

Weshalb es mich – nach Mehrfach-Verzauberung durch die Frankfurter Feen und Puppen – so zielstrebig auch nach Salzburg lockte?

1. hatte ich nach dreimaligem Einhören und -Sehen durchaus nicht genug von all dem Zauber an Musik und Bildern.
2. hatte der Vergleich gereizt: Gleiche Grundkonzeption, gleicher Dirigent, gleiche musikalische Auffassung – aber verschiedene Solisten, Orchester, Chöre, Regie, Ausstattung und Puppenspiele.
3. aber, weil – dank Gérard Mortiers wunderschöner Idee – die Salzburger Generalprobe strikt einem Kinderpublikum vorbehalten war. Und das wollte ich erleben. Ich wollte sehen, ob und wie Kinder diesen Zauber aus Musik und Puppenspiel wohl aufnahmen – nachdem man allen Frankfurter Kindern Ähnliches gewünscht hätte.

Nur: Man bekam in Salzburg ohne kleine Kinder keine Karte; das Pressebüro der Festspiele befolgte strikt die Auflage des Direktors. Ein dankenswertes Einsehen hatte der Geschäftsführer des *Salzburger Marionettentheaters* Dr. Christoph Schuchter: Ihn überraschte positiv, daß sich seitens der Musikwissenschaft und Kritik Interesse für's Kinder-Publikum meldete.

Die Kinder folgten Musik und Bühnenzauber gebannt; nur nach einem exaltierten Titania-Aufschrei bekam es ein "Musensöhnchen" mit der Angst zu tun und schrie heftig dagegen. Auch dieses ein interessanter Psychofakt. In der Pause konnte man beobachten, daß die meisten Kinder in der Sache wohlbegleitet waren: Mütter gaben – auf den Treppenstufen kauern – den offensichtlich faszinierten Kleinen Einführungshilfen anhand des bebilderten, vorzüglichen Programmheftes. Nur einige Halbwüchsige fanden alles *doof* und gingen.

Eine andere Idee, die beim Gespräch mit Sylvain Cambreling geradezu zum Hilferuf an andere Bühnen wurde, ist diese: Wenn die in unserem – und auch im Frankfurter – Operngeschehen so einmalige, zauberhafte Produktion mit ihrer vollkommen stimmigen Ausstattung nicht binnen eines Jahres von einem anderen Haus übernommen – angekauft – werden sollte, wird diese Ausstattung vernichtet. Ich werde Gesicht und Gestik nicht vergessen in diesem Moment, der den intellektuellen Generalmusikdirektor für einen Augenblick als schmerzgeprüften, emotionalen Künstler zeigte. Es war wie ein Hilferuf: Leute, spielt den *Oberon* – ein Zaubermärchen für Kinder und Kenner, so wie Frankfurt und Salzburg es vormachten.

## SALZBURG LÄSST DIE PUPPEN TANZEN

Festspiel-*Oberon* als zauberhaftes Märchen für Erwachsene

besucht von Frank Ziegler, Berlin

Blickt man auf die internationalen Opernspielpläne, so scheint sich Pfitzners oft zitierter Satz, der Webers musikalisches Fortwirken auf den *Freischütz* beschränkt, zu bewahrheiten. Der *Abu Hassan* teilt das Schicksal zahlreicher anderer heute kaum mehr gehörter Einakter, *Silvana*, *Euryanthe* und *Oberon* gelten aufgrund ihrer als überladen und dramaturgisch inkonsequent empfundenen Libretti als unaufführbar. Die Kritik an Planchés *Oberon*-Text ist alt, fast so alt wie das Stück selbst, und zahllose "Rettungsversuche", die Webers großartige Musik für die Bühne erhalten wollten, sind schon gescheitert. Daß sich der Schriftsteller Martin Mosebach trotzdem erneut für die Oper eingesetzt hat, verdient allein schon Respekt; das Resultat seiner Auseinandersetzung mit dem Werk ist ebenso überraschend wie gelungen.

Mosebach greift ganz bewußt die Kritik an Planché auf und macht sich eine der vermeint-

lich größten Schwächen des Librettos zunutze. *Die Personen handeln nicht, sondern sie folgen, als Marionetten, dem Zuge nur zu sichtlicher Drähte*, hatte Max Maria von Weber 1864 im *Lebensbild* seines Vaters geurteilt, und Julius Kapp führte 1922 diesen Gedanken weiter: *der Text als solcher ist nicht zu retten. Sein Grundübel, daß die handelnden Personen nur leblose Puppen sind, die von einem teilnahmslosen Zauberwesen willkürlich gelenkt werden, ihr Handeln und Leiden daher weder Spannung noch Teilnahme wecken kann, kann nie beseitigt, nur gemildert und dem Zuschauer nach Möglichkeit vertuscht werden*. Gerade dieses Marionettenhafte scheint Mosebach gereizt zu haben und wird in der Neufassung nicht vertuscht, sondern zur zentralen Idee: Die Menschen scheinen nicht nur von der Hand Oberons und Titanias geführt, ihre Geschichte wird von Marionetten in der Tradition des sizilianischen Puppentheaters erzählt. Allein das Elfenpaar verkörpern Schauspieler, die so bereits in ihrer optischen Präsenz die Distanz zur Welt Hüons und Rezias veranschaulichen. Der bei Planché in seiner Heftigkeit unmotiviert scheinende Streit zwischen Oberon und Titania erhält eine neue Qualität: Ursache ihres Konflikts ist Eifersucht. Titania hat ein Auge auf den strahlenden Ritter Hüon von Bordeaux geworfen, Oberon auf die reizende orientalische Prinzessin Rezia in Bagdad. Eine Wette um die Liebesfähigkeit und Treue der Menschen soll den Konflikt lösen. Oberon und Titania meinen die Fäden in der Hand zu halten, doch es ist ein Spiel am seidenen Faden. Der ungestüme Ritter und die liebevolle Prinzessin – ungeachtet der geographischen Entfernung miteinander verkuppelt – entgleiten in ihrer bedingungslosen Liebe den Spielregeln des elfischen Königspaars. Zwiespalt und Zwiesprache der "Titanen" sind Auslöser und Träger der Handlung, doch den Schlüssel zur Lösung haben die beiden Liebenden, die sich so von ihrer puppenhaften Passivität befreien.

Die Fassung Mosebachs beläßt es nicht wie vorherige Bearbeitungen bei einigen Straffungen und Schönheitskorrekturen. Sie beschränkt sich keineswegs auf eine Überarbeitung des Dialogs; auch die Gesangstexte folgen nur noch in dezenten Anspielungen der deutschen Übersetzung Theodor Winklers. Weitgehend unangetastet bleibt dagegen die Musik – abgesehen von einem Nummerntausch und Änderungen im Finale sowie einigen zusätzlichen Strichen in Salzburg (Terzett, Melodramen) –, die durch die wesentlichen Kürzungen des Schauspielanteils den Geruch des "Ausschmückenden" verliert und an Gewicht gewinnt. Die Zahl der handelnden Personen – bei Planché nahezu unüberschaubar – ist auf sechs reduziert (wobei Titania den musikalischen Part des Puck übernimmt), die Zahl der Akte von drei auf zwei. Überzeugend gelingen Mosebach durch die (bei Planché vermißte) Verbindung musikalischer mit dramatischen Höhepunkten die Finallösungen: so wählt er etwa statt der für den Fortgang des Geschehens nebensächlichen Huldigung der Feen und Geister an Oberon (im Original Finale II) einen Kulminationspunkt der Handlung als Aktschluß: die Flucht Hüons und Rezias aus Bagdad und das Kentern ihres Schiffes im Sturm. Der Sprung des letzten Finales von Tunis an den Hof Karls des Großen – ein Horror für die Bühnentechnik – unterbleibt. Oberon und Titania entlassen die liebenden Paare zur Fahrt *über die blauen Meere*. An dieser Stelle greift der Bearbeiter korrigierend in die Partitur ein, wobei der Ersatz des gestrichenen Schlußchores durch das wiederholte und durch den Chor verstärkte Quartett Nr. 10 eine schlüssige Lösung bietet. Bedenklich scheint allerdings das Versetzen des Marsches der Ritter – von Weber als solcher musikalisch gekennzeichnet – in die Welt des Orients. Trotz dieser Einschränkung ermöglicht Mosebachs phantasievoller *Oberon*, Webers Musik unbefangen und von übermäßigem szenischem Ballast befreit neu zu erleben. Die Verbindung von szenischer Umsetzung – Schauspieler und Puppentheater – mit konzertanter Darbietung durch die Sänger macht den besonderen Reiz dieser Fassung aus; sicher nicht die einzig verbindliche Möglichkeit, das Werk

auf die Bühne zu bringen, aber eine in sich geschlossene Alternative von literarisch hochstehendem Niveau, die Verständnis und Zuneigung zur Musik Webers beweist.

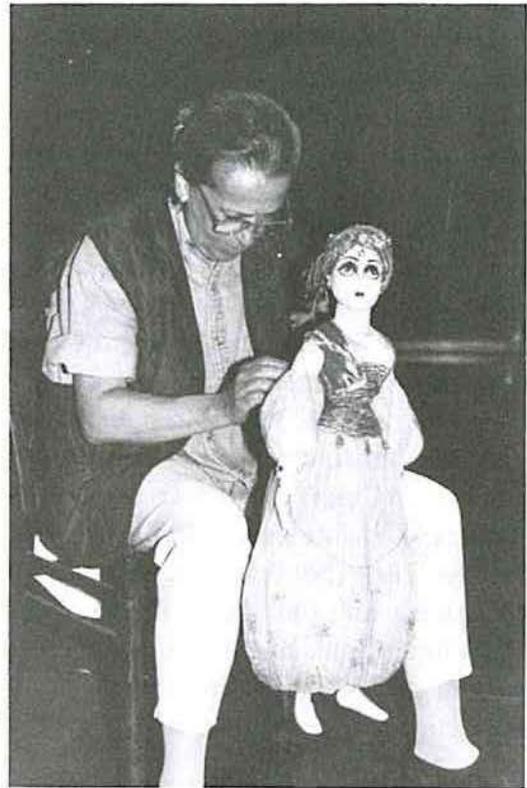
Das Verdienst, Mosebachs *Oberon* angeregt und aus der Taufe gehoben zu haben, gebührt der Frankfurter Oper und ihrem künstlerischen Intendanten Sylvain Cambreling. Dort ursprünglich eigentlich konzertant geplant, geriet die Inszenierung vom Februar 1995 in Zusammenarbeit mit dem Klappmaul-(Puppen)-Theater zu einem von Publikum und Presse einhellig bejubelten Erfolg, so daß man sich in der folgenden Spielzeit (im Mai/Juni 1996) kurzerhand zu einer Wiederaufnahme entschloß, wohl selbst über das anhaltende Interesse erstaunt, gilt doch der *Oberon* in Theater-Kreisen nicht eben als Haus-füllender Kassenschlager. Die Besetzungsliste erfuhr – wohl schon in Hinblick auf die Produktion bei den Salzburger Festspielen – einige Änderungen: Sylvain Cambreling übernahm selbst die Stabführung von Hans Zender und lud zwei seiner Salzburger Protagonisten in die Main-Metropole ein: Jane Eaglen als Rezia (1995 Karita Mattila) und Chris Merrit als Hüon (1995 Laurence Dale). Jane Eaglen ist – nicht nur stimmlich – eine brünnhildenhafte Erscheinung. Die Zartheit der Vision Rezias und die perlende Geläufigkeit der Sechzehntel-Läufe im Quartett *Über die blauen Wogen* liegen ihrer recht schweren Stimme nicht so sehr wie die beiden großen Nummern der Rezia. Ihre Stärke zeigte sie (in Frankfurt ebenso wie in Salzburg) in der wunderbar differenzierten Ozean-Arie – nur hier und da mit unangenehm scharfen Höhen durchsetzt – und mehr noch im ergreifenden Trauer- gesang der Prinzessin. Rezias Klage um den vermeintlichen Verlust des Geliebten (*Mourn thou, poor heart*) wurde in beiden Inszenierungen zum musikalischen Höhepunkt. Vielleicht sollte man aber die Tradition, die Rezia mit Wagner-geprüften dramatischen Sopranistinnen von Isolden-Format zu besetzen, einmal infrage stellen: auch eine Fiordiligi müßte den gewiß nicht geringen Anforderungen der Partie gewachsen sein. Noch schwieriger zu besetzen ist freilich der Hüon. Chris Merrit war insofern bestenfalls eine Verlegenheitslösung. Undifferenziert forcierend brachte ihn die Rolle an den Rand seiner Leistungsfähigkeit. Zwar erstemte er die meisten Töne (bei den Festspielen mit deutlich höherer Trefferquote), doch für musikalische Gestaltung ließ ihm dieser Kraftaufwand keine Zeit. Die wohl ausgewogenste Leistung des Frankfurter Solisten-Ensembles lieferte Margit Neubauer, die mit samtigem, warmem Mezzo sowohl der geisterbeschwörenden Feenkönigin als auch der Sklavin Fatime zu musikalisch überzeugender Gestalt verhalf.

Die Idee, Mosebachs *Oberon*-Bearbeitung nach Salzburg zu holen (Premiere 25. Juli 1996), lag eigentlich nahe. Bereits Hugo von Hofmannsthal hatte die Oper in seine Vorschläge zur Programmgestaltung der Festspiele aufgenommen, ermöglicht das Werk doch eine wundervolle Symbiose zweier Festspiel-Säulen: des Musiktheaters und des Schauspiels – zumal in diesem Jahr (am Vortag, dem 24. Juli) auch die Premiere des Shakespeareschen *Sommernachtstraums* in der Lesart von Leander Haußmann angesetzt war. Und auch das Puppentheater hat in der Stadt an der Salzach eine lange Tradition. Das 1913 von Anton Aicher gegründete und heute von seiner Enkelin Gretl Aicher geleitete Salzburger Marionettentheater begeisterte Generationen kleiner und großer Zuschauer. Eine seiner Stärken liegt im besonders "musikalischen" Spiel, haben doch die Opern des "Lokal-Heiligen" Mozart schon lange eine Heimstatt auf dieser Bühne gefunden.

Hatte bei der Frankfurter Inszenierung durch Veit Volkert noch der konzertante Charakter überwogen – der Chor saß während der gesamten Vorstellung auf amphitheatralisch ansteigenden Stufen auf der Bühne, in deren Mitte ein erhöhtes Theaterchen mit antikisierend-klassizistischem Prospekt nur an ausgewählten Stellen den Vorhang für die illustrierende Aktion der Stab-

Puppen öffnete –, so fand Klaus Metzger im Salzburger Kleinen Festspielhaus den Mut, die gesamte Handlung in Szene zu setzen. Metzger hatte nicht den Ehrgeiz, der Fassung Mosebachs eine gänzlich neuartige und unerwartete Lesart hinzuzufügen; er betonte vielmehr die romantischen Tendenzen des Textes, wollte das Publikum verzaubern. Seiner offensichtlichen Freude am teils naiven, teils ironisch gebrochenen, aber immer sensiblen Märchen-Erzählen kam das Bühnenbild von Klaus Kretschmer entgegen. Kretschmer entwarf phantasievolle Spiel-Räume, die mit intelligent gestaffelten, wechselnden Handlungs-Ebenen sowohl den Schauspielern als auch den Marionetten ein jeweils angemessenes Podium boten. Während der Ouvertüre, die kaleidoskopartig die Handlung vorbeiziehen läßt, gaben fünf Vorhänge nach Carl Friedrich Schinkels Bühnenbildentwürfen für den Berliner *Oberon* von 1828 passende optische Assoziationen. Als eine Hommage an Schinkel schien auch der blau-silbrig schimmernde Spiralnebel gemeint, der das Reich Oberons überstrahlte – er erinnerte unweigerlich an den berühmten *Zauberflöten*-Sternenhimmel, die wohl genialste Theaterschöpfung des Berliner Architekten.

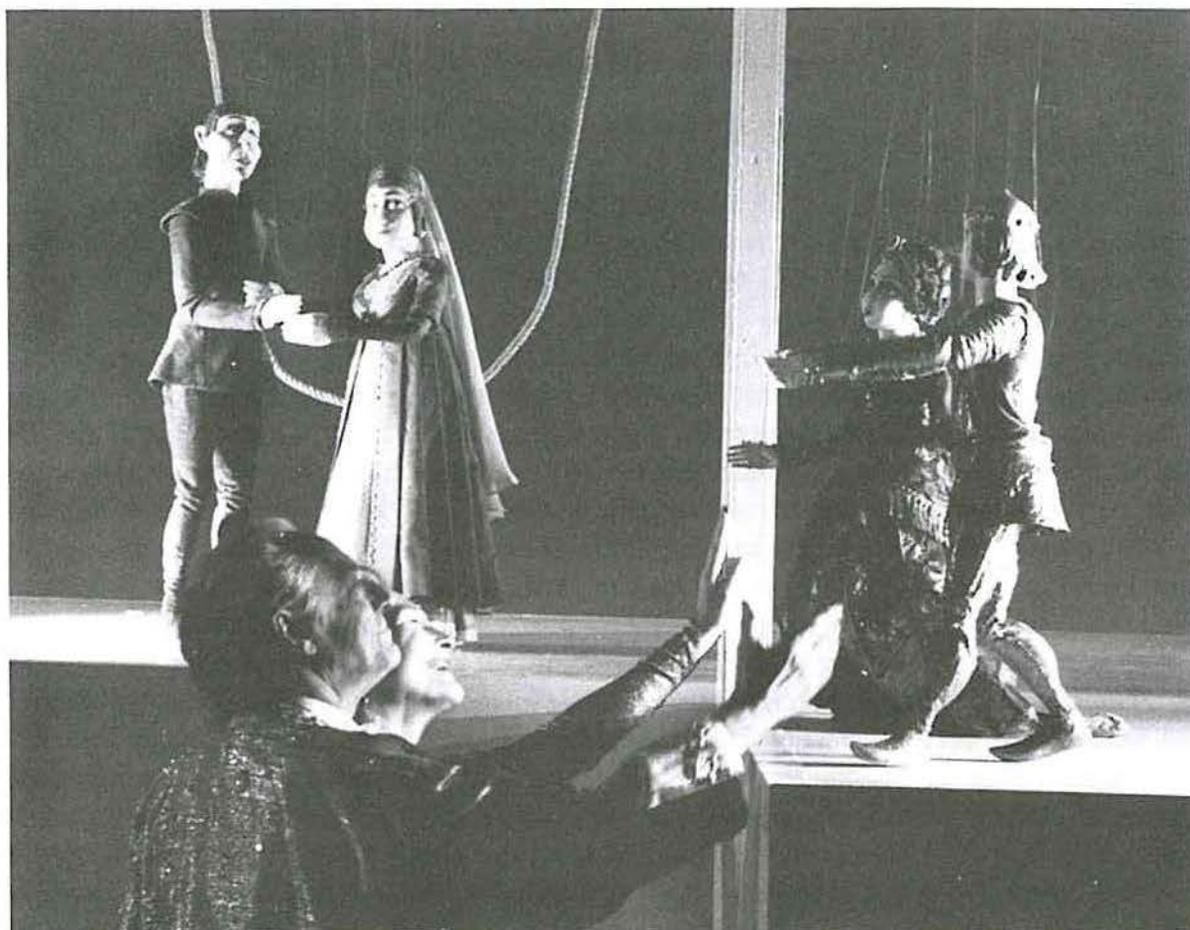
Wesentlicher Anteil an der stimmungsvollen, illusionistischen Atmosphäre kam der Licht-Regie Wolfgang Göbbels zu, die das Spiel in wundervollen Zauberglanz tauchte. Sichtlich großes Vergnügen bereitete den Ausstattern die Umsetzung der Sturmsszene: Grelle Blitze, in mustergültiger Synchronität der Musik abgelautet, zerrissen den finsternen Himmel und erhellten das von Titania selbst mit tänzerischer Energie aufgewühlte Meer. Während in Frankfurt die barockisierende Wellen-Maschinerie des Puppentheaters, auf der das Schiff der Flihenden mehr hüpfte und tänzelte denn gegen den Sturm ansegelte, eher zum Schmunzeln anregte, erhielten die wütenden Naturgewalten in der Salzburger Inszenierung eine fast naturalistische Bedrohlichkeit.



Prof. Gretl Aicher mit Fatime-Marionette

*Oberon* und Titania waren bei den Festspielen wahrhaft königlich besetzt: mit Martin Benrath und Edith Clever. In der Frankfurter Interpretation bildete der Ehekrieg das Zentrum: Karin Romig quälte als zänkisch-boshafte Titania einen sich nur mühevoll zur Wehr setzenden, gekränkten Oberon (Hans-Jörg Assmann). Bei Benrath und Clever überwog dagegen die Freude am Spiel, einem Roulett, das die Langeweile des unentrinnbaren Ehe-Alltags erträglicher machen soll, und dessen Zynismus nicht in wirklicher Bosheit liegt, sondern in der Gedanken- und Sorglosigkeit, mit der über das Schicksal von verletzlichen Menschen befunden wird. Zwei miteinander alt gewordene und untrennbar verbundene Geschöpfe suchen mit ungestillter Sehnsucht Erfüllung außerhalb ihrer eigenen Welt, finden sie aber – belehrt durch die ungestüme Liebe der Jugend – doch wieder beieinander. Besonders die Clever bezirzte mit grandioser Sprach-Akrobatik von geradezu musikalischer Intensität und einem Ausdrucks-repertoire von der subtilen Andeutung bis zur expressiv ausladenden Geste nicht nur ihren unzufriedenen Ehemann, sondern das gesamte Publikum. Den Schauspielern standen in den

filigran gespielten Marionetten, die trotz ihrer Winzigkeit imstande waren, die Bühne auszufüllen, wirkliche Partner gegenüber, die aus der anfänglich bewußten Posenhaftigkeit der Sänger-Puppen schließlich zu menschlicher Größe erwachsen. Es lag schon ein ganz besonderer Reiz und etwas Berührendes in der Schlußszene, als Oberon und Titania Aug' in Aug' dem auf erhöhtem Podium agierenden Paar Hüon und Rezia gegenübertraten, um ihren Dank abzustatten. Den großartigen Leistungen der Schauspieler und der Puppenspieler ist – mehr noch als den Sängern – der nachhaltige Eindruck des Salzburger *Oberon* zu danken.



Titania (Edith Clever) und Oberon (Martin Benrath) nehmen Abschied von ihren "Schützlingen"

Das soll allerdings keineswegs bedeuten, daß der Musik Webers nur eine untergeordnete Rolle zukam. Sylvain Cambreling leitete das Londoner Philharmonia Orchestra souverän und mit feinem Gespür für die Farb-Nuancen der Partitur. Nur hin und wieder wünschte man sich – etwa beim flüchtig dahinplätschernden Gesang der Meermädchen – ein wenig mehr Ruhe, die möglicherweise nach dem Premieren-Streß ganz von selbst einzieht. Das Orchester gestaltete ein wundervolles Stimmungsgemälde von schwerelos vorüberhuschendem Elfenspuk bis zu aufgepeitschten Meereswogen. Neben Jane Eaglen und Chris Merrit gaben Dagmar Peckova als Fatime und Geert Smits als Scherasmin ein liebenswertes, stimmungsgewandtes Dienerpaar. Robert Gambill überzeugte als göttlicher Oberon, und auch Kirsten Dolberg wußte in ihrer kleinen Partie (Titania) für sich einzunehmen. Schließlich stellte die blendend disponierte Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor ihren Ruf als einer der leistungsfähigsten Chöre Österreichs

klangvoll unter Beweis. Alles in allem also eine gelungene Auseinandersetzung mit Webers letzter Oper, die hoffentlich auch noch kommende Festspiel-Programme schmücken wird. Man kann vom *Oberon* wohl kaum ein ideengeschwängertes, aufrüttelndes Welttheater mit Sendungs-Charakter erwarten, wer sich jedoch ein glückliches Maß an Naivität bewahrt hat, sich durch romantische Märchen ver- und bezaubern zu lassen, dem wird der Abend in bester Erinnerung bleiben.

## TONTRÄGER-NEUERSCHEINUNGEN

vorgestellt von Frank Ziegler, Berlin

Nikolaus **Harnoncourt** ist ein Musiker, der polarisiert – durch seine musikalischen Interpretationen ebenso wie durch seine oft dogmatischen Äußerungen über die Musik. Mit dem konsequenten Eintreten für einen historisierenden Interpretationsansatz hat er sich fraglos große Verdienste erworben, etwa um die Wiederbelebung der grandiosen Musiktheaterschöpfungen Monteverdis. Aber längst scheint sein Interesse nicht mehr auf das 17. und 18. Jahrhundert und das dazugehörige spezifische Instrumentarium konzentriert, immer stärker bestimmen die Komponisten des 19. Jahrhunderts seine Konzert-Programme. So erstaunte es nicht, daß die Berliner Philharmoniker ihn im September 1995 als Dirigenten einer konzertanten Aufführungsserie des *Freischütz* nach Berlin einluden (vgl. *Weberiana* 5/1996, S. 68f.). Diese Aufführungen sind nun als Mitschnitt auf CD nachzuerleben (Teldec 4509-97758-2), aber wie schon nach dem Live-Eindruck im Konzert bleibt auch nach mehrmaligem Hören das Vergnügen geteilt, kann Harnoncourts Konzept nicht vollends überzeugen. Packende, wundervoll musizierte Passagen stehen neben weniger überzeugenden, häufig überzeichneten Nummern.

Harnoncourts Interpretation (und die im Begleitheft nachlesbare Argumentation) stützen sich insbesondere auf zwei Quellen. Da wäre zunächst das Autograph der Oper, dessen Faksimile er unüberhörbar genau studiert hat. Damit steht er in der Geschichte der *Freischütz*-Interpretation keinesfalls allein – man denke etwa an Carlos Kleibers ebenso auf genauer Kenntnis der Weberschen Original-Partitur fußende Einspielung. Harnoncourt beklagt zu Recht die Tendenz älterer *Freischütz*-Ausgaben, Webers differenzierte Interpretations-Vorgaben durch Angleichung der Instrumentalstimmen untereinander zu nivellieren und das Klangbild somit zu verfälschen. Diese Erkenntnis ist nicht neu, doch hat bisher wohl niemand mit derartiger Konsequenz diesem Trend entgegengesteuert. Dynamik, Phrasierung und Artikulation befolgt der Dirigent detailversessen, um so mehr als ihm mit den Philharmonikern ein großartiges, äußerst leistungsfähiges und offenbar auch bereitwilliges Orchester (mit wirklich fabelhaften Solisten) zur Verfügung steht. Teilweise versperren solche Details den Blick auf das Ganze, so etwa in Nr. 2: Tatsächlich notiert Weber im Chor "Laßt lustig die Hörner erschallen" nur für die Hörner durchgängig *fortissimo*, doch sollen sie wohl kaum mit gellenden, motivisch völlig belanglosen Achtelfiguren Chor und Orchester überdröhnen. Unsensibel sind ebenso die penetranten Bläser-Nachschläge im Mittelteil des recht forschen Walzers (auf dem Dorfanger wäre er vielleicht etwas gemüthlicher angebracht). Nur ganz selten ertappt man – mit fast spitzbübischer Freude – auch Harnoncourt beim "Sündigen", etwa in den Strophen des Jägerchores, wo er die *piano*-Anweisung der Pauke ignoriert, oder im Finale, wenn zum ersten Einwurf des zu Boden gestreckten Kaspar die Bässe die *staccato*-Striche mit wollüstigem *legato*