

Aufführungsberichte

München: 21. Juli 2017

Liebe im Laborversuch – *Oberon* bei den Münchner Opernfestspielen

Der Gedanke, die Personenführung in Webers letzter vollendeter Oper habe etwas Marionettenhaftes, findet sich bereits im *Weber-Lebensbild* Max Maria von Webers von 1864; erstmals konsequent umgesetzt wurde diese Idee in der Bearbeitung des Werks durch Martin Mosebach, in der alle menschlichen Figuren im Puppenspiel dargestellt sind. Lediglich das um die Wahrhaftigkeit und Beständigkeit der Liebe streitende Elfenpaar Oberon und Titania wurde dort von Schauspielern verkörpert. Sie waren es, die „die Fäden in der Hand“ behielten und „die Strippen zogen“. Mosebachs Version, erstmals 1995 in Frankfurt/Main zu sehen (mit Stabpuppen) und 1996 auch in Salzburg, 2009 in Freiburg/Breisgau umgesetzt (jeweils mit Marionetten), bezieht ihren Charme zum einen aus der Interaktion zwischen Mensch und Puppe, beeindruckt zum anderen durch ihre Geschlossenheit, die der überbordenden, bunten Bilderfolge des Originals eine konsequente Dramaturgie und einen einleuchtenden Handlungsfaden verleiht. Doch die Mosebach-Fassung hat auch Schwächen: Sie greift in die Musik ein, streicht Nummern, stellt andere um. Zudem bleibt sie über weite Strecken semikonzertant: Die Sänger sitzen bzw. stehen an der Rampe; ihr Gesang wird auf der Puppenbühne quasi lediglich „bebildert“.

Ganz anders in der Version des österreichischen Regisseurs und Puppenspielers Nikolaus Habjan im Münchner Prinzregententheater (Premiere: 21. Juli 2017): Hier agieren alle Sänger (die Gesangsrolle des Puck übernimmt Titania), wobei die Musik weitgehend, von wenigen Umstellungen abgesehen, unangetastet bleibt. Selbst die kurzen Melodram-Einsprengsel werden vollständig übernommen. Lediglich das Schauspiel-Personal der Orientbilder in Bagdad (Kalif, Babekan, Namuna), Tunis (Almansor, Roschana) und auf der einsamen Insel (Seeräuber, Abdallah) ist Puppen anvertraut. Einziger Sänger, dem ein Puppen-Pendant zur Seite gestellt wird, ist Oberon, der als Spielmeister teils leibhaftig agiert, teils als überlebensgroße Stabpuppe scheinbar über sich selbst hinauswächst.

Die Grundidee der Inszenierung wirkt zunächst stringent: Oberon und Titania führen in einem Labor Menschenversuche durch, um ihre Meinungsverschiedenheiten über die Natur der Liebe auszuräumen (Hintergrund sind umstrittene, heute undenkbare Experimente des amerikanischen Verhaltensforschers Harry Harlow in den 1950er Jahren mit Affen-Babys). Die den Probanden – Hüon, Rezia, Fatime und Scherasmin – zugemuteten Abenteuer in der Wüste, am Hof Harun al Raschids, auf dem aufgewühlten Meer und im Harem von Tunis werden diesen mittels Drogen und psychologischer Beeinflussung nur vorgegaukelt: im Puppenspiel. Doch das grausame Spiel läuft aus dem Ruder, endet tragisch. Hüon und Rezia bleiben, dauerhaft geschädigt, in der Phantasiewelt stecken, finden nach der Psychofolter nicht mehr aus den Träumen in die Realität zurück.

Leider scheitert das auf den ersten Blick stimmig erscheinende Konzept in der Umsetzung. Weber hat seine Musik nicht in jenem kalten Labor angesiedelt, das Bühnenbildner Jakob Brossmann einem unpersönlichen Industriebau aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nachempfunden hat, sondern in einer Welt der Poesie. Die Klänge, mit denen er das Reich der Feen zeichnet, wurden zu einer musikalischen Chiffre, die für das gesamte 19. Jahrhundert Gültigkeit behielt – bei Mendelssohn, Nicolai und vielen weiteren Komponisten. Doch bereits der erste Chor, den Habjan statt Feen einer Schar weißbekittelter Laboranten anvertraut, wirkt noch schwerfüßiger als die Choristen in ihren Gummistiefeln (Kostüme: Denise Heschl). Der Versuch, die Ouvertüre (nach Oberons Arie Nr. 2 eingefügt) als szenisch umgesetzte Bühnenmusik optisch zu „bebildern“, verliert sich in oberflächlichen, plakativen Gags. In der Sturmszene des II. Akts soll eine dem Barocktheater nachempfundene Wellenmaschine die Wüten der Naturgewalten vortäuschen, doch die dem berühmten Farbholzschnitt *Die große Welle vor Kanagawa* von Katsushika Hokusai (entstanden um 1830, also kurz nach Webers *Oberon*) entlehnten Wogen bleiben statisch, auch wenn sie noch so oft hin- und hergeschoben werden. Das große Wassergeister- und Meermädchen-Finale II wird lediglich als Drogenrausch Oberons legitimiert und bleibt somit ein dramaturgisch ebenso überflüssiges optisches Spektakel wie in Planchés Original. Besonders am Finale des III. Akts scheitert Habjans Versuch einer Neudeutung: Statt auf dem Scheiterhaufen enden Rezia und Hüon fixiert auf dem

elektrischen (Roll-)Stuhl; die Labor-Technik kollabiert. Der heikle szenische Wechsel aus Tunis an den Hof Karls des Großen (in Mosebachs Bearbeitung ganz bewusst vermieden) scheint nur eine Vision des malträtierten Paares, der sich freilich dem Publikum kaum erschließt.

Stark ist Habjans Regie überall dort, wo sich Menschen und entzückende Klappmaulpuppen (virtuos gespielt von Manuela Linshalm, Daniel Frantisek Kamen und Sebastian Mock als Oberons Laborgehilfen alias drei Pucks) im Spiel begegnen; in ihrem Zusammenspiel werden die Fantasiewelten von Planché und Weber zauberhaft verlebendigt. Das Märchen wirkt wesentlich wahrhaftiger als die sterile, nur scheinbar realitätsnahe Laborwelt. Scherenschnittartige, im Bühnenhintergrund aufgefächerte Orient-Kulissen mit Kuppeln, Minaretten und durchbrochenen Fenstergittern, die Lotte Reinigers genial-liebevollen Trickfilm über die *Abenteuer des Prinzen Achmed* entlehnt scheinen, schaffen eine Atmosphäre wie aus Tausend und einer Nacht.

Habjans Versuch, statt einer weiteren Neufassung der Sprechtexte die originalen Dialoge (oder vielmehr deren deutsche Übersetzung von Theodor Hell alias Karl Gottfried Theodor Winkler aus dem Uraufführungsjahr der Oper) als Spielgrundlage aufzugreifen (freilich gerafft und im Probenprozess adaptiert), verdient Respekt, allerdings scheint der Regisseur vom Original letztlich doch nicht überzeugt gewesen zu sein. Der Versuch, sich mittels ironischer Distanzierung dem Vorwurf einer allzu naiven Deutung des Stücks zu entziehen, trägt zwar zum Amüsement eines großen Teils des dankbaren Publikums bei, schafft jedoch eine Unentschiedenheit, die einen Keil zwischen Szene und Musik treibt. Was im Puppenspiel stimmig wirkt, misslingt im musikalischen Schauspiel; besonders die Szenen der Rezia kippen (möglicherweise gewollt) in die Persiflage. Die Wahrhaftigkeit der seelischen Konflikte von Hüon und Rezia, die Webers Musik so fesselnd macht, stellt sich nicht ein, wenn die Darsteller ihren Figuren misstrauen, die Tiefe von deren Gefühlen nicht akzeptieren und glaubhaft umsetzen wollen.

Vergleichbar der Kluft zwischen der poetischen Faszination des Puppenspiels und dem unentschlossenen Agieren der Protagonisten wirkt auch die musikalische Umsetzung unausgewogen (besuchte Vorstellung: 30. Juli 2017). Dirigent Ivor Bolton modelliert Details von großer Schönheit, stiftet aber keine Zusammenhänge, versagt bei den großformalen Steigerungen

(besonders in der Ouvertüre und der Sturmmusik), gibt der Musik kein Ziel. Oft verzettelt er sich in kleinen Gesten, etwa in der genial instrumentierten Begleitung von Hüons Gebet, die hier eigentümlich maniert wirkt. Klanglich interessant ist die Besetzung der vier Naturhörner mit ihrem variablen, vielgestaltigeren Ton, kommt den Hörnern in dieser Oper doch eine ganz besondere Funktion zu (nicht nur als Signalinstrumente).

Die Charakterisierung der Figuren sowie die atmosphärische Kolorierung der Handlungsorte bleibt Bolton oft schuldig, wobei die Rollenbesetzung keinen geringen Einfluss auf die Wirkung der Musik hat. Anette Dasch bewältigt die Herausforderungen der Rezia-Partie nicht wie erhofft, schleift im Duett des I. Aktes die hohen Lagen unerträglich an, kämpft mit den Herausforderungen der Ozean-Arie und bleibt selbst in der so ausdrucksstarken Cavatine des III. Akts blass. Auch Brenden Gunnell fehlt es für den Hüon an Kraft. Er „mogelt“ sich wacker durch seine Arie im I. Akt, muss Phrasen zeratmen und nimmt vor heiklen Passagen jedesmal „mental Anlauf“ (mit entsprechenden metrischen Freiheiten). Immerhin kommt die Beweglichkeit seiner Stimme dem selten zu hörenden Rondo (Nr. 20) im III. Akt sehr entgegen. Im Terzett Nr. 18 mit Fatime und Scherasmin fügt sich sein Tenor gut ins Ensemble ein.

Dass die Vorstellung im Rahmen von Festspielen stattfindet, noch dazu ausgerichtet von einem international renommierten Haus wie der Bayerischen Staatsoper, ist der Besetzung der beiden Hauptpartien nicht zu entnehmen, eher jener des Dienerpaars: Rachael Wilson ist eine bezaubernde Fatime mit hellem, anrührendem Mezzo. Sobald sie singt schwinden alle Vorbehalte, erschließt sich augenblicklich, welche Stärken die Weber'sche Musik hat. Einen ebenbürtigen Partner findet sie in Johannes Kammler, der dem Scherasmin zu sympathischer Ausstrahlung verhilft. Überzeugend, mit lyrisch geführter Stimme, verleiht Julian Prégardien der Titelfigur musikalisches Format, ganz im Gegensatz zu seiner Bühnenpartnerin Alyona Abramowa, die die Titania mit glanzlos wabernden Tönen ausstattet und zudem in den Dialogen gänzlich unverständlich bleibt. Wahrhaft elfengleich wirkt der silberhelle Sopran von Anna El-Khashem als Meermädchen.

So bleibt insgesamt ein zwiespältiger Eindruck – einmal mehr werden all jene, die den *Oberon* als problematisches, auf der Bühne schwer umsetzbares

Stück betrachten, ihre Vorbehalte bestätigt finden. Wer dagegen von den Stärken des Werks überzeugt ist, der wartet auf die nächste, vielleicht glücklichere Inszenierung ...

Frank Ziegler

Klausenburg: 28. September 2017 / Budapest: 14. Januar 2018

Kunterbuntes Märchenspektakel: Der Klausenburger *Oberon* zu Gast in Budapest

Das siebenbürgische Klausenburg (rumänisch: Cluj-Napoca / ungarisch: Kolozsvár) ist heute die zweitgrößte Stadt Rumäniens und leistet sich – aufgrund seiner multi-ethnischen Tradition und Gegenwart – zwei Opernhäuser (bei einer Einwohnerzahl, die etwas geringer als die von Bochum, größer als jene von Wiesbaden ist): ein rumänisches und ein ungarisches. In der ungarischen Oper (Opera Maghiară Cluj / Kolozsvári Magyar Opera) hatte in dieser Saison Webers *Oberon* Premiere (28. September 2017); nicht nur die Stückwahl überrascht, vielmehr der Umstand, dass ein solches Haus trotz der gefürchteten vokalen Anforderungen diese Oper bis auf eine Ausnahme aus dem eigenen Ensemble besetzen kann, und das auf einem Niveau, das sich im Vergleich zu den *Oberon*-Aufführungen der zurückliegenden Jahre hören lassen kann. Davon konnte man sich auch im Budapester Erkel-Theater überzeugen, wo die Klausenburger Produktion nach vier vorhergehenden Aufführungen im eigenen Haus (nach der Premiere noch am 3. und 26. Oktober sowie 11. Januar) am 14. Januar 2018 gastierte.

Für die Einstudierung wurde eine neue ungarische Übersetzung (Prosa: Péter Demény, Dichtung: Lajos Csákovics) erarbeitet, wobei dieser Begriff bestenfalls für die Textunterlegungen der Musiknummern geeignet ist. Ansonsten entstand eine neue Fassung, die zwar den Grund-Plot übernimmt, jedoch auf die überbordenden Schauspiel-Anteile des Originallibrettos verzichtet. Regisseur György Selmeczi gelingt es, die disparaten Handlungsmomente zu einem schlüssigen Plot zu verbinden, und vertraut dabei auf den phantastischen Zauber der Phantasiewelten aus Tausend und einer Nacht. Ein agiles Schauspielerpaar (Zsuzsa Tótszegi und Tamás Jakab) führt das Publikum durch die märchenhafte Geschichte, übernimmt auch kurzerhand einmal die