

oek
OFFENBACH EDITION KECK
Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck

Jacques Offenbach

LES FÉES DU RHIN

Romantische Oper in vier Akten (1864)

Szenische Uraufführung der Originalfassung
an der Slowenischen Nationaloper
Ljubljana, 13. Januar 2005



PRESSESTIMMEN

Stand 16.03.2005

BOOSEY & HAWKES
B O T E B O C K

Besetzung

Weltpremiere am 13. Januar 2005 mit den Solisten des Slowenischen Nationaltheaters

Erstaufführung am 14. Januar 2005 mit internationaler Solisten-Besetzung

Wiederholungen am: 17., 18., 19., 22., 24., 25., 26. und 28. Januar 2005

Gallus-Saal, Cankarjev dom, Ljubljana

Musikalische Leitung: Dieter Rossberg° / Igor Švara

Inszenierung: Manfred Schweigkofler

Bühnenbild: Michael Zimmermann

Kostüme: Alan Hranitelj

Choreographie: Sándor Román

Solisten (in alphabetischer Reihenfolge):

ARMGARD – Adriana Kohutkova* / Norina Radovan / Martina Zadro° / Urška Žižek

HEDWIG – Elena Dobravec / Mirjam Kalin / Natela Nicoli**° / Dubrovka Šeparovic Mušovic*

FRANZ – Marc Heller* / Branko Robinšak° / Matjaž Stopinšek

CONRAD – Ivan Andres Arnšek / Vitomir Marof* / Jože Vidic°

GOTTFRIED – Saša Cano° / Ralf Lukas* / Slavko Sekulic*

DER ZÜNDLER – Rusmir Redžic / Dejan Urbancic°

DER ZÜNDLER (Ballett-Solotänzer) – Dan Rus / Mihael Žveglic

NYMPHE – Vera Danilova / Alenka Gotar / Simona Raffanelli Krajnc°

DER LANDSKNECHT – Tomaž Zadnikar

Chor- und Ballettsolisten sowie Chor und Orchester des Slowenischen Nationaltheaters Oper und Ballett Ljubljana

° Besetzung am 13. Januar 2005

* als Gast

CH-EA am 23./24. Februar 2005
Theater am Stadtgarten Winterthur

Ö-EA am 28./30. April 2005 mit dem Tonkünstler-Orchester St. Pölten
Festspielhaus St. Pölten

Die deutsche Erstaufführung in neuer Produktion findet am 15. April 2005 am Theater Trier statt.

Musikalische Leitung: István Dénes
Inszenierung: Bruno Berger-Gorski
Bühnenbild und Kostüme: Karin Fritz

Kurzzitate

Glücklich, wer diese Wiedergeburt erleben durfte. Musikalisch gleicht das Ergebnis dieser gemeinsamen Anstrengung beinahe einer Sensation. Das von Dieter Rossberg mit aller Sorgfalt sowohl für das Detail und das Ganze geleitete Orchester des Slowenischen Nationaltheaters schwingt sich zu einer Energieleistung auf, die dem Werk seine Stellung im Grunde erst zumisst. Eine famose Gesamtleistung, die... allen Liebhabern der Romantik eine Oper geschenkt hat, deren Wert wohl kaum mehr in Zweifel gezogen werden kann. Also, Deutschlands Bühnen, schnappt sie Euch, die rheinischen Feen!

Jürgen Otten, Süddeutsche Zeitung, 19. Januar 2005

Seit fünf Jahren liegt [die Wahrheit] nun offen zutage, dank der von Jean-Christophe Keck besorgten kritischen Ausgabe sämtlicher Offenbachscher Werke... Und nun führte das Opernhaus in Ljubljana vor, daß diese Oper ohne Abstriche in ihrer ursprünglichen, dreieinhalb Stunden dauernden Vierakter-Fassung voll bühnentauglich ist. Das Wagnis glückte, vor allem dank dem engagierten Dirigenten Dieter Rossberg und seinem enthusiastierten Ensemble.

Eleonore Büning, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 20. Januar 2005

Das heutige Aufführungsmaterial ist erst durch die bewundernswerte, akribisch detektivische Fähigkeiten verlangende Arbeit von Jean-Christophe Keck zustande gekommen. Das Offenbach-Bild hat sich dadurch maßgeblich verändert, und nicht wenige werden versucht sein zu sagen: „Vergesst Hoffmanns Erzählungen!“.

Wolfgang Kutzschbach, Das Opernglas 02/2005

Offenbachs *Rheinnixen* sind ein wunderbares lyrisches, dramatisches, psychologisch tiefgründiges Werk, eine Grand Opera mit komischen Elementen, großen Tableaux, anspruchsvollen Sängerpatrien. Es ist ein Stoff mit Substanz und Aktualität.

Elisabeth Richter, Kieler Nachrichten, 19. Januar 2005

Als diese Oper vor etwas mehr als zwei Jahren im südfranzösischen Montpellier konzertant wiederentdeckt wurde, glich das einer Sensation, die vom Publikum heftig gefeiert wurde. Nicht minder sensationell ist die szenische Erstaufführung... Mögen *Die Rheinnixen* in der von Jean-Christophe Keck akribisch edierten Edition, mit Dieter Rossberg zu reden, ihren Siegeszug auf den Bühnen der Welt antreten: „Ich bin kein Prophet, aber ich wünsche es dem Werk und ich denke, wer Ohren hat, der wird ihm eine Chance geben. Es wäre blamabel für die internationale Musikszene, wenn dieses Werk nicht die ihm zustehende Würdigung finden würde.“

Dieter-David Scholz, Opernwelt, März 2005

Kein Offenbach-Can-Can, kein Höllengalopp, keine Anzüglichkeiten und Frivolitäten. Sondern ein großes, grandioses Ereignis-Panorama, gewirkt und gewoben aus allen Absurditäten, Überraschungen und Wundern, an denen ja auch die Realgeschichte in Kriegszeiten nicht spart. Warum soll einer Oper, die vom Chaos des Krieges handelt, nicht recht sein, was der Wirklichkeit billig ist? Also etwa: Familientrennung, Vergewaltigung, wunderbares Wiedererkennen, Gedächtnisverlust, unverhofftes Erinnern. Oder Angeberei, Sauflust, Grausamkeit der rüden Soldateska. Und Offenbach, ein ganz anderer Offenbach als derjenige, den wir als höhnischen Satiriker und Weltverdrehler zu kennen glauben, treibt in den *Feen* seine melodische Einfallskraft auf ungewohnte Gipfel, ein Musikzauber jagt den anderen. Man behält diese Pastoralklänge Kriegsrythmen und Feenreigen noch lange im Ohr.

Karl-Dietrich Gräwe, Rondo, Februar/März 2005

Im Unterschied zur verstümmelten Uraufführung in Wien 1864 ist das musikalisch reiche Werk jetzt in seiner wahren Dimension zu entdecken: als Panorama über die Misere des Kriegs und den Glauben an die Liebe... blicken wir auf den Seelengrund des Musikdramatikers Offenbach, aus dem heraus dieses erstaunliche Werk entstanden ist: dramaturgisch stringent in seiner melodischen Eloquenz und szenisch flexiblen Orchesterdramatik insgesamt und mit unerhörten Momenten im Einzelnen. Faszinierend die Spannweite zwischen drängender Dramatik, intimer Lyrik und „phantastischer“ Tonmalerei... Die *Fées du Rhin* rücken das wahre Format Offenbachs nur umso mehr in ein helles Licht als sie mit vielem vergleichbar sind, was damals zwischen Weber und Meyerbeer, Verdi und Wagner Oper bedeuten konnte. Was sich abzeichnet, ist die Vision einer anderen Musikgeschichte.

Herbert Büttiker, Der Landbote, 25. Februar 2005

Offenbach, auf der Höhe seiner schöpferischen Möglichkeiten, ... reiht musikalisch Perle an Perle... Es war also durchaus der Mühe wert, die *Fées du Rhin* nach fast anderthalb Jahrhunderten wieder auszugraben. Jean-Christophe Keck, der in Zusammenarbeit mit dem Verlag Boosey & Hawkes eine historisch-kritische Gesamtedition der Werke Offenbachs herausgibt, hat in jahrelanger Kleinarbeit die in verschiedenen Bibliotheken in aller Welt verstreuten Quellen zusammengetragen und zu einer kohärenten Spielfassung zusammengestellt, die im Juli 2002 ihre konzertante Uraufführung in Montpellier erlebte. Der im Jahr darauf von der Firma Accord (Universal) veröffentlichte Mitschnitt sorgte in der Fachwelt für Aufsehen. Die Behauptung, Offenbach sei an der Form der Großen Oper gescheitert, ließ sich nun nicht länger aufrechterhalten, zu eindrucksvoll war die musikalische Substanz dieses Werkes.

Ekkehard Pluta, klassik-heute, 18. Januar 2005

Der laute, lange Premierenapplaus galt in Laibach neben den schönen Stimmen vor allem der so schlanken wie spektakulären Regie von Manfred Schweigkofler, aber auch dem exquisiten Orchester unter Dieter Rossberg... Ein absolutes Muss für Opernfans!

Andrea Hein, Kronen-Zeitung, 16. Januar 2005

Das Werk ist gekennzeichnet von Originalität, Kühnheit des Ausdrucks... Dem besonderen Zauber dieser Musik kann man sich nur schwer entziehen... wird in der kongenialen Regie von Manfred Schweigkofler als Gratwanderung zwischen Zauber und Realität zu fesselnder Lebendigkeit erweckt. Dieses Gesamtkunstwerk erfährt unter dem Dirigat Dieter Rossbergs seine besondere Vollendung.

Oskar Tonkli, Wiener Zeitung, 15. Januar 2005

Die Staatsoper Ljubljana und das Festspielhaus St. Pölten präsentierten die Original-Version nun erstmals auch szenisch – und machten den pazifistischen Hochgesang zu einem aufregenden Opern-Erlebnis... Sehr gelungen die musikalische Umsetzung: Dirigent Dieter Rossberg führt das Orchester der slowenischen Staatsoper mit sicherer Hand durch die unterschiedlichen Klangwelten, lotet mit viel Gespür die farbenprächtige Partitur aus.

Daniela Tomasovsky, Die Presse, 19. Januar 2005

Offenbach bietet Wahnsinnsszenen und Mondscheinidyllen auf, Liebesduette und Soldatenchöre, Landsknechte, adlige Burgfräulein und reichlich Personal aus der Geisterwelt... Ganz ungewöhnlich ist die Art, wie die gängigen romantischen Topoi mit politisch-pazifistischen Utopien verwoben sind und wie komplex übersinnliche und reale Welt ineinandergreifen. In dieser dramatischen Geschlossenheit reichen die *Rheinnixen* weit über vergleichbare Bühnenwerke hinaus.

Richard Steurer, morgen, 1/2005

Pressestimmen

Das Opernglas – Februar 2005

ALTE STRUKTUREN UND FRISCHER WIND

Sloweniens Hauptstadt trumpft auf mit einer musikhistorischen Sensation

Von WOLFGANG KUTZSCHBACH

Eine [große Veranstaltung] wurde auch für die szenische Uraufführung von Jacques Offenbachs *Die Rheinnixen* – in der französischen Version weniger irreführend *Les Fées du Rhin* oder, wie hier angekündigt, *Renske nimfe* – am 13. Januar erwartet. Kein Wunder, denn hinter den schlichten Worten verbirgt sich eine echte musikhistorische Sensation. Die eigentliche Uraufführung der unsensibel auf drei Akte gekürzten Fassung in Wien am 4. Februar 1864 hatte unter einem unglücklichen Stern gestanden und der letztendlich aufgeführte Torso die Qualitäten des Werks mehr verdunkelt als offenbart. Das heutige Aufführungsmaterial ist erst durch die bewundernswerte, akribisch detektivische Fähigkeiten verlangende Arbeit von Jean-Christophe Keck, dem Herausgeber der Kritischen Ausgabe der Offenbach Edition, zustande gekommen. Sie war auch die Grundlage für das Opernereignis des Jahres 2002, als am 30. Juli in Montpellier die originale vieraktige Fassung konzertant uraufgeführt wurde. Sowohl diejenigen, die das Glück hatten, diesem musikhistorischen Ereignis beizuwohnen, als auch jene, welche sich in Rundfunkübertragungen bzw. über die anschließende CD-Veröffentlichung ein Bild von der unwiderstehlichen, zündenden Qualität des Werks machen konnten, waren sich einig über die Tragweite dieser nur mit Rossinis *Il viaggio a Reims* vor mehr als zwei Jahrzehnten vergleichbaren Entdeckung. Das Offenbach-Bild hat sich dadurch maßgeblich verändert, und nicht wenige werden versucht sein zu sagen: „Vergesst *Hoffmanns Erzählungen!*“.

Süddeutsche Zeitung – 19. Januar 2005

SPÄTES GLÜCK

Ljubljana erlebt die Wiederentdeckung von Jacques Offenbachs großer romantischer Oper *Les Fées du Rhin*

Von JÜRGEN OTTEN

Draußen, vor den Türen, friert einsam der Dramatiker. Einen massiven Quader mitsamt Inschrift – mehr hat man für Ivan Cankarj, einen Säulenheiligen der slowenischen Literatur, nicht erübrigen können, seinerzeit, als die realsozialistische Architektur zugleich Erinnerungskultur betrieb. Ein trauriger Anblick, steht man vor diesem leeren Block aus Bronze. Doch drinnen, im mit rund 1400 Besuchern gefüllten Gallus-Saal des Kultur- und Kongresszentrums „Cankarjev dom“, welches, erbaut 1980, dem Schriftsteller ein weit würdigeres Denkmal setzt, dort drinnen geschieht an diesem Abend ein kleines, die Seele und den Geist erwärmendes Wunder. In einer kaum für möglich gehaltenen Kraftanstrengung bringen Chor, Orchester, Ballett und Solisten des slowenischen Nationaltheaters Ljubljana eine vergessene romantische Oper zur Uraufführung: Offenbachs *Les Fées du Rhin*, was im Slowenischen *Renske Nimfe* heißt. Oder auch, zu deutsch: die Rheinnympfen.

Deren Schicksal bis zu dieser Renaissance war traurig-tragisch. Zum einen hat man dem langjährigen Chef der „Bouffes-Parisiennes“ die Fähigkeit, eine große romantische Oper zu komponieren, schlichtweg abgesprochen; der Erfolg der phantastischen Oper *Les Contes*

d'Hoffmann wurde von der Musikwissenschaft als singuläres Ereignis eingestuft. Zum anderen waren die Umstände, unter denen das Opus auf die Bühne kam, höchst ungünstig. Im Jahr 1863 erteilte die Direktion der Wiener Hofoper dem auch außerhalb von Paris angesehenen Offenbach den Auftrag, eine große romantische Oper zu schreiben. Pikant war dies besonders deswegen, weil im gleichen Jahr Richard Wagner eine Absage erhielt, was diesen sehr erbitterte.

War es Wagners Wut oder Wiens Laune – der Traum Offenbachs, als seriöser Opernkomponist zu reüssieren, blieb ein solcher. Offenbach musste nicht nur die deutsche Textfassung Baron von Wolzogens, die sich an das französische Libretto-Original von Charles Nutter anlehnte, für die Uraufführung an der Wiener Hofoper 1864 beträchtlich beschneiden, weil der vorgesehene Tenor psychisch darniederlag. Auch der Titel der Oper wurde aufgrund eines Vorschlags des Kritikerpapstes Eduard Hanslick kurzerhand zu *Die Rheinnixen* verwillkürt. Und mochte auch der Meinungsverleiher H. dem späterhin als Barcarole in *Les Contes d'Hoffmann* zu Weltruhm aufgestiegenen Elfengesang eine „lieblich lockende Sinnlichkeit“ attestieren: die vordergründig erkennbare Melange aus Rheinromantik und Revolutionsgeist stieß im kaiserlichen Wien auf wenig Gegenliebe. Nach acht Vorstellungen war Schluss. Die mondsüchtigen Nymphen tauchten ab.

Im Rahmen der kritischen Neuedition sämtlicher Werke von Offenbach, die von Jean-Christophe Keck federführend seit einiger Zeit erstellt wird, tauchten die Feen etwa 140 Jahre später wieder auf. Das Original von *Les Fées du Rhin* wurde 2002 beim Festival de Radio France in Montpellier konzertant ans Licht gehoben, ein Mitschnitt von dieser Aufführung auf Platte gepresst (Universal). Nun galt es, die gültige Partitur in Händen, ein Opernhaus zu finden, welches diese europäische, mit beinahe vier Stunden Spieldauer und vollem Apparat üppig bemessene Oper in der rekonstruierten Originalfassung auf die Bühne hieven würde. Ein schwieriges Unterfangen. Deutsche und französische Bühnen zierten sich, zögerten oder senkten gleich den Daumen. Schließlich waren es die so genannten Kleinen, die den nötigen Mut aufbrachten. Und so einigten sich das Slowenische Nationaltheater Ljubljana, das dortige Kultur- und Kongresszentrum „Cankarjev dom“ sowie das Festspielhaus Sankt Pölten auf eine Koproduktion.

Glücklich, wer diese Wiedergeburt erleben durfte. Mag es szenisch kaum erhellende Erkenntnisse geben (Regie: Manfred Schweigkofler) – musikalisch gleicht das Ergebnis dieser gemeinsamen Anstrengung beinahe einer Sensation. Das von Dieter Rossberg mit aller Sorgfalt sowohl für das Detail und das Ganze geleitete Orchester des Slowenischen Nationaltheaters schwingt sich zu einer Energieleistung auf, die dem Werk seine Stellung im Grunde erst zumisst. Denn der Erfinder unsterblicher Operettenmelodien kommt in dieser ausbalancierten, und – paradox genug – die Brüche gleichermaßen radikal wie geschmeidig darstellenden Interpretation ebenso sehr zu seinem Recht wie der Schöpfer eines musikalischen Dramas, welches alle Ingredienzien der großen romantischen Oper in sich vereint. Und der daneben noch Zeit hat für hauchzartesten Lyriismus, für balladeske Betörungen.

Ein Geniestreich, vor allem, weil *Les Fées du Rhin* im Bermudadreieck zwischen Opéra comique, lyrischem Drama und Grand opéra verortet ist. Seltsam genug: gerade in dem Nebeneinander der Genres, der prominenten Versammlung der Geister, die Pate standen, liegt der enorme Reiz des Werks. Offenbach nimmt hier eine (zuweilen eklektisch angehauchte) ästhetische Position ein, die Fäden zurück spinnend zur deutschen Romantik, zu Carl Maria von Weber, Mendelssohn und auch zu E.T.A. Hoffmann (dessen *Undine* nicht zufällig eine ähnliche Traumwelt abbildet). Zugleich gibt es Querverweise zu den französischen Verfechtern eines nationalen heroischen Stils, zu Berlioz (erinnert sei an den vierten Akt der 1863 komponierten *Les Troyens*) und zu Gounod (dessen *Mireille* wie *Les Fées* aus dem Jahr 1864 stammt!). Aber es gibt auch den Blick nach vorne – etwa zu Massenets *Werther*. Ja sogar eine Spur von Verdis dramatisierender Melodik scheint in den ausladend-ergreifenden Arien der Protagonisten auf.

Den Sängern gilt das höchste Kompliment. Allen voran Martina Zadro: als Armgard betört sie durch ihr warm strahlendes Timbre sowie durch die Risikolust, mit der sie heikle Höhenlagen

durchmisst. Gleichfalls glanzvoll Joze Vidic, der den Kriegs-„Helden“ Conrad gibt: einmal wegen seines profunden, flexiblen Baritons, mehr aber noch wegen der Anschaulichkeit, mit der er die Wandlung des Conrad vom Saulus zum Paulus vorstellt. Beachtlich daneben Natela Nicoli als Hedwig und Branko Robinsak als Franz. Eine famose Gesamtleistung, die für das slowenische Musikleben eine enorme Bereicherung bedeutet. Und die allen Liebhabern der Romantik eine Oper geschenkt hat, deren Wert wohl kaum mehr in Zweifel gezogen werden kann. Also, Deutschlands Bühnen, schnappt sie Euch, die rheinischen Feen!

Frankfurter Allgemeine Zeitung – 20. Januar 2005

RHEIN, WEIB UND GESANG

Jacques Offenbach hatte eine ernste Seite: Zur Wiederentdeckung seiner patriotischen Grand Opéra *Les Fées du Rhin*

Von ELEONORE BÜNING

LJUBLJANA, im Januar. In den Schaukästen der Slowenischen Nationaloper tummeln sich halbnackte Rheintöchter. *Renske Nimfe* heißt das Stück, wie das Spruchband über dem Eingang ankündigt. Da aber der Graben in dem schmucken Gründerzeitopernhäuschen nun mal zu eng ist, um das mit allerhand Bläsern angereicherte Orchester dieser Neuproduktion fassen zu können, ist man umgezogen ins nahe Kongreßzentrum. Dort erfindet die aus Georgien stammende Mezzosopranistin Natela Nicoli, eine im Bauernkrieg um ihre Ehre kämpfende Bäuerin verkörpernd, allabendlich die seltsamsten neuen Vokabeln beim Singen, auch der Chor artikuliert ein nur schwer verständliches Opern-Esperanto. Am Ende aber stimmen alle konsonantenklar ein in das frohe Schlußlied aus F-Dur, worin das „schöne, große, deutsche Vaterland“ gepriesen wird aus allen Rohren.

Fast ist es schon wieder eine Operettenpointe, daß ausgerechnet die freundlichen Slowenen als erste darauf kamen, diese verschollene deutsche Nationaloper der Bühne zurückzugewinnen. Und ausgerechnet der aus Köln am Rhein stammende, in Frankreich so erfolgreiche jüdische Komponist Jacques Offenbach hatte die Stirn, der Wiener Hofoper anno 1864 diese große patriotische Oper vorzulegen, in der vom ersten bis zum vierten Akt wieder und wieder ein hinreißend hymnenhaftes Deutschlandlied angestimmt wird, welches für Plot und Personenführung eine übernatürliche Schlüsselfunktion erfüllt: „Du schönes, deutsches Vaterland“ – diese Formel bannt böse Geister, heilt Kranke und bringt verlorenen Verstand zurück. Die Ohrwurm-Melodie dazu hatte Offenbach bereits 1848 komponiert, er verwandte sie dann später in der romantischen Oper *Die Rheinnixen* wiederum als ein zentrales Leitmotiv. Und es ist (noch) nicht das streitbare Vaterland Bismarcks, das da so hell und freudig angejubelt wird, vielmehr das zerstückte Nimmerland deutscher Sehnsüchte, ein von Elfen und Kobolden bewohntes Atta-Troll-Deutschland und zugleich eine kritische Projektion von Exildeutschen, wie Heine oder Offenbach. Gerade deshalb aber ist die spektakuläre Wiederaufführung dieses Werkes von brennendem Interesse, weshalb es verwunderlich ist, daß keines der großen Opernhäuser hierzulande rechtzeitig zugegriffen hat.

Allerdings, Opernbetriebe sind schwerfälliger als alte Walrösser und leichter zu bestechen als Parlamentsabgeordnete. Zu viele Menschen mit divergierenden Interessen sind nun einmal nötig, um diese anachronistische Kunstform am Leben zu halten. Nicht zuletzt aus diesem Grund kam es schon öfters vor, daß geniale Meisteropern große Umwege machen mußten, ehe sie ihr Publikum erreichten. Offenbachs *Rheinnixen* (*Les Fées du Rhin*) wären sogar beinahe ganz und gar verlorengegangen. Bereits die Uraufführung in Wien vor knapp hundertvierzig Jahren erfolgte unter widrigsten Umständen: Mehr als die Hälfte der Musik wurde herausgekürzt und das Stück nach

nur acht Vorstellungen abgesetzt, weil der Tenor schwer erkrankte. Außerdem stand mit Wagners *Tristan* eine ehrgeizige Konkurrenz an der Wiener Hofoper in den Startlöchern. Und so setzte sich alsbald die öffentliche Meinung fest: Diese *Rheinnixen* seien ein Kitsch und ein schwerer Fehlschlag, Irrtum eines Autors, der besser bei seinem leichten Operettenleuten hätte bleiben sollen. Nicht zuletzt die Wagnerianer sorgten für nachhaltig schlechten Leumund, aber auch Eduard Hanslick äußerte Zweifel an dem Stück, und selbst die Offenbach-Forschung hielt bis vor kurzem daran fest. Daß sich Offenbach zeitlebens vergebens um die ernste Oper bemüht haben soll, schließlich sogar fatalerweise über seinem einzigen, unvollendeten Versuch gestorben sei, weshalb das fluchbeladene Fragment von *Hoffmanns Erzählungen* mache, daß Opernhäuser in Flammen aufgingen – solche Legenden fließen immer noch bequemer aus der Feder als die verwickelt-fußnotenlastige historische Wahrheit. Seit fünf Jahren immerhin liegt sie nun offen zutage, dank der von Jean-Christophe Keck besorgten kritischen Ausgabe sämtlicher Offenbachscher Werke. Im Juli 2002 fand eine konzertante Aufführung der *Rheinnixen* beim Festival in Montpellier statt, die einen Live-Mitschnitt für die Schallplatte nach sich zog (siehe F.A.Z. vom 15. September 2003). Und nun führte das Opernhaus in Ljubljana vor, daß diese Oper ohne Abstriche in ihrer ursprünglichen, dreieinhalb Stunden dauernden Vierakter-Fassung voll bühnentauglich ist. Das Wagnis glückte, trotz Plastik-Folklore des statischen Bühnenbilds (Michael Zimmermann) und verdruckst schulmeisternder Regie (Manfred Schweigkofler) vor allem dank dem engagierten Dirigenten Dieter Roßberg und seinem enthusiasmierten Ensemble. Unter Roßbergs Leitung entfalteten Musiker wie Sänger eine machtvoll mitreißende, zuweilen beinahe überpointierte, aber allemal stilsichere Interpretation.

Alan Hranitelj hatte für prächtige Fantasy-inspirierte Kostüme gesorgt, die die Bauernkriegerschar direkt ins Reich von Mitteleuropa hinüberbeamten und die Nixen vom Elfenstein mit dem Ku-Klux-Klan vermählten. Es geht nämlich in dem Stück, kurz gesagt, um den alten Konflikt zwischen dummer, jedoch mannhafter Kriegslust und weiblicher List der Vernunft. Bäuerin Hedwig (Natela Nicoli) hat eine schöne, mit der Gabe zauberkräftiger Koloratur bewaffnete Tochter Armgard (betörend präsent: Martina Zadro, in der zweiten Vorstellung noch ins Hochdramatische gesteigert von Adriana Kohutkova). Die beiden Frauen zeigen dem wilden Hauptmann Conrad (mit ausgezeichnet geführtem, durchschlagskräftigem Bariton: Joze Vidic) und dem von Gedächtnisverlust geplagten Jungsoldaten Franz (als Heldentenor stark lyrisch eingefärbt von Branko Robinsak und Marc Heller), wo es langgeht. Weil aber das weibliche Element kräftemäßig unterlegen scheint, müssen Elfen zu Hilfe eilen. Dritter und vierter Akt spielen also um Mitternacht im Walde, zur Geisterstunde am Ufer des Rheins, bis schließlich die vom Scheintod auferstandene Armgard ausruft: „Ein Traum nur war's“ – und ihr alle Bande lösendes Deutschlandlied anstimmt.

Da der Regisseur der Transzendenz dieser schönen Lösung nicht über den Weg traute, ersann er zusätzlich einen doppelgängerischen Feuerteufel sowie eine finale Explosion, die das Ganze als Tragödie kenntlich machen. Das wäre nicht nötig gewesen. Offenbachs *Rheinnixen* sind musikalisch ein vollendetes Meisterwerk sui generis, das opernstilistisch zwischen allen Stühlen sitzt. Der Komponist und seine Librettisten Charles Nutter und Alfred von Wolzogen kreuzten die Pariser Grand Opéra (à la Meyerbeer und Scribe) und deren politisch aufgeladene, historische Tableaus mit der romantischen Nationaloper (à la Marschner, Wagner und Weber) und deren Hang zu politisch entkernter Gespenster-Idylle. Dazu kommt die glanzvolle Offenbachsche Instrumentationskunst, seine geradezu verschwenderische Melodienflut. Alle vier Akte sind voll der herrlichsten Ensembles, innigsten Arien und packendsten Chöre, mit martialischen Couplets, einem ergreifenden Frauenduet und einem hinreißenden Männerstimmenterzett, mit Preghiera und Schwurszene, düsterschöner Ballade sowie einer funkensprühenden Balletteinlage, die wiederverwendet wurde in *Papillons* und fabelhaft kontrastiert zu der teils als Barkarole in *Hoffmanns Erzählungen* wiederverwendeten, wolfsschluchtmäßigen Nachtszene. Das Aufführungsmaterial zu den *Rheinnixen* liegt vollständig parat. Die Besetzung (fünf Solisten) ist keineswegs teurer als beispielsweise bei *Maskenball* oder *Tannhäuser*. Im April dieses Jahres will das kleine Opernhaus in Trier die deutsche Erstaufführung wagen. Bis ein großes dem Beispiel folgt, wird es noch dauern.

Beiträge für SWR, MDR, DW – 17. Januar 2005
Leicht überarbeitet in Opernwelt – März 2005

WIEDERGEBURT IN LJUBLJANA

Jacques Offenbachs romantisch-patriotische Antikriegsoper *Les Fées du Rhin* (*Die Rheinnixen*) – Erste szenische Wiederaufführung seit 1864

Von DIETER DAVID SCHOLZ

Bei dem Namen Jacques Offenbach denkt jeder an die vielen Operetten oder, genauer gesagt, „Opéras bouffes“ (an die hundert hat Offenbach geschrieben), und an die Oper *Hoffmanns Erzählungen*. Daß er darüber hinaus noch ein paar andere Opern komponiert hat, ist weithin unbekannt. Auch die große romantische Oper in vier Akten *Les Fées du Rhin* oder *Die Rheinnixen*, die 1864 an der Wiener Hofoper uraufgeführt und sodann vergessen wurde, zählt zu den unbekanntesten Werken Jacques Offenbachs. Vor zwei Jahren wurde sie in der originalen deutschen Fassung in einer konzertanten Aufführung in Montpellier ausgegraben. Jetzt hat diese große, abendfüllende Oper, zum ersten Mal seit 1864, auch szenisch wieder das Licht der Bühnenwelt erblickt. Geburtshelfer ist das Opernhaus der slowenischen Hauptstadt Ljubljana. Die beiden Premieren (unterschiedlicher Besetzungen) waren am 13. und 14. Januar 2005.

*

Wer kennt sie nicht, die Barcarole, aus Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen*. Daß sie eigentlich aus der Ouvertüre der 17 Jahre zuvor entstandenen, für Wien komponierten und dort auch uraufgeführten Oper *Les Fées du Rhin*, stammt, deren deutscher Titel etwas irreführend *Die Rheinnixen* heißt, weiß wohl kaum jemand. Um Nixen (Undinen) geht es in dem Libretto Alfred von Wolzogens bzw. Charles Nitters übrigens gar nicht, sondern um Feen, Elfen, Elementargeister ohne Fischschwanz also, die das Chaos einer von Kriegen, will sagen Kriegern zerstörten Welt auf die Spitze treiben, um den Wahn der Menschen zu lösen.

Die Oper spielt mitten in Kriegszeiten deutscher Kleinstaaten, Provinzen und Fürstentümer. Die Hauptpersonen sind allesamt traumatisiert. Ein Hauptmann, Franz mit Namen, der seit einer Kriegsverletzung an Gedächtnisverlust leidet, seine von ihm verlassene Jugendliebe Armgard und deren Mutter Hedwig, die von einem Hauptmann geschwängert und verlassen wurde. Der Gutmensch Gottfried, ein Jäger, treibt aus Rache für verübte Kriegsgreuel die Soldaten zum Elfenstein, wo die Landsknechte dem Zauber der todbringenden Feengesänge erliegen sollen. Es kommt anders. Am Ende findet Franz sein Gedächtnis wieder, die in Scheintod gefallene Armgard erwacht und der grausame Hauptmann Conrad schwört allem Kriegshandwerk ab. Eine utopische, pazifistische, romantische Oper des im französischen Exil lebenden Offenbach, der Armgard, die weibliche Hauptpartie, zur Symbolfigur deutscher Einigungssehnsüchte (lange vor 1871) macht. Ihr Deutschlandlied, das Offenbach schon 1848 komponiert hatte, wird wie die Feen-Barcarole zum Leitmotiv dieser romantischen Oper: „Du liebes Land, Du schönes Land, Du schönes, großes deutsches Vaterland!“

Als diese Oper vor etwas mehr als zwei Jahren im südfranzösischen Montpellier konzertant wiederentdeckt wurde, glich das einer Sensation, die vom Publikum heftig gefeiert wurde. Nicht minder sensationell ist die szenische Erstaufführung – 141 Jahre nach der Uraufführung, die am zurückliegenden Wochenende im Opernhaus der slowenischen Hauptstadt Ljubljana über die Bühne ging. Das 300.000 Seelen fassende, ehemalige K & K-Idyll namens Laibach mit seiner malerischen Altstadt entlang des Flusses Ljubljanica, unterhalb einer mächtigen Festung, heißt zwar auf Slowenisch nichts anderes als „Stadt der Liebe“, aber eine besondere Liebe zur Musik, zur Oper kann man ihr – seit sie vom Sozialismus regiert wurde – nicht nachsagen. Im Gegenteil, wie Opern-Intendant Borut Smrekar erläutert: „Musiktheater in Slowenien war in den 50er und auch noch 60er Jahren auf hohem, europäischen Niveau. Danach hat die Selbstverwaltung Einzug ins Theater gehalten. Das bescherte uns eine große Krise. Wenn Putzfrauen über das Repertoire

mitbestimmen dürfen, dann können Sie sich vorstellen, was das für Konsequenzen für die Kunst hat!"

Musik und Musiktheater spielt in Slowenien im Gegensatz zu andern Staaten des ehemaligen Ostblocks erstaunlicherweise nicht die Rolle, die man gerade im ehemals K&K Anhängsel Österreichs mit seiner Wien-Nähe vermuten würde. Acht staatliche Schauspielhäuser gibt es, aber nur zwei Opernhäuser mit eigenem Ballett, Ensemble und Orchester, in Ljubljana und in Maribor, daneben mehrere kommerzielle Privattheater. Die Regierung setzt, wie schon zu Zeiten des Sozialismus, eindeutig auf Sprechtheater: „Wir sind in einer sehr schwierigen Situation. Das Musiktheater hat es in unserem Kulturleben am schwersten. Um es Ihnen zu verdeutlichen: das Verhältnis der Subvention von Schauspieltheater zu Musiktheater bei uns beträgt Eins zu Eins Komma Neun. Das ist ein gravierender Unterschied. Und deshalb freue ich mich, wenn es uns gelingt, erfolgreich zu sein.“ (Borut Smrekar)

Intendant Borut Smrekar hat allen Grund zur Freude, denn seine Rechnung ist aufgegangen. Er hat es geschafft, in Kooperation mit dem Festspielhaus im Österreichischen St. Pölten und dem schweizerischen Theater Winterthur die Aufmerksamkeit der internationalen Musikwelt auf die *Renske Nimfe* an seinem Haus in Ljubljana zu lenken, ein vor 110 Jahren erbautes, prachtvolles Gebäude mit 550 Sitzplätzen und ein architektonisches Juwel. Um dem großen Publikumsansturm gerecht zu werden, ist man in den Cankarjev Dom, einen in den Achtzigerjahren erbauten Kulturpalast ausgewichen, der 1500 Zuschauer faßt. „Wir haben ursprünglich zehn Vorstellungen geplant, aber die große Kartennachfrage (trotz erhöhter Eintrittspreise) hat uns bewogen, zusätzliche Vorstellungen anzuberaumen.“

Nicht, daß die Inszenierung von Manfred Schweigkofler, dem Intendanten des Stadtheaters Bozen, das ursprünglich auch Kooperationspartner werden wollte, aufsehenerregend wäre, eher nicht in ihrer an der Oberfläche des Stücks sich entlangtastenden, musicalhaft aufgeputzten Schlichtheit. Auf einer an „Neubayreuth“ denken lassenden Weltenscheibe arrangiert Schweigkofler, der tatsächlich mehr vom Musical als von Opern versteht, das Stück als bloße Ausstattungs-Revue, zwischen hintereinander aufgestellten Bühnen-Portalen, die mal strohgelb, mal verkohlt aussehen. Die Feen dürfen wie überdimensionale, langgezogene Kaffeewärmer mit Kopf und spitzen Hüten vom Schnürboden herabschweben. Der größte Regieeinfall ist eine pantomimische Figurenerfindung des zündelnden Gevatters Tod. Den psychologischen Dreh- und Angelpunkt des Librettos nimmt Schweigkofler kaum wahr, jedenfalls erzählt er das Stück nicht aus dieser Perspektive. Und aus welcher sonst sollte man es verstehen können? Stattdessen Massenaufmärsche der in schwarze, gummiartige Fantasy-Ritterkostüme gesteckten Choristen, die mit langen Speeren bewaffnet, immer wieder in die Knie gehen und hopsen, tänzeln und trippeln müssen, was unfreiwillig komisch wirkt.

Rampenauftritte konventionellster Operngesten sich befleißigender Solisten und demonstrative Massenvergewaltigungen im Sechachteltakt, die angesichts der unvergessenen Kriegsgreuel im Nachbarland geradezu geschmacklos wirken. Nein, die Inszenierung wird dem Stück nicht gerecht. Szenisch muß es erst noch wiederentdeckt, um nicht zu sagen rehabilitiert werden.

Aber musikalisch hat die Aufführung in Ljubljana, mit doppelter, nationaler und internationaler Besetzung ihre Meriten. Die Oper wird, von weniger Strichen abgesehen, fast komplett gespielt, mitsamt der von Sándor Román gewitzt choreographierten Ballettmusik im dritten Akt. Es gibt – einmal abgesehen von der durchweg zu wünschen lassenden Textverständlichkeit – einige hervorragende Sänger, etwa Branko Robinšak als Lohengrinhafter Franz, Ralf Lukas als beispielhaft deklamierendem Gottfried mit ausgewogenem Bariton und Jože Vidic als Konrad im Jagoformat. Der Star der Aufführung ist die über dramatische Reserven und zauberhafte Höhe verfügende slowakische Koloraturen-Sopranistin Adriana Kohutova als Armgard.

Das Orchester spielt hochmotiviert, klangschön und weithin präzise. Über die „Dicke“ des Klangs, über Besetzungsstärke des Orchesters und Tempo läßt sich streiten. Nicht über die dirigentische Kompetenz Dieter Rossbergs und die hohe Qualität der ausgegrabenen Oper, in der sich Offenbach mit großbösig disponierender, dramatischer Kraft, mendelssohnhaftem Elfenzauber, mit gefühlvollen Balladen, herrlichen Duetten und Ensembles, mit effektvollen Chören und Finali, einem instinktsicheren Gespür für Klangfarben, raffinierter Instrumentationskunst, mit vielen pikanten Anspielungen auf Verdi und Weber, Wagner und Gluck und souveränen Umgang mit einem Wagnerorchester und Massenchören – die Rheinnixen entstanden zeitgleich mit dem Tristan – einmal mehr als verkanntes Genie erweist.

Wie der Hamburger Dirigent Dieter Rossberg betont: „Es ist schon wirklich bedenkenswert, zu sehen, was aus Offenbach geworden wäre, wenn dieses Werk eine ganz andere Resonanz zu seiner Zeit gefunden hätte und er entsprechende Kompositionsaufträge bekommen hätte.“

Mögen *Die Rheinnixen*, genauer gesagt, „Die Rhein-Feen“ in der von Jean-Christophe Keck akribisch edierten Edition, die beim Verlag Boosey & Hawkes erschien, mit Dieter Rossberg zu reden, ihren Siegeszug auf den Bühnen der Welt antreten: „Ich bin kein Prophet, aber ich wünsche es dem Werk und ich denke, wer Ohren hat, der wird ihm eine Chance geben. Es wäre blamabel für die internationale Musikszene, wenn dieses Werk nicht die ihm zustehende Würdigung finden würde.“

Kieler Nachrichten – 19. Januar 2005

LJUBLJANA/SLOWENIEN: JACQUES OFFENBACH/DIE RHEINNIXEN

Szenische Uraufführung der Originalfassung

Von ELISABETH RICHTER

Manche Komponisten scheinen auf immer und ewig in ihnen irgendwann einmal verpaßten Schubladen zu stecken. Jacques Offenbach zum Beispiel in der Operetten-Schublade. Zugegeben, da hat er Innovatives, bis heute Gültiges geleistet, aber dass er auch anders konnte, zeigt wenigstens das grandiose Fragment von *Hoffmanns Erzählungen*. Wer kennt dagegen die große romantische Oper *Die Rheinnixen*, 16 Jahre vorher komponiert? Und wer weiß, dass Offenbach die berühmte Barcarolen-Musik aus *Hoffmann* original für dieses Stück schrieb. Dass die rätselhaft-schillernden Klänge das Leitmotiv der Elfen (der Rheinnixen) sind, jener Frauenwesen, die kriegerische Männerseelen durch ihren Zauber aus dem Verkehr ziehen und so für die Utopie eines geeinten deutschen Kulturlandes sorgen?

„Du liebes Land... du schönes, großes deutsches Vaterland“ – heißt es ebenfalls mehrfach leitmotivisch in den *Rheinnixen*. Der jüdisch-deutsche Komponist, der in Frankreich lebte, wollte den Deutschen den Nationalgedanken vermitteln? Das rief die Anhänger Richard Wagners auf den Plan. Die Uraufführung der *Rheinnixen* war in Wien 1864 Wagners *Tristan* vorgezogen worden, Wagner plante damals seine Nationaloper: *Die Meistersinger*. Unfeinen Schmäh und Spott ließ die Wagner-Presse auf die *Rheinnixen* herniederprasseln, noch peinlicher: dass heute Offenbach-Biographen diese Negativ-Stimmen noch immer zitieren.

Und Pech klebte auch noch an den *Rheinnixen*. Für die Uraufführung mußte Offenbach wegen der Krankheit des Sängers der Tenor-Hauptrolle viele Teile der dreieinhalbstündigen, vieraktigen Oper umschreiben. Der dreiaktige dramaturgische „Torso“ wurde heftig kritisiert. Offenbach selbst setzte sich dann nicht stark genug für seine Oper ein, denn er hatte große Erfolge mit seinen Operetten. Gründe, warum die *Rheinnixen* in weltweit verstreuten Archiven 140

Jahre schlummerten. Dabei war die Uraufführung ein Publikumserfolg, positive und negative Kritiken hielten sich Waage. Wer weiß, wie Offenbachs Laufbahn sich entwickelt hätte, wenn den *Rheinnixen* mehr Glück beschieden gewesen wäre?

Vor zwei Jahren fand die konzertante Uraufführung der von dem Offenbach-Forscher Jean-Christophe Keck rekonstruierten Originalfassung der *Rheinnixen* in Montpellier statt. Jetzt gab es an der slowenischen Nationaloper in Ljubljana die szenische Uraufführung des Werkes. Erst im April steht die deutsche Erstaufführung in Trier an.

Offenbachs *Rheinnixen* sind ein wunderbares lyrisches, dramatisches, psychologisch tiefgründiges Werk, eine Grand Opera mit komischen Elementen, großen Tableaux, anspruchsvollen Sängerpatrien. Es ist ein Stoff mit Substanz und Aktualität, ein chauvinismus-freies Werben für eine einige deutsche Kulturnation, ohne das „heilige Deutsche“ gegen den „welschen Tand“ abgrenzen zu müssen.

An der Slowenischen Nationaloper, das zeigte die Aufführung, wird auf internationalem Niveau musiziert. Zum Beispiel Martina Zadro. Sie hat einen klaren, strahlenden Sopran, mit weichen Facetten, alles, was es für die ebenso koloraturen-virtuose und gleichzeitig lyrische Partie der Armgard braucht. Armgard ist die weibliche Hauptfigur in dieser Geschichte aus dem 16. Jahrhundert, wo die deutschen Kleinstaaten in Fehde liegen. Armgard befreit ihre Jugendliebe Franz von einem Kriegstrauma, sie führt die rachsüchtigen Landsknechte den Elfen zu, die sie mit ihrem Zaubergesang kaltstellen, so dass am Ende Frieden herrscht. Armgard ist Symbol für die Utopie eines geeinten Deutschland. Regisseur Manfred Schweigkofler aus Bozen zerstörte diese Utopie indes am Ende. Beim ihm gelingt es den Elfen nicht, die kriegs-fanatischen Landsknechte unschädlich zu machen, sie erschießen die Hauptakteure, die mit Insbrunst vom lieben, deutschen Vaterland singen. Man kann das historisch verstehen, denn: dass Deutschland 1871 über Frankreich siegte, und die Kaiserkrönung in Versailles stattfand, demonstrierte deutsche Vorherrschaft mit absichtlichem Affront gegenüber den damals Unterlegenen. Ein krasser Gegensatz zur pazifistischen Botschaft der *Rheinnixen* von 1864. Sonst erzählt Manfred Schweigkofler, der Regisseur, die Geschichte – die mehr Freischütz-Spuk oder Meyerbeer-Phantasma hat, als man annimmt – recht konventionell als romantisches Märchen, mit Kostümen, die eine Mischung aus Ritterromantik und Comic-Formen zeigen. Mehr Interaktivität und schauspielerischer Esprit unter den Sängern wären gut gewesen. Aber im Ganzen bleibt die Szene nah an dem komplexen Stück.

Der herausragende Sänger der Produktion war der Bariton Joze Vidic in der Partie des am Schluß zur Besinnung kommenden Kriegers Conrad, ausdrucksstark, facettenreich, warm timbriert seine Stimme, exzellent die Bühnenpräsenz. Auch Branko Robinsaks Tenor in der Hauptpartie des Franz ließ aufhören, und zeigte das hohe sängerische Niveau des Ensembles in Ljubljana. Das Orchester leitete der deutsche Dirigent Dieter Rossberg, wohl balanciert, mit durchsichtigem Klang und packend dramatischem Zugriff. Zur ihrer Offenheit jenseits allen Schubladen-Denkens und zu ihrem Mut zu der umfangreichen Produktion dieser szenischen Uraufführung einer großartigen romantischen Oper, die zum Repertoire werden sollte, kann man der Slowenischen Nationaloper nur gratulieren.

Der Landbote – 25. Februar 2005

KRIEGSTRUBEL UND ZWIELICHTIGE FEEN

Jacques Offenbachs romantische Oper *Die Rheinnixen* im Theater Winterthur

Von HERBERT BÜTTIKER

Unter dem (falsch) lockenden Titel *Rheinnixen* hat das Theater Winterthur ein interessantes Kapitel Operngeschichte präsentiert – aber auch eine begeisternde Aufführung: Viel Applaus für den Opernkomponisten Offenbach und seine mit grossem Potenzial aktiven Botschafter aus Ljubljana.

*

Wie die Elfen am deutschen Rhein, die eine wüste Soldateska ins Verderben locken, führt auch der Titel *Rheinnixen* in die Irre. Zwar gibt es Mendelssohnsches Nachtgewisper, den duftigen *Papillon*-Walzer, und vor allem ist da die berühmteste aller Offenbachschen Verführungen: die Barcarole, die er später in den Venedig-Akt seiner *Contes d'Hoffmann* übernommen hat. Aber Thema der *Rheinnixen* sind nicht Naturidylle und erotische Verzauberung, sondern der Krieg. Markig dumpfe Soldatenchöre durchziehen das Werk, in das die Elfenmusik als Girlande leitmotivisch hineingeflochten ist. Die Menschen, die aus dem Hintergrund einer düsteren Epoche (Bauernkriege des 16. Jahrhunderts) heraustreten, sind allesamt versehrt: Lyrisch ergreifend, dramatisch intensiv geben sie davon ein Bild. Die junge Anngard (Sopran) wartet traurig auf die Rückkehr von Franz (Tenor), der von vorüberziehenden Truppen eingezogen worden ist. Dieser hat sich zum furchtlosen Draufgänger entwickelt, seit er wegen einer Kopfverletzung sein Gedächtnis verloren hat. Selbst der Hauptmann Conrad (Bariton), der seine Bande zum Saufen, Plündern und Vergewaltigen antreibt, übertüncht nur den quälenden dunklen Fleck einer frühen Schuld.

Klage und Anklage verdichten sich in dramatischer Arien- und Duettmusik der Hedwig (Mezzosopran) – eine grosse Steigerung vom „Fluch diesen Soldaten!“ im ersten Akt zur Klage über den (vermeintlichen) Tod ihrer Tochter im zweiten zur Abrechnung mit Conrad im vierten Akt. In ihm erkennt sie den Mann wieder, der sie hintergangen hat wie, das erzählt dieser im dritten Akt in einer lüpfigen Arie seinen Soldaten – und er ist der Mann, der Armgard in den (Schein-) Tod getrieben hat: in einer Szene (Finale erster Akt), die an Antonias Tod in *Hoffmanns Erzählungen* erinnert, nur dass hier das Sich-zu-Tode-Singen in rüder Direktheit als Vergewaltigungsgeschehen zu verstehen ist. Conrad will, dass seine Soldaten von den Mädchen des Dorfes mit Gesang unterhalten werden, bevor sie sich „den anderen Freuden weih'n“. Nach dem Vaterlandslied soll es ein lustiges sein – es folgt ein tödlicher Koloraturenritt.

Zwischen Verdi und Wagner

Armgard als Sängerin – ihre Kunst hat Heilkraft, aber sie ist auch das Gift, mit dem sich der Künstler selber zu Grunde richtet. Mit dieser Figur und mit der Ambivalenz dieser Schlüsselszene blicken wir auf den Seelengrund des Musikdramatikers Offenbach, aus dem heraus dieses erstaunliche Werk entstanden ist: dramaturgisch stringent (ohne die Verse auf die Goldwaage legen zu wollen) in seiner melodischen Eloquenz und szenisch flexiblen Orchesterdramatik insgesamt und mit unerhörten Momenten im Einzelnen: die musikalische Darstellung des Wahnsinns, die Doppelbödigkeit, mit der der Buffoton ins Spiel kommt, im Männererzett etwa, in dem Franz und Conrad den gutmütigen Gottfried auf die Folter spannen. Faszinierend schliesslich die Spannweite zwischen drängender Dramatik, intimer Lyrik und „phantastischer“ Tonmalerei.

Die *Contes d'Hoffmann* mögen vielleicht origineller sein, aber die *Fées du Rhin* rücken das wahre Format Offenbachs nur umso mehr in ein helles Licht als ihnen der Nimbus der Einmaligkeit fehlt und sie mit vielem vergleichbar sind, was damals zwischen Weber und Meyerbeer, Verdi und Wagner Oper bedeuten konnte.

Eine andere Musikgeschichte

Offenbach neben Wagner und Verdi: Was sich mit den *Rheinnixen* abzeichnet, ist die Vision einer anderen Musikgeschichte. Als sein eigener Theaterunternehmer hat Jacques Offenbach in kleinen Theaterhäusern, den Bouffes Parisiennes, einen neuen Musiktheaterstil entwickelt, der wegweisend war und ihm den Weltruhm sicherte. Dass dieser Glücksfall der Theatergeschichte auf dem Unglück gründete, das Offenbach mit den grossen öffentlichen Bühnen erlebte, geht dabei gern vergessen. Spät und spärlich erhielt er Gelegenheit, sich als Komponist an der „Opéra comique“ zu präsentieren, von der Möglichkeit, sich an der Grossen Oper zu etablieren, ganz zu schweigen. Seine Karriere blieb im Gleichklang von Ruhm und Ruin stecken.

Die *Rheinnixen* (1864) waren für Offenbach die Gelegenheit, das Schicksal zu wenden, aber er erreichte nur, dass das Vorurteil, er sei ausschliesslich zum Spasstheater berufen, nun in der Wiener Presse als Urteil daherkam – für immer zementiert. *Hoffmanns Erzählungen* wurden zum Faszinosum einer Grenzüberschreitung und einer letzten Anstrengung, und die *Rheinnixen* geisterten fortan (obwohl *Hoffmanns Erzählungen* hätten hellhörig machen müssen) als völliger Missgriff des Operettenmeisters durch die Literatur. Selbst ein Offenbachianer wie Siegfried Kracauer hielt es offenbar für möglich, dass Offenbachs grosse Oper kindisches Papiertheater war: „Kitsch ... der ausser Nixen und Elfen noch Landsknechte, Bauernmädchen, Schlossruinen und viel Mondschein umfasste.“

Dass der geistreich überlegene und musikalisch präzise Komponist des *Orphée* und der *Belle Hélène* nicht zum Trottel wurde, als er endlich auf die grosse Opernbühne trat, davon kann man sich nun überzeugen. Nachdem das Notenmaterial wieder aufgefunden und vom Herausgeber einer kritischen Offenbach-Ausgabe aufbereitet worden ist, war sie in Montpellier im Jahr 2002 erstmals seit der Wiener Uraufführungsserie wieder zu hören, und in Winterthur war jetzt die Erstinszenierung der *Rheinnixen* vom 13. und 14. Januar dieses Jahres zu sehen. Das Slowenische Nationaltheater Ljubljana, das mit dieser Produktion erfolgreich ins internationale Rampenlicht rückt, hat mit dem Festspielhaus St. Pölten und der Konzertdirektion Landgraf zusammengearbeitet. Hut ab! Dem Theater Winterthur kommt das Verdienst zu, die Offenbach-Oper erstmals in den deutschsprachigen Raum geholt zu haben, und zwar in zwei Besetzungen, mit Solisten vom Slowenischen Nationaltheater (Mittwoch) und mit internationaler Besetzung (gestern Abend).

Starke Bühnenpräsenz

Von der ersten der beiden Aufführungen ist hier die Rede und damit auch vom respektablen Potenzial der Slowenischen Nationaloper, nicht nur was den klangmächtigen Chor und das Orchester betrifft, das mit viel Verve spielt, sondern auch die Feinheiten der Partitur, zarte Lyrismen und Klangtupfer, beherrscht. Auch in der Besetzung der Solisten zeigten sich hervorragende Kräfte, so als Armgard Martina Zadro mit Innigkeit und strahlender Höhe, als Franz der Tenor Branko Robinsak, der mit schwebendem Ton, aber auch festem Griff den delirierenden wie den draufgängerischen Soldaten glaubhaft machte, und als Conrad der Bariton Joze Vidic, der mit starker Bühnenpräsenz und kerniger Stimme den Berserker so effektiv verkörperte wie die Rückkehr zu menschlichen Gefühlen. Weniger kontrolliert, aber mit grosser Dynamik beeindruckte Mirjam Kalin als Hedwig, und Sasa Cano fügte mit Gottfried eine weitere facettenreiche Hauptpartie markant ins farbige Ensemble. Deutsch gehört nicht bei allen, bei einigen aber doch auffällig mit zu den gestalterischen Qualitäten. Allerdings ist das Deutsche in dieser Oper ohnehin ein ganz anderes Problem (siehe Kasten). So oder so. Alle trugen sie bei zu einer souveränen musikalischen Aufführung unter der kompetenten Leitung von Dieter Rossberg, die den starken Applaus reichlich verdiente.

Bildträchtig und zupackend

Starke, kontrastreiche Bilder schafft die Inszenierung auf einer runden Scheibe (Bühnenbild: Michael Zimmermann) mit abwechslungsreichen Lichteffekten und viel Theaternebel. Phantasievolle Kostüme (Alan Hranitelj) für Krieger und Elfen weisen über das historische Ambiente hinaus, was dem Charakter des Werks nicht zuwiderläuft. Zusammen mit der vifen Elfenchoreografie (Sandor Roman) für die fünf Tänzerinnen entstehen im Gegenteil Szenen von grossem atmosphärischem Reiz, zusammen mit dem Exerzieren, Stampfen und Wippen der Soldatenchöre kommt es allerdings auch zu unfreiwilliger Komik.

Manfred Schweigkoflers Regie setzt auf die Bildträchtigkeit der Inszenierung. In zupackend genauem Spiel ist sie eindrücklicher, als wo sie (mit einer allegorischen Figur des Todes etwa) das Geschehen zu vertiefen versucht. Die klare Handlung der ersten beiden Akte über die Phantasmagorie des dritten in den vierten hinüberzuspannen, dürfte für jeden Regisseur die grosse Herausforderung dieser Oper sein, diese Inszenierung gerät hier bei allem optischen und musikalischen Reiz ein wenig ins Ungefähre. Dass der glückliche Ausgang, den Offenbach herbeizaubert, mit einem Knalleffekt in eine Katastrophe verwandelt wird, macht die Sache nicht schlüssiger. So lässt die Inszenierung bei allen ihren Qualitäten Fragen offen, aber die wichtigste ist deutlich beantwortet: *Die Rheinnixen* sind grosses Musiktheater.

Rondo – Februar/März 2005

DER „ANDERE“ OFFENBACH

Von KARL-DIETRICH GRÄWE

Wien, Paris, Berlin hätten Jacques Offenbachs erste ernste Oper *Die Rheinnixen* aus der Versenkung holen können oder, noch passender, irgendeine Stadt am Rhein. Was aber hat diese Damen ausgerechnet nach Ljubljana verschlagen? Karl Dietrich Gräwe war dort und erklärt die Zusammenhänge.

*

Die Rheinnixen wurden 1863/64 für das ebenso Offenbach- wie Strauß-begeisterte Wien komponiert und daselbst im Hofoperntheater (unvollständig) uraufgeführt. Also 17 Jahre vor seiner – angeblich – einzigen (jedenfalls aber letzten) Oper *Hoffmanns Erzählungen*. Die zweite unzutreffende Behauptung, die seit 140 Jahren hartnäckig kolportiert wird: *Die Rheinnixen* hätten keinen Erfolg gehabt. Im Gegenteil: Das Wiener Publikum akzeptierte dieses große bizarre Musikmärchen, das von Kriegswirren und Feenzauber erzählt, ohne weiteres. Nur redete die Pro-Wagner-Propaganda das Stück tot, und die Macht des Schicksals machte aus der zugegeben immensen Partitur einen disproportionierten Torso.

Offenbach musste auf die Geisteskrankheit eines Hauptakteurs Rücksicht nehmen und, wegen dessen verminderter Lernfähigkeit die tragende Tenorpartie (des Liebhabers) kürzen und nochmals kürzen. (Der Sänger starb wenig später – eine Hoffmann-Offenbach-Erzählung für sich.)

Les Fées du Rhin, von Kritiker Eduard Hanslick nicht ganz zutreffend mit *Die Rheinnixen* übersetzt, wurden in vollständiger Partitur erstmals 2002 aufgeführt, konzertant beim „Festival de Radio France et Montpellier“. Die komplette szenische Uraufführung wurde dann erst Mitte Januar dieses Jahres von der Nationaloper Ljubljana präsentiert. Wurde jetzt endlich gut, was lange währte? Der slowenische Titel lautet *Renske Nimfe*, aber gesungen wird in der Hauptstadt Sloweniens auf

Deutsch. Genauer: in einem deutschähnlichen Esperanto. Aber ist das so schlimm? Es ist genug zu verstehen, und man muss nicht jedes Wort der von Alfred von Wolzogen weiland für Wien gefertigten Fassung auf die Goldwaage legen.

Ljubljana, zur Habsburgerzeit Laibach, 275.000 Einwohner, Kapitale der seit 1991 selbstständige Republik Slowenien. Eingebettet zwischen Karst und Alpen, überragt vom Schloßberg mit einer mächtigen Burg obenauf. Unten in der Innenstadt dicht bestückt mit k.u.k.-barocken Kirchen, Palästen, Wohnhäusern, Brunnen. Mittendurch schlängelt sich, flaschengrün und in freundlicher Behaglichkeit, die Ljubljanica, von anmutigen Brücken überwölbt. Hier, so scheint es dem Zugereisten, teilen sich Stadtbild und Einwohner in dieselbe unaufgeregte Harmonie.

Was hat die Vergangenheit Sloweniens mit dem Thema der Offenbach-Oper, mit deutscher Kleinstaaterei und dem Hickhack der Bauernkriege zu tun? Kriegsturbulenzen und Familienschicksale haben ein grenzüberschreitendes Grundmuster, und das Haus Europa hat Verbindungstüren genug. Die Produktion von Ljubljana wird, in derselben Regie und Ausstattung und mit denselben Sängern, später nach Wintherthur und nach St. Pölten weiterreisen.

Hanslicks Titelvorschlag *Die Rheinnixen* war gut gemeint, traf aber nicht die Sache. Hier geht es nicht um Rheintöchter, sondern um Luftgeister, die in der Gegend um Bingen und Kreuznach und auf durchaus trockenem Boden Ihr wohlütiges Wesen treiben, was zumal in Kriegszeiten bitter nötig ist. Apropos: Die „venezianische“ Barcarole, Offenbachs ewiger Evergreen, nur aus Zeit- und Todesnot in *Hoffmanns Erzählungen* hinüber gerettet, entstammt in Wirklichkeit dieser viel älteren Oper und durchzieht sie, als Erkennungsmelodie der Rhein-Feen, wie ein roter Faden. Nicht der einzige Anlass für den Zuschauer, sich dreieinhalb Stunden lang Augen und Ohren zu reiben.

Kein Offenbach-Can-Can, kein Höllengalopp, keine Anzüglichkeiten und Frivolitäten. Sondern ein großes, grandioses Ereignis-Panorama, gewirkt und gewoben aus allen Absurditäten, Überraschungen und Wundern, an denen ja auch die Realgeschichte in Kriegszeiten nicht spart. Warum soll einer Oper, die vom Chaos des Krieges handelt, nicht recht sein, was der Wirklichkeit billig ist? Also etwa: Familientrennung, Vergewaltigung, wunderbares Wiedererkennen, Gedächtnisverlust, unverhofftes Erinnern. Oder Angeberei, Sauflust, Grausamkeit der rüden Soldateska. Und Offenbach, ein ganz anderer Offenbach als derjenige, den wir als höhnischen Satiriker und Weltverdreher zu kennen glauben, treibt in den *Feen* seine melodische Einfallskraft auf ungewohnte Gipfel, ein Musikzauber jagt den anderen. Man behält diese Pastoralklänge Kriegsrhythmen und Feenreigen noch lange im Ohr.

Man darf unterstellen, dass für den Chor, das Orchester und die Solisten der Nationaloper Ljubljana ein Offenbach nicht gerade die alltägliche Kost ist. Aber allesamt stürzen sie sich, inklusive Feenballett, auf die ungewohnte Kostbarkeit. Keine Spur von Kunstbeamtentum anderer, höher dotierter Regionen. Unter den Solisten lassen sich vier oder fünf Prachtstimmen hören, bei denen jeder deutsche Staatsopernintendant mit der Zunge schnalzen müsste. Wer allerdings ausgerechnet von einer für Ljubljana, Winterthur und St. Pölten eingerichteten Reiseproduktion den therapeutischen Coup de théâtre für das Elend der aktuellen Opernregie erwartet hätte, der wäre blind und taub für Offenbachs *Feen*-Wunder.

Die Premierenfreude vom 13. Januar in Ljubljana muss sich wie ein Fieber nach draußen übertragen haben. Die Vorstellung am nächsten Abend (in teils alternativer Besetzung) musste eine halbe Stunde später anfangen, so groß war der Andrang. Und die zuerst geplanten zehn Aufführungen mussten um ein paar zusätzliche aufgestockt werden, der sprunghaft ansteigenden Nachfrage wegen. Offenbach und die Feen vom Rhein an den Ufern der Ljubljanica. Wie wird im April dieses Jahres Trier an der Mosel reagieren, bei der ersten Produktion auf deutschem Boden?

www.klassik-heute.de – 18. Januar 2005

ZWEITE SZENISCHE URAUFFÜHRUNG VON OFFENBACHS ROMANTISCHER OPER *DIE RHEINNIXEN* IN LJUBLJANA

Von EKKEHARD PLUTA

Die Barcarole aus *Hoffmanns Erzählungen* gehört zu den populärsten Schlagern der gesamten Musikgeschichte. Dabei ist kaum bekannt, daß sie ursprünglich für ein ganz anders geartetes Werk geschrieben wurde, in dem ihr eine bedeutendere dramaturgische Funktion zukam. Kein Wunder, denn *Les Fées du Rhin*, eine deutsche romantische Oper, versetzt mit Elementen der französischen Grand Opéra, geriet nach ihrer (verstümmelten) Uraufführung in Wien (1864) gänzlich in Vergessenheit, was den Komponisten Jacques Offenbach veranlaßte, besonders gelungene Stücke daraus in anderen Werken zu recyceln.

Wien befand sich zu Beginn der 1860er Jahre in einem wahren Offenbach-Taumel, ausgelöst durch den Erfolg seiner Operetten an verschiedenen Theatern der Stadt. Ein Auftrag der Hofoper gab dem Komponisten die lange ersehnte Chance, einmal eine große Oper zu schreiben. Sein Freund Charles Nutter verfaßte das Libretto im Stile der deutschen Romantik, Alfred von Wolzogen stellte die deutsche Textfassung her, die auf Anregung des Kritikers und Offenbach-Freundes Eduard Hanslick den nicht ganz korrekten Titel *Die Rheinnixen* erhielt. Auch hartgesottene Opernfreunde, die sich durch die Unwahrscheinlichkeiten des *Troubadour* und der *Macht des Schicksals* nicht von ihrem Musikgenuß abhalten lassen, dürften einige Mühe haben, den szenischen Vorgängen zu folgen.

Den historischen Handlungsrahmen bildet ein Krieg deutscher Kleinstaaten gegen Franz von Sickingen (1522), dessen Burg von einer Truppe von Landsknechten unter Führung Conrad von Wenckheims eingenommen werden soll. In diesen Rahmen ist eine phantastisch-abstruse Familiengeschichte eingebettet. Conrad hatte einst mit Hedwig eine Scheinehe geschlossen, aus der eine Tochter, Armgard, hervorging. Die ist, mittlerweile zur Jungfrau erblüht, in Franz verliebt, der in Conrads Truppe dient und durch eine Kriegsverletzung das Gedächtnis verloren hat. Als die Landsknechte in Armgards Dorf auftauchen, nimmt die Tragödie ihren Lauf. Armgard, von Conrad dazu genötigt, singt sich wie später Antonia buchstäblich zu Tode und Franz findet seine Erinnerung an sie erst zurück, als es schon zu spät ist.

Als „Deae ex machina“ werden nun die Rheinfen eingeführt, die den Menschen Tod und Verderben bringen. Der Sickingentreue Gottfried, ein Verehrer Armgards, führt die Landsknechte Conrads statt zur Burg an den Elfenstein, wo sie ihr sicheres Ende finden sollen. Doch da hat er die Rechnung ohne Armgard gemacht, die nur scheinbar tot war und gleich selbst zum Elfenstein eilt, um ihren Franz zu retten. Als die Lage aussichtslos wird, da man vom Feind umzingelt ist, kommt es noch schnell zur großen Familienzusammenführung. Hedwig gibt sich Conrad zu erkennen. Der erfährt, daß Armgard seine Tochter ist und mausert sich vom brutalen Haudegen zum glühenden Pazifisten. Auch Franz ist wieder bei sich und seiner Armgard. Sie sind bereit, glücklich vereint, gemeinsam zu sterben. Doch zu guter Letzt eilen die Elfen zu ihrer aller Rettung herbei.

Offenbach, auf der Höhe seiner schöpferischen Möglichkeiten, zeigt sich von den dramaturgischen Ungereimtheiten und szenischen Durststrecken gänzlich unbeeindruckt und reiht musikalisch Perle an Perle. Dabei greift er gelegentlich auch auf frühere Kompositionen zurück, etwa das schon 1848 entstandene *Vaterlandslied*, einen regelrechten Ohrwurm, der sich seiner Trivialität nicht schämt, leitmotivisch durch die ganze Oper geistert und am Ende mit dem *Feenlied* (der Barcarole) eine Symbiose eingeht. Stilistisch verbindet die Partitur scheinbar Inkohärentes: Deutsche Romantik in der Nachfolge Webers und Marschners mit der Italianità des mittleren Verdi und den burlesken Elementen der Opéra Comique. Doch der Komponist kupfert nicht einfach nur ab, sondern macht sich die fremden Einflüsse zu eigen. Daß er sich in einem Offenbach-Stück befindet, verißt der Hörer in keinem Augenblick.

Es war also durchaus der Mühe wert, die *Fées du Rhin* nach fast anderthalb Jahrhunderten wieder auszugraben. Jean-Christophe Keck, der in Zusammenarbeit mit dem Verlag Boosey & Hawkes eine historisch-kritische Gesamtedition der Werke Offenbachs herausgibt, hat in jahrelanger Kleinarbeit die in verschiedenen Bibliotheken in aller Welt verstreuten Quellen zusammengetragen und zu einer kohärenten Spielfassung zusammengestellt, die im Juli 2002 ihre konzertante Uraufführung in Montpellier erlebte. Der im Jahr darauf von der Firma Accord (Universal) veröffentlichte Mitschnitt sorgte in der Fachwelt für Aufsehen. Die Behauptung, Offenbach sei an der Form der Großen Oper gescheitert, ließ sich nun nicht länger aufrechterhalten, zu eindrucksvoll war die musikalische Substanz dieses Werkes. Die Theater, vor allem die großen Häuser, verhielten sich jedoch erst einmal abwartend. Und so kam es, daß der Hymnus auf das „schöne, große deutsche Vaterland“ seine szenische Premiere außerhalb Deutschlands, in der slowenischen Hauptstadt Ljubljana, erlebte - in einer Co-Produktion mit dem Festspielhaus St. Pölten.

Das Stück, so läßt sich aus den vorangegangenen Ausführungen folgern, verlangt nach einem Regisseur, der zugleich genialer Dramaturg und visionärer Szenengestalter ist. Beides kann man Manfred Schweigkofler nicht nachrühmen, der sich in Ljubljana der kniffligen Aufgabe zu stellen hatte. Statt das Gestrüpp der Handlung zu lichten, macht er alles noch komplizierter. Armgard ist bei ihm nicht scheinot, sondern kehrt als Geist in die Handlung zurück. Darüber wäre noch zu reden, aber da Schweigkofler auch dem Happy End, der wunderbaren Rettung durch die Feen, mißtraut und die endlich zusammengeführte Familie im Raketenhagel den Tod finden läßt, ergibt sich daraus die absurde Situation, daß Armgard als Geist ein zweites Mal getötet wird. Ähnlicher Unlogik begegnet man in dieser Inszenierung auf Schritt und Tritt. Ein Beispiel für viele: Daß Conrad Armgard im ersten Akt während ihres Sologesanges vergewaltigt, läßt sich aus Text und Situation durchaus begründen, doch daß sie dann am Ende in Freude und Dankbarkeit ausbricht, als sie erfährt, daß er ihr Vater ist, ist absoluter Nonsens.

Handwerklich ist die Konzeption Schweigkoflers allenfalls routiniert umgesetzt. Die Chorarrangements sind überwiegend schematisch und wirken oftmals operettenhaft, auch die Personenführung bleibt im Rahmen des Konventionellen. Einige Tableaus machen auf der kreisrunden, ansteigenden Scheibe, die den durchgängigen Spielort abgibt, einigen Effekt, zumal an bunten Kostümen und romantischen Lichtspielen nicht gespart wurde.

Blieben also im Szenischen viele Fragen und Wünsche offen, so verdient die musikalische Realisierung des anspruchsvollen Stücks höchsten Respekt. Auch im Vergleich zu der gelungenen Einspielung aus Montpellier kann diese Aufführung bestehen. Das ist in erster Linie das Verdienst des Dirigenten Dieter Rossberg, der offenbar sehr gründliche Vorarbeit geleistet hat und mit viel Sorgfalt und Liebe im orchestralen Detail den Sängern und dem stark geforderten Chor einen bequemen Klangteppich legt. Da gibt es keine selbstvergessenen sinfonischen Alleingänge, immer hat der Dirigent die Belange der Bühne im Blick.

Alle Rollen sind mehrfach besetzt, was Vorstellungsausfälle a priori ausschließt, und so kam es zu einer Doppelpremiere mit jeweils einer nationalen und einer internationalen Besetzung. Wegen zweier Erkrankungen im Ensemble mußten die Rollen der Hedwig und des Conrad dann jedoch in beiden Vorstellungen von den gleichen Sängern übernommen werden.

Ein Tenor vom Kaliber Piotr Beczalas wie in Montpellier stand in Ljubljana nicht zur Verfügung, doch schlugen sich der Haussänger Branko Robinšak, der etliche markante Manrico-Töne einzubringen hatte, und der leichtgewichtigere Amerikaner Mark Heller (der ihm an Spielbegabung aber überlegen war) mehr als achtbar. Die georgische Mezzosopranistin Natela Nicoli, die an beiden Abenden Hedwig sang, hat möglicherweise bessere Tage gesehen. Obwohl noch relativ jung an Jahren, klingt ihre Stimme schon recht abgesungen und trägt auch in den Ensembles nicht zu einem homogenen Gesamtklang bei. Erfreulich dagegen die beiden Sopranistinnen. Die zierliche blonde Slowenin Martina Zadro war schon von der äußeren Erscheinung ein Idealbild der Armgard und entzückte mit ihrem schlanken, noch entwicklungsfähigen Sopran vor allem in den

leuchtenden Höhen und den schönen piani. Die Slowakin Adriana Kohutkova ist die reifere Sängerin, deutlich dramatischer und mit edlem Metall in der Stimme, eine selbstbewußte Diva, aber ohne die mädchenhafte Ausstrahlung der Vorgängerin. Dem jungen slowenischen Bariton Jože Vidic (Conrad) würde man gerne auch auf deutschen Bühnen begegnen: Eine mittelgroße, schlanke italienische Stimme, die dank guter Projektion sehr durchschlagskräftig ist und mit Gespür für belcantistische Linie geführt wird. Zudem ist Vidic ein gewandter und intensiver Darsteller. Von den beiden Sängern des Gottfried war Ralf Lukas der kultiviertere und textverständlichere, der hauseigene Saša Ęano der dramatisch glaubwürdigere.

Das Publikum zeigte an beiden Abenden auch nach vier Stunden Spieldauer keine Ermüdungserscheinungen und feierte nicht nur die einheimischen Künstler, sondern auch die ausländischen Gäste geradezu frenetisch.

Kronen-Zeitung – 16. Januar 2005

BARKAROLE UND ELFEN
Offenbach-Oper *Rheinnixen*
Von ANDREA HEIN

Ein Werk, das alles bietet was man von großer Oper erwartet, gelangte erst jetzt (140 Jahre nach seiner Entstehung) in vollem Umfang auf die Bühne. *Die Rheinnixen* entpuppten sich am Donnerstag im Laibacher Cankarjev Dom als einer der genialsten Würfe Offenbachs.

Nach Aufführungen einer verunglückten Kurz- (1864 in Wien) und einer gefeierten konzertanten Fassung 2002 in Montpellier gelang es jetzt der Koproduktion der Staatsoper Laibach und des Festspielhauses St. Pölten, wo die *Nixen* im April gezeigt werden, die ganze Magie, fantasievolle Intelligenz und Dramatik des dreieinhalbstündigen Vierakters zu entfalten.

Vieles hat Offenbach, der mit Charles Nutter auch das deutsche Libretto schrieb, später wieder verwendet: von der leitmotivisch eingesetzten „Barkarole“ bis zum *Papillon*-Ballett, hier der elfenhafte Tanz der Nixen.

Die Liebesgeschichte von „Armgard“ (erfrischend in Erscheinung und Stimme: Martina Zadro) wird zum subtil durchgestalteten Fresko mitteleuropäischer Romantik: hier Gewalt und Heldentum, da Gefühle, Heimatliebe und Zauber der Natur. Deutsches Märchen, französische Brillanz, Verdische Italianità. Grandiose Chorauftritte.

Der laute, lange Premierenapplaus galt in Laibach neben den schönen Stimmen vor allem der so schlanken wie spektakulären Regie von Manfred Schweigkofler, aber auch dem exquisiten Orchester unter Dieter Rossberg, dem Ausstatterduo Zimmermann/Hranitelj und der künstlich kindlichen Choreografie von Sándor Román. Ein absolutes Muss für Opernfans!

Die Presse – 19. Januar 2005

ELFEN, KRIEGER, BAUERSLEUTE

Jacques Offenbachs *Rheinnixen* wurden in Laibach szenisch uraufgeführt – eine Koproduktion mit dem Festspielhaus St. Pölten

Von DANIELA TOMASOVSKY

Schon die ersten Takte der Ouvertüre klingen verdammt vertraut. Ja, das ist doch die „Barcarole“ aus *Hoffmanns Erzählungen*! Stimmt – und auch wieder nicht. Denn Offenbach komponierte den heute allseits bekannten Ohrwurm ursprünglich für seine romantische Oper *Die Rheinnixen*. Das Werk, das 1864 an der Wiener Hofoper uraufgeführt wurde, hatte es von Anfang an nicht leicht: Vor der Uraufführung erkrankte der Tenor an einem Gehirnleiden, er konnte seinen Text nicht zur Gänze auswendig lernen – daher wurde bei der Premiere eine verkürzte Fassung präsentiert. Und obwohl das Premieren-Publikum jubelte (Offenbach wurde acht Mal auf die Bühne gerufen), war die Oper danach auf keiner Bühne mehr zu sehen. Zu sehr widersprach das pazifistische, anti-chauvinistische Libretto dem Zeitgeist. Schließlich war Bismarck gerade dabei, die preußische Monarchie durch Kriegspolitik zu stärken und das deutsche Reich zu gründen. Ende des 19. Jahrhunderts verbrannte dann auch noch die Original-Partitur. In den 1990er Jahren nahm sich der französische Dirigent und Musikwissenschaftler Jean-Christophe Keck des Werkes an: Aus Klavierauszügen und zwei Kopisten-Partituren rekonstruierte er die komplette Orchester-Partitur – 2002 wurden die *Rheinnixen* in Montpellier konzertant aufgeführt.

Die Staatsoper Ljubljana und das Festspielhaus St. Pölten präsentierten die Original-Version im „Cankarjev dom“ in Laibach nun erstmals auch szenisch – und machten den pazifistischen Hochgesang zu einem aufregenden Opern-Erlebnis.

Vor allem musikalisch beeindruckt das Werk: Die Partitur verbindet deutsche Romantik mit der Italianità von Verdi, leichte Anklänge an Wagner (Lohengrin, Fliegender Holländer) blitzen immer wieder auf, ebenso Zitate aus früheren Offenbach-Werken. Etwa das 1848 komponierte Vaterlandslied, das sich leitmotivisch durch die Oper zieht. Große Klangeffekte und üppige Chorszenen wechseln sich mit beinahe kammermusikalischen Passagen ab, die Musik nimmt den Zuhörer in den Bann und sorgt so dafür, dass auch bei Schwachstellen des Librettos keine Langeweile aufkommt.

Die Handlung, die im Deutschland des 16. Jahrhunderts angesiedelt ist, pendelt zwischen Fantastik und Realität, dem Kriegstreiben Conrad von Wenckheims wird das Elfenreich gegenübergestellt, ein Ort, an dem alle Protagonisten, selbst der kriegerische Wenckheim, zur Einsicht gelangen, die Elfen sorgen dafür, dass die Liebe über den Krieg triumphiert.

Regisseur Manfred Schweigkofler fügte dem an sich schon unübersichtlichen Libretto noch einige Schikanen hinzu – ein bei Offenbach nicht vorgesehener „Zünder“ tritt auf, Armgard ist nicht scheinot, sondern als Geist präsent, und am Ende wird die endlich zusammengeführte Familie nicht gerettet, sondern erschossen. Die psychologische Überhöhung, die Schweigkofler mit seiner Deutung offenbar anstrebt, geht nicht auf.

Sehr gelungen hingegen die musikalische Umsetzung: Dirigent Dieter Rossberg führt das Orchester der slowenischen Staatsoper mit sicherer Hand durch die unterschiedlichen Klangwelten, lotet mit viel Gespür die farbenprächtige Partitur aus, nimmt Rücksicht auf den leicht überforderten Chor der slowenischen Staatsoper. Stimmlich bestachen Martina Zadro (Sopran) als Armgard und Joze Vidic (Bariton) als Conrad, souverän erwies sich Tenor Branko Robinsak.

orpheus oper international – Februar 2005

NYMPHEN MIT TROCKENEIS

Von GEERD HEINSEN

Die Mär, daß Offenbach sich Zeit seines Lebens danach sehnte, einmal eine wirklich Grand Opéra zu schreiben (und die Uraufführung seiner – eben – einzigen, nämlich *Les contes d'Hoffmann* nicht mehr erlebte), ist spätestens mit der Herausgabe der *Rheinnixen* durch den Musikwissenschaftler und ehemaligen De-Almeida-Mitarbeiter Jean-Christophe Keck bei Bote & Bock / Boosey & Hawkes widerlegt. Die *Rheinnixen* wurden erstmals beim Radio Festival von Montpellier 2002 in moderner Zeit erstaufgeführt und entpuppten sich bereits dort (wie auch auf dem CD-Mitschnitt bei Accord) als veritable und unwiderlegbare Grand Opéra, und das noch in deutscher Sprache. Die für Wien geschriebene Oper von 1864 ist eigentlich eine Opéra féerie, also eine „Feenoper“ im französischen Fahrwasser. Dem deutschen Text von Wolzogen (mit originalen Einschüben von Offenbach selbst) liegt das französische Libretto von Charles Nuitter (Wagners *Tannhäuser*-Kollaborateur) zugrunde, das Wolzogen übersetzte und in eigene Hauruck-Verse goß, nicht eben Literatur. Es ist aber doch eine dienliche Vorlage, um die zum Teil wirklich wunderbare, auch oft vorwärtsblickende Musik zu transportieren und um Vorlagen zu schaffen, die Offenbachs Genius entflamten. Da gibt es (wie bereits bei *orpheus* im Opernführer November + Festival 2002 ausführlich berichtet) dramatische Auseinandersetzungen, herrliche Finali, sehr schön gearbeitete Duette und Terzette, auch einige an Verdis *Rigoletto* gemahnende Passagen und natürlich den ganzen dritten Akt als Féerie, als hinreißende Ballettmusik mit schwebenden Melodien und Frauenchören hinter der Bühne. Die beiden Ohrwürmer, das „Deutschlandlied“ (als Weiterverarbeitung eines für die Stadt Kön komponierten „Bürgerliedes“) und die als „Barcarolle“ bekannte Nummer aus *Hoffmann* und hier als Ouvertüre und Feen-Leitmotiv eingesetzte Melodie, werden durch viele schmissige Ensemble- und Solonummern ergänzt. (Und mit Lächeln konstatiert man die Bariton-Arie des Konrad als Hoffmanns schwärmerischen Auftritt in dessen Oper.) Daß die Wiener Operndirektion eben wegen der *Rheinnixen* Wagners *Tristan* nicht aufführte, gehört in den Bereich der Legende – Tatsache ist, daß die Vorbereitungen zu Wagners Werk scheiterte und man die *Rheinnixen* einschob. Aber die erbosten Wagnerianer hatten einen Grund, Offenbach zu diffamieren. Bis heute!

Und der Titel selbst stammt wohl dem Vernehmen nach vom Chefkritiker Eduard Hanslick, der mit Recht auf die lange Tradition von Rusalken und Elfen (so heißen sie eigentlich im Text – das Wort „Nixen“ kommt kein einziges Mal vor) verwies. Nitters/Wolzogens Vorlage ist denn auch ein Potpourri diverser Themen und Topoi geworden und sicher nicht absurder als viele Libretti seiner Zeit. Da finden sich viele Anregungen aus dem damaligen Loreley-/Elfen-/Feen-Katalog, hatte doch Bruchs Oper *Die Loreley* 1863 erst ihre Premiere gehabt, woher das Grundmotiv kommt, daß junge Mädchen zu Elfen (oder Willis im Italienischen) werden, wenn sie zu viel singen und/oder von ihren Liebsten verlassen werden. Adams *Giselle* hat im Französischen ein ähnliches Thema. Bei E. T. A. Hoffmann findet sich der Crespel-Stoff. Und Balladen, wie sie Armgard im ersten Akt singt, sind von Wagners Senta bis zu Marschners Gertrud im deutschen Genre überall zu finden, und letztlich ist selbst Elsas Traumerszählung eine solche. Interessant sind auch die französischen Vorläufer/Modelle, und die *Juive* Halévys oder Meyerbeers *Robert le Diable* sind nicht weit, letzterer auch wegen der Verwendung des Zauberschen und des „Nonnenballettes“, von Offenbachs eigenem *Papillon* ganz abgesehen. Wie bei Halévy oder Meyerbeer finden sich jede Menge Trinklieder, Märsche, Balladen, Romanzen, die in diese Nummernoperen eingebunden sind und de rigueur waren.

Offenbach war ein pragmatischer Komponist, deshalb ist die Wiederverwendung der bereits erwähnten Teile in spätere Werke (eben auch *Les Contes*) kein Makel, sondern nur ein von vielen anderen Komponisten bekannter wirtschaftlicher Faktor. Rossini und Bellini verfahren so, Händel und selbst Verdi ebenfalls. Künstlerisches Recycling war damals keine Schande, zumal die *Rheinnixen* nach dem Wiener Durchlauf eben nicht in Paris oder anderswo aufgeführt wurden.

Warum es nicht zu einer Pariser Premiere kam, ist ungeklärt. Offenbach hatte viel mit neuen Vorbereitungen zu tun, so mit der *Belle Hélène*, und kam wohl einfach nicht dazu, wenngleich eine erneute Aufführung in Frankreich zumindest vom Herausgeber Jean-Christophe Keck für Frankreich avisiert wird. Nach der konzertanten Erstaufführung in Montpellier 2002 war eine szenische für Montpellier und das Châtelet in Paris geplant, die leider ins Wasser fiel. Jetzt will Keck eine französische Singfassung erstellen, und es gibt Hinweise auf einen erneuten Anlauf in einem französischen Opernhaus.

Daß nun ausgerechnet die Slowenische Nationaloper in Ljubljana in Koproduktion mit dem Festspielhaus von St. Pölten (und einem Abstecher ins schweizerische Winterthur) sich die szenische Erstaufführung der *Renske Nimfe* in moderner Zeit gegönnt hatte, war doch Grund zur Anreise des Interessierten! Am 13. und 14. 1. inszenierte dort MANFRED SCHWEIGKOFER das Werk vor einem begeisterten Publikum, und das sogar mit zwei verschiedenen Besetzungen – eine wirkliche Leistung für dieses mittelgroße Haus, die man nicht genug anerkennen kann. Man mag sich über die Produktion selbst (mit sehr schön gearbeiteten, zum Teil bizarren Kostümen von ALAN HRANITELJ und bestem „italienischen“ Licht) streiten, sicher über die angeschrägte Spiel-Scheibe (Szene: MICHAEL ZIMMERMANN) mit dem etwas verstörenden Dekor, das eher nach *Götterdämmerung* oder *Star-Wars* aussah. Auch die Sicht des Regisseurs war nicht meine: Massenvergewaltigungen durch eine brutale Soldateska sind in einem Land nach dem Bürgerkrieg kaum 100 Kilometer entfernt nicht unproblematisch und bieten nur einen schnellen Effekt, der lange wehtut. Auch die Feen-Einlage (der ganze 3. Akt) und das Finale waren nicht gut gelöst und das Ballett (SANDOR ROMAN) eher lustig-flott denn poetisch. Vielleicht ist es im Ganzen einfach sehr schwer, diese Art von uns heute unbekanntem Genres ohne Vergleichsparameter wiederzubeleben, ohne ihm Gewalt anzutun. Zuviel Trockeneis ist da nicht hilfreich! Es braucht einen Genius wie Strehler oder wie Savary, um die Leichtigkeit des Idioms mit der poetisch-fesselnden (und eigentlich kinematographischen) Bühnenwirkung zu verbinden. Bei Schweigkofler blieb vieles zu platt, zu plump, nicht elegant genug.

Dennoch – was für eine Leistung vor allem im musikalischen Bereich, wo DIETER ROSSBERG zwar grundsätzlich ein wenig zu laut blieb und auch mal die Solisten zudeckte, wo aber doch ein wirklich fabelhaftes Orchester von großer Qualität (dazu ein lungenstarker Chor) der Musik Offenbachs voll gerecht wurde. Rossberg ist ein gestandener Dirigent, der die Tücken der Partitur kennt, der stets mit Drive an die Chöre heranging, daß der Atem stockte, und der seine Solisten führte und trug – eine große Wiedergabe. An den zwei Abenden des prestigereichen Projektes mit internationalem Publikum und sogar französischen Übertiteln gab es verschiedene Besetzungen der Solo-Partien. Am ersten (13.) sang die reizende blonde MARTINA ZADRO die ihr etwas zu große Armgard mit schöner Präsenz. Die attraktive und eigentlich für die Rolle zu junge NATELA NICOLI gab an beiden Abenden die Mutter Hedwig. Man hätte sich ein wenig mehr Wortverständlichkeit gewünscht, und auch die Tonproduktion selbst scheint eher dem Dramatischen denn dem balladesken Idiom dieser Oper zuzuneigen, die sing-schauspielerische Gesamtpräsenz der Künstlerin ließ diese durchaus im Mittelpunkt des Abends stehen. SASA CANO als mulmiger Gottfried und gellende Tenor-Comprimari trugen auch nicht gerade zur Wortverständlichkeit bei. JOZE VIDIC als Konrad war ein Fall für sich – Deutsch ist sicher ein Problem für ihn, aber seine wirklich gutsitzende Baritonstimme voller Peng und Kraft ist ideal für einen Jago oder andere charaktervolle Partien im italienischen Fach, und er überraschte immer wieder durch seine erstklassige Stimmproduktion wie -führung als auch mit seiner schauspielerischen Präsenz, eine hervorragende Interpretation.

Am zweiten Abend (14.) dann schien man eine andere Oper zu hören. Die störende Laustärke hatte sich gelegt, vielleicht trug auch eine gewisse Müdigkeit zum Abbau des zirzensischen Elementes bei. Nun sang der prachtvolle RALF LUKAS den Gottfried und setzte mit seiner gutproduzierten, markanten Baß-Baritonstimme von Anfang an den Grundton des Abends, nicht zuletzt wegen seiner exemplarischen Wortverständlichkeit und seines eleganten Spiels. MARC HELLER war als Franz ganz kurzfristig eingesprungen, verfügte nicht über soviel Stimme wie sein

Kollege BRANKO ROBINSAK am Vorabend (eine wirklich schöne jung-heldische Tenorstimme!) und neigte zu häßlichen Kneif-Verfärbungen in der Höhe, blieb aber im Volumen und dem leidenschaftlicheren Einsatz für mich geeigneter als sein doch recht stentoraler Vorgänger. Wieder nervte die spielfreudig-kalkulierte Frau Nicoli als Mutter Hedwig, und wieder bestaunte man die stimmlichen Qualitäten von Joze Vidic als Konrad, während SIMONA RAFFANELLI KRAJNC einen soliden Job als Obernymphe machte. Aber der Abend gehörte ganz zweifellos der umwerfenden ADRIANA KOHOUTKOVA aus Bratislava, die eine betörende Armgard auf die Bühne brachte, deren schöne, bestens produzierte und scheinbar grenzenlose lyrische Sopranstimme das Ohr bezauberte und deren fraulich-erotische Präsenz die Sinne betörte – was für eine kultivierte Sängerin und was für eine interessante (an die junge Cotrubas erinnernde) Stimme! Man mochte das Auge nicht von ihr wenden. Hätte ich ein Opernhaus, ich würde sie auf der Stelle für die Lucia, Rosalinde und Hanna Glawari und überhaupt für alle jugendlich-koloraturhaltige Sopran-Partien verpflichten!

Aber nicht nur ihretwegen hatte sich der Ausflug nach Ljubljana (das die nahen Österreicher immer noch Laibach nennen) gelohnt. Die architektonisch reiche Stadt ist wunderschön und voller Überraschungen in ihrer „K. u. K.“-Tradition, in die sich das mediterrane Elerment bestens mischt, die Menschen sind ausgesprochen liebenswürdig. Und die *Rheinnixen* waren tout-en-tout ein voller Erfolg, der zum Nachmachen reizen sollte. Da kann man vor der Nationaloper nur den Hut ziehen, denn sicher gab es im Vorfeld viele Widerstände. Intendant Borut Smrekar kann auf das Erreichte stolz sein. Man kommt gerne wieder.

Kurier – 16. Januar 2005

Gut abgelegener Spätzünder mit Feenwelt und Kriegslust

Laibach/St.Pölten: Offenbachs „Rheinnixen“

140 Jahre hat es gedauert, bis Jacques Offenbachs Oper „Die Rheinnixen“ in voller Länge auf einer Bühne zu sehen ist. Die späte Uraufführung in Laibach am Donnerstag gab einen abwechslungsreichen Einblick in spannende Klangwelten. Die Koproduktion mit dem Festspielhaus ist im April (28. und 30.) auch in St. Pölten zu sehen.

Das Reich der Feen und die Welt des Krieges hat Offenbach in dem spätromantischen Werk um Gewalt und Liebe, Traum und Wirklichkeit gegenüber gestellt. Und auch wenn die Oper nun erstmals komplett zu hören war, begegnete man vertrauten Melodien. Nicht nur die berühmte „Barcarolle“ aus Offenbachs später entstandenen „Hoffmanns Erzählungen“ entstammt ursprünglich den „Rheinnixen“.

1864 für die Wiener Hofoper komponiert, musste die Oper gekürzt uraufgeführt werden, da der Tenor erkrankt war. Die Kurzfassung wies dramaturgische Schwächen auf und konnte sich in den Spielplänen nicht durchsetzen. Eine vollständige Partitur blieb nicht erhalten. Jahre der Recherche in privaten Archiven ergaben erst eine spielbare Gesamtfassung.

PREMIERE Für Laibach hat Manfred Schweigkofler die „Rheinnixen“ handwerklich solide in Szene gesetzt. Einigen Stellen fehlt es noch an Dichte und Leichtigkeit, doch die knapp vierstündige Premiere erwies sich dennoch als kurzweilig: Mit der bildhaften Musik Offenbachs, der abstrakten Bühne von Michael Zimmermann und den fantasievollen Kostümen von



„Hedwig“ Natela Nicolj (li.) und Martina Zadro als Armgard

Alan Hranatelj. Unter den Sängern einige gute Stimmen, vor allem Jože Vidic und Martina Zadro überzeugten. Dieter Rossberg führte das Orchester der slowenischen Staatsoper sicher und transparent durch die farbigen Bilder. Das Orchester ist der einzige Unterschied, mit dem die „Rheinnixen“ in St. Pölten zu sehen sein werden: Dort spielen die Tonkünstler.

Für die Laibacher Staatsoper (die im Cankarjev dom gastierte) und für Festspielhaus-Intendant Michael Birkmeyer ist es eine der bisher größten Opernproduktionen. Birkmeyer kann sich eine weitere Zusammenarbeit mit südosteuropäischen Häusern sehr gut vorstellen: „Es ist unser gemeinsamer, angestammter Kulturraum.“

– J. SCHMITZBERGER *Laibach*

Wiener Zeitung – 15. Januar 2005

Slowenische Nationaloper Laibach: „Die Rheinnixen“ Aus dem Quell der Romantik

Von Oskar Tonkli

Mit nicht enden wollenden Ovationen wurde nun in Laibach die Premiere eines vergessenen Juwels der Romantik bejubelt: Jacques Offenbachs mitreißende „Rheinnixen“.

Fast 140 Jahre lang sollte es still um dieses Werk bleiben: Die „Rheinnixen“, 1864 in Wien uraufgeführt, wurden erst 2002 im Rahmen des Festivals de Radio France et Montpellier in einer konzertanten Fassung wiederbelebt. Nun hat die slowenische Nationaloper das Risiko auf sich genommen, für eine szenische Erstaufführung dieses Juwels Sorge zu tragen: Am Donnerstag feierte eine ausgewogene, künstlerisch vollgültige Produktion Premiere. Die aus dem Alpen-Adria-Raum ange-reisten Opernfreunde bedankten sich mit zu Recht nicht enden wollenden Ovationen.

Originalität und Kühnheit

Dem Begründer der französischen Opera Bouffe ist in musikalischer Hinsicht auch dazu viel eingefallen. Das Werk ist gekennzeichnet von Originalität, Kühnheit des Ausdrucks, kantilenhaften Leitmotiven, mitreißenden Chorszenen sowie ergiebigen Soloparts. Dem besonderen Zauber dieser Musik kann man sich nur schwer entziehen, auch dann, wenn manchmal der junge Richard Wagner, Weber, Lortzing, Auber, ja sogar „ein wenig“ Verdi legitime Patenschaften für diese Ausnahmepartitur gewährt haben dürften.

Traum und Realität durchkreuzen die Handlung der in den Bauernkriegen spielenden „Rheinnixen“. Für Armgard, der tragischen Symbolfigur, die für die 1864 noch immer viru-

lente Sehnsucht nach einem geeinten Deutschland steht, ermöglichen sich gesanglich ständige Gipfelbesteigungen. Das 1848 komponierte „Vaterlandslied“ durchzieht neben dem Elfenlied (der später legendären Barkarole) als roter Faden das Werk.

Dieses wird in der kongenialen Regie von Manfred Schweißhofer als Gratwanderung zwischen Zauber und Realität in professionell ausgeleuchteten Bildern zu fesselnder Lebendigkeit erweckt. Michael Zimmermanns geräumige szenische Konzeption überzeugt genau so wie die sensationellen Kostüme Alan Hraniteljs.

Dieses Gesamtkunstwerk der Optik erfährt unter dem dynamischen Dirigat Dieter

Rossbergs seine besondere Vollendung. Das Orchester präsentiert Offenbach und sich in klanglicher Höchstform. Martina Zadro ist die „geheime Queen“ des Abends. Ihre Armgard setzt stimmliche Maßstäbe in einer Partie hoher und höchster Töne. Branko Robinsaks unglücklicher Franz sichert eine dichte tenorale Gestaltung. Joze Vidic ist ein baritonale höchst präserter, großartig gestaltender „Nicht-Nur-Bösewicht“. Nataša Nicolis prachtvoller Mezzo sowie Sasa Canos Profil verströmender Bass komplettieren dieses eindrucksvolle Sängerquintett. Und weil auch die Chorauftritte ebenso gut wie alles bei dieser Premiere „stimmig“ stimmte, haben die „Laibacher“ mit dieser Erstaufführung im Buch „Operngeschichte“ ein besonderes Kapitel geschrieben. ■
Weitere Aufführungen bis Ende Jänner, ab April im Festspielhaus St. Pölten.



Optische Opulenz in Laibach. Foto: Robert Bales/Slovene National Theatre

Niederösterreichische Nachrichten – 17. Januar 2005

KOPRODUKTION / Jacques Offenbachs Oper „Rheinnixen“ feierte in Laibach Weltpremiere. Ende April ist sie in St. Pölten zu sehen.

Schönste Musik

VON THOMAS JORDA

Verkehrte Welt: Österreicher hören in Laibach slowenische Sänger auf Deutsch folgenden Text singen, den vor hundertfünfzig Jahren ein rheinischer Jude mit Noten unterlegt hat: „Du schönes und großes deutsches Vaterland“.



Jacques Offenbachs Heldin Armgard, dargestellt von Martina Zadro.

FOTO: SNG

Wer hätte gedacht, dass Jacques Offenbach ein deutscher Nationalist war? Doch der Komponist kämpfte – als Kind seiner Zeit – für die deutsche Einigung; nur wollten die Anhänger von Richard Wagner & Co. dessen Beitrag zur scheinbar gemeinsamen Sache nie akzeptieren.

Eben deshalb hatten die „Rheinnixen“, eine deutschtümelnde Raubergs'chicht' aus dem Dreißigjährigen Krieg, trotz herrlicher Musik (neben dem erwähnten „Vaterlandslied“ findet sich hier auch die Original-„Bardcarole“) und trotz eines Erfolges bei der Uraufführung (in einer extrem gekürzten Version) keine Zukunft.

„Die Rheinnixen“ verschwanden überhaupt und wurden erst vor wenigen Jahren aufwändig rekonstruiert und 2002 konzertant in Montpellier mit großem Erfolg in der Originalfassung erstmals aufgeführt.

Jetzt hat die Slowenische Nationaloper das Werk auf die Bühne gebracht, als Koproduktion mit dem Festspielhaus St. Pölten, wo die Oper am 28. und 30. April gezeigt werden wird.

Wenig kann man über die – musikalisch gelungene – Premiere in Laibach berichten, denn in St. Pölten wird ein anderes Orchester (die Tonkünstler) und teils andere Solistinnen und Solisten zu hören sein. Wenig Gutes kann man über die oft unfreiwillig komische, altbackene Inszenierung von Manfred Schweigkofler sagen. Peinlich etwa die Vergewaltigungsszene, bei der die geschundene Heldin sieben Oberkleider abstreifen musste, bis das Leiden ein Ende hatte ...

Doch das sollte niemanden vom Genuss der Oper abhalten – so schöne und bewegende Musik ist nicht jeden Tag zu hören!

Der Standard – 9. Februar 2005

Erstaunliche Entdeckung in Ljubljana: Herr Offenbach hat bei sich selbst Melodien ausgeborgt.

Foto: Berlin



Beendeter Operschlaf

Die wiederentdeckte Oper „Die Rheinnixen“ kommt nach St. Pölten

Harald Steiner

Ljubljana – Müssen die Opernhandbücher umgeschrieben werden? Jacques Offenbach hätte nur eine einzige „richtige“ Oper geschrieben, so steht überall zu lesen, nämlich *Hoffmanns Erzählungen*. Eine Reise nach Ljubljana und ein Besuch im Kulturpalast Cankarjev Dom belehrten eines Besseren: Da wurde seine Oper *Die Rheinnixen* gegeben – als „szenische Uraufführung der vollständigen Fassung“.

1864 ist als Entstehungsjahr angegeben, Offenbach war 45 Jahre alt und als Komponist bereits prominent. Schon die ersten Takte lassen aufhorchen: Die Melodie der *Barcarole* aus *Hoffmanns Erzählungen*, die 15 Jahre später komponiert werden sollte, erklingt, und auch der Rest der dreieinhalb Stunden wirkt ideenreich. Außerordentlich sorgfältig ausgearbeitet und instrumentiert ist das Werk – laut Maestro Dieter Rossberg mit Orchesteranklängen an Wagners *Lohengrin* versehen.

Die Geschichte spielt im zerrissenen Deutschland der Bauernkriege, es treten auf: rohe Landsknechte und ihr Anführer Conrad; die von diesem einst mit falschen Eheversprechen getäuschte Gutspächte-

rin Hedwig; deren Tochter Armgard, die in den Soldaten Franz verliebt ist, der aber wegen einer Kriegsverletzung sein Gedächtnis verloren hat. Eine zweite Ebene ist die Welt der Elfen und Feen, in der die bedrohte Armgard freundliche Aufnahme findet.

Der dritte Akt erinnert an den *Sommernachtstraum* – die Elfen versenken Franz und Conrad in einen Schlaf, der sie von ihren seelischen Verwundungen heilt. Die Melodie der *Barcarole* ist hier das Lied der Elfen, das an einer für das Stück paradigmatischen Stelle vom Orchester gespielt wird, und Armgard singt dazu kontrapunktisch ein „Vaterlandslied“, vom jungen Offenbach unter dem Eindruck der Revolution in Deutschland 1848 geschrieben.

Hartes Umfeld

Ein Appell für die deutsche Einheit also, mit antimilitaristischer Note, aus der Feder eines Juden, der im Lande des Erzfeindes Frankreich lebt? Das war im Jahr 1864 nicht unbedingt ein Erfolgsrezept, und die *Rheinnixen* erlebten damals nur zehn Vorstellungen an der Wiener Hofoper, in einer verstümmelten Fassung, denn der erkrankte Tenor bewältigte seine Partie nicht.

Außerdem agitierte Wagner wütend gegen den Konkurrenten – am selben Haus war zuvor *Tristan und Isolde* als „unspielbar“ abgewiesen worden. Der Offenbach-Verleger Jean-Christophe Kock, der jahrelang die Quellen recherchiert hat, ist der Motor hinter der Wiederentdeckung, die von der Staatsoper Ljubljana im April ins Festspielhaus St. Pölten kommt. Zu sehen ist eine Inszenierung von Manfred Schweigkofler – mit abstraktem Bühnenbild. Die stärksten Szenen gibt es nach der Pause, im Feenwald, sowie auf einer mit Lanzen gespickten schiefen Ebene; insgesamt ist die Inszenierung freilich kein großer Wurf.

Immerhin: Martina Zadro als Armgard, Branko Robinsak als Franz und Joze Vidic als Conrad sind die Stars auf der Bühne, das Orchester war vorzüglich einstudiert. Übrigens: In den *Rheinnixen* kommt keine einzige Nixe vor. So wie heute manche Kinofilme in der deutschen Synchronisation sinnverfälschende Titel verpasst bekommen, war wohl auch der Operndirektion vor 140 Jahren ein klangvoller Name wichtiger als ein korrekter. Im Original heißt es *Les fées du Rhin*.

St. Pölten: 28. und 30. 4.

Neue Zürcher Zeitung – 25. Februar 2005

Vaterlandsliebe, Elfenzauber

Offenbachs «Rheinnixen» in Winterthur

In all ihren Irrungen und Wirrungen dürfte die Handlung selbst eingefleischten Opernfreaks ein Rätsel geblieben sein. Doch eines war nach der rund dreieinhalbstündigen Aufführung gewiss: Mit Jacques Offenbachs «Les Fées du Rhin» – zu Deutsch: «Die Rheinnixen» – ist das romantische Opernrepertoire um ein Meisterwerk reicher. Und es entbehrt nicht einer gewissen Pikanterie, dass es ein Haus vom Kaliber des Slowenischen Nationaltheaters ist, das mit seiner Produktion diesen Schatz aus 140-jähriger Versenkung hebt. So lange nämlich ist es her, dass das Werk in verstümmelter Form an der Wiener Hofoper uraufgeführt wurde und nach lediglich acht Vorstellungen auf Nimmerwiedersehen verschwand. Einziges, wenn auch nur in Fachkreisen bekanntes Zeugnis blieb das leitmotivisch eingesetzte Elfenlied, das – postum in «Hoffmanns Erzählungen» eingefügt – in Form der «Barcarole» zu den Tophits des Repertoires avancierte.

Eigentlich hätte man darob längst hellhörig werden müssen. Doch es bedurfte der Neuedition des Werks innerhalb der Offenbach-Gesamtausgabe, dass die Geister sich regten. Eine erste, konzertante Aufführung ging 2002 in Montpellier vorstatten. Die szenische Erst-(oder je nach Blickwinkel: Ur-)Aufführung sicherten sich aber die wackeren Slowenen. Die Premiere von Mitte Januar in Ljubljana war umjubelt. Nun war Winterthur an der Reihe, den unverhofft entdeckten Diamanten zu bewundern. Dieser erwies sich nicht nur als atemberaubend schön, er zeigte sich

auch durchaus spektakulär in Szene gesetzt. Die mit sinnensfreudigen, bunten Fantasy-Kostümen und allerlei Ausstattungsschnickschnack arbeitende Inszenierung von Manfred Schweigkofler erwies sich indes als eher wenig geeignet, Licht in den Handlungswirrwarr eines Stücks zu bringen, das Elfentanz, Scheintod, Gedächtnisschwund und Liebestaumel an den Scharnierstellen eines patriotischen deutschen Freiheitsstücks einsetzt. Allzu hölzern wirkte die Personenführung. Und allzu sehr wurde auf Musik und Text naiv verdoppelnde Bilder gesetzt. Der stereotype Einsatz von Bewegungselementen – unsäglich, dieses ewige Wippen und Stampfen der Soldaten – sorgte gar für unfreiwillige Lacher.

Der musikalischen Substanz des Stücks, des verschwenderischen Melodienreichtums (nebst der «Barcarole» gibt es ein nicht minder eingängiges «Vaterlandslied»), der kraftvollen Chöre, der hinreissenden Arien und Ensembles indes wussten sich die Slowenen durchaus genüsslich zu bedienen. Im Vokalen nicht immer mit der erforderlichen klanglichen Delikatesse, aber stets mit viel Herz und einem guten Sinn für Dramatik. Einzig an der deutschen Diktion bliebe noch kräftig zu feilen. Souverän indes die Leistung von Dieter Rossberg, der im Orchestergraben die Fäden einer Musik zusammenhielt, die hier Meyerbeersche Grand Opéra, dort den frühen Verdi, Lortzings «Undine» oder Wagners «Tannhäuser» anklingen lässt, ihre individuelle Textur aber stets bewahrt. Das hartnäckig sich haltende Urteil, Offenbach sei an der grossen romantischen Oper gescheitert, ist mit dieser Produktion zumindest relativiert worden.

Christoph Ballmer

Österreichische Musikzeitung – März 2005

SZENISCHE URAUFFÜHRUNG**Offenbach „Die Rheinnixen“ in Ljubljana**
(P: 13.1.); St. Pölten (P: 28.4.05)

Ganze 40 Bühnenwerke Offenbachs nennt Pipers Musiktheater-Enzyklopädie: *Die Rheinnixen* mit ihrem später als Barcarole in *Hoffmanns Erzählungen* berühmt gewordenen „Leitmotiv“ befinden sich nicht darunter. Dass das 16 Jahre vor diesem Hauptwerk entstandene, 1864 in verstümmelter Form als Auftragswerk der Wiener Hofoper uraufgeführte und seither nicht mehr gespielte Stück mit Richard Wagner in Verbindung gebracht wird, hat mit der unglücklichen Titelgebung durch den Kritikerpapst und Wagner-Gegner Eduard Hanslick zu tun. Abgesehen davon, dass in der Oper weder Nixen noch Nymphen – wie der Titel im Slowenischen lautet – vielmehr Elfen vorkommen, sind es kaum an die Schöpfungen des aus dem Rheinland stammenden Komponisten gemahnende Klänge, die da ans Ohr des Zuhörers dringen. Offenbach steht hier Verdi ungleich näher, besaß aber natürlich so viel eigene musikalische Erfindungskraft, dass man allfällige Anklänge – auch an andere Komponisten – höchstens als erstaunliche Parallelen feststellt.

Wenn sich die Aufführung in der akustisch vorzüglichen Gallus-Halle im Cankar-Center doch etwas in die Länge zieht, trägt die Schuld daran eine in ihrer Ästhetik ein halbes Jahrhundert nachhinkende Inszenierung von Manfred Schweigkofler, Intendant des Nuovo Teatro Comunale di Bolzano, das ursprünglich als Koproduktionspartner neben dem Festspielhaus St.Pölten vorgesehen war. Dort wird Offenbachs Oper Ende April zweimal gezeigt, wobei das Niederösterreichische Tonkünstlerorchester vielleicht noch einige musikalische Feinheiten gegenüber dem auch recht tüchtigen Orchester der Staatsoper Ljubljana herauszuarbeiten vermag.

Trotz dieser Einwände wurde das Versprechen, diese große romantische Oper, deren CD-Einspielung (Orchestre National de Montpellier /Friedemann Layer) 2002 schon Furore gemacht hatte, als „einzigartige musikalische Schöpfung in voller Pracht“ darzubieten, in dieser unjubelten Aufführung weitgehend eingelöst. Vor allem war das wohl dem Dirigenten Dieter Rossberg zu verdanken, der seine Begeisterung für das Werk hörbar auf die Musiker des Hauses

zu übertragen vermochte. Es erfreuten die machtvollen Chöre und die Elfenstimme von Simona Raffanelli Krajnc, der kernig-baritonale Joze Vidic (Konrad) und der weit ausladende Sopran von Martina Zadra (Armgard). Nicht ganz ohne Ermüdungserscheinungen kamen Branko Robinsak mit der unerhört anspruchsvollen Tenorpartie des Franz und die Mezzosopranistin Natela Nicoli (Hedwig) zurecht. Gesungen wurde in deutscher Sprache, mehr vom Inhalt der in Zeiten des Dreißigjährigen Krieges und im Elfenreich spielenden, aber von Offenbach wohl kaum ausschließlich so gemeinten Handlung mitbekommen durfte, wer entweder mit den slowenischen oder den französischen Übertiteln etwas anzufangen wusste.

ERNST SCHERZER**Offenbach: neu zu hören**

Morgen – 1/2005

RHEINTÖNIGE ROMANTIK

Von RICHARD STEURER

Ein kranker Tenor, ein verhunztes Libretto und eine missgünstige Presse haben das Urteil über Offenbachs *Rheinnixen* für mehr als 140 Jahre geprägt. Eine Koproduktion von Oper Ljubljana und Festspielhaus St. Pölten rückt das Bild nun zurecht und präsentiert eine meisterhafte Grand Opéra aus der Feder eines der originellsten Genies des 19. Jahrhunderts.

*

Das Jahr 1864 beginnt nicht gut für Richard Wagner. Nach unzähligen Proben wird die geplante Uraufführung von *Tristan und Isolde* an der Wiener Hofoper wegen Unspielbarkeit abgesagt. Die Folgen sind nicht nur in künstlerischer Hinsicht für Wagner fatal. Mit der Absage ist seine letzte Chance dahin, drückende finanzielle Probleme doch noch in den Griff zu bekommen. Die angehäuften Schuldenlast, Resultat eines unerhört verschwenderischen Lebensstils, legt eine geographische Veränderung – auch so ein Leitmotiv aus seinem Leben – nahe. Bevor er aber im März 1864 Wien fluchtartig verlässt, muss er noch eine Niederlage der besonderen Art erdulden: die umjubelte Aufführung von Jacques Offenbachs *Rheinnixen* an der Hofoper am 4. Februar 1864.

Es ist ein (auch) zutiefst romantischer, überaus Bühnenwirksamer Stoff, den Offenbach für das Wiener Publikum ausgewählt hat. Vor dem Hintergrund der Bauernkriege des 16. Jahrhunderts entfaltet sich eine anrührende Liebesgeschichte, die nach vielerlei Verwicklungen zum obligatorischen guten Ende geführt wird. Der Weg dorthin ist reich an dramatischen und musikalischen Effekten, wie die Epoche sie schätzt. Offenbach bietet Wahnsinnszenen und Mondscheinidyllen auf, Liebesduette und Soldatenchöre, Landsknechte, adlige Burgfräulein und reichlich Personal aus der Geisterwelt. Alles Elemente, die sich durchaus häufig auf den Bühnen jener Zeit finden. Ganz ungewöhnlich ist indes die Art, wie die gängigen romantischen Topoi mit politisch-pazifistischen Utopien verwoben sind und wie komplex übersinnliche und reale Welt ineinandergreifen. In dieser dramatischen Geschlossenheit reichen die *Rheinnixen* weit über vergleichbare Bühnenwerke hinaus.

Dass die Handlung selbst nicht immer ganz leicht verdaulich ist, wird leicht verschmerzbar durch den Melodienreichtum und die hohe Qualität der musikalischen Einfälle. Nicht grundlos wird Offenbach einige Stellen aus den *Rheinnixen* später in seine letzte Oper *Hoffmanns Erzählungen* übernehmen. Darunter auch die – neben dem oft fälschlich als „Cancan“ bezeichneten Höllengalopp aus *Orpheus in der Unterwelt* – berühmteste Melodie, die er je zu Papier gebracht hat: Die Barcarole, die in *Hoffmanns Erzählungen* als Gondellied so wunderbar die Atmosphäre des nächtlichen venezianischen Festes heraufbeschwört, wurde ursprünglich für die *Rheinnixen* geschrieben.

Die Begeisterung des Wiener Publikums war für Wagner umso bitterer, als Offenbach seinen Erfolg nicht mit einer opéra bouffe feierte, sondern mit einer romantischen Oper – in jenem Genre also, das Wagner als seine ureigenste Domäne empfand. Zudem ließ Wagner zeitgenössische Komponisten (sich selbst ausgenommen) prinzipiell nicht gelten, wobei er allerdings seine Lieblingsfeinde hatte, die seiner Ansicht nach die Kunst, wenn nicht die Menschheit überhaupt, korrumpierten. Besonders verachtete er Donizetti, Meyerbeer, Brahms – und eben Offenbach, den er als „Papagei der Musik“ verunglimpfte. Der freilich konnte die Anwürfe mit Gelassenheit ertragen. Denn nicht nur das Publikum schätzte ihn, auch einige seiner einflussreichsten Kollegen gehörten zu seinen Verehrern. Meyerbeer, mächtiger Beherrscher der Pariser Oper, würdigte den Offenbach'schen Esprit ebenso wie seine kunstvolle Kompositionstechnik, die es ihm erlaubte, sich in jedem Stil meisterhaft auszudrücken. Darauf mag auch Rossinis Bonmot – „Il est le petit Mozart des Champs-Élysées“ – Bezug nehmen; jedenfalls darf diese Charakterisierung des großen

italienischen Komponisten und Mozart-Verehrers als Respektbezeugung ohne jegliche Bosheit verstanden werden.

PARISER LEBEN. Es ist eine seltene Ehre, die dem 14-jährigen Jacques (eigentlich: Jakob) Offenbach 1833 zuteil wird. Obgleich Ausländer, wird er in die Cello-Klasse im Pariser Konservatorium aufgenommen. Als einer der virtuosesten Beherrscher dieses Instruments tritt er ab 1844 bei den renommiertesten Festivals in Europa auf, unter anderem in London (mit Felix Mendelssohn-Bartholdy), in seiner Geburtsstadt Köln (mit Franz Liszt) und in Paris (vor Kaiser Louis-Napoléon). In dieser Zeit verfasst er außerdem eine Reihe erlesener kammermusikalischer Werke und Konzerte, doch auch so ungehörige Kompositionen wie *Rebecca* – eine für das Publikum seiner Zeit höchst befreundliche bis schockierende Kombination aus altehrwürdiger Synagogalmusik und Wiener Walzerseligkeit.

Immer deutlicher kristallisiert sich aber sein eigentliches Ziel heraus. Er will sich als Opernkomponist etablieren. Paris ist dafür kein schlechter Boden, denn die Stadt beherbergt das einflussreichste und prestigeträchtigste Opernhaus der Zeit. Vorläufig muss sich Offenbach allerdings mit kleineren Bühnen bescheiden. Er versucht sich zunächst als Dirigent und Nebenerwerbskomponist an der Comédie Française. Die Auflagen, die er hier – und noch Jahre später in seinem eigenen Theater, den „Bouffes-Parisiens“ – einzuhalten hat, sind allerdings äußerst rigoros: Nicht mehr als ein Akt, nicht mehr als drei Darsteller. Erst allmählich wird das vom Publikumsgeschmack vorgegebene Korsett so weit gelockert, dass Werke wie *Orphée aux enfers* (sein erstes zweiaktiges Bühnenwerk) oder *La Belle Hélène* möglich werden, die Offenbach zum populärsten Komponisten von Paris machen.

WIENER OFFENBACHIADEN. Zum zweiten Zentrum eines wahren Offenbach-Taumels entwickelt sich seit den späten fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts Wien. Wesentlichen Anteil daran hat Johann Nestroy, an dessen Carl-Theater auch die erste Wiener Offenbach-Premiere stattfindet. Unter nicht ganz einwandfreien Umständen übrigens. Um die einigermaßen maroden Finanzen seines Theaters zu sanieren, bringt Nestroy *Die Verlobung unter der Laterne* auf die Bühne, ohne die Rechte dafür erworben zu haben. Immerhin legt er damit den Grundstein für die beispiellose, 20 Jahre währende Erfolgsserie der „Offenbachiaden“ in Wien nicht zuletzt deshalb dürfte ihm Offenbach verziehen und in weitere Produktionen eingewilligt haben.

In eine wahre Offenbach-Hysterie gerät das Wiener Publikum dann ab 1861, als *Orpheus in der Unterwelt* mit Nestroy in der Rolle des Jupiter am Carl-Theater aufgeführt wird. Es ist offenbar eine besondere Eigenart der Wiener im 19. Jahrhundert, vor allem „ausländische“ Komponisten euphorisch zu verehren: Vom Cherubini- über den Rossini-, Donizetti- und Offenbach- bis zum Wagner-Taumel berichten die Chroniken (den in Wien wirkenden österreichischen Komponisten werden hingegen vor allem grandiose Begräbnisse bereitet).

Offenbachs Popularität war also schon am Siedepunkt, als er in Wien eintraf, um die *Rheinnixen* an der Hofoper einzustudieren. Dieses Projekt dürfte auch durch den einflussreichen (und prononciert antiwagnerianischen) Musikkritiker Eduard Hanslick gefördert worden sein, dem Offenbach im Jahr zuvor die opéra bouffe *Il Signor Fagotto* gewidmet hatte. Ohne dessen begeistertes Eintreten für Offenbach hätte dieser seine erste durchkomponierte Oper vielleicht nicht für Wien geschrieben. Dass der Hof bei der Uraufführung der *Rheinnixen* anwesend war, verstand sich von selbst, hatte doch der sonst recht amüsische und speziell an der Musik eher desinteressierte Kaiser persönlich den Komponisten zur Audienz geladen. Ob Franz Joseph Offenbachs Musik gefallen hat oder nicht, war dabei relativ unerheblich; nicht unerheblich war jedoch, wie sehr ein Empfang beim Kaiser den (vor allem gesellschaftlichen) Stellenwert des solcherart Geehrten öffentlich dokumentierte.

Die Uraufführung der *Rheinnixen* stand allerdings unter keinem guten Stern. Ein Gehirnleiden (an dem er wenige Monate später starb) machte es dem für die männliche Hauptrolle engagierten

Tenor unmöglich, die gesamte Partie einzustudieren. Offenbach war gezwungen, massive Streichungen vorzunehmen und das ursprünglich vieraktige Werk auf eine dreiaktige Fassung zusammenzustutzen – obwohl die Oper musikalisch aus einem Guss ist und Kürzungen ebenso schlecht verträgt wie etwa Verdis *Maskenball* oder Wagners *Tannhäuser*. Auch die Logik der Handlung litt unter der notwendigen Streichorgie beträchtlich. Dennoch wurden die *Rheinnixen* vom Publikum begeistert aufgenommen. Offenbach, der wegen Krankheit bei der Premiere nicht wie vorgesehen dirigieren konnte, wurde mehrere Male vor den Vorhang gerufen und erhielt minutenlange Ovationen. Die zehn der Uraufführung folgenden Vorstellungen waren ebenfalls ausverkauft.

Ungeniert versuchte indessen die Wagnerianische Presse, den Triumph in einen Misserfolg umzuschreiben. Antisemitische und nationalistische Ressentiments spielten dabei ebenso eine Rolle wie der immer noch anhaltende Ärger über die Entscheidung des Hofoperndirektors Salvi, den *Tristan* aus dem Programm zu kippen und stattdessen ausgerechnet einen Erzfeind des Dresdner Maestro mit einem prestigeträchtigen und lukrativen Auftragswerk zu bedenken.

Wie weit die abfällige Kritik Offenbach davon abgehalten hat, das Werk – wie ursprünglich geplant – auch in Paris zu inszenieren, ist schwer zu sagen. Jedenfalls blieben die elf Vorstellungen in Wien 1864 die einzigen für mehr als 140 Jahre. Zweifellos beeinflusst hat die Argumentation der Wagnerianer hingegen ganz offensichtlich die Biographen Offenbachs, die die *Rheinnixen* durch die Bank als schwaches Werk abqualifiziert haben.

Spätere Aufführungen scheiterten allerdings nicht nur am Desinteresse von Regisseuren und Dirigenten, sondern auch am Fehlen einer verbindlichen Fassung, da zahlreiche wichtige Quellen im Lauf der Jahre in verschiedenen, teils privaten Archiven und Sammlungen in ganz Europa aufgegangen waren.

Erst das Projekt einer historisch-kritischen Gesamtedition der Werke Offenbachs unter der Leitung von Jean-Christophe Keck hat die *Rheinnixen* wieder spielbar gemacht. Und zum ersten Mal nicht in der verstümmelten Fassung von 1864, sondern so, wie Offenbach und sein Librettist Charles Nutter sie ursprünglich vorgesehen hatten. Nach der konzertanten Uraufführung im Juli 2002 an der Opéra Berlioz in Montpellier ermöglichte eine Zusammenarbeit von Opera Ljubljana und dem Festspielhaus St. Pölten nun auch die szenische Wiedergeburt einer meisterhaften Grand Opéra, deren künstlerischer Rang fast eineinhalb Jahrhunderte gewaltig unterschätzt wurde.

Das Opernglas – März 2005

LJUBLJANA – DIE RHEINNIXEN

Von WOLFGANG KUTZSCHBACH

Was für ein Werk! Dieser Eindruck bestätigte sich auch bei der ersten szenischen Aufführung der 140 Jahre lang verschollenen und erst vor zweieinhalb Jahren konzertant in Montpellier wieder entdeckten Oper. Tatsächlich haben *Die Rheinnixen* das Bild des Meisters der persiflierenden, ironischen Operette in ein völlig anderes Licht getaucht, und Jacques Offenbach muss seitdem auch als Schöpfer einer großen romantischen Oper anerkannt werden. Diese Feststellungen fallen umso überzeugender aus, als das Werk seine szenische Bewährungsprobe nicht in einem der großen Opernhäuser mit Starbesetzung feierte, sondern in der slowenischen Hauptstadt Ljubljana mit kaum über ihren engeren Wirkungsbereich hinaus bekannten Protagonisten. Endlich wird die spätere Verwendung der Elfenmusik in *Hoffmanns Erzählungen* als Barkarole im Julietta-Akt in ihrer tiefgründigen Ironie der Kurtisanenmusik entlarvt, und man darf gespannt sein, wie das Echo nach den Aufführungen im koproduzierenden Sankt Pölten und den kommenden Gastspielen ausfallen wird.

Wenn anlässlich der konzertanten Aufführung in Montpellier Zweifel an der szenischen Realisierung geäußert wurden, so konnten diese Bedenken großteils entkräftet werden. Regisseur Manfred Schweigkofler umschiffte auf einem schräg geneigten Oval als Bühne auf der Bühne die visuellen Tücken des Werks in einer modernen, zeitlosen Deutung, ohne dabei dem Stoff romantischen Zauber und Poesie zu nehmen. Der Versuch, der zugegeben etwas abstrusen Handlung durch die Einführung der neuen Figur des Zündlers beziehungsweise Todes eine weitere Deutungsebene abzugewinnen, ging indes nicht auf. Auch nicht im Finale, das die fünf Protagonisten entgegen der musikalischen Botschaft sterben lässt – der Tod als Überwinder allen Leids und menschlicher Irrungen. Immerhin waren die Zutaten der Regie so dezent, dass der Gesamteindruck nicht darunter litt. Die sparsame Szene von Michael Zimmermann mit wenigen Versatzstücken wurde kompensiert durch eine ambitionierte Lichtregie, die vor allem im zentralen dritten Akt mit den von oben herabschwebenden überlebensgroßen, den Elfenstein symbolisierenden Figuren der Feen zu einer stimmigen Symbiose fand. Clou der Ausstattung und eine wahre Augenweide waren die Kostüme von Alan Hranitej, der im Fantasy-Stil sowohl die einzelnen Personen typgerecht traf als auch die luftig-leicht charakterisierte Feenwelt einprägsam den martialisch hereinbrechenden Landsknechten gegenüberstellte.

Noch größeren Anteil an den umjubelten Abenden hatte Dirigent Dieter Rossberg, der mit intelligenten Strichen im Ausmaß von ungefähr zwanzig Minuten die Substanz des dreieinhalbstündigen Werks und vor allem auch das von Melodik und Esprit sprühende Ballett unangetastet ließ. Neben klarer Zeichengebung und spürbarer Anteilnahme am Bühnengeschehen fielen die bedeutend rascheren Tempi gegenüber Friedemann Layer in Montpellier auf, was aber dem Stück durchaus zum Vorteil gereichte. Chor und Orchester des slowenischen Nationaltheaters hielten sich wacker; in der ironischen Choreografie von Sándor Román zeigte sich das Ballett mit sechs Feen und einem Solotänzer als Tod von seiner witzigen Seite.

In Anbetracht der zehn Aufführungen innerhalb zweier Wochen gab es eine Doppelpremiere in unterschiedlicher Besetzung, wobei allerdings grippebedingt die Sänger von Hedwig und Konrad beide Abende zu bestreiten hatten. Dabei erwies sich die Hausbesetzung mehr als konkurrenzfähig zu den internationalen Gästen. In der einen lyrischen, agilen Sopran verlangenden Partie der Armgard beeindruckte Martina Zadro mit kristallklarem Timbre ebenso wie der Gast aus Zagreb Adriana Kohutkova mit ihrer vollen, aufblühenden Stimme, die geschmeidig und rund Ofenbach'schen Elan vermittelte. Auch wenn Haustenor Branko Robinšak nicht die elegante Virtuosität eines Piotr Beczala in Montpellier erzielen konnte, gab er doch der Rolle des Franz mit etwas schwerer, aber warmer Tongebung die entsprechende romantische Färbung. Das gelang dem erst bei den Proben eingesprungenen Marc Heller, der innerhalb eines Monats die Partie

einzustudieren hatte, nicht in diesem Maße, wobei er sich nach einem schwächeren Beginn im Laufe des Abends zu steigern wusste. Auch bei der Partie des Gottfried war festzustellen, dass sich Saša tano mit seiner schwarzen Bassstimme in den Tiefen leichter tat als der einen jungen Jäger optisch ansprechend verkörpernde Ralf Lukas, dem als Bassbariton die Partie etwas zu tief lag.

Als Bösewicht und erst zum Schluss reumütiger Konrad überzeugte Jože Vidic an beiden Abenden, beim zweiten Mal mit fast noch sicherem Vortrag. Voller Spiellaune und mit passendem Timbre ließ der Bariton keinen Wunsch offen. Nicht ganz mithalten konnte die georgische Mezzosopranistin mit österreichischer Staatsbürgerschaft Natela Nicoli als Hedwig. Abgesehen von ihrer Erscheinung, die in ihr eher eine Schwester Armgards als deren Mutter vermuten ließ, litt ihr Vortrag unter wenig durchschlagskräftigen Tiefen und unkontrollierten Höhen.

Das Publikum hatte offensichtlich die Bedeutung des Ereignisses erfasst und dies mit einem fast ausverkauften Gallus-Saal im Kongresszentrum sowie lang anhaltendem Applaus am Ende beider Abende honoriert. Die Übertitel in Slowenisch waren am ersten Abend auch mit solchen in Französisch ergänzt, nicht ganz verständlich, denn die Visualisierung in der Originalsprache hätte das Verständnis des nicht immer in gut verständlichem Deutsch gesungenen Textes erleichtert.

Der Landbote – 9. April 2005

STERBEN AM GESANG – EIN KÜNSTLERDRAMA
Zu Offenbachs romantischer Oper *Die Rheinnixen*
 Von HERBERT BÜTTIKER

Mit *Les Contes d'Hoffmann* hat Jacques Offenbach ein Künstlerdrama geschaffen. Aber nicht erst am Ende seines Lebens hat er seine eigene Künstlerexistenz im Werk reflektiert. Schon die *Fées du Rhin* lassen sich als poetische Parallele diese eigenen Lebensschicksals lesen.

*

Die auffälligste Verwandtschaft von Offenbachs *Fées du Rhin* mit *Les Contes d'Hoffmann* ist mit der Übernahme einzelner musikalischer Elemente vom früheren in das spätere Werk gegeben, vor allem natürlich der berühmten Barkarole, die in *Hoffmanns Erzählungen* den Venedig-Akt atmosphärisch einleiten, aber, wie sich zeigen wird, in den *Rheinnixen* als Elfenmusik von grösserer Bedeutung ist. Stärker noch als die musikalischen Verbindungen zwischen beiden Werken fällt aber die thematische Verwandtschaft ins Gewicht. Die Motivverwandtschaft zwischen dem Antonia-Akt und dem zentralen Geschehen in den *Rheinnixen*, die auffällig genug ist, lässt darauf schliessen, dass auch die Wahl des Sujets für die Wiener Hofoper tiefer begründet ist, als in der Offenbach- Literatur gemeinhin angenommen wurde: als ob reine Effekthascherei mit Mondschein, Gespenster- und Ritterromantik den Komponisten der Rhein-Oper angetrieben hätten. Die verdienstvolle Neuausgabe der Oper und in ihrem Gefolge erste Aufführungen – ein später Glücksfall für die Geschichte nicht nur Offenbachs, sondern des Musiktheaters überhaupt – lassen dieses Konstrukt aus Vorurteil und Unkenntnis als unrühmliches Kapitel der Offenbach-Rezeption hoffentlich endgültig der Vergangenheit angehören.

Antonia und Armgard

Sterben am Gesang – die eigenartige Geschichte der Antonia – begegnet schon in den *Fées du Rhin*: Auch Armgard stirbt am Singen, und dass es sich bloss um einen Scheintod handelt, tut zunächst nichts zur Sache. Die folgenden Betrachtungen sollen dieses Thema beleuchten. Dabei fallen einige Unterschiede gleich ins Auge. In Hoffmanns *Rat Krespel* liegt der Befund eines Arztes vor, eines Arztes, der nichts mit der dämonischen Figur der Oper gemein hat und unverdächtig die Diagnose stellt: Antonia leidet an einer körperlichen Anomalie, die für die ausserordentliche Schönheit ihres Gesangs und für die Gefährdung ihres Lebens zugleich verantwortlich ist: Die Dialektik von Kunst und Leben (in der populär gewordenen Variante: Genie und Wahnsinn) ist das Thema der Erzählung, und eine weitere Analyse müsste sich auf die intime Psychologie im Dreieck von Vater, Mutter und Tochter konzentrieren. Eher nebenbei wird ein gesellschaftlicher Aspekt berührt, Ruhm und Karriere als verführerische Alternative für Antonia zum Verzicht aufs Singen. In der *Hoffmann*-Oper rückt diese Verführung mit der Figur des Doktor Miracle, des dämonischen Einflüsterers, ins Zentrum. Aber auch die anderen Züge werden stärker akzentuiert. So ist auch die Opern-Antonia – in der Verbindung mit der Mutter sogar explizit im Sinn einer vererbten Veranlagung – ein medizinischer Fall, und das exaltierte Künstlertum erhält im Dialog von Stimme und Geige eine Steigerung. In der Erzählung ersetzt Krespels Violinspiel Antonia das Singen, in der Oper treibt es Miracles exaltes Spiel an.

Das Vaterlandslied I

Von Kunst und Karriere ist im Falle der Armgard nicht die Rede, auch nicht von einer Vorbelastung, die den Konflikt von Kunst und Leben provozieren würde. Im Gegenteil scheint es sich um ein ganz und gar „gesundes Kind vom Lande“ zu handeln, eingebettet in eine dörfliche Idylle, in der Tanz und Gesang natürlich sind, wie der Beginn der Oper zeigt. Für die unglückliche Armgard ist diese Idylle freilich schon Vergangenheit, aber in ihrem Lied aus „seliger Zeit“ hat sie sich die Erinnerung

an diesen Zustand musikalisch bewahrt. Es handelt sich um das Vaterlandslied, ein Lied, das von einem klar gegliederten, schlichten melodischen Duktus, von kräftigen harmonischen Verhältnissen und lauter Aufschwüngen geprägt ist. Die expressiven Intervalle sind im ersten Teil („O könnt ich’s allen sagen“) die Terz, im Refrain („Du liebes Land, du schönes Land“) die Quarte und dann die Quinte („du schönes deutsches Vaterland“). Dass Armgard das Lied unter denkbar schlimmen Umständen vorträgt, während sie und die Mädchen von den Soldaten bedrängt werden, ist für seine dramaturgische Funktion bezeichnend. Dazu weiter unten mehr.

Zunächst ist festzuhalten, dass im Unterschied zum Thema Sterben am Gesang in den *Contes d’Hoffmann* in den *Fées du Rhin* das Verhängnis von aussen auf die junge Frau hereinbricht, es ist mit dem Handlungsort und der Handlungszeit der Oper gegeben: den deutschen Bauernkriegen des 16. Jahrhunderts. Der Mann, den sie liebt, ist eingezogen worden, sein weiteres Schicksal ungewiss. „Zu bergen ihren Gram“ singt sie nun unablässig – so deutet die Mutter die Singwut, die sie um Gesundheit und Leben der Tochter fürchten lässt. Während ihres ersten Auftritts zusammen mit dem Chor (mit Koloraturen schon hinter der Bühne) registriert die Mutter denn auch Armgards blasses Antlitz und heisse Hände, und sie versucht sie davon abzuhalten, mit Singen fortzufahren. Zur Warnung verweist sie auf die Sage von den Jungfrauen, die sterben, weil sie zu viel singen, und als Elfen im nächtlichen Spuk die Männer anlocken und ins Verderben führen.

Die Ballade

Mit der Elfen-Geschichte, die nun Armgard als Ballade der Mahnung der Mutter zum Trotz vorträgt, wird das realistische Geschehen in den poetischen Kontext gerückt, der dann im dritten Akt für die Oper selber handlungsbestimmend wird. Die Elfen der Sage treten dort sozusagen leibhaftig auf. Aber der Ausflug in die Gefilde romantischer Topoi schliesst den realen Befund mit ein: Symptome von Armgards Krise bestimmen die Form der Ballade. Im Vergleich mit dem Lied „aus seliger Zeit“ wird das besonders deutlich. Da ist zum einen die melismatische Erweiterung des Refrains, in der die Sängerin die Bodenhaftung zu verlieren und sich in Solfeggien-Manier dem Bereich des „Kunstgesangs“ zu nähern scheint. Da ist zum anderen der Refrain selber, der in der Phrase „Jetzt ziehen sie vorbei mit ihren süssen Melodei“ den Terzschwung des Vaterlandsliedes („O könnt ich’s allen sagen“) zum Ganzton abschwächt. Die Verminderung bedeutet einen Schritt hin zur Elfen-Sphäre: Als deren Signatur erscheint dann im dritten Akt der Halbtonschritt, in dem das Barkarole-Thema kreist.

Im Ton der Ballade wird Armgards Gefährdung hörbar. Aber das Elfenschicksal ereilt sie dann in der dramatischen Zuspitzung der Situation, von der oben schon die Rede war. Gehetzt von Conrad und den Soldaten, die nichts anderes als die Vergewaltigung Armgards und der Mädchen im Sinne haben und für die „andern Freuden“ in Stimmung gebracht werden wollen, singt sie ihre Triller und Läufe bis zum Umfallen. Nicht das Liebesleid als solches führt die Katastrophe herbei, sondern die Gewalt einer enthemmten Meute.

Unheil und Heilung

Künstlernovellistik scheint in diesem Bauern- und Söldnermilieu denkbar fern, und doch weist die Art und Weise, wie hier musikalische Formen die Dramaturgie prägen, darauf hin, dass Offenbach im historischen Ambiente seines Stoffes die Rolle der Kunst, der Musik, sein eigenes Künstlertum – die Erfahrung als Komponist, der unendlich viele Noten geschrieben und bis zur physischen Erschöpfung gearbeitet hat – mitreflektiert: Armgard wäre, so gesehen, eine Symbolfigur für Offenbachs eigenes Schicksal, das vom frühen Schmerz der Entwurzelung geprägt war und von einer geradezu suchtartigen Produktivität – einer Produktivität im „Uneigentlichen“ der Satire und der Unterhaltung, die das Eigentliche, den Gram, „verbirgt“.

Fünfzehnjährig nach Paris gekommen, das für eine jüdische Begabung eher ein Fortkommen versprach als Köln, entwickelt sich Offenbachs Karriere gleichwohl am Rand. Jugenderinnerungen

spielen bei seinen mythologischen Travestien eine auffällige Rolle: die Operette hat auch Wurzeln im Kölner Karneval. Selbst auf dem Höhepunkt seiner öffentlichen Reputation, 1860 als er französischer Staatsbürger und wenig später mit der „Ehrenlegion“ ausgezeichnet wird, gelingt ihm der künstlerische Schritt in den innersten Zirkel nicht. Für die Barriere, die für ihn geschlossen bleibt, hat er sehr wohl ein Sensorium. Die Leute seien wohl bereit, schreibt er im selben Jahr, „meine Partituren in den Bouffes Parisiens über sich ergehen zu lassen, sobald ich jedoch mit diesen die Passage Choiseul verlasse und mich damit in die Oper oder die Opéra-Comique begeben, so ist es ein Frevel.“ Paris war und blieb für Offenbach eine prekäre Wahlheimat. 1854, bevor er sich zur Gründung eines eigenen Theaters entschloss, hatte er an Auswanderung nach Amerika gedacht. Als er 1863/64 für Wien die *Rheinnixen* schrieb, dachte er offenbar an Deutschland.

Vaterlandslied II

Auch das Vaterlandslied in seiner Deutschland-Oper ist unter diesem biografischen Gesichtspunkt zu würdigen. Dieses spielt nicht nur im Finale des ersten Aktes, sondern auch im dritten und dann wieder im fünften Akt eine zentrale Rolle in der musikalisch-szenischen Dramaturgie. Zuerst singt es Armgard in der Hoffnung, den anwesenden, aber an Gedächtnisverlust leidenden Geliebten zur Besinnung bringen zu können. Von ihm wäre Hilfe zu erwarten, wenn ihn die vertraute Melodie wachrütteln würde. Dass Offenbach Musik verwendet, die er fast zwanzig Jahre früher komponiert hat, und dass es sich um ein patriotisches Lied handelt, mag überraschen. Es ist aber auch zu vermuten, dass die eigenwillige Wahl – im Kontext der ländlichen Handlung wäre ein volkstümliches Liebeslied naheliegender – die Sache im Kern berührt. Dieses Lied rückt die Figur Armgards in ihrem Spannungsfeld von Heil und Unheil über das individuelle Unglück hinaus in einen allgemeinen Horizont und macht sie zur Trägerin einer grundsätzlichen musikalisch-politischen Botschaft. Das Lied erinnert einen Glückszustand, und es soll dazu dienen, diesen wieder herzustellen. Es ist Agens der „Friedensoper“, als die der Herausgeber Jean-Christophe Keck die *Fées du Rhin* zurecht apostrophiert.

Auch musikalisch ist das Lied im Sinne eines Motivs aktiv durch die Oper. Was mit ihr auf dem Spiel steht, ist in den Schlusstakten des ersten Aktes zu ahnen, wenn der Refrain nach Armgards Tod in schmerzlicher Ironie vom vollen Orchester geradezu herausgeschrien wird. Bezeichnenderweise ist es dann wiederum diese Melodie aus Offenbachs biografischem Fundus, mit der Armgard im dritten Akt Franz aus dem Bann der Elfenmusik lockt und im vierten Akt wird sie im Angesicht des Todes sogar, auch im konkreten musikalischen Sinn in die Höhe moduliert, zur letzten Vergewisserung im religiösen Sinn. All dies besagt, dass sich Offenbach damit als Künstler offenbart, der eine Mission hat und dessen Musik im Unsinn der Zeit Sinn zu stiften vermag oder eben vermocht hätte. Denn im Unterschied zur Oper, in der Armgard mit dem, was sie eigentlich sagen möchte („O könnt' ich's allen sagen...“ beginnt das Vaterlandslied ja), zuletzt durchdringt, war Offenbachs Schicksal ein anderes: Die *Fées du Rhin* gerieten in die Versenkung und das Vaterlandslied mit ihnen. Karriere machte hingegen – eine Ironie der Musikgeschichte – die Barkarole. Während die Botschaft, die Offenbach den *Fées* mitgab, für 140 Jahre ungehört blieb, hat die Barkarole als Ohrwurm alle erdenkliche Zuhörerschaft erreicht.

Die Barkarole

In den letzten Takten der Oper folgt die direkte Konfrontation von Barkarole und Vaterlandslied, die Musik des schwächsten und die der starken Intervalle. Das Lied, das den heilen Zustand verkörpert, ist dazu ausersehen, Heilung zu bringen. Und die Elfenmusik? Zumindest soldatischen Männern bringt sie, so zeigt es die Geschichte, den Untergang. Aber gerade damit bedeutet sie für die Friedfertigen zugleich Rettung, wie der Schluss der Oper zeigt. Wie diese – offenbar höchst ambivalente – Elfenwelt zu verstehen sei, ist eine Frage, die schon den ersten Interpreten der *Rheinnixen* beschäftigte. Eduard Hanslick war zwar dafür verantwortlich, dass das Werk unter diesem Titel herauskam, aber in seiner Besprechung stellte er gerade die Naturhaftigkeit der

Elfenmusik in Frage. In gewissem Sinn zurecht. Eine moderne und zugleich der Phantastik des Stoffes entsprechende Deutung schlägt Frank Harders-Wuthenow vor, wenn er die Feenwelt als ein Produkt sexualneurotischer Männerphantasie und Offenbachs Oper als Thematisierung der Angst vor der (weiblichen) Sexualität versteht. Allerdings scheint die Feen-Musik alles andere als angstbesetzt zu sein, und die Interpretationsschwierigkeit mit dem dritten Akt hat gerade damit zu tun, dass diese Angst, beziehungsweise – was ein Coup de Théâtre hätte sein können – das Verderben von Conrads Soldateska szenisch-musikalisch ausgespart bleibt.

Vielleicht bietet der Kontrast zum Vaterlandslied einen weiteren Ansatz zum Verständnis. Im Vaterlandslied drückt sich Armgards Lebens- und Liebesfülle aus, die Barkarole hingegen ist die Musik der um solche Erfüllung betrogenen Frauen. Die Sage verweist sie in ein Zwischenreich von Eros und Tod, die Gesellschaft nicht anders: die Barkarole geriet durchaus nicht zufällig in den Kurtisanen-Akt des *Hoffmann*. Wer sich jedoch in den *Rheinnixen* statt der grünen Auen einen Rotlichtbezirk vorstellt, macht es zu leicht, denn das Bordell ist ein Teil des militärischen Haushalts, nicht sein Untergang. Conrad und seine Männer finden am Elfenstein nicht, was sie sonst treibt, sondern, wie die Davongekommenen im vierten Akt berichten, ein irritierendes Ineinander von Eros und Tod. In diesem Licht erscheint die Barkarole in ihrem harmlos-schwebenden (ewigen) Kreisen und in ihrer morbiden Süsse als Sphäre des Unbefreiten, um nicht zu sagen Unerlösten. Die Verlockung des Elfengesangs ist mit der grausigen Vision der aus den Gräbern steigenden Toten verbunden – eine Erfahrung, die Herren- und Eroberermentalität paralyisiert. Conrad, der den Elfen mit der Hilfe von Franz (respektive Armgard) entkommt, ist im vierten Akt ein anderer Mensch: zur Liebe fähig und zur Selbstaufopferung bereit. In der Phantasmagorie der Elfen begegnen die Männer einer pflanzenhaft-unschuldigen Welt, einer naturhaften oder besser biologistischen Sexualität, und vielleicht ist es nicht zu weit gegriffen, die Folge dieser Einsicht in den Grundstoff des Lebens im Sinne Schopenhauers zu deuten als „Durchschauung jenes principii individuationis, welche allein, indem sie den Unterschied zwischen dem eigenen und den fremden Individuen aufhebt, die vollkommene Güte der Gesinnung, bis zur uneigennützigsten Liebe und zur grossmütigsten Selbstaufopferung für Andere, möglich macht und erklärt.“ (Die Welt als Wille und Vorstellung).

Denken in Musik und über Musik

Offenbach wäre damit in „guter“ (Wagner-)Gesellschaft und auf der Höhe der Zeit. Aber wie auch immer. Offensichtlich ist, dass Offenbach den dramaturgischen Gegensatz von Barkarole und Vaterlandslied bewusst gesteuert und, wie die Schlusstakte der Oper zeigen, zur effektvollen Konfrontation beziehungsweise Verschränkung gesteigert hat. Die Vermutung, dass auch eine musikalische Beziehung der Themen damit einhergeht, ist bereits angedeutet worden. Die Ballade wäre, wie ebenfalls angedeutet, als Brücke zwischen Vaterlandslied und Barkarole zu betrachten, wobei die Beobachtung auf einem Vergleich der melodisch-expressiven Intervalle beruht und auch die rhythmische Verwandtschaft (die drei Stücke stehen im 6/8- respektive 12/8-Takt) auffällig ist. Dass es sich um drei exponierte Schlüssel motive handelt, scheint ausser Frage. Ob damit auch etwas zur Werkgenese gesagt ist, mag dahingestellt bleiben. Die frühe Komposition des Vaterlandsliedes lässt den Gedanken immerhin verlockend erscheinen.

Die Frage mag eine für Offenbach-Spezialisten sein. Offenbachs Denken in Musik und über Musik jedenfalls gehört offensichtlich zur Faszination der *Fées du Rhin*. Es wäre in weiteren Aspekten zu betrachten, etwa in der Kontrastierung von Franz und Conrad im dritten Akt im Zeichen des Glockenklangs. Während Franz die innige Romanze „Trauliches Glockenläuten“ singt, überschreitet Conrads Erzählung vom falschen Heiratsversprechen im scheinbar harmlos klingenden Bimbam des Chors obszön die Grenzen zum Blasphemischen. – Zu wünschen ist Offenbach und seiner Deutschland-Oper eine intensive Diskussion auf musikwissenschaftlicher Seite und das Wechselbad eines Inszenierungsreigens, in welchem das Werk im Reichtum seiner Zusammenhänge erhellt und das Hörerlebnis seiner Musik vertieft wird.

Kontakt



Offenbach Edition Keck

Herausgeber Jean-Christophe Keck
www.offenbach-edition.com
oeke@boosey.com

Boosey & Hawkes / Bote & Bock GmbH & Co. KG

Lützowufer 26
10787 Berlin
Tel. (0 30) 25 00 13-0
Fax (0 30) 25 00 13-99
www.boosey.com
composers.germany@boosey.com