

tion nach (oder hat die Probenzeit nicht ausgereicht?) – verpatzte Einsätze häufen sich. Dabei leistet der junge Dirigent Elias Grandy (er war vor kurzem erst mit einer gelungenen Grétry-Einstudierung in Rheinsberg zu erleben) Beachtliches, gibt schöne Tempi vor und weiß Steigerungen zu gestalten. Die meisten Gesangsrollen werden von Studenten der Eisler-Hochschule interpretiert: Die Ägypterin Ohoude Khadr ist eine jugendlich frische Agathe, stimmlich wie darstellerisch gänzlich frei von matronenhaften Anflügen, wie in dieser Partie oft zu erleben. Enrico Wenzel beeindruckt – ungeachtet seiner Jugend – als Kuno/Eremit; Jakob Ahles und Florian Hille überzeugen sängerisch wie darstellerisch als Ottokar bzw. Kilian. Die vier Brautjungfern (Sarah Gouzy, Valentina Stadler, Anna Schors, Amanda Martikainen), die eher untoten Dracula-Gefährtinnen ähneln, gestalten sehenswerte Charakterbilder. Von der Universität der Künste kommt das Ännchen: Katharina Schrade, stimmlich nicht befriedigend, dafür aber eine großartige Schauspielerin, die der dominanten Figur überzeugendes Format verleiht – nicht zuletzt im Finale, als ihre Welt zerbricht und sie schließlich zur Ausgestoßenen wird. Max und Kaspar sind mit Absolventen besetzt, die bereits im Berufsleben stehen: Fritz Feilhaber hat schönes tenorales Material und gestaltet äußerst musikalisch; schade nur, dass er technisch offenbar große Probleme hat. Er forciert fast den gesamten Abend hindurch – ihm wäre ein Lehrerwechsel dringend anzuraten. Makellos hingegen der Kaspar des Amerikaners Adam Cioffari, der derzeit dem Opernstudio der Komischen Oper in Berlin angehört. Eine solche Rollenbesetzung kann sich jedes große Haus nur wünschen; ein junger Bassbariton mit beeindruckendem Stimmumfang, leicht ansprechender Höhe und wundervollem Timbre, der die gebrochene Figur fast schon zu einem Sympathieträger macht. Der Chor univocale komplettiert klangschön und mit Spielfreude das Bühnenensemble. Alles in allem also eine interessante, anregende Produktion mit musikalischen Glanzlichtern – Hut ab vor allen Beteiligten!

Frank Ziegler

***Hunter's Bride* – Webers *Freischütz* als Opernfilm**

Die besondere Eignung von Webers *Freischütz*-Musik für die Begleitung bestimmter Filmthemen und -szenen wurde schon bald nach der Erfindung des Kinos erkannt. Für die Untermalung beispielsweise derjenigen fünf Szenen des 12-minütigen Stummfilms *Frankenstein* (1910), die das von der Titelfigur geschaffene Monster zeigen, empfahl die produzierende Firma den

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA DIRIGIERT VON DANIEL HARDING
RUNDFUNKCHOR BERLIN GELEITET VON SIMON HALSEY



FRANZ BENNO JULIANE REGULA MICHAEL MICHAEL RENÉ OLAF
GRUNDHEBER SCHOLLUM BANSE MÜHLEMANN VOLLE KÖNIG PAPE BÄR

NACH DER ROMANTISCHEN OPER VON CARL MARIA VON WEBER
DER FREISCHÜTZ
DIE FILMOPER

SYQUALI MULTIMEDIA AG PRÄSENTIERT EINEN FILM VON JENS NEUBERT

Ab 23. Dezember im Kino



Kinomusikern damals „Dramatic Music from *Der Freischütz*“ (*The Edison Kinetogram*, 15. März 1910). Und noch 1927, also kurz vor der Durchsetzung des Tonfilms, verzeichnete das einflussreiche *Allgemeine Handbuch der Filmmusik* von Hans Erdmann, Giuseppe Becce und Ludwig Brav, das zur Erleichterung des Stummfilm-Musikbegleiters detailliert das Repertoire der Bühnen- und Konzertmusik bestimmten Szenentypen und filmischen Situationen zuordnete, nicht nur Abschnitte aus *Abu Hassan*, *Euryanthe*, *Oberon*, aus der Musik zu *Preciosa*, der Ouvertüre zum *Beherrscher der Geister*, aus *Peter Schmoll und seine Nachbarn*, *Silvana* und der Musik zu *Turandot*, sondern auch die Klavierwerke *Grande Polonaise* und *Polacca brillante*.

Doch fanden Webers Werke nicht nur als Filmmusik der Stummfilmzeit Verwendung; schon relativ früh setzte zudem eine teilweise Verfilmung des *Freischütz* ein, wenn auch im Rahmen der damaligen Laufzeiten von Grammophon und Film meist nur einzelne Szenen ausgewählt wurden: So etwa 1908 in der parallel zur Schallplatte erfolgten Filmaufnahme von Franz Porten, in der seine Tochter Henny Porten die Rolle der Agathe lippen-synchron mimte. Bei der Wiedergabe solcher in großer Zahl hergestellter Opernszenen wurde die bei der Filmaufnahme zugrunde gelegte Grammophonplatte synchron mit dem Film abgespielt – ein Verfahren, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Rahmen des sogenannten Wander- und Sensationskinos breite Schichten in Kontakt mit einem ihnen ansonsten weitgehend unzugänglichen Konzert- und Bühnenrepertoire brachte.

War schon in der Frühzeit des Tonfilms um 1930 immer wieder die Nähe des neuen Mediums zur Oper teils voller Erwartung, teils kritisch von Komponisten wie Kurt Weill oder Pietro Mascagni diskutiert worden und von Alban Berg in seiner Oper *Lulu* auch produktiv genutzt worden, so hatten die unterschiedlichen Herangehensweisen früherer Opernverfilmungen wie etwa von Mozarts *Zauberflöte* (1974 durch Ingmar Bergmann), *Don Giovanni* (1979 durch Joseph Losey), Bizets *Carmen* (1983 Carlos Saura) oder Verdis *La Traviata* (1982 durch Franco Zeffirelli) ebenfalls zu Kontroversen über das Verhältnis beider Kunstformen geführt. Im Kern handelte es sich dabei um die Frage, ob der Bühnencharakter der Vorlage in einer Opernverfilmung weitgehend gewahrt bleiben sollte oder ob die filmischen Mittel gerade hinsichtlich einer weniger künstlichen, aber dafür um so realistischeren Umsetzung konsequent ausgenutzt werden müssen. Zugespitzt steht dahinter die Entscheidung darüber, ob die Bühne als ein der Entstehungszeit der jeweiligen Oper geschuldeter Notbehelf anzusehen ist (und demzufolge ‚korrigiert‘ werden muss) oder ob die durch die Bühne notwendige Stilisie-

zung räumlicher, zeitlicher und anderer Bezüge essentiell ist sowohl für die Ästhetik der Gattung als auch für Hierarchie zwischen den musikalischen und den dekorativen Elementen der Handlung.

Dass diese Problematik auch gegenwärtig noch den Prüfstein für das Verfilmen von Opern darstellt (will man Aufführungen nicht einfach abfilmen), veranschaulicht Jens Neuberts Versuch, Webers *Freischütz* mit den modernen Mitteln des Films als Kinoereignis in Szene zu setzen (*Hunter's Bride*, Verleih: Constantin Film, Filmstart: Dezember 2010). Opulent in Format, Set und Ton zieht der Film alle Register der cinematographischen Überwältigungsrhetorik. Einzig in der Wolfsschlucht-Szene setzt Neubert auf digitale Kunstgriffe, die allerdings kaum überzeugen. Ansonsten schreit der Film in allen anderen Szenen sein Credo, dass hier alles echt und nichts nur schnöde Bühnentechnik sei, lautstark in den Zuschauersaal. Gerade angesichts der pittoresken Schauplätze (Dresden, Sächsische Schweiz), deren Auswahl Neubert hier auch nach historischen Gesichtspunkten getroffen haben will, sowie der Verortung der Handlung während der napoleonischen Feldzüge 1813, mag es allerdings müßig sein, einem Film Realismus anzukreiden.

Doch spätestens dann, wenn Musik nicht mehr nur als Hintergrund fungiert, sondern in den Vordergrund rückt, zeigen sich die Schwachstellen der filmischen Umsetzung. Diese liegen nicht in der Wahl der Sänger und Musiker. Daniel Harding dirigiert das London Symphony Orchestra (unterstützt vom Rundfunkchor Berlin unter Simon Halsey) zwar zügig und forsch durch die Partitur; die etwas dumpfe und verwischte Tonqualität ist aber wohl eher der Tonwiedergabe der Kinos anzulasten, deren Lautsprecher sonst nicht mit der Vermittlung von komplexen Musikwerken betraut werden. Gelungen ist die Verbindung zwischen akustischem und visuellem Raumgefühl: Die ‚gehörte‘ und die gesehene Entfernung stimmen immer überein. Auch der Chor agiert weitgehend mit der hervorragenden Qualität, die der Zuhörer von ihm aus dem Konzertbetrieb gewohnt ist. Darüber hinaus geben Franz Grundheber (Ottokar), Juliane Banse (Agathe), Regula Mühlemann (Annchen) sowie Michael Volle (Caspar), Michael König (Max), René Pape (Eremit) und Olaf Bär (Kilian) den handelnden Figuren durchaus Gestalt und Profil – wenn auch im Film die zu beobachtende Diskrepanz zwischen Figur und Darsteller um ein Vielfaches störender empfunden wird als auf der Bühne und die Bewegungsdynamik eines Films zwangsläufig eine andere sein sollte im Vergleich mit der Oper.

Die Schwachstelle des Films liegt demgegenüber in dem Kontrast zwischen der fast schon übermäßig wirklichkeitsgetreuen Filmwelt und der Tatsache, dass deren Bewohner sich überwiegend singend miteinander verständigen oder gar auf diese Weise Selbstgespräche führen. Sobald einer der Beteiligten die (zudem noch oftmals sehr gestelzt vorgetragenen) Dialoge beendet und zu singen beginnt, bricht der glaubhaft gemachte fiktive Raum in sich zusammen und stellt den Zuschauer vor die Entscheidung, sich entweder auf die Kunstform Oper einzulassen oder aber das singende Personal als eine Art filmmusikalische Ausnahme hinzunehmen. Bekanntlich sind singende Menschen, sobald sie aus dem Rahmen der Bühne geholt werden, nur sehr schwer in die Filmästhetik zu integrieren, gerade wenn es sich um Nahaufnahmen handelt. Die leichteren Musical- und Operettenfilme seit den 1930-er Jahren zeigen allerdings (dank Mikrophonierung und Playback) schon früh Lösungen auf: Der Verzicht auf die (im Film überflüssige) Haltung des Operngesangs sowie eine mehr beiläufige, an das Sprechen angenäherte Form des gesanglichen Selbstausdrucks, die dem Filmbetrachter mit seiner großen Nähe an die Gesichter der Darsteller das Gefühl der Peinlichkeit nimmt. Die Darstellerin/Sängerin des Annchen war in dieser Hinsicht wohl die Entdeckung des Films: Als einzige gelingt es ihr, selbst bei Close-ups als Sängerin glaubhaft zu wirken, das Gehörte und das in Nahaufnahme Gesehene stimmig zu vereinen. Dass diese Problematik dem Regisseur vielfach nicht entgangen ist, zeigen die Szenen, in denen er singende Protagonisten minutenlang von hinten und aus großer Entfernung aufnimmt oder – die wohl bestechendste Lösung dieser Verfilmung – den Gesang, wie in Agathes Traum, diese nur imaginieren lässt. Gerade an dieser Stelle, an der der realistische Schein des Films auf nicht-reale Dimensionen ausgeweitet wurde, konnte der Zuschauer etwas von den Chancen einer zeitgemäßen Opernverfilmung ahnen, die das Potential des technisch überlegenen Mediums mit der konzentrierteren und symbolischen Kunstform der Oper verschmilzt.

Markus Bandur

Der Freischuss – ein Stück Gegenwart?

Das Konzept der Neuköllner Oper in Berlin klingt interessant: den *Freischütz* von Kind und Weber nicht durch fragwürdige Regie-Verrenkungen in die Gegenwart zu holen, sondern ein neues Stück zu kreieren, das eher assoziativ an Sujet und Musik der berühmten Vorlage anknüpft: *Der Freischuss* (Premiere: 20. Januar 2011). Vielversprechend auch die Ankündigungen im