

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

Programmheft: Luise Rist (Text) wollte musikalische Motive und literarische Figuren aus der Oper in einer heutigen Konstellation neu entdecken – Versagensangst in Entscheidungssituationen, Diskrepanz zwischen Natur und Zivilisation: „Der Weg in die Wolfsschlucht führt quer durch Berlin.“ Jan Müller-Wieland (Musik) kündigte „neue Querbezüge“ und „kompakte“ musikalische Nummern an, die als „eigenständiger Kontrapunkt“ oder „Motivator für den neuen Plot“ funktionieren sollen. Das Ganze in einer Minibesetzung: fünf Darsteller, fünf Musiker (Klavier, Klarinette, Trompete, Cello, Schlagwerk).

Max ist die zentrale Figur der Handlung: Aus Kinds und Webers Jägerbursche wird ein junger Polizist. Aus schwierigen sozialen Verhältnissen will der sich „emporarbeiten“, Karriere machen im SEK. Das führt zu einer Entfremdung, einem Distanzieren von Herkunft und Freunden; die neue Freundin kommt nicht aus Neukölln, sondern aus „gutbürgerlichen“ Verhältnissen in Berlin-Mitte. Selbstverleugnung und -überforderung eskalieren in Zweifeln an der eigenen Leistungsfähigkeit, an der Beziehung, an Hoffnungen und Plänen.

Leider schlagen aus den anregenden Ideen szenisch keine Funken; als Gesamteindruck bleibt: Langeweile pur! Fade Betroffenheits-Prosa, die möglichst viele Probleme anreißt, ohne sie zu vertiefen (Jugendkriminalität, Gewalt gegen Minderjährige, fehlende Chancengleichheit, wachsende soziale Schere der Gesellschaft), gepaart mit einer einfallslosen musikalischen Grundierung, die nicht selbständig über Webersche Motive assoziiert, sondern dessen Musik simplifiziert, dekonstruiert und klanglich gegen den Strich bürstet, ohne dabei Eigenwert zu erreichen. Die Regie (Gustav Rueb) kann das Ganze nicht zum Leben erwecken; darstellerisch nehmen Nora Leschkowitz (Leonie alias Ännchen) und Victor Petitjean (Tom alias Kaspar) für ihre Figuren ein; Ilja Martin Schwärskys Max bleibt dagegen im Ungefähren. Sängerrische Unzulänglichkeit trifft auf ein Instrumentalensemble, das von Hans-Peter Kirchberg am Klavier nur mühsam zusammengehalten wird und kaum geprobt wirkt.

Ich gebe es zu: Länger als bis zur Pause habe ich nicht in der Neuköllner Oper ausgehalten. Der zweite Teil könnte möglicherweise überzeugender gewesen sein – theoretisch ...

Frank Ziegler