

Tunnelblick – ein beklemmendes *Freischütz*-Psychogramm in der Berliner Staatsoper

Intendant Jürgen Flimm kann sich beruhigt zurücklehnen: Wenn in sechs Jahren der 200. Jahrestag der *Freischütz*-Uraufführung zu feiern ist, dann verfügt seine Staatsoper, immerhin (zumindest institutionell) das Uraufführungshaus, bereits über eine jubiläumswürdige Einstudierung. Packender, abgründiger und verstörender als in der Interpretation von Michael Thalheimer und Sebastian Weigle (Premiere: 18. Januar 2015) ist das Werk kaum vorstellbar. Wer Inszenierungen von Thalheimer kennt, dem ist klar, dass es nicht um das Nacherzählen oder Illustrieren des bekannten Plots gehen wird. Vielmehr seziiert der Regisseur die ihm anvertrauten Werke, versucht ihren psychologischen Kern freizulegen. Keine Stückzertrümmerung, auch keine Neudeutung im Sinne einer neuen inhaltlichen Schablone, die über das Werk gelegt wird, sondern eine Reduktion auf das Wesentliche. An der Staatsoper ist ihm dies bereits mit der *Entführung aus dem Serail* beispielhaft gelungen, und der *Freischütz* steht dem ergreifenden Mozart'schen Seelenpanorama, in dem die Nöte der beiden Paare wie in einem Setzkasten ausgestellt werden, hinsichtlich der Konsequenz und Plastizität, mit der das Innerste freigelegt wird, in nichts nach. Da fallen keine Bilder von der Wand, werden keine Freikugeln gegossen, wird kein opulentes Jagdgelage veranstaltet. Die Dialoge sind auf knappe Andeutungen reduziert; lediglich die Partitur bleibt unangestastet (und damit auch die unterlegten Gesangstexte). Die ganze Aufmerksamkeit gilt den Ängsten zweier Kreaturen (Max und Agathe), die dem übergroßen Druck nicht standhalten und sich in einer ausweglosen Situation wähnen, voller Verzweiflung, das gemeinsame Glück vielleicht zu verlieren, noch bevor es beginnen könnte. Besonders die zur Untätigkeit, zum Abwarten verdamnte Agathe ist dem nicht gewachsen, wird zunehmend deformiert, zu Boden gedrückt und schließlich gebrochen.

Die Nachkriegszeit, in der Friedrich Kind die Oper ansiedelte, ist für viele Regisseure ein zentraler Angelpunkt; für Calixto Bieito, dessen *Freischütz* im Januar 2012 an der Komischen Oper Premiere hatte, war sie Anlass, eine enthemmte, jeder Empathie unfähige Gesellschaft zu zeigen, die persönliches Glück nicht zulässt. Doch all die Brutalität und seelische Verrohung der Protagonisten in seiner Deutung erzeugten eher Abscheu und Ekel. Auch Thalheimer greift den Gedanken der Nachkriegszeit auf, zeichnet aber eine von Orientierungslosigkeit und tiefster Verunsicherung geprägte Welt. Er setzt

nicht, wie Bieito, auf physische Gewalt, sondern baut einen psychologischen Druck auf, der bald auch dem Publikum den Atem raubt. Beklemmende Stille nach der Wolfsschluchtszene; keine Hand rührt sich zum Applaus, wie könnte man auch nach diesem Grauen klatschen! Dabei ist der ganze Spuk nach innen gerichtet. Vordergründig sieht man bestenfalls eine ritualisierte Beschwörungsszene, deren einziger Grusel in sieben schwarz verschleierten Frauen (schwarzen Witwen?) besteht, die über die Bühne kriechen. Eine optische Überwältigung durch szenische Effekte oder darstellerischen Aktionismus fehlt hier (wie in der gesamten Inszenierung) völlig. Allein die Musik öffnet Abgründe, in die man besser nicht schauen möchte. Dass man danach nicht zu Sekt, Häppchen und belanglosen Plaudereien ins Foyer entlassen wird, erscheint geradezu zwingend. Auch das von Samiel automatenhaft choreografierte Jungfernkranz-Lied (ohne Verwechslung der Brautkrone) und der mit burschenschaftlicher Attitüde und Bierkrug in der Faust vorgetragene Jägerchor erzeugen nur kaltes Grausen. Kaum Dialog, keine Pausen – nach reichlich zwei Stunden hat der Eremit zwar die erlösenden Worte gefunden, aber ein glückliches Ende scheint ausgeschlossen. Max und Agathe, noch Hand in Hand, streben bereits auseinander. Zwischen beiden steht Samiel!

Dass Thalheimers packendes Psychodrama aufgeht, ist nicht minder seinen künstlerischen Mitstreitern zu danken. Da ist zunächst Olaf Altmann, der ein stringentes Einheitsbühnenbild erfunden hat: einen schwarzen trichterförmigen, sich zur Bühnentiefe hin verjüngenden Raum mit rissigen, schrundigen Decken und Wänden sowie einem unebenen Boden, der die Sänger immer wieder ins Straucheln bringt und sie nach Halt suchen lässt. Je nach Lichtstimmung (Licht: Olaf Freese) assoziiert man mal den sprichwörtlichen Tunnel, an dessen Ende nur allzu selten ein Licht erscheint, mal eine amorphe Innenwelt, eine Höhle, an deren Wänden sich beängstigende Schattenspiele abzeichnen; dann plötzlich blickt man durch den Lauf eines Gewehrs (an dessen Ende beim Probeschuss selbstverständlich Agathe steht). Das schwarze Loch wirkt wie ein gewaltiger Strudel, der einen beängstigenden Sog bis in die letzten Reihen des Parketts aufbaut.

Eine ebenso magische Sogwirkung entfaltete die Musik; ganz auf deren Wirkung zu vertrauen und die gesamte Inszenierung auf sie zu fokussieren, ist vielleicht Thalheimers größtes Verdienst. Garant für eine packende musikalische Interpretation ist Sebastian Weigle, der über weite Strecken gedehnte, langsame Tempi wählte und dadurch beklemmende Spannungsbögen schuf.

Seinen Sängern verlangte er damit das Äußerste ab. Ähnlich dem Regisseur entwickelte auch der Dirigent die Dramatik nicht vordergründig mittels Tempo und Lautstärke, sondern durchleuchtete die Partitur, machte sie für den Hörer transparent und spürte all jene kleinen Irritationen auf, mit denen Weber so genial immer wieder die vordergründige Idylle in Frage stellt und die stets lauende Gefahr zeichnet. Staatskapelle und Staatsopernchor waren dem Dirigenten verlässliche Partner und zeigten sich von ihrer besten Seite. Ein Detail verdient vielleicht eine besondere Erwähnung: Im Wortsinne atemberaubend gelang das geradezu deklamatorisch aufgefasste Bratschensolo in Ännchens Schauer-Romanze; fast meinte man, die Musik zum Allererstmal sprechen zu hören.

Vollendet wurde der Premierenabend durch vier grandiose, überragende Interpreten, die insbesondere sängerisch, aber auch darstellerisch Außergewöhnliches leisteten: Dorothea Röschmann (1997 in der Staatsopern-Inszenierung von Nikolaus Lehnhoff noch als Ännchen besetzt) als verstörte, sich doch aber lyrisch verströmende Agathe, Anna Prohaska als zynisches, angsteinflößendes Ännchen, Burkhard Fritz als zerrissener Max, oft im verzagten *piano* eines Antihelden, dann wieder kraftvoll aufbegehrend, und schließlich Falk Struckmann (wie bereits 1997) als dominanter, selbstgewisser Kaspar. Ein solches Solisten-Quartett in Bestform erleben zu dürfen, bleibt einer jener seltenen Glücksfälle, die den Rang des Einmaligen behalten. Und eigentlich gehört noch ein fünfter Hauptdarsteller dazu: Peter Moltzen als Samiel, eine rätselhafte, fast omnipräsente Erscheinung, deren Dämonie nie vordergründig wirkt. Wenn er im I. Akt gemessenen Schrittes den Bergadler hereinträgt, ist die unfreiwillige Komik, die dieser Vogel in so vielen anderen Inszenierungen erregt hat, vergessen. Tatsächlich bleibt der Adler, mit dessen Schuss Max seine Unschuld verloren hat, ein zentrales Requisit: geradezu panisch fixiert Agathe ihn im Terzett mit Max und Ännchen, beschwörend wird er von Kaspar in der Wolfsschlucht als Instrument der Magie emporgestreckt; das Blut des Adlers bedeckt schließlich nicht nur Kaspar, sondern auch Agathes Hände und Ännchens Gesicht.

Dass auch fast alle kleineren Partien großartig besetzt waren, das ist der Luxus, den man nur an großen Opernhäusern erleben kann. Lediglich Victor von Halem hatte als Kuno nicht seinen besten Tag und setzte im Terzett Nr. 2 wie auch im Finale des III. Aktes den spannungsgeladen gedehnten Tempi Weigles konsequent seine eigenen, zügigeren entgegen. Roman Trekel war

ein souveräner Ottokar, Maximilian Krummen überzeugte als Kilian. Jan Martiník verströmte als Eremit seinen noblen, gleichsam Respekt gebietenden wie trostspendenden Bass. Wenn der ohnehin großgewachsene Mann in der Bühnentiefe nahe der Trichteröffnung steht, wirkt er durch die perspektivische Verkürzung geradezu übermächtig.

Nach diesem überzeugenden Abend würde man sich wünschen, Thalheimer und Weigle mögen sich auch der vernachlässigten Schwester des *Freischütz* annehmen: Die *Euryanthe* könnte in einer solchen psychologisierenden Interpretation sicherlich ungemein gewinnen. Wäre das nicht eine Idee zum *Freischütz*-Jubiläum 2021?! Freilich ist eine Reduktion dort ohne Eingriff in die musikalische Substanz rein äußerlich nicht denkbar, sie könnte nur ins Innere gerichtet sein – eine spannende Herausforderung!

Frank Ziegler

Alte Bräuche muss man ehren?

Gescheiterte „Werktreue“: Fiasko mit Carl Maria von Webers *Freischütz* in Aachen

An Webers *Freischütz* entzündet sich Inszenierungs-Fantasie gerne: Das liegt am Libretto Friedrich Kinds, seinen Elementen der Kolportage, der Schauer-geschichte, des Sentimentalen und des Fantastischen. Es liegt an dem störrisch die Religion bemühenden, für metaphysisch unbeleckte Regisseure von heute nicht nachvollziehbaren Ende. Und es liegt sicher auch an der Repertoirelast, die Webers meistgespieltes Werk beschwert. Irgendetwas Neues muss ja jeder finden, der sich dem Stück widmet.

Insofern gehört eine gute Portion Mut dazu, die Geschichte von Freikugeln, Jägersbraut und Gespensterschlucht samt wundersamer Errettung so zu erzählen, wie sie auf dem Blatt steht. Martin Philipp hat es in Aachen versucht (Premiere: 1. Februar 2015) – und ist so gründlich gescheitert wie kein Regisseur in den letzten Jahren, abgesehen vielleicht von Dominique Horwitz mit seiner unsäglichen *Freischütz*-Verstümmelung in Erfurt. Am wenigsten ist das szenische Fiasko noch Detlev Beaujeans Bühne zuzuschreiben: Ein Soffittengerahmen, halb in einer Art Flecktarn, halb in Spiegeln, auf denen sich später die vervielfachten bösen Augen Samiels öffnen. Der einzelne kahle Stamm auf der Bühne erweist sich als funktionsloses Dekor: Erst klebt eine Herz-Jesu-Statue daran, später trägt er eine Aufhängung für eine tote Rehgeiß. Die Wolfsschlucht beschwört nicht so sehr das Unheimliche als die theatralischen