

Simone Mayrs hinausgehenden Überraschungen erklingt dramatisch geladen, drängend im Tempo, aber auch plastisch durchgestaltet.

Im tüchtigen Dessauer Sängersenble sind keine Ausfälle zu melden, im Gegenteil: Auch die weniger hervortretenden Rollen wie Ottokar (Kostadin Argirov), Kuno (Cezary Rotkiewicz), Kilian (David Ameln) und der stimmlich satte, gerundete Eremit (Don Lee) sind ansprechend besetzt. Kammer-sängerin Iordanka Derilova singt – nach Riesenpartien wie Turandot und Brünnhilde – eine erstaunlich mädchenhafte Agathe, hat das Vibrato im Griff und überzeugt mit gelöstem Ton. Cornelia Marschall setzt auf bezaubernd kecke Agilität und leuchtende Höhe. Ulf Paulsen, ebenfalls wagnererfahrener Kammersänger, lässt sich vom Run durch die Register ebenso wenig erschüttern wie von der geforderten durchschlagenden Dramatik, die er allerdings mit zu viel Wagner-Aplomb realisiert.

Als Max war ein Gast zu erleben: Alexander Geller, ein vielseitiger Tenor, der u. a. in Mörbisch als Tassilo (*Gräfin Mariza*) und in Graz als Caramello (*Eine Nacht in Venedig*) zu erleben war, hat mit den Plattitüden der Regie kein Problem, mit den Anforderungen seiner Partie auch nicht: ein kräftiger, aber schlanker Tenor mit präsentem Ton und brillantem „squillo“, der auch die Dialoge einwandfrei artikulieren und gestalten kann. Sauber und klangsatt ebenfalls der Dessauer Chor („O lass Hoffnung dich beleben ...“), selbst als sich die Jäger im letzten Akt ein wenig durch die Details mogeln. Auch wenn die Regie wacker dem Stücklein den Rest hat gegeben – der musikalischen Seite möchte man attestieren: Brav. Herrlich getroffen.

Werner Häußner

Wien: 12. Dezember 2018

„Bewunderungswürdig ist's gelungen“ – *Euryanthe* im Theater an der Wien

Musikalische Leitung	Constantin Trinks
Inszenierung	Christof Loy
Bühne	Johannes Leiacker
Kostüm	Judith Wehrauch
Licht	Reinhard Traub
Dramaturgie	Klaus Bertisch

König Ludwig VI.	Stefan Cerny
Adolar	Norman Reinhardt
Euryanthe	Jacquelyn Wagner
Lysiart	Andrew Foster-Williams
Eglantine	Theresa Kronthaler
Herzogin von Burgund	Eva-Maria Neubauer
ORF Radio-Symphonieorchester Wien	
Arnold Schoenberg Chor (Ltg. Erwin Ortner)	

Einen vergleichbaren Weber-Kraftakt hat es wohl lange nicht gegeben; das Theater an der Wien – erst vor gut zehn Jahren (2006) von einem reinen Musical-Haus wieder zurückverwandelt in eine Opernbühne – setzte in der Saison 2018/19 vier Werke Webers auf den Spielplan: *Euryanthe* und *Oberon* szenisch (letzterer als Übernahme von den Opernfestspielen der Bayerischen Staatsoper in München 2017), *Peter Schmoll* und *Freischütz* konzertant. Dass dabei die sowohl besetzungstechnisch als auch dramaturgisch als besonders problematisch geltende *Euryanthe* den eindrucksvollen Reigen eröffnete, darf man wohl als ein Statement verstehen, als ein Plädoyer für dieses Schlüsselwerk der deutschen Operngeschichte – ein Bekenntnis, das man freilich eher von der Wiener Staatsoper als Nachfolge-Institution der Uraufführungsbühne erwartet hätte, doch das Haus am Ring setzt seit Jahrzehnten allein auf den *Freischütz* (zuletzt im Juni 2018 in einer szenisch ebenso fragwürdigen wie sängerisch enttäuschenden Umsetzung).

Regisseur Christof Loy ist der Garant dafür, dass die *Euryanthe* nicht lediglich als musikalisches Ausnahmeereignis gewürdigt (und mehr oder minder museal präsentiert) wurde, sondern als atemberaubender Opern-Krimi im Kammer-spielformat. Loy konzentriert sich ganz auf die doppelte Dreiecks-Konstellation der vier Hauptakteure, er arbeitet deren Charaktere mittels einer akribisch durchgearbeiteten Personenführung heraus. Ein Kunstgriff in der Ouvertüre verdeutlicht seinen Ansatz: Dort wo Chézy und Weber zur Illustrierung der Emma-Musik zwischenzeitlich ein pantomimisches Bild erwogen (und schließlich doch wieder verworfen) hatten, lässt der Regisseur den Vorhang öffnen und gibt den Blick auf die vier Hauptfiguren frei: Dieses „lebende Bild“ illustriert allein durch die Anordnung der Figuren den Grundkonflikt: Eglantine steht als einzige außerhalb des Raumes (in der Bühnentiefe hinter der offenen Saaltür), quasi ausgestoßen. Isoliert bleibt auch Lysiart auf der linken

Bühnenseite in eine imaginäre Ferne blickend. Adolar und Euryanthe bilden zwar quasi eine Gruppe zur Rechten, aber auch sie bleiben de facto für sich, getrennt durch das zwischen ihnen stehende Bett, unter dem Adolars Säbel liegt. Dabei blickt die Titelfigur auf eine Tür, die als Bild für das Verschließen, das Verstecken des Unsagbaren gelten kann – nach einigen Augenblicken senkt sich der Vorhang wieder. Loys Inszenierung legt keine Erklärungsfolie über das Stück, sondern schält dessen Kern heraus. Verblüfft stellt man sich noch im Schlussapplaus hinsichtlich der Stringenz der Handlungsführung die Frage: Woraus resultiert eigentlich die fast einstimmige Verdammung des *Euryanthe*-Librettos, die dem Werk bereits seit seinen ersten Inszenierungen anhaftet? Die Verse der Helmina von Chézy (erstaunlich textverständlich gesungen!) entfalten in der Lesart Loys durchaus dramatische Kraft.

Johannes Leiacker hat ein Einheitsbühnenbild entworfen, das auf aufwändige Umbauten verzichtet: ein in die Bühnentiefe fluchtender Saal in Form eines Wintergartens, links durch fast über die gesamte Bühnenhöhe reichende Fenster erhellt und nur spärlich möbliert. Rechts steht das bereits erwähnte Bett als Symbol für das Sinnliche, das Begehren (Adolar streicht die aufgewühlte Bettdecke glatt, als wolle er diesen Teil seiner Persönlichkeit verstecken). Dahinter führt die im Vorspiel von Euryanthe angstvoll fixierte Tür in jenen Raum, der für das Familiengeheimnis Adolars steht: Aus ihm bringt sie die Schmuckschatulle mit dem todbringenden Ring, aus dem Emma, die Schwester Adolars, einst das Gift für ihren Suizid nahm. Nur Euryanthe darf diesen Raum betreten; Eglantine wird der Zutritt von Adolar brüsk verwehrt, bis sie sich im II. Akt schließlich unbeobachtet hineinstehlen und die Schatulle samt Ring entwenden kann. Linkerhand beleben ein Flügel und ein Sessel den Raum, bis im III. Akt auch diese Versatzstücke verschwinden und den Saal so zu einer „wüsten Gegend“ mutieren lassen. Judith Weirauchs zeitlose Kostüme verweigern ebenso wie die Bühne jegliche „Mittelalter-Romantik“; dezent verweisen Schulterstücke auf den Galauniformen des Herrenchores auf den gerade überstandenen Krieg; nur der Jägerchor kommt mit Lederhosen und Loden reichlich folkloristisch daher. In Schwarz-weiß ist die Garderobe der Solisten gehalten; abgesehen von den Pastelltönen der Kleider der Chordamen bringt nur Eglantine Farbe in die Szene: Ihr Kleid hebt sich in glutvollem Dunkelrot deutlich ab. Im II. Akt betont Euryanthes

Kleid in kühlem, reinem Blau den Gegensatz der beiden Kontrahentinnen fast schon überdeutlich.

Ebenso klar, schnörkellos wie Bühne und Kostüme, sind die Bilder, die der Regisseur findet, um die vier Psychogramme zu versinnlichen: Euryanthe himmelt ihren Adolar mit der ganzen Unmittelbarkeit der ersten Liebe an, die noch keine Enttäuschungen kennt. Sie glorifiziert ihn, auch um jenen Halt zu finden, der ihr durch mangelnde Selbstsicherheit fehlt. Adolar ist mal grüblerisch, mal hingebungsvoll, dann wieder aufbrausend: ein noch reichlich unreifer Schwärmer, der hin und wieder durch einen gütigen Wink des Königs in die Schranken gewiesen werden muss, durch seinen jugendlichen Überschwang, sein Aussehen und sein musikalisches Talent aber leicht die Herzen aller gewinnt. Mit diesem Heißsporn hat der Zyniker Lysiart leichtes Spiel, ihn zu der verhängnisvollen Wette um die Treue Euryanthes zu überreden. Aber auch der ist nicht der geborene Bösewicht; die Verwundungen, die ihm sowohl die allseitige Zurücksetzung gegenüber Adolar als auch die Zurückweisung durch Euryanthe zufügen (sie quittiert seine Annäherungsversuche im Finale des I. Akts vor versammelter Gesellschaft mit schallendem Gelächter), haben ihn zutiefst verletzt. Zu Beginn des II. Akts stellt ihn Loy (im Wortsinne) als seelisch entblößt dar: als nackte, gänzlich schutzlose Kreatur, die erst durch den furchtbaren Racheplan wieder Selbstbestätigung und ein neues Ziel findet – ebenso wie die von ihrer enttäuschten Liebe zu Adolar getriebene Eglantine. Der Racheschwur der beiden kulminiert in einer auch körperlichen Vereinigung, die allein von Begierde beherrscht wird; eine seelische Verbindung beider schafft allein das Destruktive. In dem Moment, als die Gegenspieler (Adolar bzw. Euryanthe) besiegt (gebrochen bzw. vermeintlich getötet) sind, ist ihrer Verbindung jegliche Basis entzogen. Dass Loy in der Schlangenszene Eglantine mit jenem gefahrbringenden Reptil gleichsetzt, ist zwangsläufig.

Ein grandioses Tableau gelingt dem Regisseur im 4. Bild des III. Akts: Er nutzt den von Weber für die Berliner Erstaufführung der Oper 1825 nachkomponierten *Pas de cinq* nicht wie vorgesehen als Balletteinlage, sondern als Musik zu einer Pantomime, in der die Vorbereitungen zur Hochzeit von Lysiart und Eglantine, vor allem aber die seelische Befindlichkeit der Letzteren geschildert werden. Als die Blumen überreicht werden sollen, eskaliert die Situation: Das Bild friert ein; lediglich die Herzogin von Burgund

(in der bereits von der Chézy vorgesehenen, von Loy aber erheblich aufgewerteten stummen Rolle: Eva-Maria Neubauer) versucht, das Entsetzen zu durchbrechen, rennt dabei aber ins Leere. Die im leisesten *pianissimo* mehr gehauchte als gesungene letzte Strophe des Mai-Liedes (aufgrund der Streichung der Partie der Emma von den Choristinnen gesungen) verstärkt das Grauen noch. Dem Jubel des letzten Finales misstraut Loy: Wie bereits in der Pantomime zur Ouvertüre bildet das Paar Adolar/Euryanthe zwar eine optische, aber offenbar keine seelische Einheit. Ob ihre Beziehung eine Zukunft hat, bleibt fraglich.

Die Überzeugungskraft dieser Produktion resultiert freilich nicht allein aus der szenischen Plausibilität; einen mindestens ebenso großen Anteil am Gelingen des Abends hat die musikalische Umsetzung. Dirigent Constantin Trinks stellt sich ganz in den Dienst der Weber'schen Partitur und beweist ein feines Gespür für deren Tektonik. Wie vom Komponisten gefordert, zieht er dessen Metronomangaben zwar als Anregungen heran, ordnet ihnen sein Dirigat jedoch nicht sklavisch unter. Vielmehr reagiert er sensibel auf die stimmliche Verfassung der Akteure und erweist sich als vorbildlicher Sängerbegleiter. Er modelliert spannungsgeladene Szenenkomplexe, kalkuliert großdimensionierte Steigerungsbögen ebenso klug wie Kontrastwirkungen von lyrischen Episoden und dramatischen Klangballungen. Unter seiner Leitung haben gerade die heiklen Rezitative eine Unmittelbarkeit, als handele es sich um gesprochene Dialoge in musikalischer Überhöhung. Seine oft nur minimalen Tempoabstufungen sind äußerst flexibel, nie aber beliebig; bis in kleinste musikalische Gesten gestaltet er einen wahrhaft beredten Orchesterpart. Ihm gelingt eine absolut packende (und beglückende) dramatische Verlebendigung der Partitur. Das von ihm geleitete ORF Radio-Symphonieorchester ist zwar kein ausgewiesenes Opernorchester, hat aber doch auch in diesem Metier inzwischen hinreichend Erfahrung, zumal es seit 2007 zahlreiche Produktionen im Theater an der Wien begleitet hat. Seine Bläsersolisten (allen voran 1. Fagott, 1. Horn, 1. Flöte) aber auch die Streicher (Solo-Celli, geteilte Violinen) wissen aus Webers Vorgaben Kapital zu schlagen. Webers Instrumentierung erweist sich einmal mehr besonders dort als wirkungsvoll, wo das Klangbild ausgedünnt wird, bis hin zu den unbegleiteten Soli in Euryanthes Szene und Kavatine Nr. 17 im III. Akt, der vielleicht sprechendsten musikalischen Umsetzung von Einsamkeit in der gesamten Operngeschichte.

Die junge Solistenriege kann man sowohl hinsichtlich ihrer darstellerischen Glaubwürdigkeit als auch ihres stimmlichen Potentials nur als Glücksfall bezeichnen. Die Raumgröße des Theaters an der Wien erlaubt – anders als die Dimensionen vieler späterer Opernhäuser oder Konzertsäle – die Besetzung mit Stimmen jenseits des hochdramatischen Fachs, was gerade der Zeichnung der beiden Frauenfiguren sehr entgegenkommt. Jacquelyn Wagners Euryanthe entzückt durch zarte, unschuldsreine Lyrik und mühelose Geläufigkeit (besonders im Finale I: „Sehnen, Verlangen“) ebenso wie durch strahlende Kraft in den Ensembles; eine Idealbesetzung für diese Partie. Theresa Kronthaler ist kein dramatischer Sopran, sondern Mezzo: Ihre Eglantine ist nicht allein Rachefurie, sondern kennt auch berückende, bezaubernde Töne. Großartig mischen sich beide Frauenstimmen im Duett Nr. 7 („Unter ist mein Stern gegangen“), ohne dass die psychologische Charakterisierung der beiden gegensätzlichen Figuren dabei an Prägnanz verlöre. Nach dem intriganten Schmeicheln im Duett ist der Ausbruch des Hasses in der folgenden Arie (Nr. 8 „Bethörte, die an meine Liebe glaubt“) umso eindrucklicher. Die Partie verlangt der Sängerin besonders in den Höhen alles ab, sie weiß ihre Mittel jedoch klug zu dosieren und zeichnet ein beeindruckendes Rollenporträt. Neben diesen beiden großartigen Sängerinnen haben es Norman Reinhardt (Adolar) und Andrew Foster-Williams (Lysiart) nicht leicht, doch auch sie lassen in ihren Partien aufforchen. Der amerikanische Tenor, der bislang eher im lyrischen und Belcanto-Fach zu Hause war, bezwingt besonders mit seiner Arie im II. Akt („Wehen mir Lüfte Ruh“), kann aber auch kraftvoll auftrumpfen. Der britische Bassbariton gibt den Lysiart weniger als durchtriebenen Strippenzieher, denn als einen Getriebenen, zerfressen von Ehrgeiz, Enttäuschung und Erniedrigung. Wie bei der Eglantine halten sich Mitleid mit der Figur und Abscheu vor ihrem Handeln die Waage – es sind keine eindimensionalen Bösewichte, sondern Menschen in Ausnahmesituationen, die jedes Maß und Ziel verloren haben.

Die fünfte Hauptfigur ist – nein, nicht der König, obgleich Stefan Cerny der Figur sowohl darstellerisch als auch stimmlich eine beeindruckende Präsenz verleiht, – vielmehr ist es der Chor. Der Arnold Schoenberg Chor (Einstudierung: Erwin Ortner) singt zum Niederknien schön! Homogen wie aus einem Munde, mit blitzsauberer Intonation und überwältigender dynami-

scher Spannweite, aber auch beeindruckendem schauspielerischem Vermögen setzt das Ensemble dem Abend die Krone auf. Da erscheint es besonders bedauerlich, dass die (im Sinne der szenischen Verlebendigung akzeptablen) Striche in der Partitur – abgesehen von den gänzlich getilgten Figuren von Bertha und Rudolph – besonders zulasten der Chorszenen gehen. Doch diese Kürzungen sind klug platziert: So wird der dramaturgisch ungeschickte mehrfache Stimmungswechsel im Finale des II. Akts, der von Entsetzen („Ha, die Verräterin!“) über Mitleid („Wir alle wollen mit dir gehn“) bis hin zu Abscheu („Du gleißend Bild, du bist enthüllt“) reicht, durch eine beherzte Streichung getilgt. Natürlich wird man das Fehlen der Passage „Wir alle wollen mit dir gehn“ bedauern, doch hinsichtlich einer stringenten Handlungsführung ist dieser Eingriff nachvollziehbar.

So kann man der gesamten Produktion szenisch wie musikalisch nur in Lysiaris Worten attestieren: „Bewunderungswürdig ist’s gelungen“! Wer die Oper von Chézy und Weber in ihrer Originalversion für unspielbar hält, der lasse sich hier eines Besseren belehren.

Frank Ziegler

Wien: 23. Januar 2019

Musikalisches Blinde-Kuh-Spiel – *Peter Schmoll* konzertant im Theater an der Wien

Musikalische Leitung	Roberto Paternostro
Peter Schmoll, ein reicher Bankier	Paul Armin Edelmann
Martin Schmoll, sein Bruder u. Teilhaber	Thorsten Grümbel
Minette, Martins Tochter	Ilona Revolskaya
Karl Pirkner	Sebastian Kohlhepp
Hans Bast, Peters Faktotum	Christoph Seidl
Niklas, ein Bauer	Johannes Bamberger
Erzähler	Nikolaus Habjan
ORF Radio-Symphonieorchester Wien	

Peter Schmoll und seine Nachbarn ist Webers dritter Opernversuch, das Werk eines ca. Fünfzehnjährigen, spannend als Blick in die „Werkstatt“, als eine Momentaufnahme der kompositionstechnischen Entwicklung eines jungen Musikers, der zwanzig Jahr später einer der prägendsten Opernschöpfer seiner Epoche werden sollte. Ob die Oper darüber hinaus auch als autonomes Bühnen-