

### ***Euryanthe*: Interpretationen zu Carl Maria von Webers „Dramatischem Versuch“**

Am 12. April 2015 veranstaltete die Oper Frankfurt gemeinsam mit dem Institut für Musikwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt ein Symposium, welches sich Webers 1823 in Wien uraufgeführter „großer heroisch-romantischer Oper“ *Euryanthe* anlässlich ihrer Neuinszenierung vor Ort (Premiere am 5. April 2015) von verschiedenen Seiten anzunähern versuchte. Das vor allem wegen seiner komplizierten Handlung und seines spröden Librettos immer wieder heftigster Kritik ausgesetzte Werk wurde unter der Moderation von Thomas Betzwieser und René Michaelen (UNI Frankfurt) in sieben facettenreichen Beiträgen sowohl hinsichtlich seiner Entstehungs-, Rezeptions- und Inszenierungsgeschichte untersucht als auch unter dem Aspekt seiner musikalischen und musikdramatischen Bedeutung betrachtet.

Nach einer kurzen Begrüßung des für die neue Frankfurter Aufführungsserie verantwortlichen Dramaturgen Zsolt Horpácsy und einer auf René Leibowitz' Einschätzung der *Euryanthe* verweisenden Einleitung durch Thomas Betzwieser eröffnete Sabine Henze-Döhring (Marburg) mit ihrem Vortrag „*Reihe der treffendsten Gemälde*“: *Überlegungen zu Musik und Dramaturgie der Euryanthe* die Veranstaltung. Ausgehend von zeitgenössischen Betrachtungen Friedrich Kinds und Adolph Bernhard Marx' (der das Libretto als „dramatisierten Roman“ bezeichnete und damit die epische Form betonte) erörterte Henze-Döhring die dramaturgische Problematik der Opernhandlung und einzelne Unverständlichkeiten des Librettos von Helmina von Chézy, die aber beim genauen Studium der Textgenese vielfach auf Eingriffen Webers basierten. Die von Weber gegenüber Chézy durchgesetzte geisterhafte zweite Handlungsebene (Erzählung um Emmas Selbsttötung) war ursprünglich als pantomimische Szene während der Ouvertüre geplant, was aber kurz vor der Uraufführung verworfen wurde. Um dem Inhalt der Oper überhaupt folgen zu können, sei es aber unabdingbar, so Henze-Döhring, beide Handlungsstränge nebeneinander zu inszenieren, sonst bleibe die Motivation und Aktion der Figuren unverständlich. Die zwei von ihr im Folgenden analysierten Cavatinen der *Euryanthe* („Glöcklein im Thale“ und „Hier dicht am Quell“), die laut Henze-Döhring zu den Schlüsselstellen der Oper gehörten, sind als Tongemälde bzw. Spiel seelischen Empfindens im Libretto angelegt und wurden durch Weber als solche meisterhaft musikalisch illustriert. Mit diesen Szenen werde das (im Stück immer wieder thematisierte) „Walten

höherer Mächte“ und damit der „Zufall“ zu einem wesentlichen Kennzeichen der Handlung. In Verbindung mit dem Nachweis der Gedichtvorlage zu „Hier dicht am Quell“ machte sie zudem deutlich, wie sehr dieses Libretto auch im Dresdner Liederkreis verankert zu sein scheint.

Frank Ziegler (Berlin) befasste sich in seinem Vortrag mit dem Titel: „*Die Weise tadl' ich nicht, doch wohl die Worte vom Gedicht*“? *Bemerkungen zu Helmina von Chézys Euryanthe-Libretto* mit zwei zentralen Fragen: Warum wählte Weber eine bezüglich dramatischer Werke vermeintlich unerfahrene Autorin als Librettistin und worin sah der Komponist die Stärken des Textes? Er wies darauf hin, dass der von November 1821 bis März 1822 entstandenen *Euryanthe*-Dichtung (1. Fassung) bereits einige dramatische Werke, teils auch mit explizitem Musikanteil (*Eginhard und Emma* 1811/12, *Maiglöckchen* 1816/17, außerdem Adaptionen von Calderón-Komödien), vorausgingen. Am *Euryanthe*-Libretto dürften Weber der Affekt-Reichtum, die mehrdimensionale Anlage der Figuren und die Kontrastwirkung der Handlung begeistert haben. Von Zeitgenossen immer wieder hervorgehoben wurden besonders die lyrischen Momente des Librettos, bei denen die Autorin mehrfach auf ältere eigene Dichtungen zurückgriff, wie Ziegler an ausgewählten Beispielen („Wehen mir Lüfte Ruh?“, „Hier dicht am Quell“, Jägerchor) erläuterte. Interessant daran ist vor allem, dass Weber teilweise Änderungen der Chézy im Verlauf der Werkentstehung wieder rückgängig machte und dabei den Text der älteren Gedichte favorisierte.

In seinem mit dem Titel *Zur musikalischen Faktur der Euryanthe. Die zeitgenössische Wahrnehmung des „Durchkomponierens“ als Problem* überschriebenen Vortrag widmete sich Gerrit Waidelich (Wien) dem zeitgenössischen Vorwurf, in der *Euryanthe* gäbe es keine Melodien, und zog als Beleg Aussagen von Webers Zeitgenossen Grillparzer, Schubert und Spohr heran. Vor allem aus dem Briefwechsel zwischen Louis Spohr und Wilhelm Speyer zitierte er entsprechende Passagen, aus denen deutlich hervorgeht, dass Spohr große Vorurteile gegenüber dem Werk hatte, obwohl er es 1822 in Kassel erstauftührte. Waidelich beschäftigte sich weiterhin mit Webers Vorstellungen von der Großen Oper als Gattung, wie sie sich in seinen Schriften (u. a. zu Poißl *Wettkampf zu Olimpia*) erkennen lassen, die er hinsichtlich des Primats von Dichtung bzw. Musik mit den Äußerungen Glucks und Wagners verglich. Am Beispiel des Dialogs zwischen Euryanthe und Eglantine im I. Akt und Eglantines Szene nach dem Hochzeitsmarsch im III. Akt erläuterte Waidelich

die Besonderheiten der rezitativischen Deklamationsformen in Webers Oper, die zwar keineswegs gänzlich neuartig waren, aber von Weber auf besondere Weise umgesetzt bzw. herausgearbeitet wurden. Zu beachten bleibt dabei außerdem, dass zwischen der Kompositionstechnik und ihrer Wahrnehmung durch die Zeitgenossen zu unterscheiden ist.

Mit dem Vortrag von Jürgen Maehder (Berlin/Salzburg): *Eine Orchester-sprache für die deutsche romantische Oper – Orchesterpalette und Klangfarben-dramaturgie in Carl Maria von Webers Euryanthe* vertiefte sich die musikalische Thematik des Symposiums und öffnete die Perspektive zur Klangfarbendramaturgie in Webers Musik. Maehder stellte den Zusammenhang zu Instrumentationslehren aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts her und wies auch auf Chladnis *Akustik* (Leipzig 1802) hin, die sich nachweislich in Webers Bibliothek befunden hat. Die originelle Anlehnung der Klangstrukturen an die Dramaturgie der Oper verhalf Webers *Freischütz* zum Erfolg, die sich in der Verwendung von ausgewählten Instrumenten und im Aufbau der Satzstruktur manifestiere. Bestimmte Merkmale wie Vermehrung der Geräuschcharaktere und Verfremdung sowie Mischklänge in der Orchestertechnik demonstrierte Maehder am Beispiel der *Freischütz*-Ouvertüre (Wohlklang der Hörner versus geräuschhafter Samiel-Chiffre durch Tremolo), in der die vier tonalen Ebenen der Wolfsschluchtszene in einem Akkord quasi „vertikal“ gebündelt werden. Als Beispiel der Instrumentenverfremdung und verzerrter Orchesterklänge analysierte der Referent auch den Beginn des II. Aktes der *Euryanthe* sowie den Hochzeitsmarsch aus dem III. Akt, in dem mithilfe der von Weber bewusst eingesetzten satztechnischen bzw. instrumentatorischen Fehler der Inhalt des Werkes „gedeutet“ wird. Mit der Frage, wieviel Anregung ein Libretto für die Klangfarbenstruktur gäbe, schlug Maehder sogar noch den Bogen zu Webers *Oberon*-Ouvertüre, in der im Gegensatz zu den genannten Beispielen (vergrößerte und verkleinerte) Klangfarben des Positiven umgesetzt worden sind (Elfenmusik).

Joachim Veit (Detmold/Paderborn) befasste sich in seinem Referat unter dem Weber'schen Motto „*Die Wirkung die die Euryanthe hervorbringt ist ganz so wie ich es mir gedacht habe*“ mit zeitgenössischen Pressemitteilungen zu *Webers Werk und seiner frühen Rezeption* zwischen der Uraufführung und der Berliner Erstaufführung Ende 1825 und versuchte zu verdeutlichen, dass diese Texte ein Netzwerk bilden, das für ihr Verständnis mit zu berücksichtigen sei. Im ersten Teil seines Vortrags wurden die Rezensionen zur Uraufführung aus

den Wiener Periodika näher unter die Lupe genommen, deren Hauptkritik auf das Libretto und logische Schwachstellen des Dramas zielte. Im Hinblick auf die Musik griff Veit in seinem knappen Überblick die Ausführung der Rezitative als besonderen Punkt heraus. Die Berichte für Wiener Periodika decken sich im Urteil zum Teil mit Korrespondenzberichten für auswärtige Zeitungen, unterscheiden sich aber lokal. Die Musik wird vielfach gelobt, mit der Einschränkung, dass besonders die rezitativische Form (zu viele und zu lange Rezitative) Unklarheit produziere, durch den Mangel an Melodie Monotonie entstehe und die zu modulationsreiche, oft dissonante Musik zu gesucht bzw. „gelehrt“ wirke. Die Berichte zur Berliner Einstudierung, die lange hinausgezögert worden war, stellen laut Veit einen Sonderfall dar, da sie vor dem Hintergrund der dortigen Parteienkämpfe und des „Kompetenzgerangels“ zwischen dem Intendanten Brühl und dem Generalmusikdirektor Spontini zu verstehen sind. Besonders würdigte Veit die eingehenden Besprechungen von Amadeus Wendt für den Dresdner *Merkur* und die Berliner AmZ von A. B. Marx; auch hier legte er den Fokus auf das spezielle Problem der durchkomponierten Form und auf die Schwierigkeit des Rezitativ-Singens für die damit wenig vertrauten deutschen Sänger. Als entscheidendes Problem für die Rezeption sah Wendt, dass diese Musik vom Hörer ein stets fortschreitendes Mitvollziehen, ja „Mitdenken“ fordere und der Hörer nicht beim bloßen Empfinden stehenbleiben dürfe. Die Musik beanspruche eine Wahrnehmung, die laut Veit zeige, dass hier zu ihrer Beurteilung Kriterien der Instrumentalmusik auf die Vokalmusik übertragen würden.

Hans-Joachim Hinrichsen (Zürich) widmete sich in seinen Ausführungen der „großen heroisch-romantischen“ *Schicksalsgemeinschaft* von Webers *Euryanthe* und Schuberts *Fierrabras* am Wiener Kärntnertortheater. Laut Hinrichsen bestand die Ursache, dass Schuberts *Fierrabras* zu damaliger Zeit nicht aufgeführt wurde, nicht, wie bislang allgemein vermutet, in erster Linie im Misserfolg von Webers *Euryanthe*. Betrachte man die Wiener Aufführungsserie der Weber'schen Oper, könne keinesfalls von einem „Durchfall“ gesprochen werden; zudem sind lokale Bedingungen zu bedenken: Domenico Barbaia, der Impresario des Kärntnertortheaters, schloss im Gegensatz zur italienischen Oper für die deutsche Musiktheatersparte keine Verträge mit den Komponisten ab, sondern erteilte immer nur unverbindliche Aufträge (einzige Ausnahme war Weber). Dass es dann trotz Schuberts Bestrebungen zu keiner Aufführung gekommen sei, liege daran, dass Joseph Kupelwieser, der Libret-

tist des *Fierrabras*, seinen Posten als Theatersekretär aufgab und somit der Fürsprecher für das Werk im Leitungsgremium des Theaters fehlte. Schubert desillusionierte das gescheiterte Opernprojekt keineswegs; vielmehr gelang ihm in seinem Schaffen eine ganz pragmatische Wende hin zur Kammermusik (Streichquartett d-Moll *Der Tod und das Mädchen* und Oktett F-Dur). Er verwendete sogar motivisch-harmonisches Material (Bsp.: zweimaliger Großterzfall im Bass am Beginn der *Fierrabras*-Ouvertüre) in der Koda des Kopfsatzes des genannten Streichquartetts, welches wiederum Bezüge zu Beethovens Klaviersonate op. 10/3 (II. Satz) aufweist.

Jürgen Schläder (München) befasste sich in seinen Ausführungen über die *Musikalische Dramaturgie und szenische Vergegenwärtigung* mit der aktuellen Inszenierung der *Euryanthe* an der Frankfurter Oper. Schläder erörterte die Frankfurter Neueinstudierung vor allem im Hinblick auf ihre Interpretation „einer männlichen Sicht auf die Frau“ und widmete sich ebenso noch einmal der Figurencharakteristik. Die im ersten Szenenbild – aus einem Casino mit schachbrettartigem Fußboden-Muster bestehend – im Zentrum stehende Theaterkulisse, die während des Stückes mehrmals auseinandergebrochen und gedreht wird, deutete Schläder als einen „Psycho“-Raum, in den der psychische Ballast der Figuren verdrängt wird. Das Schachbrett, welches nicht nur im Fußboden aufscheint, sondern auch während der gesamten Handlung eine wesentliche Rolle spielt, steht für die öffentliche Wette der beiden männlichen Protagonisten (Adolar und Lysiart) um die Treue der begehrten Frau (Euryanthe). Diese ständige Präsenz der psychologischen Deutungsebenen demonstrierte Schläder anhand von Ausschnitten. Am Ende der Inszenierung dominiere, so Schläder, eine jubelnde Männergesellschaft über drei weibliche Opfer (Emma, Euryanthe, Eglantine). Die Frankfurter Interpretation des Werkes zähle zur älteren Traditionslinie des Regietheaters, welche Theaterstücke von innen her aufzubrechen versuche, im Gegensatz zur jüngeren, die in der Anhäufung von assoziativen, analogen Bildern ihren Ausdruck finde.

Durch Schläders allgemeine Einführung und seine konkreten Hinweise zur Inszenierung waren die anwesenden Besucher des Symposiums sehr gut vorbereitet, die abendlich stattfindende Aufführung nicht nur zu genießen, sondern auch (besser) zu verstehen.

Solveig Schreiter