

Gregor Schima

**Neue Hochkonjunktur eines ‚Schmerzenskindes‘?
Eine vergleichende Analyse der *Euryanthe*-Inszenie-
rungen von Vera Nemirova (Semperoper Dresden 2006),
Johannes Erath (Oper Frankfurt 2015) und
Christof Loy (Theater an der Wien 2018)¹**

Für Dezember 2018 setzte das Theater an der Wien die erste szenische *Euryanthe* in deren ‚Geburtsstadt‘ seit gut einem Dreivierteljahrhundert an; dabei wandte sich mit Christof Loy einer der unstrittig erfolgreichsten Opernregisseure dem Wiener Stiefkind zu, wobei er geradezu inoffizieller Hausregisseur der Intendanz Roland Geyers war, weshalb das nicht als ‚Notoperation‘ durch einen auswärtigen ‚Starchirurgen‘ wirkte, sondern sich ins Profil des Hauses fügte, das mit dem *Freischütz* (2010), *Hans Heiling* (2015) und einem historisch informierten *Fliegenden Holländer* (2015) auch schon ein paar Ausflüge ins Fach der deutschen romantischen Oper unternommen hatte, denen mit *Oberon* (2019) ein weiterer folgte. Es erfasst einen aus Sicht der schütterten Bühnengeschichte der *Euryanthe* seit dem Zweiten Weltkrieg ahistorisches Staunen, wenn man liest, dass im Januar 1903 kein geringeres Duo als Gustav Mahler und Alfred Roller für das Werk erstmals zusammenarbeitete, wenn auch Roller hier nur die Kostüme und noch nicht das Bühnenbild schuf; Adolar sang damals der knapp dreißigjährige Leo Slezak, der die Romanze („Unter blüh’nden Mandelbäumen“) ein paar Jahre später (1909) auch aufnahm².

Loy konnte für seine Arbeit gleichsam den Schwung des Erfolgs einer anderen mit Wien unselig verquickten Rarität nutzen, Korngolds *Wunder der Heliane* – worin die Frage der Schuld per Untreue ebenfalls zentral ist –, die er nur Monate zuvor, im März 2018, an der Deutschen Oper Berlin herausge-

1 Es sei nicht verschwiegen, dass seit der Jahrtausendwende sogar mindestens drei weitere Inszenierungen eigenwilliger Regisseure entstanden, deren Analyse sich gewiss ebenso lohnte: von Richard Jones (Glyndebourne 2002), David Pountney (Amsterdam 2003) und Roland Aeschlimann (Karlsruhe 2010).

2 Katalognummer der zugehörigen Schellackplatte: 20140 ER6 6 14579u.

bracht hatte. Bevor wir uns aber seiner Inszenierung als einer fast schon meisterlich reduzierten zuwenden, seien zwei weitere behandelt, die mehr dem verpflichtet sind, was einmal Deutungs- oder Regietheater heißen mochte: Vera Nemirova an der Semperoper Dresden (2006)³ und Johannes Erath an der Oper Frankfurt (2015), deren Mitschnitte zwar nicht wie der Loys veröffentlicht, dem Verfasser jedoch zum vorliegenden Zweck überlassen wurden, wofür er den Institutionen dankt⁴. Im Folgenden werden deskriptive und analytische Abschnitte einander teils uneinheitlich abwechseln, weil einerseits die ausführliche Beschreibung des Bühnengeschehens, soweit es sich von der Vorlage abhebt, aufgrund der Medialität der Objekte und ihrer Quellenlage geboten scheint, andererseits nicht jedes Detail eine Interpretation verlangt, sie sich manchmal jedoch am besten direkt der Beschreibung anschließt, da sie in einer gewichtenden Zusammenfassung unter Umständen überrepräsentiert wirkte.

1. Vera Nemirova (Semperoper Dresden 2006)⁵

Nemirova profilierte sich unter den Fittichen von Ruth Berghaus und Peter Konwitschny, den sie aktiv und über Assistenz hinausgehend begleitete⁶. In ihrer *Euryanthe* öffnet sich der Vorhang gleich zu den ersten Takten der Ouvertüre: Wir sehen einen kargen rechteckigen Raum mit mehreren Türen innerhalb eines ebenfalls rechteckigen Äußeren. Etliche Frauen kommen geschäftig herein, mehrere fegen den Boden. Portraitfotos von Männern werden an die

3 Auch in Dresden waren seit der letzten szenischen Produktion achtzig Jahre vergangen: *Die Quadratur des Kreises? – Die szenische Neuinterpretation der Euryanthe in Dresden. Ein Gespräch zwischen Joachim Veit und Frank Ziegler*, in: *Weberiana*, Heft 16 (2006), S. 106–115, hier: S. 106.

4 Namentlich erwähnt seien Janine Schütz (Leiterin des Historischen Archivs der Sächsischen Staatstheater) und Sebastian Stürer (Leiter des Künstlerischen Betriebsbüros der Oper Frankfurt), für die Bereitstellung der Abbildungen außerdem Holger Engelhardt (Leiter des Presseferats der Oper Frankfurt) und Gabriela Hauk (Pressebüro Theater an der Wien).

5 Mitschnitt: Premiere, 25. Februar 2006 (Historisches Archiv der Sächsischen Staatstheater, Sign.-Nr. 421).

6 Siehe z. B.: Anja Oeck, *Musiktheater als Chance. Peter Konwitschny inszeniert*, Berlin 2008, S. 212, wonach Nemirova bei drei Inszenierungen Konwitschnys mit „Einstudierung“ bzw. „Regiemitarbeit“ betraut war.

Wand gehängt; dann füllt sich die Bühne weiter mit Frauen, eine probiert ihren Brautschleier, den darauf alle mit ihren Händen gemeinsam heben. Zur Emma-Musik – eigentlich schon kurz davor – wird abgedunkelt, von links und rechts hinten tritt ein Zug von Männern in langen Mänteln auf: Es sind offenbar die Kriegsheimkehrer, teils mit bandagierten Köpfen; als sie aufgereiht an der Rampe stehen, durchsuchen die Frauen zum Fugato, das der Emma-Musik folgt, die Reihe nach dem jeweils Ihrigen. Darauf folgen Szenen der Begrüßung und Versorgung: Die Frauen ziehen den Männern frisches Gewand an (dunkle Sakkos), dann kommen Sicherheitsleute und drängen die Kolonne ins Spalier; ein roter Teppich wird ausgerollt, über den von hinten der König, Adolar und Lysiart hereintreten. Kameras und Mikrofone nehmen auf, Journalisten in Trenchcoats fotografieren. Adolar tätschelt mehrere Soldaten ab, der König scheint der väterliche Freund der beiden anderen zu sein; von der Empore winken Frauen in Weiß mit Taschentüchern. Die abgelegten Gewänder der Heimkehrer liegen noch rechts und links des Teppichs.

Dann beginnt der erste Akt („Dem Frieden Heil“⁷): Die Frauen streuen von der Empore rosa Blütenblätter. Ein Mann mit umgehängter Gitarre dirigiert ihren Gesang mit anmutigen Bewegungen. Männer kommen mit Servierwagen und räumen die Kleidung vom Boden weg. Während ihres Gesangs („Den Frauen Heil“) begehren die Männer teils auf und werden gleich wieder von den Sicherheitsleuten zurückgedrängt. Drei Blumenkränze werden an den Souffleurkasten gehängt; der König verleiht Orden, Lysiart gibt Krücken aus. Seine Romanze („Unter blüh’nden Mandelbäumen“) singt Adolar aus einem Notizheft ab. Zur Wette („Wohlan, du kennst mein herrlich Eigentum?“) fährt die Mittelkonstruktion des Bühnenbildes samt den Menschen bis etwa einen Meter über dem Boden herunter: Dadurch entsteht der Eindruck eines Gerichtssaals oder Kampfrrings; in der Mitte stehen einander Adolar und Lysiart gegenüber. Der König lässt sich dort inzwischen eine Mahlzeit servieren. Am Schluss kommen die anderen Männer in die Mitte, es bilden sich Parteien; dann fährt das Bild in den Boden.

„Burggarten zu Nevers“: Der Aufbau ist wie zuvor, doch in der Mitte erhebt sich jetzt ein Grabstein, auf dem in weißen Blockbuchstaben „Emma“

7 Sämtliche Textzitate und Tempoangaben folgen: Carl Maria von Weber/Helmine von Chézy, *Euryanthe. Große romantische Oper in drei Aufzügen*, hg. von Ernst Rudorff, Berlin 1866.

steht. Euryanthe – blondes, hochgestecktes Haar – kommt in Schwarz von rechts an der Rampe mit einem Blumenstrauß und einer Kerze herein; sie entzündet sie an einer der beiden, die schon dastehen, hält sie zunächst weiter in der Hand und stellt sie in der zweiten Strophe ihrer Kavatine ab. Hinten auf der Empore geht schon Eglantine entlang; sie trägt zu ihrem schwarzen Gewand (Sakko und Rock), das dem Euryanthes gleicht, eine rote Schleife. Auf Eglantines Wort „alles ist vergessen!“ küssen sich die beiden fast auf den Mund. Euryanthe kniet sich zu ihrer Emma-Erzählung auf den Grabstein und breitet die Arme aus; Eglantine legt ihre von hinten daran, die inneren Wände der Bühnenkonstruktion fahren wieder hoch. Zu Eglantines Triumph („Gewicht’ge Kunde!“) geht das Licht an. Bei „Trost der Liebe, süß bist (/findest) du!“ wirft Eglantine ihr rotes Band um Euryanthes Taille und zieht sie an sich; dann ringeln sie sich darin aneinander. Am Ende löst sich Euryanthe und läuft weg, gezwungen lachend; Eglantine lacht daraufhin kräftig und legt sich auf den Grabstein. Sie zieht während ihrer großen Szene („Bethörte, die an meine Liebe glaubt“) das Sakko aus und wirft es auf den Boden, löst und rauft sich die Haare; danach reißt sie sich den Rock auf: Darunter hat sie ein Kleid mit Trägern aus dem gleichen Rot wie die Schleife. Als sie die Fanfaren hört, zieht sie sich hastig wieder an und bindet sich die Haare. Kleidung bzw. Mode ist hier somit zwar zeitgenössisch realistisch, aber dennoch symbolisch aufgeladen: Eglantine verbirgt mit ihrem roten Kleid, das in der dargestellten Welt kaum mehr anrühlig sein kann, und ihren offenen Haaren ihren wahren Charakter. Die rote Schleife, die sie öffentlich trägt, mag ein Hinweis darauf sein, dass Euryanthe ihr wohl auf die Schliche kommen könnte, wäre sie nicht so gutgläubig. Euryanthe steht am Schluss ihrer Szene mit Lysiart im Brautschleier auf einem Sessel („Sehnend Verlangen“), zu ihren Füßen schichten die Frauen Geschenkpakete auf.

Der zweite Akt schließt direkt an: An der Wand lehnen die Portraitfotos von Euryanthe und Adolar; Lysiart dreht, als er allein ist, das des Konkurrenten zur Wand um. Bei „ich muß untergehn!“ – dem Übergang zum Hauptteil der Arie – ritzt er sich ins Handgelenk, dann schmiert er mit dem Blut über Euryanthes Foto, zerschneidet und zerreißt das Adolars, bevor er zum Orchesternachspiel Euryanthes Bild aus dem Rahmen ausschneidet. Zum Duett („Dunkle Nacht, du hörst den Schwur!“) schließt er mit Eglan-

tine einen Blutsbund, die beiden tanzen auf Emmas Grab und schicken sich dann zum Geschlechtsverkehr an. Adolar singt seine Arie („Wehen mir Lüfte Ruh“) vor geschlossenem Vorhang im Frack, mit Blumenstrauß in der Hand; dabei schreibt er in sein Notizheft. Dann hebt sich der Vorhang: Euryanthe steht erhöht im Brautkleid, das so ausladend ist, dass sich Adolar die Schuhe ausziehen muss, um es nicht zu beschmutzen; Lysiart hingegen tänzelt bei seiner Enthüllung von Euryanthes Untreue („Bewund’rungswürdig ist’s gelungen“) darauf herum. Bei Euryanthes Gebet („Der du die Unschuld kennst, beschütz’ mein Leben!“), laut Libretto auf den Knien vorzutragen, wechselt das Licht – ringsum wird es dunkel, das Kleid leuchtet stärker – und Lysiart sinkt zu Boden; der Männerchor kniet teils um Euryanthe nieder. Gegen Schluss zerreißen die Männer den Brautschleier, dann steigen Adolar und Euryanthe auf die Empore: Er zerrt sie heran, stellt sie vor der Menge aus, zieht ihr noch den Rest des Brautschleiers vom Kopf, zerreißt ihn, wirft ein Stück hinunter in die Menge, fesselt sie mit dem anderen und zieht sie hinter sich fort; Lysiart steht ebenfalls auf der Empore vorn links und streut Blütenblätter. Die zwei ineinander hängenden Vierecke über der Bühne stellen sich schief.

Dritter Akt: Man sieht einen Sternenhimmel; Euryanthe liegt im Brautkleid am Boden, Adolar steht daneben, starrt in sein Notizheft, löst langsam Blatt nach Blatt heraus und lässt sie auf den Boden fallen. Er zerrt an dem Schleier, worauf Euryanthe erwacht und aufsteht und er sie wieder grob hinter sich her zieht; irgendwann lässt er sie los und sinkt selbst schwach auf die Knie. Die „Schlange“ des Librettos ist hier Eglantine, die in ihrem roten Kleid mit Schleife in gemessenem Schritt von rechts auftritt und genüsslich die Arme räkelt, gleichsam Schlangenbewegungen macht: Adolar stößt Euryanthe wie im Libretto verlangt zur Seite und lässt Eglantine an sich heran, die den anfangs ganz Teilnahmslosen zuerst von hinten, dann von vorn umarmt und auszuziehen beginnt. Da lässt auch er sich ein, umschlingt und küsst sie; Eglantine drückt ihm sein Messer in die Hand und zieht ihn zu Euryanthe hin, der sie die Kehle nach oben streckt, bevor sie ihm die mordende Hand führen will. Doch er widersteht („Nun laß mich sterben!“ – „Nein, das sei mir fern“) und lässt das Messer fallen; Eglantine birgt ihr Gesicht und läuft in die Ecke, blickt noch einmal zurück und verschwindet dann. Die lange

Hinterwand, die schon seit Beginn einen Riss hatte, bricht lautlos auseinander, Adolar läuft durch die Öffnung weg. Euryanthe rollt sich auf dem Boden zusammen, das Licht wirft ihren Schatten an die Wand. Sie bedeckt sich zu ihrer Arie („Hier dicht am Quell“) wieder mit dem Brautschleier; dann faltet sie die Hände und legt sich vor der zweiten Strophe seitlich auf den Boden, mit Gesicht zum Publikum. Wenn sie wieder singt, richtet sie sich auf die Knie, dann zieht sie sich langsam den Schleier vom Kopf und knüllt ihn kniend in einer Schmerzensgeste zusammen. Weiß gekleidete Menschen kommen mit einem Krankenbett herein, auf das sie Euryanthe legen; dann kommt der König – erneut in Festkleidung –, hinter ihm ein Fotograf und ein Mann mit Mikrofon. Zum Jägerchor („Die Thale dampfen, die Höhen glüh’n“) machen die Männer rudernde Bewegungen, Euryanthe zuckt dazu auf dem Bett, zwei Frauen in Kitteln halten sie fest. In der Generalpause zwischen den zwei Strophen atmet Euryanthe schnell und deutlich; als der Chor wieder anhebt, schreit sie, wirft sich den Schleier über und geht abermals in Kompaktlage. Der König hebt Eglantines liegen gebliebene Schleife auf, adressiert sie als „Schlange“, zieht Euryanthe den Schleier weg und ist betreten. Die Menge rückt eng an das Bett heran und greift nach Euryanthe.

Schlussbild: Man sieht eine Truppe von Zirkusartisten; Adolar stößt bei seinem Auftritt einen Jongleur zur Seite. Eglantines Hochzeitskleid ist ebenfalls rot, aber klassisch und mit meterlanger Schleppe; Lysiart ist ganz in Schwarz, auch Hemd und Krawatte. Die Männer und Frauen verbeugen sich paarweise vor den beiden; dann hat Eglantine ihre Vision („Ich kann nicht weiter!“) und kollabiert. Sobald die Menge auf der Empore Adolar erkennt, winken alle erbötig; Lysiart zückt die Waffe, der Bühnenboden fährt um gut einen Meter in die Höhe: ein Kampfring. Als der König auftritt, ebnet er sich wieder; vier Träger bringen einen schwarzen Sarg, der nur von einem Tuch bedeckt ist, das der König lüftet. Nach Adolars Selbstanklage als „Mörder“ senkt sich der schwarze Schallvorhang herab; nur er bleibt davor, zögert und geht dann rasch nach links ab. Der Vorhang hebt sich wieder, die Bühnenmitte ist abermals erhöht, links und rechts davon trägt man je ein Notenpult heran, an das Adolar (links) und Euryanthe (rechts) in Abendrobe treten, um die Reprise ihres Duetts („Hin nimm die Seele mein“) bzw. den Rest ihrer Partien singen. Auf dem Bühnenpodest steht eine Pantomimin in weißem

Brautkleid, ein kleinwüchsiger Mann im Frack nähert sich ihr langsam und reicht ihr einen Blumenstrauß; einer der Artisten spuckt Feuer wie zuvor. Zum Schlusschor fangen auch die anderen wieder an zu jonglieren und zu balancieren. Der König tritt vor die Braut und den Kleinwüchsigen, die Hände halten, und segnet sie; dann erheben sie sich, es regnet Blütenblätter, die Sänger treten von den Notenpulten weg, betrachten die Szene und gehen wieder ab, bevor das Licht erlischt.

Ein Grundmerkmal von Nemirovas Inszenierung ist die konsequente Gegenwart der gezeigten Welt (Bühne und Kostüme: Gottfried Pilz), in der nichts – auch keine Möbel oder sonstigen Artefakte – auf irgendeine Vergangenheit verweist. Ihr Ansatz sei nun anhand der markanten Zusätze zum Libretto zusammengefasst; im Großen sind das vier:

1) Gleich am Anfang begegnen statt einer idyllischen Friedensfeier gesellschaftliche Gegensätze, die das Gefüge des Zusammenlebens belasten: Den heiter-geschäftigen Frauen stehen die vom Krieg gerade erst heimkehrenden Männer gegenüber, die zunächst versorgt werden müssen. Adolar, Mitglied der politischen Führung, ist anscheinend zugleich Hobbydichter, der sein „Minnelied zu Euryanths Preise“ aus einem Notizbuch vorträgt; notabene: einem Notizbuch, keinem Zettel wie ein Politiker seine Reden. So eine Figur wirkt in der heutigen Gesellschaft fremd, denn im Zeitalter von George W. Bush, vielleicht schon seit Ronald Reagan – obwohl dieser Schauspielerspieler in Hollywood war –, scheint der Anspruch intellektuellen oder kulturellen Formats bei Politikern weitgehend obsolet. Zugleich misstraut man spätestens wohl instinktiv jeder politischen Figur, die – wie hier Adolar – eine Ausstrahlung des Künstlerischen begleitet, auch wenn der Sozialismus seit den 60er Jahren die Kombination von Politik und Kunst mit Figuren wie Václav Havel und Günter Grass durch geballtes ästhetisches Kapital zu rehabilitieren versuchte: Denn die Schlagseite des Künstlerischen zum Naiven verträgt sich kaum mit politischer Verantwortung. Hier jedenfalls wirkt der Gitarrist mit Hut, der Adolar begleitet, fast lächerlich: wie ein Wolf Biermann aus der Zeitkapsel; seine Kopfbedeckung ist umso auffälliger, weil sonst nur die Köpfe der Kriegsverletzten bedeckt sind. Er geht nach dem Ständchen um und erbittet Geld; Lysiart weist ihn schroff ab. Doch die Situation akzentuiert auch Adolars Verhalten um: Dieser umgibt sich anscheinend mit einem

bedürftigen Künstler, macht sozusagen neosozialistische Politik, doch dann kassiert er allein den Jubel ein, lässt sich durch den Raum tragen und vergisst den Musiker, der hausieren muss: Man sieht einen künstlerischen Tage- oder Stundenlöhner als soziales Facelift der Politik⁸. Lysiart zeigt immerhin offen, dass er den Musiker nicht unterstützen will; hier wird sein Spott über Adolars idealisierendes Frauenbild somit als Kritik am Gestus des Künstlers und dessen hohlen Polit-Phrasen lesbar, die soziale Kontraste verschwimmen lassen, ohne sie einander tatsächlich anzunähern.

Wenn Adolar und Lysiart auf Euryanthes Treue wetten, fahren denn auch die Wände so weit herunter, dass sie aussehen wie die Bänke eines Gerichtssaals: Hier muss nun die Wahrheit ans Licht kommen, wenn die Gesellschaft bzw. ihre Idealallegorie, der Rechtsstaat, etwas taugen soll. Umso bezeichnender ist, wie die Charaktere darin weiter agieren: Zu seiner Hymne „Ich bau’ auf Gott und meine Euryanth“ hält Adolar sein Notizheft in die Höhe und schwingt es bedeutungsvoll vor Lysiart, den das nur amüsiert. Und der König, Erster im Triumvirat? Er lässt sich inzwischen eine Mahlzeit servieren: Ein Tisch wird hereingebracht und dem Herrscher die Serviette umgebunden; auf das weitere Dringen der beiden reagiert er nur mehr abweisend. Also fährt Adolar damit fort, Zettel an die Umstehenden zu verteilen und Werbung für seine Sache zu machen. Die Politik ist hier arg im Zwielficht: Der, der inständig vorgibt, das Gute zu wollen, steht unter dem Verdacht, unehrlich zu sein, gerade weil er sich so penetrant auf seine vermeintliche Volksnähe und Emotionalität beruft; der, der ehrlich ist, will offensichtlich nicht das Gute für alle, doch seine dreiste Pose imponiert deshalb vielleicht erst recht, wie manches reale Beispiel nahelegt; und der mit der meisten Macht will überhaupt nur mehr das eigene Wohl befriedigen und Mühe von sich fernhalten. Wo in Webers und Chézys Musik-Text die schon in der Ouvertüre präsente

8 Dem entspricht, was Knut Holtsträter über den machtpolitischen Kontext von Adolars Romanze schreibt: „Aus der Sicht des Machtpolitikers Lysiart dient Adolars Gesang dem Zweck, sich im Augenblick des Triumphes, den Adolar genießt und ohnehin schon sicher hat, noch einmal über die anderen Vasallen zu erheben – ein Verhalten, welches aus der Sicht eines ebenfalls treuen Vasallen wie Lysiart als unwürdig erscheint.“ Holtsträter, „*Drahtgestelle, die Wortdraperien tragen*“. Zur Figurenführung in der Euryanthe von Helmina von Chézy und Carl Maria von Weber, in: Kristina Richts/Peter Stadler (Hg.), „*Ei, dem alten Herrn zoll’ ich Achtung gern*“. Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag, München 2016, S. 371–395, hier: S. 387.

Hymnenmelodie Adolars zum Ausklang der Szene das Vertrauen beglaubigt, das der Held in der Gesellschaft genießt, ist bei Nemirova das soziale Gefüge bereits schwer beschädigt. Die Menschen lassen sich den Zank anscheinend auch nicht länger gefallen, stürmen hinter den Bänken hervor und heben drohend ihre Krücken, als riefen sie: Ihr solltet für uns arbeiten, statt miteinander zu streiten. Eine Schlichtung des Konflikts ist nicht absehbar, deshalb löst sich das Bild auch nicht auf, sondern fährt wie eingefroren in den Boden: ein streng formales Theatermittel, das den Eindruck festgefahrener Standpunkte bestärkt.

2) Die Schlange, die Adolar laut Libretto im Felsengeklüft attackiert, wird bei Nemirova zur verführerischen Eglantine: Adolar will zunächst stark bleiben, gibt sich dann hin, widersteht allerdings, als Eglantine ihn anleitet, Euryanthe zu töten. Diese Personifikation drängt sich hier auf, denn die Schlange ist eine Art Ur-Symbol der ebenfalls von Anfang an weiblich belegten Verführung und Sünde, sodass es ein vergleichsweise Leichtes ist, das Requisit des Tiers durch den Auftritt der Antipodin, die ihre Femme-Fatale-Qualitäten



Abb. 1: Eglantine (Evelyn Herlitzius) will Adolar (Klaus Florian Vogt) das Messer führen, um Euryanthe (Camilla Nylund) zu töten
(© Historisches Archiv der Sächsischen Staatstheater Dresden / Matthias Creutziger)

unter diesem symbolischen Deckmantel unmittelbar ausspielen kann, vom Anröchigen des Budenzaubers zu befreien, das dramaturgisch wohl auch dann noch bestünde, wenn man das Monster etwa als zeitgemäße Videoprojektion darstellte⁹. Das Libretto assoziiert selbst zweimal eine betrügerische Frau mit einer Schlange: Adolar nennt Euryanthe, als sie ihren Vertrauensbruch gesteht, kurz „Schlange!“, und wenn Euryanthe den Betrug durch Eglantine dem König schildert, heißt es: „Natter war sie unter Rosen“. Dass die Verbindung förmlich auf der Hand liegt, zeigt sich weiter daran, dass Eglantine an besagter Stelle auch in den Inszenierungen von Johannes Erath und Christof Loy auftritt. Da sie letztlich der Schlüsselcharakter der Oper, ihr zentraler Antrieb ist, stärkt dies die Kohäsion der Handlung per motivischer Verknüpfung und nähert *Euryanthe* damit ein wenig dem Subgenre der ‚Prüfungsoper‘ an, zu dem etwa *Die Zauberflöte*, *Parsifal* oder *Die Frau ohne Schatten*, aber auch Webers *Freischütz* und *Oberon* gezählt werden können: Nach Euryanthe wird nun auch Adolar geprüft und geht aus dieser Prüfung ebenfalls höchstens mit einem Pyrrhussieg hervor, wenn er gerade einmal vor dem Mord zurückschreckt, zu den ihn Eglantine verleiten will, sich ihren Reizen aber durchaus ungehemmt vor Euryanthe hingibt, die er damit noch mehr demütigt.

Durch die Analogie der Prüfungssituation wird das Geschlechtergefälle in der dargestellten Gesellschaft noch deutlicher: Euryanthe wird pauschal verurteilt, ohne dass man genau fragte, worin ihre Untreue liege, denn zwar hat sie Eglantine das Geheimnis verraten, aber wohl vor Lysiarts Avancen standgehalten. Kurz gefasst: Eine Frau ist entweder treu und gut oder untreu und schlecht, dazwischen gibt es nichts. Adolar hingegen kommt als Mann sehr wohl die Gnade der Differenzierung zu: Er gibt sich Eglantine zwar sexuell hin, widersteht aber der hier auch von ihr ausgehenden Verlockung, Euryanthe zu töten, womit er zwar nicht faktisch treu, aber in letzter Konsequenz als wohlwollend erscheint; auf Euryanthe wartet indes trotzdem die Strafe der Verbannung, die beiden sind also mitnichten quitt. Wie er sie für ihre Untreue behandelt, ist drastisch als schändendes Verhalten kenntlich, und ihre Reaktion darauf erinnert an die animalische Gebrochenheit der geknechteten, vor versammeltem Hofstaat neben Gunther hereinwankenden Brünnhilde in Patrice Chéreaus *Götterdämmerung* (Bayreuth 1976): eine ikonische,

⁹ Ziegler hält denn auch fest, die Schlangenszene werde „gerne gestrichen“, vgl. *Die Quadratur des Kreises* (wie Anm. 2), S. 109.

als Videoaufnahme konservierte und verbreitete Szene, auf die Nemirova hier womöglich bewusst anspielt.

3) Die Jagdgesellschaft des dritten Aktes zeigt Nemirova als Insassen einer Nervenheilanstalt, die ihren mechanischen Morgensport machen: Euryanthe wurde offenbar eingeliefert. Dieses vielleicht plakativste Bild der Inszenierung, das die Wald- und Jagdromantik karikiert, mit der Weber u. a. in den bürgerlichen Hausschatz einging, mag der Szene aber auch etwas von ihrer Verzweiflung nehmen, denn hier ist Euryanthe immerhin nicht mehr die allein Ausgestoßene, die nur durch glücklichen Zufall gefunden und wie gnadenhalber mitgenommen wird, sondern umgeben von Menschen, die von der Gesellschaft abgeschnitten sind, was, auch wenn Euryanthe sich unter ihnen völlig fremd fühlt, kurz für ein diffuses Kollektivgefühl sorgt. Dass dann der König erneut samt Fernsichtteam hereinkommt und Hände schüttelt, relativiert aber zugleich wieder zynisch die Wahrnehmung von Außenseitern durch die Politik, die nur mit dem Hintergedanken medialer Aufmerksamkeit geschieht; außerdem lässt es den staatlichen Zwang der Verwahrung des von der Norm Abweichenden anklingen. Dass der Besuch in der Anstalt und damit auch Euryanthes ‚Reintegration‘ offenbar wiederum nur Vorwand für Getöse und Eitelkeiten sind, könnte also auch darauf hindeuten, dass es gar nicht darum gehe, die Ausgestoßene wieder in die Gemeinschaft zu holen, womit ein tragisches Ende schon angelegt wäre – oder eines, das mit der Illusion einer dramatischen Handlung überhaupt aufräumt.

4) Den Schluss der Oper rückt Nemirova nämlich metatheatral ins Uneigentliche. Hier scheint wohl am deutlichsten die Ästhetik des Mentors Konwitschny durch, der immer wieder dramaturgische Wendungen dekonstruiert, die ihm entweder unglaublich oder überholt scheinen: Z. B. lässt er gegen Schluss der *Götterdämmerung* (Stuttgart 2000), wenn Hagen dem toten Siegfried den Ring vom Finger ziehen will und dessen Hand sich laut Libretto „drohend empor“¹⁰ hebt, das Saallicht einschalten und Brünnhilde im Gewand einer Platzanweiserin auf die Bühne kommen, die dann ihrerseits die Gestorbenen wiedererweckt, um sie von der Bühne zu schicken. Ein anderer Fall ist *Der fliegende Holländer* (Bolschoi-Theater Moskau 2004/Bayerische

¹⁰ Richard Wagner, *Sämtliche Werke. Bd. 13, III: Götterdämmerung. Dritter Aufzug und Kritischer Bericht*, hg. von Hartmut Fladt, Mainz 1982, S. 212.

Staatsoper München 2006), wo nach Sentas Freitod das Orchester verstummt und das Nachspiel aus einem alten Radio oder Plattenspieler ertönt: Einmal provoziert die deterministische Geste¹¹, einmal das Selbstopfer der Frau den Bruch mit den bis dahin gültigen Erzählgesetzen.

Nemirova tut am Ende ihrer *Euryanthe* etwas Ähnliches: Als sich der schwarze Vorhang gesenkt hat und man das Drama für beendet hält, reicht sie den glücklichen Schluss doch noch nach, dissoziiert dabei aber die Darstellung in zwei fiktionalen Ebenen, denn während zwei Zirkusartisten die Vereinigung zwischen Euryanthe und Adolar nun mimen, singen Camilla Nylund und Klaus Florian Vogt, die die Partien bislang gesungen und gespielt hatten, nur mehr in Abendkleidung von Notenpulten, geben also nicht mehr wie bislang vor, Euryanthe und Adolar auch szenisch zu verkörpern. Anstoß dafür dürfte die doppelte, eigentlich sogar dreifache Peripetie gegen Schluss der Oper sein, wonach Euryanthe zuerst durch günstigen Zufall gefunden wird, dann abrupt und ausgerechnet im höchsten Glück vermeintlich an emotionaler Aufwühlung stirbt und schließlich doch wieder erwacht, worauf die etwas zitiert wirkende, in Tonart, Tempo und Text mit dem ersten Erklingen (II/4) idente, aber sogar in der anbahnenden instrumentalen Einleitung eng verwandte Reprise des Liebesduett-Beginns folgt¹². Dass diese mehrfache Wende im Zeichen melodramatischer Schicksals- und Wunderdramaturgie das Vertrauen des heutigen Zuschauers zu sehr strapazierte¹³, er also kaum alle Umschwünge mitvollziehen werde, macht Nemirova Schritt für Schritt unmissverständlich, indem Euryanthe zunächst in der Anstalt landet – bildet sie sich gar schon hier alles nur mehr ein? – und am Ende im Sarg hereingetragen wird, sodass eine irdische

11 Sogar Hans Pfitzner wandte sich dagegen: *Werk und Wiedergabe* [1929], 2. Aufl., Tutzing 1969, S. 352.

12 Eine Art ‚tönendes Schweigen‘ zweier ineinander versunkener Seelen waltet schon beim Wiedersehen im zweiten Akt, indem der Zwiesang allein aus der Steigerung des Orchesters zu entspringen scheint, ohne dass die beiden einander direkt ansprechen. Motivisch-thematisch lässt sich für die Reprise argumentieren, dass Weber das KopftHEMA des Duets bereits im ersten Akt (vor-)exponiert, als Euryanthe erzählt, wie ihre Liebe zu Adolar begann (II/3, T. 15–18): vgl. etwa René Leibowitz, *Eine verachtete Oper: Euryanthe* [1972] (übers. von B. Zuber), in: Heinz-Klaus Metzger/Rainer Riehn (Hg.), *Musik-Konzepte 52: Carl Maria von Weber*, München 1986, S. 48–71, hier: S. 61. Dies schliesse aber noch keine Abwandlung des Materials aus.

13 Vgl. z. B. Holtsträter, *Figurenführung in der Euryanthe* (wie Anm. 7), S. 375.

Auferstehung, pointiert ausgedrückt, nur mehr in den Alptraumwelten Edgar Allan Poes oder eben in der überzeichneten, schiefen Heiterkeit des Zirkus möglich ist. Demnach steht der Zirkus, sonst gern wehmütiger Spielplatz des inneren Kindes¹⁴, hier für das Äußerste an Unglaubwürdigkeit, für eine (vor-)gaukelnde, letztlich aber falsche Kunst, deren Charaktere, hinter denen oft schaurige Biographien stecken, nur Flachreliefs sind, die, auch während sie einen Löwen bändigen oder durch einen Feuerring springen, niemals ihr Grinsen ablegen: nichts, das man glauben kann. Daher auch die scheinbare Leerstelle nach Adolars Abgang, die in Wahrheit ein Sprung in eine andere Fiktionslogik ist: Das Zirkushafte, wo nichts unmöglich ist, solange es gut ausgeht, und Schaden bis zur Entleibung vertuscht wird, mutiert von einer Begleitstimme am Beginn der Szene – als hätten Lysiart und Eglantine eine Zirkustruppe als Unterhaltung für ihre Hochzeit engagiert – zum eigentlichen Bezugssystem, weil sich nur in ihm noch die von Libretto und Musik behauptete Geschichte affirmativ darstellen lässt. Dass aber König und Gefolge nicht etwa ebenfalls durch Attrappen ersetzt werden, sondern sogar am Spektakel mitwirken, schlägt sie diesem vollends zu: Denn das Scheinhafte von Politik und Gemeinwesen hatte Nemirova von Anfang an apostrophiert.

2. Johannes Erath (Oper Frankfurt 2015)¹⁵

Hier hebt sich der vertikale Vorhang eher langsam zu den ersten Takten der Emma-Passage der Ouvertüre: Die pragmatische Geste der Öffnung dient somit schon der Etablierung der innerfiktionalen Stimmung des Geheimnisvollen. Der Boden der Bühne zeigt ein Schachbrettmuster. Zunächst sieht man nur in einem Lichtkegel auf Knien eine Frau in weißem Brautgewand mit Schleier, vor ihr auf dem Boden einen Ritterhelm. Weber und Chézy hatten selbst geplant, die von der Opernhandlung vorausgesetzte Emma-Geschichte in einer „Pantomimische[n] Prolog Szene“ zur Ouvertüre darzustellen, dies dann aber verworfen¹⁶ und sich mit der Largo-Passage begnügt, 14 Man denke an Filme wie Charlie Chaplins *The Circus* (1928) und Federico Fellinis *La strada* (1954).

15 Mitschnitt: Premiere, 5. April 2015 (Archiv der Oper Frankfurt).

16 Siehe etwa Sabine Henze-Döhring, „Reihe der treffendsten Gemälde“: Überlegungen zu Musik und Dramaturgie der Euryanthe, in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 1–16, hier: S. 6f. Bereits mehrere Produktionen hatten diese Idee der Ouvertüren-Pantomime realisiert: siehe dazu

die im weiteren Verlauf des Werks dreimal Erinnerungsmotivisch mit dem im Text behandelten Emma-Komplex gekoppelt ist. Erath inszeniert hier indes nicht die von den Autoren für die Pantomime erwogene oder von Euryanthe an Eglantine (I/4) berichtete Erscheinung von Emmas Geist, sondern ihre Trauer um den im Krieg gefallenen Udo: Doch eigentlich lässt sich ihr hier kein deutlicher Affekt anmerken, sodass sich der Kontext erst dann recht klärt, wenn man am Schluss des ersten Aktes den Abschied der beiden mit besagtem Helm sieht¹⁷.

Zum Fugato erhellt sich sukzessive der Rest der Bühne: Es kommen zahlreiche festlich kostümierte Menschen herein, Tische und Stühle werden gebracht, ein paar Männer tragen Kellnerkleidung. Die Braut (Emma) wandelt unter den Menschen, die sie nicht bemerken, und interagiert nicht mit ihnen; auch als alle schon Platz genommen haben und die Bühnenmitte leer ist, steht sie noch dort. Adolar sitzt im weißen Dinnerjacket an einem Schachbrett vorn rechts und spielt abwechselnd auf der einen und anderen Seite; während des Chors war Emma auf ihn aufmerksam geworden. Rechts hinter ihm ist eine Bar mit Hockern; auf einem sitzt der König, als er Adolar anspricht: Er trägt eine schlichte Krone. Es gibt eine Bühne auf der Bühne; ihr goldener Vorhang raschelt während Adolars Romanze, zu der Emma sie betritt, sich den Helm wiegend an den Kopf hält und dann hinter dem Vorhang verschwindet. In seiner dritten Strophe betritt Adolar selbst kurz die Bühne und „trägt vor“;

Marita Fullgraf, *Rettingsversuche einer Oper. Die musikdramaturgischen Bearbeitungen der „Euryanthe“ von Carl Maria von Weber*, Saarbrücken 1997, S. 81–85.

¹⁷ Gleichwohl lässt sich sagen, informiert-avancierte Regiearbeit bejahe folgende Frage Joachim Veits grundsätzlich: *Gehört die Genesis des „Euryanthe“-Textbuchs zum „Werk“?*, in: Walther Dürr u. a. (Hg.), *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, Berlin 1998 (Beihefte zur Zeitschrift für deutsche Philologie, Bd. 8), S. 184–211.

Zwei anschauliche Beispiele:

1) Konwitzchnys ironische Aufwertung des Eremiten im *Freischütz* (Hamburg 1999), inklusive der Rosenüberreichung, die zwar auch in der Endfassung des Librettos erwähnt, aber nicht mehr wie zunächst geplant szenisch vergegenwärtigt wird.

2) Der Schluss von Dmitri Tcherniakovs *Götterdämmerung* (Staatsoper Berlin 2022), wo Brünnhilde sich auf Wanderschaft begibt, wozu der Text ihres Schlussgesangs in einer von Schopenhauer beeinflussten, verworfenen Fassung (schließend mit: „enden sah ich die Welt“) an die Wand projiziert wird. Eine Spezialität Stefan Herheims ist es, Komponisten als Figuren in seine Inszenierungen einzufügen und deren Schaffensprozess zu stilisieren.

nach seinem Lied kommt er wieder herunter. Auf Lysiarts Geringschätzung der Frauentreue verlassen die Frauen bis auf Eglantine pikiert den Saal¹⁸, die Männer folgen ihnen teils beschwichtigend. Während des Streits liest der König Zeitung; die beiden ordnen die Spielfiguren auf dem Schachbrett und beginnen eine Partie. Wenn Adolar erneut auf die Oberbühne tritt und im Rampenlicht sein Motto singt („Ich bau’ auf Gott und meine Euryanthe“), geht vorn an der großen Rampe eine Frau in Stöckelschuhen und goldenem Glitzersakko vorbei, die eine goldene Scheibe wie einen Sonnenkreis hochhält. Links und rechts der Bühne erscheinen in Nischen Adam und Eva, von Feigenblättern verhüllt; Adam verschwindet wieder im Dunklen, Eva steigt auf die Oberbühne: Sie trägt Netzstrümpfe und eine glitzernde Schlange um den Hals, die sich als Handschuh über ihren Arm legt, ebenso einen grün glitzernden Apfel, den sie in die Höhe hält und dann so tut, als wolle sie ihn einem der Männer zuspiesen, die sich zum Auffangen bereitmachen.



Abb. 2: Die Bühne in der ersten Szene
Im Bild rechts vorn mit weißem Dinnerjacket: Adolar (Eric Cutler) am Schachbrett
(© Oper Frankfurt / Monika Rittershaus)

¹⁸ Vgl. Holtsträter, *Figurenführung in der Euryanthe* (wie Anm. 7), S. 381f.

Zum zweiten Bild öffnet sich der Vorhang der Oberbühne und zeigt einen altertümlichen Grabstein, auf dem in von einem Kranz eingefassten Blockbuchstaben „Emma“ steht, mit der Skulptur eines Engels, der darauf gesunken scheint; auf den Stufen des Grabes sitzt Euryanthe, hellblond in weißem Kleid, und blickt mit gefalteten Händen aufwärts. Adolar sitzt wieder in seine Schachpartie vertieft, Eglantine an der Bar, von wo sie mit Euryanthe zu sprechen beginnt: Der Dialog ist zunächst ohne Blickkontakt, wie ein Selbstgespräch Euryanthes gestaltet. Erst bei Eglantines konfrontativem „Nichts sagst du mir?“ bemerkt Euryanthe sie und schreckt zurück. Bei „sterbend süß am Busen dir“ schmiegt sich Eglantine von hinten an Adolar an: Was sie eigentlich meint, die Liebe zu Adolar, vergegenständlicht sich. Bei Euryanthes Erzählung tritt Emma, nun ganz wie ein Double Euryanthes, auf und schreitet langsam um den Sarg herum. Während des Duetts der Frauen geht Adolar an Euryanthe vorbei, die sich an ihn anlehnt, auf die Oberbühne und verschwindet hinten. Eglantine steigt im Lauf ihrer Arie auf die Oberbühne; die Männer versammeln sich davor mit ihren Stühlen in Blöcken wie im Theater. Eva tritt vor den Vorhang, Eglantine nimmt von ihr den Apfel, küsst und wirft ihn einem Mann zu, der ihn stolz hochhält; darauf Applaus. Nun sitzt Lysiart an Adolars Stelle beim Schachbrett und trägt wie er ein weißes Dinnerjacket. Im Finale des ersten Aktes reicht Emma einem Mann, wohl Udo, den Helm, den man schon in der Ouvertüre sah. Er setzt ihn auf, die beiden trennen sich schmerzlich, sie geht auf die Oberbühne, reicht Euryanthe einen Strauß weißer Rosen – die *Freischütz*-Chiffre für Gottes Schutz? – und geht hinter ihr Grab ab; Euryanthe und Lysiart küssen sich auf der Bühne¹⁹.

Die zwei Fortissimo-Schlussakkorde des ersten Aktes sind gestrichen, und jäh bricht der Beginn des zweiten herein: Es wird dunkel, Euryanthe erschrickt, wendet sich von Lysiart ab, flieht nach hinten, die Menschen räumen den Saal, doch ein Mädchen, das Emma und Euryanthe ähnlich sieht, setzt sich vor die Oberbühne und blickt Richtung Publikum nach oben. Als Lysiart sich zur Rache entschließt, dreht sich die Bühne: Man sieht Menschen mit Tierköpfen, Totenschädeln, Monster, Mischwesen, aber auch Euryanthe

19 Vgl. dazu Jürgen Schläder, *Musikalische Exposition und szenische Vergegenwärtigung. Die Frankfurter Euryanthe-Produktion von 2015*, in: *Weber-Studien*, Bd. 10, S. 213–235, hier: S. 231.

und Adolar in getrennten Badezimmern vor Spiegeln; eine Kopie von Max Schrecks Vampirmonster in Friedrich Wilhelm Murnaus Film *Nosferatu* (1922)²⁰ geht gegen die Drehbewegung der Bühne an und tritt damit, aus der statischen Umgebung betrachtet, auf der Stelle. Während Lysiart und Eglantine die gemeinsame Sache besingen²¹, umarmen sich hinter ihnen Adolar und Emma, während Euryanthe in ihrem Badezimmer oben rechts apathisch auf dem Boden sitzt: Gewiss belastet sie Adolars Familiengeheimnis. Währenddessen schreiten die Monster und Mischwesen zur Gruft hinauf; danach ist Pause²².

Zum zweiten Teil wird der Vorhang, also die Fiktionsmarkierung innerhalb der Fiktion, auf ebenerdig herunterverlegt: Man sieht jetzt ein Theaterpublikum, das in Richtung des realen, also in unsere Richtung blickt²³. Von der Stiege, die nun bereits auf der sekundären Ebene liegt, kommt Euryanthe, nun in zivilem weißem Kleid, herunter und trifft auf Adolar, der

20 Vgl. Werner Häußner, *Romantik in der Perspektive der Nachmoderne: Johannes Erath bewältigt Webers Euryanthe an der Oper Frankfurt*, in: *Weberianam* Heft 25 (2015), S. 142–146, hier: S. 144.

21 Überempfindlich, wenn nicht unzutreffend muss man es aber nennen, dass Holtsträter (*Figurenführung in der Euryanthe* (wie Anm. 7), S. 392) den leidenschaftlichen Kuss Eglantines und Lysiarts vor ihrem Duett als „echten‘ Inszenierungsfehler“ Eraths bezeichnet, weil die beiden „eine reine Zweckbeziehung“ eingingen. Gegen diesen Schnellschuss lässt sich gleich dreierlei einwenden: 1) Sie küssen einander beileibe nicht auffallend leidenschaftlich, sondern eher an der Untergrenze dessen, was sich in der Oper zu ziemen scheint; 2) Es bleibt reine Spekulation, darin mehr zu sehen als eben das: die Anbahnung einer Zweckbeziehung; 3) Was spricht dagegen, dass zwischen den beiden zufällig eine für den Moment ernste körperliche Attraktion aufflackere? Schließlich leiden sie eindeutig beide an unerfüllter Sehnsucht, die sich aus moderner Anschauung weniger in platonischer Abkapselung als in der Suche nach Ersatz äußern dürfte.

22 Leibowitz, *Eine verachtete Oper: Euryanthe* (wie Anm. 11), S. 65f. schlägt bereits vor, das Ende des ersten und den Beginn des zweiten Aktes zusammenzuziehen, auch den Vorhang dazwischen nicht fallen zu lassen (S. 68).

23 Das Publikum per direktem Blickkontakt mit seinesgleichen und so mit dem Vorgang des Betrachtens und Betrachtet-Werdens zu konfrontieren, ist ebenfalls ein beliebtes Mittel moderner Regie; z. B.: Hans Neuenfels (*Aida*, Frankfurt 1981) prangert dadurch die Schaulust des Theaterpublikums und der sich überlegen wahnenden Ethnien im Zeitalter des Kolonialismus und Exotismus zugleich an; Stefan Herheim (*Parsifal*, Bayreuth 2008) gibt durch Spiegelung des realen Publikums, das sich somit selbst sieht, die Frage nach (Er-)Lösung gewissermaßen an den Betrachter zurück.

zuvor an der Bar links getrunken hatte; Schachbrett, Tisch und Stühle stehen nun in der Mitte des Raums. Nach dem Duett der Liebenden überschreitet das Publikum auf Euryanthes Wink die Fiktionsgrenze und kommt in den Hauptraum; am Ende des Aktes sieht man innerhalb dieser Fiktionsgrenze, also eine Ebene tiefer, wo das Publikum gesessen war, in verwirrendem Blitzlicht aus Frontalsicht die Bar verdoppelt, die den Hauptraum rechts und links grundiert: Die Grenzen zwischen Betrachten und Betrachtet-Werden und damit auch zwischen Intimität und Öffentlichkeit verschwimmen ununterscheidbar, wenn die Liebesbegegnung Euryanthes und Adolars vor Publikum geschieht, dieses jedoch zugleich in die Anführungsstriche des Betrachtet-Werdens gesetzt ist – da es sich auf einer inneren Fiktionsebene befindet – und dann plötzlich jener Raum als Objekt der Betrachtung erscheint, in dem die Charaktere die ganze Zeit agierten.

Die Konfusion, nicht mehr zu wissen, wann man betrachtet und wann man betrachtet wird, erinnert gleichermaßen an eine Tiefenbohrung ins Unbewusste wie an die Kollektivneurose eines Überwachungsstaates. Man denke auch an Jean Pauls unkonventionelle Definition des Doppelgängers: das seien „Leute, die sich selber sehen.“²⁴ Dies vollführt den erheblichen Schwenk vom rein äußeren Befund der Ähnlichkeit eines Menschen mit einem anderen zur Perspektive dessen, der diese Ähnlichkeit eines anderen mit sich selbst gewahrt: Es klingt damit eine latente Verstörung an, da die Begegnung mit einem Double ebenso an der eigenen Echtheit/Integrität wie an der des anderen zweifeln lassen kann. In ähnlicher Weise könnten die Charaktere in Eraths *Euryanthe*, die ihrerseits zueinander in einer Art Doppelgänger-Verhältnis stehen, an der Wirklichkeit ihres Erlebens zweifeln, was darin gipfelt, dass sie ihren Handlungsraum, die Bar, gespiegelt sehen: von Stroboskoplicht verzerrt und menschenleer. Ihre Perspektive ist damit wie ausgehöhlt: Vielleicht sind sie die eigentlich Betrachteten – doch wer betrachtet sie? Dass dies zum manisch wiederholten Chorausruf „Du gleißend Bild, du bist enthüllt!“ geschieht, ergibt einen bitteren Kommentar zur waltenden Erkenntnislage: Während das Kollektiv sich lauthals brüstet, begriffen zu haben, ist die Realitätsverwirrung in Wahrheit auf dem Höhepunkt.

²⁴ Jean Paul, *Sämtliche Werke. Abteilung I. Zweiter Band: Siebenkäs*, hg. von Norbert Miller, 4. Aufl., München/Wien 1987, S. 7–576, hier: S. 66f. (Fn 1).

Im Ödland des dritten Aktes steht der Grabstein ebenerdig, der gefallene Engel auf ihm ist verschwunden; darauf steht jetzt nicht mehr „Emma“, sondern „Euryanthe“, und die Buchstaben sind teils abgebröckelt: eine doppelte Unterstreichung der fatalen Situation. Zum Schlangenkampf treten auf: Emma, Eglantine, Udo und Eva, deren Anwesenheit wie bereits im ersten Akt mittels der Urszene der Verführung der und durch die Frau – sie trägt das Schlangenhafte hier wie eine zweite Haut – den anscheinend übermächtigen, in allen drei Inszenierungen wirkenden Impuls erweitert, die Schlange des Librettos durch eine verführerische Frau zu verkörpern. Indem Eva im ersten Akt auftritt, als Adolar sein Vertrauen in Euryanthe sozusagen höchstinstanzlich verkündet („Ich bau’ auf Gott und meine Euryanth“), und im dritten dann, als er die Schlange zu bestehen hat, stellt die Inszenierung einen Zusammenhang zwischen positiven und negativen Idealbildern des Weiblichen her. Euryanthe singt ihr einsames Cantabile („Hier dacht am Quell“) mit dem Kopf an den Grabstein gelehnt; Eglantine kommt, reicht ihr ein Glas mit Wasser, in das sie etwas hineingibt: eine Tablette? Euryanthe singt zu Ende und trinkt. Die Männer kommen herein, während Euryanthe die Position des Engels über dem Grabstein einnimmt: Ein Arm hängt vornüber. Sie simulieren in Ansätzen ein Schachspiel, stoßen einander von den Feldern weg, bis die Sache eskaliert und sie unkontrolliert raufen. Einer der Männer fischt die Zugabe aus dem Wasserglas: Es ist eine Schachfigur; man schiebt das Schachbrett her und stellt sie darauf. Damit macht die Inszenierung die verhängnisvolle Unschärfe zwischen Spiel und Ernst, für die Schach hier durchgehend steht, geradezu überdeutlich, wenn sogar die Pille, die Euryanthe vergiftet, eine Schachfigur ist: Euryanthe wird über dieses Requisit als ein Opfer der Männer gezeigt, die um ihre Treue gewettet, sie sozusagen verspielt haben.

Der Vorhang, der sich wieder geschlossen hatte, öffnet sich und Emma kommt mit einem Rosenstrauß; sie geht zur Bar links vorn, wo Udo steht. Sein Helm liegt auf dem Tresen; die beiden sind zärtlich zueinander. Emma singt „Der Mai bringt frische Rosen dar“, während sie in die Mitte gehen; dann bringt sie ihm den Helm, den er aufsetzt. Sie geht in das kleine Badezimmer, stellt sich vor den Spiegel und singt weiter, während er davongeht: Diese Vorgeschichte des Handlungskonflikts, der schmerzliche Abschied, der letztlich zu Emmas Freitod und dem Fluch führte, wiederholt sich hier also wie

ein Alptraum, bizarr verschränkt mit der Idylle, die sich im Lied auf den Mai ausdrückt. Die ersten dreizehn Takte von Adolars Auftritt (zwischen „Giebt keine Treu’ auf weiter Erde mehr“ und „Fahr hin, du süßer Liebestraum“) sind gestrichen, was für Eraths Konzept durchaus konsequent zu nennen ist: Statt nämlich überhaupt noch von so etwas Diesseitigem wie Treue zu sprechen, geht es gleich um die Dimension des Traums, die hier alles zu regieren scheint. Lysiart hat das weiße Dinnerjacket an, Adolar sitzt in Schwarz vor seinem Schachbrett an gewohnter Stelle vorn rechts. Als die Menge ihn bemerkt, geht Eglantine zu ihm und küsst ihn; Lysiart zerrt sie weg und setzt sich gegenüber ans Schachbrett: er kanalisiert sein Konkurrenzdenken also auch hier umgehend ins Spiel – doch was anderes ist Duellzwang? Die Spielzüge werden an die Hinterwand projiziert. Männer tragen Euryanthe herein und legen sie auf den Boden. Alles zwischen „wo lebt ein Frevler sonst als ich?“ – also ab „O Wonne! sie athmet“ – und „Ich ahne Emma“ ist gekürzt: Euryanthe lebt nicht weiter, der Jubelchor geht auf eine Tote, Adolar schreit (stumm), zuletzt ist das Licht für einen Augenblick nur auf ihm, der neben ihr kniet. Die Emma-Pantomimin schüttelt den Kopf, als Adolar von ihr sagt: „selig ist sie jetzt“. Gerade diese Konkretion geht jedoch wohl ein wenig ins Uncharakteristische: Denn entweder ist Emma ein Geist, dann versteht sich von selbst, dass sie noch nicht erlöst ist; oder sie ist als reale Person auf einer alternativen, hereinmontierten Handlungsebene zu sehen, dann aber darf sie Adolars Äußerung streng genommen gar nicht hören. Ihr Kopfschütteln irritiert also, weil es entweder quasi-tautologisch oder dramaturgisch abwegig ist. Freilich mag Erath hier ein Drittes meinen: Was aber meint er dann?

3. Christof Loy (Theater an der Wien 2018)²⁵

Loy arbeitet meist dezidiert nicht hermeneutisch verklausulierend oder gar dekonstruktiv, sondern aus psychologischer Anschauung, sodass eine Figurenkonstellation allein oft bereits den Kern seiner Inszenierungen bildet. Bei ihm öffnet sich der Vorhang nicht gleich zu Beginn der Ouvertüre wie bei Nemirowa, aber auch nicht erst direkt zum Emma-Abschnitt wie bei Erath, sondern einige Takte davor; dass das hier scheinbar zu früh geschieht und dadurch auf

²⁵ Weber, *Euryanthe* (Regie: Christof Loy; Dirigent: Constantin Trinks), DVD, Theater an der Wien 2018 (Naxos 2020; EAN: 0747313565658).

den ersten Blick achtlos wirken könnte, mag bereits wahrnehmungspsychologischer Finesse geschuldet sein: der Annahme nämlich, dass ein Rezipient nur schlecht neue Information auf zwei Bedeutungs- bzw. Sinnesebenen – auditiv und visuell – simultan verarbeiten könne, weshalb Loy zunächst bei noch unverändertem Tempo des punktuierungsreichen Allegro-A-Teils der Ouvertüre lakonisch zügig den Vorhang aufgehen lässt, sodass sich das Auge an den Raum und die Aufstellung der Personen darin gewöhnen kann, während das waltende Musikkolorit, in das er sich bereits einfinden konnte, sozusagen ausschleicht. Wenn nämlich die Emma-Musik beginnt, tut sich auch auf der Bühne etwas: Rechts mittig ragt ein Bett in den Raum, auf dem mit dem Rücken zum Publikum eine blonde Frau in weißem Rock, schwarzem Ober- und mit Perlenkette sitzt, die nun aufsteht und mit der Hand an der Wand die Raumlänge entlangzugehen beginnt. Sie kommt zu einer Tür, öffnet sie zögerlich und langsam und verschwindet. Im hinten angrenzenden Nebenraum steht am Fenster eine dunkelhaarige Frau in weinrotem Kleid, die nun schnell zur Tür kommt und den Mann leidenschaftlich küsst, der gerade noch neben dem Bett gesessen und nun ebenfalls zur Tür geeilt war, um sich davor zu stellen. Sie verfolgt ihn spielerisch, er ist brüskiert und wischt sich den Mund ab; dann versucht sie es auf andere Art, sinkt ihm schwächlich an die Brust, doch auch das fruchtet nicht, also geht sie nach rechts hinten in die Ecke. Inzwischen hat sich der zweite Mann, der links an der Wand neben dem Klavier stand, sein Sakko ausgezogen. Dann geht der Vorhang zu, ehe das KopftHEMA des A-Teils zurückkehrt.

Zu Beginn des ersten Aktes ist der Raum voller Menschen: die Frauen in überwiegend pastellfarbenen, aber individuellen Kleidern, die Männer sämtlich in marineblauer Uniform mit Offiziersstreifen und schwarzer Fliege; einer von ihnen sitzt am Klavier und dirigiert den Chor. Nur Adolar und Lysiart heben sich ab: Ersterer trägt schwarze Uniform, letzterer schwarzen Smoking, beide hohe Lederstiefel; ersterer rechts am Bett, letzterer links am Boden lungern. Der Saal leert sich, herein kommt der König, mit ihm anscheinend seine Frau; er trägt einen Strauß rote Rosen. Begierig, dann versonnen, schließlich verschlagen hört Lysiart Adolars „Minnelied“ zu; es lockt die verzückte Gesellschaft zurück in den Saal, doch die Königin bittet sie höflich wieder hinaus. Hierin deutet sich bereits ein fast schon ethisches Anliegen Loys an,



Abb. 3: Die vier Hauptcharaktere im Einheitsraum; v. l. n. r.:

Euryanthe (Jacquelyn Wagner), Eglantine (Theresa Kronthaler), Lysiart (Andrew Foster-Williams), Adolar (Norman Reinhardt) – die ‚Geheimnis-Tür‘ an der rechten Wand steht offen
(© Theater an der Wien / Monika Rittershaus)

das sich durch die ganze Inszenierung zieht: die Emotionen der Charaktere jederzeit ernst zu nehmen und dabei möglichst nicht zu werten²⁶; so wird auch das Stück diegetischer Gelegenheitsmusik, das die Romanze Adolars in der Vorlage ist, zu einem Seelengemälde aus erster Hand, das nicht zu beklatschen ist, weil es privater Aussprache entspringt. Hier setzt Loy also einen zu Nemirova und Erath konträren Akzent, indem er das Ständchen gerade nicht als metamusikalisch, sondern als primären Ausdruck des Affekts inszeniert.

Adolar nimmt sein Schwert unter dem Bett hervor, zum Ende der Szene sinkt er aufs Bett, Lysiart an der Wand neben der Seitentür nieder; beide bleiben im Raum. Zu ihrer Kavatine („Glöcklein im Thale“) kommt Euryanthe aus der Tür, hinter der sie in der Overture verschwunden war. Sie ist

²⁶ Erwähnt sei indes, dass Loy zu diesem Zweck vereinzelte Passagen strich, z. B. den „mehrfache[n] Stimmungswechsel“ des Chors im zweiten Finale: Ziegler, „Bewunderungswürdig ist's gelungen“ – Euryanthe im Theater an der Wien, in: *Weberiana*, Heft 29 (2019), S. 195–201, hier: S. 201.

angezogen wie zuvor, legt die Handschuhe ab, geht langsam zum Fenster, schaut kurz hinaus, setzt sich dann auf den Klavierschemel und lehnt sich gegen den Flügel. Zur zweiten Strophe steht sie auf und geht Richtung Raummitte; von hinten nähert sich langsam Eglantine. Inzwischen geht Adolar mit gesenktem Blick, ohne dass die beiden Notiz voneinander nähmen, nach hinten ins Nebenzimmer ab. Im Nachspiel nimmt Euryanthe an Lysiarts Stelle links Platz und lehnt den Kopf gegen die Wand. Aus der Fensternische gleich links dahinter taucht Eglantine auf; die beiden sind im Folgenden sehr intim miteinander. Lysiart verlässt den Raum, ehe es Eglantine gelingt, Euryanthe zum Verrat zu bewegen: Das liegt zwischen den beiden Frauen. Bevor sie mit Emmas Erzählung beginnt, verschwindet Euryanthe wieder hinter der Tür und kehrt mit offenen Haaren und einer braunen Schatulle zurück, aus der sie dann einen Ring nimmt und in die Höhe hält. Gegen Schluss des Duets der beiden Frauen kommt Adolar zurück und stellt sich in die rechte hintere Ecke; Euryanthe bringt die Schatulle zurück, kommt wieder und läuft zu den Eröffnungstakten von Eglantines Arie durch das Zimmer nach links hinten hinaus. Während Eglantines Rezitativ, worin sie sowohl ihr schlimmes Vorhaben als auch das Motiv dafür offenbart, geht Adolar langsam von hinten nach vorn, den Blick wie gebannt auf etwas richtend, aber an Eglantine vorbei: Er sieht also nichts, das neben seinem unmittelbaren Ziel liegt, auf das er den Tunnelblick richtet; somit auch nicht die offensichtliche Gefahr, die von Eglantine aufgrund ihres Begehrens für ihn ausgeht und den engen Kontakt zwischen ihr und Euryanthe zwangsläufig problematisch macht.

In Eglantines Darstellung dominiert das Verzweifelt-Inbrünstige, nicht das Furienhafte: Sie ist eine junge, außerordentlich gutaussehende und sinnliche, stilbewusste Frau, deren Aura der Melancholie verbürgt, dass sie wahrhaft an ihrer Liebe verzweifelt. Natürlich versucht Loy nicht, sie von ihrer moralischen Untat freizusprechen, doch wie er sie und Euryanthe im Verhältnis zueinander zeichnet, macht es dem Zuschauer – pointiert gesagt – schwer, nicht das Unverständnis der Gegenspielerin zu teilen, das sich ausdrückt in ihrem Satz: „Er konnte mich um sie verschmäh'n“. Eglantine sinkt nach ihrer Arie zusammen, richtet sich aber wieder auf, als Euryanthe an ihr vorbeigeht, die schnell ihre Handschuhe holt und wieder hinausläuft; die Gesellschaft kommt zurück. Lysiarts „Ehrfurcht Euch nur stammelnd nannte / Die süßeste

der Erde, Euryanthe“ interpretiert die Angesprochene als Kalauer, über den beide ausgelassen lachen; während ihres melismatischen Gesangs („Sehnend Verlangen durchwogt die Brust“) legt er Sakko und Weste ab und knöpft sich langsam mit verhalten lüsterndem Blick das Hemd auf.

Das Ergebnis folgt zu Beginn des zweiten Aktes auf dem Fuß: Lysiart ist vollständig nackt, eine Seltenheit auf der Opernbühne, zumindest bei Gesangssolisten; doch Loy begreift die Nacktheit nicht primär als soziale Metapher, sondern durchaus direkt als Abbild des Begehrens, einer zwischen Scheu und Anmaßung gequälten Liebe. Wie bei der Ouvertüre befinden sich jetzt die vier Hauptcharaktere im Raum: Euryanthe liegt auf dem Bett, anscheinend ruht sie; Eglantine verschwindet hinter der ‚Geheimnis‘-Tür rechts, Adolar steht in der Tür zum hinteren Nebenzimmer, blickt abgewandt hinein und verschwindet dann, die Tür hinter sich schließend; Lysiart liegt auf dem Boden und erhebt sich: Nun ist er mit Euryanthe allein. Zum Cantabile („Schweigt glüh’nden Sehns wilden Triebe“) tritt er langsam ans Bett, hält sich am Gestell fest und beugt sich über sie. Wenn der Hauptteil der Arie beginnt („So weih’ ich mich den Rach’gewalten“), richtet sich Euryanthe zuerst mit geschlossenen Augen auf die Seite – ihr Gesicht zeigt nun ins Publikum –, dann auf und setzt sich wie zu Beginn der Oper mit dem Rücken zum Publikum auf das Bett. Sie steht dann auf, geht langsam nach hinten und verschwindet wie Adolar im Nebenzimmer; Lysiart zieht sich Hose und Sakko an. Ohne die Charaktere zu ironisieren oder mit dem Risiko unfreiwilliger Komik als allzu naiv darzustellen, suggeriert Loy hier über Blickachsen, die das Entscheidende verfehlen, dass es den beiden Protagonisten an gesundem Argwohn mangle. Zur Überleitung läuft Eglantine mit der Schatulle aus dem seitlichen Nebenzimmer. Hier zeigt noch ein scheinbar achtloses Detail die Feinheit von Loys Personenführung: Wenn Eglantine zu Lysiart unmittelbar vor dem Duett sagt: „Ich glaube dir!“, tut sie das bei Loy mit dem Rücken zu ihm und dreht sich erst danach um, was wohl dafür steht, dass die Beziehung der beiden keine gegenseitige, sondern eine rein parallele emotionale Grundlage hat und damit nur zweckhaft ist, was letztlich auch scheitern muss, weil die beiden einander nicht um ihrer selbst willen achten, sondern nur als Werkzeug zur Erreichung der eigenen Ziele, die einander zufällig ideal ergänzen. Beim Hauptteil des Duetts („Dunkle Nacht, du hörst den Schwur“) beginnt

es heftig zu blitzen, was als eigenartiges Relikt der Schauerästhetik erscheint, die eigentlich nicht hierher passt; aber vielleicht will Loy gerade durch das ‚falsche Bild‘ des Schauerhaften den falschen Ton entlarven, den die beiden hier verschmelzend erzeugen: Ihr Bund ist ein trügerischer, weil er allein auf Eigeninteressen gründet.

Adolar kommt herein, richtet das Bett und legt die Überdecke darauf²⁷. Euryanthe kommt schon, während er von ihr singt, von hinten langsam heran und hat einen frohen, aber ganz beherrschten Blick; er sieht gar nicht so glücklich, sondern allzu kontrolliert aus. Zu der immer erregter werdenden Auftrittsfigur blickt Euryanthe zuerst wieder zur Tür, dann zu ihm, der sich daraufhin abwendet. Loy scheint hier – ohne zeitgeistige Konnotation – eine typische Fernbeziehung zu zeichnen, wo die Liebenden, weil sie so lange von Vorfreude leben und dann vielleicht wieder nur kurz zusammen sind, in keinen natürlichen Umgang miteinander finden: Man will möglichst zukommend, nur nicht konfrontativ sein, um den schönen Moment nicht zu stören, und gerade deshalb fremdelt man im Grunde nebeneinander. Mit dem folgenden Männerchor wird noch deutlicher, dass die Stimmung befangen ist: Die Männer schleichen begehrllich auf Euryanthe, auf Adolar latent missgünstig oder hämisch blickend herein, er sitzt sichtlich unwohl auf dem Bett. Später dringt der Chor mit seiner Schmährede („Du gleißend Bild, du bist enthüllt“) auf Euryanthe ein, die sich auf das Bett flieht, doch sie bilden eine Traube um sie; dazu ‚spielt‘ Eglantine wild Klavier.

Im dritten Akt ist der Raum völlig leer, Euryanthe liegt auf dem Boden und Adolar lehnt neben ihr an der Wand im Dunklen. Sie erwacht, bleibt aber liegen, weil sie sieht, dass er geistig abwesend ist; im Liegen beginnt sie zu singen. Während ihres Schlagabtauschs („Weh, daß ich muß dein Richter sein“) erscheint Eglantine in der Tür zum hinteren Nebenraum: Sie ist auch hier die „Schlange“, vor der Euryanthe Adolar warnt, der Eglantine mit dem Schwert hinterherläuft und die Tür schließt; darauf richtet sich Licht auf die frontale Schmalwand und auf Euryanthe. Dann erscheint zuerst Eglantine wieder, kurz darauf Adolar; Euryanthe sinkt vor ihm auf die Knie. Die Jäger tragen Tracht: Hut mit Gamsbart, Janker und Lederhose. Wenn sich der Vorhang zum Schlussbild öffnet, ist im Raum nur das Bett zurück: Eglantine

27 Vgl. ebd., S. 197: „Adolar streicht die aufgewühlte Bettdecke glatt, als wolle er diesen Teil seiner Persönlichkeit verstecken“.

liegt darin leicht bekleidet und scheint unruhig. Sie geht zur Tür, zögert, geht ins Bett zurück. Dann erscheint von hinten Lysiart im Cutaway und nähert sich ihr befangen. Als er sie küssen will, flieht sie beklommen, geht wieder zur Tür, kommt dann zurück zu ihm, nähert sich ihm wie behaglich zum Kuss, kriegt dann wieder den Raptus und entweicht nach links. Dann kommt eine Dame mit Blumenstrauß herein: Eglantine macht seltsame Tanzschritte, die die Frau empören; diese tritt langsam heran, Eglantine entreißt ihr den Strauß und verteilt ihn aggressiv auf dem Boden. Dann entreißt sie Lysiart die Schatulle und läuft damit hinaus; Lysiart stellt sich betreten nach links vorn, erhält einen neuen Blumenstrauß und nimmt ihn widerwillig. Hier nutzt Loy die von Weber 1825 für Berlin nachkomponierte, sonst meist gestrichene Ballettmusik, um Eglantines Dekompensation anzubahnen²⁸. Adolar tritt mit der Hochzeitsgesellschaft herein und setzt sich auf das Bett. Eglantine, der die Menge eine Schneise bildet, kommt im weißen Kleid, aber mit Schatulle unter dem Arm herein; sie reicht Lysiart teilnahmslos ihre Wange hin, die er genussvoll küsst. Die Königin kommt vor Eglantines Zusammenbruch entgeistert herein und setzt sich auf das Bett. Am Schluss erscheint Euryanthe aus dem hinteren Nebenzimmer im weißen Brautkleid; sie und Adolar sind zuerst scheu miteinander und knien sich gemeinsam auf den Boden, schauen sich innig vertraut an. Die Königin breitet den Schleier über die tote Eglantine; zu den Schlusstakten gehen der König und sie befriedigt lächelnd nach hinten ab. Lysiart bleibt in der Ecke sitzen.

Anders als Nemirova und Erath ist Loy in seiner Inszenierung keinem kritischen oder gar dekonstruktiven Deutungstheater im engeren Sinn verpflichtet: Er zeigt einen Raum und Figuren, die weder dezidiert historisierend noch aktualisierend oder gar als postmoderne Mischung wirken sollen. Seine Personenregie ist durch die häufig simultane Anwesenheit der Hauptfiguren, auch wenn sie nicht interagieren, zwar entfernt stilisierend, dies dient letztlich aber nicht dazu, die Künstlichkeit der Darbietung zu betonen, sondern der Spannung des Netzes zwischen den Charakteren und damit einem illusionsfördernden Zweck. Das schlichte Bühnenbild (Johannes Leiacker) enthält jedoch zumindest zwei symbolisch geladene Elemente, die somit nicht rein realistische Requisiten sind: Die rechte Seitentür, hinter der sich das

28 Vgl. ebd., S. 198f.

Geheimnis um Emma verbirgt, tritt als Pforte zum Verdrängten, das niemand wissen darf, an die Stelle des vom Libretto verlangten „Gruftgewölbe[s]“, das Nemirova und Erath mit konkreten Grabsteinen umsetzen, auf denen der Name der Toten zu lesen ist. Das auf der Schmalseite gegenüber stehende Klavier scheint dagegen antithetisch für die Intaktheit der bürgerlichen Welt zu stehen. Dieses Salon-Instrument schlechthin geisterte, ja schwebte etwa vielfach durch die postmoderne Inszenierungswelt Herbert Wernickes²⁹ und ließ damit die Bedeutung eines Objekts wiederum beflügelnd schillern, das in ein paar Schlüsselwerken des frühen 20. Jahrhunderts bereits vom Ruin gezeugt hatte: Man denke an jene mit Eselskadavern beschwerten Flügel, die der Protagonist in Luis Buñuels und Salvador Dalís Kurzfilm *Un chien andalou* (1929) hoffnungslos durch das Zimmer zu treideln versucht, oder an Else Lasker-Schülers Gedicht „Mein blaues Klavier“ (1937); wenn es dort in phonemischer, eigentlich schon morphemischer Verzerrung heißt: „Zerbrochen ist die Klaviatür“³⁰, dürfte ebenso sicher sein, dass dieses Instrument und mit ihm das bürgerliche Bewusstsein bzw. seine Moral keinen klaren Ton mehr herauszubringen vermag, wie in Alban Bergs *Wozzeck* (1925), wo in der Schenke (III/3) ein „verstimmtes Pianino“³¹ zu hören ist, unmittelbar nachdem der verzweifelte, vom Wahn befallene Hauptcharakter seine Frau ermordet hat.

Loy aber scheint dem Instrument auf der fast leeren Bühne wieder und insofern in Abkehr von diesen modernen und postmodernen Kontexten des Bruchigen oder Vagen seine alte Bedeutung als Hort des Bürgerlich-Soliden abzutrotzen: So sitzt einer der Männer im ersten Bild am Flügel, dirigiert und begleitet seine Gefährten in Gesangsverein-Manier. Wer sich ans Klavier setzt, veredelt im Denken des 19. Jahrhunderts auch triebhafte Impulse zur Kunstbetätigung; erst ein Diagnostiker der Dekadenz wie Thomas Mann befundet

29 Siehe dazu etwa: *Das Klavier – Signum bürgerlicher (Musik-)Kultur*, in: Herbert Wernicke, *Regisseur, Bühnenbildner, Kostümbildner*, hg. von Christian Fluri in Zusammenarbeit mit Iris Becher und Marianne Wackernagel, Basel 2011, S. 105–115.

30 Else Lasker-Schüler, *Mein blaues Klavier*, in: Lasker-Schüler, *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe. Bd. I.I: Gedichte*, bearb. von Karl Jürgen Skrodzki unter Mitarb. von Norbert Oellers, Frankfurt a. M. 1996, S. 284f., hier: S. 285.

31 A. Berg, *Sämtliche Werke. I. Abteilung: Musikalische Werke. Bd. I: Wozzeck*, vorgel. von Klaus Lippe, Wien 2023, S. 451.

im Klavierspiel des Buben Hanno in *Buddenbrooks* (1901) eine orgastische Intensität und in der Novelle *Tristan* (1903), dass solche künstlerische Ekstase wohl Ehebruch mit anderen Mitteln sein könne. Auch Loy benutzt das Motiv des leidenschaftlichen Musizierens, wenn er Eglantine nach der ‚Entzauberung‘ Euryanthes am Schluss des zweiten Aktes triumphierend wie einen weiblichen Liszt ins Klavier hämmern lässt, worin zugleich die Idee bürgerlicher Triebabfuhr durch Kunst wie deren Umschlag ins Gegenteil aufgehoben scheint, denn wie man Eglantine bereits kennengelernt hat, weiß man, dass sie ihr Begehren gerade nicht zu sublimieren trachtet, von einer wohlgezogenen Bürgerin also zwar die Gewohnheit des Klavierspiels, aber nicht die dahinterstehende Sittsamkeit hat. Dennoch vermag sie es, ihr Spiel noch eine Weile zu treiben, und so schillert das Bild der Furie am Klavier zwischen einem Hinweis darauf, dass man nur genau hinsehen müsste, um ihre abnorme Energie zu errahnen, und einem Vorboten dessen, dass es ihr ohnehin nicht mehr lange gelingen wird, sie zu verbergen.

Der Eindruck, Loys Inszenierung sei in der Personenregie wesentlich detaillierter als die Nemirovas und Eraths, ergibt sich schon daraus, dass seine Inszenierung für die Öffentlichkeit, also mit filmisch arbeitenden Kameras mitgeschnitten wurde – was freilich bereits den Entstehungsprozess beeinflussen mochte –, die anderen beiden hingegen nur zu hausinternen Zwecken, also häufig aus der Totale, bei Nemirova auch in mittelmäßiger Auflösung, sodass Mimik bei ihr oft nur rudimentär erkennbar ist. Da die vorliegende Analyse allein auf diesen Quellen beruht, mag dies somit auch die Ergebnisse da und dort beschränkt haben. Wenn Frank Ziegler im Gespräch mit Joachim Veit über Nemirovas Inszenierung von einer „bis in kleinste Gesten gearbeiteten, absolut überzeugenden Rollen-Charakterisierung durch die Regisseurin“³² spricht, dürfte daran mehr gewesen sein, als aus dem Mitschnitt hervorgeht; allerdings ist Joachim Veit hier anderer Meinung, nennt die Personenführung „bemüht“ und „veräußerlicht“ und führt als positives Gegenbeispiel Konwitschny an.

Der Verfasser ist der nicht wertenden Ansicht, dass die psychologische Feinzeichnung besonders der Antagonisten Eglantine und Lysiart Loys Inszenierung von den programmatischer orientierten Nemirovas und Eraths unter-

32 *Die szenische Neuinterpretation der Euryanthe in Dresden* (wie Anm. 2), S. 110.

scheide, deren Ziel es nicht scheint, den Stoff als stimmige Handlung zu erzählen, sondern gerade seine Bruchlinien durch markante Abweichungen und Hinzufügungen zu betonen. Manuel Brug schreibt über Nemirova, sie stelle „immer die erkämpfte Bedeutung einer Inszenierung über deren Aussehen“³³, und dies trifft auch zu, wenn man mit „Aussehen“ nicht nur das genuin Visuelle, Ausstattende, sondern auch den Eindruck eines organischen, psychologisch transparenten Ablaufs zwischen den Figuren meint, den Loy auch dort verfolgt, wo er etwa, wie in der *Frau ohne Schatten* (Salzburger Festspiele 2011), die Unmittelbarkeit des dramatischen Stoffs durch Schichtung von Fiktionsebenen auf die Probe stellt.

Sabine Henze-Döhring hält als präskriptives Fazit ihrer dramaturgischen Überlegungen zu *Euryanthe* fest: „Unerlässlich scheint die Mitinszenierung, die Visualisierung der Geisterelemente, also der Emma-Euryanthe-Eglantine-Konstellation“³⁴. Vor diesem Kriterium ist zu sagen, dass Erath sowohl Euryanthes Beziehung zu Emma als auch diese selbst sowie die Elemente des Übersinnlichen reichlich inszeniert, während Loy mit der ‚verbotenen‘ Tür eine plastische Lösung für das Motiv des unheilvollen Geheimnisses bietet, ohne die Gesetze des Realismus zu brechen. Nemirova markiert zwar wie Erath mit dem Grabstein Emmas die Präsenz der Toten, geht aber dem Atmosphärisch-Übersinnlichen des in Webers harmonisch kühner Passage für geteilte Streicher auch musikalisch prominenten Komplexes nicht weiter nach, was innerhalb ihres Ansatzes zwar konsequent ist, aber wie Eraths dramaturgische Regellosigkeit die Frage aufwirft, ob dafür, was die beiden anscheinend vermitteln wollen, andere Werke nicht geeigneter wären. Somit ist bei Nemirova von einer Ausdruckssphäre wenig zu sehen, die Weber und Chézy nicht nur textlich und szenisch wichtig war, sondern sich musikalisch als zukunftssträchtig erwies, dem Werk und der Musikgeschichte also Spuren einprägte, die doch gerade einer umfassend kritischen Regie bedenkenswert erscheinen müssten.

33 M. Brug, *Opernregisseure heute. Mit ausführlichem Lexikonteil*, Berlin 2006, S. 133.

34 Henze-Döhring, *Überlegungen zu Musik und Dramaturgie der Euryanthe* (wie Anm. 14), S. 15f.