

Mathias Förster). Da es sich bei den Sängern aber überwiegend um Tschechen handelte, die der deutschen Sprache nur wenig mächtig waren, litt nicht nur die Textverständlichkeit, sondern auch – durch falsche Betonungen – die musikalische Umsetzung. Die sängerischen Leistungen waren weithin gut, ohne Spitzenniveau zu erreichen. Das gilt insbesondere für Gaston (Ondraj Šaling) und seinen Diener Ambrosio (Jakub Pustina), aber auch für die Inez von Hana Jonášová. Was das Liebespaar anbetrifft war Gomez (Václav Sibera) seiner Geliebten Clarissa (Michaela Katráková) stimmlich überlegen.

Die Inszenierung war eine einzige Enttäuschung. Leider hat das Regietheater nun auch die slawischen Bühnen erreicht. Die Oper spielt in der unmittelbaren Gegenwart (Großbildfernsehgerät) in Tschechien. Das zeigte sich an einem Wandspruch („Gruß aus Brünn“), mehr noch an dem unpassenden Bierkonsum. Dass eine Oper wie *Die drei Pintos* im Zeitalter moderner Kommunikationsmittel wie facebook gar nicht mehr plausibel ist, entgeht dabei einem Regisseur wie Jiří Nekvasil völlig. Wie schnell moderne Inszenierungen veralten, zeigt sich an der Innenausstattung des Hauses von Don Pantaleone (Bühnenbild: Daniel Dvořák). Bühnenräume als Museen zu präsentieren, war vor wenigen Jahren an deutschen Stadttheatern der letzte Schrei, kommt jetzt aber für eine Hauptstadtbühne etwas spät.

Alles in allem handelte es sich also um einen ambivalenten Abend; dennoch überwog die Freude darüber, die Oper endlich auch einmal auf der Bühne zu erleben.

Bernd-Rüdiger Kern

Unter Männern, über Frauen

Zu Calixto Bieitos Enthüllung des *Freischütz* in der Komischen Oper Berlin

Der katalanische Regisseur Calixto Bieito ist seit geraumer Zeit bekannt für seine provokante Herangehensweise an das Bühnenrepertoire. Die unerbittliche Verweigerung gegenüber den üblichen abgemilderten und geglätteten Lesarten der Textvorlagen, in der ein Mord eben nur ein Theatermord, Sterben nur der Anlass für endlose Koloraturen ist, zeichnet seine Inszenierungen aus. Die bisweilen geradezu schmerzhaft zuspitzung der zentralen Handlungsmomente gilt als idealer Probestein auf die Geduld und Toleranz des Theaterpublikums. Beeinflusst vom Film und dessen höherem Realitätsgrad liest Bieito Libretti nicht als offene, gleichsam der Raum-Zeit-Logik der Wirklichkeit weitgehend entzogene Geschichten, statt dessen nimmt er ihre

Aussagen ernst, reduziert sie auf maximal plausible und hyper-realistische Handlungsstränge, denen alles Märchenhafte, Mehrdeutige und Allegorische ausgetrieben zu sein scheint. Zugleich scheut Bieito nicht davor zurück, die in den Textvorlagen des 18. und 19. Jahrhunderts häufig nur angedeutete und umschriebene Sphäre tabuisierter Erlebnisbereiche wie Sexualität und Gewalt, Angst und Scham in entsprechend drastischer Manier explizit zu machen. Insofern musste den Besuchern seiner Berliner *Freischütz*-Inszenierung schon von vornherein bewusst gewesen sein, dass sie keine beschauliche Opernidylle aus der stilisierten Vormoderne der ländlichen Welt erwarten durften – die Altersempfehlung der Komischen Oper (ab 16 Jahren) war in diesem Zusammenhang durchaus einleuchtend, um Zuschauern mit schwachen Nerven klar zu machen, worauf sie sich mit einem Besuch des *Freischütz* einließen.

Im Vordergrund stehen in Bieitos Interpretation die Hervorhebung der brutalen Anteile im *Freischütz*-Libretto, Elemente, die häufig bei zeitgenössischen Interpretationen von Opern aus dieser Zeit ausgeblendet werden. Zugleich greift Bieito auch Lesarten auf, die die in Friedrich Kinds Libretto umschriebene Welt mit Blick auf die Psychologie ihrer Protagonisten hin modernisieren und von der Sexualmetaphorik her deuten. Es ist die Stärke seines Ansatzes, das gerade dadurch so häufig auf Boulevardtheaterniveau herunterinszenierte Libretto von einer Lesart befreit zu haben, die sich wie die Klatschpresse einzig auf die libidinösen Aspekte der Personenbeziehungen konzentriert und wie im bürgerlichen Denken vom Subjekt ausgehend die Ebenen der Liebe, des Begehrens und des sozialen Aufstiegs miteinander verquickt. In Bieitos Sicht beansprucht demgegenüber die Gemeinschaft radikal die Hauptrolle, ist es doch die jeweilige gesellschaftliche Gruppe, die den Einzelnen kontrolliert und ihn formt. Die bei Kind konkurrierenden Gruppen der Bauern und der Förster verschmelzen hier durchaus einleuchtend zu einer homogenen, bildungsfernen Gemeinschaft an den Rändern der Gesellschaft. Nichts an Bieitos Inszenierung erinnert mehr an die idealisierte Folklore des fröhlichen Landmanns und fidelen Jägerburschen. Hier handelt es sich um eine derbe, brutale Männerclique, deren Frauen zu schrillen Nudeln verkommen sind, die sich nur in wenigen Momenten noch an eine Welt ohne Gewalt, Suff und Vergewaltigung erinnern wollen.

Weisheit, Güte, Verständnis haben in dieser sozialen Hölle keinen Platz, die moralische Ordnung wird in dieser Welt durch waffenstarrende Kumpanei vertreten. Vor diesem Hintergrund ist die Verzweiflung von Max plausibel: Wer in diesem Machismo nicht bestehen kann, wird ausgeschlossen, darf

nicht ‚mitspielen‘ und muss alles Mögliche bis zur Selbstaufgabe und zur Auslöschung seiner Menschlichkeit unternehmen, um nicht gänzlich zum verachteten und gejagten Außenseiter zu werden.

Überaus stimmig gehen aus dieser Grundkonstellation die einzelnen Szenen hervor: Die Verwechslung des Jungfernkranzes mit der Totenkrone etwa ist hier nicht nur ein symbolisches, vorausweisendes Handlungsmoment aus der Mottenkiste der nur versehentlichen Vertauschung, sondern ein brutaler und unsensibler Streich des Agathe in Konkurrenz verbundenen Ännchen sowie ihrer beider alkoholisiert-enthemmten und aufgekratzten ‚Freundinnen‘ – die musikalische Interpretation dieser Szene geriet zu einem der Höhepunkte des Abends. Auch der Jägerchor, dessen von Weber bewusst ‚schiefe‘ angelegte Komposition aufs Trefflichste zu dem selbstherrlichen, grölenden Habitus der Männerclique passte, wurde vom Ballast einer deutschen Jägerromantik befreit und als rituelle Männlichkeitsrhetorik kenntlich. Die Wolfsschlucht-Szene verlor ihre Patina als satanischer Alchimistentanz und präsentierte sich als Teil der männlichen Unterwerfungsrituale unter die Gruppe sowie als Selbstaufgabe und Vertierung des Individuums durch den brutalen Zwang zum Mitmachen. Die Figur des Samiel war somit zu Recht entbehrlich, braucht in Bieitos Sicht eine solche ‚Gemein‘-schaft doch keinen Teufel mehr, um den Einzelnen zu verführen. Nur stimmig war bei dieser Lesart die Gestaltung des Schlusses: Der weise Eremit wurde bei Bieito zum einzelgängerischen Waldläufer, der als Individuum zwar noch an die Dimension des Humanen erinnerte, aber schließlich verspottet und verhöhnt am Ende einfach abgeknallt wird. Der in der Textvorlage der Oper ursprünglich gütige Fürst entpuppt sich hier letztlich als Anführer des Mobs, der am Ende zynisch den einfühlbaren Versteher gibt, bevor auch Max auf seinen Befehl hin liquidiert wird.

Es bleibt nicht aus, dass eine solche Inszenierung zwar durchaus stimmig aus dem Libretto abzuleiten ist, aber letztlich doch alleine schon mit dem musikalischen Teil der Oper offenkundige Querstände produziert. Das betrifft zum einen die Differenz zwischen der Aktualisierung (und Aktualisierbarkeit) des Stoffes und der historisch gebundenen Stilebene der Musik, wie sie generell bei allen szenischen Modernisierungen von Opern zu beobachten (und wohl auch nicht zu ändern) ist. Zum anderen gilt das besonders im Blick auf die ‚pathetischen‘ Nummern des *Freischütz*, da hier häufig sowohl der Gesangstext als auch die Rhetorik des musikalischen Stils als Ausdruck von Empfindsamkeit, Liebe, Religiosität und Güte mit der Darstellung einer rüden und gewalttätigen Welt in Konflikt geraten, was sich nicht in jedem

Fall durch ironische Brechung des Themas auflösen lässt. Ob der Preis für derlei Experimente – die Inhomogenität von Szene und Musik – zu hoch ist, darf allerdings bezweifelt werden, profitieren doch Webers Komposition und Kinds Libretto hinsichtlich ihrer semantischen Ambivalenz davon mehr, als dass sie dadurch verzerrt oder gar unverständlich werden.

Die Premiere am 29. Januar 2012 zeigte allerdings, dass die musikalische Umsetzung keineswegs mit dem Einfallsreichtum der Regie mithalten konnte. Patrick Lange dirigierte eine in sich stimmige, hinsichtlich der Tempi klug disponierte Fassung, die allerdings in einem (wohl nicht beabsichtigten) Kontrast zur Lesart des Regisseurs stand und in der alle schrillen Töne (etwa im Trinklied) und musikalischen Unterströmungen einer homogenen Begleitung des Geschehens geopfert wurden. Letztlich konnte er der inszenatorischen Wucht, die sich auch im Bühnenbild (Rebecca Ringst) oder einem zeitweise gänzlich nackt agierenden Max spiegelte, musikalisch nichts Adäquates an die Seite stellen. Die sängerischen Leistungen von Vincent Wolfsteiner (Max), Ina Kringelborn (Agathe) und Carsten Sabrowski (Kaspar) blieben an diesem Abend auf nur durchschnittlichem Niveau. Julia Giebel hingegen vermochte auch gesanglich in der Rolle des aufgedreht-melancholischen Ännchens zu überzeugen, ebenso Alexey Tihomirov (Eremit), Günter Papendell (Ottokar), Christoph Späth (Kilian) und Hans-Peter Scheidegger (Kuno). Das Publikum reagierte – wie in solchen Fällen zu erwarten – gespalten: Empörte Buhrufe und begeisterte Zustimmung hielten sich die Waage.

Markus Bandur

Der dunkle Doppelgänger siegt

Ein *Freischütz* aus dem Geiste E.T.A. Hoffmanns in Coburg

Gewaltig ist der Druck, der auf Max lastet. Es sind nicht allein die Ängste, das Wohl und Wehe seines persönlichen Werdegangs mit einem einzigen Schuss verspielen zu können. Der Horizont einer Tradition, eines gesellschaftlichen Herkommens baut sich vor ihm auf, verkörpert durch den Ehren- und Verhaltenskodex, durch die kollektiven Organisationen, durch die Erwartungshaltung einer fest gefügten Gesellschaft. Jeder der Honoratioren hat seinen Platz auf dem riesigen Schwarz-Weiß-Foto, das Herbert Murauers Bühne im *Freischütz* am Landestheater Coburg (Premiere am 21. April 2012) begrenzt. Da stehen sie, streng gescheitelt, erhaben in Miene und Haltung, Orden am Revers. Jeder an seinem Platz: Die Herren wissen, wo sie hingehören. Max weiß es nicht.