

Die Quadratur des Kreises? – Die szenische Neuinterpretation der *Euryanthe* in Dresden

Ein Gespräch zwischen Joachim Veit und Frank Ziegler

[FZ] Die Sächsische Staatsoper hat der Stadt Dresden ein besonderes Geschenk zum Jubiläum gemacht und ein beglückendes dazu: eine Neuproduktion von Webers *Euryanthe* (Premiere 25. Februar 2005). Webers zweifellos ambitioniertestes Bühnenwerk hat in den letzten Jahren außerhalb des deutschen Sprachraums eine kleine „Renaissance“ erlebt (Aix en Provence, Cagliari, Glyndebourne, Amsterdam). Nun endlich wagt sich auch eine deutsche Bühne an eine Neudeutung, nachdem die letzte szenische Annäherung hierzulande fünfzehn Jahre zurückliegt.

[JV] „Endlich“ kann man im Falle Dresdens nur dreimal unterstreichen. Ich wollte es gar nicht glauben, als ich in der Februar/März-Ausgabe der Hauszeitschrift der Dresdner Staatsoper *semper!* las, daß dieses Werk nach über 80 Jahren – ich buchstabiere: achtzig Jahren! – an Webers langjähriger Wirkungsstätte Dresden erstmals wieder szenisch einstudiert wurde. Schon bei der ebenfalls „dicht am Quell“ bleibenden, soll heißen nicht einer der zahllosen Umarbeitungen folgenden Nürnberger Inszenierung von 1991 mußte man sich im Nachhinein fragen: Warum um alles in der Welt wird diese Oper für bühenuntauglich gehalten, warum fällt diese großartige Musik dem Wahn zum Opfer, sie entfalte ihre Wirkung nur im Konzert? Regisseur Wolfgang Quetes war damals eine weitgehend schlüssige Interpretation durch eine „vorsichtige, den originalen Eindruck kaum störende regietechnische Auslegung“ gelungen (so Frank Heidlberger in *Weberiana* 1, S. 20ff.), die beim Publikum viel Anklang fand. Auch die konzertante Aufführung in Mainz im Juni 2003 hatte durchaus großen Appetit auf eine neue szenische Umsetzung geweckt (vgl. dazu *Weberiana* 13, 2003, S. 117ff.).

[FZ] Wie schon in Nürnberg bekennt man sich auch in Dresden zum vielgeschmähten Originallibretto. Die frühere Gewißheit, daß *Euryanthe* nur in überarbeiteter Form überhaupt spielbar ist, weicht allmählich einer neuen Rezeptionshaltung: Das Stück in seiner ursprünglichen Form wird von den Regisseuren als Herausforderung begriffen; gerade die Brüche machen es spannend, fordern Interpretationen heraus. Dabei macht es sich Regisseurin Vera Nemirova nicht leicht: Einerseits wirft sie den Ausstattungsballast des romantischen „Mittelalter“-Spektakels ausnahmslos über Bord

– keine gotisierenden Dekorationen und Kostüme, kein Ballett –, andererseits bleibt sie dem Chézy-Text und dem nicht immer nach Gesichtspunkten der Logik gesponnenen Handlungsfaden, von wenigen Umdeutungen abgesehen, treu. Mich hat das Resultat dieser Annäherung an das Stück fasziniert, zumal auch ich bislang zu den Skeptikern gehörte, die bei aller Euphorie für Webers grandiose Musik dem Werk auf der Bühne keine längerfristige Überlebenschance einräumten. Nemirovas Interpretation hat mich, von einzelnen nicht gelungenen Details abgesehen, eines Besseren belehrt!

[JV] Ich muß gestehen, daß mich die Vorurteile gegen den Text (die auch Vorurteile gegen Webers eigene Auffassung sein müssen, da er wesentlich an dem Libretto mitgewirkt hat und mit der Arbeit der Chézy zufrieden war) seit langem gewurmt haben und ich nie begriff, warum eine Fassung wie jene von Kurt Honolka wirksamer sein sollte als das – zugegebenermaßen logische Brüche aufweisende – Original. Deshalb finde ich die jüngeren „werktreueren“ Tendenzen erfreulich, zumal die Musik mit ihrem thematischen Beziehungsreichtum von Weber auch großformal mit viel Überlegung konzipiert ist – sieht man von Zugeständnissen an lokale Traditionen (wie sie in dem 1825 für Berlin nachkomponierten, hier in Dresden gestrichenen *Pas de cinq* zum Ausdruck kommen) einmal ab. Die Herangehensweise von Frau Nemirova ist daher ein sehr erfreuliches Zeugnis für ihren Respekt gegenüber dem Stück.

[FZ] Nemirovas Grundansatz ist, der Vorgeschichte der Oper größere Aufmerksamkeit zu widmen: Wie der *Freischütz* – dort hat sich diese Sichtweise weitgehend durchgesetzt – ist auch die *Euryanthe* ein „Nachkriegs-Stück“, sie spielt also in einer Zeit fragwürdig gewordener Moralvorstellungen, aufgebrochener gesellschaftlicher Normen, in einer brutalisierten Zeit. Wäre es sonst denkbar, daß ein Schöngeist wie Adolar um seine Braut wettet?

[JV] Dieses Motiv fanden ja auch Webers Zeitgenossen despektierlich!

[FZ] Die Regisseurin findet eindringliche Bilder: Ausgelassen warten Frauen auf die Heimkehr ihrer Männer aus dem Krieg. Die Rückkehrer sind aber nicht dieselben, die sie vor dem Krieg waren. Körperliche wie seelische Krüppel mit toten Gesichtern – sie bleiben Gezeichnete, die sich der Wiedersehensfreude erst allmählich öffnen können. Opfer sind zu beklagen, etwa Udo, der in der Schlacht fiel, und Emma, Adolars Schwester, die sich nach dem Tod ihres Geliebten das Leben nahm – Einzelschicksale, die sich sozusagen vervielfachen. Emma ist hier kein Geist, vielmehr eine der

vielen psychischen Verwundungen, die der Krieg zurückgelassen hat und die den Neubeginn belasten. Schade nur, daß diese Szenen die Ouvertüre „bebildern“ und damit Webers Musik Aufmerksamkeit und auch Kraft rauben.

[JV] Da würde ich nicht nur „schade“ sagen! Dieses ewige Verhunzen von Ouvertüren durch „Bebilderung“ bin ich inzwischen gründlich leid. Auch das „Hausreinigen“ bzw. Fegen, mit dem hier die Ouvertüre eröffnet wird, scheint mir schon eine Obsession vieler Regisseure zu sein und sollte vielleicht besser einmal in den Köpfen erfolgen. Die anschließenden Hochzeitsvorbereitungen zum „weiblichen“ Thema mochten als simple Konnotation angehen, dagegen ließ die Identifikation der Emma-Musik mit den heimkehrenden Invaliden durchaus aufmerken und eine neue Sicht dieses zentralen Motivs der Oper erwarten. Aber wo blieb die Beziehung dieses Bildes zu den späteren Reminiszenzen des Themas bzw. der „Verrats-Szene“? Wenn solche Ideen nicht weiterverfolgt werden, bleiben sie tote Erfindungen, die nichts für die Interpretation bewirken. Und bei einigen albernem Zutaten, etwa der ständigen Medien-Präsenz bei den Auftritten des Königs oder der Polterabend-Atmosphäre im 2. Bild mit Wäschekorb und Kaffeemaschine als Hochzeitsgeschenke, fragte man sich, ob diese Mittel der Distanzierung wirklich nötig waren.

[FZ] Gewiß, einzelne Bilder haben auch mich nicht überzeugt. Andererseits gestaltet Nemirova Szenen von unglaublicher Dichte, wenn sich etwa Lysiart und Eglantine nach ihrem Blutschwur im II. Akt just auf Emmas Grab auch körperlich vereinigen, wenn aus ihrem unbändigen Haß, geboren aus zurückgewiesener Liebe, ein geradezu eruptives Begehren resultiert, das aber nur kurzzeitig Erfüllung gewährt. Die mehr oder minder gelungenen Modernisierungen geben der Regisseurin jedenfalls die Möglichkeit, die Oper zeitlich quasi zu neutralisieren: mittelalterlicher Lehenseid und herrschaftliche Medien-Präsenz des 21. Jahrhunderts stehen nebeneinander und schaffen eine gewisse Zeitlosigkeit, die durch die neutralen Kostüme (zeichenhaft in schwarz, weiß und rot) und Dekorationen von Gottfried Pilz unterstrichen wird. Das funktionale Bühnenbild ermöglicht schnelle Umbauten und fördert den Fluß der Musik, auch wenn der äußerst wandlungsfähige Kasten-Einbau der beiden ersten Akte – mal Halle, mal Burghof in Nevers – unschöne optische wie auch akustische Barrieren schafft, zumindest, wenn man nicht in der zentralen Blickachse sitzt. Mit dem Finale II gerät die heile Welt der rechten Winkel dann ins Wanken: Die behütenden Mauern bersten, die Deckenteile hängen

bedrohlich verkantet über der Szene, können scheinbar jederzeit herabstürzen. Eine fast leere Bühne zeichnet die Wildnis zu Beginn des III. Akts – Pendant zur seelischen Leere der Protagonisten.

[JV] Übrigens hatte schon Quetes in Nürnberg auf eine (dort durch Säulenreihen begrenzte) Bühnenhalle als einheitliches „Spielfeld“ gesetzt, dieses nüchterne Äußere dann aber durch üppige Kostüme konterkariert. Die Bühne von Nemirova und Pilz erhöht die Distanz und läßt die Kälte der Schachzüge dieses Spiels spüren, aber die Distanzierung nahm m. E. der Musik an einigen Stellen auch viel von ihrer spezifischen, durch eine kongeniale Bühnengestaltung deutlicher sprechenden „Seele“. Das ist mir besonders im II. Akt aufgestoßen, denn das Dämonische mußte hier allein von Musik und Aktion vermittelt werden, die Sänger wurden aber in



Camilla Nylund (Euryanthe)
und Olaf Bär (Lysiart)
Foto: Matthias Creutziger

ihrem deutlich spürbaren Streben nach Erhöhung der Wirkung vom Szenischen nicht gestützt. Dagegen hat mich z. B. im III. Akt die fast nackte Bühne nach Euryanths Aussetzung in der Wildnis nicht gestört, auch wenn so die todesnahe Trostsuche in der Natur reine Illusion blieb.

[FZ] Der III. Akt ist sicherlich für jeden Regisseur der schwierigste: erst die Schlangenszene, die leicht ins Lächerliche umschlägt und daher gerne gestrichen wird, dann die allzu schnelle Umstimmung der Hofgesellschaft, die der eben noch verteuflten Euryanthe sofort wieder ihr Vertrauen schenkt, schließlich der Scheintod der Titelfigur und ihre unvermittelte „Wiederauferstehung“. Nemirova bietet für alle diese Unwahrscheinlichkeiten Lösungen an; mit unterschiedlichem Erfolg. Für mich am überzeugendsten: Die Schlange ist hier kein Drache,

kein Lindwurm, es ist Eglantine, die Adolar und Euryanthe verfolgt hat. Ein bestechender Gedanke: Bezeichnet nicht Euryanthe selbst Eglantine als „Natter unter Rosen“? Die einst von Adolar Zurückgewiesene macht dem noch immer Geliebten eindeutige Avancen und wird nun, da Adolar sich betrogen glaubt, von ihm in Gegenwart seiner Braut erhört. Dieser Schock, diese Demütigung zerbricht Euryanthe; sie verfällt dem Wahnsinn und versucht in ihrer nachfolgenden Solo-Szene manisch, sich immer wieder unter ihrem Brautschleier zu verbergen.

[JV] Aber auch hier scheint mir das Konzept nicht zu Ende gedacht. Eglantine als Schlange ist eine frappierende Idee – aber schon ihre Einführung in dieser Szene widerspricht dem Textbuch: Hier warnt nicht Euryanthe vor der Schlange, sondern Adolar sieht diese zuerst. Text und Aktion passen hier einfach nicht zusammen.

[FZ] Eine eher peinliche Verlegenheitslösung nötigte der Regisseurin zudem der Ausruf des Königs „O seht! die Schlange erlegt von starker Hand!“ ab – er hob dazu den von Eglantine zurückgelassenen Schleier (die Schlangenhaut???) auf, ohne vom Vorgefallenen wissen zu können.

[JV] Auch der „Bruch“, Euryanthes Wahrnehmungs-Verschiebung, wurde mir szenisch nicht deutlich genug; daß sie nach ihrem Zusammenbruch von Pflegern eines Irrenhauses auf das Krankenbett gehievt wurde, war letztlich eine Art „Holzhammer-Methode“, mit der dann auch der Jägerchor als läppische Frühsporn-Musik ins Irrenhaus verlegt wurde. Psychologisch blieb völlig unverständlich, warum die Anstalts-Insassen plötzlich alle gemeinsam mit Schrecken „Euryanthe!“ erkennen sollten.

[FZ] Hinsichtlich der Psychiatrie sind wir einer Meinung; auch die Idee, das ländliche Intermezzo zu Beginn von Szene III/4 mit den Darbietungen eines Wanderzirkus samt Akrobaten, Jongleuren und einem Feuerschlucker zu illustrieren, hat mich nicht wirklich überzeugt, schien mir eher aus der *Verkauften Braut* entlehnt. Trotzdem muß man der Nemirova große „handwerkliche“ Stärken bescheinigen: Die psychologischen Porträts, die sie mit den vier Hauptakteuren erarbeitete, waren für mich absolut überzeugend, nicht einseitig schwarz/weiß gezeichnet, sondern mehrschichtig und auch beim „bösen“ Paar Eglantine und Lysiart berührend. Besonders die Figur der Eglantine ist deutlich aufgewertet – eine Zerrissene zwischen Liebe und Haß, Stolz und Minderwertigkeitsängsten. Die vier Sänger glänzten als Darsteller; mit Sicherheit auch ein Verdienst der bis in kleinste Gesten gearbeiteten, absolut überzeugenden Rollen-Charakterisierung durch die Regisseurin! Nemirova versteht es zudem, Ensembles zu formen, den

Chor auf der Bühne zu bewegen und in das Geschehen einzubinden – eine Tugend, die in der heutigen Zeit, da oftmals Schauspielregisseure Opern inszenieren, rar geworden ist. Und sie beherrscht eine zeichenhafte Bildsprache von großer Plastizität und Eindringlichkeit: wenn sich Euryanthe etwa in ihrem ausladenden, zur Bewegungslosigkeit zwingenden Brautkleid selbst verfängt, wenn Lysiart dieses Kleid als Symbol ihrer Reinheit und Unnahbarkeit mit Straßenschuhen betritt und damit entweiht, wenn der wütende Mob das Kleid schließlich zerfetzt, wenn ihr Brautschleier erst zur Fessel mutiert, schließlich zum Totenschleier.

[JV] Es fällt mir schwer, nach der einen besuchten Vorstellung präzise zu urteilen, doch kann ich diese positive Beurteilung der Personenregie nicht teilen. Vieles schien mir sehr bemüht oder veräußerlicht. Von einer wirklich psychologisierenden Handlungsführung, wie ich sie in den letzten Jahren etwa in Inszenierungen Peter Konwitschnys erlebt habe, schien mir diese Produktion noch deutlich entfernt.

[FZ] Wobei die Nemirova eine Meisterschülerin von Konwitschny ist –

[JV] Das mag sein, doch seine spezifische Art, die Regie stärker aus der Partitur als aus dem Plot heraus zu entwickeln, fehlte mir. Webers Musik ist ein so feiner Seismograph der Seelenzustände der Figuren, daß hier eine szenische Entsprechung nötig gewesen wäre, die mir an diesem Abend trotz aller Bemühungen weitgehend fehlte.

[FZ] Bleibt das problematische Finale III. An ein Happyend glaubt die Regisseurin nicht: Euryanthes Tod war endgültig. Über ihrer Leiche ersticht Lysiart Eglantine und wird festgenommen. Mit seiner Selbstanklage, nicht Lysiart, sondern er selbst wäre der Mörder, tritt Adolar aus dem Bühnengeschehen heraus auf die Vorbühne; der Vorhang fällt. Adolar erkennt seine Mitschuld und verläßt gebrochen die Bühne – Stille. Hinter dem Vorhang erklingt schließlich die Nachricht vom angeblichen Wiedererwachen Euryanthes – ein Wunschbild, eine Vision. Nach erneuter Öffnung des Vorhangs erkennt man eine Hochzeitsszene, aber wer ist das Brautpaar? Bertha in Euryanthes Hochzeitskleid und Rudolph? Vor der Szenerie besingen Euryanthe und Adolar im Gestus einer konzertanten Aufführung die bedingungslose Liebe. Ein offener Schluß voller Fragen.

[JV] Wenn der schuldbewußte Adolar vor dem Vorhang steht, ist die entstehende Zäsur durchaus sehr theaterwirksam, und der von ferne erklingende Chor wird danach als ein eigenartig unwirklicher, realitätsferner Theater-effekt wahrgenommen. Aber die Distanzierung im Schluß wollte für mich mit dem Vorangegangenen zusammen keine höhere Sinneinheit ergeben;

das erwähnte zentrale Emma- bzw. Erlösungsmotiv steht hier unvermittelt im Raume. Gerade bei solchen szenisch-musikalischen Zusammenhängen müßte sich aber die Regiearbeit bewähren.

[FZ] Unsere widersprüchlichen Eindrücke bezeugen: die Inszenierung polarisiert; sie fand auch beim Premieren-Publikum geteilte Aufnahme. Einhellig war hingegen die Begeisterung bezüglich der musikalischen Seite der Aufführung, aus meiner Sicht allerdings nicht ganz zu Recht. Die Dresdner Staatskapelle blieb m. E. hinter ihren Möglichkeiten zurück. Das Orchester gehört ohne Frage zu den Spitzenensembles in Deutschland; ein Klangkörper mit einer langen und gerühmten Tradition, zu der auch Weber gehört. Dem ehemaligen Kapellmeister fühlen sich die Musiker der Staatskapelle bis heute verpflichtet, und nicht zuletzt mit der faszinierenden Einspielung der *Euryanthe* unter Marek Janowski aus dem Jahr 1974 hat die Kapelle Maßstäbe in der Weber-Interpretation gesetzt. Aber auch Orchester haben eine Tagesform, und die war am Premierenabend offenbar nicht die beste; ohnehin ist eine Studioproduktion nie mit dem Live-Musizieren zu vergleichen. Über jeden Zweifel erhaben zeigten sich die Streicher, die etwa das zarte Gespinnst der Emma-Episode fast schwerelos hintupften. Die Solo-Bläser aber enttäuschten: klangfarblich wie gestalterisch geradezu totenblasse Flöten in Adolars inniger Arie Nr. 12 („Wehen mir Lüfte Ruh“), ein unsensibles Solo-Fagott in Euryanthes erschütternder Szene Nr. 17 („So bin ich nun verlassen“), unsichere Hörner im Jägerchor – das sollte so gehäuft einem Orchester dieses Ranges nicht passieren! Einige klangliche Unschönheiten mögen mit meinem akustisch ungünstigen Sitzplatz im Parkett nahe dem Graben zu erklären sein, aber durchaus nicht alle.

[JV] Die Enttäuschung über die Interpretation dieses sonst so großartigen Orchesters hängt vielleicht auch mit dem Bekenntnis des Dirigenten Jun Märkl zusammen, das Stück mit „Abstand zur romantischen Tradition“ wiederzugeben. Wenn darüber aber die Raffinesse der musikalischen Sprache Webers, die mit kleinsten Mitteln Seelenregungen fühlbar werden läßt, verlorengelht, wenn sich durch eine allzu starre bzw. wenig subtile, in ihrer Nüchternheit die Möglichkeiten zu kleinsten agogischen Feinheiten oft außer Acht lassende Interpretation die „Seele“ der Musik nicht entfalten kann, so finde ich dies sehr bedauerlich. Für mich gehört diese Musik zum Großartigsten, was Weber geschrieben hat – aber sie wird in einem solch unflexiblen Käfig nie zu wirklichem Leben erwachen. Dies mag sicher überpointiert sein, aber ich fand es sehr bedauerlich, daß dieses

mutige Plädoyer für das Werk insgesamt etwas lau blieb, da über viele Details nahezu achtlos hinwegmusiziert wurde und eine wirkliche *pianissimo*-Kultur fehlte (nie hörte man der „Lüfte Ruh“ so laut wie hier in der Einleitung zu Adolars Arie).

[FZ] Nach seiner Ankündigung im Programmheft zu urteilen, versuchte Märkl, Weber nicht rückwärtsgewandt (von der Spätromantik und Wagner her), sondern eher aus seiner Zeit heraus zu interpretieren. Trotzdem ging es mir so, daß die geradezu schablonenhaften Übernahmen Wagners in seinen *Lohengrin* mir nie so deutlich bewußt geworden sind, wie gerade bei dieser Aufführung. Die Zwiegespräche Euryanthe – Eglantine im I. Akt, Eglantine – Lysiart im II. Akt sind als Vorbilder für Elsa, Ortrud und Telramund unbestritten; Muster, die Wagner seiner eigenen Tonsprache anverwandeln konnte, ohne aber, wie ich finde, sie zu übertreffen. Unabhängig davon, ob Märkl seine eigenen Vorgaben einlösen konnte, hat mich seine Lesart der Partitur allerdings angesprochen; mir erschien sie dramaturgisch gut gegliedert, mit Gespür für Tempi und Steigerungen. Sängerfreundlich seine klare Schlagtechnik, auch wenn er den Solisten musikalisch nichts schenkte. Den zweiten *Andante-con-moto*-Abschnitt in Lysiarts großer Arie Nr. 10 („So weih' ich mich den Rachgewalten“) habe ich noch nie so gedehnt gehört – beeindruckend, daß Olaf Bär hier stimmlich gehalten konnte!

Weitgehende Einigkeit herrscht sicher bei den Gesangssolisten: Die Hauptakteure sind mit wirklichen Ausnahmesolisten besetzt. Camilla Nylund ist eine zarte, stille Euryanthe – bezwingend in den lyrischen Passagen, aber auch den kräftezehrenden dramatischen Aufgipfelungen gewachsen. Klaus Florian Vogt ist als Adolar ein absoluter Glücksfall: optisch wie vokal ein „Strahlemann“. Nach seiner ersten Romanze blühen alle Mandelbäume; so innig, so nobel hört man diesen Weber-,„Schlager“ selten. Fast meint man, diese feine Stimme wäre im Kampf dem Widersacher Lysiart nie und nimmer gewachsen, doch weit gefehlt! Ein strahlender, glänzender Held über den ganzen Abend! Evelyn Herlitzius bezwingt weniger durch schöne als durch ausdrucksstarke Töne – ihre Eglantine gleicht einem Vulkan: eruptiv, fast übermenschlich in ihrer Kraft und Leidenschaft. Ihre unglaubliche Wandlungsfähigkeit, ihre bedingungslose Identifikation mit der Partie lassen den Zuhörer ein packendes Seelendrama erleben.

[JV] Gerade die Dramatik der musikalischen Nummern der Eglantine habe ich z. B. in Mainz viel intensiver erlebt. Das Vulkanhafte schien mir

hier ein äußerlich Eruptives, nicht der alles versengenden inneren Glut entsprungen, mehr aufgesetzt als wirklich gefühlt. Vogt, der als Adolar auch für mich der Star des Abends war, gelang es dagegen besser, auch musikalisch seine zwischen vertrauender Ruhe und blinder Verzweiflung schwankenden Stimmungen zu vermitteln. Camilla Nylund hast Du treffend charakterisiert, Olaf Bär schien nach meinem Gefühl etwas an der obwaltenden „Nüchternheit“ zu leiden, obwohl er sich mit Verve in das Fach des Dämons stürzte.

[FZ] Olaf Bär ist als Lysiart m. E. eine Fehlbesetzung: Die Partie liegt ihm zu tief. Sein nobler Bariton hat nicht die Schwärze, die dem Gegenhelden gebührt. Daß er trotzdem ein durchdachtes, überzeugendes Rollenporträt zeichnet – stimmlich wie szenisch –, spricht für die Qualität und den Rang des Sängers! Alle vier Akteure beeindruckten zudem durch ihre Textdeutlichkeit, die für das Verständnis der Weberschen Musik unerlässlich ist. Johann Tilli als König und Timothy Oliver als Rudolph rundeten den positiven Gesamteindruck ab; Roxana Incontrera (Bertha) überzeugte darstellerisch eher denn stimmlich. Geradezu beglückend allerdings der Staatsopernchor (Einstudierung: Matthias Brauer), besonders die Männer faszinierten durch Klangsinne und Ausdrucksstärke.

[JV] Auch da noch ein ärgerliches Detail: Die Textverständlichkeit der Solisten war bei den Männern durchweg mustergültig, bei den Frauen weniger. Warum muß man dann aber die für das Verständnis der Handlung wichtige Szene um Emmas Geheimnis ausgerechnet in die Bühnenmitte verlegen, wo Euryanthe und Eglantine wesentlich schwerer verständlich sind als an der Rampe? – Aber genug des Meckerns! Die Chöre waren tatsächlich eine wahre Wonne (von großer Schlagkraft etwa in der „Kampfsport-Arena“ im III. Akt), und der Abend erfüllte trotz mancher Bedenken eine wichtige Aufgabe: Er machte deutlich, daß Webers „Sorgenkind“ die Versuche einer Wiederbelebung wahrlich lohnt – und das hoffentlich nicht nur alle 80 Jahre! Überzeugend war das Dresdner Plädoyer durchaus, es hätte aber noch glänzender sein können (vielleicht wird es das in den kommenden Aufführungen noch). Auf eine von Anfang bis Ende überzeugende szenische Umsetzung aber warte ich noch – vielleicht bis zum Sankt Nimmerleinstag?

[FZ] Da bleiben wir geteilter Meinung; aus meiner Sicht ist die Nemirova der „Quadratur des Kreises“ – einer in sich schlüssigen Darbietung des problematischen Werks – sehr nahe gekommen und hat eine wirkliche szenische Rehabilitation der *Euryanthe* geschafft. Bleibt zu hoffen, und da sind wir

uns auf jeden Fall einig, daß die Oper sich länger auf dem Spielplan hält: hier in Dresden, aber auch an anderen Bühnen. Für das Frühjahr 2007 ist jedenfalls in Dresden eine neue Aufführungsserie geplant, die man nur wärmstens empfehlen kann!

Weber meets Klemm

Am Samstag, den 13. Mai 2006, konnten Weber-Fans und solche, die es werden wollen, in den Genuß eines überaus gelungenen Konzerts mit Weberscher Musik kommen. In der Annenkirche zu Dresden erklangen beide Messen des Komponisten innerhalb eines Programms und umrahmten die Uraufführung von „3 in 1“, einem Stück von Ekkehard Klemm, Professor für Dirigieren an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber“ und seit 2004 auch Leiter der Dresdner Singakademie. Daher verwunderte es nicht, daß neben dem Kammerchor der Singakademie, der die Messen interpretierte, in den solistischen Partien blutjunge Sänger und Sängerinnen, durchweg Gesangsstudenten der Dresdner Musikhochschule, beegneten.

Bei der Komposition „3 in 1“, die Klemm als Auftragswerk für die Singakademie komponiert hat, wirkten sogar sämtliche Chöre der Singakademie (d. h. Großer Chor, Kammerchor, Kinderchor und Seniorenchor) mit. Die Begleitung übernahm – was wiederum in bezug auf Webers romantische Musik und die zeitgenössische Komposition erstaunte – das tschechische Barockorchester „Collegium 1704“. In seinen Ausführungen im Programmheft begründete Klemm seine Wahl damit, daß ihn die Tongebung der alten Instrumente gereizt und inspiriert hätte, auch v. a. im Kontrast zu den (auf denselben Instrumenten gespielten) Weberschen Messen.

Das einem wahren Kraftakt gleichende Konzert (besonders für das Orchester und den Kammerchor der Singakademie, denn alle drei Stücke wurden ohne Pause hintereinander musiziert) war im Gegensatz zu seiner überzeugenden Qualität leider nur mittelmäßig besucht, was wohl zum einen mit dem reichlichen Konzertangebot im Jahr des 800jährigen Stadtjubiläums, zum anderen aber auch mit dem Umstand zu tun haben könnte, daß Webers Messen, vermeintliche Rand- und Gelegenheitswerke, immer noch zu sehr im Schatten des dramatischen Schaffens des Komponisten stehen. Wie man sich in dem Konzert überzeugen konnte, wirklich zu Unrecht, denn es handelt sich trotz der Rücksichten auf lokale Traditionen und Gegebenheiten, die Weber zu beachten hatte, um Arbeiten in einem neuartigen Stil in von Weber