Mängel hinsichtlich des Textes und der für die meisten Rezipienten unverständlichen Musik nicht gelang, die Stellung der spezifisch deutschen "seriösen", d. h. großen Oper einzunehmen, fällt dagegen knapp und präzise aus. Leider bleiben auch hier einige Aspekte an der Oberfläche; Anna Amalie Aberts Studie zum Begriff der "großen Oper" wird nicht erwähnt.

Trotz dieser Mängel bietet Wagners Arbeit einen umfassenden Überblick über die Facetten der nationalspezifischen Diskussion im Zusammenhang mit der Person und dem Werk Webers. Vor allem die zahlreichen Zitate aus der zeitgenössischen Presse und Literatur sowie die fundierte Interpretation allgemeinhistorischer Phänomene und ihrer Relevanz für den Begriff der deutschen Nationaloper bieten eine solide Basis für eine weitere Diskussion dieses Problems.

(Januar 1996)

Frank Heidlberger

DER BÄR IST LOS

Webers *Silvana* am Stadttheater Hagen

von Frank Heidlberger, Würzburg

Die Oper *Silvana* erhielt den Todesstoß durch ihren eigenen Schöpfer. Spätestens mit dem Erfolg des in Sujet und Musik ähnlichen *Freischütz* gingen ihre Aufführungszahlen rapide zurück, und in unserem Jahrhundert tendierten sie gegen null: Die Hager Inszenierung ist mit Ausnahme der 1989er Zwingenberger Produktion (in der Pasqué-Langer-Fassung) wohl die bisher einzige seit den 1880er Jahren, die Aufführung im November 1994 im Berliner Schauspielhaus war konzertant. Wohl fehlt *Silvana* die dämonische Komponente ihres "großen Bruders", doch die Musikalisierung frischen Waldlebens und menschlicher Konflikte, gepaart mit ritterlicher Couleur, und vor allem die klanglich reizvolle instrumentale Zeichnung der stummen Hauptdarstellerin läßt dem 1810 in Frankfurt erstmals aufgeführten Werk eine Schlüsselrolle in Webers Œuvre zukommen. Es markiert die Ablösung vom Frühwerk und die Hinwendung zum dramatisch packenden, inspirierten und farbenreichen Weberschen Musiktheater des *Freischütz* und der *Euryanthe*.

Auch die Handlung und die Zeichnung individueller Personencharaktere stehen einer musikalisch packenden Realisation kaum im Wege; zumindest führt die ermüdende Diskussion nicht sehr weit, ob nun das Motiv der einst von einem Rivalen ihres Vaters aus Eifersucht geraubten *Silvana*, die durch einen spontan in Liebe zu ihr entbrannten Ritter aus ihrer Felsenhöhle im Wald herausgeführt wird und in ihr gräfliches Elternhaus zurückkehrt, sinnvoll genug ist, um die eigentliche Handlung glaubhaft werden zu lassen. Zweifellos bedarf es eines sensiblen und stilerfahrenen Regisseurs wie Wolfgang Quetes (er zeichnete jüngst für den erfolgreichen Weber-Zyklus in Nürnberg verantwortlich), um die Dialoge etwas von ihrem modrigen Geruch zu befreien und zu straffen. Tiefgreifende Bearbeitungen und Umstellungen kann man sich jedoch sparen. Die Musik ist schlüssig und interessant; sie spricht ohnehin für sich.

Daran hält sich Quetes weitgehend. Tanzeinlagen wurden gekürzt und einige diskussionswürdige Leitideen in seine szenische Darstellung sachte eingeführt. Quetes vermittelt die stoffliche Dialektik von Natur und feudaler Zivilisation durch den Bären, der als lebende Requisite dient: Das Sinnbild des Ungeschlachten, Wilden wird von Silvana als Spielkamerad benutzt, sie kommuniziert mit ihrem tapsigen Freund durch Gesten und Liebkosungen und beschützt ihn durch ihre Intelligenz vor den etwas steif und borniert mit ihren Schießseisen herumfuchtelnden Jägern. Doch beide, der Bär und Silvana, werden gewaltsam defloriert: Während das naive Mädchen im fürstlichen Schloß Rudolphs eindeutigen Schmeicheleien erliegt – anfangs noch widerstrebend, später durchaus willig, ohne genau zu wissen wie ihr geschieht –, ist der Bär verloren: Er wird endlich aufgespürt und erlegt – nein – hingerichtet, wenn unzählige Gewehrshalven aus nächster Nähe auf ihn niederprasseln. Daß der Bär so lange "mitspielt" und gewissermaßen als rollenspezifisches Gegenstück zu Silvana fungiert, gehört zu den glücklichen Einfällen des Regisseurs. Im Original wird der Bär schon zu Beginn erlegt: die Trophäe einer dünkelfhaften, wein- und gesangsselligen Jagdgesellschaft.

Andere Ideen erscheinen dagegen weniger glücklich und führen eher dazu, das ursprüngliche Sujet zu verschleiern und mit zusätzlichen Komplikationen zu überfrachten: in Quetes' Dialog ist es Graf Adelhart selbst, der Frau und Tochter verbannte, weil er in dem Mädchen die Züge seines Erzrivalen zu erkennen glaubte: Dieses Konstrukt führt zu Inkonssequenzen in der gespielten Handlung: weshalb nimmt Adelhart seine von ihm selbst verstoßene Tochter Silvana nun plötzlich wieder auf, warum verspürt Adelhart gegen den unbekannten Ritter, der sich später als Sohn eben jenes Erzrivalen entpuppt, solch einen Haß, daß er ihn im Finale des zweiten Aktes auf der Stelle töten lassen will? Quetes' Taktik erscheint zwar einleuchtend: er ist bestrebt, das zwischenmenschliche Konfliktpotential der Handlung zu erhöhen und die psychologischen Zwänge der Personen in ihrer Beziehung untereinander ganz auf den verbitterten, autoritären und rigorosen Schloßherrn zu projizieren. Graf Adelhart geht auch mit seiner zweiten Tochter rücksichtslos um, indem er sie zur Heirat mit dem ungeliebten Rudolph zwingen will. Des Vaters Prinzipien – "Achtung erzeugt Liebe" – und die Forderung absoluten Gehorsams treffen allerdings auf eine erstaunlich selbstbewußte Mechthilde, die letztlich siegt und die Autorität des Vaters schwächt. Quetes' Umdeutung der Silvana-Vorgeschichte und die Rückkehr der verbannten Tochter führen dazu, daß sich der Vater ein zweites Mal seines Unrechts bewußt wird. Doch um die Herausarbeitung dieses Motivs nimmt der Regisseur zu viele Ungereimtheiten in Kauf. Die etwas einfältig-biedere originale Version dieser Vorgeschichte erscheint demgegenüber im Kontext der Opernhandlung griffiger.

Das Bühnenbild von Uta Fink konzentriert sich sinnvoll auf die wesentlichen Ausstattungsmerkmale. Die beiden Aktionsräume Wald und Schloß werden durch einen bewachsenen Felsen mit Silvanas Höhle bzw. durch die klassizistisch anmutenden getäfelten Holzwände der gräflichen Kemenaten sehr naturalistisch markiert und durch sinnfällige Beleuchtungsvarianten situationsgerecht belebt. Die Personenführung ist im ganzen sehr lebendig und nutzt die Geometrie der Bühnenarchitektur sinnvoll aus. Sie bleibt jedoch in den Massenszenen unbefriedigend: Im dramatisch entscheidenden Finale des zweiten Akts mißlingt gerade der dramatische Höhepunkt, weil im Durcheinander auf der Bühne die Vordergrundhandlung – die auf Albert von Cleeburg einstürmenden Ritter und die Hauptperson Rudolph von Helfenstein, die Albert vor Lynchjustiz bewahrt, – nicht ausreichend transparent von der sie umgebenden aufgebrauchten Festgesellschaft abgesetzt ist.



Katja Isken (Silvana) und Bernd Gilman (Rudolph)

In den Solo- und Ensemblenummern gab es für die Ausführenden dankbare Momente der Darstellung. Webers Musik zeigt sich hier ebenso bildhaft und transparent wie in seinem erfolgreichsten Opernwerk. Er legt Wert auf klare solistische Linien, vor allem der Bläser, denen er einiges virtuoses Potential abverlangt. Oboen, Flöte, Fagott, aber auch Bratsche und Cello bilden die "Stimme" Silvanas, eine liebenswürdige, einschmeichelnde, bisweilen tänzerisch ausgelassene Stimme, etwa wenn Rudolfs gesungene Liebesbeteuerungen in seiner Arie mit den Einlagen der Instrumente kokettieren. Hier bewiesen die Mitglieder des Philharmonischen Orchesters Hagen unter dem solide arbeitenden Gerhard Markson ein großes Engagement, während in den Tuttiabschnitten noch einige Unsicherheiten zu spüren waren, die jedoch nach dem Premierenfieber verfliegen dürften. Sicher und kraftvoll präsentierte sich jedoch der Chor (Einstudierung Lothar Welzel): Nicht nur die brillanten Jägerchöre des ersten Aktes, auch die Finalchöre und der anmutige Freudenchor am Schluß der Oper konnten überzeugen.

Gesanglicher Anspruch prägt vor allem Mechthildes Partie. Ihre große Szene im zweiten Akt verlangt ein immenses Volumen, das zugleich auch flexibel und farbenreich wirken muß. Nicht weniger ist Mechthilde im vorausgehenden Duett mit ihrem Vater Adelhart (Markus Brück) gefordert, wenn sie Sicherheit in den Koloraturen nachweisen muß. Hier lagen die Glanzlichter der Hagener Interpretation. Angelina Ruzzafante füllte diese Partie hervorragend aus und bot einen Ausgleich für den indisponierten Rudolph: Bernd Gilman konnte in der Premiere nicht singen; er beschränkte sich auf den Dialog und das Schauspiel, der kurzfristig eingesprungene Tenor Alexander Speemann mühte sich vom Orchestergraben aus, die nicht minder anspruchsvolle Partie fast *prima vista* aus dem Klavierauszug zu singen. Sein Mut verdient Lob, wenngleich ihm nicht alles gelang.

Von den Ensembles überzeugte vor allem das Quartett von Mechthilde und Albert (Volker Thies), Clärchen (Anneli Pfeffer) und Kurt (Sergio Gomez) beim nächtlichen Rendezvous im Garten. Das musikalische Zusammenspiel wirkte überaus inspiriert und leichtfüßig, unterstützt durch eine sympathisch-spielerische Personenführung. Der komischen Figur Krips, Knappe des Ritters Rudolph, fielen einige anspruchsvolle Liederinlagen zu, die der gekonnt schauspielernde Andreas Haller mit Humor und stimmlicher Souveränität meisterte.

Schließlich sei noch Katja Isken erwähnt, die als Silvana den ganzen Abend bis auf ein paar tierähnliche Laute nichts sprechen oder singen durfte. Ausgleich für diese undankbare Rolle ist das gestische Spiel, das der Darstellerin als einzige Möglichkeit der Kommunikation bleibt. Es ist unverständlich, weshalb Quetes so wenig Zutrauen in diese Darstellungsart besaß. Er strich die einzige Solonummer Silvanas, die Spiegelszene im zweiten Akt, kurzerhand, um der Gefahr einer lächerlichen Tanzerei aus dem Wege zu gehen. Dabei enthält er dem Publikum eines der interessantesten musikalischen Stücke des Werkes vor, denn Weber ließ es sich natürlich nicht nehmen, die Regieanweisungen in der Partitur minutiös musikalisch und klangfarblich nachzuzeichnen. Außerdem ist diese Szene wichtig für die Charakterzeichnung der Hauptdarstellerin: Silvana entdeckt einen Spiegel, vor dem sie zunächst zurückschreckt, bis sie allmählich an ihrer eigenen Schönheit Gefallen findet und zu tanzen beginnt. Silvana wird hier vom wilden Wesen zur Frau, eine Metamorphose, die auch für das Verständnis des dramatischen Verlaufs bedeutend ist, denn sie läßt Rudolfs Gefühle für Silvana erst richtig glaubhaft erscheinen. All dies fehlt in Quetes' Inszenierung, und dies ärgert gerade bei einem Regisseur, der so viel Verständnis für die dramatischen Absichten Webers aufzubringen vermag und bei einer Oper, die ihre Tauglichkeit für den heutigen Spielplan ja erst beweisen muß.

Es ist zu hoffen, daß die geplante CD-Einspielung dieser Oper mit den erwähnten Interpreten

dieses Manko zumindest akustisch wieder ausgleicht und vielleicht sogar die hier gestrichenen Tänze sowie die dokumentarisch bedeutenden Arien Rudolfs und Mechthildes der Frankfurter Uraufführung bringen wird. Jedenfalls war diese Aufführung trotz der bedauerlichen Kürzung ein wichtiger Markstein auf dem längst überfälligen Weg, Weber endlich von dem Ruf des *Freischütz*-Komponisten zu befreien.

ERFRISCHENDE VIELFALT

Kleine Presselese zu den Aufführungen 1995/96

von Sybille Becker, Detmold

Unzählige Inszenierungsversuche hat der *Freischütz* über sich ergehen lassen; davon reichlich mißlungene. Wenn man den Kritiken glauben darf, hat sich wohl letzteres ausgerechnet an der Wiener Staatsoper ereignet. Da fragt man: Können so viele Kritiker irren?

Das Opernereignis weckte die interessantesten Assoziationen bei den Rezensenten, die jedoch immer in die gleiche Richtung zu gehen schienen. Dem Regisseur Alfred Kirchner wurden peinliche Ideenarmut, fehlende Intelligenz und ein leeres Regiekonzept vorgeworfen, welches für das öde Spektakel verantwortlich war (Clemens Höslinger in *Fono Forum* 1/96). Es fehle an der klaren Charakterisierung der Protagonisten und an psychologischer Durchdringung (*Neue Zeit*).

Diese Feststellungen gehören noch zu den harmloseren. Manch ein Kritiker äußerte sich weniger dezent, etwa Edwin Baumgartner mit seinem vernichtenden Urteil: *Seine [Kirchners] "Freischütz"-Inszenierung ist nicht schlecht, weil sie "modern" ist: Sie ist schlecht, weil sie dumm ist. Ihre Dummheit liegt darin, das Stück nicht zu entlarven, sondern zu verulken. Das Ergebnis präsentiert sich als pubertärer Spaß, der wahrscheinlich nur für seine Verursacher Anspruch auf klugen Witz erhebt* (Wiener Zeitung vom 21./22. Oktober 1995).

Die Wiener Philharmoniker unter Leitung von Leopold Hager hätten lediglich musiziert, wobei Peter Vujica hervorhebt, daß "musizieren" hier im unschönen Sinne gemeint sei. Er spricht von einer künstlerischen Niederlage, dokumentiert durch eindeutige Publikumsreaktionen: *Das Trio der szenischen Gestalter wurde am Schluß vom Sturm der Proteste beinahe von der Bühne geblasen* (Standard vom 21./22. Oktober 1995). Dagegen gab es lediglich eine positive Beurteilung der musikalischen Gestaltung in der *Wiener Zeitung* (s. o.). Wie gut, daß bei alldem wenigstens die Sänger einen positiven Eindruck hinterließen. Einstimmig gelobt wurden Ruth Ziesak (Ännchen), Soile Isokoski (Agathe) sowie der Opernchor. (Mehr zu dieser Aufführung auf S. 69-71.)

Wiederholtes Lob erntete die konzertante *Freischütz*-Aufführung durch Nikolaus Harnoncourt anlässlich der Berliner Festwochen. Bereits vor zwei Jahren war seiner in Zusammenarbeit mit Ruth Berghaus am Opernhaus Zürich entstandenen Produktion der Oper von der Fachwelt hohe Anerkennung gezollt worden (vgl. dazu *Weberiana* 3, S. 52f.).

Aber es gab auch Gegenstimmen. Mangelnden Tiefgang wird man Harnoncourt sicherlich nicht vorwerfen können, dennoch kann die intensive musikalische Ausarbeitung leicht ins Gegenteil umschlagen: *Harnoncourts Vehemenz im Umgang mit der Musik wurde kontrapunktiert von einem Hang zum Elegischen, zur Wehmut und zur Pianissimo-Kultur. Auch da, wo es das Stück keineswegs nahelegt* (Stephan Mösch in *Opernwelt* 9/95). Durch allzu dezidierte