

Leinwanddebüt eines



Auch wenn es in Jens Neuberts Filmoper „Der Freischütz“ kräftig blitzt und donnert, ist sie viel mehr als ein billiger Gruselklamauk.

Opernklassikers



Am 23. Dezember startet in den deutschen Lichtspielhäusern die Kinofassung von Webers „Der Freischütz“. Regisseur Jens Neubert fasst das Werk jedoch nicht als hollywoodkompatiblen Reißer auf, sondern als ernst zu nehmende Oper für die Leinwand. Manuel Brug hat sich den Film vorab angesehen.





Ideal besetzt: Die spielfreudige Juliane Banse als Agathe und Regula Mühlemann als ihre Vertraute Ännchen (ganz oben).



Es kracht, es knallt, es faucht, es raucht. Blut spritzt, Erde fliegt, Körper fallen. – Dazu gibt es allerdings nicht das übliche akustische Hollywoodkampfgemetzel als Hammersoundtrack. Nein, die „Freischütz“-Ouvertüre, vorangetrieben von Daniel Harding und dem London Symphony Orchestra, entwickelt ihre dunkle Mystik, ihre brodelnde Gewalt und ihren jubelnden C-Dur-Schluss. Und schließlich taucht – als Schatten oder von hinten – Napoleon auf, der am Vortag der Völkerschlacht bei Leipzig, in der entscheidenden Nacht gegen ihn in den Befreiungskriegen, unweit Dresdens Station gemacht hat. So verknüpft der Regisseur Jens Neubert in seinem „Freischütz“-Opernfilm Weltgeschehen und Opernhistorie. Kämpfe und komponierte doch Carl Maria von Weber genau zu dieser Zeit an und mit dem Stoff, der dann erst 1821 am Königlichen Schauspielhaus zu Berlin uraufgeführt und sofort als die „ächt deutsche Oper“ gefeiert wurde.

Seither freilich tut sich die Bühne schwer mit dem deutschen Wald, der hier Musik wurde. „Freischütz“-Insze-

nierungen sind heute meist heikle Unterfangen, obwohl die Musik nach wie vor ganz weit oben in der Beliebtheitsskala rangiert, fast jede Arie ein Hit war und ist. Verfilmt wurde er bisher erstaunlicherweise auch noch nicht, obwohl die Gespensterhandlung fast schon danach schreit. Auf dem DVD-Markt ist Webers Meisterwerk in gerade einmal drei Fassungen verfügbar: in einer biederen Fernsehvariante, die Rolf Liebermann 1969 in Hamburger Studio mit Kräften seiner Staatsoper auf Grundlage einer Otto-Schenk-Inszenierung nachstellen ließ. In der klassischen Achim-Freyer-Version von der Stuttgarter Staatsoper aus dem Jahr 1980, die volkstheaterhaft und naiv ohne jeden Realismus einer Schützenscheibe entstieg scheint. Und schließlich in der ebenfalls messerscharf abstrakten, ganz ohne Wald auskommenden Sichtweise von Ruth Berghaus, wie sie sie 1993 für die Zürcher Oper entworfen hat. Das Stück selbst hat in den letzten Jahren aber vermehrt in der auf den Volksstoff zurückgehenden

Fassung von Robert Wilson und Tom Waits als rockiges Grusical Furore gemacht, das oftmals in seiner Bildsprache auf den deutschen Expressionismus-Stummfilm à la „Das Cabinet des Doktor Caligari“ Bezug nimmt.

Das aber wollte Jens Neubert nicht. Für den Musikwissenschaftler, Dramaturgen und Opernregisseur, der zuletzt so mustergültig die DVD-Aufbereitung des filmischen Walter-Felsenstein-Nachlasses betreute, war das ein auf die Quellen zurückgehendes, streng

„Oper im Film ist etwas total anderes als eine Bühneninszenierung“

historisches Langzeitprojekt, für das er endlich schweizerische Geldgeber fand. „Wir haben die alte Geschichte mit heutigen filmischen Mitteln interpretiert und dabei die historischen Bezüge der Entstehungszeit des Werkes aufgezeigt.

Oper im Film ist etwas total anderes als eine Bühneninszenierung – wir nennen das ‚Filmoper‘.“ Zwar lässt Weber die Geschichte in den böhmischen Wäldern nach Beendigung des Dreißigjährigen Krieges spielen, Neubert aber orientiert sich an den Zeitläufen der Entstehung.



So drehte er im Sommer 2008 in und um Dresden, in Moritzburg und dem dazugehörigen Fasanenschlösschen sowie zwischen den Sandsteinklüften und Basalttürmen in der Sächsischen Schweiz. Sein Wald ist kein dunkler Tann, sondern ein lichter Laubforst mit Eintrübungen, in seiner Wolfsschlucht bricht sich hartes Blitzlicht an schroffem Felsenstein.

„Das Werk wird integral gezeigt und soll in jedem Moment als Oper erkennbar bleiben. Die Zuschauer bekommen zuerst eine packende Geschichte erzählt, doch wenn sie genauer hinhören, werden sie bemerken, dass wir der Partitur folgen, bis ins letzte Detail“, so Neubert. So geht es mit mehreren optischen Klammern los. Eine Hand blättert historische Notenblätter, man sieht einen Zigeuner, der einer staunenden Kinderschar mit Handpuppen, die später auch im Mädchenzimmer Agathes und Ännchens eine beziehungsreiche Rolle spielen werden, die Geschichte erzählt. Auch die Theatertruppe des Joseph Seconda, bei der zu dieser Zeit E. T. A. Hoffmann als Musikdirektor wirkte, zieht im Wagen vorbei. Schließlich landet man mitten im Scharmützel, in dem Max und Kaspar als speckige, verlauste Waffenbrüder sich beistehen. Dann geht es weiter in die Etappe, wo der erste Fehlschuss sich zwischen greinendem



Ungewohnt: Während im Opernhaus der Zuschauer auf Distanz gehalten wird, ist die Filmkamera oft ganz nah an den Sängern, wie hier an Michael König als Max (2.v.o.) oder René Pape als Eremit (u.).



Volk ereignet, Max im Schweinekoblen verspottet wird.

Die Musik wurde mit den Sängern zunächst in den Londoner Abbey Road Studios eingespielt, der Berliner Rundfunkchor sang erst später auf das Band. Die Agathe Juliane Banse erinnert sich: „Das war schon merkwürdig, denn wir sangen isoliert auf viele Spuren. Was uns beim Abhören nicht gefiel, wo Übergänge nicht perfekt waren, da hieß es dann: Das wird erst beim Mischen richtig. Mehr als sonst mussten wir also den Tonmeistern viel Vertrauen schenken, doch das Ergebnis ist eindrucksvoll.“ Neubert und sein Sounddesigner, der Komponist Torsten Rasch, wollten nämlich etwas Besonderes, so noch nie Gehörtes. „Es soll gleichzeitig nach Oper klingen, aber wie ein Film wirken. Das heißt für den Ton, dass wir einen Dolby-Surroundklang aus Musikmischung und Originalgeräuschen komponiert haben, der fein abgestimmt wurde auf die filmischen Dimensionen und Einstellungen, als komplexes



Der Soundtrack zum „Freischütz“-Film entstand schon Monate vor Drehstart in den Londoner Abbey Road Studios, der Berliner Rundfunkchor sang seinen Part gar erst später auf Band. Vor der Kamera sangen die Solisten dann auf die Tonkonserve.

Tongebilde. „Da wurde in monatelanger Postproduction endlos gemischt und geschnitten. Bild und Ton ergeben jetzt eine aufregende Einheit, obwohl man sich am Ende vielfach wieder beschränkte. „Wir haben in der Wolfsschlucht am Computer den ganzen Budenzauber inszeniert, mit Wildsau und fliegender Agathe“, so Neubert, „und uns am Ende dann doch auf die Darsteller am Set konzentriert. Es sollte keine Geisterbahn werden, denn das wirkt schnell lächerlich. Der Gesang des Max, der hier fast wahnsinnig ist vor Angst, evoziert verrücktere Bilder als der Computer.“

Oder man hätte eben wirklich den „Freischütz“ als trashigen Gruselklamauk für ein junges Publikum aufpeppen müssen, vielleicht sogar mit Eingriffen in die Musik, Weber als manipulierbaren Soundtrack-Lieferanten begreifen müssen. So weit wollte man nicht gehen, dieser Opernfilm hat unübersehbar einen Bildungsanspruch, will präzise in einem historischen Milieu verwurzelt sein. Deshalb trägt ihn über weite Bildstrecken auch die stimmige Besetzung. Juliane Banse erzählt: „Das war natürlich für alle neu, so viel intimer für die Kamera spielen zu müssen, aber man

gewöhnt sich schnell daran. Und dann wird es zur Sucht. Wir alle würden gern weiter filmen. Man kann alles geben, weiß, es darf wiederholt werden, deshalb kann man mehr Risiken eingehen. Man kann die Dialoge viel dramatischer sprechen, weil klar ist, jetzt muss ich keine Arien singen. Man muss sich nicht schonen, Kräfte einteilen wie auf der Bühne.“ Dabei sangen die Sänger beim Drehen jedoch auf die Tonkonserve mit, die psychische Anstrengung sollte sichtbar sein. „Wir alle haben ja noch diese komischen Opernfilme aus den Siebziger vor uns, in denen nur gemimt und Lippen bewegt wurden“, so Juliane Banse.

Ein Besetzungsglücksfall lässt den baritonal grundierte Michael König (Max) und den vokal etwas zu hellen, aber dafür darstellerisch vollsatten Michael Volle (Kaspar) mit filzigem blonden Haargewölk und nicht mehr jungen, ausdrucksintensiven Gesichtern wie ungleiche Brüder erscheinen: der eine schwach, zweifelnd, eben noch auf der guten Seite, der andere zynisch, brütend, sich dem Bösen ausliefernd – das man indes nie zu sehen, höchstens zu hören bekommt. Dem steht das gar nicht so

„Es sollte keine Geisterbahn werden, denn das wirkt schnell lächerlich“

liebliche Geschehen im Försterschloss gegenüber, die reife Banse und das Ännchen der erst 23-jährigen Regula Mühlemann, die noch nie auf einer Bühne gestanden hat, korrespondieren wunderbar. Hier können Arien auch als Rückblenden erzählt werden, die Sängerin emanzipiert sich von ihrem singenden Spiegelbild, entfernt sich als Doppelgängerin.

Das Finale im hellsten Sonnenschein wird dann ganz handfest inszeniert, mit dem Abzug Napoleons, dem Jägerchor im Geweihsaal in Moritzburg und mit dem großartigen Franz Grundheber als strengem, aber gütigen Landesherr. So wie am Anfang Olaf Bär als Bauer Kilian seine Sängerautorität selbst in eine kleine Rolle einfließen lässt, so lässt am Ende René Pape als knorriger Eremit aufmerken. Und wenn schließlich alle singen „Wer rein ist von Herzen und schuldlos im Leben, Darf kindlich der Milde des Vaters vertraun!“, dann misstraut hier kein Regisseur pessimistisch Webers C-Dur. Noch einmal beginnt die unauffällig entfesselte Kamera Harald Gunnar Paargards zu schweben, mitten in den sächsischen Nachthimmel hinein, über die Wälder und die Auen.

Hör Tipp

Anfang 2011 erscheint beim Label Hänssler die neue CD von Juliane Banse, die im „Freischütz“ als Agathe zu hören ist. Neben deren großer Szene sind darauf auch Arien von Bizet, Gounod, Massenet, Mozart, Puccini, Smetana und Tschaiowsky zu hören. Begleitet wird die Sopranistin von der Deutschen Radio-Philharmonie Saarbrücken-Kaiserslautern unter der Leitung von Christoph Popp.



Zwischen Kunst und Spektakel

Versuche, die Gefühle der großen Oper auf die Leinwand zu bannen, gab es viele. Gelungen sind die wenigsten. Manuel Brug spaziert durch ein wechselhaftes Jahrhundert Opernfilmgeschichte – mit Höhen und Tiefen.

Jacquot Benoîts „Tosca“-Verfilmung mit Angela Gheorghiu in der Titelpartie und Ruggero Raimondi als Scarpia geriet zum Meisterwerk.



Foto: EMI

Carmen wackelt mit den fülligen Hüften und verführt Don José stumm. Der Bajazzo weint unter lachen Tränen, aber wir hören ihn nicht. Dafür sehen wir Geraldine Farrar und Enrico Caruso tonlos agieren. Zwei der größten Sänger ihrer Zeit in Rollen, die sie bekannt machten, aber ohne Stimme. Für den frühen Opernfilm war es

offenbar kein Problem, auf die eigentliche Kunst seiner Protagonisten zu verzichten. Bei den Aufführungen improvisierte eben der Pianist, oder man spielte Schellackplatten mit deren Hits. Denn natürlich wurden diese Sänger nur zu Filmstars, weil sie sich vorher schon für die ebenfalls noch junge Schallaufzeichnung als medientauglich

erwiesen hatten. Und bei dem „Carmen“-Film von 1915 führte immerhin Cecil B. DeMille Regie.

Oper und Film, das ist eine hochkomplexe, selten befriedigende Geschichte. Weil die zwei Medien kaum wirklich zusammenkommen, die live im Theater kaum störende Künstlichkeit sich am Realitätsanspruch der Leinwand reibt,

Für ein „Aida“-Spektakel lieh sich Sophia Loren 1953 die Engelsstimme von Renata Tebaldi.



Foto: Archiv

der singende, sich seiner Gefühle entäußernde Mensch in Großaufnahme schnell lächerlich wirkt, die Dramaturgie der Oper eine andere ist als die einer geschnittenen, manipulierten Erzählung, die vor uns als Konserve stattfindet, immer wieder abrufbar ist. Die Oper selbst hat auch nur kurz, aber heftig mit dem Film geflirtet. Heute vergilbt wirkende Zeitstücke wie Hindemiths „Neues vom Tage“ (1929), Darius Milhauds

„Christoph Columbus“ (1930) oder Ernst Kreneks „Jonny spielt auf“ (1927) haben das neue Medium eingebaut, Alban Berg hat es in seiner unvollendeten „Lulu“ als straffendes Element vorgesehen, genau in der Mitte des Werks, wenn die Protagonistin ihren Gatten erschossen hat und im Gefängnis ihr Abstieg beginnt.

Der Film wiederum hat für das Melodram die dramaturgischen Techniken der Oper ausgeweitet, und natürlich wurden immer wieder Operausschnitte und Arien als gefühlsintensivierende Momente ge- und missbraucht: Catalanis „La Wally“-Arie stürmte 1981 plötzlich die Hitparaden, nachdem sie in dem optisch erlesenen Kultfilm „Diva“ eine wichtige Rolle spielte; ebenso erging es „La Mamma morta“ aus „Andrea Chénier“, gesungen von Maria Callas, die den sterbenden Tom Hanks in dem Aids-Schluchzer „Philadelphia“ von 1993 begleitet. Und was für ein anderes Finale wäre für ein Epos wie Francis Ford Coppolas „Der Pate“ denkbar, dessen dritter Teil den blutigen Showdown in und vor dem Teatro Massimo in Palermo mit Turridus Ende in „Cavalleria rusticana“ auf der Bühne verschränkt?

Die komplette Oper auf der Leinwand ist hingegen künstlerisch selten ein Ereignis. Nur wenige, wirklich gute Opernadaptationen können heute noch künstlerisch bestehen und das auch nur deshalb, weil es ihnen gelingt, eine Balance aus Werktreue und kameratauglicher Veränderung zu erzeugen. Max Ophüls herrlich ländliche, aber nie tümliche „Verkaufte Braut“ von 1932 gehört dazu, in der einerseits die echten Opernsänger Jarmila Novotná und Willy Domgraf-Fassbaender Smetana-Flair hereinwehen lassen und andererseits Karl Valentin und Liesl Karlstadt als Zirkusdirektorenpaar für herrlich absurden Filmslapstick stehen. 1951 gelang dann Michael Powell und Emerich Pressburger nach ihrem Welterfolg mit dem Ballettfilm „Die roten Schuhe“ (1948) ein weiterer, technicolorglühender, absurd revuehafter Hit mit „Hoffmanns Erzählungen“, der die Offenbach-Oper in einer surrealen Studiowelt inszeniert.

Dagegen nimmt sich Walter Felsensteins Defa-Adaption seiner Bühneninszenierung desselben Werkes aus der Komischen Oper von 1970 vergleichsweise bieder und starr aus. Der weltberühmte Opernregisseur, der mehrmals seine Inszenierungen im Studio aufzeichnen ließ, hat nur einen echten Kinofilm gedreht: den zunächst von den sowjetischen Besatzungstruppen in Auftrag gegebenen, dann schließlich österreichischen „Fidelio“-Spielfilm, eingerichtet



Francesco Rosis „Carmen“-Verfilmung mit Julia Migenes und Plácido Domingo gehört zu den prominentesten Vertretern des Opernfilm-Genres.



In seinem „Traviata“-Film schwelgte Franco Zeffirelli 1982 lediglich in opulenten Dekors, wenngleich Teresa Stratas viel Kamerapräsenz mitbringt.

und gestrafft von Hanns Eisler, unter widrigen Umständen bis 1956 an Originalruinen und im Studio entstanden. In seinem dialektischen Freiheitspathos (das natürlich jede kommunistische Unterdrückung ausschließt), in seiner großen, doch verhaltenen Gestik, in seinen rasanten Kamerafahrten und expressiven Schnitten wirkt der so seltsam fern wie nah.

Seit den fünfziger Jahren wurden immer öfter ganze Opern im Studio aufgezeichnet, sei es als Anpassungen bestehender Inszenierungen, wie es Rolf Liebermann in Hamburg versuchte, Otto Schenk mit einem „Otello“ in Stuttgart oder die RAI eine ganze Reihe italienischer Klassiker bebilderte.

In Italien hatte das Tradition, sogar Gina Lollobrigida mimte am Anfang ihrer Karriere mit fremder Sängerinnenstimme neben Tito Gobbi die Nedda in einem billigen „Bajazzo“-Film, und Sophia Loren ließ sich 1953 in einem schon fast wieder campklassischen Cinecittà-Ägyptenspektakel vokal von Renata Tebaldi als Aida vertreten.

In Deutschland schlug schließlich die Stunde des musikbegeisterten Medienmoguls Leo Kirch, der für sein Idol Herbert von Karajan Millionen lockermachte, damit der auf 35 mm im Studio „Otello“ oder „Madama Butterfly“ ver-

filmen konnte. Bei Letzterer führte freilich der großartige Opernmann Jean-Pierre Ponnelle Regie, der später Mozarts „Mitridate“ für Kirch in die römischen Caracalla-Thermen verlegte, „Rigoletto“ in Parma und Mantua als grandioses Renaissance-Spektakel aufplüschte und bei „La Cenerentola“ zwischen der Scala-Bühne und echten Barockparks wechselte. Diese Verfahren pflegte auch Franco Zeffirelli in „Cavalleria rusticana“ und „Bajazzo“, die quasi seine Theaterinszenierungen dokumentieren und ausweiten, während er in den genuinen Kinofilmen „Otello“ (1986) und „La traviata“ (1982) in den schönen Augen von Teresa

Stratas versinkt und in opulenten Dekors schwelgt, ohne den Opern einen neuen, filmischen Kinokick zu geben.

Immer stört aber dabei der oft eigens angefertigte Soundtrack mit seinem

sterilen Studioklang, der die Stimmen nie dramatisch führt, und dem anstrengungslosen Playback der Darsteller. Das ist auch bei den oft die Werke kürzenden Opernfilmen des Tschechen Petr Weigl der Fall, der in diesen fast immer junge, gut aussehende Schauspieler mimen ließ. Nach Francesco Rosis plattem Andalusienpanorama „Carmen“ mit Julia Migenes und Plácido Domingo von 1984 dauerte es 18 Jahre, bis Benoît

Jacquot mit Angela Gheorghiu und Roberto Alagna in ein Kölner Studio ging und „Tosca“ als künstliches Minimalismusstück verfilmte: Faszinierend eigensinnig lässt er die Sänger mit geschlossenem Mund zu ihrem Playback agieren, kombiniert Bilder des heutigen Rom mit Dokumentaraufnahmen der Soundtracksitzungen. Ganz altmodisch zwischen Kunstschnee liebten sich dann 2008 Mimì und Rodolfo ohne Kinomehrwert als Vehikel für Anna Netrebko und Rolando Villazón. Inszeniert hatte diese bemühte „Bohème“ der Fernsehrouniner Robert Dornheim.

Vollgültige Fernsehoper haben nur sehr wenige Komponisten entwickelt. Giancarlo Menottis putzig-kindliches „Amal und die nächtlichen Besucher“ war 1954 der erste Pionierversuch, Benjamin Brittens Pazifismusstück „Owen Wingrave“ von 1971 blieb das berühmteste, allerdings weiter folgenlose Stück. Eine seltsame Nische hat sich höchstens noch der italienische Produzent Andrea Andermann geschaffen. Der verfilmt Oper in Echtzeit und überträgt sie aktweise live ins Fernsehen. So geschehen 1992 mit „Tosca“ in Rom (die auch schon als „normale“ Kinooper dort gedreht wurde), 2000 mit „La traviata“ in Paris und diesen September mit „Rigoletto“ in Mantua. Doch mehr als schöne Postkartenansichten eines Technik-Spektakels waren da selten drin.

Für Karajans Opernfilme machte der Medienmogul Leo Kirch mehrere Millionen locker