

Salzburg: Premiere – 21. September 2019

Webers *Oberon* als turbulenter Bühnenspaß in Salzburg

Musikalische Leitung	Ido Arad
Inszenierung	Volkmar Kamm
Bühne	Konrad Kulke
szenische Choreographie	Verena Rendtorff
Ballett-Choreographie	Kristian Lever
Puck	Gregor Schulz
Oberon	Franz Supper
Rezia	Anne-Fleur Werner
Fatime	Tamara Gura
Hüon von Bourdeaux	Roman Payer
Scherasmin	George Humphrey
Kalif, Kapitain, Emir	Sascha Oskar Weis
Roschana, Verethusa	Verena Rendtorff
Meermädchen	Tamara Ivaniš, Hazel McBain
Nymphe	Mona Akinola
Mozarteumorchester	
Chors des Landestheaters (samt Extrachor)	

Die Aufführungsstatistik des *Oberon* hat sich in den zurückliegenden Jahren erstaunlich positiv entwickelt; mehrere größere und auch mittlere Bühnen haben sich des Stücks angenommen, das sowohl an die Regie (bezüglich einer stringenten szenischen Umsetzung) als auch an die Hauptdarsteller (vornehmlich an Rezia und Hüon) besondere Anforderungen stellt, jüngst auch das Salzburger Landestheater (Premiere: 21. September 2019). Derartige Mehrspartentheater haben dabei durchaus einen gewissen „Heimvorteil“, bieten sie dem genreübergreifenden Charakter des Werks durch das bereits institutionell vorgegebene Nebeneinander von Schauspiel und Musiktheater doch genau die passende „Infrastruktur“. Regisseur Volkmar Kamm weiß mit diesem Pfund zu wuchern und integriert neben den genannten Sparten auch das Ballett und (ausschließlich in der Schluss-Szene) sogar noch Puppenspiel-Elemente (der Hofstaat Karls des Großen als übermächtige Stabpuppen), um Planchés revuehafte Szenencollage zu einer rasanten, publikumswirksamen Abenteuer-geschichte mit reichlich komödiantischen Einsprengseln zu formen. Er

bleibt dabei weitgehend bei der Wieland-Planchéschen Grundhandlung, erlaubt sich aber – gerade bei der Schilderung von Rezas Entführung und der gemeinsamen Flucht aus Bagdad – auch erzählerische Freiheiten, wenn er etwa Hüon und Scherasmin, verkleidet als Straßenmusikanten, in die Stadt einziehen lässt (Hüons große Arie im I. Akt eignet sich freilich nur bedingt als „Ritterlied“, mit dem sich die Palastwachen ihre Vorurteile bezüglich des okzidental-ritterlichen Ehrenkodex⁷ bestätigen lassen). Im letzten Akt wird der soziale Abstieg von Hüon, Fatime und Scherasmin nicht durch Gärtnerarbeit im noblen Palastbezirk, sondern durch ihre Tätigkeit bei der Müllabfuhr von Tunis symbolisiert. Musikalisch orientierte man sich an der 1952/53 publizierte Bearbeitung von Karlheinz Gutheim und Wilhelm Reinking (Universal Edition) mit ihren Nummern-Umstellungen (Hüons Arie Nr. 5 rückt hinter das erste Finale, Fatimes Ariette Nr. 10 vor die Melodrame Nr. 9, das Terzett Nr. 18 vor das Duett Nr. 17); wenige, äußerst moderate Striche und Anpassungen sind der Inszenierung geschuldet (u. a. in der Sturmsszene Nr. 12, vgl. unten).

Kamm vertraut ganz auf den Darsteller des Puck als eigentlichen Spielmacher des Abends: Virtuoso agiert, gestikuliert und tanzt Gregor Schulz als fast schon hyperaktive Elfe; ein energiestrotzender Wirbelwind, dem seine Lieblingsnymphe Arethusa (Verena Rendtorff, zuständig auch für die szenische Choreographie) nicht weniger agil assistiert. Die Besetzung des Puck mit einem Schauspieler hat freilich Konsequenzen hinsichtlich der Musik: So fällt dessen Gesangssolo vor dem großen orchestralen Sturm („Geister der Luft“) dem Rotstift zum Opfer; in einer kürzeren Passage des Finale II („Meister sprich“) behilft Schulz sich mit Sprechgesang, wird dann aber doch stimmlich von einer eigens dafür eingeführten Nymphe (Mona Akinola mit vielversprechendem, jugendfrischem Alt) vertreten. Diese musikalischen Eingriffe wiegen allerdings weniger schwer als das dramaturgische Ungleichgewicht, das aus dem Fokussieren auf Puck als alleinigen „Handlungs-Träger“ resultiert: Aus dem titelgebenden Elfenkönig wird ein passiver, in Selbstmitleid badender Pantoffelheld im Nachthemd, das vom federbesetzten Königsmantel nur ungenügend kaschiert wird. Besonders Hüons Gegenspieler mutieren zu einer Trias alberner Witzfiguren, die der Schauspieler Sascha Oskar Weis mit erstaunlicher Wandlungsfähigkeit verkörpert: den Kalifen von Bagdad als

Gaddafi-Karikatur, den Piraten-Kapitän als Jack-Sparrow-Doppelgänger und den Emir von Tunis als Erdoğan-Parodie (an seiner Seite Verena Rendtorff als Frau Erdoğan / Roschana, die sich von der kopftuchtragenden „Mutter der Nation“ zur Anführerin der Palastrevolte mit eigenen, emanzipierten Herrschaftsphantasien mausert). Das trägt zwar viel zum Amüsement des Publikums bei, raubt der Seelenqual, die die vier Hautfiguren durch Oberons Prüfungen durchleiden müssen, aber jede Glaubwürdigkeit und bleibt damit den zentralen musikalischen Nummern eine angemessene szenische Motivation schuldig.

Jenen vier Hauptdarstellern ist je ein Ballett-Double an die Seite gestellt, das nach Bekunden des Regisseurs die Gefühlswelt der jeweiligen Figur anschaulich machen soll; leider fand Choreograph Kristian Lever dafür kaum die angemessenen Bilder. Einen Vorteil haben die Tanzeinlagen freilich: Die von Planché in ausufernden Dialogen geschilderten Handlungsabläufe lassen sich tänzerisch kompakt zusammenfassen und der Musik unterlegen, raffen die Handlung also wesentlich. Glücklicher als der Choreograph erfand Bühnenbildner Konrad Kulke sehr aussagekräftige, sich unmittelbar erschließende Ausstattungstücke: Der Elfenthron gleicht einer Schaukelstuhl-artigen Zweipersonen-Wippe, die durch Titanias Abwesenheit in Schiefelage geraten ist – Oberon ist sichtlich aus dem Gleichgewicht geraten. Den abgeschotteten Palastbezirk von Bagdad symbolisiert ein monumentales Gitter über die gesamte Bühnenbreite, den Harem von Tunis ein goldener Käfig, der aus der rechten oberen Orchesterloge herausragt. Das Schiff für die Flucht über das Meer wirkt wie aus einem überdimensionalen stählernen Laufrad herausgeschnitten; beängstigend schaukelt es im Sturm. Der Phantasie des Zuschauers werden durch solche Elemente nur Handreichungen geliefert, um den märchenhaften Feenwald, den prachtvollen Orient oder die brausende See selbst zu imaginieren.

Hinsichtlich der Inszenierung bleibt der Gesamteindruck also zwiespältig, um so überraschender und beglückender die musikalische Umsetzung (besuchte Vorstellung: 20. Dezember 2019). Das Haus ist nicht übergroß, besonders der Orchestergraben erlaubt keine allzu opulente Besetzung. Da man die Bläser nicht reduzieren kann und auch sonst – abgesehen vom „türkischen Schlagwerk“, das in eine Orchesterloge ausgelagert wurde, – keine räumlichen Alternativen hat, blieb eine Reduzierung des Streicherapparats

die einzige Option, was der Farbigkeit der Weberschen Partitur aber keinerlei Abbruch tat; im Gegenteil, manches Instrumentierungsdetail kam dadurch besser zutage als in der sonst üblichen größeren Besetzung. Ido Arad hatte mit dem Mozarteumorchester hörbar an solchen Feinheiten gearbeitet. Seine Tempi waren oft sehr (teils zu) zügig, doch wenn er sich und dem Orchester Ruhe gönnte, etwa im Mittelteil der großen Hüon-Arie oder im Finale I, gelangen wahrhaft bezaubernde Momente. Der Chor der Haremswächter etwa ließ, auch dank des bestens aufgelegten Chors des Landestheaters (samt Extrachor), den ganzen Zauber einer südlichen Sommernacht aufblühen.

Noch beglückender war die Besetzung der Solopartien, bei den vier Hauptdarstellern gepaart mit unbändiger Spielfreude: Die Reduzierung des Orchesterapparats und die Raumverhältnisse ermöglichten es, Rezia und Hüon nicht, wie üblich, mit dramatischen, sondern mit lyrischeren Stimmen zu besetzen. Anne-Fleur Werner erinnerte mit ihrem jugendfrischen Timbre eher an eine Pamina als an eine Rezia, gestaltete die kräftezehrende Partie aber ohne jegliche Einbuße. Ihr gelangen die Zartheit der Vision, die geläufigen Passagen im ersten Finale und die Dramatik der Ozean-Arie gleichermaßen; mit bezwingender Schlichtheit machte sie die Cavatine des III. Akts zu einem Höhepunkt des Abends. Roman Payer erwies sich als ein ihr ebenbürtiger Partner. Die gefürchtete Arie Hüons im I. Akt meisterte er scheinbar mühelos, die Preghiera brachte die lyrischen Qualitäten seines Tenors bestens zur Geltung, und das in szenischen Aufführungen fast immer gestrichene Rondo „I revel in hope“ lieferte einen eindrucksvollen Beweis für die Beweglichkeit seiner Stimme. Bei George Humphreys stimmlich edlem und schauspielerisch agilen Scherasmin bedauerte man nur, dass Planché und Weber der Partie nicht wenigstens eine Arie gegönnt haben. Tamara Gura verlieh der Fatime ihren üppig-satten Mezzo; für die Partie der jungen Dienerin vielleicht nicht die Idealbesetzung, aber in den Duetten, dem Terzett und dem Quartett wusste sie sich geschickt zurückzunehmen, so dass das Solistenensemble absolut homogen wirkte. Franz Supper reichte als Oberon nicht an die Qualitäten dieses Quartetts heran und war zudem ein Garant für Tempo-Irritationen zwischen Graben und Bühne, die fast alle seine Gesangsdarbietungen an diesem Abend überschatteten. Dafür verzauberten im Finale II gleich zwei Meermädchen (Tamara Ivaniš und Hazel McBain) und die bereits genannte

Nymphe (Mona Akinola) mit wirkungsvollen Kurzauftritten. Alles in allem also ein eindrucksvoller Beweis für die musikalische Leistungsfähigkeit des Hauses – Chapeau!

Frank Ziegler