

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

Dialoge der (dann stumm posierenden) Sänger. Die in Planchés Original als Sprechrollen angelegten Personen werden, soweit nicht gänzlich gestrichen (wie Roschana), von pantomimisch agierenden Solisten des Ballettensembles vertreten: Elfenkönigin Titania (Viorica Bogoi), Prinz Babekan (Vlad Moldovan) sowie Harun al Rashid, Almansor und Karl der Große (allesamt verkörpert von Ballettmeister Rareş Arcadie Cîmpean).

Im Zentrum steht Webers Musik: Auf den knappen Handlungsfaden werden die Musiknummern aufgefädelt wie auf eine Perlenschnur. Da die Dialoge weitgehend gestrichen sind, entfallen Webers melodramatische Musikeinlagen (Nr. 9A–C und 14), ansonsten bleibt die Partitur aber (auch in ihrer Abfolge) weitgehend unangetastet, abgesehen von zwei Wiederholungen (Marsch Nr. 8, hier als Ballett-Rahmung vor und nach Fatimes Ariette Nr. 10, sowie Ende der Ouvertüre nochmals als Entreakt zum III. Akt) und einer Streichung (Hüons kaum je zu hörendes Rondo Nr. 20).

Insgesamt bleibt die dreiaktige Struktur erhalten, der erste Teil ist allerdings bis zum Quartett Nr. 11 (Abreise mit dem Schiff) erweitert, so dass sich Akt II auf die Sturm- und die Inselszene mit dem Meermädchen-Finale beschränkt. Die Zahl der Handlungsorte ist soweit wie möglich reduziert; Bühnenbildner Gyula Lőrincz und die für die Kostüme verantwortliche Andrea Ledenják lassen sie durch phantasievolle, mit Klischees spielende Assoziationen lebendig werden, mal durch Versatzstücke nur angedeutet, dann wieder opulent illustrierend: Wenn sich gegen Ende der Ouvertüre der Vorhang öffnet, versetzen überdimensionale Insekten, die teils aus dem Bühnenhimmel hängen, teils Oberons Thron flankieren, in die Elfenwelt. Das Ballettensemble, als Feen und Satyrn gekleidet, eröffnet zu den Ouvertüren-Klängen mit einem Elfenreigen (Choreographie: Melinda Jakab). Insgesamt wird dem Ballett in dieser Inszenierung stärker als üblich die Funktion der szenischen Verlebendigung zuerkannt.

Für den Orient (Bagdad-Szenen) stehen goldene Säulen, ein Diwan mit Seidenkissen bzw. Tänzerinnen in Pluderhosen und knappen Oberteilen samt durchscheinenden Tüchern, deren Darbietungen vor dem Kalifen und seinem Gast Babekan (Tanz zu Nr. 8) mehr mit europäischen Harems-Phantasien zu tun haben als mit Folklore des nahen Ostens. Bei Szenenwechseln innerhalb eines Akts helfen Filmeinblendungen, Umbaupausen zu vermeiden. So wird

der Sprung aus der Elfenwelt nach Bagdad während des I. Akts durch Projektionen kaschiert: Noch während der großen Hüon-Arie wird ein Gaze-Vorhang herabgelassen, hinter dem, halb durchscheinend, bereits Rezas Gemach aufgebaut wird (schade nur, dass der Elektroschraubendreher, mit dem der Diwan fixiert wurde, fast ebenso laut wie der Sänger war!); der Seesturm, den Puck zu Beginn des zweiten Teils heraufbeschwört, wird optisch allein durch Filmeinblendungen von Meereswogen erfahrbar.

Auf der einsamen Insel schafft allerlei Meeresgetier und ein gemaltes Schiffswrack im Hintergrund den passenden Rahmen, auch für das wiederum wesentlich vom Ballett bestimmte Final-Tableau. Nordafrika wird lebendig durch eine blaue Holztür mit schwarz-weißem Steinrahmen, erinnernd an einen pittoresken Postkartenblick aus dem tunesischen Sidi Bou Saïd, das schon Paul Klee und August Macke auf ihrer legendären Tunis-Reise begeisterte. Fast der gesamte III. Akt (exklusive Finale) spielt vor dieser Kulisse: Auf einem kleinen Basar finden sich die getrennten Paare wieder, erst Fatime und Scherasmin, dann erscheint Hüon; schließlich tritt Rezia aus der Tür und die Liebenden kommen, dank Oberons Intervention, gegen alle Widerstände endlich zueinander.

So bunt wie die kurzweilige Märchenrevue ist auch ihr Ende: Figuren aus der Elfenwelt, dem Orient sowie mittelalterliche Ritter und Edelfräulein bilden die Staffage, vor der sich der weltliche Herrscher Karl der Große und sein „Kollege“ aus dem Zauberreich Oberon begegnen; das Liebespaar hat allerdings Besseres zu tun: Rezia und Hüon entfliehen diesem Gipfeltreffen. Nichts kann ihre lange geprüfte Liebe jetzt noch aufhalten ...

Dirigent Zsolt Jankó setzte ganz auf die atmosphärische Kraft von Webers Musik, kostete den Klangzauber der Partitur aus und wusste vor allem mit den Soli der Holzbläser schöne Akzente zu setzen. Dass am Abend in Budapest die Balance im Orchester nicht immer stimmte und die Koordination zwischen Bühne und Graben mitunter zu wünschen übrig ließ, mag der besonderen Nervosität beim Gastspiel, vielleicht auch der Tagesform der Musiker geschuldet gewesen sein, tat dem insgesamt positiven Eindruck, den ganz besonders die sängerischen Leistungen prägten, allerdings keinen Abbruch. Adorján Pataki ist ein Hüon, wie ihn sich jede (auch größere) Bühne nur wünschen kann: ein kraftvoller und doch flexibler, klagschöner Tenor.

Yolanda Covacinschis ebenso schön geführter, heller Sopran entspricht nicht unbedingt der idealtypischen (meist dramatischer besetzten) Rezia, konnte allerdings durch Leichtigkeit und Beweglichkeit vor allem in den Nummern des I. Akts (besonders dem Finale) überzeugen. Die heikle Ozean-Arie meisterte die Sängerin klug disponierend. Das zweite Paar war mit Mária Molnár (Fatime) und Sándor Balla (Scherasmin) adäquat besetzt. Einziger Gast: Tony Bardon von der Rumänischen Nationaloper Klausenburg, der dem Elfenkönig Format verlieh. Selbst die kleineren Rollen waren erstklassig besetzt: mit Orsolya Veress als Puck und Tímea Fülöp als Meermädchen (kaum zu glauben, dass die junge Sopranistin nicht dem Solistenensemble, sondern dem Chor angehört).

Alles in allem ein turbulenter, phantasievoller und unterhaltsamer Abend, musikalisch auf beachtlichem Niveau, den das Publikum mit begeistertem Applaus honorierte.

Frank Ziegler

Augsburg: 1. Oktober 2017

Unheimliche Ausgeburten: Regisseur Hinrich Horstkotte orientiert sich in seinem Augsburger *Freischütz* stark an Johann August Apels Erzählung

„El sueño de la razon produce monstruos“ ist auf einem emblematisch gewordenen Capriccio von Francisco José de Goya zu lesen. Gut zwanzig Jahre vor Carl Maria von Webers *Freischütz* zeigt der spanische Maler, wie sich hinter einem schlafenden Künstler eine Wolke unheimlicher Tiere erhebt. Der Rationalismus des 18. Jahrhunderts und der euphorische Glaube, Naturwissenschaft und Technik lasse alles machbar, alles erklärbar werden, scheitern bei Goya, wenn die Vernunft schläft oder träumt. Die dunkle Seite der Existenz schert sich nicht um den Horizont der rationalen Erleuchtung.

Dem spüren auch Johann August Apel und Friedrich August Schulze (alias Friedrich Laun) in ihrem Gespensterbuch nach: Was sich vordergründig wie eine triviale Sammlung gruseliger alter Mären liest, ist von den Autoren als kunstvolle Verunsicherung einer allzu klar definierten Weltsicht konzipiert: Weder die von den Freunden der Aufklärung erwarteten lebhaften Streiche