

leuchtenden riesigen Eulenaugen über einen Häher aus Licht bis hin zum Erscheinen des fatalen Hirschs mit leuchtendem Kreuz im Geweih. Dass statt Wiedehopf- und Luchsauge ein gerupftes Huhn und ein Stofftiger in einem riesigen, dampfenden Kessel verschwinden, sorgt eher für Heiterkeit.

Diese distanzierende Idee des Puppenspiels führt Wilgenbus in der Figur des Samiel (Gotthard Hauschild) fort, der sich stellenweise gebärdet, als führe er die Menschen an seinen Fäden. Wenn die Jäger das herrliche Jagdwetter preisen, zitiert die Szene überdeutlich das Kaspertheater. Dass Ännchen wie eine Art Schutzengel konzipiert ist, wird eher aus den Erläuterungen des Programmhefts als auf der Bühne ersichtlich, aber die weiße Taube schwebt die Himmelsleiter herab. Und der Eremit lässt nach dem fatalen Schuss mit der Teufelskugel Agathe mit einer Handpuppe wieder auferstehen. Wilgenbus will den eindimensionalen Erzählstrang aufbrechen und setzt auf solche überdeutlichen Fingerzeige, wie sie sich in volkstümlicher Kunst finden. Am Ende ziehen Gott und Teufel – Eremit und Samiel – den Vorhang zu; das faustische Spiel lässt wieder grüßen.

Da die Grenzen zwischen herbeizitiert Symbolik, demonstrativer Naivität und unfreiwilliger Komik nicht deutlich zu ziehen sind, bleibt dieser Ansatz einer *Freischütz*-Deutung problematisch. Zumal die Personen auf diese Weise lediglich Funktionselemente des Spiels der „höheren“ Mächte sind. Wilgenbus versucht dem zu entkommen, indem er zum Beispiel die Selbstreflexion Maxens zum Teil vor den Vorhang verlegt und versucht, Kaspar als Akteur zu profilieren. Das will einleuchten – und funktioniert doch nicht, weil die Synthese mit den distanzierenden Spiel-Elementen nicht durchgängig gelingen will.

Uwe Tobias Hieronimi macht in diesem Rahmen das Beste aus einem Kaspar, der mit schwarz schillerndem Federmantel aus den Reihen der bunten Biedermänner heraussticht. „Nichts als Naturkräfte“, wiegelt er bedeutungsvoll ab und zeigt, wie das Böse an Macht gewinnt, wenn man es ignoriert. Dem jammernden Max, der die Qualen nicht länger trägt, gibt er zynisch ein Messer: Er kann sich ja die Pulsadern aufschneiden. Max wird es am Ende tatsächlich versuchen. Hieronimi singt einen klar und abgebrüht artikulierenden Kaspar ohne Höhe.

Auch der in seiner Rolle überzeugend charakterisierende Konstantinos Klironomos hat keine abgesicherte Höhe, zeichnet aber Max mit der gebrochenen Fragilität und dem verzweifelt Nachdruck seines Singens musikalisch als einen Menschen, der den übermächtigen Kräften, die ihn durch sein Dasein schleudern, weder Verstehen noch Widerstand entgegenstellen kann. Peter Frank als Kuno ist ein spannender Erzähler in der Freikugel-Story, Piet Bruninx lässt den Eremiten imposant, aber wenig kultiviert orgeln und sucht einige Male den roten Faden seines kurzen Auftritts. Stephan Freiberger als Kilian und Peter Kubik als Fürst ergänzen das Ensemble mit Anstand.

Mit der Agathe von Johanna Winkel lässt sich nach einigen Anlaufproblemen durchweg glücklich werden: sanft und frei entwickelte Legati in der Mittellage in „Leise, leise“, innig-berührende Piani in „Und ob die Wolke...“. Dazu ein schöner, natürlich entwickelter Ton. Auch Dominika Kocis kontrolliert die Neigung zu unflexibel-glasigen Tönen recht schnell und kann dünne, unangenehm harte Soubrettenhöhen vermeiden. Da sie ihr Ännchen singt, ohne ihre Grenzen auszureizen, bleiben ihr Reserven zur Gestaltung. Der Chor von Achim Falkenhausen spielt und singt in vielen Auftritten elanvoll und artikulationsgenau, fällt aber ausgerechnet im Superhit des Jägerchors auseinander. Nennt man so etwas Künstlerpech – oder hat ihm jemand ausgerechnet in dieser Szene einen (musikalischen) „Waidbann“ gesetzt?

Die Vorsicht hat ihr Aug' gewandt

Maximilian von Mayenburg verknüpft in seiner Bielefelder *Freischütz*-Inszenierung virtuos die Chiffren dekonstruierter Romantik mit dem Mythos der Industrie

Der Teufel gießt Stahl. Zumindest auf einem Bild von Heinrich Kley, der 1914 *Die Krupp'schen Teufel* malte: dämonische Gestalten in einer gewaltigen Industriehalle, ein Bild, das der englischen Kriegspropaganda entsprach. Auf den Mythos Krupp, mehr noch, auf die Industrialisierung als Folie der romantischen Bewegung im Deutschland der Nationwerdung, des Biedermeier, des Vormärz und der Revolution bezieht sich Maximilian von Mayenburg im mutigen Regie- und Bildkonzept seiner Bielefelder Inszenierung von Webers *Freischütz* (Premiere: 4. März 2017). Ein Zugang, der in dieser Form

auf der Bühne wirklich neu ist und auch vor Eingriffen in Johann Friedrich Kinds Text nicht zurückscheut.

In den Bezügen zur deutschen Geschichte lässt Stefan Herheims Bayreuther *Parsifal* grüßen. Gabriele Jaenecke gestaltet die Bühne nämlich in einem ähnlichen phantastischen Realismus. Man meint, in eine Industriellenvilla zu blicken: eine Halle mit einer seitlichen Treppe, elegantes Mobiliar, eine Ahnengalerie an der Wand. Im Hintergrund funkeln und leuchten die Feuer der Fabrik. Rotglühender flüssiger Stahl, spratzelnde Funken aus riesigen Schmiedewerken – die alte Hochofen- und Kokerei-Landschaft des gut 100 Kilometer entfernten Rheinisch-Westfälischen Industriegebiets, vulgo Ruhrpott, lässt grüßen. Und Krupp in Essen, der Ur-Mythos der Schwer- und Rüstungsindustrie, wird thematisiert, wenn Mayenburg das Drama um den unglücklichen Schützen und die ihn umwabernden dunklen Mächte als Familiengeschichte entwickelt.

Denn es geht um das Erbe: Der alte Kuno, in elegantem Hausmantel im Rollstuhl, hat eine Fabrik zu vergeben. Er ist ein „Meister der Räder und Waffen“, spielt der veränderte Text auf Paul Celan an, dessen „Der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ von Kaspar einmal so nebenbei zitiert wird. Die Romantik, mehr aber noch ihre Degeneration in der Gründerzeit und den Jahren dräuenden Unheils vor dem Ersten Weltkrieg, sind allgegenwärtig. Aber die großbürgerliche Welt ist nicht heil. Der Boden der Villa ist aufgebrochen, lemurenhafte Arbeiter schleppen Material, Kanonenrohre recken sich aus dem Schlund. Sie heben sich drohend, als Max feststellt, die „Vorsicht“ habe „ganz ihr Aug‘ gewandt“. In diesen finsternen Krater der Unterwelt entsorgt das bürgerliche Subjekt auch seine Leichen.

Mayenburg arbeitet mit gewagten Bild-Assoziationen und mit vieldeutiger Symbolik, die aber so virtuos komponiert ist, dass nie der Eindruck entsteht, hier walte bloße Lust am deutenden Illustrieren. Ob ein Radio Parolen verkündet oder Ännchen den Nagel in den Kopf des Urältervaters auf dem Bild treibt – das feine Gespinnst von Verweisen und sinnreichen Verknüpfungen führt weiter, hat aber auch das Ziel, zu verstören. Mayenburg hält das Kunstwerk offen, will nicht jeden Aspekt eifertig erklären, holt damit das „Ungefähre“ ein, das die Romantik auszeichnet und das Kinds Libretto oft als Schwäche vorgeworfen wird.

Das Personal der Oper ist den rudimentären Angaben des Librettos entzogen und in neue Zusammenhänge gestellt: Kaspar und Max sind offenbar die beiden Söhne des Alten, der da im Rollstuhl an seiner Infusion hängt und von einem eleganten, zwielichtigen weiblichen Wesen in knallrotem Kleid gefüttert wird. Kaspar scheint das schwarze Schaf zu sein, die „Schande“ der Familie: ein offenbar vom Krieg gezeichneter, nicht mehr ganz junger Mann, mit einer Missbildung am Kopf und dem rechten Arm in einem seltsamen dunklen Handschuh, misstrauisch dem Mythos der Familie gegenüber. Beim Bauerntanz wird er fertig gemacht – und der Bruder sieht zu und tut nichts.

Dieser Max ist der schüchterne, gehemmte, ein wenig linkische jüngere Sohn, orientierungslos und vielleicht sogar ein wenig depressiv. Das rot gekleidete Mädchen gibt ihm ein Gewehr, das nicht schießt, ein Arbeiter – es ist Kilian – stellt ihm ein Bein und lässt den Ungeschickten stolpern. Später wird ihn Kaspar zum Russisch Roulette zwingen. Dass dabei eine Kugel einen Bediensteten trifft, der blutig von der Treppe stürzt – was soll's. Der Tote kommt in den Schrank, dessen Tür sich erst wieder öffnet, als Ännchen von „längst vermoderten Herrschaften“ spricht. Ja, Mayenburg arbeitet auch mit solchen ironischen Gags – aber sie wirken nicht als spleeniger Selbstzweck, sondern erhöhen nur die unbestimmt unheimliche Stimmung, die über dem Geschehen liegt. Der tote Körper übrigens wird später wie in einer Szene aus *Arsen und Spitzenhäubchen* sorgsam in ein Linnen gewickelt und in den Kanonenschlund versenkt.

Das Makabre solcher Szenen erklärt sich nicht selten im Nachhinein: Ännchens „Kommt ein schlanker Bursch gegangen“ ist der musikalische Hintergrund für ein abgedrehtes Spiel mit der Leiche. Bei „wird man auch ein wenig rot“ zeigen sich Ännchens Hände blutig. Später wissen wir, dass sich in dem quirligen Mädchen kein anderer als Samiel inkarniert hat, der in der Wolfsschlucht aus ihrem vampirartig blutrot geschminkten Mund vielfach verzerrt sprechen wird. Zuerst aber spielt die Blut-Metapher noch eine Rolle, wenn Max zu Agathe ins „Forst“-Haus kommt, mit blutigem Hemd vom Abschuss des Raubvogels. Agathes Szene und Arie weckt den Eindruck einer inszenierten Romantik, eine Dekonstruktion im Bild, die offenbart, dass Agathe eher einem Idealbild von Max „süß entzückt“ entgegenstrebt. Sie sitzt

auf einem – von Max herabgelassenen – Mond, auf dem sie bei „Zu Dir wende ich die Hände ...“ nach oben entschwebt.

Ist's also Täuschung? Maximilian von Mayenburg und seine Bild-Gestalterin Gabriele Jaenecke arbeiten mit dieser Mischung aus Versatzstücken, Chiffren und szenischen Verweisen, die den Prozess des Erhellens und Verschleierns von Sinnebenen und Begriffen zugleich ermöglichen und torpedieren. Sie schaffen auf diese Weise genau die Atmosphäre einer scheinbar klar fassbaren, tatsächlich aber ständig sich entziehenden „Realität“, die auch das Stück bestimmt und seine Figuren in existenzielle Angst versetzt.

Das führt über die Wolfsschluchtszene mit ihren Industrie-Chiffren bis ins Finale. Beim Kugelgießen erfahren wir, warum Kaspar und Kuno ihre Hand im Handschuh tragen: Die sechste Freikugel holt Kaspar mit nacktem Arm aus einem glühenden Stahlguss; die siebte empfängt Max durch einen Kuss Samiel-Ännchens. Auch die möglichen sexuellen Assoziationen, die sich mit den Figuren verbinden, bleiben also nicht unbeleuchtet: „Nero, der Kettenhund“ ist eine Bedienstete, die unter Agathes Kleid hervorkriecht; der Jägerchor artet zur Jagd auf Frauen aus, die an den Bändern ihrer Schürzen gehalten und zum Tanzen gezwungen werden wie Jagdhunde an der Leine. Im Finale verrennt sich die Inszenierung dann ein wenig im komplexen Labyrinth ihrer eigenen Bild-Chiffren. Der Eremit, mit Wotans Augenklappe, zieht dem alten Kuno den Handschuh vom Arm: „Wer höb' den ersten Stein ...“. Am Ende ist das Erbe perfekt; Kuno, von den lebenserhaltenden Schläuchen getrennt, sackt in sich zusammen.

Gegen so viel Gedankenarbeit und Bilderreichtum hat es die musikalische Seite schwer zu bestehen. Alexander Kalajdzic gibt in der besuchten Vorstellung am 20. April sein Bestes, Webers Musik nicht zur bloßen Illustration eines packenden Bühnendramas abrutschen zu lassen. Das fällt schon in der Ouvertüre schwer, wenn in altertümlichem Sepiabraun gezeigt wird, wie der deutsche Wald gefällt und verheizt wird, um aus glühenden Werkstücken Granaten und Schiffsgeschütze zu schmieden. Kalajdzic lässt sich und seinen Musikern Zeit, aber die Bielefelder Philharmoniker sind nicht eben ein feinsinnig operierendes Orchester. So ist der Abend zwiegespalten zwischen auftrumpfend grober Lautstärke, nachlässiger Artikulation und gelungenen Momenten klanglicher Gestaltung.

Daniel Pataky als Max und Sarah Kuffner als Agathe waren gesundheitlich angeschlagen, was weder eine sorgfältige Gestaltung des Textes noch – bei Agathe – ein wunderbar bewusst geformtes Legato verhinderte. Nienke Otten brillierte als unheimliche Darstellerin, gab ihrem Ännchen aber auch stimmlich alles mit, was man erwartet: Leichtigkeit, Prägnanz, mit Substanz gebildeten Ton. Yoshiaki Kimura gestaltete den zwiespältigen Charakter des eher unglücklichen als böartigen Kaspar mit eindrucksvollem Einsatz; Lutz Laible als versehrter Kuno und Frank Dolphin Wong als wie ein Generalfeldmarschall auftretender Ottokar leisteten ihren Beitrag ebenso engagiert wie Moon Soo Park als Eremit und Caio Monteiro als Kilian.

Hagen Enke hat den Chor, dem nicht wenig darstellerisches Geschick abverlangt wurde, zuverlässig präpariert. Dennoch: Der bleibende Eindruck aus dieser ambitionierten Bielefelder *Freischütz*-Deutung wird der szenische sein. Maximilian von Mayenburg darf sich in den Produktionen der letzten Jahre eines der vorderen Plätze sicher sein. Schade, dass im Stadttheater-System mittlerweile das Geld fehlt, solche gelungenen Arbeiten in eine weitere Spielzeit zu retten.

Verdorrt Wald, gespaltene Welt: Der *Freischütz* am Theater Münster

Rotgraue narb'ge Wurzeln strecken nach uns die Riesenfaust: Ein gewaltiger Baum beherrscht die Bühne des Theaters Münster. Er ist entwurzelt, hat im Fallen eine Bresche in eine Mauer geschlagen und zerteilt die Einheit des Raumes. Neblige Dunkelheit, der Schatten eines stattlichen Sechzehners taucht auf. Lautlos röhrt der Hirsch zur Ouvertüre.

Die Bühne von Christophe Ouvrard nimmt von Anfang an für sich ein. Die unheimlich ragenden Wurzeln des Baumriesen, das harte Licht von oben und hinten, das die Konturen gespenstisch belebt, der unfassbar tiefe, in Nichts mündende Raum. Ouvrard arbeitet mit szenischen Mitteln, die zum Naturalismus taugen könnten, aber sofort assoziativ gebrochen, mit symbolischer und metaphorischer Brisanz geladen werden: Natürlich erinnert der Baum an den deutschen Wald, der in Webers *Freischütz* eine so große Rolle spielen soll. Aber er ist – vielleicht von einem Sturm des „wildes Heeres“ – gefällt und tot. Nur einmal sprießen aus der Baumleiche ein paar frische Zweige, grüne Blätter: O lass' Hoffnung ...