

GRÜNE HÖLLE?

Der *Freischütz* an der Berliner Lindenoper
beobachtet von Frank Ziegler, Berlin

Kahle Stämme formieren sich zu unüberwindlichen Mauern, die den Bühnenraum umschließen. Wer hier lebt ist gefangen – Gefangener des Waldes, der Konventionen, seiner eigenen Ängste. Furcht dominiert in dieser Gesellschaft: Max fürchtet das Versagen beim Probeschuß, das ihn Karriere und Braut gleichermaßen kostet; Kaspar hat schiere Todesangst – kann er seinen Pakt mit Samiel nicht einlösen, sind Leben und Seelenheil verloren. Überall und ständig ist dieser Sachwalter des Bösen gegenwärtig – ein androgynes Wesen mit Pferdefuß (Gerlinde Kempendorff), sichtbar natürlich nur für Kaspar und das Publikum. Selbst die biedere Idylle des Forsthauses – neogotisch à la Schinkel eingerichtet – ist ihm kein Tabu. In dieser bedrückenden Atmosphäre werden Menschen deformiert. Die Agathe – ein junges, unschuldiges Ding, lebensunerfahren, hin- und hergerissen zwischen überschäumendem Verliebtsein und düsteren Vorahnungen, klammert sich verzweifelt an einen letzten Halt: den Trost des Eremiten, seine weißen Rosen. Nur einmal öffnen sich die Schranken dieser geschlossenen Gesellschaft und geben den Blick in die Ferne frei: in der Wolfsschlucht. Doch aus der nebelverhangenen Tiefe tauchen sieben (!) düstere Gestalten auf – halb Mensch, halb Hirsch. Der vermeintliche Weg in die Freiheit ist trügerisch, ein Irrweg.

Regisseur Nikolaus Lehnhoff hält sich weitgehend an die Vorgaben von Kind und Weber, versucht sie nicht gewaltsam für ein neues Konzept passend zu machen. Die Dialoge sind gestrafft, teils auch modernisiert (größtenteils behutsam), erzählen aber die altbekannte Geschichte. Lehnhoff inszeniert den *Freischütz* als Psychodrama. Ihn interessieren die seelischen Nöte der Protagonisten in der Gesellschaft; die Gesellschaft selbst agiert eher kulissenhaft – der Chor bleibt überwiegend im Hintergrund. Wird er allerdings „bewegt“, dann bleiben dem Zuschauer keine Peinlichkeiten erspart, nicht einmal ein marschierender Männerchor, der vorgibt, zu exerzieren (auf der Opernbühne ein garantierter Lacherfolg).

Kulminationspunkt – wie in jeder *Freischütz*-Inszenierung – ist die Wolfsschlucht. Weber war bei der Berliner Uraufführung an einer möglichst plastischen Umsetzung des Gespenstischen, Spukhaften gelegen. Ein heutiges Publikum würde auf glühende Eulenaugen und Feuerräder allerdings wohl eher mit einem müden Lächeln reagieren, und so suchten Regisseur und Ausstatter nach neuen „schauerlichen“ Bildern: Kaspar zelebriert eine schwarze Messe mit reichlich Blutritualen. Rote Rosen (gegen die weißen des Eremiten) schmücken den Altar, davor als Opfertier ein erlegter wilder Eber. Statt Kugeln zu gießen muß Kaspar ihn, assistiert von sieben (!) Teufelbräuten, mit bloßen Händen ausweiden: Herz, Leber und Gedärm sind der Stoff, aus dem Freikugeln werden (auf die alte Rezeptur, eine Mischung von Wiedehopf- und Luchsaugen mit Kirchenfenster-Scherben, wird verzichtet); hier erzeugt bei etlichen Zuschauern der Ekel das Erschauern. Zweimal erscheint Samiel dem verunsicherten Max: als Geist der Mutter und als Trugbild der sich in den Fluß stürzenden Agathe. Kaum beginnt aber die blutige Prozedur, da wird der Jägerbursche mit verbundenen Augen ans Kreuz gefesselt – es gibt kein Entrinnen. Die Ein-Uhr-Glocke beendet den Spuk – Max und Kaspar fallen einander in die Arme. Beide sind nun Ausgestoßene, in ihrer Schuld werden sie eins.

Fortsetzung findet das grausige Geschehen in der Brautkammer. Agathe sitzt auf einem Teppich weißer Rosen. Ihre Brautjungfern singen zwar die bekannte Weise, doch die sieben (!) schwarzgewandeten Frauen vollziehen geradezu eine Aufbahrung. Der Totenschädel, den Agathe statt Brautkrone aus der Schachtel holt, ist des Guten (des Bösen) dann schon zuviel.



Agathe (Carola Höhn) mit Brautjungfern

Daß Lehnhoff nach soviel Schuld und Qual nicht an ein Happyend glauben kann, erscheint fast zwangsläufig. Wenn das Volk am Ende jubelnd das fürstliche Lager verläßt, bleibt Max allein zurück. Agathe findet wiederkehrend einen gebrochenen Mann. Verzweifelt muß sie erkennen, daß das gewährte Probejahr vielleicht nur eine Verlängerung der Leiden, der Unsicherheit bedeutet. Und Samiel – hat er Kaspar nur fallen lassen, weil er sich Maxens allzu sicher war?

Eine düstere Lesart, eine spannende auch, und doch: die Premieren-Vorstellung am 8. Mai 1997 war lange nicht so spannend. Die Staatskapelle musizierte unter der Leitung von Zubin Mehta unkonzentriert. Nur Nervosität, oder machte sich da *Freischütz*-Müdigkeit breit? Ruth Berghaus' Inszenierung der Oper war seit 1970 quasi nonstop im Repertoire. Gerade eine Spielzeit hatte man sich als Pause gegönnt – nun die neue Premiere. Doch vom Schliff einer Neueinstudierung, von der besonderen, elektrisierenden Spannung eines Premieren-Abends war nichts zu spüren. Statt dessen ordentliche Routine, einige kleine Hänger oder Unebenheiten, erstaunlich schlecht aufgelegte Holzbläser – das war nicht das Niveau, das man von der Staatskapelle erwarten darf. Ausgenommen seien ausdrücklich die vorzüglichen Soli von Viola und Violoncello. Wäre eine längere *Freischütz*-Abstinenz vielleicht heilsam gewesen?

Erfreulicher das Bild bei den Sängern – überwiegend bewährtes Hauspersonal. Hier verdienen zwei besonders hervorgehoben zu werden: Dorothea Röschmann und Falk Struckmann. Dorothea Röschmann kam dabei eine undankbare Aufgabe zu. Lehnhoff hatte das Änchen bedeutend altern lassen – zu alt, um noch unter die Haube gebracht zu werden, dient sie der jüngeren Agathe als Mutter-Ersatz. Das reibt sich mit vielem, was Kind und Weber dem Änchen in den Mund legen, und doch konnte die Röschmann die ungewöhnliche Rollenauffassung plausibel machen und sang sich dabei in die Herzen des Publikums. Sängerrisch und

schauspielerisch ihr ebenbürtig war der Kaspar. Falk Struckmann interpretierte ihn nicht als dämonischen Schwarzkünstler; sein Kaspar ist ein brutaler, zynischer Machtmensch von kaum zu bändigender Energie, der an seinem Absolutheits-Anspruch scheitert. Die schwierigen Höhen der Partie, die manchem Sänger zu schaffen machen, bewältigte er mühelos.

Carola Höhn als Agathe und der Brite Kim Begley als Max (Rollen- und Berlin-Debüt) gestalteten ihre Partien ohne Fehl und Tadel, standen aber hinsichtlich darstellerischer und stimmlicher Präsenz hinter dem zweiten „Paar“ zurück. Erstklassig waren die kleineren Rollen besetzt: Roman Trekel als arrogant aufgeblasener und selbstherrlicher Fürst, Peter Rose als nobler Eremit mit herrlichem Baß-Wohllaut und Pär Lindskog als „kleines Ekel“ Kilian; dazu der Staatsopernchor in altbewährter Form. Einer packenden Aufführung stünde also nichts im Wege – ein paar Orchesterproben vorausgesetzt. Am Premieren-Abend allerdings zündete der Funke noch nicht.

DER WALD SEI BEI UNS

Der neue Berliner *Freischütz*

ganz anders beobachtet von Klaus Henning Oelmann, Tromsø

Vielleicht ist es ja einfach so: Berlin ist, wie und was auch immer, eine Reise wert, und was sollen wir uns da groß anstrengen, die Leut' kommen eh'. Oder auch: Die Welt ist unbemerkt aus den Scharnieren geraten und treibt sachte Heiner Müller hinterher ins Labyrinth der Maschinenkomödien. Vielleicht aber sind es doch nur wohlfeile Anleihen am sogenannten Regietheater, durch die Küchenmaschine der politischen Anmaßung gedreht und mit jenem Schuß Naivität versetzt, der auch festversessene Abonnenten aussöhnt. Dies jedenfalls der erste Eindruck: Hier möchte einer alles zugleich auf die Bühne stellen – und will es dann doch nicht gewesen sein. Das Seziersmesser durchaus elegant an den Nerv des Stückes gelegt – und dann doch vor der Konsequenz zurückgezuckt. Ergebnis: unkontrollierter Grobschnitt.

Es fängt mit unstimmigen Details an. Maxens Erschrecken beim Anblick der verwundeten Agathe: Reine Pantomime, denn Agathe trägt in ihrer blütenweißen Darstellung keinerlei Spuren des unglückseligen Bildersturzes. (Man könnte von einem vergessenen Detail sprechen, wenn nicht Max, in Abweichung vom Libretto, von „Blut“ auf Agathes Stirn redete. Das Blut ist nicht da. Die Inszenierung will uns also etwas zeigen. Aber was?) Ännchen serviert („im Nachtkleide“ ?) Essen, das niemanden so richtig zu interessieren scheint. Max praktisch neben Kaspar stehend, spricht vom gähnenden Abgrund, vom „Höllenspfuhl“, „klettert“ nicht „einige Schritte hinab“, sondern schwankt auf der Stelle hin und her. (Heiterkeit im Publikum bei Kaspars Aufforderung: „Hasenherz! Klimmst doch sonst wie eine Gemse.“)

Man könnte argumentieren, daß sich gerade in solchen scheinbaren Nebensächlichkeiten die Doppelbödigkeit der Inszenierung erschließen soll: Die Auflösung des Gefahrenmomentes, das in der Verletzung Agathes liegt, in die Zuneigung der beiden Brautleute zueinander; das Ritual der Essenaufnahme, das selbst in Augenblicke der Verstörtheit ein Element der Normalität einbringt; die Ironisierung der Wolfsschluchtszene als einer reinen Äußerlichkeit, die die Handlung zwar lenkt, ihr Resultat aber nicht wirklich beeinflusst – der Abgrund als Einbildung.

Andere Ansätze wären zu nennen, die diese Sichtweise unterstützen: Die Idee, Samiels Geschlecht zu verschleiern, die Ankündigung drohender Gefahr in den schwarzgewandeten Brautjungfern, die mögliche Entfremdung der Liebenden während der auferlegten Trennung durch die Erscheinung Samiels im letzten Bild.