

dem gedankenlosen Korsett der sicheren Nummer heraus. Martin Erhard hat das Ensemble offenbar gut im Griff, denn auch Beginn und Finale der Oper gelingen konzentrierter als an vergleichbaren Häusern.

Unter der musikalischen Leitung von Markus Huber ereignet sich ein kleines Orchesterwunder: In der Ouvertüre war es trotz anfänglichen Schlep-pens, der üblichen Hornprobleme und eines zu knalligen Forte bereits zu ahnen, denn Huber baut klare Bögen auf und signalisiert, wohin er will. Immer sicherer findet das Orchester die Farben, die lauernde Schwärze, das schwärmerische Leuchten, den Jubelschwung und die innige Verklärung. Huber, Lell und Hemmerlein stehen als Namen für die Ausnahmequalität dieses *Freischütz*, mit dem Pforzheim wieder einmal bewiesen hat, dass kleine Theater mit Einsatz und Enthusiasmus eine Qualität erreichen, die sich ohne Hybris an größeren Bühnen messen lassen darf.

Werner Häußner

„Wunderlicher Zuschnitt, aber wirklich Poetisch, und hoffentlich also wirkungsvoll“

Webers *Oberon* in Freiburg i. Br.

Wohl kein Cliché hat die Rezeption von Webers *Oberon* im 20. Jahrhundert mehr behindert als die Auffassung, dass diese Oper wegen ihrer hohen Dialoganteile in Form und Aufbau unzeitgemäß sei. Hartnäckig hält sich der Vorwurf, das Werk folge veralteten Mustern, wie sie in England zur Zeit der Uraufführung noch vorherrschten¹.

Diese Sichtweise wird motiviert von der Vorstellung einer natürlichen und stufenweisen Entwicklung von Mischformen aus Dialog und musikalischen Nummern hin zu durchkomponierten Verläufen. Sie beruht damit auf der bis heute unhinterfragten Akzeptanz von Wagners Musikdrama als dem Ziel- und Endpunkt der Operngeschichte, mit dem alle ‚unreinen‘ – und das heißt nicht-musikalischen – Elemente wie die gesprochene Sprache endgültig ausgeschieden und die angeblich seit Beginn angestrebte und vorbestimmte Einheit von Sprache und Musik erreicht sei.

Das Projekt einer strikten Trennung der mimetischen Wirkungskräfte – hier die gesprochene, dort die gesungene Sprache – ist mit dem 20. Jahrhundert allerdings obsolet geworden und hat sich als eine Ideologie herausgestellt,

¹ Vgl. etwa Ulrich Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters*, Bd. 2: *Das 19. Jahrhundert*, Kassel und Basel 1991, S. 115: „Die Tatsache, daß England nach Händels Tod an der europäischen Opernentwicklung keinen Anteil hatte, erklärt die Querständigkeit des *Oberon* zur kontinentalen Kunstgattung jener Zeit.“

die eng an die ästhetischen Reinheitsvorstellungen des späten 19. Jahrhunderts gekoppelt ist. Die Moderne richtete (und richtet) sich nicht zuletzt auch gegen diese Tendenz zur säuberlichen Grenzziehung in den Künsten und darf sich die Befreiung von solchen Einschränkungen auf ihre Fahnen schreiben, auch wenn die musealen Tendenzen der Opernhäuser sich der Umsetzung solcher Freiräume immer wieder verweigern.

Zugleich hat diese Reinheitsideologie zu einer Verengung der Rezeption des 19. Jahrhunderts geführt und solche Werke ungebührlich in den Hintergrund gedrängt, die diesem Konzept weder entsprachen noch entsprechen wollten. Dass die Entwicklung der künstlerischen Ausdrucksmittel nicht mit den skizzierten Tendenzen der Geschichtsschreibung in eins zu setzen ist, lässt sich auch an der Vorlage zu Webers *Oberon* erkennen. Schon Wielands gleichnamiges Versepos, das den Bezugspunkt des von Planché eingerichteten Librettos darstellt, gehört wie die Mehrzahl seiner Werke zu den Opfern einer einseitig am Modell des klassischen Kanons entwickelten Historie. Obwohl Wieland zu einer der produktivsten Quellen der literarischen Romantik zählt, fällt er aufgrund seiner Nähe zu vorklassischen Darstellungsformen allzu leicht aus einer primär linear vorgehenden Geschichtsschreibung heraus, für die er zugleich zu spät und zu früh ist. Verloren geht dabei auch, dass Wielands literarische Ästhetik des ‚Zwischenraums‘, d. h. seine im Übergang vom Barock zur Klassik geschulte Poetik, zahlreiche Keimzellen späterer Erzähltechniken aufweist: Rekurs auf die Antike, Konzentration auf Fasslichkeit durch eine epigrammatische Schreibweise, Psychologisierung der Personenführung, Ironie, Integration des Autors in die narrative Struktur, formale Gestaltung durch die Perspektiven des Briefwechsels und anderes mehr.

Auch Martin Mosebach unternahm 1995 anlässlich der Aufführung von Webers *Oberon* an der Frankfurter Oper den Versuch, durch Kürzungen, Umstellungen und Eingriffe in das narrative Konzept den vermeintlich zu komplexen Aufbau in ein überschaubares Gefüge zu verwandeln; bezeichnenderweise tat er dies mit einer Begründung, die auf ein konservatives Verständnis von Oper verweist. Mosebach beschreibt nämlich das ursprüngliche Libretto als Produkt einer Moderne *avant la lettre* (zu der auch und gerade die auf die ‚Masse‘ zielende Unterhaltungsindustrie zu zählen ist):²

„[...] tatsächlich hatte der Theaterpraktiker Planché einen Typus der Oper vor Augen, der in unserer Zeit nicht mehr auf der Opernbühne,

² Zitiert nach dem Freiburger Programmheft. Vgl. auch Schreiber (a. a. O.): „Im Grunde handelt es sich um eine Revue, eine Mischform zumindest zwischen Schauspielmusik mit viel Dialogtext und vorromantischer Nummernoper.“

sondern im Film und in den kostbar ausgestatteten Revuen von Las Vegas weiterlebt.“

Diese durchaus zutreffende Aussage macht deutlich, dass es Mosebachs Ziel war, Webers *Oberon* auf eben die Dimensionen zu stützen, welche die Opernbühne in unserer Zeit gerade noch erlaubt. Die Ausrede, das Libretto sei ein „verbautes Gefüge“ (Mosebach), sagt mehr aus über die geringe Verstehensleistung, die Mosebach dem heutigen Opernbesucher noch zutraut, als über die tatsächliche Qualität des auf Wielands *Oberon* basierenden Librettos³.

So bleibt die Forderung an die Bühnen, sich doch lieber an den ganzen *Oberon* von Planché und Weber mit allen Möglichkeiten der multimedialen Technik heranzuwagen und das vielschichtige Libretto als Anregung für eine Erweiterung der Bühnenästhetik zu nehmen, auch wenn dabei, wie Mosebach anmerkt, „die Entwicklung der Handlung und die Höhepunkte der Musik selten zusammen[fallen]“. Das auszuhalten, dürfte für den heutigen Medienkonsumenten wohl kein Problem mehr sein.

Die Freiburger Premiere (7. November 2009), die auf Mosebachs Fassung zurückgriff, vermittelte nun allerdings durch die Arbeit am Detail, die Abstimmung der Erzählstränge sowie die Beherrschung des Stoffes den Eindruck, dass das Ensemble sich nicht ungern des Originals angenommen hätte. Wie schon in der letztjährigen *Freischütz*-Premiere waren an der starken Wirkung die Mitglieder des Schauspiels nicht ganz unschuldig, die entsprechend der Aufspaltung der Personen in Sänger, Schauspieler und handgeführte Puppen wesentlich an der Umsetzung beteiligt waren. Die erkennbare Spielfreude kontrastierte allerdings deutlich mit dem statuarischen Auftritt der Sänger; hier wäre eine bessere Vermittlung der beiden Ebenen durch die Regie (Michael Kloss, Manfred Roth) notwendig gewesen. Hinzu kam, dass die Musiker im tief abgesenkten Orchestergraben aus akustischen Gründen die Differenzierungen der Partitur nur unvollkommen vermittelten; auch fiel die gelegentlich mangelhafte Koordination von Sängern und Orchester auf.

Reduziert auf eine Guckkastenform mit einer rotierenden Fläche an der Rückwand, die unterschiedliche Öffnungen der Puppenspielbühne zeigte, nahm das aus perspektivisch stark fluchtenden Kachelwänden bestehende

³ Vgl. dazu ausführlich Claudia Küster, „*Life without love, were a desert for me, but life without honour, I live not to see!*“ Das Exotische und Märchenhafte in den Opern der Romantik mit besonderer Berücksichtigung von Webers *Oberon*, in: *Die ‚Schaubühne‘ in der Epoche des Freischütz. Theater und Musiktheater der Romantik. Vorträge des Salzburger Symposions 2007*, hg. von Jürgen Kühne, Ulrich Müller und Oswald Panagl (*Wort und Musik*, Bd. 70), Anif 2009, S. 213–225.

Bühnenbild die grundlegende Idee der Fassung Mosebachs auf, einen Teil der Handlung – die Erlebnisse Hüons, Rezias, Fatimas und Scherasmins – im Puppenspiel umzusetzen (Bühnenbild und Puppenentwurf: Thomas Rump). Oberon und Titania (Schauspieler: Mathias Lodd und Johanna Eiworth) bildeten dazu mit ihrem furios gespielten Ehedrama den idealen Rahmen für ihre Wette auf die Treue der Menschen. Zwischen ihrem hohen Tempo und der narrativen Statik der musikalischen Nummern vermittelte ideal die magisch-träumerische Atmosphäre der eindrücklich umgesetzten Puppenspiel-Szenen (diese Gestaltung der drei Ebenen gehört sicherlich zu den Stärken der Mosebach-Fassung). Bedingt durch die offensichtlich erschwerte Kommunikation mit dem Orchester (Leitung: Patrick Peire) konnten allerdings nicht alle sängerischen Leistungen überzeugen; so hatten Gunnar Gudbjörnsson als Hüon und Sigrun Schell als Rezia mit teilweise extrem langsamen Tempi und Intonationsproblemen in ihren anspruchsvollen Partien zu kämpfen, während Christian Voigt als Oberon, Anja Jung als Titania (im Original: Puck), Sang Hee Kim als Fatima und Christoph Waltle in der Rolle des Dieners Scherasmin einen durchweg positiven Eindruck hinterließen. Der Chor, einstudiert von Bernhard Moncado, war stimmlich wie spielerisch auf der Höhe (besonders in den solistischen Beiträgen), das Orchester erreichte hingegen nicht in allen Nummern die von Weber angestrebte Transparenz in Stimmführung und Instrumentation, konnte aber durch einen ausgewogenen Streicherklang und durch solistische Bläserleistungen fesseln.

Die Hoffnung Webers, dass das Libretto des *Oberon* – im Brief an Rochlitz vom 12. Februar 1825 von ihm charakterisiert als von „Wunderliche[m] Zuschnitt, aber wirklich Poetisch, und hoffentlich also wirkungsvoll“ – auch musikalisch funktionieren möge, trog nicht. Der Erfolg des Werks in Europa nach der erfolgreichen Uraufführung am 12. April 1826 in London bestätigte, dass Planchés Konzeption und Webers Umsetzung sich auf dem lebhaft umkämpften Markt des europäischen Operngeschehens zumindest in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts durchsetzen konnten. Auch heute wird die reizvolle Verschränkung von Orient, Okzident und Feenwelt ihr Publikum finden, wenn die Bühnen beginnen, sich dieser romantischen Oper im Original und nicht mehr in verstümmelten Fassungen zuzuwenden.

Markus Bandur