

## Aufführungsberichte: Weber in Theater und Konzert

### Überzeugender Bühnenerfolg: Roland Aeschlimann inszeniert Webers *Euryanthe* in Karlsruhe aus dem Geist der Romantik

An *Euryanthe* hat sich schon so mancher Regisseur die Zähne ausgebissen – oder es gleich gar nicht versucht, sich auf das Stück einzulassen. Es hat ja seinen Grund, dass Webers „Große romantische Oper“ trotz ihrer wegweisenden musikalischen Gestalt, trotz ihrer dankbaren Herausforderungen für Dirigent, Orchester und Sänger, so selten im Musiktheater erscheint. Die These dürfte nicht zu gewagt sein, dass ein regieverliebter Opernbetrieb mit einem Thema, das unrettbar in seine zeitgeschichtlichen Fesseln verstrickt ist, dann nichts anfangen kann, wenn romantische Zumutung, Sensibilität für das Übersinnliche und überlebte gesellschaftliche Ideale ein kaum durchdringbares Gedankenspinnt bilden.

Romantische Zumutung: Beliebt ist die Ablenkung ins Gesellschaftskritische, wie bei Regiekonzepten zum *Fliegenden Holländer* allenthalben zu beobachten. Oder eine psychoanalytische Engführung, die sich zu oft in krudem Freudianismus erschöpft. Mit Metaphysik beschäftigt man sich nicht gerne – und wenn, dann im Sinne einer Dekonstruktion oder einer ziellosen Erweiterung ins Phantastische.

Überlebte gesellschaftliche Ideale: Webers *Euryanthe* lässt sich nur als Drama begreifen, wenn das biedermeierliche Frauenbild als damals moderne Ausformung des Patriarchalismus verständlich gemacht wird. Leiden, Dulden, Passivität: Das sind die Stichwörter für eine Ideologie, die aktive Frauen wie Eglantine oder Ortrud als böse Bedrohung wahrnehmen muss. Wobei auch hier vor einer reduktiven Sicht zu warnen ist: Opernfiguren sind vielschichtig, funktionieren auch in politischen, weltanschaulichen, psychischen Zusammenhängen.

Übersinnliche Phänomene: Gespenstergeschichten sind besonders heikel zu knacken. Der weltspaltende Bruch, an dem die Romantiker leiden; die Sehnsucht, die sich ins Unendliche, Jenseitige richtet; die fremden, dämonischen, transzendenten Mächte; die ungreifbaren Bedrohungen; die ständige Infragestellung der eigenen Identität; die zerbrechende Konsistenz der Weltenkenntnis; die Gefährdung der empirischen Erfahrung; der Einbruch des Transzendenten: In einer zwischen plattem Rationalismus und verstiegener Esoterik changierenden Pluralität weltanschaulicher Tendenzen dafür passende, überzeugende Bühnen-Chiffren zu finden, ist eine beinahe unlösbare Aufgabe.

All dies berücksichtigend kann man Roland Aeschlimanns Deutung der *Euryanthe* am Badischen Staatstheater Karlsruhe (Premiere 29. Mai 2010, Wiederaufnahme: 25. September 2010) nur höchsten Respekt zollen. Gemeinsam mit Jan Eßinger geht er von einer präzise formulierten Theorie des Romantischen aus und versucht, sie mit passenden Bildern, Symbolen und archetypischen Signalen szenisch umzusetzen. Die Bühne aus geometrischen Formen scheint Bezug zu nehmen auf die Welt der streng definierten Vernunft, der Zahlen und Figuren; mit Adolar und Euryanthe, aber auch dem stets präsenten Geist Emmas manifestiert sich die von Novalis so genannte Welt des Wunderbaren und des Gefühls in diesem kalten, abgezirkelten, vom Licht Gerd Meiers immer wieder in neue visuelle Aspekte getauchten Raum der festgelegten Begriffe und Bezüge.

Die Bewohner dieser Welt – bei E. T. A. Hoffmann ist es die der ahnungslosen, für das Jenseitige unempfindlichen Spießler – sind etwa die Ritter, die wie schwarz gepanzerte, kollektiv agierende Automaten agieren. Adolar trägt mit sich ein bedeutungsvolles Requisit: einen weißen Cellokasten, Symbol des reinen Frauenkörpers, der Musik, des poetischen Ideals. Ein anderes ist das Grab: Lysiart legt sich darauf, als er fragt, „Wo berg’ ich mich?“, und kennzeichnet es dadurch als einen Teil seiner Persönlichkeit, nach dem er sich sehnt und der ihm verloren gegangen ist. Eglantine stößt voll Wut den Cellokasten um. Beide Personen haben in dem Netz der Chiffren, das Aeschlimann und sein Mitarbeiter Jan Eßinger spinnen und zu dem auch die Kostüme Andrea Schmidt-Futterers beitragen, keinen Anteil an denen, die das „Romantische“ signalisieren wollen.

Eine Regiezutat, die sich ausdrücklich auf Webers Ideen bezieht, ist die präzente Figur der Emma: Tina Eberhardt ist der weiß eingesponnene Geist, der sich mal seitwärts hält, mal mit wunderlichen Bewegungen über die Bühne schiebt – ein Hinweis, der einige Szenen packend erhellt, in anderen als übertrieben und überinszeniert empfunden wird. Aeschlimann hat versucht, ein Regiekonzept für *Euryanthe* aus dem Geist der Romantik zu entwickeln, ohne ein Ideenkorsett über das Werk zu stülpen, um seine Anachronismen oder die vermeintlichen und tatsächlichen Schwächen zu überformen. So gesehen präsentierte das Staatstheater Karlsruhe die seit langem adäquateste Regiearbeit zu Webers schwieriger und vernachlässigter Oper.

Musikalisch stellt sich unter der Leitung des jungen Dirigenten Markus Bieringer nicht unbedingt trübungsfreies Weber-Glück ein (besuchte Vorstellung 1. April 2011). Die Ouvertüre hebt energisch an, kennt auch den festlichen Ton, den die Instrumentierung nahelegt, ist aber eine Spur zu schnell

durchgeschlagen, so dass sich kein Pathos entwickeln kann. Das *Largo* dient, da es nicht flexibel phrasiert wird, nicht als seelenvoller, geheimnisgetränkter Kontrast. Bieringer mag auch im Verlauf des Stücks nicht von einem Technizismus lassen, der vor allem in den Tempi keine Geschmeidigkeit kennt. Unter den Sängern ragt Christiane Libor in der Titelrolle heraus (in der Spielzeit 2009/10 gab sie noch die Eglantine): Sie singt ihre Auftrittsarie leuchtend und innig, gestaltet Koloraturen geschmeidig und technisch abgesichert; ihr sicherer Stimmsitz ermöglicht ihr heroische Dramatik ebenso wie gelösten Jubel.

Der Gegensatz zu Sabina Willeits Eglantine könnte nicht schärfer sein: Die Sängerin war in der von mir gesehenen Vorstellung indisponiert und musste die erste Arie weglassen. Sie erfüllt als knochige, rothaarige Gestalt mit eisig klirrendem Timbre das Rollenbild der schlangenhaften Intrigantin vorbildlich. Ihr Partner Lysiart, Armin Kolarczyk, kann trotz eines solide gestützten und angemessen rau gefärbten Baritons bei solcher Dämonie nicht mithalten. Er macht aber deutlich, dass die Rolle direkt zu den großen dämonischen Baritonpartien in Marschners *Vampyr* und *Templer und Jüdin* sowie Wagners *Lohengrin* führt. Klaus Schneider überzeugt als Adolar eher mit sorgfältiger Artikulation als mit den nicht immer durchgestützten Höhen, kann aber summa summarum den Kampf mit der anspruchsvollen Partie für sich entscheiden. Karlsruhe hat gezeigt: Trotz des viel gescholtenen Librettos der Helmina von Chézy, trotz der komplexen, schwer vermittelbaren geistesgeschichtlichen Grundlagen lässt sich Webers *Euryanthe* zu einem heutigen Zuschauer überzeugenden Bühnenerfolg führen.

Werner Häußner

### ***Das Waldmädchen* in der Konzerthalle des Mariinsky Theaters in St. Petersburg**

Einen ersten Schritt in Richtung auf eine zukünftige Wiederaufführung von Carl Maria von Webers frühem Bühnenwerk, dem im Jahr 1800 in Freiberg uraufgeführten *Waldmädchen*, hat das Mariinsky Theater im Rahmen des alljährlichen Musikfestivals der Weißen Nächte in St. Petersburg unternommen. Am 14. Juni 2010 gelangten Auszüge des Werkes in konzertanter Form in dem erst kürzlich neuentstandenen, akustisch äußerst vorteilhaft konzipierten Konzerthaus des Theaters zur Aufführung. Junge Gesangsabsolventen des dortigen Konservatoriums sangen unter der musikalischen Leitung von Valery Gergiev im ersten Teil des Konzertes nach der Ouver-