

WER HAT ANGST VORM DEUTSCHEN WALD?

Eine Polemik zum *Freischütz*-Dilemma

von Frank Ziegler, Berlin

Das Ganze schließt freudig – so zumindest hatte Weber das Libretto zum *Freischütz* (miß)verstanden und somit wiederum jegliches Gespür für literarische Texte und szenische Notwendigkeiten vermissen lassen – oder nicht??? Symbolträchtige grüne Tannenhaine als Schauplatz für Brauchtumpflege mit Sternenschießen und Brautjungfern – diese Horror-Vision scheint jedenfalls den modernen Opernregisseuren zu schaffen zu machen. Kann man angesichts solcher Kind-ereien das heutige Publikum noch mit dem *Freischütz* in der originalen Gestalt locken? NEIN!!! – so lautet offensichtlich das Credo; das Resultat kann allerdings unterschiedlich ausfallen:

Finger weg von diesem romantischen Ungetüm! – so jedenfalls haben die drei Berliner Opernhaus-Intendanten sich wenigstens in einem Punkt Hauptstadt-übergreifend einigen können: im Jubiläumsjahr 1996, 175 Jahre nach der Berliner Uraufführung, spielt keines der drei Häuser die Oper, obgleich bis vor kurzer Zeit sowohl die Staatsoper Unter den Linden als auch die Komische Oper den *Freischütz* in respektablen und gut besuchten Inszenierungen im Programm hatten. Nur eine Alibi-Aufführung soll die Blöße bedecken: Am 29. Juni gibt es, organisiert von Götz Friedrich, auf dem Gendarmenmarkt einen Open-Air-*Freischütz* mit Ralf Weikert am Pult und arrangiert von Winfried Bauernfeind. Der Ort der Aufführung entbehrt nicht einer gewissen Pikanterie: die Oper scheint an ihrer Uraufführungsstätte Hausverbot zu haben, nun muß sie sich mit einem Platz auf der Schwelle begnügen.

Wer mag wissen, was die Programm-Gestalter der **Berliner Festwochen** dazu bewegte, sich Webers Meisterwerk anzunehmen? Eine Verbindung zum Thema der 1995er Festwochen *Berlin – Moskau, Moskau – Berlin* läßt sich jedenfalls nur schwer konstruieren. Doch sei's drum, allein die Ankündigung des Dirigenten machte neugierig: **Nikolaus Harnoncourt** wollte nach seiner umjubelten Zürcher Produktion nun auch den Berlinern zeigen, wie die altbekannte Musik richtig klingen muß. Seit seinem Debüt bei den Berliner Philharmonikern im Jahre 1993 erweist der Dirigent seiner Geburtsstadt häufiger die Ehre. Hier fand er, was ihm in seiner Wahlheimat Österreich nur unter Dornen vergönnt war: die philharmonische Adellung. Denn nach seinem Ausbruch aus der selbstgewählten Beschränkung auf die Welt der historischen Aufführungspraxis und ihrer Spezialensembles reizt es Harnoncourt, seine Kraft und Erfahrungen auch an den großen, traditionellen Orchestern zu messen.

Der Platz, den man für die Aufführungen (27./28./30. September und 1. Oktober 1995) gesucht hatte, war hingegen nicht unproblematisch. Nicht nur, daß die eher kühl-rationale Architektur der Scharounschen Philharmonie jegliche Assoziation der Bühnenschauplätze – Festwiese, Agathes Zimmer, Wolfsschlucht – unmöglich machte; der große Saal ist zwar ein phantastischer Raum für orchestrales Musizieren, doch Sänger haben ihre Probleme mit der Akustik. Und so wurde der konzertante Rahmen durch den klanglichen Eindruck noch bestärkt. Die Hauptrolle fiel dem blendend disponierten Orchester zu, das bereits die Ouvertüre zu einem packenden Erlebnis werden ließ: fern aller Routine und bis ins letzte Detail durchgearbeitet, wie man sie in einer Repertoirevorstellung schwerlich erleben wird. Der Berliner Rundfunkchor stand dem Orchester kaum nach, aber nur ganz zaghaft erinnerten die Solisten daran, daß sie doch eigentlich ein gewichtiges Wörtchen mitzureden und zu singen hätten. Diese Zurückhal-

tung war durchaus nicht gerechtfertigt, hatte man doch beim Engagement der Sänger aus dem vollen geschöpft. Mit der Slovakin Luba Organosova (Agathe) und Christine Schäfer (Ännchen) waren die weiblichen Hauptpartien vorzüglichst besetzt. Atemberaubend das leichte, glänzende *piano* im Gebet der Agathe, ein Höhepunkt des Abends. Bei den Herren gab besonders Matti Salminen mit kraftvoll-klarem Baß dem zynischen Aussteiger Kaspar überzeugendes Profil. Problematisch war allein die Besetzung des Max mit Endrik Wottrich. Der junge lyrische Tenor von der Berliner Staatsoper – dort z. B. ein mehr als achtbarer Tamino – hat eine angenehm helle, unverbrauchte Stimme, doch für den Übergang ins Zwischenfach braucht es noch Zeit. In den lyrischen Passagen überzeugend, fehlte es den dramatischen Ausbrüchen wie etwa im drängenden Rezitativ-Teil "*Nein, länger trag ich nicht die Qualen*" an Kraft.

Harnoncourts Interpretation verblüffte wie gewohnt durch ungewöhnliche Tempi, wenn auch nicht so extrem, wie zu befürchten. Den Bauern-Marsch der Introduction nahm er äußerst schnell – vom Orchester brillant gespielt, aber seiner eigentlichen Bühnenfunktion völlig unangemessen. Zu schnell auch Kilians Spottlied, dem dadurch seine überhebliche Ironie verloren ging, und der Walzer, der hier vielmehr zum Galopp geriet. Im Gegensatz dazu schloß das Ännchen zu Beginn des Duetts "*Schelm, halt fest*" fast ein; das gewaltsam gebremste Tempo nahm dem lebensfrohen Mädchen seinen Übermut. Auch der harsche Tempowechsel zu Beginn des Terzetts Nr. 9 – "*Der wilde Jäger soll dort hetzen*": er hetzte plötzlich im *presto* davon – ist der Weberschen Partitur nicht zu entnehmen. Abgesehen von diesen Mißgriffen wußte Harnoncourt dem Werk jedoch packende Momente abzugewinnen. Höhepunkt neben der schon genannten Szene und Arie der Agathe und Kaspars Arie "*Schweig! Schweig!*" – mit einem großartigen Spannungsbogen vom gespenstischen Pauken-*Tremolo* zu Beginn bis zum diabolischen Ausbruch des Rache-Triumphs – war natürlich die Wolfsschlucht. Hier half die dramatische Kraft, die Bildhaftigkeit der Musik über das Fehlen der Szene hinweg; Harnoncourt gelang ein fulminantes Orchester-*crescendo* vom fahlen *pianissimo* bis zum grellen *forte-fortissimo*, ein sprühendes Feuerwerk der Klangfarben.

Und doch – das Erlebnis blieb ein zwiespältiges. Zu eng ist im *Freischütz* Musik und Szene verwoben; wie amputiert bot sich das Werk nur zur Hälfte dar. Auch die kluge Regie der (gekürzten) Dialoge von Thomas Langhoff und ein dämonischer Samiel (Ekkehard Schall) konnten die Lücke nicht schließen. Der *Freischütz* gehört auf die Bühne; geteilte Freude ist halbe Freude!!!

Wer das Fehlen der Szene beim Berliner *Freischütz* allzusehr betrauerte, der wurde in der **Wiener Staatsoper** eines Besseren belehrt. *Hier in Wien sind die Aufführungen des Freischütz, Oberon u. Euryanthe so schandbar, daß ich wahrlich darüber mit der Operndirektion in Differenz gekommen bin. Im Opernhaus gilt alles für obsolet u. zopfig u. trivial, was nicht Verdi, Gounod, Wagner u. Meyerbeer ist*, so wußte schon Max Maria von Weber in seinem Brief an Ernst Rudorff vom 23. Februar 1877 zu berichten. Viel scheint sich seither nicht geändert zu haben in der Donaustadt, außer vielleicht, daß die dortige Operndirektion gar nicht erst einen Gedanken an Meyerbeer oder an eine *Oberon-* bzw. *Euryanthen-*Produktion verschwendet. Aber vielleicht besinnt man sich ja 1998 einer nicht ganz unwichtigen, dann ebenfalls 175 Jahre zurückliegenden Wiener Uraufführung?!? Vorerst kehrte am 19. Oktober 1995 der *Freischütz* nach einigen Jahren Pause in das große Haus am Ring zurück. Für die szenische Umsetzung holte man sich den Bayreuth-erprobten **Alfred Kirchner**. Das Mißtrauen von Schauspiel-Regisseuren gegenüber dem "Fossil" Oper ist sprichwörtlich, daß es aber durchaus zu erfrischenden Resultaten führen kann, zeigten viele Arbeiten von Ruth Berghaus, nicht zuletzt ihr Berliner *Freischütz*. Doch Welch' schlaflose Nächte muß der "prähistorische" *Frei-*

schütz Kirchner bereitet haben. In den *Informationen* der Wiener Staatsoper ließ er verlauten: *Wie man heute zu einer einleuchtenden und schönen Lösung kommen kann, muß man wie in vielen Werken – hier aber ganz besonders – seinen ganz eigenen Lebenserfahrungen ableiten und damit entscheiden.* Leider verhalfen Kirchner diese Erfahrungen weder zu einer schönen noch zu einer einleuchtenden Umsetzung. Bühnenbildner Erich Wonder gab als Spielraum eine nachtschwarze und dekorationslose Bühne mit Blick auf Schaltkasten, Seitentür und Scheinwerfer vor, die erst mittels raumfüllender Bild-Projektionen die Schauplätze ahnen läßt. Festwiese und Wald bleiben hier Phantasiegebilde; die Bilder zerfließen, sie überschneiden sich und finden erst in der goldenen Barock-Kathedrale des Schlußbildes eine gewisse Stabilität. Keine äußerlich heile Welt, durch eine Katastrophe in Frage gestellt, wird hier thematisiert, sondern ein Verschwimmen von Realität und Fiktion, von Handlung und Wunsch, Erlebtem und Ersehntem. Strahlen, gebündelt oder spektral gebrochen, beherrschen die Szene und beleuchten Wesentliches: in Agathes Zimmer etwa die ins Wanken geratene Tradition in Gestalt des Porträts vom Urältervater Kuno, nach Maxens erster Verfehlung, dem Schuß mit der Freikugel auf den Adler, in Scherben zersprungen. Diffuser das Licht in der Wolfsschlucht. Mehrere Projektionen lassen gespenstische Masken, Medusenhaupt und Totenkopf durch Bühnen- und Zuschauerraum irrisieren. Doch trotz dieser Lichtspielereien dringt kein erhellender Strahl durch die Nächte des Regie-Konzepts, das offensichtlich weder Darsteller noch Publikum nachvollziehen konnten oder wollten. Denn Kirchner und Wonder gefallen sich so sehr in technischen Effekten, daß sie diese dem Selbstlauf überlassen. Ohne erzählerische Konsequenz, ohne nachvollziehbare Tendenz verlieren sie ihre Wirkung.

Hinzu kommen unverzeihliche handwerkliche Schwächen. Kirchner versteht den Chor als sperriges Requisit, mit dem nur sentimentale Arrangements, nie aber ausdruckskräftige Bilder gelingen. Auch die Solisten bleiben statisch. So reagiert einzig Ännchen auf Agathens Zusammenbruch und vermeintlichen Tod beim Probeschuß, Vater Kuno verzieht keine Miene, Fürst Ottokar faßt sich ungläubig an die Stirn, und Max nutzt die Situation, die Bühnenposition zu wechseln: weg von Agathe, hin zu Kaspar. In den großen Arien läßt Kirchner die Sänger gänzlich im Stich. So muß Max, der während der gesamten Introdution dazu verdammt ist, auf der rechten Vorderbühne gesenkten Kopfes am Tisch zu sitzen, nur mit einem Stuhl bewaffnet von seinen einstmalen frohen Jagdzügen durch Wälder und Auen und von der ihm unbegreiflichen Schicksalswendung berichten, den Stuhl dazu je nach Gemütslage fest in die Erde stemmend oder drohend über den Kopf erhoben. Thomas Moser – stimmlich wie erwartet überzeugend – sind seine Probleme mit der Rollenzeichnung des Regisseurs anzusehen.

Auch musikalisch ließ der *Freischütz* am Ring noch viele Wünsche offen. Die Philharmoniker spielten unter der Leitung von Leopold Hager seriös, aber nicht unbedingt inspiriert. Trotz großartiger Sololeistungen (Klarinette, Bratsche, Cello) blieb der Gesamteindruck bieder, dem Hause unangemessen. Entschädigung boten weitgehend die Sänger, unter denen das Hauspersonal (Herwig Pecoraro als Kilian und Walter Fink als Eremit) durchaus nicht die schlechteste Figur machte. Für die großen Partien hatte man sich natürlich Gäste geladen. Die Finin Soile Isokoski kann als Agathe nur als Glücksfall bezeichnet werden. Mit ihrem makellosen Sopran, der hin und wieder an eine der ganz großen Agathen der Vergangenheit, an Gundula Janowitz, erinnerte, verhalf sie dem jungen, von widerstreitenden Gefühlen gepeinigten Mädchen zu beseeltem Bühnenleben. An ihrer Seite Ruth Ziesak, die bereits in der letzten Spielzeit an der Berliner Staatsoper bewiesen hatte, wie sehr ihr die Rolle des Ännchen auf den Leib geschneidert scheint, so daß sie hier trotz Kirchners Regie als eine der wenigen auch schauspielerisch zu überzeugen wußte. Monte Pederson wurde als stimmlich etwas polternder Kaspar der Dämonie

und Bosheit der Figur gerecht, plagte sich jedoch sehr mit den Dialogen und dem Wolfsschlucht-Melodram. Jean-Luc Chaignaud als Ottokar – von Kirchner auf eine Art Hochsitz in der oberen Etage des Festzeltes verbannt und deutlich eingezwängt – blieb auch stimmlich recht statisch.

Die Publikumsreaktion war einmütig wie selten: Jubel für die Sänger und (wohl nicht ganz gerechtfertigt) für das Orchester; Stürme der Entrüstung für das Inszenierungsteam. Dem ist eigentlich nichts hinzuzufügen.

Freischütz-Dilemma? Zugegeben, die letzte Spielzeit war vielleicht nicht dazu angetan, in eine *Freischütz*-Euphorie auszubrechen, aber das Werk wird dadurch kaum Schaden nehmen. Zu fest hat es sich etabliert in der Gunst des Publikums. Und immer dann, wenn ein Regisseur sich der Mühe unterzog, seine Ideen aus der Musik zu schöpfen, wenn er den Zauber des romantischen Waldes – Ort der Geborgenheit wie des übernatürlichen Schreckens – als integralen Bestandteil des Werks anerkannte, dann waren auch die Ergebnisse der Auseinandersetzung entsprechend. Warten wir also auf den furchtlosen Regisseur, der dem Wald noch traut!

TONTRÄGER-NEUERSCHEINUNGEN

vorgestellt von Frank Ziegler, Berlin

Weber stand seinen beiden 1807 in Karlsruhe entstandenen **Sinfonien** (JV 50, 51) in späteren Jahren durchaus kritisch gegenüber, am 21. August 1817 berichtete er seiner Braut Caroline jedoch ganz begeistert über eine Probe mit der Dresdner Kapelle: *dabei probirte ich auch eine alte Symphonie von mir, die sehr ergriff, und wobei sie sagten es wäre zuweilen als wenn Jupiter donnerte. nun freilich mit so einem Orchester*. Auch in den 1995 erschienenen Neuproduktionen machen die Frühwerke Effekt, und das auf ganz unterschiedliche Weise. **Roger Norringtons** Einspielung (EMI Classics 5 55348 2) lebt vom expressiven Spiel mit Klangfarben. Das historische Instrumentarium der **London Classical Players** erlaubt ihm, das klangliche Kolorit in seinem ganzen Reichtum bis hin zu Extremwerten auszuleuchten. Schnarrende Fagotte, spitze Oboen-Töne, rauher Hörnerklang und gellende Trompeten illustrieren den "Donner Jupiters", dem lyrisch aufblühende Kantilenen entgegengesetzt werden. **Claus Peter Flor** (BMG/RCA Victor 09026 62712 2) dagegen bevorzugt einen insgesamt helleren, transparenten Orchesterklang, der weniger durch grelle Farbwerte fasziniert als durch die Durchhörbarkeit des musikalischen Ablaufes; und im Hinblick auf das Londoner **Philharmonia Orchestra** möchte man Weber zitieren – *nun freilich mit so einem Orchester*. Dabei eröffnet Flor freilich nicht nur den Blick auf fein gearbeitete und oft verborgen gebliebene Stimmführungen, sondern mancherorts auch auf instrumentale Floskeln in den Tutti-Passagen. *Dass ich an meiner Sinfonie manches jetzt anders schreiben würde, das weiss Gott!*, hatte Weber 1815 gegenüber Friedrich Rochlitz bekannt. Trotz kleiner Schwachpunkte – Norrington fehlt beim langsamen Satz der 1. Sinfonie die nötige Ruhe; das *Scherzo* erreicht bei Flor nie das vorgeschriebene *Presto* und wirkt gewaltsam gebremst – überzeugen beide Interpretationen, Norringtons farbsprühendes Fresko ebenso wie Flors nicht minder dramatisches Aquarell.

Während Flor seine Einspielung um eine hörenswerte *Freischütz*-Ouvertüre ergänzt, hat Norrington die Sinfonien mit dem ebenso sehr viel später entstandenen **Konzertstück für Klavier und Orchester** (JV 282) gekoppelt. Leider kann **Melvyn Tan** trotz vorzüglicher Technik auf seinem Hammerklavier-Nachbau mit unschönen, blechernen Höhen, dem schon vor