

Die Opern von Richard Wagner

Die Opern von Richard Wagner

Analysen und Rezensionen

Peter Franken

ISBN: 9789465542140

© Peter Franken

Inhalt

Vorwort	7
Richard Wagner	9
Die Feen	10
Das Liebesverbot	12
Rienzi	16
Der fliegende Holländer	23
Tannhäuser	35
Lohengrin	58
Der Ring des Nibelungen	84
Der Ring in Düsseldorf	103
Ein zusammengestellte Ring	114
Der Ring von Pierre Audi	132
Der Ring an der Metropolitan Opera	137
Der Centennial Ring	144
Der Colón Ring	149
Tristan und Isolde	154
Die Meistersinger von Nürnberg	170
Parsifal	189

Bayreuther Festspiele **205**

Wagner in Frankenland 2011	205
Tannhäuser in Bayreuth 2011	214
Der Ring in Bayreuth 2015	216
Der Holländer in Bayreuth 2015	227
Die Meistersinger in Bayreuth 2017	230
Tristan und Isolde in Bayreuth 2017	233
Lohengrin in Bayreuth 2018	236
Parsifal in Bayreuth 2018	239
Tannhäuser in Bayreuth 2019	243
Der Holländer in Bayreuth 2021	249
Götterdämmerung in Bayreuth 2022	252
Parsifal in Bayreuth 2023	259
Tristan und Isolde in Bayreuth 2024	262
Die Meistersinger in Bayreuth 2025	265
Rienzi in Bayreuth 2026	268

Synopses **272**

Die Feen	272
Das Liebesverbot	273
Rienzi	275
Der fliegende Holländer	276
Tannhäuser	278
Lohengrin	280
Das Rheingold	282
Die Walküre	284
Siegfried	285
Götterdämmerung	286
Tristan und Isolde	288
Die Meistersinger von Nürnberg	290
Parsifal	293

Anhänge **296**

Wieland Wagner	296
Der Ring an einem Abend, Lorient	301
Ein Dutzend Ringe im Schrank	303
Buch Rezensionen	307
Die Opern von Siegfried Wagner	320

Vorwort

Die Oper trat Anfang der 1960er Jahre in mein Leben – und zwar über eine völlig zerkratzte Schallplatte mit Highlights aus *La Bohème*. Es handelte sich um die mittlerweile legendäre Aufnahme mit Renata Tebaldi und Carlo Bergonzi unter der Leitung von Tullio Serafin; ich muss diese Platte wohl an die fünfzig Mal abgespielt haben. Einige Jahre später kam Wagner hinzu, im Radio vermittelt durch die Ouvertüre zum *Tannhäuser*. Dieses Stück hat mich seither in seinen Bann gezogen und zählt nach wie vor zu meinen großen Favoriten.

Als ich 1968 mein Studium aufnahm, lernte ich jemanden kennen, der tatsächlich in Bayreuth gewesen war und dort den *Tannhäuser* erlebt hatte. Ein anderer legte sogleich mit einer Geschichte über einen *Lohengrin* nach, in dem der Tenor am Ende den Schwan besteigen musste, um die Bühne zu verlassen. Die Anekdote besagte, der Sänger sei sichtlich angetrunken gewesen und habe den Schwan mit einer unkoordinierten Armbewegung an sich vorbeiziehen lassen, ohne den Versuch zu unternehmen, aufzusteigen. Bedenkt man den eigentlich vorgesehenen Ablauf des *Lohengrin*-Finales, muss dies eine bemerkenswerte Aufführung gewesen sein.

Alles in allem fehlte es meinen frühen Wagner-Erinnerungen noch an Tiefgang. Das tiefergehende Interesse erwachte erst vor gut dreißig Jahren, als das Hören und Besuchen von Opern zu meiner liebsten Beschäftigung wurde. Tief beeindruckt hat mich damals eine Aufnahme der *Walküre* mit Jessye Norman als Sieglinde. Dieses Werk war 1994 auch die erste Oper aus dem *Ring*, die ich im Theater erlebte – und zwar in Köln. Gwyneth Jones sang dort eine ihrer letzten Brünnhilden, Gary Lakes war der Siegmund, Renate Behle die Sieglinde. Dieselbe Produktion sah ich zwei Jahre später erneut in Düsseldorf; wie sich herausstellte, handelte es sich um eine Koproduktion mit Köln. Aus dieser Zeit stammt auch meine erste Begegnung mit der Wagner-Gesellschaft.

Inzwischen habe ich die zum Kanon gehörenden Opern jeweils mehr als zehnmal auf der Bühne gesehen, mit der *Walküre* als Spitzenreiter: Die Wiederaufnahme durch die Nationale Oper Amsterdam (DNO) im Jahr 2019 war meine 25. Vorstellung. Auch die drei Frühwerke *Die Feen*, *Das Liebesverbot* und *Rienzi* habe ich mehrfach live erlebt.

Von 2011 bis 2019 war ich Chefredakteur der *Wagner Kroniek*, dem Magazin der niederländischen Wagner-Gesellschaft. In dieser Funktion habe ich mich intensiv mit den Opern Wagners auseinandergesetzt. Ab 2012 kamen Rezensionen hinzu, die ich für das Opernmagazin *Place de l'Opera* verfasste. Dies ermöglichte es mir, als Pressevertreter die Bayreuther Festspiele mehrfach hintereinander zu besuchen.

Dieses Buch ist eine Kompilation meiner über die Jahre entstandenen Texte zu den Opern Richard Wagners. Analysen und Hintergrundbeiträge sind zeitlos, doch auch in den aufgenommenen Rezensionen findet der Leser zahlreiche Informationen, die über den jeweiligen Tagesanlass hinaus von Bedeutung sind.

Da die Handlungsstränge in die Beiträge eingeflochten sind, mag der Leser sie vorab noch einmal im Ganzen nachschlagen wollen, ohne von meinen Kommentaren abgelenkt zu werden. Zu diesem Zweck habe ich im Anhang eine knappe Synopsis zu jeder Oper beigelegt; diese stützt sich weitestgehend auf frei zugängliche Quellen.

Alle dreizehn Opern Wagners werden in diesem Buch behandelt. Während der Bayreuther Festspiele habe ich jene zehn Werke, die im Festspielhaus auf dem Spielplan stehen, über einen Zeitraum von sechs Spielzeiten hinweg mindestens einmal besucht und rezensiert. Somit vermittelt dieser Text ein umfassendes Bild meiner persönlichen Wahrnehmung des Wagner-Universums.

Rotterdam, im August 2026

Peter Franken

Richard Wagner

Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren und verstarb am 13. Februar 1883 in Venedig. Seine musikalische Ausbildung erhielt er an der Universität Leipzig. Sein erster Versuch, ein Theaterstück zu verfassen, war *Leubald* (1826–1828). Während der Text dieses „Trauerspiels“ weitgehend erhalten blieb, ging die Musik verloren – vermutlich auf Betreiben des Komponisten selbst. In den Jahren 1832–1833 folgte die Oper *Die Hochzeit*. Wagner vernichtete das Libretto dieses unvollendeten Werkes, nachdem seine Schwester Rosalie – eigentlich seine größte Bewundererin – unmissverständlich ihr Missfallen geäußert hatte. Von der Musik existieren nur noch wenige Fragmente; vermutlich floss ein Teil der Handlung in das Libretto zu *Die Feen* ein, Wagners erstem vollendeten Werk aus dem Jahr 1833. Es folgten *Das Liebesverbot* und *Rienzi*.

Diese drei Frühwerke sind noch als klassische Nummernopern konzipiert. Doch beginnend mit *Der fliegende Holländer* bewegte sich Wagner zunehmend in Richtung durchkomponierter Partituren. Während in *Tannhäuser* und *Lohengrin* durchaus noch in sich geschlossene Stücke – gleichsam Arien – auszumachen sind, gehört dies mit der Tetralogie *Der Ring des Nibelungen* endgültig der Vergangenheit an.

Wagner betrachtete seine Schöpfungen fortan nicht mehr als Opern, sondern als Musikdramen, als Gesamtkunstwerke, in denen die verschiedenen Disziplinen eine organische Einheit bilden. Musikalisch entwickelte er einen Stil, der zunehmend durch den Einsatz von Chromatik geprägt war, ohne dabei die Grenzen der Tonalität zu überschreiten; *Tristan und Isolde* ist hierfür das schlagendste Beispiel.

Wagner zählt heute zu den weltweit meistgespielten Opernkomponisten. In der Spielzeit 2018/19 beispielsweise verzeichnete man 721 Aufführungen in 198 Inszenierungen; alle zehn Werke des Bayreuther Kanons rangierten dabei in den Top 100. Nur von Verdi, Puccini, Mozart, Rossini, Donizetti und Bizet wurden mehr Vorstellungen gezählt, wobei *La Traviata* die Liste anführt.

Über die Person Wagner ist unglaublich viel geschrieben worden. Dies alles würde jedoch den Rahmen dieses Buches sprengen, das sich fast ausschließlich seinen dreizehn Werken für das Musiktheater widmet.

Die Feen

Wagner vollendete die romantische Zauberoper *Die Feen* im Jahr 1833 im Alter von zwanzig Jahren. Er sollte zeitlebens keine Aufführung seines Erstlingswerks miterleben; die Uraufführung fand erst 1888 statt – fünf Jahre nach seinem Tod. Auch in der Folgezeit blieb dem Werk der durchschlagende Erfolg verwehrt; die französische Erstaufführung erfolgte beispielsweise erst 2009 am Théâtre du Châtelet in Paris – eine Premiere, der viele Wagnerianer, mich eingeschlossen, mit großer Spannung beiwohnten.

Während Wagners zweite Oper *Das Liebesverbot* als deutsche Spieloper im Stile Lortzings – wenngleich mit starken italienischen Einflüssen – verstanden werden kann und *Rienzi* den Versuch darstellt, eine deutsche *Grand Opéra* zu schaffen, ist *Die Feen* primär als „embryonaler Wagner“ zu betrachten. Dies zeigt sich insbesondere im Libretto, das bereits jene Elemente enthält, die Wagners spätere Werke charakterisieren sollten.

Dies beginnt bereits mit der Hauptfigur Arindal, der mit einer unbekannten Feenprinzessin zusammengelebt hat, aber in den ersten acht Jahren der Ehe weder nach ihrem Namen noch nach ihrer Herkunft fragen darf. Dass er dies genau einen Tag vor Ablauf dieser Frist dennoch tut, liegt wohl daran, dass er ein Schaltjahr übersehen hat. Dieser Fauxpas leitet eine Kette verhängnisvoller Ereignisse ein, die die Figuren bis zum Ende der Oper in Atem halten. Die Parallele zu *Lohengrin* und Elsa ist unverkennbar. Das Werk mündet in die Erlösung Arindals und seiner Geliebten durch deren Erhebung in die Unsterblichkeit – ein Motiv, das in unterschiedlichen Ausprägungen auch in späteren Werken wie *Tannhäuser* und *Der fliegende Holländer* wiederkehrt.

Auffällig ist zudem, dass die Komposition bereits weitläufige Erzählbögen aufweist. Der junge Tonschöpfer hatte offensichtlich die Musik von Weber (*Euryanthe*), Marschner (*Der Vampyr*, *Der Templer und die Jüdin*) und vor allem Beethoven – insbesondere dessen Neunte Sinfonie und die Oper *Fidelio* – intensiv verinnerlicht. Auch italienische Einflüsse (Bellini) sind spürbar, wenngleich weit weniger dominant als in *Das Liebesverbot*.

Vokal werden höchste Anforderungen an die Ausführenden gestellt: Die große Szene der Ada im zweiten Akt, „*Weh' mir, so nah' die fürchterliche Stunde*“, erweist sich als veritabler Vorbote dessen, was Wagner später von seinen Brünnhilden fordern sollte.

Das Werk bietet gleich drei Liebespaare auf, welche die adelige Rangordnung widerspiegeln. An der Spitze stehen Prinz Arindal und seine Gemahlin Ada, die Tochter des Feenkönigs. Darunter rangieren der Ritter Morald und seine Geliebte Lora, Arindals Schwester. Den Abschluss bilden Arindals Freund Gernot und Loras Freundin Drolla. Bei dieser Vielzahl an Hauptrollen ist es eine Herausforderung, die Handlung kompakt zusammenzufassen. Sei nur so viel verraten, dass Ada von ihrem Vater vorübergehend in Stein verwandelt wird – ein Sujet, das Hugo von Hofmannsthal später in *Die Frau ohne Schatten* aufgreifen sollte.

Leipzig

In der Inszenierung von Renaud Doucet in Leipzig waren drei Handlungsebenen angelegt. Die Szenen rund um Arindal spielten in einem zeitgenössischen bürgerlichen Milieu. Um seine Außenseiterrolle in der Feenwelt und sein Unvermögen, das Geschehen zu kontrollieren, zu unterstreichen, agierte er gleichsam als Personifikation der Hauptfigur aus *Tod eines Handlungsreisenden*. Die Feenwelt präsentierte sich als Zaubergarten mit üppigem Grün und Märchenkostümen, während die Welt, aus der Arindal stammte – der königliche Hof, an dem seine Schwester Lora weilt –, in opulenter „Camelot-Ausstattung“ samt allen denkbaren Klischees erschien.

Christiane Libor, die im Leipziger *Ring* als Brünnhilde zu erleben war, erwies sich als exzellente Besetzung für die Ada. Für diese frühe Wagner-Partie ist ein dramatisches Kaliber unerlässlich. Sie beeindruckte in ihrem großen Solo im zweiten Akt und dominierte weite Teile des dritten Aktes: eine große Stimme, hervorragend geführt, ein erstklassiger Auftritt. Als Lora machte ihr Dara Hobbs diese Spitzenposition streitig. Die männliche Hauptrolle war mit Endrik Wottrich leider weniger glücklich besetzt. Arindal ist eindeutig ein Vorläufer von Wagners späteren Heldenentwürfen und verlangt nach einem Siegmund-Typus; Wottrich wurde zudem durch die bewusst extrem bieder angelegte Anlage seiner Figur nicht begünstigt.

Mit dem Gewandhausorchester im Graben war in Leipzig für eine luxuriöse Begleitung gesorgt. Dirigent Friedemann Layer gestaltete eine packende, potente Interpretation – im dramatischen zweiten Akt *sempre crescendo*, mit viel Schwung. Alles in allem war dies eine reife Leistung für Wagners Erstling; ein Werk, mit dem der Komponist vermutlich sehr zufrieden gewesen wäre, hätte er eine Aufführung auf diesem Niveau miterleben dürfen. Ein großes Kompliment an die Oper Leipzig.

Das Liebesverbot

Wagner komponierte *Das Liebesverbot* im Alter von Anfang zwanzig. Das Werk wurde 1836 in Magdeburg unter der Leitung des jungen Komponisten uraufgeführt; es endete in einem Fiasko, und zu einer zweiten Aufführung sollte es zu Wagners Lebzeiten nicht mehr kommen. Der vollständige Titel dieses Jugendwerks lautet *Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo*. Das Libretto ist eine Bearbeitung von Shakespeares *Measure for Measure* (*Maß für Maß*). Wagner verlegte die Handlung von Wien nach Palermo, folgt ansonsten aber der großen Linie der Shakespeare-Vorlage recht eng.

Der deutsche Statthalter Friedrich, der in Abwesenheit des sizilianischen Herrschers die Amtsgeschäfte führt, will dem moralischen Verfall seiner Untertanen Einhalt gebieten. Dabei konzentriert er sich primär auf sexuelle „Verfehlungen“. In seinem Eifer, den bürgerlichen Anstand wiederherzustellen, geht er so weit, sämtliche sexuellen Kontakte außerhalb der Ehe unter die Todesstrafe zu stellen. Mit dem Verbot des bevorstehenden Karnevals hofft er, gleich zwei Fliegen mit einer Klappe zu schlagen. Die Polizei erhält den Befehl, das Rotlichtviertel von Palermo zu räumen – ein Eingriff in das freie Gewerbe, der auf massiven Protest in der Bevölkerung stößt.

Luzio, ein ziemlicher Lebemann, muss mitansehen, wie sein Freund Claudio verhaftet wird: Er wandert ins Gefängnis, weil er mit einer Frau ein Kind gezeugt hat, ohne mit ihr verheiratet zu sein. Dies ist im Übrigen nicht seine Schuld, da die Eltern der Frau die Einwilligung zur Ehe verweigert hatten. Claudio bittet Luzio, seine Schwester Isabella, die als Novizin in ein Kloster eingetreten ist, um Hilfe bei Friedrich zu bitten. Im Kloster spricht Isabella mit der Novizin Mariana, die ihr anvertraut, dass sie dort gelandet ist, nachdem ihr Verlobter – eine hochgestellte Persönlichkeit – sie sitzengelassen hat. Es handelt sich dabei um niemand Geringeren als Friedrich selbst. Isabella ist zutiefst empört und startet einen Rettungsversuch. Sie hinterlässt bei Friedrich einen so tiefen Eindruck, dass dieser ihren Reizen erliegt und verspricht, Claudio zu begnadigen.

Der Statthalter ist ein steifer Bock, den Isabella im Handumdrehen um den Finger wickelt, obwohl sie als Nonne gekleidet ist. Gepeitscht von hormoneller Wallung fordert Friedrich als Gegenleistung, dass Isabella sich ihm hingibt. Was folgt, ist eine Reihe klassischer Verwechslungen mit geheimen Rendezvous, Rollentauschen und schließlich einer

Apotheose durch die Rückkehr des rechtmäßigen Herrschers. Die Musik erinnert dabei kaum an den späteren Wagner; man sucht vergeblich nach dem zukünftigen Schmied des *Rings*. Nur ganz selten lassen sich in kleinen Wendungen Anklänge an den *Tannhäuser* erahnen, was jedoch eher der subjektiven Wahrnehmung geschuldet sein mag, da man partout Wagnerianisches entdecken will.

Leipzig

Regisseur Aron Stiehl begriff das Werk in Leipzig als das, was es ist: eine leichte Komödie mit süffiger Musik. Dies führte zu einer Inszenierung, die eher an eine Operette oder ein Musical erinnerte als an eine seriöse Oper – und das funktionierte hervorragend. Stiehls Bühnenbild wurde von einer urwaldartigen Naturmalerei dominiert. Die fahrbaren Wände mit aufgedruckten Nummern erweckten den Eindruck von riesigen Kommoden und suggerierten die bürokratische Strenge von Friedrichs Regime. Als er sich in seinen eigenen Vorschriften verstrickt, bewegen sich die Wände aufeinander zu; er stemmt sie auseinander – als Zeichen dafür, dass der Mensch Friedrich den Statthalter Friedrich besiegt. Die Kostümierung war bunt; Claudio erschien gar im Hippie-Look. Als es zum Karneval kommt, steigert sich der Wahnsinn: Alle Männer erscheinen in Frauenkleidern, selbst Polizeichef Brighella trägt ein Kleid unter seiner Uniform.

Im ersten Akt gibt es ein Duett von Isabella und Mariana, das in seiner Atmosphäre ein wenig an *Norma* und *Adalgisa* erinnert – Wagner war seinerzeit noch sehr vom italienischen Belcanto angetan.

Polizeichef Brighella, der in Friedrichs Abwesenheit – immer zu spät, dieser Deutsche – schon einmal mit der Rechtsprechung beginnt, ist ein herrlicher Bassbuffo. Die wegen Verstoßes gegen das Liebesverbot beschuldigte Dorella, ein Animier-Mädchen, wickelt ihn im Handumdrehen um den Finger, dreht die Rollen in einem Moment um und nimmt seinen Platz hinter der Theke ein – komplett mit grauer Perücke. Später folgt ein Terzett von Isabella, Luzio und Dorella, in dem die beiden Damen den armen Kerl mit Nudelhölzern bearbeiten, um ihn für sein Verhalten zu bestrafen. Er pflegt nämlich jeder Frau, die ihm halbwegs zusagt, sofort einen Heiratsantrag zu machen, was verständlicherweise zu Problemen führt, sobald die Damen davon erfahren. Die Szene endet in reinster Musical-Comedy-Atmosphäre.

Die Titelrolle der Isabella wurde von Hausdiva Christiane Libor vortrefflich interpretiert. Die übrigen Frauenrollen waren mit Anna Schoeck (Mariana) und Magdalena Hinterdobler (Dorella) exzellent

besetzt. Mark Adler bot einen überzeugenden Luzio, Reinhard Dorn machte seinen Auftritt als Brighella zu einem Fest. Statthalter Friedrich, gegeben vom Bariton Tuomas Pursio, war das Porträt eines Paraphrenreiters, der von Isabella weichgeklopft wird. Mit dem Gewandhausorchester unter Matthias Foremny war zudem für eine luxuriöse Begleitung gesorgt.

Richard Wagner wäre erstaunt gewesen über die Qualitäten dieses Werks, das er später konsequent als Jugendsünde abtat. Aber man kann viel daraus machen: *Das Liebesverbot* konnte sich im direkten Vergleich mit Werken wie *Hans Heiling* oder *Zar und Zimmermann* bestens behaupten.

Teatro Real

Opus Arte hat *Das Liebesverbot* auf DVD und Blu-ray herausgebracht. In seiner Produktion für das Teatro Real wählte Regisseur Kasper Holten einen bemerkenswerten Ansatz: Er präsentiert das Werk im Stile einer Gilbert-und-Sullivan-Operette, mit dick aufgetragener „Humor“ und überdrehten Manierismen. Anlass für diese Koproduktion mit dem Royal Opera House und dem Teatro Colón war das 400. Todesjahr Shakespeares; der Akzent liegt daher deutlich mehr auf dessen *Measure for Measure* als auf dem Bestreben, Wagners zweiter Oper zu mehr Bekanntheit zu verhelfen. Ein wirklich ernsthafter Versuch in dieser Richtung ist es daher nicht geworden.

Das Bühnenbild von Steffen Aarving ist einfallsreich und ermöglicht schnelle Verwandlungen, bei denen sich eine Rotlichtmeile im Handumdrehen in ein Kloster, einen Gerichtssaal oder ein Gefängnis verwandelt. Aarving zeichnete auch für die Kostüme verantwortlich, und genau dort hakt es ein wenig: Der Karneval spielt zwar eine große Rolle in der Geschichte, das sollte aber kein Grund sein, fast das gesamte Ensemble permanent so herumlaufen zu lassen, als ginge es zu einem Maskenball. Das Agieren ist ohnehin ständig *over the top*, und die Kostümierung verstärkt diesen Eindruck noch, wodurch das Ganze Gefahr läuft in ein substanzloses Amüsement – abzugleiten.

Die Wagner-Sopranistin Manuela Uhl übernimmt die Titelrolle. Was Holten ihr an Gestik mitgegeben hat, wirkt etwas kindisch, doch sie singt die Partie hervorragend. Die übrigen Frauenrollen sind gut besetzt, wobei María Hinojosa in der Szene mit dem Polizeichef brilliert. Christopher Maltman gibt einen passablen Friedrich, doch sein Gesang enttäuscht; überhaupt haben alle Männer Mühe mit ihren Partien – forcierte Töne sind an der Tagesordnung. Eine Ausnahme bildet Ante Jerkunica, der der Bufforolle des Brighella mühelos Gestalt verleiht.

In einer Besprechung von Shakespeares *Measure for Measure* (in der die Rolle des Friedrich von Angelo verkörpert wird) fand ich folgende bezeichnende Passage:

„Claudio asks Lucio to acquaint Isabella with his fate that she might persuade Angelo, for in her youth there is a prone and speechless dialect such as move men; beside, she hath prosperous art when she will play with reason and discourse, and well she can persuade [1.2.179-83]. Though Claudio's last remark makes allusion to her astute ability to bend words, it is also used in juxtaposition with her 'speechless dialect such as move men', referring to sex. Claudio is inferring that Isabella is sexually talented and her level of competence can move a man as hardened and mad as Angelo. This idea is followed in Act 2.2 where Angelo and Isabella converse with the assistance of Lucio. This scene starts slowly, then rises to a climax that leaves Angelo flustered, frustrated, and undone. The rhythm is intentionally similar to the rhythm of sex but is transmitted through the Aristotelian use of language; moreover, it is intriguing to recognize how this process was disturbingly assisted by Lucio as he coached Isabella into the act.“

Rienzi

Über *Rienzi* ist bereits einiges gesagt und geschrieben worden. Häufig wird dabei auf Meyerbeer verwiesen – wie etwa von Hans von Bülow, der das Werk spöttisch als Meyerbeers beste Oper bezeichnete. Ein solcher Vergleich ist ziemlich perfide und entwickelt schnell ein Eigenleben. Dabei sind Verweise auf Meyerbeer, Halévy oder Auber heutzutage meist wohlfeil, da nur noch verhältnismäßig wenige Opernliebhaber deren Werke tatsächlich aus eigener Bühnenerfahrung kennen. Ich habe in den vergangenen dreißig Jahren szenische Aufführungen von *Les Huguenots*, *L'Africaine*, *Le Prophète*, *La Juive* und *La Muette de Portici* erlebt – was mich einen beträchtlichen Zeit- und Arbeitsaufwand kostete. Auf Basis dieser Erfahrung erlaube ich mir das Urteil, dass *Rienzi* mit diesen Werken kaum etwas gemein hat. Eigentlich sehe ich in *Rienzi* vor allem eine Vorstudie auf noch zu schreibende Werke. Man kann einen Hauch vom *Holländer* erahnen, zudem viel *Lohengrin* und eine Vorahnung des *Tannhäuser*. Rienzis Gebet zu Beginn des fünften Aktes weist überdies unmissverständlich voraus auf Wolframs Arie „O du mein holder Abendstern“.

Rienzi wurde am 20. Oktober 1842 in Dresden uraufgeführt und sollte zeitlebens Wagners größter Publikumserfolg bleiben. Die einzige echte Sopranrolle ist die der Irene. Ihr Charakter begegnet uns später in Senta und, in geringerem Maße, in Elsa wieder. Die Partie ihres Geliebten Adriano ist für einen Mezzosopran geschrieben, wenngleich nicht immer so besetzt. Die Live-Aufnahme unter Wolfgang Sawallisch von den Münchner Wagner-Festspielen 1983 – als anlässlich Wagners 100. Todestages sämtliche seiner Opern aufgeführt wurden – zeigt, dass man sich dort für einen Tenor entschieden hatte. Eine denkbar schlechte Wahl! Eine tragende Rolle kommt zudem dem Chor zu; auch das steht ganz in der Tradition der *Grand Opéra*.

Die Ouvertüre zu *Rienzi* ist ein Meisterwerk für sich, vergleichbar mit dem, was Wagner später für den *Lohengrin* komponieren sollte. Wenn sie gut dirigiert wird, vermag sie den Zuhörer zutiefst zu rühren, noch bevor die erste Note gesungen ist.

Cola di Rienzo war ein Volkstribun in einer Zeit, als dieses Amt bereits seit tausend Jahren ein Anachronismus war. Diese historische Figur wird in Edward Bulwer-Lyttons Roman *Rienzi, the Last of the Tribunes* beschrieben. Das Buch erschien 1836 in deutscher Übersetzung und

wurde kurz darauf von Wagner gelesen. Es war die Phase seiner ehelichen Krise mit Minna, was die Wahl dieses Stoffes als Libretto beeinflusst haben mag, wie folgendes Zitat aus Wagners autobiografischen Aufzeichnungen belegt: „Aus dem Jammer des modernen Privatlebens, dem ich nirgends auch nur den geringsten Stoff für künstlerische Behandlung abgewinnen durfte, riss mich die Vorstellung eines großen historisch-politischen Ereignisses, in dessen Genuss ich eine erhebende Zerstreung aus Sorgen und Zuständen finden musste, die mir eben nicht anders als nur absolut kunstfeindlich erschienen.“

Die Oper spielt in einer Epoche, in der die politische Lage in Rom derart instabil war, dass der Papst Zuflucht in Avignon suchte. Genau betrachtet ist *Rienzi* ein charismatischer Demagoge. Das Volk macht ihn zu seinem Anführer, und um demonstrativ Distanz zu seinen adeligen Feinden zu wahren, verzichtet er auf Titel wie Herzog oder König und wählt stattdessen den des Tribuns. In dieser Oper zeigt sich Wagner deutlich von seiner politischen Seite. Er befand sich noch in der revolutionären Phase seines Lebens, was zweifellos eine entscheidende Rolle bei der Wahl dieser historischen Figur spielte.

Vom *Rienzi* wird, wie von manch anderem Werk Wagners, behauptet, es sei Hitlers Lieblingsoper gewesen. Ein gewisser August Kubizek erklärte 1953, er habe im Jahr 1906 gemeinsam mit seinem Freund Adolf eine Aufführung des *Rienzi* in Linz besucht. Der damals siebzehnjährige Hitler sei völlig in dem Werk aufgegangen, das ihn fortan nicht mehr losgelassen haben soll. An sich ist dies eine merkwürdige Erzählung, wenn man bedenkt, dass *Rienzi* als großer Führer letztlich so eklatant scheitert und physisch untergeht.

Wagners spätere Ablehnung dieses Jugendwerks lastet wie ein schweres Erbe auf jedem, der es heute auf die Bühne bringen will. Die Tatsache, dass *Rienzi* zeitlebens seine erfolgreichste Oper blieb, dürfte Wagner kaum behagt haben. Daher rührt zweifellos das Verbot, das Werk im Festspielhaus zu programmieren. Zudem ist *Rienzi* mehr als andere Arbeiten durch das spezifische Interesse Hitlers stigmatisiert, der angeblich sogar das Originalmanuskript erwarb und mit in seinen Untergang nahm.

Wieland Wagner inszenierte *Rienzi* 1957 in Stuttgart, auch bekannt als „Winter-Bayreuth“. Von einer dieser Vorstellungen existiert ein Mitschnitt mit Wolfgang Windgassen in der Titelrolle und dem Tenor Josef Traxel als Adriano. Es war ein durchwachsender Erfolg (*qualified success*). Umso erstaunlicher, dass Sawallisch 1983 dieselbe unglückliche Besetzungswahl für seinen Adriano traf.

Bremen

Nach einer konzertanten Aufführung unter der Leitung von Stefan Soltesz in Essen (2005) war die Produktion von Katharina Wagner am Staatstheater Bremen drei Jahre später meine erste Begegnung mit dem Werk in szenischer Form. Das Bühnenbild bestand in Bremen aus einer gewaltigen Treppe, die sich über die gesamte Breite der Bühne erstreckte und auf der sich während der gesamten Vorstellung alles abspielte. Zu Beginn wird gezeigt, wie die Adelsfamilien Colonna und Orsini die Stadt Rom wie zwei rivalisierende Gangs beherrschen. Rom wird als riesige Frauenstatue dargestellt, die von diesen Banden entkleidet und enthauptet wird.

Die Handlung beschränkt sich zunächst auf den Versuch der Orsinis, Rienzis Schwester Irene zu entführen. Dies wird durch das Eingreifen von Adriano Colonna, Irenes Geliebtem, verhindert. Das Volk sehnt sich nach Ruhe und Frieden und will der Tyrannei der Nobili entkommen. Der päpstliche Gesandte schließt sich ihnen an. So kann *Rienzi* mit Unterstützung von Kirche und Volk die Macht ergreifen.

Auf der Bühne sehen wir einen extrem hippen Friseursalon, in dem *Rienzi*, Adriano und Irene ein neues Styling verpasst bekommen. *Rienzi* entpuppt sich unter seinem spärlichen Haar als völlig kahl. Er erhält eine neue Perücke im Caesar-Stil: Mussolini als Augustus. Ein solches Bild findet sich auch an der Fassade eines der Gebäude, die den Friedensaltar (Ara Pacis) in Rom flankieren. Später, als ihm die Popularität zu Kopf steigt, ersetzt er diese Perücke durch eine wilde Mähne, die ihm das Aussehen eines alternden Popstars verleiht.

Es folgen zahlreiche Verwicklungen: Die Nobili schließen ihre Reihen und versuchen, *Rienzi* zu ermorden. Das Attentat misslingt, und er begnadigt Colonna, den Vater des Geliebten seiner Schwester. Die Nobili müssen ihm zwar Gefolgschaft schwören, rebellieren jedoch bald erneut. Unter Rienzis Führung werden die Adeligen zwar besiegt, doch fordert dies enorme Opfer unter den Bürgern. Im Volk regt sich Unmut; *Rienzi* hat Familieninteressen über das Gemeinwohl gestellt. Hätte er Colonna hinrichten lassen, wäre dieser Bürgerkrieg verhindert worden.

Ein letztes Mal gelingt es *Rienzi*, die Massen von seinen guten Absichten zu überzeugen, doch kurz darauf, als sich auch die Kirche gegen ihn wendet, ist sein Schicksal besiegelt. *Rienzi* und Irene werden vom Mob gelyncht – auch hier ist die Parallele zu Mussolini und dessen Mätresse Clara Petacci unverkennbar.

Die Originalfassung der Oper ist von erheblicher Länge, vergleichbar mit einem extrem gedehnten *Parsifal*. In Bremen war das Werk auf drei Stunden reine Spielzeit (plus zwei Pausen, insgesamt vier Stunden Theateraufenthalt) gekürzt. Das verlangt nach einem abwechslungsreichen Bühnenbild, und die Regie lieferte entsprechend ab. Die „Domina Roma“ kehrt mehrfach als riesiges Transparent wieder: mal im Anita-Ekberg-Stil aus *La Dolce Vita*, mal als Jane Fonda im *Barbarella*-Look und schließlich als aufreizend gekleidetes Manga-Mädchen mit anzüglichem Griff im Schritt. Jedes Mal, wenn ein Vorhang weggezogen wird, fragt man sich gespannt, was wohl als Nächstes zum Vorschein kommt. Nicht sonderlich funktional, aber ein veritabler Blickfang. Die Waffen werden durch tragbare, elektrische Laubbläser dargestellt, mit denen *Rienzi* der ganzen Welt zu Leibe rückt.

Wenn der Damenchor als Gefolge des Friedensboten auftritt, ist er als Schulumädchen im Grundschulalter kostümiert. Jedes Mädchen trägt eine selbstgemalte Friedenstaube bei sich, die sie dem Tribun am Ende zu dritt überreichen dürfen. Während des Auftritts beginnen sich einige Kinder ostentativ zu langweilen; sie gähnen, setzen sich auf den Boden oder tuscheln miteinander. Aber sie sangen fantastisch, daran herrscht kein Zweifel.

In den Stufen der Treppe sind kleine Düsen eingelassen, aus denen während der Kriegsepisode rotes Wasser fließt. Die gesamte Treppe verwandelt sich in ein blutrotes Wasserballett, in dem sich *Rienzi* lustvoll wälzt. Auch wenn man weiß, dass es Theaterzauber ist, wirkt so viel roter Schlamm nach kurzer Zeit doch abstoßend. Genau genommen ist fast alles auf der Bühne eine Spur *over the top*. Dieser *Rienzi* geriert sich beinahe als Opernversion der *Rocky Horror Show*, wohl in der Erwartung, irgendwann Kultcharakter oder „Camp“-Status zu erlangen. Das führt immerhin dazu, dass sich der Zuschauer nicht langweilt und gelegentlich schmunzeln muss. Ein Segen, denn musikalisch ist das Werk streckenweise recht langatmig. Ich erwarte daher nicht, dass diese Oper noch zu einem echten Repertoirestück reift.

Dirigent Christoph Ulrich Meier leitete die Bremer Philharmoniker adäquat. Sein Tempo war hoch, was leider auch für die Lautstärke galt. Ich hatte fast den Eindruck, als sei in der Partitur ein permanentes Fortissimo vorgeschrieben. Die Sänger mussten natürlich dagegenhalten, und glücklicherweise stand ihnen reichlich Stimmvolumen zur Verfügung. Tenor Mark Duffin war ein sehr treffsicherer, wenn auch wenig subtiler *Rienzi* – ein Sänger, den man gerne einmal als Lohengrin in einer weniger lautstarken Umgebung hören möchte. Patricia Andress sang die Irene auf ähnliche Weise; man könnte hier mit etwas

Fantasie von einem jugendlichen „Heidensopran“ sprechen. Tamara Klivadenko als Adriano komplettierte das Trio der Hauptrollen. Im Vergleich zu den beiden anderen legte sie sogar noch eine Schippe drauf. Bei einem etwas dezenter aufspielenden Orchester wäre das gar nicht nötig gewesen, so groß ist der Saal in Bremen nun auch wieder nicht. Chöre lässt man ja ohnehin gerne laut singen, und das Volumen passte sich hier nahtlos an. Der Chor trägt weite Teile dieser Oper und verdient dafür uneingeschränktes Lob. Ich hätte das alles gerne noch einmal miterlebt – dann allerdings lieber oben auf dem Balkon. Alles in allem war dieser *Rienzi* die Reise nach Bremen durchaus wert.

Leipzig

Im Jahr 2013 stand Wagners drittes „Frühwerk“ auf dem Spielplan der Oper Leipzig. Die Inszenierung von Nicolas Joël war durch eine fast leere Bühne geprägt. Mehr als ein Prospekt, eine Stuhlreihe und am Ende einige Architekturmodelle, die das antike Rom andeuten sollten, gab es nicht zu sehen. Auch die Kostümierung war schlicht; einzig *Rienzi* trug nach seiner Machtergreifung eine klassisch römische Rüstung nebst Toga. Das Augenmerk lag ganz auf der Personenregie der Protagonisten, flankiert von einer monumentalen Chorführung. Obwohl das Ballett gestrichen war, dauerte die Aufführung vier Stunden (inklusive zweier recht kurzer Pausen). Das bedeutet, dass kaum Kürzungen am eigentlichen Werk vorgenommen wurden.

Stefan Vinke war ein bewundernswert kraftvoller *Rienzi*, darstellerisch überzeugend und schön im Klang über alle Register hinweg. Der Mann ist ein gefragter Interpret für schwere Partien, auch abseits des Wagner-Fachs. So erlebte ich ihn bereits als Menelas in Richard Strauss' *Die ägyptische Helena* in Berlin. Seine Schwester Irene wurde von der mir bis dato unbekannten Vida Miknevičiūtė verkörpert – eine Sopranistin mit einer Stimme wie ein Laserstrahl, ein wenig wie die junge Gundula Janowitz. Für die Rolle der weitgehend deklamierenden Irene übrigens bestens geeignet. Die Partie des Adriano Colonna lag in den Händen von Kathrin Göring, einem großartigen Mezzo, die sich derzeit einen Namen im Wagner-Fach macht. Für diese Rolle hatte sie ihr Haar kurz schneiden lassen, was ihr ein treffend knabenhaftes Äußeres verlieh. In jeder Hinsicht ein glaubwürdiger Adriano. Die übrigen Rollen waren adäquat besetzt. Der Chor wetteiferte mit Vinke und Göring darum, wem die größte Bewunderung gebührte. Und das Gewandhausorchester unter Matthias Foremny lieferte eine Spitzenleistung ab. Das begann schon mit dem ersten Teil der Ouvertüre – so

wunderbar musiziert, dass man als Zuhörer bereits ergriffen war, noch bevor sich der Vorhang hob. Mit seinem *Lohengrin*-Vorspiel hat Wagner dieses Kunststück später wiederholt. Dank des Engagements der Oper Leipzig haben Wagners drei Frühwerke endlich die Chance, sich einen festen Platz im Repertoire zu erobern – zumindest in Deutschland. Und das stimmt zufrieden. Wagner-Liebhaber dürfen der Oper Leipzig hierfür dankbar sein.

Berlin

Im Jahr 2010 brachte die Deutsche Oper Berlin eine Neuproduktion des *Rienzi* heraus. Regisseur Philipp Stölzl setzte hier voll auf Assoziationen zu *Der Untergang*, dem Film über die letzten Tage Hitlers. Torsten Kerl verkörperte die Titelrolle, Kate Aldrich war als Adriano zu sehen. Während der Ouvertüre parodiert ein Statist auf bemerkenswert gelenkige Weise die berühmte Szene aus *The Great Dictator*, in der Charlie Chaplin mit der Erdkugel jongliert. Im April 2012 beabsichtigte ich, diesen *Rienzi* live zu sehen, und hatte eine Karte für die Vorstellung am 20. April erworben. Doch im Februar erinnerte man sich an der Deutschen Oper plötzlich daran, dass der 20. April in düsteren Zeiten wegen Hitlers Geburtstag ein nationaler Feiertag gewesen war. Prompt schien es nicht mehr opportun, an diesem spezifischen Datum den *Rienzi* zu zeigen, was zu einem kurzfristigen Terminwechsel führte: Der *Rienzi* wurde vom 20. auf den 21. April verschoben. Damit fiel die Oper leider genau aus meinem Aufenthaltszeitraum. Der Umgang mit Wagner in Relation zur NS-Zeit bleibt in Deutschland eben eine hochsensible Angelegenheit, wie sich hier wieder einmal zeigte. Glücklicherweise ist bei Arthaus eine DVD dieser Produktion erschienen.

Toulouse

Im Vorfeld des Jubiläumsjahres 2013 programmierte das Théâtre du Capitole in Toulouse eine Neuproduktion des *Rienzi*, die auf DVD erschienen ist. Die Inszenierung von Jorge Lavelli ist äußerst puristisch, ohne erkennbares Bühnenbild und mit nur wenigen Requisiten. Ausleuchtung und Personenregie müssen das Werk tragen, und das gelingt Lavelli hervorragend. Mich beschlich der Gedanke, dass dies ein *Rienzi* war, wie ihn Wieland Wagner hätte schaffen können, wäre ihm mehr Lebenszeit vergönnt gewesen. In diesem Kontext ein großes Kompliment. Torsten Kerl brilliert als der zum Untergang verdamnte Tribun. Sobald er die Bühne betritt, beherrscht er die Szene – nicht

nur kraft seiner Rolle, sondern vor allem durch seine immense Präsenz. Kerl war zum Zeitpunkt der Aufnahme in bestechender Stimme und eignet sich diese Partie nach seiner früheren Berliner Einspielung endgültig an. Wunderschön gesungen ist sein „Allmächt'ger Vater“ – jenes Gebet, das Wagner später in Wolframs „O du mein holder Abendstern“ zu spiegeln scheint. Adriano wird von Daniela Sindram zutiefst überzeugend dargestellt. Ihr großer Klagegesang „Gerechter Gott!“ im dritten Akt bewegt sich auf allerhöchstem Niveau, und mühelos dominiert sie das gesamte restliche Finale dieses Aktes. Obwohl es sich um eine Hosenrolle handelt, erinnert Adrianos Gesang mich hier am ehesten an Elisabeth im dritten Akt des *Tannhäuser*. Die Charaktere sind natürlich grundverschieden; noch nie zuvor erschien mir Adriano als ein derart unangenehmer, opportunistischer Kriecher. Marika Schönberg verleiht der relativ kleinen Rolle von Rienzis Schwester Irene, die als einzige bis in den Tod treu zu ihm steht, schönes Profil. Die übrigen Rollen sind passabel besetzt, bleiben jedoch unauffällig.

Die Kostümierung ist bemerkenswert zurückhaltend, dominiert von Grautönen, kontrastiert mit Schwarz. Alle Sänger (auch die Chormitglieder) sind weiß geschminkt, was eine gewisse Uniformität erzeugt, gleichzeitig aber die Mimik stark akzentuiert. Farbe bringen lediglich Irene in einer makellos weißen Robe und der päpstliche Legat in Kardinalsrot ins Spiel. Dennoch machen die Kostüme die Standesunterschiede der Figuren auf den ersten Blick deutlich – eine hervorragende Arbeit des Kostümbildners Francesco Zito. Kleine Details sorgen für bewusste Brüche im Bühnenbild. So erscheint *Rienzi* plötzlich hoch zu Ross, während die Leichen von Colonna und Orsini in Schubkarren auf die Bühne gefahren werden. Tief beeindruckend gerät die Szene, in der *Rienzi* vom päpstlichen Legaten der Zutritt zur Kirche verwehrt wird. Dieser ist nach Instruktionen aus Avignon umgekehrt, um *Rienzi* mit dem Bann zu belegen. Auf diese Weise versucht der Papst, sein gutes Einvernehmen mit dem deutschen Kaiser zu zementieren – ein Lehrstück kirchlicher Machtpolitik. Hier wird keine Kirchenfassade gezeigt, doch die Suggestion einer solchen ist dank der genialen Lichtregie überwältigend.

Der Chor des Théâtre du Capitole wurde für diese Produktion durch den Chor der Mailänder Scala verstärkt. Wie in jeder *Grand Opéra* kommt ihm auch im *Rienzi* eine Schlüsselrolle zu. Auch hier gebührt den Kollektiven größte Anerkennung; Chordirektor Alfonso Caiani durfte zufrieden sein. Das Orchestre National du Capitole stand unter der Leitung von Pinchas Steinberg. Bereits mit den ersten Takten der Ouvertüre fesselt er den Zuhörer ungemein. So muss *Rienzi* klingen.

Der fliegende Holländer

Der Fliegende Holländer ist eine legendäre Figur, der auch als Kapitän Willem van der Decken bezeichnet wird. Nach der Sage verhinderte ein heftiger Sturm, dass er das Kap der Guten Hoffnung umrunden konnte. Nach einigen Wochen war er hierdurch derart frustriert, dass er am Karfreitag 1676 ausrief: „Ich will segeln, und wenn es bis in alle Ewigkeit dauert!“ Sofort legte sich der Sturm, und der Teufel erschien vor ihm mit den Worten: „Du sollst segeln bis in alle Ewigkeit.“ Auf diese Weise unverwundbar geworden, umrundete Van der Decken das Kap und blieb fortan für immer auf See. Seine Bemannungsmitglieder starben, einer nach dem anderen, wodurch sich das Schiff in ein Geisterschiff verwandelte, mit dem Kapitän als einzigem noch lebenden Wesen.

Manche Quellen sehen Barend Fockesz als Ursprung dieser Legende. Er war Kapitän auf einem Schiff der Niederländischen Ostindien-Kompanie (VOC) und war bekannt für die immense Geschwindigkeit, mit der er die Überfahrt von Holland nach Indien zurückzulegen pflegte. So gelang es ihm 1678, nach einer Reise von nur 100 Tagen dem Gouverneur in Batavia einen Stapel Briefe zu überreichen. Das entspricht einer Durchschnittsgeschwindigkeit von nahezu 200 Kilometern pro Tag! Deshalb wurde er verdächtigt, im Bunde mit dem Teufel zu stehen. Vermutlich hat er in Wirklichkeit seine Bemannung ausgebeutet und ging er enorme Risiken ein.

Im Jahr 1834 erschien ein Roman von Heinrich Heine getitelt *Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski*. Dieser polnische Edelmann besucht die Niederlande und wohnt in der Amsterdamer Schouwburg der Aufführung eines Theaterstücks bei: *Der fliegende Holländer*. In der Erzählung widmet er dem Stück allerdings wenig Aufmerksamkeit, da er sich von einer attraktiven Blondine verführen lässt, die ihn in ihre Loge lockt, indem sie ihn mit Apfelsinenschalen bewirft. Schnabelewopski ist eigentlich nach Holland gereist, um in Leiden Theologie zu studieren, doch daraus wird nicht viel. Seine Aktivitäten vor Ort erinnern eher an eine frühe Version der Abenteuer von dem Schriftsteller Jan Cremer.

Auf sich genommen bildet die Beschreibung dieses recht hedonistischen Auftretens einen wunderbaren Kontrast zum Kern der Holländer-Legende: der bedingungslosen Treue einer Frau zu einem Mann.

Als Wagner im Juli 1839 mit seiner Frau Minna an Bord des kleinen Segelschiffs *Thetys* von Königsberg aus mit Bestimmung London in See sticht – nach überhaasteter Flucht per Kutsche vor seinen Gläubigern in Riga –, ist ihm Heines Erzählung bereits bestens bekannt. Unterwegs gerät das Schiff in einen schweren Sturm und muss Zuflucht im norwegischen Fjord Sandwike suchen, dessen Name später im *Holländer* eins zu eins auftauchen wird. Dem Vernehmen nach lässt sich hier auch der Ursprung des Namens Senta verorten, der an die Bezeichnung für ein Dienstmädchen im lokalen Dialekt erinnert: *tjenta*. Über den Aufenthalt im Fjord und die Inspiration, die dieser bereithielt, schreibt Wagner:

„Ein unsägliches Wohlgefühl erfaßte mich, als das Echo der ungeheuren Granitwände den Schiffsruf der Mannschaft zurückgab, unter welchem diese den Anker warf und die Segel aufhißte. Der kurze Rhythmus dieses Rufes haftete in mir wie ein kräftig tröstende Vorbedeutung und gestaltete sich bald zu dem Thema des Matrosenliedes in meinem Fliegenden Holländer, dessen Idee ich damals schon mit mir herumtrug und die nun unter den soeben gewonnenen Eindrücken eine bestimmte poetisch-musikalische Farbe gewann.“

Als weitere Inspirationsquellen kommen Marschners *Der Vampyr* (1828) und Webers kurz zuvor erschienener *Der Freischütz* in Betracht. In allen drei Werken ist die zentrale Figur ein „Untoter“, der entweder Opfer fordern muss, um sein irdisches Dasein zu verlängern (Kaspar im *Freischütz*, Lord Ruthven im *Vampyr*), oder um von einem irdischen Dasein erlöst zu werden (*Holländer*). Wagner sah *Der Vampyr* als Teenager und dirigierte 1833 eine Aufführung dieses Werks in Würzburg. Emmy, eines von Ruthvens Opfern, singt in einer Ballade: „Der bleiche Mann ist ein Vampyr.“ Senta begegnet uns in Wagners Oper mit einer analogen Charakterisierung: „Doch kann dem bleichen Manne Erlösung einstens noch werden, fänd er ein Weib, das bis in den Tod getreu ihm auf Erden.“ In dieser Hinsicht ist *Der Vampyr* ein Schlüsselwerk der deutschen *Schauerromantik*, das die Brücke von Weber zu Wagner schlägt.

Die Arbeit am *Holländer* fand im Wesentlichen in Paris statt, wo sich Wagner nach einem kurzen Aufenthalt in London niedergelassen hatte, in dem Versuch, dort zu Ruhm zu gelangen. Nach der Vollendung seiner Grand Opéra *Rienzi*, die er an der Pariser Opéra nicht unterbrachte, verabschiedete sich Wagner von diesem Genre und schlug einen völlig neuen Weg ein, der letztlich zu durchkomponierten Werken ohne Showstopper führen sollte.

Bei Heine hieß die weibliche Hauptfigur noch Katharina, und die Handlung spielte in Schottland. Wagner baute darauf auf und verwendete die Namen Donald und Georg für die späteren Figuren Daland und Erik. Katharina war bei ihm auch bereits in der schottischen Fassung zu Senta geworden. Diese frühe Version des *Holländer* erreichte die Pariser Bühne ebenso wenig, woraufhin Wagner den Mut verlor und nach Deutschland zurückkehrte. Das Werk erlebte seine Uraufführung am 2. Januar 1843 in Dresden, nur wenige Monate nach *Rienzi*.

Der Glaube an Geister und Gespenster ist in der westlichen Welt stark geschwunden, seit das Christentum dort festen Fuß gefasst hat. Eine Legende, in der sie vorkommen, wird im Allgemeinen nur als eine Erzählung begriffen, die man keineswegs wörtlich nehmen darf. An diesem Punkt hapert es ein wenig mit der Handlung des *Holländer*. Nach den *Meistersingern von Nürnberg* bleibt Wagner in diesem Werk der real existierenden Welt am nächsten: norwegische Seeleute, Jäger, spinnende Frauen. Man hat het Gefühl, dass dieses Dorf glatt im Badeker zu finden sein müsste. Und dennoch lassen sich alle und jeder auf die übernatürlichen Phänomene ein, die die Gestalt des Holländers umgeben. Es fragt sich, ob das wirklich so selbstverständlich sein sollte.

Das Phänomen der „unerreichbaren Geliebten“ ist allgemein bekannt. Diese Unerreichbarkeit kann die Folge von Altersunterschieden, sozialem Status und Ähnlichem sein. Aber auch davon, dass die betreffende Geliebte nicht mehr als eine Fantasie, eine Chimäre ist. Ein schönes Beispiel für eine solch nicht-existierende Figur ist Prinzessin Leia in dem *Star Wars*-Film *Return of the Jedi* von 1983. Sie ist zu einer Kultfigur geworden, die in den Gedanken zahlloser Fans weiterlebt – nicht zuletzt wegen ihres berühmten goldenen Bikinis.

Vergleichsweise kann auch Sentas Präokkupation mit dem Holländer als eine ihr normales Leben dominierende Fixierung auf eine unerreichbare Person begriffen werden. Nicht in dem Sinne, dass sie in ihn verliebt ist (der Eros-Aspekt), sondern eher als Kombination aus Mitleid und Opferbereitschaft (der Agape-Aspekt). Sie hat sich gleichsam das Problem dieser legendären Figur zu eigen gemacht und will ihn erlösen, selbst wenn es sie ihr Leben kostet. Je ärmer das Leben ist, das jemand führt – zumindest in der eigenen Wahrnehmung –, desto attraktiver mag der Gedanke an eine solch grandiose Geste werden. Bei Senta ist es nahezu das Einzige, was noch zählt. Zugleich bedeutet der Tod auch eine sofortige Erlösung aus ihrem eigenen bürgerlichen Dasein.

Opéra Royal de Wallonie

Die Inszenierung von Petrika Ionesco, die ich 2011 in Lüttich sah, griff diesen Faden auf und drehte sich um die Idee, dass sich die gesamte Handlung ausschließlich in Sentas Fantasie abspielt. Senta wurde hier auf memorabele Weise von Manuela Uhl verkörpert – einer meiner absoluten Favoritinnen. Während der Ouvertüre sehen wir sie auf einem kleinen Friedhof umherwandern. Der Volksglaube besagt (um doch noch etwas Spukhaftes einzubringen), dass die Geister ertrunkener Seeleute aus dem Dorf dort umherirren, auf der Suche nach einer letzten Ruhestätte. Ein wunderbarer Ort, um in aller Ruhe der eigenen Fantasie freien Lauf zu lassen. Senta läuft dort im Schnee herum, das Porträt des Holländers unter den Arm geklemmt. Mary erscheint und versucht, sie aus ihrer Traumwelt zu reißen; sie geht sogar so weit, die Leinwand aus dem Rahmen zu schlagen und zu zerknüllen. Es hilft alles nichts: Senta bleibt, wo sie ist, in der nächtlichen Kälte.

Anschließend nimmt die eigentliche Handlung ihren Anfang; als Zuschauer erleben wir nun das, was Senta fantasiert. Der Friedhofsboden wird hochgeklappt, und der Raum darunter bildet das Deck von Dalands Schiff. Als später der Holländer die Bühne betritt, bringen seine Männer leuchtende Kisten mit Geschmeide auf das Deck. Der Holländer sieht halbwegs normal aus, seine Bemannungsmitglieder sind jedoch als Zombies kostümiert. Der Holländer landet sitzend auf einem gewaltigen Anker, der herabgelassen wird, und hat einen Halo (eine kreisrunde Leuchtstoffröhre) über dem Kopf. Man hat sichtlich versucht, das Ganze ein wenig gruselig zu gestalten.

Nachdem Daland als geschäftstüchtiger Kaufmann seine Tochter an den reichen Fremden verkauft hat, der so zufällig vom Himmel gefallen ist, beginnt der zweite Akt mit der Szene in der Werkstatt. Das Bild ist klassisch: Es wird gesponnen und gesungen, und das Bildnis ist einfach ein Gemälde. Ich dachte schon, dass ich das nicht mehr erleben würde! Als Erik auftaucht, tritt der doppelte Boden der Erzählung prominent hervor. Erik singt von dem Traum, den er hatte, in dem Daland mit einem fremden Seemann auf das Haus zukommt, und dann folgt dies:

„Du kamst von Hause her; du flogst, den Vater zu begrüßen... Doch kaum doch sah ich an dich langen, du stürzest zu des Fremden Füßen, ich sah dich Seine Knie umfassen...“

Senta erkennt darin augenblicklich ihre eigene Fantasie – natürlich, denn sowohl Eriks Traum als auch ihre Fantasie entspringen ihren eigenen Gedanken. Das ist ein wenig vergleichbar mit Prophezeiungen, die *post factum* geschrieben wurden: Die treffen auch immer ein.

Erotik spielt bei der Begegnung von Daland und Senta keine Rolle; beide sind sich der Natur der einzugehenden Beziehung bewusst: Er will erlöst werden, sie will ihn erlösen. Für beide besteht diese Erlösung im Tod. Nachdem sich Senta am Ende in die Wogen gestürzt hat, schließt sich kurz der Vorhang. Sobald er sich wieder hebt, sehen wir erneut den Friedhof aus der Ouvertüre mit der erfrorenen Senta, die das zerknüllte Gemälde fest umklammert hält. Sie hat ihre Fantasie bis zum bitteren Ende durchlebt.

Die Titelrolle wurde von dem amerikanischen Bariton Mark Rucker verkörpert, mittlerweile ein guter Bekannter an der Met und der Wiener Staatsoper. Nicht übel für Lüttich, solch eine Besetzung! Er verfügt über eine beeindruckende Statur und eine große Stimme. Ohne Frage ein exzellenter Holländer. Daland wurde von dem aus England stammenden Bass Alastair Miles gesungen. Sein Kostüm erinnert eher an einen Kaufmann als an einen Schiffskapitän, was im Übrigen bezeichnend für sein gesamtes Gebaren ist. Vor allem in seiner Arie „*Mögst du, mein Kind?*“, in der er den bereits geschlossenen Pakt mit dem Holländer bekräftigen will, ist er bestens disponiert – sowohl stimmlich als auch darstellerisch. Der amerikanische Tenor Corby Welch überzeugte als Erik, eine Rolle, die er zuvor auch an der Deutschen Oper am Rhein gesungen hatte. Juri Gorodetski als Steuermann vermochte mich weniger zu fesseln. Allerdings muss man einräumen, dass die Regie ihn als jemanden anlegt, der zu tief ins Glas geschaut hat, wodurch er eher einen russischen Trunkenbold als einen ernsthaften Steuermann darstellt.

Und dann die Senta von Manuela Uhl – mein Hauptgrund für den Besuch dieser Vorstellung. Uhl kam seinerzeit mit Kirsten Harms aus Kiel an die Deutsche Oper Berlin, zumindest für eine einzige Partie. Das war die Chrysothemis in der fulminanten Produktion von Harms, in der Gneccchi *Cassandra* als Prolog vor *Elektra* aufgeführt wurde. Die Kritik überschlug sich vor Lob und meinte gar, die Chrysothemis sei stärker besetzt gewesen als die Elektra (Eva Johansson). Inzwischen ist Uhl allgemein bekannt für ihre Chrysothemis in Baden-Baden – einem Forum, mit dem man doch etwas mehr Interessierte erreicht als an der DOB. In Berlin singt Manuela Uhl zudem unter anderem die Danae (Strauss) und Venus/Elisabeth. In Lüttich erfüllte sie meine Erwartungen vollends: eine herrliche Senta. Sie überzeugte insbesondere in den extremen Höhenlagen, was am Ende der Oper bestens zustattenkam. Lupenrein in der Höhe stürzt sie sich von den Klippen. In der Ballade blieb sie etwas blasser, vor allem wegen der in der Tiefe weniger markant angesetzten Phrasen. Alles in allem eine Aufführung, die die Mühe absolut wert war.

Essen

In Barrie Koskys *Holländer* für das Aalto-Musiktheater Essen ist Senta nicht nur ein Mädchen mit einer Obsession für den Fliegenden Holländer und sein Schicksal; es gesellt sich eine zweite Zwangsvorstellung hinzu: die des Todes. Wie so oft bekommt der Zuschauer das Geschehen aus der Perspektive einer träumenden Senta zu sehen, wenngleich es sich diesmal eher um Sentas wiederkehrende Alpträume handelt. Erik hat von Senta und dem Holländer geträumt, und was er erzählt, trifft exakt so ein. Logisch, denn es ist ein Traum im Traume. Dass Senta mehr Probleme hat als nur die genannten Obsessionen, zeigt sich zudem in einigen zwanghaften Gesten. Permanent reibt sie ihre Hände an den Handgelenken, als klebe Blut daran oder zumindest etwas, das ihren Ekel erregt. Zudem nimmt sie phasenweise eine Haltung ein, die auf einen katatonischen Zustand verweist – gleichsam eine vollständige Erstarrung. Sie sitzt wie ein Zombie vor sich hin starrend da, die rechte Hand an die Wange gelegt.

Binnen dieses Rahmens braucht sich der Zuschauer über nichts mehr zu wundern. Während des Matrosenchors tragen alle und jeder dasselbe rote Kleid wie Senta. Das Bild wird durch passende rote Perücken komplettiert: In Sentas Traum ist in diesem Moment jeder eine Projektion ihrer selbst. Eine der „Sentas“ bringt ein Skelett zur Welt, mit dem andere „Sentas“ demonstrativ sexuelle Handlungen vollziehen. Ihre Obsession mit dem Tod wird materialisiert, indem sie in ihrem Alptraum den Tod gebiert. Es ist schwer zu ergründen, was die Regie von Senta in puncto Schauspiel erwartet. Geht man davon aus, dass sie in ihrem Traum nicht fähig ist, selbstständig zu handeln – wie jemand, der im Traum auch nicht sprechen kann –, dann deckt sich ihr Auftreten vollkommen mit diesem Ansatz. Für ihre direkten Mitspieler Holländer und Erik gilt Ähnliches.

Der Daland von Tijn Faveyts war schlichtweg großartig. So unangestrengt gesungen und überzeugend gespielt: Hier stand der Händler, der mit allem Schacher treibt, selbst mit dem eigenen Kind. Astrid Weber als Senta bot eine wechselhafte Leistung; sie hatte sichtlich Mühe mit einigen Passagen. Sie wechselte zwischen extrem leisem Singen und heftigen Ausbrüchen, vor allem bei den Spitzentönen. Almas Svilpa übernahm die offizielle Hauptrolle. Als Kraftprotz mit den Muskeln eines Hafenarbeiters inszeniert, sah dieser „Untote“ allerdings sehr lebendig aus. Immerhin ist er seit Jahrhunderten dabei zu sterben, und wenn man irgendwo ein hautüberzogenes Skelett erwartet, dann doch wohl beim Holländer und seiner Crew. Dirigent Ed Spanjaard wusste dem Orchester herrliche Klänge zu entlocken.

Teatro Real

Harmonia Mundi hat einen Live-Mitschnitt des *Fliegenden Holländers* aus dem Teatro Real in Madrid herausgebracht. Die Inszenierung stammt von Àlex Ollé, Pablo Heras-Casado dirigiert. Das Resultat ist verdienstvoll. Àlex Ollé, Mitglied des Theaterkollektivs *La Fura dels Baus*, hat sich in dieser Produktion ganz auf das Schaffen schöner, spektakulärer Bilder und eine gut durchdachte Personenregie konzentriert. Es gibt kein übergreifendes Konzept, das der Handlung aufgezwungen wird. Es kommt zwar kein Raum mit spinnenden Frauen vor, aber wir sehen unmissverständlich eine Oper über Seeleute und Frauen an Land.

Links auf der Bühne steht ein Bauwerk, das dem stählernen Rumpf eines Schiffes gleicht. An einer langen Leiter steigen der Steuermann und sein Chef Daland hinab zum Strand, mit echtem Sand. Das Schiff des Holländers ist in den recht dunklen Filmbildern nicht zu sehen. Später wird jedoch der Eindruck erweckt, dass der dann geöffnete Teil des Schiffsrumpfes als Quartier für beide Schiffsbesatzungen fungiert. Während des Chors der norwegischen Matrosen sind hier faszinierende Lichtspiele mit stroboskopischen Effekten zu sehen. Der Holländer ist kreideweiß, ebenso seine Kleidung. Auch die anderen Männer laufen eher blass gekleidet herum. Die Frauen hingegen bringen Farbe ins Spiel.

Während des Chors „*Summ und brumm*“ sitzen die Damen am Strand und polieren undefinierbare Gegenstände. Es bleibt unklar, was hier gemeint ist. Waren sie beim Strandgut sammeln? Bis zur letzten Szene wird sich die gesamte Handlung am Strand und einigen dahinter liegenden „Dünen“ abspielen. Großartige Lichteffekte machen die Schlusswende, in der der Holländer, verfolgt von Senta, ins Meer geht, zu einem beeindruckenden Bild.

Die Rolle von Daland wird, wie bereits zuvor in Bayreuth, von Kwangchul Youn verkörpert. Er beherrscht diese Partie inzwischen im Schlaf. Daland bekommt vom Holländer ein paar Armbänder und eine Kette (ja, tatsächlich) und darf direkt eine ganze Tasche voller Kostbarkeiten mit an Bord nehmen. Senta ist verkauft, per Vorkasse. Hervorragend gesungen, dieser Daland, und auch fein gespielt in „*Mögst du, mein Kind?*“.

Auffallend gut gesungen ist der Erik von Nikolai Schukoff. Er ist glänzend bei Stimme und muss nirgends forcieren; er singt seine Partie wie einen „Lohengrin light“. Als Jäger tritt er in passender Kleidung auf und trägt ein Gewehr. Schöne Details. Auch sein Tenorkollege Benjamin Bruns kommt gut weg. Er weiß seinen frustrierten Steuermann

– die Heimkehr verpasst und dann auch noch mit der Nachtwache gestraft – überzeugend zu gestalten, und sein Gesang ist völlig in Ordnung.

Die beiden Hauptrollen liegen in den Händen von Samuel Youn und Ingela Brimberg. Die Senta von Brimberg ist von Ollé bis ins kleinste Detail durchregissiert, mit besonders schönem Resultat. Obwohl Brimberg in den vertrackten, höchsten Passagen ein klein wenig forcieren muss, ist ihre Leistung absolut hochkarätig. Ihr Partner Youn gibt einen etwas unheimlichen (*creepy*) Holländer und hält in jeder Hinsicht stark dagegen. An der Besetzung der Protagonisten gibt es nichts zu deuteln.

Pablo Heras-Casado lässt das Orchester so musizieren, als wolle er tunlichst vermeiden, dass jemand merkt, dass dies eine Oper von Wagner ist. Vielleicht schwebte ihm so etwas vor wie: „Wie wohl die zweite Oper geklungen hätte, die Beethoven nie schrieb?“ Alles klinkt ruhig, leise und in einem sehr verhaltenen Tempo, als erzähle jemand eine lange Geschichte. Das kommt der Textverständlichkeit während der langen Monologe von Daland, Holländer, Steuermann und Erik sehr zugute, führt aber dazu, dass die Einspielung sich in die Länge zieht. Heras-Casado braucht fast eine Viertelstunde länger als manch seiner Kollegen. In „*Mögst du, mein Kind?*“ klingt das Orchester ungeñiert romantisch – wieso eigentlich Wagner?

Erst während der großen Chorszene „*Steuermann! Lass die Wacht!*“ und im Finale dreht das Orchester auf wagnerianische Lautstärke auf, und auch das Tempo wird etwas angezogen. Das geht leider zu Lasten der Qualität des Chores. Ohnehin bildet der Chor musikalisch den Schwachpunkt der Produktion. Die Mitglieder haben Mühe mit dem Text und rattern ihn herunter, um mit dem Orchester Schritt zu halten; sie scheinen über ihre eigenen Worte zu stolpern. An Ollé liegt es nicht, der Chor agiert darstellerisch exzellent, und an Heras-Casado eigentlich auch nicht. Chordirektor Andrés Máspero hätte hier einfach mehr Zeit investieren müssen.

Urfassung

Das Theater an der Wien wartete 2016 mit einer besonderen Produktion auf: der Urfassung des *Fliegenden Holländers*. Olivier Py führte Regie, und Marc Minkowski stand am Pult des Orchesters *Les Musiciens du Louvre* – nicht unbedingt die naheliegendste Wahl. Diese Urfassung war ein echter Einakter, also nicht die heute gebräuchliche Fassung der Oper, deren drei Akte zumeist direkt hintereinander gespielt werden. Die Wahl des auf Barock und Klassik spezialisierten

Orchesters *Les Musiciens du Louvre* und des Dirigenten Minkowski muss als Versuch gewertet werden, Wagner so wenig wagnerianisch wie möglich klingen zu lassen. Das ist hervorragend gelungen; die Orchesterbegleitung blieb stets angenehm schlank, wodurch bestimmte Passagen von den Sängern fast flüsternd vorgetragen werden konnten. Allerdings kam in bestimmten Momenten auch ordentlich Klang aus dem Graben, besonders gegen das Ende hin, das vor Dramatik nur so strotzt.

Samuel Youn verkörperte die Titelrolle auf sehr überzeugende Weise, wie er das bereits in Bayreuth getan hatte. Seine kaum gebändigte Wut über sein Schicksal brach sich Bahn in der Szene, in der Senta ihm ihre Treue beteuert. Anstatt sie zu umarmen, wirft er sie auf den Boden und wendet sich von ihr ab. Hier steht jemand, der dies bereits unzählige Male erlebt hat und voraussieht, dass auch diese Frau ihren Schwur brechen wird.

Sein männlicher Gegenspieler Donald war bei Lars Woldt in besten Händen; er gab wunderbar den Typus des schachernden Kaufmanns, der seine Tochter für einen Koffer voller Schätze verkauft. Bernhard Richter ist bekannt als Mozart-Tenor, entwickelt sich gaandeweg jedoch zu einem Sänger, der den romantischen Wagner-Helden gewachsen ist. Sein Georg war ein Tamino auf dem Weg zum Lohengrin. Hier und da vokal noch etwas unbeherrscht in seinen Ausbrüchen Senta gegenüber, für das übrige jedoch ein schitterender „Erik“. Zudem kommt ihm sein Äußeres zugute, das ausgezeichnet zum Charakter des jugendlichen Verlobten passt.

Senta lag in den Händen von Ingela Brimberg. Sehr sängersicher und prachtvoll bei Stimme, bis auf ein paar schrille Momente in den höchsten Passagen. Es ist noch etwas Raum für Verbesserungen, aber hier stand doch wirklich eine Senta von Format.

Olivier Py hat, wie gewohnt, düstere, graue und schwarze Töne gewählt. Sein Ansatz geht ganz von Sentas Seelenzustand aus. Py suggeriert, dass der Holländer lediglich eine Form von Halluzination ist, die allein in Sentas Einbildung existiert. Seine Senta ist psychisch labil und lebt beinahe in einer Scheinwelt, in der das Porträt des Holländers, auf das sie sich fixiert hat, zum Leben erwacht. In diesem Kontext ist auch Georgs Traum nicht mehr als das auslöffeln ihrer eigenen Gedanken. Am Ende dreht sie durch und stürzt sich ins Meer, um einen Mann zu retten, den nur sie sehen kann. Durch ein raffiniertes Drehbühnenbild konnten stets wieder neue Räume geschaffen werden, in denen bestimmte Szenen sich abspielten. Diese passten wunderbar zur allgemeinen Atmosphäre und der Seelenverfassung der Protagonisten. Abgesehen von der Suggestion, dass Senta psychische Probleme hat

und dringend in Behandlung gehört, hatte Py dem Stück keinen eigenen Drall gegeben. Es war kein Schiff zu sehen, und alle Hauptpersonen liefen in dezenter Kleidung herum; von Kriegsszenen oder automatischen Waffen keine Spur. Eine Erleichterung. Dass es die Urfassung war, zeigte sich eigentlich nur in Details, und *de facto* ist für den Zuschauer sowieso wenig Unterschied zwischen einem Einakter und drei Akten ohne Pause. Dennoch eine schöne Initiative des Theaters an der Wien.

Reisopera

Die *Nederlandse Reisopera* wagte sich seit ihrem Neustart als kleinere Produktionskompanie im Jahr 2018 zum zweiten Mal an eine Oper von Richard Wagner. Nach der erfolgreichen Inszenierung von *Tristan und Isolde* war nun *Der fliegende Holländer* an der Reihe. Die Kompanie muss mit begrenzten Mitteln haushalten, versteht es aber stets, dies geschickt zu kaschieren. Ein versierter Bühnenbildner kann hier wahre Wunder wirken, und Gary McCann erweist sich dafür als absolute Traumbesetzung. Wie schon bei der fulminanten Produktion von *Ariadne auf Naxos* im Jahr 2016 gelang es McCann, durch ein ansprechendes Dekor und geschmackvolle Kostüme ein äußerst attraktives Bühnenbild zu kreieren. Eine große, mehrstöckige Gerüstkonstruktion evoziert mühelos die Assoziation eines Segelschiffs. Ein offener Raum mit einem großen Fenster im Hintergrund dient als Werkstatt und Wohnzimmer von Daland. Wie in jener *Ariadne* sorgen auch hier trefend gewählte Filmeinspielungen von *Silbersalz Film* für einen lebendigen Hintergrund: Peitschende Wellen untermalen die Erzählungen des Holländers von seinen wilden Fahrten; eine spiegelglatte See verdeutlicht die Flaute. Ein wunderschön gefilmtes Morgengrauen untermalt die Szene, in der Senta durch das große Fenster nach draußen starrt – in Erwartung ihres Vaters und vielleicht auch jenes einen Mannes, Sie wissen schon. Und das, während Erik unterdessen sein Äußeres gibt, um sie aus diesem obsessiven Tagtraum zu wecken.

Regisseur Paul Carr deutet Senta als ein verwöhntes Mädchen, dem kaum etwas anderes zu tun bleibt als Tagträumereien nachzuhängen. Sie ist in den Bann des Holländer-Porträts geraten, vielleicht hat sie sich sogar in diese legendäre Figur verliebt. Ja, so etwas soll vorkommen. Und wie es bei einer unerreichbaren Liebe oft der Fall ist, spielen bald Fantasien eine Rolle, in denen das Liebesobjekt aus einer misslichen Lage gerettet wird – etwa bewusstlos aus einem brennenden Gebäude. Im Fall von Senta besteht diese Rettung darin, sich für ihn

aufzuopfern, damit er endlich sterben kann. Sobald ihr Vater sie dieser schattenhaften Erscheinung verspricht, die seit Jahrhunderten auf den Weltmeeren umherirrt, zögert sie keine Sekunde. Dies ist ihre Chance auf die Erfüllung ihrer Tagträume, ihr herbeigefantasierter Liebesmoment. Und der Vater preist diesen Mann unentwegt an, bis er schließlich zu dem Schluss kommt, dass die beiden ihn gar nicht mehr wahrnehmen: „*Sollt ich hier lästig sein?*“. Guten Morgen, Daland!

Meine allererste Begegnung mit dem herrlich romantischen „*Mögst du, mein Kind?*“ war eine Interpretation durch Kurt Moll. Ich bin dieser Aufnahme zutiefst verbunden, und für mich ist diese Szene der Prüfstein einer jeden Aufführung. Wenn dieser Moment gelingt, ergibt sich der Rest von selbst. Das ist natürlich reine Liebhaberei, aber so hat jeder Opernfreund seine eigenen Marotten. Yorck Felix Speer sang die Partie vorbildlich und agierte mit viel Humor. Er freute sich sichtlich über den Fang des reichen Schwiegersohns und feierte bereits ein kleines Fest auf der Bühne. Auch in der vorangegangenen Begegnung mit dem Holländer wusste sich Speer bestens zu behaupten – eine rundum gelungene Ausdeutung dieser Rolle.

Die Partie des Erik war mit Samuel Sakker besetzt. Er hat zwei große Szenen, bleibt faktisch jedoch eine Nebenfigur. Sakker ist kein ausgesprochener Wagner-Tenor, aber genau genommen verlangt dieses frühe Werk auch nicht zwingend danach. Mit seiner Leistung am Premierenabend konnte ich gut leben. Weniger der Fall war dies beim Beitrag von Thorsten Büttner als Steuermann. Seinen Monolog „*Mit Gewitter und Sturm aus fernem Meer – mein Mädel, bin dir nah!*“ trug er mit übertrieben langen Dehnungen vor und unterbrach die Phrasen vor den Taktstrichen exzessiv. Zudem ließ die Regie ihn fortwährend aus einem Flachmann trinken, was zwar eine plausible Erklärung dafür lieferte, dass er seine Wache anschließend verschläft, den musikalischen Fluss jedoch viel zu sehr ins Stocken brachte. Der Sänger verfügt über ein schönes Timbre, aber seine gestalterischen Freiheiten riefen bei mir eher Irritation als Beifall hervor.

Carr stattete in seiner Inszenierung lediglich den Holländer mit einem historischen Kostüm aus, komplett mit Zylinder (*chimney hat*). Die übrigen Mitwirkenden waren im Stil der Mitte des 20. Jahrhunderts gekleidet. Anstelle einer Spinnstube wählte man das Atelier eines Brautmodengeschäfts, in dem die Schneiderinnen während des Liedes einige Dreelschritte mit ihren Schneiderpuppen vollziehen. Senta selbst läuft in einem Brautkleid umher, sobald die lang ersehnte Hochzeit bevorsteht. Ein Sextett von Tänzern ist fast permanent auf der Bühne präsent, um Sentas Gedanken- und Gefühlswelt zu visualisie-