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 Seziermesser 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 „Höllenpfuhl", „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.

Warum aber muß uns das gleichsam mit dem Holzhammer eingetrichtert werden? Es scheint, als traue die Inszenierung dem Besucher rein gar keine Phantasie zu, sei es nun im Sinne ihrer selbst oder in Rückbesinnung auf das Libretto. Alles, was ihr wichtig erscheint, wird in einer Art ausgebreitet, die bedrängt, bedrückt, und schließlich lähmt. Erinnerungen werden wach an die *Wagnersche Diktatur über das Auditorium*, die Heinz-Klaus Metzger entlarven mochte, oder an den Häppchenfunk à la *Klassik zum Frühstück*, von dem es ja Querverbindungen zur Intendanz der Staatsoper tatsächlich gibt.

Nehmen wir den Wald: Man mag gute Gründe dafür anführen können, daß im Jahre 1997 der Wald nicht mehr als reine Idylle darstellbar ist. Auch ist das Schlagwort vom „deutschen Wald" in mehr als einer Weise in seinem unreflektierten Gebrauch diskreditiert. Was aber auf der Bühne zu sehen war, war – mit Verlaub – Kitsch: Geometrische Figuren, die Wald stilisieren sollten, aber durch die aufdringliche Farbgebung wieder schlicht wie Wald wirkten; kaum eine doppelte Verfremdung, sondern inszenatorisches Unvermögen, einen Gedanken konsequent auszuloten.

Die Jäger erst im plumpen Walzerdreh, dann im halben Stechschritt: ein gemeiner Populismus, der versucht, Idylle und Ideologiekritik gleichzeitig zu bedienen. Wären die Jäger deutlich als Vollender eines wie auch immer definierten preußischen Militarismus gezeichnet worden, hätte das wenigstens den Ansatz einer Diskussion geliefert. In der vorliegenden Form bleibt nur das schale Gefühl, an der Nase herumgeführt zu werden.

Agathes Behausung, mehr das, was man sich in der Ausstattung wohl unter einer Klause vorstellt, als eine Wohnung, im Stil mit der Erscheinung ihrer Bewohnerin. Recht hat Ahnherr Kuno, hier von der Wand zu fallen. An einer steril und grell ausgeleuchteten Wand hat ein lebensvolles Porträt nichts zu suchen.

Warum ich Carmen nicht möchte, hat Eckhard Henscheid einmal seinen Unwillen gegen die bekannteste Figur der Operngeschichte überschrieben. Wer möchte eine solche Agathe, die am Rande der Depression zu wandeln scheint, und die weder Max noch Ännchen oder gar die Brautjungfern anzurühren vermögen? Selbst in ihrer eigenen Anrührung kommt sie uns nicht nahe: Ihr Gebet im dritten Akt hört sich an wie abgelesen. Sucht sie demütig Trost, ruft sie verzweifelt um Hilfe? Wir sehen es nicht, hören es nicht, der Kruzifixus bleibt unangesprochene Staffage.

Andererseits: wer möchte überhaupt eine der Frauenfiguren, so wie sie uns die Bühne präsentiert? Die Brautjungfern: Abziehbilder, womöglich Agathes Gegenwelt zu Samiel unterstreichend, aber durch bloßes Dahocken zur Inkonsequenz geradezu verdammt. Blicklos absolvieren sie ihren Part, von der Aufforderung Ännchens, Agathe einstweilen „anzusingen", keine Spur. Veilchenblaue Seide? Nichts da. Jungfernkranz? I wo.

Vielleicht Samiel? Aber nein, richtig Frau darf er auch nicht sein. Die Regie zwingt ihr aus unvermittelten Gründen eine künstlich tiefe Stimme auf. Für die Nachäffung oder Karikierung eines männlichen Prinzipes war es nicht genug. Für was also sollte es reichen? Sollte das böse Prinzip in quasi politisch korrekter Manier doch einem Mann vorbehalten bleiben?

Ännchen? Eine grob verzeichnete Figur, nicht mehr Freundin aus bekannter Familie, sondern zwischen neckischer Zofe und mißmutiger Klavierlehrerin changierend, gekleidet wie eine Milchkannen schleppende Dienstmagd, bei dieser Agathe so fehl am Platze wie Linda de Mol bei einer kirchlichen Trauung. Ein Lob daher ihrer Darstellerin: Sie sang und gestikulierte tapfer gegen die ihr auferlegte Rolle an, viel Beifall für eine Leistung, die für Augenblicke den inszenatorischen Unsinn vergessen ließ.

Als Hauptleistung muß die Wolfsschluchtszene gelten. Sachte rührt sich die Bauchspeicheldrüse, wenn Kaspar statt zum Kugelgießen zum fröhlichen Schweineschlachten antritt, Max dabei am Kreuz (Symbol!), die Augen verbunden (Symbol!!), Kaspars anatomische Studien durch ein laues Feuerwerk der Statisterie unterstützt. Betont wollüstig suhlen die Beteiligten in roter Konditorfarbe, man meint, Karl Otto Muehl (Sie erinnern sich?) heftig in den Kulissen grinsen zu sehen. Auch bei Adorno selig mochte es dezent um die grimmigen Mundwinkel gezuckt haben: So hatte er sich das *Einverständnis mit der Geschichte* wahrscheinlich nicht vorgestellt.

Wie wäre die Inszenierung zu retten? Ein radikaler Schnitt in die Zeichnung der Frauengestalten könnte ein Anfang sein. Agathe als lebendes, lebendiges Wesen (mit Blut auf der Stirn), Ännchen als unkostümierte, Agathe ebenbürtige Freundin, Samiel als wirkliche Frau, und schon würden sich für die Beziehungen zwischen ihnen und den Männern Welten öffnen.

Die Wolfsschluchtszene allerdings scheint, so wie sie ist, verloren. Sie ist stimmig im Verhältnis zur Inszenierung nur dann, wenn man den puren Effekt als Konzept akzeptiert. Den inneren Horror hat Weber beispielhaft auskomponiert, wenige seines Zeitalters sind ihm nahe gekommen (Wagner, Grieg), keiner hat ihn übertroffen, kurz: es braucht den äußeren Horror nicht. Nicht, daß nun tatsächlich Feuerräder rollen. Aber es müßte im Zeitalter der digitalen Bild- und Tonübertragung ein leichtes sein, Kind und Weber so weit beim Wort zu nehmen, daß im Sinne der Inszenierung ein schlüssiges Gesamtbild entsteht, welches dem Publikum Peinlichkeiten der beschriebenen Art erspart. Der Kampf zwischen „Gut" und „Böse", „Schwarz" und „Weiß" ist viel zu aktuell, um ihn den Rotmalern zu überlassen.

Max (Kim Begley) in der Wolfsschlucht