

Oberon als Collage

Neufassung von Stefan Maurer und Andreas Bronkalla in Regensburg
besucht von Frank Ziegler, Berlin

Für die Wiedereröffnung des reizvollen alten Regensburger Theaters (eröffnet 1804) nach seiner aufwendigen und äußerst gelungenen Sanierung am 7. Dezember 2001 hatte Intendantin Marietheres List nach einem Premierenstück gesucht, passend für ein Dreispartenhaus, das Schauspiel-, Musiktheater- und Ballett-Ensemble möglichst gleichrangig präsentieren will. Und so fiel die Wahl wie selbstverständlich auf Webers *Oberon*, nicht nur, weil der musikalische Chef des Hauses, Guido Johannes Rumstadt, ein ausgesprochener Weber-Verfechter ist, sondern weil das Werk für einen solchen Zweck geradezu prädestiniert scheint. Webers letzte Oper trägt in ihrer eigentümlichen, dem englischen *melodrama* bzw. *musical drama* verpflichteten Form sozusagen das Mehrspartenprinzip in sich. Aus der vom englischen Librettisten Planché über weite Strecken als gesprochenes Schauspiel gestalteten Haupthandlung ragen fünf singende Protagonisten heraus; sie setzen die musikalischen Akzente, die mehrfach zu großangelegten Tableaus mit Chor und Ballett sowie weiteren kleineren Gesangspartien (Puck, Meermädchen) ausgeweitet werden. Diese „Zwitter-Form“ hat man den Autoren des *Oberon* oft zur Last gelegt, in Regensburg wurde sie als Chance begriffen.

Die dramaturgischen Inkonsequenzen des *Oberon*-Librettos, die revuehafte Szenen-Reihung mit ihren unlogischen Brüchen und die ungleichgewichtige Verteilung der musikalischen Schwerpunkte, haben immer wieder Kritiker auf den Plan gerufen. Einmütig ihr Tenor: hätte Weber den *Oberon* auf die deutsche Bühne gebracht, so hätte er ihn grundlegend überarbeitet. Dafür gibt es zwar keinerlei authentische Belege, aber das ändert nichts an der Tatsache, daß man seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sein Heil immer wieder in Bearbeitungen gesucht hat. Das Ziel war bei allen Versuchen dasselbe: eine stringente Handlungsführung; die Ergebnisse blieben durchweg unbefriedigend. Erst in den letzten Jahren beginnt sich die Betrachtung langsam zu wandeln, so etwa in Martin Mosebachs Neufassung (Frankfurt/Main 1995, Salzburg 1996, vgl. *Weberiana* 6, S. 68-76), die ihr Kapital aus der „marionettenhaften“ Führung der Haupthelden schlägt, indem sie kurzerhand außer dem Elfenpaar Oberon und Titania nur Marionetten agieren läßt; eine scheinbare Schwäche des Stücks wurde in dieser Version als Stärke begriffen und überzeugend umgesetzt.

Unbearbeitet kann man auch in Regensburg den *Oberon* nicht sehen, aber die Fassung von Regisseur Stefan Maurer und Dramaturg Andreas Bronkalla zielt in eine ähnliche Richtung wie Mosebach: nicht die Oberfläche zu glätten, um ein „realistisches Märchen“ zu erzählen, sondern gerade die

offene Form als modernes Element der Interpretation zu verstehen. Das macht dem Publikum das Verständnis der eigentlichen Handlung nicht unbedingt leichter, ergibt aber doch einen insgesamt gesehen spannenden und beglückenden Theater-Abend.

Den acht Sängern stehen in Regensburg fünf Schauspieler (Danielle Clamer, Simone Haering, Martin Hofer, Peter Papakostidis und Jens Schnarre) gegenüber; sie agieren sozusagen als Spielführer und verkünden bereits zu Beginn den Vorsatz, den Zuschauer in eine Phantasiewelt zu entführen – eine Welt, die in der Phantasie des Betrachters erst entstehen muß. Denn die Bühne (Ausstattung: Ingrid Erb) spiegelt kein chevalereskes Mittelalter-Pathos, keine sinnlich-orientalischen Reiche, vielmehr wird das kahle Bühnenrund mit seiner szenisch recht dominant eingesetzten Drehbühne nur durch zauberhafte Lichteffekte (Klaus E. Zimmermann) und sparsam eingesetzte, aber charakteristische Requisiten (Schleier, Schwert etc.) lebendig. Keinem der fünf Akteure ist eine feste Rolle zuzuordnen. Teils agieren sie als Moderatoren zwischen Publikum und Sängerdarstellern, kommentieren – nicht selten ironisch – den Verlauf der Handlung, teils schlüpfen sie in die Rollen der Sänger, dann wieder in andere. Man muß die Grundhandlung des *Oberon* schon kennen, um diesem Spiel folgen zu können, läßt man sich aber auf das vergnügliche Verwechslungsspiel ein, vergehen die fast drei Stunden wie im Fluge, auch wenn nicht alle fünf Schauspieler in gleichem Maße überzeugen, auch wenn die Ballett-Einlagen (Choreographie: Winfried Schneider) im Ganzen etwas hausbacken und nicht unbedingt elfenhaft luftig wirken, auch wenn schließlich nicht jeder Regie-Einfall überzeugt oder gar die Grenzen des Vertretbaren gestreift werden – so etwa im Fall des großen Chores Nr. 7, der mit allzu deutlichem Bezug auf den September 2001 von islamistischen Eiferern mit Turban und Kalaschnikov vorgetragen wird, die bedrohlich aus dem Drehbühnen-Untergrund auftauchen.

Der Kunstgriff der offenen Form erlaubt den Bearbeitern eine Text-Melange, die ansonsten wohl ungenießbar wäre. Hier springt man sprachlich vergnügt durch die Jahrhunderte, werden dramatische Shakespeare-Texte und epische Wieland-Verse neben moderner Umgangssprache und quasi Lexikon-Lesungen (etwa zum Thema Islam) kredenzt. Die einzige Konstante in diesem Spiel im Baukasten-System ist Webers Musik – sie schafft aus der locker geknüpften, beziehungs- und anspielungsreichen Collage ein Ganzes. Bei aller Freude am Experimentieren wird Webers Musik von der Neufassung kaum tangiert. Sieht man von den Strichen zweier musikalischer Nummern (Fatimes erste Arie Nr. 10 und Hüons ohnehin nachkomponierte *Pregbiera* Nr. 12A) ab, so bleibt die Webersche Partitur den Bearbeitern sakrosankt.



Maria Soulis (Puck), Adelheid Fink (1. Meermädchen),
Virgilio Marino (Oberon), Ilonka Vöckel (2. Meermädchen)

Zum Glück! Denn gerade musikalisch hat Regensburg Erstaunliches zu bieten. Üblicherweise hat jedes Theater, das den *Oberon* ins Repertoire nehmen möchte, bei der adäquaten Besetzung der Hauptpartien Probleme. Hüon und Rezia fordern außergewöhnliche Sänger: junge, dramatische Stimmen, die trotz aller Dramatik die Leichtigkeit für geläufige Passagen und lyrischen Schmelz mitbringen müssen. Das kleine Regensburger Haus kann beide Rollen überzeugend besetzen. Michael Waldenmaiers zupackender Tenor meistert, umsichtig geführt vom Dirigenten, selbstbewußt und mit respektablem Erfolg die Klippen, die die Partie des Hüon so gefürchtet machen, besonders in der halsbrecherischen ersten Arie (Nr. 5 „Von Jugend auf“). Geradezu atemberaubend Sally du Randt: sie

gibt eine stimmlich wie darstellerisch vollkommen überzeugende Rezia. Der jungen Sängerin stehen alle Farben zu Gebote, um aus der weitdimensionierten Ozean-Arie (Nr. 13) ein Ereignis werden zu lassen, sie verfügt aber neben der großen Geste auch über die innigen, berührend leisen Töne, die Rezias Verzweiflung in ihrer letzten Arie (Nr. 19 „Traure, mein Herz“) dem Zuhörer geradezu bedrückend plausibel machen.

Neben diesen herausragenden Sängern haben es die Kollegen schwer: Das Dienerpaar Daniel Böhm als Scherasmin und Hale Al Orfali als Fatima bleibt – zumindest in der besuchten Vorstellung (20. Januar 2002) – im Schatten seiner Herrschaften, und auch der italienische Tenor Virgilio Marino, der

stilistisch mit seiner Oberon-Partie zu hadern scheint, kann der Titelrolle im Vergleich zum ersten Paar kein adäquates Gewicht verleihen. Lediglich die Nebenpartien lassen wiederum aufhorchen: Maria Soulis ist ein quirliger, sympathischer Puck, und die Meermädchen Adelheid Fink und Ilonka Vöckel bereichern mit zuckersüßem Sopran dem Nixen-Stand zu höchster Ehre.

Das größte Pfund, mit dem der Regensburger *Oberon* wuchern kann, ist allerdings der Dirigent. Guido Johannes Rumstadt hat sich mit aller Ernsthaftigkeit auf seinen Weber vorbereitet; es gehört nicht unbedingt zu den Selbstverständlichkeiten des Theaterbetriebs, daß der musikalische Leiter eigens das Autograph der Oper (bzw. einen extra zu diesem Zweck bestellten Mikrofilm des Originals in St. Petersburg) studiert, um danach das Orchestermaterial einzurichten. Die Mühe hat freilich gelohnt, denn Rumstadt fordert seinen Musikern das Äußerste ab, um die Partitur zum Blühen zu bringen. Der ungeheure Farbreichtum der Weberschen Instrumentationspalette erfährt hier eine beglückende, stimmungsvolle Umsetzung. Mit großem Theaterinstinkt und einem wirklichen „Händchen“ für Weber gelingt dem Dirigenten ein großer Wurf: seine Tempi, meist eine Winzigkeit langsamer als erwartet, überzeugen ebenso wie sein Gefühl für die Klangbalance im Orchester sowie zwischen Bühne und Graben, jedes Detail stimmt, jede musikalische Geste wird verständlich, beginnt zu sprechen. Wenn es eines Beweises bedürfte, wie lebendig Webers musikalische Schöpfungen noch heute sein können; hier, im Graben des Regensburger Theaters, hört man ein überzeugendes Plädoyer für Weber und seinen *Oberon*!

Der Wald- und Wiesen-Neurotiker

Die Bielefelder *Freischütz*-Inszenierung
diagnostiziert von Knut Holtsträter, Detmold

Betrachtet man die letzten Aufführungen des *Freischütz*, so scheint es nur zwei Möglichkeiten zu geben, ihn heutzutage auf die Bühne zu bringen: entweder als ironisierte, auf die sozialen Mißstände fokussierte Travestie, wie sie z. B. Konwitschny in seiner Hamburger Inszenierung entwickelt hat, oder als psychologisierendes, die Charaktere in ihren Nöten ernst nehmendes Betroffenheitstheater. (Von den nostalgischen, auf falsch verstandene historische Aufführungspraxis gründenden Interpretationen der Wald- und Wiesenbühnen sei hier abgesehen.) Gregor Horres' Inszenierung der Oper (Premiere: 15. März 2002, besuchte Vorstellung: 7. Mai 2002) versucht den zweiten Ansatz und inszeniert das Seelenleben Maxens. Horres' Dramaturg Roland Quitt sieht laut Programmheft den *Freischütz* als Übergang von der *Zauberflöte* zum *Fliegenden Holländer*, und zwar in der Weise, daß er aus